الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

استراتيجية العنونة عند محمود درويش ديوان أحد عشر كوكبا أنموذجا

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي حديث و معاصر

إعداد الطالب(ة):
- كوثر شرافة
- خديجة وجعي

إشراف الدكتور:
طـــــارق زيناي

السنة الجامعية: **2017/2016**

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله والصلاة والسلام على رسول الله

اللهم إنا نشهدك أنا سلكنا طريقنا نبتغي فيه علما فسهل لنا به طريق إلى الجنة.

اللهم انفعنا بما علمتنا وعلمنا ما ينفعنا وزدنا علما.

اللهم أضئ بالعلم طريقنا و قوي به سواعدنا, وشدد به عزائمنا, ولا توثق به غيرنا, ولا تحرمنا من عزيمة نبله من كل مكان والزيادة منه في كل آن, فأعطنا منه نورا يقوي به الإيمان.

اللهم صلي وسلم و بارك على سيدنا محمد, صاحب العلم و صاحب العلم وسيد الأمم.

شكر و تقدير

www.SAMLALA.com

مـــقـدمـــة

مُقَدِّمَةٌ :

إننا في زمن برزت في فضائه الكلمة الشاعرة بصورة واضحة حتى أصبح صوتها يرن في كل الآذان، إذ لم يعد أحد يجهل ما تحمله من رؤى، وما تنطوي عليه من شحنـــات عاطفية، والشاعر هو الذي يسبح في عمق التجربة ليعكسها بصدق محاول زرعها في النفوس، فبرز إلى الساحة شعراء استلهموا المواقف البطولية واكتووا بنيران الحروب، وحاولوا إيصال لهيبها إلى النفوس.

فهؤلاء الشعراء كثيرون لا يمكن عدهم، استطاع كل واحد منهم أن يصل إلى الجمهور بطريقته الخاصة، ولغته المتفردة، فكان عنوان القصيدة يحمل ثقلها وينطق بمضمونها، وقد وقفنا مبهورين أمام عدة عناوين لعدة قصائد أبداها شعراء، غير أن أكثر العناوين التي شدت بصرنا ولفتت انتباهنا هي التي انغرست تحت ديوان "**أحد عشر كوكبا**" للشاعر "**محمود درويش**"، فراودتنا الفكرة أن ندرس هذه العناوين وخطر لنا أن نختار عنوان "**استراتيجية العنونة في ديوان أحد عشر كوكبا" للشاعر محمود درويش**" لأسباب عدة، منها الذاتية أي ما يبعثه من راحة في النفس وطمأنينة في القلب، بالإضافة إلى ذلك هوسنا الكبير بأشعار محمود درويش وما تحمله من رؤى وتصورات، وإعجابنا بعناوين قصائده، أما الموضوعية

فتتمثل في:

قابلية شعر محمود درويش للقراءة وتأويل الدلالات وكذا شهرته بين أقرانه من شعراء العصر الحديث، وحاولنا في بحثنا هذا الإجابة عن تساؤلات منها :كيف كان محمود درويش يعنون قصائد ديوانه؟

ولماذا أحد عشر كوكبا بالذات في الديوان؟

و ما هي أبعاد و أنواع ووظائف وتقنيات هذه العناوين؟

وماذا أضافت هذه العناوين للمتون الشعرية عند محمود درويش في ديوانه؟

وهل صحيح أن العنوان كما يذهب إلى ذلك بعض النقاد يفك عقد النص ويحل ألغازه؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه في بحثنا من خلال الخطة التالية:

التمهيد:

تناولنا فيه العنوان بصفة عامة.

أما الفصل الأول:

فحددنا فيه أهم المفاهيم والمصطلحات المتعلقة بالبحث:

حيث تناولنا مفهوم الاستراتيجية كما حاولنا أن نعرف العنونة لغة واصطلاحا وفي الشعر الحديث.

بالإضافة إلى أنواع العناوين ووظائفه.

وعرجنا عل سيرة محمود درويش بإيجاز، سواء من حيث مولده وثقافته أو نشاطه أو مؤلفاته...

أما الفصل الثاني:

تطرقنا فيه إلى استراتيجية التشكيل الفني في ديوان أحد عشر كوكبا وقد قمنا بتقسيمه إلى ثلاثة عناصر وهي:

العنصر الأول: الأسلوب.

العنصر الثاني: الصورة الفنية

العنصر الثالث: التناص

وقد بدأ هذا الفصل بالحديث عن الأسلوب ومفهومه، وطريقة معالجة هذا البحث.

وما نقصده بالأسلوب هو الطريقة التي اتبعها الشاعر في صياغة العنوان، فقد فضلنا في هذا العنصر أن نتناول الأسلوب من خلال الضمير بين التقابل والمفارقة حيث تبنى قصائد الديوان على ثنائية تعارضية بين طرفين هما الأنا/ نحن حيث استطاع الشاعر عبر تنوع في استخدام الضمائر أن يحول رؤيته الفكرية إلى فن خالص.

العنصر الثاني: الصورة الفنية وقد تم التقديم لهذا المبحث بالحديث عن محاولة تعريف الصورة الفنية من حيث التركيب اللغوي وما يتضمنه من تكثيف في الصورة باستخدام الإيقاع الصوتي بين التماثل والتمايز الذي يمنح الخطاب الأدبي نبرة هادئة وموحية ومكثفة تعمل على كسر التوقع الدلالي لدى القارئ مما يضفي على الشعر حركة وإثارة.

العنصر الثالث: التناص وتم التقديم لهذا المبحث بتناول مفهوم التناص، كما تناولنا التناص الديني والتاريخي والخلاصة أن التناص هو تعالق النصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.

وعلى العموم، فإن محمود درويش في ديوانه أحد عشر كوكبا، كان يختار عناوينه اختيارا. وفي كل ذلك اتبعنا المنهج الوصفي التحليلي، إذ نصف الظاهرة وما فيها من مظاهر ونحللها وفق ما يتراءى لنا من معطيات أدبية علمية، وفي كل ذلك كان ديوان أحد عشر كوكبا يرافقنا، وكانت عناوينه تؤرقنا، فكنا كالقبض على الجمر متسللين من كتاب إلى كتاب، ومن مكتبة إلى مكتبة، كما أبحرنا أحيانا في عالم الانترنت .

إن المتأمل فيما تم إنجازه من دراسات وأبحاث حول محمود درويش، يرى الاهتمام الكبير بالشاعر ونشأته وبيئته بشكل تتوارى معه شعريته وتميزه، وفيما يلي عرض لبعض هذه الدراسات :

ـ شعرية الإنشاد عند محمود درويش لعبادشي فوزية وهي مذكرة لنيل شهادة الماجستير .

ـ دال البحر في شعر محمود درويش لمها داود محمود أحمد وهي مذكرة لنيل شهادة الماجستير .

ولعل أهم مراجعنا هي تلك الكتب التي تناولت موضوع العنونة، أو تلك التي مست محمود درويش من قريب أو من بعيد، إضافة إلى بعض المجلات التي أخذت بيدينا إلى إنهاء هذه المذكرة، ولعل أهم المراجع التي رافقتنا خلال هذا البحث هي كالاتي:

ـ بسام موسى قطوس: سيمياء العنونة.

ـ جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة.

ـ الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي.

ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (الرومنسية).

ـ عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص.

ـ خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية.

ـ بعض الرسائل الجامعية مثل: رسالة استراتيجية العنوان في الكتاب النقدي لحليمة قطاي، واستراتيجية العنونة عند بلقاسم سعد الله.

وكأي بحث لابد أن يلقى صاحبه فيه المشقة والصعوبة، والتي يمكن أن نشير إلى بعضها كتشعب الموضوع، إضافة إلى ضيق الوقت، كما لا ننسى قلة المصادر والمراجع في مكتبتنا.

وفي الختام أخرجنا بخاتمة جمعنا فيها بعض الملاحظات التي رأينا أنها تفيد القارئ في هذه المرحلة. ونجدد الشكر والامتنان، لكل من ساعدنا في إتمام هذا العمل من قـــريب أو بعيد، ولو بكلمة طيبة، أو دعاء في ظهر الغيب، كما لا يفوتنا في الأخير أن نجدد شكرنا الجزيل لأستاذنا المشرف على تكريمه بالإشراف على هذا العمل، والذي أنار لنا الطريق في هذا البحث كما نتقدم بجزيل الشكر لقسم اللغة وآدابها، والمركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ـ ميلة ـ والعاملين فيها .

ونضع قلمنا ونحمد الله ونشكره ونتوب إليه.

الفصل الأول:

ضبط المفاهيم والمصطلحات

تمهيد :

العنوان:

إنها كلمة صغيرة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ، وتحمل بين ثناياها قضايا كبيرة ومتشعبة تحضن أفاق المستقبل، لذلك فهي تحتاج إلى وقفات طويلة متأنية، لأنها تعكس قدرة الشاعر على تحمل الأعباء الثقيلة الملقاة على عاتقه منذ الأزل... ذلك أن "**الشعر هو الوعاء الحامل لهموم الإنسان، فهو كما يقال: مغامرة واعية إلى المناطق المجهولة ورحلة مضنية مرهقة وحافلة بالمعاناة الكبرى، وهذه المغامرة لا تكون إلا طريقا لتحقيق الوجود أو إدراك معنى هذا الوجود، فهو يعد فتحا وكشفا لعوالم جديدة وتفجيرا لواقع معاش**"[1] شحنت أحداثه نفس الشاعر فتفجر بركانها الذي يأبى الركود والسكون ويسعى لنشر قيم الحب والجمال والخير والآمال، لأنه أدرك أنه لن يكتسب "**حرارة التجربة الشعرية وصدقها وأصالتها إلا بالتعامل المتين مع نسيج هذا الواقع**"[2] هذا الأخير الذي فرض نفسه بقوة خاصة إزاء ما يحدث تحت سقف العروبة في خضم الأحداث الدامية، والتي هي بحاجة إلى بيت شعري يهز به الشاعر كيان القارئ فما بالك بقصيدة يسمها عنوان يعكس أفكاره ويحضن معانيه ذلك أن "**القصيدة مازالت ذلك الرغيف الذي يبحث عنه كل إنسان، وما زالت تلك الومضة من الضياء التي تنير كهوف النفوس البشرية، ويشع فيها الأم المفعم**

[1] أم سهام (عمايرية بلال)، جولة مع القصيدة "تأملات وخواطر حول الشعر"، رقم النشر2096_85، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

بالمحبة والخير... وأن دروب الكلمة الصادقة ليست مفروشة بالورد كما يضن البعض، بل هي دروب المعاناة والتضحية... "[1] من أجل سعادة الآخرين وتفجير شلالات من الخير والجمال وينابيع من الحب والعطاء، ولعل هذا ما جعل الكثير من المواهب الشعرية تبرز إلى الوجود وعلى رأسها يبرز شاعرنا الكبير "**محمود درويش**" الذي اتخذ من الشعر سلاحا فعالا لإبراز قيمة الإنسانية العالية ومواجهة الطـبيعة ومواجهة الطبيعة القاسية التي تحيط به، فجاء شعره واعيا لواقعه، وثورة فكرية وجدانية ضد الظلم والفساد والاستبداد، كما جاء معبرا عن مشاعر فردية تفرزها معاناته الخاصة لدروب الحياة والتي تعكسها بصدق عناوين قصائد الديوان حيث أصبح العنوان في حد ذاته بركانا شعريا يفجر دلالات بإمكانها احتواء النص بأسره.

1_ مفهوم الاستراتيجية:

تعتبر الاستراتيجية من أقدم المفاهيم التي عرفتها البشرية، حيث ظهرت في بداية الأمر في المجال العسكري، ثم انتشر استعمال كلمة استراتيجية حتى دخلت جميع المجالات والأنشطة الإنسانية، فالإنسان يمارس أفعال كثيرة في حياتـه، يبتغي من ورائها تحـــقيق أهداف بعينها، ولا يستطيع أن يمارس هذه الأعـــمال في وضـــع مستقل عن سياق المجتمع الذي ينتمي إليه، ولذلك فانه يتخذ طريقة معينة يتمكن من خلالها من مراعاة الأطر التي تحف بعمله أولا، أي عناصر السياق، وتمكنه من تحقيق هدفه ثانيا.

[1] المرجع السابق، ص16.

تتنوع الأعمال التي ينجزها الإنسان بين أعمال اجتماعية وثقافية وتجارية ولغوية، غير أن هذا التنوع لا يقف عائق دون الجزم بالحاجة إلى تنوع في طرق انجازها، لأن الإنسان ينجزها في سياق اجتماعي، ولشرح مفهوم الاستراتيجية "**يمكننا استخدام هذا المثال في تجربة الإبحار، فعندما تبحر فنادرا ما تصل إلى غايتك بالتوجه المباشر نحوها، فبينك وبين هذه الغاية، هناك كثير من الرياح والأعاصير والمد والجزر والصخور والعواصف، ولكي تصل إلى غايتك المنشودة (..)عليك أن تناور وتحاور لتشق طريقك إليها.**"[1]

وتعددت الاستراتيجيات بتعدد الظروف المحيطة، فما يكون مناسبا في سياق ما، قد لا يكون كذلك في سياق غيره. وبهذا فان تغير بعض العناصر، يستتبع تغيرا في الاستراتيجية المنتقاة لتحقيق الهدف، فلا ينحصر فعل الفاعل في استعمال استراتيجية واحدة ثابتة دوما، كما قد لا يحبذ أن يتحقق بالاستراتيجية المألوفة والمباشرة. وهنا يصبح التفكير الذهني القائم على تحليل السياق، لانتقاء أنسب الاستراتيجيات عملا ضروريا.

وبما أن الاستراتيجية تتنوع بتنوع العناصر السياقية، فانه لابد من البحث عن كليات لتحديد مفهوم الاستراتيجية وأنواعها، والعناصر التي تؤثر في انتقائها .

[1] وليام أوري، فن التفاوض، ترجمة نفين غراب، الدار الدولية للنشر والتوزيع، مصر، كندا، ط1، ص:24

فالاستراتيجيات "**طرق محدد لتناول مشكلة ما، أو القيام بمهمة من المهمات، أو هي مجموعة عمليات تهدف إلى بلوغ غايات معينة، أو هي تدابير مرسومة من أجل ضبط معلومات محددة، والتحكم بها** ."[1]

وبناء عليه، يتضح لنا أن الاستراتيجية خطة في المقام الأول للوصول إلى الغرض المنشود.

وبما أنه كذلك، أي خطة، فهي ذات بعدين:

أولهما: البعد التخطيطي، وهذا البعد يتحقق في المستوى الذهني.

وثانيهما: البعد المادي الذي يجسد الاستراتيجية لتتبلور فيه فعلا. ويرتكز العمل في كل البعدين على الفاعل الرئيسي. فهو الذي يحلل السياق ويخطط لفعله، ليختار من الإمكانات ما يفي لما يريد فعله حقا، ويضمن له تحقيق أهداف ومحددات عملية الإبحار في المثال السابق هي :

الهدف هو الوصول إلى نقطة معينة قد تكون على الشاطئ في بعض الأوقات، كما قد تكون أي نقطة بحرية في غير ذلك. وتعدد الإمكانيات هو تعدد أوجه مفهوم الاستراتيجية نفسها، وكون الاستراتيجية في النهاية، هي محاولة التكيف مع عناصر السياق المحيط بالفعل، فانه ستكون فعلا ضروريا وشاملا لجميع ميادين الحياة.

[1] عبد الرحمان العبداوي ورشيد الدونيس :"استراتيجيات تعلم اللغة العربية بوصفها لغة ثابتة " مجلة أم القرى (اللغة العربية وأذابها)،السنة العاشرة، العدد 16، 1997م،ص:324.

2 _ مفهوم العنوان:

لقد احتل العنوان مكانة متميزة في الأعمال الإبداعية الأدبية و الدراسات النقدية المعاصرة، باعتباره عتبة لها علاقات جمالية و وظيفية مع النص، نظرا لموقعه الاستراتيجي في كونه مدخلا أساسيا لقراءة العمل الأدبي و تبعا لهذه الأهمية التي حظي بها العنوان وجب الوقوف عنده و تحديد مفهومه اللغوي والاصطلاحي .

أ/ لغة :

ورد في لسان العرب عن العنوان مادتين أساسيتين تحيلان إلى مصطلح العنوان.

المادة الأولى : مادة عَنَا:

عنَا النبت إذا ظهر، و أَعَنْتَهُ و أظهر و عَنَوْتُ الشيء أَخْرَجْتُهُ، قال ذو الرمة :

وَلَمْ يَبقَ بالخَلْصاء ممَّا عَنَتْ بِهِ مِن الرُّطب إلاَّ يَبْسُها وهَجِيرُها

ويقال: عنيْتُ فلانا عيْناً أي قصدته، وَمَنْ تَعْنِي بِقَوْلَكَ؟ أي من تقصده؟ وقيل معنى قول جبريل عليه السلام " في حديث الرقية " يَعْنِيكَ أي يَقْصِدُكَ .

وتعني القصد: يقال عَنَيْتُ فلانا أي قصدته، ومن تعني بقولك؟ أي من تقصده؟

يقال عَنَيْتٌ فلانا عَنْياً أي قصدته، وعنيت بالقول كذا أردت، وَمَعْنَى ومَعَنَاتَهٌ ومَعْنَيْتُهٌ مقصده.

وعُنْوَان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات عَنْوَنْتٌ وعَنَنْتٌ، قال الأخفش عَنْوَنَ الكتاب، وأعَنَهُ وأنشد **يونس:**

فَطِنِ الكِتابَ إذا أَرَدْتَ جوابَه واعْنُ الكتابَ لِكَيْ يُسَرَّ ويُكْتما

قال **ابن سيدة:** العِنْوَانُ والعُنْوَانٌ سمة الكتب، وعَنْوَنَهٌ عَنْوَنَةً وعُنْوَانًا وعنا كلاهما، وسمه بالعُنْوَانِ، وقال أيضا و العَنْيَان سمة الكتاب، وقد عَنَاهٌ وأعْنَاهٌ.

وقال في جبهته عُنوان من كثرة السجود، أي أثر:

وأَشْمَطَ عُنْوانٌ بِهِ مِنْ سُجودِه كَرُكْبَةِ عَنزٍ مِنْ عُنوزِ بَني نَصْرِ[1]

المادة الثانية : عَنَنَ

عَنَّ الشيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَنًا وعُنُوانًا، ظـــــهر أمـامك، وعَنَّ يعِنُّ عَنًّا وعُنُونًا واعْتَنَى، اعترض وعرض، ومنه قول **امرئ القيس:**

فعَنَّ لنا سِرْبٌ كأنَّ نِعاجَهُ عذارى دَوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ

والاعْتِنان الاعتراض، وكذلك العَنَنُ من عَنَّ الشيء أي اعترض وعَنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وعَنَّ الكتاب يَعِنُّهُ عَنًّا وعَنَنَهُ، كَعَنْوَنَهُ، وَعنْوَنْتُهُ وعَلْوَنْتُهُ.

ويقال للرجل الذي لا يصرح: قد جعل كذا و كذا عنوانا لحاجته وأنشد:

وتَعْرِفُ فِي عُنْوانِها بعضَ لَحْنِها وَفِي جَوْفِها صَمْعاءُ تَحْكي الدَّواهِيا

قال ابن بري: والعنوان الأثر، قال سوار بن المضرب:

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص310. (مادة عنا)

حاجةٍ دُونَ أُخرى قَدْ سنَحْتُ بِهَا، ... جعلتُها لِلَّتِي أَخْفَيْتُ عُنْواناً

قال: وكلما استدللت بشيء تظهر على غيره فهو عنوان له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان رضي الله تعالى عنه:

ضَحّوا بأَشْمطَ عُنوانُ السُّجودِ بِهِ، يُقَطِّعُ الليلَ تَسْبِيحاً وقُرْآناً

قال الليث:

العُلْوانُ في العُنْوَانِ غير جديدة و العنوان بالضم هي اللغة الفصيحة.

قال أبو داوود الرواسي:

مَنْ طَلَلٌ كعُنْوانِ الكِتابِ ببَطْنِ أُواقَ، أَو قَرَنِ الذُّهابِ؟

قال ابن بري: ومثله لأبي الأسود الدؤلي:

نظَرْتُ إِلى عُنْوانِه فنبَذتُه كنَبْذِكَ نَعلًا أَخلقَتْ مِنْ نِعالكا

وقد يكسر فيقال: عُنْوانُ وَعِنْيان.[1]

يظهر مما سبق أن كلمة (عنوان) حسب معجم لسان العرب ترجع إلى مادتين مختلفتين هما: (عَنَا) و (عَنَنَ) وفي "**حين تذهب المادة الأولى عَنَا إلى معاني القصد والإرادة، ومادة عَنَنَ إلى معاني الظهور والاعتراض، وكلا المادتين تشتركان في دلالتهما على المعنى أيضا في الوسم والأثر**"[2] وفي ما يلي سيتم الوقوف عند هذه المعاني من أجل استنطاقها واستنباط العلاقة بينها وبين العنوان بوصفه حدث لغوي.

[1] ينظر : ابن منظور، لسان العرب، مصدر سبق ذكره، ص 310 .312. (مادة عنن).

[2] الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص16.

1/ معنى القصد والإرادة :

يكشف الفضاء المعجمي لمادة عنا إلى معنى القصد والإرادة فبهذه الدلالات "**يغدو العنوان بوصفه فعلا من أفعال الكتابة وإنتاجها لها، حدثا قصديا أي أنه ينتج تحت قوة الإرادة من حيث هي مشيئة وعزم، و ما يخالج هذه المشيئة من معاناة في إخراج العلامة التي تتحرك وفق استراتيجية قصديه من المرسل إلى المرسل إليه، لتبليغ مقصديات متنوعة**"[1]

2/ معنى الظهور والاعتراض :

العنوان ظهور واعتراض، فالظهور هو الذي يمرئي "**العـــــنوان أي يجعله قابلا للرؤية، عبر منحة سمة مكانية أو فضائية، وبذالك يغدو متمايزا ومختلفا عما حوله وهو بهذا التمرئي يسمطق الفـــــــــراغ ويؤسس ل (سيميوطيقا المرئي) أي يهب الفراغ معنى، فالظهور بوصفه ولادة وتهديدا للفرغ، وجود في مواجهة العدم**"[2]

أما دلالة الاعتراض فإنها متعلقة بالمتلقي على أساس أن "**العنوان هو ما يظهر له ويعترضه من العمل**"[3] فالعنوان هو الذي يخلق فرصة اللقاء الأول بين المتلقي والنص.

---

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تاويلية في شؤون العتبة النصية)، التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، بيروت، 2007، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص59.

[3] الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص22.

3/ معنى الأثر والوسم :

إن الجذرين اللغويين (عَنَا) و(عَنَنَ) يشتركان في دلالة الوسم والأثر والمتمعن فيهما يجد نوعين من الدلالة هما (العلامة) و(التأثير)، أما العلامة فهي التي تحدد العلاقة بين العنوان والنص، والعنوان تبعا لهذه العلاقة "**يعـد علامة النص، أي سمة له وأمارة عليه ودليلا إليه، وهذا يعني أن إنجاز النص لأنطولوجيته واختلافه لا يتحقق إلا بالعنونة من حيث هي عملية إنتاج ل اسم النص (...) فالعنوان للنص بمنزلة الاسم للكائن، لكونه يسمي ويصف ما قد كتب.**"[1]

أما الأثر فيرسم حدود العلاقة بين العنوان والقارئ، لأنه "**العنوان بوصفه "تأثير" يقع فعله هنا على المتلقي من حيث أدائه لجملة من الوظائف التي تأسر القارئ في لذة قراءة النص، وهذا الأسر والاستغراق في لذة القراءة يتوقف إلى حد كبير على الخصصية الأدبية التي يستند إليها في بنائه**"[2]

ب/ اصطلاحا :

"**إن الكتاب يقرأ من عنوانه**"[3] قد تبدو هذه العبارة لأول وهلة بسيطة عادية، لكنها في الواقع تجرنا سنين إلى الوراء لترسم لنا قيمة العنوان منذ الولادة الأولى له، كيف لا وهو حد

[1] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تاويلية في شؤون العتبة النصية)،مرجع سبق ذكره، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص 66.

[3] بسام قطوس، سمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص:32.

ذاته "**طاقة شعرية**"[1] لما يحتويه من مخزون وشحنات دلالية، فهو أول العتبات التي توصل القارئ إلى الحقيقة النصية، رغم كونه خطابا قصيرا إلى أنه يفجر دلالات بإمكانها احتواء النص بأكمله، وربما أكثر من ذلك الإحالة إلى ما لا يقول النص.

يعتبر "**جيرارجيبت**" من الرواد المهتمين بمبحث العنونة، فقد أفرد هذا الباحث عام 1987 مصنف كامل يحمل عنوان "**عتبات**" seuil، حاول فيه تدارس كافة العناصر النصية بما في ذلك العنوان، متوقفا عند قرائنه الزمنية والمكانية وقرائن الإرسال والاستقبال، وعند وظائفه وأنواعه، واعتبره من أهم عناصر النص، مشير إلى صعوبة تعريفه نظرا لتركيبته المعقدة والعويصة عن التنظير، يقول : "**ربما كان التعريف نفسه العنوان يطرح أكثر من أي عنصر أخر للنص الموازي بعض القضايا، ويتطلب مجهودا في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني، كما نعرفه مند النهضة ...هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصرا حقيقيا من وذات تركيبة لا تمس بالضرورة طولها.**"[2]

هذا يعني تعريف العنوان يطرح أكثر من سؤال، ليس لأنه بنية لغوية طويلة أو قصيرة، بل لأنه حمولة دلالية مكثفة تتطلب وعيا خاصا وقدرة متميزة على تحليله، وهذا ما يجعله مع صغر حجمه نصا موازيا ونوعا من أنواع التعالي النصي الذي يحدد مسار القراءة والتأويل.

[1] ينظر: الهميسي محمود، براعة الاستهلال أو في صناعة العنوان، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السادس، جامعة اليرموك 1996/17.15، نشر في الموقف الأدبي، ع 313، 1997.

1 Gérad Genette :seuil،Collection poétique aux ed du seuil paris, 1987 ;p54

وقد توالت الدراسات المتخصصة في علم العنونة بعد ذلك ، وربما يعد "**ليهوك** **loek leo** أحد أشهر المؤسسين المعاصرين للعنوان من خلال كتابه الموسوم ب: **سمة العنوان la marque du titre** الذي حدد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالمه التحليلية.

ف "**ليهوك**" قام بدراسة العنوان من منظور يستند إلى العمق المنهجي والاطلاع على اللسانيات ونتائج السيميوطيقا من خلال التركيز على بنائها ودلالتها ووظائفها، ورأى أن "**العناوين التي نستعملها اليوم ليست هي العنـــاوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا objet artificiel لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد والمكتبيين.**"[1]

يعرف **ليوهوك hoek leo** الـــعنوان بقوله: "**العنوان مجموع اللســـــــــــانيات (كلمات، مفـردة، جملة.....) التي يمكن أن تدرج على رأس كل نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتغري الجمهور المقصود** " [2]؛ لأنه يعتر فرصة قرائية متأنية تفتح باب الأفق التخيلي للنص على اعتباره أنه علامة تعترض مخيلة القارئ [3]

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:66.65.

[2] Leoh hoek :la marque du titre dispositifs ilimiotique d'une pratique textuelle, mouton publishes, the harague, paris new york, 1981, p :05

[3] ينظر: حليمة قطاي، استراتيجة العنوان في الكتاب النقدي القديم، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير جامعة العقيد الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات، 2005/2004 , ص:33.

ليتمكن من ملامسة مكنونات النص، لأنه " **يقوم على تركيب نصي يعد مفتاحا منتجا ذا دلالة ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل فقـــــط، بل يمتد إلى البـــــنى العميقة، ويستفز فواصله، ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع، النص، المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة .**"[1] حسب مقررة القارئ على استفزازه واستجلاء معانيه، لأن العنوان ينفتح على أكثر من قراءة، وذلك من خلال المعنى الذي يختزله، فهو يحمل ما لا يحمل النص أحيانا إذ "**يقول العنوان مالا يقول النص من خلال سلطته الدلالية التي تعد انفجارية إذا ما استفزت قرائيا**"[2] فهو بذلك " **رسالة لغوية تعرف بهوية النص، وتحدد مضمونه، وتجدب القارئ إليه وتغويه به .**" [3] انطلاقا من "**الرؤية الأولى للكتاب** "[4] لأن حامل الكتاب يشد بصره لأول وهلة إلى العنوان على الصفحة الأولى، ذلك لأنه يمثل "**أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يفرض أعلى فعالية تلق ممكنة مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل**"[5] واستغلاله في قراءة النص باعتباره "**السلطة العليا التي تحكم كل التأويل** "[6] والتي يسيرها العنوان؛ لأنه يمثل الدلالة الكلية التي "**تنطوي على**

[1] إبراهيم بادي، دلالة العنوان و أبعاده في موتة الرجل الأخير، مجلة المدى، ع 261، 1999, سوريا، ص: 114.

[2] حليمة قطاي، استراتيجية العنوان في الكتاب النقدي القديم، مرجع سبق ذكره، ص:46.

[3] عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص:64.

[4] محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفاريق، مجلة عالم الفكر، ع3، 1997، ص:15.

[5] بسام قطوس، سيمياء العنوان، مرجع سبق ذكره، ص:27.

[6] حليمة قطاي، استراتيجية العنوان في الكتاب النقدي القديم، مرجع سبق ذكره، ص:27.

أبعاد عميقة تحوي معاني شاملة، وهو الكلمات التي تختصر التفاصيل وتجمع الأشتات وهو البداية والنهاية والجوهر الذي تدور في مداره عناصر القصيدة."[1]

أما المساهمة العربية في تحديد مفهوم العنوان فيمكن التمثيل لها بمقاربة "**الجزار محمد فكري**" الآتية: " **العـــــنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يـــــــــــعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه، العنوان – بإيجاز يناسب البداية – علامة ليست من الكتاب جعلت لكي تدل عليه** "[2]

من خلال هذا التعريف تظهر لنا الطبيعة اللغوية للعنوان، فضلا عن جملة من الوظائف الاستراتيجية التي يؤديها، وهذه المقاربة لا تختلف كثيرا عن المقاربة التي قدمها " **خالد حسين حسين** " في تعريفه للعنوان، مفادها أن "**العنوان علامة لغوية، تتموقع في واجهة النص، لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ومحتواه، و تداوليته في إطار سوسيو ثقافي خاصا بالمكتوب.**"[3]، وهنا تظهر ثلاث محاور تتعلق كلها بالعـــــــنوان هي: الطبيعة اللغوية للعنوان، موقعه الكتابي، و وظائفه التي يؤديها .

إن التشكيل الهندسي للعنوان و موقعه المتصدر لفضاء النص قد لا يكون القصد منه " **التنميق و التزويق واستدراج القارئ كما يحلو لأصحاب المطابع أن يقولوا، و إنما قد يحمل العنوان رسالة النص الكبير، تختزل في شكل عبارة فتكون حروفا أو أرقاما أو**

[1] ابراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، ط1، 1985، ص:186.

[2] الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص15

[3] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تاويلية في شؤون العتبة النصية)، مرجع سبق ذكره، ص 27.

علامات مطبعية أو بياضا، وقد تتسع الحروف وتضيق، وقد تشكل ألوانا مختلفات وتتصل وتنفصل وتكون كوفية أو نسخية أو ورقية، مستقيمة أو معوجة، وقد ترسم مرتعشة ... فهمنا تلتقي بلاغة العنوان بصناعته، ويتم التوافق بين التشكيل والمقصد فإذا العنوان طاقة شعرية ورسم بالكلمات. "[1]

إن الأهمية التي حظي بها العنوان في الدراسات النقدية المعاصرة، جعلته "**مفتاحا منتجا ذا دلالة، ليـــس على مستوى البناء الخارجي للعمل، بـــل يمتد حتى البنية العميقة، ويستفز فواصله و يدفع السلطة الثلاثية (المبدع النص المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة.**"[2]

ولا تنحصر أهمية العنوان في كونه علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتصفه وتغري القارئ بقراءته فقط، بل قد تفوق ذلك لأنها تسهل على القارئ عملية الانتقاء والاختيار وتكسبه الوقت، ويكفي لتحسس هذه الأهمية أن نتصور للحظة غياب العنونة عن الكتب الموجودة في رفوف المكتبات، كم من الوقت سيستغرق القارئ ليختار أو ليبحث عما هو بحاجة إليه، كما أنه لولا العناوين لظلت الكثير من الكتب مكدسة في المتاجر، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه و انتشاره.

[1] محمد الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، ع313، دمشق، 1997، ص: 115.

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد25، ع3، 1997، ص،107.

فالعنوان إذن الذي تدور حوله أنظار القارئ، فيؤول و يفسر حسب معطيات هذا النص الصغير، أما إذا كان هذا الأخير مراوغا، فيضطر القارئ حينها إلى الولوج في قلب النص ليكتشف معانيه الخفية متكئا على مخزونه الثقافي، وبذلك تبرز العلاقة بين العنوان والنص متينة لأن "**العنوان مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله و لا يختلف معه و يعكسه بأمانة ودقة.**"[1]

من خلال ما سبق نلحظ أن العنوان له علاقة وطيدة بالنص لكونه يحمل أسرار النص بين ثناياه، فمعظم التعاريف انبثقت من وظيفة العنوان وما يلعبه من دور جليل في تيسير الولوج إلى خفايا النص، فتبرز القيمة الفنية للعنوان .

نخلص إلى أن للعنوان قيمة كبرى في تغطية مضمون النص، كما أنه عنصر جاذب للقارئ لأنه يدفعه لقراءة النص لكونه "**علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتحدده، وتغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكتبات، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه وانتشاره، وشهرة صاحبه، وكم من كتاب كان وبالا عليه وعلى صاحبه.**" [2] الذي ربما أخطأ في اختياره أو أنه لم يحسن شحن مفرداته بما يحمله النص من معان وقيم.

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1975، ص:277.

[2] عبد القادر رحيم، سيمياء العنوان في شعر مصطفى محمد الغماري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم اللغة العربية و آدابها، 2005/2004، ص:26.

ج/ العنوان في الشعر الحديث :

مما لا شك فيه أن العنوان في الشعر معطى حديث، ففي بداية العصر الحديث لم يحفل الشاعر كثيرا بعنونة القصيدة، فقد استمرت العنونة بالمطالع والمناسبات التي قيلت فيها، أو تسمية الديوان باسم الشاعر، كما هو الحال عند **البارودي** (ديوان البارودي) ويعود ذلك إلى تقليده للقصيدة القديمة .

فالشعر العربي الحديث لم ينفصل مع بداية النهضة عن التقاليد الشعرية التي سار عليها الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، ولم يحظى العنوان بالأهمية باعتباره جزءا غير راسخ من تلك التقاليد، وكان **(محمود سامي البارودي)** الرائد الأول لنهضة الشعر العربي الحديث، من بين الشعراء الاتباعيين الذين حملوا على عاتقهم حماية تلك التقاليد، ولأجل ذلك لم يهتم **(البارودي)** بالعنونة بل نظم قصائده على نهج شعراء العرب القدامى، فكان يقول على طريقة العرب، ويمثل البارودي في مهمته الإحيائية للتراث العربي، "**جسرا عبرت من خلاله الروح الشعرية الأصلية التي رأينها في القرون الأولى، ولم تكن مهمته يسيرة لأنه كان يسير في طريق ليس فيها المؤثرات سوى نور التراث القديم.**"[1]

[1] ينظر: عبد الرحمان اسماعيل اسماعيلي: العنوان في القصيدة العربية، مج الملك السعودي، ج8، مجلة الآداب تصدر في جامعة الملك سعود المملكة العربية السعودية، 1996، ص:48.

ومع ظهور المدرسة الكلاسيكية – الجديدة – أخد العنوان مكانة وقيمة عند الشعراء و أصبح مظهرا معتادا تتوج به القصيدة العربية، فقد قام **أحمد شوقي** بعنونة قصائده ."**وكان العنوان الذي التزمت به المدرسة الكلاسيكية الجـديدة تابعا من الغالب من موضــوع القصيدة، دالا على فحواها.**"[1]

ومع ذلك فكما يقول محمد بنيس لم تكن العناوين الـــــفرعية من اختيار الشاعر دوما، فقد لا يكون شوقي هو الذي تكفل بموضع بعض العناوين و العناوين الفرعية لقصائده، وقد لا يكون البارودي واضع عناوين قصائده، إلا أنه يتعذر علينا التأكد منها في غياب دراسات متخصصة للنص الموازي .

وقد ظل العنوان في قصائد شوقي وأتباعه المدرسة الكلاسيكية ذا معيار موضوعي مرتبط بالقصيدة نفسها، فهي التي تشكل العنوان وتحدده ومع مجيء الرومانسيين فتحت أبواب تجديد أخرى غيرت الكثير من المفاهيم الشعرية والنقدية، وقد طالت العنوان بالضرورة، إذ "**استعد الرومانسيون العرب و هناك لهدم المترسخ و السائد معلنين عن رؤية مختلفة لمفهوم الشعر و الشاعر.**"[2]

[1] المرجع السابق، ص، 49.

[2] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، ح2، دار ثوبقال، بيروت، دار البيضاء، 1989، ص،10.

فنال العنوان ما نالت القصيدة و لم تعد تعرف بمضمونها، بل تحول العنوان إلى "**فنية نفسية مرتبطة بنفسية الشاعر، وهاجسه الرومانسي وعناوين القصائد أصبحت ذات مدلول رومانسي مرتبط بنفسية الشاعر من ارتباطه بالقصيدة نفسها.** "[1]

أما في القصيدة العربية، فقد ارتبطت العنونة برؤية فنية تشكيلية وبلاغية محملة بأبعاد دلالية و شعرية .

3 _ أنواع العناوين :

لقد قسم النقاد والـدارسون العنـاوين من حيث دلالتها وعلاقتها بالنصوص إلى أنواع متعددة، يمكن تصنيفها إلى مجموعتين:

الأولى: هي مجموعة العناوين الإخبارية

الثانية: هي مجموعة العناوين الموضوعاتية.

تهدف "**العناوين الإخبارية إلى مساعدة القارئ على إيجاد العمل المطلوب و تميزه عن الأعمال الأخرى، وعادة ما تكون هذه العناوين قصيرة بصورة عامة، بحيث تتألف من كلمة أو عبارة و تعرض الموضوع المعرض بشكل موضوعي و حيادي دون الإفصاح عن رسالة النص** "[2]

[1] ينظر: عبد الرحمان اسماعيل اسماعيلي: العنوان في القصيدة العربية، مرجع سبق ذكره، ص،53.

[2] Voir : Gérad Genette, seuil,p:85.

أما العناوين الموضوعاتية فإنها تتعلق بموضوع النص وتصفه بعدة طرق، ومن هذه العناوين ما يعين الموضوع المركزي للنصوص بطريقة أقل وضوح و ذلك باستخدام المجاز والكناية "**وهي تحيل مباشرة على موضوع النص.**"[1]

ويمكن تقسيم العنوان منهجيا حسب **جيرار جينيت** الى :

1 العنوان الرئيسي .

2 العنوان الفرعي .

3 المؤشر الجنسي .

ويرى "**جينث**" أن ما يهم في هذا التقسيم هو العنوان الرئيسي لأنه هو المؤسس لنظام العنونة في ثقافتنا الحالية، فهو كبطاقة تعريفية تمنح النص هوية دالة، وعادة ما يكتب بأحرف كبيرة وبارزة على أهميته وبعده المركزي للعمل الذي يعنونه، "**فهو الأس والركيزة في عملية العنونة ذاتها** "[2]

"**وهو يتحرك على مستويين دلالي خاص محوره الحد من حرية ممارسة شرطية بالنسبة للوجود الإنساني وهي "التعبير"، وآخر دلالي عام يضع جميع أنواع الممارسات الأخرى تحت هذا الحد** "[3].

[1] Voir : Gérad Genette, seuil,p:82

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تاويلية في شؤون العتبة النصية)، مرجع سبق ذكره، ص79.

[3] ينظر: الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سبق ذكره، ص، 55.

أما العنوان الفرعي فهو يأتي بعد العنوان الرئيسي ويعمل على تكملة المعنى، فانه يكتب بأحرف صغيرة، لأنه عبارة عن تمتمة تلحق بالعنوان الرئيسي، وتوجد عناوين تحيل على الداخل وهي ما يسمى بالعناوين الداخلية، وهناك موقع آخر للعنوان يكون بين الغلاف والصفحة الداخلية يطلق عليه العنوان المزيف .

ومما لاشك فيه أن العنوان ومع اختلاف أنواعه يبقى مضمنا بعلامات سيميولوجيا دالة تقدم لنا "**معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه.**"[1] فالعنوان هو المحور "**الذي يتولد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يبنى عليه** " [2]، ولذا يخضع بناءه وتكوينه إلى بعد دلالي وآخر تركيبي .

وقد اعتبره الجزار محمد فكري " **بنية موازية لبنية العنوان الرئيسي، تكافؤها وتختلف عنها اختلافا يجعل الأولى ضرورية للثانية، على الرغم من الدائرة الدلالية الواحدة التي تقع الاثنتان فيهما** "[3]، وإذا كان العنوان الفرعي عنـــــوانا شارحا ومفسر للعنوان الرئيسي فعن ما يظهر كمؤشر جنسي هو محدد لطبيعة ونوع هذا العمل بوصفه قصة أو رواية أو قصيدة أو ما إلى ذلك من الأجناس الأدبية الأخرى.

[1] ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] ينظر: الجزار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، مرجع سبق ذكره ص56.

"**ولذلك فهو يظهر في فضاء غلاف العنوان ليؤسس بخفاء بروتوكولا للقراءة وتوجيها للقارئ في عملية القراءة ذاتها**"[1]، لأن النص "**يغدو مؤهلا للدخول في عقد القراءة مع المتلقي** (...) أي **أن العلامة التجنيسية بحضورها تختلف أصول لعبة القراءة، عبر موضعتها للنص في شبكة أعراف النوع و تقاليده**"[2]

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأجزاء الثلاثة **(العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي والمؤشر الجنسي)** تخص منظومة العناوين المتعلقة بكتاب واحد.

لكن ماذا عن العناوين الداخلية ؟

يقصد بها "**تلك التي بمقتضاها يمفصل الكاتب الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوي) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية، وهي في العموم تؤذي وظائف مشابهة ومتماثلة لما يؤديه العنوان العام.** "[3]

ولكن خلاف للعنوان العام الذي يتوجه إلى عامة الناس وينتشر في دائرة أوسع عند القراء، فإن "**العناوين الداخلية قلما يفهمها غير القراء أو على الأقل الجمهور المحدد بالمتصفين و قراء الفهارس، و بعض هذه العناوين لا يحمل معنى إلى المتلقي و قد التزم بقراءة النص.**"[4]

[1] ينظر: حميد الحميداني، عتبات النص الأدبي (بحث نظري)، مج علامات في النقد، ج12، ع46، 2002، ص40.

[2] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تاويلية في شؤون العتبة النصية)، مرجع سبق ذكره، ص82.

[3] المرجع نفسه، 82.

[4] Voir : Gérad Genette, seuil,p271

4_ وظائف االعنوان:

إن الموقع الاستراتيجي الذي يتمتع به حوله لأداء أدوار وظائفية متنوعة، حتى صار استقلال العنوان عن نصه استقلال لا ينفي علاقته به، بقدر ما هو ناف لاختزال هذه العلاقة في وظيفة أحادية الاتجاه من العنوان إلى العمل فيما يشبه الإحالة الآلية، لذلك حدد النقاد والباحثون وظائف مختلفة للعنوان.

ونظرا لتعدد وظائف العنوان وتداخلها، اتجه بعض الباحثين إلى تحديدها متخذين من الوظائف اللغوية التواصلية ل "**رومـــــان جاكبسون**" سبيلا للمقاربة، فالعنوان عبارة عن رسالة، "**وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل اليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل ويؤولها بلغته الواصفة أو الماوراء لغوية، هذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر وظيفتها الحفاظ على الاتصال** "[1]

من هنا يتبين أن للعنوان وظيفة مرجعية، انفعالية، إنتباهية، جمالية، ميتالغوية إفهامية. ويمكن استخلاص هذه الوظائف مجتمعة أو منفردة من أي عنوان. وهنا ذكر **جيرارجينيت** "**أن شارل غريفل و ليهوك حدد ثلاث وظائف للعنوان هي:** "[2]

[1] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مرجع سبق ذكره، ص100.

[2] Voir : Gérad Genette, seuil,p:.73

أ وظيفة تعين العمل.

ب وظيفة تعين محتوى العمل.

ج وظيفة جذب الجمهور.

ويرى جينت أنه ما من ضرورة لأن تجتمع هذه الوظـــــائف كلها في العنوان الواحد، فالوظيفة الأولى تعد ضرورية وإلزامية في أي عنوان، أما الوظيفة الثانية و الثالثة فهما اختياريتين.

لذلك فقد وضع **جيرار جينيت** هذه الوظائف موضع مساءلة و تشكيك، و أبدى حولها مجموعة من الملاحظات.

إذ يمكن للوظيفة الأولى أن تعوض بعنوان مفرغ دلاليا بحيث لا يحدد ولا يعين مضمون عمله، كما أن هذه الوظيفة لا تتحقق بشكل قاطع، إذ يمكن أن توجد مثلا روايتين تحملان نفس العنوان فيقع المتلقي في حيرة من أمره، فيستعين ببعض المؤشرات النصية الأخرى كاسم الكاتب.

ويؤكد **جيرارجينت** في ملاحظته هذه على ضرورة مراعاة وظيفة تحديد الشكل لكي تبقى وظيفة تحديد المحتوى مفتقرة لوظيفة تحديد الشكل.[1]

وقد اقترح **جيرارجينت** تقسيما لوظائف العنوان يختلف عن التقسيم الذي اقترحه **ليهوك** و**غريفل** يتضمن الوظائف التالية:

[1] Voir : Gérad Genette, seuil,p74 .

1/ الوظيفة التعينية :

هذه الوظيفة تعرف أيضا بوظـــــــيفة التسمية لأنها تتكفل بتسمية العمل الذي تسمه، وفيها تشترك "**الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات والأعمال الفنية، بل هي رواسم تهدي الكتاب ... يشترك في استعمالها المؤلف والباحث وبياع الكتب والقارئ، كما أنها وظيفة تستوي عندها الأسامي جميعا فلا فرق فيها بين قديم وحديث وبين عنوان صنعه المؤلف وآخر انتقاه الناشر.**"[1]

فتعتبر هذه الوظيفة إلزامية وضرورية وبموجبها يعين العنوان نصه ويحدد هويته، "**إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى .**"[2]

وهذا يعني غايتها تسمية الوظائف وتعين النص المعنون دون انفصالها عن الوظائف الأخرى.

2/ الوظيفة الوصفية :

وهي الوظيفة نفسها التي عناها **ليهوك** عندما عرف العنوان على أنه "**مجموعة من العلامات اللسانية ترد طالع النص لتعينه وتعلن عن فحواه وترغب القارئ فيه.**" [3] فواجب

[1] ينظر: محمد الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مرجع سبق ذكره، ص118.

[2] Voir : Gérad Genette, seuil,p 8 .

[3] Leoh hoek : la marque du titre, paris, mouton, 1982, p17.

هذه الوظيفة وصف عنوان النص ويقول شيئا عن موضوعه ونوعه أو جنسه الأدبي أو كلاهما معا، لذلك لا نستطيع الاستغناء عنها .

3/ الوظيفة الإيحائية :

فهذه الوظيفة ترتبط ارتباطا شديدا بالوظيفة الوصفية بقصد من الكاتب أو بغير قصد، وهي أيضا ضرورية لأن كل عنوان مثل أي ملفوظ له طريقته في الوجود وأسلوبه الخاص، كما أنها تعتمد على مدى قدرة المؤلف على الإيحاء والتلميح من خلال تراكيب لغة العنوان، الا أنها ليست دائما قصدية، لذلك فقد دمجها "**جيرارجينيت**" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها، على أساس أن العنوان الذي يقوم على الوظيفة الإيحائية ليس "**كشاف للمعنى وإنما هو له كثافا، إذ يقوم على توليده في ذهن القارئ أكثر من قيامه على توضيحه، فليست غايته البيان و التبيين وإنما توليد المعنى من رحم النص.**"[1]

4/ الوظيفة الإغرائية :

وتسمى بالوظيفة الإشهارية، "**وهي الوظيفة التي تغري القارئ وتحدث له تشويقا وتثير فضوله، وهي وظيفة مشكوك في نجاعتها حسب جينت، وترتبط إن كانت حاضرة بالوظيفة الوصفية ولإيحائية.**"[2]

[1] ينظر: محمد الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مرجع سبق ذكره، ص120

[2] Voir : Gérad Genette, seuil,p 89.

ولكن حضورها أو غيابها عادة مرتبطة بمستقبليهما اللذين لا تتطابق دائما مع واضع العنوان، لأن هذه الأخير عندما يضع عنوانا لعمله إنما "**يخاطب من القـــارئ ثقافة وملكات، و يستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، و ليس همة التواصل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ.**"[1]

وهذا يعني أنها وظيفة جذب قرائي وهدفها تشويق القارئ وهي ترتكز على القيمة التواصلية أكثر من تركيزها على حمل العمل حملا.

ووظائف العنوان لا تقف عند هذا الحد، نظرا لتشابكها وكذا تمازجها مع وظائف النص المتعددة.

ويجذر في الأخير الإشارة إلى أن اهتمام **جيرارجينيت** بالعنوان ووظائفه كان عبارة عن مشروع بحث في معايير وقوانين خطاب العنوان بصفة عامة، لذلك فالعنوان في الشعر يختلف على العنوان في الأشكال الأدبية والأنماط الفكرية الأخرى، لأن هذه الأخيرة تتطلب في أصحابها التدقيق والتمحيص، لكي تكون مناسبة لإفادة المحتوى، أما العنوان في الشعر فان علاقته بالنص بالغة التعقيد، ولذلك وجب على القارئ مراعاة وظيفة العنوان في الشـــعر، ليس فقط لأنه مكمل ودال على القصيدة، و لكن من حيث هو علامة لها علاقة اتصال وانفصال معها، اتصال لأنه وضع أصلا لأجل نص معين، وانفصال باعتباره علامة

[1] ينظر: محمد الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مرجع سبق ذكره ، ص44.

لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات الأخرى المنتجة للمسار الدلالي الذي يكونه القارئ وهو يؤول العنوان والنص معا.

4_ لمحة عن الشاعر محمود درويش:

ولد "**محمود درويش**" في 13 مارس 1941، في قرية صغيرة تدعى "**البروى**" و هي قرية عربية تبعد مسافة (9 كلم) شرق عكا [1]

هاجر بعد النكبة مع عائلته إلى لبنان 1948، وعمره سبعة أعوام، و عاد متخفيا بعد عام ومكث في قرية (دير الأسد) بمـدينة الخليل، وأكمل الدراســـة الابتدائية في قرية دير الأسد، وكان يتخفى طيلة تلك الفترة خشية أن يطرد من بـــلاده، وأكمل دراسته الثانوية في (كفر قاسم). وانتظم في صفوف الحزب الشيوعي هناك من خلال جريدة " **الاتحاد** "، وكان مسؤولا لتحرير مجلة "**الجديد**" التابعة للحزب،[2] كما اشترك في تحرير جريدة " **الفجر** " واشتغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وحرر في مجلة " **الكر مل** " الثقافي في لبنان.[3]

[1] محمد شادو، دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر (دراسة نصية في جدارية محمود درويش)، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب و اللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر،2012 . 2013، ص 12.

[2] محمد جاسم الموسوي، بثينة خالدي : الادب العربي الحديث (مختارات)، المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص311.

[3] أيمن تعليب : قصيدة الثورة في الخطاب الشعري المعاصر (جدل الشعر و السلطة)، دار العلم و الايمان للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 387.

اعتقل من قبل السلطات الإسرائيلية مرارا بدأ من العام 1961 بتهم تتعلق بتصريحاته ونشاطه السياسي وذلك حتى عام 1972 حيث توجه إلى الاتحاد السوفييتي للدراسة، وانتقل بعدها لاجئا إلى القاهرة في ذات العام حيث التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية وشغل منصب رئيس تحرير مجلة شؤون فلسطينية [1]

كانت محطته الأخيرة قبل وفاته بسبب المرض في موطنه الأم ليعود عام 1994 إلى فلسطين ليقيم في رام الله، بعد أن تنقل في عدة أماكن كبيروت والقاهرة وعمان وتونس وباريس قبل عودته إلى وطنه حيث أنه دخل إلى فلسطين بتصريح لزيارة أمه. وفي فترة وجوده هناك شغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وأحيى العديد من الندوات الشعرية داخل فلسطين وخارجها.[2]

رحل " **محمود درويش** " عن الحياة بعد حياة حافلة بالصراع والأمل والطموح، توفي في الولايات المتحدة الأمريكية، يوم السبت 09 أوت 2008، بعد اجرائه لعملية القلب المفتوح في المركز في "**هيوستن**" دخل بعدها في غيبوبة، وبعد أن قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش توفي .[3]

[1] محمد نمر مصطفى : محمود درويش الغائب الحاضر، دار الثقافة، ط1، 2010، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] محمد شادو، دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر (دراسة نصية في جدارية محمود درويش)،مرجع سبق ذكره ص12.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية "**محمود عباس**" الحداد ثلاث أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا إياه بعاشق فلسطين ورائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء .

و"**لدرويش**" ما يزيد عن ثلاثين ديوانا من الشعر والنثر بالإضافة إلى ثمانية كتب وترجم شعره إلى عدة لغات تجاوزت العشرين لغة [1]

كما نال العديد من الجوائز والتكريمات كجائزة لوتس للبحر الأبيض المتوسط، درع الثورة الفلسطينية، لوحة أوروبا للشعر، جائزة " ابن سينا " في الاتحاد السوفيتي، جائزة الأمير كلاوس الهولندية، جائزة 07 نوفمبر للإبداع في تونس، جائزة القاهرة للشعر العربي ....الخ.

من مؤلفاته "**عصافير بلا أجنحة**"، "**أوراق الزيتونة** "، "**عاشق مـــن فلسطين**"، "**آخر الليل**"، "**مطر ناعم في خريف بعيدة** "، " **محاولة رقم 7** "، "**هي أغنية...هي أغنية** "، "**لا تعتذر عما فعلت**"، "**العصافير تموت في الجليل**"، "**حصار لمدائح البحر**"، "**ذاكـــرة للنسيان**"، "**لماذا تركت الحصان وحيدا**"، "**أثر الفراشة**".

يعتبر "**محمود درويش**" أحد أبرز من ساهم بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه، في شعر درويش يمتزج الحب بالوطن بالحبيبة الأنثى.[2]

يحتل شعر "**محمود درويش**" مكانة في مسيرة الشعر العربي المعاصر عموما، والمقام منه على وجه الخصوص، ولعل من أبرز عوامل الإبداع لدى هذا الشاعر تعود إلى المأساة التي

[1] المرجع السابق، ص13.

[2] محمد نمر مصطفى : محمود درويش الغائب الحاضر، مرجع سبق ذكره، ص9.

تعيشها فلسطين، حيث شكلت ولا تزال تشكل المادة التي يستوحي منها الشعراء مواضيعهم الشعرية، لذلك أطلق عليه شاعر الثورة والوطن، هذان الأخيران اللّذان يعَد "**كلاهما وهج لهب، تتبخر المسلمات والبديهيات الأولـــــى التي لا تقبل النقاش في أتون مرجله النقدي، فهما وهج خلاَق ينال الأسس والأصول والمعايير السائدة حتى يعيدها خــلق آخر، ويستبدلها بمعايير تأسيسية مغايرة كل المغايرة، جديدة كل الجدة، طازجة كل الطزاجة، الشعر والثورة مواجهة رمزية بنيوية كلية لا تخشى الواقع ولا تعرف المجامـــلات**"[1].

[1] أيمن ثعلب : قصيدة الثورة في الخطاب الشعري المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص50.

الفصل الثاني:

استراتيجية التشكيل الفني

تمهيد:

المقصود بالتشكيل الفني الذي يجمع هذا الفصل هو تلك الوضعيات التي يتخذها العنوان فنيا، وما يربط بين أجزائه من علاقات تؤدي إلى تشكيل فني معين، أو ما قد يكون من تعالق مع النتاجات الأخرى.

إن الحديث عن التشكيل الفني هو حديث عن التركيب، الذي يرتبط **بالأسلوب، وبالصورة الفنية، وبالتناص.**

1- الأسلوب :

لا نريد أن نأتي بكل ما كتب عن الأسلوب، وسنكتفي بالجانب الذي يهمنا في هذا المبحث، والواقع أنه لا يوجد تعريف جامع مانع فالأسلوب يتفق عليه الدارسون رغم تفريقهم بين الأسلوب وعلم الأسلوب، حيث يرجع شكري عياد نشوء علم الأسلوب إلى فكرة التميز بين اللغة والقول كما جاء عند **(دي سوسير)** حيث اللغة هي: " **نظام متعارف عليه من الرموز التي يتعارف بها الناس أما القول فهو صورة اللغة المتحققة في الواقع في استعمال فرد معين.** "[1] وهي بالتالي " **تعني السمات المميزة التي تتخذها اللغة في الاستعمال، وهذه السمات هي ما سماه أهل الأدب بالأسلوب.** "[2]

[1] عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر، القاهرة، ط3، 1997، ص23.
[2] المرجع نفسه.

فاللغة عبارة عن مادة والأسلوب إبداع يستعمله الكاتب في التعبير عن مواقفه والإبانة عن الشخصية الأدبية وتوشيحها بطابع التميز والانفراد في اختيار الألفاظ وتركيب العبارات.

يرى **(فرمان)** الحقل الذي تتحرك فيه الأسلوبية في ثلاث أنماط :

_الأسلوب بوصفه انحرافا في القاعدة.

_ الأسلوب بوصفه تواترا أو تكرارا لأنماط لسانية .

_ الأسلوب بوصفه استثمارا للإمكانيات النحوية.[1]

ومن هنا فإن استعمال اللغة على نحو مغاير للعادي يؤدي إلى نشوء أسلوب يميز كاتب عن غيره ولا تعتبر جميع الظواهر اللغوية في النص الخارجة عن النظام اللغوي ذات أهمية أسلوبية وقيمة في النص.

وقد فضلنا في هذا المبحث أن نتناول الأسلوب من خلال الضمير بين التقابل والمفارقة.

أ/ الضمير بين التقابل و المفارقة :

تبنى قصائد الديوان على ثنائية تعارضية بين طرفين هما **أن/نحن** فبالرغم من أن "**الأنا**" جزء لا يتجزأ من ال "**نحن**" ويندرج في ثناياه إلا أنه يتفرد برؤيته الخاصة، وسيطرته التي تكاد تكون تامة على حركة الصياغة الشعرية، ويكسر عنصر التوقع الدلالي يسستتبعه مفارقة حادة، تستعين فيها "**الأنا**" أفعالا استقرت في الوجدان الجماعي للشعب

[1] ناظم حسين، البنى الأسلوبية (دراسة في أنشودة المطر للسياب)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص43.

الفلسطيني، اتصف بها الاحتلال، ليتصف بها طرف آخر هو ال "**نحن**" ليصبح الاحتلال تبعا لذلك في حالة حضور وغياب في الوقت نفسه – على المستوى الفني –

فهو في حالة حضور، لأنه مارس أفعال القمع ضد الشعب الفلسطيني، وهو في غياب، بسبب بروز فاعل جديد على مستوى الصياغة بعد أن كان مفعولا به على المستوى الواقع، وهو "**نحن**"، ذلك أن الفاعل الأول قد سلم أدواته القمعية للفاعل الجديد الذي قام بدوره، وكفاه القيام بهذا الفعل، وبذالك تصبح العلاقة بين الطرفين، ونقصد بين **نحن/هم** علاقة تكاملية أو علاقة حلولية، حيث حل كل واحد منهما في الآخر، ليصبح في النهاية شيئا واحدا تعمل فيه الذات على تدمير نفسها بنفسها فهم إذن غائبون على مستوى الفعل الحقيقي، وحاضرون بحكم تداخلهم واتحادهم داخل نطاق ال "**نحن**" يقول **محمود درويش** في قصيدته:

كَيْفَ أَكتُب فَوقَ اُلْسَحَاب؟

كَيْفَ أَكتُبُ فَوْقَ السَحَاب وصيّة أهْلِي؟ وَأهْلّي

يَتْرُكُونَ الزَمانَ كَمَا يتركون معاطفهم في البيوت، و أهلي

كُلَّما شَيَّدوا قَلْعَةً هَدَموها لِكَيْ يَرْفَعوا فَوْقَها

خَيْمَةً لِلْحَنينِ إلى أَوَّلِ النَّخْل. أهْلي يَخُّونونَ أَهْلي

في حُروبِ الدِّفاعِ عَنِ المِلْح. لكِنَّ غَرْناطَةً مِنْ ذَهَب[1]

تكتنز الأبيات بدلالات متعددة، أهمها:

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، دار العودة بيروت، ط4، 1992، ص9.

استخدام ضمير المتكلم ست مرات، من خلال قوله "**أهلي**" التي تتكرر من حين لآخر، لتفيد حالة من حالات الارتباط الشديد بين الذات الشاعرة، والجماعة التي تنتمي إليها، مما يمنح الخطاب تقابلية بين هذه الضمائر التي تتردد بين الأسطر الشعرية، كما يمنحه موسيقية أخاذة تعتمد على التردد الصوتي، الذي يعمل على تعميق المأساة الفلسطينية، وخاصة عندما نصل إلى الجملة التي تشكل بؤرة الخطاب، والضمائر التي تعبر عنه، ونعني بذلك جملة "**أهلي يخونون أهلي**"

فالضمائر إذن تلعب دورا أساسيا في تشكيل الخطاب، حيث استخدم الشاعر الضمير المتصل خمس مرات، مقابل مرة واحدة للضمير المنفصل، الذي بدأ به القصيدة، وهذا يوحي بأن ضمير المتكلم "**أنا**" موجود منذ بداية التعبير الشعري، وربما قبل إبداعه، حيث شكلت لديه هذه الرؤيا التي تعبر عن التساؤل الحيرة، وهي كيف يكتب وصية أهله، الذين تخلوا عن ترثهم وماضيهم وحضارتهم المجيدة، ببساطة موجعة ومفجعة في الوقت نفسه، تماثل بساطة تركهم لمعاطفهم في البيوت.

هكذا يعبر شاعر الحداثة عن تجربته الشعورية، باستخدام الرموز المكثفة، والتقابل في "**ياء**" المتكلم، وتعدد الضمائر وتنوعها بين المتكلم والحضور والغياب. ولعل ضمير الغياب في قوله "**يتركون معاطفهم**"، يؤكد غياب "**الأهل**" على مستوى الصياغة النحوية والواقعية، لأنهم تخلوا عن ماضيهم وتراثهم، فلم يعد لهم وجود يذكر. وأخيرا مع الأسماء التي تتناص مع مفردات الحضارة الإسلامية في الأندلس، التي مازالت تمثل هاجسا وحلما، إن لم

يكن في وعي الإنسان العربي المسلم، فعلى الأقل في لا وعيه، باعتبارها فردوس المفقود الذي مازال يبحث عنه في ثنايا الماضي والحاضر، فقد حاول الشاعر أن يبث الحياة في هذه الحضارة من جديد، ليجعلها تعيش أيضا بين ثنايا الشعر، ويذكر في الوقت نفسه، هؤلاء الذين نسو أو تناسوا عظمة هذه الحضارة، بأن هذا سيكون نذير شؤم، لضياع فلذات أخرى منها، ونعني بذلك فلسطين.

ويؤكد "**محمود درويش**" القول السابق، و يلح عليه من جديد، فيقول:

لِلحقيقَةِ وَجْهانِ، وَالثَّلْجُ أَسْوَدُ فَوْقَ مَدينَتِنا

لَمْ نَعُدْ قادِرينَ علَى اليَأْسِ، أَكْثَرَ مِمّا يَئسْنا

وَالنهَايَةُ تَمْشي إلى السورِ واثِقَةً مِنْ خُطاها

فَوْقَ هَذا الْبِلاَطِ المُبَلَّلِ بالدَمْعِ، وَاثِقَةً مِنْ خُطاها

مَنْ سَيُنْزِلُ أَعْلاَمَنا: نَحْنُ، أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ

سَوْفَ يَتْلُو عَلَيْنَا مُعَاهَدَةَ اليَأْسِ يا مَلِكَ الاحتضار؟[1]

فالمفارقة الصارخة في النص السابق، تنبع من مساواة الأنا بين طرفين متناقضين في الواقع هم، **نحن/هم** ووضعهما في السياق الشعري، باعتبارهما مكملين لبعضهما، لتصبح النتيجة أنه لا فرق أن ننزل "**نحن**" أعلامنا، و نرفع عن كاهل ال "**هم**" مؤونة إنزال هذا العلم، الذي هو رمز للكرامة الوطنية، يتبع هذا كله بروز ضمير ثالث، على مستوى

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره، ص17.

الصياغة النحوية، وهو دخول طرف جديد يفرض علينا رؤيته الخاصة "**معاهدة اليأس**"، وهو ضمير أكثر عمومية من الضمائر السابقة، وكأن الشاعر يتوجه إلى العالم كله بالسؤال دون تحديد، مما يجعل الخطاب الشعري خطـابا إنسـانيا، ينتقـل فيه من الشـخصي إلى الإنساني، ومن الذات إلى العالم.

ولكن هذا التحول في الضمائر لا يستتبع بالضرورة تعاطف الإنسانية، لأنها سوف تتلو علينا ما تراه، دون أن يكون لنا أدنى إرادة للمشاركة في صياغة ما يتلى، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن التلاوة تذكرنا أو تعيدنا إلى تلاوة القرآن الكريم، والقرآن الكريم من عند الله سبحانه و تعالى، وهو القوة الوحيدة المسيطرة على العالم، فهل يعني هذا، أن الشاعر يقصد بذلك "**أمريكا**" التي أصبحت الآن القوة الأولى في النظام العالمي الجديد؟ وربما يكون الأمر كذلك.

ومن ناحية ثالثة فإن لفظة التلاوة يوحي بالتقديس، وهذا يعني أن ما يتلى علينا شيء مقدس هو الآخر، وغير قابل للنقض أو التعديل أو التبديل، بل هو واقع مفروض علينا ألا نناقش في صحته وجدواه بالنسبة لنا، لأن العالم ليس معنيا بمصالحنا وأحلامنا، بقدر ما هو معني بحل المشكلة على حساب هذه الآمال والأحلام.

وإذا كانت ضمير المتكلمين والغائبين هي المسيطرة، فإن الشاعر يتحول في النهاية لكسر رتابتها، ليخاطب "**ملك الاحتضار**" من خلال أسلوب النداء الذي وردت فيه الأداة "**يا**"

مما يعكس بعدا مكـــانيا بين الطرفين، يجعلـهما غير قابلين للاتحاد، على المستوى النفسي، بالرغم من أن المنادي كان جزء لا يتجزأ من المنادى في مرحلة سابقة.

يتضافر كل ما سبق في جدلية واحدة لتعميق الحس الدرامي أو المأساوي للشعب الفلسطيني، وتدعوه إلى إلقاء سلاحه أرضا، ومن ثم إلغاء تاريخه، وذاكرته، وأحلامه في الحرية والاستقلال، لتطفو على سطح أيامه مفارقة تعمل على "**هز نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع. وإذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلا من حيث هي مباغتة ناجمة عن اقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما، فإن هذه المباغتة بدورها تعتبر محورا هاما من محاور الظاهرة الأســـــــلوبية مع حدة المفاجئة التي تحدثها تناسب طرديا، فكلما كانت غير منتظمة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق**"[1]

فالشـــاعر إذن يرحـــل إلى أعمـــاق الذات بمكوناتها الفـــردية، وارتباطاتها الجماعية، ليعبر عن مأساة الإنسان الفلسطيني في ظروف جديدة، خلقها الواقع الحضاري العالمي الجديد، وهي مرحلة السلام ولعل في ذلك مفارقة أخرى تتبع أساسا من سؤال منطقي هو: كيف يمكن أن يؤدي السلام إلى مأساة جديدة، وهو في ذاته خير؟

ولعل الإجابة عن هذا السؤال هي التي تصعد بالمأساة والمفارقة إلى القمة، ذلك أن السلام يقوم على عدم التعادل والتكافؤ بين المتفاوضين، وبذلك يتبخر الحلم الذي طالما

[1] د، محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، مصر، ط1، 1992، ص13.

انتظرناه، وانتظره الشاعر معنا، لأن المفاوض الفلسطيني جرد نفسه بنفسه من مصدر قوته الوحيدة، ونعني بذلك سلاحه، الذي طالما أرهق به العدو وأقض مضجعه، يقول **درويش:**

هنالِكَ مَوْتَى يُضيئونَ لَيْلَ الفَرشاتِ، مَوْتى

يجيْئونَ فَجْراً لِكَي يَشْرَبُوا شَايَهُمْ مَعَكُم، هَادِئين

كما تَرَكَتْهُمْ بَنَادِقُكُمْ فَاتْرُكوا ياضُيوفَ المَكان

مَقَاعِدَ خَالِيةً لِلْمُضيفينَ ... كَي يَقْرَؤوا

عَليكُمْ شُروطَ السَّلامِ مَعَ...الْمَيَّتين[1]

فإذا كان المفاوضون، قد تركوا أسلحتهم من أجل السلام، فإن هذا السلام سوف يكون على حساب **الأرض/الحلم**، أو على حساب الشهداء الذين ناضلوا من أجل الحرية والاستقلال، ولهذا يؤمن الشاعر بأنه يرفض مثل هذا السلام، ويتعجب ممن يلهثون خلفه.

لا أُريدُ مِنَ الحُبِ غَيْرَ البِدَايَةِ، طَارَ الحَمامْ

فَوْقَ سَقْفِ الَّمَاءِ الأَخِيرَةِ، طَارَ الحَمامُ و طَار

سَوْفَ يَبْقَى كَثِرُ مِنَ الخَمْرِ، من بَعْدِنا، في الجِرار

وقَليلٌ مِنْ الأرْضِ يَكْفي لِكَيْ نَلْتَقِي، وَيَحُلَّ السَّلاَمُ[2]

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره، ص46.
[2] المصدر نفسه، ص26.

وهذا كله كان نتيجة للتغيير في المواقع بين "**الأنا**" و ال "**هم**" بسبب التــطور الزمني، مما يضعنا مرة أخرى في قلب المفارقة التي تناقض الواقع، لتعيدنا إلى مرحلة سيطرت الحضارة العربية الإسلامية على العالم، حيث أن عالم النص يشير إلى أمور وحقائق مخالفة لما استقر في الأذهان عبر التاريخ، أو بمعنى آخر فإن المفارقة في هذه الأبيات هي "**اختلافات المعرفة التي يقررها عالم النص عن المعرفة المختزنة لدى الشخص من قبل عن هذا العالم**"[1]

يقول **درويش** في هذا الشأن:

هُنَا انْتَحَرَ الصَّقْرُ غَمًا، هُنَا انْتَحَرَ الغُرَبَاء

عَلَيْنَا، و لَم يَبْقَ شيءُ لَنَا فِي الزمانِ الجديد[2]

ومن هنا يؤكد محمود درويش أن هذا الزمان، ليس زماننا، بل هو زمن القمر الصناعي، والمعادن، والطائرات، والتكنولوجيا، ونحن لم نتهيأ لها بعد.

ويقول:

كُنْ لجِيتارتي وَتَراً أيُها الماءُ؛ قَدْ وَصَلَ الفاتِحون

وَمضَى الفاتِحونَ القُدامى. مِنَ الَصَعْبِ أَنْ أَتَذَكَّرَ وَجْهي

في المَرَايا. فَكُنْ أنْتَ ذاكرتي كَيْ أَرى ما فَقَدْت...[3]

[1] روبرت ديبوغراند، و (آخرون)، مدخل إلى علم اللغة النص، مركز نابلس للكمبيوتر، ط1، 1984، ص156.
[2] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره، ص43.
[3] المصدر نفسه، ص21.

ثم يقول:

كُنْ لِجيتارتي وَتَراً أَيُّها الماءُ، قَدْ وصَلَ الفَاتِحون

ومَضَى الفَاتِحون القُدامى جَنوبا شُعوباً تُرَمِّمُ أَيّامَها

في رُكامِ التَّحَوُّلِ: أَعْرِفُ مَنْ كُنْتُ أَمْسِ، فَمَاذا أَكُونْ

في غَدٍ تَحْتَ رَاياتِ كولومبس الأَطْلَسِيَّةِ؟ كُنْ وَتَراً

كُنْ لجِيتارتي وَتَراً أَيُّها الماءُ، لا مِصْرَ في مِصْرَ، لا

فاسَ في فاسَ، وَ الشّامُ تَنْأى. ولا صَقْرَ في

رايَةِ الأَهْلِ، لا نَهْرَ شَرْقَ النَّخيلِ المُحاصَرْ

ثم يقول:

كُنْ لجيتارَتي وَتَراً أيُّها الماءٌ، فَقَدْ ذَهَبَ الفَاتِحون

وَأَتى الفاتحون.....[1]

يلاحظ ما في الأبيات السابقة من تغير في نمط كل جملة عن الجملة الأخرى عن الناحية التركيبية، التي تبدأ بقوله "**كن كُنْ لجيتارَتي وَتَراً أيُّها الماءٌ**"، أو "**قد وصل الفاتحون**". فهذا التغير في نمط الجملة على المستوى التركيبي، ينبعه تغير في الدلالة، يبين أثر وقع الزمان على الحضارات الإنسانية على مر التاريخ، وكيفية انهيارها، ونهوض حضارات جديدة مكانها، ليدور الزمن مرة أخرى، وفي كل دورة يغير ويبدل، فيخفض أناسا

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره، ص22.

ويرفع آخرين، وقد جاء هذا كله مرتبطا باستخدام الكلمات كإشارات ورموز تحمل ضلالا إيحائية، ففي قوله "**وصل الفاتحون**" دلالة على الاستعمار، وفي قوله "**ومضى الفاتحون**" دلالة على الحضارة العربية الإسلامية، ولكن الزمان دار دورته بها، فتغير تبعا لذلك نمط الجملة، وكيفية التعبير عن الأحداث، التي يمكن إدراكها أيضا عن طريق الحدس الفني، أو التعبير العاطفي الوجداني، الذي يسيطر على الشاعر؛ لذلك تغيرت رؤية الشاعر الآن فقال: "**قد وصل الفاتحون**" ويعني بذلك الفاتحين الجدد، حيث قضى الأمر وانطوت صفحات المجد التي كان يتصف بها الفاتحون القدامى لأنهم "**مضوا**" ولم يعد لهم شأن يذكر، لكن إلى أين؟، لقد مضوا إلى "**ترميم أيامهم**"، وهذا يعني أن أمل العودة إلى قلب الأحداث والمشاركة فيها، لتأخذ مكانتها من جديد، مازال يـراود لشـــاعر في المستقبل، بل ربما يراهن عليه أيضا، لأن الزمان دائم التغير والتبدل، وبذلك تبقى إمكانية العودة والبحث من جديد، إمكانية واردة، بعد أن فقدت الأماكن وجوهها الحقيقية، فلم تعد مصر هي مصر، ولا فاس هي فاس .....إلخ.

ومما يؤكد لنا عدم استسلام الشاعر للوضع الراهن، واستشرافه المستقبل، أنه بالرغم من هذه الظروف القاهرة، إلا أنه يرفض التوقيع على معاهدة الصلح، ويحلم بولادة جديدة من "**قلب الأم**" وبعث جديد من بطن الأرض.

وبهذا يعبر الشاعر عن روح الجماعة وطموحها، وشدة تمسكها بالأرض، لأنها "**أرض أمهم**".

يقول **محمود درويش:**

هُنا كانَ شَعْبي. هنا مَتَ شَعْبي. هنا شَجَرُ الكستَناء

يُخَبِّئ أرواحَ شَعْبي. سَيَرْجِعُ شَعْبي هَواءً و ضوءاً و ماء،

خُذوا أرْضَ أُمِّيَ بالسَّيْفِ، لَكِنَّني لَنْ أوَقِّعَ باسْمي

على بَيْعِ شِبرٍ مِنَ الشَّوْكِ حَوْلَ حُقولِ الذُّرة[1]

تبدأ الأبيات بقول الشاعر "**هنا**" التي تمنح الخطاب مرجعية خارجية، كما تحمل ثنائية تقابلية، تتمثل في استدعاء الطرف الآخر وهو "**هناك**"، ومن هنا نذرك أن الشاعر يريد أن يحيل هذا المكان بالتحديد، لكن هذا المكان لم يعد له حضور في الوقت الراهن، لأن الفاعلين التاليين لاسم المكان جاء بصيغة الماضي (كان . مات)، ومع ذلك فإن صيغة الماضي جاءت أيضا لتؤكد وجود الشاعر وشعبه في هذا المكان منذ أزمان، وتؤكد في الوقت نفسه أحقيته في امتلاك هذا المكان، وبذلك يصبح وجود الشعب في هذا المكان وجودا بالقوة، بالفعل على مستوى الحاضر.

لكن سرعان ما يتحول الزمن على مستوى الصياغة النحوية لتصبح في عمق الزمن الحاضر من خلال الفعل (يخبئ)، فهو وإن كان يمنح المكان وما في حسب صيغته الصرفية حضورا، إلا أنه حسب صورته الدلالية مازال يوحي بالغياب، أو هو في حالة برزخية بين الحضور والغياب، مما يعني أن البعث والتجدد لا يزال احتمالين واردين. ثم

[1] المصدر السابق، ص42.

سرعان ما تتكسر لعبة الاحتمالات، لأن المكان "**سيرجع**" الشعب مرة أخرى، باعتباره رمزا من رمـوز الحيـاة والخصـب والإزهار فحرف السين يخـرج الفـعل من آنيتـه إلى المستقبل، ويعمل على توكيد حدوثه، وأنه واقع لا محالة؛ ولهذا كله فإن الشاعر يرفض التوقيع على معاهدة الصلح.

وأخيرا يلاحـــظ ما في الأبيـــــــات من تقابل بين الضمـــــائر المتكلم شعبي، أمي، باسمي، مما يضفي موسيقية عذبة تتكرر من حين لآخر، تنسق العالم الداخلي للنص، كما نسق الشاعر الأزمان الثلاثة بصورة متتابعة، انتقل فيها من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، مما جعل الخطاب الشعري بوتقـة تنصهر فيها الأنساق اللغوية والنحـوية والموسيقية في نسيج واحـد، وتتكامل من خلالها الرؤيا الشعرية في التعبير عن العالم.

يتضح من كل ما سبق، اعتمـــاد الشاعر في الصياغة الشعرية على توظيفا جديدا موحيا، يخرج به إلى ظلال وإيحاءات متعددة، مستمد من السياق العام للقصائد. كما اعتمد الشاعر على تفجير إمكانية اللغة على المستوى الصوتي، والتركيبي، والتصويري، مما أدى إلى انفتاح النص وفضائه الدلالي، أمام معارف إنسانية متعددة، سواء كانت معارف قديمة أم حديثة، إلا أنها تعكس في داخلها صفات ملحمية ومأساوية في الوقت نفسه، عن طريق تصوير المتناقضات التي تمتزج فيها البطولة والانهزام، أو القوة والضعف.

ويتبع هذا كله إفساح وشمول في الرؤية الشعرية، نذرك عن طريقها الواقع المعيشي إدراكا فنيا، يرتبط بكيانها الحضاري المعاصر، ويرتبط برؤية الشاعر اتجاه الأحداث المعاصرة، ورأيه فيها مما يؤدي إلى تصالح الشاعر مع نفسه كإنسان، فيتخلى عن ارتباط اسمه بمنظمة التحري، ويضحي تبعا لذلك بالسياسة من أجل الشعر والفن.

وإذا كان الشاعر قد عبر في قصائد الديوان عن رؤية فكرية، وعن موقف محدد اتجاه عملية السلام الحالية، التي كان هو نفسه جزء منها في مرحلة من مراحل حياته، فإنه استطاع أن يحول الفكر إلى فن والسياسة إلى شعر، والقضايا العقلية الجافة إلى إبداع حقيقي، وهذا يعني أن الفكر لا يتناقض مع التعبير الشعري "**شريطة أن يستطيع الشاعر تحويل الفكرة الواعية إلى صورة موحية تكشف عن الفكرة و لا تقررها تقريرا برهانينا جامداً... كما أن كل عمل فني بحاجة إلى قدر من الوعي ... و إلا كان الفن إفرازاً تلقائيا لا جهد فيه و لا إبداع.**"[1] وقد استطاع الشاعر عبر التنوع في استخدام الضمائر، والمفارقة، والرمز، والتناص، وغيرها من الوسائل، أن يحول رؤيته الفكرية إلى فن خالص.

[1] د محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977، ص12.

2/ الصورة الفنية

أسال موضوع الصورة الفنية الكثير من الحبر على صفحات النقد العربي الحديث والمعاصر، إذ انشغل البلاغيون العرب المحدثون والمعاصرون، بمفهومها، وعناصر تشكيلها.

يرى **جابر عصفورة** في هذا الإطار أن الصورة هي أداة مميزة للتعبير عن المعاني، إذ يقول: "**هي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر و يوجهه مسار قصيدته إما جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة الشكلية.**"[1]

فالصورة من هذا المنظور، وسيلة تخدم المعنى الذي بحكم ويوجه عمل الشاعر أو هي مهما اكتسبت طابع الخصوصية والتميز إلى أنها "**لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته إنها لا تغير إلى من طريقة عرضه و كيفية تقديمه**"[2]

فالصورة خادمة للمعنى، غايتها إيصاله إلى المتلقي بأية طريقة، وممن اهتم أيضا بجمال التصوير **مصطفى ناصف**، حيث نجده يلقي بآرائه في الصورة، فيعرفها قائلا:

"**الصورة في الأدب تطلق عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي و تطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات.**"[3]

---

[1] جابر عصفورة، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، 1974، ص403.
[2] المرجع نفسه، ص392.
[3] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار الأندلس لطباعة والنشر والتوزيع،1992، ، ص243.

ويبدو أن **مصطفى ناصف** قد عاد بنا إلى بدايات التفكير النقدي حيث أطلق الاستعارة للدلالة على بعض ما تدل عليه كلمة (الصورة) الآن، ومدلولها يتسع حيث شمل بعض الألفاظ مثل، التشبيه والكناية والمجاز.[1]

والواقع أن **مصطفى ناصف** قد حاول تغير هذا التعامل مع الصورة، حيث قرر تصحيح المفهوم التقليدي لها الذي كان يحول على العلاقات الحسية بعيدا عن الملكات التخيلية الباطنية.[2]

يلتقي معه في هذا المذهب جابر عصفورة الذي يرفض أن تكون الصورة الفنية شبيهة بالمنطقية، فهي ليست تشكيلا عقليا واعيا، وليست تشكيلا اعتباطيا، لأن الشاعر يشكل فيها المكان والزمان تشكيلا نفسيا خاصا، متجانسا مع حالته الشعورية.[3]

ويتضح مما سبق، أن الصورة عند كل الناقدين قد اتخذت اتجاها مغاير لما عرفناه عند القدماء.

وإذا ما انتقلنا إلى **ماهر فهمي**، نجده يحدد الصورة بأنها "**تجسيم لمنظر حسي أو مشهد خيالي، يتخذ اللفظة أداة له، و هناك بالإضافة إلى التجسيم، اللون و الظل أو الإيحاء والإطار و كلها عوامل لها قيمتها في تشكيل الصورة و تقويمها.**"[4]

[1] صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق عمان الأردن، ج1، 2016، ص75.
[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، مرجع سبق ذكره، ص243.
[3] جابر عصفورة، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، مرجع سبق ذكره، ص163.
[4] ينظر: صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب ، مرجع سبق ذكره، ص 75.

إن الصورة إذن هي عبارة عن تجسيم إما لأشياء حسية أو مشاهد خيالية تتخذ اللغة أداة لها، وترتكز على عوامل شتى من اللون والظلال والإيحاءات والأطر لها وزنها في تشكيل الصورة.

إن أهمية الصورة تكمن فيما تحققه من إظهار الصـــلات بين الموجودات والإحساس بها، أو بمعنى آخر علاقة الأشياء وصلاتها بحالة المبدع الشعورية، والتعبير عن الأثر الوجداني الذي انطبع في ذاته عنها. وبعد هذا العرض المبسط للصورة الفنية يمكننا القول أن أهميتها تأتي من خلال ما تضيفه للمعنى من عمق وجمالية، ولا قيمة لها إن هي بقية شكلية.

و نتساءل هنا

كيف يمكننا تناول الصورة الفنية في عناوين ديوان **أحد عشر كوكبا لمحمود درويش؟**

إن العنوان يشكل خطابا موحدا على الرغم من التفاعل الأحادي في القصائد المنتشرة في متنه، إذ أن العنوان بؤرة الدخول إلى النص فهو يمثل تجارب تعد ركائز تصف جانب فكري ينتقل عبر بوابة، هذا الأثر الفني الذي لا ينتج عن التجربة العلمية فقط وإنما هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية وذاتية، الأمر الذي يؤسس لعلاقة واضحة بين موضوع الخطاب ومرسله وكل عنوان هو نص يتآزر مع متنه الذي يشكل نص آخر لدعم متن البنيـــة الكبرى، أو ما يمكن أن نسميه خطابا عن المستوى الدلالي أو التداولي، وبطريقة الترابط أو التداعي الحر والبنائية الموضوعية في هذا الخطاب الشعري ترتكز على مبدأ

المشاركة أي تبادل الأدوار فيها من قبل المبدع والمتلقي، وموضوع الخطاب من دون افتراضي أحادية لهذا الموضوع، بل إن تفرعات جزئية تكوّن موضوعا، فهو يحوي مجموعة من العلاقات المتلازمة التي تحتاج إلى أن نصل إليها عبر علاقات لغوية وسياقية، عبر برهنة من قصائد محمود درويش المنتشرة التي تشكل كل موحد على الرغم من اختلاف صورها، وتباين أفكارها المطروحة.

وقد رأينا أن تناول الصورة الفنية في ديوان "**أحد عشر كوكبا**" من حيث التركيب اللغوي، وما يتضمنه من تكثيف في الصورة باستخدام التقديم، والتأخير، والإضافة، والنداء واستعمالاته، وبعض الصور الأخرى.

عبر شعر **محمود درويش** من خلال ديوانه " **أحد عشر كوكبا** " عن شعر الحداثة في الوطن العربي، لفترة تزيد عن أربعين سنة، هي عمر هذا الشعر الوليد عن وجدان الجماهير العربية، ووعيها الثوري، والسياسي، والاجتماعي، وما أصابها من مغريات، وما طرأ عليها من تناقضات، وقد تم ذلك كله من خلال استحداث وسائل تعبيرية، أو تجديد وسائل قديمة، مسها الشعر العربي على مر عصوره المختلفة مسا خفيفا رفيقا، دون محاولة الغوص في أعماقها، لإبداع دلالتها الجمالية، وإيحاءاتها الفنية كالصورة الشعرية والمحسنات اللفظية والمعنوية، والتناص الشعري.

فقد بقيت هذه الوسائل التعبيرية وغيرها في أفضل حالتها، تعني فيها الكلمة أكثر مما تشير أو تحيل إلى دلالات أخرى، وقد أصبحت هذه الوسائل فيما بعد على أيدي شعراء

الحداثة متعددة الأبعاد، ينحرف بها الشاعر عن معناها المطابق أو القاموسي، لتخلق على يديه خلقا جديدا، مشحونا بأبعاد رمزية إيحائية.

فقد حطمت قصيدة الحداثة وظائف اللغة الست التي قال بها جاكبسون[1] وأبقت على وظيفة واحدة منها، هي الوظيفة الشعرية، التي ترتكز على الرسالة نفسها، دون بقية الوظائف الأخرى، مما جعل اللغة الشعرية تبعا لذلك – وفي أحيانا كثيرة – لا تحتفظ بالعلاقة التركيبية المسبقة أو المعرفة سلفا، لكنها تجاوزت نطاق المألوف والنمطي، لإبداع تراكيب جديدة، تعيد تشكيل العالم وفق رؤيا معاصرة، تتناسب مع ما يدور فيها من مفارقات ومتناقضات بشرية، تصل إلى حد يصعب تصوره أحيانا، فتشكل تبعا لذلك مأساة الإنسان في هذا العصر.

لهذا كان لا بد من إيجاد أدب يعبر عن هذا الحـــس المأساوي لدى الإنسان المعاصر، ويتمرد على القيم والتقاليد السائدة، ولكي يصل الشاعر إلى ذلك، كان عليه أن يدرك ضرورة البحث عن الوسائل التي تستطيع بمضائها، أي يقرن بين أزمة الإنسان وأزمة الأسلوب.[2]

نتيجة لهذا كله، فإن حداثة الخطاب الشعري العربي تستتبع الآن، وبصورة ملحة "**حداثة الأسئلة**"، التي يجب أن تلتقي عليه، فإذا كان النقد العربي في أحسن حالاته وظروفه، يرى إلى القصيدة من خلال مدى انعكاسها على ظـــروف الشاعر وعصره

[1] ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، دار يو بقال، المغرب، ط2، 1988، ص28.
[2] ينظر: جبر إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية لدراسات و النشر، بيروت، ط1، 173، ص109.

ونفسيته، أو ما يسمى ب "**المرجع الخارجي**"، أو هي رؤية رغم مشروعيتها، إلا أنها تبقى سطحية ولا تستطيع النهوض وحدها لأن النص بعدها يبقى غامضا، لا يبوح بكنوزه لأنه يحتاج إلى غواص يعرف مجاهله، ومسالكه، ودروبه الوعرة.

لذلك فإنه قد آن الأوان للعودة إلى البنية الفنية للنص، كي نبدع من خلالها أسئلة جديدة مستمدة من أحشائه، تعمل على إضاءته من الداخل، مع الإفادة مما يطرحه النقد القديم من أسئلة.

إن المناهج النقدية الحديثة، التي ترتكز على شعرية الخطاب الأدبي، للكشف على آليته الفنية، وفك شفراته الكامنة تحت مستويات الصياغة، هي أجدر المناهج النقدية على طرح أسئلة جديدة، تبحث عن السمات التعبيرية، والأنساق المتكررة في صلب النص، لمعرفة كيفية إنتاجها لوظائفها الدلالية غير المألوفة، وغير المتوقعة، مما يؤدي إلى انفتاح النص الأدبي على أفاق واسعة رحبة، تفاجئ القارئ وتهزه، فيزداد تفاعلا مع النص، وتأثراً به.

على هذا الأساس السابق ذكره، شكلت الصورة الفنية عند **محمود درويش** من خلاله ديونه " **أحد عشر كوكبا** " متمثلة في ظاهرة **الإيقاع الصوتي بين التماثل و التمايز**.

أ/ الإيقاع الصوتي بين التماثل و التمايز

تشكل موضوعات علم البديع كالجناس، والترديد، والتصدير صورة فنية بارزة في ديوان أحد عشر كوكبا، وظفها الشاعر محمود درويش في نسيج النص الشعري، واستطاع

أن يخلق منها كيانا متكاملا، يزحزح بإيحاءات ودلالات متعددة، تؤثر في القارئ من خلال التوقيع على جرس الأصوات من حين لآخر، و بدرجات متفاوتة ومنتظمة.

وهذا كله يبين قدرة الشاعر على إنشاء صرح موسيقي يقوم على المفارقة بين التماثل الصوتي، والتمايز الدلالي في الوقت نفسه، فالصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة ... ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية، أي إلى درجة علواً وانخفاضا، ومداه طولا وقصراً، ونبره قوة وضعفا، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة ... فإذا روعي ترتيب هذه الخصائص الصوتية أو بعضها على نسق معين، بحيث تتردد فيه الأسلوب الكلامي، على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، حصلنا على هذا ما يسمى بالإيقاع.[1]

لقد تعامل **محمود درويش** مع الجناس الناقص، معاملة جمالية وفنية من الدرجة الأولى، بحيث استطاع من خلاله أن يمنح الكلمتين المتجانستين شهادة ميلاد جديدة، أو بطاقة هوية جديدة، تحدد شخصيتها الفنية.

وأنا أنا، و لو انْكَسَرْتُ ... رأَيْتُ أَيَّامِي أَمَامي

ذَهَبَا عَلى أشْجَارِيَ الأولى، رَأَيْتُ ربيعا أُمِّي، يا أبي

وَرَأَيْتُ هَاوِيَةً، رَأَيْتُ الحَرْبَ بَعْدَ الحَرْبِ، تِلْكَ قَبيلةُ

دالَتْ، و تِلْكَ قَبيلةُ لِهولاكو المُعَاصِرِ: نَحْنُ لك

وأَقُولُ: لَسنا أُمَّةً أَمَةً، وأبْعَثُ لِإبن خَلْدون احْتِرامي[2]

[1] د محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص366.
[2] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره، ص55.

وأنا أنا، ولو انْكَسَرْتُ على الهَوَاءِ المَعْدِنِيِّ ... وأَسْلَمَتْني

حربُ الصَّليبيِّ الجديدِ إلى إلهِ الإنْتِقامِ[1]

تكتنز الأبيات بصور فنية متعددة، تمنح الخطاب الأدبي أدبيته، التي ترتكز على الرسالة نفسها دون بقية الوظائف الأخرى للغة، فنلاحظ أولا سيطرت الذات الشاعرة أو ضمير الأنا على جسد النص، وتجعله ثابتا مرتبطا بالمكان لا يبغي عنه حولا، بالرغم من ظروف الانهيار والانكسار التي تحس بها، أو تدركها هذه "**الأنا**" في الوقت الراهن.

ونلاحظ ثانيا كيفية توظيف الشاعر لأسماء استقرت في الوجدان العربي بدلالات معينة، لتصبح معادلا موضوعيا يرتكز عليه، لإظهار دلالتها التراثية المتجددة، عن طريق وضعها في بؤرة الشعور والتذكر الجمعي للإنسان الفلسطيني خاصة، والعربي عامة، حيث تمتزج فيه الآمال والآلام، لتعبر عن واقع معاصر هي قبيلة **ـ هولاكو المعاصر ـ ابن خلدون ـ الصليبي الجديد**، فهذه الأسماء السابقة تتراوح بين التراث العربي القديم والجديد في أوج مجده وعنفوانه التاريخي، وبين تجددها مرة أخرى وتحميلها دلالات جديدة، نذرك عن طريقها واقعنا المعاصر، ومما آلت إليه حالنا من تفرقه وانقسام، جعلنا شعوبا وقبائل من التشتت والتمزق، تعترف بضعفها وتفوق الآخرين عليها، وهذا كله جعل "**هولاكو**" يأتي حاملا صفات جديدة هي "**المعاصرة**"، كما دعا "**الصليبين**" أن يتجدد هو الآخر، فجاء حاملا صفة "**الجديد**"، فهذا الضعف إذن قد أطمع الأعداء ليعودوا مرة أخرى في هذا العصر، وهم يحملون صفات جديدة، وتحتم علينا في الوقت نفسه تقييم أنفسنا من جديد؛ وبهذا فإن

[1] المصدر السابق، ص56.

الأسماء المتذكرة "**تمتزج و تختلط بالمخاوف و الآمال و الأمنيات و الخيالات، لا يمكن تذكرها كواقع فقط، بل إن الوقائع المتذكرة هي تعديل مستمر، يعاد تفسيرها، وتعاش من جديد في ضوء مقتضيات الحاضر، ومخاوف الماضي، وآمال المستقبل**"[1]

من هنا يصبح العمل الفني لدى **محمود درويش** "**إعادة بناء لعالم الخبرات والذات**"[2]، حيث ينفتح النص أمام الأزمان المختلفة، لتصبح أزمان متعاصرة، يحل فيها الماضي بالحاضر والمستقبل، لبعث التجربة الشعرية والواقعية من جديد، محملة بأريج الماضي وطموح المستقبل.

ونلاحظ أخيرا أن الأبيات تصل في نهايتها إلى قمة الإثارة اللفظية والموسيقية من خلال قول الشاعر "**لسنا أمّة أّمة**"، حيث اختلاف تشكيل الكلمتين يمنحها وجودا متميزا في صلب النص، لأنهما تقومان على "**التماثل الصوتي**" مع اختلاف الدلالة، أو ما يسمى ب "**التمايز الدلالي**"، فيكون لها عظيم الأثر في كسر التوقع لدى القارئ، **ومفاجئته من حيث لا يدري، لأن الشاعر** "**قد أعاد عليه اللفظة، كأنه يخدعك من الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك و قد أحسن الزيادة ووفاها**"[3] ويتضافر مع هذا كله قول الشاعر: "**أيامي . أمامي**" التي تفاجئ القارئ باختلاف الدلالة بين الكلمتين.

[1] هانزميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة، د، أسعد رزوق، مؤسسة سجل العرب، مصر، 1972، ص28.
[2] المرجع نفسه، ص55.
[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، علّق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، 1978، ص5.

لكننا لو نظرنا إلى البنية التركيبية التي تنتظم الجمل في الأبيات السابقة، فسوف نلاحظ أن الجملة الأولى تبدأ بضمير الفصل "**أنا**" بعدها "**لو**" يتلوها فعل ماض وفاعل ضمير متصل "**انكسرت**" ثم يتلوها فعل وفاعل "**رأيت**" وباقي متعلقات الجملة.

ثم تأتي الجملة الثانية بطريقة متوافقة ومختلفة في الوقت نفسه، فهي متوافقة في قوله "**وأنا أنا و لو انكسرت**"، ومختلفة عن الأولى فيما يأتي بعدها، مما يؤدي إلى كسر نمطية التعبير، ويؤكد من جديد أن الجملة في شعر الحداثة جمل متحركة تضيف جديدا، وإن اتفقت مع جملة أخرى في جزء من أجزائها، وإن نظرت إلى القصيدة بصورة كاملة، فسوف ترى مدى الاختلاف والمفاجئة التي تحدثها في نفسك هذه الجملة المتكررة والمتغيرة في الآن نفسه.

وبهذا نرى أن التوقيع على جرس الكلمات يضفي على الأبيات موسيقية أخاذة وخاصة أن الجناس قد استدعاه المعنى استدعاء، وألح في طلبه إلحاحاً، فالشاعر كما يقول الجرجاني عن محاسن توظيف الجناس والسجع " **لم يقد المعنى نحو التجنيس والسجع، بل قاده المعنى إليهما ... حتى إنه لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه ولا سجع لدخل من عقوق المعنى، وإدخال الوحشة عليه في شبيه بما ينسب إليه المتكلف للتجنيس المستكره، والسجع النافر**"[1]

[1] المرجع السابق، ص13.

لهذا يكثر **محمود درويش** من استخدام الجناس الناقص، لأنه يعمد من خلاله إلى التكثيف الموسيقي، وإبراز القيم الخلافية للأصوات، التي تتركب منها الكلمات المتغايرة والمتمايزة دلاليا.

أما عن الترديد والتصدير، هما تماثل الكلمتين صوتيا ودلاليا، مع اختلاف بسيط بينهما هو أن الترديد يختص بالتماثل بين كلمتين داخل السطر (البيت) الشعري أما التصدير فهو رد العجز على الصدر وهو أن يوافق آخر الفاصلة آخر كلمة في السطر وهو "**اتفاق أعجاز الكلام مع صدورها لفظا**" [1] ويأتي في الشعر والنثر على حد سواء، ومثاله قوله تعالى "**وَتَخْشَى النَاَس والله أَحَق أَنْ تَخْشَاه**"[2] والشاهد فيه هو اتفاق صيغتي الفعل **. تخشى .** الواردة في أول و آخر الآية الكريمة فالتصدير يختص بالتماثل بين كلمتين إحداهما داخل البيت الشعري، والثانية في القافية، و لهذين النوعين تكثيف موسيقي واضح، يعتمد في الأساس على تكرار الكلمتين لغرض التوكيد والتوقيع الموسيقي يخرج من خلالهما الخطاب الشعري عن صفة الرتابة والملل، ويمنحه حركية دائمة مستمرة .

يقول درويش:

وَزَمَانُ قَدِيْمُ يُسَلِّمُ هذا الزّمانَ الجَديدَ مَفاتيحَ أَبْوابِنا

فَادْخلوا، أيُّها الفاتِحونَ، منازِلنَا و اشْرَبوا خَمْرَنَا

مِنْ مُوَشَّحِنا السَّهلِ. فاللَّيلُ نَحْنُ إذا انْتَصَفَ اللَّيْلُ، لا

[1] ينظر: الوافي في العروض و القوافي، الخطيب التبريزي، تحقيق، د، فخر الدين قباوة و عمر يحيى، ط2، دمشق، 1975، ص444.

[2] سورة الأحزاب، الآية، 27.

فَجْرَ يَحْمِلُهُ فَارِسُ قَادِمُ مِنْ نَواحي الأَذَانِ الأَخَيرْ...[1]

تتوزع بنية الترديد عبر جسد النص متمثلة في قوله "**زمان/الزمان**"، و" **مفاتيح/ الفاتحون**"، و"**الليل/الليل**"، وهي كلمة تفعل فعلها في نفس المتلقي لما تحمله من رموز موحية أولا، ولما تسببه من هز القارئ هزا رفيقا، لتموج نفسه من خلالها بموسيقية عذبة محببة وموحية في الوقت نفسه، وهي أخيرا تؤكد أن الزمان القديم، أو زمان الذات القديم . وما تنسب إليه . قد انتهى، ونحن ننتظر الآن ميلاد زمان جديد . إن لم يكن قد ولد بالفعل . تسلِّم فيه مفاتيح البلاد الجدد . ليزوي أصحاب الزمان القديم، أو زمان الذات القديم . وما تنسب إليهم . قد انتهى ونحن ننتظر الآن ميلاد زمان جديد . إن لم يكن قد ولد بالفعل . تسلم فيه مفاتيح البلاد إلى الفاتحين الجدد . لينزوي أصحاب الزمان القديم في عتمة الليل ووحشته القاتلة، لأنه لم يأت بعد أو آن "**المخلص**" **أو** "**المنتقد**" الذي يأتي حاملا معه الفجر الجديد ليعيد التوازن الذي اختل، ويملأ الأرض عدلا بعدما ملئت جورا.

أما عن بنية التصدير فقد وردت هي الأخرى بصورة ملحة على صفحات الديوان يقول: **محمود درويش**

في المَساء الأخير على هذه الأَرْضِ نَقْطَعُ أيَّامَنا

عَنْ شُجَيْراتِنَا، و نَعُدُّ الضُلوع الَّتي سَوْفَ نَحْمِلُها مَعَنا

والْضُّلوع التَّي سَوفَ نَتْرُكُها، ههُنا ... في المسَاءِ الأخيرْ[2]

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره، ص08.
[2] المصدر نفسه، ص07.

تتشكل بنية التصدير عبر كلمتين أو جملتين هما "**في المساء الأخير**" التي تبدأ بها القصيدة وجملة القافية وهي أيضا "**في المساء الأخير**". على أن هذه الجملة تتكرر من حين لأخر، ولكنها تتغير في سياق القصيدة إلى "**الأذان الأخير**"، مما يوحي أن الدين إذا كان قد رحل برحيل المسلمين من الأندلس وانكسارهم، فإنه الآن في فلسطين، وفي ظل معاهدة السلام، فقد أصبح على قاب قوسين أو أدنى للزوال، فالشاعر من خلال هذا كله، ربما يريد أن يثير الحمّية الدينية، بعد أن لم تستطيع أن يفعل شيئا على المستوى الدنيوي.

يتضـح مما سبق أن الإيقاع الداخلـي للأصـوات، والتوقيع على جرس الألفاظ موسيقيا، يمنح الخطاب الأدبي نبرة هادئة وموحية ومكثفة، تعمل على كسر التوقع الدلالي لدى القارئ، مما يضفي على الشعر حركة وإثارة.

3_ التناص :

يشكل التناص بعدا جمالي للعنوان إذ يسبح في عدة مرجعيات ويشير إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص ليؤكد عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وفكرة التناص كما يرى النقاد المحدثون تعتبر توسعا لمعنى التأثير والتأثر، لا كما ذهب القدماء إلى قضية الانتحال والسرقات فهناك من القصائد ما تضرب صلتها بأبعاد ومرجعيات **(دينية . فكرية . أدبية . أسطورية)** فيصعب على القارئ الدخول إلى النص إلا إذا كان متسلحا بقدر من الثقافة.

يعتبر التناص بابا كبيرا في الدراسات التي تناولت النصوص الأدبية قديما وحديثا رغم اختلاف مسمياته، وتأخر رصده بشكل يمنحه حقه في الدرس النقدي، وأثره في تطور الإبداع

وقد " **فطنت الشعرية العربية القديمة، كما فطن غيرها لعلاقة النص بغيره من النصوص** "[1]، وبالتالي ظهرت الموازنات كما فعل الآمدي أو الوساطة كما فعل الجرجاني، وتتبع النقاد السرقات تتبعا ضمنيا كما فعل الحاتمي مع أبي الطيب المتنبي، وتتبعت سرقات البحتري وأبي تمام وأبي نواس، أما عن التناص في العصر الحديث فقد كان باختين من خلال كتابه فلسفة اللغة حيث عرف التناص " **بالوقت على حقيقة التفاعل الواقع بين النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص . أو لأجزاء . من نصوص سابقة عليها.** "[2]

وقد تناول النقاد الغربيون موضوع التناص وتوسعوا فيه، وإن كانت أراءهم لا تخرج عن الأصل الذي أرساه **باختين** .

وقد أضاف الفرنسي **جيرارجينت** بتحديده للتناص انطلاقا من خمسة أصناف للعلائق النصية المفارقة:

الأول: التداخل النصي، وشكله الصريح الاستشهاد، أما شكله الأقل صراحة فهو السرقة، هذا التداخل النصي يعود لجوليا كريستيفا.

الثاني: النص الموازي، أي العلاقة التي تكون للنص بالعنوان والعنوان الفرعي وتداخل العناوين، والمقدمة والتقديم والتنبيه والتمهيد.

الثالث: الوصف النصي، وهي العلاقة التي تربط بين النص والنص الذي يتحدث عنه.

[1] ينس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدلاته، دار توبقال، ط3، 2001، ص184.
[2] المرجع نفسه، ص185.

الرابع: النصية الواسعة، وهو علاقة الاشتقاق بين النص (ب) والنص (أ) السابق عليه.

الخامس: النصية الجامعية، وهي العلاقة البكماء بالأجناس النصية التي يفصح عنها التنصيص النصي الموازي (من شعر ودراسات وروايات...) وهذه الأصناف تندمج عبر القراءة في مصطلحات قديمة كالسرقة والمعارضة والتقليد الساخر وغيرها[1]

ويرى الدكتور **محمد مفتاح** أن هناك تداخلا شاب دراسة التناص عند النقاد العرب فقد اختلط مفهومه بعدة مفاهيم أخرى مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات، ويرى أن الباحثين كثر قد تناولوه مثل كريستيفا، وأريفي، ولورانت، ورفاتير ....على أنه أي واحد من هؤلاء لم يضع تعريفا جامعا مانعا، ويخلص إلى ما أسماه بمقومات التناص في مختلف التعاريف فهو: فسيفساء من النصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة

وقد أضاف النقاد العرب المعاصرون كثيرا من الإضافات حول المصطلح، فقد عرفه محمود جابر عباس بأنه "**اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة المعاصرة.**"[2]

يعتبر إبداع التراث أو التناص الشعري أداة فنية مهمة، ورافدا متميزا من الروافد التي تشكل الخطاب الأدبي المعاصر، لأنه يقوم على صـهر ثقافـات متعددة داخل نسيجه الفني، تكتسب فيه الكلمات هالة من الدلالات والإيحاءات المكثفة والجديدة، التي تعمل على تنبيه الوعي الجماعي، ونبش الذاكرة البشرية، لإستثاراتها دلالي وفكريا، ومعنى هذا أن

[1] ينس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدلاته، مرجع سبق ذكره، ص188.
[2] محمد مفتاح، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي، علامات في النقد، ج42، نادي جدة الأدبي، 1423، ص266.

التناص يعمد إلى "**توسيع الاستثارة حين تمس المادة التي يستثيرها النص، مادة أخرى ذات صلة مختزنة في أذهان مستعملي النص**"[1] وكلما كان القارئ مدركا لهذه الإشارات التراثية، كان ذلك أدعى و أثبت لعملية التأثير الفني المطلوبة، ولعل هذا يتوقف على ثقافة القارئ، وعلى كيفية إدراكه لهذه الإشارات التراثية، وقدرتـه على فك شـفرتها اللغوية والدلالية، ثم يتوقف أخير على أسلوب الشاعر وكيفية تعبيره بالتراث.

وبهذا نرى أن التناص الشعري يفتح أفاقا الثقافات المختلفة أمام الشاعر والقارئ على حد سواء، مما يجعل الشاعر يتجاوز ذاته، ليلتحم بذوات أخرى، سواء أكانت هذه الذوات قديمة أم حديثة، فتصبح القصيدة تبعا لذلك ملحمة فنية من الطراز الأول، تختلط فيه الأجناس والثقافات، وتتشابك فيها الأحداث، وتتصارع فيها الشخصيات، وتظهر المفارقة بصـورة جلية، وبذلك يصبح الشاعر شاهدا على عصره، وعلى عصور أخرى كثيرة.

لقد وظف **محمود درويش** التراث الفني توظيفا فنيا. وسوف يركز هذا البحث في دراسته له على جانبين مهمين، يصبان في بؤرة المعاناة الفلسطينية الحاضرة، وهما: **التناص الديني** متمثلا بالقرآن الكريم، و**التناص التاريخي**، الأندلس وما يتعلق بها.

أ /التناص الديني

أما ما يتعلق بالتناص القرآني، فإن أول ما يطالعنا منه هو عنوان الديوان نفسه "**أحد عشر كوكبا**"، وهذا يعني أن الشاعر يضعنا وجها لوجه، وقبل الولوج إلى عالمه الشعري

[1] روبرت ديبوغراند وآخرون، مدخل إلى علم للغة النص، مرجع سبق ذكره،ص13.

الثري، أمام الأسلوب القرآني الذي يستسقي منه بناءه الفني، وينمي به الوحدة العضوية لقصائد الديوان، التي تتضافر إلى حد بعيد مع عنوانه، كما سوف نرى فيما بعد. وبذلك يصبح هذا العنوان، بالإضافة إلى عناوين القصائد الأخرى، دليلا، أو هاديا مثيرا للحالة النفسية والشعورية التي تنتظم القصائد، وتعبر عن واقعنا الفلسطيني المعاصر.

يوظف الشاعر في عنوان الديوان، سورة يوسف، وخاصة الرؤيا الحلمية التي جاءت على لسانه، وهي قوله تعالى: "**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكبَا وَالشَمْس والقَمَر رأَيتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**"[1]. فالشـــــاعر ينزع عنوان الديوان من هذه الآية الكريمة، لكنه في الوقت نفسه يعيدنا إلى قصة سيدنا يوسف كاملة مع إخوته وحتى مرحلة النبوة، ليعبر بها أو يوظفها للتعبير عن الحاضر.

تنطوي هذه الرؤيا الحلمية من يوسف عليه السلام على جـانبين مهـمين، جانـب سلبي، وآخر إيجابي. أما السلبي فهو محاولة الإخوة قتله، وهذا يعني أن الذات تخطط لتدمير الذات، وبمعنى آخر فإن الذات تسعى إلى الانتحار، وهذا يتوافق مع قصائد الديوان التي قامت على ثنائية ضدية . كما اتضح سابقا . بين **الأنا/نحن** حيث تحاول "**نحن**" خيانة نفسها، وذلك في قول الشاعر "**أهلي يخونون أهلي**" وغيرها

[1] سورة يوسف آية 4 .

أما الجانب الإيجابي، فهو بشرى ليوسف عليه السلام بالنبوة، وتجاوز الواقع المرير الذي سيعيشه داخل الجب (البئر). وهذا يتطابق إلى حد بعيد مع إيمان الشاعر، ورؤيته المستقبلية من أن الشعب الفلسطيني سوف يتجاوز هذه المرحلة الراهنة.

فالشاعر كما اتضح سابقا، يستثير في نفوس القراء وعقولهم، الموروث الدلالي الذي استقر في وعيهم الديني، عن هذه الآية، ليوظف توظيفا جماليا موحيا يعبر عن الواقع المعيشي. وبذلك تبقى الرؤيا هي المسيطرة على عالم الديوان، ويتشكل الحاضر من خــلالها، وهذا كله يوحي بالنبوءة للشعب الفلسطيني، مثلما أوحت رؤيا يوسف ليعقوب عليهما السلام، بأنه سوف يكون نبيا بعد أن يتجاوز المحنة.

ويتضح هذا من قول الشاعر بأن الفاتحين القدماء . أي العرب . سوف ينهضون من جديد بعد أن يرموا أيامهم في ركام التحول، بالرغم من أنهم الآن يخونون أنفسهم. من هنا تلتقي الرؤيتان وتصبان في بؤرة واحدة، وهي استشراف المستقبل.

ويستمر الشاعر في استثارة الوعي الديني مرة أخرى بقوله:

نامَتْ أريحا تَحْتَ نَخْلَتِها الْقَديمَةِ، لَمْ أَجِدْ

أَحَداً يَهُزُّ سَريرها: هَدَأَتْ قَوافِلُهَم فَنامي

وَبَحَثْتُ لِاسْمي عن أَبٍ لِاسْمي، فَشَقَّتْني عَصاً

سِحْرِيَّةُ، قَتْلايَ أَمْ رُؤْيايَ تَطْلُعُ مِنْ مَنلمي؟

الأَنْبياءُ جَميعُهُمْ أهْلي، ولكنَّ السَّماءَ بَعيدَةُ

عَنْ أَرْضِها، وَأَنا بعيدٌ عَنْ كَلامي[1]

تتناص الأبيات السابقة مع سورة مريم، في قوله تعالى: "**فَحَمَلَتْهُ فانتَبَذَتْ بِهِ مَكَاناً قَصِيّاَ فَأَجآهَا (22) المَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَلَتْ يَلَيْتَنِي مِتٌّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْياً منْسِيّاً (23) فَنَادَيهَا مِنْ تَحْتِهَآ أَلاَّ تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا(24)وهُزِي إِلَكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ رُطَبَا جَنِيَا(25)**"[2] ويلاحظ من خلال هذا التناص القرآني أن الشاعر يوظف الآيات القرآنية توظيفا متعدد الأبعاد، وليس توظيفا أحادي البـــــــعد لاستعراض مخزونه الديني فقط، لأنه لا يكفي بنص الآية أو دلالتها القريبة، بل يضيف إليها دماء جديدة، يجعلها جزءا أساسيا من خطابه الشعري، أو نسقا يتكامل مع بقية الأنساق الأخرى، وفق رؤيا جديدة تعيد صياغة العالم الخارجي و أشيائه من جديد، بما يتناسب مع الواقع المعاش

ويتضح هذا كله من خلال تسليط الضوء على "**أريحا**"، لأنها الآن هي التي تكون رؤية الشاعر وهمه المعاصر، باعتبارها أحد الحلول السلمية المطروحة على الشعب الفلسطيني. لكن أريحا تنام، وهذا على عكس السيدة العذراء التي سهرت وعانت وندمت. ثم إن أريحا لم تجد أحدا يهز "سريرها"، أما العذراء فقد ناداها جبريل عليه السلام من تحتها قائلا لها: وهزي إليك بجدع النخلة" وهذا يعني أن أريحا لا تجد من يخفف عنها مصابها فنامت وسكنت، بالرغم من أنها كالعذراء في حالة مخاض حالي، ويظهر بأنها لا تحس بالألم، أو الندم، فاستسلمت لنوم عميق.

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره، ص50.
[2] سورة مريم الآية23-26.

وأخيرا إذا كانت نتيجة مخاض العذراء ميلاد نبي جديد، فهل هذا يعني أن أريحا ستلد نبيا هي الأخرى؟ ونعتقد أن الإجابة ستكون بالنفي، لأن أريحا ما تزال لا تعاني من ألم المخاض وتأنيب الضمير كما كانت العذراء.

من هذه التأويلات المحتملة، نلاحظ أن الشاعر لم يتناص مع القرآن الكريم بطريقة سطحية، أو مباشرة، ولكنه يضفي إليها ويحذف منها ما يراه مناسبا ومعبرا عن رؤيته الفنية، وعن طبيعة رؤيته للعالم، ولهذا فإن "**أنا الشاعرة تبدأ باتخاذ سمت قدسي عندما تتناص مع الكلمات القرآنية، فيتجلى ما فيها من شعر، وما في الشعر من روح القرآن .**"[1]

ب /التناص التاريخي :

يمتد الزمن عبر التاريخ، وتتعاقب الأجيال على هذه البسيطة، فتنشأ الصراعات الإنسانية، وتنحصر مهما كانت دوافعها، فلكل أمة تاريخ، ولكل شعب بقعة مكانية يحيا عليها كارها أو راغبا، أما الصراعات فتنمو داخل النفس الإنسانية وخارجها، والشاعر فرد من جماعة يعيش تلك الصراعات، ثم تنشأ في نفسه طاقة مكبوتة، يسعى إلى تفريغها، فتمر أثناء ذلك في مخيلته صور مختلفة، لتلتقي كل صورة بتمثيلاتها، وتتداخل تلك الصور، وتتصهر لتشكل من جديد في قالبها اللغوي محملة بأبعاد واقعية ونفسية وخيالية، فيتحد الماضي بالحاضر والقريب بالبعيد، والواقعي بالمتخيل، فيهمن التاريخ على بعض تلك الصور، ومن هنا ينشأ التناص التاريخي بمختلف تفاصيله.

[1] د.صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر، مصر، ط1، 1990،ص25.

يعني بالتناص "**التاريخي تداخل النصوص تاريخية منتقاة من النص الأصلي مؤدية غرضا فنيا أو فكريا أو كيليهما معا**"[1]، لقد كثر استخدام الرموز التاريخية، "**استخداما اختلفت فيه دلالتها الأصلية عما يلقيه الشاعر عليها من الضلال؛ مما يبدل تلك الرموز، ويحول القصيدة إلى عالم جديد، يأخذ القارئ بمدلولاتها.**"[2]

يتكون النص التاريخي غالبا من أحداث ترتبط بأزمنة وأمكنة محددة، لابد أن تقود مسيرتها عناصر إنسانية، ومن هنا تكتسب أهميتها، وتجلب أي عنصر من عناصرها التاريخية المذكورة في أي نص شعري يعبر عن وجود النص التاريخي داخله، ويستدعي مفهوم التناص التاريخي، سيما أننا لا نستطيع تخيل الفكرة دون أن نلم بتلك العناصر في الذهن.

كان للثقافة التاريخية أثر ملموس في شعر درويش، وقد تباينت أبعاد ذلك الأثر في شخوص وأمكنة وأحداث من تلك الجوانب بوصفه غير منفصل عن الآخر أثره الخاص في شعره، وقد مثل البعد المكـــاني الذي يعـيد جزء من النص التاريـــخي رؤية خاصة للشـــاعر، تداخلت بالمعلم المكاني المحدث؛ لما بينها من ملامح متشابهة على الرغم من الاختلاف في ملامح أخرى.

كانت الأندلس بالنسبة للشاعر العربي الحديث حقلا ثريا بالموضوعات والرؤى والرموز؛ كما تختزنه في وجدان العربي من دلالات تثير الذاكرة، وتحرك الذات، وقد أفاد درويش من خلال ديوانه من موضوع الأندلس إفادة كبيرة، حيث "أعاد استخدامها رموزا في

[1] ينظر: أحمد الزغبي، التناص التاريخي والديني، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية، للتناص في رواية، رؤيا الهاشم غرايبة، مجلة أبحاث اليرموك، م13، ع1، 1955م، ص177.

[2] ينظر: نبيه القاسم، الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا من خلال مجلة الجديد، 1985، ص292

أكثر من قصيدة"[1] فالأندلس بكل ما تثيره من إحساس بالواقع كانت لانفعالات الشاعر وتصوراته المنبثقة من مكانية لا تنفصل عن ذاته.

وأن عد التاريخ عدلا مرجعيا لرؤى الخطاب الشعري المعاصر يدفع هذا الخطاب للاتكاء على كثير من المعطيات المعرفية، "**وبذلك لا يستطيع الشاعر التخلص من بروز نزعته الاجتماعية داخل قسمات الخطاب**"[2]، فبإدامة النظر في صورة الأندلس الاجتماعية استطاع درويش أن يعبر عن واقعه الاجتماعي المماثل في ذهنه رغبة في تجسيد ذلك الواقع بصورة تتجدد فيها الإثارة.

لقد كان تجلي الأندلس أكثر وضوحا وإثارة في ديوان الشاعر "**أحد عشر كوكبا**" الذي تضمن قصيدة : "**أحد عشر على آخر المشهد الأندلسي**"، وقد أثير حول ذلك الديوان جدل يتعلق بمفهوم الأندلس، وبالتحديد بحضور "**غرناطة**" آخر معقل للمسلمين.

أما عن التناص الشعري الخاص بالأندلس، فهو بصورة واضحة وبارزة في الديوان مما يعيد إلى الأذهان مأساة الأندلس وعلاقتها بمأساة فلسطين. وبذلك تصبح الأندلس بما تحتوي عليه من ماض مجيد وانكسار، معادلا موضوعيا ينسحب على الواقع. لكن هذه المأساة توظيفا أحادي البعد، بل يفجر الطاقة الإبداعية للغة وللتراث على حد سواء، يفجرهما إلى شظايا، ثم بعيد تركيبهما من جديد وفق رؤيا فنية معاصرة، وصياغة جديدة لم يعرفها

[1] ينظر: علي جعفر العلاق، بنية القناع، قرءة في قصيدة في قراءة أحد عشر كوكبا، علامات ف النقد، م7، مج25، ص77.

[2] ينظر: محمد عبد الرحمان يونس، المؤثرات الأسطورية والتاريخية في الشعر السوري المعاصر، دار المعرفة، ع383، 1955، ص142.

الشعر العربي القديم، أو الحديث، بمثل هذا العمق والإبداع، وهدا يوحي لنا بأن الشاعر قد استوعب هذا التراث، وأدركه إدراكا فنيا وفكريا، يختلف إلى حد بعيد عن إدراك الشاعر العربي القديم والحديث.

فالتراث في شعر محمود درويش بوجه خاص، وفي شعر الحداثة بوجه عام "**لا يعيش فيه شكلا وقوالب، كما كان الحال عند شعراء المدرسة الإبداعية، بل يعيش فيه كيانا بنائيا مقصودا إليه قصدا، وله أبعاده الفكرية والإنسانية. وفي هذا يتحدد الفرق الجوهري بين أن نعيش "في" التراث، وأن نعيش "ب" التراث**"[1] وخير مثال على ذلك قول **محمود درويش:**

أَتَطَلَّعُ حَوْلي لِئلاّ يَراني هُنَا أَحَدٌ كانَ يَعْرِفُني

كانَ يَعْرِفُ أَنّي صَقَلْتُ رُخَامَ الْكَلامِ لِتُعَبِرَ اُمْرأَتي

بُقَعَ الضَّوْءِ حافِيَةً، لا أُطِلُ على اللَّيْلِ كَيْ

لا أرى قَمَراً كانَ يُشْعِلُ أسرارَ غَرْناطَةٍ كُلَّها

جَسَدً جَسَداً. لا أُطِلُّ على الظِّلِّ كَيْ لا أرى[2]

أَحَداً يَحْمِلُ اُسْمي وَيَرْكُضُ خَلْفي: خُذِ اْسْمَكَ عَنّي[3]

أو قوله:

خُمْسُمائَةِ عامٍ مَضى وَاْنْقَضى، وَالْقطيعَةُ لَمْ تَكْتَمِلْ

بَيْنَنَا، هٰهُنا، والرَّسائِلُ لَمْ تَنْقَطِعْ بَيْنَنا، والْحُروبْ

[1] د، عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر،ط3، د.ت، ص29.
[2] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره، ص13.
[3] المصدر نفسه، ص14.

لَمْ تُغَيِّرْ حدائِقَ غَرْناطي. ذاتَ يَوْمٍ أَمُرُّ بِأَقْمارِها

وَأَحُكُّ بِلَيْمونَةٍ رَغْبَتي... عانِقيني لأُولَدَ ثانِيَةً[1]

يلاحظ من الأبيات السابقة، أن الشاعر يسقط الماضي على الحاضر، لتعميق مأساة الضياع والفناء، ويعيد إلى أذهاننا بطريقة غير مباشرة جمال غرناطة والحنين إليها باعتبارها الفردوس المفقود، ولكنها مع ذلك ليست الفردوس الأول والأخير الذي فقدناه أو سنفقده. ثم يصور الشاعر القطيعة والخصام بين الإخوة في الأندلس وإحساسه بالخجل لضياعها. على أن العرب الآن قد ورثوا هده العادة السيئة، ومازالوا يتخاصمون ويقطعون أرحامهم، مما ينذر بأوخم العواقب، فإذا كانت حروب الأندلسيين قد انتهت، فإن حروب العرب لم تنته بعد.

ويربط أيضا الباحثون في ذلك الديوان بين ظروف خروج المسلمين النهائي من "**الأندلس**" وبين اتفاقية السلام الفلسطينية الإسرائيلية، بينما ينفي درويش أن تكون تلك رمزية تعبر عن مفاوضات السلام، وقد عبر الباحث "**عادل الأسطة**" عن ذلك رابطا بين الزمن ومضمون القصيدة بقوله: "**حقا إن المرء لا يستطيع أن يهمل الزمن الكتابي للقصيدة كليا**"[2]، وقد أكد أن القصيدة صلة بموقف الشاعر من مفاوضات السلام، إن المتتبع حقيقة لأعمال الشاعر داخل وخارج الوطن لا بد أن يلاحظ أن مجمل أعماله ارتبطت بأحداث كبرى سوء أكانت تلك الأحداث تتصل بالتاريخ السياسي للقضية الفلسطينية مرتبطة بالذات والإنسانية أم تتصل بالذات منفصلة عن السياسة ومتصلة بالإنسانية. ومن هنا تكون أعمال الشاعر بمجملها قد

[1] المصدر السابق، ص15.

[2] عادل الأسطة، ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية و أبحاث أخرى، دار الثقافة والفكر والأدب، القدس، 1996، ص3.

عبرت على تجارب واقعية في إطار متخيل، وقد اتصلت باللحظة الزمنية اتصالا يجعل المتلقي يفهم الشعر من خلال الواقع، ويتعمق إحساسه بالواقع من خلال الشعر وحينما لا تكون هناك تجـربة جديدة تهز الشـاعر فلا بد أن نبحـث عن معنى الشعر في تلـك الذات، وفي رأينا أن للشـاعر الحق في إخراج نصـه من الآنيِّ الذي يتصل بلحظة خيالية، ولا يتجاوزها إلى لحظة آتية، من حقه أن يجعل النص الشعري مرنا قابلا للتعايش مع مستجدات الحياة، ولا تبعث به تقلبات الزمن، متجددا بتجدد الزمن والقارئ والمنطوق الشعري قد لا يقارن بالمنطوق السيـاسي إذ كان مخالف له، وقد يـفهم من خلاله إذا كان موافقا له؛ وذلك أن السياسة تفهم مجردة من العواطف والشعر لا يفهم إلى بالعواطف والخضوع للاوعي والدفق الانفعالي، والسياسة لا تكون إلا بكامل الوعي، والفرق بين الشاعر والإنسان العادي غير السياسي في هذه الحالة أن الشاعر يوثق عواطفه، والتعبير المباشر عن العاطفة يفقد النص قيمته الجمالية ويدخل الشاعر في جدل حتمي، يبعد الشعر عن معناه الحقيقي، وكما أن للشاعر الحق في إبعاد النص عن الوضوح، للقارئ الحق في أن يفهم النص وما يتماشى مع رؤيته الخاصة، ومن هنا تنشأ التأويلات المتعددة التي تسند إلى الظروف الاجتماعية والذاتية للشاعر.

يصل الفنان إلـى موضـوعه حين يحـترك روحه مثل حدث خـارجي أو انفعال داخلي، فيحس بالرغبة في إعطاء شعوره تجاه ذلك شكلا خارجيا، حينئذ يتخيل الصورة التي

يجيء عليها.... "**فتسقط كل فكرة على كلماتها، وتتجسم الأفكار في الصور**"[1] . إن واقع الحياة بما فيه من أحداث طارئة يثير في نفس الشاعر انفعالا اتجاهه؛ مما يدفعه إلى نزع صور الماضي؛ ليجسد بها الحاضر، فكانت الأندلس الصورة التي تحمل أبعادا تلامس الحاضر، فهي ليست الأندلس ذاتها بل توحي بتواجد الأمكنة؛ فلكل مكان أحداثه وخصوصيته الزمنية التي يتقاطع عبرها الماضي مع الحاضر، وتلتقي أبعاد الحدثين؛ ليعمق فهمنا للحاضر.

لقد كان لغرناطة إيقاع شديد في نفس درويش إذ مثلت مرحلة النهاية الأكيدة، لذا ارتبطت بدقة شجية مصحوبة بالأسف واليأس، فقد انصهرت عبر مخيلة الشاعر الصور الاجتماعية لتشكل بعد اجتماعي حاضرا معبرا عن موقف ذاتي اتجاه قضية اجتماعية، ولا يعني ذلك أن هذا الموقف لا يتصل بروح فئة اجتماعية لها موقفها المشابه .

يضاف إلى ذلك أن الشاعر قد ألصق ضمير المتكلم بغرناطة فقال "**غرنطتي**"، وهذا يعني أنه مازال يحلم بها، وأنها مازالت تعيش في نفسه؛ لهذا يطلب منها أن تـعانقه ليولد من جديد، ليعمل على تغيير العالم وفق رؤيا جديدة، وهذا يعني أن الشاعر يضيف إلى التراث من خلال توظيفه له حيث يقول درويش في قصيدته:

كَيْفَ أكْتُبُ فَوقَ السَحابِ وصِيةَ أَهْلِي؟ وأَهْلِي.

يَتْرُكونَ الزَمان كمَا يَتْرُكونَ مَعاطِفهم فِي البيوت، وأهلي

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر، روائعه و مدخل لقراءته، دار العلوم والمعارف، القاهرة، ط4، 1996، ص13.

كُلمَا شَيدوا قلعَة هَدموهَا لِكيْ يَرْفَعوا فَوقَها

خِيمَة للحَنين إلى أَول النَخْلِ. أهْلِي يَخُونُونَ أَهْلِي

فِي حُروبِ الدِفَاعِ عن المِلحِ. لكن غرناطة مِنْ ذَهَبْ

منْ حَريرِ الكَلاَمِ المُطَرَزِ باللَّلوزِ، منْ فِضَةِ الدَمْعِ فِي

وَترِ العُدودِ. غَرْنَاطةٌ للِصُعود الكَبيرِ إلَى ذاتِها...

وَلَهَا أن تكون كَمَا تَبْغِي أَنْ تَكون: الحَنين إلى

أيَّ شَيءٍ مَضى أو سيمضي: يَحُكُ جَناحَ سُنونوَّةٍ

نَهْدَ امْرأةٍ في السَّرير، فَتَصرّخُ : غرناطَةُ جَسَدي

وَيَضعُ شَخْصُ غَزَالَتُهٌ في البَرَرِي، فَيَصرُخُ: غرناطَةُ بَلَدي

وأَنَا منْ هُنَاكَ، فَفيّ لتبني الحَساسِنٌ مِنْ أَضلُعي

دَرَجا للِسَّماءِ القَرِيبَة. غَنّى فروسيّةَ الصَاعِدِينَ إلى حَتْفِهم

قَمَرًا قَمَرًا في زُقاقِ العَشيقةِ. غَنَى طُورَ الحديقة

حَجَرًا حَجَرًا. كَمْ أُحِبُكِ أنْتِ التي قَطَعْتِني

وتَرًا وتَرًا فِي الطَرِيقِ إلى لَيْلَها الحَرِ، غَنّي

لاَصَاحَ لِرائحةِ البُنِ بَعْدَكِ، غَنّي رَحِيلين

عَنْ هَديل اليَمامِ على رُكْبَتَيْكِ وعَن عُش روحي

في حُروفِ اسمِكِ السَّهْلِ، غَرْنَاطَةُ لِلغِنَاءِ فغَنّي[1]

لاشك أن التداخل النصي يعلن عن اندماج الآني بالتاريخي، وعن تعدد الوعي في الخطاب الشعري، وذلك باستحضار الغائب الذي يتضمن الوعي القديم والجديد؛ ليمارس فاعليته الشعرية في النص الحاضر، وعبر تلك العلاقة بين الآني والتاريخي يتوزع إيقاع غرناطة في السياق السابق توزيعها عشوائيا، ففي السطر الخامس تظهر غرناطة مذهبة، مما يعمق الإحساس بالتفريط بها خاصة إذا كان ذلك من قبل خيانة الأهل كما يـــبدو في السطر الرابع، وهنا يبرز الواقع العربي القائم على التفريط بكل شيء، أما التفريط ب "**غرناطة**" فهو غياب الأمل الأخير، فإذا كانت غرناطة "**الأندلس**" الصفعة الأخيرة التي تلقاها المسلمون آنذاك بإعلان الخروج منها ومن تم الخروج الشـــامل من التاريخ الأندلسي، فا غرناطة الشاعر ليست مكانا أخيرا، ولا تمثل خروجا ماديا، بل إن المكان لم يتغير، والعرب خارجون من خريطة الوطن العربي منذ زمن، والأمر بعد اتفاقية السلام لم يتغير فيه شيء بالنسبة للفلسطينيين سوء أن خروجهم المعنوي أصبح موثوقا تاريخيا، فلم يعد هناك مجالا للإصرار على العودة بمفهومها المادي والمعنوي، ولم يعد هناك مجال للتراجع عن قرار الخروج، لم تعد هناك أحلام تولدها ظروف حماسية، فالفلسطيني الحالم يقف مكبل الفكر والشعور سيما إذا كان شاعرا وتقف كل أحلامه وأحاسيسه الشاسعة المعبرة عن سعة صور الوطن في مخيلته، هكذا لا يستطيع "**درويش**" أن يتقبل هذا الواقع بهدوء أو ترحاب، لأن سفره الشعري الساكن في ذاكرة التاريخ والجماهير كفيل بأن يتصدى لأي

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره،ص4.

محاولة تدعوه للرضوخ لذلك الواقع، أما السطر السابع فتتوقف فيه غرناطة الشاعر التي تدل بمفهومها الضيق على فلسطين وبمفهوم الأوسع على المكان العـربي الذي يفقد وجوده عليه، وتزداد سموا حينما تكون للصعود الكبير إلى ذاتها، وفي السطرين السابع والسادس يستحضر الشاعر ملمحا من ملامح غرناطة، ليعرف إيقاعا حزينا حينما يجعل غرناطة "**من فضة الدمع في وتر العودة**" فلم يعد العود الذي كان أبرز مقومات حياة اللهو والطرب ذات المعالم الحضارية يعزف ألحان مسلية، بل يعزف دموعا هي غرناطة، أما الســـــطر العاشر، فيظهر فيه الحلول الذي يعمق صلة الإنسان ب غرناطة بوصفها معادلا مكانا للمكان المحدث المفقود، لاسيما "**فلسطين**"؛ حيث يقول: فتصرخ، غرناطة جسدي فاقترن التوحد بالصراخ عند الشاعر يعلن لحظة انفجار مكبوت اللاوعي انطـــــلاقا من رؤية واعية، ويستمر الصراخ في السطر الحادي عشر، ليتسع مدى الشعور بصياغة "**غرناطة**" عندما ينبعث الصراخ من غير جانب، وفي السطر التالي تتجلى أنا الشاعر التي تعبر في ذاتها فحسب، أما اللفظ هناك فيمثل الوطن البعيد المفقود "**غرناطة**" ويستمر الغناء حتى يقول لشاعر في السطر الأخير غرناطة للغناء فغني وهل الغناء هنا غير النواح المعبر عن حالة مؤذية؟ أو ليست "**غرناطة**" حرية الغناء...؟ من خلال ذلك يوجد الشاعر المشابهة المكاني ل" فلسطين" بكل ملامحه، فيجسد التجربة التي تتنامى فيها الإحساسات العميقة، ومن هنا تتحقق وظيفة الشعر التي يرى عبد الرحمان شكري "**أنها تقوم على إبانة الصلات التي تربط**

أسرار الوجود؛ إذ يتم التأليف بين الحقائق بفضل ما يملكه الشاعر من بعد نظر يميز بين معاني الحياة بفضل عظم إحساسه بها، فالشعر نتاج العواطف والخيال."[1]

تمتد الرؤيا ب درويش عادة في المكان و الزمان والإنسان والكائن، ثم يقيم علاقة جدلية بين هذه الأبعاد الثلاثة، والمكان والزمان عنده يخرجان من حدوث الظرفية والجغرافية ويتحولان إلى شبكة علاقات اجتماعية وفلسفية، إن تلك العناصر التي تمتد فيها أنظار الشاعر لا يمكن أن نفصل أيا منها عن الآخر، وعندما تنتقل من حيز إلى آخر فلا بد أن تكون اللغة وسيطها تلك اللغة التي تجعل كل العناصر المتعلقة بزمن وبيئة ما تتشابك مع واقع اجتماعي آخر، وتكاد لا تنفصل عنه وفي ظل تلك العلاقة يبدأ فهمنا للنص، ففي الجزء الرابع من قصيدة "**أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي**" المسمى "**أنا واحد من ملوك النهاية**" يبلغ التوتر ذروته، ويخطو الشاعر إلى عتبة النهاية المفجعة التي ينفك فيها التأزم بتأزم آخر إذ يقول:

...وأَنَا واحدُ مَنْ مُلوكِ النِهَاية... أفْتَقِرُ عَنْ

فَرَسي في الشاءِ الأخير أنا زَفْرَةٌ العَرَبي الأخيرَةُ

لاأطِلُّ على الآس فَوْقَ سَطءحِ البيوت، ولا

أَتَطَلَعُ حَولِي لَيْلاً يَرَانِي هُنَا أحدٌ كَانَ يَعْرِفني

كَانَ يَعْرِفُ أَنِي سَقَلْتُ رُخَامَ الكلام لِتَعْبُرَ امْرَأتِي

[1] ينظر: عبد الرحمان شكري، دراسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة الثقافية والمقتطف والهلال وغيرها،الدار المصرية، اللبنانية، ص237 - 238.

بُقَعَ الضَّوءِ حَافيةً، لاَ أُطلُ عَلى اللَّيْلِ كَيْ

لارى قَمَرًا كَان يَشغُلُ غرناطة كُلها

جَسدًا جسداً. لا أُطِلُ عَلى الظِل كي لا أَرَى

أَحَدًا يَحْمِلُ اسْمي ويَركُضُ خَلْفِي: خُد اسمكَ عَني

وأَعْطِي فِضَةَ الحَوْرِ. لا أتَلَّفَتُ خَلْفِي ليلاً

أَتَذَكَرُ أنِي مَرَرتُ عَلى الأرضِ لاَ أَرْضَ فِي

هذهِ الأرْضِ منذُ تكَسَرَ حَوْلي الزَّمانُ شظَايا شَظَايا

لَمْ أَكُنْ عاشِقًا كَي أُصدِقَ أَنَ المِيَاهَ مرَايَا

مِثْلَمَا قُلْتُ للأَصْدِقاء القُدامَى، ولاَ حُبَ يَشفَعُ لِي

مُنْ قَبلتُ "مُعَاهَدةَ التِيه" لمْ يَبقَ لي حاضرٌ

كَيْ أَمُرَ غَدًا قُربَ أَمْسي. سترفع قَشتالةُ

تَاجِها فوقَ مئدنةُ الله، أَسمَعُ خَشْخَشةً للمَفاتيح في

بَلب تَارِيخنَا الذّهّبيّ، وداعًا لتاريخنا هَلْ أَنَا

مَنْ سَيُغْلِقُ بَابَ السَّماءِ الأخير؟ أَنَا زَفْرَةُ العَرَبِي الأَخيرَة[1]

إن في الحزن ألما هادئا يجتاح الذات، فبعد كل جرح تبقى أصداء ذلك الألم، وفي الحزن صدى لألم عميق. تتوقف فيه الرغبة مع الحزن، وتتحـــقـق الإرادة الصـــامتة للوجود، وتلف إرادة الفرد أمام إرادة الكون حين تجرده من الرغبة، وحينما يشتد وقع تلك

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره،ص13 14.

المشاعر وتجد طريقها إلى اللغة في ذهن الشاعر لتصاغ وقد جمعت بين الخيال والحقيقـــة، وتتداخل حقائق الحاضر مع الماضي لتتراوح الأخيرة في النص الحاضر بين الذائقة الفنية والإدراك العقلي، ففي السياق السابق يستجيب درويش لتـلك العملية، ويعزف إيقاع النـــهاية الحزين، "**غرناطة**" هي التي تثير ذلك الإيقاع بكل ما يحيط بها من مقومات، فمند قراءة العنوان "**أنا واحد من ملوك النهاية**" تطالعنا الصفحات المظلمة من تاريخ الأندلس، وتطل علينا شخصية "**أبي عبد الله الصغير**" آخر ملوك غرناطة و معاهدة تسليم غرناطة التي وقعها سرا مع مملكة قشتالة والأنا التي تعبر عن الواقع الأندلسي، عن الملك الغرناطي تحمل في السياق الشعري دلالة الآخر الذي يمثل طـــرفا في معاهدة السلام، ولعلى الصورة تزداد التصاقا بالقيادة الفلسطينية ويتكرر إيقاع العنوان المتراوح بين الضغينة والحزن في السطر الأول، وتنتهي الفروسية اللازمة للمقاومة، وتختفي موصفات الفارس إذ ما قفز عن فرسه ففي السطر الثاني، ولعل الشاعر هنا يستحضر حداثة خروج أبي عبد الله الصغير من الحمراء ليلتقي بملك قشتالة وتوحي بالتهرب من الواقع، ويتجسد ذلك بوضوح في السطرين السادس والسابع إذ ما رفض ملك غرناطة الذي اتخذ سمة القناع العربي المحدث الاطلاع على ليل ذلك المكان كي "**لا يرى قمرا كان يشعل أسرار غرناطة كلها**" وقد يرمي الشاعر من وراء ذلك إلى سرية المعاهدة التي خاضها أبو عبد الله، فلم تعد هناك مقدرة على مواجهة الواقع حتى الليل لا يستطيع أن يواجهه؛ لأن قمره يعرفه، و يكشف أسراره، هنا يتداخل الزمن الأندلسي بالآني، ليكشف عن تشابه اللحظات الزمنية، وارتبـــاط الأنـــــا بالزفرة الأخيرة يلغي الوجود، ويعلن الخروج البطيء من الذاكرة لتلك الشخصيات

أولا وللشعوب التي يرتبط مصيرها بها ثانيا، وإلغاء الشاعر الوجود لا يقتـــصر على الحاضر، بل يجوب أفاق الماضي بقوله: "**ولا حب يشفع لي من قبلت**" معاهدة التيه "**لم يبقى لي حاضر كي أمر غدا قرب أمسي**"

فالتاريخ النضالي الطويل من عمر القــضية الفلســـــطينــية يمحو القبول بالمعاهدة؛ فينسلخ التاريخ الأندلسي على التاريخ الفلسطيني، وتختلط الأحداث والأزمنة وصولا إلى المرحلة الموسومة بمرحلة السلام. لم تكن تلك هي النهاية التي ينشدها الشاعر ممثلا للفلسطيني، ليت تلك هي النهاية التي يستطيع القارئ استرجاع صورتها المتخيلة في مجمل إنتاج الشاعر، من هنا سمي الشاعر ب "**معاهدة التيه**"، والذي ينسلخ عن ماضيه وحاضره لا مستقبل ولا درب له، والشاعر فلسطينيا أطال البحث عن حاضر ومستقبل لا بد أن ينتابه الشعور باليأس والضياع في مثل تلك الحالة الفلسطينية المشابهة لحالة "**الأندلس**". وفيما بعد تمتد مساحة التناص مكانيا لتشمل "**قشتالة**" في السطر السادس عشر، والشاعر هنا يعيدنا للدور التاريخي ل "**قشتالة**" المناهضة ل "**غرناطة**" آنذاك فهزيمة المسلمين في الثانية نصر للأولى؛ لذا تختلف "**قشتالة**" بذلك النصر لترفع "**تاجها فوق مئذنة الله**" وهذا أيضا يعيدنا إلى الواقع الأندلسي وما يتصف به من عمران وحضارة حيث المساجد والمآذن التي تحولت بخروج المسلمين إلى كنائس، ولعل الشاعر هنا يشير إلى إقامة قداس الكاثوليك

في الجامع الأعظم بعد تسليم مدينة الحمراء "**إذ حول الجامع مند ذلك اليوم إلى كتدرائية غرناطة**"[1]

فالمآذن رمز للوجود الإسلامي الذي يتزعزع بوجود التاج فوقها، وليس التاج إلى رمزا للسيادة والتألق على حساب الوجود الإسلامي، وهذا الموقع لا يخالف واقع "**فلسطين**"؛ حيث تستباح أماكنها الدينية ومقدستها.

وتبلغ الأحداث التي تمثل في التاريخ جانبا من سيرة "**أبي عبد الله الصغير**"، وفي الحاضر القيادة الفلسطينية ذروتها حينما تسمع "**خشخشة المفاتيح**"، لتنشد أنفاس المتلقي إلى النهاية غير الموجودة، ولعل ضربات أنفاس المتلقي تتسارع تلك الخشخشة، وتتقبض حينما يودع "التاريخ الذهبي"، وهذا ما يعني التسليم، وهنا يأتي الانفراج المسفر عن خسارة وألم، ويتفاقم الإحساس بالسقوط التاريخي الذي يتجدد في بقعة مكانية جديدة؛ وبدأ ينكسر تاريخ العربي الموصوف بالذهبي إنكسارتين، وأي شعور هذا الذي تنتكسه نفس الشاعر حينما يغلق "**باب السماء الأخير**" وتتأكد النهاية المفجعة في رمزية عالي، وإذا مثل "**أبو عبد الله**" الزفرة الأخيرة للوجود الإسلامي في "**الأندلس**" تبعا للسطر الأخير، فمرحلة السلام تمثل تلك الزفرة؛ إذ "**هنا يستحضر الشاعر اسم الأكمة التي بكى عليها "أبو عبد الله" بعد التسليم، وهي زفرة العربي الأخير**"[2] ليحيل ذلك إلى دلالة جديدة، تحمل واقعا مشابه لواقع "**أبي العتاهية**" ومستمدا من اسم المكان المجسد لذلك الواقع النفسي. حيث أصبح الرمز يقوم

[1] ينظر: محمد عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، وهو العصر الرابع من كتاب دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، ع6، ط4، 1997، ص262.
[2] المرجع نفسه، ص14.

على التراكم بين المواقف والأحداث الرمزية في محاولة تجاوز الفعل التاريخي إلى إبراز الصراع؛ وذلك بتحويل الواقع إلى حركة تغير تنتهي عند الحلم، فهو يلخص الدلالة الجوهرية في النص؛ ليبعث في الرموز التاريخية القدرة على رصد الحركة الانفعالية لمعاناة الذات "**ومتابعة تجربة الأرض في السياق التاريخي**"[1]، وبتلاحم التاريخ عبر أكثر من حقبة زمنية "**فالراهن ثقيل إلى حد الخفة في اللغة، والإشارات التاريخية تصنع النص في زمن آخر، في الماضي الذي يحمي من السقوط في المباشرة، والماضي هو الزمن الأكثر صلابة الذي يفتح على المستقبل**"[2]

ففي: "**أحد عشر كوكبا**" يعيد درويش إلى الشـعر بلاغة الذاكرة التراجيدية والموضوع الكوني، حين يحاول استعادة الحدث إلى حكمة موسوعية، "**تحتشد فيها مفردات الخروج الجارح من جملة تواريخ**"[3]، وتبلغ الذاكرة المأساوية ذروة حضورها في القصيدة المسماة ب "**الكمنجات**" من تلك القصيدة يتكون ذلك الجزء من عشرين سطرا، يبدأ كل واحد منهما بذلك اللفظ، ومع إيقاع الكمنجات يعزف إيقاع البكاء الذي يتكرر فعله في السياق ثماني مرات، حيث يقول الشاعر في ذلك الجزء:

الكَمَنجَاتُ تَبكِي مَعَ الفَجَرِ الذَّهِبِينَ إلى الأَنْدَلُسِ

الكَمَنجَاتُ تَبكِي عَلى العَرَبِ الخَارجينَ مِنَ الأَنْدَلُسِ

الكَمَنجَاتُ تَبكِي عَلى زَمَنْ ضائِعٍ لاَ يَعُودْ

[1] ينظر: جمال مجناح، دلالات الرمز التاريخي في شعر محمود درويش، ع3، 2002، ص97.
[2] ينظر: محمود درويش، التراجيديا الفلسطينية، ستجد تعبيرها الأرقى، مشارف ع3، 1995، ص92-93.
[3] ينظر: صبحي حديدي، أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، الحداد يليق بغرناطة، مجلة: الدراسات الفلسطينية، ع13، 1993، ص173.

الكَمَنجَاتُ تَبكِي عَلى وَطَنٍ ضَائِعٍ قَدْ يَعُود

الكَمَنجَاتُ تُحْرِقٌ غَابَاتِ ذَاكَ الضَّلاَمِ البَعِدْ

الكَمَنجَاتُ تُدْمي المُدَى، وتَشُمُ دَمي في الوَرِيدْ

الكَمَنجَاتُ تَبكِي علىَ الفَجَرِ الذَّهِبِينَ إلى الأَنْدَلُسِ

الكَمَنجَاتُ تَبكِي عَلى العَرَبِ الخَارجينَ مِنَ الأَنْدَلُسِ[1]

احتفظ الفجر بحملهم في ماضيهم الطويل وحملهم في العودة كتعبير عن حرية قبائلهم المرتحلة، وقد أصبح حلمهم في العودة على مر القرون غير ذي نشأة، وإن الآمال المعقودة من أجل تجمع جديد قد أصبحت محض خيال؛ ذلك أن الماضي لم يترك لهم سوى مرارة التجربة، من هنا كانت الكمنجات مشاركة للفجر في البكاء، فهم شعب مهجّر، لا يعرف الاستقرار، ورحيل العرب من الأندلس شبيه برحيل الفجر إلى غير موطن، ومنها اسبانيا فيحول الوجود العربي في "**الأندلس**" إلى أثار متبقية تبـــكي أهلها الذين تركوها وغابوا والشاعر من خلال ذلك يعكس المسيرة العكسية للحياة، وتبادل الشعوب للأماكن فالكمنجات تبكي مصيرها والفجر في مكان واحد، ويتواصل فعل البكاء المعبر عن واقعة مأساوية في دورة امتداده بالحاضر المشابه له في مأساويته في جو إيقاعي ممتلئ بالحزن والكمد، فالفجر هم الفلسطينيون المهجرون من ديارهم، وهم الباحثون عن العودة التي أصبحت أمرا بعيد المنال في المرحلة التي يصورها الشاعر، والعرب الخارجون من "**الأندلس**" هم الفلسطينيون كذلك، وهذه الجماعات الثلاث يجمعها الرحيل وفقدان المكان، أما السطر الثالث والرابع

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره،ص27-28.

فيتفاقم فيهما الشعور بالحزن والضياع واليأس من العودة وتبقى الكمنجات برمزيتها إلى الوطن باحثة عن أهلها دون جدوى، ليتحول بكاؤها إلى شعور بالنقمة عـــلى المفرطين بها، وذلك حينما يقول "**درويش**" في نهاية ذلك الجزء:

الكَمَنجَاتُ تَتْبَعُني، هَهُنَا وَهُنَاكَ، لِتَثْأَرَ مِنِي

الكَمَنجَاتُ تَبْحَثُ عَنِي لِتَقْتُلَنِي، أَيْنَمَا وجَدَتْنِي

الكَمَنجَاتُ تَبكِي عَلى العَرَبِ الخَارجينَ مِنَ الأَنْدَلُسِ

الكَمَنجَاتُ تَبكِي عَلى العَرَبِ الخَارجينَ مِنَ الأَنْدَلُسِ[1]

هنا يظل الموقف رهنا للسياق الاجتماعي، ويكون الأدب جزءا من تشكيل الحياة، وكاشفا عن جوهرها في ضوء أحساس الذات الشاعرة بها ففي السطر الأول يصبح اليأس من العودة أمرا أكيد عبر الزمن فإذا ما يئست الكمنجات من عودة أهلها ترحل باحثة عنهم داخل المكان وخارجه، ولكن لا لتحضنهم بل لتأثر منهم، ويعبر الشاعر عن ذلك واضعا نفسه موضع الآخر الذي تخلى عن تاريخه النضالي، لتبلغ المأساة أوجها بتحول علاقة التلاحم بين الوطن بكل معاليمه وبين الإنسان المتشبث به إلى علاقة ثأر وعداء، وكأنه يسلخ بضمائر الأنا الذنب على نفسه؛ ليعبر عن شدة إحساسه بالفجيعة أو ليؤنب الآخر بتأنيبه لنفسه، ويتبع المستقبل حركة الحاضر، لتستمر دورة التاريخ المعاكسة لإرادة الإنسان والتناص لم يكن ظاهرة فنية مجردة من ظواهر أخرى مشابهة، فقد كان هذا النوع من

[1] محمود درويش، أحد عشر كوكبا، مصدر سبق ذكره،ص 28.

التصوير مصاحب لأنماط من التصوير الذاتي عند الشاعر، فقد برزت الصور الحسية وما يتصل بها لاسيما الصور الحركية التي توصف بالتنوع وشدة التأثير، فالحركة عنصر طاغ في حياتنا، وقد اعتمد الشاعر أنماط بنائية تخص القصيدة القائمة على التناص، وقد تركز بعض الأبنية لاسيما البناء المقطعي. أما الموسيقى فهي عنصر لا تخلو منه قصيدة، ولكن طبيعة الإيقاعات الناجمة هي التي تميز قصيدة عن أخرى.

لقد أثر التناص الديني والتاريخي في الجانبين الموضوعي والفني في ديوان "أحد عشر كوكبا" ولعل الجانب الموضوعي كان أكثر تأثرا من الجانب الفني، وإن كان لا يمكن فصل أي منهما عن الآخر.

الخاتمة

الخاتمة

لقد حاولنا من خلال دراسة العناوين عند محمود درويش أن نقبض على جماليات العنونة، من خلال طريقة صوغها وفك شفرات ربطها بما يحيط بها من فضاءات دلالية نفتح باب المجاورة بين المبدع والمتلقي، فأدركنا أن العنوان عتبة بالغة الأهمية لا يمكن تجاوزها بأي حال من الأحوال، لأنها المفتاح للولوج إلى العمل الإبداعي ...

وتبقى هذه المحاولة جزءا ضئيلا من واسع الإبداعات الفنية في العنوان الذي ترفعه أهمية إلى منافسة النص الشعري في مضمونه وفي شعريته.

وقد حاولنا أن نستوعب دلالة العنونة عند محمود درويش من خلال ديوانه "**أحد عشر كوكبا**"، وذلك باستنطاقها واكتشاف طريقة صوغها لإبراز جمالها، غير أن الحكم على الجمال يظل خاضعا لجملة من الأذواق والأفكار والتصورات، إذ ما نراه جميلا قد يراه البعض بعيدا عن ذلك، وما نراه قوة قد يراه البعض ضعفا وكل ذلك يتوقف على نمط التفكير وما يحيط به من خلفيات ...

ويمكن إجمال النتائج التي توصلنا إليها فيما يلي:

ـ عنوان "**أحد عشر كوكبا** " صياغة جمالية تشد الانتباه إلى ما يحمل الديوان، وما يعج به من مضامين غنائية تجذب المتلقي للولوج إلى عالم الديوان لاكتشاف محاورة مهمة من تاريخية الصراع بين الأمة وأعدائها ممثلة بقضية فلسطين القضية التي لا توحي إلى بالنماء

ولازدهار، في كل الاتجاهات الفكرية، والتصورية والثورية والإنسانية والانتماء إلى الحضارة العربية الإسلامية، حضارة الإنسان الفطري المرتبطة بالطبيعة والحياة والسماء .

ـ عنوان أحد عشر كوكبا إضاءة تمثل بعد خاص في كونها ترمز إلي حادثة معلنة في القرآن الكريم ذات أهداف دلالية واضحة في سورة يوسف عليه السلام ينتقل درويش في مجموعته "**أحد عشر كوكبا**" التي لا يزايلها هاجس الأسطرة والتخليق الأسطوري إلى رواية الحكاية الفلسطينية من خلال رؤية حكايات الأخرين، مبداد بذلك شبهة المباشرة والعاطفية المفرطة، وموفرا كذلك محورا كونيا لتجربة الفلسطينية ببعديها الرمزي والواقعي.

إن شعر درويش يعبر عن الروح الفلسطينية المعذبة الباحثة عن الإخلاص فردي جماعي من ضغط التاريخ وانسحاب الجغرافيا، لكنه في " **أحد عشر كوكبا**" يقدم أمثلة تاريخية صالحة لتعبير عن التجربة الفلسطينية ،من بين تجارب أخرى . فإن الحديث عن التشكيل الفني هو حديث عن التركيب، الذي يرتبط بالأسلوب، وبالصورة الفنية، وبالتناص.

فالضمائر في الأسلوب لعبت دورا أساسيا في تشكيل الخطاب، فالشاعر من خلال هذه الضمائر يعبر عن تجربته الشعورية.

أما الصورة فشكلت موضاعات علم البديع كالجناس والترديد والتصدير صور فنية برزت في ديوان "أحد عشر كوكبا" فالشاعر من خلال هذا يبين قدرته على صرح موسيقي يقوم على المفارقة بين التماثل الصوتي والتمايز الدلالي .

أما التناص بنوعيه الديني والتاريخي فقد أثر بالجانين الموضوعي والفني في شعر محمود درويش ولعل الجانب الموضوعي كان أكثر تأثر من الجانب الفني وإن كان لا يمكن فصل أي منهما عن الأخر.

وأخيرا فإن الإبداع العنواني عند الشاعر محمود درويش سادته الهواجس الذاتية التي كشفت عن شخصيته المولعة بحب الوطن، والصامدة في وجه الثورة.

ولا نزعم بأننا ألمنا بكل صغيرة وكبيرة في هذا البحث ويبقى الكمال صفة لا يتصف بها سوى الله سبحانه وتعالى .

ونحمد الله ونشكره ونتوب إليه.

ملخص

ملخص بالعربية

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة مقاربة النص الشعري العربي المعاصر ممثلا في أحد أهم المبدعين ألا وهو محمود درويش من خلال ديوانه ((أحد عشر كوكبا))، وقد جاءت دراستنا متناولة استراتيجية العنونة فيه، وذلك بطرح عديد القضايا الفنية المتعلقة ببنية العنوان من خلال التشكيل الفني بالخاص الأسلوب والصورة والتناص، وقد تطرقنا بين ثناياها لكثير من المعطيات المرتبطة بالجانب الفكري والمعرفي المستبطن في نصوص الديوان.

English summary

The adjancency of the contemporary of Arabic poetry text study of pioneer Mahmud Darwish in his divan “eleven planets», our study has came as a headlining strategy by posing a lot of artis try issues whish is related to heading strus throughout artistry formation which is specialized the style, form and paraphrasing and we have delt in this study with a lot of data whish is related to the intellectual and know led geable side and have taken from divan texte.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم برواية ورش

أ/المصادر:

ـ محمود درويش، أحد عشر كوكبا، دار العودة، بيروت، ط4، 1992م

ب/المراجع:

ـ إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، ط1، 1985 م.

ـ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

ـ الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996 م

ـ الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والواقي، تح: فخر الذين قباوة وعمر يحي، ط2، دمشق،1975 م

ـ الطاهر أحمد مكي، الشعر العربي المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، دار العلوم والمعارف، القاهرة، ط1996.4م.

ـ أم سهام عمايرية بلال، جولة مع القصيدة، تأملات وخواطر حول الشعر، رقم النشر 2096-85 المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1986م

ـ أيمن ثعليب، قصيدة الثورة في الخطاب الشعري المعاصر، جدل الشعر والسلطة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2011 م

ـ بسام موسى قطوس، سمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

ـ جابر عصفورة، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، 1974م

ـ جبران إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1973م.

ـ خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، تكوين التأليف والترجمة، والنشر، 2007م.

ـ روبرت ديبوغراند وآخرون، مدخل إلى علم اللغة العربية، مركز نابلس للكومبيوتر، ط1، 1984م.

ـ رومان جاكبسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي، دار ثوبقال، المغرب، ط2، 1988م.

ـ صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، دار الفاروق عمان الأردن،ج1،2016 م.

ـ صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر، مصر، ط1، 1990م.

ـ عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

ـ عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف الجزائر،ط1، 2000م.

ـ عبد الرحمان شكري:، راسات في الشعر العربي، مجموعة بحوث نشرت بالرسالة الثقافية والمقتطف والهلال وغيرها، الدار المصرية اللبنانية،ع3.

ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، علق حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978م.

ـ عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون،الجزائر،ط1975،1م

ـ عياد شكري محمد:مدخل إلى علم الأسلوب، أصدقاء الكتاب للنشر، القاهرة، ط3، 1997 م

ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الرومانسية)، ج2، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 1989 م

ـ محمد جاسم الموسمي، بنية خالدي، الآداب العربي الحديث، مختارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010 م

ـ محمد عبد الرحمان يونس: المؤتمرات الأسطورية والتاريخية في الشعر السوري المعاصر، دار المعرفة، دمشق،ع1955،383م

ـ محمد عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المنتصرين، وهو العصر الرابع من كتاب دولة الإسلام في الأندلس، مكتبة الخانجي، مصر، ع6، ط4، 1974 م

ـ محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، مصر، ط1، 1992 م
ـ محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي الغربي، بيروت، دار البيضاء، ط2، 1990 م
ـ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس لطباعة و النشر ولتوزيع، 1992 م
ـ ناظم حسين البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 م
ـ وليام أوري، فن التفاوض، ترجمة نفين غراب، الدولة الدولية للنشر والتوزيع،مصر كندا،ط1.

ج /المراجع المترجمة :

ـ عادل الأسطة، ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية وأبحاث أخر، دار الثقافة والأدب،1996م
ـ هانزمير هوف، الزمن في الأدب، ترجمة، د، أسعد رزق، مؤسسة سجل العرب، مصر،1972م.

د/المراجع الأجنبية:

- Gérard Genette seuil, collection poètique aux ed du seuil paris, 1987.
- leoh hoek la marque du titre dispositifs ilimiotique d'une pratique textuelle, mouton publishes , the harage, paris new York, 1981.

د/الرسائل العلمية والبحوث:

ـ حليمة قطاي، استراتيجية العنوان في الكتاب النقدي القديم، بحث مقدم لنيل شهادة الماجيستر جامعة العقيد الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات، 2004 /2005م

ـ عبدالقادر رحيم، سيمياء العنوان في شعر المصطفى محمد الغماري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجسير في الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم اللغة العربية وأدابها،2004 /2005م

ـ محمد شادو، دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش، جامعة الحاج لخضر،باتنة،الجزائر،2013/2012م

ـ محمود الهميسي، براعة الاستهلاك في صناعة العنوان، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السادس، جامعة ليرمك، نشر في الموقف الأدبي،ع313، 1997م.

ه/المجلات:

ـ إبراهيم بادي، دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخير، مج المدى سوريا، ع 261، 1999م.

ـ جمال مجناح، دلالات الرمز التاريخي في شعر محمود درويش،ع3،2002م.

ـ جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، مج عالم الفكر، لمجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، ع3، 1997م.

ـ حميد الحميداني: عتبات النص الأدبي، بحث نظري،مج، علامات في النقد،ج،12،ع46، 2002م.

ـ صبحي حديدي، أحد عشر كوكبا على أخرالمشهد الأندلسي، الحداد يليق بغرناطة،مج، الدراسات الفلسطينية،ع3، 1993م.

ـ عبد الرحمان إسماعيل إسماعيلي، العنوان في القصيدة العربية، مجلة الملك السعودي،ج8، 1996م.

ـ عبد الرحمان العبداوي ورشيد الدونيسي، "استراتيجيات تعلم اللغة العربية بوصفها لغة ثابتة" مجلة أم القرى اللغة لعربية وآدابها، السنة العاشرة، ع16، 1997م.

ـ علي جعفر العلاق، بنية القناع قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا ،علامات في النقد، م7، جدة ، السعودية، مج25.

ـ محمد الهادي مطوي، شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارق، مج عالم الفكر،ع3، 1997م.

ـ محمد مفتاح، استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي، علامات في النقد،ج42، نادي جدة الأدبي، 1423.

ـ محمود درويش، التراجيديا الفلسطينية، ستجد تعبيرها الأرقى، مشارف، ع 3 1995م.

ـ نبيه قاسم، الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا من خلال مجلة الجديد، 1985م.

فهرس الموضوعات

ـ مقدمة.....أ – ح.
ـ تمهيد.....01.
ـ فصل أول : ضبط المفاهيم والمصطلحات
1 مفهوم الإستراتيجية.....03 – 05.
2 تعريف العنون..... 06 - 19.
أ/ لغة ..... 06 – 08.
1ـ معنى القصد والإرادة.....09.
2 ـ معنى الظهور والإعتراض.....09.
3 ـ معنى الأثر والوسم.....10.
ب/ اصطلاحا.....10 - 16.
ج/ في الشعر الحديث.....17 – 19.
3ـ أنواع العناوين.....19 – 22.
4ـ وظائف العنوان .....23 – 27.
5ـ لمحة عن الشاعر.....28 –31
ـ فصل الثاني: استراتيجية التشكيل الفني
ـ تمهيد.....32.
1ـ الأسلوب.....32– 45.
أ/ الضمير بين التقابل والمفارقة.....33 – 45.
2ـ الصورة الفنية.....46 –58.
أ/ الإيقاع الصوتي بين التماثل والتمايز.....51 – 58.
3ـ التناص..... 58 – 83.
أ/ التناص الديني.....61 – 65.
ب/ التناص التاريخي.....65 – 83.
ـ خاتمة.....84 – 86.
ـ ملخص.....87 – 88.