الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

ملامح الشعرية في قصيدة "مديح الظل العالي" لمحمود درويش

مذكرة مكملة لمتطلبات الحصول على شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

– تخصص الأدب الحديث والمعاصر –

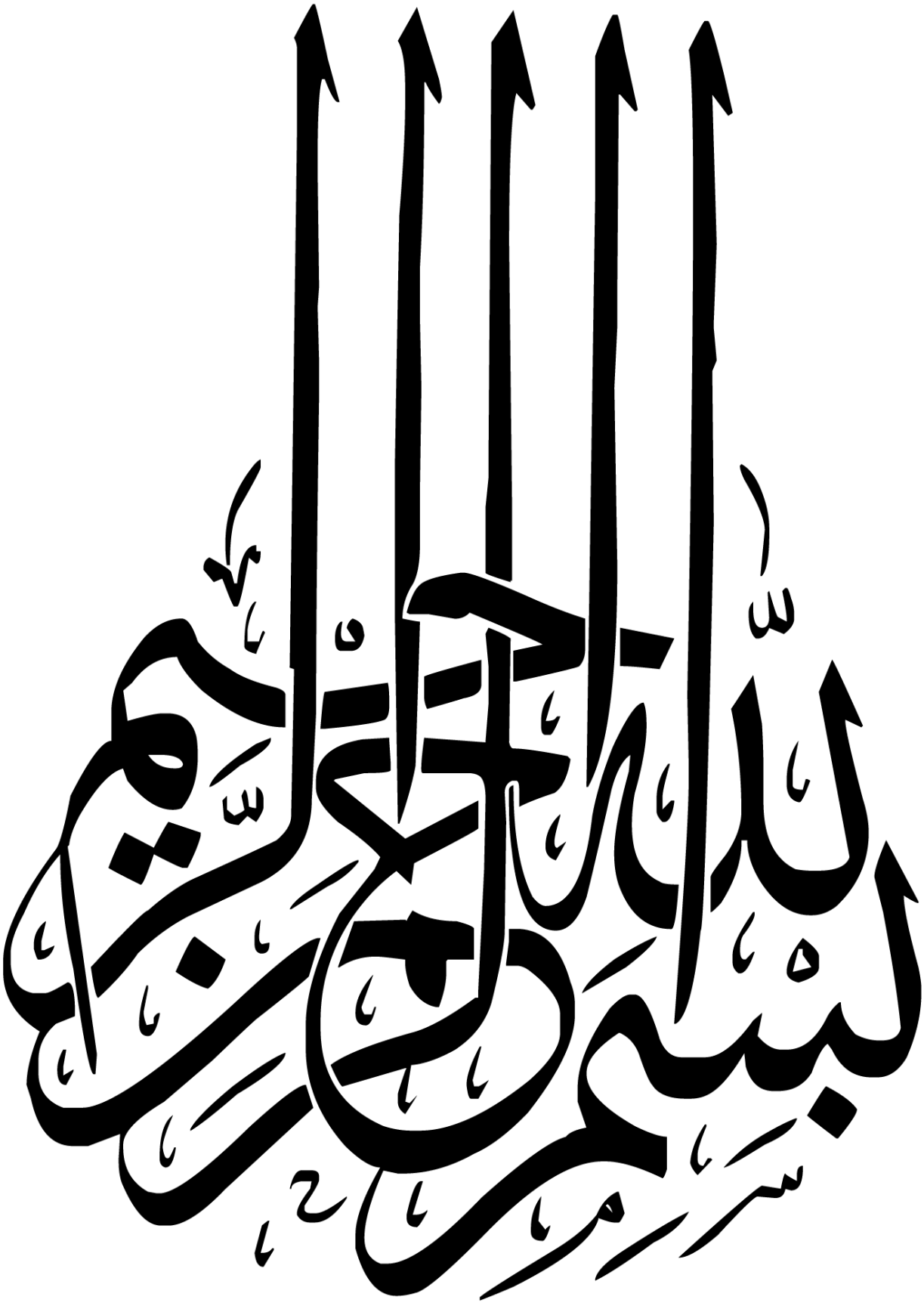
إعداد الطالبتين:
❖ أسماء زلومة
❖ سلسبيل كعب

الأستاذ المشرف:
❖ د. يوسف بديدة

لجنة المناقشة

الأستاذ	الصفة	مؤسسة الانتساب
د. عقيلة قرورو	رئيس الجلسة	جامعة الشهيد حمه لخضر ـ الوادي
د. يوسف بديدة	مشرفا ومقررا	جامعة الشهيد حمه لخضر ـ الوادي
د. محمد بوذينة	عضوا مناقشا	جامعة الشهيد حمه لخضر ـ الوادي

السّنة الجامعية: 1437–1438/2016–2017


بسم الله الرحمن الرحيم

سنصير شعبا حين لا تتلوا صلاة الشكر للوطن

المقدس .

كلما وجد الفقير عشاءه

سنصير شعبا حين نشتم حاجب السلطان

والسلطان دون محاكمة

محمود درويش

إهداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء و المرسلين

أهدي هذا العمل إلى من ربتني وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات إلى أغلى إنسان في هذا الوجود "أمي الحبيبة" .

إلى من عمل بكد في سبيلي وعلمني معنى الكفاح وأوصلني إلى ما أنا عليه "أبي الكريم" أدامه الله لي .

إلى من رافقتني بدعواتها جدتي أطال الله في عمرها وحفظها الله لي .

إلى أختي الوحيدة "نجمة" و التي كانت سندي طيلة مشواري الدراسي .

إلى إخواني الأعزاء كل واحد باسمه: الساسي، طارق، عثمان، هشام، سامي، عصام .

والى من ملؤوا البيت حياة : سارة، أحلام، تقي، التجاني .

إلى زوج أختي : الطاهر ، وزوجة أخي : سناء .

إلى رفيقتي في مشواري الجامعي : سلسبيل .

إلى رفيقات الدرب وصديقات العمر: سالمة، خولة، ربيعة، حدة، ليلى، صفية، هناء، أمال .

إلى كل من ذكرهم قلبي وسها عنهم القلم . . .

أسماء زلومة

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى أغلى ما أملك في هذه الدنيا ولا يقدر غلاها بأي ثمن إلى نبع الحنان، فيض الإيمان، بر الأمان، هبة الرحمان، إليك أيتها العزيزة الغالية "أمي الحبيبة"

إلى من أرادني أن أكون ثمرة فخر واعتزاز له، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، إلى من كان سندي ومرشدي في هذه الحياة إليك أيها العزيز الغالي "أبي الحنون"

إلى أعمدة البيت ومصابيحها إخوتي الأعزاء :عماد، علاء ،لقمان، غفران، غافر.

إلى شقيقات الروح أخواتي العزيزات: بدرية، نبوية، راوية، سرور

إلى أزواج أخواتي : فؤاد، سفيان

إلى زوجات إخوتي الغاليات: لطيفة، هناء

إلى قطرات الندى التي تناثرت من كل الأرجاء فجمعني الله بهم في إناء واحد ليرتوي منه كل ضمآن أبناء إخواني وأخواتي : حسن ، محمد، عبد الودود، وصال، نرجيل، حبيب قلبي نبراس، سامر، حيدر، عمر، رهف

إلى كل عائلتي الكريمة من قريب أو بعيد أهدي ثمرة جهدي لهم

إلى من لا يمكن للكلمات أن تفيها حقها صديقتي الغالية : "أسماء"

وأخيرا أسأل الله عز وجل أن يبارك هذا العمل ويوفقنا لما يحبه ويرضاه

سلسبيل كعب

http://www.365pic.com

كلمة شكر

لابد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود فيها إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد لتبعث الأمة من جديد . . . .

وقبل أن نمضي نقدم أسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة . . .

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة . . .

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل . . .

ونخص بالتقدير والشكر :

الدكتور: يوسف بديدة

والى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل . . .

أسماء . . . سلسبيل . . .

مقدمة

إنّ مجال النقد المعاصر الغربي والعربي حافل بقضايا نقدية اهتمت بالخطاب الأدبي عامة والشعر خاصة، فسعت دراسات نقدية عديدة إلى تحليل الشعر والكشف عن الجمالية فيه أو ما يطلق عليه مصطلح "الشعرية"، هذه الظاهرة الأدبية خلقت جدلا واختلافا كبيرا حول تحديد المصطلح وتقديم رؤية واضحة له من قبل النقاد.

ومنه كان توجهنا نحو دراسة الشعرية باعتبارها ذات أصول عريقة في تراثنا النقدي، أسهمت في العديد من الاتجاهات الأدبية والمدارس النقدية المعاصرة، فالشعرية وسيلة تساعد على إنتاج الأدبية و الفنية في الأدب عامة وفي الشعر خاصة، كما انحصرت دراستنا للشعرية في أحد أروع القصائد التي أنجبتها التجربة الفلسطينية وهي قصيدة "مديح الظل العالي " لمحمود درويش.

هذه القصيدة تعد فسيفساء من ملامح الشعرية التي أدمجت في نسيجه وتفاعلت معه، ومن هنا اخترنا ملامح الشعرية في "مديح الظل العالي" لمحمود درويش كبنية خصبة للدراسات المختلفة لما تمتاز به من كيفيات متنوعة في توظيف المصادر والرموز و.....كما أنّها تفيض بعدة جماليات التي تقوم عليها القصيدة، وما دفعنا للخوض في هذا الموضوع هو ما حوته القصيدة في مجملها من بعد إنساني يتراءى خلفه الإنسان المعاصر المطحون بالأحداث اليومية، ومن هنا اخترناها كمتن واخترنا ملامح الشعرية لقراءتها، ورغبتنا في تذوق أعمال محمود درويش المليئة بالجماليات، فتبلورت لدينا عدة تساؤلات حول هذا الموضوع أهمها:

كيفية ضبط مصطلح الشعرية ؟ مفهومها عند النقاد العرب والغرب قدامى ومحدثين ؟ ما هي الملامح الشعرية التي قامت عليها القصيدة ؟ وما مواطن الجمال فيها؟، فسعينا للإجابة عن هذه التساؤلات من خلال قراءتنا لهذه القصيدة الإبداعية في ضوء مصطلح نقدي قديم حديث، ضمن خطة فرضتها عناصر البحث تمثلت في:

فصل أوّل نظري تحت عنوان: المفهوم والنشأة، تناولنا فيه أربعة مطالب: المطلب الأوّل بعنوان: ماهية الشعرية، يندرج تحته عنصرين: العنصر الأوّل تعريف الشعرية لغة، العنصر الثاني: تعريف

الشعرية اصطلاحا، أمّا المطلب الثاني فجاء بعنوان أصول الشعرية: يحوي عنصرين: العنصر الأوّل: أصول الشعرية في التراث الإغريقي، والعنصر الثاني بعنوان: أصول الشعرية في النقد العربي. أمّا المطلب الثالث فكان معنونا بـ: الشعرية بين النقدين الغربي والعربي، يندرج تحته عنصرين: أولا في النقد الغربي، ثانيا في النقد العربي، أمّا المطلب الرابع فوسمناه: موضوع الشعرية.

أمّا الفصل الثاني: فكان دراسة تطبيقية معنونة بـ: ملامح الشعرية في قصيدة مديح الظل العالي، بمدخل للفصل تطرقنا فيه لنبذة عن محمود درويش اندرج تحته عدة عناصر: حياته الدراسة والسياسة شعره مؤلفاته جوائزه وفاته، ثم أربع مطالب للملامح الشعرية في القصيدة تمثلت في: المطلب الأول: شعرية التكرار، المطلب الثاني: شعرية الرمز، المطلب الثالث: شعرية التوازي، المطلب الرابع: شعرية التناص.

وفي الأخير أنهينا خطة البحث بخاتمة ملمة بأهم نتائج الدراسة التي توصلنا إليها في رحلة البحث نظريا وتطبيقيا.

أمّا عن المنهج المتبع فقد اعتمدنا المنهج "الوصفي التحليلي" الذي يعد أداة تفتح سبل الحوار بين القارئ والنص لحل شفرة المعنى الباطن بالمعنى الظاهر واستكشاف مواطن الجمال في القصيدة، كما اقتضى موضوع البحث المنهج "التاريخي" في رصد نشأة الشعرية وتطور هذا المصطلح عبر فترات من الزمن.

أمّا عن مادة هذا البحث فقد اعتمدنا على عدة مصادر ومراجع أهمها: ديوان مديح الظل العالي، حسن ناظم "مفاهيم الشعرية"، كمال أبو ديب "في الشعرية"، أدونيس "زمن الشعر"، صلاح فضل "أساليب الشعرية المعاصرة"، إضافة إلى مراجع أجنبية: رومان جاكبسون "قضايا الشعرية" تزفيطان تودوروف "الشعرية".

وكأي بحث لم تخل هذه الدراسة من صعوبات كان أبرزها: صعوبة الحصول على بعض المراجع وتشعب موضوع الشعرية و اختلاف مفاهيمها تبعا لاختلاف وجهات نظر الدارسين لها في

الحقل الغربي والعربي، كذلك كثرة الدراسات حول هذا الموضوع كان له جانبين في سير عملنا فهذه الدراسات السابقة- رغم أنّ معظمها لم يتطرق لدراسة هذه القصيدة بالذات مديح الظل العالي- ساعدتنا على تبسيط البحث من جهة، ومن جهة أخرى ألزمتنا على البحث بأسلوبنا الخاص.

وفي الختام نتوجه بالشكر والعرفان إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إكمال رحلة البحث وعلى رأسهم الأستاذ المشرف: "يوسف بديدة" الذي أنار لنا الدرب بتوجيهاته وإرشاداته وحرصه على إنجاز هذا العمل على أحسن وجه.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول:

الشعرية المفهوم والنشأة

المطلب الأول: مفهوم الشعرية

المطلب الثاني: أصولها

المطلب الثالث: الشعرية في النقد الغربي والنقد العربي

المطلب الرابع: موضوعها

تثير الشعرية جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية بسبب تنوع تعريفاتها واختلاف النقاد في طرحهم لها، فهي تعد من المرتكزات النقدية الحديثة التي تسعى إلى اكتشاف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية، وقد كان البحث في قوانين العمل الأدبي هو مجال اشتغالها منذ القدم، فكان أوّل استخدام لهذا المصطلح في كتاب "فن الشعر" لأرسطو (322ق م) حيث استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية، كما طُرح هذا المصطلح بعدة تسميات (الشاعرية ..الأدبية ..علم الأدب.. الفن الإبداعي.. فن النظم.. فن الشعر.. بوطيقا...) وهذه التسميات تشكل حقل معرفي واحد.

إنّ هذا الجدل الذي خلقه مصطلح الشعرية جعل النقاد يتوسعون فيه ويقدمون رآهم حوله، لذلك سنطرح في هذا الجزء النظري من البحث أهم التعريفات لمصطلح الشعرية، كما سنبحث في الأصول وماهية هذا المصطلح لدى النقاد ونقدم بعض الأفكار لنقاد غرب وعرب قدامى ومحدثين حول مصطلح الشعرية.

المطلب الأول: مفهوم الشعرية

يعد مصطلح "الشعرية" من أكثر المصطلحات النقدية تغيرا واختلافا بين الدارسين، هذا المصطلح شغل العديد من النقاد قدامى ومحدثين ومن هنا راحوا يحددون مفاهيم الشعرية وجذورها وملامحها بهدف الوقوف على جمالية الخطاب الأدبي ومدى تأثيره على القارئ، فجاءت الشعرية محاولة وضع نظرية عامة للأدب وباحثة عن قوانين الإبداع الأدبي « بوصفه نصا وليس أثرا أدبيا يندرج تحت منجز الممارسة الأدبية ببيئة من البيئات، وبذلك تكون الغاية المثلى هي استنطاق النص لمعرفة الإبداع داخله دون اللجوء إلى مألوف الأساليب القديمة في التعامل مع النصوص ومعيارها »[1]، ونظرا للطبيعة الزئبقية لهذا المصطلح فإنّه يعد من الصعوبة بمكان الخروج بمفهوم محدد ودقيق، وفيما يلي سندرج بعض التعريفات اللغوية والاصطلاحية " للشعرية ".

[1] – مفتاح عبد الجليل، نظرية الشعر المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص 68.

أولًا: الشعرية لغة

جاء في **القاموس المحيط للفيروز أبادي** قوله: « الشعرية من شَعَرَ شِعْرًا أو شعرًا (شِعْرَةً) وشعورًا وشعورا ومشعورًا ومشعورة ... وأشعره الأمر به أعمله والشعر على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرًا »[1]، وجاء في **مقاييس اللغة** أنّ « الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على عِلْم وعَلَمٍ ...شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له»[2]، وتحدث **الزبيدي** في معجمه "تاج العروس " قائلا: « الشعرية من الشعر يعبر عن الكذب والشاعر الكاذب، حتى سموا الأدّلة الكاذبة بالأدلة الشعرية »[3]، ولهذا قال الله تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ﴾[4]، أما الزمخشري فيقول: « شعر فلان: قال الشعر ...وما شعرت به: ما فطنت له وما عَلِمْتُهُ »[5].

ومن خلال التعريفات السابقة نجد أن المعنى اللغوي لمصطلح "الشعرية" جاء بمعنى العلم والفطنة والدراية، والكلام المنظوم؛ أي الشعر الذي تشكلت منه لفظة "الشعرية"، التي كانت في القديم تعني القوالب الجاهزة، والمعايير والقواعد المثبتة؛ بمعنى أنّها كانت شكلية (جمالية) عكس الشعرية في الحديث التي تعتمد على تقديم رؤية جديدة أساسها العلاقات الداخلية للنّص الأدبي بغضّ النظر عن كونه سردا أو شعرا.

ثانيًا: الشعرية اصطلاحا

ذكرنا سابقا أنّ هذا المصطلح خلق اختلافا كبيرا بين النقاد، هذا الاختلاف انعكس على تحديد مفهومه الاصطلاحي، حيث فوضى المصطلحات والمفاهيم شكّلت أزمة شائعة في متون المؤلفات

[1]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (ش،ع، ر)، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005، ج 2، ص 58.

[2]- ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (ش،ع، ر)، دار الجيل، ط1، 1991،ج3، ص209.

[3]- الزبيدي، تاج العروس، باب الراء، د ت، ج 12، ص 180.

[4]- الشعراء، الآية 224.

[5]- الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (ش، ع، ر)، دار صادر، بيروت، 2003، ص331.

العربية المعاصرة، فنجد حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية " يقول: « يبدو أنّنا نواجه – من جهة أولى – مفهوما واحدا لمصطلحات مختلفة ويبدو بارزا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء»[1]، فالناقد يشير إلى إشكالية تداخل المصطلحات والمفاهيم، فتعددت مفاهيم مصطلح "الشعرية" فهي في رأي **حسن ناظم** « محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفها فنا لفظيا، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذا تشخص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللّغات »[2]؛ أي أنّها محاولة الكشف عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع والبحث في بنية النّص لاستخلاص مكامن الجمال فيه.

أمّا **نور الدين السّد** فيعرف الشعرية بقوله: « ظاهرة جمالية تمنح الخطاب الأدبي خصوصية، وتحدث في تشكيل اللغة في الخطاب الأدبي وتبرز بوضوح كلما بلغت صيغة الكلام مستوى يوحي بطاقات دلالية كثيفة »[3]؛ فالشعرية حسب تعريفه ظاهرة جمالية تميز النص الأدبي من خلال البحث عن دلالات كثيفة داخله.

أمّا **مرشد الزبيدي** فيرى أنّ: « الشعرية ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء ...، والشعرية ليست فن الشعر، لأنّ فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض ...، والشعرية ليست الشعر ولا نظرية الشعر ...، إنّ الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرا وما يسبغ على حيز الشعر صفة الشعر ولعلها جوهره المطلق »[4]؛ ومنه فالشعرية حسب هذا التعريف هي جوهر النص الشعري، ولبّ الشعر وروحه وما يجعل الشعر شعرا، فالزبيدي هنا ضيّق مجال الشعرية وحصرها في شعرية الشعر.

المطلب الثاني: أصول الشعرية

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص 11.

[2]– نفسه، ص 9.

[3]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997، ص 95.

[4]– مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 104.

إنّ الشعرية وكأيّ منهج أو نظرية أو ظاهرة نقدية ما لها بداياتها ونواتها الأولى، لذا سنتطرق في هذا المطلب إلى أصول هذه الظاهرة وبداياتها الأولى.

أولًا: عند الغرب

شهدت الشعرية اختلافا بين النقاد الغربيين على المستوى الاصطلاحي وكذا في تحديد ماهيتها، فقد أُختلف في كونها نظرية أو منهجا أو وظيفة من وظائف اللغة ...، ولهذا فالشعرية «تعد من النظريات الأدبية الحديثة، فإنّها في حقيقة أمرها تعد امتداد لحلم النقاد القدامى ورغبتهم في إرساء قواعد أدبية ونقدية تضاهي في دقتها القواعد و المعادلات العلمية، وهو حلم بدأ منذ عهد أفلاطون الذي أكده في محاورة "ايون" في عام 532 قبل الميلاد، ثم جاء أرسطو بعده ليقننه في كتابه الرائد "فن الشعر" أو "البويطيقا " التي تعني "الشعرية"؛ أي أنّ النظرية الشعرية الحديثة اشتقت اسمها من عنوان كتاب أرسطو »[1]؛ والمقصود من هذا الكلام أنّ الشعرية نابعة من كتاب أرسطو "فن الشعر"، وأنّ هذا الكتاب حوي النواة الأولى للشعرية.

إنّ المتتبع لجذور الشعرية وتاريخها يجدها تعود في أصولها الغربية إلى العهد اليوناني، حين برزت نظرية المحاكاة عند الفلاسفة الإغريق، وهي مفهوم ورد في الثقافة اليونانية على أساس أنّه يشكل علاقة العمل الأدبي بالواقع، وتبرز هذه العلاقة في فلسفة أفلاطون وأرسطو، وإذا أردنا أن نتوصل إلى مصطلح (الشعرية) عند (أفلاطون) وجب أن نتطرق إلى نظريته في المحاكاة، وبخاصة فيما تعلق منها بالشعر، فهي تبيّن الصلة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه، ولكن الفروق بين هذا الشيء والنموذج كثيرة وأهمها: النموذج باق وخالد، في حين أن جمالية الأشياء عابرة و زائلة، وجمال النموذج عقلي لأنّه يعود إلى عالم المثل، وفي حين أنّ جمال الأشياء أرضي، وبذلك فليس للجميل من أثر في عالمنا الأرضي والموجود منه صورة زائفة وعابرة »[2]، نرى من خلال هذا القول أنّ الشعرية تقوم على تشكيل

[1]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003 ص378.

[2]- خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص29.

علاقة العمل الفنّي والأدبي وتربطه بالواقع، وهذه العلاقة تظهر في فلسفة أفلاطون وأرسطو القائمة على المحاكاة، بحيث يحاكي العمل الفنّي شيئا موجود لكنّه ليس حقيقيا، وما هو إلاّ شبح وخيال وأنّ الأشياء زائلة عابرة في حين جمال الأشياء أرضي و الموجود ما هو إلاّ صورة مزيفة.

أمّا أرسطو فيعدّ كتابه "فن الشعر" « أوّل كتاب نقدي منهجي في الشعرية الغربية، حيث فصل الشعرية عن الفلسفة ولم يجعلها تابعة لها في نظرية المحاكاة، فقد كانت المحاكاة الفلسفية هي الأساس والغاية عند أفلاطون، ولكن أرسطو ذهب إلى أنّ الشعرية غاية في ذاتها »[1]، وكما ذكر **رابح بوحوش** « ... إنّ الشعرية العامة يمكن أن تتحدد في ثلاثة أنواع مختلفة: في القصيد المثالي، في الملحمة والمأساة والملهاة، وهذه الأنواع الثلاثة يمكن اختزالها في نوعين فحسب، يتمثل أحدهما في الفعل والآخر في السرد»[2]؛ أي أنّ المحاكاة عنده تتجلى في التراجيديا والكوميديا والملحمة، وقد نظر إليها من خلال بنية العمل الشعري، فالفن عنده هو الأول والأخير، إذ على الفنان أن يرسم الواقع ويفكك عناصره ويعيد تركيبه من جديد تركيبا فنيا.

فعلى حد تعبير تزفيطان تودورف يعد كتاب أرسطو "فن الشعر" أوّل كتاب خصص بأكمله لنظرية الأدب، حيث يقول تودوروف: « إنّ مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، وهو أوّل كتاب خصص بكامله في نظرية الأدب »[3]، فكتابه يعدّ مرجع في البحث عن الجذور الأولى للشعرية، فأرسطو قدّم الشعرية من خلال مفهومه للشعر الذي هو « محاكاة تتسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد وهي الإيقاع، الانسجام واللغة »[4]؛ فالشعر عنده هو محاكاة تتجاوز الواقع من خلال تقديم رؤية جمالية؛ أي عدم نقل الواقع كما هو بل استشراف المستقبل، وأرسطو هو أوّل من استخدم هذا المصطلح الذي ركّز فيه على عنصرين مهمين في العمل الأدبي هما: الشكل والمضمون وجعل « الشعر صنعة فنية وإنّ فن الشاعر يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل

[1]- خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص44.

[2]- رابح بوحوش، اللسانيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ط1، 2006، ص71-72.

[3] - تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1990، ص12.

[4]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص 40.

الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية، مستندا إلى المحاكاة في العنصر الشعري »[1]، فما يجعل من العمل الأدبي عملا شعريا هو حسن صياغة وتنظيم الشاعر لذلك العمل باعتبار الشعر صنعة فنية وذلك بإضافة صور تتجاوز الواقع وعدم نقل الحدث كما هو وهذا ما يحقق الجمالية أو الشعرية حسب تصوره.

ثانيًا: عند العرب

ارتبطت الشعرية عند العرب بالشعر، فالعرب أمّة شاعرة، وكان شعرهم ثريا بالغنائية مختلفا عن الشعر اليوناني وغيره، ولذلك وضع النقاد القدامى قواعد وقوانين يميزون بواسطتها الجميل من القبيح، وقد أجمع النقاد على أنّ الشعرية في الوزن والقافية أولا وقبل كل شيء، ومن الذين تبنوا هذا الرأي نجد قدامه بن جعفر الذي قابل الشعر بالنثر على أساس بنيته الإيقاعية في قوله: « قول موزون مقفى يدل على معنى »[2]؛ أي كلام تحكمه معايير وضوابط (الوزن والقافية) مما يجعله يحمل معنى.

كما ارتبطت مسألة الشعرية في النقد العربي القديم باللفظ والمعنى، ويعد الجاحظ أوّل المشتغلين بهذه المسالة حيث يقول: « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنّما الشأن إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[3]، فالجاحظ هنا من خلال قوله ضبط معايير جمالية الشعر من إقامة الوزن وتخير اللفظ، وجودة السبك... فحسب قوله المعاني موجودة لكن الجمالية تكمن في جودة صياغتها.

وكذلك أبو هلال العسكري نجده لا يختلف عن الجاحظ في تصوره لمفهوم الشعرية من خلال اهتمامه باللفظ بل نجده يكرر عبارة الجاحظ في قوله: « وليس الشّأن في إبراز المعاني، لأنّ المعاني

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص 25,26 .

[2]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978، ص15.

[3]- الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج3، ص132.

يعرفها العربي والعجمي؛ وإنّما في جودة اللفظ و صفاته وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والخلو من أوزار النظم والتأليف وليس يطلب المعنى إلاّ أن يكون صوابا »[1]، ومن أنصار اللفظ أيضا نجد قدامه بن جعفر، ابن رشيق ...، وفي مقابل هذا نجد أنصار المعنى في تمسكهم بنبل الفكرة وجودتها وشعريتها أي شعرية المعنى قبل اللفظ ومنهم ابن طباطبا، فالشعر عنده رسالة اجتماعية تؤدي وظيفة وتوجه السلوك الإنساني، كما نجد من أنصار المعنى ابن جني في كتابه "الخصائص" يذهب إلى أنّ المعنى أقوى عند العرب وأفخم قدرا في نفوسهم حيث العرب « تعنى بألفاظها لأنّها عنوان معانيها، والألفاظ خدم للمعاني، والمخدوم أشرف من الخادم »[2]. فجمالية الشعر عند هؤلاء تكمن في المعنى الشعر وسيلة تنقل من خلالها المشاعر والمعاني.

ولم يتوقف هذا الخلاف بين الاتجاهين إلاّ بنظرية " النظم " التي قدمها الجرجاني، فاللفظ عنده مجرد وسيلة من وسائل الإشارة إلى موضوع ما فيقول: « الألفاظ المفردة هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأنّ يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد وهذا علم شريف »[3]، فالشعرية عنده تمثلت في الكشف عن قوانين إبداعية من خلال النحو الذي يكشف لنا المعاني.

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ جمالية الشعرية العربية عند هؤلاء النقاد كانت في اللفظ عند بعضهم وفي المعنى عند البعض الآخر وفي طور آخر تكمن في الجمع بينهما لفظا ومعنا.

المطلب الثالث: الشعرية في النقد الغربي والعربي

[1] - أبو الهلال العسكري، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو فضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1986، ص 57-58.

[2] – ابن جني، الخصائص، تح: محمد النّجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، د ت، ج1، ص215.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تصحيح وتع: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص415.

لابدّ لنا ونحن نخوض في مفهوم الشعرية والتعرف أكثر على هذه الظاهرة النقدية أن نقدم وجهة نظر النقاد الغربيين فيها – من جهة – والنقاد العرب – من جهة أخرى –، والبحث في كل هذه المفاهيم النقدية للشعرية سواء في النقد الغربي أو النقد العربي.

أولًا: في النقد الغربي

1– في التراث البلاغي الإغريقي:

إنّ موضوع الشعرية وفضاءاتها من أشهر مجالات البحث الأدبي في النقد المعاصر، لكن بوادره كانت منذ العهد اليوناني، لم تكن بهذه الدقة والكمال لكنها كانت أوّل من أصّل لهذا المفهوم؛ حيث تمثل في أفكار كل من الفيلسوفين (أفلاطون وأرسطو)، فكانت الإرهاصات الأولى لهذا المصطلح:

أ– أفلاطون:

اهتم اليونانيون بالشعر كونه أقدم الصناعات التي عرفها الناس، فقدسوه ووظفوه لرسم حياتهم اليومية وتمجيد البطولات وتخليد الشخصيات ...، وارتفعوا بالشعراء إلى درجة الألوهية وقدم الفلاسفة نظريات علمية ومعرفية، ومنهم أفلاطون الذي تمثلت الشعرية عنده من خلال الطرح الذي قدمه لماهية الحقيقة التي قسمها إلى ثلاثة أقسام هي:

1– منزلة الصنع الحقيقي؛ أي الخلق وهو عمل الله صانع المثال.

2– الصنع الإنساني وهو ما يقع على إفراد الأشياء المصنوعة.

3– المحاكاة وهي خلق المظاهر لا الحقائق[1].

[1]– مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص 89.

ومن خلال هذا التقسيم نجد أنّ أفلاطون قد وضع مستويات للحقيقة، الحقيقة المثلى وهي أرقى الحقائق والتي هي من صنع الخالق، ثم الحقيقة الإنسانية أو الحقيقة التي يضعها الإنسان حسب تصوره للأشياء المصنوعة، ثم في المستوى الثالث نجد المحاكاة التي هي تصوير المظاهر، لا الحقائق أي محاكاة المحاكاة.

وإذا أردنا أن نتحدث عن الشعرية عند أفلاطون وجب علينا أن نتطرق إلى نظرية المحاكاة، لأنّ الشعرية عنده تقوم على المحاكاة، التي « تبتعد كثيرا عن الحقيقة والعقل ولا تتوجه نحو غاية سليمة»[1]، فحسب أفلاطون الإنسان الصانع هو مزيف لعالم المثل، والشاعر صاحب المحاكاة الثانية لعالم المثل؛ أي محاكاة لمحاكاة وتزييف لتزييف كما أنّ المحاكاة عنده لعب وعبث بما هو مقدس ومثالي، واعتبر المحاكاة الشعرية تحط من منزلة الشعر، فالجمالية في نظر أفلاطون تكمن في عالم المثل أي أنّها من صنع الخالق وإنّ أي نقل أو تصوير ثان لهذه الحقائق هو إنقاص لها وأنّها تعد رسما للمظاهر لا الحقائق، فشعريته تنحصر في كل ما هو مثالي، وغير ذلك هو تزييف لهذه المثالية.

ب– أرسطو:

يعد أرسطو أوّل من أرسى مبادئ الشعرية في كتابه "فن الشعر" « هذا الكتاب الذي لم يشغل سوى خمس عشرة صفحة بمجموع عشرة آلاف كلمة باللغة اليونانية في النسخة المحفوظة في متحف برلين، والذي شغل من عمره ثلاث عشرة سنة، فقد ألفه بين سنتي (335 ق م و322 ق م) و هي سنة وفاته، وقد قضى هذه السنوات باذلا جهدا منهجيا منظما وصارما في التدقيق العلمي الذي لا نكاد نعثر له على نظير، بذله في وصف واستقراء النصوص الأدبية التراثية اليونانية »[2]، وقد تحدث فيه عن مبدأ "المحاكاة "ومهد للشعرية إذ «لم يكن أرسطو أول من قال بأنّ الفن محاكاة فقد كان ذاك قولا سائدا في بلاد اليونان استعمله السوفسطائيون كما استعمله أفلاطون، ولكن أرسطو نفث فيه

[1] – مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، ص 89.

[2] - سعاد عون، شعرية السرد في قصص غادة السمّان المجموعة القصصية " القمر المربع " أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة ، 2013,2014، ص 26.

معنى لم يعرف من قبل ولا يشاركه فيه أحد، فأستاذه أفلاطون استعمل لفظ المحاكاة أولا في معنى التقليد ثم بدأ يزيد المعنى عمقا وتركيزا كلما تقدمت به السن وتطورت أفكاره »[1]؛ فالمحاكاة عند أرسطو تحوير لمحاكاة أستاذه و« جوهر ذلك التحوير في وجهة النظر بين أفلاطون وأرسطو يفرضه وضع المحاكاة، أفلاطون يعتبر كل قصيدة هي سرد ...، وإلى جانب السرد الخالص والمحكي الخالص يضع السرد المحاكاتي وهو خطاب مباشر يوهم بأنّ قائله شخص آخر غير الشاعر، وبذلك فإنّ النّص المحاكاتي بصورة تامة بالنسبة له هو النّص المسرحي.

وأخيرا يميّز أفلاطون المحكي المختلط أي تعاقب السرد الخالص والحوار كما هو الحال عند هوميروس أنموذج الشعر الملحميين، وعلى عكس من ذلك يرى أرسطو أنّ المحكي الدرامي والمحكي الملحمي في التراجيديا و الملحمة هما صيغتان للمحاكاتي وبعبارة أخرى فإنّ المحاكاة تحتل في نظامه وعلى عكس أفلاطون مجموع المجال الشعري »[2]، إنّ أرسطو اشترك مع أستاذه في طرحه لنظرية المحاكاة التي لم تقتصر عليه وعلى أستاذه فقط، بل كانت نظرية سائدة في الفلسفة اليونانية آنذاك، محاكاة أفلاطون كانت بمعنى التقليد و إعادة تصوير لما هو موجود في عالم المثل، أمّا أرسطو فقد خرج عن مفهوم أستاذه للمحاكاة، ولم يكن من القائلين بأنّ الفن محاكاة بل قدم نظرية جديدة تقوم على أنّ القصيدة هي سرد خالص يقابله سرد محاكى هو الخطاب المباشر.

وحسب رأي **بيير شارتييه** فإنّه لا ينبغي أن نفهم من مصطلح المحاكاة الأرسطي مجرد استنساخ لموضوعها، فلا بدّ من الإلحاح على الطابع الإبداعي لها؛ إذ ينبغي على الشاعر المحاكي أن يؤلف قصة وفق قوانين الفن أو تقنياته التي حددها أرسطو، وبذلك يتحقق لدينا مفهوم "الشعرية" أو فن الشعر بهذا العبور من الموضوع المحاكي إلى الموضوع الممثل »[3]، بمعنى أن لا تكون المحاكاة مجرد

[1] - ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس، تح و تع: محمد سليم سامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، الكتاب الثالث والعشرون، 1971م، ص 12.

[2] - بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر بلغدير، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 18.

[3] - نفسه، ص19.

نسخ ونقل للواقع فقط، بل إضافة لمسة إبداعية وتقنية خاصة تبرز أسلوب الشاعر، وهذه هي خصائص الشعرية.

2. عند النقاد الغرب المحدثين:

لقيت الشعرية رواجا وإقبالا كبيرا في الميدان الشعري والنقدي الغربي، من خلال مجهودات ودراسات النقاد الغربيين والتنظير لها في كتاباتهم كل حسب تصوره، فألّفوا فيها العديد من الكتب لتوضيحها (جون كوين "في الشعرية"، رومان جاكبسون "قضايا الشعرية"، تزفيطان تودوروف" الشعرية ") وغيرهم...

أ- رومان جاكبسون:

إنّ أوّل محاولة في تأسيس الشعرية الحديثة وتحديد هذا المصطلح تعود إلى الشكلانيين الروس، لأنّ تركيزهم على « الشعرية يهدف إلى تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب، والتي لم تهتم بأدبية الأدب واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حدد الشكلانيون مفهوم الشعرية باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية وبها يتم التوصل إلى الخصائص النوعية للأدب أو ما يجعل من العمل خطابا أدبيا»[1]؛ أي البحث في أدبية الخطاب الأدبي وتمييز الظواهر التي تصنع الجمالية فيه.

فقد غدا موضوع الشعرية من المواضيع التي لاقت اهتمام العديد من النقاد المحدثين، وكان جاكبسون من السباقين في هذا المجال، إذ بحث عن أدبية الأدب في مقولته الشهيرة « إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب إنّما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا »[2]؛ أي أنّ الشعرية عنده تكمن في أدبية الأدب والمفهوم الواسع للكلمة لا في الشعر فحسب.

[1] - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 12.

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 79.

كما حدّد مفهوم شعريته من خلال السؤال الذي طرحه (ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملا فنيا؟) ضمن مقاله "الشعرية واللسانيات" « فالقضية الأساسية في شعرية جاكبسون هي قضية الأدبية، بمعنى آخر ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملا فنيا؟ وباعتبار الأدب كلاما بمعنى أنّ مادته الخام هي اللغة واللسانيات على حد قوله: هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية، ولكي نستوعب مختلف البنيان كان لزاما عليها ألاّ تختزل في الجملة أو تكون مرادفة للنحو، فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول »[1]، ومن خلال هذا السؤال يتحدّد مفهوم الشعرية عنده أنّها « تحليل العناصر اللسانية التي تكون العمل الفني حيث يتم التركيز على الخاصية اللفظية، اللغوية تحديدا »[2]، فجاكبسون ربط الشعرية باللسانيات من خلال اعتبار الخطاب الأدبي بنية نصية بحاجة إلى الغوص فيها وتفكيكها للبحث عن الجمالية بالتحليل البنيوي للجملة، كما اعتبرها أنّها « ذلك النوع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية »[3].

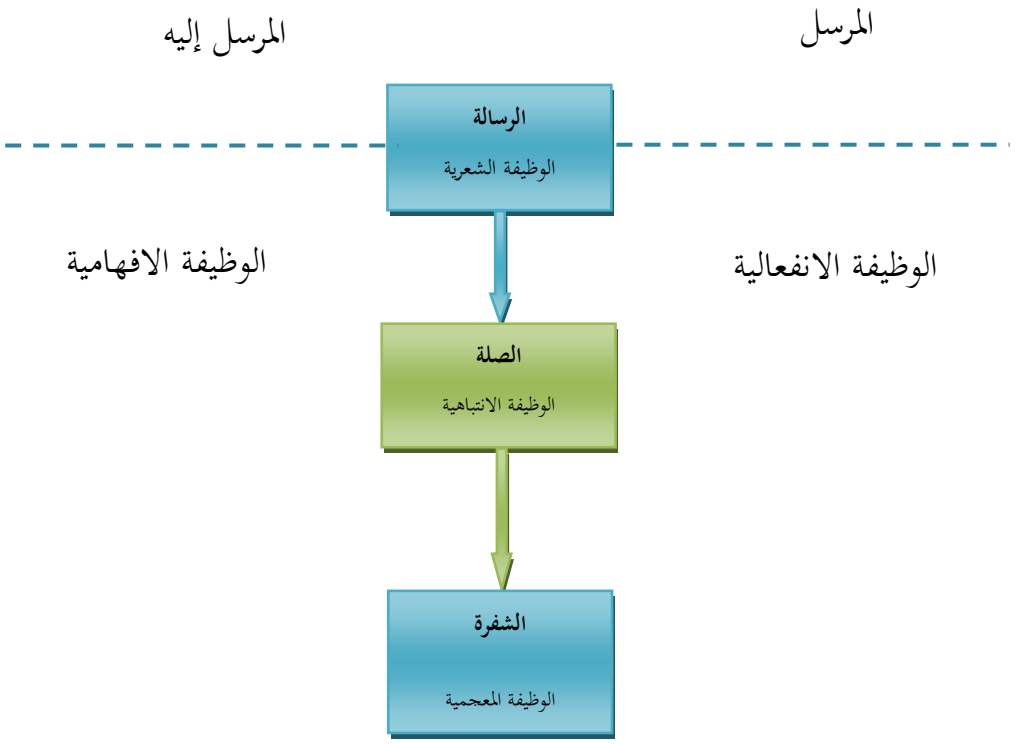
يركّز جاكبسون على الوظيفة الشعرية للغة التي تبحث في المعنى الواسع للكلمة أي أنّه « يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص »[4]، ومن العناصر الجمالية لديه والتي تحقق للنّص الإبداعي شعريته نجد فاعلية اللغة من خلال الوظيفة الشعرية وجمالية الغموض ومفارقة القافية، كما قدّم جاكبسون ستة عناصر تحقق التواصل ويبرز علاقة الوظيفة الشعرية بالوظائف الأخرى يوضحها المخطط التالي:

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 8.

[2] - عبدالله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 79.

[3]- رومان جاكبسون، المرجع السابق، ص 24.

[4]- نفسه، ص 35.



مخطط يوضح العملية التواصلية عند "رومان جاكبسون"

يمثل المخطط الأطراف الأساسية في كل عملية تواصلية، (المرسل) – (المرسل إليه)– (الرسالة)–(السياق)– (وسيلة اتصال)– (الشفرة)، كل عنصر من هذه العناصر تولد وظيفة لغوية على هذا النحو الذي يبزه مخطط جاكبسون الشهير[1]، فالوظيفة الشعرية تحدث عند إرسال الرسالة من المرسل إلى المرسل إليه؛ أي نقل وإحداث ردة فعل عند وصول الرسالة للمتلقي في العملية التواصلية، « والوظيفة الشعرية هي الوظيفة التي تستهدف الرسالة وتركز عليها لذاتها، ويتطلب التحليل الدقيق للغة جدية الاعتبار، كما أن محاولة اختزال دائرة الوظيفة الشعرية لا تكون إلاّ للتبسيط، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي الوظيفة المهيمنة والمحددة، مع أنّها لا تلعب في الأنظمة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي عرضي »[2]، فجاكبسون ربط

[1] - يوسف وغليسي، الشعريات و السرديات، (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007. ص19.

[2] – رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 57.

حديثة عن الشعرية بحديثه عن وظائف اللغة وخاصة تركيزه على الوظيفة الشعرية التي أعدّها الوظيفة الفاعلة في تحقيق الشعرية من خلال الانفعال الذي تحدثه أثناء العملية التواصلية.

يتجلى تصور جاكبسون للشعرية في النقاط الآتية:

1-الاستناد إلى المبدأ الشكلي في أنّ اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها.

2- النّص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية وليس أي شيء يقع خارجها.

3- تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف.

4- وطبقا لما جاء في النقطة السابقة (3) ينبثق نسق التوازي.[1]

وما نخلص إليه أنّ الشعرية عند رومان جاكبسون هي جزء من اللسانيات وأنّها تقوم في البحث عن أدبية الأدب ونظرية التبليغ لديه تتحدد بستة وظائف للغة ركز فيها على الوظيفة الشعرية التي تبحث في معنى الكلمة، كما حدّد جاكبسون معايير للشعرية تمثلت في ذاتية اللغة الشعرية و أنّ النص الأدبي في حد ذاته هو ما يميز الوظيفة الشعرية.

ب- تزفيطان تودوروف:

يتجلى مفهوم الشعرية في مؤلفه " الشعرية " الذي حدّد مفهومها وعلاقاتها بالعلوم الأخرى، لذلك يعد « الناقد المهتم الذي عني بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر »[2]، إذ يعد تودوروف من دعاة الشعرية الحديثة، فقد ذهب بمفهومه إلى أنّ الشعرية علم يسعى إلى « معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل ...، وهي

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 98-98.

[2] - فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 102.

تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته وهذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن»[1]؛ أي أنّ الشعرية عنده تقوم على ضبط المعايير التي تشكل الخطاب الأدبي منذ بدايته، كما تدرس المكونات الداخلية للأدب الممكن لا الأدب الحقيقي.

نرى أنّ مفهوم الشعرية عنده نابع من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناته البنيوية والجمالية، إذ نجده قد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على كل ما قدمه المنهج البنيوي من عطاءات بنيوية علمية معرفية، كما دعا إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل العمل الأدبي، وذلك أنّ هناك علاقات بين الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، وإنّ تحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تميزه عن غيره[2]؛ أي أنّه ميز بين الخطاب الأدبي والعمل الأدبي، وإعطاء مفهوم الخطاب الأدبي من خلال تحديد الخصائص التي تميزه عن غيره هذه الخصائص تشكل الشعرية فيه.

كما يرى تودوروف أنّ « موضوع الشعرية ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعد إلاّ تجليا لبنية محدودة وعامة، وليس العمل إلاّ انجازا من انجازاتها الممكنة، ولذلك فإنّ هذا العلم لا يُعنى إلاّ بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تضع قراءة الحدث الأدبي أي الأدبية»[3]، من خلال هذا القول حدد تودوروف موضوع الشعرية الذي يكمن حسبه في الخصائص التي تجعل من العمل عملا أدبيا وليس العمل الأدبي في حد ذاته؛ أي أثر الخطاب الأدبي أو القراءة الثانية للنّص وما تركه من انطباع.

وأخيرا يمكن القول أنّ شعرية تودوروف تقوم على البحث في أدبية الخطاب الأدبي الذي ينشأ بنشوء الأدب نفسه، وليست في الخطابات الأخرى، والبحث في خصائص هذا الخطاب.

---

[1]- مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر في العراق، ص 99.

[2]- ينظر، بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006، ص 44، 45.

[3]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.

ج- جون كوين:

بحث كوين في الخصائص والسمات التي تميز النّص الشعري مثل: الوزن والقافية والاستعارة وغيرها، وقد اقتصرت الشعرية عنده على الشعر حيث هي « علم موضوعه الشعر »[1]، كما ارتبطت الشعرية عنده بالأسلوب إذ يقول: إنّ الشعرية هي « ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب »[2].

كما تطرق كوين إلى قضية الانزياح في الشعر؛ أي الخروج عن المعاني القاموسية، وتوليد دلالات جديدة ويوضح ذلك في قوله: « دون شك فإن الشعرية تترك جانبا كبيرا للتأمل الشخصي، أمّا نحن فنفتقد القاموس الإيحائي الذي يمكننا أن نراجع فيه صلاحية الإسناد الشعري»[3]، وقد جاءت شعريته ذات اتجاه لساني أسلوبي، بحيث بحثت في المكونات الداخلية للنّص الشعري، كما اهتمت بتميّز الأساليب والخروج عن المألوف والقالب الواحد وذلك من خلال ظاهرة الانزياح لتوليد دلالات جديدة وكسر الكلام العادي الجاهز، وهذا ما يكسبها بعض العلمية. وجون كوهن قد ضيّق مجال الشعرية، لنجده قد حصره بحديه الصوتي والدلالي، وفي ذلك يقول: « الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعا له »[4]، ومن خلال الحصر الذي طرحه في نظريته واجه العديد من الانتقادات من قبل النقاد متمثلة في أنّ:

1- نظرية الانزياح عاجزة عن تفسير بعض الأساليب العادية " السهل الممتنع " مثلا التي لها من الخصائص البعيدة عن الانزياح مما يؤلها للاندراج ضمن الأساليب الأدبية.[5]

2- النظرية أوقعت كوين في جزئية وغيبت من مقارباته لأسلوب شعرية النظرة الشمولية لبنية النص الشعري.[6]

---

[1]- محمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح وتع: محمد زغلول سلام، منشاة المعارف الإسكندرية، ط3، 1984، ص09.

[2]- بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، ص 69.

[3]- جون كوين، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص295.

[4]- بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 64.

[5]- بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية ، في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين ص 77.

[6]- نفسه، ص 16.

نستنتج مما سبق أنّ شعرية جون كوين قد ارتبطت بالشعر وتلخصت في بحثه عن تميز الأساليب واهتمامه بقضية الانزياح في الشعر الذي يضفي على النّص شاعرية خاصة.

ثانيًا: في النقد العربي

1- في التراث البلاغي العربي:

إنّ مصطلح الشعرية قديم جديد في الوقت نفسه، حيث ظهرت بوادره عند النقاد القدامى والمشترك في كل هذه هو ارتباطها بالشعر من حيث تعريفهم التقليدي له" أنّه كلام يحكمه وزن وقافية"، ومنه فمفهوم الشعرية عندهم ينطلق من تصوّرهم للشعر من خلال أركانه: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، كما عرّفه قدامة بن جعفر، لكن هذا التعريف يغفل بعض العناصر التي أشار إليها الجاحظ كالعاطفة والخيال، المعنى الشكل، والتي عدّها النقاد مقومات الشعر، والشعرية باعتبارها مصطلحا نقديا قائما بذاته « لم يعرفها العرب القدامى بمعناها الحديث، وإنّما ترددت عندهم ألفاظ من قِبل: شاعرية، شعر شاعر، القول الشعري، القول غير الشعري، والأقاويل الشعرية، ثم ولج المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر أو علم الأدب ».

وفي ما يلي سنذكر أبرز النقاد العرب القدامى الذين تناولوا هذا المصطلح:

أ- عبد القاهر الجرجاني (471هـ):

يعدّ الجرجاني أحد أبرز الذين مهدوا للشعرية في النقد القديم بنظرية النظم، كما يقول في ذلك كمال أبو ديب أن الجرجاني: « حاول أن يقيم بناءً نظريا متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه تجسدها النصي »[1]، أي نظم الكلام « من خلال كتابيه المشهورين: " أسرار البلاغة " الذي تناول فيه أساليب البديع ووجّه كل عناية للبواعث النفسية وموقعها في الفؤاد، و" دلائل الإعجاز"

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 8.

الذي فيه بحوث كثيرة هي أصول علم المعاني كما أنّه تحدّث عن الكناية والمجاز والتمثيل والاستعارة...، والكتاب الأوّل أقرب إلى الفلسفة النظرية منه إلى النقد »[1]، فالجرجاني نقض العديد من الأسس التي قام عليها عمود الشعر، فهو لا يعتمد على الوزن والقافية في تحديد شعرية الشعر، وقد تناول في كتابيه إشارات لعلم الشعرية كانت مجال بحث ودراسة للنقاد بعده، فقضية الجرجاني من خلال كتابيه تتجلى في التمييز بين " مستويات الكلام ": الكلام العادي والكلام المعجز. الكلام المبتذل والمتشاكل والكلام الخاصيّ النادر.. في الشعر أو النثر أو فيهما معا. وذلك من خلال السؤال الذي طرحه النقاد العرب في مختلف مراحل النقد العربي، وتطرحه الشعرية المعاصرة اليوم، وهو: ما الذي تتفاضل به البلغاء – شعراء و كتابا – في النظم والنثر؟ أو ما الذي يميز كلاما عن كلام، ويصير به كلام خير من كلام...فالشعرية إذن، في الاستعمال الخاص للغة الذي يسميه النظم[2].

إنّ مصطلح "النظم" الذي قدّمه الجرجاني هو أقرب المصطلحات إلى الشعرية فقد « اعتبر العديد من النقاد المعاصرين هذه النظرية أنّها النموذج الأكمل أو الصياغة النهائية للشعرية العربية القديمة »[3]، كما تعدّ نظرية النظم للجرجاني من النظريات التي مهّدت للشعرية التي كانت محلّ اهتمام العديد من النقاد، إذ يقول: « وقد عملت على تعظيم شأن النظم، وتفخيم قدره والتنويه بذكره، وإجماعهم أنّ لا فضل مع عدم ولا قدر لكلام إذ هو لا يستقيم به ...، وإنّه القطب الذي عليه المدار والعمود الذي به الاستقلال »[4]، هنا يؤكّد الجرجاني على أهمية نظرية النظم في استقامة الكلام.

فالجمالية عنده تكمن في نظرية النظم التي عرفها بقوله: « أن تضع كلاما الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها »[5]، هذه النظرية التي أخذها أساسا من نظرية البلاغة والنقد

[1]- ينظر، صالح بلعيد، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991، ص08.

[2]- ينظر، طراد الكبيسي، في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 69-70.

[3]- محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها، الدار البيضاء، 1984 ، ص38.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص69.

[5]- نفسه، ص70.

والموضوعات التي دخلت في نظرية النظم ليست جديدة، "وإنّما الجدة فيها استغلالها في تصوير محاسن الكلام وإظهار ما فيه من روعة وتأثير"[1]؛ أي أنّ نظرية النظم لم تأت من عدم بل شملت أيضا علم المعاني والبيان والبديع ...، فالفكرة ليست لمن ابتكرها أوّل مرة بل لمن طورها.

ب- حازم القرطاجني (ت 684هـ):

يعدّ القرطاجني من أهمّ النقاد المنظرين للشعرية، التي عدّها مجموعة من القوانين والقواعد التي تضبط عملية الصناعة الشعرية، فالشّعر في تصوّره هو: « إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده ، أو التخلي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده »[2]، كما عرّف الشعر أيضا بقوله: « إنّ الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليه ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك عن طلبه أو الهرب منه بما يتخيل حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن من إغراب فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها »[3]؛ فالشعر عنده تحكمه معايير وقواعد كالوزن والقافية مما يترك أثرا في النفس من تحبيب أو تكريه، من خلال صدق الكلام وحسن تأليفه وارتباطه ببعض الخيال لحدوث الانفعال والتأثير في النفس.

كما تحدّث في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"« ...عن شعرية الشعر، والقول الشعري، ولم يكن المقصود بهما الشعر ولا النظم وإنّما نلمس في حديثه شيء من معاني كلمة الشعرية حين ربط بين صفة الشعرية وبين التخييل »[4].

فشعرية القرطاجني تقوم على عنصر المحاكاة التي نظر لها "أرسطو" فيما سبق، وتقوم على عنصرين أساسيين هما: النظم و التخييل الذي عرفه بقوله: « أن تتمثّل للسامع مع لفظ الشاعر

[1]- أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1، 1973، ص51.

[2]- نوارة ولد أحمد، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدسة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص23.

[3]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 12.

[4]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص77.

المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الأنقاض »[1]؛ أي أنّه يتحدث في هذا التعريف عن العملية التواصلية بين صاحب العمل الأدبي و المتلقي الذي يتخيل في ذهنه صورا لهذا العمل حسب ميولاته و أهوائه، إذ يقول: « ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس و تحريكها، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة و التأثر لها »[2]، فالمحاكاة ليست وحدها التي تحقق الجمالية الشعرية عنده، بل تحتاج إلى إبداع وحسن تركيب، وقد ركّز كثيرا على عنصر الإبداع أو التخييل، بحيث يقول: « المعتبر في حقيقة الشعر إنّما هو التخييل و المحاكاة في أي معنى اتفق ذلك »[3].

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ أساسيات الشعرية عند القرطاجني تتجسّد في ثلاث عناصر وهي: المحاكاة والتخييل والنظم، وعنصر التخييل هو الذي يحقق الوظيفة الشعرية لأنّ: « التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة الوزن»[4]، فكل هذه العناصر تشكّل خصائص الشعرية التي تعطي قيمة جمالية للمتلقي حسب القرطاجني، فقد شبّه الكلام بالحلي الذي يزداد حسنه في الجيد الحسن، فجاء في كتابه المنهاج «فكما أنّ الحلي يزداد حسنه في الجيد الحسن، فكذلك النظم إنّما يظهر حسنه في المنحى الحسن»[5]، لقد وضع قوانين في الصناعة الشعرية تدرس العمل الأدبي، وجمع كل هذه المعطيات في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، ليتعلم الناقد المنهاج الذي يقوم عليه الشعر ويتمكن من تحليله وتقييمه وتذوقه.

[1] – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.
[2] – نفسه، ص121.
[3] – نفسه، ص 21.
[4] – نفسه، ص 89.
[5] – حازم القرطاجنيي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص342.

2- عند النقاد العرب المحدثين:

لم تخل الساحة النقدية العربية المعاصرة من تناول هذا المصطلح، فقد شغلت " الشعرية " اهتمام العديد من النّقاد العرب المحدثين، فسعوا في أعمالهم إلى طرح هذه النظرية النقدية، ومن بين من تحدّث عنها وتطرق لها في كتاباته نجد:

أ-كمال أبو ديب:

من بين أهم النّقاد الذين تطرقوا وبحثوا في "الشعرية " وقدّم فيها نظريته من خلال كتابه "في الشعرية "إذ أنّنا نجد شعريته تعتمد على مفهومين هما: العلائقية والكلّية، فالشعرية عنده هي «خصيصة علائقية؛ أي أنّها تتجسّد في النّص بشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوّلية، سمتها الأساسية يمكن أن تقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية، وإنّما تتحول إلى فعالية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها »[1]؛ أي أنّ الشعرية عنده توصف بكونها كليّة لا خاصية منفردة، تشكل مجموعة من العلاقات المتعلقة ببعضها، وهي تنظر في هذه العلاقات بين مكونات النّص على كافة مستوياته الوزن القافية التركيب ...

كما صرّح أبو ديب « أنّ شعريته شعرية لسانية، والبحث فيها هو البحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النّص على مستويات الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والشكلية »[2]؛ بمعنى البحث في لغة النّص الصوتي والدلالي، وربط الشعرية بالعالم الخارجي، كما تحدّث أبو ديب عن « مفهوم الفجوة أو مسافة التوتر في شعريته والتي تعني خروج الكلمات عن أصلها إلى طبيعة جديدة؛ أي

[1]- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 14.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

الانزياح وهذا الانزياح هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة لأنّ استعمال الألفاظ كما هي في القاموس لا ينتج الشعرية »[1].

أمّا حسن ناظم فيرى في كتابه "مفاهيم شعرية " أنّ أبو ديب يؤكّد على أنّ مكونات الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية فقط، إذ يقول: « يؤكّد كمال أبو ديب في تطبيقاته بالذّات أنّ المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصرة على البنيات اللغوية، فمن الممكن المشروع أن تكون المكونات مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة، أو التجربة أو البنية العقائدية (الاديولوجية)، أو برؤيا العالم بشكل عام »[2]؛ ومن خلال هذا القول نجد أنّ هناك تناقضا كبيرا لأنّه يؤكّد على أنّ شعريته لسانية وهذا يجعلها تخرج عن حيّز اللغة إلى ما هو غير لغوي، وفي الوقت نفسه يؤكّد أنّ الشعرية خصيصة نصّية لا علاقة لها بما هو خارج النّص.

ومنه تتضح شعرية كمال أبو ديب القائمة على مفهومي العلائقية والكلّية، وتأثره بالمفاهيم الغربية في شعريته خاصة "جون كوهن" في مفهومه للانزياح أو الفجوة كما عبر عنها أبو ديب.

ب– أدونيس:

هو من النّقاد الذين اهتموا بقضية" الشعرية" في النقد الحديث متطرقا لها في كتاباته: "زمن الشعر"، "الشعرية العربية" ... فقد قدّم تعريفا لها من خلال تعريفه للشعر الذي يرى أنّه: « قفزة خارج المفاهيم السائدة »[3]؛ أي الخروج عن المتعارف عليه والقوالب الجاهزة، ومنه فالشعرية هي «الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخَلْق، ومن لغة التقرير و الإيضاح إلى لغة الإشارة ومن الجزيئية إلى الكلية، ومن النّمُوذجية إلى الجديد الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل والبحث، والشكل المتحرك، والإيقاع والرؤية المتناهية»[4]، من خلال هذا المفهوم تتحدد عدة نقاط لمفهوم الشعرية عنده:

[1]– ينظر، بشير تاوريريت، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، ص 119، 121.

[2]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

[3]– أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ، ط2، 1978، ص 312.

[4]– بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 25.

(انفتاح النص، وتناسل المعنى، الغموض، الفجائية، الاختلاف، والرؤيا)، فأدونيس يقصد بانفتاح النص أنّ « الشعر لا يوصف، ولا يحدد، ومن لا يعرف الشعر ولا يَحُسه مباشرة يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه» [1]، فهو يؤكد على اتصال الشعر بالعالم الخارجي وأنّ كل عمل شعري لديه علاقة بإيديولوجية أو مجتمع أو رؤية ما.

أمّا الغموض والدور الذي يؤديه لإكساب الخطاب هالة من القدسية فيقول عنه بأنّه « ليس من الضروري حتى تستمتع بالشيء أن تدرك معناه إدراكا شاملا »[2]؛ ويعني هنا أنّه يجب تغيب مرجعية أو دليل ما عن الخطاب الأدبي مما يؤدي الى حدوث غموض ما يخفي خلفه بعض من مقومات ذلك الخطاب، ويعلق بشير تاوريريت على ظاهرة الغموض عند أدونيس فيقول: « إنّ القصيدة المشبعة بثنائية الفكر والمعرفة هي بالضرورة قصيدة غامضة، لأنّ العوامل الفكرية والمعرفية تعمل على شحنها بطاقات إيحائية جديدة»[3]؛ أي أنّ الغموض هنا قد يكون نابع من الفكرة التي يجسدها الخطاب الشعري في ذاته، أو من خلال اللغة المستعملة، أو من تجربته الإبداعية. أمّا الدهشة أو الفجائية التي قال عنها بشير تاوريريت بأنّها القصيدة الغامضة وهي بالأساس مفاجئة ومدهشة وهذه الفجائية تنبع أساسا من الوظيفة الأساسية للشعر »[4]؛ وهذا يعني أنّ الدهشة والفجائية من خلال هذا الطرح هي أكبر أهداف الشعر سعيا للتجسيد. أمّا عن عنصر الاختلاف فهو « جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها »[5]؛ أي أنّه خروج من المألوف. أمّا التخييل (الرؤيا الشعرية) الذي يعرفه بقوله: « هو الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الجديدة، وأعني بالتخييل؛ القوة الرؤياوية التي نستشفها وراء الواقع، فيما يحتضن الواقع؛ أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 59.

[2]- بشير تاوريريت، إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس ، ص37.

[3]- نفسه، ص 42.

[4]- أدونيس، المرجع السابق، ص 9.

[5]- أدونيس، زمن الشعر، ص 11.

فيما تتغرس في الحضور تصبح القصيدة حيّزا يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع ما وراء الواقع الأرض والسماء »[1]، ويقصد مجاوزة الواقع والخروج بالقصيدة إلى عالم الغيب والخيال.

إنّ جل هذه العناصر التي وقف عندها أدونيس يرى بأنّها ضرورية في تشكيل الخطاب الشعري، وقد ركز عليها أكثر من غيرها محاولا وضع أسس الشعرية العربية أسسا تساير مقتضيات الإبداع.

ومنه فالشعرية عنده هي تجاوز الواقع والتنبؤ بما لم يأت بعد وهي حلم لواقع لم يتحقق، كما أنّ الشعرية عنده ترفض سلطة العقل، وتكمن في المفارقات وابتكار صور ومعاني جديدة لذا يقول: «وسر الشعرية هو أن تظل كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم والأشياء أسماء جديدة؛ أي تراها في ضوء جديد واللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده إنّما تبتكر ذاتها من فيما تبتكر ...»[2]، فمفهوم الشعرية عنده تعود إلى بدايات الشعر عند العرب، فهي مقابلة كلامية غير خاضعة لقوانين محددة لأنها متغيرة، فالشعرية هي البحث عن الذات والعودة إليها من خلال اللغة الشعرية التي تتجدد وتبحث عن ذاتها بابتكار لغة أخرى جديدة.

تتضح شعرية أدونيس في طرحه لمفهوم التخييل؛ أي إنّ الشعرية تتحقق في تجاوز الواقع وتقديم رؤى جديدة لم تكن سائدة، واللّغة في ذلك تجدّد نفسها، فجمال القصيدة عنده قائم في ذاتها نابع من جزئياتها وتفاصيلها متفرد عن بقية الإشكال والأنماط الأخرى

المطلب الرابع: موضوع الشعرية

كان الشعر مركزا وانطلاقة الدراسات الشعرية، فمنذ القدم والنقاد يدرسون القضايا القريبة مما ندعوه "شعرية الشعر "، فالشعرية هي البحث في الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، والقوانين التي تحكمه؛ أي البحث في جوهر النّص، فالشعرية « لا تسعى إلى تسمية المعنى، وإنّما

[1]- أدونيس، مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3 ، 1979، ص 138.

[2]- حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2003، ص 66.

تستهدف معرفة القوانين العامة التي تعتمد في ولادة كل نصّ، وفي مقابل العلوم التي هي التحليل النفسي أو الاجتماعي آو سواهم لا تفتش الشعرية عن هذه القوانين إلاّ داخل الأدب نفسه »[1]، كما أنّ الشعرية هي ما يميز الكلام العادي من الكلام الفنّي حيث « تطلق على ما يتحول به الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنيّة إبداعية »[2].

أكّد تودوروف أنّ العمل الأدبي في حد ذاته ليس هو موضوع الشعرية حيث يقول: « ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي »[3]؛ أي أنّ تودوروف يحدد بدقة موضوع الشعرية التي « تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصّا وليس أثرا أدبيا »[4]؛ أي انطلاقا من النّص في حد ذاته باعتباره بنّية منفتحة، فالنّص هو إنتاج القارئ، أما الأثر الأدبي فهو إنتاج المؤلف الحقيقي «وطبقا لهذا ينفي تودوروف أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي بأنّ يكون موضوعا للشعرية ذلك أنّ الأثر الأدبي عمل موجود وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل؛ أي العمل الذي يولد نصوصا لا نهائية»[5].

كما اتسع موضوع الشعرية في النقد الحديث فلم يقتصر العمل الأدبي فقط؛ أي أنّها ليست حكرا على الخطاب الأدبي، فالشعرية الحديثة تتطرق إلى ما هو غير أدبي كالفنون الإبداعية مثل الرسم والسينما...، وهكذا « فالشعرية تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية ولم تقصر الاهتمام على الشعر وحده إنّما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى »[6]؛ بمعنى أنّها تهتم بالعناصر الجمالية في أي نوع من الفنون كالرسم والموسيقى و...

[1]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 23.
[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، د ت، ص 85.
[3]- تزفيطان تودوروف، المرجع السابق، ص 23.
[4]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 33.
[5]- نفسه، ص 34.
[6]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 21.

ويبقى موضوع الشعرية غير واضح الملامح وغير محدد بدقة ويختلف من وجهة نظر كل ناقد، وفي ذلك يقول جيرار جنيت: « إنّ الشعرية علم غير واثق من موضوعه إلى حدّ بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حدّ الآن غير متجانسة وأحيانا غير يقينية »[1].

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، 35.

خلاصة

نخلص فيما سبق إلى أنّ الشعرية هي تقصي الخصائص والقوانين التي تحكم العمل الأدبي، أُختلِفت تسمياتها وتعريفاتها لدى الدارسين، أمّا عن أصل هذا المصطلح فتعود إرهاصاته الأولى إلى التراث الإغريقي وعند أرسطو تحديدا، وبالنسبة للأصول العربية فقد تداول مفهوم هذا المصطلح عند العديد من النقاد بتسميات مختلفة (شاعرية فن الشعر شعرية الشعر ...)، أمّا لدى المحدثين غرب وعرب فشهدت الشعرية اختلافا أيضا حول ضبط المفهوم والموضوع، فالشعرية في النقد التراثي الإغريقي تمثلت في نظرية المحاكاة التي طرحها **أفلاطون و أرسطو**، أما في النقد الحديث فقد تمثلت في مجهودات الشكلانيين الروس، حيث بحث **جاكبسون** في أدبية الأدب وتحليل العناصر اللسانية التي تكون العمل الفني ،كما ركّز على وظائف اللغة وأعطى أولوية وأهمية للوظيفة الشعرية. أمّا الناقد **تودوروف** فقد دعا إلى استخدام الخطاب الأدبي بدل العمل الأدبي، وعرّف الشعرية "كونها معرفة القوانين التي تحدد ولادة كل عمل" أمّا **جون كوين** فقد اقتصرت الشعرية عنده بالشعر وتطرق في طرحه لها إلى قضية الانزياح.

ومن جهة أخرى نجد أنّ الشعرية في النقد العربي القديم ارتبطت بالمفهوم العام للشعر، كونه كلام تحكمه وزن وقافية، فهذه المعايير هي من تحدد شعرية الشعر، أمّا عند النقاد العرب المحدثين فقد تطرّق إليها **كمال أبو ديب** بكونها خصيصة علائقية تتجسد في النص بشبكة من العلاقات كما تحدث عن مفهوم "الفجوة أو مسافة التوتر"؛ بمعنى خروج الكلمات عن معانيها المألوفة. أمّا **أدونيس** فقد اعتبرها قفزة عن المفاهيم السائدة من خلال طرحه لمفهوم "التخييل" وتجاوز الواقع. أمّا عن موضوعها فليس للشعرية موضوع محدد لتشعب هذا المصطلح.

إنّ اختلاف هذه الرؤى حول" الشعرية" يعود إلى صعوبة ضبطه وتحديد مفهومه، فنجد كل ناقد قدّم وجهة نظره وتصوره الخاص لهذا المصطلح.

الفصل الثاني : ملامح الشعرية في قصيدة" مديح الظل العالي"

مدخل للفصل الثاني :ترجمة محمود درويش

المطلب الأول: شعرية التكرار

المطلب الثاني: شعرية الرمز

المطلب الثالث: شعرية التوازي

المطلب الرابع: شعرية التناص

مدخل للفصل الثاني:

ترجمة محمود درويش

يعتبر محمود درويش شخصية أدبية سامية على ما يقارب أربعة عقود، وهو أحد أبرز الشعراء العرب الذين سجلوا أسماءهم في التاريخ بأحرف من ذهب بإبداعاته، حيث ارتبط اسمه بالوطن والثورة والحب والقضايا الاجتماعية فخلق هذا الامتزاج بين كل هذه المواضيع بأسلوبه الفني، إن تجربته الشعرية قامت من المأساة الفلسطينية عاش في مخيمات وطنه وشارك في الكفاح السياسي، وكما يقال عنه "كان أجمل ما في فلسطين والفلسطينيين والعرب واللغة العربية ".

محمود درويش كان قارئا منفتحا على كل الثقافات العربية والغربية، وكان يقول أنّ كل شاعر يحتوي بداخله العديد من الشعراء، وهذا ما نلمحه في شعره إذ حاول نسج حكاية المأساة الفلسطينية بمأساة الشعوب الأخرى، وبوفاته خسرت الساحة الأدبية عامة قلما مبدعا لكنه باق بما تركه من أعمال شعرية ونثرية مازالت خالدة إلى اليوم.

وفي مقدمة هذا الفصل سنعرف أكثر بهذه الشخصية من خلال عدة عناصر: حياته، دراسته، شعره، مؤلفاته، جوائزه، وفاته ...

1. حياته:

ولد محمود سمير درويش في 13 مارس 1941م، في قرية البروة، وهي قرية عربية تقع على مسافة 9كلم شرقي عكا، يحدّ البروة من الجنوب (وادي الحلزون) الذي تصب مياهه في نهر النعامين، وقد سماه الصليبيون (بروت)[1]، وهدم اليهود هذه القرية كما فعلوا بكثير من القرى العربية الأخرى كذلك غير اليهود اسم القرية من البروة وهو اسمها الأصلي إلى (احيهود) وحولوها إلى (موشاف) وهو "القرية التعاونية اليهودية "، وكل سكان هذا الموشاف من اليهود اليمنيين المهاجرين إلى إسرائيل.

[1]- ينظر، سليمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ج 6، ص 181.

كما تحول جزء من قرية البروة أيضا إلى كيبوتز* اسمه "كيبوتز يسعور" وكل سكان هذا الكيبوتز من اليهود الانجليز المهاجرين إلى إسرائيل[1]، فاستقر في قريته الجديدة شمالي غربي قريته البروة ليبدأ رحلة جديدة من المنفى واللجوء.

2. الدراسة والسياسة:

أمّا عن دراسته وتوجهه السياسي فقد « تلقى درويش دراسته الابتدائية في قريته الأم (البروة)، وتابع دراسته الثانوية في قرية كفر ياسين، وفي هذه المرحلة من حياته انظم إلى الحزب الشيوعي وسجن بسبب نشاطه عدة مرات [2]»، أولها كانت سنة 1961م حيث دخل (سجن الرملة) وعمره آنذاك عشرون سنة، وعن تجربته هذه يقول: " إن السجن الأول مثل الحب الأول لا ينسى"[3]، وكانت التهم تتعلق بتصريحاته ونشاطه السياسي وذلك حتى عام 1972م حيث توجه إلى الاتحاد السوفياتي للدراسة، وانتقل بعدها لاجئا إلى القاهرة في ذات العام، حيث التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية ثم لبنان، حيث عمل في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية علما أنّه استقال من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير احتجاجا على اتفاقية أوسلو، كما أسس مجلة "الكرمل" الثقافية وعمل محررا ومترجما في صحيفة الاتحاد الجديد.

3. شعره:

محمود درويش من أبرز الشعراء العرب، فهو يعد مدرسة تاريخية مشحونة بالوطنية أثرى الساحة الشعرية العربية المعاصرة بأعماله، ودافع عن القضية الفلسطينية، حظي بإعجاب كل من عرفه

---

[1]- رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال، ط2، 1971، ص 97.

[2]- سليمان الجبوري، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، ص 181

[3] - ياسين أحمد فاعور، الثورة في شعر محمود درويش، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1989، ص 66.

***كيبوتز**: أو (مستوطنة زراعة وعسكرية)، وتعني تجمع وجمعها بالعربية كيبوتسات هو تجمع سكني تعاوني تضم جماعة من المزارعين أو العمال اليهود الذين يعيشون ويعملون سويًا، ويبلغ عددهم ما بين 40و1500عضو. ويعد الكيبوتس من أهم المؤسسات التي تستند إليها الحركة الصهيونية في فلسطين قبل 1948، أو إسرائيل بعد تأسيسها والتي أثرت على الحياة السياسية والاجتماعية في إسرائيل حتى بداية الثمانيات وقتما بدأ انحطاطها. نقلا عن: المسيري، عبد الوهاب، موسوعة اليهود واليهودية، .https://ar.n.wikipedia.org يوم: 2017/04/22، على الساعة: 13:43.

وتذوق شعره حتى من الاحتلال الإسرائيلي يقول "يهو الشارع "عن محمود درويش: « أولا وقبل كل شيء كان محمود درويش شاعرا كبيرا وامتلك عظمة شعرية حقيقية، حتى إنسانا مثلي قرأه عبر ترجمات أشعاره باللغة الأصلية كان في إمكانه أن يعجب بشكل عميق من مخزون الصورة والأفكار الغنية لديه، ومن الحرية الشعرية التي سمح لنفسه بإنتاجها »[1]. فقد بدأ بكتابة الشعر في جيل مبكر، وقد لاقى تشجيعا من بعض معلميه ومنهم أبو بشير عام 1958م، في يوم الذكرى العاشرة للنكبة ألقى قصيدة بعنوان "أخي العبري " في احتفال أقامته مدرسته، واستمر في كتابة الشعر ونشر ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة " في جيل 19 عاما، ويطلق عليه: شاعر المقاومة الفلسطينية.

4. مؤلفاته:

مزجت أعمال محمود درويش بين الشعر و النثر، فكانت الغلبة للشعر، كان لديه العديد من الدواوين في مقابل بعض الأعمال النثرية والمقالات الصحفية، وأهم أعماله هي:

أ– مؤلفاته الشعرية:

1– عصافير بلا أجنحة. مطبعة كومرتشل – عكا – 1960م.

2– أوراق الزيتون. مطبعة الاتحاد التعاونية – حيفا – 1964م.

3– عاشق من فلسطين. مكتبة النور –حيفا – 1966م.[2]

4– آخر الليل. مطبعة الخليل –عكا –1967م.

5– يوميات جرح فلسطين. دار العودة –بيروت –1970م.

6– العصافير تموت في الخليل. دار الآداب –بيروت –1970م.

[1] - صبحي حديدي، محمود درويش في إسرائيل: الكابوس الطروادي، مقال نشر يوم 2016/08/11، **Katehon.com**، يوم 2017/4/22، 15:20.

[2] - محمود درويش، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 9-10.

7-كتابة على ضوء البندقية. دار العودة –بيروت -1970م.

8- حبيبتي تنهض من نومها. دار العودة –بيروت -1970م.

9- مطر ناعم في الخريف بعيد. مطبعة ومكتبة الخليل –عكا-1970م.

10- أحبك ولا أحبك. دار العودة –بيروت -1972م.

11- محاولة رقم 7. دار العودة –بيروت -1973م.

12- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق .دار العودة –بيروت-1975م.

13- أعراس. دار العودة- بيروت -1977م.

14- مديح الظل العالي. دار العودة –بيروت -1983م.

15- حصار لمدائح البحر. دار العودة –بيروت -1984م.

16- هي أغنية...هي أغنية. دار الكلمة –بيروت -1986م.

17- ورد أقل. دار العودة –بيروت -1986م.

18- أرى ما أريد. دار الجديد –بيروت -1990م.

19- أحد عشر كوكبا. دار الجديد –بيروت -1992م.

20- لماذا تركت الحصان وحيدا. رياض الريس –بيروت-1995م.

21- سرير الغريبة. رياض الريس-بيروت-1999م.

22- جدارية. رياض الريس –بيروت -2002م.

23- حالة حصار. رياض الريس –بيروت -2002م.

24- لا تعتذر عما فعلت. رياض الريس –بيروت -2004م.

25- كزهر اللوز أو أبعد. رياض الريس –بيروت- 2005م.

26- أثر الفراشة. رياض الريس –بيروت- 2008م.

27- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (الديوان الأخير الذي صدر بعد وفاة درويش).رياض الريس –بيروت -2009م.

ب– مؤلفاته النثرية:

1- شيء عن الوطن. دار العودة –بيروت -1971م.

2- وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام. مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية -1974م.

3- يوميات الحزن العادي. دار العودة –بيروت -1976م.

4- بيروت فلسطين الثورة. حيفا- منشورات البلد- (د ت) .

5 -في انتظار البرابرة. القدس- وكالة أبو عرفة- 1987.

6-ذاكرة للنسيان. المؤسسة العربية للدراسات والنشر –بيروت -1987م

7-وصف حالتنا. دار الكلمة –بيروت -1987م.

8-الرسائل (محمود درويش وسميح القاسم). عربسك –حيفا -1989م.

9-عابرون في كلام عابر. دار توبتال –الدار البيضاء -1999م.

10-في حضرة الغياب. رياض الريس –بيروت 2006م.

11-حيرة العائد. رياض الريس –بيروت -2007م.

12-أثر الفراشة. رياض الريس - بيروت -2008.[1]

5. جوائزه:

لقد انفرد محمود درويش عن غيره من الشعراء بطريقة متميزة في التشكيل الشعري، مما أعطاه مكانة مهمة في الساحة الأدبية مكنته من الحصول على العديد من الجوائز أهمها:

1-جائزة اللوتس، 1969م.

2-جائزة البحر المتوسط،1980.

3-لوحة أوربا للشعر 1981م.

4-درع الثورة الفلسطينية 1981م.

5-جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفياتي، 1982.

6-جائزة لينين، 1983م

7-جائزة البحر المتوسط، 1985.

8-أعلى وسام تمنحه وزارة الثقافة الفرنسية عام 1997.

9-جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري ادونيس ، 2004[2].

6- وفاته:

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية، يوم السبت 9 أوت 2008م، بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح بالمركز الطبي في هيوستن، حيث دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن

[1] - حسين حمزة، الأديب محمود درويش، محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، د ت، ص 18-19.

[2] - نفسه، ص 4.

قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش، وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني واصفا إيّاه بأنه "عاشق فلسطين " و"رائد المشروع الثقافي الحديث والقائد الوطني اللامع المعطاء "، وقد ووري جثمانه الثرى في 13 أوت 2008م في مدينة رام الله، حيث خصصت له قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي، وتمّ إعلان عن تسمية القصر بقصر محمود درويش الثقافي، وقد حضر جنازته آلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وحضر أيضا أهله من أراضي 1948م ، وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس[1].

وهكذا كانت نهاية محمود درويش الذي يقال إنّه شاعر قتله شعره، بسبب آخر قصائده حيث أخرت أمريكا الفيزا العلاجية ثلاثة أشهر.

[1]- ينظر، محمود كحوال، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، د ت، ص 6.

ملامح الشعرية في قصيدة" مديح الظل العالي"

المطلب الأول: شعرية التكرار

المطلب الثاني: شعرية الرمز

المطلب الثالث: شعرية التوازي

المطلب الرابع: شعرية التناص

إنّ اللغة الأدبية هي أداة الشاعر في خلق شعور لدى المتلقي وإثارة هواجسه، وذلك باستعماله لخطابات شعرية معبرة ،كما هي لغة القصيدة التي سنتناولها في هذا الجزء التطبيقي من البحث، محاولين تسليط الضوء على أبرز ملامحها الشعرية والكشف عن مواطن الجمالية فيها ألا وهي قصيدة "مديح الظل العالي"، فالقصيدة كغيرها من قصائد محمود درويش والقصائد المعاصرة عامة تميزت بأنساق شعرية شكّلت الصورة الشعرية فيها، وهي ما سنورده في هذا الجزء من البحث.

ويمكن أن نعزو إبداعية هذا النص الشعري إلى قدرة الشاعر في السيطرة على اللغة، وحسن سبكه للكلمات القوية المكثفة التي أوصلت لنا صدق حالته الشعورية.

المطلب الأول: شعرية التكرار

يعد التكرار ظاهرة لغوية عرفتها العربية في النّصوص القديمة التي وصلت إلينا، ونقصد بذلك الشعر الجاهلي، وخطب الجاهلية وكذلك القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، إضافة إلى كلام العرب شعره ونثره، فهي ظاهرة تستحق الدراسة، واستمرت حتى العصر الحديث والمعاصر، فكانت بارزة في كتاباتهم وأصبحت ملمحا لا يخلو منه شعرهم.

نجد محمود درويش قد وظف التكرار في جل قصائده، كغيره من شعراء عصره الذين اتسمت قصائدهم بملمح التكرار، ونحن في قصيدة "مديح الظل العالي" سنكشف مواطن هذا الملمح الفني ونبين جماليته، ولكن وقبل ذلك نعرف التكرار ونحدد مفهومه.

1- التكرار لغة:

تعددت تعريفات التكرار في المعاجم اللغوية، فيعرفه **ابن منظور** بقوله: « هو مصدر الفعل كَرَر أو كرّ يقال: كرّه وكرّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدى والكرُ مصدره كرَ عليه، يكرُ كرًا وتكرارا، عطف وكرَ عنه رجع وكرَ على العدو ويكرُ، ورجل كرّار ومكرُ وكذلك الفرس، وكرَرَ الشيء وكرّرَه، أعاده مرة بعد أخرى، والكرّة المرّة، والجمع الكرات، ويقال كرَرْت عليه الحديث وكرّكرْته إذا ردَدْتُه عليه، وكرّكرْتُه

عن كذا كرّكرَة إذا رَدَدْتُهُ، والكرُ الرجوع على الشيء ومنه التكرار ...قال **أبو سعيد الضرير**: قلت لأبي عمرو:

«ما بين تِفعال وتَفعال فقال: تِفعال إسم وتَفعال بالفتح مصدر»[1].

وقد أورد **الزمخشري** لهذه الكلمة مجموعة من المعاني المرتبطة بها استقاها من كلام العرب وهي تدور كلها حول الإعادة والترديد من ذلك: « ناقة مكررة وهي التي تحلب في اليوم مرتين ..صوت كالحشرجة »[2].

نجد أنّ الترديد والإعادة هما المعنيان الأصح والأقرب للمفهوم اللغوي للفظة التكرار من خلال هذه التعريفات، أي أنّه – التكرار- إعادة الشيء والرجوع إليه مرة أخرى.

2- اصطلاحا:

أمّا في التعريف الاصطلاحي فنورد عدّة تعريفات منها: تعريف **ابن كثير** بقوله هو: « دلالة اللفظ على المعنى مرددا »[3]، ويقصد ابن كثير بقوله هذا ترديد المعنى في قوالب لفظية مختلفة للدلالة عليه وتوصيل الفكرة من خلال تكراره.

ويعرفه **القاضي الجرجاني** بقوله: في كتاب التعريفات « عبارة عن الإثبات بشيء مرة بعد أخرى »[4]؛ أي ترسيخ الفكرة وتثبيتها بإعادتها وترديدها أكثر من مرة.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ج5، ص390.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003، ص726.

[3]- ابن الأثير، المثل السائر، تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1999، ج2، ص146.

[4]- القاضي الجرجاني، التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط1، 2007، ص113.

أمّا عند المحدثين فقد عبرت عنه **نازك الملائكة** بقولها: « إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايتها من سواها »[1]، وتقصد نازك الملائكة بهذا القول التركيز وإعطاء أهمية لعبارة ما بالإلحاح عليها وتكرارها يعنيها الشاعر أكثر من عنايته بسواها.

«والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، إذ نجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسيا لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية، كما هي الحال في العكس والتفريق، والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع »[2]; أي أنه سمة موسيقية وخاصة في الشعر، ويعتبر من المحسنات البديعية.

ومنه نستخلص الجمالية الموسيقية والإيقاعية للتكرار، من حيث ترديد الأصوات، وما تصبغه من نغم موسيقي يضفي جمالية على أسطر القصيدة.

ويعد **صلاح فضل** التكرار من الطاقات الأسلوبية الفاعلة في بنية النص الشعري إذ يقول: «يمكن للتكرار أن يمارس فعاليته بشكل مباشر، كما أنّ من الممكن أن يؤدي إلى ذلك من خلال قسم الأحداث والوقائع المتشابكة إلى عدد من التمفصلات الصغيرة، التي تقوم في عملية الاستحضار»[3].

3- شعرية التكرار في القصيدة:

يحتل الشعر الفلسطيني عامة وشعر المقاومة خاصة مكانة هامة في مسيرة الشعر العربي المعاصر، وذلك للمأساة والظروف التي عاشتها وتعيشها فلسطين، فكانت مادة يستوحي منها الشعراء قصائدهم وخاصة في فترة السبعينيات، ومثال على ذلك نجد محمود درويش الذي يعد من أبرز وأروع من كتب في الشعر الفلسطيني المقاوم، وقد اتسمت قصائده بعدة خصائص جمالية

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2، 1965، ص242.

[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001، ص182.

[3] - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد164، الكويت، ص364.

كالتكرار الذي وظفه في جل قصائده كغيره من شعراء عصره، وفيما يلي سنقوم باستكشاف مواطن هذا الملمح في قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش وما أضافه من جمالية.

3- 1: تكرار الكلمة

قد تحمل الكلمة عدة معان تولد بذاتها معاني أخرى، فتحمل دلالات قوية دون الحاجة إلى غزارة التعبير، وقد توصل المعنى من خلال تكرارها فتشكل « المصدر الأول من مصادر شعراء الحداثة التكرارية، والتي تتشكل من صوت معزول، أو جملة من الأصوات المركبة الموزعة داخل السطر الشعري أو القصيدة بشكل أفقيا وراسي، وهذه الأصوات تتوحد في بنائها وتأثيرها سواء أكانت حرفا أو كلمة ذات صفات ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل»[1].

فمنه هي صوت معزول غير متصل بمسند إضافي (اسما كان أو فعلا)، أو جملة من الأصوات تتحد وتوزع داخل السطر الشعري، تبنى عليها القصيدة.

أ- تكرار كلمة بحر:

نلاحظ أنّ محمود درويش قد أكثر من استخدام هذا النوع من التكرار في جل قصيدته التي استهلها بتكرار لفظة بحر، إذ يقول:

بَحْرٌ لِأَيْلُولَ الجَدِيْدَ. خَرِيْفُنَا يَدْنُو مِنَ الأَبْوَابِ ...

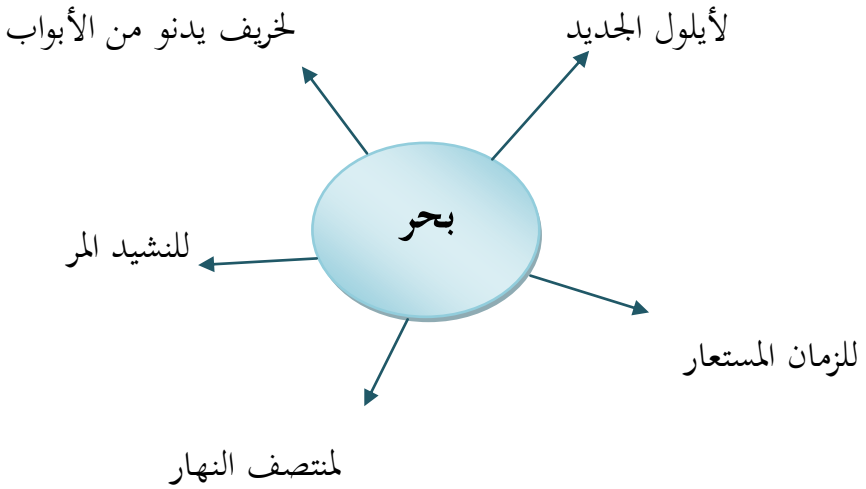
بَحْرٌ لِلنّشِيدِ المّرِ. هَيَّأْنَا لِبَيرُوتَ القَصِيدَةَ كُلهَا.

بَحْرٌ لِمُنتَصَفِ النّهَارِ

بَحْرٌ لِرَايَاتِ الحَمَامِ، لِظِلّنَا ’لِسِلاَحِنَا الفَرْدِي

[1]- عصام شربتجي، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 493.

بَحْرٌ لِلزّمَانِ المُسْتَعَارِ[1]



هذا التكرار الاستهلالي في مطلع القصيدة لكلمة بحر لم يأتي اعتباطيا، بل أورد الشاعر هنا كلمة بحر ليس بمعناها الحقيقي، بل تعداها إلى معاني أخرى مجازية حسب السياق، فالتكرار الاستهلالي سمة بارزة في القصيدة الدرويشية كما يقول صلاح فضل: « لا يزال التكرار هو العلاقة القطعية البارزة في مطلع القصيدة عند درويش »[2]، أشار محمود درويش إلى وقوع مأساة وتغير أيلول من رمز الفرح كما عرف في الأساطير إلى رمز للدموع والحزن، ففصل الخريف فصل سقوط وسلب للحياة وتعرية لأوراق الأشجار، فهو يدنو من سلب حرية وهوية الإنسان الفلسطيني ليبدأ النشيد المر وحمل السلاح والزمان المستعار، كل هذه المعاني حملت في لفظة البحر لما لها من عمق ودلالة للشيء اللامتناهي، فحملت دفقه شعورية في نفسية الشاعر، ليعبر بها عن مأساة وطنه وما ينتظره، وتواصل تكرار كلمة بحر في كل القصيدة. حيث ذكرت (82) مرة، وجاءت نكرة لأنها لم يُقصد بها بحر على وجه الخصوص وهذا ما أضفى جمالية وقوة في المعنى.

كما أنّ البحر كان انطلاقة هذه المأساة، وبوابة للمعاناة بعدما كان مبعث للراحة والطمأنينة، ومن خلال تكرار درويش لهذه الكلمة نلاحظ تعلقه الكبير وميوله إليه لأنّه يشكل من الثقافات التي استوطنت فلسطين، ومن هذا البحر تتابعت الهجرات الاستيطانية الأولى.

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي،(قصيدة تسجيلية)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 5.
[2]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص154.

وكذلك تظهر أهميته كبعد فني، فالبحر من المصطلحات الشاعرية التي يوظفها الشعراء في معظم قصائدهم.

نجد أنّ لكلمة بحر عدة دلالات تولدت من تكرار هذه الكلمة في كل سطر، بدأها الشاعر بالتنبؤ لأيلول جديد مثل الخريف، يهب بنشيده المر في منتصف النهار، وقد لا يكون الشاعر هنا يقصد فترة منتصف النهار (التوقيت) بل نقطة المنتصف الذي سيغير حال وظروف البلاد، ليبدأ زمن السلاح الفردي؛ أي الحجارة، وزمن المؤامرات والخيانات والوطنية المستعارة.

كما قد يكون توظيف وتكرار هذه الكلمة هو أن القصيدة كتبت على شاطئ البحر وفي بيروت تحديدا.

ب– تكرار كلمة بيروت:

يقول محمود درويش في مطلع القصيدة:

هَيَأْنَا لِبَيْرُوتَ القَصِيدَةَ كُلهَا [1]

فبيروت من الكلمات المكررة والبارزة في القصيدة، باعتبارها مركز وانطلاق الأحداث التي تقوم عليها أسطر القصيدة، فتكررت في مواضع متفرقة لتعطي دلالات مختلفة في كل موضع.

إنّ هذه المدينة اللبنانية التي تقاسمت مع صبرا وشاتيلا المأساة كانت كلمة مفتاحيه في القصيدة فأعطاها الشاعر صور مختلفة، ولأنّ هذه القصيدة تسجيلية فقد صوّرت أحداث بيروت التي كانت لب الحكاية يقول درويش:

بَيْرُوتُ قِصَتُنَا

بَيْرُوتُ غَصَتُنَا

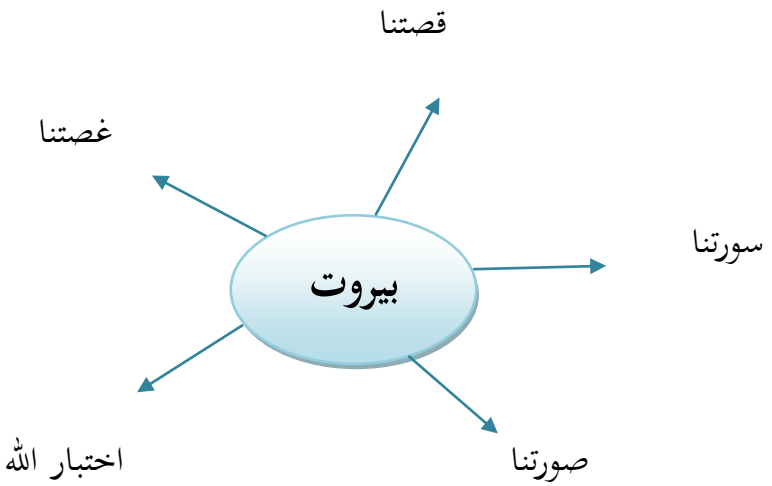
[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص1.

بَيْرُوتُ اخْتِبَارُ اللهِ جَرَبْنَاكَ جَرَبْنَاكَ[1]

ويقول في موضع آخر:

بَيْرُوتُ صُورَتُنَا

بَيْرُوتُ سُورَتُنَا



نلاحظ أنّ هذه الكلمة "بيروت " هي القصة والغصة والصورة، لذلك ترددت منذ بداية القصيدة إلى نهايتها، ورغم ذكر الشاعر لعدة مدن وعواصم أخرى، كصبرا وشاتيلا وكفر قاسم ودير ياسين وعمان، إلاّ أنّ بيروت هي الأبرز والأوضح لأنّ تكرارها لم يكن اعتباطيا، بل حملت الكثير من المعاني، وأخرجها الشاعر من المعنى المجرد لها كمدينة وحيّز جغرافي إلى معان أخرى ذات دلالات حسب السياق. فحملت لفظة بيروت كل معاني المرأة والحب والوطن إذ يقول:

أَنَا لاَ أُحبُكِ

كَمْ أُحِبُكِ

غيْمَتَانِ أَنا وَأنْتِ وَحَارِسَانِ يُتوِجَانِ الانتِبَاهَ بِصَرْخَةٍ

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص8.

ويُمَدِدَانِ اللّيْلَ حَتَى آخِرِ الليلِ الأَخِيرْ أَقُولُ حِيْنَ أَقُولُ

بَيْرُوتُ المَدِيْنَةُ لَيْسَتْ اِمْرَأَتِي

وَبَيْرُوتُ المَكَانُ مُسَدَسِي البَاقِي

وَبَيْرُوتُ الزّمَانُ هُوِيَةُ ((أَلْآن)) المُضَرّجِ بالدُخَانِ

أَنَا لَا أُحِبُكِ

كَمْ أُحِبُكِ[1]

إنّ بيروت هنا أخذت عدة معان، فكانت ذروة الكثافة لما تحمله من أحاسيس ومشاعر التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي، فكانت محمّلة بحالة شعورية من الفرح والغزل والحب لكنها لم تخل من الحزن .

ج- تكرار كلمة صبرا:

صبرا كانت بيروت أخرى فكررها الشاعر مصورا بها مشاهد من المأساة الفلسطينية ورسمها في صورة المرأة حيث يقول:

صَبْرَا_ فَتَاةٌ نَائِمَة

رَحَلَ الرّجَالُ إِلَى الرّحِيْلِ

وَالحَرْبُ نَامَت لَيْلَتَيْنِ صَغِيرَتَيْنِ

وَقَدَمَتْ بَيْرُوتُ طَاعَتُهَا وَصَارَتْ عَاصِمَة

لَيْلٌ طَوِيْل يَرْصُدُ الأَحْلاَم فِي صَبْرَا

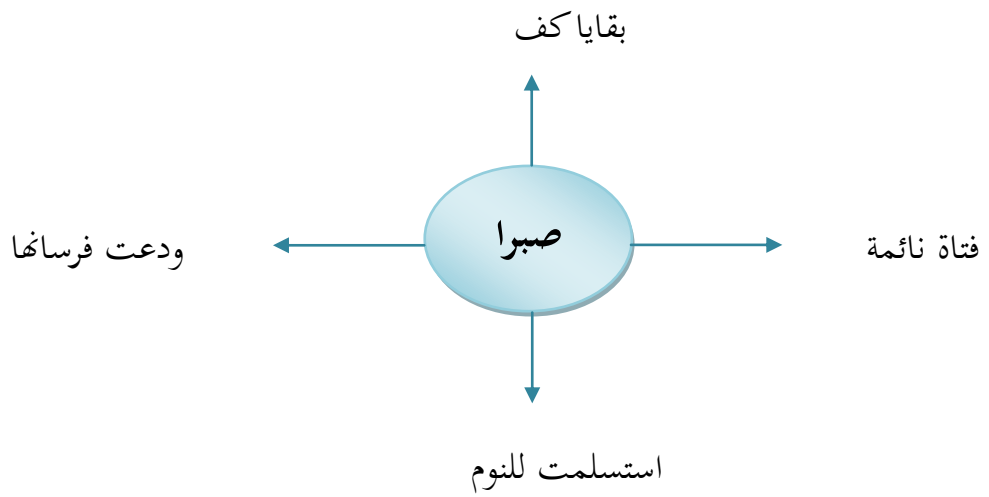
[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص25-26.

وَصبْرَا_ نَائِمَةٌ

صَبْرَا_ بَقَايَا الكَفْ فِي جَسَدٍ قَتِيْلِ

وَدَعَتْ فُرْسَانَهَا وَزَمَانَهَا

وَاسْتَسْلَمَتْ لِلنّوْمِ مِنْ تَعَبٍ وَمِنْ عَرَبٍ رَمَوْهَا خَلْفَهُمْ[1]



إنّ المشاهد التصويرية المذكورة في الأسطر الشعرية السابقة لهذه المدينة الفلسطينية(صبرا)، جسدها الشاعر محمود درويش في صورة امرأة نائمة في قوله (فتاة نائمة)، امرأة مهزومة (استسلمت للنوم)، امرأة فقدت من يحميها ويدافع عنها (ودعت فرسانها)، وهي صورة عن المأساة التي يصورها الشاعر في هذه القصيدة، فكأنّما هذه المرأة هي صبرا التي لم تمتد لها أيّة يد لإنقاذها من المحتل فخذلها إخوانها العرب، فاستسلمت لخذلانهم، فكان هذا التشخيص إبداع فني أضفى جمالية خاصة من خلال رسمه لصبرا في صورة امرأة، و تكراره لكلمة صبرا وما حملته من معان مختلفة عملت على كشف كثافة الشعور المتراكم في نفسية الشاعر من ألم وحزن وتحسر على وطنه، أوصلت فكرته بطريقة فنية سهلة وبليغة.

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 50.

إنّ تكرار الكلمة يعد محورا أساسيا للتعرف على الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، وهو لون شائع في الشعر المعاصر لتهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم، لكن ذلك يكون بحسن الاختيار ووضع الكلمة في مكانها المناسب، للقدرة على التعبير والأخذ بعين الاعتبار إن كانت هناك فائدة ومغزى من تكرارها، وهذا ما دعت إليه نازك الملائكة في قولها: « أنّ اللّفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلاّ كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنّه لابدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلا، أن يكرّر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط لما حوله، أو لفظا ينفر منه السمع، إلاّ إذا كان الغرض من ذلك " دراميّا " يتعلق بهيكل القصيدة العام.»[1]؛ أي أنّ تكون هناك غاية فنية في تكرار الكلمة وأن تكون مرتبطة بالمعنى مما يخدم القصيدة.

3-2: تكرار العبارة

وفيها يعمد الشاعر إلى عبارة معينة يكررها مستقلة في ثنايا النص، فتكسب صيغة إيحائية وقد تستغرق حالة شعورية عند درويش تجعله لا يكتفي بتكرار الحرف والكلمة، ليستوعب تلك الدفقة الشعورية المسيطرة عليه، ويأتي تكرار العبارة بأشكال مختلفة، فقد يكون متتابعا وقد يكرر الشاعر عبارة في كل مقطع من مقاطع القصيدة، أو في نهايتها وأحيانا في بدايته ونهاية كل مقطع.

ومن العبارات المكررة في قصيدة مديح الظل العالي نجد" يا أهل لبنان الوداعا" يقول محمود درويش:

يَا أَهْلَ لُبْنَانَ الوَدَاعَا

اليَومُ أَكْمَلْتُ الرّسَالَةَ فَنْشُرُونِي وَإِنْ أَرَدْتُمْ فِي القَبَائِلِ تَوْبَةً

أَوْ ذِكْرَيَاتٍ

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص231 .

أَوْ شِرَاعَا

اليَوْمَ أَكْمَلْتُ الرّسَالَةَ فِيْكُمْ

فَلْتُطْفِئُوا لَهَبِي إِذَا شِئْتُمْ عَنِ الدّنْيَا[1]

كما ترددت هذه العبارة (يا أهل لبنان الوداع) في أسطر أخرى من القصيدة، فكانت تحمل حزن الشاعر وحسرته على لبنان وأهلها، فكان كل مرّة يوردها ويكررها إلاّ وأتبعها بعبارات التأسف والحزن،(اليوم أكملت الرسالة فنشروني...اليوم أكملت الرسالة فيكم ... فلتطفئوا لهبي إذا شئتم عن الدنيا)، من خلال هذه العبارة وتكرار الشاعر لها نحس مدى حزنه وخوفه مما هو آت، كما نلمس نفسية المودّع المتوجه إلى المجهول والمتأسف على وضعه ووضع وطنه. فإنّ للتكرار علاقة بنفسية الشاعر كما رصدته نازك الملائكة في قولها: « فالتكرار يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشاعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها، أو لنقُل أنّه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينطق كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما »[2].

ومن العبارات المكررة أيضا عبارة " نم يا حبيبي ساعة" يقول درويش:

نِمْ يَا حَبِيبِي، سَاعَةً

لِنَمُرَ مِنْ أَحْلَامِكَ الأُولَى إِلَى عَطَشِ البِحَارِ إِلَى البِحَارِ.

نِمْ سَاعَة، نِمْ يَا حَبِيْبِي سَاعَةً

حَتَى تَتُوبَ المَجْدَلِيَة مَرَةً أُخْرَى، وَيَتّضِحُ انْتِحَارِي

نِمْ، يَا حَبِيبِي، سَاعَةً

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 58.

[2]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 242-243.

حَتَى يَعُودَ الرّومُ، حَتَى نَطْرُدَ الحُرّاسَ عَنْ أَسْوَارِ قَلْعَتُنَا،

وَتَنْكَسِرُ الصّوَارِي.

نِمْ سَاعَة. يَا حَبِيبِي

كَي نُصَفِقَ لِاغْتِصَابِ نِسَائِنَا فَي شَارِعِ الشّرَفِ التّجَارِي

نِمْ يَا حَبِيبِي سَاعَةً حَتَى نَمُوت[1]

وفي هذه العبارة (نم يا حبيبي ساعة) يقصد الشاعر ساعة للخذلان والصمت العربي، لا ساعة من الزمن بمعناها المجرد، بل كررها ليعبر عن حالة اليأس والاستسلام الناتجة عن مأساة وطنه الذي يُسلب وينهك، وتتبخر أحلامه دون حركة أو كلمة من أحد، فالشاعر يعيش حالة فقدان للأمل والانهزام والتحسر على أحلامه الضائعة، وهو يرى عدوه يتجبر ويغتصب النساء. وتكرار هذه العبارة بالذات التي تعني عكس معناها الحقيقي، نجد فيها نوعا من السخرية أوصل حالة الشاعر وشعوره بما حملته من معنى.

ومن خلال ما سبق نخلص إلى أنّ محمود درويش قد ارتقى لدرجة عالية من الوعي الفني والفكري، من خلال توظيف ملمح التكرار كما تبين قصيدته "مديح الظل العالي "، وأضحى التكرار هنا أسلوبا هاما بأشكاله وأنماطه المختلفة، وقد امتد من تكرار الكلمة و العبارة والمقطع، وهذا التكرار أضفى جمالية وإيجابية على القصيدة، إلاّ أنّه يصبح مجرد حشو ويعط ركاكة في التعبير إن لم يضف للمعنى شيء، أو لم يعط إضافة فيميت الكلمة ويفقدها حيويتها، وهذا التكرار بأنواعه كشف عن خبايا القصيدة، وعما كان يقف خلف كلام الشاعر من تداعيات مختلفة، كما عمل على كشف كثافة ذاك الشعور المتراكم في نفسية الشاعر من خلال فاعليته في عملية بناء النص، فالتكرار هنا

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 9.

شكل مرتكزا يلجا إليه درويش لأغراض فنية ودلالية أخرى أملتها الحاجة النفسية، فرسم هذا التكرار جمالية لنا داخل القصيدة، فهو سمة بارزة في شعر محمود درويش.

المطلب الثاني: شعرية الرمز

يعتبر الرمز ظاهرة بارزة من ظواهر الشعر العربي المعاصر، فقد استخدمه العديد من الشعراء المعاصرين للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم في مواقف معينة، وقد أعطى الرمز للشاعر حرية التعبير عن مواقف لا يستطيع التعبير عنها مباشرة، فيرى الشاعر مالا يراه غيره بل ما لا يستطيع غيره رؤيته، ولا يستطيع تجسيده وإظهاره إلاّ عبر الرمز.

فلم تخل القصائد المعاصرة من هذه الظاهرة لدى معظم الشعراء، وبخاصة في قصائد محمود درويش، فنجده يجسدها في جل قصائده، ومثال ذلك قصيدة "مديح الظل العالي "، وقبل تسليط الضوء على هذا الملمح الشعري –الرمز– نتطرق إلى بعض تعريفاته اللغوية ودلالاته الاصطلاحية.

1– الرمز لغة:

هناك العديد من التعريفات التي أعطت لهذه اللفظة مفهومها ومقصدها من الناحية اللغوية، من بينها ما جاء في **لسان العرب لابن منظور**: «الرمز تصويت خفي باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت، إنّما هو إشارة بالشفتين فقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين، والحاجبين، والشفتين، والفم، والرمز في اللغة كلما أشارت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزْ رَمْزًا »[1]، وجاء في القرآن الكريم في قصة سيدنا زكريا عليه السّلام: ﴿قَالَ رَبِّ ٱجْعَل لِّيٓ ءَايَةً ۚ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ۗ وَٱذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِٱلْعَشِيِّ وَٱلْإِبْكَٰرِ﴾[2]، ومعنى قوله تعالى: ﴿أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر ، م ، ز)، ص1717.

[2]– آل عمران، الآية 41.

أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ﴾؛ أي بمعنى « إشارة لا يستطيع النطق فيه، و علامتك عليه أن لا تقدر على كلام الناس إلاّ بالإشارة ثلاثة أيام بلياليها مع أنّك سوي صحيح، والغرض أن يأتيه مانع سماوي يمنعه من الكلام بغير ذكر الله»[1].

وفي تعريف آخر لابن فارس نجد أنّ: (الرَاء والميم والزَاء) أصل واحد يدل على حركة واضطراب، يقال: كتيبة رَمَازَة تموج من نواحيها، ويقال: ضربه فما اِرْمَاز أي ما تحرك وأرْتَمَزَ[2].

ويرى الزمخشري في معجم أساس البلاغة « أنّ الإشارة أو الرمز تكون بالشفتين أو بالحاجبين، وضرب بذلك مثلا « دخلت عليهم فَتَغَامَزُوا أو تَرَامَزُوا »[3].

ومن خلال التعريفات السابقة نخلص إلى أنّ الرمز في معناه اللغوي عبارة عن إيماء وتنبيه، ويحمل معنى الخفاء والإشارة وعدم الوضوح والهمس، ويكون الرمز هو سبيل التعبير عن تلك الإشارات.

2- الرمز اصطلاحا:

إنّ الغوص في بعض التعريفات الاصطلاحية للرمز يقودنا إلى أقوال النقاد، التي تقول إنّ الرمز لحظة انتقالية من الواقع على صورته المجردة، وهو الإطار الفني الذي يتم فيه الخروج من الانفعال المباشر إلى محاولة عقلنته، و هو تجسيم الانفعال في قالب جمالي، أي التعبير عن الصورة في الواقع بتعبير غير مباشر، والإحالة عليه بطريقة جمالية تؤدي المعنى[4].

يقول **أدونيس** في تعريفه للرمز أنّه: « اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، التي تتكون في وعيك، بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف، عالم لا حدود له» [5]؛ أي

[1]- محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، ط4، 1981، مج1، ص200.

[2]- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ص439.

[3]- الزمخشري، أساس البلاغة، ص251.

[4]- ينظر، إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1985، ص16

[5]- أدونيس، زمن الشعر، ص 153 .

هو الصورة والانطباع الذي تعكسه لغة القصيدة في ذات المتلقي، مما يتيح له استكشاف دلالات وصور أخرى مستترة لم تتطرق إليها القصيدة بصورة مباشرة.

والرمز **عند محمد غنيمي** هلال: « معناه الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المنتشرة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو صلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح »[1].

نلاحظ إذن أنّ الرمز وسيلة إيحائية تستخدم في التعابير غير المباشرة، التي تولدها المشاعر بحيث لا تقوى اللغة على أدائها، فهو يوحي بالصور غير المصرح بها عن طريق التلميح.

3- شعرية الرمز في القصيدة:

إنّ للرموز أنواعا كثيرة تتجلى في عدة مجالات أهمها، ما يتبلور في الميدان العلمي والأدبي والأسطوري والتاريخي والصوفي والديني والتراثي، واستخدام هذه الرموز من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في الشعر الحديث و المعاصر، وقد تنوعت بحسب تنوع المصادر التي استنظر منها الشاعر مادته، وقصيدة "مديح الظل العالي" لم تخل من هذا الملمح، حيث يقول محمود درويش:

وَقِيامَةٍ بَعْدَ قِيامَةٍ ؟خُذْ نَارِي

وَانْتَصِرْ فِي مَا يُمَزِقُ قَلْبُكَ العَارِي ,

وَيَجْعَلُكَ انْتِشَارًا لِلْبذَارِ

قَوْسًا يَلِمُ الأَرْضَ مِنْ أَطْرَافُهَا ..

جَرَسًا لِمَا يَنْسَاهُ سُكَانُ القِيَامَةِ مِنْ مَعَانِيْكِ .

انْتَصِرْ ,

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة للطباعة و النشر، مصر، ط3، 2003، ص 315 .

إَنّ الصّلِيْبُ مَجَالُكَ الحَيَوِي ٭ مَسْرَاكَ الوَحِيدَ مِنَ الحِصَارِ إِلَى الحِصَارِ [1]

نلمح من خلال هذه الأسطر الشعرية بعض الألفاظ الدينية، والتي استعملها الشاعر رموزا في قصيدته، ويرى **ناصر لوحيشي** أنّ الرمز الديني: « كل رمز في القرآن الكريم أو في الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد »[2]؛ أي أن يوظف الشاعر ألفاظا دينية أو قصص أنبياء، ويستغل ذلك الموروث لا بهدف استرجاعه فقط بل ليمنحه بعدا دلاليا وجماليا.

وقد ذكر محمود درويش لفظة "القيامة " التي هي ذات دلالة دينية، فرمز بها إلى الانتفاضة والنهضة لتحقيق الانتصار. وكذلك لفظة " الصليب " التي تحيلنا إلى المسيحية، فقصد بها الصليب الذي كان معدا لصلب المسيح فصلبت عليه فلسطين، واليهود هم الذين خططوا لذلك، لذلك نرى أنّ الشاعر يستدعي المسيح وما تعرض له من صلب وتعذيب كمعادل موضوعي* لما يجري للفلسطينيين اليوم من عذاب وقتل، كما حدث للفلسطينيين المشردين في بيروت فتوظيفه للفظة "الصليب" كان تعبيرا عن مأساة وطنه، فهو يدعو إلى قيامة ثورة على هذا الوضع المأساوي ليحرر فلسطين من الصليب.

ومن الرموز الدينية التي نجدها في القصيدة لفظة " أشعيا " حيث يقول:

أُنَادِي أَشْعِيَا: أُخْرُجْ مِنَ الكُتُبِ القَدِيْمَةِ مِثْلَمَا خَرَجُوا، أَزِقَّة

أُورْشَلِيمْ تُعَلِقُ اللّحْمَ الفَلَسْطِيْنِي فَوْقَ مَطَالِعَ العَهْدَ القَدِيْمَ

---

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص7.

[2] - السعيد يوسف، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونه للبحوث والدراسات، عنابه، الجزائر، ط2، 2008، ص93.

*- **المعامل الموضوعي**: هو اختلاق الشاعر لعالم مواز لعالم المخلوق /الأصيل المراد الرمز إليه، فالصورة التي تنشاها القصيدة ابتداء تحيل إلى صورة أخرى بالنيابة فالشاعر مخيلة خاصة به نابعة من وعيه الفردي، وإن لامته مخيلة جمعية مرتبطة بقضيتها الأم. نقلا عن محمد عنابي، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط3، 2003، ص .54

وَتَدْعِي أَنّ الضَحِيةُ لَمْ تُغَيرْ جِلْدُهَا

يَا اشْعِيَا ...لاَ تَرِثْ

بَلْ اهْجُ المَدِيْنَةَ كَي أُحِبُكِ مَرَتَيْنِ

وَأُعْلِنَ التّقْوَى [1]

ويراد بلفظة "اشعيا" نبي توراتي وظفه محمود درويش باعتباره معادلا فنيا، من أجل إظهار العقيدة اليهودية المزيفة، وكذلك لينقذ البلاد من جرائم إسرائيل، وبمجرد مجيء هذا النبي التوراتي يكون الخلاص، فأستعمله درويش كرمز يعبر به عن تلك المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، وتجسيد استدعاء النبي التوراتي لبشاعة الاستيطان الصهيوني. كما لا يجب ألاّ يغيب عن بال المتذوق لقصائد محمود أنّه يعتبر التوارة إرثا من حقه كما هي من حق غيره.

والرمز الديني يتجلى بآليات متعددة « فهو حاضر على مستوى الكلمة المفردة، وعلى مستوى الجملة والآية، وأحيانا أخرى يتجاوز ذلك إلى إعادة جو القَصص القرآني ضمن السياق الذي يخدم البناء الشكلي والدلالي الذي يرمي إليه كل توظيف »[2]؛ أي أنّ توظيف الرمز الديني لا يقتصر على الكلمة فقط بل يتعداها إلى جملة أو آية أو قصص قرآنية وغيرها ...، ومثال ذلك توظيف محمود درويش لقصة مريم عليها السلام في قوله:

اليَوْمَ إِنْجِيْلُ السّوَاد

اليَوْمَ تَابَتْ مَرْيَمُ عَنْ تَوْبَةِ التّوْبَاتْ وَارْتَفَعَ الحِدَادُ

إِلَى جَبِينِ الله

وَاخْتَفَت المَلاَئِكَةُ الصَغِيرَةُ

فِي أَكَالِيْلُ الرّمَادْ... [3]

1- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص39.

[2]- عبد السلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994، ص144.

[3] - محمود درويش، المصدر السابق، ص 63.

ففي هذه الأسطر الشعرية أورد درويش قصة " مريم " في أكثر من موضع، ليرمز بها إلى العفة والطهارة والصبر والمعاناة في سبيل خدمة رسالتها فهي رمز التّحمل، ودرويش هنا جمع كل هذه المعاني التي دلت عليها قصة "مريم البتول"، ليرمز بها إلى الوضع في فلسطين وبيروت، كما كان استدعائه لها كمعادل موضوعي للأم الفلسطينية التي تنجب أبطالا يجاهدون من أجل الوطن، كذلك هي ولادتها للمسيح المنتظر.

وما نستخلصه مما سبق أنّ توظيف الرموز الدينية في الخطاب الشعري، قد أعطى للنص دلالات خصبة تحيله على موروث زاخر، ليعكس التمسك بالعقيدة الدينية، وثراء معرفته.

ومن أنواع الرموز الأخرى التي وظفها درويش **"الرمز الأدبي"**، الذي يعد « أداة لغوية تحمل وظائف جمالية، عندما تسهم في تشكيل تجربة الشاعر على نحو مؤتلف مع مكونات النص الفني، وتتوزع هذه الأداة على ضروب من الأشكال اللغوية، فهناك من الألفاظ المفردة التي تعد مراكز في الرمزية، الشكل الآخر تبدو فيه عبارة قصيرة، أي نواجه تركيبا لغويا من كلمات رمزية عدة »[1]؛ أي أنّه وسيلة لغوية تؤدي وظيفة جمالية، من خلال كلمة رمزية أو عدة كلمات، للتعبير عن الحالة النفسية للشاعر، عن طريق توليد دلالات ومعاني متنوعة.

والرمز الأدبي عند **تندال** « تناظر مع شيء غير مذكور، يتألف من عناصر لفظية يتجاوز معناها الحدود الحرفية ليجسد ويعطي مركبا من المشاعر والأفكار »[2]، من خلال هذا المفهوم نرى أنّ الرمز الأدبي هو إيصال المشاعر والأفكار عن طريق الإيحاء إليها بعناصر لفظية غير مباشرة، وقصيدة "مديح الظل العالي" لم تخل من هذا النوع من الرموز، بل كان حاضرا مما أضفى جمالية ورونقا باستدعاء شخصيات أدبية كقوله:

بَيْرُوتُ /لَيْلاً:

[1]– فايزة الداية، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2 ، 1996، ص167.

[2]– هاني نصر الله، البروج الرمزية دراسات في رموز السياب الشخصية والخاصة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، د ت، ص 11.

لَمْ أَجِدْ فِيكِ الخَلِيَة والجَزِيْرَة

أَيْنَ مَاتَ الشّعْر !

أَيْنَ اسْتَسْلَمَتْ لِلزَوْج لَيْلَى ؟[1]

نجد في هذه الأسطر تداخلا مع قصة "قيس وليلى"، التي عرفت في تاريخنا الأدبي أنّها حكاية عشق ابن الملوّح لابنة عمه ليلى العامرية، فقد أحب قيس ليلى منذ أن كانا صغيرين يرعيان الأغنام، إلاّ أنّه لم يتزوجها، لأنّ العرب يمتنعون عن تزويج الفتاة بمن أحبها إذا افتضح أمرهما، فأُرغمت ليلى على القبول "بورد" زوجا لها امتثالا للعادات والتقاليد القبلية، ولرغبة والدها، على الرغم من استمرار حب قيس لها إلى أن كبر ومات، وهذا ما يسمى بالحب العذري[2]. وهكذا فقد خلق محمود درويش تناظرا بين وضع بيروت وهذه القصة الأدبية، حيث اشتركتا في رفض الحالة ؛ فليلى هنا صمدت وتمسكت بحب قيس بالرغم من رفض والدها له، إلاّ أنّها أخيرا استسلمت لزوج آخر غير حبيبها كما قال درويش: (أين استسلمت للزوج ليلى ؟). فمن خلال هذه القصة رمز الشاعر إلى بيروت المستسلمة للعنف الإسرائيلي، فتكبّدت مشاعر الحزن والألم، فبيروت لم تعش حياة الحب والسلام. فوظف الشاعر الحديث عن ليلى في أسطر قصيدته ليصور عشق ليلى لقيس في عشقه لبيروت.

ونجد في مقطع أخر استدعاءه لشخصية أدبية هي شخصية خليل حاوي *في قوله:

وَخَلِيلْ حَاوِي لاَ يُرِيدُ المَوتَ ٭رُغمًا عَنهُ

يُصْغِي لِمَوجَتِهِ الخُصُوصِيَةِ

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص42-43

[2] - ينظر، شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط4، د ت ، ص 360.

***خليل حاوي**: شاعر لبناني درس الفلسفة في جامعة كومبريدج البريطانية، وبعد أن نال شهادة الدكتوراه رجع إلى لبنان ليمارس التدريس، كان في حياته التي اختار لها العزلة التي تذكر بالرهبة توتر ظاهر وربما اضطرابات عسكرية تتسرب من خلال أشعاره لكن بحذر وتحت رقابة، توفي منتحرا سنة 1982 بعد دخول الاحتلال الإسرائيلي إلى بيروت، من دواوينه: نهر الرماد 1957، الناي والريح 1961، الرعد الجريح 1979، نشرت سيرته الذاتية تحت عنوان رسائل الحب والحياة سنة 1987 . ينظر، الدكتور عدنان الظاهر، خليل حاوي والبياتي عرض تمهيدي مختصر، مجلة قراءات، العدد 4258، متوفر على الرابط: www.alnoor.se، يوم: 2017/04/22، على الساعة: 13:01.

مَوتٌ وَحُرّيَةٌ

هُو لاَ يُرِيدُ المَوتَ رُغْمًا عَنهُ

فَليَفْتَحْ قَصِيدَتُهُ

وَيَذْهَب ..

قَبلَ أنْ يُغرِيَهُ تَمُوز ’وَامْرَأَة ’وَإيْقَاع

....وَنَامَا

الشّاعِرُ افْتَضُحَت قَصِيدَتُهُ تَمَامًا [1]

فالشاعر لم يوظف هذه الشخصية توظيفا اعتباطيا، إنّما ليعبر عن حالته هو، فخليل حاوي عاش مأساة بيروت، مما دفعه للانتحار والاستسلام لهذا الوضع ولعدم قدرته على تحمل ما يراه يوميا من مجازر مرتكبة بحق شعب بيروت من طرف العدو الإسرائيلي، فوضع حدًا لحياته بطلقة نارية في رأسه أمام الملأ، حتى يسمع أهالي لبنان بخبر انتحاره، ومحمود درويش كذلك عاش حالة مشابهة لحالة خليل حاوي في استحضاره لمأساة صبرا وشتيلا، التي سببت لهما أزمات نفسية، فكان استدعاؤه له رمزا لحالته هو استعطافا ومشاركة لما عاشه خليل حاوي، ولأن الشعراء العرب بطبيعتهم يتشاركون أفراحهم وأحزانهم معا.

وخلاصة لما سبق نجد أنّ توظيف الرمز الأدبي أضفى على القصيدة رونقا وجمالا من خلال تمازج وتداخل النصين (قصة قيس وليلى وخليل حاوي مع حالة الشاعر محمود درويش)، فدرويش اتخذ من النصوص الأدبية المرجعية دليلا وشاهدا على حالته النفسية، حيث أصبح توظيفه ضرورة ملحة كأداة فنية وفكرية تضيء النص المعاصر.

1- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 48-49.

.

إضافة إلى ذلك لم تخل القصائد المعاصرة من توظيف الأسطورة كرمز، ذلك لأجل أنّها تعبر الذاكرة التي يعود إليها الإنسان، من أجل استحضار كل ما جرى في أوقات سابقة تذكرنا بشخصيات ماضية لها دلالات تساعده على توظيفها في شعره، لإيصال أفكاره فنجد في شعرنا العربي توظيفا لأسطورة سيزيف، عشتار، سندباد، أوديسيوس، تموز، شهريار... .

فالشعراء المعاصرون وظفوا الأسطورة من حيث أنّها « حكاية تاريخ مقدس تروي حدثا جرى في الزمن البدائي »[1]، ولم يجتمع المهتمون بها على تعريف شامل وكامل لها يمكنه الإسهام في توضيح بعض المسائل المتعلقة بها، كالشعر وفي ذلك يقول **سنت أوغسطين**: « إنّني أعرف جيدا ما هي، بشرط ألاّ يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت، وأردت الجواب، فسوف يعتريني التلكؤ »[2]، فالأسطورة هي حكاية خرافية ابتدعها الأقدمون لتسرد وقائع عجزوا عن تفسيرها بالعقل، فاتخذها الشعراء مادة في شعرهم. وهذا ما سنتطرق إليه في القصيدة التي بين أيدينا محاولين قراءة أبرز الرموز الأسطورية وما أضفته من جمالية على القصيدة.

يقول درويش:

بَيْرُوتُ قِصَتُنَا

بَيْرُوتُ غَصَتُنَا

وَبَيْرُوتُ اخْتِبَارُ الله . يَا الله جَرَبْنَاكَ جَرَبْنَاكَ

مَنْ أَعْطَاكَ هَذَا الْلُغْز ؟ مَنْ سَمَاكَ ؟

مَنْ أَعْلاَكَ فَوْقَ جِرَاحِنا لِيَرَاكَ ؟

[1]- ينظر، احمد زغب، مبادئ الانثروبولوجيا علم الإنسان، مطبعة صخري، الوادي، ط1، 2012، ص74.

[2]- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004، ص31 .

فَاظْهَرْ مِثْلَ عَنْقَاءِ الرّمَادِ مِنَ الدّمَارِ ![1]

وظّف محمود درويش أسطورة" العنقاء" في هذه الأسطر الشعرية، باعتبار أنّ العنقاء من أساطير البعث والحياة ومقاومة الفناء، فالعنقاء كما تحدث عنها كل من شفيع السيد وسعد مصلوح « طائر أسطوري يموت محترقا، ويولد مرة أخرى من التراب »[2]، أمّا بحسب رؤية الدكتور كاملي بلحاج أنّ «موت العنقاء وانبعاثها إشارة رمزية إلى ضرورة الاقتناع بالتضحية من أجل النجاة والخلاص »[3]، فالعنقاء تحمل دلالة التضحية وعدم الاستسلام، وهذا ما دعا الشاعر لاستحضاره لها، وحثّ الشعب اللبناني على عدم الاستسلام للموت على يد العدو الظالم والعودة من جديد، فهي تعبير عن مدى تألمه لما آلت إليه أحوال الشعب الفلسطيني واللبناني، حيث وصل درويش حد اليأس في مواصلة الصبر، أو من أي أمل بحصول انبعاث جديد، كما تموت العنقاء احتراقا وتعود للحياة حيث يقول في موضع آخر: (مات أيوب، وماتت العنقاء)، فالشاعر يرى أنّ موت العنقاء هو موت الفدائيين واستسلامهم لهذا الوضع.

هَهُنَا عَصْفُوْرَةٌ لِلإِنْتِبَاه

هُنَاكَ نَافِذَةٌ تُعَلِمُكَ الهَدِيْل

وَشَارِعٌ يَرْجُوْك أَنْ تَبْقي قَلِيْلا

نَامِي قَلِيلاً

كُنَا نُحِبُكِ ، يَا ابْنَتِي و[4]

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، 8 .

[2]- شفيع السيد، سعد مصلوح، الشعر العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر، 2003، ص374.

[3]- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص 81.

[4]- محمود درويش، المصدر السابق، ص21.

اختلفت الأقوال وتعدّدت حول ماهية أسطورة الهديل، فهناك من يقول: إنّه طائر فقد أمه فظل يبكيها إلى أن مات، ومنهم من يقول: « إنّه فرخ حمام وقيل أنّه مات عطشا، فما من حمامة إلاّ تبكي عليه وتهدل، وهناك رأي آخر يقول: إنّه مجموعة من الطيور التي تعيش في اليونان، حيث كان سكانها يعبدون آلهة المطر، فكانت طيور الحمام تحرص على اتحادها في جمع الأكل والماء، لكي لا تقع فريسة لسكان اليونان، ومع اختلاف هذه التفسيرات لهذه الأسطورة إلاّ أنّها تشترك في أنّه الهديل؛ أي صوت الحمام الحزين »[1]، فعبّر بها محمود درويش عن مشاعر الحزن والأسى لدى الشعب الفلسطيني واللبناني، وهذا ما نلمسه في الأسطر التي حملت مدى الحزن والتأسف، فصوت الشعب المضطهد كصوت الهديل المليء بالأنين والألم، وتوظيف هذا الرمز الأسطوري أعطى جمالية بليغة في توصيل الحالة الشعورية، فرسم بيروت بصورة الحمامة التي تبكي أبنائها وتهدل عليهم، أعطى هذا التعبير صدقا أكثر في وصف حالة الشاعر و مدى تأثره بما يحدث في وطنه.

ومن الرموز الأسطورية الأخرى نجد أسطورة "تموز" التي ذكرها محمود درويش في قوله:

بَيْرُوتُ /فَجْرًا:

الشَاعِرُ افْتَضَحُتْ قَصِيدَتُه تَمَامًا

وَثَلاَثَةٌ خَانُوه:

تَمُوْز

وَامْرَأَة

وَإِيْقَاع

فَنَامَا ....[2]

[1] – صالح زيادنة، تأملات في اللغة: الهديل، يوم 20-03-2017، على الساعة : 14:35 .https://ar.n.wikipedia.org

[2]– محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 46.

إنّ أسطورة تموز من أبرز أساطير الخصب والانبعاث؛ ففي الآداب البابلية هو إله النبات والخصب وقد كان زوجا محبّا شابا للآلهة عشتروت – الآلهة الأم – فتموز الذي وظّفها الشاعر كرمز للخصب والانبعاث، حاول فيها تجسيد عمق المعاناة الانسانية عبر مسارها التاريخي، منذ أن كان الإنسان يقدم نفسه قربانا للآلهة، فمن الناحية الرمزية تموز يموت ويبعث مرة ثانية، لكنه على الرغم من ذلك سيبقى مضحيا واهبا للحياة، وفي نظر الشاعر المعاصر أنّه من العبث أن لا تكون لهذه التضحية، التي بطلها تموز أكثر من معنى ....، ومن هنا كان لاهتمام الشاعر بأسطورة تموز مبرراته الشعرية ومصوغاته الفكرية، فجعلها تؤدي أغراض دلالية وفنية متعددة، كتعبيره عن الخيانة خلافا لما تقوله الأسطورة، فقد رأى محمود درويش أنّ خروج الفلسطينيين من بيروت خيانة. وقد ازداد تمسك هؤلاء الشعراء بهذه الأسطورة وغيرها من البعث والخلاص بعد جملة من الأحداث و التغيرات العميقة في بنية المجتمع العربي وذهنيته من جراء النكبة التي أصابته. وهذا ما جعل أحد النقاد يرى أنّ عملية توظيف الرموز والأسطورة التي شحن بها الشعراء كتاباتهم إنّما هي من فعل النكبة[1].

أمّا عن رمز الأوديسة فيقول محمود درويش:

عَمّ تَبْحَثْ يَا فَتَى فِي زَوْرَقِ الأُوْدِيسَةِ المَكْسُور ؟

عَنْ جَيْشٍ يُحَارِبُنِي وَ يَهْزِمُنِي فَانْطِقْ بالحَقِيقَةِ ثُمّ اَسْأَل :هَلْ أَكُونَ مَدِيْنَةَ الشّعَرَاءِ يَوْمًا ؟

عَمّ تَبْحَثْ يَا فَتَى فِي زَوْرَقِ الأُوديسَةِ المَكْسُور ؟

عَنْ جَيْشٍ أُحَارِبَهُ وَاهْزُمَهُ،

وَعَنْ جُزُرٍ تُسَمِيهَا فُتُوحَاتِي ،واسْأَل: هَلْ تَكُونُ مَدِينَةَ الشُعَراءِ

وَهْمَا ؟

[1] - ينظر، كاملي بلحاج، اثر التراث الشعبي في القصيدة العربية المعاصرة، ص 76-77.

عَمّ تَبْحَثْ يَا فَتَى فِي زَوْرَقِ الأُودِيسَةِ المَكْسُور عَمّ ؟[1]

تروي أسطورة الأوديسة قصة « "اوديسيوس" أو "هوليس" بطل الأوديسا الذي ضلّ طريقه إلى وطنه في عرض البحر »[2]، تدور أحداث هذه الأسطورة حول أودسيوس ومغامرته في البحر وغضب الآلهة عليه وانكسار زورقه، وعلى الرّغم من كل ذلك واصل رحلته من أجل أن يحقق هدفه.

إنّ تضمين محمود درويش لأحداث هذه الأسطورة في إشارة رمزية، من خلال حوار يحيلنا إلى الأسطورة التاريخية، يستحضرها الشاعر كمعادل موضوعي لحصار الفلسطينيين في بيروت على يد الاحتلال، وهو تعبيره عن بؤرة الأزمة، وأمله في أن تصل فلسطين إلى مبتغاها بعد كل هذه المصاعب؛ فكما كانت نهاية أدوسيوس بعد كل هذه المصاعب في حضن زوجته، فإنّ درويش يحلم أن تصل فلسطين وبيروت إلى بر الأمان لاحتضان شعبها المستبَد من طرف الاستيطان الصهيوني الذي سلب أمله في الحرية.

وممّا توصلنا إليه من قراءتنا للرمز الأسطوري تأكيد العلاقة بين عودة الشعراء المعاصرين إلى استخدام الأسطورة في الشعر، والعودة إلى استحضار الموروث القديم، لمحاولة التعبير عن امتداداته في وقتنا الراهن بوسائل عذراء تجددها وتمحو عنها صفة القدم، كما مكنّهم ذلك من التعبير عن تجاربهم بطرق فنية أسهمت في توسيع دائرة الشعر والخروج به من التقليد والتكرار، فالشعر العربي المعاصر حافل بالتوظيفات الأسطورية

إضافة إلى الرمز الديني والأدبي والأسطوري نجد في القصيدة نوعا آخر من الرموز، وهو **الرمز التاريخي** الذي ترى **نسيمة بوصلاح** أنّه « التوظيف الرامز لبعض الأحداث التاريخية أو الأماكن التي ارتبطت بوقائع تاريخية معينة »[3]؛ أي هو استحضار أحداث وأماكن تاريخية في القصيدة لخدمة المعنى.

ومن الرموز التاريخية في قصيدة مديح الظل العالي نجد الأندلس في قول محمود درويش:

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 65-66.

[2]- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1985، ص 298.

[3]- نسيمة بو صلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات رابطة الإبداع الثقافية، ط3، 2003 ص141.

...وَأَنَا أُحِبُكِ , سَوفَ اَحْتَاجُ الحَقِيقَةَ عِنْدَمَا احْتَاجُ تَصْلِيحٌ

الخَرَائِطُ وَالخُطَطُ

اَحْتَاجُ مَا يَجِبْ

يِجِبُ الذِي يَجِبْ

أَدْعُو لِأَنْدَلُسٍ

إِنْ حُوصِرَتْ حَلَبْ [1]

إنّ محمود درويش لم يستفرد بالرموز الدينية والأدبية والأسطورية فقط، بل استقى مصادره من التاريخ وأحداثه، فوظّف الأندلس ليحدث تناظرا بين وضع الأندلس في الماضي ووضع العرب اليوم، آملا أن تكون فلسطين اليوم هي أندلس الماضي، لما تمثله هذه المدينة الإسلامية من تراث جمالي وبعد حضاري، فقد كثر توظيف مدينة الأندلس في الأدب الفلسطيني عامة والشعر خاصة، فهو يخشى أن تصبح فلسطين تراثا كما هي عليه أندلس العرب.

كما استحضر درويش وقائع "هيروشيما و أمريكا" في قوله:

هَيْرُوشِيمَا هَيْرُوشِيمَا

وَحْدَنَا نُصْغِي إِلَى رَعْدِ الحِجَارَةِ ' هَيْرُوشِيمَا

وَحْدَنَا نُصْغِي لِمَا فِي الرّوحِ مِنْ عَبَثٍ وَمِنْ جَدْوَى

وَأَمْرِيكَا عَلَى الأَسْوَار تُهْدِي كُلَ طِفْلٍ لُعْبَةً لِلمَوتِ عُنْقُودِيةً

يَا هَيْرُوشِيمَا العَاشِقِ العَرَبِي أَمْرِيكَا هِي الطّاعُوْنُ .و وَالطّاعون أَمْرِيكَا

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 32-33.

نَعِسْنَا . أَيْقَظَتْنَا الطّائِرَاتُ وَصَوتُ أَمْرِيْكَا

وَأَمْرِيكَا لِأَمْرِيكَا[1]

لقد أصبحت هيروشيما رمزا للخراب والدمار بعد إلقاء القنبلة الذرّية عليها في 6 أوت 1945، وقد بلغ حينها عدد الضحايا 225 ألف نسمة بين قتيل وجريح، ولا تزال آثارها قائمة إلى اليوم. أمّا بخصوص أمريكا فالشاعر يرى أنّها رمز للطغيان والجبروت، لأنها تدعم الاحتلال الإسرائيلي، وقد وصفها الشاعر بالطاعون، وهو المرض القاتل، ذلك لقتلها الشعوب البريئة.

وخلاصة القول فإنّ توظيف الرمز في قصيدة "مديح الظل العالي" أنّ هذا الملمح الفني قد وسم القصيدة برموز أوصلت المعنى بطريقة فنية جديدة في الشعر المعاصر، وخرجت عن التعبير المباشر الصريح بنوع من الغموض الجمالي، وذلك بتوظيف أنواع الرموز(الديني والأسطوري والأدبي والتاريخي) المذكورة في القصيدة، كما يعدّ الرمز وسيلة فنّية وسيطة بين درويش والمتذوق لقصائده، حيث وظفها هنا ليسمو من خلاله الجمهور، بأفكاره وخياله، ونقل لنا بخصوصية رؤى ذاته الشاعرة، فقام بتركيبها مؤطر إيّاها بروح دينية وأدبية وأسطورية وتاريخية، فتوظيف هذا الملمح سهل في فهم وكشف خبايا القصيدة، وما يجول في خاطر الشاعر لتلميح والإشارة بها.

المطلب الثالث: شعرية التوازي

بحث الشعر العربي المعاصر عن سبل أخرى لتعزيز دور الكلمة، ورغبا في التخلص من الرتابة في القصيدة، وسعى إلى فتح طرق جديدة للتجديد في القصيدة العربية المعاصرة، التي اتسمت ببروز ظواهر فنّية معاصرة أضفت عليها ميزة خاصة، منها " ظاهرة التوازي " التي أصبحت ملمحا بارزا في الشعر المعاصر، على الرغم من وجود هذا الملمح الفني في الشعر القديم لكن بمسميات أخرى مثل (التكرار، الموازنة، المقابلة، المشاكلة ....)، فالتوازي يمثل ظاهرة فنية موسيقية دلالية، يوظفها الشاعر ليعبر عن حالته الشعورية، لذا فهو هندسة جمالية كامنة في كل نص أدبي.

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 36.

وقبل الدخول في القصيدة لكشف أشكال التوازيات لابدّ من الوقوف عند المفاهيم اللغوية والاصطلاحية لهذه الظاهرة الفنّية.

1- التوازي لغة:

وقد جاء في **لسان العرب لابن منظور** ما يلي: « وَزَى الشيء يَزِي: اجتمع وتقبض والوزي: القصير من الرجال الشديد المرْزَزْ المقتدر ... والمستوزي المنتصب المرتفع. واِسْتَوْزَى الشيء: انتصب واَوْزَى ظهره إلى الحائط: أسنده ويقال: واَزَيْتُهُ، أشخصته ونصبته، وَزَى فلانا الأمر أي غاضه، والوزى الطيور؛ قال أبو منصور: كأنّها جمع وَزْ وهو طير ما، والمِوَازَاةْ المقابلة والمواجهة قال أبو البحتري: فوازينا العدو وصافيناهم، والأصل فيه الهمزة: يقال: آزَيْتُهُ إذا حاذيته »[1].

ويورد **الخليل بن احمد الفراهيدي** في معجم "العين" ما يلي: « فلانٌ بازاء فلان، إذا كان قِرْنًا له »[2].

فمن خلال التعريفين السابقين نرى أنّ التوازي قد جاء بمعنى المواجهة والمقابلة.

2-التوازي اصطلاحا:

يرى **محمد مفتاح** أنّ التوازي هو « تشابه البنيات واختلاف المعاني »[3]. ويعرفه بأنّه « التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة أبيات شعرية »[4]، فالتوازي عنده هو سلسلتان لغويتان متشابهتان في التركيب مختلفتان في المعنى؛ أي التركيب النحوي والصرفي نفسه مع اختلاف في المعنى.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (و،ز،ى)، ص 391.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الهلال، د ت، ج7، ص 399.

[3]- ينظر، إبراهيم الحمداني، بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، عدد 13، 2013، ص 7.

[4]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1996، ص 97.

ويرى **عبد الواحد حسن الشيخ** أنّه « عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية أو المتقابلة »[1]؛ أي أنّه توافق وتشابه بين الكلمات أو العبارات المرتبط بعضها ببعض مما يشكل التطابق والتوازي والتقابل والتعادل.

3- شعرية التوازي في القصيدة:

يعتبر التوازي من الخصائص الفنّية التي تميز النص الشعري عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى، إذ يرى ياكبسون: « أنّ المسألة الأساسية في الشعر تكمن في التوازي، وقد لا نخطئ حين نقول إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر »[2]؛ إذ لا تخل القصائد المعاصرة من ملمح التوازي على غرار قصيدة محمود درويش " مديح الظل العالي " التي يقول فيها:

سَيَجِيئُكُمْ مَطَرُ

وَيَغْسُلُ مَاتَرَكْتُ عَلَى شَوَارِعُكُمْ مِنَ الكَلِمَاتِ,

يَطْرُدُ مَا تَرَكْتُ عَلَى نَوَافِذِكُم مِنَ الشّهَوَاتِ

يَمْحُو مَا لَمَسْتُ مِنَ الصّنَوْبَرِ فَي جِبَالِكُم [3].

نجد أنّ الأسطر التي تعقب السطر الأول متوازية نحويا متكونة من (فعل + فاعل مستتر + مفعول به + فعل + فاعل مستتر + حرف جر + اسم مجرور + حرف جر + اسم مجرور)، حيث جاءت هذه الأسطر مكملة وموضحة للسطر الأول، وهذا النوع من التوازي يسمى بالتوازي الذروي وهو « التوازي الذي تكون فيه الأسطر الشعرية التالية للسطر الأول مكملة وملحقة له »[4]، فدرويش

[1]- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص24.

[2]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص105-106.

[3]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص60.

[4]- فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1978 ، ص 231.

يبشر بوجود تغيير، وعبر عن ذلك بالمطر التي تنزل لتغسل و تمحو و تطرد ما كان يغطي شوارع الفلسطينيين وكلماتهم ونوافذهم وجبالهم من غبار، لكنّه استعمل هذه المعاني بتعبير مجازي، فالمطر لا يغسل الشوارع من الكلمات، ولا يطرد الشهوات من النوافذ، إنّما قصده بعث روح الأمل والتفاؤل لدى الشعب الفلسطيني الذي يعيش تحت نير الاستيطان الصهيوني بكل ممارساته القمعية والوحشية، لذلك يدعو الشاعر هذا الشعب إلى الصمود ويبشره بالنصر القريب، فالمطر الذي ذكره في أبياته يحمل دلالات كثيرة، من بينها التطهير، كما جاء في قوله تعالى: ﴿وَيُنَزِّلُ عَلَيْكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً لِّيُطَهِّرَكُم بِهِۦ﴾[1]؛ بمعنى التطهير، لذلك يبشر شعبه بأنّ أرضه ستُطهَر من هذا المستعمر الغاشم، وسيستبدل الظّلم بالعدل، وظلمات الاستعمار ستنجلي، فتشرق شمس الحرية، أمّا الكلمات والشهوات التي سيطردها المطر فهي تعني كل المعاني المدنسة التي أنشأها الاستعمار أو بعض المتآمرين من خونة الوطن، فالتوازي هنا جاء مؤكد بألفاظ مختلفة ومعانٍ مترادفة (يمحو، يغسل، يطرد)كلها تحمل نفس المعنى في هذا السياق، فجاءت هذه الدلالات في جمل فعلية متوازية نحويا ودلاليا، متممة ومفصلة للسطر الأول ستجيئكم مطر.

ونجد هذا النوع من التوازي في موضع آخر إذ يقول درويش:

عَمّ تَبْحَثْ يَا فَتَى فِي زَوْرَقِ الأُوْدِيسَةِ المَكْسُور ؟

عَنْ جَيْشٍ يُحَارِبُنِي وَ يَهْزِمُنِي فَانْطِقْ بالحَقِيقَةِ ثُمّ اَسْأَل :هَلْ أَكُونَ مَدِيْنَةَ الشّعَرَاءِ يَوْمًا ؟

عَمّ تَبْحَثْ يَا فَتَى فِي زَوْرَقِ الأُوْدِيسَةِ المَكْسُور ؟

عَنْ جَيْشٍ أُحَارِبَهُ وَاهْزُمَهُ،

وَعَنْ جُزُرٍ تُسَمِيهَا فُتُوحَاتِي ،واسْأَل :هَلْ تَكُونُ مَدِينَةَ الشُعَرَاءِ

وَهْمَا ؟

[1]- الأنفال، الآية 11.

-عَنْ مَوْجَةٍ ضَيَعْتُهَا فِي البَحْرِ عَنْ خَاتِمٍ

لأُسَيّجَ العَالِمَ بِحُدُودِ أُغْنِيَتِي

-وَهَلْ يَجِدَ المُهَاجِرَ مَوْجَة ؟[1]

هذا المقطع الحواري يتقمص فيه الشاعر شخصية بطل طروادة ليصور عمق الأزمة التي يعيشها، ودلالة وجود (المطة) في بداية كل سطر دليل على أنّه هناك حوار بين طرفين، نلاحظ من خلاله أنّ هناك توازيا بين ثلاثة مقاطع، حيث يتكون المقطع الأول من جملة استفهامية في السطر الأول، وجوابها في السطر الثاني، باستخدام أداة الاستفهام "عمّ ؟"، فالشاعر يتساءل ويبحث عن هويته في بلده المحطم، الذي شبّهه **بزورق الأوديسة*** المكسور، ويجيب على سؤاله بقوله: " عن مدينة الشعراء، عن جيش يحاربني ويهزمني، عن جيش أحاربه وأهزمه، عن جزر تسميها فتوحاتي، عن موجة ضيعتها في البحر، عن خاتم لأسيج العالم بحدود أغنيتي "، فكل هذه المعاني أتت مجازية لتحمل أمل الشاعر في الحرية. ويكمن التوازي الذروي في أنّ كل سطر ثان في كل مقطع مكمل للأول (جملة استفهامية وجوابها)، بهذا الاستفهام التقريري يحاول الشاعر استنطاق ذاته، للبحث في داخلها عن آفاق يحلم بها، لكن تحاصره قيود كثيرة، فشعوره بالقلق من دفعه إلى طرح التساؤل وبالإجابة يجد الشاعر بعض الراحة والسكينة، إذ تتحدد هويته ويعلم ما يريد بالضبط، فهو يبحث عن جيش يحاربه وينتصر فيه أخيرا، هذا الانتصار الذي يعتبره فتوحات لجزر يمتلكها وينصب نفسه ملكا عليها، يستطيع من خلالها أن يسمع أناشيده (كل ما آمن به من قيم) لكل الدنيا، لكنّه يعود ليطرح التساؤل إن كان هذا ممكن (وهل تكون مدينة الشعراء وهما)، فهو الباحث عن الحقيقة.

ويقول أيضا في مقطع آخر من القصيدة:

[1] - محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 66.

* **زورق الأوديسة**: تعود مرجعية هذا الزورق إلى الأسطورة اليونانية " الأوديسة" وهي إحدى الملاحم التي نظمها الشاعر الأعمى " هوميروس" في تاريخ تلك الحروب الطويلة ... تروي الملحمة ما حدث للبطل وأدسيوس بعد انتهاء حرب طروادة اثر عودته بحرا على متن زورقه وما لاقاه من متاعب . ينظر: هوميروس، الأوديسة، تر: دريني خشبة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 7

وَأَنَا التَوَازُنُ بَيْنَ مَا يَجِبْ:

يَجِبُ الذَهَابُ إِلَى اليَسَارْ

يَجِبُ التَوَغُلُ فِي اليَمِيْنْ

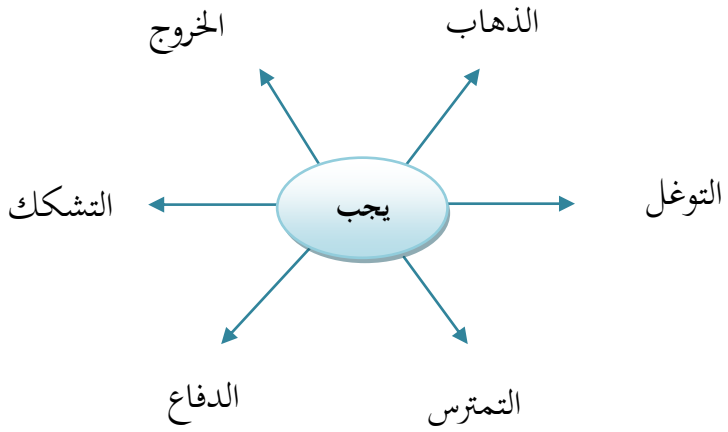
يَجِبُ التَمَتْرُسُ فِي الوَسَطْ

يَجِبُ الدِفَاعُ عَنْ الغَلَطْ

يَجِبُ التَشَكُكُ بِالمَسَارْ

يَجِبُ الخُرُوجُ مِنْ اليَقِينْ [1]

جاءت هذه الأسطر **ال**شعرية متوازية نحويا متكونة من (فعل +اسم +حرف جر +اسم مجرور)، مكمّلة للسطر الأول، الذي جاء مبهم المعنى، فأحتاج إلى ما يفسره، فهو يدعوا إلى الثورة والانفجار والتغيير، حتى يحصل الشعب عن وطنه وينعم بحريته. ومن خلال تكرار الفعل المضارع "يجب" مع المصادر (الذهاب، والتوغل، التمرس، الدفاع، التشكك، الخروج)، الذي أثار حيوية القصيدة وحركتها، ممّا يترك أثرا في نفس المتلقي والمتذوق، ممّا يدفع به إلى التفاعل الايجابي مع بنية النص الشعري، وهذا هو التوازي الذروي الذي أعطى جرسا موسيقيا للأبيات، من خلال توازي الجمل الفعلية بشكل متتال.



[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي ،ص32.

لقد نوّع درويش في استخدام العديد من التوازيات، إذ نجده وظف كذلك توازي التراكم الذي يقصد به التوازي الذي تأتي فيه الأسطر الشعرية بزيادة على السطر الشعري الذي تتوازى معه؛ أي أن يكون كل سطر أطول من السطر الذي قبله[1].

يقول محمود درويش:

وَوَحْدِي
كُنْتُ وَحْدِي
عِنْدَمَا قَاوَمْتُ وَحْدِي [2]

شكّلت لفظة "وحدي" مرتكزا تتراكم عليه بقية الأسطر الشعرية، فكررها الشاعر وأضاف إليها ما يؤكد المعنى، فنجدها في السطر الأوّل سبقت بحرف العطف (واو)، وفي السطر الثاني بفعل ماض (كنت)، أمّا في السطر الثالث فسبقت بجملة فعلية (عندما قاومت)، هذا على المستوى النحوي، أمّا على المستوى الدلالي فجاءت للتأكيد على وحدة وغربة الشاعر.

كما يقول أيضا:

عِشْرِيْنَ قَرْناً كَانَ يَنْتَظِرُ الجُنُونَ

عِشْرِيْنَ قَرْناً كَانَ سَفَاحًا مُعَمَم

عِشْرِيْنَ قَرْنًا كَانَ يَبْكِي ..كَانَ يَبْكِي [3]

نجد أنّ عبارة "عشرين قرنا " هي العبارة التي تراكمت عليها بقية الأسطر الشعرية في هذا المقطع، فقد تكررت في بداية كل سطر، حيث لم تتطابق الأسطر على المستوى النحوي، لكنها حملت المعنى الدلالي نفسه، الذي يعبر عن الحالة الشعورية للشاعر، من خلال تصوير التناحر والقتال الذي تحياه بيروت إبّان الحرب الأهلية، فقد راح الشاعر يكشف الوجه الحقيقي لصانعي هذه

[1]- ينظر، فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والابتداع، ص 232.
[2]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 16.
[3]- نفسه، ص 49.

الحروب، الذين يتخفون تحت رداء الدين ويقتلون باسمه، فقد انقسموا طوائف متناحرة، تعيش حالة من الازدواجية فقال: (سفاحا معمما) (يخفي سيفه في دمعته)، هذه الحرب الضروس التي تدبرها أطراف خفية مستغلة جهل الشعب وتعصبه.

إضافة إلى التوازي الذروي والتراكمي نجد في القصيدة نوعا ثالثا من أنواع التوازي، وهو **توازي الطباق** « الذي ينص في تحديده الأوّل على أن يقوم السطر الشعري الثاني أو الجملة الشعرية الثانية التّضاد مع السطر الأول أو الجملة الشعرية الأولى »[1]؛ أي أن يتعاكس السطر الأول مع الثاني أو أن تتعاكس جملتان في نفس السطر الشعري.

يقول درويش:

وَأَنَا التَوَازُنُ بَيْنَ مَا يَجِبْ:

يَجِبُ الذَهَابُ إِلَى اليَسَارْ

يَجِبُ التَوَغُلُ فِي اليَمِيْنْ [2]

نجد الطباق بين لفظتي (اليمين واليسار)، إذ يشتركان في البنية النحوية (اسم مجرور)، إذ هما يتضادان على المستوى الدلالي، ليعبرا عن الاختلاف في الاتجاه. الشاعر هنا يقيم علاقة توازن بين شيئين متضادين يظهر في اختلاف الاتجاه(اليمين واليسار)، وهذا يدل على اضطراب نفسيته ورغبته في إيجاد حل وتحقيق الاستقرار.

ويقول في موضع آخر:

مَا أَوْسَعَ الثّورَة

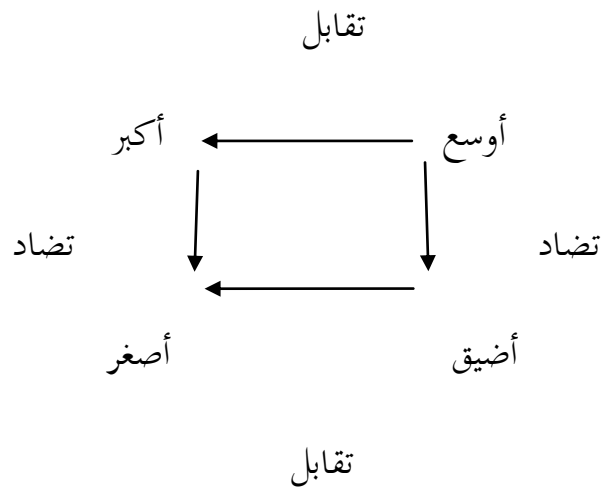
مَا أَضْيَقَ الرّحلَة

مَا أَكْبَرَ الفِكْرَة

[1]– فهد محسن فرحان، القصيدة العراقية الحديثة – مقاربة نسقيه – مهرجان المربد الشعري الرابع عشر بغداد،1991، ص5.

[2]– محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 32.

مَا أَصْغَرَ الدَولَة [1]



نلاحظ في هذه الأسطر تطابقا بين كل سطرين من خلال لفظتي (أوسع، أضيق) في السطرين الأول والثاني، ولفظتي (أكبر، أصغر) في السطرين الثالث والرابع، هذه الألفاظ المتضادة شكلت توازيا نحويا متمثل في خبر(ما) التعجبية التي حلت محل المبتدأ، وتضادت على المستوى الدلالي، فالشاعر جمع بين هذه المتضادات.

كما قد نجد توازي التضاد في السطر الواحد كما جاء في القصيدة:

وَرَاءً، أَوْ أَمَامًا ، أَوْ جَنُوبًا أَوْ شَمَالاً [2]

ويظهر هذا التضاد في كلمتي (وراء، أمام) و(جنوب، شمال)، أنّهم مختلفين من الناحية الدلالية ومتفقين نحويا (ظرف).

أمّا النوع الأخر من أنواع التوازي في القصيدة فهو **توازي التلاشي** « وفيه يكون السطر الثاني أقل من السطر الأول من ناحية؛ أي تأخذ الأسطر الشعرية بالتناقص كلّما ابتعدنا عن السطر الأول »[3]. يقول محمود درويش:

لَكَ أَنْ تَكُونَ – وَلاَ تَكُونَ

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 75.

[2]- نفسه، ص 13.

[3] - غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمود درويش، عاشق من فلسطين، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مجلد 11، العدد 2، ص 368.

لَكَ أَنْ تَكُوونَ
أَوْ لاَ تَكُونَ [1]

نلاحظ أنّ لفظة "تكون" هي المرتكز الأساسي في هذا المقطع الشعري، وقد أخذت بالتلاشي، وعلى الرّغم من هذا التلاشي، إلاّ أننا نجدها قد سبقت بحرف النفي "لا " وأداة النصب " أن "، وتكمن الجمالية في الإثبات والنفي في نفس المعنى، ويعزي الشاعر ذلك للإرادة الإنسانية، فالإنسان حسب الشاعر مخيّر في إثبات كينونته، فرمز إلى الإنسان بآدم وآدم الذي انبثقت منه كل الدنيا، وآدم من روح الله لذلك قال: أن الكون دفترك وبإمكانك أن تكتب فيه ما شئت.

ومنه فالتوازي من الظواهر البارزة التي من خلالها تتحقق للنص جماليته وتأثيره في المتلقي بإيقاعه، سواء من خلال تجانسه الصوتي أو من خلال تجانسه الشكلي، فهو يعد خاصية جوهرية في الشعر، فتوظيف محمود درويش له أضفى سحرا في فضاء القصيدة، مما يدفع بالقارئ مرهف الحسّ إلى التلذذ والاستمتاع به، فنلحظ أنّ القصيدة حفلت بجملة من التوازيات حقّقت حركة وحيوية من خلال إيقاعها الصوتي والبصري في نفسية المتلقي المتذوق، وهو يعد من أهم التقنيات الأسلوبية، بحيث ينجح تسخيره في خدمة النص وإغناء إيقاعه وتعزيز دلالته، لأنّ الشاعر وظفه لخدمة النص، ولم يجعله هدفا يبتغيه أو عبئا يثقل كاهل البنية الدلالية، بل جاء متجاوبا مع حاجة النص ومتطلبات الدلالة، كما يعد التوازي واحدا من السمات الإيقاعية التي يستند إليها الشاعر في تمتين بنيته الموسيقية.

المطلب الرابع: شعرية التناص

تعد آلية التناص من أهم الآليات التي يستخدمها الأدباء العرب لإثراء نتاجاتهم الشعرية والنثرية، فالشاعر في عملية التناص يخلق تفاعل بين النصوص، باسترجاعه إلى معارف سابقة واستثمارها وتذويبها في نصوص جديدة وفق رؤيته، فالتناص يقوم على الماضي والحاضر، والجديد والقديم، وقد أحدث هذا المصطلح جدلية في الدراسات النقدية، من حيث المفهوم والقدم والجدية.

[1]- محمود درويش، المصدر السابق، ص71-72 .

ومحمود درويش كغيره من شعراء عصره استخدم هذه التقنية في شعره، وقبل الغوص والوقوف على أهم مواطن التناص في قصيدة "مديح الظل العالي"، نلجأ إلى تحديد المفهوم اللغوي والاصطلاحي لملمح التناص.

1- التناص لغة:

جاء في **لسان العرب لابن منظور**: « نَصَصَ النّص: رفع الشيء، نَصَ الحديث يَنُصُهُ: رفعه وكل ما أُظهر فقد نُص و قال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أَنَص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند، ويقال: نَصَ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَصَصَهُ إليه، ومن قولهم: نَصَتْ المتاع إذا جعلت بعض على بعض وكل شيء أظهرته، فقد نَصَصَتْهُ، يقول الجبار: أحذروني فإنّي لا أُنَاصُ عبدا إلاّ عذبته أي لا أستقصي عليه في السؤال، وهي مفاعلة منه، فجاء هنا بمعنى المفاعلة والمشاركة، ونَصَصَ الرجل عزيمة إذ أستقصى عليه »[1].

وورد في تعريف آخر في صيغة (التناصص) « مصدر الفعل على وزن تَفَاعَلَ، تأتي من اثنين أو أكثر وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب»[2].

ومن خلال ما سبق نستخلص أن مفهوم التناص يقصد به إحداث المشاركة والتفاعل والتداخل بين النصوص بعضها ببعض.

2- التناص اصطلاحا:

التناص مصطلح نقدي حديث وافد من الغرب « وكان أوّل ظهور له على يد الباحثة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا هي صاحبة التنظير المنهجي لنظرية التناص، حيث استخدمته في تلك المقالات والبحوث التي كتبتها بين سنتي 1966-1967، وصدرت في مجلتي "تيل كيل" و "كريتيك" معتمدة في تحديدها لمصطلح "التناص" على المقدمة التي تصدرت كتاب

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن،ص، ص)، ص648.

[2]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في النص القرآني، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص28.

باختين "شعرية ديستوفسكي"، إذ كان يطلق على التناص اسم الايدولوجيم، وسمته كريستيفا "الصوت المتعدد" »[1]، وعرفته بأنّه: « هو ذلك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى »[2]، وهو أيضا تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد ويمكن من التقاط مختلف المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها باعتبارها مقاطع أو قوانين محولة من نصوص أخرى.

كما عرّفه **رولان بارت** بقوله: « إنّ النّص منسوج تماما من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن أصداء لغات ثقافية سابقة أو معاصرة تتجاوز النّص من جانب إلى آخر في تجسيمية واسعة »[3]. وعرفه **ليتش** بقوله: « النّص ليس ذات مستقلة أو مادة موحدة ولكّنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه جميعا ، تسحب إليه »[4]؛ أي أنّ كل نص هو عبارة عن توليفة من نصوص أخرى تتفاعل وتتداخل داخل النص الواحد من ثقافات سابقة أو معاصرة له.

ونجد **دومنيك مانجينو** في دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب) يقترح نوعا من التبسيط للمفهوم، ويحدد مصطلح التناص « بأنّه مجموع العلاقات التي تربط نصا ما بمجموعة من النصوص الأخرى ، وتتجلى من خلاله »[5].

أما عند النقاد العرب نجده عند **محمد مفتاح** قائلا إنّه: « ثقافة ما محافظة تنظر إلى أسلافها بمنظار التقديس والاحترام، وإذ لم تتعرض لهزات تاريخية عنيفة تقطع بين تواصلها فإنّها غالبا ما تعيد النظر في تراثها بمناهج نقدية »[6]؛ فمحمد مفتاح اعتبر أنّ التناص هو احترام وتقديس للثقافات الماضية وصلة تواصل بين الماضي والحاضر.

---

[1] - تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، تر: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1987، ص103.

[2] – محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، ط1، 1995، ص147.

[3] - رمضان الصباغ، في نقد الشعر الغربي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، د ت، ص 131.

[4] – نفسه، ص 132.

[5] – حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص21.

[6] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص120.

وفي جانب آخر نجد **سعيد يقطين** متناولا مصطلح التناص « متأثرا بجيرار جنيت في تفريقه بين مصطلحين هما:

أ: التفاعل النصي الخاص: وهو أن يقيم النص علاقة مع نص أخر محدد وتظهر هذه العلاقة على مستوى الجنس والنوع والنمط، وهذا ما أطلق عليه التعالق النصي.

ب: التفاعل النصي العام: قائلا بأنه بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة »[1].

ومن التعريفات السابقة نجد أنّ التناص هو آلية تقوم على تداخل النصوص وتفاعلها وإدماج الانتاجات القديمة بالحديثة والعكس، فهو وسيلة لإحياء الموروث وإثراء النصوص.

3- شعرية التناص في القصيدة:

يتناص النّص الشعري مع النّص الدّيني، ونعني **بالتناص الدّيني** هنا « تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق "الاقتباس" أو "التضمين" من "القرآن الكريم" أو "الحديث الشريف" أو "الخطب" أو "الأخبار الدينية"...، مع النص الاصلي»[2]، فالقصيدة حافلة بالعديد من التناصات، وهنا سنحاول الكشف عن مدى إسهام النّصوص الدّينية وتأثيرها في القصيدة، ونظرا لكثرة النّماذج سنقتصر على النّموذجين المتمثلين في قوله:

اللهُ أَكْبَرُ

هَذِهِ آيَاتُنَا ،فَاقْرَأْ

بِاسْمِ الفِدَائِي الذِي خَلَقَ مِنْ جَزْمَةٍ أُفُقَا

بِاسْمِ الفِدَائِي الذِي يَرْحَلْ

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص32.

[2]- احمد الزعبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص37.

مِنْ وَقْتِهِم.. لِبِدَائِهِ الأَوْلْ

الأَوْلِ الأَوْلْ

سَنُدَمِرُ الهَيْكَلْ

بِاسْمِ الفِدَائِي الذِي يَبْدَأْ

اِقْرَأْ [1]

هذه الأسطر الشعرية مقتبسة من سورة العلق، وهي أوّل ما أنزل على الرسول "صلى الله عليه وسلم " قال الله تعالى: ﴿ ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ۝٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ۝٣ ﴾[2]، فالشاعر في تناصه مع هذه الآية يعبر عن صمود الفدائي و تضحيته، الذي رفعه إلى درجة أهل النبوّة وحمّله رسالة كما حملها الأنبياء والمرسلون، كما ذكر لفظة (الهيكل) « الذي يعد "مسجد الصخرة" أو" مسجد عمر "، الذي كان قد بناه الفاروق عند فتح القدس، وهو من أبرز المساجد المقدسة وهذا المسجد لا يزال حتى الآن أحد أجمل المساجد في العالم، وتجمع جميع المصادر اليهودية والمسيحية على أنّ هذا المسجد بُني على أنقاض المعبد اليهودي القديم الذي كان يسمى بمعبد سليمان »[3]، فالفدائي رسالته أن يدمر هذا الهيكل الذي يشكل حاجزا أمام اتحاد الفلسطينيين والعودة إلى وطنهم، فجمالية هذا التّناص تكمن في اقتراب معنى النّص الشعري من النّص المشتغل عليه أو المستحضر (الآية).

كما يستدعي محمود درويش بعض الشخصيات الدينية كالنبيين " يوسف وأيوب عليهما السلام " في قوله:

كَسَرُوكَ ،كَمْ كَسَرُوكَ كَي يَقِفُوا عَلَى سَاقَيْكَ عَرْشًا

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 18.

[2]- العلق، الآية: (1-2-3).

[3]- ظفر الإسلام خان، تاريخ فلسطين القديم، دار النفائس، بيروت، ط5، 1986، ص 160-161.

وَتَقَاسَمُوكَ وَ أَنْكَرُوكَ وَخَبَأُوكَ وَ انْشَغُوا لِيَدَيْكَ جَيْشًا

حَطُوكَ فِي حَجَرٍ ...وَقَالُوا: لاَ تُسَلِم

وَرَمَوكَ فِي بِئْرٍ ..وَقَالُوا: لاَ تُسَلِم

وَأَطَلْتَ حَرْبَك ُيَا ابْنَ أُمِي،

أَلْفَ عَامٍ أَلْفَ عَامٍ فِي النّهَارِ

فَأَنْكَرُوكَ لِأَنّهُم لَا يَعْرِفُونَ سِوَى الخَطَابَةَ وَالفِرَار [1]

استدعى محمود درويش شخصية النبي يوسف عليه السلام، من خلال توظيفه لقصته التي تتناص مع وضع وطنه، وكأنّه يريد أن يقول أنّ مجازر صبرا وشاتيلا التي شاركت فيها بعض الأيادي العربية، ليست سواء امتداد لمأساة النبي يوسف على يد إخوته، فسيدنا يوسف عليه السلام حسده إخوته لمحبة أبيه له، فاجتمعوا عليه ورموه في بئر ولم تمتد له أي يد لإنقاذه، فهذه الحادثة سوى تعبير عن حالة التخاذل الأخوي، كما جاء في قوله تعالى: ﴿قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَـٰبَتِ ٱلْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمْ فَـٰعِلِينَ﴾[2]، فإخوته أنكروه حينما «كان يوسف عليه السلام آنذاك الحاكم في الديار المصرية، فلما دخلوا عليه عرفهم وهم له منكرون»[3]، مصداقا لقوله تعالى: ﴿وَجَآءَ إِخْوَةُ يُوسُفَ فَدَخَلُواْ عَلَيْهِ فَعَرَفَهُمْ وَهُمْ لَهُۥ مُنكِرُونَ﴾[4]، فنكران إخوة يوسف عليه السلام له كنكران العرب لفلسطين إبّان الحرب الإسرائيلية على فلسطين، فهنا نلحظ أنّ الشاعر قد انزاح انزياحا دلاليا لقصة يوسف الذي يمثل رمزا للمعاناة والتحمل، فصار رمزا لِظُلم الإخوة، وإنّ استحضاره لها كرمز لتخاذل العرب أمام محنة الشعب الفلسطيني، كما جاء في قول درويش: (أنكروك لأنّهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار).

وإضافة إلى النبي يوسف عليه السلام تناص الشاعر مع شخصية النبي "أيوب عليه السلام" في قوله:

---

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص14-15.

[2]- يوسف، الآية 10.

[3]- اسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، دار الشهاب، الجزائر، 2001، ص 251.

[4]- يوسف الآية 58.

أَيّوبُ مَات ,وَمَاتَت العَنْقَاءُ ،وَانْصَرَفَ الصّحَابَةُ

وَحْدِي .أَرَادُوا نَفْسِيَ الثّكلَى فَتأْبَى أَنْ تُسَاعِدَنِي عَلِى نَفْسِي

وَوَحْدِي

كُنْتُ وَحْدِي

عِنْدَمَا قَاوَمْتُ وَحْدِي [1]

فمحمود درويش هنا ينقل حالة الوحدة والضياع والألم الشديد التي يعيشها، وذلك بتناصه مع ما حدث للنبي أيوب، هذه الشخصية الدينية التي يوظفها الشعراء للتعبير عن الأمل والفرج بعد الصبر، لكن محمود درويش باستدعائه لهذه الشخصية الدينية يبين أنّ صبر الفلسطينيين قد شارف على الانتهاء. « فأيوب عليه السلام كان رجلا كثير المال من سائر الصنوف والأنواع، فسلب منه ذلك جميعه وأبتلي في جسده بأنواع من البلاء، ولم يبق منه عضو سليم إلاّ قلبه ولسانه يذكر الله عز وجل بهما وهو صابر محتسب، وانقطع عنه النّاس حتى إنّ المثل يضرب بصبره عليه السلام »[2]، فهو يعبر عن انقطاع هذا الصبر (أيوب مات)، لأنّ وطنه لم يعد يحتمل هذا الظلم والألم، فهنا تظهر جمالية الإحالة إلى القصة القرآنية وجمالية الإيجاز مقارنة بالنص القرآني المفصل، فالشاعر قدّم لنا لفته عن أحداث القصتين (يوسف وأيوب عليهما السلام)، فجاءت القصتان تلميحا وإشارة في سياق الشاعر.

كما أنّ القصيدة فيها قصص وشخصيات دينية أخرى تناصت معها مثل: (النبيين الإسرائيليين اشعيا وارميا، ومريم والمسيح ...).

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 15,16.

[2]- اسماعيل كثير، قصص الأنبياء، ص 269.

لم يقتصر التّناص في القصيدة على التّناص الديني فحسب، بل نجد أيضا **التّناص الأسطوري** المتمثل في استحضار أساطير من الماضي لخدمة النص الحاضر، فنجد محمود درويش قد تناص مع الأساطير القديمة اليونانية والبابلية والمصرية، فذكر أسطورة تموز في قوله:

اَلشَاعِرُ اِفْتَضَحَتْ قَصِيْدَتُهُ تَمَامًا

وَثَلَاثَةٌ خَانُوه:

تَمُوز

وَامْرَأَة

وَإِيْقَاع

فَنَامَا ....[1]

يقيم الشاعر علاقة تناصية بين أسطورة تموز والحياة الفلسطينية، فتموز كما تقول الأسطورة هو إلهة الأرض والنبات وبعد أن كان رمزا للنماء والسخاء، تحول إلى رمز للضجر والعذاب، فكان خروج الفلسطينيين من بيروت في نظر الشاعر خيانة في قوله: ثلاثة خانوه (تموز و امرأة ، وإيقاع)، حيث انزاح رمز تموز هنا ليصبح رمز للخيانة، فالإحالة إلى أسطورة تموز كشفت عن الثراء المعرفي للشاعر وقدرته في توصيل المعنى عن طريق آلية التّناص.

كما تداخلت القصيدة مع أساطير أخرى مثل: الأوديسة والعنقاء وهديل الحمام.

محمود درويش لا يكتفي بالتناص الديني والأسطوري فقط، بل يستوحي أيضا من التاريخ والتراث أي **التناص التاريخي** ونعني به « تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الاصلي»[2]،

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 46.

[2]- احمد الزعبي، التناص (نظريا وتطبيقيا)، ص 29.

فالشاعر وظف لفظة " الأندلس " في أكثر من عمل من أعماله، كما في قصيدة مديح الظل العالي، حيث يقول فيها:

ادْعُوا لِأَنْدَلُس

إِنْ حُوصِرَتْ حَلَب [1]

حيث تناصت لفظة "الأندلس" مع تجربة الخروج الفلسطيني من بيروت بعد الحرب التي شنتها إسرائيل على لبنان، فدرويش يستحضر الأندلس عند مشاهدته لسقوط وهزيمة فلسطين، إمّا باللفظة المباشرة أو بإحدى مدنها وممالكها، أو بالإشارة إلى مظهر من مظاهر الحضارة فيها، فيوظف تاريخ سقوط الأندلس التي أصبحت رمز للهزيمة عند الشعراء العرب.

ومن المدن التاريخية الأخرى التي تتناص مع شعر درويش مدينه هيروشيما حيث يقول:

يَا هِيرُوشِيمَا العَاشِق العَرَبِي أَمرِيكَا هِي الطّاغُون .و والطّاغُونُ أَمرِيكَا

نَعِسْنَا. أَيْقَظَتْنَا الطّائِرَاتُ وصَوتُ أَمرِيكَا

وأَمرِيكَا لِأَمرِيكَا

من خلال قول درويش نستنتج أنّ استدعاءه للفظة "هيروشيما" التي أصبحت ضحية لظلم أمريكا كان تعبيرا عن ظلم الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، وتظهر جمالية توظيفه لهذه الحادثة التاريخية للإشارة إلى ما يحدث في فلسطين، لم يقتصر تناص محمود درويش على هاتين المدينتين التاريخيتين فقط، بل نجد في القصيدة مدن وأحداث تاريخية أخرى مثل: (حلب، قرطاج، أورشليم ...).

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 33.

إضافة إلى التناص الديني والأسطوري والتاريخي نجد في القصيدة نوعا آخر من التناص، وهو **التناص الأدبي** حيث تتداخل أشعار القدامى وقصصهم الأدبية مع الشعراء المحدثين والمعاصرين، فنجد في أسطر القصيدة تناص مع القصة المعروفة عن "قيس وليلى" وحبهما في قوله:

أَيْنَ مَاتَ الشّعرَ !

أَيْنَ اسْتَسْلَمَتْ لِلزَوجِ لَيْلَى ؟[1]

هذه القصة استدعاها الشاعر ليعبّر عمّا يحدث في فلسطين وبيروت، وقصة الكفاح لنيل الحرية المنتظرة، فتناصت هذه القصة مع أحداث قصة حب قيس وليلى، وصف فيها الشاعر مدى حب قيس لليلى، هذا الحب الذي أضحى مضربا للمثل إلى يومنا هذا، ففي هذا التوظيف نجد الشاعر يرمز للتضحية والحب العذري، فكانت قصة كفاح ومعاناة انتهت بفشل علاقتهما واستسلام ليلى(أين استسلمت للزوج ليلى)، كذلك استسلام وضعف بيروت للاحتلال، فالشاعر هنا أقام علاقة تناصية بين القصتين تكمن في المعاناة والأمل المفقود، وجمالية هذا التوظيف تنتج عن تكثيف التجربة الشعرية للشاعر وانفتاح النّص وتعدد القراءة لأنّه يحقق نوعا من التداعي الشعوري والتوالد الفكري.

ومما سبق نستنتج أنّ استخدام محمود درويش لظاهرة التناص كان لانفتاحه على الثقافات والحضارات العالمية، مع التمسك بوطنه وقضيته، فقصيدة مديح الظل العالي تتناص مع الدين والأسطورة والتاريخ والأدب، مما يخلق تفاعلا بين النصوص القديمة والحديثة، ولأنّه يدرك أنّ هذه الظاهرة تكثف دلالاته وتوسع لغته الشعرية، وتقرب المعنى للمتلقي مما يزيد شعره جمالا، ولعل الجمالية الأساسية للتناص تكمن في الوظيفة التي يقوم بها ليخدم هدفا، ويقوم بمهمة سياقية يثري من خلالها النّص ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها، ويكون بؤرة مشعة لجملة من الإيحاءات تتعدد فيها الأصوات والقراءات.

[1]- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص42-43

خلاصة

إنّ كل هذه الملامح المذكورة والتي كانت الأبرز في القصيدة (شعرية التكرار، شعرية الرمز، شعرية التوازي، شعرية التناص)، قد كانت ذات أبعاد دلالية وجمالية اتسمت بها القصيدة، مشكّلة بذلك صورة شاعرية خاصة في نفس متذوقها وهذا أمر لا يختلف عليه إثنان، فالشاعر محمود درويش قد حمل فيها جملة من المشاعر لمسنا صدقها من خلال قوة المعاني في مقاطع القصيدة وحسن التصوير، فكأننا نرى هذه المشاهد التي أراد الشاعر وصفها، تحدث أمام أعيينا فنعيش حالته لأنّ القصيدة وطنية بامتياز تحمل قضية شعب، تعبر عن حالة الحرب والدمار في فلسطين عامة وصبرا وشاتيلا خاصة، كذلك بيروت التي هي ليست ببعيدة عمّا يحدث في فلسطين.

قد وظّف محمود درويش ملامح شعرية عديدة خدمت المعنى العام وأوصلت الحالة الشعورية لديه بكل سلاسة من خلال الجماليات التي قدمها كل ملمح، من تأكيد وقوة في المعنى بواسطة التكرار، الإيحالات والمراوغة في التعبير من خلال الرموز الموظفة في القصيدة، الإتّزان والنغم الموسيقى الذي صنعه التوازي بين الأسطر الشعرية، الثراء الثقافي والتفاعل النصي الذي أضافه التناص، كما لم تخلو القصيدة من الغموض الذي اعتبرناه عاملا مشتركا بين كل هذه الملامح، هذا الغموض والاّمياشرة في التعبير أعطى للقارئ لذة في تفكيك المعنى والغوص فيه وتحليله و قراءته بأكثر من صورة لكن هذا الغموض لم يظلل القارئ ولم يعتّم المعاني المطروحة في القصيدة.

ومنه فإنّ قصيدة "مديح الظل العالي" قصيدة زاخرة بالجماليات وهذا يعود إلى أسلوب الشاعر، وبراعته في التعبير فجمع بين صدق الحالة الشعورية وفنية في التعبير عن هذه الحالة من خلال الملامح الشعرية التي اشتركت فيما بينها لتشكل لنا قصيدة لا يسع قارئها إلاّ أن يلمس مكامن هذا الجمال وصدق الإحساس.

خاتمة

إنّ الشعرية من المصطلحات القديمة الجديدة التي أصبحت سمة بارزة في الشعر المعاصر، كما أصبحت موضوع اهتمام النقاد لأهمية وزئبقية هذا المصطلح، لكن وباختلاف مفهومها وصعوبة ضبط ملامحها وموضوعها واختلاف تعريفاتها عند النقاد والدارسين تبقى كونها البحث عن الجمالية، وفي القوانين والخصائص التي تحكم النّص الأدبي وتميزه عن الكلام العادي.

وخلاصة لما أنجز في هذا البحث سنعرض عدة نتائج في النقاط الآتية:

1. الفصل في موضوع الشعرية في الوقت الراهن أمر يعد من الصعوبة بما كان، وإنّما هي محاولات يخوضها كل باحث أملا في الوصول إلى خيط رفيع يقود إلى إرساء معالم واضحة تساهم في تحديدها بدقة أو تحديد مفهومها ووظيفتها بين النقاد الذين اختلفت رؤاهم الشعرية، فكانت ذات طابع متباين لكن هذه النتيجة تحسب لهم لأنها ساهمت في جعل الشعرية منفتحة غير محددة بقانون.

2. الشعرية الإغريقية هي الجذر الرئيسي للشعرية الأوروبية الحديثة، والتي تقف وقفة خاصة أمام كتاب أرسطو "فن الشعر" كانت تمثل قوانين وقواعد علمية تقوم على المحاكاة التي ساهمت في تحقيق العنصر الجمالي للنص الأدبي.

3. الشعرية العربية غير محددة وغير واضحة الملامح كانت بداياتها عبارة عن محاولات نظّر لها النقاد القدامى، حيث كانت جزئية تركّز على عنصر واحد كالتركيز على "نظم الكلام" عند الجرجاني، هذه النظرية التي حاول فيها وضع مجموعة من القوانين التي تحقق للأدب أدبيته. والتركيز على الوزن والقافية وربطها بالمحاكاة عند القرطاجني. أمّا عند النقاد العرب المحدثين فإنها تقوم على "الكلية والانفتاح" عند كمال أبو ديب لأنه لم يحصرها في نطاق الشعر بل عممها على الخطاب الأدبي كما فعل جاكبسون وتودوروف، أمّا أدونيس فقد دعا إلى الشعر الحديث (قصيدة النثر) متجاوزا القديم، وإنّ الشعرية عنده تقوم على عنصر "التخييل"، وهذا الاختلاف في الرؤى هو ما جعل الشعرية العربية غير واضحة الملامح.

4. الشعرية الغربية كانت مخالفة للشعرية العربية، فقد امتازت بالضّبط والتحديد وقد ربطها جاكبسون بالوظائف اللغوية التي تحقق العملية التواصلية، و الذي زاد شعريته ضبطا الوظيفة الشعرية التي بفضلها يتحقق للنص الشعري شعريته كما حصرها في اتجاه لساني بحت، أمّا تودوروف فيرى أن تحديد الشعرية بالشعر لا يكفي لأنه يحد من فاعلية الأدب كما بحث في الخصائص العامة للأدب ونظام اللغة، أمّا جان كوين فقد حدّد الشعرية بمصطلح الانزياح ويظهر هذا التحديد في استخدام اللغة استخداما شعريا يتماشى مع النظام الشعري.

5. الشعرية لا تحدّد بنوع أدبي معين بل تهتم بالخطاب الأدبي بوصفه إبداعا مع مراعاة الفروق النوعية بين الأنواع الأدبية، فقد تفرعت منها فروع متخصصة كالرسم والمسرح و.....

6. هدف الشعرية هو حصول الجمالية وتأثير في نفس المتلقي وإثارة الدهشة، كما تسعى الشعرية إلى الارتقاء باللغة إلى أعلى مراحل صفائها، وخلوها مما يشوبها لإنقاذها مما يعزيها من زيف ومراوغة وخداع، يؤدي إلى سحق إمكاناتها الشعرية وتحولها إلى نثر تقريري باهت.

7. التكرار هو السمة البارزة في القصيدة والأكثر حضورا، فالشاعر ركّز على تكرار عدة كلمات وعبارات (بحر، بيروت ...) كانت المنطلق الأساسي في بناء قصيدته، كما أنّ كثرة التكرارات في القصيدة دلّت على إصرار الشاعر في توصيل مشاعره والدفاع عن قضيته

8. أثرى الشاعر قصيدته برموز دينية وتاريخية وأسطورية ساهمت في التعبير عن حالته الشعورية بشكل دقيق مما دلّ على ثقافته الواسعة.

9. التوازي كذلك من الظواهر البارزة في القصيدة لارتباطه بظاهرة التكرار، فقد أعطى التوازي جمالية على المستوى الدلالي والموسيقي والشكلي للقصيدة.

10. نخلص إلى أنّ الأسطورة من المصادر الهامة في شعر محمود درويش، لكنّه لم يستخدم في شعره الأسطورة الخالصة، وليست الأسطورة في شعره مجرد نتاج بدائي يرتبط بالعصور التاريخية القديمة، بل

هي وسيلة فعالة توسّع إطار خيال الشاعر وتساعده على التعبير عن الأحاسيس والعواطف الاجتماعية والسياسية ولبيان المشاكل في العالم الجديد.

11. التناص لم يحضر في القصيدة إقحاما دون الحاجة إليه، بقدر ما يعني تفجير طاقات جمالية وتوليد معان جديدة في النص الغائب لم تكن مطروحة من قبل.

12. تناص الشاعر في قصيدته مع النص القرآني في أكثر من موضع وفي هذا دليل على إثبات هويته العربية المسلمة.

13. كل هذه الملامح (التكرار، الرمز، التوازي، التناص) تعتبر سمة بارزة في الشعر المعاصر عامة وعند محمود درويش خاصة، وظفها الشاعر ليعبر عن قضيته ويوصل مشاعره بصورة تعبيرية مؤثرة ترسم جمالية خاصة للقصيدة وتوصيل المعنى في أقرب صورة.

وفي الأخير نحمد الله على إتمام هذا البحث راجين منه أن يوفقنا في الاستفادة والإفادة به، ويبقى مجال البحث في هذا الموضوع قابلا للتصويب والإثراء في بحوث قادمة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

*القرآن الكريم برواية حفص عن نافع.

أولا: المصادر

1.ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر، تح: محي الدين عبد الحميد، المكتبة لبنان، 1999.

2.الجاحظ ،أبو عثمان، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، د ت.

3.الجرجاني، القاضي، دلائل الاعجاز، تصحيح وتع، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981.

4.الجرجاني، القاضي، التعريفات، تح: نصر الدين تونسي، شركة القدس للتصوير، القاهرة، ط1، 2007.

5.ابن جعفر، قدامه ، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1978.

6.ابن جني، أبو الفتح عثمان الموصلي، الخصائص، تح: محمد النّجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط2، د ت.

7.درويش محمود ، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005.

8.درويش، محمود، مديح الظل العالي،(قصيدة تسجيلية)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

9.ابن رشد، أبي الوليد محمد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس، تح وتع: محمد سليم سامي، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971.

10. الزبيدي، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، تاج العروس،.د ط، د ت

11. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، أساس البلاغة ،دار صادر ،بيروت ،ط1، 1992.

12. العسكري، أبو هلال، الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1986.

13. ابن فارس، احمد، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1،1991.

14. الفراهيدي، الخليل بن احمد، معجم العين، تح : مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الهلال، د ط، د ت.

15. الفيروز أبادي، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005.

16. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

17. ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

ثانيا: المراجع

18. البادي، حصة، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

19. بلعيد، صالح، التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

20. البنا، عز الدين حسن، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

21. بوحوش، رابح، اللسانيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ط1، 2006.

22. بوصلاح، نسيمة، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات رابطة إبداع الثقافية، ط1، 2003.

23. تاوريت، بشير، رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الجزائر، 2008.

24. تاوريريت، بشير، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006.

25. ثامر، فاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

26. ثامر، فاضل، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

27. الجبوري، سليمان، معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 2003.

28. الجوزو، مصطفى، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

29. حسن الشيخ عبد الواحد، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

30. خان، ظفر الإسلام، تاريخ فلسطين القديم، دار النفائس، بيروت ، ط5، 1986.

31. الداية، فايزة، جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 1996.

32. أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

33. راغب، نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 2003.

34. رماني، إبراهيم، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1985.

35. رمضان الصباغ، في نقد الشعر الغربي المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، د ت.

36. الزبيدي، مرشد، اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

37. الزعبي، احمد، التناص (نظريا وتطبيقيا)، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن، ط2، 2002.

38. زغب، أحمد، مبادئ الانثروبولوجيا علم الإنسان، مطبعة صخري، الوادي، ط1، 2012.

39. السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر،.ط1، 1997.

40. السيد، شفيع، مصلوح، سعد، الشعر العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر، 2003.

41. شربتجي، عصام، جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.

42. الصابوني، محمد علي، صفوة التفاسير، دار القرآن الكريم، ط4 ،1981 .

43. الصباغ، رمضان، في علي احمد سعيد (ادونيس)، مقدمة في الشعر العربي،دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

44. نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.

45. صبحي، محي الدين، نظرية النقد العربي وتطورها، الدار البيضاء، 1984.

46. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي(العصر الإسلامي)، دار المعارف، مصر، ط4، د ت.

47. عبد المطلب، محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجما ن، الجيزة ، مصر، ط1، 1995.

48. عبيد، محمد صابر ،القصيدة العربية بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

49. عزام، محمد، النص الغائب، تجليات التناص في النص القرآني، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

50. علي احمد سعيد (ادونيس)، مقدمة في الشعر العربي،دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

51. علي أحمد سعيد (أدونيس)، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ، ط2، 1978.

52. عنابي، محمد، المصطلحات الادبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط3، 2003.

53. الغذامي، عبدالله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

54. فاعور، ياسين أحمد، الثورة في شعر محمود درويش، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1993.

55. فتوح، أحمد محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة،ط3 ،1985.

56. فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995.

57. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 163، 1983، الكويت.

58. كاملي، بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

59. الكبيسي، طراد، في الشعرية العربية (قراءة جديدة في نظرية قديمة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

60. ابن كثير، إسماعيل، قصص الأنبياء، دار الشهاب، الجزائر، 2001.

61. كحوال، محمود، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، د ت.

62. المساوي، عبد السلام، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.

63. مطلوب، أحمد، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1973.

64. مفتاح، عبد الجليل، نظرية الشعر المعاصر، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

65. مفتاح، محمد، التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.

66. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

67. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، مطبعة دار التضامن، بغداد، ط2 ،1965.

68. الموسى، خليل، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

69. ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

70. نصر، الله هاني، البروج الرمزية دراسات في رموز السياب الشخصية والخاصة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، د ت.

71. النقاش، رجاء، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1971.

72. هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار نهضة للطباعة والنشر، مصر، ط3، 2003.

73. وغليسي، يوسف، الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007.

74. ولد أحمد، نوارة، شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدسة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

75. يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.

76. يوسف، السعيد، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونه للبحوث والدراسات، عنابه، الجزائر ، ط2 ، 2008.

77. المراجع الأجنبية:

78. أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973.

79. تزفيطان، تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1990.

80. تزفيتان، تودوروف، وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي)، تر:أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، العراق ،1987.

81. شارتييه، بيير، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر بلغدير، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

82. كوين، جون، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، 2000، القاهرة.

83. هوميروس، الأوديسة، تر: دريني خشبة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

84. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

المجلات والموسوعات:

85. حسين، حمزة، الأديب محمود درويش، محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، د ت.

86. الحمداني، إبراهيم، بنية التوازي في قصيدة فتح عمورية، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، عدد 13 ،2013.

87. سلطان، غانم صالح، التوازي في قصيدة محمود درويش، عاشق من فلسطين، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، مجلد 11، العدد 2.

88. عدنان، الظاهر، خليل حاوي والبياتي عرض تمهيدي مختصر، مجلة قراءات، العدد 4258، متوفر على الرابط: www.alnoor.se، يوم: 2017/04/22، على الساعة: 13:01.

89. فرحان، فهد محسن، القصيدة العراقية الحديثة – مقاربة نسقيه – مهرجان المربد الشعري الرابع عشر بغداد، 1991.

المذكرات الجامعية:

90. عون، سعادة، السرد في قصص غادة السمّان المجموعة القصصية " القمر المربع " أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2013,2014.

المواقع الالكترونية:

91. المسيري، عبد الوهاب، موسوعة اليهود واليهودية، يوم: 2017/04/22، على الساعة13:43، https://ar.n.wikipedia.org .

92. زيادنة، صالح، تأملات في اللغة: الهديل، يوم 20-03-2017، على الساعة: 14:35 https://ar.n.wikipedia.org.

93. صبحي حديدي، محمود درويش في إسرائيل: الكابوس الطروادي، مقال نشر يوم 2016/08/11، Katehon.com، يوم 2017/04/22، على الساعة 15:20.

فهرس الموضوعات

المحتويات

كلية الآداب واللغات ..... خطأ! الإشارة المرجعية غير معرّفة.
كلية الآداب واللغات 1
إهداء ..... أ
كلمةشكر ..... ج
مقدمة ..... أ
الفصل الأول: 4
الشعرية المفهوم والنشأة 4
المطلب الأول: مفهوم الشعرية 5
أولًا: الشعرية لغة *6*
ثانيًا: الشعرية اصطلاحا *6*
المطلب الثاني: أصول الشعرية 7
إنّ الشعرية وكأيّ منهج أو نظرية أو ظاهرة نقدية ما لها بداياتها ونواتها الأولى، لذا سنتطرق في هذا المطلب إلى أصول هذه الظاهرة وبداياتها الأولى. 8
أولًا: عند الغرب *8*
ثانيًا: عند العرب *10*
المطلب الثالث: الشعرية في النقد الغربي والعربي 11
لابدّ لنا ونحن نخوض في مفهوم الشعرية والتعرف أكثر على هذه الظاهرة النقدية أن نقدم وجهة نظر النقاد الغربيين فيها – من جهة – والنقاد العرب – من جهة أخرى –، والبحث في كل هذه المفاهيم النقدية للشعرية سواء في النقد الغربي أو النقد العربي. 12
أولًا: في النقد الغربي *12*
ثانيًا: في النقد العربي *21*
المطلب الرابع: موضوع الشعرية 28
مدخل: 32
ترجمة محمود درويش 33
1. حياته: 33
2. الدراسة والسياسة: 34
3. شعره: 34
5. جوائزه: 38
6– وفاته: 38
الفصل الثاني: ملامح الشعرية في قصيدة" مديح الظل العالي" 40

فهرس الموضوعات

المطلب الأول: شعرية التكرار 41

1- التكرار لغة: *41*

2- اصطلاحا: *42*

3- شعرية التكرار في القصيدة: *43*

المطلب الثاني: شعرية الرمز 53

1- الرمز لغة: *53*

2- الرمز اصطلاحا: *54*

3- شعرية الرمز في القصيدة: *55*

المطلب الثالث: شعرية التوازي 67

1- التوازي لغة: *68*

2-التوازي اصطلاحا: *68*

3- شعرية التوازي في القصيدة: *69*

1- التناص لغة: *77*

2- التناص اصطلاحا: *77*

3- شعرية التناص في القصيدة: *79*

خاتمة 90

قائمة المصادر والمراجع 94

فهرس الموضوعات 103

تم بحمد الله