تجليات المقصدية الدرويشية

دراسة أسلوبية

د. محمد إسماعيل حسونة *

E.mail: researcher_1958@hotmail.com

* كلية الآداب، جامعة الأقصى

تجليات المقصدية الدرويشية
دراسة أسلوبية

د. محمد إسماعيل حسونة

الملخص:

تتغيا هذه الدراسة التعرف إلى مساهمة اللغة في تحقيق المقصدية في بعض أشعار محمود درويش عبر تمظهرات شتى، منها: تصميم التشكيلات اللغوية وإقامة العلاقات بين الدوال والاستعانة بتقانات فنون مختلفة، وأثر ذلك في التجسيد الموضوعي لقدرة درويش في تشكيل رؤيته الإبداعية، وتمحورت هذه المقاربة، التي اتخذت من المنهج الأسلوبي سبيلاً في محورين:

- اللغة والمقصدية.
- تمظهرات هذه المقصدية: السلب، المفارقة الزمنية، الاتساع.

وقد أتبع الباحث هذين المحورين بأهم النتائج التي توصل إليها. وقائمة بالإحالات.

مصطلحات أساسية: المقصدية، أشعار محمود درويش، التشكيلات اللغوية، التجسيد الموضوعي، اللغة والمقصدية، تمظهرات هذه المقصدية، المفارقة الزمنية.

Manifestations of Darwishian Intentionality:

A Stylistic Study

Dr. Mohammed Ismael Hassouna

Abstract:

This study aims at identifying the contribution of language in achieving intentionality in some of the poetry of Mohammad Darwish. This is manifested in designing linguistic formations; setting up relations between structures and using techniques of variation arts, which had an impact on the poet's creative vision. Using the stylistic methodology, the study focused on two main themes:

- Language and intentionality.
- Manifestations of intentionality.

The two themes are followed by the most significant findings and a list of references.

Keywords: contribution of language, of Mohammad Darwish, stylistic methodology, structures and using techniques, Language and intentionality, Manifestations of intentionality.

المقدمة :

الشعر صناعة فنية أسرارها خافية، يدركها ويجوس خلالها كل فنان يملك مخيالاً مفتوحاً وخزانات معرفية متجددة، وهى صناعة تستدعى ؛ لتكون مائزة بإمكانيات تعبيرية ذات صيغ تموج في أوردتها دلالات دانية وأخرى مؤجلة، يضع الرماني في كتابه «النكت في إعجاز القرآن» معياراً عميقاً لجمالية النص قائلاً : إن النص الجميل هو «ما تذهب فيه النفس كل مذهب» [1].

أي أنَّه – على حدِّ تعبير أدونيس – في اللغة النقدية الحديثة «النص الاحتمالي المتعدد المعاني»[2].

ولعل السَّر الخفي الذي يضع مسبقاً لهذه الإمكانيات التعبيرية حدود منتوجها الدلالي والشعوري تتجلى في هذه المقصدية الفنية التي تبلغ أشدها في النص الأدبي بمساعدة اللغة[3]، وهي مقصدية، من وجهة نظرنا، من الخطأ حصرها في نحت لغة معينة فقط، بل يجب أن تطال، كذلك، الواقع والرؤية، هذا بالإضافة إلى أنَّ فنيَّة أية مقصدية إبداعية تتمثل في خلق تراكيب شعرية بوعي خالص، وممارسة علاقات غير مألوفة بين الدوال لإنجاب صورة معبرة، والانفلات من شرنقة أدوات الشعر إلى أفق الفنون الأخرى لالتقاط تقانات تسهم في صياغة جديدة للرؤى.

إنَّ اختيار الباحث لمقصدية درويش وتجلياتها موضوعاً لهذه المقاربة يرجع إلى أسباب عديدة، منها :

1- وعي هذه المقصدية.

2- فك شفراتها اللغوية.

3- سبرُ خلاياها الدلالية.

واستجابة لدوافع هذه المقاربة اختار الباحث المنهج الأسلوبي سبيلاً ؛ لأنَّ الأسلوبية، تمكن من البحث عما استقر وراء النص الشعري دون الاحتكام إلى معاجم اللغة بل الاحتكام إلى السياق ؛ لأنَّ الكلمة، على حدَّ تعبير الناقد العربي الشهير عبد القاهر الجرجاني « تستمد معانيها من السياق»[4] ولأنَّ معنى الشعر يعتمد على السياق [5].

محورا الدراسة :

1- المحور الأول: اللغة والمقصدية

لكل فنٍّ من الفنون أدواته الخاصة التي يستعين بها في تصميم بنائه الفني، والشعر واحد من هذه الفنون، ومن أبرز أدواته اللغة التي يعرفها ابن جنِّي قائلاً: «هي أصول يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»[6] ومساهمة اللغة لا تقف عند حدود الإفصاح بل. أيضا، في طريقة الإفصاح ومدى الابتكار المميز في هذه الطريقة «إنَّ شيطان الشعر لا يلهم الشاعر أفكارا وصوراً وأبياتاً، بل يلهمه القوانين الكبرى التي تمكنه من التشكيل والصياغة» [7].

وهذا ما ينفي المبالغة عن القول بأنَّ «في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللغة»[8]، واللغة التي تمنح للشاعر فرادة وتنشئ القصيدة الثانية هي اللغة المقصدية المنزاحة عن مستوى الاستعمال الحقيقي إلى الاستعمال المجازي، أي «الاستعمال الشعري أو الانفعالي»[9]، وهي تمسك بروح الشاعر [10]، «وتحقق الإثارة والمفاجأة والدهشة»[11] التي تبدو جلية في تلك التراكيب الجديدة التي تفصح عن الرؤى المختلفة وهذه الرؤى تفصح عن نفسها عبر مستويات منها: اللغة، والصورة بشكل خاص، ومنها التحام الشكل بدلالته الداخلية، ومنها ما تفصح عنه صلة الشاعر بماضيه ومستوى تفاعله مع الماضي [12].

وهذه التراكيب الجديدة تتجاوز حدود تشكيل الرؤى والإفصاح عنها إلى خلق علاقات غير مألوفة بين الدوال، فالشعر في جوهره ينهض بلغة تخلق علاقات نحوية بين أشياء لا علاقة بينها وبين العرف الاستعمالي المألوف، مما يترتب عليه انحراف دلالي في سياق خاص يعمل بالضرورة على توليد دلالات جديدة مبتكرة [13] ؛ «أي أنِّها لغة تخترق المحدود إلى اللامحدود وتنفلت من عقال التخاطب في نمطه التراتبي التقليدي»[14]. وقد تنبه نقادنا القدامى إلى ذلك، ومن هؤلاء ابن الأثير الذي رأى لتركيب الألفاظ حكماً آخر يجعل السامع يتخيل هذه الدوال ليست تلك التي كانت مفردة[15]، وهذا يشي بأنّ الدوال في الاستخدام الشعري تسقط عنها وظيفة التوضيح والإقناع والتوصيل وتباشر الاختزال والتكثيف للواقع وتجعله رمزاً شفافاً يتجه من خلاله الشاعر نحو «رؤى كونية شاملة تخترق الماضي باتجاه المستقبل»[16]، وهي تمثل تصوراً ذهنياً معيناً له دلالته وقيمته الشعرية [17].

إنَّ مفارقة اللغة للعلاقات التركيبية المعهودة وإقامة وشائج بين أشياء لا علاقة بينها تجعل قدر الشاعر محكوماً بالعمل على ملاحقة ما لم يُنجز بعد[18]، وتخطي مهمة الإقناع والتوصيل المباشر، تتحقق عبر التخير الواعي والقصدية الهادفة [19]، وهذا التخير وتلك القصدية تمنح المبدع الحرية التي هي شرط للإبداع، «كما أنَّ الإبداع شرط لكي تصبح أفعالنا ذات طابع حر» [20]، وهذه الحرية لا تعني التلقائية أو العفوية أو العبثية، وإنَّما تعني الوعي والمعرفة « فالحرية معرفة الضرورة ؛ أي أنَّ عملية الفعل الحر تقوم على هذه المعرفة» [21].

وحاجة الإبداع إلى مثل هذه القصدية الهادفة مردها إلى هذا الواقع الذي ينتجه الإبداع وفق شروطه الخاصة، وهو واقع يحتاج إلى لغة جديدة في معجمها وجديدة في نحوها[22]، وهذه الجدة تجعل من مفردات الواقع المباشر وغير المباشر شعرية، وتخلق لغة كثيفة عصية على الاختراق، و» تمكن الباحث من الجوس خلال المكان واللامكان والمعلوم واللامعلوم، وتذكر اللغة بما نسيته من مألوف اعتادت أن تقوله من أجل تشكيل رؤى جديدة للكون» [23]، وهي كذلك تنفي محورية الموضوع في التجربة الشعرية فقط، وتحصرها كذلك في الذات الشاعرة التي غدت مركزاً للثقل الشعري، « ولكن هذه الذات بكل تحولاتها لا تحقق فاعلية تنفيذية إلا بحضور الموضوع الشعري بوصفه محمولها الذي يتسع لرؤياها»[24].

2- المحور الثاني: تجليات هذه المقصدية: (السلب، المفارقة الزمنية، الاتساع)

لابد من الإشارة أولاً إلى دواعي اكتفاء الدراسة بهذه التمظهرات، وهي دواع تتمثل في لمعانها وشغلها مسافات ورقية شاسعة من مدونات درويش الشعرية، ومساهماتها الواضحة في رصف البناء الفني لأشعاره وتشكيل معالم الواقع ورؤياه، ينضاف إلى ذلك تمظهر القصدية بكل ذراتها في هذه التجليات.

1- السلب

السلب يبدأ من دائرة الإثبات حقيقة أدركها المبرد وغيره من أعلام البحث اللغوي القديم [25]، وهو أسلوب لغوي يرسم ملامحه السياق، «النفي أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقضٍ وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب»[26]، وهذا الأسلوب اللغوي تتعدد صيغه «النفي باب من أبواب المعنى، يهدف به المتكلم إخراج الحكم في تركيب لغوي مثبت إلى ضده، وتحويل معنى

ذهني فيه الإيجاب والقبول إلى حكم يخالفه إلى نقيضه، وذلك بصيغة تحتوى على عنصر يفيد ذلك، أو يصرف ذهن السامع إلى ذلك الحكم عن طريق غير مباشرة من المقابلة أو ذكر الضد أو بتعبير يسود في مجتمع ما فيقترن بضد الإيجاب والإثبات» [27].

وهذا الأسلوب اللغوي الذي ينثره درويش في قصائده بحيث يشكل خطاً دلالياً بارزاً، وسائله وأحيازه، أي ما يتسلط عليه، ومقدار فاعليته محكومة بمقاصد المبدع الواعية، فهي التي تنتقي وسائله وتحدد كم حضورها وتنوعها، وتحدد الدوال التي تقع في مرمى تأثيرها، وكذلك صنوفها المتنوعة وتشكل فاعليتها وتطفئها وتوجهها، واستناداً إلى ذلك اتجهت هذه المقاربة إلى تحليل بعض نماذج بنية السلب التي شكلت حضوراً لافتاً في شعر درويش، وقد اتخذت هذه النماذج الصور التالية:

1- أداة سلب واحدة حيزها واحد، ومن ذلك قوله[28]:

مِنْ أَيْنَ أَبتدئْ ؟
وكلُّ ما قِيلَ وما يُقَالُ بعدَ غدْ
لاينتهي بضمةٍ.. أو لمسةٍ من يدْ
لايرجعُ الغريبُ للدارْ
لاينزلُ الأمطارْ
لاينبتُ الريشُ على
جناحِ طيرٍ ضائعٍ... منهدْ
مِنْ أَيْنَ ابتدئْ ؟
تحيةٌ.. وقبلةٌ.. وبعدْ..

ففي هذه القصيدة تنطلق الصياغة من صيغة استفهامية «من أين أبتدئ ؟» موغلة في سلبيتها بتأثير حرف الجر : « من» الذي يعكس بحثية قلقة عن نقطة البداية التي تومئ سلفا إلى غياب نقطة الانتهاء؛ أي أنَّ المأساة مفتوحة لابداية لها ولا نهاية، وهذه السلبية المضمرة في الاستفهام الذي لم يكتف بوسيلته المعهودة، فجاءت مردوفة بحرف الجر، بعد أن تطمئن إلى غياب البداية والنهاية معا، تظهر جلية عبر إشارة السلب : «لا» المكررة أربع مرات، ينتقي المبدع لها ماتتسلط عليه من الدوال، و يشحنها بطاقة سلبية تعدم تماما زمن الأفعال المتسلطة عليها: «ينتهي، يرجع، ينزل، ينبت»، وهذا يعني ديمومة هذه الأفعال، وتعود الصياغة ثانية إلى ماانطلقت منه : «السلبية المضمرة في الاستفهام، فتحقق بذلك انسدادا محكما أمام الدوال التي تسلطت عليها وسيلة النفي :

« لا»؛ أي لا انتهاء للمأساة ولا رجوع ولا حياة ولا عودة.

ومن ذلك قوله[29]:

يا نوحُ !
لا ترحلْ بنا
إنَّ المماتَ هنا سلامهْ
إنَّا جذورٌ لا تعيشُ بغيرِ أرضْ
ولتكنْ أرضيْ قيامهْ

يستهل المبدع هذه الأسطر بصيغة ندائية تتسرب إلى زمن موغل في التاريخ وسرعان ما ينعطف إلى منطقة السلب : «لا ترحل» المسلوبة من زمنها ثمّ ينتقل إلى منطقة إيجاب موغلة في الإيجابية «إنَّ المات هنا سلامة»، «إنَّا جذور»، ومنطقة الإيجاب هذه جاءت داعمة لنفي الرحيل وينتقل المبدع إلى السلب مرة أخرى فينفي العيش بدون أرض، حتى (ولو كانت تلك الأرض قيامه) وهذه المراوحة بين السلب والإيجاب في هذه الأسطر لا تعكس حالة

تصادم وإنما تعكس حالة تضام تكشف عن عمق التمسك وأيضا عمق الامتداد في هذه الأرض وهو امتداد من زمن الطوفان إلى زمن القيامة.

2- أدوات سلب متعددة حيزها واحد، ومن ذلك قوله[30] :

العمرُ... عمرُ برعم لا يذكرُ المطرْ..
لم يبكِ تحت شرفةِ القمرْ
لم يُوقف الساعاتِ بالسهرْ
وما تداعتْ عند حائط يداهْ
ولم تسافرْ خلفَ خيطٍ شهوةٍ عيناهْ
ولم يقبّل حلوةَ
لم يعرفْ الغزلْ
غيَر أغاني مطربٍ ضيَّعه الأملْ
ولم يقلْ لحلوةٍ:الله !
إلا مرتين !
لم تلتْفت إليه : ما أعطته إلا طَرْفَ عينْ
كان الفتى صغيرًا
فغابَ عن طريقها
ولم يفكرْ بالهوى كثيرًا..!

تتحرك الصياغة من منطقة إيجاب هشة تخلو مما يوغل في إيجابيتها، وتعاني من فراغ في خاصرتها: «العمر... عمر برعم» ؛ ولعل هذه الهشاشة وذاك الفراغ قد مهدا إلى بروز منطقة سلب غزيرة:

«لم يذكر، لم يبك، لم يوقف، ما تداعت، لم تسافر، لم يقبّل، لم يعرف، ما أعطته، لم يفكر». و ينضاف إلى هذه الغزارة انغراس قصدي لأكثر من وسيلة سلب : «لا، لم، ما»؛ الأمر الذي يؤجج من أوار التصادم بين حركية المعنى وحركية الصياغة، إذ يتم إنتاج الدلالة في وسط زمني ينتمي إلى زمن المضي والحال والاستقبال في آن واحد. حدث ذلك رغم أن الحكائية هي اللامعة و يلائمها زمن المضي، ولكن قصدية المبدع أطلقتها من زمن المضي الحكائي إلى زمن الحال والاستقبال فيؤشر بذلك على تكرار مشهد العودة في كفن.

والانسراب إلى منطقة عمل وسائل النفي المستدعاة في هذه الأسطر الشعرية يشير إلى تسلطها على الفعل بأزمنته الثلاثة وبلوغها طقوساً حياتية يمارسها كل كائن بشري، وهذه الطقوس هي: التذكر، البكاء، الوقف، التداعي، السفر، التقبيل، المعرفة، القول، الالتفاف، المنح، التفكير، ولكن المبدع، بقصيدته، استثنى من السلب بعضاً بسيطاً لا يمكن أن يشكل حالة اعتيادية صحية، وهذا البعض المستثنى تجلى في :

أغاني مطرب ضائع، إعجاب غير متكرر، طرف عين غير محدد. وغياب هذه الطقوس الحياتية من وجدان هذا الكائن العائد في كفن يؤشر إلى غياب عن العالم الطبيعي، وإلى موازاة بين الخواء الداخلي والخارجي.

ومن ذلك قوله أيضاً [31] :

نحنُ للنسيانِ. لن نبقى طويلاً ههنا
لن ندقَ الطبل، لن نزعجَكم، لن تسمعوا أحلامَنا
لن نُطيلَ النومَ في قريتِكم، لن نقطفَ الوردةَ من بستانكم
لن نصليَ معكم،
لن نَقْلقَ الربَّ الذي يختارُكم شعباً على صورتِهْ
نحنُ لن نتركَ في ساحاتكم قطرةَ دمْ

تظهر في هذا القول الشعري أداة السلب : «لن»

تسع مرات، وتأتي متسلطة على حيز واحد : «الفعل المضارع»: «نبقى، ندق، نزعجكم، تسمعوا، نطيل، نقطف، نقلق، نترك»، وهذه الأفعال دخلت في إطاري الاستقبال والنفي الذي توزع ما بين التأبيدي[32]، الذي تجلي في التراكيب غير المقيدة وغير الموجهة [33] وهي : «لن ندق الطبل، لن نزعجكم، لن تسمعوا، لن نصلي، لن نقلق». والنفي غير التأبيدي الذي تجلى في تراكيب موجهة مكانياً، وهي:» لن نبقى طويلاً ههنا، لن نطيل النوم في قريتكم، لن نقطف الورد من بستانكم، لن نترك في ساحاتكم قطرة دم». وهذا النفي بصنفيه قد انبثق من التركيب الذي استهلت به هذه الأسطر الشعرية :«نحن للنسيان»، وهو تركيب يكشف عمق الانمحاء والنسيان في حياة الفلسطيني المطرود من وطنه، وهذه الأفعال التي تسلط عليها النفي بنوعيه، هي من مستلزمات هذا النسيان وآثاره، وهي تعكس تقابلاً حاداً بين : « نحن، أنتم» وهو تقابل طال كل جوانب الحياة.

3- أداة واحدة وأحياز مختلفة، ومن ذلك قوله [34]:

فأنا لا استطيعُ الآنَ أنْ أرى أحدْ
بلداً في جسدْ
أو جسدًا في طلقهْ
أو عاملاً في مصنعِ الموتِ الموحدْ
لا أحدْ
لا أحدْ
وليكنْ هذا النشيدَ
خاتمُ الدمعِ عليكم كلكم يا أصدقائي الخونهْ
ورثاءً جاهزًا من أجلكم
ولذلك لا تموتوا أصدقائي لا تموتوا الآن
لا وردةٌ أغلى من دمٍ في هذه الصحراء
لا وقتٌ لكم
لا تموتوا مثلما كنتم رجاءً لا تموتوا لا تموتوا
انتظروني سنةً واحدة

في هذه الصياغة الشعرية تلمع أداة النفي : «لا» عشر مرات. وتسلطت على حيزين اثنين : الاسم النكرة : أحد، أحد، وردة، وقت « ، والفعل المضارع : « استطيع، تموتوا المكرر خمس مرات». واللافت أن «لا» التي تسلطت على حيز الاسم النكرة. قد أفادت النفي المطلق لأنها غير مقيدة وغير موجهة، بينما «لا» التي تسلطت على حيز الفعل المضارع قد تراوحت مابين التأبيدي والإطلاق : «لا تموتوا، لا تموتوا، تموتوا» والتقييد : «لا تموتوا الآن». والعلاقة بين صنفي هذا النفي ليست ضدية بل تكاملية، فالنفي التأبيدي في قوله: « لا أحد، لا أحد» نتيجة للنفي غير التأبيدي في قوله: « فأنا لا استطيع الآن» والنفي التأبيدي في قوله: «لا وردة، لا وقت، لا تموتوا» المكررة أربع مرات» تعليل للنفي غير التأبيدي في قوله : «لا تموتوا الآن».

وهذه التكاملية تحققت بفعل التركيب الإنشائي: «انتظروني سنة واحدة» وهي تكاملية من آثارها تسرب النفي التأبيدي من تراكيبه لأنَّ مدة الانتظار مقيدة بسنة واحدة.

4- أداة واحدة وأحياز محتملة، ومن ذلك قوله[35]:

بيروتُ- لا
ظهري أمامَ البحرِ و.. لا
قد أخسرُ الدنيا.. نَعمْ
قد أخسرُ الكلماتْ
لكني أقولُ الآنَ : لا
هي أخرُ الطلقاتِ - لا
هي ما تبقى من هواءِ الأرضِ - لا
هي ما تبقى من نشيجِ الروحِ - لا

بيروتُ - لا

تظهر «لا» في هذه النسيجة الكلامية سبع مرات وتضمر في واحدة في السطر الشعري : « قد أخسر الكلمات»، وقد وردت «لا» بمعنى النفي المطلق أربع مرات، هي : « بيروت - لا» ظهري أمامَ البحر أسوار و.. لا، قد أخسر الكلمات : «التقدير : لا»، بيروت - لا وجاءت مرة واحدة بمعنى النفي غير التأبيدي لتقيدها بالزمن : لكني أقول الآن : لا.وجاءت مجردة تماما من النفي بنوعيه، فبدت كأنها مصطلح ذاتي يقدم له الشاعر تعريفا ذاتيا، وذلك في الأسطر الشعرية :

«وهي آخر الطلقات - لا، وهي ما تبقى من هواء الأرض ___لا، وهي ما تبقى من نشيج الروح ___لا». وهي بهذا التجرد من النفي تقدم تعليلا لحالتي النفي المقيد والمطلق في تلك الأسطر الشعرية.

2- المفارقة الزمنية :

هي الخلخلة التي تحدث في الزمن استباقا واسترجاعا، فالكاتب الضمني عندما يريد الانتقال، في أثناء السرد من الماضي إلى الحاضر أو العكس يستعمل تقنيتين سرديتين تتمثلان في الاسترجاع والاستباق.

1- الاسترجاع:

ويعني إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية[36] وهو «احتيال إرادي وجهد فكري لاستعادة ما اندس ولا وجود له إلا في الإنسان وهو استرجاع يعيد الذكريات للاستدعاء محددًا بالزمن والمكان»[37] ويستخدم الاسترجاع استخدامات عديدة منها : تذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد، وتذكير بأحداث سابقة لتأويلها تأويلا جديدا حسب معطيات جديدة متباينة من الأحداث الواردة بعدها»[38].

وقد استعمل درويش هذه التقانة في أكثر من موضع، ومن ذلك قوله[39]:

إلى أين تأخذُني يا أبي
إلى جهةِ الريحِ يا ولدي
وهما يخرجانِ من السهل ، حيث
أقام جنودُ بونابرت تلاً لرصد
الظِّلالِ على سورِ عكا القديمة
...
يا بنيَّ تذكرْ ! هنا صلبَ الإنجليزُ
أباك على شوكِ صبَّارةٍ ليلتين
...
لماذا تركتَ الحصان وحيدا
لكي يؤنسَ البيت يا ولدي
فالبيوتُ تموتُ إذا غابَ سكانُها
...
يا بنيَّ تذكرْ : هنا وقعَ الانكشاريُّ
عن بغلةِ الحربِ.فاصمدْ معي
لتعودْ
...
وكان جنودُ يهوشع بن نون يبنون
قلعتَهم من حجارةِ بيتهما وهما
يلهثان على دربِ «قانا» :هنا
مرَّ سيدُنا ذاتَ يومٍ هنا
جعلَ الماءَ خمرا وقالَ كلاما
كثيرا عن الحب ،يا بنيَّ تذكرْ
غدا وتذكرْ قلاعا صليبية
قضمتها حشائشُ نيسانَ بعدَ

رحيلِ الجنودْ....

هذه القصيدة ذات بنية سردية واضحة لاتكائها سرداً على راوٍ كلي المعرفة وشخصيتين رئيستين هما : الأب والابن. وتطالعنا بحوارية تجري بين الأب وابنه وهما يخرجان من السهل اتجاه الشمال :

إلى أين تأخذُني يا أبي
إلى جهةِ الريحِ يا ولدي

إنه بغض النظر عن آلية هذا الحوار ـــ همساً أم جهراً ـــ فإنه يبدأ بتساؤل يحمل استغراباً لا طلب معرفة، وينتهي بجواب يحمل إنكاراً لأية جهة غير الوطن وفي ذلك إشارة ضمنية ا ستشرافية رافضة للوطن البديل.

وهذا الراوي العليم الكلي المعرفة «محمود درويش» ينتقل في تاريخ الأرض، بلا موضوعية أو حيادية، لإدراكه استحالة ذلك عندما تكون العلاقة مع الأرض، وأول ما يسترجعه في أثناء تنقله جنود نابليون الغرباء الذين فعلوا كل ما يستطيعون للبقاء هنا، بالرغم من ذلك فقد رحلوا آخر الأمر وهذا الاسترجاع يحتوي استشرافاً يشي بأن هؤلاء، أي اليهود راحلون كذلك كما رحل من قبلهم الغرباء، يقول :

وهما يخرجان من السهل، حيث
أقام جنودُ بونابرت تلاً لرصد
الظِّلالِ على سورِ عكا القديمة

فالصياغة هنا تقوم على التطابق بين فعلي الخروج والإقامة، والملحوظ أنهما يتحققان في ذات المكان عبر ظرف المكان (حيث) الذي يشير إلى أن المكان الذي يخرج منه الأب وابنه الآن هو ذاته الذي أقام فيه جنود نابليون وخرجوا ، الأمر الذي يفيد ـــ استشرافاً ـــ أن هؤلاء الغرباء، أي اليهود حتما خارجون.

وتعود القصيدة إلى الحوارية مرة آخرى حيث يقول :

لماذا تركتَ الحصان وحيدا
لكي يؤنسَ البيت يا ولدي
فالبيوتُ تموتُ إذا غابَ سكانُها

وميزة هذه الحوارية أنها تحدث في خضم هذا الصراع الدموي ولكنها تكشف عن إنسانية ماثلة في السؤال عن الحصان والعلائقية الغريبة بين موت البيوت وغياب ساكنيها، والحوارية هنا تعزز ما سبقها من حوار حمل استغراباً وإنكاراً من خلال أنها تطفئ هذا الاستغراب ببقاء الحصان في البيت وتجدل ارتباط موت البيوت وغياب ساكنيها.

وفي أثناء تنقل الراوي العليم في تاريخ الأرض يستحضر مشهداً آخر عندما يقول :

يا بنيَّ تذكرْ : هنا وقعَ الانكشاريُّ
عن بغلةِ الحربِ.فاصمدْ معي
لتعودْ

يُستهل هذا المشهد بالتركيب : «يا بني تذكر: هنا»، فالنداء يفيد خصوصية تعززها الإضافة إلى ياء المتكلم وصيغة فعل الأمر : «تذكر» الملحاحية التكرارية المُلْزَمة بالمكان : « هنا»، أي أن هذا المكان لم يُقدر البقاء لكل الغرباء الذين مروا به وكذلك شأن اليهود.

ويقدم الراوي العليم المشهد الأخير، حيث يقول :

وكان جنودُ يهوشع بن نون يبنون
قلعتَهم من حجارةِ بيتهما وهما
يلهثان على دربِ «قانا» :هنا

مرَّ سيدُنا ذاتَ يوم هنا
جعلَ الماءَ خمرا وقال كلاما
كثيرا عن الحب، يا بنيَّ تذكرْ
غدا وتذكرْ قلاعا صليبية
قضمتها حشائشُ نيسانَ بعدَ
رحيلِ الجنودْ....

هذا المشهد استقاه الراوي من ملحمة الرجل الكبير سيرة التغريبة الفلسطينية وهذا المشهد يسمونه مشهد «عين الصقر»، حيث يقف الراوي في مكان عالٍ مشرف على المحيط وبعد أن تمسح عينه اللوحة من طرف الإطار إلى الطرف الآخر يركز على جزئية محددة وهي ما يسرده الأب لابنه عن سيرة الحب الذي غرسه السيد المسيح عليه السلام في هذه الأرض المباركة، وفي ذات الوقت يستعيد التركيب : «يا بني تذكر غداً، وتذكر»

فيضيف إليه الزمن : «غداً» مما يدلل على حتمية العودة وتحققها، ومقرراً الحقيقة الأزلية بأن هذه الأرض عرفت كيف تأكل غزاتها.

ومن ذلك قوله [40] :

- أَلُو
أريدُ المسيحَ
نعمْ من أنت
أنا احكي من إسرائيل
وفي قدمي مساميرُ وإكليلْ
من الأشواق أحمله
فأيُّ سبيل
أختار يا بن الله أي سبيلْ ؟
أأكفر بالخلاص الحلو
أم أمشي
ولو أمشي وأحتضرْ ؟
أقولُ لكم : أماما أيُّها البشر
- أَلُو..
أريد محمدَ العربْ
نعمْ من أنتَ
سجينٌ في بلادي
بلا أرضْ
بلا علمْ
بلا بيتْ
رموا أهلي إلى المنفى
وجاءوا يشترون الناسَ من صوتي
لأخرجَ من ظلامِ السجن
ما أفعلْ
تحدَّ السجنَ والسجانْ
فإنَّ حلاوةَ الإيمانْ
تذيبُ مرارةَ الحنظلْ

الشاعر هنا يستحضر شخصيتين تراثيتين دينيتين : السيد المسيح عليه السلام والرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وهو بذلك يجردهما من الدلالة التراثية ويحملهما دلالات معاصرة، ففي الاستحضار الأول يكشف عن حاله وما آل إليه قومه وهذا الحال أول ما يتبدى في تبدل المكان من فلسطين إلى إسرائيل «أنا أحكي من إسرائيل» وعبر هذا اللون الجديد من الصلب «وفي قدمي مسامير» وهذا الصلب يجسد الأشواق التي غدت إكليلاً يحمله الشاعر «وإكليل من الأشواق أحمله» وهذه الأشواق كانت عارمة جامحة جعلته يتساءل عن طريق الخلاص وعنها وعن هذه المسامير فاتجه إلى المسيح، عبر هذا الاتصال الهاتفي، يسأله مستنصحاً فيقول :

1- "فأي سبيل أختار يا ابن الله أي سبيل".
2- "أأكفر بالخلاص الحلو أم أمشي".
3- "ولو أمشي واحتضر ؟أقول لكم أماماً أيها البشر".

فالشاعر في قلق مزمن من خلال هذه التساؤلات التي يبدو الأول منها منغلقاً من خلال البداية والنهاية الواحدة " أي سبيل ... أي سبيل" وهذا الانسداد في الصياغة يعادله انسداد في حياة الشاعر.

وأما السؤال الثاني فهو " تخيري" ما بين الكفر والمشي وكلاهما يدل على مدى الأزمة وعمقها، وفي السؤال الثالث نفاجأ بعلامة استفهام ترقد، بلا داع نحوي، في آخر التركيب، بل إن «لو» قد فرغت تماماً من دلالتها المعروفة فلم تعد للامتناع مطلقاً بل أضحت، هنا، بمعنى الظرفية الشرطية فهيأت الشاعر ليصبح كالمسيح يستعذب الألم في سبيل بعث عربي أصيل.

وأما الاستدعاء الثاني فيتحدث الشاعر فيه هاتفياً عبر التاريخ مع الرسول «صلى الله عليه وسلم» فيقدم إليه حالاً انقراضياً فيقول :

سجينٌ في بلادي
بلا أرضْ
بلا علمْ
بلا بيتْ
رموا أهلي إلى المنفى
وجاءوا يشترون الناسَ من صوتي

يستهل محمود درويش هذا الحال الانقراضي بحذف المسند إليه المقدر ب: «أنا» في قوله: «سجين في بلادي» الذي يتحول فيه الوطن إلى سجن لأهله، ومما يعزز من أوار هذا الحال الإيغال الصياغي السالب الذي يعمق من الفراغ الوجودي، فهذا السجين : «بلا أرض، بلا علم، بلا بيت»، وهو أيضاً بلا أهل :

«رموا أهلي إلى المنفى
وجاءوا يشترون الناسَ من صوتي»

إن هذه الحالة الموغلة في الفنائية تدفع الشاعر إلى السؤال عن طبيعة العمل للخروج من السجن: «ما أفعل»، وتكون الإجابة : فعلية تعبوية عن طريق التحدي « تحد السجن والسجان» وتعبوية عن طريق التركيب المكرور : «إن حلاوة الإيمان تذيب مرارة الحنظل» فأحدث إيقاعاً وتوكيداً للخلاص.

2- الاستباق:

وهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً [41]، وهذه التقنية تكثر في النصوص الشعرية ذات الطابع السردي[42]، وغالباً ما تأتي بأشكال عديدة[43]، وهو أقل انتشاراً من الاسترجاع لكنَّه ليس أقل منه أهمية.[44]، وللاستباق وظائف عدة منها، الإنباء بما سيحدث لاحقاً من أحداث.

ولقد لمعت تقنية الاستباق بشكل لافت في الخطاب الشعري الدرويشي، ومن ذلك قوله [45]:

من غابةِ الزيتونْ
جاء الصدى
وكنتُ مصلوباً على النارْ
أقولُ للغربانِ: لا تنهشيْ
فرُبما أرجعُ للدارْ
ورُبَّما تشتي السما
رُبما
تُطفئُ هذا الخشبَ الضاريْ

أنزلُ يوماً عن صليبي
ترى
كيف أعُود حافياً عاري

في هذه القصيدة يغرس الشاعر استشرافاً بالعودة يعلن عن ميلاده بالصدى القادم من الزيتون «من غابة الزيتون جاء الصدى» وهذا الاستشراف بدأ خافتاً متنقلاً من فعل القول :«أقول للغربان لا تنهشي»، إلى الفعل المسيج بدال : «ربما» الدالة على الاحتمالية، «فربما أرجع»، «وربما تشتي»، «ربما تنطفئ»، ودال «ربما» تغيب، عن قصد، في : «أنزل يوما عن صليبي»، وهذا السطر الشعري يحتوي دالاً زمنيا : «يوما»، وهو دال يؤشر إلى عودة ربما يقينية، يجعلها كذلك التحول من القول والنهي والاحتمالية إلى التساؤلية التي تطرح استغراباً من كيفية العودة لا استبعادا لها، «ترى كيف أعود حافياً عاري»

ومن هذا الاستشراف، قوله [46]:

نغني القدس
يا أطفالَ بابلْ
يا مواليدَ السلاسلْ
ستعودون إلى القدسِ قريباً
وقريباً تكبرون
وقريباً تحصدون القمح من ذاكرة الماضي
قريباً يصبحُ الدمعُ سنابل
آه يا أطفالَ بابل
ستعودون إلى القدس
قريباً
وقريباً تكبرون
وقريباً
هللويا
هللويا

يغرس درويش في هذه النموذج الشعري استشرافاً آخر هو العودة إلى القدس من خلال آليات متعددة منها المحاصرة بالمؤكد والسقف الزمني « ستعودون إلى القدس قريباً»، ثم ينفرد السقف الزمني الماثل في الدال «قريباً» بمهمة الاستشراف عبر تكراره المتقدم خمس مرات، ومتكئاً على دلالته الدينية، قال تعالى : «ألا إنَّ نصر الله قريب» [47]، «وقريباً تكبرون» مرتين»، وقريباً تحصدون، وقريباً يصبح»

و ينضاف إلى هذه الآليات آلية التحول، فالأطفال تحولوا من أطفال بابل والسلاسل إلى أطفال بابل فقط، والدمع يتحول إلى سنابل ؛ أي يتحول الضياع إلى تكاثر وتضاعف. ومن خلال، أيضاً، هذا التحقق والتحديد لمضمون الفعل الوارد في بداية هذه الدفقة الشعرية : « نغني»، وهذا المضمون تمثل في: «هللويا» وهو ترنيم مقدس للرب وتخص التسبيح له.

ومن هذا الاستشراف قوله[48]:

يا داميَ العينينِ، والكفينْ
إنَّ الليلَ زائلْ
لا غرفةَ التوقيف باقيةٌ
ولا زَرْدَ السلاسل
نيرون مات ولم تمت روما
بعينيها تقاتل
وحبوبُ سنبلة تموت
ستملأ الوادي سنابل

تتحرك في ثنايا هذا النص الشعري آليات تبث استشرافاً بالانعتاق والانتصار، ومن هذه الآليات، الخبر الطلبي في قوله: «إنَّ الليل زائل»، «لا غرفة التوقيف باقية»، «ولا زَرْدَ السلاسل». وكذلك المقابلة الممتصة من التاريخ : «نيرون مات، ولم تمت روما».

هذا بالإضافة إلى التضاعف المستدعى من القرآن «وحبوب سنبلة تموت، ستملأ الوادي سنابل» فهذان السطران الشعريان ممتصان من قوله تعالى : «مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة انبتت سبع سنابل في كل سنبلة مئة حبة والله يضاعف لمن يشاء»[49].

2- الاتساع:

يقصد بالاتساع انحراف اللفظ عن مدلوله بمسافة قد تقصر وقد تطول لكن لا يتطابق معه، «إنَّ الكلمات بخاصة في الاستعمال الشعري ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة»[50] ذلك أنَّ حالة المشابهة تفسد الصورة، «إنَّ مطابقة الصورة للواقع أمر يحبط طاقاتها الفنية ويحد من اندفاعاتها الدلالية، إذ يصبح الغرض منها كأنَّه مجرد الإخبار عما هو موجود في الواقع العيني.. ذلك أنَّ النص حين يتشكل، يكون قد بعثر الواقع وأعاد بناءه في الكلام وبالكلام»[51].

وإذا كانت مطابقة الصورة للواقع تحدُّ من اندفاعاتها الدلالية ؛ «فإنَّ تعدد الدلالات يبلغ ذروته في إطار بنية النص الكلية، وهى بنية تنبض بتوتر حاد، وتولد أشكالاً تعبيرية متناقضة متعارضة تفصح عن مساحة شعورية تتقاطع فيها الانفعالات بصخب بارز وهي ملتبسة غامضة»[52].

وهذا الاتساع يتجلى أكثر مما يتجلى في بنية الاستعارة، ذلك أنَّ مفرداتها تنتمي إلى نمط تنزاح فيه العلاقة بين الدال والمدلول انزياحاً كاملاً وخصوصا في تلك الاستعارة المتجاوزة «التي تبعث في التشكيل المنطقي للواقع الموضوعي جمالاً لكي تستطيع تقديم جوهره في علاقته بالذات، أي تقديم رؤية جمالية للواقع لا ترتبط به كتشكيل إنَّما كمعطى منذور لأي بناء»[53]، وهذا ما يتمثل في معظم صور درويش المتجاوزة اختصاراً لتفاصيل كثيرة واستبصاراً للمعنى المستتر.

يقول درويش في قصيدته الموسومة ب: رحلة المتنبي إلى مصر: [54]

ولا أرى بلدًا ورائي
لا أرى أحدًا أمامي
هذا زحامٌ قاحلْ

فالمجال الدلالي بين (زحام وقاحل) مجال متنافر غير ملائم للدخول في تركيب لغوي، غير أنَّ الشاعر يقصد تماما هذه المنافرة حيث يدفع التركيب اللغوي دلالة مفرداته ومراجعها الخارجية بعيدا عن قانون اللغة والواقع لتنقل اللغة من التعبير إلى التصوير، وهذه الصورة التي توهم بواقعيتها من خلال الفعل الغائب «أرى» تكشف عن مضمون أيدلوجي اتضح وتكشف للشاعر أثناء حصار بيروت أنَّ الأمة على كثرة عددها ساكنة ولم يصدر عنها أي رد فعل فكانت كغثاء السيل، وكان زحامها قاحلاً.

ويقول درويش في قصيدته الموسومة ب: تلك صورتها وهذا انتحار العاشق[55] :

حاوَر السَّجَّانُ صمتي
قال صمتي برتقالاَ
قال صمتي هذه لغتي
وأَرَّخْتُ اللقاء

فالواضح من القول الشعري السابق أنَّ المجالات الدلالية للدوال :

حاور صمتي
قال صمتي

قال صمتي

صمتي لغتي

متنافرة غير ملائمة للدخول في تركيب لغوي، بيد أنَّ الشاعر يقصد هذه المنافرة ليدفع التركيب دلالة مفرداته ومراجعها الخارجية بعيدا عن قانون اللغة والواقع لتنقل اللغة من التعبير إلى التصوير. وهذه الصورة توهم بواقعيتها من خلال أفعال الحوار والقول وتكشف عن محمول أيدلوجي يتجلى في التصميم على الصمت رغم المعرفة، فهو صمت اختياري يدفع الآخر إلى النطق بالحقيقة.

ومن ذلك قوله في قصيدة الأرض : [56]

أسمي ضلوعي شجرًا

وأستل من تينة الصدر غصنًا

وأقذفُه كالحجرْ

وأنسفُ دبابةَ الفاتحين

تندلع الصورة من استبدالية عنيفة قصدية نهض بها فعل الاستبدال «أسمي» الذي خلق توحداً غريباً بين الإنسان والشجر والحجر، فقد أصبحت الضلوع شجراً والصدر تينة لها غصن، وهذا التنسيق الشعري القصدي للدوال يجاوز منطق الواقع من خلال التداخل الغريب بين الإنساني والطبيعي، ويتحد الكل في مواجهة فنية جمالية مع البنية الغريبة «الاحتلال» تتجلى في القذف والنسف.

ومن ذلك قوله [57] :

يا هُدْهُدَ الكلمات حينَ تُفرخُ المعنى

وتخطفُنا من اللغة الطيورْ

يا ابنَ التوتر حين تنفصلُ الفراشةْ

من عناصرها ويسكنُها الشعورْ

ذوِّبْ هنا صلْصَالنا

ليُشقَّ صورةَ هذه الأشياء نورْ

تنبي الصورة في هذه النسيجة الكلامية بالاقتران التلقائي والتحويلي، فالتلقائي تمثل في اقتران الهدهد بالكلمة : «يا هدهد الكلمات « وهو اقتران إنتاجي إيجابي : « حين تفرخ المعنى «، وتجلى كذلك في اقتران اللغة بالطيور : « وتخطفنا من اللغة الطيور «، وهو إنتاجي سلبي تتجلى سلبيته في الخطف.

وأما الاقتران التحويلي ؛ أي الذي يسبقه خطوة تحويلية، فقد تمثل في اقتران الفراشة بالشعور، فهذه الفراشة انفصلت من عناصرها قبل أن يسكنها الشعور: «حين تنفصل الفراشة من عناصرها ويسكنها الشعور»، وتجلى، أيضاً، باقتران الصلصال بالنور. وهذا الصلصال قد أصابه ذوبان، كل هذا الاقتران بنوعيه قد شكل صورة رؤية كثيفة الدلالة متعددة الإيحاءات تجمع المتاح الحسي والممكن الذهني.

الخاتمة :

تناولت هذه الدراسة تجليات القصدية الدرويشية متخذة من الأسلوبية سبيلاً، وقد أوضح الباحث في مقدمة البحث أهمية هذه الدراسة وأسباب اختيارها، وقد جعل الدراسة في محورين اثنين ليحقق الهدف المنشود الماثل في الكشف عن قصدية درويش الفنية وتجلياتها، فكان المحور الأول: اللغة والمقصدية، الذي أوضح فيه الباحث دور ومساهمة اللغة في تحقيق المقصدية، وفي الثاني أبان عن تجليات هذه القصدية التي تمثلت في ظواهر عديدة اختار منها الباحث السلب والمفارقة الزمنية والاتساع؛ وذلك لانتشارها في مدونات درويش الشعرية.

وبعد هذه الدراسة المتواضعة لتجليات القصدية

الدرويشية توصل الباحث إلى نتائج عدة يقف في مقدمتها:

1- أشعار محمود درويش طاقة تعبيرية هائلة لا تسير على نمطية واحدة وإنَّما متغيرة ومدهشة، وتجلى ذلك في جوانب متعددة منها :

أ- انتقاء أدوات السلب وأحيازها وتحديد مقدار فاعليتها فيما تتسلط عليه، وفي أحايين أخرى يجردها من تأثيرها.

ب- انتقاء بعض تقانات الفنون، مثل : الرواية والقصة، وبراعة مقصديته في البناء اللغوي لتقانتي: الاسترجاع والاستباق.

ج- تشكيل تراكيب شعرية من دوال متنافرة دلالياً.

د- إعادة خراطة الواقع وتشكيل رؤى فاعلة.

2- إنَّ هذه المقصدية قد رفدت نصوصه الشعرية بدلالات متدفقة متجددة، الأمر الذي صعب من مهمة الناقد الذي وجد نفسه أمام لغة كثيفة عصية على الاختراق.

ويوصي الباحث بما يلي :

1- الشروع بمشروع نقدي قومي لمدونات درويش الشعرية من أجل تقريبها إلى الملتقى.

2- اعتماد هذه الأشعار وسيلة فريدة تمكن المبدعين وهواة الشعر من فهم لعبة الشعر.

3- عقد مقاربات نقدية للوحات غلاف دواوينه وعناوينها.

هوامش البحث:

1. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى بن علي، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، القاهرة : طبعة دار المعارف بلا طبعة، 1968/25.
2. « أدونيس »، أحمد سعيد ، الشعرية العربية، بيروت : دار الآداب، ط2، 1989/39.
3. زتسيلاف واورزنياك ، مدخل إلى علم النص – مشكلات بناء النص–، ترجمه وعلق عليه : سعيد حسن بحيري، القاهرة : مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2003 / 21.
4. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز :، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، القاهرة، جدة، مطبعة المدني، بلاطبعة، 1992/28.
5. رينيه، ويلك – أوستن، وراين ، نظرية الأدب، ترجمة : محي الدين صبحي، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1962 /225.
6. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، بيروت : دار الهدى للطباعة والنشر، ج1، ط2، د.ت/ 33.
7. اليوسفي، محمد لطفي، الشعر والشعرية، تونس : الدار العربية للكتاب، ط1، 1992/34.
8. " أدونيس"، أحمد سعيد، الشعرية العربية، مرجع سابق /6.
9. اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق : طبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بلا طبعة، 1982/12.
10. الدسوقي، عبد العزيز، تطور النقد العربي الحديث في مصر، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1977 / 268.
11. " أدونيس" ، أحمد سعيد ، مقدمة للشعر العربي، بيروت : دار العودة، ط4، 1983/12،13.
12. العَّلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، عمان، رام الله، غزة: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003/17.
13. عبد اللطيف، محمد حماسة، ظواهر نحوية في الشعر الحر "دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور"، القاهرة : مكتبة الخانجي، ط1، 1990/ 17.

وانظر: عبد اللطيف، محمد حماسة، النحو والدلالة "مدخل لدراسة المعنى النحوي ___ الدلالي"، القاهرة : مطبعة المدينة، ط1، 1983 / 13.

14. عيد، رجاء ، القول الشعري "منظورات معاصرة"، الاسكندرية، منشأة المعارف، بلا طبعة، 1995/ 173.
15. "ابن الأثير الجزري الشيباني"، أبو الفتح ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، بيروت : دار الكتب القلمية، ط1، 1998/116.
16. موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، بير زيت : مركز القدس للتصميم ، ط1، 1998 /52.
17. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، القاهرة : دار الفكر العربي، ط6، 2003/13.
18. "أدونيس" ، أحمد سعيد، الشعر والشعرية : مرجع سابق/94.
19. الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص "البنية والدلالة"، الدار البيضاء : منشورات الرابطة، ط1، 1996 /17،20.
20. محمد، رمضان بسطاويسي، الجميل ونظريات الفنون "دراسات في علم الجمال"، الرياض، مؤسسة اليمامة، ط1، 1996/ 329.
21. محمد، رمضان بسطاويسي، الجميل ونظريات الفنون : مرجع سابق /332.
22. عبد المطلب، محمد، هكذا تكلم النص « استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام « ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، بلاطبعة، 1997/15،20،30.
23. عبد المطلب، محمد، مناورات الشعرية، مصر : دار الشروق، ط2، 1996 / 33.
24. فضل، صلاح، شفرات النص، مصر : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990/ 27.

25. "المبرد"، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق، محمد عبد الخالق عظيمة، بيروت : عالم الكتب، طبعة مصورة عن طبعة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1399هـ / 216.
26. المخزومي، مهدي، في النحو العربي "نقد وتوجيه"، لبنان، صيدا : ط1، 1964/246.
27. عمايرة، خليل أحمد، أسلوبا النفي والاستفهام في العربية "دراسات في ضوء علم اللغة المعاصر"، الأردن : دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 1987/56.
28. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت : دار العودة، المجلد الأول، ط1996/33،14.
29. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة ، المجلد الأول، مرجع سابق، 111.
30. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول ، مرجع سابق، 19، 20.
31. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة ، بيروت : دار العودة، المجلد الثاني، ط1، 1994 /239.
32. السيوطي، جلال الدين، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق، عبد العال سالم مكرم، الكويت : دار البحوث العلمية، بلا طبعة، 1975/ 2/ 4.
وانظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، الكشاف، القاهرة :مطبعة الحلبي، بلا طبعة، 1966/ 1/ 248.
33. "سيبويه"، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، بيروت : عالم الكتب، ط3، 1983، 4/22.
34. درويش، محمود، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، 190/191.
35. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق، 20/21.
36. بو طيب، عبد العال، مستويات دراسة النص الروائي، دمشق، الرباط : مطبعة الأمنية، ط1، 1999/ 153.
37. قاسم، سيزا، بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، بيروت، لبنان : دار التنوير، دار المثلث، ط1، 1985/ 60.
38. شاكر، جميل، المرزوقي، سمير، مدخل إلى نظرية القصة، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة « آفاق عربية »، بلا طبعة، 1996/91.
39. درويش، محمود، لماذا تركت الحصان وحيداً، القدس : مطبوعات وزارة الثقافة، طبعة خاصة، 1995/ 3.
40. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق / 150، 151.
41. شاكر، جميل، المرزوقي، سمير، مدخل إلى نظرية القصة :مرجع سابق/76.
42. عيدان، انتصار جويد، البنية السردية في شعر نزار قباني "رسالة ماجستير مطبوعة" كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، بلا طبعة، 2002/ 88.
43. الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة، إبراهيم الخطيب، بيروت – لبنان : مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بلا طبعة، 1998/ 179، 180.
44. شاكر، جميل، المرزوقي، سمير، مدخل إلى نظرية القصة: مرجع سابق /30.
45. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق /106.
46. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق /400.
47. البقرة : آية : 214.
48. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق /12.
49. البقرة : آية :261.
50. إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق /113.
51. اليوسفي، محمد لطفي، الشعر والشعرية، مرجع سابق / 34.

52. أبو ديب، كمال، الواحد المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم ، القاهرة : مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف 1996/328.
53. الجزار، محمد فكري، محمود درويش « المختلف والحقيقي «، « الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند درويش» دراسة»، الأردن : الشروق للدعاية والإعلان، ط1، 1996/ 186.
54. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق / 108.
55. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق /563.
56. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، مرجع سابق /638.
57. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، مرجع سابق /454.

قائمة المصادر والمراجع :

1. ابن الأثير الجزري الشيباني، "أبو الفتح ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق، كامل محمد عويضة، بيروت : دار الكتب القلمية، ط1، 1998.
2. "أدونيس" ، سعيد، أحمد :
- الشعرية العربية، بيروت : دار الآداب، ط2، 1989.
- مقدمة للشعر العربي، بيروت : دار العودة، ط4، 1983.
3. إسماعيل ، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، القاهرة : دار الفكر العربي،ط6، 2003.
4. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، القاهرة، جدة: مطبعة المدني، بلا طبعة، 1992.
5. الجزار، محمد فكري، محمود درويش "المختلف والحقيقي" الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند درويش "دراسة"، الأردن : الشروق للدعاية والإعلان، ط1، 1996.
6. ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، ج1، ط2، د.ت.
7. الحجمري ، عبد الفتاح، عتبات النص "البنية والدلالة" ، الدار البيضاء: منشورات الرابطة، ط1، 1996.
8. درويش، محمود :
- الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة، المجلد الأول، ط14/1996.
- الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة، المجلد الثاني، ط1، 1994.
لماذا تركت الحصان وحيداً، القدس: مطبوعات وزارة الثقافة، طبعة خاصة، 1995.
9. الدسوقي، عبد العزيز، تطور النقد العربي الحديث في مصر، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1977.
10. أبو ديب ، كمال، الواحد المتعدد : البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم ، القاهرة: مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف 1996.
11. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى بن علي، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، تحقيق، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، القاهرة: طبعة دار المعارف، بلا طبعة، 1968.
12. رينيه، ويلك – أوستن، وراين ، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1962.
13. زتسيلاف واورزنياك ، مدخل إلى علم النص – مشكلات بناء النص–، ترجمه وعلق عليه : سعيد حسن بحيري، القاهرة : مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
14. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر، الكشاف، القاهرة :مطبعة الحلبي، بلا طبعة، 1996.

15. «سيبويه» ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، الكتاب، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، بيروت: عالم الكتب، بيروت: ط3، 1983.
16. السيوطي، جلال الدين، همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق، عبد العال سالم مكرم، الكويت: دار البحوث العلمية، بلا طبعة، 1975.
17. شاكر، جميل، المرزوقي، سمير، مدخل إلى نظرية القصة، بغداد: دار الشؤون الثقافة العامة "آفاق عربية"، بلا طبعة، 1996.
18. الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، بيروت – لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بلا طبعة، 1998.
19. بو طيب، عبد العال، مستويات دراسة النص الروائي، دمشق، الرباط : مطبعة الأمنية، ط1، 1999.
20. عبد اللطيف، محمد حماسة:
- ظواهر نحوية في الشعر الحر "دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور"، القاهرة : مكتبة الخانجي، ط1، 1990.
- النحو والدلالة "مدخل لدراسة المعنى النحوي ـــ الدلالي"، القاهرة : مطبعة المدينة، ط1، 1983.
21. عبد المطلب، محمد:
_ مناورات الشعرية، مصر: دار الشروق، ط2، 1996.
_ هكذا تكلم النص "استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام" ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، بلاطبعة، 1997.
22 العَّلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري، عمان، رام الله، غزة: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003.
23 عمايرة، خليل أحمد، أسلوبا النفي والاستفهام في العربية "دراسات في ضوء علم اللغة المعاصر"، الأردن : دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، 1987.
24. عيدان، انتصار جويد، البنية السردية في شعر نزار قباني "رسالة ماجستير مطبوعة"، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات:بلا طبعة، 2002.
25. عيد، رجاء، القول الشعري "منظورات معاصرة"، الاسكندرية، منشأة المعارف، بلا طبعة، 1995.
26. فضل، صلاح، شفرات النص، مصر : دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990.
27. قاسم، سيزا، بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، بيروت، لبنان : دار التنوير ودار المثلث، ط 1، 1985.
28. المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب، تحقيق، محمد عبد الخالق عظيمة، بيروت : عالم الكتب، طبعة مصورة عن طبعة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1399هـ.
29. محمد، رمضان بسطاويسي، الجميل ونظريات الفنون "دراسات في علم الجمال"، الرياض، مؤسسة اليمامة، ط1، 1996.
30. المخزومي، مهدي، في النحو العربي "نقد وتوجيه"، لبنان، صيدا : ط1، 1964.
31. موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، بيرزيت: مركز القدس للتصميم ، ط1، 1998.
32. اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق: طبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بلا طبعة، 1982.
33. اليوسفي، محمد لطفي، الشعر والشعرية، تونس: الدار العربية للكتاب، ط1، 1992.