الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللّغة والأدب العربي
تخصّص: دراسات أدبيّة

الوقائع الأسلوبيّة وخصوصياتها في قصيدة "على محطّةِ قطارٍ سقطَ عن الخريطة" لمحمود درويش

مذكّرةٌ مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العرب

إعـــداد الطالبة:
فاطمة سعدي

إشراف الأستاذة:
غنيــة لوصيف

أعضاء لجنة المناقشة:

أ/رشيد عزي ..... رئيسا

أة/ غنية لوصيف..... مشرفا ومقررا

أة/ رشيدة عابد..... ممتحنا

السنة الجامعية: 2015م/2016م

يقول"القاضي الفاضل في رسالة أرسلها لعماد الدين الأصفهاني":

رأيت أنّه لا يكتب إنسانُ كتابا في يومه إلاّ قال في غده:لو غُيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يُستحسن،ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، ودليل على استيـــلاء الُنقْصِ على جملة البشر.

إهْـــــــــــدَاء"

إلى والـــــديّ

إلى العائلـــــــة...

إلى طـــــــلاّب العلم...

فاطمة

مقدّمة.....08

مدخل.....12

الفصل الأول: الوقائع الإيقاعية

1- الإيقاع الخارجي.....15

1-1 الـوزن.....15

1-2 الوقفة.....18

1-2-1 الوقفة الوزنية.....18

1-2-2 الوقفة الدّلالية والمركبّية.....20

1-2-3 الوقفة التاّمة..... 22

1-2-4 الوقفة الصفر..... 23

1-3 القافية..... 25

1-4 الإيقاع الداخلي.....29

2-1التنّغيم.....29

2-2 التكّرار.....31

2-3 الجناس..... 3

الفصل الثاني: الوقائع التركيبّية

1- الأفعال ودلالاتها.....39

1- 1الفعل المضارع..... 40

2-1 الفعل الماضي..... 42

1- 3 فعل الأمر..... 43

2- توظيف الُجمل.....44

3- 1الُجمل الفعلّية.....44

2-2 الُجمل الاسمّية.....45

3-2 الُجمل الاستفهامّية.....46

1-3 التعريف والتنّكير.....47

1-3-1 المعرفة.....47

2-3-1 النكرة.....51

4- الالتفات على مستوى الضمائر.....53

5- التقديـم والتأخير.....58

الفصل الثالث: الوقائع الدلالية

1-دلالة عنوان القصيدة.....60

2- الحقول الّدلالية.....64

2- 1 الحقل الدال على المكان.....64

2-2 الحقل الدال على الطبيعة.....66

2- 3 الحقل الدال على الزمن.....67

2-4 الحقل الدال على الإنسان.....67

2- 5الحقل الدال على الموت.....67

2-6الحقل الدال على الحيوان.....68

2-7العلاقة بين الحقول الدلالية..... 69

3- الصورة الفنية.....69

3-1الصورة التشبيهية..... 70

3-1-1التشبيه المفصل..... 70

3-1-2التشبيه المقلوب..... 71

3-1-3التشبيه المؤكد..... 72

4- 2الصورة الاستعارية.....73

5- 3 الصورة الكنائية.....76

6- 4 الصورة الرمزية..... 77

3-4-1 الّرمز الديني.....78

3-4-2 الرمز الأدبي.....79

3-5 الأسطورة.....80

خاتمة.....83

ملحق.....86

قائمة المصادر والمراجع..... 95

مـقـدّمة:

محمود درويش شاعر ذاد عن وطنه وعروبته، بكلّ ما أوتي من قّوة الكلمة والمجـــاز، فأبـــدع شعرا متمّيزا تأبــى الذاكرة العربّية أن تَنساه. ورسم هذا الفلسطيني لنفسه مجدا خالدا في خارطة الشّعر العربّي، ذلك أّنه امتلك الموهبة والقدرة على الإبداع اللاّمحدود، مع إمكانية خاصّة في تجديد أدوات الكتابة، من دون إفلات حبل التواصل مع الجمهور–العاشق– الذي بقي يزداد مع مرور السنـوات.

ووقـع اختيارنا –باقتراح من أستاذتنا الُمشرفة– على قصيدة من الديوان الأخير لمحمود درويش الموسوم بـــ**(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)**، هذا الديوان الذي تتلخّص فيه تجربة الأربعين سنة من الإبداع، لعلّها تكون إبداع الإبداع، لشاعر المقاومة الفلسطينية.

ومـن أهـّم الدوافع التي َرمت بنـا لخوض تجربة هذا البحث ما يلي:

–لا ننسى أن الدافع **الذاتي** شرارة تشُعل فتيلة البحث، وقد كان لنا ذلك تعزيزا لميولنا لشعر محمود درويش.

– أّما **الموضوعي** كان الهدف هو إدراك تجلّيات الحداثة الشعرية في القصيدة المعاصرة، من خلال شعر درويش.

–ورصد التحولات الأسلوبّية – والبلاغية منها– على وجه الخصوص في القصيدة الدرويشّية.

ومنه جاءت إشكـالية بحثنـا كالآتي:

ما هي أهّم الوقـائع الأسلوبية في قصيدة «**على محطة قطارٍ سقط عن الخريطة**» لمحمود درويش؟ وكيف تجلّت فنّيا ودلالّيا؟

وفيما يخص المنــهج المتبع، فيتمثّل في المنهج الأسلوبي، من أجل الغوص في أعماق الدلالة، والابتعاد عن المعالجة السطحية للظاهرة الفنية، كما اعتمدنا –في بعض الأحيان– الأسلوبية الإحصائية من أجل دقة أكثر.

وتبعا لمتطلبات الدراسة، جاءت خطة بحثنا كالآتي: مقدمة، مدخل، ثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة.

في المدخل قمنا بتحديد مفاهيم مختصرة، لمكونات عنوان بحثنا.

– وفي **الفصل الأول**، الموسوم بـــ**(الوقائع الإيقاعية)** تناولنا الإيقاع الشعري، على مستويين، الأول خارجي، وشمل وزن القصيدة، وعنصر الوقفة وأشكال ظهورها وتحولاتها على مستوى مدونة بحثنا، بعدها رصدنا التغير الذي مسّ حضور القافية في شعر درويش، والثاني، داخلي وشمل أنماط التنغيم ودلالاتها، إضافة إلى التكَرار والجناس كعناصر موسيقية مهمّة.

– أمّا **الفصل الثاني**، الموسوم بـــ**(الوقائع التركيبية)** فتناولنا فيه حضور المركّبات الفعلية والاسمية والاستفهامية، ودلالات ذلك الحضور، إضافة للأفعـــال والأسماء الُمعرّفة والنكرة، فعناصر الانزياح التركيبي كملامح جماليّة، من التفاتات الضمائر والتقديم والتأخيـر.

–وفي **الفصل الثّالث**، الموسوم بـــ**(الوقائع الدلاليّة)** عمدنا فيه إلى تحليل عنوان القصيدة، تحليلا يكشف خبايا وأعماق التوظيف، وعلاقته بنص القصيدة، ثّم قمنا بعمليّة رصد لأهّم الحقول الدلالية، التي نسجت خيوط القصيدة، بعدها قمنا باستخراج أهم الصور الفنية؛ التراثية منها كالتشبيه والاستعارة والكناية، والحداثّية من رمز وأسطورة.

وفي الأخير ختمنا بحثنا بجملة من النتائج، تلخّص ما توصّلنا إليه بعد رحلة البحث الشاقة.

ووظّفنا في بحثنا جملة من المراجع، التي كان لها فضل في تأكيد حجته تارة، وفي الكشف عن بعض خبايا النص الشعري تارة أخرى ونذكر منها:

– الديوان الأخير للشاعر محمود درويش الموسوم بـ **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** كمصدر رئيس.

– محمود درويش (شاعر الأرض المحتلّة)لرجاء النقّاش

– بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه لصبيرة قاسي.

– المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، رسالة ماجستير لليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه.

ولا ننسى في هذا المقـــام، أن نتقدم بالشكر الخالص إلى الأستـــاذة "غنية لوصيف" التي أشرفت على بحثنا هذا، كما نشكر كل من ساندنا في مشوارنا –من الابتدائي إلى الجامعي– من قريب أو بعيد.

مـدخل إصطلاحي

مـــــدخـــــل:

تحديـــــــد المفاهيـــــــــم:

قبل الخوض في الجانب التطبيقي للقصيدة، ارتأينا أن نزيل اللبس عن بعض المصطلحات التي نراها مفاتيح لعنوان بحثنا، الموسوم بالوقائع الأسلوبية وخصوصياتها في قصيدة على محطة قطار سقط عن الخريطة لمحمود درويش، وللوصول إلى الهدف فككنا العنوان وتساءلنا: ما هي الوقائع؟ وما هو المنهج الأسلوبي ؟ وما المقصود بالخصوصيات؟

أسئلتنا السابقة تبحث في الأدبي وغير الأدبي، فمثلا إذا مضينا ننقّب عن معنى لفظة "الوقائع" و"الخصوصيات" في الكتب الأدبية، فإّنا لن نجد لها تعريفا، لذلك عدنا إلى معاجم اللغة العربية، عسى أن نستقطر المعنى منها، ففي **مختار الصحاح** مثلا، وجدنا أن جذر لفظة الوقائع، هو وقع من الوقعة؛ أي « صدمة الحرب و(الواقعة) القيامة، و(مواقع)الغيث مساقُطُه، يقال (وقع) الشيء موقعه والوقيعة أيضا القتال والجمع(وقائع). وقع الشيء يقع (وقوعا) سقط.(وقعت) من كذا وعن كذا (وقعا) أي سقطت»[1] وفي الرائد وقع« الأمر: حصل »[2] فكل معاني جذر الوقائع –وقع– تؤكد تعلّقه بالحركة والحدث.

أّما لفظة خصوصيّات فهي من الفعل خصّ و« (خَصّ) الشيء –خصوصا: نقيض عّم. (...) وفلان بكذا، خصّا وخصوصية»[3] وبالتالي فإنّ الخصوصيات هي الميزات التي تتوفر في شخص أو شيء ما، ولا تتوفر في غيره.

---

[1]–محمد الرازي، تاج اللغة وصحاح العربية، مادة وَكف، مكتبة لبنان، بيروت،1986، ص305.

[2]–جبران مسعود، المعجم الرّائد، (معجم لغوي عصري) مادة الوقبّي، دار الملايين، ط7، بيروت، 1992، ص870.

[3]–مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة خصّ، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، 2004، ص 237.

أّما القطب الآخر من العنوان، والذي يشمل منهج الدراسة؛ أي المنهج الأسلوبي، الذي يترصّد النص الأدبي بعيدا عن الأحكام الذاتّية والانطباعّية. وتعرف فيه الأسلوبية بأنها« بحث عّما يتمّيز به الكلام الفني عن بقّية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانّيا»[1].

وحسب **صلاح فضل** فإّن هذه المقاربة تتعامل مع ثلاثة عناصر وهي: [2]

1- العنصر اللغوي: إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها.

2- العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية مثل المؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة وغيرها.

3- العنصر الجمالي الأدبي: ويكشف عنه تأثير النص على القارئ والتفسير والتقويم الأدبيين له.

ومنه يمكننا القول، أّن هدف الدراسة الأسلوبية، هو الوصول إلى أسمى أهداف الأدب؛ أي عناصر جاذبّيته ووقعها على المتلقي، انطلاقا من اللغة كإشارة مكتوبة.

وإذا أعدنا لّم شتات العنوان وتركيبه لمّرة أخرى، فيمكننا القول أن بحثنا هذا يهدف إلى استجلاء الأحداث البارزة والمتميزة في القصيدة على مستويات، نقطة بدئها **الإيقاع** وما يحويه من وزن وقافية وأنماط التكرار والجناس، مرورا **بالمستوى التركيبي** بشقيه النحوي والبلاغي من أفعال وأسماء، إضافة إلى الأساليب الإنشائية والتقريرية، فالأساليب الانزياحّية كالتقديم والتأخير والالتفات، وصولا إلى **المستوى الدلالي**، الشامل والخاص في نفس الوقت، فهو شامل لكل المستويات، وخاص لبعضها. ومن ثمة البحث في خصوصيات ذلك التوظيف.

---

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربّية للكتاب، ط3،(دب)، (د ت)، ص37. (نقلا عن Rifaaterre :Essais de stylistique structurale p 210)

[2]-صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998، ص132.

الفصـــل الأّول
الوقــائع الإيقـاعيّة

- الإيقاع الخارجي

1-1 الـوزن

2-1 الوقفة

3-1 القافية

4-1 الإيقاع الداخلي

2-1التّنغيم

2-2 للتّكرار

3-2-3 الجناس

الوقائع الإيقاعية:

تمهيد:

الإيقاع واســـع اتساع الكون، ومتعدد تعدد مخلوقاته وظواهره، و لعلّ«أهّم ما يميزه أّنه غير ثابت، فهو متغّير بتغّير طبيعة العلاقات بين الأشياء التي تشكّل الإيقاع وتفرض ملامحه ومواصفاته من حيث السرعة والبطء أو الهدوء والصخب»،[1]وعن أهميتــه، فهي في الفنون كالموسيقى والّرقص والسينما، لا تتعدّى كونه عنصرا كباقي العناصر الأخرى، يهدف إلى التأثير في المتلقي[2]، أّما في الشعر، فهو عنصر ثابت، لا يُعلى عليه ولا يُعوّض بأّي عنصر فنّي آخر، حتّى أّنه من غير الُممكن «أن يسّمى الشعر شعــرا بدون انتظامه وانسيـــابه بإيقاع مميز وخاص، ليصبح جزءا من مضمونه (...) يُغيّر ثــريه ليصبح أقرب للقلب»[3]وأعــذب للسمع.

1-1 الوزن

من محــاسن الــوزن والّتي لا يمكن لأحد إنكارها، أّنه الفيصل بين جنس الشّعر وجنس آخر، أي أّننا به نستطيع أن نصّنف نصّا أدبيّا على أّنه قصيدة شعرّية وليس رواية أو قصة أو غير ذلك، ومن أوائل الذين أدركوا أهمّيته في الشعــر **ابــن رشيـــق القيرواني** حين أكّد بأّنه «أعظم أركان حدّ الشّعر، والأّوها به خُصوصية».[4]

---

[1]-عاطف أبو حمادة، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد 25، سبتمبر، 2011، ص60.

[2]-ينظر: عز الدين المصري، الدراما التلفزيونية (مقّوماتها وضوابطها الفنية)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010، ص573.

[3]-معاذ حنفي، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر(شعر الأسرى أنموذجا)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2006 ص179.

[4]-ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد،ج1، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981، ص134.

لقد اختار **درويش** أن يبني قصيدته على وزن **بحر الكامل**، ذي التفعيلات الستة:(مُتفَاعلن، مُتفَاعلن، مُتفَاعلن، مُتفَاعلن، مُتفَاعلن، مُتفَاعلن)، الذي سمّي كذلك لتركيبته المتمّيزة، ولاحتوائه على« ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر»[1]، وهو بحر كما يقول **عبد الله الطيب** «كأّنما خُلق للتغّني سواء أأريد به جدّ أم هزل ودندنة تفعيلاته من النّوع الجهير الواضح الذي يهجم على السّامع مع المعنى والعواطف والصور حتّى لا يمكن فصله عنها بحال من الأحوال»[2] واستطاع أيضاأن يُ ثبت مكانته كواحد« من أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غير المعقدة كالغضب والفرح والفخر»،[3] هذه العواطف التي تجلّت بوضوح في نص **درويش** هذا، كما سنوضّح في الفصول القادمة.

ولإيضاح وزن القصيدة قمنا بتقطيع بعض الأسطر الشعرية كالآتي:

يقول **درويش**:

1.للَبـ اهِين الحوارُ المُستحيلُ. لقصّة التكّوينِ

2.تأويلُ الفلاسفةِ الطويلُ لِفكرَتي عنْ عَالمي

3.لَـلّ يُسبّبه الرَّحيل. لجرحِي الأبديّ مَحكمةٌ

4. بِلا قاضٍ حياديٍّ، يقولُ لِي القُضاةُ المُنهَكون

5.من الحقيقة: كُلُّ ما في الأمر أنَّ حَوادثَ

6لطٌ رقاتِ أمٌرشائعٌ . سقطَ القطارُ عن

7. الخريطةِ واحترَقتَ بجمرةِ المَاضي،

---

[1]–ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص136.

[2]–عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، (د د ن)، الكويت، 1989، ص303.

[3]–المرجع نفسه، ص316.

8.وهذا لم َيكنْ غَزواً![1]

س*1-/0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// /0/0/

فاعلـن/متْفـاعلن/ متفْـاعلن/متفَاعلن/متْ فاعـ

س2- /0 /0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

لـن/ متفْاعـلن/ متفَاعلن/متفَاعلـن/ متفْاعلن

س3-///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0//0 ///0

متفَـاعلن/ متفَاعلن/ متفَاعلن / متفَاعلن/متفَا

س4-//0 /0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ /

علن/ متفْاعلن/متْ فاعلن/ متفْاعلن / متفْاعلن /مـ

س5-//0//0 ///0// 0//0/0/ ///0//

تفَاعلـن/ متفاعلـن/ متفْاعلن/ متفَاعلـ

س6- 0 ///0//0 /0/0/0/ ///0//0 ///

ـن/ متفاعلن/ متفْـاعلن/متفاعلن/متفـ

س7-0//0 ///0//0 ///0//0 /0/0/0 ///0

اعلن /متفَاعلـن/متفَاعلـن/متْ فاعلـن/ متفَـا

س8-//0 /0///0 /0/0*

علن/متْ فاعلن/متْ فـا

جـــاء جزء كبير من التفعيلات السابقة صحيحا، فيما طرأ على الجزء الآخر زحـــافا واحـــدا

---

[1]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2009، ص34.

*- س = السطر الشعري.

*- للأمانة فقط اتبعنا-في تقطيع الأسطر الشعرية- منهجيّة الدكتورة صبيرة قاسي .

وهو زحاف **الإضمـــار** الذي يقـــوم على« تسكين الثاني المتحرك»[1]

1-2 الوقفة:

تمّيزت القصـيدة الجديدة بميـزات خـــاصّة، وتأسست «على عناصر كثيـرة تسُـــهم في تـــحقيـق الإبـــدال الإيقاعي على مستوى هذه القصيدة ومن هذه العناصر (...) الوقفة»[2] التي تجلت في المدونة بأنـواعها الأربعة.

1-2-1الوقفة الوزنية:

وهي ما يكون فيها السّطر الشعري« تامّـــا وزنّيـــا، نـــاقصا مركبّيـــا ودلالّيـــا»[3].

ومن أمثلتها نذكر قول الشاعر:

1-كُنّا طّيبينَ وسُنّجا قُلنَا: البلاُد بِلاُدنَا

قَلبُ الخَريطةِ لنْ تُصابَ بأيِّ داءٍ خارجّي[4]

الدلالة والتركيب

(تضمين دلالي)

الـــوزن

س1: /0 /0//0/0 ///0//0 /0//0/0 ///0//0

لن/ متفْاعلـن /متفَاعلـن /متفْاعلـن /متفَاعلن

س2: /0//0/0 ///0//0 ///0// /0//0/0 /0

متْ فاعلن / متفَاعلن / متفَاعلن /متفْاعلن /متْ

لقد جاء السّطر الأّول مكتمل الوزن (متفاعلن///0//0) مستقلا عن الذي بعده، بينما استمّر تدفّق الدّلالة حتى الثاني، فكُلّ ما ورد في السطر الثاني، هو استمرار لمقول القول الذي بدأ

---

[1]-شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الإتباع والإبداع، دار الغريب، ط4، القاهرة (د ت)، ص96.

[2]-صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر(فترة التسعينات وما بعدها)، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011، ص136.

[3]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1996، ص123.

[4]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص27.

في السطر الأول، بالإضافة إلى ذلك، فإنّ مركّب قلب الخريطة، يعدّ مرادفا ثانيا للفظة البلاد، وقد جيء به لتأكيد المعنى.

وفي مثال آخر يقول:

1-والسَّهاُ كريمةٌ هنا، ولا نتكلَّم الفُصْحى معاً

2-إلاّ لماماً في مواعيدِ الصّلاة وفِي لَيالي القدرِ[1]

الدلالة والتركيب

(تضمين دلالي)

الوزن

س1: /0//0 ///0//0 ///0// ///0// 0//0/0/

فاعلن /متفَاعلن / متفَاعلن/ متفَاعلن/ متْ فاعلن

س2:/0/0/0// /0/0/0/ 0//0/0/ ///0// 0/0/

متْ فاعلـن/متفْاعلـن /متفْاعلـن/ متفَاعلن/متْ فاعـ

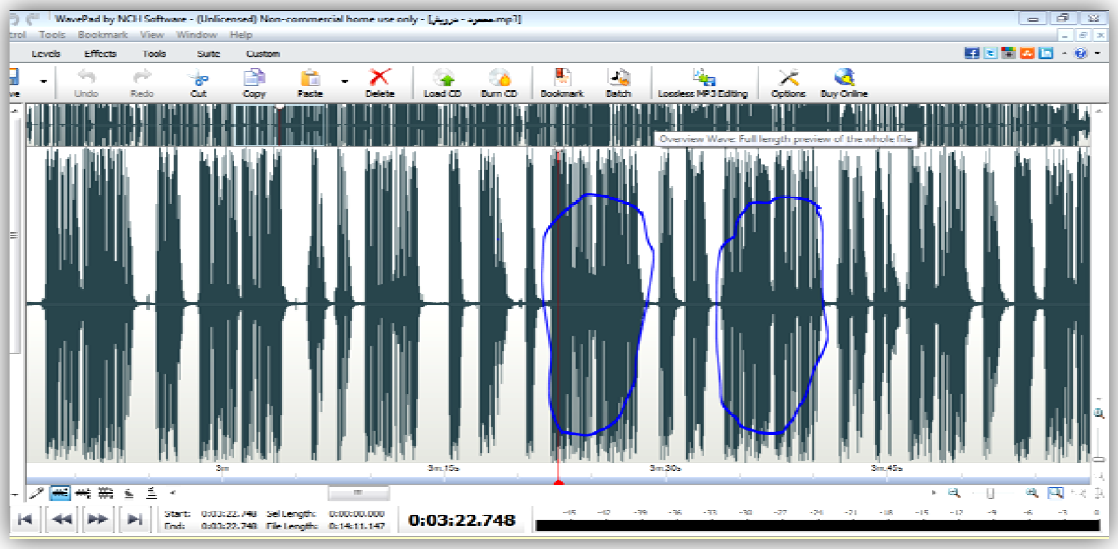
سنحاول تفسير تشكّل هذه الوقفة على النحو التالي:

1- وزنيا: جاء وزن السطر الشعري مكتملاً وتامّاً كما أوضح التقطيع السابق.

3-دلاليا وتركيبيا: لم تكتمل دلالة وتركيب السطر الشعري بل استمرت حتّى الثّاني، وما يؤكد ذلك حرف الاستثناء "**إلّا**"، الذي حضر ليستثني ما قد ورد في سابقه.

لحسن حظنا أننا عثرنا على تسجيل صوتي لمدّونة بحثنا هذه، فارتأينا بذلك أن نعتمده حجة في هذا المقام، ومن خلال الصورة التالية سيتضح ذلك:

[1]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص27.



لقد قُمنا بتسجيل صوتي للقصيدة على برنامج الكتروني*–وقد أشرنا للمثالين السابقين بالأزرق– وهناك استطعنا أن نلامس الصوت والأداء، ووصلنا إلى غياب الفاصل التنفسي بين السطرين الشعريين، مما يؤكد حجتنا في هذه الوقفة، فيما يخص الارتباط الدّلالي.

2-1-2 الوقفة الدّلالّيـــة والمركبّيـة:

وهي الُمناقضة لسابقتها« فالوقفة الوزنية هي الناقصة هنا فيما الوقفة المركبية ماثلة»[1] في السطر الشعري، ومن أمثلتها قول الشاعر:

1. **(كُلُّ شيءٍ كانَ مُختلفاً ومُؤتلفاً)** ⟵ **التركيب والدلالة**
2. **وَقَفْتُ عَلى المَحطّة. كُنْتُ مَهْجُ وركَغرفةِ حارسِ**[2]

س1: /0// /0/0// /0/0/0 /0/0/// 0///

فاعلن/ متفاْعلن/ متفَاعلن/ متفَا ⟵ **الوزن**

س2: //0 ///0/// 0//0/// 0//0/0/ ///0//

(تدوير عروضي)

---

*–اسم البرنامج: **wavePad soundEditor** .

[1]–محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ص126.

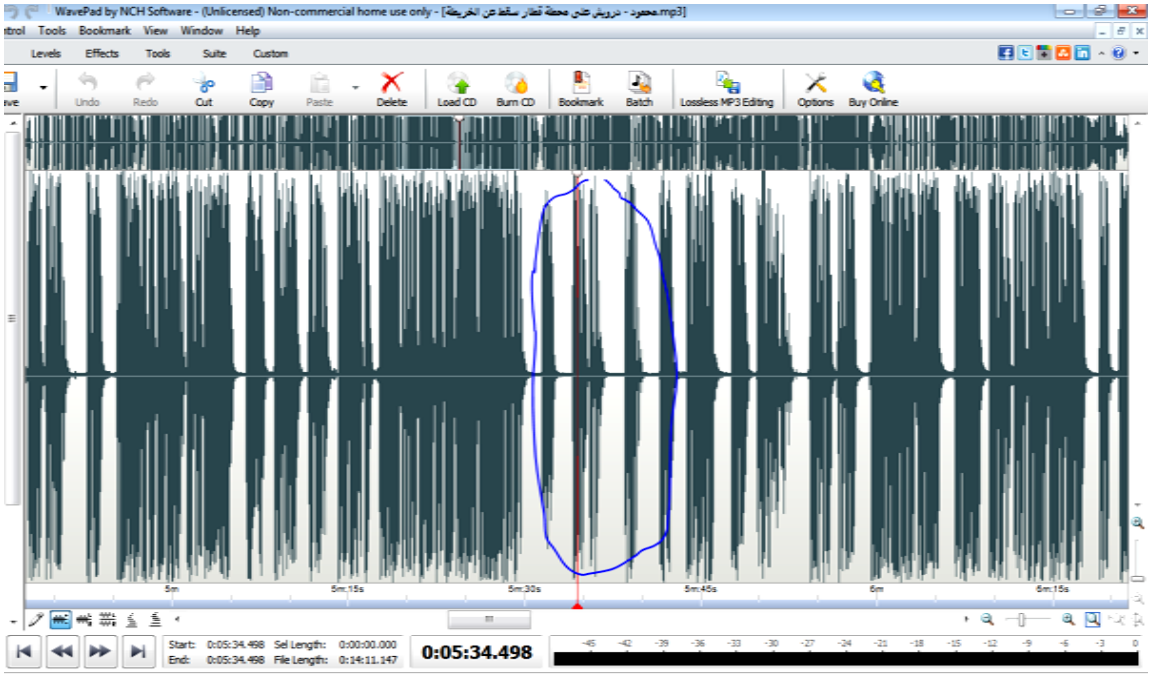
[2]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص28.

علن/ متفَاعلن/ متفَاعلن/ متفْاعلن/ متفَاعلـ

جاءت الوقفة في المثال السابق على النحو التالّي:

وزنيا: لم تكتمل تفعيلة البحر في السطر الأول(متفَا///0) بل احتاجت إلى السطر الثاني حتى تتم (علن //0).

دلاليا وتركيبيا: اكتملت دلالة السّطر الأّول واستقلت عن الثّاني، وكان فيصل ذلك زمنيا، فإذا كانت دلالة الأول تشمل الماضي البعيد، فإنّ دلالة الثاني تشمل الماضي القريب جداً، وإذا كانت الأولى قبل النكبة، فالثانية لحظة الستين من النكبة. أما تركيبيا، فلا رابطة تجمع بين خَبر كان "**مُؤتلفاً**" والفعل الماضي وَقفتُ.



وعلى عكس المثال السابق، نلحظ حضور الفاصل التنفسي، بين السطر الأول والثاني.

2-1-3 الـوقفـــة التـّامـة:

وفيها يكون السّطر الشّعري « ممتلئا بوقفاته الوزنية والتركيبية والدلالية».[1] هذا، وتقوم هذه الوقفة على الانسجام التّام بين الوزن والتّركيب والدّلالة، إذ يغيب الصّراع بين هذه العناصر فتتآلف فيما بينها، لتشكّل سطرا شعرّياً مكتمل الدّلالة والتّركيب والوزن، مستقلا عن السّطر الذي يجيء بعده.[2]

من أمثلتها قول **درويش:**

1.(كَبْرَنَا. كَم كبرنَا،والطّريقُ إلى السّماءِ طويلةٌ) ⟵ الدّلالة والتركيب

2. كانَ القطارُ يسيرُ كالأفْعى الوديعةِ منْ[3]

س1: //0 /0/0//0 /0/0/0 ///0//0 ///0// 0

علن/متفْاعلن/متفْاعلن/ متفَاعلن/ متفَاعلن ⟵ الوزن

س2 : /0/0/0 ///0//0 /0/0/0 //0// 0

متفْاعلن/متفَاعلن/متْ فاعلن/ متفَا

تتجسد لنا الوقفة التامة على النحو التالي:

على مستوى الوزن: هناك اكتمال للوزن فالتفعيلة تامّة (تَ فاعلن ///0//0).

على مستوى الدلالة والتركيب: هناك استقلالية بين السطرين زمنيا، فدلالة الأول تشمل الحاضر، وفيها تأمّل للذّات والوضعية، أمّا دلالة الثّاني فإنها تشمل الماضي الجميل.

---

[1]–محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ص122.

[2]–ينظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص136.

[3]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص26.

2-1-4 الوقفة الصفر:

وفيها يكون السّطر الشّعري ناقصا وزنيا، ودلاليّا وتركيبيّا، كما «تساعد هذه الوقفة على التدفق السريع للمقطع الشعري، إذ يتضافر النقصان الوزنـــي والدلالي والتركيبي لدفع عملية القراءة/التلاوة بشكل متلاحق فبداية السطر الجديد تجذب إليها نهاية السطر السابق»[1].

من أمثلتها قول **محمود درويش:**

1.كان القطارُ سفينةً بريةً ترسو...وتحملنَا

2. إلى مُدنِ الخيالِ الواقعّيةِكلّما احتجْنا إلى

3اللّعبِ الَبريء مع المصائر. للنوافذِ في القطارِ

4.مكانةُ السّحري في العادي: يركضُ كلّ شيء.

5.تركضُ الأشجارُ والأفكارُ والأمواجُ والأبراجُ

6. تركضُ خلفنا، وروائحُ اللّيمونِ تركضُوالهواءُ

7.وسائرُ الأشياء تركضُ، والحنينُ إلى بعيدٍ

8.غامضٍ والقلبُ يركضُ[2]

الدلالة والتركيب (تضمين دلالي)

س1:/0//0/0 ///0// /0/0/0 0//0/// 0/// 0//0/0

متْ فاعلن/ متفَاعلن/ متفْاعلن/ متفْاعلن/ متفَا

س2: // 0/ ///0// /0/0/0 0//0/// //0/0/

علن/ متفَاعلن/متْ فاعلن/ متفَاعلن/ متفْاعلـ

س3: 0 ///0// ///0// 0//0/// 0//0/// 0//0/ /

الوزن (تدوير عروضي)

[1]-صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص180.

[2]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص28.

ـن/ متفَاعلن/ متفَاعلن /متفَاعلن/ متفَاعلن/مـ

س4: //0//0 /0/0/0 /0//0/0 ///0//0 /0

تفاعلن/ متفْاعلن/ متفْاعلن/ متفَاعلن/ متـ ْ

س5:/0//0 /0/0/0 /0//0/0 /0//0/0 ///0/

فاعلن/متْ فاعلـن/ متفْاعلن /متفْاعلن /متفَاعـ

س6: /0 ///0//0 ///0//0 /0//0/0 ///0//0 /

لن/متفَاعلن / متفَاعلن /متفْاعلن /متفَاعلن/مـ

س7: //0//0 /0/0/0 ///0//0 ///0//0 /0

تفَـاعلن/ متفْاعلن/ متفَاعلن / متفَاعلن/متـ ْ

س8: /0//0 /0/0/0 //

فاعلن/متْ فاعلن/ متـ َ

تُجسّد لنا الأسطر السابقة الارتباط التامّ بين الدّلالة والتركيب والوزن، وسنوضّح ذلك فيما يلي:

1-دلاليا وتركيبيا:

تلتحم بدايات الأسطر مع نهاياتها بشكل جلّي، فكل سطر تراهُ سند دلالته إلى لاحقه. أمّا تركيبيّا فهنالك ارتباطات بين الفعل وفاعله، وحرف الجّر والاسم المجرور، وبين المضاف والمضاف إليه.

2-وزنيا:

س1- ينتهي بـ(متفَا///0)

س2- يبدأ بـ(علن//0) وينتهي بـ(متفْاعلـ /0/0//)

س3- يبدأ بـ(ن0) وينتهي بـ(مـ/)

س4- يبدأ بـ(تفَاعلن//0//0) وينتهي بـ(متْ /0)

س5- يبدأ بـ(فاعلن/0//0) وينتهي بـ(متفْا /0/0)

س6- يبدأ بـ(لن/0) وينتهي بـ(مـ/)

س7- يبدأ بـ(تفاعلن //0//0) وينتهي بـ(متْ/0)

س8- يبدأ بـ(فاعلن) وينتهي بـ(متْ /0)

وبالتالي، فإنّ هذا الالتحام بين الأسطر الشعرية على المستوى الوزني، إضافة للتركيبي والدلالي هو من صنع لنا الوقفة الصفر.

1-3القـــافـيــة:

من الطبيعي أن يقترن حُضور الوزن بالقافية باعتبارهما جزءان متكاملان، ولعلّ أبسط تعريف للقافية هو أنّها «المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة و(...)التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت»[1]، وتعرّف أيضا بأنّها« المتحرك الذي يسبق آخر الساكنين من البيت مع ما بعده من الحروف».[2]

نَحت القافية مع الشعر المعاصر منحًى عكسّيا، يختلف عن الذي كانت عليه من قبل، ليس في تركيبتها -طبعاً- بل في أشكالِ ظُهورها ومَرّاتِ تواترها، فلم يعد الشّـــاعر المعاصر مجبراً على تكرارها، مع نهاية كل سطر شعري، بل وأكثــر من ذلك صِرنا أمام شكل آخر من أشكال القافية، وهو ما يدعى" **بالقافية الداخلية** التي تعمل أحيانا على تعويض غياب **القافية الخارجية**".[3]

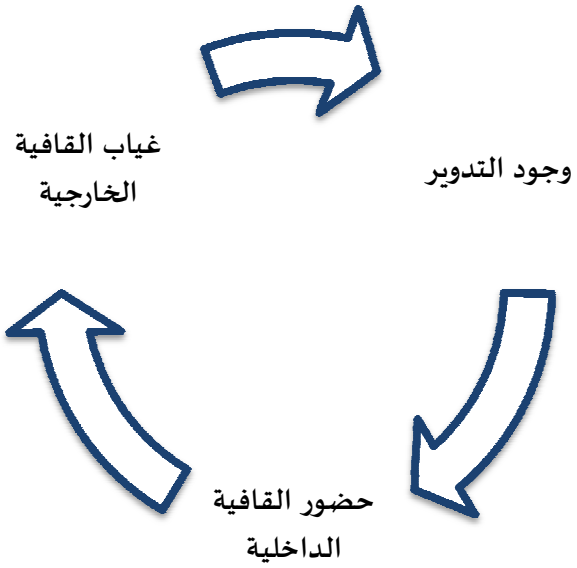
---

[1]-عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، ط3، مكة المكرمة، 1987، ص93.

[2]-مختار الغوث، الوجيز في العروض والقافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، (دط)، جدة، 2007، ص189.

[3]-ينظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص219.

لقد كان حُضور القافية الخارجية في مدّونة بحثنا حضورا باهتا، لدرجة الغياب و مَردّ هذا إلى سبب واحد وهو الحضور الطاغي **للتدوير**،[1] الذي تمثّل على مستوى الوقفتين: **(الصفر)** و**(المركبية والدلالية)**، ولتأكيد ذلك عمدنا إلى إجراء العملية التالية: إذا كان عدد الأسطر الشعرية في القصيدة قد بلغ **142** سطرا، وبلغ عدد الأسطر الشّعرية المدّورة **120** سطرا، فإنّ النسبة المئوية للأسطر المدورة هي **84.50%**، وهذا مايُ بـرّر وبشكل قطعي ذلك الحضـــور الغائب-إن صح القول- **للقافية الخارجية**. ويمـكننا توضيح العلاقة بين ثلاثية (القافية الداخلية، القافية الخارجية والتدوير) في المخطط التالي:



وعن **القافية** و**التدوير** في شعره يقول **محمود درويش** وذلك في إحدى حواراته «...أنا ليس لديّ سطر شعري، القصيدة لديّ تتحرك كلّها مثل كتلة دائرية،(...) القافية عندي أخفيها في أّول الجملة أو في وسطها، إذاً ، هناك طريقة إصغاء إلى اللّغة، يجب أن تحرّر الشّاعر من الرتابة،

[1]-ينظر: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص176.

وعلى الشاعر أن يعرف كيف يتمّرد على الرتابة الموسيقية»[1] وهنا يبرز دور الشاعر في الحداثة الشعرّية.

ومن أمثلة القافية الخارجية نذكر قول الشاعر:

1. واحداً لأقولَ: إنَّ إلـَهتي الأولى مَعي؟

2. صدّقْتُ أغنيتي القَديمةَ كَيْ أكذّبَ وَاقعي[2]

س 1 –0//0/0 //0/// 0//0/// 0//0/

فاعلن/ متفاعلن / متفاعلن / متفْاعلن

س2– 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/// متدارکة

متْ فاعلن/ متفاعلن /متفاعلن / متفاعلن

تشمل القافية في السطر الأول (لى معي /0//0) وفي الثاني تشمل كلمة (واقعي/0//0)

مثال آخر في قوله:

1–هناكَ وَتى يـُ وقدونَ النّارَ حولَ قُبورِهْم

2–وهنالَّأحياءٌ يَعدّون العشاءَ لضَيفِهْم[3]

س1 : 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/

تفَاعلن مُتْ فاعلن /متفْاعلن /متفَاعلن

س2: 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// متدارکة

متفَاعلن /متفْاعلن مُتْ فاعلن /متفَاعلن

---

[1]–عبده وازن، ولدت على دفعات، حوار مع محمود درويش، فصلية الكرمل، رام الله، العدد86، شتاء 2006، ص07.

[2]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص28.

[3]–المصدر نفسه، ص32.

وهي كالأولى قافية متداركة تشمل (بورهم/0//0)، في السطر الأول و(ضيفهم/0//0) في الثّاني.

ومن أمثلة القوافي الداخلية نذكر قول الشاعر:

كانَ القِطارُ سفينةً برّيةً ترسُو ...وتحَملنا[1]

وفي قوله:

عدٌم هنَاك مُوثّق...ومُطوّقٌ بنقيضِه[2]

وقوله أيضا:

لا أُحِبّ سِوَى

الرُّجُوع إلى حَياتي كي تكُونَ نهايتي سَرديّة لبدايتي[3]

تندرج القافية –التي تشكّلت في الأسطر السابقة–تحت إطار ما يدعى **بالترصيع المتجاور**، وهو الذي « يكون في بنية بيت واحد».[4]

ويؤدّي حضور هذا النوع من القوافي إلى تناغم الموسيقى الداخلية مع الخارجية، نتيجة امتزاج التكرار الصوتي مع التجانس اللفظي[5].

---

[1]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص28.

[2]–المصدر نفسه، ص25.

[3]–المصدر نفسه، ص ص29–30.

[4]–حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق،(دط)، الدار البيضاء، 2001، ص44.

[5]–ينظر: خلف خازر ملحم الخريشة، دائرة الترصيع العروضي، مجلة جامعة اليرموك، الأردن، 2006، ص225، ص228.

2- 1التنغيـــم:

أّول ما سنستهل به حديثنا في الشّق الثاني من الإيقاع في القصيدة، أو الإيقاع الداخلي، هو التنغيم، الذي يكتسب أهمية كبيرة، خَاصّةً وأنه يُعدّ « قمة الظواهر الصوتية التي تكسو المنطوق كلّه»[1]

وقد حصره سعد مصلوح في ثلاثة أنواع، تندرج في إطار ما سّماه **بالنغمة** وهي: النغمة الصاعدة، النغمة الهابطة والنغمة المستوية.[2]

مثالنا عن النغمة الصاعدة من القصيدة، قول الشاعر:

وقفت على المحطة، كنت مهجورا كغرفة حارس

الأوقات في تلك المحطة، كنت منهوبا يطل

على خزائنه ويسأل نفسه: هل كان

الحقل ذاك الكنز لي؟ هل كان هذا

اللازوردي المبلل بالرطوبة والندى الليلي لي؟

هل كنت في يوم من الأيام تلميذ الفراشة

في الهشاشة والجسارة تارة، وزميلها في

الاستعارة تارة؟ هل كنت في يوم من الأيام

لي؟ هل تمرض الذكرى معي وتصاب بالحمى؟[3]

---

[1]-كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب،(دط)، القاهرة، 2000، ص531.

[2]-ينظر: سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، (دط)، القاهرة، 2005، ص222.

[3]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ص28- 29.

ثار الشاعر، واشتعلت نيران غضبه وحيرته بعد رؤيته لذلك المكان، وكذا للتغّير الذي طرأ عليه، فترجم ذلك بجملة من الأسئلة، جاءت كالآتي:

ماضي 1- هل **كان** ذاك الحقل ذاك الكنز لي؟

ماضي 2- هل **كان** هذا اللازّوردي المبلّل بالرّطوبة والنّدى الليلي لي؟

ماضي 3- هل **كنت** في يوم من الأّيام تلميذ الفراشة في الهشاشة والجسارة تارة وزميلها في الاستعارة تارة؟

ماضي 4- هل **كنت** في يوم من الأيام لي؟

حاضر 5- هل **تمرض** الذكرى معي وتصاب بالحمى؟

ما توصلنا إليه بعد التفكيك السابق للأسطر الشعرية، هو وجود خمسة أسئلة، تدّرجت في نسق تنغيميّ متصاعد، من الماضي إلى الحاضر **(كان/كنت/تمرض)**، ومن المحسوس إلى المجّرد، ومن المنخفض إلى الأكثر ارتفاعا، وهذا ما سيتضح في الرسم التالي:

الذكرى: شيء مجرد يقع خارج إدراك الحواس.

الشاعر: شخص يقف في المكان.

الحقل: أرض مستوية.

ومن أمثلة التنغيم المنخفض نذكر قول الشاعر:

للحقيقة، ههنا وجه وحيد واحد[1] ↓

يحكُم السّطر الشعري السابق تنغيما منخفضا، ومردّ ذلك إلى الجملة التقريرية التي قام عليها، والتي حملت تأكيدا أيضا.

أّما النغمة المستوية فقد وردت في مثال واحد في قول الشاعر:

[1]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص31.

حاضرنا يسامرنا، معا نحيا، وماضينا يسلينا:

إذا احتجتم إلْي رجعت. كنا طيبين وحالمين[1]

2-2 التّكرار:

لا تقدّم القصيدة للقارئ لفظاً دون أن تكون من ورائه دلالة ووظيفة ما، فللصوت دلالة ووظيفة والكلمة من اسم وفعل أيضا، والجملة والعبارة، فما بالك إن تكّرر ذكرها.

ويعدّ التكرار من التقنيات الموظفة بكثرة في الشعر، ويقوم على « الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني»[2] وترى الشاعرة **نازك الملائكة** أنّه أسلوب « يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنّه في الشعر مثله في لغة الكلام، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه»[3]؛ أي أنّه يرجع إلى قدرة الشّاعر في التوظيف والاستغلال، بعيدا عن الإفراط أو العشوائية.وقد وظّفه درويش في هذه القصيدة، في عدّة مواضـــع وبطـــرق مختلفـة.

2-2-1 التكـــرار الصـــوتي:

من الأصوات التي تكررت في القصيدة، أصوات المدّ، كما في المثال التالي:

عشبٌ، هوٌ يـابسٌ، شوكٌ وصبارٌ

على سكك الحديد، هناك شكل الشيء

في عبثية اللاّشكل يمضغ ظلّه...

عدم هناك موثق... ومطّوق بنقيضه

---

[1]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص27.

[2]-مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص118.

[3]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، القاهرة، 1992، ص ص 230-231.

ويمامتان تحلّقان

على سقيفة غرفة مهجورة عند المحطة

والمحطة مثل وشم ذاب في جسد المكان

هناك أيضا سروتان نحيلتان كإبرتين طويلتين

تطرزان سحابة صفراء ليمونية

وهناك سائحة تصور مشهدين:

الأول، الشمس التي افترشت سرير البحر

والثاني، خلو المقعد الخشبي من كيس المسافر[1]

يُوحي توظيف أصوات المدّ «بالبطء والملل»،[2] ولكن، كيف تجسد ذلك في المقطع السابق؟

لقد حاول الشاعر –من خلال وقوفه هناك– التفصيل في حيثيات المكان بطبيعته، وحيواناته، وعناصره البشرية، تفصيلا قائما على الوصف، والمعروف عن هذا الأخير، أنّ فيه إبطاء لحركة السرد. كما تزامن وقوف **درويش** على المحطة، مع الذكرى الستين من النكبة الفلسطينية، أي بمناسبة مرور 60 سنة (أكثر من نصف قرن)على احتلال أرض فلسطين، فمن الطبيعي أن يشعر الشّاعر بالملل من وضع يأبى أن يتغيّر، نحو الحرّية والعودة إلى الديار.

---

[1]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص25.

[2]–محاضرة كمال أحمد غنيم، الأدب المعاصر وتاريخه (لغة الشعر المعاصر)، كلّية الآداب، قسم اللّغة العربيّة، الجامعة الإسلامية، غزة، 08–02–2012 موقع:

https: //www .youtube.com/ watch?v=eimYhiHdQ84

2-2-2 التـكرار اللّفظي:

ويقصد به « تكـرار كلمـة تستغـرق المقطـع أو القصيـدة»[1]

ومن أمثلته في القصيدة قول الشاعر:

الحياة بداهة، وبيوتنا كقلوبنا مفتوحة الأبواب

كنا طيبين وسذجا، قلنا: البلاد بلادنا

قلب الخريطة لن تصاب بأي داء خارجي[2]

وفي قوله أيضا:

وسائر الأشياء تركض، والحنين إلى بعيد

غامض، والقلب يركض[3]

وقوله:

وشّبت النّيران في قلب الخريطة، ثم أطفأها

الشتاء وقد تأخر.[4]

وقوله أيضا:

بلادنا قلب الخريطة، قلبها المثقوب مثل القرش

في سوق الحديد،[5]

---

[1]-حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص82.

[2]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص27.

[3]-المصدر نفسه، ص 28.

[4]-المصدر نفسه، ص31.

[5]- المصدر نفسه، ص33.

كرّر الشاعر لفظة "**قلب**" في خمسة مواضع من القصيدة، ولكن بصيغ مختلفة، فجاءت مرّة معرّفة (**القلب**)، ومرّة مضافة إلى المعرفة كما في قوله: (**قلب الخريطة**) و(**قلوبنا وقلبها**)، ولكلّ ما ذكرناه دلالة خاصة بــه، تتخفى تحت غطاء اللفظ الظاهر، غير أنّ **أُم الدلالات** ترجع في الأصل إلى الحالة الصحية للشاعر **محمود درويش**، فطبيعي أن تظهر معاناة المبدع على سطح إبداعه، وطبيعي أيضا أن تنعكس نفسيته وحالته الصحية أيضا، فالكتابة في جوّ الحزن تختلف عن الكتابة في سماء السعادة، فالألفاظ تختلف، والوزن أيضا، والأنغام والإلقاء وكلّ شيء يختلف.

لقد عانى درويش في حياته من مشاكل على مستوى القلب، فقد خضع للجراحة في سنة1984 وبعد أربعة عشر سنة خضع للثانية[1]، وهناك عايش لحظات عصيبة، أدرك من خلالها أهمية القلب، بعد أن أصبحت حياته مُعلّقة به، وظل هاجس العملية ملازما لإبداع الشاعر، ولعلّ هذا الدّيــوان باعتباره الأخير قبل وفاته يؤكّد ذلك.

2-2-3 تكرار العبارة:

لقد حضر تكرار العبارة في الشعر الحديث بشكل مكثف، ليؤدي إلى إحداث نوع من الإيقاع ذلك أنّ العبارة المكرّرة تكسب النص طاقة إيقاعية بفعل اتساع رقعتها الصوتية[2].

ومن أمثلة هذا النّوع في القصيدة نذكر قــول الشّاعر:

1- وَقفت على المحطّة .. لا لأنتظر القطار

---

[1]-ينظر: مايا جاغي، سيرة حياته، تر:غازي مسعود موقع:
http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=5، 15 -05-2016، 21:30.

[2]-ينظر: فيصل حسان الحولي، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، 2011، ص131.

ولا عواطفي الخبيئة في جماليات شيء ما بعيد[1]

2-وقفت على المحطة في الغروب: ألا تزال

هناك امرأتان في امرأة تلمع فخذها بالبرق؟[2]

3- وقفت على المحطّة. كنت مهجورا كغرفة حارس

الأوقات في تلك المحطة[3]

4- وقفت في الستين من جرحي. وقفت على

المحطّة[4]

لقد كرّر الشّاعر عبارة **وقفت على المحطة**، في أربعة مواضع من القصيدة، وفي كلّ مرة كان يردّد فيها -تلك العبارة- زوّدنا معها بمعرفة جديدة عن ذلك الوقوف، ففي المرّة الأولى أخبرنا بأنّه وقف ليلامس الوضع في المحطة، وليسترجع الذكريات الذاتية والجمعية، وفي المرّة الثانية زوّدنا بتوقيت الوقوف، وفي المرّة الثالثة، أعلمنا بالحالة النفسية والجسدية المقترنة بالوقوف، وفي المرة الأخيرة أخبرنا بذكرى الوقوف وسببه، لتجتمع كلّ المعارف وتشكّل لنا فكرة عامة، والتي تشكّل بدورها الموضوع العام للقصيدة، وهي أنّ الشّاعر وقف في الذكرى الستّين للنكبة، متعبا متألّما، ليسترجع الذكريات، وليؤكّد وجوده.

---

[1]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص26.

[2]-المصدر نفسه، ص27.

[3]-المصدر نفسه، ص28.

[4]-المصدر نفسه، ص30.

2-3الجناس:

يعـدّ الجناس حلية من حُلّي البديع المعروفة منذُ القديم. وقد ظلّ الشّاعر العربي يزّين به قصائده على مرّ العصور لما له من قيمة موسيقية وجماليّة. ويقصد بالجناس« تشابه اللفظين في النطق لا المعنى».[1] ومن أمثلتـه قول الشاعر:

كلّ شيء كان مختلفا ومؤتلفا[2]

لقد جانس الشاعر بين لفظتي(مُختلفا ومؤتلفا)، هذا ولا يتوقف الأمر عند حدّ المجانسة والتشابه الصوتي فقط، بل يستمر إلى أبعد من ذلك ليصل إلى مشابهة دلالية، فقد يتساءل سائل ويقول: كيف للفظتين متضادتين أن تشتركا في المعنى والدلالة؟! يمكن لذلك أن يحدث وإنّه لمن البلاغة أيضا، فالاختلاف والائتلاف هنا قائم على مُفارقة الحاضر، ومعانقة الماضي، ولعلّ هذا الاشتراك الزمني بين اللفظتين، هو من استطاع أن يخوّل لهما هذه الصفـــة، فكان المـاضي مؤتلفـا في اختـلافــه.

كما وظّف الشاعر نوعا آخر من أنواع الجناس، وهوما يُصطلح عليه **بالجناس الاشتقاقي**، كما في قوله:

وهناك ما يكفي من الكلمات كي يعلو المجاز

على الوقائع. كلما اغتم المكان أضاءه

قمر نحاسي ووسعه. أنا ضيف على نفسي.

ستحرجني ضيافتها وتبهجني فأشرق بالكلام

وتشرق الكلمات بالدمع العصي . ويشرب الموتى

---

[1]-عبـد القادر الكيلاني، الترصيع في علم المعاني والبيان والبديع، مطبعة حكومة دمشق، (دط)، دمشق، 1922، ص29.

[2]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص28.

مع الأحياء نعناع الخلود، ولا يطيلون

الحديث عن القيامة[1]

وظّف الشّاعر جناسا اشتقاقيا، بين لفظتي (**الكلام** و**الكلمات**)،اللّتـان تنبعـان-في الأصل- من نفس النبع وهو "كَلَم"[2]، هذا إضافة إلى اشتراكهما في الدلالة والسببية، لأنّ كل واحدة منهما تؤدي للثانية، فلولا وجود الكلمات لما حدث الكلام، والعكس.

كخلاصة لما سبق يمكننا القول أنّ **محمود درويش** استطـاع من خلال المستوى الإيقاعي للقصيدة، أن يجسّد لنا مظاهر الحداثة الشّعرية التي مسّت التشكيل الموسيقي للقصيدة المعاصرة -على حد قول عز الدين إسماعيل- رغم اكتفائه ببحر واحد فقط وهو بحر الكامل.

تقنية إيقاعية تجلّت في القصيدة وبشكل واضح، وعلى مدار 120 سطرا، وهي تقنية التدوير التي تشكلت على مستواها الوقفة الصفر والدلالية والمركبية، بالإضافة للتضمين الذي تمَثّل على مستوى الوقفة الصفر والوزنية، وكل ذلك ساعـد في الارتباط الدلالي والوزني للقصيدة تحت غطاء الكلّ الواحد، كما انعــكس ذلك على حضور القافية الخارجية، التـي استبُدلت في عديد من المرّات بالقافية الدّاخلية، وأدركنا جــوانب التّداخل بين المستويات والوقائع وذلك على مستوى التنغيم، الذي يتداخل فيه الجانب التركيبي بالصوتي، واستطعنا أن نستخرج دلالات أصوات المد، الألفاظ والعبارات ونصل إلى قيمتها الموسيقية، بإضافة إلى الجناس.

---

[1]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ص 32-33.

[2]-ينظر: www.almaany.com/ar/dict/ar.ar

الفصل الثّاني:
الوقائـع التركيبية

1-الأفعال ودلالاتها

2- توظيف الُجمل

3-التعريف والتّنكير

4 – الالتفات على مستوى الضمائر

5- التقديـم والتأخير

الوقائع التركيّبة:

تمهيد:

تُعدّ القصيدة فنّا لغويّا لإنتاج نوع مِن الوعي، لا تثيره فينا مشاهد العالم اليومية، تتميّز وتتنوع من شاعر لآخر، وعلى حسب الطّاقة الإبداعية أيضا، ليأتي دورنـاَ كباحثين في محاولة رصد مكنوناتها، وفـكّ شيفراتها والتماس الخصائص الجوهرية فيها، على غرار التراكيب بشقيها النحوي والبلاغي.[1]

إنّ توظيف الأفعال والأسماء، والتّراكيب بشكل عـام، يشمل الكلام كلّه، ولا يقتصر على جنس أدبي مـحدّد، ونحن إن أردنا البحث في هذا التوظيف هنا، فذلك ليس لسبب سوى أنّ لذلك دلالـة وميزة.

1-الأفـعـــال ودلالاتهـــا:

يُعرف الفعل بكونه «كلمة تدلّ على معنى في نفسها وهي مقترنة بأحد الأزمنة الثلاثة»[2] ولكن أبداً لا تنحصر دلالته -على مستوى القصيدة طبعا- في الـزمن فقط بل تتعدّاه إلى أمور أخرى، أهّمهـا الموضوع العام للقصيدة.

لقد كان حُضور الأفعال في القصيدة مُتفاوتا، وهذا ما سنوضّحه من خلال الجدول التالي:

"**عدد مرات تواتر الأفعال ونسبتها**"

الأفعـــال	المضـــارع	المـــاضي	الأمـر
العـــدد	99	30	02

[1]-ينظر: وليد منير، تأملات شاعر رومانسي، مجلة فصول، العدد4، المجلد1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص 266.

[2]-علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، ط1، القاهرة، 2007، ص41.

النسبة المئوية	٪75.07	٪22.90	٪1.52

ممّـا سبق يتبّين لنا تفوق الفعل **المضارع** على باقي الأفعال، وسنفصّل في هذا فيما يلي:

1-1 الفعـل المضـارع:

وهو« الفعل الذي يقبل لم ويبدأ بأحد أحرف المضارعة الأربعة (الألف، الياء، التاء، النون) نحو:أذهبُ، يذهبُ، تذهبُ، نذهبُ».[1]

ولعلّ أهّم ميزُ ميّز هذا النوع من الأفعال «كونه يفيد الاستمرار التجديدي (...) ولا يكون هذا إلا في مقامات تستدعيه، مثل الفخر والمدح والهجاء ونحوها»[2]ووظّفه درويش في القصيدة، ليدلّ على شيء من الفخر، الممزوج بروح المجابهة العالية، وذلك في قوله :

أرىمكاني كلّه حولي، أراني في المكان بكلّ

أعضائي وأسمائي، أرى شجَر لتّيل يـُنقّح

الفصحَى من الأخطاء في لغتي، أرى عادات

زهر اللّوز في تدريب أغنيتي على فرح

فُجائي، أرى أثري وأتبعه، أرىظلّي

وأرفعه من الوادي بملقط شعر كنعانية

ثكلى، أرى ما لا يرى من جاذبية

ما يسيل من الجمال الكامل المتكامل الكلي

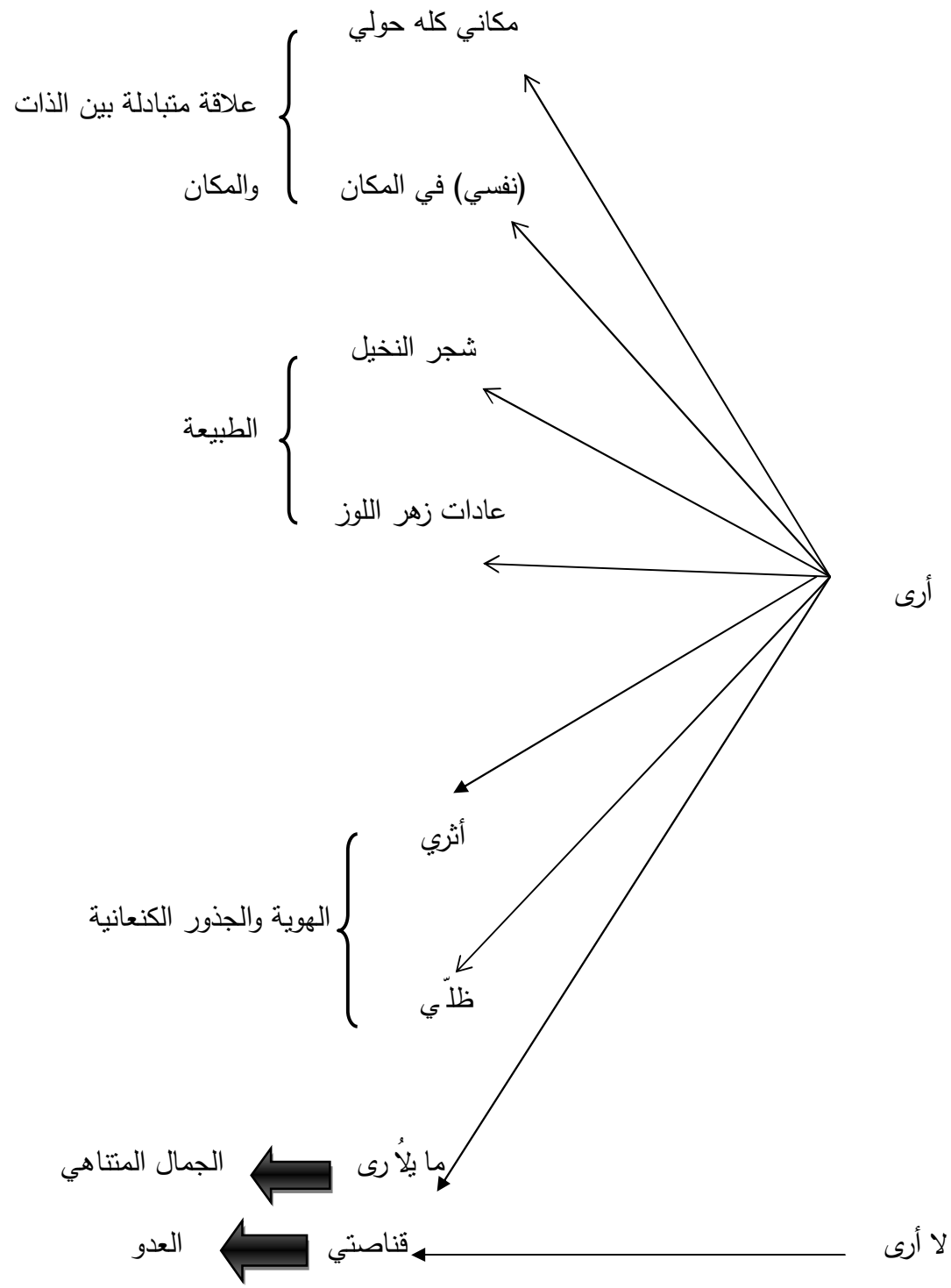
[1]–علي بهاء الدين بوخدود، المدخل النحوي تطبيق وتدريب في النحو العربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1987، ص 54.

[2]–عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية (علم المعاني)، مكتبة الآداب ومطبعتها، ط2، القاهرة، 1991، ص 57.

في أبد التلال، ولا أرى قناصتي[1]

لقد جاء توظيف الفعل المضارع "**أرى**" فـــي المثـــال الســابق على النحـو التالي

"**الفعل أرى تواتره ودلالاته**"



[1]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيـــدة أن تنتهي، ص32.

كمـــا هو معروف لدينا، فإنّ سياسة العدّو الصّهيوني –على الأرض الفلسطينية– تشمل "الإنسان"، "الأرض" و"التّاريخ"، فمنذ أن وضع ذلك العدو رجله هناك، وهو يغتال وينفي، ويحارب كلّ ما من شأنه أن يمنح استمرارية للفرد الفلسطيني، بعدها راح يُعْوِنُ كل عربّي من أسماء الُمدن والقرُى، لطمس الهوّية، ولم يكتف بذلك، بل ادّعى بوجود تاريخ له على تلك الأرض، وبالمقابل لم يقدر أن يقتل حبّ وتعلّق ذاك الفلسطيني بأرضه، ولا تشّبثه بحقّ العودة، ولعلّ ما قام بـه درويش هنا يكشف لنا ذلـك، حين راح يقابل كلّ ضربة من عدوه بضدّها، في رسالة مفادها: أنك أيُها العدو إذا أردت أن تقضي علينا، وعلى هوّيتنا، و أن تستولي على أرضنا فإنك لن تقدر لعدّة أسباب أهمها **صمودنا**، وكل ذلك كان في رؤية استشرافية لمستقبل –الفلسطينيين–هناك على أرضهم حيث لا وجود لعدوهم.

2-1 الفعل الماضي:

الفعل الماضي هو«الفعل الذي يقبل تاء التأنيث الساكنة أو تاء الفاعل المتحركة»[1]

ومن أمثلته في القصيدة نذكر قول الشاعر:

خللٌ يُسّيه الّرحيل لجرحي الأبدي محكمةٌ

بلا قاض حيادي، يقولُ لي القُضاةُ الُمنهكون

من الحقيقة: كُلّ ما في الأمر أنّ حوادثَ

الطُرقات أمٌرشائعٌ ، سقطَ القِطار عن

الخريطة واحترقتَ بِجمرة الماضي، وهذا لم

يكنْ غزواً![2]

[1]–علي بهاء الدين بوخدود، المدخل النحوي تطبيق وتدريب في النحو العربي، ص52.

[2]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص34.

رسم لنا الشّاعر هنا مشهدا دولّيا،يُبرز حقيقة تعامل ما يسّمى بمنظّمات (العدل الدولية، وحقوق الإنسان، والأمم المتّحدة...) مـع الفرد والقضّية الفلسطينّيـة، وجسّد ذلك عـن طـريق فعلين فـي صيغة الماضي. ففي الفعل الأول **(سقط)** مزج بين دلالتين متضادتين في الأصل: تمثّلتا في إدانة وتبرئة، ولنا أن نفسر ذلك، لقد جاء الفعل معلوماً ومسنداً إلى فاعل والقاعدة تقول هنا، «إذا أسندت الفعل إلى الفاعل كان غرضك أن تفيد وقوعه منه»،[1] ليثبت فعل السقوط للقطار دون غيره، وتبرُّأ الـبقّية، من حادثة السقوط، أّما الفعل الثاني **(احترقَت)** فهو نتيجة لسابقه، واستمرار في الإدانة والحقد.

1-3 فعل الأمر:

يعّرف بأّنه «الفعل الدّال على طلب مع قبول ياء المخاطبة، نحو: اُدرس، اُدرسي»[2]

لم يوظّف الشّاعر هذا النوع من الأفعال إلّا في موضعين فقط، منها موضع دعوته للنهوض، ورفض الانصياع لأوامر الواقع، ومن أمثلتها قوله:

أنت أنت ولو خسرت. أنا وأنت اثنان

في الماضي، وفي الغد واحد. مّر القطار

ولم نكن يقظين، فانهض كاملا متكاملا،

لا تنتظر أحدا سواك هنا سقط القطار

عن الخريطة عند منتصف الطريق الساحلي[3]

---

[1]-الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003، ص88.

[2]-علي بهاء الدين بوخدود، المدخل النحوي تطبيق وتدريب في النحو العربي، ص53.

[3]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص31.

2-توظيف الجمل:

احتوت القصيدة على حوالي **125**جملة، منها الفعلية والتي بلغ عددها ما يقارب **82** جُملة بنسبة **(65.6%)**، ومنها الاسمية التي بلغ عددها **25** جملة تقريبا بنسبة **(20%)**، بالإضافة إلى ورود الجُمل الاستفهامية على نحو لا بأس به، فقد أحصينا لها حوالي **18** جملة بنسبة **(14.4%)**، إذن، ما نخلص إليه من هذا الإحصاء هو تفّوق **الجُمل الفعلية** على باقي الجمل. ولكن كيف تشكّل هذا التوظيف في القصيدة؟

2-1الجُمل الفعلية:

وهي «التي صدرها فعل نحو: حضر محمد»[1]

و أهّم ما ميّز توظيف هذا النوع من الجمل في القصيدة ما يلي:*

إذا كان عدد الجمل الفعلية الموظّفة في النص الشعري قد بلغ **82** جملة، فإنّ عدد الجمل الفعلية الُمصدّرة بالفعل المضارع قد بلغ **51** جملة، بنسبة **62.19%**، وهذا استمرار لهيمنة الفعل المضارع.

ومن أمثلته نذكر قول الشاعر :

وتمرُّ سائحةٌ

وتسألني : أيمكن أن أصوركَ احتراما للحقيقة[2]

---

[1]-فاضل صالح السّامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، عمّان، 2007 ص154.

*- للإشارة فإننا اتبعنا اسلوب محمود عكاشة في كتابه لغة الخطاب السياسي

[2]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص30.

مدلول لفظة **سائحةٌ** –هنا– مدلول يصبّ في اللاّملكية، ذلك أنّ الشاعر يريد أن يوصل بها، لنا رسالة مفادها أنّ ذلك الوطن قد استحله الجميع، وفي استعمال –الشاعر– للفعل المضارع دليل على استمرارية هذا الوضع.

2–أورد درويش العديد من الجمل الفعلية **المنفية**، تأكيدا على رفضه للواقع، كما في قوله:

لا أحبّ الآن هذا العشب،

هذا اليابس المنسي، هذا اليائس العبثي

يكتب سيرة النسيان، في هذا المكان الزئبقي.

ولا أحبّ الأقحوان على قبور الأنبياء

ولا أحبّ خلاص ذاتي بالمجاز، ولو أرادتني

الكمنجة أن أكون صدى لذاتي، لا أحبّ سوى

الّرجوع إلى حياتي، كي تكون نهايتي سردية لبدايتي[1]

مُحاصَر هو الشاعر بواقع سلبّي بكل أبعاده، إلاّ أّنه أبى أن يصمت وينصاع له، فأعلن لنا رفضه وتمّرده ، بجملة من الجمل المنفّيـــة شملت المكان، الذات، التقاليد وحتى الموهبة.

2-2الجمل الاسمية:

تعُـــرّف الجملة الاسمية بأنها الجملة «التي صدرهـــا اسم : كمحمـــد حاضـــر»[2]

[1]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ص 29–30.

[2]–فاضل صالح السّامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 157.

و قد تميّز توظيف الجمل الاسميّة في القصيدة بما يلي:

1- أراد الشاعر توصيل «حقائق ثابتة»[1] للمتلقي، بتوظيفه للجمل الاسمية ومن أمثلة ذلك قوله:

والمحطة مثل وشم ذاب في جسد المكان[2]

هذه حقيقة ثابتة، بلغت من العمر 60 سنة، تحيل على وطن مدّمر، ومنهوب استولى عليه الغرباء وتقاسموه فيما بينهم.

2- لتصوير الماضي عبر جمل اسمية، وظّف الشاعر الناسخ "**كان**"، كما في قوله:

كان القطار سفينة برية ترسو... وتحملنا

إلى مدن الخيال الواقعية كلما احتجنا إلى

اللعب البريء مع المصائر[3]

2-3الجمل الاستفهامية:

اخترنا هذا النوع من الجمل التي تنتمي إلى **الجمل الإنشائية**، لكثرتها وبروزها في متن القصيدة.

يعرّف **الاستفهام** بأنّه « طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبْل بأداة خاصة»[4]وقد يأتي

---

[1]-محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوّية تطبيقية في ضوء نظرّية الاتصال)، دار النشر للجامعات، ط1، القاهرة، 2005، ص129.

[2]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 25.

[3]-المصدر نفسه، ص28.

[4]-عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2009، ص 88.

استعماله لغرض آخر غير الطلب **كالتقرير** مثلا حين يريد المتكلم إثبات أمر ما وتوضيحه،[1] كما في قول الشاعر هنا:

وقفتُ على المحطة ... لا لأنتظر القطار

ولا عواطفي الخبيئة في جماليات شيء ما بعيد

بل لأعرف كيف جُنّ البحر وانكسر المَكان

كجرة خزفية. ومتى ولدت وأين عشت

وكيف هاجرت الطيور إلى الجنوب أو الشمال[2]

يبــدأ الشاعر –من هنا– سرد قصّة وقوفه على أرض المحطّة، نافيا انتظاره القطار، مؤكّدا ملامسة علل الدّمـــار، ومعانقة الماضي من المولد إلى الهجرة، وفي سرده هذا وظّف حروفا استفهامية **(كيف، متى، أين)** ليقرر الأحداث لنا.

3-1التعريف والتنكير:

رغـم حضور الأفعال بأزمنتها الثلاثة، إلاّ أنّ الأسماء بسكونها أبت إلا أن تحضر، وسط عاصفة الغضب والانفعال التي خلّفتها الأفعال، وتأتي –الأسماء– على نوعين، معرفة ونكرة.

لقد حضر أسلوبي التعريف والتنكير في القصيدة بشكل واسع ومتنوع أيضا، ولنا أن نوضّح ذلك فيما يلي:

3-1-1المعرفة : تأتي المعرفة في أنواع مختلفة تجتمع تحت تعريف واحد، «هو الاسم الدال على معين مثل : محمد، أنت، كتاب الله »[3]

---

[1]–ينظر: عبد الكريم يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم (غرضه وإعرابه)، مكتبة الغزالي، ط1، دمشق، 2000، ص17.

[2]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 26.

[3]–عبد الهادي الفضيلي، مختصر النحو، دار الشروق، ط7، جدّة، 1980، ص43.

3-1-1-1: المعرف بـــ(أل) وهو على أنواع أولها مايـلي:

3-1-1-1-1 الجنسّيـــة: وهي التي تسمح بـــ«حلول (كل) في محلها حقيقة نحو ﴿ **إن الإنسان لفي خسر إلا الذين آمنوا**﴾ أي أن كل إنسان في خسر»[1] ومن أمثلتها في القصيدة نذكر قول الشاعر:

يقول لي القضاة المنهكون

من الحقيقة كل: ما في الأمر أنّ حوادث

الطرقات أمر شائع، سقط القطار عن

الخريطة واحترقتَ بجمرة الماضي، وهذا لم

يكن غزوا ![2]

مـــا يقصده الشاعر بـالقضاة هنا، حكم شامل يقع على كلّ من يدّعي العدالة.

وفي قوله :

وآخر الرّكاب من إحدى

جهات الشام حتى مصر لم يرجع ليدفع أجرة

القنّاص عن عمل إضافي كما يتوقع الغرباء

لم يرجع ولم يحمل شهادة موته وحياته معه

لكي يتبّين الفقهاء في علم القيامة أين موقعه

---

[1]–عبد الهادي الفضيلي، مختصر النحو، ص87.

[2]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص34.

من الفردوس[1]

من خلال ما سبق تبلورت لدينا رؤيتين مختلفتين–في إطار التعريف– اتجاه الفرد الفلسطيني:

الـــرؤيـــة الأولى: سياسية، وتشمل **الغرباء** أي كلّ عدّو للفلسطيني، وكل غريب عن أرضهم، وتقاليدهم وثقافتهم، والذي يتمّنى أن يرى –الفلسطيني– مجرّد جثّة هامدة، حتى يخلو له المكان.

والرؤيـــة الثانية: دينية، وتشمل **الفقهاء** أو العرب والمسلمين بشكل عام، من تنحصر رؤيتهم لفلسطين في أنّها موطن شهادة لا غير ، وأنّ الفلسطيني المقتول ليس سوى شهيدا، فلا نحيب على شهيد يحيا في الفردوس؟!

2 –1–1–1–2 العهدية :وظّف الشاعر منها نوعين في القصيدة وهما:

١–**العهد الذهني:** كما في قولك مثلا « "جاء المعلم" وتريد بالمعلم –هنا– المعهود في ذهنك وذهن مخاطبك»[2]

ومن أمثلتها في النص الشعري، نذكر قول الشاعر:

لم يرجع ولم يحمل شهادة موته وحياته معه

لكي يتبّين الفقهاء في علم القيامة أين موقعه

من الفردوس[3]

[1]– محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 33.

[2]–عبد الهادي الفضيلي، مختصر النحو، ص63.

[3]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص33.

مفردة الفردوس هنا، لا نظنّ أبداً أنها تخرج عن الدلالة المتداولة لدينا، فمن منّا لا يعرف "الفردوس" على أنّه أعلى منزلة في الجّنة، يجازى بهـا الشّهداء؟

٢-**العهد الذكري**: كما في قوله تعالى«﴿**مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري**﴾ فالمصباح والزجاجة معرفتان سبق ذكرهما في الكلام نكرتين ومن هنا كانتا معهودتين ذكرا »[1]

ومن أمثلتها وما تكّرر بكثرة في النص الشعري لفظتي "**المحطّة**" و"**القطار**"، اللّتين سبق ذكرهما نكرتين في العنوان، في قول الشاعر: "على محطة قطارٍ سقط عن الخريطة".

3-1-2 التعريف بالإضافة:

مثال ذلك « قوله تعالى ﴿ **ولله ميراث السموات والأرض**﴾ «ميراث» نكرة استفاد التعريف من إضافته إلى الاسم المعرفة « السموات » وهو مبتدأ مرفوع وهو أيضا مضاف و«السموات » مضاف إليه»[2] لقد استخدم درويش نوعين من التعريف بالإضافة: المضاف إلى الضمير، والمضاف إلى المعرفة بالأداة، ومن أمثلتها ما يلي:

المضاف للضمير	المضاف للمعرفة بـ(أل)
غزالتي، بيوتنا، قلوبنا، بلادنا، حاضرنا، ماضينا، إلهتي، أغنيتي، واقـعي، نفسي،أعضـــائي،	قلب الخريطة، مواعيد الصلاة، ليالي القدر، مدن الخيال، روائح الليمون، رسائل المنفى،

[1]-عبد الهادي الفضيلي، مختصر النحو، ص63.

[2]-عـــزيزة بابتـــي، المعجم المفصّل في النـــحو العربي، دار الكتب العلمـية، ط1، بيروت، 1992، ص 1027.

أسمائي، لغتــي، ظلي.	برج الحراسة، نعناع الخلود، سوق الحديد، أجرة القّناص، علم القيامة، حوادث الطرقات.

ما لحظناه ممّا سبق، ومن خلال توظيف الشاعر للأسماء المعّرفة بالضّمير، هو اشتراكها في ضمير المتكلّم، وانقسامها بين **(الأنا الشاعر** و**نحن الجماعة)**، كما أنّ في الأنا الشاعر جماعية، ذلك أّنه «صوت الجماعة»[1] وممثلهــا الشخصي، فهو حينما يقول –مثلا– **مكاني** فإّنه لا يقصد به مكانه لوحده، بل مكانــه وشعبه، وكذلك هو الحال مع أعضائي، لغتيوظلّي ... وغيرها.

وفيما يخص المضافات إلى المعرفة بـــ(أل) فيمكن تفسير بعضها كالآتي :

–**قلب الخريطة:** أضاف الشاعر القلب للخريطة، ليوضّح أهمية بلاده ومكانتها في خريطة الوطن العربي جغرافيا وتاريخيا.

–**رسائل المنفى:** هي رسائل المهاجرين، أو المهجّرين الفلسطينيين، محّملة بالسّلام (فالشاعر ربطها باليمامتان في السياق).

–**بـــرج الحراسة:** هو برج العدو الصهيوني، الذي يراقب من خلاله الإنسان الفلسطيني ويترصد منه خطواته أينما حل وارتحل.

– **علم القيامة:** وكأّنه أصبح للقيامة علماً خاصاً بهــا أسسته طائفــة المتفقهــين.

[1]–عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش(مقاربة أسلوبية)، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011، ص109.

2-3 النكــرة :

ويقصد بالنكرة «الاسم الدال على غير معين أي فرد شائع بين أفراد جنسه »[1]

وقد حصر **محمد عبد المطلب** في كتابه "**البلاغة والأسلوبية**" سياقات التنكير في أربعة وهي:[2]

1- الدلالة على الفردية أو النوعية.

2- التعظيم أو التحقير، أو التكثير أو التقليل.

3- قصد التمويه والإخفاء.

4- عدم الرغبة في الحصر والتخصيص.

ومن أمثلتها قول الشاعر في مطلع القصيدة :

عشب،هواء يابس،شوك وصبّار

على سلك الحديد. هناك شكل الشيء

في عبثية اللاّشــكل يمضغ ظله...[3]

راح الشاعر يتمّعن ويتفّحص المحطّة والمكان، لدى وقوفه هناك، ليصوّر لنا ما خرج به من ملاحظات ومظاهر، ولعلّ أول ما لفت نظره **(عشب وهواء يابس وشوك وصبّار)**.إنّ حضور العشب والشوك، يوحي بانقطاع الحركة في المكان، فيما يوحي الهواء اليابس بانعدام الحياة هناك، أما طبيعة الصبّار الصحراوية فتوحي بالقحط والجدب، ولعلّ تعدد-تلك العناصر-لم ينف اشتراكها في المعنى

---

[1]-أحمد نعيم الكراعين، محمد سعيد إسبر، أسس وتطبيقات نحوية، مكتبة الدكتور مروان عطّية، ط3، 1994 (د ب)، ص29.

[2]-محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1994، ص 341.

[3]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 25.

الواحد؛ أي الخراب، عموما، فقول الشاعر بالتنكير"عشب، هواء يابس، شوك وصبار" دلالـة واضحة على **الكثرة**، فكيف لمكان أن يحيا وأحبابه بعيدين عنه؟ أو ربّما له يحيا! وأن تشّيد فيه قصورا للغرباء والمستوطنين الصهاينة! إلّا أنّ ابن المكان /الشاعر لن يراها سوى خرابا.

مثال آخر عن التنكير في قول الشاعر:

كم كنّا ملائكة وحمقى حين

صدقنا البيارق والخيول، وحين آمنا بأنّ

جناح نسر سوف يرفعنا إلى الأعلى[1]

إذا كنّا نشّبه شخصا ما بالملاك، لا لشيء إلّا لأّننا وجدناه على خُلقٍ وحياء، فهل نعاتب شخصاً ما بالملاك؟! إذا ما بالغ في طيبته، لأن هذا ما فعله درويش هنا حين احتقر طيبة شعبه – بتنكير لفظة الملائكة– تلك الطيبة التي لا تحلّ مشكلة، ولا تردّ ضائعا.

4–الالتفات على مستوى الضمائر:

بين البلاغة والنحو يقبع الالتفـات، الذي عرّفـه **حسن طبل** بأّنه « كلّ تحّول أسلوبـي أو انحراف –غير متوقع– على نمط من أنماط اللغة»؛[2] أي أّنه يقوم على القفز بين أساليب التعبير، ممّا يحيلنا إلى اتساع هذا الأسلوب وعمقه، حتى أّنه يصلح أن يكون موضوع دراسة بعينه، إلا أّننا ارتأينا تخصيصه في حديثنا عن الضمائر في القصيدة.

[1]– محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص34.

[2]–حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، (دط)، القاهرة، 1998، ص11.

ومن أمثلته نذكر :

وقفت على المحطة...لا لأنتظر القطار

ولا عواطفي الخبيئة في جماليات شيء مـا بعيد،

بل لأعرف كيف جُنّ البحر و انكسر المكان

كجرة خزفية، ومتى ولدت وأين عشت،

وكيف هاجرتْ الطيور إلى الجنوب أو الشمال[1]

تعاقب على الأسطر السابقة ضمير المتكلّم والغيبة، فالأوّل عاد على الشّاعر دون غيره، وبثلاثة أفعال متتالية، تصرّح وتعلّل الوقوف وأسبابه، فيما عاد الغائب على المحطّة ذاتها، ذلك أنّ أوّل ما لمحه الشّاعر لدى وقوفه في المكان هو ذلك الخراب، فتساءل عن السبب، بل وحاول أن يجد تفسيرا له، بالعودة إلى أعماق الذاكرة الفردية التي ترتبط بالمكان ولكن في زمنه الأول، ومن الغائب إلى المتكلّم، عاد الشاعر إلى الطّفولة والأيّام الخوالي، بعدها ورغم استمراره في نسق التذكّر، إلاّ أنه عاد إلى ضمير الغائب ليقول(هاجرتْ)، رغم أنّ الهجرة كانت جماعية له ولإفراد شعبه، ببساطة، لأنّ الشّاعر يريد أن يتذكّر أيامه في ذلك المكان ويخصها لنفسه، لكنّه لا يريد على الإطلاق أن يتذكر يوم هجرته، أو أن تكون له خصوصيّة فيه، فاكتفى بقول هاجرتْ.

وفي قوله:

أقول لمن يراني عبر منظار على برج الحراسة

[1]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص26.

لا أراك ولا أراك[1]

تناوب الخطاب السابق، ضميرا "المتكلّم" إلى "الغائب"، و"الغائب" إلى "المخاطب"، فقد استهلّ الشاعر حديثه بالفعل المضارع (أقول) الدّال على الذّات الشاعرة، والمرتبط ارتباطا مباشرا بالصوت، والذي يستلزم حضور مخاطبٍ ومستمع لذلك القول، غير أنّ مخـاطب الشاعر هنا غائب–مختبئ في برج حراسة– ولم يقف ذلك عائقا في وجهه واستمر في خطابه، صوب عدّوه بقوله: (لا أراك ولا أراك)، أي أنّه لا يراه لا في الحاضر، ولا في المستقبل، ذلك لأنه يرى ما هو أهّم، وأبقى، وأحق على تلك الأرض.

وفي قوله أيضا:

تمرّ سائحة

وتسألني: أيمكن أن أصوّرك احتراما للحقيقة؟

قلت : ما المعنى؟ فقالت لي: أيمكن أن أصوّرك

امتدادا للطبيعة؟ قلت: يمكن.. كل شيء ممكن

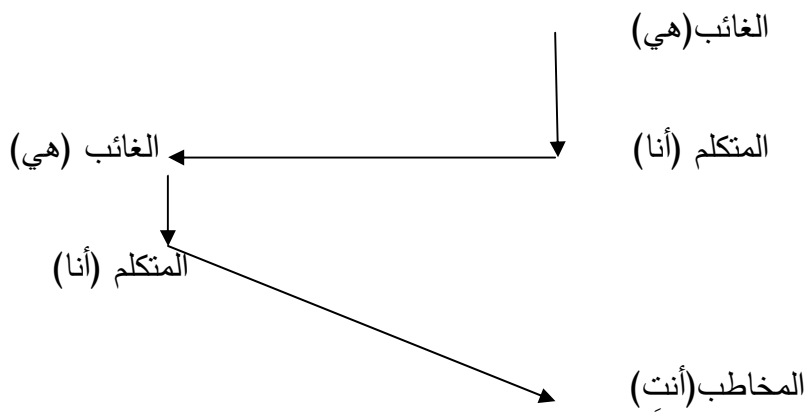
فعمي مساء، واتركيني الآن كي أخلو إلى

الموتِ...ونفسي![2]

[1]– محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص32.

[2]– المصدر نفسه، ص ص30– 31.

تقوم الأسطر السابقة على خطاب غير مباشر، لحوارٍ، صوّره ونقله الشّاعر، وقع بينه وبين سائحة وجدها على أرض المحطّة، يبّين فيه وعيه بحقيقة كلّ زائر للأرض الفلسطينية، أو ربّما يقصد بذلك زائرا معّينا أو بالأحرى منافقا ، ولعلّ أهّم ما يقتضيه هذا النقل، سرد حديثين، حديث النّاقل وحديث مُحاوِره، لذلك حمل لنا هذا التفاتات كثيرة، نوضّحها في الشكل التالي:



5-التقـــديم والتـــأخيـــر :

يعود الكثير من الفضل للّغة الشعرية، في المكانة التي بلغها الشّعر اليوم، هذه اللّغة التي تتميّز، وتتمرّد عن المألوف المتداول، وكذا عن القواعد النحوية، بخلخلة مراتب ثوابت الجمل، فإذا كانت القاعدة النحويةتُنَصّ على الابتداء بفعل في الجملة الفعلية، وعلى اسم في الاسمية فالشعر– وحتى يحقق هدفه– فإنه ينزاح عن تلك القواعد.

ومن أوائل الذين خاضوا في هذا الموضوع ،وحلّلوا أغراضه ومعانيه **عبد القاهر الجرجاني** الذي عرّفه بأّنه « باب واسع الفوائد جمُّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية لا يزال يفتُر لك عن بديعويُ فضي لك إلى لطيفه، ولا تزالُ ترى شعراً يروقك مسمعه ُويلطفُ لديك موقعه، ثم تنظُر فتجد

سبب أن راقك ولطف عندك أنْ قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى آخر»[1] ومنه فإنّ خاصية **التقديم والتأخير** ذات فضل في جاذبّية الشعر وعلّو منزلته في قلوب وأذهان المستمعين له .

ومن أمثلته هذا النوع في القصيدة نذكر قول الشاعر:

عدّم هناك موثّقٌ .. ومطّوق بنقيضِه

ويمامتان تحلّقان [2]

وفي قوله :

وهناك سائحة تصوّر مشهدين :

الأول، الشّمس التي افترشت سرير الّبحر

والثاني، خلّو المقعد الخشبّي من كيس المسافر[3]

بعد أن رسم الشّاعر في مطلع القصيدة مظاهر الخراب والقحط في المحطّة، ها هو الآن يخفّ ف من وقع تلك الصورة، في مخّيلة المتلّقي، بعدول عن الترتيب الأصلي للجملة الفعلية، وبعيدا عن الأسلوب المباشر، قدّم الفاعل على الفعل، رغم أن الأصل في الجملة الفعلية العكس، فقال: **ويمامتان تحلّقان، وسائحة تصوّر مشهدين**، وقد جاء هذا التقديم لغرض«العناية والاهتمام»،[4] ذلك

---

[1]–عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، ط1، دمشق 2007، ص113.

[2]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 25.

[3]– المصدر نفسه، ص ص 25–26.

[4]–منير محمود الميسري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، 2005، ص65.

أنّه أراد رسم ملامح الحياة في وجه ذلك المكان الحزين، الملامح التي تمظهرت لنا بظهـور اليمامتـــان والسائحة.

مثال آخر عن التقديم في قول الشاعر:

(كدويّ أجراس هنا انكسر الزمان)[1]

يثبت الشاعر لمرّة أخرى قدرته على التّحكم في شعريّة لغته، حين لّون سطرا واحدا بانزياحين (دلالي/ تركيبي) ، فراح يقدّم شبه جملة ومضاف إليه، على الجملة الفعلية، رغم أنّ الأصل هو: **هنا انكسر الزمان كدويّ أجراس**، وقد جاء التقديم لغرض تقريب صورة الانكسار الزماني الذي حلّ بالمكان، فلا المكان بقي على حاله ولا الزمان بقي زمانا.

وفي قوله :

(ضيفًا على نفسي أحلّ)[2]

الضيافة معادلة طرفاها اثنان الضيف والمضيف، وقد تكون بين الأهل والأصدقاء وحتى الجيران، لكن أن تنحصر في إطار الفرد الواحد فهذا ملِ ستغرب! وبانزياح تركيبيّ، أخّـر الشاعر الفعل والفاعل (أحلّ) وقدّم المفعول به (ضيفا) ليتصدّر السطر الشعري، للدلالة على رغبة الشاعر الملّحة في الابتعاد عن ذلك الواقع المؤلم هذا من جهة، وليبثّ فينا تساؤلا عن المضيف ومكان الضيافة من جهة ثانية، فكيف للشاعر أن ينتقل من نفسه إلى نفسه في الوقت ذاته؟ ببساطة لأّنه يريد الهروب من نفسه المُتعبة، والمرهقة من الذكريات والصدمات، نحو تلك القديمة الفتّية.

أوجدت معالجتنا للوقائع التركيبية في هذا الفصل جملة من النتائج نلخّصها فيما يلي:

---

[1]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص30.

[2]– المصدر نفسه، ص32.

لقد غلَبت الأفعال المضارعة على التركيبة النحوية للقصيدة، وفي ذلك دلالة على طابع الحركة والاستمرارية، وكذا الانفعال والغضب، هذا الطابع الذيلم يتوقّف عند الأفعال فقط بل استمرّ إلى الُجمل فكانت الغلبة للجمل الفعلية على حساب الاسمية والاستفهامية، إلّا أنّ هذا لم ينف حضور الأسماء الُمعرّفة والنكرة. كما برزت التفاتات عديدة على مستوى الضمائر في القصيدة تراوحت بين الغائب والمتكلم والمخاطب، بامتزا ج النحوي بالبلاغي ليضيف بعدا جماليا ممـــيّزا، إضافة إلى ذلك استطاع الشاعر أيضا، أن ينزاح عن اللغة المباشرة، خدمة لشعرية القصيدة عن طريق أسلوب التقديم والتأخير.

الفصل الثّالث

الوقائــع الدلاليّة

1-دلالة عنوان القصيدة

2- الحقول الدّلالية

3- الصورة الفنية

3-1الصورة التشبيهية

3-2 الصورة الاستعارية

3-1 الصورة الكنائية

2-4 الصورة الرمزية

3-5 الأسطورة

الوقائع الدلاليّة:

تمهيد:

بدايةً يجب علينأن نُ نّوه إلى نقطة مهمة، وهي أنّ حديثنا عن الدّلالة لا يقتصر على هذا الفصل فقط، لأنّ كلّ الوقائع –من الإيقاع إلى التركيب– تحتاج إلى دلالة، ولعلّ هذا ما اتّضح في الفصول السابقة، إلاّ أّننا ارتأينا أن نخصّص فصلا –معنونا– نترصّد فيه دلالة العنوان، وأهّم الحقول الدلالية الموجودة في القصيدة، بالإضافة إلى الصور الفنّية.

1–دلالة عنوان القصيدة:

لقد أولى الدارسون أهمية كبيرة للعنوان في حقل الدراسات النقدية، فلم يعد مجّرد عنصر يوضع في أعلى الصفحة أو على الغلاف فقط، بعد أنّ أُسّس له علماً قائماً بذاته يترصّد وظائفه وطرق تحليله.

وقد يأتي العنوان في لفظة أو عبارة –لا أكثر– لمهّمة واحدة فقط، وهي اختزال فحوى النص للمتلقي، ولعلّ تلك المهّمـــة، سمحـت له أن يرتبط تركيبّيـا ودلالّيـا بالنص ذاته.[1]

ويعدّ العنوان أيضا« بمثابة الموجّه الرئيس للنص الشعري، وهو يؤّسس غواية القصيدة والسلطة في التعيين والتسمية»[2] لذلك، لا مبرر لإقصائه من الدراسة.

ويضّم عنوان القصيدة في مُجمله ثلاثة أسماء وهي:(**محـطة، قطـار، الخريطة**)، وفعلا واحدا فقط، وهو الفعل الماضي **سقط** –إضافة إلى حرفي الجر «عن» و«على»– وسيكون تحليلنا لهذه المفردات على مستويين:

---

[1]–ينظر: الطّيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسّام قطّوس، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة باتنة، ص25.

[2]–جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، 1997، ص108.

الأوّل، السطحي: وفيه نبحث عن معنى المفردة في المعجم اللغوي.

والثّـــاني، العميق: وفيهننقّب عن دلالة المفردة في النص الشعري*.

1-1المـــــستـــوى السّـــطحي:

يعرّف **جبران مسعود** في مُعجمه الرّائد، **المحـطّة** بقوله: «المحطّة: (حطط)ج محاط ومحطّـــات1-الموقف <محطّـــة قطار> 2_ مكـــــان النزول».[1]

وجاء تعريـــف لفظة **القطـار والخريـطة**، في معجم **اللّغة الـعربيّة الُمعـاصرة لأحمـد مختـار عمر** كالآتي: «قطار ج قطارات وقُطُر،جج قُطُرات: مجموعة عربات السكة الحديدية تجرّها قاطرة تنقل النّاس والبضائع».[2]

أمّا لفظة **الخريـــطـــة** فيعرّفها كمـــا يلي: «خريطـة ج: خريطات وخرائط (جغ) خارطة رسم للكرة الأرضية، أو جزء منـها (...)-الخريطة السياسية: رسم وضع سياسي للدول على نطاق واســـع أو ضيّق، الخريطة العربية: امتدادات الوطـــن العربي، خريـــطة وطبـــوغرافّية: خريطة عامّة لملامح سطح الأرض»[3].

وجاء تعريف **سقط** في المعجم الوســـيط كالآتي: « سقط،سقوطا، وسقطاً : وقع، يقال سقط من كذا أو عليه، أو إليه (...) وفي كلامه وبـــه: أخطـــأ وزلّ ومن عينـــي أو مـــن منـــزلته: ضـــاع ولم تَـــعدْ لديه مكانـــة، فـــهـــو ساقط، وسقوطٌ، وهي ساقطةٌ، وسقوطٌ».[4]

---

*- للمزيد أنظر مقال الطيب بودربالة.

1-جبران مسعود، المعجم الرّائد، (معجم لغوي عصري) مادة المحق ، ص 718.

2-أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، المجلد1، القاهرة، 2008، ص ص 1832-1833.

3-المرجع نفسه، ص 632.

4-مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة سقط، ص435.

2-1 المـــســـتوى العمـيـق:

تتجلّى بوضوح في هذا المستوى، علاقة العنوان بنصّ القصيدة، لأنّ هذا ما تأكّد لنا بعد استقراء قمنا به حول تكرار مفردات العنوان في المتن، ولعلّ ذلك ما يسمح لنا بتصنيف المفردات- المكّررة- بؤرا مركزية تحوم حولها دلالة القصيدة، فمثلا لفظة **محطّة**، تكّررت **8** مرّات دالّة فيها على الأرض المحتلة. و تَعمُّقنـا في الحمولات الدلالية للفظة ذاتها يجعلنا نأبى الوقوف عند تأويل واحد، لذلك علينا أن نبحث في ميزة المحطة التي جعلت درويش يختارها هنا.

تتميّز المحطّة بكونها مكاناً للاستراحة لوقت محدّد، يتوقف فيها المسـافر، لينتقل بعدها نحو مكان آخر، وليست أبدا مكانا للمـكوث الطويل، وبالتالي، فإنّ ما رمى الشاعر إليه من وراء هذا التوظيف هو: أنّ **فلسطين العـرب** محطّة للغرباء، وليست وطنًا أبدّيا لهموسيُ ـغادرونها لا محالة. وقد قسّـم الشّاعر وقوفه على تلك المحطّة/فلسطين بين زمنين (الماضـي والحاضر)، فنبش في أعماق ذاكرته عن أيّامه هناك وعن تاريخه وطبيعته، ووصف لنا حالته وغربته أيضا.

فيما تكررت لفظة **قطـــار10** مرّات، دالة على **حرّيـة** سُلبت من **الشعب العربي الفلسطيني**، فقد استحضر الشاعر -من خلال القطار- أيام حريتهم وسعادتهم في الماضي، و صحّ في الحاضر بأنه لم يعد ينتظر قطار الحرية ذاك، ببساطة لأنّه فهم الوضع جيدا بأنّه وضع معقّد، قد يحتاج حلّه إلى مُدّة أطول، ويحتاج أيضا إلى فكر جديد من العرب على الأقل، غير فكر اليوم. وفيما يخصّ دال **الخريطة**، الذي تكّرر **6** مرّات، فإنّ مدلوله لا يختلف كثيـرا عن الموجود

في المعجم، فقد قصد الشاعر به «**الوطن العربي**»[1]، هذا الوطن الذي يئنّ ويتألّم، بعد أنْ غرس الغُرباء شوكتهم السّامة في قلبه.

أمّـا الفعل الوحيد **سقط**، فقد تكرّر **مرّتين** ليدلّ على حدث وقوع فلسطين تحت قبضة الصهاينة، أو النكبة.

ومن التفكيك إلى البناء نصل إلى النتيجة التالية:

ذُكِبتْ فلسطين وَارقت حُرّيتها، لِتلج سِجْن الاحتلال الصهيوني، وليفقد العربي الفلسطيني وطنه،يعيش في ألم الذكرى والبُعد.

وعلى الرغـم من تحليلنا لعنوان القصيدة على مستويين، وخروجنا بالنتيجة الآنفة الذكر، إلّا أنّ ذلك لم يفِ بالغَرض، ذلك لأنّ البنية السّطحية لهذا العنوان تكتنز على العديد من الدلالات التي لا تقبل قِراءة واحدة، فثّمة سؤال جدير بالطرح وهو: لِمَ قال الشّاعر: سَقط القطار عن الخريطة ولم يكتف بقول مثلا سَقط فقط؟ أو بصيغة أخرى ما الذي حَمل القطار من على المحطّة/فلسطين، ليضعه على الخريطة/الوطن العربي، حتى يسقط منها والمفروض أنّه يسقط عن المحطة؟ ولعلّ الإجابة على هذا السؤال ستخرجنا إلى احتمالين:

1. إمّـا أنّ للعَرب نصيب من اللّوم، والذنب لما حدث لفلسطين.

[1]– مدحت ربيع دردونة، بعض صور التماسك النصي دراسة تطبيقية على قصيدة محمود درويش على محطة قطار سقط عن الخريطة، مجلة جامعة الأزهر، جامعة القدس المفتوحة، العدد1، ص 160.

2. أو أَنَّ العرب قد تضرّروا من النكبة، مثلما تضرّرت فلسطين، ببساطة لأنّ حرّيتها من حرّيتهم وضياع تلك الحرية فيه ضياع لحريتهم.

وخلاصــة الاحتمالين هي: أنّ للعرب نصيبان، إثم وألم.

2- الحقول الدلالية:

يُعرّف الحقل الدلالي بأنّه «مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادةً تحت لفظ عام يجمعها»[1] ومثالنا على ذلك الكلمات التالية: العروض، النّحو، الصّوف، اللّسانيات، الأسلوبيّة البلاغة، شعرية النّص ... التي تنتمي جميعها إلى حقل **الأدب**.

سنحاول من خلال الجدول التالي إظهار أهّم الحقول الدلالية الموجودة في القصيدة، لنقوم بتحليلها بعد ذلك.

"**الحقول الدلالية ونسبة تواترها**"

الحقل الدلالي	المكان	الطبيعة	الزمن	الإنسان	الموت	الحيوان
العدد	50	38	17	14	14	12
النسبة المئوية%	%34.48	%26.20	%11.72	%9.65	%9.65	%8.27

من المثبت أعلاه نستنتج أنّ القصيدة تحتوي على ستّة حقول دلالية **بارزة**. وهي كالآتي:

[1]-أحمد مُختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، القاهرة، 1998، ص79.

2-1 الحقل الدّال على المكان:

يضّم هذا الحقل الدوال التالية: « المحطة، المكان، الشمال، الجنوب، الطريق الساحلي، هناك، بلاد الشّام، مصر، القرى، بيوتنا، البلاد، مدن الخيال، طلّيّة، قلب الخريطة، ساحل، الطريق، برج الحراسة، مكاني، سوق الحديد، الطرقات، هنا، محكمة، الوادي».

لمفردات المكان مساحة واسعة في الشعر الفلسطيني-طبيعي ذلك- فبعد« تدمير النواة الخفية «فلسطين» من قـِبل الاحتلال الصهيوني»[1] تكّبد الشّاعر الفلسطيني المأساة مع أبناء شعبه، وتقاسم معهم ألم المنفى، وكذا حلم العودة، ولعلّ هذا ما سمح له أن يلتحم بموهبته، ليبدع شعر غزل لمحبوبته الأبدية-فلسطين- في ألمِها وأَملها، هذا، و« يشّدد هايني (وهو أحد شعراء درويش المفضّلين) على فائدة ذكر أسماء المدن والأمكنة في النصوص باعتبارها إضافةً مميّزةً للنص الأدبي، فمجّرد ذكرها هو فعل حب للمكان، وفرصة للعقل كي يشعر بها (...) فكلّ اسم هو نوع من الحبّ لكلّ شبر من الأرض».[2]

وتشير ُمعظم دوال المكان -في القصيدة- إلى **أرضنا المحتلة**، فقد حاول الشاعر من خلال تلك الألفاظ الخوض في تفاصيل الأماكـن من طرق وقرى وبيوت، هذا من جهة، ومن جهة

---

[1]-نمـــــر موسى، ذاكرة المكان وتجلّياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلّد35، 2007، ص66.

[2]-ليـــانة عبد الرحيم كمال عبد ربّه، المـكان وتحوّلات الـهويّة عند محمود درويش، رسالة ماجستير، جـــامعة بيـــرزيت، فلسطيـــن2012، ص9.

ثانية، نقل لنا صورة الوطن المنهوب. ومـع هذا، تضمّنت القصيدة بلدْين عربيْين، وهما **الشام** و**مصر**، فقد يوحي–هذا التوظيف– بأبعاد « نفسية وعاطفّية واجتماعّية وسياسّية، تثير الرضا والفخر، كما تثير السخط والانكسار»،[1] وقد يوحي بما هو أشمل وأعم من ذلك كالارتباط مثلا، فكلا البلدين تحكمهما علاقة جغرافية وتاريخية، وثقافية، ودينية مشتركة مع **فلسطين**، باعتبارهما أجزاءً من وطن واحد، يمتدّ من إفريقيا الشمالّية حتّى الجنوب الغربي من قارّة آسيا، كما أنّ القادم من سوريا نحو مصر، لن يصل إلى هنـــاك إلاّ بمــروره بفلسطين، والذّاهب أيضًا.

2-2الحقل الدّال على الطبيعة:

تجتمع فيـه المفردات التالّية: «هواء يابس، سحابة صفراء، الشمس، البحر، السماء، الوادي، الريح، الأمواج ،الحقل، الندى، حجر، قمري، الطبيعة، التلال، قمر نحاسي، الأرض، الشتاء، شوك، صبّار، سروتان ،الشجيرات، القمح، اليقطين، الأشجار، اللّيمون، العشب، الأقحوان، الزيتون، كوز صنوبر، شجر النّخيل، نعناع الخلود، زهر اللّوز»، إنّ حضور دوال الطبيعة في شعر درويش، لا يقل أهمّية عن حضور دوال المكان –وإن اختلف تواترهما– ولعلنا نفسر ذلك بما يلي:

–انتماء **محمود درويش** لعائلة فلاحية في الأصل، لذلك ترى صور الحقل والبَيدر وشجر الزيتون واللّيمون والمحراث والزرع الأخضر، الـمُتطّبعة في ذاكرته منعكسة على شعره.[2]

–لُجوء **درويش** للطبيعة إيمانا منه بثباتها «هذا الثبات (...) هو الحقيقة الأساسية رغم كل مظاهر التغّير في التفاصيل الصغيرة، فالبحار تتعّرض للمد والجزر، ولكّنها لا تزول (...)

[1]–نمر موسى،ذاكرة المكان وتجلّياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص82.

[2]–ينظر: رقية زيدان، أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني: شعر محمود درويش– سميح القاسم– توفيق زّياد، دار الهدى بدعم من مجمع اللغة العربية في حيفا، ط1، كفر قرع–حيفا، 2009 ، ص54.

والأشجار والأزهار والسنابل يمكن اقتلاعها ولكنها تتجدد عن طريق بذور قليلة»،[1] وهكذا أصبح الشعب الفلسطيني، يعاني ويشّرد لكنه لا يزول أو يندثر. ولنا أن نفسر بعض المفردات كما يلي:

فمثلا شجر **الزيـتون** يرمز لـ«السّلام المناقض للحرب(...)المرتبط بالحياة المعادي للخراب المتّصل بالأزدهار والاخضرار في الطبيعة والإنسان»[2] فيما يوحي **القمـح** بـ«التجدّد والاستمرار»[3]، تجدّد الفلسطينيين في عطائهم واستمرارهم في الصبر والصمود والصبر.

2-3الحقل الدال على الزمن:

يضّم المفردات التّالية: «مواعيد الصلاة، ليالي القدر، حاضرنا، ماضينا، الغد، الماضي، تاريخ، الزمان، هنيهة، يوم، الآن، مساء، ذكرياتي، الغروب، الذكرى» تنقسم ألفاظ الزمن إلى دلالتين الأولى، إيجابية تحمل ذكريات الماضي السعيد، والثّانية، سلبية، تحمل ألَم الواقع المتناقض بكلّ تفاصيله مع الماضي.

2-4 الحقل الدال على الإنسان:

يضّم الكلمات التالية: «سائحة، امرأتان، حارس الأوقات، تلميذ، كنعانية، القّناص، الغريب، الفقهاء، الغرباء، قاض حيادي، القضاة، الركّاب، قّناصتي» تشير أغلب ألفاظ هذا الحقل إلى الفرد غير الفلسطيني، فمثلا لفظة **القنّـاص** تحيل للعدو الصهيوني الذي يراقب الفلسطيني، ويترصد خطاه محاولا القضاء عليه، أّما مفردة **القضاة** فتشير إلى"محكمة العدل الدولّية"، التي لا تحمل من العدل سوى ما حمل اسمها، فكثيرا ما تفّتت في ظلم الفلسطينيين ومنح الحق لأعدائه.

---

[1]-رجاء النّقاش، محمود درويش (شاعر الأرض المحتلّة)، دار الهلال، ط2، القاهرة (د ت)، ص ص174-175.

[2]- رجاء النّقاش، محمود درويش (شاعر الأرض المحتلّة)، ص 187.

[3]- المرجع نفسه، ص175.

2-5الحقل الدال على الموت :

يحوي المفردات التّاليــة «عدم، يرحل، الدم، تمرض، قبور الأنبياء، نهايتي، موتي، قبورهم، الموت، القيامة، شهادة موته وحياته، علم القيامة، الرحيل». يمكن تقسيم هذه الألفاظ على النحو التّالي:[1]

مفهوم تجريدي للموت	مفهوم ديني لما يكون بعد الموت	مفهوم مجازي للموت	التجسيد المادي للموت	مفهوم مادي للموت	مفهوم فلسفي للموت	مفهوم إيديولوجي للموت
موت، موتي	القيــامة	يرحل، الرّحــيل	قبور الأنبياء، قبورهم	الــدم	عــدم	شهادة موته وحياته

إنّ الموتَ حقيقةٌ نَعيشها، ويَعيشها الفلسطينّي في كلّ يوم، فلا تزال فلسطين تقّدم قوافل الشهداء، ولا تزال أّمهاتُ فلسطين تُرّمل وتثّكل. ثم كيف لشاعر يحيا في أرض محتلة دون أن يصّور الموت في شعره؟! هذا من جهة، ومن جهة ثانية لا يجب أن نفصل بين الحالة الصحية للشاعر والقصيدة، التي لها أن تتّحكم -أي الحالة الصحّية- ولو بمقدار بسيط بألفاظ القصيدة، ذلك أنّ مدّونة بحثنا، تنتمي إلى الّديــوان الأخير للشاعر، الذي لم تفصله سوى مّدة قليلة، بين الكتابة والوفــاة.

[1] ينظر: عبد السلام المساوي، الموت من منظور الذات قراءة في جدارية محمود درويش، مجلة عالم الفكر، العدد 4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 35، الكويت، 2007، ص105.

2-6الحقل الدّال على الحيوان :

يضمّ هذا الحقل الدوال التّالية: « يمامتان، غزالتي، الماعز، الذئاب، الفراشة، الطيور، البيارق، الخيول، نسر» تنقسم دلالة هذا الحقل إلى قسمين، الأوّل قسم **الحيوانات الأليفة** المتمثلة في: اليمامتان ←رمز← السّلام

الغزالة←الجمال

الفراشة ←الخفّة والرّشاقة

الخيل ←مجد الأمة العربية

الماعز ←الوداعة

أمّا القسم الثاني فهو قسم **الحيوانات المتوحّشة**، المتمثلة في:

الذئاب←الخداع والمكر

هذا التّوظيف يحاكي رؤية الشّاعر، التّي ترسم كلّ وديع فلسطينيا وكل ماكر عدّوا لذلك الفلسطيني.

2-7العلاقة بين الحقول الدلالية:

تمثّل الحقول الدلالية التي سبق لنا ذكرها **أجزاءً لكلّ واحد** هو الحقل الدّال على **الوطن**، وقد كان لحقلي المكان والطبيعة النصيب الأكبر في الورود، باعتبارهما الأكثر ارتباطا بالجغرافيا والأرض، كما تداخلت بعض الحقول مع بعضها، كالحقل الدّال على المكان والزمن، والحقل الدّال على الإنسان و الحيوان.

3- الصورة الفنيّة :

لنا أن نتخّيل-للحظة ما-الشعر من دون صوره، أو انزياحه الدلالي، ونتساءل هل كان سيرقى للمكانة التي هو عليها؟ أكيد لا، على الرّغم من أنّ الصورة الفنية ليست سوى وجهاً «من

أوجه الدلالة»[1] إلاّ أنّها تُعد عضواً ثابتاً في تركيبة العمل الفّني، ولا يحقّ لشّاعر مبدع الاستغناء عنها على الإطلاق. وتأتي الصور الفنّية على نوعين: تراثية، وتشمل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وحديثة، وتضم الصور الرمزية.

بدايتنا ستكون مع الشق التراثي، ونخصّ بوجه التحديد التشبيه.

3-1الصورة التشبيّهية:

يُعدّ التشبيه من أقدم الصور الفنية التي رافقت الشّعر منذ نشأته، ولعلّ أبسط تعريف له هو«الدلالة على أنّ شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه»[2] وهو أيضا« أسلوب في تصوير المعنى يقوم على مقارنة شيء بآخر كمقارنة القلوب بالحجارة في قوله تعالى ﴿ **ثّم قست قلوبهم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشدّ قسوة**﴾»[3]

وظّف محمود درويش عدّة أنواع من التشبيه منها: **المفصّل، المقلوب والمؤكّد.**

3-1-1المفصّل: وهو« ما ذكر فيه وجه الشبه»[4]

من أمثلته نذكر قول الشاعر:

كان القطار يسير كالأفعى الوديعة من

بلاد الشام حتّى مصر، كان صفيره

---

[1]-جابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت/الدار البيضاء، 1992، ص323.

[2]-حفني ناصف وآخرون، دروس البلاغة، مكتبة أهل الأثر، ط1، الكويت، 2004، ص 219.

[3]-محمد هدارة، في البلاغة العربية (علم البيان)، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، 1989، ص33.

[4]-حفني ناصف وآخرون، دروس البلاغة، ص237.

يُ خفي ثُغاء الماعز المبحوح عن نهم الذئاب[1]

تقـــوم هذه الصورة بين طرفين، مشبه (**القطار**) ومشّبه به (**الأفعى**) اشتركا في وجه شَبه واحد هو(**السّير**)، حتى الآن الأمر عادي، فهذا التشبيه لم يخرج عن الصورة المألوفة لدينا، فتحرّك الأفعى يُ شبه إلى حدّ كبير تحرّك القطار، لكن وبالعودة إلى لفظة الأفعى، لنا أن نتأّمل في الصفة التي وصفها بها الشاعر، وهي الوداعة، ما يناقض الطبيعي للأفعى، لنتساءل هنا: ما الذي قصده الشاعر بالأفعى الوديعة؟ هل كان يقصد الطبيعة الُسالمة للشعب الفلسطيني؟ لأّن هذا ما أثبتته لنا الأسطر التي جاءت فيما بعد كما في قوله: (فان صفيره يُ خفي ثغاء الماعز المبحوح عن نهم الذئاب/ كأّنه وقت خرافي لتدريب النّئاب على صداقتنا/ كّنا طّيبين وسذّجا) إلى غير ذلك من الأمثلة.

مثال آخر عن هذا النوع من التشبيه في قوله:

والمحطة مثل وشم ذاب في جسد المكان[2]

يُ صّور الشاعر –هنا– الّدمار الذي حلّ بفلسطين، لّما شَبّه حالها بحالة الوشم في الجسد، هذه الحالة التي تفاقمت بعد مرور 60 سنة من الاحـــتلال.

3-1-2التشبيـــــــــه المقلـــــــــوب:

وهو تشبيهٌ يقوم على« جعل المشّبه مشّبها به بادّعاء أّن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر»[3]

وهذا الضرب من التشبيه، لا يقتصر على الشّعر فقط، بل حتى القرآن الكريم وهو بيان البيان، تضمنه، كما في قوله تعالى:﴿**اللهُ نورُ السّموات والأرض مثلُ نوره كَمشكاة فيها مصباحٌ**

---

[1]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص26.

[2]– المصدر نفسه، ص25.

[3]–عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، (دط)، بيروت، 1958، ص95

المصباحُ في زجاجة الزجاجةُ كأنّها كوكبٌ دّرّيٌ يـُوقد من شَجرة مباركَة زيتونة لا شرقية ولا غربّية يكاد زيتها يـُضيء ولو لم تمسسه نارٌ﴾[النور: الآية 35] يشّبه نور الله سبحانه وتعالى وهو بلا شك أقوى الأنوار– بنور المصباح في مشكاة، لأنّ العرب جروا على عادة أن يجعلوا نور المصباح أكبر الأنوار، وأعظم الأضواء.[1]

مثالنا على هذا النوع من القصيدة قول درويش:

الحياة بداهة، وبيوتنا كقلوبنا مفتوحة الأبواب[2]

يفاجئنا الشاعر هنا، بتشبيه منقلب عن قواعد التشبيه ذاتها، حين شّبه(بيوتنا) بـــ(قلوبنا) في انفتاح أبوابها، والأصل أن تكون الأبواب في البيوت وليس في القـلوب. ولعلّ بلاغة هذه الصورة، تكمن في محاولة إظهار مدى اتّساع قلوبهم، فمثلما هي البيوت مفتوحة الأبواب تسمح أن يدخلها الجميع دون استثناء، كذلك هي قلوبهم–لطيبتها–شملت الجميع ورحّبت بهم، فاستقبلت القريب والبعيد، والأهل والغريب.

3-1-3التشبـيه المـؤكّـد: هو تشبيه «حُذفت أداته»[3]

ومن أمثلته في القصيدة قول الشاعر:

كان القطار سفينة برّية ... ترسو وتحملنا

إلى مُدن الخَيالِ الواقعّية كُلّما احتجنا إلى

اللّعبِ البَريء مَع المَصائر.[4]

---

[1]–ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص100.

[2]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص27.

[3]–خفي ناصف وآخرون، دروس البلاغة، ص237.

[4]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص28.

تقوم الصورة السابقة على مشّبه (القطار) ومشّبه به (السفينة) ووجه شبه (النقل)، فيما تغيب الأداة، وقد نتساءل: ما الذي جعل الشاعر–هنا– يشّبه وسيلة نقل بوسيلة أخرى؟ وما الذي يميز الوسيلتين؟ بين القطار والسفينة طريقين، الأولى تجْمع والثانية تفُرق، الجامعة هي حاجة الإنسان إليهما للسفر، أّما المفّرقة، فهي الحجم، فلا مجال للمقارنة بين القطار والسفينة هنا، ولعلّ أهم ما يمّيز السفينة كوسيلة نقل ضخامتها واتساعها، ولّما أراد الشّاعر أن يوصل لنا صورة الحرّية في زمنها الأول، قبل النكبة الفلسطينية، ولأّن الإنسان بطبيعته يرى الحرية في الاتساع ولا يراها في الضيق، شّبه درويش قطار حريتهم بالسفينة.

3-2 الصورة الاستعاريـــة:

بين الاستعارة والتشّبيه خيط دقيق، أدركه البلغاء حين عّرفوها بأّنها: تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته، ولكّنها أبلغ من التشبيه، فمهما تناهى في المبالغة لابّد من ذكر المشبه والمشبه به أّما عن أركانها فتتمثل في: المستعار منه (المشّبه به) والمستعار له(المشّبه) ومستعار(اللفظ المنقول) [1]

وعنها يقول **عبد القاهر الجرجاني:** «فإّنك لترى بِها الجمـــاَد حّيـــا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجســـام الخرس مبّينة، والمعـاني الخفّية بادية جلّية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجـدتها ولا ناصر لها أعز منها، ولا رونق لها ما لم تزْنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكُّها»[2]

[1]–ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، المكتبة العصرية، (دط)، صيدا –بيروت (دت)، ص 258.

[2]–عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001، ص40.

وظّف الشاعر الاستعارة بنوعيها: **المكنية** والتي تعرّف بأنها « ما خفي فيها لفظ المشبه به واستغناؤه بذكر شيء من لوازمه، فلم يذكر فيها من أركان التشبيه سوى المشّبه به»[1] و**التصريحية** وهي « ما صرّح فيها باللفظ الدال على المشّبه به المراد به المشّبه»[2]

ومن أمثلة المكنية، في القصيدة نذكر قول الشاعر:

هناك سائحة تصوّر مشهدين

الأول، <u>الشمس التي افترشت سرير البحر</u>

والثاني، خلو المقعد الخشبي من كيس المسافر[3]

ما رسمته لنا الأسطر السابقة مجازا، هو في الحقيقة، صورة لقنوات الإعلام التي تنقل لنا يوميا صور قتلى الفلسطينيين، وصور تهجيرهم، وصورة جزئية من كلّ سبق، تمثل استعارة مكنية، شّبه الشاعر فيها الشّمس بالإنسان الفلسطيني المقتول فحذف المشّبه به –ذلك الإنسان–واستعار لازمة من لوازمه وهي **الافتراش**، لأننا لو حاولنا أن نتخّيل ما صوّره مشهد الاستعارة، فلن تتشكّل لنا سوى صورة الغروب، التي توحي بالموت و النهاية.

مثال آخر عن الاستعارة المكنية قول الشاعر:

صدّقت أغنيتي القديمة كي أكذّب واقعي[4]

قد ينطق الإنسان –حقيقةً– ويقول كلاماً يحتمل الصدق أو الكذب، أما أن تنطق المجرّدات وتتفّوه بكلام فهذا ما يستحيل حدوثه، ولكن أيّ مستحيل في الشعر، فللشّاعر أن يكسر ما في المنطق من قواعد، كما فعل **درويش** هنا باستعارة مكنية، ألبس من خلالها الأغنية والواقع صفتين

---

[1]–أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص260.

[2]– المرجع نفسه، ص260.

[3]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ص25–26.

[4]–المصدر نفسه، ص28.

آدميتين، في استعارة مكنية حذف فيها المشّبه به صاحب الصفتين، وفي خضّم الصورة، وظّف مقابلة بين الأغنية والواقع، رغم أنّ ما يقابل الواقع في الحقيقة هو الخيال، غير أنّ الشّاعر فضّل الأغنية بدل الخيال، لارتباط الغناء–في كثير من الأحيان– بالفرح والحبور، ذلك لتأكده من عودة السعادة إلى حياته.

ويقول أيضا:

هل كنت في يوم من الأيّام

لي، هل تمرض الذكرى معي وتصاب بالحمّى[1]

ليس غريبا أن يمرض الإنسان، ويتعب من كثرة الهموم والمصائب، بل الغريب أن تمرض الذكرى، ولكن، لـها أن تمرض وأن تصاب بالحمّى، عندما تحسّ بما يحسّ به الشاعر، من ألم وصدمة التنافر الكبير بين ما هو واقع، وما كان من قبل، ومن مزيج بين الإنساني والمجّرد، أقام الشاعر صورة بيانية شّبه فيها الذكرى بالإنسان، فحذف المشّبه وترك لازمة من لوازمه وهي المرض.

أّما عن أمثلة الاستعارة التصريحّية فنذكر قول الشاعر:

كيف هاجرت الطيور من الجنوب إلى الشمال[2]

رابطة جمعت الفلسطيني بالطير هنا، في صورة بيانّية، رسمها درويش بتشبيه، حذف فيه المشّبه (الإنسان الفلسطيني) وصرّح بالمشّبه به (الطيور) المهاجرة، فإذا كان الطائر دائم البحث عن المأوى، ومكان يحتمي فيه، كذلك أصبح الفلسطيني بإرادته أو دونها، مُهاجِرا أو مُهجّرا.

وفي قوله أيضا:

---

[1]–محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص29.

[2]–المصدر نفسه ، ص26.

كأنّه وقت خرافي لتدريب الذئاب على صداقتنا.[1]

غالبًا ما يُشار للإنسان المُخادع والماكر بالذئب، تلك الدلالة التي لم يشأ **درويش** الخروج عنها، عندما وظّف استعارة تصريحية، حذف فيها المشبه(**العدو**) وصرّح بالمشّبه به **الذئاب**، كما أنّ هذه الصفة لا تقتصر على الصهاينة فقط، بل تتسع لتشمل جميع من ساهم في خراب فلسطين.

3-3 الصورة الكنائيّة:

عُرّفت الكناية بأنّها« لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ كقولك: «فلان طويل النجاد» أي طويل القامة».[2]وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني « فنحن وإن كنّا نعلم أنّك إذا قلت: هو طويل النجاد وهو جم الرماد، كان أبهى لمعناك ».[3]

والظّاهر في نصّ درويش هذا بروز **الكناية عن موصوف**، وهي « التي يطلب بها نفس الموصوف والشرط هنا أن تكون الكناية مختصّة بالمكنى عنه لا تتعداه وذلك ليحصل الانتقال منها إليه»[4]ومن أمثلتها نذكر قول الشاعر:

كنّا طيّبين وسذجا. قلنا : البلاد بلادنا

قلب الخريطة لن تصاب بأيّ داءٍ خارجي.[5]

الشاهد الكنائي في المثال السابق، هو قلبُ الخريطة- كناية عن فلسطين- ولعلّ تغلغلنا في أعماق لفظة **قلب**، وسبب اختيارها من طرف الشاعر ، سيوصلُنا إلى دلالتين:

---

[1]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص26.

[2]-الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص241.

[3]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص113.

[4]-عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص215.

[5]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص27.

الدلالة الأولى، تمثل الأهمية، ذلك أنّ للقلب مكانة كبيرة في جسم الإنسان، فهو المسؤول عن ضخّ الدم، وإيصاله حتى آخر عضو من أعضاء الجسم، لذا ترتبط حياة الجسم بحياة ذلك القلب، وفلسطين هي الأخرى لها من الأهمية ما يخوّل لها أن تكون قلبا للوطن العربي، ففضلا عن كونها جزءا من جغرافيته، فإنّها منزل الأنبياء ومسرى المصطفى ﷺ، ومحتضنة أوّل القبلتين وثالث الحرمين على أرضها، ولأنّ الأغلبية العظمى من سكان هذا الوطن تدين بالإسلام، فإنّ ارتباط العربي بفلسطين، لا يختلف إطلاقا عن ارتباط القلب بباقي الأعضاء الأخرى، فإذا كان القلب يمنح هوّية الحياة للجسم، فإن فلسطين –إضافة للمملكة السعودية– تمنح هوية الإسلام للوطن العربي.

والدلالة الثانيـــة، جغرافية بحتة، ففلسطين ليست بالبلاد الكبيرة، ومساحتها لا تفوق «27009 كم^2»[1]، والقلب كذلك، صغير المساحة والحجم، عكس أغلب الأعضاء الأخرى في جسم الإنسان، إضافة إلى ذلك، فإنّ المطّلع على الخريطة العربية، سيجد أنّ فلسطين تتوسط القارتين الإفريقية والآسيوية، مثلما يتوسّط القلب الرئتين.

3-4الصورة الرمزية:

يُعـــدّ الرمز أداة فنية وأدبية متميزة، أُحيطت باهتمام واسـع، وكبير من طرف الّدارسين، فهذا **علي عشري زايد** يعرّفه بأنّه «وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصويـــر الشعريـــة الّتي ابتدعها الشـــاعر المـــعاصر عبر سعيـــه الّدائب وراء اكتشاف وسائل تعبيرية يثري بها لغته

[1]–محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية (خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة)، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، (دط)، بيروت، 2012، ص10.

الشّعرية ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصـــي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة»[1]

إذا كـــان توظيف الّرمز الشعري، محكوما بعوامل فّنية وثقافية، وأخرى قومية ونفسية وسياسية، واجتماعية،[2] فإّنه عند **درويش** يشمل أغلب العوامل، فتجد فيه فنّية وجمالية، كما ينّم على موسوعيـّة ثقافة الشاعر، وهروبا من قبضة العدّو المترصد للأفعال والأقوال.

ومصادر الرمز عديدة، ومتنوعة، تلخصها لنا **بشرى موسى صالح**، في كتابها "**الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**" في:

1-ما يرجع للمبدع ذاتـــه والنابع من تجربته الشخصية.

2-وما يرجع للموروث الجماعي، والمتعلّق بالتراث كالأساطير(العنقاء، أدونيس، أوديب...)، والموروث الشعبي على غرار(قصص ألف ليلة وليلة)، أو مصادر الدينية كـ(القرآن الكريم،الإنجيل، التوراة) ومنها ما يجمع الفردية والجماعية معا أي أّنه فردي السمات اكتسب جماعيته حينما أصبح موروثا عاّما، من ذلك التراث الأدبي والتّاريخي.[3]

من أمثلة الصور الـرمزية في القصيـدة نذكـر:

---

[1]-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة بن سينا، ط4، القاهرة، 2002، ص104.

[2]-ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر، (د ط)، القاهرة، 1997 ص15.

[3]-ينظر: بشرى موسى صالـح، الصورة الشـعرية في النـــقد العربي الحديث، المـركز الثقافـي العربي، ط1، بيروت/الدار البيضاء، 1994، ص 66.

3-4-1الــرّمز الــدّينــي:

يكتنز التّراث الدّيني للشعوب على رموز عديدة، ذات طابع مقدس واعتباري، أبى الشّاعر المعاصر إلاّ أن يستغلّها في شعره، عسى أن تمنحه من قدسيتها تارة، وعسى أن يخفي حمولات دلالية تحتها تارة أخرى.

ويُعــرف درويش، بتوظيفه للــرموز الدينيـــة من ديــانات ثلاثة (الإسلامية، المسيحية، واليهودية)، لكن ما ثبت هنا، هو اقتصاره على الرمز الديني الإسلامي فقط، ومن أمثلته نذكر:

والسّماء كريمة معنا:ولا نتكلّم الفصحى معا

إلاّ لماما في مواعيد الصّلاة، وفي ليالي القدر[1]

لقد استقطر الشاعر دلالة لفظتي الصّلاة، وليلة القدر،اللّتين تحوزان على مكانَة كبيرة في حياة وقُلوب المسلمين، توازي القيمة التي تحوزها فلسطين دينّيا وإسلامّيا باعتبارها مسرى الرسول ﷺ وباعتبارها أيضا أرضا مباركة، ليعبّر عن مفارقة حقيقية نعيشها كعرب، في تعاملنا مع ثوابت هويتنا، فإذا كّنا-مجازا/ وحقيقة-نتكلّم الفصحى، رمز هوّيتنا وأصالتنا في وقت وننساها في أوقات، ونتذكّر فلسطين في لحظة وننساها في شهور، فعلى الوحدة السلام !!

3-4-2الـــــرمــز الأدبــي:

لا تنحصر الرّموز الأدبّية في الشخوص فقط، فهناك أيقونات أخرى قرينة بالأدب، تعج رمزّية، نذكر في ذلك **الطلل**، الذي بدأ كعادة بين الشعراء الجّاهلّين وانتهى كرمز عند الشاعر المعاصر يُ ستدعى للتعبير عن ألم الذكرى، وكذا الوطن المنهوب والضّائع، ولعلّ فلسطين مثال عن ذلك، ولعلّ درويش مثال آخر عن الشاعر المتألّم من الذكريات، ومن أمثلة ذلك في القصيدة قوله:

---

[1]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص27.

طلــلّية أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف

على المحطّة...[1]

3-5 الأسطـورة:

تعدّ الأسـطورة مـن أقـدم الآثار الإنسانية، الّتي سجّلت حـوار الإنـسان البـدائي مع هذا الكون، ولعلّ أبسط تعريف لها، أنّها عبارة عن« سرد قصصي مشّوه للأحداث التاريخية تعمد إليه المخيلة الشعبية، فتبتدع الحكايات الدينية، والقومية، والفلسفية، لتثير بها انتباه الجمهور»[2] وفي هذه الميـثولوجـيا ما استفزّ الشّاعر المعاصر، وخلق فيه انجذابا لها، حين وجد فيها ما يخْدم إبداعه، فـ«الأسطورة إذ تحتضُنها القصيدة فلكي تَتحوّل في نبيتها طاقةً خالقة للأداء الشّعري، حيث يتمثل التراث الشعبي، والعقل الجمعي بصورة عضوية وتُطوِّر موقف وقيم الإنسان. اتـجاه الكون واتجـــاه تســـاؤلاتـــه الـمتعـــددة».[3]

ومن أمثلتها في القصيدة قول الشاعر:

وقفتُ على المحطّة في الغروب: ألا تزال

هناك امرأتان في امرأة واحدة تلمـعّ فخذها بالبرق؟

أسطوريّتان-عدوّتان-صديقتـــان وتوأمـــان

على سطوح الريح واحدة تغازلني وثانية

تقاتلني؟ هل كسر الدّم المسفوك سيفا

---

[1]-محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص29.

[2]-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1984، ص19.

[3]-رجاء عيد، لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي المعاصر)، منشأة المعارف، (دط)، الإسكندرية، 2003، ص369.

واحدا لأقول: إنّ إلهتي الأولى معي؟[1]

لقد وجد **درويش** في أسطورة البعث الآسيوية/الأوربية، ما يشبه واقعه إلى حد ما،[2] فاستنجد به في قصيدته هذه ليشكل لنا صورة أسطورية. تقول الأسطورة: بوجود إلــه للجمال والحبيُ دعى **أدونيس**، وقد هامت في حبه **فينونيس** إلهة الخصب والنماء منذ لحظة ولادته، بعد أن جاءت تنشد انتقاما، وخوفا من مكــروه يصيبه، قّررت أن تضعهُ في صندوق وتمنحه، إلى أختها **برسيفـــونة** ملكــة الجحيــم، وبعــد أنْ أصبح **أدونيــس** شــّابــا يافعــاً، قّررت **فينوس** استرجاعه إلى رعايتها، وهناك وقــع ما لــم يكن بحسبانها، حين رفضت **برسيفـونة** ذلك رفضاً قاطعاً، ممّــا دفع **بفينوس** إلى رفع الاحتكام لــلإله **زفس**، وإذا بــه يحكــم أن يقّسم عام الفتى(أدونيس) إلى ثلاثة أقسام، مّدة كل قسم أربعة أشهر، يقضي ثلثه الأول مع فينوس، والثلث الثاني مع **برسيفـــونة**، وله الحرية في الثلث الأخير، فقرر أن يبقى مع فينوس في الأخير، وقد دأب **أدونيس** الصيد كهواية يمارسها كل يوم، وفي مّرة من المّرات خرج لهوايته، وشاءت الصدفة أن يرسل له إله الحقد **آرس** المنّية في شكل خنزير بري يصطاده، فقتله–ذلك الخنزير– وسال دمه وملأ المكان، فما كان على فينوس إلّا أن تدفع البلاء عنه[3]، فراحت تصبّ« على دم أدونيس (...) رحيق زهرة عطرة، ولم يكد يمسه حتّى غلى الــدم وتصاعدت منه فقاعات صافية (...) ولم تكد تمضي ساعة من زمان حتّى انبثقت من الدماء زهرة (...) شقائق النعمان »[4] وراحت فينوس، تنعى حبيبها إلى أن حنّ قلب «كبير الآلهة زيوس (...) فسمح لأدونيس أن يعود إلى الحياة لمدّة ستة أشهــر فقط،

---

[1]–محمـــود درويش، لا أريد لهــذي القصيــدة أن تنتهـــي، ص ص 27–28.

[2]–ينظر: مدحت ربيع دردونة، بعض صور التماسك النصي دراسة تطبيقية على قصيدة محمود درويش على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص173.

[3]–ينظر: بديع محمد جمعة، أسطورة فينوس وأدونيس، دار النهضة العربية، (دط)، بيروت، 1941، ص ص43–42.

[4]–المرجع نفسه، ص ص 49–50.

على أن يقضي الشهور الستّة الباقية في موت واندثار»[1] ولكن، إلى أي مدى يقع التشّابه، بين الأسطورة والواقع السياسي للشّاعر؟ ربّما ما فعلته فينوس في بدء القصةهُ شبه إلى حدّ كبير ما قامت به الدّول الغربية، على رأسها أمريكا حين تحالفت على رأس العرب، ومنحت فلسطين لربيبتها إسرائيل على حساب حق الفلسطيني، وجُذوره هناك، ولم تكتف بذلك أبدا، بل استمرّت في عدوانها، فترفع شعارات الدّعم والمساندة تارة، وتُخفي دعمها–الواضح– لما يسّمى بدولة إسرائيل تارة، ومع كلّ صرخة استنجاد للشّعب الفلسطيني، ومع كلّ مجزرة تقام في حقه، تغمض تلك المدّعية عينيها، وتصدّ رأسها، وتأبى التدّخل، على عكس ما فعلت فينوس الأسطورة، أو ربّما أنّ فينوس الفلسطيني ليست غربّية، بل بنت جلدته عربية؟!

خـــلاصة فصلنا هذا هي: أنّ عنوان القصيدة على "**محطة قطار سقط عن الخريطة**" عنوان مكثّف، تام الارتباط بنص القصيدة.

وقد برزت في القصيدة 6 حقول دلالية، اتحدت فيما بينها لتخدم حقلا عاما، وهو الحقل الدّال على الوطن، وفيما يخصُّ الصورة الفنّية، لحظنا حضورا طاغيا للصور الاستعارية مثّلنا لنوعيها ببعض الأمثلة، دون أن ننسى حضور بعض الصور التشبيهية والكنائية، إضافة إلى ذلك وظّ ف الشاعر صُورا رمزية وأسطورية نقلتنا من عالم المحسوســـات الملموســة إلى المجــردات.

[1]–بديع محمد جمعة، أسطورة فينوس وأدونيس، ص 51.

خـــاتـمـة:

مِـــن خـــلال مُعالجتنا للوقائع الأسلوبية في قصيـدة **علـى محطّـة قطـارٍ سقـط عن الخريطة** لمحمود درويش، وعلى مستوى ثلاثـة فصول استطـعنا أن نصل إلى النتائج التالية:

انطــلق محمود درويش في بنائه لموضوع هذه القصيدة، من ذكرى مشؤومة للعرب، وللفلسطينيين على وجه التحديد، وهي ذكرى النكبة أو حرب 1948، التي أحدثت شرخا في بنية المجتمع العربي الفلسطيني، هي ذكرى يستعيدها الفلسطيني في كلّ عام، ليذّر بها مِلحا على جراح تأبى أن تلتئم، بعد أن فارق – بسببها– أغلى ما يملك من ابن، منزل ووطن.

استطعنا أن نفكّ رمـزّية العنوان، على مستويين، ووصلنا إلى الّدلالات التالّية: المحطة= فلسطين، والخريطة=الوطـــن العربي، والقطـــار = الحرّية الضـــائعة، والفعل الوحيد ســقط= النكبة، وعلى هـــذه الألفاظ قامت الّدلالة الـعامـةّ للقصيدة.

أفرز تفكيكنا للمعجم الشعري للقصيدة عن وجود ستة حقول دلالية، تراوحت سِماتها بين الجغرافيا، والمجردات، والموجودات الحية، ومن التفكيك إلى البناء يتشكل لنا حقلا عاما، دالا على الوطن.

لم يشــأ الشــاعر أنيُ دخل قصيدته في دهاليز الغموض وكيمياء الكلمة، حتى لا يُ ستعصى فهمها على الأقل من طرف القارئ العادي، لذلك قارب في توظيفه للصور الفنية بين التراثي والحداثي، ففي التراثي وظّف صورا تشبيهّية، ذكرنا منها المفصّل، والمؤكّد، والمقلوب، والاستعارة المكنّية والتصريحيـةّ، فـجسّد وشخّص الجمـاد، الحيوانـــات والمجردات، لتقاسمه المعـاناة وتآزره فيها، هذا، بالإضافة إلى الكناية. وفي الحـداثي وظّف بعض الرمـــوز الفنية، كوســائل إيحائية، تخاطب الذهن لا الحواس فمنها الـــرمز الأدبي، والديني، واستغل التراث الأسطـــوري أيضا لبناء بعض الصور.

غلبةُ الفعل المضارع على القصيدة أكسبها طابعا دراميّا، ذلك أنّها وليدة لحظتها، ولأنها قائمة على الانفعال والثورة.

أوضح الجانب التركيبي للقصيدة، جملة من الأساليب المتغيرة من جهة، من الفعلية إلى الاسمية وصولا الاستفهامية، والمنعكسة من جهة ثانية، لمشاعر تراوحت بين الفخر، الغضب، والحيرة.

غلبتْ سياقات التعريف مقارنة بالتنكير على القصيدة، ودلّت معظمها على التعظيم والشمولية.

لم يكتف الشاعر بتوظيف الضمائر للدلالة على فاعل ما، وإنّما استطاع أن يزّينها بجملة من الالتفاتات من المتكلم إلى الغائب، ومن من الغائب إلى المخاطب، كأساليب انزياحية – جمالية تنشط سمع المتلقي.

أثبت درويش قدرته على التلاعب باللغة وكسر قواعدها، من أجل استمالة وجذب أكثر للمتلقي، وذلك عن طريق أسلوب التقديم والتأخير، الذي تنوّعت وتنوّعت معه الأغراض، من التشويق إلى الاهتمام والعناية.

اكتفى الشاعر ببناء قصيدته على وزن بحر واحد وهو بحر الكامل، الّذي فسح له المجال للتعبير عن مشاعر الثّورة والغضب والحزن التي تملّكت قلبه ووجدانه.

عرف درويــش كيف يتحرر من قيود الّرتابة الموسيقية، ومن أنظمتها القديمة، على غرار القافية، التي كـــادت تختفي من قصيدته لولا حضور طفيف، صنع الاستثناء لذلك.

رصدنا حضورا طاغيا للتدوير العروضي والتضمين الدلالي، على مستوى نظام الوقفة، استمرارا للتمرد على الرتابة الموسيقية، وقد كان للتضمين الدلالي دورا بارزا في خدمة الارتباط الدلالي لأسطر وفقرات القصيدة.

أثبت المنهج الأسلوبي نجاعته في اختراق فضاءات القصيدة، وفي الكشف عن وقائعها من إيقاع، تراكيب ودلالات.

استطعنا أن نتلّمس وعلى مستوى ثلاثة فصول حقيقة ارتباط الأسلوبية بالبلاغة، فكلّ فروعها من بيان ومعاني وبديع حضرت في القصيدة.

أثبتت الدراسة ارتباط الوقائع الأسلوبّية ببعض، فلو لم تمل الدراسة هذا التقسيم لكان التحليل ضمن كتلة واحدة أفضل، ذلك لأنّ السطر الشعري الواحد يحوي وزناً وتركيباً وصورة، مما أضطرّ بنا في كثير من الأحيان إلى تكرار الشاهد والدلالة.

وفي الأخير، يمكننا القول أن نوافذ القصيدة تبقى مفتوحة لنسيم قراءات جديدة، لعلّها تغطّي ما فاتنا.

~على محطة قطار سقط عن الخريطة~

1. عُشبٌ، هواءٌ يابسٌ، شوكٌ، وصبارٌ
2. على سِكَكِ الحَديد. هناك شَكلُ الشّيء
3. في عبثّية اللاّشكل يمضغُظلّهُ ...
4. عدٌم هَناكَ موثّق..ومطّوق بنَقيضه
5. وَيَمامَتان تحُلّقان
6. عَلى سَقيفة غُرفةٍ مَهجُورة عند المَحطّةِ
7. والمَحطّة مِثل وشمٍ ذابَ في جَسدِ المَكان
8. هُ ناك أيضا سَروتانِ نَحيلتان كإبرتينِ طويلتينِ
9. تطُرّزان سَحابةً صَفراءَ يمونّية
10. هُ ناك سَائحةٌ تُصوّرُ مشْهدين:
11. الأوّل، الشمس التي افترشت سريرَ البَحر
12. والثّاني، خلو المقعد الخشبي من كيس المسافر
13. يضجرُ الذّهبُ السّماوي المُنافق من صلابتهِ
14. وَقفْت على المَحطّة ... لا لأنتظر القطارَ
15. ولا عواطفي الخبيئة في جماليات شيء ما بعيد،
16. بل لأعرف كيف جُنّ البحر وانكسرَ المكان

17. د جّرخزفية، ومتى ولدت وأين عشت،

18. وكيف هاجرت الطيور إلى الجنوب أو الشمال.

19. ألا تزال بقّيتي تكفي لينتصر الخيالّي الخفيف

20. على فساد الواقعي؟ ألا تزال غزالتي حبلى

21. كبرنا، كم كبرنا، والطريق إلى السّماء طويلةٌ

22. كان القطار يسيُر كالأفعى الوديعة من

23. بلاد الشام حتى مصر. كان صفيره

24. يُ خفي ثُغاء الماعز المَبحوح عن نَهم الذّئاب

25. كأنّه وقتٌ خرافي لتدريب الذّئاب على صداقتنا

26. وكان دخانه يعلو على نار القرى المتفتحات

27. الطّالعات من الطبيعة كالشّجيرات.

28. (الحياة بداهةٌ، وبيوتنُا كقلوبنا مفتوحة الأبواب)

29. كنّا طّيبين وسذّجا، قلنا البلادُ بلادُنا

30. قلبُ الخريطة لن تُصاب بأيّ داء خارجي.

31. والسّماء كريمةٌمعنا، ولا نتكلّم الفصحى معاً

32. إلا لماماً : في مواعيد الصلاة ، وليالي القدر

33. حاضرنا يُ سامرنامعا نحيا، وماضينا يُ سلينا:

34. إذا احتجتم إلي رجعت. كنّا طيبين و حالمين

35. فلم نَر الغَد يسرقُ الَماضي .. طريدته، ويرحلْ

36. (كان حاضرنيلُ ربي القمح واليقطين قبل هنيهة،

37. ويرقّص الوادي)

38. وقفت على المحطة في الغروب : ألا تزال

39. هناك امرأتان في امرأة تلمع فخذها بالبرق؟

40. أسطورَيتان –عدّوتان– صديقتان، وتوأمان

41. على سطوح الريح. واحدة تغازلني وثانية

42. تقاتلني؟ وهل كسر الدم المسفوك سيفا

43. واحدا لأقول :إن إلهتي معي؟

44. صدّقت أغنيتي القديمة كي أكذّب واقعي

45. كان القطار سفينة برية ترسو..وتحملنا

46. إلى ُدن الخيال الواقعية كلّما احتجنا إلى

47. اللّعب البريء مع المصائر. للنوافذ في القطار

48. مكانة السّحري في العادي: يركض كل شيء.

49. تركض الأشجار والأفكار والأمواج والأبراج

50. تركض خلفنا. وروائح الليمون تركض.والهواء

51. وسائر الأشياء تركض، والحنين إلى بعيد

52. غامض، والقلب يركض.

53. كل شيء كان مختلفا ومؤتلفا

54. وقفت على المحطّة. كنت مهجورا كغرفة حارس

55. الأوقات في تلك المحطةكنت منهوبا يـُ طلّ

56. على خَزائنه ويسأل نفسه:هل كان ذاك

57. الحقل ذاك الكنز لي؟ هل كان هذا

58. اللّاوردي المبلّل بالرطوبة والندى الليلي لي؟

59. هل كنت في يوم من الأيام تلميذ الفراشة

60. في الهشاشة والجسارة تارة، وزميلها في

61. الاستعارة تارة؟ هل كنت في يوم من الأيام

62. لي؟ هل تمرض الذكرى معي وتصاب بالحمى؟

63. (أرى أثري على حجر فأحسب أنه قمري

64. وانشد واقفا:)

65. طللّية أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف

66. على المحطّة، لا أحبّ الآن هذا العشب،

67. هذا اليابس المنسي، هذا اليائس العبثي،

68. يكتب سيرة النسيان في هذا المكان الزئبقي.

69. ولا أحبّ الأقحوان على قبور الأنبياء

70. ولا أحبّ خلاص ذاتي بالمجاز، لا أحبّ سوى

71. الرجوع إلى حياتي، كي تكون نهايتي سردية لبدايتي.

72. (كدويّ أجراس، هنا انكسر الزمان)

73. وقفت في الستين من جرحي. وقفت على

74. المحطّة، لا لأنتظر القطار ولا هتاف العائدين

75. من الجنوب إلى السنابل، بل لأحفظ ساحل

76. الزيتون في خارطتي. ((أهذا ...

77. كل هذا للغياب وما تبقى من فتات الغيب لي؟))

78. هل مرّ بي شبحي ولّوح من بعيد واختفى

79. وسألتههل كلّما ابتسم الغريب لنا وحّيانا

80. ذبحنا للغريب غزالة

81. (وقع الصدى مني ككوز صنوبر)

82. لاشيء يرشدني إلى نفسي سوى حدسي.

83. تبيض يمامتان شريدتان رسائل المنفى على كتفي،

84. وتسألني: أيمكنني أن أصوّرك احتراما للحقيقة؟

85. قلت: ما المعنى؟ فقالت لي: أيمكن أن أصوّرك

86. امتدادا للطبيعة؟ قلت يمكن.. كل شيء ممكن

87. فعمي مساء، واتركيني الآن كي أخلو إلى

88. الموت.. ونفسي !

89. (للحقيقة، ههنا وجه وحيد واحد

90. ولذا .. سأنشد)

91. أنت أنت ولو خسرت. أنا وأنت اثنان

92. في الماضي، وفي الغد واحد . مر القطار

93. ولم نكن يقظين ، فانهض كاملا متكاملا،

94. لا تنتظر أحدا سواك هنا سقط القطار

95. عن الخريطة عند منتصف الطريق الساحلي.

96. وشبت النيران في قلب الخريطة، ثم أطفأها

97. الشتاء وقد تأخر. كم كبرنا كم كبرنا

98. قبل عودتنا إلى أسمائنا الأولى:

99. (أقول لمن يراني عبر منظار على برج الحراسة:

100. لا أراك، لا أراك)

101. أرى مكاني كله حولي، أراني في المكان بكل

102. أعضائي وأسمائي، أرى شجر النّخيل ينقّح

103. الفصحى من الأخطاء في لغتي، أرى عادات

104. زهر اللوز في تدريب أغنيتي على فرح

105. فجائي، أرى أثري وأتبعه ، أرى ظلي

106. وأرفعه من الوادي بملقط شعر كنعانية

107. ثكلى، أرى ما لا يرى من جاذبية

108. ما يسيل من الجمال الكامل المتكامل الكلي

109. في أبد التلال، ولا أرى قناصتي

110. (ضيفا على نفسي أحل)

111. هناك موتى يوقدون النار حول قبورهم.

112. وهناك أحياء يعدون العشاء لضيفهم.

113. وهناك ما يكفي من الكلمات كي يعلو المجاز

114. على الوقائع. كلما اغتم المكان أضاءه

115. قمر نحاسي ووسعه. أنا ضيف على نفسي.

116. ستحرجني ضيافتها وتبهجني فأشرق بالكلام

117. وتشرق الكلمات بالدمع العصي . ويشرب الموتى

118. مع الأحياء نعناع الخلود، ولا يطيلون

119. الحديث عن القيامة

120. (لا قطار هناك، لا أحد سينتظر القطار)

121. بلادنا قلب الخريطة، قلبها المثقوب مثل القرش

122. في سوق الحديد، وآخر الركاب من إحدى

123. جهات الشام حتى مصر لم يرجع ليدفع أجرة

124. القنّاص عن عمل إضافي كما يتوقع الغرباء.

125. لم يرجع ولم يحمل شهادة موته وحياته معه

126. لكي يتبّين الفُقهاء في علم القيامة أين موقعه

127. من الفردوس. كم كنا ملائكة وحمقى حين

128. صدقنا البيارق و الخيول، وحين آمنا بأن

129. جناح نسر سوف يرفعنا إلى الأعلى!

130. (سمائي فكرةٌ. والأرضُ منفايَ المفضّل)

131. كل ما في الأمر أني لا أصدّق غير حدسي

132. للبراهين الحوار المستحيل. لقصّة التكوين

133. تأويل الفلاسفة الطّويل. لفكرتي عن عالمي

134. خلل يسّببه الرّحيل. لجرحي الأبدي محكمةٌ

135. بلا قاض حياديّ. يقول لي القضاة المُنهكون

136. من الحقيقة : كلّ ما في الأمر أن حوادث

137. الطّرقات أمٌر شائعٌ.سقطَ القطاُر عن

138. الخريطة واحترقتَ بجمرة الَماضي. وهذا لم

139. يكن غزوًا!

140. ولكنّي أقول: كلّ َما في الأمر أنّي

141. لا أصدّق غيَر َحدسي

142. (لم أزل حيًّا)

محمود درويش

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، شركة رياض الّريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2009.

المعاجم:

1) أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، القاهرة 2008.

2) جبران مسعود، المعجم الّرائد، (معجم لغوي عصري) ، دار الملايين، ط7، بيروت 199.

3) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت 1984.

4) عزيزة بابتي، المعجم المفصّل في النحو العربي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت 1992.

5) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت 1984.

6) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة 2004.

7) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، تاج اللغة وصحاح العربية، مكتبة لبنان، بيروت،1986.

المراجع:

1) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، ط1، دمشق، 2007.

2)ـــــــــــــ، أسرار البلاغة، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2001.

3) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981.

4) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، المكتبة العصرية (دط)، صيدا، (دت).

5) أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، ط5، القاهرة، 1998.

6) أحمد نعيم الكراعين، محمد سعيد إسبر، أسس وتطبيقات نحوية، مكتبة الدكتور مروان عطّية، ط3، 1994،(د ب).

7) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت–الدار البيضاء 1994.

8) بديـــع محمد جمعة، أسطورة فينوس وأدونيس، دار النهضة العربية، (دط)، بيروت، 1941.

9) جـــابر عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت –الدار البيضاء، 1992.

10) جميل حمداوي، اتجاهات الأسلوبية، محمّل من موقع:www.aluka.net

11) حســـن الغـــرفي، حركية الإيقاع في الشعـــر العربي المعاصر، أفـريقيا الشرق، (دط)، الدار البيضـــاء، 2001.

12) حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي،(دط)، القاهرة، 1998.

13) الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 2003.

14) حفني ناصف وآخرون، دروس البلاغة، مكتبة أهل الأثر، ط1، الكويت، 2004.

15) رجاء عيد، لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي المعاصر)، منشأة المعارف، (دط)، الإسكندرية، 2003

16) رجاء النّقاش، محمود درويش (شاعر الأرض المحتلّة) دار الهلال، ط2، القاهرة، (د ت).

17) رقية زيدان، أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني: شعر محمود درويش– سميح القاسم– توفيق زّياد، دار الهدى بدعم من مجمع اللغة العربية في حيفا، ط1، كفر قرع–حيفا، 2009.

18) سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام ، عالم الكتب، (دط)، القاهرة، 2005.

19) صلاح فضل، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، دار الشروق، ط1،القاهرة، 1998

20) شعبان صلاح، موسيقى الشعر بين الاتباع والإبداع، دار الغريب، ط4، القاهرة، (د ت).

21) عبد العزيز عتيق، علم البيان دار النهضة العربية (دط)، بيروت، 1958.

22) ـــــــــــ ، علم المعاني، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، 2009.

23) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربّية للكتاب، ط3،(دب)، (د ت)

24) عبد القادر الكيلاني، الترصيع في علم المعاني والبيان والبديع، مطبعة حكومة دمشق، (دط)، دمشق، 1922.

25) عبد الكريم يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم (غرضه وإعرابه)، مكتبة الغزالي، ط1، دمشق، 2000.

26) عبد الله الطيب، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج1، الكويت، 1989.

26) عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، ط3، مكة المكرمة، 1987.

27) عبد المتعال الصعيدي، البلاغة العالية (علم المعاني)، مكتبة الآداب ومطبعتها، ط2، القاهرة، 1991.

28) عبد الهادي الفضيلي، مختصر النحو، دار الشروق، ط7، جدّة، 1980.

29) علي أبو المكارم، الجملة الفعلية، مؤسسة المختار، ط1، القاهرة، 2007.

30) علي بهاء الدين بوخدود، المدخل النحوي تطبيق وتدريب في النحو العربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1987.

31) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة بن سينا، ط4، القاهرة، 2002.

32) ـــــــــ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر المعاصر، دار الفكر، (دط)، القاهرة، 1997 .

33) فاضل صالح السّامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، عمّان، 2007.

34) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب،(دط)، القاهرة، 2000.

35) محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، (دط)، بيروت، 2012.

36) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1996.

37) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1994.

38) محمد هدارة، في البلاغة العربية (علم البيان)، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، 1989.

39) محمود عكاشة، لغة الخطاب السياسي (دراسة لغوّية تطبيقية في ضوء نظرّية الاتصال)، دار النشر للجامعات، ط1، القاهرة، 2005.

40) مختار الغوث، الوجيز في العروض والقافية، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، (دط)، جدّة 2007.

41) منير محمود الميسري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم(دراسة تحليلية)، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة 2005.

42) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط1، القاهرة 1992.

8) **الرسـائـل والأطروحـات:**

1) صبيرة قاسي، بنية الايقاع في الشعر الجزائري المعاصر (فترة التسعينات وما بعدها)، أطروحة دكتوراه، جامعة فرحات عباس سطيف2011.

2) عبد القادر على زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش(مقاربة أسلوبية)، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011.

3) عز الدين المصري، الدراما التلفزيونية (مقوماتها وضوابطها الفنية)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، 2010.

4) فيصل حسان الحولي، التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، 2011.

5) ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربّه، المكان وتحوّلات الهوّية عند محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة بيـــــرزيت، فلسطين، 2012.

6) معاذ حنفي البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر (شعر الأسرى أنموذجا)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة 2006.

7) **المجـلاّت والدوريات :**

1) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 25، 1997.

2) خلف خازر ملحم الخريشة، دائرة الترصيع العروضي، مجلة جامعة اليرموك، الأردن 2006.

3) ا لطّيب بودربـــالة، قـــراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسّام قطوس، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعـــة باتنـــة.

4) عاطف أبو حمادة، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، ع 25، سبتمبر 2011.

5) عبد السلام المساوي، الموت من منظور الذات قراءة في جدارية محمود درويش، مجلة عالم الفكر، ع 4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 35، 2007.

6) عبد وازن، وُلدتُ على دفعات، حوار مع محمود درويش، فصلية الكرمل، العدد86، رام الله، شتاء2006.

7) مدحت ربيع دردونة، بعض صور التماسك النصي دراسة تطبيقية على قصيدة محمود درويش على محطة قطار سقط عن الخريطة، مجلة جامعة الأزهر، جامعة القدس المفتوحة، ع1.

8) وليد منير، تأملات شاعر رومانسي، مجلة فصول، ع4، مج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.

المواقـــــــــــــع الالكتـــــــرونـّيـــــة:

http://www.mahmouddarwish.com/ui/english/ShowContentA.aspx?ContentId=5

https: //www .youtube.com/ watch?v=eimYhiHdQ84

www.almaany.com/ar/dict/ar.ar