الجمهوريــة الجزائريـة الشعبية الـديموقراطية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقـلة
كلية الأداب واللغـات
قسم الأدب العربي

تـعـدد الأصوات فـي قـصيـدة إيـثـاكـا بـلا سفـن

مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

من إعداد الطالبين:

- أم كلثوم زكري
- عبد الرحيم بركات

تحت إشراف الأستاذة الدكتورة:

- أحلام بن الشيخ

السنة الجامعية: 1441-1442هـ / 2020-2021

إهداء

إلى الوالدين الحبيبين

إلى الأهل و الأصدقاء

إلى كل من رافقنافي مسيرتنا البحثية

نهديكم هذا البحث

شكر وعرفان

نشكر الله الذي بنعمه تتم الصالحات

ثم نقدم تحية تقدير واجلال من رافقونا خلال سنواتنا الدراسية

في الجامعة الذين استقبلونا كأخوة وأصدقاء

الكثير، الغزير، فرحات الأخضري

والأنيق جدا إبراهيم إيدير

من يكافح ليختصر الجهد من أجل طلبته د.أحلام بن الشيخ

شكرا على كل ما قمتم به من أجلنا

مقدمة

مقدمة

ارتبط البحث في ظاهرة تعدد الأصوات بالنص الروائي الحديث الذي يعدّ فضاء واسعا وأكثر احتواءً لعدة منظورات فكرية متنوعة ومتضادة في أغلب الأحيان، لكن الظاهرة لم تظل حكرا على النصوص الروائية حيث ظهرت بعض النصوص الشعرية ذات المعمار الدرامي المتحررة من الطابع الغنائي الذي كان سائدا، ونصوص أخرى هجينة يتخللها شيء من الأسلوب القصصي، وسرعان ما قام الشعراء العرب وخصوصا العراقيون بمحاكاة هذه النصوص التي اشتهرت في آداب أجنبية في الأصل، ولعل عبد الوهاب البياتي من أبرز من حاكى التحديث الشعري وأدخل على القصيدة العربية أشياء كثيرة لم يسبقه إليها غيره ليكون من رواد النهضة الشعرية العربية. والعراق بلاد الشعر بامتياز إذ لم تنقطع عن إنجاب شعراء فحول، بداية بالمتنبي.. وصولا إلى الشاعر المعاصر "أجود مجبل" الذي تخيّرنا أن نعالج إحدى قصائده التي تستجيب لظاهرة تعدد الأصوات، وتتميز بأسلوبها القصصي المبتدع وعنوانها " إيثاكا بلا سفن، وعليه وسمنا بحثنا بـ: " **تعدد الأصوات في قصيدة إيثاكا بلا سفن** ".

وقد دفعتنا للبحث في الموضوع أسباب ذاتية وأخرى موضوعية نلخّص أبرزها في:

– ما تركته قراءة النصوص الشعرية للشاعر من أثر نفسي وفني فينا، حيث لاحظنا أنها من السهل الممتنع الذي يستطيع أن يحول الرموز الخاصة إلى رموز إنسانية، وهذا ما تجسّد في قصيدة إيثاكا بلا سفن.

أما الدوافع الموضوعية فقلة دراسة الظاهرة على مستوى النصوص الشعرية، والذي اعتبرناه تحديا نقيس به مدى قدرتنا المنهجية على التحليل والتأويل والمناقشة وهي فرصة لم نحظ بها بهذه الجدية في دراسات سابقة.

ويهدف البحث إلى إظهار القدرة التعبيرية للقصيدة العمودية بالكشف عن الذوات التخييلية وتبيين وجهات نظرها والصراع القائم بينها وكذا تحديد تموقعها داخل النص، وسنحاول الإجابة عن الإشكال التالي:

- هل يمكن للصوت أن يتعدد داخل النص الشعري العمودي؟

ويتفرع عن هذا الإشكال إشكالات أخرى:

- كيف ينشطر صوت الشاعر ويتعدد في القصيدة الواحدة ؟
- ما هي الأدوات الإجرائية التي يمكن من خلالها تحديد مظاهر تعدد الأصوات؟

للإجابة عن كل ما سبق سنعتمد على المنهج التأويلي الذي يعرف أنه منهج منفتح على كل المناهج ويتيح استخدام أدوات اجرائية من مقاربات مختلفة ما يساعد على معالجة أشمل للنص الشعري ذو الطبيعة الهروبية.

وقد اعتمدنا على خطة تتضمن مدخلا؛ تطرقنا فيه لمفهوم تعدد الأصوات وعلاقته بالشعر وعملية التأويل، وفصلا واحدا يحتوي على أربعة مباحث؛ مبحث أول تضمن: الأطراف التخاطبية في النص من ملفوظ ومتلفظ وبحث أبعاد القول وأسلوبه السردي، أما المبحث الثاني فارتكز على عنصر التداعي وألياته، واتكز الثالث على التشكيل البصري، واختتمنا الدراسة بالتركيز على أسلوب القناع وأدوات التقنيع التي تضمنها النص باعتبارها إحدى أساليب تعدد الأصوات وأدواته التي عمد إليه الشاعر. وكانت المحطة الأخيرة في البحث خاتمة حوصلنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

واعتمدنا في عملنا على مجموعة من المراجع أهمها:

- جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية.
- دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب.
- آن ريبول، جاك موشلر، القاموس الموسوعي للتداولية.

- ديفيد بثبندر، نظرية الأدب وقراءة الشعر.
- محمد بن عياد، في المناهج التأويلية.
- صفدر إلهي، هيرمينوطيقا.
- أحمد زهير رحاحلة، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر.
- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث.
- باتريك شارودو، دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب.
- أحمد علي الزبيدي، القناع في الشعر العربي المعاصر.

ومما لا يمكن نسيانه ما واجهناه من صعوبات فرضتها الدراسة؛ أولها توجُّه جل الدراسات السابقة لتناول النصوص الروائية كعينات شملتها الظاهرة، أما النص الشعري فلم يحظ بمحاولات جادة سوى قليل من المقالات أبرزها

- مقال د.أحمد عزي الصغير والمعنون ب:" القصيدة البوليفونية " .
- مقال كريم عبد الله المعنون ب: " البوليفونية وتعدد الأصوات في قصيدة السرد التعبيرية.
- مقال ليلة عطاء الله " السرد في قصيدة النثر البوليفوني، قصيدة فتحي النصري الذي لم يفوت موعدا ".

وفي الأخير نشكر الله تعالى ونحمده، كما نشكر الأستاذ المشرف **د.أحلام بن الشيخ** على الجهد الذي بذلته ولا تزال تبذله في مرافقتنا، نسأل الله لها العافية وأن يجزيها عنا خير الدنيا والآخرة.

ورقلة في: 10 شوال 1442 هجري

الموافق لــ: 22 ماي 2021 ميلادي.

زكري أم كلثوم – عبد الرحيم بركات

مدخل

مدخل مفاهيمي للبوليفونية

1- **تعدد الأصوات.**
2- **البوليفونية والشعر.**
3- **البوليفونية التأويلية.**

مدخل مفاهيمي للبوليفونية

في مسعى منها لتطوير أدوات البحث اللسانية، تمكنت الدراسات اللغوية والنقدية الحديثة من التعمّق في العلاقات التلفظية للأصوات ضمن النص الأدبي سبرا للمعاني وتحقيقا لفهم أعمق للنص في إطاره الخاص، والخطاب في شكله العام. وفي هذا الإطار نبحث في المدخل التمهيدي هذا المفاهيم المصطلحية الأساسية التي ننطلق منها لبحث نظرية تعدد الأصوات أو البوليفونية Polyphonie في لغتها الأصلية.

1. تعدد الأصوات (Polyphonie,Polyphony):

تنقسم لفظة Polyphonie إلى قسمين: poly بمعنى الكثرة أو التعدد و phone بمعنى الصوت[1]، وتحيل في مجملها إلى نمط من التأليف الموسيقي يعتمد على أصوات متعددة لآلات موسيقية أو غناء مختلط يتبع مبدأ المخالفة [2]، كما جاءت Polyphony في قاموس كامبردج CAMBRIDGE،وتدل على موسيقى خاصة تعرف متزامنة بآلات مختلفة[3]، والمصطلح لا ينتمي لحقل المصطلحات الأدبية بالأساس بل تم نقله «من الموسيقى ليحيل على كون النصوص تحمل في أغلب الحالات كثيرا من وجهات النظر

1– Collectif , pluri dictionnaire Larousse , paris , Larousse , 1985,p1086.

2– Collectif , dictionnaire hachette , paris , hachette éducation , 2005, p1278.

3– Collective , Cambridge international dictionary , Cambridge , Cambridge university press , 1996,p1093.

المختلفة: يستطيع الكاتب أن ينطق أصواتا عديدة من خلال نصه»[1]، ويرجع الفضل في إدخال المصطلح لمجال الدراسات الأدبية واللسانية للمنظر اللروسي ميخائيل باختين MICHAEL BAKHTINE «حيث أن أعماله تتجه إلى السرد النثري بصورة خاصة»[2]، وتطرق في دراساته إلى مسائل مختلفة تتراوح بين مجالي الأدب و الدرس اللساني؛ «فهو يثير مسألة التعدد اللغوي في اللغة الروائية من خلال مسألة التكثر اللغوي (plurilinguisme) في مستوى اللغة»[3].

تجدر الإشارة إلى الفرق بين مصطلحي تعدد الأصوات Polyphonie والحوارية dialogisme؛ فهذا الأخير« يستعمله باختين للإحالة على البعد التفاعلي للغة، أكان شفويا أو مكتوبا، بيد أنه يستعمل الحوارية بمعنى التناصية»[4]، وهو المفهوم الذي لحقته العديد من التحويرات ليحيل أخيرا إلى الطرق التي يتموضع بها نص داخل نص آخر، أما تعدد الأصوات «فيندرج في صلب إشكالية أوسع هي إشكالية (اللا تجانس الخطابي) ». [5]

2. البوليفونية والشعر:

---

[1] – دومينيك مانغونو، و باتريك شارودو ، معجم تحليل الخطاب، تر عبدالقادر المهيري، و حمادي صمود، تونس، دار سيناترا، 2008، ص 432.

[2] – ديفيد بثبندر، نظرية الأدب وقراءة الشعر، عبدالمقصود عبدالكريم، مصر، دار الأسرة، 2005، ص.138

[3] – آن ريبول، جاك موشلر، القاموس الموسوعي للتداولية، تر مجموعة باحثين من الجامعات التونسية، الطبعة الثانية، تونس، المركز الوطني للترجمة – تونس، دار سيناترا، 2010، ص348.

[4]– دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر محمد يحياتن، الجزائر، بيروت، الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، 2008، ص 36.

[5]– المرجع نفسه، 98.

أشرنا سابقا إلى توجه باختين في أعماله إلى دراسة السرد النثري حيث « يرى أن الشعر تعبير عن صوت واحد يحمل وعيا واحد(...) فيغدو خاضعا لقصديته فقط»[1]، وفي السياق نفسه يتحدث أبرامز ABRAMS عن القصيدة الغنائية ويعرفها: « بأنها غير سردية وقصيرة و تأتي إلى حد ما على لسان متكلم واحد يعبر عن حالة العقل أو عملية التفكير و الشعور»[2].

يجب ألا نهمل حقيقة أننا أمام تصورات من القرن الماضي أين « ترى القصيدة تقليديا وطبقا للعرف كتعبير ذاتي عن الشاعر الفرد»[3]، وبالعودة قليلا إلى عصر النهضة والذي تكيف فيه النص الشعري الأوربي مع الظروف الاجتماعية والاقتصادية آنذاك، وهو الأمر الذي جعل ايستهوب EASTHOPE يعلن أن «الخطاب الشعري منذ عصر النهضة... يتماس مع نمط الإنتاج الرأسمالي وسيطرة البرجوازية كطبقة حاكمة (...) إنه بالتالي خطاب برجوازي»[4]، ولا يمكن القول بأن التصورات السابقة خاطئة؛ فالسونيت* «تطورت كشكل بين طبقة على مستوى خاص من الثقافة و تتمتع بوقت كاف من الفراغ (النبلاء أو الطبقة الحاكمة) »[5]، ومع نهاية القرن التاسع عشر تطورت

---

[1]– محمد مرزوق، الحوارية في الرواية الجزائرية (أطروحة دكتوراء)، جامعة جيلالي اليابس، 2016،، ص 112.

[2]– ديفيد بشبندر، نظرية الأدب وقراءة الشعر، ص134.

[3]– المرجع نفسه، ص 143.

*أكثر أنواع الشعر ذيوعا في عصر النهضة، تكون مؤلفة من التفعيلة الخماسية من نمط اليامب حيث ينقسم شكلها الكلاسيكي إلى قسمين: ثمانية أبيات ثم ستة أبيات.

[4] –المرجع نفسه ، ص135.

[5]– المرجع نفسه، ص 136.

النزعة الجمالية التى ترى الفن غاية في ذاته، كل ذلك جعل الشعر يبدو كأيقونة للبرجوازية.

ظهر النقد الجديد في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي ودعا إلى قراءة النصوص الأدبية في معزل عن الظروف الإجتماعية والتاريخية للمؤلف، وأكد النقاد الجدد أن هدف الشاعر في كتابة القصيدة ليس أسياسيا في فهم القصيدة بدعوى أن الهدف من الكتابة قد يضيع وسطها أو أن « الشعراء أنفسهم لا يعرفون أهدافهم، أو أنهم يرفضون اعلانها أو لا يستطيعون اعلانها (...) ولذا يفضل النقاد الجدد الحديث عن الصوت المتكلم في القصيدة، أو المخاطب أو القناع»[1].

أما محمد بن عياد يعارض الطرح الباختيني صراحة في قوله:« ولئن كان مجال الحوارية المفضل لدى باختين هو الرواية، دون الشعر، إذ هو يرى العلاقة الأساسية في الشعر قائمة بين المتكلم وخطابه فإننا نرى من جهتنا المبدأ الحواري علاقة ملموسة في الشعر كله »[2]. وهو ما يؤكده قول الشاعر بن سالم الدمناتي: «الرغبة التي لا يمكن أن أقاومها هي أن أكتب، أن أستمد إحساسي من كل ما يحيط بي، أن أمزج ذاتي بذات الآخرين (...) ليصبح الشعر فعلا جسديا وقلقا وجوديا يعبر من الداخل إلى الخارج ليمتزج بالآخرين، ويضيف أيضا: إني مواطن، أحب التربة والانصهار في الجماعة... لإنها جوهر الإنسان –همومها، وضعفها، ومعاناتها... ».[3]

---

[1]– المرجع السابق، 36.

[2]– محمد بن عياد، في المناهج التأويلية، تونس، التفسير الفني، 2012، ص 93.

[3]– علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2000، ص135.

3. البوليفونية التأويلية:

يمتاز النص الشعري بلغته التي لها القدرة على «بناء علاقات افتراضية وهدم أخرى؛ لتنشأ صلات مع المتلقي (...) من خلال ما تستطيعه من شحن التوتر الدلالي وفتح النص على الاحتمال »[1]، و يؤكد ريفاتير PIFFATTERE أن «الظاهرة الأدبية ليس إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ »[2]، أما تودوروف TODOROV TEZVETAN فيشير إلى أن «النص نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى»[3]، والجدير بالملاحظة تقديم نظريات القراءة و التلقي قصدية المتلقي – القارئ على حساب قصدية المؤلف في عملية فهم النصوص، إذا يعتمد التأويل على المتلقي بدرجة أولى. وبالرجوع لمعنى التأويل في المعجم العربي يقال: « تأول الكلام: أوله، فسره ووضح ماهو غامض منه"[4]، وهو أيضا " حمل اللفظ على غير الظاهر منه»[5]، والتأويل حسب هاذين المعنيين اقرار باستتار المعنى وتعدده ومحاولة استجلائه.

يفرق دان هاور DANN HUER بين التفسير (interprétation) «الذي هو بالفعل شرح للنصوص، بينما الهيرمينوطيقا (herminutics) هي علم لتدوين القواعد

1- أمجد نجم الزيدي، تمثلات ليليث، بغداد، الروسم، 2015، ص22-23.

2- سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مصر، دار العالم العربي، 1986،،ص 214

3- أمبرطو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية، تر سعيد بن كراد، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004، ص 22.

4- أحمد عمر المختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، عالم الكتب، 2008، المجلد الاول، ص 139.

5- إيميل يعقوب، ميشيل عاصي، المعجم المفصل في اللغة، بيروت، دار العلم للملايين، 1987، المجلد الأول، ص351.

الحاكمة على التفسير»[1]، ويميز محمد بن عياد بدوره بين التأويل والتفسير «فالثاني ربط للسبب بنتيجته (...) أما التأويل فهو استقصاء لممكنات مجازية من الوجود ».[2]

يمضي جميل حمداوي في كتابه (أنواع المقاربات البوليفونية)، ويتحدث عن مقاربة بوليفونية تأويلية تهتم بتفاعل القراء مع أجواء النص الأدبي التي تتضمن «علاقات تفاعلية بوليفونية أسسها الكاتب المبدع، والشخصيات المتحاورة، والسراد المتلفظون، والقراء المستقبلون»[3]، حيث تمر عملية التأويل بثلاث مراحل:

1- مرحلة ماقبل الفهم: «يتم فيها إدراك بكليته من خلال خصائصه اللسانية والأسلوبية والموضوعاتية».[4]

2- مرحلة التفسير: «باستجلاء البنيات الجذرية والثوابث البنوية والسيميائية بطريقة علمية داخلية محايثة ».[5]

3- مرحلة التأويل:« وتركز على الذات، والمقصدية، والمرجع، والغير».[6]

وتشكل هذه المراحل ما يسمى بـ: الدائرة التأويلية التي يعود الفضل في الكشف عنها إلى شلايماخر SCHLEIERMZCHER وتطورت مع دلتاي W.DELTHEY، وغادمي H.H.GADAMER، وبول ريكور P.RICOEUR، هذا الأخير يركز على مبدأين

---

[1]- صفدر إلهي، هيرمينوطيقا، تر حسنين الجمال، بيروت، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، 2019، ص 38.

[2]- محمد بن عياد، في المناهج التأويلية، ص 39.

[3]- جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، 2015، ص 49.

[4]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- المرجع نفسه، ص 50.

بوليفونيين في مقاربته الهيرمينوطيقية: «المبدأ الأول مبني على حوارية اللغة وديالوجتيها، على أساس أن اللغة في النص تتجه إلى الآخر، أو تستحضره بطريقة ضمنية أو صريحة. أي: لا يمكن فصل «أنا»عن «أنت» (...) ويقوم المبدأ الثاني على تبيان درجة البوليفونية في النص»[1]. فينتج عن ذلك علاقة بين مبدع النص وذواته التخييلية ومتلقيه، لكن هذا النوع من القراءات (القراءة التأويلية الأصواتية) يتطلب «قارئا متعدد القراءات»[2]. وتسعى البوليفونية التأويلية إلى تبيان وجهات النظر في العمل الأدبي انطلاقا من المؤلف مرورا بذواته التخييلية وصولا إلى المتلقي.

[1]– المرجع نفسه، ص 51.

[2] – المرجع نفسه، ص 51.

الفصل الأول

تعدد الأصوات في قصيدة إيثاكا بلا سفن

1- تعدد الأصوات لأوزوالد ديكرو(Oswald Ducrot).

2- نمذجة الأطراف التخاطبية.

3- التشكيل البصري .

4- القناع .

تعدد الأصوات في قصيدة إيثاكا بلا سفن

طرأ على مفهوم تعدد الأصوات بعض التغيرات بين الدراسة النصية وتحليل الخطاب «فتعدد الأصوات اللساني يقع على صعيد اللسان ويبقى هكذا مفهوما خالص التجريد. وتعدد الأصوات في تحليل الخطاب ظاهرة كلامية وهي بهذا المعنى ملموسة. وتعدد الأصوات الأدبي، هذا الأخير (..) يهتم بالروابط المتعددة التي تكون بين الكاتب والشخصيات والأصوات المجهولة والمستويات الأسلوبية المختلفة»[1]، هذه المرونة في المفهوم توفر لعملية التأويل أدوات أكثر، ولا مانع من تعاضد المقاربات في بوتقة « يوفر فيها التحليل اللساني مواد لتحليل الخطاب وهذا بدوره يكون صالحا للتحاليل الأدبية»[2]، أو العكس، ويسمح هذا بإجراء مسح كامل للأثر الأدبي يتم فيه الكشف عن مختلف مظاهر تعدد الأصوات فيها ويفرز عن ذلك فهم أشمل للظاهرة.

1-1تعدد الأصوات لأوزوالد ديكرو(Oswald Ducrot):

لا بأس أن نستذكر مفهوم النص، والخطاب، والأثر، وهي المفاهيم التي حاول "بول ريكور" P. RICOEUR من خلالها الربط بين علم الرموز وعلم دلالة الأقوال، والنص حسبه «صورة مثبة لخطاب شفهي»[3]، أما الخطاب فيصفه بأنه: «حدث تتصف اللغة في طياته ببعدها الزمني»[4]، وأخيرا الأثر وهو حسبه «مجموعة من الجمل التي توجد موضوعا

---

[1] – باتريك شارودو، دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، تر: حمادي صمود،عبدالقادر المهيري، دار سيناترا، تونس، 2008، ص 436.

[2] – المرجع نفسه، ص 436-437.

[3] – صفدر إلهي، هيرمينوطيقا، تر حسنين الجمال، بيروت، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، 2019، ص187.

[4] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

جديدا للفهم (...)، ويتشكل الأثر في قالب خاص كالقصة، أو الشعر...، ويعرف بالنوع الأدبي»[1]، وهذه المفاهيم لها أهمية كبيرة في عملية التأويل.

1-2 الأطراف التخاطبية:

ينطلق تعدد الأصوات اللساني من نفي مسلمة أحادية الصوت في القول، وهي المسلمة التي بنى عليها ديكرو نظريته الأصواتية وهي نظرية مصمّمة لمعالجة بعض الظواهر اللسانية من قبيل: النفي، المحاكاة الساخرة، والخطاب المنقول، وركز على المخاطِب كون القول يسند إلى قائل ومادة القول يمكن أن تسند إلى قائل آخر، وتقترح النظرية تقسيما يمكن من خلاله تحديد الأطراف التخاطبية ضمن قول واحد، ويجري التمييز بين ثلاثة أطراف:

أ- **الذات الناطقة (suje parlent)**: تعرف أنها «ذات عملية تجريبية empirique، أي الفرد الذي يتلفظ فيزيائيا بملفوظه».[2] وهي الطرف الأقل إنتاجا للفهم في القراءة التأويلية للنص الشعري، لكن لا يمكن تجاهل قصدية الشاعر تماما؛ إذ نلجأ في كثير من الأحيان إلى ترجمة الشاعر عندما نعجز عن ربط جزء من أجزاء النص مع أشياء العالم الواقعي، وفي الحالات الأخرى التي يتوفر فيها مرجع يرد في أذهاننا أن الشاعر يحتال لتورية قصديته، لهذا لا يمكن تغييب قصدية المؤلف بشكل تام.

ب- **المتكلم (locuteur)** « هو ذات الخطاب être de discours أي الهيئة التي ينسب إليها مسؤولية الملفوظ»[3].

---

[1] - المرجع نفسه، ص188.

[2] - دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص 98.

[3] - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ت- **المتلفظ (énonciateur)**: يصاحب مفهوم المتلفظ شيئ من الإبهام ويصعب التفريق بينه وبين المتكلم؛ فتكثير الكائنات النظرية الذي اقترحه ديكرو لا يهدف لتبيان حالات اللاتجانس الخطابي، ويسعى بدرجة أولى «لمعالجة بعض الظواهر اللسانية أو التداولية شأن النفي السجالي والسخرية أو الخطاب المحكي»[1]، لكن يمكن التفريق بينها انطلاقا من وجهات النظر حيث» يضطلع المتكلم بـ: (الأقوال) وليس (وجهات النظر) التي يدافع عنها الملفوظ»[2] وتنسب إلى المتلفظين بها.

بناء على ما سبق يمكن تقسيم النص إلى ثلاث مقاطع:

1- من البيت الأول إلى البيت الرابع عشر.

2- من البيت الخامس عشر إلى البيت السابع عشر.

3- من البيت الثامن عشر إلى البيت الثامن والعشرين.

1-3الخطاب المحكي في الأسلوب المباشر:

يقوم المتكلم بدور السارد للحكاية وينقل لنا الأقوال المتلفظ بها ليس من منظوره هو، وإنما من منظور الأصوات التي ينقل أقوالها. ويعتمد الأسلوب المباشر على إسناد فعل القول إلى الهيئة المسؤولة عن إنتاجه مع إبقاء القول على حاله، ويظهر في النص من خلال الملفوظ الآتي:

« هناك ناداكَ نُوحٌ مِن سفينتِه

لأنّه لمْ يجِدْ فيها لهُ إبْنا

وقالَ: إركَبْ بُنَيَّ الأرضُ مَصيدةٌ

---

[1] – آن ريبول، جاك موشلر، القاموس الموسوعي للتداولية، ص 351.

[2] – دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص99.

والمَوجُ يُوغِلُ في أضلاعِها

طَعْنا»[1].

يظهر في البيت السابق أن المتكلم في القصيدة نقل كلاما عن المتلفظ (نوح)، وتعدد الأصوات هنا يظهر عبر حدثين خطابيين، خطاب المتكلم وخطاب المتلفظ المدمج في قول المتكلم، بحيث أن كل الكلمات بعد (:) من البيت الخامس عشر حتى البيت السابع عشر تنتمي إلى المتلفظ، ويصدق الكلام نفسه على المقطع الأخير بداية من:

« فقلتَ: كلّا

أنا طفلُ الحياةِ هُنا

والأرضُ أمّي التي كانت ليَ الحِضْنا» [2].

حتى آخر القصيدة.

يوضح السطران الشعريان السابقان توفر القصيدة على متلفظين:

- المتلفظ الأول (نوح) ينسب إليه المقطع الثاني.
- المتلفظ الثاني (يحيل عليه: ضمير المفرد للمخاطب في المقطع الأول و الثاني، أنا في المقطع الثالث) ينسب إليه المقطع الثالث.

1-4العناصر الإشارية:

تكتسب الكلمات معناها من العلاقات التي تؤسسها مع أشياء العالم الممثلة لمفاهيمها بحيث ترتبط كل كلمة بمعنى معين يمكن تعيينه بالعودة إلى المعجم،« إلا أن بعضا منها يوجد في المعجم الذهني دون ارتباطه بمدلول تابث، فلا يتضح مدلول إلا من خلال التلفظ

---

[1] – أجود مجبل، كأس لإنقراض ساعي البريد، بغداد، دار الشباب للطباعة والنشر، 2019، ص117.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالخطاب في سياق معين» [1]، أي أنها لا تعني شيئا بذاتها ولابد لها من سياق تشير ضمنه إلى شيئ ما (عنصر إشاري)، وتكتسب هذه الكلمات (الإشاريات) مسماها من وظيفتها وتقسم إلى:

1-4-1الإشاريات الشخصية: وتشمل الضمائر« الدالة على المتكلم، المخاطب، أو الغائب»[2].

1-ضمائر الحضور: وهي الضمائر التي تحيل على عناصر إشارية حاضرة أثناء التلفظ (المتكلم والمخاطب حسب تعبير النحو العربي)، وسنتطرق لها من زاويتين:

1/المتكلم (locuteur):

كما أشرنا سابقا نفترض للقصيدة متكلما واحدا قد لا نجد له مشيرا لكنه حاضر بالقوة* من خلال الكفاءة التواصلية لمستقبل الرسالة الذي سيستقبل قول المتكلم على النحو التالي: أنا أقول لك: « غداً إذا غادرَ النُّدمانُ وانصرفوا»[3]....

يملك صوت المتكلم العديد من الخصائص الأسلوبية المميزة أبرزها:

-الإنشاء الطلبي الذي يفيد الأمر:

فارحلْ بعيداً (البيت الأول)، دَعِ الذينَ أضاعوا الأفْقَ (البيت الثاني)، مُغَنِّياً كُنْ على أبوابِ قُرطُبَةٍ (البيت العاشر) والأصل أن تكون: كن مغنيا على أبواب قرطبة، واستَوصِ خيراً بعصفورينِ (البيت الحادي عشر).

---

[1] -عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ليبيا، دار الكتاب الجديد، 2004، ص 79.

[2] - المرجع نفسه، ص 82.

* تحدث أرسطو عن فكرة اللانهاية ويفرق بين الموجود بالفعل المتحقق في الواقع، والموجود بالقوة ممكن التحقق.

[3] - أجود مجبل، كأس لانقراض ساعي البريد، ص 114.

-**الإنشاء الطلبي الذي يفيد النهي:** ولا تثِقْ بمنِ اغتالوا مُغَنِّيَهُمْ (البيت الثالث)، ولا تُصدِّقْ نبياً في حكايتِه (البيت الثاني عشر).

-**أفعال الماضي:** غادر-انصرفوا (البيت الأول)، أضاعوا (البيت الثاني)، اقترحوا – اغتالوا- سرقوا (البيت الثالث)، أنكرت – انحنت (البيت الخامس)، أحاط – بنوا (البيت السادس)، استطاع – مزقتهم (البيت السابع)، أدمنوا (البيت الثامن)، سرقوا (البيت التاسع)، آذتهما (البيت الحادي عشر)، ناداك (البيت الرابع عشر).

يحيل كاف المخاطب في « أخطائك» (البيت الأول) على المخاطب في المقطع الأول (أنت).

2/ المتلفظ (énonciateur):

المقطع الثاني:

(نوح): يحيل عليه (ي) في: وقالَ: « إركَبْ بُنَيَّ الأرضُ مَصيدةٌ» (البيت الخامس عشر).

يحاكي المتلفظ في هدا المقطع أسلوب المتكلم، ويستعمل جملتين إنشائيتين تفيدان الأمر: وقالَ: إركَبْ بُنَيَّ الأرضُ مَصيدةٌ (البيت الخامس عشر)، فلْتسكَرِ الآنَ (البيت السابع عشر).

يحيل فعل الأمر (إركب) على المخاطب، حيث ينطوي فعل الأمر على أنت. ويبدو المتلفظ ومخاطبه في هذا المقطع يواجهان مصيرا واحد اذا تجتمع«أنت» و« أنا» لتصبح« نحن» في البيت الآتي:

«الماءُ قبرٌ جماعيٌّ

يُهيِّؤهُ لنا سَحابٌ دؤوبٌ يُحْسِنُ الدفْنا»[1].

يظهر تفحص العناصر الإشارية الشخصية للمقطعين الأول والثاني أمرين:

أ- يتوجه كل من المتكلم والمتلفظ «نوح» بخطابهما نحو المتلفظ الذي يدل عليه ضمير المخاطب للمفرد» أنت».

ب- كل من المتكلم و المتلفظ« نوح» في مقام يخولهما الأمر والنهي.

المقطع الثالث:

لنقرأ البيت الثامن عشر هكذا:

أنا أقول:« فقلتَ: كلّا

أنا طفلُ الحياةِ هُنا

والأرضُ أمّي التي كانت ليَ الحِضْنا»[2].

عند التحليل المتعدد الأصوات للخطاب المحكي في الأسلوب المباشر يطرح البيت إشكالا يتعلق بمسار الرسالة، والسياق الذي أنتجت فيه، حيث ينقل المتكلم خطاب المتلفظ إلى المتلفظ نفسه، ما يثير التساؤل عما إذا كان المتلفظ **واعيا** بإنتاجه للخطاب. يمكن حل هذا الإشكال بتأول القصيدة كنص سجالي ينشطر فيه وعي الشاعر (الذات الناطقة) ليعبر عن مواقف متناقضة، إذ اعتمد المتلفظ في المقطع الثالث على استراتيجية سجالية يرد بها على المتكلم في المقطع الأول و المتلفظ في المقطع الثاني.

2-ضمائر الغياب:

---

[1] - أجود مجبل، كأس لانقراض ساعي البريد، ص 117.

[2] - المصدر السابق، ص118.

مثلت ضمائر الغياب موضوع التخاطب وجاء معظمها على صيغة الجمع، الأمر الذي يدل على ثقافة كامنة في الخطاب، وبالعودة إلى أفعال الماضي في هذا المقطع نلاحظ ثمانية من أصل خمسة عشر مبنية على الضم لاتصالها بـ: واو الجماعة، وتحمل كلها دلالات سلبية. إلا هذه أن الأفعال لم تسند لجماعة واحد بل جماعتين:

الجماعة الأولى: من اغتالوا، سرقوا، بنوا.
الجماعة الثانية: أدمنوا، سرقوا.

يفهم من البيتين السادس والسابع العلاقة بين وجود صراع ديني بين طائفتين دلت عليه القرينة الدلالية: إله. ويمثل المقطعان دعوة صريحة للرحيل والابتعاد عن تلك الطائفتين، لكن المتلفظ في المقطع الثالث يتشبث بالأرض التي ولد بها يرفض الرحيل تماما، ويضع لنا (أنا+أصدقائي) في مقابل (هم) وتصبح لدينا جماعة ثالثة لها صفات مغايرة كليا لصفات الجماعتين السابقتين، استعمل المتلفظ لوصفها مفردات من معجم الفن (دفاتر رسم، عطر، لون)، وأخرى من معجم الطبيعة (سنونو، ربيع، أرض).

نلاحظ أن الإشاريات الشخصية في القصيدة تحيل إلى ذوات تتمايز بأبعادها النفسية؛ فبستثناء المتلفظ (نوح) لا يرتبط كل من المتكلم أو المتلفظ الثاني باسم محدد، وهو مايتيح للقارئ التموقع داخل النص بتقمص دور المتكلم أو المخاطب .

1-4-2الإشاريات الزمنية: وهي الكلمات التي تشير إلى الزمن المرتبط بزمن التلفظ، حيث أن» لحظة التلفظ هي المرجع»[1]، ويعني هذا اعتبار الزمن معلما

[1] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ص83.

تكون لحظة التلفظ هي المبدأ، فعندما يخبرنا المذيع بحادثة وقعت بـ « الأمس» نستنتج مباشرة أن الحادثة وقعت قبل يوم من تلفظ المذيع للخبر.

1-4-3 الإشاريات المكانية: وهي كلمات تشير إلى مكان يتحدد من زمكان منتج الخطاب؛» فنجد أنها تختص بتحديد المواقع بالانتساب إلى نقاط مرجعية في الحدث الكلامي»[1]، مثلا: إذا جلس شخصان متقابلين على مائدة لتناول وجبة وأراد الشخص «أ» طلب علبة الملح التي تقع على يمين الشخص «ب» فسوف يشير قائلا: «أعطني علبة الملح التي على يسارك»، ومن هنا تستمد الإشاريات المكانية أهميتها في الخطاب.

2-التداعي

وهو أحد التقنيات السردية التي يعتمد عليها كتاب «تيار الوعي» الذي يعتبر مسمى لنوع فرعي من القصة والتي تستخدم الحوار الداخلي كأحد تقنياتها، والذي يقوم بدوره على نقل الخطاب عبر تقنيتي الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، ويتيح التداعي للشاعر «التعبير عن الأفكار والصور والهواجس التي في داخله على نحو مفتقد للترابط أو المنطق أو التسلسل بل تصاغ كما ترد للذهن مقطعة»[2]، ويعني هذا اهتزاز الأنظمة الزمكانية مما يصعب تقفي العناصر الإشارية الزمكانية، إذ لا توجد نقاط مرجعية تمكننا من بناء تصور

---

[1] – المرجع نفسه، ص 84.

[2] – أحمد زهير رحاحلة، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، مكتبة حامد للنشر و التوزيع، عمان، 2012، ص 194.

لما تشير إليه الإشاريات الزمكانية، وبالتالي «تحتاج التقنية لقدرة كبيرة من المتلقي على التحليل و الربط و الاستنتاج»[1] إذا أراد الخروج بشيئ من الفهم.

وبالعودة لنص القصيدة والتي قسمها الشاعر إلى شطرين:

الشطر الأول: من البيت الأول إلى البيت التاسع

كنا قد أشرنا إلى بعض الخصائص الأسلوبية ضمن هذا المقطع (التقطيع الذي قمنا يهدف إلى تبيين اللاتجانس الخطابي ونسبة كل ملفوظ للمتلفظ به، حيث حصلنا على ثلاثة مقاطع، حيث يمتد ملفوظ المتكلم في القصيدة من البيت الأول إلى البيت الرابع عشر، أي أنه يتوزع بين الشطر الأول والثاني من القصيدة، وما تم تحديده من خصائص أسلوبية يصدق عليه كما يصدق على الشطر الأول) والتي من ضمنها توظيف الأفعال في الزمن الماضي ساق لنا بها جملة من الأفكار والصور العالقة في ذاكرته مع غياب تسلسل يحدد تراتبية الأحداث المسرودة.

الشطر الأخير: من البيت العاشر إلى البيت

في هذا الشطر نلاحظ توظيف أسماء أماكن مختلفة (قرطبة، إيثاكا، السفينة) توقع المتلقي في ارباك لصعوبة ربط الأحداث بمكان لوقوعه. ولنلاحظ البيت الرابع عشر:

هناك ناداكَ نُوحٌ مِن سفينتِه

لأنّه لمْ يجِدْ فيها لهُ إبْنا[2].

إلى ماذا تشير «هناك»؟ إلى (إيثاكا) في البيت الذي سبق أم (قرطبة)، فإلى أين تشير «هنا» في البيت الثامن عشر؟

---

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – أجود مجبل، كأس لإنقراض ساعي البريد، ص117.

لا تقتصر وظيفة الإشاريات المكانية أو المكان على ربط الحدث بمكان تدور يجري فيه، فنحن نشعر بجاذبية نحو أماكن بذاتها و«إذا ما كنا نعرفها فالهدف هو إعادة معرفتها من جديد»[1]، بالإضافة إلى ذلك فإن المكان في هذه القصيدة تحديدا يفشي المشاعر المكنية للأصوات. لنقم بمراجعة الأبيات: الثالث عشر، الرابع عشر، الخامس عشر، السادس عشر

« كانت شواطئُ إيثاكا بلا سُفُنٍ

والريحُ لا تنتهي

والموجُ لا يَفنى

هناك ناداكَ نُوحٌ مِن سفينتِه

لأنّه لمْ يجِدْ فيها لهُ إبْنا

وقالَ: إركَبْ بُنَيَّ الأرضُ مَصيدةٌ

والمَوجُ يُوغِلُ في أضلاعِها

طَعْنا

الماءُ قبرٌ جماعيٌّ

يُهيِّؤهُ لنا سَحابٌ دؤوبٌ يُحْسِنُ الدفْنا»[2].

الأبيات السابقة حاملة لإيحاءات مرتبة بالحالة الشعورية للمتلفظ :

شواطئُ إيثاكا بلا سُفُنٍ ← الفراغ

والريحُ لا تنتهي

والموجُ لا يَفنى← الاضطراب طَعْنا← التمزق

---

[1] – إنريكي أندرسون أمبرت، القصة القصيرة النظرية و التقنية، ص321–322.

[2] – أجود مجبل، كأس لإنقراض ساعي البريد، ص 116–117.

3-التشكيل البصري

لايقل البعد البصري للقصيدة أهمية عن البعد الشاعري فهو الذي ينوب عن الشاعر في تحريك مفردات النص المثبة في الفراغات البيضاء للورق، فينقل إنفعالات الشاعر ويرسخ دلالات نصه. والتشكيل البصري كما يعرفه الصفراني هو: «كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/ العين المجردة، أم على مستوى البصيرة /عين الخيال»[1].

3-1السطر الشعري:

ركز شعراء الحداثة على تنويع الشكيلات البصرية لنصوصهم، الأمر الذي سهله الخروج على الموسيقى الصارمة للبحور الخليلية وهو ما يتيح حسبهم حرية أكبر للشاعر في التعبير عما يجول بخاطره. ولايقصد بالسطر الشعري التقنية التي ابتكرتها نازك لكتابة أشعارها تحديدا وإنما» كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاما من الناحية

[1] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والنادي الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، 2008، ص 18.

التركيبية أو الدلالية أو غير تام»[1]. وقد التزامنت الكتابة السطرية للشعر مع ظهور النموذج المبكر للسطر الشعري الذي ارادت به نازك الملائكة الخروج عن القوالب الجاهزة لنظام الشطرين لكنها وقعت في ما حاولت تجنبه ووضعت مجموعة من القواعد* التي اشتكى من الشعراء والنقاد المعاصرون لها على حد سواء خصوصا اصرارها على رفض العدد الفردي للتفعيلات للسطر وأن لا يتجاوز عدد تفعيلاته الثماني تفعيلات، ليتم لاحقا تجاوز هذا النموذج إلى نموذج آخر أكثر مرونة يتيح للشعراء استعمال التفعيلات بأعداد وفق الدفقات الشعورية للشاعر ورؤياه. هذه الرؤية إذا تحدد خصائص السطر الشعري وهي:

1- **المسافة:** ويراد بها الحيز الموجود بين أول وآخر تفعيلة في السطر.

2- **الطول المتفاوت:** ويقصد بذلك تفاوت عدد الكلمات في أسطر شعرية متوالية وهنالك صنفان من التفاوت:

- **تفاوت موجي:** «تفاوت أطوال الأسطر الشعرية تبعا لتفاوت الموجه الشعورية المتدفقة عبر كل شطر» [2]. ونمثل له بالأبيات: الثالث عشر، الرابع عشر، الخامس عشر، السادس عشر التي ضمنّها سابقا.

- **تفاوت درامي:** «تفاوت طول الأسطر الشعرية الموظف للدلالة على (صوت) معين وتسجيله بصريا»[3] . ونمثل له بـ:

«وقالَ: اركب بُنَيَّ الأرضُ مَصيدةٌ
والمَوجُ يُوغِلُ في أضلاعِها

---

[1] – المرجع نفسه، ص 171.

* أنظر محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 53،57.

[2] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص172.

[3] – المرجع نفسه، ص 175.

طَعْنا

الماءُ قبرٌ جماعيٌّ

يُهيّؤهُ لنا سَحابٌ دؤوبٌ يُحْسِنُ الدفْنا

الماءُ خمرُالنُّبوءاتِ التي أزِفَتْ

فلْتسكَرِ الآنَ

واشكُرْ هذهِ المُزْنا

فقلتَ: كلّا

أنا طفلُ الحياةِ هُنا

والأرضُ أمّي التي كانت ليَ الحِضْنا

إنّي سآوي إلى قلبي ليعصِمَني

ومِن بساتينِ خوفٍ أقطِفُ الأمْنا»[1].

تتجلى تقنية التفاوت الدرامي في الأبيات السابقة من خلال إبراز الأسطر لسمات الأداء للأصوات المتحاورة التي تجسد الصراع الثنائي للعقل والقلب، ويمكن للمتلقي ملاحظة ذلك من خلال علامات الترقيم التي وظفها الشاعر.

3-2التدوير:

التدوير مصطلح عروضي ظهر في البدايات الأولى لعلم العروض ليصف تقنية موسيقية اعتمد عليها الشعراء لتأليف ما يصطلح عليه بالبيت المداخل أو المدمج أو المدور، وهو «ما فيه كلمة مشتركة بين شطريه (صدره وعجزه)»[2]، والتدوير بهذا المعنى يختلف اختلافا

---

[1] – أجود مجبل، كأس لإنقراض ساعي البريد،ص117-118.

[2] – إيميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص173.

كبيرا عن معنى التدوير عند شعراء الحداثة فهو «انقسام التفعيلة بين سطرين»[1]، تبدأ في نهاية سطر وتنتهي في بداية السطر الموالي.

لنتدبر البيت الثاني والبيت العشرين:

دَعِ الذينَ أضاعوا الأفْقَ

دع للذي،ن أضا،علـــأفق

/0/0/،0///،0//0//

متفعلن، فعلن، مستفع

واقترحوا على المفاتيحِ

وق،ترحوا عللـــمفا،تيح

/0/،0//0//،0///،0/

لن،فعلن، متفعلن،فاع

أنْ لا تَفتحَ السجْنا

أن، لا تفتح س،سجنا

0/0/،0//0/0/،0/

لن،مستفعلن، فعلن

أنا سأبقى هنا ياشيخُ

أنا سأب،قى هنا،ياشيخ

/0/0/،0//0/،0//0//

متفعلن،فاعلن،مستفع

---

[1] – عمر عتيق، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، الأردن، عمان،2014، ص98.

لي مُذُنٌ لمْ أكتشفْها

لي، مدنن، لم أكتشف،ها

0/،0//0/0/،0///،0/

لن،فعلن، مستفعلن،فا

وقلبٌ بالهوى جُنَّا

وقل،بن بلهوى،جننا

0/0/،0//0/0/،0//

علن،مستفعلن،فعلن

نلاحظ انقسام (مستفعلن) الثانية بين (أضاعو الأفق) من السطر الأول للبيت الثاني و(اقترحوا) من سطره الثاني، كما انقسمت (فاعلن) بين (المفاتيح) من السطر الثاني للبيت و(أن) من السطر الثالث، وأما البيت العشرون فقد انقسمت (مستفعلن) بين سطره الأول والثاني،وانقسمت (فاعلن)

بين السطرين الثاني والثالث. يبدو جليا من هذا التحليل الارباك الذي سببه لنا تداخل البياض والسواد؛ فنحن نسخدم مصطلح (سطر) بدلا من (صدر، عجز) لتوصيف أجزاء البيت. وقد يقع القارئ صاحب الأذن منخفضة الحساسية لموسيقى البحور الخليلية في ارباك أشد منه، فيعتقد أن القصيدة ضرب من الشعر الحر فهو يتوقع منها أن تكون منضدة على الشكل التقليدي:

غداً إذا غادرَ النُّدمانُ وانصرفوا*** فارحلْ بعيداً إلى أخطائكَ الحُسنى

دَعِ الذينَ أضاعوا الأفْقَ واقترحوا*** على المفاتيحِ أنْ لا تَفتحَ السجْنا

السؤال في هذا الموضع: هل قمنا توا بتشوية نص القصيدة؟

الجواب: نعم. إن القول بنظام الشطرين أو نظام السطر كتقنية مفردة اعتمدها الشاعر في كتابة نصه يعد تشويها للنص وحذفا لجزء من أجزاءه، وبالتالي اسقاط جزء من دلالته أيضا، فالبياض في نص" إيثاكا بلا سفن» دال على صوت القصيدة الحديثة، كما يدل البحر البسيط على صوت القصيدة الكلاسيكية،هكذا تحقق لنص القصيدة مقومان من مقومات النص البوليفوني حسب باختين وهما: البناء المركب، الفضاء الكرنفالي.

3-3علامات الترقيم:

وتعرف بأنها: «رموز اصطلاحية، تكتب بين الجمل والكلمات، والفقرات لتيسير عملية الفهم لدى القارئ»[1] عند التعامل مع النص مطبوعا فتشير «إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة»[2]، كما تستدرك الدلالة التي ينتجها المتحدث أثناء بالايماء والإشارة والنبر، والتنغيم.... «ليعوض الصوت كليا بالعين (..) فعلامات الترقيم دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللغوية في إتمام المعنى، وإنتاج الدلالة، وتنظيم المفاصل المهمة في الخطاب الشعري»[3]. ويجري التمييز بين نوعين من علامات التنقيط: «تلك التي تشير إلى الوقفات (الفاصلة، النقطة والفاصلة، النقطة)»[4]، وهذا النوع من العلامات غير موجود في نص

---

[1] – فهمي النجار، قواعد الإملاء، مكتبة الكوثر، الرياض، 2008، الطبعة الرابعة، ص 34.

[2] – داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، المغرب، 1988، ص24.

[3] – محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص200.

[4] – باتريك شارودو، دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، تر: حمادي صمود،عبدالقادر المهيري، دار سيناترا، تونس، 2008، ص 437.

القصيدة. أما النوع الثاني فهو تلك العلامات«التي تشير إلى التنغم (النقطتان، نقط الاستفهام والتعجب والاسترسال، الظفران،والأقواس، والحاصرات،والمطة) »[1]، وقد جرى استعمال هذا النوع من العلامات أربعة مرات، نقط الاستفهام في قول الشاعر:

«فكيفَ نترُكُ هذي الأرضَ يا أبتي ؟
وحينَ نرحلُ عنها
مَنْ بنا يُعنى ؟»[2].

لا تنتهي وظيفة نقط الاستفهام هنا عند احداث تنغيم لحظة قراءة المتلقي للنص،بل تتعدى لتعطي النص بعدا ديالوجيا يرد من خلاله الصوت (المتلفظ الثاني) على الدعوة الصريحة للرحيل في مطلع القصيدة، فالاستفهام فالبيت السابق لا يستجدي جوابا إذ يحاول إثارة تلك الروح المتمسكة بالأرض والوطن، كما يخلق الاستفهام علاقات جديدة للنص لحظة قراءته فيندمج القارئ بأجوائه ويغدو صوتا من أصواته.

ووظفت النقطتان في موضعين كنا قد تطرقنا إليهما في تحليلنا للخطاب المحكي في الأسلوب المباشر وقامت بوظيفة تواصلية تحين النص وتنتقل به من «اللغة إلى الخطاب، والتلفظ باعتباره يسمح بتوزيع المخبر عنه والمخبر به»[3] وبالتالي التمييز بين الأصعدة التواصلية في القصيدة والإشارة إلى تتعدد أصواتها.

---

[1] – المرجع نفسه، ص438.
[2] – أجود مجبل، كأس لإنقراض ساعي البريد،ص119.
[3] – باتريك شارودو، دومينيك مانغونو، معجم تحليل الخطاب، ص439.

4-القناع

4-1مفهوم القناع:

القناع هو «ما تغطي به المرأة رأسها»[1]، يقال أغدقت المرأة قناعها أي: «أرسلته و أرخته حتى غطى وجهها»[2]، وهو أيضا «غشاء القلب، والشيب، وما يستر به الوجه»[3]، والمقنع «المستور وجهه» [4]، أما في اللاتينية persona أطلق على «القناع الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية (...) وفي النقد الحديث استعمل لفظ mask للدلالة على المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي»[5]، وللفظة أسس نفسية حيث يوظفها يونغ في نظريته النفسية للإشارة إلى الظاهر من الشخصية» أي تلك الواجهة أو القناع الذي يقدم إلى العالم

---

[1] – المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، الطبعة 33، 1992، ص658.

[2] – أحمد عمر المختار، معجم اللغة العربية المعاصرة،المجلد 3، ص 1863-1864.

[3] – مجموعة مؤلفين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق، مصر، الطبعة 4، 2004، ص 763.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص297.

ولا يمثل الانفعالات الداخلية»[1]، فالكتاب على اختلاف قالب الأثر الذي يكتبون عليه غالبا يبتكرون أو يختلقون شخصيات يعبرون عن آرائهم على ألسنتها وتمثل هذه الشخوص جزء من أجزاء كثيرة لشخصية مبدعها الكاملة، وشخصياته التي يتخفى ورائها في كتاباته» ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته (...) ولا يشترط أبدا أن يعادل «أنا» الرواي «أنا» المؤلف الحقيقي»[2]. ومع تطور حركة تحديث الشعر العربي اعتمد شعراء الحداثة على تقنية القناع في نسج نصوصهم بعد أن ارتدوا عن الخطابية والغنائية التي سادت من قبل، ولعل البياتي من السابقين إلى استخدام التقنية، تحدث عن القناع: «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته»[3]، وهذا العمد مرده إلى أسباب أخرى غير الدافع الفني إذ غالبا ما ترتبط بتأثيرات سياسية أو اجتماعية، وذهب احسان عباس إلى أن القناع مخبئ يلجأ إليه الشاعر «ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث" [4] دون أن يعرض نفسه للمتابعة والمسائلة أو المضايقة.

4-2حد بين الرمز والأسطورة والقناع:

يستخدم مصطلح الرمز في ميادين عديدة، ونريد به في هذا الموضع الإشارة إلى التقنية التي استخدمها أتباع المدرسة الرمزية «بالتعبير عن الأشياء غير المرئية أو غير المحسوسة أو الروحية بواسطة صور مرئية حسية»[5]، ويشترك كل من الرمز والقناع في توظيف

---

[1] – ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986، ص 279-280.

[2] – مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص297.

[3] – أحمد زهير رحاحلة، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، ص144.

[4] – احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، 02، الكويت، ص121.

[5] – نواف نصار، معجم المصطلحات الأدبية، دار المعتز، عمان، 2011، ص135.

مصطلحات من: المعجم الديني، التاريخي، الأسطوري. لشحذ القدرة التعبيرية للأثر الأدبي، ويكمن التفريق بينهما في ما يلي:

يتم الترميز بإقامة علاقات بين الصور الذهنية المجردة والعناصر الملموسة، كالربط بين النبي أيوب وصفة الصبر. لكن إن أراد الكاتب توظيف أيوب في نصه فهو بحاجة إلى مقاربة السياق الذي هو فيه مع السياق الذي عاشت فيه الشخصية التي يريد الكلام على لسانها، فلا فجدوى من توظيف شخصية قابلت الأحداث لاقتها بالصبر في سياق يحتاج شخصية تمتاز بالذكاء مثلا لتتكيف مع الأحداث المنقولة في الأثر، وهذا فرق جوهري بين الرمز والقناع فالأخير غالبا ما يكون شخصية يجري تعديلها لتتفاعل مع السياقات النصية والاجتماعية، بينما يتشكل الرمز من تلك العلاقة بين الأشياء ذات الطبيعة المختلفة.ويمكن أن يكون القناع رمزا وهو كذلك معظم الأحيان، والعكس يصدق على الرمز.

4-3آلية التقنع:

توظيف الشاعر لرموز يتقنع بها يلزمه اطلاع واسع و المام كبير بالتراث والقص الأسطوري حتى «يعيد صياغة الأسطورة من جديد وأن يمزج بين الأساطير المختلفة، ليتمكن من التعبير عن تجربته الخاصة وشعوره الخاص» [1]، وهذا المزج من الأساطير والشعور الخاص يخلص تجربة الشاعر من الذاتية كون الأسطورة تعبر عن «تصورات جماعية مشتركة أنتجتها المخيلة البشرية»[2]، وهكذا يكون القناع إعادة لتشكيل شخصيات أسطورية يختبئ الشاعر ورائها، وقد تكون الشخصية المعاد تشكيلها ذات بعد ديني أو تاريخي، أي أن تقنية ضرب من التناص، وقد احتوى نص «إيثاكا بلا سفن» شخصية ذات بعد ديني تمثلت

---

[1] – أحمد علي الزبيددي، القناع في الشعر العربي المعاصر، دار الينابيع، دمشق، 2008، ص 36.

[2] – نظيرة الكتر، في الأسطورة والأسطورة الأنثوية، مجلة التواصل الأدبي، العدد الأول، جوان، 2007، ص 26.

في الرسول» نوح» واستثمر الشاعر المشهد القرآني الذي يدعو فيه ابنه للكروب في السفينة، قال عز وجل: **«وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَابُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُنْ مَعَ الْكَافِرِينَ»**[1] . لكن الابن رفض الامتثال لدعوة أبيه قال تعالى: **«قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ»**[2]، فخاطبه نوح قائلا: **«قَالَ لا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ»**[3]، والقصة تصور الصراع الأزلي بين الحق والباطل، صراع العقل والروح، واستطاع الأسلوب المجبلي دمج صوت «ابن نوح» وصوت أوديسيوس بطل الأوديسة متسغلا عدت نقاط مشتركة بين قصتيهما، وهي:

3 تشبث الابن عندما برأيه دعاه أبوه « الرسول نوح» لركوب السفينة والنجاة، ويقابله رفض أوديسوس عرض كاليبسو التي «حبسته على جزيرتها سبع سنوات وقد رفض عرضها بأن تجعله مخلدا».[4]

4 الماء عنصر محوري في كلتا القصتين حيث مثل الفئاء الذي تدور فيه الأحداث

5 غضب الله من يام كما هو مبين في القصة القرآنية، قال تعالى: «حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ ۚ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ»[5]، أما أوديسيوس فقد» أغضب الرب بوسيدون* (poseidon) تقادفته الأمواج لمدة عشر سنين (...) قبل أن يتم انقاذه، إلى حد كبير

---

[1] – هود، الآية: 42.

[2] هود، الآية:43

[3] هود، الآية:43

[4] – مجموعة مؤلفين، معجم الاحالات الضمنية، تر: مجموعة مترجمين، المركز القومي للترجمة، مصر، 2014، ص 666.

[5] هود، الآية:40.

عبر تدخل الإلهة أثينا (athena)»[1]، وهذا الحدث وظفه الشاعر في قصيدة «بكائية إلى ورد» في قوله:

«لأنّهُ وحدَهُ أنهى مَناسِكَهُ

وفاحَ جدّاً

إلى أن صارَ لا يُحصى

لأنّهُ وحدَهُ الأنهارُ حِرفَتُهُ

أوصى به كاهنُ الأنهارِ ما أوصى

مُفَتِّشاً عن إلهٍ في قصيدتِه

مِنْ فَرْطِ رِقَّتِه يشتاقُ أن يُعصى».[2]

ويرجع غضب نبتون لفقأ أوديسويس عين أحد أبنائه السيكلوب الذي دعا أبا قائلا: «بنفسي لو استطعت فقذفت بك من حالق إلى قرار جهنم فلا يقدر أحد على رد بصرك إليك –ولا أبوك هذا! »[3]، وماكان من السيكلوب إلى أن يرفع يديه ويدعو الرب نيبتون: «أبتاه نيبتون المحيط بالأرض، اسمع دعائي، يا صاحب الشعر اللا زوردي، إذا كنت حقا أبي، وإذا كنت حقا تفتخر ببنوتي فاحرم هذا القزم المدعو أوديسيوس بن ليرتيس الايثاكي من العود إلى بلاده».[4]

---

[1] – م.آي. فينيلي، عالم أوديسيوس، تر: محمود عبودي ابراهيم، المركز القومي للترجمة، مصر، 2014، ص 64.

* هو إله البحر في الميثولوجيا الاغريقية و يسمى نيبتون في الميثولوجيا الرومانية.

[2] – أجود مجبل، كأس لانقراض ساعي البريد، ص 12.

[3] – هوميروس، الأوديسة، تر: دريني خشبة، دار التنوير، بيروت – القاهرة – تونس، 2013، ص 176.

[4] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذا اندماج كان له أثره على القصيدة، حيث ركب عناد «يام» مع حب أوديسيوس للوطن ليكون الرد على دعوة الركوب سلبيا كما في القصة لكن الابن في يأوي إلى قلبه يقول مجبل:

«فقلتَ: كلّا

أنا طفلُ الحياةِ هُنا

والأرضُ أمّي التي كانت ليَ الحِضْنا

إنّي سآوي إلى قلبي ليعصِمَني

ومِن بساتينِ خوفٍ أقطِفُ الأمْنا»[1].

كما أنه ليس وحيدا، وهذه الجزئية متعلقة بصوت الشاعر الذي يحتفي بالأصدقاء ويوليهم مكانة خاصة، ففي حوار أجراه مع جريدة القدس وحين سؤاله عن علاقته بالأصدقاء قال: «الأصدقاء هم الذين يمنحون الأشياء معناها، لا يمكن مزاولة الحياة والتعرف على مغاليقها من دونهم» .[2]

ونلاحظ أيضا في ديوان «رسالة لانقراض ساعي» سمة أسلوبية مميزة تمثلت في النسبة للجمع (النخيليّونَ، السومريونَ، نَبيّونَ، الرصيفيّونَ، الشجَريّونَ، نَهريّونَ) الأمر الذي يجعل صوت الشاعر يمتزج مع صوت بطل الأوذيسة المخلص لرفاقه المتعلق بوطنه، وليس غريبا عن الشاعر العربي تعلقه بقومه ولهذا كان العرب ينزلون الشاعر منزلة عظيمة فكان الشاعر «نبي قبيلته وزعيمها في السلم وبطلها في الحرب»[3]، ويأتي

---

[1] – أجود مجبل، كأس لانقراض ساعي البريد، ص 117–118.

[2] – الشعر كائن غريب الأطوار وعصي على الموت، 19–05–2021، 14:34 https://www.alquds.co.uk/ أجود–مجبل–الشعر–كائن–غريب–الأطوار–وعصي/،

[3] – حنا الفاخوري، تاريخ الأدب، مطبعة البوليسة، بيروت، ط2، 1953، ص 63.

البيت الأخير مرصعا بهذه الدلالة مؤكدا على ثباته وحبه للأرض ونشهد له بأنه لم يخطأ ولم يخن.

خاتمة

خاتمة

يعتبر البحث في تعدد الأصوات بحثا لغويا نقديا يتعامل مع النص الشعري في جانبه اللغوي تعاملا مخصوصا على الصعيد اللسان فيشمل ظواهره التخاطبية واللغوية الأسلوبية، ثم يربطه بعلائقه الأدبية فيبحث في مستويات النص الأدبي من خلال رصد الظواهر الكلامية في النص وبحث هذه العلاقات في مستوياتها الفنية والإيقاعية، ومن خلال الافادة من هذه الدراسة في مستوييها النظري والتطبيقي تمكنّا من الوصول إلى النتائج التالية:

- يتعدد الصوت في القصيدة العربية العمودية مثلها مثل النص الروائي.
- انشطر صوت الشاعر في القصيدة إلى ثلاث ذوات متمايزة أسلوبيا وأيديولوجيا تعبر عن الصراع الداخلي لمبدعها.
- ايثاكا بلا سفن عبارة عن سجال داخلي نتيجة لتعدد صوت الشاعر.
- النظام الزمكاني في القصيدة مفتقد لتسلسل والربط المنطقي.
- تعدد الصوت في القصيدة عبر:

1-حكي الخطاب في الأسلوب المباشر.

2-تداخل أشكال عدة أشكال شعرية في نص واحد

3-استعمال الشاعر لتقنية القناع.

- تتيح القراءة التأويلية فهم الظاهرة البوليفونية على مختلف مستوياتها " النصي، الخطابي، الأدبي " وتوفر أدوات ومعطيات أكثر لعملية التحليل.
- إبراز المظاهر الأصواتية سابقة الذكر ممكن من خلال:

1-تحليل الخطاب المحكي في الأسلوب المباشر.

2-تحليل العناصر الإشارية.

3-دراسة الأقنعة والجوانب الدينية، التاريخية والأسطورية والتي تعتبر مرجعيات، وحمولات ثقافية تؤثث النص الشعري، وتظهر في شكليها المضمر والخفي ضمن الخطاب من خلال استغلال أبعد أدوات التأويل التي يمتلكها المتلقي.

- كان لعلامات الترقيم دور كبير في اظهار الخطابات المحكية في الأسلوب المباشر على المستوى النصي.

إن إفادتنا من البحث في تعدد الأصوات أو البوليفونية -في مصطلحها الغربي- مكنتنا من التزود بآليات معرفية نظرية وتطبيقية نتمنى أنها قد قدمت إضاءة ولو قليلة للدارسين من خلال هذا البحث، ومن الله نرجو التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1) القرأن الكريم: (رواية ورش عن نافع)
2) أجود مجبل، كأس لانقراض ساعي البريد، بغداد، دار الشباب للطباعة والنشر، 2019.

المعاجم باللغة العربية:

1) ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
2) أحمد عمر المختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، عالم الكتب، 2008، المجلد الاول.
3) آن ريبول، جاك موشلر، القاموس الموسوعي للتداولية، تر مجموعة باحثين من الجامعات التونسية، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط: 2، 2010.
4) إيميل يعقوب، ميشيل عاصي، المعجم المفصل في اللغة، بيروت، دار العلم للملايين، 1987، المجلد الأول.
5) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الجزائر، بيروت، الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، 2008.
6) دومينيك مانغونو، وباتريك شارودو، معجم تحليل الخطاب، تر: عبدالقادر المهيري، وحمادي صمود، تونس، دار سيناترا، 2008.
7) عمر عتيق، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار أسامة للنشر والتوزيع، نبلاء ناشرون وموزعون، الأردن، عمان،2014.
8) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984.
9) مجموعة مؤلفين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق، مصر، ط:4، 2004.
10) مجموعة مؤلفين، معجم الاحالات الضمنية، تر: مجموعة مترجمين، المركز القومي للترجمة، مصر، 2014.

11) المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط: 33، 1992.

المعاجم باللغات الأجنبية:

1) Collectif, dictionnaire hachette, paris, hachette éducation, 2005.

2) Collectif, pluri dictionnaire Larousse, paris, Larousse, 1985

3) Collective, Cambridge international dictionary, Cambridge, Cambridge university press, 1996.

المراجع:

1) أحمد زهير رحاحلة، القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر، مكتبة حامد للنشر والتوزيع، عمان، 2012.

2) أحمد علي الزبيدي، القناع في الشعر العربي المعاصر، دار الينابيع، دمشق، 2008.

3) أمبرطو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بن كراد، الطبعة الثانية، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2004.

4) أمجد نجم الزيدي، تمثلات ليليث، بغداد، الروسم، 2015.

5) إنريكي أندرسون أمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: إبراهيم فتحي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000.

6) جميل حمداوي، أنواع المقاربات البوليفونية، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، 2015.

7) حنا الفاخوري، تاريخ الأدب، مطبعة البوليسة، بيروت، ط:2، 1953.

8) داغر شربل، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، المغرب، 1988.

9) ديفيد بثبندر، نظرية الأدب وقراءة الشعر، عبد المقصود عبدالكريم، مصر، دار الأسرة، 2005.

10) سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، مصر، دار العالم العربي، 1986.

11) صفدر إلهي، هيرمينوطيقا، تر حسنين الجمال، بيروت، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، 2019.
12) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، ليبيا، دار الكتاب الجديد، 2004.
13) علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، الدار البيضاء، دار الثقافة، 2000.
14) فهمي النجار، قواعد الإملاء، مكتبة الكوثر، الرياض، 2008، الطبعة الرابعة.
15) م.آي. فينيلي، عالم أوديسيوس، تر: محمود عبودي ابراهيم، المركز القومي للترجمة، مصر، 2014.
16) هوميروس، الأوديسة، تر: دريني خشبة، دار التنوير، بيروت – القاهرة – تونس، 2013.

المجلات والدوريات والرسائل الجامعية:

17) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض والنادي الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، 2008.
18) محمد بن عياد، في المناهج التأويلية ، التفسير الفني، تونس، 2012.
19) محمد مرزوق، الحوارية في الرواية الجزائرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي اليابس، 2016.
20) نظيرة الكتر، في الأسطورة والأسطورة الأنثوية، مجلة التواصل الأدبي، العدد الأول، جوان، 2007.

الروابط الإلكترونية:

https://www.alquds.co.uk/

أجود–مجبل–الشعر–كائن–غريب–الأطوار–وعصي/، الشعر كائن غريب الأطوار وعصي على الموت، 19–05–2021.

الملخص

الملخص

جاءت الدراسة لتسلط الضوء على ظاهرة تعدد الأصوات التي غالبا ما ترتبط بالنص الروائي لكننا اخترنا لدراسة هذه الظاهرة اللسانية نصا للشاعر العراقي أجود مجبل الذي طالعنا به من خلال ديوانه "رسالة لانقراض ساعي البريد" وعنونه ب: " إيثاكا بلا سفن"، ويهدف البحث إلى اظهار القدرة التعبيرية للقصيدة العمودية بالكشف عن الذوات التخييلية وتبيين وجهات نظرها والصراع القائم بينها وكذا تحديد تموقعها داخل النص، وقد اشتمل البحث على الخطة تتضمن مدخل تطرقنا فيه لمفهوم تعدد الأصوات وعلاقته بالشعر وعملية التأويل، وفصل يحتوي على ثلاثة مباحث؛ تناولت الأطراف التخاطبية، وادوات التشكيل البصري، لنختمها بالبحث في أساليب التقنيع، مستغلين المنهج التأويلي الذي أعاننا للوصول إلى نتائج البحث.

Summary :

The study focused on a phenomenon of polyphony, which is often associated with the narrative text, but we chose to study this linguistic phenomenon a text by the Iraqi poet ADJWAD MADBAL, which we reviewed through his Diwan "رسالة لانقراض ساعي البريد'' and entitled : إيثاكا بلا سفن.

The research aims to show the expressive ability of the ancient Arabic poetry by revealing the imaginary subjective and clarifying their points of view and the existing conflicts between them and determining their position within the text

and the research included a plan that includes an introduction in which we touched on the concept of polyphony and its

relationship to poetry and the process of interpretation, and a chapter containing three sections; that dealt with the Participatory framework, and optical configuration tools, to conclude with researching the methods of masking, using advantage of the interpretative approach that helped us to reach the results of the research.

Résumé :

L'étude portait sur un phénomène de la polyphonie qui est liée au texte de de fiction moderne qui a suivi le ruthène de l'évolution économique et sociale, et c'est devenu un espace plus large et plus démocratique. Qu'il pourrait contenir plusieurs perspectives idéologiques et souvent opposée.

Et dans cette recherche nous contredirons la proposition de Bakhtine qui confirme la polyphonie du roman, et le monothéisme du son dans le texte poétique ; et nous étudions ce phénomène dans le poème qui est toujours en phase avec le temps l'époque. Et qui s'adapte comme les autres genred littéraires, nous avons choisi un texte pour le pésète irakien « ADJWAD MADBAL » à travées son recueil de poème dont son titre est : « Ithaque sans navires ».

La recherche vise à montrer la capacité expressive du l ancien poème en révélant les sujets imaginatifs, en clarifiant leurs points de vue et le conflit entre eux, ainsi qu'en déterminant leur emplacement dans le La recherche comprenait une entrée dans laquelle nous avons traité du concept de polyphonie et de sa relation avec la poésie et le processus d'interprétation, et un chapitre contenant trois sujets. Nous avons traité des parties conversationnelles et des outils de modulation visuelle, pour conclure par des recherches sur les méthodes de masquage, en profitant de la méthode herméneutique qui nous a aidés à atteindre les résultats de la recherche.

قائمة المحتويات

Contents

مقدمة.....أ

مدخل مفاهيمي للبوليفونية.....5

1. تعدد الأصوات (Polyphonie,Polyphony):.....5

2. البوليفونية والشعر:.....6

3. البوليفونية التأويلية:.....9

تعدد الأصوات في قصيدة إيثاكا بلا سفن.....12

1- تعدد الأصوات لأوزوالد ديكرو(Oswald Ducrot).....12

تعدد الأصوات في قصيدة إيثاكا بلا سفن.....13

1-1تعدد الأصوات لأوزوالد ديكرو(Oswald Ducrot):.....13

1-2 الأطراف التخاطبية:.....14

1-3الخطاب المحكي في الأسلوب المباشر:.....15

1-4العناصر الإشارية:.....16

2-التداعي.....21

3-التشكيل البصري.....24

3-1السطر الشعري:.....24

3-2التدوير:.....26

3-3علامات الترقيم:.....29

4-القناع.....31

4-2حد بين الرمز والأسطورة والقناع:.....32

4-3آلية التقنع:.....33

خاتمة.....39

الملخص.....46

ملحق

أجود مجبل :

أجود مجبل مليفي ، المعروف بـ : **أجود مجبل** ، ولد بسوق الشيخ محافظة ذي قار بالعراق يوم 14 نوفمبر 1958 ، عضو في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق ، يشغل حاليا كمشرف تربوي ، وقد شارك في المهرجانات و المؤتمرات داخل العراق خارجه حيث :

- فاز بالجائزة الأولى في المهرجان القطري للشعراء الشباب الذي أقيم في المستنصرية عام 1993 .
- فاز بجائزة الجمهورية عام 1994.
- فاز بالجائزة الأولى في مسابقة سحر البيان عام 2005.
- فاز بالجائزة الأولى في مسابقة مؤسسة الأمل عام 2011.

وتتميز تجربته بالشمولية إذ كتب جميع الأشكال الشعرية ، وصدر ديوانه الأول " رحلة الولد السومري " عن اتحاد كتاب العرب في دمشق عام 2000. وله ديوان ثان " رحلة الولد السومري " صدر عن دار النخيل في بغداد عام 2009 ، وديوان ثالث " يا أبي أيها الماء " صدر عن دار النورس في بغداد عام 2012، والرابع يحوي القصيدة محل دراستنا " ايثاكا بلا سفن " صدر عام 2019 عن دار الشباب للطباعة والنشر ، و أخيرا ديوان " كأنه" صدر في بغداد عام 2021 عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.