الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون ـ تيارت ـ
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب الحديث والمعاصر:

بنية الخطاب الشعري في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش

من إعداد الطالبتين:
- قـــدور خالديـــة
- مـــداح عائشـــة

إشراف الدكتور:
- بالعربي السعيـــد

- أمام لجنة المناقشة المكونة من

د. موازي ربيـــــع	أستاذ محاضر "أ"	رئيسا
د. بالعربي السعيد	أستاذ محاضر "أ"	مشرفا ومقررا
د. منقور صلاح الدين	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا

السنة الجامعية:

2021/2020م / 1442/1441هـ

"رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ"

النمل -19-

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر الخالص لله عز وجل الذي منّا علينا بنعمة العلم ومهّد لنا سبيله الواجب علينا شكره، القائل في كتابه "**لئن شكرتم لأزيدنكم**»

فلك الحمد ربي ولك الشكر على ما أعطيتنا، والى كل الذين لهم الفضل في تحصيل العلم وجمع كل ما تيسر منه والى الأساتذة الكرام قسم اللغة والأدب العربي بجامعة ابن خلدون، وخاصة الذي قدم لنا يد العون والمساعدة دون فتور أو ملل والذي لم يبخل علينا يوما ما بنصائحه وتوجيهاته وهو الأستاذ الفاضل: "**بالعربي السعيد**"، فله منا جزيل الشكر والتقدير على ما أخذنا منه من وقت وما بذله من جهد فجزاه الله عنا خير الجزاء وكفاه في رزقه وأهله، والى من كان وراء هذا العمل من قريب وبعيد ولو بكلمة طيبة، والى أعز صديقاتي وكل هؤلاء جميعا فلهم كل الشكر والعرفان.

تم بحمد الله وعونه

إهداء

نهدي ثمرة جهدنا إلى أغلى نعم الله علينا في هذا الكون

ركيزة الأسرة ونورها الذي لا ينطفئ.....

إلى ذات النبع الصافي من الحب والحنان والدفئ ....

إلى التي لا يوجد مثلها في الوجود أمي الغالية

إلى الرجل العظيم الذي تحمل مرارة العيش وقساوة الأيام من أجل سعادة أبنائه

أبي الغالي .....

إلى كل الاخوة والاخوات والأهل والأقارب

وإلى كل زملائي ورفاق دربي

إلى كل من اخذ بيدي إلى العلم والمعرفة

عائشة.....خالدية

مُقَدِّمَةٌ

مقدمـــة:

يعد الخطاب الشعري خطاب لغوي يفرغ نفسه في قالب نظام اصطلاحي يشكل بالضرورة عملية الاتصال، ويختلف في بنيته وأدواته عن الخطابات الأخرى والكل يشترك في غاية واحدة وهي الاقناع ذلك أن الاقناع وثيق الصلة بالمتلقي، بل هو موجه له.

فالخطاب الشعري لا يكتفي بترتيب الكلمات لأداء المعنى وإنما لابد أن يكون هناك تفاعل وترابط وتناسق بين الجمل يؤدي إلى تكثيف الدلالة من ناحية، والانسجام الصوتي من ناحية ثانية، وهذا ما نلمسه في خطابات "محمود درويش" الشعرية من ديوانه لا تعتذر عما فعلت بحيث تميز خطابه عن سائر الخطابات الشعرية الأخرى بسمات موسيقية ولغوية وتصويرية.

ففي شعر محمود درويش يمتزج الحب بالوطن بالحبيبة الأنثى وهنا نلاحظ سيطرة الخطاب المباشر على نصه الشعري مع استخدام الشاعر لتقنيات أسلوبية مثل الحجاج والاقناع، وعلى هذا الأساس اخترنا مدونة شعرية تنتمي إلى شاعر لطالما عبر عن قضية أسالت الكثير من الحبر ولا تزال ألا وهي قضية الوطن والإنسان الفلسطيني، لينتقل من خلالها محمود درويش من التجربة الوطنية الخاصة الى التجربة الانسانية في عمومها. وذلك من خلال ديوانه "لا تعتذر عما فعلت" الصادر عن دار رياض الريس 2004م، بيروت.

سنعرض في هذا البحث لدراسة ديوان محمود درويش "لا تعتر عما فعلت" الذي يعتبر على مدى سنوات عطائه الشعري ظاهرة لافتة للنظر ومدرسة ابداعية جدير بالوقوف عليها، وهذا ما دفعنا الى البحث عن أهم البنيات الطاغية في هذا الديوان، ومن ثمة يتسنى لنا الوقوف الى اشكالية البحث المتمثلة في:

- ما هي أهم البنيات الطاغية في ديوان محمود درويش "لا تعتذر عما فعلت"
- وما هي أهم الروابط الحجاجية التي انبنى عليها هذا الخطاب؟
- ما المقصود بالإيقاع
- كيف تجسد الايقاع الخارجي والداخلي في الديوان؟

-أما الأمر الذي دفعنا الى اختيار موضوع "بنية الخطاب الشعري لمحمود درويش"، "لا تعتذر عما فعلت" لم يكن الاعجاب بشعره فحسب، بل كان ذلك عاملا ذاتيا في الاختيار، أما العامل الموضوعي فكان خصوصية شعر الرجل بتنوع مضامينه واشكاله ووفرته العلمية، مما جعلها مادة صالحة للدرس والتجربة الشعرية للشاعر درويش في حد ذاتها. وثراء وغنى شعره بالتصوير حتى أضحى منهجا متبعا في الكتابة الشعرية، يجدر بالباحث الالتفات إليه وإلى دواوينه.

أما هدفنا من هذه الدراسة هو رفع الستار عن شاعر يعتبر هرما من أهرمات الشعر الحديث والمعاصر، وعليه فقد حاولت هذه الدراسة أن تحيل النظر بتأن وشمول في جوانب البنية الخطابية لشعر محمود درويش .

وقد اندرج موضوع بحثنا وفق مدخل وفصلين وخاتمة، فالمدخل معنون بالبنية والبنيوية، وفيه رصدنا مفهوم البنية والبنيوية ونشأتها وأهدافها وأسسها ومضمونها وأبعادها، وآراء علماء اللغة العرب القدامى والمحدثين في البنيوية.

أما الفصل الأول فاهتم بمفهوم الحجاج لغة واصطلاحا وأهم روابطه، وتضمن مبحثين، خصص المبحث الأول للحديث عن مفهوم الحجاج، أهم الروابط الحجاجية وخصائص الحجاج، كما خصص المبحث الثاني للحديث عن الحجاج البلاغي وعلاقته بالبلاغة الجديدة تناولنا فيه مفهوم الحجاج البلاغي، علاقة الحجاج بالبلاغة الجديدة والاستعارة الحجاجية .

أما الفصل الثاني جعلناه دراسة تطبيقية تبحث في البنية الايقاعية في ديوان "لا تعذر عما فعلت" حيث قمنا باستخراج جماليات الايقاع بدراسة الايقاع الخارجي من وزن وقافية وروي، والايقاع الداخلي من طباق وتكرار، لنخلص في الأخير إلى الخاتمة وفيها استجماع لكل النتائج التي رصدت من كل فصول البحث.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، القائم على الوصف والتحليل، واستندنا في ذلك على مجموعة من المراجع والمصادر: ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش

وكذلك لسان العرب لابن منظور، وكتاب اللغة والحجاج للدكتور أبوبكر العزاوي وكذلك أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم لحمادي صمود.

وأكيد لا يخلوا أي بحث من بعض العقبات التي تعترضه والتي اعترضتنا بدورنا منها كثرة المصادر والمراجع، مما أدى إلى سعة المعلومات بسبب اختلاف الباحثين في كيفية تناولهم ودراستهم لدراسة أشعار محمود درويش مما صعب عملية الانتقاء غير أن ذلك لم يكن حائلا دون انجاز البحث ومواصلة دربنا.

وليس لنا في الختام إلا أن نحمد الله عزّ وجل على ما أعان ويسّر، كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدم بجزيل الشكر لأستاذنا المشرف "بالعربي السعيد" على صبره علينا طوال مدة انجاز البحث.

وكما اتوجه بخالص التحية وجزيل الشكر الى أساتذتنا الافاضل أعضاء لجنة المناقشة على اعطاء هذه المذكرة جزءا من وقتهم بقراءتها وتقويمها وتقديم ملاحظتهم العلمية القيمة.

الطالبتان:

مداح عائشـــة

قدور خالديـــة

تيارت في: 2021/06/29

مدخل

البنية والبنيوية

مدخل: البنية والبنويـــة:

1-الأصل اللغوي لكلمة بنية:

إن الأصل اللغوي لكلمة بنية: STRUCTURE، فهو مشتق من الكلمة اليونانية: STRUERE، والتي تعني البناء أو الطريقة التي يقوم عليها بناء ما، ثم امتد مفهوم ومعنى الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتشير المعاجم الأجنبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر[1].

ونجد كلمة بنية في اللغة العربية تعني: "كل ما هو أصل فيه وجوهري، وثابت لا يتبدّل بتبديل الأوضاع والكيفيات"[2].

وقد وردت كلمة بنيان في القرآن الكريم في أكثر من موقع فيه، قال تعالى: «**فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِم بُنْيَانًا ۖ رَّبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ** ۚ»[3]، وقوله تعالى: «**الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً**»[4]، وهنا نجد أن اللغويين العرب قد تصورا هذا الأصل على أنه الهيكل الثابت للشيء، فالنحاة العرب قد أتو بكلمة: البناء في مقابل الإعراب، ومن ذلك جاءت بعض تسمياتهم لبعض موضوعات النحو منها: المبني للمعلوم والمبني للمجهول[5].

---

[1] – ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة للنشر، الطبعة الثانية، بيروت لبنان، سنة: 1980م، ص: 175

[2] – مصطفى السعدني: قراءة بنيوية، المدخل اللغوي في نقد الشعر، دار المعارف للنشر، الإسكندرية مصر، سنة: 1987م، ص: 11.

[3] – سورة الكهف، الآية: 32

[4] – سورة البقرة، الآية: 22

[5] – ينظر صلاح فضل: مصدر سابق، ص: 175.

البنيوية في الاصطلاح:

يصعب الوقوف على تعريف شامل للبنيوية، فقد عرفها كثير من علماء اللغة الغربيين والعرب بتعريفات مختلفة، منها ما كان شاملا لها، ومنها لم يكن شاملا، بل يتعرض لبعض معانيها، فقد عرفها العالم اللساني الفرنسي إميل بنفست بقوله: "البنية هي ذلك النظام المنسق الذي تتحد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات، أو العلامات المنطوقة التي تتفاعل، ويحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل"[1].

وعرفها العالم اللغوي لالاند بقوله: "إن البنية هي كل مكوّن من ظواهر متماسكة، أو متضامنة بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل"[2].

ويرى رولان بارت بقوله: "مستعمل بكثرة في جميع العلوم الاجتماعية بكيفية لا تميز بعضها عن البعض الآخر، إلا عند المجادلة حول مضمونها"[3].

ويعرفها الخليلي: "بأنها موقف فلسفي يزعم أن ما يدعى بالحقيقة ما هي إلا تصور ذهني عند الإنسان، معتقدا أنه تقصاها واكتشفها"[4].

إذا فالبنيوية هي منهج فكري، وأداة للتحليل، تقوم على فكرة الكلية، أو المجموع المنتظم، اهتمت بجميع نواحي المعرفة الإنسانية، وإن كانت قد اشتهرت في مجال علم اللغة، والنقد الأدبي[5]

ومن خلال تلك التعريفات السابقة يمكن استخلاص ما يأتي:

1- أن هناك قاسما مشتركا بين البنيوية في جميع مجالاتها المختلفة، وبين التصورات المشتركة في جميع المدارس الخاصة بالخطاب اللساني.

---

[1] – مصطفى السعدني: قراءة بنيوية، المدخل اللغوي في نقد الشعر، مصدر سابق، ص:12.

[2] – عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 1993م، ص: 16

[3] – الطيب دبه: مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية إبستمولوجية،، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط 1، 2001م، ص: 41.

[4] – مصطفى السعدني: قراءة بنيوية، المدخل اللغوي في نقد الشعر، ق، ص: 15.

[5] –ينظر: زايد مقابلة، أساسيات في اللغة العربية،، مكتبة الفجر، ط 1، 1988م، ص: 218– 220.

2- إن البنية ليست مجرد جمع بين العناصر، وإنما هي مجموعة من الظواهر المتضامنة التي يستند كل منها إلى الآخر.

3- إن النظام اللغوي وسيطرته على عناصره، معناه أن كل عنصر يتوقف داخل هذا النظام على بقية العناصر الأخرى، وهذا لا يكون إلا بفضل علاقته بما عداه.

4- إن التماسك في البنية يحقق كل عنصر من هذه العناصر هدفه من خلال علاقته بما عداه من بقية العناصر.

فالبنيوية منهج فكري نقدي مادي غامض، يذهب إلى أن كل ظاهرة إنسانية كانت، أم أدبية تشكل بنية لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها، ويتم ذلك دون تدخل فكري للمحلل أو عقيدته الخاصة، ونقطة الارتكاز في هذا المنهج هي الوثيقة، فالبنية في هذا الإطار هي محل الدراسة، والبنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها، وفي مجال النقد الأدبي، فإن الانفعال أو الأحكام الوجدانية عاجزة عن تحقيق ما تنجزه دراسة العناصر الأساسية المكونة لهذا الأثر، ولذا يجب فحصه في ذاته من أجل مضمونه، وسياقه، وترابطه العضوي، والبنيوية بهذه المثابة تجد أساسها في الفلسفة الوضعية لدى كونت، وهي فلسفة لا تؤمن إلا بالظواهر الحسية[1] .

فقيل إن البنيوية: ثالث الحركات ثلاث في تاريخ الفكر الحديث يستحيل بعدها أن نرى العالم ونعاينه كما كان الفكر السابق يرى العالم ويعاينه، فمع ماركس ومفهومي الجدلية والصراع الطبقي، أصبح محالا أن نعاين المجتمع كما كان يعاينه من سبق ماركس، ومع الفن أصبح محالا أن نرى كرسيا كما يراه الذين سبقوا "بيكاسو" ومع البنيوية ومفاهيم التزامن، الثنائيات الضدية، والإصرار على أن العلاقات بين العلامات لا العلامات نفسها، وأصبح محالا أن نعاين الوجود الإنساني والثقافة والطبيعة، كما كان يعاينه الذين سبقوا البنيوية[2] .

[1] – ينظر: زايد مقابلة، أساسيات في اللغة العربية، مرجع سابق، ص: 218– 220

[2] – مرجع نفسه، ص: 218– 220

2-نشأتهـــا:

تمتد الجذور التاريخية لنشأة النظرية البنيوية إلى عهد سقراط، ولكنها تبلورت في صيغتها في ضوء نظريات وأفكار كثير من المنظرين، مثل: أوزوبل، وبياجيه ودي سوسير، وميشيل فوكو، وغيرهم.

ولكن يرجع الفضل في نشأة الدراسات البنيوية في العصر الحديث إلى العالم السويسري فرديناند دي سوسير؛ إذ أن آراءه في التفرقة بين اللغة والكلام، والدال والمدلول، وفي أولوية النسق أو النظام على باقي عناصر الأسلوب، وفي التفرقة بين التزامن والتعاقب، وكذلك استخدامه مصطلح بنية في العصر الحديث بالمؤتمر الذي عقده الشكلانيون الروس للعلوم في مدينة لاهاي سنة: 1928م، هي التي أسست لنشأة الدراسات البنيوية.

ومنهم من يرى أن رومان جاكبسون، هو أول من استخدم مصطلح البنيوية في العصر الحديث، وذلك في البيان الذي أصدره في أعمال المؤتمر سنة: 1939م[1].

وبنيت أساسيات البنيوية الحديثة، حينما بين فردناند دي سوسير بأن سياق اللغة لا يقتصر على التطور، وبأن تاريخ الكلمة لا يعرض معناها الحالي، ويكمن السبب في وجود النظام، ولم يكن دي سوسير يستعمل لفظة بنية، بالإضافة إلى وجود التاريخ اللغوي، فالعلاقة الأساسية التي تدخل في نطاق اللغة هي عبارة بين الشارة والمعنى، ومن الطبيعي أن تؤلف مجموعة المعاني نظاما يرتكز على قاعدة من التمييزات والمقابلات؛ إذ إن هذه المعاني تتعلق ببعضها، كما تؤلف نظاما متزامنا؛ إذ إن هذه العلاقات مترابطة.

وإذا كانت البنيوية الأولية متزامنة أساسا في مقابل النظرة التطورية لقواعد اللغة المقارنة، في القرن التاسع عشر، فإن ذلك يعود إلى ثلاثة أسباب:

1- وهو يحمل طابعا عاما، ويتعلق بالاستقلالية النسبية لقوانين التوازن بالنسبة لقوانين التطور.

[1]-ينظر: يمني العيد، في معرفة النص،، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت لبنان، ط 3، 1985م، ص:27

2- فهو إرادة التخلص من العناصر الغريبة على علم اللغة، والاكتفاء بميزات النظام الملازمة.

3- إن الميزة التزامنية للبنيوية تتعلق بوضع خاص بعلم اللغة[1] .

3-بماذا تسمى البنيوية:

يسمي بعض النقاد البنيوية بالثورة النظرية، أو المنهجية، وذلك لأنها ليست سوى منهج من المناهج الحديثة التي برزت إثر الثورة المنهجية الحديثة؛ ولأنها تؤمن باللغة، وتثق فيها، وفي إمكانية التحليل الموضوعي.

فالبنيوية قد أعادت الاعتبار للغة، حيث لم تعد اللغة وسيلة لنقل الأفكار والمفاهيم القبلية، وإنما هي الأساس الفاعل والمنتج لهذه المفاهيم التي تنقل بواسطتها، وفي الواقع فإن اللغة كانت ولا تزال تلعب الدور الحاسم والمنوط بها في عمليات الوصف، والنظر في منظومة الأفكار المتداخلة.

وقد بسطت البنيوية جناحيها خلال العقدين الماضيين من القرن العشرين على كثير من العلوم الإنسانية التقليدية، ومجالات النشاط الإنساني، وتمكنت من التزاوج مع طرائق التفكير النقدية الأخرى، فتبلورت بنيوية شكلانية، وبنيوية نفسانية، وأخرى واقعية ماركسية"، فإن البنيوية وهي تقتحم منهجيا سبل المعرفة المعاصرة كأنها وجدت نفسها في ظرف تاريخي محمولة حملا على أن تبلور لنفسها محتوا فكريا، وعلى أن تقدم نفسها كفلسفة مضادة، وأن تنصب في موقع النقض بدل طريق الاسترسال"[2].

فالبنيوية هي بحث شمولي يسعى إلى توحيد جميع العلوم في نظام واحد، وأن يفسر علميا كل الظواهر الإنسانية، ولذلك استقطب هذا البحث كافة المجالات المعرفية بما فيها الفلسفة، وهذا ما حاول ليفي شتراوس توضيحه عندما قال: بأن البنية ليست واقعا تجريبيا، بل واقعا كليا، يقبع وراء المعطيات المباشرة.

[1] – ينظر: جان بياجيه البنيوية، ترجمة، عارف منيمنة، وبشير أبري، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط 4، 1985م، ص: 64، 65

[2] – عبد الله إبراهيم وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، معرفة الآخر، ص: 05

ويعد كلود ليفي شتراوس1908م،زعيم البنائية الفرنسية، ومؤسس النظرية البنيوية في العلوم الاجتماعية، وأول من طبقها في ميدان الأنتربولوجيا، فشملت المجتمع والفكر والثقافة، فمنهم من يرى أن: الفكر البنيوي كله يمكن أن يتحدد بأعمال شتراوس، بل وهناك من غالى وأكد القول وأكد أن: البنيوية ما هي إلا ليفي شتراوس، وقد توسع في نظرته للبنائية لتشمل الكون بأسره؛ لأنه يرى أن البنيوية مجرد منهج يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات[1].

ويرى العالم جان بياجيه السويسري الأصل أن: "تاريخ البنيوية العلمية طويل، فالدرس الذي يجب أن نستخلصه من هذا التاريخ هو أن البنيوية لا يمكن أن تشكل موضوعا لعقيدة، أو لفلسفة، وإلا لأمكن تجاوزها بسرعة، بل تشكل بالضرورة طريقة مع كل ما تنطوي عليه هذه اللفظة من التقنية ومن الالتزامات والشرف الفكري"[2].

ويرى المفكر الفرنسي ميشال فوكو1936- 1984م: أن البنيوية ليست فلسفة، وإنما يمكن ربطها بفلسفات مختلفة، لذلك ربط ليفي شتراوس منهجية البنيوية بفلسفة مادية الطابع، وعلى عكس الذي قام به العالم جيرو بربط طريقته الشخصية في التحليل البنيوي بفلسفة مثالية، واتخذ من المنهج البنيوي أساسا للربط بين دراسة التاريخ، ونظرية المعرفة، وانطلق في رؤيته للتاريخ من تعريفه للبنيوية بأنها "مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة، وأن هذه العلاقات يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النماذج "، وبذلك يرفض آراء العديد من البنيويين حول استقلالية الخطاب وانغلاقه، وتحديد الخطاب بالمستوى الأبستمولوجي الثقافي الضيق.

ويرى أن الخطاب بنية إدراكية لا شعورية ذات طابع فكري خالص، تنمو وتطور وفق نظام داخلي خاص، وهو وسيلة لقوة تتبناه مجموعة من أفراد داخل المجتمع يشتركون في الأهداف والمصالح، ويمثلون نسيجا اجتماعيا وثقافيا متميزا داخل المجتمع الإنساني في لحظة تاريخية محددة[3].

[1] – ينظر: الزواوي بغورة ،المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات،، دار الهدى للنشر، الجزائر،ط 1، 2002م، ص: 147

[2] – ينظر: جان بياجيه: البنيوية،، ص: 111

[3] – ينظر: إديثكروزويل: عصر البنيوية،، ص: 290

إلا أن ألتوسير استعمل مفاهيم التحليل البنيوي داخل فلسفة من الواضح أنها ماركسية الاتجاه، لذلك اعتقد أن بإمكاننا إثبات وجود رابط وحيد وحتمي بين البنيوية والفلسفة[1].

لقد ركزت البنيوية في آلية تحليلها للنص على دراسة البنى اللغوية، وإبراز العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة دون الاهتمام بالبعد الدلالي الناتج عن تغير التراكيب[2].

إن للبنيوية منظورا معرفيا تجاه النص وكينونته، وتجاه متلقيه وناقده، حيث نظر البنيويون إلى النص من زاوية هيكلية على أنه مجموعة من الأنساق المضبوطة تتمتع باستقلالية تجعل الدارس له تابعا لمادته سجينا لصياغتها، ومن ثم لزم على العامل في حقلها عدم تخطي أسوارها، أو إضافة شيئا من اجتهاداته، وبالتالي المساهمة في إقصائه، وإلغاء دوره، كما عزفت عن مقاصده ونواياه، ونعتت كل ذلك بعدم الجدوى واعتبرت كل ذلك لا فائدة منه[3].

4-أهداف البنيويـــة:

تهدف البنيوية اللغوية إلى عدة أمور يمكن تلخيص أهمها فيما يأتي:

1- اكتناه جدلية الخفاء والتجلي، وأسرار البنية العميقة وتحولاتها.

2- تغيير الفكر في معاينته للثقافة، والإنسان والأدب والشعر.

3- نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية، والشخصية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية للموضوعية، والشمولية والجذرية في آن واحد.

4- تحديد المكونات الأساسية للظواهر، ثم اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات.

5- البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي نشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية، وإعادتها إليها من خلال وعي حاد لنمطي البنى: البنية السطحية، والبنية العميقة.

---

[1] – ينظر: ميشال فوكو: البنيوية والتحليل الأدبي، العرب والفكر العالمي، تر: محمد الخماسي، ص: 15.

[2] –ينظر: فرحات بدري الحربي ،الأسلوبية في النقد العربي الحديث،، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 1، 2003م، ص: 34.

[3] – ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي بيروت، الدار البيضاء، 1994م ، ص: 43

6- استخراج العلاقات الخفية والعميقة في النص، والتي تعد هي المؤسس للمعنى، وذلك أن العلاقات بين الثنائيات قد تكون علاقات نفي سلبي، وتضاد مطلق.

7- تحقيق رؤية شمولية للأشياء تتجاوز شروط الزمان والمكان، والفرد، واللغة، وتجسد لعلاقات جدلية بين الجزئي والكلي، والعام والخاص[1].

5-أسس البنيوية:

إن للبنيوية اللغوية العديد من الأسس التي اعتمدت عليها في تأسيس نظريتها، نجملها فيما يأتي:

أ-النسق أو النظام: وهوما جاء من الكلام على نظام واحد، والتنسيق معناه التنظيم، فهو يعني النظام أو الترتيب.

فالنسق ليس سوى مجموعة من الفوارق الصوتية المتآلفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية، إلا أن هذه المقابلة بين عدد من الرموز السمعية، وعدد آخر من الأفكار متقطع من جملة الفكر، تولد نظاما من القيم الخلافية، هذا النظام هو الذي يمثل الرابطة الفعالة بين العناصر الصوتية، والنفسية داخل كل رمز[2].

فبذلك يكون مجموعة من القضايا المرتبة في نظام معين، بعضها مقدمات لا يبرهن عليها في النسق ذاته، والبعض الآخر يكون نتائج مستنبطة من هذه المقدمات[3].

وهناك اختلافات قائمة بين كل من النسق والبنية، نجملها فيما يأتي:

أ- يشترك النسق والبنية في اعتمادهما على الكلية والعلاقات والثبات، والتوازن بين العلاقات والدراسة التزامنية.

---

[1] – ينظر: زايد مقابلة: أساسيات اللغة العربية، مرجع سابق، ص،221

[2] – ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصدر سابق، ص: 37.

[3] – ينظر: مراد هبة: المعجم الفلسفي، دار مأمون للطباعة والنشر، مصر، ط 3، 1979م، ص: 445

ب- يعتمد كل منهما على مفهوم النموذج، فالنسق يشكل تلازما واقعيا لنموذج ما، والنموذج يشكل مقاربة لمفهوم النسق.

ج- يختلف النسق عن البنية في أن كل نسق نظري له بنية منطقية محددة، ومعن ى هذا أن الأنساق تتألف من عناصر، وعلاقات وبنى، فالبنية أحد المكونات الأساسية للنسق[1].

ب-التزامن: ويقصد به زمن حركة العناصر فيما بينها في البنية، وتتحرك العناصر في زمن واحد، هوزمن نظامها، فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية، وثبات نسقها، فإن التزامن يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة، أي أنه يرتبط بما هو متكون، وليس بما هو في مرحلة التكون، أي بما هو مكتمل، وليس بما يكتمل بما هو بنية وليس بما سيصير بنية[2].

ويرى دي سوسير أن التزامنية تمثل محورا أفقيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتواجدة، أو المتوقعة على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي دخل، في حين أن وجهة النظر التعاقبية تمثل محورا عموديا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتتابعة على أساس التغير الزمني أو التاريخي[3].

ج-التعاقب: إن التعاقب والتزامن معنيين متكاملين؛ إذ لا نستطيع أن نفهم مفهوم التعاقب إلا في ضوء مفهوم التزامن، والتعاقب هومن التزامن أي زمن تخلخل البنية، زمن تهدم العنصر، وهو بذلك انفتاح البنية على الزمن[4].

فالدراسة التعاقبية تخدم الباحث اللساني من وصفها للنظام، وذلك بما تقدمه من بحث في العلاقات القائمة بين عناصره، واستنباط القوانين المتحكمة فيها، وكذلك دراسة تتبع وتطور اللغات العالمية، ونفس الأمر يصدق على الدراسات والأبحاث البنيوية، إن التعاقب في النظام البنيوي لا يعني التطور والارتقاء من بنية إلى أخرى، لكن التعاقب كمفهوم بنيوي يعني استمرار البنية نفسها التي تتعرض للخلل بسبب تهدم عنصر من عناصرها، ثم لا تلبث هذه البنية نفسها أن

[1] - ينظر: الزواوي بغورة: المنهج البنيوي بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات،، ص:74.

[2] - ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، مصدر سابق ،ص: 43.

[3] - ينظر: عبدالرحمن الحاج صالح: اللسانيات، معهد العلوم اللسانية والصوتية، الجزائر، مج 2، رقم: 1، 1972م، ص: 45

[4] - ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 44.

تستعيد نظامها لتستمر به بعد دخول العنصر البديل فيها، فهذه البنية إذا لا تتغير ككل، والتعاقب لا يعني زمن هذا التغير الكلي[1].

6-وللبنيوية مستويات لغوية تدرسها، يمكن حصرها في الآتي:

1- المستوى الصوتي: حيث تدرس الحروف ورمزيتها، وتكوينها الموسيقي من نبر وتنغيم وإيقاع.

2- المستوى الصرفي: وتدرس فيه الوحدات الصرفية، ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي نفسه.

3- المستوى المعجمي: وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية التجريدية، والحيوية والمستوى الأسلوبي لها.

4- المستوى النحوي: وهو خاص بدراسة تأليف وتركيب الجمل، وطرائق تكوينها، وخصائصها الدلالية والجمالية.

5- مستوى القول: لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

6- المستوى الدلالي: وهويهتم بتحليل المعاني المباشرة، وغير المباشرة، والصور المتصلة بالأنظمة الخارجية عن حدود اللغة، والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع، وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

7- المستوى الرمزي: الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا أدبيا جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثاني، أو ما يسمى باللغة داخل اللغة[2].

[1] – ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 44.

[2] – ينظر: صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ونظرية الأدب المعاصر، ديفيد بشبندر، تر: عبدالمقصود عبدالكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996م، ص: 66

7-مضمون البنيوية:

إن دراسة أي ظاهرة، أو تحليلها من الوجهة البنيوية، يعني أن يباشر الدارس، أو المحلل وضعها بحيثياتها وتفاصيلها وعناصرها بشكل موضوعي، من غير تدخل فكره، أو عقيدته الخاصة في هذا، أو تدخل عوامل خارجية، مثل: حياة الكاتب، أو التاريخي في بنيان النص، وكما يقول البنيويون: "نقطة الارتكاز هي الوثيقة، لا الجوانب، ولا الإطار، وأيضا: البنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها.

وتسعى إلى اكتشاف ظاهرة معينة، وتمييزها بدقة، وتقصي درجة جذريتها، وطغيانها على الفكر الإنساني، والأعمال الأدبية.

8-ومن أبعادها: القدرة على اكتناه بنى أكثر شمولية، وخفاء من بنية نص شعري محدود عبر وعي طبيعة المكونات الفعلية لهذه البنى في الثقافة الإنسانية والعلاقات الجدلية التي تتكون بينها من حيث هي أطراف لثنائية ضدية عميقة التجذر.

وقد ركزت البنيوية على شيئين، واهتمت بهما كثرا هما:

أولا- اللاتاريخية:

سادت النزعة اللاتاريخي لدى البنيويين وتعتمد في تنكرها للمنظور التاريخي على الثنائية اللغوية، وكان شتراوس مثلا يدرس البنى الاجتماعية، والعقلية لمختلف المجتمعات ويتجاهل المحور التاريخي تجاهلا مطلقا، ويحاول أن يستخرج بعض الأنساق الثابتة التي يرى أنها كامنة في اللاوعي، ويذهب دريدا وفوكو إلى أنه لا يوجد شيء يسمى التاريخ، وأن الفهم الشائع لدى البنيويين حول علاقة التاريخ باللغة، هو أن اللغة هي التي أوجدت مفهوم التاريخ، وليس العكس[1].

ثانيا: موت المؤلف:

إن النقد الألسني لم يعد يبحث عن ذات المؤلف كما في السابق؛ لأنه ببساطة لم يعد بحاجة إلى ذلك، إن الخطاب يشي بكل الظروف التي رافقت تشكله، فهو يعكف على الاستدلال عن

[1] - ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي ،ط 1، 1999م، ص:152

ذاته بذاته دونما حاجة إلى البحث عنها خارج الخطاب، والخطاب يقتضي كل حيثيا ت نشوئه، وهذا بالطبع يعفينا من أي بحث عن مبررات الخطاب من خارجه، فالمبدأ الأساسي في النقد الألسني ينطلق من مبدأ المحايثة، وهو دراسة النسق اللغوي في ذاته من دون العودة إلى تاريخه، ولا إلى علاقته بالمؤلف، لم يعد كل ذلك لا زما.

وألغت اللسانيات والبنيوية المؤلف عندما ركزت عل ى الدال والمدلول، وأقصت المرجع، وكل ما هو مادي خارجي عن المعط اللغوي، وقد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في محمولها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه دون أن تكون هناك صورة لإسنادها إلى المتحدثين، فمن الناحية اللسانية ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول: إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالقائل أو الشخص، وهذا الفاعل الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده، يكفي كي تقوم اللغة أي كي تستنفذ[1].

وترفض البنيوية تدخل المؤلف، أو تأثير حياته على بنيان النص، وتطورت النزعة إلى إعلان موت الإنسان، وموت المؤلف، كما يرى رولان بارت، وميشيل فوكو، ويقطع رولان بارت صلة المؤلف بالنص الذي خلقه على أكثر من مستوى، فهو يرى أنه حالما تبد أ الكتابة، يأخذ المؤلف بالموت، ولا يخفى على أحد أنها مقولة أحادية، وعاجزة، وهذا ما أوجد مبدأ التركيز على سلطة القارئ، وسلطة للنص بهدف إلغاء دور المؤلف.

وقد ركزت أغلب الاتجاهات البنيوية على الإعلاء من سلطة النص، و لم تعر اهتماما لما خارجه على عكس الاتجاه التفكيكي والتشريحي الذي أعلى من سلطة القراءة، والقارئ مع التأكيد على نفي إمكانية تحقيق قراءة موضوعية؛ لأن القراءة هي تجربة شخصية، كما لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته[2].

[1] – ينظر: أ. ت. أسخاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية،، دار المسيرة، بيروت لبنان، 1984م، ص: 167

[2] – روجيه غارودي: البنيوية، فلسفة موت المؤلف،، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط 3 ، 1985م، ص: 43

وكل ظاهرة – تبعاً للنظرية البنيوية – يمكن أن تشكل بنية بحد ذاتها، فالأحرف الصوتية بنية، والضمائر بنية، واستعمال الأفعال بنية... وهكذا، وتتلاقى المواقف البنيوية عند مبادئ عامة مشتركة لدى المفكرين الغربيين، وفي شتى التطبيقات العملية التي قاموا بها، وهي تكاد تندرج في المحصلات التالية.

1- السعي لحل معضلة التنوع والتشتت بالتوصل إلى ثوابت في كل مؤسسة بشرية.

2- القول بأن فكرة الكلية، أو المجموع المنتظم هي أساس البنيوية، والمرد الذي تؤول إليه في نتيجتها الأخيرة، ولئن سارت البنيوية في خط متصاعد منذ نشوئها، وبذل العلماء جهدا كبيرا لاعتمادها أسلوبا في قضايا اللغة، والعلوم الإنسانية والفنون، فإنهم ما اطمأنوا إلى أنهم توصلوا من خلالها إلى المنهج الصحيح المؤدي إلى حقائق ثابتة.

3- في مجال النقد الأدبي، فإن النقد البنيوي له اتجاه خاص في دراسة الأثر الأدبي يتلخص:

في أن الانفعال والأحكام الوجدانية عاجزة تماما عن تحقيق ما تنجزه دراسة العناصر الأساسية المكونة لهذا الأثر، لذا يجب أن تفحصه في ذاته، من أجل مضمونه، وسياقه، وترابطه العضوي، فهذا أمرً ضروري لا بد منه لاكتشاف ما فيه من ملامح فنية مستقلة في وجودها عن كل ما يحيط بها من عوامل خارجية[1].

4- يقرر رولان بارت أنه لا يمكن حصر المحكيات في العالم، فهي حاضرة في الأسطورة والحكاية الخرافية، والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ، والتراجيديا والدراما، والكوميديا وفي المسرحية الإيمائية، وحتى في اللوحة والرسم على الزجاج، وفي السينما والبرلمان، كما هي موجودة في المحادثة، وفي كل الأزمنة والأمكنة، حيث لا يوجد شعب دون حكاية المحكي حاضر، مثل: الحياة، وهو عالم يتجاوز للتاريخ والثقافات.

[1] – ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، العربية السعودية، 1895م، ص: 83

ويضيف بارت في هذا الصدد بقوله: علمنا الشكلانيون الروس، وبروب، وكلود ليفيشتراوس أن المحكي إما مجرد كلام فارغ، أو أنه يمتلك بنية قابلة للتحليل، ليتساءل أين نبحث إذا عن بنية الحكاية؟، يجعل رولان بارت من الإنجازات الألسنية نقدا منطلقا لدراسته البنيوية، وفي موقفه العام أن اللسانيات قد غرقت في التصنيفات العديدة المتشابكة للمحكي، فإذا كانت اللسانيات قد اعتبرت أي خطاب- بما فيه المحكي- غير متحقق خارج الجملة يضع بارت الفرضية التماثلية التالية: المحكي جملة كبيرة حيث المحكي بنيويا شريك الجملة دون إمكانية اختزاله إلى مجموعة من الجمل، فلم يعد ممكنا اليوم تصور الأدب كفن لا يهتم بأي علاقة مع اللغة منذ أن يستخدمها كأداة للتعبير عن الفكر والعاطفة أو الجمال ألا يصنع الأدب اليوم لغة بالشروط نفسها للغة؟[1].

9-آراء علماء اللغة العرب القدامى في البنيوية:

أ- سيبويـــه:

يدرج سيبويه معنى البنية في كتابه بلفظ: المسند والمسند إليه، فيرى أن المسند والمسند إليه هما ما لا يستغني أحدهما عن الآخر، وبهذا يصبحان كأنهما لفظ واحد[2].

ب- الجاحظ:

فإنه يرى أن النظم هوما وافق اللفظ لمعناه، وتآلف الألفاظ، وحسن تنظيمها كأنها لفظ واحد، ومعظم كلام الجاحظ حول نظم الأشعار، يقول: "وأجود ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهوى يجري على اللسان كما يجري على الأذهان"[3].

---

[1] – ينظر: رولان بارت، وجيرار جينيت: من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة غسان السيد، دار نينوى للنشر، نقلا عن صحيفة المستقبل، الاثنين: 29 آذار 2004م

[2] – ينظر: الكتاب لسيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط 2، ص 23

[3] – الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل بيروت لبنان: ط 1 ص 67

ج- عبد القاهر الجرجاني:

سبق عبد القاهر الفكر الغربي في معرفة التركيب، في نظريته النظم، ويكون قد طابق ما يطلق عليه اللغويون الغربيون اسم: Syntqxe، أو علم التركيب الذي يختص بدراسة العلاقات داخل نظام الجملة وحركة العناصر[1].

واختار الجرجاني لفظ: النظم، بديلا عن التركيب أو البنية؛ إذ يقول: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها[2].

وقد قسم عبد القاهر النظم إلى قسمين:

أ- نظم الحروف، ويرى أن نظم الحروف يراعى فيها الانسجام، فلوقلنا : ربض، مكان:

ضرب، لما حدث ما يفسد المعنى.

ب- نظم الكلمات، فإذا تقفينا فيه آثار المعاني كالرتبة، والمطابقة، والإسناد[3].

لم تنتشر البنيوية في العالم العربي بالقدر الذي انتشرت به في الغرب حيث إنها تتوزع في كل المجالات، سواء في العلوم الإنسانية، أم في غيرها من الأبحاث، فقد تمركز هذا المنهج في النقد الأدبي دون غيره.

10-البنيوية عند علماء العرب المحدثين:

أولا- الدكتور: عبد السلام المسدي، يرى أن البنيوية تجرأت على النص، وأزاحت ما كان يحيط به من هالة قدسية تعيق عن الرؤية الموضوعية المتأتية إضافة إلى أن موت المؤلف، كانت الفكرة الجانية عليها.

---

[1] - ينظر: المنصف عاشور: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كتاب كليلة ودمنة،، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م، ص: 15

[2] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،، تحقيق وشرح: عبدالمنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط 1، 1969م، ص: 65

[3] - المصدر نفسه ، ص: 49.

ثانيا- الدكتور سعد أبو الرضا لمحات، له رأي آخر في البنيوية، حيث يعتقد:

أ- أن النظرة المادية لواقع النص، أو ما يتصل به، تجعل الاتجاه البنيوي يتجاوز حدوده في تحليل النصوص المقدسة.

ب- حينما يؤمن هذا الاتجاه بالواقع دون غيره في تحليل النص، فيتجاهل ما فوق الواقع والقيم الأخلاقية، فذلك ينافي تحقيق التفاعل بين النص والمتلقي، فضلا عن الإخلال بالاعتقاد الإسلامي.

ج- الإيمان الأعمى والمطلق من أصحاب هذا المنهج بما يكتبون، يجعلهم رافضين لكل نقد، أو ملحوظة، مما يمنع التواصل المثمر للرفع من قيمة النقد.

د- حرص البنيويين على عزل النص عن صاحبه، موت المؤلف، يمنع من معرفة ظروف هذا النص المساهمة في تحليله.

ثالثا- شكري عياد، يقول: إن هذا التناقض هو ديدن الحضارة، الساعية لتحويل كل عمل إنساني إلى نظام مجرد، لكن الأدب اصطدم بها، فهو يعبر عن حالة الإنسان الشعورية.

رابعا-الدكتور حمودة: يعتقد أن فشل البنيوية الحقيقي هو عجز المنهج عن تحقيق المعنى، وإن سلم يجتاحه في تحليل اللغة، إلا أنه ينفي كفاءته في تحليل النصوص[1].

[1] - ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،، ص: 102

الفصل الأول

البنية الحجاجية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش

المبحث الأول: مفهوم الحجاج وأهم روابطه

1-مفهوم الحجاج

2-الروابط الحجاجية

3-خصائص الحجاج

المبحث الثاني: الحجاج البلاغي وعرقته بالبلاغة الجديدة

1-مفهوم الحجاج البلاغي

2-علاقة الحجاج بالبلاغة الجديدة

3-الاستعارة الحجاجية

1-مفهوم الحجاج :

لغة :

الحجاج في اللغة من "حاج" آو" يُحَاجِجْ"، "حِجاجَا"، وقد حجّه ابن سيدة (ت458) بقوله: "حَاجَجْتُه أُحاجِجُه حِجَاجًا محاجَّة من حجَجْتُه بالحُجَجِ التي أدليت بها، والحجّة البرهان، قيل الحجّة ما دوفع به الخصم، وقال الأزهري: "الحجّة الوجه الذي يكون الظفر عند الخصومة، وجمع الحجّة ،حجَجٌ وحِجَاجٍ وحاجَّه محاجّة وحجّاجا نازعه الحجَّة، وحَجّه يُحُجَّه غلبه على حجته وفي الحديث : "فحجّ آدم موسى " أي غلبه بالحُجّة، واحتج بالشيْء اتخذه حجّة .

وقال الأزهري : " إنما سميت حُجّة لأنها تُحجُّ، أي تقصد لأن القصد لها وإليها "[1]

فالحجّة عن ابن سيده هي البرهان أو سلسلة الحجج التي يستطيع المتكلم أن يفحم بها المتلقي .

أما ابن منظور(ت711) فقد ذكره في معجمه وقال: "حاججتُه أُحاجُّه حِجَاجَا ومُحَاجّة حتى حججته أي غلبته بالحجج التي أدليت بها...وقال حاجَّه محاجَّة وحجّاجا نازعه الحجّة...وقال أنا حاججتُه فأنا محاجٌّه وحجيجه أي مغالبه بإظهار الحجّة التي تعني الدّليل والبرهان" [2]، فابن منظور حذا حذو ابن سيده في مفهومه هذا ورأى أن الحجّة هي البرهان والدليل .

ومن خلال تعريف ابن منظور الأخير يمكن أن نستنتج أيضا دلالة أخرى غير مباشرة عند قوله "ما دفع به الخصم"، أي ما جادل به الخصم ،وهذا دليل على أنّ الحجّة تعني عنده الجدل وهي الدّلالة التي نجدها أيضا في المعجم الوسيط إذا جاء فيه " حاجّه محاجّة وحجَاجًا " أي جادله في قراننا الكريم "**أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ**"، واحتج عليه : أقام الحجّة وعارضه مستنكرا فعله ،"تحاجّوا" : تجادلوا .[3]

---

[1] المحكم والمحيط الأعظم : إبن سيدة، تح : عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، مادة (حجج)

[2] أبن المنظور: لسان العرب: دار صادر، لبنان، مج 2، ط 1، مادة (حجج)

[3] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 1، 2004، ص 156

فهنا الحجة تقابل الجدل، وتجدر الإشارة إلى أنّ الجدل الذي ذكر في المعجم الوسيط له دلالة سلبية وخاصة في الآية التي ذُكرت فيه ولكننا نجد دلالة ايجابية في الجدل في قوله تعالى " وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ " سورة النحل الآية 125.

يتضح مما سبق أنّ الحجاج يتجلّى في الخطابات التي تهدف للإقناع غرضه التأثير في المتلقي وإرغامه على الامتثال لأمرها والتسليم به، وهو بهذا يؤسس للدفاع عن الأفكار المعروضة من طرف المتكلم ،،وأنّه يتجسّد في مجال النسبية لا مجال الأحكام المطلقة والمنطقية هوما كان محور الدراسات اللسانية التداولية لمفهوم الحجّاج اللّغوي.

أما في القرآن الكريم فقد تكررت مادة "ح.ج.ج" وقد جاءت في الغالب بمعنى المخاصمة بالباطل، ومن شواهد ذلك قوله تعالى: " **أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ**"[1]، وقوله تعالى :" **وَالَّذِينَ يُحَاجُّونَ فِي اللَّهِ مِنْ بَعْدِ مَا اسْتُجِيبَ لَهُ حُجَّتُهُمْ دَاحِضَةٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَعَلَيْهِمْ غَضَبٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ**"[2]، يستثنى من ذلك، قوله تعالى:" قُلْ فَلِلَّهِ الْحُجَّةُ الْبَالِغَةُ فَلَوشَاءَ لَهَدَاكُمْ أَجْمَعِينَ "[3]؛ إذ تعني الحجة هنا "إرسال الرسل وإنزال الكتب"[4]؛ فهي بذلك بعيدة عن المخاصمة بالباطل، مستندا إلى قوله تعالى: " **أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ**"[5]، في حين الجدل منه ما هو حق، كقوله تعالى:" **ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ** "[6]. ومنه ما هو باطل كما في قوله تعالى:" **وَلاَ تُجَادِلْ عَنِ الَّذِينَ يَخْتَانُونَ أَنفُسَهُمْ إِنّ اللهَ لاَ يُحِبُّ مَن كَانَ خَوَّانًا أَثِيمًا**".[7]

---

[1] – سورة البقرة، الآية 258.

[2] – سورة الشورى، الآية 16.

[3] – سورة الأنعام، الآية 149.

[4] – حسنين محمد مخلوف: كلمات القرآن تفسير وبيان، مكتبة الشركة الجزائر، د.ط، د.ت، ص85.

[5] – سورة البقرة، الآية 258.

[6] – سورة النحل، الآية 125.

[7] – سورة النساء، الآية 107.

لا شك أنّ الطّاهر بن عاشور لم يعرف الحجاج بأنّه المخاصمة بالباطل على الاطلاق ودون استثناء كما نسب إليه بعض الباحثين، وإنما عرّف الحجّة، بالبرهان وجعل الفعل حاجّ يفيد المخاصمة وأنّ الأغلب أنه يفيد الخصام بالباطل".[1]

فإذا كان الفعل "حاج" كذلك فالفعل "حجّ" ليس كذلك؛ فهو يعني الغلبة، فقول النبي صلىّ الله عليه وسلّم "فحجّ آدم موسى"؛ أي غلب آدم موسى، وأسكت آدم موسى، وعاد بينهما والتعاطف والرّضى[2].

اصطلاحا :

تباينت نظرة الدّارسين المعاصرين " العرب والغربين " لمفهوم الحجاج بحسب تنوّع الزّوايا البلاغية واللّسانية والفلسفية والأصولية وهوما أدّى إلى ظهور العديد من المفاهيم المتعددة الّتي اثرت حقل اللّسانيات بعامّة والحجاجية بخاصّة ومن أبرز هذه المفاهيم في العصر الحديث نذكر :

مفهوم بيرمان Perleman ومفهوم تيتكاه Tyteca للحجاج:

يرى هذان الباحثان أنّ "موضوع نظرية الحجاج " هو درس تقنيات الخطاب التي من شأنها أن تؤدي إلى التّسليم بما يعرض عليها من أطروحات أو أنّ تزيد في درجة ذلك التّسليم[3]،فالخطاب الحجاجي عندهما خطاب واعي يرتكز في أساسه على منتجي الخطاب وعلى مدى قدرته على بناء نص حجاجي من خلال توظيفه للآليات الحجاجية المختلفة إذ أنّه يحمل الطّابع الجدلي الذّي يتجسّد بين الباث والمتلقي وفق تقنيات معيّنة يحاول بواسطتها كل منهما إقناع الأخر وإفحامه بحجج منطقية عقلانية .

الحجاج عند أنسكومبر J.C. Anscombre وديكرو O.Ducrot:

[1] – محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ج3، د.ط، 1984م، ص32

[2] - موسى شهين لاشين: فتح المنعم شرح صحيح المسلم، دار الشروق ،القاهرة، مصر، ج10،ط1، 2002، ص، 107

[3] ينظر : محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان، ص61

حاول كل من انسكومبر وديكرو أن يبرزا لنا مفهوم الحجاج من خلال مؤلفهما : " الحجاج في اللّغة ". وبيّنا أنّ مصطلحي البلاغة والحجاج يكتسبان معاني جد مختلفة عن التي كانت متداولة في التقاليد الأرسطية[1]، وأنّ الحجاج يكمن في اللّغة وليس فيما يتأسّس عليه الخطاب من منطق رياضي أو شكلي أو صوري.

خلافا لما هو عند بيرلمان Perleman وتيتكاه Tyteca،كما يريان أنّ : " الكثير من الأفعال القولية وظيفة حجاجية تتمظهر في بنية الجمل وتحمل الجمل مؤشرات تحدّد قيمتها التّداولية داخل البنية التركيبية باستقلال عن المحتوى الإخباري[2]. فهما يؤكدان أنّ أي خطاب له وظيفة حجاجية، فالحجاج عندهما يتمثل في تحقيق عملين اثنين هما فعل التّصريح بالحجّة من جهة وفعل النتيجة من جهة أخرى" .

وكذلك جيل دكلارك Gilles Declerq في قوله عنه : " أداة لغوية وفكرية تسمح باتخاذ قرار في ميدان يسوده النّزاع وتضفي عليه المجادلة[3]، إذ تتّحد اللّغة والفكر من أجل الوصول إلى قرار واتخاذ جانب معيّن في ظرف يسوده التراع والجدل وذلك باستعمال مختلف الحجج التي ترمي إلى الإقناع.

كما يمكن أن نقول عن الحجّة التي يتخذها الحجاج أداة لها الإقناع بأنها: "إمّا تمشّي ذهني يقصد إثبات قضية أو دحضها إما دليل يقدّم لصالح أطروحة ما أو ضدّها[4]"، فالحجة هنا تتقسم إلى قسمين:

- تمشي ذهني بمعني أنّه يعتمد البرهان العقلي من أجل إثبات قضية أو دحضها وهنا يكون الإثبات ذهنيا منطقيا.

[1] - l' argumentation dans le discours ruth amossy- France-Edition nathan- 2000 p 17

[2] - محمد طروس: النظرية الحجاجية، ص، 106.

[3] - gilles declercq. L'art d'argumenter. نقلا عن سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ص، 24

[4] – صابر الحباشة، التداولية والحجاج، دار الصفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2008، ص68

- إمّا دليل يقدم لصالح أطروحة ما أو ضدها وهذا الدّليل إما أن يكون ماديا وهو بعيد عن الحجاج الذي نحن بصدد دراسته وإما دليل قولي وهوما نلمسه عند المتكلّم الذّي يهدف إلى التّأثير في الآخر بتقديم دليل على ما يقوله كتقديم الإمام آية قرآنية تدعم ما يذهب إليه.

وما يتبيّن لنا من خلال هذه التعريفات أنّ الحجاج من أهمّ المواضيع الّتي أنتجتها الدّراسات اللّغوية باعتباره مجموعة من التقنيات والآليات الخطابية التي توجّه إلى المتلقي بغرض إقناعه والتّأثير فيه وعليه فمرتكز الحجاج هو الحرية والعقلانية لا التّعسف والاعتباطية، والاقتناع لا الاقناع، وفي ذلك تستبدل المحاورة العقلانية بالعنف، ولا شك أن ارتباط الحجاج بشتى حقول المعرفة بغية هدف واحد هو الاقناع يجعل مفهومه "يثير طروحات فكرية فلسفية قوامها التساؤلات اللامتناهية[1]؛ لأنه ولد من رحم الفلسفة التي لا ترضى لنفسها أن تقف عند حد معين من الحقيقة.

1- **الروابط الحجاجية** " أداوت السلم الحجاجي ":

يعدّ السلم الحجاجي واحدًا من الآليات التي تنظّم العملية الحجاجية وترتّب الحجج وفق قواعده المعروفة ويعرف السلم على أنه مجموعة غير فارغة من الأقوال مزودة بعلاقة ترتيبية منظّمة من الحجج الضعيفة إلى الحجج القويّة فالأقوى ثم النتيجة. [2]

تعدّ الروابط من الآليات الحجاجية اللّغوية الهامّة التي يرتكز عليها التحليل الحجاجي، وسنركّز في هذه الدّراسة على بعض استعمالاتها وتجلّياتها من خلال تقصّيها ومتابعتها تطبيقيا في هذا الديوان لمعرفة مدى قوتها الحجاجية ومن ثّمَ مساهمتها في الربط والتّقريب بين المعاني وتحقيق هدف التأثير والإقناع وكذا دورها في تحقيق الانسجام النّصي ومن أجل هذا الغرض كانت الإشكالية التالية :

[1] – يوسف محمود عليمات، بلاغة الحجاج في النص الشعري، دالية الراعي النميري نموذجا، مجلة جامعة دمشق، مجلد 29، العدد 1-2، 2013، ص257.

[2]– جاك موشلر، ان روبيول: القاموس الموسوعي للتداولية، ص 191

ما هي أهم الروابط الحجاجية التي وردت في ديوان " لا تعتذر عما فعلت " وما مدى انتشارها فيه ؟ وكيف ساهمت هذه الروابط في تماسك وانسجام الخطاب ؟

وهذا ما نسعى إلى تفصيله من خلال تحديد معنى الحجاج وكذلك مفهوم الرّابط الحجاجي ومساهمته في تسهيل استقبال هذا الخطاب وفهمه بالنسبة للمتلقي .

- **مفهوم الروابط الحجاجية :**

إنّ الجملة عند أنسكومبر وديكرو تتضمّن وجهة حجاجية تحدّد معناها قبل أي استعمال لها ولكن القول يفرض ضربا من النّتائج دون غيرها وهذا يستلزم أنّ القول لا يصلح لأن يكون حجّة لهذه النّتيجة أو تلك إلاّ بموجب الوجهة الحجاجية المسجّلة فيه ومأتي هذه الوضعية الحجاجية هو المكونات اللّغوية المختلفة للجملة الّتي تحدّد معناها وتضيّق أو توسّع من احتمالاتها الحجاجية وهذه المكونات اللّغوية هي ما يعرف أو يسمّى بـــ: "الروابط الخارجية" التي تحدّد طرق الرّبط بين النتيجة وحجّتها[1]، وقد اهتم الباحثان ديكرو وانسكومبر بهذه المكونات نظرًا لفائدتها في احداث الانسجام في الخطاب وقيادة المستمع إلى الاتجاه الذي يرومه المتكلم ،كونها تساعد على عقد العلاقات بين الحجج والنتائج في صورة تناسب سياق المتلقي ومحيطه . وما يهمنا في هده الدراسة هو التأكيد على دراسة "الروابط الحجاجية" التي يتحدّد مفهومها بأنّها مكونات لغوية تربط بين وحدتين دلاليتين أو أكثر ضمن استراتيجية حجاجية واحدة بحيث تسمح بالربط بين المتغيرات الحجاجية " بين حجّة ونتيجة أوبين مجموعة من الحجج " .

ومن بين هذه الروابط : الواو، الفاء، حتى، لكن، بل، أن .....إلخ

وتؤدي هذه الروابط وظيفة جوهرية داخل الخطاب فهي تعمل على ربط وتنظيم بنية النّص وتنشد التماسك والانسجام داخله كي نصل في النهاية إلى وحدة كلّية تقضي مقدماته أو حججه

[1] -ينظر شكري المبخوت: نظرية الحجاج في اللغة ضمن كتاب فريق البحث في البلاغة والحجاج، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف حمادي صمود، كلية الآداب، منوبةد ت، ص 375-376.

إلى نتائجه وبذلك تعدّ أهم العناصر الحجاجية في الحجاج من خلال جعلها للنّص الحجاجي نصًّا مترابطا منسجما فوصل الحجج والنتائج بروابط لغوية يجعلها متعلقة ببعضها البعض ما يجعل من النّص نصًّا متماسكا منسجما يؤدي دوره الإقناعي المنوط به وهو إقناع المتلقي، ومن أبرز الروابط وأكثرها انتشارا في ديوان " لا تعتذر عما فعلت " الروابط الآتية:

1- الربط الحجاجي " الواو:

تعد " الواو" في الحجاج من أهم الروابط الحجاجية لأنها تجمع بين دورين :

الأول: هو الجمع بين الحجج ورصفها وربط المعاني .

الثاني: هو تقوية هذه الحجج وزيادة تماسكها ببعضها البعض وتقوية كل منها بالأخرى من أجل تحقيق النتيجة المبتغاة.

ويَنتج عن الربط "بالواو" علاقة "التتابع" التي تجعل المخاطب يلقي حجّته بطريقة متسلسلة ومرتبة فالربط الحجاجي بواسطة هذه الأداة يسهم في بناء هيكلة مكوّنات الخطاب وضبط منهجه بربط المقدّمات بالنتائج داخل الخطاب الواحد.[1]

ومن أمثلة الرّبط الحجاجي " الواو" الّذي ورد في هذا الدّيوان أكثر من 220 مرة نذكر قصيدة " لبلادنا "[2] والّتي يصف لنا فيها محمود درويش بلاده في قوله :

وهي القريبة من كلام الله

والبعيدة عن صفات الاسم

وهي الصغيرة مثل حبّة سمسم

وهي الفقيرة مثل أجنحة القطا

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب، مقاربة اللغوية تداولية، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص472

[2] محمود درويش : ديوان لا تعتذر عما فعلت، ص 39

وهي المطوّقة الممزّقة التّلال

فالّرابط الحجاجي "الواو" هنا ربط الحجج ببعضها البعض ليعطي لنا صورة عن بلاده من حيث التاريخ والجغرافيا والدّين والحضارة مع استعماله لمجموعة من المحسنات البديعية كالتشبيه والكناية والاستعارة .

2- الرابط الحجاجي "لكن":

يعدّ الحرف " لكن" من الروابط الحجاجية الّتي من مهامها سوق الحجج أو الرّبط بين الحجج المتعارضة وكذلك هي من الروابط المدرجة للحجج القوية، وأّدّت دورًا فعّال في ترتيب السلم الحجاجي ووردت أكثر من 20 مرة في الديوان ومثال ذلك في قصيدة " سقط الحصان عن القصيدة" حيث يظهر هنا مفهوم " التعارض الحجاجي"[1] في قول الشاعر:

لا حبّ، لكنني أحب قصائد

الحب القديمة، تحرس

القمر المريض من الدّخان[2]

فهذه المفارقة هي مفارقة بين الماضي والحاضر واستطاع الشاعر إثباتها وذلك بتوظيفيه للرابط " لكن " ليصل إلى نتيجة حبه للماضي وكل ما يتعلق به ويمكن التمثيل لهذا التسلسل في تقديم الحجج بالسلم التالي:

[1] -عبد الهادي بن ظافر الشهري: اليات الحجاج وأدواته، ضمن كتاب الحجاج مفهومه ومجالاته، ج2، ص، 104

[2] محمود درويش، مرجع سابق، ص 38

حب كل شيء له علاقة بالماضي

(ق2) أحب

لكن

(ق 1) لا أحب

3- الرابط الحجاجي " أو":

تعدّ من حروف العطف وبقصد بالعطف في اللّغة بالإمالة قال الخليل: "الشيء أملته وانعطف، الشيء انعاج ".[21]

أما في الاصطلاح فهو تابع يتوسّط متبوعة أحد حروف العطف[2].[3]

على عكس الروابط المذكورة لم يرد الرابط أو كثيرا في الديوان، فقد ورد إثنين وعشرين مرّة في مختلف قصائد الديوان. وكنموذج لاستعمال الشاعر لهذا الرابط قوله في قصيدة " في مثل هذا اليوم " يقول فيهـــا:

أقول : لست مواطنا

أولا جئنا

وأريد شيئا واحدا لا غير

شيئا واحدًا

موتا بسيطًا هادئًا [3]

[1] -الخليل ابن أحمد الفراهيدي: تح، مهدي المخزومي وابراهيم السمرائي، وزارة الاوقاف والاعلام، دار الرشيد، بغداد، ج2، 1981، ص، 17

[2] - ينظر: الجرجاني : المقتصد في شرح الايضاح، تح، كاظم بحر المرجان، دار النشيد للنشر، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، 1980 ، ص، 195

[3] محمود درويش، الديوان، ص 28-27

فالشاعر هنا يقصد بلفظي "مواطن ولا شيء" نفسه والشعب الفلسطيني واستعمال رابط الفصل " أو" ليعبر لنا عن قدر المعناة والالم الّذي يعانيه والذي أدى به إلى حد تمني" الموت بهدوء".

خصائص الحجاج:

كما يترتب على الحجاج جملة من الخصائص التي تميزه[1]:

1-القوة: هناك علاقة بين التراب الحجاجي والقوّة، حيث يمتلك كل دليل قوة أو تنقص على قوة دليل آخر بمعنى أن العلاقات الحجاجية تكون متفاوتة في قوتها بحسب القوة الحجاجية لكل دليل. ومن ثمّة فالعلاقات الحجاجية تتصف بالقصدية التي تستند إلى مجموعة من الاستراتيجيات التي تسعى إلى غاية واحدة.

2-التوجه الحجاجي: ترتكز العلاقات الحجاجية على ما نسميه بالتوجه "الذي يقوم بتحديد تسلسل القضايا" والّذي بدوره يتفرع إلى نوعين:

أ-توجّه مزدوج: وفيه ينتمي الملفوظين لنفس الفئة الحجاجية ويسعيان لتحقيق غرض واحد.

ب-توجّه معاكس: وهي الحالة التي تتوفّر فيها على ملفوظين متناقضين. ويتّضح بذلك أنّ القيمة الحجاجية لملفوظها، لا تنحصر في المعلومات التي ينقلها، بل تتوقّف كذلك على التّوجه الحجاجي لهذا الملفوظ الذي ينتهي بالمخاطب إلى قصد كلام محدد.

فالعلاقة الحجاجية تتميز بالقصدية الحجاجية الّتي تساهم في تحديد التّوجه الحجاجي للملفوظ[1].

[1] – نعمات بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، ص140.

المبحث الثاني: الحجاج البلاغي وعلاقته بالبلاغة الجديدة :

عرفت الدّراسات المعاصرة تطورات مهمة، كان من نتائجها بروز نظرية جديدة تعرف بالنظرية الحجاجية التي يعود الاهتمام بها إلى بيرلمان وتيتكا Tyteca Perlemanسنة 1958 .من خلال ظهور أول مصنف في الحجاج " البلاغة الجديدة "ما يهمّنا في هذه الدّراسة هو الحجاج في البلاغة وسنتحدّث بإيجاز عن مفهوم الحجاج البلاغي وعلاقته بالبلاغة قديما وحديث فماذا تعني بالحجاج البلاغة وما يميزه عن غيره من أنواع الحجاج ؟ وما علاقته بالبلاغة الجديدة.

- **الحجاج البلاغي:**

هناك من يعتقد أنّ البلاغة لم يعد يفهم منها سوى وظيفتها في تنميق الخطاب وزخرفته وجماليته ولا علاقة لها بالإقناع يقول محمد الولي: "وفي هذه الحالة مادامت نواة البلاغة الحجاجية قد ألحقت بالمنطق فقد اختزلت البلاغة العامّة في صيغتها الأرسطية .....إلى بلاغة محسنات وزخارف".[1]

إنّ البلاغة من هذا المنظور أصبحت بلاغة محسنات وزخارف واستعارات جمالية. والبلاغة على عكس ذلك فهي ذات صلة وثقى بالحجاج ووسيلة للإقناع، كما أنّها تبحث في استعمال الخطاب من أجل أن يكون مقنعا.

كما أنّ علاقة الحجاج إشكال مثير ومعقد منذ القدم فقد اهتم به القدامى قبل المحدثين ونعني بالقدماء فلاسفة اليونان وبالتحديد أرسطو والبلاغيين العرب.

[1] – طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز العربي، المغرب ط1، 1998، ص، 259.

- **الحجاج البلاغي من منظور قديم:**

نجد البلاغة الأرسطية قد خصصها أرسطو لمجال الإقناع وآلياته حيث تشتغل على النّص الخطابي في المقامات الثلاثة (المشاورة المشاجرة والمفاضلة) فخطابة أرسطو قد تضمنت عناصر حجاجية وأسلوبية، كما أنّ أجناسها الثلاثة قابلة لاحتواء أصناف من الخطاب الاحتمالي المؤثر .

ويمكن أن نعتبر خطابة أرسطو هي البلاغة العامة بالمفهوم الجديد الذي أصبح مجالًا خصبا للبحث في الدّراسات البلاغية الحديثة.

كما نجد المنطلقات والمصادر ومسارات البحث قد تعّددت في الدّرس البلاغي العربي قديمه وحديثه وهذا ما أدّى بشكل تلقائي إلى اختلاف الرّؤى والتصورات كذلك نجد أنّ البلاغة العربية أصبحت مستجابة بكل المقاربات الحديثة .

جاء في كتاب " البيان والتبين " للجاحظ أنّ البيان هو: " اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضى السّامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان ذلك الدّليل ،لأنّ مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسّامع إنّما هو الفهم والإفهام فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى فذلك البيان في ذلك الموضوع .[1]

وقد استخلص "محمد العمري" في كتابه "البلاغة العربية أصولها وامتداداتها" بأنّ البيان عند الجاحظ اهتم بالفهم والإفهام فيقول: "مفهوم البيان عند الجاحظ مفهوم إجرائي: أي أنّه العملية الموصلة إلى الفهم والإفهام في حالة اشتغالها ... فالشيء المركزي الثّابت في كتاب البيان والتبيين

[1] الجاحظ : البيان والتبيين، تح عبد السلام هارون، دار الفكر، ج 1، د ط، د ت، ص76

هما الفهم والإفهام بالوسائل المختلفة: الوسائل اللّغوية والإشارية خاصة[1]. وبذلك فمشروعه البياني استخلص في نظرتين اساسيتين هما: نظرية المعرفة ونظرية الإقناع والتأثير .[2]

ومن ثم فالبيان هو كل ما يهدف للتأثير والإقناع والاستمالة بما هو معرفي وإقناعي.

كما نستخلص أيضا أنّ كلمة "بلاغة" بالمعنى العربي وكلمة "خطابة" بالمعنى الإغريقي ظهرت عند الغرب والعرب في حقل واحد وهو الإقناع.

كما تحدث البلاغيون العرب أيضا عن المقام ومقتضى الحال، إذ يقول أبوهلال العسكري في كتابه " الصناعيتين "وأعلم أنّ المنفعة مع موافقة الحال وما يجب لكل مقام من مقال فإذا كنت متكلما أو احتجت إلى عمل خطبة لبعض تصلح الخطب أو قصيدة لبعض ما يراد له القصيد فتخط ألفاظ المتكلمين مثل الجسم والعرض والكون والتأليف والجوهر فإنّ ذلك هجنة.[3]

نلاحظ ها هنا أنّ أبا العسكري ربط المقام بتغيير الغرض المنشود فباختلاف الغرض المنشود يختلف المقام فإذا كانت خطبة فغرضها كما أشرت آنفا هو الإقناع وكان المقام في هذه الحالة خطابيا يتمثل في الخطيب والمخاطبين أما إذا كان المقام شعريا فغرضه يتمثل في الاستمالة والإثارة ولكن يجب أن يستعمل كل من الخطيب والشاعر وسيلة للتأثير واقتناع المتلقي فالمقام إذ يهتم بالملتقي لكونه العنصر الأساسي الذي يتوجّه إلى الخطاب أو الشعر...

كما نجد فكرة المقام أيضا في قوله "...لا يتكلّم سيد الأمة بكلام الأمة والملوك بكلام السواقة لأن ذلك الجهل بالمقامات وما يصلح في كل واحد منهما من الكلام وأحسن الذي قال لكل مقام مقال.[4]

---

[1] محمد العمري : البلاغة أصولها وامتداداتها، افريقيا الشرق، المغرب، د، ط، 1999، ص191

[2] المرجع نفسه، ص 194.

[3] أبوهلال العسكري : الصناعيتين، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص 135

[4] المصدر نفسه، ص، 24

فهنا ربط المقام بطبيعة الحال حيث تختلف الصيغة من موضوع إلى موضوع من غرض إلى غرض آخر وذلك لإقناع المتلقي أنّ لكل مقامه فلا يجب أن تكلم الملك بكلام السوقي فهذا في مقام وهذا في مقام لذلك قال "أن لكل مقام مقال".

كما نجد فكرة المقام أيضا واردة عند السكاكي في مؤلفة "مفتاح العلوم" حيث يقول: "ولا يخفى عليك أنّ مقامات الكلام متفاوتة فمقام الشكر يباين مقام الشكاية ومقام التهنئة يباين مقام التعزية ومقام الجدّ في جميع ذلك يباين مقام الهزل ،ومقام المدح يباين مقام الذّم ومقام الترغيب بباني مقام الترهيب...وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الاخر، ثم اذا شرعت في الكلام فلكل كلمة مع صاحبتها مقام ،وارتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك بحسب مصادقة الكلام لما يليق به وهو الذي نسميه مقتضى الحال .[1]

نفهم من كلام السكاكي أنّ المقامات عنده مختلفة كما أنّ أشكال الاستعمال اللغوي في مختلف العلاقات الاتصالية تتنوع وتختلف بحسب مقتضيات هذا الاتصال، فمقام المتكلم يختلف عن مقام السامع وكذلك نجد أنّ الكلمات مختلفة فكل كلمة قالها تختلف عن الأخرى وكذلك اختلاف مقام المتكلم أما أثناء حديثه عن مقام الكلام فكذلك يجب أن يتغير من واحد لآخر مثلا الكلام مع الذّكي يتطلب مقاما معيّنا ومع الغبي يتطلّب مقاما أخر لذلك قال: " فإذا شرعت في الكلام فلكل كلمة مع صاحبتها مقام " .

بناء على قضية المقام في الدرس البلاغي فإننا نجده له دور فعال في ممارسة الخطاب الإقناعي، يتوقف على مبدأ لكل مقام مقال ويحاول الثّاني تحديد المقصود بمراعاة الألفاظ للأغراض والمقاصد كما يعلمنا أيضا كيف نتكلم ؟ ولمن نتكلم ؟ وكيف نقنع ؟ وكيف نتخذ القرار علما بأن الإقناع هو نشاط موجود في فضاءات مختلفة .

[1] - أبو يعقوب السكاكي: مفتاح العلوم، تح، نعيم زرزورو، دار الكتب العلمية، لبنان، ص، 168

كما نجد أيضا أن أقطاب البلاغة العربية القديمة قد وجّهوا البلاغة لغاية تأثيرية إقناعية لإقناع الجمهور والتأثير فيه لذلك نجد البلاغة عندهم تهدف إلى أمرين: الوضوح (الارتجال) والتأثير (النفع).[1]

لذلك يتجلّى الحجاج البلاغي عندهم بعناصر أساسية فنجد الجاحظ يعتبر الشاهد عنصرا من عناصر الحجاج ومفهومة مرادف للدّليل والبرهان، فالحجاج البلاغي القائم على الشواهد اعتبره الجاحظ دعامة لإرساء الحقائق وصرح للعلم وعلى هذا أكدّ أنَّ مدار العلم على الشاهد والمثل .[2]

كما نجد أيضا الايجاز هام في العملية الحجاجية تفطن اليه القدامى لأنه يواجه النسيان وعدم الانتباه فهو وسيلة للتأثير في المتلقي لأنّ القصير الموجز أنفذ إلي الأسماع وأحسن موقعا في القلوب فنجد "إبن رشيق" يقول في كتابه "العمدة": " وقال بعض العلماء يحتاج الشاعر الي القطع حاجته إلي الطوال بل فهو عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح أحوج إليها منه إلى الطوّال"[3]

- **الحجاج البلاغي من منظور حديث:**

تفييد عبارة "بلاغة" في الدّرس الحديث معنى نسقيا يفيد الحجاج، وهذا المعنى قد استرشد بدراسات معاصرة قليلة وخاصّة دراسات "شايم بيرلمان" "اوليفي روبول" و"محمد العمرى" وغيرهم.

ونجد "ايجلتون" قد أشار الي البلاغة بكونها علما يشمل كل أنواع الخطاب لا سيما الحجابي إذ يقول: «البلاغة التي كانت تمثل التحليل النقدي الذى تلقاه الناس بدءا من المجتمع القديم حتى القرن الثامن عشر، كانت تفحص الطرق التي تبنى الخطابات وفقا لها لكي تحدث أثارا بعينها، و لم يكن ثمة اكتراث بما إذا كانت موضوعات دراستها كلامًا، شعرًا أو فلسفة، قصصا خياليا أو علما

[1] حبيب أعراب: الحجاج والإستدلال الحجاجي "مجلة عالم الفكر " مج 30، ع 1، سبتمبر 2001، ص98-97

[2] الجاحظ : البيان والتبين، ج1، مرجع سابق، ص171

[3] ابن رشيق : العمدة، نقلا عن سامية الدريدي: الحجاج في الشعر، ج1، ص 123

تاريخيا، وقد كان أفقها الذى تتحرك فيه مماثلا لحقل الممارسات الخطابية في المجتمع على وجه الإجماع.[1]

فهذه البلاغة كما أشرنا هي شاملة لجميع الخطابات لا سيما المؤثرة منها هذه البلاغة هي نفسها التي انتهى إليها كل من "بيرلمان" و"تيتكا" تتعلق البلاغة عندهما بشروط أساسية كان يحصل تفاعل بين الخطيب والجمهور أوبين المحاج والمحجوج، وفي هذا الصدد يقول الدكتور علي الشعبان في كتابه «الحجاج بين المنوال والمثال": الحجاج ليس استدلالا تعليليا يدور في حقل البرهان المنطقي المحض وخارج كل اندراج للذّات بل يطلب أمرًا آخر معاكسا لذلك تمامًا وهو وجود العلاقة التفاعلية بين الباث والمتقبل "[2]

فمن هنا تفهم بلاغة" بيرلمان". ضربين أساسيين: الضرب الأول تمثله البلاغة البرهانية، حيث يقوم علي البرهنة والاستدلال في المحاجة، كما يشترط العقل كشرط أساسي، كما أيضا يكون جمهوره ضيّق غايته بيان الحق.

أما أضرب الثاني فهو يهتم بدراسة التقنيات البيانية التي تسمح بإذعان المتلقي وغرضه دغدغة العواطف والإثارة والأهواء استنفارا للسامعين .[3]

ونجده قد استنبط كلامة عن البلاغة البرهانية من البلاغة الأرسطية القديمة كون الخطاب البرهاني القديم اهتم بالإقناع والبرهان .

في حين أن هناك جنسين كبيرين تقوم عليهما البلاغة الجديدة عند الباحثين، فالجنس الأول الوصل وهو شكل اتصالي ويشمل ثلاثة أنماط : الحجج شبه المنطقية والحجج القائمة على بنية الواقع والحجج المبينة للواقع والثاني يسمى الحجاج بالفصل .

---

[1] حمو النقاري : الحجاج طبيعته ومجالاته ووظائفه، عن محمد العمري : تداخل الحجاج والتخيل ص09

[2] د. على الشعبان : الحجاج بين المنوال والمثال (نظرات في أدب الجاحظ وتغيرات الطبري)، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2008، ص16

[3] عبد الله صولة : الحجاج في القرآن الكريم من خلال أهم خصائصه الأسلوبية نقلا عن traité de l’argumentation، ص28

الجنس الأول: الحجج شبه المنطقية والتي تستمد طاقتها الحجاجية لمشابهتها للطرائق المنطقية وهي غير ملزمة وعدم الإلزام هذا هو دعامة أشكال البلاغة أما الحجج المستندة على بنية الواقع فهي تقوم على ترابطات قابلة للملاحظة كالشاهد والمثل والتمثيل والاستعارة والكناية ... على غرار الحجج المبينة للواقع والّتي تقوم بالربط بين وقائع متعايشة أو متتابعة في حدود ثلاثة تلازمات: التلازم المكاني التلازم الزّماني والتلازم الرمزي.[1]

أمّا الحجاج المفهوم بالفصل فهو" الحجاج القائم على كسر وحدة المفهوم بالفصل بني عناصره المتضامنة على زوج: الظاهر/الحقيقة، ويمثل الظاهر الحدّ الأول وحقيقة الحد الثاني[2]. وقد أعطى المثال التالي: ليس هذا الإنسان بإنسان فالإنسان في الحد الأول هو الظاهر كما هو معطي مشاهد ومعاين فهو يمثل ظهوره ووجوده في المجتمع. ويمثل الحد الثاني أي حقيقة الإنسان مطلقا وصورته المثلى كما ركزها في عقلنا الدّين والأخلاق والثقافة...

كما حدّد الباحثان أيضا ملامح الحجاج بخمسة ملامح رئيسية:

1- يتوجّه إلى مستمع.

2- يعبّر عنه بلغة طبيعية.

3- مسلماته لا تعد وأن تكون إحتمالية.

4- لا يفتقر تقدّمه إلى ضرورة منطقية.

5- ليست نتائجه ملزمة[3].

فهذه الملامح التي ذكرها الباحثان هي ما تميّز الحجاج عن البرهان إذن فهي غير ملزمة بالصرامة البرهانية هذا ما يجعل هذه الملامح بلاغية لأن البلاغة تقوم على الإلزام.

---

[1] عبد الله صولة : المرجع السابق، ص32

[2] عبد الله صوله: الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال مصنف في الحجاج –الخطابة الجديدة لبرلمان وتيتكاه– ضمن كتاب أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، ص، 298،299

[3] - محمد العمري : البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، افريقيا الشرق، المغرب ،ط1، 2005، ص،220

ونجد أوليفي روبول أيضا قد نشر عدّة مقالات في مجال الحجاج البلاغي ومن أهمّ ما قدمه مقاله المشهور: هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي؟ وكذلك مقالة "الصورة والحجة".

يقول روبول في اثناء حديثه عن البلاغة: "لن نبحث عن جوهر البلاغة لا في الأسلوب ولا في الحجاج، بل في المنطقة التي يتقطعان فيها بالتحديد، بعبارة أخرى يتنمى إلى البلاغة بالنسبة إلينا كل خطاب يجمع بين الحجاج والأسلوب، كل خطاب تحضر فيه الوظائف الثلاث : المتعة والتعليم والإثارة مجتمعة متعاضدة، كل خطاب يقنع بالمتعة والإثارة مدعمتين بالحجاج .[1]

من خلال كلامه يتبيّن لنا أنّه جمع البلاغة في شيئين اثنين: الأسلوب الذي يضفي على الخطاب الجمالية والمتعة ... وكل ما هو حجاجي الذي يهدف إلى الإقناع. يقول روبول كذلك أثناء حديثه عن علاقة البلاغة بالحجاج: "لا مفرّ من البلاغة لأّي حجاج دون أن يؤدي ذلك إلى التحريض"[2].

فهنا وحدّ بين البلاغة والحجج فالعناصر البلاغية توفّر للخطاب عناصر سحرية وجدانية جمالية فإذا كانت حججًا قد يستطيع المتكلم أن يؤثر في المتلقي وأن يوجّهه إلى الوجهة التي يريد.

ومن هنا يمكن أن نخلص إلى أن لا بلاغة بدون حجاج ولا حجاج بدون جمال.

ونجد في مقالة الصورة والحجّة يطرح تساؤل هل بالإمكان أن تكون الصورة حجّة فيقول: "تكون الصورة حجّة أو عنصرا حجاجي فيبين أنّ الصورة في مختلف أنواعها (صورة الكلمات صورة المعنى صورة التركيب) تؤدي الى وظائف حجاجية .[3]

فهو يعتبر الصورة الحجاجية لأنها تتغيّر من بنيتها الصحيحة والمعروفة إلى بنية أخرى ومحتوى آخر كاستعمال الاستعارة والتشبيه والكناية ...

---

[3] أوليفي روبول : هل يمكن أن يوجد حجاج غير بلاغي؟ ترجمة "محمد العماري ضمن كتابه البلاغة الجديدة بين التخبيل والتداول، المرجع السابق، ص22

[2] المرجع نفسه : ص 234

[3] محمد العمري : البلاغة الجديدة بين التخبيل والتداول، المرجع سابق، ص 23

وتحدث بيرلمان أيضا عن الصّورة وميّز بين الصورة الحجاجية والصورة التحسينية بقوله: "تعتبر صورة التعبير حجاجية إذا استتبعت تغييرا في الأفق، فبدا استعمالها عاديا بالنسبة للمقام الجديد على خلاف ذلك لا يستبع الانخراط المستمع في الشكل الحجاجي فإن الصورة ستظهر كمحسن أي كصورة أسلوبية بوسعها أن تثير الإعجاب، ولكن ذلك يظل في المستوى الجمالي.[1]

وعليه بيرلمان يريد أن يُخرج البلاغة من مجالها التحسيني إلى مجالها الحجاجي التداولي والصور المقصودة عند "بيرلمان" هي نفسها الصورة التحسينية الجمالية التشبيه الاستعارة...، فهل يريد أن يصل إلى فكرة أن هذه الصورة الجمالية يجب أن تعمل لغاية حجاجية وليس لغاية جمالية . ومن خلال حديثنا عن البلاغة الحجاجية لاسيما عند القدماء أو المحدثين يمكن أن نختزلها في جملة واحدة وهو أنّ وراء كل حجاج بلاغة ووراء كل بلاغة حجاج، لأن مدار كل منهما هو الإغراء والإغواء وهذا قصد الإمتاع والإقناع .

فبعد هذه الرؤية للحجاج البلاغي، يجدر بنا الحديث عن الاستعارة الحجاجية بكل أبعادها وذلك لما تلعبه من دور فعال في النظرية الحجاجية .

- **الاستعارة الحجاجية:**

جاء في أسرار البلاغة للجرجاني: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل على الشواهد على أنه أختص به حين الوضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير الأصل وينقله إليه نقل غير لازم فيكون كالعارية .[2]

فالاستعارة من منظور الجرجاني هي انتقال اللفظ من أصله اللّغوي ويجري على ما يوضع له انطلاقا من هذا، يمكن اعتبار أن الاستعارة عند الجرجاني حجة كما يوجد في المقابل تعريف منطقي للاستعارة وهو: "إبدال قد يحصل به اختصار وإيجاز، وذلك بوضع المستعار له، والأصل في

[1]– محمد العمري : مرجع السابق، ص 44

[2] عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 28

الإبدال الاستعاري، هو قياس لأن الاستعارة من حيث التركيب المنطقي نوع من القياس إلّا أنه قايس مختزل وبعبارة أدق، قياس إضماري أي قياس حذفت مقدمتاه واكتفى بالنتيجة .[1]

كما نجد تقسيمات أخرى للاستعارة ولكن ما يهمنا كيف تعمل الاستعارة الحجاجية ؟ فعبد القاهر الجرجاني يقسمها إلى مفيدة وغير مفيدة. فيقول: "الاستعارة الغير المفيدة تلعب دورا أساسيا في البناء الشعري ولولا ها لم يحصل لك ما تريد تصويره أما الاستعارة الغير مفيدة فهي لا تعدوا أن تكون لعبا بالألفاظ".[2]

فالاستعارة الغير مفيدة تذكرنا بالحديث عن الحجاج عند الفوسفاطيين الذين كان الحجاج عندهم هو التلاعب بالألفاظ لإقناع السائل والتلاعب بالألفاظ يدخل ضمن البلاغة الفوسفاطئية، ونخلص إلى أن الاستعارة الغير مفيدة هي استعارة حجاجية .

ونجد أرسطو كذلك قسم الاستعارة إلى ثلاثة أقسام :

- الاستعارة الجمهورية.
- الاستعارة الشعرية.
- الاستعارة الحجاجية .

حيث يقول: "وقد أقمنا هذا التمييز انطلاقا من مقام التواصل اليومي للخطاب فإذا كان الخطاب يهدف إلى الإقناع يكون حجاجيا وحيث يهدف إلى المتعة يكون شعريا وحيث يهدف إلى الابلاغ يكون عاديا (متداولا). ومن هنا فالاستعارة الجمهورية تهدف إلى الإبلاغ، والاستعارة الحجاجية تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف العاطفي أو الفكرة للمتلقي في حين أنّ الاستعارة الشعرية لا تهدف إلا لذاتها.[3]

---

[1] شوقي المصطفى : المجاز والحجاج في درس الفلسفة بين الكلمة والصورة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 23

[2] – عبد القاهر الجرجاني: المرجع السابق، ص 173

[3] عمر أوكان : اللغة والخطاب، افريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2001، ص 131

فما قاله أرسطو يمكن أن نسقطه على نوعين من الاستعارة وهما :

- الاستعارة الحجاجية .
- الاستعارة البديعية .

وسوف نحاول أن نفصل فيهما، فأما الاستعارة فهي: "استعارة تدخل ضمن الوسائل اللّغوية التي يشغلها المتكلم بقصد توجيه خطابه، ويقصد تحقيق أهدافه الحجاجية، فالإستعارة الحجاجية هب النوع الأكثر انتشارا لارتباطها بمقاصد المتكلمين وبسياقاتهم التواصلية والتخاطبية[1]، فالاستعارة بهذا المفهوم تعتمد على مقومات أساسية في العملية الحجاجية كالمستمع والمتكلم والسياق...وهذا ما نجده مترصدًا في الاستعارة التداولية التي هي: "وسيلة لغوية تواصلية وتفسيرها على مستويين بلاغيين : مستوى التواصل والتفاعل البشري والمستوى الأدبي والفني وتفسيرها يترتب على عملية الترجمة من الانتقال من سياق التلقي الذي أُنتجب فيه الاستعارة إلى سياق آخر، وما يتعلق بذلك من اختلاف السياق الثقافي والاجتماعي.[2]

فالاستعارة التداولية بمفهومها العام اعتمدت كذلك على مستويين: مستوى لغوي ومستوى أدبي فني.

ومن هنا نخلص إلى أن الاستعارة الحجاجية هي جزء لا يتجزأ من الاستعارة التداولية لأن الاستعارة الحجاجية اللّغوية تهدف إلى الإقناع والتأثير في المتلقي، وذلك بحسب السياق ومقصد المتكلّم ومقتضيات المقام وهذا يؤدي إلى فعالية حجاجية أعمق .

أما الاستعارة البديعية فهي تكون مقصودة لذاتها ولا ترتبط بالمتكلمين وبمقاصدهم وأهدافهم الحجاجية، وإنما نجد أن هذا النوع من الاستعارة عند الأدباء والفنانين الذين يهدفون من ورائها إلى

[1] أبوبكر العزاوي : اللغة والحجاج العمدة في الطبع، المغرب، ط 1، 2006، ص 108

[2] عبد بليع: الرؤية التداولية : للاستعارة، مجلة علامات، العدد 23، 2005، ص99

إظهار تمكنهم من اللّغة، فالسياق هنا هو سياق الزّخرف اللفظي، والتفنّنُ الأسلوبي وليس سياق التواصل والتخاطب .[1]

الاستعارة بهذا المفهوم يمكن أن نعتبرها جمالية، يستعملها الأديب أو الفنان كتزيين أو تلميع ليظهر في أحسن صورة ومحاولة إخفاء كل العيوب التي يعاني منها كعدم تمكنه من اللغة مثلا: وقصده ليس بالتواصل والتأثير في مقاصد المتكلمين بل التفنن في الأساليب، والزخارف اللفظية.

وبرغم المفارقات والتباينات بين الاستعارة الحجاجية والاستعارة البديعية ،إلا أنّ هناك من يمزج ويقرن بينهما وهو ميشال لوقرن Michelle Le Gurn في مقالة "الاستعارة والحجاج" إذ يقول: " وهكذا نجد في مقابل الغاية الجمالية للاستعارة الشعرية مطمحًا إقناعيا للاستعارة الحجاجية .[2]

فالاستعارة البديعية يمكن أن نعتبرها إقناعية اذ وظفت جمالها وسحرها بالتّأثير في المتلقّي، وكذلك يمكن اعتبارها أنّ كل استعارة حجاجية هي استعارة جمالية لأن الحجاج لا يكون عارض للجمال، وهاهنا مزجنا بين الجمال والإقناع، ويمكن أن نسقط القول على ما قاله "ربول" أثناء حديثه عن البلاغة الحجاجية، عندما جمع بين كل ما هو حجاجي وما هو جمالي .

وكحوصلة عن الاستعارة، وتقسيماتها نخلص إلى فكرة أن كل استعارة بديعية أو منطقية أو حجاجية تهدف إلى أساس واحد وهو الإقناع، وذلك لأن الاستعارة على حد كبير هي صورة مجازية، المجاز في الحجاج كما قال "طه عبد الرحمان" لا حجاج بغير مجاز."[3]

وبالرغم من أنّ هناك آليات حجاجية أخرى إلا أننا ركزنا على الاستعارة لكونها الأكثر انتشارا والأكثر تناولًا من قبل الباحثين.

[1] أبوبكر العزاوي : اللغة والحجاج، ص 109

[2] سامية الدريدي : الحجاج في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، الاردن ،ط 1 ،2008، ص 121،

[3] طه عبد الرحمن : مرجع سابق، ص213

وورد في شعر محمود درويش نذكر المقطوعة التالية من قصيدة " يكتب الراوي: يموت "من ديوان" هي أغنية هي أغنية" كنموذج للاستعارة يقول:

ليس لي وجه على هذا الزجاج

الشظايا جسدي

وخريفي نائم في البحر

والبحر زواج [1]

وظف الشاعر محمود درويش في هذه المقطوعة صورة استعارية "خريفي نائم" على سبيل الاستعارة المكنية إذ شبه الخريف بشخص نائم حذف المشبه به وترك قرينة تدل عليه "نائم"، وقد وردت هذه الاستعارة وسط تشبهيين بليغين" شظايا جسدي " و"البحر زواج" وهي تحيل على دلالة رمزية فالخريف هنا ليس المقصود منه فصل من فصول السنة بل هو رمز الشيخوخة حيث يلعب فيها جسده دور الشظايا المكسورة من الزجاج للدّلالة على التشتت الذي يعيشه ويعيشه وطنه.

[1]– محمود درويش، الأعمال الأولى، ج 3، ص31

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي

1-الوزن

2-القافية

3-الروي

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

1-التكرار

1-1 اللفظ

1-2 الجمل

2- الطباق

2-1 ايجاب

2-2 سلب

الفصل الثاني : البنية الإيقاعية في ديون " لا تعتذر عما فعلت "

تعددت تعاريف الإيقاع عند الباحثين ويرجع ذلك إلى تباين واختلاف آرائهم واختلاف ثقافاتهم المتنوعة وعلى الرغم من ذلك الاختلاف فيما بينهم إلا أنهم متفقون فيما يخص الإيقاع بأنه ظاهرة ملازمة للشعر ومهمة له .

فالناقد عبد المالك مرتاض في كتابه بنية الخطاب الشعري يرى أن الإيقاع: "هو أحد الخصائص الخطابية للشعر إذ لا نخال ولا ينبغي لنا أن يكون أي كلام بارد فج شعرا"[1]

فليس كل كلام شعرا، بل الشعر هو كلام موزون، والموزون بمعنى أن يكون له عدد إيقاعي، أو بمعنى آخر أن تحدث فيه المقابلة الإيقاعية بين عناصره.

وهو تقريبا ما ذهب إليه الشكلانيون، حيث اعتبروه الأساس في تكوين البيت الشعر في قولهم:

"إن اختفاء الإيقاع كعامل أساسي موجه في لغة الشعر يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية مما يبرز بوضوح دوره البناء في تكوين البيت الشعري"[2]

أما أرسطو فقد ربط اختلاف الفنون عن بعضها البعض كالشعر والموسيقى مثلا بنوع المادة المستخدمة (الوسيلة)، فقال:

"فمادة الشعر هي اللغة والوزن والإيقاع ومادة الموسيقى هي الوزن والإيقاع".[3]

كما أن هناك من الباحثين من تعرض للإيقاع وعرفه فقال:

"مظهر عام للانسجام والتوافق يتجسد في كافة مظاهر الحياة والفنون في الطبيعة والأدب، الرسم والعمارة"[4]

---

[1]- عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص9.

[2]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 50.

[3]- أرسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حماره، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص62.

[4]- مقداد محمد شكر قاسم: البنية الايقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص 18.

وفي هذا المعنى ذهب كل من رينيه ويليك (René Wellek) وأوستن وارين (Austin Warren) حين قالا بوجود:

"إيقاع للطبيعة، وآخر للعمل، وإيقاع للإشارات الضوئية..."[1]

فالإيقاع ظاهرة مهمة في الشعر، وبالإضافة إلى ذلك فهو شامل لكل الموجودات في الكون فللطبيعة مثلا إيقاع وذلك ينطبق على مختلف الفنون الأخرى أيضا.

أما يوري لوتمان (Yuri Autman) فيجعل من الإيقاع:

"ذلك الانتظام والتناغم الزمني الذي يشكل أي عمل منتظم"[2]

فالإيقاع هو الذي يضفي صفة التناغم والانتظام لكي يغدو بعد ذلك أي عمل منظمًا.

وقد وافق صلاح فضل يوري لوتمان (Yuri Autman) في رأيه عن الإيقاع فيقول:

"فالإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنظم للغته" [3]

فصلاح فضل هو الآخر جعل من الإيقاع خاصية أساسية في الخطاب الشعري، بالإضافة إلى أنه العنصر المنظم للغته كما ربطه بالزمن.

في حين أن العرب القدامى قاموا بربط الوزن مع الإيقاع ربطا مطلقا، الأمر الذي أدى ببعض الفلاسفة إلى تأكيد الصلة بينهما ومنهم ابن سينا الذي قال بأنه من غير الممكن الفصل بينهما، ومن هؤلاء أيضا ابن طباطبا والسجلماسي، يقول ابن طباطبا:

"وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللّفظ، فصفا مسموعة ومعقولة من

[1] – مقداد محمد شكر قاسم: المرجع السابق، ص18-19.

[2]– يوري لوتمان: تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، نقلا عن د.صبيرة قاسي، بنية الايقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينات وما بعدها (أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011، ص8-9

[3]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م، ص71.

الكدر ثم قبوله واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"[1]

وما يمكن فهمه من قول ابن طباطبا هو أنه قد جمع بين الوزن والإيقاع، فعندما يكون الشعر موزونا يكون له إيقاع، وأضاف على ذلك شروطا يجب أن تتوفر لكي يتواجد بها الإيقاع، فهي بمثابة الأجزاء التي يعمل بها ولا يجدر غياب أي جزء من هاته الأجزاء، فكل جزء مكمل للجزء الآخر وغياب أي جزء منها يؤدي إلى نقص المعنى.

1- حسن التركيب 2- اعتدال الوزن وصحته 3- صواب المعنى4- حسن الألفاظ

وقال السجلماسي في تعريف الشعر:

"الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاه"[2]

وهو يقصد بأن الشعر هو كلام يتألف من أقوال يشترط فيها شرطين أولهما أن تكون موزونة، بمعنى أن يكون لها عدد إيقاعي، وثانيها أن تكون متساوية، وهنا يتحدث عن الزمن بمعنى تناسب الزمن أو تساويه وحداته الإيقاعية (التفاعيل)، فالإيقاع يشترط فيه الانتظام في الحركة والزمن.

وقد جاء في لسان العرب لابن منظور عن الايقاع:

"مأخوذ من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقعها ويبينها"[3]

وفي القاموس المحيط:

"هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"[4]

---

[1]-ابن طباطبا: عيار الشعر، نقلا عن: عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط3، 2003م، ص93.

[2]- أبو محمد القاسم السجلماسي: المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تر: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، د.ط، 1980م، ص281.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (وقع)، د.ط، 1997م، ص408.

[4]- الفيروزي أبادي: القاموس المحيط، شركة فن الطباعة، مصر، ج3، مادة (وقع)، ط5، د.ت، ص154.

فكل ما جاء به لسان العرب والقاموس المحيط، ربط فيه الإيقاع بالغناء واللحن أو بتعبير أدق الموسيقى بمعنى ربط الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي.

وهناك من القدماء من يخلط بين كل من الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي، فيجعل من الإيقاع العروضي مقابلا للإيقاع الموسيقي، ومن هؤلاء نذكر ابن سينا الذي عمد إلى تعريف الإيقاع بأنه:

"تقدير لزمن النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منتظمة كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كان كلام الإيقاع شعريا"[1]

ففي تعريفه هذا يتحدث عن علاقة الإيقاع بالموسيقى من جهة وعلاقته بالشعر من جهة أخرى، ويقول بان هناك نوعين من الإيقاع: ايقاع لحني، ربطه بالموسيقى وذلك حينما تكون النقرات منتظمة، أما النوع الثاني: أن يكون الإيقاع شعريا فقد ربطه بالشعر، وذلك حينما تكون النقرات محدثة للحروف التي تؤدي في نهاية المطاف إلى الكلام.

أما الإيقاع عند كمال أبو ديب فهو:

"الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة"[2]

ما نفهمه من تعريف كمال أبو ديب للإيقاع هو أن الإيقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بالحركة، فهذه الحركة هي التي تضفي الإحساس عند المتلقي فيشعر ويحس إما بالسعادة أو الحزن أو غيرها من الأحاسيس الأخرى.

[1] – محمود عسران: البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، الإسكندرية، د.ط، 2006، ص22.

[2] – كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص230.

رغم اختلاف وتباين التعريفات السابقة فيما يخص الإيقاع من قبل العلماء العرب، وخلطهم للمصطلحات، فتارة يربطون الإيقاع بالوزن وتارة أخرى يطابقون بين الإيقاع العروضي والإيقاع الموسيقي وحينا آخر يربطونه بالموسيقى إلى غير ذلك من اختلافاتهم، إلا أن هناك حقيقة واحدة لا يقدر على إنكارها أحد، وهي أن الإيقاع ظاهرة مهمة في الشعر وملازمة له، فهو خاصية أساسية في الخطاب الشعري.

المبحث الأول: الإيقاع الخارجـــي

تمهيـــد:

لقد اهتم النقاد خلال دراستهم للإيقاع في الخطاب الشعري بعنصرين اثنين هما: الإيقاع الخارجي والداخلي فالإيقاع الخارجي هوما يشمل انتظام الحركة والزمن بين وحداته الإيقاعية:

الـــوزن:

لغـــة:

هو "الثقل والخفة، وقال الليث الوزن ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم ومثله الرَزْن، وزنه وزنا وزنه . كوعدَ يعدُ يعداً وعدة، والوزن: المثقال، وجمعها أوزان" [1]

أما اصطلاحا:

لا خلاف بين دارسي الإيقاع حول أهمية الوزن بالنسبة للخطاب الشعري، فهو يعد أساسا يقوم عليه الشعر، فاعتبره محمد بنيس العنصر الذي نفرق من خلاله بين الشعر والنثر، يقول: "لقد كانت الأوزان ومعها القافية هي الأساس في فصل الشعر عن النثر[2] "، والوزن هو "الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يُؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"[3]، فهو الوسيلة التي بواسطتها يتم التأثير على الكلمات أو بمعنى آخر هي التي تمنح سمة التأثير على الكلمات فبالتالي تؤثر الكلمات على بعضها البعض.

ولقد اعتبره ميخائيل نعيمة ركنا أساسيا من أركان الصورة الشعرية كما ربطه بالتجربة الشعورية.

---

[1]–مرتضى الزبيدي: تاج العروس، من جواهر القاموس، تر: علي شيره، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د.ط) ،مج12 ،1994، ص571

[2]– محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنوية تكوينية، دار توبقال للنشر، المغرب ،دار البيضاء، ط3، 2014، ص 77

[3]–ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تر : محمد محي الدين عبد الحميد دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1 ،1980، ص 143

إذ يقول "إن الوزن يعد ركنا أساسيا من أركان الصورة الشعرية، وهو عنصر داخلي يولد ملتحما مع التجربة الشعورية، وليس عنصرا خارجيا كما يذهب البعض، ولعل الشرط الوحيد الذي يلزم توفره في التجربة الشعرية هو الوزن، ولا يمكننا الحديث عن وجود تجربة شعرية ما لم يتوافر هذا العنصر –الوزن–"[1]، ففي رأي ميخائيل نعيمة ترتبط التجربة الشعرية بالوزن فلا وجود للتجربة الشعرية بغياب الوزن، وهو نفس الرأي الذي اتجه إليه محمد صابر إذ يرى أنّ الوزن يستوعب التجارب الشّعرية، والتجربة الشعرية هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها ويرى أيضا أن الوزن يتصل بالتجربة الشعرية ويرتبط بها.

أما فيما يتعلق بمفهومه، فلقد تعدّدت التعاريف في شأنه، ومن ذلك تعريف نازك الملائكة "هو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل"[2]، يتضح من هذا التعريف أن نازك ترى الوزن هو شكل موسيقي فهي قد ربطه بالموسيقى، والشاعر هو الملزم باختياره، والوزن هو: "مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن"[3]، فبالإضافة إلى ارتباط الوزن بالموسيقى، يرتبط الوزن بالإيقاع أيضا، وهو على صلة وثيقة معه، إذن يشبه ميخائيل نعيمة الوزن بمادة الموسيقى، ولا يحصل أن تحيا هذه المادة في غياب الإيقاع الذي وصف بالروح .

وقد نظم محمود درويش في ديوانه "لا تعتذر عما فعلت " قصائد على بحور مختلفة واعتمد في نماذج من قصائد على البحر الكامل والرجز.

[1]– سلمى شادة: البنية الإيقاعية في ديوان " أعاصير المغرب " لعباس محمود، مذكرة شهادة الماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2016 ،2015، ص17.

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، ط1، 1962، ص29.

[3]– صابر محمد عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرّواد والستينات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000م، ص26.

إن الذي يقرأ ديوان قصيدة " لا تعتذر عما فعلت" يلحظ براعة الشاعر في التصوير ورقته في الايحاء، وقدرته الفائقة على اللعب بالكلمات، حيث كان يرسم باللغة لوحات فنية، وتصوّر بها مشاهد القارئ في بعض الأحيان عاجزا أمامها لجمالها ودقة ايحائها.

قصيدة "لا تعتذر عما فعلت" هي قصيدة التي اختير عُنوانها للديوان " لا تعتذر عما فعلت " وهي نزوع متواصل إلى الحرية ونداء لشوق مكبوت...، جاءت بخطاب مباشر يحمل شدة واقتضاب وتتحرك صيغته بين ضميري المتكلم المفرد وضمير المخاطب الغائب.

وتحمل هذه القصيدة دعوة إلى الصمود ورفع التحدي وعدم الاستسلام، يقول الشاعر فيها:

لا تعتذر عما فعلت أقول في

لَاْ تَعْتَذِر عَمَّمَاْ فَعَلتَ أَقُوْلُ فِيْ

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

مستفعلن مستفعلن متعل متف

سرّي، أقول لآخري الشخصي

سِرْ رِيْ ،أَقُولُ لِأَأْ خِرِ شْشَخْصِيْ

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

عل مستعل متعل متفعل مست

ها هي ذكرياتك كلها مرئية

هَاْ هِيَ ذِكْرَ يَاْتُكَ كُلْلَهَاْ مَرْئِيْيَتُنْ

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

عل متعل متفعل مستعل مستفعلن[1]

اتخذت هذه القصيدة " لا تعتذر عما فعلت " تفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ (/0//0/0) وهي عبارة عن سببين خفيفين بعدهما وتد مجموع وبهذا تنسب القصيدة إلى بحر الرجز وسمي بهذا الإسم لأنه أكثر

[1] محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت، الريس للطباعة والنشر، ط3، 2004، ص 22

بحور الشعر تغيرا واضطرابا، وهومن البحور الموحدة أي البحور الصافية وهي البحور ذات التفعيلة الواحدة المكررة كما يعد من البحور السهلة النظم [1]

وتفعيلاتـــه:

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ

إن الحديث عن الشعر العربي المعاصر يختلف كثيرا عن الشعر العربي القديم من ناحية الأوزان وهذا من خلال إعتماد بعض الشعراء على البحور الجديدة " الصافية " التي نادى بها أصحاب الشعر الحر والمقصود بها هي البحور ذات السطر الواحد والتفعيلة الواحدة في كل سطر تقريبا، لهذا سمي بشعر التفعيلة " نظام السطر" .

"أما موسيقى الشعر "التفعيلة" فتخضع للحالة النفسية للشاعر...كما أن شعر التفعيلة يتخلص من عيوب الشعر العمودي من كلمات قد تجلب للوزن أو القافية لأنه يخضع طول السطر الشعري للمعنى ولا يخضع المعنى لطول السطر" .[2]

لهذا سمى شعر التفعيلة بالشعر الحر، حيث لا يتقيد شعر التفعيلة بعدد معين من التفعيلات. "لا تبقى على حال وصورة واحدة في البحور التي تتألف منها وإنما يعتريها التغيير بالحذف أو الزيادة أو تسكين المتحرك منها" [3]

وهذا التغيير الذي يطرأ عليها يعرف بمصطلح "الزحافات" وبالعودة إلى نص القصيدة نلاحظ أن الزحاف الذي يدخل على تفعيلة بحر الرجز هو:

- الخبن : هو حذف الثاني الساكن فتصبح التفعيلة "مُتَفْعِلُنْ" بدل " مُسْتَفْعِلُنْ"
- الطّي : هو حذف الرابع الساكن فتصبح التفعيلة " مُسْتَعِلُنْ " بدل " مُسْتَفْعِلُنْ"

[1]- رندة مهني: جماليات الخطاب الشعري في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش –قصائد مختارة–، مذكرة شهادة ماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2016 ،2015، ص 28

[2]- أبو السعود سلامة أبو السعود: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مركز دوسوق، مصر،، (د.ط) ،2010، ص 103

[3]- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د–ط) ،1987، ص 30

- الخبل : هو إجتماع الخبن والطّي فتصبح التفعيلة " مُتَعِلُنْ" بدل " مُسْتَفْعِلُنْ"

والشاعر نظم قصيدة "في بيت أمي" على نفس البحر إذ يقول فيها:

في بيت أمي صورتي ترنوا إلي:

في بيت أمي صورتي ترنوا إليي

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

مستفعلن مستفعلن مستفعلن م

ولا تكفّ عن السؤال:

ولا تكفف عن سسؤالي

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

تعل متفعل مستعل مس

أأنت، يا ضيفي، أنا؟

أأنت، يا ضيفي، أنا؟

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

تعل متفعل مستعل [1]

والتغيرات التي تطرأ على تفعيلة بحر الرجز في هذه القصيدة هي الطي والخبن. يركز الشاعر في هذه القصيدة على مفارقة قاسية بين الذات في صورتها الأولى المجسدة في الشاعر حيث ترمز إلى الماضي بكل أشكاله وصوره والذات الثانية هي نقيض الأولى تطمح إلى المستقبل المشرق.

من خلال هذه القصيدة تتضح معالم نفس الشاعر التي تبحث عن التحرر، ولعل الشاعر لن يجد فضاء أرحب من فضاء لغته الفنية التي يجد صياغتها، حتى يجعل من الواقع رمزا يؤدي إلى الدهشة.

[1] – محمود درويش، مرجع سابق، ص23.

أما في قصيدة " إن عدت وحدك" يعبر من خلالها الشاعر عن الذكريات الحية في وجدانه، فإنّه يحلم باسترجاعها ومعاودتها من جديد.

وقد اتخذت تفعيلة أساسية وهي " مُتَفَاْعِلُنْ " "0//0///" وهي عبارة عن فاصلة صغرى ووتد مجموع وبهذا تنسب القصيدة إلى البحر الكامل ووزنه متفاعلن متفاعلن متفاعلن وسمي هذا البحر كاملا لتكامل حركاته فهو أكثر بحور الشعر حركة، "ولعل التسمية " الكامل" راجعة إلى أساس كمي يجعل الشاعر أوفر حظا في التعبير عن غرضه، أضف إلى ذلك ما يتسم به انسجام ورتبة في الإيقاع" .[1]

يقول الشاعر في هذه القصيدة " إن عدت وحدك " :

إن عدت وحدك، قل لنفسك

إِنْ عُدْتَ وَحْـــدَكَ،قُلْ لِنَفْسِكَ

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

متفاعل متفاعلن مت

غير المنفى ملامحهُ

غَيْرِ لْـــمَنْفَىْ مَلَاْمِحَهُوْ

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

فاعلن مْتفاعلن متفا

ألم يفجع أبو تمام قبلك

أَلَمْ يَفْجَـــعْ أَبُوتَمْمَاْمَ قَبْلَكَ

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

علن متفاعل متفاعل مت [2]

والزحافات التي دخلت على هذه التفعيلة " مُتَفَاعِلنْ".

[1] رشيد شعلال: البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1 ، 2011، ص 24

[2] محمود درويش: مرجع سابق، ص 31

الإضمار: وهو تسكين الثاني المتحرك في "مُتَفَاعِلنْ"[1]، أي تتحول التفعيلة من مُتَفَاعِلنْ "///0//0" إلى مُتْفَاْعِلنْ "/0//0/0 ".

كما كرر أيضا هذا البحر في قصيدة " في القدس " ففي هده القصيدة يبحث الشاعر عن وطنه في كل الاتجاهات والأزمنة تحقيق انتمائه الحقيقي لوطنه. فيقول الشاعر:

في القدس، أعني داخل السور القديم

فِلْقُدْسِ،أَعْنِيْ دَاْخِلَ سْسُوْرْ لْقَدِيْمِ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن م

أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى

أَسِيْرُ مِنْ زَمَنْنِ إِلَىْ زَمْمَنْنِ بِلَاْ ذِكْرَىْ

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

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفا[2]

والزحافات التي دخلت على هذه التفعيلة : الإضمار فتصير مُتْفَاعِلُنْ " /0//0/0"

[1] عبد العزيز عتيق : مرجع سابق، ص 9

[2] محمود درويش : مرجع سابق، ص 47

القافيـــــة:

لغـــة:

جاء في لسان العرب لإبن منظور "القافية من الشعر: الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنها تقفو البيت وفي الصحاح : لأن بعضها يتبع أثر بعض"[1]، أي بمعنى تتبع الأثر والتقصي.

إصطلاحـــا:

تعد القافية الركيزة الأساسية في الخطاب الشعري لكونها عنصر جد مهم في الشعر: "فالقافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ولا يسمى شعر حتى تكون له وزن وقافية"[2]، فكل من الوزن والقافية عنصران ضروريان في الشعر فلا شعر بدون قافية ووزن، إضافة إلى ذلك فإن القافية هي العلامة المميزة للقصائد حسب تعريفها لأنها الأصوات المتكررة في فترات منتظمة.

اختلف أهل العروض في القافية، فنجد الخليل يذهب إلى أن القافية: "هي من آخر البيت إلى أول ساكن يليه المتحرك الذي قبل الساكن"[3] هي الكلمة الأخيرة في البيت، ويعرفها علماء العروض بأنها "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة "[4] أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت.

في حين قال عنها ابراهيم أنيس :"ليس القافية إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويتمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[5]

---

[1] ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة " قفا"، ط 3 ،1994 ،ص195

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 5، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 5، 1981، ص 151

[3]- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر . دار الفجر ،القاهرة، ط1 ،2003، ص 105

[4]- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت ،لبنان، (د-ط)، 1987، ص 134

[5]- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط2، 1985، ص244.

يتضح من التعريف الذي قدمه إبراهيم أنيس بأنّ القافية عبارة عن أصوات متكررة بل وتضل تتكرر في أواخر الأبيات، وأقرّ كذلك بأهمية القافية، كما فعلت نازك الملائكة: إذ تقول:" والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أنغاما وأصداءا"[1]

وللقافية نوعان:

القافية المطلقة هي ما كانت متحركة الروي، والقافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي.

الروي: لقد حظي الروي باهتمام النقاد، فهو يعد من أقوى دعائم القافية وركيزة أساسية تعتمد عليها "والروي هو حرف أساسي من حروف القافية وهو آخر حرف صحيح في البيت، وعليه تبنى القصيدة وإليه تنسب"[2] بمعنى أن الروي عبارة عن الحرف الأخير في البيت الشعري وعليه تبنى القصيدة ويقول عنه إبراهيم أنيس :"وأقل ما يمكن أن يراعي تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات، فلا يكون الشعر مقفى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات"[3]، فالروي إذا هو الصوت المكرر على طول القصيدة في أواخر الأبيات.

ومن خلال ما سبق تتضح أهمية الروي الكبيرة في الخطاب الشعري، وكذلك اعتماد القافية عليه بصفة كبيرة، إذ لا يكون الشعر مقفى إلا باشتماله على الروي.

[1] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العالم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص56.

[2] – عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص132.

[3] – إبراهيم أنيس، المرجع السابق، ص245.

ونجد محمود درويش في قصائده من ديوانه "لا تعتذر عما فعلت" قد مزج بين القافيتين في القصيدة الواحدة، ونوضح ذلك في الجدول الآتي:

القصيدة	حرف الروي	القافية المطلقة	القافية المقيدة
في القدس	الميم "م " الألف " أ" النون " ن "	سور لقديم يقتسمون	 بلا / ذكرى
لا تعتذر عما فعلت	الياء " ي " الياء " ي " الياء " ي "		أقول في ال/شخصّي مرئية
في بيت أمي	الياء " ي " اللام " ل " الألف " أ "	تر/نوإلى	 عن السؤال يا ضي/في أنا
إن عدت وحدك	الكاف " ك " الهاء " ه " الكاف " ك "	قل لنفسك أبوت/مام قبلك	م/لا محهو

منه نلخص إلى أن هذا المزاوجة بين القافيتين " المطلقة والمقيدة " هي تعبير عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، فاتجاه الشاعر إلى المقيد من القوافي يعود اصطدام الأنا الشاعر بالواقع الحقيقي، حيث عاشت الذات حالة تأزم واضطراب، أما اتجاه الشاعر إلى المطلق من القوافي يعود إلى أنه لم يستسلم رغم ما تعيشه الذات من معاناة .

ومنه فإن الشاعر في توظيفيه للقافية لم ينطلق من فراغ، وإنما لكونها تؤدي "وظيفة مزدوجة تغذي طرفين من جدلية اللغة في الشعر إحداهما : الوظيفة الإيقاعية، بما توفره من تكرار عنصر

صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهته من مفردات والأخرى دلاليا معين والأخرى دلالية يسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبه من جهارة وبروز من جانب آخر". [1]

نخلص إلى أن المستوى الصوتي للوزن والقافية يمثلان المستوى الخارجي للإيقاع أو القاعدة المفروضة عليه من الخارج بحكم أن الشعر لا يكون شعر من دون الوزن والقافية بينما الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر نابعة عن التجربة الشعرية ذاتها وهذا الأمر الذي يخلق تفاعلا عضويا بين النظام الصوتي والنظام اللغوي في القصيدة .[2]

[1] فاضل أحمد العقود: لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة ،دار غيدا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ،2012، ص 252

[2] ينظر: هدى الصحناوي: الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة " بنية التكرار عند البياتي نموذجا "، دمشق، سوريا ،ع 3، 2014، ص95

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي.

- التكرار
- اللفظ
- الجمل
- الطباق: السلب
- الإيجاب

1. التكـــــرار :

ظاهرة لغوية بارزة في الأعمال الأدبية بشكل عام إذ يعتبر وسيلة من وسائل الصنعة الأدبية جاءت لفظة التكرار في معجم" تاج العروس": "بمعنى كَرَّرَ، كَر عليه يكرّكرا وكرورا، وتكرارًا بالفتح : عطف وكرّعنه : رجع" [1]

يعد التكرار تقنية أسلوبية تستعمل أثناء التعبير فتضفي جمالا على النص، ويعتمد عليها الكاتب لتأكيد واثبات كلامه.

"التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنيتنه بسواها"[2]

فالتكرار يستعمله الكاتب ويعود إليه عندما يريد اثبات فكرة معين وتأكيدها، مما يؤدي إلى عنايته بنقطة معينة في العبارة دون سواها.

---

[1]- مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس ،تر: علي شيرا ،دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مج 4، ط1، 1994، ص 404

[2] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة، (د.ط)، د.ت، ص342.

3-المرجع نفسه ص،342-343

كما وصفته نازك الملائكة بالمفتاح الذي يكشف لن الفكرة التي يقصدها الكاتب وكذلك هو بمثابة الضوء المسلط على نقطة معينة في العبارة، مما يتيح لنا بذلك التوصل إلى أعماق الشاعر فنطلع عليها.

ويتضح ذلك في قولها:

"فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعمال الشاعر، فيضيئها بحيث نطلع عليها"[3]

بالإضافة إلى ذلك فهو يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر

وقد برز التكرار بأنواعه المختلفة في الديوان سواء بتكرر اللفظ والجمل .

- **تكرار اللفظ:** تكررت ألفاظ في مجموعة من القصائد منها قوله في قصيدة " طريق الساحل" [1]

طَرِيق السُنُونُو ورائحة البرتقال على البحر

[إن الحنين هو الرائحة]

طريق التوابل والملح والقمح

[والحرب أيضا]

طريق السلام المتوج بالقدس

[بعد انتهاء الحروب صلبية الأقنعة]

طريق التجارة والأبجدية، والحالمين

[بتأليف سيرة ترغلة"]

[1] محمود درويش : مصدر سابق ، ص 126

لقد تكرر لفظ " طريق " عشرون مرة في القصيدة ككل ولعل الشاعر يريد من وراء تكرار هذا اللفظ الإشارة إلى أهمية الطريق، ليس الطريق بمعناه اللغوي، بل أن الطريق يدل على المستقبل وكأن الشاعر يريد أن يرسم خارطة المستقبل من خلال جعل الطريق العنصر الذي يتقاسمه كل شيء (السنونو، الملح، القمح السلام، التجارة ...)

كما تكررت لفظة " عراق " في قصيدة " أتذكر السياب "

حيث يقول :[1]

أتذكر السياب، إن الشعر تجربة ومنفى

توأمان، ونحن لم نحلم بأكثر من

حياة كالحياة، وأن نموت على طريقتنا

"عراق

"عراق

"ليس سوى العراق ..."

يتضح من خلال هذه الأبيات أن الشاعر يؤلمه ما حدث للعراق من حرب ودمار على يد الأعداء، وهو بحديثه عن العراق فإنه يقصد من وراء ذلك الإشارة إلى سقوط إحدى أكبر عواصم الفكر والأدب والشعر من العصر العباسي، وهذا ما يؤكده تكراره للفظة العراق التي تكررت ثلاث مرات .

وقوله أيضا :[2]

كنت أمشي فوق منحدر وأهجس، كيف

[1] محمود درويش: "مصدر سابق"، ص 47

[2] – المصدر نفسه، ص47.

كل هذا الضوء لي، أمشي، أخف، أطير

أمشي، أطير، أضير غيري في

على الرغم ما عاشه الشاعر من فقر وحرمان ونفي من وطنه إلا أنه ما زال صامدا مستمرا في مزاولة حياته والتطلع إلى الأفضل وهذا دليل على مدى تمسكه بالوطن، فدلالة تكرار الفعل المضارع (أمشي) هي الحركة والاستقرار فيها.

فقوله في قصيدة: لبلادنا[1]

لبلادنا،

وهي القريبة من كلام الله

سقف من سحاب

لبلادنـــا،

وهي البعيدة عن صفات الاسم،

خارطة الغياب

لبلادنا

وهي الصغيرة مثل حبة سمسم

أفق سماوي...وهاوية خفية

لبلادنـــا،

[1] – محمود درويش، المصدر السابق، ص49.

إن الإحساس بالوطن جزء لا يتجزأ من أيديولوجية الشاعر، فالشاعر هنا في تكراره شبه الجملة (لبلادنا) يسعى أن يسموا بالوطن إلى أبعد الحدود فهومن خلاله يسعد بذكره ويتلذذ بسماعه ويكثر من ترديده لأن فيه منبع الحياة والهدوء والاستقرار.

تكرار الجمل:

أما فيما يخص تكرار الجمل، فإنه يأخذ أشكالا مختلفة فتارة يكون متناسقا مثلما نجد ذلك في قصيدة "ماذا سيبقى " التي يقول فيها الشاعر :[1]

زهرة بيلسان

ماذا سيبقى كم رذاذ الموجة الزرقاء ؟

إيقاع الزمان

ماذا سيبقى من نزيف الفكرة الخضراء ؟

ماذا في عروق السنديان .

لقد تكررت جملة "ماذا سيبقى " خمس مرات وهي تبين أن الزمان أتى على كل شيء وهو تكرار يناسب حالة الذهول التي يعاني منها الشاعر، يتضح ذلك في اعتقاده بأنه لم يبقى شيء.

ويقول في قصيدة "اتذكر السياب":[2]

أتذكر السياب، يصرخ في الخليج سدى

أتذكر السياب، في هذا الفضاء السومري

أتذكر السياب..إن الشعر يولد في العراق

أتذكر السياب...لم يجد الحياة كما

[1]- محمود درويش: مصدر سابق ص 101

[2]-المصدر نفسه، ص121

استحضر الشاعر شخصية السياب ليوضح ما يعانيه الشعب العراقي جراء الاستعمار، فبرغم ما يعيشه وطن الشاعر "فلسطين" من معاناة كارثية إلا أنه يغفل من النظر إلى البلدان العربية الأخرى، ومنه أسهم التكرار في عكس نفسية الشاعر وتبيين الفكرة المسيطرة عليه، وتمزقه بين الماضي والحاضر.

إذ يعد التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي.

الطباق: يعد الطباق من المحسنات البديعية الطباق.

لغـــــة:

هو" المطابقة والموافقة والتطابق والإتفاق وطابقت بين الشيئين إذ جعلتهما على واحد وألزقتهما، وهذا الشيء وفق هذا ووفاقه بمعنى واحد "[1]

إصطلاحـــا:

الطباق في اصطلاح البلاغيين " الجمع بين المتضادين، أي المعنيين متطابقين في الجملة، وهذا أن المعنيان يتنافى في وجودهما معا في شيء واحد وفي وقت واحد" [2]

والطباق قد يكون: طباق إيجاب، وطباق سلب.

فالطباق الإيجاب هو: الطباق الذي لا نفي فيه.

الطباق السلب هوما لم يصرح فيه إظهار الضدين، أو اختلف فيه الضدان إيجابا أو سلبا.[3]

ومن نماذج هذين النوعين في قصائد درويش قوله [4]

---

[1] ابن المنظور : لسنا العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 4، ط1، 1997، ص 156

[2] منير فاعور : فن الطباق في آداب التوقعات، مجلة جامعة دمشق، سوريا، ع 3، 2004، ص 126

[3] ينظر : فضل حسن عباس : البلاغة فنونها وافنانها علم البيان والبديع، قسم الدراسات العليا، دار الفرقان للنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، الأردن، ط 1، 2004، ص 260

[4] محمود درويش : " مصدر سابق "، ص 47

أسير في نومي أحمق في منامي لا

أرى أحدا ورائي، لا أرى أحد أمامي.

هذا تصريح بإظهار ضدين (ورائي، أمامي) وكلاهما ضد الآخر فكلمتا ورائي وأمامي طباق إيجاب ونلاحظ أيضا في هذا النص طباق سالب كلمتي "أرى" و "لا أرى"، فاللفظتان لم تتضادا في المعنى وإنما بوجود " لا" النافية فالأولى المثبتة والثانية منفية .

وقوله أيضـــا:

سألتقي بنهايتي وبدايتي [1]

في هذا البيت نجد طباق إيجاب وسلب " بدايتي " و" نهايتي "

موضع أخـــر

أقول لها: سأمكث عن تونس بين

مترلتين: لا بيتي هنا وبيتي لا [2]

أما في هذا البيت نجد طباق سلب كلمتي " لا بيتي، بيتي " لأن اللفظين لا يتضدا في المعنى، إنما زيادة "لا" النافية، فالأول منفي والثاني مثبت .

ومنه نستنتج أن الشاعر استخدم هذا المحسن اللفظي البديعي لأغراض متنوعة علما أنه في هذا الديوان يعيش حالة صراع بين الذات والآخر، الماضي والحاضر، الموت والحياة.

[1]- محمود درويش، المرجع السابق، ص 27

[2]- المرجع نفسه، ص 114

خاتمة

خاتمـــــة:

وفي خاتمة هذا البحث الموسوم ببنية الخطاب الشعري في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش، نخلص الى النتائج التي توصلنا اليها:

– لم تعد البنيوية مقتصرة على اللغة فقط، وإنما دخلت مجالات عدة اللغوية منها وغير اللغوية: مثل التوليدية النفسية، الفلسفية الدلالية، النقد الأدبي وغيرها.

– البنيوية أو النظرية البنائية ليست موضوع خاص باللغة العربية فحسب، بل هي نظرية في جميع مجالات البناء.

– صارت البنيوية منهجا نقديا يعتمد عليه علماء اللغة المحدثين.

– الحجاج فعل غائي يسعى إلى اقناع المتلقي بشتى الآليات المختلفة حسب المقام.

–محاولة بيرلمان "الرائد سعت إلى إخراج المفاهيم التداولية الحجاجية من صلب البلاغة التقليدية الغربية، وهوما أدى به إلى تسمية هذا التروع بالبلاغة الجديدة.

– الاستعارة والكناية والتشبيه والتمثيل عناصره تكسب القول، درجة عالية من القناع والتأثير.

–بالرغم من اختلاف الباحثين في تعريفهم للإيقاع، إلا أنهم متفوقون على أنه ظاهرة مهمة في الشعر وملازمة له.

– لا جدال بين العروضيين حول أهمية الوزن فهو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين، المشتمل على القافية المجسدة بنوعيها في هذا الديوان "مقيدة"، "مطلقة"، التي أبرزتا الاحساس بالألم جراء الغربة والنفي والكشف عن تناقضات الواقع.

– يعد الروي من أقوى دعائم القافية وركيزة أساسية تعتمد عليها، وهو الصوت أو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة.

-ساهم أسلوبا التكرار والطباق في التعبير عن أبعاد الشاعر الشعورية، فالتكرار يعد وسيلة تعبيرية لها صلة بالناحية النفسية، إضافة إلى أنه خلق حركة ايقاعية، داخل القصيدة، كما أن الطباق طبع المعنى حالة جديدة في قصائد محمود درويش.

وفي الختام يمكننا القول أن محمود درويش استغل كل طاقات اللغة وجسدها لتقدم خطابا شعريا متميزا.

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم برواية حفص عن عاصم.

المصادر والمراجع:

1. محمود درويش، ديوان "لا تعتذر عما فعلت"، دار الريس للكتب والنشر، بيروت لبنان، ط3، 2004.

2. محمود درويش، الاعمال الاولى، دار رياض الريس، بيروت، ط1، 2005.

3. ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1925.

4. أبوبكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، المغرب، ط1، 2006.

5. الجاحظ، للبيان والتبين، ج1، تح، عبد السلام هارون، دار الفكر، د ط، د ت.

6. حمو النقاري، التحاجج طبيعته ومجالاته ووظيفته، عن محمد العمري تداخل الحجاج، د ط، د ت.

7. حسنين محمد مخلوف، كلمة القران تفسير وبيان، مكتبة الشركة الجزائرية، د ط، د ت.

8. الخليل ابن أحمد الفراهيدي، العين ،تح مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، وزارة الأوقاف والأعلام، دار النشر، بغداد ،ج2، 1981.

9. رشيد شعلال، البنية الايقاعية في شعر ابي تمام، عالم الكتب الحديث، عمان، الاردن، ط1، 2011.

10. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج5، ط5، 1981.

11. الزاوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى للنشر، الجزائر ،ط1، 2002.

12. زايد مقابلة، أساسيات في اللغة العربية، مكتبة الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 1988.

13. سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي القديم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

14. سيبويه، الكتاب، تح وشرح عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1973، 1975

15. سعود سلامة أبو السعود، البنية الايقاعية في الشعر العربي، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، مركز دوسق، مصر، د ط، 2010.

16. شكري المبخوت، نظرية الحجاج في اللغة ضمن كتاب فريق بحث في البلاغة والحجاج، أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، اشراف حمادي صمود، كلية الآداب، منوبة، 1998.

17. شوقي المصطفى، المجاز والحجاج في درس الفلسفة بين الكلمة والصورة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005

18. صابر حباشة، التداولية والحجاج مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008.

19. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الادبي، دار المشرق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

20. طه عبد الرحمن، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1998.

21. الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية ابستمولوجية، دار القصبة للنشر ،الجزائر، ط1، 2001.

22. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط3، 2003.

23. عبد الرحمن الحاج صالح، اللسانيات، معهد العلوم اللسانية والصوتية، الجزائر، المجلد2، 1972.

24. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1987.

25. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح، عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

26. عبد القاهر الجرجاني، المقتصد في شرح الايضاح، تح، كاظم بحر المرجان، دار النشيد للنشر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982.

27. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح، عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط1، 1969.

28. عبد الله صوله، الحجاج أطره ومنطلقاته وتقنياته، من خلال مصنف في الحجاج، الخطابة الجديدة –لبرلمان وتيتكاه– أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم د ط،1998.

29. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1985.

30. علي الشعباني، الحجاج بين المنوال والمثال، (نظرات في ادب الجاحظ وتفسيرات الطبري)، مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس،ط1، 2008.

31. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية)، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

32. عمر أوكان، اللغة والخطاب، افريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2001.

33. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1993.

34. عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

35. عبد الهادي بن ظافر الشهري، أليات الحجاج وأدواته ضمن كتاب، الحجاج مفهومه ومجالاته، ج2

36. فاضل أحمد العقود، لغة الخطاب الشعري عند جميل بثينة، دار غيدا للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

37. فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، 1994

38. فرحات بدري الحربي، الاسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2003.

39. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، قسم الدراسات العليا، دار الفرقان للنشر والتوزيع، جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 2004

40. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو البديل الجذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الايقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

41. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار توبقال للنشر، المغرب، دار البيضاء، ط3، 2014.

42. محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1984.

43. محمد طروس، النظرية الحجاجية من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2005.

44. محمد العمري، البلاغة أصولها وامتداداتها، افريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999.

45. محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، افريقيا الشرق، ط1، 2005.

46. محمود عسران، البنية الايقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، القاهرة، الاسكندرية، د ط، 2006

47. مصطفى السعدني ،المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، دار المعارف للنشر، الاسكندرية، مصر، 1993.

48. مقداد محمد شكر قاسم، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، عمان، الاردن، 2010.

49. المنصف عاشور، التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، 1982.

50. موسى شاهين لاشين، فتح المنعم، شرح صحيح مسلم، دار الشروق، القاهرة، بيروت،ج1، ط 1، 2002

51. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، لبنان ،ط1، 1962.

52. هدى الصحناوي، الايقاع الداخلي في القصيدة العربية المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي أنموذجا، دمشق، سوريا، ع 3، المجلد 3، 2014

53. أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح، علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006

54. أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تح، نعيم زرزورو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987

55. يمني العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985

القواميس والمعاجم :

1.الفيروز أبادي، القاموس المحيط، شركة فن الطباعة، مصر، ج3، مادة (وقع)، ط5، د ت

2.مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2004

3.المحكم والمحيط الأعظم – ابن سيده – تح عبد الحميد هنداوي، لبنان، مصر ط1، 2004

4.مراد هبة، المعجم الفلسفي، دار مأمون للطباعة والنشر، مصر ط3، 1979

5.مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تر، علي شيره، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، مجلد 4، 1997

6.ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان ،ط1، مجلد 4، 1997

7.ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة قفا، ط3، 1994

مراجع مترجمة :

1.أرسطو، فن الشعر، تر، ابراهيم حماره، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، د ت،

2.أديت كزويل، عصر البنيوية: من ليفي شتراوس الى فوكو، تر، جابر عصفور، أفاق عربية، بغداد، 1985

3.أوليفي وبول، هل يمكن أن يوجد حجاج بلاغي؟ تر، محمد العمري، مجلة علامات في النقد، ج22،مج6، ديسمبر،1996

4.جاك موشلر ان ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر، مجموعة من الأساتذة والباحثين بإشراف عز الدين المجدوب، منشورات دار سيناترا، تونس، ط2، 2002

5.جان بياجيه، البنيوية، تلر، عارف منيمنة وبشير أبري، منشورا عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985

6.روجيه غارودي، فلسفة موت المؤلف، تر، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط3، د ت،

7. L' argumentaion dans le discours ruth amossy، france، edition nathan، 2000

8.رولات بارت، جيرار جينييت، من البنيوية الى الشعرية، تر، غسان السيد، دار نينوي للنشر، نقلا عن صحيفة المستقبل، الاثنين أذار 2004

9.أبو محمد القاسم، السجلماسي، المترع البديع في تجنيس أساليب البديع، تر، علال الغازي، مكتبة المعارف، دط، 1980

10.ميشال فوكو، البنيوية والتحليل الأدبي، العرب والفكر العالمي، تر، محمد الخماسي

مجلات ودوريات :

1.حبيب أعراب، الحجاج والاستدلال الحجاجي، مجلة عالم الفكر، الكويت،ع1، مجلد 30، سبتمبر،2001.

2.محمد سالم ولد محمد الأمين، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، مجلة فكر ونقد، ع3، مجلد 28،مارس، 2000

3.منير فاعور، فن الطباق في أداب التوقعات، مجلة جامعة دمشق، سوريا ع 3، 2004

4.يوسف محمود عليمات، بلاغة الحجاج في النص الشعري، داليا الراعي النميري أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، سوريا، ع1،2، مجلة،29،2013

رسائل جامعية :

1.رندة مهني، جمالية الخطاب الشعري في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش، مذكرة شهادة ماستر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015، 2016

2.سلمة شاذة، البنية الايقاعية في ديوان "أعاصير المغرب" لعباس محمود، مذكرة لنيل شهادة ماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015،2016

3.صابر محمد عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000

4.صبيرة قاسم، بنية الايقاع في الشعر الجزائري المعاصر، فترة التسعينات وما بعدها، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، العلوم في الادب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2011

الملاحق

الشاعر محمود درويش

هو شاعر فلسطيني معاصر ارتبط اسمه بقضية النضال والكفاح، وقد ساهم في تطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه محمود درويش لعائلة تتكون من خمسة أبناء وثلاث بنات، ولد عام 1941م في قرية البروة قرية فلسطينية مثمرة يفوح مكانها اليوم قرية أحيهود، تقع 12.5 كلم شرق ساحل عكا، وفي عام 1948 م لجا إلى لبنان وهو في السابعة من عمره، وبقي هناك عام واحد، عاد بعدها متسللا الى فلسطين، وبقي في قرية دير الأسد (شمال بلدة مجد كروم في الخليل لفترة قصيرة استقر بعدها في قرية الجديدة (شمال غرب قريته الأم، البروة)، اذن فدرويش ولد وعاش فترة طفولته في فلسطين قبل أن يبدأ كتابه الشعر وتبدأ معاناته مع السلطات الإسرائيلية

تعلمه:

بدأ درويش تعلمه الابتدائي في فلسطين، ثم انتقل إلى لبنان لعام واحد ليعود بعدها إلى فلسطين من أجل إتمام تعليمه الابتدائي في مدرسة دير متخفيا وقد كان يخشى أن يتعرض للنفي من جديد بعد أن اكتشف أمر تسلله، وعاش تلك الفترة محروما من الجنسية.

أما فيما يخص تعلمه الثانوي فقد تلقاه في قرية كفر ياسيف 2 كلم شمالي الجديدة.

حياته:

بدأت موهبة كتابة الشعر تظهر عند محمود درويش وهو في المرحلة الابتدائية (سن السابعة من عمره)،، وكبرت معه هذه الموهبة حتى المرحلة الثانوية، لتصبح حياته عبارة عن كتابة للشعر والمقالات في صحافة الحزب الشيوعي الإسرائيلي مثل: الاتحاد والجديد التي أصبح فيما بعد مشرفا على تحريرها، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر

كان درويش عرضة لمضايقات الاحتلال الإسرائيلي بسبب ميوله ونشاطه السياسي، حيث اعتقل مرارا بدءا من العام 1961 بتهم تتعلق بتصريحاته، ونشاطه السياسي وذلك حتى عام 1972م حيث توجه إلى الاتحاد السوفياتي للدراسة، وانتقل بعدها لاجئا إلى القاهرة في ذات العام، حيث التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية إذ ترأس مركز الأبحاث الفلسطينية وشغل منصب رئيس تحرير مجلة شؤون فلسطينية، كما أسس مجلة الكرمل الثقافية في بيروت عام (1980م

وفي عام 1988م انتخب في اللجنة التنفيذية كعضو في منظمة التحرير الفلسطينية، وبعدها مستشارا للرئيس ياسر عرفات ليستقيل من اللجنة التنفيذية عام 1993م احتجاجا على اتفاقيات أوسلو، مسافر بعدها إلى باريس وبني ناك سنة واحدة شغل فيها منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ليعود عام 1994م إلى فلسطين بتصريح من السلطات الإسرائيلية لزيارة أمه.

جوائزه وكريماته:

تحصل درويش على مجموعة من الجوائز هي:

جائزة لوتس عام 1969م، وجائزة البحر المتوسط عام 1980م، وجائزة درع الثورة الفلسطينية عام 1981م، وجائزة لوحة أوروبا الشعر عام 1981م، ثم جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفياتي عام 1982م وكان آخر تكريما له أعلنته وزارة الاتصالات الفلسطينية يوم 27 جويلية 2008 م.

مميزاته شعره:

لشعر درويش عدة مميزات تلخص فيما يلي:

1-ايقاعها الموسيقي الخاص :

2-التفعيلية واحدة سائدة مع بعض القوافي في تحقيق وطأة الإيقاع الواحد ودفع السامع عن

أذن سامعها أو قارئها

أواخر الحمل والسطور والمقاطع ساكنة بشكل يكاد يكون مطلقا.

فيها غمازات ولمزات وإشارات قابلية التأويل، وتلك مزايا موحية مقتضيات وأصول الفن

الراقي

لا يمكن اختزال القصيدة إلا بصعوبة، فحذف بعض أبياتها قد يسيء إلى مجمل معمار بنائها شكلا وفنا، بل وربما يهدم شرح هذا البناء أو يشوه جمال توازنه الهندسي

.الحقبة الزمانية مرورها بمرحلية

أ – القرن الماضي

ب الألفية الجديدة (حتى 2008م)

بعض مؤلفاته:

لقد ترك محمود درويش كما هائلا من المؤلفات أغلبها الشعر، بالإضافة إلى بعض المقالات والنصوص والخواطر والقصص منها:

عصافير بلا أجنحة

أوراق الزيتون

عاشق من فلسطين

أخر الليل

مطر ناعم في خريف بعيد

يوميات الحزن العادي.

يوميات جرح فلسطين-

-لا تعتذر عما فعل

وفاته:

عانى محمود درويش من المرض مما استدعى نقله إلى هيوست بالولايات المتحدة الأمريكية لإجراء عملية جراحية في القلب، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته يوم السبت 09 أوت 2008.

نزل خبر وفاته كالصاعقة على الشعب الفلسطيني عامة، وعلى السلطة الفلسطينية وعائلته خاصة، حيث أعلن الحداد أمدة ثلاثة أيام في كامل التراب الفلسطيني.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

-شكر وتقدير

-مقدمة.....أ

مدخل: البنية والبنيوية..... 2-17

الفصل الأول

البنية الحجاجية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش

المبحث الأول: مفهوم الحجاج وأهم روابطه.....19

1-مفهوم الحجاج 19

2-الروابط الحجاجية 26

3-خصائص الحجاج 28

المبحث الثاني: الحجاج البلاغي وعرقته بالبلاغة الجديدة.....29

1-مفهوم الحجاج البلاغي 30

2-علاقة الحجاج بالبلاغة الجديدة 33

3-الاستعارة الحجاجية.....37

الفصل الثاني

البنية الإيقاعية في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي 48

1-الوزن.....48

2-القافية 55

3-الروي 56

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي 59

1-التكرار 59
1-1 اللفظ 60
1-2 الجمل.....63
2- الطباق.....64
2-1 ايجاب.....64
2-2 سلب 64
خاتمة.....67
قائمة المصادر والمراجع 70
الملاحق 77
ملخص

ملخص:

الخطاب الشعري من الموضوعات التي تعددت حولها الآراء، وتحليله متعدد بتعدد المناهج والنقاد، وبالرغم من هذه الاختلافات فهو متميز عن الممارسات الفنية بعنصر اللغة المالك الحقيقي لمفاتيح قراءته، فإذا لم يمتلك القارئ هذه المفاتيح فإن قراءته ستضل أبعد من أن تحضى بما يمنحها شرعيتها في المعالجة والتحليل، وهو ما تسعى هذه الدراسة لإظهار حقيقته بغية معرفة أهم البنيات الغالبة في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش الذي انفرد خطابه الشعري بمميزات ايقاعية وحجاجية ولغوية وتصويرية وفكرية.

Abstract :

Poetic discourse is one of the topics on which there are many opinions, and its analysis is varied by the multiplicity of approaches and critics, and despite these differences, it is distinct from the artistic practices in the element of language, the true owner of the keys to reading it. If the reader does not possess these keys, his reading will remain far from being satisfied with what gives it legitimacy in processing and analysis Which is what this study seeks to show its truth in order to know the most important prevalent structures in the book “Do not apologize for what you did” by Mahmoud Darwish, whose poetic discourse was distinguished by rhythmic, argumentative, linguistic, pictorial and intellectual features.