جماليات التخالف اللفظي والتآلف الدلالي
(قراءة في نصين شعريين)

الكلمة المفتاح : جماليات ، التخالف ، التآلف

أ.م.د.وسن عبد المنعم
Wsnalzubaidi@yahoo.com
جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الإنسانية

الملخص

يسعى هذا البحث إلى الكشف عن أسرار نصين شعريين ، الأول :(سورة الحب) للشاعر خالد علي مصطفى ، والآخر : (جدارية محمود درويش) ، وهذه القراءة تستلهم روحها من مسربين رئيسين :

الأول : ذات الشاعر بوصفه منتجاً للنص .

والآخر: محفل الإنتاج وما يمكن أن ينجم من تواشجهما في صفيحة مزدوجة يعكس وجهيهما صور الأشعة المتكسرة على الآخر .

إن تألب النصين على ثنائية (الموت / الخلود) تألباً وجدانياً انفعالياً موضوع تقوم عليه فكرة القصيدتين بتمامهما بحيث تصبح مفرداتها وتراكيب لغتها ، وصورها تمظهرات تعبيرية عن هذه الثنائية .

تلتقي القصيدتان في أكثر من موضع تعبيري ، بمقدار ما تختلفان في الرؤية.. وإذا كان الالتقاء دالاً على أصالة أسلوبية موصولة بمنجزات الشعر العربي، فإنهما في الوقت نفسه تنهجاه في التصور مما يجعل كل واحدة منهما تسير في طريقتها الخاصة إلى المعنى.

محمود درويش : الموت للفاعل ، والخلود لفعله .

خالد علي مصطفى : الخلود للفاعل بفعله .

وفي ضوء ذلك ستكون قراءتنا في تحديد الرؤية ، والتنقيب خلف أسيجتها بالنظر الباطني من خلال موجهات وقرائن تمكننا من استجلاء أسرار التعبير ، التي تطلّ علينا واضحة مرة وغامضة أخرى ، من دون أن تقعا في أي أسر فكري موجّه .

توطئة :

التعريف بالقصيدتين :

جدارية محمود درويش :

كتبت الجدارية إثر عملية جراحية أجريت للشاعر بعد إصابته بأحد أمراض القلب ، كادت تودي بحياته ، لذلك جمعت القصيدة ، في إيقاع مسترسل ونبرة رثائية ، بين تصور الشاعر للموت ، وتطلعه إلى الحياة ، ليقيم ثنائية ضدية ، بين الموت نفسه والخلود باعتبار تنحي أحدهما ، وهو الموت ، وهيمنة الآخر وهو(الخلود) ؛ فالموت لمن يُعطي ، والخلود لِما يُعطى : الموت جسدي بوصفه مادة ، والخلود روحي ، بوصفه عملاً يتخطى الزمن . بهذه الرؤية تذهب القصيدة مذهباً يدل على (الفخر الذاتي) بما أنجزه الشاعر من عمل إبداعي غير قابل للفناء متمثلاً في الوقت نفسه ، بخلود الماضي : ملحمة كلكامش ، أهرامات مصر ، سفر الجامعة ، ونشيد الأناشيد ، وهذا يعني أن محمود درويش يقيم متوازيات متساوية بين خلود إبداع الماضي، وبين خلود شعره ، وهذا هو منحى (الفخر الذاتي) في جداريته التي يدل حتى اسمها على هذا المنحى .

سورة الحب لخالد علي مصطفى :

أثر أدبي متميز ناجم عن وعي فني يستنفر فيه الشاعر كل طاقاته الإيحائية ونجاعته القصوى في استنفار حساسية المتلقي في استعماله النوعي لانساق الصوغ اللغوي ضمن نسيج بنائه المتكامل ، ليستحيل مولداً خلاقاً له فاعليته في تمثل التجربة الشعورية بأنماطها وسننها العلامية والدلالية ترتقي به إلى منزلة الابتكار والخلق والتجديد .

مثلت القصيدة الطويلة ، غناء احتفالياً بالحب ، بوصفه وجه الحياة وقلبه وعقله ، متخذة من (الوطن العربي) بأمدائه وإيحاءاته التاريخية ، وتلاقح رمزي (الصحراء) و(البحر) في اشتباك صوفي يحيل أحدهما على الآخر ، ويفنى أحدهما في الآخر ليكونا معاً صورة للحب الأزلي المثالي في مواجهة عمليات التآكل والتلاشي اللتين تهيمنان على مجرى الحياة الغريزي .

التوظيف الأدائي في النصين :

إن الظفر بمفاتيح الخطاب الشعري يستدعي اقتفاء سلم درجاته المتتالية وصولاً إلى عالم الدلالة المتشيدة بصور فنية تستند إلى مركوزات اللغة بوصفها راكبة محمولات الألفاظ عبر تواشجها العيني بين لغة التعبير بمادتها النوعية وطاقة الإيحاء التي تترشح بضرب من الامتداد الدلالي في الخطاب الشعري ، وقد سعت جوليا كريستيفا إلى إقامة اتجاهها السيميائي في نقد العلامة إذ يصبح الهدف هو : ((قيام النص بوظيفته ، مما يجعل من الأثر الأدبي عبارة عن إنتاجية (productivite) ، وليس مجرد موضوع ... يصبح النص إذن نمطاً من الإنتاج الدال الذي يحتل مكانة دقيقة في التاريخ وينبثق عن علم مخصوص لابد من تحديده ... منبثقاً عن نظرية الدلالة أو قل من (علم الدلالة التحليلي) (السيمانا ليز) الذي يحسم (نظرية الدلالة النصية)) ...[١]

ولكي تتضح الوشائج البنائية في كلتا القصيدتين علينا أولاً تعقب عالم الدلالة الذي نحته الشاعران في قوالب الصوغ اللسانية بتراكيب خاصة ، ذلك أن الصيغ اللغوية هي غدير الشاعر الذي يستقي منه مكامن إبداعه الشعري عبر قراءة صريحة ومضمرة للنص من لدن الباحث المحلل له ، فالقراءة هي ((فعل يتحقق في الحاضر بكل ما تعنيه الكلمة من وجود ثقافي وأفق معرفي وخبرة محددين ، ومعنى ذلك إن أي قراءة لا تبدأ من فراغ ، بل هي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث عن إجابات))[٢] .

يمكن أن نقول إنّ لغة التركيب الشعري في القصيدتين تميل بصورة عامة إلى تركيب الجمل الفعلية حتى تكثفت حد الإشباع ، وهذه الحال التعبيرية تنتظم عندها القصيدتان من البداية حتى النهاية .... سواء أكانت الجملة بسيطة (فعل + فاعل + قيد) أم(مبتدأ + خبر + قيد) أم مركبة تسترسل فيها الجمل البسيطة على نحو متشابك ؛ وسواء تحولت فيها صيغة الخطاب من فعل الغيبة إلى فعل الحال (= المضارع) أو إلى فعل الأمر ، وفي هذه الصيغ جميعاً ينصرف الخطاب في دلالته إلى ما هو كائن من مشاعر ومواقف ، وما يمكن أن يكون، إذ تصبح صيغة الغيبة امتداداً لتاريخ عاطفي تنتقل وشيجته إلى الحاضر . قد يدل هذا على ضرب من الأسلوب السردي[٣] ، لكنه سرد حر ، لا تتوالى وقائعه (سواء أكانت تعبيراً عن
شعور أم تعبيراً عن فعل أو حركة) .

في (الجدارية) مثلاً :

التفصيل بعد الإجمال :

..... جئت قبيل ميعادي

فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي :

((ماذا فعلت ، هناك ، في الدنيا ؟))

ولم أسمع هتاف الطيبين ، ولا

أنين الخاطئين ، أنا وحيد في البياض ،

أنا وحيد .....

لا شيء يوجعني على باب القيامة

لا الزمان ولا العواطف ...[٤]

ومثله أيضاً :

خضراء أرض قصيدتي خضراء

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في خصوبتها

ولي منها : تأمل نرجس في ماء صورته

ولي منها وضوح الظل في المترادفات

ودقة المعنى ...

ولي منها : التشابه في كلام الأنبياء

على سطوح الليل ...[٥]

وفي التفصيل بعد الإجمال في سورة الحب لخالد علي مصطفى مواطن عديدة نذكر منها :

دمنا المشرد في جذوع النار ، فاعتصمي بعطرك وامنحيني

خصلة من شعرك البري ، ثم توكلي ..

قد أثملتك فضائل الغابات ،

واقتنصتك أودية الرعاة ،

وعتقتك شريعة الأمطار ،

أيتها المباركة السجينة .

قد هيأ الماء احتفالاً في قصور البحر ...[٦]

وكذا قوله :

ونخاطب الدم وهو يخرج من نوافذها : ((ألا هبنا قلوعك واغتنمنا ؛ نحن مرتويان من عطش ، ومقترنان من حب ، ومبتهجان في يأس .. فنار أنت مركوز على صهوات ساحلنا ؛ نذير أنت مخبوء بكل كؤوسنا ...))[٧] .

وفي قوله :

خرج الأحباء ، الذين تخلفت أصواتهم في قعرها ، طافوا حواليك احتراساً من عيونك : يرفعون أكفهم آنا ، ويختصرونها آنا ... يحيّون الحبيبة وهي تدخل في مساكنهم .... وحين تطيب في وادي العقيق الريح ، تستلمين روح وصية العشاق من أفواههم ...)[٨] .

إن انخراط المتلقي في مواقف تأويلية ، تعيد بناء العلاقات التبادلية بعد تفكيك اللغة وشفرات انتظامها في معمار السياق الحاضن ، وهي التأويلية الكاشفة التي تنتمي بلا شك إلى سنن وأنساق متنوعة تتدخل لتوجيه مسار القراءة ((فالمقاربة التأويلية لا تكون في البحث عن المعنى إنما أن اللفظ يتحمل أكثر من معنى فيأتي التأويل ليعطي أكثر من فهم فإن اختلفت المعاني تنوع الفهم))[٩] .

وما نراه من الاسترسال الذي يحوي الوجود ويلم ما تباعد ، حيث يفنى شيء بشيء ... مع هذا الفناء الدلالي يظهر من خلال الموازنة بين النصين في (سورة الحب) لخالد علي مصطفى بأوضح مما هو في جدارية محمود درويش .

الجدارية ــ لغة اعترافية ــ سورة الحب : لغة انبثاقية

↓ ↓

من ماض إلى حاضر من حاضر إلى مستقبل

↓ ↓

مستقبل الخلود ◄ مستقبل الخلود

بالشعر بصورة الواقع نفسه

سورة الحب :

نلاحظ أن لكل قصيدة حقولاً دلالية خاصة بها ، قد تلتقي أحياناً ، في القصيدتين على نحو غير مقصود ، وسيتم التركيز على ما أراه سمة أسلوبية خاصة ، توجه القصيدة حتى في التركيب والتخييل معاً ، والمعاني المكثفة لا تخلو من التأويل لأن النص الظاهر عادة واضح المعنى على غير النص الغامض الذي يحتاج إلى تأويل لفهم القصد ((من هنا

أوحى أمين خولي في كتابه (فن القول) إلى إن البلاغة هي حياة الألفاظ في مجتمع معين وثقافة معينة ، ويرى أن الكلمة بطبيعتها توحي بإطارات متباينة تباين حياة الجماعات وثقافتها))[١٠] .

يعن للمستكشف الذي يغوص في أعماق النص الإبداعي مفتشاً عن هيمنة لفظ معين اتخذه الشاعر بؤرة التفجير يعيد بها إنتاج الدلالة ، في (سورة الحب) ، تتوالى على مداها كلمتان متضادتان دلالياً ، في معناها الأول، متطابقتان في معناهما الثاني ، هما : (البحر والصحراء). مع كل ما يندرج تحت كل منهما وما يشير إليهما ، أو يتصل بهما ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة من أماكن وأحوال ، ويقول بيير غيرو : ((إن الغموض الذي يلف العلامة المتعددة الدلالات يزول حين توضع في سياقها))[١١] ، والسياق قد يكون لغوياً أو دلالياً انطلاقاً من التوليف الفني .

وفيما يأتي جدولان متقابلان يبينان هذا المنحى اللغوي بحسب ترتيب ورودهما في كل قصيدة .

البحر وملحقاته	الصحراء وملحقاتها
السفين	الزوابع
الماء	السراب
سواحل	عذوق الرمل ، الرمل ، رمل الجزيرة
بئر ، إبريق	عطرها النجدي
مرتو	عطش
ألواح السفين	وادي العقيق
نسيم البحر	كثبان العقيق
أعلام السفينة	قافلة ، قوافل
ابن ماجد (البحار)	حداة
فلك	عطر الشيح
بوصلة	وهج الرمل
ملاح ، صواري	الحجاز
طيور البحر	الصحراء
الإبحار	المن والسلوى
الخلجان	أرض اليمامة

..... وغيرها .

الحقول الدلالية :

من سمات هذين الحقلين الدلالين :

إن كل كلمة في أي حقل منهما ترد بنوع من المشترك الدلالي (المعنى الثاني) : الخصب والرحيل والمنفى ، بحيث يكون الحب هو الفاعل الذي يوحد الوجود بصورة تنتفض فيه المتناقضات .

ظل الحبّ هاجساً غالباً امتدت إفرازاته حتى طفحت على سطح القصيدة كاملة ، فهو ((عصارة تشع من هذا التاريخ الذي ينفتح ، بالتالي ، عن صورتين تبدوان متناقضتين وجهاً ، لكنهما متحدتان قلباً : البحر والصحراء . البحر في خصب النفس ؛ والصحراء في خصب الواقع))[١٢] .

هذا يؤدي إلى أن يكون التركيب مفضياً بذاته من صور الصحراء إلى صور البحر ، وما يتصل بهذا الفيض من صورة دالة على الخصب في الذات والطبيعة والتاريخ .

ويمكن التدليل على ذلك بمثل هذه الصور التي تتداخل فيها معاني الصحراء بمعاني البحر ، دلالة على وحدة الوجود في (سورة الحب) ، فما يدل عليه النص لا يطابق بالضرورة ما يرد الشاعر أن يبوح به ذاتياً ، ولكن القراءة النصية لابد من أن تكون بعيدة عن المؤثرات الخارجية التي تحيط بإنتاج النص وتعزله عن واقعه السياقي إذ يقتصر التحليل على إمكانيات النص الدلالية مع ((أن تحكيم الظروف الخارجية ومعطيات السياق له دور بارز في الوقوف على تأويل مقبول))[١٣] ، ولا يفوتنا أن نذكر أن معيار الفهم في الاستناد إلى مقصدية المؤلف (الشاعر) أو النص ليست دقيقة ولا يمكن أن نستند إليها بإعطاء تأويل جازم ، لأن القراءة التحليلية تبلغ مدارك واسعة عند المتلقي من الممكن أن لا يصل إليها الشاعر .

- **في سورة الحب :**

- جئنا سواحلنا تحيط بنا عذوق الرمل وهي تذيع فينا عطرها النجدي ..)[١٤]
- وامتد في شفتيك ساحل من يطارد في التلال غزالة)[١٥]

- وحفنة من عطرك النجدي تحفظ سيرتي ...)[١٦]

- هي فلكنا في بحر غربتنا الطويلة .....)[١٧]

- وهي تطيب في وادي العقيق الريح .... ويغادرون سفيننا)[١٨]

تفيض هنا طلاقة الوجدان التي يعقد من خلالها الشاعر ضفيرته فيبلغ السرد مداه متوهجاً من تساوق الشعر ومواءمته للشعور فهما يمتزجان معاً في صورة فنية تبلغ ذروتها الشاهقة في إشارة إلى الأحباء في المقطع نفسه :

- وتمر قافلة . يقول لنا الحداة : ((بأي أغنية نخاصر أفقنا ،

ويشم فيها البحر عطر الشيح))[١٩]

- صرنا بوهج الرمل ملاحين مغتربين في مدن الحجاز

تقودنا ذكرى الخيول المدلهمة في صواري البحر ...))[٢٠] .

- فتهيئي لشعائر الأمواج وهي تعانق الكثبان ....))[٢١]

وفي الصفحات : ٣٠ ، ٣٣ ، ٣٥ ، (الأبيات العمودية ٣٧-٣٨) ؛ ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٤٩ ، ٥٢ .

شعرية الصورة :

يستلهم الشاعر من دفائن ذاكرته مادة ليشكل من خلالها صوراً فنية تتكاثف بتواترها ثم تتهادى أضراباً من الوظائف التي تنم على قدرة الحس لدى الشاعر بتلاحم اللغة مع الدلالة ، ((إن العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة))[٢٢] ، نستدل بهذا التوحد الدلالي في التضاد التعبيري ، أن الصورة الشعرية في هذه القصيدة الطويلة تتخذ لها المناحي الآتية :

١. مسافة التباعد في دلالة الألفاظ الأولى .

٢. معنى المعنى في المستوى الثاني ، إن للألفاظ معنى يقتضيه الوضع يفضي إلى معنى ثان.

٣. هيأة الحركة – تعبيراً عن الحيوية الصوفية بتوحد الأفكار .

ويمكن التدليل على ذلك بعشرات الصور غير ما ورد منها من قبل ابتداء من مطلعها :

قد هيأ الماء احتفالاً في قصور البحر[٢٣]

وانتهاء بآخرها :

ذبنا معاً .... وأتى الكتاب معلقاً في كأس ماء[٢٤]

وإذا تتبعنا سائر السياقات التي وظف الشاعر الألفاظ – عندها – في بنية صوره المرتكزة على التضاد الذي نحته بنفسه ليسحب المتلقي إلى قانون التداعيات نجد أنها تقوم على ((كسر التوقع)) و((خيبة الانتظار)) ، بما يحقق الدهشة بفعل تواترها المتصل ، ويمكننا أن نضيف هنا ما يصطلح عليه ((أفق الاندماج)) أو اندماج الأفق وهو من مصطلحات جمالية التلقي عند (ياوس) ، ومع انتشار نظرية التلقي في النقد العربي ظهر مصطلح (أفق الاندماج) عند عبد القادر فيدوح بقوله ((نقتحم الخبيء واللامرئي في النصوص المعتمدة فذلك لأننا نرفض أن نكون مرآة عاكسة للصورة أو المرآة المعاكسة وإنما رغبتنا في الاندماج مع النص هو ما يشغل بالنا ويعزز افتراضاتنا لأن هناك مسوغات وفراغات تأسرنا وتشدنا إلى تصانيف النص وفيوضه))[٢٥] .

كما أن تواتر هذه الصور التي يتوحد فيها حقلا (الصحراء والبحر) يؤدي إلى وحدة القصيدة المعنوية أو العضوية .. كل صورة فيها تنبثق عن غيرها ، مخالفة لها لفظاً ، متآلفة معها دلالياً ...

وهو الأمر الذي يوحد القصيدة في جو احتفالي ، تتنوع فيه الصور وتتوزع تبعاً لحال العاشقين في تجوالهما الصوفي المنفتح على الوجود .

جدارية محمود درويش :

قد لا نذهب بعيداً حين نرى أن أهم حقلين دلالين يتجاذبان بحساسية فياضة بفضل ضغوط خارجية وصراعات داخلية لتعبر عن حالته الكائنة ومآله الصائر تدور على محور ثنائي في الجدارية هما : الموت ، الخلود ، البقاء أو الفناء ، لا من حيث بنيتهما العميقة التي يحيلان عليهما في القصيدة بل من حيث هما مفردتان تنم عن وعي صاحبها الحاد

بالتناقض شكلت فيما بعد بعداً إشكالياً ((ويتفرع عن التضاد بين هذين الحقلين تداعي الأضداد التي تنتمي إلى حقول معجمية فرعية تنتظم وفق ثنائيات منها ثنائية الخصب والجدب ، وثنائية الهدم والبناء ....))[٢٦] ، توجهان القصيدة إلى أغراضها الخاصة ، هو : أن العمل (شعراً كان أو نثراً ، أو أي انجاز إنساني إيجابي) ، هو الطريق إلى الخلود ، فلا تعود للموت وما وراء الموت من أهمية ، إلا أن يكون باباً لخلود دنيوي آخر ...

إن تألب الجدارية على ثنائية (الموت ، الخلود) تألباً وجدانياً انفعالياً موضوع تقوم عليه القصيدة بتمامها بحيث تصبح مفرداتها وتركيب لغتها ، وصورها تمظهرات تعبيرية عن هذه الثنائية يحاول الشعر دوماً أن يدخل الموت في إيقاع يتجاوز التمزق الكيمائي بين الثنائيات ، يعلو على تشتت الروح ويرمم الكينونة المتصدعة بفعل الوعي الشقي بغربته . وقد كان الحدث الأبرز الذي فجر وعي الشاعر الحاد بفرديته في تلك الفترة ... هو حواريته العالية مع الموت والتي خلدها في أثره الأبرز ... جداريته[٢٧] ، وإذا ذهبنا بعيداً ، نصل إلى أن القصيدة احتفال بالذات من خلال لحظة الإحساس بالموت ، ((= عملية القلب التي أجريت لمحمود درويش الأولى ...)) من دون موت .. بعبارة أخرى : فخر ذاتي ، يجعل الموت تحققاً مهزوماً أمام القصيدة ((فقد كان مقاوماً له رافضاً الاستسلام له – لأن بداخله شعوراً بأن هناك أغنية بداخله لابد أن تكتمل ولابد للموت أن ينتظر حتى تكتمل الأغنية))[٢٨] ، وهو المنجز الشعري الكامل للشاعر الذي يحقق له الخلود في التاريخ الأدبي ... .

وبذلك يمكن جدولة حقلين متقابلين أحدهما للموت المتنحّي ، والآخر ، للخلود المهيمن ، على النحو الآتي :

ت	حقل الموت (حقيقة ومجازاً)	الخلود (حقيقة ومجازاً)
١	السماء في متناول الأيدي	اسمك (مجاز- هذا هو (اسمك) تتكرر
٢	الأبيض ؛ كل شيء حمامة بيضاء ، البحر المعلق ... سقف غمامة	ما أريد (تتكرر على مدى القصيدة) فكرة
٣	باب القيامة	مطر (يفتح عشبة ....)
٤	الموت (بدلالة الفعل مت)	طائر (من عدمي وجودي
٥	لا خلود (ديني ...)	الانبعاث من الرماد الصمت (لغتي مجاز للمجاز ، فلا أقول ولا أشير)
٦	..... الخ	القصيدة (تتكرر موصوفة بالخضراء) مسلات المدى ، كلكامش ، نشيد الأناشيد .... الخ

بهذا المعجم اللغوي تتوالى جدارية محمود درويش على نسق الجملة الفعلية كقصيدة(سورة الحب) ، بوصفها بنية تركيبية رئيسة ، أيا كانت التنويعات الأخرى ، الملحقة بها ، سواء أكانت هذه الجملة بسيطة (فعل + فاعل + قيد) أم مركبة (شرط ، قسم ، نداء ، موصول ..) ، هذا يوحي بقدر من :

= بروز سردي في القصيدة ؛ دال على الحركة .

= سرد يقوم على التداعي ، والانتقال من حال إلى حال على هيئة انتقالات مفاجئة .

= بناء مفتوح يتخذ وحدته ، لا من خلال التتابع السببي بل من خلال تناوح صور الموت والخلود (= خلود فعل الخلق الشعري) ، وما يثيران في النفس من تصورات غريبة ، أو أليفة أو ما يمكن أن يقع بينهما .

= وبتباعد قوافي القصيدة الموحدة في نهايات مقاطع القصيدة ، جاء التركيب مسترسلاً يأخذ بعضه بتلابيب بعض ، أهم مقوماته :

التفصيل بعد الأجمال ، كما رأينا ...

= ومع هذا كله يتبدى التصوير في القصيدة ، على هيئة متواليات التخييل يحيل على الإيهام ترتفع مرة إلى مستوى الغرابة ، وتنخفض أخرى إلى مستوى المألوف .

كما سبقت الإشارة ، نلحظ سيطرة الجملة الفعلية بصيغها المختلفة ، تتداخل في المقطع الواحد أو يفترق بعضها عن بعض ، لنأخذ المقطع الأول من القصيدة :

... أرى السماء هناك في متناول الأيدي ،
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى . ولم أحلم بأني
كنت أحلم . كل شيء واقعي . كنت
اعلم أنني ألقي بنفسي جانباً ...
وأطير ، سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخير . وكل شيء أبيض .
(هذا إجمال) .

ننتقل إلى التفصيل :

البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء ، واللا شيء أبيض في

سماء المطلق البيضاء ، كنت ولم
أكن . فأنا وحيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء ...[٢٩] .

هذا المقطع ، بل القصيدة ، بحدّها وتمامها ، تقوم على (التخيل) المرتبط بما يمكن أن يكون عليه الإنسان في حالة الغيبوبة ، فهو يستشعر بما لم يكن قادراً على الإحساس ، بالغيبوبة فقدان الوعي التام ، إذ ينعدم معه اللاوعي المتمثل بالحلم وغرائبه وكوابيسه وجماله ،،، فهو استشعار بما كان ، محوّل إلى صور مفترضة بما يمكن أن يكون عليه إحساس الإنسان في أثناء فقدان الوعي ، فاللون الأبيض تكرر مرات عدة وهو علامة سيميائية على ما يحيط به وهو في المستشفى والمريض قبل إجراء العملية يرى كل شيء أبيض الشراشف والجدران وملابس الأطباء والمصابيح البيضاء ، ولذا فاللون الأبيض ظل ملازماً للشاعر منذ فقدانه للوعي وقبله مما جعل النص يفيض به ليغدو البياض رديفاً للفراغ والمحو والموت ، وتغدو تلك العوالم المنشأة تجلياً وجودياً للعدم[٣٠] ، .. إن مثل هذا الافتراض يأخذ وجهاً انفعالياً خلف وعي عقلي متخف ، لكنه مقصود .. وهنا تلتقي هذه القصيدة بـ (سورة الحب) ذات الانبثاق الوجداني الذي يذوب فيه العقل ، ولكن على نحو غير مقصود ، وهذا هو الاختلاف الرئيس بين القصيدتين .

تتوالى الجمل الفعلية في صيغتين :

= صيغة المضارع الحالي (أرى ، يحملني ..) دلالة على واقع الحال حين يختفي الوعي ، مخلفاً (شكل الأطباء والممرضات بالملابس البيض) ، تعبيراً عن تداخل الزمان والمكان .

قرب السماء من الأبدي	مقترنا بالعودة إلى الطفولة
مكان	زمان

ولم ينفك الشاعر يؤانس الألفاظ حتى يروض دلالتها ، بل إنه يستدر منها إيحاءات تشع بغزارة المعنى ، تتحول نواتها حين يتعدى اللفظ دلالته السطحية الملفوظة ، لنأخذ بنظر الاعتبار مثلاً أن عبارة (طفولة أخرى) عودة إلى بداية الخليقة ، ربما إلى ما قبل خطيئة آدم، حين لم يكن بعد علم بالخير والشر ، ربما ....

= صيغة الماضي : بنفي ما كان وما يكون : ((المضارع المنفي))

ولم أحلم بأني كنت أحلم ، تعبيراً عن (العدم)

= صيغة الماضي المثبت : أعلم أنني كنت بنفسي جانباً . تعبير عن إدراك أن الشاعر مقبل على الدخول إلى العدم .. بما ينسجم مع صيغة المضارع المنفي ..

= صيغة المستقبل : ((سوف أكون يوماً ما سأصير في الفلك الأخير ..)) . تعبيراً عن أن الموت سبيل إلى كينونة أخرى في الحياة ... خلود الشاعر في قصائده بدلالة ما تمثل الشاعر بـ (ملحمة كلكامش) ص٨٠ / سفر الجامعة التوراتي ص٨٧ / نشيد الأناشيد ص٩١ / مجنون ليلى ، الشبح القرين ... .

نلاحظ أن الصيغ الأربع تدل على هيئة الحركة ، وهو هنا التحول من حال إلى حال ، أيا كانت غرابة التصور .. .

أما الجمل الاسمية ، فهي :

كل شيء أبيض : البحر المعلق ، اللاشيء الأبيض .. ، فهي جمل (وصفية) تتبدى خارج مشاعر الذات ثابتة ، وهي موضوعية كأنها مفصولة عن ذات الشاعر من حيث التركيب .

أما الجمل الفعلية ، فهي ذاتية وجدانية تتبدى من خلال مشاعر الشاعر وهي جمل ، كما نرى تقوم على التفصيل بعد الإجمال :

الإجمال : كل شيء أبيض ..

التفصيل : البحر ، اللا شيء الأبيض ....

والتحول في الصيغ وتحولاتها الدلالية ، والانتقال منها إلى الوصف ، هو ما يعطي القصيدة بروزها السردي ؛ لأنها أقرب إلى الصيغ الاعترافية التي تنتقل فيها الصور والمقاطع ، كما أشرت سابقاً على وفق التداعي شيء يذكر بشيء من دون أن تكون بينهما علاقة ، في حين تكون العلاقة في ذهن الشخصية ، وهذا يقربها أيضاً من قصيدة ما يسمى بـ (السير الذاتية) ، إذ ((إن القصيدة السير ذاتية تكرس أعرافاً جديدة في قراءة النصوص الشعرية تستلزم بالضرورة البحث عن شعرية خاصة بها ، تتخذ من السردي في الشعري نمطاً من الكتابة لا مكوناً حيوياً من النص ، لأن استخدامه في الشعر ... مشروط بان تتسامى وتعلو به لغاية شعرية خالصة))[٣١] ، وقد بدا درويش (الجدارية) بمقطع استباقي صغير يرسم من خلاله ... أفقاً لا يغادر منطقة السيرة :

هذا هو اسمك ،

قالت امرأة ، وغابت في الممر اللولبي ...

وبلعبة الكرّ والفّر في الفعل السردي لا يبغي درويش شكا لدى القارئ على أنه شخص حاضر داخل الخطاب ينتمي إلى ذاته الشاعرة))[٣٢] .

وهذه الطريقة في تركيب الجملة وتحولاتها من الفعلية إلى الاسمية وما تؤديان إليه من أساليب خبرية أو إنشائية هي ما نراها أيضاً في قصيدة (سورة الحب) .

ولعلي لا أذهب بعيداً حين أقرر أنهما في هذا المنحى التركيبي تسيران على وفق ما نسميه بـ (أسلوبية الأصول) ، وهي الأسلوبية التي قام عليها الشعر العربي في أساسها ، وهذا ما يجعلهما مندرجتين ، من دون تقليد ، في طبيعة تركيب شعر أحد روّاد قصيدة (الشعر الحر) السياب .. .

نسق المباعدة ، الصورة وتشكلاتها :

إن الذي نعلمه عن الشعر المعاصر ، إنه شعر تصور ، وليس شعر موضوع .. فشعر التصور هو الذي يحول موضوعه إلى كيان شعري مفارق له ، وموح به ، أو دال عليه ، كما هو الحال في الشعر الذي يوظف القناع ، والرمز، والأسطورة ، والتجريب إذ تصبح القصيدة بذاتها كناية كلية موسّعة ، كما هو الحال في قصيدة (القناع) ،(المسيح بعد الصلب) مثلاً ، أو استعارة كليّة موسّعة ، كما هو الحال في قصيدة (النهر والموت) للسياب ، فالقصيدة استعارة للتحول من وعي الإنسان البدائي الذي تهيمن عليه الطبيعة بوصفها إلها يقتضي الخضوع وتقديم الضحايا إليه ، إلى وعي الإنسان بالتمرد على الإلوهية الكاذبة ، والانغمار حد التضحية في الكيان الإنساني وهذا ما يتجلى أيضاً ، في شعر محمود درويش ، في أنه شعر تصوّر لا شعر موضوع على نحو متفاوت ، وهذا يؤدي بدوره إلى أن تكون (الصورة) وتشكيلاتها متخذة منحى منبثقاً من هذا التصور، وهو ما يمكن أن نسميه بـ(نسق المباعدة) : وهو أن الصلة بين دلالات الألفاظ لا تقوم على (التآلف الدلالي) ، كما هو الحال في (شعر الموضوع) ، بل على (التخالف الدلالي) ، في ظاهرة النص لكي تحقق التآلف في إيحاءات النص الخفية .

ومع ذلك فجدارية محمود درويش لا تنهج هذا النهج في مداها ، بل تنتقل أحياناً انتقالات مما هو تصور ، إلى ما هو (موضوع) في بناء الصورة ، إذ يتحول التعبير فيها إلى حد (النثر الموزون) ، ولاسيما حين يخاطب (الموت) بنبرة فخر ((متعالية تعبيراً عن خلود الذات الشاعرة)) ، بعد الموت في (الحياة الدنيا) ((وتؤكد حقيقة تاريخية مهمة هي خلود الفن والفعل الإبداعي وهزيمة الموت والفناء))[٣٣]

كقوله :

هزمتكُ يا موتُ الأغاني في بلاد
الرافدين ، مِسلَّةُ المصريّ ، مقبرةُ الفراعنةِ ،
النقوش على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكُ
وانتصرتْ ، وأَفْلَتَ من كمائنك
الخلود ...
فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ، ما تريد /[٣٤]

وهي عبارات كنائية لافتة تتوالى على نحو مباشر تعبيراً عن فكرة بسيطة إن الخلود ليس (للفاعل) بل (لفعله) ؛ لأن الحياة الدنيا (باطل .. باطل الأباطيل / ص٨٧ ، ص٨٨ ، ص٩١ ، / وهي تضمين مباشر من سفر (الجامعة) التوراتي / ١ : ١ .[٣٥] ، ((إن استخدام النص المقدس يجعل النص نصاً حجاجياً بالغ الإقناع لدى المتلقي مستمداً قداسته من قداسة نصوصه ، مستغلاً إمكانات وجود تلك (الشفره) ، بينه وبين القارئ الذي يدرك تلك النصوص
والأحداث ، مما يجعله قادراً على تحوير السياق لمواقف آنية))[٣٦] .

أو حين يقرر القضايا من دون أن يصورها ، كأن يتقمص شخصية كلكامش ، في الملحمة المعروفة ، لا في التاريخ ، فهو في التاريخ لا وجود له ، وفي الملحمة (خالد) / كأن يخاطب أنكيدو :

... خيالي لم يعد يكفي لأكمل رحلتي ،
لا بد لي من قوة ليكون حلمي واقعياً ..
... نحن الذين نعمر الأرض الجميلة
بين دجلة والفرات ، ونحفظ الأسماء... .[٣٧] ، ((وتؤدي الدلالة المتولدة عن التناص بين الشعر والأسطورة دوراً أساسياً في توفير الانسجام الدلالي للخطاب وفهم النص الشعري الذي أصبح ينحو عن طريق التناص الخارجي نحو الغموض))[٣٨] .

إن مثل هذا (النثر الموزون) قد أخذ مساحة لا بأس فيها من (الجدارية) ولاسيما في تضحياته الموسعّة من سفر الجامعة ((للولادة وقت وللموت وقت ...))[٣٩] .

ومع ذلك ، تظل هذه العبارات (النثرية الموزونة) ، محاطة (بفيض من التصور) الذي يذهب به الخيال مذهباً بعيداً بحيث تنتج عنه صور تفاجئ من غرابتها الذائقة الشعرية ، كأن يقول :

= ... البحر المعلق فوق سقف غمامة /

= كأنها مطر على جبل تصّدع من تفتّح عشبه /

= في الجّرة المكسورة انتحبت نساء الساحل

السوري من طول المسافة ... /[٤٠]

هذه الصور الغريبة ضمن تصور شامل للقصيدة قائمة على تخيّل من لون البياض وآثاره : أحلاماً ، كوابيس ، ذكريات ، طفولة ، آراء في الحياة والموت والثقافة / ... الخ ... ، ((إن اللون بوصفه علاقة لغوية دالة يستحضره في الذهن ، ويميزه عن غيره ، ويضطلع الدال اللوني إلى جانب الدلالة الإشارية – بتوليد الدلالات الإيحائية . الاجتماعية والدينية والبيئية))[٤١] .

أي إن صورة القصيدة الكلية ، تبدأ باللون الأبيض[٤٢] – وتنتهي بالعدم – ، وما بينهما تمر قوافل الذكرى متتابعة ، متقاطعة ، متنافرة ... على نحو يمكن أن نقول فيه : إن جدارية محمود درويش خلاصة لحياته ، مثلما هي خلاصة لشعره ، لقد انهزم الموت أمام شعره .

وفي الختام تلتقي القصيدتان في أكثر من موضع تعبيري ، بمقدار ما تختلفان في الرؤية ، وإذا كان الالتقاء دالاً على أصالة أسلوبية موصولة بمنجزات الشعر العربي القديم والحديث ؛ فإنهما في الوقت نفسه تنهجاه في التصور ما يجعل كل واحدة منها تسير في طريقتها الخاصة إلى المعنى :

محمود درويش : الموت للفاعل ، الخلود لفعله .

خالد علي مصطفى : الخلود للفاعل بفعله .

ولعل أهم ما تلتقيان به هو أن الملامح الفلسطينية تطل علينا واضحة مرة ، وغامضة مرة أخرى ، من بين ثنيّات القصيدتين من دون أن تقعا في أي أسر فكري موجّه .

الخاتمة

١. إن إجراءات التحليل التي قامت عليها هذه الدراسة تنأى عن (المعيارية المقننة) وتفترض أن لكل نص شعري خصائصه الجمالية النابعة من داخله ، ومن خلال القراءة الصريحة والمضمرة للنصيين الشعريين يتسنى لنا اكتشاف مكامن الإبداع الشعري فيهما .

٢. رصد البحث الألفاظ التي انتظمت في السياق الحاضن لها، ورأى أنها تنفتح على آفاق التأويل والاتساع في الدلالة والتخييل ، فقد يحتمل اللفظ أكثر من معنى وفقاً لتنوع القراءة .

٣. يتلامح في النصين مناخ وجداني انفعالي يبلغ مداه من تساوق الشعر ومواءمته للشعور ، فهما يمتزجان معاً في صورة فنية تكشف عن عمق الإحساس وتجسيده ومن ثم توصيله إلى المتلقي .

٤. كان لتداعي الأضداد تأثير ملحوظ انبثق من بنية التركيب التي تنم عن وعي صاحبها الحاد بالتناقض الذي وظفه الشاعران ليسحبا المتلقي إلى قانون التداعيات ، شكلت فيما بعد بعداً إشكالياً ، ففي سورة الحب ، وجدنا مفردات البحر والصحراء ، العطش والارتواء ... ، وفي الجدارية هيمنت مفردات الموت والخلود ، الوجود والعدم.. .

٥. يظهر من خلال المقارنة بين النصين أن الجدارية لغة اعترافية من ماض إلى حاضر ، وسورة الحب لغة انبثاقية من حاضر إلى مستقبل .

٦. يجتمع النصان على نسق الجملة الفعلية بوصفها بنية تركيبة رئيسة ، يأتي التركيب مسترسلاً يأخذ بعضه بتلابيب بعض ، التفصيل بعد الإجمال ، ومن ثم الانتقال من الجمل الفعلية إلى الجمل الاسمية ، وهما في هذا المنحى التركيبي تسيران على أسلوبية الأصول التي قام عليها الشعر العربي وهذا ما يجعلهما مندرجتين .. من دون تقليد ، في طبيعة تركيب الشعر الحر .

٧. يتحقق التآلف في إيحاءات النصين الخفية من خلال رصد الصلة بين دلالات الألفاظ التي لا تقوم على (التآلف الدلالي) ، كما هو الحال في (شعر الموضوع) ، بل على (التخالف الدلالي) في ظاهرة النصين .

٨. تلتقي القصيدتان في أكثر من موضع تعبيري ، بمقدار ما تختلفان في الرؤية ، محمود درويش : الموت للفاعل ، والخلود لفعله ، خالد علي مصطفى : الخلود للفاعل بفعله ، فضلاً عن الملامح الفلسطينية التي احتضنها النصان .

Abstract

The Aesthetics of Verbal Antithesis and Connotative Synthesis

Keyword : Aesthetics , Antithesis , Synthesis

Researcher

Asst. Prof. Wasan A. Yaseen (Ph.D.)

University of Diyala

College of Education for Human Sciences

This paper aims at finding out the secrets of two poetic texts ; the first of them is " Surat Al-Hub " (Verse of Love) by Khalid Ali Mustapha , and the second is " Jidariyat Mahmood Darwish " (The Wall-Poem of Mahmood Darwish) . This reading relies on two principal sources :

Firstly : the poet's self as text productive .

Secondly : the production rendezvous and what may result from their entwining in a double portrait mirroring their facets on the other .

The clustering of two texts on the dichotomy of (death / immortality) is a spiritual-emotional clustering which is a topic the ideas of the poems are completely based onthe extent that their words , the structure of their language and images become expressive appearances of this dichotomy .

The two poems meet in not one expressive place , as much as they differ in vision .. and if their concurrence together signifies a stylistic originality that is linked to achievements of Arabic poetry , so they , in the same time , take it as an approach in imagery which will , in turn , make one of them move in its own method towards the meaning .

Mahmood Darwish : death of the doer , immortality for his deeds .

Khalid Ali Mustapha : immortality for the doer through his deeds .

In the light of this notion , my reading will be in specifying the vision, and in digging behind its walls via implicit sighting through directors and presumptions that will assist in figuring out secrets of expression , once obvious and others ambiguous, without falling to any cognitive captivity .

الهوامش

(١) نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل والنقد : ٩٧-٩٨ .

(٢) إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد أبو زيد : ١٥٢ .

(٣) ينظر : البناء السردي في شعر محمود درويش ، د.محمود الضبع : ٦٤ وما بعدها .

(٤) جدارية محمود درويش : ١٠ .

(٥) م. نفسه : ٤١ .

(٦) سورة الحب : ١٢ .

(٧) م. نفسه : ١٤ .

(٨) م. نفسه : ك ١٥ .

(٩) مسئولية التأويل ، د.مصطفى ناصف : ١٥ .

(١٠) التأويل في النقد العربي المعاصر ، عبد اللطيف محفوظ : مجلة الموقف ، ع٤٢٥ : ٢١٩ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ .

(١١) السيمياء : ٣٩ ، وينظر : السياق والنص الشعري ، علي آيت أوشان : ٩٩ .

(١٢) سورة الحب : ٦٠ .

(١٣) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، عبد الكريم شرفي : ٢٩ .

(١٤) سورة الحب : ١٣ .

(١٥) م. نفسه : ١٣ .

(١٦) م. نفسه : ١٤ .

(١٧) م. نفسه : ١٤ .

(١٨) م. نفسه : ١٥ .

(١٩) م. نفسه : ١٨ .

(٢٠) سورة الحب : ٢٠ .

(٢١) م. نفسه : ٢٤ .

(٢٢) المجمل في فلسفة الفن ، كروتشه : ٦٤ ، وينظر ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث : ٢٩.

(٢٣) سورة الحب : ١١ .

(٢٤) م. نفسه : ١١ .

(٢٥) إرادة التأويل ، عبد القادر فيدوح : ٧ ، وينظر : مفهوم أفق الاندماج من : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، أحمد أبو حسن : ٢٧ .

(٢٦) الدلالات الإيحائية في الشعر العربي الحديث ، عفاف موفو : ١٧٥ ، وينظر : سؤال الهوية ، قراءة في جدارية محمود درويش ، الأستاذ الدكتور ، عباس رشيد الددة : ٢٨ .

(٢٧) ينظر : موت التاريخ ، منحى العدمية ... : ١٠١ .

(٢٨) قراءة في قصيدة درويش ، عويس معوض : ٧ .

(٢٩) جدارية محمود درويش : ٩-١٠ .

(٣٠) ينظر : سؤال الهوية .. : ٣٢ .

(٣١) القصيدة السير ذاتية ، بنية النص وتشكيل الخطاب ، خليل شكري هياس : ١٧ .

(٣٢) م. نفسه : ١٧ .

(٣٣) شعر محمود درويش ، ايدلوجيا السياسة وايدلوجيا الشعر ، د.شكري عزيز الماضي : ١١٢ .

(٣٤) جدارية محمود درويش : ٥٤-٥٥ .

(٣٥) ينظر الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، د.عمر أحمد الفريحات .

(٣٦) التعالق النصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري ، د.نانسي إبراهيم : ٢٤٧ .

(٣٧) جدارية محمود درويش : ٨١-٨٢ .

(٣٨) الدلالات الإيحائية في الشعر العربي الحديث : ١٤٣ .

(٣٩) جدارية محمود درويش : ٩٠-٩١ .

(٤٠) م. نفسه : ١٠ ، ١٢ ، ٢٠ .

(٤١) تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش ، سعيد جبر أبو خضرة : ٩٨ .

(٤٢) ينظر : تطور الدلالة اللغوية : ١٠٧ .

المصادر والمراجع

- الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، د.عمر أحمد الربيحات ، دار اليازوردي ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٩م .
- إشكالية القراءة وآليات التأويل ، نصر حامد أبو زيد ، دار العلم ، القاهرة ، ١٩٩٩م.
- إرادة التأويل ، عبد القادر فيدوح ، دار صفحات ، دمشق ، ٢٠٠٧م .
- البناء السردي في شعر محمود درويش ، محمود الضبع ، (مجلة شعر) ، القاهرة ، ع١٣١ ، خريف ، ٢٠٠٨م .
- التأويل في النقد العربي المعاصر ، عبد اللطيف محفوظ ، مجلة الموقف ، اتحاد الكتاب العرب ، ع ٤٢٥ ، دمشق ، لسنة ٢٠٠٠م .

- تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش ، سعيد جبر محمد أبو خضرة ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ٢٠٠١م .
- التعالق النصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري ، د.نانسي إبراهيم ، دار رؤية القاهرة ، ٢٠١٤م .
- جدارية محمود درويش ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ٢٠٠٠م .
- الدلالات الإيحائية في الشعر العربي الحديث ، عفاف موفو ، دار الجيل ، بيروت ، ٢٠٠٧م .
- سؤال الهوية ، قراءة في جدارية محمود درويش ، الأستاذ الدكتور عباس رشيد الددة ، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٣م .
- سورة الحب ، خالد علي مصطفى ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠م .
- السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ، علي آيت أوشان ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ٢٠٠٠م .
- السيمياء ، بيير غيرو ، ترجمة أحمد أبو زيد ، سلسلة زدني علما ، بيروت ، ١٩٨٤م .
- شعر محمود درويش ، إيديولوجيا السياسة وإيديولوجيا الشعر ، د.شكري عزيز الماضي ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ٢٠١٣م .
- الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث ، د.وجدان الصائغ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- قراءة في قصيدة درويش ، عويس معوض ، مجلة الشعر ، القاهرة ، ع ١٣١ ، خريف ، ٢٠٠٨م .
- القصيدة السير ذاتية : بنية النص وتشكيل الخطاب ، د.خليل شكري هياس ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ٢٠١٠م .
- المجمل في فلسفة الفن ، كروتشه ، ترجمة الدكتور سامي الدروبي ، دار الأوابد ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٦٤م .
- مسئولية التأويل ، د.مصطفى ناصف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٩م .

- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم ، ناشرون، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٧م .
- موت التاريخ : منحى العدمية في أعمال محمود درويش الأخيرة ، أحمد دلباني ، دار التكوين ، دمشق ، ٢٠١٠م .
- نظرية التلقي ، إشكالات وتطبيقات ، أحمد أبو حسن ، ناشرون ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ٢٠٠٨م .
- نظرية المعنى بين التوصيف والتحليل والنقد ، أحمد الودرني ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، ٢٠٠٧م .