الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس – سيدي بلعباس –
كلية الآداب و اللغات و الفنون
مشـروع: النقد الأدبي الحديث والمعاصر

التّجربة الشّعرية عند محمود درويش
مقاربة في جمالية التّلقي

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه (ل. م . د) في النقد المعاصر

إعداد الطالب:
محمد بوحجر

إشراف :
أ.د . بناجي ملاح

لجنة المناقشــة :

أ.د.محمد بلوحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسـًا
أ.د.بناجي ملاح	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفًا ومقررا
أ.د مولاي علي بوخاتم	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي عين تموشنت	عضواً مناقشا
د.بن معمر بوخضرة	أستاذ محاضر	جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان	عضواً مناقشا
د. يوسف سعداني	أستاذ محاضر	جامعة سيدي بلعباس	عضواً مناقشا
د.لطفي عبد الكريم	أستاذ محاضر	جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان	عضواً مناقشا

السنــة الجامعيــة
1438-1439هـ /2017/2018 م

شكر و تقدير

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ، و لا يطيب النهار إلا بطاعتك ، و لا تطيب اللحظات إلا بذكرك ، و لا تطيب الآخرة إلا بعفوك ، و لا تطيب الجنة إلا برؤيتك جلَّ جلالك...

و الصلاة و السلام على نبي الرحمة و نور العالمين سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام.

صورٌ كثيرة تمرُّ في الخيال و لا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا القليل من الذكريات تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا فواجب علينا شكرهم و الدعاء لهم و نحن نخطو خطواتنا الأولى في غِمار الحياة ،و أخصُّ بجزيل الشكر و العرفان إلى كل من وقف على المنابر و أعطى من حصيلة فكره لينير دربنا إلى كل الأساتذة الذين رافقونا في مشوارنا الدراسي خاصة رئيس المشروع "أ.د. محمد بلوحي " .

أتوجه بالشكر الجزيل مع أخلص عبارات التقدير والحب إلى الأستاذ المشرف على بحثي " أ.د. بناجي ملاح " الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته و نصائحه القيمة و التي كانت عونا لي على إتمام هذا البحث .

إلى كل هؤلاء الذين أغنونا بنصائحهم و إرشاداتهم النيرة حفظهم الله و جزاهم خيرا

و زادهم توفيقا ونجاحا وتألقا .

محمد بوحجر

إهداء

إلى التي على بساط الأوجاع ولدتني ، و بأيدي الأنام ربتني ، و مِنَ المشقّات حمتني إلى التي كتبت تاريخ ميلادي ، و رسمت مستقبل وجودي ، إلى شعار الطُّهر ورمز العفاف إلى من يفيض قلبها رحمةً و حنانا ، و لا يمكن أن يُوفِّىَ أجرها ، أو يردَّ جميلها مهما طالت الأعمار ،إلى من حملتني و هنا على وهنٍ ، و أرضعتني كأس الفضيلة و زرعت في قلبي بذرة الأمل إلى أغلى الناس و أرق الإحساس " **أمّي الحبيبة** " .

إلى روح والدي ،رحمه الله وأسكنه فسيح جنَّاته ، أهديكما ثمرة جهدي.

و إلى كل الذين ساعدوني وساندوني ولو بالكلمة الطيبة ، إلى كلّ الأساتذة الكرام والأصدقاء الأوفياء.

و أجمل تحية و تقدير و عرفان إلى أستاذي " بناجي ملاح " .

إلى من وسعتهم ذاكرتي و لم تَسَعْهُم مذكِّرتي .

محمد بوحجر

مقـــدّمـــــــة

بسم الله الرحمن الرحيم

شكّلت القصيدة الحديثة والمعاصرة تميُّزا وتفرُّدا وتفنّنا في بلورة ذاتها من أجل أخذ مكانتها وإيصال رسالتها ، فاتخذت من التجديد سواء على مستوى المضمون أو الشكل أو الأسلوب منهجا تسير عليه ، ومن المناهج النقدية الحديثة آلية من الآليات التي ترتكز عليها لتُحقّق بذلك التواصل والتفاعل بين القارئ والنص .ومن بين أهمِّ هذه المناهج وأنجعها بفعل اقترابها ومحاكاتها للذات المعاصرة "جمالية التلقي" التي أعطت السلطة للقارئ لفهم النص وتأويله وإعادة إنتاجه وخلق فضاءات نصية أكثر اتساعا وشمولية ، وقد ساهمت هذه النظرية في إعطاء الدراسة الأدبية أبعادا جمالية أكثر عمقا وفهما من خلال البحث عن مكامن الجمال في العمل الفني ، تلك الوظيفة المشتركة بين كل من المبدع والقارئ من أجل إعطاء العمل الإبداعي دلالات ومعانٍ جديدة ومُولّدة.

وإذا كانت نظرية التلقي تهتمُّ بالقارئ وتعطيه السلطة في التعامل مع النص ، فإنّ القراءة تغدو لأنْ تكون أحد الركائز الأساسية التي يقوم عليها التأويل ، فإنّ أي نص لا تكتمل وِلادته ولا يتمُّ تكوينه وخلقه إلا عن طريق القراءة التي تُعطيه حياةً جديدة وتُعيد خلقه خلقا من بعد خلق ، فالنص مَوَّاتٌ والقراءة تبعث فيه الحياة وتنقله من مجرد نص مكتوب إلى نص ذو دلالات ومعانٍ متمنِّعة ومخفية تستثير المتلقي لمجابهته ومواجهته من أجل التمكُّن منه ، وهو بدوره يحاول تسلق معانيه ومعانقته للوصول إلى جمالياته .

تسعى القراءة بوصفها مغامرة مفتوحة لتحقيق المتعة والقبض على الدلالة التي تعتبر بدورها حافزا يحقّق التفاعل بين القارئ والنص، ولعلّ من أهم التجارب الشعرية الفريدة التي لاقت اهتماما وشهرةً واسعة في الشعر العربي الحديث هي التجربة الشعرية "**لمحمود درويش**" .

يُعَدُّ الشاعر "**محمود درويش**" قامة من قامات الشعر العربي الحديث ، إذِ ارتبط اسمه باسم شاعر الثورة والمقاومة والقضية الفلسطينية لما تميزت به قصائده من قوة في العبارة وإيحائية في المعنى ،فاستطاع أن يجد لنفسه مكانة أدبية وثقافية كبيرة ، فشكَّل بذلك ظاهرة شعرية متميزة ومدرسة إبداعية مِعطاءة جديرة بالدراسة والتحليل.

وإذا كان للخطاب الشعري المعاصر ميزات و خصائص تجعل منه نصًّا متمنعا يمسك بالدلالة ويخفيها ليمارس لعبته على القارئ من خلال استفزازه واستثارته للبحث عن المعاني الكامنة وراء المعاني الظاهرة ،فإنّ النص الدرويشي يتميّز بالكثافة الدلالية التي تتطلب قارئا فذًّا ومُتمكنا لخوض غِمار تأويله وتفسيره ، وهذا بسبب ما حمله النص من تناصات وإيحاءات عميقة ضاربة في عمق الثقافة الفكرية والأدبية التي يتمتع بها الشاعر .

لقد أسهم النتاج الشعري الذي خلَّفه الشاعر "**محمود درويش**" في إثراءِ المشهد الفكري والثقافي الفلسطيني بصفة خاصة والعربي والأُممي بصفة عامة ، وهذا لما حملته تجربته الشعرية من ثراء بالملامح الأسلوبية التي تُسهم في الكشف عن مواطن الجمال وتكامل الأدوات وعمق الرؤية ،التي أهَّلت الشاعر لأن يُعطي الإضافة النوعية واللمسة الفنية الجمالية للمشهد الفكري والثقافي .

مقـــدّمـــــــة

حَملَ الشاعر على عاتقه هموم وقضايا شعبه وأمّته ونقلها إلى مصاف العالمية ليُسمع بذلك صوت الفلسطيني الحُرّ المظلوم ،ويكون بذلك مثالا لكلِّ مواطن يسعى لتحقيق الحرية والأمن والسلام ،إنَّه "**محمود درويش**" الذي حينما يُذكر اسمه تُذْكَر فلسطين والشِّعر. لم يترك مجازا واحدا لم يُسمِّ به فلسطين ،فهي الأم والصاحبة والحبيبة والمعشوقة ، تخلَّى عن كل شيء عن حبِّه وعن حياته في سبيل وطنه وشعبه.

ولمَّا كان الشِّعر رسالةً عالمية وسلاحاً ذو حدّين سخَّره الشاعر للدفاع عن وطنه والتعبير عن هموم وقضايا شعبه بلغة شعرية جديدة إيحائية تُعبِّر بصدق وإخلاص عن حبِّ الشاعر لوطنه وأرضه ، لغة حملت في أسلوبيتها ومضمونها الكثير من الدلالات على صدق تجربة الشاعر وعلى بُعد الرؤية واتساع المعنى ، حاملةً آلام وآمال المبدع وشعبه ، بين الموت المفروض عليه وبين إرادة تُكسِّر الحجر وتُذيب الحديد تقول وتصيح:" أنا هنا ،أريد أن أحيا ،أريد أن أحلم" ، تجربة حافلة بالعطاء وزاخرة بالبذل من " أوراق الزيتون" إلى " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" استطاع الشاعر أن يَرسم أجمل لوحة فُسيفسائية تتلخّص فيها كل مظاهر الحبِّ والتضحية والحياة مُترامية ومتنقِّلة بين الألم والأمل بين العسر واليسر.

لقد نعَتْ الأمة العربية الشاعر العربي الفلسطيني "**محمود درويش**" بكل أسى وحزن ، حيثُ وافاه الأجل في التاسع من شهر أوت سَنَة 2008م إثر عملية جراحية (قلب مفتوح) أُجريت له في أحد المستشفيات الأمريكية.

صدر "**لمحمود درويش**" خمسة وعشرون(25) ديوانا شعريا ،وعديد الكتب النثرية بالإضافة إلى عشرات المقالات الأدبية المنشورة في مجلتي "شؤون فلسطين" و"الكرمل". سجَّل فيها فصول النكبة وصراع البقاء، وملحمة البطولة الطويلة في الصمود ،وتفاصيل حياة الناس ومشاعرهم وآلامهم وأحلامهم وتطلُّعات الشعب الفلسطيني وطموحاته الوطنية. وملأ بشعره فراغات الروح والوجدان لدى قُرّائه وأشبع فضولهم الفكري والجمالي بغنى الصورة وبكثافة العبارة ،وبقوة الإيحاء ،وبدلالات الرمز ، وبتملّكه الخاص ليس فقط للثقافة العربية ،بل للثقافات الإنسانية في قيمها الإبداعية والفكرية. لهذا باتت أشعاره جزءا لا يتجزأُ من الذاكرة الوطنية الحيّة. وقد تميزت تجربته الشعرية بالعديد من المراحل وهذا سرُّ إبداعه وخلوده.

بيد أنّ تناول جمالية القراءة في شعر "**محمود درويش**" من خلال دراسة ديوان "أحد عشر كوكبا" ، هذا الديوان الذي أُثير حوله الكثير من الجدل ، يشكّل إضافة جديدة إلى حقل الدراسات النقدية المعاصرة التي عنت بموروث الراحل ،خاصة وأن جلّ قصائد هذا الديوان لم تدرس بعد أو أنها لم تنل حقها من الدراسة ،ولذا فإنّ الهدف المرجو من هذا البحث يكمن في التنقيب عن البنى الجمالية التي استطاعت مناهج النقد الحديثة أن تستنطقها، وفق إجراءاتها التحليلية ،من هنا وبعد الاطلاع على ما توفر من دراسات سابقة في مجالات القراءة والتأويل وكذلك الدراسات التي تناولت شعر **درويش**، وتلك التي عَنت بالعتبات وتحليل الخطاب الشعري انطلقتْ إشكالية هذا البحث وتفرّعت إلى تساؤلات لعلَّ أهمها:

مقـــدّمـــــــة

1- ما هي أهم التحولات الفنية في التجربة الشعرية لدى "**محمود درويش**" ؟.

2- كيف تكون مقاربة القارئ في ضوء مقولات التلقي لهذا النص الممتنع وما هي الأدوات الإجرائية لمواجهته ؟.

3- ما هي أهم التقنيات الجمالية التي وظفها الشاعر في ديوان أحد عشر كوكبا ؟

4- كيف ساهم حضور جدلية الأنا والآخر في إعطاء نصه أبعادا أكثر اتساعا وشمولية ؟

وانطلاقا من هذا جاء تقسيمنا للبحث إلى ثلاثة فصـول سبقها مقدّمة ومدخل ،تناولنا فيه التجربة الشعرية عند "**محمود درويش**" ،درسنا فيه التحولات الفنية في التجربة الشعرية لدى الشاعر ، سواء التحول الفني على مستوى الشكل والمضمون أو على مستوى اللغة والأسلوب أو التحول على مستوى الوزن والقافية ،كما تطرقنا إلى فنيـات الغموض في شعر **درويش** ، ثم تطرقنا لعرض نماذج من التشكيل الأسطوري في شعره .

أما الفصل الأول فجاء معنونا بـ : الأصول النظرية لجمالية التلقي والذي ضمَّ ثلاثة مباحث ، المبحث الأول تناولنا فيه التلقي في التراث العربي ،وعرضنا فيه بالشرح والتحليل أهم الآراء للنقاد العرب القدامى ، وأخذنا مقولة البيان عند **الجاحظ** نموذجا وغائية **عبد القاهر الجرجاني** والتخييل والمحاكاة لدى **حازم القرطاجني** في حين بيَّنا في المبحث الثاني الأطر المرجعية لمفهوم التلقي ،فتناولنا فلسفة التطهير والمحاكاة عند **أرسطو** وتطرقنا إلى عرض الإرهاصات النظرية لجمالية التلقي ،و بيَّنّا أهم المرجعيات المعرفية لنظرية التلقي: في الفلسفة الظواهرية وأثرها في نظرية التلقي ،وفي الفلسفة (الهرمينوطيقا التأويلية) ، أما المبحث الثالث فتطرقنا إلى مفاهيم جماليات التلقي بين "**ياوس**" و"**إيزر**" فعرضنا مصطلح أفق التوقعات لدى" **ياوس** "والقارئ الضمني وأنواع القراء لدى " **إيزر** ".

الفصل الثاني جاء بعنوان: التلقي و جدلية الأنا والآخر في شعر "**محمود درويش**" ويحوي على أربعة مباحث ،المبحث الأول تناولنا فيه المقولات التيمية : -1الحياة والموت -2 صورة المرأة 3- الاغتراب في شعر **درويش** ، المبحث الثاني تطرقنا فيه لدراسة تقنيات التشكيل اللغوي في شعر "**محمود درويش**" وأثرها في المتلقي كالتكرار والحذف والتشكيل الإستعاري والتضاد ،وما أضافته هذه التشكيلات من لمسة جمالية وفنية في إعطاء أبعاد تأويلية واسعة وشاملة لقصائد **درويش** ،المبحث الثالث درسنا فيه فاعلية التناص في شعر "**محمود درويش**" فقمنا بعرض نماذج من التناص ، كالتناص الديني والأدبي والتناص الأسطوري و أعطينا نماذج لبعض الأساطير في شعر **درويش** كأسطورة العنقاء وجلجامش ، أسطورة نرسيس وعناة ،المبحث الرابع بيّنّا فيه الملفوظات الشعرية وخطاب الأنا والآخر في شعر **محمود درويش**.

الفصل الثالث عرضنا " الأنا والآخر وشعرية التلقي في ديوان أحد عشر كوكبا ، ويضم مبحثين اثنين المبحث الأول درسنا : خطاب الأنا والآخر ،والمبحث الثاني قمنا بإظهار شعرية التلقي في ديوان أحد عشر كوكبا بدراسة شعرية العنوان وشعرية الاستهلال وشعرية التذكر وشعرية التلوين وشعرية الالتفات وشعرية المفارقة وشعرية

التكرار .

وفي الأخير خلص البحث إلى خاتمة تضمّنت مجموعة من النتائج والأفكار المحصّل عليها من فصول هذه الدراسة.

تبنّت دراستنا إجراءات وآليات مناهج عدّة نعتقد أنّها مُكمّلة لبعضها البعض أهمها: الوصف، التحليل التأويل، المقارنة ، إذ كلّها تمدّنا بالرؤية الكافية لسبر أغوار المتون الشعرية **لمحمود درويش** والمعرفة بنسيجها النّصي وكلّ ما يُتيح لنا رصد جملة الأبعاد الجمالية في إبداعه الشعري.

هذا وقد اعتمد بحثنا على مصادر و مراجع قديمة كما استند إلى مراجع نقدية حديثة أفاد البحث منها إفادة كبيرة.

و بما أَنَّ لكلّ بحثٍ مشاقّا وصعوبات ، فقد صادف إنجاز هذا البحث عقبات تمثّلت في عدم توفّر بعض المصادر والمراجع التي تطرقت بالدراسة والتحليل لشعر "**محمود درويش**" و نُدرةِ بعض مجموعاته الشعرية التي لم تُطبع بعد والتي كان لزاما على البحث الرجوع إليها والإفادة منها ،ليبقى سحر البحث وسرّه يكمن في ذلك التعب المضني ومشاق الجهد المبذول توفيرا للمادة العلمية.

و في هذا السياق نتوجه بأسمى معاني الشكر و الامتنان للمشرف الأستاذ الدكتور "**بناجي ملاح** "على رعايته لهذا البحث فقد كان له الفضل في تذليل كل صعب وترشيد كل عصيّ بتوجيهاته و نصائحه القيمة. كما أن الشُكر موصول بأسمى معاني الحبّ والوفاء للأستاذ الدكتور "**محمد بلوحي**" على تشجيعاته وتوجيهاته القيمة وعلى رعايته التي أفاد منها الباحث كثيرا .

في الختام نأمل أننا وفّينا هذا الموضوع حقّه من الدراسة و ألممنا بجلّ جوانبه ،إذ بذلنا قصارى جهدنا فإنْ أصبنا فذلك مرادنا و الفضل و المنّة لله أوّلا و آخرا ،و إذا كانت الأخرى فحسبنا أنَّنا وضعنا لبنة لمن يريد التَّمام و البناء.

و الله من وراء القصد و هو وليّ التوفيق.

1- التحولات الفنية في تجربة محمود درويش الشِّعرية:

صقل الشاعر "**محمود درويش**" تجربته الشعرية بفعل التقاء عدة عوامل أهمها الدفاع عن الأرض والاستماتة لصون العرض كيف لا ،وهو يشاهد بعد عودته من لبنان وهو طفل صغير آثار الهدم والدمار الذي تعرضت له بلدته الصغيرة (البروة) ويرى ويُشاهد القتل وسفك الدماء. إنَّ الشاعر محمود درويش عاش حياة صعبة «لقد هدم اليهود قريته " البروة " أما هو فقد دخل السجن أكثر من مرة وفقد عمله أكثر من مرة ،وهو يعيش – رغم كل مواهبه- حياة مليئة بالمتاعب المادية والتمزق المعنوي»[1]. كل هذه العوامل وأخرى جعلت التجربة الشعرية الدرويشية غير مستقرة ، بل أخذت منحى تصاعديا فقد عرفت القصيدة الشعرية عند درويش مراحل متفاوتة التطور .

إنَّ القارئ لدواوين "**درويش** "الأولى ودواوينه الأخيرة يلحظ تطوُّرا وتغيّرا جذريا سواء من ناحية الشكل أو الأسلوب أو اللغة ،محافظا مرّة على شكل القصيدة العمودية ملتزما بالقافية والوزن ،ومجدِّداً مرّة أخرى سواء من ناحية المضمون واللغة أو من ناحية الشكل ورافضا الالتزام بأُطر القصيدة القديمة. فهو لا يحبُّ البداية ولا يريد أن يكون آخر الشيء مثل أوله.

إنَّ قضية التجديد في الشعر العربي قضية قديمة جديدة ، وأن يكون الشاعر عصريا في أسلوبه وفي لغته و مضامين شعره لا يعني أن ينقطع عن التراث « فقد شاء "**أبو نواس**" أن يكون عصريا بأن يهجر الحديث عن الأطلال والدمن ،ذلك الحديث الذي لاَءَهُ الشعر في العصر الجاهلي ،وأن يتحدّث بدلا من ذلك عن حانات عصره .ويعود هذا النمط فيتمثل كذلك فيما حاوله "**شوقي**" في العصر الحديث من وصف لمخترعات هذا العصر في شعره »[2]. و"**درويش** "من الشعراء الذين حملوا لواء التجديد في القصيدة شكلا ومضمونا هذا التجديد جعله يستلهم أشكالاً فنية وحداثية فهو يصرُّ على«حاجته وحاجتنا جميعا إلى شعر جديد ، يتخلص من كل الأخطاء والعيوب القديمة التي كنّا ننكرها على شعرائنا ونرفضها منهم...فهو يريد شعرا مرتبطا كل الارتباط بالإنسان وهموم الإنسان وأحلام الإنسان لا شعرا تكون وظيفته هي الإمتاع والترف والجمال الخارجي المجرد من أي وظيفة إنسانية ففي قصيدة له عنوانها " عن الشعر" يُؤكّد هذا المعنى الذي يرفض أي وظيفة للفن تبحث عن الجمال الخارجي ...جمال الألفاظ والصور الفنية ،لا جمال الوجدان وجمال الإنسان يقول محمود في هذه القصيدة:

أَمْسُ غَنَّينا لنَجْم فَوْق غَيمَة

وَلبَدرٍ قُرْبَ نجمَة

[1]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دار الهلال، بلا مكان ، 1971، ص91.

[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الثالثة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1981 ، ص 11.

وَانغَمَسْنا في البُكَاءِ

أَمْس عَاتبنَا الدَّوَالي والقَمَر

وَاللَّيالي...وَالقَدر

وَتَوددنَا النِّسَاء [...]

قَدْ ظَللنَا بُؤَسَاء

يَا رِفَاقِي الشُّعرَاء

نَحْنُ في دنيَا جَديدَة

مَاتَ مَا فَات ، فمن يكتب قصيدة »[1].

ويدعو في قصيدة أخرى إلى ضرورة تجديد اللغة بأن تكون مفهومة وسهلة وبسيطة ،يفهمها البسطاء وعامة الشعب ، وألاّ يتعالى الشاعر بشعره على الآخرين فما غاية الشعر وما أهمية العمل الفني الإبداعي إنْ لم يفهمه الآخرون يقول **درويش**:

قَصَائدُنا، بِلاَ لَوْن

بِلاَ طعْم ...بِلا صَوْتِ!

إذا لم تحمِل المصْباحَ مِن بيتِ إلى بَيتِ!

وَإنْ لم يفهَم "البُسطَا" معَانيهَا

فَأولَى أَن نذرّيهَا

وَنخلُد نحنُ...للصَّمتِ !![2]

إنَّ ابتعاد الشاعر عن محاكاة قضايا وهموم أمته تنأى بشعره إلى وظيفة الأدب الفعالة في المجتمع «فهو يدعو بوضوح إلى وظيفة إنسانية للشعر ...تجعل جماله الفني في خدمة الإنسان وقضاياه الكبيرة وتجاربه الحساسة

[1]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص148.

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى 1 ،رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ،ط1 ، 2005 ، ص 63 .

...ولا تقف عند حدود الجمال الخارجي والترف والرفاهية الوجدانية»[1]. إنَّ ارتباط الشعر بواقع الأمة ساهم بشكل كبير في تنامي الوعي القومي من جهة ومن جهة أخرى ساهم في تطوير الحسّ الفني للمتلقين .

1-1 – التحول على مستوى الشكل والمضمون :

إنَّ الشعر العربي الحرّ الحديث يستمدُّ بلا شك أصالته وجذوره من الشعر العربي القديم ،بل أنّ جلَّ الشعراء المحدثين قد تشبعوا بالتراث العربي القديم وقرؤوا "**لامرئ القيس**" و"**لزهير**" و"**الأعشى**" و"**النابغة**" وغيرهم بل«أنَّ الشاعر الجديد لابد أن يمتد بجذوره إلى الشكل الشعري القديم حتى يتمكّن من تطوير شعره في الاتجاه الجديد تطويرا عميقا يقوم على أُسس سليمة .ومثل هذه التجارب الفنية تؤكِّد بوضوح أنَّ الشاعر الجديد القادر على أن يُعبّر عن نفسه تعبيرا شعريا أصيلا من خلال الشكل الجديد للقصيدة ، لابد أن يكون على معرفة عميقة بالشكل القديم ، وعلى مقدرة أيضا في التعبير من خلال الشكل ، لأن الشاعر الجديد لا يستطيع أن يتجاوز الشكل القديم إلا إذا كان على معرفة غير قليلة به »[2].إن هذا التلاحم والتواصل بين التراث القديم والمعاصر هو سرُّ تميُّز النص وتفرُّده ،وهو الذي يعطي العمل قوة في اللفظ وإيحائية في المعنى.

الشاعر "**محمود درويش**" رغم أنه شاعر مجدِّد إلا أنّه تشبّع بالتراث ،فقد أشار «إلى بدايته الأدبية في حديثه الذي أدلى به إلى مجلة الطريق اللبنانية فيقول : لا أذكر متى بدأت بالضبط محاولة كتابة الشعر . ولا أذكر الحافز المباشر لكتابة "القصيدة الأولى " وإن كنت أذكر أني حاولت في سنّ مبكرة كتابة "قصيدة طويلة " عن عودتي إلى الوطن ، حذوت فيها حذو المعلقات ، فأثارت سخرية الكبار ودهشة الصغار "...إذن فقد كانت بداية محمود درويش هي تقليد الشعر الكلاسيكي في أقدم نماذجه وأشهرها وهي المعلقات»[3] .وقد غلب على مضامين شعره في هذه المرحلة الأولى الأسلوب التحريضي وذِكْر الانتصارات الثورية سواء في الوطن العربي أو في العالم بأسره والتطرق إلى القضايا العادلة في العالم ، « بما أن **درويش** كان في بداياته مقلدا ومتأثرا بالقصيدة العمودية ، فقد انعكس ذلك في مرحلة الاتصال ، ونجد أن أكثر من ثلثي مجموعة عصافير بلا أجنحة تنتمي إلى الشكل الكلاسيكي ، بينما تقل بوضوح في المجموعات التالية ، ولا تتعدى بضع قصائد في مجموعة أوراق الزيتون وآخر الليل من بين قصائد هذه المرحلة قصيدة" ولاء" في مجموعة أوراق الزيتون 1964

حمَلتُ صوتكَ في قَلبي وأَوردَتي فَمَا عَليكَ إذا فَارقت مَعركتي

كُلُّ الرِّواية في دَمي مَفاصُلها تفصِل الحقد كبريتا عَلَى شَفَتي

[1]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص149.

[2]- المرجع نفسه ، صص121-122 .

[3]- المرجع نفسه ، ص119.

آمَنْت بالحَرف... إمّا مَيتا عَدَماً أو ناصِباً لعدُوّي حبلَ مشنقةِ »[1].

أيضا القصيدة العمودية أعطت مُتنفّسا للشاعر من أجل بثّ رسالة النضال وتقويتها في النفوس من خلال الاعتماد على الوزن والقافية فقد كانت سهلة العبارة وأكثر تداولا .

لقد استطاع "**درويش**" أن يستفيد من هذه المرحلة – مرحلة التقليد- ف«أخذ من معرفته بالشعر القديم ومن معاشرته الفنية العميقة له صفات فنية ظلَّت مرتبطة بشعره حتى اليوم ، وأهمّ ما استفاده **محمود** من قراءته الدقيقة للشعر القديم أنه – أولا- يملك معرفة واسعة باللغة العربية ،وبمفرداتها اللغوية والشعرية ،فمحمود درويش يمتاز امتيازا واضحا في شعره بثرائه اللغوي ،فهو لا يتعثَّر في البحث عن ألفاظه ولا يفتعل اشتقاقات لغوية غريبة »[2].إن براعة الشاعر وإلمامه بالتراث العربي جعلا منه شاعرا متميزا يجمع بين الأصالة والمعاصرة .

أما من ناحية المضمون فإن الشاعر كثيرا ما يعطي المعنى دلالات معمّقة تستوقف المتلقي و تحيله إلى التأمل والتفكر في براعة تصويرية استطاع الشاعر أن يعطي اللفظة الواحدة أكثر من معنى ، وهذه التقنية قلّما تجدها عند شاعر ، فهاهو "**درويش**" يعطي (**للبحر**) مثلا أكثر من تأويل ، فيسميه بمسميات تبهر المتلقي وتذهله لتحيله على التأويل والتفسير«ومن قبيل إضفاء الصفات الغريبة على البحر أن جعله زهرة – برتقالة- قشّر موجها زنبقة لغزة ، في رقة هذا التصوير ما يوحي بحركة المتفاني المحبّ المصرّ على تقديم الغالي لمحبوبته حتى لو كان موج بحر غدار هذّبه وقشّره هدية للمحبوبة [...]برتقالا زاهيا بين البحر والمدن اللقيطة :

وهم يتناثرون الآن بين البحر والمدن

اللَّقيطَة

سَاحِلاً

أَوْ بُرْتقَالاً »[3].

في تصوير آخر أكثر اتساعا وشمولية يعطي الشاعر للبحر روحا وحياة تحسّ وتشعر بمآسي الفلسطينيين وتناجي مشاكلهم وأحلامهم ، ومتنفسا لهم من اضطهاد العدو وملجأ من جبروته ، فجعل من البحر أبوابا ونوافذ تحمي الفلسطينيين من الرصاص « استهلال الشاعر بقوله :

[1]- حسين حمزة ، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ط1 ، 2012، ص14.

[2]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص119.

[3]- مها داود محمود أحمد ، دال البحر في شعر محمود درويش ، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية ،جامعة النجاح الوطنية ، نابلس فلسطين ، 2011، ص 81 .

يجيئون

أبوابنا البحر ، فاجأنا مطر ، لا إله سوى الله ، فاجأنا

مطر ورصاص ، هنا الأرض سجادة والحقائب

غربة .

الشاعر يجعل البحر أبواباً مطلة على المفاجآت والمطر والرصاص ، وهذه البداية المفاجأة فيها نقلة نوعية لدلالة البحر من النوافذ إلى الأبواب :

ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي... وأرجع

حلم قديم – جديد»[1].

فالشاعر يجعل من البحر إنسانا له إحساس وشعور وفيه حياة ، فصوّره في أحسن صورة ورسمه في أروع لوحة ،لأن البحر له معانٍ كثيرة ومقدسة لدى الفلسطينيين فهو الصديق وقت الضيق ، يتقاسم معهم آلامهم ويواسيهم في أحزانهم .

1-2 – التحول على مستوى اللغة والأسلوب :

اللغة كالكائن الحي تولد وتنمو وتتطور لهذا فإن الشاعر المعاصر مُلزمٌ بتطوير لغته لأنَّ«اللغة هي الظاهرة الأولى في كلِّ عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير . هي أول شيء يُصادفنا ،وهي النافذة التي من خلالها نطلُّ ومن خلالها نتنسّم .هي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب [...]فاللغة والسحر والشعر ظواهر مترادفة في حياة الإنسان ومتساندة »[2].كان لِزاما على الشعراء المحدثين أن يبتكروا لغة جديدة وأسلوبا راقيا يواكب الأحداث والمستجدات ،ويخرجوا عن إطار لغة القصيدة القديمة والأسلوب التقليدي . « إن الشاعر الخالق هو الذي يخلق لغة جديدة ويستعمل اللغة المألوفة بشكل غير مألوف »[3].إن هذه البراعة في التوظيف تستوقف المتلقي وتبهره بحسن صياغتها وتَوَافق صورها ، بحيث استطاع الشاعر أن يحمل المتلقي على تقبُّل غير المألوف وتحويله إلى صورٍ جمالية فنية تأسر الألباب وتستثير النفوس .

---

[1]- مها داود محمود أحمد ، دال البحر في شعر محمود درويش ، ص 85 .

[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 173.

[3]– فيصل درّاج ، ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش، مجلة دراسات ، العدد 2 ،ص63 .

عمد الشعراء المحدثون إلى استعمال الرموز والأساطير لما فيها من التخييلات والتأويلات ، بحيث تفتح للشاعر متنفسا للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره ، ولما لها من تأثيرات على المتلقي ، و"**محمود درويش**" من الشعراء الذين عمدوا إلى استخدام هذا النوع من اللغة والأسلوب «إن توظيف **محمود درويش** للأسطورة وللرموز الأسطورية قد كثُر في المرحلة الأولى من شعره ،وهي مرحلةُ الوعي الجمعي ،ثم ما لبثَ أن تضاءلَ في المرحلة الثّانية حتّى سقوط بيروت وخروج قوات الثّورة الفلسطينية منها سنة 1982 ثم عاد ،وبرز توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية من جديد على نَحو لافتٍ في شعره ،فكان ظهوره دليلاً على حضورٍ عميق طاغ حاد ملتحم ببنية قصيدتِه في المرحلة اللاحقة »[1].فالشاعر له إطلاع واسع بالتراث ،وهذا الأمر مكّنه من التنويع في استعمال الرموز والأساطير ، وتوظيفها في صورٍ متوافقة غير متناثرة.

إنَّ "**محمود درويش**" يدعو الشعراء إلى ابتكار لغة جديدة وأسلوب جديد ،ويخرجوا عن وصف الطبيعة والصحراء وقصص الحب والعشق ،فحياتنا غير حياتهم ،وأوضاعنا تختلف ،وأفكارنا وآراؤنا أيضا تختلف ، إذن فلابد للّغة أن تختلف هي الأخرى ، فالشعر سلاح والكلمة سهم يصيب العدو فيهلكه ،فلابد على الشاعر أن يكون مواكبا لهذا التطور فنحن في دنيا جديدة يقول :

لماذَا نُفتشُ عنْ أغنياتِ البُكَاءِ

بديوانِ شعرٍ قديمْ؟

ونسألُ: يا حبّنَا! هلْ تدومْ؟[2]

فهو يُوصي الشعراء بالالتزام بهذه اللغة وبأسلوبها الجديد الذي يفهمه الشعب ويحاكي تطلعاتهم وأفكارهم ويعالج همومهم وقضاياهم يقول :

يَا رِفَاقِي الشُّعراءُ !

نحنُ في دُنيَا جَدِيدَهْ

مَاتَ مَا فَات، فَمَن يَكتُب قَصِيدَهْ

في زَمَان الرِّيح وَالذَرَّة،

[1]- خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 9، العدد 2ب ،عمان الأردن ، 2012 ،ص1142.

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى 1 ، ص 70.

يخلُق أنبياءْ! [1]

فالكتابة رمز البقاء والصمود ،والشاعر على عاتقه مسؤولية كبيرة هي النضال بكل أنواعه ،وهو ملزم بمحاكاة واقع الأمة وقضاياها .

إنَّ احتكاك الشاعر بشعراء المهجر وشعراء المدرسة الرومانسية كان له الأثر الكبير في التطور والتجديد سواء من ناحية اللغة والأسلوب أو من ناحية الشكل والمضمون ، فالألفاظ أصبحت أكثر عذوبة ورقة «وقد استفاد **محمود درويش** من هذه المدرسة الرومانسية ما جعل شعره أكثر رقَّة وأقلّ مباشرة وأغنى بالعذوبة والأحلام [...]و**محمود درويش** يُسمي هذه المرحلة في حياته الفنية باسم مرحلة " الثوريُّ الحالم" [...]إنَّه يحلم ويعبِّر عن أحلامه في قصائد غنائية رقيقة وفيها قدرٌ من التعبير المباشر أيضا »[2] .فالشاعر في هذه المرحلة استعمل التصوير الفني والصور الشعرية العذبة ،وتميّز شعره بالعواطف الجيّاشة و الرموز الموحية والمباشرة في التعبير ، وفي هذه المرحلة المتقدمة من شعر "**محمود درويش**" نلاحظ نضجا فنيا سواء من ناحية عمق العبارة وزخرفة الأسلوب مما يجعل القارئ لشعره في هذه المرحلة يتأثر وينفعل بأي صورة من الصور .

1-3 – التحول على مستوى الوزن والقافية :

كان حريّا بالشاعر الحديث أن يتحرّر من الوزن والقافية وأن يُدخِل تعديلات جوهرية في قضية التوازن بين الموسيقى الخارجية والداخلية حتى تُواكب الصور الشعرية المعروضة «لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية ،وكان لابد من إدخال تعديل جوهري على هذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة »[3].إن ظروف العصر ومتغيراته فرضت على الشاعر أن يجدِّد حتى في شكل القصيدة ، ويتحرّر من كل القيود التي تحصره وتحدُّ من قدرته على التعبير عن أحاسيسه ومشاعره.

إنَّ الشعراء في العصر الحديث خرجوا عن الالتزام بالبحور الشعرية وتحرّروا من الوزن والقافية لأنهم « أحسّوا بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم ، أحسُّوا أن مشاعرهم و وجداناتهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية المرصودة وكل مشتقاتها ، وأنهم في حاجة ،كما يعبروا عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة ،إلى شيء من التعديل في الفلسفة الجمالية التي تسند تلك القوالب الموسيقية القديمة »[4].استطاع الشاعر بموهبته أن يخلق في شعره توازنا بين ما هو مسموع وما هو محسوس «إنَّ **محمود درويش** في كثير من قصائده

[1]– محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى 1 ، صص 62-63 .

[2]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص131.

[3]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص65.

[4]- المرجع نفسه ، ص61.

يوازن بالفنّ والإحساس الوجداني الصادق بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية ،ويجعل من قصيدته عملا فنيا مسموعا بالأذن والقلب معا . ونستطيع أن نتبين القدرة الموسيقية الواضحة عند محمود درويش دون عناء كبير ...نستطيع أن نلمسها في أي قصيدة نختارها دون بحث طويل أو تردد ...ولنقرأ على سبيل المثال هذه المقاطع من قصيدة محمود درويش[...]:

عَازِفُ القيتَار في اللَّيلِ يَطُوفُ الطُّرقَات

ويُغنِيِّ في الخَفَاء

وَبأشْعَارِكَ يَالُوركَا ، يلمُّ الصَّدقَات

مِن عُيونِ البُؤسَاءِ

نَسِي النِّسيَان أنْ يمشِي عَلى ضَوءِ دَمِكَ

فَاكتسِب بِالدَّم بَسَمَات القَمَر

عَن أنَاشِيد الغَجَر

أَجمَلُ البُلدَان إسْبانيَا ، ولُوركَا يَا صَبايَا

أَجْمَل الفِتيانِ فِيهَا

يَا مُغنِّي النَّار! وَزِّع للمَلايين شَظَايَا

إنَّنا مّن عَابدِيهَا

هذا شعر يتوفّر فيه كل ما يحتاجه الشعر الجميل من قُدرة موسيقية ... فنحن في هذه المقاطع الشعرية نحس بصوت الموسيقى إحساسا مطربا متصلا غير متقطع ولا متهافت ،فالإيقاع هنا مستمر[...] فإننا بقدر ما نحسُّ بالطرب الموسيقي في هذه القصيدة فنحن نحسُّ بنوع آخر من النغم »[1]. إن خلفية الشاعر الفنية وموهبته الشعرية واطِّلاعه الواسع بالتراث الشعري ،سواء العربي أو العالمي ،مكَّنه ذلك من إثراء رصيده الحسي والوجداني والجمالي ،استطاع الشاعر أن يوظفه توظيفا متوازنا ،موازنا في ذلك بين الجانب الفني الجمالي وبين أحاسيس الشاعر ومشاعره ، وبين تطلعات جمهور المتلقين ، فاستطاع بذلك مواكبة ومحاكاة واقع الأمة وتطلعاتها.

[1]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، صص123-124 .

2- فنيـــات الغموض في شعر درويش :

إنَّ الحديث عن قضية الغموض في الشعر يحتمُّ علينا الحديث عن اللغة وعلاقتها بالشعر ، إذ أنّ اللغة هي مرآة حال الأمَّة ،«إنّ عملية الإبداع الشعري تتمثل أقوى ما تتمثل في إبداع اللغة . ولعلّنا نتمثل مشقّة هذه العملية حين تتذكر كيف أن بعض الأديان تمثلت الكلمة خلقا لله كخلقه للكون ، بل تمثلها أصلا لكل خلق (كن فيكون- في البدء كان الكلمة). والشاعر المبدع هو الذي يصنع لغته [...]فالمطلوب أو المفروض في أيّ تعبير فني أن يكون أداة توصيل من المبدع إلى المتلقي[...] والمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طلقة تعبيرية مصفاة ومكثفة ، ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس وأن تكون لغتهم في آن واحد»[1].فلغة الشعر ذات إيحاءات ، وتحمل نغما موسيقيا تختلف بذلك عن اللغة النثرية ، وهي رغم هذا الاختلاف والجنوح نحو التخييل إلا أنها ينبغي أن تكون قريبة من لغة الناس وفهمهم .

فلابد للّغة بأن تُعبّر عن الحياة وعن القضايا المعاصرة ،عن أحاسيس وخلجات الشعب. فلكلّ عصر همومه ومشاكله وقضاياه ،وواجب على اللغة أن تُطاوع هذه الهموم والقضايا وأن تنصهر في آفاقها ،وأن تكون ترجمانا لأحوال الأمة ،وقريبة من الناس سهلة واضحة و متداولة. « إنّ معرفة الذات والعالم رهينة بمعرفة اللغة بوصفها "بيتا للكينونة" على حدّ عبارة "**هيدجير**"، ولما كانت اللغة مثقلة بالعادة انزاحت تحت سلطان التداول والعقل، فإنّ ما نعرفه عن ذواتنا والعالم الذي لم نمثل فيه ليس سوى السطح أو هو الجلدة الخارجيّة للأشياء لذلك يفصل الشاعر بين الأشياء وأسمائها يحرّض الاسم على المسمّى ويفصل الدّال عن المدلول بغية اكتشاف الذات والعالم معا »[2].فاللغة هي وسيلة تواصل بين الناس ، فلابد أن تكون ذات طلقة تعبيرية مصفاة ومفهومة تعبِّر بصدق عن أحوال الناس وتطلعاتهم ، وتحاكي أحاسيسهم ومشاعرهم .

إنَّ الاتصال والتواصل بين الناس داخل المجتمع الواحد يعزز الروابط الاجتماعية بينهم ، إذ تساهم اللغة في هذا المجال بالتعبير عما يحس به الفرد داخل المجتمع ،«نظرا لأهمية الاتصال اللفظي داخل النظام الاجتماعي فإنه يوجد مبدأ يمنع منطقيا وجود أي تكرار بسيط ، وقد تحدث الكثير بإسهاب عن هذا الموضوع ، أين تبقى الأمور داخل مخطط اتصال ، كانتقال للمعاني ولكن من الأفضل التحدث عن عملية تعديل مستمرة للمكونات البنيوية لهذا النظام ، وهذا ينتج مجالا للتساؤل عن كيفية حدوث هذا التحول»[3].فاللغة هي أداة تعبير فعَّالة

---

[1]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، صص 178-179 .

[2]- شوقي العنيزي ، لعبة الغموض وتناثر المعنى ، عن مؤسسة محمود درويش .

[3]-Jacques Leenhardt , Théorie de communication et théorie de la réception ,pdf, p44.

في خلق تواصل وتفاهم بين أفراد المجتمع ، وينبغي على هذه اللغة أن تخضع لمبدأ التطور والنمو وتتماشى مع تغير البنية الفكرية للمجتمع ، حتى تكون قريبة من تطلعاتهم وأفكارهم ، وتحاكي همومهم وقضاياهم.

لقد ارتبط مصطلح الغموض بالشعر ارتباطا كبيرا منذ القدم حتى أننا يمكن أنْ نقول أنَّ الغموض هو من بين الأساسيات الفنية والجمالية التي تصنع المتعة واللذة في تلقّي الشعر ، فالغموض ليس مرتبطا بالشعر الجديد فقط ،بل وحتى القديم ،لكن لابد من تحديد مفهوم المصطلح بدقة «إنّ الشعر القديم نفسه تتّسمُ بعض قصائده أو على وجه الدقة بعض أبيات هذه القصائد ،بالغموض . ولكن أحقا هذا هو الغموض الذي نعنيه؟ أيمكننا أن نعدّ طلاسم "**المتنبي**" غموضا ؟ هل بيت الشعر التقليدي الذي يقول :

وَمَا مِثلُهُ في النَّاسِ إلاَّ مملَّكا أبُو أمّه حَيّ أبُوه يُقَارِبُه

بيت شعر غامض ؟[...] ينبغي أن نميز بين الغموض والإبهام [...]فالإبهام عنده صفة نحوية بصفة أساسية ،أي ترتبط بالنحو وتركيب الجملة ، في حين أنّ الغموض "صفة خيالية" تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية ،ومن هنا يتضح لنا أنّ البيت السابق ليس غامضا ولكنه مُبهم »[1]. فليس كلّ إبهام غموض ،فالغموض ينشأ قبل أن تنشأ القصيدة بينما الإبهام هو صفة نحوية في تركيبة الجملة .

فالغموض ظاهرة فنية جمالية في الشعر تزيد النص قوة وتماسكا وتُعطيه طاقة تعبيرية تفاعلية تشدُّ من انتباه المتلقي على عكس الإبهام «أمَّا الغموض في الشعر فلا يمكن النظر إليه –كما يقول **هربرت ريد**– على أنه مجرد صفة سلبية ، أي على أنَّه إخفاق من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام ، وإنما هو صفة إيجابية بل أكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية [...]وبعيدا عن كل هذا نجد غموضا جوهريا في عملية التفكير الضمنية ،وهو غموض يرجع إلى أمانة الشاعر وموضوعيته ،ومعنى هذا أن الغموض في الشعر خاصية في طبيعة "التفكير الشعري " وليس خاصية في طبيعة "التعبير الشعري" ،وهي لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها»[2].فالغموض ظاهرة فنية تزيد اللغة ثراءً وغنى وتُعطي القصيدة بُعدا فنيا وجماليا ، وتزيد المتلقي تمرّسا في فهم الشعر الحديث وصوره المعبرة ومعانيه الإيحائية التي تتطلب متلقٍ واع وعالم باللغة وغريبها.

إن تضمين الشاعر النص بالرموز وتكثيفها يمنح النص قوة وجمالية ، واستعمال الشاعر للتشبيه والصور البيانية في النص الشعري وإعطائها دلالات وإيحاءات جديدة ، تنمّ عن قدرته وبراعته الفنية « وهي أنّ التشبيه لم يعد حركة من المجهول إلى المعلوم ومن المختلف إلى المؤتلف كما هو الشأن في الممارسة البيانيّة ،وإنّما غدا حركة

[1]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، صص 188-189 .

[2]– المرجع نفسه ، ص190.

في الاتجاهات جميعا ، ولكنّ ذلك لا يعني غياب المعنى ، بل يعني إرجاءه فـ"النصّ الغامض ،كما يردّد الرمزيّون نصّ مثقل بالمعاني ، لكنّ تلك المعاني ، إذا استعرنا عبارة الرّمزيّين الشهيرة ، لا تُلمح إلاّ كما تلمح السماء الزرقاء من خلال أغصان الدالية المورقة ، فالغموض وعد دائم بالمعنى وليس نفيا له»[1]. فالشاعر البارع هو الذي يستطيع أن يوازن بين الألفاظ ومعانيها وبين الصور وتضميناتها حتى يخلق في نصه توازنا وانسجاما .

الشاعر بتضمينه لعنصر الغموض في نصه ، فهو يستثير المتلقي ويدعوه للمشاركة في لعبة النص «فإذا كان الشعر الجديد إذن يغلب عليه طابع الغموض فلِأنَّ الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله ،وهي أن يقول الشعر أولا ، وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقضى بها ضرورة أنه يقول الشعر[...]وبهذا الطراز من الشعر يمكن أن تغنى اللغة وتزداد ثراء من جهة ،كما يمكن –مع الزمن –يمكن تكوين حاسة شعرية صادقة لدى القارئ ، فلو أننا بقينا نرفض هذا الشعر لغموضه لما تحركنا من مكاننا خطوة ، وأفضل من هذا أن نحاول الاقتراب من هذا الشعر ، وأن نُروّض أنفسنا على استقباله بكل ما فيه من غموض ، لأنه بغير ذلك لم يكن ليكون شعرا »[2]. فعلى المتلقي أن يُواكب هذا التغير والتجديد ولا يبقى مرتبطا بأفكار جامدة ولغة قديمة وأن تكون لديه الجرأة والقدرة على مواجهة هذه النصوص الجديدة التي تحمل همومه وأفكاره وقضاياه .

إنّ الذين حملوا لواء التجديد في الشعر الحديث يحملون همّ القضية ومسؤولية الدفاع عن الوطن لهذا كان لزاما على شعرهم أن يكون بعيدا كل البعد عن الغموض المبهم وعن العمق المفرط ويكون قريبا من البسطاء ويفهمه العامة حتى يؤثر فيهم يقول "**درويش** ":

أَجملُ الأشْعارِ ما يحفظُهُ عن ظهرِ قلبْ

كلُّ قارئْ..

فَإذَا لمْ يشربِ النّاسُ أنَاشيدكَ شُربْ

قُلْ ،أنَا وحْدِي خَاطِئْ..[3]

فكان من الضروري على شاعر المقاومة أن يستخدم كلمات مُبسَّطة سهلة ومتداولة حتى يحفظها العامة عن ظهر قلب وتؤدي القصيدة هدفها ،لأن الجانب الفني الجمالي في القصيدة يقترن الآن بغاية أسمى وأرفع تلزم الشاعر الركون إلى اللغة المباشرة القريبة من المواطن ،والبعيدة عن الغموض المفرط والرموز.وعليه فالشاعر بين نارين

[1]– شوقي العنيزي ، لعبة الغموض وتناثر المعنى ، عن مؤسسة محمود درويش .

[2]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص 194.

[3]– ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى 1 ،رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت ،ط1 ، 2005، ص 72.

السهولة المبتذلة التي تفقد العمل الفني جماليته ورونقه ولذته ،والإسراف في الغموض الذي يؤدي إلى القطيعة بينه وبين جمهور المتلقين جرَّاء استحالة الفهم والتأويل.

لذلك فإنّ الشاعر لا يحتفي بالبناء الشعري للقصيدة بقدر ما يهمُّه اللغة السهلة البسيطة وأيضا البناء الدرامي الملحمي الذي يُؤدي رسالة الثورة ويحقق رغبة تلك اللحظة الانفعالية ذلك «أنّ الشاعر رغم كل المحاولات التجديدية ،—إذا استثنينا قلة من الشعراء– لا يحتفل كثيرا بخلق المبنى الشعري الملائم وبتطويره ،وإنما هو أسير لحظة انفعالية تتخلق فيها القصيدة على ما هجس في نفسه من شكل مألوف ،ولهذا كثر الإنتاج الشعري دون أن يحمل سمات مميزة في البناء ، بل انك أحيانا لتجد ديوانا كاملا قد سار على وتيرة واحدة .ولما كان أكثر الناس متفقين على أنّ الشعر إبداع ، فلا بد للإبداع من زمن ليختمر في النفس»[1]. أيضا هناك عامل مُهمٌّ وهو ذلك الزخم اللغوي والكثافة في الصورة المضمّنة في الشعر الحديث والذي أخرج القراءة من التفسير إلى التأويل ،وفتح الباب بمصرعيه أمام المتلقي ليتدخل هو الآخر في إنتاج المعنى وملئ الفجوات ،«فالبحث عن عمق تأويلي يشكل وحدة كلية تنتهي إليها كل الدلالات سيظل حلما جميلا من أجله ستستمر مغامرة التأويل ، حتى وإن كان الوصول إلى هذه الوحدة أمرا مستحيلا »[2].إنّ هذا الوضوح في شعر "**درويش**" والدعوة إلى السهولة في اللغة سرعان ما تلاشى خاصة مع المرحلة الأخيرة من شعره ،والتي مال فيها إلى الترميز والفلسفة والتأمل في التعبير عن الموقف الفكري .

استطاعت القصيدة الشعرية الحديثة أن تجد لنفسها لغة خاصة بها ،تتماشى والتحول الجذري في الفكر وجنوح المتلقي إلى الترميز والأسطورة ، من أجل الخروج عن المألوف ، لمحاكاة الذات وتصوير الأمور اللامعقولة في ثوب المعقول .تحتل الأسطورة والرمز الحيِّز الأكبر في قصائد الشعراء المحدثين ،لما تضفيه هذه الرموز من لمسة جمالية وفنية على إيقاع القصيدة ، وما تحيله من تخييلات وتفسيرات ، بحيث تتيح للمبدع مساحة للتخفي وراء هذه الرموز الأسطورية للتعبير بكل أريحية « تنبع أهمية توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية في القصيدة الحديثة من كون الرمز يشكل صورة حسِّية ، مولدة للمعنى ومسكونة به. ويكشف استدعاء الأسطورة أو الرمز الأسطوري عن قيمة الوظيفة الدلالية والجمالية ،التي يحققها الرمز في سياق النص الشعري ،سواء جاء هذا الاستدعاء في جزء من القصيدة ،أو استغرقها كلها ،لأنه(عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام والاستحياء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة

[1]– إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1978، ص 167.

[2]– أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، ط2 ، 2004 ، ص12.

الشعرية»[1].إن هذا التلاحم بين الأسطورة والشعر نابع من التأثُّر البالغ الذي أحدثته تلك الأساطير والرموز في نفسية الشاعر، لأنَّها تعبِّرُ عمَّا يُحسُّه ويشعر به ، فاحتلَّت مكانة هامة في شعره .

هذا الذهول الذي يريد الشاعر أن يصدم به المتلقي من خلال تناسق الصور وانسجامها هو ما نجده في نص "**محمود درويش**" « لم تكن التحوّلات التي طرأت على القصيدة الحديثة مقصورة على الخروج من الغرض إلى التجربة ومن الأشكال التعبيريّة الجاهزة إلى التشكيل، وإنّما رافق هذه التحوّلات مجتمعة تحوّل جذريّ في المعنى وفي نظام التصوير ،فلم يعد المعنى مستقرّا ثابتا تزخرفه العبارة وتوَشّيه ،بل أصبح متحرّكا قلقا يتلوّن بتلاوين الفضاء الذي يمثل فيه النصّ باعتبار الفضاء مساحة رمزيّة وطقسا تخييليّا تتكوّن فيه الصورة وتتشكّل وتبني الترميز والتدلال. ومن هذه الفضاءات يمكن أن نتمثّل بفضاء الخلق في قول "**محمود دروش**":

"ههنا صفصافة.. وهناك قلبي

ههنا قمر التردّد

ههنا عصفورة للانتباه

هناك نافذة تعلّمك الهديل"

ففي هذا الشاهد إعادة إنشاء لعناصر الطبيعة وتوزيع لوظائفها تخرج بمقتضاه عن أوصافها المعهودة التي علقت بها وتندغم في الفضاء الذي يشكّله الشاعر، في ضرب من الوثنيّة تتداخل فيه عناصر الذات بعناصر الطبيعة »[2].يحاول الشاعر من خلال هذه المزاوجة بين الذات وعناصر الطبيعة وبين الماضي والتراث وبين المعاصرة من خلق فضاء شعري متلون تلون العصر وتشعُّب الهموم والقضايا ،بحكم أن هذه الأساطير جزء من تراثنا.

وقد تفاوتت نسبة استعمال الشاعر للرمز والأسطورة من مرحلة إلى أخرى ،ففي المرحلة الأولى من شعر **درويش** لم تحظ الأسطورة باهتمامه « وقد استكشف أحد الباحثين توظيف الأسطورة في شعر "**محمود درويش**" بصورة عامة ضمن مجموعة من الشعراء الفلسطينيين ، فوجده يوظّف الأسطورةَ في (اثنتين وأربعين قصيدةً) من مجموع عدد قصائده في هذه المرحلة البالغ (مائتين وإحدى وتسعين قصيدة) وخلص إلى أن نسبةَ توظيفِ الأسطورة في شعر درويش بين عامي 1964-1995 تبلغُ 14.4%و قد حاول الباحثُ تعليلَ تدنِّي نسبة توظيفِ **درويش** للأساطير في شعرِهِ ،قياسا بغيره من الشعراء الفلسطينيين، بأنّه ينتمي إلى جيل شعراء الستّينيات

[1]– مفيد نجم ، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش ، عن مؤسسة محمود درويش .

[2]– شوقي العنيزي ، لعبة الغموض وتناثر المعنى ، عن مؤسسة محمود درويش .

فلم تحظَ الأساطير منه باهتمام كبير»[1] .هذا التدني في استعمال الرمز والأسطورة في هذه المرحلة راجع إلى ميول الشاعر إلى البساطة في الكلمة والأسلوب ،والشاعر أيضا كان في مرحلة التقليد والمحاكاة للشعر القديم فتميَّز شعره بالحماسة و ببساطة الكلمة ووضوح المعنى .

أما في مراحل تجربته الشعرية الأخيرة فقد كثَّف الشاعر من استعمال الرموز والأساطير والتشكيل الإستعاري والتلاعب بالكلمات واستعمال الألغاز للتمويه.«وهذا الإتحاد عند **محمود درويش** هو سرُّ شعره ، إلا أنه إتحاد من نوع آخر إنّه وحدة الشاعر والأم والحبيبة والأرض في نطاق واحد ،دون انفصال. وإذا لم يغد هذا الإتحاد في شعر محمود مفهوما بحدوده المميزة ،ظن القارئ إنه قائم على التلاعب بلفظة "الحبيبة" والألغاز بها للتمويه . وقد يذكر محمود أسماء واقعية لحبيبات ،ولكن هذا يجب ألا يصرفنا عن رؤية المعنى الكلي الذي يرمي إليه سواء أكان تعبيره- حسب قوله : باللغة الصافية أو اللغة الدامية أو اللغة النائمة أو اللغة الضائعة ،فإن "المعبودة" واحدة لا تتغير ،ابتداء من بطاقة التشريد حتى كل محاولة للعثور على الهوية ، تلك الهوية التي لن تتحقق دون الوطن :

لَمَ أجِدْ في الشّجَر

خُضرَتها

فتَّشتُ عنهَا السُّجُونَ

فلَم أَجِد إلاَّ فتان القَمَر

فتَّشتُ جِلدي ، لم أَجِد نبْضَها

وَلم أَجِدهَا في هَدير السُّكُون

وَلم أجِدهَا في لُغَات البشَر»[2].

إننا نجد الشاعر في آخر مراحل حياته يجد صعوبة في التحكم بنفسه وأحاسيسه وكل ما يجول في خاطره وكأنَّ الكلمات والمفردات لا تسعه في التعبير ، وكأنَّ الشِّعر أصبح مبهما وغامضا ،فقد اختلط لديه الواقع بالخيال والتبس البعيد بالقريب ،فالشِّعر مغامرة مفتوحة لا يعلم نهايتها حتى الشاعر نفسه كما يقول:

[1]- خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 9، العدد 2ب، عمان الأردن ، 2012، ص1142 .

[2]- إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص151.

قلتُ : ما الشعر ؟ ... ما الشِّعْرُ في

آخِر الأَمر ؟

قَالَ : هوَ الحَدثُ الغَامِضُ، الشّعرُ

يَا صَاحِبِي هوَ ذاكَ الحنينُ الذِي لاَ يُفسَّرُ[1]

"فمحمود درويش" يرفض التسليم بمنطق الأشياء بل عنده كل مستحيل ممكن ،وكل ما في الحياة قابل للتجاوز ، فهو يتبادل الأدوار في قصائده ،ويميل إلى التأمل والخيال ومحاورة الطبيعة ،فلا ظلمة الليل تهزم لغته ولا السجن المظلم يحدُّ من كلماته ، يتحدى قوى الطبيعة ،فقصيدته تهزم كل ذلك ،يقول الشاعر في قصيدة " كحادثة غامضة":

أنَا الطّفلُ والشّيخُ. طِفلِي يُعلّمُ شَيْخِي المجازَ.

وشَيخِي يعلِّم طِفليَ التأمُّلَ في خَارجِي.

خَارجِي دَاخلِي

كلَّما ضَاقَ سِجنِي توزَّعْتُ في الكلِّ،

واتّسعتْ لُغتِي مِثلَ لُؤْلُؤةٍ كُلَّما عَسْعَسَ

اللَّيلُ ضَاءتْ/[2].

3- التشكيل الأسطوري في شعر درويش:

تعدُّ الأسطورة من أقدم القصص الخيالية الخرافية والتي تُسهم فيها شخصيات خارقة وأبطال خياليين في بناء أحداثها ، والأسطورة عُرفت منذ أن وُجد الإنسان وتوارثها الناس من عصر إلى آخر.

وقد عرَف العرب قديما الأسطورة بل واعتنوا بها عناية كبيرة ،فوظفوها في كلامهم وأشعارهم ،و بنو عليها معتقداتهم وتوارثوها جيلا عن جيل ، فنجد في كثير من أشعارهم توظيفا لها واحتفاء بها .

[1]-محمود درويش، لا تعتذر عمَّا فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ،ط1 ، 2004 ، ص 153 .

[2]- المصدر نفسه ، ص 155 .

وإذا ما عُدنا إلى علاقة الأسطورة بالشعر ،فإنَّ الشعر وُلد في أحضان الأسطورة وارتبطت مواضيعه بها وهذا راجع لسيطرة الأساطير على أذهان الشعراء ومعتقداتهم ، فلطالما شكّلت الأسطورة المورد العذب لكثير من الشعراء ،«هذه الطريقة الأسطورية ،أو ما نُسميه المنهج الأسطوري ،هي التي تجعل للشعر طابعا مميزا في باب المعارف الإنسانية ، يميزه عن الفلسفة وعن العلوم التجريبية ،ويجعله "شعرا"»[1]. ومن هنا يتضح لنا ضرورة تسلُّح الشاعر بمعرفة التراث الأسطوري وتضمينه في شعره ، لتحقِّق القصيدة بُعدا فنيا وجماليا ومرجعية فلسفية ، وتفتح بذلك للقارئ آفاقا جديدة وتأويلات واسعة «والأساطير هي الأدوات التي نُناضل بها على الدوام – كما يقول **مورر**– من أجل أن تتفهم تجربتنا. فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضفي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفيا ، أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة ،وبدون تلك الصور التي تقدمها الأسطورة تظلُّ التجربة سديمية ممزقة ، أي مجرد تجربة ظاهرية ،وسديمية التجربة هي التي تدفع إلى خلق هذه الصور ، بقصد أن تعمل هذه الصور بدورها على تنقية التجربة ذاتها وتوضيحها »[2].ومن أهم مميزات القصيدة الحديثة هو لجوء الشعراء إلى تلوين قصائدهم بالرمز الأسطوري وبالقصص التاريخية ، حتى أضحى التشكيل الأسطوري لازما في القصيدة المعاصرة ونضجا فنيا يُعطي الشاعر مُتنفسا للتعبير عن أفكاره وعواطفه ،وللقارئ مساحة للتأويل والتفسير .

إنّ اعتماد الشعراء المعاصرين على الأسطورة وتوظيفها في أشعارهم وربطها بتجربتهم الشعرية وشحنها بالرموز التي يصعب على الشاعر نفسه حلَّها في بعض المواقف ، هو الذي ولّد ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر. إذ يشترط في توظيف الرمز والأسطورة أن يكون يتلاءم مع السياق الشعري للقصيدة «كذلك الأمر بالنسبة للأسطورة وللشخوص الأسطوريين، فتعامل الشاعر المعاصر مع الأسطورة القديمة أو مع شخوصها يخضع– أو ينبغي أن يخضع– لنفس المبادئ التي تحكم استخدام الرمز الشعري ذلك أنّ الأسطورة أقرب إلى أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة . يجسّم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة . وهذا التجاوب بين رموز الأسطورة لا يمثل علاقات واضحة ومنطقية بينها ،وإنما هي في الغالب علاقات "جدلية" ومن ثمَّ تعود رموز الأسطورة لكي تخضع في الشعر لمنطق السياق الشعري [...]لندرك مدى توفيق الشاعر أو إخفاقه في استخدامها استخداما شعريا بحق»[3].إن توظيف الأسطورة يجب أن يتوافق مع الصور التي ساقها الشاعر في نصه حتى تؤدي دورها وتؤثر في المتلقي،وتحقق الانسجام والتناسق بين الألفاظ وما تؤديه من معانٍ وتتحقق بذلك وحدة الموضوع.

[1]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص225.

[2]– المرجع نفسه ، ص228.

[3]– المرجع نفسه ، صص201-202 .

وإذا ما عُدنا إلى "**محمود درويش**" فإننا نلمسُ في قصائده وخاصة الأخيرة أنه يلوّن قصائده بالرمز والأسطورة ، ورغم كثرة استخدام الشاعر للرمز والأسطورة في قصائده إلا أنه لم يفقد وضوحه الفني لأنه دوما يريد أن يوصل صوته إلى الشعب وأن يجعل من قضيته وقصيدته في آن واحد أسطورية ، يقول "**محمود درويش**" :

أنتِ لي ..أنتِ حُزني وأنتِ الفرح

أنتِ جُرحي وقوس قزح

أنتِ قَيدي وحريّتي

أنتِ طيني وأسطورتي[1]

"**درويش**" يُناجي محبوبته ويصوِّرها رمزا ويجعل منها أسطورة ، المحبوبة التي وهب لها حياته وفكره ووجدانه محبوبته التي خُلق لأجلها وعاش لأجلها وسيموت لأجلها، وكثيرا ما سمى **درويش** الأشياء بغير مسمياتها وكأنه هروب للأمام ، فلسطين هي الحبيبة ،هي أرض الله ، هي المعشوقة ، هي الأمّ ، هي الصاحبة ، والزوجة ، يقول **محمود درويش** :

أُحبُّك أو لا أُحِبُّكِ –

أَذْهبُ،أتركُ خَلفِي عَناوين قَابلةَ للضَّياعْ[...]

أُريدُكِ،أولاَ أريدُكِ[...]

أُريدُكِ حين أقولُ أنا لا أُريدُكِ..[2]

فحبُّ الشاعر لوطنه يدفعه للنضال والتخلي عن كل شيء في سبيل وطنه ، فقد نذر نفسه وسخرها لمعشوقته فلسطين ،فهو وفيٌّ لهذا الحب رغم الابتعاد عن الوطن والغياب الذي يقتله ، فهو يأمل دائما باللقاء بمحبوبته هذا اللقاء الذي طال انتظاره والعودة إلى أحضانها.

يعمدُ الشاعر في كثير من المواقف الشعرية إلى إقحام نفسه في جوّ الأسطورة وكأنه هو الذي يحرّك أحداثها وتفاصيلها كيف ما شاء ،فهاهو يُعطي البطل الحياة بعدما سقط في البداية ثم ينهض ليبدأ القتال والدفاع

[1]– محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى 1، صص 343-344 .

[2]– محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى 2، رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت ،ط1 ، 2005 ، صص 15-16.

عن أرضه وشعبه وهويته ووجوده ، فلا مجال للموت في أرض القتال ،فالماضي والحاضر يدعوان كل حرٍّ للتضحية والصمود ومواصلة النضال ، فإما الحرية والاستقلال وإما الخلود في جنة الرضوان يقول:

سَنصنعُ مِن مَشانقِنَا

ومِن صُلبَان حَاضِرنا ومَاضينَا

سَلالم للغَد الموعُود

ثم نصِيحُ : يا رَضوان!

افتحْ بَابكَ الموصُود!

سَنطلقُ مِن حَناجِرنا

ومِن شَكوَى مَراثينا

قَصائدُ ، كالنَّبيذ الحلو[1]

الشاعر في خضم هذا العرض يتحدى العدو بالصمود والصبر والثبات رغم كل ما يلاقيه من المحتل من القهر والنفي والتشريد ، فإنه سيجعل كل ذلك حافزا له للاستمرارية وسلالم توصله إلى الخلود في جنة الخلد ، فهو ينادي خازن الجنة الملك "**رضوان عليه السلام**" ليفتح باب الجنة للشهداء ، فمصير الشهيد هو البقاء والخلود عبر مرِّ السنين والأعوام ،والخلود في جنَّة النعيم .

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى 1، ص158.

1- التَّلقي في التُّراث العربي:

إنَّ نظرية التّلقي رغم أنَّ تأصيلاتها وإجراءاتها وتقعيداتها غربية إلا أنَّ الدارس والمتفحص في التراث الأدبي العربي يجدُ لها حضورا قويا وواضحا من خلال ما ذهب إليه الكثير من النقاد العرب أمثال "**الجاحظ**" و"**الجرجاني**" و"**حازم القرطاجني**" وغيرهم ، غير أنَّ واقع الخطاب الغربي المهيمن هو الذي يفرض على النقاد العرب الاهتمام وإتباع النظريات الغربية دون الرجوع إلى دراستها وحضورها في تراثنا العربي الزاخر.

إنَّ جُلَّ المناهج الغربية الحديثة كالسياقية والنسقية والأسلوبية والتلقي وغيرها ،تجد أن نقادنا العرب القدامى تطرَّقوا إليها بالدرس والشرح والتحليل ،ولكن ضعف النقد الأدبي العربي وهيمنة الخطاب الغربي هو الذي حال دون الرجوع إلى الأصل ،يرى "**أدونيس**" أو هو "يشعر" على حد قوله، « "أنَّ الخطاب النقدي الذي قدَّم لنا في الماضي الشعر الجاهلي ولا يزال يقدمه ،هو نفسه الذي يحجبه عنَّا الآن ، وأنَّ هذا الخطاب النقدي هو الذي تكمنُ فيه الأزمة الشاملة التي نواجهها مع هذا الشعر حيث أوّلَه ، ونظر إليه وقد حوَّل خصائصه الشفوية إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية ، بحيث استُبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة: التأمل الاستقصاء الغموض الفكر»[1]. إن الأزمة الفكرية التي يمرُّ بها النقد العربي هي التي تحجب عنه التفتح والتوسع وإعادة النظر بالدراسة والتحليل في التراث العربي وفق إجراءاتٍ نقدية حديثة.

1-1 أراء و تنظيرات النقاد العرب القدامى حول التَّلقي:

أشار النّقاد العرب القدامى إلى مصطلح التلقي وجعلوا من القارئ الحاذق أساس العملية التواصلية الإبداعية ،التي تمكّن من فهم النص وتأويله ،وأشاروا إلى أن المبدع والقارئ المتذوق شريكان في صناعة العمل الإبداعي ،ومن خلال هذا العنصر سنتطرق إلى عرض أهم الآراء لأبرز النقاد العرب القدامى.

1-1 – مقولة البيان عند الجاحظ :

فقد أشار "**الجاحظ**" في كتابه البيان والتبيين إلى مصطلح التلقي من خلال قوله: « مدار الأمر على البيان والتبيُّن ،وعلى الإفهام والتَفهُّم ، وكلّما كان اللِّسانُ أبْيَنَ كان أحمدَ ،كما أنَّه كلما كان القلبُ أشدّ استبانةً كان أحمد. والمفهمُ لك والمتفهِّم عنك شريكان في الفضل»[2].إنَّ أهمية أن يكون النص مفهوما واللغة مبسوطة من غير تكلُّف يسهِّل عملية التواصل والتفاعل بين المبدع والمتلقي .

[1]- حسن البنا عز الدين،الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1،2001 ص20.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7 ، ج1 ،1998، ص11.

يُشير "**الجاحظ**" في هذا القول إشارة واضحة إلى دور المتلقي في استقبال النص وفهمه وجعل مابين المتلقي والمبدع **قناة تواصلية** هي لغة النص (اللسان) والتي حسب "**الجاحظ**" يجب أن تكون فصيحة الألفاظ بليغة ،سهلة المخرج ،بعيدة عن العمق متداولة ،وهذه هي الشروط التي وضعها والتي هي أساس العملية الإبداعية.

إنَّ اللفظ الغريب بعيد عن الفهم ،غريب المعنى ،يحقّق النفور والإبهام والغموض **يقول "الجاحظ"**: «إنّ الشيءَ من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرَبَ كان أبْعدَ في الوهْم، وكلّما كان أبعَدَ في الوهم كان أطْرَف، وكلّما كان أطْرفَ كان أعجب، وكلما كان أعجبَ كان أبدع »[1] .فأساس عملية الفهم والتفهم هي القناة التواصلية بين القارئ والمبدع فإذا كان اللفظ أفصح وأبلغ ، كان المعنى أفضل وتحقق الفهم والتفهم الذي يأتي عن طريق فعل القراءة المتذوقة الحاذقة من المتلقي، إنَّ التذوق الفني للعمل الإبداعي بلا شك يستطيع أن يستجلي مواطن الجمال في النص فالتذوق هو عملية إدراك للفعل الإبداعي ،والمتذوق هو المتلقي للفعل الإبداعي ويشترط فيه المستوى الثقافي والفني والفكري والاجتماعي، حتى يستطيع استبانة التجربة الجمالية للعمل الإبداعي .

يحتاج التلقي إلى متفهم (قارئ مؤهل)ليوصل التجربة إلى مستوى الإبداع الفني الجمالي ولا يكفي هنا عند "**الجاحظ**" فقط الإيصال والإبلاغ ،فإن ذلك يحدُّ من وظيفة التلقي، فالتلقي لاشك أوسع مفهوما من مجرد الإبلاغ والإيصال ،فهو يهدف إلى استثارة الأحاسيس والأفكار عند المتلقي ،فالشاعر حريص على هذه العملية التواصلية من فهم وتفهم وحريص أيضا على استقطاب المتلقي وإثارته **يقول "الجاحظ في كتابه البيان والتبيين** : «وقيل لعبد الصمد بن الفضل بن عيسى الرقاشي: لِمَ تُؤثر السجع على المنثور ،وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ قال : إنّ كلامي لو كنت لا آمُلُ فيه إلاّ سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك ،ولكنّي أريد الغائبَ والحاضر ،والراهن والغابر ،فالحفظُ إليه أسرع ،والآذان لسماعه أنشط ،وهو أحقُّ بالتقييد وبقلّة التَّفلُّت وما تكلّمَتْ به العربُ من جيِّد المنثور ،أكثرُ ممّا تكلمت به من جيِّد الموزون ،فلم يُحفظْ من المنثور عُشرُه ،ولا ضاع من الموزون عُشره »[2].

يشير "**الجاحظ**" في معرض حديثه إلى أهمية أن يكون العمل الأدبي متوافقا وميولات المتلقي وأذواقه حتى تنشأ تلك العلاقة الحميمية بين القارئ والنص ،وهذا لا يتحقق إلا بمبدعٍ ماهرٍ يستطيع أن يُوقد في متلقيه نار التنقيب والتفتيش ويمكّنهم من الغوص في أغوار نصه واستخراج خيراته والتنعم بمكنوناته ،أيضا يُشير في قوله السابق: « والمفهمُ لك والمتفهِّم عنك شريكان في الفضل»[3]. فصناعة النص عملية مشتركة بين القارئ والمؤلف و"**الجاحظ**" أشار إلى هذه الصناعة من خلال تطرقه إلى موضوع الشعر وشروط تمييزه بين رديء الشعر وحسنه من خلال ألفاظه الجزلة والسهلة ومعانيه الحسنة ،فمن حقّ اللفظ الجيد أن يكون له معنى جيّد .

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1 ، صص89-90.

[2]- المصدر نفسه ، ص287.

[3]- المصدر نفسه ، ص11.

لقد كانت العرب قديما تتفنّن في هذه الصناعة وكانت تُقيم لذلك الأسواق ويجتمع الشعراء من كل حدب وصوب للتباري أمام جمهور المتلقين ،فما لذّت له العيون ومالت له القلوب وطربت له الأسماع وحسَّنه المتلقي كان حسنا ،وما كان وحشيا في اللفظ غريبا في المعنى عميقا في المضمون نفرت منه القلوب وتركته الأسماع واستقبحه المتلقي «فإن أردت أن تتكلَّف هذه الصناعة ،وتُنسَب إلى هذا الأدب ،فقرضتَ قصيدةً ،أو حبَّرت خطبة ،أو ألَّفْتَ رسالة [...]اعرِضْه على العلماء في عُرض رسائلَ أو أشْعارٍ أو خطب ،فإن رأيتَ الأسماع تُصغِي له ،والعيونَ تحْدِج إليه ،ورأيتَ مَن يطلبُه ويستحسنه ،فانتحله[...] فإذا عاودْتَ أمثالَ ذلك مراراً فوجَدْتَ الأسماع عنهُ مُنصرفة والقلوبَ لاهية فخُذْ في غير هذه الصناعة ، واجعل رائدك الذي لا يَكْذِبُك حِرصهم عليه أو زُهدُهم فيه»[1]. فالمتلقي هو الذي يحكم على العمل الإبداعي ما حسَّنه كان حسنا وما قبَّحه كان قبيحا ،دليل الحسن هو الإصغاء واللذة والطرب ،ودليل القبح النفور والانصراف والترك ،فالمتلقي الحاذق المؤهل المتذوق هو الذي يستطيع أن يستخرج مواطن الجمال الفني ويحدّد معيار الجودة والرداءة.

إنَّ الشاعر عليه أن يقيم الوزن ويتخير الألفاظ الحسنة التي تؤثر على الأسماع وتجلب الأذهان وتثير عقول المتلقين وتحرك شعورهم وأحاسيسهم وعواطفهم ،وتستميل قرائحهم ، لاشك أن هذا الشعر هو الذي يؤثِّر في النفوس وتحفظه القرائح « وما يعرض للسامع من الافتتان بما يسمع ،والذي يورث الاقتدارُ من التهكُّم والتسلُّط والذي يمكن الحاذق والمطبوع من التمويه للمعاني والخِلابة وحسن المنطق، فقال في بعض مواعظه:"أُنذِرُكم حُسنَ الألفاظ ،وحلاوةَ مخارج الكلام فإنَّ المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً وأعاره البليغُ مخرجاً سهلا ،ومنحه المتكلم دَلاًّ مُتعشِّقاً ،صار في قلبك أحْلى ،ولصدرك أمْلاَ .والمعاني إذا كُسِيت الألفاظَ الكريمة ،وألبست الأوصافَ الرفيعة تحوَّلت في العيون عن مقادير صُوَرها، وأرْبَتْ على حقائق أقدارها ،بقَدْرِ ما زُيِّنت ،و حَسَبِ ما زُخرِفت .فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض وصارت المعاني في معنى الجواري والقلب ضعيفٌ ،وسلطانُ الهوى قويّ"»[2]. فاللفظ الجميل يحيل حتما إلى المعنى الجيد الذي يستشفُّه القارئ من خلال تأويله وتذوقه للنص .

الشعر صناعة محكمة النسج وذلك بإقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المعنى ووضوحه ، تُعطي الشاعر أو المبدع مكانة وقدرا في نفوس المتلقين ،فهذه الصناعة لا بدَّ لها من حاذق متمرس متذوق يحسن هذه الصناعة «فإنَّك إن لم تَتعاطَ قرضَ الشّعر الموزون ، ولم تتكلَّف اختيارَ الكلام المنثور ، لم يَعِبْك بترك ذلك أحد. فإنْ أنتَ تكلّفتهما ولم تكن حاذقاً مطبوعاً ولا مُحكِماً لشأنِك ،بصيراً بما عليك و مالَكَ ،عابَكَ مَن أنت أقلُّ عيباً منه ورأى مَن هو دونك أنّه فوقَك »[3]. فالمبدع مطالب بإتقان سبك النص وحسن صياغة لغته حتى يحقق التواصل والتفاعل مع جمهور متلقيه .

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1 ، ص203.

[2]- المصدر نفسه ، ص254.

[3]- المصدر نفسه ، ص138.

إنَّ "**الجاحظ**" يولي أهمية كبيرة لسلامة وسلاسة القناة التواصلية بين الباث والمرسل، فتحقيق الإشباع لجمهور المتلقين لا يتأتى إلا إذا خوطب المتلقي بما يفهمه ويعيه ويدركه ويعبِّر عن أحاسيسه وأفكاره «ينبغي للمتكلِّم أن يعرِفَ أقدارَ المعاني ، ويوازنَ بينها وبين أقدار المستمعينَ وبين أقدارِ الحالات ،فيجعلَ لكلِّ طبقةٍ من ذلك كلاماً ،ولكلِّ حالة من ذلك مَقاما ،حتَّى يقسمَ أقدارَ الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات و أقدارَ المستمعين على أقدار تلك الحالات فإن كان الخطيبُ متكلِّما تجنَّبَ ألفاظ المتكلمين كما أنَّه إنْ عبّر عن شيء من صناعة الكلام واصفاً أو مجيباً أو سائلاً ،كان أولى الألفاظ به ألفاظَ المتكلمين ،إذْ كانوا لتلك العبارات أفهَمَ ،وإلى تلك الألفاظ أميل ،وإليها أحنَّ وبها أشغَف »[1].إن فهم المبدع لروح عصره وفقهه بمشاكل وأفكار وقضايا أمَّتهِ يسهِّلُ له الخوض في هذه الصناعة ، إذْ لكلِّ مقام مقال.

ممَّا لا شك فيه أنَّ الأدب يحاكي الواقع ويعبِّر عنه ، فهناك علاقة تأثير وتأثُّر بين الأدب والواقع حيث «أنَّ العمل يعتبر مُشاكلا للواقع طبقاً لنمطين أساسيين من المعايير: أولهما ما نسميه بقواعد الجنس الأدبي، لكي يكون بوسع العمل أن يُعتبر محتملاً فإنّ عليه أن يمتثل إلى هذه القواعد ،فلم تكن الملهاة تعتبر في بعض العصور مشاكلة للواقع إلا إذا كشفت الشخصيات ،في آخر فصل، عن قرابة وثيقة بينها ،ولم تكن الرواية تعتبر محتملة إلا إذا أتى حل العقدة فيها بزواج البطل بالبطلة وجوزيت الفضيلة وعُوقبتْ الرذيلة .ومشاكلة الواقع إذا نحن حملناها على هذا المعنى عنت علاقة العمل بالخطاب الأدبي»[2].وبالإضافة إلى مراعاة روح العصر وتفهُّم أوضاعهم وأفكارهم وميولا تهم ورغباتهم ،أيضا على المبدع استعمال وتخير الألفاظ الراقية السلسة التي تؤثِّرُ في النفوس وتأسِرُ القلوب وتُثير العواطف والأحاسيس، ليتقبَّلها الناس ، وتكون مما توافق الناس وتعارفوا عليه.

إنَّ الناس طبقات ومقامات وعلى الشاعر مراعاة ما يحبونه وما يفهمونه ،فلكلِّ لغته وثقافته وفكره «كما لا ينبغي أن يكون اللفظُ عاميًّا ،وساقطاً سوقياً ،فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشيًّا ،إلاّ أنْ يكون المتكلِّم بدويًّا أعرابيًّا ،فإن الوحشيَّ من الكلام يفهمه الوحشيُّ من الناس، كما يفهَمُ السُّوقيّ رِطَانَة السُّوقيّ وكلامُ النّاس في طبقاتٍ كما أنّ الناسَ أنفسَهم في طبقات»[3]. إذ ينبغي مراعاة مستوى المخاطب حتى يتحقق الفهم والإفهام ،وهذا ما دعت إليه العلوم الحديثة سواء علم النفس أو علم الاجتماع وغيرها من العلوم .

إن تحقق عملية الفهم تجعل من المتلقي يُشارك في العملية الإبداعية ويكون طرفا فاعلا في إنتاج المعنى الجديد «لأن المخاطب والمرسل إليه إن لم يفهم ما خوطب به وأُرسل به إليه فحاله قبل الخطاب وقبل مجيء

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، صص 138-139 .

[2]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر،المغرب، ط2، 1990، ص 36.

[3]- الجاحظ، البيان والتبيين، ص144.

الرسالة وبعده سواء»[1]. فقضية الفهم والتفهم تحيلنا إلى الحديث عن علاقة القراءة بالفهم وما ينتج عنهما من فعل الكتابة فهذه العناصر الثلاثة مكمّلة للفعل الأول وهو الفهم والإفهام«تتضمن القراءة نسيانا محايثا لفعل الفهم وهو النسيان الذي يسمح بتفعيل الكتابة ،فكل كتابة تستدعي تنازلاً حتمياً عن فهم يتعلق بتمدد لحظي للدلالة فإذا كانت الكتابة تثبيت فهي اختزال لأفق لا ينفك عن التمدُّد المتكاثف للفارق بين الدوال والدلالات وهو الفارق المتناسب مع الفارق بين كلام التكلم وكلام المتكلم [...]لهذا ينبغي لك أن تفرق بين الفهم للكلام والفهم عن المتكلم وهو المطلوب »[2]. فأوّل طريق لتحقيق الفهم والإفهام هو فعل القراءة التي تحقق التواصل والتفاعل بين أقطاب العمل الإبداعي، وهي التي تبعث الحياة المتجددة للنص وتعطيه أبعادا تأويلية .

إنَّ المبدع وحده يستطيع استجلاء دلالة المعاني المكنونة في قرارات المتلقين بفعله الإبداعي ،فيؤثر في نفوسهم ويستعبد قلوبهم بالكلمة ،فالكلمة القوية القريبة من العقل والفهم والقلب سلاح ذو حدّين يخترق الوجدان ،وتأثير الكلمة أبلغ وأرفع في النفوس ،لهذا كان حريا بالمبدع كشف حقيقة هذه المعاني المدسوسة البعيدة بوضوح الدلالة وسهولة العبارة وسلاستها وسحر بيان الكلمة وإصابتها للمعنى الخفي، فكلما كانت المعاني بعيدة عن الغموض والتعمق ، فصيحة الألفاظ بليغة بعيدة عن الوحشي والسوقي من العبارات ،كانت دلالاتها أوضح وأبلغ ، وأثّرت في القارئ وفعلت فعلها في نفسه فتدفعه غريزته إلى التنقيب عن المعاني المكنونة في العمل الفني.

إنَّ وصول المتلقي أو السامع إلى حقيقة المعنى الذي أراده الباث هو دليل على سلامة القناة التواصلية بين المبدع والقارئ ،ودليل آخر على القدرة الفنية في التجربة الإبداعية للمبدع والمستوى الفكري والثقافي والوعي الجمالي والذوق الفني الذي يملكه القارئ ،وعلى سلامة لغة النص وبلاغة ألفاظه وفصاحتها ووضوح رسالتها ومعانيها« وعلى قَدْر وضوح الدَّلالة وصوابِ الإشارة ،وحسن الاختصار، ودِقّةِ المدْخَل يكون إظهارُ المعنى. وكلّما كانت الدّلالة أوضَحَ وأفْصَح ،وكانت الإشارةُ أبيَنَ وأنورَ ،كان أنفَعَ وأبْجَع .والدلالة الظاهرةُ على المعنى الخفيِّ هو البيان [...]والبيان اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشفَ لك قِناعَ المعنى ،وهتَكَ الحِجَاب دونَ الضمير ،حتى يُفضِيَ السّامعُ إلى حقيقته»[3]. فالبيان أو البلاغة تطربُ لسماعها الأسماع وتلذُّ لتذوقها الأفهام وتحنُّ إلى سماعها القلوب لأن الإنسان مجبول على حبِّ كل ما هو جميل ، إنَّ الكلام المنسوج والصور المتناسقة تُبهر السامع وتستوقفه .

لقد كانت العرب تكره التفاضل في البلاغة والبيان لأن ذلك مدعاة للغموض والتعقيد الداعي للنفور والابتعاد **يقول "الجاحظ**:«كانوا يحبُّون البيان والطَّلاقة ،والتَّحبير والبلاغة ،والتخلُّص والرَّشاقة ،فإنهم كانوا يكرهون السَّلاطة والهذَر، والتكلُّف ،والإسهاب والإكثار، لما في ذلك من التزيُّد والمباهاة ،واتباع الهوى ،والمنافسة

[1]- عمارة ناصر، اللغة والتأويل مقاربات في الهرمينوطيقيا الغربية والتأويل العربي الاسلامي، منشورات الاختلاف، دار الفرابي ، بيروت لبنان ، ط1 ،2007، ص104.

[2]- المرجع نفسه ، ص105.

[3]- الجاحظ ،البيان والتبين ، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، صص75-76 .

في الغلوّ وكانوا يكرهون الفضولَ في البلاغة، لأنّ ذلك يدعُو إلى السَّلاطة ،والسَّلاطة تدعو إلى البَذاءِ»[1]. و"**الجاحظ**" يُوصي بأنْ يكون الشاعر أو الخطيب متمسكا بالبيان والبلاغة ،لأن ذلك يُعطي العمل الفني طلاوة وحلاوة في تلقيه ويحدث في النفس ارتياحا وطمأنينة **يقول**:«وأنا أُوصيكَ ألاّ تدع التماسَ البيان والتبيين إن ظننتَ أنَّ لك فيهما طبيعةً ،وأنّهما يناسبانك بعضَ المناسبة، ويشاكِلانِك في بعض المشاكَلة ،ولا تُهمِلْ طبيعتَك فيستولِيَ الإهمالُ على قُوّة القريحة »[2]. فالإبداع الفني والنص المتميِّز يفرض على المرسل أن يكون بليغا مستبينا في لغته واضحا في مقصوده ، والبلاغة علم واسع المعاني ، بل هو بحر زاخر الخيرات .

اهتمت العرب قديما وحديثا بعلم البلاغة وألَّفوا وصنعوا فيها الكتب والمؤلفات وأعطوها الكثير من التعريفات ،سُئل ابن المقفع ما البلاغة فقال : «البلاغة اسمٌ جامعٌ لمعانٍ تجرِي في وجوهٍ كثيرة فمنها ما يكون في السُّكوت ،ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة ، ومنها ما يكون في الاحتجاج ،ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعراً ،ومنها ما يكون سَجْعا وخُطبا ،ومنها ما يكون رسائل فعامّةُ ما يكون من هذه الأبواب الوحيُ فيها ،والإشارة إلى المعنى ،والإيجازُ، هو البلاغة »[3] .فالبيان يقتضي إصابة المعنى والتأثير في النفوس بالكلمة السهلة البسيطة المفهومة والموجزة البعيدة عن التعقيد والغموض والإطناب الفصيحة والبليغة ،هي التي تصلُ إلى الوجدان وتؤثِّر في النفوس وتشدُّ انتباهه وسمعه وقلبه .

إنَّ الإنسان بطبعه ميَّال للجمال محبٌّ للإبداع مفطور على تذوق الأحسن والجيد «وأحسن الكلام ما كان قليلهُ يُغنيك عن كثيره ،ومعناه في ظاهر لفظه [...]فإذا كان المعنى شريفاً واللفظُ بليغاً ،وكان صحيح الطبع بعيداً من الاستكراه ،ومنزَّها عن الاختلال مصوناً عن التكلُّف ،صنع في القلوب صنيع الغيث في التُّربة الكريمة »[4].فاللغة الموزونة التي يفهمها الناس والتي تثيرهم وتفجّر مواهبهم وطاقاتهم وتجدّد حياتهم هي اللغة الجديدة ونقصد باللغة الجديدة لغة العصر التي تحاكي هموم وقضايا العصر ومشاكله ،فاللغة كالكائن الحي تتطور مع تطور قضايا العصر ،فهي تنمو وتتجدّد.

فالإبداع الأدبي يُعطي حياة جديدة ومفهوما أوسع وأشمل للحياة ،وهذا بفعل إتقان المبدع لصناعة نصِّه بتخيُّر الألفاظ الملائمة المنسجمة مع بعضها البعض غير المتنافرة ،والتي تحقّق وحدة الموضوع لأجزاء النص ، فتتمُّ الصناعة المحكمة للنص ويتحقق الإبداع الفني والجمالي الذي أراده الباث وأحبه وحفظه المتلقي واستثار في نفسه كل جميل فتفاعل مع النص«إذا كان الشعر مستكرهاً ،وكانت ألفاظُ البيت من الشِّعر لا يقع بعضُها مماثلا لبعض كان بينها من التَّنافُر ما بين أولاد العَلاّت .وإذا كانت الكلمةُ ليس موقعُها إلى جنْب أختها مَرْضِيًّا موافقا ،كان اللِّسان عند إنشاء ذلك الشعر مَؤُونة. قال: وأجودُ الشِّعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلمُ بذلك

---

[1]- الجاحظ ،البيان والتبين ، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، ص191.

[2]- المصدر نفسه ، ص200.

[3]- المصدر نفسه ، صص115-116.

[4]- المصدر نفسه ، ص83.

أنه قد أُفرغ إفراغا واحداً، وسُبِك سبكاً واحداً ،فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان.»[1]و"**الجاحظ**" يشير إلى أمر مهم وهو وحدة الموضوع التي يجب أن تتحقق للشاعر في نصّه حتى يكون بليغا مصيبا للمعنى ،من غير تكلّف ولا توعُّر في استعمال الألفاظ .

إنَّ وحدة الموضوع لا تتحقق إلا بتجنُّب الألفاظ الوعرة التي تحيل إلى المعاني المعقدة وتنافر الكلمات وعدم ملاءمة الكلام لمقتضى الحال بمجانبة إصابة المعنى فيكون النص مشتّت الأفكار متنافر الألفاظ يحيلُ المتلقي إلى المعاني الوعرة المعقدة والرموز ،والتي في بعض الأحيان المبدع نفسه لا يعرف فكّها وتأويلها **يقول الجاحظ** : «وإيّاك والتوعُّر ،فإن التوعُّر يُسلمكُ إلى التعقيد ،والتعقيد هو الذي يستهلِكُ معانيكَ ،ويَشين ألفاظك .ومن أراغ معنى كريماً فليلتمِس له لفظاً كريماً ،فإنّ حقّ المعنى الشريف اللفظُ الشريف [...] وما يجب لكل مقام من المقال»[2].إنَّ "**الجاحظ**" يستكرهُ كلّ نصّ وعر الألفاظ ومُعقّد المعاني لا يفتح المجال للقارئ ليُبدي مشاركته الفعالة في تأويل النص وبنائه ،ومن ثَمَّ إنتاج معنى جديد للنص، فلابد أن يكون المعنى واضحا سهلا بعيدا كلَّ البعد عن الغموض والتعقيد ،لا يُسْلِم القارئ للحقيقة التي أرادها الباث والرسالة التي لأجلها بُني النص ،وأن يُراعي مقامات المخاطبين وأقدارهم ومستوياتهم وانتماءاتهم الاجتماعية وثقافاتهم الفكرية.

هذا ما قد تمَّ جمعه حول آراء "**الجاحظ**" ونظرته للمتلقي ودوره في العملية الإبداعية ، إذ ينظر "**الجاحظ**" إلى القارئ أو المتلقي على أنّه أساس العملية الإبداعية ،إذ به تتحقق الحياة للنص وبدونه يكون النص أو العمل الإبداعي يدور في حلقة مغلقة نهايتها الموت .

إنَّ "**الجاحظ**" ومن خلال ما تطرقنا إليه أشار إلى العديد من المحاور الأساسية والآراء البناءة والتي هي اليوم محلّ دراسة وبحث ،فأشار إلى الدال وعلاقته بالمدلول ، وإلى وحدة الموضوع وإلى ضرورة سلامة القناة التواصلية بين الباث والمخاطب حتى تكون العملية الإبداعية سليمة وناجحة ، وأشار إلى الاهتمام بمراعاة مقامات المخاطبين وأفكارهم في العملية الإبداعية وهذا ما تدرسه اللسانيات الحديثة ،حول علاقة الخطاب بالمرسل والمرسل إليه (الباث والمخاطب).وأيضا إلى علاقة الأدب بالواقع وأن المبدع هو عنصر بناء وفعّال في مجتمعه وهذا ما يدرسه علم الاجتماع. إنَّ "**الجاحظ**" ومن خلال هذه الآراء أبان عن نظرة شاملة وفاحصة لعديد القضايا والتي من شأنها أن تخدم التجربة الإبداعية وتحقق الانسجام بين القارئ أو المتلقي وبين النص وصاحبه. ومن خلال متقدم نخلص إلى هذا المخطط:

المبدع ⟵ النص (ألفاظ سليمة فصيحة ،معاني سهلة بسيطة) ⟵ وحدة الموضوع ⟵ المتلقي (المفهم عنك) ⟵ معنى جديد .

.

[1]- الجاحظ ،البيان والتبين ، تحقيق عبد السلام هارون، ج1، صص66-67.

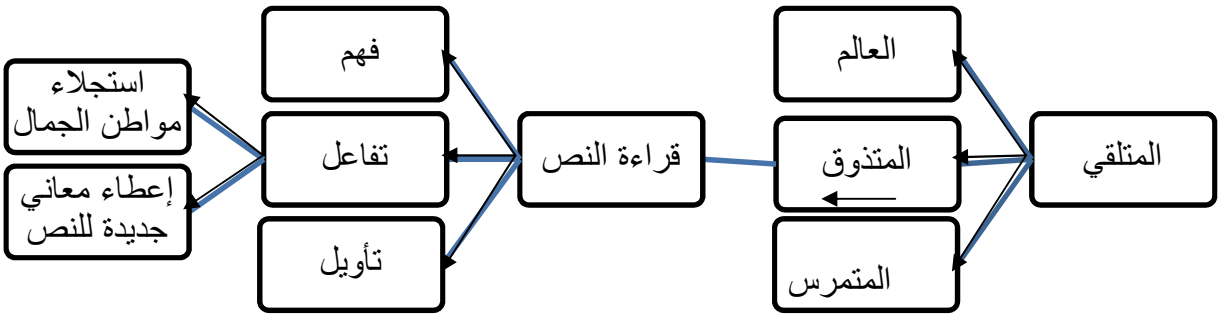
[2]- المصدر نفسه ، ص136.

1-2 – غائية النَّظم عند الجرجاني:

لقد أشار "**عبد القاهر الجرجاني** "(ت471 هـ) في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز إلى المتلقي ودوره الفعال في بناء خيوط النص والمشاركة في العملية الإبداعية وأهميته في تحسين وتطوير المعاني بتذوقه وكدّه وبحثه عن مواطن الجمال في النص ،مما يسمح بإعطاء آفاق أوسع وأشمل للعمل الأدبي من خلال العلم الذي يحوز عليه والذوق الذي يتمتع به ،وهذه كلها أدوات واجب توافرها في المتلقي حتى يستطيع مقاربة النص والكشف عن أبعاده ،وأسرار اللغة بصورها وتأويلاتها التي لا تنكشف إلا لمتمرس مُتبصّر وعالم متذوقٍ.

إنَّ "**الجرجاني**" يركِّز على المتلقي الواعي ، العالم المالك للأدوات والإجراءات التي تمكِّنه من الخوض والغوص في أعماق النص ،واستكشاف معانيه وأضداده ومتشابهه ومتجانسه ، واستعاراته ومجازاته ، وانزياحاته وتخييلاته ،العارف والعالم بأسرار اللغة وخباياها ، فعملية التلقي والتأويل للعمل الإبداعي عملية صعبة المراس وعرة السبل شاقة الطرق ،لهذا وجب لها نوع خاص ومتخصّص من المتلقين **يقول "الجرجاني"**: «واعلم أنه لا يصادفُ القولُ في هذا الباب موقعاً من السامِع ولا يَجِدُ لديه قبولاً حتى يكونَ من أهل الذوقِ والمعرفةِ وحتى يكونَ ممن تحدِّثُه نفسُه بأنَّ لما يومئُ إليه من الحسنِ واللطفِ أصلاً وحتى يختلفَ الحالُ عليه عند تأملِ الكلام فيجدَ الأريحيةَ تارةً ويُعرى منها أخرى وحتى إذا عجَّبته عجِبَ وإذا نبَّهتَه لموضع المزية انتبه »[1]. فالمتلقي الحاذق الذي لديه علم بالتأويل والتأليف وسعة الاطلاع ، يميز بين الجيد والرديء والحسن والقبيح ، يعرف مواطن المدح والذم وعالمٌ بالنظم والأوزان والبحور مُطَّلع على علوم اللغة من بيان وبلاغة وصرف ونحو ،يعلم الفصيح من الدخيل والمتنافر من المتباين ، هذا النوع من المتلقين (يقول **الجرجاني**) هو الذي ينال شرف قراءة النص ومعانقته وتذوقه.

وعليه فالمتلقي عند الجرجاني يمكن أن نصوره كالآتي :



فالشعر صناعة محبكة متقنة متناسجة نسج العنكبوت ،والشّاعر الذي هو بمثابة الصانع المبدع حمل من المشقة والتعب والكدّ في تحقيق وإتمام هذا النسج وإخراجه إلى الوجود في حلَّة رائعة متطابقة الألفاظ والمعاني

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح محمد رضوان الداية وفايز الداية ،دار الفكر ،دمشق ،ط1 ،2007 ،ص 291.

جميلة اللغة والأسلوب ،ما من شأنه أن يُقابَلَ بمتلق مُتذوق وعارف وفاهم وفطن يُقيم الجهد والتنقيب عن هذه الدُرر الكامنة واللآلئ المخبّأة في صوره وتشكيلاته اللغوية بجمالياته وفنونه ، فالمعنى لا يحصل ولا يتحقق ولا يُستجلى من النص إلا بعد إصرار منك على طلبه وتحقيقه **يقول الجرجاني**: «وبأنَّ المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاثٍ منك في طلبه ،واجتهادٍ في نيله .هذا ،وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشكُّ في أنّ الشاعر الذي أدّاه إليك ،ونشر برّه لديك ،قد تحمّل فيه المشقّة الشديدة ،وقطع إليه الشُّقَّة البعيدة ،وأنه لم يصل إلى دُرِّه حتى غاص،ولم ينل المطلوب حتى كابَدَ منه الامتناع و الاعتياص؟ ؛ومعلومٌ أنّ الشيء إذا عُلم أنه لم يُنَل في أصله إلا بعد التَّعب ،ولم يُدرَك إلا باحتمال النَّصَب»[1] .فالمتلقي مطالب ببذل الجهد من خلال القراءة المتفحصة ومحاولة الكشف عن أسرار النص والتفاعل معه وهذا يتطلب جهداً ودراية باللغة وغريبها.

وعليه فالمعنى المطلوب لا يتحقق لك أيُّها المتلقي إلا بعد احتراز منك وإعداد العُدّة والتسلّح بالعلم والمعرفة للتمكن من استخراج دلالات النص وفكّ شفراته وأسراره ، فالنص متحرز ممتنع كالبناء الحصين ، متمكن من المعنى ومخفيه ،بل ويمارس على القارئ تمويهات وتخييلات بصوره ورموزه ومجازاته واستعاراته وبمختلف تشكيلاته اللغوية التي تُعطي أبعادا أخرى للمعنى يمكن للمتلقي استخراجها حتى يزيد من فضوله وتعبه فتزيد المتعة واللذة .

فالمعاني كامنة كالجواهر الحسان والدُررِ الفاتنة تحتاج إلى حاذقٍ تطلبه ومتمرِّسٍ تمتحنُ صبره وعزمه ليستجلبها ويستجليها ويُظهر جمالها الأخّاذ وحسنها الآخذ للألباب ،**يقول الجرجاني**: « فإنَّك تعلم على كلِّ حالٍ أنّ هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصَدَف لا يبرز لكَ إلاّ أن تشقَّه عنه، وكالعزيز المُحتجب لا يُريك وجهه حتى تستأذِن عليه . ثم ما كُلُّ فكر يهتدي إلى وجهِ الكَشفِ عَمّا اشتمل عليه ، ولا كُلّ خاطر يؤذَن له في الوصول إليه [...]وأما التعقيد، فإنما كان مذموماً لأجل أن اللفظ لم يرتّب الترتيب الذي بمثله تحصُل الدّلالة على الغرض ،حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحِيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق»[2]. فدور المتلقي كبير يتعدى لأن يكون سامعاً أو قارئًا فقط ، بل هو مطالب بالتدخل للإجادة أو الاستهجان للعمل الأدبي والحكم على مواطن الحسن والبهاء والتعديل في مواطن النقص والخلل.

هذا ما أشار إليه في العصر الحديث "**إيزر**"**Iser** من خلال ملئ القارئ للبياضات والفراغات التي تركها أو يتركها النص من أجل الاتصال والتواصل بين النص والقارئ لإنتاج البعد الجمالي: «فإنَّ القارئ مرغم على القراءة التدريجية ، لذلك يندمج في بنيات النص ويُعدِّل كل لحظة مخزون ذاكرته في ضوء المعطيات الجديدة لكل لحظة من لحظات القراءة ، وغاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلوغ التأويل المتّسِقِ (أي الجِشْطالت) »[3]. إنّ "**الجرجاني**" تعدّى النظر إلى المتلقي على أنّه مجرد قارئ عاديٍّ بل أنه قارئ ومتذوق وناقد في نفس الوقت (متلقٍ

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تعليق، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة، 1991 ، ص145

[2]- المصدر نفسه ، صص 141-142 .

[3]- إيزر فولفغانغ ، فعل القراءة ، ترجمة ، حميد لحمداني /الجلالي الكدية ،منشورات مكتبة المناهل ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1995 ،ص05.

خاص)، والناقد هو العالم بأسرار اللغة مع امتلاك القدرة على التذوق الفني للنص الإبداعي ،والإلمام بخلفيات ومرجعيات معرفية وثقافية وفكرية ،تمكِّنه من ولوج عالم النص ومعاشرته للوصول إلى جمالياته وتذوقها والكشف عنها ،وذلك بشرح صوره البيانية ومحسناته البديعية ومجازاته وتخييلاته التي تخفي المعنى الحقيقي له .

المتلقي ← عالم باللغة ← متذوق ← متمرس ← ناقد مؤهلٌ

إذا كان المتلقي بهذه البراعة والمهارات فلابد للمبدع أو الصانع أن يتقن الصنعة ويحبك العمل ويحسن استخدام الصور ويكشف عن براعته في جمع الألفاظ المتنافرة فيما بينها ومطابقتها للمعاني ودلالاتها ، فالعمل الأدبي صناعة تُبهرُ القرّاء وتأسِر القلوب وتأخذ بالألباب.

إنَّ النص إذا كان متوازنا متزنا من حيث اللغة والأسلوب وحسن استخدام الصور البيانية والمحسنات البديعية ،تحقَّقت النشوة والمتعة واللذة للمتلقي ، واستثارت عقله وفكره وتدفع به إلى المشاركة في الصناعة والمتابعة بالمهارة لاستجلاء سحر النص واستخراج دُرّهِ وياقوته **يقول "الجرجاني"** عن هذه الصناعة : «وإنّما الصنعة والحِذْق ،والنظر يَلْطُف ويدِقّ، في أن تُجمع أعناقُ المتنافرات والمتباينات في رِبْقة ، وتُعقَّد بين الأجنبيات معاقدُ نسَب وشُبْكة. وما شُرفت صنعةٌ، و لاذُكر بالفضيلة عملٌ، إلا لأنهما يحتاجان من دِقّة الفكر ولُطف النظر ونَفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتكمان على من زَاولَهما والطالب لهما من هذا المعنى ،ما لا يحتكم ما عداهما ،ولا يقتضيان ذلك إلاّ من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات »[1]. فاجتهاد المبدع في هذه الصناعة يؤهل نصه إلى القبول وينأى بعمله من النفور وتكون المعاني مألوفة مهذبة دالَّة عليها ألفاظها الفصيحة البليغة متطابقة غير متنافرة ومشتبهة غير مختلفة ، و لا شكَّ أنَّ النص بهذه الصورة يكون كاللوحة المتجانسة المؤتلفة من حيث الألوان المختارة والحقيقة المرجوة والمعنى المطلوب ، ويكون بذلك المبدع بعيدا عن الغموض والإبهام و مجتنبا بالإخلال بالدلالة مصيبا للمعنى غير مخطئ ، قريبا بالحقيقة من المتلقي غير بعيد.

يُشير "**الجرجاني**" إلى أمر المعاني وما تحدثه في نفس المتلقي إذا كانت فصيحة بليغة بيّنة خالية من التعميق والفحش والغموض ، فالنص أداة في يدِ المبدع يوجِّهها كيف شاء ويستميل بها من شاء ،فالحسن ما حسَّنه النص والقبيح ما قبَّحه ، فالبيان سحر يسحر العيون ويذهب بالعقول لاسيما إذا تعانق مع الصور وتناسج بمعاني الألفاظ المتناسقة المنسجمة في قالب النص ،فيصبح المتلقي ينظر برؤى المبدع ويسير على خطاه التي نهجها في نصه ، مما يساهم في مقاربة الرؤى وتشارك المعاني .

إنَّ هذا القول الذي سنسوقه خير دليل على نظرة "**الجرجاني**" لسحر البيان يقول صاحب أسرار البلاغة:«كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصُور، ويشكّله من البِدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يُتوهّم الجمادُ الصامتُ في صورة الحيّ الناطق ،والمواتُ الأَخرس في قضية الفصيح أُلمعرب وأُلمبيّن المميِّز، والمعدوم المفقود

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص148.

في حكم الموجود المشاهَد »[1] . فإن الشعر له تأثير واضح في نفس المتلقي بفعل الصور البيانية والتخييلات التي توقع في النفس الأثر البالغ وكذا « قول ابن المعتز في ذمِّ القمر، واجتراؤُه بقدرة البيان على تقبيحه ،وهو الأصل والمثل ،وعليه الاعتماد والمعوّل في تحسين كل حسن ، وتزيين كلِّ مزيّن، وأوَّل ما يقع في النفوس إذا أريد المبالغة في الوصف بالجمال، والبلوغ فيه غايةَ لكمال فيقال: "وجه كأنه القمر"، و"كأَنه فِلْقَة قمر"، ذلك لثقته بأنّ هذا القول إذا شاء سحر، وقَلَب الصور، وأنه لا يهاب أن يخرق الإجماع، ويسحر العقولَ ويَقْتسِر الطباع ،وهو :

يا سَارق الأنْوار مِنْ شَمْسِ الضُّحَى يا مُشْكِلي طَيب الكرى و مَنغِّصِي

أَمّا ضِياء الشَّمسِ فِيك فناقصٌ وأَرَى حَرارَة نارِها لم تنْقُصِ

لَم يظْفرِ التشبيهُ منك بطائِل متسلِّخٌ بهقاً كَلوْنِ الأَبرصِ»[2].

فالشعر الذي يُؤدّي وظيفة نبيلة تخدم الفرد وترقى بمقومات الشعب ، بتطرق الشاعر إلى معالجة القضايا الجوهرية العادلة التي تحاكي ذوق وفطرة المتلقين ، لا شك أنه هو الشعر المبجّل والكلام المفضّل والقول المفصّل وإلى الأسماع أطيب وإلى النفوس أنسب وإلى القلوب أنبل ، ويكون الأدب بذلك مُعانقا للواقع الاجتماعي مُؤثرا ومُتأثِّراً به .

"**فالجرجاني**" يركّز على المتلقي بكونه أهمَّ حلقة في هذه القضية وهو الحَكَم الفصلُ في جمالية اللفظ أو المعنى ،فالنص موجّه للقراءة ولم يُكتب ويُصنع للمتكلم وإنما كُتب ليُقرأ ، فكلّما كان هذا التناسق والترادف والانسجام بين الألفاظ ودلالات معانيها كلما أحدث قبولا وارتياحا من طرف القارئ.

ربط صاحب كتاب أسرار البلاغة بين قضية اللفظ والمعنى وقضية النظم ، فلا شك في أنّ استواء النظم واستقامة التأليف وتناسق اللفظ مع المعنى من غير تنافر ولا تباين بين الألفاظ والمعاني ولا بين الصور والمحسنات وإصابة المعنى وإجادته ووصوله إلى المتلقي بطريقة تدفعه إلى الاستماع والإنصات، فتحدث في قراراته فضولا للكشف عن أسراره والبحث عن مكامن الجمال فيه ،وهذا مدعاة للتأويل والتفسير المولد للمعاني الجديدة التي تُعطي حياة وخلودا للنص الأدبي.

أما إن كان التأليف على غير هذه الشاكلة وكان التنافر والتباين بين الألفاظ والمعاني والصور فيكون ذلك مدعاة للنفور والاستهجان ،ويحيل المتلقي للتعقيد والغموض **يقول "الجرجاني"**: «إذا كان النظم سويّا والتأليف مستقيماً كان وصولُ المعنى إلى قلبِك ، تِلْوَ وصولِ اللفظِ إلى سمْعِك ،وإذا كان على خلاف ما ينبغي وَصَلَ اللفظُ إلى السمع وبقيتَ في المعنى تطلبُه وتتعبُ فيه ، وإذا أفرط الأمرُ في ذلكَ صارَ إلى التعقيدِ الذي قالوا

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص343 .

[2]- المصدر نفسه ، صص345-346 .

إنه يستهلِكُ المعنى »[1].إنَّ تناسق وانسجام اللفظ مع المعنى الذي يؤديه يجعل المتلقي يصل إلى اللذة والاستمتاع في القراءة ، ويكون بذلك التفاعل والتجاوب مع النص ليتحقق بذلك التأويل.

"**الجرجاني**" كان من العلماء السبَّاقين للإشارة إلى العلاقة الاعتباطية التي تجمع كُلاًّ من اللفظ والمعنى وأنَّ المعنى الكريم يستحق لفظا كريما ، فالبلاغة لا تتحقق إلا بهما والكلام الجميل المبهر لا يكون إلا باتحادهما فاشترط في الكلام البليغ اللفظ الفصيح والمعنى الحسن اللطيف ، "**الجرجاني**" أشار أيضا إلى قضية التذوق الفني من مُتلقٍ عالم باللغة وأسرارها وأهميته في عملية الاستجابة للمؤثرات الجمالية للنص ، وهو ملكة اختص الله بها الإنسان للبحث عن مواطن الجمال لهذا نقول : هذا إنسان ذوَّاق أي يملك ملكة التذوق .

والتذوق الفني عرَّفه "**محمد بسيوني**" في كتابه قضايا التربية الفنية يقول:«التذوق الفني هو القدرة الفردية على الاستجابة نحو المؤثرات الجمالية والإنسان الذي لديه تربية فنية لديه ملكة الذوق ، فيتأثر بهذه الاستجابة تأثيرا قويا ، بحيث تهزُّ مشاعره بقوة وتجعله يعايش التجربة الجمالية ، ويستمتع فنيا بها ، وتُصبح جزءا هاما من حياته ورصيدا راقيا على مرِّ الأيام تختلف مفاهيم التذوق الفني باختلاف المنظور الفكري والفني والظروف المحيطة العامة والخاصة [...]ولكي نصل إلى مستوى طيب في عملية التذوق الفني يجب إيجاد لغة تفاهم ثقافية مشتركة بين الفنان والمتذوق»[2]. فعملية التذوق الفني مرتبطة كلَّ الارتباط بعملية الفهم والمحايثة بين كل من المبدع والمتلقي.

فملكة التذوق التي أشار إليها "**الجرجاني**" في كتابه دلائل الإعجاز تكون بالسمع والقلب والوجدان فهُم مَدَارِك الإحساس والشعور والمحرك والدافع للتأثر والاستثارة ،فيدفع المتلقي إلى المشاركة في العمل الإبداعي عن طريق فكِّ شفرات النص وتعقيداته بالتأويل والتخييل ،ثم بسدِّ الفراغات والبياضات الموجودة في النص فيكون المتلقي والمبدع شريكان في خلق الأسس الجمالية للنص الأدبي ،وهذا لا يتأتى إلا بمتلق متذوق عالم باللغة وأسرارها يقول "**الجرجاني**" في كتابه دلائل الإعجاز : « لا يكون الكلامُ يستحقُّ اسمَ البلاغة حتى يسابقَ معناه لفظَه ولفظُه معناه،ولا يكون لفظُه أسبقَ إلى سمعك من معناه إلى قلبك .وقولُهم : يدخلُ في الأُذن بلا إِذْنٍ ،فهذا مما لا يشكُّ العاقلُ في أنه يرجعُ إلى دلالةِ المعنى على المعنى وأنه لا يتصوَّرُ أن يُرادَ به دلالةُ اللفظِ على معناه الذي وُضِعَ له في اللغةِ ،ذاك لأنهُ لا يخلو السامعُ من أنْ يكونَ عالماً باللغةِ وبمعاني الألفاظِ التي يسمَعُها أو يكونَ جاهلاً بذلك»[3]. تطرّق "**الجرجاني**" إلى المجاز الذي يخرِج اللغة عن المألوف ويُدخِلها إلى عالم التخييل والتأويل ،مما يُضفي عليها نوعا من التعقيد الفني والغرابة التي تستثير المتلقي وتدفع به إلى فكِّ مغالق النص والتعمق في فهمه .

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ،ص275.

[2]- بسيوني محمد ، قضايا التربية الفنية ، عالم الكتب، القاهرة ، ط4 ،1985،ص14 .

[3]- عبد القاهر الجرجاني ، المصدر السابق ، ص 272.

إنَّ المجاز يصدم المتلقي ويخالف أفق توقعه ويحقّق الغرابة والانبهار ،مما يخلق عنده أفقا جديدا أكثر اتساعا وشمولية ، وهذا ما أشار إليه رواد نظرية التلقي في المدرسة الألمانية واصطلحوا عليه مصطلح "المسافة الجمالية" يعرض "**الجرجاني**" كل هذه التصورات في كتابه ويمثل لها من خلال قول "**البحتري**" يقول **الجرجاني**: «وهكذا قول **البحتري** :

طَلَعْتَ لَهُم وقْتَ الشُّروق فعَايَنُوا سَنا الشَّمسِ من أُفْقٍ ووَجْهك من أُفْقِ

وَمَا عَاينُوا شَمسَين قبلهما الْتَقَى ضِياؤُهما وَفْقاً ،من الغَرْب والشَّرْقِ

معلوم أنَّ القصد أن يُخرج السامعين إلى التعجّب لرؤية ما لم يروه قط ، ولم تَجْرِ العادة به .ولم يتمَّ للتعجُّب معناه الذي عناه، ولا تظهر صورته على وصفها الخاصّ، حتى يجترئ على الدَّعوى جُرْأةَ من لا يتوقف ولا يَخشى إنكارَ منكرٍ، ولا يحفِل بتكذيب الظاهر له، ويسُوم النفس، شاءَت أم أَبَتْ، تصوُّرَ شمْسٍ ثانية طلعت من حيث تغرب الشمس، فالتقتَا وَفْقاً ،وصار غرْب تلك القديمة لهذه المتجددةِ شرقاً .

ومدار هذا النوع في الغالب على التعجُّب ،وهو والى أمره ،وصانع سِحْره ،وصاحب سرّه ،وتراه أبداً وقد أفضى بك إلى خِلابةٍ لم تكن عندك، وبرز لك في صورة ما حسبتها تظهر لك »[1].يساهم المجاز في كسر أفق توقع المتلقين ،واتساع المسافة الجمالية بين المبدع والقارئ مما يخلق أفقا جديدا ومعاني مولّدة.

والمجاز عند "**الجرجاني**" يزيد العمل الأدبي حُسنا وبهاء ويفتنه بغوره وسِحره ويزيد النص عمقا والمعنى تعقيدا ،فسحر المجاز يمدُّ النص بالجواهر والدُرر يقول **الجرجاني** : «اعلم أنّ الاستعارة في الحقيقة هي هذا الضرب دون الأول ، وهي أمدّ ميدانًا ، وأشدُّ افتنانًا ، وأكثر جريانًا ،وأعجب حسنا وإحسانًا ، وأوسعُ سَعَةً وأبعد غَوْرًا وأذهبُ نَجْدًا في الصِّناعة وغَوْرًا ،من أن تُجمعَ شُعَبها وشُعُوبها ،وتُحصَر فُنونها وضروبها ، نعم، وأسحَرُ سِحْراً وأملأُ بكل ما يملأ صَدْرًا ،ويُمتع عقلًا ، ويُؤنِس نفسًا ،ويُفر أُنسًا ، وأهدَى إلى أن تُهدِى إليك أبدًا عَذارَى قد تُخيِّرَ لها الجمال ،وعُنِيَ بها الكمال = وأن تُخرج لك من بَحْرها جواهرَ إن باهَتْها الجواهرُ مَدَّت في الشرف /والفضيلة باعًا لا يقصُر وأبدت من الأوصاف الجليلة محاسنَ لا تُنكَر»[2]. فالاستعارة تحيل المتلقي إلى الانبهار والتخييل وتفتح أمامه آفاقاً أوسع وأشمل للتأويل ليستجلب كل جميل ويستجلي كلّ خفيٍّ.

وهناك فرق بين المجاز والاستعارة وحضورهما وتضمينهما في النص ضرورة وهي من الأهمية بمكان لتحقيق الطفرة الجمالية التي يبحث عنها المبدع ويرجو توفرها وسماعها وقراءتها المتلقي ، فليس كل مجاز استعارة ، يقول **الجرجاني**:«أنّ كلَّ استعارةٍ مجازٌ، وليس كلُّ مجازٍ استعارة ، وذلك أنّا نرى كلامَ العارفين بهذا الشأن= أعني علم الخطابة ونقْدِ الشعر، والذين وضعوا الكتب في أقسام البديع ،يجري على أن "الاستعارة" نقلُ الاسم من أصله إلى

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص304.

[2]- المصدر نفسه ، ص42.

غيره للتشبيه على حدّ المبالغة [...]ويُعقِبُوا ذِكرَها بتقييد فيقولوا :" ومن البديع الاستعارة التي من شأنها كذا"»[1]. فللاستعارة سحر وجمال ووقعٌ في نفس السامع وتأثير، ويزداد القول بها بيانا وفصاحة والمعنى وضوحا وسعة وانتشارا ، فهي من أهم الظواهر البلاغية التي احتفى بها الشعراء قديما وحديثا.

إن هذه الوظيفة الفنية للاستعارة تضفي على النص جمالية وتفتح آفاقا للمعنى للولوج إلى القلب من غير إذن ،والتغلغل في النفس بكل جرأة وقدرة **يقول الجرجاني**: « فإن الأشياء تزداد بياناً بالأضداد ، ومثاله قولنا: "رأيت أسداً"، وأنت تعني رجلاً شجاعاً ، و "بحراً" تريد رجلاً جواداً =و "بدراً" و" شمساً "، تريد إنساناً مضيء الوجه مُتهلّلا= و"سللتُ سيفًا على العدو" تريد رجلاً ماضياً في نصرتك، أو رأياً نافذاً وما شاكل ذلك ،فقد استعرت اسم الأسد للرجل ،ومعلومٌ أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك ،وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة ،وإيقاعُك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه وشدّته ،وسائر المعاني المركوزة في طبيعته ، مما يعود إلى الجرأة. وهكذا أفدت باستعارة "البحر" سَعَته في الجود وفَيْض الكفّ،و "بالشمس والبدر"ما لهما من الجمال والبهاء والحسن المالئ للعيون الباهر للنواظر»[2].فللمجاز مزيّة وفضل كبيرين بما يحدثه في نفس المتلقين من التعجب والغرابة ،بما يقابله بالصدمة التي يسميها رواد نظرية التلقي "بتخييب أفق انتظار المتلقي" التي تدفع المتلقي إلى إمعان النظر وتقليب الفكر والتعمق أكثر في الدلالة لإنشاء المعنى والمشاركة في توليده .

يَعرض "**الجرجاني**" في كتابه أسرار البلاغة إلى محسِّن آخر لا يقل أهمية عن المجاز وهو "التمثيل" **يقول الجرجاني**: «أنّ "التمثيل "إذا جاءَ في أعقاب المعاني، أو بَرزَتْ هي باختصار في مَعرِضه ، ونُقلت عن صُوَرها الأصلية إلى صورته ،كساها أُبَّهَةً ، وكَسبها منْقَبةً ، ورفع من أقدارها ،وشبَّ من نارها ، وضاعف قُواها في تحريك النُّفوس لها، ودعا الْقلوب إليها ،واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابةً وكلَفاً ، وقَسر الطِّباع على أن تُعطيها محبّة وشغفاً. فإن كان مدحاً، كان أبْهى وأفخم ، وأنبلَ في النفوس وأعظم ،وأهزَّ للعِطْف ، وأسرع للإلف ، وأجلب للفَرح ، وأَغلب على المِمْتدَح ، وأوجب شفاعة للمادح ،وأقضى له بغُرِّ المواهب والمنائح ،وأَسْيَر على الألسن وأذكَر وأولى بأن تَعْلَقه القلوب وأجدر»[3]. يُشير "**الجرجاني**" في هذا القول إلى أهمية التمثيل وما يحدثه في الألفاظ والمعاني من البديع والبهاء والرونق والجمال ،سواء كان النص مدحا أو ذما أو هجاء أو وعظا أو افتخارا ،فإن التمثيل يزيل اللبس ويقرِّب المعنى ويحجب الغموض ويستجلب الفهم .

"**الجرجاني**" يتطرق إلى التشبيه ودوره الفعّال في استقطاب العقل وشدِّ الأسماع ولفتِ الانتباه ، فالتشبيه بالإضافة إلى دوره الجمالي الفني وما يحدثه في الألفاظ والمعاني من رونق وتمويه ،فإنَّه أيضا يتقبله العقل ويوافق

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، صص 398-399 .

[2]- المصدر نفسه ، ص33.

[3]- المصدر نفسه ، ص 115.

الذوق ،فيبعثُ في النفس الانشراح والراحة ، فللتشبيه قدرة وطاقة على الائتلاف والتمازج بين المعاني والتناسق بين المتنافر والمتباين ،فيغدو النص وحدة كاملة متكاملة في قالب جمالي فني رائع يستفيض الأحاسيس والمشاعر ويستثير العقل والوجدان **يقول الجرجاني** : «فالتشبيه عقليّ إذ ليس الغرض الحلاوةَ والمرارةَ اللتين تصفهما لك المذاقة ويُحسُّهما الفم واللسان ،وإنما المعنى أنك تجد منه في حالة الرِّضى والموافقة ما يملَؤُك سرورًا وبهجةً ، حسب ما يجد ذائقُ العسل من لذَّة الحلاوة »[1]. وهذه إشارة واضحة من "**الجرجاني**" إلى مصطلح "موافقة أفق انتظار المتلقي" الذي أشار إليه رواد نظرية التلقي والذي يُحدث في نفس المتلقي القبول والانشراح والراحة واللذة الناتجة عن التذوق الفني للنص التي قصدها "**الجرجاني**" ، إنَّ الحلاوة والطراوة والرضا والتسليم التي يجدها المتلقي في التشبيه هي نفسها الحلاوة المتوقعة بالطبع والفطرة التي يجدها ذائق العسل.

خـلاصـــــة :

ومما سبق نخلص إلى أنَّ "**الجرجاني**" من خلال ما عرضناه من أقواله وآرائه في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز يتّضح لنا أنَّ : "**الجرجاني**" أشار إلى المتلقي الذات الفعَّالة العالمة المتذوقة الباحثة المنقبة التي لا تعدم الوسائل والأدوات في الحصول على الحقيقة والتمكن من المعنى وخلق آفاق جديدة للعمل الإبداعي وبالتالي يكون مشاركا فعَّالا في إنتاج وصناعة النص ، أيضا تطرق "**الجرجاني**" إلى الإشارة فيما لا يدعوا مجالا للشك إلى عديد القضايا والمصطلحات الحديثة التي تبناها رواد نظرية التلقي لاسيما (**المسافة الجمالية موافقة أفق الانتظار** ، **وتخييب أفق الانتظار**) أشار أيضا إلى المتذوق ومصطلح التذوق الفني ، المتلقي الناقد الإدراك الفني ، أنواع المتلقين .

أشار "**الجرجاني**" إلى الوصول إلى الإشباع واللذة بعد التمكن من المعنى وهذا ما أشار إليه رواد نظرية التلقي من أن المعنى المحصل من دون جهد ولا تعب ،لا يحدِثُ شيئا في نفس المتلقي على غرار المعنى المحصل بعد جهد وتعمق وتفكير ،فتكون هذه المعاني المولدة غير متوقعة على المتلقي ما يجعل وقعها على نفسه أجل وأعظم.

أشار أيضا "**الجرجاني**" إلى أهم آلية من آليات نظرية التلقي وهي التأويل ،فقد تطرق إليها "**الجرجاني**" في كتابيه وأولاها عناية كبيرة لكونه (التأويل) يفتح للقارئ والنص معا آفاقا جديدة واسعة وشاملة .

1-3 – التخييل والمحاكاة عند حازم القرطاجني:

تطرَّق "**حازم القرطاجني**" (ت684هـ) في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" إلى التلقي وأهميته ،بل ويُعتبر "**حازم**" من النقاد الذين أعطوا للقراءة دورا فعّالا وكبيرا في تنشيط العملية التواصلية بين المبدع والقارئ فتفتح(القراءة) الباب أكثر اتساعا وشمولا للقارئ ،لأجل ابتكار معانٍ أخرى لدلالات النص ،أشار "**القرطاجني**" إلى أهمية القراءة والتلقي في كتابه من خلال تعريفه للشعر يقول **القرطاجني**:«الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه

[1]- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص69.

أن يُحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ،ويُكرِّه ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ، بما يتضمّن من حسن تخييل له ،ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو مُتصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام ، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته ، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب . فإنّ الاستغراب والتعجّب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قويَ انفعالها وتأثّرها »[1].فالشعر صناعة عند "**القرطاجني**" تحتاج مبدعا ماهرا متمرسا عليما باللغة وغريبها ،مُلمًّا بأحوال المتلقين ومقاماتهم ،ومُراعيا لظروفهم وأفكارهم وآرائهم وتصوراتهم بحيث لا يمكن للشَّاعر أن يخرج صناعة الشعر عن متصورات الأشياء في أذهان الناس ، وأنْ يراعي مقامات المتلقين وأفهامهم وأحوالهم ،فإنْ كان الشعر على هذه الشاكلة انساق إلى النفوس وانساب إلى العقول وعانق المشاعر والأحاسيس.

إنَّ الصناعة المحكمة للعمل الأدبي تلقفها الأسماع وترتاح لها النفوس وتستثير العقول بتخييلاتها وتشبيهاتها ومجازاتها ، و"**القرطاجني**" يؤكِّد على تضمين الصور البيانية والمحسنات البديعية لكن بشرط أن تكون مما يفهمه الناس وهو قريب من لغتهم ، غير مُبهم ولا مُعقد ،مما فُطرت النفوس على الاستلذاذ به أو الاستعطاف أو التألم منه ، يقول **القرطاجني**: «إنَّ الأقاويل المخيّلة لا تخلو من أن تكون المعاني الخيّلة فيها ممّا يعرفه جمهور من يفهم لغتها ويتأثّر له [...]وأحسن الأشياء التي تُعرف ويُتأثَّر لها أو يتأثّر لها إذا عرفت هي الأشياء التي فُطرت النّفوس على استلذاذها أو التألّم منها أو ما وُجد فيه الحالان اللذّة والألم [...]فإذن طرق الشعر إذا (.....)في ثلاث جهات : إمَّا أن تكون مُفرحة محضة [...]وإمَّا أن تكون [مفجعة] [...]وإمّا أن تذكر فيها مُستطابات قد انصرمت فيلتذّ لتخيّلها ويتألّم لفقدها »[2]. يُشير **القرطاجني** إشارة واضحة في كتابه إلى المتلقي وفعل الاستجابة فكلّما وافق النص أُفق انتظار المتلقي حدثت الاستجابة (اللذة ، الألم ، فرح ارتياح..) وكلما خيّب النص أُفق انتظار المتلقي جاهد المتلقي للفهم والإفهام والتفسير والتأويل وهذا ما تبناه رواد نظرية التلقي "**ياوس**"**Jauss** و"**إيزر**"**Iser** الذين قالوا بالمسافة الجمالية وأُفق الانتظار وبمصطلح الاستجابة .

تطرّق "**القرطاجني**" إلى مفهوم الاستجابة من خلال ما يخلقه النص من فرح أو أَلمٍ أو لذة أو تفجُّع أو استطابه يقول صاحب كتاب منهاج البلغاء : «ومن المعاني التي ليست بمعروفة عند الجمهور ما يستحسن إيراده في الشعر ، وذلك إذا كان ممّا فطرت النفوس على الحنين إليه أو التألُّم منه ، وبالجملة على ما تتأثّر له النفس تأثُّر ارتياح أو اكتراث [...] ذلك كالإحالات على الأخبار القديمة المستحسنة وطرف التّواريخ المستغربة . فإنّها حسنة الموقع من النفوس وفي قوّة جميع الناس أن يحصلها إذا ألقيت إليه ، فيحسن أن يُورد في الشعر ما اشتهر من هذا القبيل ،ويُعبّر عنه بحسان العبارات حتى يُعرف الخبر منه مفصّلا[...]كما أنّ اللفظ المستعذب ، وإن كان لا يعرفه

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ،الدار العربية للكتاب ، ط03 ، تونس ، 2008 ، ص 63.

[2]- المصدر نفسه ،ص 20 .

جميع الجمهور، مُستحسنٌ إيراده في الشعر »[1].إنَّ المبدع مطالب بإيراد المعاني التي يرتاح لها المتلقي ويأنس بسماعها ويستمتع بقراءتها وبمحاكاتها ،ذلك لأن النفس تميل وتأنس بالمعاني الجميلة المريحة .

وإذا كان العمل الأدبي يحاكي أفكار ومشاعر وأحاسيس المتلقين ،كان لزاما على المبدع أن يتخيّر الألفاظ والمعاني بدقة ،ويوازن بينها بحيث تكون متطابقة متقاربة غير متنافرة ولا متباعدة قريبة إلى الأفهام ، وهذا لا يتمُّ إلا إذا كان الشاعر على دراية باللغة وغريب ألفاظها ، بليغا فصِيحا مُتمرِّسا في التأليف يعرف كيف يستطيب النفس ويجلب الفهم ويأسِرُ القلب بالعبارة والبيان والصورة ،غايته في قول الشعر والتأليف هي محاكاته للأحاسيس والمشاعر واستثارة العقل للبحث والتنقيب عن المعنى المضمّن في النص .

فالأدب صناعة ، فعلى من احترف هذه الصناعة أن يكون على اطِّلاع باللغة وغريبها ،ويحسن استخدام صوره وفق مايتناسب والمعنى الذي أراده ،يقول **القرطاجني**: «يجبُ على من أراد جودة التّصرف في المعاني وحُسنَ المذهب في اجتلابها والحذقَ بتأليف بعضها إلى بعض أنْ يعرف أنَّ للشّعراء أغراضًا أوَّل هي الباعثة على قول الشّعر . وهي أمور تحدُث عنها تَأثُّرات وانفعالات للنفوس ،لكون تلك الأمور ممّا يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين .فالأمر قد (يبسط)النفس ويُؤنِسُها بالمسرّة والرّجاء ويقبضها بالكآبة والخوف . وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع »[2]. إن الشاعر تحرِّكه نفسيته والأوضاع التي يمر بها على قول الشعر ،فإن كانت منشرحة ومرتاحة خرجت على شكل مدح أو وصف ،وإن كانت حزينة خرجت على شكل رثاء ، فعلى المتلقي أن يراعي هذا الجانب في تفسيره وتأويله للعمل الأدبي .

تطرَّق "**القرطاجني**" في آخر هذا القول إلى اتفاق البديع في النص مما يولِّد في المتلقي الصدمة والاستغراب وهو الدافع إلى الاستفاضة والإستجادة في كشف مفاتيح النص التي تمكن من الوصول إلى المعنى وهذا ما أشار إليه "**ياوس** "**Jauss** بتخييب أفق الانتظار ، فالمسافة الجمالية تتسع وتتجدد حينما يخيب الانتظار لأننا نكون بصدد خلق أفق جديد أكثر اتساعا وشمولية .**فالقرطاجني** لا يُحبِّذ كثرة تضمين المتشابهات والتمثيلات والبديع في النص الأدبي لأن هذا قد ينأى بمعاني النص عن الفهم والتقرب من المتلقي ومحاكاة واقعه .

إذْ كلما كانت التشكيلات اللغوية مُتواجدة في النص بشكل قليل كلما كان ذلك مستطيبا للنفس مؤثرا داعيا للإعجاب مستثيرا للعقل ،دافعا للاستيعاب والفهم ،يقول صاحب كتاب منهاج البلغاء: «وكلّما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلاً وجودها وأمكن استيعابها مع ذلك أو استيعاب أشرفها وأشدّها تقدّماً في الغرض الذي ذكرت من أجله كانت النفوس بذلك أشدَّ إعجابًا وأكثر له تحرّكًا ، فإن كانت الأمثال أو

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 26.

[2]- المصدر نفسه ، ص11.

الأشباه عتيدة الوجود لم يُحسن الاستيعاب »[1].وهو بذلك لا ينفي بأن يُضمَّن الشعر بالصور والمحسنات والمجازات والتخييلات مما يسمح للنص بالاتساع والشمول وتخطِّي المعاني المتحجرة إلى المعاني المولدة عن طريق التأويل أو التخييل ، لكن ينبغي في رأي **القرطاجني** أن تكون هذه الصور البيانية والمحسنات البديعية قريبة إلى الفهم مفهومة مما توافق الناس عليه واصطلحوا وفُطروا عليه .

إنَّ جودة الشعر لا تُقاس بالصدق أو الكذب وإنما تُقاس بمقدرة الشاعر على المزج بين المتخيلات والمتشابهات وموافقتها أفهام الناس **يقول القرطاجني**:« إذ ما تتقوَّم به الصناعة الشعريّة وهو التخييل غير مناقض لواحد من الطرفية . فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدّماته تكون صادقة وتكون كاذبة ،وليس يُعدُّ شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مُخيّل »[2]. إن أساس المفارقة بين الشعر والنثر هو أنْ تحمل الألفاظ الشعرية معانٍ متخيلة تحيل المتلقي إلى تأويلات جمَّة وتخمينات كثيرة تستثيره وتستفزه من خلال محاولته فكّ رموزها والوصول إلى مكامن الجمال فيها .

فالصناعة الشعرية مهارة وإتقان تنمُّ عن قدرة المبدع الفنية والجمالية في الارتياح واللذة والمتعة التي تُوصل المتلقي إلى النشوة من خلال ما يجده في النص فيوافق ميولا ته ورغباته ويترجم أفكاره ويحاكي مشاعره وأحاسيسه **يقول القرطاجني**: «أنَّ أغراض الشّعر أجناس وأنواع تحتها أنواع. فأمّا الأجناس الأول فالارتياح والاكتراث وما تركّب منهما [...]والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي :الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء »[3].فالباعث على الخوض في جنسٍ من هذه الأجناس هي الحالة النفسية للمبدع .

وكخلاصة لما سبق عن نظرة "**حازم القرطاجني**" إلى التلقي من خلال كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء يتضح لنا أنَّه اهتمّ بالصناعة المحبكة للعمل الأدبي المتقنة التي تستثير المتلقي وتستلطفه للبحث والكشف عن مغالق النص وإنتاج المعنى ، أيضا "**القرطاجني**" أشار إلى مصطلح الاستجابة وأنواعها (**لذة ، ألم ، فرح متعة ، حسرة ، وجع** ..)من خلال موافقة أفق الانتظار أو تخييبه مما يساهم في تنوع ردة فعل المتلقي سواء بالارتياح أو بالبحث والتعمق في النص للوصول إلى المعنى الحقيقي .

أشار "**القرطاجني**" إلى مسألة مُهمّة جدّا وهي سلامة القناة التواصلية بين الباث (المرسِل) والمتلقي (المرسَل إليه ، المستقبل) من خلال الفهم والتفهيم (البُعد عن استعمال الصور البيانية والمحسنات البديعية العميقة واجتناب الإكثار منها في النص) وسُهولة الأسلوب واستعمال الألفاظ والمعاني المفهومة والقريبة إلى الأذهان تطرق "**القرطاجني**" إلى أمر مُهم أيضا وهو مراعاة الباث لمقامات المخاطبين وأحوالهم وثقافاتهم وانتماءاتهم ، من خلال الاهتمام بالمتلقي وظروفه وأحواله النفسية ، "**القرطاجني**" ومن خلال عرضه لمهمّة القارئ وأهميته تطرّق

[1]- أبي الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص41.

[2]- المصدر نفسه ، ص 55.

[3]- المصدر نفسه ، ص 12.

إلى عنصر التأويل الذي يحتاج إلى متلق ذو خبرة ويكون عالما بأسرار اللغة ومُتفقِّها فيها ومُتمرِّسا في التعامل مع النصوص .

إن النص صناعة ،وهذه الصناعة لا يحترفها إلاَّ من كان عالما باللغة ، مطَّلعا على غريبها ، متفقِّها في أغراضها ، ذو ثقافة واسعة بالتراث ، حتى تستقيم له ألفاظها وتتوازن له معانيها وتتوافق صوره ولا تتنافر مع المعنى الذي أراد إيصاله للمتلقي.وبهذا يكون **القرطاجني** قد وضع شروطا لصناعة النص .

2- الأطر المرجعية لمفهوم التَّلقي

2- 1 فلسفة التطهير والمحاكاة عند أرسطو

لقد ساهمت آراء "**أرسطو**" حول التلقي ومحاكاة الجمهور في بلورة نظرة شاملة للشروط والميكانيزمات التي ينبغي للمبدع مراعاتها لحظة صناعة النص وإنشائه ،فلقد وضع "**أرسطو**" في التراجيديا والملحمة شروطا ،أهمها أن تكون محاكية لأفعال جمهور المتلقين «مُنذ أقدم العصور كان البحث عن جماليات التلقي قضية من قضايا النقد العربي واليوناني على السواء وكان **أرسطو** – بحكم أسبقيته الزمنية- أوَّل من عنى بهذه القضية ،حتى نالت حظا وافرا من فلسفته النقدية في فن الشعر ،ثم كانت حركة النقد العربي بجهود روادها – على اختلاف الطاقات والمعايير- ذات إسهام واضح في إيجاد مفهوم يحقق المتعة الفنية والجمالية في التعامل مع النص »[1] .لقد أرسى "**أرسطو**" في كتابه "فن الشعر" المفاهيم الأولية للتلقي إذ جعل تفاعل الجمهور وتجاوبهم مع العمل الفني نوعا من أنواع المحاكاة.

إنَّ من أهم شروط هذا التجاوب والتفاعل هو محاكاة قضايا وهموم المجتمع واستعمال الشاعر للغة يفهمها الجمهور «يعني أن التفاعل بين المتلقي والنص على هذا النحو كان يعتمد –ضرورة – لدى الناقد العربي واليوناني على معرفة العوامل المؤثرة في حياة الأديب أو الكاتب، وذلك للوقوف على أسرار النص وإشاراته »[2]. لقد شكَّل الأدب مُنذ أقدم العصور نتاج ثقافات وأفكار وقضايا المجتمعات فكان الأدب نابعا من رحم المجتمع ، بل كان شديد الصلة بكل الهموم والمشاكل في كل عصر من العصور وترجمانا لحال الأمة ومشاكلها ، فالأديب يحاكي بأدبه طموحات المجتمع وتطلعاتهم ويُوصل رغباتهم ويُعبِّر عنها ،بل ويترجم بأدبه جميع أحاسيس ومشاعر أفراد المجتمع خاصتهم وعامتهم.

إن الأدب هو ترجمان حال الأمة وصورتها والذي ينبغي أن يكون متنفسا للمتلقي ،حتى يجد فيه علاجا لهمومه ومعبرا بصدق عن آرائه وأفكاره ، وهذا ما ترجمه التراث الأدبي سواء عند العرب أو اليونان «فالنتاج الأدبي لدى العرب –ومثلهم اليونان- كان صورة البيئة بحدودها اللغوية والفكرية ،وتياراتها النفسية والاجتماعية. وبالتالي كان الأديب –بحق-هو ابن بيئته وعصره . وحين تُشكِّل البيئة (زمانية أو مكانية) مرجعية رافدة، يستوحيها الأديب أو الكاتب فيما تجود به قريحته ، فإنَّ الأقرب إلى المعقول حينئذ أن يكون مفهوم التلقي قائما على أساس المناهج التي تهتم بحياة صاحب النص ومدى علاقتها بأدبه [...]ولما تداخلت ثقافات الشعوب وتلاقحت آدابها بتأثير الصراعات والتيارات العالمية ظهرت فلسفات ونظريات نقدية وأدبية جديدة ،لتُعلن الحرب على الأصول والمناهج القديمة من

[1]- محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، مصر ، ط1 ، 1996 ، ص5.

[2]- المرجع نفسه ، ص5 .

ناحية ،وتميل بروادها إلى القناعة بما يسمى"إنسانية الأدب" أو" عالميته" من ناحية أخرى »[1].فإحاطة المتلقي بظروف وملابسات عصر المبدع (ظروف تاريخية ، نفسية واجتماعية...) من أهم الركائز التي تسهِّل عليه الولوج إلى عالم النص وفك شفراته وتمكنه من الوصول إلى الفهم بأقصر الطرق.

وإذا ما عُدنا إلى كتاب **"أرسطو"** "فن الشعر" فإنه ليس من الصعب أن لا تجد نظرته وإشارته البيّنة إلى التلقي والتأويل ،بحيث يشير إلى أنَّ الأدب هو عملية تطهيرية للذات المتلقية وبالتالي يتحقّق الانصهار والاندماج مع الثقافة ،ثقافة المتلقي وأفكاره ومع العمل الدرامي ،ومن خلال هذا الاندماج والتفاعل يُخلق بُعد أوسع وأشمل من البُعد الأول الذي رسمه المبدع الأول (المؤلف) ،وهذا ما أشار إليه **"أرسطو"** في كتابه "فن الشعر" بمصطلح "التطهير «فالتطهيرية Catharsis: أو التماهي الجمالي الذي يُساعد الإنسان على التحرّر من سلطة المعتاد وعلى الانفلات من قيود الواقع ومن ضغوط الحياة العملية بالاندماج في الفن وفي نماذجه العليا »[2] .فمما لاشكَّ فيه أنَّ الأدب الذي يصل بالمتلقي إلى المتعة واللذة يساهم في مساعدته على التفاعل والاندماج والانصهار فيه ، بحيث يصبح النص ملكا للمتلقي لأنه ساهم في تحريره من قيوده التي كانت تضايقه وتحدُّ من إمكانياته.

أشار **"أرسطو"** إلى مصطلح المحاكاة الذي يعتبر من أهم العناصر والركائز الأساسية التي تقوم عليها نظرية التلقي قائلا : «تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة أو تفاريق فالعزف بالناي مثلاً والضرب بالقيتارة يحاكيان باللجوء إلى الإيقاع دون الانسجام ... أما الفن يحاكي بواسطة اللغة وحدها ، نثراً أو شعراً فليس له اسم حتى يومنا هذا . وهكذا يحدد **أرسطو** وسائل المحاكاة : الإيقاع والانسجام واللفظ والنغم »[3].فوسائل المحاكاة متعددة لكن لكلٍّ وسيلة منها وقعها في نفسية المتلقي بفعل ما تحدثه في نفسه من تجاوب.

"أرسطو" يُعتبر من أهم المنظرين للتلقي بل أنَّ كثيرا من المصطلحات التي أشار إليها **"أرسطو"** في كتابه "فن الشعر" أصبحت اليوم من بين أهم الآراء والمناهج المعتمدة في نظرية التلقي كمصطلح التماهي والتماثل و مفهوم الجمال.«اهتم **أرسطو** في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة ،وهي : النص والأديب(الكاتب) والمتلقي ،وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثية ،تفاعلا يُؤدي في النهاية إلى إدراك جماليات النص وتحقيق رسالة الكاتب [...]فلا ينبغي –عنده– أن يكون موضوع النص مستحيلا في رؤية الجمهور وإن كان ممكنا في ذاته إلا إذا كانت براعة الشاعر ،وملكاته الفنية قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور »[4].إن سلامة القناة التواصلية بين أقطاب الإبداع الثلاثة تساهم في تشارك الرؤيا بين كل من المبدع والمتلقي وهذا لا يتأتَّى إلا بالفهم والتفهم للوصول إلى الغاية التي وُجِدَ لأجلها النص .

---

[1]– محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، ص6.

[2]– محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، المغرب، العدد 10، 1998 .

[3]– حبيب الله علي إبراهيم علي ، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني ، مجلة الأثر ، العدد 13 مارس 2012 ،ص101 .

[4]- محمود عباس عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص45 .

إنَّ مصطلح المحاكاة عند "**أرسطو**" هو مصطلح يحاكي فيه المبدع عالم التخييل بحيث يربط الجمهور وإدراكهم بعالم الخيال ، فوظيفة الشعر هي نقل المتلقين من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال والتخيل ومحاكاة الجانب النفسي والجمالي ،غير أن المبدع مطالب بتصوير الأمور المعقولة والابتعاد كل البعد عن المزايدة والمبالغة ، «أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضفي عليه مظهرا من الحقيقة فله ذلك على الرغم من استحالته ". وتلك مسألة قد تكون مألوفة في حركة النقد العربي ولكنها عند أرسطو تنزع إلى قناعة خاصة ترتبط بفكره في نظرية المحاكاة ، فعنده أن تصوير الأمور اللامعقولة أمر معيب في المسرحية لأنه يضاد الغاية من المحاكاة»[1]. يركِّزُ "**أرسطو**" على ضرورة اقتراب المبدع بلغته ومعانيه من الجمهور فيصور لهم ما يفهموه ويبتعد عن كل ما هو غريب مبتذل .

أيضا يشير "**أرسطو**" إلى أن المحاكاة هي فعل لا إرادي في الإنسان فهو منعكس شرطي لما يحس به اتجاه العمل الفني أي أنها فطرية في الإنسان «المحاكاة فطرية ، ويرثها الإنسان منذ طفولته ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة ، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى»[2].فالإنسان ميَّال بطبعه إلى التقليد والمحاكاة لكل ما يُعجبه ويُبهره لهذا وجب على العمل أن يكون ذا قيمة اجتماعية تؤثِّرُ في جمهور المتلقين .

"**أرسطو**" ربط بين العناصر الثلاثة للعمل الإبداعي فجعل كلّ من المبدع والنص والمتلقي عناصر مُكمّلة لبعضها البعض ،وكلما كان التواصل بينها ممكنا كلما خلق هذا بُعدا فنيا وجماليا ، فالمبدع بصدد محاكاة الواقع بأدبه لهذا عليه أن يقترب من الجمهور بلغته وأسلوبه وألاّ يتعالى بتصوراته وأن يُصوِّر المستحيل ممكنا ويُقرِّبه للمتلقي فالأديب شديد الصلة ببيئته ومجتمعه يتأثر بقضاياهم ويقترب من أفكارهم ويحاكي تصوراتهم ، وهذه إشارة واضحة بدعوة "**أرسطو**" إلى الأسلوب المباشر والسهل واستعمال الأديب للّغة التي يفهمها الجمهور، وأن يُعطي دائما الأمل للمتلقين في الوصول إلى الحقيقة ، فقيمة العمل الأدبي تكمنُ في مضمون ما يعالجه من قضايا ،وجوهر العملية الإبداعية في فهم المتلقين للنص وتفاعلاتهم واستجاباتهم وتعديل سلوكاتهم أيضا«كانت فلسفة التلقي عند **أرسطو** سبيلا إلى الربط بين الشاعر والمتلقي أو بين النص والجمهور ، كانت كذلك مناط التمييز بين أجناس الشعر،ففي حديثه عن طبيعة المحاكاة جعل للشعر رسالة اجتماعية هامة ، فالشاعر عنده مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية وبالجمهور المتلقي من ناحية أخرى»[3] . ميّز "**أرسطو**" بين أجناس الشعر (المأساة ، الملهاة والملحمة .)وجعل لكل نوع وظيفته التي تربطه بالمتلقي .

استطاع "**أرسطو**" أن يضع نقاطا للتفاضل بين كل جنس من أجناس الشعر «فالمأساة تحاكي وقائع تثير الرحمة والخوف في المتلقي، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات(مثل العلاج بالصدمة الكهربائية) [...]**فأرسطو** لا يقف في المأساة عند أثرها المباشر في إثارة شعور الخوف والرحمة، بل يركِّزُ على الأثر الناتج في عملية التلقي لدى

[1]- محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، صص45-46 .

[2]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة ، إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، (د .ت)، (د . ط) ، ص 79 .

[3]– محمود عباس عبد الواحد ، المرجع السابق ، ص46 .

الجمهور، وهو ما يُسميه بعملية "التطهير"»[1]. إن المأساة عند **أرسطو** تحاكي عواطف المتلقين وأحاسيسهم فتحدِثُ انفعالات لديهم إما بالشفقة أو الخوف أو الرهبة فينعكس ذلك في سلوكاتهم وردود أفعالهم.

الجنس الثاني من أجناس الشعر هو الملهاة التي لم يُعِرْها أرسطو اهتماما ،والمعيار في ذلك عنده هو من خلال ما تحدثه من أثرٍ في نفسية المتلقي «أمَّا الملهاة فكانت أدنى مرتبة من المأساة – عند **أرسطو**- لأنها لا تحرِّك في المتلقي داعية الألم بل تُثير لديه شعورا بالسرور والضحك ،فهي محاكاة الأراذل من الناس في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح »[2]. **أرسطو** لا يولي أهمية للملهاة بحكم أن تأثيرها على المتلقي لا يدوم بل هو آني يزول مع زوال اللحظة فهي لا تعدِّل سلوكا ولا تحدث أثرا في جمهور المتلقين .

أما الجنس الثالث «وكانت الملحمة –عنده –أقلّ شأنا من الملهاة، لأنها لا تبلغ في المتلقي أكثر من تأثيرها المباشر ، وهو شعور الإعجاب بالأبطال »[3].**فأرسطو** ركز كثيرا على الطرف الرئيسي في العملية الإبداعية (المتلقي) باعتباره الحجر الأساس في الوصول إلى التأويل الذي أسماه هو بالمحاكاة فالتأويل عند **"أرسطو"** هو نتاج عملية الفهم والتذوق والتفاعل الذي يحدث بين أقطاب العمل الفني الثلاث.

إنَّ نظرية التلقي جاءت بمفهوم التذوق الفني الذي تعتبره أداة إجرائية مهمة في قراءة النص، ترتكز نظرية الاستقبال (نظرية التلقي) على أربعة عناصر رئيسية واجب توافرها في القارئ ليخوض غمار النص ويشارك في العملية الإبداعية يقول "**مصري عبد الحميد حنورة**": «إنَّ النشاط الإنساني يعتمد في درجة فاعليته على مدى إسهام أربعة عناصر رئيسية، تعدُّ هي المكونات الحقيقية له هي المكونات الآتية:

أ– العنصر العقلي المعرفي: وهو يضمُّ بدوره قدرات وعمليات أخرى مثل: الأصالة والفهم والتخييل.

ب– العنصر الوجداني: والذي يضمُّ داخله عناصر أصغر مثل: الدوافع والعواطف والقيم والميول وخصائص الشخصية.

ج– العنصر الثقافي الاجتماعي: ويضمُّ أسس تنشئة الفرد وما اكتسبه من المجتمع من عادات وقيم وأعراف وثقافة عامة وما يعتنقه من مُثل وما يحرِّكه من أهداف.

د– العنصر الجمالي الإيقاعي التعبيري: وهو يضمُّ خصائص التفضيل والتقويم والتشكيل كما يتضمن الخصائص الإيقاعية في السلوك كالسرعة والحدة والشدة وهي خصائص إلى حدّ كبير ليست إرادية.

هذه المكونات الأربع لو حاولنا تطبيقها على أي سلوك حتى ولو كان سلوك تناول الطعام أو المناقشة العادية بين شخصين عاديين أو سلوك المشي فسوف تُلاحظ أنها تفسر كثيرا من جوانب السلوك إن لم يكن كلها.

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، صص47-48 .

[2]- المرجع نفسه ، ص48 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 48 .

إنك حين تتحدث تصوغ أفكارك في جمل ذات تراكيب معينة وتنطقها بإيقاع معين مستهدفا تأثيرا معينا (الجانب الجمالي) وهذه الأفكار مُصاغة في لغة معينة وفقا لتراكيب معينة ومتشبعة بثقافة معينة »[1] .إن التأويل يساعد الذات الإنسانية المبدعة على التحرر من القيود والانفلات من المعتاد ،وهذا ما أسماه "**أرسطو**" بالتطهير .

فالتلقي بمفهومه الأوسع والذي أشار إليه "**أرسطو**" أنه عملية مشاركة في صناعة المعنى من خلال إشراك المبدع لمتلقيه وفق ما يبثّه من تخييلات تستثير المتلقي وتدفعه للتأويل « من خلال هذا المنظور ، لا يتم التعامل مع عملية التلقي عند هذه المدرسة بوصفها عملية تحقق جمالي فقط ، وإنما على أساس أنها مشاركة وجودية ، طرفاها : النص والمتلقي تقودنا إلى معرفة جديدة ، وتطلق العنان لأفكارنا نحو عالم أرحب ، وأفق غني ، نفهم من خلاله أنفسنا والعالم الذي نعيشه على نحو مختلف عما ألفناه »[2]. إن هذه الوظيفة الحيوية للمتلقي والتي تجعل منه طرفا رئيسيا في العملية الإبداعية، هي التي تحرر المتلقي وتساهم في رفع الحسّ الجمالي والفني لديه.

وضع "**أرسطو**" للمتلقي شروطا وضوابط يجب توافرها حتى يصل إلى التلقي ومحاكاة النص الأدبي «ويتفق هذا التمييز لديه مع الاستخدام لثلاثة ملكات معرفية أساسية خاصة هي: الفهم والعقل والحكم . وتتفق هذه الملكات بدورها مع ثلاث ملكات خاصة بالعقل الإنساني ذاته هي ملكة المعرفة وملكة الرغبة، وملكة اللذة والألم وقد اكتشف **كانط** ،بالنسبة لكل هذه الملكات الثلاث ،شكلا أساسيا من الضرورة الجوهرية ،والصدق الخاص في الخبرة الإنسانية »[3].**أرسطو** يعتبر من المنظرين الأوائل لعلمنة الأدب فقد دعا إلى وضع قوانين وقواعد للحكم على العمل الفني وفق إجراءات علمية وليس عن طريق الشعور والعاطفة .

ساهمت آراء "**أرسطو**" في وضع قواعد علمية للعمل الشعري بحكم اعتماده على العقل والفكر دون العاطفة والمشاعر والأحاسيس« وكان "**أرسطو**" في نقده للشعر عالماً وفيلسوفاً ، دقيق الملاحظة للطبيعة والفن [...]. وكان يرى أن الشعر فرع من التقليد والمحاكاة للحياة والطبيعة ،كما كان يرجع في نقده إلى حكم الفكر لا العاطفة وأرسطو أول ناقد نظر إلى النقد كعلم ،وسنَّ نظرية للشعر جرى عليها في نقده ، فرأى أن الشعر مثل سائر الفنون — تقليد أو محاكاة للطبيعة والإنسان ، ثم قسمه إلى ثلاثة أنواع غنائي ، وقصصي ، وتمثيلي . ووضع لكل هذه حدودا ومكانا في العمل الأدبي »[4]. أرسى "**أرسطو**" مبادئ نظرية الأدب وخرج بالشعر من مجرد عمل يحاكي التجربة الذاتية الشعورية للشاعر إلى عمل أدبي يخضع لشروط وقواعد علمية .

---

[1]- مصري عبد الحميد حنورة ، سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف،القاهرة، 2000 ، ص 09.

[2]– عبد الباسط الزيود ، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية ، ج18 ، العدد 37 ، جمادى الثاني 1427 هـ ،ص432 .

[3]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة ، الكويت ،2001 ،ص93.

[4]– حبيب الله علي إبراهيم علي ، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني ، مجلة الأثر ، العدد 13 مارس 2012 ،ص103

والشعر وُلد في أحضان المحاكاة ،بل هو نتيجة فعلية لها ، فقد كان لفعل المحاكاة الأثر البارز في نشأة الشعر وتطوره « ولما كانت المحاكاة فطرية في طبيعتنا – شأنها في ذلك شأن الإحساس بالإيقاع والوزن " علما بأن الأعاريض هي من أجزاء الوزن" – فإن من كانوا مجبولين عليها ، أخذوا – منذ البداية – يطورون محاولاتهم البسيطة تدريجيا ، حتى تولد الشعر من ارتجالاتهم »[1]. ساهمت أفكار "**أرسطو**" حول فعل التلقي ومحاكاة الجمهور في الكشف عن عديد القضايا في المستقبل ، فقد كان من الأوائل الذين أشاروا إلى ثالوث العمل الإبداعي (المبدع النص، المتلقي) وسلامة القناة التواصلية بين القارئ والمبدع (الفهم) ليتحقق التأويل الذي يعتبر شكلا من أشكال التطهير ، وجعل أساس نجاح العمل الفني هو وصول المتلقي إلى محاكاته بفعل التفاعل والتجاوب معه ، "**أرسطو**" أشار أيضا إلى أهمية المحاكاة التي ساهمت بشكل كبير في رقي الوعي لدى الجمهور مما ساهم في توليد الشعر وتطويره وقد قسّم الشعر إلى ثلاثة أقسام : غنائي وقصصي ، وتمثيلي .

ساهمت هذه الآراء والأفكار لأرسطو في إرساء معالم واضحة وبينة لرواد نظرية الاستقبال ، « وخلاصة القول في فلسفة التلقي عند أرسطو ، أنها كانت مرجعا واضحا لرواد نظرية الاستقبال في بعض ما انتهوا إليه من أحكام ، وإن كان الخلاف بينهما في أن أرسطو لم يهمل الكاتب أو الأديب في عملية التلقي بل جعل له رسالة وثيقة الصلة بالقارئ أو الجمهور»[2]. لقد كانت توجهات أرسطو إحدى أهم المعالم التي انطلق منها رواد نظرية الاستقبال في إرساء وتفعيل مهمة القارئ من خلال التفاعل والتمازج الذي يحدث بين القارئ والنص وهذا بفعل لحظة التماس الأولى بينهما.

[1]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة، إبراهيم حمادة ،ص 79 .

[2]- محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، ص48 .

2-2- الإرهاصات النظرية لجمالية التلقي

2-2-1 الفلسفة الظواهرية La Phénoménologie وأثرها في نظرية التلقي:

لقد شهدت الساحة النقدية الأدبية في العقد الأخير بروز عدة مناهج ونظريات أدبية ساهمت بشكل كبير في إعطاء فهم أكبر وأوسع للعمل الأدبي ،ومحاولة الاقتراب أكثر من العملية الإبداعية التي بدأها المؤلف ،وأخذ زمامها النص وخاض غمارها القارئ ،إنَّ القارئ أصبح اليوم طرفا رئيسيا في العملية الإبداعية وعليه يتحقق موت أو حياة النص ، « نظرية التلقي والتي تعتبر القارئ وجها من وجوه النص الأدبي هل هي ممكنة ؟ وهل هي مرجوة ؟ هي بالتأكيد ممكنة ، حيث لاحظنا أن الوجه الأدبي لا يعتبر فقط حاضرا في النص بل خريطة أدبية تسمح بالتفكير داخل هذا النص ، وإذا كان الوجه الأدبي داخل كل نص رغم علاقته بالقارئ والمبدع يعتبر في حدِّ ذاته وسيلة تفكير فعَّالة ، فإن تحويل القارئ إلى وجه أدبي يمكن أن يكون متميزا جدًّا »[1]. إنَّ هذه الأهمية التي أُوليت للقارئ لم تأت من العدم وإنما هي نتاج مخاض عسير من لدن عديد المناهج والنظريات التي حاولت كلها الدخول إلى عالم النص ومحاولة فكِّ شفراته .

اختارت المناهج السياقية الولوج لفهم النص من خلال التعرض للسياقات المحيطة بالنص ،محاولة منها للإحاطة بالظروف المصاحبة للعملية الإبداعية كإجراء أساسي لفهم العمل الفني ، مُتخذة من القراءة (التاريخية النفسية، الاجتماعية) كأدوات إجرائية تمكِّن الناقد والدارس من الوقوف على مواطن الجمال في النص وتأخذ بيده للغوص في النص واستخراج لآلئه ومكنوناته « فالمناهج النقدية الحديثة وبخاصة السياقية -[ونقصد بالنقد السياقي تلك الممارسة النقدية التي تقارب النص الإبداعي معتمدة في ذلك على المؤثرات الخارجية (سواء أكانت تاريخية أم نفسية أم ميثيودينية أم اجتماعية) والتي أحاطت بميلاد النص الشعري واحتضنت تكونه ،فكان لها التأثير المباشر أو غير المباشر]- منها عبر مستوياتها المختلفة وأصولها المعرفية وتطبيقاتها الميدانية »[2].إنَّ هذه المناهج الحديثة تعتمد أكثر ما تعتمد على قوانين وضوابط واجب على المتلقي الإحاطة بها ،لولوج عالم النص وهذا حتى يتحقق له الفهم ويشارك مشاركة فعَّالة في إعادة إنتاج النص.

ترتبط مقولات وتنظيرات نظرية التلقي بفلسفتين بارزتين عرفتهما ألمانيا هما : الظاهراتية والهرمينوطيقا والتي منهما استمدَّ رواد هذه النظرية جلَّ آرائهم وتوجهاتهم ، فممَّا لاشكَّ فيه أنَّ الأدب تأثَّر تأثُّرا كبيرا بالحركات الفلسفية بحُكم أنَّ الفلسفة تحاكي عقل وإدراك الإنسان ،فقد برزت في الساحة الأدبية العديد من الفلسفات كان لكلٍّ حركة

---

[1]- Valérie Cools , le lecteur en théorie entre plusieurs modes de pensée , pdf , p58 .

[2]- محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2004، ص9 .

فلسفية دورها وتوجهها وروادها ،كذلك فإن «نظريات القارئ جوهرية بالنسبة إلى الفينومينولوجيا والنقد الفينومينولوجى ونظريات الهرمينوطيقا كذلك. أمَّا الفينومينولوجيا فهي حركة فلسفية أو منهج في الفحص الفلسفي يُركِّز على الدور الحيوي والمركزي للإنسان المدرك في عملية تقرير المعنى ،وتتأسس على فحص الظواهر (بمعنى الأشياء كما هي مدركة من خلال الوعي) عوضا عن أن تتأسّس على وجود أي شيء خارج الوعي الإنساني »[1]. أقرّت الفينومينولوجيا مبدأ دور المتلقي الفعال في توجيه مسار العمل الإبداعي من خلال إبداء آرائه وتدخلاته محتكما في ذلك إلى العادات والتقاليد المشتركة بينه وبين المبدع .

وتُعدُّ الفينومينولوجيا من بين أهم الفلسفات التي ساهمت بشكل كبير في علمنة دراسة الأعمال الأدبية وبالتالي فرضت على المتلقي التسلُّح بمعرفة كافية لقراءة النص وتأويله «وقد تأسست الفينومينولوجيا في أوائل العشرينيات من القرن العشرين على يد الفيلسوف الألماني "**إدموند هسرل**" ، الذي كان يأمل في أن يعود بالفلسفة إلى الخبرة العينية وأن يكشف عن البنيات الجوهرية للوعي»[2].وقد ساهمت الفلسفة الظواهرية في إحداث طفرة نوعية وتطوير الوعي الفني لدى المتلقي ،وساهمت أيضا بتزويده بالخبرة والحنكة لمواجهة النصوص.

إن القراءة لها دور أساسي في تنمية القدرات الفنية للمتلقي ، فهي العملية الأولى التي من خلالها يستطيع أن يحاكي بها النص ويستنطقه «فالنقد الأدبي الفينومينولوجي لا يركِّز على العمل الأدبي نفسه ،على حدِّ تعبير "**مورنر وراوش**"(1997) بل على خبرة القراءة ،ويسعى إلى أن يصف العملية التي يدخل بها عملٌ أدبيٌّ ما في وعي القارئ ويؤثّر على هذا الوعي ويتأثر به .وبهذا المعنى مهَّدت الفينومينولوجيا الساحة النقدية لنظرية التلقي حيث نجد أنَّ كلاً من "**إيزر**" و"**ياوس**" تأثَّر "**بإنجاردن**" في صياغة نظرية نقد استجابة القارئ ونظرية التلقي على التوالي . كذلك فإنَّ تأثير الفينومينولوجيا على النظريات المتنوعة في حقبة ما بعد البنيوية تأثير واضح على المدى الطويل»[3]. فالفلسفة الظاهراتية يرجِعُ لها الفضل في إعطاء مفاهيم أكثر تحرُّرا واتساعا لمعاني الأشياء وأصولها وجعلت قيمة الأشياء في جوهرها ومضمونها ، وساهمت في إعطاء فعل القراءة أبعادا واسعة ،كان لها الأثر البارز في المستقبل.

لقد أولت الفينومينولوجيا اهتماما بالغا بالتعرف على ماهية الأشياء وأصولها في إشارة واضحة إلى أهمية معرفة تاريخ الأشياء وجذورها ، على خلاف البنيوية والفلسفات الأخرى التي لها رأي آخر وتوجُّه آخر «فإذا كانت الفلسفة الظواهرية قد اعتبرت أنَّ معاني الأشياء في جواهرها، وتعاليها نحو الشمول وتساميها نحو المطلق ، وكانت الفلسفة المادّية قد اعتبرت أنَّ قيمة الأشياء والظواهر في عِللها الموضوعية باعتبار مؤشرات المادة خاصة فإنَّ النظرة البنيوية من حيث هي منهج يستند إلى رؤية مخصوصة للوجود قد اعتبرت أنَّ قيمة الأشياء والظواهر تكمنُ في مجموعة العلاقات

[1]- حسن البنا عز الدين ، قراءة الآخر /قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ،2008 ، ص39.

[2]- المرجع نفسه ،ص39.

[3]- المرجع نفسه ،صص39-40.

التي تتحدَّد بها بُناها ،فلعلنا لا نعدُو الحقيقة إن نحن اعتبرنا أنّ الظواهريّة قد مثَّلت قضية فلسفية قامت المادة نقيضة لها ثم جاءت البنيوية بالتأليف حَسَب ثلاثية الجدل الهيجلي نفسه»[1].ترتكز فلسفة الظاهراتية على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء ، فهي تُؤمن بتفاعل الذات والموضوع وتمازجهم حتى أنَّه من غير الممكن الفصل بين القطبين الذاتي (ذاتية القارئ من خلال الفهم والإدراك) والموضوعي (موضوع المؤلف النص) ومن خلال ذلك ينتج المعنى من خلال التفاعل الذي يحدث بين القارئ والنص ،للوصول إلى الدلالة والقبض عليها وإعادة صياغتها وِفق ما يتناسب وخلفيات كل قارئ ، ومن هنا اهتمّت الظاهراتية بجوهر الأشياء ومكامن الجمال المدسوسة في المعنى الضمني للأشياء والتي تتطلب قارئا مُتذوقا ومُتمرسا لتأويل المعنى وكشفه وإعادة صياغته .

إنَّ الفلسفة الظاهراتية تقوم على مقولتين مهمتين : المقولة الأولى وهي :"القصدية" L'intentionnalitéوالتي أخذها **"هوسرل" Husser** من أستاذه وترتكز المقولة على معالجة الوعي النفسي للمتلقي وأثره في إنتاج المعنى ، إذ أنَّ الوعي أو الإدراك هو الحافز الذي يدفع بالمتلقي إلى التنقيب والتفتيش عن المعنى داخل النص من أجل أن يُثبت هذا المتلقي وجوده ويُحقق كيانه «وتمثل النظرية القصدية التي استعارها **"هوسرل" Husser** من أستاذه **"فرانتس برنتانو" Brentano** أساس المنهج الفينومينولوجي ، ووفقا لهذه النظرية لا يعدُّ الوعي تلقيّا سلبيا أو لموضوعات من العالم الخارجي الأحرى أنَّ الوعي تنقيب لأفعال نفسية أو خبرات قصدية إنَّ الوعي دائما هو وعي بشيء ما له على الدوام اتجاها يتوخاه أو هدفا يسعى إليه والحق أنَّ القصدية هي ما أتاح لنا أن نُشيد موضوعا مقصودا من خضم المدركات الحسية التي نواجهها على الدوام ، ما هو حاضر في وعينا ليس الشيء ذاته أو تمثيل للشيء بل الخبرة بالفعل القصدي »[2].فالمتلقي ليثبت حضوره ووجوده ويستطيع التفاعل مع النص ينبغي أن يكون له وعي كافٍ ،وحافز يمكِّنه من البحث عن مكامن الجمال ، وهذا الحافز يتولد من خلال ما يطرحه النص من استفزازات وما يثيره في نفسية المتلقي من تخييلات وتأويلات.

والمقولة الثانية وهي ،"الحدس" وهو مجموع الافتراضات والمعطيات المسبقة التي تجتمع وتترسب عند القارئ قبل لحظة تماسه مع النص «أمَّا حجر الزاوية الآخر في فلسفة "هوسرل" فهو تصور للحدس والمصطلح المتصل بهذا وهو إدراك الماهيات [...]ولكي نطبق الحدس الفينومينولوجي ونصل إلى معرفة أصيلة وحقيقية ، يقترح علينا "هوسرل" إجراء سلسلة من الاختزالات ، المنحى الطبيعي الذي نواجه به العالم في حياتنا اليومية يجب تعطيله ورفعه حتى نستطيع أن نخلي طريقنا من الافتراضات المسبقة ،ليكون ممهدا أمام المعرفة بالماهيات من أجل الاختزال الفينومينولوجي»[3]. إن النص باعتباره يحمل مجموعة من الأفكار التي يمكن أن تصدم المتلقي فإما أن تحدث اهتزازا تصحيحيا لديه وإما أن توافق أفق تطلعاته .

---

[1]- عبد السلام المسدي ، التفكير اللساني في الحضارة العربية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1986 ،ص370.

[2]- رامان سلدن ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، تر جابر عصفور ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ، ط1 ،المجلد 8، 2006 ، صص443-444.

[3]- المرجع نفسه ، ص444 .

يقترح علينا "**هوسرل**" **Husser** أن تكون لدى المتلقي افتراضات مسبقة وتهيئة نفسية لاستقبال النص «وكثيرا ما يستخدم "**هوسرل** "كلمة الإيبوخية epochè وهي مصطلح مستعار من الفلسفة الشكلية القديمة . ويمكننا أن نفكر في الإيبوخية بوصفه مكونا من أجزاء أربعة أو وجوه أربعة مختلفة : **1– التجنيب التاريخي**: يجب استبعاد كل رأي أو افتراض مسبق تراكمَ لدينا بوصفنا كائنات تاريخية .**2– التجنيب الوجودي** : يجب استئصال صميم وجود الشيء الحدسي ووجود الأنا التي تحدسه[...]**3– الإختزال الأيديتيكي** : وهذا يقضي إلى تجنيب كل شيء فردي ،إنه الانتقال من الوقائع الخاصة إلى الماهيات العامة.**4 – الإختزال الفينومينولوجي** : في هذه المرحلة تتحرر الفينومينا(الظاهرة) من كل الجوانب غير المنتمية للظاهرة أو المتجاوزة للظاهرة»[1].إن الشروط التي وضعها "**هوسرل**"**Husser** تختزل المسافات العميقة بين كل من المبدع والمتلقي وتفرض عليهما محاولة وضع رؤى متقاربة ووجهات نظر مشتركة قبل إنتاج النص من طرف المبدع ،ولحظة تماس القارئ مع النص.

إنّ "**هوسرل**"**Husser** يجعل للعلامة اللغوية وظائف إذا اقترنت وضُمِّنت في سياق ما حتى تستطع أن تؤدي وظيفة إيحائية معرفية ،بحيث تتحول العلامة من رمز إلى واقع مجسد يحمل دلالات ومعانٍ. «لقد حلَّل كتاب "**إدموند هوسرل**""أبحاث منطقية" ، وبتفصيل شديد مجموعة متنوعة من الوظائف التي تقوم بها العلامات اللغوية إنَّ العبارات في الخطاب التواصلي ، عبارة عن فهارس فهي إمَّا توحي بالحالة التي يكون عليها عقل المتكلم ، أو تُشير إلى الأشياء ولكن بينما لا يمكن لعلامات الفهارس أن تقوم بعملها إلا في إطار سياق إمبيريقي[...] تكون الكلمات متحرّرة من السياق. وذلك أن العلامات اللغوية –كما يؤكد "**هوسرل**" – تأتي إلينا مُحمَّلة بمعان مسبقة لأنها ليست مجرد مؤشرات وإنما هي تعبيرات تقصد إلى معنى »[2].لهذا كان الفضل والدور الكبير للعلامة خاصة في الدراسات الحديثة ،بحيث تطورت العلامة من مجرد رموز إلى علامات لها أبعاد دلالية تتشكل من دال ومدلول ،لها وظيفتها في النص الأدبي ،بحيث ارتكازا على هذه العلامات اللغوية من دال ومدلول تسهل عملية استنباط جماليات العمل الإبداعي .

2–2–2 الفلسفة (الهرمينوطيقا التأويلية):Hérmentique

إذا كانت الظاهراتية جعلت استحضار الوعي والإدراك للوصول إلى المعرفة والتأويل ،فإن الهرمينوطيقا تدعو إلى استحضار التاريخ لتحقيق هذه المعرفة «أمَّا الهرمينوطيقا فهي ،كما هو معروف، نظرية التأويل ،المعنية بالمشكلات العامة لفهم معاني النصوص ،وكانت مطبَّقة في الأساس على مبادئ التفسير في اللاهوت، ولكنها امتدت منذ القرن 19 إلى أفق أوسع من الأسئلة في الفلسفة والنقد ،وارتبطت بشكل خاص بتقليد الفكر الألماني الممتد من "**فريدريش شلاير ماخر**" و"**وليام ديلتاي**" في القرن 19 إلى "**مارتن هيدجر**" و"**هانز – جيورج جادامير**" في القرن العشرين

[1]– رامان سلدن ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، المجلد8 ، صص444–445 .

[2]– المرجع نفسه ، ص51 .

في هذا التقليد ،يوضع سؤال التأويل في اصطلاح الدائرة الهرمينوطيقية ، ويطرح مشكلات أساسية من قبيل تأسيس معنى نهائي في النص ،ودور نية المؤلف ،والنسبية التاريخية للمعاني ،وقيمة إسهام القارئ في معنى نص من النصوص . وتُعدُّ نظرية التلقي فرعا حديثا له مغزاه من فروع هذا التقليد الهرمينوطيقي »[1].لقد أعطت الهرمينوطيقا السلطة للقارئ في فهم وإعادة إنتاج النص ، وجعلت له دورا فعَّالا في العملية الإبداعية ،وهذا من خلال إشراكه الفعلي في العملية الإبداعية من خلال فعل القراءة والفهم والتأويل ومن ثمَّ إعادة إنتاج النص وتأويله .

لقد أشار زعيم هذا الاتجاه"**هـ. ج. جادامير**" (**H. G. Gadamer**)إلى أهمية استحضار التاريخ في دراسة العمل الأدبي لما له من انعكاس ايجابي حول معرفة الخلفيات الإيديولوجية ،سواء للمؤلف أو العصر الذي ينتمي إليه ، إنَّ معرفة تاريخ الأعمال الأدبية يسهل فعل القراءة ويُيسِّر عملية الفهم وإنتاج المعنى ، فالعمل الأدبي عنده يجب أن يجسِّد ما نحسُّ به ويحاكي مكبوتاتنا ويستنطقها لنشعر بأثر النص فينا فنستشعر معانيه ونستنطق مكامن الجمال فيه ،وبالتالي تتعدّل سلوكياتنا. إنَّ التأويلية عند **جادامير Gadamer** هيَّأت الطريقة التي نتعامل بها مع النصوص من خلال الوصول إلى المعنى والقبض على الدلالة ،وهذه الخطوة لا تتأتى إلا إذا كان هناك إدراك وفهم عند لحظة تماس القارئ مع النص ،من خلال المستوى الأول في طريقة التعامل مع النص ،ثم تبدأ عملية التأويل والتفسير للبحث والتنقيب عن مكامن الجمال الفني في العمل الإبداعي، ويخضع هذا التفسير وعملية التأويل إلى سياقات تاريخية لها الأثر في توجيه التأويل وترشيده.

إنَّ الفلسفة التأويلية تتطلب من المتلقي أن يكون عالما بالأجزاء المحيطة بالنص والظروف المحيطة به لتسهِّل له فهم توجهات المبدع « والدائرة الهرمينوطيقية نموذج لعملية التفسير، التي تبدأ من مشكلة ربط أجزاء العمل بالعمل بوصفه كُلاّ: فبما أنَّ الأجزاء لا يمكن فهمها دون فهم أولي للكلِّ ،وبما أنَّ الكلَّ لا يمكن أن يُفهم دون فهم أجزائه فإنَّ فهمنا لعملٍ ما يجب أن يتضمن توقُّعا للكلِّ ، وهو توقُّعٌ يشي بنظرتنا إلى الأجزاء فيما تتعدَّل هذه النظرة من خلال تلك الأجزاء في الوقت نفسه »[2] .إن العمل الأدبي بوصفه وحدة متكاملة يحمل نظرة المبدع لمعالجة قضية من القضايا في إطار سياق متفق عليه ويفهمه المتلقي وفق استرتيجية رسمها المبدع وأخذ زمامها المتلقي.

إن الوعي بالتراث القديم والإطلاع عليه يساعد في فهمنا لحاضرنا وهذا ما أشار إليه **جادامر**" «وقد عالجت كتابات "**جادامر**" في ستينات القرن العشرين "دائرة هرمينوطيقية" مشابهة ،نستطيع فيها أن نفهم الحاضر في سياق الماضي فحسب ،والعكس بالعكس: وقد ساعدت حلول "**جادمر**" لهذا اللغز على بزوغ نظرية التلقي»[3] .إنَّ "**شلاير ماخر**" **Schleier macher** كان سبّاقا للإشارة إلى مصطلح التماثل الذي أشار إليه "**أرسطو**" وهو أن يجعل القارئ نفسه في مكان المؤلف ويقع التمازج الفكري بينهما والتوافق المعرفي والتوحد في القضايا والآراء حتى يحصل

[1]– حسن البنا عز الدين ، قراءة الآخر /قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص47.

[2]– المرجع نفسه ، ص47 .

[3]– المرجع نفسه ، ص48.

التجانس ، فالقارئ عالمٌ بتأويلات النفس البشرية وتخييلاتها مُطَّلع على السيكولوجية الذهنية للمؤلف حتى يصل إلى درجةٍ من الوعي والعلم بأن يستطيع أن يفهم المبدع في كلِّ صغيرة وكبيرة وإشارة وتلميح في النص.

لقد ساهمت آراء "**شلاير ماخر**"**Schleier macher** الذي يعتبر من المنظرين الأوائل للهرمينوطيقا التي تفرض على المتلقي الإحاطة الكلية بالظروف المصاحبة للعمل الإبداعي في إعطاء القارئ دورا مهما في فهم وتأويل النصوص «"**شلاير ماخر**" يعتبر من دعاة التأويل السيكولوجي بالدرجة الأولى [...]وكان يُصرُّ على أنَّ من واجب القارئ أن يُواجه (يتمثل وجدانات) المؤلف الذي كتب نصّا معينا ويتوحّد به سيكولوجيا. وستكون مهمة المفسّر إذن أن يُعيد خلق الحالة الذهنية للمؤلف بأكبر قدر ممكن من الدقة وسيكون التفسير الأدق هو الذي يأتي به الباحثون الذين أمكنهم أن يضعوا أنفسهم إلى أقصى درجة موضع المؤلف[...] والقول المأثور عن"**شلاير ماخر**" بأنَّ أعلى كمال للتأويل هو أن تفهم المؤلف فهما أفضل من فهمه هو لذاته »[1]. هذا هو القارئ الذي يملك آليات التأويل السيكولوجي وهذا هو المتلقي الذي يستطيع الوصول إلى فهم ماهية الأشياء وتحقيق المتعة الجمالية وفكِّ شفرات النص ويُشارك المبدع في إنتاج المعنى وتوليده.

أمَّا الهرمينوطيقا عند "**دلتاي**" فتُعتبر امتدادا للهرمينوطيقا عند "**شلاير ماخر**"Schleier macher لكنه خالفه في كثير من المسائل ،بل وزاد عليها إسهاماته خاصة فيما يتعلق بإدخال البُعد التاريخي في قضية الفهم ، «لقد اعتبر "**دلتاي**" أنَّ الأعمال الأدبية هي أعلى صور التعبير عن الخبرة المعيشية تتألف الطبقة الأولى من تعبيرات الحياة من المفاهيم والأحكام والأفكار[...]وتشتمل الطبقة الثانية على الأفعال، وهي أصعب بكثير من التفسير ، إذ يتعيّن على المرء أن يُعيد تشييد سياق ما لكي يكون لها معنى داخله»[2]. نظرة "**دلتاي** "هي نظرة شاملة وعامة لإمكانية الأعمال الأدبية أن تساير الأوضاع المعيشية وتحاكيها من خلال الاعتماد على تاريخ الأعمال الأدبية وبذلك يقع الاتفاق والتوافق بين النص والمتلقي، بشرط فهم الوعي التاريخي.

"**دلتاي**" يقيم علاقة وطيدة بين الحياة المعيشية وبين الأدب «أمَّا تعبيرات الخبرة المعيشية فهي تُقيم صلة متميزة بين الحياة التي صدرت منها ،وبين الفهم الذي تنتجه [...]وقد ذهب "**دلتاي**" إلى أنَّ الأعمال الأدبية الكبرى هي أفضل أمثلة لهذه التعبيرات عن الخبرة المعيشية ،وبالتالي فهي أساسية بالنسبة للدراسات الإنسانية [...]إنَّ الإسهامات الكبرى "لدلتاي" في النظرية الهرمينوطيقية تتضمن إدخاله بُعدا تاريخيا إلى قضية الفهم وتمييزه الشهير بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية»[3].وبالتالي فالمبدع هو لسان حال الأمة وترجمان لأحاسيس ومشاعر أفراد مجتمعه

[1]- رامان سلدن ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، المجلد8 ، ص403.

[2]- المرجع نفسه ، ص405.

[3]- المرجع نفسه ، ص405.

فيحاكي أفكارهم ويعبر عن آرائهم ويعالج القضايا التي تشغلهم ، فالأدب له صلة وطيدة بقضايا المجتمع ، فالأدب هو عملية تواصل واتصال بين المبدع وجمهور المتلقين .

إن إسهامات هؤلاء الثلة من النقاد الأدبيين وتعدد آرائهم حول مفهوم القراءة وأفق التلقي بين كل من المبدع والقارئ أو المتلقي وتباين وجهات نظرهم ،ساهمت بشكل كبير في تنمية وتطوير مفهوم هذه النظرية الجديدة ، إن هذا التباين والاختلاف بين الأفكار والآراء استفادت منه نظرية جمالية التلقي في وضع أسس ثابتة لها في المستقبل ومن بين أهم هذه الآراء التي كان لها الأثر المباشر في التقعيد لهذه النظرية نجد «"**دلتاي Deltey**" يرى في العلوم الإنسانية بأن وضع وجوه المعرفة دائما مشروط برصد المواضيع الملحوظة . أما **هوسرلHusser** " فإن مفهوم أفق التجربة عنده يتمثل في الاختلافات التي تنتج في العالم بمراقبة وسائط البيانات الجديدة .

يرى "**سارتر Sartre**" أن مسؤولية القارئ تتمثل في خلق إبداع للعمل الأدبي. يشير"**جادامير"Gadamer** إلى أن العمل الأدبي على حد سواء هو" استجابة" لتوقعات الجمهور وتقديم التساؤلات التي يتعرض لها الجمهور في المستقبل . أما"**إنجاردن" Ingarden** فإنه يدعو إلى الاعتراف بالعمل الأدبي على أساس النظر في الآثار التي يتسبب بها. "**بيارس "Peirce** يرى أن نظرية العلامة تؤكد على عمل علامة وسلسلة افتراضية لانهائية تقريبا من الترجمات التي تنتج. أما"**حلقة براغ Cercle de Prague**" وعلى رأسها "**فوديكا Vodika**" و"**ميكاروفسكي Mukarovsky**" يُعرِّفون القراءة بأنها عملية تجسيد مشروطة على كل من القيود الهيكلية والسياق الاجتماعي»[1].إن هذه التعريفات والمفاهيم المختلفة للعمل الأدبي وعلاقتها بالمتلقي ساهمت في إعطاء أبعاد توافقية بين النص والمبدع والقارئ ، فمن خلال هذه التعريفات نستنتج اتفاقهم على أن هناك علاقة وطيدة بين المتلقي والنص وأن هذه العلاقة تكمن في مدى إسهام المتلقي في مشاركته في إعادة إنتاج النص وفق الإجابة على التساؤلات التي يطرحها النص .إن القراءة لها دور فعال في الكشف عن خبايا النص ، من خلال تفاعل المتلقي مع النص ومحاولة فهمه وتأويله ، وهذه العمليات تتم انطلاقا من وضع المبدع للمتلقي في وضعية مشكلة تُحتِّم عليه الإجابة عنها إما بتوافق في الرؤى والأفكار وإما بتعديل سلوك وتصحيح مفاهيم ، ليتحقق التجاوب والتفاعل بين أقطاب العمل الإبداعي ، فالقراءة هي المحطة الأولى التي يسافر عبرها المتلقي في عالم النص .

[1]- Jean- louis Dufays (ucl-cedill) , le pluriel des réception effectives,pdf ,p13 .

3- مفاهيم جماليات التلقي بين " ياوس" و" إيزر":

3-1 أفق التوقعات لدى "هـ.ر .ياوس": (H. R. Jauss)

ركَّز **ياوس"Jauss** على إعادة الاعتبار لدراسة التاريخ عند التعامل مع النصوص الأدبية ، من أجل فهمها والتفاعل معها ، فمعرفة المسارات التاريخية للنص والمبدع تساهم بشكل كبير في كشف اللِّثام عن المعاني الخفية للأعمال الأدبية « بناء على دراسات النص في القرون الوسطى ، فإن **ياوس** استطاع مع أواخر الستينات عندما كان يدرس في جامعة كونستانس أن يركِّز على إعادة تشكيل مسارات التاريخ الأدبي للنص »[1].ساهمت جهود **ياوس Jauss** في ربط دراسة الأدب بمعرفة التاريخ ، لأنه وحده الكفيل والمساعد على الاقتراب من النصوص ومحاكاتها فكل دراسة للنص لا تتخذ من التاريخ سندا لها فهي دراسة قاصرة على فهم جماليات العمل الأدبي.

لقد أخذت نظرية التلقي إجراءاتها وتأصيلاتها من نظريات أخرى سابقة وجهود علماء كان لهم الفضل بآرائهم وتقعيداتهم في إعطاء صورة كاملة ومطورة عن هذه النظرية «إن **هانس روبرت ياوسJauss** ليس أول من أشار إلى التلقي في النظرية الأدبية ، وإنما كانت إرهاصاتها قبل أربعين سنة في (بنيوية براغ) ، فقد ساهمت جهودهم في تطوير نظرية التلقي وتنميتها ، فياوس **Jauss** يرى أن جماليات التلقي هي نظرية توافقية ، فقد أخذت عناصرها بشكل صريح من نظريات أخرى »[2].فنظرية التلقي تحمل نظرة شاملة توافقية بين النظريات الأخرى السابقة ، فهي تسع كل تلك الآراء وتحاول التوفيق والتعامل معها بما يخدم ويساهم في تفعيل ديناميكية أحسن في التعامل مع النص وتحقيق التفاعل والتواصل بين المتلقي والمبدع.

إنَّ مصطلح أفق التوقعات يلعب دورا كبيرا في مفاهيم وإجراءات التي أقرَّتها نظرية التلقي فهذا المصطلح قديم حديث ،فلقد عرّفته الفلسفات القديمة والآداب والفنون السابقة من لدن كتاب "**أرسطو**" "فن الشعر" الذي أشار إلى أفق توقع الجماهير الذي ينتج عنه التماثل بين الجمهور والمسرحية ، هذا التماثل الذي ينتج بعد استقبال النص وتقبله وفق استراتيجية الجمهور وتفهمه للعمل .«يرى "**ياوس"Jauss** أنّ المعطيات السابقة التي يحملها النص هي التي تشكّل نسقا من الانتظارات" التي تترسب في العمل الأدبي نتيجة تأثّره بالنصوص الأخرى التي تنتمي إلى نفس الجنس الأدبي، مما يخلق لدى جمهوره نمطا معينا من التلقي ويدفعه إلى استحضار تجربته السابقة عن النصوص التي سبق أن قرأها»[3].فالنص الأدبي يحمل مجموعة من النصوص السابقة التي تفرض على جمهور المتلقين الإلمام بالتاريخ لفهم الأعمال الأدبية ، فالمبدع يتأثر حتما بالظروف المحيطة به وبالنصوص التي سبقته وبالتالي يعمدُ لمحاكاتها.

---

[1]- Laurence Allard ,Dire la réception , pdf ,p 69 .

[2]- Hans-Robert Jauss ,et l'esthétique de la réception, p13-14 .

[3]- محمد القاسمي، القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث، مجلة فكر ونقد ، المغرب ، العدد 61-70.

فمفهوم تطور الجنس الأدبي الذي أشار إليه ياوس**Jauss** أخذه من الشكلانيين الروس « ياوس**Jauss** يشير إلى أساسيات التطور الأدبي ، فقد ساهمت جهود الشكلانيين الروس في العصر الحديث(**فيكتور شلوفسكي Victor chlovski بوريس إيشونبوم Boris Eichenboum**ويوري تينيونوف **Youri Tynionov** في إعطاء نظرة محايدة عن مفهوم " التقليد" بنظرة ديناميكية متطورة ساهمت هذه النظرة في تطوير مفهوم جماليات التلقي »[1].إن تطوير الجنس الأدبي مرتبط بشكل وثيق بالمتلقي الذي يستطيع أن يساهم بشكل فعَّال في إعادة إنتاج النص من خلال تدخله في الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها من خلال مفهوم " أفق الانتظار الذي يحتاج إلى دراسة شاملة وعلاقة وطيدة بين الأدب ودراسة التاريخ.

لقد أخذ **"ياوس"** Jauss مفهوم (الأفق) من**"جادامير"Gadamer** مُركبا معه كلمة الانتظار وقد وجد" **ياوس** "Jauss أن هذين المفهومين يحققان أمله في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتأريخ له . «يعني مفهوم الأفق عند"**جادامير**" أنه "لا يمكن فهم أية حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها ،إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة ، وبين الآثار التي ترتبت عليها ،لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا- بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا- من فهمه كواقعه ذات طبيعة تعددية للمعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها »[2].معنى هذا أن "**جادامير "Gadamer** كانت دعوته إلى استحضار الفهم التاريخي في تفسير وتأويل الأعمال الأدبية ،فالمعرفة الحقيقية بالتاريخ والتشبع بالتراث يُعطي المنعة والحصانة للمتلقي ،فالمعاني المولدة هي التي تؤثِّر في سلوكات الفرد وتقوم بتعديلها .

إن مصطلح الأفق وكغيره من المصطلحات الحديثة شهد في تعريفاته الأولية لدى"**ياوس"Jauss** إبهاما وهذا راجع لتداخل المصطلحات وأن هذا المصطلح في حدِّ ذاته مقتبس من مصطلحات سابقة «والمشكلة في استخدام "**ياوس**" لمصطلح " الأفق" هي أنه عرّفه تعريفا غامضا للغاية إلى درجة أنه قد يتضمن – أو يستبعد- أي معنى سابق للكلمة... يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة ،**فياوس** يشير إلى "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة " و"بنية الأفق " و" التغير في الأفق " و" الأفق المادي للمعطيات " وقد ظلّت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تُعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفق ذاتها ولذاك تعددت تعريفات هذا المصطلح وفهمه سواء عند **ياوس** أو عند غيره من متتبعي نظريات القراءة وجماليات التلقي »[3].فالمصطلح متداخل مع مجموعة مصطلحات سابقة لهذا عرف هذا المصطلح نوعا من الغموض والإبهام في إعطائه تعريفاً دقيقاً .

---

[1]- Hans-Robert Jauss ,et l'esthétique de la réception, p15 .

[2]- عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 2002 ، ص16.

[3]- المرجع نفسه ، ص18.

ساهم مصطلح أفق التوقعات في بلورة مفاهيم جديدة للعمل الأدبي من خلال محاولة المبدع استنطاق الأنا الداخلي للمتلقي ومعرفة احتياجاته ليتم إشباعها ،«يستخدم "**ياوس**" مصطلح أفق التوقعات Horizon of Expectations محددا به مجموعة من المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التي تشكّل الطريقة التي يفهم بها القُرّاء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما . ويمكن أن يتشكل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف السائدة وتعريفات الفن (مثل الذوق)، أو الشفرات الأخلاقية السائدة»[1].فالمتلقي أصبح له دور فعال ولم يصبح قارئا عاديا بل تعداه لتكون له السلطة في إصدار الأحكام بالاستحسان أو الاستهجان عن طريق ما يحدثه العمل في نفسيته ،وهذا الدور فرض عليه أن يُطوِّر ذاته ومعارفه ،« إن مهمة أفق التوقع ، هي مساعدة القارئ على تشكيل حسه الجمالي ، الذي يفرض عليه أن يكون محاوراً جيداً للنص ، وفق منطق(السؤال- الجواب) ، إذ ينطلق السؤال من القارئ إلى النص يستنطقه الإجابة»[2].فالنص الأدبي مفتوح على كل الاحتمالات ويقبل كل التأويلات ، ومهمة القارئ هي خلق هذه التأويلات وفكِّ شفرات النص .

إن النص يقيم مجموعة من الحوارات بينه وبين جمهور المتلقين ، فهو يضع تساؤلات ويبني أنساقا ،والمتلقي ملزم بالإجابة عن هذه التساؤلات حتى يحقق التفاعل مع العمل وهذا المفهوم أشار إليه **ياوس Jauss** وقبله **جادامير Gadamer** غير أنهما اختلفا في نقطة جوهرية«أخذ **ياوسJauss** مفهوم ثنائية السؤال /الجواب من **جادامير Gadamer** غير أنه عكس العملية الحوارية التي أشار إليها **جادامير Gadamer** ، فإن هذا الأخير يشير إلى أن النص هو نفسه الذي يطرح السؤال إلى المترجم ، ففهم النص متوقف على فهم السؤال ، أما **ياوس Jauss** فإنه يرى أن استجواب المتلقي لا يكون إلا عبر مرور القارئ على النص وفهمه »[3].**فياوسJauss** يعطي السلطة للقارئ على النص ، فله الأحقية في أن يقرأ النص ويضع تساؤلات عن النص ليتم الإجابة عنها بعد عملية القراءة ، أما **جادامير Gadamer** فإنه يشير إلى أن النص يُبنى على سؤال ، ومتى استطاع المتلقي الإجابة على السؤال فإنه سيحقق الفهم والتفاعل.

يركز **ياوس"Jauss** على سلامة القناة التواصلية بين المبدع والمتلقي من أجل الوصول إلى عملية الفهم ليتحقق التفاعل ومن ثمَّ التأويل ، إن هذا الأفق هو بمثابة نقطة التواصل بين أقطاب العمل الأدبي.«ومثل هذا الأفق خاضع للتغير التاريخي [...]يُفرد "**ياوس**" في هذه المقالة (طبعة 1974،ص18) ثلاثة طرق يمكن لمؤلف ما أن يتوقع من خلالها استجابات قارئ ما .وتبدو هذه الطرق ممثلة لوجهة نظر "**ياوس**" عن الأجزاء المكونة لأفق توقعات

[1]- حسن البنا عز الدين ، قراءة الآخر /قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص28 .

[2]- عبد الباسط الزيود ،المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي ،مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية،السعودية ،ج18، ع37 ، جمادى الثاني 1427 هـ ، ص434 .

[3]- Hans-Robert Jauss ,et l'esthétique de la réception, p30 .

القارئ أي ما يتوقعه المؤلف من القارئ في إدراك عمله : أولا من خلال المعايير المألوفة أو الشعر الموروث داخل النوع الأدبي ، وثانيا من خلال علاقات العمل الأدبي الضمنية بالأعمال المألوفة في السياق الأدبي – التاريخي نفسه ، وثالثا من خلال التقابل بين التاريخ والواقع»[1]."**ياوس"Jauss** ربط بين أفق الانتظار وبين الجنس الأدبي وبين التقاليد والأعراف المتعارف عليها ،وأعطى للقارئ عدة وظائف فبالإضافة إلى القراءة وتوجيه مسار النص وإنتاج المعنى ،أعطاه وظيفة التقييم و إصدار الحكم على العمل ،أي يصبح القارئ ناقدا ، فيعطي قيمة للعمل الأدبي من خلال الاستجابة وتفاعله مع النص (استحسان ،استهجان ، فرح ، سرور تعديل سلوك)في إطار انتمائه لجنس أدبي ما .

إن أفق التوقع ينشأ عنه علاقة تواصلية بين ثلاثة عناصر ، بين النص والمتلقي وأعراف المجتمع **فياوس"Jauss** جعل للعمل الأدبي شروطا ومميزات أهمها أن يحاكي المبدع فيه قضايا مجتمعه واهتماماتهم ، ومن هنا نقول أن **ياوس Jauss** أقام علاقة وطيدة بين الأدب والمجتمع « **ياوسJauss** ومن خلال إعادة تأهيل من الناحية النظرية في نطاق عمل من الأعمال فإن جماليات الاستقبال لديه تعني أن الخبرة الجمالية هي مفتاح المعرفة للفن ، هذه التجربة ليست كمدخل لتجربة ذاتية ولكن التمتع بتجربة ما يمكن أن تؤدي إلى الاتصالات الذاتية المشتركة ، وأن في هذه الوظيفة التواصلية أو الاتصالية تكمن في خلق وظيفة اجتماعية للفن »[2].إن جماليات الاستقبال عنده هي تلك التجربة التي تحاكي تجارب الجمهور وتستجيب لتطلعاتهم ، وبالتالي تحقق التفاعل بين القارئ والنص .

إنَّ أفق الانتظار الذي أشار إليه **ياوس"Jauss** هو عبارة عن أداة في يد القارئ تمكِّنه من مقابلة النص ومواجهته ، ومعياراً يستخدمه المتلقي للحكم على الأعمال ،يقول **ياوس Jauss** في كتابه "**نحو جمالية التلقي**":«أفق الانتظار ذاك الذي يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة وبالحال الخاصة التي يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته [...]فإنَّ كل أثر أدبي ينتمي إلى جنس ، وهذا ما يعود إلى التأكيد –ببساطة– على أنَّ كل أثر يفترض أفق انتظار ،بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود تُوجّه فهم القارئ (الجمهور) وتُمكّنه من تلقي العمل بشكل تقييمي »[3]. إن "**ياوس" Jauss**يركّز على ضرورة الربط بين التراث والتقاليد السابقة وبين النص ، وهو بالتالي يجعل للعمل الأدبي اتجاهين متكاملين ، اتجاه القارئ(عادات وتقاليد وأعراف سابقة) ، ومبدع (متمثل في إنتاج النص).

هذه البنية التركيبية المتداخلة بين أطراف العمل الأدبي هي التي تساهم في تشكيل أفق انتظار القارئ « أفق التوقع يقتصر على البنية الداخلية للعمل ، لأنه يشتمل على استراتيجيات نصية عامة ، الموضوعية والشعرية ، في هذه

[1]– حسن البنا عز الدين ، قراءة الآخر /قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر ، ص28 .

[2]– Laurence Allard ,Dire la réception , pdf ,p71.

[3]– عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، ص21.

الحالة يلتقط المؤلف البيانات ويقوم بتحريك اللعب عليها في حدود انتظار القارئ من خلال قراءته ووفقا لقواعد اللعبة ، لأن النص الجديد يعطي القارئ (أو المستمع) مجموعة كاملة من التوقعات »[1].إن القراءة تشكل لحظة تماس القارئ الأولى مع النص وعليها تتوقف عملية الفهم ، وهذا من خلال تشكل أفق الانتظار الذي يساهم في إعطاء القارئ الآلية التي بها يواجه نصا ما ،وفق الإستراتيجية التي رسمها .

3-2 – إسهامات فولفجانج إيزر :Wolfgang Iser **

يُعتبر "**إيزر"Iser من** أهم المنظرين لنظرية جمالية التلقي بفعل الأفكار التي طرحها إلى جانب زميله "**ياوس"Jauss** فقد كان "**لإيزر"Iser** الأثر البارز في تطوير عدّة مفاهيم خاصة فيما يخص بناء المعنى ودور القارئ في استنزاف المعنى من النص ، فالقارئ عند **إيزرIser** هو المسؤول عن إنتاج وصنع المعنى. «يعتقد **إيزرIser** أن الاستقبال هو عمل دراسة النص استنادا إلى ردود أفعال جمهور القراء ، دون أن ننسى أن النص نفسه يوفر طريقة الاستقبال ويسبب التأثير على القارئ ، وبالتالي ووفقا ل **إيزرIser** فإن التأثير والاستقبال يشكلان نقاط ربط رئيسية لجماليات التلقي ، فالتأثير يشير إلى الأساليب النظرية النصية ، والاستقبال يشير إلى الأساليب التاريخية والاجتماعية»[2] .فردود فعل القرّاء التي تنجم عن القراءة هي وليدة عملية الاستقبال وعملية التأثير والتأثُّر.

ساهمت آراء "**إيزر"Iser** في إعطاء مفهوم دقيق لمصطلح التطوير من خلال إعطاء العمل الأدبي ثلاثة اتجاهات ، يتشارك فيها كل من المتلقي باعتباره الطرف الرئيسي في العملية الإبداعية والقطب الثاني وهو المبدع الذي اجتهد في نظم نصه واتساق صوره وتلاحم معانيه لتكون للقارئ صورة متكاملة عن العمل ،والقطب الثالث وهو الأهم في نظر "**إيزر"Iser** وهو القارئ الضمني الذي تتشكل صورته قبل تواجد النص « فالقارئ الضمني عند– **إيزر**– محدّد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى ،على أساس أنّ النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده . وهذا يعني "أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة »[3].فهو يعطي بذلك ميزة وأهمية للقارئ الضمني على غرار القرّاء الآخرين.

اهتم "**إيزر"Iser** ببناء المعنى الذي هو مهمة القارئ من خلال لحظة تفاعله مع النص فجمالية القراءة تتحدّد من خلال إدراك القارئ وفهمه للجانب الفني في النص ، **فإيزر"Iser** يُعطي النص بُعدين ،بُعد فني خاص بالمؤلف وبُعد جمالي يحققه القارئ بفعل مساهمته ومشاركته في صنع المعنى من خلال تدخله في إعطاء العمل الأدبي

---

[1]- Otten,M , L'œuvre et sa réception , pdf ,p13 .

** **ولف جانج إيزر : هو أحد رواد نظرية الاستقبال البارزين ، عمل أستاذا في جامعة كونستانس الألمانية حيث اضطلع هو و زميله ياوس بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية من خلال محاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة وكانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان " الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر." وهي محاضرة ألقاها على طلابه في جامعة كونستانس عام 1970 ."**

[2]- Otten,M , L'œuvre et sa réception , pdf ,p17 .

[3]– محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، ص36 .

أبعادا تأويلية تُساهم في خلق آفاق جديدة للنص ،فالبعد الفني يحتِّم على المبدع أن يحرص على رسم استرتيجية في عمله تمكّن القارئ من الولوج إليه ومحاكاته والبعد الجمالي الذي يقوم فيه القارئ بفهم العمل وتأويله لإنتاج المعنى.

إن مشاركة المتلقي في إعادة إنتاج النص وبالتالي أحقية الملكية له ،تحتم عليه المشاركة من خلال القراءة الفعلية للعمل والتفاعل معه ،وذلك بملء فجواته وفكِّ رموزه وشفراته «اهتم **إيزر** بقضية بناء المعنى ،وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أنّ النص ينطوي على عدد من الفجوات(lacunas) التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقِّق الغايات القصوى للإنتاج ، وهو يكشف بذلك ،عن أن النص يتضمّن حتمية تشكل ركنا أساسيا من وجوده ، إنها ماثلة فيما يطلق عليه **إيزر** : القارئ الضمني (Implied Reader) وهو يشكّل صلب نظريته »[1]. إنّ أهمية العمل الفني تتحقّق بتحقيق التفاعل بين كل من القارئ والنص فهما قطبان لا يمكن الفصل بينهما ،إذ كل فصل سيُؤدي حتما إلى إفشال عملية القراءة والتأويل .

فجمالية التلقي أعطت السلطة للقارئ وربطت بين أقطاب العمل الإبداعي (المبدع- النص- القارئ) فكل إهمال لأحد هذه الأقطاب سيؤدي حتما إلى إفشال تحقيق التفاعل والتأويل «إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أنّ تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين ،ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها [...]إننا إذا أهملنا العلاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل الفعلي كذلك . و رغم استعمالاته، فالتحليل المنفرد لا يكون مُقنعا إلا إذا كانت العلاقة هي علاقة بين مرسل ومتلق [...]و انطلاقا من هذا الافتراض يجب أن نبحث عن البنيات التي ستمكّننا من وصف الشروط الأساسية للتفاعل، وآنذاك فقط نستطيع أن نتبيَّن التَّأثيرات الكامنة الملازمة للعمل»[2].فالتفاعل شرط أساسي لعملية التأويل وهذا التفاعل لا يتأتى إلا بالقراءة الجيدة وبالفهم الثاقب لبنيات النص .

ومعروف أنَّ "**إيزر**"**Iser** استفاد كثيرا من أفكار كبار الفلاسفة والمنظرين وعلى رأسهم "**رومان انغاردن**"**Roman Ingarden**وأخذ عليه الكثير من المسائل خاصة فيما يخص طبقات إنتاج العمل الأدبي إذ أنّ أي عمل أدبي يخضع لبناء ، فالنص صناعة محكمة السبك متقنة الصنعة وهذا يتمُّ من خلال استخدام المبدع للّغة الدالّة الموحية والمعبرة في معانيها ودلالاتها ، الفصيحة بألفاظها وبيانها المتطابقة والمتشابهة وغير المتنافرة ولا المتباينة وهذا عين ما أشار إليه النقاد العرب القدامى أمثال "**الجاحظ**" و"**عبد القاهر الجرجاني**" وغيرهم.

لقد تأثَّر "**إيزر**"**Iser** "**برومان إنجاردن**"**Roman Ingarden** بل وأخذ علية الكثير من أقواله خاصة فيما يخص أبعاد العمل الأدبي وطبقاته ، إذ يرى "**إنجاردن**" «أنّ العمل الأدبي أو النص ينتظمُ ببعدين متميزين : أما البعد الأول فيأتلف من طبقات تُؤثّر كل منها في الأخرى ،فالطبقة الأولى تضمُّ ما يسمّيه (المواد

[1]- عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، صص33-34.

[2]- إيزر فولفغانغ ، فعل القراءة ،ترجمة حميد لحمداني /الجلالي الكدية ، ص12 .

الأولية) للأدب ، وتشمل التكوينات اللفظية ،وما ينبعث منها من أصوات لها إمكانية التأثير الجمالي .سواء أكانت تلك الأصوات داخلية أم خارجية مثل الوزن والقافية . والطبقة الثانية تضمُّ جميع وحدات المعنى . والطبقة الأخيرة تتمثل فيها الأهداف [...]أمّا البُعد الثاني فيضمُّ سياق الجمل والفقرات والفصول .والمهم بالنسبة لأنجاردين في رؤيته على وجه الخصوص هو إدراك أنَّ تلك الطبقات والأبعاد إنما تشكِّل الهيكل التكويني أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبي »[1].فهذا التأثر واضح إذ أشار "**إنجاردن**" Ingarden إلى بعدين ،البعد الأول يتمثل في المواد الأولية للأدب والبعد الثاني يضمُّ سياق الجمل والفقرات ،وهذا ما أشار إليه "**إيزر**"**Iser** إلى أن العمل الأدبي يخضع لقطبين قطب فني وقطب جمالي .

3-2-1 القارئ الضمني عند إيزرLe lecteur implicite:

إن مصطلح القارئ الضمني الذي أشار إليه "**إيزر**"**Iser** والذي هو موجود قبل وجود النص يسهم في بناء النص واتساقه وحسن سبكه «سَكّ **إيزر** في كتابيه القارئ الضمني(1972) وفعل القراءة مصطلحي القارئ الضمني /القارئ الفعلي/implied reader actual reader وناقشهما .ويذكر "**هولب**" ،في مقالته الموجزة عن ضم القارئ الضمني(1995، ص562). أن القارئ الضمني مصطلح استخدمه "**إيزر**" ليصف التفاعل بين النص والقارئ [...]إن مصطلح القارئ الضمني لا ينتمي إلى النص ولا إلى القارئ بل إلى كليهما ، إذ يُجسِّد كلا من (لحظة)ما قبل بناء النص. التي تسمح أو تُسهّل إنتاج المعنى ، و(لحظة)تحقيق القارئ للمعنى الممكن في أثناء عملية القراءة . و**إيزر** هنا يحاول أن يميّز القارئ الضمني من الأنماط المتعددة للقارئ المستخدمة في نقد استجابة القارئ »[2]. ساهم حضور القارئ الضمني في الأعمال الأدبية من اتساقية النص وانسجامه ، إذ أنَّه يفرض على المبدع أن يراعي أفق توقعات القراء ، وهو بذلك يتميز عن القراء الآخرين بأنَّه موجود قبل وجود النص.

أشار "**إيزر**" **Iser** إلى مصطلح القارئ الضمني وإلى دوره الفعال سواء بالنسبة للمتلقي أو للمبدع ،إذ يساهم حضوره في إعطاء العمل الأدبي أبعادا إيحائية جمالية «يمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قارئ مُضمر) و(قارئ فعلي) فالأول هو القارئ الذي يخلقُه النص لنفسه ، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغريناً على القراءة بطرائق معينة . أما (القارئ الفعلي) فهو الذي يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة ، ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتماً بلون " مخزون التجربة الموجودة " عند هذا القارئ»[3]. إنَّ هذا المصطلح (القارئ الضمني) استقاه "**إيزر**Iser " ممن سبقوه لكنه يخالفهم في كثير مما ذهبوا إليه ويعطيه مفهوما أكثر دقة ،إذ يعتقد "**إيزر**Iser " أنّ

[1]- محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، ص37.

[2]-حسن البنا عز الدين ، قراءة الآخر /قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر ، صص34-35.

[3]- عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، صص45-46 .

القارئ الضمني موجود في النص وأن بُنيته وحضوره يتجسدان في إعطاء النص بعدا فنيا وجماليا وأن وجوده سابق لوجود النص.

إن مصطلح القارئ الضمني هو خلاصة مصطلحات سابقة استقاها **إيزرIser** ممن سبقوه « "**هولب**" يرى أنَّه من الواضح إن "**إيزر**" نسخ مفهومه من مفهوم " **واين بوث"Wayne Booth** عن المؤلف الضمني Implied Author [...]إلاّ أنّ مفهوم **إيزر** يأتي معارضا له ،فإذا كان "**بوث**" يقصد بالمؤلف الضمني الأنا الثانية للمؤلف التي تتفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع ،وتتّحد بالعالم التخيلي، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبي ،لأنها تتحول إلى أصوات متجاورة في كل عمل ، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقي. وإذا كان "**بوث**" كذلك قد طرح مفهوم (المؤلف الضمني)Implied Author [...] فإن اعتراض"**إيزر**" على مفهوم "**وين بوث**" يكمن في أنّ النص لا ينطوي على مؤلف ضمني ، وإنما هو نوع من التوجّه الضمني الذي يتوجه به العمل الأدبي إلى المتلقي ، وهو توجه لا يخلو منه أي عمل ، وهو أساسي في عملية التواصل عبر التفاعل »[1]. إن "**إيزر"Iser** وباهتمامه بفعل القراءة يجعل للمتلقي دورا فعالا في توليد دلالات للنص من خلال إشراك القارئ سواء الضمني أو الافتراضي في العملية الإبداعية ، فالقارئ له السلطة التي يمارسها على النص ،والنص له أدواته وإجراءاته التي يحاول بها تمويه المتلقي .

إيزر Iser اهتم اهتماما كبيرا بالقارئ الذي يزاول وظيفته في النص وفق مرجعيات تخييلية افتراضية يستنبطها القارئ من النص وفق توقعاته وإمكانياته ، فهذه التخييلات تختلف وفق نظرة المؤلف والقارئ ، فالقارئ يتخيل الأشياء وفق رغباته وتطلعاته ووفق مكتسباته وثقافته والنص يفرض على قارئه مسَارا من التخييلات رسمها وبثّها المؤلف في النص «وحينما يزاول القارئ وظيفته الحدسية فهو يبني سلسلة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع إمكانيات النص بمعنى أنه يتخيل عالما افتراضيا يمكن أن يستوعبه النص، هو العالم الممكن الذي هو محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات النص. فمفهوم "العالم الممكن" مفهوم ضروري للحديث عن تخمينات القارئ المتعاون وتوقعاته»[2]. إن الوظيفة الحدسية التي يمارسها القارئ بفعل تلك الفرضيات المسبقة والتوقعات التي ينتظرها في النص تساهم كثيرا في إمكانية تحقيق التفاعل والتجاوب مع النص مما يسهل عملية التأويل .

إن المتلقي له استرتيجيته التي يواجه بها النص وهي مجموع الترسبات والأعراف والقيم التي اكتسبها والتي يمكن لها أن تتعدل أو تتطور بعد لحظة تماسه مع النص لحظة (القراءة) «وحسب شبكة العلاقات العالمية فإن "العوالم الممكنة" تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحسب ما يجده في النص وفق مساره الخطي، وما تمثله الكائنات والأشياء التي

[1]– عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، صص46-47 .

[2]– محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي ، مجلة علامات، المغرب، العدد 10، 1998 .

تؤثّثه والتي تبدو محكومة بنفس النظام ومُورطة فيه. وعليه فمفهوم "العالم الممكن" يشتغل باعتباره آلية من آليات القراءة على ثلاثة مستويات :

1- بما هو أداة ضرورية للقارئ الكفء.

2- باعتباره مسجلا في النص.

3- بتوجيه السلوك المقترح propositionnel لكائنات النص ومكونات »[1]."**إيزر"Iser** أعطى لفعل القراءة الأولوية في بناء المعنى ، فلم يعط أهمية للعمل الفني بقدر ما اهتم بالقارئ وفعل القراءة ، لأنَّ النص موجود بوجود القراءة فهي التي تبعث فيه الحياة وتُعيد خلقه خلقا من بعد خلق ، والقارئ والنص يلتقيان عند نقطة التفاعل وهي لحظة التماس الأولى بينهما ،والقارئ هو الكفيل الوحيد الذي يمكنه أن يخرج معاني النص التي يكتنزها ويخفيها لأن النص دائما يترك المجال والحرية للمتلقي للإبداع والتأويل .

ذهب "**إيزر"Iser** إلى أنّ للعمل الفني قطبين ،قطب فني خاص بالمؤلف أو المبدع وقطب جمالي إبداعي خاص بالقارئ ،فهما شريكان في الصناعة والإنتاج ،«لم يهتم "**إيزر"Iser** بما هو متكون وإنما بما يمكن أن يتكون أي بتشكُّل النص في وعي القارئ الذي يسهم في بناء معناه. ولذلك اعتبر أن للأدب قطبين، هما القطب الفني وهو النص كما أبدعه المؤلف ،والقطب الجمالي وهو التفعيل الذي ينتجه القارئ. وهذا يعني أن الإنتاج الأدبي لا يتطابق مع النص الأصلي ولا مع القراءة ،وإنما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه ،ومن ثمَّ لا ينبغي البحث في النص عن معنى مخبوء وإنما ينبغي استطلاع ما يعتمل في نفس القارئ عندما يقرأ »[2]. استطاع" **إيزر" Iser** من خلال سنِّه للقارئ الضمني من أن يفرض على المبدع رقيبا وحسيبا من نوع خاص .

إنَّ المبدع أمام قارئ افتراضي واجب عليه أن يراعي متطلباته ويعالج آراءه ويحاكي وجدانه«فمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدِّده بالضرورة : إنّ هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حِدة، ويصحُّ هذا حتى عندما تبدو النصوص وكأنها تتعمّد تجاهل متلقيها الممكن ،وأنها تُقصيه بفعالية » [3]. فالنص يقوم بعملية تمويه بالنسبة للمتلقي ليمارس عليه لعبته بإخفاء دُرره وجواهره ،حتى يستثيره ويستفزه ليحاول فكّ رموزه ويقوم بتأويله «وهكذا ،يُعيِّن مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يُلزم القارئ فهم النص .إنَّ القارئ الحقيقي أيّا ما كان وكيف ما يمكن أن يكون ، فإنه يُسند له دائما دورٌ خاص يقوم به وهذا الدور هو الذي يُكوِّن مفهوم القارئ الضمني ، هناك مظهران أساسيان ومترابطان لهذا المفهوم : دور القارئ كبنية نصية ، ودور القارئ مُبَنْيَن» [4].إن حضور القارئ الضمني في النص يُلزم قبل كل شيء المبدع بمسار

---

[1]- محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي ، مجلة علامات، المغرب، العدد 10، 1998 .

[2]- المرجع نفسه ، ص، ن .

[3]- إيزر فولفغانغ ، فعل القراءة ،ترجمة ، حميد لحمداني /الجلالي الكدية ، ص30 .

[4]- المرجع نفسه ، ص30 .

يفرضه عليه وهو: لمن ستكتب؟ ليراعي بذلك الفئة المخاطبة ليتحقق التجاوب والتفاعل الفعلي مع المتلقي ، فالقراءة لها دور أساسي في عملية تحقيق التفاعل و **إيزرIser** أولى أهمية كبيرة لعملية القراءة « يوفر **إيزرIser** مفهوما أكثر شمولا للقراءة في الكلمات التالية : القراءة هي التفاعل الديناميكي بين النص والقارئ على أنها علامات لغوية للنص ومجموعات لها ولا يمكن تحقيق وظيفتها إلا إذا كانت تؤدي هذه الإجراءات إلى تبديل في وعي القارئ »[1].فعملية القراءة تساهم في خلق أبعاد واسعة للنص من خلال تحقيق عملية التفاعل ،وهذا التفاعل لا يتمُّ إلا إذا استطاع النص أن يخلق علاقة حميمية بينه وبين متلقيه .

3-3- أنـواع القُـــرّاء :

3-3-1 «القـارئ المثـالي :

هو محض تخيل ، لأنه القارئ القادر على استنفاذ معنى التخيل ،ومن هنا فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعي ، وهذا نفسه سرّ جدواه بوصفه تخيلاً فإنه يملأ ثغرات الحجية ، التي تتفتح في أثناء مقاربة العمل والتلقي الأدبيين ، وهو قادر بفضل لا نهائية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حلّه.

3-3-2 القـارئ المعاصر

يأتي دوره في إطار الأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية في حقبة ما ، لتعكس وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط به هذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب حيث يعمدُ تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القرَّاء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معين في فترة بعينها وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يُشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء .

3-3-3 القـارئ الخبيـر:

هو مفهوم طرحه الناقد "**ستانلي فش"Stanley Fish** من خلال منظور نقدي يتوجه للقارئ أسماه (أسلوبيات العاطفة) ولمفهوم القارئ الخبير مجموعة من الشروط عند "**فيش**" لعلّ أهمها أن يكون هذا القارئ قادراً على التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص وكذلك أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما توصل إلى النضج قادرا على نقله إلى الفهم ، وهو يوجب معرفة للمجاميع القاموسية،واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية واللهجات المهنية ،والشرط الثالث الكفاءة الأدبية حيث إنَّ القارئ الذي أدرس أجوبته هو قارئ خبير،أي أنه بمعنى من المعاني ليس قارئا حقيقيا وليس تجريداً تاما ولكنه كائن هجين »[2].إن هذا النوع من القارئ هو القادر على

---

[1]- Otten,M , L'œuvre et sa réception , pdf ,p19.

[2]- عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، صص47-48-49.

استنطاق مواطن الجمال في النص بحكم تمكنه وإحاطته بكل ما يتوجب على القارئ التسلح به لمواجهة هذا النص المتمنع ، أيضا الكفاءة الفنية التي تؤهِّله للتفاعل وتحقيق الفهم .

إن علاقة القارئ بالنص تتحكم فيها عوامل نفسية واجتماعية «**أما ستانلي فيش Stanley Fish** فإنه يتبنى فهما خاصا للقارئ ، وبحيث ترك له مكانا مهمًّا في المضمون الاجتماعي ، أين يرى أن التفسير الذي نعطيه لنص معين قد يختلف حسب الحالة التي نتواجد فيها : نفس النص يفهم بطريقة مختلفة حسب زاوية قراءته سواء في نص شعريٍّ أو على لافتة معلقة ،فيقول (التجربة أثبتت أن الكلام يعني دائما أمرا واحدا ، لكن هذا الأمر ليس نفس الشيء دائما) فعندما يفكر **فيش** Fish في القارئ فإنه يعتبره جزءا منتميا إلى منظومة نقدية أو منظومة قرَّاء والتي تتحكم في كيفية فهم النص ، كما يمكن للقارئ أن يكون منتميا لعدة منظومات في نفس الوقت ، أو ينتقل من واحدة إلى أخرى ، فهذه المنظومة هي التي تحدد علاقته بالنص»[1].إن القارئ يحمل مجموعة من التوجهات والأفكار والتجارب السابقة ،والتي تتحكم بشكل كبير في توجيه فهم هذا القارئ للنص وفق هذه المرجعيات التي ينتمي إليها.

3-3-4 «القـارئ المستهدف:

وهذا القارئ أيضا هو متخيل القارئ أو فكرة القارئ ،كما هي مشكلة في تفكير المؤلف أو الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص ، وهي التي تحدّد نوع القارئ فباستطاعتها إعادة توليد القارئ المثالي ، ويمكنها أن ترتسم في ضوابط وقيم القارئ المعاصر في المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة من أجل التلقي وهذا المفهوم يُبين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذي هو موجه إليه وقد انتقد "**إيزر**" هذا المفهوم عندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات التاريخية التي كانت حاضرة في ذهن المؤلف وهو يضع نصه ويتساءل : كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخيا دوما عن النص أن يفهمه في حين أن هذا النص لم يتوجه إليه ؟ وجد "**إيزر**" أنَّ القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النص ،وعلى العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجمُ عن تداخل الآفاق كلها ،وبذلك فإن هذا القارئ هو إعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات أو القابليات التاريخية للجمهور الذي هو مرمى المؤلف .

3-3-5 القـارئ الجامع :

فهو مفهوم تمّ طرحه من قبل "**ميشيل ريفاتير**" وهو قارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص ، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبي ، أنه يشبه المخمن يكشف عن درجة عُليا من التكاتف في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص إنه متصور كتجمع للقراء وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها ، وينهي –بهذا –الصعوبات التي تصطدم بها الأسلوبية التي تدرس الإنزياحات عن ضابط

[1]- Valérie Cools , le lecteur en théorie entre plusieurs modes de pensée , pdf , p51 .

اللغة »[1].إن هذا النوع من القراء يستعين لمواجهة الصعوبات التي تواجهه في النص بمجموع قرّاء آخرين ليقف عند المفارقات ويدرسها ويفكّ رموزها.

3-4- مصطلح الإستراتيجية عند " إيزر" Iser :

إنَّ مصطلح الإستراتيجية هو بمثابة الحلقة الواصلة والمتمِّمة بين القارئ والنص وهي إحدى الآليات التي يتّكئ عليها القارئ في مواجهة النص.وما يعنيه عند "**إيزر**"**Iser** : «الإستراتيجية عند "**إيزر**" عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولة تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتمَّ ذلك التواصل بنجاح أي أن النص نتيجة لضرورة استناده إلى سجل يتمثل في ما انتفى من اتساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي ،ولذلك فالنص –طبقا لما يراه "**إيزر**"– ينظم نوعاً من الإستراتيجية ، وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي إنها تقوم برسم معامل موضوع النص ومعناه . »[2]. إنّ النص له استرتيجيته التي يرسمها المؤلف لكي يمشي عليها القارئ ، فهي توجّهه وترشده أثناء فعل القراءة ، وهي التي تسهّل له عملية معرفة مرجعية النص والولوج إلى أعماقه .

3-5- مصطلح السِّجــل :

وهذا المصطلح أشار إليه "**إنجاردن**" Ingarden من قبل بالبعد الأول للعمل وهو المواد الأولية للأدب و "**إيزر**"**Iser** بحكم تأثره بآرائه أشار إلى هذا المصطلح «وهو كل ما يُعتَبر بمثابة المواد الأولية للبناء ويعود من خارج النص إلى داخله مثل النصوص السابقة ومثل الأعراف والقيم الاجتماعية أو الثقافية التي يسميها **إيزر** بالسياق السوسيوثقافي العام الذي ينبثق منه النص (1985 – 128) . وهذه المواد أو السجل المنتقى يتحمل أثناء دمجه في النص "تشويها متجانسا" يغير طابعه تغييرا محسوسا ويُفقده بُعده التداولي ذلك أنّ من شأن العنصر المألوف أن يفقد مرجعيته الأصلية حينما يمتصه النص ولا تقوم له دلالة إلا في نطاق التشكل النصي ذاته ،وبذلك يصبح المألوف غير مألوف باعتباره عنصرا نصيا مرُكبا وعلى القارئ الكفء أن يُعيد تقويم الأشياء وترتيب العناصر بقصد تحقيق التواصل وبناء البعد الجمالي المطلوب»[3]. فكل عمل فني يحتاج إلى لغة وأسلوب وخطة مبدئية معينة ليبني بذلك أنساقه وتوجهاته وتشمل كل ما يمكن أن يؤثر في توجه النص من مؤثرات داخلية وخارجية .

3-6 – مواقع اللاتحديد :

ساهم "**إيزر**" **Iser** في إعطاء هذا المصطلح آفاقا أوسع وأشمل لما أشار إليه "**إنجاردن**" Ingarden من قبل فقد «أخذه "**إيزر**" من "**انجاردن**" ،وأدخل عليه تعديلاً فأصبح يشير إلى معنيين متناقضين متعارضين ففي

[1]– عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، صص50-51 .

[2]– المرجع نفسه ، ص43.

[3]– محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي ، مجلة علامات، المغرب، العدد 10، 1998.

الوقت الذي كان فيه "**انجاردن**" يُؤمن أنّ مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها يجب أن تتمّ بكل تلقائية ،إذ يتوهم القارئ تحديداً للعمل، فإنّ "**إيزر**" يستبعد تلك النمطية ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي وهذا أحد اعتراضاته الأساسية على "**انجاردن**" إلاَّ أنَّه يُدرج هذه العملية في إطار تفاعلي ،ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بعض العناصر فإنه يقوم بنشاط تعويضي ،من خلال إضفاء معنى ما »[1] .يظهر هنا دور المتلقي الفعال في خلق أبعاد توافقية بين ما يشعر به من مكبوتات وبين واقع النص الذي يفرض عليه مرجعيته وتوجُّهاً معيناً .

لقد استقى "**إيزر**"**Iser** مفهومه حول"مواقع اللاتحديد "من خلال ما قدّمه الناقد البولندي "**رومان إنجاردن**" **Roman Ingarden** وخاصة حديثه عن بنيّة اللاتحديد عندما يحاول «وصف الطريقة الخاصة التي يُقدم بها لنا عملٌ فني ما، فإنه يرجع إلى إطار مرجعي ظاهراتي من أجل تعريف الموضوعات .وطبقا لهذا فهناك موضوعات واقعية محدّدة بشكل عام ، وأخرى مثالية مُستقلة. الموضوعات الواقعية ينبغي فهمها ، والموضوعات المثالية ينبغي تكوينها [...]ويختلف العمل الفني عن هاذين النموذجين، وذلك لأنه ليس مُحددا بشكل عام ولا مُستقلا بل هو قصدي »[2]. فإن كل نص يحمل بداخله استرتيجية قصدية وخطة محكمة رسمها المبدع في نصه تاركا بذلك مواقع شاغرة وبياضات متعمدًا محاولا إشراك المتلقي بملئها ليتحقق التفاعل ، والمشاركة الفعلية في ترميم النص.

إن العمل الإبداعي لحظة إنتاجه لا يمكن بأي حال التنبؤ بتوجهه ولا بمساره ،لأنه خارج من ذات تحكمها عواطف وأحاسيس ،وبالتالي يُخلق في صورة غير كاملة تحتاج إلى لبنات تتمِّمها وترمِّمها « هذه البنية الخطاطية للموضوعات الممثلة لا يمكن إزالتها في أي عمل أدبي مُنتهي ،رغم أنه خلال العمل يمكن لمواقع جديدة من اللاتحديد أن تُملأ باستمرار ومن ثم تزال من خلال إتمام الخصائص الأكثر جدة والمسقطة بشكل إيجابي. ويمكننا أن نقول فيما يخص تحديد الموضوعات الممثلة داخل العمل الأدبي،بأنّ كلَّ عمل أدبي غيرُ تام من حيث المبدأ ويحتاج دائما تكملة إضافية»[3]. ومن ثمَّ فليس هناك نصّ جاهز ولا حقيقة كاملة ،وإنما النص دائما يحتاج للقراءة كي تُكمل ما بدأه المؤلف وتقوم بوظيفتها في ملئ الفراغات والبياضات التي تركها النص.

القراءة فعل مكمِّلٌ للنص من خلال مساهمة القارئ في التدخل لإعادة إعمار النص فالعلاقة بين المبدع والقارئ علاقة تكامل وتواصل «يرى "**إيزر**"**Iser** أنَّ المعنى ينبني وفق قوانين تؤسس في غمار القراءة، وأنّ الانتفائية هي أساس التواصل أو الحوار الإيجابي بين النص والقارئ. ويمكن أنْ تتمثل الانتفائية في الشكل حيث تُبيح عدة افتراضات ،كما تتمثل في المحتوى حيث تثير الانتباه إلى الأصل المخفي أو العناصر الغائبة. ومن جهة أخرى فإن "**إيزر**" يميز بين بياضات وصلية يغفلها النص ليستخلفه القارئ في ترميمها، وبين بياضات فصلية هي حاصل العلاقة

[1]- عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، ص44 .

[2]- إيزر فولفغانغ ، فعل القراءة ، ترجمة ، حميد لحمداني /الجلالي الكدية ، 102 .

[3]- المرجع نفسه ،صص102 -103.

بين المكتشَف والمستكشَف في النص أو ما يسميه إيزر بالموضوعة thème والأفق horizon وهو المكان الفارغ من المعنى أو الخلفية المجردة من التلاؤم الموضوعاتي(1985 - 363) »[1].إنَّ العلاقة التي رسمها "**إيزر" Iser** بين القارئ والمؤلف والنص هذا الثالوث الذي ركزت عليه النظرية اهتماماتها ،إنها علاقة ترابط وتكامل ،فالمؤلف بحاجة ماسَّة إلى قارئ مُتمرِّس يساعده على عملية البناء ، والمتلقي بحاجة إلى نصٍّ يحاكي أحاسيسه ويعالج قضاياه ويساهم في تطوير حسِّه الفني والجمالي .

إنَّ النص ببنياته واستراتيجياته يحتاج إلى قارئ يتمّ معناه بسدّ فراغاته وملئ بياضاته ،وهذا ما يكفل التواصل بين الأطراف الثلاثة، فلا يمكن بأي حال الاستغناء عن طرف دون الآخر لأجل الوصول إلى تحقيق جمالية القراءة «النص هو نسق كامل من مثل هذه العمليات، وبالتالي فإنه لمن الواضح بأن يجب أن يكون هناك مكان في هذا النسق للشخص الذي ينبغي عليه أن يُنجز إعادة التركيب . هذا المكان يتميز بالفراغات القائمة في النص ، وهو يتكون من البياضات التي يجب على القارئ ملؤها وبالطبع فإن هذه البياضات لا يمكن أن تُملأ من طرف النسق نفسه وبالتالي فإنه يستتبع ذلك أنها لا يمكن أن تملأ إلا من قبل نسق آخر. ومتى سدّ القارئ الفراغات بدأ التواصل . وتعمل الفراغات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموع العلاقة بين النص والقارئ . ومن هنا تُثير بياضات النص المبْنِيَة عملية التصور التي يقوم بها القارئ بناء على شروط يضعها النص»[2]. إنَّ وظيفة القارئ في سدِّ الفجوات التي تركها المبدع تساهم بإقحامه في مشاركة فعَّالة في إعادة إنتاجية النص وبالتالي يتحقق التواصل والتفاعل بينهما.

[1]- محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي ، مجلة علامات، المغرب، العدد 10، 1998 .

[2]- إيزر فولفغانغ، فعل القراءة ، ترجمة ، حميد لحمداني /الجلالي الكدية ، ص101

1- المقـولات التيـميـــة :

تمهيـد:

جدلية الأنا والآخر من بين أهم الظواهر حضورا في الشعر قديما وحديثا ، فلقد عُرف الشاعر العربي القديم بالاعتزاز والافتخار بالذات الفردية وبالشعور الجمعي ، فصوَّر هذا الوجود والحضور في شعره بقوة ،إذ يجمع مختلف النقاد والفلاسفة أنَّ المبدع حتى وإنْ طغى في عمله الشعور بالفردية والذات المسيطرة ،إلاَّ أنَّه دائما ينزع نحو احتياجه للآخر لكي يُكمِّل وجوده وحضوره ،فشعور وإحساس الشاعر بالآخر ووعيه بقضاياه ومشاكله وهمومه يفرض عليه حضوره والتعبير عنه وترجمة أحاسيسه ومشاعره ، ومن هنا يكتشف المبدع أناه من خلال تعبيره عن الآخر .

إنَّ التجربة الشعرية للمبدع يجب أن تكون نابعة من عمق قضايا المجتمع«كل شاعر في تصوره أنه ابن عصره ،وأنه يمثله، ولكن صدق هذا التصور مرتبط إلى حدّ بعيد بمدى انهماكه في عصره وتفهُّمه لروحه. ومن ثمَّ يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية »[1]. إنَّ اللغة هي وسيلة من وسائل التعبير والاتصال والتواصل مع الغير ، لهذا كان الأدب محاكيا من جهة لقضايا المجتمع وأداة لتعبير المبدع عما يجول "بأناه" في صورة تعبيرية عن" الآخر" ،والأدب لا يكون قريبا من تطلعات الفرد ويحاكي همومه وأفكاره إلا إذا كان يحمل لغة اجتماعية محضة يفهمها الناس ويفقهونها ، وتترجم تجاربهم وتعالج انشغالاتهم وتعبر بصدق عن أحاسيسهم ومشاعرهم « في العقدين الأخيرين ، تمت إعادة توجيه نظرية القراءة نحو القارئ ما فتح مجالا للحوار في علم الاجتماع ، وهذا لا يكون إلا بقبول العالم الاجتماعي والنفسي لدور الوسيط في بناء العلاقة بين المجتمع والفرد »[2]. فالمتلقي أصبح له دور مهم في نظرية التلقي ، بحيث يساهم مساهمة فعَّالة في خلق آفاق جديدة ومتجددة للنص ، وهذه الوظيفة للقارئ لا تتمُّ إلا إذا كان العمل الأدبي يشغل هذا القارئ ويهمُّه بحيث يكون يترجم أحاسيسه ويحاكي وجدانه ، وأكثر من ذلك يكون مفهوما غير غامض .

إذ أنَّ كل عملية فنية حتى وإنْ استعمل المبدع فيها ووظَّف "الأنا" إلا أنَّها تغدو لتكون تعبيرا عن المدركات الخارجية (الآخر) أي أنَّ المسبّبات الخارجية هي الدافع وراء عملية الإبداع يقول "**سيجمند فرويد" Sigismund Freud**: «لقد أصبح الدور الذي تلعبه الصور اللفظية الآن واضحا جدًّا فبواسطتها تتحول العمليات الفكرية الداخلية إلى إدراكات حسية .ويُشبه أن يكون ذلك برهانًا على النظرية التي تذهب إلى أنَّ مصدر جميع المعرفة هو الإدراكات الحسية الخارجية .ويحدث أن تزداد شدَّة الشُحنة النفسية الخاصة بعملية التفكير

[1]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1981، ص10.

[2]- Jacques Leenhardt , Théorie de communication et théorie de la réception ,pdf, p46.

وفي هذه الحالة " تُدْرَك " الأفكار "في الواقع" –كأنها آتية من الخارج– وهي تُؤخذ تبعا لذلك على أنها إدراكات حسية حقيقية »[1] . ومن هنا فإنّ الشعور بالأنا قائم على الإحساس بالغير ومنه لا غنى للأنا عن الآخر .

إنَّ كلَّ فهم خاطئ لشخصية الغير وعدم مراعاة تطلعاتهم وتوجهاتهم بل وإقصائهم من العمل الفني هو إقصاء للأنا وتكبيلها وتحميلها مالا تطيق« من الأهمية الكبرى إذاً في ممارسة العلاج أن لا ننسى أبداً تكامل الشخصية . لأنَّ الفرد إذا استشعر النفس الجماعية أو فهمها خطأً كملكية شخصية أدى هذا التفسير الخاطئ إلى تكبيل شخصيته بحمولة لا يستطيع تجاوزها فتضل . ولهذا يجب إقامة تمييز بين المحتويات الشخصية ومحتويات النفس الجماعية بأكثر ما يمكن من وضوح »[2]. إنّ استشعار المبدع للآخر أثناء عملية الكتابة ومحاولة محاكاة همومه وقضاياه ، إنما هي ضرورة تفرضها طبيعة العمل الفني بحكم ارتباط الشعر بهموم وقضايا الآخر .

لقد ساهمت نظرية التلقي في العصر الحديث من تنامي الوعي بأهمية وجود الطرف الآخر في تلقي النص من حيث هو ذات مُبدعة وخالقة ومُنتجة للنص ،يشترك مع المؤلف في الصناعة والإنتاج ،ويقودنا إلى معرفة جمالية أكثر اتساعا وشمولية ،إنَّ نظرية التلقي أعطت السلطة للقارئ في فهم النص ،فهو الذي يستقبل النص ويستجيب له ويعيد إنتاجه من جديد من خلال التفاعل الذي يتحقق بين القارئ والنص ، لقد ساهمت هذه النظرية في حضور وتطور جدلية الأنا والآخر في الشعر الحديث.

"محمود درويش" من الشُّعراء الذين يتميز شعرهم بالنزعة التجديدية والفلسفة العميقة في شعره ، فهو يحاول من خلال هذا العمق في العبارة والاستعمال الفلسفي للمعنى واختلاط الحقيقة بالخيال والأسطورة بالواقع في شعره أن يُصوِّر للمتلقي ما يحسُّه وما يشعر به في أعماقه ، إنَّ هذه النزعة الفلسفية التي انتهجها "**درويش** " في قصائده ولَّدت ثنائية الأنا والآخر في جُلِّ قصائده ،نحاول أن نكشف عن بعض صور هذه الجدلية في قصائده وتأثيرها على المتلقي من خلال التطرق إلى:

1 – الحياة والموت .

2 – استعارات المرأة .

3 –الاغتراب .

1–1 الحياة و الموت :

شغلت هذه الظاهرة الشعراء المحدثين وأخذت الحيِّز الكبير من قصائدهم ، و**"محمود درويش"** بحكم المآسي التي مرّ ولا يزال يمرُّ بها شعبه فقد شكّلت هذه الظاهرة الاستثناء في شعره « لاشكَّ أن **درويش** قد انشغل بظاهرة الموت ، ودليل ذلك تكرارُ العبارات أو المفردات التي تدل عليه مثل :(موت ، قبر ، جنازة ، أشلاء ، قتلى موتى ...) ، وذلك في العديد من قصائده ، لذا تعددت صور الموت لديه ، إذ كتب عنه بصور متنوعة ، ولم تكن

[1]– سيجمند فرويد ، الأنا والهو ، تر محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط4 ، 1982 ، صص 39–40.

[2]– كارل غوستاف يونغ ، جدلية الأنا واللاوعي، تر نبيل محسن ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط1 ، 1997 ،ص 55.

له معه تجربة ذاتية تجعله يفكر فيه بصورة شخصية »[1] .فالشاعر يعطي للموت أبعادا أخرى غير النهاية والمأساة التي تعوَّد عليها الفلسطيني ،فهو يحاول أن يرتقي بمنزلة الفلسطيني لأن يكون له شرف منازلة وتحدِّي الموت ليحقق البقاء وتحقيق الأحلام يقول له "**درويش**" :

وأُريدُ أنْ أحيَا...
فلِي عَملُ علىَ ظهرِ السفينةِ. لاَ
لأنقذَ طائرًا منْ جوعنَا أو منْ
دُوارِ البحرِ، بلْ لأشَاهِدَ الطُوفانَ
عَنْ كثبٍ: وماذَا بعدُ ؟ ماذَا
يَفعلُ الناجونَ بالأرضِ العتيقةِ؟
هلْ يُعيدونَ الحكايةَ؟ مَا البدايةُ؟
ما النهايةُ؟ لمْ يعدْ أحدٌ منَ
الموتَى ليخبرنَا الحقيقة.../
أيُّهَا الموتُ انتظرنِي خارجَ الأرضِ،
انتظرنِي في بلادكَ، ريثمَا أُنهي
حديثًا عابرًا معَ ما تبقَّى منْ حياتِي[2]

يبتدئ "**درويش**" هذه الأبيات بالفعل المضارع المقترن بضمير المتكلم (أريدُ) الذي يدلُّ على العزم والإرادة والقوة والرغبة والاستمرارية في فعل البقاء من أجل تحقيق الأحلام وإتمام الأعمال ، "فالأنا الدرويشية" يُنادي الآخر" الذي هو الموت ويخاطبه ويأمره بأن يبقى بعيدا وينأى عن ساحته لأنه يتشبّث بالحياة (أريد أن أحيا) إنَّ حضور الفعل المضارع واقترانه بضمير المتكلم تكرّر في هذه الأبيات (أريد ، أنقذ ، أشاهد ، أنهي) دلالة على إصرار الشاعر على الحياة ، فالأهداف التي يريد تحقيقها والأعمال التي يُريد أن ينجزها تزيده قوة وعزيمة على مصارعة الموت .

انتقل الشاعر في بداية هذه الأبيات بفعل الأمر الطلبي ليصل إلى فعل الأمر الإلزامي (انتظرني خارج الأرض ، انتظرني في بلادك ، مع ما تبقى من حياتي) فهو الآن يُلزم الموت بعد أن طلب منه أن يمهله وقتا لكي يُنهي أعماله ،هاهو الآن يلزمه بالطاعة والخضوع بالانتظار ويُحدد له المكان ،هذه الثنائية بين الموت والحياة والمكان والزمان توضِّح مدى ثبات الشاعر وعزمه على المقاومة والصمود ، وهذا هو حال الفلسطيني ،فرغم ما سُلِّط عليه من التشريد والقمع والتجويع إلاّ أنَّه ثابت و صامد و موقنٌ بتحقيق أهدافه وإنجاز وإتمام أعماله وأخذ

[1]– طارق علي أحمد الصيرفي ، التناص الذاتي في نص (في حضرة الغياب) للشاعر محمود درويش ، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس ، فلسطين ، 2011 ،ص 164 .

[2]– محمود درويش، الجدارية ، رياض الريس للنشر، بيروت ، ط2 ، 2001 ، ص21 .

حريته ، وهذا رغم تسلُّط العدو وجبروته وكأنَّ الموت هو العدو ،ورغم هذا ومع إصرار الشاعر على تحقيق أهدافه فإنّ الموت في نهاية المطاف خضع لرغبة الشاعر ،وفهم رسالته واقتنع بنبل الأعمال التي يريد إنجازها والأهداف التي يريد تحقيقها ، فالفلسطيني له إرادة ومعروف بالتحدي والصمود ولهذا صوَّر الشاعر هذه الإرادة والعزيمة والتي تستطيع أن تغلب وتهزم حتى الموت أليس هو القائل :

هَزَمَتْكَ يَا مَوتُ الفُنونِ جميعُهَا.
هَزَمَتْكَ يا مَوتُ الأغانِي في بلادِ
الرَافدينِ. مِسلَّةَ المصريِّ ، مَقبرةُ الفَراعِنة،
الُنقوشُ علىَ حِجارةِ معبدٍ هَزَمتكَ
وانتصَرتْ، وأفلَتَ منْ كمائِنك
الخُلودُ...
فَاصنعْ بنَا، واصنعْ بنفسكَ ما تريدُ
وأنَا أريدُ، أريدُ أنْ أحيَا...[1]

يصلُ "**درويش**" في نهاية هذا الصراع إلى الانتصار على الموت ، فرغم الكمائن ورغم الجبروت والتسلط إلا أنه في النهاية وصل إلى الخلود ، صوَّر الشاعر هذا الصراع بينه وبين الموت بلغة قوية ابتدأها بالأفعال الماضية للدلالة على التشبث بالماضي (هَزمتْك) الماضي الدال على الاستمرارية والمواصلة فهذه الهزيمة ليست مؤقتة بل مستمرة مع كل محاولة جديدة ، وأخَّر الشاعر أسلوب النداء (يا موت) للدلالة على السيطرة والقوة وليُبيِّن عِظم الانتصار ويُقلّل من شأن المهزوم ،ويُؤكّد الشاعر الهزيمة بقوله (انتصرتْ ، أَفلتَ ، الخلود) فكان يكفي فقط قوله في بداية الأبيات (هَزَمتْك) حتى يتيقن المتلقي بأن الشاعر انتصر ،لكنه أراد أن يفرض سطوته على الموت ويُؤكد انتصاره ،فأورد هذه المصطلحات .

يتأكد ذلك عندما نعود إلى بنية الفعل الأول (انتصرت)فقد جاء الفعل ماضي (انتصر) المرتبط بتاء التأنيث وهذا يدل دلالة واضحة على حنين الشاعر إلى الماضي المجيد المليء بالانتصارات التي خلدها التاريخ وكتبها في صفحاته بماء الذهب وتوارثها الأجيال جيلا عن جيل ثم أردفها بالفعل (أفلت) فهو لم يكتف بالفعل الأول الذي يدل على الاستمرارية في الحاضر بل أراد أن يقطع الشك باليقين ،لينتهي المقطع بالتكرار الذي يدل على التأكيد والتواصل والمواصلة ، مواصلة الحياة فهو متشبث بها ،عازم على مواصلتها مهما كانت الظروف ،فهو يبدأ قصيدته بالموت ويُنهيها بالحياة (موت، أحيا) هذه الثنائية المتضادة تفرض على المتلقي التفاؤل والتطلع إلى غدٍ أفضل ومُشرق ،فالموت والدهر والمكان من بين أهم الظواهر التي شكّلت ولا زالت تُشكِّل هواجس للإنسان

[1]- محمود درويش، الجدارية ، ص25.

يحاول أن يتمرّد عليها ويصارعها فلا يستطيع لذلك سبيلا ،إنَّ "**درويش**" عاش مرارة الهجرة القهرية فظهر هذا الحزن والتوتر جليا في قصائده يقول **محمود درويش**:

((مَاذَا فعلتَ، هناكَ ،في الدنيَا؟))[...]
لاَ شيءَ يُوجِعنِي علىَ بابِ القيامةِ.
لاَ الزمانُ ولا العواطفُ، لاَ
أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياءِ أوْ ثِقَلِ
الهَواجسِ . لمْ أجدْ أحدًا لأسألَ:
أينَ ((أيْني))الآنَ؟ أينَ مدينةُ
الموتىَ، وأينَ أنَا ؟ فلاَ عدمٌ
هُنَا في اللاّ هنَا ..."في اللازمان"،
ولاَ وُجُودُ [1]

يتضح لنا من خلال هذه الأبيات بحث الشاعر عن الماضي المرير الذي عاشه من تشريد ومظاهر العنف حتى أضحى لا شيء يُوجعه ، فاختلطت عنده الآلام بالآمال وتمازجت الأحاسيس بالأوجاع ،ففي لحظة تتلاشى ذاكرته وينتهي زمانه ويذهب مكانه يتساءل ويُكرّر التساؤل (ماذا فعلت؟ أين أناي ؟ أين أنا؟) ليصل بعد استرجاع ذكريات مُرَّة وعصيبة إلى إجابة فلسفية أقرب منها إلى الحقيقة وكأنه يريد الإفلات والهروب من ذاته (في اللازمان) و(لا وجود) يتحرر من كل قيود الزمان والمكان ، نلاحظ أنَّ إيقاع القصيدة يزداد حدة (منحى تصاعديا) وكأنَّ الشاعر يعيش حالة من التوتر والترقب وهو يُكرّر الأسئلة ولا يجدُ من يجيبه .

ذِكْرُ الشاعر (للمدينة)التي هي رمز الفوضى والتوتر وعدم الاستقرار ، دلالة على الحالة النفسية المضطربة التي يعيشها ومصطلح المدينة وذِكرِه وكثرة تداوله في الشعر هي من سمات الشعر المعاصر ،وهذا راجع إلى ما يشعر به الشاعر المعاصر من مظاهر الوحدة والحزن والكآبة من هذا المكان إذ أنَّ «أول مظهر من مظاهر معاناة الشاعر لحياة المدينة يتمثل في شعوره بالوحدة فيها وربما ارتبط هذا الشعور بالتجربة العاطفية للشاعر ،حيث يتَّحد هذا الشعور حين يفقدُ الشاعر من يحب ،فعند ذاك يتمثل هذا الشعور بالوحدة قويا ، رغم زحمة المدينة بالناس وبالأشياء. فما لم تربط بين الإنسان والآخر عاطفة حب تصبح المدينة وكأن ليس بها إنسان ،وتضيق رغم اتساعها »[2].أيضا نجد تكرار (لا النافية) (لا شيء ،لا الزمان ،لا العواطف ،لا أحس ،لا عدم ،لا هنا ،لا زمان لا وجود) يصل "**محمود درويش**" إلى مرحلة لا علم ،لا معرفة و كأنه ضائع يبحث عن ذاته في ماضيه بحيث يبدأ النفي ب (لا شيء) وينهيه ب(لا وجود) .

[1]- محمود درويش، الجدارية ، ص2.
[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص334.

1-2 استعـــارات المــرأة:

كثيرا ما نجد الشاعر "**محمود درويش**" يُعطي المرأة رمزا للأرض والزرع والوطن فالحبيبة والعشيقة والأم هي فلسطين ، فالشاعر مازج بين صورة المرأة والآخر لكنه أعطاها بُعدا فلسفيا ورموزا إيحائية ، فثنائية المرأة والأرض أو الحبيبة والوطن هي مصدر شعرية "**درويش**" وأساس خطاباته ، فكثيرا ما تجده يخاطب الآخر وهي الأنثى ويعطيها طابع القداسة والتعظيم ،فالمرأة عند "**درويش**" مقدسة والحب شيء مقدّس ،ولهذا جعل للمرأة صورة تمويهية يخاطب من خلالها الوطن ، فالوطن رمز للحب والدفء والحنان وهذه القيم لا توجد في إنسان إلا المرأة ،"**فدرويش**" خاطب القيم الإنسانية الموجودة في المرأة تقديسا وتشريفا لها وإعلاء لمكانتها وقيمتها ،أن جعلها رمزا للوطن الذي يمثل كل شيء للشاعر، حيث يُناجي الشاعر المحبوبة / الأرض ثم يرسم لها صورة تجسّدها في امرأة تستوجب الشوق والحزن عليها بقوله:

يَا امرأة وَضعتْ ساحلَ البحرِ الأبيضِ المتوسِّط في
حُضنِها.. وبسَاتين آسيَا على كتفيْها.. وكلَّ
السّلاسِل في قلْبها.[1]

يبتدئ الشاعر هذا المقطع بالنداء "يا" ف" الأنا " الشاعر ينادي الآخر المرأة (الوطن) ويعطيها بعدا أسطوريا من خلال تصويره للمكانة التي تحتلها فلسطين في الرقعة الجغرافية ، فنجده يُصوِّر جسم المرأة (الحضن الكتفين ، القلب) و"**درويش**" ركَّز على ذكر هذه الأطراف لما لها من أهمية في الجسد وأيضا لما تحويه من حنان وعاطفة وصبر وتحمِل دلالة على أنَّ فلسطين الحب والحنان والصبر والمحبة والهوية ، استعمل الشاعر في هذا المقطع الفعل الماضي (وضعتْ) المقترن بتاء التأنيث الساكنة الدال على الوجود والاستمرارية ،أيضا المرأة عند "**درويش**" هي "الأمّ" أغلى إنسانة في الوجود يقول **درويش** :

تركتُ وجهي على مناديل أمّي
وحملتُ الجبال في ذاكرتي
ورحَلْت..
كانت المدينة تكسر أبوابها
وتتكاثر فوق سطوح السُّفن [2]

إنَّ عاطفة الشاعر اتجاه أمّه فياضة وحبه لها يظهر كبير فهي حياته وحبه وعواطفه ، كيانه ووجوده ، فهو يحنُّ إلى الذكريات الجميلة التي قضاها في حضن أمه حيث كان ينعم بدفئها وحنانها ، تلك الذكريات التي هي راسخة في وجدان الشاعر ، فعاطفة الشاعر اتجاه أمه واشتياقه لها يكاد يقتله لأنه في غاية الشوق لرؤيتها والارتماء

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى 2، رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت ،ط1 ، 2005 ،ص 16.
[2]- المصدر نفسه ، ص25.

في حضنها ،« من أجلها كتب أجمل الأشعار ، فصارت بلاده وأُمُّهُ شيئا واحداً ومُوَحَّدًا في شعره ، ويوظف ضمير المخاطب وأسلوب الأمر في خطابه ل(أناه) [...]أمُّكَ هي أُمُّكَ ببياضها وشعرها الطّويل ولسانها الذي يجرح المبرد موسوعة التفاصيل ، ورواية المقارنات الطويلة بين الماضي والحاضر »[1]. فكثيرا ما تختلط المشاعر والأحاسيس عند الشاعر بين أمه البيولوجية وأمه فلسطين ، فالحنين إليهما والشوق إلى لقائهما غاية ما يتمناه الشاعر ، فقد كبُر بعيدا عن أمه بسبب الغربة والمنفى والسجن ولكنه لن ينسى فضلها عليه مثلما لن ينسى فضل فلسطين عليه يقول الشاعر :

« لم أَكبرْ على يَدِها
كَمَا شئنا: أنا وهيَ ، افترقنا عند مُنْحَدَرِ
الرُّخَام ...ولَوَّحت سُحُبٌ لنا

تكرر حديثه عن الابتعاد عن حضن أمه ليكبر بعيداً عنها ، ونلاحظ أنهما كانا يريدان أن يبقيا معًا ولكن الظروف قد فرقتهما عن بعضهما»[2].إن هذا الفراق هو فراق مسافات فقط ، بينما الحب بينهما والشوق إلى بعضهما لم ولن يتغير ،مهما كانت الظروف والأزمات فإن حبه سيبقى خالدا لأرضه ووطنه فلسطين .

1-2-1 المرأة / الوطن والأرض: احتلت المرأة الحيِّز الكبير في قصائد **درويش** ، فلها مكانة كبيرة في نفسه ، والشاعر أراد أن يحاكي هذا الحب من خلال تصويره للمرأة وإعطائها رموزا « في تجربة حب الوطن كثيرا ما يختلط الأمر على المتلقي أثناء تعامله مع التصوف بحيث لا يستطيع أن يُفرق بين المحبوبة والوطن فالحديث ظاهريا يتجه نحو المرأة: (حبيبتي تنهض من نومها ، أحبك أو لا أحبك ، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق.ولكن ما إن تتعمق الدلالة جيدا وتصل بين مكونات الصياغة حتى ترسوا على قاعدة صلبة هي حب الوطن ، وتصبح المحبوبة في أغلب قصائده هي الوطن فلسطين ، ففلسطين بالنسبة له هي أمه ومحبوبته وأخته ومعشوقته ، هي كل شيء في حياته لذلك لقب بمجنون التراب ، شاعر الأرض المحتلة ، عاشق من فلسطين شاعر الثورة .فعملية التمازج بين المرأة والوطن هي ظاهرة بارزة عند الشعراء المحدثين ،لكن **درويش** عمّق من عملية التمازج وبلغ ذروتها حتى درجة التوحدّ.

الأَرضُ أمْ أنتَ عندِي أمْ أنتمَا توأمانِ
منْ مدَّ للشمسِ زندِي؟ الأرضِ، أمْ مقلتانِ
سيانَ سيانَ
إذا خسرتُ الصديقةَ فقدتُ طعمَ السنابلْ
وإنْ فقدتُ الحديقةَ ضيّعتُ عطرَ الجدائلْ

[1]- طارق علي أحمد الصيرفي ، التناص الذاتي في نص (في حضرة الغياب) للشاعر محمود درويش ، ص40 .
[2]- المرجع نفسه ، ص43 .

وضاعَ حلمُ الحقيقةِ »[1].

استطاع الشاعر ببراعته الشعرية من أن يوصل للمتلقي ويصور له كل هذا الحب الكبير الذي يحمله للوطن في صورة شعرية رائعة بحيث مزج وزاوج بين حب الأم الطبيعي والبيولوجي ،وبين حب الوطن ،بحيث جعله شيئا واحدا « لقد ربط درويش بين المرأة والأرض ، من خلال مقدرة شعرية مبدعة ، قلما نجدها في (عتيد) شاعر آخر . فأصبحت من خلالها القصيدة تدخل قارئها على قيمة الشاعر فيها ، لأنها غادرت البداهة والارتجال والتحقت بالبحث الصبور الصارم ،عند صدمة اللغة ودهشتها»[2]. فاحتضان المرأة للرجل بحنانها ورقتها وصبرها وصمودها هي ملازم موضوعي لحنان ورقة ودفئ الوطن ،فهذه المزاوجة بين المرأة والأرض هي نتيجة تشابه الصفات ، وكثيرا ما يطلق الشاعر اسم الأنثى رمزا لحبه وتعلقه بالحبيبة فلسطين .يعطي الشاعر لمعنى الأرض في كثير من قصائده معنى أوسع وأشمل من مجرد الرقعة الجغرافية فهو يريد بها التاريخ ، الهوية ، الانتماء الذي يريد المحتل طمسه ومحوه بمختلف الوسائل ، فهو يحارب من أجل الحفاظ على المكتسبات ، الدين ، اللغة ، الوطن « هذه القراءة للأرض تسمح بسلسلة من التماهيات ، وتتيح معالجات مجازيّة ، أو تبادلات كنائيّة عديدة بين عاشق الأرض وجسدها نفسه [...]وطني ليس حقيبة/وأنا لستُ مسافرْ / إنني العاشق والأرض حبيبةْ" .

لكن الأرض لا تشكل هنا مسرحًا للشّوق بسيطاً ، بل نراها خاضعة لعنف تأويليّ ، أو تحريفيّ ، ولمحاولة دائبة لمصادرة تاريخها»[3].استطاع الشاعر أن يحيل المتلقي إلى المعاني الخفية والجوهرية لمعنى الأرض ، والتي يحاول العدو طمسها وتحريفها ،ولطالما لوّن الشاعر هذه اللفظة بالرموز ،فتراه مرة يعطيها رمز الأم ، أو الحياة ، أو مقبرة الغزاة ، أو عنبر ، أو سكّر وغيرها من المسميات « الأرض هي مسرح الصراع بين روايتين متقابلتين . وفي الشعر الفلسطيني هي موتيف عام يبيّن أهمية التشبّث بها والحفاظ عليها . تمتزج الأنا بالأرض[...] والأرض عند **درويش** لا تقتصر على البعد المادي بل هي كينونة حياة تأبى الانفصال عن الوعي بحريتها . والأرض هي الأم والحياة والبلاد، وكذلك هي مقبرة الغزاة »[4]. هذا العشق الكبير لمفهوم الأرض ترجمه الشاعر على شكل رموز لأنها وحدها الكفيلة بتفريغ كل تلك الشحنات والمشاعر والأحاسيس التي يشعر بها اتجاه أرضه ووطنه.

1-2-2 المرأة الحبيبة والشاعر العاشق:

حفلت المرأة الأنثى بمكانة كبيرة في قصائد "**درويش**" ، وكثيرا ما يلوّن الشاعر قصائده بالرموز ،فيطلق اسم المرأة سواء كانت أُمًّا أو أختا أو حبيبة أو صديقة ، ويريد بها فلسطين « تحضر فلسطين في شكل أنثى ويحضر الشاعر في شكل عاشق . والأنثى كما ينبغي أن تكون :بيّارة خضراء وحديقة عذراء وفيّة كالقمح وكلامها

[1]- المرأة في شعر محمود درويش-فتحية إبراهيم صرصور، نقلا عن مؤسسة محمود درويش.

[2]- محمد عبد الهادي ، تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش ، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2009 ، ص7 .

[3]- كاظم جهاد ، محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة ، مجلة دراسات ، العدد 03 ، ص 88 .

[4]- حسين حمزة ، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ط1 ، 2012، ص60 .

أغنية ، والعاشق على صورة معشوقة جديرة بالفداء »[1]. إننا نجد أنَّ صورة المرأة تطورتْ في شعر **درويش** وأخذت منحى تصاعديا ،فصورة المرأة في بدايات تجربته الشعرية تختلف اختلافا كبيرا وشاسعا على صورتها في مراحل تجربته اللاحقة ،بل إننا نجد الشاعر صوّر المرأة وأعطاها أبعادا أسطورية ،ونستطيع أن نتميز هذا التطور الإيحائي في لغة الشاعر وهو يُعطي المرأة الحبيبة بُعدا رمزيا من خلال قصيدته "شتاء ريتا "القصيدة التي صور من خلالها كيد النساء ،والمتمثل في وقوعه في حب فتاة يهودية والتي حاولت بكل الوسائل إغواء الشاعر وإلهائه عن حبه الأكبر لوطنه والدفاع عن قضيته ، إذ يقول:

ريتَا تُرتِّبُ لَيْل غُرفَتِنَا : قليلُ
هَذَا النَّبيذُ،
وهَذهِ الأَزهَارُ أَكبَرُ مِن سَرِيرِي
فَافْتحْ لها الشُّباكَ كَي يَتَعطَّر اللَّيلُ الجَمِيلُ
ضَعْ، هَهُنا ،قمرًا على الكُرسِيِّ،ضَعْ
فَوْقَ ،البُحيرةَ،حَوْلَ مِنْديلِي ليرْتفعَ النَّخيلُ
أَعْلَى وأَعْلَى، [2]

يُقدِّم الشاعر للآخر صورة حول تفاصيل اللقاء فتطرق إلى عنصر الوقت (الليل) وظلمته وهذا يُوحي للمتلقي ويعطيه صورة للمشهد الفلسطيني وما يعيشه من ظلام دامس وما يفرضه عليه الصهيوني من فقر وجوع وتخويف ،وحضور النبيذ الذي هو علامة لمحاولة الصهيوني لتضليل الفلسطينيين وإغوائهم لكي يتخلوا عن قضيتهم. إنَّ هذه الرموز التي وظَّفها الشاعر والتي يُحاول من خلالها استنطاق المتلقي واستثارته للربط بين الحقائق والرموز للوصول إلى المعنى الخفي. « فالحبَّ الجسدي عند **أدونيس** -كما هو عند السرياليين- "يختصر كلَّ عجائب الكون وكلّ قوى الوعي وكل اهتزازات الشعور"،وهو الذي يُمكن المحب من مبارحة ذاته والخروج من الحب النرجسي»[3]. إنَّ الشاعر يُعطي للمرأة (ريتا) دورها الأنثوي (ترتيب الغرفة)(تهيئة السرير) (تحضِّر الأزهار) لتخلق جوًّا رومانسيا وتجعل منها ليلة لا تُنسى ،وحتى تنال هي والأجواء التي حضّرتها إعجاب عاشقها (الشاعر) يواصل الشاعر العاشق تصويره لتفاصيل اللقاء الذي جمعه مع ريتا التي هي المعادل الموضوعي والفني للحلم الصهيوني المتطلّع إلى إسكات الفلسطيني ومسح ذاكرته بمحاولة إغرائه وإغوائه بكل المغريات حتى يبقى الفلسطيني أسير الشهوات ويبتعد عن المطالبة بحقوقه ،مثلما فعل إبليس تماما بسيدنا "**آدم وحواء**" عليهما السلام بإغوائهما وإخراجهما من الجنة يقول **درويش** :

أَتَأخذنِي مَعكَ؟

[1]- فيصل درّاج ، ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش، مجلة دراسات ، العدد 2 ،ص56

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت ،ط1 ، 2005 ، ص 333.

[3]- إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1978 ، ص150.

فَأَكونَ خاتَم قلْبِكَ الحَافِي،أتأْخُذنِي مَعَكْ
فَأكونَ ثوْبكَ في بلاَدٍ أَنجبتْكَ... لِتصْرَعَكْ
وَأَكونَ تابوتًا من النّعناعِ ،يحملُ مَصْرَعكْ
وتكُونَ لي حيّاً ومَيتًا،
ضَاعَ يَا ريتا الدّليلُ
والحبُّ مِثْلُ الموْتِ وَعدٌ لا يُرَدُّ...ولا يَزولُ[1]

ابتدأ الشاعر هذه الأبيات بتساؤلات الغرض منها الطلب والترجي والاستعطاف(أتأخذني معك؟) اختلط فيها الحب بالنار والحياة بالموت والصراع مع البقاء ،«فالحب كالشعر ،كلاهما يولد بلا حنان، وكلاهما قهّار، هذا حين نتأملهما بمعزل عن الموت: أي حين نقبل على الحياة ،رغم ما فيها من رُعب وسأم »[2] .كل هذه التناقضات تُحيل المتلقي إلى مجموعة من التساؤلات : «ويتساءل المرء هنا : كيف يمكن أن يتحوَّل الثوبُ الذي يستر الإنسان ويحميه، من غطاء للستر إلى سبب للقتل ؟ وكيف يتحوّل النعناعُ ، بما هو رمز للحياة ،ويتّصف بالنعومة والرِّقَّة إلى تابوت يحمل جُثة المقتول؟ وباختصار كيف تتحول أشياء الحياة إلى رموز للموت؟»[3]. أعطى الشاعر نظرته المختلطة بكثير من الأبعاد السياسية والاجتماعية لعلاقته بالجنس الآخر .إنَّ الثقافة العصرية تفرض على الشاعر توظيف عنصر المرأة في شعره إذ هي المكمِّل لشخصية الرجل ، وكما أنّ اللغة هي لسان حال النص ، فالمرأة هي القصة الأكثر عذوبة وحلاوة في القصيدة وأكثر جذبا وألذُّ طربا .

إنَّ هذه الصورة ازدادت وضوحا والعلاقة تمتنا بالجنس الآخر من خلال ديوانه "حبيبتي تنهض من نومها "حيث يقول الشاعر:

حَبيبتِي تَنهَضُ منْ نَومهَا
طُفولَتي تَأخذ ، في كفِّها،
زينتها مِن كُل شيء...
ولاَ-
تَنمُو معَ الرِّيح سِوى الذَّاكِره[4]

ذكر الشاعر في بداية هذه الأبيات حبيبته وهي تنهض من نومها مشيرا إلى الزمان (الصباح الباكر) الذي هو رمز النشاط والعطاء والتجديد ، فيستحضر في هذه الأبيات الآخر من خلال إعطائه صورة للأمل لترقب صباح جديد مليء بالنشاط والقوة والعزم بعد ليل طويل مُظلم. إنَّ هذا التماثل والتجانس والاتحاد لصور المرأة

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3، صص 336-337.
[2]- إحسان عباس، المرجع السابق ، ص147.
[3]- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة :التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع،الأردن، 1998، ص 83.
[4]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1، رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت ،ط1 ، 2005 ، ص 325.

في شعر "**محمود درويش**" أعطى قصائده بُعدا جماليا وفنيا وساهم في إعطاء معاني شعره دلالات مولدة. إنَّ « هذا الاتحاد عند **محمود درويش** هو سرُّ شعره، إلا أنَّه اتحاد من نوع آخر ،إنَّه وحدة الشاعر والأم والحبيبة والأرض في نطاق واحد ،دون انفصال. وإذا لم يغدُ هذا الاتحاد في شعر محمود مفهوما بحدوده المميزة ظنَّ القارئ إنَّه قائم على التلاعب بلفظة "الحبيبة " والألغاز بها للتمويه »[1]. استطاع الشاعر بتوظيفه لهذه الرموز من أن يعطي لشعره لمسة فنية وجمالية ساهمت بشكل كبير في إعطاء أعماله بعدا أكثر اتساعا وشمولية وجمالية.

إنَّ البراعة الفنية للشاعر ساهمت في إعطاء قصائده لمسة جمالية وفنية من خلال استخدامه للرموز وتوظيفها توظيفا منسجما في محاولة منه لتمويه المتلقي «فقد يذكر **محمود** أسماء واقعية لحبيبات ،ولكن هذا يجب ألا يصرفنا عن رؤية المعنى الكلي الذي يرمي إليه ،سواء أكان تعبيره–حسب قوله: باللغة الصافية أو اللغة الدامية أو اللغة النائمة أو اللغة الضائعة فإن " المعبودة " واحدة لا تتغير ،ابتداء من بطاقة التشريد حتى كل محاولة للعثور على الهوية، تلك الهوية التي لن تتحقق دون الوطن:"

لمْ أجِدْ في الشَّجرِ
خُضْرتَهَا
فَتّشتُ عنهَا السُّجونُ
فَلمْ أجدْ إلا فتانَ القمرِ
فتّشتُ جِلدِي ، لمْ أجدْ نبضهَا
ولَمْ أجدهَا في هَديرِ السُّكُونِ
ولَمْ أجِدهَا في لغاتِ البَشرِ»[2].

إن هذه الاستمرارية وبوتيرة متوازية في هذا الحب منذ بداياته الشعرية الأولى يبرهن صدق الشاعر وإخلاصه في هذا الحب ، فقد بذل كل ما بوسعه في سبيل فلسطين ،فقد تخلّى عن كلّ شيء في سبيلها.

1–3 الاغتـــــراب :

اختلط حب فلسطين بدم "**محمود درويش**" وبروحه وكيانه ، وتغلغل هذا الحب في أعماق نفسه وبقي الشاعر وفيّاً لهذا الحب ،رغم مرور الأزمنة ورغم الغياب الطويل عن الوطن وعن الأهل والأحبة «يحمل في دمه تراب الأرض وتتشجر في أعضائه القرى ، ويحمل معه يقين الانتصار مردداً : " كان ما سوف يكون" ، فالأصل ثابت وإن تطاول عليه فساد الأزمنة ، يقول في " **أحمد الزعتر**" :

وأنا البلاد وقد أتت
وتقمصتني

[1]– إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص 151.
[2]– المرجع نفسه ، ص 151.

وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد»[1].

فالشاعر يدفعه هذا الحبّ الهائل للوطن إلى يقين الانتصار ورغم الألم إلا أنه يحمل آمال العودة إلى حضن الوطن وإلى حضن أمه ولقاء الأهل والأحبة والأصدقاء ،فحلم العودة يأسر وجدان الشاعر ويخامر روحه .

إنَّ مما لاشك فيه أنَّ الشاعر عاش منذ طفولته كباقي الفلسطينيين ،التشريد والطرد من الديار فقد اغتُصبت أرض الفلسطينيين وفرض عليهم الهجرة والبُعد عن الوطن ، و"**درويش**" عاش حياة صعبة وهو بعيد كل البعد عن حبيبته فلسطين ،ولكنه بقي وفيّا بقلبه وعقله ووجدانه لأرضه وشعبه وقضيته. إنَّ الشاعر استوحشه الحنين والشوق إلى أرضه وآلمه الفراق وهو في جُلّ قصائده يستحضر الأنا والآخر (فلسطين) ويُمنِّيها بحُلم الرجوع يقول **درويش**:

أَحِنُّ إلى خُبزِ أمِّي
وَقَهوةِ أمِّي
ولمسَةِ أمِّي..
وتَكبُرُ فيَّ الطفولةُ
يوماً علىَ صَدرِ يومِ
وأعشَقُ عُمْرِي لأنِّي
إذا مِتُّ
أخْجلُ منْ دمعِ أُمِّي!
خذيني ، إذا عدتُ يوماً
وشاحاً لهُدْبِكْ[2]

إنَّ الشاعر يعيش حالة من التوتر والاضطراب ، وهذه الحالة طبيعية بحكم بُعده عن وطنه وأهله وأمِّه ورغم هذا الألم إلا أنَّ هناك أمل وحلم بالرجوع والعودة إلى الوطن، في رسالة منه إلى الآخر (المتلقي) بعدم اليأس والصبر والصمود ،وهذه ميزة في أشعار "**درويش**" ،فلطالما قرن الألم بالأمل والتطلع إلى غَدٍ مُشرق ، وهذا ما يدفع أنا الشاعر إلى محاكاة هذا الحلم لإخماد نار الوحشة. إنَّ الشاعر "**محمود درويش**" عاش حياة صعبة «يقول شاكر النابلسي عن طفولة **درويش** :" كانت طفولة **محمود درويش** معذَّبة جدًّا ، شأنه في ذلك شأن أيّ فلسطينيّ من الطبقة الفقيرة . فمحمود كفلاح من عائلة صغيرة ، لم يكن ينتمي إلى الطبقة الوسطى كما هو الآن وإنما كان ينتمي إلى الطبقة الفقيرة»[3]. هذه الأوضاع المأساوية لاشك أنها أثرت في تجربته الشعرية ،وبقيت معاناة الطفولة ظاهرة في شعر **درويش**، إذْ أنَّنا نلمس الشاعر كثيرا ما يحنُّ إلى زمان الطفولة ويتذكره بكل معاناةٍ و ألمٍ .

[1]- فيصل درّاج ، ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش، مجلة دراسات ، العدد 2 ،ص61 .

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1، ص106.

[3]- طارق علي أحمد الصيرفي ، التناص الذاتي في نص (في حضرة الغياب) للشاعر محمود درويش ، ص19.

يبدأ الشاعر قصيدته بالفعل المضارع (أحِنُّ) المسند إلى ضمير المتكلم ،في دلالة إيحائية للمتلقي للألم الذي يعيشه والغربة والوحشة التي يُعاني منها وهو بعيد عن أهله وأصحابه وذويه . إنَّ الإنسان مهما ابتعد ومهما كبُر وبلغ من العلم إلا أنه يبقى دائم الاتصال بموطنه الأصلي وبالأرض التي وُلد وترعرع وكبر فيها ،إنها كلمة الوطن ، إنَّ الأنا الدرويشية يستثير المتلقي ويستحضر كل عواطفه ومشاعره ليستجمعها ويشعر بما يشعر به الشاعر في رسالة منه إلى الآخر لكي يُحسَّ ويتيقن بأن الوطن أعزُّ ما يملكه الإنسان ، فالوطن رمز الاستقرار والحنان والعطف والحب ، فالحنين كلمة مشبعة بمعنى العطف والاشتياق والحب ،وأيضا في المقابل دلالة على الفراغ الذي يشعر به الشاعر وهو بعيد عن أمه ووطنه.

"**درويش**" أيضا ذكر بعض الأمور والأشياء والمواقف التي عاشها مع أهله وذاقها بين أحبته فمن الأشياء المادية المجردة(خبز أمي ، قهوة أمي، لمسة أمي) فالخبز والقهوة هي دليل الأصالة والبساطة ،إلى ذكر الأمور المحسوسة (لمسة أمي) الحنان والدفء الذي يكتنف الإنسان وهو آمن بين أحضان عائلته وفي وطنه يكفيه هذا عن كل شيء ، « إن الحديث عن الأم بهذا الشكل هو حنين إلى الوطن ، وأيام الصبا الحلوة التي قضاها في ربوعه والأم هنا رمز الصبر والعطاء والديمومة والحنان الفياض ، وهي تمثل في نظر الشاعر الوطن المسلوب الجريح »[1]. إنَّ تكرار لفظ (أمي) تقريبا في كل الأبيات بإيقاع تصاعدي ونغمة حزينة مؤثرة ، محاولة من الشاعر نسج موقفٍ درامي حزينٍ وكئيب ، ليستشعر المتلقي (الأنا) (الآخر) ويستثيره ويستعطفه في رسالة ذات بعدين البعد الأول : أن يستشعر المتلقي ما يعانيه الفلسطيني من غُربة ومرارة ووحشة وألم ، فالغربة والبعد عن الأهل أصعب إلى قلب الإنسان من أي شيء آخر والبعد الثاني : بُعد إيحائي ليستشعر المتلقي عظم نعمة الوطن والأمن والاستقرار.

1-3-1 قضيــة العــودة :

إنَّ حلم الرجوع إلى الوطن ومعانقة الأهل والأصحاب والتنعُّم بحنان ودفئ العائلة هو حلم الفلسطينيين والشاعر في محاكاته للأنا الآخر وما يشعر به يقول **درويش**:

خُذيني ،إذَا عُدتُ يومًا
وِشَاحًا لهُدْبِكْ
وغَطِّي عِظَامِي بعُشبٍ[...]
ضَعيني،إذا مَا رجعتُ
وَقُوداً بتنُّورِ نارِكْ..
وحَبل غَسيلٍ على سطحِ دارك
لأنِّي فَقدتُ الوُقُوفَ
بِدونِ صَلاةِ نهارك

[1]- محمد عبد الهادي ، تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش ، ص6 .

هَرِمْتُ،فرُدّي نجومَ الطفولةِ
حتّى أُشارِكْ
صِغارَ العصافيرِ
دَربَ الرّجوعِ ...
لعُشِّ انتظارِكَ[1]

إنَّ الشاعر يستشعر أناه ويستحضر الآخر من خلال ثنائية الاشتراك فيتحقَّق حُلم العودة إلى الوطن الحبيب ، فالإنسان (يؤكد الشاعر) بلا وطن هو بلا هوية وبلا ذات وبلا وجود يقول:

مَا قِيمةُ الإنسَانِ
بِلاَ وطَنْ
بِلاَ عَلَمْ
ودُونمَا عُنوانْ
مَا قِيمَةُ الإنسَانْ؟[2]

فالوطن يحتويهم بحنانه ودفئه ويحقق لهم الأمن والسلام والطمأنينة ، ابتدأ الشاعر هذا المقطع بفعل الأمر (خذيني) وقد أكثر من استعماله في هذا المقطع (خذيني، غطي، ضعيني، فردّي) الأمر الدال على الترجي والتمني فهو مُستعد للتضحية بكل شيء من أجل تحقيق الحلم ، وكذلك مُستعد لخدمة الوطن والفناء فيه والتفاني في حُبه والإخلاص إليه ، لأن التضحية في سبيل الوطن واجب مُقدّس ،التضحية بكل ما يملكه الإنسان من غالٍ ونفيس مُستعدّ للاحتراق والتعرض للنار من أجل تحقيق حُلم الرجوع .

إنَّ هذا الاحتراق هو أقصى درجات تحمل الألم في محاولة من الشاعر لاستنفاذ كلِّ قواه وتفريغ كل مشاعره وأحاسيسه من أجل الوطن: « هذه مبالغة في بذل القوى النفسية لابد أن تُؤدي بالشاعر إلى أن "يستنفذ" قواه الروحية والشعورية في بضع سنين ،ثم يقف لاهثا فجأة ويضطر إلى أن يموت .فالانفعالية تُشبه الاحتراق لأنها تجعل الشاعر ضعيفا إزاء مظاهر الحياة المحيطة به ،فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تُصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها »[3].
إن الأوضاع المؤلمة التي يمرُّ بها الشاعر من غربة ،ووحشة ،وألم وحسرة تحرقه ،فلم يعُدْ يطيق صبراً لهذا نجده كثير الانفعال.

ذكر الشاعر الحبل الدال على الوصل والتواصل وأنَّ الشعب الفلسطيني مُتشبِّث بهذا الحبل المتين حبل الحب والإخلاص والصبر والصمود لتحقيق الحلم وهذا الشطر فيه اقتباس من القرآن الكريم مِصداقا لقوله تعالى

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1، صص106-107.
[2]- المصدر نفسه ، ص47.
[3]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، دار التضامن، حلب سوريا، ط3، 1967، صص279-280.

في سورة آل عمران : ﴿ وَ اعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا وَاذْكُرُوا نِعْمَتَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْوَانًا وَكُنتُمْ عَلَىٰ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّار فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا كَذَٰلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ. ﴾ (سورة آل عمران الآية103).فالشاعر يأمل إلى بناء أفق جديد ومتجدد من خلال الاشتراك في الأهداف والأحلام المقدسة ما بين الفلسطينيين ، وقد استطاع أن يحوّل الحلم إلى حقيقة حتمية ويُقنع المتلقي بها ،فالهدف سيتحقق بالاعتصام بحبل الله والصبر والتضحية والتفاني والإخلاص في حب الوطن .

إنَّ لفظة "الرجوع" التي تدل على قرب وقوع الحدث لا شك أنها تُوحي إلى الآخر باقتراب تحقيق الوحدة والانتصار، إنَّ تضمين الشاعر للفظة الأم وجعلها مساوية ومتساوية في نفس المرتبة مع الوطن ، فكلاهما يحققان نفس الغايات ،فالحب والحنان والدفء والاستقرار والأمن والأمان هي أهم ما يحتاجه الإنسان ويطمح إلى امتلاكه ، يشير الشاعر أيضا إلى أنَّ هذا التواصل في تحقيق الحلم حتى وإن لم يُحققه هوَ ،فالجيل القادم مُشبع بحب الوطن ومُؤمن بتحقيق الحلم (هرمتُ ...أشارك صغار العصافير) فهذا الاشتراك والاتصال والتواصل مستمر وكأنَّ الشَّاعر يستحضر ذكريات طفولته المرة وما عناه من التشريد والقتل وهو لا زال في سن السادسة يقصُّ الشاعر هذه المعاناة قائلا : «....الرصاص الذي انطلق في تلك الليلة من صيف 1948 في سماء قرية هادئة "البروة" لم يُميز بين أحد ، ورأيت نفسي ، وكان عمري يومها ست سنوات أعدو في اتجاه أحراش الزيتون السوداء فالجبال الوعرة ..مشيا على الأقدام حينا وزحفا على البطون حينا ، وبعد ليلة دامية مليئة بالذعر والعطش وجدنا أنفسنا في بلد اسمه لبنان .. »[1] ولهذا يولي الشاعر أهمية للجيل القادم ويُعلق عليه آمالا كبيرة حتى يُحقق الحلم أليس هو القائل:

و نغني القدسَ:
يَا أَطْفَالَ بَابِلْ
يَا مَوَالِيدَ السَلاَسِلْ
سَتَعُودُونَ إِلَى القُدْسِ قَرِيباً
وقَرِيبًا تَكْبُرُون.
وقَرِيبًا تَحْصُدُونَ القَمْحَ فِي ذَاكِرَةِ المَاضِي
قَرِيبًا يُصْبِحُ الدَّمْعُ سَنَابِل.
آهْ، يَا أَطْفَالَ بَابِل
سَتَعُودُونَ إِلَى القُدْسِ قَرِيبًا
وقَرِيبًا تَكْبُرُونَ.[2]

[1]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص96.

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى2 ،ص 46.

إنَّ هذا التطابق والتماثل والرمزية التي نجدها في شعر **درويش** يُعطي قصائده الديمومة والاستمرارية فهو يشحن اللفظ بأكثر من دلالة ويُحمِّله ما لا يُطيق ، وهذه تقنية توحي بتمكُّن الشاعر من لغته وسيطرته على كلماته ، إذ نجد أن لفظة الأم تتضمن أكثر من معنى وأكثر من بعد ودلالة : فالأم هي الوطن، والأم هي الأرض والأم هي الأم البيولوجية ، نجد أيضا الحبيبة هي فلسطين والحبيبة هي الزوجة والحبيبة هي الأم .وهذا التضمين يُعطي المعنى حياة مع كل قراءة جديدة لنصوص **درويش** ،«إذا كان دال "الأرض" في المعاجم اللغوية يتحدد ب "الأرض التي عليها الناس ... أو الموضع والمكان ... أو أهل الأرض فإن محمود درويش قد وسع من إطاره الدلالي ، وأصبح يحمل في طياته مدلولات أخرى جديدة ، أحددها على النحو التالي :

الأرض – الوطن (البلد)

الأرض – الأم .

الأرض – الحبيبة (المعشوقة)

الأرض – الإنسان .

الأرض – العالم .

الأرض – المكان .

الأرض – التراب .

الأرض – الحلم .

وهذه الدلالات على تنوعها ،يجمعها مشترك واحد هو العطاء المتواصل »[1]. فالقصيدة عند **محمود درويش** متجددة المعاني والدلالات وهذا ما يعطي منعة وحياة متجددة لشعره ، وبهذا استطاع الشاعر أن يحقق الخلود والبقاء حيا بشحن قصائده بهذه الرموز الموحية والدالة على تعدد القراءات .

[1]– محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش،دار المقداد ،غزة ، ط1 ،2000، ص 66.

2- تقنيـــات التشكيـــل اللّغـــوي

تمهيـــــد:

إن اللغة هي العتبة الأولى التي تصادف المتلقي وتفرض عليه التعامل معها وفق انزياحاتها وتشكيلاتها من أجل تحقيق الفهم «اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير ، هي أول شيء يصادفنا ، وهي النافذة التي من خلالها نطلّ ، ومن خلالها نتنسّم ، وهي المفتاح الذهبي الصغير الذي يفتح كل الأبواب ،والجناح الناعم الذي ينقلنا إلى شتى الأفاق .وقد عرف الإنسان العالم ، أو حاول أن يعرفه لأول مرة يوم أن عرف اللغة . وهو لم يعرف السحر إلا يوم أدرك قوة الكلمة ، ولم يعرف الشعر إلا يوم أدرك قوة السحر فاللغة والسحر والشعر ظواهر مترادفة في حياة الإنسان ومتساندة »[1]. فالنص الإبداعي الذي يُريد من خلاله المبدع التسلُّل إلى ذات المتلقي ويسيطر على وجدانه ،هو النص الذي يستثيره ويُذهله من خلال التشكيلات اللغوية التي تخطف الأذهان وتأسر الألباب ،وتستوجب عليه تفسيرها لتحقيق التفاعل مع النص.

فاللغة هي وحدها بانزياحاتها وتكراراتها ومجازاتها وصورها القادرة على هذا الفعل ، فالدهشة والاستغراب والذهول كلها عناصر تُثير الفضول والإعجاب في نفس المتلقي وتجعل للقصيدة أثرها الفني والجمالي في نفسه وعقله «فالقصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة . وهو تشكيل "خاص" لأن كل عبارة لغوية ،سواء أكانت شعرية أم غير شعرية ، تُعدُّ تشكيلا لمجموعة من الألفاظ ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميز . فحين نتحدث إذن عن " التشكيلية" في الشعر لا نعني مجرد استعارة طريفة [...]فعملية التشكيل قائمة في هذه الفنون وتلك على السواء [...]في حين أنَّ الشاعر رغم أن عمله يمكن كذلك أن تتلقاه الحواس وأن يُحدث التوتر العصبي المنشود – يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم إلى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس ذاته من خصائص وصفات »[2].فالتشكيلات اللغوية تؤثِّر في وجدان المتلقي بفعل تخييلاتها وانزياحاتها ، وما ترسمه من صور بيانية وفنية تبهر القارئ وتستوقفه ، ليعيد قراءتها ويحاول معانقتها وتفسيرها .

إنّ الشاعر المعاصر أخذ على عاتقة قضية التجديد بكل مستوياتها حتى يستطيع أن يُواكب التطور الحضاري والفكري الحاصل ،لأنَّ اللغة التي لا تنمو ولا تتطور ولا تتماشى والتطورات العصرية ،لا يمكنها أن تُساير أفكار وتطلعات المتلقين ،فالأدب له صلة وطيدة بالمجتمع والظروف المحيطة به «إنَّ لغة الشاعر الخاصة لن تكون بهذه المثابة وسيلة تواصل ناجحة بينه وبين مُتلقي شعره ،والمطلوب أو المفروض في أي تعبير فني أن يكون أداة توصيل من المبدع إلى المتلقي ومن جهة أخرى لا يمكن للشاعر المبدع أن يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها

[1]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1981 ، ص173.

[2]- المرجع نفسه ، ص50.

الناس في حياتهم المعاشية العادية .فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة . ومن هنا يبدو أننا نتطلب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس وأن تكون لغتهم في آن واحد . وفي هذا تناقض ظاهر ولكن الحقيقة أن لغة الشعر هي دائما كذلك ،وهذا التناقض الظاهر هو سرُّ الشعر فيها»[1]. إنَّ اللغة التعبيرية التي يسعى الشاعر المعاصر لامتلاكها تحمل قوة وطاقة تعبيرية هائلة تُضاهي وتحاكي كثرة وتشعُّب وتعقد هموم وقضايا الأمة ، لقد حمل الشاعر المعاصر هذا الزخم اللغوي محاولا التوافق والاتفاق بين مشاعره وأحاسيسه وبين طموحات وتطلعات الآخر ،لهذا كان لزاما عليه أن يُخرج الألفاظ والكلمات عن المألوف وعن سياقاتها اللغوية ويجدد في معانيها ،لأن المتلقي ملَّ الرتابة والبساطة لهذا حمَّل الشاعر المعاصر اللَّغة كثافة دلالية وطاقة تعبيرية.

وقصائد "**محمود درويش**" ودواوينه قد حمَّلها الكثير من هذه التشكيلات والأساليب اللغوية التي تُثير القارئ وتستفزه ،وتحثُّه على التنقيب والتفتيش عن المعاني الكامنة في الألفاظ الظاهرة ،وسنتناول أهم تلك الأساليب والتشكيلات اللغوية في بعض دواوين "**محمود درويش**" من خلال دراسة :

1-التكرار 2-الحذف 3-التشكيل الاستعاري 4-التضاد.

2-1 التِّكـــــرار:

يُعدُّ أسلوب التكرار من بين أهم الأساليب اللغوية التي تُعطي النص الأدبي أبعادا فنية وجمالية وتُضفي على اللغة اللّمسة السّحرية التي تستوقف المتلقي وتُذهله ، ولقد شكّل التكرار محلَّ اهتمام البلاغيين العرب قديما وحديثا فتناولوه بالدرس والتحليل ،وأولوه العناية والتركيز وهذا للفائدة العظيمة والمزيّة الكبيرة التي يُحدثها التكرار في النص ،إذْ أنه يقوّي المعاني ويعمّق الدلالات ،فيُضمّن بذلك اللغة طاقة وكثافة ،والنصوص قيمة ورفعة لما تُضفيه عليها من أبعاد دلالية وإيقاع موسيقيّ مميّز ،إذْ أنَّ لكلِّ لفظة مكررة نغمة ووقع في نفس المتلقي .

إنَّ الصورة المكرّرة لا تحمل الدلالة السابقة ،بل تحمل دلالات جديدة بمجرد خضوعها لظاهرة التكرار «ويُعدُّ التكرار في الشعر الحديث من أبرز الظواهر التركيبية الماثلة في بنيته . فقد اعتمد عليه شعراء الحداثة اعتمادا كبيرا يفوق المتقدمين من أسلافهم ، سواء أكان ذلك في أنماطه المتعددة أم في دلالاته الزاخرة ، وقد جعلوا منه نوعا من " التكتيك" الفني الذي تُبنى عليه القصيدة الحديثة »[2]. فالتكرار له دلالات إيحائية تفتح أفاقا للمبدع لاستثارة المتلقي ، ويعدُّ من بين أهم الظواهر التي يعتمد عليها لإفراغ مكبوتاته ، «فالتكرار يعتبر أسلوبا من الأساليب الحديثة بالرغم من وجوده في الشعر العربي القديم ، لأنه يعد ظاهرة بارزة في نتاج الشعر الحديث ، فلا يخلو أي ديوان من هاته الظاهرة إلا وجد. وهذا كله لما له من دلالات فنية ونفسية»[3] . لقد اعتمد الشعراء

---

[1]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص 179.

[2]- محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش،دار المقداد ،غزة ، ط1 ،2000، ص 300

[3]- عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا " لمحمود درويش ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوبية ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ،2012 ، ص 13 .

المحدثون على هذه الظاهرة الفنية ، إذ ساهمت بشكل كبير في استثارة المتلقي واستفزازه للبحث عن أسباب تكرار اللفظة ، سواء نفسية أو اجتماعية ودلالاتها في النص .

إنَّ تجربة "**محمود درويش**" الشعرية الحافلة بالتشكيلات اللغوية والتي حمّلها لغة مُكثفة تتّسع لتستوعب كلّ القضايا والهموم والأفكار وأحاسيس ومشاعر شعبه ،فإننا نجدُ من بين أهم الأساليب التي ساهمت في إعطاء لغته هذه الهلامية واللمسة السحرية وأعطته متنفسا لكي يقوم بتفريغ تلك الشحنات الانفعالية والأحاسيس الفياضة والمشاعر الدافقة ، أسلوب التكرار ،« أعرب الشاعر في القصيدة السابقة عن قدرة على التكرار الارتقائي فإن قصائده اللاحقة في مجموعاته الأولى التي كتبها داخل فلسطين ، سترينا قدرات متصاعدة في توظيف التكرار وشتى أنماط البناء المتناغم أو "الموازنة" [...] إلى ما يحققه هذا التكرار والموازنة والبناء السيمفوني من غايات شعريّة ، أرى أنا فيه مسعى وجوديّاً »[1].إن ظاهرة التكرار التي وظفها الشاعر ساهمت في إعطاء نصه منعة وحصانة وتماسكا في بنيته اللفظية ، مُنوِّعاً بين تكرار الحرف وتكرار الكلمة وتكرار الجمل وغيرها من أشكال التكرار ،ليُعطي نظرة موحية تستثير القارئ وتستوقفه للتأمل والتأويل ،«ليس التكرار في أشعار درويش الأولى منحصرًا بالمستوى اللفظيّ وحده . بل هو تكرار مستدخَل في بنية ،ويستند في الغالب إلى متواليات مرسومة ببراعة وإلى تقسيمات تتخفّى عفويتها على دقّة عالية . وهذا التكرار يخدم ،من جهة ، في ترسيخ البنية المنطقية ،أو الحجاجيّة ، أو الجدليّة ،لهذا الشعر »[2]. وسندرس التكرار في شعر **درويش** على النحو التالي:

أ– تكرار الحرف **ب**– تكرار الكلمة **ج**– تكرار العبارة **د**– تكرار المقطع **هـ**- تكرار أسلوب الاستفهام .

2-1-1 تكــرار الحــرف :

يعدُّ تكرار الحرف من أهم الركائز التي يقوم عليها بناء الأصوات المتحركة ، فتِرددُ أصوات معينة يعطي النص الشعري إيقاعات متنوعة ومختلفة ، ويُلهمُ بذلك القصيدة إيقاعات موسيقية متناغمة ولهذا أشارت "**نازك**" إلى أنَّ تكرار الحرف هو:«نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث»[3]. إنَّ تكرار الحرف يُعدُّ من أهمّ الركائز الأساسية التي يقوم عليها بناء المعنى الدلالي في شعر **محمود درويش** ومن أمثلة ذلك في قصيدة:"وعاد...في كفن " يقول **محمود درويش**:

تَقُولُ: **يَا** وسَادةَ السّريرِ!

يَا حَقيبةَ الثِّيابِ!

يَا لَيلُ! **يا** نجومُ!**يا** إلهُ !**يا** سحابُ!:[...]

قَلبِي عَليكَ يا فتَى...**يا** ولَداهُ!

[1]–كاظم جهاد ، محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة ، مجلة دراسات ، العدد 03 ، صص 79-80 .

[2]– المرجع نفسه ، ص80 .

[3]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، دار التضامن، حلب سوريا، ط3، 1967، ص239.

قُولُوا لها، **يَا** ليلُ! **يا** نُجومُ!
يَا دُروبُ! **يا** سَحابُ![1]

استعمل الشاعر في هذا المقطع حرف النداء (**يا**) ظاهرةً غير مُضمرةٍ في اثنتي عشرة مرة ، إذ هيمن على هذه الأبيات ،وهذا دلالة على الثبات وتأكيدا للمعنى الدلالي في النص وهو الاعتزاز بالوطن ، الشاعر في هذه الأبيات يُنادي الليل والسّحاب والنجوم ،فهذا دلالة على التحسُّر والتوجُّع من خلال بثِّ آلامه وشكواه إلى مظاهر الطبيعة ، وكأنَّ الأمّة اليوم أصبحت صمَّاء لا تسمع النداء ، وعسى أن تستجيب له ولندائه هذه الظواهر فتخلِّصه وشعبه من الآلام والأوجاع التي يعيشونها.

لقد ساهم تكرار حرف النداء (**يا**) في انطلاق الصوت لأطول مسافة حتى تصل إلى أبعد مكان فتخالط الأسماع والوجدان وتؤثر في النفس وتستثيرها ،وفتح هذا التكرار آفاقا للشاعر كي يبثَّ آلامه وأحزانه وآهاته وأيضا آماله هذا من جهة ،ومن جهة أخرى أعطت الأبيات المذكورة آنفا كثافة إيقاعية وجرسا موسيقيا متناغما ساهمت في شدِّ انتباه المتلقي واستثارت مشاعره وأحاسيسه.

نجدُ أيضا تكرارا آخر مهمًّا في شعر "**محمود درويش**" وهو تكرار حروف الربط والتي من بينها (**الواو**) يقول **محمود درويش** في قصيدة " ثلاث صور ":

كَانَ أبِي
كعهده ، مُحمَّلاً متاعبا
يطارد الرغيفَ أينما مضى..
لأجلِهِ .. يُصَارِعُ الثعالبَا
ويصْنعُ الأطْفال..
والتُّرابَ..
والكَواكبَا..
أخِي الصّغيرُ اهترأتْ
ثيابُه ..فعاتبَا
وأختِي الكُبرى اشترتْ جواربَا!
وكُلٌّ منْ فِي بيتنَا يُقدِّمُ المطالبَا[2]

لقد تكرّر ذكر حرف (**الواو**)في هذه الأبيات خمس مرات وهو من حروف الربط المعروفة والتي تُعطي تناسقا وترابطا وانسجاما بين الكلمات ومعانيها ،فتكرار حرف العطف"الواو" الذي هيمن على هذه الأبيات وهو

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1، صص 28-29 .
[2]- المصدر نفسه ، ص 35.

حرف ربط وظَّفه الشاعر لجعل النص الشعري بُنية متماسكة الأطراف ، إنَّ تكرار حرف الواو أعطى للمعنى جمالية وفعالية خاصة في الجانب الصوتي ، واستمرارية في المعنى ،وعدم انقطاعه رسالة من الشاعر إلى المتلقي على الثبات والصمود والصبر ، والتي مثَّلها في صورة الأب المكافح والصبور والصامد والثابت رغم قسوة الدَّهر وكثرة المشاكل والهموم .

إن هذا الحضور المكثّف لصورة الأب له دلالة رمزية ليس فقط على الأب البيولوجي وإنما يريد الشاعر إحالة المتلقي إلى المعنى الآخر للأبوة وهو التاريخ والهوية « إلا أن الأب يظلّ أكثر حضوراً وتواتراً في قصائد درويش . والأب هنا أبوان ،أو هو اثنان في واحد : مثنويّة تصنع في الحقيقة صورة الأب الحقيقيّ .هو أولاً ، الأب الشخصي ، هذا الذي تجمعه بابنه علاقة رأفة ساهرة وتكافل حنون . وهو الأب الرّمزيّ والتاريخيّ»[1].لقد أعطى الشاعر لمفهوم الأب علامات عديدة وإيحاءات كثيرة ليستثير المتلقي ويمنح نصه تأويلات واسعة .

لقد ساهم النضج الفني للشاعر عبر مسيرته الشعرية من تغيُّر نظرته للكثير من الأمور والمشاهد ،نشهد هذا التغير لمعاني لفظة الأب من مرحلة لأخرى في شعر **درويش** مثلما فعل مع مفهوم الأم التي أعطاها عديد المفاهيم والتأويلات ،« الأب موتيف مركزي في شعر **محمود درويش** ، والشاعر يحمّل هذه الشخصية منذ بداياته مسؤولية الانكسار . وهو يرسمها ضعيفة حرجة وسلبية . تتغير هذه الدلالة بعد مرحلة بيروت ، ويصبح الأب رمزا للقوة الفاصلة أو كما تتمثل بصورة جليّة في قصيدة" أنا يوسف يا أبي" كذلك تمثل الحضارات العابرة والزائلة التي مرت عبر التاريخ على أرض وموطن الشاعر ، كما أنه موضع المساءلة التاريخية لما حلّ بشعبه . ثم يصور مدى إنسانيتها في مجموعته لماذا تركت الحصان وحيدا »[2].فهذه الرموز للمصطلح الواحد خضعت للمتغيرات النفسية للشاعر بحيث شهدت المراحل الأولى من شعر **درويش** ثباتا واستقرارا على عكس المرحلة الأخيرة التي جنح الشاعر فيها إلى استخدام الرمز والفلسفة والأسطورة.

إضافة إلى ذلك فإنَّ حرف الواو وتكراره أعطى الأبيات معمارية من خلال الربط بين معانيها وهذا دلالة واضحة على قدرة الشاعر على حسن التوزيع والتوفيق بين المعاني ودلالاتها .

نجد أيضا تكرارا لحرف النفي (**لا**) يقول "**محمود درويش**" في قصيدة " من المنفى":

لا ينتهِي بِضمَّةٍ...أو لمسةٍ من يَدْ
لا يُرجِعُ الغريبَ للدِّيارِ
لا يُنزلُ الأمْطارَ
لا يُنبتُ الريشَ على
جَناحِ طيرٍ ضائعٍ..منهدّْ[3]

[1]–كاظم جهاد ، محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة ، مجلة دراسات ، العدد 03 ، ص 90 .
[2]– حسين حمزة ، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ط1 ، 2012، ص32.
[3]– محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1، ص 42.

إنَّ هذه الهيمنة لحرف النفي (**لا**) في هذه الأبيات تدل دلالة واضحة على رفض الشاعر المساومة وكل أشكال الصلح مع العدو مادام في أرضنا وينهب خيراتنا ويُقتِّل أبناءنا وينتهك حرماتنا ، فلا للصلح ولا للنسيان ولا للمساومة ، إنَّ الشاعر يستحضر الآخر من خلال تأكيده بتكرار حرف النفي (لا)الذي ربطه بالأفعال(ينتهِي يَرجِعُ ، يُنزلُ، يُنبتُ) التي تدل على المضارع فهذا دلالة واضحة على أنَّ المقاومة مستمرة والمساومة ممنوعة والصلح مرفوض ما دام الغريب لم يرجع ،والوطن يئنُّ والشعب يعاني ويتألم فإننا لن ننسى، إنَّ تضمين حرف النفي بهذه القوة وتوزيعه توزيعا عادلا على مقاطع الأبيات أعطى استمرارية للرفض وثباتا للموقف وإيقاعا قويا للأبيات .

2-1-2 تكـــرار الكلمـــة:

وإنْ كان هذا اللون من التكرار عدَّته "**نازك الملائكة**" من أبسط ألوان التكرار إلا أنه ينبغي على الشاعر توخي الحذر في استعماله تقول "**نازك**":«ولعلَّ أبسط ألوان التكرار، تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة ،وهو لون شائع في شعرنا المعاصر [...]ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار إلى مرتبة الأصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب يُدرك أن المعوَّل في مثله، لا على التكرار نفسه، وإنما على ما بعد الكلمة المكررة ،فإن كان مبتذلا ،رديئا ،سقطت القصيدة »[1].إن تكرار الكلمة في القصيدة الشعرية يُكسب المعنى إيحائية كبيرة ، وهذا لأنه يفتح المجال الواسع للشاعر لأن يمتدَّ بصوته لأطول مسافة من أجل إبلاغ رسالته للمتلقي،ويساهم هذا اللون من التكرار من تناسق الألفاظ واتحادها ،«إذا كان تكرار الحرف وترديده في اللفظة الواحدة يكسبها نغماً وجرساً ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة فإن تكرار اللّفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب ، وإنما الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جرَّاء تكرار العنصر الواحد »[2]. لقد اعتمد "**محمود درويش**" على مثل هذا النوع من التكرار ليعطي للقصيدة أبعادا جمالية وفنية ،ويعطي المعنى قوة وصلابة ، ليترك في السامع وذهنه أثرا قويا ،إننا نجد أن تكرار الكلمة أخذ حيزا كبيرا في شعر "**محمود درويش**" ومن أمثلة ذلك في قصيدة " وعاد...في كفن" يقول **درويش** :

أخَافُ يا أحبّتِي ..**أخَافُ** يا أيتام..
أَخَافُ أن ننسَاهُ بينَ زحمةِ الأسماء
أخافُ أنْ يذوبَ في زوابعِ الشتاء!
أخافُ أن تنامَ في قلوبِنَا
جِراحنَا..

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

[2]- عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا " لمحمود درويش ، ص54.

أخافُ أنْ تنامْ! ![1]

إنَّ هيمنة تكرار كلمة (**أخاف**) في هذه الأبيات تُوحي للمتلقي بالحذر والتربص من النسيان والتجاهل فالخوف من النسيان وهو ملازم موضوعي للتذكر والتفكر حتى تُشحذ الهمم وتُقوَّى العزائم ، إنَّ هذا التكرار لكلمة (**أخاف**) ترك في ذهن المتلقي أثرا قويا في نفسه من خلال التفتيش في الماضي وتذكُّر المآسي والمجازر حتى لا ننسى الشهداء (شهداء كفر قاسم ، ودير ياسين ، وشهداء بيت لحم وغيرهم كثير) إنَّ هذا الأسى والحزن الذي أراد تذكُّره وتذكيره للآخر بتحذيره من النسيان بتكرار كلمة (أخاف) فهو خوف من النسيان وخوف من التقاعس عن أخذ الثأر لهؤلاء الشهداء يقول **محمود درويش** في قصيدة " أزهار الدم":

يَا **كفرَ قاسمٍ!**
مِن توابيتِ الضّحايَا، سوفَ يَعلُو
عَلَمٌ يقولُ: **قِفُوا، قِفُوا!**..
واستوقِفُوا!
لاَ، لاَ تَذلُّوا![...]
يا**كفرَ قاسمٍ** ! لنْ نَنامَ ..وفِيكَ مقبرةٌ وليلُ
وَوصِيةُ الدمِ لنْ تساوم
وَوصيةُ الدّمِ تستغيثُ بأنْ **نقاوم**
أنْ **نقاومَ** ..[2]

إنَّ هذه التكرارات للكلمات (**كفر قاسم، قفوا،وصية دم**) كلمات قوية كرَّرها الشاعر لتؤثِّر في المتلقي وتستشعره بحجم المسؤولية الملقاة على عاتقه وهي مسؤولية الشهداء ،الأمانة التي أوصى بها الشهداء: المقاومة والصمود والصبر حتى النصر.

كثيرا ما نجد في قصائد "**محمود درويش**" أنه يصوِّر الآلام والجراح والمعاناة التي يشعر ويحسُّ بها الفلسطينيون إلا أننا دائما نلحظ ذلك الأمل الدافق والبشرى الواضحة بالنصر وتحقيق الآمال يقول "**محمود درويش**" في قصيدة:" أحبّك أو لا أحبّك" يقول:

طُوبىَ لمنْ يلتفُّ بجلدهِ!
طُوبىَ لمنْ يتذكَّر اسْمهُ الأصليَّ بلا أخطاء!
طُوبىَ لمنْ يأكلُ تفاحةً ولا يصبحُ شجرة.
طُوبىَ لمنْ يشربُ من مياهِ الأنهارِ البعيدةِ

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1، ص27.
[2]- المصدر نفسه ، ص230.

ولا يصبح غيماً![1]

إنَّ تضمين وتكرار كلمة (**طوبى**) جاءت كبشرى لكل صامد وصابر ومجاهد ،إما بالنصر أو الشهادة في سبيل الله ،وفي هذه الأبيات اقتباس من حديث النبي عليه الصلاة والسلام حيث أخرج أحْمد والطبراني من حديث عبد الله بن عمرو عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: ((**طوبى للغرباء**))، قلنا: وما الغرباء؟ قال: ((قَوم صَالحُون قَليل في نَاسٍ سُوء كَثير، مَنْ يَعصِيهِمْ أكثَرُ مِمَّن يُطيعُهُم)[2].

فمما لاشك فيه أن كلمة (**طوبى**) فيها دلالة على البُشرى العظيمة لكلّ المرابطين على أرض هذا الوطن والمجاهدين في سبيل إعلاء كلمة الله ، والله ناصرهم بالأجر والتثبيت في الدنيا والخلود في الجنة.

إنَّ هذا التناغم والتوازن الإيقاعي الذي ضمَّنه الشاعر في هذه الأبيات من خلال تكراره لكلمة (**طوبى**) أضفى قوّة للنص وكثافة في المعنى.

إنَّ تكرار الكلمة له وقع على نفس المتلقي وترددها يُكسب الإيقاع نغما متجانسا ، و"**محمود درويش**" نوَّع بين التكرار، فاستطاع بقدرته الفنية أن يُحدث تنوُّعا في معنى الكلمة المكررة في نفس المتلقي وتأثيرها عليه وهذا بتنويع الموضع ، فمرَّة نجدُ تكرار الكلمة في أول البيت ،ومرة في وسطه ،ومرة في آخر المقطع وهذا ينمُّ عن براعة الشاعر في التصوير وتحكُّمه في المعنى ،نتمثل لتكرار الكلمة في أول البيت يقول الشاعر:

كَبُر الرَّحيلْ
كَبُر اصفِرار الوَردِ يَا حُبِّي القَتيلْ
كَبُر التسَكُّع في ضِياء العَالم المشغُول عنِّي
كَبُر المسَاءُ عَلَى شَوارع كُل مَنفى
كَبُر المسَاءُ عَلَى نَوافذ كُل سِجن
وكَبُرت كُل الجِهَات
وَ**كَبُرت** في كُل الفُصُول[3]

فترداد كلمة (**كبُر**) في أول البيت أكسب المعنى قوة وإيحائية ،وهذا لما أدّته هذه الكلمة من دلالة في المقطع فهي تدلُّ على عِظم المأساة وتفاقم الأحزان وهو يصف معاناة الأسرى في السجون والمشردين من الوطن ولا شك أنَّ الأسى والحزن والوحدة والوحشة التي يخلِّفها المنفى أو السجن أكبر وأعظم مصيبة ،وتكرار هذه الكلمة في أوَّل البيت استطاع من خلاله الشاعر أن ينفذ إلى وجدان المتلقي ويؤثّر فيه ، لوقع هذه الكلمة الكبير وترددها في أول البيت والذي جاء مناسبا وملائما للمعنى الذي أراده الشاعر .

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى 2، ص26.
[2]- مسند الإمام أحمد (2/ 177)، وصححه الألباني في "الصحيحة" (4/ 153).
[3]- محمود درويش، المصدر السابق ، ص71

2-1-3 تكـــرار العبـــارة:

قد لا يفي الغرض عند الشاعر في حدود تكرار حرف أو كلمة فيعمدُ إلى تكرار عبارة بأكملها لغاية في نفسه ، وقد ساهم هذا اللون من التكرار في تقوية الخطاب الشعري وإعطائه أبعادا أكثر فنية وجمالية ،فهو يفتح المجال أمام الشاعر بتفريغ مشاعره.

إنَّ قيام الشاعر بتكرار العبارة معناه أن يعمدَ إلى ترداد عبارة بأكملها في مقطع من مقاطع البيت لإفراغ شحناته الشعورية ،تقول "**نازك الملائكة**" حول هذا اللون من التكرار:« تكرار العبارة ،وهو أقل في شعرنا المعاصر وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي»[1] . إذ يساهم هذا النوع من التكرار إذا ما وُظِّف توظيفا صحيحا في إعطاء تشكيلٍ هندسيّ متوازن للقصيدة ،إنَّ هذا النوع من «التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة وأحدها قانون التوازن ، ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها[...]إنَّ في وِسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسي ويميل بالعبارة كما تميل حصادة دخيلة بكفة ميزان »[2]. إنّ المتتبع لقصائد "**محمود درويش**" يلحظُ حضور هذا اللون من التكرار بكثرة ويمكن أن نمثِّل له من خلال تطرقنا لقول الشاعر في قصيدة:" العصافير تموت في الجليل "

يا ريتَا !وهبناكِ **أنَا والموتُ**
سِرَّ الفرحِ الذابلِ في باب الجمارك
وتجدّدنَا، **أنَا والموتُ،**
في قبلتك الأولى
وفي شبّاكِ دارِكِ.
وأنَا والموتُ وجهانِ-[3]

إنَّ قانون التوازن الذي تحدّثت عنه **نازك** في القول السابق والذي يجب توفره في تكرار العبارة حتى يؤدي هذا التكرار التشكيل الهندسي المتوازن ما بين الألفاظ والمعاني ،نجده حاضرا في هذه الأبيات ، إذ أننا نلحظ توازن بين مقاطع هذه الأبيات ،ومرتبة ترتيبا هندسيا من خلال تعمُّد الشاعر تكرار عبارة (**أنا والموت**) فالموت صار صاحبا للشاعر ملازما له ، فصارا يهبان الفرح والسرور لمن يحبَّان ويسلبانهما من يشاءان ، وهذه إشارة ودلالة على تعنُّت وتسلُّط المحتل الغاصب الذي أصبح يوزع الموت والحزن على الفلسطينيين وفي المقابل يهبُ الفرح والسرور والأراضي المغتصبة للمستوطنين ،إنَّ هذا التنويع في مواطن التكرار فمرَّة أورده الشاعر في بداية المقطع ومرَّة في نهايته ،وهذا لتنويع المعنى فلا شكّ أنَّ وقع ذلك يختلف في نفس المتلقي .

أيضا نلمس تكرارا آخر للعبارة في قصيدة:" امرأة جميلة في سدوم" حيث يقول الشاعر:

---

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص233.

[2]- المرجع نفسه ، صص243-244.

[3]- محمود درويش، ديوان محمود درويش،الأعمال الأولى1، ص272.

أين أزهاري ؟

أُريدُ الآنَ أنْ يمتلئَ البيتُ زنابقْ

أَينَ أشعارِي؟

أُريدُ الآنَ موسيقَى السّكاكينِ التّي تقتل

كي يولد عاشق

وأُريدُ الآنَ أنْ أنساكِ

كَيْ يبتعدَ الموتُ قليلاً[1]

هذه الإرادة التي تحطِّم الحجر والتي أرادها الشاعر لتكون معبرة عن حالته الشعورية التي تسابق الموت من أجل العيش ، تظهر لنا نفسية الشاعر في هذه الأبيات مُضطربة ومتوترة بين اللقاء والعودة إلى الديار وبين شبح الموت الذي أصبح يطارد الشاعر ، فتكرار عبارة(أريد الآن)والتي جاءت هنا ثابتة في بداية المقطع دلالة على الرغبة الجامحة للشاعر من أجل مواصلة الحياة وتحقيق الأحلام ،وقد ضمَّن الشاعر فعل الإرادة بالزمن (الآن) فاللحظة آنية لا تتطلب التأجيل ، فهذا الإصرار والتعنُّت من الشاعر إشارة رمزية إلى الآخر بالإصرار على حبّ الحياة ،فالحياة جميلة تتطلب أن نعيشها بكل ما فيها من حلو ومرّ. «ومن تكرار العبارة أيضا قول درويش :

ورائحة البن جغرافيا

ورائحة البن يد

ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود)

رائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب

اللافت في هذه الصورة أن درويش لا يتذكر من القهوة سوى رائحتها فالرائحة بصورة عامة مثلت تخاطبا بين الشاعر وأرضه[...]لقد شكلت عبارة (رائحة البن)موقعاً رئيسياً في رؤوس هذه الأسطر الشعرية »[2].الشاعر من خلال هذا التكرار يعطي لوطنه رمزا يتذكره ويحيله إلى تذكر كل شيء جميل في وطنه ، الأصالة وجلسات السَّمر والأهل والأحبة والأصدقاء كلها اختزلها الشاعر في رمز رائحة البن .

2-1-4 تكـــرار المقطــع:

إنَّ الشاعر المعاصر عمد إلى تكرار المقطع في قصائده ليفتح المجال للقارئ والمتلقي لفهم المضمون وللفت انتباهه وإحداث تناغم وتناسق في الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة ، وهذا النوع من التكرار إذا ما ضُمِّن بشكل صحيح يتناسب وبناء القصيدة فإنه ينمُّ عن قدرات الشاعر وتمكُّنه من تحقيق التوازن ،تقول "**نازك**" في هذا اللون من التكرار : « يحتاج هذا النوع من التكرار إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكرارا طويلا يمتد إلى

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش،الأعمال الأولى1، ص308.

[2]- عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا " لمحمود درويش ، صص118-119 .

مقطع كامل ، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمدَ الشاعر إلى إدخال تعبير طفيف على المقطع المكرر»[1].نتمثل لهذا اللون من التكرار في شعر "**محمود درويش**" من خلال قصيدته: "مطر ناعم في خريف بعيد "يقول **درويش**:

مَطرُ ناعمُ في خريفٍ بعيدْ

والعصافيرُ زرقاءُ..زرقاءْ[...]

مَطرُ ناعمُ في خريفٍ غريبْ

والشَّبابيكُ بيضاءُ..بيضاءُ[...]

مَطرُ ناعمُ في خريفٍ حزينْ

والمواعيدُ خضراءُ..خضراءُ[...]

مَطرُ ناعمُ في خريفٍ بعيدْ

والعَصَافيرُ زرقاءُ..زرقاءْ[2]

إنّ هذا التكرار الذي عمد إليه الشاعر في هذه الأبيات لغاية نفسية وتحقيق المعنى الذي يصبوا إليه الشاعر، فلقد عمد الشاعر إلى المفارقة بين الألوان في الأبيات (زرقاء، بيضاء، خضراء، زرقاء) من جهة ومن جهة أخرى التنويع بين المسافة (بعيد) والحالة الشعورية (حزين ، غريب) فلا شك أنَّ كل بعيد هو حزين فالبُعد معناه التغرُّب عن الوطن ،معناه الإقامة الجبرية المفروضة والتي تولِّد الألم والحزن والأسى ، فالشاعر ضمَّن الألوان دلالات نفسية ، ولا شك أن هذا التوازن في توزيع المقاطع المكررة أعطى ثماره وخلَّف أثرا في نفس المتلقي ووقعا على السمع ، فيحسُّ المتلقي بالتمكن والقدرة على التغلب على كل هذه المعوقات التي تواجهه ، فالشاعر رغم هذا البعد والغربة والحزن والأسى إلا أنه أعطى لها ألوانا جميلة و زاهية مُفعمة بالأمل المشرق (بيضاء، خضراء) .

2-1-5 تكرار أسلوب الاستفهام :

يعدُّ أسلوب الاستفهام من بين أهم الأساليب الإنشائية حضورا في الشعر الحديث ، وهذا لما يحمله هذا الأسلوب من غموض وإبهام يسعى الشاعر لتضمينه من أجل إخفاء المعنى وتمويه المتلقي من جهة ، والحالة النفسية المضطربة والمتوترة من جهة أخرى ،ولأهمية هذه الظاهرة وحضورها المكثّف في الشعر المعاصر ، فإن النقاد المحدثين جعلوا شروطا وضوابط تحكم توظيف هذه الظاهرة في الشعر ، إذ يساهم الإخلال بها من تشويه الصورة وتفكّك أنساق النص وإحالة المعنى إلى الغموض المبهم «استعمال أدوات الاستفهام يخضع لأنظمة نحوية حددتها كتب النحو ، وعدم معرفتها يؤدي إلى الوقوع في الخطأ عند استعمالها ، أو عند الإجابة عن بعض الأسئلة وأكثر ما يوقع في الخطأ الجهل بخصائصها ، ودلالة كل منها ، ونظام تركيبها اللغوي » [3].إن الشاعر ملزم بأن يكون عالما باللغة وغريبها ، ملمًّا بعلومها ، حتى يُحسِن توظيف الظواهر اللغوية ، سواء الأسلوبية أو البلاغية .

---

[1]- محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش،دار المقداد ،غزة ، ط1 ،2000، ص 318.

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1، صص 268-269-270 .

[3]-زهير أحمد سعيد إبراهيم آل سيف ، أسلوب الاستفهام في شعر محمود درويش ،كلية الآداب ، جامعة الخليل، صص4-5 .

والشاعر"**محمود درويش**" بحكم اطِّلاعه الواسع بالتراث العربي ،مطّلعٌ على علوم اللغة ،«أهم ما استفاده **محمود** من قراءته الدقيقة للشعر القديم أنه – أولا- يملك معرفة واسعة باللغة العربية ،وبمفرداتها اللغوية والشعرية ،فمحمود درويش يمتاز امتيازا واضحا في شعره بثرائه اللغوي ،فهو لا يتعثَّر في البحث عن ألفاظه ولا يفتعل اشتقاقات لغوية غريبة »[1]. فساهم ذلك في إيراد أسلوب الاستفهام في شعره متناسقا مع المعنى ، منسجما مع الصور ،له دلالات إيحائية متوافقة مع ما أراده الشاعر ،وقد زاوج الشاعر بين أسلوب الاستفهام وأدواته ،من خلال التنويع بين استخدام حروف الاستفهام وأسماء الاستفهام ،أشار "**زهير آل سيف**" في المقارنة التي قام بها حول توظيف الشاعر لحروف الاستفهام وأسمائه «يقول:

الرقم	نوع الحرف	عدد التكرارات	النسبة المئوية
-1	الهمزة	189	%37.4
-2	هل	251	%49.7
-3	حذف الأداة	65	%12.9
المجموع		505	%100

أسماء الاستفهام

الرقم	نوع الحرف	عدد التكرارات	النسبة المئوية
-1	ماذا	184	%25
-2	من	125	%16.9
-3	أين	116	%15.7
-4	ما	115	%15.6
-5	كيف	83	%11
-6	أيّ	60	%6.8
-7	كم	35	%4.7

[1]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص119.

8-	متى	31	%4.3
9-	من ذا	صفر	-
10-	أيّان	صفر	-
11-	أنّى	صفر	-
	المجموع	739	%100

واستخدم الشاعر أنماطاً معينة من أسماء الاستفهام ، ولم يستعمل أنماطاً أخرى ، كما يشير إليه جدول الأسماء وتدل الإحصائيات على مايلي :

1- استخدام الشاعر حالات من الاستفهام من غير أن يلجأ إلى ذكر أداة الاستفهام ، بلغ عدد تكراراتها (65) مرة ، بنسبة 5.2% من مجموع أساليب الاستفهام المستخدمة عنده .

2- تفوق استخدامات أسماء الاستفهام على نظيرها من حروف الاستفهام ويرجع ذلك إلى كثرة أسماء الاستفهام ،حيث بلغت نسبة استعمالاتها إلى مجموع استعمالات الشاعر للاستفهام 59.4%.

3- بلغ أعلى عدد من التكرارات في أسماء الاستفهام عند الشاعر باستخدامه لاسم الاستفهام (ماذا) فقد بلغ عدد تكراراته (194) مرة بنسبة 25% » [1].فلكل أداة وقعها وتأثيرها على المتلقي ، والشاعر من خلال هذا الاستقراء ، نلحظ أنه اعتمد على بعض الأدوات ولم يورد أخرى ، وهذه دلالة واضحة على أن الشاعر ينتقي أساليبه الإنشائية وفق ما يتماشى والضرورة الشعرية ،أيضا الشاعر له حِسٌّ موسيقيٌّ ولمسة جمالية ، ولاشكَّ أنَّ بعض أدوات الاستفهام لها هذه الخاصية والميزة والتأثير البالغ في نفسية المتلقي ، لهذا عمد الشاعر إلى تِرِدادها واستغلالها ،لما لها من خاصية مميزة من خلال نغمها وجرسها الموسيقي.

ساهم ترداد الشاعر لأسلوب الاستفهام في استثارة المتلقي واستفزازه ، ليحاول الإجابة عن كل هذه الإستفهامات ويجد لها تفسيرا وتأويلا .

2-2 الحـــــذف:

من بين أهم الظواهر التي وظَّفها الشاعر في نصه سواء قديما أو حديثا ،ظاهرة الحذف ،لما لها من قدرة إيحائية كبيرة إذ تساهم في عملية التفاعل واستثارة المتلقي «الحذف من الظواهر البلاغية الأساسية ،التي يلجأ المنشئ إليه في تشكيل بنية النص الشعري ، وباللجوء إليه يخرج باللغة من مستواها العادي المألوف ، إلى المستوى البلاغي الموحي والمؤثِّر » [2]. والتجربة الشعرية الدرويشية حافلة بأسلوب الحذف الذي نجده حاضرا في قصائد

[1]-زهير أحمد سعيد إبراهيم آل سيف ، أسلوب الاستفهام في شعر محمود درويش ،كلية الآداب ، جامعة الخليل، صص5-6-7 .

[2]-محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 229 .

درويش لغرض الإبهار والتمويه الذي يمارسه النص الدرويشي بتمنُّعه وتفلّته لاستفزاز المتلقي ، ليبقى نصّا خالدا خلود القضية الفلسطينية في الأذهان والعقول والقلوب ، « ومن هذه النصوص التي يرد فيها الحذف قوله :

يُخيّلُ لي أن خنجر غدر

سيحفر ظهري

فتكتب إحدى الجرائد :

" كان يجاهد"

ويحزن أهلي وجيراننا

ويفرح أعداؤنا

وبعد شهور قليلة

يقولون : كان **!"**

إن من يقرأ هذا النص لا بد أن يجد أن حذفاً ما أصاب العبارة الأخيرة ، عندما قال : " وبعد شهور قليلة يقولون : كان :" ، فهذا الفعل الناقص بحاجة إلى ما يكمل جملته ، وهنا يأتي دور القارئ ليجسر هذه الفجوة/ الفراغ ، ولا يتم ذلك إلا من خلال إعمال مبدأ التوقع»[1].إن هذا الحذف ساهم في تأمل القارئ وتشغيل فكره بربط أجزاء النص ببعضها لتحيله إلى المعنى الإجمالي الذي أراد الشاعر أن يبثَّه ،وهو الثبات وعدم النسيان نسيان الشهداء ، ممَّن ضحوا بكل ما يملكون في سبيل القضية ، وجاهدوا من أجل تحرير الأرض .

ونتمثل لهذه (ظاهرة الحذف) في شعر **درويش** في موضع أخر من خلال قصيدة "عاشق من فلسطين" يقول **محمود درويش:**

رأيتكِ عِندَ بابِ الكَهفِ ..

مُعلّقةً على حبلِ الغسيلِ ثيابَ أيتامكِ

رأيتُكِ في المواقدِ... في الشّوارعِ ..

في الزرائبِ ...في دمِ الشَّمسِ

رأيتك في أغاني اليُتم والبؤسِ[2]

نلاحظ الشاعر في هذه الأبيات تعمَّد حذف الجملة الفعلية (رأيتك) المكتملة من فعل+ فاعل + مفعول به بعد كلمة(الكهف) وقبل كلمة (في الشوارع) وقبل كلمة(في الزرائب) وقبل كلمة (في دم الشمس) وهذا ليدل من جهة على الحالة النفسية للشاعر المتوترة والتي اتخذت من خلال هذا الحذف المتعمد منحى إيقاعيٍّ متصاعدٍ في النص ،وأيضا ليتجنب مشهد هو معروف بالنسبة للمتلقي (مشهد الرؤيا) ، لقد ساهم هذا الحذف

[1]– عبد الباسط الزيود ، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية ،الأردن ، ج18 ، العدد 37 ، جمادى الثاني 1427 هـ ،ص440 .

[2]– محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى1، ص90.

في تواصل المعنى واستمراريته ورُقيّه بالنسبة للمتلقي ،وخلق تناغما واتساقا وانسجاما في مبنى الأبيات بحيث أن الجملة الفعلية المحذوفة(رأيتك) والتي جاءت واقعة نعتا استطاعت أن تخلق أفقا جديدا خارجا عن مجال الرؤيا التي أرادها الشاعر .

أيضا نتمثّل لظاهرة الحذف في قول الشاعر "**محمود درويش**" دائما في قصيدته " عاشق من فلسطين " يقول:

رَأيْتكِ ملءَ ملح البحرِ والرّملِ
و**كُنتِ جَميلةً كالأرضِ... كالأطفالِ... كالفلِّ**
وأُقسمُ:
منْ رموشِ العينِ سوفَ أُخيطُ منديلاً
وأنقُشُ فوقهُ شِعرًا لعينيكِ
وإسماً حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلا..[1]

إنَّ الحذف في هذه الأبيات تمَّ على مستوى حذف الجملة دائما حيث حُذفت الجملة المنسوخة (كنت جميلة) قبل كلمة (كالأطفال) وقبل كلمة (كالفل) فأصل الجملة:

كنت جميلة كالأطفال **كنت جميلة** كالفلّ ، إلا أنّ الشاعر تعمّد الحذف ليعطي المعنى بُعدا جماليا ويُحقق الترابط والانسجام بين مقاطع الأبيات ،أيضا هذا الحذف على مستوى الجملة أعطى المتلقي مساحة لخلق أفق جديد ومعنى أكثر اتساعا ،فيستطيع المتلقي أن يخلق معنى آخر في خضم هذا الحذف ، (كنت جميلة كالأرض **تحملين في عينيك** براءة الأطفال **وملامح وجهك وضاءة جميلة** كالفل).هذه الفراغات التي تركها النص كفيلة بأن تُدمج القارئ في النص محاولا ملأها والمشاركة في إنتاج معاني أخرى للنص.

2-3 التشكيــل الاستعــاري :

إنَّ الاستعارة في النقد الحديث اتخذت طابعا تأويليا وبُعدا سيكولوجيا ، فهي تعبير عمَّا يختلج بداخل النفس من انفعالات ومشاعر وأحاسيس ، أي هي ترجمة لحالة الباث النفسية ، ومن هنا نستطيع القول أنّ كلَّ تأويل للاستعارة يقتضي فهم الحالة النفسية والاجتماعية للمؤلف : «تمثِّل الاستعارة مكانة بارزة في الشعر ،تفوق بها مكانة العناصر الأخرى التي تدخل في بنيته لأن كل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير ، من مثل مادة الشعر ،وألفاظه ولغته ،ووزنه ، واتجاهاته الفكرية ، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا ،وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر»[2]. إذا ما ألقينا الضوء على التشكيلات الاستعارية التي اتخذ منها "**محمود درويش**" ستارا لتمويه المتلقي وتفريغ أحاسيسه ومشاعره ،فإننا نجد أنَّ أكثر المواضيع التي تدور عليها هذه التشكيلات الاستعارية ،ظاهرة

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى1، صص90-91 .

[2]- محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص 199.

الموت، القتل ،التشريد ، الغربة ... نتمثل إحدى تلك التشكيلات الاستعارية من خلال قول الشاعر في قصيدة " " الرَّمل" يقول:

أَمشِي إلى حَائطِ إعدامِي كَعصفورٍ غبيٍّ،
وأظنُّ السهمَ ضلعي
وَدَمِي أُغنيةُ الرُّمانِ. أمشِي
وأَغيبُ الآن في عَاصفةِ الرَّملِ،
سَيأتِي الرَّمل رمليًا[1]

يصوِّر الشاعر في هذه الأبيات معاناته وشعبه من خلال سياسات الإعدام والتشريد والتعذيب التي يعاني منها الفلسطيني ،وهذا واضح من خلال ما أشار إليه **"درويش"** من خلال المصطلحات التي وردت في الأبيات (إعدام، أغيب ، عاصفة) و**درويش** في لغته المعهودة يعتمد اعتمادا كبيرا على توظيف الرموز ، ولهذا يحتاج فهم أشعاره إلى البحث في ماهية الرموز الموظفة ، فأشار في هذه الأبيات إلى الرَّمل ، والرَّمل مُلازم موضوعي للمكان الصحراء ، وهي دالة على الصبر والصمود والمقاومة ، رغم مظاهرها القاسية والصعبة ، إنَّ الصورة البيانية التي وظَّفها الشاعر في هذه الأبيات وهي **الاستعارة** في قوله (سيأتي الرمل رمليا) بحيث صرح بالمشبه (الرمل) وحذف المشبه به (الإنسان) ورُمز له بقرينة تدل عليه (يأتي) على سبيل **الاستعارة المكنية** ، أعطت هذه الاستعارة بُعدا جماليا وفنيا أضفى على معنى الأبيات عمقا ودلالة أوسع .

إنَّ في الأبيات الآتية نتمثَّل عديد الصور البيانية من تشبيه واستعارة من خلال تصوير **محمود درويش** بشاعة المجزرة التي قام بها المحتل الإسرائيلي ضدَّ الشعب الفلسطيني الأعزل في كفر قاسم يقول "**محمود درويش**":

«غَابةُ الزَّيتونِ كانتْ دائمًا خَضراءُ
كَانتْ ياحَبيبتِي
إنّ خمسِينَ ضَحيةً
جَعلتُها في الغُروبِ
بِركةً حمراءَ ...خمسينَ ضحيةً[...]

وليست هذه الصورة من باب "البلاغة القديمة" التي كانت تجعل السماء تمطر عند الحزن، والأزهار تبتسم عند الفرح[...] لأن الحزن الذي ملأ نفس الشاعر ،وملأ نفوس أهل القرية البريئة ، قد انعكس على نظرتهم لكل شيء في الواقع الخارجي ، فأصبحوا لا يرون اللون الأخضر في غابة الزيتون ، ولكنهم يرون اللون الأحمر يصبغ كل شيء »[2].إن انعكاسية الصورة البيانية التي وظَّفها الشاعر ساهمت في إعطاء المعنى دلالات واسعة ومؤثرة في نفس

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى2، ص276.

[2]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ،دار الهلال، الطبعة الثانية ، 1971، صص46-47 .

الوقت بحيث استعمل الشاعر اللون الأحمر الذي يدلُّ على الدم ، القتل ، الموت وجعله مهيمنا على النص بدل لون الغابة الأخضر ، الذي يدلُّ على الحياة ، الأمل .

إنَّ الملاحظ للتشكيلات الاستعارية التي وردت في شعر **درويش** يكاد لا يجد التمثيل الاستعاري للاستعارة التصريحية إلا في مواضع محدودة ،وهذا راجع إلى طبيعة الاستعارة التصريحية في حدّ ذاتها ،إذ أنَّ تركيبتها الإيحائية لا تتماشى وتطلعات الشاعر الذي يعتمد أكثر ما يعتمد على البعد التخييلي العميق ف«الاستعارة التصريحية هي ما يُصرح فيها بالمشبه به دون المشبه، وبذلك تكون –عند المتلقي– أقرب مأخذا وأبعد عن العمق أو الغموض ، فهي أبسط مظهرا من مظاهر الصور الاستعارية عموما وأقرب إلى الذوق وآثر، وعند **محمود درويش** تنخفض نسبة تردد الاستعارة التصريحية انخفاضا كبيرا ، إذا ما قيست بالاستعارة المكنية ، وربما يرجع ذلك إلى سببين اثنين هما : نفور الشاعر منها لسطحية تركيبها ، وثانيا أن المستعار يذكر بلفظه لا بمتعلقاته، مما يُضيق من مجال حركة الشاعر فيها »[1]. ومن الملاحظ أنَّ الاستعارة التصريحية لها أبعاد إيحائية دلالية ، إلا أننا نلحظ أنها اتخذت عند **محمود درويش** طابعا خاصا يغلب عليه الذاتية التصويرية.

إذ أننا نجد أن عنصر النداء غالب على الصور الاستعارة التصريحية: «إنَّ الاستعارة التصريحية عند الشاعر بروزها في صيغة النداء بروزا قويا ، وغالبا ما تكون الكلمة المستعارة –فيها– مضافة إلى ياء المتكلم ،وهذه ظاهرة لها دلالتها الأسلوبية ،التي تتمثل في عمق اتصال المستعار له بذات الشاعر مثل قوله:

لا شيءَ يا **وحيدتِي** في الحُبِّ كالحرمانِ!
...وأغمضُ العينينِ يا**عصفورتي** بنشوةٍ
لكي أراكِ..كيْ أراكِ في الخيالِ

ومعظم الصور من هذا النوع لا تأتي إلا في سياق الحب ، بحيث تبدو كأنها مرادفات للفظ الحبيبة أكثر منها صورا خيالية ، تبعث على الاتساع في الدلالة أو الإيحاء ، وتحليل الاستعارة عند الشاعر ، والكشف عن خصائصها التركيبية والدلالية ، لم يتم إلا من زوايا ثلاث : الخواص الدلالية للاستعارة ، والأشكال النحوية التي ترِدُ فيها ، ثم متعلقات الاستعارة [...]إذ إن الاستعارة التشخيصية ،هي أكثر الأنواع تردُّدا ، وفيها يكون لفظ المستعار منتميا إلى العالم البشري ، كأن يكون صفة من الصفات الإنسانية ، وهو الغالب كاستعارة الحبيبة للأرض:

تَرَكْتُ الحبيبةَ – لمْ أنسهَا– في غُروبِ الشَّجرْ
تطرُزُ من زبدِ البَحرِ مِنديلهَا وضُمادَى»[2].

[1]– محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 201.
[2]– المرجع نفسه ، صص 201-202.

النوع الثالث من الاستعارة هي الاستعارة التمثيلية والاستعارة التمثيلية تكون لصورتين متقابلتين تربط بينهما علاقة مشابهة ،ويُمثل "محمد صلاح زكي" لهذا النوع من الاستعارة في شعر **درويش** يقول :

«لا بُدّ لي أنْ أرفضَ الموتَ

وأنْ أحرِقَ دمعَ الأغنياتِ الرّاعفة

وأُعرّي شجرَ الزّيتونِ منْ كلِّ الغصونِ الزّائفة

فالاستعارة التمثيلية تقع في السطر الثالث ،حيث ذكر المستعار منه وتناسى ذكر المستعار له على سبيل الاستعارة التمثيلية، ووجه الشبه فيها منفردا بل متعددا يتمثل على النحو التالي:[1]

2-4- التضـــــاد :

إنّ اعتماد الشاعر على أسلوب التضاد في شعره لهو دليل على الحالة النفسية المتوترة والمواقف المتناقضة التي عايشها الشاعر ، إذ ساهم هذا الأسلوب في إبراز وإيضاح المعنى واستجلائه وإيصال الرسالة إلى المتلقي نتمثل بعض صور التضاد الذي يكثر في شعره من خلال قصيدة " حبيبتي تنهض من نومها " **يقول محمود درويش** :

أَنا آتٍ إلى ظِلِّ عينيكِ ..آتِ

مِنْ غبارِ الأكاذيبِ ..آتِ

مِنْ قشورِ الأساطيرِ آتِ

أَنت لِي ...**أنتَ حُزني وأنتِ الفرحْ**

أَنتِ جُرحِي وقوسُ قزُحْ

أَنتِ **قيدِي وحُرّيتِي**[...]

كُلُّ صوتِ حقيقةْ

أَنتِ شمسِي التِي **تَنطفئ**

وَأنتِ ليلِي الذي **يشْتعلْ**

[1]- محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص 208.

أَنتِ **موتِي**، وأنتِ **حياتِي**[1]

إنَّ أسلوب التضاد عكَس بدلالة صادقة ما يُعانيه الشاعر من صراع داخلي ،بحيث خلق له آفاقا رحبة للتعبير بحرية وطلاقة ، إنّ الضدية الثنائية لدى "**درويش**" هي مجال أوسع لبثِّ همومه وأحزانه وأيضا تصوير تناقضات العالم الذي يعيش فيه ،لقد تمثّل أسلوب التضاد في هذه الأبيات في (**الحزن – الفرح**) (**القيد – الحرية**) (**تنطفئ– تشتعل**) (**الموت – الحياة**) إنَّ الثنائيات الضدية تؤكد الصراعات النفسية والفكرية بين الحقائق المحسوسة التي يُعايشها الشاعر بحيث رسَّخت نظرته العميقة إلى الوقائع ، فالحزن مشهد متكرر والفرح عنده أمل مُنتظر ، ولهذا نجده ساوى بين الحزن والفرح وجعلهما في نفس المرتبة ومن ملكيته (أنتِ حزني وأنتِ الفرح) فلم يقل "فرحي" لأن الحزن معايش بينما الفرح منتظر الحصول.

أيضا الثنائية الضدية بين (**القيد – الحرية**) تعكس الشعور بالألم ومعاناة الفلسطينيين جرّاء سلبهم حريتهم وتقييدهم داخل وطنهم ، والقيد هو جامع لكل ما يحدُّ من حرية الشخص سواء بالقوانين الجائرة التي سنَّها المحتل أم بالظلم والعذاب الذي يعاني منه المسجونون في السجون الإسرائيلية ، أم من تقييدهم من حرية التنقل ، أيضا التضاد بين(**تنطفئ– تشتعل**) الشاعر مُتمرِّد هنا حتى على الظواهر الطبيعية من خلال إعطائه الشمس دلالة على الانطفاء والظلام ،والليل دلالة على الاشتعال والضوء ،وهذا التضاد ساهم في إعطاء الأبيات بُعدا فلسفيا وأسطوريا حقَّق الذهول والصدمة للمتلقي بخروج الشاعر عن المألوف .

أمَّا الثنائية التي طغت على نفسية الشاعر وختم بها أبياته فهي ثنائية(**الموت –الحياة**) فهذا التضاد هو لازم موضوعي ونتيجة حتمية لكل تلك الثنائيات الضدية السابقة ،لقد شكَّلت هذه الثنائية المحور الأساسي الذي تدور حوله المشاهد السابقة ، إنَّ الصراع والاضطراب الذي يعيشه الشاعر بين الموت والحياة ولَّد له نظرة مأساوية لظاهرة الموت . فالشاعر نلاحظ أنه في الأبيات السابقة ذكر الموت في المرتبة الأولى (أنت موتي) دلالة على سيطرة الموت على فكر ووجدان الشاعر، وأردفه بذكره ل(أنت حياتي) في المرتبة الثانية دليل على أنَّ الموت هو حياة للفلسطينيين ، وهذا لبثِّ الأمل في نفوس المرابطين وتتسع هذه الظاهرة (الموت ، القتل – الحياة ،الخلود) على غرار قصيدة " يوميات جرح فلسطيني" يقول الشاعر:

إنّهُ لونُ شهيدٍ
إنّهُ طعمُ صَلاهْ
إنَّهُ **يُقتَلُ** أو **يُحيِي**،[...]
أوَّلُ اللَّيلِ علىَ عينيك، كانَ
فِي فؤادِي ،قطرةً منْ **آخرِ الليلِ** الطَّويلِ[2]

[1]– محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى1، صص343-344.
[2]– المصدر نفسه ، ص357.

إنّ الحالة النفسية والشعورية التي صاحبت الشاعر في تجربته الشعرية هي الدافع لسيطرة هذه الظاهرة على فكر ووجدان الشاعر ، فالانفعالات ومشاهد الحزن والأسى كلها عوامل ساهمت في تعميق ظاهرة الموت في نفسية الشاعر: « الانفعال أوَّل طريق إلى الموت في حياة هؤلاء الشعراء ،لأنَّ رصيد الإنسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بالغ في صرفه انتهى إلى" إفلاس" انفعالي مبكر، وهذا الإفلاس هو الباب المؤدي إلى الموت »[1]. تزدادُ حدَّة توظيف المتضادات عند الشاعر وتزداد معها تصاعد الإيقاع الموسيقي للأبيات من خلال قصيدة "لا ينظرون وراءهم " من ديوان "لا تعتذر عما فعلت" يقول الشاعر:

لا يَنظُرونَ **وراءهُم** ليودِّعُوا منفَى،
فإنَّ **أمَامهُم** مَنفَى، لقدْ ألِفُوا الطّريقَ
الدائريَّ، فلاَ **أمامَ** ولا **وراءَ** ،ولا
شمالَ ولا **جنوبَ** ."يهاجرونَ"من[...]
يحلُمونَ بفكْرةِ الطيرانَ أعلىَ ...ثم أعلَى.
يَصْعدونَ ويهبطونَ، ويَذهبونَ ويرجعونَ.
ويَقفِزونَ من السِيراميكِ القديمِ إلى النّجومِ.
و**يَرجعُونَ** إلى الحكايةِ ...لانهايةَ للبِدايةِ.
يَهربونَ من النُّعاسِ إلى ملاكِ النّومِ.[2]

تمثل هذه الأبيات حالة الوعي الفكري والنُضج الفني التي وصل إليها الشاعر من خلال إحداث التوافق والانسجام بين المتضادات . استطاع الشاعر أن يوفِّق بين الثنائية المتضادة في المكان (وراء/أمام – شمال/جنوب) وبين الفعل (يصعد / يهبط – يذهب / يرجع – يرجع / يهرب) يصلُ الشاعر في نهاية المطاف إلى حالة الاحتقان والانسداد في الموقف بحالة النفي والانعتاق من كلِّ إحداثيات المكان والزمان (لا أمام /لا وراء / لا شمال / لا جنوب) إنَّ ما بثَّه الشاعر من تضادات يوحي للمتلقي بالنضج على مستوى الفكرة واللغة والشخصية لدى الشاعر ، يصور من خلال هذا الأسلوب الحالة المأساوية التي يعيشها الشعب ،فلا فرق عنده بين المنفى الحقيقي والافتراضي فكلُّ المكان في المنفى وخارجه هو منفى ، فحالة الموت والقهر والذل التي يعيشها الشاعر داخل الوطن هي وجه من وجوه المنفى الداخلي الذي يُحيله إلى الانعتاق والخروج إلى العالم الخارجي والصعود والارتقاء ، فصُورُ الموت والقتل والدمار تحيط بالشاعر وتخنقه .

رغم هذا الألم والحزن إلا أننا نلمس أن الشاعر يبعث برسائل أمل وفرح للمتلقي ،فالشهداء فرحون مسرورون بما وجدُوه من النعيم لهذا لا ينظرون وراءهم ولا يلتفتون ،ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم ، إنَّ فكرة

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 280.

[2]- محمود درويش، ديوان لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر،بيروت، ط1، 2004 ،صص 57-58 .

الطيران والانعتاق والتحرُّر فتحت للمتلقي مجالات أوسع للتأويل والتفكير (ما مآل هذا الخروج ؟ وإلى أين التوجه؟ وما هو المصير؟)هذه النظرة للحيِّز المكاني في نظر الشاعر مرتبطة ارتباطا وثيقا بالغياب ،وكأنَّ الشاعر يقصد بالوراء كل ما له صلة بالماضي القريب أو البعيد لكنهما يشتركان في الحزن والأسى يقول الشاعر:

كَانَ **الوراءُ أَمَامِي** واقفاً،وأنَا
أَمشِي **أمَامِي** علىَ إيقاعِ أُغنيتِي
أقولُ: لَستُ أنَا منْ غابَ وليسَ **هنَا**
هناكَ.أنّ سمائِي كُلُّها جِهتِي[1]

تشكِّل هذه الأبيات الشعرية "**لمحمود درويش**" حالة التوتر والاضطراب التي يعيشها الشاعر من خلال ثنائية المكان الذي يُوحي به الشاعر للوجود (الأمام/الوراء) فتذكر الماضي الذي رَمزَ له بالوراء حاضر ومستقبل الشعب الفلسطيني (أمامي) . صوّر الشاعر المكان على أنَّه إنسان واقف يحاكيه ويناجيه .لقد ساهمت ظاهرة التضاد التي عمد إليها الشاعر في كثير من قصائده إلى إعطاء نصِّه هلامية وإيحائية كبيرة «عمد درويش إلى إغناء نصِّه بهذا الأسلوب ، ومن هذا قوله :

وعند الفجر ، أيقضني
نداء الحارس الليليِّ
من حلمي ومن لغتي :
ستحيا ميتةً أخرى،
فعدّل في وصيتك الأخيرة
قد تأجَّل موعد الإعدام ثانيةً

إن النص السابق يدعو إلى الإحساس بالسخرية المرة ، فعندما يقرأ القارئ النص ،يشعر بالارتياح وبشيء من الحبور ، لأن الرسالة التي يحملها الجندي للسجين هي البشارة بأنه سيحيا مرة أخرى ، أي أنه مُنح فرصة للحياة ،بعد أن كان محكوما عليه بالإعدام [...]إن الحياة التي سيعيشها ، السجين /الضحية ، ويحياها لاحقا لن تكون سوى حياة في ظل الموت ، إنها حياة على ذمة الموت»[2].إن هذه الضدِّية التي أشار إليها الشاعر بين ظاهرتي الحياة والموت تؤرِّقه ، فصوّر حياة السجناء في سجون العدو وما يعانونه من الاضطهاد والحرمان فالفلسطيني محكوم عليه بالإعدام وبالموت ما دام العدو في أرضه ويعبث بحريته ، فلا حياة في ظلِّ الاحتلال حتى وإن لم يكن الفلسطيني في السجن فإنه يواجه شبح الإعدام في كلِّ يوم ، وكأن الشاعر يصور للآخر بأن الشعب الفلسطيني لم يعُد يهاب الموت ، فهو مستعدٌّ للتضحية في سبيل نيل الحرية.

[1]– محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي،دار رياض الريس للنشر ، ط1 ،2009 ، ص 89 .

[2]– عبد الباسط الزيود ، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية ،الأردن ، ج18 ، العدد 37 ، جمادى الثاني 1427 هـ ، صص 446-447 .

3- فاعليـة التنـــــاص

تمهيـد:

يعدُّ مصطلح التناص من أهم أدوات التعبير الأدبي المعاصر ، فلقد اتجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى دراسة تشريحية للمصطلح بفعل ما يحدثه التناص في العمل الأدبي (شعرا كان أم نثرا) من إعطاء المعنى أبعادا دلالية أكثر جمالية ،يستطيع من خلاله المبدع أن يخلق أفاقا واسعة للنص ،و يحقق الحصانة للغته ويكثِّف من صُوره ويقوِّي دلالات معانيه ،ويفتح المجال للمتلقي بالمشاركة في صناعة النص من خلال استثارته بالتناصات المتنوعة والمختلفة والتي تفتح له الشهية ليستحضر طاقاته الأدبية والفكرية وثقافاته من أجل التفاعل مع النص . إنَّ ظاهرة التناص تَنمُّ عن ثقافة واسعة للمبدع بإلمامه بجانب كبير من التراث والتي يقوم بمحاكاتها والتفاعل معها وإدماجها مع التجارب الشخصية ليتحقق الانصهار والتناسق والانسجام بينهما.

تعتبر "**جوليا كريستيفا**"**Julia Kristeva** من أهم المنظرين لمصطلح التناص بحيث أعطته عدة تعريفات «يتشكّل التناص عند "**كريستيفا**" ضمن الإنتاجية النصية ، فالنصوص كائنات تتلاقى وتتحاب وتتحاور وتتقاطع وتتناسل ،ومن هنا ضرورة التقابل بين الـ"أنا" و"الآخر" بين النّص والنّص ، والإنتاجية تِرحال للنصوص وتداخل نصّي،ففي فضاء نص مُعين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى »[1]. أشارت "**كريستيفا**" Kristeva بإسهاب إلى مصطلح التناص وفصّلت فيه ،إذ جعلت منه همزة وصل ومصدر خلق لنصوص جديدة من خلال ما أسمته بمصطلح "**التصحيف**" ، تقول : «إن مشكل تقاطع وتفسُّخ عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تمّ تسجيله من طرف "**سوسير**" في التصحيفات Anagrammes، وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيفParagramme الذي استعمله "**سوسير**" بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيَّناها باسم التصحيفية Paragrammatisme ، أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدِّم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجّهة من طرف معنى معين »[2].إن النص هو مجموعة أنساق متمازجة تفرض نفسها على المبدع من أجل توظيفها لحظة صناعة النص .

أما مفهوم هذا المصطلح عند "**باختين**"**Bakhtine** فإنه يشير إلى أنَّ التناص هو: «كل نص يقع عند ملتقى عدد من النصوص وهو بإزائها في الوقت نفسه قراءة ثانية وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق." أما "**جيرار جينيت**" فقد جعل لكل عملية تناص طرفين: للإشارة إلى النص المتأثر والنص المؤثر: فالنص الأصلي

[1]- خليل موسى ، التناص ومرجعياته نقد ما بعد البنيوية في الغرب ، مجلة الآداب العالمية ، سوريا ، يوليو 2010 ، ص 49 .

[2]-جولياكريستيفا ،علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ، ط 1، 1991 ، ص 78 .

أو المصدر المنظور إليه أو المتناص معه ،أو المؤثر والنص المتأثر أو المتناص أي الناظر إلى غيره النص الشعبي »[1].فالتناص بمفهوم آخر هو علاقة تأثر وتأثير من المبدع بالنصوص سواء القديمة أو الحديثة .

ويشير "**محمد مفتاح**" في كتابه "تحليل الخطاب الشعري" (استراتيجية التناص)إلى أن هناك نوعين من التناص يقول "**محمد مفتاح**" «أنَّ كل المهتمين باللغة ، بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم يتفقون على : أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما :

1-المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

2-المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص »[2]. إنّ مصطلح التناص هو آلية من آليات التواصل والتفاعل بين المتلقي والنص ،وحتى يتحقق هذا التفاعل وتكون القناة التواصلية سليمة بين الباث والمتلقي ،يتوجب أن تكون هناك نقاط مُشتركة بينهما تساهم في تقريب وُجهات النظر وتفتح آفاقا للمتلقي وتدلّه على مفاتيح النّص.

3-1 التنـــاص الدينـــي :

لقد حفل التناص الديني بالمكانة الكبيرة في الشعر العربي المعاصر ،وهذا لتأثُّر الشعراء الكبير بالنصوص الدينية مما ساهم في إعطاء النص الأدبي المعاصر أبعادا واسعة ،وخلق تفاعلا كبيرا بين النص والمتلقي بفعل رُقي العبارة وشمولية اللغة ،وعمق المعنى مما أضفى على المعنى سحرا وجمالا من جهة ،واستطاع هذا النص المتمازج مع النصوص الدينية أن يجلب إليه الاهتمام والرغبة في الاطلاع عليه والتعمُّق في دلالاته مما فتح مجال التأويل والتفسير على مصرعيه ، إنَّ تضمين الشاعر للنصوص الدينية في عمله ينمُّ على اطلاعه الواسع والكبير بالجانب الديني وتفاعله وتأثّره به مما جعله يُضمّنه في نصه ، فأضفى هذا الاقتباس على الشعر نوعا من القداسة خاصة وأنَّ هذا الشعر المعاصر في جُلِّه شعر يُعالج في مضمونه قضايا إنسانية عادلة ،وارتبط ارتباطا كبيرا بالثورة ،فساهمت القداسة الدينية مع المضمون الإنساني بإعطاء النص الشعري المعاصر الخاصية المميزة والاهتمام الكبير من طرف جمهور المتلقين .

والتجربة الشعرية الدرويشية لا شكَّ أنها استقت وجودها واستمراريتها وأيضا قداستها من النصوص الدينية الثلاثة ،القرآن الإنجيل والتوراة ، لتشكِّل دعامة من بين الدعامات التي ترتكز عليها الرؤية الدرويشية لتُكوِّن أفقا يتخطى الأُطر الدلالية المعروفة إلى معرفة أكثر شمولية واتساعا ، « يبدو أن اللجوء إلى الرمز الديني يقيم علاقات حوارية مع القارئ ، لأن النص الديني في مجمله بنية أساسية في ثقافة القارئ العربي ، ومن ثمَّ يستطيع

[1]- علاء الدين رمضان السيد، ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا، ضمن كتاب بحوث المؤتمر العلمي الدولي لكلية اللغة العربية بأسيوط (الإمام عبد القاهر الجرجاني وجهوده في إثراء علوم اللغة العربية)، المجلد3، جامعة الأزهر مصر كلية اللغة العربية بأسيوط، 2014/11 ، ص1400.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط3، 1992 ، ص 122.

الشاعر من خلال التناص الديني أن يقدم رسالته بصورة أفضل ، لأنه ينطلق من قاعدة مشتركة بينه وبين القارئ وظف درويش الرموز الدينية في نصه الشعري من الأديان الثلاثة ، يبرر ذلك بأنها كلها قامت في بلاده ، وقد روت جميع الحضارات التي مرت ببلاده»[1]. ولا شك أنَّ النص الديني بكل ما يحمله من عظمة وقداسة وميزة في نفس المتلقي تجعله في اتصال مباشر مع أي نص يحتك به أو يحاكيه ، إنّ هذا التفاعل الذي يخلقه النص الديني بين المتلقي والنص الأدبي هو ما جعل الشاعر "**محمود درويش**" يحفل بالتناص الديني كثيرا في قصائده ، إذ أننا نجد الشاعر يكاد لا يخلو ديوان من دواوينه من مظاهر التناص ، إمَّا مباشرا أو غير مباشر ،ويمكننا أن نتمثل التناص الديني عند "**محمود درويش**" وهو يُصوّر عُمق الصراع بين الذات والآخر من خلال عرضه لصورة "**آدم**" و"**حواء**" وأيضا قصة ابني آدم "**قابيل**" و"**هابيل**" لوجود عوامل نفسية وإنسانية مشتركة تمكّن الشاعر من تفريغ أحاسيسه ومشاعره وتستوقف المتلقي وتستثيره ،وإننا نتمثل هذا الصراع في هذا التناص من خلال عرضه لبداية خلق الإنسان وأصله يقول في قصيدة "لماذا تركت الحصان وحيدا":

عَلَّمَنِي القرآنَ في دوحةِ الرّيحان

شَرقَ البِئر،

مِنْ آدمَ جئنَا ومنْ حواءَ

في جنّةِ النّسيَان[2]

يُقرُّ الشاعر بحقيقة أصل الإنسان ، فكلُّ الناس من "**آدم**" و"**آدم**" من تراب ، ف"أنا "الشاعر يناجي "الآخر" من خلال تذكير الإنسان بحقيقة الخلق وأوله ، فذِكرُ الشاعر لشخصِ النبي الأب الأول "**آدم**" عليه السلام يحيل المتلقي إلى الهوية والانتماء مما يجعل الناس كلهم سواسية لا فضل لأحدهم على الآخر وإنما التفاضل هو بالعمل والتقوى ،والشاعر يواصل مناجاة الآخر من خلال هذا التناص ،أنَّ القرآن هو المعلِّم والمرشد والذي أطلعنا فيه الله سبحانه وتعالى على حقيقة الخلق وأوله .

يواصل الشاعر هذا الاستنطاق ، بعد استعراضه بشرعية الانتماء إلى أب واحد وهوية واحدة وأنَّ هذه الحقيقة جاءتنا من القرآن الذي لا ينطق عن الهوى ، فيقرُّ الشاعر بنسيان الإنسان وتجاهله لهذه الحقيقة ، فوقع الظلم وانتفى العدل وساد الجهل ويأتي هذا التصوير من آيات قرآنية قال الله تعالى في سورة النساء: { يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالًا كَثِيرًا وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَّاءلُونَ بِهِ وَالْأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا } [النساء: 1]وقال في الآية الأخرى:{ وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذَ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ } [الأعراف: 10-11]وقال تعالى: { هُوَ الَّذِي

[1]- حسين حمزة ، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ط1 ، 2012، ص22.

[2]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للنشر،بيروت، ط3، 2001 ، ص35.

خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا... } الآية [الأعراف: 189] ونجدُ أيضا لهذا التصوير في إقرار الشاعر بأصل حقيقة الخلق تقاطعه مع حديث النبي عليه الصلاة والسلام بحيث ذكر البخاري هنا ما رواه هو ومسلم من طريق سعيد وهشام عن قتادة عن أنس بن مالك عن رسول الله ﷺ قال:

«يجتمِعُ المؤمِنونَ يوْم القِيامَة، فيقُولونَ: لوْ اسْتشفَعنَا إلى ربِّنا، فيأْتون آدَمَ فيقُولون: أنتَ أبو البشَر خَلَقكَ الله بيدِه، وأَسجَدَ لكَ ملائكَته وعلَّمَك أَسمَاء كُلِّ شَيء»[1]. وذكر تمام الحديث.

إن التناص يكسر أفق انتظار القارئ لما يحققه له من ذهول وهذا سرّ لجوء الشعراء المحدثين له ،وينوعون من استعماله في قصائدهم « و**محمود درويش** من الشعراء الذين راحوا ينوِّعون في أساليبهم الشعرية ، ويطوّرون في مشروعهم الشعري لتغدو القصيدة حقلاً فاعلاً ومتنوعاً لشعرية ذات حساسية عالية ، ومن هذه النصوص التي وظف فيها التناص قوله:

"خذوني إلى لغتي معكم : قلت:
ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيد
وأما الطبول فتطفوا على جلدها زبدا"

إن قارئ هذا النص لابد أن يشعر بالخيبة الناجمة عن التغير الذي طرأ على النص الأصلي ، وهو قوله تعالى "فأما الزبد فيذهب جفاءً وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض" عندما قال الشاعر "ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيد" ذلك أن القارئ يتوقع بحسب خبرته السابقة ، وثقافته السياقية ، أن هذا التناص لابد أن يسير وفق ما عرف "وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض"، لكن النص خيب ظنه ، وأبطل توقعه ، وأحدث عنده ردة فعل جعلته يقترب من النص أكثر ليحاول فهمه »[2].لقد ساهم هذا التناص في أنه استوقف القارئ للتأمل والتدبر ،بحيث أن المعنى جاء على غير المعتاد وهذا ما يساهم في استثارته للبحث عن مكامن الجمال في النص خاصة إذا ما ارتبط هذا النص بالنص القرآني المقدس.

نجد الشاعر في موضع آخر يحاكي قصة ابني **آدم " قابيل" وهابيل**" والصراع الذي وقع بينهما وآلت نهايته إلى الظلم والتعدّي بالقتل ، "**فقابيل**" هو ملازم موضوعي لكل جبار متكبر قاتل وظالم ، و"**قابيل**" هو أول من سفك الدم الحرام على وجه الأرض فاستحق أن يكون كمن قتل الناس جميعا ولهذا كانت صورة "**قابيل**" حاضرة ومتجددة مع كل قصة ظلم وقتل وتعدّ، يقول الشاعر في قصيدة " لماذا تركت الحصان وحيدا":

خُطايَ بعد خُطايَ، فكُنْ أخِي الثَّانِي،

[1]– محمد بن إسماعيل أبو عبدالله البخاري الجعفي، الجامع الصحيح المختصر،تح د. مصطفى ديب البغا ،الجزء4، دار ابن كثير ، اليمامة – بيروت ،ط3 ،1987 ،ص1624 .

[2]– عبد الباسط الزيود ، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية ،الأردن ، ج18 ، العدد 37 ، جمادى الثاني 1427 هـ ،ص436 .

أنا هابيلُ، يُرجِعُني التّرابُ
إليكَ خرُّوبًا لتجلسَ فوقَ غصنِي يا غرابُ
أنَا أنتَ في الكلماتِ. يجمعنَا كتابُ[...]
ويضيئكَ القرآنُ:
(فبعثَ اللهُ غرابًا يبحثُ في الأرضِ
ليُرِيَه كيفَ يُواري سوءةَ أخيهِ، قال:
يا ويلتي أعجزتُ أنْ أكونَ مثلَ هذَا الغرابِ)
ويضيئكَ القرآنُ،
فابحثْ عنْ قيامتنَا ،وحلِّقْ يا غُرابُ![1]

فالشاعر يستحضر هذه القصة لأنها لها قواسم مشتركة مع ما يقع ويحصل في أرض فلسطين من انتهاك المحتل لكل الأعراف والقوانين فهو يعِيثُ في الأرض فسادا ، مثلَ ما عاث "**قابيل**" قبله في الأرض فسادا فقتل وتعدَّى وظلم فاستحق "**قابيل**" الخسران في الدنيا والآخرة كما استحقَّ المحتل الإسرائيلي الخسران ، يأتي هذا التصوير متقاطعا مع النص القرآني قال الله تعالى في سورة المائدة :(وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوأَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاؤُا الظَّالِمِينَ فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَتَبْنَا عَلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنَّهُ مَنْ قَتَلَ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِي الْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ النَّاسَ جَمِيعًا وَمَنْ أَحْيَاهَا فَكَأَنَّمَا أَحْيَا النَّاسَ جَمِيعًا وَلَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُنَا بِالْبَيِّنَاتِ ثُمَّ إِنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ بَعْدَ ذَلِكَ فِي الْأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ.) (المائدة 26-32).فالشاعر أشار إلى جريمة القتل التي باء صاحبها بالخسران والندامة ويستحضر بذلك الشخصية البريئة المسالمة والخالدة" **هابيل** " والتي هي ملازم موضوعي للشخصية الفلسطينية التي تأبى الموت والانحلال رغم القتل والظلم .

"**فهابيل**" في نظر كل إنسان على مدِّ العصور هو رمز للإنسان المسالم المقاتل والمرابط والثابت على ثوابته وعقيدته ،وهو بذلك يستثير المتلقي بإدخاله لطرف ثالث في القضية وهو الغُراب ،الذي كان محلِّقا يرقب الموقف والمشهد ،فكان تدخلُه ليفجِّر الأسى والحسرة للقاتل ويُثبت عجزه (يَا ويلَتى أَعَجَزتُ أنْ أكُون مِثلَ هذا الغُرابِ) ويعلِّم بني آدم طريقة الدفن الذي هو ملازم موضوعي للإخفاء والتمويه ودلالة على النسيان ، في محاولة

[1]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص27.

من الشاعر ليقوّي المعنى ويعمّق دلالة الفكرة ويرسّخها في ذهن المتلقي ، فالشاعر اعتمد على هذا التناص الديني وألبس كل شخصية مجموعة من الرموز لتكون دالة ومعبرة عمَّا يحسُّ به الشاعر من صراعات ويصوِّر من خلالها مآسي شعبه وظلم وطغيان وتجبُّر المحتل. فقصة "**قابيل" و"هابيل"** فيها من القواسم المشتركة ونقاط الالتقاء مع الصراع الذي يجري على أرض فلسطين .

ويختم الشاعر هذه الأبيات بالاقتباس الحرفي من القرآن الكريم بالآيات التي تصور المشهد بدقة متناهية وهذه آلية أخرى من آليات التأثير على المتلقي التي يشدُّ بها انتباهه مما أضفى على بناء الأبيات إيقاعا قويًّا وأعطى المعنى قداسة متناهية .

في لحظة تصويرية أخرى من التناصات الدينية يحاكي الشاعر حالة الاغتراب التي عايشتها "**هاجر**" زوج أبينا "**إبراهيم عليهما السلام**" من خلال عرض صورتها لتكون ملازما موضوعيا لحالات الاغتراب التي يعاني منها الشّاعر، فلقد عاش الشاعر حياة قاسية بكل معنى الكلمة: إنَّ الشاعر "**محمود درويش**" عاش حياة صعبة «لقد هدَّم اليهود قريته " البروة " أما هو فقد دخل السجن أكثر من مرة وفقَدَ عمله أكثر من مرة ،وهو يعيش –رغم كل مواهبه– حياة مليئة بالمتاعب المادية والتمزق المعنوي »[1]. عاش الشاعر طفولته مجبرا على الهرب من جحيم الموت بعيدا عن الأهل والأحباب مشردا منذ أن كان طفلا وهو يستذكر تلك الأحداث :يقول: «...الرصاص الذي انطلق في تلك الليلة من صيف 1948 في سماء قرية هادئة "البروة" لم يُميز بين أحد ، ورأيت نفسي ، وكان عمري يومها ستُّ سنوات أعدو في اتجاه أحراش الزيتون السوداء، فالجبال الوعرة ..مشيا على الأقدام حينا وزحفا على البطون حينا ، وبعد ليلة دامية مليئة بالذعر والعطش وجدنا أنفسنا في بلد اسمه لبنان.....»[2]. ففي استذكار الشاعر لهذه التجارب المريرة يحاول أن يجد في الماضي تجارب تحاكي تجربة الاغتراب التي عاشها ولا يزال يعايشها ويتجرّع مرارتها هو وشعبه .

ففي قصة "**هاجر عليها السلام**" وحالة الاغتراب التي عاشتها ما يتقاطع مع الحالة النفسية المضطربة والمتوترة التي يعيشها الشاعر ،ففي وحدة "**هاجر عليها السلام**" في الصحراء القاحلة وخوفها واضطرابها وتوترها وبحثها عن الماء لكي تسقي رضيعها ،يشبه تماما حالات الوحدة والغربة والبحث عن الهوية والوجود التي يعيشها الفلسطيني اليوم يقول الشاعر في قصيدة " الخروج من ساحل المتوسط":

بدُمُوعِ هاجرَ. كَانتِ الصَّحراءُ جَالسةً على جِلدِي.
وأوَّلُ دمعةٍ في الأرضِ كَانتْ دَمعةً عربيةً.
هَلْ تذكرونَ دموعَ هاجرْ – أوّلِ امرأةٍ بكتْ في
هِجرةٍ لا تنتهِي؟

[1]– رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دار الهلال، بلا مكان، 1971، ص91.
[2]– المرجع نفسه ، ص96.

يَا هَاجرُ، احتفلِي بهجرتِي الجديدةِ مِن ضُلوعِ القبرِ[1]

يتطرق الشاعر أيضا إلى عرض قصة أخرى أكثر إثارة وتأثيرا في النفوس ،دائما مع النص القرآني شخصية النبي "**يوسف عليه السلام**" ، فمما لاشك فيه أن قصة "**يوسف عليه السلام**" التي عرضها القرآن الكريم بالتفصيل وتطرق إليها بإسهاب تلتقي عناصرها مع الأحداث والصراعات التي يعانيها الشاعر، "**فيوسف عليه السلام** "ابتُلي وامتُحن وتعرض للسجن ظُلما وأُهين ،ورغم هذا بقي النبي مؤيدًا من الله بالصبر والثبات إلى أنْ أظهر الله براءته وأعزه بعد ذِلة وأغناه بعد فقره ،كل هذه الأحداث لها قواسم مشتركة مع ما عاناه الشاعر في صغره فطفولة الشاعر مأساة بكل معنى الكلمة ، كيف لا ؟ وهو الذي طُرد وشُرِّد من وطنه وغُرِّب عن أهله وهو لا يزال طفلا لم يبلغ السادسة من عمره ،يقول الشاعر في قصيدة " لماذا تركت الحصان وحيدا":

...سَبعُ سَنابلَ تكفِي لمائدةِ الصّيف.
سَبعُ سَنابلَ بينَ يدَيَّ.وفي كُلِّ سنبلةٍ
يُنبتُ الحقلُ حقلاً من القمحِ.كانَ
أبِي يَسحبُ الماءُ من بئرِهِ و يقولُ
له: لا تجفْ،ويأخُذُني منْ يدَيَّ
لأرَى كيفَ أكبَرُ كالفَرْفحِينة...[2]

إنّ الشاعر في كثير من قصائده نلاحظه يعود إلى تذُّكر طفولته البائسة ، وفي هذه الأبيات التقى الماضي (قصة **يوسف**) بالحاضر (قصة الشاعر) فالقصتان تلتقيان في معاناة الطفولة والألم والحزن والأسى الذي سيطر على مشهد القصتين ، إنَّ الشاعر يحاول أن يستحضر ويستوقف المتلقي من خلال هذا التناص ، فقدرة "**يوسف**" عليه السلام في التأويل وتفسير الأحلام تلتقي مع ما يعيشه الشاعر من صراع بين الحلم والحقيقة ، رمز البئر الذي يدلُ على المنفى في صورة مشابهة لما تعرض إليه **يوسف** عليه السلام من الرمي في البئر قهرا وإرغاما وهذه القصة التي عرضها الشاعر في الأبيات تلتقي مع قوله تعالى في سورة يوسف :(يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِهِ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تَأْكُلُونَ ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَٰلِكَ عَامٌ فِيهِ يُغَاثُ النَّاسُ وَفِيهِ يَعْصِرُونَ.) (سورة يوسف 46-49) فالشاعر أعطى أبعادا أوسع للأحلام وأدخلها طوعا في الواقع، وأنَّ الحلم قد يصير حقيقة ملموسة وأنَّ ما

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى2، صص 134-135 .
[2]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص10.

نحلم به هو في الأصل واقع متحقق ،فالحلم في قصة **يوسف** وتأويله من طرف النبي جنَّب الأمة كارثة حقيقية وهذا في محاولة لاستثارة المتلقي وإقناعه بأن الأحلام هي جزء من حياتنا .

تأثر الشاعر كثيرا بالقرآن الكريم وخاصة بسورة (الرحمن) لما تحمله هذه السورة من تناغم في مقاطعها وجرس موسيقي وتوازي في مقاطعها «يكتب في نهاية المقطع الأخير من (في حضرة ..) : قوس قُزَح هو تحرُّش الوحي بالشاعر ، بلا استئذان ...وافتتان الشاعر بنثر القرآن/

فبأي آلاء ربكما تُكَذِّبان/

وغائبان أنا وأنت ، وحاضران أنا وأنت ،

وغائبان /

فبأيِّ آلاء ربكما تُكَذِّبان."

في هذا المقطع يعيد **درويش** الحديث عن تأثره بالقرآن ، وبسورة (الرحمن) بشكل خاص ، وذلك من خلال تضمينه للآية الكريمة (فبأيِّ آلاء ربكما تُكَذِّبان) التي تكرّرت مرات عديدة في السورة وبشكل ملفت للنظر، وإذا كان الله –عز و جل– يخاطب الثقلين في الآية الكريمة ، فإنَّ **درويش** يخاطب في تضمينه للآية نفسها (أناه) المتكلمة والمخاطبة ، أي الأنا الحاضرة والأنا الغائبة »[1].إن هذا التناص من القرآن الكريم وبخاصة من سورة (الرحمن) أضفى على المشهد الرهبة والسكينة ، وشدَّ انتباه المتلقي ، وطرح عليه تساؤلات عديدة من يخاطب الشاعر هنا ؟ فالشاعر دائما يُضفي على المشهد تناقضات (غائبان أنا وأنت ، وحاضران أنا وأنت، ، وغائبا) هذا الغياب مرة والحضور مرة أخرى لا شكَّ أنه يستفزُّ المتلقي ويدفعه للتمعن في الصورة .

في مشهد آخر من التناصات مع النص الديني وهذه المرة من الإنجيل ، فالشاعر استقى هذه الرموز من اطِّلاعه الواسع بالمسيحية ،ولا ريب في ذلك فالشاعر عاش حياة رحّالة بين دول مسيحية وعاش مدة طويلة في لبنان ، ومصر، بحكم أن هذه البلدان أبناؤها من المسلمين والمسيحيين «يقول :

ألو

أريد المسيح

نعن ، من أنت ؟

أنا أحكي من إسرائيل

وفي قدمي مسامير وإكليل

من الأشواك أحمله

فأي سبيل أختار يا بن الله أي سبيل ؟

[1]– طارق علي أحمد الصيرفي ، التناص الذاتي في نص (في حضرة الغياب) للشاعر محمود درويش ، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس ، فلسطين ، 2011 ، صص30-31 .

أأكفر بالخلاص الحلو
أم أمشي وأحتضر؟

هذه الصور غنية بالرموز المسيحية ، المسيح والمسامير والإكليل والأشواك وابن الله والخلاص ، ونراها جميعها في التراث المسيحي»[1].فالشاعر استدعى هذه الرموز المسيحية ليدل على العذاب والقهر الذي يتعرض له مع شعبه ، فالمسيح عاش حياة صعبة و بسيطة ، وقد تعرّض لمحاولة القتل والصلب بالمسامير ، مثلما يتعرض له الشاعر مع شعبه من محاولات القتل والإبادة والنفي والتشريد ، والشاعر استدعى هذه الرموز المسيحية التي يعرفها كل مسيحي ولا تخفى على أحد في محاولة منه لإسماع قضيته إلى كل إنسان على وجه الأرض مهما كانت ثقافته وانتماؤه العقائدي .

3-2 -التنـــــاص الأدبـــــي:

إنَّ النص المعاصر الذي يعتمد على التناص الأدبي يستدعي متلق واع وعلى إطلاع واسع بالموروث الأدبي وذو ثقافة واسعة ،حتى يستطيع مواجهة هذا النص الجديد المتمنع والمحصن ،ويستطيع أن يستجلي مواطن الجمال ومكامن الإبداع من خلال تأويل هذه التناصات الأدبية «إنّ التّناص ظاهرة لغوية مُعقّدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وَسِعة معرفته وقدرته على الترجيح »[2]. لقد تغذّى النص الأدبي المعاصر بالتناص الأدبي المستقى من الموروث الأدبي ،وقد ساهم هذا النوع من التناص في تشكيل بُنية النص بملامح عربية خالصة ذات صلة وثيقة بالعقلية والفكر العربي الأصيل ، فلقد ساهم التناص الأدبي بمدِّ جسور التواصل بين القديم والحديث.

لقد تأثَّر "**درويش**" كثيرا برموز الشعر العربي القديم وعلى رأسهم "**امرؤ القيس**" زعيم الشعراء الجاهليين فلقد وجد "**درويش**" في شخصيته صدى "لأناه"الداخلية ومشاعره وأحاسيسه وتفسيرا لصراعاته فشخصية "**امرؤ القيس**" تجتمع فيها عناصر كثيرة فهو الفتى المحب والعاشق ،والفتى المتمرد ،والفتى اللاهي ،والفتى المتطلع للمستقبل فهناك قواسم مشتركة بين الشخصيتين ،و**درويش** استدعى شخصية "**امرؤ القيس** "كثيرا في قصائده ،تفاعلا معه ومع شعره محاولا محاكاة تجربته الشعرية ومقاربتها وفق ما يخدم التجربة الشعرية الدرويشية المعاصرة ففي قصيدة "طليلة البروة" الصادرة ضمن ديوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي " يقول الشاعر :

يا صَاحِبيَّ قِفَا ...لنختبرَ المكانَ علَى
طريقتنَا: هُنَا وقعتْ سماءُ مَا علَى
حجرٍ وأدمتْهُ لتبزغَ في الربيعِ شَقائقُ

[1]- أحمد أشقر ، التوريات في شعر محمود درويش : من المقاومة إلى التسوية ، قدمس للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 2005 ، ص52 .
[2]- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص131.

النُّعمانُ... (أينَ الآنَ أغنيتِي؟) .هنا[...]
أقولُ لصاحبيَّ: قِفَا ...لكيْ أزِنَ المكانَ
وقفرةُ بمعلقاتِ الجاهليينَ الغنيةِ بالخيولِ
وبالرَّحيلِ. لكلِّ قافيةٍ سننصُبُ خيمةً[1]

إنَّ ديوان الشاعر الأخير ''لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي''، يعبِّرُ بصدق عن مدى الوعي الفكري والعمق الثقافي الذي وصل إليه الشاعر في هذه المرحلة فتميزت لغته بالإيحائية وبمحاكاة التجارب الشعرية الأخرى ولعلَّ قصيدة "طليلة البروة" والتي قارب الشاعر فيها تجربة الشاعر الكبير امرؤ القيس من خلال وقوف الشاعر الجاهلي على الأطلال واستحضار الآخر لمشاركته الموقف واستشعاره له بقول "**امرؤ القيس**":

قِفا نَبكِ من ذِكرى حَبيبٍ ومنزِلِ بسِقطِ اللِّوى بينَ الدَّخول فحَوْملِ[2]

في صورة تمازج وتناسق وتشابه في الأفكار والمواقف من خلال انحلال الآخر في الأنا واندماجه فيه فالشاعر استوحى فعل الوقوف من "**امرؤ القيس**" في صورة المثنى ، لأن المأساة والحزن صورة مشتركة والقضية واحدة ،فالأفكار والمشاعر والأحاسيس هي أيضا مشتركة.

في مشهد آخر من مشاهد النضج الفكري والعمق اللغوي الذي وصلت إليه القصيدة الدرويشية نجدُ الشاعر يماثلُ التجربة الشعرية عند "**عنترة ابن شداد**" هذا الشاعر الفذ الذي وجد فيه "**درويش**" كل صفات الشاعر الفحل الشجاع الجريء ،والشاعر المحب والعاشق ،يقول الشاعر في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر"

هلْ غادرَ الشعراءُ مصرَ؟ ولنْ يَعودُوا...
إنَّ أرضَ اللهِ ضيقةٌ، وأضيقَ من مضائقهَا الصُّعودُ
علىَ بساطِ الرَّملِ...[3]

فالشاعر يستثير المتلقي بالتساؤل الذي يجعل المتلقي يتشارك هو والمبدع بإيجاد الجواب في لحظة تأمل وتفكر واستفزاز ،من أجل تحسيس الآخر بوحدة المصير ووحدة الأفكار ووحدة الآراء والتطلعات هذه الصورة في بداية الأبيات الشعرية نجدها في الشعر الجاهلي حاضرة بكثرة ، وقد استطاع الشاعر أن يتمثّل مطلع قصيدة "**عنترة ابن شداد**" من خلال قوله في مطلع المعلقة:

هلْ غادرَ الشعراءُ منْ متردّمِي أمْ هلْ عرفتُ الدارَ بعدَ تَوَهُّمِ[4]

[1]- محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص64.
[2]- الطاهر أحمد مكي، امرؤ القيس حياته وشعره، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1961، ص 121.
[3]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى2، ص426 .
[4]- الخطيب التبريزي ، شرح ديوان عنترة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1992 ،ص 147 .

لقد تمثل **درويش** الشاعر الفحل "**المتنبي**" الذي أُعجب كثيرا بشعره وبشخصيته وبمواقفه ،إذ أنَّنا نجد أنّ "**محمود درويش**" أفرد قصيدة كاملة في وصف رحلة "**المتنبي**" من بلاط سيف الدولة إلى مصر بعدما وُشِيَ به عند الملك كافور ،وعن أحاسيسه ومشاعره الصادقة اتجاه سيف الدولة واتجاه الشام في موقف أشبه ما يماثل موقف وحالة الشاعر النفسية ،وما يعانيه من المحتل من التشريد والتغريب عن الوطن وعن الأحباب ،يقول الشاعر في قصيدة "في انتظار العائدين "يقول :

يَا أُمّنَا انتظرِي أمامَ البابِ.إنَّا عائدونَ
هذاَ زمانٌ لا كمَا يتخيلونَ..
بمشيئةِ الملاحِ تجرِي الريحُ..
والتّيارُ يغلبهُ السّفين![1]

إنَّ الشاعر يعمدُ إلى التناص من شعر "**المتنبي** "الذي يقول:

مَا كلُّ ما يَتَمَنّى المرْءُ يُدْرِكُهُ تجرِي الرّياحُ بمَا لا تَشتَهي السّفُن[2]

لكن الشاعر يُذهل المتلقي ويفاجئه بقلب البيت ليستوقفه ويستثيره للتأمل والتذكر بين الماضي والحاضر في محاولة من الشاعر للسيطرة على الموقف وتملُّكه.

نجدُ الشاعر "**محمود درويش**" له قواسم مشتركة كثيرا بينه وبين نفسية "**المتنبي**"، **فالمتنبي** معروف بالأنا والنرجسية وحبِّ الذات ويظهر هذا جليا في قصائده يقول **المتنبي** في أبيات الفخر المشهورة له:

أَنا الَّذي نَظَرَ الأَعمى إِلى أَدبي وَأَسمَعَت كَلِماتي مَن بِهِ صَمَمُ
أَنامُ مِلءَ جُفوني عَن شَوارِدِها وَيَسهَرُ الخَلقُ جَرّاها وَيَختَصِمُ
الخيلُ واللّيلُ والبيداءُ تعرفُني والسّيفُ والرُّمحُ والقرطاسُ والقلمُ
صحبتُ في الفلواتِ الوحشَ منفردًا حتَّى تعجَّبَ مني القورُ والأَكَمُ[3]

تلتقي "أنا" **المتنبي** مع الشاعر "**محمود درويش**" وتتفقان في الكلمات وتختلفان في المعنى ،فأنا **المتنبي** نرجسية ذاتية بينما أنا **درويش** إيحائية رومنسية ومعبرة ، نتمثل لهذه الأنا يقول الشاعر :

« أنا الأحياء والمدن القديمة
حاولوا أن تخلعوا أسماءكم تجدوا دمي ،
أنا الأحياء والوطن الذي كتبوه في تاريخكم

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1، ص122.
[2]- ديوان المتنبي ، دار بيروت ، بيروت ، 1983،ص 472 .
[3]- أحمد بن حسين الجعفي: المتنبي أبو الطيب ، دار بيروت لطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، د.ط، مج 1 ، 1983 ، ص 213 .

يصل **محمود** في هذه الأبيات إلى ذروة أناه الرومنسية : فهو الشكل الذي يحتضن الأجزاء ، والأبدي الذي يشتمل على الآني والعارض »[1]. يعبر الشاعر عن الضياع والتيه والصراع والتوتر والاضطراب بحكم المآسي والأحزان التي يعيشها ،يقول الشاعر معبِّرا عن هذه الأنا المسيطرة:

وأنَا المسَافرُ بَينَهُم. وأناَ الحصارُ. أنَا القِلاعُ
أَناَ مَا أريدُ ولاَ أريدُ
أَناَ الهدايةُ والضياعُ
وتشَابُهُ الأسماءِ فوقَ السُلَّم الملكِيِّ
لَولاَ أنَّ كافوراً خداعُ[2]

3-3 – التنـــاص الأسطـوري :

لقد شكَّلت الأسطورة اهتمام الإنسان منذ القديم لأنها تحاكي فكره وتعبِّر عن أفكاره وتخييلاته والأسطورة هي قصص خرافية خيالية ترتبط أكثر ما ترتبط بالتعبير عن المكبوتات والأحاسيس والمشاعر الداخلية للإنسان في صورة مقاربة الجانب الديني والتاريخي والاجتماعي «ويعدُّ استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه ،وأبعدها آثارا حتى اليوم ،لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام ،حتى أن التاريخ قد حوَّل إلى لون من الأسطورة لتتمَّ للأسطورة سيطرتها الكاملة »[3]. يساهم توظيف الأسطورة في الشعر بإعطاء النص قوة في المعنى ودلالة إيحائية أوسع ، وهذا ينمُّ عن قدرة الشاعر على المزج بين الحقيقة والخيال بين الواقع والحلم ، ليرتقي بالصورة إلى أعلى قيمها وباللغة إلى صفائها. « وفي الأساطير خصائص فنيّة جعلتها محطّ اهتمام الشعراء ،وأهم خصائصها صياغتها الفنيّة ، ومنحاها في التصوير والتشكيل الفني» [4].فالشاعر البارع هو الذي يستطيع أن يزاوج بين الأصالة والمعاصرة من خلال استغلال الشخوص الأسطوريين ويبعث فيهم الحياة من جديد.

إنَّ هذه الازدواجية بين الحاضر والماضي والتزاوج بين الأصالة والمعاصرة يحتاج إلى مبدع قادر على حسن التوظيف وتخير المواطن المناسبة لها ،إنَّ التُراث الأسطوري وتوظيفه في النص المعاصر يُعيد نسخ المعنى ويُعطيه إيحائية ولمسة جمالية ذات بُعد عميق: «إنَّ النص يلد بها مجدَّدا على صورة صوتية ،وصرفية ،وتركيبية ودلالية جديدة . وبها يتحوَّل عن جسده اللغوي، إلى جسد لغوي آخر. وهذا التحول هو محاولة لإعادة الماضي في ذاكرة

[1]– فيصل درّاج ، ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش، مجلة دراسات ، العدد 2 ،ص59 .

[2]– محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى2، ص428.

[3]– إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1978، ، ص129.

[4]– خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 9 العدد 2ب، 2012، عمان الأردن، ص1140 .

النص .وإنها لَعملية مستحيلة ، لولا أن الممكن اللغوي هو الذي يُحقِّقها . ولكنه يحققها كما يريد: إنه يجعل الماضي إشارة لغوية. ويهبها حرية الحضور. ولكنه يشترط عليها:التغير ،والانحراف ، والقدرة على التجاوز »[1].فالنص الأسطوري يُعطي الشعر طاقة فعَّالة لتوليد المعنى بحيث تجتمع في الأسطورة التراث الشعبي والأمثال والحكم والتراث الثقافي والذاكرة القومية ، كل هذه العناصر المجتمعة في الأسطورة تُساهم في خدمة الشعر، إذ أنَّ الأسطورة ومنذ القديم شكَّلت المادة الخام التي نهل منها المبدع وتفاعل معها وتأثَّر بها.

إنَّ الغموض والعُمق الذي تُضفيه الأسطورة على الشِّعر وإن كان في ظاهره مرفوضا فهو يعود بالإيجاب على الشعر ،لأن الشعر يتميز عن لغة الناس بهذه السمة «أما الغموض في الشعر فلا يمكن النظر إليه –كما يقول **هربرت ريد** على أنه مجرد صفة سلبية، أي على أنه إخفاق من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام، وإنما هي صفة إيجابية، بل أكثر من هذا هو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية." [...] ومعنى هذا أن الغموض في الشعر خاصية في طبيعة "التفكير الشعري" وليس خاصية في "التعبير الشعري"، وهي لذلك أشد ارتباطا بجوهر الشعر وبأصوله التي نبت منها »[2]. إنَّ التجربة الشعرية المعاصرة كان لها السبق في مقاربة التراث الأسطوري ومماثلته ليحاكي الواقع بكل تقلباته وتوتراته وقضاياه وأفكاره .

لقد وجد الشاعر المعاصر في الأسطورة الانعتاق والتحرّر للتعبير عما يجول بخاطره لا يُهمُّه في ذلك نوع الأسطورة ولا انتماؤها ولا شكلها ،المهم أنها تحاكي أفكاره وتلامس عواطفه وتستثير المتلقين «لهذه الأسباب ولغيرها ذهب الشاعر الحديث– في توق محموم–يبحث عن الأسطورة ،ويعتمدها أنى وجدها، لا يعنيه في ذلك أن تكون بابلية (عشتاروت تموز) أو مصرية (أوزوريس) أو حثية (أتيس) أو فينيقية (أدونيس فينيق) أو يونانية (أورفيوس. بروميثيوس. عولس (أوديس). إيكار. سيزيف أوديب... الخ) أومسيحية (المسيح. لعازر. يوحنا المعمدان) بل انَّه ذهب إلى بعض الحكايات الجاهلية ورموزها الوثنية (زرقاء اليمامة.. اللات) »[3]. إنَّ الشاعر المعاصر وعلى غرار الشعراء القدامى حفل بالاستعمال المكثف للأسطورة في الشعر وتكثيف الرموز الأسطورية لإعطاء المعنى أبعادا عميقة وغامضة في محاولة منه لجعل النص أكثر قوة وصمودا في مواجهة أي محاولة اختراق وهذا ما أدَّى إلى الشعر العربي المعاصر إلى وصفه بالغامض والذي لا يُفهم.

والأسطورة وسيلة من وسائل التخفي والتمويه الذي يمارسه المبدع ليبثَّ آراءه وأفكاره ويخلق حوارات مع الطرف الآخر ،ويُعبِّر عن تطلعاته ويحاكي أفكاره ،والشاعر "**محمود درويش**" وظَّف الأسطورة في شعره بشكل مُكثَّف من أجل الدعوة إلى التغيير الجذري الذي ينشده الشاعر، بالإضافة إلى أنَّ الشاعر نجده يعتمد بشكل كبير على الرمز الأسطوري في قصائده ليتّخذ منه قناعا يتيح له حُرية الخلق والإبداع والتطوير.

[1]– رولان بارت، لذة النص، تر منذر العياشي، الأعمال الكاملة 1، الإسكندرية مصر، ط1، 1992، صص 8-9.

[2]– عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1981، ص190.

[3]– إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص129.

والشاعر "**محمود درويش**" نوَّع في استعمال الأساطير وانفتح على كل الثقافات الأخرى ،فلم يكتف "**درويش**" بالأسطورة المحلية بل تعداها إلى توظيف أساطير أمم أخرى ،«استعار **درويش** رموزاً تراثية- أسطورية سابقة للأديان اليهمسلامية ،من التراث البابلي والفينيقي والكنعاني ، للدلالة على المعاناة نفسها ، والنضال والصبر والإيمان بحتمية النصر . فتموز البابلي والفينيق الكنعاني يرمزان إلى تجدد الطبيعة والحياة بعد الموت ، أي : انتصار الفلسطيني على واقعه المعاش ، الاحتلال وشظف العيش . فقد صاغ هذه الرموز صياغة حرة تخدم الغرض وهذا يتطلب من القارئ والمستمع أن يكون ملمًا بمنابع الثقافة التي أنتجت هذه الرموز»[1]. تكثيفا للصور الأسطورية وتعميقا لدلالة قصائده ،**فدرويش** وخاصة في المرحلتين الأخيرتين من حياته مال إلى استعمال الرموز الأسطورية والفلسفة الوجودية ، وهذا يدلُّ على عمق تجربته واتساع أفكاره وإلمامه الواسع بمختلف ثقافات الأمم الأخرى .ويمكن أن نستشف هذا الزخم الأسطوري من خلال عرض بعض الأساطير التي وظفها في قصائده والتي أعطت معاني أشعاره أبعادا أكثر عمقا واتساعا ، فرسم بذلك لوحة فنية رائعة تزاوج فيها الحاضر بالماضي .

3-3-1 أسطـورة العنقـــاء:

الشاعر "**محمود درويش**" عرض صورة هذه الأسطورة في ديوانه بشكل سطحي غير عميق يقول **محمود درويش**:

كُلَّ يومٍ نموتُ، وتحترقُ الخطواتِ وتُولدُ عَنقاءُ
ناقصةُ، ثمَّ نحيَا لنُقتلَ ثانيةً.
ياَ بِلادِي ،نحيئكَ أسْرى وقتلَى.[2]

إنَّ صورة العنقاء لم تكتمل في ذهن الشاعر الذي كان مُشوشا ومُتوترا ،فأسطورة العنقاء عنده في هذه المرحلة غير مكتملة فهي ناقصة.

استطاع "**محمود درويش**" أن يعطي لهذه الأسطورة ولهذا الرمز رمز العنقاء أبعادا دلالية أكثر عمقا وتحولا ،وظهر هذا التحول للشاعر بهذا الرمز جليا خاصة في ديوانه (أرى ما أريد)،يقول الشاعر:

أيّهَا البَطلُ المسجَّى فوقَ أرغفةِ الشَّعيرِ وفوقَ صوفِ اللوزِ، سوفَ نُحنّطُ
الجرحَ الذي يمتصُّ روحكَ بالنَّدَى: بحليبِ ليلٍ لا ينامُ، بزهرةٍ
الليمونُ بالحجرِ المدمَّى، بالنّشيدِ- نشيدنا، وبريشةٍ مقلوعةٍ
من طائرِ الفينقِ-."[3]

[1]- أحمد أشقر ، التوريات في شعر محمود درويش ، من المقاومة إلى التسوية ، قدمس للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 2005، ص42 .
[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش،الأعمال الأولى2، ص109.
[3]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى 3، ص223.

نلاحظ في هذه الأبيات أنَّ الشاعر ينخلع من حقيقة الرمز الأسطوري ليصرِّح بالاسم الحقيقي للعنقاء (الفينق) ،في صورة كشف الحقيقة ونزع القناع ،وفي هذا دلالة على التستر والتخفّي الذي كانت تمارسه العنقاء على الآخر . وفي هذه المرحلة من توظيف أسطورة العنقاء وفي ظلّ هذا التحول من استعمال الرمز الأسطوري للتعبير عن تطلعات شعبه ومحاكاة أفكارهم وقضاياهم نجد الشاعر يستعمل أسطورة العنقاء للتعبير عمَّا بداخله من هموم وآلام وما يشعر به من توتر ووحدة.

وفي ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) نجد أسطورة العنقاء تتمكن من نفسية الشاعر وتأخذ الحيز الأكبر في ديوانه ،حيث أفرد لها الشاعر قصيدة سماها "مصرع العنقاء" حيث ارتبطت بالتعبير عن ذات الشاعر وأحاسيسه أكثر من دلالتها على الآخر في صورة عميقة تؤجّج الصراعات الذاتية العميقة التي يعيشها الشاعر إذ ظهر الرمز الأسطوري للعنقاء في هذا الديوان أربع مرات يقول الشاعر:

فِي الأنَاشيدِ التِي نُنشدهَا
نايُ
وفي النايِ الذي يَسكنُنا
نارٌ
وفي النَّارِ التي نُوقدهَا
عَنقاءُ خضْراءُ
وفي مرثيةِ العنقاءِ لم أعرفْ
رمَادِي من غبارِكِ.[1]

إنَّ هذا اللون الذي أعطاه الشاعر لرمز العنقاء (الأخضر) ليدلَّ على الأمل إلى غدٍ مُشرق رغم الألم والحيرة والتردد ،فاختلط في اللون الألم مع الأمل مع الحيرة .

إنَّ أسطورة العنقاء وصلت مع المرحلة الأخيرة من شعر "**درويش**" إلى اكتمال صورتها في نفسيته إذ نجد الشاعر يعبر عنها بصورة جليَّة وواضحة وبشكل مُلفت للانتباه (أربع مرات) في جداريته إذ يقول:

وسَاعتِي لم تأتِ بعدُ
لَعلَّ شيئًا فيَّ ينبذُنِي . لعليَّ واحِدٌ
غيرِي .فلمْ تنضجْ كُرومُ التِّينِ حولَ
ملابسِ الفتياتِ بَعْدُ .ولمْ تلدْنِي
ريشةُ العنقاءِ .لاَ أحدٌ هُنالكَ

[1]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص44.

في انتظاري.[1]

***جدول ظهور العنقاء في شعر درويش:[2]**

تسلسل	الديوان	سنة نشره	تكرار الرمز	الدلالة
01	أحبك أو لا أحبك	1972	1	عنقاء ناقصة
02	مديح الظل العالي	1983	2	عنقاء الرماد، ماتت العنقاء
03	ورد أقل	1986	1	من عظم عنقائهم، موت
04	أريد ما أريد	1993	1	تخرج من رفاتي عنقاء أخرى تحوّل الذات
05	لماذا تركت الحصان وحيدا؟	1995	4	أمل وارتباك وحيرة للذات
06	جدارية محمود درويش	1999	4	تصميم وعزيمة وخضرة رغبة الذات في اكتمال تحولها
07	لا تعتذر عما فعلت	2004	3	انبعاث أخضر
08	كزهر اللوز أو أبعد	2005	1	ندم الذات على موت المغني
تكرار ورود الرمز /الأسطورة في شعره حتى2005			17 مرة تركز أكثرها بين (2004/1995)	

لقد شكلت أسطورة العنقاء من خلال هذا الاستقراء أنها كانت صدى بالنسبة للشاعر للقضية الفلسطينية ،وقد تجلّى هذا الاستعمال للرموز الأسطورية الصاخبة عند **درويش** في المرحلتين الأخيرتين (مرحلة ما

[1]- محمود درويش، الجدارية ، ص19.

[2]- خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص1148.

قبل بيروت / ومرحلة ما بعد بيروت) لكن الملاحظ أنَّ صورة العنقاء في المرحلة الأولى من شعر **درويش** كانت صورتها ووجودها ناقصا مقارنة بديوان لماذا تركت الحصان وحيدا؟ سنة 1995 حيث تجلى ظهورها أربع مرات واختلطت صورتها بين الأمل والحيرة والألم ،أيضا في (جداريته 1999) استدعى الشاعر صورة العنقاء بشكل جلي وبصورة ودلالة أعمق حيث ظهرت أربع مرات، مكتملة الصورة ذات دلالة إيحائية على العزم والأمل وتحقيق الذات ليسجِّل هذا الاستقراء مواصلة الشاعر لتوظيف أسطورة العنقاء في ديوان (لا تعتذر عما فعلت 2004) حيث أعطاها الشاعر لونا كرمز للانبعاث والتجدُّد والأمل المشرق.

3-3-2 ملحمــة جلجامــش:

ظهرت هذه الملحمة بشكل واضح في قصائد "**درويش**" وهذا لما تزخرُ به هذه الملحمة من بطولات وصراعات بين الحياة والموت والقوة والضعف ، فشخصية جلجامش اتخذها الشاعر قناعا ليبثَّ من خلالها أفكاره ويطرح آراءه ويبوح بأحاسيسه ومشاعره ،ويكشف عن الصراع الداخلي والتوتر الذي يشعر ويحس به الشاعر وذلك الحمل الثقيل الذي أصبح يُثقل كاهل الشاعر ،عبء القضية وثقل المسؤولية ، استطاع الشاعر أن يُحدث اتساقا وانسجاما بين أحداث الملحمة ويساير بها أحداث القضية ويحاكي بها ذاته وأحاسيسه ومشاعره ويحقق وجوده ،إنَّ هذا التناسخ والتكامل والتوحُّد في الشخصية بينه وبين البطل الأسطوري جلجامش عبَّر عنه الشاعر بقوله :

هَلْ نستطيعُ تناسخَ الإبداعِ من جلجامشَ المحرومِ منْ
عُشْب الخلودِ
ومنْ أثينَا بعدَ ذلكَ؟ أينَ نحنُ الآن! للرُّومانِ أنْ يجدُوا!
وُجودِي[1]

إنَّ الذوبان في شخصية البطل الأسطوري لَيَدُلُّ على تفاعل الشاعر وتأثره بجلجامش البطل الذي استطاع أن يحرِّر مملكته وأن يُثبت وجوده وذاته وخلوده الأبدي .

إنَّ "**محمود درويش**" استدعى أحداث هذه الملحمة الخالدة ليحاكي بها صراعاته ويعالج بها أحداث القضية الفلسطينية التي اعتبرها قضية أزلية وهي خالدة خلود هذه الملحمة لأنها تساير أحداثها ووقائعها ، وتتضح هذه الملحمة وتظهر بشكل بارز في جداريته إذ تكررت خمس مرات وهو يركز على شخصية البطل أنكيدو الذي يرى فيه نفسه وذاته وطموحه الجامح وهو البطل المخلص يقول:

يَكسرُني الغيابُ كجرّةِ الماءِ الصغيرةِ
نامَ أنكيدو ولم ينهضْ، جناحِي نامَ

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3، ص230.

مُلْتفًّا بحفنةِ ريشهِ الطينيِّ، آلهتِي
جمادُ الرِّيحِ في أرضِ الخيالِ. ذراعيَ
اليُمنَى عصًا خشبيةً، والقلْبُ مهجورٌ
كبئرٍ جفَّ فيهَا الماءُ، فاتَّسعَ الصدَى
الوحشيُّ: أنكيدو! خيالِي لمْ يعُدْ
يكفِي لأُكملَ رِحلتِي، لابدَّ لِي من
قوَّةٍ ليكون حُلمي واقعياً . هات
أسلحتي أُلَمِّعْها بملحِ الدمع . هاتِ
الدَّمعَ، أنكيدو، ليبكِي الميِّتُ فينَا
الحيُّ مَا أناَ؟ منْ ينامُ الآن
أنكيدو؟ أناَ أمْ أنتَ؟ آلهتِي
كقبضِ الرِّيحِ. فانهضْ بي بكاملِ
طِيشكَ البَشَريِّ ، واحلُمْ بالمساواةِ
القليلةِ بين آلهةِ السَّماء وبيننَا.[1]

لقد ذكر الشاعر اسم "أنكيدو" في هذه الأبيات أربع مرات مما يدلُّ على أنَّه متأثر به ،فهو يرى فيه المخلّص الذي يمتلك قوى خارقة (قوى داخلية / قوى خارجية) قوى الريح والجماد ويملك بداخله قلبا محبّا للمساواة والسلام وتحقيق العدالة الإلهية ،فالشاعر يستدعي "أنكيدو" ليُخلِّصه وشعبه ،« ويأتي استدعاء شخصيتي جلجامش وأنكيدو الأسطوريتين في جزء من القصيدة باعتبارهما يمثلان مع فكرة الموت والبحث عن الخلود الملازمة محورا مساعدا ،تحاول القصيدة في هذه الأجزاء أن تعبر عنها. وفي هذا التناص يتوجه خطاب الشاعر إلى أنكيدو، في منولوج يعبر فيه عن نضوب الخيال الذي منه ولدت تلك الأساطير البشرية بفعل التبدل الذي طال حياة الإنسان المعاصر وعلاقته بالعالم والأشياء بعد أن سيطرت العلاقات المادية والنفعية وانتفت تلك الرؤية الشعرية والأسطورية التي كانت تمنح الحياة معنى من السحر والغرابة المثيرة الأمر الذي جعل الإنسان عاجزا عن إبداع أساطيره الجديدة، أو إغناء تلك الأساطير القديمة التي كانت تغذي حياة الإنسان، وتثري وجوده:

والقلب مهجور كبئر جفَّ فيها الماء فاتسع الصدى
الوحشيّ : أنكيدو خيالي لم يعد
يكفي لأكمل رحلتي»[2].

[1]– محمود درويش،الجدارية ، ص40.

[2]– مفيد نجم ، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش ، عن مؤسسة محمود درويش .

فالشاعر لم يعد يقدر على التمادي في العيش بالخيالات التي لم تعد تُقنع الشاعر كبديل للخلاص يقول الشاعر في مقطع آخر:

نحنُ الذينَ نَعمِّرُ الأرضَ الجميلةَ بينَ
دجلةَ والفراتِ ونحفظُ الأسماءَ[...]
يا صاحِبِي فقتلتنِي، وعليَّ وحدِي
أنْ أَرى ،وحدِي مَصائرنَا، ووحدِي
أحملُ الدُّنيا علىَ كتفِيَّ ثورًا هائجًا
وحدِي أُفتِّشُ شَاردَ الخُطواتِ عنْ
أَبديتِي .لاَ بُدَّ لِيَ منْ حلِّ هذَا
اللُّغزِ، أنكيدو ،سأحملُ عنكَ
عُمركَ ما استطعتُ وما استطاعت[...]
أَينَ ظِلُّكَ بعدمَا انكسرتْ جذوعُكَ؟
قِمَّةُ
الإنسانِ
هاويةُ...
ظلمتُكَ حينمَا قاومتُ فيكَ الوحْشَ،
بامرأةٍ سَقتْكَ حَليبهَا، فأنِسْتَ ...
واستسلمتَ للبشريِّ. أنكيدو ترفَّقْ
بي وعُد منْ حيث مُتَّ، لعلَّنا"[1]

ركَّز الشاعر على مقاومة وصمود جلجامش مدافعا عن صديقه ، بكل ما أوتي من قوة ،دلالة على الوفاء والشجاعة ، وهذه صفات الفلسطيني الحرّ ، فإنه لايساوم في الدفاع عن أرضه ووطنه ، فقد انتقل الشاعر من ضمير الجمع (نحن) الذي يدلُّ على الشعب الفلسطيني الصامد إلى ضمير المفرد (أنا) ليعبر الشاعر للآخر عن دفاعه واستماتته من أجل قضيته .

3-3-3 أسطـورة نرسيس: نرجـس

أسطورة نرسيس التي لها مكانة خالدة في تاريخ البشرية ، ونرسيس هو رمز للجمال والبهاء وفي المقابل هو رمز للغرور والإغواء والإعجاب بالذات ، نرسيس أصبح صورة للتعالي والتباهي بنفسه فهو لا يرى في العالم

[1]- محمود درويش، الجدارية ، صص40-41.

الوجودي أحدا يماثله أو يقاربه في الجمال والبهاء ، فالشاعر جسَّد صورة هذه الأسطورة في قصائده كستار ليحقق الانفرادية والتميز لأشعاره وذاته ،لأنها أشعار تحاكي الواقع المعاش وتقارب الأفكار والتطلعات ، تطلعات شعب يريد الحياة ويأبى الذل والهوان ، يجسد الشاعر صورة نرسيس وهو مُعجب بذاته في مشهد تأمله في الماء الصافي الذي يعكس بصدق وشفافية الأشياء ،يقول الشاعر:

يَحملُهَا الغِنائيونَ منْ زمنٍ إلى زمنٍ كمَا هيَ في
خُصوبتِهَا
ولي مِنهَا: تأمُّلُ نرجسٍ في ماءِ صورتِهِ
ولي مِنهَا وضوحُ الظِّلِ في المترادفاتِ
ودقَّةِ المعنىَ...[1]

لقد صوَّر الشاعر الأوضاع والأحداث التي يمرُّ بها شعبه بكل وضوح وشفافية عاكسا الواقع المرير المعاش بكل دقَّة وموضوعية ، لقد استطاع الشاعر أن يُبهر المتلقي بهذا التشبيه التمثيلي ،صورة عكس المرآة لشخص وذات نرجس وبين تميز وانفراد أشعاره بالمصداقية والشفافية والواقعية التي يصورها الشاعر، ويواصل الشاعر استعمال رمز نرجس ليبثَّ رسائلا للمتلقي من خلال شخص هذه الأسطورة الخالدة يقول **درويش**:

هَكذَا أتخايلُ: نرسِيسُ ليسَ جميلاً
كَمَا ظنَّ. لكنْ صُنَّاعهُ
ورَّطوهُ بمرآتهِ ،فأطالَ تأمُّلهُ
فِي الهواءِ المقطَّرِ بالماءِ...
لوْ كانَ في وُسعهِ أنْ يَرَى غَيرهُ
لأَحبَّ فتاةً تُحملقُ فيهِ،
وتنسي الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان...
ولوْ كانَ أذكَى قليلاً
لحطَّمَ مِرآتهُ
ورأَى كمْ هوَ الآخرونَ...
ولوْ كانَ حُرًّا لما صارَ أسطورةً..."[2]

يواصل الشاعر تصوير الورطة التي وقع فيها نرجس والتي كان سببها الناس ، و"**درويش**" وهو يعرض هذه القصة المأساوية في مشهد محزن ومُؤسف ليعتبر منها كل المتباهين والمتفاخرين والذين يتعالون على الناس أنَّ

[1]- محمود درويش، الجدارية ، ص17.
[2]- محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، صص30-31 .

مصيرهم سيكون مثل مصير نرجس ، و"**درويش**" من خلال هذه الأسطورة يُنوِّهُ بضرورة احترام الآخرين وحبهم ومراعاة مشاعرهم وأحاسيسهم ،وأنَّ الإنسان هو أخ للإنسان لا ينبغي التعالي والتفاخر والتكبر على بعضنا البعض ، فمن الذكاء والفطنة ألا نتعالى على الآخرين ونتكاتف ونساعد ونحبُّ بعضنا البعض ،يقول الشاعر عن هذا وهو يصور المأساة والخطأ الكبير الذي وقع فيه نرجس :

-أيُّهَا الحُبُّ -لا تنتظرْ أحدًا في الزحامْ.

القطارُ الأخيرُ توقَّفَ عندَ الرَّصيفِ الأخيرِ ،ومَا منْ أحدْ

يستطيعُ الرُّجوعَ إلىَ ما تراجعَ من نَرْجِسٍ في مراياَ الظَّلامْ.[1]

إنَّ شخصية نرجس لا يمكنها أن ترى الجمال الحقيقي ما دام لا يرى في الوجود إلا ذاته وكبرياءه ،فالحياة كلها جمال وحب ،والإنسان العاقل و الفطن هو الذي يحبُّ الآخرين ،فالشخصية المنعزلة والمحبة لذاتها هي شخصية مهزومة تخاف من الخوف وتعشق الحياة وتريد الخلود ،يقول الشاعر مصورا هذا المشهد:

يا أيُّهاَ البَطلُ الذي فينَا..تمَهَّلْ!

عشْ ليلةً أُخرى لِنبلُغَ آخِرَ العَمَل المكلَّلْ[...]

.. مَازالَ فيهم من منافيهم خريفُ الاعترافْ

مازال فيهم شارعٌ يُفضِي إلى المنفَى...

وأنهارٌ تسيرُ بلاَ ضفافْ

مَا زالَ فيهمْ نرجسٌ رخوٌ يخافُ منَ الجفافْ."[2]

مثَّل الشاعر "نرسيس" رمزا للغرور والإعجاب بالذات وتقديسها ، ويظهر المقطع السابق من القصيدة في سياق رؤية الشاعر للحياة ، ويصوِّر نتيجة التكبر والتعالي و الخوف من المستقبل وكُره الآخرين .إنَّ توظيف الشاعر لأسطورة "نرسيس" أعطى المتلقي صورة أوضح عن نظرة "**درويش**" للحياة من خلال مشاهد تصويرية للقصة وربطها بالواقع ،مستعملا ألفاظا قوية في التعبير ومعاني إيحائية ، ويتضح هذا التصوير من خلال استعمال رمز الماء للدلالة على مصداقية عكس الأشياء وشفافيتها ،يقول الشاعر:

ويقُولُ الغريبُ لهيلينَ: يَنقصُنِي

نَرجسٌ كيْ أحدَّق في الماءِ،

مائِكِ ،في جَسدِي ،حدِّقِي أنتِ

هيلينُ ،في ماءِ أحلامنَا...تجِدِي

الميّتين على ضفّتيك يغنّون لاسمك:

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3، ص125.

[2]- المصدر نفسه ، صص243-244.

هيلين..هلين !لا تتركينا."[1]

إنَّ الماء أصبح عند الشاعر هو الصفاء والنقاء الذي يُعبر عن صفاء السريرة و عن الأحاسيس والمشاعر ويحاكي الأحلام.

3-3-4 أسطـورة عنـــــاة:

استحضر الشاعر "**محمود درويش**" أسطورة عناة في الكثير من قصائده للدلالة على العطاء والخصوبة والنماء ، فالإلهة عناة هي رمز الخصوبة والإنجاب و النماء وملازم موضوعي للحياة والخير وأيضا للقوة والجبروت والدمار ، يستحضر الشاعر أسطورة عناة لبعث الحياة من جديد والتعبير عن معاناة الشعب الفلسطيني الذي يعاني الفقدان ، فقدان الحرية وفقدان الشخصية والوجود المسلوب ،يقول الشاعر :

فغنِّي يَا إلهتِي الأثيرةَ، ياَ عناةُ،
قَصيدَتِي الأُولىَ عنِ التكوينِ ثانيةً ...
فقدْ يَجُدُ الرُّواةَ شهادةَ الميلادِ
للصفصافِ في حجرِ خريفِيّ، وقدْ يجدُ
الرُّعاةُ البئرَ في أعماقِ أغنيةٍ [...]
فَغنِّي يا إلهتِي الأثيرةَ
يا عَناةُ، أناَ الطريدةُ والسِّهامُ،[2]
كُلَّمَا يمْتُ وجهِي شَطْرَ آلهتِي،
هُنالكَ، في بلادِ الأرجوانِ أَضاءِني
قمرُ تُطَوِّقُه عناةُ، عناةُ سيِّدةُ
الكنايةِ في الحكايةِ، لمْ تكنْ تبكِي علىَ
أحدٍ، ولكنْ مَفَاتِنهَا بَكَتْ:
هلْ كُلُّ هذَا السِّحرِ لِي وحدِي.[3]

يحاكي الشاعر محبوبته ويصورها أسطورية فجعل منها قمرا يضيء ليله ،ويُؤنس وحدته ، ويخفِّف من وحشته ، وسيدة النساء ، تحمل في مفاتنها سحرا يسحر العيون ويبهر العقول ، فهو يبث لها آلامه وأحزانه فيذوب في كيانها :

وأناَ حزينُ ،ياَ أبِي كحمامةِ الأبراجِ خارجَ سربِهَا..وأناَ حزينْ

[1]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص61.
[2]- محمود درويش، الجدارية ، ص20.
[3]- المصدر نفسه ، ص35.

وأنا حزينُ ،يا أبِي ،سَلِّمْ علَى جَدِّي إذَا قَابلتَهُ
قبِّلْ يديهِ نيابةً عنِّي وعنْ أحفادِ "بعْلٍ" أو "عَنَاةْ"[1]

يستحضر الشاعر أسطورة عناة ليعبر عن حزنه وألمه ويبث من خلالها آهاته وآلامه ،فعناة لها قلب رؤوف مليئة بالحب والعطف والحنان ،وفي المقابل لها سلطة وجبروت تستطيع أن تخلص الشاعر من هذه الآلام لهذا نجده يناديها(ياعناة) ثم يبث لها حزنه وألمه(أنا حزين).

استطاع الشاعر أن يتجول بين التراث الأسطوري القديم سواء العربي أو البابلي أو الفينيقي ، ويرسم بذلك صورة الشاعر البارع الذي استطاع ببراعته الفنية أن يرسم لوحة فسيفسائية تذوب فيها كل الألوان والفوارق بين الحضارات « وتظهر آلية الامتصاص والتذويب للمورث الأسطوري البابلي والكنعاني والفينيقي الخاص بأساطير الموت والانبعاث والتجدد وقيامة الحياة. وبدلا من استدعاء الشخصيات الأسطورية المعروفة في تلك الأساطير التي استخدمت رمزيتها بكثافة في الشعر العربي المعاصر، يحاول الشاعر أن يكون التناص، من خلال هذه الآلية مع المعنى الرمزي لتلك الأساطير ،وما توحي به من معان ودلالات ،يعبر من خلالها عن موضوعات معاصرة، ترتبط بموضوع الأرض والعلاقة الحيّة والمتجددة التي يظهر توحد الإنسان الفلسطيني معها»[2].خلق الشاعر بتجربته الشعرية المتميزة فضاء أوسع للمتلقي للاستمتاع بهذه الأساطير القديمة في ثوبها الجديد ، صاغها الشاعر بجمالية في صورة متماسكة الدلالة ومنسجمة التراكيب ، وهذا رغم البون الشاسع بين مختلف الأساطير التي حاكاها الشاعر سواء من ناحية الثقافة أو الاعتقاد أو من ناحية الانتماء .

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش،الأعمال الأولى3، ص201.

[2]- مفيد نجم ، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش ، عن مؤسسة محمود درويش .

4- الملفوظات الشعرية وخطاب الأنا والآخر

إنَّ لظاهرة "الأنا والآخر" حضور مكثَّف في الشعر العربي المعاصر ، فلا تكاد تخلو قصيدة من ظهور "الأنا "وارتباطها "بالغير" وعلاقتها الاعتباطية بها وهذا راجع إلى عدَّة أسباب منها : حياة الشاعر العربي غير المستقرة والمضطربة والمعقدة والتي تؤثر بشكل واضح في أحاسيسه ومشاعره وقضايا أمته وتفرض عليه أن يواكبها ويتأقلم معها «فالشعر كظاهرة تعبيرية في حياة الإنسان يبدأ بسيطا –كغيره –ثم يتعقد تدريجيا بتعقد حياة إنسان الظاهرة نفسها فيتضاعف مضمونها من ناحية المعاني وأبعادها اتساعا وعمقا ،ويتكاثف شكلا من ناحية الأساليب وجودتها[...] إنَّ هذا التعقد المأنوس، غير المتكلف، لَدليل على رقيِّ الفكر والعاطفة معا ، وتزاحم مظاهر الحضارة المحيطة بهما وتقدّمها »[1].فالشعر باعتباره وسيلة تواصل ملزم بمواكبة التغير الحضاري فهو متغير وليس بثابت ، فالحضارة المادية تفرض على الإنسان أن يسايرها وفق قضايا وتوجهات جديدة ، وبحكم أن الأدب يحاكي المجتمع فإن العلاقة وطيدة بين مظاهر الحضارة الجديدة وبين لغة الشعر.

أيضا التغير الحضاري والتطور سواء على مستوى الشكل أو التطور على مستوى الألفاظ والمعاني فقد فرض هذا على الشاعر أن يُجدِّد على مستوى المضامين وأن تتوسع الصور الشعرية وأن يتعمق في دلالات المعاني وهذا التنقل والتنوع يخضع لزاما إلى دوافع نفسية وفنية واجتماعية ،تؤثر بشكل أو بآخر في العملية الإبداعية ولهذا نرى أنَّ الشعر العربي المعاصر يتجه نحو التعقيد والعمق والتجديد سواء على مستوى الشكل أو المضمون على غرار الشعر العربي القديم .

نجد عاملا مهما جدا وهو ارتباط الشعر الحديث بالثورة ، «لقد كانت وظيفة الشعر الأولى بالنسبة لجماهير فلسطين هي وظيفة "خطابية " تهدف إلى الإثارة العنيفة والتحريض، والدعوة إلى اتخاذ مواقف معينة وكذلك كانت القصيدة المؤثرة حقا هي القصيدة التي تُشبه المنشور الثوري في عنفها ووضوحها وارتفاع نبرتها وهي القصيدة التي تقترب من الشعارات والهتافات والخطابات ،كل ذلك طبعا دون أن تفقد جمالها الخاص وصدقها الوجداني وإلا انتهت بفقدان التأثير على الناس أيضا »[2].إنَّ هذا الارتباط فرض على لغة الشعر نمطية معينة ولغة هلامية تتمثل في تخيُّر الشاعر عبارات قوية وصور مؤثرة ودالة ، تشحذ الهمم وتقوي العزائم.

وهذه الظاهرة تظهر بشكل جلي وواضح في شعر "**محمود درويش**" الذي مزج بين حضور الأنا وتعبيره عن الغير، بل إننا نجد أنَّ شعره فسيفساء اختلطت فيها المشاعر والأحاسيس بالدفاع والذودِ عن الحبيبة فلسطين شاعر المقاومة وشاعر القضية وشاعر التجديد الذي لا يُحبُّ التحجُّر ولا الارتباط والتقيد بالقديم لأنه يرى في القديم أنه لا يصلح للتعبير عن قضايا الأمة يقول :

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ، دار التضامن، حلب سوريا، ط3، 1967، ص 9.

[2]– رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دارالهلال، بلا مكان، 1971، ص64.

أناَ ضدَّ العلاقةِ:
أنْ تكونَ بدايةُ الأشياءِ دائمةَ البدايةِ
هذهِ لُغتِي.
أنَا ضدَّ البِدايةِ:
أنْ أُواصلَ نهرَ موسيقَى تؤرخُّنِي وتُفقِدنِي تفَاصيلَ الهَويَّةِ
هذهِ لغتِي.
أنَا ضدَّ النّهايةِ:
أنْ يكونَ الشّيءُ أوَّلهُ كآخرِهِ وأذهبُ-
هذهِ لَغتِي..[1]

فالشاعر يدعو بصريح العبارة إلى التجديد والخروج عن الشكل القديم ومضامين الشعر القديم لأنَّ الواقع والظروف الاجتماعية والنفسية تفرض واقعا آخر غير الواقع الذي مضى.

ويمكن أن نتمثل لهذه الظاهرة في شعر **درويش** في قصيدته:" سيناريو جاهز " يقول :

أَنا وَهُوَ، شَريكَان في شَرَكٍ واحدٍ
وشَريكَان في لُعبةِ الاحْتمَالاتِ
نَنتظِرُ الحَبلَ ... حَبْلَ النَّجاةِ
لِنمْضِي عَلَى حِدَةٍ
وعَلَى حَافَّة الحُفرةِ - الهَاويةْ
إلَى مَا تبقَّى لنَا مِنْ حَياةٍ
وَحَربٍ ...
إذا مَا اسْتطعنَا النَّجَاة !
أَنا وَهُوَ،
خَائفَان معاً
ولا نتَبادل أَيَّ حَديثٍ
عن الخَوفِ ... أَو غيرِهِ
فَنحْن عَدُوَّانِ /...[2]

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى2، رياض الريس للنشر،بيروت، ط1 ، 2005 ،ص 214.
[2]- محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للنشر،بيروت، ط1 ، 2009 ، صص36-37 .

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات الآخر في المصير المشترك ، يتقاسمان الألم والأمل معا ،فهو يصوِّر الحالة النفسية التي يحسان بها ،(خوف ، حرب ، بكاء ، ألم ..) ورغم كل هذه الصراعات والتجاذبات إلا أن الشاعر يتحسَّس الأمل :

قال لي : ما العملْ؟
قَلتُ: لا شَيء ... نَسْتَنْزف الاحْتمالاتِ
قَالَ: من أَين يأتي الأملْ؟
قُلتُ: يَأتِي مِن الجوّ
قالَ: أَلمْ تَنْسَ أَني دَفَنْتُكَ في حُفرةٍ
مثل هذي؟[1]

إنَّ الشاعر في حوار مع الآخر يستحضرُ ذاته وأفكاره وصراعاته مع أناه الداخلية الإنسانية وبين أحاسيسه ومشاعره ليخلق صراعًا أسطوريا تخيليا ، إنَّ هذا الموقف الذي استشعره "**محمود درويش**" ينمُّ عن أُفق واسع للشاعر في محاولة لإقناع المتلقي بإنسانية الفلسطيني ، فرغم ما سُلِّط عليه وما يعانيه من قهر وظلم من طرف المحتل المستبد إلا أنَّه مُتشبِّع بتعاليم دينه التي تحثُّه على المعاملة الحسنة حتى مع من ظلمهُ وتعدى عليه وأيضا يحثُّه على الإنسانية .

إنَّ هذا الحوار الداخلي للشاعر مع الآخر (العدو) يحاوره الشاعر ويستنطقه ،بأنَّ ما يشعرُ به الآن من خوف ورُعب جرَّاء المصيبة التي حلَّت بهما هو نفسه ما يُسلَّط على الفلسطينيين الأبرياء ليواجهه الشاعر ويحاكمه أمام محكمة الضمير ،فبعد المرحلة الأولى من الحوار الداخلي ينتقل الشاعر بالآخر إلى حوار خارجي علني معتمد على السؤال والجواب (قلت/ قال) وفي هذا الحوار يصل الشاعر بالعدو إلى الاعتراف والندم ، بالإقرار بجرائمه(ألم تنس أني دفنتك في حفرة مثل هذى؟) إنَّ هذا الإقرار والاعتراف هو بمثابة الأمل الذي يبثه الشاعر للآخر (الفلسطيني) بأن يتحلَّى في كل المواقف بإنسانيته ويلتزم بتعاليم دينه ليتحقق له النصر وتتحقق الهزيمة لعدوه في موقف أشبه ما يكون بقصة نبينا الكريم عليه الصلاة والسلام مع اليهودي الذي كان يؤذي النبي بتعمُّد رمي القمامة بجانب بيت النبي إلا أن النبي تعامل معه بكل إنسانية وساعده عند مرضه فما كان من اليهودي إلا أن اعترف بخطئه وأشهر إسلامه.

في تمثيل آخر يستحضر الشاعر قصة سيدنا "**إسماعيل**" عليه السلام ليُصور غربته وغربة أهله التي تقهرهم وتأسرهم في أرضهم أمام ما يعانونه من المحتل الغاصب من قهر وقتل وسلب للحياة يقول الشاعر في قصيدة "فضاء هابيل" :

أَنا الغَريبُ ، وأنتَ منّي يا غريب !فترحل

[1]– محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي ، ص38.

الصَحراءُ في الكَلمَات . والكَلِمَات تُهملُ قُوّة
الأشياءِ : عُد يا عُودُ ...بالمِفقُود واذبحني
عليه ، من البعيد إلى البعيدِ
هلِّلويَا
هلِّلويَا،
كُلُّ شيء سوف يبدَأُ من جديد[1]

ينتقل الشاعر من ضمير المتكلم (أنا) إلى ضمير المخاطب (أنت) ليصور للمتلقي صورة التماثل والتمازج والتشارك في الغربة والوحدة بينه وبين الآخر، فالحرب والدمار والشتات الذي خلفته الحرب أرجعت المدينة الجميلة الآهلة بالسكان إلى صحراء تنعدم فيها الحياة ،وأورثت أهلها الحزن والغربة والوحشة ، لكن سرعان ما يبث الشاعر في نفس الآخر الأمل بأن كل شيء سيبدأ من جديد بالصبر والثبات .

يناجي الشاعر في قصيدة أخرى "الآخر" ويحسِّسه بالغربة التي يعاني منها الفلسطيني والغياب عن الأحبة والأهل ، فالفلسطيني يعيش حالة الحصار والتشرُّد والبعد عن الأهل والأحبة ، فالشاعر يناجي الكلمات ،كلمات الشعر حتى تسعفه ليعبر للآخر عن هذه الآهات والآلام ويبثها في نفسه ،يقول الشاعر في ديوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"

يأتي ويَذهَبُ
يَأتي حين أنفَصِلُ
عن الظِّلال وأَنسى موعِدي مَعَهُ
لا نلتقي أبدأ،
في وقتنا خلل
ولا يلُوحُ عن بُعدٍ... لأتبعَهُ
كأنَّهُ الشِّعر..
أو ما يترُكُ الخَجَل
من الخيال ، ويغويني لأُرجعَهُ
ما الشيء هذا الذي
يأتي ولا يصل
إلا غيابا ، فأخشى أنْ أُضيِّعَهُ[2]

[1]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للنشر،بيروت، ط3، 2001 ، ص23.
[2]- محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص51.

يستظهر الشاعر في مثال آخر مأساة التشرد التي يعاني منها الفلسطينيون فالعدو الصهيوني مارس ضدهم كل أنواع التفرقة والتهميش والعزلة ، فهو يستحضر الآخر ليُحسِّسه بأن الفلسطيني له هوية و تاريخ وله ارتباط وانتماء إلى الأمة العربية ،يقول الشاعر في ديوان "حصار لمدائح البحر "في قصيدة"حوار شخصي "مع سمرقند" :

أتَصعَدُ هذا النِّداءَ
على الدرج الحجريّ الطويل
لتبكي الوراءَ؟
لأسرِقَ قلبي المعلّق فوق النَّخيل
لأسرقَ أسماء أُمي
وأذكُرَ بغدادَ قبل الرّحيل
عَلى أي جِسر رمَتكَ الأغاني
قتيلاً لِتُشعِلَ هذا المسَاء؟
على صَدر أّمي سقطتُ
وأخفيتُ دجلة في نخلة لا تبوحُ بسرّي
وأيُّ قتيل
أعادَ إليكَ البُكاء؟[1]

الشاعر وفي حوار داخلي مع الآخر يخاطبه ويحاوره حول المأساة التي يمرُّ بها الشعب الفلسطيني من قتل وهتك للأعراض وتفرقة وما فرضه عليه العدو من العزلة والتهميش ، ف(البكاء والقتل والرمي والسقوط)كلها عبارات توحي للآخر بالأوضاع المأساوية التي تمر بها الأمة العربية عامة والشعب الفلسطيني بخاصة.

تظهر براعة الشاعر جليا في هذه الأبيات من خلال استحضار الآخر في شرعية انتماء الشعب الفلسطيني إلى الأمة العربية ،فلكل شعب عاداته وأعرافه وانتصاراته والأمة العربية التي أنجبت "**صلاح الدين الأيوبي**" وأبطال خلّدهم التاريخ ليست بعاقر وقادرة على أن تُنجب أمثاله ،يقول "**درويش**" في قصيدة "رسالة من المنفى ":

لا تقُل لي :
ليتني بائعُ خبز في الجزائرْ
لأُغنِّي مع ثائر!
لا تقُل لي :
ليتني راعي مواشٍ في اليمنْ

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى2، صص412-413 .

لأُغنّي لانتفاضات الزّمن!
لاتقُل لي :
ليتني عامل مقهى في هفَانا
لأُغنّي لانتصارات الحزانى!
لاتقُل لي :
ليتني أعملُ في أسْوان حمَّالاً صغيرْ
لأُغنّي للصُخُور
يا صديقي!
لن يصيب النيل في الفُولغا
ولا الكونغو ، ولا الأُردن ، في نهر الفرات!
كلُّ نهر، وله نبع...ومجرى ..وحياة!
يا صديقي !..أرضنا ليست بعاقر[1]

في رائعة من روائع "**درويش**" ، يؤكد للآخر بأن الأمة العربية تحمل على عاتقها همَّ القضية ولن تتوانى ولن تتخاذل في تحقيق النصر ، فالشاعر يخلق حوارا داخليا في القصيدة (لاتقل لي) مبهما يستعرض فيه عراقة وتقاليد البلدان العربية ، ليبرهن للآخر عن التلاحم والإتحاد بين أفراد الأمة العربية ، ويظهر هذا التلاحم من خلال تصريحه بأسلوب التمني (ليتني) ،ليدلَّ على الإنتمائية ، إنَّ هذا التكرار لهذا الأسلوب مع مطلع كل بيت هو دلالة واضحة للآخر على المصير المشترك وتوحُّد الرؤى بين أفراد الأمة الواحدة .

يناجي الشاعر في كثير من قصائده "الآخر" ، فمرة يخاطبه بضمير المفرد المخاطب (أنت) ومرة بضمير الغائب (هو) وهذا التنويع في استعمال الضمائر لاستحضار "الآخر" يعطي المتلقي مساحة واسعة للتأويل وتفتح أمامه آفاقا أوسع للتفاعل ، وفي كثير من المواقف يكون المتلقي أمام زخم كبير من التساؤلات يكون لزاما عليه أن يجد لها جوابا من أجل تقريب وجهات النظر وتشَارك الرؤيا ،يقول الشاعر :

«كي أمُرَّ غدا قُرب أمسي. سترفعُ قَشتالةُ
تاجَهَا فوقَ مئذنةِ اللَّه ،أسمعُ خَشخشةَ للمفاتيحِ فِي
بابِ تاريخَنَا الذَّهبِي، وداعًا لتاريخَنَا، هلْ أنَا
منْ سيُغْلقُ بابَ السماءِ الأخيرِ؟ أنَا زفرةُ العربِّي الأخيرِة

فإلى من يُوجّه درويش خطابه هنا ؟ وعلى من يعود الضمير في حوار مُصطنع في نصّ حافل بضمائر الإحالة [...]من ضمائر المفرد إلى ضمائر الجماعة وامتزاجهما معا في إطار لغوي مُوحّد من حيث الموضع

[1]- محمود درويش، الأعمال الأولى1، رياض الريس للنشر،بيروت، ط1 ، 2005 ، صص52-53 .

في سطر واحد ،لتوحيد الدّلالة على المستوى النصي " باب تاريخنا الذهبيّ"»[1]. في قصيدة أخرى يخاطب الشاعر الآخر ويجعله شريكا له في الرؤى والأفكار (أنا وأنت) يقول **درويش** في قصيدة "يوم" من "ديوان آخر الليل":

وأنا وأنت ، أنا وأنت

شفتا حنين ، كان ملح الانتظار طعامنا

وصداك صوتي

والباب يُغْلَقُ مرةً أخرى ، ووجهك ليس يأتي

يا ليل !يافرس الظلال ..

أتكنُّ لي بعض المودّة؟![2]

إن تشاركية الرؤيا بين الشاعر (أنا) والآخر (أنت) دلالة واضحة على المصير المشترك الذي يفرض عليهما تقاسم كل شيء حتى الملح ، في صورة تعبيرية واضحة ومؤثرة عن ما يعانيه الأسرى الفلسطينيون في سجون المحتل الغاصب من قمع وظلم وحرمان من حقوقهم ، استطاع الشاعر باستحضاره للآخر من أن ينتقل من الذاتية الفردية والتجربة الشخصية التي مرَّ بها في سجون المحتل من أن يعبِّر عن تجربة أعمَّ وهي معاناة كل الأسرى ، وأن يحسِّس الآخر بهذه المعاناة باستخدامه (للَّيل) الذي هو ملازم موضوع للظلام والخوف والوحدة.

لجأ الشاعر في كثير من قصائده إلى محاكاة البحر ومحاورته ، فالبحر له مكانة كبيرة لدى كل فلسطيني فهو يمثل التاريخ والهوية والمتنفس والأرض ، في تصوير يذهل المتلقي ويستوقفه ،هاهو الشاعر يصور البحر إنسانا يحاوره ويقاسمه آلامه وأحلامه ،يقول الشاعر :

«أمّ هذا البحر أو صرخته الأولى

علينا أن نغني لانكسار البحر فينا

أو لقتلانا على مرأى من البحر

وأن نرتدي الملح وأن نمضي إلى كل الموانئ

قبل أن يمتصنا النسيان

لا شيء يعيد الروح في هذا المكان

نلاحظ تشبّع الأبيات برائحة البحر وتقمصها جوّه في أدق التفاصيل ، من الملح إلى الميناء إلى امتصاص النسيان وتقلب الأحوال ، والشاعر يصوره إنسانا شاطره الحزن والانكسار ووقف شاهداً على الجريمة»[3].فدلالة البحر تغدو لأن تكون إيحائية ،مقدسة وصورته تعلو مرة ليكون هو الصاحب والمتنفس وقت الضيق ،يقاسمه

[1]– فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ، ص34 .

[2]– محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى1 ،ص235 .

[3]– مها داود محمود أحمد ، دال البحر في شعر محمود درويش ، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية ،جامعة النجاح الوطنية ، نابلس فلسطين ، 2011، ص 102 .

أحزانه ويكون شاهدا على جرائم العدو ، ومرة أخرى متناسيا متجافيا له .فالمتلقي هنا أمام الجمع بين المتناقضات فعليه مهمة التأويل والتفسير ،وكثيرا ما يعتمد "**درويش**" على إيراد هذه المتناقضات ليذهل بها المتلقي ويحقق لنصه المنعة والخلود ، ففي صورة أخرى هاهو الشاعر يجمع بين البحر والصحراء ويمزجهما في لوحة واحدة وشتان بينهما « ويعود درويش مرة أخرى للربط بين المتناقضين : البحر والصحراء ، في أكثر من موضع ، بل يجعل الصحراء عالماً يزخر بالبحار ويتساءل كم بحراً عليه أن يقطع داخل هذه الصحراء ؟ وفي ليل ريتا الطويل يقف البحر الماضي خلف الباب ، لكن الصحراء تنتظر خلف البحر وللبحر موج ، أما أن يجعل الموج للبحر والصحراء فهذا يدل على توحّد النقيضين في نظر الشاعر وتساوي الأضداد في عين المرحلة»[1].إن هذه المواقف الجريئة للشاعر هي سرُّ خلود شعره ، فله عالمه الخاص به والذي يعيش فيه ويعبِّر عنه باللغة التي أرادها وبالصور التي رسمها في ذاكرته وما على المتلقي سوى محاكاة هذه التجربة ومقاربتها .

[1]- مها داود محمود أحمد ، دال البحر في شعر محمود درويش ، صص 110- 111 .

1- خطاب الأنا والآخر في ديوان أحد عشر كوكبا:

يمثل ديوان" أحد عشر كوكبا" علامة فارقة في مجموع خطابات ودواوين "**درويش**" لما حمله هذا الديوان من بُعدٍ في الرؤية الشعرية وقوّة في بنية الخطاب الشعري ،من خلال ما تضمّنه من محاور عديدة تلتقي كلّها وتشترك في نقطة محورية وجدلية أحادية ،هي الصراع القائم بين الأنا والآخر ،بين الوجود واللا وجود ،بين البقاء والرحيل ،بين قداسة الأرض وتعظيم الحرية وبين بشاعة الاحتلال وظلمه وبين تصوير الألم والأسى والمعاناة وبثّ الأمل والتطلع لغدٍ مُشرق.

استحضر الشاعر في هذا الديوان أمجاد الأمة العربية وانتصاراتها على أعدائها في زمن العزّ والظهور محاكيا بذلك وجدان الأمة العربية ومذكّرا إياها بتاريخها المجيد ،معزّيا نفسه وشعبه بضياع هذا العزّ والمجد وضُعف الأمة وهوانها ،فقضية فلسطين هي جزء من هموم ومشاكل الأمة العربية ،استطاع "**درويش**" في هذا الديوان أن يُصوّر واقع الأمة العربية وما تعانيه من تمزق وتفتت وضُعف ،مثل ما وقع لإخوة "**يوسف عليه السلام** "لما كادوا لأخيهم وأرادوا قتله فحصل لهم الضعف والهوان والصغار ،ولأخيهم العزة والتمكين في الأرض بفضل صبره وتمسُّكه بربّه ففلسطين تعرضت للمكر والخديعة حتى من الإخوة العرب الأشقاء بعد تحالفهم مع العدو وترك الشعب الفلسطيني يتخبط في همومه ومشاكله وحده ،رغم أنّ الهمّ واحد والقضية واحدة والمصير مشترك ، لكن يُطلِق الشاعر في هذا الديوان النتيجة الحتمية لهذه القصة ويقاربها بنتيجة قصة سيدنا "**يوسف عليه السلام**" العز والتمكين والظهور على العدو.

يفتتح الشاعر "**محمود درويش**" ديوانه بقصيدة في المساء الأخير على هذه الأرض التي اتّسم فيها الخطاب الشعري بالغموض والانفتاح على الرموز من خلال اعتماد الشاعر على التعمُّق في دلالة المعاني والتعبير بضمير الجمع على القضية الفلسطينية وحمل همِّ القضايا العربية ،فحمَّل اللفظ كثافة دلالية ذات أبعاد إيحائية فنجد الشاعر في خطابه يعتمد على الضمير "نحن" يقول الشاعر:

فِي المسَاءِ الأخيرِ على هذهِ الأرضِ نَقطعُ أيّامنَا
عَنْ شُجيراتنَا، ونعُدُّ الضُلوعَ التِي سوفَ نحمِلهَا مَعنَا
والضُّلوعُ التِي سوفَ نتركُهَا هٰهُنَا ... فِي المسَاءِ الأخيرْ
لا نُودِعُ شيئًا، ولا نجدُ الوقتَ كيْ نَنْتهِي...
كُلُّ شيءٍ يظَلُّ علىَ حالِه، فالمكانُ يُبدِّلُ أحْلامنَا
ويُبدّلُ زُوارَهُ، فجْأةً لمْ نعُدْ قادرينَ علىَ السُّخْريةِ[1]

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3، رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت ،ط1 ، 2005 ، ص271.

فالشاعر له رؤية شمولية من خلال حمل همِّ شعبه وفي نفس الوقت حمل هموم الأمة العربية ، إنّ "**درويش**" يُريد لخطابه الشعري أن يكون خالدا و شاملا معبّرا ومُوحيا ، فاستطاع الشاعر أن يخلق تفاعلا بين المتلقي المحلي الذي يفهم من خلال هذا الخطاب أنه يُعبّر عن همومه وقضاياه ، وعالميا لكل متلق مظلوم ومُستعبد ، مهضوم الحقوق يتطلع للحرية والاستقلال.

يفتتح "**فتحي رزق الخوالدة**" دراسته لديوان أحد عشر كوكبا من خلال تطرقه للإحالات المقامية التي اتّسم بها الديوان فأحصى في قصيدة في المساء الأخير «ما يقرب من (ست وعشرين) إحالة مقامية بضمير المتكلمين الذين لا نعلمهم في المستوى اللغوي للنص ، وضمائر خطابية من جهة أخرى لم يكشف الشاعر عن هويتها داخله ، وقد أحكمت هذه الضمائر من قبضتها على النص ،لكي لا تتسم في اتساقه بل تزيد من حيرة المتلقي [...]فقد بدأ القصيدة بضمائر المتكلمين " نقطع ،أيامنا ، شجيراتنا ، نحملها " ثم إلى ضمائر المخاطبين " فادخلوا ،واشربوا »[1]. يقول الشاعر :

فِي المسَاءِ الأخيرِ علىَ هذهِ الأرضِ نقطعُ أيامنَا
عنْ شُجيراتِنَا، ونُعدُّ الضُلوعَ التِي سوفَ نحملُهَا معنَا[...]
فادخُلُوا، أيُّهَا الفاتحونَ، مَنازلنَا واشْربُوا خَمْرنَا[2]

هذا الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب يُشكّل مقصدية التلاعب اللفظي المقصود داخل النص الشعري ، «يمثل ضمير المتكلم (المفرد ، الجماعة) ثابتا صرفيا أساسيا في القصيدة ، بحيث يخدم الوظيفة الأسلوبية والدلالية ، وبالنظر في مرجع هذا الضمير نجده ينقسم إلى فرعين : أحدهما يتصل بحضور الذات مباشرة ويتصل الآخر من خلال توحده بالآخر»[3]. يستمرُّ هذا التلاعب بالضمائر للتعبير عن الضياع والوحدة التي يُعاني منها الشعب الفلسطيني بخاصة والأمة العربية بصفة عامة ، ويتّضح هذا التعبير من خلال إقحام ضمير الجمع (نحن) الذي يحمل كثافة لغوية مُعبّرة عن القضية الشخصية التي هي جزء من قضايا وهموم الأمة العربية يقول الشاعر:

فادخُلُوهَا لنخْرُجَ منهَا تمامًا، وعمَّا قَليلٍ سَنبحَثُ عمَّا
كَانَ تاريخُنَا حَوْلَ تاريخكُمْ في البلادِ البعيدَةِ
وسَنسْأَل أنفُسنَا فِي النِّهايةِ: هلْ كَانتِ الأندلسْ

[1]– فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ، بحث مقدم استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية ، إشراف ،سامح الرواشدة ، جامعة مؤتة الأردن، 2005 ،صص 30-31.

[2]– محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3، صص 271-272 .

[3]– عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا " لمحمود درويش ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوبية ، ص108 .

هَهُنَا أمْ هُنَاكَ ؟ علىَ الأرضِ...أمْ فِي القصيدةِ ؟ [1]

استطاع "**محمود درويش**" أن يخلق صراعا داخليا في خطابه الشعري في هذه الأبيات إذ يتراء للمتلقي أنَّ الشاعر يصور "للآخر" العزَّ المجيد للأمة العربية في حضرة الأندلس بلد العزِّ والتمكين للأمة العربية فيصرِّح للآخر أن هذا هو (تاريخنا) والأندلس جزء من تاريخنا ويضعه أمام تساؤل (أهو تاريخنا أم تاريخكم؟) أو بعبارة أخرى أهي بلدنا أم بلدكم؟ (ههنا/هناك) بين الأنا الذاتية وتميزها عن الجمع ونفي "الآخر" مما يُحفّزه إلى الوقوف على ماهية هذا الصراع ويفتح شهيته لمزيد من التفاعل والإنتاج ،فهذه الإحالة المقامية خلقت تشتُّتا واضحا في المستوى اللغوي للنص ، فالضياع الذي تعاني منه الأمة العربية عبّر عنه الشاعر بخيبة الأمة وضُعفها وتشتتها يوم أن تفرقت إلى دويلات مترامية هنا وهناك وتركوا أمجادهم وضيعوا أوطانهم وخانوا أهلهم وشعبهم ،يقول الشاعر في قصيدة "كيف أكتب فوق السحاب ؟" :

كَيفَ أكتُبُ فوقَ السَّحابِ وصيَّةَ أهْلِي؟ وأَهْلِي
يَترُكُونَ الزَّمانَ كَمَا يترُكُونَ معاطِفَهُمْ فِي البيوتِ، وأَهْلِي
كُلَّمَا شيَّدُوا قلعةً هَدمُوهَا لكَيْ يرْفَعُوا فوْقَهَا
خَيمةً للحَنينِ إلَى أوَّلِ النَّخْلِ، أهْلِي يخُونُونَ أهْلِي
فِي حُروبِ الدِّفاعِ عنِ الملْحِ، لكنَّ غرْناطةً منْ ذهبٍ
مِنْ حَريرِ الكلامِ المطرزِ باللَّوْزِ، منْ فضَّةِ الدَّمْعِ فِي
وتَرِ العُودِ، غرناطةُ للصعودِ الكبيرِ إلى ذاتهَا... [2]

يصوِّر الشاعر حزنه وألمه لما أصاب الأمة العربية من ضعف وهوانٍ ،بنبرةٍ حزينة وألفاظٍ صريحة موحية من خلال تعمقه في الأحداث التاريخية المأساوية للأمة العربية من خلال التناسق بين التعبير عن مآسي الماضي بالفعل المضارع (أكتب/يتركون/يرفعوا/يخونون) ليخلق الشاعر تلاحما بين الماضي والحاضر ،فالأمة العربية لازالت نائمة في سُباتها ومآسيها وأحزانها وانكساراتها وهزائمها تتوالى ، فالخطاب الشعري في هذه الأبيات استطاع أن يستحضر "الآخر" ليُشركه في التأمل والتفكير والبحث عن الحلول المستقبلية لقضايا وهموم الأمة العربية.

يُواصل الشاعر تمويه "الآخر" واستفزازه ليُرغمه إرغاما على التفكُّر والتأمُّل في الغموض الذي أحال إليه الضمير "أنا" وتحميله ضمير الصوت الجماعي خاصة في قصيدة " أنا واحد من ملوك النهاية " فالمتلقي أمام إشكالية قصدية الخطاب ولمن هو موجه ؟ يقول الشاعر :

...أنَا واحدٌ منْ ملوكِ النِّهايةِ...أقْفزُ عنْ
فَرسِي فِي الشِّتاءِ الأخيرِ، أنَا زفْرةُ العَربِيِّ الأخيرةْ[...]

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3، ص272 .

[2]- المصدر نفسه ، ص273.

أتذكَّرُ أنِّي مررتُ علىَ الأرضِ، لاَ أرضَ فِي
هذهِ الأرضِ مُنذُ أنْ تَكسَّرَ حولِي الزَّمانُ شظايَا شظايَا[...]
ولا حُبَّ يشْفعُ لِي منذُ قبلتُ "معاهدةَ التِّيهِ" لم يبقَ لِي حاضرٌ
كي أمُرَّ غداً قُرْب أمْسي. سَترفَعُ قَشتالةُ
تاجَهَا فوقَ مئذنةِ اللَّه ،أسمعُ خَشخشةَ للمفاتيحِ فِي
بابِ تاريخنَا الذَّهبِي، وداعًا لتاريخنَا، هلْ أنَا
منْ سيُغْلقُ بابَ السَّماءِ الأخيرَ؟ أنَا زفْرةُ العربِّي الأخيرةْ[1]

يتساءل "**فتحي الخوالدة**" «إلى من يُوجّه درويش خطابه هنا ؟ وعلى من يعود الضمير في حوار مُصطنع في نصّ حافل بضمائر الإحالة [...]من ضمائر المفرد إلى ضمائر الجماعة وامتزاجهما معا في إطار لغويّ مُوحّد من حيث الموضع في سطر واحد ،لتوحيد الدّلالة على المستوى النصي " باب تاريخنا الذهبي" ،وداعا لتاريخنا ، هل أنا" [...]" هل هو تاريخ القومية العربية ؟ أم أنه تاريخ الإرث الإسلامي الإنسانيّ الذي ساد حينا من الدهر ؟ أم أنّه التاريخ الفلسطيني ؟. ، إنَّ النص مُنفتح على مجموعة من الاحتمالات التي خلقتها الإحالة المقامية التي يقترب الشاعر فيها من ذواته أو من ذوات الآخرين المتضمنين إلى حلمه ، وهذا ما يخلق إشكالية واسعة قد تخرج عن التجربة الذاتية للشاعر إلى تجربة أشمل وأعم تتعلق بحاضر قضيته ومستقبلها»[2].

يستحضر الشاعر في قصيدة " للحقيقة وجهان والثلج أسود" الآخر من خلال تصوير انتكاسة القضية الفلسطينية التي انجرت عقب توقيع اتفاق "أوسلو "بين الفصائل الفلسطينية والمحتل الغاصب ،الذي استطاع ضمن هذا الاتفاق أن يفرض شروطه على المفاوضين الفلسطينيين وحملهم على الاعتراف بدولة إسرائيل ،بينما تنازلوا عن شرط اعتراف العدو بدولة فلسطين ،مما أثار حفيظة "**محمود درويش**" ودفعه إلى رفض هذا الاتفاق ،لأن فيه أمورا غامضة والشاعر كان يأمل بأن يحمل الاتفاق أمورا مشرفة ،كحمل العدو على الاعتراف بدولة فلسطين وتفكيك المستوطنات في قطاع غزة ،ولكن القيادة الفلسطينية خيّبت آماله وآمال الشعب الفلسطيني ، وأطلق الشاعر على هذا الاتفاق في قصائده الكثير من الصفات والنعوت "معاهدة التيه" "معاهدة اليأس" فالحقيقة التي أظهرها العدو من خلال عقد هذا الاتفاق لها وجهان وأعطى للثلج الذي هو في حقيقة الأمر أبيض أعطاه اللون الأسود ،ليدل على قتامة ما سينجرُّ عن هذا الاتفاق من إرساء قواعد المحتل وتوسيع وجوده على أرض فلسطين ويفتح أمام إسرائيل أبواب الدول العربية ، فحمل هذا الاتفاق اليأس في نفوس الشعب يقول الشاعر :

للحَقيقةِ وَجْهانِ، والثَّلجُ أسودُ فوقَ مَدينتنَا
لمْ نعُد قَادِرينَ علَى اليَّأسِ أكثرَ ممَّا يئِسنَا،

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، صص277-278 .

[2]- فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ، ص34 .

والنِّهايةُ تَمشِي إلى السُّورِ واثقةً من خُطاهَا
فوْقَ هذَا البلاطِ المبلَّلِ بالدَّمعِ ، واثقةً منْ خُطاهَا[...]
منْ سَيُنزلُ أَعلامنَا: نحنُ، أمْ هُم؟ ومنْ
سوفَ يَتلُوا علينَا "مُعاهدةَ اليأسِ" يا مَلِكَ الاحتضارِ ؟
كلُّ شيءٍ مُعَدٌّ لنَا سلفًا، منْ سَينزعُ أَسماءنَا
عنْ هُوِيتِنَا: أنتَ أمْ هُمْ ؟ ومنْ سوفَ يَزرعُ فِينَا
خُطبةَ التِّيهِ:" لمْ نَستطعْ أنْ نَفُكَّ الحِصارَ
فلْنُسَلِّمْ مَفاتيحَ فِرْدَوْسِنا لرسول السَّلامِ ، ونَنْجو..." [1]

ضمَّن الشاعر في هذه الأبيات خطابا مُفعما بروح اليأس والوضع المؤلم وصوّر المكيدة التي أُعِدّت مسبقا للشعب الفلسطيني ، فالكلُّ تآمر عليه ، فانتقل الشاعر في هذا التصوير من ضمير الجماعة الذي يدل على القوة والاتفاق قبل توقيع الاتفاقية (نحن أم هم) إلى ضمير المفرد (أنت) ليوحي للآخر إلى الذاتية الفردية وتحقيق المصالح الشخصية على حساب تحقيق مصالح الشعب التي طغت على المشهد ، فانتقل من الجمع إلى المفرد ومن مرحلة القوة إلى مرحلة الضعف بعد القبول والخنوع لمطالب العدو ، ليختم الشاعر هذه الأبيات بتصوير العجز التام للوفد المفاوض في تحقيق مطالب الشعب والتي من أهمها تصفية الاحتلال وفكّ الحصار بقوله (لم نَستطع أنْ نفُكَّ الحِصَار).

استطاع الشاعر أن يربط بين عنصري الزمان (الماضي /الحاضر) وبين المكان (قديم /حديث) فالخوف من المستقبل في ظل الأوضاع الراهنة يؤرّق الشاعر فيُسيطِر حرف النفي (لا) الذي ربط ووحَّد المأساة بين كل الأوطان العربية ، فالهمُّ واحد والخطر واحد ،ليُحيل الشاعر المتلقي إلى الواقعية المأساوية والتاريخ المشترك والموحد بين الأمة العربية بتلاحم أجزاء الأبيات باستعمال الشاعر أسماء الإشارة (هنا/ هناك) التي جمعت بين المتنافر وقربت الرؤيا يقول الشاعر :

كُنْ لجيتارَتِي وترًا أيُّها الماءُ، لا مصْرَ في مِصْرَ، لا فاسَ في
فاسَ، والشَّامُ تَنْأَى ، ولا صَقْرَ في
رايةِ الأهْلِ، لا نَهْرَ شَرْقَ. النَّخيلِ المحاصَرْ
بخيولِ المغُولِ السَّريعةِ، في أيِّ أنْدلُسٍ أنتهِي؟ هَهُنَا
أمْ هُناكَ ؟ سأعْرِفُ أنِّي هَلكْتُ وأنِّي تركتُ هُنا
خيْرَ مَا فيَّ: ماضيَّ ، لم يبقَ لِي غيْرُ جِيتارَتِي
كُنْ لجيتارَتِي وتَرًا أيُّها الماءُ، قدْ ذَهبَ الفَاتحونَ

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، ضص281-282 .

وأتَى الفَاتِحونَ ...[1]

يعلّق "**فتحي الخوالدة** "على هذه الأبيات يقول:« يسيطر هاجس الخوف والضياع على القصيدة وسط ضياع الأمل وضياع المكان ، ليأتي التساؤل القلق بأسماء الإشارة (ههنا أم هناك) ،إذ يلتقي العنصران ، لتوجيه الانتباه إلى المكانين ، وبالتالي صنع الرؤيا المتمثلة بوحدة المأساة بين مكانين وحَّدت المأساة بينهما في الواقع قبل أن تُوحِّد بينهما القصيدة ، وقد وحَّد اسم الإشارة النص ، وجعل من أجزائه كلا مُوحّدا ، فقد أشار إلى المكان المراد ،وربط بين جزء لاحق وجزء سابق على الرغم من أنّ العنصر الآخر (هناك) محتاج إلى تأويل فهو ، يتعالق مع الجانب الدلالي أكثر من اللساني»[2].تظهر نفسية الشاعر هنا جدُّ قلقة ومتوترة ومضطربة بفعل المأساة التي يمرُّ بها الشعب الفلسطيني من خلال التشتت الذي يعاني منه وهذا يظهر جليا من خلال انتقال الشاعر بضمائر الإشارة ليدلَّ على ضياع المكان (ههنا/ أم هناك / هنا).

أما في قصيدة "كمنجات" فإنَّ الشاعر استطاع أن يتفرّد ويتوحّد بالتوازن الهندسي في تقسيمه لمقاطع القصيدة بتكراره لفظة "كمنجات" مع بداية كل بيت ،والذي خلق ترنُّما موسيقيا واهتزازا صوتيا مؤثرا يُعبّر عن الحالة الحزينة والمأساوية للوضع العربي ، وكأنّه في حالة رثاء للأمة العربية ، وبذلك نقول أنَّ الشاعر استطاع أن يربط بين الشكل الهندسي من خلال براعة التوزيع والتقسيم ،وبين المضمون الذي يُوحي "للآخر" بالمصير المجهول والمأساوي للأمة العربية ليضعه بين حتمية ربط الحاضر بالماضي (فلسطين / الأندلس) ليقف على ما آل إليه حال الأمة العربية ،لهذا نجد أنّ الشاعر يُغلق الأبيات بالندب والعويل والبكاء لأن الحاضر والواقع حزين وكارثيٌّ وما ينتظر الأمة العربية أكبر وأخطر يقول الشاعر :

الكَمنجَاتُ تبْكِي معَ الغَجرِ الذَّاهبينَ إلىَ الأَنْدَلُسْ
الكَمنجَاتِ تَبْكِي علَى العَربِ الخَارجينَ منَ الأندلُسْ
الكَمنجَاتِ تَبكِي علَى زمنٍ ضَائعٍ لاَ يَعودْ
الكَمنجَاتِ تَبْكِي علَى وَطنٍ ضَائعٍ قدْ يَعودْ[3]

رَكَّز الشاعر على تِرداد الفعل(تبكي) بعد لفظة "الكمنجات" في دلالة على الحُزن والفقدان على الضياع والوحدة والغربة ،ليُبهِر الشاعر المتلقي في ثنائية متناقضة تُوحي بحالة الأمة العربية بعامة وبحالة الصف الفلسطيني وما يعانيه من انقسام وتفتُّت ، ثنائيات ضدية (الذاهبين/ الخارجين) و (ضائع لايعود/ضائع قد يعود) تعبّر عن الحالة النفسية المتوترة والمضطربة للشاعر والتي هي نتيجة تراكمات للمشاهد والأحداث التي عايشها الشاعر في طفولته ولا زال المشهد يتكرر ويتكرر ، لهذا عمد الشاعر إلى هذا التكرار الذي يُوحي بالرثاء

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، ص286.
[2]- فتحي رزق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ،ص42 .
[3]- محمود درويش، المصدر السابق ، ص291 .

رثاء الروح العربية والأمة العربية ،من خلال تركها وتناسيها لمجدها الضائع في صورة ربط الماضي بالحاضر وربط فلسطين بضياع الأندلس يقول "**رزق الخوالدة**": «فليس من شك أنّ العناصر الإحالية " ههنا وهناك" يشيران إلى مكانين ، وهذان المكانان تدور عليهما كثير من الرُؤى والمقاصد ،وهما يُؤطّران للعزف المحزن المتعالق مع رُؤيا الثأر والعقل الغازي للمكان ذي العلاقة المتينة مع الشاعر،والذي نجزم أنّه لا يتحدث بالذات الفردية ،وإنما يمثل الصوت الجماعي الذي يحمل هَمَّ المرحلة ،إذن لا شك أنَّ رُؤيا القصيدة تُركّز على وِحدة المأساة بين الأندلس وفلسطين»[1] . فإنّ تكرار لفظ "كَمنجَات" تحيل المتلقي من خلال الصوت الثابت والخافت إلى المعنى الحزين المأساوي ،وأردف الشاعر هذا المشهد بأفعال دالة على الحزن والبكاء والنحيب في مشهد قاتم أسود كله حرق ودم وبكاء وفوضى (تبكي/ تحرق /تُدمي/تبحث/ تقتلني).يقول الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة :

الكَمنجَاتُ تُحرقُ غاباتِ ذاكَ الظَّلامِ البعيدِ البعيدْ

الكَمنجَاتُ تُدمي المدَى، وتشُمُّ دَمِي في الوَريدْ[2]

نجد في قصيدة "حجر كنعاني في البحر الميت"سيطرت "الأنا الدرويشية" على المشهد ثلاث وعشرين مرة ليرسُم الشاعر مسار القصيدة ويجعلها دائرية مغلقة تبدأ وتخرج من أناه وتحلِّق في سماء قضيته وتعبِّر عن أحاسيسه وتطلعات "الآخر" (شعبه) ليختم المشهد بالعودة إلى "أناه" يقول الشاعر:

وأنَا أناَ، إنْ كنتَ أنتَ هُناكَ أنتَ، أناَ الغريبُ

عنْ نخلةِ الصَّحراءِ منذُ وُلدْتُ في هذَا الزِّحامِ

وأنَا أنَا، حَرْبٌ عليَّ وفيَّ حَربٌ...يا غريبُ

عَلّقْ سِلاحَكَ فوقَ نخلتنَا، لأزْرعَ حِنْطتِي

في حقلِ كنعانَ المقدّس...خُذْ نبيذاً منْ جِرارِي

خُذْ صَفحةً من سِفر آلهتِي... وقِسْطاً منْ طعامِي

وخُذْ الغَزالةِ منْ فِخاخِ غنائنَا الرَّعوِيِّ، خُذْ

صَلواتِ كنعانيّةٍ في عيدِ كرمتِهَا، وخذْ عاداتنَا

في الرَّي، خذْ منَّا دُروسَ البيتِ.ضعْ

حَجرًا من الآجُرِّ، وارْفعْ فوقَهُ بُرْجَ الحمامِ[...]

أأتيتَ.. ثمَّ قتلتَ.. ثمَّ ورثتَ ،كيْ

يَزدادُ هذَا البحرُ ملحًا ؟

وأنَا أنَا أخضَرُّ عامًا بعدَ عامٍ فوقَ جذعِ السِنديانِ

[1] – فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ،صص43-44 .

[2]– محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، ص291.

هَذَا أنَا، وأنَا أناَ وهنَا مكانِي في مكانِي[1]

إنَّ تكرار الشاعر "لأناه" واستحضار "الآخر" ليجعله شاهدا على ثقافة شعبه الضاربة في التاريخ وعلى أصالة وعراقة الشعب الفلسطيني وتشبثه بالتراث ، فذكّر "**درويش**" بالأجداد الذين عمّروا هذه الأرض إلى ما قبل الحضارة الكنعانية القديمة وما شهدته من خلود في التاريخ جعله يستلهم منها هذا الوحي الأسطوري ليعبّر عن تجذُّر أصول شعبه ،وأنَّ للشعب الفلسطيني تاريخا وحضارة عريقة ،تُعطي دروسا يتوارثها الأجيال جيلا عن جيل على خلاف المحتل الذي يدّعي ملكيته للأرض وأنَّه سكنها منذ القديم ، فيدحضُ "**درويش**" كل هذه الإدعاءات باستحضار التاريخ القديم إلى غاية الأجداد الكنعانيين الذين عاشوا وعمَّروا أرض فلسطين لقرون من الزمن "فأنا **درويش**" هنا ليست "أنا" ذاتية وإنما "أنا" مُعبّرة عن الجماعة ، عن روح الشعب وأصالة الشعب وانتماء الشعب وهي خالدة مثل خلود الحضارات الأخرى .

وفي مقاربة حيّة واقعية يعودُ "**درويش**" "بالآخر" ليربط الماضي بالحاضر والحضارة القديمة بالواقع المعاش في قصيدة بعنوان "سنختار سوفوكليس"التي صوّر فيها الشاعر طمس المحتل للهوية العربية والثقافة الإسلامية للشعب الفلسطيني ويُؤَكِّد مرة أخرى أحقية هذا الشعب بهذه الأرض وأنها أرضه وأرض أجداده هُم الذين عمروها يقول الشاعر :

وُلِدْنَا هُناكَ عَلَى خيْلنَا، واحْترَقنَا بشَمْسِ أَريحَا القَديمةِ
رفَعْنَا سُقوفَ البيوتِ ليَرتدِي الظِلُّ أجْسَادنَا، واحتفَلْنَا
بِعيدِ الكُرومِ وعيدِ الشَّعيرِ، وزَيَّنتْ الأرْضُ أسماءَنَا
بسَوْسَنِهَا واسْمِهَا وصَقَلْنَا حِجارتنَا كيْ ترِقَّ...ترِقَّ
عَلىَ مَهَلٍ في بيوتٍ يُلمِّعُهَا الضَّوءُ والبُرتُقَالُ، وكنَّا
نُعلِّقُ أيَّامنَا في مفاتيحَ منْ خشبِ السَّرْوِ، كُنَّا نَعيشُ
عَلىَ مهْلٍ ،كانَ للعُمْرِ طَعْمُ الفُروقِ الصَّغيرةِ بينَ الفُصولِ[2]

الشاعر يندُب وينعي ما آلت إليه الأوضاع من تشريد وإبعاد عن الأهل والأحبة والوطن ، ومن الظلم والقهر والقتل والتعذيب الذي يُعاني منه الشعب فأصبح صاحب الأرض مُتعدّ والمحتل هو الذي له الحق في كل شيء: الأرض ، الهواء ، الحياة ، بينما يُعاني شعبه الضياع والاحتقار والظلم فكلّ حجر في هذه الأرض يَئنُّ لوطأة المستعمر وكل زاوية منه تحنُّ لشعبه ،كل مكان ،كل شجر، كل شيء هو للشعب الفلسطيني يقول الشاعر:

لنَا مَا لنَا، كلُّ شيءٍ لنَا: مُفْرَداتُ الوَداعِ
تُعِدُّ لنَا طَقْسَ زينَتهَا...كُلُّ مُفردَةٍ امْرأةٌ

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، صص 315-316.
[2]- المصدر نفسه ، ص324.

علىَ البابِ تحرُس رَجْعَ الصَّدى، كُلُّ مُفردةٍ شَجَرةٌ
تَدُقُّ معَ الرِّيحِ قُفْلَ المدَى، كلُّ مُفردةٍ شُرْفةٌ[...]
لنَا مَا لنَا، كلُّ شيءٍ هُناكَ لنَا ..أمْسُنَا
يُرتِّبُ أحْلامنَا صورةً صُورةً ويُهذِّبُ أيَّامنَا
وأيَّامَ إخْواتنَا السَّابقينَ ،وأيَّامَ أعدائنَا السَّابقينَ
ونحنُ الذينَ احترقْنَا بشَمْسِ البلادِ البعيدةِ نحْنُ الَّذينَ
نجيءُ إلىَ أوَّلِ الأرضِ كيْ نَسْلُك الطُّرقَ السَّابقةَ[1]

يُواصل "**محمود درويش**" مفارقاته بين الأشياء ومفاضلاته ويصور للآخر في قصيدة "شتاء ريتا " حبّه لأرضه وعشقه لها ،وبين حبّه الصافي النقي " لريتا" الفتاة اليهودية التي أحبّها "**محمود**" وخلّدها في قصائده كرمز للحبّ الصافي النقي الذي لا يعرف المستحيل ولا يقطع الأمل، لكن هذا النوع من الحبّ بين فلسطيني ويهودية على أرض مغتصبة لا يمكن أن يتحقق ولا أن تعرف هذه العلاقة النجاح ،لأن المفارقات كثيرة والغايات بيِّنة ،ولا يمكن لقلبين أن يجتمعا في ظلّ هذه الظروف ، فحُبُّ الشاعر لأرضه وتقديسه لقضيته ينأى به عن التخلِّي عن تطلعاته ومبادئه التي نذر لها الشاعر نفسه وحياته ، فيأتي "**درويش**" بشخصية "ريتا" كرمز للتمويه ورمز للمخامرة والتحايل وطمس الهوية يقول الشاعر:

ريتَا تُرتِّبُ لَيْل غُرفَتِنَا: قَليلُ
هَذَا النبيذُ،
وهَذهِ الأَزهَارُ أَكبَرُ مِن سَرِيرِي
فافْتَحْ لها الشُبَّاك كَي يَتَعَطَّر اللَّيل الجَمِيلُ
ضَع ،هَهُنا، قمراً على الكُرسِيِّ،ضَعْ
فَوْقَ ،البُحيرَةِ،حوْلَ مِنْديلِي ليَرْتفعَ النخِيلُ
أَعلَى وأَعلَى،
هَلْ لبِسْتِ سِوايَ؟ هلْ سَكَنتْكَ امْرأَةٌ[2]

فريتا كرمز لليهود الذين يريدون تضليل الشعب الفلسطيني ودحض هدفه وطمس هويته بإغراقه في الظلمات والملهيات والشهوات ، «إن (ريتا) هنا ،هي المعادل الموضوعي والفنيّ للحلم الصهيوني المتطلّع إلى إسكات الفلسطيني ، ومسح ذاكرته لكي ينسى الماضي ، لكن الفلسطيني يصرُّ على إبقاء جذوة ذلك الماضي مُشتعلة ،حيّة لا تموت، ولعلَّ ذلك يبدو واضحا حين تسأله ريتا قائلة :

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، ص326 .
[2]- المصدر نفسه ، ص333.

أأنتَ لِي؟

فَيأتِي جَوابُهُ صَريحًا وواضِحًا:

لَكِ، لو تركتُ البابَ مفتوحًا علىَ ماضيَّ، لِي

مَاضٍ أراهُ الآن يُولد منْ غيابِك »[1].

إنَّ الشاعر يضرب أروع مثال للآخر عن الصمود وعن المقاومة مع أجمل امرأة في لحظة انسياق وراء الشهوة ووراء تحقيق الرغبة الجنسية المتهورة ،من خلال استدراج ريتا له ومطالبته في هذه اللحظة حتى تمكُّنه منها من أن يتخلى عن وطنه وعن تاريخه ،وأن يلبس سواه في مشهد أشبه ما يكون بما وقع للنبي "**يوسف عليه السلام** "لما استدرجته امرأة العزيز وطالبته بفعل الفاحشة والحرام حتى تحقق له العزة والمكانة المرموقة ، لكن الشاعر رفض هذه المساومة مثلما رفض "**يوسف عليه السلام**" الغواية ،تقول له بعد تأكدها من أنه عرف نواياها :

أَتَأخذنِي مَعكَ؟

فأَكونَ خاتِمَ قلْبكَ الحَافِي،أتأْخُذنِي معَكْ

فَأكونَ ثوْبكَ في بلاَدِ أَنجبتْكَ... لِتصْرَعَكْ

وَأَكونَ تابوتًا من النّعْناعِ يحمِلُ مَصْرَعَكْ

وتكُونَ لي حيّا وميّتًا،

ضَاعَ يَا ريتا الدّليلُ

والحُبُّ مِثْلُ الموْتِ وَعْدٌ لايُرَدُّ...ولا يَزولُ

...ريتا تُعِدُّ ليَ النَّهارْ[2]

لكنَّ الشاعر يُؤَكِّد لها من جديد ورغم الإغراءات التي قدمتها له تشبثه بحلمه وبأرضه وقضيته ،يقول الشاعر:

لِي هذه الأَرضُ الصغيرةُ غرفةٌ في شارِعِ

في الطّابقِ الأرضِيِّ مِنْ مبْنى على جَبَلٍ

يُطِلُّ عَلى هَواءِ البحْرِ. لِي قمرٌ نَبيذيٌّ، ولِي حَجرٌ صقيلُ

لي حصّةٌ مِن مشْهدِ الموْجِ المسَافرِ في الغُيومِ وحِصّةٌ

مِن سِفْرِ تَكْوينِ البِداية، حِصَّةٌ من سِفْرِ أيُّوبِ، وَمِنْ

عيدِ الحصَاد ،وحصّةٌ ممّا ملكْتُ،وحصّةٌ من خُبْزِ أمّي

لِي حِصّةٌ من سَوْسَنِ الوِدْيَان في أشْعَارِ عُشّاقٍ قُدامَى

[1]- بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ،التأصيل والإجراء النقدي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 1998، صص72 -73.

[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، صص 336-337.

لِي حصّةٌ من حِكْمةِ العُشّاقِ:يعْشَقُ وَجْه قاتِلِهِ القتيلُ[1]

تكرار الشاعر للفظ (لي) يترجم شعوره بتحقيق الانتماء الذي يبحث عنه في كل شيء ، الهوية الضائعة للشعب الفلسطيني والتي يريد المحتل الإسرائيلي سلبه إياها وطمس هويته بكل الوسائل المتاحة ، غير أنه لن ينجح في كل مساعيه الفاشلة ، لأن هذا الشعب صامد وله جذور ضاربة في التاريخ .نلتمس في هذه القصيدة وصلا مميزا ،إذ عمد الشاعر إلى وصل الأبيات والجمل فيما بينها من دون أدوات الربط وهذا ما يظهر جليًّا في قوله:

تَنامُ ريتَا في حَديقةِ جِسْمهَا
تُوتُ السّياجِ علَى أظفَارِهَا يُضيءُ المِلْحَ في
جَسدِي. أُحبُّكَ. نامَ عُصفُورانِ تحتَ يديَّ...
نَامَتْ مَوْجةُ القَمْحِ النَّبيل علىَ تنفُّسِها البطيءِ،
وَوردةٌ حمراءُ نَامتْ في الممَرِّ[2]

يعلِّق الناقد "**بسّام قطوس**" على هذه الأبيات قائلا : «تُمثِّلُ هذه الأسطر الشعريّة الوضع النفسي الصعب والمؤلم للفلسطيني الذي يعيشُ تحت الاحتلال مُنقطعا عن مُحيطه العربي ، ومحروما من أن يُحقّق لنفسه شيئا، ثم هو تُمارسُ عليه سياسة القتل البطيء (تنفُسها البطيء)، ولكنه ما يلبثُ أن يرى الإغراءات المادية التي يُقدّمها اليهودي بقَدر ومعرفة وخُبث ، حتى يهجُر الفلسطيني حقول القمح التي منها يعتاش ، فكأن كلّ شيء ينام حتى الموجة وهي لا تنام ، تُجبر على النوم، والليل ينام ،وكلّ ذلك على إيقاع ريتا وتنفسها البطيء ،وليس هذا فحسب وإنما:" ووردة حمراء نامت في الممر»[3]. إنَّ الفلسطيني ورغم ما سُلِّط عليه من تعذيب وظلم وما يُحاط به من إغراءات وتمويهات وتغليط إلا أنَّه صامد ومتشبث بأخلاقه وعاداته وتقاليده ، ولا يمكن أن يُساوم في أرضه فالأرض والوطن أغلى ما يملك وسيُدافع عنها بكلّ ما أوتي من قوة.

تطرّق "**رزق الخوالدة**" في دراسته للديوان إلى الكشف عن هذا الوصل والترابط من دون أدوات الربط والوصل يقول : « إنّ هذه الأسطر الشعرية تتواصل فيما بينها في اللغة التعبيرية لكنها غير مُتصلة بالروابط اللغوية التي تُعزّز من اتساقية النص ، وبالتالي فإنّ النص هنا مُفتقر إلى هذه الأدوات التي تربط بين أوصاله ،فريتا التي تنام في حديقة جسمها ، والتي ذكر سماتها المادية فيما بعد تغيب ملامحها بفقد العنصر الاتساقي في السطر الثالث من المقطوعة (جسدي أحبك نام عصفوران تحت يدي)، ثم يُعزّز هذا التشتت بتآزر السطر الرابع " نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء" الذي يُضفي علاقة جديدة لم تبنها اللغة هنا ، بل بقيت معلقة في أبعاد الرؤيا المسكونة وسط زحام الصّور» [4]. استطاع الشاعر ببراعته الفنية أن يخلق ترابطا وانسجاما بين فقرات نصه وهذا

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، صص 339-340 .

[2]- المصدر نفسه ، ص334.

[3]- بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ،التأصيل والإجراء النقدي ، صص 78-79 .

[4]- فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ، صص 66-67.

رغم غياب أدوات الربط ليحيل المتلقي إلى تسلسل وتتالي الأحداث والمشاهد مباشرة وكأنه يلغي عنصر الزمن سواء القريب أو البعيد.

في قصيدة فرس للغريب يقدّم الشاعر أروع خطاب للآخر في الرثاء بنبرة مشحونة بالحزن والأسى لكلّ حُرٍّ مات في سبيل وطنه وقضيته ، لكلّ شهيد ضحّى بأغلى ما يملك ، لكل بطل قدّم أكبر مثال عن التضحية في سبيل الحرية والتحرر ،يقول **درويش**:

أُعِدُّ ،لأرْثِيكَ ،عِشْرِينَ عامًا منَ الحُبِّ. كُنْتَ
وَحِيداً هُناكَ تُؤَنّثُ منفَى لسيّدَةِ الزَّيزفُونِ وبَيْتًا[...]
يَا صَاحِبِي ،أينَ أنتَ؟
تقدَّمْ ،لأحمِلَ عَنكَ الكلامَ ...وأَرْثِيكَ[1]

يستحضرُ الشاعر" الآخر" في حوار يعقده مع" أناه" ليعبّر عن حُبّه وتقديره بخطاب مؤثّر مشحون بنبرات الحزن يتغلغل في النفوس ويخالط القلوب والأفئدة ،من خلال استثارة المتلقي بطرح تساؤلات ليترك المجال مفتوحا أمامه ليشارك في الرؤية والألم والأمل .

يُصوّر الشاعر المشهد القائم على الأرض بكل تفاصيله بنظرة واقعية وخطاب شامل من خلال مزجه بين القضية الفلسطينية بخاصة والأمة العربية وما تعانيه عامة ، فمآسي فلسطين هي جزء من هموم ومشاكل الأمة التي يحاصرها العدو من كل حدب وصوب و يترصّدُها الخطر في كل لحظة ،يقول الشاعر :

... لم يبقَ في الأَرْضِ مُتَّسَعٌ للقصيدةِ ،يا صَاحِبِي
فهَلْ فِي القَصِيدةِ مُتَّسعٌ ،بَعْدُ، للأَرْضِ بَعْدَ العراقِ ؟
وروما تُحاصرُ أمْطارَ عالمَنا، والزُّنوجُ يدقُّونَ أقْمارهَا
نحاسًا عَلى الجازِ، روما تُعيدُ الزَّمانَ إلىَ الكَهفِ، رُومَا
تهبُّ علىَ الأَرْضِ ،فَافتحْ لمنفاكَ منفَى...[2]

فالشاعر يُضيف مأساة العراق إلى مأساة فلسطين ولا يزال الباب مفتوحا لبلادٍ أخرى ، فالشاعر في هذه القصيدة يضعُ المتلقي أمام الأمر الواقع بأسلوب استفزازي ، فبدأ هذه الأبيات بالجزم (لم يبق متسع) ثم يطرح تساؤلا الغرض منه التقرير (هل في القصيدة مُتسع؟) ليستنطق المتلقي و يُحيله إلى الوضع المأساوي الذي آلت إليه الأمة العربية التي فقدت وجودها وهيبتها ،في وقت أطماع الأعداء تتزايد وأصواتهم تتعالى لإحكام قبضتهم على الأمة العربية ، فماذا بقي بعد فقدان العراق أرض المجد والحضارة ؟

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى3، ص345.
[2]- المصدر نفسه ، ص346.

إنَّ الشاعر وفي ربط حاضر الأمة بتاريخها المشهود دلالة وإشارة للمتلقي لأجل الاستذكار والحنين إلى الماضي لإيقاظ الضمائر وإحياء النفوس الميتة واسترجاع المجد الضائع ،يقول الشاعر:

ولَا صَوْتَ يَصْعَدُ، لَا صَوْتَ يَهْبِطُ، بعْدَ قَلِيلٍ
سَنُفرِغُ آخِرَ أَلْفَاظِنا في مَديحِ المكَانِ، وبعْدَ قَلِيلٍ
سَنَرْنُو إلى غَدِنا، خَلْفنَا، في حَريرِ الكَلام القَديم
وَسَوْفَ نُشاهِدُ أحْلامَنَا في الممَرَّاتِ تبْحَثُ عَنّا
وَعَنْ نَسْرِ أَعْلامِنَا السُود....
صَحراءُ للصَّوْتِ، صَحْراءُ للصَّمْتِ، صَحْراءُ للعبَثِ الأبَدِيّ[1]

وفي هذا الباب يُشير "**رزق الخوالدة**" يقول :«تجسّد هذه الأسطر الشعرية علاقة الماضي/ الحاضر لكنها علاقة مبنية على التضاد بدل التمام ، وعلى النفور بدل الانسجام ،فالعلاقة محكومة بالتعارض ما بين الأصالة والمعاصرة " يصعد" "يهبط" ،" غدنا ، خلفنا" ،وإذا كان الماضي يسطّر حالة من الصعود ،فإنّ الحاضر محكوم عليه بعكس ذلك وهو الهبوط ، ومثل هذا الضياع سيشيد بالكلمات المنمقة التي هي شاهدة على العصر الحاضر الذي يقف شاهدا على مأساة جديدة متمثلة بالمأساة العراقية المربوطة بالبعد الجمعي داخل هذا الخطاب»[2]. يصور الشاعر واقع الأمة العربية وما تمر به من تشتت وتمزق بألفاظ دالة وموحية (يهبط/سنفرغ /صحراء) ويذكّرها بأمجادها ،بماضي العزّ والمجد بألفاظ (يصعد/سنرنو إلى غدنا) فالشاعر استطاع أن يجمع بين هذه المتنافرات بين الماضي والحاضر في صورة منسجمة ومتناسقة ، وفي خطاب شامل وعام لكل الأمة العربية بل لكل حرٍّ لا يحب الاستعباد والذلَّ والهوان ذلك«أن الشاعر لا يخاطب بشعره –خاصة في هذا المحور – فئة من الناس وإنما يخاطب جماهير شعبه بكل مستوياتها ، ومن ثم يريد " أن تمارس الكلمة مفعولها بينهم وبثِّ الحماس وإعلان التحدي لا يحتاج إلى إعمال فكر ، أو انشغال ذهني في بناء العبارة ، بقدر ما يحتاج إلى بساطة في التركيب وسرعة في الأداء»[3].فالشاعر يخاطب بشعره شعبه والأمة بصفة عامة إلى ضرورة التصدي للعدو الذي يحمل مشروعا توسعيا لاجتثاث الأمة العربية بالكامل ، فالخطاب جاء بلغة واضحة وبسيطة وبعبارات دالة وموحية بعيدة كل البعد عن العمق والتعقيد ، لأن الشاعر بصدد محاكاة الشعب بصفة عامة وشاملة .

[1]– محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى3، ص349.
[2]– فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ، ص79.
[3]– محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش،دار المقداد ،غزة ، ط1 ،2000، ص 122.

2- شعرية التَّلقي في ديوان أحد عشر كوكبا

تمهيـد :

إنَّ الولوج إلى أعماق قصائد "**محمود درويش**" ومحاولة فهم وتأويل أشعاره وما تحتويه من رموز وإيحاءات هو أشبه بالولوج والدخول إلى فلسطين بدون تأشيرة ، فهو شاعر القضية الفلسطينية بلا منازع اختلط دمه بهوائها وامتزجت روحه بعبيرها وتعلّق قلبه وشغف بها ،فلم يدع مجازا ولا تشبيها إلا ووصف به حبيبته فلسطين ، ولم يترك أسطورة عظيمة إلا وجعل فلسطين أعظم منها ، لقد نذر حياته وسخّر كلمته للدفاع عن معشوقته ، فمحاولة تسلق قصائده وفهمها وتأويلها يحتاج إلى قارئ متسلح بأدوات وإمكانات اللغة التعبيرية التي تنقلنا من اللغة العادية إلى اللغة الانزياحية والإيحائية ،وسنحاول في هذا البحث أن نلقي الضوء على التقنيات الجمالية في ديوان "أحد عشر كوكبا" التي تستثير المتلقي وتُبهره وتنقله من الرؤية الأحادية الضيقة إلى التأويلية الواسعة والرؤية الشاملة .

2-1 شعرية العنوان :

يُعدُّ العنوان العتبة الأولى التي يستقبلها المتلقي وتستوقفه وتستثيره في العمل الأدبي كونه «يحتلُّ الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي[...] يحقق أكبر مردودية من المعاني التي تنسحب في العادة على النص كله ، فيبتدئ العنوان خطابا شفافا ، تنساب من خلاله الدلالات والمقاصد بشكل يسير»[1]. وهذا من خلال رسم المبدع للإستراتيجية النصية وتضمينها في العنوان فهو يحمل دلالات ضمنية تستفزُّ القارئ وتدفع به لفعل القراءة والتأويل ، فإذًا العنوان «جزء لا يتجزأ من استرتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة وكذلك هو بُعد من أبعاد إستراتيجية القراءة لدى المتلقي في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله ومن هنا كانت الحاجة الملحة لتحوز " العنونة" موقعا لها في خريطة النظرية الأدبية المعاصرة فهي لا تفتأ تضع إشكاليتها وأسئلتها أمام عتبات القراءة النقدية »[2].كما أنَّ العنوان يُمثل بطاقة هوية النص ،تمنح المتلقي ومضاتٍ وإشاراتٍ تحاكي عالم النص ، وتمكّنه من فهمه وفكِّ شفراته .

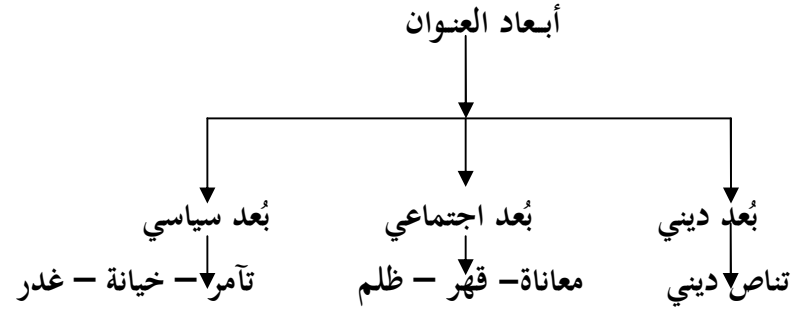
إنّ العنوان في العمل الشعري يحمل معنى باطني عميق لا نصلُ إلى حقيقته إلاّ بعد إعمالٍ للفكر وجهد في التأويل وهذا ما يُحقّق للعمل الأدبي الديمومة والخلود ،ويجعل النصّ مُتمنِّعا وممتعا ،يستثير المتلقي ويدفعه للغوص في أعماقه للكشف عن مكنوناته.

---

[1]- شادية شقرون ، سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي ، الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي 7-8نوفمبر)، جامعة محمد خيضر ،بسكرة ، ص271 .

[2]- خالد حسين ، في نظرية العنوان –مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية – ، دار التكوين للتأليف ، سوريا ،دمشق ، 2007 ،ص 33 .

وهذا ما نلاحظه في عنوان الديوان "أحد عشر كوكبا" الذي يرمي بجذوره في أعماق التاريخ العربي الإسلامي ، فضلا على أنّه تناص ديني ، فهو يربط بين الماضي والحاضر ، الماضي المتمثل في رؤيا **"يوسف عليه السلام"**(أحد عشر كوكبا) والأندلس المفقود وضياعه كضياع **"يوسف"** في البئر وتخلّي إخوته عنه ، فالمتلقي يُدرك لأول وهلة أنّ الشّاعر يُشبِّهُ ما حدث **"ليوسف"** مع إخوته وتخلّيهم عنه وكيدهم له ،وضياع الأندلس في الماضي العربي المجيد ،أشبه ما يكون في الحاضر الحزين بضياع فلسطين وتخلي الدول العربية الشقيقة عنها وكيدهم لها وتآمرهم عليها ،فالعنوان يحمل ضمنيا نظرة الشاعر المأساوية للوضع الفلسطيني بخاصة والوضع العربي بصفة عامة ، لذا نجد استراتيجية هذا العنوان تنبِّؤنا بالنغمة الحزينة والبعد المأساوي الممزوج بالتآمر والمكر والبكاء والحزن والأسى ،الذي يُترجم الحالة النفسية المتوترة والمضطربة والغاضبة التي يشعرُ بها الشاعر جرّاء الأوضاع الأليمة والمحنة الصعبة التي يمرُّ بها الشعب الفلسطيني ،أشبه ما تكون بحالة **"يوسف عليه السلام"** يوم أن تآمر عليه أقرب الناس إليه ،وسلبوه حقّه في حنان ودفء العائلة وأبعدوه عن أبيه قهرا وظلما وألبسوا التهمة للذئب ، إنَّ عنوان أحد عشر كوكبا يحمل أبعادا دينية واجتماعية وسياسية يمكن أن نلخّصها في الشكل التالي:



إنَّ الشاعر يضعُ المتلقي أمام تساؤلات منطقية تفرض نفسها من خلال هذا العنوان المثير الذي يحمل في طياته أبعادا دينية واجتماعية وسياسية وحتى نفسية ،تجتمع لتعطي نظرة ورؤية تُترجم الوضع الراهن ،من خلال لحظة ربط الماضي العربي المجيد ،و المكانة التي كانت تتبوَّؤها الأمة العربية بالحاضر الحزين المأساوي ،يوم أنْ ضيَّعت الأمة العربية تاريخها وأندلسها وفتحت بذلك المجال للعدو للطمع والظفر ببلدان أخرى ،وفلسطين وما حلّ بها خير دليل على المشروع الاستيطاني التوسّعي الذي يطمح إليه العدو الصهيوني .إنّ الوظيفة التأثيرية التي لعبها العنوان في نفسية المتلقي مكّنت الشاعر وفتحت له المجال في إشراك القارئ وإقحامه في رؤيته مما جعل من هذا النص نصّا مفتوحا يحتمل قراءات وتأويلات عدة وهذا من خلال براعة الشاعر في التصوير وتمكّنه من استحضار الماضي وربطه بالحاضر ،والانتقال من الذاتية الفردية (مشاعر وأحاسيس الشاعر) إلى الجمعية الدالة على الرؤية المشتركة اتجاه الظلم والقهر ومن الخاص (القضية الفلسطينية) إلى العام (أوضاع الأمة العربية).

أحد عشر كوكبا رؤية يوسف ⟵ الخديعة –المكر ⟵ الحزن – البكاء–الغربة.

المشهد الأندلسي ⟵ الضياع – التفريط ⟵ الضعف – الهوان– الغربة .

المشهد الفلسطيني ⟵ الخداع – التآمر ⟵ المأساة – الهزيمة .

إنّ العنوان جاء لَيُعبّر بصدق عن واقع الأمة العربية في تاريخها وحاضرها ،في محاولة من الشاعر لإظهار أنّ العرب لم يستفيدوا من درس فقدان الأندلس ،فهاهو المشهد الأندلسي القديم (فقدان الأندلس) يتكرّر في المشهد الأندلسي المعاصر (فقدان فلسطين) فالشاعر يُلاقي بين فضائين متباعدين زمانيا ولكنهما متقاربين دلاليا.

2-2 شعريــة الاستهــلال:

الاستهلال هو ثاني عتبة بعد العنوان ، يستهلُّ الشاعر ديوانه بقصيدة في المساء الأخير قائلا:

في المسَاءِ الأخيرِ علىَ هذهِ الأرْضِ نقطعُ أيَّامنَا
عنْ شُجيراتنَا ،ونعُدُّ الضُلوع التي سَوفَ نحملهَا مَعنَا
والضُلوعَ التِي سوفَ نتركُهَا، ههنَا...فِي المساءِ الأخيرِ
لا نُودعُ شيئًا، ولا نجدُ الوقتَ كيْ ننْتَهِي...
كُلُّ شيءٍ يَظلُّ علىَ حالهِ، فالمكانُ يُبدِّلُ أحْلامنَا[...]
فالليلُ نحنُ إذا انتصفَ اللَّيلُ، لاَ
فَجْرَ يحمِلهُ فارسٌ قادمٌ مِنْ نواحِي الأذانِ الأخيرِ.. [...]
فَاسْتسلمُوا للنُّعاسِ بعْدَ هذَا الحصَارِ الطَّويلِ، ونامُوا علىَ ريشِ أحْلامِنَا[1]

الشاعر وفي خطاب يُوحي بالرحيل والنهاية والبقاء المؤقت وكأنَّ ذات الشاعر مُنهزمة وضعيفة انهزام وضعف الأمة العربية عن نُصرة نفسها ونُصرة فلسطين ، وهو يُصوّر بذلك الحالة النفسية المتوترة والمتعبة والمحاصرة من كل النواحي ولذلك طغى مشهد الحزن الذي دلّت عليه الكلمات (المساء الأخير/ نقطع أيامنا/نحمل معنا/ نتركها نودع لا نجد الوقت /ننتهي /الليل/ استسلموا/الحصار) وما دلّ على الضعف والانكسار ونغمة الحزن والتشاؤم استعمال الشاعر لحروف الجرّ بكثرة في القصيدة (في/على) التي تدلُّ على الخفض ،وهي ملازم موضوعي للضعف والانكسار والاستسلام بفعل التمزُّق والتفتُّت والانقسام في وحدة الصف ،مما يجعل الشاعر يتنبأ مثلما تنبأ **يوسف الصديق** بأحد عشر كوكبا ،يتنبأ بالمصير القاتم والرؤية المأساوية المظلمة لحال الأمة العربية في المستقبل لاشكّ أنَّ استهلالا كهذا يصدم المتلقي ويستحضر فكره ووجدانه ليبحث عن أسباب وتأويلات لهذه النظرة المفعمة بالحزن والاكتئاب والتشاؤم ويُرغمه على تصفُّح التاريخ وتأمُّله بتساؤلات استثارية استفزازية ليجد لها حلاّ وإجابة ،يقول الشاعر:

فَادْخُلوها لِنخْرجَ منها تماماً ،وعمَّا قَليلٍ سَنبْحثُ عَمَّا
كَانَ تاريخنَا حَوْلَ تاريخكُمْ في البلادِ البعيدةِ

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، صص 271-272.

وسَنسْألُ أنفسنَا في النِّهايةِ: هلْ كانتِ الأندلسْ
هَهنَا أمْ هناكَ ؟ علىَ الأرضِ ...أمْ في القَصيدةِ ؟[1]

إنّ الرسالة اللغوية التي حملها المقطع الأول من الديوان ربطت بين عنصري الزمان والمكان ،فالشاعر يحنُّ للماضي ولا يُريد الانعتاق منه ،وكأنَّ الماضي (ماضي الأمة) يأسرُ الشاعر بانتصاراته وعزته وهيبته ، ولا يلبثُ إلا ويجد نفسه أمام حاضر أليمٍ ومريرٍ ، فلا الزمان هو الزمان الذي عرفناه وألفناه ولا المكان هو المكان الذي نأنسُ به ونحلمُ فيه ،يقول الشاعر:

كُلُّ شيءٍ يَظلُّ على حَالهِ، فَالمكانُ يبدِّلُ أحْلامنَا
ويُبدِّلُ زُوّارهُ. فَجْأةً لمْ نعُدْ قَادرينَ عَلىَ السُّخْريةِ
فالمكَانُ مُعدٌّ لكيْ يستضيفَ الهباءَ... هنَا في المساءِ الأخيرْ[...]
وزمانُ قديم يُسلِّمُ هذَا الزَّمانَ الجديدَ مفاتيحَ أبْوابنَا [2]

إنَّ الشاعر أسير بين الزمان والمكان فالزمان القديم بعزّه وانتصاره ولّى ،وهاهو اليوم يُسلّم مفاتيحه إلى الزمان الجديد ،زمان الذل والهوان و الهزيمة والانكسار، فالشاعر يستحضر هنا مشهد انتصار "**صلاح الدين**" وفتحه للأندلس ولحظة تسليم مفاتيح القدس.وكأنّ استدارة الزمان أفقد الشاعر معرفته بالزمان والمكان بل أفقد الذات العربية هويتها وتاريخها وأدخلها في دوّامة التشتُّت والانقسامات ولم تعد تُميّز وتصدّق بين ما كانت عليه في الماضي المجيد وبين ما آلت إليه من الضعف والهوان .

2 –3 شعريـــة التذكُّـــر :

يُشكّل التذكّر واستحضار الذكريات من الماضي إحدى الركائز الأساسية التي يقوم عليها شعر "**درويش**" فتجربته الشعرية مرتبطة ارتباطا كبيرا باستذكار الماضي ولا نبالغ إذا قلنا أنّ "**محمود درويش**" هو أسير الماضي وهذا لطغيان التذكر والاستذكار في شعره ، وهذا راجع إلى الماضي الأليم الذي عايشه الشاعر ومحاولته تعزية نفسه وتلميم جراحها .هذا الماضي القريب المليء بالحزن والموت الذي يُسلّمه الشاعر للماضي البعيد المجيد والجميل في لحظة تذكّر وتحسّر على الضياع والغربة والوحدة ،يقول الشاعر :

كَيفَ أَكتبُ فوقَ السَّحابِ وَصيَّةَ أهلِي ؟وأهْلِي
يتركُونَ الزَّمانَ كمَا يتركُونَ معاطفَهُم في البيوتِ، وأهْلِي
كُلَّما شيَّدُوا قلعةً هدمُوهَا لِكَيْ يرْفعُوا فوقَهَا
خَيمةً للحَنينِ إلى أوّلِ النَّخلِ، أهلِي يَحونونَ أهْلِي
في حُروبِ الدِّفاعِ عن الملْحِ، لكنَّ غَرْناطةُ من ذَهَب

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، ص 272.
[2]- المصدر نفسه ، صص 271-272.

مِنْ حَرير الكلاَمِ المطَرَّزِ باللَّوْزِ ، من فضَّةِ الدَّمْعِ في
وَتَرِ العودِ . غَرناطةٌ للصُّعودِ الكبيرِ إلى ذَاتها...[1]

إنَّ الشاعر يُبهر المتلقي ويستوقفه في هذا المقطع بتساؤل لإشراكه في الرؤية والتأويل والإجابة ليتقاسما الأفكار والرؤى ، فالكتابة تضمن البقاء والخلود ، لكن الواقع المرير و الأليم تستحيل فيه الكتابة وتفقد لذّتها ونكهتها وأيضا دورها ، فالشاعر ينتقل في هذه المقاطع من التعبير عن الذات الفردية بضمير الأنا إلى التعبير عن الذات الجماعية التي فقدت كل شيء الحاضر والماضي وهي تعاني الغربة والحسرة والحنين للماضي ، فالخيانة والغدر والهدم والحرب والموت كلها مرادفات للنهاية والرحيل والعودة إلى التخلف والجاهلية الأولى. استطاع الشاعر أن يضع المتلقي في صورة الوضع الحالي الذي تمرُّ به الأمة من خلال عقد مقارنة بين الحاضر والماضي الذي لن يعود في ظل الانهزامات والانكسارات ،ومفارقة بين الكتابة على السحاب التي هي مستحيلة التحقيق وهنا نلمس شعرية المفارقة خصوصا في هذا المقطع .

وبالتالي كأن الشاعر يطمح إلى تحقيق شيء ما لكنه أشبه بالمستحيل ،فلا الكتابة فوق السحاب ممكنة ولا الزراعة في الملح ناجعة ولا الماضي والحنين إليه يُعيد أمجاد الأمة ، إنَّ الشاعر يحنُّ للماضي ويئنُّ للحاضر الذي طغى عليه صور ومظاهر القتل والدمار والهدم والخيانة والغدر ،(كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل) إنَّ هذه الصورة الشعرية الرائعة تُحيلنا إلى ما فعله "**عبد الرحمن الداخل**" (صقر قريش) مؤسّس الدولة الأموية بالأندلس عندما قام بتجميل المدن وكان من ضِمن ما فعله غرسه لنخلة أتى بها من الشام وأنشد فيها يقول:

تبدَّتْ لنا وسَطَ الرُّصافةِ نخلةٌ تناءتْ بأرضِ الغربِ عن بلدِ النَّخيلِ
فقلتُ شبيهِي في التَّفرُّد والنَّوَى وطولُ التَنائِي عنْ بَنِيَّ وأهلِي
نشأتِ بأرض أنتِ فيها غريبةُ فمثلُكِ في الإقصاءِ والمنتأى مثلِي[2]

"**فعبد الرحمن الداخل**" جعل النّخل ملازما موضوعيا للتذكر والحنين إلى موطنه الأصلي في صورة مماثلة للشاعر **محمود درويش** الذي جعل النخل رابطا بين الماضي المجيد وحاضر الأمة والقرينة بينهما(الحنين).

إنَّ فقدان الأندلس خلَّف في نفوس الأمة العربية ألما وحسرة وجعل الفضاء الواسع الشاسع يضيق عليها بفعل مخلّفات هذا الانكسار وهو يشابه بين المأساتين (مأساة فقد الأندلس) و(مأساة فقد فلسطين) يقول الشاعر في قصيدة "لي خلف السماء سماء":

---

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، ص273 .

[2]- راغب السرجاني ، فريق البحوث والدراسات الإسلامية ، الموسوعة الميسرة في التاريخ الإسلامي ،مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة ، ط1 ،2005 ، 375/1 .

لِي خَلْفَ السَّماءِ سماءٌ لأرجعَ لكنَّنِي[...]
ساعَة تُبصِرُ الغَيْبَ .أعْرِفُ أنَّ الزَّمانْ
لا يُحالفُنِي مرَّتينِ وأَعْرِفُ أنِّي سَأخْرجُ مِنْ
رَايتِي طائرًا لا يحُطُّ عَلىَ شَجرٍ في الحديقةْ
سَوفَ أخرُجُ منْ كلِّ جلْدِي، ومنْ لُغَتِي[...]
سَأخرُجُ مِنْ شَجرِ اللَّوْزِ
قُطْنَا علىَ زبدِ البحْرِ، مَرَّ الغَريبْ[...]
ههنَا كيْ يمُرَّ الغريبُ هناكَ، سأخرجُ بعدَ قليلٍ
منْ تجاعيدِ وقتِي غريبًا عنِ الشَّامِ والأندلسْ
هذهِ الأرضُ ليستْ سمائِي، ولكنَّ هذَا المساءُ مسائِي
والمفاتيحَ لِي، والمآذنُ لِي، والمصابيحَ لِي وأنَا
لِي أيضًا، أناَ آدمُ الجنَّتينِ ،فقدتُهُمَا مرَّتينْ
فاطرُدُونِي علىَ مهلٍ[1]

إنَّ الذات المحاصرة التي لم يبق لها إلا النحيب والبكاء والحنين إلى الماضي، فالسماء برحابتها واتساعها ضاقت عليها ولم تجد ملجأ يأويها ، وأي ملجأ يقبلها ويحويها وهي قد فرّطت في أرضها ورهنت وجودها ، فهذه الذات وبعد مُلكها وعِزّها هاهي الآن تستعدُّ للرحيل والخروج والطرد ، وهنا الشاعر يُزاوج بين المأساتين (فقدان الأندلس/ فقدان فلسطين) وبين الجنتين (جنة "**آدم**" التي أُخرج منها بعد الخطيئة /جنَّة العرب الأندلس قديما وفلسطين حاضرا) .

وفي لحظة مأساوية تتلخص فيها كل مظاهر الضعف والانكسار لحظة سقوط غرناطة وتسليم مفاتيحها إلى العدو ،بعد تشييد العرب لحضارة راقية وعظيمة فيها ،اختُصرت في لحظة أليمة وموجعة ، لحظة ضعف وانهزام وضياع وسقوط للذات العربية ،يصور الشاعر هذه المأساة في قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية" يقول:

...وأنَا واحِدُ من ملوكِ النِّهايةِ...أقفزُ عنْ
فَرسِي في الشتاءِ الأخيرِ، أنا زفرةُ العربيِّ الأخيرةْ
لاَ أُطلُّ علىَ الآس فوقَ سُطوحِ البيوتِ ،ولاَ
أَتطلَّعُ حولِي لِئَلَّا يرانِي هنا أحدٌ كانَ يَعرفُنِي
كَانَ يعْرِفُ أنِّي صقلْتُ رُخام الكلامِ لِتعبُر امرأتِي[...]

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى3 ، صص 275-276.

لَا أتلفَّتُ خلفِي لِئلاَّ
أتذكَّرَ أنِّي مَرَرْتُ علىَ الأَرْضِ ، لا أرْضَ في[...]
أسمعُ خشخشةً للمفاتيحِ في
بَابِ تاريخنَا الذَّهبيّ، وداعًا لتاريخنَا، هلْ أنَا
منْ سيغلقُ بابَ السَّماءِ الأخيرِ؟ أناَ زفرةُ العربِّي الأخيرةْ[1]

2-4 – شعريــة التَّلويــن :

يُعدُّ اللون من بين أهم الوسائل والركائز التي يميل إلى استخدامها الشاعر المعاصر ليكون ملازما موضوعيا يحمل إشارات ورموزٍ إيحائية لما يحويه من قدرات جمالية وفنية تُضفي على العمل الأدبي أبعادا أكثر اتساعا وشمولية كما أنَّ للَّون دلالات ودوافع نفسية واجتماعية وسيكولوجية تُمكِّن المبدع من الانتقال بالمتلقي من العالم الواقعي إلى العالم التخيلي.

للون دلالات معينة يحتويها ، وكثيرا ما استخدم "**درويش**" آلية اللون في قصائده ، حيث «إنَّ الألوان من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤيا في الصورة الشعرية وتساعد على تشكيل أطرها المختلفة ، لما تحمل من طاقات إيجابية وقوى دلالية وبما تحدثه من إشارات حسية وانفعالات نفسية في المتلقي ،خاصة وأن النفس تبتهج بما كان من الأجسام له اللون الأحمر والأخضر والأصفر[...] فنظر هذه يوجب راحة النفس ،وسرور العقل ونشاط الذهن ، وانبساط الروح مع توفر القوى»[2].يلوّن الشاعر قصائد ديوانه أحد عشر كوكبا بالألوان ليُحيل المتلقي إلى رؤية أكثر وضوحا ،من خلال إعطاء معاني الأشياء ودلالات المشاهد ألوانا إيحائية تستوقف القارئ وتولِّد في نفسه ثراء اللون في إعمار القصيدة وتشكيل لغة جمالية فنية مُوحية ،يقول الشاعر في قصيدة "للحقيقة وجهان والثلج أسود " :

للحَقيقةِ وجْهانِ، والثَّلجُ أسْودٌ فوقَ مدينتنَا
لم نعُدْ قادرينَ علىَ اليَأْسِ أكْثرَ ممَّا يئسْنَا،
والنِّهايةُ تمشِي إلى السُّورِ واثقةً من خُطاهَا
فَوْقَ هذا البَلاطِ المبلَّلِ بالدَّمْعِ ، وَاثِقَةً مِنْ خُطاها
مَنْ سيُنزل أعلاَمنَا: نحنُ ،أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ
سَوفَ يتلُو عليْنَا " مُعاهدَةَ اليأسِ " يا مَلِكَ الاحْتضارِ؟ [3]

إنَّ دلالة **اللون الأسود** الذي ألبسه الشاعر للثلج يُحيل المتلقي إلى عِظم المأساة التي حوّلت صفاء الحياة ونقائها إلى ظلمة وكدر ،فبعد "معاهدة اليأس" أو كما أسماها في مواضع أخرى "معاهدة التيه" ستُحيل الأمة إلى

[1]– محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى3 ، صص 277-278.
[2]– حنان بومالي ، سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور ،مجلة الأثر، ،العدد 23/ديسمبر2015 ،ص 138 .
[3]– محمود درويش، المصدر السابق، ص281.

نهايتها المحتومة في ظلِّ الانقسامات وتغليب المصالح الشخصية على حساب المصلحة العليا للوطن. إنَّ اللون الأسود يدلُّ دلالة واضحة على قتامة المشهد وعلى البكاء والحزن والوحدة والغربة التي يعاني منها الفلسطيني فالمشهد السوداوي يُحيل إلى الانكسار والهزيمة والتلاشي وفي موضع آخر من قصيدة "خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض" ،يقول الشاعر:

إذَا ،نحنُ منْ نحنُ في المسيسبِّي، لنَا مَا تبقَّى من الأمْسِ/

لَكنَّ لوْنَ السَّماءِ تغيَّر والبحرُ شَرْقًا

تغيَّرْ، يا سِّيدَ البيضِ! يا سيِّدَ الخيْلِ، ماذَا تُريدُ[1]

إنَّ فقدان الذات لوجودها وهيبتها وتخلِّيها عن تاريخها وحضارتها ولَّد انهزاما واضطرابا في الشخصية فأصبحت الذات لا تعرف ولا تُفرّق بين الحاضر و الأمس ،فلون السماء الذي هو في الواقع أزرق ولون البحر تغير وتبدل يوم أن فرَّطت الأمة في أرضها وأحالت تاريخها للنسيان ورهنت مستقبلها ،هي نفسها الذات التي فرطت في الأندلس وغرناطة ورهنت مستقبل الأمة وأسلمته للضياع والهوان والانكسار والانهزامية ، إنّ استعمال الشاعر **للون الأبيض** ليدل على الفراغ والغربة التي تعيشها الأمة .

يستمر الشاعر في تلوين قصائده ونرى **اللون الأبيض** الذي يتكرر مرارا بحيث ،يقول الشاعر :

أَنَا سيِّدُ الوقتِ ،جئتُ لكيْ أَرِثَ الأَرْضَ مِنْكُمْ.

فَمُرُّوا أمامي ، لأُحصيَكُمْ جُثَّةً جُثَّةً فَوْقَ سَطْحِ البُحَيْرَةِ

"أُبشِّركُم بالحضارةِ" قالَ، لتحْيَا الأناجيلُ، قالَ، فمُرُّوا

ليبقَى لِي الربُّ وَحْدِي، فإنَّ هُنودًا يموتون خيرٌ

لسيِّدِنا في العُلَى مِنْ هُنُودٍ يَعِيشُونَ ، والربُّ أبيضٌ

وأبيضُ هذَا النّهارُ: لكمْ عالمٌ ولنَا عالمٌ ...[2]

إنَّ الذات المسيطرة تفرض على الذات المنهزمة شروطها وأوامرها ، فتسلُبَ منها الأرض وتبشرها بالذل والهوان و الإقصاء .

إنَّ اللون الأبيض هو دال على الأمل والتفاؤل والصفاء والحياة المليئة المفعمة بالقوة والشباب « يحمل اللون الأبيض العديد من الدلالات منها الدلالات المقوَلية مثل : النقاء والطهارة والكرم . كما أنه يرمز إلى الجنس البشري الأبيض كما في قصيدة الشاعر " خطبة الهندي الأحمر – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض ، ارتبط كذلك اللون الأبيض بالبحر في شعر درويش »[3].وقد يخرج به الشاعر عن هذا الاعتقاد ليدل به على الفناء والموت والاندثار والرحيل بحكم أنَّ آخر ما يلبسه الإنسان بعد رحيله من الحياة اللون الأبيض(الكفن). و كثيرا ما

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ،الأعمال الأولى3 ، ص297.

[2]- المصدر نفسه ، ص302.

[3]- حسين حمزة ، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ط1 ، 2012، ص41 .

استخدم "**درويش**" اللون الأبيض بدلالة سلبية ليوحي به على الفناء والمعاناة والموت والرحيل ، وفي هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر عبَّر باللون الأبيض عن الحالة المأساوية السلبية التي آلت إليها الأمة العربية.

فإعطاء الشاعر للنهار اللون الأبيض ليُحيل المتلقي إلى فقدان الأمة لكل شيء وجودها وكلمتها وثقافتها وتاريخها حتى أصبحت ورقة بيضاء لا تعرف ولا تفقه من تاريخها شيء ، والإنعتاق من التاريخ ونسيانه هو انفصام للشخصية وانفصال عن الماضي ، فلا حاضر ولا مستقبل بدون تصفح التاريخ ومعرفته ، نجده أيضا في موضع آخر يلون أيامه وأعوامه باللون الأخضر يقول:

وأَنَاَ أَنَاَ أَخْضَرُّ عامًا بعدَ عَامٍ فوْقَ جِذْعِ السّنديانِ[1]

إنَّ "أنا" الشاعر تخضَرُّ بالعطاء والبذل والنصح عاما بعد عام ، **فاللون الأخضر** له أبعاد دلالية متعددة فهو رمز للحياة والعطاء والقوة ، فهو يعِدُ المتلقي بأنه سيبقى دائم الاخضرار أي دائم العطاء وسيُسخِّر كلمته وروحه وفكره لخدمة قضية الوطن ، فاللون الأخضر يدل على أن الشاعر والشعب الفلسطيني صامد ، ويتمتع بالصبر والقوة والعزيمة لتحقيق النصر ، وفي قصيدة "سنختار سوفوليكس" يقول الشاعر:

...وإنْ كَانَ هذَا الخريفُ الخريفَ النّهائيَّ، فلنخْتصِرْ
مَدائِحنَا للأوانِي القديمةِ، حَيْثُ حَفَرْنَا عَليهَا مَزاميرنَا
ولمْ تَنْكسرْ بعدُ. تَصْعَدُ فوقَ الدُّروع القديمةِ خُبيزةٌ
لتُخفِي أزهارهَا الحُمْرُ ما صنعَ السَّيفُ بالاسْمِ، آثَرْنَا [2]

إن **اللون الأحمر** هو مُلازم موضوعي للحبِّ والاشتياق ، حبُّ الوطن والاشتياق إلى الأهل والأحبة لكن هذا الاشتياق سيدوم طويلا في ظلِّ الأوضاع الراهنة التي ترهن مستقبل الأمة وتُحيل حاضرها ومستقبلها إلى الرحيل والموت والقتل ، فالشاعر جمع بين دلالتين للون الأحمر بين لون الأحمر للزهور الذي يدل على المحبة والاشتياق وبين لون الدم الذي صنعه السيف .

يرسم الشاعر أجمل اللوحات و الصور ،لوحات فُسيفسائية من ألوان (الأسود- الأبيض- الأخضر – الأحمر) ليعبر عن أحاسيسه ومكنوناته ويُعطي كلماته أبعادا إيحائية وينقل المتلقي إلى أعماق التاريخ ليغترف من نبعه ليرتوي بالعبر والعظات لتكون بلسما للجروح وشفاء للأسقام.

2-5 شعريـَّة الالتفـــات :

نلاحظ من خلال قراءة الخطاب الشعري في ديوان أحد عشر كوكبا أنَّ أكثر الضمائر تواترا فيها ضمير الأنا الجمعية (نحن) وضمير الجمع المخاطب (أنتم)

نقطع أيامنا (نحن) فادخلوا (أنتم)

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى3 ، ص316.
[2]- المصدر نفسه ، ص325.

نحملها (نحن)	اشربوا (أنتم)
نتركها (نحن)	فاشربوه(أنتم)
أحلامنا(نحن)	فكلوه (أنتم)
لم نعد قادرين (نحن)	فاستسلموا(أنتم)
نتملى (نحن)	ناموا (أنتم)

إنَّ التفاف الشاعر نحو ضمير الجمع وتوظيفه بشكل مُكثَّف لَيَدُلُّ دلالة واضحة على اهتمامه بقضايا أمته العربية ،وأنها تشغل باله وأنَّ مشاكل وهموم فلسطين هي مشاكل وهموم الأمة العربية ،ففلسطين جزء لا يتجزأ من كيان الأمة العربية ،لهذا نلاحظ أنَّ الشاعر يبتدئ المقطع بضمير (نحن) ويُغلقه بالضمير(نحن) وكأن القصيدة تدور في مجال حلزوني مُغلق ، الفتح والغلق أو الضياع كله يعود إلينا.

أيضا يُحيلنا "**رزق الخوالدة**" إلى أنَّ«الشاعر يمضي في رحلة استذكارية مع التاريخ الذي يخاف عليه من الضياع مثبتا نفسه من خلال الضمائر الجمعية في المستوى اللغوي ، إذ يقول:

فادخُلُوهَا لنَخْرجَ منهَا تمامًا، وعَمَّا قَليلٍ سَنبْحَثُ عمَّا
كَانَ تاريخنَا حَوْلَ تاريخكُمْ في البلادِ البعيدةِ
وَسَنسْألُ أنفُسنَا في النِّهايةِ: هَل كانتِ الأندلسْ
هَهنَا أمْ هناكَ ؟ علىَ الأرضِ...أمْ فِي القصيدةِ؟.

ثمة ارتباط بين ضمائر المتكلمين وضمائر المخاطبين ، لخلق النّص دلاليا ،وكأننا نتهادى أمام صراع محتدم بين أمتين (تاريخنا/تاريخكم)، وهو اعتداد بالذات ، وإثبات للأنا/الجمع، والشعور بالتّميز ،ونفي الآخر»[1].يستذكر الشاعر التاريخ باستحضار "الآخر" ويطرح عليه وعلى نفسه تساؤلات واستفسارات حول تاريخ الأمة المجيد في حضرة الأندلس .

أما في قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية" فالشاعر حاول عن طريق ضمير الأنا المزاوجة بين شخصيتين شخصية "الآخر" وشخصيته (أنا واحد من ملوك النهاية) ليرمز إلى نظام الحكم المبني على الخداع والضعف والانكسار للدول العربية التي رهنت مستقبل الأجيال مثل ما رهن "الآخر" المشار إليه في الأبيات مستقبل الأمة العربية بالخنوع وقبول الذلّ .

2– 6 شعريـــة المفارقــة :

يميل الشاعر المعاصر إلى التعبير بكلِّ الوسائل التي من شأنها استثارة المتلقي وإخراجه من المألوف إلى التخييل والتأويل ،وهذا ما تعتمده تقنية المفارقة التي اتخذها الشاعر المعاصر للتعبير عن حالته النفسية والتعبير عن

[1]– فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش، 2005،ص31.

تجربته الشعرية ، بمفارقات بين الواقع والمتخيل أو بين الواقع وموقفه الشعوري وحالته النفسية من خلال إعمال مفارقة لفظية عن طريق التعارض بين الكلمات أو التناقض أو الازدواجية بين اللفظ ومعناه ، فالمفارقة هي آلية من آليات التعبير لبثِّ رؤى الشاعر وتعبيره عن الواقع ، كما أنها أيضا تخلُق في ذهن المتلقي الدهشة والاستغراب وتُساهم في بنائية النص بإعماره وتماسكه ، وهذا النوع من الآليات حاضر في شعر "**درويش**" وخاصة في ديوانه "أحد عشر كوكبا" إذ قام الشاعر تضمين قصائده بالمفارقات الممكنة والمستحيلة للتعبير عن الواقع واستذكار الماضي ،في مفارقة أحدثت الدهشة والاستغراب في نفس المتلقي ،نجد الشاعر في قصيدة للحقيقة وجهان والثلج أبيض يقول الشاعر :

للحَقيقَةِ وجْهانِ، والثَّلْجُ أَسْودٌ فوْقَ مدينَتِنَا
لمْ نعُدْ قادرينَ علىَ اليَأْسِ أكْثرَ ممَّا يئِسْنَا،
والنِّهايةُ تمشِي إلى السُّور واثقةً من خُطاهَا
مَنْ سَيُنزِلُ أعلامنَا: نحنُ ،أمْ همْ؟ ومَنْ
سَوفَ يتْلُو علينَا " مُعاهَدةَ اليأسِ " ،يا مَلكَ الاحْتضارِ؟ [1]

تظهر المفارقة في هذا المقطع من خلال عقد الشاعر لرؤية غير واقعية للثلج فوق المدينة ، فالثلج عند الشاعر أسود اللون ،بفعل الضبابية التي تحجب الرؤية وتُغير الواقع وتتنكَّر للماضي ،فالأمة اليوم لا تُبصر بعين الحقيقة ولا تنظر للأشياء على حقيقتها ،بل أصبحت المفارقات والمصالح الشخصية تعمي البصيرة وتحوّل الأبيض إلى أسود ، هذه الأوضاع جعلت الشاعر يعيش حالة نفسية متوترة ومضطربة حوّلت نظرته للأشياء إلى مفارقات مما جعله يلجأ لإيجاد مُتنفّس يستطيع من خلاله الخروج من اضطراباته والتنفيس عن حالته ، أيضا في قصيدة أخرى بعنوان "كيف أكتب فوق السحاب ؟" يقول الشاعر :

كَيفَ أَكْتبَ فَوْقَ السَّحابِ وَصِيةَ أَهْلِي ؟ وأَهْلِي
يتركُونَ الزَّمانَ كَمَا يتركونَ مَعَاطفهُمْ في البُيوتِ، وأهْلِي
كُلَّمَا شيَّدُوا قَلْعةً هدمُوهَا لكيْ يَرْفعُوا فَوْقَهَا
خَيمةً للحنينِ إلى أوّلِ النَّخلِ، أهْلِي يخونونَ أهْلِي
في حروبِ الدِّفاعِ عنِ الملْحِ .لكِنَّ غَرْناطةَ مِنْ ذهبٍ
مِنْ حَريرِ الكلامِ المطرّزِ باللّوْزِ[...]
غَرناطةُ للصّعودِ الكَبيرِ إلى ذاتِها...
ولهَا أنْ تكونَ كما تَبْتغِي أنْ تكونَ: الحنينَ إلىَ
أيِّ شيءٍ مضَى أو سَيمْضِي : يَحُكُّ جَنَاحَ سُنونوَّةٍ.

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى3، ص281.

نَهْدُ امْرأةٍ في السَّريرِ، فتصْرُخُ: غرناطةُ جَسَدِي[1]

فالكتابة تُمكِّن المبدع من الخلود والبقاء لكن المفارقة تظهر في الكتابة فوق السحاب ليدلّ الشاعر بهذه المفارقة المستحيلة على أنَّ الأمة العربية فقدت ماضيها وحاضرها ،وهي تستعدُّ للرحيل والطرد ،وهي تعاني الحصار المرير لا تلتمس منه البقاء لتكتب وتخلد ،بل الشاعر ألغى الكتابة وبالتالي ألغى الخلود والبقاء في ظل الأوضاع الراهنة للأمة العربية بلفظ " السحاب" وهي المفردة التي تدلُّ على السراب واللا وجود ، فتنكُّر الأمة لماضيها والانخلاع منه كما يخلع أحدنا معطفه إنما هو هدم لما بُنِيَ وشُيِّدَ والعودة بالأمة إلى الجاهلية ، إنَّ الشاعر حمَّل الألفاظ شحنات من العواطف والأحاسيس لتعبّر عمّا يُحسُّ به وتكون له مُتنفسا.

الخيانة والغدر والغرق في الشهوات والملذات هو ما يطبع حاضر أمتنا ،وأشار إلى الأمة ونسبها إليه (أهلي) في إشارة إلى عدم التنكر للأصل ، بل النظرة الواقعية الفاحصة هي التي يحاول الشاعر إرساءها لمعالجة الوضع وتشريحه ، إنَّ الإغواء قصّة قديمة حديثة يستحضرها الشاعر ليُبرهِن بها عن حال الأمة وما آلت إليه بفعل تمكُّن العدو من السيطرة على الذات بالإلهاء والإغواء ، فالإغواء عاقبته وخيمة ، ألم يكن الإغواء سبب طرد "**آدم**" من الجنة ،ألم يكن الكيد والمكر والإغواء سببا في محاولة قتل "**يوسف عليه السلام**" وحرمانه من الحنان والحب وإدخاله السجن ، وهاهو الإغواء يلعب دوره كاملا كما لعبه في القديم وفقدنا الأندلس وغرناطة بفعل إغواء النساء الإسبانيات يقول الشاعر:

نَهدُ امْرأةٍ في السَّريرِ، فتصرُخُ: غَرناطَةُ جَسَدِي

ويُضيِّعُ شَخْصٌ غَزالتَهُ في البَرارِي، فيصْرُخُ: غَرْناطَةُ بَلدِي[2]

فالإغواء كان سببا في سقوط وضياع الأندلس، وانشغال الملوك بالترف والنساء عن الحكم وهذا المقطع يُذكرنا بقصيدة "**نزار قباني**" أثناء زيارته لقصر الحمراء ، عندما وجد فتاة وسألها:

هَلْ أنتِ إسبانيةٌ ؟ ساءلتُها

قالتْ: وفِي غرناطةَ ميلادِي

غرناطة ؟ وصحت قرون سبعة

في تينك العينين ...بعد رقاد

قَالتْ :هنَا "الحمراءُ "زهوُ جدودنَا

فاقرأْ علَى جُدرانِها

فاقرأ على جدرانها أمجادي

أمجادهَا ؟ومسحتْ جُرحًا نازفًا

ومَسحتْ جُرحًا ثانيًا بفؤادِي

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى3، صص 273-274 .

[2]- المصدر نفسه ، ص274.

يَا ليتَ وارثتي الجميلة أدركت
أنَّ الذينَ عنتهُم أجدادِي
عَانقتُ فيهَا عندمَا ودَّعتهَا
رجلاً يسمَّى "طارقُ بن زيادٍ" [1]

يُعزّي الشاعر نفسه وأهله بهذه المفارقات المستحيلة السالبة التي توحي بالمشهد المأساوي الذي صوره الشاعر ،فلا مجال للبقاء والخلود أمام نسيان وتناسي الماضي وعدم أخذ العبرة منه ، فالعرب لم يستفيدوا من ضربات الأندلس وغرناطة وهاهم يتلقون ضربات متتالية ،بفقدان فلسطين و العراق والمستقبل يخبِّئ لهم المزيد .

إنَّ اعتماد الشاعر على تقنية المفارقة في قصائد ديوانه "أحد عشر كوكبا" ساهم بشكل كبير في إعطاء النص بُعدا تأويليا وخلق اتساقا منسجما في البناء العام للنص ، من خلال محاولة الشاعر إيصال الرسالة والرؤيا المأساوية التي تعيشها فلسطين بصفة خاصة بعد التوقيع على "معاهدة التيه" والأمة العربية عامة بفعل الانقسامات والتشتّت الذي تعاني منه ، فجاءت عناوين قصائده لتُترجم هذه النظرة وتُعطي المشهد بُعدا دراميا إيحائيا فالثلج أسود والحقيقة لها وجهان والماء وتر للجيتارة والسحاب صفحة للكتابة ، والحبُّ كبُر بعد الرحيل ، والكمنجات تبكي عن هذا الرحيل ، والأمة تتأهَّبُ للرحيل في انتظار مسائها الأخير .

2-7 – شعريَّـــة التِّكـــرار :

يُعدّ التكرار أحد الظواهر الفنية والإبداعية التي شغلت الشاعر المعاصر ،كما أنه يُعدُّ من أهم الظواهر التي تُلهمُ النص الشعري شعريته وتألُّقه باعتباره أحد الركائز الفنية التي يعمدُ إليها الشاعر للتعبير عن حالاته النفسية وبثِّ مشاعره وأحاسيسه ،فالتكرار في حقيقته «إلحاح على جهة هامة في العبارة ،يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها ، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال ، فالتكرار يُسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ،ذو دلالة نفسية قيِّمة تُفيدُ الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويُحلل نفسية كاتبه »[2]. والتكرار له إيقاع موسيقي في القصيدة يُسهم في إعطاء دلالات عميقة للمعاني ويضفي عليها بُعدا دراميا مُلهما ،بالإضافة إلى أنَّ التكرار يُسهم في الحفاظ على بُنية النص وتماسكه «والتكرار له دلالات فنية ونفسية يدُلُّ على الاهتمام بموضوع ما يشغلُ البال سلبا كان أم إيجابا، خيرا أم شرّا جميلا أم قبيحا ويستحوذُ هذا الاهتمام على حواس الإنسان وملكاته ، والتكرار يُصوّر مدى هيمنة المكرر وقيمته وقدرته»[3]. إن لجوء الشاعر إلى التكرار هي محاولة منه لاستفراغ أحاسيسه ومشاعره ،وإيصال رسائل إلى المتلقي.

---

[1]- نزار قباني ، قصيدة غرناطة من ديوان الرسم بالكلمات ،منشورات نزار قباني ، ط15 ، 1980 ، صص 53-54.

[2]- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، منشورات مكتبة النهضة ، دار التضامن ،حلب سوريا ، ط3 ، 1967 ، ص242 .

[3]- عبد الحميد جيدة: الاتّجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1 بيروت، لبنان، 1980 ،ص 67 .

فتكثيف اللفظ وتكريره يعني بناء الخطاب وتأكيده ،وإذا ما تتبعنا التكرار فسنجدُ الديوان مليء بالتكرارات التي أعطت النص تماسكا وانسجاما وبُعدا جماليا وفنيا، والتكرار جاء في الديوان على عدّة مستويات كالحروف والجمل الاسمية والفعلية والاستفهام وغيرها ، ويُشير "**رزق الخوالدة**" في دراسته قائلا : « لقد انبثَّ التكرير في جسد النّص ،ليُشكّل معلما بارزا من معالم اتساق النص الشعري ،لكنه كان من أكثرها حضورا وللوقوف على مدى أهمية هذه الآلية نقف على المقطع التالي من قصيدته الذي يقول فيه :

مَنْ أنَا بعدَ ليلِ الغريبةِ؟ أنهضُ منْ حُلُمِي
خَائفًا منْ غُموضِ النَّهارِ علَى مرْمَرِ الدَّارِ، مِنْ
عَتْمةِ الشَّمسِ في الوردِ، منْ ماءِ نافورتِي
خَائفًا منْ حليبٍ علىَ شفَةِ التّينِ، منْ لُغتِي
خَائفًا ،منْ هَواءٍ يُمشِّطُ صَفْصافةً خائفًا، خائفًا
منْ وضوحِ الزَّمانِ الكثيفِ، ومنْ حاضرٍ لم يعُدْ
حَاضرًا، خائفًا من مُروري علىَ عالمٍ لمْ يعُدْ
عالمي، أيُّهَا اليأسُ كنْ رحمةً، أيُّها الموتُ كنْ
نِعمةً للغَريبِ الذي يُبْصِرُ الغَيْبَ أوْ ضَحَ من
وَاقِعٍ لَمْ يَعُدْ وَاقِعًا . سَوْفَ أَسْقُطُ من نَجْمَةٍ

تُجسّد لغة الشعر هنا شعورا بات يُخالجُ الشاعر الذي فقد ذاته وسط هذا الزحام من المتناقضات ، إذ تسودُ مرحلة التيه وسط كثافة الليالي بالأحداث ، وسوداوية الرؤيا التي يعيشها ،وهي مرحلة مظلمة تبسط يدها على واقعه ، لذلك يتّكئ في لغته الموحية على إبراز هذه الدلالة المغرقة في أعماق نفسه بتكثيف لغوي موازٍ بتكرير كلمة " الليل" عدة مرات ، وتآزرت مع كلمة " الغريبة" ، وهو المعنى الذي حشد له صورا عدة بتقلب هذه الصورة للكلمة عدة مرات (ليل ،غموض عتمة)، وهذا الترادف من شأنه أن يُوضِّح الحالة النفسية للشاعر»[1]. إن توظيف الشاعر لهذه الألفاظ يدلُّ دلالة واضحة على اتحاد الرؤيا الفنية للشاعر ،بحيث استطاع أن يعطي صورة مؤثرة للمتلقي عن الوضع المأساوي الذي تمر به الأمة العربية بعامة والشعب الفلسطيني بخاصة .

نجد أيضا «تكرير كلمة (خائفا) التي لا شك أن دلالتها المفتوحة تتصل مع فعل تكرير مفردات الظلام المطبِق على الواقع ، لذلك كان تكرير الكلمة يبسط ظلاله على القصيدة ،وتقوم في كل حالة من تكريرها علاقة واضحة في الواقع المظلم ، إذ تحشُدُ مظهرا من مظاهر الخوف في كل مرة الأمر الذي يجعل في استجماعها واقعا مطبقا يدعو إلى الخوف والرهبة [...]ويبقى هذا الخوف مُعبِّرا عنه بتكرير هذه الكلمة بتدرج مُوح يربط بين أوصال النص ،ويخدم تماسُكهُ إمعانا في تثبيت الرؤيا ،وتعميق الخطاب ،وتصوير المعاناة ،حتى يبدو هاجس الخوف

[1]- فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ،ص70 .

متفاعلا ليشمل كلّ شيء حتى الهواء واللغة »[1].نُلاحظ في هذه القصيدة تكرار من نوع آخر ساهم هو أيضا في بناء النص واتساقه ووضوح الرؤية المأساوية المعبَرْ عنها بالنفي (لا) الدال على العجز ،يقول الشاعر:

مَنْ أنَا بعدَ ليلِ الغريبةِ؟ لاَ أستطيعُ الرُّجوعَ إلَى
إخوتِي قُرْبَ نخلةِ بيتِ القديمِ، ولاَ أستطيعُ النُّزولَ إلَى
قاعِ هاويتِي، أيُّهَا الغَيْبُ !لاَ قلبَ للحُبِّ...لاَ
قلْبَ للحُبِّ أسكُنُهُ بعدَ ليلِ الغريبةِ... [2]

تكرار حرف النفي (لا) أعطى الأبيات في هذا المقطع تماسكا واتساقا وانسجاما وحقق للمعنى التواصلية ساهم أيضا تكرار حرف النفي(لا) في اتضاح رؤية الشاعر المظلمة للأوضاع بالعجز والاضطراب والتوتر الذي يَسُود حال الأمة التي أصبحت عاجزة و غريبة تعيش حالة الضياع.

في قصيدة "الكمنجات" حاول الشاعر التركيز على تكرار مفردة "الكمنجات" وتكرار بعض الأسطر والحرص على التوزيع الهندسي الذي أعطى الشكل العام للقصيدة دلالة إيحائية على الحزن والخوف والبكاء الذي يتكرر مع تكرار المفردة يقول الشاعر:

الكَمنجَاتُ تبْكِي معَ الغجرِ الذَّاهبينَ إلَى الأَندلسْ
الكَمنجَاتُ تبْكِي علىَ العَربِ الخارجينَ منَ الأندلُسْ
الكَمنجَاتُ تبْكِي علىَ زمنٍ ضائعٍ لا يعُودْ
الكَمنجَاتُ تبكِي علَى وطنٍ ضائعٍ قدْ يعودْ
الكَمنجَاتُ تُحرقُ غاباتِ ذاكَ الظَّلامِ البعيدِ البعيدْ
الكَمنجَاتُ تُدمي المدى، وتشُمُّ دمِي في الوريدْ[...]
الكَمنجَاتُ خيْلٌ علىَ وترٍ من سرابٍ، وماءٍ يئنُّ
الكَمنجَاتُ حقلٌ من اللّيلَكِ المتوحّشِ ينأَى ويدنُو
الكَمنجَاتُ وَحشٌ يعذِّبُهُ أظفرُ امرأةٍ مسَّهُ، وابتعدْ
الكَمنجَاتُ جَيشٌ يُعمِّرُ مقبرةً منْ رُخامٍ ومنْ نَهوَنْدْ
الكَمنجَاتُ فوضَى قلوبٍ تُحنّنهَا الرِّيحُ في قدمِ الرَّاقصةْ
الكَمنجَاتُ أسرابٌ طيرٍ تفِرُّ منَ الرَّايةِ الناقصةْ
الكَمنجَاتُ شكوَى الحريرِ المجعَّدِ فِي ليلةِ العاشقةْ
الكَمنجَاتُ صوتٌ النّبيذِ البعيدِ علىَ رغبةٍ سابقةْ
الكَمنجَاتُ تتبعُنِي، هُنا وهُناك، لتْأرَ منِّي

[1]- فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ،ص71 .
[2]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى3، ص284 .

الكَمنجَاتُ تبحثُ عنِّي لتقتُلنِي، أينمَا وجَدتْنِي
الكَمنجَاتُ تبكِي علىَ العربِ الخارجينَ منَ الأندلُسْ
الكَمنجَاتُ تبكِي معَ الغجرِ الذَّاهبينَ إلىَ الأندلُسْ[1]

إنَّ استعمال الشاعر لآلة الكمنجات التي هي آلة موسيقية لها إيقاعها ونغمتها ، ويُوصف صوتها بأحنِّ أصوات الآلات الموسيقية وإليها تُنسبُ الأصالة ، فقد كانت منتشرة ومشهورة في بلاد الأندلس ، وقد قام الشاعر بتكرار هذه المفردة مع بداية كل مقطع ،وأردف هذا التكرار بعبارات حزينة مأساوية ، سوداوية ترثي حال الأمة وغيابها وهزيمتها وتغييبها لمجدها وتاريخها مما ساهم في الربط بين المعنى الذي تُوحي إليه ،والصوت المنبعث من التكرار لاشك أنه يشُد المتلقي ويُبهره ، فالشاعر استطاع ببراعة أن يجمع بين الحس والمعنى وبين الصوت والصورة وبين المعنى والنغمة .

إنَّ التكرار في هذه القصيدة الذي أعطى القصيدة شكلا وحركية وديناميكية فعالة بفعل التنويع الذي رسمه الشاعر للكمنجات تبكي / تُحرق /تدمي/تبكي/خيل /حقل/وحش/جيش/فوضى/أسراب/شكوى/صوت نبيذ/تبحث/تبكي).

إن الشاعر يعلن عن نهاية مجد الذات العربية التي أصبحت تتخبط في الحزن والفوضى، وعندما نقف على بداية القصيدة ونهايتها ،نجد الشاعر يبتدئ ب(الكمنجات تبكي) ويختتم المشهد به (الكمنجات تبكي) ليدل دلالة واضحة على حاضر ومستقبل الذات العربية في ظلّ نسيانها لماضيها وتاريخها ، فعوض أن تواصل القصيدة تقدمها نجدها تعود إلى نقطة البداية لتوحي بمدى الجرّ إلى الخلف الذي يحاول إعادة الذات العربية إلى تخلُّفها وجهلها وجاهليتها ،ولا يريد منها التطور والتقدم والانعتاق والتحرر ،إنَّ تكرار من هذا النوع وعلى هذه الشاكلة والذي ساهم بشكل كبير في اتساقية النص وانسجامه وتواصله في تصوير المشهد القاتم والمأساوي الذي تعيشه الأمة في مشهد رثائي جنائزي ، إنّ هذا التكرار ينمُّ عن براعة الشاعر في التصوير وإتقانه في توزيع التكرار الذي خدم الإيقاع الحزين الذي أراده الشاعر من القصيدة ، ليفتح له المجال ليبُثَّ فيه الشاعر مشاعره وأحاسيسه وهواجسه.

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى3، صص 291- 292.

خـــــاتمـــــة

لقد ساهمت نظرية التلقي إسهاما كبيرا في تغيير المفهوم القديم للتلقي في اعتماده على المناهج التي تهتمُّ بحياة صاحب النص ،إلى مفهوم جديد ينزع بأصحابه إلى استبعاد العوامل التاريخية والنفسية والاجتماعية في دراسة النص ، والاهتمام أكثر بالقارئ وعلاقته بالنص ، إذ أصبح القارئ هو المحور الأهم في عملية التلقي ومن ثمّة أضحت القراءة مغامرة مفتوحة ،وأصبح تحقق العمل الأدبي مشروطا بما ينتج من تفاعل ما بين القارئ والنص فالنص موّات والقراءة تبعث فيه الحياة، من خلال الغوص في أغواره وتسلُّق جدرانه لاستنطاق مواطن الجمال فيه بالاعتماد على ما قدّمته مناهج النقد من آليات وميكانيزمات تُعتبر المفاتيح التي يمكن من خلالها الولوج إلى عالم النص الأدبي عموما ،والشعري على وجه الخصوص.

إنّ نظرية التلقي فتحت الباب واسعا لدارسي النصوص الأدبية ،على اختلاف خلفياتهم وحيثياتهم الثقافية من حيث فهم هذه النصوص وتذوقها ،وذلك من خلال خلقها لمفاهيم جديدة للنص الأدبي أكثر عُمقا واتساعا ،تُساهم في إشراك جمهور المتلقين بتحقيق التفاعل بينهم وبين هذه النصوص .

–ساهم الشاعر "**محمود درويش**" بإبداعاته وآرائه وأفكاره بفتح منافذ للمتلقي للتواصل والمحاكاة مع هذا النص المتمنع بكل ما فيه من تجاذبات وتناقضات ،ليستثير غريزة الآخر ودعوته لدراسته ورصد مواطن الجمال دراسة حديثة وِفق مناهج النقد الحديثة التي أعطت للنص المعاصر تأويلات واسعة وفتحت المجال له للمشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع. فالشاعر استطاع بحنكته وبراعته المزج والمزاوجة بين التراث القديم بمختلف أنواعه وانتماءاته وبين المعاصرة بكل اتجاهاتها وتضارباتها ، وهذا دليل على الإطلاع الواسع والثقافة اللامحدودة التي تمتّع بها الشاعر ، ومن ثَمّ استوجب هذا النص المتميز والمتمنع قارئا حاذقا ومتمكنا يستطيع محاكاة النص الدرويشي ومخامرة المغامرة المفتوحة التي بدأها الشاعر ورسم معالمها وأرسى قواعدها ،ليساهم المتلقي في مخالطتها وتأويلها ومن ثَمّ توليدها وتوسيعها .

– إنّ الاقتراب من التجربة الشعرية الدرويشية يقتضي الإلمام بكل العناصر المصاحبة لهذه التجربة بالدراسة والتحليل ومن دون إبعاد أي عنصر، لشمولية هذه التجربة وعالميتها ، فقد استطاع الشاعر المزاوجة بين نصوصه والآداب العالمية مما أضفى على قصائده أبعادا إيحائية أكثر عمقا واتساعا.

– لقد اتسمت قصائد "**محمود درويش**" بمعالجة قضايا هموم الأمة العربية بخاصة والإنسانية عامة ،ولا ضير فهو الشاعر الذي نذر حياته وكلمته للدفاع عن قضايا التحرُّر في العالم ، إذ ساهم أدبه في إعطاء نظرة موحدة للظلم والطغيان والتجبُّر الذي تعاني منه الدول المستعمَرة ،ورؤية معمقة للحرية إذ عبّر الشاعر عنها بأدب أكثر رُقيا وحضارة وبكلمات تخالط الذات وتخامر الروح وتُؤثر في الوجدان ،ولهذا نجد الكثير من الدراسات سواء منها العربية أو الأجنبية اتخذت من التجربة الدرويشية مادة للدراسة والبحث والتحليل .

– استطاع **محمود درويش** من خلال مزاوجته بين الحاضر والماضي والأنا والآخر أن يخلق مجموعة من الصراعات التي تحاصر الذات العربية وتكبلها ، ولقد ساهمت تجربة الشاعر عن الكشف عن هذه الصراعات محاولا تحرير الذات العربية من قيودها والإنعتاق من خوفها .

خـــــاتمـــــة

– ساهم حضور جدلية الأنا والآخر في شعر درويش من إعطاء النص أبعادا تخييلية ، ترجم فيها الشاعر مآسي وأحزان الفلسطينيين بكل براعة وحنكة ، وبثَّ من خلال هذه الجدلية أحاسيسه ومشاعره ، في صورة متناسقة ومنسجمة ، أعطت المتلقي أبعادا واسعة وفتحت له المجال للتأويل .

– إنَّ النص الدرويشي الزاخر بهذا الكَمِّ الهائل من المزاوجات بين التراث والأصالة والمعاصرة والتناصات التي أثَّرت على التجربة الإبداعية للشاعر وأعطته تميزا وتفرُّدا ، فقد تنوّعت بين التناص الديني والأدبي والتاريخي مما ساهم في إثراء الرصيد الفكري والثقافي للمتلقي .

– لقد أثبتت نظرية التلقي من خلال الدراسات السابقة مدى نجاعة وأهمية تطبيق هذه النظرية بأدواتها الإجرائية على الإبداع العربي سواء قديمه وحديثه ،وهذا لخصوبة هذا الأدب ،مما استدعى إعادة النظر والتمحيص بالدراسة والتطبيق للنصوص الإبداعية وِفق هذه النظريات الحديثة التي سمحت بإعطاء الفرصة للمتلقي للمشاركة والإبداع والخلق .

– أعطت نظرية التلقي السلطة للقارئ في فهم وإعادة إنتاج النص ، مما يساهم مساهمة فعالة في إرساء قواعد القراءة والتأويل ، من خلال فهم النص والتفاعل معه ومحاكاته وتأويله ، فالقارئ أضحى له دور هام في العملية الإبداعية .

– إنَّ التجربة الشعرية "**لمحمود درويش**" ملغَّمة بالرموز والمجازات متعددة المعاني ، بحيث أن الشاعر يطلق اللفظة ويريد منها معانٍ شتى ، لهذا تحتاج هذه التجربة إلى قراءة متفحصة واعية ومتلقٍ بارع في التأويل ومتمكن منه بهدف استنطاقها وفكِّ رموزها .

لمحة عن السيرة الذاتية لمحمود درويش :

إنه من بين الشعراء الذي نذر حياته وشعره لوطنه الأم فلسطين ، فوُلد على أرضها وترعرع في أحضانها وعايش مرارة الاستعمار والقهر والاضطهاد ،وسخّر شعره وكل ما يملكه لحبيبته فلسطين إنه الشاعر الفلسطيني " **محمود درويش**".

«هو محمود سليم درويش ،ولد في 13 مارس 1941م في قرية "البروة" في الجليل ونزح مع عائلته إلى لبنان في نكبة عام 1948م ،وعاد إلى فلسطين مُتخفيا ليجد قريته قد دُمّرت. فاستقرّ في قرية "الجديدة" شمالي غربي قريته "البروة" ،وأتمّ تعليمه الابتدائي في قرية "دير الأسد" بالجليل وتلقّى تعليمه الثانوي في قرية "كفر ياسيف»[1].

«نزح الشاعر مع عائلته إلى لبنان بعد نكبة 1948م . وعاد إلى فلسطين متخفيا ليجد قريته قد دمرت فاستقر في قريته الجديدة شمالي غربي قريته " البروة" ، وأتم تعليمه الابتدائي في قرية دير الأسد بالجليل ، وتلقى تعليمه الثانوي في قرية كفر ياصيف ، عمل محررا ومترجما في صحيفة الإتحاد ، ومجلة الجديد . اعتقل أكثر من مرة من قبل الاحتلال الصهيوني عام 1961م ، بسبب نشاطه السياسي ، استقر به الحال في لبنان عام 1972م

حيث ترأّس مركز الأبحاث الفلسطينية وشغل منصب رئيس تحرير مجلة شؤون فلسطينية ،ورئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، أسّس مجلة "الكرمل" الثقافية في بيروت عام 1981م.توفي رئيسا لها.شغل العديد من المناصب السياسي ، استقال من اللجنة التنفيذية ل:"م،ت،ف" احتجاجا على توقيع أسلو.

له أكثر من ثلاثين ديوانا، ترجم شعره إلى عشرات اللغات العالمية.

من أشهر دواوينه الشعرية : (عصافير بلا أجنحة" ،"أوراق الزيتون" ،"أصدقائي لا تموتوا" ،"عاشق من فلسطين" "العصافير تموت في الجليل" ،"مديح الظل العالي" ،"حالة حصار" وغيرها ...

حصل **درويش** على عديد الجوائز العربية والعالمية : - لوتس عام 1969م ،جائزة البحر المتوسط 1980م ،درع الثورة الفلسطينية 1981م ، لوحة أوروبا للشعر 1981م، جائزة ابن سينا في موسكو 1982م جائزة الأمير كلاورس (هولندا) 2004م ،جائزة العويس الثقافية 2004م »[2].

وأكثر من ذلك كان للشاعر مكانة في قلوب كلّ الأحرار الذين عايشوه والذين سمعوا عنه ، كيف لا وهو صوت فلسطين، وقلبها النابض .

إنَّ "**درويش**" هو شاعر المقاومة الفلسطينية بلا منازع ، فقد كانت كل مواضيع شعره تتحدث عن الاحتلال و الظلم والاستغلال والاغتيال والتشريد والسجن والنفي و الإقامة الجبرية ، الغربة القهر والحصار

---

[1]-روبرت كاميل، أعلام الأدب العربي المعاصر، سيرة وسير ذاتية، ، بيروت، 1987، ص62.

[2]- محمد عبد الهادي ، تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش ، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2009 ، صص1-2 .

العروبة والأرض وحب فلسطين، «**محمود درويش** واحد من ألمع الشعراء الذين حضروا في الواقع الإبداعي منذ بداية الستينات حتى يومنا هذا ، وكانت شعريته عملية خلق دائمة ، تجمع بين الثبات والتحرك على صعيد واحد»[1]. طغت على أشعاره الرموز ،فصور فلسطين ونعتها بكل النعوت ووصفها بكل الأوصاف الحبيبة ،الأم الصديقة ... فلسطين وما أدراك ما فلسطين أرض العروبة وعنوان السلام ،ومحط الرسالات وأرض الأنبياء.

لقد صوّر الشاعر في قصائده أنموذجًا للعربي الشهم والشجاع ، المدافع عن أرضه ووطنه والمتحدِّ للعدو الذي اغتصب أرضه ونهب خيراته وحاول إرغامه على الخضوع والذل ، فشعبه صامدٌ بكل ما أوتي من عزمٍ وقوةٍ لا يساوم ولا يخضع ولا يتعب ،ففي شعر **درويش** القوة والصمود ورفض المساومة« إنَّ الشعر هو الشاعر. وكان علينا أن نصدّق الشعر ونكذّب الشاعر" في حضرة الغياب" قال :" القصيدة الدرويشية بكل ما فيها من ذكاء ومكر وتجربة إنسانية طازجة وحسّ فجائعي ورؤية إشكالية ،نحن أمام الشاعر الفلسطيني الذي نعرفه ونعرف مساره الشعري والإنساني، لكننا أيضاً أمام الشاعر الذي يذهب عميقاً في تحرير وافتكاك نصّه الشخصي من النصّ العمومي. يكسر أفق الانتظار الشائع فلسطينياً وعربياً »[2]. وأيضا رفض السلام مع العدو مادام على أرض فلسطين ،لن نسالم ولن نخضع وسنرفض كل أشكال الضعف والخنوع ، هذا هو صوت الشعب الفلسطيني على لسان الشاعر فكلماته تصوّر وتترجم كل ما يشعر به كل فلسطيني وكل حرّ اغتصبت أرضه واستحلّت محارمه وجُوّع أبناؤه.

فشِعْر **درويش** رسالة تحمل في طياتها شحذَ همم الشعوب والشدّ من عزيمتهم وتحريضهم على القيام ضدَّ كلِّ أشكال الذُلِّ والهوان يصفه الشاعر الجزائري " عز الدين الجوهري" بأنّ «"درويش" الصوت اللاحق" بأنه حين يقرأ أشعاره يجدُ بأنّ الإنصات لهذا الشاعر واستحضار نصوصه وكلماته ألذُّ بكثير مما نقول عنه »[3].الشاعر حمل هم القضية ودافع بالكلمة عن وطنه وشعبه ، فيقول:

حملتُ صوتك في قلبي وأوردتي
فما عليكَ إذا فارقتَ معركتي
أَطْعَمْتُ لِلرِّيحِ أَبْيَاتِي وزُخْرُفِهَا
إِنْ لَمْ تَكُنْ كَسُيُوفِ النَّارِ...قَافِيَتِي
آمَنْتُ بِالحَرْفِ...إِمَّا مَيِّتًا عَدَمَا
أَوْ نَاصِبَا لِعَدُوِّي حَبْلَ مَشْنَقَتِي
آمَنْتُ بِالحَرْفِ نارا... لاَ يَضيرُ إِذَا

[1]– محمد عبد المطلب ،كتاب الشعر ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط1، 2002، ص 30.

[2]- حسن نجمي " قلنا: إن الشعر هو الشاعر. وكان علينا أن نصدّق الشعر ونكذّب الشاعر" في حضرة الغياب"، مجلة نقد ، دار النهضة العربية الرياض ،العدد الثالث ،يوليو 2007 ،ص169.

[3]– عز الدين الجوهري ، الصوت اللاحق ، مجلة نقد ، دار النهضة العربية ، الرياض ،العدد الثالث، يوليو 2007 ،ص 136.

كُنْتُ الرَّمَادَ أَنَا...أَوْ كَانَ طَاغِيَتِي!
فَإِنْ سَقَطْتُ ...وَكَفِي رَافِعُ عَلَمِي
سَيَكْتُبُ النَاسُ فَوْقَ القَبْرِ:
"لَمْ يَمُتِ"[1]

"درويش" في جُلّ أشعاره يرفض الاستسلام حتى للموت فشعره كالنار تحرق كل مستبد ظالم. فهو محارب بالكلمة ، فالكلمة سلاح مصوّب في صدر العدو ، فهي بندقية في يد مجاهد ،ومحراث في يد فلاح ،ويأمل أن تؤثر هذه الكلمة في شدّ العزائم وشحذ الهمم ومواصلة الصمود والتحدي وهو يثق في شعبه ويدعوهم لأن يقرؤوا قصائده ،يقول:

لَسْتُ جُنْدِيَا
كَمَا يُطْلَبُ مِنِّي،
فَسِلاَحِي كَلِمَةٌ[2]

ويقول الشاعر في أبيات أخرى عن النضال والبذل في سبيل الوطن:

يَدَاكَ خَمَائِلْ
ولَكِنِّي لاَ أُغَنِّي
كَكُلِّ البَلاَبِلْ
فَإِنَّ السَّلاَسِلْ
تُعَلِّمُنِي أَنْ أُقَاتِلْ
أُقَاتِلْ...أُقَاتِلْ
لِأَنِّي أُحِبُّكَ أَكْثَرْ[3]

وفي قصيدة أخرى يحذّر العدوّ من غضب الشعب ومن ثورته لأن هذا الشعب أبيٌّ لكنه لن يسكت عن حقه ولن يتوانى لحظة واحدة في استرجاع ما سلب منه والدِّفاع عن أرضه ، يقول:

أَنَا لاَ أَكْرَهُ النَاسَ
ولاَ أَسْطُو عَلَى أَحَدِ
ولَكِنِي...إِذَا مَا جُعْتُ
آكُلُ لَحْمَ مُغْتَصِبِي
حَذَارِ...حَذَارِ...مِنْ جُوعِي

[1]- محمود درويش ، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1 ، رياض الريس للكتب والنشر ،ط1 ، 2005 ، ص 17.
[2]-المصدر نفسه ، ص 282.
[3]- المصدر نفسه ، صص 253-254 .

ومِنْ غَضَبِي!![1]

عاقبة الظلم وخيمة ،فيُحذِّرهم من التمادي في الظلم والاستبداد والقهر، وأنهم مهما قتلوا وأحرقوا وهدَّموا البيوت فإنهم سيدفعون ثمن أعمالهم ، ويردف الألم بالأمل الذي سيصنعه جيل المستقبل ، أطفال فلسطين شعلة القدس:

""يَا وَيْلَ مَنْ تَنَفْسَتْ رِئَاتَهُ الهَوَاء
مِنْ رِئَةِ مَسْرُوقَة!..
يَا وَيْلَ مَنْ شَرَابُهُ دِمَاء!
ومَنْ بَنَى حَدِيقَة..تُرَابُهَا أَشْلاَء
يَا وَيْلَه مِنْ وَرْدِهَا المِسْمُومْ""!![2]

ويجعل أمله في الأطفال الذين على عاتقهم آمالنا وأمانينا ،فهم حاضر الأمة ومستقبلها ،فالشاعر يناجيهم بأن يحملوا همّ القضية حتى وهم صغار ،يقول :

إكليلُ وَرْدٍ في جبينِ الزمان ؟
أَطْفَالُنَا الآتُون
مَنْ يَضَعُ السُّكَرَ فِي الأَلْوَان؟
أَطْفَالُنَا الآتُون
ونَحْنُ، يَا مَعْبُودَتِي،
أي دَوْرٍ
نَأْخُذُهُ فِي فرْحةِ المِهْرَجَان؟
نَمُوتُ مَسْرُورِين
فِي ضَوْءِ مُوسِيقَى
أَطْفَالُنَا الآتُين!..[3]

ويقول أيضا في قصيدة أخرى ينادي فيها على الأطفال ويكنيهم بأطفال القدس :

يَا أَطْفَالَ بَابِلْ
يَا مَوَالِيدَ السَلاَسِلْ
سَتَعُودُونَ إِلَى القُدْسِ قَرِيباً
وقَرِيبًا تَكْبُرُون.

[1]- محمود درويش ، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى1 ،صص 83-84 .
[2]-المصدر نفسه، ص 51 .
[3]- المصدر نفسه ، صص 336-337 .

وقَرِيبًا تَحْصُدُونَ القَمْحَ من ذَاكِرَةِ المَاضِي
قَرِيبَا يُصْبِحُ الدَّمْعُ سَنَابِل.
آهْ ،يَا أَطْفَالَ بَابِل
سَتَعُودُونَ إِلَى القُدْسِ قَرِيبًا
وقَرِيبَا تَكْبُرُونَ.[1]

"محمود درويش" من الشعراء الذين ذاقوا مرارة الاحتلال منذ طفولته ،تعرّض للسجن ومظاهر الاضطهاد ،حُرم حنان الوطن ودفئ العائلة واغتصبت براءة طفولته وعانى التشرد والإهمال والنفي ،فأثّر ذلك على أشعاره وعلى كلماته ،فنجدُ في مضامين شعره نبرات البؤس والحرمان وعبارات الموت والسجن والصراع بين الحق والباطل الحزن ،الدماء ،البكاء ، كيف لا وهو قد عايش مظاهر الدمار والقصف والهدم وكل الجرائم التي اقترفها العدو الغاصب منذ الصغر، فصور كل ذلك في قصائده فهو يصف طفولته قائلا:

عِنْدَمَا كُنْتُ صَغِيرًا
وجَمِيلاَ
كَانَتْ الوَرْدَةُ دَارِي
واليَنَابِيعُ بِحَارِي
صَارَتِ الوَرْدَةُ جُرْحَا
ويَنَابِيعُ ظَمَأ.[2]

ثم يصف ما قد حلّ بكل هذه النِّعم ، التي تنعمُ بها أرض فلسطين ويشير إلى شجرة الزيتون التي هي رمز الصمود والمقاومة وعنوان السلام والأمل ما الذي غيرها ،يقول:

غَابَةُ الزَّيْتُونِ كَانَتْ مَرَّةً خَضْرَاءَ
كَانَتْ..والسّمَاءْ
غَابَةَ زَرْقَاء..كَانَتْ يا حَبِيبِي
مَا الّذِي غَيَّرَهَا هَذَا المِسَاء؟
.. .. ..
أَوْقِفُوا سَيَّارَةَ العُمَّالِ فِي مُنْعَطَفِ الدرْبِ
وكَانُوا هَادِئِين
وأَدَارُونَا إِلَى الشَّرْقِ..وكَانُوا هَادِئِين
.. .. ..

[1]- محمود درويش ، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى2 ، رياض الريس للكتب والنشر ،ط1 ، 2005 ، ص 46.
[2]- محمود درويش ، ديوان محمود درويش، الأعمال الأول1 ، ص 292.

كَانَ قَلْبِي مَرَّةً عُصْفُورَةً زَرْقَاء..يَا عُشَّ حَبِيبِي
ومَنَادِيلِكَ عِنْدِي، كُلَّهَا بَيْضَاءُ ،كَانَتْ يَا حَبِيبِي
مَا الّذِي لَطَّخَهَا هَذَا المِسَاء؟
أَنَا لاَ أَفْهَمُ شَيْئًا يَا حَبِيبِي![1]

يُواصل "**محمود درويش**" تصوير جرائم العدو والانتهاكات في حقِّ شعب أعزل وكل أنواع التعذيب الذي عانى منه هو وشعبه ، والاتهامات التي يُتهم بها الفلسطينيون ظلما وعدوانا في سجون المحتل الغاصب ،يقول الشاعر :

وَضَعُوا عَلَى فَمِهِ السَلاَسلْ
رَبَطُوا يَدَيْهِ بِصَخْرَةِ المَوْتَى،
وقَالُوا: أَنْتَ قَاتِل!
أَخَذُوا طَعَامَهُ، والمِلاَبِسَ، والبَيَارِقْ
ورَمَوْهُ فِي زِنْزَانَةِ المَوْتَى،
وقَالُوا: أَنْتَ سَارِقْ!
طَرَدُوهُ مِنْ كُلِّ المرافئْ
أَخَذُوا حَبِيبَتَهُ الصَّغِيرَة،
ثُمَّ قَالُوا: أَنْتَ لاَجِئ![2]

جرائم تعرَّض ولا زال يتعرَّض لها الشعب الفلسطيني ،مذبحة "كفر قاسم " أرواح أُزهقت ونفوس ذُبحت وأطفال دُفنت تحت الأنقاض وأجساد مُزِّقت ونساء وشيوخ قُتلوا ،«وهذا المعنى العام يجسده لنا "**محمود درويش**"في قوله [...]:

"كفرُ قاسمٍ"
إنّني عُدتُ من الموتِ لأحيَا!
لأُغنّي
فَدَعيني استعِر صَوْتِي من جرُح توهُّج
وأَعينيني علَى الحِقدِ الذي يَزرعُ قلبي عَوسَج
إنني مَندُوب جُرح لا يسَاوَم
عَلَّمَتني ضَربةُ الجَلاّد
أَنْ أمْشِي عَلَى جُرحِي

[1]- درويش محمود، ديوان محمود درويش، الأعمال الأول1 ، صص 224-225.
[2]-المصدر نفسه ، ص 20.

وأَمشِي ثمَّ أَمشِي ...وأُقَاوِم !»[1].

فالشاعر يرفع صوت أولئك الأبطال الذين قدَّموا أجسادهم وأرواحهم فداء للوطن «ومن بين أجساد الشهداء ...إنه صوت أرواح الشهداء الفقراء الذين ماتوا في تلك الليلة الحزينة دون أن يعلموا سببا لموتهم ..فهذه الأرواح كان لها همسها وغناؤها الباقي الذي لايذوب أمام أصوات مليئة بالضجيج والعنف .ولقد أنصت الشاعر جيدا إلى هذه الأصوات ونقل إلينا في قصيدته النبيلة ما قاله لنا الشهداء وما يرددونه مع الأيام حتى يسود العدل:

يَا"كَفر قَاسِم "! لنْ نَنَام
وَفِيكِ مَقْبرَة وَلَيل
وَوصِية الدّم لَا تُسَاوم
وَوصِيةُ الدَّمِ تَسْتغِيثُ بِأن نُقَاوم
أنْ نُقَاوِم ...

إنَّ القوة تُولَد هنا من المأساة ،و"كفر قاسم" لم تعُد قرية بسيطة عادية ،بل أصبحت قريتنا جميعا لأنها قرية المجروح والشهيد وطالب الثأر من الظلم»[2].الفلسطيني محروم حتى من الكلام فقد سلبت أرضه وهُدِّم بيته وأُرغِم على الرحيل والتشرد:

وأَنَا على الإسْفَلْت
تَحْتَ الرِّيحِ والأَمْطَار
مَطْحُونَ الجِنَان
لاَ تَفْتَحُ الأَبْوَابُ فِي وَجْهِي
ولاَ تَمْتَدّ نَحْوَ يَدي يَدَان[3]

يُعاني الفلسطيني الغربة والوحدة وهو في المنفى بعيد عن وطنه الأم فالغريب بلا هوية بلا كيان بلا وجود مشتّت الأفكار سلبوا منه حتى حرية التفكير ، يعاني مرارة الارتحال من مكان إلى مكان يكابد الجوع والحرمان من جهة ، والوحدة والضياع من جهة أخرى ،يرثي **درويش** هذه الغربة ويصور الوحدة ،يقول:

وحِينَ أَعُودُ لِلْبَيْت
وَحِيدَا فَارِغًا، إِلاَّ مِنَ الوِحْدَه
يَدَايَ بِغَيْرِ أَمْتِعَةٍ، وقَلْبِي دُونَمَا وَرْدَه
فَقَدْ وَزعْتُ وَرْدَاتِي
عَلَى البُؤَسَاء مُنْذُ الصُّبْحِ..وَرْدَاتِي

[1]- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دار الهلال، بلا مكان، 1971 ، ص51.
[2]- المرجع نفسه ، صص51-52 .
[3]- محمود درويش ، ديوان محمود درويش، الأعمال الأول1، ص 127.

وصَارَعْتُ الذِّئَابَ، وعُدْتُ لِلْبَيْتِ
بِلاَ رَنَّاتِ ضِحْكَةِ حُلْوَةِ البَيْتِ[...]
وَحِيدَا أَصْنَعُ القَهْوَه
وَحِيدَا أَشْرَبُ القَهْوَه
فَأَخْسَرُ مِنْ حَيَاتِي
أَخْسرُ النْشْوَه
رِفَاقِي هَا هُنَا المِصْبَاحُ والأَشْعَارُ، والوِحْدَه
وبَعْضُ سَجَائِرِ..وجَرَائِدُ كَاللَّيْلِ مُسْوَدَّه
وحِينَ أَعُودُ لِلْبَيْت
أُحِسُّ بِوَحْشَةِ البَيْت
وأَخْسَرُ مِنْ حَيَاتِي كَلَّ وَرْدَاتِي
وسِرُّ النَّبْعِ..نَبْعُ الضوْءِ فِي أَعْمَاقِ مَأْسَاتِي
وأَخْتَزِنُ العَذَابَ لِأَنَّنِي وَحْدِي[1]

يُعاني الفلسطيني الجوع والفقر المدقِع فهو يحنُّ إلى خبز بلده فلا يملك شيئا ،سُلب منه كل شيء ،فلا قيمة للإنسان بلا وطن ،يريد أن يُبلّغ تحيّاته إلى أهله لكن ليس له بريد ،بلا عنوان بلا هوية ،فلمن يكتب هذه الأوراق؟ وما أطول الليل وساعاته في عزّ الشتاء البارد وهو بلا خبز بلا أكل بلا حنان ودفئ ، فالفلسطيني يموت مرتين ،موت الغربة والوحشة والاشتياق والحرمان، وموت الحياة ،يقول الشاعر :

وقَالَ صَاحِبِي: "هَلْ عِنْدَكُمْ رَغِيف؟
يَا إِخْوَتِي، مَا قِيمَةُ الإِنْسَان
إِنْ يَنَامَ كُلَّ لَيْلَةٍ...جَوْعَان؟"
أَنَا بِخَيْرٍ
أَنَا بِخَيْر
عِنْدِي رَغِيفُ أَسْمَر
وسَلَّةُ صَغِيرَةٌ مِنَ الخُضَار[2]

الشاعر يصور للمتلقي الوحشة الكبيرة التي يشعر بها ، فالفراغ يكاد يقتله ، يتذكر الأماكن والأهل والأحبة والذكريات السعيدة :

اللَّيْلُ –يَا أُمَّاهُ–ذِئْبُ جَائِعُ سَفَّاحْ

[1]– محمود درويش ، ديوان محمود درويش، الأعمال الأول1 ، صص 39-40.
[2]– المصدر نفسه ، ص 44.

يُطَارِدُ الغَرِيبَ أَيْنَمَا مَضَى..
ويفْتَحُ الآفَاق لِلْأَشْبَاحْ
وغَابَةُ الصَّفْصَافِ لَمْ تَزَلْ تُعَانِقُ الرِّيَاحْ
مَاذَا جَنَيْنَا نَحْنُ يَا أُمَاه؟
حَتَّى نَمُوتَ مَرَّتَيْن
فَمَرَّةً نَمُوتُ فِي الحَيَاة
ومَرَّةً نَمُوتُ عِنْدَ المَوْتِ! [...]
هَلْ يَذْكُرُ المسَاء
مهَاجِرًا مَاتَ بِلاَ كَفَن؟[...]
أُمَاهُ يَا أُمَّاه.
لِمَنْ كَتَبْت هَذِهِ الأَوْرَاق
أَيُّ بَرِيدٍ ذَاهِبٌ يحملُهَا ؟
سُدّتْ طَرِيقُ البَرِّ والبحار والآفَاقِ..
وأَنْتِ يَا أُمَّاه
ووَالِدِي، وإِخْوَتِي ،والأَهْلِ ،والرِّفَاق..
لَعَلَّكُمْ أَحْيَاء
لَعَلَّكُمْ أَمْوَات
لَعَلَّكُمْ مِثْلِي بِلاَ عُنْوَان
مَا قِيمَةُ الإِنْسَان
بِلاَ وَطَنْ
بِلاَ عِلَمْ
ودُونَنَا عُنْوَان
مَا قِيمَةُ الإِنْسَان[1]

إلى جانب كل هذا فالفلسطيني وحيد وغريب في هذا العالم كلّ الناس تآمروا عليه ،خاصة أولئك الذين كان يظنُّ فيهم الأخوة والصداقة ،أنت وحيد في هذا العالم ، **فدرويش** يهزَّ الشعب هزًّا بأن يدافع هو عن أرضه لا ينتظر مساعدة ولا مساندة من أحد ،فأشلاء الشهداء في كل مكان ،الظلم ،الدماء ،الدمار ،الخراب ، الموت التشريد ،ولم يتحرك أحد ،على الشعب أن يدافع ويصمد فالنَّصر آتٍ لا محالة ،يقول **درويش**:

[1]- محمود درويش ، ديوان محمود درويش، الأعمال الأول1 ، صص 46-47 .

أَشْلاؤنا أسْماؤُنا. لاَ.. لاَ مَفرُّ
سَقطَ القنَاعُ عنِ القِناعِ عن القناعِ،
سَقطَ القِناعُ
لَا إخوةَ لكَ يا أخِي، لاَ أَصدقاءُ
يَا صَديقِي، لا قِلاعُ [...]
سَقطَ القناعُ عَنِ القناعِ عن القناعُ
سقط القناعُ
ولاَ أحدْ
إلاَّك فِي هذا المِدى المِفتوحِ للأعداءِ والنِّسيانِ،[1]

إنْ ضاقت الأرض بالشعب الفلسطيني وحُوصر مرتين من طرف العدو داخليا بالسجن والقهر والتجويع والتشريد ،وحُوصر خارجيا بالنفي والإهمال واللامبالاة فيبشّر **درويش** شعبه بأنَّ الله معنا يساعدنا ويساندنا ويحمينا يقول:

إنْ ضَاقتْ بي الزِنْزانةُ امتدَّت بي الأَرْضُ،
ولَكِن رعَايَاك يجسُّونَ كلاَمي غَاضِبين
ويَصيحُون بآخَاب و إيزَابيل:قَومَا، ورثا
بُستَان نَابوت الثَّمين!
ويَقُولُون: لَنَا الله
وأَرْضُ الله
لاَ للآخَرينَ [2]

السجن هذا المكان المظلم الموحش الذي سُلّط على الفلسطيني وما يعانيه داخله من تعذيب وظلم وتعسف ، "**درويش**" عايش مرارة السجن ووحدته ووحشته ، ومعاناته فقد تعرض للاعتقال أكثر من مرة وكابد وعانى من التعذيب ، يصوّر ما عاناه ويعانيه كل فلسطيني داخل المعتقلات الإسرائيلية ،يقول:

شُدُّوا وِثَاقِي
وامْنَعُوا عَنى الدَّفَاتِرِ
والسَّجَائِرْ
وَضَعُوا التُّرَابَ عَلَى فَمِي
فَالشِّعْرُ دَمُ القَلْب..

[1]- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى 2، صص 348-349 .
[2]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للنشر،بيروت، ط3، 2001 ، ص 73.

مِلْحُ الخُبْز..
ماءُ العين[...]
سَأَقُولُهَا
في غُرْفَةِ التوقيفِ[1]

لطالما أعطى الفلسطيني للعالم دروسا في الشجاعة والصمود ورفض المساومة ،فرغم ما يُعانيه من قتل وتشريد وعذاب واغتصاب وضرب وظلم إلا أنه باق في أرضه صامد ،ويرفض بل لا يقبل السلام مع العدو ،إنه لا يخضع ولا يساوم في عرضه وعلى وطنه ، فالشاعر يحثُّ نفسه وشعبه بأن لا ينام عن المطالبة بحقه والصمود فشهداء "كفر قاسم" ينادون ويصرخون بألاَّ نسالم ولا نخضع ولا نيأس وأنْ نأخذ لهم بثأرهم ونأتي لهم بحقهم يقول:

وتبادَلُوا بعْضَ الكَلاَمِ
عن المحبَّةِ والمذلَّة
مَاذَا حَمَلَتَ لِعَشْرِ شَمْعَاتِ أَضَاءَتْ كَفْرَ قَاسِم
غَيْرَ المزِيدِ ،مِنَ النَّشِيدِ، عِن الحَمَائِمِ..
وَالجَمَاجِم..؟
هِيَ لاَ تُرِيدُ...ولاَ تُعِيدُ
رَثَاؤُنَا..هِيَ لاَ تُسَاوَم
فَوَصِيَّةُ الدَّمِ تَسْتَغِيثُ بِأَنْ تُقَاوِم
فِي اللَّيْلِ دُقُّوا كُلَّ بَاب..
كلَّ باب.. كلَّ باب
وتَوَسَّلُوا أَلاَّ نَهِيلَ عَلَى الدَّمِ الغَالِي التُرَاب
قُلْتُ عُيُونُهُمُ الَّتِي انْطَفَأَتْ لِتُشْعِلَنَا عِتَاب:
لاَ تَدْفُنُونَا بِالنَّشِيدِ، وخَلِّدُونَا بِالصُّمُود[2]

الوطن هذه الكلمة العزيزة على قلب كلّ إنسان في أرضه وُلد وبين جنبيه ترعرع ومن خيراته نهل ومن مياهه ارتوى وبخيراته تنعَّمَ ، فالوطن هو الأم والحبيبة ،بدونه يذلّ الإنسان ويعيش مشرّدا وغريبا بلا هوية وبلا فكر وبلا معتقد ، فالإنسان شديد الصلة بوطنه ، فهو يغدو أن يكون أكثر من تلك الرقعة الجغرافية ،فكثيرا ما وصفه الشعراء وجعلوا له روحا تحسُّ وتسمع وترى ، والفلسطيني يتحمَّل كل شيء الجوع والفقر والحرمان ، لكنه لن

[1]- محمود درويش ، ديوان محمود درويش،الأعمال الأولى 1 ، ص132.
[2]- المصدر نفسه ، صص 229-230 .

يتحمّل أن يرى وطنه مغتصَبا ، محتلا فهو يعشق وطنه حتى النخاع يُساوَم في كل شيء إلا الوطن ،فالشاعر وصف وطنه بكل الأوصاف: برتقال ، عنبر سكَّر، أمٌّ ،حبيبة ، معشوقة يقول الشاعر :

نُسَيمِّكَ عَنْبَر
وأَرْضُكَ سُكَّر
وقَلْبُكَ أَخْضَر..!
وإِنِّي طِفْلُ هَوَاك
عَلَى حُضْنِكَ الحُلْوِ
أَنْمُو وأَكْبَر![1]

حبُّ الشاعر لوطنه شيء مقدس لا يساوم ، فهو يفضل الموت احتراقا أو شنقا أو ذبحا على أن يفرّط في وطنه ،فقد استطاع الشاعر أن يُظهر للمتلقي مدى قداسة حب الوطن من خلال هذه الأبيات يقول الشاعر:

أَمُوتُ اشْتِيَاقَا
أَمُوتُ احْتِرَاقَا
وشَنْقَا أَمُوتُ
وذَبْحًا أَمُوتُ
ولَكِنِّني لاَ أَقُولُ:
مَضَى حُبُّنَا، وانْقَضَى
حُبُّنَا لاَ يَمُوت[2]

"**محمود درويش**" يعتزُّ بهويته العربية وانتمائه وبحضارته وتقاليد بلاده الضاربة في عُمق القدم والعربي معروف عليه العزة والأنفة والصمود والشجاعة وحبُّ الوطن ،فمهما حصل فالعربي لا يذلّ ولا يُهانُ وقد خلّد هذا الاعتزاز في قصيدته ،يقول:

سَجِّلْ!
أَنَا عَرَبِي
وأَعْمَلُ مَعَ رِفَاقِ الكَدْحِ فِي محْجَرْ
وأَطْفَالِي ثَمَانِيَةٌ
أَسِلُّ لَهُمْ رَغِيفَ الخُبْزِ ،
والأَثْوَابِ والدَّفْتَرْ
مِنَ الصَّخْرِ..

[1]- محمود درويش ، ديوان محمود درويش،الأعمال الأولى 1 ، ص 253.
[2]-المصدر نفسه، ص 186 .

ولاَ أَتَوَسَّلُ الصَّدَقَاتِ مِنْ بَابِكْ
ولاَ أَصْغَرْ
أَمَامَ بَلاَطِ أَعْتَابِك
فهل تغضَبْ؟[1]

رغم ما يُعانيه الشعب الفلسطيني من كلّ أنواع الاستغلال والحرمان والقصف والطرد والتشريد والبؤس والفقر، إلا أنه متشبث بالأمل وبغدٍ أفضل ،مؤمن بالحرية والاستقلال ، وأنه مهما طال الليل فلابد أن تشرق شمس الحرية والعزة والكرامة ويأخذ صاحب الحق حقه ويذل الظالم ويُهان يقول:

شَمْسُنَا أَقْوَى مِنَ اللَّيْل
وكُلُّ الشُّهَدَاء
ينْبتُونَ اليَوْمَ تُفَاحًا ،وأَعْلاَمًا ،ومَاء
ويَجِيئُونَ..
يَجِيئُون..
يَجِيئُون..
وآه...[2]

فالشاعر متمسك بالأمل (شمسنا أقوى من الليل) وعازم على النصر لأن الليل مهما طال فلابد له أن ينجلي وتشرق شمس الحرية ، ويأمل الشاعر في جيل المستقبل بأن يبني ويشيِّد ويتمسك بأرضه ووطنه ولا يخضع ويخنع للعدو فالمسؤولية عظيمة وهو يدعوا من خلال هذه الأبيات إلى ضرورة غرس حب الوطن والدفاع والذود عنه في نفوس صغارنا ، حتى يشبوا على تقديسه والتضحية من أجله .

استطاع "**درويش**" بشعره أن يحاكي الذات العربية وأن يقترب من الروح وتخامر قصائده الوجدان وذلك من خلال بثه روح الأمل والتطلع إلى غد مشرق« قدّم محمود درويش ومن خلال نصه محتوى فكريا ربط فيه بين اللغة والفكر ،والشكل والمعنى ،والدال والمدلول ،واستطاع أن يقدم من المتفرقات نسيجا خاصا في حضور جاد للمتلقي الذي تكمن مهمته في إنشاء العلاقات ، وبناء الدلالة ، وتجميع المتباينات ،لتبدو نسيجا لغويا متسقا وخطابا منسجما[...]وقد ربط درويش بين الواقع العربي الفلسطيني ،والواقع الفني من خلال توظيف مجموعة من الدّوال المعززة للتواصل مابين المبدع والمتلقي،وقد استطاع أن يخلق توازنا واضحا بين معرفته الخلفية الدينية والتراثية وممارسته الإبداعية »[3].إن هذه البراعة في التصوير والجمع بين المتنافر والمتباين هي سرّ تفوق **درويش** وخلود شعره.

---

[1]- محمود درويش ، ديوان محمود درويش،الأعمال الأولى 1 ، صص 80-81 .

[2]- المصدر نفسه ،صص 283-284 .

[3]- فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا، رسالة علمية ، جامعة مؤتة ، سنة النشر 2005، صص 137-138 .

مـلحـــــــق

أعمالـه الشعريــة والإبداعيــة:

"**محمود درويش**" على غرار الشعراء الآخرين حملت قصائده صوت الشعب وآهاتهم ،فتميزت كلماته بالدقة في التصوير والوصف والقوة في المضمون وعمق الفكرة واتساع المعنى وشمولية العبارة كيف لا ،وشعره نابع مما عايشه وكابده من مرارة التشريد والنفي والسجن ،فكان شديد التعلق بوطنه و بحبيبته فلسطين ،فواكب بشعره وكلماته كل الأحداث وعاش وعايش كل حُلوة ومُرّة مع أبناء وطنه ،بل وحمل بقصائده القضية الفلسطينية إلى العالمية وأسمع صوت شعبه ومعاناتهم وقد كتب ونشر خلال نصف قرن من الشعر والإبداع ،من سنة 1960م إلى سنة وفاته 2008م خمسة وعشرين(25) ديوانا شعريا بالإضافة إلى عديد الكتب ، والكثير من المقالات النثرية ومن دواوينه الشعرية نذكر:

1. عصافير بلا أجنحة (1960).
2. أوراق الزّيتون (1964).
3. عاشق من فلسطين (1966).
4. آخر الليل (1967).
5. حبيبتي تنهض من نومها (1970).
6. العصافير تموت في الجليل (1970).
7. أحبك أو لا أحبك (1972).
8. محاولة رقم 7 (1973).
9. تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق (1975).
10. أعراس (1977).
11. مديح الظلّ العالي (1982).
12. هي أغنية، هي أغنية (1985).
13. ورد أقلّ (1985).
14. حصار لمدائح البحر (1986).
15. مأساة النرجس، وملهاة الفضة (1989).
16. أرى ما أريد (1990).
17. أحد عشر كوكبا (1993).
18. لماذا تركت الحصان وحيدا (1995).
19. سرير الغريبة (1999).
20. جدارية (2000).

21. حالة حصار (2002).
22. لا تعتذر عمّا فعلت (2004).
23. كزهر اللّوز أو أبعد (2005).
24. أثر الفراشة (2008).
25. لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (2009). (صدر بعد وفاته)

وكَتبَ درويش مجموعة من الأعمال النثرية. وقد أصدر سبعة أعمال، هي:

1. شيء عن الوطن (1971).
2. يوميات الحزن العادي (1973).
3. وداعا أيتها الحرب، وداعا أيها السلم (1974).
4. في وصف حالتنا.
5. الرسائل (بالاشتراك مع سميح القاسم).
6. ذاكرة للنسيان (1989).
7. في حضرة الغياب (2006).

بالإضافة إلى كل هذا **لدرويش** مجموعة كبيرة من المقالات منها ما نُشر ومنها من لم يُنشر بعد.

وتُرجمت أعماله الشعرية والنثرية إلى أكثر من اثنتان وعشرون(22) لغة عالمية أهمها: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والرّوسية والعبرية والهولندية والرّومانية.

وقد احتلّ "**محمود درويش** "مكانة بارزة ليس على المستوى الفلسطيني فحسب ،بل وعلى المستويين العربي والعالمي أيضا ،«إنَّ درويش وُلِد شعريا عندما أبرز ممن خلف أسوار الاحتلال بطاقة هويته فلفت أنظار العالم العربي والغربي أيضا بجسرة موقفه وقدرته الفائقة على تشعيره ، انبثق متفجرا عندما عثر على كيفية قوله وكان الموقف نموذجيا بين العام والخاص ، بين الفردي والقومي ، وكانت جمالية التعبير عنه مبتكرة ، بل تمزج به الطابع الدرامي الحيوي في صدق وبراءة »[1]. لهذا قدّرته العديد من الدول والمنظمات الدولية والعربية بمنحه أوسمتها وجوائزها« حصل درويش على عديد الجوائز العربية والعالمية :

. اللوتس عام 1969م
. جائزة البحر المتوسط عام 1980م
. درع الثّورة الفلسطينية عام 1981.
. لوحة أوربا عام 1981م
. جائزة ابن سينا في موسكو عام 1982م

[1]- صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 ،صص205-206.

مـلحـــــــق

. جائزة الأمير كلاورس (هولندا) 2004 م.

. جائزة العويس الثقافية 2004 .

وفـاتـــه:

توفّي في يوم 09 /08 / 2008م واجتمع الفرقاء في السياسة والثقافة معزيَّة بفقدانه ، معزين بشاعريته الفذة ، فهذا"**محمود الزهار**" يؤكد على أنه الشاعر " **محمود درويش**" هو رمز الثقافة والأدب الفلسطيني ، وأنه تخطى بشعره الحدود النفسية والجغرافية ، وتمكن بشعره من التطرق إلى قضايا كانت من المحرمات فيما يخص المحتل والناس الذين يقاومون الاحتلال ، وهذه شهادة أخرى من المحتل المغتصب الأديب الصهيوني المعروف " **يهو الشواع**" حيث يقول" أولا وقبل كل شيء كان محمود درويش شاعرا كبيرا ، وامتلك عظمة شعرية حقيقية »[1].

نعى رئيس السّلطة الفلسطينية رئيس اللّجنة التنفيذية لمنظمة التّحرير "**محمود عباس**" شاعر فلسطين الكبير "**محمود درويش**"، وأُعلن الحداد ثلاثة أيام في كافّة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاته واصفا درويش"عاشق فلسطين" و"رائد المشروع الثقافي الحديث" والقائد الوطني باللامع والمعطاء.

دُفن في 13 أوت في مدينة رام الله حيث خُصّصت له هناك قطعة أرض في قصر "رام الله" الثقافي. وقد حضر جنازته الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وشخصيات من كل بقاع العالم في مقدمتهم الرئيس "**محمود عباس**". وتمّ نقل جثمان الشاعر "**محمود درويش**" إلى "رام الله" بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية "عمّان" حيث كان هناك العديد من الشخصيات من العالم العربي لتوديعه.

رحل عنّا **محمود درويش** وترك فراغا كبيرا في الساحة الثقافية وفي المشهد العربي والعالمي عامة ،«إن محمود درويش ليس مجرد شاعر كبير وإنما هو مناضل كبير أيضا ، ولذلك فإن أي دراسة له كان يجب أن تمتد إلى التعرض لظروف الأرض المحتلة وشعبها العربي ... ولعل خير ما يصور محمود درويش ، ذلك الشاعر المناضل الإنسان ، في كلمات قصيرة وصادقة هو قوله :

مليون عصفور
على أغصان قلبي
يخلق اللحن المقاتل »[2]

رحل عنا عاشق فلسطين والمدافع عنها ،إنَّ رحيل **درويش** هو خسارة كبيرة ليس لفلسطين فقط وإنما للعالم بأسره، رحل عنا لكنه ترك رصيدا أدبيا زاخرا وحافلا بالعطاء والبذل والتضحيات في سبيل الحرية وتمجيد الروح الإنسانية المحبة للسلام .

---

[1]– محمد عبد الهادي ، تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش ، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2009 ،ص2 .

[2]– رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص310 .

المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .

المصـــــــادر:

1) أبي الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ،الدار العربية للكتاب ، ط03 ، تونس ، 2008.

2) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7 ، ج1 ،1998.

3) ديوان المتنبي ، دار بيروت ، بيروت، 1983.

4) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تعليق، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني ، القاهرة، 1991 .

5) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح محمد رضوان الداية وفايز الداية ،دار الفكر ،دمشق ،ط1 ،2007.

6) محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، الجامع الصحيح المختصر،تح د. مصطفى ديب البغا ،الجزء4، دار ابن كثير ، ط3 ،اليمامة – بيروت ،1987 .

7) محمود درويش، الجدارية ، رياض الريس للنشر، بيروت ، ط2 ، 2001 .

8) محمود درويش، ديوان محمود درويش ، الأعمال الأولى 1 ،رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت ،ط1 ،2005 .

9) محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى 2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ،ط1 ، 2005.

10) محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى3 ، رياض الريس للكتب والنشر،بيروت ،ط1 ، 2005 .

11) محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي،دار رياض الريس للنشر ،بيروت، ط1 ،2009 .

12) محمود درويش، لا تعتذر عمَّا فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ،ط1 ، 2004 .

13) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للنشر،بيروت، ط3، 2001 .

14) مسند الإمام أحمد (2/ 177)، وصححه الألباني في "الصحيحة" (4/ 153).

المـــراجـــع :

1) إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1978 .

2) إيزر فولفغانغ ، فعل القراءة ، ترجمة ، حميد لحمداني /الجلالي الكدية ،منشورات مكتبة المناهل ، الدار البيضاء المغرب ، 1995.

3) أحمد أشقر ، التوريات في شعر محمود درويش من المقاومة إلى التسوية ، قدمس للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 2005 .

4) أحمد بن حسين الجعفي: المتنبي أبو الطيب، دار بيروت لطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، د.ط ، مج 1 ، 1983.

5) أرسطو، فن الشعر، ترجمة ، إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، (د .ت)، (د . ط) .

6) أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، ط2 ، 2004 .

7) بسام قطوس، استراتيجيات القراءة :التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع،الأردن، 1998.

8) بسيوني محمد ، قضايا التربية الفنية ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط4 ،1985.

9) تزفيطان طودوروف، الشعرية، تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر ، المغرب، ط2، 1990.

10) جولياكريستيفا ،علم النص، ترجمة فريد الزاهي،ط 1،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء 1991.

11) حسن البنا عز الدين ، قراءة الآخر /قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1 ،2008 .

12) حسن البنا عز الدين،الشعر العربي القديم في ضوء نظرية التلقي والنظرية الشفوية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001.

13) حسين حمزة ، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ط1 ، 2012.

14) خالد حسين ، في نظرية العنوان –مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية – ، دار التكوين للتأليف ، سوريا ،دمشق ، 2007 .

15) الخطيب التبريزي ، شرح ديوان عنترة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1992 .

16) راغب السرجاني ، فريق البحوث والدراسات الإسلامية ، الموسوعة الميسرة في التاريخ الإسلامي ،مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة ، ط1 ،2005 .

17) رامان سلدن ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، تر جابر عصفور ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ، ط1، المجلد8، 2006 ، .

18) رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة الثانية، دار الهلال، بلا مكان، 1971 .

19) روبرت كاميل، أعلام الأدب العربي المعاصر، سيرة وسير ذاتية، بيروت، 1987.

20) رولان بارت، لذة النص، تر منذر العياشي، الأعمال الكاملة 1، ط1، الإسكندرية مصر، 1992.

21) سيجمند فرويد ، الأنا والهو ، تر محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، القاهرة ، ط4 ، 1982.

22) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، عالم المعرفة ، الكويت ،2001 .

23) صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 .

24) الطاهر أحمد مكي، امرؤ القيس حياته وشعره، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 1961.

25) عبد الحميد جيدة: الاتّجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، لبنان، 1980.

26) عبد السلام المسدي ، التفكير اللساني في الحضارة العربية ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1986 .

27) عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 2002 .

28) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، الطبعة الثالثة ، دار الفكر ، القاهرة ، 1981 .

29) علاء الدين رمضان السيد، ظاهرة التناص بين الإمام عبد القاهر الجرجاني وجوليا كريستيفا، ضمن كتاب بحوث المؤتمر العلمي الدولي لكلية اللغة العربية بأسيوط (الإمام عبد القاهر الجرجاني وجهوده في إثراء علوم اللغة العربية)، المجلد3، جامعة الأزهر مصر كلية اللغة العربية بأسيوط، 2014/11 .

30) عمارة ناصر، اللغة والتأويل، مقاربات في الهرمينوطيقيا الغربية والتأويل العربي الاسلامي، منشورات الاختلاف، دار الفرابي ، بيروت لبنان ، ط1 ،2007 .

31) كارل غوستاف يونغ ، جدلية الأنا واللاوعي، تر نبيل محسن ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سورية ، ط1 ، 1997 .

32) محمد بلوحي ، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2004 .

33) محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش،دار المقداد ،غزة ، ط1 ،2000.

34) محمد عبد المطلب ، كتاب الشعر ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط1، 2002.

35) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط3، 1992 .

36) محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، مصر ، ط1 ، 1996 .

37) مصري عبد الحميد حنورة ، سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف ،القاهرة ، 2000 .

38) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، دار التضامن، حلب سوريا، ط3، 1967.

39) نزار قباني ، قصيدة غرناطة من ديوان الرسم بالكلمات ،منشورات نزار قباني ، ط15 ، 1980 .

المجـــلات :

1) حبيب الله علي إبراهيم علي ، نظرية المحاكاة عند حازم القرطاجني ، مجلة الأثر ، العدد 13 مارس 2012 .

2) حسن نجمي " قلنا: إن الشعر هو الشاعر. وكان علينا أن نصدّق الشعر ونكذّب الشاعر" في حضرة الغياب"، مجلة نقد ، دار النهضة العربية ، الرياض ،العدد الثالث، يوليو 2007 .

3) حنان بومالي ، سيميولوجيا الألوان وحساسية التعبير الشعري عند صلاح عبد الصبور ،مجلة الأثر، ،العدد 23/ديسمبر2015 .

4) خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 9 العدد 2ب، عمان الأردن، 2012 .

5) خليل موسى ، التناص ومرجعياته نقد ما بعد البنيوية في الغرب ، مجلة الآداب العالمية ، سوريا ، يوليو 2010 .

6) عبد الباسط الزيود ، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش دراسة في جمالية التلقي ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية ،المملكة العربية السعودية ، ج18 ، العدد 37 ، جمادى الثاني1427 هـ

7) عز الدين الجوهري ، الصوت اللاحق ، مجلة نقد ، دار النهضة العربية ،الرياض ، العدد الثالث، يوليو 2007 .

8) فيصل درّاج ، ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش، مجلة دراسات ، العدد 2.

9) كاظم جهاد ، محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة ، مجلة دراسات ، العدد 03 .

10) محمد القاسمي، القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث، مجلة فكر ونقد ، المغرب ، العدد 61-70.

11) محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات ، المغرب، العدد 10، 1998 .

الرسائل والمخطوطـات :

1)شادية شقرون ، سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي ، الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي 7-8نوفمبر)، جامعة محمد خيضر ،بسكرة .

2) زهير أحمد سعيد إبراهيم آل سيف ، أسلوب الاستفهام في شعر محمود درويش ، كلية الآداب ، جامعة الخليل .

3) طارق علي أحمد الصيرفي ، التناص الذاتي في نص (في حضرة الغياب) للشاعر محمود درويش ، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس ، فلسطين ، 2011 .

4) عبد القادر علي زروقي ، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا " لمحمود درويش ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في البلاغة والأسلوبية ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، 2012 .

5) فتحي رزق الخوالدة ، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا لمحمود درويش ، بحث مقدم استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية ، إشراف ، سامح الرواشدة ، جامعة مؤتة الأردن، 2005 .

6) محمد عبد الهادي ، تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش ، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر ، 2009 .

7) مها داود محمود أحمد ، دال البحر في شعر محمود درويش ، رسالة مقدمة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية ،جامعة النجاح الوطنية ، نابلس فلسطين ، 2011.

المواقع الإلكترونيـة :

1) شوقي العنيزي ، لعبة الغموض وتناثر المعنى ، عن مؤسسة محمود درويش
http://www.darwishfoundation.org/atemplate.php?id=1048

2) المرأة في شعر محمود درويش-فتحية إبراهيم صرصور، نقلا عن مؤسسة محمود درويش
www.mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=615&cat

3) التناص-الأسطوري-في-شعر-محمود-درويش – مفيد نجم .
www.nizwa.com/

4) Jean- louis Dufays (ucl-cedill) , le pluriel des réception effectives/
wp.unil.ch/pluralité- interprétative/files/2013/05 /DUFAYS.pdf .

5) Laurence Allard ,Dire la réception ,pdf
/www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2621

6) Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception ,pdf
/https://rgi.revues.org/649 .

7) Jacques Leenhardt , Théorie de communication et théorie de la réception ,pdf / www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2619

8) Otten ,M , L'œuvre et sa réception, / ekladata.com/vhzzokk5z_oscvcgazhc_r3yf4u/chapitre1.pdf.

9) Valérie Cools , le lecteur en théorie entre plusieurs modes de pensée / oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/…/04.Valérie-cools-lecteur-en-théorie .pdf

فهـرس الموضـــوعـــات

الموضـــــوع	الصفحة
مقـدمـــــــة.....	أ
مـــــدخـــــل.....	02
الفصـــــــل الأول: **الأصول النظرية لجمالية التلقي**	20
1- التلقي في التراث العربي	21
1- 1- مقولة البيان عند الجاحظ.....	21
1 - 2 - غائية النظم عند الجرجاني	28
1 – 3 - التخييل والمحاكاة عند حازم القرطاجني.....	35
2- الأطر المرجعية لمفهوم التلقي	40
2-1 فلسفة التطهير والمحاكاة عند أرسطو.....	40
2-2 الإرهاصات النظرية لجمالية التلقي.....	46
2-2-1 الفلسفة الظواهرية وأثرها في نظرية التلقي.....	46
2-2- 2 الفلسفة (الهرمينوطيقا التأويلية).....	49
3- مفاهيم جماليات التلقي بين " ياوس" و" آيزر".....	53
3-1- أفق التوقعات لدى "ياوس".....	53
3-2- إسهامات فولفجانج إيزر.....	57
3-2-1- القارئ الضمني عند آيزر.....	59
3-3- أنـواع القُـــرّاء.....	62

3-3-1- القـارئ المثـالي.....	62
3-3-2- القـارئ المعاصر.....	62
3-3-3- القـارئ الخبير.....	62
3-3-4- القـارئ المستهدف.....	63
3-3-5 القـارئ الجامع	63
3-4 - مصطلح الإستراتيجية عند آيزر.....	64
3-5- مصطلح السِّجـل.....	64
3-6- مواقع اللاتحديد.....	64
الفصـــــل الثـانـــي:	67
التلقي و جدلية الأنا والآخر في شعر محمود درويش	
1- المقولات التيمية.....	68
1-1 - الحياة و الموت.....	69
1- 2- استعارات المرأة....	73
1-3 - الاغتـــراب.....	78
2- تقنيات التشكيـل اللغـوي.....	84
2-1 - التكـــرار	85
2-1-1 - تكـرار الحـرف.....	86
2-1-2 - تكـــرار الكلمـة.....	89
2-1- 3 - تكـــرار العبـــارة.....	92
2-1 -4 - تكـــرار المقطـــع.....	93
2-1-5 – تكـــرار أسلوب الاستفهام.....	94
2 -2 الحـــــذف:	96

2-3- التشكيـل الاستعــاري :.....	98
2-4- التضـــاد	101
3- فاعليــة التنــاص.....	105
3-1 - التنــاص الديني :.....	106
3- 2 - التنــاص الأدبـي:.....	113
3-3 - التنــاص الأسطوري :.....	116
3-3-1 أسطـورة العنقــاء:.....	118
3-3-2 ملحمـة جلجامـش:	121
3-3-3 أسطـورة نرسيس: نرجـس.....	123
3-3-4 أسطـورة عنـــاة:.....	126
4- الملفوظات الشعرية وخطاب الأنا والآخر..... ..	128
الفـصـــل الثالـــث: **الأنا والآخر وشعرية التلقي في ديوان أحد عشر كوكبا**	136
1- خطاب الأنا والآخر في ديوان أحد عشر كوكبا.....	137
2- شعرية التلقي في ديوان أحد عشر كوكبا.....	150
2-1- شعرية العنوان	150
2-2 شعريــة الاستهــلال.....	152
2-3 شعريــة التذكُّــر.....	153
2-4 - شعريــة التَّلويــن	156
2-5 شعريَّة الالتفــات	158

2-6 شعريَّــة المفارقـة	159
2-7 شعريَّــة التِّكــرار.....	162
خـاتمـــــة.....	166
مـلحـــــق.....	168
قائمــة المصـادر و المراجـع.....	184
فـهـــــرس.....	193