

بسم الله الرحمن الرحيم

{ جدعون طوري }

صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث

\*بعد الحذف عن طريق المحرر  
ازداد نشيبي إلى الضعف  
\*العجب العجائب! وضم كيف؟  
\*ببساطه: بقيت من أغنيتي أغاني.  
(حنانبارخيما)

(المبحث الأول)

إن عدد الصور التي ينافس بعضها البعض في اللغة هو العنصر الأساسي في إمكانية وضع بدائل من كافة الأنواع: دلالية، ومزجية، وأسلوبية... الخ. وهناك مجال مهم قابل للحركة في حياة اللغة وهو درجة استجابتها لضرورات الاتصال المختلفة عن طريق بناء صور جديدة. وجوه الأهمية هنا ليس في هذا الشكل أو الشكل الآخر كما هو في حد ذاته، وليس أيضاً في عدد الصور المجردة، بل أولاً وقبل كل شيء في إنتاج الأجهزة الممكنة وربما حتى في تشجيع تشكيلها في ظروف معينة ومتابعتها إن لم يكبح جماحها كلياً في ظروف أخرى. يوجد هذا المقال خطوياً معينة للنظرة الإبداعية في العائلة الواحدة التي يتم من خلالها تحديث الكلمات في اللغة العبرية في فترة واحدة وفي مجال استخدام معين مثل: صورة المثني في لغة الأدب التي سادت العقود الأخيرة.

(١)

وكما هو معروف تختلف اللغات عن بعضها البعض من ناحية نظام العدد النحوي وينطبق هذا على آداب الكيانات المشار إليها بفقرات معجمية. القالبان المنتظمان الأكثر انتشاراً في مجال العدد هما على ما يبدو، "الباينري" ويضم زوجاً من الثنائيات "واحد مقابل مختلف عن واحد" وبشكل عام "أكثر من الواحد" والمثلث (بشكل عام: "واحد"، "اثنان"، "يختلف أكثر عن واحد وعن اثنان"). وأما في العبرية الحديثة لا يوجد انتظام تام من أي نوع كان، ومن سائر الأمور تسبب أن أجزاء من الطبقات التاريخية للغة انتظمت فيها جنباً إلى جنب. ووفقاً لمبادئ ليست تاريخية بشكل محدد.

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

إن نظام العدد النحوي الذي يشدد في عبرية اليوم هو إذن ثنائي في أساسه. ومع ذلك يوجد في المحصول اللغوي العبري عدد غير قليل من الصور الجامدة التي تنتهي بنهاية المثني الباء والميم (ם). والتي تعرض أحياناً ما يقابل الخيار "اثنان" في نظام ثلاثي (صور من نوع מאתיים - مائتان أو חמשים - شهران) وأحياناً لا.

وسواء ما حفظ فيها أي أساس للمثني الرمزي (مثل אופניים - الدراجة أو מכנסיים - البنطلون) أو هذا ناقص أيضاً وفي أعقاب التطورات التاريخية، أو منذ البداية أيضاً (على سبيل المثال كما في أسماء الأماكن مثل "אדוריים - أدورا يم"، أو كلمات مثل "צפרניים - صفران"). بالإضافة إلى ذلك توجد في العبرية الحديثة بنية أوعرض صور جديدة من نفس النوع، ولكن ذلك لا يتم بصورة منهجية وكاملة مطلقاً. إن الإبداع الجزئي لهذا البناء هو التبرير للمناقشة الحالية. لذلك صاحبت أشكالاً قليلة في مجال الصفة التي تنتهي بنهاية المثني (-ים)، وجهاز وضع ذلك أيضاً أقل من الجهاز المقابل في مجال الاسم.

هناك تمييز واحد من شأنه أن يساعد على أهمية الإبداع في مجال المحصول اللغوي ألا وهو التمييز بين الكلمات المصطنعة والحقيقية. وكما هو معلوم فإن قواعد علم اللغويات تضع حدوداً دقيقة نسبياً بين إضافة نغمات ممكنة في لغة معينه وإضافة نغمات غير ممكنة بها، في نظام الكلمات المهملة وحتى مجرد مقاطع. وهكذا على سبيل المثال إن حقيقة تتابع النغمات \brno\ لا يمثل كلمة عبرية ليست عفوية بل يمثل فعل متعدي من طبيعة اللغة: إن قواعد نحوها لا تسمح بظهور ما بين ثلاثة أحرف حلقيية في رأس الكلمة. وبناءً على ذلك فإن ال Brno ليست مرشحة لتكون كلمة عبرية، بل وليست جزءاً من المعجم، الذي هو ثروة الأسماء الخاصة لمتحدثي اللغة ومعظمهم بالفعل ينطقونها \berno\، وفي مقابل ذلك نقصها من ثروة الكلمات العبرية لشكل مثل \shalon\ ويمكن أن يوصف كمصدري: لا توجد هناك أية قاعدة تمنع تشكيلها، ولا يوجد من ناحية الجهاز اللغوي أي مانع للظهور في أحد الأيام إلا إذا حدث تغيير جوهري في القواعد.

هناك إذن "ممكن" و"غير ممكن" في اللغة. ولكن ليس كل ما هو ممكن يجب أن يظهر بالفعل. وعملياً فإن كل لغة في كل فترة من تاريخها تجسد فقط قسماً من سائر الكلمات الكامنة بها بالقوة. وهذا التجسيد ذاته مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالاستخدام الذي يتم عن طريق إضافة أو تتابع الكلمات المتاحة في اللغة: هذه الكلمات التي في نطاق الكلمات القائمة تظهر بشكل عام في أدوار محددة، ودمج هذه الكلمات في تعبيرات حقيقية يضيف ويقوي العلاقة المؤسسة التي بينها وبين أدوارها (بالرغم من أن هذه الأدوار من شأنها أيضاً أن تتنوع أحياناً لتتغير خلال الاستخدام). وفي مقابل ذلك فإن تتابع النغمات التي ليست مرشحة للقيام بنظرية كلمات لن تحظى بكل تنسيق معنوي أو أسلوبية أو إندماج حقيقي ومحدد إلا أنه يجري بها استخدام لتلبية حاجات إعلامية وحاجات تتكرر قليلاً أو كثيراً.

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

لذلك يجب أن نضيف أن وجود كلمات في اللغة ليس موضوعاً بسيطاً يمكن الإجابة عليه بـ "نعم" أو "لا"، ويحتفل أن يكون هناك تنوع واسع لإشكال أو صور الوجود ومقاييس الوجود، على سبيل المثال على أساس الانتماء إلى مجموعة التعابير في الإندماج المحدد لسلسلة الصيغ اللغوية أو لسائر الصيغ اللغوية التي تبني الجهاز اللغوي. وهذا المبدأ الأخير هو الذي يبرر المناقشة المنعزلة في اللغة التي تستخدم في نصوصاً أدبية وبالرغم من التجاور غير القليل القائم دائماً بين الصيغ اللغوية المختلفة في لغة ما.

وعلى عكس الصور الجديدة للأسماء، على سبيل المثال، التي يمثل إيجادها موضوعاً للنحو في كل ما يتعلق بالصور العبرية المثناة نجد على حد علم الصرف والمعجم: أن العبرية الحديثة لا تمنح للذين يستخدمونها وبالتأكيد ليس لكل واحد منهم وكذلك ليس لكل ضرورة تخطر على بالهم، إن الحرية الكاملة في ربط نهاية المثني (- $\text{m}$ ) للأسماء وأيضاً أقل من ذلك - بوضع الصفات التي تنتهي بهذه الوحدة الصرفية. وبمنظرة ثابتة إلى هذه المكانة الخاصة لصورة المثني الممكنة يمكن أن نأتي بها من القواميس التي يتمثل دورها الجوهرية في تسجيل الكلمات الموجودة بشكل عام حتى الكلمات التي حظيت بقدر من الوعي والتأسيس. والحقيقة أن صور كثيرة على وجه التقريب لم تسجل على الإطلاق في القاموس العبري كأبواب في حد ذاتها، وتذكر فقط على هامش الباب بمثابة ملحق للمعرفة النحوية والدلالة الكامنة فيه. إضافة إلى ذلك ففي بعض الأحوال التي لا توجد فيها شواهد إلا لصور الجمع يميل واضعي القواميس للإشتقاق وتأخير صورة المفرد المتكررة وهي التي تم تسجيلها بمثابة كلمة ذات قيمة. وفي مقابل ذلك لا نندش لوجود الصفات فقط بل نجد أيضاً الأسماء ذات نهاية المثني (- $\text{m}$ ) كأبواب معجمية مستقلة. وهناك سبب واضح لذلك وهو أن العديد من تلك الأسماء القديمة مثل الحديثة مغزاهما ليس بسيطاً مثل مغزى الكلمة التي في أساسها ومثل الكلمة القديمة "اثنان" التي تظهر للوهلة الأولى في نهاية المثني (- $\text{m}$ )، هذه النظرة لا يوجد لها مثيل لأن هذه الأسماء مرت بدرجة كبيرة على الدراسة المعجمية.

وفي القواميس الخاصة باستحداث اللغة يتبع هذا الأمر أيضاً أكثر: صور المثني المستحدثة تسجل بها على وجه التقريب دون إستثناء من القاعدة كلمات أبواب، ليس فقط كصورة لم تنقل للأستخدام العام بل أيضاً كما لو أنها تحولت من قبل إلى جزء من المحصول اللغوي الأساسي. وكذلك تم تسجيل ست صور من المثني كأبواب أساسية مستحدثة في قاموس تحديثات "حاييم نيمان بيالك" - أبرز شعراء المهجر اليهود (أفنيبري عام ١٩٣٥ م) كما سجلت (٧٨) صورة تم تسجيلها كأبواب مستحدثة في قاموس "شلونسكي" (كنعاني عام ١٩٨٩ م). وفي مقابل ذلك على الرغم من أن صورة المثني الواحدة لا تظهر في هذه القواميس إلا بين أقواس كمعلومة إضافية لباب في المفرد.

في هذا التمييز الذي إقترن ببيالك وشلونسكي هذين الكاتبين العبريين الوحيدين اللذين إستحدثا كلمات جمعت في قاموس خاص، ووصلنا إلى لب الموضوع من الجانب الكمي: ست صور (والأقرب إلى التأكيد أنها (تقريباً) كل الكلمات التي جدها بيالك في صورة المثني). - في مقابل (٧٨)، ومن الواضح هنا أن غياب كلمات ليست قليلة جدها شلونسكي في هذه الصورة).

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

لكن يحظر التسرع واستخلاص النتائج عبر هذه المقارنة، ذلك أن غزارة ما لدى شلونسكي أو قلة ما عند ببالك ، مصدره في التعبير الذي حدث في النظام اللغوي نفسه. فما تغير في الفترة الزمنية القصيرة التي تفصل بين ذروة الأنشطة الأدبية للأدبيين لا صلة له بأصول قواعد اللغة العبرية، وأن غالبية الصور والأشكال التي طورها أحدهما كانت ممكنة ومحتملة لدى الثاني. إن الفرق الأساسي بين ببالك وشلونسكي يكمن في مدى توافر نهاية المثني ( - ) من أجل إقامة ووضع صور جديدة ليس بنفس الشكل التي قامت عليه بكلمات أخرى واستعداد لاستخدامها كذلك بأنماط التعبير لنفس الاستخدام. ومن هذه الزوايا نرى أن الاثنين يمثلان هذا الدور بشكل مخلص على مدى جيلين أدبيين متتاليين. وكما هو واضح فإن لغة الأدب العبري تميزت في القرن العشرين بخط بياني واضح من "الصعود" و"الهبوط" في الاستخدام الإبداعي لنهاية المثني، فقد شهدت الثلاثينات والأربعينات صعوداً في هذا الاستخدام بينما الخمسينات والستينات شهدت هبوطاً. وتوافق هذه الخطوة الأساسية خطأً بيانياً مقابل من الصعود والهبوط في غزارة الصورة العادية في العدد الزوجي، لكن هذه الصور لا تندرج تحت أبحاثنا هذه إلا عن طريق الإشارة لها.

(ب)

وما الذي زاد إذاً من غزارة صور (المثني) المطورة بغية إنتاج النصوص الأدبية في الثلث الثاني من القرن العشرين - وماذا كانت الحاجات الملحة التي أدت استخدامها إلى تنشيط هذه البنية لتجسيدها بكثافة على مدى عقود معدودة؟ وهل كان هنا شيء ما يضمن ويوحد ، شيء ما وراء مجمل الاختيارات للإبداعيين الفرديين في نصوص خاصة؟ وماذا حدث في مصير هذه التقنية الإبداعية الإنتاجية بعد هبوطها؟ فهل خرجت كلياً من الدائرة - أو أنها الحقت في مجالات أخرى من إنتاج النصوص؟

ومن خلال وصف كامل لمكانة - المثني - المتطور في العبرية الحديثة في أيامنا سيكون من المحظور تجاهل رغبة الداعين إلى دقة وضبط دلالات الأسماء وتدقيق الفوارق الدلالية وبصفة خاصة فيما يتعلق بوضع كيانات مقدرة في الواقع المادي. وفي نهاية المطاف فإن إزدياد هذه الرغبة هي من الإكتشافات الظاهرة لإحياء اللغة في العصور الأخيرة. ومع هذا فإن إدخال واستخدام صور المثني التي تولدت في الأدب لم تجعل المحرك الدلالي وحيداً وعلى ما يبدو غير مركزي. إن الصور التي هدفها الأساسي وضع إشارات لكيانات جديدة في العالم المادي للناطق بالعبرية أو كيانات قديمة لم تحظ لسبب ما بخطيط مكثف في لغتنا (مثل أسماء الأدوات من نوع (מגנטיים-آلة جز الصوف أو מגנטיים-آلة قطع الأسلاك المعدنية) أو التمييز بين (المعققات [ ] و الحاصرتين { }) وكلها تنتهي بعلامة التثنائية (-ים) (كأنهما من نوع الأقواس غير الدائرية). بالطبع فإن بعضاً منهم استوعب بعد ذلك وتم ضمّه إلى المحصول اللغوي العام، نتجت بايدي ذي بدء خارج الأدب (العبري) بينما الكثير منها لم تدخل الأدب حتى بعد تشكلها.

إضافة إلى ذلك فإن أحد الدوافع الجوهرية لتحسين خصائص الدلالات اللفظية وضبط دقة العلامة المربوطة به، لم يعتبر حاجةً داخليةً صرفةً للغة العبرية بل كان هذا الدافع رداً على النواقص في المفردات النسبية كتلك التي تظهر في لغة واحدة في أعقاب مواجهتها مع لغات أخرى ليس هناك غرابة بأن الكثير من التجديدات التي طالت صورة المثني ذات الغاية الدلالية الواضحة، التي تولدت بكل الأحوال في الأدب (وغالبيتها لم تنتقل من هناك مطلقاً إلى أنواع لغة أخرى، بل ليس على أي حال للغة العامة غير المعينة، فهذه موجودة في الأدب المترجم التي طابعها واقعي، ولذلك ترتبط بها أهمية خاصة للدقة الدلالية. وفي نهاية المطاف لدى المترجمين تحدث المواجهة المباشرة جداً بين العبرية واللغات الأجنبية، حيث أن القرن العشرين شهد حركة ظاهرة باتجاه أكثر انحناءً بالحاجة للترجمة وإلى جانب المعيار العام للاتصاق الأكثر بالنص الأصل تطور بصور كبيرة معيار محدد في مجال المحصول اللغوي فرض تفضيلات متزايداً ومثمراً لإعادة تنظيم مجموعة خصائص الدلالات اللفظية الملتحقة بكلمات الوحدات في لغة الأصل (لغة المنشأ). في داخل وحدات الكلمة العبرية ولبس أيضاً في وحدات الوصل أو وحدات الفصل كما كان في الماضي غير البعيد. وهكذا مثلاً، فقد فضل شلونسكي ابتداء كلمة (מכררים) (في ترجمة القصيدة التربوية "المكرنكو") دون أن يستخدم عملية الربط والإلحاق من قبيل "מכנסיים קצריים המגיעים עד הכרכיים البنطلون القصير الذي يصل إلى الركب" وهنا اختصر شلونسكي استخدام هذه الجملة الطويلة مستبدلاً إياها ومكتفياً بكلمة "כרכיים" الركبتان كي يختزل الجملة بكلمة دلالية واحدة. أو حتى "מכנסים-כרכיים" في حالة المثني سروال (بنطلون الركبتين)، فهو فضل تجديد كلمة "חממיה" بل حرص على وضعها بين علامتي الاقتباس، شواهد واضحة لشذوذها في نظرية).

ولا أن نكتب "קרן-משא" (عربة شحن) الذين اعتادوا أن يحرفوها في أيام الشتاء كي يستخدم في سفر الناس، بل بملاحظة هامشية الذي سمح بظهور هذا التحديث الذي ترجمته قصص ينسحاق بابل). إن تفضيل تحويل كلمة بكلمة قد أخذت في الإخفاء مع نهاية فترة محل البحث بغية إنشاء حالات يوحي بها بأن كلمة قريبة بمعناها يمكن إيجادها بالعبرية. بينما هي اليوم غير مستخدمة ثابتة (لا يتكرر استخدامها) إلا في هوامش.. الهوامش وأنها نتجت تحديثاً في اللغة بمقدار الصفر.

أي اللجوء إلى استخدام كلمات بالية توقفت استخدامها منذ زمن بعيد بحجة التحديث. فبين هذا وذاك وحتى في الأيام التي فيها انتشرت عادة استخدام الدلالات القاموسية (عن طريق المفردات) التي تبدو واضحة في لغات أخرى عن طريق تحديث اللغة العبرية، وتجديدات على مستوى الكلمة تحديداً، إلا أن اختيار صورة المثني كطريق للتحديث لم يكن استمراراً تلقائياً (أوتوماتيكياً) لذاته، ناهيك عما يجري في تلك اللغات، حيث أدى مواجهة اللغة العبرية معها إلى كشف "أساس" عبريتها ونقائضها وفي طليعة هذه اللغات الروسية والألمانية اللتان تمثلان استخدام نظام العدد "Binary" تداخل الأعداد الزوجية والذي لا يشتمل على أي إشارة للمثنى. لذلك ليس هناك مكان للتحديث هنا عن تدخل تلك اللغات وتجاوزها للأطر والحدود (الهامة لذاتها) والخاصة بالوقوف عند أي نقص أو عيب في المحصول اللغوي العبري وإثارة الرغبة لسد هذا النقص بطريقة تساعد العبرية لتكون جاوزة من جديد لتقبل اللغات التي تكن لها اللغة العبرية احتراماً خاصاً.

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

وبكلمات أخرى أيضا إذا أثار أي مصدر غريب (مرجع لغوي غير عبري) الشعور بالحاجة للإشارة إلى الوجود العبري كواقع (أي دون استخدام لغة ذلك المصدر) وتتوفر في هذا المصدر معنى (الثنائية) وأنه يسد الحاجة لذاتها فإنها لا ضير من عدم الإلزام باختيار النهاية (- $\text{ב}$ ) بالضبط "يمكن استخدام ذلك كمثني بلا صيغة (- $\text{ב}$ ). ولإنجاز هذا الاختيار كان المطلوب اللجوء إلى حسم آخر منفصل، ولقبول هذا المصدر هناك أسباب تتجاوز مضاعفة هذا الوجود بالواقع - وربما روت الارتباط بهذا المصدر لأنه بالأحرى في مجالات استخدام اللغة مثل الأدب. حيث التوجيه الرمزي بحد ذاته في الأدب يعتبر أمراً ثانوياً. وحقاً فإنه وفقاً لمقياس المرجعية فإن عدد ما هو جديد في صور التثنية ضئيل بقدر ملموس أقل من عدد ما يترجم من هذه الصور، بل أن هذه المحصلة زادت وكثرت وليست طابعاً واقعياً في الفترة موضوع البحث هنا، وحتى في شعر جيل شلونسكي - الترمان تم العثور على مراجعة قليلة فقط ذات صلة بتحديث هذا النمط حيث من الممكن تبني تفسيرها بالاستجابة للحاجة إلى تعيين الأشكال الزوجية (المثناة) - المضاعفة (أو المزدوجة الوجوه) في الواقع.

(ج)

وها هنا في الشعر - الترجمة كمصدر - يوجد زخم وكثافة كبيرة جداً من صور التثنية المتجددة (عدد الصور نسبياً يساوي عدد الكلمات العام) وعلى ما يبدو فإن العدد العام كبير و خاص بأشكال التثنية.

وكذلك فإن الشعر هو المكان الذي تظهر فيه غالبية الصور المثناة المفاجئة، وهذه الصور لا تثير شعور déjà vu وكما يتضح أن في الوقت الذي يصل فيه إنتاج صورة المثني إلى ذروته، تنخفض في الشعر (1) الذي يوقف إنتاج الصور المنحرفة عن معايير استخدام اللغة، بمقدار معين حتى عن القواعد الأساسية الخاصة بها. لقد أعطيت على شكل تصاريح لبنيان شاذ لم يمر مثله في زمن إنتاج نمط كهذا وصل إلى الحقيقي ليس قبل عهد شلونسكي الترمان، وبخاصة الحالات الشاذة التي حصلت بعد. وهكذا، على سبيل المثال عثر هنا وهناك على علامة التثنية مضافة إلى كلمات من مجموعات ليست مخولة لقبولها وفقاً لأصول القواعد ومن المحتمل أن يكون النموذج الأكثر معرفة مشمولاً بالببت الذي يطور شعر الترمان من داخل مقتبس من داخل نجوم في الخارج:

ל עינן מפתוחותן فجأتين

إلي خاصتي.

أنا بدوري أتذكر، أنه أثناء إلقاء الشمس ظلها على الماء

ولدت أماما كتوأمين .

وشبها لذلك عند شلونسكي (في كتابه 1933): من الحسن لكم جداً جداً --> فقد وحدت الكلمات (جداً جداً) "מאד מאד" بكلمة "מאדמים" (صورة التثنية). فكلية "פתאם-فجأة" و "מאד جداً" هما وصف للفعل، كما هو مفهوم، لكن صور التثنية المتجددة لا تقوم بمهمتها هذه). ومع تأسيس صورة شاذة كهذه، "בומבומיים" (كتاب سفينة نوم المغنية) للشاعر الترمان تبرز مضاعفة الرنيني في توليد الأصوات لضربات الطبل "בום-بوم" وكما هو معروف فإن نهاية المثني (- $\text{ב}$ ) في العبرية تضاف بشكل عام فقط لأسماء الذات المعدودة، ولا عجب أن تعطى في القصائد والأشعار التي تشذ عن مبادئ النظام اللغوي مثل נומינאליזאציה (الرمزية).

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

وهناك انحراف آخر يسجل لنفس القلة من الأدباء في الحالات القليلة مرتبط بطريقة الحاق النهاية (-5) لأسماء مؤنثة تنتهي بحركة كما في "במז-ה" א"ה"، مثل "נקודה" نقطة (1) وكما هو معروف هناك متزمنون يواجهون بصلابة الحاجة التي تضطروهم إلى ربط صورة الجمع بالنهاية المثني (-5) مثل "נקודות" (2) التي تثني على طريقة "נקודתיים" (3) وحتى لدى كتاب يعدون من أفضل المحافظين الأتقياء في الاستخدامات اللغوية، ومن أبرزهم حايبم نحمان بيالك (أنظر قائمة الصور في الملاحظة 4) وكذلك أفنيروي في عام 1926م، ويضاف إلى هاتين الطريقتين اللاتي مازالتا في حدود المعيار، صورة أخرى هي صورة التثنية المضافة إلى مفرد مثل "דיוטיים" (4) لتصبح (5) في صورة المثني (وهي صيغة من اللغة الكنعانية تشير إلى الصورة الأخيرة للمذكر الزوجي وقد استخدمها شلونسكي في شعره، وكذلك الحال بالنسبة لكلمة "דאגני" (مقلق) (6) - التي تثني على (7) "דאגניים" - ونسبة ذلك أيضا في أحيان عدة التطرق إلى اسم المذكر الذي تنتهي صورة جمعه ب (ב-ות) (8) التي تمثل أصلا علامة المؤنث وليس المذكر: مثل "מעקה" (9) (حاجز - درابزين) لتصبح مثناه على طريقة (10) وقد وردت في ترجمة شلونسكي وعلى نسق شلونسكي أيضا عبر بوريس غودونوف في إشارته إلى السكنينة والهدوء بقوله (11) ومفردا (12) (لحظة) أو في تثنية لكلمة (13) (التربة) لتصبح (14) تربتان.

ولقد وجدت أكثر من مرة حالات مرتبطة بتحديث المثني وحتى في نطاق الاسماء التي لا توجد في دلالاتها أي إشارة أساسية للتثنية (المضاعفة، الزوجية) وكثير من هذه الحالات تظهر في داخل التعابير الكلامية (ضم الكلمات) التي نجمت بالمقابل عن الكلمات المقيدة التي تشمل مكون زوجي، والإلحاق الجديد يجذب إليه تكافؤاته (الدلالية) من عملية دمج وربط الكلمة في أصل التحديث والمعاني، المرتبطة بشكل عادي بالإلحاق المرجعي المؤسس - مثال ذلك النماذج الشديدة الوضوح التي طرحها ووضعها شلونسكي في واقع وصيغ ميكوي هو "עילووث ميكوي هو" (10) في النمط (16) جمل "גמל" (17) "גמליים" جملان فكلمة (جمل) مفردة، فوفقا لعملية الربط هذه يعتبر هذا أمر خارق (18)، ومثل "פרעה" شغب (19) - "פרעיים" عمليتا شغب، والأمر بسيط هنا فكلمة (20) "פרעה" في التوراة وضعت ومن وجهة نظر متكلم غير حيادي على وزن الالحاق (الضم) مثل (21) "חמור - חמורתיים" (22) أو (23) "כפל-כפליים" - ضعف (24) - ضعفتان) وكذلك لدى الشاعر حايبم نحمان بيالك - (25) "לחם- לחמתיים" (26) خبزان) وحتى في عدد الجمع "כלבי-כלביים" (25) كلاب تثني إلى (26) الذي يعني مجرد عدد من الكلاب أو ربما كلاب رائعة. وهناك ملحقات مشابهة، أضيفت بأقل قوة وقد استخدمت عند شلونسكي بعبارة (أنا والطلاي في أرض العجائب) "פלא-פלאותיים" عجيبة وعجيبتان (27) العجائب، شعره (28) للبالغين وهي ترجمة من المصدر مثل (29) "רגב-רגבותיים" التربة - التربتان) و"חור- חورתיים" الثقب (30) - الثقبان) وحتى في الترجمات النثرية لنفس هذا الشاعر - الكاتب "בהמה- בהמתיים" بهيمة - بهيمتان (31) و"סופה-סופתיים" عاصفة - عاصفتان - (31) ويبدو أن عند أدباء آخرين في عصره هذا أن استخدام التثنية على هذا النحو نادر جداً، وهناك طراز إبداعي آخر في الأدب هو الحرف x - كلمة الربط - x - ים" على سبيل المثال مثل "שנייה-שניתיים" (ثانية أوثانيتان)، ومثال "כוס-כוסותיים" (كأس أو كؤوس)، وأيضا "מאתמול-מתוליים" (32) "أمس" أو أمسات، و"חרחור" (33) (تحريض و"חרחוריים" تحريضات) - (34).

"د"

من الواضح بأن الظاهرات كهذه التي تقع في نطاق "التشكل" ليس لها أي صلة بالضبط الدلالي والتمييز الهام، وأنها تضعف أيضا القواعد التفسيرية للافتراضات الدلالية، أولا وبأدنى ذي بدء حيال التجديدات التي اكتنفت ظاهرة التثنية في الشعر والقصيدة. ولعل من المناسب على أي حال أن نبحث عن الاستنتاجات البديلة لإكثار الاحتياجات الإبداعية للنهاية (-٥) علاقة التثنية (٣٥) في جيل شلونسكي الترمان. ونستهل بحثنا بفحص عدد من الوظائف المحلية لصور المثني المتجددة في النص الواحد، شعر أفراهام حلفي:

حزن لك وحزن لي.

وتشهد العيون على ذلك

تعاللي، أيتها المرأة، في هذا اليوم حزني لوجبة "الحزينين"

نجلس نتحدث على هذا وذاك

على الجزيرة التي تغرق في الماء.

على أبيعنا آدم، على أمنا حواء.

وعلى الملائكة في السماء.

وإذا لم تكن الملائكة، ليسوا هناك

نعود نتكلم عن حواء وآدم.

في هذه الأنشودة يظهر تجديد واحد في صورة المثني: "צערניים" (٣٦) "حزان، ومن يريد أن يركز نظره في روعة وكمال مهام الكلمة المتجددة في هذا النص الواحد يبرز بالطبع شيء ما من هذا القبيل:

• في ما يتعلق بعلم دلالات الألفاظ وتطورها فالحديث هنا يدور حول حزينين، حزن الرجل الناطق وحزن المرأة المتعذر: حزن لك وحزن لي والأمر هنا مرتبط ارتباطاً وثيقاً أيضاً في رياضيات الشعر: رجل وامرأة (أو آدم وحواء) - كأساس لكل شيء. ولكن ليس هناك أي ضبط رمزي (دلالي) خاص، وليس إلزامي بالطبع في اتخاذ صورة التثنية بدل الخيار غير المنتهي (بعلاقة النهاية) في صورة "الجم" "צערניים" أحزان، بإضافة اسم العدد "اثنان" "שניים" (٣٧) وأيضاً بدقته، وحتى من جهة الاختصار ليس هناك تمييز حقيقي لصورة "צערניים" حزان، ذات المقاطع الأربعة.

• وما يعمل به بشكل قليل من استخدام للصورة العادية موجود على أي حال في مجال آخر: شذوذ عن الموضوعية في إعطاء المعلومات التي رأينا مثلها سابقاً أو ربما أي شيء مخالف للتفكير المنطقي حول إقصاء التهكم والسخرية. ولكن ليس هناك مجال للدعاء بأن هذه اللاموضوعية ليست نغمة للسخرية التي تتوفر فيها، بل هو نتيجة لخاصية التثنية (العدد الزوجي) التي توجد في الكلمة. إن تحويل الانتباه لإمكانية عدم توفر الحيادية نابع بأدنى ذي بدء من نفس الهوية التي بين ظهور الصورة في النص هذا وبين المتوقع لها في مجمل اللغة نفهم من ذلك أن لتفعيل وتنشيط التهكم من المهم والحيوي جداً وجود العلاقة المدعمة والموجودة المتوفرة بشكل غزير وبشكل أساسي مواصلة الشعر والقصيدة.

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

بين هذا وذاك، فإن استخدام صورة "צלעיים" حزان يوجد أساس ملموس لتوجيه الانتباه (لفت النظر) إلى القول الذي يعتبر الشيء الذي يميز الوظيفة الشعرية حسب التعريف الواسع الانتشار للشاعر رومان ياكوفسون. هذه المهمة تتعزز بشكل أكبر بفضل سريان العمل وقوته لأن استخدامه هنا لا يستنزف بشذوذ كلمة ما، بل أن هذا الأمر مرتبط بالاستناد على الضم المفيد (وجبة الغداء) "ארוחת-צלעיים" التي انخرقت عن مسارها وفق مبدأ تشابه الرنين (-ם) - علاقة التثنية أن قارئ العبرية لهذه الفترة مدرب جيداً على قراءة نصوص على خلفية الضم المفيد، كما هو أيضا الحال أيضا في تقفي أثر لعبات اللغة على مستوى الرنين المألوف. وكما يفهم من ذلك مكانة مؤلف الشعر الذي يعطي صورة أو يضع قالباً من وراء ظهره، وهذا يتزايد في أعقاب قراءة كهذه).

• وأخيراً فإن الكلمة "צלעיים" - (٣٨) - الحزان يلبي حاجات نمطية خاصة بالشعر وبادئ ذي بدء يلبي الإحتياجات النثرية وهي موجهة لتدخل إلى مخطط (مشروع) نظر الشعر "אבאב" أفاف، ونظم القصيدة "לנייים-עינאים" (٣٩) ماء و"שמיים-شمايم" - (٤٠) في البيت الثاني.

كل هذا جيد وجميل ولكن كل محاولة للتدرج في الوظائف المختلفة للكلمة "צלעיים" (٤١) في القصيدة حسب أهميتها (الوظائف) يلزم بالإجابة على السؤال، لأن منها ما هو خاص بالنص ومنها ما هو مشارك له وللنصوص الأخرى، والمقصود به هنا شعر "حلقي" نفسه وأشعار لشعراء آخرين معاصرين للفترة موضوع البحث - وها هو يتضح هنا، لو أنني أثبت بشعر مختلف جداً في محتواه ومكانته ونغمته (جرسه)، فإن البيت الثاني من داخل كتاب الأطفال للشاعر شلوفسكي فريان (أكاذيب) ميكي وما هو، بدأ لنا اختلاف صغير وضئيل جداً في نظام الحاجات التي تخدم (صورة المثني) المتجددة.

إصبعان بين شفتين.

تصفران: موك موكيون!

لم أخرج كلمتين.

وفي الحال فهم و "هيا" تعال.

تعال، لثري كونتسيون.

إن الفارق الأساسي مرتبط بظهور تأسيس الدعاية المتميزة وبمكانة رفيعة بالتدرج (بالرتبة) مقابل السخرية الموجودة في شعر حلفي ولكن تأسيس الدعاية الجميلة شأن تأسيس السخرية.

وفي الكلمات مثل تثنية المفردات المجموعة ("מלוניים-ملوتاييم، צלעיים-انسعايم") وحتى "צלעיים-تسفتسوفيام" - الكلمات - الأصابع - الصغير كما هي في وضعها فلن نشعر لدى لفظها لها بأي شيء مسل، والسبب في ذلك عودة الهوة بين الموجود والمتوقع، وفي هذه المرة تزداد هذه الهوة عن طريق فائض الاستخدام بالمكيدة (الحيلة) نفسها بالبيت (بيت الشعر الذي اقتبس من كانه الكتاب بأكمله) أضف إلى ذلك الاعتماد على أسس أخرى تساهم بإنتاج الدعاية سواء في حدود اللغة، أو في حدود المحتوى). إن الخصائص المضافة البارزة هنا أكثر مما برز منها في شعر حلفي، هذه تشكل الاختصار النسبي لقسم من التثنية المتجددة وملاءمتها للإطار الوزني (الجرس) للقصيدة.

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

وحقاً، فإن فحص مئات النماذج من شعر هذا الجيل يبرز بأن الوظائف النصية والترابطية لصور المثني المتجددة تتكرر وتتغير باختلافات ضئيلة فقط وفي أعقاب هذه الحقيقة فمن المناسب أن نصيغ من جديد القول الذي يشير إلى الحديث عن تفسير ظهور صورة التثنية (العدد الزوجي على صيغة "ם" (23)). ورغم أنه في لغة العد، ليس كل توقع في قاعدة اللغة، المستخدمة في الفترة موضوع البحث خاضع لحالة التذني، فإنها في لغة الشعر عالية نسبياً ولأسباب معينة فظهورها يكون تقريباً تلقائياً (أوتوماتيكياً). زيادة على ذلك، يبدو بأن العلاقة بين الصورة "ם" - صورة المثني وبين استخدامها قد تعمقت وتأسست بشكل كبير إلى أن أصبحت أجزاءها ملموسة بل ومناسبة لها.

إن موقع الوظائف (المهام) المتكررة بطريقة تدريجية من شأنها أن تتغير من نص لآخر (مع أنه عملياً يظهر شيء من الترتيب الملموس على طريقة تنظيم الشعر وتسريجه بشكل مرتب)، لكن هذه المهام مشتركة وعلى الأغلب لدى استخدام مجموعات شلونسكي - الترفن في صورة التثنية المتجددة، وبشكل عام فقد سلكت الطريق في شعر الكبار بإجراء تحسين نسبي وتعميم على مستوى منخفض - بينما كان هذا التأثير كبيراً وتم بصورة مبسطة جداً في شعر الطفولة (الأطفال) وعلى العكس من ذلك تماماً تتكشف بين تصرفات المبدعين الأساسيين ممن يعدون المجموعات وبين وجهة النظر هذه ملأمة للبحث بشكل منفصل انفرادي.

وعملياً فقط يسمح بإعطاء مساحة واسعة للتنوعات الجماعية والفردية كي ينوه بها في الهوامش (مجموعات صور التثنية) والتي تختلف اختلافاً واضحاً عن العادة المقترحة والمنبعثة بالنسبة لصورة المثني على سبيل المثال: تجديد صور التثنية (التي تستخدم كوصف للفعل بشكل واضح).. نماذج بهذا التمييز تتوفر في كتابات وأشعار "يونان رطوش" الذي تعتبر أشعاره من الناحية المركزية ومن جوانب أخرى أنها جزء لا يتجزأ من أشعار الجيل الحالي. مثال ذلك \

ارهن الطرق الالتفافية (الملتوية) الكلمة أخذت صورة المثني وهي ("עקלתיים" عكلتايم)

من مجداف السائرين على الطريق المؤدي إلى عفرات:

من وضع اسمه ابيمالكفي "אפרים - أفرايم" الكلمة كتبت على صورة المثني)

ملعونة العائلات التي يبتاجر سبعون من أبنائها بالخمر

حتى عاهرات نعمات المضاجعات "שכבתיים" (الجمع أخذت صورة التثنية).

حتى البواكير المقدسة وسقيفة العوسج.

وليس كما عند أكثرية الشعراء أبناء هذه الحقيقة، تلمس هنا الرغبة الواضحة الحقيقية لخلق طابع للغة قديمة مهجورة ومثل العبرية التوراتية البائدة. وكما هو معروف (التوراة - المقرئ) تتمثل مرحلة قديمة في تاريخ اللغة، حيث نشطت فيها صورة المثني على مستوى الإبداع إلى تجديدات في هذا النمط لدى محاولته خلق الطابع المطلوب له. وليس هناك شك أيضاً بأن تجديداته تبدو عبرية ("كنعانية"؟). إلا أن أسلوب تشذبيها وحتى أصولها التقليدية (الكلاسيكية) الحالية ليست واضحة (شفافة) دائماً، إذن كيف يتم بالضبط اقتطاع الصورة ("עקלתיים" عكلتايم) - صورة التثنية على صيغة "ם" من ("עקלתון" عكلتون، وأي كلمة تميزها عن الأصل).

وهذا من شأنه أن يجتاز تأسيس التجديد الذي طرأ على كلمة "שכבתיים" (المضاجعات).

(٥).

كما هو متضم فإن إحدى الخصائص الأساسية المشتركة في غالبية حركات تجديد وتحديث صورة المثني في شعر هذا الجيل هي ظهورها بدل الشعر (على الأغلب النظم الداخلي) أو في أماكن أخرى من الناحية النثرية وحقيقة كهذه من السهل ربطها بعدة خصائص جوهرية للشعر في هذه الفترة. إن أحد التغييرات البارزة بالانتقال من جيل الشاعر بيالك إلى جيل الشاعر شلونسكي مرتبط بتغيير النطق الذي يلزم كتاب الشعر العبري - بالتحول من الشعر الأشكنازي إلى الشعر السفارادي (من الشعر اليهودي الغربي إلى الشعر الشرقي / السفارادي) هذا التغيير كان يوضح مدى الصعوبة في إيجاد الكلمات من أنواع مختلفة: ففي حين أن المشكلة الأساسية في النطق الأشكنازي متعززة في إيجاد كلمات ذات لهجة منخفضة نراها في اللهجة السفارادية للغة العبرية إن الكلمات فيها تبرز وتكثر فيها لهجة عالية. هذه الصعوبة تفاقمت في أعقاب حدوث معيار معين في مجال تخطيط الشعر (وضع خطة له) هذا المعيار الذي انتقل إلى الشعر العبري من الشعر الروسي... فالقصيدة في شعر "جفري" (التي تنتهي بالتشديد لدى إلقاءه) وفي شعر (نسي) كالذي ينتهي بالانخفاض أحياناً (بشكل منقطع).

هذا المعيار الذي بدء تجنبه في جيل بيالك، تحول الآن إلى عادة ملزمة تقريباً، وفي أعقاب طلب إلى الشاعر في عهد شلونسكي - التمران أن يضع كلمات ذات لهجات عالية في نهاية منتصف أسطر القصيدة - على عكس خصائص ومميزات العبرية السفارادية (الشرقية) الذي قبل على نفسه إنتاجها. كذلك أصبحت الكلمات ذات اللهجات العالية مطلوبة في داخل السطور، من أجل إنجاز الترتيبات الوزنية.

ورغم امتلاء مطالب هذه المجموعة زادت الرغبة بل ثقلت من أجل التنوع، الذي كان يعتبر جزءاً لا يتجزأ من شعر المذهب العقلي (١) اسكولا، وفي حكم اجتهامنا وانشغالنا في الأمر فإن الرغبة تؤكد على الالعودة إلى العهود الغربية وإلى تلك الصور ذاتها في مواقع الشعر لأن فيها ترتبط كلمات حقيقية (ذات أصول وأوزان ثابتة لا يجوز تغييرها)، ولحسن الحظ طرأ في هذه الفترة تحول في ميادين ومجالات أخرى في معايير الشعر وأوزانه، والشعر السائد بدأ يميل إلى أشباه أشعار متلونة. وعلى أي حال فقد أعطيت فرصة لإنتاج كلمات جديدة لم تأت من قبل من حيث الكم ومن حيث البعد عن نماذج ومعايير اللغة العامة، ولا عجب بأن قسماً من التجديدات التي حصلت كانت من نوع اللهجات العالية، وفي نهاية المطاف وفي هذا كان استجابة بل وتلبية لضرورات جاءت بسبب اتجاهات مختلفة.

وكما هو مفهوم فإن صور المثني "ם" (٣) المحدثة تحصى مع الكلمات ذات اللهجات العالية هذه، لا سيما أن الكثير منها هي نوع الكلمات التي تتصف بقوة اللهجة وارتفاعها، كذلك فقد لبثت هذه الكلمات احتياجات التغيير" وربما كان في هذه الصور حلاً لمشكلة واحدة أكثر تحديداً، وبدعوى الحاجة للثراء اللغوي تنامت في تلك الفترة معارضة لأشعار علم التشكيل "מורפולוגיה- مورفولوجيا" Morphology"، الذي يبحث في شكل الحيوانات وتبنيها (من طراز (٣) كاشية البزور (خاص بالنبات - الأوراق (٤) - عليهم) التي اعتبرت سهلة للغاية ومزعجة لكي يتم التغلب على المشكلة تبلور معيار "الحرف الصحيح - الحرف الصوتي الداعم - (٥) : "העיצור התומך" : والحرف الداعم (الصحيح) يعني مشاركة هذا الحرف بشعر خاص بحرف أصيل الجذور يضاف قبل الحركة المشددة التي تحدد بداية "מכוסים-كاسيت البذور" - "מלשים (٦) الممارسات الأعمال" - (٧) "أوراق النبات - עללים"

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

(٨) "כלים-الأدوات" ، أما المعيار الثانوي فهو يحكم وضع مصاعب حقيقية إضافية له، لكن ذلك يؤول من جهة أخرى إلى المزيد من التنوع كما هو مطلوب تماماً. وعليه فإن لنهاية التثنية هنا أفضلية على سائر النهايات التشكيلية .. ولأن، استخدامهما لم يتحول أبداً إلى آلية متكاملة فقد استمروا برويتهم ربطها بالكلمات على أنه تحديث "مفردات معجمية قاموسية" وليس قواً عدية، وبسهولة نسبية كان بالإمكان التنازل عن طلب الحرف الصحيح الداعم للشعر في صورة المثني. وعلى العكس من ذلك فقد أضيفت هنا قيود من نوع آخر؛ حيث أنه بشكل عام لم يسمح باستمرار استخدام صورة المثني في هذين النوعين من النظم الشعري التي كانت تعتبر حلاً سهلاً جداً) أما المعيار المسيطر فهو تفاعل صورة المثني في الشعر الحديث مع الصورة الزوجية في الشعر القديم.

وعليه يوجد هنا تفسير جزئي للحقيقة التي ذكرت أعلاه عن طريق الرمز (الإشارة) أنه مقابل زخم وزيادة توفر الصور الجديدة في نهاية صورة المثني ("٩-٥") ازداد أيضاً عدد الصور العادية للمثني التي دخلت النظم الشعري (انظر ثابتة الملاحظة ٧) وقليلًا قليلًا تحولت صور التثنية نفسها، وبإيدي ذي بدء طال ذلك التحول الحديثة منها، لإعطاء نكهة متميزة لشعرية هذا النظم الشعري، حيث امتد استخدامها وتزايد ليس فقط في محل الشعر وموقعه بل حتى خارج كل اضطراب نثري آخر في إطار العملية المعروفة تعميم الأغلبية، وضمن الحذر المناسب أضفت وقلت أنه ضمن الموقف الخاص المتميز الذي حازت عليه صورة المثني "٥-٥" في الشعر هناك تفسير جزئي على الأقل لزيادة الأخذ بها في الأدب القصصي. وفي نهاية المطاف في جيل شلونسكي - الترمان لم يحتل الأدب العبري مكانة في وسط الثقافة العبرية فحسب، بل أيضاً الشعر احتل مكانة في وسط الأدب والكتابة عن طريق السلوك نحو النثر، وتجاه اللغة الملائمة (الأدب). على أي حال ليس هناك ما يدعو إلى العجب بأن الحلول التي أعدت ووجهت لأغراض الشعر نقلت أيضاً إلى الأدب القصصي، رغم أنه من البداية تمكن قسم من الحاجات الملحة أن يكون مشاركا لها. وحقا في حالات ليست قليلة انتقلت إلى أدب القصة بعض من المهام والوظائف التي سارت في تأثيرها وتفاعلا وارتبطت بشكل عادي باستخدام هذه الصور في الشعر (صور التثنية - ٥) وبخاصة بشكل رئيس عبر التسميلات التي أخذتها على عاتقها كالدعابة والسخرية وسائر أنواع النماذج التي تشير إلى التسليم غير الموضوعي، مع الإشارة إلى تميز الأسلوب الإبداعي أو المتداخل. أن القارئ المعاصر التي تشكل توقعاته هنا في داخل العملية، لم يواجه صعوبة كما هو واضح لحل لغز استخدامات صورة المثني كطريق يبحث عن الكتاب لفك هذا اللغز.

(٩):

إن الانتقال من جيل شلونسكي - الترمان إلى الجيل الذي تلاه كان مرتبطاً بالتغيرات التي طرأت في ميادين الشعر واللغة، وبشكل رئيس في النقاط القاطعة التي فيها. إن أهم ظاهرتين ماثلتان للعيان هما: (١) ندني مكانة المنظومة التي اختفت كلياً من الشعر، حتى لدى الأبيغونيم التخلق المتعاقب الذين يقولون في نظريتهم بأن الجنين يتكون بسلسلة من التشكلات المتعاقبة. (٢) ندني قيمة الوسائل الشعرية "المتلونات" حتى إلى درجة التفضيل الواضح للغة الحيادية (المتعادلة) من الناحية الأسلوبية. ولكن لا يقتصر الأمر على أن النتائج الجديدة في صور المثني الزوجية ("٥-١٠") لم تختلف مرة واحدة، بل أن اختلافها لم يكن أمراً قطعياً.

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

ولحقيقة الأمر فقد توقفت صور المثني الجديدة عن الإنتاج والإبداع وفق الشعر القانوني للبالغين ليس فقط في النثر الأدبي، بل أن إنتاجها تواصل وبمقياس استمرت في نشاطها حتى نفس هذا اليوم في مجالات أخرى، متواجدة في هوامش الأدب أو على حدودها. كذلك أنجرت معها إلى هناك المهام الوظيفية التي علاقتها بينها وبين صورة المثني الزوجية المتجددة أو الشاذة ترسخت وتأسست في عهد شلونسكي - الترمان.

ومع هذا فإنه في معظم الحالات الاستخدامية التي تعرضت لها كانت مبسطة وملخصة، أي أنها كانت ملائمة لأن تنقل من نظام تربوي مركزي إلى أنظمة هامشية وسنهي ذلك بإحصاء عدد من الميادين التالية بطرح عينات الاستخدام لصور التثنية المتجددة فيها: أ- أشعار الطفولة التي أصبحت قصائد شعرية لسنين عديدة، في جزء منها حتى اليوم، وأن كثيراً من شعراء قصائد الطفولة استمروا في الكتابة وفقاً لمعايير شلونسكي من نواح أخرى، وأن أحد البارزين في هذا المضمار كان ع. هليل الذي كانت كتابته للناشئين والراشدين قد صيغت وفقاً لعينات مختلفة كلياً. وفي مطلع قصائده الدعائية للأطفال، استخدم هليل على سبيل المثال تثنية القطط ("חתולים" -حتوليم (صيغة الجمع) بحيث خاطبها "חתולים" -حتوليم (صيغة المثني) التي لا يجوز تثبتها أصلاً لأنها لا تدخل ضمن الحالات الخمس التي بموجبها يمكن تثنية وإيراد صيغة التثنية "ים" (11) والتي نستخدمها مع: أعضاء الجسم المزدوجة ("רגלים-يديم-لاينيم" -رجلان -يدان -عينان). والأعداد المزدوجة "שניים-اثنان شتيم -اثنان). ("מאתיים-مائتان") - ("אלפים-ألفان") والأزمنة المزدوجة ("יומיים-يومان") ("חודשיים-شهران")، "שנתיים-سنتان"). وأسماء الأدوات المزدوجة "רחיים (حجر الرحي -الطاحونة) "מוזניים" (الميزان) "מקלחים" (الملقط) "משירים" -المقص. وأسماء الملابس المزدوجة "דללים" -حذاء "גרביים" جوربان "מכנסיים" بنطلون.

\* وفي تثنية للقطط في حالة الجمع استخدم هليل على الدوام صور المثني "ים" المتجددة، ليس فقط في الأسماء العادية (المالوفة) (مثل "חתולים-زنبقيم" -القطط والأذنان)، بل أيضا استخدمت صوراً منحرفة (بعيدة عن المنطق القاعدي) مثل ("סליחים" مشتقة من كلمة "סליחה" كالعربية مثل صحيحتين بدلا صحة واحدة ومرحبتين بدلا من كلمة صحة ومرحبتين بدلا من كلمة مرحلة، وأيضا كلمة ("אללים" صنمان) - التي فيها ملصقة نهاية علامة (التعجب).

وفي الفصل الخاص حول (مثني "توأم" الباذنجان) في داخل القصة الفكاهية النظمية (من الشعر النظمي) في أعقاب المدرسة المفقودة " هذه القصة التي نشرت في المجلة الأسبوعية للأطفال "כולנו" كلنا بتاريخ 1986/10/38، تم العثور على صور للفاعل ولكنها جاءت على أي حال معتدلة وسطوية في نهاية علامة التثنية. نحن لا نوافق (لسنا موافقين) أنتم بالحقيقة مضحكون" (كلها وردت في مواقع الشعر كما هو مفهوم). ومن المسموم أن نشير بأن القصائد المكتوبة من قبل الأولاد، الذين يكون لهم ميل أبيغوني "التخلق المتعاقب" وهو من الميول المشهورة والتي من السهل تفسيرها، هذه القصائد تتبنى لها مظاهر متشابهة. وحقاً، أيضا في مجال الكتابة توجد هنا وهناك صور تثنية متجددة ومتطورة مثال ذلك "מדידה" "قياس" فثبتت هنا على طريقة "מדיתיים" قياسية على صيغة المثني كأنها جزء من منظومة شعرية وبالقالب المعروف x - كلمة الربط (13) (ارجع إلى صحيفة يديعوت أحرונوت 1985/10/16).

## (ب) في أشعار الفكاهة والدعابة:

وهذه الأشعار موجهة للراشدين، الذين يظهرون ميلاً لاستخدام المنتج في نهاية صيغة المثني "ם" وبين أيدينا الآن نموذجاً منطوقاً – ترجمة اماتيا بورات لشعر نونيانس المدموج في كتاب كورت فونغوت (عربيات حنول) مهد القطط ١٩٧٨. في هذا المرجع لا يوجد أي أساس لصيغة التثنية ليس من حيث المحتوى، ومن الواضح أن بورات اختار هذه الخاصية وكأنه حمل وجه ضربة للمهمة المتهربة، التي فرضت هي نفسها عليه من قبل المرجع:

بوتسي بوتسي بوتسي، بوتسي بوتسي بوتسي

صورة التثنية استخدمت في صيغة الجمع.

نفعل ذلك مجبرون، وماذا نحن مجبرون أن نفعل.

كلمة "מורחים" (العبرية) وردت في صيغة التثنية من خلال نهاية علاقة جمع المذكر فأصبحت "מוחים" مضطرون.

مجبرون (مكروهون) هنا أن نفعل ذلك، وماذا نحن فاعلون فاعلون (هنا كلمة في صيغة الجمع المذكر ثم وردت في صيغة التثنية).

حتى ما تفجر (الأشياء المتفجرة) "שפוצ מתפוצצים" – هنا كلمة الجمع في المذكر أعيد صياغتها في المؤنث "פוצצים".

هذا النموذج يبرز في كل أشكال لطرقة من حيث زخم وازدحام استخدام المكيدة (التخريب) ومن حيث الصورة التي استخدمت بها وبخاصة ربط النهاية (صيغة التثنية (١٣) "ם" بكلمات ليست لديها القابلية لقبولها (بحيث أن جزء من هذه الكلمات ليست موجودة أصلاً في اللغة) مع نظم كل صور التثنية المتجددة وربطها معها. وهكذا تتكرر هنا عملية الاستناد إلى المراجع السابقة القديمة، تماماً على طريقة النخمة الشعبية بوكي بوكي بكوكي. أضف إلى ذلك أن هناك نماذج للاختيار تأخذ صور التثنية المتجددة، تشير على نفس المنطق ذاته إذ بالإمكان الحصول عليها من الترجمات العبرية لأشعار أدوارد لير (كترجمات دفنا عفر وداني وافنير بيرتس).

## (ج) نصوص شعرية ليست أدبية:

كتلك التي نشرت وتنشر في الصحافة وهي متأثرة بالتجديدات على صيغة التثنية الزوجية. وكذلك هذه المرة وبشكل دائم تقريباً. فهذه النصوص ذات الغالبية الفكاهية التي تتزايد فيها أشكال الدعابة ومع صور المثني المتجددة نراها أن كلها تميل للظهور في مواقع النظم الشعري – مثال ذلك بيت ميشل ديدي فنوسي:

الحكومة الجديدة

على أطراف أصابعها

نجحت على أي حال

أن تنقذ رأسها من داخل المياه

(صحيفة يديعوت أهرنوت ٣٠/٦/١٩٧٧).

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

المقصود بالحكومة الجديدة هي حكومة الليكود بزعامة مناحيم بيغن التي استلاعت أن تفوز في الانتخابات على حكومة العمل بزعامة اسحق رابين وشمعون بيريز وحملت في حينه اسم الانقلاب (١٤).  
(صحيفة يديعوت أحرنوت ١٣/٢/١٩٩١م).

**هو الحكم بالقصائد المغناة؛ أكرر أكثر من مرة ليس بالقصائد الدعابية التي يطغى عليها طابع الفكاهة.**

**د)** كذلك الإعلان المطلوب لأكثر من مرة ليس بتحديث الكلمات، لأن هذا يشكل أحياناً استخداماً لصور المثني (-١٥) محدثة أيضاً، بل إن الحاجة الأكثر إلحاحاً هو فرض الشعر ولكن دون أدنى شك عن طريق جذب الزبون بالقوة ولفت انتباهه مثال ذلك "סן רמו הוא שטחיים" بساطان (سجادتان) كما ورد في الملاحظات الهامشية: أي بمعنى آخر: "سجادة مزدوجة بمثل سجادة واحدة سبتمبر / أيلول سنة ١٩٧٧؛ وكذلك "רבבותיים" عشرات الآلاف أخذت صيغة التثنية (وهو شعار طرم لتكثيف الإسكان الاستيطاني اليهودي في الجولان سنة ١٩٨٢). "وأخذه من المحاكم "המשטחיים" أيضاً ثنيت هذه الكلمة التي تعني المحاكم. ويقول: تموت نفسي مع "פלשתיים" فلسطين مضعفة - لأن اللوحة المزدوجة هي شمشون اميحاى (عنوان لسلسلة تتكون من ثلاث رسومات كاريكاتورية التي تستخدم كإعلان والنشر الشخصي (للشهرة الشخصية) - اللوحة المضاغفة - (صحيفة يديعوت أحرنوت ١٨/٢/١٩٧٧).

**هـ)** عن طريق الكتابة غير المقفاه وجدت أيضاً هنا وهناك أشكال زوجية للمثني محدثة وبخاصة في أغاني شاعر فكاهي محلي (من نوع الترجم على طريقة التثنية مثل "מתנדבים" والإشارة هنا للثديين وقد ظهرا في كتاب إيهود بن عييزر المحبوبون والمفرحون (عام ١٩٨٥) (٢). بل والأكثر برزوا في هذا الحقل العادة التالية في الكتابة الصحفية التي تشكل اليوم أهم القنوات الرئيسية لتسريب تجديسات اللغة العربية، وهكذا مثلاً ما يكتبه دوف جنحوفسكي، وهو صحفي يكتر من الكتابة الفكاهية في الميدان الاقتصادي، هيف ترو قائمة تهكمية كاملة حول ما يصعد وما يهبط (الكثيرة والمتكررة) في اثمان القهوة، حين يقول "قبل كل شيء نخفض بيخل" ثمن سعر القهوة المحمص وبعد ذلك نخفض بكامل النخمة، ثمن القهوة المذاقة النسكافية ثم نعود نشرب فنجاناً أو اثنين ونسجل الكل في الدرجة الدنيا وبعد ذلك نخفض ربما أن نسبة مئوية ضئيلة.  
(صحيفة يديعوت أحرنوت ٤/٨/١٩٧٧).

وبشكل دعابي - فكاهي تحت عنوان (إلى أين يقفز التضخم المالي) يكتب فيقول:  
ولبعذرنا إذا سار الأمر فمن عادة الأبطال اليهود فنحن نجيب على السؤال بأسئلة وقد وردت "שאלותיים" (٣) - الكلمة مجموعة جمعاً مؤنثاً ووردت بأسلوب التثنية "יים" (صحيفة يديعوت أحرنوت ١٨/٥/١٩٧٩).

{صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث}

وهكذا كتب على سبيل المثال أحد صحفيي "New Journalism" إنسان يرتدي بدلة غوص سوداء يهبط في المنتزه الأخضر ويقلق زوجين أثناء قيامهم برحلة (وهنا فهو يتبنى كلمة زوج (٤) ويكتبها على طريقة "٥-٥" (٥) ٥٥٥٥.

(داني أبولو، صحيفة حدشوت ٣٠/٩/١٩٨٤م).

وأخيراً تحت صورة موشيه زنبار محافظ بنك إسرائيل السابق مرفقة بمعلومة قصيرة بتوقيع امنون أيرمونيئش (معاريف ٣/١١/١٩٨٤م). عن مشروعين اقتصاديين عرضهما أمار بيرس وكيسار، تظهر الكتابة التالية: "זנבר זנבריים" - هنا ثنى اسم زنابر على صيغة "٥-٥"، هذا النص الكتابي يشير إلى مضاعفة المشروعين الذي دار الحديث عنهما في إطار الإعلان والمعلومة:

"זנבר זנבריים" يعلنون ويخفضون التفسير وكأنه فعل ذلك فقط كي يظهر ويتواجد مدة يومين في العناوين..) وها وردت كلمة "זנבריים" على صيغة التثنية (٦). (ولكن أيضاً بمقدار ليس صغيراً من السخرية) بأهمية ومعنى أكبر من الجميع إذ بيرز في النموذج (٧ و٨) انظر البند قم (٣) أعلاه.

والسؤال هنا؟ "ما سيكون مصير (القالب - الشكل) مستقبلاً - ومن الصعب التنبؤ بذلك".

## ملاحظات:

- (١) صياغة المحاضرة التي ألقيت في الحلقة التي كانت بعنوان "العبرية كلغة حية" كلية "أورنيم" ٣-٣/مايو ١٩٩٠م.
- (٢) بما أن هذه المحاضرة تنحصر في جزء من مسيرة تاريخية، فأنا أقلل الدخول في مناقشات خاصة بموضوع الدلالات والقواعد.. انظر إلى هؤلاء بشكل رئيسي وأساسي (جلينرط) سنة ١٩٧٦ – جروسو (Grosu) سنة ١٩٦٩ وطوفين (Tobin ١٩٨٨). في داخل المقال تغرق بعض من الخلاقات التي لي معهم، ولكن ليس هذا هو المكان الذي يجب الدخول إليه لبحث مفصل .
- (٣) مع أنه لم يسجل أحد منهم ولا مرة في قاموس كجزء من منح الاعتراف هكذا هو فوق الجميع في قواميس تحديث اللغة من النوع الذي سيأتي بحثه فيما بعد (أدناه).
- (٤) الصور الستة هي: ("دوبروتيم" بوبوتاييم) (الدمى على طريقة المثني) ("دوتيم" يدوتاييم المستراد على طريقة المثني)، ("لحمتيم" لحمنايم) (الهربان)، ("لتروتيم" لطروتايم) (البترات على طريقة المثني)، ("مشووريم" مشرفرايم) (العظيم الركابي في الأذن الوسطى، ("فروتوتيم" بروطوتايم \ بروطا-ملايم أثناء تداول الليرة العبرية القديمة في بداية قيام دولة إسرائيل – وال (إجروت) كانت تعادل مليم سابقا في فلسطين قديماً وفي مصر وفي رسائل بيبالك تظهر الصورة ("أمشييم" أمشاييم) (مساءات) لم تسجل من قبل على أيدي أفنيري. ومن غير الواضح إذا كان بيبالك قد حدثها أو أن ابن شوشان في قاموسه قد أتى على ذكر ذلك كمثال على هذا. لكن يبدو أن تحديثات بيبالك بواسطة صورة المثني ثم التطرق إليها خارج أشعاره الملتزمة بقوانين التوراة للبالغين وإخراج واحدة من هذه الصور ("دوبروتيم" بوبوتاييم) – (الدمى) على صورة المثني (إلى خارج نطاق أشعاره).
- (٥) بالنسبة لي فقد وجدت أن صور المثني قد دونت عند شلونسكي مثل "غملييم" (الجملان)، "١٨٨٦-١٩١٦" (السمكتان)، "١٩١٦" (نقطتا الماء)، "ليلييم" (الليلتان)، الضائقات ("ملاوكتيم"). "لصابتيم" (الكاتبان)، "فرلييم" (الإزعاجان)، "تمولييم" (الامسان) وما إلى ذلك. وفي حقيقة الأمر أنه ليس من السهل تحديد هوية واصل الكلمة المحدث، ومع كل ذلك يبدو لنا أن غالبية هذه الكلمات تم تحديثها بيد شلونسكي.
- (٦) وكدليل على ذلك تدلنا على أن مقدار توفير ذلك من صور التحديث للمثني هو الأساس في نظم أشعار الدعابة والفكاهة من قبل الشاعر بتسحاق كميتر منذ سنة ١٨٩٥، "فن نظم الحاخام الرببي (رحمه الله) "أصلاً حيث أن ثلاثة من قصائده المكتظة الكثيفة التي تتكون من (٣٨) سطرًا (شطرًا) نظمت بالصورة الزوجية (المثني) على صيغة "١-٢" ورغم كل ذلك فإن خيار التحديث غير مستغل ولو مرة واحدة. أضف إلى ذلك أنه في مناسبة استخدم فيها الصورة القائمة، التي فيها نقل استخدام السلسلة قبل "ركمتميم" "التطريز" أو "حمرتميم" اختارهما كمينار لربطهما بالمصدر. بهذه الطريقة يقلل لنا كثيرا طابع الشذوذ عن المقبول.

{صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث}

(٧) يكفي نظرة إلى الكلمات التوراتية في شعر حايبم نحمان بيباليك (ابن شوشان وسبجيل) في عام ١٩٦٠) وتشيفر في عام ١٩٧٣ كفي مناقش في العدد المقبل لكلمات صور المثني بل أكثر من هذا أيضا بقلة المثمنات **Octet** (**Octage**) حتى المنتشرة فيها. وهناك شيء مقلوب تماما يبرز في كل قراءة (تلاوة) للنص الأدبي الذي لاقى رواجاً له في مدرسة شلونسكي - الترمان الشعرية، وخاصة وقبل كل شيء في النصوص القصائدية - انظر بند (هـ) الذي ورد آنفاً.

(٨) وفي شأن الغموض والتشويش في الرمزية التي تميز المراحل الأولى للتجديد العبري وتقريباً حتى منتصف القرن العشرين انظر بشكل رئيس إلى نتاجات وأشعار ابن زهر عام ١٩٧٦.

(٩) وحول النقص الدلالي (الدلالات) بأنواعها وعن المشكلات التي يواجهها المترجم انظر بشكل رئيس إلى ديجوت (١٩٧٦-١٩٨١) وكذلك **Dagut** ١٩٨١.

(١٠) الترجمة (التناظرية) المناسبة الوافية **Adequate** هي الترجمة القريبة من لغة الهدف للعلاقات النصوية للنص الأصلي دون أن يلحق الأذى بالنظام اللغوي للغة الهدف (إيفن - زهور عام ١٩٧٥)، وانظر (طوري) أيضا في عام ١٩٧٧.

(١١) من المهم أن نحاول التكهن ماذا كان ممكناً أن يحصل لو تمت ترجمة من العربية ذات النظام المثلث أو حصل ذلك في نفس الفترة وعلى يد أصحاب مدارس مثل شلونسكي! أن نموذجاً شاذاً واحداً هو على ما يبدو الرد على تحية شلوم (سلام) بالصورة المثناه (شلومايم)، الموجود هنا وهناك في الأدب التي ربما هي تستند على نهج ما أو عادة ما في لغة الكلام لا في إسرائيل (انظر دينور عام ١٩٩٣، في هذا المجمع). وواضح أنه بعد الانخفاض العام بمكانة صيغة التثنية المحدثه "ם" فإن تحويل اسم ذات عربي الذي يظهر في الشكل الزوجي (المثني) باسم ذات زوجي غير مؤسس بالعبرية أمر نادر جداً. مثال ذلك نموذج يختار لأول مرة حيث لا يشعر المرء بخروجها عن القاعدة أو شذوذها هي الكلمة "נשיקותיים" (قبلتان) كما وردت في ترجمة قصة "زقاق المدق في القاهرة للقاص الشهير نجيب محفوظ"، وعلى عكس ذلك انظر وصف فولر لتدخل النظام العربي "نظام اللغة العربية" ضمن صيغة تعبيرية موجهة لتصبح عبرية من قم تلميذ في معهد ينطق بلغته العربية الأم: "عربي حاد الذهن ومثقف في صفي وائم كعادته بالعربية الأمر على النحو التالي: "רגלים מלודכותיים" رجلان وسختان وعينان جميلتان (فولر ١٩٨٠: ٥).

(١٢) وبمقارنة ترجمة الترمان لتوتلو، هناك استخدمت الصورة (نيسايم / بنسان **Two pence**) كبديل لـ **Six pence** الإنجليزية؛ ولكن الترجمة هنا خاطئة لأنه طالما أن الحديث يدور بدلالة وإشارة لوجود لغة خارجية. لذلك فإن ذلك ليس هو الإلزام الأساسي الذي اتخذه المترجم على عاتقه في هذه الحالة.

{صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث}

113 هناك خروج وحيد في هذا المضمار هو شلونسكي الذي أكثر جداً بل الأكثر من بين أبناء جيله في ترجمة الأدب، وربما تصل عند نسبة المقتبسات والاستحاثات إلى حوالي 40% من مجموع المقتبسات التي جلبها كنعاني بنموذجة الصورة الزوجية (المثني) المحدثه باستثناء عدد صغير مصدرها غير واضح كما يجب) وهي كلها من الشعر والنظم. فالتسعة والثلاثون من النماذج الشعرية من جهتها قسمت هكذا :

116 من ترجمات الشعر مقابل (23) من ترجمة المصدر، و (13) منها من الشعر الملتمزم للبالغين و (10) من أشعار الطفولة. هذه النماذج التي هي اليوم بين يدي المفقودة من قائمة كنعاني (انظر الملاحظة رقم 5) تزيد بشكل أكثر وزن الشعر من خلال التصرف العام لشلونسكي.

114 بالنسبة لموضوع الاستخدامات الإبداعية في الربط المفيد وأشكاله انظر طوري ومرغليين عام 1973م.

115 وللناية بهذا الأمر انظر بشكل رئيسي إلى Tobin عام 1988م.

116 وكما أشير سابقاً فإن الكتابة عن عالم مزدوج الوجه ليس مربوطاً بالضرورة باختيار أسس لغوية مثناه (مزدوجة)، وأن مقارنتنا لشعر بيالك ونموذجه "هبرخاه" واحدة من النماذج الشعرية الكلاسيكية في الأدب العبري للانشغال بشكل واسع في عالم التوأمة (الإشارة بالمثني بالعدد الزوجي) وهذا الربط ذاته تولد على ما يبدو في نفس القصيدة (وأن صورة التثنية (المثني) الوحيدة التي انتشرت في هذه القصيدة هي كلمة "לנינים" (العينان). في حين كما هو مفهوم أن كلمتي "שמים" (السماء) و "מים" (الماء) ليست صورتين زوجيتين حقيقيتين). انظر أيضا الملاحظة رقم (7) أعلاه.

117 انظر طوري ومرجليت (عام 1973م) وبخاصة الصفحة رقم 117-119 ومثال شبيهه، من هذه الناحية، يكون التعبير "נחבט אפרקדן ממש גביים ארצה" بمعناه الحقيقي -الجنبان إلى الأرض - من ترجمة شلونسكي الأرض العذراء - والحديث هنا يدور حول جنب واحد، بينما ارتكز على الربط المفيد" وهو "אפיים ארצה" "أنفه إلى الأرض" وهنا "גביים" "جبايم" و "אפיים" "افايم" عوملتا معاملة المثني.

118 وفيما يخص الموضوع الأخير هذا قارن النموذج التالي (من ترجمة ش. شلوم مع سوناتا رقم (124) لشكسبير (هي قطعة موسيقية لآلة أو آلتين).

"אהבתיים" (Two Loves) حبان - "נוחם ו נכאים". العزاء "נוחם" (نوحام) و(الكآبة "נכאים" نخيئم)، وكأنهما عاصفتان تهبان علي دائماً.

119 إن بحثنا قصيراً في القطعة المقتبسة من شعر ممزق انظر لتدناوم عام 1983 ص 116 - ص 117. ومن المهم جداً أن نشير أن (صورة المثني) التي لا أساس لها في المخزون اللغوي العبري برزت في سنوات الخمسينات بعنوان "باروديا على شير كنعاني" - الضحك على شعر كنعاني"، وهو شعر هيجلزوايم لعزروبعل بارجديش" - كما هو معروف، فإن البياراديوت هي وسائل جيدة لا مثيل لها للوقوف على (الإطلاع على) ملاحظات ثقافتة لظواهر سائدة في هذه الثقافة ووظيفة هذه الظواهر بشكل عادي ومألوف.

{ صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث }

٣٠) إن وصف الإلزام (الإكراه) وربما الاضطراب النثري في هذا البند يستند في الأساس على البحث الشامل لهروشفوفسكي (عام ١٩٧٩) عام ١٩٧١ حول الأساليب الأولى للقرض (قرض الشعر) في القصيدة العبرية في أجيالها المختلفة – انظر الصفحات من ٧٤٣ – ٧٤٦.

٣١) في الشعر العبري في العصور الوسطى تجلت ظاهرة موازية وأسبابها كانت مشابهة للغاية. فغالبية التجديدات التي أدخلت هناك في شكلها المثني – كغالبية التجديدات التي جدها أدباء مدرسة شلونسكي – الترمان، لم تعبر حدود استخدام آخرين باللغة.

وفي الآونة الأخيرة سجل أفنيري (١٩٦٩) بعضاً من صور المثني بهدف بين الكلمات التي لم تدخل ضمن الملبين.

٣٢) كما قارن، قرار يتسحاق شنهار في ترجمته من (عام ١٩٤٩م) عناقيد الغضب ليحون ستانبيك كي يحول صورة اللهجة الإنجليزية "Dogs" بصوت تستخرج نمط هليخايم – فمن الناحية الدلالية هذه الصورة تشير إلى أنها علامة لكلمة "دغلييم" (رجلان) – أو كأنها قريبة منها وذلك بسبب الجذر في تأسيسها وكذلك بسبب العلاقة التي جلبت على نمطها. وعلى العكس من ذلك من ناحية الإبداع الفني فهي تعطينا مفهوماً غامضاً جداً من الشذو عن القياس اللغوي المتبع على طول الترجمة، حيث لا يوجد من ورائها أي استخدام لغوي عادي.

٣٣) هناك نماذج مزعجة تظهر هنا وهناك في كل الظروف، مثل ("כבוש בן חמוציים" كفوش بن حموتسايم) المحتمل بن المظلوم "وقد وردت في شعر وليس في نظم قصصي للشاعر حماييم نجيد على مطعم في أبو كبير في مدينة يافا (صحيفة معاريف تل أبيب ١٩/٧/١٩٨٥م). ولكن يبدو أنه يوجد في هذه النماذج إشارة إلى هوامش في النظام الشعري تكون قريبة إلى الغناء.

٣٤) وبالنسبة للعلاقات المركبة بين الغناء والشعر، وبخاصة في الثقافة الإسرائيلية انظر بن بوراث (١٩٨٩م)، إلا أنه لا يجوز أن تستغرب ذلك، إذ أنه في ظل شؤون وأمور كهذه يستطيع شعر أفراهام حلفي الذي يمثل معايير متغيرة من الناحية الشعرية للقصيدة أن يصنع النشيد الغنائي بشكل جيد كما جرى في عام ١٩٨٠، أو ربما العصري جداً في تنفيذه كما بالنسبة لإريك آينشتاين.

٣٥) من المثير للاهتمام أنه في نشر الأشعار المقفاة والموزونة التي ألفها ونظمها الشعراء المنتسبون لمدرسة شلونسكي – الترمان كان الميل إلى تحديث الكلمات على طريقة المثني ضعيف إلى حد كبير. ومع هذا يوجد نموذج آخر على الأقل، يلقي ضوءاً على الفوارق الشخصية في داخل حدود هذا المعيار. وأقصد هنا بالصدفة أن لسيئاً جولديريغ كتبت نظماً تناولت فيه الصورة الزوجية. (صورة المثني) قديمة بقديمة، وبدون ملحق "لحرف صحيح مساند" مثل "שמיים" (سماء) – "שיניים" (أسنان).

وهنا نلاحظ أن شولدنسكي / المؤلف غير هذا إلى شعر مقفى لصورة المثني الحديث "שמיים" بينما في القديم تلفظ "שיניים"، والتي هي أيضاً ثرية في الجانب الثاني من المعيار الملزم، سلع ١٩٨٥: ٧٥).

## المراجع والأسانيد

- (١) أفنيري يستحاق.
- (٢) قاموس تحديتي لقصائد الشاعر حايم نمان بيالك كتابة وشفاهة مع تفسير الأوزان في جديدات الشاعر (عام ١٩٢٥).
- (٣) عام ١٩٦٩- وثائق وكنوز المنافي والمهاجر - كنز المفردات القديمة والتعابير غير الموجودة في المعاجم والقواميس [...] تل أبيب: يزرا عيل (مرج بن عامر).  
امينار بن زهر:  
عام ١٩٧٥ "سبلين" لوديلير بترجمة ليئا جولدبرغ؛ لطابع الحسم في ترجمة القصيدة:  
الأدب ٣٢-٤٥.  
١٩٧٦: ماذا طبخت جيتال وماذا أكل تشيشكوف؟ إلى منزلة الدلالات في لغة الأدب العبرية في  
العصور الأخيرة، الأدب ٢٣، ١-٦.  
ابن شوشان "أ" VE، سيغال.  
١٩٦٠م 3 التوافق والتناغم لشعر حايم نمان بيالك - القدس كريات سيفر.  
زيفاين - فوارت  
عام ١٩٨٩ - للبص والشوق. تل أبيب، معهد الشعر والدلالة باسم فورتر، جامعة تل أبيب،  
والكيبوتس الوحدة.  
كي لانضم قائمة المراجع والأسانيد اخترت عدم إحضار مصادر النماذج. غالبية هذه المراجع  
مصدرية وأن قسماً صغيراً فقط تم جمعه في مئات التفصيلات التي تكسنت في يدي في السنوات  
الأخيرة. انطلاقاً من نفس السبب لم أكن حريصاً أيضاً في تسجيل المصادر في هوامش الاستثناء  
جلبط اليغاز (١٩٧٥) - النهاية (١٠) "٥" نموذج في التضاد وعلم النحو المعجمي في لغات  
عبرية حرة. ١٠، ١٦-١٦.  
منحيم دتموت:  
عام ١٩٧٦ "النقص الدلالي" (Semantic void) كمشكلة الترجمة من العبرية إلى الإنجليزية  
في داخل: كلغة شعبية - تجميع مقالات بلغويات مستخدمة مكرسة لحياة رابين رئيس وزراء  
إسرائيل (اسحق رابين) بعد مرور سنوات على اغتياله تحرير رفائيل شير وبن يشعون فيشر -  
القدس: مجلس تعليم اللغة ٣٦ - ٤٣.  
عام ١٩٨١ "نقص الدلالات وحدود في الداخل: دراسات في اللغة والدلالات اللفظية. مجموعة  
مقالات لذكرى مردخاي بن اشير - رحمه الله - حررها لورنس ديفيس، والياقيم فينبرغ وأفراهام  
سولوموتيك  
حيفا - جامعة حيفا وزارة التربية والتعليم، وقسم تعليم الكبار من ص ٧١ - ٨٣.

{صعود وهبوط صورة المثني في لغة الأدب العبري الحديث}

داي نور مريام:

عام ١٩٩٢ " اللغة التي حملت عنوان الله كريم بهذا العنوان - بنيامين هروشونسكي.  
عام ١٩٧١ - بعنوان الأساليب الأولى للشعر حتى العصر الحديث. مقالة حول الإصلاحات  
الأساسية - (الأدب) ٤، ٧٢١ - ٧٤٩.

وولف فنيينا:

١٩٨٠ / اللغة تجابه بتعليم لغة ثانية - أووحتي "أ/٣-١٥" طوري جدعون.  
عام ١٩٧٧: معايير الترجمة والترجمة الأدبية للعبرية في السنوات ١٩٣٠-١٩٤٥ تل أبيب، معهد  
بوتر للشعر والسميوتيك "المحاكاة" جامعة تل أبيب.

طوري جدعون وأبيشاي مرجليت

عام ١٩٧٣ أساليب استخدام المائل إلى المقيد الأدب د، و ٩٩-١٢٩.

رومان يعقوفون:

عام ١٩٨٦ (١٩٦٠) اللغويات والشعر في داخل رواية يعقوفون المحاكاة واللغويات والشعر.  
مقالات مختارة من قبل المحررين إيتمارين زوهر وجدعون طوري، تل أبيب، والكيبوتس الموحد  
١٣٨-١٦٦.

كنعاني يعقوب:

عام ١٩٨١ معجم جديدات شلونسكي، ألف ورفع للطبع أرين أهروني، مؤسسة تل أبيب للأدب  
والفن ليهوشوع ريبينوفتش "يد شلونسكي" مكتبة العمال.  
شلوم ليندبتاوم:

عام ١٩٨٣ (١٩٧٩) الأدب العاطفي ليوناتان رطوش:

من خلال يوناتان رطوش مختارات من مقالات نقدية لنتاجاته المحرر دان لئو - تل أبيب - عام  
عوفير ٩٩ - ١١٩.

المحرر سيلع أوري:

١٩٨٥ / الموجة السهلة للشعر العبري / تل أبيب: النشر.

إيلي تسيفر:

عام ١٩٧٧/التناغم والتوافق في شعر بيالك / تل أبيب / يافا حفاف.

مناحيم دغوت "Dagut, Menachem Semantic voids as a problem in the translation process  
Poetics Today 12, 4, 61-71" علم دلالات الألفاظ وتطورها كمشكلة في عملية  
الترجمة "Grosu, Alexander 1969, The Isomorphism of semantic and syntactic  
التشاكل والتماثل لعلم دلالات الألفاظ وعلم التأليف وتركيب الكلمات (١١) ٣٤ - ٥٠

.Tobin, Yashai, 1988 Sign context: Text - Theritical impaction for translation

نصوص نظرية وتطبيقات أسلوبية للترجمة The Dual Number in Modern Hebrew  
المثني (المزدوج) على صيغة "ש" في العبرية الحديثة.