الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد. تلمسان.

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي المعاصر

الموسومة بـ:

الرمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر

"محمود درويش أنموذجا".

إعداد الطالب:

ربيع موازبي.

إشراف الاستاذ الدكتور :

عبد القادر شريف بموسى

أ.د عبد العالي بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيساً
أ.د. شريف بموسى عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفاً ومقرراً
أ.د بلقاسم محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضواً
أ.د عقاق قادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضواً
أ.د عزالدين باي	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضواً
أ.د زروقي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	عضواً

السنة الجامعية: 1436-1437هـ / 2015-2016م

شكر وعرفان

﴿ وَ أَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ ﴾

لو أني أتيت كل بلاغـــــة وأفنيت بحر النطق في النظم والنثر

لما كنت بعد القول مقصرا ومعترفا بالعجز عن واجب الشكر

شكره نجم بعيد لا تبلغه أشواطو أخاف التفريط بحقه بإفــراط

لله عظيم الشكر والحمد، وهو صاحب المن والفضل، نتقدم بالشكر

لورثة الأنبياء وحملة رسالة تنوير الأجيال الأساتذة الكرام وفي مقدمتهم

الأستاذ الدكتور المشرف "شريف بموسى عبد القادر " بخالص الشكر

ووافر الإمتنان على ما بذله من جهد وتحمل من مشقة؛ جعلها الله

في موازين حسناته. و نحن العارفين بفضلكم المستضيئين بقدركم؛

العاجزين عن القيامبشكركم؛ وقد حررنا هذه السطوربلسان

الإمكان لا بقلم التبيان.سائلينالمولى عزّ وجلأّ ن يجعلنا

وإياكم من أهل القرآنوأن يرزقنا وإياكم الفردوس. وصدق الله

العظيمإذ يقول: ﴿هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ﴾

الإهداء

إلى التي غمرتني بهواها ومنحتني رضاها...والدتي.

إلى سندي ومعلمي ومصدر الكبرياء...والدي.

إلى أخي وأخواتي: هشام، سعاد، أمينة، مليكة، سهيلة، إكرام.

إلى التي شاركتني أحلامي وأفراحي ومسراتي.زوجتي الغالية.

إلى أجمل ورود بنفسج يتغنى بها الربيع أولادي:

محمد إسلام وآية هبة الله وسلسبيل نور الإيمان.

إلى من لم أذكره في رسالتي لن أنساه في قلبي وذاكرتي.

إليهم جميعا أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

الحمد لله المنعوت بجميل الصفات، وصلى الله على سيدنا محمد أشرف الكائنات، المبعوث بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله، وعلى آله وصحبه الذين نصبوا أنفسهم للدفاع عن بيضة الدين، حتى رفع الله بهم مناره، وأعلى كلمته، وجعله دينه المرضي وطريقه المستقيم.

أما بعد: إن الشعر هو القالب الفني الذي استوعب وما زال يستوعب تاريخ الأمم على اختلاف أجناسها وثقافاتها ومعتقداتها، وهذا ما جعله يرتقي يوما عن يوم ويكون محط أنظار الدارسين، كونه حوصلة تجارب الشعوب والأمم ناقلا بذلك تاريخها الإنساني العام، ونظرا للتطور المذهل للحضارات والثقافات المختلفة كان لزاما عليه أن يجاري هذه التطورات، وأن يتأثر بهذه الحضارات ليتطور هو الأخر، فكان هذا التغيير الجذري السبب الرئيسي الذي نقل القصيدة الكلاسيكية نقلة ونوعية كان لها تأثيرها البالغ على الشعر والشاعر معا، فظهور القصيدة الحديثة كان نتاجا لثورة فكرية وثقافية، وسياسية واجتماعية وحتى اقتصادية، فهذه الأمور كلها عجلت بما يسمى بالشعر الحداثي، وقد طغت على الشعر مصطلحات جديدة أصبحت تميزه عن القصيدة القديمة مثل :الأسطورة ، الرمز، الصورة الشعرية.

ولعل أهم ما ميز الشعر الحداثي هو انتهاجه منهج الغموض في شعره، حيث يرى أن الغموض مسلك فني يروج من خلاله لقضايا مختلفة، والغموض وعلى اختلاف مستوياته الفلسفية والتاريخية والجمالية والفنية، يبقى ظاهرة نقدية قائمة على جدلية السطح والعمق في القصيدة الأمر الذي جعلنا نطرح عدة إشكاليات أهمها: لماذا يتسم شعر محمود درويش بالغموض؟ ولماذا يجد القارئ المعاصر صعوبة في ولوج عالم النص الشعري الدرويشي؟.

لقد شهدت القصيدة العربية المعاصرة تطورا كبيراً وسريعاً، واكب حركة التطور وتطابقت مع معايير الخطاب الحديث، كما لم تعد مجرد تقرير عن تجربة، بل هي تصوير للتجربة، توحي بمعان إنسانية ونفسية واجتماعية وإيديولوجية عامة، حيث تتضح معانيها ومعالمها، ويعظم أثرها كلما تعمق الشاعر في معالجة المشكلات والقضايا التي تهم الإنسان، وتشكل حيزاً من تفكيره. كما تعد القصيدة المعاصرة للباحث مادة خصبة للدراسة، تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوطها، حيث تَهَبُ نفسها للمتلقي في توافق وانسجام كلي، مما يجعلها مادة أثيرة في الدراسات الجديدة، وميدانا لتطبيق النظريات الحديثة.

وقد شكلت فكرة موضوع هذه الدراسة بداية من اشتغال شخصي ببعض البحوث المصغرة، ثم تبلورت كموضوع للدراسة وكعنوان للمذكرة بعد اختيار الفكرة ورصدها مع عدد من الأساتذة الأفاضل

وعلى رأسهم السيد المشرف الدكتور عبد القادر شريف بموسى، الذي شجعني وحفزني على التمسك بالموضوع مع التأكيد على أن اختيار موضوع قيم للبحث والدراسة لن يكون عشوائياً ولا عبثياً، بل انطلاقا من كونه يشع بدلالات ومعاني جديرة بالكشف عنها وفق مقتضيات الراهن.

ومن ثم فارتباط الموضوع بالراهن الشعري المعاصر، وهو سبب آخر لاختيار الموضوع، راهن القصيدة الجديدة، باعتبارها تسير نحو أفق قد يبتعد عن الالتزام الاجتماعي والهم الإيديولوجي الكلاسيكي، متوجهة نحو الذات ترصد أحوالها، كاشفة عن معاناتها وآهاتها واغترابها وتموجاتها.

إنها نصوص تبحث عن الخلاص في غياهب المجهول واللامعقول، معتمدة اللامألوف والمعقد، أوليس التعقيد سمة هذه الحياة وسمة هذا العصر على الأخص؟ ثم أوليس هناك علاقة تواجد وكينونة بين الإنسان والقصيدة؟

وبما أن القراءة النقدية تختار نصها الملائم، فقد قررت اختيار بعض النصوص الشعرية الجادة للشاعر الكبير محمود درويش، والتي وجدت فيها أجوبة عن أسئلتي المطروحة، كما أنها تمثل مشروع تطور القصيدة العربية المعاصرة أصدق تمثيل. فكان "**الرمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر، محمود درويش أنموذجا**" عنواناً لرسالتي، وذلك نظرا لأن ظاهرة الرمز أضحت مظهرا من مظاهر الإبداع الشعري المعاصر على الخصوص، التي ألبست النص حلة جديدة من الغموض والإبهام، وما استعمالها إلا نوع من أنواع الأقنعة والجمالية للتعبير عن موقف ما استوقف الشاعر، فلم يستطع البوح به، فرمز له برمز معين كأن يكون رمزاً أسطورياً أو صوفياً أو دينياً...

وكانت وجهتي صوب الدراسات المعاصرة علي أجد فيها ما يروي الغليل ويطفئ الظمأ، فكان كتاب "**شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر" لإبراهيم نصر موسى**. أول مرجع ألتقي به في بحثي، وكان المرجع الثاني "**إشكالية التلقي والتأويل في الشعر العربي الحديث" لراشد السوامحة**، إلا أن هذين المرجعين لم يغطيا صورة الموضوع المعالج كما كنت آمل، بل كما كان البحث يريد، وهناك أدركت أن الموضوع، لا بد أن يأخذ نصيبه من التحليل.

وبالطبع لم يكن اختياري لهذا الموضوع عبثياً وإنما تقسماه دافعان: دافع ذاتي وآخر موضوعي. فأما الذاتي فلأنني أميل إلى هذا النوع من الفن، وبخاصة إذا كانت النصوص تحمل قضايا إنسانية وقومية، تمنح القارئ زادا ممزوجا بعصره وتراثه. وأما الموضوعي فهو محاولة إضافة ولو فكرة بسيطة عن خبايا هذا الشاعر،

وإماطة اللثام عن بعض رموزه التي تخدم الواقع الشعري العربي والفلسطيني، وإدراجه ضمن المكتبات العربية، وكذلك من أجل تحقيق مادة علمية أرضى ويرضى بها القارئ.

وبقيت رحلتي متواصلة في التنقيب عن المراجع والمصادر، رغم الصعوبات والعراقيل التي حالت بيني وبين ذلك، كصعوبة إيجاد دراسات حول هذا الموضوع سوى ما سبق من المرجعين. وبعد الرحلة بين المكتبات ومساءلة الدواوين والكتب أفرغت عصارة هذا الجهد في قالب معتمداً المنهج البنيوي وآلية الوصف والتحليل. وقد قسمت دراستي هذه إلى مقدمة ومدخل وأربعة فصول، وخاتمة. وقد تطرقت في **المدخل** إلى الرمز وعلاقته بالمتلقي. **يليه أربعة فصول**:

فقد تحدث **الفصل الأول** عن الرمز بين المفهوم والممارسة، والذي حوى بدوره أربعة مباحث، الأول يتحدث سمات الرمزية ومظاهرها في الأدب، ثم يليه الحديث عن أنواع الرمز(الديني، طبيعي، أسطوري، صوفي والتراثي)، ثم سمات الرمز وخصائصه؛ لأختم هذا الفصل بأسباب ودوافع توظيف الرمز.

أما **الفصل الثاني** فقد خصصته لنظرية التلقي في مضانها الأولى، والذي انضوى تحته ثلاثة مباحث، الأول وفيه التلقي في الفكر اليوناني، يليه التلقي في التراث النقدي العربي؛ لأختم الفصل بالحديث عن مفهومه عند النقاد الغربيين. أما **الفصل الثالث**: فاعتمدت فيه جانب التطبيق لدراسي هذه، فاخترت محمود درويش شاعر الغموض كعنوان للفصل، وكمبحث أول اخترت الرمز بين الأحادية والتشظي، يليه انفتاح الرمز واغتراب اللغة.

وأخيرا **الفصل الرابع**: انتقيت له عنوانا موسوما بمستويات الغموض في شعر محمود درويش؛ وكمبحث أول اخترت الغموض وانفتاح المعنى، وذلك لما يشع به من تأملات فكرية ورمزية، ثم التناص وكسر أفق التوقع كمبحث ثاني، ثم رمزية المكان كمبحث ثالث، لأختم هذا الفصل بمبحث رابع تحت عنوان شعرية التناص.

وكما هو طبيعي أن لكل عمل بداية ونهاية؛ فكانت نهاية هذا العمل خاتمة حاولت فيها الإلمام بأهم المحطات الرئيسة التي استوقفني عندها الموضوع. وهكذا كانت مسيرتي مع هذا البحث بعد جهد ظنين، توجت به هذه المذكرة المتواضعة والتي آمل أن تكون البداية لبحوث مستقبلية، وعليه كان لزاماً علي أن أتوجه من خلالها بالشكر الجزيل إلى كل من أمدني بالدعم والعون من قريب أو بعيد وعلى رأسهم الأستاذ المشرف المحترم: **عبد القادر شريف بموسى** من جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان، الذي سار معي خطوة خطوة، فجزاهم الله عنا خير الجزاء.

النص الرمزي بين الباث والمتلقي.

لقد أصبح الإنسان فنانا منذ أن عرف كيف يحقق لنفسه سبل السعادة وأن يروّج عن نفسه كدح الحياة، وكيف يصرف همومه ويفضفض عن مكبوتاته النفسية مجتهدا في جذب اللذة والسعادة. هذا الإنسان الفنان الذي يعيش في الدنيا الفريدة المبتدعة على إيجاد الوحدة والمسيطرة على الصور التي تفيض حركة وحياة، والذي يكتب بأسلوب فنيّ يفيض تجربته وعاطفته الجياشة والتي تمثل أجمل وأعلى تجارب وجوده.

ولعل الوسيلة الأقرب إلى ذلك الشعر والذي يعتبر كنمط من أنماط وسائل التعبير، فهو أسلوب نعالج به مظاهر حياتنا الطبيعية والنفسية والاجتماعية، كما أنه صياغة جمالية للإيقاع الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة وهو بذلك ممارسة للرؤيا في أعماقنا، ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة، فهو يعتمد على الخيال أو الرؤيا التي تجيد بدلالة اللغة الحقيقية عما وضعت له أصلا لتشحنها بدلالات وإيحاءات رمزية غير مألوفة تقوم مقام العبارة الصريحة الناضجة. والنصوص التي نقرؤها مستويات، فهناك النص الواضح الصريح البيّن، وهناك النص الغامض، المكتسي غلالة شفافة، تحجبه بقدر ماتظهره؛ وهناك النص الأصم الأعمى الأبكم، الذي لايكاد يفصح عن شيء إطلاقاً.

كما تمنح الكتابة للنص معنى؛ فهو نسق من العلامات الدالة المرتبة وفق نظام داخلي مما ينتج سيرورة دلالية. ومن ثم، يعتبر نص كل خطاب يحيل على ممارسة تدليلية لكونه يؤسس منظومة مرجعية، ويبني أكوانا دلالية لارتباطه الوثيق بكل مكونات العالم الواقعي، مما يعقد فهم إرسالية النص المكتوب، وفك شفراته أمام القطب الجمالي للنص، ويؤجل – من منظور رولان بارت- مشروع أو حلم اللذة الفنية أو النشوة الداخلية. ومن هذه الزاوية، يطرح النص الأدبي سؤالين مركزيين: ألا يستدعي النص المكتوب قارئا وإشكالية القراءة بكل تشعباتها؟ وهل يمكن أن نتحدث عن نص مكتوب واحد أم عن نصوص مكتوبة؟ وما وظيفة كل نص رمزي؟ وهل كتب بالكيفية التي تلائم صياغة المقروء؟ وهل ثمة طريقة نصية تلائم كل وظيفة رمزية؟

إن النص بوصفه موضوعاً للتلقي يعود إلى نشأة الفن وتذوقه. أما كونه تجربة للتلقي فإنه لم يحظ بالعمق التساؤلي الذي يخلصه من الاستجابات السطحية والانفعالات. ومن هنا أصبح فعل التلقي يخضع لشروط واعتبارات تحددها فعالية القراءة من حيث كونها فعل إدراك لشيء مدرك يلتمس تحققه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ إذ لا يمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجية وتلقية. إن تجربة القراءة في جهودها المتعددة والمتباينة تكمن في البحث عن أدبية النص. وتسند محاولتها إلى تفاعل الذات

مع الموضوع وذلك حتى تجعل من النص في اسقاطاته- صورة للمتخيل الاحتمالي. وهو ما يميز هذا النص عن ذاك عبر تفوقه على المألوف.

كما أن سلطة النص الأدبي، تتجلى أساسا في كونه يقيم علاقة خاصة مع اللغة المعجمية أو القاموسية، فيزيحها من سياقها التداولي الأصلي، ليمنحها بناء تركيبا ودلاليا رمزيا جديدا، مستمدا من قاعدة أن الإبداع لعب باللغة، ومن أجل اللغة. وعلى هذا الأساس، تبرز حرية المبدع والحضور المنظم لأدوات الكتابة من خلال استحضار العناصر الجمالية الأساسية من جهة، واختيار قواعد وظيفية لنقل الأشياء و الموجودات من جهة أخرى. وبذلك، يتحدد المتخيل الذي يتخذ شكلا محددا.

وعلى هذا الأساس، فالمبدع الحقيقي ليس لديه ما يقوله، إنه لا يمتلك في نهاية المطاف سوى طريقة للقول. ومن ثم، تغدو مجمل محمولات الخطاب الأدبي الشعري مجرد كائنات زئبقية تابعة "للأنا" المبدع من خلال إعادة اكتشاف قيمة الخلق الرمزي للغة. وعلى ضوء ذلك، تجسد الجملة الرمزية المكتوبة نوعا من النفي لامتدادات المعيش ولو عبر الديمومة التي تشاركه في الجوهر، مما يفتح مجالات خصبة أمام حركة الكتابة وفعل الخيال، أي أن دينامكية نقل الوقائع، من منظور تخييلي جمالي، هو نوع من التفكيك وإعادة التركيب لتلك الوقائع من خلال جدلية الهدم والبناء: هدم ما هو كائن وبناء ما ينبغي أن يكون. وبذلك، فإن المبدع يعقد-رغم إرغامات اللغة وإيحاءاتها- صلة غرابة مع الواقع في أفق دفع القارئ إلى المشاركة الفاعلة والمنتجة في لعبة الكتابة التي لا تتحقق إلا من خلال تعرية بطلان الإيهام المرجعي، والتدليل على استيهامات المبدع وإيديولوجيته في كل مكان.

تأسيسا على ما سبق، فإن الكتابة رهان على إنشاء عالم قد تحضر في ثناياه صورة الكاتب، ولكنها تنتهي في المحدود. وبهذه الابتكارات اللغوية التي يحدثها النص الأدبي، ينشغل المتلقي عما قبله وعما بعده، مما يكسب النص بعدا ترميزيا أو مغلقا يحتاج من الجهد، و الوسع، والقدرة، على مساءلة صمت المعنى الكامن في النص، باعتباره نصا زئبقيا منفلتا يصعب القبض على دلالاته الهاربة بكل سهولة. بمعنى أن الخطاب الأدبي ،هو بالأساس، خطاب لساني إيحائي ومكثف يخرق القواعد المعيارية السيمانطيقية، فيشغل القارئ بذاته قبل أن يشغله برسالته.

وجدير ذكره، أن كل إنتاج نصي عليه أن يقيم في تصور كل متلق صورة دلالية جامعة بين الدال والمدلول، مما يحقق الفهم والإدراك شريطة تحديد مرجعية خاصة، وذلك بمعرفة حقيقة الأشياء والبنية العميقة للخطاب. ورغم تعدد مستويات النص الأدبي، فإن حقائقه تظل معلقة، ومؤجلة في انتظار قارئ خبير

متمرس بجماليات النصوص التخييلية من أجل فك شفراته ودلالاته، علما أن القيمة المرجعية للخطاب تبقى حاسمة في تحديد وتوجيه مساراته وسياقاته. ومع ذلك، فليس من شأن النص أن يصرح دائما بكل مرجعياته، وإن كان يقدم إيحاءات وإشارات دالة مساعدة على ذلك.

وفي هذا المقام، تطرح علاقة المعنى بالمرجع، وبالسياق، وباللغة، و بالواقع، و بالتناص (تداخل النصوص، وتدمير المرجعيات، فتطفو على مستوى الخطاب إشكالية العلاقة بين الواقعية النصية والواقعية الرمزية.

إن تحقيق هذه الرهانات بين الباث والمتلقي، يستند في الأساس إلى مفهوم الأفق أو المعيار الجمالي، بوصفه يضبط تأويل نص معين من خلال التأثير الذي يحدثه في القارئ، والذي يدخل معه في لعبة السؤال والجواب. بالإضافة إلى التحولات التي يخضع لها أفق التوقع تاريخيا من خلال دراسة سانكرونية، أو دياكرونية لتاريخ الأدب الجديد، أي تاريخ تلقي الأدب. لهذا، فلا يمكن تصور تأويل علمي، عند ياوس دون دراسة الأفق بوصفه: «حدا تاريخيا، وفي الوقت ذاته شرطا لكل تجربة محتملة، ومن حيث هو عنصر مكون للمعنى في الفعل البشري والفهم الأولي للنظام»[1] .

وعليه ، فمواجهة مشاكل نظرية مع النص، لا تتأتى، إلاّ من خلال نافذة القراءة باعتبارها نشاطا ذهنيا وإبداعيا يقوم به القارئ الذي يحول النص من نطاق الكمون إلى نطاق التحقق. يقول ج سارتر: «إن الفعل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي، لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي، وهذان الفعلان المرتبطان هما: المؤلف والقارئ»[2] . وهذا معناه أن «الكتابة والقراءة وجهان لعملة واحدة، أو فعلان متلازمان: فليس هناك من معطى لفصل أحدهما عن الآخر، فالأثر لا يخرج للوجود إلا موصولا بعملية القراءة مادام النص نداء وما على القراءة إلا أن تلبي هذا النداء»[3]، والأدهى من ذلك، فإن التعاقب التاريخي لقراءات العمل الأدبي الواحد تولد إنتاجية نصية، بفعل اندماج أفق النص بآفاق القراء، فيتم تجاوز منطوق النص إلى المسكوت عنه أو اللامعقول باعتباره خزانا أو منجما ولودا من الدلالات. ومن ثم، يتمثل دور القارئ في تنشيط الحوار الخلاق مع النص من أجل تطوير فن القراءة وفن الكتابة معا.

---

[1]- ياوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه ترجمة، بسام بركة، العرب والفكر العالمي، العدد 3 – صيف 1988 ص59.

[2]- رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 1- 2،العدد 23، 1994، ص 474.

[3]- جون بول سارتر، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال دار العودة بيروت، د ط، 1984، ص 50.

والقارئ الإيجابي، أو القارئ الفعَّال، مشروط طبعا بشروط ثقافية ومعرفية تسمح له بتحريك آليات النص وتجاوز إكراهاته؛ ولذلك يقول (أمبرطو إيكو) مثلا: " أنا بحاجة إلى قارئ يكون قد مر بنفس التجارب التي مررت بها في القراءة تقريبا. وهذا معناه أن الكاتب والقارئ شريكان أساسيان واعيان بآليات مهنة صناعة الإبداع، ومنهجية النفاذ إلى عوالمه الداخلية. فإذا كان الكاتب قد شكل أو كون النص، فإن القارئ هو الذي يؤوله، ويمنحه معنى بوصفه حصيلة اندماج ظرفي بين النص والقارئ في لحظة تاريخية ونفسية محددة: فالمعول عليه —من منظور الجاحظ–في استقبال النص هو استحسان السامع (الاستجابة)، أو الانصراف عنه (التخييب)، وعلى الأديب أن يحرص على إرضاء ذوق الجمهور إذا أراد أن يكون أديبا أصيلا.

فالقراءة إذن، تنشيط لإنتاجية النص، وقدح لزناده الإبداعي، «وتحقيق لتداوليته من خلال انخراط القارئ في فعل القراءة، وملامسته لمستويات النص اللغوية والأسلوبية وتجاوز إكراهاته البنائية، وفك سننه ومعرفة سياقاته»[1].

ويقسم إسكاربيت الجمهور إلى ثلاثة أقسام: الجمهور المحايث «وهو ذاك الذي يستحضره كل كاتب في وعيه أثناء الكتابة حتى ولو كان هو نفسه"، والجمهور الوسط، على أساس أن الأصول الاجتماعية التي ينحدر منها الكاتب تمارس عليه —بلغة بارت– أنواعا من الإرغامات والضغوطات التي يمكن تحديدها في ثلاثة عناصر يدخل في إطارها الكاتب والجمهور الوسط في علاقة وروابط هي كالتالي: "وحدة اللغة، فالكاتب يستعمل المفردات والتراكيب التي يعبر بها مجتمعه عن أغراضه". "ووحدة الثقافة، أي التراث الثقافي المشترك والعقيدة الفكرية الموحدة". ووحدة البداءه، أي مجموع الأفكار والمعتقدات، وأحكام القيمة التي يفرزها الوسط فيتقبلها كأمور بديهية لا تحتمل التبرير أو الاستدلال. فكل كاتب يمارس عمله في ظل إيديولوجية جمهوره–وسطه بحيث يمكن أن يقبلها، أو يعدلها، أو يرفضها،كلا أو جزءا، لكنه لا يستطيع الإفلات منها»[2]. والجمهور الواسع الذي يتحرر من كل التحديدات الضيقة زمنية كانت أو جغرافية أو اجتماعية.

إن وجود العمل الأدبي، وتحققه بالفعل لا بالقوة، رهين بقراءته. فالكتاب لا يتحقق وجوده إلاّ بالقراءة من جهة، والكاتب لا يمارس فعل الكتابة إلا بهدف أن يقرأ إنتاجه أو إبداعه من جهة أخرى.

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج1 ،ط5، القاهرة،1975، ص: 203.

[2] - رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ص: 476

وهـذه القـراءة (القـراءات) مرتبطـة، بقـراء متعـددة أنمـاطهم وطاقـاتهم، بفعـل تنـوع معطيـاتهم النفـسية والاجتماعية، ومعتقداتهم الدينية والإيديولوجية.

ويمكن القول إن النص الإبداعي –بصفة عامة– ينطوي على خلفيات تأويلية، وهذا ما تقوم به القراءة العارفة أو الواعية. فرغم اختلاف مستويات القراء وطبقاتهم الاجتماعية والمهنية، وفئاتهم العمرية، والشروط العامة التي يشتغلون في إطارها، فإن الأعمال الأدبية تحافظ على سيرورتها وامتدادها، متحدية نسقها التكويني الأصلي، خالقة آفاقا دلالية جديدة من خلال فعل التلقي المتعاقب." فليست القراءة عملية آلية داخل الرسالة التي يعتقد المؤلف بثها، بل هي إسقاط لتجربة القارئ الذاتية على تجربة العمل، وتلقيح للمدلول الرامز الفكري الذي تنقله الأداة اللغوية بمعنى جديد.

وعلى هذا الأساس، يمكن أن نميز –مع إسكاربيت– بين نوعين من القراءة: قراءة عارفة، وقراءة مستهلكة: فالأولى تتجاوز العمل الأدبي لتدرك الظروف المحيطة بإنتاجه، وتفهم نواياه، وتحلل أدواته، وتعيد تشكيل نظام الإحالات الذي يعطيه العمل بعده الجمالي. إنها قراءة حكيمة محفزة، والثانية تذوقية تنبني على الإعجاب (أو عدمه) بالعمل. أضف إلى ذلك، فالنص في حاجة إلى التحيين من قبل القارئ.

ولهذا السبب، يظل ناقصا ومتوقفا على خارجه. ولا يعني التحيين مجرد انجاز قراءة حاضرة لمكتوب سابق، بل انه يشير عند (إمبرطو ايكو) إلى حاجة النص إلى قدرات معينة من لدن القارئ كي يتحقق النص. ولا تنحصر هذه القدرات فقط في الجانب اللغوي الصرف، بل تتعداه إلى ما هو اشمل من ذلك بسبب الطبيعة المعقدة للنص المقروء. ولذلك، يتميز النص عن باقي أنواع التعبير بتعقده الكبير، ويعود ذلك أساسا إلى أن النص مليء بالمسكوت عنه، فالنص يقوم على جانبين: جانب المنطوق وهو الذي يشغل سطحه وظاهره، وجانب المسكوت وهو الذي يستدعي القدرة" التناصية "للقارئ كي يتم تحيينه أثناء القراءة.

لذا فإن النص يستلزم من قبل القارئ مجموعة من الحركات العملية التعاونية النشيطة بهذا المعنى، تكون القراءة مكونا داخليا للنص، فكما أن المنطوق يستند إلى المسكوت عنه المرموز الذي يمنحه معناه، كذلك يستند النص إلى القراءة كي يكتمل معناه ويتحقق. وتبدو الفراغات والبياضات المتخللة للنص شيئا لازما لسببين اثنين: رمزي وجمالي. فالنص لا يمكنه أن يقول كل شيء دون أن يتحول إلى خطاب رمزي، كما أن شروط تحققه الجمالي يدعوه إلى أن يحتفظ للقارئ بحيز ينشط فيه تأويليا.

وتأسيسا على ما سبق، يظهر أن النص يحتاج كثيرا إلى مساعدة القارئ، وإلى تدخله النشيط حتى يتمكن من ملء فراغاته ومناطق لاتحد يده، والخروج من صمته، وتحقيق جماليته ما دام النص مشحونا بالرموز التي تفيض بها قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي. أكثر من ذلك، لا يكتفي النص بانتظار هذا التدخل فحسب، وإنما يعمل من جهته على خلقه، وإيجاده يترتب عن هذا التحرك النشيط لبناء صورة محددة للقارئ.

إن كتابة النص، وقراءته، وتأويله، تتم ضمن إطار استراتيجي يتوقع فيه الكاتب قارئه، ويترقب فيه ردود أفعاله الممكنة ليستبقها، أو يؤخرها، معتقدا أن القدرات التي تمنح كلماته معناها هي نفس القدرات التي سيلجأ إليها القارئ أثناء عمله التأويلي، وهذا القارئ الذي يسعى المؤلف إلى بنائه (القارئ النموذجي) ليس ذاتا فردية، وإنما هو استراتيجية نصية، أي سلسلة من العمليات النصية المرتقبة التي يتعين القيام بها كي يتم تحيين تام للمعنى الكامل للنص. الذي «يرتبط بفكّ رموز النصّ خلال عمليّة القراءة نفسها»[1]

وإذا كانت اللغة بدلالتها الوضعية قاصرة عن استعاب وقع الأشياء وأصدائها في النفس الشاعرة. فكيف يستطيع الشاعر أن ينقل إلى الآخرين هذه الإيقاعات والأصداء النفسية؟ وقد حددت إيجابة هذا السؤال وظيفة الشعر الرمزي بمفهومه الجديد، «إذ أصبحت مهمته توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي عن طريق وسائل الإيحاء» [2].

والتي تجعل الشاعر يتفاعل مع منظومة من اللغات الجماعية والأيديولوجية والأدبية، فيستوعبها، ويتمثلها، ويعيد انتاجها، وفقا لرؤاه وفلسفته الخاصة، فيخلق إبداعاً منصهراً مع الموروث الحضاري، ويستحدث تقنيات جديدة تخترق الفضاء، وتختزل الزمن، ويبتكر قيما جمالية، تنفتح على الطاقات من التخييل يصعب الإمساك بتلابيبها.

لقد بعث الرمز في الشعر العربي والعالمي «رعشة جديدة حيث اعتبرته ضربا من الإيحاء الباطني والعدوى العاطفية وليس نقلا للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية، إذ لم يخترع الرمزيون وسائل الإيحاء فقد كان كثير منها متفرقا منثورا في آداب ممن قبلهم، بيد أنهم جمعوا هذه الوسائل وزودوا فيها وأمدوها بصيغة مذهبية وفلسفية كان لها أبلغ الآثار في الآداب العالمية وفي أدبنا الحديث » [3]

---

[1] - حسن مصطفى سحلول، نظرية التلقي والتأويل الأدبي وقضاياها، (دراسة) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 123.

2- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، جامعة القاهرة، دار المعارف ؛ ط02، 1978 ص: 10 .

3 - المرجع السابق، ص : 05 .

ومن جملة ما حمل الشعراء المعاصرون على تبني هذا المنهج هو قناعتهم بأن لغة الشعر يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد، إذ في الإيحاء رحابة وانطلاق يدفعان إلى الغوص البعيد المقصود إلى المعنى وظله.

فالقصيدة الرمزية « ترفض الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن في الحياة، لا يعني هذا أن الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية، فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تمليه القدرة على أن تكون انعكاسا للحياة، وفي الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولدا له» [1].

فهي –القصيدة الرمزية– بحاجة إلى متلق واع ونوعي، لأن هذا النوع من الشعر عسير الفهم على القارئ المثقف والخبير. ويحتاج إلى قارئ مثقف يستطيع استبطان هذا النوع من التجارب الشعرية الجديدة، وكما هو معروف أن المتلقين أنواع ومستويات مختلفة. وقد بدأت هذه الأزمة منذ «أبي تمام» عندما سئل: «لم لا تقول ما يفهم؟» فقال مقولته المشهورة «ولم لا تفهم ما يقال؟»[2]. وما لم يفهمه أبو سعيد وأبو العميثل كان بسب أن أشياء استجدت في العصر العباسي فأصابت بعض شعر شعرائه، وخصوصا أبا تمام، بالغموض.

وقد ركز أعلام نظرية التلقي على هذا الأخير – الغموض–، فهم يرون أن النص يحتوي على فراغات ومعان ورموز غامضة تجعله في ضبابية، وهذا يحتاج إلى قارئ له كفايات نصية وخطابية لتحديد دلالاته، والاشتغال تأويليا على قراءته. ثم ذهبوا إلى أبعد من ذلك بإقرارهم أن أدبية النص لا تتحقق بدون هذا الغموض، لأن اللأعمال الشفافة الواضحة تبعث على السأم ولا تثير في نفس القارئ شعورا أو إحساسا بالمتعة أو اللذة كما وصفها "بارت". ويشير "آيزر" في قوله :« والعمل الناجح للأدب يجب ألا يكون واضحا تماما...وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه »[3]. وهذا عبد الوهاب البياتي يصرح قائلا: «وقد اعتمد شعري منذ بدايته على المغامرة الوجودية واللغوية والأسطورية، لذلك ابتعد عن التقريرية والمباشرة والثرثرة» [4].

1– نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص:167.

2 – الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر،ج1، ط1، 1972، ص: 21.

3 – عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003، ص:139.

4 – عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة ـ العوامل والمظاهر وآليات التأويل ـ سلسلة عالم المعرفة، العدد: 279 ، مارس 2002 الكويت ـ ص: 59.

وفي تراثنا العربي القديم إشارات إلى ظاهرة الغموض مما يجعل المعاني الخفية تترك في النفس تطلعا للوقوف على حقيقتها، وفي مثل يقول الجاحظ متحدثا عما يسميه بالعلائق بين الغموض والإبداع:«...لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب، كان أبدع»[1]

ولظاهرة الغموض في حركة النقد العربي المعاصر، مساحة كبيرة من التحليل والجدل بين رفضه بوصفه ظاهرة سلبية أدخلت فهم النص وتذوقه مجال الغرابة والتعقيد، بينما رأى آخرون أنه عنصر جمالي يسهم في تكثيف الدلالة الشعرية ويعمق الصورة والمعنى. فهو الذي «يلوّن النص بالرؤى والأخيلة، ويعطيه أمداءً لامتناهية»[2].».

ويرى أيضاً "شكري عياد"، أن استناد الشاعر على ثقافته أكثر من استناده على تجاربه هو السبب في هذا الغموض، أي أن هناك رابطاً بين غموض الشعر وثقافة العصر التي اتسعت أمام الشاعر فراح ينهل من مصادرها المتنوعة إيماناً منه أنها ضرورة لفنه وعنصراً جمالياً في بناء القصيدة، سواء من حيث كونها مضموناً ينطوي على فكرة أم معنى، أم من حيث كونها تشكيلاً تعبيرياً يركز الدلالة ويعمّق المعنى.

وبالمقابل فالقارئ لهذه الأشعار يدرك المحاولة التي يرومها أكثر من شاعر في نقل التجربة الشعرية من مجرد كونها تفجيراً للعواطف أو استجابة تلقائية لها، إلى الولوج بها إلى عالم الفكر وإعمال العقل، وهذا ما جعل القراء يجدون صعوبة في تلقّيه، بسبب ما علق به من إبهام وغموض نتيجة نزوعه إلى الفكري التأملي.

وإذا كانت اللغة الشعرية هي لغة المجاز، فإنها أيضاً لغة الرمز. ذلك لأن مساحة الرمز في الشعر واسعة وآفاقه رحبة وطاقته الإيحائية كثيفة. وقد يلجأ الشاعر إلى الرمز لحاجة فنية «فيضفي على نصه غلالة شفافة ليزيد من قدرته على الإثارة والدهشة والمتعة وهذا هو الغموض المرغوب»[3]

وقد ينعدم التواصل بين النص والقارئ، نتيجة سقوط هذا الأخير وقصوره في استعاب النص الرمزي، بسبب عوزه إلى التجربة الفنية والرؤيا الجمالية في التذوق، وفي هذه الحالة يغدو الغموض مشكلة تقع على تخوم العلاقة من جهة تلقي القارئ وإدراكه للعلاقة. كما تشوش ذائقة الذين لم تكن لديهم خلفية معرفية لدلالة هذه الرموز المتنوعة في مصادرها. وتعدّدت الأسئلة حول طبيعة هذا التوظيف الجديد للرموز، وهذه العودة إلى التراث الإنساني القديم وثقافته العالمية، فمن الناحية الفنية يبدو اهتمام الشاعر

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، ج01، ص: 90.

[2] - محمد راتب الحلاق، النص والممانعة (مقاربة نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 41.

[3] – حازم القرطاجني، منهاج البلاغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص:173.

المعاصر بالرموز في كونها شكلاً من أشكال التعبير، لتجاوز لغة التعبير الخطابية، «شاعر الحداثة يبحث عن أشكال يعوض بها عما يريد تجاوزه، ولعله أحس أن في استعمال الرمز شيئاً من هذا بسبب ما يهيئه هذا الاستعمال للقصيدة من درامية تخفف من غنائيتها، ومن رمز يحدُّ من سقوطها في المباشرة والوضوح الساذجين» [1].

ويمكننا القول أن الغموض ضرورة شعرية لا بدّ منها، ولكن بشرط أن تصل القصيدة للقارئ الواعي دونما إغراق في الشكلانية واللعب اللفظية، ودونما إغراق في الرموز والابتعاد عن مقاربة الواقع. وتغدو أهمية أي عمل أدبي في عملية التواصل بين طرفي المعادلة الأدبية، «فيفقد العمل الأدبي قيمته إذا لم يحقق تواصلاً بين طرفي المعادلة المبدع والمتلقي وأول ما ينبغي أن ينتبه إليه الكاتب في تحقيق التواصل هي الموازنة بين القدرات التخيلية لدى المتلقي لأنه لا يمكن أن ينفعل أو يتأثر بشيء لا يعرفه»[2]. وكما هو معروف فالعمل الأدبي يتشكل من عناصر ثلاث: المبدع، النص والمتلقي، «والأدب الحقيقي هو الذي يتحقق فيه التواصل بين المبدع والمتلقي من خلال الوسيط وهو النص، ويستحيل أن تتحقق عملية التواصل دون أن يؤمن طرفا المعادلة الأدبية –المبدع والمتلقي بقيمة وأهمية الفعل الذي يجمعهما»[3]

والنص النموذجي هو القادر على إحداث الرعشة الجميلة، المربك للقارئ المخلخل لموازينه الثقافية والنفسية واللغوي فهو يقتنص المتلقي بواسطة نظامه الدلائلي الخاص وحبائله الفنية المنصوبة. حتى يندمج القارئ في النص ويستمتع به. لأن «النص لا يحوز إلا على معنى وحيد، وهذا سر عظمته. وكل قراءة له إنما تهدف إلى امتلاك هذا المعنى الوحيد، والفوز به، والإمساك بناصيته.. عبر عملية شرح وتفسير، قد تكون سهلة وقد تكون غير ذلك، حسب طبيعة النص ومستوى القارئ.

يقول عبد الله الغذامي: « النص الأدبي وجود عائم، فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ ويأخذ في تقرير حقيقته والنصوص شوارد على تعبير أبي الطيب المتنبي، وكل نص شاردة، ينام عنها مبدعها ويسهر الخلق جراها ويختصم»[4] وقد قال المتنبي قديما:

أنـام ملء جفوني عن شواردهـــا ويسهر الخلق جراها ويختصـــم[5]

---

[1] - عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، (بتصريف)، ص: 58.

[2] – عبد العزيز النعماني، فن الشعر بين التراث والحداثة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، بيروت، لبنان،1991م، ص:13.

[3] – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيض، المغرب، 1990، ص: 19.

[4] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، الكويت، 1983، ص:26.

[5] – أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، تصحيح مصطفى السقا وآخرين، طبعة الحلبي، مصر، مج3، ج3، 1971، ص: 367.

والنص بهذا المفهوم حسب رأي "محمد راتب الحلاق" هو، «نص غني، حمّال أوجه، تحطمت فيه، عن قصد وسابق تصميم، معادلة تكافؤ الدال والمدلول، ليكون متعدد الدلالات، ومالكاً لطاقات كثيرة تتيح له التجلي في معانٍ متعددة، حيث يكتب من جديد مع كل قارئ، ومع كل قراءة.. وكلما كان النص قادراً على القيام بهذه المهمة، كان نصاً أكثر عظمة؛ وعملية استقراء وتقص جادة تدل على أن أهم ميزات هذا النص ابتعاده عن الجزئيات، وتعاليه عن الخوض في التفاصيل، واعتماده على المجمل من القول، وعلى المبادئ العامة والكليات والتعميمات.. إلى جانب الحرص على الإيجاز والتكثيف»[1]

هذا التكثيف والإيجاز يتمثل في النص الرمزي الذي له قوة ومقدرة على تحطيم الأساليب المألوفة، وتفريغها من مضمونها ودلالتاها، عبر بث الخلل في وظيفتها، ومنحها هوية جديدة لتبقى نص لذة ومتعة، يبعث في المتلقي النشوة والإثارة باعتباره نصا يتعب قارئه ويجعله لاهثا وراء القصد منه في حالة ضياع كبير، فهو «نص إشارة وليس نص عبارة»[2]، والرمز كما قال "الروذباري": «معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لايظفر به إلا أهله، إذا نطقوا أعياك مرمى رموزهم، وإن سكتوا هيهات منك اتصاله»[3].

والشاعر على حد قول "عبد الكريم اليافي": «يحاول أن يستنفد طاقات الحرف كلها، ويستنزف أنواع دلالات الكلمة، وتفاوت إيحاءات اللفظ، وتشعّب طرق البيان، معولاً في ذلك كله على ثقافته، وعلى التراث الفكري والأدبي الذي انتهى إليه»[4]، ولن يتأتى له ذلك إلا إذا لجأ إلى الرمز، وإلى الإشارة والتلميح.. الذي يجعل النص أكثر ثراء، لأنه يصبح أشد تحريضاً لخيال المتلقي، ذلك أن هذا النص (أولاً وأخيراً) مجال لعمل الخيال الخلاّق عند منتجه ومتلقيه. الخيال ملكة التحويل، وهو ملكة الرمز، وعالم الرمز واسع، هو عالم الإنسان وعالم الطبيعة وعالم الفكر.

والحقيقة أن الفن ومنذ نشأته الأولى كان رمزياً، حتى وهو في رحم الكهوف. حيث كان الإنسان البدائي يضع حلا معادلا لكل الظواهر الطبيعية والهواجس والمخاوف التي تؤرقه ولم يجد جواباً لها؛ فكان يضع لها رمزاً معادلاً ويرتاح من ضغطها ويتخلص من خوفه منها؛ وكان هذا أهم أسباب لجوء إنسان تلك الفترة الى الرمز.

---

[1] – محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، ص: 12.

[2] – محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، ص: 42.

[3] – عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، دمشق، 1963، ص: 270.

[4] – المرجع السابق، ص: 271.

والرمز قائم في كل مكان من الكون، فهو جدلية الظاهر والباطن، والجسم والروح، والاسم والمعنى، المشف والكثيف، المادة والفكر، الشكل والمضمون، الجهر والسر، القريب والبعيد، السهل والممتنع... وهو موطن الفهم والإدراك والتأويل.... إنه جفر الغيب، ورسالة الذكاء، ولسان التبصر والحزر.. يقول مالا يقال بغيره، وهو كالقطعة الموسيقية لاتنحل مقاصدها بالسماع مرة واحدة، بل تتجدد إيحاءاتها وتزداد معانيها بتجدد سماعها... »[1]. وبهذه الخاصية التي يكتسبها النص الأدبي من خلال توظيف الرمز، وتجنب العبارة الصريحة...يكتسب الخلود، ويتمتع بالتجدد الأبدي، وبعدم النفاد...

لذلك نقول أن الرمز يفتح الباب أمام التنوع الدلالي ولا يقف عند المباشر من القول، من هنا عده النقاد سمة من سمات الدلالة على الغموض. فهو «باعتباره وسيلة تقنية يختارها الشاعر للتعبير عن أفكاره بشكل غير مباشر ؛ تكون سببًا في التباس النص على القارئ، الذي يجد نفسه بإزاء مجموعة من التأويلات التي يمكن أن تفهم من النص»[2].

إلى جانب ذلك فهو بمثابة اللغز المحير الثابت من الشعر، بحيث أصبح تشكل الأفق الذي يبني به الشاعر أحلامه الشاعرة، ولا يتوانى عن إدراك العالم الحقيقي من خلال عالمه المتخيل الرمزي، ولعل إسهامات الرمز في تشكيل ظاهرة الغموض، في حدودها المقبولة في الشعر، هو ما جعله المهيمن على الكتابات الشعرية العربي المعاصرة ظاهرة فنية جمالية، لكن الجانب السلبي في هذا هو أن الظاهرة خرجت، بسبب هذا التيار نفسه، من إطارها الفني المقبول نقديا وتلقيا إلى حدود الإبهام والتعمية والانغلاق الدلالي. ويرى أحمد الخطيب أن هذه هي إشكالية القصيدة الحديثة «الرمزية»، فهي تقرأ ولا تسمع، وبحاجة إلى أن تقرأ أكثر من مرة، ومن الصعب أن يستوعبها المتلقي من أول مرة.

فهناك بعض الرموز التي تتسم بخصوصيتها في علاقتها بالمبدع، إذ قد تكون لها دلالة عامة، ولكن الشاعر يوظفها في سياقه الشعري بدلالة خاصة به قد لا يعرفها الآخرون، إذ يأتي إلى الرمز فيبتكره« ابتكارًا محضًا ليفرغه، جزئيًا أو كليًا، من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي من الدلالة . ثم يشحنه بشحنة شخصية

[1] – عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ص: 237.

[2] – عبد الله بن محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 18، ع 30، ص: 549.

أو مدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة »[1]، وهذا ما يجعل هذه الرموز تبدو أكثر غموضًا، «لأن القارئ يحتاج في كل مرة إلى تأمل وتفكر لمحاولة فهم الدلالة الجديدة »[2].

وليس من اليسير القول أن «القارئ سيلتقي مع الشاعر في المعنى الذي استدعى من أجله الرمز، إذ قد يذهب إلى معنى آخر قد يكون قريبًا أو بعيدًا مما يقصده الشاعر»[3] . وبهذا ينفتح النص على أفق متعدد من التأويلات ، وفقًا للقراء الذين يتعاملون معه ، وقدراتهم في استنباط الدلالة وبالتالي قد يصبح الشاعر مغيَّبًا تمامًا عن هذه القراءات.

وقد يقع النص بين يدي قارئ منفصل عن الشاعر زمانيًا أو مكانيًا ، ولا يشترك معه في شبكة واحدة من المرجعية، فما يحيل عليه أحدهما يجهله الآخر، وهذا يعني أن القارئ « يتكئ على بنية النص، أي على نسيج علاقاته الداخلية، كي يخلق السياق العام الضروري لفهم النص المقروء»[4] .

إن القراءة باعتبارها عملية تأويلية تسعى إلى مقاربة النص الرمزي، تخضع لطبيعة القارئ الذي يقوم بهذه القراءة، حيث تتحكم في تعامله مع النص مجموعة من العوامل التي يتحدد من خلالها فهمه له، وهذا الفهم ليس بالضرورة متفقًا مع مقصد الشاعر. والمشكلة التي يعانيها القارئ في هذه النصوص ظاهرة للعيان، وربما كان أهمّ أسبابها« أنه يتلّقى هذا النوع من النصوص المعاصرة بأدوات قديمة، ونحن ندرك تماماً بأنّ القارئ المعاصر ينبغي له أن يحسّن أدواته وآلياته قبل الدخول في مواجهة هذا النص الإشكالي»[5]

فالشاعر المعاصر يبني جسرًا إبداعيًا على تخوم اللغة والألفاظ والرموز والإيحاءات، وهذا الجسر هو جواز مرور القصيدة إلى وجدان وأحاسيس المتلقي، فيتقبل« القصيدة حتى وإن وجد فيها شيئًا من الغموض العفوي الذي لا تعمل فيه ولا تكلف، والذي يجعل المتلقي قادرًا على توظيف إمكاناته وآلياته العقلية والنفسية حتى يعيش القصيد»[6]، لأن قراءة النص تعني بالدرجة الأولى استنفار ما فيه من مضمرات « وأن تأمر الصوامت بالنطق فتنطق وأن تلامس المخبوء والدفين وتكشف العلائق الأساسية التي تربط بين

---

[1] – علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر، الأردن، ط1، 2003، ص: 57.

[2] – عباس سالم، غموض الشعر في النقد العربي، دار الزهراء للنشر، القاهرة، ط1، 1994،ص: 291.

[3] – عبد الله بن محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، ص: 550.

[4] – حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001 ، ص 23.

[5] – خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 04.

[6] – جابر قميحة، قضية الغموض في الشعر، المجلة العربية السعودية، عدد يناير، 1995، ص 100.

الصيغ مؤلفة المجمل الشامل في رحلة متواصلة البحث عن المعنى حيث لا ينفك الإنسان يكتشف في النصوص قيمًا ودلالات، ويقرأ فيها رموزًا أو معاني» [1]

فالتعبير الرمزي هو تلك القدرة الإنسانية التي تمكن الإنسان من التغلب على ضعفه وقصوره الطبيعيين، فيستطيع حينئذٍ أن يشكل واقعه. وتؤكد الدراسات الفلسفية الرمزية الدور الذي يقوم به الشعر والفن في عمليات الأنسنة والتشخيص. وقد ينبع الرمز بوصفه لغة يتشكّل بها الموضوع الشعري، من الحاجة إلى لغة مختلفة ومجازية التعبير، تخترق الطبيعي، وتجازف في عوالم الدّلالات واللامعقول والذي يُسكَت عنه غالبا في الواقع، وذلك من منطلق أنّ الكتابة بلغة رمزية لا تتميّز بخصائص خطابها وببنية لغتها وحكيها فحسب، بل هي« رؤية مغايرة للأشياء...ولذلك تكون الكتابة المتشبّعة بروح الفانتاستيك مغامرةً واستجلاءً للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرّمات وشتى أنواع الرقابة» [2]، وكأنّ الرمز على هذا الأساس يقف ندّا لمثل هذه الأشكال من الرقابة محاولا اختراقَ حدودها وسطوتها.

لقد استطاع المنجز الشعري العربي المعاصر، رغم التحديات المعاصرة أن يخترق الفضاء ويختزل الزمن، ولا شك في أن معظم النصوص الشعرية التي أنتجها الخيال العربي قبل الهزيمة، قد اعتمدت على تقنيات وتراث الآخر الوافد، مما جعلها نصوصا تكاد تكون تابعة له، الأمر الذي جعل المبدعين بعد الهزيمة (1967) يلتفتون إلى التراث والمخزون الثري للمدونة العربية القديمة (إبداعية كانت أم دينية، أو تاريخية أو فلسفية....إلخ)، من هذا المنطلق تأسس تراكما إبداعيا أدى إلى تشكل موجة جديدة تزخر بإبداع عربي محمل بروح وتقنيات عربية أصيلة ، فكانت تجربة مغايرة لما ساد، لا تنفصل عن الجذور، ولا تتناسى السائد (جمعت بين الأصالة والمعاصرة).

وعليه كان توظيف الرمز نتيجة حتمية للهزائم المتتالية التي قسمت ظهر الأمة العربية، والتي جعلت المثقفين عامة والشعراء العرب خاصة يشعرون بخيبة أمل مريرة، فهي هزائم ثقافية، وسياسية، وعسكرية، إنها هزائم حضارية شاملة، ومن ثم أدركوا أن العودة إلى التاريخ، ضرورة لا بد منها، وبات استنطاق التراث حاجة ملحة، فاستنطقوه، وسألوه، وساءلوا معه الذات العربية وسبروا أغوارها، ومكامن قوتها وضعفها، لقد فتشوا في الماضي، انطلاقا من الحاضر، فوضعوا أيديهم على مكمن الداء المؤلم. ألم حرج الأمة العربية الغائر حتى العظم. ومن خلال ذلك؛ وجد الشعراء المعاصرون تراثا شديد الغنى ومتنوع المصادر، فأقبلوا عليه بنهم

[1] – حواس محمود، المائدة الأدبية، مقالات نقدية قراءات شخصيات أدبية، مطبعة اليازجي، دمشق، 2002، ص: 09.

[2] – تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة، الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص: 4-5.

يمتاحون من ينابيعه السخية، أدوات يثرون بها تجربتهم الشعرية، ويمنحها شمولا وكلية وأصالة، وفي الوقت نفسه يوفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الرمزية والإيحائية وأكثرها تجسيدا للتجربة، وترجمتها ونقلها إلى المتلقي.

كما استطاعت القصيدة العربية أن تحقق ثراءً فنيّا متميزا لاسيما خلال الفترة الأخيرة من القرن العشرين ومطلع القرن الراهن، حيث تمكّنت على يد جيل طموح توّاق إلى التجديد والتجريب من تأسيس ملامح تجربة إبداعية شعرية متكاملة، لها خصوصياتها وأماراتها التي تعبّر عنها، تنحوا سمة التأصيل كما تنشغل بتكريس خطاب شعري مهووس بالبحث عن أشكال فنية وتعبيرية قد تعين هذا الجيل على إثبات هويّته وتشكيل نصوص ذات معمارية مطبوعة بسمات التّجاوز والمغايرة الحداثية والكتابة التي « تخطّت الالتزام الاجتماعي والسياسي، ومكّنت الكاتب من التعبير عن رؤاه اتجاه واقعه»[1]

ولعل الرمز، من هذه الزاوية، يشير إلى الدلالات التي يمكن أن تتسرب في غفلة منا إلى الكلمات والأشياء والطقوس والحركات. إنه فعل يمنح الأشياء أبعاداً تخرجها عن دائرة الوظيفية والاستعمال إلى ما يشكل عمقا دلالياً يحولها إلى رموز لحالات إنسانية. ووفق هذه السيرورة فإن كل شيء يمكن أن يصبح رمزاً لحالة انسانية وفق شروط ثقافية بعينها، يكفي في ذلك أن نحدد الرابط الدلالي الذي يَمكنُ من الانتقال من العنصر الرامز إلى العنصر المرموز له. فاليأس والأمل والحب والتشاؤم والشجاعة والنبل كلها مفاهيم انتقلت من مواقعها المجردة لكي تسكن أشياءً وأشكالا وألوانا وسلوكات.

فهو يعبر عن ميل الإنسان الشديد إلى تحويل حقائق أو أحكام مجردة إلى كيانات مجسدة من خلال أشياء أو سلوكات محسوسة. فالصليب هو رمز للمسيحية والهلال رمز للإسلام والحمامة رمز للسلام والذهب رمز للنقاء. ويمكن أن نأتي بحالات أخرى تهم أشياء ومجالات متعددة، فيصبح الكلب إثر ذلك رمزا للوفاء والأسد للشجاعة والثعلب للدهاء والغراب للشؤم وهكذا دواليك. والخلاصة أن العبور من المجرد إلى المحسوس لا يتحقق إلا من خلال الرمز. ورغم كل هذا يبقى –النص الرمزي– رسالة له سلطته، ولقارئه سلطته.

1 – بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية المغاربية العاصرة ، بيت الحكة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، قرطاج ، ج1،1992 ص:7.

المبحث الأول: سمات الرمزية ومظاهرها في الأدب.

لا يقتصر النشاط الرمزي على حقل معرفي دون آخر، بل تعتبر كل الحقول المعرفية المتنوعةمجالاً حيوياً وخصباً لهذا النشاط، يختار منها الكاتب معطيات رموزه، دون تحديد مسبق لنوع الحقل المعرفي الذي يستمد منه هذه المعطيات، بل يعود الأمر في ذلك إلى الرؤية الفنية التي تنتقي وتحدد نوع العناصر المعرفية للرموز، بحيث تتواءم مع تجربة الكاتب الإبداعية وموقفه الانفعالي، وتشي بأفكاره ومشاعره.

ولا تبقى هذه المعطيات المرجعية للرموز محتفظة باستقلاليتها داخل بنية العمل الأدبي، لأن دلالاتها لا تتضح من خلال استقلاليتها، بل عبر تحللها واندماجها وانصهارها في البنية الفنية، بحيث تصبحخيوطاً أصيلة في نسيج النص، وليست مقحمة عليه. والصياغة الفنية هي التي تستوعب تجربة المبدع وأفكاره وانفعالاته، وتعطي في الوقت نفسه للرموز مدلولاتها وإيحاءاتها وتأثيراتها، وتكون قادرة على الإبانة والإفصاح عن رؤية الكاتب وفكرته.

وقبل الخوض في مدلولات الرمز وإيحاءاتها زتأثيراته، كان حريا بنا أن نتتبع هذه الظاهرة عبر أزمنتها المختلفة، وحقولها المعرفية المتباينة، وإن كانت في مجموعها تتقاطع في نقطة عملية بناء النص وبيانالمراد من كتابته، وما هي المرجعية التي استند عليها الشاعر؟، وما هي الأهداف التي كان يرمي إليها من وراء توظيف الرموز المختلفة؟، كل هذه الأسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها في مسار هذا البحث المتواضع إن شاء الله تعالى.

أ- ماهية الرمز: عند اللغويين القدامى.

إن استخدام المبدعين للرمز ظاهرة تلفت النظر في الأدب العربي المعاصر بعد أن تفنن الشعراء في التعامل مع أنماط مختلفة من الرموز، تبعا لاختلاف تجاربهم ومواقفهم في الحياة، إذ لا تكون هناك رموز ذات دلالات محددّة قبل صياغتها شعريًّا، ولكنّ الشعراء يستطيعونأن يمنحوا الكلمات الخام دلالات رامزة، بعد أن يضعوها في سياق شعريّ خاص » [1].

والرمز أصلا ظاهرة من ظواهر الحياة البشرية الأولى، أثرت تأثيرا كبيرا في كتابة الأقدمين ليس هذا فحسب بل أثرت أيضا في كثير من الفنون حتى طبعت الكتاب والفنانين بطابعها الرمزي الأصيل.وهو معروف منذ آلاف السنين له أصله في الأدب والفن في مختلف العصور ويظهر بوضوح في الكتابة الهيروغليفية والسامرية

1- شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرفي الجزائر، بدون طبعة، ص: 159.

التي كان فيها الرمز ظاهرة واضحة من ظواهر التعبير الأدبي والفني، وكان التعبير الأدبي أشبه بالرسومات التي تعبر عن معان واصطلاحات اتفقوا عليها.

وقد عرف الإنسان التعبير الرمزي كما ذكرنا منذ أقدم العصور، فمنذ أن وجد على ظهر الأرض، وفي هذا الكون، يحاول عبر نسق الرمز معرفة الكون والعالم، واكتشاف مجاهله، وتفسيره، وفهم أسراره وغوامضه، وذلك لأن «السلوك غير الرمزي عند الإنسان العاقل هو سلوك المرء حيث هو حيوان"، أما السلوك الرمزي فهو سلوك الشخص نفسه من حيث هو إنسان» [1]، يحاول تطوير نفسه والسمو بتفكيره، ومعرفة ظواهر الحياة وعلاقاتها، فهو منذ أقدم العهود اعتاد على إنشاء نماذج من الكلمات والصور، لتمثيل ظواهر الحياة وعلاقاتها كما تظهرها تجاربه، «فالإنسان منذ ظهوره في الوجود ظلمنهمكاً في تجسيد عالمه وسلوكه وأفكاره بأساليب مختلفة، تشتمل فيما تشتمل على الأصوات والأشياء والصور والرسوم والخرائط والمخطوطات والكلمات المدونة والرموز»[2].

ولا يمكن أن نتطرق إلى طبيعة الرمز دون أن نعرفه ونحدد مفهومه، بالرغم من اختلاف الآراء حول ذلك وتباينها، فهناك تعريفات فضفاضة، تكشف عن جانب من جوانب فلسفة الرمز حيث يقول بعضهم أن «الفنون كلها، في جوهرها رمزية، لأنك حالما تبدأ بالانتقاء، والتأليف والتوجيه، تغادر ميدان المواد المختلطة، وتدخل عالم الرمز، إن البيت في أول الأمر ركام من الحجارة والخشب والطين، حسب المادة التي تريد بناء البيت منها، ولكنك عندما تنتقي هذه المواد وتجمعها وتبنيها وفق خطة سابقة، فقد أتيتعملاً رمزياً »[3] فهم يعتبرون كل إبداع فنيرمزا، لانتقاء الكتاب لجوهر الأشياء، فعبر عنها في صورة جديدةمضيفاً إليها لمسات الكاتب الإبداعية.

وعليه فما مفهوم الرمز ؟

لقد تعدّدت الاتجاهات التي سلكها الأدب العربي المعاصر، ومنها الرمز حيث نجد هذا اللفظة عند العرب له عدّة أوجه ومضامين، وفيها الكثير من الاضطراب والتضارب واختلاف وجهات النظر، حيث يرى بعض الدّارسينأنّ أصل الرمز هو الصوت الخفي الذي يكاد لا يفهم،وإنّ ذلك ما عناه الله بقوله تعالى:

---

[1] - عبد الهادي عبر الرحمن، سحر الرمز، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1م، 1999، ص:41.

[2] - قيسالنوري، التفاعل الرمزي، عالم الفكر، المجلد 15 ، العدد4 ، الكويت 1985 م، ص: 22.

[3] - ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة، إحسان عباس و محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت 1981 م، ص 113 .

﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ﴾ [1].

فقوله : ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِّيَ آيَةً﴾ [2]. أي علامةقالت فرقة من المفسّرين:« لم يكن هذا من زكريا على جهة الشكّ وإنما سأل علامة على وقت الحمل. وقوله تعالى: ﴿آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ﴾ [3]

قال الطّبري، وغيره لم يكن منعه للكلام لآفةفكنّه منع محاورة الناس، ثم استثنى الرمز وهو استثناء منقطع، والكلام المراد في الآية، إنما هو النطق باللسان لا الإعلام بما في النفس.

والرمز في اللغة حركة تعلم بما في النفس، أكانت الحركة من عين وحاجب، أو شفة، أو يد، أو غير ذلكوقد قيل للكلام المحرّف عن ظاهره رموزٌ ،وأمره تعالى بالذّكرلأنّه كالشّيء لا يحسُن بينه وبين ذكر الله وهذا قاضٍ بأنه لم تدركه علّة وآفة في لسانه. وقال محمد بن كعب القرظي :

«كان الله رخّص لأحدٍ في ترك الذّكر إلاّ لزكريّا عليه السلام، حيث قال: ﴿آيتك ألاّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أيَّام إلاّ رمزاً﴾ ولكنه قال له﴿أذكُرْ ربَّكَ كثيراً﴾ [4].

وهنا يوجّه الله سبحانه وتعالى إلى طريق الاطمئنان الحقيقي، «فيخرجه من مألوفة في ذات نفسه،إنّ آيته أن يحتبس لسانه ثلاثة أيّام، إذا هو اتجهللنّاس.وأن ينطلقإذا إلى ربّه وحده يذكره ويسبّحه » [5]

وقال تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اجعل لي آيَةً، قال آيتك ألاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَ لَيَالٍ سَوِيّاً﴾ [6]

ولعل عبد القاهر الجرجاني ت 471 هـ ،أكثر الأقدمين دقة في تحديد أهمية الأداء الموحي –الرمز- برغم جمعه بين الكناية والتعريض والرمز والاشارة في نسق فني واحد،نظراً الى مجمل الأداء الحاصل بهذه الأساليب، وما ينتج عنه، فاهتم بالمعنى، وهو غايتها، فقال في حديثه عن اثبات الصفة في الكناية «هذا فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ، وهو انا نراهم كما يصنعون في نفس الصفة بان يذهبوا بها مذهب الكناية والتعريض، كذلك يذهبون في اثبات صفة هذا المذهب، وإذا فعلوا ذلك، بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف، ورأيت هنالكشعراً شاعراً وسحراً ساحراً ، وبلاغة لا يكمل لها إلاّ الشاعر

1 -سورة آل عمران، الآية:41

2 - سورة آل عمران، الآية:41.

3 - سورة آل عمران، الآية:41.

4 - الشيخ السيد عبد الرحمن الثعالبي،جواهر الحسان في تفسير القرآن :ج1تحقيق عمّار الطالبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.1985ص: 317

5 - سيد قطب في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، بيروت، الطبعة الشرعية، 15، ص: 395.

6 - سورة مريم، الآية عشرة.

المفلق، والخطيب المصقع، وآما أن الصفة إذا لم تكن مصرحاً بذكرها،مكشوفاً عن وجهه، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك افخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك اثباتك الصفة للشيء تثبيتاً له اذا لم تلقه إلى السامع صريحاً وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية أو من الحسن والرونق ما لا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه» [1]

اختلف ابن أبي الأصبع المصري ت 585-654 هـ عن سابقيه ، فهو يريد بيان دلالة بعض ألفاظ القرآن الكريم، فقال في باب الرمز والايماء :«هذا الباب فحواه أن يريد المتكلم أمراً في كلامه، مع إرادته إفهام المخاطب ما اخفاه، فيرمز في ضمنه رمزاً يهتدى به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه، والفرق بينه وبين الوحي والإشارة، أن المتكلم في باب الوحي والاشارة لايودع كلامه شيئاً يستدل منه على ما أخفاه لابطريق الرمز ولا غيره، بل يوحي مراده وحياً خفياً لايكاد يعرفه إلاّ أحذق الناس، فخفاء الوحي والإشارة أخفى من خفاء الرمز والإيماء، والفرق بينه وبين الألغاز أن الألغاز لابد فيها ما يدل على المعمّى فيه، بذكر بعض أوصافه المشتركة بينه وبين غيره وأسمائه، فهو أظهر من باب الرمز»[2].

أ)-1- الرمز لغة:

وقد ينبثق الرمز عن مجاز لغوي في إيحاء تخلقه تلك الصورة المتداعية وتلك الانحرافات الحاصلة على مستوى اللغة. فقد جاء في لسان العرب :«الرمزُ : تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنّما هو إشارة بالشفتين وقيل الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو ورَمَزَ بعينه يَرْمُزُ رَمْزاً ورَمَزَ المرأة بعينها غمزها ورمزته رمزاً: وجاريةٌ غَمَّازَةٌ ولَمَّازَةٌ والرّمز والتَّرَمُّز في اللغة الحزم والتَحَرُّك»[3] وهو أن يشير إلى قريبٍ منكَ خفيةً منك بنحو شفةٍ أو حاجب.

أ)-2-أمّا اصطلاحا:

فهو «الذّي يلّتق وسائطه مع خفاءٍ في اللّزوم بل تعريضٍ ،نحو فلانٌ عريض القفا، أو عريض الوسادة، فهي كناية عن بلادَته وبلاهَته»[4].

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت،2001، ط1، ص: 199.

2 - ابن أبي الأصبع المصري، بديع القرآن، تقديم وتحقيق : حفني محمد شرف، مكتبة نهضة، مصر، القاهرة، ط1، ص: 411.

3 - ابن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، باب الزاي، مجلد5، ص356-357.

4 - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البالغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، ط 06 ص : 277.

والر ّمز في لغة العرب: هو الإشارة كما يقول الجاحظ:«في كلام العرب ما يدلُّ على أنّ الإشارة أو الرمز طريق من طرق الدّلالة، تصحب الكلام فتساعده على البيان والإفصاح لأن حسن الإشارة باليد أو الرأس من تمام حسن البيان»[1]. كما أعطى قدامة الرمز أيضا، لفظ الإشارة إذ يقول: « أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معاني كثيرة باتجاه إليها أو لمحة تدل عليها » [2].

وقد اتصفت الرمزية العربية القديمة بالإيجاز الذي هو من خصائصها، كما لجأت إلى التعبير غير المباشر، «والإيجاز الذي هو أسلوب يُتخذ لمخاطبة الأذكياء والبلغاء الذين يكتفون من الكلام باللمحة والإشارة، وتتعلق به الرمزية لأنها تكره الشرح والتفسير، إذ ترفض الإطناب وتريد أن يكون الكلام وحيا وتلميحا»[3]. كما تعددت أسباب اللجوء إلى الرمز نتيجة لدواعي ومتطلبات الحياة، فقد كان الخيال العربي جامحا جموح الفرس الشاردة، يبحث عن ظالته في الصحراء الشاسعة، وقد عرف الشعر العربي القديم الرمز، لكنه لم يظهر كمصطلح واضح المعالم، بل كان في الغالب، رمز مجاز، بأشكاله البيانية المعروفة، إذ لم يخالطها الغموض والتجريد إلا على نطاق ضيق « وكان لجوؤهم إليه لإبراز قيمة الفكرة بواسطة الإستعارة الحسية أو ليخفوها كما هو الشأن عند الصوفيين » [4]. ويرجع السبب إلى كون العرب ماديون واقعيون في جاهليتهم وإسلامهم، وأن أدبهم أميل إلى الوضوح والواقع منه إلى الغموض والتجريد. وفي المجاز عبور من معنى مادي حقيقي ملموس على معاني مادية أو معنوية ترتبط بالمعنى الأول إرتباطا أو شبه ملحوظ.

وقد أخذت الرمزية كمذهب أدبي تغزو الأدب العربي المعاصر، ولكن قبل أن نلم بهذه القضية يجدر بنا أن نطرح سؤالا: هل عرف الأدب العربي القديم الرمز ولو في شكل من الأشكال أو أسلوب من الأساليب؟ وجواباً على هذا السؤال نستطيع أن نقول:« دون تحفظ أن الأدب العربي القديم لم يعرف الرمز كما هي عند بودلير وإدجار ألان بو، ومالارميه، ولكنه عرف الرمز في أسلوب الكناية، وهناك علاقة وثيقة بين الرمز الحديثة والكناية، الكناية التي نعرفها في علم البيان، وهو أحد علوم ثلاثة في البلاغة العربية، ولكن لن ندخل في تعريف الكناية لغة واصطلاحاً ، والقرينة وأقسام الكناية، فكل هذا مبسوط و موضح في كتب البلاغة.

1 - البيان والتبيين:ج1 ص: 07.

2 - قدامة ابن جعفر، نقد الشعر، دار النشر ، ط01، ص: 90 .

3 - موهوب مصطفى، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981 م ص: 196 .

4 - موهوب مصطفى، الرمزية عند البحتري،: ص: 197 .

فقد عد البلاغيون الرّمز من بعض الكناية، وميزوه منها، ومن أقسامها الأخرى، «وقد يقترب الرمز أحياناً من الاستعارة عند بعض النقاد من باب المقارنة بين الأصلين، أو المفاضلة بين أداء كل منهما ووظيفته، إذ تقتصر الاستعارة على حضور موضعي في جزءٍ ، أو أجزاء من النص، في حين يغمر الرمز بأثره النص كله» [1] فيكشف عن أكثر من معنى، ويصبح تعبيراً عما لايمكن التعبير عنه، حين يوحي بالمعاني التي يريد الكشف عنها» [2] ليجمع بين صورتيه «المادي والتجريدية» [3]، «ويتجاوزهما في الوقت نفسه» [4]

ب- الرّمز عند الشعراء والنقاد المحدثين العرب

لقد عرف مصطلح الرمز كغيره من المصطلحات تعددا مفاهيميا، واختلفت مناهج وأراء الباحثين والدارسين في تحديد ماهيته، فكل دارس تناوله حسب زاوية تخصصه، فأرسطو يعرفه كما يلي: « إن الكلمات رموز لمعاني الأشياء، أي رموز لمفاهيم الأشياء الحسية أولا ثم التجريبية» [5]. حيث إنفي أدب كل أمة رموزاً تقليديةً ، «ففي العربية يوجد القمر و السيف والهلال، والصليب، وهذه جميعاً تحمل معاني يعرفها الجميع، لكن الأديب الرمزي لديه رموزه التي تخصه دون غيره، وهذه بالطبع أكثر صعوبة في التأويل، ولكنها أكثر إثارة وجدوى» [6].

و يعرف أدونيس الرمز بأنه: «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف علماً لا حدود له» [7] والرّمز مفهومان كما يقول نصرت عبد الرحمن. **المفهوم الأول:** « هو أن ينوب شيء عن الآخر أو يوحي بشيء آخر» [8]. وهذا المفهوم يوحي بأنّ الرمز ليس إلا وسيلة لتأدية الرموز إليه، فإذا انتهت وظيفته أصبح كالبطارية التي تلقى بعد أن تفرغ شحنها.

---

1 - مالكم براد بري وجميس ماآفارلين، الحداثة، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دارالمأمون للترجمة والنشر ، بغداد، مطبعة الحرية، 1987، ص: 214.

2 - أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق1981، ص: 26.

3 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 288.

4 - رجاء عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، منشاة المعارف بالاسكندرية، د ت، ص: 114.

5 - جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل ، مركز البحث والانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، ص: 117.

6- سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية،ط1، 2001، ص:782.

7- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص: 160.

8 -نصرت عبد الرحمان، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، مكتبة الأقصى، عمان ؛ط1، 1979ص: 150-151.

أمّا المفهوم الثاني : «أنّ الرمز تفاعل بين شيئين أحدهما ظاهر والآخر خفي ولتوضيح هذا المفهوم نحتاج إلى التساؤل إذا كانت شجرة الزيتون مثلاً ترمز إلى السلام فهل يعني هذا أنّ ليس لتلك الشجرة قيمة إلاّ أنّها تدل على السلام...فلكل شيء قيمته في ذاته،والوعي هو الذي يعطي لها قيمة إنسانية وإنّ التقاء هاتين القيمتين هو الرّمز،ولذا فإنّ الرمز تفاعل بين شيء ظاهر وشيء خفي باطن »[1]. ويفصل نصرت عبد الرحمن الشيء الظاهر والخفي بقوله:«أمّا الشيء الظاهر فهو عالم الحس الخفي فيفسّر تفسيرات شتّى أهمها التفسير الوجودي والتفسير النفسي اللاّشعوري»[2]

ويمكن تعريف الرّمز بأنّه«فنُّ التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بصورة مباشرة ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صورة محسوسة،وإنّما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بواسطة رمزية غامضة»[3].

إنّ الرّمز أحد مرادفات العقيدة والطقوس والفنون الجميلة والشعر...والعنصر المشترك في كل هذه المجالات كان ذلك الشيء الذي ينوب عن، أو يمثل شيئا آخر.و الرموز الدينية تقوم على بعض الصّلات الدّاخلية بين الإشارة والشيء المشار إليه استعارةأو مجازاً ...»[4].

لقد خطُى الدّارسون المحدثون أنّ للرمز مدلولين فيكون الرّمز على شكل إشارة: (حرف،كلمة، علامة)تعارف عليها النّاس،أمّا المدلول الثاني أن يكون الرمز فيه شيئاً محسوساً يشير إلى شيءمعنوي وبين الشيئين علاقة أو مشابهة من هذا أنّ الرّمز الأوّل ما يسميه الدّارسون " الرمز الإشارة "والثاني" الرمز الفنيّ أو الإيحائي".

إنّ الرّمز رغم انتسابه إلى أسرة واحدة مع المجاز فهو يختلف عنه. يرى الأستاذ الدكتور شايف عكاشة أنّ :« المجاز مرتبط بتحقيق شيء معين ّ ،في حين لا يحقق الرمز شيئاً معيناّ بعينه، والصورة المجازة إذ تكرر وجودها بإلحاح تصبح رمزاً ، أيّ أنّ المجاز بداية للرّمز وأصل له، فبمعاودة ظهور الصورة المجازية تكتسب طبعاً رمزياً ،يخرج عن نطاق القرينة التي هي علامة الصورة المجازية، وإن كان المجاز من القرّاء القرينية فإنّ من خصائص الرّمز، أن يفرض عليهم الانتباه إليه لذاته،كشيء معروف والسر في هذا أنّ المجاز بطبيعته يقول:«أنّ

1- نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، ص: 152.

2 -المرجع السابق، ص: 152.

3 -المرجع السابق، ص: 153.

4 - شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب،ج1، القسم الثاني ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، بدون طبعة، ص: 26.

: (أ) تشبه (ب) أو (أ) هي (ب)، الرّمز فإنّه يقول لدينا (ب) فقط، هذا ما عبرّ عنه النّاقد، **داما ألسنو** بالمعادلة التالية : الرمز= المرموز له+ الرّمز»[1].

فالرّمز في هذه المعادلة شيء مّ من النتيجة، العلاقة التي يقوم عليها المجاز أنّه يشمل المرموز له + الرمز بعد تفاعلهما، ومن ثم يصعب تجزئتهما بعد تلاحمهما.

هذه مرحلة أولى من مراحل تبلور مصطلح الرمز، حيث انتقل بعد هذا ليصبح كما قال **بوفيه**:«الرمز من التصفية الذهنية، وهي الجوهر المركز للمفهوم»[2]، فالرمز ليس نقلا عن الواقع كما هو بل إنه تكثيف وتحوير العناصر الواقعية التي تستخلص من واقع المادة، وترتفع إلى مجال التجريد، حيث يتحقق الإيحاء بالانفعالات كي يتم التعبير عن حالات نفسية تستعصي عن التفسير.

والرموز اللغوية «قادرة على إحضار الأفكار الفلسفية، والدينية، والهواجس النفسية، التي لا يمكن إدراكها ماديا، وعلى هذا فإن الرمز تجسيد لما في حياتنا كلها من أشياء ملموسة، ومعنويات مجردة. من هنا جاء خصبه، وإمكانيته الواسعة اللا محدودة...وهو أداة عظيمة للوصول إلى المعاني والإحساسات والهواجس التي تعجز اللغة التقريرية المباشرة عن إدراكها وإخراجها من دائرة النور، وبما أنه لا توجد مواصفات معينة للرمز، لذلك فالأدب لن يفقد إمكانيات التعبير لأنها لانهائية»[3].

ولعل أكثر استعمالات الرمز شيوعا هي تلك التي تستند إلى صور تناظرية تربط بين وحدات مجردة وأخرى محسوسة، تنوب فيها الثانية عن الأولى وتقوم مقامها. وفي هذه الحالة ينظر إلى الرمز باعتباره صورة دالة تستعمل للإحالة على مدلول يقابلها عن طريق العرف والتواضع. ولقد أسهمت الأنثروبولوجيا المعاصرة في الكشف عن الكثير من أبعاد هذا التصور وقدرته على استجلاء الكثير من الأسرار الثقافية والحضارية الخاصة برحلة الإنسان على الأرض. فلقد أودع الإنسان، وهو يتلمس طريقه وسط غابة من الظواهر غير المفهومة، الكثير من الأشياء قيما وصورا لدلالات تكشف عن نمط حضوره في هذا الكون.

لقد اتخذ الشعراء من الرمز «أداة للتعبير بدعوى أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية، وإخراج ما في اللاشعور، وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ، فبالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة...فتلد، وتوحي، وتتناثر لآلؤها ووميضها في معان تتساقط على ذهن القارئ كالمطر، وقد يجعلون من

1- شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ص: 90.

2 - جعفر يابوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص: 117.

3 - نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر،(الإتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)، منشورات المطبوعات الجامعية، 1984، ص: 464.

الرمز "المعادل الموضوعي" الذي يمكن إسقاط التجربة الذاتية عليه. فتارة يستخدمون الأسطورة رمزا يعنون بها أدبهم، ويفجرون منها مادة التلميح والإيحاء، وقد يعتمدون على المعطيات الدينية المؤثرة...على أساس أن دلالاتها مغروسة في الفكر العربي الذي يستطيع استحضارها بسرعة، مما يؤدي إلى فهم إيحاءاتها الجديدة، وقد يكون الاتكاء الرمزي على التراث الأدبي والتاريخي، وقد تؤخذ الرموز من الطبيعة والشخصيات»[1].

يرى إسماعيل رسلان،« أن ظاهرة في الكون تنزع إلى أن تكون رمزا بعامل الفكر الذي يربط الظواهر الفجائية بين العالم الخارجي والعالم الداخلي. وأن الرمز هو الباب الذي نصل منه إلى ناحية من ذاتنا، ما كنا لنستطيع بلوغها إلا بالرمز»[2]، وقد اتسع مفهوم الرمز حتى شمل ما أبدعته الروح الإنسانية عبر مراحل التطور التاريخي من أشكال ثقافية هي في نهاية الأمر رموز وتجليات موضوعية للفكر، وتعبير عن بعد إنساني أصيل لم تكن الأشياء لتتألق إلا في ضوء شهادته على الوجود. وهذا البعد الرمزي قد نجده في ملحمة "جلجامش" البابلية، وأسطورة إيزيس وأوزوريس المصرية أو طريقة الصوفيين في الكتابة، فهي ذوبان كامل في البعد الرمزي للكلمة.

لقد أرخ درويش الجندي للرمزية العربية «قبل ظهور مجلة" شعر" في كتاب "الرمزية في الأدب العربي"1958م. ولكن لا يمكن لبحثه أن يتم في معزل عن الاتجاه الرمزي الذي غدا واضحا بعد العقد السادس من القرن العشرين حتى اليوم. أما الفضل الذي يجب ذكره فيتخلص في بحثه عن الرمزية في أدبنا المعاصر وتحديده زمن تميزها بعام 1939، وذكر زعيمها سعيد عقل في لبنان، والدكتور فارس بشر في مصر...وتحديديه الأسباب التي تدعو الشعراء إلى الرمز، وعلى هذا أنشأ اتجاها رمزيا في أدبنا المعاصر مبنيا على أسس وضعها هو نفسه، حين قسم الرمزية العربية إلى حدين:

الأول: حد الرمزية الأسلوبية، جعل فيها بعض النصوص الشعرية المهجرية.

ثانيا: حد الرمزية الموضوعية بقسميها" الصوفية"، وفيها وجد شعراءنا جميعهم رمزيين بدءا من البارودي حتى عام تأليف الكتاب. والموضوعية "الوطنية والسياسية والاجتماعية"فيها يستشهد برمز الغاب عند المهجريين وبشعر جبران، وأبي ماضي»[3]. كما أسس عز الدين إسماعيل بحثا قيما حول ظاهرة الإبداع الرمزي،

---

[1]- المرجع السابق، ص: 471.

[2]- إسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة،دت، ص: 3.

[3]- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص: 478.

وأفرد له بابا مستقلا في كتابه" الشعر العربي المعاصر"1966م. «وضع فيه قواعد أساسية أصولية للتعامل مع الرمز، فمهد بحثا عن ظاهرة الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة »[1]

ب- ماهية الرمز عند الغربيين.

لم تنشأ المدرسة الرمزية من فراغ، لأن ظهور أية مدرسة يكون قد تم التمهيد لها بظروف وأحوال ومناخات مختلفة، أدت إلى ظهورها، واستدعت انبثاقها، وفلسفات ارتكزت على فكرها واستندت إلى مبادئها، كما كانت رد فعل ضد بعض المذاهب الأدبية التي فقدت الكثير من مبررات وجودها في تلك الفترة، بحيث أصبحت غير قادرة على مواكبة العصر، والتعبير عن روح المرحلة، وضدأيضاً بعض الفلسفات التي كانت سائدة، وثبت عقمها وعجزها، فكان لابد من مذهب جديد تتمثل فيه الحالة النفسية الجديدة، وأسلوب أدبي جديد، يتمثل فيه بطريقة فنية الواقع النفسي للإنسان، فكان المذهب الرمزي الذي يعتبر دعوة للغوص في أعماق النفسوتعبيراً عن الاختلاجات النفسية والانفعالات اللاشعورية العميقة، «ولقد استندت المدرسة الرمزية في انبثاقها وتبلورها إلى بعض الأسس الفكرية، والفلسفات المثالية التي أثرت في نشأتها، وذلك بحكم أنها مذهب مثالي، يحاول الاستعانة والاستفادة في سبيل ظهوره إلى حيز الوجود ببعض الأفكار والفلسفات التي تنسجم مع طبيعته، وتساعد في تقويته، فقد لفت أنظار الرمزين فلسفة" أفلاطون" المثالية، المتمثلة في نظرية المثل، والتي تنكر العالم المحسوس والواقع، ولا ترى فيه سوى رموز وصور لعالم المثل» [2]**.**و الرمز هو« أن توحي بأفكار أو عواطف باستعمال كلمات خاصة أو أنغام في نظام دقيق لنقل المعنى بتأثير خفي أو غامض، بحيث ينطلق المعنى في آفاق واسعة جدا...وقد قال **ستيفان مالارميه** أمورا في هذا النسق...عام 1891م عندما عرف الرمزية في الأدب بأنها استحضار الغاية قليلا قليلا إلى أن تعلن الحالة أو التجاوب»[3].

وأضاف مفردا أنه" فن إثارة موضوع ماشيئاً فشيئاً ، حتى يكشف في النهاية عن حالة مزاجية معينة، أو هو فن اختيار موضوع ما ثم نستخرج منهمقابلاً عاطفياً "ولكنه أضاف" إن هذه العاطفة أو الحالة المزاجية

---

[1]- المرجع نفسه، ص:478.

[2] - زكي نجيب محمود، الفلسفة والنقد الأدبي، مجلة فصول، المجلد4 ، العدد1، القاهرة 1983 م، ص12.

[3]- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص:470.

يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكشفات»[1] ، وعرفه أدمون ولسون في كتابه قلعة اكسل بأنه محاولة إيصال مشاعر شخصية فذة عن طريق وسائل مدروسة بعناية – عن طريقتداعٍ معقد للأفكار – ناجم عن خليط من الصور»[2]

والرمزية «مدرسة أدبية خلفت البر ناسية " الفن للفن" في الشعر واستقرت في الآداب الأوروبية منذ1880م، وهي أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية، وقد تركت أثارا عميقة في الشعر العالمي حتى اليوم، والرمز هنا معناه الإيحاء، أي التعبير غير مباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تولد الإحساسات عن طريق الإثارة النفسية، لاعن طريق التسمية والتصريح، وللمذهب دعامة فلسفية في فلسفة **"كانت"** التي تفسح مجالا لعالم الأفكار»[3]، وقد حدد **"جوته"** الرمز على انه امتزاج للذات بالموضوع والفنان بالطبيعة، والشاعر يرى في الطبيعة مرآة له، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية يقول في هذا الصدد:« فحينما يمتزج الذاتي بالموضوعي، يشرف الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء وعلاقة الفنان بالطبيعة، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة»[4].

نشأ المذهب الرمزي وترعرع في فرنسا في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولم تعرف الرمزية مدرسة أدبية إلا في تمام 1886م على وجه التحديد «هي هذه العام أصدر عشرون كاتباً فرنسياً مقالاً **"مانيفستو"**نشر في جريدة الفيجارو le figaro الفرنسية يعلن عن ميلاد الرسمي للمدرسة الرمزية، وكتبوا يقولون: إن هدفهم تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم حالات وجدانية، شعورية أو لا شعورية، بصرف النظر عن الماديات الملموسة، التي ترمز إليها هذه الكلمات»[5].

وكتب الشاعر الفرنسي**شارل بودلير**(1821-1867) قصيدته المشهورة**"المراسلات"** «وفيها أحال الأشياء والمعاني رموزا بحتة، فكانت هذه القصيدة إيذانا بالإستعمال الفني الجديد للرمز...وشعر **بودلير** يقوم على الصراع بين الرموز. وقد عد مؤسسا للمدرسة الرمزية، ويعد **رامبو** 1891 أول تلاميذ بودلير...وقد تأثر **فيرلين** (1844-1896) **ببودلير**، فأكد القيمة الإيحائية للكلمات، وأن غرض الشعر الإبهام

---

[1] - تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة، نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص: 41.

[2] - أدمون ولسون :قلعة اكسل، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص23

[3] - نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص:471.

[4] - أحمد محمد فتوح الرمز و الرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط2، 1982م، ض:39.

[5] - نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص: 466.

والغموض»[1]. كما يعد **مالارميه** (ت1898) زعيم المدرسة الرمزية الفرنسية، وقد أتقن الإنكليزية حتى يفهم **إدغار ألن بو...**وفي آخر حياته نظم أشعارا تعتمد على الفراغات والمسافات...واتصف شعره بغموض شديد. ومن جهة أخرى، يعتبر **إرنست كسيرر** (فيلسوف ألماني 1874 - 1945) من الفلاسفة الأوائل الذين أشاروا إلى تصور جديد للرمز من خلال محاولة تحديد طبيعة العلاقة القائمة بين الإنسان وعالمه الخارجي في« كتابه الأشكال الرمزية»[2]. فعلاقتنا بهذا العالم، كما يرى هذا الفيلسوف، ليست مباشرة، ولا يمكن أن تكون مجرد رابط آلي يجمع ذاتا بموضوع. فما يفصل الإنسان عن عالمه ليس حواجز مادية تتشكل من الأشياء والموضوعات، بل هو الطريقة التي تتم بها صياغة الواقع صياغة ثقافية تنزع عنه أبعاده المادية لتكسوه بطبقة من الرموز، هي ما نعرفه وما ندركه في نهاية المطاف.

ج- الرمز عند السيميائيين:

ولعلّ أهم حركة علمية فنية درست مشكلة الرّمز دراسة أكثر جدية ودقّة هي السيميولوجيا أو السيميائية على حدّ رأي صلاح فضل وهي«علم يدرس الأنظمة الرّمزية في كل الإشارات الدّالة وكيفية هذه الدلالة»،تدعوا السيميولوجيا إلى التمييز بين ثلاثة أنواع من الرموز يصنفها النقّاد والدّارسون كالتالي :

1-الإشارة:تركز على التجاوز الواقعي بين الدّال والمدلول، والنموذج الواضح لهذا الأمر هو الكلب الذي يشير إلى شيء ما» [3]. فاللغة الإشارية تدل على دلالة ثابتة بين الكلمة والمعنى، ولكن عندما تزداد كثافتها، وتتعدد دلالاتها، وتشحن بطاقة إيحائية، وترتبط بشحنة شعورية متكررة، ترتفع إلى مستوى الرمز و«تتخطي التجربة الحسية البسيطة إلى عالم النفس والمعاني المجردة، ويصبح تحديدها أكثر صعوبة»[4] ، لأنها اكتسبت معنى الرمز، «فكلما ازداد إدراك الرمزي للغة كرمز، ازداد احتمال ابتعاده عن اللغة كإشارة»[5]

2- الأيقونية:علاقة الأيقونية بين الدّال والمدلول تقوم على تشابه نسبي يحُسُّ به المشاهد أو المتلقي.

3-الرمز: «يتميز بتنوع دلالته وتناقض معناه أحيانا للتصور التقليدي، فعلى عكس التجاوز القائم بين الأصبع والسيارة المشار إليها مثلا في العلاقة الإشارية ورسمها في العلاقة الأيقونية، فإنه لا يوجد أي تقارب

---

[1] - المرجع السابق، ص:466.

[2] - جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص 121.

3 - شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ص: 91.

[4] - نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص11.

[5] - تشارلز فيدلسون، الرمزية في الأدب الأمريكي، ترجمة هاني الراهب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص87 .

فعلي بين كلمة سيارة وهذا الشيء الموجود بالفعل في الشارع »[1]. هذه الأنواع الر ّ مزية الثلاثة« ليست منفصلة عن بعضها،بل إنهّا تمثل مراتب مختلفة لأنواع من العلاقات المتبادلة بين الدّ ال والمدلول»

فقد منح **تودوروف**« الرمز مدلولا شاملا يتضمن كل أشكال المجاز، يكون للكلمة مدلول آخر غير معناها المعجمي، فكلمة لهيب مثلا إذا وظفت توظيفا إستعاريا، قد ترمز إلى الحب، ثم يعلل **تودوروف** بأن العلاقة في صلب الرمز بين الرامز والمرموز ليست ضرورية أحيانا فقد يوجد أحدهما مستقلا عن الآخر...وقد استدل على عدم وجود علاقة مشابهة واضحة بين الرامز والمرموز أحيانا في دراسة قام بها عند الرومانسيين ومن جهة أخرى يرى أن الدراسات عن الرمز تندرج ضمن إطار واسع يشمل اختصاصات مختلفة كالأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والسمياء »[2]

أما **"رولان بارت"** فقد أدرج كملة رمز ضمن سلسلة من المصطلحات المتقاربة والمتغايرة في آن واحد وهي العلامةو القرينة بين المجاز الصوري، يقول **بارت**« العنصر الذي تشترك فيه كل هذه المصطلحات، أنها تحيل جميعا بالضرورة على العلاقة بين طرفين، ويقر بارت بصعوبة إيجاد فروق واضحة بين هذه المفاهيم والتصورات نظرا لأنها لاتقتصر على حقل معرفي واحد وأن كل مصطلح خاضع لإجراءات الحقل المعرفي الذي يوظف فيه» [3].كما بحث **دي سوسير** «عن تسمية للوحدات اللسانية بين استعماله لكلمة "رمز" أو كلمة "علامة". وتبنى كلمة " علامة"مستبعداً كلمة رمز لأن الرمز في نظره ليس فارغا، فهو يشير إلى بقايا تعليلية تجعل من إحالة الدال على المدلول إحالة محكومة بمبدإ التعليل، في حين أن اللسان في جوهره ظاهرة اعتباطية. فالميزان الذي هو رمز للعدالة لا يمكن أن نعوضه بأي شيء آخر، دبابة مثلا»[4].

لقد كان سوسير يدرك أن الأمر مع الرموز لا يتعلق بعلامات تملك وجوداً يمنحها إمكانية اكتساب دلالات متنوعة وفق اندراجها ضمن هذا السياق أو ذاك، فالرمز في اشتغاله ووجوده، إحالة على سياقات ثقافية، هي وحدها التي تجعل من هذه العلامة أو من هذا الشيء رمزا وتنفي هذه الصفة عن علامة أخرى. وعلى النقيض من الرموز، فالعلامات وثيقة الصلة بالاستعمالات، وأي تغيير للسياق هو في واقع الأمر إحالة على مدلول لم يكن متوقعا في لحظة التمثيل الأولى. وكما كان يقول **"فتغنشتاين"**:« لا وجود لعلامات، هناك فقط استعمالات، والاستعمالات هي سلسلة من السياقات التي تشير إليها الحاجات الإنسانية المتنوعة».

1- شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ص: 91.

2 - جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص: 121.

3 - جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص: 124.

4 - Ferdinand De SaussureCours de linguistique générale , ed Payot, 1972 , p 101

و يرى صلاح فضل أن «كلمة رمز في مجال البحوث السيميائية أصبحت مستهلكة، ويعلل ذلك بنبض الوعي الرمزي الذي يعتمد على علاقة التشابه بشكل ما، بينما أخذت النظرة التحليلية تعني بالعلاقات التشكيلية بين الإشارات نفسها خارجة بذلك عن هذا الضمير الذي لم يكن يعينه من الشكل إلا ما يدل عليه ومن ثمة فإن موقع العلامة في السياق اللغوي هو الذي يحدد قيمتها من الوجهة السيميولوجيا»[1].

وهذا بالضبط ما يجب الوقوف عنده من أجل التمييز بين العلامة كما هي محددة في اللسانيات والسميائيات وبين الرمز في استعمالاته الانتروبولوجية والتحليل النفسي مثلا. فالعلامة تشير إلى شيء أو على الأقل تحيل على التصور الذي نملكه عن شيء ما، وفي هذه الحال، فإن المعنى معطى من خلال تجلي العلامة ذاتها. فلا شيء يمكن أن يقف حاجزا بين العلامة ومعانيها، "فالسقوط " هو السقوط قبل أن يصبح دالا من خلال إحالة رمزية على حالة نفسية تشير إلى التخلي أو الاستسلام أو الرذيلة. في حين لا يسلم الرمز دلالاته بسهوله، فهو من جهة شيء محسوس له وجود في ذاته بعيدا عن أية دلالة (الصليب شيء قبل أن يكون رمزا للمسيحية أو التضحية)، وهو من جهة ثانية مرتبط بثقافة، أي بالمجموعة البشرية التي تستعمله.

فإذا كانت العلامة اللغوية "أسود" تحيل على ما يفيد رتبة من رتب الألوان، فإنها لن تصبح رمزا للحزن أو الحداد سوى عند المجموعة البشرية التي تستعملها، فهي وحدها تمنح للسواد قيمته الرمزية، ودليلنا في ذلك أننا نحن المغاربة لا نتشح بالسواد لكي نعبر عن أحزاننا، ربما لأننا نتوفر على طرق أخرى للتعبير عن هذا الإحساس. ويمكن الحديث في هذا السياق عن الرمز عندما« تنتج اللغة علامات من درجة مركبة حيث لا يكتفي المعنى بتعيين شيء ما بل يعين معنى آخر لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال غاياته»[2].

أما بالنسبة **"لشارل ساندرس بيرس*"**، يعد المؤسس الفعلي للسميائيات المعاصرة)، فهو ينفي صرفه التعميم عن الرمز ويميز العلاقة الرمزية عن أنماط العلامات الأخرى كالأيقونة ICONE والمؤشر INDICE، ويعرف بيرس الرمز«بكونه علامة تثير إلى الموضوع الذي تعبر عنه عبر عرف غالبا مايقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه، فالرمز إذن نمط أو عرف، أي أنه العلاقة العرفية وهو ليس عاما في الوقت الذي نجد فيه بيرس يميز بين ثلاثة أنماط وأنواع من أنها ترسمه أو تحاكيه بفضل صفات تملكها مثل الصورة الفوتوغرافية، وهناك العلامة الإشارة التي تدل على الشيء الذي تشير إليه بفضل إرتباط سببها بمرجعها، مثل الدخان الذي يشير إلى الحريق، أما العلامة الرمزية فهي تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل

[1]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص 124.

[2] - Paul Ricoeur : De l'interprétation, Essai sur Freud, éd Seuil, 1965, p. 26

* هو فيلسوف أميريكي 1839 – 1914.

قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة، فهي حسب بيرس أكثر العلامات تجريدا كون العلاقة بين الدال والمدلول غير عرفية معللة، فالعلامة الرمزية عنده أرقى فنيا من الأيقونة والمؤشر ذلك أن الرمز دليل يحيل على الموضوع الذي يعينه بفضل وجود قانون يحدد تأويل الرمز بالإحالة إلى هذا الموضوع...فالرمز إذن دليل وقانون»[1].

ومن خلال وضعه هذا «فإنه لا يستند إلى حدث ولا إلى نوعيات أو أحاسيس لكي يوجد، بل يكتفي بالإشارة إلى القانون والضرورة التي بموجبهما يحيل شيء ما على شيء آخر. ولهذا فإن العلاقة القائمة بين الماثول الرمزي وموضوعه لا تستند إلى التشابه ولا إلى التجاور، بل تستند إلى العرف الاجتماعي الذي يعد قانونا وقاعدة»[2].

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن الرمز، هو تجسيد لرابط دلالي بين عنصرين، ويعد هذا الرابط عنصرا ثابتا داخل ثقافة ما، وذلك لاعتباطيته. فالأمة تنتقي رموزها استنادا إلى قاعدة عرفية لا إلى منطق أو استدلال عقلي. (حالات التعبير عن الحزن المشار إليها). فالرمز على خلاف الأيقون (دلالة قائمة على التشابه) والأمارة (دلالة قائمة على التجاور)، يقوم بإرساء قاعدة عرفية يتم على أساسها تداول المعرفة والسلوكات بين أفراد الأمة الواحدة، أو ربما بين أفراد المجموعة السكانية الواحدة فقط، فقد يحدث ألا يكون الرمز مشتركا بين أفراد الوطن الواحد.

ولهذا، وكما كان الحال مع كاسيرر، فإن بيرس يرى في الرمز «أداة حاسمة في تنظيم التجربة الإنسانية. فلكي تُبلغ هذه التجربة وتصبح عامة وكونية تحتاج إلى أن تصب في أبعاد رمزية. فالرمز يمكن الإنسان من التخلص من التجربة الظرفية والمباشرة، كما يمكنه من التخلص من الكون المغلق للتناظرات. فمن خلال الرمز تتسرب ذاكرة الإنسان إلى اللغة، وعبره يدر ج الإنسان رغبته ضمن أفق مشاريعه الخاصة».

في حين ترى **جوليا كريستيفا** أن الرمز «لا يشبه الموضوع الذي يرمز إليه، وأن الفضائين الرامز والمرموز منفصلان وغير قابلين للاتصال، وترى كذلك أن وظيفة الرمز في بعده العمودي وظيفة حصر، أما بعده الأفقي تكمن وظيفته في الإفلات من المفارقة، فالفكر الأسطوري الذي يدور في حلقة الرمز يتجلى في الملحمة

[1] - جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص .122

[2] - Charles Sanders Peirce : Ecrits sur le signe, éd Seuil , 1978 , P .161

والحكايات الشعبية، يشتغل في وحدات عصر بالمقارنة مع الكونيات المرموزة كالبطولة والشجاعة والخيانة »[1].

أما **غريماس** فهو يؤسس «للرمز انطلاقا من منظور **هيمسلاف** وهو جزء من سيمياء السطح، وعليه فإن الرمز ليس علامة يتميز عنها بكونه يدخل في نظام من المشاكلة لأنه يرتبط عادة بسياق اجتماعي وثقافي، وهو عكس العلامة لا يقبل تحليلا أو تصويرا»[2].

د- الرمز عند علماء النفس.

والرمز بمعناه الواسع في التحليل النفسي يمثل« تصويرا غير مباشر للأفكار والرغبات اللاشعورية، وقد عده **فريد** أحد ميكانيزمات تفسير الأحلام فأفرد له مبحث مطولا في كتابه تفسير الأحلام بعنوان" التصوير بواسطة الرموز في الأحلام"...فتأويل الأحلام من وجهة نظر نفسانية تستند إلى دعامتين أساسيتين أولهما: تداعيات الحلم. وثانيهما: يتعلق بتأويل الرموز، كما أكد على ثبات العلاقة الموجودة بين الرمز والفكرة»[3]

ولقد بنى التحليل النفسي كل فرضياته العلمية والعلاجية استنادا إلى الرمز واشتغالاته المتنوعة. فلا يمكن فهم أي شيء في التحليل النفسي بمدارسه المتعددة دون الاهتمام بالموقع المركزي الذي يحتله الرمز في تفسير الظواهر النفسية وعلى رأسها جميعا الحلم. ولهذا أسباب متعددة منها أن الرمز، يمتلك خاصية استثنائية تجعله قادرا على تكثيف، داخل تعبير محسوس، كل تأثيرات اللاشعور والشعور، وكذا القوى الغريزية والروحية، المتصارعة أو الميالة إلى الانسجام داخل كل كائن بشري. لقد كشف التحليل« النفسي عن العلاقة الموجودة بين عمليات الترميز الأدبي وترميز الأحلام كما أن الاعتماد على تقنية التداعي كوسيلة للكشف عن طبيعة الرموز، حيث مكن من تدعيم الأبحاث التي يقيمها علم النفس في مجال الذاكرة ولتلقي»[4].

فكل حلم هو في نهاية المطاف تحقق لرغبة، إلا أن هذا التحقق لا يمكن أن يتم من خلال صور " واقعية" تعيد إنتاج فعل الرغبة وفق الشروط " الموضوعية" التي تتم فيها الرغبات خارج الحلم. وهذا ما جعل **فرويد** يعتبر كل المضامين الظاهرة التي تخفي وراءها المضامين الكامنة رموزا، فلا يمكن فهم مضمون الحلم إلا من خلال الكشف عن " الأبعاد الرمزية" للعناصر المكونة للحلم، فالرغبة تتحقق في الحلم بطريقة غير مباشرة وتصويرية.

---

[1]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص: 124.

[2] - المرجع السابق، ص: 124.

[3] - جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص: 119.

[4] - المرجع نفسه، ص: 120.

وعلى هذا الأساس يصرح **"فرويد"** بأن «الأحلام تستخدم كل الرموز الحاضرة سلفا للفكر اللاواعي، لأن هذه الرموز تتوافق بطريقة أفضل مع متطلبات بناء الحلم نظرا لقدرتها على قابلية التصوير من جانب، وبسبب إفلاتها من الرقابة عادة من جانب آخر»[1]. وقد شرح **"بول ريكور"** هذه القضية من خلال ربط التأويل بالرمز، فلا وجود لتأويل إلا من خلال الاعتراف بازدواجية المعنى وإمكانية البحث في ما هو ظاهر عن معاني ثانية لا تسلم نفسها من خلال التجلي. ومن هذه الزاوية فإن الحلم هو بؤرة لسلسلة من الدلالات الرمزية (المزدوجة) التي تحتاج إلى تأويل يستند إلى اللغة ذاتها ، « فاللغة هي في المقام الأول، وفي أغلب الحالات، كيان ملتو، إنها تود أن تقول شيئا آخر غير ما تعلن عنه. إنها تحمل دائما معنى مزدوجا، أو هي متعددة المعاني.

ولهذا فإن الحلم، وكل ما شابهه، يقع ضمن منطقة لغوية تعد بؤرة للدلالات المركبة حيث المعني يظهر ويختفي من خلال معنى آخر مباشر. إن هذه المنطقة التي تختزن المعنى المزدوج أطلق عليها الرمز»[2]. أما "كارل يونغ" فقد تناول الرمز من «جانب مستوىاللاشعو ر الجمعي الذي هو المخزون الشامل لذكريات شخصية وصور بدائية موروثة من أجيال عديدة من السلف، فكان فناناً يملك ذكريات شخصية لبعض الأشياء التي ترتبط غالبا بمجالات وجدانية ارتباطاً لا يمكن تحليله، وراءها تقبع انطباعات قديمة أو صور أولية هذه الصور تلوح من بعيد غامضةً وراء التجربة الحاضرة وتؤثر تأثيراً خفياً في النفس»[3]. فيونغ، يوضح أن الرمز قبل كل شيئ متعدد الإيحاءات، وبالنتيجة فإن الرمز لا يستطيع أن يشبه بنتيجة ما إلا إذا حولناه إلى سبب وحيد»[4].

و استنادا إلى هذا، فهو يعد المدخل الرئيس نحو فهم ميكانيزمات اشتغال اللاشعور وطرق إنتاجه للسلوكات المتعددة (السوية منها وغير السوية) ولهذا فإن صاحب معجم مصطلحات التحليل النفسي يرى أن الرمز في التصور الفرويدي يتميز بالخصائص التالية:

1- تظهر الرموز في تأويل الحلم كعناصر خرساء، فلا يمكن للشخص أن يعطي تداعيات حولها.

2- يكمن جوهر الرمزية في علاقة ثابتة بين عنصر صريح وترجمته.

---

[1] - جان لابلانش و ج، ب، بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، الرمزية، ترجمة مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1985ص: 225.

[2] - معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص:226.

[3] - جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص: 119.

[4] - جيلبيرد دوران، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1994، ص: 64.

3- تقوم هذه العلاقة الثابتة أساسا على التشابه في الشكل أو في الحجم أو الوظيفة أو في الوتيرة.

وعليه مهما اختلفت آراء النقاد في تعريف الرّمز والتقائهم في بعض الأحيان فيبقى الرّمز ذلك الإبداع الذي يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً وذلك يردّه إلى الذّات، وفيها تقوم علاقات مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر، غير أن الموضوع لا يرى في الحقيقة إلاّ من خلال ذات الشاعر وأحاسيسه.

المبحث الثاني: أنواع الرّمز:

1- الرّمز الأسطوري.

إنّ من أبر الظواهر الفنية التي التفتت إليها التجربة الأدبية المعاصرة هي الإكثار من استخدام الرموز الأسطورية كأداة للتعبير، حيث تشكل الأسطورة الشعبية والتراثية حيزا زمانيا ومكانيا مهما في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة في تاريخ الفكر البشري منذ تشكلاته الأولى، حتى الوقت الراهن. فالأسطورة نتاج معرفي جماعي يجسد وضعا معرفيا أنثروبولوجيا، بواسطته يمكن دراسة المكونات الثقافية والفكرية لدى أمة من الأمم. وهي بنية مركبة من تاريخ وفكر وفن وحضارة، وبالتالي فلها قدرة امتداد ماضياً وحاضراً ومستقبلاً .

لأفالأسطورة تشكّل حيزاً زمانياً ومكانياً مهماً في تاريخ الحضارات الإنسانية المتعاقبة والمتزامنة، وبالتالي في تاريخ الفكر البشري منذ تشكلاته الاولى حتى الوقت الراهن، فما من شعب من الشعوب أو أمة من الامم إلا ولها اساطيرها وخرافاتها الخاصة بها، «ومن الملاحظ أن ثمة تداخلا واضحا بين هذه الأساطير فالأسطورة الواحدة تنمو وتتشعب لتنتقل من حضارة الى أخرى عبر مثاقفة فكرية و حضارية، فعلى سبيل المثال يلاحظ ان اسطورة "تموز وعشتروت" أو "أدونيس وعشتار" هي بابلية ويونانية ورومانية وفينيقية» [1]، و إن اختلفت التسميات الأسطورية للشخصيتين الأسطوريتين "عشتار و أدونيس"، فإن قاسما مشتركا بين ملامحها وخصائصها وأبعادها الأسطورية ومدلولات رموزها.

كذلك أسطورة «"شهرزاد وشهريار" فإن لها بعدا اجتماعيا وسياسيا وفكريا في التاريخ، هذا التاريخ الذي يمتد الى الحضارات الهندية والفارسية والعربية التي شكلت الف ليلة وليلة» [2]، فالأسطورة هي نتاج معرفي

---

[1] - عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية «أساطير البشر»، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982، ص171، 172. ، وكذلك: شارل فيروللو، أساطير بابل وكنعان، ترجمة، ماجد خير بك، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1990، ص 105، 108.

[2] - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، الطبعة3، ص 215 - 216.

جماعي يجسد وضعا معرفيا إنثروبولوجيا، بوساطته يمكننا دراسة المكونات الثقافية والفكرية لدى أمة من الأمم أو شعب من الشعوب، وهي بنية مركبة من تاريخ وفكر وفن وحضارة، وبالتالي فإن لها قدرة على الإمتداد ماضيا وحاضرا ومستقبلا، ويمكن اعتبارها مرجعا ثقافيا متميزا تنهل منه الكثير من الدراسات الاجتماعية والفكرية والتاريخية والفولكلورية نهلا مكوّنا أساسيا من مكوّنات الفكر الانساني، وقد رافقت الإنسان في كفاحه المتواصل مع الطبيعة وتبدلاتها وقسوة الحياة وشظفها، وهي المعادل لخيبات هذا الإنسان، والبؤرة التي يرى منها النور والفرح واشراقات المستقبل. إنها تجسد حلم الإنسان في مستقبل اكثر نقاء، وفي علاقات اكثر تكافؤا وعدالة.

لتعدّد تعريفات الأسطورة تعدّداً واسعاً، بسبب تعدّد منطلقات الدرس الأسطوريّ وغاياته ووسائله وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أي صلته بما يُسمّى:"الحضور الكلّي"(L'ubiquité) في المعرفة، أو"الدراسات البينية"(L'interdisciplinaire) التي تعني تردّد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفي من اللافت للنظر أنّ ثمّة تبايناً، أحياناً، بين تلك التعريفات، يمتدّ ليشمل الباحث الواحد أحياناً أيضاً، وغالباً ما يكون لكلّ تعريف دوره الوظيفي، بحيث يطوّعه هذا الباحث أو ذاك، أو يلوي عنقه، لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل في مجاله.

ومهما يكن من أمر هاتين السمتين المميّزتين لمجمل اتجاهات الدرس الأسطوريّ، التعدّد والتباين، فإنّ ثمّة قاسماً مشتركاً يجمع بينها جميعاً، هو أنّ الأسطورة« رواية أفعال إله أو شبه إله لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها»[1]، أو هي « مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظّم تجربة حياته في وجود غامض خفيّ إلى نوع ما من النظام المعترَف به»[2].

وقد اشترط **"غريمال"**(Grimal) لتسمية مغامرات العقل الأولى بالأساطير أن تكون تلك المغامرات حول تكوين العالم وولادة الآلهة، أي: **"الأساطير التيوغونية"**(المتعلّقة بنسب الآلهة)، أو**"الأساطير الكوسموغية"**(المتعلّقة بنشأة الكون).

وغير خافٍ ما يضمره هذا الحدّ لدى **"غريمال"** من دلالة على المعطى الأساسي للأصل الإغريقي لكلمة "Myth" التي كانت، في نشأتها الأولى، تعني الحكاية المقدّسة"أي الحكاية التي تروي تاريخاً مقدّساً،

[1]- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص:12.

[2]- المرجع السابق، ص: 12.

أو حدثاً جرى في الزمن البدئي، وتعلّل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسي ّ والخارق»[1].

ومن خلال ما تقدم يمكننا أن نعطي تعريفا للأسطورة :«فهي القصة أو الحكاية التي تحتوي مبتدعات الخيال والتقاليد الشعبية والتي تهدف إلى جلاء حقيقة الحياة أو تغيير ثوابت الواقع، أو إعطاء تفسير خيالي ميتافزيقي»[2]، أمَّا التعريف الأكثر اتفاقا بين العلماء والباحثين هوأنَّ الأسطورة قص ّ ة أو مأثور يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى القديمة مفسَّرة اعتقادات الناس إزاء القوى العليا والسمَّاوية كالآلهة وأنصاف الآلهة،والأبطال عبر خوارقهم ومعتقداتهم الدينية» [3]. وتعرف الأسطورة بأنها «القسم الناطق من الشعائر أو الطقوس البدائية، وبمعناها الواسع أية قصة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ والمصير، يفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان في صورة تربوية»[4]

وينطلق كثير من الدّارسين من فكرة مفادها أنّ الأسطورة «تشكل مرحلة من مراحل التفكير الإنساني في محاولة لإدراك عالمه المحيط به، وقد يبدو هذا المنطلق قريبا من الصواب» [5]. ومع ظهور الدراسات الأنثروبولوجيا الحديثة وعلم النفس، والميثولوجيا، ونظرية المعرفة **(باشلار)** أظهرت أهمية الأسطورة بإعتبارها أحد منابع اللاشعور التي ينهل منها الفن، وتعد تراثا مشتر كا للإنسانية، يعود إلى أصل واحد كما يرى **"كارل يونغ"** بالنماذج العليا.

وذهبت **الفينومينولوجيا** أو الفلسفة الظواهرية لدى **"هيدجر وهسرل"** «إلى تحليل بنية الأسطورة لتفسير بنية الوجود، إذ أن الوجود والزمن كلاهما يعاني النقص الذي لا يقوم على الكلية والشمولية، واللغة هي أداة التعبير عن هذا الوجود الناقص المتناهي، الذي يجد صورته مجسدة في الأسطورة المتأسسة جوهريا على الصراع الدائم بين البأس والأمل، والموت والحياة...ومن هنا تكون الأسطورة لغة الدراما الحقيقية للحياة الحديثة، وهي التي تكمل نقص الزمن وتحيله من ظاهرة إلى تاريخ مطلق، يشمل على حدود مفتوحة، ودلالات متناهية، ومنه يرتفع بالتجر بة الإنسانية، من الجزئي إلى الكلي...لتغدو نموذجا خالدا»[6].

---

[1]- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص:12.

[2]- مجلة الموقف الأدبي، ص: 48.

3- المرجع السابق، ص: 48.

[4]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، 2007، ص: 287.

5 - شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ص: 99.

6 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث : 287.

و من الباحثين المهتمين بالرمز الأسطوري وعلاقته بالترميز اللغوي**"ليفي ستراوس"** (Levi Claude Strauss) الذي نشر مقالة سنة (1955) بعنوان "الدراسة البنيوية للأسطورة" وضح فيها التماثل بين النظام الرمزي الثقافي، والنظام الرمزي اللغوي على اعتبار أن الغاية الأساسية لكلا النظامين هي التواصل، وأن ما يميزهما هو التكرار والاستمرارية المميزة لكل فعل منظم يرتقي إلى مستوى القانون. وفي كتابه "البنيات الأساسية للقرابة" (Les structures élémentaires de la parenté) الذي ألفه سنة(1949) ذكر ستراوس أن العلاقات الاجتماعية شبيهة بالنظام اللغوي، لأنها مبنية على أساس التبادل والحوار والتواصل الخاضع لضوابط النظام الرمزي للمجموعة البشرية.

هذا البعد الجوهري أهل الإنسان لأن يرتقي إلى مستوى إدراك حقائق تنظيمية يعبر عنها عبر الوسائط الرمزية التي جعلت حياته تنتظم وفق سياقات خاضعة لمجموعة القيم التي يعتمدها كأساس لسيرورة وضمان بقائه، ومن ثمة الانتقال من مستوى الوجود الطبيعي (Homo Natura) إلى مستوى الحضور الثقافي (Homo Cultura)، كما يقرر شتراوس أن المنظومة الأسطورية لشعب من الشعوب هي بمثابة بنية خطابية، أو باختصار هي خطاب متداول.

وعلاقة الأسطورةبالأدب وطيدة جداً ، «فكم كانت مصدر إلهام للأدباء...وهي في ذلك إعادة صياغة جديدة للأساطير القديمة، وتعتبر نتاجاً بدائياً يرتبط بمراحل قبل التاريخ، إنها عامل أساسي في حياة الإنسان في كل عصرفإذا نظرنا إلى الرموز السابقة التي استخدمها الأدباء المعاصرون، يتبين ّ لنا أنّ معظم عناصرها يرتبط بشخوص أسطورية، كتموز وعشتار وسيزيف والسندباد...إلخ »**(1)**.

فالأسطورة بوصفها «نمطا كلاميا، ولغة معينة إلا أن لغتها تحتاج شروطا كي تصبح أسطورة...لأن الأسطورة نظام اتصال، أي أنها رسالة لها وليست مفهوما مجردا، بل هي بالأحرى صيغة دلالية لها حدودها وتداعياتهاالتاريخية، وبالتالي فإن أسطورة الأشياء، ممكنة إذ استطاع الفنان خلق لغة قادرة على منح المعبر ّ عنه الشكل والإيحاء... »**(2)**وهذا ما جعل بارت يقول:"إن كل شيء يمكن أن يكون أسطورة".

و تعد الأسطورة عند المحدثين« رؤية رمزية، تستخرج من أعماقها الأبعاد الفنية، والفلسفية، ويتم توظيف الأسطورة وفق نموذجين:

1 - شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب، ص: 99.

2 - محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي لمعاصر، ص:213.

1)- يتخذها المبدع قالبا يمكن فيه ردّ الشخصيات والأحداث والمواقف إلى شخصيات ومواقف معاصرة، تكون الوظيفة هنا تفسيرية لمتعارية.

2)- إذا أهملت الشخصيات والدلالة، واكتفى فيها الكاتب بدلالة الموقف بغية الإيحاء بمواقف معاصرة مماثلة، وهنا تصبح رمزية بنائية، وقد استمد النموذج البنائي للأسطورة من الفونولوجيا (علم الأصوات الكلامية)، وعلم الدلالة البنيوي»[1].

وعليه فالأسطورة بنية لغوية منبثقة من اللغة، إذ لا ينبغي أن تعامل بمنطق علم اللغة المحض وإنما بمفاهيم وآليات علم العلامات، لأنها نظام رمزي مكثف متعدد السجلات قد تتطلب قراءة تفكيكية أكثر مما يستلزم بناؤه أصلا، أضف إلى أن تعامل المبدع مع الرموز يجعله تخلق منها دلالات خاصة به شخصيا، لكن خصوصية هذه الرمزية لست مطلقة لأنها محكومة بقوانين الاتصال. ولما كان الشعر تجربة روحية عميقة، من خلال المهارة في الصياغة اللغوية، وعندما يضيف الشاعر إلى شعره توظيفا للأسطورة فإنه يرتفع بألفاظ قصيدته من مدلولاتها العادية إلى مستوى رمزي موح. وإذا ما تتبعناها داخل النمط الشعري فإننا« نجدها ذلك النشاط الفني الحقيقي الأوّل الذي أنتجه الإنسان ليعبر بواسطته عن نفسه وإدراكه للعالم»[2].

فقد استخدم الأديب المعاصر الأسطورة، وأعتمد عليها بدلا من الاستعارة التقليدية، وهي بمثابة البئر الذي يسقي منه حلمه وتخيلاته، ولذلك نجده يعمد إلى الأساطير وينهل منها ما يشاء حسب ميوله ورغبته، وراح يجسد الرّموز الأسطورية المضيئة والموحية ليجسدها من خلال واقعه، فتظهر مترجمة في صور بطل الماضي، يحقق بطل الحاضر، وهذا بمعنى استحضار البطولة الغائبة والحنين لها.

فالمقام الأسطوري في اللغة الشعرية، صيغة كلامية، تتبنى عناصرها المتفاعلة صورا غير عقلية وغير واقعية. هي صيغة تعصف بكل حدود الواقع، وتعبث بالأقيسة المنطقية. ولكنها في نفس الوقت تحتكم الى نوع خاص من المنطق الذي يشد البناء الداخلي لهذه الصيغة. ومن هنا راح الشاعر المعاصر يزاوج بين روح الأسطورة – الماضي وروح الرّمز- الحاضر– في أعماله الإبداعية مبتكرا بذلك مسلكا جماليا فنيا يؤثّر في ذات القارئ، ممثلا حلقة الوصل بين الحاضر والماضي. في حين نقف السيّاب يوم انتصار كة التحرير الجزائرية في قصيدة "رسالة من مقبرة":

بُشْرى كَ وَ..فِي رِ انأَصْداء صُور

1 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 290.

2 - مجلة الوقف الأدبي، ص: 48

سِ يزيفَ أَلْقَى عَنْهُ عِبْءَ الدُّهور
واسْتَقْبَلَ الشَمْسَ عَلَى الأَطْلَسِ »[1].

فالسياب استخدم أسطورة سيزيف* اليونانية وهي قصة تدل على عبث جهود الإنسان في الدنيا «فهي رمز إلى عبثية الجهد المبذول في الحياة، لكنها أيضا رمز على التصميم والمثابرة وعدم اليأس ولكن السياب ينسج الأسطورة نسجا عصريا يتفق مع حالة الانتصار...وعندما يرى الموروث القديم يترجم إلى إنتاج عصري في أرض المعركة وعلى وجه القصيدة»[2]

وهذا سعيد عقل في قصيدته **"حب"** حيث يغالي في جمال حبيبته فيقول:

«...آن ارتميت فوق زندي أمس
ملعزّ ؟ ما القلب!
ما روعة العاج انسكب ؟
ما المعبد؟
فيه بجيرام* يد.

فتوظيف عقل لأسطورة جيرام هي إشارة عابرة جعلها طرفا في الصورة الشعرية بغية إيضاح فكرة أو تأكيدها،فهو يقول إنّ جمال صاحبته بلغ من دقة التكوين ما يربو على ما في معبد سليمان»[3].و الشاعر المعاصر حين استلهامه الأسطورة في عملية البناء الفني لشعره راجع لكثرة إطّلاعه وسعة فكره، حيث جعلته يتعامل معهكفنّ يصوغه في متنه الشعري فهذا خليل حاوي يلجأ إلى رموز البعث والخصب "كتموز"و"المسيح"علّه يجد فيهما نفيا للموت الفردي ودلالة على بعث سيحي الأرض بعد موتها إذ يقول :

«يا إله الخصبيا بعلا يفضّ
التربة العاقر
يا شمس الحصيد

1 - بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، الديوان؛ الطبعة الثانية، 1981، دار العودة، بيروت، ص:81.

* سيزيف: شخص محكوم عليه بدفع حجرة إلى قمة الجبل، فإذا بلغ القمة تدحرجت إلى الأسفل، فيستأنف دفع الصخرة رافعا إياها إلى الجبل ليحدث له ما حدث في السابق.

2 -عبد الله الغذّامي، تشريح نص مقاربة تفكيكية، دار الطليعة، بيروت، ط 1987، ص: 105.

*- جيرام: تحكي الأسطورة أنه بني هيكل سليمان فأبدع بناءه، وما في هذا المعبد من روعة تصميم واكتمال العمارة.

3 - أحمد محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف؛ الطبعة الثانية، 1978، ص: 316.

يا إلها ينفض القبر
ويافصحاً مجيدا
أنت يا تموز، يا شمس الحصيد
نحنا، نج عروق الأرض
من عقم دهاها ودهانا»[1].

غير أنّ إله الخصب ظلّ غير قادر على بعث الحياة، وبقيت أجيال الموتى الحزانى تتمطى في فم الموت البريد،على عكس ما كان يتمنّاه "حاوي" الذي كان ينتظر المعجزة التي ستخرجه من أزمته، وتحي الأرض بعد موتها»[2]أمّا محمود درويش فقد استطاع وهو يرسم بيروت في لحظات الاجتياح أن يليعمق إلى لبّ تلك التجربة بقوله: «الشّاعر افتضحت يدتُهتُمَامًا.

وثلاثة خانوه:
تموز
وامرأة
إيقاعٌ
فَنَمَا .

فقد بين درويش أزمة حاوي في قصيدته هذه وربط بين أبعادها وبين الاجتياح الإسرائيلي، فقام بالربط بين حاوي وتموزاللي قتلته عشتار وأحبّته فيما بعد»[3]. كما نجد أدونيس في قصيدته "الإله الميت" يقول:

«أقسمت أن أكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصّماء.

"فسيزيف" في السياق الشعري، يعني بالتأكيد شيئا خاصا (لتجربة الشاعر)- فرديا – لتجربة الشاعر ولكنّه في الوقت ذاته يخاطب الضمير الجماعي»[4]. هذا عند شعراء المشرق العربي، أما في المغرب العربي، فنجد مفدي زكريا الشاعر الجزائري، من بين الذين أغترفوا من هذا النبع، إذ يقول:

1- خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص: 325.
2 - فخري صالحدراسات نقدية في أعمال السيّاب، حاوي، دنقل، جبرا ؛ الطبعة الأولى 1996، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ص70 – 71.
3 - فخري صالح، دراسات نقدية فيأعمال السيّاب، حاوي، دنقل، جبرا، ص :74.75.
4 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص :206.

كُلَ مَنْ في البلادِ أضحى زبانا بأنْ يموتَ شهيدا
تم يا رفاقُ وقُربانُ شعبٍ كالمبتعثَ فيه والتجديدا»[1].

نلمس في هذين البيتين تأثر الشاعر بالأسطورة من حيث البناء (كل من في البلاد أضحى زبانا)،(قربان شعب)، (كنتم البعث فيه والتجديدا)، فهو يرمز إلى قضية إنبعاث طائر(الفينيق) الذي ينبعث من الرّماد بعد إحتراقه، على البعث الجديد بعد العدم. ورمز هذه الأسطورة،يكمن في أنّ الشهداء قربان الشعب، فالشهيد وقود المعركة وفتيلها الذي لا ينطفئ، هذا من جهة ومن جهة أخرى مثلّه على أساس أنه طائر الفننيق.

إن هؤلاء الشعراء - في الواقع - يختلفون في هذا الاستغلال للأسطورة، تبعا لتباين تجاربهم وتصوراتهم وتعاملهم مع اللغة. إنهم جميعا كانوا يستمدون ويستوحون من الأساطير اليونانية والبابلية والمصرية، وهي مهما تعددت واختلفت فإنها تشكل مجموعة واحدة وتكشف عن رؤى إنسانية خالدة. ومعنى هذا أن استخدام الأساطير مثل:"تموز" و"فينيق " و"أوزريس" و"السندباد" وغيرها، بالرغم من كونها تجسد وضعا إنسانيا بالذات، وفي فترة تاريخية معينة، إلا أنها تتميز بكونها تمثل رؤية إنسانية، تمتد جذورها إلى كل العصور وكل الأمكنة.

فالشعراء المعاصرون ارتبطوا بأحداث عصرهم وقضاياه، لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف، وإنما معايشة لتلك الأحداث ومصاحبً لتلك القضايا «فالأدب المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصّة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون...وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية والعصر وذوقه ونبضه»[2].ومن خلال ما تقدم يتضح لنا أنّ للأسطورة «ظائف عدّة أهمها:

- محاولة تفسير ما استعصى فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيراً يقوم على مفاهيم أخلاقية أو روحية.
- إعطاء تفسير قصصي شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية.
- للأسطورة أيضا وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهم الرّمزية وتوهمُ إلى تجارب الإنسان النفسية في الحياة، وإلى مخاوفه وآماله»[3].

1 - مفدي زكريا، اللهب المقدس، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر؛ ط 02، 1973، ص: 19.
2 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 13 .
3 - عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تفكيكية، دار الطليعة، بيروت؛ ط1، 1987، ص: 103-104.

كان هذا في مبدأ حياة الإنسان ولكنه ظل مغروساً في داخل نفسه، ويبدو أن النفس تميل إلى الأسطورة وتطمئن إليها نتيجة لارتباطها بنشأة الإنسان، ولأنها تمثل أحد العناصر الموروثة من الأسلاف والكامنة في اللاوعي الجماعي كما يقول **"يونغ"** :«فالأسطورة إذن انعكاس للاّشعور الجمعي، وهي بهذا الاعتبار مصدر مشروعٌ للفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح، فكان على الشعر أن ينصرف عنه إلى الحياة، كما مثلها الإنسان القديم في أساطيره، تلك الأساطير التي لم تعد أوهاما يهرب إليها الإنسان فراراً من حقائق الواقع القاسية، بل هي الإطار الرّمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى»**(1)**. فلغة الأسطورة إذن تقوم على توليد ذاتها،« فهي خطاب ينطلق من رحم اللغة موظفا سجلات قديمة أو معاصرة، قائمة على الاستبدال والتعويض والتوافق، وهذا ما جعل **ميشيل زيرافا** يقول بوجودها في كل نص » **(2)**.

فالقصيدة المعاصرة ومرحلة التحوّل والاستكشاف تعبير سيّد حامد النسّاج، أو "ما بعد الانتساب أو التجنّس" تعبير محمّد برّادة، أو "التطوّر" تعبير محمّد البارودي، أصبح الاتجاه نحو استلهام التراث، بأشكاله وتجلّياته كافة، يشكّل معلماً واضحاً ،و رغبة في نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إمّا بالحلم والفنتازيا، وإما باستيحاء الأساطير» **(3)**.

لقد حقّق استلهام الشعراء العرب للأسطورة إنجازاً نوعياً للخطاب الروائي العربي، «ولم يكن لهذا الاستلهام أن يتمّ بمعزل عن حركة الثقافة العربية، ومن ورائها حركة العالم العربي نفسه، كما لم يعد خاصاً بفنّ الشعر الذي يمُثّل الإطلالة الأولى للأجناس الأدبية العربية الحديثة على الموروث الحكائي الإنساني بأشكاله كافة الأسطوريّة، والملحمية، والشعبية، وبعد أن تجلّت بواكيره الأولى في الأدب المسرحي» **(4)**.

فلقد رأى الشعراء ضرورة توظيف الأسطورة في كتباتهم، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الأسطورة لم تتلاشى في مجتمع من المجتمعات لأنها تشكل جزءاً منها، من بنائه القومي الروحي، «والأسطورة ببنائها... ومضمونها الخرافي تعتبر هروبا من الأوضاع الواقعية المتردية»**(5)**. فتوظيف الأسطورة، داخل العمل

1 - محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص:213.

2 - المرجع السابق، ص:213.

3 - نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص: 29.

4 - المرجع السابق، ص: 7.

5 - جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص:101 .

الشعريبعد نجاحاً ، ولعل العامل الذي ساعدها على تحقيق ذلك، هو أن الشعر يشكل « الأداة المثلى لبناء العوالم على اختلافها، وهو الزمن المصطنع للحديث عن نشأة الأكوان و الأساطير و التواريخ والروايات»[1].

2- الرمز الطبيعي:

كانت الطبيعة و مازالت مصدر إلهام الشعراء والفنانين ومنبعهم الذي لا يجف أو ينضب فهي كتاب مفتوحٌ ، يحتضن برفق الإبداعات والقرائح، بل هي قصيدة زاهية مفعمة بالحب والإيقاع وهي تلك السر العجيب، الذي يحمل سنفونية تلحنها الرؤى وتغنيها الأعين وتسمعها الآذان فتستريح إليها القلوب.

فهي محطة الشاعر الذي يسكن حلمه فيها، ونسخ أفكاره منها فراح يستلهم تلك المظاهر العذرية متخذا إياها رمزا له في تجربته الشعرية، وذلك لما تحمله الطبيعة من دلالات نفسية عميقة تسكنه ذاته، فكثيرا ما تغنى بالربيع والبيادر وريح الصّبَا..و نجد شاعرا مثل "بشر فارس" في قصيدته "الخريف في برلين"يقول:

«صفوة عضت رواء الورق.

ظلويل وطول الفَرَق.

من دعبات الخريف الأخرق.

ورق ظَنَّ بظل الرونق.

هزلته مضنيات القلق.

بعد ريعان إخضرار عبق.

ياصفرة الورق في الخريف» [2].

فنحن نحس منذ البداية أنهلا يحدثنا عن خريف حقيقي لأنّ الويل الطويل والفرق والقلق إنمّا هي صفات إنسانية يختص بها الوجدانيسرفنا إلى المعنى الإيحائي الذي يشُفُّ عنه الرّمز فما الورق إلاّ قلب الشاعر الحزين، وما الخريف إلاّ ذلك العجز الذي يشعر به »[1].

---

[1] - رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر،ترجمة : محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002،ص:41 .

*- تقول الأسطورة أن بيغماليون صنع تمثالا حجريا، وجسد فيه كل صفات الجمال فجاء آية في الكمال، لكنه ما لبث أن وقع في حبه، وطلب متوسلا من الآلهة أن تبث فيه الحياة.

[2] - أحمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص، 244.

فعندما يستخدم الشاعر كلمات مثل البحر والرياح والقمر..إلخ فإنّه عندئذ يستخدم كلمات ذات دلالات رمزية...ولكن استخدامها لن يكون له قوّة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر إستغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز وما لم يضف إلى ذلك أبعاد جديدة من كشفه الخاص»[2]. فمثلا عندما نقرأ قصيدة "رحل النهار" لبدر شاكر السّياب: «الأفق غابات من السحب الثقيلة والرعود

الموت من أثمارهنّ وبعض أرمدة النهار

الموت من أمطارهنّ وبعض أرمدة النهار

رحل النهار»[3].

فالسيّاب يصور لنا رمز«السندباد المقترن بالزوجة التي تحترق إنتظاراً لعودة زوجها المغامر فكل ما أضفاه الشاعر في هذا المقطع من رموز طبيعية إنّما هي مرتبطة بمعطياته الشعورية وقد تبدو غير مكشوفة...ومن خلاله تمّ التلاحم بين تجربة الشاعر والرمز الذي استخدمه»[4]. ومن جملة الشعراء الذين اهتموا بتوظيف الرموز الطبيعية ودمجها داخل قوالب شعرية، الشاعر "عبد الرحمن شكري"في قصيدته "نرجس" من ديوانه زهرة الربيع:

«نرجس أنت الحسن يا نرجس تشتاقك الأبصار والأنفسُ

ترضعك الشمس بأضوائها واليوم صحو أُفقه مشمسُ

تحنو على الغدران مستأنسا يا زهرة في روضها تغرسُ »[5].

فالشاعر هنا يصور لنا شخصية – نارسيس– العاشق لصورته المفتون بجماله بجملة من الأدوات الإجرائية المتمثلة في المعين الطبيعي،وإذا ما عدنا إلى النص لوجدنا أنّ شكري قد أحسن اختيار هذه العناصر وصبغتها بصبغة رمزية حتى أنّنا لا نكاد نستشف شخصية نارسيس. و يطالعنا خليل مطران في قصيدته "المستاء"قوله

يا كوكباً ما من يهتدي بضيائه بهديه طالع ضلة وارد .

يا مورداً يسقي الورود سرابه ضمأ إلى أن يهلكوا الضمّاء.

---

1 - أحمد محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط 02 1978، ص: 245.

2 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 198.

3- إيليا حاوي، الشعر العربي المعاصر دراسة وتقييم، شاكر السّياب، شاعر الأناشيد والمراثي، خصائص مختارات، دار الكتاب اللبناني، بيروت؛ ج06، ط03، 1983، ص: 69.

4- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 208.

5 - عبد الرحمن القعود، مجلة عالم المعرفة، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 279، مارس 2002، ص: 51.

يازهرةً تحْنِي رواعي حُسْنِهَا وتميتُ ناشقها بلا إداعِ »[1].

فالشاعر المعاصر يعيش انفعالا داخليا، «هذا الانفعالالذي يوحّد قوى النفس جميعها ويصهرها في بوتقته، فلا يعود ثمة انفصال بين عقل وخيال، وتجربة وثقافةومعاناة وماضٍحاضرٍ وفردٍ وجماعة ...إذ يوغل بها في العمق ويصل بينها وبين الحقيقة بالذاتية والمعاناة، فيغدوهو الذات والموضوع في آن واحدٍ »[2].

فقد اعتمد الشاعر العربي المعاصر على الواقع الخارجي باعتباره لوحات رمزية يخلطها بنفسه، حتى تنبض بالحياة والحركة. ومن خلال ذلك يمكننا أن نتفحّص قصيدة "سلّة الليمون" **لعبد المعطي حجازي"** والتي يقول فيها :

«سلّة الليمون غادرت القرية في الفجر
كانت حتى هذا الوقت الملعون
خضراء منداة بالظل
سابحة في أمواج الظل
كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير
أواه.
من روعها.
أي يد جاءت قطفتها هذا الفجر
حملتها في غبش الإصباح، شوارع مختنقات مزدحمات
والشمس تجفّف قلّك يا ليْمُونُ »[3].

فالصورة ترصد «شهداً من مشاهد الحياة اليومية في المدينة، ولكن وضع هذه الصورة المركبة داخل الإطار العام لنتاج الشاعر...وملاحظة لما فيها من إشارات خاطفة إلى الريف والمدينة وما يتخللها من تعاطف بين الشاعر والليمون. كل هذا يتخطى حدود الدلالة الظاهرية، إلى مستوى الإيحاء الباطني، حيث يرى فيها رحلة المضنية – بدءا من القرية إلى المدينة – في رحلة الهوان التي مرت بها ثمرة الليمون بعد اقتطافها، فكلاهما عانى وطأة الانتقال من الريف إلى المدينة»[4].

---

1 - ميشال خليل حجا، خليل مطران، باكورة التجريد في الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، بيروت؛ ط01 1981، ص :276.

2 - إيليا حاوي، في النقد والأدب، ج02، دار الكتاب اللبناني، بيروت ؛ ط04 مزيدة ومنقحة 1979، ص: 20.

3- أحمد محمد فتوح ، الرمز الرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 326.

4 - المرجع السابق، ص:327.

إذا كانت الطبيعة مصدرا استمدمنه الشاعر العربي بعض أشكاله الرمزية معتمداً على خاصتي التجسيد والتشخيص «فإنها في الحقيقة لا تعدوأن تكون منبعا واحداً من منابع عدّة إتكأ عليها. ذلك أن مفهوم الواقع بالنسبة له قد أصبح أكثر رحابة وعمقا. فلم يعد يقتصر على الظواهر المادية في الطبيعة بل امتد إلى نطاق الظواهر النفسية غير المنظورة» (1).

وإذا أتينا إلى رمز "الريح" في النصوص الشعرية الحداثية، فإننا نلحظ تبايناً شديداً في التعامل الجمالي معهفالسياب مثلاً، غالباً مايرى في الريح رمزاً سلبياً يحيل على الخراب والدمار، اللذين يشيعهما فحش الواقع السياسي. ولهذافإن الريح، في الكثير من استعمالات السياب، سلاح بيد الديكتاتور، يشلّ به حركة الواقع والإنسان، ويؤبّد به الأجواء التراجيدية التي تخدم استمراره القمعي الاستلابي. فالريح، بهذا المعنى، من أهم معالم الواقع التراجيدي، عند السياب، يقول:

«الظلمة تعبس في قلبي
والجو رصاص
والريح تهبُّ على شعبي
والريح رصاص»(2)

ويقول:

«وتوشك أن تدق طبول بابل ثم يغشاها
صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها»(3)

أما خليلحاوي، فإن للريح، عنده محمولاً مختلفاً، وهو التشيؤ والاغتراب. ولهذا فإن الصقيع والجليد والعراء من مصاحبات الريح عنده.وإذا كان السياب يرى في الريح سلاحاً بيد الديكتاتور، فإن حاوي يراها سلاحاً بيد الواقع المادي المبتذل. مما يعني أن الثورة على الريح، هي ثورة على القيم المادية المبتذلةالتي تغرّب الإنسان عن ذاته وعن محيطه، كما يعني أن المعاناة من الريح هي معاناة من تلك القيم. ولابأس من الإشارة، هنا، إلىأن الريح عند حاوي غالباً ماتكون نقيض الفرد، على حين أنها غالباً ماتكون، عند السياب، نقيض المجتمع، يقول حاوي:

---

1 - المرجع السابق، ص:311.

2 - بدر شاكر السياب، الديوان، م:1، دار العودة، بيروت، 1971، ص: 438.

3 - المصدر السابق، ص: 438.

«في ليالي الضيق والحرمان
والريح المدوّي في متاهات الدروب
من يقوينا على حمل الصليب»[1]

ويبي فيها علي الجندي رمزاً للتيه بأشكاله النفسية والروحية والاجتماعية بعامة. ولهذا فإن القلق بمرادفاته من مصاحبات الريح عند الجندي.أي أن ثمة تشاكلاً بين حاوي والجندي، في تناول رمز الريح. ولكن في حين اتجه حاوي به إلى موضوعة الاغتراب، اتجه به الجندي إلى سمة ملازمة للاغتراب، وهي التيه النفسي والروحي. إذ يقول:«أيتها الريح التي تحملني من رصيف لرصيف
حفرت وجهي أخاديد الصراحه
نهشت لحمي أقلام الجراحه
أنزليني أيتها الريح على قارعة الليل
اتركيني في بساتين المساكين الذين انتبذوا
تحت سور النفي.
أو عودي بجثماني إلى الصحراء في الأرض المباحه»[2]

وعلى الرغم من أهمية رمز **الريح** تبيان العلاقة بين الإيحاء الجمالي وكلّ من سمات الشيء أو الظاهرة الطبيعية، والتجربة الاجتماعية، إلا أن رمز **الحجر**بمحمولاته الجمالية أكثر إيضاحاً وتبياناً لتلك العلاقة، لما يتّسم به الحجر من ارتباط مباشر بالحياة السياسية العربية المعاصرة، ولاسيما في فلسطين المحتلة. يقول "معين بسيسو": «تفاجئني الأرض، إن الحجاره
تقاتل والأنظمه
بنادقها ملجمه
تفاجئني الأرض، إن أكفّ الصبايا
مرايا
وكفُّ الشهيد بحجم السماء»[3]

---

[1] - خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت، 1982، ص: 139.
[2] - علي الجندي، قصائد موقوتة، دار النديم، بيروت، د،تا، ص: 76.
[3] - معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1979، ص: 665.

إن ثمة تكاملاً وتجادلاً بين الحجارة والصبايا والشهيد والأرض. فالأرض تلد الحجارة، وهذه تتمرأى بأكف الصبايا، لتصبح هي القضية الأولى في كف الشهيد. فالحجارة في تحول دائم، فمن الأرض إلى الصبايا، ومنهن إلى الشهيد، ومنه إلى الأرض، ومن الأرض إلى البطولة.

لقد صعدسميح القاسم برمز الحجر إلى مستوى البطل الإنبعاثي مرتكزاً على استراتيجية الانتفاضات من جهة، وعلى أسطورة الانبعاث من جهة أخرى. يقول في مملكة **الآر. بي. جي:**

«كان شعبها من الأطفال
وكانت مليكتهم
سنونوة تطير دوماً نحو الربيع
أما الملك فكان حجراً
مات الحجر، فصار وردة
ماتت الوردة، فصارت تفاحة
من رماد الموتى انطلقت عنقاء جديدة
تطير دوماً نحو اسمها»[1].

إن زواج الحجر بالسنونوة الربيعية، قد جعل منه بطلاً انبعاثياً، يموت لاليفنى، بل كي يتحول إلى طور أرقى، ليتحول إلى وردة، فتفاحة، فعنقاء جديدة تعلن عن الربيع أو الانبعاث. فالشاعر المعاصر «استفاد من عناصر الطبيعة الناجزة في بنائها، وإيحاء العلاقات الظاهرة بينها في إبراز الشعور الداخلي للإنسان»[2].

3- الرمز الصوفي:

إن التلازم الطبيعي بين الأدب والثقافة،و جد أديب الحداثة العربية المعاصرة نفسه أمام انفجار معرفي هائل الكثرة والتعدد والتعقيدفاختلط هذا بتجربته الخاصّة و انعكس هذا المزيج الفريد الفني على النص الشعري، فأصابه بالعمق والبعد المضموني كما أصاب تقنياته الإبداعية بالتعقيد وهذا لا يعني أنّ الأديب يتحرك في أفق مزدحم بهذه الثقافات فحسب، وإنما يعنيإزدحاماً دلالياً ، فيه من الضبابية والتعدد ما يصيب المتلقي بالحيرة أمام النص الشعري.

[1] - سميح القاسم، جهات الروح، دار الحوار، اللاذقية، 1984، ص: 114. 115.

[2] - مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2007، ص، 79.

و كان ظهور الرمز الصوفي «مع بداية تلاوة القرآن بسلوك خاص يقلب الأصوات والكلمات رموزاً تثير في التصوف نزعة فناء الذات داخل العالم وهو ما اصطُلح عليه بالذكر، وهي حركة منظمة من حيث مخارج الحروف، ومنازلها والترتيب الصوتي للكلمات عند النطق، حركة تستحضر ما أروع من معاني الألوهية خلف كل حرف قرآني وكوني، إن للرمز الصوفي رنة موسيقية خاصة»[1].

و يقول **ابن عربي** في تعريفه للرمز هو الكلام الذي يعطي ظاهرة ما لم يقصده قائله، وكذلك منزل العالم ما أوجده الله لعينه، وإنما أوجده الله لنفسه وعليه فالدلالة الرمزية تسير في اتجاه معاكس تماما للدلالة القصدية، وتتسم الدلالة الرمزية بالتراكم الدلالي، أي طبقات متراكمة من المعاني أو ما يسميه **ابن عربي** بدوائر الباطن، والدلالة الرمزية تختلق لنفسها معاني فورية أو دلالية من درجة ثانية وهو الانتقال من مستوى الشكل الموضوعي للأشياء»[2].

إذن فالتصوف «جوهراً فكرياً، يمثل مرحلة راقية من مراحل تطور الفكر الديني حين تتدخل القوى العقلية في إثبات قدرتها على الإدراك إلى جانب النص الديني، إنها حركة إيقاظ للقدرة التأويلية للتفكير الإنساني في مواجهة مجاهيل الكون وخفايا الإنسان وحقيقة الخالق عز وجل وسبيل الوصول إليه»[3]. و ما أنتجه الفكر الصوفي، من حيث الأصالة،« هو اجتراح طريق جديدة للمعرفة والإدراك طريق تتجاوز حدود العقل ومقاييسه المنطقية، وكذلك الحس ومعاييره المادية، فكان أن اجترحوا رؤية (القلب) أو (الحدس) أو (الذوق) والحقيقة أن هذه المسميات ما هي إلا تعبير عن ذلك الصراع الذي واجه الصوفي ثقله ومتاعبه، وهو ممثل بحقيقة مفادها أن (الحقائق الظاهرة) أمكن أن يتم الوصول إليها عن طريق الحس فتدرك طبيعتها المادية، فتناسب المدرك بوسيلته المتبعة، أو أن يتم إدراكها عن طريق الاستدلال والمنطق المحسوب فذلك هو طريق العقل، فالحس، إذن والعقل وسيلتا المعرفة الإدراكية للحقائق الظاهرة، أما (الحقائق الباطنة)، فهي سبيل مختلفة فلا بد وأن يتم انتخاب وسيلة تتناسب مع نوع هذه الحقائق، حين توقف (الحس والعقل) عن الفعالية في الإدراك؛ فكانت الرؤية القلبية والحدس والذوق، أي مزيج من استعداد فطري ومؤهلات اكتسابية بعد رياضة وإجهاد وسياسة للنفس»[4]. وعليه فقد صار مبدع الحداثة أمام نهر معرفي متدفق متعدد المنابع، متلون الروافد، يختلط فيه العلمي والخرافي والأسطوري والديني والصوفي.

---

[1]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص126 .

[2]- المرجع السابق، ص: 127.

[3] - ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات، الوظائف، التقنيات)، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 20.

[4] - ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص: 21.

فمبدع الحداثة لا يقدّم هذه الألوان المعرفية أخبارا ومعلومات، بل يقدمها في صيغة تساؤل حينا وفي صيغة محاكمة حينا، وفي صيغة توليد معرفي حينا آخر، أي بعد أن تكون قد تفاعلت في ذهنه وخياله معا وتولّد من هذا التفاعل، دلالات فيها من التكثيف والمراوغة ما يربك المتلقي بطبيعيٍّ أن يأتي إنتاجه الروائي مليئا بالغموض والإبهام، حتى لغته الروائية تزداد حدّة وغرابة بسبب هذا المضمون الجديد.

إنّ البحث عن المجهول أو اللاّمرئي هو إحدى وظائف الأدب الصوفي. أو كما يقول "صابر عبد الدايم": «البحث عن ما وراء المحسوس من أخصّ خصائص التصوف، ثم انتقلت هذه الخاصية إلى الأدب الصوفي، فصار البحث عن الحقيقة والنفاذ إلى صميم الأشياء، وكشف ما وراء الطبيعة، إحدى سمات الأدب الصوفي»[1]. وكما يقول "سعد عيسى" عن تجربته الصوفية: «إنها حالة روحية، يتصل فيها العبد بربه إتصال المتناهي باللاّمتناهي، وهي تجربة لا تخضع لمنطق العقل الواعي وإنما هي حالة من حالات الوجود الباطن، لها رموزها الخاصة ومن ثم فهي غربة روحية واعتزال العالم البشري »[2].

إنّ الصوفي يحاول إيجاد تعادل بين الروح والجسد وهذا ما يسميه **"توفيق الحكيم"** بالتعادلية، «والصوفية تحاول وضع زمام الجسد في يد الروح، بحيث يحقق الإنسان وجوده الروحي، ويستشعر من المتعة الروحية والنشوة الوجدانية، ما يمكن أن يشكل تجربة سيكولوجية تترسب في عقله الباطن...وهنا تكمن العلاقة الوثيقة بين الأدب والصوفية »[3].

ويعرفه أدو نيس بقوله: «طريقة للكشف عن المعرفة والبحث عن المعنى، ووسيلة لبناء الهوية كما هو دعوة لتحرير الكيان البشري، إلى جانب كونه دعوة إلى تحرير الفكرة»[4]، فتعريفه للتصوف يبرز البحث عن المجهول أو اللاّمرئي،وهو بذلك يعتبر عنصرا رئيسيا في التجربة الصوفية.وما هو واضح أنّ هذا الفكر الصوفي الذي عرفه أدونيس إلى درجة الفهم والإستعاب وجعله يعيد النظر لا في مضامينه الشعرية فحسب،وإنّما في أدواته الشعرية كذلك، ومنها اللغة التي صار تغيير العلاقات بين كلماتها والأشياء إحدى غاياتها. وليس بعيدا أو غريبا أن يرتبط الشعر في أحد أزمانه، وعند بعض مبدعيه بالتجربة الصوفية، لأن الكاتب في لحظات إبداعه إنما هو في حالة فناء في ما هو فيه، فقد ينسحب من عالمه إلى عالم آخر، لا يكاد يحس فيه إلا بذاته.

---

[1]- عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 37.

2 - المرجع السابق، ص: 37.

3 - نبل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان، ب.ط، ص :404.

[4]- عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص، 37.

و يربط أدونيس بين الشعر والتصوف من خلال كونية كل منهما فالشاعر عنده يترجم ما يشغله ترجمة صادقة عميقة، أنّه يترجم في الوقت نفسه ما يشغل الآخر وكلامه يكون باسم الآخر وباسم ما بينهما علاقات.أي أنّ اندماج الذات لتشمل الآخر في كل من التجربتين الشعرية والصوفية هو ما ينتج العلاقة بينهما، أو كما يقول جبرا إبراهيم جبرا عن أدونيس« يأتينا بالشعر والتصوف معا ويغرينا بالسماع والتأمل...بل إنه يكاد يقنعنا بأن لنا نحن أيضا الحق أن نشارك في نشوة الصوفية، والحلم الخارج والإسراء»[1].

إنّ أدونيس يعطي للبعد الصوفي في الشعر العربي المعاصر أهمية كبيرة إلى حدّ ذهابه إلاّ أنّ الكثير من القيم الحضارية العربية مستمرٌّ في الشعر الجديد، لكنها لا تأتيه من النصوص الشعرية القديمة، بقدر ما تنبع من نصوص التصوّف.

وللعالم الحقيقي عند "بشر فارس" طريقين تتفقين حسب الغاية «تخطي المحسوس والانعطاف اتجاه حياتنا الباطنية أو قل إنهما جناحان لعملية واحدة، لأن تخطي المحسوس يتم في الآونة التي تنطوي فيها الذات باحثة في زوايا النفس عن ذلك العالم الحقيقي...ولأن هذه الحالات الذاتية مبهمة بقدر ما هي سريعة الانطفاء فإن على الشاعر أن يحاول إمتلاكها بواسطة مماثلة باللمعة الشعرية الموحية، وليس بالبسط والتوضيح..ذلك أنّ الإبهام ذاته لذّة الإكتشاف الذي لا يعطيك محصوله دفعة واحدة »[2].

ربما يكون اليأس الذي غلب على كثير من الشعراء المعاصرين وخيبات الأمل التي أصابتهم في طموحاتهم.تسببت في تسرّب الإحباط والكآبة إلى نفوسهم، مثلما يشير أدونيس في حقول الكآبة

في العُشْبِ أَرامِسِيُ الحَجَرِيَّةِ
كَاسِراً صَفْحَةَ المَرايَا
بَينَ شَمْسِ الظَهيرة وفي اللبوكَةِ الآدمية»[3]

ربما يكون هذا ونحوه،ما غذّى الاتجاه الصوفي في شعر الحداثة العربية، وربما يكون العلم بعجزه وجفافه عن الإجابة عن بعض الأسئلة...كل هذا أصاب روحانية الشعراء بشيء من الجفاف، فكان الاتجاه الصوفي، محاولة كما يقول الدكتور إحسان عباس «للتعويض عن العلاقات الروحية، والصلات الحميمية التي فقدها الشاعر»[4].ومن جملة ما تطرقت له الدكتورة "فاطمة الزهراء محمد السعيد" ظاهرة الرمز عند الصوفيين بقولها

1- المرجع السابق، ص: 39.
2- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص:237.
3- عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص:40.
4- المرجع السابق، ص:40.

:« وقد يظهر الرمز أحيانا في الفن عندما يكون الفن نفسه غامضا مضطربا، مما يؤثر على الفنان وعلى طريقته في التعبير، ونجد نموذجا لهذه الموضوعات عند الشعراء المتصوفين الذين يتحدثون عن الإنسان والله والطبيعة والكون، ويشعرون أمام هذه القضايا جميعا بأن الوضوح والتجديد لا يجديان شيئا، فيتحول الأدب عندهم إلى إشارات ورؤى غامضة حافلة بالرموز»[1].

إنّ النزوع إلى الرمز لدى المتصوفة مثل َ علامة فارقة في شعرهم، وغلب عليه،لأنّ إزاحة مألوف اللغة عن واقع تعبيرهم، وإيجاد لغة جديدة من أحد مقوماتها الرمز، الذي يستطيع بها المتصوف أن يتعامل بها مع غيره- ولو بالحد الأدنى-لأنّ « التعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة، والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنّه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب..فكما أنّ الحالةالصوفية لا يحكمها مقياس الحس و العقل، ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع أن تعبر عما يتناقض مع الاصطلاح و الوضع»[2]. ومنالأشياء التي عزّ زت إتجاه التصوف في شعر الحداثة العربية، إستلهامهم للتراث الصوفي العربيالذي يؤكد أدونيس أنه ليس مجرد رافدٍ لهذا الشعر، وإنما هو المنبع الرئيس. وقد مثّل ذلك الشاعر "بشر فارس" في استخدامه لبعض إيماءات التراث الصوفي في الإشلرة إلى ما وراء الحس، من معانٍ لطيفة مبهمة،ويتجلّى ذلك واضحاً في قصيدته "إلى فتاة":

بعدّ ريني يا «وضوح» ثروة القطب الخطير
أنا في وهج الفتوح يقظ، لكن حسير
خفّ بي كشف طموح و افهم كسير
فسرت فوحات روح في غيابات الخمير »[3].

فقد وظف الشاعر رموزا تمثلت في لفظة :قطب، الفتوح، الكشف، وهي ذات إشعاعات صوفية توحي بجو يشبه ما يعانيه المتصوف من شوق إلى الوصول، «فالمصطلحات الصوفية المذكورة، لا تعني مدلولها الصوفي فحسب، بل تشير إلى مجاهدة الشاعر، بحثا عن المثال أو الحقيقة المطلقة، التي ترتد إليها ظواهر الوجود»[4].

وفي ظل انحسار اللغة الصوفية في دائرة الرمز – الذي بدوره يتعدد داخل الدائرة الواحدة - الذي وضعه، أمكن العبور عبر منافذ قليلة إلى بعض الومضات من تلك اللغة.فإذا سلمنا أنّ استعمال الأسلوب

1- فاطمة الزهراء محمد السعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ ط01، 1981، ص: 19.
2 -أدونيس، الثابت و المتحول، دار العودة، بيروت، 1977، ج2، ص: 95.
3 - أحمد محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 320.
4 - المرجع السابق، ص: 320.

الرمزي كان عمدا لأهل الطريق لتقريب المعنى وإخفاء أسرارهم عمن ليسوا بأهلها. أمكننا وضع جانب كبير من الإشكالات المعيقة لفهم الظاهرة، أو على الأقل التماس المبررات التي دعت لذلك. ويضيف "إدوارد خرّاط" في مداخلة له،على أنّ الشعر الصوفي هو «نوع من التوحّد الصوفي، المعقد ما بين الشعر والشاعر»[1]. وقد ساهم شعر "خليل حاوي" في إثراء هذا النوع من التوظيف الصوفي، وقد تجسد ذلك من خلال محاولته، الدخول إلى الضمير العربي، عبر قصيدة"البحّار والدرويش" حيث «يتوحد البحار ويوليس في بحثه عن الحياة وإختراق المجهول. ومغامرات في عشقه للمعرفة يتجه إلى التصوف عَلَهُ ينفذ من خلال تجلياته إلى أعماق الحياة ولكن دون ما جدوى،لأنّ الموت ظل يحتل الحركة»[2].

يقول :«خلّني للبحر، للريح، لموت
ينشُرُ الأكفان زورقاً للغريق
مبحرٌ ماتت بعينيه منارات الطريق
مات ذاك الضوء في عينيه مات
لا البطولات تنجيه ولا ذلّ الصلاة» [3].

وتؤطر التجربة الصوفية في الشعر العربي المعاصر في أرقى ما وصلت إليه من نضج بمحورين: الارتحال الدائم في سبيل الكشف. وللرحلة الفنية عندهم مصدران، مصدر صوفي وبصدده يقر صلاح عبد الصبور« أن الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة، وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفراً مضنياً مليئاً بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل، قد ينتهي بسالكه إلى النهاية السعيدة، إن وفق الله وأراد.

ومصدر ديني،يربط فيه بين معاناة الشاعر و النبي في تلقي الرسالة وتوصيلها، على الرغم من إختلاف مصدرها عندهما كما يربط بين رحلة الإنسان إلى بيت الله الحرام، ورحلة الشاعر إلى الشعر في"أغنية ولاء"»[4]. والولاء فيها للشعر، والرحلة تبدأ بعد التأهب الساكن لزورة الشعر التي لا تجيء، فيخرج إليها الشاعر طالبا عطاء بعد أن ينزع عن نفسه كل شارات الحياة متجردا كتجرد الحاج إلى قدس الأقداس»[1]. يقول عبد الصبور حيال هذا : «خرجت لك

1 - عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 240.
2- صلاح فخري، دراسات نقدية فيأعمال السيّاب، حاوي،دنقل، جبرا، ص: 68.
3 - خليل حاوي، البحار والدرويش، الديوان، ص: 65.
4- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت؛ ط01، 1977، ص: 15.

علي أوافي محمليك.

ومثلما، ولدت، غير شملة الإحرام، فقد خرجت لك.

أسائل الرواد

عن أرضك الغريبة الرهيبة الأسرار» [2].

والمحور الثاني: في شعر أدونيس نزوع دائم للإتحاد بكل مظاهر الوجود، حيث يقول:

«وحدبي الكون، فأجفانه تلبس أجفاني

وحدبي الكون بحريتي فأينا يبتكر الثاني.

لكنني ربطت بالأشياء

وجهي وأعماقي والإله» [3].

والإتحاد بالكون – عند الشاعر –وسيلة لتخطي الكائن إلى عوالم ثانية خارج الحياة «في مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر، والرؤى الغارقة في قرارة الروح في هذا ما يفسر اتصالي بالصوفية...حيث التجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع، ويشيع الحياة والحلم والمادة، فتصرخ الأشياء وتتآخى...»[4]. فالشاعر رجل «تتسع رؤياه أحيانا إلى ما وراء أفق الإنسان العادي فتذهله ضخامة الكون وجماله»[5].

وعندها فقطتغدو الكتابة الصوفية لوناً خاصاً تحترف الممانعة والتفلت، لترسو في الأخير على هيمنة التأويل،لأنّها تنشد آفاق المعارف الكونية الكبرى بظاهر الوجود وباطنه، و أنى للغة عادية هذا، بل أنى لمتلق عادي مفاتيح الفتح في حصونها، إن لم يعرف مكونات الفعل اللغوي و أدواته الإجرائية التي مسحت النص الصوفي.

ولئن أمكن مبدئيا فهم بعض تركيباتها في مستواها الدلالي الظاهر، فإنّها في مستواها الباطني أشد حاجة إلى معرفة الكيفيات التي جعلت النص يستجيب إلى هذه الآليات أو تلك. ستكون في منحنيات تشكيل النص الصوفي عدة انعطافات، قوامها رؤية صوفية بكل تداعياتها. يتحتم على العنصر اللغوي حل بعض اشكالياتها مسايرة لخصوصية النص الصوفي شكلا و معنى.

---

1 مصطفى السعْدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، د، ط، ص: 101.

2 - صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص:101.

3- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار العودة، بيروت، ص:131.

4- أدونيس، خواطر حول تجربتي الشعرية، مجلة آداب مارس 1966، ص: 196.

5مصطفى السعْدني، النيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص: 104.

ونخلص مما سبق، أنه مهما تغيرت أشكال الصوفية الأدبيةعلى مرّ العصور فهي في جوهرها واحدة، أي أنّها تسعىمثل باقي المذاهب والنظريات الأدبية إلى حياة أفضل وغدٍ أجملوإنسانٍ أوسع أفقا، ولذلك فهي «مزيج من المثالية التي ترفض حدود الواقع والرضوخ له والرومانسية التي تكرم الإنسان،والرمزية التي تجد كل ما في الأرض رمزاً ومعنى، والسريالية التي تخترق حصار العالم المادي وتنطلق إلى أفاق الشعور والفكر والخيالوالتجريدية التي تجرّد الإنسان من كل الاضطراباتوالتفاهات المشتّتة لهوتركّز بصره على معنى وجوده، وهدف حياته، والميتافزيقية التي تؤكد الكيان الروحي للإنسان بجانب كيانه المادي»[1]. ولا عجب في هذا المزيج المتنوع والمتشابك والمتداخل من النظريات الأدبية المختلفة،لأنها عبارة عن تنويعات متعدّدة في جوهر الأدب الإنساني.

فالخطاب الصوفي لا ينفتح بسهولة على المتلقي نظرا لما يحمله من إشارات ورموز يصعب فك كنهها ومعرفة مقاصد معناها، فهو يحتاج إلى فهم خاص لخلفياته ومعرفة عميقة بآليات بنائه، نظرا لقوانينه و استراتيجيته المعقدة التي تميزه عن غيره من الخطابات الشعرية الأخرى.

ومن خلال الرمز الصوفي يستطيع الشاعر من « اقتحام عوالم الخفاء والغيب وما وراء الواقع، عوالم خارجة عن سلطة الزمان، ومحدودية المكان»[2].

4- الرّمز التراثي:

لقد شاعت في الشعر العربي المعاصر ظاهرة فنية كغيرها من الظواهر التي سبقتها، وهي لجوء الشاعر المعاصر إلى توظيف تراثه التاريخي توظيفا رمزيا يرقى للعمل الإبداعي، وهو في ذلك تعبير عن همومه، ومعاناته، فأقبل عليه ينهم و بسخاء يثري به تجربته الشعرية.

ويؤكد عثمان حشلاف هذا الطرح من خلال قوله:«...ولم يكن اهتمام الشعراء المحدثين بالتراث لذاته، أو لأنّ التراث شيئ عظيم فحسب، بل لأنه الوسيلة الأساسية التي تمكّن الشاعر في نظرنا من الإستمرار في الإبداع والكتابة، إذْ بواسطته يتاح له نقل أحاسيسه الوجدانية وتجربته الشعرية »[3].غير أنّ استدعاء الشاعر

1- نبل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، أدبيات، مكتبة لبنان، د.ط، ص :412.

2- وذناني بوداود، اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، مجلة حوليات التراث، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، العدد، 6، 2006، ص: 27.

3 - عثمان حشلاف،التراث والتجديدفي شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د. ط، ص: 15.

للشخصيات التراثية،إنّما هو يتخذها كقناع يبث من خلاله أفكاره وخواطره ليسوق من خلالها آرائه دون أن يتحمل هو وزر هذه الأفكار، وهذا بسبب الظروف السياسية والاجتماعية القاهرة،التي و أدت كل الحريات.

وإذا ما حاولنا جسّ النبض في شاعرنا العربي المعاصر، ظهر لنا - الرمز التراثي- ذلك جليا عند مجموعة من الشعراء، ومن أمثلة ذلك الشاعر اللبناني سعيد عقل في قصيدته لنا الليل، والتي يقول فيها:

وعشنا الليالي منى الأقدمين عناق الخيام ورقص الطّلل

فوهج الحجاز على شفتينا ونشوة فارس ملء المقل

إلى أن يقول:

فنشرب طيف امرئ القيس خمراً وأنفاس مجنون ليلى ثمل

فالشاعر يريد أن يوحي بأنّ حبّه حب أزلي حلمت به كل العصور،وأنّ له من عهود الفروسية جلالها ومن ثم لجأ إلى بعض الكلمات التراثية مثل: عناق الخيام ورقص الطلل، ووهج الحجاز ونشوة فارس وامرئ القيس ومجنون ليلى،وكلها كلمات ذات إشعاعات تاريخية وعاطفية تتعدّى حدود الدلالة الوضعية[1].

إنّ شعراء هذه التجربة – تجربة الشعر الجديد – «استطاعوا لأوّل مرّة أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب يتمثلوه لا صوراً وأشكالاً وقوالب، بل جوهرا وروحا ومواقف، فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية، فليس الشكل هو روح التراث،وإنّما هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه»[2]. فهذا عبد الوهاب البياتي في قصيدته "سفر الفقر والثورة" يقول فيها :

لَوْ أَنَّ الفَقْرَ إِنْسَان.

لَقَتَلْتُ الإِنْسَانْ،

لَشَرِبْتُ دَمَهُ .

الفَقْرُ أَنَّ إِنْسَانْ .

فوراء هذه الأسطر، عبارة الإمام علي كرّم الله وجهه المأثورة «لوكان الفقر رجلاً لقتلته»[3].أو كتوظيف السيّاب لشخصيتي "عنترة وعبلة"وما يمثلانه من فيضان في العاطفة، وحب للمروءة والشجاعة تنضالجريئة: «قَعْ حَوَعَافَلَى الدُّرُوبْ .

النُّعَانِيْ ذَاكَلَمْ عَنْتَرَةُ يَجُوبُ

1 - أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص:204.

2 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص :28.29.

3 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص :34.

دُ جَ لَأَنْ الصَّحَجِّارِيَ بَلَةَ المَ زَار».

فالشاعر بإحيائه لهذا القصص الشعبي الموروث، «إنّما يساهم في ترسيخ الطابع القومي المحلي الخاص بهذا الشعب، من خلال توظيفه الفني لهذا المأثور، ومن هذه التقاليد العربية، افتخار العربي بالبطولة وركوب الخيل أيّام كان يحقق الإنتصارات الباهرة على متن الجياد، أو يقطع عليها ظهر الفيافي»[1]. وإذا قرأنا نموذجا من قصيدة "رسوم في بهو عربي" التي تتكون من أربعة مشاهد وهي للشاعر أمل دنقل. وهذه المشاهد عبارة عن مشاهد تاريخية منبثقة من الزمن العربي القديم حيث يقول: «الأُولَى عَلَى الجِدَارْ

لَيْلَى المَشْقِيَّة

مِنْ شُرْفَةِ الحَمْرَاءِ تَرْنُو لغروالشَّمْسِ

وَكَرْمَةُ أَنْدَلُسِيَّةٌ وَقفسيَّة

وَطَبَقَاتُ الصَّمْتِ وَالغُبَارِ!

نَقْشٌ

مَوْلاَيَ غَلاَبَ إِلاَّ اللَّه)[2].

فالمرأة التي تطل من الشرفة الحمراء، «آخر قصور غرناطة، التي بقيت شاهدة على قصور حضارة الآفلة وهي سلسلة عبد الرحمن الداخل الأموي، ومن ثم فاسمها ليلى الدمشقية، وهناك كرمة لم تندثر وفسقية لم تتوقف عن المثول، أما النقش المائل في ذيل اللوحة، فهو نفسه الشاهد التاريخي المحفور على حوائط الحمراء حتى الآن، من شعار دولة بني الأحمر " آخر ملوك الأندلس»[3].

كما نجد الشاعصلاح عبد الصّبور، يسرف في توظيفه للتراث القومي والعالميخاصّة منه الأوروبي وبالأخّص شعر "إليوت"والذي كان التراث عند هذا الأخير يعني بالدرجة الأولى تلك الرابطة العميقة التي يحسها بينه وبين تراثه الغربي، وأن على كل شاعر، أن يجد مثل تلك الرابطة بينه وبين تراثه القومي أيًّا كان»[4].

وبعد استقرائنا للنماذج السالفة الذكر من الشعر المعاصر، تّضح لنا أنّ مصادر التراث في هذا الشعر توزعت بين المرويَّات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية..ممّا أضاف مادة ثقافية وإنسانية جديدة إلى عالمنا الشعري، من خلال الترابط المعنوي بين الشاعر المعاصر والموروث الثقافي.

---

1 - عثمان حشلاف،التراث والتجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص:76.

2- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت ومكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1985، ص: 274.

3 - فخري صالح، دراسات نقدية في أعمال السياب، حاوي، دنقل، جبرا، ص :105.

4- أحمد محمد فتوح ، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ص :287.

وبين نص وآخر، اجتراحات جديدة واستقطاب جديد للتراث لدى المكون الشعري الذي اشتغل عليه الشعراء المعاصرون في نصوص كثيرة، أصبحوا معه شبه متخصصين في التراث، فمن التراث العام إلى التراث الشعبي، من التراث العربي إلى التراث الإنساني، مما ينم عن ثقافة تراثية واسعة تمتد صوب كل الأنحاء، فتمتد معها مخيلة المبدع لصوغ التاريخ صياغة جديدة تمنحه من خلالها قراءة جديدة بل حياة جديدة.

ويختلف توظيف الرمز التراثي في الشعر المعربي المعاصر من شاعر لآخر حسب الرؤية الشعرية، وحسب اختلاف الثقافات والمذاهب الشعرية والمرجعيات الأيديولوجية. وأهم المصادر التي يستقي منها الشاعر رموزه نذكر، الرموز الموجودة سلفا في المشهد الثقافي والتراث الإنساني كتوظيف الأساطير و التراث الشعبي والديني...ويعمل على توظيف هذه الرموز في ضوء الواقع الشعري المعاصر، وليس من باب تقديس هذا التراث، فالشخصيات الرمزية سواء أكانت تراثية أم أسطورية يخضعها الشاعر لمنطق السياق الشعري، و للتجربة الشعورية التي تتيح لهذه الشخصيات الرمزية دلالات متعددة بتعدد الرؤى.

5- الرمز الديني:

كان التراث الديني ولا يزال يمثل المنبع والمعين الذي لا ينضب عبر الأزمان من حيث التربية الخلقية والتوجيهية، هذا ما جعل الأدب والشعر بخاصة يتأثر به وبتراثه، وفي مقدمته القرآن الكريم، الذي يحتل مكانة مرموقة في نفس الشاعر المعاصر إذ إنّ إيمان الشاعر العميق بالقرآن الكريم، جعل الرمز القرآني والديني يغطي مساحة واسعة من قصائده، حيث نجده يستلهم قصصا وشخصيات دينية، ويوظفها في تجربته الشعرية.

إنّ بناء الرمز الديني في القصيدة العربية المعاصرنقد خضعَ في تطوره إلى مستويين إثنين، يدخل في تحديدها المصدر الديني والرؤية المعاصرة. ففي حين خضعت البداية الأولى للشعراء إلى طبيعة التأثر الغربي في إستعمال الرموز، والعودة إلى التراث الديني والإستفادة منه. «نجد ظهور هذه الرموز في القصائد على شكل إشارات أو صور جزئية، لعل ما فيها من إيجابية هو أنها ساهمت في تكسير غنائية التجربة الشعرية عند الشعراء. ثم تواجهنا بعد ذلك تجارب فنية في البناء بدأت تستقر ملامحها الجمالية وذلك ببروز نوع من البناء الكلي للرمز داخل القصيدة» [1].

وتضيف الكاتبة قائلة:« لقد أصبح التراث بعامة والديني منه على وجه التحديد، يشكل أهم علاقات النص الخارجية التي تتحكم فيه بنيته، في ترابط جدلي مع بقية عناصر النص الداخلية»[2]. فقد وظف الشعراء

1 - آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص:35.

2 - المرجع السابق، ص:04.

المرجعيات الدينية هروبا من التقريرية والمباشرة والوضوح والمبتذل،فهي ملجأ وملاذ يعطي بعداً جمالياً للعمل الإبداعي فهذه المرجعيات والملامح الدينية والمعطيات التراثية المختلفة المؤهلة لخلق رموز، « تتمازج فيها إيماءات الماضي ومواقف الحاضر بدرجات متفاوتة، وأساليب متغايرة من شاعر إلى آخر وقد تختلف من قصيدة إلى أخرى من شاعر لآخر»[1].

ولما توفر للشاعر المعاصر ذلك الزخم الهائل من الرموز والإيماءات الدينية،راح يضمّنه رؤاه وتجربته الشعرية، وذلك باختيار ما يناسب هذه الرؤيا،سواءً كانت ذاتية أو موضوعية من معطيات الحادثة أو الشخصية الدينية، وهذا يتلاءم مع طبيعة الموقف، عبر ثنائيتي الماضي والحاضر. ولنقف عند قصيدة "شناشيل إبنة الجلبي"للسيّاب:

«وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفة
تراقصت الفقائع وهي تفجر –إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب من حبّ الآخرين، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميّتا هذه التعب.
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه المثلجي فهو يحبه يثب ! »[2].

فقد استغل البياتي الآية الكريمة في قوله التالي: «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً »[3]. وهو استغلال شعري وليس إقتباسا محظا،فالشاعر الذي هدّه السفر وأيأسه المرض،لا بدّ أن ينتظر معجزة، تفتح أمامه، باب الحياة من جديد،ولنتدبّر كيف تسرّب هذا المعنى إلى نفس الشاعر»[4]، من بقية الآية «فكلي وأشربي وقرّي عيناً ...»[5] فقد اتخذت الآية الكريمة مساراً نفسيًّا خاصًّا،وتحددّت أمامه ببعد شعوري يرتبط بأزمته الراهنة. وهذا صلاح عبد الصبور في قصيدته "رسالة إلى صديقة" يقول فيها:

---

1 - المرجع السابق، ص:05.

2- إيليا الحاوي، الشعر العربي المعاصربدر شاكر السيّاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج06 ؛ط03، 1983، ص:117.

3 - سورة مريم، الأية: 25.

4 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص:31.

5 - سورة مريم، القرآن الكريم الآية :26.

قِيْقُ كَالقَمِيْصِ بَيْنَ مُقْلَتَيْ يَعْقُوبْ »[1].

وهو قميص يوسف الذي قربه يعقوب من عينيه فارتد به بصيرًا بعد أن كانت عيناه قد ابيضتا من الحزن. ويصرح عز الدين إسماعيل،أنّه قد تناقض مع قول صلاح عبد الصبور في توظيفه لقصة يعقوب في قصيدته "ذات يوم".

«نقضي زمانًا باهت اللون وننعي حظنا

نقضي زمانا نخط فيه حرفا

نعيش فيه صفحة بياضها من عين يعقوب»[2].

فقد فجر كل منهما من القصة القرآنية الدلالة التي تتفق وسياقه الشعوري.

كما نجد الشاعر الفلسطيني الثائر "سميح القاسم" يحاول أن يتجاوز من نمطيّة الرمز الديني وإعطائه مفهوما جديدا، وتمثل ذلك في قصيدته "الفاضلة "

البشريّة :إرما...تريد القافلة ؟!

الشاعر : إرما..على أرضٍ جديدة

إرما...سعيدة.

إرما...ولكن فاضلة»[3].

إنّ "مَ " التي نعرفها هي المدينةالتي كان أهلها، يعيشون في نعمة لا توصف، فاستهوتهم شتى ضروب الملذّات فغاصوا في الرذائل، ويوم أرسل الله لهم من يعظهمتنكروا لله وكفروا به،وواصلوا ظلالهم، فجعلهم الله عبرة لغيرهم: ﴿ ألم تر كيف فعل ربك بعاد﴿8﴾ إرم ذات العماد﴿9﴾ التي لم يخلق مثلها في البلاد﴿10﴾ ﴾[4].

هذه هي –إرم – التي ورد ذكرها في القرآن الكريم، والتي كتب الشعراء حولها كثيرا،أمّا –إرم –التي يحلم بها سميح القاسم، هي إرم فاضلة تحلم بها الإنسانية جمعاء وتناضل من أجلها، مضحية في سبيلها مؤمنة بأنها البديل الوحيد.

1 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه، ص: 32.

2 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه، ص:33.

3 - سميح القاسم، الديوان، دار العودة، بيروت،1973، ص :383.

4 - سورة الفجر، الآية، 8-7- 6 .

لم يكتف الشعراء المعاصرون بالنهل من المنبع القرآني،بل تعدّوه إلى شتى الديانات وكان هدفهم من ذلك إيجاد أرضية يسقطون عليها حالاتهم النفسية.كان الرمز الديني مَعِيناً كبيراً ، للشاعر العربي المعاصر، الذي ما فَتِئَ ينصرف عنه يعود إليه مرّةً أخرى،كون أنّه وجد ما يتناسب وحالاته النفسية، مما يشعره بالطمأنينة والإرتياح.

حتى "نزار القباني"جلّ غمار هذه التجربة الشعرية وأورد قصائده رموزاً تتسع ألماً وتفجُّعاً ،ويتضح ذلك من خلال قصيدته "بلقيس": «حملت الشعر على كتفي...

فتعبت به...

والشعر صليبٌ للآلام " [1]

فهو يجسّد حالة من الذعر والذهول من جرّاء ما لحق به بعد إغتيال زوجته بلقيس، إذ راح يزاوج بين قصة صلب المسيح،وما عاناه من ألمٍ ، وبين شعره الذي شبهه بالصليب الذي يحمل ضحاياه على ذراعيه دون إحساس بالذات المصلوبة، غيرأنّ لشاعر ألبسه كياناً يحس ويتألم لآلام الآخر. وفي قصيدة "الذبيح الصاعد" للشاعر **"مفدي زكريا"**، حيث يصور لنا شخصية أحمد زبانة أمام المقصلة مثل المسيح حينما تقدم ليصلبوه، فالشاعر حاول أن يزاوج بين الصورتين "زبانا"، "المسيح" حيث أضحى الصليب رمزاً للفداء، وكذلك المقصلة صارت فداءاً . يقول الشاعر:

«قام يختال كالمسيح وئيداً يتهادى نشوان يتلو النشيدا [2]

ويقول أيضا:

«زعموا قتله وما صلبوه ليس في الخالدين عيسى الوحيدا [3]

إنّ الشاعر يصور شخصية" زبانا "الذي صلب في غمرة التهليل والنشيد لأنّه بطل مُتَفَرِدٌ في شجاعته،هو يشبه سموّ مكانة عيسى عليه السلام عند ربّه. فقد استلهم مفدي قصة صلب المسيح في قوله تعالى: ﴿**وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ**﴾ [4]. ففكرة الفداء رمز للإنسان المعاصر،وهذا تماما ما ينطبق على شخصية الشهيد الذي قدّم روحه قرباناً للثورة الجزائرية.

---

1 - بشير العيساوي، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة 1998، ب، ط، ص: 40.

2 - مفدي زكرياء،اللّهب المقدس، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، ط02 1973، ص: 04.

3 - المرجع السابق، ص:11.

4 - سورة النساء، الآية: 157.

ومن جملة ما جعل الشاعر العربي المعاصر يقحم قصائده رموزا دينية،هو ذلك الواقع المتردّي للأمة العربية، وما تعانيه من تخلف وانحطاط. فراح يكشف برؤاه وحدسه حاضر الأمة ومستقبلها.غير أن هذا اختيار الشاعر للرمز الديني لم يكن اعتباطا بل كانمقصوداً بطريقة واعية منه.

فقد عمل الشعراء الرمزيون على الكلمات الانفجارية والتي تحمل دلالات تَسْتَشِفُّ في نفس المتلقي لإثارة عواطفنا ذلك لأنها كلمات سحرية تترك حسفي الأذن مما يجعلها حرّة الدلالات تسبح إلى حيث تشاء، تكون صورها في ذهن كل قارئ كيف ما تشاء، سادلةً عن نفسها ضبابًا شفَّافًا تسقط علينا من خلاله أصدائها لتوقظ مشاعرنا من سباتها»[1]. كما اهتم الأدب الرمزي من خلال عنصر الإيحاء، بالمشاركة الوجدانية بين الكاتب والمتلقي، تقوم على نقل العدوى، ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ، وبالتالي لا يسعى الأدب الرمزي إلاّ أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من نفسٍ إلى نفسٍ .

وهنا لا بدّ من توضيح نقطة رئيسة، هي أن «الإيحاء لا يخضع لنظام معين وفقا لإشارات الشاعر تحتَمّ على القارئ التقيد بها، بل غالبا ما يبحث القارئ وحده، وتلقائياً عن معاني النص وإيماءاته ضمن حركة داخلية يشترك فيها الفن الأدبي لدى المبدع والذوق الأدبي لدى القارئ»[2].

كماأنّ القارئ يباشر النص بوعي، «فلا يأخذ منه إلاّ الجانب السطحي من أفكار وعواطف وصور...لذلك يدعوا إلى تشغيل وعي القارئ، ضمن حقل معقد حتى يجهد هذا الوعي ومن ثم يتعطل لصالح اللاّوعي الذي يعيده النص إبداعاً وتذوقاً، وما الحقل الذي يقصده سوى الإيحاء المنبعث من التعددية»[3].

ولذلك فقد عمد الرمزيون إلى نمط من الكلمات والاستعارات والتشابيه وما يقابلها من معانٍ ودلالات، «يحققون من خلالها إيحاءاتهم وإشاراتهم، فالكلمة الموحية أشبه بالصدى، الذي ينبعث من صوت آخر يختفي وراءه...ومن خلالها تنفذ إلى قلب القارئ أو السامع فتحرك لديهم الإحساسات والصور التي تألف الغاية الفنية من الأدب الرمزي...ولا يتأتى ذلك إلاّ من خلال استرسال الفكر والانسياق وراء ومضات الصور داخل الضباب النصي، الذي يلُّف النص ومبدعه على السواء»[4].والعين الفاحصة «تلحظ لدى اتكاء الشاعر – في حدود القصيدة –على تراث المذهب الرمزي وتمكّنه من وسائله الإيحائية في الألفاظ

1 - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط06، ص: 137.

2 - ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ص: 36.

3 - خليل أبو جمعه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، ط01، 1995، ص: 186 – 187.

4 - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، ص: 137.

والصور والإيقاع » [1]. وعلى حد قول إيليا حاوي:إلاّ هذا الشاعر الذي خ ُطفت أضواؤه السوداء في عالم الشعر، وتولّت كالطيف المأساوي القانط، كان ممّن مهّد لظهور الرمزية الفعلية » [2].

المبحث الثاني: سمات الرمز وخصائصه:

لقد آمن أصحاب المذهب الرمزي إيمانا كبيرا بأن الغرض من القصيدة، هو نقل الحالة الوجدانية للشاعر عن طريق الإيحاء والتصوير الموسيقي.وفي رأيهم أنّ القصيدة لا تنقل معاني واضحة، وإنما تنقل معاني من الصعب التعبير عنها.

وما اللغة إلاّ رموزا، إلاّ أنها رموز قاصرة لا تستطيع أن تؤدي خوالج النفس، للدلالة على معاني واضحة، ولايتم لها ذلك إلا بالإيماء والإيحاء بها، والرمز عن معانيها الغامضة، تيستطيع الإفصاح عنها. ومن خلال ذلك فقد اعتمد الرمزيون أساليب أدبية، شكلت ما يسمى بالمقومات العامة للأدب الرمزي، يحسن تفصيلها والكلام عليها بتركيز وأبرزها الإبهام، الإيحاء، الموسيقى، تراسل الحواس، العقلانية اللاّمنطقية...إلخ وهو ما سنفصل فيه لاحقا إن شاء الله تعالى.

إن كل مدرسة أدبية تتمتع بخصائص وسمات تميزها عن غيرها، ولها آلياتها وأدواتها الفنية الخاصة التي يتشكل منها بناؤها الفني، فالمدرسة الرمزية لا تشذ عن هذه القاعدة، فهي تختص بسمات تجعلها تتفرد عن غيرها، وبمقدار ما تتوافر هذه الخصائص في العمل الفني الرمزي يكون المبدع قد تشرب مبادئها، وتمثلها خير تمثيل، وأجاد في التعبير عنها. للرمز أدواته الفنية المختلفة، وعناصر بنائه المتعددة والمتنوعة المكونة للنص، والتي تتعاون وتتضافر، بحيث تشكل في النهاية صورة رمزية مكثفة ومنسجمة مع تجربة المبدع. والقارئ، وإذا كان المبدعمقتدراً على امتلاك هذه الأدوات والعناصر، وأحسن استخدامها وتوظيفها في بناء رمزي، فإنه يفلح في التعبير بقوة عن مشاعره، وأحاسيسه، وأفكاره، وتوصيلها إلى القارئ، والتأثير فيه.

أولاً : الإيحاء Suggestion :

جاء في لسان العرب عن الوحي والإيحاء مايلي:

الإ شَارالوَةُ «والْيِسُ الَّةُ والإِلْهَامْ ، والكَلاَمْ الخَفِي ْ ، وكل ما ألقيته لغيرك،حيقَيالْتُ إليه الكَلاَمَ وَ وَحَى وَحْياً، وأَوْحَى أيضاً، كَوَلإِلْهَامْ» [3]و« مَا يُلْقَى في الرَّوْعِ » [4]

---

1 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 193 .

2 - إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، ط1، بيروت 1980، ص:179 .

3 - ابن منظور، لسان العرب، من باب وحي، ص: 758.

4 - المرجع السابقمن باب لهَُمَ ، ص: 452.

كل ذلك يدل على العلاقة الخفية بين الموحي والموحي إليه، نستشف منها خيوطا من التواصل النفسي تربط بين الاثنين، حافظ عليها الرمزيون، ولم يحيدو عنها، إنّما تفننوا في إستخدامها، وأصابوا من ذلك حظوظا وافرة. كما يعتبر «الغموض أباً للإيحاء، باعثا له، دون أن يعني ذلك انفصالا أو استقلالا، فهما يسلكان دربا واحدا...وقد يندمجان معا، فتصبح الكلمة الغامضة أو الصورة الغامضة هي ذاتها مثار روحي، وتأثير على الآخرين» [1]. وقد غدا عنصر الإيحاء يلعب دورا هاما في العمل الرمزي، «إذْ أننا نجد الشعراء الرمزيينُ لبسون ألفاظهم دلالاتم نألفها نحن، لجعلنا نعيش معهم حالات شعورية، وتبقى هذه الألفاظ مجر ّ د رموز للإيحاء بها عن أحوالهم الوجدانية...حيث أننا لا نقرأ الشعر بعيدا عنا، بل نقرأه من خلال مشاعرنا بسبب كثرة الإيحاء والتأويل وهذا ما تر مي إليه الرمزية، من أن الشعر يحمل معاني متعددة » [2].

لقد عمل الشعراء الرمزيون على شحن الكلمات الانفعالية تحمل دلالات تَسْتَشِفُّ في نفس المتلقي لإثارة عواطفذلك لأنها كلمات سحرية تترك حسها في الأذن مما يجعلها حر ّ ة الدلالات تسيح إلى حيث تشاء، تكهنورها في ذهن كل قارئ كيف ما تشاء، سادلةً عن نفسها ضبابً ا شفَّافًا تسقط علينا من خلاله أصدائها لتوقظ مشاعرنا من سباتها» [3].وهنا لا بدّ من توضيح نقطة رئيسة، هي أن «الإيحاء لا يخضع لنظام معين وفقا لإشارات الكاتب يتحَتّمُ على القارئ التقيد بها، بل غالبا ما يبحث القارئ وحده، وتلقائيا عن معاني القصيدة وإيماءاتها ضمن حركة داخلية يشترك فيها الفن الشعري لدى الشاعر والذوق الأدبي لدى القارئ » [4]

ويرى الناقد سعيد عقل:«أنّ القارئ «يباشر القصيدة بوعي، فلا يأخذ منها إلاّ الجانب السطحي من أفكار وعواطف وصور...لذلك يدعوا إلى تشغيل وعي القارئ، ضمن حقل معقد حتى يجهد هذا الوعي ومن ثم يتعطل لصالح اللاّوعي الذي يعده – عقل – رأس حالات الشعر إبداعا وتذوقا، وما الحقل الذي يقصده سوى الإيحاء المنبعث من التعددية » [5].

ولذلك اعتبر الرمزيون، الإيحاء من السمات اللصيقةجداً بالرمز، فهو ركن أساسي من أركان بنائه، وعنصر رئيسي من عناصر تكوينه الفني، ومبدأ الإيحاء في الرمز قوي، لأنه إيحائي بجوهره، وأن«مجد الرمزية قد

1 - ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ص: 35.

2 - شوقي ضيف، في النقد الادبي، دار المعارف، ط06، ص: 137.

3 - شوقي ضيف، في النقد الادبي، ص: 137.

4 - ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ص: 36.

5 - خليل أبو جمعه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، ط01، 1995 ص: 186 – 187.

قام على طاقتها الإيحائية»[1] ، ويذهب محمد غنيمي هلال إلى «أن تسمية المذهب بالرمز خطأ فادح، فالأصح تسميته بالإيحائي»[2] ، لأنه يقوم على العبارات المكثفة ذات الإشعاع الدلالي، والتي توحي بما يعتلج في صدر الشاعر من عواطف وأحاسيس وأفكار ومشاعر، فليس الإيحاء سوى الاقتصاد في التعبير، وهو يعتمد على الخيال في إعادة بناء لون من الانطباع الدلالي، ولا يتمثل عبر التعبير المفصل عن الأفكار، ولا يشرح نظامها المنطقي، بل يتجلى في إثارة الصور والأفكار في نفوسنا بامتزاج كلمتين» [3] .

وتحرص الأعمال الرمزية على أن يتوافر فيها عنصر الإيحاء وتبتعد، وتنفر من التقريرية والإشارة المباشرة، لأن التقريرية كما يقول ميلارميه:« تفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة، إن المتعة الحقيقية تكمن في التخمينشيئاً فشيئاً، لذلك يجب أن نوحي بالشيء وأن نتجنب التقرير المباشر»[4]. كما يرى أصحاب هذا التيار أن الألفاظ نوعان«منها ما يلازم المعنى الموضوعي له، هذا لا شأن لهم به، ومنها ما يستعمل ليخلق في نفوس الآخرين حالة شبيهة بحالة واضعها، وهذا يستدعي الحس والفكر والتأمل، حيث تتحد قوى المبدع بقوى القارئ، وبذلك تصبح اللغةجهازاً من الصور، لأنها توقظ هذا الجهاز وتولده، فالفهم يصبح إيقاظ حالة شعورية وحلم وتأمل، فلا تعود اللفظة إشارة محددة بل أداة انفعال»[5] ، وبذلك لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحددة، أو الصور المرسومة الأبعاد، وإنما تصبح وسيلة للإيحاء.

وهناك من يرى أنه ربما تعود القيمة الإيحائية في الرمزية إلى «المثالية الأفلاطونية، والمثالية الألمانية، حيث أدى هذا التأثر إلى اعتقاد الرمزيين أن ما نراه من واقع خارجي ليس هو الحقيقة بلبرقعاً يسترها، وأن كل مظهر حسي إنما هو رمز لحقيقة أو إيحاء»[6]. ومن هنا فهموا الشعر الرمزي على أنه «يشق عن الأشياء قشورها، وينفذ إلى جوهرها»[7].

و اهتم الأدب الرمزي بعقد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والقارئ، التي تقوم على«نشر العدوى، ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ، أو على الأصح، الايحاء بها»[8]. ولإنجاح هذه المشاركة، «لجأ الشاعر

---

[1] - عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، عدد 279 ، الكويت 2002، ص101

[2] - المرجع السابق :ص101.

[3] - صلاح فضل، شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1995، ص: 31.

[4] - نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصر، ص: 23 .

[5] - تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط1 ، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، 1986، ص:31 .

[6] - وليد إبراهيم قصاب، التجديد في القصيدة المعاصرة، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، د.ت، ص6 .

[7] - عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 10 .

[8] - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر، ط3، ص: 110.

إلى الرمز لما فيه من قدرة خارقة على ولوج عالم اللاوعي»[1]، و التعبير عنه بلغة خاصة مبتكرة إيحائية إيمائية، غنية بالإمكانات التعبيرية قادرة على الغوص في مكنونات النفس والوصول إلى أغوارها وخباياها والمناطق المعتمة فيها.

وهو ما جعلهم يعمدوان إلىنمط من الكلمات والاستعارات والتشابيه وما يقابلها من معانٍ ودلالات، «يحققون من خلالها إيحاءاتهم وإشاراتهم، فالكلمة الموحية أشبه بالصدى، الذي ينبعث من صوت آخر يختفي وراءه...ومن خلالها تنفذ إلى قلب القارئ أو السامع فتحرك لديهم الإحساسات والصور التي تألف الغاية الفنية من الأدب الرمزي..ولا يتأتى ذلك إلاّ من خلال استرسال الفكر والانسياق وراء ومضات الصور داخل الضباب الشعري، الذي يلُّف القصيدة ومبدعها على السواء» [2]

فالكلمة عند الرمزيين؛ طاقة إيحائية ذات إشعاع قوي، وتنبع قيمتها في ذاتها، وفي السياق، «وما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل في سياقها، وهنا تكمن القدرة الفنية في تفجير تلك الطاقات الكامنة»[3] ، وما تثيره في النفس من تداعيات تجريدية أو صور لا حد لها، وتوفر وتحفز فكري وشعوري.و لا يكون الإيحاءموفقاً كذلك، «إلا إذا استطاع المبدع أن يخلقجواً من الإيحاءات المتجددة المتوالدة، تنقلنا إلى عالم جديد لا نعرفه» [4] يدفعنا إلى الكشف عنه، واستكناه طبيعته.

وعلى ضوء ما ذكرناه حول الإيحاء، يبقىعنصراً أصيلا في الرمز، الذي لا يكتفي بتصوير الأشياء المادية، بل يسعى إلى نقل تأثيرها في النفس بعد أن يلتقطها الحس، كما أنه يهتم بالتعبير عن الأجواء المبهمة التي تتسرب إلى أعماق الذات، ذلك أن غاية الشاعر الرمزي الوصول إلى خلق حالة نفسية معينة في جو القصيدة.

2- الإبهام أو الغموض:

إن ظاهرة الغموض ليست جديدة في عالم الأدب، بل هي ظاهرة قديمة، تطرقت إليها كتب البلاغة والنقد العربي القديم، فمنها من دعا إلى الوضوح واستقبح الغموض في الشعر، ومنها من أحبه واستملحه، والغموض الذي يصل إلى درجة الإبهام والانغلاق غير مستحبو المرفوض، وكذلك الحال مع الوضوح التام.

---

[1] - عابد خزندار، حديث الحداثة، ، المكتب المصري الحديث، ط1، 1990 ، ص13 .

2 - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ص: 137.

[3] - رجاء عيد، القول الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية،1995، ص: 117.

[4] - علي أحمد سعيد "أدونيس" كلام البدايات، ط1، دار الآداب، بيروت 1989، ص31 .

لكن هذه الظاهرة لم تأخذ قديماً الحجم الذي أخذته في العصر الحديث، فقد أصبحت إحدى سمات المدرسة الرمزية، قبل أن تتفشى في الشعر المعاصر، الذي أصبح كثير منه يكتنفه الغموض، ويحتاج إلى إعمال الذهن وكده، كي يتوصل القارئ إلى مرام الشاعر، وفي بعض الأحيان، بل في أحيان كثيرة يفشل القارئ في عمله.

كما أنه ليس خاصية ينفرد بها الشعر الجديد، وإنّما هو خاصية مشتركة بين القديم والجديد على السواء، وكل ما في الأمر أنّ الغموض قد صار ظاهرة واضحة في الشعر الجديد، تدعونا إلى التأمل، «فلا يمكن أن تكون المسألة في هذا الشعر عدولاً متعمّداً عن الوضوح إلى الغموض، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إغاظة المتلقي، بوضعه في إطار من الطلاسم التي تغني على الفهم كما كان المتنبي ينام ملئ الجفون، ويترك الناس ساهرين، يجادلون ويختصمون فيما قال» [1]

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جرأها ويختصم[2]

فالغموض، يشكل العمود الفقري للأدب الرمزي، وليس من شكٍ أن المقصود به هنا، معنى آخر غير الاستغلاق.وإنّما المقصود غالبا هو «الغموض الذي يخيم على القطعة الأدبية، فيصبح الدخول إليها مقتصرا على ذوي الإحساسات الفنية المرهفة...ويصبح هذا الإبهام شيئا طبيعيا،إذا ما أدركنا أنّ وظيفة الأدب الرمزي استجلاء المجهول القابع وراء العالم الحسّ ، أو داخل ذواتنا مما لا نصل إلى إدراكه بالكلمة المباشرة والصورة الشعرية المألوفة» [3].

فقد اتسم شعر المحدثين «بغموض المعاني ودقتها، واستخراجها بالغوص والتفكر، وصعوبة إدراكها إلاّ بعد استنباط وشرح كما أبرز ميل المحدثين إلى التعقيد والإغراب وفلسفي الكلام » [4]،وقد عدّ هذا الغموض الذي يبعد عن المبالغة والإسراف والتعقيد أجمل رداء يكتسي به الشاعر. و يشير الناقد "أنطوان غطّاس"، إلى أن «الغموض لا يعني الإبهام، إنما هو نتيجة له، إذ في الوقت الذي توصف فيه القصيدة كاملة بالغموض،فإنّ الإبهام لفظة تستعمل لعدم التنويه الكامل بالشيء الواحد» [5]

لقد وعى الشعراء المعاصرون على وعيٍ كافٍ بتلك الوظيفة،حيث أدركوا أنّ الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة،إذ ليس من المنطقي أن تعبرّ اللغة القديمة، عن تجربة

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 188.

2 - أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، تصحيح مصطفى السقا وآخرين، طبعة الحلبي، مصر، مج3، ج3، 1971، ص: 367.

3 - ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ص: 33.

4 - خليل أبو جمعه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص: 46.

5 - خليل أبو جهجه، الحداثة العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت؛ الطبعة الأولى، 1995، ص: 187.

جديدة.حيث أيقنوا كذلك أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة.إنّ هذا يدعونا إلى التميز بيت نوعين من الغموض، ينبغي الفصل بينهما، إذ يجب أن نميز بين الغموض والإبهام، «فنحن نستخدم غالبا لفظة الغموض ونادرا ما نستخدم لفظة الإبهام، مع أن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضرورة الشيئ الغامض...حيثذإّ الإبهام لا يمثل عندئذ ضرورة فنية، ومن السهل أن نعدّه صفة سلبية في الشعر، أما الغموض...فهو صفة الإيجابية، أي لها ما لها من القوة السحرية»[1]. وقد انقسم النقد الأدبي إلى فريقين: **الأول**، «يرفض الغموض ويدينه، والثاني يقبل أنواعا من الغموض، لا تصل إلى حد التعقيد والإبهام، فالفريق الأول يرى أنّ لا وقت للقارئ يضيّعه في فك طلاسم الشاعر ومعمياته، وقد يدفع هذا القارئ إلى إلباس الشعر أثوابا من التأويل والتفسير لم تخطر للشاعر على بال. ومن ثم يغدوا الغموض غريبا في رأي هذا الاتجاه، فهم يؤمنون بمقولة أن الأديب لا يكتب إلا ليفهم وأنّ عليه أن يكلف نفسه مشقة الإفهام.

أمّا الفريق الثاني: فإنّه عالج القضية من منظور حداثيّ لم يعد معه الغموض عيبا وإنّما حدد له مهمات منها: استثارة خيال القارئ، ليمضي في أثر كل ومضة تلوح وإعطاء القصيدة ديمومة، تجعلها لا تزول من نفس القارئ، وكلّما أعيدت قراءتها تفتّقت عن شيء جديد» [2].

وقد يسوقنا هذا إلى حتمية لا مناص منها كون أن الشاعر المبدع، لا يستخدم في شعره اللغة العادية، إذ من المفروض عليه أن تكون لغته الشعرية ذات طاقة تعبيرية مصفّاة ومكثفة. ويلزم التنويه على مسألة جوهرية كون أنّ الغموض لا يأتي فقط من المعاني والصور والدلالات، بل من المشاعر التي تصاحب ذلك، وهي مشاعر تعمّد الرمزيون أن تكون غامضة على أن تترك أثارها الواضحة في نفس القارئ. لأن «الغاية من الشعر ليست الفكرة الواضحة ولا الشعور الواضح، ولكن غموض الأحاسيس القلبية وغسق المشاعر النفسية»[3].

فما يميز المدرسة الرمزية أن هذه الظاهرة تمثل سمة أساسية ورئيسة وخاصية من خصائصها، لأن الرمز كي يكون رمزاً لابد له من قدر من الغموض الموحي، يمنحه عمقاً وتعدداً في الدلالة، ويجذب القارئ،ويشعره بمتعة المتابعة والمشاركة، ولذة المعرفة التي تأتي عن طريق بذل الجهد أكثر مما تأتي عن طريق الكسل العقلي، و الرمزيون يؤمنون بأنه «ليست الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح المحدد، ولا نقل الأخبار هي غاية الشعر

1 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 189، 190.

2 - خليل أبو جمعه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص: 186 – 187.

3- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ص: 33.

عندهم، بل غاية الشعر أو إحدى غاياته عندهم هي غموض الأحاسيس، و تصوير الحالات النفسية الغامضة بما يشاكلها من تعبير غامض»[1] .

فالرمز ليستحليلاً للواقع بل هو تكثيف له، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيه من غموض تتعد فيه مستويات التأويل ولا تتمانع، فليس هنا رمز يفضي بكل محتواه لقارئ واحد. و قد يكون هذا الغموض ناجم عن قصور في أدوات المتلقي الفنية، فإذا لم يتمتع المتلقي بمعطيات معرفية وفنية تؤهله لعملية التذوق والكشف عن القيم الجمالية، فلن يحدث التفاعل بين النص والقارئ، وكذلك لن تحدث عملية الإدراك، وسيكون النص بالنسبة للقارئ بمثابة طلاسم، ترهقه دون جدوى، لأن النص لا يسلم له زمامه طواعية، ولن يستسلم بسهولة، فعلى القارئ أن يرتقي بمستواه المعرفي والفني، ويقلص المساحة المعرفية بينه وبين المبدع، كي يتمكن من استيعاب العملية الإبداعية، وإماطة اللثام عن أسرار النص، وفك شفراته، والكشف عن قيمه الجمالية والفنية. ولكي يكون العمل الرمزيناجحاً فنياً، يجب أن يكون استخدام الرمز في العمل الفني محكوم على الدوام بوعي فني مسبق، بحيث يدرك الكاتب قبل كل شيء نوع وحجم الطاقة الفنية التي تستطيع من خلالها التحرر« أولا: من قيد الإسار الرمزي،وثانياً :امتلاك عنصر الإقناع الواقعي»[2].

فإذا كان الغموض الذي يصل إلى درجة الإبهام مرفوض ومذموم، «فإن الغموض الموحي، والشفاف من السمات المقبولة والمستحبة في الرمز، فمن دواعي التوفيق فيه أن يلجأ المبدع إلى غموض يشف عن دلالته بالتأمل، وإلى صور شعرية ظليلة تسبح في جو من الغموض الذي لا يصل إلى الإلغاز»[3]، الذي لا يوحي، ويغتال عملية الفهم والإدراك، كما أن اشتداد كثافة الرمز، تمنع الرؤية، وتحجب ما تشير إليه، فيجب أن «تتبع صناعة الرموز آليات أقل كثافةً ، وأكثرشفافيةً ، تهتم بالتوصيل الدلالي والشعوري، لا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق»[4] ، وبذلك تكون ظاهرة الغموض ليست ظاهرة سلبية أو اعتباطية، بل هي وسيلة وأداة فنيةللتعبير عن أحوال النفس، ولإثراء العمل الفني وإكسابه دلالات كثيرة.

---

[1] - عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 102.

[2] - عباس عبد جاسم، قضايا القصة العراقية المعاصرة، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص: 95 .

[3] - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1979، ص: 396 .

[4] - صلاح فضل، أساليب الشعرية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص: 113.

3- الموسيقى:

من خلال الثورة الأدبية الأخيرة كان الإحساس بالحاجة إلى التغيير في الإطار الشعري قد نضج وبلغ ذروته،وظهرت ثمار طيبة لمحاولات جادة في سبيل هذا التغيير ولم يكن التغيير المنشود في هذه المرة تغييراً جزئياً أو سطحياً،كان تغييراً جوهرياً شاملاً ، كان تشكيلاً جديداً للقصيدة العربية من حيث المبنى والمعنى.

فسعت الرمزية إلى الاستعانة بإمكانات الفنون الأخرى، وخاصة الموسيقى، واستغلال الخصائص النغمية التي تتمتع بها، للإيحاء والتعبير عن الأحاسيس والمشاعر والانفعالات والتجارب الشعرية، للتأثير بها على المتلقي، لذا توطدت العلاقة بين الإيحاء الذي يعتبر من أهم خصائص الرمزية وبين الموسيقى، لما تملكه الأخيرة من قدرات وإمكانات هائلة في خلق أجواء موحية ومؤثرة، فإذا كان «البرناسيون قد جعلوا النحت المثال الأعلى للفن، فإن الرمزيين جعلوا الموسيقى المثال الأعلى، ذلك أن الموسيقى هي الفن الذي يعبر بالأنغام الموحية والحالة في النفس»[1] ، فأصبحت بذلك الموسيقى وسيلة فعالة من وسائل الإيحاء، لأنها أقرب وأهم الفنون صلة بالشعر،«فما الموسيقى إلا شعر صوتي »[2].

إنّ موسيقى القصيدة الجديدة،تقوم أساساً على أن القصيدة بنية إيقاعية خاصّة، ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته،تعكس هذه الحالة على صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصّاً بها» [3]. وكما تعتبر الموسيقى «أقرب إلى الدلالات اللغوية النفسية في سيولة أنغامها، فالسيولة هي المنشودة، لتوليد الإيحاء النفسي»[4]

وعلى أيدي الرمزيين، لم يعد الشعر يحاول منافسة الفنون التشكيلية، بل أصبح ينافس الموسيقى، كما لم يعد الشاعر نفسه معنيا بالتعبير عن المظاهر الرائعة للحقيقة الخارجية، بل بالعثور على النغمة الموسيقية المطابقة لكل خفقة من خفقات روحه، كان اعتماد الرمزيين الموسيقى أيضاً لما فيها من «طاقات إيحائية غامضة غير محددة، تساعد على خرق الستار المبهم الذي يلف الذات، ونقل الأجواء النفسية بطريقة مؤثرة، بحيث أن اللفظة تصبح الفكرة ذاتها، وليس صورة لها»[5].

فقد نظّر الرمزيون موسيقى شعرهم «نظيراً بعيد المدى لا يكاد يختلف عن القواعد الموسيقية، إلاّ في خصوصيات الفنين :الموسيقى والشعر...فجعلوا من موسيقى "ريتشارد فاجنر الألماني" (1813-1883)مثلا

---

[1] - إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986، ص: 63 .

[2] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 103 .

3 -عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 64.

[4] - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1987، ص: 399 .

[5] - أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق1981، ص: 28 .

أعلى، لأنّ هذا الأخير قد طوّر الموسيقى وأغناها بالرموز والصور الأسطورية» [1]. وموسيقي الشعر بهذا المعنى، «لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسكنات الذي يتكرر بعينه من بيت لآخر، بل تتعدى إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها، أو بتردّدها على نحو معين» [2]، عن طريق المواءمة الإيحائية بين الكلمات، «فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه، بل ما يوائمها وينسجم معها من الألفاظانسجاماً صوتياً غير مقيد بحدود الدلالة» [3]، هذا هو الأساس الجمالي لفكرة التشكيل الجديد لموسيقى القصيدة وهذا الأساس مغاير تمام المغايرة للأساس الجمالي القديم، وهي لا تعني أي عداء له.

وقد سعى الرمزيون بكل طاقتهم للتخلص من «نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وإعادة صياغتها في أرقى المستويات موسيقية، بحيث تصبح الكلمات في ترابطها وانسيابها وتفاعلها كاللحن الموسيقي، الذي ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب الوقع النفسي للجملة الموسيقية كلها» [4]، وقد توقف الناقد "أنطوان غطّاس كرم"، «بإسهاب عند الموسيقى اللفظية وكيفية أداء النغم التعبيري الذي أسماه الإيحاء أو الإيقاع» [5].

إنّ هذا الإيقاع «عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة، «وهذه الوحدة في الشعور العربي هي التفعيلة...وأهمية الإيقاع والوزن في الإيحاء الشعري لا تقل عن أهمية المواءمة الصوتية...لأن تتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ المتلقي لاستقبال أسلوب إيقاعي من هذا النمط دون غيره، وأيّ الوزن فيضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقاً زمنياً معينا، فليس الوزن في الكلمات ذاتها وإنّما في الاستجابة التي يخلقها» [6].

ويرتبط توفيق المبدع في استخدام الوحدات الصوتية، بمدى قدرته على «تفجير الطاقة الكامنة في البنية الصوتية الإيقاعية، وتوظيفها دلالياً، حتى ليعد الشاعر من هذه الوجهة الذي يستطيع لا أن يعثر على التوافق الدقيق بين الصوت والدلالة فحسب بل على طريقة التحام المستوى الصوتي بمستويات دلالية رمزية عديدة، تصب كلها في اتجاه واحد» [7]. وأيضاً يكمن فلاح المبدع في استخدام القيم الصوتية «بمدى حساسيتها

1 - ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ص: 38.
2 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 362.
3 - المرجع السابق، ص: 122.
4 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 121.
5 - خليل أبو جمعه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص: 138.
6 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 375.
7 - صلاح فضل، شفرات النص، ص: 34 .

وقدرتها على نقل كل اهتزازات الحياة الباطنية، ورعشاتها الغامضة»[1] ، وبذلك استطاعت الرمزية أن تجلي الجمال الموسيقى كأساس فعال في بنية العمل الأدبي وليس كحلية أو زخرف.

ولئن كانت أطوار التجديد في «عروض الشعر العربي الحديث، لا تعني في تفصيلاتها من يرصد الظاهرة الرمزية، فإنها تعنيه في جملتها، وبخاصة من حيث تزويدها لبعض الأسس التي استند إليها الرمزيون في تجديد موسيقى الشعر الغربي، ثم من حيث أثرها في تطويع الإيقاع وجعله صورة للحالة النفسية، وسيلة للإيحاء بها»[2]. كل ذلك جعل القصيدة الجديدة نسقاً موسيقياً بالغ الحساسية بالغ الصعوبة، فكل حركة فيها بميزان دقيق، وكل حركة ترتبط إيقاعياً مع سائر الحركات ارتباطاً عميقاً لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي يخضع لها الشاعر. ففي ديوان "شظايا ورماد" للشاعرة العراقي "نازك الملائكة" نقرأ قولها:

«فكان يوماً تهاوى كان غريباً.
أن تدق الساعة الكسلى وتحصى لحظاتي.
إنّه لم يك يوما في حياتي.
إنّه قد كان تحقيقا رهيبا.
لبقايا لغته الذكرى التي مزقتها.
هي والكأس التي حطمتها.
عند قبر الأمل الميت خلف السنوات.
خلف ذاتي !

هذه الأسطر تختلف طولاً وقصراً ، وكل سطر فيها ينتهي بحق النهاية الموسيقية المرجة، دون التقيّد بنظام ثابت، ودون الالتزام بحرف روي واحد، وإنما راوحت الشاعرة بين حروف الروي الثلاث» [3]

لقد رصد لنا الناقد " أنطوان غطاس"«التفاعل الإيقاعي للظواهر النغمية داخل القصيدة وأوجه انعكاسها على المتلقي، وأعلن اتفاقه مع الرمزيين فيما يعود لأهمية القراءة الإيقاعية للقصيدة، بحيث يتمكن القارئ من استرجاع حالة تكوين القصيدة لدى الشاعر إبّان ولادتها حين لم تكن إيقاعا وصورة منغمة»[4].

---

[1] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص126.

2 - المرجع السابق، ص:381.

3 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 70.

[4] - خليل أبو جمعه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص: 139.

كماتوقف كرم عند الإيقاع بتلوناته الخارجية والداخلية وأكد أنّ هذا الإيقاع يقوم بالتوحيد بين نفس القارئ والواقع، «وتتابع الحالات النفسية في ذات القارئ طريقتين اثنتين: **الأول:** فيزيولوجي، يتم بتكرار الأصوات المنسجمة في الحروف بالرغم من إهمال المعنى. **الثاني:** نفسي،لأنّ النغم متى تناسب واتزن يطرب ويهذب ويوفر وهيئ الحالة الشعرية التي حملت الشاعر إلى الإبداع، ويتيسر للمتذوق أن يشارك المبدع » [1].

إذن فالصلة بين الموسيقى والشعر «تعتمد على الأداء الصوتي وإن اختلفت لغتهما، فجوهرهما واحد ولذلك كان يتحِدان أو يكمل أحدهما الآخر، هذه الصلة التي أثارت اهتمام أصحاب المذهب الرمزي، لأنه بالموسيقى الخفية للشعر يتفاضل الشعراء، فأصبحت إيقاعات الألفاظ مادة أساسية في الشعر الرمزي، فهم يعبرون بها عن خلجات أنفسهم تعبيراً موسيقياً تاماً » [2].

ونخلص في النهاية؛ أنّ الموسيقى تبقى ملازمة للشعر سواء أكانت فنّاً قائماً بذاتهأو صفةً ملازمةً للشعر،وعالماً فسيحاً لا سبيل لاحتوائه، لذلك بقي الشعر الرمزي أبعد من أن يحاط به أو يدرك مداه فالموسيقى التعبيرية أبعد الأثر في غناها الروحي وغموضهاالفنيّ .

وليس هناك نظام محدد يجبر المبدع على اختيار موسيقاه وقيمه الصوتية، بل يتم ذلك من خلال إدراك المبدع لإمكانيات الوحدات الموسيقية، ووظائفها، واستخداماتها، وقدراتها، وانسجامها مع التجارب الشعرية، فالموسيقى الإيحائية وسيلة يعبر المبدع من خلالها عن انفعالاته، وهي في نفس الوقت أداة تأثير على المتلقي لما توحي به من مشاعر وأفكار المبدع.

4- تراسل الحواس:

لقد ارتبطت ظاهرة تراسل الحواس بالمذهب الرمزي، الذي سعي إلى إحداث رؤيا جديدة للكون والعالم، قائمة على تحطيم العلاقات المألوفة في نظامه، وإقامة علاقات جديدة، وكذلك تحطيم العلاقات الطبيعية المألوفة لنظام اللغة، وإكسابهانظاماً جديداً قائماً على علاقات جديدة وغير مألوفة، عن طريق تجريدها من دلالاتها التواطئية والتواضعية، ولم تأت هذه الظاهرةعبثاً وتسلية، بل هي وسيلة فنية للإيحاء أو التعبير عن مكنونات النفس، وأعماق الإنسان، وحمل أفكاره ورؤاه الجديدة.

وككل مرة، قام الشعر المعاصر باحتضان هذه الظاهرة الجديدة والتي تعتبر ضمن أهم أسس وقواعد الأدب الرمزي. التي تقوم على«وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات ومدركات الحاسة الأخرى،

1 - خليل أبو جمعه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص: 139.

2 - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط06، ص: 97 – 98.

فتعطي المسموعات ألواناً، وتعيد المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة، وذلك أن اللغة – في أصلها – رموز أصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل ليتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكراً وشعوراً »[1].

وقد بنى الرمزيون محاولاتهم الشعرية على الاستفادة من نظرية العلاقات في التعبير الشعري، على حقيقتين جوهريتين أو لهما تتعلق بطبيعة اللغة، والثانية تنبع من طبيعة النفس البشرية. فمن الناحية الأولى «يرون أنّ اللغة – في أصلها – رموز أصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف ما دامت الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فإنه بوسعنا أن نوحي بأثر نفسي معين يدخل في نطاق إحدى الحواس، باستخدام لفظ نستمده من نطاق حسّي آخر، بغية نقل الواقع النفسي على أكمل وجه ممكن، وهروباً من ضيق الدلالة الوضعية ونضوب إيحاءاتها. ومن الناحية الثانية يقرّرون أنّ النفس البشرية، موضوعٌ لحالات فكرية وعاطفية بالغة التعقيد.. فلم يبق للشاعر إلاّ أن يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقي، عن طريق الرمز القائم على تراسل معطيات الحواس» [2].

فاللمس والشم والسمع والبصر، حواس من نوع آخر، ووسائل تعبير فني تتجاوز حدودها الطبيعة إلى معاني جديدة مبتكرة، «غير أنّ بعض الرمزيين لم يقنعوا بفكرة تراسل الحواس، كما عبر عنها بودلير وحاولوا الامتدادها إلى مجالات أخرى حسيّة ووجدانية، فلم تعد الأصوات والعطور والألوان وحدها هي التي تتجاوب مع المحسوسات، كما أضحت جزئيات الواقع – ذات القيمة الإيحائية بالنسبة للشاعر – تتبادل مع الإنسان وتستعير منه صفاته البشرية» [3]. وقد توصل الرمزيون بفضل«تعمقهم في مجاهل أنفسهم إلى وحدة كونية شاملة، تزيل الحواجز العرضية التي تقيمها الحواس المختلفة، فتتوحد هذه الحواس وتتمازج، وينطلق الشاعرمعبراً عن لمسة للون والصوت ورؤيته للعطر، وسماعه للألوان» [4].

وللألوان في نظرية التراسل أهمية خاصة، وفيها يربط كل صوت متحرك بلون معين، ونوع محدد من الإحساسات، وهو ربطٌ فردي محظ، إذ لكل منا مشاعره وذكرياته المرتبطة بلون ما يقول الصّيرفي:

---

[1] - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 11.

2 - المرجع السابق، ص: 134.

3 - المرجع السابق، ص: 135.

[4] - أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، ص: 28.

« وفاء...ما أعذب هذا النداء
كأنّه إشعاعُ نجم أضاء
على حيارى في الصحراء ظماء

ويقول "محمود حسن إسماعيل":

بالأمس نزلت ببستان غرسته ألَفّ الأزمان
الزهر به يبدو حولي كأنين فوق الأغصان
ويتمتم، لكن بأغان خلقت للطير وللظل
ولحامل قيتار مثلي يستوعب سرّ الألوان

فإضافة ما هو من معطيات البصر – وهو الضوء – إلى ما هو من معطيات السمع "وهو النداء " في النموذج الأول، وإضافة الأنين "وهو مسموع " إلى الزهر"وهو موضوع لحاستي الشم والبصر في النموذج الثاني»[1]

ومنه يمكن القول: «أنّ أثر التراسل والحسي في تشكيل الشعر العربي المعاصر، تتجلى في التعبير الجزئي – التشبيه الظاهر والخفي..أنّه ينتقد تلك الرؤيا الشاملة،يَنْهَارُ هَا ما بين المدركات من حواجز طبيعية، والتي تختلط فيها الحواس اختلاطاً مركباً، وهو أمرٌ لم يتوفر إلا لبعض شعرائنا ممّن تأثروا بالنظرية الرمزية، تأثراً عميقاً »[2].

إنّ الحديث عن الألوان حديث ذو شجون[3]، حيث تواصلت أشعار الرمزيين ونداءاتهم الشاحبة في ليل وجودهم وحتباب أفاقهم.و في غمرة قراءتنا لقصائدهم، تقفز الصور الملونة لتتيح الأفكار الهاربة والآمال المخنوقة.

لقد أكثر الشعراء الرمزيون عنايتهم بالألوان، «فهذا"رامبو" يجعل لكل لون معنى:

- فاللون الأحمر: يرمز إلى الحركة، والحياة الصاخبة والنوم، والشهوة والحب، ويرمز أيضا إلى القتال والثورة والغضب.

1- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص:333 – 334.
2 محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 334.
3 - انظر رمزية الألوان، الفصل الثالث، ص: 197.

- واللون الأخضر: يرمز إلى السكون والطبيعة والحب، بما فيه من سعة وانطلاق، ويرمز إلى فكرة المستحيل وإلى الطهر، والخلاص من عالم المادة.
- واللون الأزرق: يرمز على العالم الذي لا يعرف حدوداً، وفيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية
- اللون البنفسجي: الرؤى والصوفية.
- واللون الأصفر الذهبي: لون المرض والانقباض، ويرمز إلى الحزن والضيق.
- واللون الأبيض: يمثل الطهر المثالي، وهدوء السكينة ويرمز إلى الفراغ والجمود» [1].

وغني عن القول، «إنّ هذه الاصطلاحات الرمزية التي عناها "رامبو" وغيره ليست بالضرورة خالصة المذهب، لا تحيد عنه ولا تخالفه، بل هي صيغ تعبيرية، نشأت من داخل التجربة الرمزية العميقة التي لا سبيل إلى اكتناه أسرارها، واستجلاءغوامضها، فكانت الألوان والروائح سبلاً توضيحية تفسيرية لذلك العالم الداخلي المجهول» [2].

وكما تمثل العلاقات التي كشف عنها بودلير في التراسلامتداداً لرأيه في الخيال الشعري الذي" يمت بصلة إلى العالم اللانهائي. وما العالم المرئي إلا مخزن للصور والمشاهد ذات الدلالة، والخيال هو الذي يضعكلاً منها في موضعه، ويكسبه قيمته الخاصة به، والعالم كله بمثابة المواد الغفل في حاجة إلى الخيال الذي يمثله وينظمه[3]

فخصوبة الخيال، تفتح أفق عملية تبادل المدركات الحسية، وهي قوة خلاقة تفسح المجال أمامها للنفاذ إلى جوهر الأشياء، واستنباط المعاني الكامنة في الظواهر الحسية، وتجمع متناقضات الحياة والواقع وتعيد صياغتها بصورة جديدة متصالحة وممتزجة بالذات المبدعة وممتعة للذات المتلقية.

1 - ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ص: 50.

2 - المرجع السابق، ص:51.

3 - هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة عبد الحليم فتح الباب، مطبعة شباب محمد، القاهرة، د.ت، ص: 129 .

المبحث الرابع: أسباب ودوافع توظيف الرمز في الشعر العربي المعاصر.

إنّ من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في التجربة الشعرية الجديدة الإكثار من استخدام الرمز و الأسطورة أداةً للتعبير. وليس غريباً أن يستخدم الشاعر الرموز والأساطير في نصه، فالعلاقة القديمة بينهما ترشح لهذا الاستخدام، ولكن التأمل في طبيعة الرموز والأساطير التي يستخدمها الشعراء المعاصرون، وفي طريقة استخدامهم لها، يدعو دعوة ملحة إلى الإهتمام بهذه الظاهرة. فطبيعة الرمز طبيعة غنية ومثيرة، تتفرع دراستها إلى فروع شتى من المعرفة. أن ما يهمنا ليس البحث عن أصول الرمز وإنّما يهمنا التعرف على طبيعته الوظيفية والشعرية، على وجه التحديد. وقد يحولنا هذا إلى جملة من الأسئلة التي تكتنف كُنْهَ هذه الظاهرة: فلماذا يلجأ الشاعر المعاصر إلى توظيف الرمز؟

- هل لذلك عجزٌ فنيٌ منه أن يعبر بنحوٍ مباشر عما يريد قوله؟ فيلجأ إلى استخدامها بحكم بنائها الفني والدرامي وما تحويه من خيال وقدرة على التجنيح، فيجذب القراء إلى نصه؟
- أم يلجأ إليها لكي يسقط من خلالها آراءه السياسية فتصبح مجرد شمّاعة يقول من خلالها ما يريده؟
- أم يلجأ إليها ليعيد صياغتها من جديد بمحتوى جديد ؟
- أم هل يلجا إليها ليطرح تصوراته من خلالها عن الكون كي يتحول فيلسوفا ؟
- أوليس للشاعر المعاصر رؤية واضحة عن العالم فيلجأ إلى الأساطير ليختفي وراء أسرارها وعالمها السحري. إخفاءً لضعفه؟
- أم أنّ الرمز بطبيعته أدب وشعر كما يقول الناقد الأمريكي المعاصر: ريتشارد تيش؟

ويمكننا القول: إن الرمز تعبير، يلجأ إليه الشاعر عندما يريد تسمية الأشياء بغير مسمياتها مكتفياً بذكر ما يوحي إليها مستحضراً إياها عبر أدوات لغوية تصويرية، تمتلكها اللغة، على لسان الشاعر الموهوب.

ومهما يكن، فإن الإنسان يشعر -أحياناً- بعدم جدوى التعبير المباشر في الكلام، وعدم فاعلية الإيضاح التام في المعاني، ولذلك لجأ إلى الرمز الذي لم يكن حدثاً عارضاً، وإنما كانت هناك مجموعة من الأسباب التي ألجأت الشعراء إليه. و سنحاول إجمالها فيما يلي:

أولا: ضيق اللغة المتواضع عليها عن استيعاب مشاعره المتدفقة، في احتواء ما يسكن منطقة اللاشعور، والتي تمثل حقيقة الإنسان، فيلجأ الإنسان - كما يقول محمد فتوح أحمد- «إلى إيجاد لغة في اللغة» [1]؛ ليتمكن من البوح بالخلجات النفسية، والحالات اللاشعورية دائمة الحركة والمتحفزة للخروج والظهور. ولذلك

[1] - أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية، ص: 120.

فإن الإنسان يضيق بالكلام المباشر، ويلجأ إلى الرمز لعله يجد فيه ضالته في التعبير، رغبة في الوصول إلى هدفه المنشود.

ثانياً: الظروف الاجتماعية والسياسية خاصة، تمنع الإنسان من الكشف عن الحقيقة عارية، والتعبير عنها بكل وضوح، وذلك لأن الوضع الاجتماعي لا يسمح بنشر هذه الأفكار، أو لأن الظرف السياسي لا يقبل مثل هذه الآراء التي تزعزع مكانته وتنال من هيبته،«ولذلك يميل الشاعر في أزمنة القمع إلى الإيماءات الرمزية»[1]، وإلى التلميح والتعريض والإيحاء، حتى لا يعرض مواقفه للصدام والمقاومة ولكي لا يقع في مواجهة من يملك القدرة على إيذائه ومعاقبته.

ثالثاً: وربما يكون هناك سبب آخر يُلجيء الأدباء إلى الرمز، ألا وهو الرغبة في إضفاء جانبٍ من المتعة والإثارة في المنتج الأدبي، وذلك في محاولة من شأنها، ربط المتلقي بصاحب المشاعر والأفكار، حيث يعمد فيها إلى الإيحاء والإيماء بدلاً من التسمية المباشرة.

وهكذا يستدعي الشعراء رموزا ذات وظيفة سابقا إذ أسهمت في تشكيل التجربة الماضية، وأدت دورا فيها، حيث يوجهونها لتؤدي وظيفةً في التجربة المعاصرة، ويستغلون ما تحمل من مواقف تعين على إضاءة التجربة وتوسيع فضائها، وقد تفاوتت المواقف التي عبرت عنها، فمنها ما ظل موافقا لدلالته السابقة، ومنها ما حمل دلالات جديدةً، أو مناقضة لما عرف عنه سابقاً»[2].

رابعاً: ولعلنا نضيف سبباً رابعاً يحتم على الأدباء اللجوء إلى الرمز والرمزية ألا وهو الهروب من الواقع الحياتي المعيش، فالظروف التي يعيشها العالم العربي في العصر الحديث، من احتلال، وتشريد، وفقر، وبطالة، وخيبة سياسية – هي ظروف قاسية، الأمر الذي أدى بالأدباء إلى البحث عن رموز القوة والكرامة في التاريخ العربي الإسلامي؛ لعلهم يجدون في ذلك بعض الأمل، وبعض العزاء.

فالمتصفح للنصوص الشعرية المعاصرة يجدها تزخر بشحنة من الانفعالات النفسية التي أنتجتها جملة المتصارعات. ولعل أهم ما نستهل به دراستنا لهذا المبحث هو الدافع النفسي:

---

[1] - جاد، عزت محمد ، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص: 233 .

[2] - سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، الأردن، ط1، 1995، ص: 121 .

أ- الدافع النفسي:

إن صلة علم النفس بالأدب والنقد، «صلة ممتدة الجذور في التراث الإنساني، وخصوصا تلك التي تربط الأدب بصاحبه. وهذا التراث واسع، لا يمكن حصره في صفحات قليلة، لأن القائمة طويلة، تضم عددا غير قليل من أسماء الفلاسفة وعلماء النفس، فضلا عن النقاد والأدباء والفنانين»[1].

وفي ضوء نظرية التحليل النفسي، وما يتصل بها من لا شعور...وأحلام ومكبوتات، ولج فريد عالم الفن والفنانين ليعرض علينا بضاعته السيكولوجية، فكان من الأوائل الذين رسخوا بالنظرية والتطبيق علاقة علم النفس بالأدب...إذ تناول بالتحليل النفسي شخصيات الفنانين وأعمالهم الفنية وعملية الخلق الفني والمتلقي.

وعليه فليس للرمز قيمة إلا بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة في اللاّشعور نتيجة الرقابة الإجتماعية والأخلاقية وذلك على حد قول فرويد إنّ«الرمز نتاج الخيال اللاّشعوري وأنّه أو ّلي يشبه صورة التراث والأساطير »[2].

وعلى يدل كارل يونغ « أخذت النظرة النفسية إلى الرمز أقوى صورها وأقرب صيغها إلى المجال الأدبي، فهو يرفض أساسا أن يكون الرمز قاصراً كما ادّعى فرويد على منابع اللاّشعور فالرمز يستمد من الشعور واللاّشعور » [3]. فقد طرح كل من فرويد ويونغ مسألة جوهرية تكمن في مرض العصر الذي هو عبارة عن إحساس بالضيق «ينشأ في النفس من عدم القدرة على التوفيق بين ما نأمل وما نستطيع. فالإنسان يأمل عادة أكثر مما تستطيع قدرته »[4].

وعن هذه الحقيقة تنشأ آلامٌ نفسية كثيرة، والتعارض ليس كائنا بين آمال الإنسان وقدرته فحسب، بل هو مستقر بين الفرد ومحيطه أيضاً، وبخاصة عند الأفراد الذين ابتلاهم الله بشيء من الحساسية اتجاه واقعهم، وعن هذا التعارض تنشأ آلامٌ أخرى. ومما لا شك فيه، «أن مدرسة التحليل النفسي قدمت للأدب والفن خدمات جلية، وحققت للنقد مكسبا جديدا، إذ فتحت أمامه آفاقا واسعة في تعمق الصورة الفنية، وزودته

1- زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1998، ص: 05.

2- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص: 37 .

3- المرجع السابق، ص: 37 .

4 - محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات. مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، د،ط 1976، ص: 228 .

بمفاتيح سيكولوجية لتحليل شخصيات الأدباء والفنانين، فهي ذات فضل كبير في إرساء قواعد نظرية النقد النفسي» [1].

وعليه، فهناك الكثير الذي يمكن أن يقدمه علم النفس للمبدعين من أجل مزيد من الفهم لأنفسهم، ومن أجل الارتقاء بآدابهم إلى مستوى الفني. كما يمكنه أن «يفسر الجذور الفطرية للدافع نحو الإبداع، والعلاقة الثنائية بين الباث والمتلقي»[2] و كثيرا ما كان ينتاب المبدع المعاصر نوع من الإحساس بالغربة في هذا العالم «ناشئ عن شعوره بما يسود عالمنا الحديث من زيف وتعقيد وتصنع، وبعد عن عفوية الحياة الأولى وبساطتها، فكان هذا الإحساس المزدوج بالغربة وبجفاف الحياة المعاصرة، ونمطيتها يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع ونشدان عالم آخر أكثر نظارة وبكارة...وكان ينشد هذا، بين أحضان التراث» [3].

ومما تقدم يمكننا أن نقول أن الدوافع النفسية، هي السبب في كل إبداعاتنا رسم، شعر، رواية، نحت...وذلك لما يعتري المبدع من حالات علوية نورانية،محاولة خلق عالم موازٍ لرؤى النفس وتطلعاتها، وإذا كان هذا منطقهم، فإنهم لم يجدوا بدا من ابتكار رموز ذاتية نفسية، وكأن حال نفسهم يقول، إننا لا نستطيع مشاركة الكل ما نحس به، ومن يريد ذلك فعليه العروج إلى مصاف هذه النفس.

فالشاعر المعاصر وجد نفسه في خضم عالم متصارع ليس عالمه، فقدت فيه كل القيم والمبادئ ، مما أدى به إلى الصراخ تارة، والهروب إلى عالم الأحلام والأساطير تارة أخرى،موظفا رموزاً و«ترجمتها كظاهرة فكرية ترتكز على مواقف ذات فلسفات...ولدت إحساسا بمحنة الذات الإنسانية في العصر الحاضر، التي قامت على مشاعر الغربة والضياع والتمزق، لعدم الملائمة بين منطقها ومنطق الوجود الخارجي ولإحساسها بالضيق» [4].

لقد ازدادت التجربة الشعرية المعاصرة غنا، ورحابة، مكنها ذلك من القبض على اللحظة الهاربة، فجسدت بصدق انفعالات الذات إزاء ما يحيط بها. لكن الانفعال لا فائدة منه إذا لم يتشح بالخيال الذي يكون نفساً قبل كل شيء،والذي يجد لنفسه مقابلاً حسّ ياً في الواقع متخذاً لنفسه رموزاً ، فالخيال يستبطن المظاهر الحسية، لكي يجسد المعاناة، «وربما كان طلاّ ح في ذلك أن نؤكد على أنّ المادة قد شفَّت، وأضاءت

---

[1]- زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص: 15.

[2]- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الآداب، ترجمة، شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2000، العدد 258، ص: 11.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص :42.

[4]- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص: 256.

طريقة وأنّه قامت بينه وبينها ألفة ووحدة حالٍ ، فولج إلى قلبها، وأستعار منها، وجسّد بواسطتها انفعالاته الهاربة»[1].

وإنه لمن المفارقات الكبرى أن نعيش المأساة وأن ندركها، وهو نفس الفرق بين أن نكون حزينين وأن ندرك معنى الحزن، فبين الرؤية الغامضة والإدراك الناصع يتراوح الوجود بين ظاهر ماثل للعيان ومدرَك كلي، كما هو الحال في النصوص الشعرية المعاصرة، فقد صارت ظاهرة الحزن والإنكسار ظاهرة تلفت النظر، بل يمكننا أن نعدّها ظاهرة محورية، وعلى أساسها كتب الشعراء المعاصرون . فهذا "بدر شاكر السياب"، يصيح متألماً جتّفعاً من العراق الذبيحة، حيث تفجّرت في صدره ينابيع الأسى لعجزه عن تحقيق أمانيه، فإذا الليالي تطوى وإذا الظلام يزاد قتامة، فلا يرى من خلاله بارقة أمل أو نافذة لنور جديد، وتزداد وطأة الحساسية فتستفحل الظاهرة بين ضلوعه حتى تغدوا وكأنها القبور. يقول في قصيدته **"ليالي الخريف"**

«آهٍ لو تعلمين
كيف يطغى عليَّ الأسى والملال ؟
في ضلوعي ظلام القبور السجين
في ضلوعي يصيح الردى.
بالتراب الذي كان أمِّي غداً .
سوف يأتي فلا تقلقي بالخيّب .
عالم الموت حيث السكون الرهيب
سوف أمضي كما جئت واحسرتاه
سوف أنسى وتنسيني إلاّ صدى» [2]

أو كما راح يعبر عن يومٍ من أيامه الملأى بالحزن والإنكسار قائلاً في قصيدته "في يوم عابس"

الريح تجأر بالشكاة إلى الجداول والنخيل.
والسُحُب واهية النقاب، تحفُّ بالصحو القتيل.
تلقى على الغاب الكئيب، عنوسة الضجر الملول.

1- إيليا حاوي، الشعر العربي المعاصر، خصائص ومختارات، دار الكتاب اللبناني، ج06، بيروت،ط03 1983، ص: 09 .
2 - محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، د،ط 1976، ص: 229 .

والشمس كالأمل البعيد يذوب في الشجن الهزيل» [1].

لقد كان لتطلع السياب على تجارب الغرب في شعرهم اثر كبير في تعميق معاناته وإحساسه بالألم وأصبحت التجربة عنده قادرة على التوغل في الأعماق النفسية، حيث تختبئ الحقيقة التي عنها نبحث، تتغذى تجربته بالإنفعال، الذي هو رمز التمر والجنوح نحو الخيال، لكنه انفعال يمنحها الصدق. ويشربها التعقل لتكتشف الحقيقة. فالأحاسيس والمشاعر هي «أهم العناصر في الإبداع أو في التجربة الأدبية »[2]، فكل ما في الحياة صالح لأن يكون موضوعاً، فالشاعر المعاصر يصور لنا تجربته في الحياة دون وعي منه، فينقل الموضوع إلى عالم نفسه، فيعطيه نظرة مأساوية حزينة.

ب- الدافع الاجتماعي:

إنّ الصرخة ضدّ الألم «بعد اجتماعي يمد الصرخة بغنى التجربة، وتطلّع الإنسان إلى تحقيق السعادة» [3].فمن المعروف أنّ الإنسان ابن بيئته، وهذا يعني أنه يتأثر بها من جميع النواحي، فيترجم ذلك في ثنايا نصوصه. حيث تنعكس مشاعره الثائرة على الواقع المعيش. وعلى نفسه فالتجارب الأدبية أيّاً كانت تستمد قليلاً أو كثيراً من التيار الإنساني، ومن النبع الغزير الذي تفيض به النفس الإنسانية، ولكن تبقى التجربة الإنسانية الخالصة التي تستقطب كل المشاعر الإنسانية من حولها. فهي تقيس من القومية أصولها، ومن الوطنية روحها، ومن التاريخية صيرورتها، ومن الإجتماعية طموحها...ومن الأسطورة حذاءها الساحر الأنيق، وتزيد هي من بيانها الساحر ونزعتها المثالية لأنها تلتمس حقيقة الإنسان وسعادته»[4].

إن المرجعية الرئيسة للخطاب الشعري بشكل خاص، والمفترض تقليدياً بالشاعر، «أن يكون أشد الناس اهتماماً بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية فإنه يوظف مثل هذه المحسنات ليوسع فهمنا للعالم» [5].

فالقصيدة العربية المعاصرة، تحمل حشد الهموم الإنسانية كلها، داخل المتن الشعري، لتحولها إلى عمل فني إبداعي، فتسعى إلى الانتقاء الجيد لمختلف الاهتمامات «إنه الخيار الدقيق العسير وسط زحام الممكنات،

1 - بدر شاكر السياب،ديوان أزهار ذابلة وقصائد مجهولة، تحقيق وإعداد، حسن توفيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،د، ط، ص: 41 .

2- شوقي ضيف، في النقد الأدبي،دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، ط06، ص: 146.

3 - حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، دار هومة ،ط01 ؛ 2002، ص: 52 .

4 -محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، د،ط ،1976 ص: 116 .

5- جون هالبرن، نظرية الرواية، ترجمة محي الدين صبحي (بتصرف)وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1981، ص 309.

وإغراءاتها للوقوف على بؤرة أكثر توهجا، والأقل استطرادا وتشتتا»[1]، حيث إن الإلمام بكل تلك القضايا المتشعبة ومتعددة الاتجاهات و المجالات يشكل بؤرة تأزم النص الشعري المعاصر.

وعند اشتداد القهر الاجتماعي،تتقيّد الحريات بأصفاد فولاذية، وتفرض على الكلمة ستاراً حالكاً من الصمت الرهيب، لذا فإنّ أصحاب الكلمة يلجأون إلى وسائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة التي يستطيعون بواسطتها أن يعبروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة»[2].و النص الجيد هو الذي يستطيع حمل الأفكار الموحية بتصويرها. دون التصريح بالأفكار المجردة، والإفراط في تصويرها .

إن معايشة الشاعر المعاصر للمعاناة الناتجة عن المفارقات الغريبة، تريد من منطلق الواقع البحث عن ذاكرة، تطمح إلى احتواء المكان والزمان، لا للمحافظة عليهما كما كانا في الواقع، ولكن من أجل هدم هندستهما الواقعية وبناء واقع خيالي بديل حافل بالحيوية، فالشاعر هنا «لا يبحث عن الواقع الآخر لكي يغيب خارج الواقع في الخيال والحلم والرؤيا، إنه يستعين بالخيال والحلم والرؤيا لكي يعانق واقعه الآخر، ولا يعانقه إلاّ بهاجس تغيير الواقع وتغيير الحياة»[3]؛ هذا جعل منهشاعراً يبحث باستمرار عن أدوات فنية تحول النص من مجرد وعاء للذاكرة إلى نص منتج لذاكرة متجددة باستمرار، ومدوخ للقارئ.

فعلى المبدع الحق أن يتفهم الحياة، «من خلال تجربته فيها، ومعاناته لها، واندماجه مع هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أقصى الحدود، حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها، وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها، والمسببة لوجودها، ومن شأن الأدب بعد ذلك أن يكشف كل هذه الخبرات وينقلها إلى الآخرين »[4].

كما تتحول الذاكرة من كونها عملية استرجاع لحدث مضى في زمن سابق، أو كونها انعكاسا للواقع الحالي، إلىفضاء واسع متعدد الدلالات، لتكون لقاءً للزمن الماضي، والزمن المعيش، واستبصاراً للزمن القادم، الذي يخطط الشاعر، إيصال فكرته نحوه، كونه زمن التخلص من أعباء الماضي والحاضر. فيكون بذلك قد تخطىواقع المعيش والماضي الحزين، وخلَقَ عالما جديدا وواقعا أفضل.

1- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص: 284.

2 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، 2006، د.ط، ص:33 .

3 - علي أحمد سعيد (أونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 120.

4 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، ص: 73- 74.

وتأسيساً على هذه الرؤية للذاكرة والمكان، ينصرف الشاعر الرمزي على الدوام نحو ذاته، يحن إلى أول صباه في، ويأتلف مع زمنه، ويستسلم لذاكرته، وموروثه المليئ بالإنتصارات، ولكن الذاكرة إذ هي معين لا ينضب في وجهها الأول تبدو غورا لا يرتوي، وجرحاً لا يلتئم.

وعلى الرغم من أن القصيدة المعاصرة، تنطلق من دافع ذاتي يبحث عن توضيح شخصي، « إلا أن هذا المنطلق ما هو إلا شرارة لكشف جماعي، إنساني. تريد أن تحفر في بنية الواقع، في العمق، وتقلب الأوراق، وتمنع حيفاً وقع، أو يقع هنا أو هناك، أو قد يقع. وأن تنتصر لكل القوى المجاهدة من أجل الحق وجمال الحياة»[1].

ولعل بعض ما طرحته النصوص الشعرية العربية المعاصرة، هو« التوق إلى التغيير والتطهير، وقد تحقق فعلاً في الواقع، ويكفي...أنها صدقت واقعها، وأنها تبقى بتجلياتها تشارك في خلق مزيد من بذور هذا السعي الحثيث الذي لا يتراجع من أجل الإنسان العربي الذي يبدو أنه اشتد عوده بما مرَّ عليه من أحداث وأزمات وما ناله من تقصير وضغط على مستويات عديدة، وصار قادراً على الفعل من أجل الذات، والأمة معاً »[2].

ففي النص، يصبح مفهوم الواقع أكثر تحديدا حتى أنه يحصر نفسه في قضية الكتابة. ومن هنا يجب تقييم وفهم هذا العمل، لأن الكتابة عملية كيماوية، عبرها يتم تحويل عناصر الواقع، وصهرها لتأخذ أشكالا وأوصافا مختلفة ومتعددة، ولا يمكن إدراك الواقع في شموليته إلا من خلال الكتابة الرمزية. حيث إن النص يكتب—كما يقول سعيد يقطين— «في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[3]، أي أن النص ينتج في زمن محدد، هو زمن الكتابةالذي يؤدي دوراً رئيساً في فك رموز النص، والكشف عن دلالاته، وتحديد الدافع إلى كتابته.

ونبقى مع "السياب" في "سربروس*" في بابل"، نجده يتدثّر بالأسطورة، كناية عن واقع العراق -أيام الحكم القاسمي-، الذي أثقلت كاهله السلطة الغاشمة.وكانت في نفس الوقت واقياً من أن تنال منه السلطة العراقية إذ يقول:

---

[1]- دريد يحي الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته، وتقنيات البنية، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص: 43-44.

[2]- دريد يحي الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية ، ص: 44.

[3]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص34.

* **سربوس** هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت، في الأساطير الإغريقية، حيث يقوم عرش "برسفونآلهة الربيع، بعد أن أختطفها إله الموت، وقد صو ّره "دانتي" في الكوميدية الإلهية حارساً معذباً بالأرواح الخاطئة.

لايعو سربروس في الدروب في بابل الحزينة المهدّمة
ويملأ الفضاء زمزمة
يمزق الصغار بالنيوب. يقضم العظام
ويشرب القلوب » [1]

فلقد كانت السلطة تلاحقه وتتبع خطاه بالمخبرين و تطلق رجالها في أثره. لاعينا السلطة لم تشّعا قط بالحنان للسياب، كانتا متحملقتين به.فاجرتين، يتبعان خطاه أينما حلّ، يحسهما في ضميره بالداخل لا مخبأ ولا ممكن له عنهما. لقد حلّتا في نفسه»[2].

و هذه المدينة، عند "نزار قباني" الدالة على القمعية الإنسانية، إذ يقول:

«حين يصليالناس ُ فيمدينةٍ
ضفادعاً مفقوءةالعيونْ
حين يصير العدل فيمدينةٍ
سفينة يركبها قرصان
حين يصير الدمع في مدينة
أكبر من مساحة الأجفان»[3]

فالضفادع المفقوءة العيون، «دالة على الإنسان المقموعالذي لاي ُسمح له أن يرى، أوأنيْعبر ّ عما يرى، كماأنّ دلالة لفظة الضفادع توحي بتحقير الإنسان، وبتجريد من الإنسانية، فالإنسان في هذه المدينة صار مرادفا للحيوان –الضفادع-، يعزز تلك الدلالة ورود لفظة الدمع في التشكيل نفسه، فالدمع دال على الحزن، لكنه حينما يصبح أكبر من مساحة الأجفان، فهذا يعني أن المأساة والقمع أكبر من مساحة التعبير بالدموع»[4].

إن مرور التجربة الاجتماعية للأمة عبر التجربة الذاتية، هو ما تقوم به القصيدة العربية المعاصرة وحدها، لذلك بقدر ما هي تستهدف المستوى الخارجي لتجربة الاجتماع، فإنها تعبر عنهما أعمق تعبير وبأسلوب مؤثر له مغزاه لا يقدر عليه إلا الإبداع الذي يستطيع وحده، حصر عالم رؤيته المتشابك التفسير.

1- إيليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر، بدر شاكر السياب، دار الكتاب اللبناني، ط03 ، ج 04، 1983، ص: 148.
2- إيليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر، ج01، ص: 62 .
3 - نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، المجلد الثالث، ط5، 1993، ص: 104.
4 - هايل محمد الطالب، قراءة النص الشعري، لغة وتشكيلا، نزار قباني نموذجا، دار الينابيع دمشق، ط2، 2007، ص: 180.

«قلت : فليكن العدل في الأرض، عين بعين وسن بسن.

قلت : هل يأكل الذئب ذئبا أو الشاة شاة ؟

ولا تضع السيف في عنق اثنين: طفل ... وشيخ مسن

ورأيت ابن آدم يردي ابن آدم يشعل

في المدن النار يغرس خنجره في بطون الحوامل

يلقي أصابع أطفاله علفا للخيول، يقص الشفاه

ورودا تزين مائدة النصر ... وهي تئن

أصبح العدل موتا، وميزاته البندقية، أبناؤه

لبوا في الميادين أو شُنقوا في زوايا المدن

قلت : فليكن العدل في الأرض لكنه لم يكن.

أصبح العدل ملْكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم بالطيلسان –

..... الكفن

ورأى الرب ذلك غير حسن» [1]

ينفتح هذا المقطع الشعري على مصدرين مختلفين بل ومتناقضين؛ «العدل في المفهوم الديني، والعدل كما هو في الواقع المعيش...المرتبط دلاليا مع الحاضر القمعي الذي يجب أن يغير، والمشرئب نحو المستقبل الذي يجب أن يكون كالماضي عدله حقيقي، حيث (العين بالعين، والسن بالسن)، وحيث التجسيد الحقيقي لجوهر العدالة الإنسانية في الأرض...إن مفهوم العدل في الواقع المعيش، لا ينطوي إلا على مفارقات حادة وتناقضات جلية، نتيجتها الحتمية في غياب العدل، وانتشار الظلم وسيادة مبدأ الغاب، بل وأكثر من ذلك، فإذا كان الذئب لا يأكل ذئبا والشاة لا تأكل شاة، فإن الإنسان على النقيض من ذلك تماما، إنه يردي أخاه الإنسان ويضرم النار في المدن، يبقر البطون، ويقصّ الشفاه»[2].

ففي ديوان "أحلام الفارس القديم" يقدم "صلاح عبد الصبور" في قصيدة تبلغ ذروة الرمزية، عالما مقهورا، يحكمه القمع ويشيع فيه الغدر، يتمثل هذا العالم في "السوق"، رمز النفاق والزور... على لسان

[1]- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت 1985، ص 269.

[2]- قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 157.

الحلاج، حين تجواله مع شيخه بسام الدين فيقول :

«ونزلنا نحوالسوق أنا والشيخ

كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

عجبا...

زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتز السوق بالإنسان الفهد

قد جاء ليبقر الإنسان الكلب

ويمص نخاع الإنسان الثعلب» [1].

يقدم لنا "صلاح عبد الصبور" عالما ممسوخا، وكما هو معروف -واقعيا- فإن **"السوق"**[2]، معلم من معالم المدينة، التجارية، «وهومكان ملعون أو مكروه دينيا، لما يكتنفه من زور وبهتان، وتلفيق وغش ولكن لنتساءل ودون أن نتجاوز حدود المقطع أو نحمِّله أكثر مما يحتمل: لماذا أصبح هؤلاء الناس حيوانات ضارية مفترسة، ماكرة،كل منها يبحث للآخر عن الهلاك ؟ إننا نعرف في الأساطير والحكايات الشعبية والخرافية، كيف أن السحرة يحاولون تحويل ضحاياهم إلى حيوانات ومسخ إنسانيتهم وتشويهها، وهذه الحيوانات التي حشرها الشاعر هنا، تعد من أحقر الحيوانات وأمكرها وأدهاها زد إلى ذلك أن هناك علاقة بين هذه الحيوانات كما هي معروفة في الواقع وبين سلوك وأخلاقيات إنسان المدينة، ولذا نستطيع القول أن الشاعر هنا، يصور لنا

[1]- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة (ديوان أحلام الفارس القديم)، دار العودة، بيروت 1972، ص: 267.

[2]- ومن المعروف أن نظام التبادل عن طريق السوق وبخاصة في المجتمعات المتحضرة الحديثة يقوم على أساس العلاقات اللا شخصية بل اللا إنسانية لأن هذا النظام يفتقد كلية المشاعر الشخصية بين الأفراد حيث يحرص كل واحد منهم كل الحرص على ان يتم التبادل على النحوالذي يحقق له أكبر قدر ممكن من الفائدة والربح، فالمنفعة الإقتصادية البحتة هي احد موجهات قدر ممكن من الفائدة والربح، فالمنفعة الاقتصادية البحتة هي أحد موجهات عملية التبادل عن طريق السوق": السيد أحمد حامد، الأسواق التقليدية كوسيلة للاتصال، عالم الفكر، مج18، ع1، أبريل، ماي، يونيو1987، ص 135.

باختصار وبوضوح، وعن طريق التكثيف الرمزي: المدينة- الغابة، أو غابية المدينة؛ حيث القوي يأكل الضعيف»[1]. وفقدان القيم الإنسانية، زاد من آلام الإنسان:

«الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام» [2]

إنه اليأس المطبق يعلن من خلاله الشاعر –بجرأة قاسية لا موارية فيها– عن إفلاس هذا العالم، الذي فُقِد فيه الإنسان الإنسان، وأضحى القبح والخوف والجريمة هي أبرز خصائصه.

وعليه، فالكتابة الشعرية الرمزية، تعد وسيلة من وسائل التعبير الجديد برؤية نافذة، التي تبحث بجرأة وصدق، ومسؤولية عن الهوية العربية، والذات العربيةوالمصير العربي، تتحرك بثقة فوق تراكمات تشويه الحياة، والإنسان العربي، تناجي التغيير، وتصنفه، تكشف الحجب عن الواقع المقموع، وترى الآتي جميلاً، لأن الحياة ترتفع بأبنائها الخلصاء دائماً، فعليها شاهدون ولا يغيبون. فأصبح لديه إحساس بأنه ملزم بالتعبير عن واقع اجتماعي مضطهد. فكانت الوسيلة إلى ذلك، الرمز.

ج- الدافع الفني.

كل كتابة جادة هادفة لابد أن تعلن عن أهدافها ضمن مسارها الإبداعي،و النص الشعري المعاصر، يعلن عن غايات الرؤية، وعن الدوافع الكامنة وراء إبداعه. لأن الإبداع لابد أن يحدد لنفسه غاية قصوى، ليست المتعة فقط، لكن تحقيق الفائدة العامة، وطرح القضايا الكبرى في صورة جمالية مقبولة. بحيث إن عودة الشاعر المعاصر إلى تراثه وإلى التراث الإنساني، هي بمثابة العودة إلى الينابيع، إلى مهد الطفولة البشرية في عهودها الأولى، مما يشعر بنوع من الحنين إلى عصور الفطرة والبراءة.وربما يولد ذلك في نفسه شعوراً مشابهاً لتلك الفطرة والبراءة. إن الأمر أشبه بالتطهير، الذي يحسه المرء بعد سفره هذا عبر مجاهل البشرية.

وإحساس المبدع المعاصر بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية، وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح النص المعاصر طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لووصلت أسبابها بها، «ولقد أدرك الشاعر المعاصر أنه

[1] - قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص: 181.

[2] - صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص:269.

باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير، وذلك أن المعطيات التراثية تكسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي، ودائم في وجدان الأمة» [1].

والمبدع حين «يتوسل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقومات التراث يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرا عليه.وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما في و جدان الأمة بقيم روحية وفكريةو وجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك لإثارة كل الإيحاءات والدلالات» [2].

فقد استطاع الشاعر المعاصر، أن يتحد مع شخصيات تراثية كالحلاج وأبي ذرالغفاري، وابن رشد...حيث أكسبه ذلك شمولا وغنا، فجعله بذلك يجتاز الزمن، دون أن يفقد خلجة واحدة من خلجات معاصرته، واستطاع في الوقت نفسه أن يحقق لهذه التجربة نوعا من الأصالة والعراقة عن طريق اكتسابها هذا البعد التاريخي والحضاري، واستطاع كذلك أن يوفر لها طاقات إيحائية لا حد لقدرتها على الإشعاع والتأثير، عن طريق استدعائه لمجموع الشخصيات التراثية.و هو دليل على عمق ثقافة الشاعر من جهة، وعمق نضجه الفكري من جهة أخرى، إذ لا بد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز في شعره من ثقافة وتجربة واسعة؛ «لأن الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصاً »[3]

والتعامل مع هذا الموروث يستلزموعياً حقيقياً به؛ لأن «الوعي بالتراث والوعي بالدور التاريخي هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث، واللتان تقودان خطواته وتوجهاتها، ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة، فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث إلى الجمود حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته، والوعي بالدورالتار يخي دون وعي بالتراث يمثل قطيعة ابستمولوجية ضد تاريخية الإنسان النفسية والعقلية»[4]. فهذا الشاعر الفلسطيني، عز الدين المناصرة، يستمد من المصادر التراثية الدينية، ما أسعفه ذلك تعبيرا عن حالته النفسية، فقد استمد منهانصوصاً قرآنية، وشخصيات دينية؛ لدعم تجربته وتجسيدها بشكل تام .فمن الرموز القرآنية قوله:

طافت المدائن :بعضهم قذف القصائد

---

[1] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر، 2006، ص: 16.

[2] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 16.

[3] - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 198.

[4] - عز الدين إسماعيل، توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، 1980، ص: 167.

من عيونالشعرِ
يرثي والدي
والآخرون تنكروا " :إذهب وربك قاتلا"
كأنهم ما مرغوا
تلكالذقونِ
علىفُتات موائدي»[1]

فهوّ تخذ الآية الكريمة ﴿**قالوا يا موسى إنا لن ندخُلها أبداً ما داموا فيها فاذهب أنت وربك فقاتلا إنّا هاهنا قاعدون**﴾[2]. نقطة انطلاق لشعوره وفكروركيزة فعّالة في إثراء مضمون تجربته وتقويمها.« إذ يشير من خلالها إلى تخلي الأمة العربية عن نصرته بشكل خاص، وعن نصرة الشعب الفلسطيني بشكل عام،تماماً كما تخلى قوم موسى- عليه السلام - عنه، وتركوه مع شقيقه يذهب إلى أرض كنعان»[3].

ولعلّ أبرز الشخصيات الأدبية التي استدعاها المناصرة في شعره،ووظفها توظيفاً جديداً شخصية "امرئ القيس"، التي رأى أنّها تتشابه في تجربتها الحياتية مع تجربته، فكلتاهما تبحث عن مجد ضائع مسلوب، وتستنصر الآخرين لمساعدتها، وقد استدعى المناصرة هذه الشخصية بكامل أبعادها لتدل على الشخصية المشردة الضائعة الساعية وراء الثأر، المطالبة بحقها المغتصب، الذي تريد إرجاعه بأية وسيلة، وقد تم ذلك بآليات شتى :منها آلية العلم، وآلية الدور، وآلية القول .فمن أمثلة الاستدعاء بآليةالعلم قوله:

«يا امرأالقيسِ
ما لي أراكحزيناً صموت
البلاغةُ ذمَّتها واسعة
يا امرأ القيس
إن شئت قرطاج لا بد من شوكها
ولا بد أنتتعّفر قبلالوصولْ »[4]

---

[1] - عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2001، ص: 164.

[2] - سورة المائدة، الآية:24 .

[3] - إبراهيم منصور الياسين، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة دمشق – المجلد - 26 العدد الثالث،الرابع، 2010، ص: 260.

[4] - عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ص: 37.

وخلال تتبعنا لهذه القصيدة؛ نجد بأن الشاعر يحمل حرقة الذل والمهانة، التي يعيشها الإنسان العربي في ظل تسلط الأنظمة العربية والقهر الجسدي والفكري، وهكذا كان استرجاعه للذاكرة العربية واستغلاله للموروث الشعري العربي القديم وسيلة للتعبير عن القيم التي كان يحملها الإنسان العربي قديما، فنقلها الشعراء في أعمالهم فكانت انعكاسا لنفسياتهم الثائرة و المتمردة، في إشارة إلى الخمول وموت الضمير العربي الذي اعتاد على الاستكانة والانبطاح.

وفي قصيدة "أبو العلاء"، يرى الشاعر "فاروق شوشة" في اعتزال أبي العلاء، لونا من الانفتاح الشامل على الحياة وأسرارها في مقابل انغلاقنا نحن، وقصور أبصارنا، في حين يولد من هذه المقابلة نوعا من المفارقة التصويرية حيث يستطيع الضرير ببصيرته أن يعانق سر الحياة، بينما يظل المبصرون يتيهون ويتمنون لو استطاعوا أن يصلوا إلى صفاء عالم **"المحبسين"** بما فيه من ضياء البصيرة.

«هل آن لإنسان أن يجاوز الآلام
مهاجرا من عالم الملال والسآمة
إلى صفاء المحبسين

وعالم النقاء والكرامة؟!»[1]

ففي هذ المقتطف، يقدم لنا الشاعر نموذجا ناضجا لفن توظيف التراث، يدهش القارئ باكتمال إبداعه وتماسك وحداته، وقدرته على تجديد وعي الإنسان بالواقع عندما تخترقه نظرته، بغية الوصول إلى عمق التجربة بطريقة فنية تجمع عناصر الواقع وتكشف عن التناقضات الكامنة فيه.

وبين نص شعري وآخر، رؤى جديدة واستقطاب جديد لدى المكون الشعري الذي اشتغل عليه الشاعر المعاصر في نصوص كثيرة، فأصبح معها شبه متخصص في التراث، فمن التراث العربي إلى التراث الإنساني العالمي، مما ينم عن ثقافة تراثية واسعة تمتد صوب كل الأنحاء، فتمتد معها مخيلة المبدع لصوغ التاريخ صياغة جديدة تمنحه من خلالها قراءة جديدة بل حياة جديدة. وأمام هذه التفريعات والتشعبات التي يأخذها التراث في إبداعات الشاعر، المفعم بالنصوص التراثية الغائبة، «والمطعم بمختلف الاقتباسات والشواهد يحرك ذاكرة المتلقي، وتزيح رمادها عن وهج الذكرى، فتفتح له أكثر من مكان كي يشارك في تجربة الشاعر بشكل

[1] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 143.

أعمق»[1]. حيث إن هذا المخزون الثقافي يمكن المبدع «من وصل لحظة الإدراك المباشر باللحظات التي حملت إليه انطباعات مماثلة، وهذا الوصل بين الانطباعين" الراهن، والماضي" هو الذي يمكن المبدع في لحظة من أن يخلق تأليفا عبر الزمن، قوامه النظام» [2].

و الشاعر في هذا النص ينوي الشروع في عملية «حوارية مع الذاكرة الجماعية الشامة...وتفعيل عديد المكونات السوسيولوجية والميثولوجية، وتضم هذه المحاورة الفلسفية، العديد من الأزواج الرمزية، منها التراثي والتاريخي والعجائبي والمعاصر الراهن» [3]. حيث إن اهتمام الشاعر باللغة والمادة التراثيين من أجل خلق نصوص راهنة، «هو خيار فني مبعثه ضرورة البحث عن الشكل الملائم للتجربة الإبداعية، التي لا يتوقف بحثها عن الأشكال الملائمة لاستعاب التجربة المعاصرة التي يعيشها المجتمع العربي المتأرجح بين نداء الماضي وهموم الحاضر» [4].

ولما كان من شروط التواصل الفني إدراك لغة الخطاب؛ فإن الشاعر «قد عمل على تحقيق كثافة هذه اللغة التراثية ذات الطبيعة الرمزية التأملية، وذلك عن طريق إقحام رموز معاصرة وأخرى حديثة تعمل على تنبيه القارئ وتوجيهه إلى راهنه، حتى يحس بوجوده فيه» [5].و البنية اللغوية؛ هي الراهن الكبير الذي رفعه المؤلف، «حيث أن النص يمثل تجربة لغوية في الكتابة، فمنذ البداية نجد حرصا على إنتاج نص...متميز ينتج متعة جمالية، ومعرفة قد ترضي القارئ كما قد تقلقه... فالنص المعاصر، يحتفل باللغة وينتصر لها، ويرتقي بها إلى أفاق سامية، ولهذا كان...حريصا على ضبط اللغة ضبطا دقيقا عبر الاختيار المدروس للمعجم المستعمل...ويكاد الرمز يكون من أهم جماليات بنية النص» [6].

ولأن النص الشعري المعاصر؛ يمثل منظومة رمزية مشفرة، فإن هذه الخاصية تجعل الطريق معبدة أمام الأطروحات والمعالجات الساعية باتجاه عصرنة التراث بحيث تردم الهوة المفترضة بين التراث والمعاصرة عقب إخضاع أنساق النص إلى مقتضيات الراهن المعاصر، مما يتوجب الأمر التحرر من الأساليب المعلبة والأطر

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية، النادي الثقافي، جدة، السعودية،ط1، 1993، ص: 08.

[2]- قيس كاظم الجنابي، في الذاكرة الشعرية، مطبعة العاني، بغداد، 1988، ص: 07.

[3]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص: 51.

[4]- المرجع السابق، ص: 55.

[5]- المرجع السابق، ص: 55.

[6]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، بتصرف، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2009، ص: 75.

المألوفة التي لا تقوى على الانفلات من هيمنة الموروثات وما تفرضه البيئة والواقع الاجتماعي من محددات تبقى أسيرة محدوديتها.

د- الدافع الأيديولوجي:

على الرغم من أن للأيديولوجيا نسقاً مختلفاً عن الشعر، والفن عامة، إلا أن بينهما من الارتباط ما لا يمكن إغفاله أو تجاوزه. ولاينهض ذلك من أن الشعر موقف جمالي من الواقع فحسب. بل ينهض أيضاً من أنه خطاب يتوسط بين المرسل والمتلقي اللذين لكل منهما موقعه ومنظوره.بمعنى أن الشعر بوصفه موقفاً وخطاباً جماليا، ينطوي بالضرورة على خطاب أيديولوجي ما. ومن ذلك، فإن الشعر يتحدد أيديولوجياً، مثلما يتحدد لغوياً ودلاليا.

فقد ظهرت في المجتمع العربي«قوى جديدة تؤثر فيه من الداخل والخارج إضافة إلى القوى الفاعلة التي كان خاضعاً لها سابقاً فحدثت مجموعة من التفاعلات بين هاتين المجموعتين، ونشبت مجموعة من الصراعات أنتجت خطابات أيديولوجية جديدة انعكست في مضامين أدبية... بل يمكن أن نقول: لأ هذه الخطابات ربما كانت عنصراً مساعداً على نشوء...الأدب العربي»[1]. وقد ارتبطت الإيديولوجيا بالنّص الشعريارتباطاً وثيقاً تمازجياً ووظيفياً، تكون فيه العلاقة الوظيفية متبادلة، يقوم فيها النّص بأداء الدور الوظيفي عندما تكون المرامي إيديولوجية، وتمثل الإيديولوجيا الند ذاته عندما يقوم منتج النّص ببنائه على مرجعيّات إيديولوجية صرفة.

بحيث إن الرسالة التي يحملها الخطابالشعر ي، هو السعى إلى تبيان ماهو زائف واستلابي ولاإنساني، في الوجود الاجتماعي، مثلما يسعى إلى بلورة ماهو أصيل وجميل. ولأن الشعر يطرح ذلك من منظور الذات، فلايمكن إلا أن يكون هذا الطرح ذا بعد أيديولوجي خاص بتلك الذات، بالرغم من حضور الذاتي والأيديولوجي فيه، وكما يقول "أدورنو"، بأن «بعض أعمال الفن تكون أيديولوجية قلباً وقالباً . ومع ذلك فإن مضمون الحقيقة يبقى قادراً على الحضور في هذه الأعمال»[2]، ويضيف "إيغلتون"قائلا أيضاً : «بأن النص هو نتاج الأيديولوجية» [3]. ويمكن القول من خلال ما تقدم، أن قيمة النص الشعري تكمن في إحالته على الأيديولوجي، دون أن يتحول إلى أيديولوجية صرفة.

النص يمارس إنتاجه جمالياً وأيديولوجياً، «في فعل الإبداع من منظور الذات المرسلة، ويتم إنتاجه أيضاً، في فعل التلقي، من منظور الذات المتلقية.من ذلك، فإن النص في تغيرّ مستمر، على صعيد الخطاب، بحيث

[1] - سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 52.

[2] - ADORNO THEODOR, AESTHETIC THEORY, LONDON: 1985. P. 249.

[3] - EAGLETON TERRY, CRITICISM AND IDEOLOGY. LONDON: 1990. P. 186

لانستطيع أن نقرر للنص نسقاً واحداً من الخطاب الأيديولوجي. والحق أن هذا من إشكاليات الخطاب الأدبي. فهو من جهة نتاج التاريخ، وهو من جهة أخرى نتاج القارئ. في الوقت الحاضر»[1]. وقد رسم شعراء الحداثة، الواقع ونعتوه بلتراجيدي، ولاسيما جانبه السياسي القمعي الذي يشكل نقيضاً لكل ماهو ثوري، وفي ذلك يقول محمد الماغوط:

نلاهي تحت الأعلام الممزّقة
أيتها الحمامة المنسية
الوحل يتهادى كالأمير
يتألق على سرجه الذهبي
والشتاء الأخير
ينحني كالمتسوّل على أقدامك يابردى»[2]

ويقول عبد البياتي:

«مات المغني، ماتت الغابات
والعندليب مات
وريثُ هذا العالم المدفون في الإعماق
يلهث مهزوماً على قارعة الطريق
يحمل وجه هالك غريق
ينام في المقهى، ككلب جائع أفَّاق»[3]

إن كلا من الشاعرين، يقدمان صورة سلبية للواقع الاجتماعي، أي أنهما يدينا أيديولوجياً . من خلال صراع الإنسان مع الواقع الاجتماعي، هذا الأخير الذي يعد المرجع الرئيس للخطاب الشعري الأديولوجي، إذ يتحول فيه الأدب إلى كائن اجتماعي فور إنجازه، لينتمي إلى الحركة الاجتماعية، يؤثر فيها، لأنه متعلق بمنتجه، والأدب يهتم بالواقعي على اختلاف مفاهيمه. في حين تقدم اللغة الشعرية، «دائما وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة إيديولوجية اجتماعية، باعتبار الخطاب نصا إيديولوجيا، فإنه يصبح موضوعاً

[1] - محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط:1،1991، ص: 83.
[2] - محمد الماغوط، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، 1973، ص: 188.
[3] - عبد الوهاب البياتي، الديوانه، دار العودة، بيروت، 1972، ص: 250.

للتشخيص»[1]. وعلى هذا الأساس فإن أي نص يبنى، إلا وعلى أسس فكرية إيديولوجية.

وبتصور أو ّلي يمكن أن نستنتج أن الأدب و ُجد ونشأ لأداء وظيفة «اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرفة»[2]، هذه الوظيفة نمت وتحددت مع تنامي الخبرة الأدبية وتراكم وعيها، وهي في أساسها تنزع إلى مقاربة للواقع أو مقاربة صحيحة للواقع أو مقاربة تصحيحية له. ولعل الرموز الأسطورية والتاريخية تكون أوضح الرموز في الدلالة على الخطاب الأيديولوجي في الرمز. يقول السياب: «الموت في البيوت يولدُ ،

يولد قابيل لكي ينتزع الحياه

من رحم الأرض ومن منابع المياه،

فيُظلِم الغدُ

و تجهض النساء في المجازر

ويرقص اللهيب في البيادر،

ويهلك المسيح قبل العازر»[3]

ينطوي هذا المقطع على ثلاثة رموز، وهي "قابيل والمسيح والعازر"، يحيل كل منها على دلالة وتقويم وإيحاء، ويشكّل قابيل بوصفه قبيحاً وفظيعاً، محور المقطع الشعري. بحيث يغدو رمز قابيل ذا بعد ايديولوجي نقيض لليحاة الإنسانية التي يمثلها رمزا المسيح والعازر. كما يظهر الموقف السلبي من شخصية قابيل الأسطورية وماتمثله من قيم لاإنسانية.ويظهر في الموقف السلبي أيضاً من قابيل الرمز الذي يحيل على الديكتاتور. إن هذا الموقف السلبي هو الذي جعل من قابيلقبيحاً وفظيعاً . ولأن محتوى رمز قابيل هو محتوى اجتماعي - سياسي. فإن خطاب الرمز بدا خطاباً أيديولوجياً، بشكل صريح، وكذا هو الحال في المسيح الرمز الذي يحيل على الخلاص المجهَض. ويضيف السياب قائلا:

«أهذه مدينتي؟ جريحة القباب

فيها يهوذا أحمر الثياب

يسلّط الكلاب

على مهود إخوتي الصغار... والبيوت»[4]

---

[1] - محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص: 115.

[2] - سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، ص: 18.

[3] - بدر شاكر السياب، الديوان، ، دار العودة، بيروت، م1، 1971، ص: 470.

[4] - بدر شاكر السياب، الديوان، ص: 472.

فيهوذا، ليس محور هذه الصورة فحسب.بل هو بؤرة الإيحاء الجمالي فيها أيضاً . فالقباب لم تنجرح إلا بيهوذا، ولم تتوْجدِ الكلاب إلا به، ولم ير تْ عب الصغار والبيوت لولاه. وإذا كان يهوذا أحمر الثياب لشهوانيته الدموية، فإن القباب حمر بدمها المراق، وأيضاً فإن الكلاب متدافعة نحو الدماء.ومايقال في القباب يقال أيضاً في الصغار والبيوت حيث دمها المراق بفعل الكلاب.أي أن شهوانية يهوذا الحمراء قد انعكست إيجابياً على الكلاب التي هي من مرادفاته، وانعكست سلبياً على القباب والصغار والبيوت التي هي من نقائضه. وقد انعكس كل ّ ذلك في توجيه الصورة نحو التراجيدية.

فالساب في هذه المقطع، يتكئ على استراتيجية "التوظيف الرمزي الإيدولوجي" لا ليعيد بعث أحداث تاريخية، بل لإنتاج بنى اجتماعية وسياسية وثقافية من خلال تشابه السياق الذي أنتج فيه النص الجديد، بسياقات عربية قديمة، أنتجت فيها نصوصا إبداعية. ومن ثم كان "الرمز"يشكل انفتاحاً للنص الشعري الجديد، على النص القديم، منتجا بنى نصية جديدة تقوم على نقد السائد كتابيا، وعلى التاريخ والوعي. ويمكن أن نفسر اهتمام القصيدة العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية التي اختارت المواجهة والتحدي، والنضال ضد السلطة، برغبة الشعراء بإسقاط تاريخ هؤلاء الثوريين على الحاضر، الذي هو أحوج ما يكون إلى شخصيات ثورية تواجه الظلم، وتقف بوجه الظالمين.

كما ارتبطت الأيديولوجية بوصفها نصاً، في شعر الحداثة، بما هو سياسي، الذي برزت فيه المقولات والشعارات السياسية الخاصة بحزب الشاعر أو أيديولوجيته، بحيث أصبحت مهمة النص مهمة إعلامية وإعلانية في الوقت نفسه، وذلك في إطار كونها مهمة سياسية. يقول "محمد الفيتوري" في خطاب إفريقي- زنجي:

«قلها لاتجبن.. لاتجبن!
قلها في وجه البشرية
أنا زنجي.. وأبي زنجي الجدّ .. وأمي زنجية
أنا أسود...
أسود لكني حر ّ أمتلك الحريه
أرضي إفريقيه
عاشت أرضي.. عاشت إفريقية»[1]

[1] - محمد الفيتوري، الديوان، دار العودة، بيروت، ط:3، 1979. ص: 80.

وهذا البياتي يرسم صورة "المنافق"،رمزاً للسياسي المتقلب، لذا اعتمد حقيقة اختلاف الظاهر عن الباطن، والاستعداد لأي عمل بغض النظر عن المباديء الشريفة، ففي قصيدة "يوميات سياسي محترف" يستمد البياتي ملامح الصورة الرئيسة من شخصية عرفها، فيرصد الحركات التي تدل على صفات النفاق قائلا:

«أخرج للجمهور
لسانه، وبحلقت عيناه في السطور
واعتدل الخطيب في وقفته ومال نحو النور
وارتفعت يداه كالهراوة السوداء
فوق رؤوس الجالسين العور
ومال نحو النور
ثانية ، وهر في استعلاء
كان اللئيم يمضغ السطور
كان اللئيم ثعلباً مغرور»[1]

إن هذا المقطع صرخة واحتجاج ضد السائد السياسي فهو «يمثل تعويضا للتاريخ، إنه يقول ما يمتنع التاريخ عن قوله»[2]. مستعينا بالرمز لتمرير فكرته، من خلال حضور الإديولوجيا وتوظيفها ضمن المتن الشعري.

إن ماتقدم من بعض النماذج الشعرية العربية المعاصرة الجادة،يؤكد أن للخطاب الأيديولوجي حضوراً واضحاً ، في شعر الحداثة. ولاغرابة في هذا، إذ إنه شعر يتبنى قضية عامة، وهي قضية تغيير الواقع العربي المعاصر. سواء أكان ذلك على الصعيد السياسي أم الاجتماعي أمالأخلاقي أم الفكري. حيث إن القدرة في التجاوب مع روح العصر تعد من ابرز وأهم خصائص الخطاب الشعري المعاصر، الذي امتلك خاصية الدينامية، من جراء تشبثه بالحياة ومعطيات الراهن المصيري، فمنحته تلك الخاصية صفة الديمومة، بل الخلود...

[1] - عبد الوهاب البياتي، الاعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، 2001، ط 2، ص: 245.

[2] - سعيد علوش، عنف المتخيل، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص: 03.

المبحث الأول: نظرية التلقي، مفهومها ونشأتها، وأسسها الفكرية والفلسفية.

إن النص بوصفه موضوعاً للتلقي يعود إلى نشأة الفن وتذوقه. أما كونه تجربة للتلقي فإنه لم يحظ بالعمق التساؤلي الذي يخلصه من الاستجابات السطحية والانفعالات إلاّ في العصر الحديث. ومن هنا أصبح فعل التلقي يخضع لشروط واعتبارات تحددها فعالية القراءة من حيث كونها فعل إدراك لشيء مدرك يلتمس تحققه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ، إذ لا يمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجية وتلق.

بحيث إن تجربة القراءة في جهودها المتعددة والمتباينة تكمن في البحث عن أدبية النص. وتسند محاولتها إلى تفاعل الذات مع الموضوع، وذلك حتى تجعل من النص- في إسقاطاته- صورة للمتخيل الاحتمالي. وهو ما يميز هذا النص عن ذاك عبر تفوقه على المألوف.غير أن التساؤل الجوهري الذي يعترض كل متلقٍّ هو. كيف يتلقى القارئ النص؟، وما هي الآليات التي يستند عليها في فتح مغاليقه؟، وهل يصل إلى لحظة اللذة والمتعة المتوقعة؟، كل هذه الأسئلة وأخرى سنجيب عنها إن شاء الله تعالى، في تضاعيف هذا العمل.

ومما لا شك فيه، أن العملية الإبداعية لا يمكن أن تكتمل وتستوي على سوقها ما لم تتعانق بذوق متلق واع يتذوقها، ويبرز سماتها ويظهر مكامن الجمال فيها، ويسهم في تقويمها وتقييمها وهذا التلقي يشكل جانبا رئيسا بالنسبة للعمل الإبداعي، وبدونه يظل غفلا هملا لا قيمة له، فالشاعر صاحب الإبداع يشكل بمعية المتلقي ثنائية لا تنفك عراها، ولا تنفصم أواصرها؛ لأن الشاعر يعطي الشعر ألوانا، وخيوطا، وزركشات من فلذات أفكاره، وفيوضات مشاعره، ولا يكتمل نسيج هذه الألوان، والخيوط والزركشات، إلا بوجود متلق يعمل فيها ملكته، ويجرد لها أدواته، ووسائله، ليتذوقها، ويجني ثمارها. ولما كانت القضية كذلك كان حريا بنا أن نؤسس لهذا الطرح ونتتبع آثاره ونغوص أعماقه ونسبر أغواره.

فنظرية التلقي نظرية حديثة كما تبدو للدارس من الوهلة الأولى وذلك قياسا على إجراءاتها، وروادها وما إلى ذلك لكن ذلك لا يمنع من وجود جذور لها في تاريخ النقد والأدب، تصل إلى العهد اليوناني القديم إذ وجدت في أدب هذا العهد اهتمامات خاصة بالمتلقي ولكن من وجهة نظر مخالفة للنظريات الحديثة، وذلك استنادا للمرجعيات التي كان الدارسون يعودون إليها آنذاك، هذه الاهتمامات عدت فيما بعد إرهاصات أولى لهذه النظرية.

فموضوع التلقي قديم في ارتباطه بنوازع العصر، ومذاهبه واتجاهاته الفكرية النقدية، وتياراته الفكرية المختلفة، فمنذ أقدم العصور كان البحث عن المتلقي والتنقيب عن جمالياته قضية جوهرية من قضايا الفكر اليوناني والعربي على حد سواء، وإن كان **"أرسطو"** أولى هذه الإرهاصات، والتي أسست فيما بعد لنظرية التلقي "بمفهومها الحديث".

كما لم تغفل حركة النقد العربي القديمة، ولم يفت أن أشار روادها إليها تلميحا أو تصريحا، فكانت جهودهم ذات إسهامات جليلة في إيجاد مفهوم تحقيق المتعة والجمالية في التفاعل مع النص، وكان لزاما على النقاد من تكوين إطار معرفي يستند إليه التلقي، كونه ظاهرة ذات صلة بالنص، وكون الظاهرة الكلامية وهي مادة الأدب "إبلاغية، بلاغية أو تواصلية".

إذ تشير ظاهرة التلقي إلى استنتاج المعاني الأدبية من النصوص واستقصائها، وكذا كيفية تلقي النص ومدى تأثيره في النفوس، وذلك هو لب القضايا النقدية في الإنتاج الأدبي، له مواصفاته وصفاته وطرقه في التبليغ وتالتوضيح والتأثير والاستمالة، وللمتلقي مواصفاته أيضا، وكذلك له طرقه في فهم النتاج الأدبي واستعابه واتخاذ موقف منه بعد ذلك.

وقد جاء مفهوم التلقي مبثوثا في كتابات وتصانيف القدامى، يظهر عليه الاختلاف في جزئياته وتفاصيله، حسب المراحل الزمنية والنماذج التطبيقية. «هذا التمايز يبدو جليا في النقد اليوناني بزعامة أرسطو ونقادنا القدامى، في اعتماد النزعة الفلسفية والتوجه الميتافيزيقي من ناحية، وتركيزه بشكل خاص على طبيعة العلاقة بين النص المسرحي والجمهور المتلقي عند اليونان، بينما اعتمد مفهوم التلقي في الموروث النقدي العربي بشكل عام على طبيعة العلاقة بين النص الغنائي في كينونته النحوية والإنشائية، وبين المتلقي معتمدا على الذوق الأدبي والحس الجمالي في الدرجة الثانية والتمرس بفن الأساليب العربية»[1].

والنتاج الأدبي عند عند العرب ومثلهم اليونان، كان صورة البيئة بحدودها اللغوية و الفكرية، وتياراتها النفسية والاجتماعية، والأقرب إلى المعقول أن يكون المفهوم التلقي في ذلك الزمن قائما على أساس المناهج والمناحي التي تهتم بحياة صاحب النص ومدى علاقته بأدبه.

فمسألة التلقي، تعد من المسائل الملحة التي نالت اهتمام النقد الأدبي الحديث، وقد تمكنت من بسط نفوذها بين المناهج النقدية الأدبية الحديثة، فهي «اليوم من أكثر نظريات الأدب أهمية، وأشدها صلة بمقياس

[1]- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص: 34.

الجودة الأدبية، فالمتلقي هو من يحدد أبعاد تلك الجودة من خلال تأثير الصورة الأدبية فيه»[1]. هذا ما أرادت نظرية التلقي إثباته، في حين ذهب آخرون إلى أن هذه النظرية جاءت تصحيحا للأخطاء التي وقعت فيها البنيوية، خاصة الانغلاق النصي وإهمال حركة التاريخ.

ولعل المتتبع لمسألة حركة القراءة، يستطيع أن يميز هذه المسيرة الحافلة في ثلاثة أزمنة أو لحظات، على حد تعبير بشر موسى صالح:« وبذلك نجد أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات، لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي، النفسي، الاجتماعي...ثم لحظة النص، التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي، كما في اتجاهات مابعد البنيوية، ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه»[2]

كما أوجدت نظرية التلقي، بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة إنتاجه «فقد فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل، وإعادة الاعتبار للقارئ أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي»[3].

غير أن تكوين إطار معرفي يستند إليه المتلقي بصفته ظاهرة ملازمة للعمل الإبداعي والنقدي، نجده تجسد بعد تطور المفهوم الأدبي والنقدي، حيث «اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعا وقائا، وبلغت هذه العناية أوجها في عصور ازدهار النقد، وظهور المصنفات النقدية وتأثر النقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللغة والكلام والفلسفة، وبلغت هذه العناية حدا يدفعان إلى القول أن النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب. وقصده بخطابه النقدي قصدا، وحث الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه، فهو المؤمل الذي يقف الأدب عنده وهو الغاية من كل قصد وإنشاد»[4].

ولذلك وجدنا عملية الاهتمام بالمتلقي تأخذ حيزا من الدراسة عند أهل العلم بالأدب والنقد «وكان التفكير بالمتلقي يواكب عملية الإبداع، وحتى يكون النص مفهوما لابد وأن يكون قد حمل في طياته عقد الصلة

[1] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص: 09.

[2] - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 32.

[3] - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص: 33.

[4] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، دراسات أدبية، ص: 09.

مع المتلقي»[1]، هذه الصلة بين النص والمتلقي، هي التي أوجدت نظرية التلقي بمفهومها الحداثي. وقبل الوصول إلى ما وصل إليه هذا المصطلح، وجب علينا تعقبه عبر محطاته وأزمنته.

أ- التلقي لغة واصطلاحا:

جاء في لسان العرب « فلان يتلقى فلانا، أي يستقبله»[2]، ويقال في العربية «تلقاه أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال»[3] كما يراه الأزهري. ومنه قوله تعالى:﴿**وما يُلقَاها إلاَّ الذين صَبَرُوا وما يُلقاهَا إلاَّ ذُو حَظٍ عَظِيم**﴾[4].

قال الفراء: يريد ما يلقى دفع السيئة بالحسنة إلا من هو صابر أو ذو حظ عظيم، وقيل في قوله﴿**وما يُلقَّاهَا**﴾يُعَلَّمُها، ويُوفق لها إلاّ صابراً، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، والرجل يُلقىَّ الكلام، أي يُلَقِّنُهُ، وقوله تعالى: ﴿**فَتَلَقى آدم من ربه كلمات**﴾[5]. فمعناها أنه أخذ عنه ومثله لَقِنَهَا، وقيل: فتلقى آدم من ربه كلمات، أي تعلمها. ﴿**إِذْ تَلَقَّوْنَه بِأَلْسِنَتِكُم**﴾[6]. أي يأخذ بعض عن بعض.

ويتضح لنا في ضوء ما تقدم،أنّ الاستعمال القرآني لمادة التلقي إشارة إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النّص، وتأكيد على مكانة المتلقي ووظيفته العاليتين في تلقي النّص القرآني وفهمه فهما صحيحا.

لقد أوجد النص القرآني حيزا جديدا من التعامل بين النص والمتلقي «ووهب متلقيه حرية اكتشاف دلالاته المتجددة كلما تكررت أو تعددت القراءات...فالقارئ ليس مستهلكا للنص، بل عنصرا مفكرا فيه مشاركا في صنع معناه»[7]. فالأساليب اللغوية المستخدمة في القرآن الكريم، وإن كانت في ظاهرها ثابتة داخل حدود النص، غير أن التمعن فيها كل حين، يضفي عليها جدة وديمومة لأن معانيها ممتدة إلى غير نفاذ، فالمتقَّبِل في التراث النقدي، هو الذي قرأ القرآن وسمع تلاوته، وأدرك جزءا من جمال الصياغة فيه، ومن صور

---

[1] - حمودة حنان، التلقي والتواصل في النقد العربي القديم، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، عدد23، جانفي 2009، ص: 54.

[2] - جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، ج8، (مادة لقا)، ص685.

[3] - أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري الهروي، تهذيب اللغة، مج07، (باب القاف واللام)، تح: أحمدعبد الرحمن مخيمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص: 276.

[4] - سورة فصلت، الآية: 35.

[5] - سورة البقرة، الآية: 37.

[6] - سورة النور، الآية: 15.

[7] - عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص: 37.

التوجه القرآني نحو تلقي التي تثري النص، وتزيد غناه المعرفي، وأثره الجمالي، قوله تعالى:﴿**ولو أنّ قُرآنًا سُيِّرت به الجبال، أو قُطعت به الأرض أو كُلِّم به الموتى**﴾[1]. **وقوله كذلك﴿كلا لو تعلمون علم اليَقِين لترونّ الجحيم﴾**[2].

لقد أبقى النص القرآني الجواب مفتوحا، وتركه لأنه من شأن المتلقي –حتى يكون له دور وأفق- أي يجب أن يعمل عقله في استنباط الجواب والحكم، ويكون له بذلك دور يشكله بنفسه، ليتواصل مع النص القرآني.

ففي الآية الأولى من سورة الرعد، فقد حذف الجواب لوضع المتلقي في أقصى حالات الترقب القائم على موحيات لفظة "الجنة" ليفاجأ بعد دخوله الجنة، «وهذا ما يسميه أصحاب نظرية التلقي بمفاجأة وعي المتلقي، ومالها من قيمة في الإحساس باللغة فتوجه القرآن نحو المتلقي المتعلق بالإقناع والتأثير والحوار، والدليل البياني واستمالة المتلقي، وهذا كله من سمات النص القرآني»[3]. ونلاحظ هذا في قوله تعالى:﴿**وقال رجل مؤمن من آل فرعون يكتم إيمانه...إن الله لايهدي من هو مُسرفٌ كذّابٌ**﴾[4]. ولا ريب أن هذه الرسائل الإلهية، «تضمنت نصوصا مدعمة بحجج قوية تدعو الإنسان المتلقي إلى الرجوع إلى طريق الحق، والسير في طريق الله الذي يقود إلى النجاح والسعادة دوما. ولاشك أيضا أنها تخاطبه بأسلوب صريح واضح دون تعقيد أو غموض أو تعجيز، فغاية النصوص هو تبيين الحق من الباطل، وإرشاد الإنسان إلى سبيل الخير والفلاح»[5].

فللنصوص القرآنية خصوصية، جعلت من المتلقي العربي يتعامل معها وفق رؤية تستند إلى مبدأين هامين تميز بهما النقد العربي القديم، وهما "**الشفاهية والكتابية**"، وفي هذا الصدد يقول محمد المبارك:«وللعرب ميزة في نظرية التلقي قد تجعل الآداب العربية افتراقا عن بعض الآداب الأخرى وهذه الميزة مستمدة من عاملين أساسين: الأول القرآن الكريم، إذ أوجد نوعين من التلقي، أحدهما مرتبط بالآخر، هما التلقي الشفاهي والقراءة،

---

[1] - سورة الرعد، الآية: ﴿31﴾.

[2] - سورة التكاثر، الآية: ﴿05﴾.

[3] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 15.

[4] - سورة غافر، الآية: ﴿28﴾.

[5] - علي بخوش، المتلقي في القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية، مجلة قراءات، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرن الجزائر، العدد الأول، 2009، ص: 43.

فالإنصات لتلاوة القرآن، وتلق شفاهي سيظل ما بقيت للزمان بقية، إذ لا يكتفي بقراءة القرآن فقط فلا بد من السماع إذاً، والسماع تلق شفاهي دون شك»[1].

هذا فيما يخص النص الديني الذي يمثل ارقى مستويات القراءة والتلقي، وأكملها تأويلا. وإذا ما حاولنا استقراء المتون النقدية التراثية، نجد ان المتلقي للنصوص العربية، اختلفت مواقفه، وتباينت تبعا للموقع الذي يحتله أثناء القراءة، ففي بعض الأحيان، قد يكون مبدعا، وطورا قارئا متذوقا، وطورا آخر ناقدا متخصصا له من الرؤية النقدية ما يمكنه تحليل النص وتقديمه.

المبحث الأول: في الفكر اليوناني.

يعد كل من أفلاطون (347ق،م -427ق،م)، وأرسطو(322 ق،م -384ق،م)، من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة التلقي أو مفهوم الجمال في استقبال النص، فلقد كان أفلاطون يعتقد أن ثمة أشكالا ثلاثة تتصل في أحد وجودها بالاستجابة، فالشكل الأول: هو الشكل المجرد، ومثاله فكرة السرسر في عالم المثل، فصانعه إنما يصنعه لأجل الاستعمال طبقا للمثال، والثاني: الشكل الحقيقي ومثاله السرير الذي يصنعه النجار في الواقع، والثالث الشكل الحاكي ومثاله السرسر الذي يرسمه الرسام. وبناء على ذلك فإن الشاعر التراجيدي المحاكي، وكغيره من المقلدين يبعد ثلاثة مراحل عن اللغة وعن الحقيقة»[2]

لقد بقي أفلاطون بعيدا نسبيا عن الاهتمام بالمتلقي، ولم يتبلور مفهوم التلقي في النقد اليوناني إلا مع **"أرسطو"** في مؤلفه**" فن الشعر"**، والذي يعد بحق أحد أصول العملية النقدية، حول ما أسماه **بالتطهير*"** وهي الكلمة التي وردت في ترجمة **"أبي بشر بن متى**"** لكتاب أرسطو فن الشعر. «حيث نسب للأدب وظيفة تطهيرية، ولذلك فإن الوضعيات التي يتم فيها التمويه تعد ذات شأن في تحقيق الاندماج التام للمتلقي (المشاهد) مع العمل الدرامي، وقد استند أرسطو إلى طريقة في تحقيق الإيهام، وهي المماثلة التي أقامها بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي)» [3]

---

[1] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 285.

[2] - أفلاطون، الشاعر في الجمهورية، تر: عامر فخر الدين، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2000، ص: 15.

* هو مصطلح في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني catharsis كاتارسيس، وقد يترجم إلى معنى التطهير، والتقنية، والتنظيف.

**متى بن يوسف المنطقي، المتوفى سنة 940م، فيلسوف وطبيب، أستاذ الفارابي، وأول من نقل عن اليونانية كتاب الشعر لأرسطو.

[3] - عودة خضر ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، 1997، ص: 12 .

يعد أرسطو أول من طرح فكرة التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة، وذلك في كتبه "فن الشعر، علم البلاغة، السياسة"وقد حدده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد، وهو لايراه مجرد علاج، بل يعده أيضا من الوسائل التي تحقق المتعة لدى المتلقي، إذ نجد إلى جانب المتعة الجمالية التي ترتبط بالبناء الخيالي الذي تحققه التراجيديا من خلال المحاكاة والإيهام المسرحي في ذهن المتلقي، المتعة واللذة التي تتولد عن عملية التطهير.

وقد تتطرق **"ابن سينا"** إلى هذا في شرحه وتلخيصه لكتابات أرسطو حين رأى أن الكلام المتخيل "أي الشعر" هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختبار، وبالجملة تنفعل له النفس انفعالا غير فكري. فالمتتبع لحديثه عن الشعر، يدرك اهتمامه بطبيعة العلاقة بين النص والجمهور، وأنها كانت مرتكزا أساسيا لمعظم الأحكام التي انتهى إليها، وكانت أيضا تحولا في مسار الفكر بينه وبين أستاذه افلاطون»[1]

لقد ركز ارسطو في عملية التلقي على عناصر ثلاث وهي: النص والمؤلف والمتلقي، وانطلاقا من مفهومه للمحاكاة فهي عنده فهي ثلاثة أنواع والتباين بين هذه الأنواع ناشئ عن الاختلاف في الوسائل أو الاختلاف في الموضوعات أو الاختلاف في الأساليب وكيفية المعاجة، وأعطى كل عنصر من العناصر السالفة الذكر دوره في العملية التواصلية تفاعلا يؤدي في النهاية إلى إدراك جماليات النص وتحقيق رسالة التلقي، ويعلق عبد الرحمن بدوي قائلا :«تعني الفنون التصويرية، مثل الرسم والنحت تختلف بختلاف الوسائل وأن الموسيقى تحاكي الأشياء بواسطة الصوت فكذلك الحال في الشعر تختلف أنواعه باختلاف رسائله في الفنون كلها»[2]

فالتبيان بين أنواع الشعر نشأ عنه اختلاف في الموضوعات والأساليب التي تعالجه، فهو يرى أن الموسيقى تحاكي الأشياء بواسطة الصوت، وأن الإيقاع والانسجام واللفظ هي الوسائل المجردة الثلاث للشعر والمقدرة الفنية للشاعر أن يكون موضوعه جليا واضحا، غير مستتر عن الجمهور المتلقي، وهذا لا يتحقق إلا ببراعة الشاعر وملكاته الفنية، وقدرته على تصوير الأمر النادر او المستحيل في صوره الممكنة لدى الجمهور، وفي هذا يقول الكاتب :«..أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول وعرف كيف يُضفي عليه مظهرا من الحقيقة فله ذلك على الرغم من استحالته »[3]

---

[1] - عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996، ص: 54.

[2] - أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983، ص: 05.

[3] - أرسطو طاليس، فن الشعر، ص: 05.

كما لأرسطو رؤية أخرى حول استخدام الأساطير في الشعر، «فإذا كانت الأسطورة من الأمور المستحيلة عقلا في ذاتها، أي أنها من اللامعقول الذي نبه إليه، فإن الفصل في استخدامها في الشعر أو عدمه، مرده إلى قناعة أرسطو بأهمية العلاقة بين النص والمتلقي، وضرورة التفاعل بينهما، ولهذا جعل الحكم في المسألة رهنا بواقع الجمهور ومعتقداته من ناحية ومقدرة الشاعر على نقل الاستحالة في الأسطورة إلى دائرة الأمر المحتمل وقوعه من ناحية أخرى، فإذا كان المتلقي كالجمهور اليوناني الذي يعتقد الأساطير، جاز للشعراء –عند أرسطو- أن يستخدموها»[1]

وفي تقدير أرسطو، أن استخدام الشاعر لغة الأسطورة في عصر تجاوز بفكره وحضارته عهود الخرافات أمر مرفوض، ولكن دعاة الرمزية بعامة، وفي عالمنا العربي بخاصة مازالوا في تجاربهم الشعرية حريصين على الرموز الأسطورية التي استخدمها الإغريق، ولذا فسدت العلاقة بين تجاربهم وأصحاب الذوق الأدبي في عملية التلقي، و ربما حلا لبعض هؤلاء أن يتخذ له من جو الأسطورة لقبا يحيا به في عالم الشعر الحديث»[2]

لقد أعطى أرسطو المتلقي دورا في حدوث وتحقق فعل التلقي، فربط عملية التلقي بقدرة الشاعر الفنية وأحوال المتلقي ومعتقداته فهو يقول :«فكما أن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم كثيرا من الأشياء التي يصورها وبعضها الآخر يحاكي الصوت كذلك الحال في الفنون السالفة الذكر كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام»[3]

لكن الباحث في الإرهاصات الأولى لنظرية التلقي لا يمكنه المغادرة دونما العودة كذلك إلى فرقة فلسفية قد تكون أسبق من أرسطو وجدت لديها اهتمامات بالمتلقي وهي فرقة السفسطائيين وعلى رأسهم **لونجينوس*** فقد وجدت عندهم بعض الإشارات التي يمكن إدراجها ضمن الإرهاصات الأولى لتيار التلقي حيث لوحظ في آرائهم أنهم قد جعلوا المتلقي في وضع مزدوج وذلك انطلاقا من اعتقادهم أن كل ملفوظ هو في حقيقته احتمال لا بد من أن يحتوي على بنيات من شأنها تحقيق الإقناع التام للمتلقي. وأما المعنى فإنه «ينحدر من الملفوظ نفسه من إيماءاته البلاغية، ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغوي والأسلوبي له. أما تجربة التلقي

---

[1] - عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص: 46.

[2] - ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير في الآداب، دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974، ص: 91 .

[3] - ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص: 06.

* زعيم فرقة السفسطائيين، وهي فرقة فلسفية يونانية قديمة.

الفهم فهي تقف في الجانب البعيد من بناء المعنى .إن تلك التجربة هي جدلية حديثة ولكنها تنطوي على طابع تمييزي في مفهوم التلقي» [1]

فالسفسطائيون كما سلف كان لهم اهتمام- وإن لم يكن مباشرا -بعنصر المتلقي خاصة عند زعيمهم لونجينوس، الذي وجدت عنده بعض إشارات إلى جمالية التلقي ضمن نظريته حول السمو التي رأى من خلالها أن البلاغة هي نوع من السمو.

المبحث الثاني: التلقي في التراث النقدي العربي.

لقد عرف التراث النقدي والبلاغي العربي، هو الآخر اهتماما بمفهوم المتلقي وبعنصر السامع خلال العصور الوسطى بل حتى في العصور السابقة لها، فقد صارت قضية المعنى من بين القضايا الهامة التي شغلت بال الدارسين والنقاد آنذاك خاصة بعد ظهور وتطور الدراسات البلاغية حول القرآن الكريم، وأسرار بيانه، وأوجه إعجازه، إذ توصلوا إلى ما أسموه بمفهوم "التمكين" ذلك أن هدف البلاغة العربية كان أولا وأخيرا تمكين المعنى في نفس السامع، وحول هذه القضية يقول الكاتب:«إن قضية المعنى الأدبي ذات طابع تمييزي فهي تسهم في تحديد مفهوم المتلقي في النظرية النقدية، وقد سعت النظرية النقدية القديمة سعيا حثيثا نحو فهم المعنى لكنها فهمته على أنه معنى المؤلف أراد أن يلفت الأنظار إليه، ويفرضه على أصحابها ويوهمهم بحقيقته» [2].

فقد حرص النقاد والبلاغيون العرب على إيلاء المتلقي الاهتمام الذي يليق بدوره، من خلال الوقوف على بعض الظواهر التي تسهم في إيقاظ وعي المتلقي، وتحقيق مشاركة أكثر إيجابية، وبعيدة عن التلقي السلبي، الذي يخلو من الحيوية، والإثارة، وفي هذا المجال أشار بعض النقادو البلاغيين إلى بعض المسميات، مثل" الإثارة، والإبهار، والاستغراب، والاستطراف، والمفاجأة، والاستفزاز"، لما لها من دور كبير في تحصيل اللذة والفائدة عند تلقي النص.

فلم تخلو المدونة النقدية العربية القديمة وفق سياقها التاريخي والمعرفي المتجلي تراثياً من معايير تلقي الرسالة الشعرية سماعاً وطرباً وجلبة وانفعالاً، وكان تأمل ُ النص الشعري مرهوناً بكلٍّ مزدوج من السمع والبصر والذوق والمخيلة والعقل، التي تمثل في مجملها وحدة الكائن في مقابل الوحدة النصية للمنظوم الشعري،

[1] - عودة خضر ناظم، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 12.

[2] - المرجع السابق، ص: 62.

المعتمد في تلقيه على آليات متنوعة، تتوجه صوب خصائصه اللغوية ، ومكوناته التركيبية، وصياغاته اللفظية والمعنوية، وطبيعته الإبداعية.

فقد بدأ النقد العربي صلاته بالتلقي، «منذ الإرهاصات الأولى التي تشكل عندها النقد»[1]، وارتبط مفهوم التلقي في الذاكرة العربية البلاغية والنقدية بالنص الشعري، وترتب على هذا الارتباط ظهور مؤلفات عديدة تعالج إشكالية تفسير النصوص طبقاً لمدى تأثير تلك النصوص في نفوس متلقيها، وبالتالي كيفية توجيه المتلقي لها، سواءكان ناقداً أو سامعاً أوقارئاً، فضلاً عن اتكائها على الجانب الشفاهي في الذاكرة العربية منذ الإرهاصات الأولى لقرض الشعر.

ومن ثم كان المتلقي من أهم عناصر البنية النقدية، وشكلت مكانته ظاهرة من ظواهر النقد التي تدعو إلى الفحص والاستنتاج، فضلاً عن أن المتلقي كان يمثل- على اختلاف صوره - مبتدأ القول الأدبي وخبره، وفاعلاً في تشكيل النص وإنجازه. ومن جملة من عنوا بظاهرة التلقي حازم القرطاجني، وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم كثير. و سنتطرق لبعضهم في مسار هذا البحث.

1- عند حازم القرطاجني.

إن المعاني المقصودة في نظام البيان العربي هي المعاني التي لها وقع وأثر في النفوس، وقد سمى **"حازم القرطاجني*** المعاني التي ليس لها وقع في نفوس المتلقين بالمعاني أو التخيلة، إذ يقول :«والصنف الآخر والذي سميناه بالتخييل لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة أصلا، إذن شروط البلاغة والفصاحة، حسن الموقع من طقوس الجمهور»[2]. فحسن الموقع يعني فيما يعنيه الإحساس بالجمال وتذوقه.

إذن فالمتلقي، هو الذي يُكتب النص من أجله ويُتوجه إليه، وهو الذي تهمه العناصر الجمالية وقيمتها المبثوثة في النص، وقد ربط عبد القاهر الجرجاني «بين مهمة المتلقي والدور المنوط بصاحب النص، فجعل

---

[1] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص: 13.

* هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن خلف بن حازم الأنصاري القرطاجني النحو، ارتحل مع والده إلى مرسى قرطاجة الروماني العتيق الواقع بالجنوب الشرقي من بلاد الأندلس قرب مرسية، بسبب الظروف السياسية المتدهورة آنذاك، ولد سنة "608هـ، 1211م". عاش حياة كريمة رغدة، لكنها لم تؤثر في نشاته، فانصرف عن اللذات، وباع الدنيا منقطعا للدراسة والعلم، فحفظ القرآن الكريم، وتكون على أيدي شيوخ أجلاء في تلقين القراءة، كما أخذ عن الكثير من شيوخ الأندلس المعاصرين له، ومن علوم الشريعة واللغةفكان فقيه مالكيً المذهب، ونحويا بصريا راويا للأخبار والأدب، شاعرا جامعا لأصناف العلوم الكثيرة. فحق فيه ما قاله: ابن حبان" أوحد زمانه في المنظم والنثر والنحو واللغة والعروض وعلم البيان"نحيرً حازم وجهته إلى تونس ليبقى في كنف الأمير الحفصي، لقد قضى حازم حياته في تحصيل العلم والمعرفة إلى أن وافته المنية، يوم 24 رمضان 684هـ،الموافق ل23نوفمبر 1285م .

[2] -حازم القر طاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، ط3، 1986، ص: 22.

الإبداع الفني وصفا مشتركا في التعامل مع النص نتاجا واستقبالا، ولذلك كان الوصول إلى المتعة الفنية والجمالية، هو ثمرة الجهد المبذول والفكر الدقيق في الحالتين، وهذا ما يبدوا واضحا في قوله:« وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليكن ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى در ّه حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع و اعتياص»[1]

فلذة القراءة لن تتكون إلا عندما يشعر المتلقي بشيء من المتعة عندما يقرأ، «وهذا لن يكون إلا حين تكون القراءة عبارة عن نوع من الاكتشاف، ونوع من تنمية العقل، وتوسيع قاعدة الفهم، وكل ذلك مرهون بامتلاك طريقة جديدة»[2]

إذن فالهدف السامي الذي من أجله يبدع الشعراء، هو التأثير في المتلقي، من خلال إنشاء انفعال بداخله يكون بمثابة الاستجابة الفعلية لمنبه في شكل مرسلة شعرية، وحسب القرطاجني «فإن التأثير يكون إما قبضا أو بسطا، فأما القبض فينفر النفس من محتوى القول ويجعلها ترفضه، وأما البسط فيجذب المتلقي إلى القول داعيا إياه لطلب الأمر، تلك هي الإشارة الموجبة التي جعلها الناقد تتأسس على المعرفة، فأحسن الأشياء هي التي تعرف ويتأثر لها أو يتأثر بها إذا عرفت»[3]

ويواصل القرطاجني، تأسيسه لمفهوم المتلقي للخطاب الأدبي، من خلال استعداده –المتلقي- لتقبل هذا الخطاب، الذي تسبقه تهيئة نفسية وذهنية، ليحدث سحر التأثير، وهذا ما سماه صاحب المنهاج **"بالمنزع*"** في قوله «والذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة، والمقصد فيه مستطرفا، وكان للكلام به حسن موقع في النفس. والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها أو تعجبها أو تشوجها، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك، نحو منزع عبد الله بن المعتز في خمرياته، والبحتري في طيفياته، فإن منزعه فيما ذهبا إليه من الأغراض منزع عجيب، والذي تقبله النفس من ذلك ما كان بالضدِّ »[4]

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001، ص: 123..

[2] - عبد الكريم بكار، القراءة المثمرة، مفاهيم وآليات، دار القلم، دمشق، ط6، 2008، ص: 20.

[3] -حازم القر طاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 21.

*المنزع: الأسلوب الذي يكتب الشاعر على وفقه، والهيئات الحاصلة لصور الكلام حتى تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها.

[4] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 124.

فهو يؤسس لنظرية نقدية، معتبرا المعاني المتضمنة في الخطاب الشعري يجب أن تكون مألوفة لدى القراء، لأن هذه الألفة هي التي تجعل المسافة الجمالية بين النص والقراء تتقلص، وتحدث ما سماها "بارت" اللذة أو المتعة. ويحدث التوقع ليستطيعوا أن يستعدوا لتقبل النص وهو«الاستعداد الذي يكون بانطواء السامع على الهوى، ويكون غرض الكلام المخيل موافقا له فينفعل معه»[1]، هذا الاستعداد الذهني والنفسي، ووجود القابلية، هو الذي يمكّن من تمرير الرسالة لتؤدي دورها وتقع من النفس موقع حسنا، وبالتالي تصير الاستجابة ممكنة، «لأن الالتذاذ بالتخييل والمحاكاة، إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل، وتقدم لها عهد به»[2]

فالخطاب الشعري لا يتشكل في شكله المتعالي إلاّ «في إطار قدرته على الكشف والإثارة، وإحداث الهزة»[3]ولا يتحقّق هذا من خلال الشكل اللغوي في تجلياته الشعرية دون المضمون فطريقة التشكيل الرمزي ليست الوسيلة الوحيدة للتأثير في المتلقي، وإنّما لا بدّ من المزج بين التشكيل اللغوي والمعرفي والفلسفي والإنساني داخل الخطاب الشعري خاصة، وإلاّ تحوّلت الكتابة الشعرية إلى مجرّد أساليب لغوية جافة لا دلالة لها، فالشكل الشعري يستدعي بالضرورة الموضوع الشعري وبالتالي التلقي الشعري والموضوع الشعري لا يعني بالضرورة الانفعال الوجداني الذاتي، ولكنّه وعي بالوجود و بالكينونة والذات والآخر، فالشاعر يركزّ على خاصية التشكيل الشعري للغة والموضوع على حدّ سواء.رغم أنّ هذا التقسيم (شكل /مضمون) افتراضي على المستوى النظري ولا وجود له على المستوى الإجرائي.

ويفرّق "كمال أبو ديب"بين النصّ اللّذة والغبطة (الهزة)يعتبر أنّ نص اللّذة:النّص الذي يرضي ويملأويمنح النشاط والفورانية، النّص الذي من الثقافة ولا ينخلع عنها، ويرتبط بممارسة القراء» [4].

ويرى "ايتين سوريو"أنّه «من بعض الزوايا يحمل كل نتاج جدير بالاهتمام الجمالي مذاقا خاصا به، والنقد يحاول من خلال تجميع الخصائص أن يصف ذلك المذاق، فهو يثير حنينا رقيقا، أو غربة وحشية، أو عظمة غنية ومجلجلة، لكن هذه الخطوات التحليلية، ينبغي ألاّ تضع قناعا على الخصائص التي لا توصف للمذاق، للمناخ للحيوية، التي مهما حاولنا أن نعدّد الصفات الكلامية لتحديدها- فلن نستطيع أن نلتقط

[1] - المرجع السابق، ص: 365.

[2] - المرجع السابق، ص: 113.

[3] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص.122.

[4] - المرجع السابق، ص. 84.

ملامح وجهها الخاص في تفردها الأصلي» [1] فليست كلّ ظاهرة شعرية قابلة للتحديد والتحليل فهناك ظواهر لا يفسّرها إلاّ الحدس والذوق ولا يمكننا الاحتكام إلى المعايير والقواعد لقياسها، ولا تزال كثير«من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلي بالرغم من عدم قابليتها للتحليل بالأدوات الإجرائية المتاحة حتى الآن»[2] ولذلك يرى رولان بأنّ اللاّذة تأتي هكذا حضور من غير سؤال ووجود يعمّ كلّ شيءدون أن يتموضع في شيء» [3].

لقد جرنا الحديث مما سبق إلى أمر في غاية الأهمية وهو الوضوح والغموض في الشعر، ففي معرض حديثه عنها يعترف ويقر بأن بعض أنواع الغموض لا بد أن يتوفر في الشعر، وهذا ما يتطلب من المتلقي مخزونا ثقافيا خاصا، أنه ينحاز على جانب الوضوح أكثر. إذ يقول:«إن المعاني وإن كانت أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول تقتضي الإعراب عنها والتصريح عن مفهوماتها، فقد يقصد في كثير من المواضع إغماضها وإغلاق أبواب الكلام دونها...يكون إيضاح الدلالات على المعاني في مواضع كثيرة..»[4]

ويضيف قائلا :«فالمعنى يوهم بأنحاء من الاحتمالات، ويدفع المقول له إلىالتأويل في طرفين قد يبدوان كمتناقضين معنى غامض» [5]، غير أن خصوصية الخطاب هي التي تفرض نفسها من خلال لغتها الخلاقة والتي تأبى أن تكون لغة عادية، هي التي «تكف عن القبول بكونها مجرد أداة توصيل حيادية، وتصرُّ على دخول النص بوصفها طرفا رئيسا فيه»[6]

وقد تبين كذلك أن الشعور الجمالي يتألق، ويتوهج، مع الأعمال الفنية والنصوص الأدبية البعيدة عن الوضوح الساذج، «حيث يتورط المتلقي (عبر تذوقه الشخصي) بإضفاء مايعتقد أنه يوضح الغامض ويزيل اللبس، وهذا مايفسر تعدد الرؤى... والانطباعات... إزاء النص الواحد... سواء أكان لهذه الانطباعات ما يبررها "موضوعياً " أم لا»[7].

---

[1] - ينظر، جون كوين، بناء لغة الشعر، ص.4.

[2] - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 24.

[3] - رولان بارت، لذة النص، ص.07.

[4] - رولان بارت، لذة النص، ص: 172.

[5] - المرجع السابق، ص: 251.

[6] - محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، مقاربة نقدية في الأدب والإبداع، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص: 50.

[7] - محمد راتب الحلاق، النص والممانعة، ص: 55.

فحديثنا عن الغموض والوضوح يستدرجنا إلى الحدث عن المعنى الأولى والمعاني الثواني، وهذا وا له علاقة بنظرية التلقي وارتباطه مع ما سماه أصحاب هذه النظرية"ملء الفجوات" فحازم يصرح أن مواقع المعاني الشعرية من النفوس لها الدور الكبير في المتلقي لاستنباط المعاني الثواني من المعاني الأوائل. وبهذا تكون « معاني الشعر منقسمة إلى أوائل وثوان...والثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلام، وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها»[1]

وعلى هذا الأساس تتفاوت النصوص جودة أو رداءة، ومن ثم تتفاوت طبقات المتلقين، وتختلف باختلاف النصوص، ولما كان النص إما جيدا محكما وإما رديئا مختلا، فإن المتلقين تأثروابهذين النوعين من النصوص أيما تأثر. فحازم يقسم طبقات المتلقين إلى"خاصة وجمهور إذ يقول: «والأشياء التي يقال فيها أنها خيرات وشرور أو يتوهم أنها كذلك منها أمور يشترك في معرفتها وإدراكها الخاصة والجمهور، ومنها أمور ينفرد بإدراكها ومعرفتها الخاصة دون الجمهور»[2]

لقد حاول حازم الاقتراب من تأصيل نظرية للشعر، مستفيدا من جهود الفلاسفة والنقاد العرب واليونانيين، وكان لتأثير مصطلح "المحاكاة" الأرسطي واضحا عليه، يقول الكاتب عصام قصبجي:« وكان حازم مزهوا بهذه المحاكاة، فقد أفاض فيها، وأقام عليها منهاجه ونسي أن يحدثنا عن الفارق الجوهري بينها وبين محاكاة أرسطو على نحو يغني النقد العربي بنظرة جديدة، ولعل ذلك يرجع إلى أنه لم يقرأ أرسطو من خلال كتابه، وإنما قرأه من خلال الفارابي وابن سينا»[3]

ومن جملة ما خرج به من كتابه "المنهاج" أن الشعر لا يكتفي بالطبع ومعرفة الموسيقى والدراية بل يحدد منبع الشعر فيجعله نتاجا لحركات النفس على اختلافها وتباينها، لأن الغرض الأصلي للشعر هو التأثير في النفوس والذي تساهم فيه مخيلة المبدع في تشكيله وتتوجه بعد التشكيل إلى مخيلة المتلقي فتثيرها وتحدث فيها تخيلا. وتجعل مصدر القصيدة نفسي ومصبها أن النفوس الإنسانية في مدى تقبلها أو رفضها، فلا تتجلى قيمة المعاني أو تظهر إلا في مدى تأثيرها وتحريكها لنفس المتلقي. «وعلى القائل أن يعرف كيف يقدم المألوف وكيف يتأتى للمستغرب ويعيد تقديمه للمقول به، ويفاجئه ويحقق الهزة الجمالية التي تحركه نحو هذا الاستلاب الجمالي»[4]

---

[1] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 23.

[2] - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 20.

[3] - عصام قصبجي، نظرية المحاكاة، دار القلم العربي للطباعة والنشر، ط1، 1980، ص: 179.

[4] - فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ، ص: 20.

2- عبد القاهر الجرجاني*.

يعد عبد القاهر الجرجاني، إمام وشيخ البلاغة العربية، وفي حديثه عن مفهوم التلقي، الذي يكشف الستر ويطلب المخبوء، مستدلا بالإشارة والإيماءة، إنه متلقٍ متميز بالمصطلح الحديث، إذ يقول:«ولم أزل منذ خدمت العلم، أنظر فيما قاله العلماء في معنى "الفصاحة" و"البلاغة"، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء، والإشارة في خفاء، ويعطيه كالتنبيه على مكان الخبئ ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه، فيخرج. وكما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه، وتوضع لك القاعدة لتبنى عليها»[1]

إن هذا المقطع، يكشف عن العلاقة بين المبدع والمتلقي من خلال شفرة النص، فكلما أوغل الأول في تعميتها، كان الثاني أمكن في فكها، وفهمها حين يوظف خاصية التلقي، والوقوف عند العلاقة التكاملية بين المبدع والمتلقي، ودور كل منهما في عملية الخلق الأدبي، من خلال نظم الأول لشتى أصناف الكلم، ليأتي الثاني، ويعطي الكلام أبعادا تصورية، توافق مقتضى النص، وأحوال المقام والسياق، ويبلغ غاية الإفهام والتأثير، والإقناع والإمتاع، لأن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنيٍّ ، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم للفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع»[2]

كما أن الكلام «إذا خف واعتدل جسُ موقعُه من النّفس، وإذا طَال وثقُل اشتدّ تكراهَة النّفس لَه»[3]. ويعتبر الجرجاني بهذا الطّرح أوّل ناقدٍ في العالم - ربما- ، ينتبه إلى التداعيات التي يثيرها الفنّ في النفس، والتي هي مختلفة في طبيعتها عن الأفكار أو الإحساسات التي يثيرها الشيء الواقعي في النفس» [4].

---

* هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني ، الفقيه الشافعي المذهب، الأشعري الأصول النحوي .ولد في مطلع القرن الخامس الهجري في جرجان، ونشأ فيها .درس النحو على أبي الحسنين محمد بن الحسين بن عبد الوارث الفارسي النحوي ت 421 هـ، وهو ابن أخت العلاّمة أبي علي الفارسي . وقد تصدّر للتدريس في بلده، ونظم شيئاً من الشعر. لم تذكر الروايات أنه خرج من بلدته جرجان .وقد توفي فيها سنة 471 هـ. كان الجرجاني من كبار أئمة العربيّة، صنّف الكثير من المؤلّفات، أكثرها في النّحو، منها: كتاب **" المغني"**، في ثلاثين جزءاً ، وهو شرح لإيضاح أبي علي الفارسي ، وكتاب **" إعجاز القرآن"** و كتاب **"التمّة "** في النحو، وكتاب **" أسرار البلاغة"**، وكتاب **" دلائل الإعجاز."** وكذا كتاب **" المفتاح "** و**"الرسالة الشافية "** في إعجاز البشر عن معارضة القرآن"، وكتاب **"العروض"**، وهو قصيدة جمعت أوزان الشعر.

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص: 34.

[2] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001، ص: 92.

[3] - عبد القاهر، المنهاج، ص: 65.

[4] - محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1984، ص: 20.

فقد حرص عبد القاهر الجرجاني على إعطاء المتلقي الاهتمام الذي يليق بدوره، من خلال الوقوف على بعض الظواهر التي تسهم في إيقاظ وعيه، وتحقيق مشاركة أكثر إيجابية، بعيدة عن التلقي السلبي، الذي يخلو من الحيوية، والإثارة، وفي هذا أشار لما لها من دور كبير في تحصيل اللذة والفائدة عند تلقي النص، ومن ذلك قوله:« قد بان الآن واتضح لمن نظر نظر المتثبت الحصيف الراغب في اقتداح زناد العقل، والازدياد من الفضل، ومن شأنه التوق إلى أن يعرف الأشياء على حقائقها، ويتغلغل إلى دقائقها، ويربأ بنفسه عن مرتبة المقلِّد الذي يجري مجرى الظاهر، ولا يعدو الذي يقع في أول الخاطر، أن الذي قلت في شأن" الحذف "وتفخيم أمره، والتنويه بذكره، وأن مأخذه يشبه السحر ويبهر الفكر»[1].

إن المتمعن في هذا المقطع، يكتشف مدى حرص الجرجاني على أن يتحلى المتلقي بصفة إعمال الفكر والعقل معاً، وأن يكون لديه رغبة في تحصيل أكبر فائدة ممكنة من النص، تساعده على تمثُّل النص بوصفة تجربة في القراءة، «إذ لا يمكن للمتلقي إدراك كنهه، والوصول إلى الدقيق من تفاصيله، دون حافز داخلي، لا يرضى من الأشياء بالظاهر منها، وفي الوقت نفسه يدعو إلى الابتعاد عن التلقي التقليدي – وهو الذي يرضى بظواهر الأمور - لأنه لا يقود إلى جديد معرفة وحسن تصور، وقوة إدراك، ويضرب بمثل على هذه الإثارة والإبهار، بما يحدثه من أثر على المتلقي يشبه السحر بفعله، ويبهر الفكر بجدته»[2]

و اللغة هي أول ما يثير القارئ المتلقي، ويشد انتباهه، فتغريه ألفاظها، وتراكيبها، و أساليبها وانحرافاتها وانزياحاتها، وما يطرأ عليها من تكرار، وحذف واستعارة وتشبيه، وإيحائية وتناص وغيرها من فنون اللغة.ثم ما تحيله هذه المثيرات من معانٍ وأفكار وتأويلات، محاو لا فهم النص وتفسيره وتأويله تأويلات متناهية، على تأويلات لا متناهية.

ولأنه أحد طرفي العلاقة التكاملية في العمل الإبداعي، اشترط النقاد القدامى ومنهم عبد القاهر الجرجاني الكفاءة اللغوية، والثقافة الأدبية، والذوق الصافي في المتلقي؛ إذ إن هذه العوامل استطاعت في مرحلة مبكرةمن مراحل النقد العربي أن تقنن القراءة وتحولها إلى فعل تلقٍّ منتج، يجعل المتلقي مسهماً بشكل كبير في إنتاج معنى النص، واستكشاف جمال التعبير فيه، من خلال تأمله ونشاطه الفاعل لذوقه ولغته وثقافته في عملية تلقي النصوص. يقول الجرجاني:«فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيدنثراً ثم يجعل

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 171.

[2] - عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، العدد37، 1472هـ، ص: 43.

الثناء عليه من حيث اللّفظ فيقول لهُ رشيقٌ وحسنٌ أنيق .وعذبٌ سائغٌ وخَلوب رائع .فاعلم أنّه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللّغوي ّ ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده»[1].

فمحاولة فهم النص والتمتع بأدبيته، والوصول إلى اللذة لا تتحقق بصرامة المعايير وضوابط التأليف. بل بعشق النص في كليته وشخصيته اللافتة، فقد كتب النص مبدئيا ليقرأ لا لينتقدفتحرر النص والقارئ ودخولهما حالة التعاشق والتعالق الروحي و الثقافي هو الذي يحقق مفهوم التلقي الذي مبدأه التقدير الدلالي وترصد المعنى الذي يأبى النص الإفصاح عنه.

فالمتلقي إذن من هذه الجهة منتج للنص، بل ومنتج لما لم يقله النص في ضوء مقولة اللفظ وسياقه التاريخي، يقول خاليد السبكيموضحاً هذه الفكرة" :ثمة فجوات "تتخل النصوص، وتلك الفجوات هي التي تساعد على تجلية الجوانب المسكوت عليها، فالخطاب يمثل عملية تكون من وراء إخفاء بعض المكونات والسكوت عنها وإبراز أخرى.

فعبد القاهر يولي "ظاهرة التلقي"أهمية كبيرة، فهو يُوجه المتلقي للنص توجيهاً عمليًّا، كيف يتلقى النص؟ فيقول:«اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصاً دون غيرمما يستحسن له الشِّعر أو غير الشعر من معنى لطيف أو حكمة، أو أدب أو استعارة أو تجَنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمله، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مِمَّ كانت؟ وعند مَنْ ظهرت؟ فإنَّك ترى عياناً أن الذي قلت له كما قلت، اعمد إلى قول البحتري»[2]

بلونا ضرائب من قد نرى فما إن رأينا لفتحٍ ضريبَا
هو المرءُ أبدت له الحادثا ت عزما وشيكا ورأياً صليبا
تنَقَّلُ في خلقــي سؤددٍ سماحا مرجى وبأساً مهيبا
فكالسيف إن جئته صارخا وكالبحر إن جئته مستَثْيِبَا[3]

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 11.
[2] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 85.
[3] - ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي 1/ص: 151.

فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد فانظر في السبب، واستقصِ في النظر، فإنَّك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدَّم وأخر، وعرَّف ونكَّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرَّر، وتوخَّى على الجملة وجهاً من الوجود التي يقتضيها" علم النحو"، فأضاف في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة، أفلا ترى أنَّ أول شيء يروقك منها قولهم: "جاءني عبد الله"، ثم تنقر قوله: "جاءني القوم" بتنكير السؤدد، وإضافة الخلقين إليه، ثم قوله: "فكالسيف"، وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ؛ لأن المعنى على محالة فهو كالسيف، ثم تكريره الكاف في قوله: "وكالبحر"، ثم إنَّه قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه، ثم إنَّه أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله "ضارباً هناك ومستثيباً ها هنا، لا ترى حسناً تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عدَّدت أو ما هو في حكم ما عددت، فاعرف ذلك»[1]

إن قول الإمام: «اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن، وتشاهدوا له بالفضل وتأمله»، ثم قوله: «فانظر في السبب، واستقص في النظر» يؤكد أنَّه حريص على توجيه المتلقي إلى تأمُّل النصوص تأملاً جيداً بمعاودة النظر فيها بالقراءة الواعية، والنظر استبطاناً وتعمقاً؛ لأنَّ الاستبطانَ والتعمُّق دليلان لا يخطئان في الكشف عن جماليات الأثر الفني، وألفة النص لا تتحقق للمتلقي إلاَّ بأن ينسرب فيه معايشة وتفاعلاً، قراءة وتتابعاً؛ لأنَّ كل قراءة ناقصة وغير صالحة للاعتماد عليها، وإن النصوص التي تواصفوها بالحسن، وشهدوا لها بالفضل مبنية على قاعدة تتلحفظ؛ أي إنَّها لا تبوح بمكنوناتها دفعة واحدة، بل إنَّها تتمنع على القارئ؛ ليزداد إغراؤها وتتكرس فاعليتها وجاذبيتها؛ فالنص عادة يجمع بين الألفة والغرابة، وبين القريب والبعيد، وبين الوضوح والغموض.

ثم نتوقف عند قوله: «فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مِمَّ كانت» فهذا دليل على أنَّ عبد القاهر قد فطن إلى "**إجراء نقدي نفسي**" يُعنى بفحص حالة المتلقي الشعورية عند تلقيه النص الشعوري، وذلك لتحديد ما يُمكن تسميته لدى النقاد برد الفعل إزاء النص Reaction أو الاستجابة له Response؛ حرصاً منهم على توجيه المتلقي إلى الرجوع إلى نفسه لتأمل أحوالها المختلفة، من ارتياح أوضيق، ومن تحمُّس أو ملل، ومن إقبال أو نفور، ومن حب أو بغض. يُضيف مُستكملاً فكرته في الأبيات السابقة، فيقول: «إذا أردت أظهر أمراً في هذا المعنى، فانظره إلى قول إبراهيم بن العباس:

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 86.

إِذْ نَبَا دَهْرٌ وَأُنْكِرَ وَصَاحِبٌ أَعْدَاءٌ وَغَابَ نَصِيرُ
وَازْدَارِي بِنَجْوَةٍ جَرَتْ وَأُمُورُ بَعْدَ هَذَا مُحَمَّدًا جَى أَخٌ وَوَزِيرُ

ويُعلِّق بعدها محللاً ومعللاً سبب ما يجد القارئ في نفسه من أريحية وإحساس بالحلاوة والطَّلاوة فيقول: «إنَّك ترى ما ترى من الرَّونق والطَّلاوة، ومن الحس والحلاوة، ثم تتفقَّد السبب في ذلك، فتجده إن كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو" عن الأهواز "على اسم" تكون"، ولم يقل" كان"؛ ثم أن نكَّر الدهر ولم يقل: فَلَمْ إِذْ نَبَا الدَّهْرُ "، ثم من ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم أن قال" صَاحِبٌ "، ولم يقل" وأنكرت صاحبًا" ترى في البيتين الأولين شيئًا غير الذي عددته لك تجعله حُسْنا في" النظم»[1].

إنَّ هذا الإجراء يشير إلى تكامُل نظرة النقد العربي القديم إلى طرفي العمل الأدبي، وهما الأديب والقارئ، فكما أنَّه ينبغي على الناقد «البحث عن الأديب داخل الأثر المفقود»[2] حتىَّ يتمكن من أن يستشف روحه من وراء عبارته.

أصبح «النص بهذا المفهوم الجديد مليئًا بالثقوب والفجوات، ثقوب يُكلف القارئ وحده برَتْقِها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها»[3]، معتمدًا على خبراته الثقافية والجمالية، ومما لا شك فيه أنَّ الخبرة الجمالية تلعب دورَها في حراسة الذوق وصقله وتقويته؛ لأنَّ الذوق ما هو في حقيقة الأمر إلا «تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتيارات الثقافات المعاصرة، والتي امتزجت جميعها، فكونت هذا الشيء الحسن بحاسة التمييز والتذوق»[4]

إذا كان الذوق يلازم الأديب في كل مراحل إبداعه، وإذا كان الأديب أول متذوق لعمله، فإنَّ الذوق والخبرة الجمالية شرطان أساسيَّان في عملية التلقي؛ إذ عليه يقوم الحوار بين المبدع والمتلقي،ولعلَّ الشاهد في هذا أبيات البحتري التي قدمها عبدالقاهر، وأسهب في شرح قيمتها الفنية والجمالية، وهو الأمرُ الذي لا يتأتى إلا لصاحب ذوق سليم عملت على صقله وتكوينه تجارب قراءات وثقافات متعددة ومتنوعة،الذَّوق السليمُ المحصَّن بالخبرة والمعرفة السليمة بين شرطٌ أساسي في تلقي النصوص ونقدِها، وعبد القاهر الذي ربط بين الذوق

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 86.

[2] - أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، ط2، 1981م، ص: 253.

[3] - عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، عالم المعرفة، العدد: 298، نوفمبر 2003م ص: 99.

[4] - محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة، بيروت 1981م، ص: 144، 145.

والمعرفة« يتخلى عن الذوق العربي الصافي؛ إذ لا يمُكن لأي مستمتع بالأثر الفني أنْ يشعر بالهزة الشعورية والأريحية إلا عن طريق الذوق المعلل والموضح»[1]، على اعتبار أنَّ الناقد المحتكم إلى ذوقه هو الذي«يتمثل الجمال المكروه أو القبيح المحبوب»[2].

وعلى هذا فإننا - في ضوء ما تقدم -لا يمُكن أن نضمن استحسان المتلقي المتذوق لنص شعري أو تفاعُله معه؛ رضًا به وموافقة عليه، لمجرد أنَّ بعضَ المتلقين قد أقرُّوا بجماله، واستحسنوا صورته، وشهدوا له بالتفوقُّ من غير استبطان له وتعمُّق فيه، فالاستبطان والتعمق دليلان لا يخُطئان على جمال النص الشعري الجدير بالتأثير في نفس المتلقي ووجدانه.

والإمام عبد القاهر له موقف من مسألة الغموض الفني، فهو يعني به الغموض الذي يتَّسم بالخفاء الشفيف، والذي يحتاج في فهمه إلى فضَاوِية وتأمل؛ مما يدفع المتلقي برغبة مُتزايدة إلى متابعة النص الأدبي ومُعايشته واستنطاقه، والتفاعُل معه لكشف ما استتر فيه من معنى، وإبراز ما استكن فيه من دلالات، وذلك - بلا شك - يرفع من مقدارِ اللذة وسرور النفس؛ لذلك يقول:«ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان مَوقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف»[3].

والغموض بهذا التصورهو الغموض النَّاتج عن كثافة الطاقة الشعرية، على نحوٍ يجَعل النص الشعري قابلاً لتعدُّد القراءقابلية تبرهن على أدبيته، وتكشف عن خصوصيته كعنصر بناء لا عنصر هَدْم، فتجعل منه علامة من علامات سمُو الكلام في النص، وشعريته الملحوظة وعطائه المتجدِّد، ومن ثم خلوده المؤمل.

وهذا يتفق مع ما يدعو إليه النقد الحديث من أنَّ الشعر الجيد هو ذلك الشعر الذي يعتمد على الإيحاء بالأحاسيس والمشاعر والأفكار، دون تصريح أو تحديد؛ لأنَّ النص الذي يتصف بذلك«تلك شيئًا من أقوى محُرِّضات التلقي، وهو أهلية انغراسِه في الزمن الإنساني كله، وليس في زمن المبدِع فقط، وعلى هذا فشعرية النص وجمالياته ليست للإطراب الآني، وإنمَّا للإطراب في كل الأزمنة»[4].

---

[1] - دهمان أحمد علي، "الصورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني منهجًا وتطبيقًا"، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق سوريا، ج1، ط1، 1986م، ص: 124.

[2] - هند طه، النظرية النقدية عند العرب، بغداد، ط1، ص: 240.

[3] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 126.

[4] - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية، ص: 16.

انطلاقًا من هذا التصور، يتخطى عبد القاهر "التلقي المرتجل" التلقي المؤسس على قواعد مُتماسكة، ويتعدى قراءة "الذوق والحدس" القراءة ذات الحجة والدليل؛ مما أفرز متلقيًا يمتلك معرفة الصانع الحاذق لصناعته، «فالمتلقي الحاذق بقراءته، وتفاعُله مع النص ينسج عليه نصًّا جديدًا، ويرتب أحكامه الموازية للقيم الجمالية، التي يرشح بها الإنتاج الأدبي، وكأنَّ النصَّ نصان: نص موجود تقوله لغته، ونص غائب يقوله قارئ منتظر»[1].

وهذا النص هو الفكرة المركزية في عملية القراءة الناقدة عند الجرجاني، «فالقراءة الصحيحة، تنبثق من النص، وتعمل على تعليل أسباب الحسن أو إصدار أحكام الجودة عليه .وهذه المقولة، إذ تبعد المؤلف الشاعر، وحياته الشخصية، عن مجال القراءة الناقدة، فإنها تتصل مع أهم فكرة للتلقي عند الجرجاني، وهي ضرورة ابتعاد الناقد عن العصبية وضرورة الاحتكام إلى الذوق والطبع العربي الناقد»[2].

ومن خلال ما تقدم، يتضح أن عبد القاهر الجرجاني "فسر فعل التلقي" على أنهَّا ممارسة عقلية وفنية، لشيء الذي يجعل المبدع عقلاً منتجًا للجمال، فيصير فعل القراءة صعبًا أو لا يقل صعوبة عن فعل الكتابة – الإبداع-؛ لكون المتلقي كالمبدع يجُهِد نفسه في تأمُّل النص، واستخلاص جواهره ودرره.

فالقراءة نشاط مكثف وفعل متحرك، وتوليد يحاول معه القارئ استكشاف وسبر أغوار النص« وهي تسير في اتجاهين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، وبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها لا من حيث إن النص قد استقبل، بل من حيث إنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء»[3].

والأساس في نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته،« وقد أصبح القارئ منذ الآن صاحب سلطة لا تنازع في توجيه النص وتحديد قيمته، حيث أن كل نص يتوجه إلى القارئ ويحيل إليه»[4]

---

[1] - منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية"، ص 144.

[2] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013، ص: 118.

[3] - حافظ إسماعيل علوي، علامات في النقد، مدخل إلى نظرية التلقي، النادي الأدبي الثقافي، المجلد العاشر، الجزء 34، ص: 97-96.

[4] - خضير ضياء، مكان المتلقي في الأدب المقارن، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، المجلد10 ج34 ، ص: 102-103

ومن خلال ما تقدم نجد أن مفهوم المتلقي في الدرس البلاغي التراثي قد دخل مع الجرجاني طوراً جديداً لم تعد فيه القيمة الأدبية مرتبطة بنجاعة النص وتأثيره المباشر في مُتقبله، لحسن لفظه، ووضوح معناه وقربه من الإفهام، بل أصبحت خصوصيَّات في بناء المعاني تدرك بالعقل والتدبر والمثابرة على التأمل، لا بوقع الألفاظ في السمع؛ لذلك فأفضل التشبيهات في نظره «لا تقوى فيه الحاجة إلى التأوُّل حتى لا يُعرف المقصود من التشبيه فيه ببديهة السماع»[1]

3- ابن طباطبا العلوي*، وعيار الشعر.

يعد ابن طباطبا العلوي من أوائل النقاد، في القرن الرابع، بكتابه" **عيار الشعر**"؛ وهو الكتاب الذي حاول أن يكون فيه منظِّراً في فن الشعر، وطرائق صناعته، أكثر من أن يكون ناقداً تطبيقياً، لأحد الشعراء، مبتعداً عن الانغماس في قضايا النقد الأدبي، على الرغم من أنه يقول رأيه في معظم تلك القضايا، دون الإسهاب في تتبعها ومناقشة وجوهها، مثل قضية السرقات، واللفظ والمعنى، والطبع والصنعة .ولكن ما يميز هذه الآراء عند **ابن طباطبا**"، هو الجدَّة ومحاولة التدقيق،انطلاقاً من تأكيده ضرورة الانسجام في مكونات النص ليبلغ غايته الجمالية .فأهم ما يركز عليه" **ابن طباطبا**"، في تلك الآراء، هو الموضوع الذي نتحدث عنه، أي علاقة القارئ بالنص الأدبي.

لقد وعى ابن طباطبا مبكرا بثنائية النص/المتلقي التي صارت مدار للدارسات الحداثية النقدية؛ فهو ينطلق من المبدع أي الشاعر ليصل إلى المتلقي عبر طريق غير مباشرة، وما تركيزه على الشاعر في تعليمه لأصول الصناعة الشعرية إلا مطية لبلوغ النص الشعري المتقن، الذي بدوره يكون هو السبيل إلى المتلقي الآخر، هذا وقد رأى كثير من الدارسين أن جهود ابن طباطبا في حقل التلقي قد انقسمت إلى بيانه لعيوب ومحاسن التلقي، وكذا طرق استمالة المتلقي.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 84.

*- هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم بن طباطبا العلوي .يرجع نسبه إلى الحسن بن علي بن أبي طالب .و"طباطبا "هي الصفة التي لحقت جدّه إبراهيم بن إسماعيل العلوي، حيث كان يلثغ بالقاف فينطقها طاءً .(ولد بأصبهان ونشأ فيها، ولم يغادرها إلى غيرها .وقد كانت ولادته على الأرجح قبل النصف الثاني من ق3 هـ. وقد أقام ابن طباطبا علاقات حميمة مع أكثر أدباء عصره، واشتهر بالذكاء والفطنة وصفاء القريحة وجودة النظم،إلاّ أن ديوانه لم يصل إلينا، ولكن العلماء أمثال الثعالبي والرّاغب الأصبهاني وياقوت الحموي قد ذكروا كثيرا من أشعاره في كتبهم، وقد جمعها أحد الباحثين فضمنها ديوانا خاصا به. وسائر الكتب التي أثرت عنه: عيار الشعر. كتاب في العروض. كتاب في المدخل في معرفة النحو. كتاب في تفريط الدفاتر.

هذه لمحة عن ابن طباطبا الشاعر والنحوي ، وهو أحد كبار العلماء والنقّاد في القرن الرابع الهجري ، وأحد المشاركين في النهضة الفكرية والأدبية في العطاء العباسي .وقد توفي سنة 322 هـ، وأعقب في أصبهان كثيراً، كان منهم العلماء والأدباء والنقباء والمشاهير.

ذهب ابن طباطبا، فقال :«وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهواف ٍ ، وما مجَّه ونفاه فهو ناقص»[1] ، ثم علل قبول الذوق للشعر الجيتعليلاً فنيًّا نفسيًّا، وهو ملاءمة الشعر للطبع، فقال «والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها»[2] .

إن تلقي الأشعار وفهمها مرتبطان بقراءتها ولم تكن القراءة واحدة في نظر ابن طباطبا ولايضاح ذلك نقرأ المقبوس الآتي :«فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نُقِ ضتوجِ علتنثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الإسماع والإفهام إذا مرتصفحاً فاذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها ومجت حلاوتها» [3]

فهذا النص يقترب من مقولة النقد الحديث التي تؤكد أن المتلقي في تقبله للنص الأدبي يمر بمراحل منها لحظة التلقي الذوقي وفيها يستشعر جمالية النص، والثانية لحظة التأويل الاسترجاعي وفيها يتم استجلاء المعنى من المبنى.

إن تركيز ابن طباطبا على هذا المنهج الذوقي للشعر، يجعله من النقاد السابقين لعصره، في هذا الرأي، ويعزز ذلك ما أورده،متمماً كلامه، عن الطريقة التي يؤثر فيها النص في القارئ وما ينتج عن ذلك التأثر، ثم حديثه عن مواصفات النص الجميل القادر على ممارسة ذلك التأثير. إن لذة النص هي ذلك الحوار الناشئ بينه وبين سامعه، والأثر العقلي الجمالي الناتج عن هذا الحوار، هو الذي يعزز، في الوقت ذاته، الحكم الجمالي عليه، «ويتأثر الحكم الجمالي على الفن الشعري بأمرين: (الذات) المدركة أو النفس التي (تسكن لما وافق هواها، وتقلق مما خالفها) وللذات أحوال متقلبة .ثم (الموضوع)؛ أي المادة الشعرية، وأحسن ما يكون الموضوع الجمالي(أو الشعري) لدى النفس عندما يأتيموافقاً للحال التي هي عليها»[4]

[1] - ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963، ص: 19 .

[2] - المرجع السابق، ص: 20.

[3] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 13.

[4] - علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر دمشق، دار الفكر المعاصر بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص: 186.

إن انفتاح السامع –المتلقي- من منظور الكاتب مراد حسن فطوم، في كتابه التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"-،على فهم النص،« يؤدي إلى ابتهاجه وذلك عندما يتوافق النص مع الحالة العقلية له. فالنص الجميل يعزز تجارب السامع، من نافذة الفهم الثاقب، ويحدث ذلك اللقاء النفسي والعقلي بينهما»[1].

« فليست تخلو الأشعار من أنٍ تقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليها مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه. فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً؛ فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة،وأمثالاً مطابقةً تصاب حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشي حتى يعودمألوفاً محبوباً، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصيروحشياً غريباً؛ فإن السمع إذا ورد عليه ما قدملَّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليهمجَّه وثقل عليه وعيه»[2]

فالمتلقي العربي للشعر – السامع-، لم يزل متعلقا بالبعد الفيزيائي للصوت. فالإلقاء بطريقة معينة بين التطريب والخطابية تشحن الأبيات الشعرية وتلبي حاجات المتلقي النفسية في الاهتزاز والتحريك والتأثر.

إن ابن طباطبا، يربط بين قيمة العمل الأدبي، وهو الشعر وتحقيق الاستجابة والتأثير لدى المتلقي فيقول:« فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى و أشد إطرابا من الغناء... »[3]

ويضيف قائلا :«فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مُصفّى من الكدَري ّ ،مقوماً من أَود الخطأ واللّحن،سالماً م ِن جور التأليف،موزوناً بميزان الصوابلفظاً ومعنى وتركيباً ،اتّسعت طرقُه ولطفت مواجله، فقبله الفهم وارتاح له،وأنِس به. وإذا ورد عليه علىضدّ هذه الصفة، وكانباطلاًمُحالاً مجهولاً ،انسدّت طرُ قه ونفاهُ واستوحش عنهحسّه بهوصدئَ له وتأذّى به كتأذّي سائرالحواسّ بمايخُالفها على ما شرحناه»[4] .

فابن طباطبا، يذكر المعيار السليم الذي يكفل التمييز بينالجيّدوالرّديء من الشعر. وإذا توافرت معايير الجودة التيحدّدها وصلالنصّ "الجيّد "إلىمتلقّيهوحقّق عنده الاستجابة والأثر الجمالي، من حيث الممازجة

---

[1] - مراد حسن فطوم، في كتابه التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"، ص: 54.

[2] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 202.

[3] - المرجع السابق، ص: 20.

[4] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 20.

للر ّوح والملاءمة للفهم. وفيه يضيف قائلا :« وينبغي للشاعر أنيتأم ّلتأليف َ شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها،ويت ّصلكلام ُه فيها. ولا يجعل بين ما قد بدأوصف َه، وبين تمامهفضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيهِ، نسِ لِيالسامع َ المعنى الذي يسوق القول إليه...فأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً ،يت ّسق بأو ّ له مع آخره على ماسب ّ قه قائله...فإذا كان الشعر على هذا المثال، السبق ّ امع ُ إلى قوافيه قبل أن ينتهيإلى رو ّ ه، وربما سبق إلى إتماممصراعٍ منهإصراراً يوجبه تأسيس الشعر » [1].

و من الطرق التي رآها كفيلة باستمالة المتلقي؛ الوحدة في القصيدة وقد أدرجها في كتابه تحت باب تأليف الشعر؛ وتعني عنده اتصال أول الكلام بآخره دون حشو أو تباعد فيقول:«وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإنقد ّم بيتا على بيت دخله الخلل (...) بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا، وحسنا، وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف (...) حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا (...) لا تتناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها» [2].

ثم يضيف شروطا أخرى من خلال قوله:«وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يحمل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيهِ، نسي السامع المعنى الذي يسوق القول فيه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ويتفقد كل مص ا رع هل يشاكل ما قبله» [3] .

كما أظهر أثناء حديثه عن المتلقي بعض تجليات هذا التأثير لا سيما ما يتعلق بالاستجابة الانفعالي للمتلقي مثل«الاهتزاز والارتياح والطرب والالتذاذ» [4] .وهو بهذا يقترب من النقاد المعاصرين في اشارتهم للهزة الشعرية. إلى جانب ذلك أومأ الى وقوع السر الابداعي في القلوب ونفاذه في الأرواح وتحليقه بالمتلقي في عالم

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 129-130.
[2] - المرجع السابق، ص: 167
[3] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 165.
[4] - المرجع السابق، ص: 21

الخيال و الأحلام :هذا ما جعل الرسول صلى الله عليه وسلم يقول:"إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر لحكمة"

إن المبدع والنص يحترقان من أجل المتلقي لأنه الاساس في خلود النص أو تلاشيه من خلال قبوله له أو رفضه إياه «و أن هذا الرفض والقبول محكوم بشروط يمكن تحديدها باعتدال الكلام واستقامة الوزن وموافقة الغرض الشعري لحال المتلقي والصدق الفني وجدة المعاني»[1]، ولم يفت ابن طباطبا الإشارة الى تأثيرات الشعر في المتلقي لا سيما ما يتعلق بالانفعال وقضايا الاستجابة والتأثيرات الاجتماعية والتأثيرات الخيالية البيانية الساحرة.

كما يجعل من الغموض الناشئ عن التعريض والكناية،ميزةً جماليةً في النص؛ فهي من جانبٍ ، تزيد النص لذةً ، ومن جانبٍ آخر يعرف فيها فضل القارئ الجيد، «فقد استحسن الغموض في موضعين اثنين من كتابه لا ثالث لهما:أولاً التعريض الذي يكون بخفائه أبلغ من التصريح الذي لا ستر دونه، وأما الموضع الثاني الذي استحسن فيه الغموض فليس يرجع الأمر فيه إلى الصياغة التعبيرية، بقدر ما يرجع إلى المضمون الفكري والمرتبط بالعادات التي اندثرت. ولعل هذا الخفاء الناشئ من التعريض والكناية، وبعض صور المجاز، مع القرب مع المشابه في بعضها الآخر: من استعارةٍ وتشبيهٍ ، قد يصنع عملاً فنّياً ممتازاً .إذن فذكر هذه الأمور الخفية التي يزداد الشعر فيها غموضاً جائز ولا عيب فيه على الشاعر، ما دام يشير إلى الأمور الغامضة التي تضمنها، والتي يمكن أن تعرف ويعرف بها فضل قارئها»[2] .

فابن طباطبا مع الغموض الجمالي، وليس مع النصوص المغلقة والإشارات البعيدة، فهو من سمات الجمال الأدبي، وهنا يجب أن نتنبه، إلى أن ابن طباطبا يدعو القارئ إلى البحث عن المعنى الغامض المتواري، «ولكنه يشترط على المبدع أن يشير إليه، وعملية البحث هنا لا تتعدى فهم الإشارات ومتابعة الإيماءات للوصول إلى المعنى المعطى، وهنا تعرف ميزة القارئ الخبير بالقراءة عن غيره»[3]، فهو لا يدعو القارئ إلى المشاركة في إنتاج المعنو ملئ الفراغات بمعانيه الخاصة، بل إن المعنى موجود ومشار إليه من قبل الكاتب، إنه

[1] - شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3-4، المجلد 6، 2007، ص: 68.

[2] - عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن، دط، 1978، ص: 389.

[3] - مراد حسن فطوم، في كتابه التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"، ص: 54.

المعنى الذي وضعه المبدع، وقام بستره، وإخفائه، وما مهمة القارئ الخبير سوى استنطاق الإشارات وفك الرموز ومتابعة الإيحاءات للكشف عن هذا المعنى.

إن الهدف النهائي من كل ذلك، هو بلوغ النص المثالي جمالياً، وهو النص المكتمل الناضج القادر على التأثير في المتلقي، وهونصٌّ متكامل، لذلك « ينبغي على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامهفضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسي السامع المعنى الذي يسوقه القول إليه. كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت فلا يباعدكلمةً عن أختها،و لا يحجز بينها وبين تمامهابحشوٍ يشينها. ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله»[1]

وهكذا يكون ابن طباطبا، من النقاد الذين وضعوارأياً نقدياً وجمالياً مهماً في القرن الرابع الهجري، أسّس فيه ما أتى بعده. فكانسابقاً لكثيرٍ من النقاد، في نظرته إلى العلاقة بين النص وقارئه، فهو يبدأ من نقطة معاكسة في القراءة، تتجه من النص إلى القارئ، وتهتم بالوقع الناتج عن ورود النص على مستمعهجمالياً ونفسياً وسلوكياً، ثم يتَّسع ليسبر أغوار ذلك الحوار الذي ينتج عنه مجهودٌقائمٌ على لذة النص بحق.

فالتلقي عملية صعبة لا يمكن لأي تجربة أن تعيش وتحيا وتستمر من دونها،« وهو النقطة التي تلتقي فيها معاناة المبدع مع المتلقي في عملية تبادلية؛ قدم فيها الأول نصًّا إبداعيًّا، وتلقاها الثاني بما يمتلك من ثقافة متنوعة واستعداد نفسي حرك لديه حاسة التوقع والانتظار الذي يشعره باللذة والمتعة والحيرة، سواء أكان هذا التأثر مع العمل الأدبي أو ضده»[2].

إن المتلقي هو الذييُكتبُ النص من أجله ويتوجه به إليه، وهو الذي تعنيه قيم النص الجمالية، ولكن الجمال في النقد العربي ليس الشعور باللذة فقط، فهذا الشعور جانب واحد لا يتكامل المفهوم الجمالي به وحده. وقد تكونميزات الخطاب الشكلية كافية لإحداث اللذة، ولم يكن هذا منزع النقد العربي ولا الفكر العربي في فهمهما للقيمة الجمالية. إذ أن جمال النص يشكله عاملان أساسيان حققهما ابن طباطبا في عيار الشعر، وأحسب أن النقد العربي قد تمثل هذين العاملين، وتفحص أثرهما. حيث يقول في إشارة إلى العامل الأول «فالعين تألف المرأى الحسن،وتقذَى بالمرأى القبيح الكريه. والأنف يقبلشلمّ الطيّب، ويتأذّىبنقيضه

[1] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 209.

[2] - رمضان أحمد عبد النبي عامر، القارئ وأثره في تشكيل النص الأدبي، "قراءة في شعرنا القديم على ضوء نظرية التلقي"، دورية العلوم الإنسانية، كلية الآداب جامعة بنى سويف، العدد السابع عشر، ص: 102.

الخبيث والفم يلتذ بتذاقه ويمجّ البشع. والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذّى بالجهير الهائل. واليتنعّم بملمس الناعم، وتتأذّى بالخشن المؤذي»[1].

فهنا إدراك لفاعلية الحواس وأثرها في تمثل الإحساس الجمالي، فالحاسة هي التي تستمتع بآثار الجمال. غير أن هذا العامل يبقى دون اكتمال حتى يتحقق العامل الثاني، ويمكن فرز هذا العامل وتشخيصه من كلام ابن طباطبا نفسه في أثر الجميل وهو «أن يسل السخائم ويحل العقد ويسخي الشحيح ويشجع الجبان» [2] وإذ يرتبط كلامه الأول باللذة والمتعة الجمالية الخالصة ينصرف كلامه الآخر إلى الحث على الفعل .قطبان أساسيان يشكلان جوهر القيمة الجمالية.

وإلى جانب كون ابن طباطبا ناقدا، فقد اجتمعت له ملكة قرض الشعر أيضا بما جعله شخصية عالمة بمستويات الإبداع الشعري أكثر من غيرها ممن انتهجوا سبيل النقد فقط لأن «المتلقي المبدع هو الذي يعنينا، وهو المتلقي المنتج الذي يتفاعل مع النص فيتأثر به ويؤثر فيه لينتج نصا على النص الأول أو يصدر حكما ما يوجه فيه المبدع أو المرسل إلى مسلك فني يتوافق مع ما يحسبه هذا المتلقي هو الصواب»[3]، ومن هنا ومن منطلق خبرته في الشعر وصناعته، يرسم ابن طباطبا طريقا للشعراء تجنبهم الوقوع في الخلل أو الزلل، فيتبع معهم أسلوب الإخبار والإعلام، فيقول :«واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها»[4].

إن محاورة ابن طباطبا للشاعر هنا، ليست محاورة للمبدع فقط وإنما هي محاورة للمتلقي فيه أيضا، فالشاعر حتى يصل إلى مصاف الإبداع الرائع لابد له من المرور بمرحلة التعلم والتثقف، وهي مرحلة للتلقي، فاشتغال ابن طباطبا الكلي كان على التلقي بمفهومه الحديث، ولذا يقول الناقد محمد المبارك أن «محنة ابن طباطبا هي محنة التلقي وإن لم يصرح بذلك[5]، ولذا فليس هدف ابن طباطبا من تطويع ناصية الشعر للشاعر، بلوغ غاية الإبداع المتقن فقط، وإنما مقصده نيل رضى المتلقي أيضا، بل أنه يجعل من اجتلاب المتلقي واجبا من

---

[1] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 20.

[2] - المرجع السابق، ص: 22.

[3] - طارق ثابت، الفعالية النقدية في الوصول إلى مكنونات النص في التراث النقدي العربي، عيار الشعر لابن طباطبا نموذجا، مجلة الأثر، العدد 14، جوان 2012، ص: 02.

[4] - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 48.

[5] - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 61.

واجبات الشاعر إذ يقول:« فواجب على صانع الشعر أو يصنعه صنعة، لطيفة مقبولة، حسنة مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه، والمتفرس في بدائعه»[1].

ومن هذا المقبوس صاحب العيار، لا يريد بالشعر استرضاء المتلقي العادي فقط،وإنما يعني جميع أنواع المتلقين، لذلك نراه يعدد في صفاتهم من السامع إلى الناظر بعقله إلى المتأمل إلى المتفرس، فإن كان السمع أبسط صفات التلقي، فإن التفرس هو أسمى صفاته والذي يعني تثبيت النظر،وإدراك الباطن من نظر الظاهر، وفي هذا اقتراب من معنى التأويل.

فابن طباطبا يتعامل مع المتلقي الأول الذي هو الشاعر من أجل الوصول إلى المتلقي الثاني الذي هو الجمهور، وهو بهذا المفهوم يستشرف دور النقد المعاصر في كونه يمثل «وساطة بين المنشئ والمتذوق تكْفل للأخير أن يعيش التجربة الأدبية التي مر بها المنشئ»[2] ؛ فهو يتوسط بين الطرفين ويحاول أن يقرب المسافة بينهما قدر الإمكان، وذلك ما قصد إليه عندما قال": وتقريب ذلك إلى فهمك" .

لقد حاول ابن طباطبا في عياره دراسة التلقي-وإن لم يصرح بذلك -من خلال بيانه أساليب الصناعة الشعرية الحقة؛ بالشكل الذي يبهر المتلقي مهما كان وضعه صريحا أو ضمنيا، ومهما كانت ثقافته، ناقدا كان أو متخصصا أو سامعا عاديا، وما تركيزه على تعليم الشاعر أو على إتقان النص الشعري؛ سوى بلوغ رضى المتلقي الذي هو عنده هدف الكتابة والإبداع وهو المرمى الذي تتقصده مرامي الشعراء، وتبقى هذه فقط محاولات لرصد هذه الظاهرة عند نقادنا العرب الأوائل تحتاج إلى بحوثودر اسات كثيرة لكشف أغوارها واستنباط معانيها.

4- قدامة بن جعفرت 337 هـ.

يعتبر قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر"ناقداً ومتلقياً ومنتجاً، قد توافرت فيه مقومات التأليف في نقد الشعر من حيثيات متعددة أتاحت له تأسيس منهج في نقد الشعر وتلقيه؛ إذ يهدف من خلاله إلى تأصيل علم يميز جيد الشعر من رديئه، على مستوى الفهم والتذوق والحكم الذي يسهم في إدراك الخصائص النوعية للشعر، مطوراً بذلك محاولة ابن طباطبا العلوي في البحث عن عيار للشعر، ومتأثراً بالمناخ العقلاني الذي تغايرت فيه الحركة النقدية التي دأبت على ولوج المعارك والخصومات بين القديم والحديث، فقد تجاوز قدامة ذلك

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 161.

[2] - طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة مصر، ط1، 1996، ص: 80 .

باحثاً عن علم للشعر باعتباره صنعة ككل الصناعات؛ إذ رسم حداً له يتجلى في أنه« قول موزون مقفى يدل على معنى»[1]، حاصراً بذلك عناصر الشعر في أربعة أمور هي: اللفظ والوزن والقافية والمعنى، وتتسم هذه الإشارة بالعلمية؛ وذلك لتركيزه على ضرورة توافر أدوات وآليات الكتابة الشعرية في العمل الشعري، مع إهماله عناصر أخرى لها قيمتها في القول الشعري كالخيال والتصوير، وغيرهما من العناصر التي تكسب العمل الشعري خصوصيته الإبداعية.

ما ذهب إليه قدامة في حد الشعر أقره كثير من النقاد وعلماء العروض والقافية ، فضلاً عن أنه احتل منزلة كبيرة في أذهان العلماء والأدباء ، مع ما فيه من مآخذ وقصور ستتبين في نطاق الدراسة .

لقد أضاف رافداً جديداً إلى الوعي النقدي، الذي كان في طور التمايز والنضج. لاتسامه بالمنطق العلمي الصارم، وابتعاده عن الأحكام الشمولية ذات الطابع الذوقي الفردي، نتيجة تأثره بالمنطق الأرسطي حتى قيل :«كان قدامة أحد البلغاء الفصحاء والفلاسفة الفضلاء، وممن يشار إليهم في علم المنطق»[2]، وقاد هذا المأثر قدامةَ نفسه إلى فهم الشعر فهماً منطقياً، وجعله قسماً من أقسام المنطق الأرسطي، بالرغم من بداياته الصحيحة في وضع نقد الشعر في التراث النقدي على أول طريق الأصالة، وكان ذلك من خلال«أنه حاول تأسيس علم يقضي على فوضى الأذواق، ويحل مشاكل كثيرة، كانت مطروحة على الطليعة المستنيرة من مثقفي عصره، ويبرز الجانب الجمالي والأخلاقي من القيمة الشعرية إبرازاً متميزاً »[3].

و ابتعاده عن الأحكام الفردية الشخصية، يجعلهناقداً موضوعياً ،يحثُّكلَّ قارئٍ على اتباع منهجه العلمي في الحكم، وأسلوبه، المبني على التقسيم. من خلال مؤلفه " نقد الشعر " الذي يمثل «أول عمل منهجي منظم في النقد العربي»[4].فضلاً عن تبيان عناصر الإبداع الثلاثة: المبدع/المؤلف (الشاعر)، والنص/ الرسالة (الشعر)، والمتلقي/الناقد.

1 - قدامة بن جعفر " أبو الفرج"، نقد الشعر، ص: 17.

2 - ابن النديم، الفهرست، مكتبة خياط، بيروت، طبعة 1964م، ص: 30.

3 - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1995م، ص: 147.

4 - شفيع السيد، فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006م، ص: 122.

كما شكّل علامةً فارقةً في الوعي النقدي حينذاك، «فالنقد لدى قدامة (علم) ومجاله تخليص الجيد من الرديء في الشعر، أما سائر ما يتعلق بالشعر من علم العروض والقوافي والغريب واللغة والمعاني، فليس مما يدخل في باب النقد إلا على نحو عارض»[1].

فقد أحس قدامة بإشكالية نقدية في زمانه، تتمثل في خلو الساحة النقدية من الناقد الحق الذي يميز جيد الشعر من رديئه، وكما جاء في مقدمة كتابه "نقد الشعر" أن كتابه أول كتاب يؤلف في النقد فيقول :«ولما وجدت الأمر على ذلك ، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر . أي النقد . أخص بالشعر من سائر الأسباب الأُخَر، وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع»[2].

ورأى كذلك أن النقاد قد انصرف همهم إلى أمور شكلية لا علاقة لها بجوهر النقد، «فاستقصى بعضهم أمر العروض والوزن، وتولى بعضهم الآخر أمر الغريب والنحو، مثلما انعطف بقيتهم على المعاني التي يدلُّ عليها الشعر، وهذه الجوانب – في تصور قدامة – لا تشكل جوهر الشعر، لأن غريب اللغة، والنحو، وأغراض المعاني، مشتركة بين الشعر والنثر»[3].فكان نقد الشعر لديه مبعثاً فكرياً، أراد من خلاله تأصيل علم يخص الشعر، ويعنى بكيفيات تلقيه، لا سيما وأن خصائصه النوعية قد شغلتالدارسين قديماً وحديثاً ؛ من أجل الكشف عن قيمة الشعر ووظيفته.

وعلى الرغم من أن قدامة، لم يضعرؤيةً واضحةً للتلقي وآلياته، إلا أننا يمكن أن نستنتج، من خلال منهجه العلمي في النقدنظراتٍ مهمةً حول الطريقة التي يجب أن يقرأ فيها النص، والغاية من تلك القراءة، وهذا ما يجعلنا نؤكد، أن قدامة يرى أن القارئ الذي سيصل إلى الحكم الجمالي الصحيح، هو الناقد الذي يتسم بالقدرة على التجول داخل النص، فهو«يقف موقف العالم، يصنف كل شيء بمنتهى الدقة والوضوح ويسيء الظن بالقارئ، فيضع له، الأنموذج ليقيس عليه، ولا ريب في أنه بنىأسساً نقديةً متكاملةً »[4] .

إن البداية التي تحدد آليات تلقي النص الأدبي عند قدامة، والجهة التي تجذب بوصلته، هو أنهتلقٍ يكشف مكامن الجمال في النص، ويهدف إلى تفسير أسباب الحسن والجودة وتعليلها، وغايته الأخيرة هي

---

[1] - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، الطبعة الثالثة، دار الثقافة، بيروت، 1981، ص: 191.

[2] - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1978، ص: 65.

[3] - عايش الحسن، نظرية المعنى عند قدامة بن جعفر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 2، 2005م، ص: 43.

[4] - المرجع السابق، ص:214.

وضع قانون علمي للحكم الجمالي. وما فعله قدامة هو« أنه رسم لنا ملامح النص الشعري الجميل وشروطه وقوانينه، فقد وضع المقاييس الجمالية للنص والصياغة، وأكثر ما يؤكد ذلك أنه لم يهتم بالمعنى من هذا الجانب، لأنه ُ دهمادةً للأدب»[1] .

و الشكل الذي يخرج فيه النص إلى القارئ، هو مدار الحكم الجمالي، ولا أهمية، للمعنى إلا من هذا الجانب، فالمعاني مطروحة للشاعر،«وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»[2] .

إن قدامة يؤسس منهجاً جمالياً في التلقي، فالنص الشعري هموضوعٌ جمالي ٌ ، غايته الحسن في الصياغة، ومادته المعنى، الذي يلبس القالب اللفظي. ولعل أهم أسس ذلك المنهج، هو وضع حدود المقياس الجمالي فالشعر صناعة، الغرض منها غاية التجويد والكمال «فإذا قد صح أن هذا على ما قلناه فلنذكر صفات الشعر الذي إذا اجتمعت فيه كان في غاية الجودة، وهو الغرض الذي تنحوه الشعراء بحسب ما قدمناه من شريطة الصناعات، والغاية الأخرى والمضادة لهذه الغاية هي نهاية الرداءة. وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها، ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعراً في غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعراً بغاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل لهاسماً بحسب قربه من الجيد أو من الرديء، أو وقوعه في الوسط الذي يقال لما كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء»[3] . فالقراءة بحسب منهج قدامة «ستنزل كل نصٍ منزلته وتعطيه حكمه الجمالي، الذي يقع على محورٍ طرفاه غاية الجودة الكمال وغاية الرداءة، ومقولاته الأخرى موزعةٌ بين هذين الطرفين بحسب قربها أو بعدها أو توسطها بينهما»[4]

فقدامة يضع منهجاً نقدياً لنقد الشعر، متأثراً فيه بالثقافتين العربية الأصيلة، والفلسفة اليونانية، وكان نهجه في نقد الشعر نقداً عقلياً، مصوراً المثل الأعلى للشعر وما يجب أن يكون عليه من خلال عناصره،

---

[1] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"، ص: 64.

[2] - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978، ص: 65.

[3] - المرجع السابق، ص: 65.

[4] - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"، ص: 64.

والأوصاف الجميلة لكل عنصر، ويقر بأن هذا المثل الأعلى هو الذي يقوده على معرفة الجيد ومعرفة الرديء، ومعرفة ما كان بين الجودة والرداءة طبقاً للمثل التي حددها.

كما وضع معاييراً لتلقي اللفظ الشعري من حيث استحسانه أو استهجانه، فطرح نعوتاً تقتضي جودته في القيمة الشعرية بقوله:« أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة»[1].

ويمكن أن نلخص نتائج معيارية اللفظ الشعري (الصياغة) عنده في الآتي:

أ- ضرورة وجوب سلامة اللفظ من حيث الشكل اللغوي والنحوي.

ب-أن يكون مألوفاً مأنوساً في الاستعمال الشعري (البعد عن التعقيد اللفظي والمعنوي).

ج- يأتي وفق الأوزان المضطردة والمألوفة عند العرب (النسق الإيقاعي الصحيح).

د- سهولة النطق في مخارج حروفه وكلماته بما يحتم فصاحة المفرد والتركيب.

إن الأثر الجمالي للنص من منظرو قدامة، يتشكل ويتلون بحسب المثيرات اللغوية التي تترك إيحاءات خاصة لدى المتلقي، وهو ما أشار إليه في العناصر المكونة للنظام الشعري؛ إذ إن «الشعر كيفية لغوية خاصة، يتعامل الشاعر مع اللغة العادية بكيفية غير عادية، فليست هناك "إذن" كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، وليست هناك لغة شعرية ـ أو شاعرة ـ وأخرى غير شعرية، إنما يتعامل الشاعر مع كلمات اللغة العادية، لكنه لا يتعامل مع النظام العادي لهذه اللغة»[2]، فجمال الكلمات أو قبحها ليس ذاتيا وإنما هو وليد موقعها في السياق، كما أن إيقاع الكلمة يتحدد في ضوء علاقاتها بما قبلها وما بعدها من ناحية، وبموقعها في سياق النص من ناحية أخرى.

ووفاق هذا التصور، فإن المتلقي يعتمد على بنية النص،«هم ّ لا العلاقات الداخلية التي أسهمت في نسجه، و هي التي يتم فيها اختراق أفقية المنطق الخطي نحو منطق عمودي تطلب من خلاله إدراك الدلالات المنطوية والمتوارية في ثنايا المكتوب الشعري، و هذا لخلق السياق العام الضروري لفهم النّص»[3]

---

[1] - أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 74.

[2] - عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978م، ص: 113-114.

[3] - محمد ديو ان، من النص إلى التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد، 60-61، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989، ص: 51.

فعلى الرغم من الإشارات العديدة التي يعج بها التراث النقدي البلاغي التي تدل على أن المنظرين العرب قد التفتوا إلى الدور المؤثر للمتلقي في الكيان الأدبي، وأن هذا الدور كان واضحا فى أذهانهم ومؤلفاتهم،« إن لم يكن بالفعل فبالقوة وهي بهذا تريد أن تكشف عن ثراء أفكارهم وتصوراتهم النظرية التي نجحت إلى حد بعيد في الإلمام بكل الأطراف المشاركة في العملية الأدبية من مبدع ونصومتلقٍّ »[1]

هذه الإشارات السابقة وإن قلَّت، لأن الهدف ليس الاستقصاء وإنما محاولة الإشارة على عناية الدرس البلاغي والنقدي العربي القديم بالمتلقي، لما لها من أهمية قصوى في إحداث نوع من التلقي الإيجابي، الذي يقود إلى مشاركة حقيقية بين النص والقارئ، وتغيير نمطية العلاقة القائمة على أساس الانتاج والاستهلاك.

إذ إن« الاتكاء على رصد ردود الفعل،كان هو الوسيلة لتجليات التلقي في الدرس النقدي القديم....، وقد تحرك الدارسون القدامى في دائرة التلقي تحركاً واسعاً، يكاد يغطي كل مفرداته، بمعنى أنهم لم يتوقفوا عند المتلقي المثالي(العالم)، بل تجاوزوه إلى من هم أقل منه علماً، أو من هم أعلى منه درجة ومنزلة، ومن ثم أخذ التلقي طبيعة جماعية ترتبط بالمقامات، فلكل مقام مقال»[2].

فالنقاد العرب القدماء قد اهتموا اهتماماً كبيراً بالمتلقي في حصرهم البلاغة بمراعاة مقتضى الحال، «فعلى المبدع أن يختار كلامه بما يناسب المقامأولاً ، وبما يناسب المتلقيثانياً . وهذا دليل واضح على اهتمام النقاد العرب القدماء بالمتلقي لأنه أساس العملية الإبداعية »[3].

ولا شك أن حرص النقاد والأدباء على مراعاة حال المتلقي "القارئ" وما تحدثوا عنه من براعة الاستهلال هي من استراتيجيات المبدع وآليات إبداعه التي يريد من خلالها هي وغيرها إلى جذب القارئ واستثارته وحفزه على التجاوب مع النص وتفاعله معه لإعادة قراءته وصوغ دلالاته عن طريق فك شفراته وتحليل رموزه وإدراك أبعاده.

ومهما يكن من أمر، فإن النقد العربي القديم قد أولى العلاقة الوثيقة التي تربط الإبداع بالتلقي عناية حثيثة واهتماماً ملحوظاً في مؤلفات النقاد وتصوراتهم، فمن يتأمل نصوصهم يجد فيها «مادة مهمة لتدبر صلة الخطاب بمتقبله، فقد كان البحث في هذا الجانب مشغلاً من مشاغلهم، سواء أكانوا بلاغيين أم نقاداً ..، ولما

---

[1] - حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2008، ص: 166.

[2] - محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة ، الطبعة الأولى، 1995م، ص236، 237.

[3] - الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ط2، ج1، ص: 41.

كانت كتاباتهم دائرة على خصائص القول الأدبي نفسه، فإن آراءهم في التقبل يعظم فيها حضور المتلقي أو يقل، بحسب المواطن والنصوص»[1] ، إلى جانب ما للمتلقي من دور أساسي في الصناعة الجمالية للخطاب، لدرجة أنه يُعد شريكاً للكاتب، يتقاسم معه مسؤولية الإبداع.

المبحث الثالث: عند النقاد الغربيين.

1- هانس روبرت ياوس* .

أ- جمالية التلقي.

لقد أضحى مصطلح التلقي مرتبطا ارتباطا وثيقا بجامعة كونستانس الألمانية، حتى عدا ذكر إحداهما يستلزم الأخرى، والأمر ليس غريبا، ما دامت نظرية التلقي قد استوت على سوقها هناك، بعد أن ارتوت بماء الفكر عبر قرون طويلة، تنبع من الفلسفة اليونانية، لتصب في النهضة الأوروبية الحديثة، مرورا بعيون متنوعة من الثقافة الإنسانية لعل أبرزها الثقافة العربية التي تأثرت فيها.

وقد استطاعت مدرسة كونستانس-" جمالية التلقي"- تجاوز عملية تلقي النص المعتمدة على أن اعتبار البنية اللسانية للنص هي أساس المعنى،وأن المعنى قار في النظام اللغوي، من خلال «تحديد وتتبع الأثر المتولد عن العمل الفني، ومدى إسهام هذا الأثر، بمشاركة جماعة من القراء على تحديد دلالات وبلورة أحكام جمالية ذات علاقة وثيقة بإحساس القراء وتأثراتهم المتغيرة عبر العصور»[2].

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 »[3].

---

[1] - شكري المبخوت، جمالية الألفة "النص ومتقبله في التراث النقدي "، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993م، ص: 8- 9

*هانس روبرت ياوس(1921- 1997) أستاذ متخصص في الآداب الفرنسية.ممثل ما سمي" مدرسة كونستانس"، التي تدور أعمالها حول مفهوم تلقي العمل الفني أو الأدبي، تأثّر في دراسته بأمثال :جورج غادامير، و هايديغار. وبعلم التخرج قام بالتدريس بجامعة" مانستار"، ثم كرّسي الفلسفة الرومانية. كمدرس بجامعة "كونستانس "منذ نشأتها سنة1966، ومن مؤلّفاته: -.Expérience esthétique et herméneutique littéraire

- Pour une esthétique de la réception.

- Questions et réponses : formes de compréhension dialogique .

[2] - محمد علي الكردي، ظاهر التلقي في الأدب، مجلة علامات، مج 8، ج 32، 1999، ص: 11.

[3] - أبو زيد، نصر، الهرمينوطيقا ومع ضلة تفسير النص، مجلة فصول، مج 1، ع 3، 1981، ص: 145.

فقد فسحت **"جمالية التلقي"** الألمانية مساحة كبيرة لتأمل ومساءلة مهمة المؤرخ الأدبي، فكان اقتراحها لبدائل منهجية أرادت من خلالها أن تجدد النظر في مناهج تاريخ الأدب وتلقيه. ومن ثم إظهار الأدب في صيرورته ووظيفته التحررية التي ألغتها المناهج الأخرى. فقامت بمحاولة ردم الهوة الفاصلة بين المعرفة التاريخية والجمالية، بين التاريخ والأدب.

فقد حاول ياوس، تجاوز المدرسة الشكلانية التي لا ترهور ً ا للقارئ يتعدى مبدأ الاستهلاك، فرأى أن «الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال»[1] ، وهو بهذا الفهم استطاع الجمع بين ما هو تاريخي وجمالي، ضمن سلسلة من الاستقبالات المتتالية للنص الأدبي يقوم بها المتلقي، « فالاستقبال الأول للعمل من قبل القارئ يتضمن اختبار ً ا لقيمته الجمالية بالمقارنة مع أعمال تمت قراءتها، إن التضمين التاريخي الواضح لهذا يشير إلى أن فهم القارئ الأول يساند ويغني ضمن سلسلة من الاستقبالات من جيل لجيل، و بهذه الطريقة فإن الدلالة التاريخية للعمل سيتم تقريرها وسيتم اعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل»[2].

وفي إطار جدلية الاستقبال والإنتاج يقع مفهومه للتلقي الجمالي الذي ينطوي على بعدين" منفعل وفاعل في آن واحد، إنها عملية ذات وجهين .أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو" (استجابته له) "، فباستطاعة الجمهور أو (المرسل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرارتفسيرٍ مسلَّمٍ به أو محاولة تفسير جديد له، كما يمكن أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاجديد ً ا. هكذا إذن تستنفذ السيرورة التواصلية للتأريخ الأدبي: فالمنتج هوأيض ً ا ودائما متلق جديد يشرع في الكتابة. فبواسطة كافة هذه الطرق المختلفة يتشكل معنى العمل على نحو جديد باستمرار، نتيجة تضافر عنصرين :أفق التوقع ... الذي يفترضه العمل، وأفق التجربة ... الذي يكمله المتلقي»[3]

وقدوضّح ياوس في كتاباته معنى المصطلحين المشكّلين – جمالية، والتلقي- لتسميةالنظريّة الجديدة، وبالتالي سبب اختياره لهما بالتحديد. «ونفهم من كلامهأنّ "التلقّي"يعني الاستقبال، والتملّك والتبادلأمّا

[1] - روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة : رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط 1، 2004، ص: 107.

[2] - المرجع السابق، ص: 108.

[3] - هانس روبرت ياوس، جماليةالتلقّي، من أجل تأويل جديد، ترجمة: رشيد بنحدالنصّ للأي ّ ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ط1، ص: 101.

"الجمالية "فيقصد بها :كيفية فهمالفن عن طريقر سنا به بالذات، أي بالدراسةالتاريخي ة للممارسة الجمالية، تلك التيتتأس س عليها ضمن سيرورة،(الإنتاج التلقّ ي -التواصل)، كافتجلي ا لفن » [1]. يقولموضحاً ذلك:« إن تاريخ الأدب سلسلة من التلقيات والانتاجات الجمالية تتم من خلال تحقق نصوص أدبية من قبل القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه المدفوع بدوره إلى الإنتاج» [2] .

ففكرة الجمال تشغل حيزاً واسعاً في جمالية التلقي عند يوس، وتحظ ى باهتمام كبير. ويرجع السبب في ذلك إلى كونها العنصر الأكثربروزاً وإثارة لانتباه المتلقي بما يحدثه من وقع وأثر. «إلا أن اهتمام يوس بهذه الفكرة يختلف عما كانسائداً في الدراسات الجمالية التقليدية، وذلك بتوكيده على الطابع التواصلي الجمالي الأدب، مما يقتضي إخراجها من النظرة التاريخية التحنيطية التي ظلت تخضع لها منذ أمد طويل، ليتم إدماجها ضمن نطاق عملية تواصلية، يؤطرها وسط معين؛ وظرفية تحدد زمانها ومكانها، ولا تكتسب هذه العملية دلالتها الكاملة إلا في علاقتها بهذه العناصر» [3] .

فياوس، سعى إلى وضع العمل الأدبي في أفقه التاريخي وفي سياق المعاني الثقافية التي أنتج فيها. ثم بعدها سيكتشف العلاقات المتغيرة لقرائه التاريخيين. والغاية من هذا العمل هو إنتاج ضرب جديد من تاريخ الأدب: تاريخ يركز على المؤلفين والمؤثرات والاتجاهات الأدبية، وكذا على الأدب كما حددته وأولته لحظات تلقيه التاريخية المختلفة. ومن ثم لم يعد التاريخ الأدبي كما يقول «نوعا من الحوار الذاتي يعبر فيه معنى موجود سلفا عن نفسه بشكل تطوري في صفائه وامتلائه الأصليين، بل أصبح نوعا من الحوار... عبر تاريخ يمتد من الجواب إلى السؤال يصل إلى الإنسان والعالم، وهذا ينتج عنه صياغة جديدة للسؤال عن جواب يمكن أن يكون له أيضا معنى آخر، وهو ما نسميه بـ"حوار المؤلفين" يكون المؤلف السابق واللاحق...فالتقليد الأدبي ليس حوارا عائما بين نصوص ومؤلفين، من هنا لا يستعيد الحوار المتخيل متغيرات أمكنة الزمن إلا إذا تدخل مؤلف لاحق من جديد يعترف بالمؤلف السابق ويجد السؤال الذي اختص به ويضعه خارج الجواب الذي يحتويه مسبقا»[4].

إن ياوس يطالب بتاريخ للأدب قائم على أذواق المتلقين وعلى ردود أفعالهم، مما يجعلنا إزاء تاريخ يستكشف سيرورة التلقي ويهتم بتاريخ الذوق والتطورات التي تتعرض لها التربية الذوقية، وهنا يلتقي يوس مع

---

[1] - هانس روبرت ياوس، جماليةالتلقّي، ص: 101.

[2]- Hans Robert Jauss, Pour une esthètique de la reception, ed, Gallimard, Paris 1978, p.48

[3] - حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 22.

[4] - تيري إيجلتون، الظاهراتية والهيمينوطيقا ونظرية التلقي، ترجمة: محمد خطابي: مجلة علامات، العدد 3- 1995، ص: 29.

الاقتراح الذي قدمه ليفين شوكنج، ويؤكد فيه على أن فهم تاريخ الأدب رهين بدراسة الذوق في علاقته بروح العصر، وما يطرأ على ذلك من تغيرات وتطورات عبر الزمن داخل المجتمعات أو فيما بين الحضارات، لقد كتب شوكنجقائلاً :«ما الذي كانمقروءاً فيز من بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة، ولماذا كان مقروءاً ، هذا ما ينبغي أن يكون السؤال الأساسي لتاريخ الأدب»[1].

ويفترض كذلك أن تحديد علم تاريخ الأدب« يمرأولاً عبر هدم الآراء والأفكار التي تقوم عليه الموضوعية التاريخية التي تفصل بين المؤلف الناقد القارئ، وتنظر إلى الأدب نظرة أحادية، إما في علاقته بمؤلف ينتمي إلى بيئة ينشأ فيها الأدب إماانعكاساً لهما كما يقول بذلك المنهج التاريخي والنفسي؛ وإمامنعزلاً في بنية نصية كما يرى المنهج الشكلاني، والمنهجانمعاً يغيب فيهما القارئ، مع ما له من وظيفة تداولية تساهم في صيرورة العمل وفي تقبله»[2].

و يقولمتحدثاً عن جوانب النقص في هذين المنهجين :«إن المنهجينمعاً يضربانصفحاً عن القارئ ودوره الخاص، الذي يجب على المعرفة الجمالية والتاريخيةأيضاً أن تعيره الأهمية، فإليه في المقام الأول وجه العمل الأدبي .إن الناقد نفسه الذي يحاكمعملاً جديداً ، والكاتب الذي يتصور عمله في علاقته مع نموذج سابق إيجابياً أو سلبياً ، ومؤرخ الأدب الذي يضععملاً أدبياً ضمن حقبة وتقاليد ينحدر منها لكي يدرسهتاريخياً . كل هؤلاءأيضاً قراءأولاً ، قبل أن تقوم بينهم وبين الأدب علاقة تأملية تصير بدورها منتجة .فضمن ثالوث يتكون من(المؤلف والعمل الأدبي والجمهور) المتلقي، فإن هذا الأخير ليسعنصراً بسيطاً وسلبياً ذا رد فعل مكرر سلفاً ، بل إنه يتحول بدوره إلى طاقة تساهم في صنع التاريخ، وإن حياة العمل الأدبي ضمن هذا التاريخ لا ي تم إدراكها دون المشاركة الفعالة لأولئك الذين وجه إليهم هذا العمل. فوساطتهم هي التي تعمل على إدخال العمل في الاستمرارية المتحركة للتجربة الأدبية التي لا ينقطع أفقها عن التغير، حيث يحدث الانتقال باستمرار من التلقي السلبي إلىالتلقي الإيجابي، من القراءة البسيطة إلى الفهم النقدي، من النموذج الجمالي الأدب(Thistoricite) المسلم به إلى مجاوزته عبر إنتاج جديد»[3].

بحيث «إن تاريخية وطبيعته في التواصل تتضمنان علاقة تبادل وتطور بين العمل الموروث والجمهور والعمل الجديد .فهذه العلاقة يمكن فهمها في ضوء مقولات من مثل :رسالة ومتلق، سؤال وجواب، مشكل

[1] - روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ص: 139.

[2] - حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص: 25.

[3] - Hans Robert Jauss, Pour une esthètique de la reception, p:45.

وحل .إن هذا التيار المغلق الذي يتردد بين جمالية وتقديم الإنتاج الذي ظل منهج البحث الأدبي وإلى الآن منحصراً في أساسه، يجب إذن أن ينفتح على جمالية التلقي والوقع الذي تحدثه حتى نفهمجيداً كيف تتواتر الأعمال ضمن تاريخ أدبي متلاحم»[1].

ويفهم من كلام ياوس ودعوته إلى التوحيد بين الأدب والتاريخ، «أن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين، لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي. ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند، ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل »[2].

تعتبر رؤية "ياوس"، محورا هاما في بحثه عن جماليات الاستقبال وفيها يقول: «إن النص الذي نقرأه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله،وأن الأفق الذي يبدو فيه أولا ربما يكون مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه...فالنص وسيط بين الأفاق وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير فان طبيعة اندماج الأفق تتعدل كذلك»[3].

ب- أفق التوقع I`horizon d`attente.

وفي سبيل إنجاز الالتحام بين الجمالي والتاريخي –الذي ذكرناه آنفا- جاء المفهوم الأساسي عند ياوس "أفق التوقع" «الذي ُعد المفهوم المركزي عنده، واشتغل عليه كثير ًا في أغلب تنظيراته» [4] ، وقد أخذ ياوس هذا «المفهوم من علم الاجتماع، ووظفه ليخدم توجهاته التي يرغب - من خلالها - في دراسة النص الأدبي بالنظر إلى كيفية تعامل القارئ مع النص الذي يظهر في فترة زمنية ما، والذي قد يفرض عليه وقع ًا ما ينسجم أو لا ينسجم وتلك الأعمال التي عرفها سابق ًا» [5].

و يستخدم ياوس مصطلح «أفق التوقعات محددا بمجموعة من المعايير الثقافية والطروحات والمقاييس التى يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبى ما فى زمنٍ ما، و يمكن أن يتشكّل هذا الأفق من عوامل مثل الأعراف السائدة وتعريفات الفن مثل(الذوق) أو الشفرات الأخلاقية السائدة. ومثل هذا الأفق خاضع للتغير التاريخى وذلك حتى يمكن لجيلٍ من القراء أن يرى مختلفاً من المعانى فى العمل نفسه ويعيد

---

[1] - Hans Robert Jauss, Pour une esthètique de la reception, p46.

[2] - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة ط1، 1996، ص: 28.

[3] - محمود عباس الواحد قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 28 .

[4] - هولب روبرت، نظرية الاستقبال، ص: 110.

[5] - اسماعيل، سامي، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002، ص: 78-79.

تقييمه طبقا لذلك. فالقيمة الأدبية تقاس طبقا للمسافة الجمالية، أي الدرجة التى ينفصل بها عمل ما من أفق توقعات قرائه الأولين» [1].

فقد حاول يوس كما رأينا من قبل «أن يتجاوز الأزمة المنهجية التي فجرتها الدراسات الماركسية، والشكلانية وسعى إلى تجاوز الهوة بين التاريخ والأدب أو بين المعرفة التاريخية والمعرفة الأدبية، وهو في بهذه المحاولة يهدف إلى تحسين المؤسسة للفهم التاريخي للأدب » [2].

ويحدد ياوس أفق التوقع فيقول:«إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تتخلص من النزعة النفسانية التي كانت عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه .إذ من خلالها يتشكل أفق انتظار جمهورها الأول، بمعنى الأنظمة المرجعية المفرغةموضوعياً في صيغة والتي تكون لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يتجلى فيها نتيجة ثلاثة عوامل أساسية:

1- التجربة السابقة [المتقدمة] التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.
2- شكل موضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها.
3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي بين العالم التخييلي والعالم اليومي» [3].

لقد انطلق يوس من مفهوم أفق التلقي،«ليفسر من خلاله طبيعة الخطاب الأدبي، وكذا التطورات التي تلحقه في سيرورته التاريخية، وذلك في معرض رده على النزعة السوسيولوجية التي كانت تطابق بين الخطاب الأدبي وبين عالمه الواقعيإستناداً إلى نظرية المحاكاة والمرآة التي ترى في الأدبانعكاساً للواقع»[4].

إلا أنه لا يرى الخطاب الأدبي على هذا الشكل،« وإنما هو امتثال لمعيار نصي ينبثق عن الحياة الاجتماعية التي نشأ فيها، وهذا ما يسميه يوس بأفق الانتظار، الذي تكون له علاقة بمجموعة من المكونات أو العناصر، من أهمها معرفة القارئ بالخطاب الأدبي بشكل عام وتجربته في مجال الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء. يضاف إلى ذلك درايته بأسلوب الكتابة الذي يتميز به مؤلف بعينه، من بين مجموعة من المؤلفين. وهنا يمكن التمييز بين أساليب متعددة ضمن الخطاب الأدبي الواحد، كأسلوب آلان روب جرييه؛

---

[1] - حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008 ص: 15.

[2] - سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص: 86.

[3] - حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 27-28.

[4] - المرجع السابق، ص: 28.

وأسلوب ديستوفسكي وأسلوب شكسبير في الأدب الغربي، أو أسلوب المتنبي والمعري وشوقي في الأدب العربي » [1]. ويستعمل"ياوس" أفق التلقي "«للدلالة به على بنية من التوقعات يستحضرها الشخص حين يجد نفسه أمام نص من النصوص، وهكذا قارئ الأدب، يواجه النص حين يقرؤه بأفق ما من آفاق التوقع»[2]. فالعمل الأدبي «ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية» [3].

فهذا المعنى هو الذي يتضمنه مفهوم أفق الانتظار، كما قدمه ياوسمحاولاً من خلاله أن يمتص الطرح الذي يربط قيمة العمل الأدبي بعلاقته بواقعه. فقيمة الكتابة الأدبية لا تنبع من علاقتها بواقعها، وإنما تنبع من علاقتها بسلسلة من النصوص السابقة، تكون كلها سلالة أدبية تنتمي إلى جنس أدبي، تظل الكتابة ملتزمة بقواعده تابعةلسيرورته، فينشأ عن ذلك أفق انتظار له جمهور معين، يألف معاييره الجمالية ويتفاعل معها. وهذا يعني أن الكتابة الأدبية كما يقول "جونثان كلر" نشاط يدخل في اشتباك مع تقليد أدبي موروث، «ويغدو نشاط كهذا ممكناً، بفضل وجود النوع، الذي قد يصطدم به الكاتب، ويحاول بكل تأكيد، تقويض أعرافه، لكنه يظل، برغم ذلك، الإطار الذي يمارس ضمن نشاطه»[4].

فأفق التلقي ليسلاانجابتا ومحدّدا مسبقا ولكنّه يتغيرّ من عصر إلى آخر ومن قارئ إلى آخر، فالحديث إذن ليس علىأفق تلق واحد ولكن عن مجموعة من آفاق التلقي وما يهمّنا هو أفق توقع الجمهور والنص ففي حين يعتبر الأول «شبكة تفسيرية، يسبق العمل في الوجود، ويتشكل من التجارب الجمالية السابقة لأولئك الذين يقرؤونه» [5] يمثل الثاني المؤلف باعتباره "«هو المسؤول الأول، بصورة طبيعية عن هذا الأفق، ويحدث أحيانا أن يحدّد بوضوح الجمهور المقصود أو طريقة قراءة كتابه» [6]

ويبدو أن هذا التفسير الذي أعطاه ياوس لمفهوم أفق التلقي، يقترب إلى حد ما من الفكرة التي سبق أن بسطها أرسطو حول المحتمل الأدبي، وهو يعني به العلاقة التي تربط الخطاب وما يعتقد القراء أنه صحيح، «ومن هنا نكون إزاء خطاب يعبر عن الرأي العام،" وهذا الرأي العام ليس بطبيعة الحال هو" الواقع"، وإنما هو مجرد

---

[1] - حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص: 28.

[2] - السيد إبراهيم، نظرية القارئ وقضايا نقدية أدبية، مكتبة زهراء الشرق،د.ط، د.ت، ص.13.

[3] - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص.175.

[4] - حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص: 29.

[5] - جان ستاروبنسكي وآخرون، في نظرية التلقي، تر، غسان السيد، ص.67.

[6] - المرجع نفسه، ص.67.

خطاب ثالث، مستقل عن العمل. فالرأي العام يقوم إذن بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبي ويحكم كل الأجناس الأدبية»[1] .

وبهذا الطرح «تبلغ العناية بالقارئ ذروتها في جمالية التلقي، إذ هي تتأسس على مبدأ التفاعل بين النص والقارئ وعلى ناتج التلقي، فيكون الاعتناء بالذات القارئة مثاراً لتساؤلات شتى، تكشف عن خطورة البعد الثالث في التواصل الأدبي»[2] . وفي كثير من الأحيان تتمُّ عملية تلقي النص الأدبي بصفة عامة، والنص الشِّعر بصفة خاصة وفقاً لأفق التوقُّع الذي يصحب هذه العملية، وهذا الأفق يتشكل ويتحدد وفقاً لمخزون الخبرة النوعية لدى متلقي الشعر، ويهْنر ُز في نوع من المواقف يتطلبه، كما أنه قد يصنعه النصُّ المتلقَّى نفسُه بحكم المنهج الذي يحكم بناءه.

على أن استجابة النص لأفق التوقُّع لدى المتلقي، أو بالأحرى استجابة أفق التوقع للنص -لا تمَنح النص في تقدير المتلقي قيمة إيجابية بالضرورة بأنْ تشيع في نفسه البهجة الجمالية المنشودة من كل إبداع شعري، فقد تكون هذه الاستجابة سلبية صرفًا، لا تُكلِّف المتلقي أدنى مؤونة، وذلك عندما تكون حمولة النص في دائرة المألوف والمتكرر، ولكن أفق التوقع يمثل فاعلية جمالية حقًّا عندما يتحول المتلقي من موقف السلب من النص إلى موقف الإيجاب؛ أيعندما يصبح منتجاً للنص أو مشاركاً في إنتاجه على نحو أو آخر.

فقراءة النص حسب هذا المفهوم تمثل مشروعاً مفتوحاً على كل الاحتمالات حيث لا يظل ثابتاً إلا النص، لكونه يمثل النقطة التي ينطلق منها القارئ لبناء توقعاته، التي تتعدد وتختلف وتتباين تبعاً لخبرته وممارسته «فحين يشرع المتلقي في قراءة عمل حديث الصدور، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية، التي تكون تصوره للأدب، لكن للعمل أيضاً أفقه الخاص، كما أسلفنا، الذي قد يأتلف مع أفق القارئ، مما ينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقين»[3] ، وقد اصطلح على تسمية هذا الصراع أو التصادم الذي يحدث بين ما يفرزه النص، وبين ما يتوقعه القارئ بمصطلح المسافة الجمالية (Aesthic Distance)

وفي هذا الصدد يقول:" عبد العزيز حمودة" :«إن محور نظرية التلقي هو " أفق توقع القارئ "في تعامله مع النص، فقد تختلف المسميات ولكنها تشير إلى شيء واحد: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ وهذا

[1] - تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، البيضاء، ط1، 1987، ص: 36.

[2] - حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص: 273.

[3] - بنحدو رشيد، قراءة في القراءة، الفكر العربي المعاصر، مج 1، علامات، 48، 1988، ص: 21.

التوقع وهو المقصود تحدده ثقافة القارئ وتعليمه وقراءاته السابقة، أو تربيته الأدبية والفنية. وتعتمد النظرية على إطار شكلي يقدمه للقارئ يحتوي على نقاط أو مواضع فراغ أو إبهام، يقوم القارئ بملئها، والتي تسمى تجسيدات، والحديث عن دور السياق في تحديد المعنى يؤدي إلى القول بأنه لا توجد قراءة صحيحة أو نهائية ما دام الأفق متغيرا، وغير مغلق تماما، كالثقافة التي تنتجه، فالتاريخ والثقافة والسياق كلها في حالة حركة، وفي نفس الوقت فإن معنى النص وهو لا نهائي مفتوح يرتبط بالزمن والتاريخ ولا يمكن وصفه بالثبات، لأن تفسير النص وتحديد المعنى يقررهما أفق المتلقي القارئ للنص، الأفق الذي يحدده سياق تاريخي زماني» [1].

وإذا كانت الكتابة مجاهدة ومعاناة روحية ومكابدة فكرية، فالقراءة هي الوجه الآخر لهذه المعاناة «فجمالية الإنتاج والتلقي مترابطان» [2]. فالكاتب يكتب وهو مستحضر في ذهنه أفق توقع القراء، إلاّ أنّه لا يعمل في الغالب على التوافق معه وإنّما يحاول خلخلة بنية توقعات القراء وزعزعتها بهدف إحداث المفاجأة والدهشة والإعجاب؛ إنّ الكاتب يسعى دائما إلى إبداع خطاب قادر على إحداث الهزة واللذة معا، فالشعرية تشكّل حالة «الاندهاش بعجائبية النص من حيث هي ليست في الصياغة، ولا في اللغة المختارة، وإنّما هي في كل مكونات الكتابة» [3]. قسّم "رولان بارت" النص إلى نوعين: «النص اللذة: وهو الذي يبعث الفرح واللذة في نفس المتلقي. ونص المتعة: هو الذي يُتعب المتلقي لأنّه يضعه في حالة ضياع ويزعزع ثبات أذواقه، وقيمة ذكرياته، كما أنّه لا يكتفي بموت المؤلف ويعلن عن ولادة القارئ» [4].

وبما أنّ مجال بحثنا هنا هو الخطاب (الشعري) الذي يُعتبر من «أكثر الفنون قدرة على تحويل مختلف المواقف الإيديولوجية والدلالات الثقافية التي اكتسبت في المجتمع قوة السنن (code) من طبيعة خارج سيميوطيقية إلى طبيعة سيميوطيقية بواسطة اللغة الأدبية» [5] ولذلك فهو يمتلك قدرة كبيرة على جعل المتلقي يتفاعل معه من منطلق أنّه واقع لغوي/دلالي موازي لواقعه الحسّي- ومختلف عنه في الوقت ذاته فالخطاب الشعري - المعاصر خاصة -يحوّل الواقع والتاريخ والأحداث... بفعل اللغة وفعالية الخيال إلى فضاء لغوي ينبع

---

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، الكتاب رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة، الكويت، 1998م، ص14.

2 - هانس روبرت ياوس، الإنتاج والتلقي، ص. 46.

[3] - عبد القادر عميش، أدبية النص، في كتابات أبو حيان التوحيدي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة وهران، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، 2001/2000، ص.109.

[4] - أحمد علي دهمان، شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي، مجلة الموقف الأدبي، ع:371، 2002، ص.18.

[5] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، (بتصريف)، ص: 108.

من الواقع فيما ينفجر اختلافه عنه ومفارقته له من خصوصية تشكيله وإيحاءاته ورؤاه ذلك أنّ «الإضفاء الشعري سبيل ذو وجهين تبادلي، وتزامني، تجاوز وتخفيض للمجاوزة هدم وإعادة للبناء، ولكي يؤدي - الخطاب- وظيفته من الناحية الشعرية، ينبغي "للمتلقي" المتلقي أن يُفقد وأن يُتمّ العثور عليه في آن واحد» [1].

فآلية الفقد والعثور عل المعنى في الخطاب الشعري أداة لتفعيل طاقاته الفنية والامتاعية،و الإقناعية، وبهذا يتجاوز القارئ شعوره بسلبية التلقي الآلي إلى متعة المشاركة في إنتاج الخطاب فـ«شعرية النص تولّد التأثير، والتأثير يدفع إلى الاقتناع، والاقتناع بالمبدأ تكون نتيجته حتما تبنيه والعمل به» [2].

إن العمل الأدبي قد يراعي أفق انتظار القارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والأجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية وقواعد الأجناس والأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الأدب. ولكن قد يخيب توقعه و يفاجأ إذا واجه نصا حداثيا جديدا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي.

فعندما نقرأ النصوص الأدبية الكلاسية، فإنها تراعي أفق انتظار القارئ الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات تحليلية معروفة. بيد أنه إذا أعطيت لهذا القارئ الكلاسيكي نص حداثي فإنه سيصدمه بطرائق فنية جديدة تنزاح عما ألفه من مفاهيم القراءة التقليدية بسبب الانزياح الفني بين الطرائق الموجودة في النص الإبداعي الكلاسيكي والنص المعاصر. ويعني أن هناك مسافة جمالية تربك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائباً بفعل هذا الخرق الفنيو الجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة مثل: رواية دون كيشوط لـ "سيرفانتيس" لدى يوس.

ويقصد - يوس- بالمسافة الجمالية :«ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وإنه لايمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه. وهنا أكد يوس على أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي آثار عادية جدا تكتفي عادة، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. إن آثارا من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البلى. أما الآثار التي تخيب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها،

[1] - جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص.204.

[2] - محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص.180.

فإنها آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن، أو هي آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا» [1].

وهناك نصوص تغيير أفق انتظار القارئ الذي يجمع بين الذكاء والفطنة حيث يتعلم بسرعة كل ما هو جديد ويتكيف مع كل نص طليعي أو حداثي حيث يغير هذا القارئ من آليات قراءته وأدواته حتى ينسجم مع معطيات النصوص المفتوحة ويمكن لنا أن نوضح ما قلناه في هذه الخطاطة:

العمل الأدبي ← نص يراعي أفق انتظار القارئ
العمل الأدبي ← نص يخيب أفق انتظار القارئ
العمل الأدبي ← نص يغير أفق انتظار القارئ

2- التلقّي عند فولفغانغ آيزر*

ينتمي آيزر كما أسلفنا القول إلى مدرسة كونستانس. ويعد المنظر الثاني والمكمل لجمالية التلقي. والذي اهتم بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف النظر عن المؤلف والنص، وتركيزه على العلاقة بين النص والقارئ، وعلى هذا الأساس يقيم آيزر استراتيجيته على أساس رسم الحدود بين ثلاثة مجالات من الاستبصار وهي:

1- النص بما هو وجود بالقوة، يسمح بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بتجسيده وملء فجواته.
2- فحص عملية معالجة النص في القراءة، حيث تبرز أهمية الصور العقلية التي تتشكل في أثناء محاولة بناء موضوع جمالي.
3- فحص الشروط التي تأذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ، وذلك في نظرية الاتصال وبنية الأدب الإبلاغية.

---

[1] - حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، ط2، 1985، ص79-80.

*- فولفغانغ أيزر:2007/1926 أستاذ اللّغةالإنجليزيّة والفلسفة واللّغةالألمانيّة. اشتغل بالتدريس فيعدّة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، ومنها :جامعة هيدلبورغ، جامعة كونستانس، جامعة كلاسكو. وكانعضواً بأكاديمية" هيدلبورغ" للفنون والعلوم، وبالجمعيةالإنجليزيّة للأدب المقارن، وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم. وله عدّة مؤلّفاتأهمّها:

- القارئ الضمني
- التخييلي والخيالي
- التوقّع

ولكي يشرح أيزر هذه الاستراتيجية كان مضطراً لأن يطور جملة من المفاهيم الأساسية من ذلك: مفهوم (القارئ الضمني) الذي يمثل بنية نصية تتطلع إلى حضور قارئ ما لتقيم جسراً بينه وبين النص.

ومفهوم (المواضعات) التي تمثل رصيد النص، أي المنطقة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل. ثم العلاقة بين الموضوع والأفق وأثرها في تنظيم مدركات القارئ وإنتاج موضوع جمالي ملائم. ثم مفهوم (وجهة النظر الطوافة)التي تتيح للقارئ أن يتحرك خلال النص، كاشفاً خلال ذلك عن المنظورات المختلفة التي يترابط بعضها مع بعض، ثم يفرق بين الإدراك الحسي والتصور، وتحدث أيضاً عن مفهوم (الفراغ النصي)، و(الخواء)، و(السلب)... الخ. أما القارئ عند أيزر فهو قريب من المثل الأعلى للمثقف الغربي.

ويتضح من خلال المفاهيم التي يعتمدها في هذه النظرية، وكذا الفرضيات التي ينطلق منها «أنه يسير في الاتجاه نفسه الذي سار فيه يوس. إذ أنه يشددأيضاً على أهمية التلقي في تحديد الموضوع الجمالي،موضحاً أن النص وحدهبعيداً عن المتلقي؛ وعن ردود فعله لا ينتج عنه شيء ويظلعملاً جامداً، يبقى في حاجة إلى فعل يتحقق به ويخرج إلى الوجود؛ ولا يتأتى ذلك إلا بعنصر القراءة» **(1)**.

وهذا ما يشير إليه آيزر في قوله الآتي :«عن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه. لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي، يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص. فالنص ذاته لا يقدم إلا" مظاهر خطاطية "يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج" الفعلي "من خلال فعل التحقق. ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه بل لابد أن يكون في مكان ما بينهما» **(2)**

نستطيع من خلال نص آيرز، «أن نميز بين بنيتين اثنتين: هما بنية النص وبنية الفعل، وأن العلاقة بينهما هي علاقة لزومية، إذ الحديث عن جمالية النص قرين بفعل القراءة التي تصدر عن المتلقي وما يصاحب ذلك من تجارب وتفاعل. وهكذا يكون فعل القراءةمنطلقاً من الذاتنابعاً منها، وأن النص يثير قارئيه

[1] - حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص: 36.

[2]- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب) ترجمة : حميد لحمداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د .ت، ص: 12.

ويوجههم لبناء معناه. وهذا يدل على أن الذاتية عنصر أساسي في هذا البناء، وكذا في تحقيق جماليته وتعيينها، بمعنى أن تحديد ما هو موضوعي يمر من خلال ما هو ذاتي» [1].

وينطلق آيزر على أساس أن المعنى ليس موجودا في النص وليس سابقا على وجود القارئ له، «وهذا التحقيق هو الذي يقوم بإخراج المعنى إلى حالة التجسيد، فالمعنى يبنى بمشاركة القارئ بغض النظر عن موقفه أكان بالقبول أو الرفض، وبداية وجود المعنى هي نقطة الالتقاء بين النص والقارئ ويسميها أيزر بالموقع الافتراضي» [2]. والعمل الأدبي عنده ليس نصا فحسب، ولا قارئا فقط بل هو تركيب أو التحام بين الاثنين.

وتأسيسا على ذلك رسم آيزر ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه للتطوير:

«**البعد الأول:** يتضمن النص بوصفه هيكلتا لأوجه مخططه، أو بناء ثابتا يسمح للقارئ بالمشاركة في صنع المعنى. وفي حديثه عن البناء الثابت للنص يشير إلى أهمية الترابط بين القاعدة الخلفية، ويعني بها المضمون، والقاعدة الأمامية ويعني بها الشكل.

البعد الثاني: يستقصي اجراءات النص في القراءة، وفيه يركز آيزر على الصورة الذهنية، التي تمثل الهدف الجمالي المتماسك» [3].

فمن خلال كل ما سبق ذكره عن كيفية تحقق المعنى عند القارئ لدى آيزر، يتضح لنا أن مهمة القارئ في علاقته بالنص أكبر من أن تكون استخراج معنى جاهز أو معنى خفي يمكن استيطانه، بل علاقة النص بالقارئ هي علاقة مشاركة ومحاورة بين معطيات النص ومعارف القارئ فهو تفاعل، ونتيجة هذا التفاعل هو بناء المعنى وليس استخراجه فالنص- ان صح التعبير -هو بمثابة مثير يعمل على تنشيط العملية الإدراكية التي تبقى خاضعة لبنية النص وهذا ما يمنحها -كما يقول انجاردن -سمة الموضوعية ويبعدها عن الذاتية في بناء المعنى الذي يرافقه بناء آخر هو بناء الذات القارئة التي تكتسب أفكارا جدية تجعلها تعدل عن القديمة التي تعبر عن نقص أو عدم إدراك جيد للمفاهيم. فهو - النص- عنده "نظام تركيبي توافقي قد خصص فيه مكان

[1] - حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص: 36.

[2] - عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، (قراءة في بعض أوطروحات ولفغانغ إيزر) ، "نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات" سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب، الرباط، ص: 153 .

[3] - محمود عباس الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 35.

للشخص المكلف بتحقيق تلك التوافقات فيه". وبهذا الاعتبار فالنص المصوغ يتضمن دائما نصا آخر ينم عنه، والقارئ وحده هو الكفيل بإظهاره وإخراجه.

أ- الفجوات:

وفي سياق اهتمامه بقضية بناء المعنى، وإعادة إنتاجه تحدث آيزر عما أسماه بمفهوم الفجوات أو التي تشتمل عليها بنية كل نص وتتطلب من القارئ القيام ببعض الإجراءات لأجل ملئ الفراغات، وتحقيق التفاعل الجمالي مع النص، وهذه الإجراءات لا تحيل المتلقي إلى مراجع خارجة عن النص، وإنما تعيده إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عنده، و بهذا فإن مفهوم الفجوة حتمي وذلك في كل النصوص حيث يظهر في مستوى كل من الموضوع أو الأفق معا، بعد تشكل البنية الأساسية والنهائية للعمل، ويشرح رو برت هولب كيفية تكون هذا المفهوم الإجرائي فيقول أنه:«حيثما صار جزء ما موضوعا فإن الجزء السابق له لا بد أن يفقد صلته الموضوعية وأن يحول إلى وضع هامشي خاو من الناحية الموضوعية، يمكن للقارئ أن يشغله، وعادة ما يشغله حتى يستطيع التركيز على الجزء الموضوعي الجديد»[1] .

و يعرفها آيزر بأنها« تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، بحيث يعرف أحدهما بعض مالا يعرفه الآخر، وهذه الثغرة هي إحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة»[2].

فهذه المساحات هي أماكن يلتقي فيها القارئ مع النص تسمى بمسميات مختلفة: الفجوات، الفراغات، الثغرات، البياض، و تعتبر حقلا واسعا لتفاعل القارئ مع النص، إذ يدلل التفاعل القائم بين النص والقارئ على أن النص يضم مرجعيات خاصة، «وهذه المرجعيات ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي إنما مرجعيات يخلقها النص لذلك نجد أن جمالية التلقي تركز على العلاقة الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصوراته المتجهة نحو حصول التواصل» [3].

لذلك تستوجب عملية خلق مرجعيات للنص وإعادة إنتاجه استخدام مجموعة من المفاهيم الإجرائية، مثل :« السجل، الإستراتجية ومستويات المعنى، ومواقع اللاتحديد، يدلل بها على التفاعل بين النص والقارئ

[1] - روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، 2000، ، ص: 148.

[2] - فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص:57.

[3] - المرجع السابق، ص:153.

لسد الثغرات وملء الفجوات لخلق توافق النص وانسجامه الجديد، وتهدف جميعها إلى استبعاد المعرفة السابقة والمرجعيات الجاهزة التي يوفرها التاريخ أو الفهم السابق» [1].

ويرى الباحث حميد لحمداني، في تحليله لهذه العلاقة التفاعلية هو أن آيزر «ينطلق من أن النص لا يقوم على مبدأ الامتلاك بالمعاني، وإنما من مبدأ الفراغ لأن النص إذا كان ممتلئا بالمعاني فما على القارئ أن يسلم بذلك. ولهذا فالتواصل هو أن يتعامل القارئ مع النص بفكره ورصيده المعرفي، ويقوم بملأ الفراغات الكثيرة»[2].

كما أن الفراغات والمساحات البيضاء التي يتركها الكاتب للقارئ هي مجالات للتلقي يمر القارئ عبرها و يتحسس مواطنها ثم يعيد ملأها مستعينا بخبرته الخاصة. و تتم معاينة المسكوت عنه بدءا من وقوف القارئ على الثغرات، و البياضات، إذ يساعد على إتمام الحديث واستكمال ما نقص منه، ويؤكد حضوره كطرف فعّال في عملية الإنتاج إذ يملأ الفجوة عبر قراءاته للنص، لا بصفة اعتباطية وإنما انطلاقا من خبرته وكفاءته، إذ «لا تستطيع لغة مهما كانت ولا أي ناطق كائنا من كان، أن يعبر بكل دقة عن الواقع وحالة الأشياء، أو إلى العمل القصدي من المتكلم باللغة لسبب من الأسباب، ولكنه القارئ أو المستمع، له حرية سدّ الفجوات وملء الثغرات والبياض، إذ يقطع البياض انسجام الخطاب مما يترك القارئ حرية الملء وباردة الربط »[3].

فالنص «يمتلك أبعادا لا تتكشف أبدا، و أبعادا لا تتكشف إلا بعد لأي، وأبعادا تتكشف خطوة خطوة، لأنه جوهريا نص يبنى على فجوة، مسافة توتر بين بنيته السطحية ، وبنيته العميقة، وهذه الفجوة هي عالم الإمكانيات والاحتمالات والظلال والإيحاء، والفهم الباطني الخفي، عالم التوتر القائم بين اللغة الإستعارية والكنائية، و لغة التقرير المباشر»[4].

وعملية التواصل لا تتم إلا بسد الفراغات الموجودة في النص، إذ يذهب آيزر إلى أن « عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه، فالاتصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ فملء الفجوات أثناء عملية القراءة هي التي تبرز وتوجد الاتصال، إذ إن

[1]- ينظر، بشرى موسى الصالح، نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص:50.

[2] - حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، ص: 70.

[3]- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط.1، 1996، ص: 49.

[4]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1 ، 1987، ص: 98.

ضرورة ملئها تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري »[1]. وبذلك يقوم القارئ بعملية الاستبدال الدلالي وبملء الفجوة.

يوجد في النص مجموعة من الفجوات أو الفراغات التي يتركها المؤلف للقارئ من أجل ملئها، «فكل جملة تمثل مقدمة للجملة التالية وتسلسل الجمل يحاصر بمجموعة من الفجوات غير المتوقعة ،والتي يقوم القارئ بملئها مستعيناً بمخيلته»[2]. فيساهم القارئ في إتمام معنى العمل الأدبي ،وهذا الملء يتم ذاتياً حسب ما هو معطي في النص ،وهذا الوعي للقارئ متكون من الأنماط الجزئية وترابطها مع بعضها البعض ،فيساهم في إخراج النص في صيغة مكتملة ،وذلك لأن النص ناقص بما به من فجوات، وهذه الفجوات تنتظر مساعدة القارئ من أجل ملأها ،أما ,إذا كانت قدرة القارئ غير متوفرة من أجل ملئ هذه الفجوات فإن النص ينتظر قارئ قادر على تأويله أي إنه يتوقع قارئه ذلك لأن هذه الفجوات هي التي تحقق عملية الاتصال بين النص والقارئ.

ب- القارئ االضمني.

إنّ الخطاب الأدبي «وما في حاجة إلى متذوّق واع (يعيد) في ذهنه بناء التجربة الأدبية، ويكشف أبعادها» [3]ولكن عن أيّ قارئمتذوّق نتحدث، عن القارئ الفعلي؟ أم المثالي؟ أم النموذجي؟ أم الرمزي؟ أم الضمني؟ ولعلّ هذه التسميات المتعدّدة للقارئ تتعلق وبشكل أكبر وأكثر مباشرة بالنصوص الأدبية الشعرية خاصة نظرا لطبيعتها،التي تتداخل وتتعدّد فيها الأساليب والرؤى والمستويات والتراكيب وبهذاتحوّلت عناية النقاد من النص باعتباره بناء محققا للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعا على الورق» [4]

فالقارئ يضيف إلى النص تراكما من الخبرات والحدوس والرؤى، مشاركا بهذا في كتابة النص ذلك أنّ المفهوم الجوهري للتلقي هو أنّ :«القارئ لا يقوم بمجردقراءة النص بل بكتابته، وإنّه لا وجود لنص حقيقي إلاّ داخل وعي المتلقي أو القارئ» [5].

هذا القارئ الذي يبدو أن آيزر، استند إلى بعض معطيات الألسنية في صياغة مفهومه هذا، خاصة مع إيمانه بعدم إمكانية وجوده في جزئيات النص، وهي منفردة بل يتشكل من خلال اتصالها ببعضها البعض.

---

[1]- ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي ،الدار البيضاء ،المغرب ط. 3، 2003 ،ص:287.

3 - طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص.14.

4 - علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص. 65.

5 - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ،2001 ، ص. 139.

فقد جاء آيزر أيضا بمفهوم إجرائي آخر إلى جانب مفهوم الفجوة، يتمثل فيما أسماه بالقارئ الضمني، أو القارئ المضمر الذي يستطيع الباحث مقابلته بأفق الانتظار أو الأفق التاريخي لدى ياوس وهذا القارئ يمثل قمة ما جاء به من مفاهيم إجرائية وقد قام بتمييزه عن غيره من القراء الآخرين الذين جاءت بهم القراءات البنيوية، والأسلوبية كالقارئ الجامع لميشيل ريفاتير، والقارئ المثالي الذي ابتدعه فيش، والقارئ المعاصر ... وغيرهم من القراء، حيث رأى أنهم يعبرون عن وظائف جزئية عاجزة حتى عن وصف العلاقة الجديدة التي استحدثت بين العمل والمتلقي له، على عكس قارئه هو، إنه الوحيد المؤهل حسب رأيه لقراءة النص، وإعادة إنتاجه من جديد، وبالتالي تحقيق العملية التواصلية، لكنه مع ذلك ليس قارئا حيا من لحم ودم، إنه مجرد تصور «يجسد التوجيهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى...إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا»[1]

فقد حاول أن يبحث عنه داخل العمل الأدبي. فقال:« يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقا بأي حال من الأحوال طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن، القارئ الضمني، إنه مجسد لكل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجربي، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص»[2].

فتحليل النص يستدعي وجود قارئ من شأنه أن يمنحه وجودا فعليا فقد وجد **آيزر** أن «العمل الأدبي ينطوي في بنايته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية وهو متضمن في النص، في شكله وتوجهاته، وأسلوبه، يشبه تماما مفهوم اللغة عند سوسير، فهو تجريد يوجه النص الأدبي، بصورة مقصودة أو غير مقصودة، وجهة تحقق وظيفته التواصلية، ولذلك فإن هذا الافتراض الأساسي كان يدفع **آيزر** ليقوم بعدد من الإجراءات التي تكشف عن الأشكال التي يتجسد فيها القارئ الضمني في العمل الأدبي»[3].

فهذا التصنيف الذي يقوم به **آيزر** هو محاولة تمييز قارئه عن القراء الآخرين. فآيزر بإحداثه لهذا القارئ –الضمني- يحاول أن يتجاوز أصناف القراء التي كانت معروفة في النظرية الأدبية المعاصرة، عند ريفاتير ...وهو بذلك يؤسس لقارئ ضمني، «له جذوره المغروسة في بنية النص..وليس "القارئ الضمني" سوى دور القارئ

---

[1] - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ،2001، ص:

[2]- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر، حميد لحميداني، صص:29-30.

[3]- ناظم عودة خضر،الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للّنشر والّتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1997، ص: 148.

المسجل أو المكتوب داخل النص، وبعبارة أخرى فإن...القارئ الضمني بنية نصية خالصة ...ومن ثم فعل التلقي ذاته، محايثا للنص... »[1]. ويساهم أيضا في تشكيل المعنى بطريقة تبادلية بين الطرفين الفاعلين في العملية.

ويعتمد أنموذج آيزر التوجيهات التي يمكن أن تُستَخلَص من النصّ والتي تصلح بصفتها هذه لكلّ القراء لأنّه يتضمّن كلّ الإرشادات الكامنة في النصّ، والتي يتعذّر تلقي النص وفهمه دونها.

والمقصود بذلك، «أن معنى النص بنفس الطريقة بالنسبة لجميع القرّاء. ولكن الاختلاف في فهم هذا المعنى من قارئ إلى آخر يعود إلى اختلاف العلاقة التي يُنشئها هذا القارئ مع النص عن تلك التي يُنشئها القارئ الآخر مع النص، فكل قارئ ينفعل انفعالاً خاصّاً به مع أنّه يسلك عين سُبلِ القراءة التي يفرضُها النصُّ على جميع القرّاء»[2].

وهو باختياره لهذا النوع من القراء، يجعله يتناسب تماما مع توجهات نظرية التأثير التي أسسها، والتي تفترض أن البنيات النصية هي التي توجه عملية القراءة أيا كان الطابع الفردي والخصوصي لهذه العملية: «ويحدد آيزر الوظيفة المركزية للقارئ الضمني، حينما يقاربه كأفق مفهومي تنصهر فيه كل التحيينات التاريخية والفردية للنصن، وحينما يكون بإمكانه أن يجعل تحليل هذه التحيينات شيئا مقبولا، انطلاقا من خصوصياتها»[3].

إن القارئ الضمني يعد بمثابة أنموذج متعال، يبين لنا الكيفية التي يتم بها النص إنتاج أثر ما وتوليد معنى ما، ويبين لنا الدور الحقيقي للقارئ المفترض للنص، ضمن الثنائية..."بنية النص/بنية الفعل" ويحدد مفهوم القارئ الضمني سيرورة التحويلات التي تطال البنى النصية وأفعال التمثيل في كنف التجارب المرتبطة بالقارئ، حيث تكتسب هذه البنى صلاحية وشرعية تساعد على تشريح كل نص أدبي»[4]. فبقدر ما يقدم النص للقارئ، «يضفي القارئ على النص بُعداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية

---

[1] - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 189.

[2] - حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 49.

[3] - وحيد بوعزيز، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 92.

[4] - المرجع السابق، ص: 92.

القراءة قد أدت دورها لا من حيث أن النص قد استُقبِل، بل من حيث أنه قد أثر في القارئ، وأثر به على حد سواء» [1].

ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة ارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة، «ولهذا فإذا كنا نود فهم العمليات الأساسية التي يحدث بها النص ردود الأفعال ويحدد المواقف، فعلينا أن نحدد مختلف مراحل سيرورة القراءة» [2]. ذلك لأن النص ذاته لا يقدم إلا التوجيهات التي يجب أن تجري إذا كان النص سيتخذ معنى. وذلك يعني نقد استجابة القارئ أولا وقبل كل شيء بما يحدث في عين ذهن المتلقي حين يتكون المعنى في سيرورة القراءة بها.

أما "القارئ المعاصر" «فهو محصور في كيفية تلقي عمل ما من قِبل الجمهور» [3] وهذه الأنواع جميعها، تركن إلى وظائف جزئية، تخدم نظريات أصحابها، دون أن تفعل العلاقة بين النص والمتلقي. ولذا يقترح مفهوم "القارئ الضمني" الكمال النقص ويحول الوظيفة الجزئية، إلى وظيفة كلية، «لأنه يمثل استراتيجية نصية، تمنح المتلقي إمكانات القراءة المتنوعة وشروطها، والتي بها يضمن القراءة الفعالة، لا القراءة الاستهلاكية» [4]، فالقارئ الضمني طرف أساس في بناء المعنى، وهو طرف غير حقيقي يجسد توجهات النص الكامنة في الداخل كلها، التي توجه إلى المتلقي. فهو أشد ارتباطا ببنية النص، التي تتطلب القراءة والتحقق، وبذا تكون بنية النص وبنية فعل القراءة متعالقتين بشكل مترابط. ويظهر دور القارئ الضمني مهما لأنه ينظم يوجه عملية القراءة، ويفعل تعدد دهاتنو عها «"القارئ الضمني" ليس شخصا خياليا بدرجة ما داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية (...) لذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة. » [5]، فهو صوت يوجه القارئ ليتفاعل مع النص، أو هو مفهوم إجرائي يوجه التلقي، فتحدث الحوارية بين النص والمتلقي. ولا يمكننا أن نتحدث عن البنيات النصية التي توجه القراءة، دون أن نذكر القارئ الضمني، لأن جذوره مغروسة داخل هذه البنيات،

---

[1] - حافيظ علوي، مدخل إلى عملية التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج09، 1999، ص: 96-97.

[2] - فولفغانغ آيزر، سيرورة القراءة، مقاربة ظاهرتية، تر: أحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1995، ص: 213.

[3] - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص: 163.

[4] - عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل وتأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص: 302.

[5] - فولفغانغ إيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر: أحمد بوحسن ومراجعة محمد مفتاح، كتاب من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، رقم 36، ص: 213.

فيتجلى بمظهرين: مظهر نصّي لأنه مغروس في البنية النصية، ومظهر تجريبي لأنه فعلٌ يُبنين من خلال القراءة، فالمظهر النصي مرتبط بالوجود الفعلي للنص، والمظهر التجريبي يتشكل مع المتلقّي القرائي، ومع كل قراءة.

فالنصوص الأدبية لم تتسم بصفة الخلود إلا عندما قرأت، لذا يمكن أن نقول: إن هذه النصوص قد شملت مسبقا بعض الشروط التي أتاحت للمعنى أن يتركز في ذهن المتلقي، «فمفهوم القارئ الضمني هو بنيه نصيه تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة.يضع هذا المفهوم بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حده، ويصح هذا حتى عندما تبدو النصوص وكأنها تتجاهل متلقيها الممكن، و أنها تقصيه بفعالية، يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص» [1].

ومن خلال ما تقدم يمكننا أن نقول: أن الكتابة الشعرية –المعاصرة خاصة– تنتقي القراءة وتتفاعل معها ما دامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى، وتتبادلان التأثير فيما بينهما من بين ثنايا عالم واحد، كما يمكن أن نقول: «إنّ ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدِّد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضا، إنّ الكاتب –حينما يختار قارئه-يفصل بذلك في موضوع كتابه ولذلك كانت كلّ الأعمال الفكرية تحوي في ذاتها صورة القارئ الذي كتبت له» [2]،ولذلك فإنّ الخطاب الشعري بما يحمله من تكثيف دلالي وخصوصية أسلوبية لغوية تحيل على مفهوم آخر هو شعرية التلقي.

إذ الشاعريشحن لغته بمعاني ودلالات ورؤى متعدِّدة متسلقة،يُصعِب عملية إدراك هذا التراكم الشعري المعرفي والثقافي والاجتماعي والواقعي...، والمتلقي بطبعه يهفو إلى فك رموز هذا الخطاب وبالتالي احتوائه وفهمه وإدراكه وتحويل السلطة من الخطاب إلى القارئ.ولأجل بلوغ ذلك يوظّف القارئ مرجعياته الجمالية والشعرية والمعرفية الثقافية، والواقعية...، مستندا على الذوق والحدس والخبرة والتجربة في محاورته للخطاب الشعري، فيتحول من قارئ سلبي إلى طرف في عملية الإبداع نفسها. في حين أن المتلقي موجود في وعي المبدع وبالتالي هو مشارك في إنتاج فعاليّة الخطاب بطريقة ما و«تذهب بعض اتجاهات الفكر المعاصر إلى أنّ عملية فهم النصوص لا تبدأ من قراءة النص بل قبل ذلك من الدوال الرابطة بين الثقافة التي هي أفق القارئ وبين النص» [3].

---

[1]- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ص: 30.

2 - جان بول سارتر، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق، محمد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص: 75.

3 - نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، دار البيضاء، د ط، 1999، ص: 21.

فالقارئ ورغم حريتّأمام النص، إلاّ أنّه يبقى مقيَّدا بالإطار السياقي العام للنص وبمرجعياته المعرفية والثقافية واللغوية، كما يلجأ القارئ إلى توظيف قدراته وخبراته الجمالية وحدوسه وذوقه، مما يؤهلُه لتشكيل الطرف الفعال المتفاعل في عملية الإبداع.فالخطاب لا يكون دائما، بنفس الصيغة، وإنّما يتغيرّ من ناحية دواله ومن ناحية مدلولاته بحسب المواضيع والأحوال وشخصية المتلقي وكل ذلك رغبة في أن يحدث الخطاب أكثر ما يمكنه من تأثير على المتلقي»ولعلّ هذا هو هدف كلّ مبدع.[1]

فالخطاب الأدبي يحقق فعاليته بالنظر إلى طبيعة وكيفية العلاقة بين عناصره الداخلية نسيجا وانسجاما، وبين مؤلّفه ومتلقيه وسياقه ومرجعه،ولا يمكننا أن نلغي طرفا من هذه الأطراف إلاّ وأحدثنا خلخلة في نظام العلاقة الإبداعية المنتجة. بحيثإنّ التفاعل بين الخطاب والمتلقي يتجاوز الواقع اللغوي.

فالعمل الأدبي لا يكتسب قيمته من «ناحية كونه عملا فكريا جماليا فحسب، بل من حيث مدى ما يعكسه على الحسّ الجمعي من انفعال وتجاوب» [2]؛ وما يتركه من أثر اللّذة والإمتاع فبؤرة القيم الفنية أصبحت كامنة في علاقة التفاعل بين الخطاب الأدبي والمتلقي، والنص «فخ يوصل جسد الكاتب بجسد القارئ» [3]؛ كما أنّه يمتلك- النصقدرة عجيبة وسحرية على جعل المتلقي يوظّف وعيه وإدراكه وكلّ قدراته الجمالية والثقافية ويستنفر انتباهه وتركيزه كلّه أثناء القراءة.

وبهذا يمكننا أن نعتبر القراءة عملية إبداعية معقدة وشائكة تحتاج إلى طاقة وقدرة ووعي فني، فـ«ليست القراءة عند الباحثين المعاصرينذلك الفعل البسيط الذي نمرِّر به البصر على السطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقبليَّة التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقيا سلبيا اعتقادا منا أنّ النص قد صيغ نهائيا وحدِّد ولم يبقى إلاّ العثور عليه كما هو، أو كما كان في ذهن الكاتب.إنّ القراءة عندهم أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود.إنّها فعل خلاّق يقرِّب الرمز من الرمز ويظمُّ العلاقة إلى العلاقة، ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا فنختلقها اختلاقا» [4]. والنص الأدبي لا يحقق كينونته الفعلية ووجوده المعلّل وجوهره الشعري الفني إلاّ ضمن مجال التلقي.

1 - محمد عبد العظيم، ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ،ط1، 1994، ص: 176.

2- نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، مكتبة غريب، د.ط ،د.ت ، ص.37.

3- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: بن عبد العالي، دار البيضاء، دار توبقال، د.ط، 1986، ص: 55.

4 - حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس للنشر، 1985، ص: 86.

المبحث الأول الرمز بين الأحادية والتشظي:

الشعر ماء اللغة به تغتسل من ذاكرتها وتصنع ذاكرتها في آن معاً، وكأن الكلمات التي يكتبها الشعراء تأتي من مكان واحد سري في أعماقنا من تجربة تبحث عن لغتها، ومن كلمات تتجدد في ماء الشعر.

فالشعر جوهر الحياة، فهو نابع من الشعور ويصدر من الوجدان، والقلب الخالي من الشعر، خال من الروح، الروح بمعناها الإنساني الفلسفي لا بمعناها التأطيري العام. والشعر الإنساني أرقى بكثير من الشعر الرومانسي، وأرقى منهما الشعر الرمزي. وهو «عالم من الفن يصعب وصفه وتحديده، وملكة سحرية ليس من السهل معرفة كنهها ولا إدراك كل أبعادها ولا طرح تعريف محدد ثابت جامع مانع لها»[1]

وكما قال الصوفيون" من له روح له كلمة"، وكلمة نص تعني كتابة روح، إذ تسمح هذه الكتابة بالتجلي في الكلام، فتخرج لؤلؤة حسناء يغلفها شغف الروح والمشاعر لدى الشاعر، هي نجوم تتلألأ في سماء الشعر، جاءت استجابة لنداء عميق وجميل وغريب، لتناقضات تمتلك الشاعر في لحظة إبداع ومكاشفة، لأن ما يقوله لنا النص موجود، وهو في الوقت ذاته غير موجود، أو بالأحرى هو لا يوجد إلا من خلال مشروع الرغبة الذي لقي تنفيذه عملية الكتابة، يقول بارت:«إن الجملة الأدبية المكتوبة جسد يجب أن يحفز» [2].

فالشعر هو الخيط الرفيع الذي يحفظ لنا التوازن النفسي، سواء في تعاطينا مع الحب أو الروح أو الوطن، أوفي تعاطينا مع أي قضية إنسانية أخرى كالاغتراب مثلا، لأن الشعر فضاء ممتد وعوالم تنبثق منها عوالم، والقراءة الجادة للشعر والفهم العميق للنصوص لا تقوم على تفسير معاني المفردات، بقدر ما هي قائمة على طرح التساؤلات المعتمدة على كيفية تفهم هذه المفردات، واكتشاف مدى الانسجام فيما بينها، والتعرف على دلالاتها الرمزية، أو كما يقول عزالدين إسماعيل:« فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق» [3]. لأن السياق هو القالب الفني، وهو المحتوى والإناء الذي يحدد مدى صلاحية هذا الرمز في هذا المكان من عدمه، وعن طريقه نكتشف مدى تميز هذا الشاعر عمن سواه من الشعراء.

ومهمة الشعر –كما يرى الأستاذ والناقد حبيب مونسي– «أن يرفع إلينا مثل هذه النصوص، حتى وإن وجدنا فيها – جهلا – وصفا خارجيا محضا. إنها نصوص مفتوحة غير منتهية. إنها في حاجة ماسة إلى قراءة ذات السبيلين. وكلما رفع الشاعر إلينا نصه ذاك، فقد انتهت مهمته، وبدأت مهمتنا نحن. لأن الشعر

---

[1] – علي شلش، في عالم الشعر، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، رقم 77، 1978، ص:16.

[2] – بسام بركة، النص الروائي، المعنى وتوليد المعاني، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد42، 1986 ، ص: 73.

[3] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص: 46.

واسطة بين كتابتين : كتابة مستمرة يجيرها الدهر في الوجود، يقتطف منها الشعر لحظات فقط، وكتابة يحولها الشعر – بعد الاقتطاف – إلى لغة في حاجة إلى مزيد»[1].

كما يفضي تلقي النص الإبداعي إلى عناقيد دلالية لا تنتهي، وحينما يكون للنص معنى نهائي فإن خللا في التلقي قد حدث، ولا يخفى أن المعاني الدلالية للنص هي رؤى مؤسسة على القرائن اللغوية والتركيبية، وعلى تشابك الظواهر الأسلوبية التي تعد منبها أو مثيرا أسلوبيا لتوجيه بوصلة التلقي.

وتأتي إشكالية الرمز هنا «حين يستحضر مجال غريب عن المتلقين فيعجزون عن استدعاء إطار ومتعلقاته وضلاله، مما يكبح جماح التلقي لديهم، ولعل في اتكاء الشعراء على الثقافات الأجنبية، واستحضار رموزهم من تلك الثقافات شكل من أشكال هذه الغرابة» [2]. وقارئ أشعار الحداثة يدرك المحاولة التي يرومها أكثر من شاعر في نقل التجربة الشعرية من مجرد كونها تفجيراً للعواطف أو استجابة تلقائية لها، إلى الولوج بها إلى عالم الفكر وإعمال العقل، وهذا ما جعل القراء يجدون صعوبة في تلقّيه، بسبب ما علق به من إبهام وغموض نتيجة نزوعه إلى الفكري التأملي.

إن المعنى الشعري، وبخاصة في نصوص الحداثة وما بعدها، وفي كل شعر أصيل عميق قديما كان أو محدثا، يروغ من الأحادية والانغلاق والاستقرار. إنه طاقة دلالية ذات إيحاءات عديدة تومئ إلى إطلاق الإمكان في توجيهه وتلوينه وبنائه وتشكيله. من هنا ينفر المعنى الشعري من سمة اليقين. والأكيد، والقول الفصل، وادعاء الحقيقة. ولقد استقر هذا في سيرورة الوعي بالشعر وفي ماهية الشعر وهويته؛ إذ يؤكد فيليب سدني، منذ القرن السادس عشر أن«الشاعر نفسه لا يؤكد شيئا» [3]. وإن عرض تأكيد في نصه فإن غايته هي إثارة القارئ نحو الرفض. وإنه لصحيح أن «أي نص يدعي تأكيد شيء واضح المعنى هو كون مجهض» [4].

فما عاد النص عملا بسيط التكوين، ونتاجا تلقائيا غير خاضع لأي معايير وعوالم، بل هو نسيج لغوي محكم، تشكله وتغذيه جملة من العناصر لعل أهمها ذاكرة الشاعر وما تجيش به من رصيد معرفي ووجداني وثقافي؛ إذ تتم عملية إنتاجه بمعزل عن تلك البؤر الخاصة بتخزينها المتلاطم، الأمر الذي جعله عملا يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص لتتجسد بعد ذلك عبر مراياه المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات، فيغدو النص نفسه نصا ينتج من داخله، أكثر منه نصا نهائيا ومحددا، والقارئ «يفسر النص بطريقته

---

[1] – حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 27.

[2] – عايش ياسين خليل، هوامش على التراث والشخصيات التراثية في شعر نزار قباني، المجلة الثقافية، عمان، نيسان، 1998، ص:50.

[3] – مجموعة من الكتاب، نظرية الأدب، القراءة، الفهم، التأويل، تر: أحمد أبو حسن، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1،.2004،ص60.

[4] – أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ص49.

الخاصة، وإن حياة القارئ نفسها ليست سوى شبكة من تفسيرات النصوص، التي يعيش هذا القارئ فيها وبها»[1]

من هنا يتبدى المعنى الشعري كوناً مفتوحاً على إمكان التأويل واستنباط ما لا يحصى من الترابطات والعلائق؛ ذلك أن ماهية الشعر وهويته يؤشران إلى خاصية جوهرية فيه تظل مفتوحة على مدارات الاختلاف والتعدد؛ حيث «يقدم الشعر شيئاً يظل مفتوحاً على جميع أنواع القول التخييلي»[2]، كما يراه غادامر في تأسيسه لتأويل فلسفي؛ لكأن المعنى في وعي الدراسة ومن ثم في ارتباطها به، كون من الطبقات والرؤى والأوجه تتجلى للقارئ حسب إمكانياته هو في السبر والوعي والإحاطة والاستغراق. إن مسألة الحقيقة هنا حسب فلسفة بول ريكور. لم «تعد مسألة منهج، ولكنها مسألة تجليات الكائن» [3].

فالنص المفتوح يصدم قارئه منذ البداية، فهو نص إشكالي مشاكس يثير أسئلة أكثر مما يقدم أجوبة، وهو لا يقدم لقارئه شيئًا محددًا إلاَّ إذا استطاع الأخير أن يكون صنوًا لهذا النص في عناده وطموحه وخبرته، فهذا النص كالمهر الحرون يحتاج إلى فارس مدرب، وإذا كان هناك من يكتفي بامتطاء ظهر جواد عجوز فإن هناك من يطمح إلى امتطاء صهوة جواد مجنح، ولذلك كانت هناك قراءتان: قراءة تجعل النص مغلقًا على زمن محدد، وقراءة تفتح النص لقراءات وتأويلات لا متناهية.

وهو «كالأنثى الجملية الساحرة الغامضة الموحية، عشاقها كثيرون، وهي تغريهم بجمالها وأنوثتها الطاغية، ولكنها لا تسلم نفسها لأي منهم، هي أنثى ممانعة مخاتلة، أو هو كالمنطقة الخطرة الملغمة، وقد زرعها المنشئ بالألغام ليحصنها، ومع ذلك تظلّ هناك أماكن تركها المنشئ بقصد أو بغير قصد يستطيع القارئ الخبير أن يمر من خلالها إلى شاطئ السلامة ومن هنا تكمن أهمية الحوار بين النص المفتوح والقارئ في مجال القراءة الشاعر» [4]. وهو كنص شعري«يتعين على الشاعر القيام بسياحة أفقية وعميقة في الموضوع الذي هو بصدده يجري المقابلات مع الشخصيات الحقيقية والوهمية والتاريخية والأسطورية التي يريد لها الحضور ثم يصف المكان ويخترقه بأسئلة غريبة» [5]، إذ إنه يشكل استنطاق الحقيقة الواحدة من عدة زوايا وبعدة طرق آلية ناضجة هي الأخرى. أما النص الباطني فيتعارض مع جميع النصوص المفتوحة السابقة توجهاً إذ إن هذا النص «يسير في

---

[1] – حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص: 22.

[2] – هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط التأسيسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم، علي حكم صالح، مراجعة: جورج كتوره، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 2007،ص: 172.

[3] – بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، ص: 40.

[4] – عبد الله محمد الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 44.

[5] – رباب هشيم حسين، النص المفتوح، مفهومه ومرجعياته، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد: 96، ص: 292.

مناطق الباطن وهو نصّ هيرمونطيقي (تأويلي) صرف فهو ينزل إلى طبقات الأعماق ويتخذ من المستوى الضمني مكاناً» [1].

ومن هنا يتولد التغريب – غموض الدلالة الرمزية- الذي يؤدي إلى انفتاح النص، وهو سمة من سماته، والتغريب الذي نقصده والذي ميّزه الدكتور شجاع العاني إنما«ينبع من منهج فني وتعبيري واعٍ ومقصود للتغريب» [2]، فهو تغريب دلالي داخل منظومة من الانزياحات والانحرافات تدفع بالجمل الشعرية إلى الوقوف في دائرة الإبداع وابتكار علائق لغوية جديدة بوساطة التغريب وبذلك يخرج النص معتمداً الغرابة في الصور والبناء، وتغريب العلائق اللغوية فتظهر الدلالة أو كل الدلالات في النسيج اللغوي مما يؤدي إلى توسيع آفاق الدلالة وتندمج كل العلاقات البلاغية وينتهي كل التنائي بين الدلالات، كما يشكل التجريب مع التغريب والغموض خاصية من خصائص النص المفتوح، إذ يمنح التغريب مع التجريب بعداً معرفياً للنص ذلك ما يميز النصوص التجريبية والتغريبية مخاطبتها العقل على الرغم من أنها نصوص من صنع الخيال تحمل سمة عبقرية المبدع.

فالتجريب مع التغريب مهم جداً في انفتاح النص كما يقول رولان بارت والحداثة بدأت من مسرح برخت ورولان بارت كان ممثلاً في مسرح برخت، فالنص المفتوح في «جوهره تمرد فني على القوالب والصيغ الجاهزة وبذلك فالتجريب والتغريب والغموض شكل من أشكال التمرد الفني، إذ إن هذا النص يساعد على خلق استعارات جديدة إذ تتحول لغة الشاعر إلى لغة ترميزية متفتحة دلالياً في آن واحد وفك شفرة النص الذي يتحول إلى سلسلة من الانزياحات» [3].

ولأن النص المفتوح يحمل أنساقاً ثقافية جديدة لم تكن مألوفة من قبل وهو بذلك يتطلب قارئاً مثالياً مستوعباً ثقافة النص، إذ يلعب القارئ دوراً حاسماً في تحديد النص وتنظيمه فيميز بين النص المقروء والنص المكتوب، وقد نادى إيكو «بأهمية القارئ الأنموذج أو المثالي، كما أن مثل هذا التميز القائم على انفتاح التأويل وانغلاقه، يفترض أيضاً صحة التأويل» [4]، ولاسيّما وأن المفاهيم في دلالة مصطلح النص المفتوح هو التعددية في التأويل واختلاف القراءة، وهو بذلك يمنح المتلقي قدرة واسعة أو مفتوحة للتعامل مع النص فيكون الانفتاح هنا سمة للقراءة والتأويل، أكثر من كونها سمة شعرية للنص.

---

[1] – خزعل الماجدي، العقل الشعري، دار الشؤون الثقافية، 2004، ص: 210/2.

[2] –– شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 86.

[3] – كنعان علي أريج، التمرد الفني في الشعر العراقي، (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 2004، ص: 129.

[4] – دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط3: 272.

فالنص المفتوح هو الذي يحوّل القارئ العادي إلى كائن متفاعل مع مجرى الأحداث بحيث تنسجم مشاعره وأحاسيسه الداخلية مع مشاعر البطل في تعاطيه مع تطورات الأحداث، وتصاعدها الدرامي، ففي النص المفتوح لاوجود للقارئ السلبي الذي يتلقى نمو الأحداث بحيادية ويقبل بما يمليه عن الكاتب من رؤى ونتائج جاهزة. هذا الميل إلى جهة المتلقي، قد يدفع بقراءة النص المفتوح إلى حد تشابك احتمالات التأويل، ليس لأنه يجعل القارئ منفتحاً على آفاق مختلفة من الثقافات والمعلومات، بل لأنه يمنع المتلقي حرية كبيرة في البحث واللعب واستقراء المدلولات في النص فالنص المفتوح وفق هذه الخاصية يمنح القارئ الدور شبه المطلق في التأويل بمعزل عن قدرة النص على الإيحاء بالدلالات والمعاني، من خلال امتلاكه لأسلوب خاص به، يجرد المصطلح من خصوصيته الدلالية والتعريفية، وستغدو كل النصوص مفتوحة لأن القراءة هنا هي المفتوحة وليست النصوص، ومن ثمّ سيفقد المصطلح تأثيره التداولي والاستهلاكي، وبذلك تميز هذه القراءة بين النص المغلق الذي قال عنه إيكو «يستطيع المرء في الأغلب تخمين نوع القارئ الذي افترضه المؤلف، وليس ماهي المتطلبات التي سيواجهها للقارئ الجيد» [1]، وهو بتصور النقاد نص لا يسمح بتعددية في التأويل ووجهات النظر، ولا الاختلاف حول دلالته، ما يجعل المتلقين متفقين بشأن معناه.

إن فاعلية التلقي وحيوية التأويل هي ما تملك دور صياغة المعنى وتوليد الدلالة وتكشف عن تعدديتها حتى بالنسبة للنصوص المغلقة وليس المفتوحة حصراً وفق منظور إيكو، فإن صفة الانفتاح تفقد بريقها وإغوائها، ولا تتحول إلى سمة شعرية للنص، وفي هذا مأزق إبستمولوجي لمفهوم إيكو عن الأثر المفتوح، فهو يرى أن «كل أثر فني حتى وإن كان مكتملاً ومغلقاً من خلال اكتمال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل» [2]، أي إن مفهوم الانفتاح لديه تنازعه شعرية النص من جهة والتأويل من جهة أخرى، فهو في تنظيره يعطي صفة النص المفتوح من وجهة نظر التأويل، وفي تطبيقه يمنح هذه الصفة من وجهة نظر الشعرية، إننا بإزاء مفهوم مزدوج وفق هذه الخاصية للنص المفتوح، يبدو لي انهما يشتركان بصفة واحدة مشروطة، تبدأ من الشعرية وتنتهي بالتأويل، وهي صفة الانفتاح، التي يجب أن يمتلكها النص أولاً ليخلق تفاعلاً حيوياً مع التلقي الذي ينبغي بدوره أن يكون مفتوحاً على الحرية التي أتيحت له والخيارات التي يقدمها له النص للتأويل، كما يمتاز النص المفتوح بالدائرية أي أن النص يبتدئ بمثل ما انتهى به، وتلك سمة يشترك فيها مع الشعر الحر في بعض أنماطه. بحيث إن «غايته خارج ذاته الشعرية، ويريد أن يأسر فضاءً شعرياً واسعاً، يعتمد على البذخ اللغوي ويسعى لتفجير اللغة

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازي، دليل الناقد الأدبي: 273.

[2] – أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2001، ط2، ص: 19.

وشحنها وتصادمها وهو نص لغوي بالدرجة الأولى» [1] أو هو «منظومة لغوية لها قوانينها وآلياتها وترهين لألفاظها في سياقاتها المختلفة» [2]، ولاسيما وأن «الشعر فضاء يتسع التحولات الرؤيوية...ويكيف أنساقاً بنيوية ولغوية تتوالد بجده وفقاً لتغايرات العصر وتطور الأزمنة» [3].

كما يعد «التركيب الفني والخلط الحر هما أساس النص المفتوح ويمكن الحذف والإضافة في سياق العمل» [4]، فالنص المفتوح يجعل التراكيب الصغيرة للنص المفتوح معبرة عن استراتيجية النص موضوعاً وأسلوباً. بحيث إن التركيب العضوي «سيجعل من النص المفتوح فسيفساء هولوغرافية تحتوي كل قطعة منه على نبض تركيبه الكلي ولذلك يبتعد النص عن كونه خليطاً جامعاً للمتناقضات أو المتشابهات أو الشظايا المنشطرة» [5]، ولاسيما وأنه نص مفتوح على الأبواب الشعرية القديمة (الملحمي، الدرامي، الغنائي) والأنواع النثرية الجديدة (السرد، المسرح، قصيدة النثر) فالتركيب العضوي نتيجة حتمية لتداخل هذه الأنواع مع بعضها.

كما يجب أن يكون النص المفتوح «على قدر جيد من المكانة الفكرية التي يحملها وليس كما تطالعنا بعض النصوص ذات الضبابية الغائمة التي لا يمكن رؤية ملامحها أو الشفرات المغلقة التي لا توجد أدوات لفكها» [6]. وهنا يبرز الدور النقدي والحاجة إليه في رسم حدود معينة ومراجعة دقيقة مصطلحات وتسميات خشية من استغلالها واستخدام كلمة مفتوح للحيلولة دون دخول كل طارئ من هذه الفتحة وبالتالي يعيث بعالم الأدب.

فعند دراستنا لخطاب محمود درويش الشعري، لا يمكننا الفصل بين مفهومي الكتابة والقراءة، ففي حين تبدأ الكتابة من قاعدة لغوية معيارية لتتحوّل إلى نظام لغوي خاص يهفو إلى تحقيق شعريته وفنيته ،إلاّ أنّه يبقى نظاما جامدا في انعزاله واستقلاليته بذاته، لتأتي القراءة لتكشف خصوصية هذا النظام اللغوي/الدلالي وتفعيل شحنته الشعرية واستكمال صورة الإبداع وبهذا يمكننا أن «نزعم أن فعل الكتابة في حدّ ذاته، هو قراءة للمخيلة، للذات للقريحة والكتابة مجرّد مظهر من مظاهر القراءة الخفية» [7] وبالرغم مما تملكه القراءة من حرية ابتكار أساليبها وطرقها في التعامل مع النص والتحاور معه، إلاّ أنّها تبقى محصورة ضمن الفضاء اللغوي والدلالي والسياقي العام للنص، فالنص يمتلك سلطة الانفتاح والانغلاق و«أن يتحوّل النص إلى ميدان معرفي

---

[1] – خزعل الماجدي، العقل الشعري: ج2، ص: 186.

[2] – المرجع السابق، ص: 186.

[3] – حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2007، ص: 9.

[4] – خزعل الماجدي، العقل الشعري: 186/2

[5] – المرجع السابق، ص: 193.

[6] – المرجع السابق، ص: 185.

[7] – عبد الملك مرتاض، القراءة بين قيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة، ص. 25.

مميز، وأن يصبح منطقة من مناطق عمل الفكر، معناه أنّ له مشروعيته وكينونته المستقلة –وكينونة النص تقضي بالنظر إليه من دون إحالته، لا إلى الواقع الخارجي، ففي منطق النقد يستقلّ النص عن المؤلف، كما يستقل عن المرجع، لكي يغدو واقعة خطابية لها حقيقتها وقسطها من الوجود» [1] ولكن استقلالية النص عن المرجع والمؤلف نسبية ومؤقتة ذات بعد نظري فقط فـ«اللغة تواصل ويستحيل أن نوصل شيئا، إذا لم يكن الخطاب مفهوما –ينبغي للخطاب أيّ خطاب، أن يكون قابلا للفهم– تلك البديهة الأساسية لقواعد الكلام، والقواعد بأتمِّها ليست سوى مظاهر لتحقُّقها، وقابلية الفهم هنا، ينبغي أخذها بمعنى توفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي» [2]

وليتحقّق هذا الإدراك لا بدّ من أن يسترجع النص علاقته الضمنية بالمرجع والمؤلف رغم أنّ المرجعية لا تشكل بعدا جماليا بذاتها ولكنّها عامل أساسي في حدوث الإدراك إذ «لا بدّ من وصل ما يحمله النص من قيمة فنية بما يتطلّبه المجتمع الذي ينشأ فيه ذلك النص، إنّ المبدع ينشئ النص الأدبي وهو واقع بهذا التفاعل لذا يحاول دائما أن يكون الالتحام قويا» [3]، فالخطاب الأدبي يهدف للمحافظة على الحدّ الأدنى من التواصلية فيما يعمل في الجانب الآخر على تغليب الوظيفة الشعرية، وكسر أفق توقعات المتلقين وبالتالي إدهاش وإمتاع المتلقي مما يدفعه إلى«ملء فراغات النص وهو جوهر التلقي» [4] وتجلي الشعرية، فانتقال الاهتمام من النص إلى القارئ هو انتقال «التفسير إلى القارئ وليس المؤلف أو النص» [5]. وهذا ما يسمح بتعدّد القراءات،« ويوقظ في المتلقي وعيه الجمالي، ويثيره، ويكون ذلك الوعي مصحوبا بالإدراك بل ناتجا عنه» [6].

ومما تقدم يمكننا الولوج لعالم محمود درويش الشعري، وقبل البدء لا يسعنا إلا أن نقول إنه شاعر إشكالي، في مواقفه السياسية وفي نصوصه الشعرية، ولا أظن أن هناك شاعرا عربياً معاصراً أربكت نصوصه القراء مثلما أربكتها نصوص درويش، وبخاصة أشعاره الأخيرة، أعني تلك التي كتبها منذ بداية الانتفاضة، ولا يعني هذا أن نصوصه السابقة كانت سهلة الفهم قابلة لتأويل واحد وقراءة واحدة، وهذا ما سوف أتناوله في هذه الفصل إن شاء الله تعالى.

---

[1] – علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1995، ص: 12.

2 – جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص. 101.

[3] – توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 1987، ص: 04.

[4] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص. 120.

[5] – المرجع السابق، ص. 141.

[6] – المرجع السابق، ص.369.

لقد كان شاكر النابلسي في كتابه "مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش" (1987) السباق إلى لفت الأنظار إلى ضرورة قراءة نص درويش الشعري قراءة جماعية يشارك فيها أكبر عدد ممكن من القراء حتى يضيئوا النص ويجلوا غوامضه ودلالاته الدفينة، وهو ما فعله في كتابه المذكور. لقد أشار النابلسي إلى هذا في المقدمة بوضوح قائلا: «كذلك حرصت على إشراك القرّاء في اللعبة النقدية، بل هي دعت القراء إلى ذلك، انطلاقاً من مفهومها للعبة النقدية التي يجب أن تتم بين المبدع والناقد والقارئ، وليس بين المبدع والناقد فقط» [1].

وكان النابلسي واعياً لطبيعة أشعار درويش التي تحتمل قراءات عديدة وتأويلات كثيرة، وذلك حين كتب «إن أحكام هذه الدراسة ليست أحكاماً نهائية، في ظل شعر ينمو ويتطور كشعر محمود درويش، فقد أبقينا هذه النصوص النقدية مفتوحة وقابلة للتطوير والإضافة، ما دام الشاعر والشعر ينمو ويتطور» [2]. والحقيقة أن النص –الدرويشي – «يحتاج إلى جهد نقدي جماعي، من أجل التوصل إلى استفادة قصوى من إمكانات تفجير النص» [3]. وسنحاول بإذن الله تعالى، أن نحاور عالم محمود درويش الشعري فكريا، وفنيا، وسنرحل مع رموزها وإشاراتها وإحالاتها ونصوصها الغائبة وتناصاتها ودلالاتها...لنقف على أبعاد الغضب والثورة، والرفض الكامن في أعماق الشاعر وقصائده» [4]، وهو فهم لن يبارح القراءة والتلقي لفهم الرموز الغامضة في شعره.

لقد عمل محمود درويش على تطوير اللغة وتطويعها في خدمة مشروعه الشعري المتكامل، ولفت النظر إلى أهميتها وقدرتها وقيمتها، هذا المشروع المتكئ على اللغة العربية أداة توصيل وتحدّ وتعبير، فجاءت لغته الشعرية ذات بنى مجازية بلاغية وكناية واستعارة، فكان مجدّدا في اللغة وباللغة التي صارت على يديه سلاحا يشهر في وجه العدو الذي ناقش قصيدته (عابرون في كلام عابر) في برلمانه. فهو شاعر ذو مشروع لغويّ إبداعي بيانيّ، عمل فيه على تطويع اللغة وتطويرها وكشف أسرارها الكامنة وقدرتها اللامحدودة على التعبير عن قضايا كبيرة شائكة في تصوير بياني إيحائيّ ذي آفاق مفتوحة على الجمال والتأويل والسحر والموسيقى والرمز. وهو يأخذ بيدي اللغة ليوقفها على مشارف المستقبل الأخضر الذي سيكون يوما، وسيصير كما أراد. ولقد صدق وأجاد حين قال: إن قوتي الوحيدة قوة لغوية. ولغة درويش هنا لغة خاصة جدّد فيها وأجاد. وقد صار ما أراد في هذا الجانب.

---

[1] – شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش" (1987)، ص: 11.

[2] – المرجع السابق، ص: 12.

[3] – حسام الخطيب، تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص درويشي، ص: 87.

[4] – أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش، دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها، دار الكندي، إربد، ط1، 1995، ص: 10.

1- رمزية العتبات

إن أول مواجهة لقارئ أي النص تكون مع عنوانه، سكرتير النص الخاص، والناطق الرسمي له، لذلك نلحظ حرص الكتاب وتفانيهم من أجل انتقاء عناوينهم وصياغتها بطريقة ذكية، فالقارئ المعاصر ما عاد يتتبع تلك العناوين الشفافة الكاشفة لعورات النص، والفاضحة لمحتواه. ويعد كذلك من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية؛ نظراً لكونه مدخلاً أساسياً في قراءة الإبداع الأدبي والتخييلي بصفة عامة، والشعري بصفة خاصة. ومن المعلوم كذلك أن العنوان هو عتبة النص وبدايته، وإشارته الأولى. وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره. وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية.

وهو عبارة عن علامة لسانية وسيميولوجية غالبا ما تكون في بداية النص، لها وظيفة تعيينية ومدلولية، ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النص والتلذذ به تقبلا وتفاعلا، يقول الباحث المغربي "إدريس الناقوري" مؤكدا الوظيفة الإشهارية والقانونية للعنوان «تتجاوز(دلالة العنوان) دلالاته الفنية والجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية والتجارية تحديدا؛ وذلك لأن الكتاب لا يعدو كونه من الناحية الاقتصادية منتوجاً تجارياً يفترض فيه أن تكون له علاقة مميزة وبهذه العلامة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا بالإضافة إلى كونه وثيقة قانونية وسندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب أو النص وانتماءه لصاحبه ولجنس معين من أجناس الأدب أو الفن» [1].

ولقد أصبح للعنوان في الشعر العربي المعاصر«دلالات تضارع النص، إذ له بنيته الإنتاجية التوليدية، فالمبدع يضع العنوان- في الغالب- بعد الانتهاء من مغامرة الكتابة، فهو إذن حاصل تفاعل العناصر العلامية الشفرية والمكونات الدلالية، من هنا يمثل العنوان أولى محطات الصراع مع القارئ، إنه بعبارة أخرى الواجهة الحجاجية façade argumentative للنص، كما أنه من أهم العناصر التي يتم من خلالها تكييف القارئ conditionnement du lecteur وتهيئته للطرح المقدم» [2].

فالعنوان إذن هو «الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النص، ومعها تتزامن خطوة أخرى هي ما يمكن تسميته (بالقراءة الأولى)، وفيها يطرح القارئ احتمالات وتساؤلات وافتراضات عديدة، ويسعى إلى تجميع شتى الاختيارات المثبوتة داخل النص» [3]. وتتطلب هندسة الأعمال الشعرية الجادة عنوانا إشكاليا

---

[1]- إدريس الناقوري، لعبة النسيان- دراسة تحليلية نقدية- ، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1 ، 1995، ص:24.

[2]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، دار الانتشار العربي ط1، 2008، ص: 135.

[3]- فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، د.ط، 1997، ص: 18.

إيحائيا يختزل جل قضياها الكبرى المطروحة من قبلها، فهو يبنى غالبا على قاعدة ذهبية هي« الاقتصاد الدلالي»[1]، «قد يكون نصا، بل قد يكون كلمة ومركبا وصفياً ومركباً إضافياً كما يكون جملة فعلية أو اسمية وأيضا قد أكثر من جملة، وتتكافأ كل صور التنوع التركيبية من الكلمة المفردة إلى الموالية من الجمل»[2]

إن العنوان كما كتب كلود دوشيه duchet claud «عنصر من النص الكلي الذي يستبقه ويستذكره في آن، بما أنه حاضر في البدء...يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة»[3]. وأثناء التواصل تتحوّل عتبة العنوان إلى خلق جديد (المناصة). «والمناصة في عملية التفاعل ذاتها طرفاها الرئيسان هما النص والمناص، وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، ولها قيمتها القصوى في التحليل»[4].

وعليه فقد أصبحت صناعة العنوان عملية احترافية على المبدع إتقانها بالاختيار الموفق للألفاظ الدالة والتركيب المميز وحسن الصياغة للوصول إلى علاقة تربط بين العنوان وما يأتي بعده، و قد تكون علاقة تكثيف أو علاقة جزء بكل، وقد يكون الترابط ترابطا وديا حبيا أو يكون نديا تعارضيا، ثم إن العنوان، يشعر القارئ بالمتعة وهو يسأل عن خصوصية هذا العنوان ولماذا جاء هكذا؟.

وعلى هذا الأساس تغدو عناوين درويش الشعرية علامة لسانية أو مجموعة علامات رمزية تشير إلى المحتوى العام للنص« إلى كونه لعبة فنية وحوارية بين التحدد واللاتحدد، بين المرجعية المحددة وبين الدلالات المتعددة وذلك في حركة دائبة بين العنوان ونصه في زمن القراءة» [5].

في حين أن لكل بناء مدخل، ولكل مدخل عتبة، ولكل عتبة هيئة، ولأن العتبات همسات البداية «فقد اهتمت السيميائية الحديثة بدارسة الإطار الذي يحيط بالنص كالعنوان، والإهداء، والرسومات التوضيحية، وافتتاحيات الفصول وغير ذلك من النصوص التي أُطلق عليها (النصوص الموازية)، والتي تقوم عليها بنايات النص. ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدارسات النقدية الحديثة مفتاحًا مهمًا في دارسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصًا صادمًا للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص»[6].

---

[1]– عبد الله أبو هيف، الحداثة في الشعر السعودي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص: 136.

[2]– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988، ص: 39..

[3]– كلود دوشيه، عناصر علم العنونة الروائي، مجلة أدب، فرنسا، ،كانون الأول 1973، عدد12 ص:52-53.

[4]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص111.

[5]– موسى أغربي، مقالات نقدية في الرواية العربية، دار النشر الجسور، وجدة، ط1، 1997، ص: 5-6.

[6] – عبد الرحمن منيف، الباب المفتوح، بيروت، دار الساقي، ص: 22.

كما يعد المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة. كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه وبها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتالي، فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو علاقات تعيينية أو إيحائية، أوعلاقات كلية أو جزئية...هذا ولا يمكن مقاربة العنوان مقاربة علمية موضوعية إلا بتمثل المقاربة السيميوطيقية التي تتعامل مع العناوين، وذلك بوصفه علامات، واشارات، ورموزا، أو أيقونات واستعارات. ومن ثم، فلابد من دراسة هذه العناوين تحليلا وتأويلا، وذلك من خلال ثلاثة مستويات منهجية سيميوطيقية، ويمكن حصرها في: البنية، والدلالة، والوظيفة.

ولدراسة عنوان أيِّ نصٍّ، يقترح الناقد محمد مفتاح مسلكين اثنين؛ أحدُهما ينطلق من العنوان –القمة– لفهم المتن النصي –القاعدة–، ويسمّيه "القِمْعَدَة" والثاني ينطلق من النص المدروس، ويسميه "القاعِمَة" »[1].ويبدو أن المسلك الثاني أكثر جدوى؛ لأن كثيرًا من العنوانات لا تسْعفنا على فهم النصوص، ولا تقرّبنا من مضمونها. بل إن العنوان عادةً ما ينْحو منحى الإيهام والتشويش والغموض. وهذا يعني أن تشكيل العنوان في أي نص من النصوص لا يكون اعتباطيا، ولكنه يرتبط بمتن النص أيَّما ارتباطٍ، بل إنه جزءٌ لا يتجزأُ من المتن. ولذلك فهو المهْيَع اللاّحب إلى فكّ مجموعة من الرموز.

فالعنوان من المفاتيح المهمة التي يمكن أن يباشر القارئ بواسطتها النصَ، «فهو لم يعد مجرد مرشد للعمل، يمر عليه القارئ مرورا سريعا متوجها إلى النص، وإنما أصبح جزءا من المبنى الاستراتيجي للنص» [2]، إذ بات العنوان جزءا من البناء الدلالي للنص ومؤشرا دالا عليه، فهو«نافذة النص المشرقة على العالم، ترمي إلى إظهار– أو الكشف عن– قابلية النص للقراءة، ومن هنا إلحاح الشاعر أن يعنون لكون العنونة السبيل إلى المتلقي» [3] ،لأن المتلقي يدخل إلى العمل من بوابة العنوان مناولا له، وموظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله.

ويربط العنوان في النص الشعري، بالشعر وحركته وشائج قوية، فالخلفيات الفكرية والفنية التي تحرك العنوان هي خلفيات الشعر ومحركاته، «ليس العنوان في النص الشعري مجرد خادم للنص وتابع له قد نخسر رهانات كثيرة في قراءتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة...الشاعر الحديث يصطدم بتمنع عوالم يبنيها انطلاقا من لغة تعبيرية محتجبة في دلالاتها ومتحولة في

[1] – محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 70.

[2] – غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمود درويش" عاشق من فلسطين"، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد2، 363.

[3] – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧ مص: 138.

معانيها ومتداخلة في مقاصدها. بذلك يواجه سؤال العنوان مواجهة ليست أقل صعوبة من مواجهته لسؤال الإبداع ذاتها وهي تعانده وتراوغه قبل أن تسمح بولوج بعض منافذها في لحظة سديمية غامضة »[1]

وكثيرا ما كانت دلالية العمل هي«ناتج تأويل عنوانه»[2] وعناوين قصائد درويش عنوان اختصاري يلخص فكرة العمل الأدبي المركزية، ويحوي بصورة عامة تلخيصا قصيرا للعمل من وجهة نظر الكاتب»[3]، إذ إن جملة (عاشق من فلسطين) عبرت عن محتوى النص الذي يتكون من ثلاث صفحات حاولت كلها أن تعبر عن مدى تعلق الشاعر بحبيبته فلسطين فهو يراها في كل مكان، وجاء توظيف الشاعر لكلمة "عاشق" لما تحمله من دلالة الوجد والشوق مما له أثر في توجيه المسار الدلالي للنص، ثم جاءت شبه الجملة "من فلسطين" لتؤكد العلاقة بين لفظة عاشق ومحتوى النص، إذ شكلت حلقة الربط بين العنصرين، إذ يمثل العنوان «بؤرة النص ومفتاحه، ويمكننا أن نستهدي به على تحديد رسالته، فإنه يبسط ظلاله على النص، ويحدد هويته...ويقدم لنا جوازا نعبر به إلى عالم الشعر» [4].

ومثل العناوين الإيحائية، تثير المتلقي، وتدخله في الحالة الشعرية مباشرة، بما تخلفه من إيحاءات ودلالات تستفزه، وتثير لديه تساؤلات كثيرة تستدعي الإجابة عنها. وتشكّل هذه العناوين المحّرض الأّول للقراءة، والكشف، والبحث عن أجوبة، وتشرك المتلقي مباشرة في العملية الإبداعية،« وهذا ما لا تحققه العناوين المنجزة دلالياً، التي تقدّم للمتلقي ما يريد دون عناء، ومن هنا، فالعنوان المخاتل والمراوغ، هو أول مفاتيح قراءة المجموعة، وهو المحّرض على إيجاد أجوبة جمالية وفكرية في نصوصها في مرحلة القراءة. وغالبا لا تتحقق هذه الجمالية إلا مع العناوين المركبة التي تضفي بنيتها اللغوية، وعلاقات الألفاظ في العنوان، على ذاك العنوان أبعاداً وظلالاً كثيرة» [5].

ففي قصيدة "الجسر" المأخوذة من ديوان درويش"يوميات جرح فلسطيني" نجد للعنوان كل هذا التوالد وهذه الهيمنة الدلالية والشعرية التي لم تأت من فراغ، وإنما؛ لأنه هو ما يمثل هوية النص في جغرافية الديوان، وفي مطلق التجربة الشعرية الدرويشية؛ فالعنوان توسيمٌ وإظهارٌ للنص على غيره من النصوص.

وفي هذا تكمن دلالة العلامة الرامزة؛ بما فيها من معنى الهوية، وفيه دلالة العلو والرفعة التي تجعل من العنوان قائداً لدوال النص يمنحها من روحه، ولونه، ورؤيته، فتصبغ به وتنتسب إليه؛ لأنه شجرة أصلها ومنبع

---

[1] – رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، 1998، ص: 107.

[2] – غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمود درويش" عاشق من فلسطين"، ص: 363.

3 – خالد حسين حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص: 47.

4 – عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد 17، 2003، ص: 81.

[5] – هايل محمد الطالب، تحولات الدلالة في النص الشعري، قضايا ونماذج، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى، 2012، ص: 103.

تشعبها وتغايرها. ومن ثم يمتلك العنوان القدرة على إمداد الفعل التأويلي بزاد مكثف يعين على تفكيك النص؛ إذ «هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة» [1].

وبناءً عليه يمكن الوعي بالبعد الوظيفي للعنوان متمثلاً في قدرته على الخطف، والإغراء، والإبهار، والإخبار، والإيحاء، والتعاقد مع القارئ بما يوحيه إليه من مشروع النص وأفق توقعه، وبما يفجره من طاقة شعرية تنبني غالباً على تقنية الحذف، والتكثيف والإشارة اللامحة اللامعة، وهو ما يؤهله للتفلت من التفسير المباشر وقطع الدلالة إلى حيث رحابة التأويل وتعلقه بالمتغير الإشاري للدال العنواني، فكأن العنوان يغتني ويحتمي بالإرجاء والحذف، واللبس، والمراوغة ليظل منفتحاً على مدارات قرائية قد لا تنتهي.

ويفاد من المعاجم أن الجسر الذي هو معبر، وإبل، وشجاعة، وإقدام، ومضي، ونفاذ...، أنه ركوب للخطر، كما هو ركوب المفازة بدلالة المهلكة، وركوب البحر بما يكتنفه من توتر وخطورة تجعل الحياة على حافة الموت؛ فكأن الجسر هو فضاء مكاني يصل بين أمرين أو طرفين متباعدين لتجنب الخطر أو الخلل، وتحقيق النجاة أو الحياة، أو الغاية أيا كانت. وهذا عينه ما يجعل منه فضاءً حركياً متوترا ذا حساسيةٍ خاصةٍ كما هو شأن درويش في عنوانه هذا.

غير أن هذه الدلالة الخطرة في المعجم، أو معنى الخطورة في دلالته، هو ما يصل التأويل بدلالة المغامرة، والشجاعة، والجسارة، والمضي، والنفاذ...ليلتئم جسر درويش بمشروع نصه القائم على ركوب المفازة، وامتطاء الخطر في رحلة العودة إلى الوطن، ومغامرة التسلل ليلاً عبر الجسر الفاصل والواصل في آنٍ بين المتناقضين الجوهريين: المنفى/الوطن، الموت/الحياة؛ ليضعنا العنوان عبر دلالته المعجمية فقط أمام جوهر القضية ومن دون معاظلة.

إن الجسر هو غاية الطريق، أو هو جزء من الطريق المؤدي إلى الوطن. لكنه جزء يشكل بمفرده غايةً؛ حيث إن اجتيازه هو المحك الأهم في رحلة العودة إلى الوطن، والنجاح في تجاوزه هو نجاح في تجاوز الموت عينه. وإذا كان الجسر تطوراً رأسياً في سيرورة الرحلة، فإن المقصلة هي تطور دلالي باذخ في دلالة المصيدة، والدم والمهلكة. وبهذا يبدو النص متنامياً بعنف صوب غايته عبر التشكيل الصوري له. ويمكن تأطير موقع الجسر وعلاقته بالأماكن الأخرى في النص على هذا النحو: الطريق ⟵(الجسر)⟵البيت(الوطن)

وقد يعمد الشاعر إلى بعض الرموز التراثية فيحملها دلالات تضاد ما قرء في أذهان الناس عنها، «ومثل هذه الرموز إذا وردت في النص تستدعي معها ثقافة كاملة اقترنت بها في الماضي، مما يجعل المتلقي يستحضر تلك الصورة المتكاملة المعروفة عن الرمز فور وقوع نظره عليه وعندها يصبح الانحراف عن تلك الدلالات

1 – محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص: 72.

إشكالية قد تنحرف بالتأويل عن المقاصد أو الرؤى المبتغاة ومثل هذا المنحنى يبدوا كثير الدوران في شعرنا الحديث، ولعل بعض تلك التوظيفات لا تحدث إشكالية وذلك ببساطة الرمز وسهولة النص نفسه» [1].

لقد استطاع درويش أن يعبر عن معاناته ومعاناة شعبه من خلال الرموز التي بثها في جداريته، وأنتج من خلالها مناصا قويا يفتح الجدارية على التأويل، وتظهر قدرة الشاعر في إجادته ربط الرموز، وترجم إلى موقع الرموز وعلاقته بالعناصر الأخرى في قصيدة، ولا ترجع إلى القيم الذاتية ولا إلى قدمه «وإذا وظف الرمز بشكل جمالي منسجم واتساق فكري دقيق مقنع، فإنه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة، وعمق دلالتها وشدة تأثيرها بالمتلقي» [2]

والجدارية، تلخيص إبداعي شامل محكم لمسيرة تاريخية عامة وخاصة، حكى فيها الخاص العام وعبّر عنه، وأعلى فيها العام الخاص واتكأ عليه في جدلية إبداعية يصعب الفصل بين مكوّناتها. وهي أيضا سيرة ذاتية، وسيرة عامة. وسير نفسية إنسانية فلسفية كفاحية برزت فيها القدرة اللغوية العالية للشاعر، وقدرة اللغة على النقل والتأثير والتعبير على أبلغ وجه.

فقارئ الحداثة يجابه في "جدارية محمود درويش" عنوانا لا يستطيع أن يتجاوزه سواء أقرأه بالعربية أم في ترجمته الانجليزية، فهذا العنوان «يتكئ على مصطلح فني ذي تاريخ طويل وسمات جمالية متنوعة وهو يجيء في المصادر المختصة» [3]، تحت عنوان Wall Painting أوMural Painting الذي يعني الرسم على الحائط أو السقف لأغراض متعددة، قد تكون تسجيلية أو رمزية وقد تكون جمالية خالصة.

لقد نشأ فن الجداريات في أحضان الدين، وكانت الجداريات ترسم في المعابد والمقابر، لذا ظلت رسوماتها دينية الطابع تحث رؤى الإنسان للموت وللعالم الآخر حقبة طويلة من الوقت عندما انتقلت إلى قصور الملوك لتسجل انجازاتهم وترسم انتصاراتهم أو لتجث أبعادا دنيوية أخرى تناقض تلك الآفاق الدينية، فتحفل المشاهد باللذة كمشاهد الصيد...أو غيرها من المشاهد التي ترسم أبعاد الحياة الإنسانية وما تحفل به من صراعات. وإذا كانت طرق تنفيذ تلك الجداريات قد تعددت، فإن الجدارية في العموم، تظل تجسد مشروعا فنيا ضخما. يحتاج له الفنان بوصفه مشروع العمر الذي يتجلى من خلال إعادة تشكيل عناصر متباينة في إطار فني معقد، تعتمر ما يشتعل في أعماقه لحظة تنفيذ ذلك العمل، واختيار رموزه وعناصره وألوانه وإشاراته.

---

[1] – سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص: 57.

[2] – محمد إبراهيم، أجمل قصائد محمود درويش حياته وشعره، دار الإسراء، الأردن، ط1، 2009م، ص: 26.

[3] – عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، مادة جدرانيات، بيروت، جروس برس، 1988، ص: 811.

إن هذا لا «يعني أن نص درويش الملحمي هذا يحاكي الجدارية، ولكنه ينتقي منها لاختيار العنوان، صناعة قصيدة طويلة حافلة بعناصر الحياة وبالشخصيات وبالصراع بين ثنائيات لعل من أبرزها تلك الثنائية التي قام عليها فن الجداريات أساسا وهي ثنائية الموت والحياة أو الفناء والخلود» [1]. غير أن جدارية درويش لا تتشكل في ضوء جدارية بعينها، أخذت (الجدارية) عنوانها، وهندسة بنائها من لغة الفن التشكيلي، ووجدت في امتداد الجدارية الفنية على الجدار، ووقوفها، معادلا موضوعيا لامتداد تاريخ الشاعر وقضية شعبه، وسيرته الشخصية التي عبّر عنها بلغة الإيجاز والكناية والإشارة. وهي التي فجّرت فكرتها تجربة ذاتية بعد المرض القلبي للشاعر في سنوات حياته الأخيرة، فتكوّنت فسيفساء جدارية عملاقة ذات أبعاد ورؤى وتوصيف للواقع واستشراف للمستقبل في مسيرة عذاب وكفاح وتحدّ متواصلة، استطاعت اللغة حملها ونقلتها عن طريق التفصيل والتكرار؛ تكرار اللفظة، وتكرار المعنى، والصورة، والذاكرة بهدف التوكيد والإصرار ورسم المستقبل الذي سيصير حتما.

والجدارية وإن كانت مدفوعة بتجربة ذاتية هي مرض القلب والممرضات في المستشفى الفرنسي، فقد حملت تجربة المرض الإنساني وإشارات الموت المبكر بلغة تجاورت فيها الجمل الاسمية مع الفعلية، وغموض الاسم النكرة مع غموض الصورة المتخيّلة للممر اللولبي

«**هذا هو اسمك**

قالت امرأة وغابت في الممر اللولبي» [2]

الاسم لغة، واللغة سلاح. وهذا هو اسمك؛ هذا هو سلاحك، رمزك، هويتك، وكل شيء هو لك، فهل يملك الآن بعد رحلة عمر ورحلة شعر اسمه؟؟. (هذا هو اسمك) هكذا تبدأ (الجدارية) لتكون نهايتها في ارتفاع نغمة التحدي والإصرار والثقة: «**هذا البحر لي**

هذا الهواء الرطب لي

واسمي

وإن أخطأت لفظ اسمي على التابوت

لي » [3]

---

[1] – عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور) سلسلة عالم المعرفة، 1987، ص: 119.

[2] – محمود درويش، الجدارية، الأعمال الكاملة، ص: 441.

[3] – المصدر السابق، ص: 536.

تبرز ياء الملكية في ألفاظ القصيدة بتكرار لافت قصده الشاعر ، ويتردد (أنا) الشاعر (الفاعل) حاضرا ظاهرا أو غائبا مستترا ليؤكّد حضوره، واستمراره، وتحدّيه لأعدائه؛ أعداء اللغة، وأعداء النفس لا الجسد الفاني، وأعداء الحياة. ويقول درويش كذلك في الجدارية:

«جِدَارُ الْبَيْتِ لِي

وَاسْمِي، وَإِنْ أَخْطَأْتُ لَفظَ اسْمِي» [1]

فالجدار هنا بوصفه جزءا من البيت إلى الكل، ليغدو بمثابة رسالة مفادها تمسكه بالمكان، وأنه مهما ابتعد عنه فهو مسكون به، لذا فالشاعر مصر على تثبيت جداريته على جدار هذا البيت الذي يشمخ بخصوصية فلسطينية. فهذا العنوان جزء من النص، وهو ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية حسب تصريح درويش نفسه، يقول عنها: «هذه التجربة أغنى تجاربي الوجودية حيث يقف الإنسان أمام مصيره وأمام شريط حياته بكامله أثناء الاقتراب من الموت، وبالتالي كان لابّد من تسجيل ما يشبه السيرة الذاتية كخلفية لموضوع الموت»[2]، فالشاعر «بمجرد التصريح في كتابة السيرة الذاتية تعني أن هناك جملة من المقاصد والغايات وراء كتابة هذه السيرة»[3]. فدرويش يجسد لقرائه تجربة شخصية مميزة عاشها مع الموت، ومن هذه التجربة الخاصة ينطلق نحو العام وذلك بتعميمها إذ يقول: «أن نجد الخاص في العام والعام في الخاص»[4]. كما أراد أن يؤرخ لحياته وفكره، فعمد إلى فكرة الجداريّة بما يمكن أن تستوعب من حقائق ورؤى خيالية، لذا حرص على تقديمها عبر لوحات فنية كثيرة ومتنوعة استوعبت حياته وفكرته. فكرا عميقا وفنا بديعا وقمة شعرية شامخة، «وتخطيطا محكم التفاعل يتم طوال الوقت، بين القول والتلقي، وبين ما هو لفظي مجهور بارز الإيقاع وما هو نصي مكتوب، إيقاعه خفي كنبض القلب، أو كسريان الدم في العروق»[5]. إنه بذلك كله يطرح إشكالية تلقي القارئ لجمالية الجداريّة.

وفي قصيدة: (رحلة المتنبي إلى مصر)، يختار درويش العبارة التالية عنواناً لقصيدته، من بيت شعر للمتنبي هو:

وأنا الذي اجتلب المنية طرفه فمن المطالب والقتيل القاتلُ[6].

---

[1] – المصدر السابق، ص: 102.

[2] – خليل شكري هياس، بلاغة المرئية، قراءة سيميائية في المفتتح البصري لجدارية درويش، مجلة السيميائيات، تصدر عن مختبر سيميائيات تحليل الخطاب، جامعة وهران، العدد03، 2008، ص: 03.

[3] – إحسان عباس، فن السيرة، دار الشروق، عمان، ط5، 1988، ص : 139.

[4] – جدارية محمود درويش، قراءة نقدية، مجلة العربي، الكويت، العدد23، لسنة2002 ،ص: 128.

[5] – إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، ط1، 1988، ص113.

[6] – عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، ص: 75.

إن العنوان يوحي لنا أننا سنقرأ عن رحلة المتنبي إلى مصر، لا من خلال كتابة المتنبي نفسه عن رحلته، وإنما من خلال قراءة طرف آخر عن الرحلة، ولولا وجود اسم محمود درويش الشاعر الذي نعرف أنه شاعر بالدرجة الأولى لذهبت مخيلتنا إلى أننا سنقرأ لطه حسين أو لعبده عزام أو لمحمد شرارة أو لآخرين ممّن قرأنا لهم عما كتبوه عن المتنبي.

وقد اقترن العنوان باسم الشاعر، في صفحة المجلّة – مجلة الوطن العربي، الصادرة في باريس–، وإدراجه في مجموعة شعرية لمحمود درويش هو ما يزيل هذا الشطط ليحل محله اعتقاد آخر هو أننا سنقرأ نصّاً شعرياً. ولما كنا نعرف أن درويش رحل إلى باريس، فإننا بعد قراءة النص يمكن أن نستبدل العنوان بعنوان آخر وهو(رحلة محمود درويش إلى باريس)، تماماً كما يمكن أن نستبدل داخل النص مفردات بمفردات وأسماء بأسماء، لنجد أنفسنا نقرأ عن رحلة درويش لا عن رحلة المتنبي وإن تشابهت الرحلتان، وهكذا عبّر درويش عن تجربة تكررت في التاريخ لشاعرين كبيرين.

ومن العناوين الإشكالية، المستعصية الفهم على المتلقي: "**شتاء ريتا الطويل**"، لقد تعددت دلالات العنوان وتباينت، وهو ما لم تسع القراءة باتجاه كشف معالمه، لأنها تحاول أن تجيب عن الأبعاد الرمزية الموضعية التي تتوافق ومستوى التحليل، إذ ترصد القراءة تفاعل العلاقة بين الدال والمدلول، وتجعل من العنوان رمزا شعريا يوجه مظان المتلقي الذي أسهم في حضور الانزياح للغة الشعرية، دون الوصول لمقصدية النص، فمعا لم "ريتا" غامضة تتعدد مدلولاتها، ويصبح تأويلها فعلا عصيا لبروز الفجوة بين المستوى الرمزي والشعري، في آن واحد،فرمزية "ريتا" ينبغي أن لا تنفصل عن رمزية العصفورين، والقمح، بل إنها تنفتح على احتمالات تشترط حضور انسجامها البنيوي المفترض.

فقد بقيت الإشكالية التأويلية قائمة، لكنها منحت النص ونقده معا حيوية فاعلة، لأن قيمة القول الشعري لا تكمن في القبض على ما أسماه بعض الباحثين "رسالة النص" تجاوزا، بل مدمجا فاعلية هذا النص في تحقيق ذاته، وتقديم أدبيته وتفاعل المتلقي، وامتلاك للنص. وتلقي مثل هذا العنوان الإبداعي يفضي إلى عناقيد دلالية لا تنتهي،« وحينما يكون له وللنص معنى نهائي فإن خللا في التلقي قد حدث، ولا يخفى أن المعاني الدلالية هي رؤى مؤسسة على القرائن اللغوية والتركيبية، وعلى تشابك الظواهر الرمزية التي تعد منبها أو مثيرا أسلوبيا لتوجيه بوصلة التلقي»[1]. وتتخذ القصيدة من العلاقة بين الشاعر و"ريتا" محورا وحيدا لتصوير إشكالية التعايش السلمي بين الفلسطيني الذي يجسده الشاعر، واليهودي الذي تجسده ريتا.

[1] –عمر عبد الهادي عتيق، شتاء ريتا الطويل لمحمود درويش، دراسة أسلوبية، مجلة أفكار، وزارة الثقافة الأردنية، عدد: 250، ص: 02.

فالعنوان «يبسط ظلاله على النص، ويحدد هويته، فيوجه عملية التلقي»[1]، لكنه في بعض عناوين درويش، «تبقى الأدوات الإجرائية قاصرة عن تحديد المقصديات الكلية للنص»[2]، وأن مرونته تعني مزيدا من منح النص قيمة أدبية إيحائية. فمثل هذه العناوين وغيرها، لا تؤمن بأحادية الطرح، وإنما بانفتاح الفضاء الدلالي الذي يعلي من سلطة القارئ، من خلال البنية السطحية والعميقة لجدلية الحضور والغياب. وعنوان "**من يوميات أبي فراس الحمداني**"، على أساس الظرف التاريخي الذي يجمع بين درويش والحمداني، وقد جعلت القراءة من مراوغة اللغة مدخلا لمحاكمة النص، لكنها لم تستغل الجوانب الرمزية الكاملة، بل بقت تدور جوانب أسلوبية.

وفي ديوانه الأخير- **لا تعتذر عما فعلت**- يستوقف العنوان القارئ باعتبار أن العنوان يشكل صلة الاتصال الأولى بين القارئ والعمل وهو يمثل في شعرية الموضوع مرسلة توازي وتختزل العمل، نظرا لكون العنوان يخترق نصوص العمل، ويخلق نواة بنية دلالية كبرى وأولية، ومع أن عنوان العمل مأخوذ من النصوص الداخلية إذ يشكل عنوان إحدى القصائد، فإن انتخابه لكي يمنح العمل هويته واسمه ينطوي على مقاصد دلالية، تحاول أن تكون بمثابة بؤرة دلالية، تخترق وتكشف مضمون التجربة في هذا العمل.ومن هنا فإن قراءة العنوان في صيغته النحوية يكشف عن استخدام الشاعر لأداة النفي في مطلع الجملة الأولى التي تتألف من فعل مضارع تليها جملة أخرى بصيغة الفعل الماضي وبذلك فإن الصياغة تنطوي على نفي الاعتذار راهنا عن شيء حدث في الماضي كما أن صيغة الخطاب تتحرك بين ضمير متكلم مفرد وضمير مخاطب غائب، لا يمكن معرفته إلا بعد قراءة نصوص الشاعر مما يجعل العنوان يحيل مرة أخرى إلى داخل العمل.

يختار الشاعر درويش عناوين قصائده من النص الشعري نفسه فهو يمثل الجملة الافتتاحية في كل نص وبذلك يتوحد النص مع العنوان ويغدو بؤرته حيث تؤسس الجملة الافتتاحية للخطاب لتأتي النهاية مستكملة للمعنى فيه ولذلك فإن قراءة دلالات العنوان الرئيس لا تتكشف إلا في ضوء قراءة القصيدة التي تحمل نفس العنوان لأن الضمير المخاطب غير المحدد فيه هو في القصيدة الآخر الشخصي أو الذات الأخرى للشاعر في انقسام الذات عنده إلى ضمير مخاطب وضمير متكلم في لعبة الرمز التي تفصح عن المخزون الذي شكل ذاكرة الآخر وعن اختلاف الشهود حول حقيقة هويته، التي لا تستطيع تأكيدها وتحديد مساراتها إلا الأم مما يدفع الذات المتكلمة إلى دعوة الذات الشخصية الأخرى للاعتذار إلى هذه الأم وحدها التي تحمل دلالات رمزية للوطن/ الأم.

---

[1] – رضا ابن حميد، الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد15، العدد2، 1996، ص: 100.

[2] – فتحي رزق الخوالدة، الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2009، ص: 93.

«لا تعتذر عما فعلت– أقول في
سري أقول لآخري الشخصي
ها هي ذكرياتك كلها مرئية
ضجر الظهيرة في نعاس القط
عرف الديك/ عطر المريمية/ قهوة الأم»[1]

وفي مجموعته الشعرية " **كزهر اللوز أو أبعد**" ثمة عتبة كبرى، عتبة تتعمّق فيها جملة الكيف، عتبة اختزلت فيها كافة العتبات الذهنية والنفسية، الضيقة والمفتوحة على ملكوتٍ لا ينتهي، المؤازرة لفاعلية الهدم، والمنضبطة في حدود البناء المتراص الذي يتخذ من الهدم حجاباً لواقع معاش في الذرة التي يعوّل عليها البناء من جديد.

في الذات المطمئنة ثمة باب مشرع على الاتجاهات والاحتمالات كافة، ثمة تقطير للأفعال التي تعود على نقطة البداية، بداية التشكل، بداية الجمهرة، وبداية النظر من علٍ، النظر بعين المعرفي، المعرفي الذي يترفع عن السطحيات، ويرى في نفسه إمكانية القيادة، قيادة الآخرين إلى حوض المعرفة، لهذا لا تتوانى الذات لمطمئنة عن تحييد النفس لصالح الذات المجموع، وهو تحييد مبني على قوى كامنة في الذوات التي انسلخت عنها.

وفي قصيدة "**خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض**" [2] هذا هو العنوان بالكامل. فالمتلقي يقع في حيرة ولبس فيصير يطرح أسئلة كثيرة: ما هي هذه الخطبة؟ أهي خطبة الهندي الأحمر، أم هي خطبة الفلسطيني التائه؟. عندما خطب زعيم قبيلة دواميش الهندية "**سياتل**" Chief Seattle، هذه الخطبة أمام" إيزاك ستيفنس، "ممثل الحكومة الأمريكية المنتصرة على الهنود الحمر، في العام 1854؛ كان يريدها خطبة نهائية يودع فيها الكون المشهود، ندرك ذلك من قوله: « لن نعنى كثيراً بالمكان الذي سنقضي فيه ما تبقى من أيامنا، فهذه لن تطول: بضعة أقمار أخرى، وبضعة شتاءات»[3] . أما عندما خطب محمود درويش بعيد إدراكه أن هناك اتفاقاً يوشك أن يوقع بين منظمة التحرير والكيان الصهيوني، فقد قال هذه الخطبة، مؤكداً أنها ما قبل الأخيرة**!**. فهل يعني ما قبل الأخير سوى أن هناك ما هو أخير لم يحدث بعد؟. ما هو هذا الأخير؟. أو ما هي هذه الخطبة الأخيرة التي سيلقيها محمود درويش، والتي

---

[1] – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، الديوان، رياض الريس للكتب والنشر، ص: 25.

[2] – ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ط1 ، بيروت، دار العودة، 1994 ، ص497

[3] – صبحي حديدي، تحرير وترجمة، لن يخلو الأبيض إلى نفسه أبداً، نصوص هنود أمريكا الشمالية، مجلة الكرمل، نيقوسيا، 1992، ص: 84.

يحيل إليها هذا العنوان، ومتى ستكون؟. فالمتلقي لهذا العنوان، إذا لم يكن يدرك هذه الخطبة التاريخية الخاصة بالتاريخ الأمريكي والهندي لن يستطيع أن يفتح مغالق هذا النص المشكلة.

إن هذا الخطاب/العنوان لا يتوقف عند عالم الهنود الحمر، بل يستحضره هنا في هذه القصيدة، وينشئ به –وبالتوازي معه– عالما حاضراً ما يزال حياً، في فلسطين الواقعة على ساحل المتوسط.

وإن هذا العنوان باعتباره رمزاً هو مدرك حسي، تقيمه الكلمات أمام أبصارنا، لكنه يستدعي مدركاً آخر معنوياً «لا يقع تحت الحواس، وقائم على علاقة التداعي بين الشيئين، حسبما أحست بها مخيلة الرامز، والتقت عليه الذاكرة العظمى» [2]، والذاكرة العظمي تفترض أن هذا الخطاب العنوان يسرد حكاية، قوامها مجموعة مستوطنين مسلحين، يريدون استعباد شعب أعزل، ونهب أرضه وبلاده وتاريخه.

أما الراوي فشاعر جوال لا يغني أغنية شعبه فحسب؛ بل هو إلى جانب ذلك يغني أغنيته الخاصة، حينما يقرر انتظار خطبة فلسطينية أخيرة، يقوم هو بإلقائها، وتأتي على غير ما يتوقع الأشرار. ألا يستحضر لنا هذا العنوان المثلَ المعروف؛« بأن الذي يضحك حقاً هو الذي يضحك أخيراً! »[1].

2– رمزية المكان:

يشكل المكان همّا مؤرقا للشاعر الذي يعاني من فقده، وبسبب من فقده. وهو إذ يدرك أهمية المكان لتحقيق الحلم الذي سيصيره واقعا موثوقا منه وفيه، فإنه مسكون بهذا المكان، ولم يكن اختيارنا للمكان في أعمال درويش الشعرية اعتباطيا، وإنما لسبب جوهري وهو تضمن أعماله حضورا قويا لعنصر المكان، وكما يقول "غاستون باشلار": « المكان الفسيح هو صديق»[2]. فقد طغى المكان على العناصر الأساسية للخطاب الشعري عند درويش، ومن خلال تتبعنا لمسار بعض دواوينه نلاحظ ثراء كبيرا لعنصر المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، بل إن المكان يتحول فيها إلى شخصيات رمزية فاعلة «تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطارا أو ديكورا، لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث»[3].

ولم يعتمد الشاعر في نقل المكان على مجرد الوصف الفوتوغرافي الذي يعيد تشكيل الواقع حسب صورته المفترضة، وإنما كان يقدم المكان من خلال نظرته الخاصة، وقد انعكس ذلك على أفعال الشخصيات فحمل المكان بذلك قيما مختلفة وأحيانا متعاكسة. ولأن الأمكنة متعددة في أعماله، سوف لن تكون قراءتنا

---

[1] –خضر عطية محجز، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر، التناص، القناع، اللعب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية جامعة الأقصى –غزة – فلسطين، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد السابع عشر، العدد الثاني، 2009، ص: 95.

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص: 188.

[3] – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص: 207.

لهذا الفضاء «مجرد ابتلاع استهلاك، وترديد لأفكار ونوايا النص وحده، بل إنها لا تستقيم ولا تتحقق فعليا إلا من خلال تفاعلها مع الذات القارئة» [1].

إن النص لا يقرأ بشكل واحد لأنه يعطي لكل قارئ معاني ودلالات تختلف بحسب ثقافة ومعارف كل قارئ، بهذا المعنى ليست القراءة شيئا معطى بواسطة النص الذي نقرؤه، بل وهي فعل تبنيه فعالية القراءة والتي هي "إبداع ثاني أو كتابة ثانية " كما يقول منذر عياشي في كتابه " الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ":«فالقراءة لا تنفك تدور في فلك القراءة، بل هي كتابة ولكن بطريقة أخرى...والنص نظام يستدعي القراءة وينعكس فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكه واستحال فهمه، ولاندثر معناه وغاب حضوره »[2]، ومن هنا تأتي أهمية وجود القارئ الجيد الذي يستطيع استنطاق مجاهل النص وسبر أغواره الخفية حتى لا تبقى دلالاته مخبوءة.

إن المكان هو مصدر قلق درويش، لأنه ومن خلال نظرة تجريدية محروم منه ومرتبط به، ويرسمه درويش في شعره معبرا عن حجم الانزعاج بسبب فقدانه، فتراه يربط ما حدث لمدن عربية من اجتياحات واغتيالات بتلك المدن العربية القديمة، التي انتزعت من العرب أصحابها؛ إنها ثنائية الشام/ الأندلس، التي كثيرا ما تترد في شعر درويش، ويسعفه في تجربة الرحلة عبر الأماكن؛ والناظر إلى بيروت ودمشق، يلج إلى ذهنه السؤال عن قرطبة مثلا؛ بفضاء السقوط والقتل والهزيمة الذي يشترك ما بين تاريخ بيروت وقرطبة. فيقول:

«بيروت !!

من أين الطريق إلى نوافذ قرطبة»[3].

لقد أغنت حركة درويش عبر الأماكن تجربته، وزودت قاموسه الشعري بصور تقابلية عديدة للحاضر والماضي وانعكاساتهما على تداعي المكان بين الزمنين؛ فالتحية الدمشقية العربية غدت غريبة في قرطبة وبدا هو كذلك غريبا فيها ، بيد أنه بتقديم التحية الدمشقية لها يجد نفسه ضيفا على ذاته وذكرياته:

«أبواب قرطبة الخشبية لا تدعوني إلى الدخول

لإلقاء تحية دمشقية على نافورة

وياسمينة. أمشي في الأزقة الضيقة في

نهار ربيعي مشمس سلس، أَمشي خفيفًا

كأّني ضيف على ذاتي وذكرياتي كأنّي»[4].

---

[1] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص: 76.

[2] – منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998، ص: 5.

[3] – محمود درويش، حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1986، ص: 199.

[4] – محمود درويش، أثر الفراشة، يوميات، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2008، ص: 192.

إنه ضيف على ذاته وذكرياته في المكان الذي ارتحل إليه وفي القصيدة التي يكتبها تحديدًا؛ فيجد ذاته وذاته تجده هي الأخرى، يقول: «**أنا، أنت في الكلمات**»[1].

ومهما انشطرت الذات الدرويشية إلا أنها تقبل محمود درويش واحدًا، وإن اختلفت الصور والهيئات ما دام المذبوح فلسطينيا يشاركه درويش أيضًا المكان والصراع والدم والتضحية والشعر، يقول مخاطبا نفسه عن صورة الشهيد التي ترى وتسمع في كل مكان: «**ما أنا إلا هو**

وما هو إلا أنا

في اختلاف الصور»[2].

يعظم تمظهرات المكان وحضوره في شعر درويش بقدرٍ لافتٍ، لعله يصل حد الهيمنة على أعماله، وعلى الرؤية، وعلى التجربة برمتها. «ويفيد هنا مبدأ الكفاية التنسيقية في الجرد والتنضيد والإحصاء والتصنيف؛ حيث رصدت بعض الدراسات النقدية كثافة حضور المكان في شعر درويش ليبلغ 874» [3]. ظهوراً مكانياً موزعين على عدة أمكنة على النحو الآتي: «البلدان الأجنبية:121، البلدان العربية:398، الخيمة والمنفى:187، فلسطين:161، القارات:7» [4]. على أن هذه المسميات المكانية ذات عمومية واسعة تحتوي ضمنها تفاصيل مكانية دقيقة. غير أن الدراسة هنا لا تعتمد هذا التنضيد المكاني، وإنما تسلك في رمزية المكان وتنسيقه مسلكا آخر. ويتجلى هذا الظهور المكاني في تجربة درويش مرتبطا بإشكالية التصور الرمزي، أو المفهوم الذهني عن مدلولية المكان في بعده المجرد والرمزي. وهذه الوضعية الضاغطة على رؤية الشاعر، والمؤزِّمة للشعور والوجدان النفسيين، كاشفةٌ عن عمق القلق الذي يساور الشاعر على مكانه الخاص المستلب؛ فيحمله حملا على التساؤل عن كنه التصور المكاني: «**فقلت له. والمكان يمر كإيماءة**

بيننا: ما المكان؟

فقال: عثور الحواس على موطئ

للبديهة؟

---

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس، بيروت، 2001 ، ص: 56.

[2] – – محمود درويش، أثر الفراشة، ص: 63.

[3] – إبراهيم نمر موسي، ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، عالم الفكر، الكويت، عدد35 مجلد 4 أبريل، 2007، ص:66.

* لقد أنجز الباحث إحصاء على تجارب اثني عشر شاعراً فلسطينياً منهم محمود درويش، أثبت من خلاله مقدار الحضور القوى لذاكرة المكان في التجربة الشعرية الفلسطينية المعاصرة.

[4] – إبراهيم نمر موسي، ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص:66.

ثم تنهد» [1].

هذا المفهوم الذي يضغط على وعي الشاعر فيبدو متماهياً مع الموطن الأرضي؛ بما هو شأن بديهي، يتجلى ظهوراً آخر في إشكالية التعريف وارتباطها بالبلدان والمشتتات والمنفى متجاوزاً الأمهات ورائحة المريمية:

«كنت أحسب أن المكان يُعرَّفُ بالأمهات ورائحة المريمية.

لا أحد قال لي إن هذا المكان يسمى بلاداً،

وأن وراء البلاد حدودا،

وأن وراء الحدود مكاناً

يسمى شتاتاً ومنفى لنا» [2].

أ- المكان "الأرض"

تكتسب الأرض قيمة كبيرة في نفس الإنسان بحكم كونها تشكل مقوماً أساسياً من مقومات وجوده الحضارية والاقتصادية، وتزداد وتقوي العلاقة بين الإنسان وأرضه حين تتعرض للاحتلال أو للمصادرة والضياع، «لذا يرتبط الإنسان الفلسطيني بالأرض ارتباطاً وثيقاً، يرجع في المقام الأول إلى خصوصية التجربة الفلسطينية، فهي تجربة مرة وقاسية، خاض خلالها الإنسان الفلسطيني صراعاً مريراً مع العدو، كانت الأرض محوره، حيث أن الفكر الصهيوني فكر استيطاني يركز على الأرض، ويرفع شعار أرض إسرائيل الكبرى، ويعمل على تجريد الشعب الفلسطيني من أرضه قسراً»[3]، لذلك وجد الشعب الفلسطيني نفسه بعيداً عن أرضه خارج حدود الوطن، موزعاً في مناطق شتى أو لاجئاً فوق ترابه الوطني، يقبع في مخيمات البؤس والشقاء في حنين دائم وشوق مستمر للعودة إلى أرضه، دون أن يفرط أو يتنازل عن هذا الحق.

ومما زاد من قيمة الأرض ومكانتها لدى الإنسان الفلسطيني كثرة التضحيات التي قدمها ضد الغزاة المحتلين في سبيل استرداد هذه الأرض، التي غدت تشكل جزءاً من حياته. لذلك احتل موضوع الأرض حيزاً كبيراً في الأدب الفلسطيني حيث ركز عليه الأدباء، وأضفوا على الأرض من السمات والصفات ما جعلها في مرتبة الإنسان، والذي عمل على إضفاء هذه الصفات التي تصل إلى درجة التقديس – المعاناة المتواصلة – وحياة الذل والهوان التي ذاقها أبناء هذا الشعب في الغربة والمنفى وفي أماكن اللجوء والشتات.

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009، ج2، ص: 282.

[2] – محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2 ص: 309.

[3] – إحسان نزار عطية، مصادرة الأراضي في المناطق المحتلة، جمعية الدراسات العربية، القدس، 1980، ص: 27 .

وبناءً عليه، فإن من أهم الرموز الشعرية الفلسطينية في القصيدة الدرويشية في الأرض المحتلة هو الرمز إلى الأرض –الوطن– والتمسك بها، حيث استخدم شاعر الأرض المحتلة للرمز إلى الأرض مظاهر وتجليات كثيرة، تظهر في الأم والمرأة والحبيبة والشجر والنبات وغير ذلك، وتتميز أشعاره في هذا المجال، بتناولها ومعالجتها القضية السياسية العامة، فهي الأثيرة عنده، والتي تشغله وتشد انتباهه، وتملأ عليه حياته،«ففي معظم أعماله الشعرية تبقى شغله الشاغل، وتظل فلسطين والوطن والأرض تقف وراء كل ما كتب، ووراء رموزه كلها، فهي الأم والحبيبة، وأبطاله يمثلون الإنسان الفلسطيني الذي لا يفرط بأرضه، ويفديها بأغلى ما يملك، ويتشبث بها، ويدافع عنها بكل ما أوتى من قوة» [1] . فيطرح سؤالا استنكاريا:

«فكيف تشردني الأرض في الأرض

كيف ينام المنام» [2].

إن الوعي بحيوية المكان الأرضي في تجربة درويش، يقف على عمق التوحد بين الشاعر وبين الأرض؛ فيحمله معه أو فيه، وتحمله هي أملاً في طريق السفر برغم بعد المكان:

«أمسُّك مسَّ الكمان الوحيد ضواحي المكان البعيد

على مهل يطلب النهر حصته من رذاذ المطرْ

ويدنو رويدا رويدا، غدٌ عابرٌ في القصيدْ

فأحمل أرض البعيد وتحملني في طريق السفرْ» [3].

هذه العلاقة ذات البعد الصوفي الشفيف، هي التي تصنع من الأرض وطناً معشوقا للشاعر الذي تعب في محبته، فطلب منه تمهيد الأرض وإعدادها ليستريح:

«أعدي لي الأرض كي استريح

فإني أحبك حتى التعب» [4].

لكن الأرض السليبة، والمغتصبة، لابد أن ترتبط بأصل الحياة، وأن تفجر بعث القيامة في بعده التبشيري التفاؤلي، وفي عمقه الثوري المتمرد على واقع الاحتلال:

«إنا جذور لا نعيش بغير أرض...

---

[1] – نبيه القاسم، دراسات في القصة المحلية، دار الأسوار، عكا، 1979، ص: 97.

[2] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج2، ص: 122

[3] – المصدر السابق، ص: 77.

[4] – محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص: 245.

ولتكن أرضي...قيامة» [1].

فالوطن ما يمكن أن نسميه بـ "المكان النووي". من حيث كونه مكاناً حاضراً بكثافة في تجربة درويش الشعرية والنثرية؛ إذ يمثل "نواة" كائنة في لب الرؤية، والنفس، ومجمل التجربة؛ حيث تتكثف تمظهراته في كل الدواوين بصور مختلفة، وهو نواة تحضر سراً وعلانيةً في كيانات النصوص وفي بناها؛ بوصفها «الوسيط المتجانس الذي لا يمكن أن يتحقق العمل الفني. أنطولوجيا. إلا من خلال توافره»[2].

والشاعر لا ينظر إلى الوطن على أنه شيء مادي منفصل عنه بل يراه امتدادا لكيانه، ويتغذى من تجربته، زيادة على ما تضفيه الأبعاد النفسية على الرمز من خصوصية، ولقد استوعب درويش هذا الفهم للرمز، وقد لا نبالغ إذ قلنا بأنه تخطاه حين راح ينحت لنفسه رموزا تبدو حين نقرأها في سياقاتها، وكأنها خرجت لتوها من قاموس جديد هو صانعه، وهي عديدة لا حصر لها حتى يبدو للقارئ وكأن مفردات اللغة كلها قد آلت إلى رموز بين يديه، ومن الرموز الوطنية التي استخدمها درويش :التراب، الأرض، الزيتون، شجرة الصفصاف، البرتقال، حيفا، يافا، البداية، النهاية، الحلم، الزمن، الريح، المطر، الحمام، الليل، الحجر، السنديان، البحر، ...إلخ، حيث تكررت في نصوصه الشعرية حتى غدت أساسا لصور مهيمنة شكلت صورا رمزية»[3] . ففي قصيدة "يطير الحمام"، يوظف محمود الحمام ليرمز إلى السلام المفقود في وطنه وفي نفسه فيقول:

«يطير الحمام

يطير الحمام

أعدي لي الأرض كي أستريح

فإني أحبك حتى التعب

أنا وحبيبتي صوتان في شفة واحدة

أنا لحبيبي وحبيبي لنجمته الشارة

وندخل في الحلم، لكنه يتباطأ كي لا نراه

وحين ينام حبيبي أصحو لكي أحرص

الحلم مما يراه

يطير الحمام

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص: 298.

[2] – عبد الرحمن عبد السلام محمود، التأويل والمكان، دراسة في شعر محمود درويش مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2009، ص: 52.

[3] – ياسين أحمد فاعور الثورة في شعر محمود درويش، منشوارت دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1989، ص: 146.

يطير الحمام»[1].

فالحمام الذي يطير ويحط...ثم يطير ويحط...وهكذا...هو حلم السلام الذي يراود الشاعر وحبيبته أو الذي يضئ وينطفئ في حياة شعبه الذي ينتظر هذا السلام المتأرجح بين الأرض والسماء حتى يعود إلى وطنه وينتهي كابوس الاحتلال، فالشاعر لسنوات طويلة وهو هائم في السماء والأصقاع. ويطلب من بلاده أن تعود له الأرض، كي يستريح من طيرانه الذي لا ينتهي، فقد تعبت أجنحته ولابد أن أيحط فوق أرضه ويلتقي حبيبته المبعدة. «فهما صوتان في شفة واحدة وأنه يحرصها في أحلامها مثلما يطارد أحلامه الضائعة، ولكنه ينتهي في آخر رحلة إلى أن "يطير الحمام ...يطير الحمام"، فيلغي أن يحط الحمام لأن هذا السلام، بعد كل هذا العمر الذي ضاع انتظار تحقيقه، طار ولم يعد...تلاشى ولم يأت»[2].

غير أن التجلي الأهم للمكان/الأرض –الوطن–، تجسده قصيدة "**الأرض**" لدرويش احتفالاً بيوم الأرض في 30 آذار من كل عام؛ الذي يعود إلى ذلك التاريخ من سنة1976عندما صادرت السلطات الإسرائيلية مساحات شاسعة من أرض الفلسطينيين تعنتاً، واغتصاباً، فأضرب الفلسطينيون، وقمعت إسرائيل الموقف وزادت في مصادرة الأراضي وخاصة في الجليل، فصار ذلك اليوم هو يوم الأرض، ومن ثم كانت قصيدة درويش "الأرض" حيث التماهي بين ذات الشاعر وموضوع الأرض في حلولية وجودية وصوفية:

«أنا الأرض. والأرض أنت» [3].

هذا الفضاء المكاني الأرضي يتجلى ظهوراً ديناميكياً فاعلاً ومفعولاً به، وبخاصة في شهر آذار؛ إذ "نمتد في الأرض...تنتشر الأرض فينا "؛ لتكشف أنهارها وأزهارها وفتنتها؛ فتتحول إلى سيدة لا بمعنى الأنثى فقط، وإنما بدلالة العلو والسلطة، أو القيمة المتحكمة:

«سيدتي الأرض!

أي نشيد سيمشي على بطنك المتموج بعدي؟» [4]

هذه العلاقة تحدد مأساة الدرويش بين العشق والسجن في إطار الأبدية:

«أنا العاشق الأبدي...السجين البديهي

رائحة الأرض توقظني في الصباح المبكر» [5]

---

[1] – محمد إبراهيم، أجمل قصائد محمود درويش حياته وشعره، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2009، ص: 26.

[2] – محمد إبراهيم، أجمل قصائد محمود درويش حياته وشعره، ص: 27.

[3] – محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة ، ص: 122.

[4] – المصدر السابق، ص: 123.

[5] – محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص: 124.

لكن عشق الدرويش للأرض الأنثى ليس محض علاقة ذكورية تقع في غواية الأنثى في الدلالة فحسب، وإنما هي دلالة ثرة بتنوعاتها، وبمدلولاتها المنفتحة على العديد من الأبعاد والرؤى؛ يلتحم فيها الشبقي بالوطني، العشق بالأبوة بما فيها من حنان ودلال وحماية. هكذا يتجلى المكان الأرضي في سؤال الدرويش التعجبي:

«هل نهضت

طفلتي الأرض!

هل عرفوك لكي يذبحوك؟» [1]

هذه الموجات الدلالية من الرفض والثورة والاستنكار، تنتهي في قصيدة درويش في ختامها إلى حالة شفيفة، وفريدة من التماهي بين ذات الشاعر وذات الأرض؛ فيصبح هو الأرض جسدا يحرث، ويمرون عليه، لكنه يتحدى الغاصبين أن يمروا: «**أنا الأرض**....

أيها الذاهبون إلى حبة القمح في مهدها

أحرثوا جسدي

أيها الذاهبون إلى جبل النار

مروا على جسدي

أيها الذاهبون إلى صخرة القدس

مروا على جسدي

أيها العابرون على جسدي

لن تمروا

أنا الأرض في جسد

لن تمروا

أنا الأرض في صحوها

لن تمروا

أنا الأرض. يا أيها العابرون على الأرض في صحوها

لن تمروا

لن تمروا

[1] – المصدر السابق، ص: 123.

لن تمروا» [1]

يبدأ الشاعر الأسطر بإعلان توحده، وحلول الأرض في جسده، كي يحفظ لنفسه الحق في التصرف كيفا شاء، بحيث يمنح ويمنع من يريد، وتبدأ الصياغة اللغوية في الكشف عن دال الأرض، ورسم حدود الدلالة فلم يعد ذا دلالة عامة، تعني الموضع أو المكان، وإنما أصبح ذا دلالة خاصة بالوطن/فلسطين، من خلال تتابع بعض الألفاظ التي تحمل مدلولات وطنية مثل "حبة القمح، جبل النار" في نابلس، "صخرة القدس"، وتقوم الصياغة بتحديد علاقة "الأنا بالآخر/الذاهبون، وهي علاقة تلاحم وترابط تجعل من "الأنا" خادمة لتحقيق رغبات الآخر، وقد صبغ الشاعر بصبغة وطنية جعلت الحديث يتحول من الأرض إلى الأرض، باختيار دوال رامزة بعينها، ذات مدلولات وطني، وقد كان لاختيار دال "الذاهبون" دور في تكثيف هذه الدلالات الرمزية، حيث إن الذهاب يوحي بحركة تمور داخليا، ولا تخرج من إطار الوطن، ويشير من ناحية أخرى إلى استمرار وجود أصحاب الأرض وممارستهم لشؤون حياتهم الوطنية.

ب – المكان/ المنفى:

من أصعب ما يعانيه الإنسان هو الإبعاد عن الأرض والوطن أبعد مئات وآلاف من أبناء فلسطين عن أرضهم وجذورهم وحضارتهم بعد نكبة 1928م، وعاشوا في الغربة بكل المرارة باحثين عن مأوى لاجئين في الخيام. وتؤشر بعض الدراسات النقدية عبر إجراء الإحصاء إلى أن الخيمة والمنفى«كان أعلى ورود لها في شعر محمود درويش؛ إذ بلغت 187مرة» [2]. لقد تحول المنفى إلى بديل للوطن، وتكاد الإقامة فيه تكون أبدية، وما لهذا المنفى من مضاعفات نفسية وحياتية.

فقد احتل المنفى فضاء المكان في كثير من شعر محمود درويش، وهو دال يكاد يقوم بذاته مكونا حقلا شعريا ذا فرادة وهوية داخل سياق التجربة؛ إذ إنه كان وراء كثير من الرؤى والمواقف التي تتجلى في الصمت والكلام، في الحب والكراهية، في الإقامة والترحال، في الأنا والآخر، في الشرق والغرب، في الواقع والعالم...، إن المنفى هو الغياب المؤقت، لكن توقيته تمدد:

«الغائبان أنا وأنتِ

أنا وأنتِ الغائبان» [3]

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ص: 124.

[2] – إبراهيم نمر موسى، ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص67.

[3] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ج1، ص: 41.

هذا الغياب الذي يحتوي الشاعر في الخارج، ويطبق على الوطن في الداخل بفعل الاحتلال، ليصبح الشاعر ووطنه غائبين، هو ما يفجر صرخة الألم الوجودي والقيمي داخل الشاعر في قصيدة "رسالة من المنفى" على هذا النحو:

«ما قيمة الإنسان

بلا وطن

بلا علم

ودونما عنوان

ما قيمة الإنسان؟» [1]

لكن السؤال عن القيمة في المنفى، يتحول إلى سؤال عن إمكان العودة ومن يقف في وجه الشاعر موصدا الأبواب دونه: «**وأنا على أسوارك السوداء ساهد**

عطشى الرمال أنا...وأعصاب المواقد

من يوصد الأبواب دوني؟

أي طاغٍ؟...أي مارد!! » [2]

وفي قصيدة "رسالة في المنفى":

«وقال صاحبي: هل عندكم رغيف؟

يا إخوتي ما قيمة الإنسان؟

إن نام كل ليلة...جوعان؟

أنا بخير أنا بخير

عندي رغيف أسمر

وسلة صغيرة من الخضار

الليل –يا أماه– ذئب جائع سفاح

يطارد الغريب أينما مضى

ويفتح الآفاق للأشباح

غابة الصفصاف لم تزل تعانق الرياح

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ج2، ص: 175.

[2] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 141.

ماذا جنينا نحن يا أماه؟

حتى نموت مرتين

فمرة نموت في الحياة

ومرة نموت عند الموت... هل يذكر المساء

مهاجرا مات بلا كفن؟

أماه يا أماه

لمن كتبت هذه الأوراق

أي يريد ذاهب سدت طريق البر والآفاق... وأنت يا أماه؟

ووالدي وإخوتي والأهل والرفاق...

لعلكم أحياء

لعلكم اموات

لعلكم مثلي بلا عنوان»[1].

فهنا يصور درويش معاناته اليومية في المنفى، فما عنده شيء إلا رغيفا يابسا، ودفتر أشعاره، إنه كطائر جريح فقد ريشه، وهو لا يستطيع الطيران ينتظر أن ينبت الريش على جناحه لكي يحلق في أجواء الوطن، يكتب رسالة إلى أهله ليخبرهم عن صحته، بينما يعلم بأن ليس أي يريد لحمل رسالته ولهذا يبلغ ندائه بالعصافير الحرة وفي رأيه أن الغريب يموت مرتين الأولى هي غربته المنفى، لأن الوطن كل حياة الإنسان والموت الثاني من الله تعالى.

يبني محمود درويش قصائده «بناء دراميا مأساويا وذلك لتأثير الاغتراب والتنقل في نفسه، فجعلت أشعاره تخرج من قلبه الجريح الذي أحرقته الغربة» [2]، وذاق مرارة السجن بسبب أغانيه المفعمة بالتحدي والغضب التي تدافع عن الشعب الفلسطيني، ولكن اعتقاد العدو بسجن محمود درويش سوف تسكت حنجرته فلا لأنه كما يقول :«الشعر دم القلب ودموع القلب، صوت الشاعر صوت الحرية وصوت الأرض، لا يمكن

[1] – محمود درويش، الديوان، ص: 35-39.

[2] – حسن مجيدي، فرشته جان نشاري، الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، ع 4 ، كانون الأول 2011 ، ص: 45.

أن يحبس في زجاجة»[1]. وفي المقطع الموالي، نرصد «حالات متعددة لمسافرين في الباص لا يعجبهم شيء لذلك يتمردون، وفي الأخير يتمسكون بحبل الأمل عبر البحث عن محطات جديدة»[2].

«لا شيء يعجبني

يقول مسافر في الباص – لا الراديو

و لا صحف الصباح ولا القلاع على التلال

أريد أن أبكي

يقول السائق: انتظر الوصول إلى المحطة

وابك وحدك ما استطعت

تقول سيدة: أنا أيضا. أنا لا

شيء يعجبني دللت ابني على قبري

فأعجبه ونام، ولم يودعني

يقول الجامعي:و لا أنا، لا شيء

يعجبني .درست الأركيولوجيا دون أ ن

أجد الهوية في الحجارة. هل أنا

حقا أنا؟

ويقول جندي: أنا أيضا. أنا لا

شيء يعجبني. أحاصر دائما شبحا

يحاصرني

يقول السائق العصبي: ها نحن

اقتربنا من محطتنا الأخيرة فاستعدوا

للنزول...

فيصرخون: نريد ما بعد المحطة،

فا نطلق!

---

[1] – حسن مجيدي، فرشته جان نشاري، الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، ص: 70.

[2] – يوسف حطيني، سردية القصيدة الحكائية "محمود درويش نموذجا "، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص: 27.

أما أنا فأقول: أنزلني هنا. أنا

مثلهم لا شيء يعجبني، ولكني تعبت من السفر» [1].

ونلاحظ هنا في هذه المقطعة كيف أن الحدث يتنامى ويتطور، «فالحدث في الدراما هو كلي لا يمكن فصل جزء عن الآخر. فهو يصور المنافي تصويرا دراميا ،وذلك في قصيدته" مأساة النرجس ملهاة الفضة" وتقع في حوالي ثمان وعشرين صفحة من مجموعة" أرى ما أريد»[2]، فيقول:

«أما المنافي ، فهي أمكنة أزمنة تغير أهلها

وهي المساء إذا تدلى من نوافذ لا تطل على أحد

وهي الوصول إلى السواحل فوق مركبة أضاعت خيلها

وهي الطيور إذا تمادت في مديح غنائها، وهي البلد

وقد انتمى للعرش...واختصر الطبيعة في جسد» [3].

ففي أبياته هذه يصور درويش المنفي وقد اتخذ هيئة المساء المتدلي من النوافذ المصمتة التي لا تنفتح على أحد من الناس، «ويبدأ تصويره بالجملة التي تبتدأ بـ"أما"، وهنا فيه تحديد للاختلاف بين منطقتين، منطقة المنافي ومنطقة الوطن والأهل وهنا تتخذ المنافي صورتين: الأولى صورة التغيير، نجد المنافي متغيرة بأهلها أو بالمنفيين، فعلى الرغم من أن الناس أهلها ولكن ليس بينهم ألفة ووفاء وهذا في قوله "أمكنة وأزمنة تغير أهلها".

فعادة الإنسان هو الذي يغير الأماكن بالانتقال والأزمنة تمضي، إلا أنها عند محمود درويش متعددة "أمكنة وأزمنة" وهما أقرب للثبات بممارستهما للمآسي، وذلك باستبدال الناس بغيرهم. أما الصورة الثانية: وهي العزلة والموت المحيط، ففي الصورة الأولى يمتزج الزمن بالكائنات والمساء بالشعب ويتحدى في صورة الموت، فيتغير الزمن الذي عادة يغير أهله يصبح متغيرا ويتدلى كجثة مشنوقة أو كغصن مثهل يتهيأ للخريف، والذي يزيد مأساة الصورة أن المساء يبدو وكأنه يحاول التحدث مع أحد ما أو إنسان يبحث عن أهله، فصورة المساء عندما يخيم على غرفته فيطل من نوافذه المصمتة فيصبح المساء زمنا للنفي والعزلة كالزمن الذي يغير أهله فتصير الغرفة والنوافذ أمكنة تمارس الغير ففي إطلالته من النوافذ حرقة البحث والسؤال»[4].

---

[1] – محمود درويش، ديوان لا تعتذر كما فعلت، ص: 89-90.

[2] – سعد البازغي، أبواب القصيدة، قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2009، ص: 20 .

[3] – محمود درويش، قصيدة مأساة النرجس ملهاة الفضة، الأعمال الجديدة الكاملة، ص : 56.

[4] –سعد البازغي، أبواب القصيدة "قراءات باتجاه الشعر"، ص: 38-39.

فهنا يصور لنا ما هو كائن بحيث هذه الصور قد تآلفت مجازيا وتمظهرت في شكل مدهش، ففي قوله بأن المنافي هي أمكنة، وهذا طبيعي لأن المنفي هو مكان ينفى إليه الإنسان، ولكن عندما يربط المنفي بالزمن يثير استغرب القارئ ودهشته وفي قوله بأن المنافي تغير أهلها يزيد ويضاعف من دهشته فعادة الناس هم الذين يغيرون الأماكن بالانتقال، ولكن لو قال هذا محمود درويش لأصبح كلاما عاديا بدون إبداع.

كما أن الدهشة الكبرى للقارئ عندما يصدق محمود درويش المنافي بأنها المساء المتدلي؛ فتجاوز استعمالنا العادي لهذه الكلمة، فنحن نقول حل المساء أو خيم المساء ولكن قوله المساء المتدلي هو مجاز مدهش يجعل القارئ في توتر ويزيد من أحاسيسه وفي قوله: "النوافذ التي لا تطل على أحد"، هنا نجد أنفسا أمام دلالات بديلة فالنوافذ التي لا تطل على أحد بديلين لحالتين من التعبير:

الحالة الأولى: كان بإمكانه القول "النوافذ التي تطل"، ولكنه يعبر عن حالة انقطاع وعزلة فيأتي البديل الثاني الذي لم يكن من اختياره بأنه في الأصل لا توجد نوافذ، وهنا كان تصويره بالغ الإيحاء فقد جاء بالنوافذ ثم عطل صفتها الأساسية وهي" النفاذ "إلى العالم فألغى قدرتها على تحقيق التواصل مع الأخرين، وفي إلغائه هذا تأكيد وإمعان في العزلة والانقطاع عن العالم أما الشيء الوحيد الذي ينفذ من هذه النوافذ: هو المساء المتدلي الذي يغير الناس ويواصل نفيهم، الآن هذا المساء يبدو قد مات والدليل في صفة التدلي، فموته كان مأساويا ساخرا، فيجعله محمود درويش أكثر إنسانية وتعاطفا معه، «ويظل درويش من كل هذا الأقرب إلى الرومانسية بالرغم من محاولته تبسيط الكلام وثورته على البطولات الأسطورية»[1] ،وشعر محمود درويش في توظيفه للبدائل الذي لم يكن مفهوما جديدا،« يسعى للانزياح والخروج من المألوف بحثا عن الجديد المدهش» .[2] ونلمس في هذه القصيدة كيف يبني محمود درويش شعره بناء دراميا، فقد تميزت قصائده بالدراما والإثارة خاصة في مجموعاته الأخيرة إذ يعتمد على تفريغ الذروة فيرتفع الصراع لذر وته، وبعدها يأتي الانحدار السحري فيشعر القارئ بالرضا والامتلاء.

3- رمزية البحر:

يثير البحر في الغالب صورة رمزية توحي بالقوة والعظمة والغموض، وهو من العناصر الطبيعية التي وردت بكثرة في الكتابات الإبداعية المعاصرة واتخذت أبعاد جمالية وإنسانية، ولكنه لم يتقوقع في مدلول واحد وإنما ورد في سياقات مختلفة، وحمل دلالات متباينة تبعا لتجربة كل شاعر ورؤياه الخاصة. وقبل الغوص في مدلول هذه الكلمة ورمزيتها في شعر درويش، ارتأينا أن نعطي مدلولها في التراث العربي، فقد وردت كلمة

[1] – سعد البازغي، أبواب القصيدة "قراءات باتجاه الشعر"، ص: 44.

[2] – المرجع السابق، ص: 45.

"بحر" في الشعر الجاهلي بمعنى المسطح المائي المعروف ووصف العرب السفن الماخرة فيه وشبهوها بالظعن ساعة الارتحال: كأنّ الظّعن حينَ طفونَ ظُهرا سَفينُ البحرِ يمَّمنَ القِراحا[1] .

ولم يقتصر استعمال العرب للفظ البحر وما يتصل به، على الاستعمال الحقيقيّ فقط، بل إن تغلغله في مخيلة العربي، جعلته يستمد صورة المهارة والبراعة اللغوية، من وحي براعة الحوت في السباحة، كما نجد عند "عبيد بن الأبرص":

سَل الشعراءَ هل سبحوا كسبحي بحورَ الشعر أو غاصوا مغاصي
لساني بالنثير وبالقوافي وبالأسجاع أمهر في الغياص
من الحوت الذي فيلجٍّ بحرٍ يجيدُ السبحَ في اللجج القِماص[2]

وهذا امرؤ القيس يصور ليله الكئيب المحزون، ويشبهه بموج البحر حين يغمر السابحين يقول:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي[3]

وجاء القرآن الكريم مؤكدًا قوة الصلة بين العرب والبحر، فقد ورد لفظ البحر في القرآن الكريم بالصيغ الثلاث: الإفراد والتثنية والجمع، فمن الإفراد قوله تعالى: ﴿**فاتخذ سبيله في لبحر سربا**﴾[4]، ومن المثنى قوله تعالى﴿**لا بر حتى بلغ مجمع لبحرين**﴾[5]، ومن الجمع قوله تعالى ﴿ **لبحا سجر** ﴾[6].

وقوله تعالى ﴿ **لبحا فجر** ﴾[7]، كما وردت صيغة جمع القلة أبحر في قوله تعالى:" ﴿ **لبحر يمد من بعد سبعة بحر**﴾[8]، هذا بلفظ البحر، أما مرادفاته، فمنها كلمة اليمّ التي وردت سبع مرات كلها تدور حول خبر سيدنا موسى عليه السلام، مع آل فرعون وبني إسرائيل[9]

وقد منّ الله على الإنسان أن سخر له البحر ليأكل من خيره، ويستخرج منه الكنوز، ويحمل فوقه نفسه ومتاعه قال تعالى: ﴿ **لله لذ سخر لكم لبحر لتجر لفلك فيه بأمر لتبتغو من فضله**

---

[1] – النابغة الذبياني، الديوان، دار المعرفة، بيروت ط2، 2005، ص: 28.
[2] – عبيد ابن الأبرص، الديوان، تحقيق: أحمد شرف عدرة، دار الكتاب العربي، ط1، 1994، ص: 39.
[3] – امرؤ القيس، الديوان، ص: 100 .
[4] – سورة الكهف آية . 61
[5] – سورة الكهف آية60
[6] – سورة التكوير آية6
[7] – سورة الانفطار آية: 3
[8] – سورة لقمان آية: 27
[9] – يحي عبد الرؤوف جبر، التكوين التاريخي لاصطلاحات البيئة الطبيعية والفلك، الدار الوطنية للترجمة والطباعة والنشر، نابلس،1996، ص: 73.

لعلكم تشكر ﴾[1]﴿، وقال تعالى: ﴿ هو لذ سخر لبحر لتأكلو منه لحما طريا تستخرجو منه حلية تلبسونها تر لفلك مو خر فيه لتبتغو من فضله لعلكم تشكر ﴾[2]﴿، كما قال تعالى في صيد البحر: ﴿ حل لكم صيد لبحر طعامه متاعا لكم للسيا حر عليكم صيد لبر ما متم حرما﴾[3]﴿.

إن ورود لفظة "البحر" في القرآن الكريم كثيرة، وسنكتفي بهذا القدر على سبيل المثال لا الحصر. كما ارتبط البحر في التراث بالجهاد والفتح والصراعات الإنسانية والأسطورية، إضافة إلى العطاء والانفتاح حتى أصبح رمزا للحياة بكل صخبها وهدوئها.

هذا وقد ارتبطت نفوس الناس بالبحر وغدا شيئا كبيرا في وجدانهم وكثرت مغامراتهم معه، الأمر الذي جعله حاضرا في الإبداع فهو لوحة رمزية يعكس منزلة الإنسانية الوجودية وهو منبع الخيرات والثروة، وهو لحظة الخوف والتوجس، وهو موطن الفرار من القيود البشرية، وعالم التطهر والذوبان في المطلق، وهو الفضاء الرومانسي للمحبين، وهو المعين اللغوي للمفردات التراثية لعالم الغوص لأنه عالم زاخر بالأحاسيس الإنسانية المتناقضة وكم يسيطر البحر على ذهن المبدع فيحتل حيزا واسعا في عالمه ويكثر من وصفه. وكثيرا ما يقترن البحر « بالمخاطر وصورة الجوع ويستأثر البحر على حيز العمل الأدبي كجزء من الماضي إذ الفاصل الزمني بين القديم والجديد قصير جدا بالحساب التاريخي في حياة الشعوب»[4].

كما لم يعد مكانا جغرافيا يتحدد بأسماء أو أبعاد محددة، بل نجده إنسانا، ووطنا، وحلما، ورمزا، وفلسفة، فهو رمز للحرية وهو المنقذ من الرتابة والجمود والهادف إلى نزعة التجديد والتغيير، وهو المنفذ الذي يطل منه الإنسان على المكان الآخر، وهو التوق إلى الانعتاق، لذلك فهو يغري الشعراء ويغويهم ويفجر فيهم الحنين إلى السفر نحو الأمان، بغية الخروج من قبضة المآسي والاضطهادات، فأصبح البحر هو المعادل الرمزي الذي يمثل النجاة.

ويعتبر البحر من الأفضية الخصبة التي تم استثمارها في أعمال خالدة خلود البحر في إغرائه ومجهوليته...وبذلك نجده قد تشكل في مخيال الإنسان برموز عديدة ودلالات كونية جعلته صورة للحياة والموت في آن واحد...إن هذه الرمزيات المتعددة للبحر جعلت له جاذبية خاصة في الإبداع وفي الكتابات الشعرية.

---

[1] – سورة الجاثية آية: 12

[2] – سورة النحل آية : 14

[3] – سورة المائدة آية: 96.

[4] – ريم العيساوي، التغيرات الاجتماعية وأثرها في قصة المرأة الإماراتية –بتصرف–، مجلة الرافد، الإمارات، عدد 9، يناير 2000، ص: 21.

فهو رمز «لعالم عائم وغير مستقر أو لعالم متحرك مليء بالاحتمالات»[1]، «تبحث عن طهارتها، عن طهارتنا، عن طهارة التاريخ »[2]. حيث إن الماء بدْأُ كل البدايات وهو انتهاء كل النهايات وهو في« آن واحد دخول في الموت وبشارة بالولادة»[3]. يقول مرسيا إلياد:« إن المياه...تدمّر الأشكال و تلغيها وتغسل الخطايا، وهي وفي الآن عينه المطهرة والعاملة على التجديد والإحياء»[4]، و الماء« طهارة ورمز أساسي من رموز طقوس العبور والخروج إلى عالم النقاء والبراءة في كل الديانات تقريبا»[5]. وإلى جانب هذا يرتبط البحر« في كثير من الثقافات بكونه أنموذج الهبوط والعودة إلى ينابيع السعادة الأولى، وهو بذلك على علاقة وثيقة ومتينة برحم الأم، المسكن الأول أو منطقة الأمان الكبرى»[6].

إن للبحر خصوصياته في الشعر الفلسطيني، وكما سماه شاكر النابلسي«هو أحد بوابات فلسطين، يحمل خصوصيته من كونه الباب الذي جاء منه الاحتلال كما أنه بالنسبة للفلسطيني بداية رحلة التيه والمنفى وهو مصدر الهواجس والرؤى، تنوعت صورته بين التسجيلية والتأملية كما شكلت شاعريته خيال المنفى واحتمالات العودة»[7] .

وقد تميز استعمال درويش لرمز البحر، وتعددت استخداماته بتعدد السياقات، إذ نجده يحتل مساحات مهمة في متنه الشعري، يخترق جملة من الصور الاستعارية ويحضر رمزا نابضا بالحياة. بدءا كانت للبحر دلالات بسيطة، بحيث كان يقدم بوصفه معطى يمثل أحد أهم المكونات المميزة لطبيعة فلسطين كما هو الشأن في هذا المقطع من قصيدة "أغنية إلى الريح الشمالية": «**وكسرني الرحيل**

وتقاسمتني زرقة البحر البعيد

وخضرة الأرض البعيدة»[8] .

إن انفتاح البحر على المنفى بالدرجة الأولى يعكس رمزية عامة في جماليات القصيدة، لأنه اللامتناهي المقترن في الخيال الشعري بالمغامرة وأساطير الرحيل القديمة وقصص الضياع والغرق وافتتان خيال الشعراء به يتقارب من حيث الفهم العام عندما تحول الوطن إلى فكرة لأسباب تاريخية وسياسية، فبعد «احتلال فلسطين

---

[1] – خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، 1982، ص: 222.

[2] – جمال فوغالي، واسيني الأعرج، شعرية السرد، دراسة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، 2007، ص: 22.

[3] – خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص: 222.

[4] – خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، د.ط، د.ت، ص: 247.

[5] – ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص: 232.

[6] – المرجع السابق، ص: 246.

[7] – شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص: 271.

[8] – محمود درويش، حبيبتي تنهض من نومها، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط14، 1994، ص: 430.

بالكامل تحول الوطن إلى فكرة، وتحول الشعب الفلسطيني إلى كيان هلامي أيضا، بمعنى أن فلسطين كجغرافيا، التبست تماما فيما صار الشعب الفلسطيني موزعا في أراض ومناف كثيرة»[1] . وذلك ما يؤكد تحول صورة البحر إلى معادل موضوعي لصورة المنفى في جانب صلة مشهده بالواقع التاريخي لحياة المنفى في حد ذاته. فخيال البحر المفتوح على موضوعة المنفى هو في جوهره «حالة متقطعة من حالات الكينونة»[2] ، عندما يصبح في النص الشعري بنية مكانية تحمل جدليتها الخاصة في ذاتها، إذ أن نفس الصورة تقوم على جدل المنفى والعودة، فهو مكان بداية التيه وبداية العودة معا، بحيث يصبح «ضربا من الجهد الملحمي الرامي إلى تحويل أغاني الضياع إلى دراما العودة المؤجلة»[3] . فهو لم يتجاوز في هذه الصورة الاستعارية بعده الحسي، حيث استعمل لغايات تلوينية محضة، وقد استعمل أيضاً أداة مساحية للقياس في إطار هذه العلاقة التشبيهية الدالة على البعد، حيث قال درويش في قصيدة "النزول من الكرمل":

«أيها الكرمل المتشعب في كل جسمي

لماذا تحملني كل هذه المسافات

والبحر فاصلة بيننا»[4] .

في هذه الصورة لم يخرج البحر عن مدلوله المباشر، ولم يمنحه وروده، في إطار هذه العلاقة التشبيهية، أية دلالة إيحائية، على عكس ما نجده عليه في هذه الصورة حيث يقول درويش في قصيدة "الخروج من ساحل المتوسط": «**أنا قشرت موج البحر زنبقة لغزة**»[5] .

في هذه الصورة الاستعارية المركبة من استعارة مكنية تطوي تحت جوانحها تشبيهاً بليغاً، يرسم درويش صورة تخيلية للبحر يكفي بعض التجريد للانتقال من معناها المجازي إلى الحقيقي. إلا أنه في المراحل اللاحقة من تجربته الشعرية يتخلى البحر عن دلالاته الأصلية ويمتلئ بدلالات رمزية متنوعة، فبعد أن كان بوابة فلسطين التي تستقبل أبنائها، تحول إلى بوابة نحو المجهول ولم يعد نعتا لجزء جغرافي، وإنما تحول إلى مؤرخ يشهد أحداثا ووقائع يدونها في وثيقة تختزن نبض التاريخ وإيقاعه المتحرك. لقد أصبح شاهدا على الفواجع. يقول درويش في قصيدة "تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط":

«يا بحر البدايات، إلى أين تعود

---

[1] – محمد حلمي الريشة ومراد السوداني، شعراء فلسطين في نصف قرن1950–2000، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2004، ص: 76 .

[2] – إدوارد سعيد، تأملات في المنفى، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 2004، ص: 122.

[3] – إدوارد سعيد، تأملات في المنفى، ص: 124 .

[4] –محمود درويش، محاولة رقم 7، المجلد 1، ص: 473 –474.

[5] – محمود درويش، محاولة رقم 7، المجلد 1، ص: 482.

أيها البحر المحاصر

بين اسبانيا وصور

ها هي الأرض تدور

لماذا لا تعود الآن من حيث أتيت؟

آه من ينقذ هذا البحر

دقت ساعة البحر

تراخي البحر؟»[1] .

تتكئ هذه الصورة على بنية التكرار، تكرار لفظة بحر التي تنتشر بين ثنايا القصيدة للدلالة على الشعب الفلسطيني تارة (أيها البحر المحاصر)، والدلالة على الرحيل تارة أخرى (دقت ساعة البحر). وكأن الرحيل بالنسبة لهذا الشعب قدر لا مفر منه. وجاء البحر في صيغة منادى ليعمق وطأة هذا الرحيل، وزاد في تعميق هذه الدلالة اقترانه بحرف نداء يفيد القريب والبعيد معا، للمناداة على شعب قريب من الوجدان بعيد عن الأرض. أتى البحر في سياقات توحي بالحصار المؤدي إلى التشرد والموت، وأصبح موضعا تتعايش فيه الأزمنة والأمكنة جميعاً (يا بحر البدايات) لتعزف مقطوعة التيه الكوني الأبدي، في رحلة لا تنتهي، رحلة آدم في البراري، ورحلة جلجامش الذي خرج بحثاً عن الخلود، ورحلة عوليس الذي ركب لجج البحر بحثاً عن أبيه، وهاجر التي خرجت في رحلة لا تنتهي.

تأتي هذه الصورة الرمزية لمعانقة الهم الفلسطيني المتمثل في التشرد بوصفه حقيقة أزلية يواجهها الإنسان الفلسطيني كما واجهها أجداده في الأندلس (أيها البحر المحاصر بين إسبانيا وصور). وإذا كانت صورة البحر توحي عادة بالقوة والعظمة فهي توحي في هذا السياق بالضعف والتخاذل (تراخي البحر)، بل صارت علامة على الموت. يقول درويش في قصيدة "نزل على البحر": «**طالت زيارتنا القصيرة**

والبحر فينا مات من سنتين...مات البحر فينا»[2] .

كل عظمة وقوة وخلود واتساع وكل صفة إيجابية كان يتصف بها البحر ماتت بعد الهجرات المتكررة والانتقال من شتات إلى شتات. ولكن البحر وإن كان يحمل الموت بين طياته فهو أيضاً يحمل بذرة الحياة في أحشائه، يقول درويش في قصيدة "يكتب الراوي: يموت":

«**ليس لي وجه على هذا الزجاج**

[1] – محمود درويش، حصار لمدائح البحر، المجلد 2، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1994، ص: 158.

[2] – محمود درويش، هي اغنية... هي أغنية، المجلد 2، ص: 237.

الشظايا جسدي

وخريفي نائم في البحر

والبحر زواج»[1] .

تتجاوز لفظتا البحر والخريف في هذه الصورة الاستعارية دلالاتها القريبة وتتحولان إلى رمز يمنحها أبعاداً أكثر كثافة وإيحاءات تتطلب من المتلقي جهدا ذهنيا مضاعف ليدرك كنهها. في هذه الصورة، إذن، يتعايش رمزان، رمز "الخريف" ورمز "البحر"، يتفاعلان مع عنصري التشبيه والاستعارة فيؤلف الكل صورة متناسقة، تبدو عناصرها متباينة على مستوى الظاهر وإن كانت موحدة على مستوى الشعور، ويشكل هذان الرمزان محور الصورة باعتبارهما منتجين للحدث.

ومعلوم أن الخريف رمز للمساء والشيخوخة، وهو هنا رمز لانتهاء دورة الحياة، وهو ما تحيلنا عليه الاستعارة المكنية "خريفي نائم" المعطوفة على التشبيه البليغ (الشظايا جسدي)، ولكن دلالته لا تقف عند هذا الحد، وإلا صار مبتذلاً، فقد منحته العلاقة الإسنادية بين الخريف والنوم، والخريف والبحر دلالة جديدة زادت المعنى تكثيفا وإيحاء. فاقتران الخريف بالنوم دلالة على الخمول، والنوم يكون في والمساء يتلوه صباح جديد، كما أن النوم يتلوه استيقاظ، والخمول لابد أن تتبعه يقظة، وهذه ذات أبعاد أسطورية تحيل على البعث والخصب يزكيها ما تحمله دلالة البحر من إيحاءات، فهو بجانب ما يحيل عليه من معاني الغموض والقوة والاتساع، أصبح يحمل مدلولا جنسيا يحيل عليه التشبيه البليغ: (البحر زواج) إيذانا باستمرار دورة الحياة، شتاء، ربيع، صيف، خريف يتلوه أيضاً شتاء وربيع، فالربيع يسبقه خريف، وتمتع الشعب الفلسطيني بالحياة مشروط بالتضحية.

لقد تردت لفظة البحر في شعر محمود درويش بإيقاعات مختلفة كالرحيل والعودة، الغضب، الثورة، وهذا دليل تعلق الشاعر به، «كما نجد هذه اللفظة حاضرة دائما في رؤيته للأشياء من حوله وفي ضوء ثنائية الرحيل والعودة يؤطر درويش لثنائية البداية والنهاية والتي تحيل دائما إلى شيء واحد هو ساحل البحر أو الميناء، فمنه كانت بداية الرحلة وعنده ستكون نهايتها»[2] . وكان كثيرا ما يرمز لفلسطين بثنائية البر والبحر اللذين يحاصران فلسطين، فلا يذكر اسم فلسطين، بل يعبر عنها من خلال البر والبحر، لما لهما من دلالة حضارية وسياسية ودلالة مضمرة بين الشرق والغرب.

«البحر والصحراء حولَ اسمه

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مج3، ص: 81.

[2] – أبو خضرة، تطور الدلالات عند درويش، ص: 185

العاري من الحراس»[1]

إنها فلسطين المحاصرة الخالية من الحراس ويحيطها برٌ وبحر، وهو على أقل تقدير يملك برا وبحرا، يملك وطنا يأمل لو يخلو من عيون الحراس في البر والبحر، يقول:

الآن بحر

«الآن بحر كلُّه بحر

ومن لا بر له

لا بحر له»[2]

فارتباط درويش بالبحر بمقدار وعيه وقدرته على تحويل هذه المجاورة إلى مصدر إشعاع أو مصدر عزلة. كما يتعلق ذلك أيضا بقدرته على إدراك طبيعة هذه العلاقة، ومراقبة تطورها النفسي والاجتماعي وتحوله إلى صورة وظيفية رمزية دلالية داخل التجربة الشعرية الحديثة كما سنلمس، لا باعتبار تأثيره الآني بل باعتباره رمزا حينا وقناعا حينا آخر ودلالة على أنموذج إيجابي أو تجسيداً لقوة سادية. ورد في "ذاكرة للنسيان" الحوار التالي :

«قل لي، يا أخ محمود، ماذا تقصد بالبحر، ما معنى البحر، البحر طلقتك الأخيرة؟

من أين أنت يا أخ؟

من حيفا .

من حيفا، ولا تعرف البحر؟

لم أولد هناك، ولدت هنا في المخيم.

ولدت هنا في المخيم، ولا تعرف البحر؟

نعم. أعرف البحر. ولكنني أعني: ما معنى البحر في القصائد؟

معنى البحر في القصائد هو معناه على حافة البر.

هل البحر في الشعر، هو البحر في البحر؟

نعم. البحر هو البحر. في الشعر وفي النثر، وعلى حافة البر

ولكنهم قالوا لي: إنك شاعر رمزي، مغرق في الرمزية، لذلك ظننت أن بحرك غير البحر الذي نعرف، غير بحرنا.

---

[1] – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس، بيروت، 2004، ص: 74.

[2] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص: 13.

لا يا أخ خدعوك. بحري هو بحرك، وبحرك هو بحري. نحن من بحر واحد، وإلى بحر واحد ...البحر هو البحر..

يتعجب المقاتل من عجز الشاعر عن تفسير شعره، أو يتعجب من سهولة الشعر ما دام البحر هو البحر. أو يتعجب من حق الواقع البسيط في الكلام .

ألست أنت يا أخ، من يدخل البحر إلى الشعر، حين تحمل البحر على كتفيك وتثبته أين تشاء؟ ألست أنت يا أخ من يفتح فينا بحر الكلام على مصراعيه؟ ألست أنت بحر الشعر، وشعر البحر؟

أنا بريء. أنا أدافع عن حقي وعن ذاكرة أبي، وأحارب الصحراء.

وأنا أيضاً...ولكن البحر، يا أخي، هو البحر. وإليه سنمضي بعد قليل، في سفن نوح الحديثة، في أزرق يسفر عن أبيض لا نهائي، ولا يسفر عن ساحل. إلى أين.. إلى أين يأخذنا البحر في البحر؟»[1] .

إن حضور البحر في نص المقطع يعطيه حساً صوفياً عميقاً، فالبحر يرتفع إلى مستوى القيمة الرمزية الجوهرية. بحيث إن عالم البحر بمظهره ومخبره بأسراره وغموضه وإيحاءاته يجتذب الذات الشاعرة ويشدها إليه بقوة خفية، ويتيح للخيال آفاقا لا محدودة للكشف وبناء العلاقات المجازية وتوالدها. فهو بهذا المفهوم رَحِمٌ حميمٌ رحيبٌ لتوليد العلاقات الخيالية ولتوليد الاستعارات المفتوحة الأساسية والمتفرعة. وهو رمز المطلق، الذي تحن الذات إلى العودة إليه والذوبان فيه ومن هنا انشدادها إليه ورحيلها الرمزي في عوالمه والإصغاء العميق إليه عله يمنحها من أسراره، لكنه بقدر ما يتمنع عليها فتتمزق بين الرغبة فيما تريد وما تحصل عليه ومن بؤرة هذا التمزق تتولد مجازات شعرية جديدة محملة بتوترات الشوق والخيبة .

فعلاقة درويش بالبحر متفاوتة، وتختلف نفسيته في التعامل معه حبا وخوفا وإقبالا ونفورا، وذلك حسب طبيعة حياته وتجربته، حتى يكاد يكون البحر بديلا لنفسه، ويصير شريكا له يقاسمه أسراره ومآسيه وهمومه. وهذه الصورة الرومانسية الرمزية للبحر نجدها تجسدت في أرقى صورها وتعالقها داخل نصوصه الشعرية. وفي قمة تصاعد نفس الشاعر ووصوله إلى ذروة انفعاله يكشف عن حقيقة صورة البحر المتجلي في ذهنه:«**البحر دهشتنا، هشاشتنا**

وغربتنا ولعبتنا

[1] – محمود درويش، ذاكرة للنسيان، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ص: 186 .

والبحر أرض ندائنا المستأصلة

والبحر صورتنا

ومن لا برّ له لا بحر له

بحر أمامك....فيك...بحر من ورائك

فوق هذا البحر بحر...تحته بحر

وأنت نشيد هذا البحر

كم كنا نحب الأزرق الكحلي لولا ظلنا المكسور فوق البحر»[1]

يكشف هذا المقطع، عن استحواذ البحر على تفكير الشاعر بحيث ملأت صورته أركان المشهد، فأضحى يراه فوقًا وتحتًا وأمامًا وفي كل اتجاه، كما شمل مدّه المعاني النفسية الجارفة من الدهشة والغربة إلى ركاكة الحال في الهشاشة، والشاعر يؤمن أن البحر الملاذ والمهرب والمنفى، لعبة الفلسطيني المطرود أبدًا، بل وصل الأمر حدّ جعل البحر أرضًا صلبة للنداء الأول والبحث الدائم عن وطن ومستقر،« وفي التقابل بين الصورتين ما يجعل الصدمة الجمالية حاضرة بقوة مفاجئة، لترسخ المعنى وتؤكده في ذهن السامع، البحر الحرب منا وفينا، تشملنا وتتجلى في ظروفنا كلها، والفلسطيني الكنعاني نشيد البحر، صوته وصداه»[2].

يستخدم الشاعر في هذا المقطع الموالي عبارات فيها الأنا العالية حد تقمص الأنبياء، بل تصبح الأنا عنده "خالقة" من خلال التسمية التي تعادل إعادة الخلق، فالشاعر يستلهم معجزة نبي الله موسى عليه السلام:«**وكيف تتسع عيناي لمزيد من وجوه الأنبياء؟**

اتبعيني أيتها البحار التي تسأم لونها

لأدلك على عصا أخرى

إنني قابل للأعجوبة»[3]

الشاعر القابل للأعجوبة يريد أن يقود المرحلة إلى عصا أخرى، وأفق آخر للحل، ما دامت العصا الأولى غير مجدية، فيطالب البحار بأن تتبعه، والشاعر لا يخاطب بحرًا، كما كانت المعجزة النبوية لبحر واحد

---

[1] – محمود درويش، الديوان، م2، ص: 63 .

[2] – مها داود محمود أحمد، دال البحر في شعر محمود درويش، جامعة النجاح الوطنية، كلية اللغة العربية وآدابها، نابلس، فلسطين، أطروحة ماجستير، 2011، ص: 98.

[3] – محمود درويش، الديوان، م1، ص: 381.

محدد تمت المعجزة على ساحله حين ضرب نبي الله البحر بعصاه فانشق نصفين، بل يخاطب كل البحار، التي سئمت من دورها، ولونها وتريد التغيير والخلاص والحرية.

ويأخذ البحر عند درويش بعدا رمزيا آخر، وهو المعاناة إضافة إلى ما ذكرناه من مدلولات الخير والعطاء والكرم والتطهير، فالشاعر يشحن هذا الرمز بدلالات مختلفة عما هو مألوف عنه، فكان رمزاً للضياع والظلم والقهر والتسلط، يقول في قصيدته "مديح الظل العالي":

«بحر لأيلول الجديد، خريفنا يدنو من الأبواب

بحر للنشيد المر. هيأنا لبيروت القصيدة كلها

بحر لمنتصف الليل

بحر لرايات الحمام، لظلنا لسلاحنا الفردي

بحر للزمان المستعار

ليديك، كم من موجة سرقت يديك

من الإشارة وانتظاري

ضع شكلنا للبحر، ضع كيس العواصف عند أول صخرةٍ

واحمل فراغك...وانكساري» [1].

فالبحر رمز الشتات والرحيل والهجرة، كما هو رمز للعدوان الغاشم والطغيان، وهي واضحة في هذا المقطع؛ إذ تنبعث من البحر رائحة الشتات الفلسطيني منذ الهجرة. إنه يقف هنا عاملا رئيسيا ومحركا للأحداث فهو رمزٌ لعالم جديد يتقابل دلاليا مع رمز العطاء والبذل، فعالم البحر زاخر وغني وهو «مظهر تجتمع فيه أغلب الدلالات، وتدور حولها معظم الصور» [2]. كما نلمحه تيمةً متميزة تتفاوت من على جنباتها الرؤى، والدلالات، وسيظل كونا غير مستقر تتباين وتتشظى فيه الدلالات باختلاف التجارب.

وهكذا يتركب البحر في عالم درويش الشعري من مجموعة الدلالات والرموز باعتبار عالما غير مستقر، ولا موضوع في خانة دلالية واحدة، ولهذا فإنها تقف من البحر كقيمة دلالية رمزية مواقف متعددة تتعلق بفهم الشاعر لهذا العالم، وبحساسية تجاربه الذهنية معه، المعتمدة على خبرته السوسيولوجية الفنية وكذلك بغنى عالم البحر الذي ينفتح أمام تلقي النص ماضياً وحاضراً وأملاً ورمزاً وحريةً وتراثاً.

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص: 7.

[2] – محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، "من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي 484 هـ- 897 هـ "، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005، ص: 46.

ويمكننا أن نقول، أن البحر يعني عودة المكبوت والانفتاح على اللاوعي والانفلات من مراقبة الوعي... وعندما يتكلم "درويش" عن البحر بهذا المعنى فمن أجل أن يحدثنا عن أمل المستقبل من أجل أن يبني صورة قوية وطبيعة للحياة لقوة الرغبة في الحياة، فالبحر هنا يحيل إلى قيمة رمزية تتعلق بهذا العالم الأصلي والأصيل، فهو صورة استعارية تنسج الرغبة في الحلم، عالم السعادة، عالم تتحقق فيه الرغبات.

ونخلص في نهاية هذا المبحث، أن البعد الرمزي والدّلالي في أعمال درويش الشعرية يتسم، «بالتكامل فليس هناك رمز أحادي مستقل، وإنما تتضافر العناصر الرمزية مجتمعة لتؤدي الأغراض الأيديولوجية والنفسية، بمعنى أن الشاعر يحشد جميع أدواته الرمزية اللغوية والفكرية ليخلق لغة ذات إيحاء نفسي محملة ببعد فكري وهذا يعني أنها تخلق المعادلين الشعوريّ والنفسي في جانب والفكري الأيديولوجي في جانب آخر» [1].

4- رمزية الزيتـــــون:

عرف الإنسان شجرة الزيتون منذ أقدم العصور، «فاستفاء بظلها، واستوقد أغصانها، وخصتها الكتب السماوية بالذكر، وتبارك الأقدمون بزيتها، وجعلوها في طقوسهم الدينيّة منذ أقدم الأزمنة وشعار غصن الزيتون شعار المحبة والسلام، وقصة الحمامة مع نوح عليه السلام معروفة عندما بعثها لتستطلع أخبار الطوفان، فعادت وهي تحمل غصن الزيتون، فاستبشر بالأمن والأمان»[2]، وأقسم الله تعالى بشجرة الزيتون في قوله تعالى: ﴿ لتين لزيتو ﴾[3].

وتعد شجرة الزيتون من مقومات وجود الإنسان الفلسطيني على أرضه، ولم يرد ذكر نبات أكثر من الزيتون في كتاب الله تعالى، فهي شجرة جعلها الله تعالى مصدر رزق، ومصدر صحة للإنسان فيقول أحد الأطباء: "لولا شجرة الزيتون لمات أكثر الناس بالسرطان"، لقد جعل الله الطبيعة تتزن بها لخضرتها الدائمة، جذورها تتشبث بالأرض كما الإنسان.

وقد تميزت شجرة الزيتون في شعر درويش عن غيرها منذ بداياته الأولى، ليس لقدسيتها فقط، بل لاشتهار أرض فلسطين بها. والحق، لقد مثلت له هذه الشجرة وطناً بكل أبعاده، وسمّى ديوانا من شعره "أوراق الزيتون". ومما يميز هذه الشجرة عن غيرها أنها تحمل معنى القدسية والأزلية والخلود: «**وغصون زيتون مقدسة**» [4]. ويحسن بنا أن نشير إلى أن علاقة درويش بشجرة الزيتون حميمة منذ طفولته، «إذ اشتهرت قرية "البروة"

---

[1] – سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص: 32.

[2] – صبحي شحادة العبد، صيدلية النباتات والأعشاب الشافية، دار عالم الثقافة، عمان، 1996، ص: 149

[3] – سورة التين، الآية:1

[4] – محمود درويش، أوراق الزيتون، الأعمال الكاملة، ص: 14 .

بزراعتها كما اشتهرت القرى المجاورة لقريته بذلك أيضا، ومنها قرية»[1]. والزيتون عنده رمز للأرض المغتصبة، واخضراره الدائم رمز للحياة والمقاومة المستمرة في الأرض المغتصبة، وهو في شعر درويش لا يخرج عن كون الزيتون هو هذا الرمز الذي يوحي بإيحاءات شتى، فمرة يكون رمزا للتحريض حيث يقول:

«من غابة الزيتون

جاء العدى

وكنت مصلوبا على النار» [2]

ومرة يكون الزيتون رمزا لضياع الإنسان العربي، يقول:

«غصن زيتونة بكى

في المنافي عن حجر

باحثا عن أصوله

وعن الشمس والمطر» [3]

وتارة يصبح الزيتون رمزا للسلام، ورمزا لأيام بيضاء وزنابق بيضاء، حيث يتساوى هذا الحلم لدى المقاتلين الفلسطينيين مع الحبيبة، حيث يقول درويش على لسان مقاتل يحلم:

«يحلم بالزنابق البيضاء

بغصن زيتون

بصدرها المورق في المساء»[4]

وتارة أخرى يستعمل للدلالة على التجدد والانبعاث من جديد، فهناك فلسطينيون يموتون، وآخرون يولدون يقول:

«تنتشر الأغاني

يسترجع الزيتون خضرته

يمر البرق في وطني علانية»[5]

كما يستعمل درويش الزيتون للدلالة على الغضب العربي في فلسطين فيقول:

---

[1] – فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص: 156.

[2] – محمود درويش، عاشق من فلسطين، الأعمال الكاملة، ص: 112.

[3] – محمود درويش، آخر الليل، دار العودة، ,بيروت، ط11، 1982، ص: 188.

[4] – محمود درويش، آخر الليل، الديوان، ص: 195.

[5] – محمود درويش، العصافير تموت في الجليل، الأعمال الكاملة، ص: 280.

«أورشليم! التي أخذت شكل زيتونة

دامية.... »[1]

ويستعمل الزيتون في طلب الغفران فيقول:

«يا إخوة الزيتون

أطلب منكم الغفران،

أطلب منكم الغفران... »[2]

فهذا الرمز ينظر إليه على أساس البعد الجمالي الملفوف بمسحة من الغموض، «انطلاقا من فهم الجمالية الرمزية..التي تجمع بين الرمز والمماثلة في إطار الجمع بين الرمز، وما يشير إليه من طبيعة الحضور، وبهذا المعنى تكون المماثلة عنصرا بنيويا في الرمز، وطبيعة معرفية ميتافيزيقية له في آن واحد»[3]، وهي ذات القناعات التي أوردها باروت حين ناقش «نظام الاستيعاب الجمالي للعالم»[4].

5- رمزية المرأة.

إن الوقوف على رمزية المرأة، «سوف يكون وقوفا على زمن ثقافي وحضاري كامل. وهو وقوف على تاريخ معنوي واعتباري يكشف عن المرأة بوصفها نموذجا فعلا وبوصفها لغة. كما يكشف عن المخيال الثقافي ومركز المرأة فيه»[5].

فهي عند درويش رمز للمرأة عامة، ورمز لامرأة بعينها، وهي رمز للوطن العربي، بل هي رمز لفلسطين، وفي مقام آخر رمز للنجاح والانتصار والنشوة، ورمز للفشل والهزيمة، ورمز للإيجاب ورمز للسلب، رمز للاعتدال ورمز للتناقض، وهي بعد هذا وذاك رمز للمرأة النموذج عند درويش بناءً على معطيات نفسية وسوسيو ثقافية. لقد جاءت...« لتقاوم الرجل بسلاح اللغة، فحولته إلى مستمع، وأدخلته في لعبة المجاز وشبكته في نص مفتوح، تقوم...فيه على الانتشار والتداخل والتبدل والتنوع. وتاه الرجل في هذا السحر الجديد»[6]. وعليه تغدو« صورة المرأة أكثر رهافة وحساسية وأشد وضوحًا في تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل...كذلك نجد

---

[1] – محمود درويش، العصافير تموت في الجليل، ص: 292.

[2] – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، الديوان، ص: 55.

[3] – محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1، 1991، ص: 72.

[4] – محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، ص: 72 .

[5] – عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص: 57.

[6] – عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللغة، ص: 58.

المرأة قادرة على أن تستقطب بحساسيتها المتأنية واتزانها العاطفي مثل مجتمعها وتقاليده بجميع عناصرها استقطابًا يبلغ حد الثبات والتكرار»[1].

يعتبر محمود درويش شاعرا عاطفيا بالمعنى العميق لهذه الكلمة فهو شعر غني بالعاطفة الإنسانية في كثير من قصائده، فهو شاعر أشبع موهبته بالعشق والجمال في الطبيعة والإنسان، فليس شاعرا شبع موهبته من الكراهية أو النقصة أو اليأس، فرغم كل ما يعيشه من معاناة إلا أن شعره يعبر عن العاطفة... عاطفة الحب، «والحقيقة أن محمود درويش من أغنى شعراء العاطفة في تاريخ الشعر العربي كله»[2]. فقد عبر عن الحب تعبيرا جديدا مبتكرا ومتنوعا، جمع بين قلبه ووطنه وصوره في خيالاته المحتلة. فإنه عاشق بالدرجة الأولى إذا صح التعبير، فقلبه مليء بالعواطف الخصبة الفياضة التي تتصل بحياة الشاعر وبفكره. وبلا شك لن يرث أحد مقعد" درويش "ومكانته في الشعر العربي إلا بصعوبة بالغة، لأنه كان شاعرا نادرا استثنائيا بكل معنى الكلمة.

وحول رمز المرأة في الشعر يقول "محمد ناصر":« ولما استخدم هذا الرمز في القصيدة التقليدية ضمير المؤنث في مخاطبة الوطن بطريقة مباشرة، أما في القصيدة المعاصرة، فقد ابتعد هذا الرمز عن التقرير، وأصبح الشعراء يصفون الوطن بكل الصفات التي لا يمكن أن تمتلكها أو تتصف بها سوى المرأة»[3]. وعند قراءة شعر "درويش"يتضح لنا أن صورة المرأة أصبحت تمثل لديه ملمحا آخر من ملامح شعره، «يبدي فيها حذوا خاصا على المرأة واحتفاء أنيقا بالأنوثة في أسلوب خال من الابتذال والتغزل المصطنع أو الممتهن لذات المرأة الأم والحبيبة والصديقة والرفيقة في درب الحياة»[4]. وقد أخذت المرأة في القصائد "الدرويشية" أشكالا متعددة أهمها:

أ- المرأة الوطن

إن المزج بين المرأة والوطن في شعر "محمود درويش" يمد تجاربه الفنية بنفس عاطفي حضيب، يولد تلك الرؤية الحية، حيث تتحول القصيدة إلى ومضة حلم، يتميز فيه الحب بالوطنية، ويمتزج فيه صورة الفتاة بالوطن، فلا يعود باستطاعة أحد أن يفرق بين عاطفة الحب نحو الفتاة أو الأم، وبين عاطفة الحب نحو الأرض والوطن يقول الشاعر:

«وطني ليس حقيبة

وأنا لست مسافرا

---

[1] – طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص: 53.

[2] – رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1981، ص: 192.

[3] – حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص: 11.

[4] – المرجع السابق، ص: 12.

إنني العاشق والأرض حبيبة»[1].

وفي قصيدة مشهورة "عاشق من فلسطين" والتي يقول فيها:

«**فلسطينية العينين والوشم**

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموت»[2].

فالشاعر هنا يؤكد على كلمة "فلسطينية"، «لأنه يجد فيها أجمل معاني الحب والعاطفة الإنسانية، ذلك لأن حبه لفتاته امتزج امتزاجا كاملا بحبه لوطنه وإيمانه به»[3]. وفي قصيدة(صوت آخر وأحبك) يصرح الشاعر بجمال الوطن وحبه الكبير والعميق له: «**وكيف أقول أحبك؟**

كيف تحاول خمس حواس مقابلة المعجزة

وعيناك معجزتان

تكونين نائمة حين يخطفني الموج

عند نهاية صدرك يبتدئ البحر

ينقسم الكون هذا المساء إلى اثنين:

أنت ومركبه الأرض

من أين أجمع صوت الجهات لأصرخ:

إني أحبك»[4].

أما الرموز الفنية العميقة التي يشكلها الشاعر أو يبتكرها ويوظفها لتجسيد الحالة الذهنية أو الواقعية ينسجها في تراكيب قصيدته، فإنها كثيرة في قصائد درويش في مرحلة متأخرة وربما تكون قصيدة" بيروت" تجسد كثيرا من الصور الشعرية الرامزة التي يبتكرها الشاعر في سياقات القصيدة وإيحاءاتها فيقول:

---

[1] – محمود درويش، الديوان، دار العودة بيروت، 1993، ص: 512..

[2] – محمود درويش، الديوان، ص: 566.

[3] – رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص: 198.

[4] – محمود دروش، الديوان، ص: 551.

«تفاحة للبحر، نرجسة الرخام

فراشة فجرية، بيروت، شكل الروح في المرأة

وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام

بيروت من التعب ومن الذهب وأندلس والشام

فضة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاة سنبلة تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت

لم أسمع دمي من قبل ينطلق باسم عاشقة

تنام على دمي...

وتنام... »[1].

فالقصيدة مليئة بالرموز والإشارات والإيماءات التي لا تنكشف مدلولاتها بسهولة أو من القراءة الأولى، وإنما تحتاج الى وقفة طويلة وتحليل عميق واستحضار لمعجم الشاعر الفني ومتابعة سياقات القصيدة وصورها المتشابكة المترابطة من أول القصيدة إلى أخره، «وباختصار فإن الشاعر الذي ي رسم صورة لبيروت بعد اجتياح إسرائيل لها وبعد تدميره وبعد طرده وطرد المقاومة منها ليبحث عن منفى جديد، ويستحضر هذه الصورة المعبرة المؤلمة عن صراع بيروت ما بين الفناء والبقاء صراع الحب صراع الحياة والموت فصور التفاحة النرجسية الفراشة والحمام والسنبلة،كلها رمز لبقاء للحياة ويقابلها أو يتربص بها هو البحر والصخر/الرخام والتعب والزبد والتشرد والدم كلها رموز للفناء، للحقد، للموت»[2].

ويرسم درويش صورة المواجهة، ويدبر هذه المقولة الشرسة فينا في القصيدة -رمزا للمقولة وبين رموز الموت ورموز الحياة تحيره هذه الحرب، تمزق أوصاله وأعصابه وذهنه، فبيروت الوطن، الملاذ، الحبيبة، فلسطين المقاومة، الأحلام، الشعر كلها تعزف الآن في امتحان عسير. وكثيرا ما يمزج بين الحبيبة والوطن ويجعل منهما شيئا واحدا، فالحديث عن فتاته يقوده إلى فلسطين وجرحها ومأساتها فقد وصل هنا إلى درجة عالية من الأحاسيس حاملة بكل معانيها الحب والعاطفة وفي قول الشاعر:

«وطني لست حقيبة

وأنا لست مسافرا

[1] – محمود دروش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 505.

[2] محمد إبراهيم، أجمل قصائد محمود درويش حياته وشعره، دار الإسراء، الأردن، ط1، 2009م، ص: 26.

إنني العاشق والأرض الحبيبة»[1].

فالمرأة الحبيبة كانت في شعر محمود درويش رمز للمرأة والوطن منبع الحنان والحب الذي يعيشه فيه ومن أجله.أما في قصيدة "الأرض" فتراه استخدم رمزية امرأة سماها "خديجة" لوطنه فلسطين.

«أنا الأرض

والأرض أنت

خديجة لا تغلقي الباب

لا تدخلي من إناء الزهور وحبل الغسيل»[2].

تتبدى العلاقة بين الذات والموضوع منذ السطر الأول، لكن الشاعر أضاف إلى هذه العلاقة بعدا جديدا يتمثل في علاقة الأرض بخديجة. «وخديجة شحنت الصياغة بدلالة مكثفة، فهي ترمز للوطن "فلسطين" من ناحية، وترمز للشعب الذي تكون هي أم له من ناحية أخرى، وبذلك أقام الشاعر علاقة محورية، طرفاه "الأنا-الأنت" ومركزها الأرض»[3].

ب- المرأة الحبيبة:

إن عاطفة محمود درويش ليست عاطفة مجردة لأنها ارتبطت كل الارتباط بالقضية التي يعيش معها كل لحظة من حياته وهي قضية وطنه «فالحب في شعر محمود درويش هو زهرة يحيط بها كثير من الشوك»[4]. والشاعر إن نظم بيتا في امرأة كصورة شخصت له، فقلبه متعّلق بصاحب الصورة الّذي هو خالقها كما يفعل المحبُ مع محبوبه في الدنيا حين يحب أشياءه، وقد يلثم المكان الّذي جلس فيه، أو شيئا مرت عليه يداه وقد روي عن "**قيس المجنون**" لما ساءت حاله، واستحكم جنونه -أنه كان يمر على ديار العامرية فُيقبّل أحجارها، ويمرغ وجهه في ترابها، فلما أُنكر عليه ذلك، قال: «**والله إني لا أُقبل إلاّ وجه ليلى**». قد رئيّ بعد ذلك في غير منازلها باكيا لاثما التراب، والأحجار، فقيل له «ما بالك! والدار ليست دار ليلى؟ فأجهش بالبكاء»، وأنشأ قائلاً:

«لا تقلْ دارها بشرقي نجد كلّ نجدٍ للعامرية دار

فلها منزل على كلّ أرض وعلى كلّ دمنة آثار»[5]

---

[1] – محمود درويش، الديوان، ص: 512.

[2] – محمود درويش، الديوان،الأعمال الكاملة، ص: 128.

[3] – محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000، ص: 72.

[4] – رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص: 193.

[5] – عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، م.رابطة أهل القلم، سطيف،2008، ص: 66.

يقول محمود درويش لحبيبته في قصيدة عنوانها: "قصائد عن حب قديم":

«تشهيت الطفولة فيك

مذ طارت عصافير الربيع

تجرد الشجر

وصوتك كان، يا مكان

يأتيني من الآبار أحيانا

وأحيانا ينقطه المطر

نقيا هكذا كالمنار

كالأشجار... كالأشعار ينهمر»[1].

هذه بعض الصور الفنية التي يعبر بها محمود درويش عن عاطفته، إنها صورة جديدة وغنية بدفئها وصدقها... فعندما يريد أن يصور لنا أن صوت حبيبته يسيطر على كيانه كله فهو يقول:

«وصوتك كان، يا مكان

يأتيني من الآبار أحيانا وأحيانا ينقطه المطر»[2].

فصوتها يأتيه من كل مكان مميز بالطبيعة التي يعيشها، ورغم كل هذا فحبه مرتبط عنده كل الارتباط بوطنه وقضيته، وهذا الارتباط لا يقلل من الحب، فليس في حياة الأرض المحتلة فرضه طبيعة لحب عادي ناجح «فالحب عصفور مطارد بألف بندقية، فهو ينتقل مطربا من غصن إلى غصن يبحث عن مأمن فلا يجده على الإطلاق»[3].

فتلك المأساة قد فجرت عواطفه وأضرمت أحاسيسه وألهبت مشاعره فكانت تارة عواطف أمل وتفاؤل ورجاء وأخرى عواطف بأس وتشاؤم وشك فكانت قصيدة "محمود درويش القاموس الجمالي الفلسطيني، وقلما التصق مكان بشاعر، مثلما تعلقت فلسطين بدرويش"، وفي قصيدته "أنا وجميل بثينة "يقول:

«كبرنا، أنا وجميل بثينة، وكل

على حدي في زمانين مختلفين

...يا جميل أتكبر مثلك مثلى

---

[1] – محمود درويش، عاشق ممن فلسطين، الأعمال الكاملة، ص: 146.

[2] – رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص: 195.

[3] – المرجع السابق، ص: 196.

بثينة؟

تكبر يا صاحبي خارج القلب

في نظر الآخرين...

...هي، أم تلك صورتها

إنها هي يا صاحبي، دمها، لحمها

واسمها، لازمان لها، ربما استوقفتني

غدا في الطريق إلى أمسها»[1].

ويقول: في قصيدة قناع لمجنون ليلى:

«وجدت قناعا، فأعجبني أن

أكون أخرى، كنت دون

الثلاثين، احسب أن حدود

الوجود هي الكلمات، وكنت

مريضا بليلى، كأني فتى شح

في دمه الملح أن لم تكن هي

موجودة جسدا فلها صورة الروح

في كل شيء

...أنا قيس ليلى

غريب عن أسمي وعن زمني

أنا قيس ليلى، أنا

وأنا ...لا أحد»[2].

يستحضر محمود درويش في هاتين القصيدتين أقنعة العشاق المشهورين في التراث العربي جميل بثينة وقيس لبنى ومجنون ليلى وينطلق في الترميز والدلالة من حالت الحب الخالد العظيم بين العشاق وحالة الفراق المرير التي مني كل منهما في حبه وفي عشقه وهي الحالة التي يسقطها الشاعر على نفسه وعلى حبيبته اليوم أرضه ووطنه بأسلوب حواري عميق دال يتساءل ويستفسر من العاشقين المخلصين القدماء إن كان هذا العناء

[1] – محمود درويش، سرير الغريبة، منشورات الرياض، الريس، بيروت1999، ص 27.

[2] – عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، 1999، ص: 16.

في الحب، والفشل والفراق والبعد القصري عن المحبوبة قد قضى على حبهما وأنساهما إياه ...فهذا البعد والمنفى الطويل عن والطن قد جعله يألف وطننا أخر ...أو حبا أخر، فبعد أن طالت المسافات ومر العصر دون اللقاء بالمحبوبة... يستشف الجواب الأخير ويستنتج الموقف الصريح من ردود جميل وقيس الردود المقنعة بالرمز والايحاء ...ويقتنع بعد ذلك بأن الشعراء يكبرون والأجيال تمضي من الوطن في انتظار الأزمان له، انتظار عودة العشاق، عودة الأهل مهما طال الزمن فالحبيبة جسد أم روح موجودة منتظرة أفلها صورة الروح في كل شيء وإن اغترب الشاعر تاه قيس ...فإن الحبيبة حتى النهاية تنتظر فارسها وحلمها وعاشقها دون اعتبار لزمن أو مسافة أو منفى. كما أصبحت المرأة في شعر "درويش "رمزا للأرض والوطن

«عيونك شوكه في القلب

توجعني ... وأعبدها

وأحميها من الريح»[1]

ويقول في موضع آخر:

«من رموش العين سوف أخيط منديل

وأنقش فوقه شعرا لعينيك»[2]

تتطابق ثنائية(الأمس والغد) خطابيا على مستوى التجربة الذاتية في خطاب محمود درويش للمرأة التي يدعوها لكي تأخذه إليها، فتسكن نفسه نفسها (هو–وهي الحبيبة)؛ حيث هي المنقذ، فيتوحد مع المرأة مبعث الطمأنينة التي يدعوها لكي تأخذه إليها، ويخرج هو من الثنائيات إلى الوحدة والتوحد معها، وفي هذه الرؤية إلى العلاقة مع المرأة تتكاثف مظاهر الثنائيات فيقول مخاطبا المرأة.

«فخذيني إليها، إليك، إلي.

هَناك، هنا. داخلي

خارجي .وخذيني لَتسكن نفسي

إليك، وأَسكن أَرض السكينه»[3]

وإذا كان الشاعر في هذا الخطاب يعبر عن الرغبة في اتحاد الثنائيات وتوحد دلالاتها ومعانيها على مستوى العلاقة مع المرأة– الحبيبة، فإنه في مثال آخر يعبر عن ثنائية الذات في بعدها الماضوي مع الحاضر

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 79.

[2] – المصدر السابق، ص: 82

[3] – محمود درويش، سرير الغريبة، ص: 51.

الراهن، حيث يغدو الحوار بين هاتين الثنائيتين تجسيدًا للانفصال المستمر على مستوى التجارب الذاتية والوجودية، كما هنا في بعديها الماضي والحاضر، وبيت أمي في المقطوعة الشعرية الآتية مجاز يختزل الوطن، وبالتالي جدل الزمن الماضي والزمن الحاضر وهو جدل التجربة الفلسطينية في بعدي الزمن:

«في بيت أُمي صورتي ترنو إلي

ولا تكفُّ عن السؤال

أَأَنت يا ضيفي، أَنا»[1]

وهو في خضم بحثه المستمر عن المرأة –الوطن– يقول:

«يرنو إلى امرأة،

تعذِّبه وتعجبه

ولا ترنو إليه

يرنو إلى مرآته

فيرى غريبًا مثله

يرنو إليه!»[2]

فهو في ديوانه الثاني "عاشق من فلسطين 1966" ستهل قصائده بمنظور رومانسي لا شبهة فيه. يقول محمود في قصيدة تحمل عنوان ديوانه:

«عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع...»[3]

تحضر فلسطين في شكل أنثى، ويحضر الشاعر في شكل عاشق. والأنثى كما ينبغي أن تكون: بيّارة خضراء وحديقة عذراء وفيّة كالقمح وكلامها أغنية، والعاشق على صورة معشوقة جديرة بالفداء :"أنا زين الشباب، وفارس الفرسان أنا. ومحطم الأوثان". ومع أن في القصيدة ما يوحي بحكاية عاشق أشقاه مآل حبيبته، فهي تعلن، منذ البدء، أنها قصيدة الأنا الرومانسية، التي تجسّد الشعر وتغلق الشاعر على ذاته

[1] – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس، بيروت، 2004، ص: 23.

[2] – محمود درويش، أثر الفراشة، يوميات، ص: 57.

[3] – محمود درويش، الأعمال الجديدة، دار الريس، بيروت، 2004 ، ص: 87.

العاشقة. ولهذا تذكّر القصيدة بأن العاشق شاعر، وأن العشق الخارق، باللغة الرومانسية، لا يتجلّى واضحاً إلاّ بكلام خارق:«**من رموش العين سوف أخيط منديلاً**

وأنقش فوقه شعراً لعينيك»[1]

ونراه في قصيدة أخرى "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، يوحي للقارئ بعلاقة حب وغرام بين رجل وامرأة، أما بنية القصيدة العميقة، فإنها أبعد بكثير من المعنى السطحي الظاهر.

«**أحب امرأة تمر أمام ذاكرتي وميزاني**

ولا تبقى ولا تمضي»[2] .

لقد أبدع "محمود درويش" في ربط الوطن بالمرأة بتنوعها المختلف عند الرجل، وخاصة الحبيبة، فأفصح قائلا:«**تركت الحبيبة لم أنسها**

تركت الحبيبة

تركت...

أحب البلاد التي سأحب

أحب النساء اللواتي أحب»[3] .

ويقول في موضع آخر:

«**خذيني تحت عينيك**

خذيني لوحة زيتية في كوخ حشرات

خذيني أية من سفر مأساتي

خذيني لعبة .. حجرا من البيت»[4]

ونلاحظ هنا تكرار فعل"خذيني"وفيه دلالة واضحة على مدى احتياج "درويش" لوطنه السليب. أما في قصيدة " الأرض" فتراه يستخدم رمزية امرأة سماها "خديجة "للوطن فلسطين:

«**أنا الأرض**

والأرض أنت

---

[1] – المصدر السابق، ص: 91.

[2] – محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص: 560.

[3] – محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص: 572.

[4] – المصدر نفسه، ص: 82.

خديجة لا تغلقي الباب

لا تدخلي من إناء الزهور وحبل الغسيل

سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل

سنطردهم من هواء الجليل»[1].

يقصد محمود درويش «بحبل الغسيل في هذه القصيدة هو حبل النور، وحجارة الطريق الطويل هو طريق المقاومة والجهاد»[2]. والنص ينحو بالعلاقة مع المرأة، «ومع حالة الحب عموما إلى نوع من الأسطرة الاحتفائية التي تبعد عن المباشرة، وتخلق حالة جمالية، تتميز بالعمق، فالسكنى في وجه المرأة /الأنثى هي سكنى جمالية توحي بوله وتصوف، تصبح الأنوثة فيها هي الأساس للفعل الشعري، فهي التي تسفح الحبر على القلب وعلى البياض»[3].

جـ- المرأة الأم:

يمثل هذا العنصر الأهم في إبداعات "درويش "الشعرية لمكانته العليا في نفسه، وتعتبر قصيدة" إلى أمي"، رغم أو بسبب بساطتها، وسهولة ألفاظها وسلاسة لغتها الغريبة من القارئ والمستمع، تحمل بعدا دلاليا وإنسانيا عميقا. ونعتقد أن "محمود درويش" استطاع في هذه القصيدة وهي من إبداعاته الأولى فقد ظهرت في ديوان ":عاشق من فلسطين "الذي صدر سنة 1966في شباب الشاعر،« أن يحقق المعادلة الصعبة المستعصية على العديد من الشعراء، المعادلة المتمثلة في اقتران البساطة بالعمق، واندغام السهولة في الفنية العالية، وتحقق الاستجابة لذوق القارئ العادي والمتلقي من النخبة المثقفة، ولا يستطيع ذلك إلا مبدع موهوب»[4] : «**أحن**

إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبر في الطفولة

يوما على صدد يوم

وأعشق عمري لأني

---

[1] – المصدر نفسه، ص: 618.

[2] – مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء، مصر، 1998، ص: 108.

[3] – هايل محمد الطالب، قصيدة الومضة، دراسة تنظيرية تطبيقية، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2009، ص: 156.

[4] – المرجع السابق، ص: 120.

إذ مت ... وغطي عظامي بعشب

أخجل من دمع أمي يعتمد من ظهر كعبك

خذيني إذا عدت يوما وشدي وثاقي

بخصلة شعر

وشاحا لهذبك ... بخيط يلوح في ذيل ثوبك»[1].

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. من أول الملاحظات حول هذه القصيدة" إلى أمي" معجمها الملتقط من جزيئات الحياة اليومية الفلسطينية الحميمة – خبز الأم، قهوتها، صررها، الطفولة، خصلة الشعر، ذيل الثوب، التنور، حبل الغسيل، سطح الدار، صغار العصافير...، لكن هذا المعجم المعبر عن تفاصيل الحياة، توازيه وتدعمه ألفاظ وتعابير مشعة، لا تعوق الفهم، بل تزيد الشعر إشراقا وسطوعا، دون إغراق في التصوير الغامض، "تكبر في الطفولة، أعشق عمر ي –أخجل من دمع أمي، خذيني وشاحا لهذبك، عشب نغمد، طهر الكعبة، أصير إليها، قرارة القلب، نجوم الطفولة، لقد كانت عبارات القصيدة عذبة جميلة سهلة سلسلة، إلا إنها موحية، مفعمة بالمعاني العميقة والدلالات ذات البعد الإنساني الشفيف، عبارات مصاغة بشكل فني رهيف، يسهم في أحداث التأثير المأمول في القارئ.

إن قصيدة" إلى أمي" نموذج رائع للشعر الجميل، السهل الممتنع، وهي نشيد مؤثر لعلاقة طفل كبير بأمه، وكل ما يتصل بتلك العلاقة من مشاعر إنسانية عالية، والسمو في صياغة فيه جميلة ودلالاته معنوية لا تقل عنها جمالا وروعه، وجمال القصيدة هذه ينبع حب النقاد من هذا المزج المبدع بين البسيط والدال العميق، في نفس الوقت، ومن هذه الخلطة الفنية العجيبة التي تهز كيان المتلقي، وتؤثر فيه إلى أبعد الحدود، إضافة إلى أن الموضوعة نفسها، موضوعة "الأم "رغم ذيوعه وتداوله، يشير في نفس القارئ، مزيجا من مشاعر الحنان والمحبة، والعواطف الإنسانية الجياشة المرتبطة بالنبوة في علاقتها بالأمومة:«**والياسمين اسم أمي: قهوة الصبح**

الرغيف الساخن، النهر الجنوني، والأغاني

حين تتكئ البيوت على المساء

أسماء أمي» [2] .

ويقول في قصيدة أخرى:

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 106.

[2] – المصدر السابق، ص: 566.

«أماه...يا أماه

لمن كتبت هذه الأوراق

أي بريد ذاهب يحمل؟

سرت طريق البر والبحار والآفاق

وأنت يا أماه» [1]

لقد ربط "درويش" بين المرأة والأرض، من خلال مقدرة شعرية مبدعه، قلما نجدها في شاعر آخر. فأصبحت من خلالها القصيدة تدخل قارئها على قيمة الشاعر فيها، لأنها غادرت البداهة والارتجال، والتحقت بالبحث الصبور الصارم، عند صدمة اللغة ودهشتها، هي صدمة ودهشة الارتفاع بالحالة الفردية التي علق التجربة الملحمية.

فالنص الشعري لا يسعى لحيازة المعاني المكشوفة أو العادية؛ وإنما يتعمد تغميضها وإزاحتها إلى ما وراء الدلالة المعجمية إلى حيث متاهات الدلالة المجازية والرمزية والأسطورية والتشتيت والتشعيب. وهكذا تتبدد الحقيقة فيه بتعمدٍ، ويصبح الظاهر منه مضللا إذا تمت القناعة به من دون سبر ما ورائيته. وهكذا «تصبح الحقيقة مطابقةً لما لم يُقل، أو ما قيل بشكلٍ غامضٍ وينبغي فهمه فيما وراء أو تحت سطح النص» [2].

لقد بلغت الصورة الشعرية في إنتاج درويش الشعري عموما، والشعر المعلق بالمرأة مداها الوجداني الموصول بشق النضال في قصيدة "أحبك أكثر" حيث يلتئم المبنى بالمعنى خلق المعنى النضالي المشدود إلى روح مقاتلة، تعني في العشق حد الهلاك: وهذا ما نراه في قصيدة "ورد أقل"

« تكبر...تكبر

فمهما يكن من جفاك

سيبقى بعيني ولحمي، ملاك

وتبقى كما شاء لي حينا أن أراك

بسمتك عنبر

وأرضك سكر

وإني أحبك أكثر» [3].

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 39.

[2] – أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2009، ص: 32.

[3] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 79.

يقول "محمود درويش" في أحد المقابلات الصحفية التي أجريت معه "أنا أعتبر أن المصدر الأول للشعر في تجربتي هو الواقع، أخلق رموزي من هذا الواقع، فرموزي خاصة بي، حيث لا يستطيع الناقد أو القارئ أن يحيل رموزي على مرجعية سابقة، والواقع هو مصدر رئيسي لشعري.

6- رمزية الفراغ والبياض والحذف.

لقد اهتم البلاغيون العرب القدامى بظاهرة الحذف اهتمامًا كبيرًا من منطلق اهتمامهم بإشارية اللغة، «على معنى أن الصياغة الأدبية يجب أن تبتعد عن الوضوح الكامل، لأن هذا الوضوح في الخطاب يبعده عن الكثافة» [1]، كما تشكل هذه الظاهرة بعدًا مهمًا في عملية التلقي، وفرض مبدأ التوقع، وتجعل القارئ أكثر ارتباطًا بالنص وسياقاته ، وتشحذ همته للوصول إلى المحذوف، وبالتالي تجعل تواصله أصل الفاعلية، كما تترك أثرًا عليه وتشركه في عملية صناعة النص ، إنها مشاركة إيجابية بعيدة عن السلبية والمجانية، وهذا قريب مما أشار إليه الجرجاني، حينما قال «فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن»[2] .

وقد حاول القدماء تفهم هذا البعد ضمن إطاري الحضور والغياب، وعمدوا إلى حصر أشكاله، رغبة في تلقي النصوص القديمة على نحو لغوي «لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمال أو لرصد ما فيها من ظواهر القبح، وبمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي، وتبدو مقدرة القدماء في إدراكهم أن بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضوره » [3] .

ومن أهم من تنبه على الأبعاد الجمالية الكامنة وراء ظاهرة الحذف كما أسلفنا سابقا "عبد القاهر الجرجاني"، بل إنه عد الحذف من عوامل الإجادة والإبداع، وانظر إليه يقول معلقًا على أبيات ذكر فيها حذفًا معينًا «فتأمل الآن هذه الأبيات كلها، واستقرِها واحدًا واحدًا، وانظر إلى موقعها في نفسك وإلى ما تجده من اللطف والظرف وإذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثم فليت النفس عما تجد، وألطفت النظر فيما تحس به، ثم تكلَّف أن ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت، وأن رب حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد» [4]

أي إن الحذف لا يعدو كونه محاولة أسلوبية من أجل «الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيري قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، فضلا عن استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات

---

[1] – محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1997، ص: 217.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 153.

[3] – محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994 ،ص: 181– 182.

[4] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 151.

الجمال، أي الإمتاع» [1]. ويعد الحذف تحولاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جماليًا، ويبعده عن التلقي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة، وليس التحديد، فالتحديد يحمل بذور انغلاق النص على نفسه، ولا يبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنص ودلالاته.

وبما أن المعنى ليس ثابتاً فلا يمكن الإحاطة به؛ وبما أنه ليس كاملاً في الكتابة كما في أدبيات التفكيكية وفلسفة ما بعد الحداثة، وكما أنجزه "جاك دريدا" تحديداً، فإن المعنى الذي هو ماهية النص وجوهره يظل ظاهرةً محيرةً؛ حيث يتبدى كامناً في بطن الشاعر وفي بطن النص، وفي بطن القارئ في آنٍ. وهو في كمونه في الأحيزة المختلفة يتجلى احتمالياً لا يقين فيه. ولعل هذا يفسر منطق الفراغات والنتوءات المسكوت عنه في النصوص. ووفق نظريات التلقي فإن القارئ هو الذي يمارس اشتغاله على المعنى بسد هذه الفجوات. لقد أشار إيكو إلى أن النص «نسيج من الفضاءات البيضاء، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه (أرسله) كان، ينتظر دائماً بأنها ستملأ» [2].

فالحذف يحدث مشاركة بين الباث والمتلقي، فإذا كان الأول قد أسهم في إرسال جزء وإخفاء جزء آخر، فإن الثاني يقوم بتكميل واستحضار ما أبطنه المرسل، وفي ذلك إمتاع له وتنبيه وإيقاظ لذهنه، فهو «بنشط الإيحاء ويقويه من ناحية، وينشط خيال المتلقي من ناحية أرى» [3]، وهذا يحتاج من المتلقي قدرا من الذكاء والفطنة كي يقوم على المساهمة في البناء والمشاركة في صنع الدلالة. وقد ذكر ميشال بوجواز مسألة الحذف والصمت في الشعر الغربي فقال:«إن الشعر –مثله في ذلك مثل الموسيقى– يعقد مع الصمت صلة متميزة. وهذا صمت يعد جزءا لا ينفصل عن الكلام بما أنه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة ويكون داخلها أيضا حركة تنفس وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل وانكسار وتأثر وتساؤل وتفكر وتأمل» [4].وبخصوص مكانة الصمت في الشعر الحديث يضيف المؤلف، قائلا: «لقد خصص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة وأولاه المنزلة الرفيعة. وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة» [5]. ومن ثم يمكن اعتبار الحذف عملا خاضعا لقوانين البنى النظرية المجردة، والباث محكوم في ما يحذف بتلك القوانين، «ويمكن للمتقبل

---

[1] – محمد خطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص: 95 .

[2] – مجموعة من الكتاب، نظرية الأدب: القراءة، الفهم، التأويل، ص: 31.

[3] – علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العلوم، 1978، ص: 57.

[4] -MICHEL POUGEOIS, Dictionnaire de poétique, Belin, 2006, p. 421.

[5] -MICHEL POUGEOIS, Dictionnaire de poétique, p. 421.

الفهم، المستفيد من الدلالة السياقية الناشئة من المكونات الحاضرة والوظيفة...التي يؤديها المكون المحذوف ان يتدارك الأمر برد ما حذف فتكتمل مكونات الجملة ويتساوى المنجز مع المعيار» [1]

فقد تنبه بعض الشعراء «للطاقة الفنية التي يمكن استثمارها في السواد والبياض، وانتشارهما على الصفحة الشعرية وتعاقبهما في الظهور والاختفاء فيسهمان في تقديم التجربة الشعرية من خلال توظيف الحاسة البصرية ودمجها في مهمة الاستقبال والتأويل» [2]. وهذا يعني أنّ البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاءً مفروضا على النص من الخارج، بقدر ما هو عمل واع، ومظهر من مظاهر الإبداعية، وسبب لوجود النص وحياته...«إنّ البياض لا يجد معناه...وامتداده الطبيعي إلاّ في تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا»[3].

إنّ الفراغ لا يستقلّ عن مجمل البناء الكلّي للقصيدة ،ذلك أنه لا يمثّل وحدة مضافة للنص، أو زينة خارجية مستقلّة عنه، «وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلي، ومن ثمّ تتفاوت دلالته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة، لم يتمكّن التشكيل اللّغوي وحده من إيصالها، وبهذا يسهم الزمانيّ والمكانيّ في إيصال الدلالة» [4]. وقد جاء الحذف على أشكال عدة، في شعر درويش، فمنه ما كان حذف مفردة، أو أكثر، أو جملة، أو مشهد كامل، أو...الخ، إلا أني سأكتفي ببعض النصوص؛ لأن ظاهرة الحذف تستحق دراسة منفصلة ومستقلة، ومن هذه النصوص التي يرد فيها الحذف قوله:

« يخيَّيلُ لي أن خنجر غدر
سيحفر ظهري
فتكتب إحدى الجرائد
كان يجاهد"
ويحزن أهلي وجيراننا
ويفرح أعداؤنا
وبعد شهور قليله

---

[1] – حمادي صمود، مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، 2008، ص: 166.

[2] – خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، ص:203.

[3] – رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللّغوي إلى التشكيل البصري، مجلّة فصول، القاهرة، العدد2، يناير،1996 ، ص:99 .

[4] – المرجع السابق، ص: 100.

يقولون: كان» [1]

إن من يقرأ هذا النص لابد أن يجد أن حذفًا 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، وهذا يحتاج إلى ربط السابق باللاحق، فقد قال الشاعر في مكان سابق من النص،" كان يجاهد "إخبارًا عن ذلك المناضل الذي فقد روحه من أجل وطنه، وهو الذي سيتذكره الناس قليلا ثم يغيب عن ذاكرتهم بفعل الزمن، أي يُنسى، مع أن في موته تأسيسًا لحاضرهم ومستقبلهم، برغم اختفائه/غيابه، بمعنى آخر يشكل موته حياة لهم، وغيابه حضورًا لهم.

إن الحذف الذي جاء في النهاية، يعبر عن غيابه ونسيانه على مستوى الواقع عندهم، ويعبر عن حس إدانة لفعلهم هذا، كونه لا يستحق منهم ذلك، وقد قدم ما قدم من أجلهم، وافتداهم بروحه. ويمكن أن يقرأ آخر هذا الحذف على أنه سخرية مرة من واقع المجاهد، الذي يبذل نفسه، في حين يكون مصيره النسيان. وقد يبرز في النص أكثر من حذف–فراغ–، مما يجعل النص مفتوحًا على احتمالات عدة، تجعل من القارئ قارئًا نشيطًا، وباحثًا ماهرًا عما يملأ به هذه الفراغات "الفجوات"، كما هو حاصل في هذا النص:

«أعدُّ لهم ما استطعت..

وينشق في جثتي قمرٌ...ساعة الصفر دقتْ

وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل

سبع سنابلَ، في كل سنبلة ألف سنبلةٍ...

هذه جثتي...أفرغوها من القمح ثم خذوها إلى الحرب

كي أنهيي الحرب بيني وبيني »[2]

تمثل بداية النص إشارة قوية إلى نص آخر، هو القرآن الكريم، ولكن هذا النص يتعرض إلى تغيير "اختزال ثم حذف"، فإذا كانت الآية تشير إلى أن الإعداد يجب أن يكون من لدن الجميع" الجماعة– الأمة قال تعالى: ﴿ **عد لهم ما ستطعتم من قو من با لخيل ترهبو به عد لله عد كم خرين من نهم**﴾[3].

---

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 153.

[2] – محمود درويش، الديوان، مج1، ص: 153.

[3] – سورة الأنفال، الآية: 60.

فقد ظهر في النص غير ذلك، فالإعداد مرتبط بالشاعر وحده دون غيره كونه قال "أعد"، وهذا سيحفز القارئ نحو التفكير- التوقع-، لماذا ؟، «لابد أن الشاعر يرى نفسه وحيدًا وقد تخلى عنه الناس، ولم يعد شأن البلاد يعني كثيرًا بالنسبة للآخر- الآخرين-، كذلك يدل هذا الاختزال بصورة قوية على الإدانة للجماعة الذين تركوه وحيدًا» [1].

أما الحذف فجاء في نهاية السطر الأول، فلم يبن الشاعر عن طبيعة الاستعداد المطلوب منه، هل هو استعداد مادي أم نفسي؟ لقد ترك الشاعر الإفصاح عن طبيعة هذا الاستعداد للمتلقي تاركا لنا حرية التوقع- إكمال النص-، وهنا الاحتمالات كما قلت مفتوحة، فإما أن يكون سد الفراغ بالرجوع إلى الآية، وإما أن يكون مرتبطًا بغير ذلك، وهذا يحقق أفقًا واسعًا من التوقعات، وهنا يكون الشاعر قد نجح في توسيع دائرة الاحتمالات من جهة، وفي إشراك القارئ في عملية التوقع؛ بحيث لا يظل متلقيًا سلبيًا من جهة أخرى .

وتجدر الإشارة إلى أن حذفًا آخر انتظم نهاية السطر في قوله:" وينشق في جثتي قمر... "«إن هذه النقاط الموجودة في نهاية السطر الشعري تشير إلى كلام مسكوت عنه، إنها تشير ولا تحدد، لتكرس مبدأ التعدد لا التفرد، فالجثة دليل الاستشهاد، وفي انشقاق الجثة ظهور شيء آخر غير متوقع وهو القمر، ولكن دلالة القمر هنا غير محددة، فقد يكون المقصود هو ما يكون عليه الشهيد من جمال مظهري بادٍ للعيان حينًا ما، ومتوقعًا فيما يؤول إليه الشهيد في الآخرة، وقد يكون في صورة الشهيد "القمر إشارة إلى النور"، بمعنى أن موت الشهيد يشكل مصدر نور وإلهام للآخرين حول كيفية التضحية ودورها في تخليص الناس من آلامهم، وبطش الآخرين- الأعداء-» [2]

يعكس هذا الاختلاف في القراءة -التأويل - التباين الحاصل في طريقة القراءة، وتعدد مسالكها، وفي ذلك بيان خبرة القارئ، وتمرسه في القراءة، فكل قارئ يحمل في نفسه لغة وتاريخًا وحرية، وهذه الأمور تحمل في طياتها بذور التحول اللانهائي، ومن هنا تكون الدلالات غير نهائية، ومفتوحة على أفق واسع من التوقعات» [3]. ويتجلى الحذف في نص آخر حين يستعيد فيه الشاعر أجواء مذبحة "**كفر قاسم** "، فيقول:

«افتحي الأبواب يا قريتنا

افتحيها للرياح الأربع

ودعي خمسين جرحًا يتوهَّج

---

[1] – عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، دراسة في جماليات التلقي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج 18، ع 37، 1427، ص: 442.

[2] – عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، دراسة في جماليات التلقي، ص: 442.

[3] – رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مج1، ع48، 1988، ص: 20.

كفر قاسم..

قرية تحلم بالقمح، وأزهار البنفسج

وبأعراس الحمام

.....

احصدوهم دفعة واحدة

احصدوهم

.....

.....حصدوهم

..... »[1]

يشير الشاعر إلى "كفر قاسم" في هذه المقطوعة، ثم يتبعها بعدد من النقاط، ليترك للذاكرة أن تنسل من بين هذه الهموم الكثيرة التي تسيطر عليه لتستعيد كفر قاسم –الحلم– المدينة الواعدة، والمحتفلة بأعراس الزهر وأغاريد الحمام، ثم يضع الشاعر عددًا من النقاط لتستغرق الذاكرة مرة أخرى في الاستمتاع بتفاصيل الحلم، ولكن يجيء الصوت – صوت الواقع – ليقطع الحلم بحزم، فيقول (العدو)، الغائب بجسده الحاضر بفعله (احصدوهم دفعة واحدة)،«ولكي يترك الشاعر للقارئ حرية الحوار مع النص، يعود مرة أخرى إلى تقنية الحذف من خلال ترك فراغات متقطعة، توحي أكثر من أن تحدد، وتجعل القارئ يختبر قدرته على التوقع واستكمال المشهد أو معرفة السبب وراء هذا الحذف، ومن هذه التوقعات: أن سكوت الشاعر عن وصف المنظر– المشهد – ينم عن شعور بعدم القدرة على الإحاطة بالمشهد لمأساويته، أو رغبة منه بنسيانه، أو ازدراءً منه لهذا الفعل "القتل"...الخ» [2].

كذلك لابد من الانتباه إلى أن كلا الحذفين يشكل صورتين متناقضتين، فالحذف الأول – الصورة الأولى– تبعث على البهجة والسرور والإحساس بالأمان والاستقرار، بعيدًا عن عوامل التفرق والخراب والدمار، إنها صورة الحلم المعني بتكوين صورة أخرى، تريح من صورة الواقع–الحذف الثاني –، لكن هذه الصورة الثانية هي التي تفرض نفسها في النهاية، كونها الصورة التي تعبر عن الواقع بكل تجلياته وتفصيلاته المؤلمة، إنها تحضر بقوة الفعل لا بإمكانية الحلم. ومن هنا يغدو الحذف لغة تصويرية ناجحة شعريًا، تعمل على إغناء النص وتكثيف دلاليته.

---

[1] – محمود درويش، الديوان، مج1، ص: 204.

[2] – عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، دراسة في جماليات التلقي، ص: 444.

كما إنّ هذا التقطيع للمسافة المكانية للقصيدة «يولد إيقاعا، أو إحساسا بالتعادل المكاني، الّذي هو هنا في الوقت نفسه تعادلٌ زمانيّ. هذا التعادل المتكرر هو تواتر يمنح الصوت المتلفّظ إيقاعه المسافيّ الزمنيّ [1] ». وهنا يأتي دور المتلقّي ليستكمل الحديث، ويسهم في خلق النص. إنه يشارك الشاعر في عملية الإبداع، ويمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل، تماما، كما يشارك في التجربة الشعورية من ناحية، ويشارك بفاعلية بملء الفراغات المنقّطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية.

إنّ دراسة الفراغ بشكله المنقّط، تحتاج إلى معرفة إنسانية واسعة لفك شفرتها؛ وهي معرفة يجب أن تتجسد في قراءة حوارية تنتقل من النص إلى المتلقّي ومن المتلقّي إلى النص، ومثل هذه القراءة الحوارية الواعية تطلق مجالاً واسعا أمام المتلقي للمشاركة في العملية الإبداعية مشاركة لا تتجاوز حدود التأويل وكشف الدلالات؛ فهي في شعر درويش لم تأت عبثية، وإنما عن قصد وعمد، فشكّلت بذلك حضورها جماليا ودلاليا، واستطاعت أن تكشف عن انفعالاته، ورؤيته الفنية وطريقة عمل مخيلته.

بحيث إن النص الممتلئ بعناصر الإثارة وإمكانيات الجمال، يظل مرتهناً في التعيين والاشتغال والتخمين بفاعلية القاري في تحكيك هذه المقدرات النصية، وبناء المعنى بها وفيها محاولاً ملء الفراغ وإكمال النقصان من دون الاقتناع بأن ما يقدمه – مهما عظم. قد قال كل شيء في حقيقة المعنى النصي الناقص دائما. وحسب "تودوروف" فإن «النص مجرد رحلة خلوية يجلب فيها الكاتب الكلمات بينما يجلب القاري المعنى»[2]. غير أنه معنى وإن تغير ملء الفراغ وإكمال النقص فسوف يظل ناقصاً من جهة أنه احتمال لا يقين فيه ولا كمال. مثال ذلك قول درويش في المقطع:

«والشيخ يأخذ كف ابنته ويتلو

همساً من القرآن سورة...» [3]

إن دلالة الحالية الناجمة عن هيئة الهمس التي ينتصب فيها الشيخ لا تفتح أفق المعنى على الخوف والتوتر والضعف فحسب، وإنما تومئ إلى ضرورة اشتغال التوقع لإدراك المهموس به من القرآن في مثل هذا الموقف. وهذا الاشتغال هو بلاغة القارئ أو المؤوِّل، وهو اشتغال نسبي احتمالي لا يقين فيه؛ ليظل النص مفتوحاً على العديد من الرؤى المتوقعة لهمس شيخٍ خائفٍ على حياته وعلى ابنته من بطش عدو مستبد. فماذا كان يقول الشيخ؟ أتراه قرأ قوله تعالى: ﴿ **جعلنا من بين يديهم سد من خلفهم سد فأغـشيناهم فهـم لا**

---

[1] – يمنى العيد، في معرفة النص، (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999 ، ص: 107

[2] – أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ص: 32.

[3] – محمود درويش"يوميات جرح فلسطيني"، دار العودة، بيروت، 1971، ص: 454.

يبصر ﴿[1]﴾، متوسلاً ببركة سورة يس، أم تراه قرأ المعوذتين أو إحداهما...، إن النص مدارٌ تثٌ للتوقع، وهذا ركن أصيل من بنائه، وتقنيته، وبلاغته.

استطاع الشاعر أن يشكل لغته بحيث تنقل من أحاسيسه، كما استطاع بواسطة اللغة أن يرسم صورا فنية صالحة، لأن تكون بديلا عن الواقع المؤلم الذي يحي فيه الجدارية فحاول أن يصبغ صورته بالمعنى الفكرية، مصطنعا الغياب والكلم ليتوصل به إلى التصوير، مرحلة من مراحل حياته التي اكتنفها الضعف والمرض تارة، فأراد محمود درويش أن يختم قصيدته بالتأكيد على امتلاك ناصية اسمية، فيقول:" هذا الاسم لي " وذلك بعد أن يذكره حرفا حرفا.

«وَاسْمِي، وَإِنْ أَخْطَأْتُ لَفْظَ اسْمِي
بِخَمْسَةِ أَحْرُفٍ أُفُقِيَةَ التَكْوِينِ لِي :
مِيمٌ...، حَاءٌ/ ...مِيمٌ/.... وَاوٌ/...دَالٌ» [2]

وفي رأي الشاعر حينما أراد أن يختم قصيدته بالتأكيد على اسمه، كما بدأها به ظهر كأنه يؤرخ، أو يكتب من ذكريات شخصية قد لا تحظى باهتمام القارئ أو المستمع فذهب باسمه إلى رحلة عبر الزمان والمكان، وأضاف إليه جماليات مكانية، وجدليات زمنية وجعله قفل على الجدارية ورسم بعض اللوحات الفنية الجميلة، «فإبداع درويش يتمثل في خياله الخصب الذي يكون لديه رؤية خاصة مستمدة من تجربته وقدرته على استعمال اللغة الموحية» [3]. وقد حلّل حروف اسمه في تجانس استدعى فيه معاني الوجود والديمومة والتحدي ، وذاكرة اللغة، يقول:

«واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي
لخمسة أحرف أفقية التكوين لي:
ميم: المتيّم والميتّم والمتمّم ما مضى
حاء: الحديقة والحبيبة، حيرتان وحسرتان
ميم: المغامر والمعدّ المستعدّ لموته
الموعود منفيا، مريض المشتهى
واو: الوداع، الوردة الوسطى، ولاء للولادة أينما وجدت، ووعد الوالدين

---

[1] – سورة يس، آية: 9.

[2] – محمود درويش، جدارية رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، 2001م، ص: 102.

[3] – محمد إبراهيم، أجمل قصائد درويش، ص: 21.

دال: الدليل، الدرب، دمعة/ دارة درست، ودوريّ يدلّلني ويدميني

وهذا الاسم لي .....

ولأصدقائي، أينما كانوا، ولي

جسدي المؤقت، حاضرا أم غائبا» [1] .

فالقارئ في فعل قراءة لنص يعتمد على التأويل في الوصول إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة، مثلا في مقطع من الجداريّة يقول محمود درويش:

«نجدُ الجَوَابَ، فَمَنْ أَنا وَحْدِي؟

حَيَاةُ الفَرْدِ نَاقِصَةٌ، ويَنْقُصُنِي

السُّؤَالُ، فَمَنْ سَأَسْأَلُ عَنْ عُبُور

النَّهْرِ؟ فانْهَضْ يا شَقِيقَ الملح

واحملني. وأَنْتَ تَنَامُ هَلْ تَدْري

بأنك نائِمٌ؟ فانهض... كفى نوماً!» [2]

تنطوي هذه الأبيات عن فجوة أو فجوات تستدعي من المتلقي القيام بملئها الدلالات التي تناسبها فمثلا نجد الشاعر يكثر من السؤال مستخدما كلمة "من" عدة مرات، ولعل العدد له معنى ودلالة، فالشاعر بهذا يمنح قارئه مفتاحا، للدخول في جو القصيدة بغرض فك شفراتها وفي الأخير ترك القارئ هو الذي يسد تلك الثغرات التي ألغمها درويش في قصيدته، ولعلامات الاستفهام والتعجب دلالات ومعاني أيضا، منها سؤال الشاعر عن النخوة العربية مستعملا لفظة "شقيق الملح"، مطالبا إياه بالنهوض من النوم لأن "حياته ناقصة" يلزمها مساعدة لتكتمل واكتمالها يقتصر على استيقاظ الضمير العربي ف "كفى نوما" إلى جانب سؤاله عن غياب الكيان العربي، تَعجبه من هذا الموقف عبر علامات التعجب «فعلامات الترقيم هذه وسواها لا تحتل موقعها في النص عبثا لقد صار لها في النصوص المعاصرة دور في شحن العبارة بمكنون إضافي من التوتر والدلالة وصارت تتفاعل مع الدوال الأخرى في بناء دلالة الخطاب»[3]. وهذا ما يتجلى لنا في جداريّة محمود درويش

[1] – محمود درويش، جدارية، الأعمال الكاملة، ص: 532.

[2] – محمود درويش، جداريّة، ص: 84.

[3] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، –بنيته وإبدالاته– الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص:121.

حيث يكثر من الفجوات والثغرات التي تستدعي من القارئ ملأها ولعل النقاط المتتالية أكبر دليل على أن النص لا يكتمل إلا بقراءات المتلقي في تأويلها وحل شفراتها حسب كفاءته الدلالية مثلا يقول محمود درويش:

«وَكَانَ الحَالمونَ يربِّتُونَ القُبَّرَاتِ النَائِمَاتِ

ويحلُمُونُ...

وقُلْتُ: إن مِتُّ انتَبَهْتُ...

لديَّ مَا يكْفي من الماضي...

وينْقُصُنِي غَدٌ...

سَأَسِيرُ في الدَّرْبِ القَدِيمِ عَلَى خُطَايَ»[1]

ثمة كثافة معنوية لا يمكن للعبارة أن تشغلها فيكون الحذف أبلغ من الذكر والصمت أدق من الكلام للإفادة، فكثرة التأويلات لدى القراء وتعدد الدلالات يكثر من القراءات والاستنتاجات فالحذف في النص السابق من الجداريّة ربما يقصد به الشاعر ترك الماضي على جنب والتركيز على الغد وذلك بمحاورة بينه وبين الصهاينة للعثور على نقطة التصالح بينهما.

إن درويش يجعل من الفراغ عنصرا أساسيا في إنتاج دلالية الخطاب، وإنّ «إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو انبثاقه في نقطة ما من فراغه، يعضدان بلاغة المحو الّتي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، و يظلّ البياض- تبعا لذلك -رحِما تتجمهر فيه احتمالات كتابةٍ منذورةٍ لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كلّ مرة يقرأ فيها النص، و بتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة أيضا »[2]. فقد صار «للغياب في النص قيمة تفوق الحضور، وصار الغياب جزءا جوهريا في النص وفي تكوين دلالاته وتأثيراته، وبهذا فإن الثغرة التي أحدثها في النظام الشعري جاء لخدمة النص وتحديثه»[3]

فهذه المقاطع تنطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي من المتلقي القيام بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى لإنتاج، فهذه الفجوات تكتظ بالغموض المحير، لأنه ليس إنجاز دلالات... بل يضع المتلقي في فوضى دلالية أيضا فالمبدع يترك هاته الثغرات في النص ليس ضعفا منه، وإنما لتكتمل لذة النص ويقوم المتلقي بدوره لإبداع ثاني فهو ينص إذاً على «تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية»[4]. يقول في قصيدة أخرى:

---

[1] – محمود درويش، جداريّة، ص:97.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث –بنياته و إبدالاتها–، الشعر المعاصر، ج3، ص:131.

[3] – عبد الله محمد الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب وبيروت، ط1، 1994، ، ص:98.

[4] – آيزر، فعل قراءة نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المدني، مجلة آفاق المغربية، العدد:06 ، 1987، ص:31.

«لم أبع مهرتي في مزاد الشعار المساوم

لم أذق خبز نائم

لم أساوم»[1].

فالفعل "لم أساوم" فعل متعدي يحتاج إلى مفعول به، ولكن الشاعر حذف المفعول به لإبراز الحدث، والتأكيد على عدم وقوعه بنفيه عن الفاعل، حتى لا ينصرف ذهن المتلقي عن الفعل والفاعل إلى المفعول به. ومعاينة المسكوت عنه تتم بدءا من وقوف القارئ على الثغرات، و البياضات، إذ يساعد على إتمام الحديث واستكمال ما نقص منه، ويتأكد حضوره كطرف فعّال في عملية الإنتاج إذ يملأ الفجوة عبر قراءاته للنص، لا بصفة اعتباطية وإنما انطلاقا من خبرته وكفاءته إذ« لا تستطيع لغة مهما كانت ولا أي ناطق كائنا من كان أن يعبر بكل دقة عن الواقع وحالة الأشياء، أو إلى العمل القصدي من المتكلم باللغة لسبب من الأسباب، ولكنه القارئ، أو المستمع له حرية سدّ الفجوات وملء الثغرات والبياض، إذ يقطع البياض انسجام الخطاب مما يترك القارئ حرية الملء و باردة الربط »[2].

يبقى النص الثري هو النص الناقص الذي ترك المؤلف فيه للقارئ فجوات وفراغات وثغرات ليقوم هو بتعبئتها، ولذلك هو النص الذي لا يعبأ بالتفاصيل، ولا يتدخل في شؤون القارئ ..هو النص المفتوح على التأويل. ويستخدم كل قارئ ثقافته وخبرته لتعبئة النقص، ،فالنص ناقص ثري مفتوح صامت، لم يتكلم فيه المؤلف كل الكلام. بحيث إن المفهوم الأساس عند إيزر هو مفهوم "الفراغ" «أو مناطق عدم التحديد BALANC/VAUCUITÉ أوالفجوات، وهذا يرتبط بمفهوم "التسلسلINDÉTERMINATION ، القصدي للجمل"، وينتج عن هذا التسلسل مناطق عدم التحديد، أو النقص، وهو ضروري لإتاحة الفرصة للقارئ ليقوم بدوره" فإن ما يجب رؤيته في" النص "هو الذي ينقصه، هذا العيب الذي قد لا يوجد دونه، قد لا يكون لديه ما يقوله من دونه»[3] .

ولذلك يستدعي مفهوم الفراغ أو النقص عند آيزر أن يقوم القارئ بربط أجزا ء النص المختلفة« لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة»[4] ، ولذلك يولي –آيزر– مفهوم" الفراغ "أهمية كبرى، فهو«أساس كل عمليات التفاعل»[5] بين النص والقارئ، ومن هنا فإن الفراغ عند إيزر هو الذي" يحث النشاط الأساسي

---

[1] – محمود درويش، مديح الظل العالي، ص:498.

[2] – محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط.1، 1996، ص: 49.

[3] – ماشيري بيار، مفاهيم أولية ، تر: سامي سويدان، العرب والفكر العالمي، ع1 شتاء 1988 م، ص: 25.

[4] – هولب، روبرت، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل ص: 221.

[5] – آيزر، في نظرية التلقي، ص: 9.

للقارئ ويوجهه»[1] ، فيأتي القارئ بعد ذلك ليملأ ما تركه الناص فراغاً، متقيداً بالمعنى الظاهر ليصل إلى المعنى الخفي، أو كما يقول إيزر: «التواصل في الأدب عملية لا يحركها أو ينظمها قانون مسبق، بل تفاعل مقيد وموسع متبادل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني، بين الكشف والخفاء، إن الشيء الخفي يحرض القارئ على الفعل، ويكون هذا الفعل مضبوطاً بما هو ظاهر. ويتغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود . وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل. وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين النص والقارئ كلها .ومن هنا تثير فراغات النص المركبة عملية التخيل التي يقوم به القارئ بناء على شروط يضعها النص» [2].

إنّ الفراغ الذي يعقب كل كلمة ليس «ممسوخا ولا خاليا، بل هو مشحون بدوره؛ يقطع المعنى ويشحذه بدرجة عالية من الكتابة؛ الأمر الذي يتطّلب احترام توزيع الشاعر» [3].وهذا يؤسس إلى كيفية التعامل معه تعاملا يطال المصرح والمسكوت عنه لأنّ المسكوت عنه؛ قد يكون ذا دلالة جوهرية» [4].

إن الشاعر يتعمد أن يجعل من البياض أرضا خصبة أمام المتلقي حتى يدفعه إلى محاولة سبر أغوار الذّات المبدعة، وقياس حرارة معاناتها استنادا إلى أنّ «التلفّظ يترك بصماته وآثاره على الملفوظ» [5] بصورتيه: الناطقة والصامتة التي تخفي وراءها بنى ناطقة، وفي حال اجتماع حيزي النطق والصمت؛ فإنّ ذلك يعني أنّ حلقة في سلسة علاقات النص مغيّبةٌ هي الأخرى» [6]، مما يعني إبهاما في العلاقات يمزق الدلالة، ويدفع بالقارئ إلى تيه القلق «أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذه التراكيب" التقاليد البصرية " المتناهي إلى القلق» [7]، الذي من شأنه أن يفسح المجال للتأويل لدى المتلقّي، «فلربما كان هذا البياض إشارات إلى تاريخ مقموع، أو إلى واقع مرتجف من السلطة» [8]

و تأسيسا على ما سبق يمكن القول: أنّ الفراغ لا يستقلّ عن مجمل البناء الكلّي للقصيدة، ذلك أنه لا يمثّل وحدة مضافة إلى النص، وإنما جوهرية من كيانه متفاعلة مع سياقه الكلي وتتفاوت دلالاتها بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة.

---

[1] – آيزر، في نظرية التلقي، ص: 14.

[2] – المرجع السابق، ص: 10.

[3] – صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، 1998، ص: 121.

[4] – علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 1995، ص: 15.

[5] – محمد صالح بن عمر، تطور التجربة الشعرية لدى منصف المزغني، الشركة التونسية للنشر، تونس، 1996، ص: 78.

[6] – عبد الرحمن العقود، الإبهام في شعر الحداثة–العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص: 287.

[7] – محمد بنيس، ظاهرة الشعر المغربي المعاصر في المغرب–مقاربة بنيوية–، دار العودة، بيروت، 1991، ص: 101.

[8] – عبد الرحمن العقود، الإبهام في شعر الحداثة–العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص: 219 .

7- رمزية الألــوان.

وظف اللون إطارا ترميزيا في الثقافات الإنسانية بصفة عامة، ويدهشك الغنى الذي يزخر به هذا المجال، وذاك ما دفع ببعض المصنفين إلى التفكير في وضع معاجم خاصة تهتم بدلالة الألوان ومعانيها داخل اللغة دون ربط ذلك بالأبعاد الثقافية والتكوينية، وغاص بعضها في أبعادها الأنثروبولوجية والثقافية. وقد تعددت في هذا الإطار المحاولات لدراسة العلاقة بين الدوال اللونية وتوظيفاتها التشكيلية والأدبية أو الإبداعية في إطار ثقافة سائدة، «وقد أثمرت ما يعرف بالأنثروبولوجيا المعرفية، التي تبحث في طرق الإبداع الأدبية والتشكيلية للجماعات، في ضوء ما يعرف بالدلالة التحليلية، لهذه الدوال بوصفها مكونات ثقافية»[1].

فما من خطاب أشد مراوغة ومخاتلة أكبر من الخطاب الشعري، فهو خطاب لا يمنح ذاته إلى متلقيه في سهولة ويسر، وفي الخطاب الشعري تتأكد هذه المقولة عندما يحتضن الشعر اللغة ، فيلجأ إلى نوع من المغامرة نحو هدفه المقصود، ولأن اللغة ذات طبيعة إشارية رمزية تشير إلى الأشياء ولا تكونها، تحاول اختصار الأشياء و واقعيتها، فإنها في هذا الخطاب –الشعري– تقف ضد الألفة والعادة التي يفرضها التداول على المفردات «لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقة إشارية يبدو اكتشافها متعة فنية لا توصف وكنزا دلاليا قيما »[2]

وفي إطار الشعر دأب النقاد على استجلاء توظيفات الأدباء للون ودلالته وقد كان الخطاب الشعري وما يزال هو المجال الأكثر ملاءمة لتوظيف أبعاد اللون المختلفة، ولذلك نجد النقاد يطلبون «مستخلصات أنساق معرفية متعددة، مثل علم النفس، والاجتماع، والبلاغة، والجمال، واللغة، والأنثروبولوجيا. لكن سعيهم يظل مشدودا إلى حركة لولبية، هي حركة الذهاب والمجيئ بين المضمر والظاهر... ذلك أن شعرية اللون تنبثق من منظومة إشكاليتها منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها باتجاه التراث، والطبيعة، والعصر، واللغة، والإيديولوجيا. ويضحى صعبا تغييب (مفاتيح) بعينها لاستجلاء حدود وفعاليات المحاور الدلالية لجمالية اللون في الخطاب الشعري، خاصة ما تراكم من التجارب الشعرية، وتنوع توظيفات الشعراء تجاهها »[3].

يسعى هذا الجزء من البحث للكشف عن مسعى الشاعر محمود درويش في ابتكار اللون كرمز شخصي، «إذ جعل منه الدال الخاص الملتصق بعالمه الشعري، ليصبح هذا الرمز جزءا داخليا حميما من بنائه ولغته وانشغالاته الفكرية والوجدانية والفنية» [4] ، حين يساهم اللون في تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري،

---

[1] – محمد حافظ دياب، جمالية اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، يناير– فبراير– مارس، 1985، ص: 40-41.

[2] – رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص: 166.

[3] – محمد حافظ دياب، جمالية اللون في القصيدة العربية، ص: 41.

[4] – علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعر، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر، الأردن، ط1،2003، ص: 46.

والحقيقة أن كلمات الألوان كما يرى جون كوين «لا تحيل إلى الألوان أو بمعنى أدق لا تحيل إليها إلا في مرحلة أولى، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون نفسه دالا على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية نفسية» [1]. وقد أشار إلى هذه الرمزية الناقد "ريد غوجان" (read. H. gaugin) «إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا، بل ننظر إلى توظيفها بطريقة رمزية»[2].

كما يرتبط اللون بماضي وحاضر ومستقبل الإنسان؛ لذلك لا مفرّ من مواجهته فتباين الدور النفسي للألوان عامة يترجم تداعيات مغمورة ومربوطة باطنيا بمخزون« تاريخي، كظروف النشأة والتربية والأحداث والذكريات السارة والمحزنة، والمستوى الثقافي والاجتماعي للفرد والمجتمع، وما إلى ذلك مما يتعلق ويعلق بأغوار النفس الإنسانية »[3].

واللون بنية أساسية في تشكيل القصيدة، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها من الشكل إلى المضمون؛ «إذ يتحمل– اللون– قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص...، أما القصيدة الحديثة فكان للألوان دورها وانسجاماتها الجميلة في بنائها، وتتوسع القصيدة وتمتد إلى ما بعد محيطات الألوان والخطوط المرافقة، ولقد تأثث النص الشعري باللون والرسوم...وأصبح اللون فيه لغة رمزية، ولم يقف عند حدود الدلالات البسيطة، بل تجاوزها إلى لغة الإشارة اللونية، وقد قصد فيه ووظفه على نحو جعل ازدحاما وكثرة حتى في القصيدة الواحدة، وإلى التوسع في توظيف اللون وقلبه، وتعددت السياقات التي وجدها، وهكذا كشف لنا –اللون– على وجوده في القصيدة الحديثة وبالقوة، وتغطي الألوان غير الطبيعة الزمان والمكان، وتكون بمثابة انعكاس للإحساس والحالة النفسية» [4]، وكذا يكون للون دلالاته المتعددة الفكرية والسياسية والدينية...«وهو بهذا شكل تقنية ووسيلة لم يعد للشاعر بُدٌ من توظيفها والاتكاء عليها» [5]. وهو بوصفه علامة لغوية رمزية، «يستحضر في الذهن ويتميز عن غيره ويقترن مع الدلالة الإشارية لتوليد الدلالات الإيحائية، الاجتماعية والدينية والنفسية ضمن السياق أو شبكة العلاقات التي يندرج فيها، فان ثراء اللون دلاليا يسهم في تشكيل لغة شعرية موحية»[6].

---

[1] – جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة، القاهرة،2000، ص: 238.

[2] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، 2007، ص: 181.

[3] – يوسف أبو زيد، وعبد الرؤوف زهدي مصطفى :دلالة الألوان في آيات القرآن، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع13، 1998، ص: 202.

[4] – يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت، ص: 41.

[5] –المرجع السابق، ص41 .

[6] – أبو خضرة، الدلالات الشعرية في شعر محمود درويش، ، ص: 98.

فدرويش اعتمد في توظيف الدوال اللونية في خطابه الشعري، على مبدأ الرمز والانزياح بوجه خاص، أي إنه ينحرف باللون عن دلالته المتواترة المعروفة، إلى دلالة أخرى جديدة، تضاعف من حجم قاموسه الشعري، ف«دوال اللون في الخطاب الشعري تتألف مع هذا الخطاب تآلفا غير متوقع، وتتحرر، نتيجة التراخي في أواصر التركيب، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات الشعرية، ذلك لأن لهذه الدوال رموزا ومعاني، ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز، وتلك المعاني ليعيد تشكيل اللغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة تتمكن من...تفجير أعماقها»[1]. فالمفردة اللونية عند درويش، تخلق لغتها الخاصة وفضاءها الخاص، ومدلولاتها وأسرارها الخاصة، وهي عنده من أهم الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤيا الشعرية لديه، إذ يستغل الشاعر الطاقات الإيحائية و الرمزية للون في قصيدته، ليصبح اللون فيها لغة رمزية بامتياز إنه «دلالة عميقة تجدر فكرا وثقافة ورمزا »[2]. وهناك علاقة مطلق بين الألوان والمعاني والشاعر، لا يتحدث عن العلاقة المطلقة فحسب وإنما عن مفاهيمها الخاصة عنده، فالشاعر أكد على العلاقة بين اللغة ورمزية اللون في الجداريّة وقدرة القصيدة على إيصال دلالاتها ومفاهيم تنقل المتلقي إلى عوالم النص الشعري.

«أَرى السماءَ هناكَ في متناولِ الأَيدي.

ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ »[3]

وإذا كان الشاعر في مقطوعته الأولى قد أسند اللون الأبيض للحمامة، فهو لا يخصص المعهود من هذا الإسناد «حمامة السلام»[4] بل هو يؤسس إلى العالم من البياض. فالشاعر يرسم من خلال هذا الرمز إلى صورة العالم الأبدي من البياض عالم الأموات .

أ- الأخضر:

يدل على الصفاء والنقاء الصراحة والوضوح الطهر والبراءة جمال اللون واشراقته المهادنة والمسالمة والسلام ، وهو عند درويش مصدر للتفاؤل. واختار الشاعر محمود درويش لبعض قصائده اللون الأخضر ليعزز فكرة استمرارها حية، وتتفق جميع الديانات أن اللون الأخضر يرمز إلى الحياة والتجدد والانبعاث الروحي.

«خَضراءُ أرضُ قصيدتي خضراء

...ولي منها: تَأَمُّلَ نَرْجِسٍ في ماءِ صُورتِهِ

ولي منها وُضوحُ الظلِّ في المترادفاتِ

---

[1] – محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، م5، العدد2، 1985، ص: 44.

[2] – ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، ط1، دار الحامد، الأردن، 2008، ص: 26.

[3] – محمود درويش، جداريّة، ص: 09.

[4] محمد إبراهيم، أجمل قصائد محمود درويش، ص: 27.

ودقَّةُ المَعنى ...

ولي منها: التَّشابُهُ في كلامِ الأنبياءِ»[1]

فالأخضر يعد رمز الخصوبة والنماء حيث يرتبط بالطبيعة والأشجار وفصل الربيع «ويتخذ في الأديان على الإخلاص والخلود والتأمل الروحي والبعث وهو ذو بعد روحي عند المسلمين لاتصاله بالنعيم والجنة، فيستدل به على معاني الخير والجمال والعطاء»[2]. وفي القصيدة يدل على قلب المحبوبة الأرض، والدلالة المشتركة هي الرؤى المتفائلة، البركة، الخصوبة. ويبرز اللون الأخضر «بدلالته الإيجابية رمزا للإخصاب الثوري والانبعاث المتجدد، فكثيرا ما يعتمد الشعراء على دلالة هذا اللون في خلق حالة النشوة والتوحد مع الآخرين في إطار ثوري»[3] ، كما يحتل اللون الأخضر مكانة هامة في قصائد درويش.

والمتأمل في نصوص درويش الشعرية، يجد غلبة اللون الأخضر، وتفوقه على ما سواه من الألوان الأخرى، يقول:

«ولستَ نبيًا
ولكن ظلك أخضر
أتذكرك؟
وكيف جعلت ملامح وجهي
وكيف جعلت جبيني
وكيف جعلت اغترابي وموتي
أخضر
أخضر
أخضر»[4]

يواجه الشاعر موت الزعيم الراحل – جمال عبد الناصر- بأن «يبعث فيه حياة الاخضرار إيحاء منه إلى أنه إذا غاب جسديا فإنه يبقى حاضرا ذهنيا، بعمله الخصب وبنائه الشامخ لوطنه الكبير، ومن ثم يصبح الموت قليل الجدوى أمام عناصر النماء والعطاء التي منحها إياه»[5]. وإن كان السياق هو سياق تأبين لأحد

---

[1] – محمود درويش، جدارية، ص: 41.

[2] – أبو خضرة، الدلالات الشعرية في شعر محمود درويش، ، ص: 117.

[3] – عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، 2005، ص: 282.

[4] – محمود درويش، هي أغنية، الديوان، ص: 361.

[5] – محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص: 143.

الشهداء، فإن انتشار اللون الأخضر، على مساحة الأسطر، قد أخفى الفجيعة، وخفف من حدة البلوى، وصار الحديث ليس عن حياة فانية، وإنما عن حياة باقية زاهية. وعليه ، فإن اللون الأخضر« يرمز إلى الهدوء والحياة والاستقرار والازدهار والتطور والنماء»[1].

وأخيرا يمكننا أن نلاحظ أن المتن اللغوي الدرويشي، قد أضاف دلالات جديدة إلى هذا اللون، «فدلالة هذا اللون في الشعر القديم لا تخرج عن دلالة طيب الشباب، «كما دلت في القرآن الكريم على الخلود، وعلى ثياب المؤمنين والشهداء»[2]، أما دلالات هذا اللون عند درويش، فهي دلالات جمالية عامة حملت دلالات سياسية لخدمة مقولة هذا اللون»[3]. ومازال الشاعر يصّر على هذا الصوت النابض بالحياة لقصيدته وشعره، ناثراً إياه في خمس مواضع تشهد خضرة قصيدته ونضرتها وعلوها.

«ولا تَضَعُوا على قبري البَنَفْسجَ، فهوَ
زهرُ المُحْبَطِينَ يُذَكِّرُ المَوْتَى بموتِ
الحُبِّ قَبْلَ أَوانِهِ...»[4]

فالشاعر يرفض أن يوضع على قبره ورد البنفسج. الذي يرمز إلى الوهن والحزن.

ب- البيـــاض والســـواد:

كما يعتبر اللون الأبيض«أساس الألوان؛ يدل على الوضوح والنقاء والجمال»[5] ، ويمثل هذا اللون «الفطرة الأولى للأشياء على وجه الأرض؛ فحقيقته تدل على معاني سامية أعلاها الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار»[6] . واللافت للنظر أن إيجابية البياض تغلب على حضوره في حياة الإنسان، سواء كان في دار الفناء، فتميزه في خلقه إذ يرمز لنقائه وطهره من الآثام والذنوب، كما يكون اللون الأبيض جزاء وثوابا في آخرته؛ لأنه سمة بارزة لأهل الجنة تمثلت في بياض سرائرهم ونضارة وجوههم، وبذلك يكون اللون الأبيض إيجابي الحضور في الدنيا والآخرة، لذا تجد الإنسان دائم الحرص على وجوده في حياته لما يضفيه من نور إلهي يتجلى في الطهارة اللونية ذات الصبغة البيضاء. وهكذا يرمز اللون الأبيض في معانيه الجمالية« إلى

---

[1] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار غريب للنشر والتوزيع، وهران، ص: 143.

[2] – سورة الإنسان : 21، وسورة الكهف : 31 . وتجدر الإشارة إلى أنّ اللون الأخضر احتل المرتبة الثانية في ترتيب الألوان في القرآن الكريم بعد اللون الأبيض، وقد تكرر اللون الأخضر ثماني مرات، والآيات التي ورد فيها هي : الأنعام :69/ يس :36/ يوسف :42-46 مرتين، الرحمن : 55 / الإنسان : 21 / الكهف: 31 /الحج : 36 ./ انظر: محمد فؤاد عبد الباقي، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم :مادة (خ ض ر)، القاهرة، 1985 ص: 125.

[3] – هايل محمد الطالب، قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا، نزار قباني نموذجا، (بتصرف)، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2007، ص: 114.

[4] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة،، ص: 50.

[5] – يوسف أبو زيد، وعبد الرؤوف زهدي مصطفى :دلالة الألوان في آيات القرآن، ص: 203.

[6] – قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة– مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص: 143.

ثلجي ونظيف ونقي، ثم إنه لون صريح فاضل عذري»[1] ؛ تفوح رائحة الطهر من إيحائيته اللامتناهية الضياء.

«هذا هُوَ اسمُكَ
قَالتِ امرأَةٌ،
وغابتْ في الممرِّ اللَولَبِيَّ...
أَرَى السماءَ هُنَاكَ في مُتَنَاوَلِ الأَيْدِي.
ويَحْمِلُنِي جَنَاحُ حمَامَةٍ بَيْضَاءَ صَوْبَ
طفولةٍ أُخرى. ولَمْ أَحْلُمْ بأني
كُنْتُ أَحْلُمُ. كلُّ شَيْءٍ واقِعِيٌّ، كُنْتُ
أَعْلَمُ أنَّني أُلْقي بنفسي جانباً...
وأَطيرُ، سَوفَ أكونُ ما سَأَصيرُ في
الفَلَكِ الأخيرِ»[2].

وقد يخرج اللون الأبيض عن معناه السابق، إلى معنى الجدب والموات، ففي ديوان "مديح الظل العالي" تستوقف المتلقي كثافة اللون الأبيض، يقول:

والبحر الأبيض
والسماء
قصيدتي بيضاء
والتمساح أبيض
والهواء
وفكرتي بيضاء
كلب البحر أبيض
كل شيء أبيض:
بيضاء دهشتنا

[1] – عزوز سعيدي سياف، تعبيرية اللون في شعر ابن خفاجة، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب القديم، المركز الجامعي العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2007- – 32 2006، ص: 51.

1- محمود درويش، الجداريّة، ص: 9-10.

بيضاء ليلتنا

وخطوتنا

وهذا الكون أبيض»[1].

فالقصيدة قيلت بعد اجتياح العدو الصهيوني للبنان، حتى وصل إلى بيروت، وما لحق تلك الحرب من خراب ودمار، فإن ذلك يفسر لنا ظاهرة البياض التي أشبع بها الشاعر قصيدته، فانتشار البياض في الأسطر، يوحي بانتشار ظاهرتي الجدب والموات اللتين عمتا أرجاء لبنان الحزين.

وعلى العموم، فإن اللون الأبيض «لون شائع ارتسمت دلالاته النفسية في معظم قصائد درويش بالطهارة والنقاء والصدق»[2] ، وقد دل في أغلبه على الخير والتفاؤل والخُلق السمح. واللون الأبيض«ابن البيئة التي يعيش فيها ويطبع بظروفها ويخضع لقوانينها التي تفرض عليه دلالة معينة، وهو من الألوان الصريحة الدالة على السخاء والنقاء الذي يعكس ملامح المرء الطفولية فيبدو أكثر طيبة وبراءة»[3]

أما اللون الأسود فقد ارتبط بالنغمة الحزينة الكئيبة إلى حد القول بأن الشاعر لم يخرج به عن دلالته التراثية المعروفة، ومن ثم كان اللون الأسود في خطاب درويش تأكيدا وتواصلا لما هو متوارث ومعروف، يقول:

«رايتي سوداء

والميناء تابوت

وظهري قنطرة

يا خريف العلم المنهار فينا

يا ربيع العالم المولود فينا

زهرتي حمراء،

والميناء مفتوح

وقلبي شجرة»[4].

تتحرك الدلالة الرمزية في الأسطر على محورين متقابلين، الأول محور الحزن والكآبة، والثاني محور الحياة السعيدة، وبروز اللون الأسود، في مطلع الأسطر يوحي بالخط الدلالي العام الذي يسيطر على البنية اللغوية،

1- محمود درويش، حصار لمدائح البحر، الديوان، ص: 161.

[2] – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص: 225.

[3] – فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، ص: 42.

1- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص: 348.

وهو جو الحزن والكآبة. إذ إن ارتفاع الراية السوداء والتصاقها بياء المتكلم ينقل إلينا الإحساس القوي بالهزيمة والقهر والإذلال. وقد انتقى الشاعر الدوال من معجم سوداوي حزين "سوداء-تابوت- خريف –منهار"، «ولكنه في الوقت نفسه يحاول أن يكسر جدران الحزن، ويرفض الاستسلام له. وهو ما يمثل ظاهرة أسلوبية بارزة في خطاب درويش الشعري، ففي السطر الخامس يحدث نقلة دلالية مفارقة لسابقتها، تفرز الدوال المفتوحة التي تبعث على التفاؤل والإيجابية. فألفاظ "الربيع – المولود- الزهرة الحمراء –مفتوح –شجرة"، كلها ألفاظ تشل في النفس معاني الحياة والفرح والسعادة، ومن ثم فهي تخفف من قتامة الموقف ومأساوية الرؤية، التي شحنها اللون الأسود في مطلع الأسطر»[1]. وفي سياق العذاب والألم يقول:

«عيناك السوداوين، ومنديل شهيد

يا حبي الأسمر

يا قصب السكر

يا نجما محبوسا بجدائل غابات سود»[2].

إن ارتباط اللون الأسود بالعيون عند الشاعر يعد لازمة من لوازمه الشعرية التي تتكرر بصورة شبه دائمة، وإذا كان هذا الارتباط قد يوهمنا بميل الشاعر إلى الغزل والتمتع بجمال محبوبته وفتنتها، فإنه – في الحقيقة- ليس كذلك، حيث إن وصف العيون بالاسوداد، لم يأت في سياقات الحب أو المغامرة كما هو مألوف، وإنما جاء في سياق الحزن والألم، وكأن الشاعر يتخذ من هذا الوصف وسيلة فنية، لإثارة الإحساس بجو الألم والعذاب الواقعة تحت محبوبته، إذ إن وقوع هذه العيون –الجميلة- في بحر الأسى، يضاعف في نفس المتلقي الإحساس بالشفقة عليها، ويكثف من جو الكآبة والحزن المحيطين بها.ويخرج اللون الأسود إلى العنف والمقاومة، فيقول:

«الزنبقات السود في قلبي

وفي شفتي...اللهب»[3].

إن وصف الزنابق بالسواد –على غير العادة- يكشف عن تحول جذري في سلوك "الأنا"، وهو سلوك مفعم بالقسوة والغضب، استمد معانيه من وحشية الغاب، وحرقة اللهب، وكان اللون الأسود في مطلع

[1] – محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص: 146.

[2] – محمود درويش، أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، 1969، ص: 135.

[3] – المصدرالسابق، ص: 7.

الأسطر إشارة ذلك، حيث إن الشاعر وظفه جماليا ورمزيا، لتجسيد تلك المعاني، وجعلها أكثر ملامسة لذهن المتلقي.

جـ- اللون الأزرق والأحمر.

أما استخدام درويش للون الأزرق فيكاد يرتبط بمعاني الصفاء والشفافية، وهي معاني استعارها الشاعر من الطبيعة المتمثلة في صفاء السماء ونقاوة البحر، فكثيرا ما شدته زرقة البحر، ودفعته للتغني بها، وفي المقابل قليلا ما نجد الشاعر، يخرج عن هذه المعاني إلى معان تتصل بالعنف والشدة، بالرغم من أن ربط الزرقة بالشدة والعنف هو المعنى التراثي المألوف عند العرب. والسياق الذي وظف فيه اللون الأزرق بصورة متكررة، هو سياق الحب، حيث يتناسب مع معاني التأمل والهدوء، والصفاء والشفافية التي تنبعث من اللون الأزرق:

«وفي عينيك يا قمري القديم

يشدني أصلي

إلى إغفاءة زرقاء»[1].

أما اللون الأحمر فقدوظفه الشاعر في سياقين متباعدين هما: سياق الحب، وسياق القتل والتضحية. ومن ثم اكتسب دال اللون الأحمر دلالتين مختلفتين تتناسب كل منهما مع السياق الذي ترد فيه. ففي سياق الحب، يشع اللون الأحمر بمعاني السحر والجمال فيقول:

«تقول لي شعري بها عابث يفرحها...يحزنها...يسحر

يقرب المرآة من وجهها فينبع الوردي...والأحمر»[2].

وفي سياق القتل والتضحية –حيث اللون الأحمر أكثر توترا والتصاقا به- يكتسب معنى الدموية والنارية، ويمثل جذوة الحياة والاشتغال التي تحاول جاهدة ألا تنطفئ، فيقول:

«إن خمسين ضحية

جعلتها في الغروب..

بركة حمراء...خمسين ضحية»[3].

وقد يعمد الشاعر إلى رسم فسيفساء من الألوان كقصيدة "أحمد الزعتر"

«لم تأت أغنيتي لترسم أحمد المحروق بالأزرق

---

[1] – محمود درويش، أوراق الزيتون، ص: 137.

[2] – محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، ص: 71.

[3] – المصدر السابق، ص: 215.

هو أحمد الكوني في هذا الصفيح الضيق

المتمزق الحالم

وهو الرصاص البرتقالي. البنفسجة الرصاصية» [1].

لم يعد اللون الأحمر، في أشعار درويش، وحده رمزا للدم، «وإنما تحولت كل مظاهر الطبيعة في فلسطين من تراب وبنفسج وبرتقال، إلى رموز للتضحية والفداء. وتحول البحر من خلال لونه إلى رمز من رموز العذاب الجسدي والروحي التي يواجهها الشعب الفلسطيني» [2]. وهو يوحي في هذا المقطع بفلسطين كلها، بدمها السائل ولحمها المحروق ومخيمات الصفيح الضيقة. واللون الأزرق في المقطع السابق، «يحمل أكثر من دلالته على الليل الطويل الذي ينتظر شروق فجر جديد–الحرية– ينسي صاحبه آلام الحزن ولوعة الشوق الناتج عن فراق الأحبة»[3] ، وأما من الناحية النفسية فإن اللون الأزرق «يمثل الهدوء الذهني، ويساعد على الارتخاء، لذلك يحرص النفسيون على ارتداء الملابس الزرقاء للسيطرة على العواطف والمشاعر من أجل خلق الإحساس بالاتزان النفسي واستقراره، ويخفض اللون الأزرق من حرارة الجسم ويوفر برودة تشعر الإنسان بالانتعاش والراحة؛ إذ هو علامة النفوس الحساسة التواقة لعالم من الهدوء والتركيز بعيدا عن عالم الصخب»[4] ونستطيع القول بالرغم من كل الدلالات التي حملها اللون الأزرق، وتباين من توظيف إلى آخر؛ فإن من أهم دلالاته، أنه يبعث في النفس الطمأنينة والراحة، إذ كثرة النظر إليهم والتفكير العميق يفضي بنا إلى الدخول في عالم روحاني يملأه الصفاء والشفافية من زرقة الطبيعة.

والبنفسجي هو لون من ألوان الطيف؛ «يرمز في دلالاته إلى الإلهام والحكمة»[5] ، وبذلك يصبح اللون البنفسجي لون« اتصال بالجانب الروحي أو الشعوري، ورؤيته تساعد الإنسان على التعمق في الأفكار البعيدة عن حياة الدنيا»[6] .كما يساهم اللون البنفسجي في إبراز شخصية المرء من خلال حضوره في أشيائه، «وينصح علماء النفس باقتنائه والحرص على وجوده في محيطنا؛ لأنه يمنحنا الهدوء والطمأنينة، لكن في المقابل الإكثار من النظر إلى اللون البنفسجي يبعث في النفس الحزن والكآبة»[7] ، ويساهم في خمول الجسد وركونه؛

---

[1] – محمود درويش، أعراس، الأعمال الكاملة، المجلد 1، ص: 615.

[2] – شاكر النابلسي، مجنون التراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص: 276.

[3] – فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، الطبعة العربية، 2007، ص: 44.

[4] – المرجع السابق، ص: 44.

[5] – المرجع السابق، ص: 37.

[6] – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص: 208.

[7] – فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، ص: 21.

فينقطع دبيب الحركة ويعم السكون المكان، وكأن الحياة انعدمت تماما. بغض النظر عن ضآلة اشتغال اللون البنفسجي في حياة البشر، وامتلاكه جزءا قليلا من علبة الألوان الطبيعية؛ «فيكفيه شأنا أن الإنسان لا يمكنه رؤية أي لون خارج مجال فوق البنفسجي ولا تحت الأحمر، وما يتلو هذين اللونين من الألوان»[1] ، وعلى العموم فقيمة اللون لا تقاس بحدود توظيفه، بل بوجود اللون.

في حين يوحي اللون البرتقالي «إن كنت من مناصريه والمعجبين به؛ فأنت من الأشخاص الودودين المسالمين، تعتز بنفسك وبكرامتك»[2] ، وأما عن حضور اللون البرتقالي، «فإن كثرة ارتدائه يدل على الحزن والضعف والخوف»[3] .

ومن هنا نلاحظ أن الشاعر كان على قدر كبير من الوعي الكافي، لاستشراف دلالات الألوان –على تعددها– وأنه كان يوظفها توظيفا رمزيا جماليا محكما داخل السياق، بحيث لا يحدث تنافر بين دلالة اللون والسياق الذي يرد فيه، مما يكسب النص الشعري درجة كبيرة من التناسق، والتآلف بين خطوطه الدلالية المتجاورة. وميله إلى غرس الألوان بصورة مكثفة يأتي في إطار رغبته الملحة في تجسيد صوره الشعرية وتجلياتها، حيث إن اللون بتشكيلاته المختلفة –كما يقول محمد عبد المطلب– «يعد أكثر الحقائق تجسيدا، إذ هو طبيعة ملازمة لحقائق التكوين، فلا وجود لمحسوس مفرغ من لونه إلا في النادر القليل»[4].

وكنتيجة يمكننا القول: أن فاعلية الألوان وأثرها الكبير في نبض الشاعر أقوى من كل القيود والسلاسل التي حاول النقاد خنق نفس الشعراء بها وتكبيل شعرهم، ثم سجنهم في أقفاص نقدية معينة، لذلك يطمح الشاعر لاستخدام اللون للارتقاء إلى مقامات عليا؛ متجاوزا مختلف السلالم الوهمية التي وضعها النقاد لكبح جماح خيال الشعراء اللامحدود في خلق فضاءات تخيلية، واللون أحد أهم العناصر المكونة لهذه الصور.

---

[1] – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص: 218.

[2] – فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، ص: 48.

[3] – المرجع السابق، ص: 48.

[4] – محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص: 215.

المبحث الثاني: انفتاح الرمز واغتراب اللغة.

يستوحي درويش أسماءه التراثية، من مصادر متعددة، منها ما يرجع إلى التاريخ العربي أو الإسلامي، وبعضها استوحاه من التاريخ الأوروبي، أو الآداب الأجنبية بصفة عامة، وحين يفعل ذلك، لا يفعله إلا ليكسب نصوصه الشعرية أبعادا تاريخية تراثية، تضيئ مرحلة بعينها، من مراحل التاريخ الإنساني، إضافة إلى الدلالة الرمزية والإيحائية التي تسمو بشاعرية النص الأدبي. فالاسم التراثي تحيطه دائما هالة من الدلالات والرموز، التي تعلق به خلال الفترة الزمنية الطويلة التي يعيشها «فنحن إذن في العلم لا نتعامل مع مجرد كلمة، وإنما نتعامل مع مجموعة من المواقف النفسية، تستشار في الذهن كلما ذكر ذلك العلم»[1].

1- الرموز الدينية.

أ- الرمز القرآني.

كانت الأديان السماوية الثلاث، «مصدرا من المصادر التي نهل منها الشعراء المحدثون رموزهم التراثية، فكانت التوراة والإنجيل والقرآن منبع ذلك الورد»[2]، فقد أخذوا منها شخصية محمد -صلى الله عليه وسلم- والمسيح وموسى وقابيل...الخ

واستدعاء مثل هذه الشخصيات هو في الحقيقة محاولة لقراءة واقعنا العربي، لنعرف من خلال هذه المقارنة بين الماضي والحاضر مقدار الخلل الذي أصاب الأمة في حاضرها وما يمكن استلهامه من تجارب الماضي حلولا لمشاكله المشابهة لمشاكل الأجداد. وكانت شخصيات التراث الديني أو الرموز الدينية هي الأصوات التي استطاع الشاعر العربي المعاصر من خلالها «أن يعبّر عن كل أتراحه وأفراحه؛ أن يبكي هزيمته أحرّ البكاء وأصدقه وأفجعه، وأن يتجاوزها في نفس الوقت بينما كان كل كيان الأمة يئن منسحقاً تحت وطأتها الثقيلة، وأن يستشرف النصر، وأن يتغنّى للحرية أعذب الغناء وأنبله. ومن ثم فقد عقد الشعراء العرب المعاصرون أواصر صلة بالغة بالعمق والثراء بشخصيات هذا التراث الديني، وأصبحت هذه الشخصيات تطالعنا بوجوهها المنتصرة والمهزومة»[3]، المستبشرة والمهمومة، المتمرّدة والخانعة، من كل دواوين الشعر العربي المعاصر، و أصبح انتشارها ظاهرة تُلفت الانتباه. والمصادر التراثية الدينية التي استمد منها الشعراء العرب المعاصرون لشخصياتهم الدينية، «شخصيات قصص القرآن الكريم، وقصص الأنبياء، والكتاب المقدس وبعض كتب السير والأعلام والتراجم والطبقات و بعض كتب التصوف والتاريخ و تاريخ الأدب وغيرهما»[4].

---

[1] - أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص: 117.

[2] - مصطفى لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، دار التونسية للنشر، ط، ص: 206.

[3] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 8.

[4] - المرجع السابق، ص: 9.

فعناصر التراث ومعطياته لها القدرة على الإيحاء بمشاعر، وأحاسيس لا تنفد، حيث تعيش هذه المعطيات في وجدان الأمة وأعماقها، تحف بها هالة من القداسة والإكبار، لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثم فإن الشاعر حين يتوسل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية عبر جسور من معطيات التراث، فإنه يتوسل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ. هذا بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثل نوعًا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل جذور الحاضر في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعًا من الشمول والكلية، حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، ويتعانق في إطارها الماضي مع الحاضر. ونرى أن الشاعر المعاصر لا يتعامل مع التاريخ من منطلق كونه حقائق مجردة، أي أنه لا يورد إشارة أو حدثًا أو اسمًا من هذا التاريخ كما يورد المؤرخ، الذي تهمه الحقائق «وإنما يضفي عليها من ذاته وواقعه، وطبيعة الحالة النفسية التي دفعته إلى الاستعانة بجزء من التاريخ، وهو يتعامل معها وفق قناعته بما تكتنفه هذه المادة التاريخية من قيمة معنوية، ودلالة إيحائية يريد إيصالها إلى ذهن المتلقي وشعوره»[1]. يقول درويش في قصيدة:

«سألتك: هزي بأجمل كف على الأرض غصن الزمان

لتسقط أوراق ماض وحاضر

ويولد في لمحة توأمان

ملاك وشاعر»[2].

النص القرآني يتحدث عن قصة مريم- عليها السلام - عندما جاءها المخاض قبيل ولادتها عيسى حيث سمعت صوتًا خفيًا يخاطبها بأن ﴿**وهز ليك بجذ لنخلة**﴾[3]؛ فتكون النتيجة سقوط حبات الرطب التي تحتاجها النفساء، لقول الرسول "أطعموا نساءكم الوَلد الرطب، فإن لم يكن رطبا فتمرا"

يطلب الشاعر هز شيء غير ملموس باليد (الزمان) ، ونتيجة لهذا فإن النتيجة ستكون- تبعًا لذلك – غير ملموسة؛" لتسقط أوراق ماض وحاضر " فهو يريد أن يتخلص من أحداث الماضي وبعض أحداث الحاضر التي لم يعد لها مكانة، مستعدًا لاستقبال زمن جديد، وهو ينتظر بفارغ الصبر مولدًا جديدًا، فيبالغ في الأمل المفقود؛ لأنه يرغب بأن يكون المولود توأمين : (ملاك وشاعر) وأظنه قصد فلسطين والإنسان المرهف الإحساس، فعودة فلسطين ومولدها من جديد يستلزم وجود إنسان يقدر شأنها، ويعرف قدرها، وهذا لن يتأتى

---

[1] – علي الحداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشئون الثقافية العامة، آفاق، بغداد، ط1، 1986، ص: 80.

[2] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية والنشر بغداد، ط2، 2000، ص: 63 .

[3] – سورة مريم، آية: 25.

إلا عند شاعر، وعندها ستعود العلاقة بينهما إلى ذروتها وعنفوانها. فحياة الفلسطيني، تستوجب منه الصبر الطويل، ولذلك نرى الشعراء يجنحون إلى رموز الصبر في أشعارهم، مشبهين صبر الفلسطيني على حياته الصعبة بصبر أولئك الرموز الذين يضرب فيهم المثل، فهذا محمود درويش يطلب الصداقة مع الموت قائلاً:

«...كن صديقًا طيبًا يا موت!

كن معنى ثقافيًا لأدرك

كنه حكمتك الخبيئة !ربما أسرعت

في تعليم قابيل الرماية، ربما

أبطأت في تدريب أيوب على

الصبر الطويل ، وربما أسرجت لي

فرسًا لتقتلني على فرس كأني

عندما أتذكر النسيان تنقذ حاضري»[1].

فقابيل رمز القتل والاعتداء، يرمز به الشاعر للعدو الإسرائيلي الذي لا يدخر جهدًا في قتل الفلسطيني الأعزل، أما أيوب رمز الصبر، فيرمز به الشاعر لذلك الفلسطيني الذي لاقى من ويلات الظلم نصيبًا وافرًا، حتى إن الشاعر يجعل من نفسه معلمًا يقوم بإعطاء دروس للنبي أيوب–عليه السلام– حيث يتعلم هذا النبي فنون الصبر من الإنسان الفلسطيني، يتعود من خلالها على فنون الصبر الطويل، وهذا يعكس في درجة واضحة مأساة ذلك الفلسطيني، وما يلاقيه من ظلم وجور، وإن كانت تحمل في جوهرها مبالغة في حجم العذاب الذي تعرض له أبناء الشعب الفلسطيني.

وعندما يتعرض شعب ما للاحتلال، تخرج هناك دعوات تدعو إلى الثبات والصمود، ولعل الشعب الفلسطيني مثال حي على ذلك. فالاحتلال الإسرائيلي لم يدخر جهدًا في إخراج الفلسطيني من وطنه، ولكن هذا الاحتلال، قوبل بالدعوات الصارخة التي تدعو الشعب إلى التمسك بتراب وطنه والثبات على الأرض الفلسطينية تمامًا كما يثبت التين والزيتون في الأرض، يقول محمود درويش:

«فيا موت انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهش

حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء

[1] – محمود درويش، الأعمال الجديدة، دار الحرية للنشر، بغداد، ط2 ، 2000، ص: 492-493.

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود التين والزيتون في وجه

الزمان، سأقول: صبوني

بحرف النون، حيث تعبّ روحي

سورة الرحمن في القرآن»[1].

لقد اختار الشاعر شجرتي التين والزيتون دون بقية الأشجار؛ لأنهما شجرتان تعرفان بطول عمريهما، فجذورهما تضربان في الأرض لفترة طويلة، وليس من الغريب، أن يجمع الشاعر بين هاتين الشجرتين المباركتين، فقد جمع بينهما النص القرآني في قوله تعالى: ﴿ **التين لزيتو ـ طو ـ سينين**﴾[2]. ويؤكد الشاعر في النص الشعري على معاني الثبات والصمود والتمسك بالأرض من خلال حديثه عن صمود التين والزيتون اللذين يتحديان الزمان رغم قسوته، إلا أنهما ثابتان، ولذلك فالشاعر يستلهم منهما الثبات حتى الموت. ونتيجة للاحتلال الإسرائيلي لفلسطين وتشريد عدد كبير منهم عن وطنهم، قد سجل الشاعر خروج الفلسطيني من وطنه وتشرده عنه، فيربط بين خروج العرب المسلمين من الأندلس قبلا وبين خروج الفلسطينيين من وطنهم يقول:

«مر الغريب

هاهنا، كي يمر الغريب هناك سأخرج بعد قليل

في تجاعيد وقتي غريبًا عن الشام والأندلس

هذه الأرض لنا ليست سمائي، ولكن هذا المساء مسائي

والمفاتيح لنا، والمآذن لنا، والمصابيح لنا، وأنا

لنا أيضًا، أنا آدم الجنتين، فقدتهما مرتين

فاطردوني على مهل،»[3]

يمثل النص خروج العربي من الشام والأندلس، كما خرج آدم من الجنة. فكلا الخارجين لم يحافظ على ما كان بين يديه، فالعرب لم يحافظوا على الشام "فلسطين" فطردوا منها ولا على الأندلس قبلا وطردوا منها

[1] – محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص: 482.

[2] – سورة التين، الآية:1

[3] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 555 .

أيضا. وكذلك- آدم عليه السلام- لم يحافظ على الجنة التي كان يسكنها هو وزوجه فخرجا منها، «وفعل الخروج، أو الطرد، أو حتى الفقد الذي يمثله الرمز، يفضي إلى عقدة الشعور بالذنب التي يستلهم ها الشاعر، ويوجه خطابه وفقًا لها، و المتمثلة بذاته وذوات الآخرين، وقد جمع بين تجربتي فلسطين والأندلس وعبر عن مدى الحزن البالغ من فقد المكانين، محاولا أن يتمثل معزوفة الحزن بشأنهما منذ البداية بفعل الجزاء، "فاطردوني على مهل "، و" واقتلوني على مهل»[1]، لأن الجزاء من جنس العمل، وربما كان المقصود من التدرج في تنفيذ العقوبة" على مهل" «هو إظهار الرغبة الواضحة في تجرع المذنب للعقوبة التي استحقها نتيجة للتفريط بالوطن، حيث وصلت العقوبة في النهاية إلى الموت والتلاشي، ومن الملاحظ أن الشكل الطباعي جاء مؤكدًا على واقع الانتهاء، وتحولت الأسطر الشعرية إلى صورة تؤكد فعل الرؤيا بالزوال والانتهاء، مع تآزر تام مع البياض المعزز لهذه النهاية»[2].

فقراءة نشاط مكثف لمثل هذه الرموز المستدعاة وفعل متحرك، وتوليد يحاول معه القارئ استكشاف وسبر أغوار النص وهي تسير في اتجاهين: من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، وبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص، «وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها لا من حيث إن النص قد استقبل، بل من حيث إنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء»[3] .

والأساس في نظرية التلقي؛ هو الكشف عن دور القارئ وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره وثقافته، «وقد أصبح القارئ منذ الآن صاحب سلطة لا تنازع في توجيه النص وتحديد قيمته، حيث أن كل نص يتوجه إلى القارئ ويحيل إليه»[4]. وهذا نص آخر يمثل خيانة العرب للقضية الفلسطينية، يقول فيه محمود درويش:

«على صورتي خنجري، وعلى حنجري صورتي، كلما
بعدنا عن النهر مر المغولي، يا صاحبي، بيننا
كأن القصائد غيم الأساطير، لا الشرق شرق
ولا الغرب غرب، توحد إخوتنا في غريزة قابيل، لا

---

[1] – فتحي الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبًا، دار أزمنة، عمان، ط1، 2006، ص:146.

[2] – المرجع السابق، ص: 146.

[3] – حافظ إسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، المجلد العاشر، الجزء 34، ص: 96-97.

[4] – ضياء خضير، مكان المتلقي في الأدب المقارن، علامات في النقد، ص: 102-103.

تعاتب أخاك، فإن البنفسج شاهدة القبر...» [1]

يمثل قابيل رمزًا للقتل، وهنا أسجل اختلافي مع فتحي الخوالدة، «الذي جعل قابيل رمزا للإخفاء» [2]، فقد حار قابيل في دفنه أخيه، ولو أن الله – سبحانه وتعالى– لم يرسل الغرابين يقتتلان أمامه فدفن أحدهما الآخر، لم يكن قابيل ليهتدي إلى طريقة دفن أخيه ولأبقى جسده شاهدًا للعيان.

ويمكننا أن نفهم هذه الرمزية ليس بوصفها رمزية عامة، «وإنما باعتبارها تمهيدًا خاصًا لرؤيتين تتمثل إحداهما بغريزة القتل والإخفاء بحد ذاتها، والأخرى بخصوص من يقوم بها، فقد يكون مقبولا أن لا تستهجنها من عدو لك، لكنك تستهجنها وتضج بها لخصوصيتها الثانية أي كونها متحققة من أخٍ قريب» [3]، الأمر الذي دعا الشاعر إلى الوصول إلى حالة متقدمة من اللاوعي؛ فالقصائد– وهو العارف بها – تتحول إلى غيوم من الأساطير المبهمة، ثم إنه يصل إلى درجة من عدم الإدراك تختلط فيها جغرافيا المكان والاتجاهات فلم يعد يميز الشرق من الغرب. ولعل الشاعر أمعن في رسم هذه الصورة لبيان الصورة المشينة التي ظهر عليها العرب وهم يخذلون إخوتهم الفلسطينيين ويخونون قضيتهم. وهذا ما دعا الشاعر يبرز هذا الرمز "قابيل" مقترنًا مع كلمة "إخوتنا"، وهي الأخوة المقترضة بمعنى أن هذا الرمز يمثل روح التآمر والخيانة التي ألحقها الأخ بأخيه مع عجزه عن تورية هذا الفعل. فلم يجد الفلسطينيون من يقف إلى جانبهم تجاه إسرائيل، فقد تخلى عنهم القاصي والداني وخاصة بعد حرب حزيران، ولذلك لجأ الشعراء الفلسطينيون إلى التراث يستلهمون منه النصر والعون. يقول محمود درويش:

«ألو..

أريد محمد العرب

نعم، من أنت

سجين في بلادي

بلا أرض

بلا علم

بلا بيت» [4]

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 584.

[2] – فتحي الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبًا، ص: 147.

[3] – المرجع السابق، ص: 148.

[4] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 76.

ويشف من هذا الحوار الدرامي عبر الهاتف، مقدار التشرد الذي عاناه الفلسطيني من خلال ضياع مأواه" بلا بيت " وهويته" بلا علم " وجذوره" بلا أرض"، مما حدا بالشاعر إلى أن يستنصر النبي الكريم محمد –صلى الله عليه وسلم– الذي وجد عنده النخوة العربية التي أضاعها العرب، لاسيما أن في التراث الإسلامي ما يشجعه على ذلك، عندما استنصر عمرو بن سالم شاعر خزاعة بالرسول الكريم عندما أغارت على قبيلته بنو بكر بمساندة قريش حيث قال عمرو بن سالم:

يا رب إني ناشد محمدا حلف أبينا وأبيه الأتلدا

إن قريشًا أخلفوك الموعدا وقَتلونا ركَعًا وسجدا» [1]

وفي قصيدة **"نشيد الرجال"**، يسأل درويش النبي –صلى الله عليه وسلم– عن الطريق إلى خلاصه وخلاص قومه من السجن الكبير الذي وضعوا فيه، فيقول:

«رموا أهلي إلى المنفى

وجاءوا يشترون النار من صوتي

لأخرج من ظلام السجن.

ما أفعل » [2]

وربما نجد في هذه الأسطر استنجادًا أكبر مما هو كائن في سابقتها، لا سيما أن الأعداء يحاولون إغراء الشاعر بالسكوت والصمت مقابل إطلاق سراحه، وهذا يعني إسكاتا للثورة وشلاً لها. لكن الرد يأتيه سريعًا، بأن واصل معركتك بالكلمة والحجر معًا، لأن طعم النصر ينسي مرارة السجن:

«تحدّ السجن والسجان

فإن حلاوة الإيمان

تذيب مرارة الحنظل »[3]

فاستجلاء موقف درويش من رموزه، يتطلب معرفة خاصة لمصادر كثيرة إلى جانب معرفة نقدية عالية؛ إذ لا يسهل على المتلقي التقاط القرائن الخاصة بالرمز إلا بإدامة النظر في القصيدة، والاحتشاد المعرفي الأدبي العام. كما وظف أيضاً الهدهد في قصيدته "لي حكمة المحكوم بالإعدام "إذ يقول:

«وهمت بغيمة بيضاء تأخذني

---

[1] – ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج4، ص: 36-37.

[2] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 76.

[3] – المصدر السابق، ص: 76.

إلى أعلى

كأنّي هدهد، والريح أجنحتي» [1]

وهو قد رمز بالهدهد إلى القدرة على استشراف المستقبل والتبصر، « ولا يمكن تغافل طبيعة هذا الطائر واقعياً، والأساطير التي نسجتها حوله المخيلة الشَّعبية بالاتكاء على المرجعيات الدينية، المتمحورة حول قدرته العجيبة على اكتشاف الماء من باطن الأرض، والتبصر، وخفة الحركة، والجمال الشكلي» [2]. ثم عبر عن تعالي الجسدِ الفلسطيني وارتقاء إحساسه بالإباء القاتل، مرسخًا التوحد قِبالةَ التوحش، ومبرزا الفاجعةَ الكُبرى بالمتفرجين على الدمار والقتل:

«وحدِي أدافع عن جدارٍ ليس لي

وحدِي أُدافع عن هواءٍ ليس لي

وحدِي على سطْح المدينَةِ واقفٌ

أيوب ماتَ، وماتتِ العنقاءُ، وانصرف الصحابة

وحدِي أُراود نفسي الثَّكْلَى فتأبى أن تُساعِدنِي على نفسي

ووحدِي

كُنتُ وحدِي

عندما قاومتُ وحدِي

وحدةَ الروح الأخيرة» [3]

يعبر الشاعر صراحة عن ثقل المسؤولية التي يحملها وحده – الشعب الفلسطيني–، وما عاد يطيق صبرا، فرأى نفسه أيوبا، ولكن أيوب درويش مات، لطول الصبر والمعاناة، حتى طائر العنقاء[4] مات، وما عاد يتجدد وينبعث من جديد، والمتلقي حين يتلقى هذا المقبوس، يتبين عظم المأساة، من خلال الرموز الدينية والأسطورية. فالشاعر حين يستحضر قصة "أيوب" النبي المبتلى ليدلل على فداحة الوجع الذي يعانيه، وشدة البلاء الذي يرضخ له، وقوة الصبر الذي يعيشه، بتلبس أعلى حالاته التاريخية، وعلى المتلقي أن يستحضر هذه الشخصية بكل معانيها ليدرك معاناة الشاعر المتشابهة، كما أراد أن يقول. «فهو إذ يقدم للمتلقي حالة من

---

[1] – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ص: 17.

[2] – أحمد خريس، قصيدة الهدهد، مقاربة للمرجعيات وتقلبات الدلالة، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات "في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص: 154.

[3] – محمود درويش، مديح الظلّ العالي، الأعمال الكاملة، ص: 17.

[4] – ينظر الرمز الأسطوري، رمزية العنقاء، ص:

الذاكرة لأقصى درجات الألم وهي قصة سيدنا أيوب –عليه السلام–، إنما يريد أن يجعل ذاته ضمن ذلك السياق التاريخي، متقمصا بذلك حالته في الوجع والصبر، ودافعا المتلقي للاشتغال بمعرفة مدى الصبر الذي عاشه أيوب –عليه السلام–، وبذلك فإن القارئ الذي لا يعرف مدارات القصة، سيقف خارج النص في حالة من الإقصاء، وسيكتفي بالمعنى المباشر من ألفاظ النص» [1].

ب– الرموز مسيحية.

لقد توجه الكثير من الشعراء المعاصرين إلى النص وص الدينية، واستمدوا منها الرموز في مختلف التجليات الدلالية، حيث أسعفت تلك النص وص الشعراء وقدمت لهم ما يحتاجون من أفكار وتجارب، بخاصة حول الموت والانبعاث، وهي الموضوعة التي حضرت في كثير من أساطير الأمم القديمة، وقد «تكررت أسطورة الموت والانبعاث في حضارات متعددة، وفي عصور تاريخية مختلفة، لأنها اتخذت النماذج الأصلية رموزاً، فكانت تعبيراً عن حقائق إنسانية مطلقة، فتكررت الرموز ذاتها في أساطير اختلفت فيها الأسماء وبعض الأحداث العرضية، لكنها جميعاً اتخذت بناء واحداً وجسدت حقائق إنسانية واحدة»[2] .

كثُرَت الرُّموز الدينيَّة المسيحيَّة كثرة ملحوظة في أشعار درويش، وأبرز هذه الرّموز قاطبةً هو رمز يسوع المسيح، ويرمز به إلى الشّاعر الذي يُضحّي في سبيل بلاده وشعبه، وقد يرمز به أحياناً إلى الشّعب بأكمله. وتندَرجُ تحت هذا الرّمز رموزٌ أخرى متَّصلة به ومتفرِّعة عنه كالصّليب أو الصَّلب الذي يُشيرُ إلى عبء التَّضحية والسَّير في طريق المعاناة ودرب الآلام الطّويلة، فيظلّ الشّاعر يُعاني من محنته على الصَّليب بدافع الإيثار والمقاومة من أجل السّعادة والخلاص، وتتجلّى هذه المعاني بوضوح في جل القصائد التي ورد فيها هذا الرّمز.

وإذا تساءل القارئ عن المعاني التي استفادها درويش من المسيحية، فإن النصوص تقدم أجوبتها، حيث إن « التراث المسيحي بما يتمنه من معاني الولادة المعجزة والصلب والفداء والتضحية والبحث لهو غني بالإيحاءات والرموز الشعرية المتناغمة مع عذابات الفلسطيني وهمومه وتضحياته، وتبدو صورة التطابق واضحة بين الفادي(المسيح)والفدائي (المقابل الفلسطيني)، فكلاهما يصل ذروة العطاء بالاستشهاد من أجل القضية والخلاص للآخرين» [3]

[1] – فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، ص: 157.

[2] – ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص: 40.

[3] –نزيه أبو نضال، جدل الشعر والثورة، ص: 157.

نتساءل في هذا المقام :كيف حضر المسيح في شعر محمود درويش؟، وما هي الدلالات التي أضافها حضوره للنص الشعري؟ وهل اكتفى الشاعر بصوره وأخباره أم حور وغير؟ وفي ظل هذه التساؤلات، يحق لنا أن نتساءل عن تجليات توظيف المسيح من حيث قراءة الشاعر لراهن وطنه فهي الأحزان والجراح أو في سفر المقاومة والنضال؟.

لقد ارتبط الشاعر بالنص المسيحي والشخصيات المسيحية، وهي شخصيات فاعلة في النص الشعري، تمثل روحها وصفاتها الشخصية، وجعل وجودها في القصيدة امتداداً لوجودها في التراث الإنساني ومن أبرز الشخصيات المسيحية التي تعد إحدى دعامات نصوص درويش شخصية "المسيح" عليه السلام، التي ترتبط ارتباطا مباشرا وحيويا بشخصية الفلسطيني المصلوب والشاعر حامل الرسالة والمخلص الذي يعلو صليبه ويمضي باتجاه الحلم، يقول محمود درويش في رحلته البحثية الفاشلة عن أرض ثابتة تتجسد الرؤيا عليها وتوج المعرفة التي توصل إليها مفقودة بقوله في قصيدة الجدارية:

«مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَةِ،
سِرْتُ في رؤيايَ. لكنّي نزلتُ عنِ
الصليبْ لأَنني أَخشى العُلُوَّ...» [1]

ويؤكد درويش في جداريّته التي تتضمن رمزية توراتية مسيحية ويهودية تدل على موروث له مزدوج، يقول درويش «ليست لديّ هوية ثقافية عربية خالصة، وأنا نتيجة مزيج حضارات ماضي فلسطين، لا أحتكر التاريخ والذاكرة والرب، كما يريد الإسرائيليون أن يفعلوا، إنهم يضعون الماضي في ساحة المعركة»[2].

فالشاعر في جداريّته يعلن أنّه بدأ مشواره الشعري والثوري سائر على خطى المسيح في التصديق المطلق لتحقيق الحلم الكبير الذي كان يسعى إليه هو وشعبه، لكن بعد أن خبر الحياة وذاق مرّها ومرسها الكفاح فأصيب بمرارة التجربة، وتحوّل إلى ذاته يبحث عن أشيائها الصغيرة التي تعمّق إنسانيته، تحت وطأة هذا الإحساس «عاش محمود حالة من الصراع وكان مضطرا إلى خلق حالة الفصام الواعي بين الشاعر الراثي والإنسان» [3].

كما ورد رمز المسيح كذلك في قصيدة "**أبد الصبار**" لدرويش، فهو يتطلب معرفة خاصة بالمصدر المسيحي، والإطلاع على تجربة السيد المسيح عليه السلام وأقواله وتعاليمه ومعجزاته وغير ذلك. لربطه بدواعي

---

[1] – محمود درويش، الجدارية، ص: 92.

2– محمد إبراهيم، أجمل قصائد محمود درويش،ص: 21.

[3] – عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش ،ص: 352.

استحضار الرمز وتوظيفه وما يشي به من مواقف إنسانية تمثلها الشاعر وأوردها تحقيقًا لتجربته الشعورية. يقول:«**وكان غد طائش يمضغ الريح**

خلفها في ليالي الشتاء الطويلة

وكان جنود يهوشع بن نون يبنون

قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما

يلهثان على درب" قانا": هنا

مر سيدنا ذات يوم. هنا

جعل الماء خمرا، وقال كلاهما

كثيرًا عن الحب. يا ابني تذكر

غدًا. وتذكر قلاعًا صليبية»[1]

يتطلب الكشف عن ملامح الرمز ودلالته الرجوع إلى تلمس القرائن التي تشير إلى مصدر الرمز وماهيته. وهي وإن كانت واضحة في الإحالة إلى رمز المسيح في مثل "درب قانا" وهنا جعل "الماء خمرا"، فإنها تلزم تتبع نبض الصوتين المتبديين عبر ما يمكن أن يكون سياقًا للقص الشعري، وربط ذلك بمعالم التجربة الشعرية، وما تحمله من قرائن تحيل إلى مصادر أخرى تفتح مدى القصيدة وتوصلها بتجارب عدة تغني بلا شك دلالات الرمز، وتتشابك معها بما تومئ إليه من حالات إنسانية لا تقف عند حد معين، بحيث تتداخل الحركة الباطنية للقصيدة بين الماضي والحاضر وعاء لعدة تجارب إنسانية يتم بعثها واستحضارها حية نابضة بالحياة أو بالمأساة»[2] .

فهذا المقطع على وجه الخصوص هو ذروة تجمع قنوات الذاكرة كافة على المستوى الفردي والجماعي بلا تمييز، كما تلتقي فيه عدة قرائن تفصح عن الرمز من خلال استقرائه، وتحيل إلى بعض المصادر التراثية، مثل الإنجيل، حيث ذكر فيه بخصوص آيات يسوع في حكاية الماء المتحول خمرًا ما يلي:" ذاق رئيس المتكأ الماء المتحول خمرا ولم يكن يعلم من أين هي، هذه بداية الآيات فعلها يسوع في قانا الجليل وظهر مجده فآمن به تلاميذه»[3]

---

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدان، دار العودة، بيروت، ط1، 1996، ص: 34.

[2] – محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، 2010، ص: 41.

[3] – الكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، يوحنا ،إصحاح2، ص: 147.

وتلفتنا في ديوان **"أحبك أو لا أحبك"** ملاحظة كيفية استخدام المكان في قصائد محمود درويش كفاعل في تغيير شخصية الإنسان. ففي قصيدة **"عائد إلى يافا "** يصف تحول شخصية اللاجئ الشهيد إلى فاعل إيجابي في تغيير سيرة المكان. فالبطل يتحول إلى حالة مضادة لما هو سائد في الحياة العربية من الصبر والانتظار وعدم الحسم. ولهذا فهو يمضي إلى"يافا"، و"الناصرة"–وما فيها من إحالة على مكان ميلاد المسيح– يقول فيها.

« لا تقولوا: أبانا الذي في السموات
قولوا: أخانا الذي أخذ الأرض منّا وعاد.
هو الآن يعدم
والآن يسكن يافا
و يعرفها حجرا حجرا... لتكتشف الأرض عنوانها
ونكتشف الأرضَ فينا» [1]

وعبر مصطلحات إنجيلية «"أبانا الذي في السموات، وأخانا العائد إلى الأرض" تبيان لوحدة أسماء الأرض والنسان وتوحدهما، فيما المدينة التي تتجسد بيافا ليست "لنا"، وليس هناك إلا فسحة المقاهي كأمكنة عابرة. ويتم فقدان الدار "المكان الدائم"، وتذكر الناصرة التي ترمز إلى البشارة تحديدا. وهنا يصير اللاجئ الآتي من "المخيم" المكان الذي عرف بكونه المعنى المجزوء الناقص للبيت الأصلي، رافضا ل" الموانئ "و"المخيمات"، إذ إن صورة التمرد على ضياع المكان أعادت إنتاج اللجوء، وصارت تحيل إلى فعل الشهادة، وفق رموز إنجيلية» [2]. ويقول درويش في قصيدة "عن الصُّمود":

«إنّا سَنَقلعُ بالرُّموشِ
الشَّوكَ والأحزانَ...قَلعا !
وإلامَ نَحمِلُ عارَنا وصليبَنا؟
والكون يَسعى... » [3].

وفي قصيدته الموسومة بـ"رُباعيّات" يقول:

وطني! لم يُعطِني حُبّي لكَ

1- محمود درويش، أحبك أو لا لأحبك، الديوان، مج1، ص: 405 .

2- ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة بيرزيت، كلية الآداب، فلسطين، 2012، ص: 99 .

3 – محمود درويش ، الأعمال الكاملة، ص: 40.

غَيرَ أخشاب صليبي » [1].

وفي قصيدته "قالَ المغنّي" يُعاني الشّاعرُ على صليبه حتّى يموت منتصراً، حيث يتحوَّلُ الصَّليبُ منبراً ومساميرُه وتراً:

«المُغنّي على صليب الأَلَم
جُرحُهُ ساطعٌ كنَجمٍ
قالَ للنّاسِ حَولَهُ :
كُلُّ شيءٍ ....سوى النَّدَم
هكذا مت واقفاً
واقفاً مت كالشَّجر
منبراً أو عصا نَغَم
ومساميره وَتَر ! » [2].

ولا غَروَ أنَّ رمز الصَّلب وما يتعلّقُ به من الصليب والمسامير والجُّرح، يُعبِّرُ بصورةٍ موحية ذات أبعاد عن الموقف والتّجربة التي يَمُرُّ بها الشّاعر الفلسطيني، فقد عانى صليبَ الألم ومات منتصراً موتاً يستدعي تضحيةَ المسيح وفداءهُ، فالصّليب منبر الشّاعر ليعبّر من فوقه عن موقفه، والمسامير وتره المشدود الذي يعزفُ عليه ألحانَ الخُلود. ويلتزمُ الشّاعر بصليبه حتّى العذاب فيقول: «**لو كان لي**

حتّى صليبي ليس لي
إنّي لهُ
حتّى العذاب» [3].

وخير قصيدةٍ تُبرِزُ الرُّموزَ المتَّصِلة بالمسيح كالصَّليب وإكليل الشَّوك هي قصيدة "شهيد الأغنية"، فالشّاعر يأبى الخضوع والخُنوع ويحتمل العذاب مُتصبِّراً ليتحوَّلَ صليبُهُ إلى "صهوة" يمتطيها مُنطلقاً، وليتبدَّل إكليلُ الشَّوك المنقوش بالدّم والنّدى إلى إكليل غار رمزاً للانتصار، وهو إلى ذلك ليس "أوّل حامل إكليل شوك"، يأبى الشّاعرُ الذُّلّ ويختار عليه اعتلاء "خشب الصَّليب": «**نَصَبوا الصَّليبَ على الجدار**
فكّوا السَّلاسلَ عن يدي

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 64.
[2] – المصدر السابق، ص: 87.
[3] – المصدر السابق، ص: 90.

والسَّوط مِروَحة...ودقّات النِّعال

لحنٌ يصفّر: سيدي

ويقولُ للموتى حَذار !

يا أنتَ

قالَ نباحُ وحش:

أعطيكَ دربَكَ لو سَجَدتَ

أمامَ عرشي سَجدَتَين

ولَثَمتَ كفي في حياءٍ، مرَّتَين

أو...

تعتلي خشَبَ الصَّليبَ

شهيدَ أغنيةٍ وشَمس ،

ما كُنتُ أوَّل حامل – إكليلَ شوك

.....

فعسى صليبي صهوة

والشَّوك فوق جبيني المنقوش

بالدّمِ والنَّدى

إكليل غار! » [1]

يتطلّعُ الشّاعر إلى النّزول عن صليبه ومن ثمّ يطرد الطّيور الجارحة عن جرحه نحو الأمل، فهو بدمه النّازف وتضحيته سيعود نحو الخلاص والأمل، "ورُبّما تشتي السَّما ..رُبّما .." :

«من غابة الزَّيتون

جاءَ الصَّدى

وكُنتُ مصلوباً على النّار!

أقولُ للغربان : لا تَنهَشي

فَرُبَّما أرجعُ للدّار

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 103.

ورُبّما تشتي السّما

رُبَّما

تُطْفِئ هذا الخشب الضّاري

أنزلُ يوماً عن صليبي... » [1]

وفي قصيدة "نشيد الرِّجال" يتفاءل درويش بالغد، ويُخبر أنّه سيتّخذ من مشانق وصلبان حاضره وماضيه سلالم للغدِ الموعود، وهذا يستدعي نُبوءة يهوشع (إشعياء) في التّوراة بحلول السَّلام، فالسُّيوف والرِّماح ستتحوَّلُ إلى مناجل ومحاريث، والواقع الأليم سيتبدَّلُ غداً مُشرقاً:

«**سَنَصْنَعُ من مشانقنا**

ومن صلبانِ حاضرنا وماضينا

سَلالمَ للغَدِ الموعود» [2].

وفي قصيدَتِهِ "إلى ضائعة" يرتبطُ الحُزنُ والألمُ بالصَّليبِ، يقول:

سأحمِلُ كُلَّ ما في الأرضِ من حُزنٍ

صليباً يكبُرُ الشُّهداءُ

عليهِ وتَصغُرُ الدّنيا » [3].

وسيُصبِحُ قدّيساً بزيّ مُقاتِل عندما يحترقُ على صليبِ عِبادَتِهِ. أمّا فكرة البَحثِ عن الخلاص فتتجلّى في قصيدَتِهِ "نشيدُ الرِّجالِ" فيطلُبُ من المسيح أن يهديه إلى السَّبيل الصّحيح وسط متاهات الواقع، ويتحدَّثُ الشّاعر ابن القرن العشرين والتّكنولوجيا الحديثة إلى المسيح من واقعه في إسرائيل:

«**ألو...أريدُ يسوع.**

نَعم، من أنتَ ؟

أنا أحكي من إسرائيل.

وفي قدمي مسامير وإكليل

من الأشواك أحملُهُ

فأيّ سبيل؟

---

[1] – محمود درويش، قصيدة "صوتٌ من الغابة"، الأعمال الكاملة، ص: 112.

[2] – المصدر السابق، ص: 149.

[3] – المصدر السابق، ص: 229.

أختارُ يا بنَ الله...أيّ سبيل؟

أأَكفُرُ بالخلاصِ، أَم أمشي ؟ » [1].

وفي قصيدة "مرَّة أخرى" نُصادف ثانيَةً عنصرَ البحث عن الخلاص، إذ يجدُ الشّاعر ذاته بعد نزوله عن صليب معاناته وآلامه في متاهةٍ، وهكذا يستدعي الشّاعر بهذه الإشارة تيه بني إسرائيل أثناء طريقهم إلى أرض الميعاد، ولا يجدُ شاعرنا غَضاضة في استثمار الأساطير الدّينيَّة اليهوديَّة وهو مثلهم لم يعثر على أرض الميعاد التي تنبسطُ تحتَ قدميه ولم يُبصر سماءً، وهي إشارة واضحة إلى ضياع مُطلَق:

«نَزَلنا عن صليبنا

فلَم نعثَر على أرضٍ

ولَم نُبصِرْ سماء» [2].

وعندما ملّ صليبَهَ والعلاقة بين المسامير والخشبة فترجّل عنه، وجدَ نَفسَهُ يُمسِكُ شيئاً «فكان حذاء الحرس» [3] وهو رمز واضح للواقع اليومي الأليم الذي يرتدُّ إليه بعد فسحةٍ من الأمل.

كما نعثر في ثنايا ديوان درويش على ألفاظ وتعابير مسيحيَّة تحتاجُ إلى جردٍ دقيق واستيضاح للأساليب الشّعريَّة واتّجاهاتها لدى هذا الشّاعر. ولما كان المقامُ هنا ضيِّقاً رأينا أن يقتصرَ جُهدنا على استكناه بعض الرّموز دون غيرها، ومن الألفاظ التي تحتلّ مكانة في معجم الرُّموز المسيحية لدى درويش: المسيح، قِدّيس، صليب... وغيرها، ولا نجدُ تفسيراً مقنعاً لهذه الظّاهرة إلاّ أن بكونَ التّكوين الثّقافي الأوّل للشّاعر قد جعله يرى في الرّموز الدّينيَّة المسيحيَّة جزءاً أصيلاً من هويّته، كما رأى في التّراث اليهودي —كما سنراه– جزءاً من هويّته وتكوينه. فالشاعر بهذا المفهوم قد أضحى شاعراً إنسانيّاً عالميّاً.

جـ– الرمز التوراتـــــي.

لقد استند درويش في مسيرته الشعرية على بعض روافد الثقافة العبرية ممثلة في التوراة بوصفها مصدرًا دينيًا بمحتواه التاريخي والأسطوري، فقد وقف " جمال الرفاعي" عند استدعاء الشاعر لبعض الشخصيات التوراتية ورموزها في العهد القديم ذاته، ورأى أن درويش «قد غلبت عليه نزعة توظيف الشخصيات التراثية اليهودية في أعماله، فكثيرًا ما يستخدم رموزًا مثل "حبقوق، وإرميا، وإشعياء.."، وغيرهم من الأنبياء والحكماء الذين نادوا بقيم إصلاحية وإنسانية لمجتمعاتهم»[4]

---

[1] – المصدر السابق، ص: 240.

[2] – المصدر السابق، ص: 425.

[3] – محمود درويش، قصيدت "النّزول إلى الكَرمل"، الأعمال الكاملة، ص: 467.

[4] – جمال الرفاعي، أثر الثقافة العبرية في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1994، ص: 32.

ونوافق الباحث فيما ذهب إليه من أن درويشًا من أكثر شعراء فلسطين الذين وظفوا تلك الشخصيات من العهد القديم في أعمالهم لما أحسوا به من تشابه بين تجربة المنفى وبين تجربتهم في المنفى، وعلى الرغم من البون الشاسع والاختلاف التام بين مسوغات التاريخ اليهودي القديم، والتجربة الفلسطينية الحديثة التي تمخضت على إثر نكبة 1948، وتشريد الفلسطينيين في أصقاع العالم على يد اليهود، فإن ذلك لم يمنع الشعراء الفلسطينيين وفي مقدمتهم درويش من الاستفادة من تراث اليهود وارتياد دور ثقافي. «ولدرويش في هذا التعامل أسبابه من ذلك إتقانه اللغة العبرية ودراسته التوراة، وإطلاعه على الثقافة اليهودية ومصادرها الأصلية. حيث تلقى تعليمه في المدارس العربية التابعة لنظام التعليم الإسرائيلي المفروض على أبناء العرب في داخل الأراضي المحتلة عام 1948م» [1].

وقد أبانت قصائد درويش عن معرفة دقيقة وثقافة واسعة للتراث الأسطوري والديني لليهود. فانتشرت في قصائده رموز أسطورية مثل سدوم وعمورة وبابل...، كما استدعى إيلياء وإشعياء وإرميا، وتناول رمز بابل استوحى فيه نكبة اليهود، أبرز من خلاله الشعور القاسي بالشتات الذي يعاني فيه الفلسطينيون حتى اليوم من جراء تهجيرهم وطردهم من وطنهم. لذا تأخذ الرموز اليهودية عند درويش بعدًا جديدًا حين يستلهم كل التراث الفلسطيني على أرض فلسطين، بما فيه التراث اليهودي والمسيحي باعتباره نتاج هذه الأرض. ويتناول درويش رموزًا تتعلق بتاريخ اليهود ليكسبها بعدًا فلسطينيًا، كما جاء في مقطوعته السابعة عشرة من ديوان" أحبك أو لا أحبك" يقول فيها:

«يا أطفال بابل

يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريبًا

وقريبًا تكبرون

وقريبًا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي

وقريبًا يصبح الدمع سنابل

آه يا أطفال بابل

ستعودُنَّ إلى القدس قريبًا

وقريبًا تكبرون

[1] – محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص: 08.

هللويا*

هللويا» [1]

ويماهي شاعرنا بين سبي اليهود وتشردهم إبان السبي البابلي في القرن السادس قبل الميلاد وبين تشريد الفلسطينيين ونزوحهم عن ديارهم من قبل الصهاينة سنة 1948م، وبعد ذلك يماهي بين عودة المسيح إلى القدس وبين عودة أطفال فلسطين إلى القدس وهم يرددون "هللويا" –بمشيئة الله – وهي محررة من رجس الصهاينة بفضل سواعد أطفال الحجارة، وحينذاك تتحول الدموع إلى سنابل رمز الفرح والاستقرار في الوطن. وفي مطولة بعنوان" **مأساة النرجس**" و" **ملهاة الفضة** "يؤكد شاعرنا أن أورشليم وهيكلها بل توراتها هي توراة كنعان، وليس توراة العبرانيين؛ إذ كل ما على هذه الأرض الكنعانية هو ضمن تراثها، وملك لها، يقول:

«عادوا إلى ما كان فيهم من منازل، واستعادوا

قدم الحرير على البحيرات المضيئة، واستعادوا

ما ضاع من قاموسهم: زيتون روما في مخيلة الجنود

توراة كنعان الدفينة تحت أنقاض الهياكل بين صور وأورشليم» [2]

ويسوِّغ محمود درويش استخدامه لرموز تتعلق بتاريخ اليهود بقوله: «إنني أعتبر نفسي كفلسطيني، وكنتاج هذه الأرض الفلسطينية، أحد الذين يملكون حق أن يرثوا كل تاريخ الإبداع والثقافة التي جرى على هذه الأرض، ومنها التوراة»[3].

ولا يزال درويش يستلهم رموزاً من التراث اليهودي لها علاقة بالأرض المقدسة مثل: "هيكل القدس"، "أشعياً"، "أورشليم" ليجعلها تقف إلى جانب الحق الفلسطيني يقول في قصيدته "مديح الظل العالي":

«هل أنا ألفٌ وباءٌ للكتابة أم لتفجير "الهياكل"؟

كم سنة

.....

*هللويا: لفظ ورد في التوراة نشيد جماعي أو جوقة يتردد صداه في نهاية الفقرة خاتمة الإصحاح.

[1] –محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 400.

[2] –المرجع السابق، ص: 408.

[3] – لقاء مع محمود درويش، دفاتر ثقافية، رام الله، العدد 3، 1996، ص: 50.

أنادي أشعياً: أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا أزقة "أورشليم" تعلق اللحم
الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم
وتدعي أن الضحية لم تغير جلدها
يا أشعياً...لا ترثِ
بل أهجُ المدينة كي أحبك مرتين
وأعلن التقوى
وأغفر لليهودي الصبي بكاءه... »[1]

يستحضر شاعرنا شخصية يهودية مناصرة للحق، تنبأ بدمار اليهود عقابا لما ارتكبوه من جرائم وفساد أخلاقي، وهو ما حصل لهم في السبي البابلي وكأنه يطلب منهمرة ثانية أن يقف مع الحق الفلسطيني لتحرير المدينة المقدسة من فساد الصهاينة، وجرائمهم البشعة التي لا يقبلها نبي عظيم مثل «أشعياً"، ولم يكن نبي اليهود أشعياً آخر من يتنبأ بزوال الدولة اليهودية بجرائمها الوحشية، بل نجد علماء يهود في القرن العشرين يتنبأون بذلك، فهذا العالم الرياضي أنشتاين يصرح في يناير 1939م بقوله: «إنني من أنصار الصهيونية، ولا أدري لماذا يطالب الصهيونيون بإنشاء دولة يهودية»[2]

وهذا الدكتور ماجنسي عميد الجامعة العبرية الذي عارض في سنة 1948م تأسيس دولة يهودية، لا يشترك فيها العرب أهل فلسطين قائلاً :« إن معرفتي بطبيعتي اليهودية تجعلني أشك في وجوب قيام دولة إسرائيل على حدود مسلمة، ومثل هذه الدولة لن تكون إلا مؤقتة لا تدوم» [3]. وبهذا يكون قد شهد شاهد من أهلها، فضلاً عن الحقيقة التاريخية الحتمية التي تؤكد زوال هذه الدولة الصهيونية الوحشية بإذن الله طال الزمن أم قصر. ففي قصيدة "**امرأة جميلة في سدوم**"، من ديوان «العصافير تموت في الجليل»[4]، نراه يقوم بعمل معادلة بين مدينة "سدوم" والواقع الحاضر، فيما ترد "حطين" العربية في سياق الأمس –الماضي، لكي تعاود القصيدة إخبارنا بأنها لم تعد مقرًا للعاشقين. فهل كان الشاعر على وشك ترك بلاده حينما كتب القصيدة حسبما ترى الباحثة المستشرقة "نويفرت" التي رأت أن قائل القصيدة يضفي أبعادًا أسطورية منطلقًا من« المكان الشيطاني سدوم، أو إسرائيل المعاصرة»[5].

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، ص: 29.
[2] – فؤاد السلطان، القدس في الشعر العربي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1999، ص: 19.
[3] – المرجع السابق، ص: 19.
[4] – محمود درويش، العصافير تموت في الجليل، الديوان، المجلد الأول، ص: 290.
[5] – إبراهيم أبو هشهش، حول تلقي درويش في الألمانية ، مركز دراسات الوحدة العربية، 2001، ص: 244.

وقد ورد ذكر مدينة "أريحا"، في قصيدة "كتابة على ضوء بندقية"، في ديوان "**حبيبتي تنهض من نومها**"، حيث يتم استحضار "شوليث" المعاصرة التي يتغير اسمها إلى "شولا " لأن المكان الحالي عكا هو مسرح الحدث – المواجهة بين تاريخين.

«**عرفوا شولا على شاطف عكا**»[1]

وفي قام آخر، تذكير مبطن بيشوع بن نون قاتل أريحا الذي تغنت به أساطير التوراة:

«**وغنى لغيوم فوق أشجار أريحا**

يا أريحا ! أنت في الحلم واليقظة ضدان

وفي الحلم وفي

اليقظة حاربت هناك

وأنا بينهما مزقت توارتي

وعذبت المسيحا

يا أريحا !أوقفي

شمسك

إنا قادمون

نوقف الريح على حد السكاكين،

إذا شئنا، وندعوك إلى مائدة

القائد،

إنا قادمون»[2]

كأن أريحا تأتي هنا بمثابة استعارة لتبيان العنف الاحتلال حين يتم الغزو فيما الازدواج يحدث بين اليقظة والحلم. إن الشاعر يجعل من المدينة مكانا لإيقاف الريح على حد السكاكين بما في هذا من صورة تستدعي القشعريرة بسبب وحشيتها. وهي مدينة توقظ الأضداد كي توضح ما يمكن للميثولوجيا القديمة أن تصفه من أخلاق الغزاة. ويقول في مقام آخر من قصيدة أيها المارون: «**أيها المارون بين الكلمات العابرة**

كدسوا أوهامكم في حفرة مهجورة، وانصرفوا

وأعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس

[1] – محمود درويش، حبيبتي تنهض من نومها، المجلد الأول، ص: 29.

[2] – محمود درويش، حبيبتي تنهض من نومها، المجلد الأول، ص: 334.

أو إلى توقيت موسيقى مسدس»[1]

فالنص صرخة الشاعر في وجه المحتل، بل هو دعوى طرد شرعية باسم الشاعر وشعبه، يقيمها على الشاعر المحتل بأوهامه التي حملته على سرقة الوطن، كما أن يعمل على استدعاء رموز تاريخية من خارج النص للتدليل على فكرته-عدم شرعية المحتل"، "أعيدوا عقرب الوقت إلى شرعية العجل المقدس"، وهي قصة عجل بني إسرائيل، الذي يرمز إلى تشرد بني إسرائيل وأنهم بلا وطن، كما يرمز لخيانتهم لمواثيقهم ولأنبيائهم، وكفرهم وجحودهم، ليقدم للمتلقي قصة شعب متشرد لا وطن له، سرق أرض غيره، داعيا بذلك المتلقي الذي لا يعرف القصة للبحث عنها ليحيط بالمغزى من وراء توظيف هذه القصة في هذا النص.

2- الرموز الأسطورية:

لا يجد الشعراء في رحلة البحث عن السمو بشعرهم غير الرموز والأساطير كي تسعفهم وتحقق شوقهم العاطفي والفكري، لذلك يضفون على الشخوص والأحداث الطابع الأسطوري، لتكون ذات هوية جديدة تختلف عن الهوية الأصلية، وهي هوية ذات الانتماء الأسطوري، وقد يكون الرمز الموظف قادما من الزمن القديم أو المعاصر، وعلى الشاعر أن يراعي التجربة الخاصة والسياق الخاص عند توظيفه الرمز أو محاولة جعله مؤسطراً، «فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التوزيع الكلي لما تحمله من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدا»[2]

تتعدد الآراء حول مفهوم الأسطورة وتختلف وجهات النظر فيها ومرد هذا إلى أن كل باحث في الأسطورة كان ينظر عليها من زاوية معينة ويقتصر على رؤية محددة فكان كل دارس يحدد مفهومها من خلال هذه النظرة وتلك الرؤية حتى أصبحت الآراء فيها تشكل خلافاً جوهرياً لا يمكن الجمع بينها والتوفيق بين تناقضاتها. فحين يرى بعضهم: أن الأساطير نتاج صبياني وأوهام وخيال مشوش، نجد آخرين يعدونها واحدة من أعمق منجزات الروح الإنسانية التي لم يفسدها الفحص العلمي ولا العقلية التحليلية. وقد حاول بعض الباحثين أن يربط بين الأسطورة والجانب الديني والفكري فيها حين عدّها (مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي، وأول تجسيد للأفكار العامة).

وقد حظيت الأسطورة في الحضارة الغربية بمكانة بارزة وفي المنجزات الأدبية على وجه الخصوص فالأسطورة دعامة فكرية يستند إليها الدارسون عند البحث في شتى فروع المعرفة من علوم وآداب وفنون وأديان

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 357.

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 172.

ويمن ملاحظة ذلك من خلال الاهتمام البالغ الذي يوليه الباحثون للأسطورة وكما تاه الباحثون في محاولتهم في إعطاء تحديد واضح المعالم لهذه الكلمة ، فأنهم تباينوا تباينا شديدا في تفسير علة وجودها وسبب نشأتها.

ويرى البنيويون أن الأسطورة مسألة جدلية بين ما هو ملموس وغير ملموس، ورأوا فيها قدرة على تقريب المعنى من خلال دقة تقريبية في الشكل الملائم لأنها توجد نظاما توليديا يساعد على الإبداع، وعلى الرغم أن عالم الأساطير ارتحل عن ديارنا إلا أن الحاجة إليه تظل ماسة تماما مثل أحداث التاريخ التي مضت، «فالناس يدرسون الماضي ليتعلموا منه ما ينفعهم في حاضرهم ، فالعودة إلى التاريخ هي عينها العودة إلى الأساطير ؛ لذا يتفق البنيويون على أن الأسطورة مثل التاريخ ؛ كلاهما يتكون من علامات تكشف أمام القارئ طرق التفكير من خلال البنية التي تتبع فاعليتها عندما يحصل التماس مع العالم الخارجي» [1].

وقد وردت الأسطورة في تسع مواضع من كتاب الله العزيز، بصيغة الجمع مضافة إلى كلمة الأولين على لسان الكافرين والمنافقين والمنكرين للقرآن وإنكار البعث وهذا يدل على مفهوم مهم للأسطورة ببوصفها أكاذيب وأباطيل قالت بها الأمم السابقة». وقد استعمل القرآن الكريم لفظة الأساطير فيما لا أصل له من الأحاديث ، إذ وردت في قوله تعالى:﴿ ـ **تتلى عليهم ياتنا قالو قد سمِعنا لو نشأُ لقلنـا مِثـل هذ ـ هذ ـلا ساطِير لأ ـلين**﴾ [2]. وفي قوله: ﴿ **قالو ساطِير لأ ـلين كتتبهـا فهـي تملى عليهِ بكر صِيلا**﴾ [3].

فالشاعر العربي المعاصر عاد إلى الأساطير الشرقية واليونانية، «ليخلق أساطيره الخاصة ويبني رموزه، وقد يجعل من بعض الشخصيات التاريخية شخصيات أسطورية، لكن يجب أن ينجح في توظيف الرمزية الأسطورية، وأن يتقن الجمع بين رؤاه عواطفه ودلالات الرمز الموظف، لأن سعي الشعر لكي يؤسطر الشخصيات التاريخية أو الدينية أو...هو سعي منطلق من خلفيات الراهن» [4].

وعليه، فأهمية توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية في القصيدة الحديثة، تنبع من كون الرمز يشكل صورة حسّية، 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

---

[1] – موسى زناد سهيل، الشعر والأسطورة، بغداد، ط1، 2008، ص: 15.

[2] – سورة الأنفال: 30

[3] – سورة الفرقان: 5

[4] – وليد بوعدلية، التجليات الأسطورية والرمزية لشخصية المسيح في شعر عز الدين المناصرة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 482، 2011 ، ص: 49.

الاستلهام والاستحياء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية» [1]، لذلك فإن استخدام الرمز أو مجموعة الرموز في القصيدة يجب أن يتم، من خلال القدرة على تمثل أبعادها الدلالية والتخييلية والجمالية، وتحويلها إلى بؤرة إشعاعات إيحائية تغني القصيدة. وهذا ما ذهب إليه كلود لفي شترواس حينما قال: «أن للأسطورة وظيفة رمزية» [2].

ولعلّ مسألةَ توظيفِ الأسطورة في الشعر عملية معقّدةٌ؛ «لأنّها مسألةٌ فنّية بال درجة الأولى» [3]، تخضع لكثير من التّشابكاتِ الفنّية واللغوية مع سائر عناصر القصيدةِ؛ وإلاّ برزت ناتئةً غير منسجمةٍ في التّشكيل الفنّي، وفقدت لُحمتها. وقد نجد مستوياتٍ لتوظيفِ الأسطورة في الشعر العربي كما يرى صلاح عبد الصبور بقوله: «وقد رأينا منها مستوياتٍ مختلفة في تراثنا الشعري الحديث، واستطعنا أن نقبلَ بعضا منها حين وجدناه عنصرا فنّيا مندمِجا في كيان القصيدة، يؤازر عناصر القصيدة الأُخرى في جلاء صورِها، وحمل إيحاءاتِها. ولكنّنا أيضا لم نستطع أن نقبلَ كثيرا من صور استعمال الأسطورة حين وجدناها غير لصيقة بالقصيدة، منفصلةً عنها بغض النّظر عن ذلك الرباطِ الواهي من التتابع الشكلي» [4].

فأهمية الأسطورة تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية، ومن كونها تمثل انعكاسا للاشعور الجمعي مما يجعل استدعاءها، يستدعي معها فضاءها التخييلي والوجداني ودلالتها الرمزية الموحية. إن استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية، في تجربة الشاعر درويش، ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي. وإذا كان الرمز الأسطوري الشرقي الذي ينتمي إلى حضارات المنطقة العربية القديمة يأتي في صدارة التراث الأسطوري، الذي يجري استدعاؤه في قصائد الشاعر، فإن التراث الأسطوري الغربي، يأتي تاليا معبرا عن انفتاح القصيدة على التراث الإنساني، الدال على تداخل وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال انتقاله من ثقافة إلى أخرى، في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ.

وإذا كانت الأسطورة مصدراً للإلهام الفني فإن الشعر يلتقى بالأسطورة -على نحو خاص - «في أن كليهما يمنح الزمان صفةالديمومة، حيث بوسعنا أن نرى في الماضيين الأسطوري والشعرى الحاضر المستمر، والمستقبل الدائم» [5]

---

[1] – عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، العدد 279، الكويت، ص: 61.

[2] – كلود لفي شترواس، الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1976، ص: 13.

[3] – يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار الآداب، ط1 ، 1994، ص: 30

[4] – عبد الصبور، صلاح :حياتي في الشعر، بيروت، دار اقرأ، 1981، ص: 137 .

[5] – عبد الناصر حسن محمد، الحب عند رواد الشعر الجديد، رموزه ودلالاته، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009، ص: 48.

إن استخدام هذه الرموز في القصيدة يجب أن يكون نابعا من حاجة القصيدة إلى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز، من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة، لأن على هذا الاستخدام أن يتجاوز ذكر الرمز الأسطوري، أو الحكاية الأسطورية إلى(مستوى الاستلهام والاستيحاء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية» [1].

يستفيض الشاعر محمود درويش في دمج هذه الأسطورة ذات العلاقة المباشرة بجوهر الجدارية، وذلك حين يعبر عن انكساره، وذلك من خلال الأساطير التي يوظفها درويش مثل: "ملحمة جالجامش" وأسطورة المسيح، وطائر الفنيق...الخ. فهي عنده «وعي أسطوريٌّ أي أنّها إحساس تتجمع فيه المتناقضات بما فيها من مضامين وأزمنة وأمكنة. وما إن تصل نقطة التجمع هذه حتى تسير في دهليز الإبداع، ولا تخرج منه إلاَّ وقد اكتسبت إيقاعاً جديداً في مضمونه وزمانه ومكانه»[2]. وثقافته الأسطورية عميقة إلى الحدِّ الذي استطاع معه أن يستوعب تلك الأساطير ويحولها في بنيته النصية لتصبح جزءًا أساسياً منها «وعن طريق هذا الاستيعاب أو"الضّمن" يحدث التفاعل النصي بين النص" المحلل "والبنيات النّصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزءاً منه ومكوناً من مكوناته»[3] التي يعتمد عليها المتلّقي في تأويل النّص وفهمه «بذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية تمتزج بجسم القصيدة وتصبح إحدى لبناتها العضوية»[1].

وتأتي إشكالية الرمز هنا، «حين يستحضر مجال غريب عن المتلقين فيعجزون عن استدعاء إطار ومتعلقاته وضلاله، مما يكبح جماح التلقي لديهم، ولعل في اتكاء الشعراء على الثقافات الأجنبية، واستحضار رموزهم من تلك الثقافات شكل من أشكال هذه الغرابة» [4].

فمحمود درويش يوظّف الأسطورةَ منذ بداياتِه، وقد تشكَّل وعيه الشعري في الخمسينيات التي شهدت إقبالاً شديدا من الشعراء العرب على الأسطورة والرموز الأسطورية. ويبدو لنا أن استقصاءَ الأساطير والرموز الأسطورية في شعر محمود درويش بصورة عميقة، تجمع بين التّوظيف المباشر للأسطورة والرموز الأسطورية، والتّوظيف غير المباشر، سيكشف عن نتائج أُخرى غير ما تقدم. بل إن حديث درويش نفسه عن إخفاء مصادره الثقافية دليلٌ واضح على أنّه أميلُ في شعره إلى التّوظيفِ غير المباشر للأساطير والرموز الأسطورية» [5].

---

[1] – عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 61.

[2] – محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والّنشر، بيروت، ط1، 1966، ص: 88.

[3] –سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص: 92.

[4] – خليل عايش ياسين، هوامش على التراث والشخصيات التراثية في شعر نزار قباني، المجلة الثقافية، عمان، نيسان، 1998، ص:50.

[5] – حوار درويش مع اتّحاد الكتّاب السودانيين، مجلّة الثقافة السودانية، عدد 24 ، مايو 1988 ، ص: 76.

أ- أسطورة تموز.

لقد كانت أسطورة موت الإله وانبعاثه «إحدى أهم العناصر في الأسطورة والّنسق الطقسي القديمين، كما يتجّليان بالشكل الأقدم في أسطورة تموز، وكما يتواصلان على مر العصور ليظهرا في عدة أساطير شرقية غامضة سادت العالم الإغريقي والروماني »[1]. يقول درويش:

«من مات منّا، سألت، أنا أم

أنا؟

قال: لا أعرف الآن

قلت: ألا نتصالح؟

قال: تريث!

فقلت: أتلك هي العودة المشتهاة؟

فقال: وملهاة إحدى إلهتنا العابثات،

فهل أعجبتك الزيارة؟

قلت: أتلك نهاية منفاك؟

قال: وتلك بداية منفاك» [2].

فالشاعر في هذا المقطع يتحدث عن عودته إلى فلسطين بعد عشرات السنين من النفي، فهذه العودة كان يجب أن تعادل الحياة بعد الموت أو" البعث"، فهو حين كان بعيداً عن وطنه كان يعد نفسه ميتاً، وحين عاد إليه ظن أن الموت عفا عنه، لكنه اكتشف غير ذلك، فعودته إلى فلسطين لم تخلصه من الإحساس بالنفي والغربة، إذ يقول:

«قلنا عفا الموت عّنا

فصاح: أنا حارس الأبدية

قولا: وداعاً لما سيكون وما كان

قولا وداعاً لرائحة الّثوم

والدم في ظلّ هذا المكان» [3].

---

[1] – صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للّنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1983، ص: 143.

1– محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والّنشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 172.

[3] – محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص: 168.

وبذلك تكون عودته مثل عودة تموز إلى الحياة، إذ إن تموز كان يعود إلى الحياة لينتظر الموت مرة أخرى،« ومحمود درويش عاد إلى فلسطين لينتهي نفيه خارجها ويبدأ إحساسه بالنفي مرة أخرى داخلها، وقد كان هذا الإحساس بالنفي أو الموت متجدداً، يتجدد مع تطور الأحداث وتصاعدها، فأصبح موازياً لموت تموز وحياته المرتبطين بدورة الطبيعة» [1]. ورغم قسوة تجربة "تموز"أو"الشاعر" مع الحياة والموت المتجددين تبعاً لدورة الطبيعة أو الأحداث فإن الأسطورة في النهاية تدلّ على خلود "تموز" لأنه إلى جانب موته المتكرر سيعيش بعثاً متكرراً وستستمر دورة الطبيعة إلى الأبد. والشاعر في توحده مع تموز رأى في نفسه روح النّبات، وشعر أنه يمتد في الأشجار، وما دامت حياته قد ارتبطت بدورة الطبيعة مثل تموز فإنه قد أصبح خالداً ولا شيء قادر على إفنائه» [2]، فهو يقول:

«الشَّيء معنى هنا، والشيء يصنعني
ذاتاً تعيد إلى المعنى ملامحه
فكيف أولد من شيء...وأصنعه
أمتد في الشجر العالي فيرفعني
إلى السماء، وأعلو طائراً حذراً
لا شيء يخدعه، لا شيء يصرعه» [3].

ومن الواضح أن امتداد الشاعر في الأشجار، وارتفاعه إلى السماء، وعدم مقدرة شيء على إفنائه هي ملامح أسطورية مستمدة من شخصية "تموز"، وهذه الملامح استعارها الشاعر واحتمى بها لتساعده على الاحتفاظ بتوازنه النّفسي، وعدم الانكسار أمام الإحساس بتقدم السن وقرب الأجل. والرمز الأسطوري يتجدد مرة أخرى مع الدم الفلسطيني، وهنا يمتزج الواقع بالدلالة الأسطورية للخصب دون حاجة إلى تفاصيل أو شخصيات الحكاية، يقول درويش:

«هذه الأرض التي تمتص جلد الشهداء
تعد الصيف بقمح وكواكب
فاعبديها

1- تهاني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني، "لا تعتذر عمَّا فعلت "و"كزهر أو أبعد "لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق – المجلد26 ، العدد الأول، الثاني، 2010، ص: 166.

2 – المرجع السابق، ص: 166.

3 – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 200.

نحن في أحشائها ملح وماء

وعلى أحضانها جرح يحارب» [1]

تتشكّل نواة الأسطورة في نسيج النص من صورة الأرض التي تمتص الشهداء "هذه الأرض التي تمتص جلد الشهداء"، حيث يتعانق غياب الشهداء في جسد الوطن وخصب الأرض الذي يمتلك دلالة تحقق هدف استشهاد هؤلاء الشهداء في ملامسة لموت " تموز "-غيابه في الأرض- وخروجه ربيعا خصبا مرة أخرى» [2]. وتنسج لغة النص علاقات البعد الأسطورة وتتضح أكثر في صورة ربط الأرض بالشهيد وما يتلوها من مظاهر تتعلق بانتظار الخصب" فاعبديها نحن في أحشائها ملح وماء" إذ تنتقل اللغة إلى مستوى ترميزي يستلهم الأصول الأسطورية لموضوع الخصب.

ولابد أن نشير إلى أن تلقي الرمز الأسطوري قاد إلى تفعيل مفهوم التلقي، فقد عدّ إنتاجية تعيد خلق القصيدة، وهي تستند في ذلك إلى رؤيا لا نهائية القراءة، لكنها في الواقع تواصلت مع نظريات نقد استجابة القارئ، إذ حاولت أن تمارس عملية المثاقفة بين النص ومتلقيه، ذلك أن الرمز الديناميكي بطبيعته قابل لقراءات غير محدودة، مما اقتضى «إثارة المخزون النفسي والثقافي والروحي والسياسي لعملية القراءة ليشكل علاقة تأويل الآثار الدلالية للرمز»[3] ، وهذا نابع من كشف العلاقات الداخلية، وإبراز سلطتها من خلال تأثر المتلقي، ومقصدية المؤلف. فالتجربة الأسطورية قد تحظر في النص مباشرة أو تكتفي الصورة بالإشارة إليها باعتماد إشارات لغوية ورمزية استبدالية، وفي مجموعة "أعراس"، تلميحات كثيرة تفرغ اللغة من المحمولات القاموسية والأسطورية المسبقة لتؤسس فكرة الخصب أو عودة الحياة، يقول درويش:

«والأرض تبدأ من يديه ومن نهايتها

ويسأل أين الفتي

قال إن الوقت من قمح

وقال رصاصة أولى تثير الأرض توقظها، فتنكشف

الفضائح والعصافير العتيقة واحتمالات البداية

من هنا...من هذه الأجراس من جدران سجني

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 346.

[2] – محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 2000، ص: 263.

[3] – محمد جمال باروت، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، ص: 60.

يبدأ الوقت الفدائي»[1] .

وفي قصيدته "تموز والأفعى " يشخص الشاعر تجربة الصراع القائم على الأرض بالعودة إلى تموز والأفعى يقول درويش: «**مرّ على خرائبنا**

وأيقظ شهوة الأفعى

القمح يحصد مرة أخرى

ويعطش للندى المرعى

تموز عاد ليرجم الذكرى

عطشا...وأحجارا من النار

فتساءل المنفيّ كيف يطيع زرع يدي

كفّا تسمّم آباري»[2] .

تتلازم الأسطورة والمكان لإنتاج فضاء دلالي يتمحور حول حركة الصراع في الواقع، فيرتبط كل من تموز والأفعى بهذه الحركة، ومن خلال المطابقة بين الأمكنة والأسطورة نلاحظ أن مرور تموز على الخرائب، يولّد الخصب، ويبعث الحياة في المكان، لكن هناك ميلاد آخر مفاجئ، إذ يتحول الخصب إلى خراب جديد بميلاد "الأفعى"التي أيقظها خصب الأرض، وهنا يمزج الشاعر بين المرجعية الأسطورية والدينية لتوليد حركة الصراع في المكان، بين الخير والشر، فالأفعى رمز للشر يرتبط في التراث الديني بخروج آدم من الجنة، وعند مطابقة هذه الفكرة بالواقع نكتشف الإشارة إلى المنفى أو هاجس ضياع الأرض/الجنة ، وهو ما يفسر حضور المنفى من خلال صورة المنفي" فتساءل المنفي كيف يطيع زرع يدي كفّا تسمم آباري.

وبالاتكاء على الأسطورة والتراث ينتج الخيال الشعري حقلا دلاليا جديدا يشير إلى«وجود صراع بين قوتين، الأولى إيجابية "تموز" والثانية سلبية "الأفعى" لأنها محملة بتراث تدميري»[3] ، وهنا يمكن أن نلاحظ كيف يؤثر واقع المكان في توجيه حركة الخيال إلى استلهام النص الأسطوري أو الديني، كما أن هاجس فقد المكان يتكرر في أكثر من مشهد شعري، باعتباره المجال الأوسع الذي تتحرك عبره التجربة الشعرية ، ويكرر درويش نفس الجدلية تموز/الأفعى .

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 346.

[2] – المصدر السابق، ص: 105.

[3] – إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، رام الله، فلسطين، ط1 ، 2005، ص: 32.

«وتنهد المسجون كنت لنا

يا محرقي تموز ...معطاء

رخيصا مثل نور الشمس

واليوم تجلدنا بسوط الشوق والذل»[1] .

يرتبط تموز بواقع المكان السجن أو المنفى، ولذلك يفقد دلالة الخصب والبعث ، ليبعث تجربة الضياع"لأن الأرض لا تزدهر في غياب أهلها»[2] . وها هو يصور عودةَ المناضلين إلى الوطن عبر التسلّل للقيام بعملياتٍ فدائية، فيكون مصيرهم القتلَ أو الأسر، أو العودةَ الخائبةَ إلى ما وراء الحدود:

«كلَّ يوم نَموتُ، وتحترق الخُطواتُ، وتُولَد عنقاءُ

ناقصةٌ؛ ثم نحيا لنُقْتَلَ ثانيةً

يا بلادي، نجيئُك أسرى وقَتْلَى

وسرحان كان أسير الحروب، وكان أسير السلام»[3] .

ب- أسطورة عناة*:

هناك بعض الشخصيات الأسطورية تمثل مساحة كبيرة من الجدارية تكون خطا أساسيا من خطوط الجدارية مثل: شخصية "عناة"،«عناة المرأة الينبوع الأول للحياة فتظهر عناة في الجدارية على أحوال متعارضة بين الأمل في تحقيق الحب الإنساني مبدءا جوهريا، فينبعث الشاعر ويندفع نحو الحياة، يتشبب بها، ويبدأ بمطالبة الآلهة بالمزيد من الخصب والبعث، أن يعلو صوت النشيد» [4] فيقوله:

« فَغَنِّي يَا آلِهَتِي لأَثِيرَةٍ يَا عَنَاةُ

قَصِيدَةً الأُولَى عَنْ التَكْوِينِ ثَانِيَةً

فَقَدْ يَجِدُ الرُّوَاةُ شَهَادَةَ المِيلاد

(.....)

يَا عَنَاةُ، أَنَا الْطَّرِيدةُ وَالْسِّهَامُ

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 106.

[2] – إبراهيم نمر موسى، المرجع نفسه .ص :34

[3] – محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، الأعمال الكاملة، ص: 461

[4] – عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، ص: 352.

* "عناة" هي ابنة الآلهة أيل عند الكنعانيين، تلقب بالعذراء تارة وبالخطابة تارة أخرى،وهي الآلهة التي تحمل على كاهلها مهمة المحافظة وحتى على القيم والأخلاق بصورة عامة.

أَنَا الْكَلاَمُ، أَنَا الْمُؤْمِنُ وَالْمُؤَّذِنُ

وَالْشَّهِيدُ» [1]

ويقول في قصيدة "ربِ الأيائلَ يا أبي، ربها" في ديوانه (أرى ما أريد، 1993)

«وأنا حزين، يا أبي، كَحمامة الأبراج خارج سِربها... وأنا حزين

وأنا حزين، يا أبي، سلِّم على جدي إذا قابلْتَه

قبلْ يديهِ نِيابةً عنِّي وعن أحفادِ" بعل "أو"عناةْ"

واملأْ له إبريقَه بالخَمر من عِنَبِ الجليل أو الخليل، وقُلْ له:

أُنْثاي تأبى أن تكون إطار صورتِها. وتخرج من رفاتِي»[2] .

ولعلّ القارئ يتنبه على قوله:" كَحمامةِ الأبراج خارج سِربها"؛" أنثاي تأبى أن تكون إطار صورتِها"؛ فهي عباراتٌ ذاتيةٌ جدا، و"أنثاه" "أناه "ترفض أن تكون إطارا لصورتِها (ثنائية الذّات)، وهو وحيد كَحمامةٍ خرجت عن سربها. ويقول في الجدارية: « **هُنَالِكَ، في بِلادِ الأُرْجُوَانِ أَضَاءَنِي**

قَمَرٌ تُطَوِقُهُ عُنَّاةُ، عُنَّاةُ سيِّدَةُ

الكِنَايَة في الحِكَايَة، لَمْ تَكُنْ تَبْكِي عَلَى.

أَحَدٍ، ولَكِنْ مِنْ مَفَاتِنِهَا بَكَتْ» [3]

إن مرحلة التحول أشق ما يعيشه المرء، لا سيما شاعر مثل محمود درويش «قضى حياتَه الشعرية متقمصا شخصيةً أسطورية علا بها بالحلم الفلسطيني إلى مرتبة الأساطير. أصبحت فلسطين الأرض والشعب والقضية أسطورةً ملحمية فريدةً يتحدث عنها أهل الأرض؛ صارت رمزا للنّضال ومثالاً لحركات التّحرر في العالم بأسره. قضى درويش قرابةَ الثلاثين سنةً وهو يسهم في رسم معالم الحلم الفلسطيني مناضلاً بشِعره كالمناضلين ببنادقهم، ولهذا كلّه لم يكن بمقدوره الانسلاخُ من جلدِه، بل ظلّت أغاني الشاعر المغنّي تصحبه، فكان طَوال عقدٍ من الزمن تقريبا على قلق كأن الريح تحتَه» [4]

---

[1] – محمود درويش، جدارية، ص: 90.

[2] – محمود درويش، أرى ما أريد، الأعمال الكاملة، مج2، ص: 379.

[3] – محمود درويش، جداريّة، ص: 72.

[4] –خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 9 العدد2، 2012 ، ص: 1153.

ج- أسطورة جلجامش*.

لقد شكلت ملحمة جلجامش جزءاً وضحا بين نص درويش استحضر فيها مأساته وواجه الموت تلك الأسطورة التي تطرح لغزا شكليا وأزليا عن سر الحياة ولغز الموت يقول محمود درويش في مقطع طويل جسد فيه بشكل متواصل بميلاد الحياة تجسيدا لهذه الفكرة المقرونة والمطول لتلك الأسطورة بقوله:

«...كم من الوقت
انقضَى منذ اكْتَشَفْنَا التَّوْأَمَيْنِ: الوَقْتَ
والمَوْتَ الطّبيعِيَّ المرَادِفَ للحَيَاةِ؟
ولم نَزَلْ نحيا كأَنَّ المَوْتَ يخْطِئُنَا،
فَنَحْنُ القَادِرينَ على التَذكُّرِ قادرونَ
على التحرُّرِ، سائرونَ على خُطَى
جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ...
هَبَاءٌ كَامِلُ التَّكْوينِ...
يُكْسِرُني الغِيابُ كجَرَّةِ الماءِ الصغيرةِ.
نام أنكيدو ولم ينهضْ. جناحي نام
مُلْتَفّاً بحَفْنَةِ ريشِهِ الطينيِّ. آلهتي
جمادُ الرّيحِ في أرضِ الخيالِ. ذِراعِيَ
اليُمْنَى عَصَا خَشَبِيَّةٌ. والقَلْبُ مهْجورٌ
كبئر جفّ فيها الماءُ، فاتّسعَ الصَدَى
الوحشيُّ: أنكيدو! خَيَالي لم يَعُدْ» (1)

ضمَّن محمود درويش المقطع السابق إشارات كثيرة مباشرة لملحمة جلجامش، حيث وظف سعي هذا الأخير خلف أسرار الحياة وعشبة الخلود في قصيدته خير توظيف، إذ إن هذه الأسطورة تختصر الكثير مما يود أن يوصله من معاني تشبث الإنسان بكل طمعه وحبه الغريزي للبقاء والحياة، فقد جاب جلجامش المسافات بحثاً عن ذات الهدف الذي يبحث عنه درويش السائر على خطى جلجامش ككل البشر، كيف لا وقد أدرك

* جلجامش: أكتشفت أول مرة في سنة 1853م، هي أسطورة سومرية بابلية تحكي قصة جلجامش ملك" أور" هو شخص ثلثه إله وثلثيه إنسان، عاش وتمتع بجميع النعم التي في الدنيا لكن وجود الموت نغص عليه حياته، فذهب للبحث عن سر الخلود حتى وصل إلى "نوح" صانع الفلك الذي كان الناجي من الطوفان.

1- محمود درويش، جداريّة ، ص: 80-81.

الإنسان ثنائية الحياة والموت المترادفتان، ولأن الخطى واحدة كانت النتيجة واحدة وهي أن أضاع الإنسان سر الخلود وهو وهم كبير ويتلاشى في النهاية أمام حقيقة الموت.

ويستفيض الشاعر في دمج تفاصيل هذه الأسطورة ذات العلاقة المباشرة بجوهر الجدارية وذلك حين يعبر عن انكساره وهو المتواري خلف شخصية جلجامش حين ينكسر أمام الغياب... الغياب الأبدي الذي سلبه صديقه أنكيدو ولم يبقِ له من سمات الحياة والتواصل شيئاَ، فقد ذهب أنكيدو ليعانق الموت ويتركه إزاء فلسفة الموت، ويشتبك فضاء الموت والفلسفة والأسطورة في مزيج مذهل ويتصاعد توتر لغة النص حتى تبلغ مداها فيندفع الشاعر بأسلوب التداعي الحر على لسان جلجامش معبراً عن حيرته تارة وعن انكساره تارة أخرى وحيناً يتلبسه الإصرار والثبات.

وفي دراسة لقصيدة أخرى لمحمود درويش أشار محمد بنيس؛ إلى دلالة الموت في قصائد محمود درويش عامة، إذ غالباً ما ترتبط قضية الموت عنده بعبور الخطر لمواجهة الموت وترتبط أيضاً بتصعيد القلق، ويرى أن محمود درويش «يذكر الموت متفاعلاً مع مواجهته حتى النهاية، فالشاعر وحده هو الذي يواجه الموت وهذا ما نلمسه بوضوح في هذا النص الوارد هنا من الديوان، ويستمر محمود درويش في مخاطبة صديقه الغائب جسداً وهو يتأرجح بين الرفض والقبول لفكرة الموت معلناً في لحظة تحدي أن يحل لغز الموت المحير، ويبدو الشاعر في هذا المقطع مفتوناً بسحر الأساطير ومفعماً بتلك القدرة الخارقة التي تضفيها الأسطورة على أبطالها إلا أن الضعف الإنساني يطغى في النهاية وتنتصر حقيقة هي الموت» [1]. بحيث إن اللجوء إلى الأسطورة في الفكر العربي المعاصر هو استحضار للبطولة الغائبة، وحنين لها، وتوق لزمن نظيف، وتاريخ غير ملوث بالطغاة و الظلمة. وعندما نستدعي البطل الأسطوري والتاريخي عبر زمن القصيدة وشفافيتها، فإن توقا شديدا يدفعنا لتقمص هذا البطل، وتمثل حالاته، باعتباره المفدي والمخلص والشعلة التي تنير طريقا مظلما.

إن توليد الأسطورة وخلقها، و إعادة صياغتها عملية جمالية، تهدف إلى البحث عن عالم جميل و مضيء لم تقتله بعد أيديولوجيا السلطة: سلطة السلطة، سلطة الكلمة، وسلطة المجتمع، لكن العصر الذي ولدها ويولدها ليس عصرا مضيئا، فهي تخلق وتولد لتمنع زحف ظلامه وسوداوية ظلمته، على المستوى التخيلي والتأملي. وسنتوقف عند أنموذج آخر يحقق قدرا بعيدا من التعمية برموزه كلها، يقول من قصيدته **"أوديب"**:«**أَنَا زَوجُ أُمِّي**

وَابْنَتِي أُخْتِي

وَتَخْتِي مِثْلَ عَرْشِي، أَوْبِئَة

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، درا توبقال، المغرب، ط1، ج 3، 1990، ص: 183.

يَا امْرَأَة

يَا مَعْرِفَة

مَا حَاجَتِي لَكُمَا

لِمَاذَا لَم تَمُوتَا مِثْلَ مَوْتِ الآلِهَة» [1]

نجد من خلال قراءة هذه الأبيات صلة تربطها بقصة آدم عليه السلام، فإذا كانت المرأة والمعرفة قد أخرجتا آدم من جنته ونغَّصتا عليه سعادته وقادتاه إلى الشقاء والامتحان، فإن أوديب قد واجه معضلة وجودية بسببهما، «ومع ذلك فإن النص الآن معني بإحالة هذه التجربة إلى بدائل معاصرة، لأنه لم يعد سردا لتجربة ماضية فالنص أحال بنا إلى مفردات معاصرة» [2]. ففي هذه الحالة نواجه أسئلة التلقي ومنها: من أوديب الآن ؟وما العلاقة المتحققة في التجربة الماضية والتي لا تصدق على التجربة المعاصرة؟

إن اتخاذ درويش لأوديب رمزا جعله يتماهى به، لأنه لم يعهد أن يكون لذات منسلخة عن الشاعر الضد وهذا ما أحدث لبسا كبيرا في النص، «فالشاعر ينعزل تماما عن أوديب فهو أقرب إلى تقنية أخرى، هي الشخصية المبتدعة، وهي أقرب إلى المونولوج الدرامي حيث تتبنى سمة آخري تكون الشخصية فيها مدانة» [3]. وقد وجد وسيلة في توظيف ضمير متكلم، والذي ألبس النص علينا بتقنية القناع بالماضي في قالب الحاضر ولا سيما أن يكون الحاضر ملكا وسلطانا واسعا وهي وسيلة أنجح مما لو اتخذ أوديب رمزا فقط يشير إليه ويصفه ويتكلم نيابة عنه أو يدينه ومع ذلك فإن الأسئلة تبقى معلقة لغموض التوظيف ولصعوبة إحالة الرموز في النص إلى بدائل محددة وهو غموض لا ينفي جمالية النص إذا ما تجاوزناه عن المقاصد والرسالة الموضوعية التي تجبره عن النطق بها.

وهو بذلك يكون قد غيّر دلالة الأسطورة وتفاصيلها، وصنع أسطورته الخاصة التي تتناسب وواقعه الشعوري، وهذا دليل إبداع فكما «يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز القديمة فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة، وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكارية فذة، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنّه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة ال رامزة»[4].

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة ، هي أغنية، ص : 362 .

[2] – رجاء نقاش محمود درويش ، شاعر الأرض المحتلة ، ص : 160 .

[3] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ص: 210 .

[4] – عز الدين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، بيروت، دار العودة ودار الثّقافة، ط3، 1981، ص: 217.

د- أسطورة العنقاء.

من الأشكال التي تتجلّى فيها أسطورة البعث عند الإغريق«طائر الفينيق» [1] ، وعند العرب طائر العنقاء» [2] . وتعد أسطورة طائر العنقاء من أساطير"البعث" أو" الحياة المتجددة عند من رأى أن طائر العنقاء هو نفسه طائر« الفينيق* phoenix الذي نجد صداه في الأساطير اليونانية، والذي ينسبه اليونان إلى بلاد العرب» [3]. ويعتقدون أنّه طائر مقدس يستطيع أن «يعيد إنتاج نفسه بنفسه» [4].

فالأسطورة تصوره بأنه «طائر بديع يشبه النسر ريشه أحمر مذهب، مقدّسٌ لإله الشمس في القطر المصري، يظهر للبشر كل خمس مئة سنة ويقطن في بلاد العرب، إذا أشرف أجله على الانتهاء يضع بيضة في عشه ويموت. وسرعان ما كانت تفقس البيضة عنقاء جديدة إذا ما وصلت إلى سن البلوغ حملت أباها الفاني في العش إلى هيليوبوليس في القطر المصري ووضعته فوق مذبح إله الشمس وحرقته ذبيحة. وهناك رواية أخرى تقول إنه بعد مضي خمس مئة سنة على العنقاء تحرق نفسها في كومة الحطب، ومن الرماد المتخلف تحيا من جديد ويتجدد شبابها لتعيش مرة أخرى» [5].

والعنقاء لا تحرق نفسها إلاّ إذا شعرت أنها هرمت واقتربت من النهاية، فهي عند ذلك تحرق نفسها لينبعث رمادها عنقاء جديدة شابة، وإذا هرمت هذه العنقاء بعد خمس مئة سنة أخرى تجدد إحراق نفسها وبعثها مرة أخرى، وبذلك تظلّ العنقاء شابة إلى الأبد. فدرويش يستلهم أسطورة طائر الفينيق الذي يحترق كل ليلة، ويعود ليبعث من الرماد طائر لمرة أخرى، باعثا للحياة فكرة التجدد في إشارة حافلة بدلالة الأمل والحياة ويستمد محمود درويش من هذه الأسطورة التي جمعت بين نقيضين بقوله:

«سأصيرُ يوماً طائراً، وأَسُلُّ من عَدَمي
وُجودي. كُلما احترقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثت من

---

[1] – أدموند فولر، موسوعة الأساطير، "الميثولوجيا اليونانية -الرومانية -الإسكندنافية"، ترجمة حنّا عبود، الأهالي للطّباعة والنّشر، دمشق، ط1، 1997 ، ص: 178.

[2] – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994، ص: 340.

* طائر الفينيق: هو طائر العنقاء أو الرخ، وهو خيالي ضخم طويل الرقبة متعدد الألوان، فريد لا مثيل له، يعيش خمس مائة عام وفي نهاية حياته يختم على عشه في استكانة وغموض ويغرد لآخر مرة في حياته، إلا أن تنير الشمس الأفق، وهو عاجز عن الحركة فيحترق ويتحول رمادا وتخرج يرقة صغيرة من بقاياه.

[3] – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص: 340.

[4] – أدموند فولر، موسوعة الأساطير، "الميثولوجيا اليونانية -الرومانية -الإسكندنافية"، ،ص: 178 .

[5] –أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955، ص: 239 .

الرمادِ...» [1]

إن الشاعر الذي يعاني صراعا مع الموت والعدم يجد أنّ هذا حرية يكون الموت والاختيار «وهو هنا يريد أن يكون طائر بكل ما يملك الطائر، بأنه سيصير يوماً ما الأمل، وسيتبدل من عدمه ومن فنائه حياة جديدة، وهذا ما منح هذا الاستثمار بعد الخلود والديمومة»[2]، فهو سيبقى قادرا على إيجاد حياة من العدم وخلق شيء من اللاشيء.

إن محمود درويش الذي يبحث عن ملاذه وتوازنه النفسي في الأسطورة أراد أن يكون كالعنقاء،« وأن يظلّ شبابه متجدداً ليعيش الحاضر ويحب المرأة التي يريدها، لكنه حين اصطدم بالواقع وعرف أنه لا يمكن أن يكون كالعنقاء شعر أن قلبه فائض عن حاجته، فما حاجته إلى قلب لا يحق له أن يحب به المرأة التي يريدها، لأنه صار منذوراً للموت بعد أن تجاوز الستين من عمره، وأحس أنه لو تجاهل تقدمه في السن وأحب، فإن ذلك سيكون نوعاً من الفكاهة لذلك تمنى أن يصبح حجراً قديماً حتى لا يشعر بالحب مرة أخرى، وتمنى أن يصبح للحاضر مكان في حياته»[3]، إذ يقول:

«هي جملة اسمية: فرحي
جريح كالغروب على شبابيك الغريبة
زهرتي خضراء كالعنقاء. قلبي فائضٌ
عن حاجتي، متردد ما بين بابين:
الدخول هو الفكاهة، والخروج هو
المتاهة. أين ظلّي. مرشدي...» [4]

لقد بدأ القصيدة بقوله: «هي جملة اسمية" وبنى النص كله بالاعتماد على الجمل الاسمية، فلم يورد في نصه جملة فعلية واحدة. والجملة الاسمية تدلّ على الثّبوت لأن الحركة والتغير يرتبطان بالزمن، والزمن يرتبط بالفعل. ولما غاب الفعل عن النص، صار النص يدلّ على الجمود الذي يسود حياة الشاعر، وما يصاحبه من إحساس بالملل، ولو كان للفعل مكان في حياته ونصه لأحرق نفسه مثل العنقاء، وبعث نفسه من جديد، ليعيش شبابه ويكون للحاضر أثر فاعل في حياته»[5].

---

[1] – محمود درويش، الجداريّة، ص: 12.

[2] – عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش، ص: 356.

[3] – تماني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني، "لا تعتذر عمَّا فعلت "و"كزهر أو أبعد "لمحمود درويش، ص: 170.

[4] – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ص: 93.

[5] – تماني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني، "لا تعتذر عمَّا فعلت "و"كزهر أو أبعد "لمحمود درويش، ص: 171.

وأسطورة "العنقاء" ترتبط عند محمود درويش بالحنين إلى الشباب والوطن، فهو حين عاد إلى بيت أمه، ورأى صورته وهو في العشرين من عمره، حاور تلك الصورة وتذكر أيام الشباب، فحن إليها، وحن إلى النَّاي القديم، وشعر أن قلبه مثقوب بريشة العنقاء، لأنه لا يمكن أن يكون مثلها فيحرق نفسه لينبعث من رماده شاباً كما كان في الصورة، فهو يقول:

«في بيت أمي صورتي ترنو إلي
ولا تكف عن السؤال: أأنت، يا ضيفي، أنا؟
هل كنت في العشرين من عمري،
بلا نظارة طبية،
وبلا حقائب؟
(.....)
أأنت أنا؟ أتذكر قلبك المثقوب
بالّناي القديم وريشة العنقاء؟
أم غيرت قلبك عندما غيرت دربك؟» [1]

وحين عاد إلى وطنه فلسطين كهلاً بعد أن غادرها شاباً، واغترب عنها أكثر من عشرين سنة، لم يصدق أنه قادر على العودة إلى البداية أو إلى الوطن، وشعر بالندم لأنه فارق ذاته وشبابه في فلسطين قديماً. والآن عاد إليها ليكون شاهداً على ما فعله في الماضي. ورغم ما حققه من مجد أدبي وشهرة بعد خروجه من فلسطين فإنه قد حن إلى الشباب وإلى الماضي والبداية، وتذكر أسطورة العنقاء، لأنه لو كان مثل طائر العنقاء لأحرق نفسه، وانبعث من رماده شاباً، ولم يخرج من فلسطين، لأن حياته خارجها قد افتقرت إلى الاستقرار إلى الحد الذي شعر معه أنه كان يعيش دائما على الجسر إذ يقول:

«مشينا على الجسر عشرين عاماً
مشينا على الجسر عشرين متراً
ذهاباً إياباً» [2].

ويقول:

«وأما أنا فنسيتك حين احتفظت

[1] – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ص: 93.
[2] – محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص: 136.

بريشة عنقاء لي...وندمت

ألا نتصالح؟ قلت

فقال: تريث» [1]

ومما سبق يتبين أن أسطورة العنقاء ارتبطت عند محمود درويش بالحنين إلى الوطن وإلى مرحلة الشَّباب من عمره وإلى الحب، والعلاقة بين الوطن والشباب هي أن الشاعر غادر وطنه شاباً وعاد إليه كهلاً فحن إلى الماضي، «أما العلاقة بين الحب والشباب والكهولة، فهي أن الإنسان في شبابه لا يفكر بالموت كثيراً فيظل قادراً على أن يستمتع بحياته ويحب، أما في الكهولة فتصبح شهوته للحياة أكبر، وخوفه من الموت أشد، فتصير فكرة الحب عنده أقلّ أهمية، ومرتبطة بالشباب، فإذا عاد الشباب عاد معه حق الإنسان بالحب»[2]. وقد عبر محمود درويش عن ارتباط الحب بالشباب في قوله:

«وفتاة على العشب تقرأ ما

يشبه الشعر: لو كنتُ أكبر،

لو كنتُ أكبر، لاستسلم الذئب لي!

لم أكن عاطفياً، ولا "دون جوان"

فلم أتمدد على العشب، لكنني

قلت في السر: لو كنتُ أصغر

لو كنتُ أصغر عشرين عاماً

لشاركتها الماء والساندويشات،

وعلّمتها كيف تلمس قوس قزح» [3].

ولما كان الحب عند محمود درويش يرتبط بالشباب، ما كان من المستغرب أنه إذا حلم بالمرأة حلم معها بطائر العنقاء، فالحلم يعبر عن رغبته المكبوتة بالتواصل معها، فهو في عقله الواعي كان يرى أنه تقدم في السن، وأن شهوته للحياة أقوى من رغبته بالحب أو خوفه من الموت، لكنه في اللاوعي كان يرغب بالتواصل مع المرأة وكان يتمنى أن يرجع شاباً ليحقق ذلك التواصل، لذلك ظهرت له العنقاء حين حلم بالمرأة، فهذه

---

[1] – المصدر السابق، ص: 169.

[2] – تماني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني، "لا تعتذر عمَّا فعلت "و"كزهر أو أبعد "لمحمود درويش، ص: 171.

[3] – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، ص: 133.

الأسطورة تمثل له الملاذ الذي يلجأ إليه ليحقق توازنه النفسي، لأنه لو استطاع أن يكون كالعنقاء لأحرق نفسه وأعاد بعثها من جديد لترجع شابة وتحقق رغباتها، وهو قد وصف حلمه الذي رأى فيه المرأة والعنقاء فقال:

«هل رقصت مع الملائكة الصغار
وأنت تحلم؟ هل أضاءتك الفراشة عندما
احترقت بضوء الوردة الأبدي؟ هل
ظهرت لك العنقاء واضحة...وهل نادتك
باسمك؟ هل رأيت الفجر يطلع من
أصابع من تحب؟ وهل لمست الحلم
باليد، أم تركت الحلم يحلم وحده،
حين انتبهت إلى غيابك بغتة؟» [1].

إن ثمة تعاملاً رمزياً مع اللغة، يجعلها تشعّ في اتجاهات متعددة، غير أنها منسجمة ومتكاملة. «وهي في إشعاعها تنطلق من هاجس شعري محدد. وهو الرغبة الجامحة في الخروج من عالم القبح أو الاغتراب والتشيؤ، إلى عالم الحرية الذي هو الجمال الأمثل. وذلك هو الأساس في مقولة الانبعاث. إلا أن هذه المقولة جاءت انفعالية تخييلية. ولم يظهر عليها البعد الذهني أو الفكري. فبدا العنقاء تجسيداً للانبعاث» [2].

وتسهل الأسطورة إبراز الأنا الشعرية وسيطرتها على الحاضر، وتشكل قناعا مناسبا لما يراد قوله بالرغم من الإمحاء والغياب الزمني، أي أنه يمكن للأسطورة أن تستخدم بكل عناصرها أو بعضها للتعبير عن الواقع الحي. وحسب رأي أحد النقاد: « يتم ذلك إما بإعادة إنتاج عناصر الأسطورة لكي تلائم الحاضر، أو باستخدام عنصر واحد منها للتأكيد على ما يماثلها في الزمن الراهن، من خلال ارتداء قناع أسطوري. ويهدف الشاعر من وراء ذلك غلى أن تتمكن العناصر الأسطورية من اختزال الكون، ليصبح على امتداد الشاعر، وفي متناول الذات» [3]. بحيث إنه، «كلما كان النص بعيدا عن مصدر الحقيقة، كلما أصبح غامضا ما أصبحت العلاقة بين العبارة والمحتوى اتفاقية، على المستوى الأعلى تعد الحقيقة قريبة من التأمل المباشر من خلال عين العقل» [4].

---

[1] – المصدر السابق، ص: 81.

[2] – سعد الدين كليب، وعي الحداثة "دراسة جمالية في شعر الحداثة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص: 80.

[3] – عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008، ص: 109.

[4] – يوري لوتمان، سمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011، ص: 153.

3- الرمز الأدبي.

إن استدعاء الشخصيات التراثية هو أحد عناصر التراث ومعطي من معطياته،« وتقنية استدعاء الشخصيات التراثية تعد إحدى الوسائل التعبيرية التي يلجأ إليها الشاعر المعاصر؛ لتحديث بنية القصيدة العربية قصد الوصول إلي تشكيل رؤاه للعالم وللكون والتعبير عما يحس به من معاناة أمته العربية وأزمتها»[1].

فاستدعاء الشخصيات بالنسبة للشاعر، «ليس مجرد ذكر المعاصر للشخصية أو الإخبار عنها فحسب، بل المعرفة الواعية بملامح تلك الشخصيات وأبعادها الدلالية ومن ثم المقابلة بين تلك الملامح والقضايا، التي يعيشها الشاعر في واقعه، ثم التعبير عن هذا الواقع من خلال الشخصية المستدعاة بطرق تعبيرية مختلفة تبتعد كثيرا عن مجرد ذكر الشخصية، أو سرد أحداثها، كما وردت في كتب التاريخ والتراث»[2].

أ- المتنبي.

ومن الرموز الأدبية التي وظفها درويش في شعره شخصية "**المتنبي**"« ليتوحد بها ويجعلها قناعه إذ يشير عنوان قصيدة "**رحلة المتنبي إلى مصر**" إلى ولوج درويش إلى شخصية المتنبي ذات الهوية الشعرية المعروفة عبر حقائق مستمدة من حياة الشاعر الكبير، وهي ثابتة في تاريخه الحافل بالتطواف في مختلف الممالك آنذاك. وأولى هذه الحقائق التي انطلقت منها القصيدة هي رحلته الأخيرة إلى مصر، وذلك في عام "345هـ"» [3]. وليس فقط درويش من أبهرته شخصية أبي الطيب المتنبي، هذه الشخصية القابلة للغموض وإنتاج نص المفتوح، بل أكثر الشعراء العرب استدعوه ووظفوه في متونهم الشعرية، سواء في القديم أوفي الحديث، وبذلك سجل حضوره الدائم في القراءة القديمة والحديثة على حد سواء.

إن شخصية المتنبي مختلفة عن شخصيات شعراء العرب جميعهم، فهي غامضة في حياتها ومواقفها، وغريبة في تصرفاتها، فضلاً عن أنّها جاءت في عصر فسدت فيه السياسة، وسيطر الجند والخدم والنساء على الخلفاء، وقامت فيه الثورات والفتن، ولذلك أسهمت عوامل مختلفة في تكوين هذه الشخصية النادرة.

والشاعر المعاصر يقصد باستدعاء الشخصيات التراثية «استخدامها تعبيرا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر، يعبر من خلالها أدبها عن رؤياه المعاصر» [4] .

---

[1]- عبد الرحيم حمدان، استدعاء الشخصيات الوطنية والجهادية التراثية في ديوان"حديث النفس "للشاعر الشهيد عبد العزيز الرنتيسي، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 15، العدد الأول، 2006، ص: 03.

[2]- عبدالله بن خليفة بن دخيل السكويت، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي من1351-1426هـ، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، كلية اللغة العربية قسم الأدب، 2008، ص: 03.

[3] - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص: 06.

[4] - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص: 15 .

فهي غنية بتناقضاتها وسلوكها وأبعادها السيكولوجية، غنية بطموحاتها، فقد ظلّ طوال عمره . مع أنه شاعر . ينشد المستحيل، فادّعى النبوة في شبابه، ولما عجز عن تحقيق ذلك الهدف المطلب اتجه إلى أن يكون حاكماً على ولاية يحكمها، وهذه المطالب تعزّ على الشعراء المادحين الذين يتكسبون بالشعر، ولذلك وقفت الأيام إزاء تحقيق ما تصبو إليه هذه النفس، فقال المتنبي متألماً:

أهُمُّ بشيء والليالـــي كأنّهـــا تُطاردُني عـن كونـــه وأُطـــاردُ

وحيدٌ من الخُلاّن في كُلّ بلدة إذا عظُم المطلوبُ قلّ المُساعدُ[1]

وبداية ليس ثمة إشكالية في انتساب الصوت المهيمن على امتداد القصيدة إلى المتنبي بوجهيه القديم والجديد. إن المتنبي الجديد لا يعاني أزمة فردية تتعلق بمدى تحقيق طموح فذ يجابه فيه بتعنت ظروف معينة تتصدى لإرادته وتحول دون الوصول إلى مبتغاه من الحياة والعظمة بعد أن حقق الفرادة على مستوى آخر هو الشعر، وإنما يعاني الأزمة الحقيقية على مستوى الشعور العام بقضايا أمته التي يراها تتساقط تحت وطأة الهزيمة وانهدام مجدها التليد، وتفتت قواها إلى ممالك أسست على أوهى من بيت العنكبوت، حيث المكر وخيانة الحكام وانحطاط حال الأمة إلى الدرك المذل مما أفسح المجال أمام الأعداء لتنفيذ مؤامراتهم. فقد يرى إلى دلالة الصراع الذاتي في أعماق المتنبي بوصفه شخصية قناع، على أنه صراع أعمق يتعدى الفردي إلى الجماعي؛ وبالتالي يكشف عن كل معاني التمزق والسقوط الذي تعانيه الأمة. ولذلك فإن ما يبوح به الرمز منذ بداية القصيدة لا يدل على ارتباطه بهموم فردية خاصة، بل إنه تعبير عن قضايا تمس الكيان الحضاري للأمة، وإن انبثقت من المأزق الخاص المرتبط بشخصية المتنبي؛ يقول الشاعر:

«للنيل عاداتٌ

وإني راحلٌ

أمشي سريعًا في بلاد تسرق الأسماء مني

قد جئت من حلب، وإني لا أعود إلى العراق

سقط الشمالُ فلا ألاقي

غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي...ومصر

كم اندفعت إلى الصهيلْ

فلم أجد فرسًا وفرسانًا

[1] – عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ص: 15.

وأسلمني الرحيل إلى الرحيلْ

ولا أرى بلدًا هناك

ولا أرى أحدًا هناك

الأرض أصغر من مرور الرمح في خصر نحيلْ» [1]

فليست القضية إذاً، رحلة مغامرة يبحث فيها عن مجد ذاتي، فيبتسم له الجد تارة، أو يُجهض حساده آمالَه تارات أخرى، وإنما هي رحلة مجد من نوع آخر يحاول فيها وعي ذاته المحطمة المخذولة في أوج مصابها ونكتبها في أمتها. إنه شعور بالضياع والوحدة والانهيار يتملكه ويسيطر عليه فلا يجد أمامه إلا العودة إلى الذات لاكتشافها مرة أخرى، وخصوصًا في علاقاتها بالآخرين. وهنا يكتشف الفاجعة الكبرى، فهو مفجوع لا في نفسه الفردية، وإنما في ذاته الجماعية، ووفق هذا السياق تشكل مصر طوق النجاة، وطريق الخروج من جميع الأزمات.

ولذلك فإن صوت المتنبي يحمل نبرة الأمل والرجاء في خلاص الأمة وتخطيها لمحنتها أو محنها باللجوء إلى مصر معقد الآمال ومحط الأنظار؛ حيث نجد الشاعر قد صدر قصيدته على لسان المتنبي بهذه العبارة الشعرية "للنيل عاداتٌ- وإني راحل" وكررها أكثر من مرة وختم القصيدة بها أيضًا. وهي توحي بأنها صوت آخر غير صوت الشخصية. «وهذا ما يتحقق في قناع المتنبي ملتقى أصوات الإنسان الثائر على أوضاع القهر والذل والتردي. فنسمع صوته يتقطر بمعاني المأساة من كبوات الأمة التي تعاني الفقر والضياع وسطوة الحاكم المستبد بالإضافة إلى أعداء يتربصون الدوائر للانقضاض عليها» [2] .

فالشاعر لا يستدعي الشخصية ليجلو معالمها وإنما يسعى إلى خلقها من جديد. بحيث لا تتنافر مع معطيات التاريخ، ولا تصاب كذلك بالسكون والجمود فيه، بل يريدها نموذجًا للبطل يتخطى زمانه ويعبر عن حالة إنسانية تتماثل في عصرين متباينين. ولكن ما يجمعها هو تشابه الوضع الحضاري المتهاوي، والمأزق الوجودي الفظيع. ولعل هناك تشابه بين شخصية الشاعر وشخصية المتنبي بما يشير إلى أن اختيار الشاعر لهذه الشخصية ليس مصادفة وإنما عن وعي تام.

فكل من درويش والمتنبي غادر موطنه إلى مصر في ظروف متشابهة، ولكن رحيلهما يشكل لحظات مصيرية حاسمة أثرت في حياتهما ومستقبلهما أقوى تأثير، وكلاهما له طموحه الشخصي القومي، وكلاهما

---

[1] – محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا، ط1، مج2، ص: 102.

[2] – محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص: 07.

مشغول باله بالصالح العام، مسكون بما آلت إليه الأمة، وما آل إليه الشاعران وهي قضية الاغتراب عن الوطن وإن اختلفت الظروف. ولنتمعن إلى هذا المقطع المثقل بصوت الشاعر المنفي عن الوطن:

«وطني قصيدتي الجديدة
أرى فيما أرى دولاً توزَّع كالهدايا
وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا
في مصر كافورٌ...وفيَّ زلازل
لولا أن كافوراً خداعٌ
ماذا جرى للنيل؟
لم يأخُذْ دموعي
في اتجاه مصَبِّها
ماذا جري للنيل؟
لم يقذف ربيعي قُرْب عمري
للنيل عادات
وإني راحلٌ» [1]

يتبدد حلم المتنبي "الشاعر" بسبب قهر الواقع المستبد مما يجعل التناقض حادًا، والتنافر قائمًا بين عدة متناقضات تفسر الحالة القصوى للمأساة. «وتنبئ عن تصوير الصراع ما بين الأمة وأعدائها، بحيث تكشف عن حالة الثورة والتمرد على واقع متخلف ضاعت فيه الأمة وفقدت» [2]. فمحمود درويش اختار تجربة المتنبي بسبب تشابهها بتجربته، فهذه القصيدة قيلت بعد حصار العدو الإسرائيلي واجتياحه لبيروت سنة1982، فقد خرج الشاعر من بيروت خروجا قسريا ثانيا بعد الخروج الأول من وطنه سنة 1972، وقد خرج من بيروت منهارا علي الصعيدين: النفسي والمكاني. فخرج من بيروت إلي تونس، وقد أسماها الشاعر برحلة التيه لما نسجته من آلام وتعب وضياع. فكلاهما «خرج من الشام (بيروت–حلب)متجهين إلى الجنوب (تونس– مصر

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ط2، 2000، ص: 393.
[2] – مصطفى الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراقين، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1983، ص: 180.

) وكلاهما مشرد دائم الترحال، لا يستقر على حال من قلق، ويعاني وضعا سياسيا اجتماعيا مشابها لوضع الآخر إلي حد كبير» [1].

كما كان درويش يرى في المتنبي قمة القصيدة العربية، «الرجل الذي شكل في عصره ظاهرة لم تتحقق حتى الآن، وهي أن تقول ما تريد أن تقوله شعرا...رجل طوع اللغة إلى الحد الذي أصبح بإمكانه أن يتحدث عن غيره شعرا. وكان يرى أن مسألة من هذا النوع ليست في متناول أي أحد، مسألة لو تحققت الآن لوجدنا أنفسنا أمام شاعر استطاع أن يحقق لنا هذه القدرة، إذن لكان وجه الشعر العربي مغايرا لما هو عليه» [2].

فالمتنبي (درويش) في ثنايا شعره كله، «يحتضن ذاته ويناجيها، ويحاورها...إن شعره كتاب في عظمة الشخص الانسانية يسيّره الجدل بين اللانهاية والمحدودية: الطموح الذي لا يعرف غاية ينتهي عندها...بل إن المتنبي (درويش)، يريد من الزمن ما لا يستطيع الزمن نفسه أن يبلغه » [3].

ب- امرؤ القيس.

تعتبر شخصية إمرؤ القيس، من الشخصيات التي أكثر الشعراء المعاصرون في استخدامها للتعبير عن تجربتهم الشعرية بسبب تعدد أبعاد شخصيته، كما يقول الدكتور خالد الكركي« امرؤ القيس ذو أوجه عديدة: وجه اللاهي اللامبالي، ووجه الضائع الشريد، و وجه النادب المفجوع، ووجه الموتور الساعي وراء الثأر، و وجه اليائس المهزوم»[4]. فشخصية امرؤ القيس من شخصيات الشعراء الذين استرفدهم محمود درويش في شعره، وقد أخذت في شعر الشاعر دلالات متنوعة وكثيرة، واستدعي الشاعر هذه الشخصية بأحد أنماط استدعاء الشخصيات، وهو الشخصية عنصراً في صورة جزئية. هذا النمط من أنماط استدعاء الشخصيات التراثية يعتبر «أبسط الأنماط وربما أهونها شأنا من الناحية الفنية حيث يظل ارتباط الشاعر- في إطار هذا النمط — بالشخصية المستدعاة ارتباطا هامشيا يظل إحساسه بها من الضعف بحيث لا تستطيع الشخصية أن تستقطب أبعاد من تجربته أو حتى بعدا واحدا منها»[5]، يقول درويش:

«أمازلت تؤمن أن القصائد أقوي من الطائرات؟

إذن كيف لم يستطع امرؤ القيس فينا مواجهة المذبحة؟» [6]

---

[1] – ناصر يعقوب، قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلي مصر " لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد الثالث والعدد الرابع، 2008، ص: 249 .

[2] – جهاد فاضل، أدب عرب معاصرون، دار الشروق، القاهرة، ط1، 20000، ص: 214.

[3] – أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيرت، لبنان، ط3، 1979، ص: 55.

[4] – خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، بيروت، 1998، ص: 44.

[5] – علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص: 22 .

[6] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 478.

نري هنا تشابه التجربة بين هذين الشاعرين —درويش وامرئ القيس– وهو الدفاع عن الوطن وإعادة الملك، فمحمود درويش أمام العدو الصهيوني وامرؤ القيس أمام بني أسد. فهذا الأخير هو رمزٌ لشعراء المقاومة. يقول درويش:

«**تحت القصيدة**

تعبر الخيل الغريبة

تعبر العربات فوق كواهل الأسري

ويعبر تحتها النسيان والهكسوس.

يعبر سادة الوقت، الفلاسفة،

امرؤ القيس الحزين على غد ملقي علي أبواب قيصر» [1]

جـ- أبو العلاء المعري.

شخصية أبي العلاء هي من الشخصيات التي أكثر الشعراء المعاصرون من استدعائها وتم استحضارها في الشعر العربي الحديث، و سبب ذلك يرجع إلي تعدد أبعاد شخصيته. فأبو العلاء ذو شخصية متعدد الوجوه تحمل دلالات متنوعة، كان شاعرا أعمي له عبقرية، وفيلسوفا يمتاز بفلسفته المثيرة، له آرائه الخاصة في الدين، كان مفكرا متشائما، ومعتزلا، وزاهدا في الدنيا معرضا عن لذاتها. وهو الذي سمى نفسه رهين المحبسين (العمى والعزلة). فقد استدعي شخصية أبي العلاء في الجدارية حيث يقول: «**رأيت المعري يطرد نقاده من قصيدته:**

لست أعمي

لأبصر ما تبصرون،

فإن البصيرة نور يؤدي إلي عدم...أو جنون» [2]

ويمكننا القول إن محمود درويش استحضر شخصية المعري في قصيدته بسبب تشابه تجربتهما، فمحمود درويش يري الحياة كالحة قبيحة يسلب فيها حقوق الانسان وأرضه ووطنه، وهو بهذا السبب يبرأ ويأنف مما حوله، وفي رأيه من يميل إلى هذه الحياة ويعتمد عليها هو أعمى،« وأبو العلاء كان كذا، هو لا يري في

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 410.

[2] – المصدر السابق، ص: 718.

الوجود و في الناس إلا شرًا وسوءً وكان يري الدنيا من خلال الظلام المسيطر علي عينيه وقلبه، فيري كلّ شيء فسادا» [1].

د- مجنون ليلى.

استحضر محمود درويش شخصية المجنون في قصيدة عنوانها "قناع ... لمجنون ليلي" واضح من العنوان أن الشخصية تكون محورا للقصيدة، وكما جاء في العنوان هذه القصيدة تكون قناعا للمجنون،« ويمثل القناع شخصية تاريخية في الغالب يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها» [2]، وهو أن يتحد الشاعر مع الشخصية، «ويتخذ منها قناعا يبث من خلاله أفكاره وخواطره وآراءه وفي هذه الحالة يكون الضمير المستخدم هو ضمير المتكلم» [3]. وبعد ذلك يتحد مع الشخصية ويتحدث بلسانها حتى آخر القصيدة ويؤكد قناعه بعبارة "أنا قيس ليلي" التي يكررها ثلاث مرات في القصيدة:

«قذفت بنفسي إلي النهر منتحرا
ثم أرجعني رجل عابر، فسألت:
لماذا تعيد إلي الهواء وتجعل موتي أطول؟
قال لتعرف نفسك أفضل...من أنت؟
قلت: أنا قيس ليلي...
أنا قيس ليلي
غريب عن اسمي وعن زمني...
أنا قيس ليلي
أنا وأنا...لا أحد» [4]

وظف محمود درويش شخصية المجنون ليرمز بها إلي حبه لوطنه، والشخصية المستدعاة هو رمز للشاعر نفسه وليلي هو رمز لمحبوبته ومحبوبة الشاعر هي وطنه، كما فعل في قصيدة جميل بثينة، و هاتان القصيدتان قصيدة جميل بثينة وقصيدة مجنون ليلي متواليتان في ديوان الشاعر. وتشابه التجربة بين الشاعرين أدى إلى أن يستحضر محمود درويش شخصية المجنون في شعره، وهذا التشابه هو الفراق عن المحبوبة وشوق الوصول إليها

---

[1] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، 351.

[2] – إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي الحديث، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص: 121.

[3] – إبراهيم محمد عبد الرحمن، استدعاء شخصية الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية دار العلوم، قسم البلاغة و النقد الأدبي و الأدب المقارن، جامعة القاهرة، 2004، ص: 154.

[4] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 497.

وعدم نسيانها حتى نهاية العمر.كما استحضر درويش شخصيات أخرى، كأبي فراس وجميل بثينة التي يقول فيها: «**أعلى من الليل، طار جميل**

و كسَّر عكازيته

و مال علي أذني هامسا:

إني رأيت بثينة في امرأة غيرها

فاجعل الموت، يا صاحبي،

صاحبا

وتلألأ هنالك، في اسم بثينة

كالنون في القافية»[1].

إن دور النص الشعري، هو إعادة ترتيب المواد اللغوية، وجعل بعضها بسبب من بعض، وحلق علاقات جديدة بينها، وبهذه الطريقة يعمل النص على كشف مزايا التعبير في هذه اللغة، «وهذا النظم الجديد للوحدات اللغوية ينتج معاني جديدة لم تطرق من قبل، وهو ما يفيد أن النص لا ينشئ المعاني فحسب، ولكنه يولِّد أيضا الكلمات»[2]. فهذه الفكرة الجديدة –الرمز الأدبي– لعلاقة الإنسان بالثقافة، «تتجاوز الدلالة الموروثة في المخيال الجمعي إلى الرمز المبتكر الجديد»[3]. فخروج الشعر عن المألوف لا يعني أنه يسير باللغة نحو التدمير والفناء أو العبثية، بل على العكس يشحنها بطاقة دلالية متجددة، وفاعلية مستمرة، ويخلق إمكانات تعبيرية جديدة تحمي هذه اللغة من الجمود والتقوقع ثم الفناء.

فاللغة التعبيرية التي يبتدعها الشاعر وتعتبر خارجة على نظام اللغة، «تعد إضافة جديدة إلى هذه اللغة، وعندما تتحول هذه التعبيرات بتداولها إلى قواعد نمطية تتردد على الألسنة، لا يكون أمام الشعر إلا أن يتجاوزها مرة أخرى، وهكذا دواليك، مما يثري المعجم اللغوي، والمستوى التركيبي للغة»[4].

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 514.

[2] – حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سمياء الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، ط1، 2007، ص: 267.

[3] – عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، (بتصرف)، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، ط1، 2010، ص: 220.

[4] – محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري في شعر محمود درويش، ص: 43.

المبحث الأول: الغموض وانفتاح المعنى.

إن الكون واسع ممتد الحدود، والنفس الإنسانية عميقة مترامية الأبعاد، والشاعر الحق بفكره النافذ وبصيرته الثاقبة وخياله الخصب ونظره البعيد حائم جوال ممتد البصر، دائم الإبحار في هذا الكون، متطلع إلى تأويل أسراره وتفسير تفاعلاته، ودائم الغوص في أعماق النفس البشرية، متشوق إلى الكشف عن عوالمها وغرائزها ونوازعها وآفاقها المجهولة. فهو يستشرف العالم من حوله، ويسبر غوره، ويتغلغل في أعماقه وينصهر فيه بعمق وقوة، ليتحسس ويستشف. يمد بصره إلى المستقبل البعيد ليتنبأ ويتوقع، وليكشف عما لا يبصره أو يسمعه أو يلمسه غيره، ينفذ إلى الزمان اللامحدود، ليكشف كما يعبر أدونيس«عن الإمكان، أو الاحتمال، أي عن المستقبل والمستقبل لا حد له» [1]. كل ذلك واللغة بكل ما في حوزتها من عناصر وما في طاقتها من إمكانيات مرآته التي تعكس وتحاكي وتصور وتجسد وتحكي، ومجهره الذي يقرب به كل ما في أعماق نفسه وفكره وآفاق خياله من أبعاد.

فاللغة بكل ما تشتمل عليه من ألفاظ وصيغ وتراكيب ومعان ثابتة قائمة أو ممكنة أو محتملة أو غير محتمله هي الأداة التي يبرز بها الشاعر كل ما يكتشفه ويستشعره ويتنبأ به، فهي بالنسبة له «بنية العالم الخارجي بأجمعه أو مرآة هذا العالم» [2]، ولذلك فهو دائم البحث عما يمكنه من جعل هذا العالم متسعًا رحبًا، مستوعبًا لعالمه الداخلي الخاص متوافقًا معه، موازيًا له في عمقه وامتداده، مجسدًا لكل حقائقه، معبرًا عنه بصدق وأمانة وحيوية وصفاء ووفاء. والشاعر الحق، كما يشير "باشلار" «لا يريد أن يصف عالمه الذي يراه أو يحسه ويستشعر به وصفًا فلسفيًا بلغة تصورية، ولا يريد أن يسمح لنا بأن نفكر في هذا العالم، وإنما يريد أن يجسده لنا بلغة تأثيرية غير عادية، تسمح لنا بأن نراه يحيا ونحسه يتحرك» [3]. فبذلك يتمكن من بث نبوءته وحدسه وشحنات أحاسيسه، ويتمكن بالتالي من أداء رسالته بإخلاص، ويحقق أهدافه في الإبداع والكشف والتغيير والجذب والتأثير وإحداث المشاركة الوجدانية بمفهومها الواسع المشع المتبلور.

فإن لم تسعفه هذه الألفاظ والصيغ والعناصر وتلبي حاجته، « سخر حاسته اللغوية وتعامل معها وكأنها كائنات حية تتناسل وتنمو وتتكاثر وتتطور. فشقق وولد منها ألفاظًا وصيغًا وعناصر جديدة شابة متوهجة، أو نفخ فيها من روحه وبعثها بأرواح أخرى حية فاعلة نشطة، أو أفرغها من معانيها التقليدية المألوفة وشحنها بمعان ودلالات وإيحاءات متنوعة أخرى، أو زاوج بينها في عناق محبب وألبسها حللا

---

[1] – أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978، ص: 294.

[2] – جان بول سارتر، ما هو الأدب؟، ص: 53

[3] – أحمد درويش، مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، العدد 32، 1997، ص: 71.

مًختلفة من خياله، وجعل لأصواتها وحروفها وحركات الإعراب فيها ظلالا موحية وألوانًا وإشعاعات نابضة وإضاءات عاكسة ثرية، واتخذ من تعانقها وتجانسها أو تخالفها في عباراته المبتكرة ومن تلاقي أصواتها وتجاور حروفها وانعكاسات أجراسها وتموجات ظلالها وسائل لتحقيق أهدافه، وهكذا تتفجر طاقات اللغة الكامنة الخفية بين يديه، وتتبلور وتتوالد وتتكاثر عناصرها، وتسخر هذه العناصر طيعة مرنة في رسم صوره وتجلية إبداعاته. وبهذه الكيفية من التعامل مع اللغة تكون المعادلة الشعرية «استكشافًا دائمًا لعالم الكلمة، واستكشافًا دائمًا للوجود عن طريق الكلمة» [1].

وألفاظ اللغة ،قد لا تضيق عن نقل ما في مكنون نفس الشاعر ووجدانه وخياله من حيث الكم، ولكنها تضيق من حيث النوع والتركيب والصياغة وقابلية التجسيد والتلوين الإيحائي. فقد لا يجد في اللغة رغم ثرائها واختلاف صيغها ووفرة ألفاظها وتراكيبها ما يتلاءم مع دقائق معانيه وشوارد أخيلته وصوره ورؤاه البعيدة المكثفة ومشاعره وعوالمه الذاتية الفريدة، «فيسخر قدراته المبدعة ليفك الحصار المعجمي أو السياج الوضعي المضروب من حوله. ويتحرر من القيود التي فرضتها الذهنيات الاجتماعية في إنشاء السياقات والصلات اللغوية بين المفردات، ويعمد إلى ابتكار سياقات جديدة وإلى إنشاء علائق متميزة وارتباطات حميمة غير مستهلكة بين عناصر اللغة المختلفة» [2] . وهكذا يطوع الشاعر اللغة ويخصبها ويخضعها لنظامه الخاص بشتى الوسائل الممكنة، وتكون له لغة خاصة داخل لغته العامة، تتسع له بحسب ما تسعفه براعته وذائقته اللغوية المميزة وتمليه عليه عاطفته الجياشة الطامحة وتنساق إليه روحه الشفافة الشاعرة، إذ هي الحكم الأول في إنشاء وبلورة وتشكيل هذه اللغة.

هذه اللغة التي تمثل النصوص التي نقرؤها، وهذه النصوص مستويات، فهناك النص الواضح الصريح البيّن، وهناك النص الغامض، المكتسي غلالة شفافة، تحجبه بقدر ما تظهره؛ وهناك النص الأصم الأعمى الأبكم، الذي لا يكاد يفصح عن شيء إطلاقاً. «وإذا اعتبرنا أن النص الأخير تعقيد وانحراف بمسار النص الثاني (الغامض)، أمكننا والحالة هذه إرجاع مجمل النصوص إلى اثنين: نص واضح، ونص غامض. الأول يقول بصراحة ودقة وموضوعية ما يريد أن يقوله، بحيث لا يفهم منه إلا معنى واحد محدد بعينه؛ والثاني أنتج من قبل ذات تحرص على ترك بصماتها واضحة وماثلة دائماً، وكتب بطريقة تتيح لكل قارئ، أو بالأحرى، لكل متلق استنباط معنى، أو مستويات من المعنى، قد تختلف عما يستنبطه الآخرون... وتتيح للقارئ

[1] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 174.

[2] – أحمد محمد المعتوق، الشعر والغموض ولغة المجاز، دراسة نقدية في لغة الشعر، ص: 973.

(المتلقي) الواحد أن يحصّل معاني مختلفة، ومستويات مختلفة للمعنى الواحد عند كل تعامل جديد مع النص» [1].

هذا النص الشعري واقعة نصيّة غير ثابتة البنية، تواجه القارئ مواجهة مفتوحة وقد بقيت معضلة المعنى فيه، من أهمّ الإشكالات المثارة، وسعت مختلف المناهج إلى مقاربته دون تحديد نهائي لها. وانصرف بعضها عن المقاربة السّياقية، لتثير أسئلة تتجاوز المؤلف، واجتماعية النّص.

وحين نفكر فيم يجعل هذا النص الشعري عصيا على الفهم، نحاول أن نحدّد عناصر ماهيته، كالطبيعة التمويهية الّتي يلتبس بها، فيعمد إلى كلّ أنواع الّتخفي والحجب، فتتشكل طبقات باطنية كتومة للدّلالة، تشير وترمز أكثر ممّا تعبّر، وبها يتميّز النص بوجود خلاق وثري. وله بنية مفارقة للواقع، وتشتغل لغته على تجاوز المرجع الاستعمالي، ويستند ابستمولوجيًا إلى مرجعيّات متنوّعة المشارب تنصهر فيه جماليا، «وقد بقيت الاجتهادات النّقدية، والمساهمات القرائية، تفعّل أسئلتها حول ما الذي يجعل من النص الأدبي نصّا أدبيّا؟» [2]. وبقيت المهارات والآليات تفتت وتعيد البناء، لتقبض على ماهية هذه البنية المتميزة التي اسمها "النص" وهذه مساهمة من بين المساهمات التي تحاول أن تقرأ النص الأدبي في شكله. في حين هناك مقاربات كثيرة، كل واحدة تحاول أن تقترب من جهتها.

ويبقى النص الشعري يفعّل إبداعية الكشف عن أعماق الذات، فيكرّس سمة الغموض التي هي «خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها. وباختصار، فإنه ملمح لازم للشعر» [3]، خاصة عندما يحاول أن يتوجّه إلى الكون الذي هو كله رموز، ويشتغل على عالمين: «عالم الذات الداخلي والكون في خفاياه فينشأ التخييل الشعري كمغامرة في المجاهيل، وتتشكل الصّورة الشعرية التي تفعّل الكثافة الترميزية فتتعدّد الدّلالات» [4].

وما يلفت النظر في الشعر العربي المعاصر، الغموض الذي أصبح يلف جوهر الشعر ويخفي قسماته وعلاقاته بأشقائه في درجة الأدب، وزاد الفجوة التي تفصل بين كثير من النصوص الشعرية المعاصرة، وجمهور واسع من القراء، نتيجة الغموض الدلالي واستحالة الصورة الفنية إلى رمز غامض، «والنص الشعري يمثل تشكلا دلاليا جددا، وانزياحا للغة، والانزياح هو خرق للقواعد وخروج على المألوف أو هو احتيال

---

[1] – محمد راتب الحلاق، النصّ والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 33.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 79.

[3] – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص: 51.

[4] – عبد العزيز بومسهولي، الشعر والّتأويل، قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1998 ص: 9.

من المبدع على اللغة النثرية لتكوين تعبيرا غير عادي من عالم عادي، أو هو اللغة التي يبدعها الشاعر ليقول شيئا لا يمكننا قوله بشكل آخر» [1].

والسبب في هذا الانزياح أن للغة الشعرية قوانينها المختلفة عن قوانين الحديث اليومي أو النثر، فالشعر يهدم اللغة ليعيد بناءها وفق عالم محتمل الوقوع، ومن هنا ذهب جان كوهين «إلى أن الانزياح شرط أساسي وضروري في النص الشعري ولكن الانزياح ليس هدفا في ذاته وإلا تحول النص إلى عبث لغوي وفوضى في الرسالة الشعرية ذاتها، إنما هي وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة وظيفته خلق الإيحاء» [2]. وعليه يتساءل القارئ المعاصر: هل الغموض في الشعر العربي المعاصر ظاهرة صحية اقتضتها الظروف المعاصرة والحياة الجديدة، أو أنها ظاهرة مرضية، وهي لا تزيد على أنها تقليد لشعراء الغرب واتجاهاتهم النقدية وفلسفاتهم؟.

ومن هذا المنطلق تنشأ ضرورة البحث في أسباب ظاهرة الغموض في الشعر العربي والسعي لتحليلها ومعالجة مختلف جوانبها، وإذا كانت هناك دراسات قد بحثت في بعض أسباب هذه الظاهرة فإن قضية ارتباطها بالمجاز ما زالت محتاجة إلى نظرة متأملة خاصة لما لها من أهمية متميزة ولما لها من أبعاد مؤثرة لم يستوف بحثها.

يقول الناقد عبد الرحمن محمد العقود :« إن في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تغيب الدلالة غيابا كاملا، سواء كان ذلك بسبب غياب الموضوع أو بسبب أشياء أخرى ، لكن غياب الموضوع عن القصيدة هو فيما يبدو أبرز الأسباب التي تتسبب في غياب الدلالة عنها، إذ أن وضوح الموضوع أو الغرض الذي تتحدث عنه القصيدة هو الشفرة الرئيسة لتتبع المسارات الدلالية، وإن زرعت بعض المتاريس التعبيرية التي تعوق مهمة القراءة والفهم، وعلى امتداد مسيرة الشعر العربي منذ العصر الجاهلي وحتى زمن الحداثة الشعرية العربية المعاصرة كان الموضوع أو الغرض الشعري حاضرا في القصيدة جنبا إلى جنب مع شكلها، وكان حضورا واضحا متحددا في ذاته من ناحية، وحضورا يشكل سياقا تفهم أفكار القصيدة ومعانيها في ضوئه من ناحية أخرى، أي أن الحضور الموضوعي في القصيدة كان ينهض بوظيفتين مزدوجتين إحداهما ذاتية هي وضوح الفكرة العامة للقصيدة، والأخرى سياقية، هي تحديد مفردات المعنى في النص الشعري، يمكن القول بعبارة أخرى هي أن هذا الحضور الموضوعي يعني في أحد وجوهه ملمحا من ملامح تماسك

[1] – خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، المطبعة الجمهورية، ط1، دمشق، 1991، ص99.

[2] – المرجع نفسه، ص99-100.

النص وتماسك عناصره اللغوية والدلالية، أي يعني وضوحه»[1]. وإذا كان الغموض ظاهرة صحية فنيّاً فما أسباب القطيعة بين كثير من شعرنا المعاصر وبعض المتلقّين الذين يتّهمون هذا الشعر بالتغريب والابتعاد عن مشكلاتهم وتقليد بعض المدارس الغربية ؟...

يرى عدد من نقادنا العرب القدامى والنقاد المحدثين على حد سواء بأن «الشعر الجيد أو الخالص البديع غامض بطبيعته، أو أن الغموض مقوم من مقوماته لا حدثًا عارضًا فيه، وأنه في الوقت نفسه مصدر من أهم مصادر الإيحاء والجذب والتأثير فيه» [2] ، ذلك لأنه، كما يرى بعضهم، « يعتمد في لغته وفي طبيعة تكوينه على الرمز أو أن الرمز عنصر أساسي جوهري في بنائه» [3] ، ولما كان الرمز يعنى التوسع والتجاوز لحدود اللغة الوضعية المعروفة والخروج على المعتاد من نظمها وصورها الدلالية المألوفة والتحول من المباشرة والموضوعية في التعبير عن الأشياء وعن علاقاتها إلى التخييل والإشارة والرمز، فلابد أن يكون الشعر هكذا.

يقول شوقي بغدادي: « أن سبب الغموض في الشعر يعود إلى عوامل عدة أهما الاغتراب والاستلاب والقطيعة بين البشر في المجتمعات الحديثة؛ حيث يزدحم الناس دون أن تنشأ بين الأفراد علاقات إنسانية حميمة، وحيث تغدو الصداقة مطلبا عزيز المنال، ونرى الأدب عامة يتحدث عن وحدة الإنسان بالمجتمعات الحديثة، هذه العوامل التي زادت من غربة الشاعر في مجتمعه وشعوره بالعزلة، وأنه غير مسموع، وغير مرغوب فيه دائما، دفعه إلى الانطواء على ذاته أكثر فأكثر، حتى غدت كتاباته مونولوجات خاصة جدا، وغامضة جدا، أشبه ما تكون بالهلوسات والهذيانات التي تتوالى على مخيلة إنسان وحيد وهو مستسلم لأحلام اليقظة يائس من التواصل مع أي أحد، وهذه العوامل زادت من صعوبة فهم الشعر الحديث والتواصل معه، وصارت الشكوى منه تزداد أكثر فأكثر، حتى صار يتهم بأنه يتحول إلى ألغاز خاصة بالشاعر وحده، وكان طبيعيا جدا عندئذ أن تزداد القطيعة بين الجماهير و بين الشعر الحديث إلا أقله طبعا[4] »

وإذا كان الغموض هو طاقة الشعر في خلق صوره، وهو سمته الأولى بالنظر إلى طبيعته الفّنية، إلاّ أنه مثار الجدل، فقد أثارت هذه النّقطة إشكالات كثيرة، انقسم حولها الدّرس النقدي العربي قديما وحديثا بين مؤيدّين ومعارضين. فهو ظاهرة قديمة في الشعر العربي، بل هي في الشعر بعامة، وإن كانت لم تستفحل

---

[1] – أنظر عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادب ، الكويت ، 2002 ، ص:213 .

[2] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر :قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 190.

[3] – لطفي عبد البديع، دراما المجاز، فصول في اللغة والأدب (بتصرف)، المجلد السادس، العدد الثاني، يناير– فبراير – مارس 1986، ص: 105.

[4] – عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الادب ، الكويت ، 2002 ، ص: 141 .

استفحالها في الشعر المعاصر، وهي ذات أسباب متنوّعة من نصّ إلى آخر، وكأن أبا تمام قد وعى وظيفة الغموض في الشعر حين أجاب رجلاً سأله: « يا أبا تمام ، لَمَ لا تقول من الشعر ما يُعرف؟ "فقال :«وأنتَ لم لا تعرف من الشعر ما يقالُ؟» [1]. وهذا ما ذهب إليه البحتري حين قال:

والشعر لمحٌ تكفي إشارتـــــه وليس بالهذر طوِّلت خُطبهُ[2]

فلعبة الغموض «من مستلزمات الأدب عموماً والشعر خصوصاً... ومن خصائصه الجوهرية؛ لأن الأشياء الغامضة هي التي تحث العقل على الابتكارات الجديدة، وهذا ما أثبتته تجارب علم النفس على المنبهات الغامضة، حيث اتضح أن هذا النوع من المنبهات دون غيره هو الذي يحرك الخيال، ويعطي مدى متسعاً من الاستجابات (التأويلات) الممكنة. وعلى حد (ليوناردو دافنشي) أنه حيث لاتكون ثمة إيحاءات ودلالات متعددة... وخيال طليق... لايكون ثمة شعر» [3] .

إذن، فالقصيدة المعاصرة «متسربلة بالغموض، يصعب النفاذ إلى عالمها دون جهد» [4] . فكثير ممن ألفوا في قراءة الشعر العربي القديم يواجهون صعوبة كبيرة في التجاوب مع الشعر الجديد « وربما رفضوه من أجل هذه الصعوبة قد تبدو في نظر القارئ المتعجل طلسما لا يمكن أن يفك رموزه إلا واضعه» [5]

فالمؤكد أن هذا الشعر الجديد يمثل اتجاها جماليا يختلف عن اتجاه الشعر القديم« بل ربما وقف منه موقف النقيض، وربما حاول الجادون أن يتغلبوا على تلك الصعوبة بأن يكيفوا أنفسهم عليها. فالشعر الجديد يتسم في معظمه بخاصة في أروع نماذجه بالغموض، وهناك حقيقة عامة تقول أنه إذا كان" الوضوح " ممكنا فإن" الغموض" عجز، وهي حقيقة ينبغي إعادة النظر فيها بخاصة عندما تتحدث عن الشعر، ولكنها على كل حال تستند إلى موقف أولئك الذين يرفضون الشعر الجديد لما يغلب عليه طابع الغموض، فهم يقولون عندئذ أن هناك قدرا هائلا من الشعر الذي يتسم بالوضوح والبساطة وهي في الوقت نفسه قادر على أن يهزنا ويثيرنا، وكم انفعلنا بهذا الشعر الواضح البسيط فالعدول إذن عن البساطة والوضوح إلى الغموض لا يمثل ضرورة فنية وشعرية على الإطلاق» [6] .

---

[1] – أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر، المكتب التجاري، بيروت ، د.ت ، ص: 72 .

[2] – خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص: 99.

[3] – محمد راتب الحلاق، النصّ والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، ص: 40.

[4] – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط 3، 1969، ص: 151.

[5] – المرجع السابق، ص: 151.

[6] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهر الفنية والمعنوية، ص: 18.

فالغموض هو «الذي يلوّن النص بالرؤى والأخيلة، ويعطيه أمداءً لامتناهية. وكأني بالشاعر يسأل نفسه (واعياً أو دون وعي): كم أهب وكم أمنع؟ كم أحجب وكم أبيّن؟ أين أسكت وأين أتكلم؟.. فليس شعراً ما يمكن الإحاطة به بقراءة سريعة كتلك التي نمارسها أثناء السفر لتزجية الوقت.. كما إنه ليس من الجمال في شيء من يهبك مالديه من الجمال بشكل مجاني اعتباطي ساذج» [1]

وعليه، فإن ظاهرة الغموض في الشعر لا يمكن في الواقع تفسيرها بكل أبعادها وملابساتها بمجرد فهم العلاقة بين الشعر نفسه ولغة الرمز، « لأن لهذه الظاهرة آثارها وأسبابها المرتبطة بالشاعر وثقافته وإمكانياته الذهنية وحالاته النفسية والشعورية. كما أن لها ارتباطاتها بمضمون التجربة الشعرية ومستواها الفني أو الإبداعي وبصياغتها أو بنائية اللغة فيها وبظروفها الزمانية والمكانية، ثم بالمتلقي وموقفه النفسي أو الشخصي من الشاعر ومن النص الشعري ذاته، إلا أن ارتباطها بالاستعمال الرمزي للغة يعد في الحقيقة سببًا جوهريًا، لأنه ارتباط بالقاعدة الأساسية التي تنطلق منها التجربة الشعرية وتتجسد فيها» [2] . مع أن هذا الارتباط يبقى غائبًا في أذهان الكثيرين ممن يسارعون في الحكم على التجارب الشعرية بالخصوصية المطلقة أو الإبهام والتعقيد أو الغموض المغلق، ولاسيما في واقعنا الراهن.

يرى جاكبسون «أن الغموض ملمح لازم للشعر، ويوافق إمبسون في أن مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسه، ولا تصبح الرسالة وحدها غامضة، بال المرسل والمتلقي أيضا، فبالإضافة إلى الكاتب والقارئ يجد "أنا" البطل الغنائي، أو "أنا" السارد الوهمي، وهناك "أنت" وأنتم" المخاطب الذي تفرضه المونولوجات الدرامية، والتضرعات والرسائل ، إنها هيمنة الوظيفة الشعرية الجمالية، وهي لا تطمس الإحالة وإنما تجعلها غامضة» [3].

والنص الشعري هو نص إشارة وليس نص عبارة (إذا سمحنا لأنفسنا باستخدام مصطلحات الصوفية). يقول (الروذباري): «علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي» [4]. والنص الأدبي كذلك إذا صار نص عبارة ووضوح خفي.. وتحول إلى نص آخر، ولكنه لا يعود نصاً أدبياً. والجذر المشترك بين الصوفي والأديب، أي بين ما ينتجه الصوفي وما ينتجه الأديب هو الرمز، أعني استخدام الرمز. والرمز كما

---

[1] – محمد راتب الحلاق، النصّ والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، ص: 41.

[2] – أحمد محمد المعتوق، الشعر والغموض ولغة المجاز (بتصرف)، دراسة نقدية في لغة الشعر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الظهران، السعودية، ج 16، ع28، شوال 1424، ص: 965.

[3] – أنظر: رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي و مبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 50 .

[4] – عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، جامعة دمشق، دمشق، 1963، ص: 270.

قال (الروذباري): «معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله، إذا نطقوا أعياك مرمى رموزهم، وإن سكتوا هيهات منك اتصاله» [1]. وهناك من النقاد من يرى أن الغموض، يكون مصدره أحد ثلاثة أقطاب فإذا كان مصدره «الشاعر فهو يعود إلى عجز في التعبير عن التجربة الشعرية أو عدم نضجها واكتمالها، أو القصدية في التعقيد والإبهام، وهذا خارج عن نطاق هذه الدراسة» [2].

وقد تعود أسباب الغموض إلى قصور في القارئ نفسه، كالعجز عن مواكبته للتطور في بنية القصيدة الفنية، وهذا ما أجاب عنه سؤال أبي تمام، أو لأن معايير القارئ تختلف عن معايير الشعر، وهذا ما يجيب عنه عز الدين إسماعيل بقوله :« ومن ثم فإننا نصف الشاعر بأنه غامض، والحقيقة أننا لا نحكم عليه هذا الحكم إلا لأننا منطقيون، ولأننا اعتدنا أن نتعامل باللغة في الوضوح» [3].

أما الغموض الفني الناجم عن النص الشعري فهو يتجلى في أشكال مختلفة يجمع بينها تعدد الدلالة واختلاف لغة العصر، فالقرن العشرون قرن الحضارة والتعقيد، وهو عصر مراكب الفضاء والاختراعات التي فاقت تصوّر الإنسان القديم، ولذلك فإن ظاهرة الغموض لا تقتصر على القصيدة وحدها، وإنما هي تشمل الفنون والعمران والعلاقات الاجتماعية نفسها، ولذلك فإن من حقّ القصيدة المعاصرة أن تعبّر عن الإنسان وعلاقاته الاجتماعية والنفسية والمصيرية، وأن تطوّر هي الأخرى مكوّناتها وعناصرها وتقاناتها وبنيتها الفنّية، لا أن تتّجه اتجاهاً مغايرًا للعصر وتجاربه» [4].

وهذا ما جعل القارئ العربي المعاصر يعزف عن قراءة الشعر، وهذا يشكل بلا شك ظاهرة خطيرة، لها آثارها السلبية العميقة على ثقافة الجيل وعلى لغته وذوقه الفني ووعيه القومي والحضاري، لأنها تفضي إلى انفصاله عما يجب أن تتوثق علاقة الجيل الحاضر والأجيال القادمة به، على اعتباره جزءًا رئيسًا مهما من تراثنا الأدبي الرفيع الذي يستمد منه أصالته وقاعدته الأولى في الإبداع الفني والأدبي المتميز، وعلى اعتباره مرآة صادقة تتجسد فيها روح الأمة ووعيها وجماليات ذوقها اللغوي والبلاغي وحضورها الشعوري وباعثًا لامتداد هذه الروح وزيادة هذا الوعي وهذا الذوق والشعور ارتقاء وتوهجًا.

وهناك من يرى أن للغموض جماليات، «وبخاصة بعد أن كان القارئ منفعلاً بالنص صار فاعلاً، وتحوّل النص ذاته إلى وسيلة اختبار نفسية، ف" المماطلة " تعني الأخذ والردّ، والجذب والتنافر دون

---

[1] – عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ص: 270

[2] – خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2010، ص: 139.

[3] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، والمعنوية، ص: 192. .

[4] – خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص: 140.

مقاطعة، وهذا يعني أنّ الطرف الأول "الشاعر" يحصّن نصّه، وأن الطرف الثاني "القارئ" يحتاج إلى أن يبذل جهوداً مضاعفة للوصول إلى غرضه، وهذا ما يميز قارئاً من آخر، فإذا كان القارئ صبورا، خبيرا، استطاع بعد لأي أن يفتتح النّص الصعب، فتتكشف له أسرار بنيته شيئاً فشيئاً، وتحدث حينذاك لذة الاكتشاف التي تبعث المتعة النفسية، والراحة بعد التعب، والوصول إلى الغاية بعد الجهد، وارتياح القارئ إلى قدرته على اختبار مجالات الإبداع، وهذه اللذة بمكانة مكافأة نفسية، يقدّمها القارئ لنفسه بعد اختبار قواه العقلية والنفسية، وهذه أولى جماليات الغموض في الشعر العربي المعاصر»[1].

فالغموض يحرّك النفس، ويهيّجها للبحث عن الدلالات الهاربة، النفس إذا هُيّجت وتحرّكت تكون غنيّة في أعماقها وتحوّلاتها الخطيرة، ولذلك كانت اللغة قاصرة عن الوصول إليها والقبض على دلالاتها في تحوّلاتها السريعة. ويخرج النص الشعري من المتشابه إلى المختلف، «فتخرج جمالياته من السائد إلى المجهول، ويؤسّس لجمالية الاختلاف والتعدّد، وإذا كانت بلاغة الوضوح تسعى إلى توحيد الأذواق ضمن جماليات مرسومة سلفاً، فإن بلاغة الغموض تسعى إلى تعدّد الأذواق، واختلاف الفهم، واستقلال شخصية المتلقّي عن شخصية الشاعر، وانفصاله عنه، وحرّيّة حركته في البحث عن الدلالات الهاربة والمختفية وراء الدلالات الظاهرة في الرمز والأسطورة وسواهما مما يمنح القصيدة غموضاً شفّافاً ودلالات عدة، وينقله إلى ماضٍ سحيق للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة»[2].

هذه الشعرية والجمالية للغموض، تستوقفنا عند فكرة مفداها، «أنه لدى قراءة قصيدة ما، علينا أن نعرف على الأقل لغتين، اللغة التي يكتب فها الشاعر، ولغة الشعر نفسه. الأولى تتواجد في الكلمات التي يستعملها الشاعر، والثانية في الصور والأفكار التي تعبر عنها هذه الكلمات. وكما أن كلمات اللغة هي عبارة عن مجموعة من الأعراف اللفظية، فالصورة الشعرية أيضا هي مجموعة من الأعراف الرمزية» [3].

وقد لخص أدونيس موقفه المؤيد من الغموض عندما سئل إن كان يحب الغموض فأجاب بقوله: «نعم، ولكن بالمعنى الشعري الخالص. أي المعنى الذي يناقض الألغاز والتعمية والأحاجي. فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو ككأس الماء وهي ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة... إنها عالم ذو أبعاد، عالم متموج متداخل كثيف بشفافيته، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها.

---

[1] – خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص: 157.

[2] – المرجع السابق، ص: 159.

[3] – نور ثروب فراي، الماهية والخرافة، دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1992، ص: 332.

تقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص. تغمرك، وحين تهم أن تحضنها تفلت من بين ذراعيك كالموج» [1].

فالخطاب الشعري كواقعة لغوية يحقّق كينونته ووجوده الفعلي عبر نظامه اللغوي/الدلالي الخاص الذي يمنحه امتياز التفرُّد والتعالي عن النظام اللغوي التواصلي العادي،فـ«اللغة قادرة على تحويل كلّ الأنظمة الدلالية التي أصبحت لها قوّة السنن، في الوسط الاجتماعي، ومن هذه الأنظمة جميع الإيديولوجيات، هي التي لها قوّة مخاطبة المتلقين على اختلاف مشاربهم الثقافية والإيديولوجية، لأنّ لها طبيعة توقُعِيّة تهيئ في ذاتها مختلف أشكال فهم المتلقين المحتملة» [2] ولهذا فإنّ «فعل القراءة وحده يعمل على – تحقيق– الأعمال الأدبية» [3] كما قال "ياوس".

بحيث إنّ العلاقة بين النص والقارئ ستبقى دائما علاقة جدلية يبحث كل طرف فيها عن طريقة يحقّق وفقها سلطته على الآخر، فالقراءة تحاول احتواء وتجاوز النص، وهذا الأخير يعمل على تخطي مرجعية وأفق توقعات القارئ، فـ«قراءة النص تعتبر لحظة تَكشُّف أنطولوجي، أو حدثا يبزغ فيه قدر من النفي، أو التحقُّق من وجود شيء لا نعرفه، والاعتراف بأنّ الأشياء كانت مختلفة عما نفترض» [4] أمّا الخطاب الأدبي باعتباره مرسلة فهو «ككلّ المرسلات، واقع ألسني إلاّ أنّ المقولة فيه تتوّقف عن التصريح فيفقد متلقي المرسلة القدرة على الكشف عن مضمونها» [5] فيما يسهل على المتلقي فهم الرسالة العادية كونها تعتمد على التصريح والمباشرة، وإذا كانت «الكتابة الأدبية تجعل من المعرفة احتفالا» [6]، فإنّ القراءة تجعل من اكتشاف هذه المعرفة احتفالا آخر، في حين أنّ «الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب، على مسيرات القارئ، وبغير ذلك لا يمكن التحكم في مصيرها» [7].

ولأن النص الشعري لا يمنح نفسه لأي قارئ عابر، ولا يمنح نفسه للقارئ الجاد إلا بعد مقاومة وتمنّع ومماطلة. وإذا كانت المدينة تغلق أبوابها أمام الغزاة، فعلى الفاتح أن يبحث عن ثغر ومفاتيح لتلك المدينة المستعصية، سواء أكانت هذه المفاتيح قوّة أم كانت حيلة، وعلى القصيدة أن تكون سرًا أو لغزًا ، أو

---

1 – أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص158

2 – حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور القد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط. 03، 2000، ص. 107.

3 – عبد العالي بوطيب، الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة، مجلة فصول، ص: 268.

4 – مصطفي ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، ط.1، 2000، ص: 133-134.

5 – تز يفيطان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986، ص. 28.

6 – رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص. 22.

7 – أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 01، 2002، ص. 79.

كما يقول "مالارميه": «يجب أن يكون لدينا دائماً لغز في الشعر، وهو هدف الأدب، وليس ثمة سواه، لتذكّر الأشياء» [1].

وعلى القارئ أن يكتشف مفاتيح خاصة بهذه القصيدة دون سواها، وكأنّ القارئ صيّاد بحري ماهر يُحسّن دائماً أدواته ويطوّرها للحصول على المزيد من ثروات البحار، ولكنّ كائنات الماء المستهدفة تتدرّب في الوقت نفسه على الإفلات من هذه الأدوات المتطورة، لتظلّ حركة التوازن في الطبيعة، فلا يعود الصيّاد بثروات البحر كلّها، ولا هي تستعصي عليه وعلى أدواته، وهذا غيض من فيض.

فالقراءة تفسير أو تأويل للنص، وكل تفسير أو تأويل هو قراءة، وهما إنتاج جديد للمعنى، أو إسهام في إنتاج معنى آخر، «والقراءة عملية تلفظ للنص الذي ينطق عبر قارئه، ولذلك هي إنتاج لدلالاته وتقديم معرفة جديدة تتلاءم وتصور القارئ فرداً أو جماعة، ولذلك قد يتغير معنى النص حسب حالة القارئ النفسية، وحسب الفروق بين الأفراد والبيئات الثقافية والحضارات والعصور» [2].

ولكن القارئ الجاد يستطيع في تعامله مع هذا النوع من النصوص أن يستنطقها وهي في حالة المراوغة، «فالنص يشير إلى مفاتيحه أو المداخل المؤدية إلى باحاته وأعماقه، وتتيح هذه الإشارات للقارئ أن يتمكن من النص ويأخذ به، ولذلك يكون النص المغلق ميتاً لا يستطيع المراوغة، وليس فيه سوى الظاهر والمعلن، ولا يحتمل سوى قراءة واحدة .أما النص المفتوح فهو حي يعيش ويتجدد بوجوهه المختلفة وبالمراوغة، ويتجدد ضمن القراءات المتعددة التي تنتهي ليبقى النص» [3].

فالقراءة إنتاج وكل قارئ يقرأ ذاته في النص، ولذلك تتعدد القراءات للنص الواحد، وهذا يعني أن القراءة اختلاف باختلاف القراء وأمزجتهم وثقافاتهم،« فالنص مفتوح على عناصره الإشارية المتحركة، والقارئ يرى في المقروء نفسه، ويجرب فيه لغته وثقافته ومنهجه، ولذلك يمكننا أن نقلب النص الشعري الثري الواحد على وجوه عدة، فيقرأ قراءة شرح، أوقراءة تفسير، أو قراءة تأويل، كما يقرأ قراءة أيديولوجية، أو تاريخية أو اجتماعية أو نفسية أو فنية أو جمالية...الخ، ولا تتطابق قراءة وأخرى مطابقة تامة لاختلاف القراء وزمن القراءة، ومن ثم لا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقق العياني تماثلاً دقيقاً حتى

---

[1] – MALLARMÉ, STÉPHANE - POÉSIES - Le livre de poche, Paris - 1977- P: 266

[2] – خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص: 169.

[3] – المرجع السابق، ص: 167.

وإن صدرتا عن قارئ واحد» [1]، ولذلك تختلف القراءة باختلاف زمنها وأدواتها، ومنهجها والقارئ وحالته واختلاف النقاد.

وهذا ما يجعل النص الشعري المعاصر منفتحا، «فهو نص تشكل من مكونات لغوية مشبعة بالإيحاء المعبر، والألفاظ الوامضة المشرقة بجمال التعبير، وبلاغة التصوير الكاشف عن كنه الحقيقة الفنية، وبعبارة أكثر إشراقا: فإن النصوص الراقية التي تولد من رحم المعاناة الإبداعية، وتندفع من عالم المغامرة، متحررة من قيود التقليد، فهي نصوص خالدة حازت قصب السبق...فالقدرة على الإيحاء الجمالي، والتكثيف الأسلوبي والرمزي هو سر الانفتاح الدلالي» [2].

والنص المنفتح هو نص متعدد يحتمل أكثر من تأويل، ويتسم بالتعقيد لأن الوضوح يفقد النص أدبيته، ولا يساعد على نمو قراءة ناضجة تثري معانيه، وقد استقر في مجال الدراسات التأويلية المعاصرة أن النص المغلق هو في جوهره نص منفتح، والانغلاق هنا لا يعني التعقيد، والإبهام الذي يناقض البيان في سره، وغايته كما فهمه القدماء، «لأن قراءة البعد الأحادي تعد بمثابة الشرط المقحم الذي يؤكد قتل النص، ويجرده من تحقيق الكينونة، والتأويلية هنا تطارد صفة الصيرورة لكائن النص، وتندمج مع واقع السيرورة في حداثية النص بفضل سيولة التخمينات التأملية التي تظل ممكنة» [3].

والنص الواحد قد يولد نصوصا أخرى، «أي أن عنصرا من عناصره قد ينفصل عنه ويصير نواة مستقلة، تنمو وتتفرع وتتشعب، وتصبح نصا مكتملا يحمل رسالة قد تتفق أو تختلف عن التي يحملها النص الأم المولد» [4]. يقول محمد مفتاح«كل عمل أدبي، إذن، قابل لقراءتين متناقضتين...وإنما إحداهما أصلية وثانيتها مبنية، أو عدة قراءات تلقي مزيدا من الضوء على معنى النص الأدبي وتغنيه...لكن ما لا يقبله معنى العمل الأدبي هي التأويلات اللامتناهية منطقيا لأنها إذا وجدت تحطم أهم دعامتين يقوم عليهما مفهوم النص هما الانسجام والتعقيد المنظم» [5].

فالذي يستفاد من كلام الباحث محمد مفتاح، أن تعدد القراءات هو إثراء لمنظومة النص اللغوية، من خلال اختلاف أدوات المقاربة التي قد تبدو ظاهريا متناقضة، لكنها في جوهرها متناغمة، منسجمة، وأكبر

---

[1] – هولب، روبرت، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1 ، 1994، ص: 91.

[2] – عزيز محمد عدمان، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، ص: 76.

[3] – عبد القادر فيدوح، النص المتعدد ولانهائية التأويل، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد18، 2006، ص: 31.

[4] – سيزا قاسم، توالد النص وإشباع الدلالة، تطبيقا على تفسير القرآن، مجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد الثامن، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 1998، ص: 32.

[5] – محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص: 112.

الظن أن التفرقة بين مستويات الانفتاح الدلالي تؤكد نهاية المطاف فعالية القراءة في استكناه حقائق النص، ولعل طبيعة العمل الأدبي هي التي تفرض هذا التعدد الصارم الذي يستمد وجوده، وكينونته من فضاء الدلالة التي تتسم بالمرونة. فقد ذهب "أونج والترج" «إلى الإقرار بطبيعة النص الصارمة، وسلطانها النافذ، فيرى أن "النصوص عصية بطبيعتها» [1] ، فالنص الخالد هو الذي يستعصي على القراءات الأحادية الجاهزة، إذ الغموض الرمزي هو الذي يتيح ضروبا من الانفتاح الدلالي.

وخلود الأعمال الفنية الكبيرة على الرغم من مرور الزمن عليها يدفع باتجاه التساؤل عن سر الخلود، ذلك أننا أمام لعبة الانتظار أو المفاجأة، أو كسر التوقع، والمتلقي هو صاحبها ومؤسسها، ومن هنا يظهر تنوع القراءات للعديدة من الأعمال الشعرية، «يرجع إلى قضية اختيار النواحي الحاسمة التي يخلقها تنوع القراءة» [2].

وعلى الرغم من أن الصلة بالمتلقي« لم تحظ في بعض أنماط القصيدة العربية بما تستحقه من عناية، إلا أن الشاعر العربي المعاصر ما يزال حريصا على الاحتفاء بهذا الصديق الذي لا مفر منه وهو المتلقي أو الجمهور. ولم يكن الجمهور هو المقصر دائما، فقد شهد الشعر العربي المعاصر أنماطا من الفوضى في تركيب القصيدة بداء من وحداتها الصغرى، الجملة، وانتهاء بتشكيل النص الشعري عموما» [3]. والشاعر المعاصر حين يتمتع بيقظة جمالية عالية، «فإنه يحاول استدراج الجمهور وتغذية فضوله بأساليب شتى، إن التلاعب بأنساق الجمل الشعرية والتنويع المرهف في نظام تقفية والتنقل بين الرموز كل ذلك يتيح للقصيدة حدا عاليا من الإثارة والجدة» [4].

ومقتضى الكلام، أن النصوص الشعرية المعاصرة ذات طبيعة خاصة، ومن تجليات هذه الخصوصية نها تنتظم تنظيما توليديا، «غير أن هذه الخاصية التكاثرية لا تخرج عن إطار الإشعاع التعبيري، والتنويع الأسلوبي، غير أن الطاقة الدلالية الكامنة في النص هي المحركة لهذا الشحن التوليدي الذي يؤدي إلى فتح مجال الاحتمال الدلالي، وتوسيع مساحة التعبير اللغوي أمام القارئ ليتحرك في فضاء النص حركة كبيرة تتيح له إمكان الوقوف عند الدلالات غير المشبعة، وبالتالي يثير النص، ويضيئ جوانبه المظلمة وتضاريسه

[1] – والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994، ص: 158.

[2] – روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط7، 1977، ص: 146.

[3] – عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، 1985، ص:133.

[4] – المرجع نفسه، ص:133.

الخفية، وأغلب الظن أن عملية توسيع طاقات العبارة اللغوية لا يتم بمعزل عن مراعاة المادة النصية وقابليتها لهذا التوسع الدلالي» [1].

ولغة الشعر المعاصر، تتجسد في الوجود وتتحد به، والقدرة على خلق مثل هذه اللغة تتفاوت بين الشعراء، ولا يتكون مصطلحه الشعري إلا بعد كثير من المعاناة والمثابرة، ويعلق إبراهيم السامرائي عنها بقول:« إن اللغة في شعر الشعراء الجدد مادة اكتسبت طرافة وجدة، فربما كان لهم دلالات جديدة لألفاظ قديمة، فقد توسعوا في المجازات والاستعارات» [2]. وميزة هذه اللغة أنها :« لغة مصفاة ومركزة، فلا تسمح للشاعر باستخدام اللفظ إلا أن يكون هو اللفظ الذي يحمل أكبر طاقة من الفعالية في السياق، أما الألفاظ التي تأتي حشوا وقوالب التعبير التي تأتي إسعافا، فلم يعد لها مكان في هذه اللغة»[3].

فشرط اللغة أن تكون مصفاة ومركزة، وفق هذه الرؤية المعاصرة، وتكمن أهميتها في نقل الأثر من المبدع إلى المتلقي من خلال أداة الشعر، الألفاظ، أو الأصوات، وهي السبب في كون الصور الموحى بها عند القراءة تختلف من قارئ إلى آخر، لأنها لا تنقل الأشياء نقلا حرفيا طبق الأصل، وإنما هي إيحاءات تتأثر بها مخيلتها، ويشكل هذا الصنيع غموض إن لم يتمكن الشاعر عن اللغة. وإذا سألت أهل الحداثة عن التصاق الغموض بشعرهم لقالوا لك:« إن البساطة العميقة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل، ومن ثم يمكننا أن نقول أن القدر الأكبر من الشعر القديم يغلب عليه طابع الوضوح والسهولة، لأنه يستخدم لغة محددة الأبعاد، منطقية لا يميزها عن لغة النثر إلا ما فيها من ارتباط بالأوزان العروضية إنها حقا تعرف الاستعارة والمجاز ولكن في صورة جامدة يبدو فيها الابتكار والأصالة» [4].

وهكذا يمكننا أن ننتهي إلى أنّ الغموض يشكّل إشكالية للمتلقّي القديم العادي، فهو يقف بينه وبين ثراء النص الشعري، ولا يستطيع هذا المتلقي أن يقترب منه، لأنه يجهل علاماته وإشاراته ومفاتيحه لقلّة خبرته بسياقه. أما الغموض الفنّي فهو لا يشكّل إشكالية للمتلقي الجديد، وإنما هو على نقيض ذلك يدفعه إلى الإبداع والإنتاج، لأنه يدرك أن الغموض نتيجة لانتقال نوعي من قوانين شعرية مألوفة إلى قوانين شعرية لا مألوفة، لأن الشعر الحقّ هو على حدّ تعبير "دانييل لوير" –مقدّم قصائد مالارميه– «إشكال واختلاف

---

[1] – عزيز محمد عدمان، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد37، مارس2009، ص: 75.

[2] – إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين الجيلين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، (د.ط) ، 1980م، ص: 19.

[3] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص:148.

[4] – المرجع السابق، ص: 194.

مطلق»[1]، كما لا يجب أن نصادر مقولة:« أن الغموض سمة النصوص الباقية لا الزائلة»[2]. والقارئ حين يحدّد، بوعي أو بدون وعي وضعية، عيّنة رمزية يستدعي بنيتين: خارجية وداخلية، تتمثّل البنية الداخلية في اعتماد الوسائل اللغوية التي تربط أواصر مقطع ما، وتكمن الخارجية في مراعاة المقام أي أنّ المتلقي يضع في اعتباره كلّ ما يعرفه عن المحيط...والفصل بين البنيتين (الداخلية والخارجية) غير وارد بالنسبة للمتلقي»[3]، فهذا الأخير دائم التطلّع تواق بطبعه إلى نصوص تفاجئه بتشكيلاتها وعلاقاتها ونسيجها الرمزي/الدلالي إلى كلّ ما من شأنه أن يهزه ويمتعه ويدهشه ويقنعه، وبالتالي يدفعه إلى المشاركة في توليد المعاني.

إن المتلقي تواق إلى كل خطاب يستنطق دواخله ويهتك أسراره في غفلة من اندهاشه به، بلغة شعرية لا تُقرّب المعنى إلاّ بقدر ما تحجبه في تلاوين الكلام. فهل استطاع الشاعر أن يحقق آلية التفاعل بين خطابه الشعري والمتلقين، وإلى أي مدى وصل خطابه من الغموض والضبابية في تجاوز المألوف والمنطقي والمتوقَّع؟.

لقد صارت ظاهرة الغموض تتصدر الساحة الشعرية في عالمنا العربي عند بعض الشعراء، خاصة شعراء الاتجاه الرمزي بقصائدهم البالغة التعقيد المفعمة بالرموز الصوفية المغلقة والأساطير القديمة البعيدة والتراكيب الذاتية الملتوية، ومن هؤلاء الشعراء الشاعر الفلسطيني القدير محمود درويش. ومن خلال اطلاعنا على أعماله، نجد هذه الظاهرة السابقة الذكر بارزة في أعماله الشعرية، فقد تأثر بالأدب الغربي وزعماء الرمزية، كما عاش مأساة قريته التي طرد منها مع أهله وأبناء مجتمعه إذ بهذه المعاناة تعمق في ذاته وكيانه إحساس الطفولة وهو الإحساس البريء الذي بدأ يخترقه في اللاشعور، وانفتح الدرويش على الآفاق الكونية فتنامى مع الكثير من القضايا والمشكلات والالتزامات التي عالجها وشعر بالمسؤولية اتجاهها، و لم يعتبر بلده فلسطين مجرد أرض يعش أنسه بها بل اعتبرها عمقه، فقد ولد من ترابها وتفيأ ظلالها. كل هذه العوامل وأخرى، ساهمت في نضوج النص الشعري عنده، حتى وصل إلى حد الضبابية بفعل ظاهرة الرمز الموغلة في الغموض. يقول محمود درويش:

«وأنا المسافر داخلي

وأنا المحاصر بالثنائيات

---

[1] – خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص: 51.

[2] – فريال جبوري، مجلة فصول، فيض الدلالة في الشعر، عفيفي مطر، المجلد الرابع، العدد 3، القاهرة، 1984، ص: 150.

[3] – محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص: 14.

لكن الحياة جديرة بغموضها»[1].

يقول درويش: هذه الأنا التي بتعبيرها عن نفسها، كانت تعبيرًا عن الجماعة في ظل شعر كان سعادة شاعره– كما يقول– «بتواصل النص فيه مع القارئ أيًا كانت هويته، بخاصة حين تبدو الأقدار الجماعية والإنسانية متشابهة بين الجميع»[2].

تعد هذه الظاهرة من أهم المرتكزات التي تنهض عليها القصيدة عمومًا والقصيدة المعاصرة على وجه الخصوص، «فهي التي تجعل من الكلمات والصور حوافز تحمل كلمات وصورًا أخرى على البروز أو التوالد والتفجير»[3]. ولعلّ الذي دفع الشاعر المعاصر على العموم ودرويش على الخصوص ،إلى البحث عن تقنيات أكثر تعقيدًا من أساليب الشاعر القديم، هو ما وصلت إليه الحياة من تعقيدات جعلتها بعيدة كلّ البعد عن البساطة والعفوية اللتين كانتا سائدتين قديمًا، ومن هنا كان لزامًا على الشاعر المعاصر أن يبحث لنفسه عن تقنيات تتناسب والتغير الذي أصاب الحياة، فوجد الشاعر في الثنائيات الضدية ما يساعده على خلق صور فيها هذا المعادل المعنوي للتركيب الذي أصاب الحياة.

وهو ما دفع الشاعر المعاصر إلى التركيز على العناصر الشعورية والنفسية، «ليعبر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر مجسمًا بصورة فكرتي العدم والوجود، الفناء والبقاء، مستغلا بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون في تشخيص هذا الّتوتر»[4]. والمتمعن في أشعار درويش يكتشف فضول مغامر، يريد أن يرى ويعرف ويقايض أحدهم بالآخر؛ الأمن بالخوف، السكينة بالاضطراب، إنها رؤيا عميقة وتجريدية في الوجود؛ يسعفه في تصويرها حدسه الفني المدرك من خلال تجربة شخصية عاشها وأفرزت قوله في ديوانه قبل الأخير:

«الفارقُ بين النَّرجس وعباد الشَّمس هو
الفرق بين وجهتي نظر: الأول انظر إلى
صورته في الماء ويقولُ: لا أنا إلا
أنا والثّاني انظر إلى الشمس»[5].

---

[1] – محمود درويش، سرير الغريبة، دار الريس، بيروت، ط2، 2000، ص : 360.

[2] – أبو غيث أسماء، صورة العدو في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1999، ص: 126.

[3] – محمد اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1992، ط2، ص: 89.

[4] – عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982، ص: 199.

[5] – محمود درويش، العمال الكاملة ، ص: 128.

ويقولُ:

«ما أنا إلا ما أعبد

وفي ّالليلِ، يضيق الفارق. ويّتسع الّتأويل»[1].

إن ثنائية الإيمان عند درويش المجسدة بالنرجس وعباد الشمس، والنابعة من وجهتي نظر تتصارعان في تحديد كنه الحقيقة الوجودية؛ «طرف نرجسي يحب نفسه ولا يؤمن بغيرها أحد، والآخر عباد الشمس مسلم، مسلِّم الوجود لخالق الشمس فيعبده أحدًا؛ وبين الأنا أنا والأنا ما أعبد مسافة تضطرب في وقت الليل، إذ لا وجود إلا لمساحة الوحدة والوحشة لتتلاشى وجهتا النظر وتبدو الثنائية أكثر تقاربا حين تخضع لتأويل ما بعد جدلية الحقيقة الوضعية والسماوية، "فالتأويل لا يقبل الثنائية ذات الحتمية وهو إشكال الشاعر القلق» [2].

وليس سؤال الوجودية وحده ما يفسد ليل الشاعر ولا يجعله يستكين، فالوقت بثنائيته؛ الأمس والغد يتدحرجان ويتناقضان كي يمثلا عمق التجربة الذاتية لدرويش، فلا حاضر جديد يعيشه؛ إنه بين اثنين يحاصرانه: أمسه وحاضره، والمخلص هنا ليس تأويل الليل بل هو الندم على الأمس والغد معًا:

«لو كان لي حاضر آخر

لامتلكت مفاتيح أَمسي

ولو كان أمسي معي

لامتلكت غَدي كلَّه»[3].

إن عفوية الغموض في نصوص درويش الشعرية تمنحه قابلية الحركة والمراوغة والتفلت. ولعل هذا ما تنبه إليه جلال الدين الرومي قديما بقوله: «المعنى في الشعر لا يكون خاليا من الغموض وهو كحجر المقلاع لا يمكن السيطرة عليه»[4]. والوعي بحركية الدال والافتنان باللعب به وتحويله إلى معلم رئيس من معالم شعرية الحداثة ومابعدها، تؤكده النزوعات التفكيكية في فلسفة ما بعد الحداثة؛ حيث التأكيد على أن مجمل المعنى لا يستقر في الدال وإن أشار إليه وأوحى به. إنهليس صعباً إدراك فكرة الانزلاق المستمر للمعنى.

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 278.

[2] – عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، ص: 199.

[3] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس، بيروت، 2001، ص: 84.

[4] – جلال الدين الرومي مثنوي، ترجمه وصححه وقدم له: إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط1، 1996، ص: 161.

وقد عبر بول فاليري عن الفكرة، فبالنسبة إليه «لا يوجد معنى حقيقي للنص» [1]. وليس غريباً على الشعر مفهوم المعاني الثواني، والمعاني المجازية وكثافتها بفعل الانحراف أو العدول أو المعنى المضاعف الذي نبه إليه "بول ريكور" مؤكداً أن «أي تعبير له أبعاد متغيرة، فهو إذ يعني شيئا فهو في الوقت ذاته يعني شيئاً آخر من غير أن يتوقف عن أن يعني الأول» [2].

وعليه، فإن المعنى في شعر درويش يقيم دائما في الـ"ماوراء"، وأن "القصيدة" تقول شيئا وتعني شيئا آخر. «فالسر الذي يضيء كل ما هو عميق ومهم ينتج الخطأ القائل بأن كل ما هو غريب ومهم شيء أساس» [3]. من هنا يصبح الشعر عدولاً دلالياً متعمداً، وتكتماً، وتأثراً، وقلقاً في سياق حركي زلق. بحيث يمتلك المتلقي في شعر درويش لذة غامضة، فتأتي القصيدة محملة بغموض يترشح عن جميع العمل، وينبثق عن القصيدة الصادرة عن الانفعال في تعقيده، ورهافته حين يشع من ثنايا النص، فإنه يعزز من قوة القصيدة وجاذبيتها، ويضاعف عن افتنان القارئ، يقول الجرجاني:«من المذكور في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، معناه الحنين نحوه، كان نيله أحلها وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجّل و ألطف، وكانت به أظن وأشغف» [4].

وعلى قارئ محمود درويش أن يمتلك تقنية مرتبطة بتجاوبه مع اللغة. هذه اللغة هي« منظومة إشارات منظمة وفق شيفرات وشيفرات تابعة تعكس قيما ومعتقدات وافتراضات وممارسات معينة، تتخطى الشيفرات النصوص المفردة، لتقوم بوصل ما بينها في إطار تفسيري يستخدمه منتجو النصوص ومفسروها، عندما نولد نصوصا ننتقي الإشارات ونمزجها وفق الشيفرات التي نألفها. تساعد الشيفرات الرمزية المتلقي على تبسيط الظواهر، فتجعل التعبير عن التجارب أكثر سهولة، عند قراءة النصوص نفسرها وفق ما يبدو لنا أنه الشيفرات المناسبة، فيساعد ذلك في تعدد معانيها» [5]. وفي هذا السياق يقول:

« يَضِيقُ الشَّكْلُ، يَتَّسِعُ الكَلاَمُ، أَفِيضُ

---

[1] – أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ص45.

[2] – بول ريكور، صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، تر: منذر عياش، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت ط1، 2005،ص: 45.

[3] – علاء عبد الهادي، قصيدة النثر والتفات النوع، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص: 205.

[4] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص: 85.

[5] – دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، (بتصرف)، تر: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،/ ط1، 2008، ص: 267.

عَنْ حَاجَاتِ مُفْرَدَتِي» [1].

فدرويش قد انفتح على الحداثة المتميزة، وهي حداثة غموض، تتحرك في عمق الفن ،«فقد اعتبر فلسطين رمز الإنسان العربي وقضيته للحرية في العالم، لهذا كان يتحرك في شعره من أجل أن يجد فلسطين في كل ما يراه ويعتقده ويحبه من الورود التي تنبت في ربيع فلسطين إلى الينابيع المتفجرة فيها إلى شروق الشمس وغروبها وآفاقها ،لقد عاش فلسطين في روحه وكيانه ، ومن خلال حداثته التي صنعها لم يأخذ بالحداثة الرمزية، لأنه كان يريد أن يعمق فنه في المعنى والأسلوب والوضوح» [2]. يقول درويش:« أما القصيدة الحديثة فهي أكثر تعقيدا وتركيبا وتشكيلا نتيجة تعقد الحياة نفسها»[3]. كما أن الغموض ميزة حداثية، فالحداثة تكمن في إبداع نص كثيف الدلالة غامض المعنى، لا وجود لنص أحادي وثابت المعنى.

فالتركيب الغريب والدلالة المتعددة تجعل الفهم صعبا وبطيئا، فيتطلب من القارئ ثقافة خاصة، وقد كتب محمود درويش في قصيدته يقول فيها:

«لن تفهموني دون معجزة
لأن لغاتكم مفهومة
إن الوضوح جريمة» [4]

ويقول أيضا:

«أحاول شرح
القصيدة كي أفهم الآن..
كنت أحلمها...كنت أحلمها
والتقينا أخيرا
إلى أن يقول:
هي ...افجارات روحي
في القاع يتضح الغياب، أرى الغياب، أحسه وأراه جسما
للغياب» [1]

---

[1] – محمود درويش، الجدارية، ص، 23.

[2] – محمد فكري الجزار، الخطاب الفكري عند محمود درويش ،دار إيتراك للطباعة والنشر مصر، 2001، ص: 19.

[3] – فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، الجزائر، ط1، 1987م، ص: 144.

[4] – مصطفى لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، دار التونسية للنشر، سراس، ط1، 1998، ص: 13.

و في هذا الفضاء الممتد تولدت القصيدة، متصفة بالغموض. فالشاعر يصف ما يعيشه من عذاب يشير إليه بعبارة انفجارات روحي، ويخبر عن ما يعانيه من وجع. وقد ظهرت ملامح الغموض في شعر محمود درويش في ديوانه (**حَبِيبَتِي تَنْهَضُ مِنْ نَوْمِهَا**)، فيقول:

« كُلُ نِسَاءِ اللغَةِ الْدَامِيَةِ حَبِيبَتِي
أَثْمَارُهَا فِي الْسَّمَاءِ
وَالْوَرْدُ مَحْرُوقٌ عَلَى صَدْرِهَا» [2].

لقد مزج الشاعر بين صورة الواقع وصورة الحلم، فهذا التداخل زاد القصيدة تعقيدا وغموضا.

ويقول أيضا:

« فِي الْحِلْمِ يُنْضَمُ الْخَيَالُ إِلَيْكِ، يَرْتَّدُ الْمُغَنِي
عَنْ كُلِ نَافِذَةٍ وَيَرْتَفِعُ الأَصِيلُ
عَنْ جِسْمِكِ الْمَحْرُوقُ بِالأَغْلالِ، وَالشَّهَوَاتِ، وَالزَّمَنُ البَخِيلُ» [3].

نجد الشاعر قد ربط في قصيدته بين الوطن والأم الحبيبة والأسرة بالعناصر المكانية والطبيعية، وهذا ما يجعل القصيدة أكثر تعقيدا وغموضا.

« نُسَافِرُ كَالنَّاسِ، لَكِنَّنَا لاَ نَعُودُ إِلَى أَيِّ شَيْءٍ...كَأَنَّ السَّفَرَ
طَرِيقُ الْغُيُومِ، دَفِئَّا أَحِبَتَنَا فِي ضِلاَلِ الغُيُومِ وَبَيْنَ جُذُوعِ الشَّجَرِ
وَقُلْنَا لِزَوْجَاتِنَا: لَدُنْ مِنَّا مِئَاتُ السنِينِ لِنُكَمِلَ هَذَا الرَّحِيلِ
إِلَى سَاعَةٍ مِنْ بِلاَدٍ، وَمِتْرٌ مِنَ الْمُسْتَحِيلِ.
نُسَافِرُ فِي عَرَبَاتِ المَزَامِيرِ، نَرْقُدُ فِي خَيْمَةِ الأَنْبِيَاءِ، وَنَخْرُجُ مِنْ كِلاّتِ الغَجْرِ
نَقِيسُ الفَضَاءَ بِمِنْقَارِ هُدْهُدِهِ، أَوْ نُغَنِي لِنُلْهِي المَسَافَةِ عَنَّا، وَنَغْسِلُ ضَوْءَ القَمَرِ
طَوِيلٌ طَرِيقُكَ فَاحْلَمْ بِسَبْعِ نِسَاءٍ لِتَحْمِلَ هَذَا الطَّرِيقَ الطَّوِيلَ.
عَلَى كَتِفَيْكَ، وَهَزَّ لَهُنَّ النَّخِيلَ لِتَعْرِفَ أَسْمَاءُهُنَّ، وَمِنْ أَيِّأُمٍ سَيُولَدُ طِفْلُ الْجَلِيلِ
لَنَا بَلَدٌ مِنْ كَلاَمٍ، تَكَلَّمْ، تَكَلَّمْ لأَسْنِدَ دَرْبِي عَلَى حَجَرٍ مِنْ حَجَرٍ

---

[1] – محمود درويش، المجموعة الكاملة، ص: 493.

[2] – المصدر السابق، ص: 194.

[3] – محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، ط1، 1987، ص: 435-436.

لَنَا بَلَةٌ مِنْ كَلاَمٍ، تَكلَّمْ، تكلَّمْ لِنَعْرِفَ حَدًا لِهَذَا السَّفَرِ» [1].

تبدو قصيدة محمود درويش "**نسافر كالناس**" منذ القراءة الأولى مختلفة عن القصيدة التقليدية، وتبدو أيضا مهمتها في التعامل معها أصعب من تعاملها مع قصيدة أخرى لمحمود درويش نفسه، وتعود هذه الصعوبة إلى جملة من الأسباب لعل أهمها: تحديد النهج المناسب للولوج إلى النص، وسبر أغواره، فمهمة القارئ جزء من مهارة الناقد، تكمن في العثور على المداخل التي يمكن أن يسلكها إلى عالم النص، فكل نص أدبي يمكن أن يحمل من المداخل ما يجعلها مختلفة عن مداخل نص آخر.

نقرأ هذه القصيدة عن طريق منهج الكلمات المفتاحية، فإن القراءة العميقة لهذه القصيدة تكشف أن ثمة كلمات ساهمت من خلال العلاقات التي شكلتها مع غيرها من الكلمات، في إقامة صرح هذا النص وهذه الكلمات هي كلمات المفاتيح، التي لا نستطيع الدخول إلى علام النص إلا من خلال محاولة الإحاطة بدلالتها، أو بجزء من دلالاتها على الأقل.

تبدأ بالفعل "**نسافر**" وتنتهي بكلمة "**السفر**" وما بين هذه وتلك وردت ألفاظ السفر لفظا صريحا مرتين: الأولى في قول الشاعر " **نسافر في عربات المزامير**" والثانية في قوله" **كان السفر طريق للغيوم**"، ووردت لفظة مرادفة للسفر مرة واحدة وهي "**الرحيل**" ثم إن كثيرا من دلالات السفر تحملها القصيدة من خلال السياق الذي وردت فيه منها الأفعال: نعود، نكمل، نرقد، نخرج، نقيس والأسماء : المسافة، البلاد، عربات، ساعة متر، خيمة وعلى هذا فإننا نستطيع أن نجزم بأن كلمة "السفر" هي "الكلمة المفتاح" في القصيدة، ونلاحظ أن فضاء النص بكامله مبني على هذه الكلمة.

يقول الشاعر في مطلع قصيدته: " نسافر كالناس" فالسفر في هذا الجزء من الجملة عادي، أي نسافر كما يسافر الناس، لكن الجزء الثاني من الجملة "لكننا لا نعود إلى أي شيء" بدأه الشاعر بكلمة "لكن" التي تعيد الاستدراك أي أنها تنسب لما بعدها حكما يخالف الحكم الثابت لما قبلها من الجملة، وليس من قبيل التناقض، بل هو مصدر قوة للمعنى الذي يريده الشاعر، «فالشاعر كأنه يقف عاجزا عن إدراك سبب هذه الظاهرة التي يعاني منها ضمن المجموعة التي ينتهي إليها، فالجماعة هذه تسافر كما يسافر كل الناس لكن الناس يصلون في العادة، أما جماعته فإنها لا تصل وكأن سفرها ليس في طريق له بداية ونهاية» [2]. إن معنى السفر التعارف عليه هو الانتقال من مكان لأخر، كالانتقال من النقطة "أ" إلى النقطة "ب"

---

[1] - محمود درويش، ديوان ورد أقل، الأعمال الكاملة، ص: 119.

[2] – خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1987، ص: 59.

مثلا، غير أن الدلالة الملازمة لكلمة "السفر" لم تبق على ما هي عليه في النص، بل اكتسبت هذه الكلمة دلالة جديدة فإذا كانت النقطة "أ" تمثل بداية السفر فإن النقطة "ب" التي تمثل نهاية السفر مجهولة وغير محدودة ومن هنا يبدو جمال التشبيه في قول الشاعر" كأن السفر طريق الغيوم". وقد تحولت دلالة الألفاظ التقليدية إلى دلالات جديدة اكتسبتها من خلال البُنى التركيبية التي كونها لها الشاعر مع بقية العناصر في القصيدة، وإن ما يركز عليه الشاعر في رسالته يريد إيصالها إلى الآخرين يطبق على ألفاظ النص: السفر، الغيوم، ظلام الغيوب، جذوع الشجر إنها ألفاظ توحي إلينا بمدلولات غيبية "فالسفر" أمر مستقبلي مجهول ورحلة الشاعر رحلة في نطاق المجهول، فقد ترك أحباءه " في ظلام الغيوب وبين جذوع الشجر" وكلمة "الشجر" تخرج عن دلالتها المألوفة إلى دلالة أخرى هي التاريخ، والسفر الجمعي يدخل فيه عنصر النساء المتمثل في كلمة " زوجاتنا" إنها مشتركة تسير بها النساء إلى جانب الرجال، «لتدلنا على الاستمرارية في الزمن وعلى وحدة المصير» [1].

ويبدو الشاعر حين يقول:" لدن منا مئات السنين لنكمل هذا الرحيل" مصمم على مواصلة الرحلة. ولو كان ذلك إلى حيز في إطار المكان" البلاد" على صغره وحيز على إطار الزمان "المستحيل" ولو كان قصيرا. ويبدو أيضا أن الشاعر في تعامله مع هذه الرحلة، قد عكس لنا رؤيته المضطربة به فجاء بالتركيب منحرفا:" إلى ساعة من بلاد، ومتر من المستحيل" وكأن الأصل أن يقول: " إلى متر من بلاد وساعة من المستحيل" فاستخدام اللفظة في غير سياقها المعهود هو ما يعرف بالانزياح في علم الأسلوب، هو استخدام ألفاظ اللغة من مدلولها العام إلى الخاص وهو النص، فأكسب اللغة شيئا من التحول. وبهذا التحول تكتسب الألفاظ مدلولات غير معهودة خارج النص، ومعروفة في إطار النص.

وينطبق هذا على تعامل الشاعر مع القصيدة فمدلول " نسافر كالناس" مدلول متصور في الذهن، وهو يختلف عن مدلول " نسافر في عربات المزامير" الذي يقع في مستوى تعبيري أعلى من المستوى الأول. ثم يرتد إلى التاريخ ليعبر عن موقفه الحاضر:" نرقد في خيمة الأنبياء" فتاريخ الأنبياء متمثل في ذهن القارئ، هذا المفهوم ينسجم مع متطلبات الشاعر في إدخال هذا العنصر إلى النص، ليدلنا على رحلته الصعبة والشاقة كرحلة الأنبياء، فالخيمة لا ترمز بالثبات وإنما بالترحال، والترحال يتطلب جهدا ومشقة وحين يبذل الناس كل جهودهم وطاقاتهم، فإن رحيلهم لا يكون عبثيا وإنما سيوصلهم في النهاية إلى هدفهم الغالي الذي يسعون إليه.

[1] – ليو سبيتزر، علم اللغة وتاريخ الأدب، مقال مترجم، ضمن كتاب اتجاهات لبحث الأسلوب، ص: 49.

وقد جاءت لفظة "الخيمة" هنا مقترنة بالأنبياء، وعلى هذا يصبح في الرحلة نوع من القداسة، ومن ثم فإن لفظة "الفجر" تكون ذات دلالات ايجابية، لأن وجودها في جملة مقترنة بجملة" نرقد في خيمة الأنبياء" منحها قيمة ايجابية، تتمثل في أنها تنطق بعفوية صادقة فيها البراءة، وليس فيها الكذب والرياء والمداهنة. والصورة الشعرية في قول الشاعر:" نقيس الفضاء بمنقار هدهده" تقع في إطار الممكن الذي نستطيع تمثله، أما علاقة هذا بالنص فهي أن هذه الجملة تدلنا على التمسك بالأمل القليل الذي يقع في عالم الغيب، فكأن الشاعر يريد أن يصل إلى ذلك المجهول في نهاية الطريق عن طريق الهدهد، وهذا استغلال جديد يعيدنا إلى هدهد سليمان عليه السلام الذي يأتي بالخبر من أقصى البلاد، فالشاعر يريد أن يصل إلى وطنه من خلال الأمل الضيق، وهو يؤمن أشد الإيمان بالوصول ويصر على التمسك به، والتسلي في أثناء رحلته بالغناء ليختصر بعد المسافة " نغني لنلهي المسافة عن". وتفاجئنا بعد ذلك صورة مستحيلة وغير متمثلة في الذهن" ونغسل ضوء القمر. وكأن قمر الشاعر غير قمر الناس الآخرين، إنه يريد أن يستنير بنور قمر جديد يضيء له الطريق وهو إلى ذلك يحاول خلق عالم جديد حتى في إطار اللغة، إنه التحول في نطاق، يخلق بنية جديدة للصورة الشعرية من خلال ما تثيره هذه الصورة في نفس المتلقي وانعكاسها على جوهر النص.

فالشاعر يريد أن يحمل حلم الوطن(حلم العودة) على الكتفين بمعية النساء اللاتي سينجبن الحرية من خلال العودة" ومن أي أم سيولد طفل الجليل"، فولادة الطفولة ستكون في ظل هذا الشموخ والاعتزاز بالبقاء" النخيل" للوصول إلى الخصب والحياة، وعندئذ سوف يتحقق حلم الشاعر (الوطن). وبلد الشاعر وجماعته من " كلام " ! وكيف يكون البلد من كلام ؟ لقد أفهما الشاعر ما يريد من خلال اتساق هذه الجملة بـ:" تكلم !تكلم !" وما تحمله هاتان اللفظتان من انفعال فالكلام هو قول الحق، في وجه الطغيان، إنها كلمات الحرية التي ستغير ذلك الواقع، «وكأن الشاعر بذلك يستنهض شعبه لعملية بنائية تتمثل في جانبين: الأول معنوي وهو القوة الفكرية وإبداء الرأي، وعدم الخوف، والثاني مادي وهو بناء الوطن، بناء حلم الشاعر بتأسيسه حجرا حجرا»[1]. ثم يكرر الشاعر قوله:" لنا بلد من كلام" ليثير القارئ بالإصرار على العملية البنائية، فهذا الكلام سيغير الواقع وينتهي السفر ويتحقق الحلم.

وبنظرة عامة على البنية اللغوية للقصيدة، لابد من الإشارة إلى ملحوظتين مهمتين الأولى: أن دلالات الأفعال التي استخدمها الشاعر في القصيدة فيها عنصر الحركة. فالشاعر في حركة دائمة في نطاق الطريق الذي يسير فيه في رحلة المجهول وهو يتشبث بالأمل القليل من خلال إصراره على مواصلة الرحلة،

[1] – بيار جيرو، الأسلوبية والأسلوب، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ط، دت، ص: 106.

أما الثانية: فهي أن الشاعر قد بدأ قصيدته بالسفر، لأن السفر لا بد أن يكون له نهاية، ويؤكد هذا في قوله:" لنعرف حدا لهذا السفر" وعليه تكون كلمة" السفر" هي " الكلمة المفتاح" في القصيدة، وقد لاحظنا كيف أن النص بكامله مبني على هذه الكلمة.

يمثل محمود درويش في سياقه الفلسطيني الخاص وسياقه العربي العام القصيدة العربية الحديثة، «فهو يتمتع بما يمكن أن نسميه" الهوس الإبداعي " الذي يحفزه دائما لمجاوزة نفسه، ولا يمثل هذا الأمر معوقا لدرسه، قدر ما كان مرجحا لاختياره، لأن معاصرة الموضوع للدراسة تأتي في مقدمة الاعتبارات، حيث يتوجه ناحية الفن الراهن الذي لا ثير حوله الصراع نظرا لقلة تطبيقات وسط موجة التنظيم السائد الآن، إضافة لغموض هذه التطبيقات إذا وجدت ، حيث الأمر الذي يكاد يماثل غموض الفن أحيانا إذا لم يفقه أحيانا أخرى» [1]، كقوله:« **تَنْفَجِرينَ الآنَ بَرْقُوقًا**

وَأَنْفَجِرُ اعْتِرَافًا جَارِحًا بِالْحُبّ

لَولا المَوت كُنتُ حِجَارَةً سَوْدَاءْ

كُنْتُ يَدًا مُحَنِّطَة نَحِيلَة

لاَ لَونَ لِلْجُدْرَانْ

لَولا قَطْرَةُ الدَّمِ

لاَ مَلامِحَ لِلدُّرُوبِ الْمُستَطِيلَة» [2].

إن صورة الإغراب تتكئ في تبريرها على الأسلوب والصورة وهما يتضافران، حيث يتبادل البرقوق والدم على مساحة اللون المشترك، وتوازيهما مع الحب والموت دلالة التحول الغامض لمدينة من الحجارة وجدران ودروب إلى مدينة أنثوية بكامل زينتها وأنوثتها، وتنفجر الأنوثة (الفاكهة) و ينفجر صاحبها (عاشقها) اعترافا بالحب يلقيه على قدر العاشقين القدامى، «إنها قوة الحياة تنبثق من عمق المشهد المأتمي لتترعه من إطاره الحزين وتشكله الصامت" لا لون الجدران"، "لا ملامح للدروب" داخل تنبيه في فرح جسد قوة العلاقة، الأمر الذي يعني أنها لحظة إبداعية خاصة في سلسلة زمن النص» [3].

---

[1]– عادل محمود، محمود درويش الجوهرة المؤلمة،، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011، ص: 94 .

[2]– محمود درويش، العصافير تموت في الجليل، دار الآداب، بيروت، 1970، ص: 24 .

[3]– عادل محمود، محمود درويش الجوهرة المؤلمة، ص: 98 .

وكتابة محمود درويش مثل كل كتابة تنهض على مستوى المتخيل، «بمعنى أن الكاتب حين يكتب يقدم ما يرتسم في ذهنه أو في مخيلته من صور تخص الواقع ولا يقدم الواقع نفسه، لأن الصورة التي تكونت لديه من موقع رؤيته الخاصة ليست علاقات الواقع نفسها حتى ولو توخى أن يقدم الواقع بدقة دون تحريف» [1]. حيث إن عملية الكتابة هي صياغة الصور المرتسمة في ذهنه، أي أنها صورة تزاح عن الواقع وتختلف عنه ولا تطابقه، «وهذا الانزياح عن الواقع والاختلاف في المدلولات المتكونة لدى القراء باختلاف علاقته بالواقع واختلاف أيديولوجياتهم يجعل من كل قراءة تأويلا» [2] .

وكان يلجأ أحيان للمقابلة بين حيفا وبيروت، لأن حيفا مدينة فلسطينية التي عاش فيها وتمنى لأن يظل مغروسا فيها، لكنها لم تمنحه كل ما يمنحه الوطن لأبنائه، إلا أنه عاش فيها أكثر ما عاش في حيفا، يقول:« عشت فيها عشر سنين أكثر مما عشتة في حيفا» [3]، وحياته في بيروت كانت تنم على الترف والثراء مما جعله يتوقع أن يقول الناس هذا الكلام بعد موته. يقول محمود درويش:

«يَأخُذُ المَوتُ عَلَى جِسمِكَ
شَكْلَ الْمَغْفِرَة،
وَبِودِي لَوْ أَمُوتْ
دَاخِلَ اللَّذَةِ يَا تُفَّاحَتِي
يَا امْرَأَتِي الْمُنْكَسِرَة..
وَبِودِي لَوْ أَمُوتْ
خَارِجَ العَالَم..فِي زَوبَعَةٍ مُنْدَثِرَة
لِلَّتِي أَعْشَقُهَا وَجْهَان :
(وَجْهٌ خَارِجَ الكَوْنِ
وَوَجْهٌ دَاخِلَ سَدُومِ العَتِيقَة
وَأَنَا بَيْنَهُمَا
أَبْحَثُ عَن وَجْهِ الحَقِيقَة» [4].

---

[1]– قماني شاكر، محمود درويش ناثرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص: 16 .

[2]– المرجع السابق، ص:17 .

[3]– عبد الإله بالعزيز ، هكذا تكلم محمود درويش، ص: 137 .

[4]–محمود درويش، العصافير تموت في الجليد، ص: 74 .

هذا التمزق الغامض الذي يحمل أمنية الموت وحيرة السؤال، و المخاطبة التي لا تحددها الصورة تتمزق هي الأخرى بين رمزين يتداخلان معا: امرأة بسياقها العاطفي وما يقع تحتها من دلالات، فالتفاحة تشير إلى اللقاء الأول للطبيعة الإنسانية بين آدم و حواء. وفيقوله:"يأخذ الموت على جسمك شكل المغفرة" :«صورة أمنيتان تتنازعان دون حل، ويجيئ تعليق دلالات علامة القوس، والرمز الديني في "سدوم" وعلى أسلوب توراتي في التعليق ليكشف غموض هذه الحيرة بغموض أكثر ، يجسده محمود في وجها المرأة التي يعشقها، " التي يعشقها وجهان" والبحث عن وجه الحقيقة، تتغيم الحقيقة عنده و يغيب وجهها ليصبح البحث غنها سر هذا التمزق واللاتحديد سر غموض الصورة » [1]. يقول في وصف الربيع:

«وَفِي شَهرِ آذَارْ تَأْتِي الظِّلاَلُ حَرِيرِيَّةٌ، وَالغُزَاةُ بِدُونِ ظِلاَلْ

وَتَأتِي العَصَافِيرُ غَامِضَةً كَاعْتِرَافِ البَنَاتِ

وَوَاضِحَةً كَالحُقُولِ

العَصَافِيرُ ظِلُ الحُقُولِ عَلَى القَلبِ وَ الكَلِمَاتِ» [2].

تقع بين غموض البنات ووضوح الحقل حالة الوطن الذي يسيغها درويش بالتشبيه لسوء حالتي الغموض والوضوح وحدة النسق الطبيعي ، بفتح مفردة العصافير على مفردات أخرى للوطن. يقول درويش:

«وَأَمْشِي فِي لَهِيبِ القَمْحِ

وَاشْتَعَلَتْ يَدَاه

فَرَأَى يَدَيَنِ جَدِيدَتَيْنِ

يَدَيْنِ حَافِيَتَيْنِ

هَلْ سَقَطَ الجِدَار» [3]

تتناسق مفردات الصورة في جحيم الواقع المشكل فيها يجمع بين البطل والأرض وحدة دامية ويحرض على الفعل الثوري،« فينبثق لهيب القمح من الأرض ويجهر الثائر بخطواته الإعجازية فيه لتشتعل يداه، فالعلاقة بين اليدين والقمح علاقة فاعلة وخصيبة وتتكشف عن جوهرها، وهنا يرى محمود درويش يدين

[1]- أنظر محمد فكري الجزار ، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 201 – 202 .

[2]- محمود درويش، الأعمال الكاملة، أعراس، ص: 238.

[3]- الأعمال الكاملة ، محاولة رقم 7، ص : 159.

جديدتين حافيتين يفصل بينهما وبين فعلهما الغامض الملقى على الجدار فاصل واقعي بين المواطن والوطن » [1].

وكانت لا معقولية الواقع المعيش في التجربة التاريخية مدخل درويش للحداثة التعبيرية ، و هي وسيلته للانتقال من نصاعة الرؤيا الحسية والحيوية إلى انبهام الرؤيا الشعرية، وقد شعر النقاد بشكل متواتر أن نموذج درويش الشعري أضحى يمثل حالة فائقة في كثافتها و تركيزها المختزل لأهم التحولات الأسلوبية في التجربة العربية المعاصرة ، يقول:

«أَجْمَلُ الأَشْعَارِ مَا يَحْفَظُهُ عَنْ ظَهْرِ قَلْب
كُلُّ قَارِئٍ ....
فَإِذَا لَم يَشْرَبِ النَّاسْ أَنَاشِيدَكَ شُربْ
قُلْ: أَنَا وَحْدِي خَاطِئْ ..» [2]

ثم لم يلبث أن عبأ كأس الشعر، وأطلق من غناء الروح ما أوجع وأمتع، فأخذ يتقلب في أحضان الأساليب العديدة موظفا على طريقته الخاصة الحس اللغوي والثقافي للمجتمع العربي والعبري مستندا مرة على حائط المتنبي، الذي كان يركب الريح، ومرة أخرى على أثار الأندلسيين، متراوحا بين إيديولوجيات عديدة تتنقل به من الوعد إلى الخيبة، حتى أدرك بتجربته الذاتية أن قصارى ثورته تتغير شعريا حتى تبلغ منطقة الرؤيا، يقول محمود درويش في هذا الصدد: «لا أكتب شعرا لأغير الواقع ولكن الواقع أرغمني على الكتابة، استبعدني من شدة ما أذلني، فما كان واقعا وقعت فيه، إلا أن هذه العبودية تمنحني الحرية، فحين كتبت وجدته — الواقع — يختلف عن نقيضه، هذه هي علاقتي بمعادلة الواقع التي أستخرج منها حريتي من جهتي، وقابلية الواقع، للتحرر والتغيير من جهة أخرى» [3].

ولا يمكن أن تكون درجة المقروئية ووضوح الفكر عند هذه النقطة معيارا للمصداقية الشعرية حيث إن بساطة التعبير هي أداة تخليق الرؤيا وإعادة صياغة العالم بالحلم المستحيل الذي يمسك بجوهر الوجود الهارب في تشظي الكلمات وتقاطع الصور والأوضاع ولغة الشعر، كثيرا ما نمزق ونتجاوز ضيق العبارة التواصلية عندما نعيش فضاءها الحر، فهو يمتد في المستقبل، وطاقة المجهول فيه تجد رؤيا دائما ما تتحقق به وفيه. وقد خلت دواوين محمود درويش الأخيرة من قواعد الدلالة المألوفة، لتقوم مقامها تركيبات الشظايا

---

[1]– أنظر محمد فكري الجزار ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص : 220 .

[2]– محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، أوراق الزيتون، ص : 225 .

[3]– عبد الإله بلعزيز ، هكذا تكلم محمود درويش، ص: 180 .

التعبيرية، كما اختفت أنماط السرد الخطي والدراما المحتدمة على السطح، وقامت اللغة في ذاتها، ولولا نصوع التجربة الحيوية التي ينبعث منها الشاعر لانتقلت الإحالات التعبيرية به إلى منطقة التجريد.

فدرويش شاعر القضية الفلسطينية تحوّل هو الآخر بعد السبعينيات إلى هذا الاتجاه، فهو يصرّح بذلك في قصيدته "طوبى لشيء لم يصل" فيقول:

«طوبى لشيءٍ غامضٍ
طوبى لشيءٍ لم يصلْ
فكّوا طلاسمه ومزقهم
فأرّخت البداية من خطاهم
وانتميت إلى رؤاهم
آه ..يا أشياء ! كوني مبهمه» [1]

إن هذا التغّير في رسالة النص الشعري وطبيعته يقتضي تغيّرا مماثلاً في بنيته، فبعد أن كان فضاء النص ساكناً محدّد البدايات والنهايات صار مفتوحاً في بداياته ونهاياته كالأمواج غير المستقرّة، ولذلك لا يتوقع القارئ توقعاً سليماً أين تنتهي التموجات الإيقاعية الدلالية وأين تقف، وهي تجتاز حدودها كالسيل، وتتجاوز الأفق المرسوم لها سلفاً إلى آفاق لا نهائية وتلغي نموذجها الخارجي، وتخرج من التشابه والتماثل إلى الاختلاف والتعدّد والتجاوز، ولذلك لا يستطيع القارئ أن يلتقط أنفاسه إلا في نهاية القصيدة، وهذا ما يسبّب له التعب والغموض معاً.

وهذا ما يفسر تعدد القراءات إزاء النص الواحد، «ذاك أن علاقة المتلقي بالنص تتكشف بمقدار وعيه له، وإدراكه لعوالمه...لذا كثرت توصيفات النصوص الدرويشية استنادا لهذا البعد، فقد وسم بعضها بأنه نص ممانعة» [2]، وبعضها الآخر بأنها نصوص متراحة، لأن الوقوف على خصوصيتها النصية يكشف عن أنها عميقة، وتعاند المتلقين في الوصول إليها، وهي أحكام مبنية على طبيعة تعاطي المتلقين في الممارسة النقدية مع هذه النصوص، ومقدار وعيهم بتوجيهها، وأدواتها التي يطبقونها عليها، ومن ثم أضحى التأويل مكونا مهما من مكونات هذه الإنتاجية، «وقد تجاوز تفعيله البحث عن المؤلف داخل النص، إلى قيام

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، محاولة رقم 7، مج2، ص: 159.

[2] – سامح محمد الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل في الشعر العربي الحديث، ص: 13.

الإجراء على استبطان النص، وتجاوز قشرته الخارجية، وتفهمه فهما عميقا» [1]، فتصبح «القراءة فعلا ينطوي على معرفة خاصة بموروثها، وينطوي أيضا على تأويلية خاصة» [2].

فالنهوض في النص القرآني نهوض ذاتي على إسناد الدور للآخر الذي تخاذل في أداء هذه الوظيفة، وهنا كان حريا بالمتلقي أن يتواصل مع مستويات أخرى لا تقف على الحدود الظاهرة، أو ما سمي بالعناصر المعزولة، التي أكد شتروس «أنها لا تشكل المعنى؛ لأن البحث ينبغي أن يتجه إلى فوق مستوى العبارة اللغوية» [3]، وهكذا يكون التفاعل التواصلي «هو تبادل الأخذ والعطاء بين ممثلي الخطاب –الشاعر والمتلقي– في سياق حواري...يبنى على الملاءمة» [4].

ويوظف الشاعر عنصر الغموض وطاقاته الإيحائية في عنوان مجموعته الشعرية التي تحمل عنوان: "كزهر اللوز أو ابعد "، فالقصيدة تصير حقيقة فجرية لا مفر من الترحاب المدهش بحلتها الوردية المزهرة لا في لحظة بصر فحسب بل تمتد في اللازمن فتستمر في ديمومة اللحظة الجمالية، ولعل حوارات الأنا مع أحوالها تحت لوز الحب والتأملات في العيش الشخصي وتحت زهر الشؤون والشجون الأخرى لن تجعل الشاعر يتغافل في لحظات كينوناته عن الجلوس تحت لوز المصير.

ففي قصيدته " **أحب الخريف وظل المعاني** " يلجأ درويش إلى المعاني البديلة التي تترابط معا لتوضيح حالة من حالات الذهن المعقدة لديه إذ تترابط الدوال: الخريف وظل المعاني والغموض والموت لتشكيل عوالمه الفريدة انطلاقا من زوال الحدود والتصنيفات فالخريف يتجسد في منطقة غامضة ملتبسة يبدأ فيها الإبداع في تشكيل عالمه، الخريف هنا مرحلة إعادة التكوين وصياغة الأشياء من جديد وإدراك العالم والانحياز لقدرته الإنتاجية الخفية ففيه الكتابة والحياة والموت وإعادة تسمية الأشياء كالبذرة التي يخيل إلينا أنها ماتت لكنها تعود للحياة من جديد فهو قوة النشوء الكامنة في الغياب.

الخريف يتحدى النهايات فيكتسب الليل وهجا والضوء عتمة، إنه لذة البدايات الأخرى في سياق الغياب والنهايات المتوهجة بحياة جديدة، الخريف معادل للغياب المعلق الذي لا يكتمل لأنه منتج لحياة خفية ملتبسة بالحضور. والموت كالخريف أو هو تأويل له ملتبس بفرح الحياة فالحياة والموت في حالتي صخب وفرح.

---

[1] – المرجع السابق، ص: 13.

[2] – روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص: 75.

[3] – كلود لفي شتروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص: 249.

[4] – محمد مظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2010، ص: 17.

«أحب الخريف وظل المعاني، ويعجبني
في الخريف غموض خفيف شفيف المناديل،
كالشعر غب ولادته إذ " يزغلله"
وهج الليل أو عتمة الضوء. يحبو ولا يجد الاسم للشيء
يعجبني مطر خفر لا يبلل إلا
البعيدات
في مثل هذا الخريف تقاطع موكب عرس
لنا مع إحدى الجنازات، فاحتفل الحي
بالميت والميت بالحي» [1]

فالخريف انتظار للحياة وفراغ للأخيلة الصاخبة القادمة الحاملة لكل أطياف الحكايات والإشعار والمعارك:«**يعجبني أن أرى ملكا ينحني لاستعادة**
لؤلؤة التاج من سمك في البحيرة» [2]

الخريف حياة ما بعد الحياة، هدنة وانتظار تتراوح فيه الدوال بين التحقق والانتظار:

«يعجبني أنه هدنة بين جيشين ينتظران
المباراة ما بين شاعرتين تحبان فصل الخريف،
وتختلفان على وجه الاستعارة
ويعجبني في الخريف التواطؤ بين

الرؤى والعبارة» [3]

ونرى درويش يلجأ إلى التركيب النحوي الذي يسمح بتعدد التأويلات وإضفاء الغموض على شعره، ولعل لعبة الضمائر عنده تكاد تبرز بشكل واضح في ديوانه هذا من خلال إرجاع الضمير على أكثر من مرجع أو إرجاعه على مجهول لم يسبق تحديده،« فالضمائر لا تخلو من الغموض وقد يقف المرء عاجزا

[1] – محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، دار رياض الريس للنشر، ط1، 2005، ص: 55.
[2] – المصدر السابق، ص: 55.
[3] – محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص: 55.

عن إرجاع الضمير في الجملة على مرجع معين وذلك لعدم وجود قرينة محددة في النص أو الجملة تعينه على تحديد هذا المرجع [1]

ويتبدى هذا النوع من الغموض في قصائد متعددة في الديوان نقف على بعضها ها هنا، ففي قصيدته "**مقهى، وأنت مع الجريدة** " نقف على الضمير المنفصل أنت للمخاطب أو المتصل في لست وحدك، كأسك، والمستتر في ترى المبني للمعلوم وترى المبني للمجهول وغيرها، فهو يرى ولا يرى فلا يراه أحد، لا أحد يحملق في حضوره أو غيابه، فهل هو الشاعر أم طيفه؟ هل يشكل من هذا الطيف جسدا جديدا يشبه الحياة ويتحداها أو يتجاوزها في ولادة جديدة خارج هذا العالم بكل ما فيه من عوالم مادية وموت وصراعات. وثمة صوتان في القصيدة صوت شخصي وأخر كوني فالوعي يعاين التحول والكينونة الجديدة في ولادتها الأخرى وسياقاتها المنتظرة خارج الحدود القديمة:

«**مقهى، وأنت مع الجريد جالس**
لا، لست وحدك. نصف كأسك فارغ
والشمس تملأ نصفها الثاني...
ومن خلف الزجاج ترى المشاة المسرعين
ولا ترى إحدى صفات الغيب تلك
ترى ولكن لا ترى
كم أنت حر أيها المنسي في المقهى
فلا أحد يرى أثر الكمنجة فيك،
لا احد يحملق في حضورك أو غيابك،
أو يدقق في غيابك
أو يدقق في ضبابك إن نظرت
إلى فتاة وانكسرت أمامها » [2]

وأمعن الشاعر في تصور حالة الغياب المقصودة بل حوله إلى وعي مرح طليق خارج الحدود والقيود الجسدية الظاهرة:« **فاصنع بنفسك ما تشاء، اخلع**

[1] – خالد سليمان، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، 1987، ص: 81.
[2] – محمود درويش، كزهر اللوز أو ابعد، ص: 25.

قميصك أو حذاءك إن أردت، فأنت

منسي وحر في خيالك، ليس لاسمك

أو لوجهك هنا عمل ضروري. تكون

كما تكون...فلا صديق ولا عدو

هنا يراقب ذكرياتك » [1]

وتظل حالة السكون مسيطرة على هذا الطيف شرط الذوبان في شعر ما بعد الموت وما بعد الحالة الإنسانية:« **مقهى، وأنت مع الجريدة جالس**

في الركن منسيا، فلا أحد يهين

مزاجك الصافي،

ولا أحد يفكر باغتيالك

كم أنت منسي وحر في خيالك » [2]

واستخدام الضمائر على هذا النحو المعمى يحدث لبسا في النص ويدخله دائرة الغموض، ففي قصيدته" لم ينتظر أحدا" نراه يفتتح النص بضمير لا يعود على مذكور سابقا فلا تدرك مدلولاته ولا مقاصد الشاعر من اصطناعه إذ يواجهنا في هذه القصيدة إشكال يتأتى من الضمير المستتر في ينتظر ويشعر والضمير الظاهر في: أمامه وقلبه ومعطفه فمن هو الذي لم ينتظر أحدا؟ هل يقترب الشاعر من ذاته أم يقترب من الإنسان عامة الذي جسدته حالته؟

«**لم ينتظر أحدا،**

ولم يشعر بنقص في الوجود،

أمامه نهر رمادي كمعطفه،

ونور الشمس يملأ قلبه بالصحو

والأشجار العالية » [3]

ويستطيع أن يكون الأنا والهو والأنت وجسر الممكن إلى المستحيل:

---

[1] – المصدر السابق، ص: 33.

[2] – المصدر السابق، ص: 33.

[3] – محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص: 33.

«أنا اثنان في واحد

أم أنا

واحد يتشظى إلى اثنين

يا جسر يا جسر

أي الشتيتين منا أنا» [1]

ويستطيع أن يجعل هؤلاء الثلاثة أنا وأنت والأبدية يسبحون في لا مكان وفي لا زمان أيضا، إذ يعتبر حبه شبق الروح للطيران:

«قيل: قوي هو الحب كالموت

قلت: ولكن شهوتنا للحياة،

ولو خذلتنا البراهين، أقوى من

الحب والموت

فلننه طقس جنازتنا كي نشارك

جيراننا في الغناء

الحيلة بديهية... وحقيقية كالهباء» [2]

وقد يلجأ الشاعر إلى نوع آخر من الغموض أشار إليها "إمبسون" في النوع الثالث من الغموض وهي تقديم المعاني غير المرتبطة ظاهريا يجري تقديمها في أن واحد عن طريق المجازات ففي قصيدته فراغ فسيح نراه يقدم تشكيلة من التداعيات والاستعارات في إشارة إلى اختلاط الانفعالات والصور بحالات التجسد المؤقتة التي تسمح لنفسها بالظهور والعودة في أشكال جديدة، يعلق المكان في تجسدات مؤقتة: فالأفق مهمل والأرض مجعدة الوجه والشمس عمودية لا حياة ولا موت حول المكان ويحاول أن يرتقي بالمكان من هذه التجسدات المؤقتة من خلال أخيلة القصيدة لتجعلها تعود في أشكال جديدة:

«فراغ فسيح. نحاس. عصافير حنطية

اللون. صفصافة. كسل. أفق مهمل

كالحكايات الكبيرة. أرض مجعدة الوجه.

---

[1] – المصر السابق، ص: 136.

[2] – المصر السابق، ص: 40.

صيف كثير التثاؤب كالكلب في ظل
زيتونة يابس. عرق في الحجارة.
شمس عمودية. لا حياة ولا موت
حول المكان. جفاف كرائحة الضوء في
القمح لا ماء في البئر والقلب
لا حب في عمل الحب » [1]

وفي تناولنا للغموض في هذا الديوان نلمس اللغة الاستعارية الانزياحية بوضوح فيه إذ يتجاوز النص الأبعاد المعجمية للدال ليحقق دلالة ابعد عما هو مألوف بين الناس لينجز بذلك المستوى الشعري للرمز، ومع ذلك فإن الشاعر لا ينبت عن الدلالة المعجمية تماما أو يلغيها، وينفي أي أثر لها، لأنها تظل هي الهادي الوحيد الذي تستعين به في الوصول إلى المدلول الجديد ، «وإذا ما انفصمت العلاقة بين الرمز في دلالته المعجمية ودلالته الشعرية ستعوم دلالات النص ويصبح من المستحيل الاطمئنان إلى مقاصد وإشارات، فيصبح لكل شاعر لغته المستقلة عن النظام الاشاري السيميائي للكلام المتواطأ عليه بين أبناء اللسان الواحد» [2].

ومن يقرأ شعر محمود درويش يجد فيه كثيرا من الرموز التي يصعب عليه أن يحيلها إلى مرجعية دلالية موثوقة أو مقاربة مما يجعل الاطمئنان إلى مقاصد قد يحملها النص أمرا يكتنفه الغموض، وهذا النوع من الغموض يرتبط بالغموض اللفظي الدلالي الذي أشار إليه "إمبسون" في أنماط الغموض التي درسها وتشير إلى انصراف اللفظ إلى معنى مرتبط بتجربة معينة أو بحالة نفسية واعية أو لا واعية ليس منفصلا عن أطر الدلالة اللغوية للفظ.

هذا التلقي القائم على الذات المنتجة وجد طريقة إلى النص الدرويشي بسبب حضور عوامل متعددة، «منها ما يخص النص الذي كان على درجة عالية من الخصب؛ مما سمح بتوليد عدد لا يحصى من التأويلات» [3]، وهو مدخل لتفعيل هذه الاستراتيجية؛ «لأنه يوفر المجال المثالي لممارسة نشاط القراءة بسبب

---

[1] – محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 41.

[2] – سامح الرواشدة، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري دراسة في شعر محمود درويش، مجلة مؤتة للبحوث للدراسات. المجلد الرابع عشر، العدد الخامس، 1999 ص: 94.

[3] – سامح محمد الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل في الشعر العربي الحديث، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2001، ص: 144.

غموضه» [1]، بل إنه عندما يستعصي على المتلقين، ويعاندهم في القراءة ويفتح الآفاق واسعة أمام القـــراء، «فينشطون أدوات الاستقبال والمعرفة لديهم» [2].وهكذا تتضمن قراءة الشعر «طريقـــة التـــذوق والفهـــم والتقويم، وتعني شعرية القراءة ابتكار الأفق الخاص بهذه الطريقة لواكبة الأفق الإبداعي في النص المقـــروء [3].»

يقول:

«هَهُنَا حَاضِرُ...عَابِرٌ

هَهُنَا عَلّقَ الغُرَبَاءُ بَنَادِقَهُمْ فَوقَ أَغْصَانِ زَيْتُونَةٍ

وَأَعَدُوا عَشَاءًا سَرِيعًا

مِنَ العُلَبِ الْمَعْدَنِّية

وَانطَلَقُوا مُسْرِعِينَ إِلَى الشَاحِنَاتِ ....» [4]

يقف هنا الشاعر لحظة الحاضر، وهو حاضر عابر لم يختره ولا يد له فيه، يواجه معه أسئلة المرحلـــة، فقد علّق الغرباء — في لحظة الحاضر- بنادقهم فوق أغصان الزيتون مستعجلين في أمرهم أعدوا عشاء سريعا وانطلقوا إلى الشاحنة، فمن الغرباء؟ وما دلالة استعجالهم؟ وما المقصود بأغصان الزيتـــون ؟ ومـــا دلالـــة الشاحنات؟ من الغرباء؟ هل قصد درويش الأعداء؟

نقبل ذلك بناء على زاوية الرؤيا التي يمثلها باعتباره فلسطينيا يرى في العدو دخيلا على وطنه، ويفضي مثل هذا التأويل إلى أن الأعداء — الغرباء- قد بدأوا يميلون إلى الصلح، واستبدلوا ببنادقهم أغصان الزيتون، لكن لماذا يسرعون إلى الشاحنة؟ أليست وسيلة رحيل؟.

قد تفضي القصيدة كلها إلى بعض المفاتيح «إذا ما اقترن تفسيرها بالمرحلة، في مستواها السياســـي (السلام) فالمقاتلون يعلقون بنادقهم فوق الأغصان في إشارة من الشاعر إلى أن المقاتل قد اطمئن إلى غصـــن الزيتون واستبدل بندقيته بالصلح الذي يشير به غصن الزيتون» [5].

---

[1] – علي الشرع، استراتيجية القراءة، منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، مجلة علامات في النقد، ج37، مجلد10، 2000، ص: 162.

[2] – سامح محمد الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل في الشعر العربي الحديث ، ص: 142.

[3] – أدونيس (علي أحمد سعيد)، كلام في البدايات، دار الآداب، ط1، 1989، ص: 27.

[4] –محمود درويش، الأعمال الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 641.

[5] – رجاء نقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص: 98.

ومن جانب أخر هل يحق لنا أن نعد الفلسطينيين غرباء، وأنهم خدعوا بأغصان الزيتون فعلقوا بنادقهم عليها ؟ وهم الآن يواجهون نتائج الخدعة، إذ لم يتبقى أمامهم حل سوى الرحيل بعد أن فرطوا بالخيار الوحيد، ألا وهو النضال (البنادق) فليس لهم الآن سوى الإسراع نحو الشاحنات والبحث عن وطن آخر، وعلى الرغم مما يحمل النص من احتمالات، إلا أننا لا نجد واحد منها يدفعنا لترجيحه على الآخر، وهذا ما يدخل النص باب الغموض والالتباس البعيد. ويبدو أن الوعي بوجود الفجوة الحاصلة بين النص ومتلقيه، أسهم في توليد فعل التلقي الذي يهدف للوصول إلى ممكنات الفعل الجمالي بفضل تفعيل العناصر النصية، والخضوع لسلطة القارئ؛ «الأمر الذي جعل المتلقي يظفر بعنصر ما يدعوه إلى تلقي النص، مما سمح باختلاف مفهوم القراءة حتى وصل حد التعميم» [1]. وليست النصوص أكثر من موضوعات لتأويلات واقعة أو ممكنة. «كل من يبحث عن النص ذاته لن يجد أكثر من سلسلة لا تنتهي من التصورات عنه، ووجود النص نفسه يمكن أ يتنوع جذريا بحسب الافتراضات التي تضعها مختلف المناهج» [2].

وحتى نتمكن من دراسة رموز الغموض «ينبغي أن تشغل –الرموز– نفسها بالسياقات الخاصة من ناحية ومن ناحية أخرى ببنية اللغة عموما، بوصفها معينا لعلاقات غموض كامنة» [3]. وقد تأتي بعض ملامح الغموض في شعر درويش من إحالات الضمائر «فأحيانا نجد الشاعر يفتتح النص لضمير لا يعود على مذكور سابق، فلا تدرك مدلولاته، ولا مقاصد الشاعر من اصطناعه، وأحيانا يلتبس عائد الضمير، فلا تدرك ارتباطاته وإحالاته، حيث يضعك أمام تعمية أخرى تجعلك غير مطمئن على العلاقة القائمة في الجانب الأول وهو افتتاح النص بضمير غير عائد على مذكور سابق فقد تكرر في النص الشعري مرارا وتكرارا [4]»، ومن النماذج الدالة على ذلك قوله من قصيدة "كم مرة ينتهي أمرنا":

«يَتَأَمَّلُ أَيَامَه فِي دُخَانِ السَّجَائِرِ
يَنْظُرْ فِي سَاعَةِ الجَيبْ:
لَوْ أَسْتَطِيعُ لَأَبْطَأْتُ دَقَّاتِهَا، كَيْ أُؤَخِّرَ نُضْجَ الشَّعِيرْ» [5].

---

[1] – علي الشرع، استراتيجية القراءة، منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، مجلة علامات في النقد، ج37، مجلد10، 2000، ص: 162.

[2] – بول ب. آرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوع والمصداقية في التأويل، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2009، ص: 49.

[3] – ونفرد نوتني، لغة الشعراء، تر: عيسى العاكوب وخليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص: 187.

[4] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، 2007، ص : 263 .

[5] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، ص: 36 .

يواجهنا في هذ المقطع إشكالان؛ أولهما يأتي من الضمير المستتر في كلمتي: "يتأمل" و "ينظر" وثانيهما الضمير الظاهر في كلمة أيامه، فمن الذي يتأمل أيامه متشاغلا بدخان السجائر؟ والذي يؤرقه الزمن حيث يتابع ساعة جيبه مرتقبا ما يمر به من وقت؟.

إن درويش في أحيان كثيرة يقترب من ذاته، أو يقترب من ذات الفلسطيني المجسدة في شعره، ولعل متابعة النص الذي استهله بهذه المقطوعة يقربنا من القضية التي التبست، فالذي يتمنى تأخير نضج الشعير، فقد وطناً في الجنوب ينضج شعيره في أيدي الغزاة، ونضج الشعير هنا يوافق تأخير الزمن، وهو هاجس يداعب الشاعر إلا أنه لا يريد تصديق مرور الوقت و هو بعيد عن وطنه. ومن النماذج الدالة أيضا قوله من قصيدة بعنوان:" في يد غيمة "

«أَسْرَجُوا الخَيْلَ

لا يَعْرِفُونَ لِمَاذَا

وَلَكِنَّهُمْ أَسْرَجُوا الخَيْلَ فِي السَهْلْ» [1]

الإشكال هو علام يعود الضمير في " أسرجوا" و"يعرفون" ؟ فقد تكررت هذه الشريحة في القصيدة ثلاثة مرات، فمن أسرج الخيل؟، هل هو الشعب الفلسطيني؟ أم الأمة العربية؟ ولماذا يسرجون الخيل دون أن يعرفوا الهدف من ذلك؟. هذه الظاهرة تتكرر كثيرا في دواوين محمود درويش، إلى أن هناك نمط ثان من غموض الضمائر وهو يقوم على اختلاف الإحالات التي يعود الضمير عليها يقول من قصيدة "أنا العاشق السيئ الحظ": **«أَنَا العَاشِقُ السَّيِئُ الحَظِّ. نَامِي لِأَتْبَعَ رُؤْيَاكِ. نَامِي**

لِيَهْرُبَ مَاضِيَّ مِمَّا تَخَافِينْ. نَامِي لِأَنْسَاكِ .نَامِي لِأَنْسَى مَقَامِي

عَلَى أَوَّلِ القَمْحِ فِي أَوَّلِ الحَقْلِ ،أَوَّلِ الأَرْضِ، نَامِي

لِأَعْرِفَ أَنِي أُحِبُّكِ أَكْثَرَ مِمَّا أُحِبُّكِ. نَامِي

لأدخِلَ دَغْلَ الشُّعَيرَاتِ فِي جَسَدٍ مِنْ هَدِيلِ الحَمَامِ» [2]

يبدو الضمير الذي يشير إلى مخاطبة أنثى في: نامي، رؤياك، تخافين، أنساك متناسبا ودلالات النص، فالعاشق السيئ الحظ في مقام تشاركه فيه من يعشقها، ولذا فالضمير الوارد يسير إلى تلك التي تشاركه مقام العشق، وإذا كان نومها هدفا يحقق له بغيته، فمن خلال نومها يمتلك قدرة تؤهله لمتابعة رؤياها، وغير ذلك

[1]- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 19 .

[2]- محمود درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية، ص: 52.

من المهمات الأخرى التي تحقق له في النهاية حالة الالتصاق والتوحد بجسدها " أدخل دغل الشعيرات في جسد من هديل الحمام " إلى أن الضمير في السطر الرابع يحدث التباسا حادا يكسر التوقعات ، فالضمير في أحبك الأولى يشير إلى مخاطب مذكر، والثاني يشير إلى مخاطب مؤنث، هل ما دخل إلى النص خطأ ؟ فصوابه أن يعود الضمير على المؤنث" أحبك أكثر مما أحبك" ومثل هذا التأويل قد يوجه النص إلى مقصديه غير واضحة، ولعل إعادة النظر في النص لا تسعف في فهم سر التحول.

إن لغة درويش هي محاولة للموازنة بين سلطة النص وسلطة القارئ، إذ يرصد تواصلية الوظيفة بأحكام متعددة الوجوه، ويوحد بين وظيفتي التوصيل والانتباه من خلال الغموض، فدرويش كما يرى «يسخر اللغة لتكون أكثر فاعلية، اللغة من حيث هي لغة، هو تصور ينطلق من توجيه أسئلة جريئة تثار من داخل البعد النصي، وبالتأكيد فإن هذه الأسئلة يمكن أن تكون أدوات تأويلية مع المتلقي» [1]. الذي يجدها لغة ابتكارية، لغة متفجرة، تبحث عن البكر والجديد، عن غير المألوف والغريب، بهدف إعادة الروح للقصيدة الحديثة، فقد نحا درويش بكل قدراته نحو لغة تستطيع جلب انتباه القارئ، وتعزيز الشعور لديه بقدرتها على صنع عوالم جديدة من خلال الانحرافات التي تحدثها، والتراكيب الجديدة التي تخلقها والرموز الغامضة.

وقد اهتم درويش بهذه اللغة الرامزة ذات الدلالات الوارفة ظلالها وجعلها كالأرض؛ مصدرًا للولادة الدائمة، كأرض فلسطين، عبر أساليب متعددة وكثيرة، منها خلق سياقات جديدة لم يعتد القارئ سماعها وقراءتها، ومن خلال استغلال الطاقة الكامنة في المفردات. واستغلال الإمكانات الأسلوبية الحديثة في الاستعارات، والكنايات، والانزياحات، استغلالا رائعًا نهض بالقصيدة نحو تمثل الحداثة لغة وصورة وبناءً. هذا ما جعل القصيدة تبدو أكثر غموضا وضبابية.

غير أن تعدد الدلالات ينهض من الكثافة الشعورية والمعنوية التي يعبر عنها الرمز، ويقوم عليها. أي أن الإيحائية إذ تكون سمة للرمز، تكون أيضاً سمة للتجربة الجمالية من حيث الكثافة والعمق والتنوع. ولهذا فإن المجانية أو الاعتباطية في طرح الرموز، لن تؤدي بحال من الأحوال، إلى إيحائية ذات وظيفة جمالية تعبيرية. فالإيحاء الجمالي هو إيحاء مكثف ممتلئ بموضوعه، يؤدي وظيفة يعجز عنها التناول المباشر للتجربة أو للظواهر والأشياء.

[1]– عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص: 39.

وفي الأخير يمكننا القول: بأن التطرق إلى مستويات أخرى من الغموض في نصوص درويش تأهل الدراسة للتمدد والإفاضة، ومن الممكن أن تكون مدار دراسته واسعة، تتجاوز حدود بحث أُعِد ليلقي الضوء على بعض جوانب الظاهرة ويلفت النظر إليها، لذا تكتفي الدراسة بهذه المستويات من الغموض باعتبارها نماذج دالة على الظاهرة، وليست عملا مستقصيا لمظاهر القضية وتفصيلاتها.

المبحث الثاني: التناص وكسر أفق التوقع.

أ- آلية الامتصاص والتذويب

إن النص عادة ما يكون متعديا، بمعنى أنه يتعدى حدود ذاته ليمد جسورا خطابية ودلالية إلى نصوص أخرى، ودراستنا ستتناول إن شاء الله التناص، أي اندراج نص أو أكثر في نص معين، وارتباط النص بنوع أدبي أو فني معين أو بتقاليد فنية بذاتها، أي ارتباط النص بمجموعة أخرى من النصوص تشترك معه في بعض خصائصه، كما تتناول ظاهرة صياغة النص من وسيط إلى وسيط مغاير، وأثر ذلك على المعنى.

يعاني القارئ العربي المعاصر من صعوبة فهم النصوص الشعرية المعاصرة، وترجع هذه الصعوبة إلى الغموض الذي يلف النص الشعري، لأن الشعراء يستندون في تشكيل أعمالهم الفنية إلى التراث الفكري الذي يستقون منه مادتهم اللغوية، بينما يستمدون صورهم الشعرية من منابع شتى، من الأسطورة والتاريخ إلى الأدب، وحتى الثقافة الشعبية وغيرها من المعارف الإنسانية، لأن« طبيعة الكتابة تقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص، ولذلك فإن النص أو الخطاب الذي يقدمه المبدع يتمخض عن عملية التفاعل والتداخل لهذا النص الذي ينتجه، وهذا التفاعل هو الذي يدعى "تداخل النصوص" أو "تداخل الخطابات"» [1]. وبالتالي كان هذا المخزون المعرفي مادة دسمة يستند عليها الشعراء في صياغة أعمالهم لإضاءة مسحة جمالية عليها، تحقق لها التفرد والتميز عن سابقتها.

وحتى يتمكن القارئ من فهم هذه النصوص، كان حريا به أن يمتلك الوسائل والأدوات المعرفية التي تمكنه من هتك حجاب الغموض الذي يحيط بهذه النصوص، ومن هذه الأدوات: سعة الثقافة، والإحاطة بالكثير من العلوم والفنون، منها التاريخ، وعلوم الدين، والأدب والأساطير...فكل هذه الأدوات يمكن أن تساعد القارئ على فك رموز النص الشعري وما استغلق منه.

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه (مخطوط)، الجزائر، 1994، ص: 271.

كما لا يجوز للقارئ أن يقتحم حرم النص الشعري المعاصر بأدوات ومفهومات قديمة، وهذا ما عبّر عنه أدونيس بقوله: «ثمة فجوة عميقة بين التجربة الشعرية الحديثة، في جانبها الإبداعي، وبين النقد، فليست هناك مواكبة نقدية لهذه التجربة. بل إننا ما نزال، بشكل عام، ننقد هذه التجربة الجديدة بمفهومات قديمة، وما نزال نسلّط مفهومات الآمدي، مثلاً على محمود درويش، بينما يجب أن ننظر إلى إنتاج درويش من ضمن حضوره كنصوص قائمة بذاتها، نستخرج منها قواعد ومقاييس لنقدها» [1]

وعليه، فقد أصبح مفهوم التناص- L'intertextualité - تقنية فعّالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة. وأصبح المبدع اليوم يكثر من الإحالات التناصية، والمستنسخات النصية والرموز الموحية والخلفيات المسكوت عنها إلى أن أصبح النص مصبا للنصوص، واختزالا لأفكار السابقين ممّا يستلزم استنطاقه قصد تحديد مرجعيات الكاتب ومصادره الثقافية والأصول المولّدة لفكره ورؤيته للعالم.

إنّ التناص يراد به: تقاطع النصوص، أو حوار النصوص فيما بينها، وكثير من النصوص« المقروءة، لا يمكن فهمها دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقتها وأسهمت في خلقها وتكوينها» [2]، وبذلك فهو إجراء، لا يقل أهمّية عن الإجراءات الأخرى في فهم النص، ومقاربته مقاربة أسلوبية.

وقد أعطت جوليا كريستيفا -Julia kristeva- التناص المفهوم التالي«كلّ نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى» [3] ، أي أن النص ليس وحدة قائمة بذاتها، «بل هو مجال يتكون من تقاطع نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، وهي تعني بذلك على وجه الخصوص، ارتباط النص المعين بنصوص وخطابات اجتماعية وثقافية وفكرية وتاريخية، محيطة به أو سابقة عليه» [4].

ومعنى هذا أنّ أيَّ نص جديد تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة- وردت في الذّاكرة الشعرية - تشكيلاً وظيفياً؛ بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص الّتي زالت الحدود بينها، «وكأنها مصهور من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال، فيعاد تشكيلها وإنتاجها في أحجام وأشكال مختلفة، بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة، وبعض البقع الّتي تشير إلى

---

[1] – أدونيس، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ندوة الموقف الأدبي، العدد 59، نيسان، 1976، ص: 92.

[2] – فاضل تامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48 -49، 1988 ص: 92.

[3] – خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 ، ص: 51 .

[4] – وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دت، ص: 10.

النص الغائب» [1]، وكلّ نصٍ جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحول النص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، ثم إنّ هذه النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، فقد يكون النص الغائب شعرياً، أو دينياً، أو تاريخياً، أومن التراث الشعبي،...أو غيرها؛ ولذلك فإنّ مصطلح التناص يقوم بتداخل الأجناس الأدبية وسواها.

ويرى ليتش LEITCH أن «النصّ ليس ذاتاً مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النصّ شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعورياً» [2].

نستنتج من هذا التعريف أن (التناص) يعني توالد النصّ من نصوص أخرى، وتداخل النصّ مع نصوص أخرى، وأن النصّ «هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص. ومن هنا تعالق النص مع نصوص أخرى. وإذن فلا حدود للنصّ، ولا حدود بين نصّ وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن. وبهذا يصبح النصّ بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها. فالمعاني والدلالات فيه طبقات... بحسب القرّاء، والأزمنة، والأمكنة» [3].

فالشاعر أو المبدع عموما لا ينتج من فراغ، ولكن هناك عشرات آلاف عام من الأدب خلف كل قصة نكتبها –كما يقول غابريل غارسيا مركز–، ذلك أن نظرية التناص تولي اهتماما بالغا بالخلفية المعرفية لمبدع في عمليتي إنتاج الخطاب وتبليغه، غير أن المبدع لا يلجأ إلى إنتاجات السابقين يقحمها في نصوصه إقحاما، ويدسها في إبداعاته دسا، ويستدعيها «في تراكم وتتابع، وإنما يعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي» [4].

كما إن الشاعر «شخص يكتب بشكل خلاق أكثر مما يكتب بشكل مقصود، فليس هو أب القصيدة. وهو يلدها كما تمر في ذهنه، إنه مسؤول عن توليدها على أسلم ما يمكن أن تون عليه. وإذا ولدت حية فإنها تكون متلهفة هي الأخرى للخلاص منه وتصرخ للتخلص من كل ما يربطها به من حبل سري» [5].

---

[1] – خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص: 51.

[2] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 321.

[3] – محمّد عزّام، النّصُّ الغائب، تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 29.

[4] – محمد مفتاح، تحليل الطاب الشعري –استراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005، ص: 124.

[5] – فراي نورثرب، تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، 1991، ص: 123- 124.

وتعتبر هجرة النص من نص إلى آخر أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، هجرة اختراقيّة تحوليّة، فهو ينبثق من نصه ليتكون في نص آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطّلب هذه الهجرة المتعددة الأبعاد أن يتحول؛ فقد كان في ماضيه يقول شيئاً، وعليه أن يقول شيئاً آخر مختلفاً وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد، «وتتطّلب هذه الهجرة أن يحيا النص في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحوارية والتفاعلية، وتعني إعادة إنتاج النص، إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه، وربما تعني أيضاً إعادة إنتاج جنسه، فقد يكون النص تاريخياً أو دينياً أو أسطورياً، ثم يغدو شعرياً، ويكتسب النص الغائب في هجرته الجديدة، ملامح وصفات جديدة، لم تكن فيه من قبل» [1].

لكن المشكلة الأولى التي تواجه الباحث في دراسة موضوع التناص تكمن في تعدد التعريفات التي قدمت لمفهومه نظراً لاختلاف الاتجاهات النقدية، البنيوية والسيمائية التي أظهرته، واستخدمته في خطابها النقدي. وإذا كانت جوليا كريستيفا ترى في التناص أو التداخل النصي "أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص أخرى سابقة عليها، أو معاصرة لها [2].

فـ "ميشيل فوكو" في تقديمه لمفهوم التناص يؤكد على أنه «لا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أصوات متراكمة، متسلسلة ومتتابعة» [3]، وهكذا فإن التناص «يتصل بعمليات الامتصاص، والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد»[4]. لذلك فإن أي نص لابدَّ أن يوحي ويحاكي ويؤثر حسب تعبير بارت، ولأن اللغة التي يستخدمها الشاعر كوسيلة للتعبير هي نتاج جماعي فلا مناص من وجود التناص أو التوالد النصي الذي تصنعه «جملة من الاقتباسات المتوالدة، والمتفاعلة التي امتصت في نص جديد، أو تحولت إلى نص آخر جديد» [5].

والتناص لا يمكن أن يحدث ضمن حدود الثقافة الواحدة إذ يتوسع ليحيلنا إلى ثقافات أخرى كما هو الحال مثالاً عن الحديث عن تأثير استخدام الأسطورة والتراث الديني والشعبي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، نتيجة التأثير والتفاعل التي تمت بين هذه التجربة، وتجربة الشاعر الأمريكي ت.س.اليوت. والحقيقية أن للتناص أشكالاً مختلفة منها ما يدعى بتناص الخفاء، ومنها ما يسمى بتناص التجلي، لكن

---

[1] – خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص: 51.

[2] – علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص: 1996، ص: 108.

[3] – سعيد علوش، المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص: 123.

[4] – علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ص: 111.

[5] – نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997. ص: 83.

المشكلة الأساس تكمن في إيجاد الحدود التي تفصل بين التداخل النصي والسرقة الأدبية بشكل واضح إذ أنه «في فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى» [1] ، كما يؤكد الدكتور صلاح فضل.

والتناص، أو التداخل النصي الذي يمثل اشتغالاً على نصوص أخرى لا يقلل من أهمية النص الذي ينهض «على تخوم نصوص أخرى فهو لا يلغي خصوصيته الإبداعية بل على العكس يؤكد سماته المتميزة بوصفه نصاً قائماً بذاته تجاوز غيره، أو تخطاه» [2]. وللتناص أشكال مختلفة فهناك الديني والتراثي والأسطوري والشعري، والنص الشعري مهما كان. ليس وليد ذاته إلا من خلال الرؤية الفكرية والجمالية والتوظيف البلاغي- البياني الذي يمكن أن يمارسه النص الجديد، أو ينشيء ذاته من خلاله. ولعل وظيفة التناص الأساسية تكمن في الوظيفة التي يقوم بها «ليخدم هدفاً ويقوم بمهمة سياقية يثري من خلالها النص، ويمنحه عمقاً، ويشحنه بطاقة رمزية لا حدود لها، ويكوّن بؤرة مشعة لجملة من الإيحاءات تتعدد فيها الأصوات والقراءات» [3].

فالفعل التناصي حاضر في مستويات الحياة كافة وممتد في التراث الإنساني على اختلاف أنواعه وتباين بيئاته، ولا مناص ولا فكاك منه، «إذ يمثل ركيزة أساسية في كل إبداع معاصر يسعى لتخطي سياج الذاتية والغنائية والانطلاق نحو الآفاق الدرامية والموضوعية الهادفة إلى تعميق العمل الإبداعي، وإكسابه أبعادًا دلالية وشمولية واسعة» [4].

والنص كما يقول كاظم جهاد «ليس ذاتًا مستقلة أو مادة موجودة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى» [5] ، فالتناص من هذه الزاوية خروج من النص إلى نصوص غائبة يجب استحضارها ليكتمل النص الحاضر، بمعنى أن النص خاضع منذ البداية لسلطة نصوص أخرى تفرض عل يه عالمًا ما، وهو بالتالي حالة دائمة من الإنتاج والسيرورة» [6]، والنص لا يمكن فصله عن السياق الخارجي سواء اتخذ هذا السياق شكل نصوص أخرى سابقة تبرز فيها احتمالية التداخل أو التقاطع مع النص الحاضر، أو اتخذ شكل الأحداث التاريخية والتحولات الثقافية التي تحدث نوعًا من التراكم في مخزون الذاكرة البشرية، وهذا ما

---

[1] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة- الكويت، العدد 164، 1992، ص: 229.

[2] – المرجع السابق، ص: 90.

[3] – المرجع السابق، ص: 84.

[4] – حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية 2009 ، المجلد 11 ، العدد2 ، ص: 243.

[5] – كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً، ص: 34.

[6] – حسن حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص: 23 .

أكده صبري حافظ حين قال: «تعتبر فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسة النقدية على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذي يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما يكتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري»[1]. ولكي يتم التناص لابد من توفر حد أدنى من التفاعل بين النصين الذي يتم من خلال عدة أنماط ووجوه للعلاقة الكاشفة عن جوهر العملية الإبداعية.

ونظرية التناص، على الرغم من نشأتها في الغرب، من النظريات التي يمكن الإفادة منها في دراسة الأدب العربيّ، ذلك أنّ «قيمة هذه النظرية لا تنهض فيما تقدّمه من قراءة جديدة للنص فحسب، بل في الدور الذي تؤديه لتخليص بعض المناهج النقدية الحديثة من العقم الذي أضحى يهددها» [2]. كما أنَّ هذه النظرية يمكن أن تطبق على النصوص على اختلاف منتجيها وتنوع اتجاهاتها، وهي تكسر الحاجز الذي أقامته البنيوية حول النص حين رفضت كل ما هو خارج عليه، وانشغلت عن تأدية وظيفة الوسيط بين النص والمتلقي بأمور أخرى ممّا جعل ناقداً متمرساً مثل الدكتور عبد العزيز حمّودة يتساءل:« هل يضيء التحليل البنيويّ النص حقيقة؟» [3].

يرتكز التداخل النصي في جوهره على إرث معرفي عريق، يسير باتجاه وفضاء حواري واسع مع علوم ومعارف تمكن المبدع من كسر حدة انغلاق اللغة على ذاتها، وذلك بتقاطعها على مدارات دلالية وانفتاحها على حمولات ثقافية تنهض بلغة النص وتكسبها ظلالا إيحائية، وطاقات دلالية، وآفاقاً جمالية عميقة، تتجاوز بفضلها البنية الإفرادية الانعزالية إلى البنية التوالدية التداخلية التي تتجاوز الثبات والمحدودية وتحفز النص في عمق الذاكرة الإنسانية وتمنحه بعدًا حضاريا «يطيح...بخرافة الأصول والمصادر ولا يعترف بمفهوم الأبوة »[4] الذي يتنافى مع مفهوم التناص.

فالتناص« أداة تعبيرية، ورؤية إبداعية، وفعالية إجرائية، وآلية إنتاجية، وخاصية بنائية قائمة في أساسها على تعايش النصوص وتعالقها ضمن فاعلية فنية وحساسية شعرية قادرة على التداخل مع الآخر والتفاعل معه وفقًا لجدلية الإزاحة والإحلال التي تتوخى استدعاء تجارب وأفكار متباينة وامتصاصها وإعادة

---

[1] – حافظ صبري، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، القاهرة، 1984، ص: 23.

[2] – هانس– جورج روبريشت، (تداخل النصوص)، ترجمة الطاهر الشيخاوي ورجاء سلامة، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 50، 1988، ص52.

[3] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، نيسان 1998، ص 26.

[4] – حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات القاهرة، ط1، 1996،ص: 53.

صياغتها ضمن رؤية فنية تتجاوب مع تجارب المبدع وانفعالاته، وتكشف عن طاقات تأويلية متجددة تحقق الفعل التواصلي بين الذاتي والموضوعي الذي يقضي على أحادية المعنى ونهائية الدلالة»[1]. وهو بهذا المفهوم نوعان: تناص داخلي، وتناص خارجي «فالتناص الداخلي هو حوار يتجلى في (توالد) النصّ و (تناسله)، وتناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرية» [2].

وأما التّناص الخارجي «فهو حوار بين نصّ ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات. واستشفاف التناصّ الخارجي في نصّ عملية ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان النصّ مبنياً بصفة حاذقة. ولكنها مهما تسترت واختفت فإنها لا يمكن أن تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها. وإذن فإن هناك نصّاً مركزياً يتجلى في النصوص السابقة، ونصوصاً فرعية تتمثل في النصوص اللاحقة» [3]. وبهذا المعنى يغدو النص الممتاز نصا معرفيا «يُقاوِم في أنساقه اختزان معنًى ما سطحيًّا أم عميقًا، فهو نص حواري قائم على التعدُّدية في المعنى» [4]، وتلك مهارة الصوغ، قابل للتعدُّدية في القراءة، وتلك مهارة التقبُّل.

وعليه فإن الآثار الأدبية تتَّصل فيما بينها اتصالاً وثيقًا في مستويات مختلفة، وهو أمرٌ لا يقلِّل من شأنها ما لم يغذها بالخصب والنماء، وتبعًا لذلك وبتطبيق التصوُّر ذاته على الظواهر النقدية وفحصها، نجد أنها تتحاوَر فيما بينها، ويتَّصل بعضها ببعض اتصالاً وثيقًا، «فالمتنبي مخبوء في شوقي، وأبو تمام مخبوء في السيَّاب، وعمر بن أبي ربيعة في نزار قباني» [5].

ومما تقدم يتضح أنّ مفهوم التناص مفهوم يصعب تحديده، «وهو كباقي المفهومات يخضع للمنطلق الفكري لكل محددٍ له من النقاد والدارسين، والذين أجمعوا على تغييب صاحب النص، والاحتفال بالنص ولا شيء غير النص. وأغلب هؤلاء انطلقوا من أنّ التناص هو حوار النصوص فيما بينها» [6]. كما يشكل التناص «نوعا من محاولة تثقيف المتلقي، وإحالة لعناصر خارج النص للرجوع إليها كمادة أساسية لفهم

---

[1] – حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد2، 2009 ص: 244.

[2] – محمّد عزّام، النصُّ الغائب، تجلّيات التّناص في الشعر العربي، ص: 31.

[3] – المرجع السابق، ص: 31.

[4] – بشرى موسى، نظرية التلقي، ص: 54.

[5] – محمد تحريشي، أدوات النص، دراسة، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2000، ص: 56.

[6] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص: 17.

مرامي النص، لأن ذلك الفهم متعلق تماما بإدراك المتلقي لإحالات التناص، فعليه أن يفك شيفرات هذا النص، ويتعمق في فهم مرموزاته والإطلاع على تعالقاته الداخلية والخارجية» [1].

ولكي يكون التعالق النصي صادقا وخصبا، «لابد أن يرتكز على قاعدة من التجربة الحية التي تقوم بتحريك باعث التعالق...فالتجربة الواقعية هي ما يحرك باعث الاتصال والتعالق لدى الشاعر اللاحق بنصوص شعرية. سبق أن قرأها واختزنها في ذاكرته، حتى لو كان الأمر غارقا في القدم متباعدا في الزمن والتاريخ» [2].

وآلية التناص، تتحد من خلال مفهومين أساسين هما: الاستدعاء والتحويل، «فالنص الأدبي يتم إبداعه من خلال رؤية الشاعر فقط، بل يتم تكوينه من خلال نصوص أدبية، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، ثم إن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية، لأن التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق، وإنما عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد» [3]. وهنا لا بد من الإشارة إلى الجانب الإبداعي في التناص، إذ حضور النصوص الأخرى في النص الجديد لا يعني تقليد تلك النصوص، أو محاكاتها دون أن يخدم ذلك مقولة النص، فذلك يوقع التناص في دائرة السلبية الخالية من الإبداع، «أما الإفادة من النصوص الأخرى بهدف إعادة إنتاجها إبداعيا في نسق منسجم مع النص الجديد، فهذا يدخل في خانة الإبداع، وبالتالي فالنص هنا ليس آخذا فقط، وإنما آخذ ومعط، والأخذ هو أخذ إبداعي كان يعيد إنتاج النصوص المختلفة في حالة حوارية مبدعة، ويضفي على النصوص المبدعة آفاقا مفتوحة بلا حدود، كما يضفي عليها حيوية متجددة متغيرة» [4].

غير إن «صفاء النصوص ونقاءها من التفاعلات التناصية بات أمرًا نادرًا في النتاجات الأدبية المعاصرة» [5]، القائمة في معظمها على نسيج من الأصوات والأصداء والحوارات المتداخلة مع عدد من المدارات المعرفية المتمخض عنها نصوص جديدة. ففي تجربة الشاعر محمود درويش هناك تجليات وأشكال

---

[1] – فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للطباعة والنشر، دمشق، 2011، ص: 144.

[2] – علوي الهاشمي، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1417هـ، ص: 45.

[3] – ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط1، 2001، ص: 128.

[4] – هايل محمد الطالب، جماليات الغواية الشعرية، قراءة في التجربة الشعرية للشاعر صقر عليشي، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2001، ص: 178.

[5] – عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص: 68.

مختلفة للتناص أو التداخل النصي فهناك التناص الديني بأشكاله المختلفة (التوراتي والقرآني والإنجيلي)، وهناك التناص الشعري العربي، والغربي، إضافة إلى التناص الأسطوري كما سيتضح لنا من خلال هذا المبحث.

فشعر درويش يسعى إلى الاتكاء على الماضي ليس فقط لتوظيف النص فنيًا، وإنما ليستمد شرعية البناء النصي المولد والجديد، أي أن التناص من هذا المنظور يصبح أيديولوجية منتجة، واللجوء إلى الموروث لا يعني الرجوع إلى التاريخ بقدر ما يعني إحياء الفعل الإنساني في المرجعية التاريخية، بحيث يصبح التناص مع رموز التراث إثباتًا لوجودها بفضل الفعل الإنساني فيها، ومن ثم يكتسب الحاضر شرعيته بالتأكيد على فاعليته في الماضي. وليست القصيدة عنده جزيرة معزولة عن العالم، وإنما هي نص يتغّذى من النصوص العربية والعالمية، وهو فضاء مفتوح تناصياً على نصوص سبقته أو عاصرته، «وليس المهم أن تكون درجات الإبداع واحدة بين النّص الأول والنّص الثاني، فقد أخذ درويش من سواه وأعطى فيما بعد لكثير من الشعراء الأعلام وسواهم» [1].

بحيث إن فهم حقيقة الفعل التناصي وإدراك أبعاده الدلالية والجمالية،«لا تتأتى إلا من لمن يمتلك ثقافة واسعة، وخيال عميق، وحساسية شعرية تمكنه من الدخول إلى عالم النص، وفتح مغاليقه، ومعرفة حقيقة العلاقات التداخلية بين نص المبدع والنصوص المصدرية التي تداخلت في نسيجه وتفاعلت مع فضائه، ونهضت عليها آلية التناص التي توفر للمتلقي خطوطًا بيانية يدرك من خلالها طبيعة التحولات النصية، وتمنح المبدع قراءات إبداعية متجددة وطاقات تأويلية واسعة، وقد ظن بعض النقاد أن ذلك ينطوي على نوع من التوجيه لآلية التلقي وفاعلية الاستقبال» [2].

إذن، فالفعل التناصي يعتمد أساسا على ثقافة المبدع وتجربته الشعرية متجاوزة ذلك إلى ثقافة القارئ الذي يستطيع أن يعقد موازنات مع نصوص غائبة واستحضارها في عملية القراءة كلما سمحت ثقافته بذلك، ولكي يحقق النص الاستجابة الانفعالية لدى القارئ لابد أن تلتقي شفراته اللغوية الدلالية والثقافية مع دائرة وعيه ومدى إدراك ه لفعالية هذه التداخلات النصية وقيمتها النفسية والجمالية، وإلا تاهت المعالم السياقية وانغلق على الفهم ووقع تحت وطأة الغموض والإبهام، وضاع المقصد الحقيقي من

[1] – خليل الموسى، قراءة نصية في الشعر العربي المعاصر في سوريا، دراسة، (بتصريف)، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2012، ص: 129.

[2] – إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص: 52.

تداخل النصوص «إن ما يوثق عرى الأدب بالمستقبل ينحدر أصلا من صلبه ومن طرائق الصنع والتخلق ومراودة الرؤيا والجري في متاهات التخييل وأدغال اللغة وإيحاءات النصوص الغائبة» [1].

وكما ذكرنا فإنه قد كثر ظهور التناص في تجربة الشاعر محمود درويش، لاسيما في قصائد أعماله التي صدرت بعد خروجه من الأرض المحتلة في مطلع السبعينيات. وقد ترافق ذلك مع التحول الذي عرفته تجربته الشعرية على مستوى الرؤية والبنية الشعرية للقصيدة التي دخلت مرحلة الاستخدام المكثف للرمز والقناع والمونتاج الذي وصل حد الغموض، واستدعاء التراث الديني والأسطوري والتاريخي المتصل بموضوع الأرض والوطن والإنسان الذي شكل محور خطابه الشعري وموضوعه الأساس في تلك الأعمال التي ظلت مشغولة بحوار الذات، مع ذاتها على المستوى الوجودي والروحي والإنساني في بحثها عن خلاصها وحريتها ووطنها المسلوب، ومع الآخر/ الإسرائيلي على المستوى التاريخي والثقافي والوجداني دفاعا عن الهوية والوجود والأرض، وقيم الحب والجمال في الحياة، ما أدى إلى ظهور« درجات متعددة من حيث الوضوح والخفاء تبعا لآليات الدمج التناصية من جهة، وشيوع العنصر الغائب من جهة أخرى، ونوعية المتلقي من جهة ثالثة» [2].

1- التناص الديني:

أ- الإسلامي.

كان التراث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم مصدرًا سخيًا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج و موضوعات وصورًا أدبية. وقد شكل التراث الديني مرجعية دلالية لها حضورها القوي والفعال في قصائد درويش، لخصوصيته، وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه، والتأثير مع الوجدان الجمعي؛ لأن المعطيات الدينية «تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأ ة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة» [3] ، لذلك عكف الشاعر على امتصاص الثراء الدلالي للموروث الديني من خلال محاوراته لشخصياته، واستثماره لقصصه، ومواقفه النفسية والإنسانية، وإعادة كتابتها من جديد في نتاجاته الفنية بصورة تعبر عن قضاياه ورؤاه المعاصرة.

---

[1] – رجاء عيد، القول الشعري، ص: 227.

[2] – جريس السماوي، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النقدية لمهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، عمان، 1998، ص: 173.

[3] – عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكند ي، بيروت، ط1، 1987، ص: 35.

فالموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره شكل مصدرًا إلهاميًا ومحورًا دلاليًا لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر، وحاول النفاذ من خلالها لتصويره معاناته، والتعبير عن قضاياه، ومواقفه ، وتعميق تجاربه.

إنَّ ظاهرةَ التفاعل مع النصوص القرآنية من التقنيات الأسلوبية التي حفل بها الشعر العربي المعاصر. وبما تمتلكه هذه الظاهرة من مصداقية وحظْوة في توسيعِ فضاءات المعنى في النص الشعري، تعمق الشعر وتجعله مفتوحاً على التأويل والتفسير في الذات الإنسانية، فإنّ فضلاً عن دورها في قداسة كلام الشاعر في سياقه الجديد. وبالإجمال إنتاج دلالة مؤازرة للنص بالتضمين أو بالتلميح. هذا من جهة، ومن جهة أخرى ظهر خلال السنوات الأخيرة في التناص القرآني في الشعر العربي.

ومن الملاحظ أنَّ التعامل المقبول مع النصوص القرآنية يرقى بالشعر إلى أرفع المراتب ويحلق به من السطحية إلى آفاق أعمق من التأويل والتفسير، «كما أنَّ التعامل المرفوض مع هذه النصوص، يحطُّ من رتبة الشعرِ وينقص من قيمته؛ فَكثيراً ما يوظّف الشعراء النصوص القرآنية توظيفاً جميلاً ليمنحوا قصائدهم مذاقاً معجِباً، وكثيراً ما يوظّفون هذه النصوص المقدسة توظيفاً في غير محلّه. بعبارة أخرى، قد نرى تبايناً في التعامل مع النصوص القرآنية عند الشعراء، فمنهم من يوظف القرآن جيداً في محله، ومنهم من يقصر عن بلوغ مراد القرآن ويستحضر القرآن في غير محلها اللائق» [1].

لقد وجد الشاعر الفلسطيني في الموروث الديني ما يعين هم على تأكيد قضاياهم الفكرية، وقيم هم الروحية، وبخاصة فيما يتعلق بقضية الصراع العربي الصهيوني، وتعميقها في وعي المتلقي، ومنحها بعدًا شموليًا، لذلك اهتمامًا كبيرًا بالمعطيات الدينية التي تتعرض لليهود وجرائمهم، وكذلك استغلوا من الموروث الديني المواقف الثورية التي وقفت في وجه الظلم والقهر، وقد كانت شخصيات الأنبياء والرسل من أكثر الشخصيات الدينية حضورًا؛ لثرائها الدلالي وقدرتها على حمل أبعاد التجارب المعاصرة، وقربها من معاناة وهمومه.

يحشد الشاعر في مطولته "مديح الظل العالي" أكثر من عشرين إشارة ورمزا دينيا قرآنيا، اقتربت في مجموعها من مجموع الإشارات الدينية القرآنية في دواوينه التسعة السابقة له، «حيث تجاوز درويش في القصيدة المدلولات الدينية الجاهزة، ويبدع إشاراته الدينية من خلال تفجير اللغة، وتفريغها من دلالاتها

[1] – رضا كياني، التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل، (دراسة ونقد)،مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد التاسع، 2012، ص: 106.

السابقة، فيأتي الرمز الديني محمد –صلى الله عليه وسلم– محملا بأبعاد بنائية متعددة، وإشارات متنوعة من حياته على المستويين الديني والتاريخي، حيث يشير الشاعر إلى رحلة الإسراء والمعراج، وبداية نزول الوحي، وتغيير القبلة من المسجد الأقصى إلى المسجد الحرام، ثم هجرة الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم– وهي إشارات تلتحم في بناء القصيدة العام، وتشكل نسيجا شبكيا ينداح منه الانفعال العاطفي(»[1]، يقول:

«لا تولم لبيروت – عليك أن ترمي غباري
عن جبينك. أن تدثّريني بما ألفت يداك من الحجارة،
أن تموت كما يموت الميتون،
وأن تنام إلى الأبد
وإلى الأبد...
لا شيئ يطلع من مرايا البحر في هذا الحصار،
عليك أن تجد الجسد
في فكرة أخرى، وأن تجد البلد
في جثة أخرى، وأن تجد انفجاري
هي هجرة أخرى، فلا تذهب تماما
في ما تفتَّح من ربيع الأرض، في ما فجَّر الطيران فينا من ينابيع ولا تذب تماما
في شظايا لتبحث عن نبي فيك ناما
هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف...
ألف سهم شدَّ خاصرتي ليدفعني أماما
لا شيء يكسرنا...» [2].

يستلهم الشاعر في هذه الابيات إشارتين قرآنيتين: «أولاهما تعتمد على آلية قول النبي –صلى الله عليه وسلم– لزوجه خديجة –رضي الله عنها– في مستهل وحي السماء "دثّريني"، وثانيهما مستمدة من هجرته –صلى الله عليه وسلم– من مكة إلى المدينة المنورة، وتتخذ "الدور" آلية لها. بحيث تستند الإشارة القرآنية الأولى "تدثّريني" إلى...أفعال المضارعة "ترمي– تموت– تنام"، المرتبطة بضمير المخاطب مكان

[1] – إبراهيم نصر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دائرة المكتبة الوطنية، عمان الأردن، 2010، ص: 99.
[2] – محمود درويش، حصار لمائح البحر، الديوان، الدار العربية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1986، ص: 117.

الصدارة في حركة الصياغة اللغوية وإنتاج الدلالة، لأنها أفعال تمثل إشارة إلى الحاضر وتوحي بالسكون والضياع والتمزق، لكن الفعل "تجد" المتكرر مرتين في سياق الأبيات، يحضر باعتباره فعلا مغايرا لما سبقه من أفعال، «لأن الذات سوف تبدأ بعد تمزقها مباشرة في البحث عن ذاتها، إذ عليها أن تجد "الجسد" الذي سوف يحل في المكان "البلد"، وبهذا تستطيع الذات أن تكشف عن هويتها الوطنية، وتحقق وجودها الدي أراد العدو طمسه ونفيه» [1].

إن هذه الحالة الدينية الاستشرافية تشكل معادلا موضوعيا، «يستحضرها الشاعر في قصيدته للدلالة على خروج الفلسطيني من ظلام الحاضر إلى نور المستقبل، وإن كان الخروج يشوبه العناء، إذ تلب الذات الشاعرة من المخاطب أن يدثرها بالحجارة، وهي حالة موازية لما كان ينتاب النبي –صلى الله عليه وسلم– عند حضور رسول الحضرة الإلهية "جبريل" من عنت وعناء، لكنهما مبهجان للنفس» [2]. في حين تتسم الإشارة الدينية الثانية "الهجرة" بكل أبعادها الدينية وتفصيلاتها التاريخية والنفسية، «بتجاوز المعاناة المتشكلة في الحاضر في صورة حصار الفلسطيني ومطاردته، إلى صنع مستقبل يتأسس على مبادئ إنسانية، تتمثل في الحق والخير والكرامة الإنسانية» [3].

ومن بين الشخصيات الدينية التي وردت في القرآن الكريم، شخصية يوسف عليه السلام، في سورة –**يوسف**– كان لها أيضا تأثير قويٌ على الكثير من الشعراء العرب، استهواهم فيها تشكيلها القصصيّ الأخّاذ، وبيانها السّاحر، وآلمهم مشهد يوسف الصديق يظلم مرّتين، فُيرمى في غياهب الجبِّ من قبل إخوته غيرة، و حسدا من أنفسهم، ويزجّ به في السّجن– افتراءً -لأنّ زوجة العزيز راودته عن نفسه فأبى. يقول محمود درويش في قصيدته "أنا يوسف يا أبي ":

«أنا يوسف يا أبي، يا أبي، أخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي يعتدون علي ويرمونني بالحصى والكلام يريدونني أن أموت لكي يمدحوني .وهم أوصدوا باب بيتك دوني .وهم طردوني من الحقل.و هم سمموا عنبي يا أبي .وهم حطموا لعبي يا أبي .حين مر النسيم ولاعب شعري. غاروا وثاروا علي وثاروا عليك، فماذا صنعت لهم يا أبي؟

[1] – إبراهيم نصر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص: 100.

[2] – إبراهيم نصر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص: 102.

[3] – المرجع السابق، ص: 102.

الفراشات حطت على كتفي، ومالت على السنابل، والطير حطت، على راحتي .فماذا فعلت أنا يا أبي؟ ولماذا أنا؟ أنت سميتني يوسفًا، وهمو أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب، والذئب أرحم من أخوتي...أبت! هل جنيت على أحد عندما قلت إني :رأيت أحد عشر كوكبًا، والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين» [1].

هذه القصيدة تتناص مع قصة يوسف المبنية على رؤيا يوسف التي قصها على أبيه، كما جاء في القرآن الكريم من سورة يوسف ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾[2]، وهي هنا تعبر عن واقع الأمة العربية الممزق والمتردي.

وقد تجلت في هذه اللوحة الفنية ثلاثة أنماط من الصور الإنسانية، أضفى عليها الشاعر أبعاداً رمزية، وهي صور "الأب" و"الابن و"الإخوة". فصورة النبي" يوسف" – عليه السلام–، اتخذها الشاعر رمزا للتعبير عن الإنسان الفلسطيني، فتحول "يوسف" /الشاعر إلى نموذج للاجئ، الفقير، المنبوذ، وغدا فيها ناطقاً باسم القضية الفلسطينية، يرسم صورة صادقة لمعاناة هذا الشعب.

وصورة الإخوة – إخوة النبي "يوسف"–، الذين ناصبوه العداء، والذين حاولوا التخلّص منه بزجه في عمق البئر في سبيل الاستحواذ على الأب، وهم ذئاب، بل إن الذئب بشراسته وشرهه أرحم من إخوته، كما يرمز درويش، بالإخوة لبعض العرب الذين باعوا القضية الفلسطينية كما بيع يوسف من قبل إخوته، وهم الذين اعترضوا على الطريق الذي اختاره "الابن"؛ لنيل حقوقه من العدو طريق المقاومة لا الاستسلام. أما صورة الأب النبي "يعقوب"، ويرمز "الأب" هنا للأنظمة العربية التي تبنت القضية الفلسطينية والتي توجهت إليها الذات الشاعرة بالشكوى من الأخوة العرب الذين تخلّوا عنه وتركوه يواجه مصيره بعد أن صار عبئا على استقرارهم في عصر جديد. إن سمة القداسة قد لفت بنية النص المتحولة الدلالة، والتي طالتها يد التداخل الرمزي، فنشرت فيها إشعاعات وإيحاءات جديدة شكلت كينونتها الخاصة.

فها هو ذا تأسره **سورة مريم** بروعة تراكيبها، وانسجام عباراتها، وعذوبة إيقاعها، ويهز التصوير الرّباني الرّائع لمشهد العذراء– عليها السلام-، في قصيدة "**حجر كنعاني في البحر الميت**" وقد جاءها المخاض إلى جذع النخلة، فتمنت لو ماتت قبل هذا، وكانت نسيا منسيا؛ يهزّ هذا التصوير الشاعر كما

[1] – محمود درويش، أنا يوسف يا أبي، الأعمال الكاملة3، دار الريس للكتب والنشر، 2005 ص: 159.

[2] – سورة يوسف، الآية: 4.

أمرت– عليها السلام -أن تهزّ الجذع، فيستحضره وفق قانون الامتصاص، ولكنه لن يكون في عرفه هـــزا لجذع نخلة، وإنما سيكون هزا للسرير، يقول:

«نامت أريحا تحت نخلتها القديمة

لم أجد أحدًا يهز سريرها

هدأت قوافلهم فنامي

وبحثت لسمي عن أب لاسمي

فشقتني عصا سحرية

قتلاي أم رؤيا تطلع من منامي؟

الأنبياء جميعهم أهلي

ولكن السماء بعيدة عن أرضها» [1]

وظف الشاعر النص القرآني من سورة مريم، ﴿**وهزي إليكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُساقِط عَليكِ رطَبًا جنِيا**﴾[2]، في تشكيل صورة تخييلية جديدة، فقد قارن بين مريم في لحظات الولادة وإرسال الملك جبريل إليها لتهز النخلة "فيتساقط الرطب "وتأكل وتحيا، وبين أريحا أو الوطن المحتل الذي ينتظر الحياة بعد أن يهتز الناس ويثورون ويحررون الوطن من المحتل. وقد جاء هذا التناص منسجمًا إلى حد كبير مع فكرة الســـياق الشعري من ناحية ومع تقنياته ولغته من ناحية أخرى.

إن التحليل الذي قدمته القراءة إلى مرجعيات الفعل الشعري وفق النظرة إلى محددات الدلالـــة دون التمركز حول طبيعة اللغة التي يمكن أن تكشف أبعادا أكثر غورا، «"فأريحا" التي تنام تحت ظل نخلتها القديمة ترمز إلى حالة الضعف التي مرت بها سيدتنا مريم عليها وعلى نبينا الصلاة والسلام، وهو أمر مستوحى مـــن الموقف السياقي القرآني، على الرغم من أن التحول الدلالي خلقه التحول اللغوي، فأريحا التي عدت طفلـــة خائفة تفق من مرجعيتها القرآنية في الاشتراك ذات الصفة، لخلق موقعها المفارق الذي تؤسس عليه اللحظة الإبداعية متجلية في الدور الآخر الذي تنهض عليه الرمزية تجاه الذات والآخر، إذ يلعب التحوير اللغـــوي الدور الأبرز في قلب الطبيعة النصية» [3].

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة 3، ص: 314.

[2] – سورة مريم، آية: 25.

[3] – فتحي رزق الخوالدة، الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2009، ص: 23.

كما سحرت سورة مريم الكثير، ومن ثمّ فهو يتعامل مع كما يتعامل مع النصوص البشرية مركّـــزا على الجانب الدلالة، و المعنى. و انبهر بها المتصوفة، فما كان منهم إلاّ أن قلّدوها في بعض نسجها، وأخذوا منها بعض معانيها الشجية الموائمة لمعانيهم الصوفية الشجية، وأخذوا منها بشكل صريح قوافيهم جميعـــاً، المنتهية بروي الياء الممدودة؛ فجاءت قصائدهم محاكية، ومقلّدة لإيقاع فواصل سورة **مريم** ونغمها، ولعـــلّ خير تجسيد لهذا التأّثر قصيدة الشاعر الصوفيّ "**أبي مدين التلمسانيّ**"، والتي منها:

«لست أنسى الأحباب ما دمت حيا مذ نأوا للنوى مكاناً قصيّا

وتلـــــــوا آيــــــــــــــــــــــــــة

الـــــــــــــــــــوداع فخـــــــــــــــروا

خيفة البين سجدًا وبكيّـــا

ولذكراهـــــــــــــــــــم تسيـــــــــــــــح

دموعـــــــــــــــــــي كلما اشتقت بكرة وعشيا

وأناجي الإله من فـــــــــــــــرط وجـــــــــــــــدي

كمناجاة عبده زكـــــريا» (1)

وفي قصيدة "تعاليم حورية"، يستدعي درويش صورة "هاجر" –أم إسماعيل عليهما السلام–، ليتناص معها، فهي اليوم في سياقها الحاضر الأم الفلسطينية التي تعاني، وهي تواجه الواقع الجديد، واقع الشتات عند درويش والشعب الفلسطينيّ:

«هي أخت هاجر، أختها من أمها تبكي

من النايات، موتى لم يموتوا، لا مقابر حول

خيمتها لتعرف كيف تنفتح لترى السماء، ولا

ترى الصحراء خلف أصابعي لترى حديقتها

على وجه السراب فيركض الزمن القديم

أمام الجد الذي علم حفيده القرآن في "دوحة الريان"» (2)

---

1 – مختار حبار، شعر أبي مدين التّلمساني – الرؤيا والتشكيل–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص: 169 .

2 – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 345.

ولا يتوقف التناص هنا مع الأم هاجر، بل يتواصل باستحضار صورة إسماعيل –عليه السلام–، ففي قصيدة "عودة إسماعيل"، يرجع درويش إلى قصة جد العرب إسماعيل ويستعمله كرمز للتضحية والفداء، وذلك باستحضار موقف الذبح، فيصير الشاعر نفسه ذبيح الحصر:

«كبقية الصحراء، ينصر الفضاء في الزمان
مسافة تكفي لتفجير القصيدة، كما إسماعيل
يهبط بيننا ليلا، وينشد ياغريب
أنا الغريب. وأنت مني يا غريب، فترحل
الصحراء في الكلمات. والكلمات تحمل قوة
الأشياء: عد يا عود...بالمفقود، واذبحني
عليه من بعيد إلى بعيد» [1].

وتأتي المقاومة لرفض الذل والظلم، ومحاولة تغيير الواقع إلى حال أفضل، وأي واقع يرجى تغييره أكثر من واقع الشعب الفلسطيني الذي يسومه الاحتلال الإسرائيلي أشد العذاب؛ يذبح أبناءه ويستحيي نساءه ويعيث في الأرض فسادًا وتخريبًا؛ يهدم بيوته ويجرف أشجاره ويتلف مزروعاته فماذا ننتظر من شعب هذا مصيره؟ إنها المقاومة لا سبيل إلى رفع الظلم سوى المقاومة التي ستعيد إليه- بعد ذلك -حقوقه السليبة. ويَتبع درويش أسلوبًا فرديًا في المقاومة، بخلاف النص القرآني الذي يحض على الجماعة، ربما لأن اتجاه محمود درويش يساري، فأراد بذلك مخالفة النص القرآني في الطريقة، وإن كان الهدف واحدًا، فهو يقول:

«أنا ساعة الصفر دقّت
وشّقت
خلايا الفراغ على سطح هذا الحصان الكبير الكبير
الحصان المحاصر بين المياه
وبين المياه
أعد لهم ما استطعت
وينشق في جثتي قمر» [1].

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، لماذا تركت الحصان وحيدا، ج1، ص: 312.

إن فردية درويش واضحة منذ بداية النص ، متمثلة بالضمير" أنا " ثم يتوج هذه الفردية بتوكيل نفسه- وحدها -في الإعداد والتجهيز ما استطاعت، أما النص القرآني فيقول: ﴿**وأعدوا لهم مَّا استَطعْتم من قوَّةٍ ومِن رباطِ الخيلِ ترهِبون بِهِ عدوَّ اللَّهِ وعدوَّكم وآخَرين مِن دونِهِم لا تَعلَمونَهم اللَّه يعلَمهم وما تنفِقوا مِن شَيءٍ فِي سبِيلِ اللَّهِ يوفَّ إليكم وأنتم لا تُظلَمون**﴾[2].

فنص درويش فقير بالمقارنة إلى النص القرآني الغني بكل شيء، فمقابل الفردية التي تحدث عنها النص الشعر ي، نرى النص القرآني يشدد على العمل الجماعي ثم إنه يوضح المطلوب إعداده، إنه القوة بكل أشكالها وأصنافها حتى تصل إلى أربطة الخيول، كناية عن الإعداد الجيد والتجهيز اللائق. ثم إنه يوضح الهدف الأساسي من هذا الكم الهائل من الإعداد إنه إرهاب العدو﴿**عدو الله وعدوكم**﴾ والمنافقين، ﴿**وآخرين من دونهم لا تعلمونهم الله يعلمهم**﴾، وكيف لا يكون ذلك التجهيز والإعداد والأمر يتعلق بأول معركة على وجه الأرض في تاريخ الدعوة الإسلامية بين المشركين والمسلمين.

إنها معركة بدر هذه المعركة التي شكلت انطلاقة نوعية في الدعوة الإسلامية؛ ولذلك رأينا النص القرآني يركز على استحضار أسباب النصر ليس هذا حسب بل إنه يجنح في نهاية الآية إلى طمأنة النفس وإقناعها بأن الذي سوف تنفقه سيعود إليها فضلا عن دعم الله- سبحانه وتعالى - للمسلمين في هذه المعركة، ﴿**إذْ تستغيثون ربكم فاستجاب لكم أني ممدكم بألف من الملائكة مردفين**﴾[3]، أما نص درويش فإنه ينتهي بموته :

«ساعة الصفر دقّت

وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل

سبع سنابل وفي كل سنبلة ألف سنبلة» [4].

لكن درويشًا لم يقتنع بالأمر المتفق عليه في نص الآية، وراح يبحث عن أضعاف ذلك فوجده في قوله تعالى: ﴿**مثَلُ الَّذِين ينفِقون أموالَهم سبِيلِ اللَّهِ كمَثَلِ حبَّةٍ أنبَتت سبع سنَابِلَ فِي كلِّ سنْبلَةٍ مائَة حبَّةٍ واللَّه يضاعِفُ لِمن يشَاء واللَّه واسِع علِيم**﴾[5].

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 271 .

[2] – سورة الأنفال، آية: 12.

[3] – سورة الأنفال، آية : 9.

[4] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 271.

[5] – سورة البقرة، آية : 261.

ومع هذه الأضعاف إلا أن درويشًا طمع في المزيد؛ فلم يقتنع بأن في كل سنبلة مائة حبة، وهذا هو الوضع الطبيعي، إلا أنه أراد الوصول إلى مرحلة متقدمة أكثر في الإنتاج، حيث جعل في كل سنبلة ألف سنبلة، وبهذا يكون درويش قد استثمر النص القرآني؛ ليكشف عن أمله في مضاعفة الخير. وإذا كان الشاعر العربي المعاصر قد لجأ إلى الرموز القرآنية لاعتبارات عديدة، فإن الشاعر الفلسطيني كان أدعى لأن يلجأ إلى هذه الرموز، نظرًا لما تحمله من معانٍ غنية، تساعده وتساعد شعبه، في هذه الحياة التي يعيشانها، وربما ساعدت بقوة في تغيير الواقع الذي يأمل كل واحد منهما في تغييره. ففي قصيدة "حبر الغرا ب" يستحضر محمود درويش الجانب المعنوي والأسلوبي لحدث قتل قابيل لأخيه هابيل وعجزه عن مواراة سوأته، ويسترجع ماضي القصة القرآنية في سياق الحاضر مع التحوير في دلالاتها الأصلية وإضفاء دلالات معاصرة عليها تنهض بتجربته الشعرية، وتعبر عن حالاته الانفعالية، ويتجلى ذلك في محاورته للغراب:

«لك خلوة في وحشة الخروب،

يا جرس الغروب الداكن الأصوات !ماذا

يطلبون الآن منك؟ بحث في

بستان آدم، كي يواري قاتل ضجر أخاه،

وانغلقت على سوادك

عندما انفتح القتيل على مداه،

وانصرفت إلى شؤونك مثلما انصرف الغياب

إلى مشاغله الكثيرة. فلتكن

يقظًا. قيامتنا سُترجأ يا غراب» [1].

يتناص الشاعر مع موقف الغراب وماله من حضور في النص القرآني الذي يتحدث عن قصة قابيل وهابيل، وارتباطه بأول جريمة ارتكبت على وجه الأرض، فيستوعبه بكل ما يحتوي عليه من تداخلات تراجيدية خارقة، ويضفي عليه أبعادًا معاصرة تحور في مهمة الغراب الواردة في النص القرآني، ويجعله لا يقوم بمهمته؛ لأن هابيل الفلسطيني/القضية الفلسطينية لن يوارى وستظل قضيته حية متأججة (قيامتنا سترجأ ياغراب..! فابتعد عن دار قابيل الجديدة) .

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، ص: 54.

ولا يكتفي الشاعر باستدعاء الحدث القرآني واستثمار دلالاته بل يعمد إلى تنصيص قصيدته بآية قرآنية اقتبسها ﴿فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ ﴿30﴾ فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَىٰ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ ﴿31﴾﴾[1]، تحكي قضية الغراب مع قابيل، ليزداد التفاعل والتلاحم بين حضور النصين القرآني والشعري، ويبث نوعا من القداسة في أفكاره التي يوحي بها.

«**ويضيئك القرآن:**

فبعث الله غرابا يبحث في الأرض

ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال:

يا ويلتا أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب؟

ويضيئك القرآن،

فباحث عن قيامتنا، وحّلق يا غراب» [2].

وبذلك يؤدي ا لاقتباس دورًا بارزًا في الإيحاء بعجز القاتل وتخبطه، ويبشر بقيامة هابيل، ويتم ذلك باستدعاء الشاعر للأعلام الواردة في القصة القرآنية بكل ما تحمله من أبعاد دلالية وجمالية، لتمثل صوتًا إضافيًا إلى فضاء الخطاب الشعري له ضغوطه الدلالية الموجهة إلى المتلقي. وقد يلجأ درويش أحيانًا إلى استحضار تلك الشخصيات الدينية للتخفيف من حدة التجريد، ولتمكين القارئ من فك شفرات النص واستكناه دلالات المتناصات الواردة. ففي قصيدة "البئر" يستحضر درويش قصة يوسف، فيمر بالبئر القديمة ويسترجع عناصر الحدث في سياق الحاضر مخلصا النص من سياقه الأصلي ليصبح متجذرا في البنية الحاضرة، دون أن ينفصل في الوقت ذاته عن الإطار العام للحدث.

«**واسمي يرن كليرة الذهب القديمة عند**

باب البئر، أسمع وحشة الأسلاف بين

الميم والواو والسحيقة، مثل واد غير ذي

زرع، وأخفي تعبي الودي، أعرف أنني

---

[1] – سورة المائدة، الآية: 30-31.

[2] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، رياض الريس للكتب و النشر، لندن، ط2، 1996، ص: 56 .

سأعود حيا بعد ساعات من البئر التي

لم ألق فيها يوسفا وخوف إخوته» [1]

إن البئر درويش ليست البئر الحقيقي التي ألقي فيها يوسف، غنما هو رمز للشتات أو النكبة أو الهوة السحيقة التي اندثر فيها الحلم. ويقول في مقطع آخر:

«أتأذن لي بأن أختار مقهى عند

باب البحر؟-...لا تقترب

يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم» [2]

إن الرجوع إلى الفقرة السابقة وفق رأي القراءة، يقيد التصور القائل، إن إنتاج الخطيئة بطريقة معاصرة نجد أنها تحافظ على الآية الكريمة ﴿**ولا تقربا هذه الشجرة**﴾[3]، بتحوير بسيط، «ولا تقرب يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم/ من حدود الله. أما معادل الشجرة عند درويش فهو مقهى عند باب البحر» [4]. ولعل محاورة هذا التأويل، يتطلب معرفة جيدة لمرجعيات رمزية تحدد معالم المقهى وباب البحر، والصلة بينهما وبين التحدي الذي يفرض في الحوارية بين الشاعر والموت، وما تعززه من مفارقات متعلقة برمزية الشجرة وبتمثلها لفعل العصيان، وعلاقته بالمقهى الذي لتا شك أن لتحديد مكانه مدلول يحاول النص تقديمه، ويمكن أن نطرح الأسئلة التالية: لماذا استعاض درويش عن الشجرة مقهى خلف البحر؟، ولماذا ذكر عبارة "حدود الله"، التي تعرف ضمنيا من خلال ذكر آدم أنها الشجرة؟، وهل يحمل المقهى الدلالة نفسها في ذاته، أم أن درويش استخدم هذا الأمر بمعنى معاكس يخدم عمومية الرؤيا القرآنية ولا يخصصها؟

فالشاعر لم يقحم هذه التراكيب في السياق دون مبرر بل ارتبطت ارتباطا عضويًا بالنص، فأصبحت جزءا من بنيته «وهذا تنويع جديد على نفس الموقف يؤكد أن العملية ليست مطلقًا مجرد عملية اقتباس. وإنما عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص يستكشفها شاعر بعد آخر وكل حسب موقفه الشعري الراهن»[5].

---

[1] – المصدر السابق، ص: 70-71 .

[2] – محمود درويش، الجدارية، الأعمال الكاملة، ص: 328.

[3] – سورة البقرة، الآية: 35.

[4] – عبد السلام المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، عالم الفكر، العدد4، مج55، 2007، ص: 119.

[5] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 54 .

وقد عمق هذا التناص الديني الفكرة التي يطرحها السياق الشعري، وجسد معاناة الشعب الفلسطيني وصبره وعدم يأسه من الأهوال، كما انسجم هذا التناص مع السياق الشعري وأسلوبه وبنائه على المستوى الفني. ويقتبس درويش من القرآن ما يحقق التمازج الدلالي ويعمق الرموز المرتبطة بالوطن والأرض كرمز شجرة الزيتون، يقول:

«وأبي تحت يحمل زيتونة

عمرها ألف عام

فلا هي شرقية

ولا هي غربية» [1].

لقد اقتبس درويش هذه المعاني من قوله تعالى:﴿ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِۦ كَمِشْكَوٰةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ٱلْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ٱلزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَٰرَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي ٱللَّهُ لِنُورِهِۦ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَٰلَ لِلنَّاسِ وَٱللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ﴾[2].

فحين نشرع في القراءة لأن هناك نصا قابلا لأن يقرا، ويمكن بعد أن نمارس القراءة فعليا يصبح النص مولودا يتمخض عن قراءتنا، «حيث نصنع النص وننتجه بواسطة استهلاكنا إياه، ومن هنا يتحول المقروء من كونه سببا فيكون نتيجة، وحينما يصف القارئ مغامرته القرائية هذه ينتج النص ويمنحه ولادة حية تختلف عن كافة ولادات النص السابقة» [3]. وقد طور درويش أسلوبه الشعري لتغدو القصيدة حقلا فاعلا ومتنوعًا 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» [4].

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﴾[1] ، عندما قال

---

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 83.

[2] – سورة النور: الآية 35.

[3] – عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005، ص: 158.

[4] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 22.

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**﴾[2] ، لكن النص خيب ظنه، وأبطل توقعه، وأحدث عنده ردة فعل جعلته يقترب من النص أكثر ليحاول فهمه؛ وليدرك بوعيه الخاص قيمة هذا التحول والمخالفة. ولا تقف المفاجأة عند هذا الحد، بل تتعداه إلى السطر الثاني حين يقول الشاعر "وأما الطبول فتطفوا على جلدها زبدا"، وهذا فيه مخالفة أخرى لما عهده القارئ، الذي يغدو مذهولا ومصدومًا أمام النص، وكأنه يقرأه للمرة الأولى، ومن هنا يصبح النص هو مدار التركيز والاهتمام، وتصبح القراءة هي الوسيلة الوحيدة التي تستطيع إنتاج معرفة جديدة به، وتشكل وعيًا مغايرًا للوعي السائد بالشعر وبأساليبه، لا القراءة المستندة إلى الذاكرة والمنسجمة مع السياق المعرفي والثقافي للقارئ.

إن درويش يريد أن يقول من خلال هذا التناص أن وسيلته للمقاومة، التي تحمل أحلامه وأشواقه للخلاص من الآخر/ المحتل، وليس الطبول الجوفاء بما تحمله من شعارات براقة وكلمات رنانة لم تقدم له ولقومه شيئًا. وقيمة النص تبرز شعريًا هنا من خلال التحولات والتغيرات التي تطرأ علي، فتحيله بالفعل الشعري إلى منتج آخر، وبالقراءة الواعية إلى نص آخر تتحقق فيه الأدبية الشعرية، لأنها قراءة تؤسس لوعي شعري جديد بالنص. ويحاول درويش في نص آخر أن يفيد من التراث النبوي، متمثلا بالحديث الشريف، في قوله:

«وإن كان لابد من فرح

فليكن

خفيفًا على القلب والخاصرْة:

فلا يلدغ المؤمن المتمرن

من فرح مرتين! » [3].

يشكل هذا النص مفاجأة للقارئ من خلال لغته التي تنحو نحوًا غير متوقع، فالإنسان فينا يتوق إلى الفرح ويطلبه بكثرة، ويسعى لتحققه، أما أن يشترط الشاعر أن يكون الفرح خفيفًا وبسيطًا، إن كان لابد

---

[1] – سورة الرعد: الآية: 17.

[2] – سورة الرعد: الآية: 17.

[3] – محمود درويش، حالة حصار، ص: 107.

منه، وكأنه راغب عنه . فهو أمر مستغرب. ومما يزيده غرابة أن تصل الرؤية به إلى التحذير من الفرح مستغلا لغة الحديث الشريف ﴿**لا يُلدغ المؤمن من جحر واحد مرتين**﴾[1]، فقد قلب كلمة "جحر" إلى فرح ، مستغلا ما فيهما من تشابه على مستوى الشكل، وكذلك يزيد صفة للمؤمن هي التمرن، وكأن المؤمن يحتاج إلى وازع إيماني كبير كي يتقي الفرح.

ويتقاطع هذا التناص مع التوجهات الشعبية التي تطلب من الإنسان عدم الاستغراق، في الفرح والسرور كثيرًا حتى لا ينقلب الفرح ترحًا في المستقبل القريب ، وما هذا الشعور إلا نتيجة لما يمر به الإنسان العربي، والفلسطيني بخاصة من أزمات ومنغصات متتالية، لم تترك للفرح مكانًا في القلب. وفي قصيدة "مطر" يستثمر الشاعر قصة الطوفان بشكل فعال، بحيث تصبح القراءة عنصرًا أساسيًا في الفهم وحسن الربط، وإنتاج تفسير يستند إلى لغة النص، فيقول:

«يا نوح هبني غصن زيتون

ووالدتي حمامة

إنا صنعنا جنة

كانت نهايتها صناديق القمامه:

يا نوح!

لا ترحل بنا

إن الممات هنا سلامه

إنا جذور لا تعيش بغير أرض

ولتكن أرضي قيامه! » [2].

يستحضر الشاعر هنا قصة الطوفان، وكيف أن الناس كانوا يستنجدون بنوح عليه السلام ليخلصهم من الغرق، واستحضار هذا النص قد يكون متوقعًا لما حل بالفلسطينيين مع منتصف القرن الفائت من نكبات وآلام فراق وهجرة، بمعنى أنه قد يكون متوقعًا أن يطلب العون من الآخرين، ولكن الأمر غير المتوقع أن يقلب الشاعر التناص، ويحدث تعارضًا بين ما في الذاكرة وواقع النص، فواقع النص يشير إلى رفض الشاعر الهجرة مع نوح، ويتشبث بالبقاء في أرضه مهما كانت النتيجة، حتى لو كانت أرضه موعدًا للقيامة.

---

[1] – الحافظ المنذري، مختصر صحيح مسلم، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، المكتب الإسلامي، دمشق، 1977، ص: 17

[2] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 125.

ليس هذا فقط، بل إن النص يشف عن سخرية. مرة من دعاوى السلام المتمثلة في صورة غصن الزيتون والحمام، لقد بلغت السخرية في النص حدًا كبيرًا حينما يقول إن نهاية الحمامة صندوق القمامة. إن هذا التحول -التغير- ينبئ عن رؤية الشاعر المتمثلة بالتمسك بالأرض، بعيدًا عن الرحيل-الهجرة-، لما في ذلك من معاناة وقسوة.

فالشاعر يعصر كل الدلالات والإيحاءات التي تحوط لفظ نوح ويتوجه إليه من حيث هو رمز للسلام ويطل من أن يهبه مقومات السلام وإمارته غصن الزيتون والحمامة. لكن الشاعر «لا يود لنوح أن يقلع بسفينته بل يريد للقصة أن تحرر لتعذب غرضه الفني وموقفه الإنساني» [1].

وقد يعمد الشاعر إلى استعمال بعض آيات من نص القرآن مع تغيير بعض الكلمات للتعبير عن بعض أفكارهم، ولكن في بعض الأحيان، تكون هذه الاستعمالات في غير موضعها اللائق للقرآن الكريم، وهذا يعد من المزالق الخطيرة التي ينبغي التيقظ والالتفات إليها والتنبه عليها. فـ«كثيراً ما يكون النص صحيحاً، ولكن العيب في الاحتجاج بهذا النص على أمر معين، وهو لا يدلّ عليه لأنه سيق مساقاً آخر، وقد يأتي ذلك كلّه من الخلل في الفكر وسوء الفهم للنص، وذلك نتيجة العجلة التي نراها ونلمسها عند السطحيين من الشعراء، الذين يتخرصون على النصوص ويقولون على الله ما لا يعلمون، وقد يكون ذلك من الخلل في الضمير وفساد النية، حيث يعمد بعض الناس إلى ليِّ أعناق النصوص لتوافق هواه، وإنَّ ما أشد ما تتعرض له النصوص خطراً، سوء التأويل لها، بمعنى أن تفسر تفسيراً يخرجها عما أراد الله تعالى ورسوله بها إلى معنى أخر يريدها المؤولون بها، وقد تكون هذه المعاني صحيحة في نفسها، ولكن هذه النصوص لا تدل عليها، وقد تكون المعاني فاسدة في ذاتها وأيضاً لا تدل النصوص عليها فيكون الفساد في الدليل والمدلول معاً» [2].

ويبدو أنّ أسباب الغموض ناتج إمّا من أنَّ الآية اقتطعت من سياق النص المتكامل، فحرفت دلالاتها، أو أنَّ فيها حذفاً لا يتم المعنى إلاَّ به، أو أنَّ فيها لفظاً مشتركاً فيه أكثر من معنى، أو أنه ناتج من سبب بلاغي كالمجاز. وفي ضوء ما مثلّه المجاهد من الصمود والتضحية في الواقع الفلسطيني، جاء استحضار الشاعر لنصوص قرآنية في شعره، لتخلع عليها صبغة قداسية في شيء من المبالغة أحياناً وكأنه يود التأكيد على أهمية هذا الربط بين الجانبين، حيث ينشد الشاعر مقتبساً من سورة العلق:

---

[1] - نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأدنى، عمان، ط 1، 1979، ص: 68.

[2] - يوسف القرضاوي، كيف نتعامل مع القرآن العظيم؟، دار الشروق، القاهرة، ط3، 2000، ص: 328.

«اللهُ أكْبر
هذه آياتنا، فَاقْرأْ
بِاسمِ الْفَدائي الَّذي خلَقَا
من جرحه شفَقَا
بِاسمِ الْفَدائي الَّذي يرحل
من وقْتكم
لندائه الأولِ
الأول الأول
ستدمر الْهيكلَ
بِاسمِ الْفَدائي الَّذي يبدأْ
اقرأْ
بيروت صورتنا
بيروت سورتنا» [1]

نلاحظ في هذه المقطوعة، الشاعر يتحدث عن أحد الفدائيين الوطنيين في لبنان، ولكن مما يلفت النظر، أنّ درويش يبالغ في التعبير عمّا يقوم به الفدائي من التضحية والتحدي والصمود، وفي استدعاء الشاعر نشاهد غلبة النص المستدعى أو الغائب –نص القرآن– على النص المتولد أو الحاضر –الشعر–، فالغلبة للنص القرآني مشهود في هذه المقطوعة: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ﴾[2]

وكثيراً ما مزج درويش بين الوطن والمرأة، ولكن عندما يصور الشاعر المرأة، فإنه يستعير من جماليات القرآن، ليضفي بهذه الجماليات على محبوبته، لذلك قد يأتي هذا المزج عشوائياً لاستعمال الآيات القرآنية في غير موضعها اللائق. على سبيل المثال في قصيدة بعنوان "الخروج من ساحل المتوسط" وصف الشاعر محبوبته – مدينة غزة – بأسماء الله وصفاته، حيث سبح الشاعر للتي أسرت بأوردته:

«غَزُة لا تصّلي حين تشتعل الْجراح علَى مآذنها
و ينقل الصباح إلى مؤنئها، ويكتمل الردى فيها

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، مج1–ص: 19-20.
[2] – سورة العلق، الآية: ﴿1-2﴾.

أتيت... أتيت
قَلْبي صالحٌ للْشربِ
سيروا في شوارع ساعدي تصّلوا
وغَزُة لا تبيع الْبرتقالَ لأنه دمها المعّلب
كنت أهرب من أزّقتها
وأكتب بأسنها موتى علَى جميزة
فتصير سيدة وتحمل بي فتى حرا
فَسبحانَ التي أسرت بأوردتي إلى يدها!
أتيت... أتيت
غَزُة لا تصّلي
لم أجد أحداً علَى جرحي سوى فمها الصغير
وساحل الْمتوسط اخترق الأبد» [1]

كما نلاحظ، يعبر الشاعر من خلال النص السابق عن حبه لمدينته، ففي عبارة "فسبحانَ التي أسرت بأوردتي إلى يدها!" يتعامل الشاعر مع غزة التي يصورها كالمحبوبة بصورة متعالية ومقدسة، كأنها كائنة سماوية، فإنه يتناص مع قوله تعالى: ﴿**سُبحَانَ الذّي أسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِن الْمَسْجِد الْحَرَامِ إلَى الْمَسْجِدِ الأقْصى الذّي بَارْكْنا حَوْلَه**﴾[2]. فلو عدنا إلى بداية القصيدة، فسنجد أنها تشكل ملامح عامة في لوحة غزة بصفتها كالمحبوبة عند درويش، وقد صور الشاعر في هذه القصيدة الموت الذي فرض اليأس على الحياة وتعرقل العودة إلى هذه المدينة المحبوبة "كنت أهرب من أزقّتها وأكْتب، بأسنها موتى علَى جميزة"، فَقبل أن يتعرض الفلسطيني للتشرد والتهجير، كان يعيش حياة مليئة بالفرح والسرور، ولكن العدو هجّره وفرّق بينه وبين هذه المحبوبة، فأفقده العبادة والسعادة، بل أفقده الحياة ذاتها " غزُة لا تصلّي حين تشتعل الجراح علَى مآذنها "ويكمل درويش لوحة غزة، بتصويره غزة فتاة فلسطينية، وهو بذلك يرتقي بغزة لتكون رمزاً للمدينة التي أسرت بأوردة الشاعر إلى يدها.

[1] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، مج1 ص: 475.
[2] – سورة الاسراء، الآية: ﴿1﴾.

وهكذا نرى كيف يتناص محمود درويش مع القرآن الكريم، «من خلال اقتباس آية بكاملها كما رأينا سابقا، أو اقتباس جزئي أو تراكيب أو مفردات أو خواص قرآنية وقد تسع الدائرة فتمتص قصة قرآنية بذاتها كقصة يوسف، أو استحضار مشهد الوحي الأول، فيستحضر لقاء جبريل بالرسول صلى الله عليه وسلم، فيقتبس هذه البنية الحوارية ويوجه حواره الذي يجري بين درويش وبين الغيب» [1].

ب- التوراتـــــي.

تقيم قصائد درويش الكثير من التفاعلات النصية مع النصوص الدينية التوراتية، وتتركز عمليات التفاعل النصي مع النصوص التي تحمل معانٍ ودلالات وجودية وإنسانية أو دينية- أيديولوجية، حيث تطغى آلية الاستدعاء والتحويل على آلياتها المستخدمة بصورة خاصة وفق ما تستدعيه الفكرة المحورية للخطاب الشعري والرؤية الجمالية التي تشكل نصها الشعري، وتستحضر أدواتها للتعبير عن هواجس التجربة والرؤية الفكرية التي تحكم تلك التجربة بأبعادها الروحية والوجودية والثقافية والتاريخية، بصورة تجعل منها بؤرة النص الدلالية ومحوره الذي يدور حوله. لقد تمثلت تفاعلات الشاعر مع النصوص التوراتية في مستويين اثنين، المستوى الأول هو النصوص التي تتضمن رؤية إلى الوجود والحياة، تعبر عن عدمية هذا الوجود المحكوم بالموت، وعن تلك الثنائية الضدِّية التي تميز حياة الكائن الإنساني، أما المستوى الثاني فيتمثل في التفاعل مع النصوص التوراتية التي تختص بالجانب العقيدي الذي اعتمدت عليه الحركة الصهيونية في تبرير مشروعها الاستعماري، وسياسات القتل والاغتصاب والتدمير التي تمارسها دون أن يشكل ذلك مخرجا لها من إشكالياتها التي تعيشها على مستوى الهوية والوجود ووعي الذات.

ويعتمد الشاعر في تحقيق هذه التفاعلات آليات مختلفة منها التضمين والاستدعاء والتحويل والتذويب والامتصاص، كما يستخدم في خطابه الشعري ضمائر متعددة لخلق البعد الدرامي في القصيدة من خلال حوار الأصوات والذوات، وتحريرها من أحادية صوت المتكلم فيها بغية تقديم رؤى متعددة، تسهم في توسيع فضاءات النص الشعري، وتنامي بنيته الدرامية.

إن ما يسعى إليه خطاب الشاعر في هذا المستوى من التفاعل هو تفكيك بنية الخطاب الأيديولوجي الصهيوني من الداخل، ونزع قناع الضحية عن وجه الجلاد، وهو يعيد إنتاج مأساة الماضي من جديد، عبر محاولة إسقاطه بالقوة على الحاضر، ومصادرته لحل مشكلته على حساب شعب وأرض ووجود تجري محاولة استئصاله وتدميره، ما يضيف إلى مأساة الماضي مأساة جديدة اشدّ فظاعة. إن تناص الشاعر مع هذه

[1] – فوزي عيسى، تجليات الشعري، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1997، ص : 28. .

المرجعيات، يمثل نقلا للقضية من أفقها الأيديولوجي الأسطوري، إلى الأفق الإنساني، الذي يجعل الغريب فيه، يقع على الغريب الآخر فيغدو الحوار حوار وجود ضائع، وحاضر مستلب ومغيّب، جعل مأساة الصراع مفتوحة بلا نهاية. وفي الوقت الذي يحاول الشاعر فيه أن يقدم رؤية تنفتح على مأساة التاريخ الإنساني، لإعطاء هذه القضية مضمونا أعمق وأبعد، يحقق تفاعله مع هذا التاريخ، وتمثله لمعناه ودلالاته، فإنه يسعى لاستدعاء الفضاء الوجداني والتخييلي لذلك التاريخ، الذي تستدعيه النصوص التوراتية التي تتفاعل معها قصائده، وتقوم بعملية دمجها وتذويبها أو استدعائها.

لكن الشاعر يلح في تفاعله النصي مع المرجعيات النصية التوراتية من خلال الآليات المختلفة التي يستخدمها مع تلك المرجعيات، التي تستند إليها الأيدلوجية الصهيونية في تبرير سياسات القتل والتهجير التي تمارسها بحق الشعب الفلسطيني، وتحاول من خلالها تزوير حقائق التاريخ والجغرافية، إضافة إلى إظهار التماهي الذي تحققه تجربة الحاضر مع تجربة الماضي على هذا المستوى التراجيدي الذي يلغي أي تقدم للإنسان على صعيد القيم والسلوك والتاريخ والفعل الإنساني وعلى صعيد الوجود والذات الباحثة عن حل لإشكاليات الوجود والهوية التي كانت تعتقد أن احتلال فلسطين سيشكل حلا لذلك.

وتتساوق عمليات التفاعل النصي الواسعة مع المرجعيات النصية التوراتية مع تعدد آليات التناص وتنوع موضوعاتها، فإلى جانب التناص الظاهر أو الشعوري المتمثل في التضمين واستخدام تقنية القناع واستدعاء الرموز والشخصيات الدينية بكثافة ظاهرة، هناك تناص الخفاء أو التناص اللاشعوري الذي تتم فيه عملية امتصاص وتذويب النص الغائب. وتعتبر آلية التذويب والامتصاص هي أعمق مستويات التناص، نظرا لانفتاحها على مستويات متعددة من التأويل والاستقبال لدى المتلقي لشعر درويش.

وتحتل حكاية الطوفان التوراتية، مقدمة القصص الديني الذي تجري عمليات التفاعل النصي معه، حيث تأخذ الحكاية بالإضافة إلى معناها الرمزي معنى جديا، يعبر عن تجربة الواقع الفلسطيني المعاصر ومرارة الشرط المأساوي الذي يعيشه، إذ يستخدم الشاعر النفي الجزئي الذي يكون فيه جزء واحد من الحكاية، أو النص المرجعي المستدعى منفيا في حين تبقى أجزاء الحكاية الأخرى محافظة على صورتها القديمة في النص الأصلي. وتعبر هذه الآلية عن رؤية الشاعر الجديدة ووعيه الجمالي الذي يمنح تلك الحكاية معنى معاصر مما يجعل قصيدته تقيم اتصالها مع النص التوراتي القديم في الوقت الذي تنفي اتصالها معه على مستوى آخر من مستوياته الدلالية، إذ تقوم بنفي ذلك المعنى وطرح رؤيتها البديلة التي تغني عملية التفاعل، وتكشف عن حضور الوعي الخاص للشاعر ما يؤدي إلى توليد الدهشة وكسر أفق التوقع، خاصة عندما يستعير الشاعر

قناع نوح ويتوحد ضمير المتكلم في النص مع ضمير الشخصية المرجعية في هذه الحكاية التي تنفتح على قلق السؤال الوجودي والمعرفي للإنسان المعذب بسؤال الآتي الغامض والمجهول في هذه التجربة. يقول الشاعر:

«وأريد أن أحيا

فلي عمل على ظهر السفينة، لا

لأنقذ طائرا من جوعنا، أو من

دوار البحر

بل لأشاهد الطوفان

عن كثب: وماذا بعد؟» [1].

كما تأتي رمزية طائر الهدهد في الحكاية التوراتية؛ التي تتحدث عن العلاقة التي نشأت بين النبي سليمان وملكة سبأ بلقيس في الدرجة الثانية من حيث الاستدعاء في تجربة الشاعر، لكن بدلا من أن يكون استدعاءها في جزء من النص نجده يشكل محور القصيدة وبؤرتها التي يلعب العنوان الذي يحمل الاسم دورا أساسيا في إكساب القارئ معرفة بالنص، وفي خلق أفق التوقع باعتباره يؤسس لفعل القراءة ويشكل مفتاحا دلاليا يختزل القصيدة الطويلة مبنى ومعنى، ويشكل محورها الذي تدور عليه. إن استدعاء اسم هذا الطائر يأتي من خلال المعنى الحكائي الغريب الذي تقوم عليه حكايته، ويشكل الطائر جزءا أساسيا فيها باعتباره صلة الاتصال بينهما رغم المسافات البعيدة التي تفصل بينهما، مما يستدعي مع النص التوراتي الذي يستدعيه الفضاء الوجداني والتخييلي عند المتلقي من خلال الحضور الخاص لرمزية هذا الطائر في الوجدان الجمعي، إذ ترد الحكاية في النص التوراتي، والنص القرآني أيضا.

وفي قصيدة الحديث عن هذا الطائر الذي تستدعيه القصيدة، يبرز من الناحية الفنية صوت الشاعر في أجزاء من القصيدة، فيكون الحديث إما عن الطائر وبالتالي موجها إلى قارئ مفترض، أو يكون موجها إلى الطائر نفسه. ويظهر كلام الطائر من خلال الشاعر/الراوي، وهنا يكون الحديث موجها أيضا إلى القارئ المفترض. ويعتبر الطائر المستدعى باسمه هو العنصر المحوري الذي تدور القصيدة حوله ويتباين موقعه فيها، إذ يكون الحديث تارة عنه، وتارة أخرى يكون موجها إليه، وتارة ثالثة يكون هو المتكلم فيها. ويستدعى الشاعر في القصيدة شخصيات أخرى تنتمي إلى عصور تاريخية متباعدة مثل الشخصية الأسطورية البابلية جلجامش، وشخصية آدم، وشخصية المسيح، ويجمع بين هذه الشخصيات رابط موضوعي يمثل عنصرا

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، ص: 48.

مشتركا فيما بينها، هو السياق الذي تندرج فيه تلك الحكايات، ويتمثل في معاناة الإنسان الوجودية التي تتجلى في الوقت الراهن في مأساة الإنسان الفلسطيني المشرد، كصورة أخرى تعيد كتابة ذلك التاريخ القديم مرة جديدة. ويظهر الطابع المنولوجي لحوار الشاعر مع ذلك الطائر في أماكن متعددة من القصيدة، كما يظهر تناص التآلف من خلال الصفات القديمة، والصفات الحديثة التي تمثلها رمزية الطائر في القصيدة.

في مطلع القصيدة يبرز صوت الشاعر باعتباره الراوي الذي يروي حكايتنا القديمة/لجديدة مع هذا الطائر، ويكثف دلالات المعنى الرمزي لها على مستوى الضمير الجمعي الذي يتحدث الشاعر بصيغته:

«لكن فينا هدهدا يملي على زيتونة المنفى بريده

عادت إلينا من رسائلنا، لنكتب من جديد

ما تكتب الأمطار من زهر

بدائيٍّ على صخر بعيد» [1].

وينتقل الشاعر في مستوى آخر من الخطاب إلى قول ما يقوله الهدهد/الدليل، ويظل هذا الأسلوب الفني، القائم على تنوع ضمير المتكلم في القصيدة هو السمة الفنية المميزة له، إذ يغدو الحديث في مستوى آخر موجها إلى الطائر، وإن كان الحديث الذي يرويه الشاعر نيابة عن الهدهد هو الأكثر ظهورا:

«أنا هدهد – قال الدليل لسيِّد الأشياء– أبحث عن أسماء تائهة

أنا هدهد – قال الدليل لنا – وطار مع الأشعة والغبار

أنا هدهد – قال الدليل – سأهتدي للنبع إن جفّ النبات» [2].

فالشاعر في حديثه إلى الطائر يستخدم صيغة الجمع لإعطاء القول معنى عاما، يعبر من خلاله عن معنى التجربة الجديدة التي يريد الشاعر أن يعبر عنها، ما يجعل اسم الطائر يظهر متصلا غالبا بالضمير الدال على جماعة المتكلمين الذين يتحدث الشاعر باسمهم، عن تجربة المنفى، والعلاقة مع المكان/الوطن المغتصب والماضي الذي تحول إلى جغرافية للروح وامتحان للخليقة في علاقتها مع الله:

« خذنا إذا يا هدهد الأسرار نحو فنائنا بفنائه. حلّق بنا

واهبط بنا لنودِّع الأم، التي انتظرت دهورا خيلنا» [3].

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أرى ما أريد، ص: 451.

[2] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، هي أغنية..هي أغنية، ص: 101.

[3] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أرى ما أريد، ص: 457.

ويظهر استدعاء رمزية هذا الطائر في أجزاء قصيرة، من قصائد الشاعر تحمل دلالة جديدة تجعل تلك الرمزية، تنفتح على فضائها التخييلي والمجازي الذي تستدعيه التجربة، على مستوى المكان والزمان:

«باب ليدخل أو ليخرج من يتوب، ومن يؤوب إلى الرموز

باب ليحمل هدهد بعض الرسائل للبعيد» [1].

لقد شكل النص التوراتي، أحد المرجعيات التناصية التي تتعالق قصائد الشاعر الواسع والمكثف معها بسبب ما تنطوي عليه تلك النصوص من بعد درامي يتعلق بالمصير الإنساني وتجربته الوجودية التي ارتسمت ملامحها المأساوية الأولى مع أول مأساة قتل، حدثت في التاريخ، وما زال الإنسان يكرر تلك المأساة رغم تقدمه الحضاري الهائل، بل إن مأساة الإنسان الفلسطيني تمثل تاريخيا استعادة لذلك التاريخ المتجدد في فعله ودوافعه ومبرراته في الزمن الحاضر، حيث يتم الاستيلاء على هذا الحاضر باسم الماضي. ويأتي استدعاء قصة الخلق المكثف من خلال استدعاء شخصياتها بسبب الكثافة الرمزية، والبعد الدرامي اللذين تحتويهما تلك القصة في بنيتها، وما تشكله من رمزية وبؤرة إشعاع إيحائي، يمكن توظيفها لتجسيد الأبعاد الإنسانية والوجودية لتلك المعاناة. وتكمن أهمية هذا التفاعل والاستدعاء المتكرر لتلك القصة فيما تمثله من حضور خاص في الذات الجمعية، إذ يجري معها استدعاء فضاءها الوجداني والتخييلي عند القارئ.

ويظهر التناص الظاهر في ديوان الجدارية؛ بصورة مكثفة، تدل على طبيعة الرؤية التي تقدمها تلك التجربة التي عاشها الشاعر مع الموت، ففيها يحاول من خلال هذا التناص أن يقيم تفاعله العميق والواسع مع أقدم الرؤى والنصوص التي تتحدث عن معاني الحياة والوجود الإنساني، وما يتضمنه من بعد جدلي درامي عميق ومتوتر عبر تلك الثنائيات المتقابلة التي تجعل التجربة تستدعي فضاء الدلالة الكثيف الحضور في الوعي الإنساني، الأمر الذي يجعل هذا التناص يتحقق على مستوى الموضوعات المتصلة بالمعنى العدميّ لهذه التجربة الوجودية والرؤية إلى الوجود والحياة، مما يعمق من معناها الدرامي وأبعادها الموحية، ويكشف عن حضورها الشعوري القوي والدائم في الوعي الإنساني، وهو ما يعبر عنه استخدام الشاعر المكثف للتكرار على غرار النص التوراتي الذي يتناص معه:

«ولا شيء يبقى على حاله ..

كل نهر سيشربه البحر والبحر ليس بملآن

لا شيء يبقى على حاله

[1] – المصدر السابق، ص: 457.

كل حي يسير إلى الموت
والموت ليس بملآن
لا شيء يبقى على سوى اسمي المذهب
بعدي» [1].

أما النص التوراتي الذي يتعالق معه نص الشاعر، فهو الإصحاح الأول من سفر الجامعة الذي يقول:«كل الأنهار تجري إلى البحر، والبحر ليس بملآن. إلى المكان الذي جرت منه الأنهار إلى هناك تذهب راجعة» [2].

كما يمثل القناع تعبيرا مقنعا عن الذات وعن الرؤية التي تمتلكها هذه الذات فالقناع يخفي شخصية ليظهر شخصية أخرى بدلا منها، تعدُّ هي الذات العميقة التي تحوز عليها الذات المقنعة، وتقوم قصيدة القناع على التشخيص الدرامي الذي يكشف عن انحراف درجه منظور القناع عن المنظور العام، والقناع الذي «يحمل اسم الأنا المغاير أو بعض اسمه يظل متواصلا معه، فيما هو يغيِّب هويته القديمة في هويته الجديدة، وذلك لأنه يؤسس اتصاله به على انقطاعه عنه فيتواصل مع جوهره العميق، وينقطع على مستوى وعيه المشروط بزمنه الخاص» [3]، لكن الدرجة التي تغيب فيها شخصية الشاعر عن القناع والقصيدة لا تتماثل مع الدرجة التي تغيب فيها الأنا المغايرة عن شخصيته وشخصية صاحب القناع.

والقناع الخاص الذي تقدمه القصيدة يجب أن يكون حاصل التفاعل بين أنا الشاعر والشخصية التي يرتدي قناعها باعتبارها أناه الأخرى التي يقوم بعملية امتصاص جوهرها، ودلالات تجربتها الأكثر معنى وإيحاء. والشاعر في استخدامه لقناع الشخصيات الدينية اليهودية يختار الشخصيات التي تتقاطع في رؤيتها وقولها مع رؤية الشاعر إلى العالم والوجود والحياة، لتحقيق البعد الرامي لعلاقته القائمة على جدل التفاعل بين الشخصيتين، على مستوى التجربة التي ينفتح من خلالها على معانيها الوجودية والإنسانية التي يكثف من رمزيتها قولها، الذي يحمل معناه العميق في الوعي الجمعي. كذلك ينطلق الشاعر في علاقته مع تلك الشخصيات من رؤية موضوعية لأن التجربة التي تقدمها تلك الشخصية، ليست هي تجربتها الخاصة بها مما يجعل هذا الخطاب المقنع، يتضمن معنى التأمل الذي يقدمه الشاعر، في تجربة تلك الشخصية.

---

[1] – محمود درويش، الجدارية، ص: 90.

[2] – الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر الجامعة، الإصحاح الأول، دار الكتاب المقدس، بيروت، ط4، 1995.

[3] – عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1999، ص: 70-71.

لقد تلخصت شخصيات الأقنعة الدينية اليهودية في عدد من الشخصيات، وفي هذا الخطاب المقنع تنمحي الحدود بين خطاب القناع وخطاب الشاعر، إذ تقدم شخصية القناع نفسها منذ البداية نافية أي حضور لشخصية الشاعر، أو شخصية القناع الأولى، عبر إبراز شخصية الأنا المغايرة، التي لا تحيل على أي منها بصورة واضحة، وفي كلتا الحالين يكون ظهور الخطاب المقنع، في جزء من القصيدة متوافقا مع بؤرة التشخيص الدرامي الغنائي لهذا التوظيف في القصيدة، ووفق السياق الذي تحقق اندماجها معه.

ويظهر الخطاب المقنع بكثافة واضحة في ديوان الشاعر الجدارية، الذي يستعير فيه صوت وقناع الشخصيات الدينية اليهودية، وفي هذه الخطاب المقنع تبدو الرؤية الثنائية إلى الوجود والحياة هي المولدة الجدلية العلاقة بين الأضداد وللبعد الدرامي وكثافته الرمزية في القصيدة / الديوان، ففي هذا الخطاب يتوحد صوت الشاعر مع صوت النبي، والقناع هنا«يخفي شخصية ويظهر أخرى هي الذات العميقة التي تكتسبها الشخصية المتنكرة، إنه يغيّب وجها واسما ويظهر وجها واسما جديدين» [1].

وتمثل شخصية آدم؛ أكثر الشخصيات الدينية، التي يستعير الشاعر قناعها، وتظهر أهمية هذا الاستخدام، في المعاني الرمزية والدلالية، التي تمثلها هذه الشخصية، في الوعي الجمعي الديني اليهودي والمسيحي والإسلامي، إضافة إلى قدم هذه الشخصية، التي تعد أبا البشر وما يحققه ذلك من تجسيد لشخصية القناع، ووظيفتها التي تنهض بها، في أجزاء من القصيدة كبؤرة تشخيص، مولدة لإيحاءاتها ولشبكتها الدلالية، وبقدر ما يكشف القناع عن الاتصال مع الشخصية القديمة، فإنه يقيم انفصاله عنها، وتقدم الإشارات الزمنية والمكانية، في هذا الخطاب المقنع دورها الهام داخل بنية القناع «إمكانات هائلة للحركة، في الزمان والمكان وللدوران، في أيِّ حيز زماني ومكاني، يشاء الشاعر لقصيدة القناع أن تدور فيه» [2].

وتعتبر تجربة آدم مع حواء والحية، في الجنة وما تولد عنها من مصائر تراجيدية، نقلت الإنسان من عالم الخلود إلى عالم الفناء والموت، وكتبت عليه المعاناة والألم، هي البؤرة المولدة لبعدها التراجيدي والموحية به وتظهر المفارقة بين أنا القناع وأنا الشاعر، وبين أنا الشخصية المرجعية لآدم الأول، في هذا الخطاب، من خلال قول تجربة جديدة، تمتلك خصوصيتها من ضميري الزمان والمكان الآن وهنا، اللذين تؤكد عليهما، وهو من خلال هذا الخطاب، يأخذنا إلى الماضي لكي يعمق معرفتنا بالبعد الدرامي

[1] – عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص: 8.

[2] – عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص: 227.

المأساوي، الذي يحمله في معنى التجربة، والذي يجعل أنا القناع، تقيم قطيعتها مع أخطاء ذلك الماضي، على مستويي الزمان والمكان، لتبدأ تجربة جديدة متحررة، من عبء الماضي، ومن آثاره عبر هذا الوعي المكتسب، الذي تعبر عنه من خلال دلالات الكتابة والقراءة التي تعلمتها:

«تعلمت القراءة

والكتابة من دروس خطيئتي

وغدي سيبدأ من هنا، والآن » [1].

إن الشاعر في استخدامه للقناع، قد يجعل تلك الشخصية المستدعاة، تبحث هوية لنفسها بعد أن تكتشف التداخل، في رموزها مما يزيد من لبوس القناع، ويخلق منولوجا دراميا داخل الشخصية نفسها، يعمِّق من بؤرتها الدرامية المولدة للبعد الدرامي للشخصية. يقول درويش:

«من أنا؟

أنشيد الأناشيد

أم حكمة الجامعة

وكلانا أنا ...

وأنا شاعر

وملك

وحكيم على حافة البئر

لا غيمة في يدي

ولا أحد عشر كوكبا» [2].

إن التوراة لا تقيم أي انفصال أو تمايز، بين الديني والتاريخي، لكونها تجعل هذا التاريخ تجليا لإرادة الله وتحقيقا له، بعد أن جعلها شعبه المختار، وبذلك يتوحد الزمني مع الروحي. لقد استدعى هذا التداخل والاندماج بين المستويين، أن يحمل هذا التاريخ صفة المقدس، ويخضع لاشتراطاته ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

[1] – محمود درويش، سرير الغريبة، ص: 54.

[2] – محمود درويش، الجدارية، ص: 81.

والإشكالية المطروحة على مستوى موضوعات التناص هنا، تتمثل في تحديد موضوع هذا التناص وتصنيفه، ومن أجل حلّ هذه الإشكالية، فقد وضعناه في إطار التناص التوراتي، لاسيما وأن هذه النصوص المختلفة تحمل صفة الموصوف.

وثمة إشارات أخرى، تتجلى في المعنى الدلالي، الذي يقدمه النص، عندما يتحدث عن قيام الشعب اليهودي عبر تاريخه القديم، بتمثل ثقافات الشعوب التي تعرِّف إليها، ومن ثمة نسبها إليه مدعيا بأنها جزء من تراثه الثقافي، الذي أبدعه هو. وهناك الكثير من الدراسات المقارنة، التي كشفت عن تلك المرجعيات الحقيقية، لذلك التراث الشرقي القديم:

«قد يأتي الرعاة الأولون

إلى الصدى

قد يعثرون على بقايا صوتهم وثيابهم وعلى زمان سلاحهم

وعلى تعرج نايهم

من كل شعب ألفوا أسطورة كي يشبهوا أبطالهم» [1].

ويأخذ التناص مع قصة يوسف وأخوته درجة أخرى أقل خفاء، عندما يتضمن النص الذي تشرب تلك الحكاية أكثر، من علامة تتضمن الإحالة إلى النص التوراتي، الذي نجد معناها الدلالي فيه، ولذلك عمد الشاعر إلى امتصاص، تلك الحكاية وتذويبها في نصه، عندما منحها معنى معاصرا يتمثل في امتلاء البئر بالمعنى الرمزي للسماء الجديدة، كتعبير عن التحول والتغير، الذي يمكن أن يغيِّر من معنى الظلم والقتل، الذي تتحدث عنه الحكاية في العلاقات الإنسانية، أو في علاقة الفلسطيني الذي يجري تغيِّيبه، من خلال قتله وتشريده من قبل الصهيونية الغاصبة، لكي تنفرد هي بالسيطرة على أرض وطنه، ما يكشف عن تناص التآلف، الذي يجمع بين المعنيين الدلاليين القديم والحديث :

«أختار يوما غائما لأمر بالبئر القديمة

ربما امتلأت سماء

ربما فاضت عن المعنى، وعن أمثولة الراعي » [2].

---

[1] – محمود درويش، أرى ما أريد، ص: 436.

[2] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 69.

ويظهر تناص الخفاء في نصوص عديدة، يجري فيها امتصاص وتذويب النص التوراتي، الذي يتحدث عن تاريخ بني لإسرائيل، في فترة السبي البابلي، إذ تبرز في النص رموز، تشير إلى تلك الواقعة التاريخية، وإلى الحضارة التي تمثلها، أو المكان الجغرافي الذي تنتمي إليه، والشاعر في هذه الآلية من آليات التناص، لا يحاول تشرب النص التاريخي– الديني، من منطلق عقائدي، بل يحاول أن يوحي بمأساوية الشرط، الذي يفرضه هذا التاريخ الحافل بالصراع والقتل، لكي لا تتكرر حاضرا تلك المأساة، التي تولّدها من جديد سياسة الاغتصاب والقهر، التي تمارسها الصهيونية في فلسطين. وهكذا نجد رمزية الثور المجنح، الذي يعتبر من رموز الحضارة البابلية المشهورة مقترنة، مع رموز الهيكل المتصدع وجوقة المنشدين القدامى، التي تحيل على الزمن الماضي القديم واسم القائد البابلي، الذي سبا اليهود معه إلى بابل، بعد أن قام بتدمير هيكلهم في مدينة القدس:

«فليصقل الثور، ثور العراق

المجنح قرنيه بالدهر والهيكل المتصدع في فضة الفجر

وليحمل الموت آلته المعدنية في جوقة المنشدين القدامى

لشمس نبوخذ نصّر» [1].

إن رمزية البئر في هذا النوع، من التناص هي الأكثر ظهورا واشتغالا دلاليا، وتظهر دلالية هذا الرمز، من خلال العنوان الذي تحمله بعض النصوص، إذ لا تتحدد وظيفة العنوان في التسمية، بل تتجاوز ذلك من خلال كونه عنصرا بنائيا، يختزل النص مبنى ومعنى، كما يؤكد ذلك الناقد الروسي أوسبنسكي. وفي النص التالي الذي يحمل اسم البئر، يستدعي الشاعر شخصية يوسف دون أن يذكرها بالاسم، ويكزن خطابه موجها إليها بصورة مباشرة، حيث يجد في رمزية حكايته مع أخوته، معنى مأساويا شبيها له في معاناته مع أخوته، الذين يجددون معنى تلك الحكاية، في سياستهم العدوانية ضد الشعب الفلسطيني، الأمر الذي يجعل استدعاء هذه الشخصية، يأتي مندمجا ومتفاعلا مع الدلالة الكلية للنص والتي تتجلى، في انقسام الذات إلى شخصيتين نتعرف، فيما بعد على أنها شخصية الشاعر، وشخصية الشبيه، التي هي شخصية يوسف، بعد أن وحدّتهما المعاناة والتجربة في معناها ودلالاتها:

«قد كنت أمشي حذو نفسي: كن قويا

يا قريني، وارفع الماضي كقرني ماعز

[1] – المصدر السابق، ص: 59.

بيديك

واجلس قرب بئرك» [1].

إن آلية الامتصاص والتذويب، التي تعدُّ من أعمق آليات التناص، تقوم على تشرب النص المرجعي في النص الجديد. وقد تجلى استخدام تلك الآلية على وجه الخصوص، في التناص مع قصتي الخلق ويوسف، وكانت العلامتان الرمزيتان اللتان تحيلان عليهما، هما الأفعى والبئر، إذ ارتبطت قصة الخلق بالدور، الذي لعبته الأفعى في تضليل حواء، التي قامت هي الأخرى بإغواء آدم، ودفعته لتناول ثمرة الشجرة المحرمة في الجنة، مما أدى إلى طردهما منها ، وخسارتهما للخلود الذي كانا يتمتعان به. وفي هذا الامتصاص، الذي يقوم به النص ينفتح دلاليا، على النص الغائب، مع ما يحمله ذلك النص من حضور في الوجدان الجمعي. ويمنح الشاعر للمعنى الرمزي، لتلك القصة بعدا معاصرا، يعبر فيه عن معاناة الذات الفلسطينية، التي تتماثل في قصة طردها، من أرضها من قبل المحتل الإسرائيلي مع تلك الحكاية. ولتحقيق ذلك يستخدم الشاعر ثنائية الذات التي تنقسم إلى شخصيتين تقع فيه الشخصية الأولى، على ذاتها أو شبحها.كما يستخدم فعل الرؤية الدال على التبصر، للتأكيد على البعد الماضوي المتطابق في معناه ودلالاته مع التجربة الراهنة، التي يبرز فيها شبح الماضي:

«ورأيت أني قد سقطت

عليِّ من سفر القوافل، قرب أفعى. لم

أجد أحدا لأَكمِلَه سوى شبحي» [2].

ويظهر هذا التعالق النصي، مع قصة الخلق في نص آخر، يجري فيه امتصاص تلك القصة، ولكن وفق آلية تمنح هذا التناص دلالة مختلفة، فإذا كان التناص السابق يحقق التطابق، في المعنى الدلالي بين سقوط آدم وحواء، من الجنة وبين طرد الفلسطيني، من أرضه وفردوسه الوطني، فإنه في هذا التناص، الذي يتصل مع التناص السابق، من حيث الآلية والمرجعية، التي يحيل عليها يطرح سؤاله الاستنكاري المعبر، عن رفضه أن يتحمل وزر من ابتهج لما نجم عن، هذا السقوط الفديم /الجديد، وما تولد عنه من نتائج، كان عليه أن يدفع ثمنها، من وجوده وحريته وحياته. إن هذا الامتصاص، لتلك الحكاية التوراتية، يجعل استقبال النص،

[1] – محمود درويش، سرير الغريبة، ص: 70.

[2] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 71.

وتلقيه من قبل القارئ، ينفتح على دلالات كثيرة، مما يسهم في إثرائه دلاليا، ويزيد من كثافة حضوره، في وجدانه من خلال المعنى الرمزي، الذي تمثله الأفعى، في تلك الحكاية الدينية:

«قال الحياة هدية الأفعى، فما شأني أنا

فيمن سيفرح بالهدية » [1].

إن تداخل الديني مع التاريخي، في النص التوراتي، ينبع من تداخل الزمني مع السياسي والعرقي، في التاريخ اليهودي، الذي تدونه نصوص التوراة. وقد جرى التعبير عن هذا المزج، من خلال جمع أنبيائهم بين الصفة النبوية، وصفة الملك، إذ تقدم التوراة أنبياء إسرائيل بصفتهم ملوكها أيضا. إن هذه الآلية التي يتحقق عبرها امتصاص، وتذويب النصوص التوراتية، تقيم نوعا من التفاعل الدلالي والتراسل، بين سطح النص أو النص الظاهر، وبين عمقه أو النص الغائب الذي تستدعيه، وتستدعي عمقه الوجداني عند المتلقي.

وقد يقوم النص الشعري بعملية امتصاص، وتذويب لأكثر من نص توراتي، مما يخلق نوعا من التراكب والتداخل، أو الكثافة الرمزية، التي تظل تعتمل في عمق النص، وتولِّد دلالاتها في سياق التجربة أو الرؤية، التي يعبر عنها النص الشعري، والتي يستدعي معها دلالاتها الرمزية وفضاءاتها، التخييلية والوجدانية.

ومن النصوص التي يجري امتصاصها وتذويبها، في قصائد الشاعر تلك النصوص، التي تتحدث عن هجرة إبراهيم الخليل، إلى الجنوب المتمثل بالجزيرة العربية، وقضية النبوة والتاريخ الطويل، الذي عاشه اليهود في حروب دائمة مع الشعوب، التي مروا بها أو حاولوا السيطرة على أرضها، ما جعل هذا التاريخ مفتوحا على الرحيل الدائم، الذي كان يقودهم إلى حروب أخرى. كذلك قصة هاجر جاريته، التي تزوجها بسبب عقم زوجته ساره، لكي تلد له ابنه الأول إسماعيل، الذي ظلم لكونه ابن الجارية. والاسم الوحيد الذي يستدعيه النص، هو اسم ساره، التي ينتسب إليها العرب المسلمون، مما يوحي بمعنى الظلم الذي مازال اليهود يمارسونه بحقهم، من خلال اغتصاب أرضهم وتشريدهم منها.

ولعل أهمية هذا التناص، لا تتمثل في المعاني الدلالية التي يولّدها هذا الاستدعاء، بل في الوظيفة الجمالية، التي يقوم بإنجازها، على مستوى تشكيل بنية النص وتوليد طاقته الدلالية والإيحائية. يقول الشاعر مستخدما صيغة الفعل الماضي، التي تحيل على الزمن الماضي، الذي هو الفضاء التاريخي، لتلك السيرة والنصوص، التي يقوم بتذويبها في نصه الجديد:

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 60.

«حلبوا السراب ليشربوا لبن النبوءة من مخيلة الجنوبْ
في كل منفى قلعة مكسورة، أبوابها لحصارهم. ولكل بابْ
صحراء تكمل سيرة السفر الطويل، من الحروب إلى الحروبْ
ولكل عوسجة على الصحراء هاجر، هاجرت نحو الجنوب» [1].

وتظهر آلية التناص مع تلك المرجعية التي يجري امتصاصها، والتي تتحدث عن الأمر الإلهي الذي دعاهم لدخول أريحا، وتخريبها وقتل كل شيء فيها، حتى الحيوان مدة أسبوع وبغية إضفاء معنى معاصرا، يدل على ما يقوم به المحتل الإسرائيلي، في الأراضي الفلسطينية المحتلة مكررا ذلك العنف المدمر والوحشي الذي قاموا به، يستخدم صفة الجديدة، التي يطلقها على اسم هذه المدينة، لكنه يستدعي تلك الواقعة القديمة، لا ليظهر المعنى الدلالي لمحاولتهم تدمير الحياة وقتل الجمال، بل لتأكيد إرادة الحياة وعمقها وقوتها، التي ستجعلهم عاجزين عن تحقيق تلك الأهداف وبالتالي لن يستطيعوا إعادة كتاب سفر هذا التاريخ، كما فعلوا في الماضي.

«فلتدخلوا في أريحا الجديدة سبع ليال قصار فقط
فلن تجدوا طفلة تسرقون ضفيرتها، أو فتى تسرقون فراشاته
ولن تجدوا حائطا، تكتبون عليها مزامير رحلتكم في الخرافة» [2].

يستخدم الشاعر هنا تناص التآلف، من خلال الجمع بين تجربة الماضي والواقع المعاصر الذي نعيشه. وفي هذا المستوى قد يستدعي أكثر النصوص، التي تحمل معنى الغرابة والمفارقة الصارخة للسخرية، من تلك الدعاوى والمعتقدات، التي تصادر الحاضر والمستقبل لصالح تلك الدعاوى. و يأتي هذا الاستدعاء، في إطار الدلالة الكلية للنص، الذي يكشف عن معنى الغرابة العجيبة، الذي تقوم عليها دعاوى الحركة الصهيونية، لتبرير احتلالها للأرض الفلسطينية، إذ تلغي التاريخ الطويل لهذا الشعب، لصالح مرور عابر على هذه الأرض عندما كانوا، في طريقهم إلى مصر عبر فلسطين.

ويتكرر استخدام تناص التآلف مرة أخرى، من خلال منح الواقعة التاريخية، التي يستحضرها النص معنى معاصرا، يعبر عن غرابة المنطلقات، التي يقوم عليها المشروع الصهيوني، في فلسطين، ولذلك يستخدم الشاعر الصفة الدالة على حقيقتهم، بدلا من الاسم في هذا الخطاب:

---

[1] – محمود درويش، أرى ما أريد، ص: 61.

[2] – محمود درويش، سرير الغريبة، ص: 8.

«هنا نستطيع انتظار البرابرة المؤمنين بجحش
توقف في أرضنا قبل ميلاد عيسى عليه السلام
وأسس دولته بعد ألفي سنه» [1].

2- التناص التاريخي.

الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية؛ ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد –على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى، فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة، وهي في نفس الوقت قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة، إذ «إن التاريخ ليس وصفا لحقبة زمنية من جهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فترة من هذا الماضي» [2].

فالمادة التاريخية تمثل– بمواقفها ونماذجها وأحداثها -رصيدًا معرفيًا، وثراء دلاليًا للشاعر الفلسطيني المعاصر، فاستغل معطياتها لها للتعبير عن قضاياه وهمومه وبخاصة قضية الصراع العربي الصهيوني والحال التي آلت إليه الأمة العربية، وإضفاء قيم تاريخية وحضارية على نتاجاته، تجعلها أكثر حضورًا في الوجدان العربي، وأشد تأثيرا في الذات المتلقية بما تحمله من قيم معرفية، وروحية وجمالية.

وقد يلجأ الشعراء الحداثيون إلى التناص «الأمر الذي يتيح تمازجًا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمانية حيث ينسكب الماضي بكل إثارته وتحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبًا تاريخيًا يومئ الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن هذا الاستلهام يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي» [3].

فالشاعر المعاصر أعاد كتابة التاريخ ممتزجًا بواقع العصر، ووفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي والحاضر ويستشرف آفاق المستقبل، فقط «تكون الشخصية التاريخية محصورة في إطارها التاريخي، ينفخ فيه الشاعر روحًا جديدة، فتجتاز حدودها الضيقة وتكتسب أبعادًا معنوية جديدة»[4] تؤهلها لمعايشة الحاضر،

---

[1] – محمود درويش، أرى ما أريد، ص: 82.

[2] – مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص: 205. أو: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 120.

[3] – رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص: 201.

[4] – صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفرو ، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص: 194.

والتعبير عن رؤاه وقضاياه المعاصرة، وتمنح العمل أصالة وعراقة، وأبعادًا حضارية، وتحفره في عمق التاريخ، وتضفي عليه طابعًا شموليًا يضم أزمنة وأمكنة مختلفة.

وقد اتسعت دائرة التناص عند درويش، فلم تقتصر على الجانب الديني واستدعاء الشخصيات الدينية والأسطورية فقط، بل راح يتناص في قصائده مع التاريخ واستدعاء الشخصيات التراثية كالمتنبي، وخالد بن الوليد، وصلاح الدين الأيوبي وغيرهم، وأيضا الأماكن التاريخية كالأندلس وغرناطة، وسمرقد، وقرطبة، والقدس، وطروادة، وغيرهم. وعند قراءتنا للتاريخ نلاحظ بأن الأحداث والشخصيات لا تنتهي بوجودها الواقعي، بل تحتفظ بدلالتها الشمولية الممتدة عبر التاريخ، وهذه الأحداث يوظفها الشاعر من أجل استلهام التاريخ وتوظيفه للوصول إلى تحقيق غاية شعرية تؤدي وظيفة ودلالة جمالية أو فكرية.

ومما وظفه الشاعر محمود درويش الدلالات المتنوعة التي يفيض بها الرمز التاريخي "الأندلس" متخذًا من هذا المكان والزمان محور ارتكاز لذاكرته التي رحلت في الماضي إلى هذا التا ريخ، محاولة أن تحلل واقعها المؤ لم بعناصر الجمال والفخر فيه، ولكن يتضاعف الأ لم حينما ينكشف الزمان عن فاجعة أعظم من فاجعته، حيث يقول:« **يسمعون النشيد**

ولا يكذبون على الخبز، صحراء في القلب

مزق شرايين قلبي القديم بأغنية الغجر

الذاهبين للأندلس» [1].

لقد استوحى ا لشاعر الرمز التاريخي الأندلس "يوتوبيا العرب المفقودة" الثرية بالدلالة كرمز لفلسطين، فالسياق متشابه من حيث الضياع والاحتلال للوطنين، ولكن درويش لم يتقص تفاصيلها أو سمات التشابه بينهما، وإنما يلقي رمزها في السياق حرًا دون أن يضغط عليه لخلق معنى بذاته، وبالتالي فقد فتح المزيد من التأويلات وتنوع الدلالات، وتظل دال " الأندلس" تعبق في جو السياق بإرثها التاريخي الجميل والمأساوي معًا.

فهكذا يعيد درويش قراءة تاريخ الأندلسيين الخارجين من الأندلس حيث يلعب الماضي دوره بوصفه مرآة للحاضر، وتضيء صورة «العرب الخارجين من الأندلس» هزيمة الحاضر المدوية، وتختلط الفاجعة بالأمل، بذكرى الفردوس الأندلسي ـــــ الفلسطيني المفقود.

«الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

---

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، ص: 54.

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود» [1].

وفي مطولته الموسومة "بمديح الظل العالي (**1983**)"، يعبر فيها تعبيراً قوياً عن تجربة الخروج من بيروت، والانطلاق عبر البحر المتوسط في سفائن تحمله هو ورفاقه إلى المنفى الجديد في تونس، «تذكر الشاعر مأساة الأندلس، والخروج منها عبر البحر في سفن مأجورة أقلّت فلولهم المهزومة الكبيرة نحو منفاها في أرض العدْوة، وكان البوغاز –مضيق جبل طارق–، هو المعبر الوحيد الذي ترددت في فضائه صرخات المهجّرين. وهو بتذكره الأندلس، في هذا الموقف، لا يسترجع ما لها في النفس من ارتباطات جمالية، وإنما تذكرها وهي تعاني التمزق، وشبّه الوضع العربي الآن بوضع الأندلس عندما كانت تعاني من التفكك والانكسار» [2].

«كنّا هناك ومن هنا ستهاجر العربُ

لعقيدة أخرى، وتغتربُ

قصبٌ هياكلنا،

وعروشُنا قَصَبُ

في كل مئذنةٍ حاوٍ، ومغتصبُ

يدْعو لأندلسٍ

إنْ حوصرت حلبُ» [3].

ولا يكتفي الشاعر درويش بتكرير هذه المشابهة بين وضع الأندلس، في الماضي، ووضع العرب اليوم، ولكنه يعمد في القصيدة ذاتها إلى ترجيع ذكرى الأندلس بما تمثله من روابط تراثية وجمالية، ومن حنين إلى فردوس رائعٍ مفقود، قريب في المكان، ولكنه بعيد عن الإمكان. وهو في هذا مثل فلسطين للشاعر قريبة الموقع، ولكنها تزدادُ بُعداً كلما حاول الاقتراب:

«وطني حقيبة

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أحد عشر كوكبا، ص: 291.

[2] – إبراهيم خليل، ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000 ص: 22.

[3] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص: 32-33.

من جلد أحبابي

وأندلس القريبة

وطني على كتفي

بقايا الأرْضِ

في جسد العروبة» [1].

فالمزج بين الأندلس، والوطن، والحقيبة، والسّفر، والأرض، أضفى على هذا الرمز بُعداً ثنائياً. فهي أندلس الممكن، وهي في الوقت نفسه، أندلس المستحيل: فكيف يمكن الوصول إلى الأندلس وقد استحالت إلى حقيبة من جلد الأحباب!.

كما وظف الشاعر في شعره أقوالا وحكمًا ومأثورات تاريخية لما تنطوي عليه من الدلالة التي تعادل واقعه المعاصر، لما تكشف عنه من مواقف نحن بحاجة إلى استحضارها من أجل شحذ الهمة وأخذ الحيطة والتعلم من التاريخ. ومن هذه المقولات مقولة طارق بن زياد في خطبته، عندما هم بدخول الأندلس «البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، وليس ثم إلا الصدق والصبر» [2]. فقد ولج الشاعر التراث الأدبي الحضاري حينما استحضر موقف طارق بن زياد، مستفيدًا من دلالته الماضية وموظفًا له في خلق دلالات جديدة ، فهو يطمح في موقف جديد يعادل عزة الماضي متمثلا في موقف طارق بن زياد، إذ يقول:

« يا أجمل الوحوش يا صديقي

ما بيننا سوى النفاق

والخوف من متاعب الطريق

البحر من أمامنا..والغاب من ورائنا!

فكيف نفترق» [3].

استحضر الشاعر مقولة طارق بن زياد في وظيفتها وشكلها، مع إدخال بعض التغييرات في مفرداتها لا تؤثر في الدلالة الوظيفية، حيث تتكاثف دلالاتها في ذهن القارئ العربي والتي تؤكد حتمية المواجهة والتوحد لمواجهة المحتل. كما يستحضر بعض المدن التاريخية، كحرب طروادة فيقول درويش أيضا:

---

[1] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص: 59.

[2] – رجاء عيد، لغة الشعر، ص: 238.

[3] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، ص: 345.

« حَرْبُ طَرَوَادَةِ لَمْ تَكُنْ
لَمْ تَكُنْ أَبَدًا
أَبَدًا» [1]

فالشاعر هنا يوظف الدلالة في السياق رؤيته التاريخية لقضية شعبية، وحسب رأي شعبه لم تقم ثورة حقيقية ضد المغتصبين لأرضه. ومن صور التناص؛ تعبيره عن الفترة التي قضاها في السجن باستحضاره لشخصية "أبي فراس الحمداني" وهو في سجن الروم، في قصيدته "من روميات أبي فراس الحمداني"

«لماذا أرقت على العشب قهوتنا يا
شقيُّ؟ وثمة ملح يهب من البحر،
ثمة بحر يهب من الملح، زنزانتي
اتسعت سنتيمتراً لصوت الحمامة: طيري
إلى حلب، يا حمامة، طيري بروميتي
واحملي لابن عمي سلامي» [2].

لقد جمعت تلك الدلالات بين الماضي والحاضر ضمن إطار فني ومناخ نفسي خالٍ من المفارقة، وذلك نتيجة لتوفر السمات الدالة وقوة أوجه الالتقاء بين الشاعر والمكان، الذي أدى إلى التوازن بينهما، وحقق التلاحم بين دلالتيهما من بداية القصيدة وحتى نهايتها، وقدرة الشاعر على الغوص في التحولات التاريخية، وتشكيلها بصورة جديدة تخرجه من إطاره التاريخي المعروف، وتتجاوز فضاءه التراثي إلى آفاق دلالية معاصرة، تمنحه القوة للتحرك في أبعاد زمانية تشمل الماضي والحاضر والمستقبل، وهذا يكشف عن أهمية المكان التاريخي الذي حور فيه، وتجاوز ملامحه التراثية ليضفي عليه ملامح ودلالات معاصرة تنهض بتجاربه وانفعالاته؛ لأن « التاريخ بطبيعته يمثل أقوى مظهر للأدلجة إذ تتجلى فيه عادة الضمير القومي وصورة الذات الجماعية» [3]، التي ترتد إلى الماضي وتعيش الحاضر وتمتد إلى المستقبل، فالشاعر يستثمر من التاريخ وحداته المشعة المحتفظة بطاقات دلالية قابلة للامتداد في النتاجات الأدبية، والتفاعل والتجاوب مع القضايا والمواقف المعاصرة، ويمنحها القدرة على تخطي زمانها التاريخي، وإكسابها نوعًا من المعاصرة.

---

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص:30.

[2] – المصدر السابق، ص: 370.

[3] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص: 183.

وعند تمعننا في القصائد السالفة الذكر، نجد أن الشاعر لم يعد إلى التاريخ من أجل التاريخ ورصد الأحداث التاريخية، وهو يعرف أن هذه مهمة المؤرخ، ومهمة عالم الاجتماع في تتبع طبيعة المجتمع حينذاك، بل رجع إلى التاريخ ليعيد قراءته من زاوية أدبية تبعث الروح في الأحداث، وتجعلها أكثر حياة تمكن القارئ من استخلاص العبر وتلقين الناس دروسا من الماضي، وهنا تطرح علينا مسألة الرجوع إلى الماضي والاستعانة بالتاريخ وهل التاريخ يعيد نفسه؟.

حقيقة التاريخ؛ لا يعيد نفسه، وإنما تعود الأحداث بأشكال وطرق مختلفة، وعلى الإنسان أن يستفيد من إعادة قراءة التاريخ من منظور أدبي بإعطاء منظور ممكن، وهو ما يسمى عند "ماكس فيبر" بالوعي الممكن، أي أن يخرج القارئ من هذه القصائد بوعي يمكنه النظر في المستقبل من زاوية واعية قائمة على رؤية عميقة إلى العالم.

3- التناص الأدبي.

تتجاذب ذاكرة اللّغة نصوصاً مختلفة من الشعر، وسواه إلى عالم النص الحاضر، وهي نصوص تتداخل، وتتقاطع لتشكّل بنية النص من نصوص غائبة بألفاظها، حاضرة بدلالاتها، وهي تقبع مباشرة تحت الدلالة السطحية. ومن هذه الذاكرة التراث الأدبي الذي يمثل مرجعية معرفية ومادة دينامية حية، فهو جزء لا يتجزأ من التراث التاريخي لأي أمة، ساهم في التكوين الشعري للشاعر المعاصر، الذي قرأ التراث قراءة واعية وتعامل معه على مستويين: مستوى تأثري بأساليبه، ومعانيه ومضامينه، ومستوى توظيفي لنماذجه، ومواقفه، وأحداثه، وبذلك تكون علاقاته بموروثه الأدبي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك لمعطياته، وتفعيل لطاقاته. والأدب هو خلاصة التجربة الشعورية والفكرية والحياتية لأي أمة، تتناقله الأجيال جيلا بعد جيل، مستفيدة من مضامينه، ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على غراره وتطويره.

فالموروث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضوره الفعال في القصيدة المعاصرة، لقربه من الذات المبدعة، والتصاقه بوجدانها، ومعايشته لظروفها لأن فهم الماضي يكون « أفضل كلما توافرت شروط موضوعية في الحاضر شبيهة بما كانت عليه في الماضي» [1]، فالتجارب الشعرية والمواقف النفسية التي مرت بها المعطيات الأدبية التراثية شبيهة بالتجارب الشعرية المعاصرة، وهذا التشابه شكل حافزًا قويًا دفع الشاعر المعاصر للامتياح من الموروث الأدبي باستدعاء شخصياته، واستحضار مواقفه وأحداثه، واستغلال أبعادها الدلالية، وإمكاناتها الإيحائية في تشكيل ر موز أدبية جديدة تحمل أنفاس الماضي وتعبر عن قضايا معاصرة.

[1] – نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط5، 1995، ص: 28.

والرمز لا ينهض على محاكاة الواقع، وإنما ينطلق منه ويتجاوزه لإنشاء علاقات جديدة مرتبطة بعالم الشاعر، وفي هذه المرحلة يصبح الشعر أكثر صفاء وتجريدا، لأنه يقدم صورا حسية توحي بما هو معنـــوي. وهو بذلك عندما ينطلق من الواقع يرتبط بالذات فتنهار المعالم المادية وتنهض على أنقاضها علاقات جديدة مرتبطة بالرؤية الذاتية للشاعر. فهو خيار جمالي وتقنية فنية، لايقحمه الشاعر مباشرة في القصـــيدة بشـــكل اعتباطي، ولكن يدمجه بطريقة مدروسة، فهو يأتي من اللاوعي ويفرض نفسه على الشاعر. ففي قصيدته "أنا وجميل بثينة" يقول :«**كبرنا، أنا وجميل بثينة، وكل**

على حدي في زمانين مختلفين

...يا جميل اتكبر مثلك مثلى

بثينة؟» [1].

ويقول: في قصيدة قناع لمجنون ليلى:

«وجدت قناعا، فأعجبني أن

أكون أخرى، كنت دون

الثلاثين، أحسب أن حدود

الوجود هي الكلمات، وكنت

مريضا بليلى، كأني فتى شح

في دمه الملح أن لم تكن هي

موجودة جسدا فلها صورة الروح

في كل شيء

...أنا قيس ليلى

غريب عن أسمي وعن زمني

أنا قيس ليلى، أنا

وأنا ...لا أحد»[2].

[1] – محمود درويش، سرير الغريبة، ص: 27.

[2] – محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص: 497.

يستحضر محمود درويش في هاتين القصيدتين أقنعة العشاق المشهورين في التراث العربي "جميل بثينة وقيس لبنى ومجنون ليلى" وينطلق في الترميز والدلالة من حالت الحالد العظيم بين العشاق وحالة الفراق المرير التي مني كل منهما في حبه وفي عشقه وهي الحالة التي يسقطها الشاعر على نفسه وعلى حبيبته اليوم أرضه ووطنه بأسلوب حواري عميق دال يتساءل ويستفسر من العاشقين المخلصين القدماء إن كان هذا العناء في الحب، والفشل والفراق والبعد القصري عن المحبوبة قد قضى على حبهما أنساهما إياه، ليعرف نفسه إن كان هذا البعد والمنفى الطويل عن وطنه قد جعله يألف وطننا آخر أو حبا آخر. فبعد أن طالت المسافات ومر العصر دون اللقاء بالمحبوبة، يستشف الجواب الأخير ويستنتج الموقف الصريح من ردود جميل وقيص الردود المقنعة بالرمز والإيحاء، ويقتنع بعد ذلك بأن الشعراء يكبرون والأجيال تمضي من الوطن في انتظار الأزمان له، انتظار عودة العشاق، عودة الاهل مهما طال الزمن فالحبيبة جسد أم روح موجودة منتظرة أفلها صورة الروح في كل شيء وإن اغترب الشاعر تاه قيس، فإن الحبيبة حتى النهاية تنتظر "مريض بليلى" تنتظر فارسها وحلمها وعاشقها دون اعتبار لزمن أو مسافة أو منفى أما الرموز الفنية العميقة التي يشكلها الشاعر أو يبتكرها ويوظفها لتجسيد الحالة الذهنية أو الواقعية ينسجها في تراكيب قصيدته، فإنها كثيرة في قصائد درويش في مرحلة متأخرة .

وفي قصيدة "امرئ القيس" للشاعر محمود درويش يستحضر ملامح حياة امرئ القيس وأبعاد حياته في مقابل ملامح حياة الشاعر وأبعاد حياته مع المفارقة التي تظهر واضحة بين هذين النموذجين من الحياة، حيث يقول:« **يا أميري... نحن لا نطلب من أفق سوانا**

مطرًا يروي ثرانا

عبثًا نمشي ..ونمشي عبثًا

يومنا خمر ونرد ..وغد الخمر ندم

وغد النرد سأم» [1].

لقد تضمن النص السابق عبارة امرئ القيس الشهيرة عندما بلغه مقتل أبيه " لا صحو اليوم ولا سكر غدًا، اليوم خمر وغدًا أم "، مع المفارقة الواضحة بين واقع الشاعر وواقع سلفه، فامرؤ القيس استنجد بقيصر الروم ليساعده على الثأر لأبيه من بني أسد، بعد أن خذلته القبائل العربية التي استنجد بها، ولكن

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، ص: 59.

شاعرنا لم يعتمد في استرداد حقه على أية قوى من الخارج. بأن أقام نصّه الشعري هذا على استدعاء خفيّ لشاعر عربي قديم هو امرؤ القيس الكندي. فقد أشار في أوّل القصيدة، في خطاب المتكلّم لصاحبه إلى بكاء امرئ القيس، ورحيله:« **فلا تبْك يا صاحبي حائطاً يتهاوى**

وصدِّقْ رحيلي القصيرِ إلى قرطبة» [1].

ويضيف –إلى ذلك- إشارةً أخرى تساند هذا التأويل، وتؤيّده، ونعني بذلك الإشارة إلى الهدف من رحلة امرئ القيس الكندي، واللحاق بقيصر الروم، ليعينه على استعادة ملكه الضائع الذي جرّده منه بنو (أسد) في صحراء (نجد).

«**ويلتفُّ حولي الطّريق**

كمشنقة من ندى

وأوقن –يا صاحبي- أننا لاحقان بقيصر» [2].

فهذا المقطع يستدعي به الشاعر قول امرئ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقيصـــرا

فقلت لـــــــــه: لا تبْكِ عيْنُكِ، إنمـــــــــــا نحاولُ ملكـاً، أو نمـوتَ فنعذرا[3]

وهذا الربط بين تجربة الشاعر، وتجربة امرئ القيس، بعد الرحيل من بيروت يرجّح أن الصحراء في القصيدة ترمز إلى ذلك الماضي الضائع. لقد تلاحم نص محمود درويش مع نص امرئ القيس تركيبًا ، ولكنه اختلف عنه دلاليًا، فشاعرنا لا يستطيع متابعة امرئ القيس في الاستمرار على الخمر وتأجيل الأمر حتى الغد، لأنه يدرك فداحة النتائج المترتبة في العكوف على الخمر واللهو وتأجيل واقعنا ولو لحظة واحدة.

كما اقتبس درويش من الأمثال العربية، المثل القائل:« رب أخ لك لم تلده أمك» [4]، هذا المثل في قصيدته "من فضة الموت الذي لا موت فيه". ليعبر عن إخلاص الأصدقاء بينما الأخوة الأشقاء غير مخلصين، يقول محمود درويش:

«**كم من أخ لك لم تلده الأم يولد من شظاياك الصغيرة!!**

---

[1] – محمود درويش، حصار لمدائح البحر، ص: 19.

[2] – المصدر السابق، ص: 21.

[3] – امرؤ القيس، الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان، د.ط، د.ت.

[4] – أحمد بن محمد النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،، مطبعة السنة المحمدية، ج2، 1995، ص: 31.

كم من عدو غامض ولدته أمك يفصل الآن الظهيرة عن دمك!

أأسأت يا شعبي إليك "كما أساء إلي آدم؟!!» [1].

اقتبس الشاعر المثل ليؤدي نفس الوظيفة، ففي الوقت الذي يولد من شظايا الإنسان الفلسطيني إخوة وأحباب، يتحول الأخ ابن الأب والأم إلى عدو غامض. وهذه المفارقة التصويرية تضاعف إحساس الشاعر بالألم تجاه الخذلان من قبل الأهل والإخوان. وفي قصيدة أخرى يستثمر محمود درويش مقطع من بيت شعري" لتميم بن مقبل" متحدثًا فيه عن انشغاله بهمومه وأحزانه، حيث يقول:

«**ليت الفتى حجر..**

يا ليتني حجر» [2].

لقد استحضر درويش بيت "تميم بن مقبل" مستفيدًا من دلالته الماضية وموظفًا إياه في خلق دلالات جديدة تلائم حاضرنا، فقد استهل قصيدته بمطلع من هذا البيت المشهور، وهو:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم» [3].

فهذا البيت يعكس رغبة الإنسان المهموم في أن يتج رد من إحساسه ولو لفترة من الزمن، كي يكون بمنأى عن الحوادث التي تمر به، فيشعر بالسعادة، ولكن الشاعر في تناصه مع هذا البيت لم يسع إلى تحقيق هذه الأمنية المستعارة، ولكن أراد أن يحدث هزة في إحساس قارئه ليريه من خلالها ما تفعله النوائب حتى دفعته لهذه الأمنية المستحيلة.

لقد وجد الشاعر درويش كثيرًا من ملامح تجاربه في التراث الأدبي، فاستغل ذلك في التعبير عنها بصورة فنية من خلال تسليط الأضواء على الجوانب التراثية التي تخدم الفكرة أو القضية التي يريد التعبير عنها وتحو يرها بما ينسجم مع مواقفه المعاصرة، وهنا تكمن براعة المبدع وقوته في «التقاط الموقف الخاص الذي تعرضت له الشخصية التراثية وفي إكسابه طابعًا دراميًا معبرًا عن موقف جديد» [4]، وقادرًا على الإيحاء بالتجارب والانفعالات المعاصرة بكل أبعادها الحياتية والوجدانية، وحمل قضايا وهموم الشاعر، وبذلك أصبح الموروث الأدبي أداة معرفية طيعة في يد الشاعر المعاصر، ينسرب بجذوره الدلالية في أعماق تجاربه، ويشكل عنوانًا لأفكاره وتصوراته وانفعالاته.

---

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، مج2، ص: 313.

[2] – المرجع السابق، ص: 59.

[3] – ابن مقبل، الديوان، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1962، ص: 293.

[4] – رجاء عيد، لغة الشعر، ص: 238.

حين تتبعنا لهذه القصائد؛ وجدنا أن الشاعر يحمل حرقة الذل والمهانة التي يعيشها الإنسان العربي في ظل تسلط الصهاينة والقهر الجسدي والفكري، وهكذا كان استرجاعه للذاكرة العربية واستغلاله للموروث الشعري العربي القديم وسيلة للتعبير عن القيم التي كان يحملها الإنسان العربي قديما، فنقلها الشعراء في أعمالهم فكانت انعكاسا لنفسياتهم الثائرة والمتمردة، في إشارة إلى الخمول وموت الضمير العربي الذي اعتاد على الاستكانة والخنوع.

4- التناص الأسطوري.

نعني بالتناص الأسطوري استلهام الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياق قصيدته لتعميق رؤية معاصرة، ويستلزم هذا الاستلهام إدراك حيثيات التقنية التعبيرية العالية لصناعة الأسطورة، لأنها ميراث الفنون، وبوتقة التجارب الإنسانية الواقعية والمتخيلة المختزنة في اللاشعور الجمعي للمبدعين. لذلك ظلت الأسطورة موردًا سخيًا للشعراء في كل عصر، مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود.

فالأسطورة تتضمن وجدانيًا جماعيًا وتتميز بإمكانات كثيرة تتجاوب مع اللاشعور الجماعي والمشاركة الوجدانية للباحثين عن السعادة، وتتجاوب مع وجدان الشاعر الممزق عندما يرى الحاضر الذي يعيش فيه يتمزق هو الآخر. وهي تعبر عن هموم الشاعر وواقعه تعبيرًا عميقًا وتساعده على التجسيد، وتعيد إلى الشعر فطرته الأولى «وتهب القصيدة البعد الماورائي والبعد الوجودي الفعلي والإيحائية اللامتناهية، وتمكين الشاعر من استعادة حالة البكارة الأولى في صلته بالحياة والكون» [1]

وقد لجأ الشاعر الحداثي إلى توظيفها في تجربته الشعرية، بسبب ثرائها الدلالي بما تحمله من شحنات إشعاعية وتراكمات وجدانية، وليس لمجرد تحميل التجربة الشعرية بالأساطير مجاراة للشعراء الذين وظفوا الأسطورة في أشعارهم. وقد جاء توظيفهم لها بشكل واعٍ كتقنية من تقنيات الأدب المعاصر الذي يبرز قدرة الشعراء على بلورة تجاربهم وتشكيلها خارج إطار النسق الغنائي حيث تزداد موضوعية وقدرة على تصوير الصراع؛ لأن استخدامها «يثري النص الشعري ويفتح آفاقه ويجعله أكثر عطاء ويدحض التسطح عنه» [2].

---

[1] – إيليا حاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986، ص: 77.

[2] – عدنان قاسم، لغة الشعر العربي، ص: 25.

فالأسطورة تعطي النص الشعري بعدًا دراميًا يتخطى السرد المسطح إلى استلهام روح الحدث، ويوظف التحولات الدلالية المقارنة بين عالم الأسطورة وعالم الواقع لزيادة الأثر الجمالي والفلسفي للنص، مع الأخذ بالحسبان عدم الجنوح إلى فرض الأسطورة فرضًا ذهنيًا وصفيًا مجردًا منفصلا عن سياق التجربة، بل لابد من إذابة إشعاعاتها الدلالية في السياق الشعري، وتذويب بعدها الزمني وصهرها في دائرة المجموع الإنساني.

كما أن للأسطورة أبعادا دلالية على النص؛ لأن القصيدة تزداد تألقًا إذا نجح الشاعر في استثمار دلالاتها، وتوظيف مخزونها المعنوي بحيث تتحول طاقاتها الإيحائية إلى مدلول اصطلاحي أول ينتقل منه الشاعر إلى دلالات ثانية مرتبطة بتجربته الحاضرة «فإمكانيات أية أسطورة لا يمكن أن تستغل إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته عليها» [1].

وتنبع أهمية توظيفها 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 الشعرية » [2] ،

إن استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية، من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة، في تجربة الشاعر درويش، ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي. وإذا كان الرمز الأسطوري الشرقي الذي ينتمي إلى حضارات المنطقة العربية القديمة يأتي في صدارة التراث الأسطوري، الذي يجري استدعاؤه في قصائد الشاعر، فإن التراث الأسطوري الغربي، يأتي تاليا معبرا عن انفتاح القصيدة على التراث الإنساني، الدال على تداخل وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال انتقاله من ثقافة إلى أخرى، في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ.

واستخدام هذه الرموز في القصيدة، يجب أن يكون نابعا من حاجة القصيدة إلى تلك الرموز، وما تمتلكه من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة، لأن على هذا الاستخدام أن يتجاوز

[1] – أحمد جمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1980، ص: 178.

[2] – عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 61.

ذكر الرمز الأسطوري، أو الحكاية الأسطورية إلى«مستوى الاستلهام والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية» [1]، ما يجعل هذا التناص يعيد معها تشكيلها وتكثيف دلالاتها الموحية، وتطوير بعدها الدرامي، بما يجعلها تتفاعل مع التجربة الشعرية للقصيدة، ويعمِّق اتصالها مع التجربة الوجودية والإنسانية بأبعادها الدرامية المختلفة. وفي قراءة للتناص الشعري عند الشاعر مع هذا التراث الأسطوري، يظهر التعدد في آلياته ودرجاته ومستوياته المختلفة، فإلى جانب تناص الخفاء، هناك تناص التجلي.

وتنتمي الأساطير التي تتفاعل معها تجربة الشاعر وتستدعيها إلى أزمنة وحضارات مختلفة، منها ما يعود إلى حضارات وادي الرافدين القديمة، والحضارة الفرعونية وحضارات الساحل السوري، ومنها ما ينتمي إلى حضارات الرومان والإغريق، ما يشي بتنوع مصادر هذه الأساطير، وتنوع موضوعاتها ودرجاتها بهدف التأكيد على وحدة التجربة الإنساني وغناها، إضافة إلى تداخل مستويات هذه التجربة من جهة بأبعادها الوجودية والدلالية والتخييلية، ومن جهة ثانية ويكشف عن حركة انتقال الأسطورة في المكان والزمان أو التناص الأسطوري المتجدد الذي كشفت عنه رحلة هذه الأسطورة من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى.

بحيث إن قيمة توظيف الأسطورة أو توظيف رموزها وشخصياتها لا تتمثل في بعدها الدلالي الذي تنطوي عليه، وإنما تتجاوزه إلى البعد الجمالي المتأتي من حضورها في اللاشعور الجمعي، ومن الكثافة والتوتر الدرامي اللذين تمتلكهما، والفضاء التخييلي الذي تستدعيه معها. وقد تمثل حضور الأسطورة في قصائد الشاعر في محورين اثنين، فهي إما أن تكون محور النص وبؤرته، وفي هذا المحور غالبا ما يكون اسم الأسطورة مذكورا في عنوان القصيدة، وإما أن يكون في جزء من الأسطورة. وقد يستخدم الشاعر الكثافة التكرارية لاسم الشخصية الأسطورية، أو يتم استدعاء هذه الأسطورة دون ذكر لاسم شخصياتها. ومن الملامح الأخرى لاستخدام الأسطورة، أو استدعاء أحد شخصياتها أن القصيدة قد تكون حديثا عن الأسطورة، أو يكون الخطاب موجها إلى شخصية أو رمز يحيل عليها، كما قد يكون المتكلم في القصيدة هو الشخصية الأسطورية، أو شخصية الراوي التي هي شخصية الشاعر.

[1] – عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 61..

قبل الحديث عن موضوعات التناص الأسطوري وآلياته المستخدمة، لابدَّ من الإشارة إلى أن الأسماء الأسطورية المستدعاة، والأساطير التي يتم التناص معها، تتركز على نوعين من الأساطير، هما نوع دال على معنى، من معاني التجربة الوجودية الإنسانية الأساسية، يتمثل في الموت والبحث عن الخلود لقهره، والتحرر من قسوة ومرارة الشعور به، ونوع يدل على تلك الثنائيات المعبرة عن العلاقة الدرامية المتوترة، في تلك التجربة الوجودية، كثنائيتي الحب والحرب والموت والخلود، وتجدد الحياة وقيامتها، عبر صعود رموزها من عالم الأموات السفلي. وهنا تبرز كثافة استخدام آلية استدعاء تلك الشخصيات الأسطورية، ورمزيتها الدالة على هذا المعنى، كرموز عشتار وإنانا وتموز.

وفي هذا المستوى من التناص؛ يكون الخطاب حديثا عن تلك الشخصية، أو يكون حديثا معها، في حين يجمع تناص التألف الذي تظهر فيه جامعا بين الصفات القديمة لتلك الشخصيات الأسطورية المستدعاة، والصفات الجديدة التي تعبر عن الواقع المعاصر، أو تحمل رؤية جديدة، يقدمها النص لتلك الشخصيات. في القصائد التي تمثل الشخصية الأسطورية المستدعاة محور القصيدة يبرز اسم الشخصية في عنوان القصيدة، ما يؤثر في أفق التوقع عند القارئ، ويجعل العنوان بمثابة مفتاح تأويلي يقوم بتعيين طبيعة النص وتشكيل بؤرته الدلالية.

ويأتي في مقدمة الرموز التي تستدعيها قصائد الشاعر رمزية شخصية "أنات الكنعانية"؛ التي يعبر حضورها المكثف عن قضيتين هامتين، أولهما أن هذه الأسطورة تمثل جزءا من التراث الثقافي الأقدم للمنطقة، وللحضارات التي قامت فيها، ولذلك فإن هذه الآلية لا تكتفي باستدعاء نصها الأسطوري الغائب، بل تتجاوز ذلك إلى استدعاء، ذلك التاريخ الحضاري القديم الذي يدلل على عمق الوجود التاريخي للذات التي تتكلم في القصيدة، وهي ذات الشاعر التي تجدد اتصالها وتفاعلها، مع هذا الموروث الثري للدفاع عن وجودها، وتاريخها الحضاري في وجه محاولات المحتل الإسرائيلي للقضاء على هذا الوجود وطمسه وتزييف حقيقته من جهة، ومن جهة أخرى لتوظيف البعد الدرامي الذي تنطوي عليه حكايتها، من خلال جدلية العلاقة بين الثنائيات المولِّدة لذلك المجال الدرامي المتوتر، لتلك الحكاية أو المعنى الرمزي للشخصية الأسطورية التي يجري استدعاؤها، كما في قصيدة "أطوار أنات"، حيث تتحد فيها ثنائية الرمز والمعنى الضدّية، التي يعبر عنها الشاعر من خلال استخدام الجناس الناقص:

«وقصيدتي زبد اللهاث وصرخة الحيوان

عند صعوده العالي

وعند هبوطه العاري : أنات

أنا أريدكما معا، حبا وحربا، يا أنات»[1].

إن الشاعر في حديثه إلى أنات ينتقل من الإجمال إلى التفصيل، عندما يتحدث عن خوفه من غيابها الطويل، بعد نزولها إلى العالم السفلي، كما تقول الأسطورة لأنه مع طول الغياب. قد تظهر آلهات جديدة تمحو حضورها، في ذاكرة الناس الذين يتكلم الشاعر باسمهم، مستخدما الضمير الدال على جماعة المتكلمين والمتصل بالفعل. والخطاب يحمل معنى كنائيا، يعبر من خلاله عن محاولات اليهود لخلق أساطيرهم الخاصة، من أجل امتلاك تاريخ حضاري ووجود مختلق وإلغاء الحضور القديم، والعميق للوجود التاريخي للحضارة الكنعانية التي تمثل بداية تاريخ هذه الأرض، وهويتها الحضارية الدالة على الوجود القديم للشعب الفلسطيني على أرضه.

يوظف الشاعر في استدعاء هذه الشخصية المعاني الدلالية للأسطورة للتعبير عن قضايا معاصرة مركبة، منها ما يتصل بموضوع الوجود والصراع على هوية الأرض وتاريخها، ومنها ما يدل على هجرة الأساطير وانتقالها من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، أو على معنى الخصب الذي تمثله باعتبارها الأسطورة الأولى التي تولّدت عنها أساطير الموت والانبعاث، في الحضارات البشرية التي تلتها. والشاعر يجعل من هذه الشخصية الأسطورية التي يستدعيها محور القصيدة، ومنذ جملة البداية، يكشف عن العلاقة بين لغة الشعر ولغة الأسطورة على مستوى الخيال، والبنية المجازية والرمزية، بوصف الأسطورة مجازا وعن معنى أفول الأسطورة، من ثقافات الإنسان المعاصر وحياته ما يجعل هذه الشخصية الأسطورية، تتوزع على جميع حركات القصيدة.

إن استدعاء تلك الأساطير يهدف إلى استعادة تلك المعاني الأصيلة لها، وما تحمله من دلالات وجودية وروحية وجمالية سامية، تكشف عن القيم الكبيرة لتلك الحضارة الكنعانية التي أبدعتها مخيلتها على خلاف ما ألبسها إياه اليهود فيما بعد، وبذلك فإن تناص الشاعر مع تلك الأسطورة، لا يمثل دفاعا عن عمق الوجود التاريخي والحضاري للإنسان الفلسطيني وحسب، بل يشكل استعادة لدلالاتها ومعانيها الإنسانية الجميلة والكبيرة، وتأكيدا على حضور تلك العلاقة العميقة والحية مع الجمال والحب والطبيعة:

«وإن كان لا بد من قمر فليكن عاليا ...عاليا

ومن صنع بغداد لا عربيا ولا فارسيا

[1] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، الأعمال الجديدة الكاملة، مج1، ص: 354.

ولا تدعيه الآلهات من حولنا ...وليكن خاليا
من الذكريات وخمر الملوك القدامى
لنكمل هذا الزفاف المقدس ...نكمله يا ابنة
القمر الأبديِّ هنا في المكان الذي نزلته
يداك على طرف الأرض من شرفة الجنة الآفلة» [1] .

إن قِدم هذا الرمز، يجعل رمزية "أنات" أكثر تجسيدا لمعاني التجربة التي يحاول الشاعر، أن يعبر عنها من خلال استدعاء هذه الرموز، وأساطيرها في قصائده المختلفة. وبدلا من أن يكون حديث الشاعر في هذه القصائد حديثا مع تلك الشخصية الأسطورية، يتخذ خطاب الشاعر بعدا آخر، يتوجه فيه إلى القارئ، لأن«الشاعر ينطلق في تكوين قصيدة الشخصية من منظور الشاعر الدرامي الكامن في الشعر الغنائي انطلاقا من رؤية موضوعية، ومن درامية خارجية....ذلك لأن الذات انسانية ومبدعه، ليس هو صاحب الموقف الدرامي أو التجربة، وإنما الشخصية التي استدعاها، لتكون موضوعا يتبصر فيه، ويتأمله ويبني قصيدته عليه) » [2].

والشاعر الذي يستدعي تلك المعاني الرمزية بكثافة واضحة، يستدعيها من خلال صورتها الرمزية والمجازية التي اتخذتها في الأسطورة القديمة، وأصبحت مرتبطة بها بفعل تلك الرؤية الشعرية في الأسطورة التي وحدَّت بين المرأة والقمر، الحسي والخيالي(قمر أنثوي لملء الفراغ – قمر الديانات القديمة – قمر تعلقه أنات– القمر المحلق حول صورته– إن مسها قمر صاحت أنا القمر – يدلني قمر تلألأ في يد امرأة.

وينبع المعنى الأسطوري الدرامي لهذه الأسطورة من التوتر القائم بين ثنائية الدلالة، أو جدلية العلاقة بين بعديها الرمزيين، الحب والحرب اللذين تنطوي عليهما رمزية أنات، مما يمنحها شاعرية المعنى المستمدة من جدل العلاقة بين التجسد والمدلول والتخييل. لكن خطاب العشق عند الشاعر يعود إلى صيغته السابقة التي يتحدث فيها عن تلك الشخصية، بعد أن كان يتحدث إليها كاشفا عن معاني تلك العلاقة، بين الشعر والأسطورة والذات والموضوع، باعتبار أن المرأة تمثل النبع الأول للتخييل الإنساني، وللغة المجاز الأولى في الأسطورة التي جعلت المرأة تنطوي في صورتها ومعانيها، على تلك الثنائية الضدِّية التي يمنحها ذلك البعد الدرامي الغريب.

---

[1] – محمود درويش، سرير الغريبة، منشورات رياض الريس – بيروت، 1999، ص: 56.

[2] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 43.

وفي تناص آخر مع الأسطورة يستدعي شخصية أسطورية أخرى، ترمز لدورة الطبيعة المتحولة مع دورة الفصول، والشخصية التي يستدعيها الشاعر هي شخصية إله الخصب "أدونيس"، في الأسطورة الكنعانية، لكن الخطاب في هذه القصيدة بدلا من أن يكون حديثا (منولوجا) مع تلك الشخصية الأسطورية، نجده يتجه من الراوي إلى القارئ، فيكون حديثا عن تلك الشخصية، ومعاني رمزيتها وليس حديثا إليها. هنا يظهر معنى الحب متلازما مع معنى الفداء والموت الذي تتحدث عنه تلك الأسطورة، وتولّد من خلاله المعنى الدرامي، المتوتر للحياة والوجود، عبر ثنائية الموت والحياة، والحب والفداء المتمثل في العلاقة بين الدال والمدلول في هذه الشخصية الأسطورية، وبين أبعاد الزمن الماضي والحاضر التي تأخذ مفردة الدم فيهما، معنى مختلفا يعكس واقع التجربة ودلالاتها مع التحول في مضمون الأسطورة، وتوظيف معانيها التاريخية والأيديولوجية :

«نزف الحبيب شقائق النعمان

فاصفرت صخور السفح من وجع المخاض الصعب واحمرت

وسال الماء أحمر

في عروق ربيعنا

أولى أغانينا دم الحب الذي

سفكته آلهة

وآخرها دم سفكته آلهة الحديد » [1] .

تأتي الأسطورة الإغريقية في المرتبة الثانية بعد الأسطورة الشرقية من حيث استدعائها، وتأتي أسماء بنلوبي وهيلين ونرسيس في طليعة الأسماء الأسطورية التي يجري استدعاؤها، وغالبا ما يكون الحديث في القصيدة حديثا عن تلك الرموز وليس حديثا موجها إليها، كما يكون الخطاب موجها إلى القارئ وليس إلى تلك الرموز، حيث ينم استدعاء الشخصية من خلال الصفة أو المعنى الرمزي الذي تحمله في الحكاية الأسطورية، ويمثل استدعاء شخصية "بنلوبي" في القصيدة جزءا من القصيدة حيث يأتي استدعاؤها من قبل شخصية الغريب التي تتولى الكلام في القصيدة دون أن تذكرها بالاسم الصريح، وإنما من خلال صفتها ما يدل على حضورها الجزئي في القصيدة: «**من غزلت قميص**

الصوف وانتظرت أمام البيت

[1] – محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للنشر، بيروت، 2004، ص: 46.

أولى بالحديث عن المدى

وبخيبة الأمل: المحارب لم يعد. أو

لن يعود » [1]

ويقول الغريب "لهيلين" وإذا كان استدعاء "بنلوبي" يأتي في جزء من القصيدة، للدلالة على قوة الصبر واحتمال الغياب والزمن، فإن هيلين تستغرق القصيدة، وتشكل المحور الذي تظل القصيدة تدور حول محورها. كما يكون الخطاب حديثا عنها، وحديثا إليها عندما يتولى الراوي في القصيدة الحديث، عن شخصية الغريب بضمير الغائب، حيث يتجسد جدل العلاقة على مستوى الكينونة بين الغريب وهيلين، وتظهر رمزية المرأة باعتبارها تمثل رمز الحياة والجمال، الذي تجعله أحلامنا رمزا لصراع الحياة الدامي، الذي يسم مراحل التاريخ المختلفة، لأن كل طرف يدّعي أن حربه التي يخوضها ضد الآخر هي حرب من أجل الحياة، وبذلك تتكثف البؤرة الدلالية لمعناه الرمزي، وما تولِّده من توتر يحمله ترحل المعنى من الماضي، الذي هو زمن الأسطورة، إلى الحاضر الذي هو زمن التجربة المعاصرة، التي يعبر عنها الخطاب في هذه القصيدة، من خلال استحضار هذا الرمز الأسطوري باسمه الصريح، والحديث عنه وإليه في الآن، وإن كان الراوي يكتفي بنقل ما يقوله الغريب لهيلين:« **ينقصني**

نرجس كي أحدَّق في الماء

ماءك في جسدي. حدقي أنت

هيلين في ماء أحلامنا.... تجدي الميتين على

ضفتيك يغنون لاسمك » [2] .

ويأتي استدعاء شخصيتي "جلجامش" و"أنكيدو" 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

[1] – محمود درويش، الجدارية، ص: 100.

[2] – محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: 127.

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 » [1] .

ويستدعي شخصية "جلجامش" في قصائد مختلفة، يكون فيها الخطاب حديثا عنها، أو يأتي على شكل منولوج معها. ويرتبط استدعاؤه في جزء من القصيدة بفكرة الموت، والحديث عن تجربة الإنسان الخائبة في البحث عن الخلود، والتحرر من شرط الموت الضاغط على وعيه. حيث يأتي هذا الاستدعاء من خلال صيغة السؤال التي ينطوي عليها خطاب الشاعر معبرا عن تلك الحيرة والشعور المرير بقسوة التجربة التي تهجس بهذا الوعي العابر للزمان والحاضر في تجليها الجمالي:

«هل نستطيع تناسخ الإبداع من جلجامش المحروم من عشب الخلود

ومن أثينا بعد ذلك؟ » [2] .

كما يستدعي رمزية "أنليل" في تلك الأسطورة، ويكون صوت الشاعر هو المهيمن على الجزء الذي يستدعي فيه تلك الشخصية، من خلال الحوار الذي يجريه مع تلك الشخصية، دون أن يذكرها بالاسم الصريح، إذ يكتفي بالدور الذي لعبته الحية مع جلجامش وجعلته يخسر عشبة الخلود عندما سرقتها الحية منه أثناء نومه:

«لا تقتلينا مرة أخرى

ولا تلدي الأفاعي قرب دجلة، واتركينا

نسري على غزلان خصرك، فرب خصرك، والهواء هو المقام » [3] .

ويقوم الشاعر بقلبٍ لمعنى الأسطورة القديمة التي يستدعيها؛ والتي تربط بين ظاهرة الزلازل التي تصيب الأرض، والثور الذي يحملها على قرنيه، ويقوم بنقلها من قرن إلى آخر عندما يتعب. وفي هذا

---

[1] – محمود درويش، الجدارية، ص: 81.

[2] – محمود درويش، أرى ما أريد، ص: 429.

[3] – المصدر السابق، ص: 479.

الاستدعاء لتلك الأسطورة، يقوم الشاعر بنقل المعنى من الأرض إلى المرأة، من خلال التداخل في المعنى الرمزي بين الأرض والمرأة. ولما كان هذا الاستدعاء يتم في جزء من القصيدة، فإن حديث الراوي/الشاعر يكون حديثا عن الأسطورة، وعن المرأة في الآن معا نظرا لتداخل المجال الدلالي والرمزي بينهما بغية إثراء المعاني التي تمثلها المرأة، ومنحها صفات متعالية فوق واقعية تجعل من صورتها أكثر دهشة وسحرا وفتنة:

«سيدة المديح صغيرة، لا عمر يخدش وجهها، لا ثور

يحملها على قرنيه

تحمل نفسها في نفسها، وتنام في أحضانها هي» [1] .

إن المتلقي حين يتوجه إلى النص، يصطدم بالاستعارات البعيدة، التي مفتاحها الشيفرة الأسطورية، ويضطرّ إلى الخروج من النص إلى الأسطورة، ليفهم أصلها ثمّ يعود إلى النص، ليرى كيف استُثمرت، لعله يقبض على الخيط الأوّل لدلالة ليست نهائية. « وكأنّ الشاعر يقصد إرباك المنظومة البلاغية القديمة، ويرفض جاهز العبارة وتكرار الصوّر ويشتغل على إبداع استعارات حيّة، تنتقل من "الاستعارة اللّفظية" إلى "الاستعارات الدلالية» [2] .

إن الشاعر الذي يمتص ذلك الموروث الأسطوري، وما يستدعيه من فضاء تخييلي، ويكشف عنه من رؤية استعارية؛ لا يسعى إلى توظيف جمالية تلك الصورة، وما تختزنه من عمق رمزي موحي، بل يعبر عن الارتباط بالأرض من خلال هذا العمق الروحي وتجلياته المجازية والاستعارية التي تدلل على العمق الثقافي والتاريخي للعلاقة مع الأرض التي يجري سرقتها وانتزاعها منه، تحت غطاء من ذرائع وادعاءات مزعومة:

«إن الطبيعة كلها روح، وإن الأرض تبدو من هنا

ندبا لتلك الرعشة الكبرى، وخيل الريح مركبة لنا » [3] .

فقد شكلت قضية الأرض محور هذه الرؤية؛ التي لم تتوقف عند حدود امتصاص المعاني الرمزية لنصوص الأساطير القديمة، وما تختزنه من رؤية شعرية غنية ومن بعد درامي، وإنما تجاوزت ذلك إلى إعادة توظيف تلك الرؤية الاستعارية للأسطورة، بما يمنح علاقة الشاعر مع الأرض على المستوى الوجودي والروحي والتاريخي؛ دلالاتها النابعة من عمق تلك العلاقة ومن تجلياتها المتعددة بما يمنح تلك الهوية قيمتها وملامحها التي تكتسبها من هذا العمق الوجودي والثقافي المترسخ في تاريخها البعيد، وبما يجعل خطاب

---

[1] – محمود درويش، أرى ما أريد، ص: 396.

[2] – مصطفى الكيلاني، أدونيس وشاعرية الأصول، مقاربة تأويلية، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس ،ط1، 2009، ص: 126.

[3] – محمود درويش، سرير الغريب، ص: 86.

الشاعر بوصفه يمثل الضمير الحي لشعب يغتصب وجوده وتاريخه وأرضه، تحت ذرائع ودعاوى تاريخية ودينية عنصرية تحاول تجديد سيرة الماضي الذي قام على أساسه الوجود اليهودي الغابر والذي تفضحه كتبهم عندما تروي وقائع من حدث من تدمير وبطش طال حتى الحيوان.

لذلك فإن توظيف الأسطورة بعناصرها المختلفة تأتي محاولة لتأكيد هذا العمق الثقافي لوجود الإنسان الفلسطيني على هذه الأرض وما يحمله ذلك الوجود من غنى حضاري وإنساني تجسده وقائع تلك الأسطورة ودلالاتها المعبرة والموحية.

ومن الشخصيات الأسطورية التي وظف درويش، أسطورة "عوليس*" وابنه "تليماك" في قصيدة " في انتظار العائدين" توظيفًا معكوسًا لأصل استخدامها في التراث اليوناني، وذلك بقوله:

«...وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال

ناداه بحار، ولكن لم يسافر

لجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال

يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر

أنا لن أبيعك باللآلئ

أنا لن أسافر

لن أسافر

لن أسافر» [1].

لقد شحن الشاعر أسطورة "عوليس" اليونانية بطاقات دلالية حيوية من خلال مزج خصائص شخصية ابن عوليس بشخصية البحار اللذين خرجا للبحث والترحال، واستخدامهما استخدامًا معاكسًا لولادتهما المعهودة، وأضفى عليهما دلالات معاصرة تتفق مع تجربته الشعورية وتوحي بمدى العناء الذي يلاقيه في سبيل تمسكه بأرضه، وإذا كان ابن عوليس قد لبى دعوة البحار وسافر بحثًا عن والده، فإن الشاعر عكس دلالة الأسطورة، و لم يدع ابن عوليس الجديد/الفلسطيني يسافر، لأن سفره هجرة لأرضه، وخيانة

*- عوليس : هو اسم يوناني مخفف ومحرف عن أودوسيوس ، وقد يخفف أحيانًا إلى أوليس أو أوليسيز وهو ملك أيثاكا وأحد أبطال هيلاس، في فتح طرواده الذي تضمنت وقائعه إلياذة هوميروس، وزوج بنيولوبي الزوجة الوفية التي أنجبت له ابنه تليماخوس الذي بقي يبحث عن أبيه عوليس عشرة سنوات ثم تاه عشر سنوات أخرى قبل عودته إلى وطنه، وبقيت والدته بنيلوبي تنتظر عودة عوليس بفارغ الصبر مبطلة بذلك كل المؤامرات التي تحاك ضدها إلى أن عاد زوجها وتغيرت الأحوال.

[1] - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، ص: 107.

لوطنه، ذلك آثر ابن عوليس/الفلسطيني الصمود والنضال من فوق أرضه، ويستعين الشاعر بعدة صور رمزية لتعزيز فكرة الصمود والبقاء في الوطن منها رفضه للتوجه نحو البح ر -رمز الهجر ة -ولجمه للمراكب وانتحائه أعلى الحبال، وتمسكه بالصخرة التي صلى عليها والده، إضافة إلى تأكيد على عدم السفر من خلال ترديده وتكراره لجملة (أنا لن أسافر) التي جاءت متناغمة ومنسجمة مع صداها الذي تردد بين الصخور والجبال. وبذلك استطاع الشاعر بتجاوزه نمطية الأسطورة واستخدامها المألوف.

إن النصوص السابقة، تؤكد أن الفهم في القراءة رهينة حضور عنصرين متقابلين،«منهجية العصر الراهن مقابل الحركة الذاتية الداخلية للتراث، أو الايديولوجيا المعاصرة مقابل الزمن التاريخي، أو الإشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون المعاصر» [1]. وتغدو الرموز الموظفة في الأسطر الشعرية —كما ترى القراءة- لا يعود دالا على معنى «يمكن مركزيته منطقيا، بل إنه دال حر يثير إشارات سيميولوجية تولّد تأثيرا دلاليا بالانبعاث مثلما يولّد الانبعاث أثرا دلاليا بالمستودع الأسطوري للإشارة السيميولوجية، فنحن إزاء شبكة معقدة من التداخلات النصية يستدعيها الدال الحر» [2]. وهذا ما ذهب إليه مايكل هووي بقوله: «ومن بين الملامح التي جعلت إنشاء النص وتعاطيه أمرا معقدا، ظهور أحد النصوص في نص آخر» [3]. وبذلك يتضح أن للتناص تقنيات فنية، تهدف إلى الرقي بالنص إلى أعلى مستوياته الأدائية وأساليبه التعبيرية، من خلال إضفاء الصفة الموضوعية، والصبغة الدرامية، وليس مجرد عملية هروبية من الواقع، بل هو إقبال عليه ومحاولة طرح قضاياه بصورة أعمق، عبر إعادة تنسيق النص الشعري تنسيقًا فنيًا، في ضوء التناص الذي ينهض بتجارب المبدع ويثير اهتمام المتلقي الذي يقوم بتأويل وقراءة المتناصات النصية.

هذا النص الذي يعد عند بارت تعدديا، ولا يعني ذلك أنه يحتوي معاني عدة وإنما يعني إمكانية تنويع وتعديد التأويلات فيه،« وهو تعدد لا يؤول إلى وحدة، ولذلك فهو خاضع للتفجير أكثر من التأويل» [4] ، ومن هنا فالشاعر مجرد ناسخ، ينسخ نصوصا سابقة، الأمر الذي يجعل من النص تناصا مستمرا، وهي الفكرة التي طورتها "كريستيفا" لأنه يتكون في حقيقة الأمر، من عدة كتابات سابقة علية، أو معاصرة له ومهمة الدارس هو الكشف عن ذلك.

---

[1] – جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، ط1، 1991، ص: 51.

[2] – محمد جمال باروت، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص: 58 .

[3] – مايكل هووي، التفاعل النصي، مقدمة لقراءة الخطاب المكتوب، تر: ناصر بن عبد الله بن غالي، غانثر كريس، معهد التربية، جامعة لندن، دط، دت، ص: 35.

[4]- Renald Barth, de l’oeuvre au texte, in bruissment de la langue, essais critique IV ed: seuil coll point, 1984: p74.

ولما كانت اللّغة بناءً مفروضا على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحقّقها اللّغة، كان لابد أن« يستغل -الشاعر- أكبر قدر ممكن، أو صانع الجمال الماهر الذي لا تهمه تأدية المعنى وحسب، بل يبغي إيصاله بأوضح السبل، وأحسنها، وأجمله» [1]، فإنّ محمود درويش من خلال الأساليب الّتي تمّ التطرق إليها والمتناصات، استطاع أن يصدر عن حس شعري، وتجربة شعرية متميزة استقت استواءها من روافد متنوعة، فجاءت مكوناتها طافحة بالجمالية. والشاعر حائر بين نوازع كثيرة لم يستطع أن يحدد موقفه تجاهها، «ومن هنا يجد نفسه سعيدًا كل السعادة إذا استطاع أن يشكل في بضع جمل صورة يمكن أن تتمثل فيها تلك الأزمة، ولا بدّ له إذن من التركيز الشديد، هذا التركيز يؤدي بكثافة إلى لون من الغموض» [2].

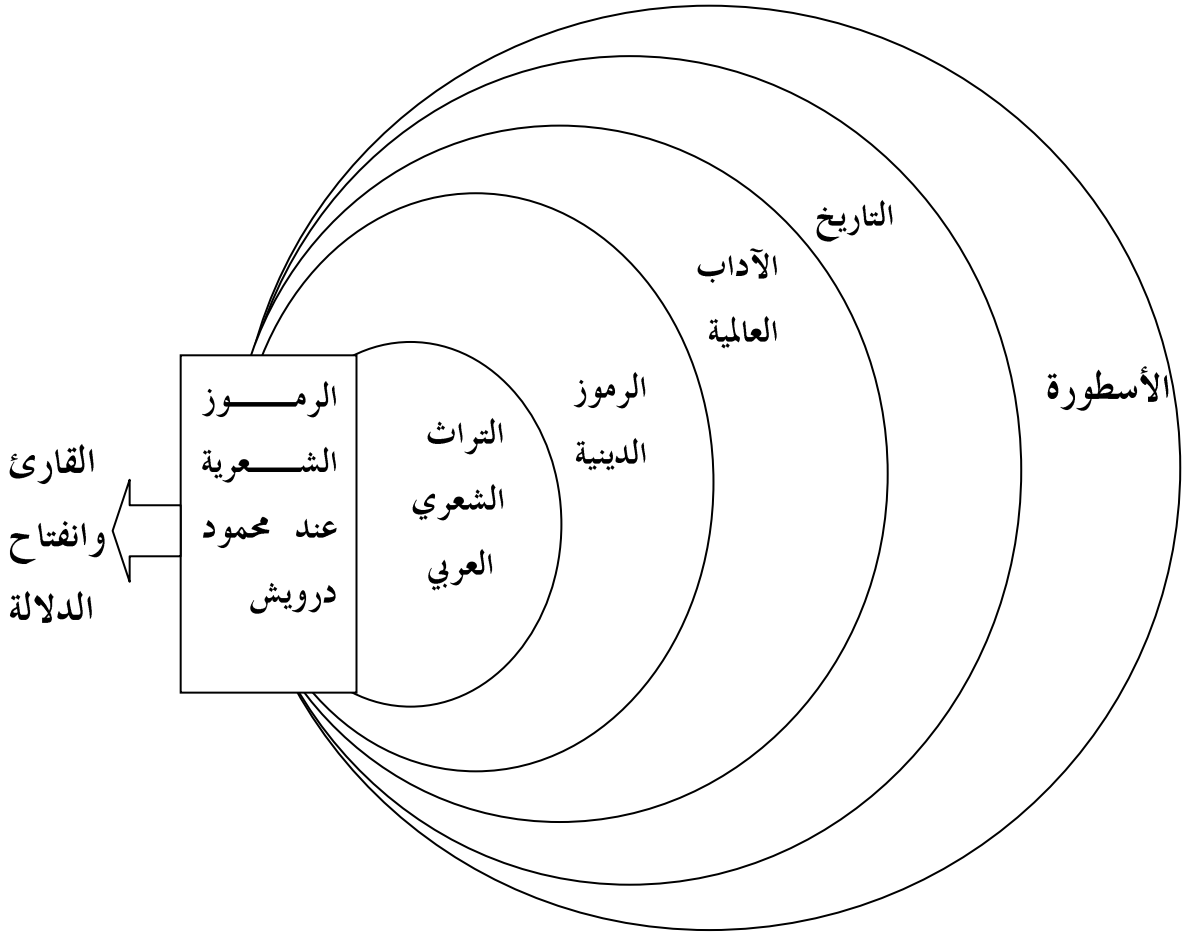
وعليه، فإن النماذج الذي تقدّمت يمكن لها أن تعطي الشرعيّة للتناص على المستويين الإبداعي والنقدي، إذ بدا التناص على المستوى الإبداعي فعلاً خلاّقاً يبتعد عن السطحية، ويحاول تعميق التجربة الإنسانية في العمل الإبداعي. فقد لاحظنا أنّ نصّاً متكئاً على الرمز، أو متداخلاً مع نص آخر لا يفضي بالضرورة إلى العقم، بل إنّ مرور نصٍّ ما عبر ذاتٍ شعريّة أخرى يعطيه أبعاداً وقيماً جديدة عند إنتاجه من جديد، ولاسيّما إذا كانت هذه الذات الشاعرة أصيلة، لها عالمها الخاص الذي تشمخ من خلاله، ولها القدرة على قراءة الآخرين قراءة واعية، لأنّها بذلك تقوم بدور الوسيط المؤوّل قبل أن تكون المنتج الجديد. أمّا على المستوى النقدي فنحن «في الدراسات المقارنة إنّما نفيد أو ينبغي أن نفيد من هذا المنهج الإدراكي كوسيلة للتعرّف على ما يصل الأعمال الأدبية ببعضها ويميّزها عن غيرها في الوقت نفسه. فالمقارنة لا تفضي بنا إلى التشابه وحده، وإنّما إلى الاختلاف أيضاً» [3]، ولقد منحنا دراسة التناص في بعض نصوص درويش، القدرة على فهم النصّ الجديد والوقوف على خبايا الإبداع فيه دون إغفال جماليات وشاعريته. وحين نفكر في ظاهرة الغموض والانفتاح الدّلالي على نصوص أخرى في شعر درويش، تحضر كلّ تلك المرجعيّات الّتي رأيناها في هذا الفصل، والتي انصهرت في نسيج المتخيّل الشعري للشاعر حسب هذه الترسيمة:

---

[1] – ريمون طحّان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ج2، ط2، 1981، ص: 116.

[2] – حواس محمود، المائدة الأدبية، مقالات نقدية، قراءات، شخصيات أدبية، مطبعة اليازجي، دمشق، 2002، ص: 20.

[3] – سعد البازغي، مقاربة الآخر، دار الشروق، بيروت، ط1، 1999، ص: 28.



وليس شرطا أن تتشكل هذه المرجعيّات في نصّ واحد، بل إنّ كلّ نص يستثمر إحدى هذه المرجعيّات، وقد تحضر أكثر من واحدة، في النص نفسه، ويتأتّى الغموض والتناص من هذا البناء الذي هو «ثمرة تفاعل مستويات دالة مختلفة» [1]. فيضطر المتلقي، إلى هدم البُنى التي انصهرت في البناء المكتمل، لعله يقبض على جزء من الدّلالة إضافة إلى هذه المرجعيات، يملك الشاعر طريقة في التعامل مع اللغة لبناء صوره، وسبيلا إلى الاشتغال مع تجاوز المرجع، وهذا ما رأيناه سابقا.

ومن خلال ما تقدم يمكننا أن نقول: إن محمود درويش عَلَمٌ يرفرف على الأحداث قديمها وحديثها، الإبداع والفن طوع بنانه، اجتمع لديه الذكاء والإمكانات والظروف، فكان شاعر الشعراء وكان له ما لم تستطعه الأوائل وقد لا تتاح للأواخر. إذا كتب أبدع وإذا قرأ أطرب يكمن الظاهر والباطن بين حروفه،

[1]– محمد الناصر العجيمي، بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، دار نهى، صفاقس، تونس، ط 1، 2009، ص: 17.

«ويتلاعب بمفهوم "التقية الأدبية" فالحياة تكثر فيها الألغام والمخاطر والأعداء، والاحتياط يصبح واجباً، فهو شخص عام يحمل "رسالة" خلاّقة للعروبة إن لم تكن للبشرية» [1].

[1] – جودت السعد، رموز تحت الرحى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص: 95.

وقد كان حقيق بنا، أن نذكر بعض النتائج التي توصلنا إليها من خلال قراءتنا لبعض النصوص الشعرية؛ التي أغنت الساحة الشعرية، وحققت نقلة نوعية في تطوير الآلة النقدية الأدبية، وإخراجها من سياج مقولات النقد التقليدي الذي بقي رهين النظرة الثنائية (الشكل والمضمون)، ففتحت مساحة أوسع في تذوّق جمالية جديدة، فيها من المتعة والولوج في أغوار اللغة الشعرية، والتعامل مع دلالاتها وإيحاءاتها مما يمنح للنص انفتاحه وتعدّده، بل وخلوده وقابليته للقراءات وتجدّده مع كل قراءة.

ومن نافلة القول أن نؤكد على أن هذا البحث لا يدعي لنفسه الإحاطة بعالم محمود درويش الشعري، وذلك أن هذا البحث لا يملك مشروعية اليقين، ولكنه يملك أحقية السؤال، حين تستعصي القصيدة على الإجابة.

وهكذا بعد أن قطعنا شوطا كبيرا،لا ريب أن مطية البحث العلمي عسيرة وشاقة، مثل الوالج إليها كمثل راكب البحر يصعب عليه أن يشق طريقه في خضم أمواجه المتلاطمة وشساعته الضخمة التي ترهب العين وترجف الفؤاد، ولعل هذا العسر يكون أوضح ما يكون في بحوث المبتدئين أمثالنا نحن، غير أن الاجتهاد قد يشفع لسد هذا الفراغ.

ففي هذا البحث الموسوم ب: **"الرمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر، محمود درويش أنموذجا"** والذي احتوى مقدمة و مدخلا و أربعة فصول؛ خلصنا إلى أهم النتائج الآتية:

- الشعر المعاصر بني من خلال كسره للقواعد، و تحرره من قيود القصيدة القديمة شكلا ومضمونا والانفتاح على معنى جديد، مما يتطلب من الشاعر جهدا وقوة يتعداها إلى موهبته الشعرية و تجربته الذاتية.
- إن جوهر منظور التلقي هو إعادة الصلة الحميمية والضرورية بين النص ومتلقيه وضمان قراءة فاعلة تفسح المجال للقارئ قصد التجول في مدائن النص وسراديبه والارتقاء بدوره وتثبيته قطبا فاعلا في العملية الإبداعية.
- إن التلقي بغض النظر عن ميزة النص وملكة القارئ، فعل إنساني خالص متعال عن الزمان و المكان قبل أن يحاصر بتصورات تحاول وضعه في إطار خاص وفق توجهات خاصة.
- الشعر المعاصر مرهون بخبرة المتلقين، وجمالية تذوقهم للنصوص الأدبية و كيفية التعامل معها لاستكشاف العناصر الجمالية في النص.
- نصوص محمود درويش سؤال جديد يلقيه الشاعر في وجه الثقافة والوجدان العربي، سؤال ما برح بعمق نفسه حتى غدا واضحا في ذروة غموضه وغامضا في ذروة وضوحه.

- أشعار محمود درويش محاكمة جديدة لكل ما هو متكون في الذاكرة الجماعية من خلال ذاكرة فردية شديدة التعقيد تعرف متى تتملص منها، وتعلن عن نفسها بنفسها.
- اللغة عند درويش متجددة بفعل رموزها وانفتاحها على التأويل والقراءة. فهي تشد مفاصل القصيدة وتقيم ثوابت مرجعية للقراءة، وفي تجاوز دائم استوعبت القديم وأنشأت الحديث في صورة بلاغية تقدم على إدهاش المتلقي.
- الشعر العربي المعاصر، منبع اغترف الشعراء من ملامحه الجمالية ما يكفي لسد ظمأ المتلقين تاركينا إياهم في دهشة وحيرة في تأويله وتلذذ طعمه.
- إن نصوص درويش عبارة عن طبقات متجاورة من اللغة، تتصل بالمستويات والأصول لفاعلي اللفظ والملفوظية، أو الكلمة ومدلولها الرمزي.
- نهوض نصوص درويش على خاصية الامتصاص والتذويب.
- أهمية دور القارئ في النص، ودوره في إكمال العمل الشعري الذي يتطلب قارئ يستجيب له ويقرأه، ويساهم في ملء فراغات النص التي يتركها المؤلف لمن يتلقى عمله، ويستجيب لنداءات النص وما يتطلبه من معاني يحاول القارئ إيضاحها ومحاورتها.
- نظرية التلقي على الرغم من أنها تنادي إلى إظهار دور القارئ في العملية الإبداعية وتهتم به وبكل العوامل المؤثرة فيه،إلا أنها لا تستطيع أن تلغي تأثر القارئ بالآخر وتأثره أيضاً بالظروف المحيطة بالمؤلف، ومؤثرات النص وما يحمله من ألفاظ موحية واختيارات لغوية توحي بإيحاءات مختلفة.
- وعلى الرغم من دور القارئ الفعال في النص الأدبي، إلا أن العملية الإبداعية تتكون من كاتب ونص وقارئ وبتفاعلهم معاً دون فصل عنصر عن الآخر.
- نظرية التلقي تلتقي كثيراً مع نظرية نقد استجابة القارئ، فكلا النظريتين تهتم بالقارئ ودوره في العمل الأدبي، والمصطلحات التي تستعملها النظريتين وإن اختلفت في المسمى إلا أنها تدل على نفس المفهوم، فالقارئ الصوري والمثالي هو نفسه القارئ الضمني، والكفاءة –القدرة- هي نفسها أفق التوقعات وغيرها من الأمور التي اتضحت في مبحث نظرية التلقي ونظرية نقد استجابة القارئ.
- القارئ الضمني، هو مفهوم تجريدي وليس قارئا حقيقيا أو قارئا فعليا، فقد أراد -آيزر- أن يبني كيفية ارتباط القارئ ببنية النص، كما يعتبر القارئ الضمني بنية نصية توجيهية للقارئ الفعلي،

تفرض عليه شروطا داخلية في تفاعله مع عالم النص، ونستطيع أن نعتبر القارئ الضمني بمثابة المرجعية التي ينطلق منها القارئ الفعلي في بنائه للمعنى.

هذا آخر ما تيسر في هذا البحث، نسأل الله العظيم أن ينفع به النفع العميم لكم، ولكل ناظر فيه من المتعلمين. فنأمل أن يكون هذا البحث بداية لبحوث مستقبلية ترصد للظاهرة بالدراسة والتحليل وتزيل الستار عن جوانب خفية فاتننا سهواً أو تقصيراً ، فإن أصابنا فمن الله، وإن أخطانا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

ونسأل الله لنا ولكم السداد والمعونة وأن يتقبل عملنا بالرضى عن صواب ما أصبنا وبالصفح عن خطأ ما أخطأنا. هو سبحانه معتز بكماله والحمد لله رب العالمين حمدا يوافي نعيمه ويكافئ مزيده.

القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

المصادر

1. أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، دار العودة، بيروت.
2. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت ومكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1985.
3. بدر لمكر السياب، ديوان أزهار ذابلة وقصائد مجهولة، تحقيق وإعداد، حسن توفيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د. ط.
4. : ديوان أنشودة المطر، الديوان؛ الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1981.
5. :الديوان، دار العودة، بيروت، مج1، 1971.
6. خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.
7. سميح القاسم، جهات الروح، دار الحوار، اللاذقية، 1984.
8. :الديوان، دار العودة، بيروت، 1973.
9. صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة (ديوان أحلام الفارس القديم)، دار العودة، بيروت 1972.
10. عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط 2، 2001.
11. : الديوان، دار العودة، بيروت، 1972.
12. عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2001.
13. محمد الفيتوري، الديوان، دار العودة، بيروت، ط:3، 1979
14. محمد الماغوط، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، 1973.
15. محمود درويش، أثر الفراشة، يوميات، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2008.
16. : أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، 1969.
17. :آخر الليل، دار العودة، ,بيروت، ط11، 1982.
18. :حصار لمدائح البحر، المجلد 2، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1994
19. :جدارية رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، 2001م.
20. :حبيبتي تنهض من نومها، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط14، 1994.
21. :سرير الغريبة، منشورات الرياض، الريس، بيروت، 1999.
22. :لا تعتذر عما فعلت، الديوان، رياض الريس للكتب والنشر

23. :لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس، بيروت، 2001 .
24. :كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005.
25. :هي أغنية هي أغنية ، منشورات دار العودة – بيروت، 1993
26. :"يوميات جرح فلسطيني"، دار العودة، بيروت، 1971.
27. :الأعمال الجديدة الكاملة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، ج2، 2009.
28. :العصافير تموت في الجليل، دار الآداب، بيروت، 1970.
29. معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1979.
30. مفدي زكريا، اللهب المقدس، منشورات وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر؛ ط 02، 1973،
31. نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، المجلد الثالث، ط5، 1993.

المراجع

32. أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر، المكتب التجاري، بيروت ، د.ت.
33. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري الهروي، تهذيب اللغة، مج07، (باب القاف واللام)، تح: أحمدعبد الرحمن مخيمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
34. أبو الطيب المتنبي، الديوان، شرح أبي البقاء العكبري، تصحيح مصطفى السقا وآخرين، طبعة الحلبي، مصر، مج3، ج3، 1971.
35. أحمد بن محمد النيسابوري الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،، مطبعة السنة المحمدية، ج2، 1995.
36. أحمد جمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر، 1980.
37. أحمد خريس، قصيدة الهدهد، مقاربة للمرجعيات وتقلبات الدلالة، من كتاب زيتونة المنفى، دراسات "في شعر
38. محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.
39. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة، 2001.
40. أحمد علي دهمانالمصّورة البلاغية عند عبدالقاهر الجرجاني منهجً ا وتطبيقً ا"، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق سوريا، مج1، ط1، 1986م.
41. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، ط2، 1981م.

42. أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط2، 1982م.
43. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.
44. أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب محمود درويش، دلالة اللغة وإشاراتها وإحالاتها، دار الكندي، إربد، ط1، 1995.
45. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.
46. :صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978.
47. :كلام في البدايات، دار الآداب، ط1، 1989.
48. :مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
49. :الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ج2، 1977.
50. أمية حمدان، الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981.
51. أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1955.
52. إبراهيم أبو هشهش، حول تلقي درويش في الألمانية ، مركز دراسات الوحدة العربية، 2001.
53. إبراهيم خليل، ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
54. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، د ت، د ط.
55. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، 2007.
56. إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، الهيئة العامة للكتاب، رام الله، فلسطين، ط1 ، 2005.
57. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين الجيلين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، (د.ط) ، 1980م.
58. إبراهيم السيد، نظرية القارئ وقضايا نقدية أدبية، مكتبة زهراء الشرق،د.ط، د.ت.
59. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي الحديث، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

60. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1981.

61. إحسان عباس، فن السيرة، دار الشروق، عمان، ط5، 1988.

62. إحسان نزار عطية، مصادرة الأراضي في المناطق المحتلة، جمعية الدراسات العربية، القدس، 1980.

63. إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2000.

64. إدريس الناقوري، لعبة النسيان- دراسة تحليلية نقدية-، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، ط1، 1995.

65. إسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، د. ت.

66. إعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة، ط1، 1988.

67. إيليا يحاوالشعر العربي المعاصر دراسة وتقييم، بدر شاكر السّيّاب، شاعر الأناشيد والمراثي، خصائص مختارات، دار الكتاب اللبناني، بيروت؛ ج06، ط03، 1983.

68. إيليا حاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت ج02،؛ ط04 مزيدة ومنقحة 1979.

69. :في النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986.

70. :الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1980.

71. آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تطبيقية ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر.

72. ابن أبي الأصبع المصري، بديع القرآن، تقديم وتحقيقك : حفني محمد شرف، مكتبة نهضة، مصر، القاهرة، ط1.

73. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963.

74. ابن مقبل ديوان ، تحقيق عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق، 1962.

75. ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج4، 1995.

76. ابن النديم، الفهرست، مكتبة خياط، بيروت، طبعة 1964م.

77. امرؤ القيس، الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان، (دط) ،(دت).

78. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

79. بشير العيساوي، دراسات في الأدب العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة ب ط، 1998.

80. بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية المغاربية العاصرة ، بيت الحكة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، قرطاج ، ج1، 1992.

81. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط1 ، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، 1986.

82. تهاني شاكر، محمود درويش ناثرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.

83. توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط.2، 1987.

84. ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2000.

85. جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، ط1، 1991.

86. :مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة 5، 1995م.

87. جاد عزت محمد ، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

88. جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل ، مركز البحث والانثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر عاصمة للثقافة العربية.

89. جمال فوغالي، واسيني الأعرج، شعرية السرد، دراسة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، 2007.

90. جمال الرفاعي، أثر الثقافة العبرية في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1994.

91. جهاد فاضل، أدب عرب معاصرون، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2000.

92. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، 2001.

93. جودت السعد، رموز تحت الرحى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

94. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، ط3، 1986.

95. حافظ صبري، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات القاهرة، ط1، 1996.

96. حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

97. :فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

98. حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

99. حسن مصطفى سحلول، نظرية التلقي والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

100. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.

101. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1994.

102. حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2008.

103. حسين أبو النجا، اليهودي في الرواية الفلسطينية، دار هومة، ط01؛ 2002.

104. حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.

105. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، دار سراس للنشر، ط2، 1985.

106. حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

107. حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

108. :القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.

109. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، 1984.

110. حواس محمود، المائدة الأدبية، مقالات نقدية قراءات شخصيات أدبية، مطبعة اليازجي، دمشق، 2002.

111. حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991.

112. خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، د.ط، د.ت.

113. :في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007.

114. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، 1982.

115. خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، إربد، الأردن 1987.

116. :ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، 1987.

117. خالد الكركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، بيروت، 1998.

118. خديجة غفيري، سلطة اللغة بين فعلي التأليف والتلقي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2012.

119. خزعل الماجدي، العقل الشعري، دار الشؤون الثقافية، 2004.

120. خليل أبو جمعه، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، ط01، 1995.

121. خليل أبو جهجه، الحداثة العربية، دار الفكر اللبناني، بيروت؛ الطبعة الأولى، 1995.

122. خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2010.

123. :قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

124. :قراءة نصية في الشعر العربي المعاصر في سوريا، دراسة، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2012.

125. :الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، المطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991.

126. دريد يحي الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، دراسة وعي مجادلة الواقع ومغيراته، وتقنيات البنية، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.

127. رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003.

128. :القول الشعري منظورات معاصرة، منشاة المعارف بالإسكندرية، 1995.

129. رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1981.

130. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، 1998.

131. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978.

132. ريمونطحّان، الألسنية العربية، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ج2، ط2،1981.

133. زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1998.

134. سامح محمد الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل في الشعر العربي الحديث، أمانة عمان، الأردن، ط1، 2001.

135. :القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، الأردن، ط1،1995.

136. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

137. سعد البازغي، أبواب القصيدة، قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط 1، 2009.

138. :مقاربة الآخر، دار الشروق، بيروت، ط1، 1999.

139. سعد الدين كليب، وعي الحداثة "دراسة جمالية في شعر الحداثة"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.

140. سعيد علوش، عنف المتخيل، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

141. :المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

142. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001

143. سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة، عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية،ط1، 2001.

144. سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
145. سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.
146. سيد قطب في ظلال القرآن، دار الشروق، القاهرة، بيروت، الطبعة الشرعية، 15.
147. شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987.
148. شايف عكاشة، مقدمة في نظرية الأدب،ج1، القسم الثاني ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر.
149. شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب والنقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
150. شفيع السيد، فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، دار غريب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006م.
151. شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحرفي الجزائر، بدون طبعة.
152. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، ط06.
153. صبحي شحادة العبد، صيدلية النباتات والأعشاب الشافية، دار عالم الثقافة، عمان، 1996.
154. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصولوالفرو ع، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986.
155. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت؛ ط01، 1977.
156. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.
157. :شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1995.
158. :نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، 1998.
159. طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة مصر، ط1، 1996.
160. طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، 1982.
161. ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، ط1، دار الحامد، الأردن، 2008.
162. عابد خزندار، حديث الحداثة، ، المكتب المصري الحديث، ط1، 1990.
163. عادل محمود، محمود درويش الجوهرة المؤلمة، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011.

164. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1987.

165. عباس سالم، غموض الشعر في النقد العربي، دار الزهراء للنشر، القاهرة، ط1، 1994.

166. عباس عبد جاسم، قضايا القصة العراقية المعاصرة، دار الرشيد، بغداد، 1982.

167.عبد الإله بلعزيز، هكذا تكلم محمود درويش، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2000.

168. عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات بيروت، 1999.

169. عبد الرحمن عبد السلام محمود، التأويل والمكان، دراسة في شعر محمود درويش مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2009.

170. عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأدب، الكويت، 2002.

171. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.

172. عبد الرحيم غالب، موسوعة العمارة الإسلامية، مادة جدرانيات، بيروت، جروس برس، 1988.

173. عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن،، د،ط، 1978.

174. عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتّأويل، قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1998.

175. عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008.

176. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، 1985.

177. عبد العزيز النعماني، فن الشعر بين التراث والحداثة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، بيروت، لبنان، 1991.

178. عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل وتأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

179. عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، الجزائر وبيروت، ط1، 2010.

180. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001.

181. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

182. عبد الكريم بكار، القراءة المثمرة، مفاهيم وآليات، دار القلم، دمشق، ط6، 2008.

183. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

184. عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، جامعة دمشق، دمشق، 1963.

185. عبد الله أبو هيف، الحداثة في الشعر السعودي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

186. عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2005.

187. :تشريح النص، مقاربة تفكيكية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.

188. :ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.

189. :الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية، النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1993.

190. :القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب وبيروت، ط1، 1994.

191. :المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006.

192. :المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 1994.

193. عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية «أساطير البشر»، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1982.

194. عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.

195. عبد الناصر حسن محمد، الحب عند رواد الشعر الجديد، رموزه ودلالاته، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009.

196. عبد الهادي عبر الرحمن، سحر الرمز، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1م،1999.

197. عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

198. عبيد ابن الأبرص، الديوان، تحقيق: أحمد شرف عدرة، دار الكتاب العربي، ط1، 1994.

199. عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د. ط.

200. عز الدين إسماعيل،الشّعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، بيروت، دار العودة ودار الثّقافة، ط3، 1981

201. عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.

202. عصام قصبجي، نظرية المحاكاة، دار القلم العربي للطباعة والنشر، ط1، 1980.

203. علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص: 1996.

204. علوي الهاشمي، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1417هـ.

205. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعر، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر، الأردن، ط1،2003

206. علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1995.

207. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب، د.ط، 2006.

208. :عن بناء القصيدة العربية، مكتبة دار العلوم، 1978.

209. علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر دمشق، دار الفكر المعاصر بيروت، الطبعة الأولى، 1997.

210. علي الجندي، قصائد موقوتة، دار النديم، بيروت، د،ت.

211. علي الحداد، أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، دار الشئون الثقافية العامة، آفاق، بغداد، ط1، 1986.

212. عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، 2005.

213. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق،عمان،ط.1، 2006.

214. فاطمة الزهراء محمد السعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ ط01، 1981.

215. فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص، أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب، دار نينوى للطباعة والنشر، دمشق، 2011.

216. فتحي الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشركوكبً ا، دار أزمنة، عمان، ط1، 2006.

217. فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، الجزائر، ط1، 1987م.

218. فرحي صالح، دراسات نقدية في أعمال السيّاب، حاوي، دنقل، جبرا؛ المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت،الطبعة الأولى، 1996.

219. فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، الطبعة العربية، 2007.

220. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.

221. فوزي عيسى، النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، د.ط، 1997.

222. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

223. قدامة بن جعفر " أبو الفرج"، نقد الشعر، تحقيق: وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1978.

224. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار غريب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

225. قيس كاظم الجناني، في الذاكرة الشعرية، مطبعة العاني، بغداد، 1988.

226. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، 1987.

227. كاميليا عبد الفتاح، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، ، ط1، 2007.

228. محمد إبراهيم، أجمل قصائد محمود درويش حياته وشعره، دار الإسراء، للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2009م.

229. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المغربي المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية-، دار العودة، بيروت، 1991.

230. :الشعر العربي الحديث، -بنيته وإبدالاته- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.

231. محمد تحريشي، أدوات النص، دراسة،من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، 2000.

232. :في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2009.

233. محمد جمال باروت، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.

234. :الحداثة الأولى، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط1،1991.

235. مختار حبار، شعر أبي مدينالتّلمساني – الرؤيا والتشكيل-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

236. محمد حلمي الريشة ومراد السوداني، شعراء فلسطين في نصف قرن1950-2000، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، رام الله، ط1، 2004.

237. محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،1991.

238. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1994.

239. محمد راتب الحلاق، النص والممانعة (مقاربة نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

240. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة، بيروت 1981م.

241. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، دار الانتشار العربي ط1، 2008.

242. محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والّنشر، بيروت، ط1، 1966.

243. محمد صالح بن عمر، تطور التجربة الشعرية لدى منصف المزغني، الشركة التونسية للنشر، تونس، 1996.

244. محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000.

245. محمد عبد العظيم، ماهية النص الشعري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ،ط1، 1994.

246. محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1994.

247. :قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م.

248. :البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1997.

249. محمد عويد محمد ساير الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي، "من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي 484 هـ- 897 هـ "، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005.

250. محمد عزّام،النصُّ الغائب تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

251. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، الطبعة1، 1987.

252. :النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1979.

253. محمد فؤاد السلطان، القدس في الشعر العربي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1999.

254. محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 2000.

255. :العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988.

256. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط 3، 1969.

257. محمد مظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، دراسة تطبيقية في اللسانيات التداولية، أفريقيا الشرق، المغرب، 2010.

258. محمد مفتاح، تحليل الطاب الشعري –استراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، ط4، 2005.

259. :دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

260. :مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

261. :التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1996.

262. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر، ط3.
263. محمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات. مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء، د،ط 1976.
264. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
265. محمد الناصر العجيمي، بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، دار نهى، صفاقس، تونس، ط1، 2009.
266. محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1984.
267. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق 2013.
268. مصطفى عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء، مصر، 1998.
269. مصطفى لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، دار التونسية للنشر، ط1، 1999.
270. مصطفي ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، ط.1، 2000.
271. مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2007.
272. :البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، الإسكندرية، د، ط.
273. مصطفى الشكعة، أبو الطيب المتنبي في مصر والعراق، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1983.
274. مصطفى الكيلاني، أدونيس وشاعرية الأصول، مقاربة تأويلية، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس ،ط1، 2009.
275. منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1998.
276. موسى أغربي، مقالات نقدية في الرواية العربية، دار النشر الجسور، وجدة، ط1، 1997.
277. موسى زناد سهيل، الشعر والأسطورة، بغداد، ط1، 2008.
278. موهوب مصطفى، الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981 م.
279. ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي ،الدار البيضاء ،المغرب ط. 3، 2003.

280. ميشال خليل حجا، خليل مطران، باكورة التجريد في الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، بيروت؛ ط01 1981.

281. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.

282. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للّنشر والّتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1997.

283. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات، الوظائف، التقنيات)، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

284. نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب.

285. :نقد الرواية، مكتبة غريب، د.ط ،د.ت.

286. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان، ب.ط.

287. نبيه القاسم، دراسات في القصة المحلية، دار الأسوار، عكا، 1979.

288. نسيب نشاوي ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر،(الإتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)، منشورات المطبوعات الجامعية،

289. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط5، 1995.

290. :مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، دار البيضاء، د ط، 1999.

291. نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، مكتبة الأقصى، عمان ؛ط1، 1979.

292. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001،

293. نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

294. نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1982.

295. هايل محمد الطالب، تحولات الدلالة في النص الشعري، قضايا ونماذج، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى، 2012.

296. :جماليات الغواية الشعرية، قراءة في التجربة الشعرية للشاعر صقر عليشي، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2001.

297. :قراءة النص الشعري، لغة وتشكيلا، نزار قباني نموذجا، دار الينابيع دمشق، ط2، 2007.

298. :قصيدة الومضة، دراسة تنظيرية تطبيقية، نادي المنطقة الشرقية الأدبي، الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 2009.

299. هند طه، النظرية النقدية عند العرب، بغداد، ط1، 1996.

300. وحيد بوعزيز، حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

301. وليد إبراهيم قصاب، التجديد في القصيدة المعاصرة، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، د.ت.

302. وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دت.

303. ياسين أحمد فاعور الثورة في شعر محمود درويش، منشوارت دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1989.

304. ياسين الأيوب، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ج02.

305. يحي عبد الرؤوف جبر، التكوين التاريخي لاصطلاحات البيئة الطبيعية والفلك، الدار الوطنية للترجمة والطباعة والنشر، نابلس، 1996 .

306. يمنى العيد، في معرفة النص، (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.

307. يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت.

308. يوسف حطيني، سردية القصيدة الحكائية "محمود درويش نموذجا "، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010.

309. يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، بيروت، دار الآداب، ط1، 1994.

310. يوسف، القرضاوي، كيف نتعامل مع القرآن العظيم؟، دار الشروق، القاهرة، ط3، 2000.

311. الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر،ج1، ط1، 1972.

312. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج1 ،ط5، القاهرة،1975.

313. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ط2، ج1.

314. السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984.

315. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البالغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، ط 06.

316. الشيخ السيد عبد الرحمن الثعالبي، جواهر الحسان في تفسير القرآن :ج1تحقيق عمّار الطالبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.1985.

317. النابغة الذبياني، الديوان، دار المعرفة، بيروت ط2، 2005.

المراجع المترجمة

318. أدموند فولر، موسوعة الأساطير، "الميثولوجيا اليونانية -الرومانية -الإسكندنافية"، ترجمةحنّا عبود، الأهالي للطّباعةوالنّشر، دمشق، ط1، 1997 .

319. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1983.

320. أفلاطون، الشاعر في الجمهورية، تر: عامر فخر الدين، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 2000.

321. أمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط2، 2001.

322. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 01، 2002.

323. أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2009.

324. إدوارد سعيد، تأملات في المنفى، ترجمة: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت، ط1، 2004.

325. بول ب.آرمسترونغ، القراءات المتصارعة، التنوع و المصداقية في التأويل، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2009.

326. بيار جيرو، الأسلوبية والأسلوب، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ط، دت.

327. تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة، نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992

328. تشارلز فيدلسون، الرمزية في الأدب الأمريكي، ترجمة هاني الراهب، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

329. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، البيضاء، ط1، 1987.

330. :نقد النقد، تر: سامي سويدان، طباعة ونشر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986.

331. :مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة، الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.

332. تيري إيجلتون، الظاهراتية والهيمينوطيقا ونظرية التلقي، ترجمة: محمد خطابي: مجلة علامات، العدد 3- 1995.

333. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1986.

334. جان لابلانش و ج، ب، بونتاليس، معجم مصطلحات التحليل النفسي، الرمزية، ترجمة مصطفى حجازي، ديوان المطبوعات الجزائرية، 1985

335. جان ستاروبنسكي وآخرون، في نظرية التلقي، تر، غسان السيد، دار العدد، سورية، ط.1، 2000.

336. جون بول سارتر، ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال دار العودة بيروت، د ط، 1984.

337. جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000.

338. جون هالبرن، نظريلقواية، ترجمة محي الدين صبحي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ّ دمشق، 1981.

339. جيلبيرد دوران، الخيال الرمزي، تر: علي المصري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1994،

340.

341. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008.

342. روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط7، 1977.

343. :السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994.

344. روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل، دار الحوار، ط 1، 2004.

345. :نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، 2000.

346. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر،ترجمة : محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، ط1، 2002،

347. :لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 2002.

348. :درس السيميولوجيا، تر: بن عبد العالي، دار البيضاء، دار توبقال، د.ط، 1986.

349. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998.

350. رومان ياكسون ، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

351. ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة، إحسان عباس و محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت 1981 م.

352. شارل فيروللو، أساطير بابل وكنعان، ترجمة، ماجد خير بك، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، 1990،

353. صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للّنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1983.

354. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984.

355. فراي نورثرب، تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، 1991.

356. :الماهية والخرافة، دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1992.

357. فولفغانغ آيزر، فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب) ترجمة : حميد لحمداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د. ت.

358. :سيرورة القراءة، مقاربة ظاهرتية، تر: أحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1995.

359. كلود دوشيه، عناصر علم العنونة الروائي، مجلة أدب، فرنسا، ، عدد12، كانون الأول 1973.

360. كلود لفي شترواس، الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1976.

361. :الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

362. ليو سبيتزر، علم اللغة وتاريخ الأدب، مقال مترجم ضمن كتاب اتجاهات البحث والأسلوب (د.ط)، (د.ت).

363. مايكل هووي، التفاعل النصي، مقدمة لقراءة الخطاب المكتوب، تر: ناصر بن عبد الله بن غالي، غانثر كريس، معهد التربية، جامعة لندن، دط، دت.

364. مالكم براد بري وجميس ماآفارلين، الحداثة، ترجمة : مؤيد حسن فوزي، دارالمأمون للترجمة والنشر ، بغداد، مطبعة الحرية، 1987.

365. مجموعة من الكتاب، نظرية الأدب، القراءة، الفهم، التأويل، تر: أحمد أبو حسن، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2004.

366. هانس روبرت ياوس، جماليةالتلقّي، من أجل تأويل جديد، ترجمة: رشيد بنحدلمنص ّالأدبي ّ ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004.

367. هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط التأسيسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم، علي حكم صالح، مراجعة: جورج كتوره، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا، ط1، 2007.

368. هربرت ريد، الفن والمجتمع، ترجمة عبد الحليم فتح الباب، مطبعة شباب محمد، القاهرة، د.ت.

369. ونفرد نوتني، لغة الشعراء، تر: عيسى العاكوب وخليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

370. ويلسون، سيكولوجية فنون الآداب، تر: شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت، مارس 2000، العدد 258.

371. ياوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه ترجمة، بسام بركة، العرب والفكر العالمي، العدد 3، 1988.

372. يوري لوتمان، سمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2011.

المراجع الأجنبية

373. ADORNO THEODOR, AESTHETIC THEORY, LONDON: 1985.

374. Charles Sanders Peirce : Ecrits sur le signe, éd Seuil , 1978 .

375. EAGLETON TERRY, CRITICISM AND IDEOLOGY. LONDON: 1990.

376. Ferdinand De SaussureCours de linguistique générale , ed Payot, 1972.

377. Hans Robert Jauss, Pour une esthètique de la reception, ed, Gallimard, Paris 1978.

378. MALLARMÉ, STÉPHANE - POÉSIES - Le livre de poche, Paris – 1977.

379. MICHEL POUGEOIS, Dictionnaire de poétique, Belin, 2006

380. Paul Ricoeur: De l'interprétation, Essai sur Freud, éd Seuil, 1965.

381. Renald Barth ,de l’oeuvre au texte , in bruissment de la langue , essais critique IV ed: seuil coll point, 1984.

المجلات والدوريات والمقالات

382. أحمد درويش، مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي، المجلة العربية للثقافة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، العدد 32، 1997.

383. أحمد علي دهمان، شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي، مجلة الموقف الأدبي، ع:371، 2002.

384. أحمد محمد المعتوق، الشعر والغموض ولغة المجاز، دراسة نقدية في لغة الشعر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الظهران، السعودية، ج 16، ع28، شوال 1424.

385. أدونيس، خواطر حول تجربتي الشعرية، مجلة آداب، مارس 1966.

386. :ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، ندوة الموقف الأدبي، العدد 59، نيسان، 1976.

387. آيزر، فعل قراءة نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المدني، مجلة آفاق المغربية، العدد:06 ، 1987.

388. إبراهيم منصور الياسين، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة دمشق – المجلد 26 -العدد الثالث،الرابع، 2010

389. إبراهيم نمر موسي، ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، عالم الفكر، الكويت، عدد35 مجلد 4 أبريل، 2007.

390. بسام بركة، النص الروائي، المعنى وتوليد المعاني، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 42، 1986.

391. تهاني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني، "لا تعتذرعمَّا فعلت "و"كزهر أو أبعد "لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق – المجلد26 ، العدد الأول، الثاني، 2010.

392. جابر قميحة، قضية الغموض في الشعر، المجلة العربية السعودية، عدد يناير، 1995.

393. حافظ إسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، المجلد العاشر، الجزء 34، مج 9، 1999.

394. حافظ صبري، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة ألف، القاهرة، 1984.

395. حافيظ علوي، مدخل إلى عملية التلقي، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج09، 1999.

396. حسن مجيدي، فرشته جان نشاري، الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، ع 4، كانون الأول 2011.

397. حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد 11، العدد2، 2009 .

398. حمادي صمود، مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، جامعة منوبة، تونس، 2008.

399. حمودة حنان، التلقي والتواصل في النقد العربي القديم، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، عدد23، جانفي 2009.

400. خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 9 العدد2،2012 .

401. خضر عطية محجز، محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر، التناص، القناع،اللعب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية جامعة الأقصى -غزة – فلسطين، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد السابع عشر، العدد الثاني، 2009.

402. خضير ضياء، مكان المتلقي في الأدب المقارن، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، المجلد 10ج34 ، 1997.

403. خليل شكري هياس، بلاغة المرئية، قراءة سيميائية في المفتتح البصري لجدارية درويش، مجلة السيميائيات، تصدر عن

404. مختبر سيميائيات تحليل الخطاب، جامعة وهران، العدد03، 2008.

405. خليل عايش ياسين، هوامش على التراث والشخصيات التراثية في شعر نزار قباني، المجلة الثقافية، عمان، نيسان، 1998.

406. رباب هشيم حسين، النص المفتوح، مفهومه ومرجعياته، مجلة كلية الآداب، بغداد، العدد: 96، 1998.

407. رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، عالم الفكر، الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 1- 2، العدد 23، 1994.

408. :قراءة في القراءة، الفكر العربي المعاصر، مج 1، علامات، 48، 1988

409. رضا ابن حميد، جدارية محمود درويش، قراءة نقدية، مجلة العربي، الكويت، العدد23، لسنة2002.

410. :الخطاب الشعري الحديث، من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد15، العدد2، 1996.

411. رضا كياني، التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل، (دراسة ونقد)،مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد التاسع، 2012.

412. رمضان أحمد عبد النبي عامر، القارئ وأثره في تشكيل النص الأدبي، "قراءة في شعرنا القديم على ضوء نظرية التلقي"، دورية العلوم الإنسانية، كلية الآداب جامعة بنى سويف، العدد السابع عشر.

413. ريم العيساوي، التغيرات الاجتماعية وأثرها في قصة المرأة الإماراتية، مجلة الرافد، الإمارات، عدد 9، يناير 2000.

414. زكي نجيب محمود، الفلسفة والنقد الأدبي، مجلة فصول، المجلد4، العدد1، القاهرة،1983.

415. محمد ديوان، من النص إلى التأويل، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد، 60-61، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1989.

416. سامح الرواشدة، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري دراسة في شعر محمود درويش، مجلة مؤتة للبحوث للدراسات. المجلد الرابع عشر، العدد الخامس، 1999.

417. سيزا قاسم، توالد النص وإشباع الدلالة، تطبيقا على تفسير القرآن، مجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد الثامن، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 1998.

418. شكري المبخوت، جمالية الألفة "النص ومتقبله في التراث النقدي "، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993م.

419. شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3-4، المجلد 6، 2007.

420. صبحي حديدي، تحرير وترجمة، لن يخلو الأبيض إلى نفسهأبداً ، نصوص هنود أمريكا الشمالية، مجلة الكرمل، نيقوسيا، 1992.

421. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة- الكويت، العدد 164، 1992.

422. طارق ثابت، الفعالية النقدية في الوصول إلى مكنونات النص في التراث النقدي العربي، عيار الشعر لابن طباطبا نموذجا، مجلة الأثر، العدد 14، جوان 2012.

423. عايش الحسن، نظرية المعنى عند قدامة بن جعفر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 2، 2005م.

424. عايش ياسين خليل، هوامش على التراث والشخصيات التراثية في شعر نزار قباني، المجلة الثقافية، عمان، نيسان، 1998.

425. عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، دراسة في جماليات التلقي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج 18، ع 37، 1427.

426. عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، م.رابطة أهل القلم، سطيف،2008.

427. عبد الرحمن القعود، مجلة عالم المعرفة، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، العدد 279، مارس 2002،

428. عبد الرحيم حمدان، استدعاء الشخصيات الوطنية والجهادية التراثية في ديوان"حديث النفس " للشاعر الشهيد عبد العزيز الرنتيسي، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 15، العدد الأول، 2006.

429. عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، العدد37، 1472هـ

430. عبد السلام المساوي، الموت من منظور الذات، قراءة جدارية محمود درويش، عالم الفكر، العدد4، 2000.

431. عبد العالي بوطيب، الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة، مجلة فصول، العدد10، 1995.

432. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003.

433. : المرايا المحدبة، (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، الكتاب رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة، الكويت، 1998م.

434. :المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت،2001.

435. عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، (قراءة في بعض أوطروحات ولفغانغ إيزر)، "نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات" سلسلة ندوات ومناظرات، منشورات كلية الآداب، الرباط.

436. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور) سلسلة عالم المعرفة، 1987.

437. عبد القادر عميش، أدبية النص، في كتابات أبو حيان التوحيدي، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة وهران،كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، 2001/2000.

438. عبد القادر فيدوح، النص المتعدد ولانهائية التأويل، مجلة ثقافات، كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد18، 2006.

439. عبد الله بن محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى بين الشاعر والقارئ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج 18، ع 30،.

440. عبد الملك مرتاض، القراءة بين قيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة.

441. عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد 17، 2003.

442. عزيز محمد عدمان، حدود الانفتاح الدلالي في قراءة النص الأدبي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد37، مارس2009.

443. عز الدين إسماعيل، توظيف التراث في المسرح، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الأول، 1980.

444. علي بخوش، المتلقي في القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية، مجلة قراءات، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرن الجزائر، العدد الأول، 2009.

445. علي شلش، في عالم الشعر، سلسلة مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، رقم 77، 1978.

446. علي الشرع، استراتيجية القراءة، منهج نقدي، قصيدة محمود درويش "أمشاط عاجية"، مجلة علامات في النقد، ج37، مجلد10، 2000.

447. عمر عبد الهادي عتيق، شتاء ريتا الطويل لمحمود درويش، دراسة أسلوبية، مجلة أفكار، وزارة الثقافة الأردنية، عدد: 250، 2001.

448. غانم صالح سلطان، التوازي في قصيدة محمود درويش" عاشق من فلسطين"، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 11، العدد2.

449. فاضل تامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48 -49، 1988.

450. فريال جبوري، فيض الدلالة في الشعر، عفيفي مطر، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد 3، القاهرة، 1984.

451. فولفغانغ إيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، تر: أحمد بوحسن ومراجعة محمد مفتاح، كتاب من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيةالر ّ باط، سلسلة ندوات ومناظرات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، رقم 36

452. قيس النور ي، التفاعل الرمزي، عالم الفكر، المجلد 15، العدد4، الكويت 1985 م.

453. لطفي عبد البديع، دراما المجاز، فصول في اللغة والأدب، المجلد السادس، العدد الثاني، يناير- فبراير - مارس 1986.

454. ماشيري بيار، مفاهيم أولية ، تر: سامي سويدان، العرب والفكر العالمي، ع1 شتاء 1988.

455. محمد حافظ دياب، جمالية اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، يناير- فبراير- مارس، 1985.

456. محمد علي الكردي، ظاهر التلقي في الأدب، مجلة علامات، مج 8، ج 32، 1999.

457. محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، 2010.

458. ناصر يعقوب، قصيدة القناع، قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلي مصر " لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد الثالث والعدد الرابع، 2008.

459. نصر حامد أبو زيد، الهرمينوطيقا ومع ضلة تفسير النص، مجلة فصول، مج 1، ع 3، 1981.

460. هانس- جورج روبريشت، (تداخل النصوص)، ترجمة الطاهر الشيخاوي ورجاء سلامة، مجلة الحياة الثقافية، تونس، عدد 50، 1988.

461. وذناني بوداود، اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، مجلة حوليات التراث، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، العدد، 6، 2006،

462. والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994.

463. وليد بوعدلية، التجليات الأسطورية والرمزية لشخصية المسيح في شعر عز الدين المناصرة، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 482، 2011.

464. يوسف أبو زيد، وعبد الرؤوف زهدي مصطفى، دلالة الألوان في آيات القرآن، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع13، 1998.

465. السيد أحمد حامد، الأسواق التقليدية كوسيلة للاتصال، عالم الفكر، مج18، ع1، أبريل، ماي، يونيو1987.

الرسائل والأطروحات الجامعية

466. إبراهيم محمد عبد الرحمن، استدعاء شخصية الحسين بن علي في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، كلية دار العلوم، قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، جامعة القاهرة، 2004.

467. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير في الآداب، دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1974.

468. عبد الله بن خليفة بن دخيل السكويت، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي من1351-1426هـ، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، كلية اللغة العربية قسم الأدب، 2008.

469. عزوز سعيدي سياف، تعبيرية اللون في شعر ابن خفاجة، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب القديم، المركز الجامعي العربي بن المهيدي، أم البواقي،2007 .

470. فتحي رزق الخوالدة، الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقي النص الشعري عند محمود درويش، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، 2009.

471. كنعان علي أريج، التمرد الفني في الشعر العراقي، (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 2004.

472. ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعةبيرزيت، كلية الآداب، فلسطين، 2012.

473. مها داود محمود أحمد، دال البحر في شعر محمود درويش، جامعة النجاح الوطنية، كلية اللغة العربية وآدابها، نابلس، فلسطين، أطروحة ماجستير، 2011.

474. نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه (مخطوط)، الجزائر، 1994.

اللقاءات والحوارات

475. حوار درويش معاتحّادالكتّاب السودانيين، مجلّة الثقافة السودانية، عدد 24، مايو 1988.

مقدمة.....أ-ب-ج
مدخل: النص الرمزي بين الباث والمتلقي.....02
الفصل الأول: الرمز بين المفهوم والممارسة.
المبحث الأول:سمات الرمزية ومظاهرها في الأدب العربي.....17
أ- الرمز عند اللغويين القدامى.....17
أ-1) الرمز لغة..... 20
أ-2) الرمز اصطلاحا.....20
الرّمْزُ عند الشعراء المحدثين العرب.....22
ج- عند الغربيين.....26
د- عند السيميائيين.....28
هـ- عند علماء النفس.....32
المبحث الثاني: أنواع الرمز.....34
1- الرمز الأسطوري.....34
2- الرمز الطبيعي.....43
3- الرمز الصوفي.....48
4- الرمز التراثي.....55
5- الرمز الديني.....58
المبحث الثالث:سمات الرمز و خصائصه.....63
أ- الإيحاء Suggestion 63
ب- الإبهام أو الغموض.....66
ج- الموسيقى.....73
د- تراسل الحواس.....71
المبحث الرابع: أسباب ودوافع توظيف الرمز في الشعر العربي المعاصر.....77
أ- الدافع النفسي.....79
ب- الدافع الاجتماعي.....82

ج- الدافع الفني.....88
د- الدافع الأيديولوجي.....93
الفصل الثاني: نظرية التلقي في مضانها الأولى.
المبحث الأول: نظرية التلقي، مفهومها ونشأتها، وأسسها الفكرية والفلسفية.....99
أ- التلقي لغة واصطلاحا: 102
المبحث الأول: المبحث الأول: في الفكر اليوناني.....104
المبحث الثاني: التلقي في التراث النقدي العربي.....108
1- عند حازم القرطاجني.....109
2- عبد القاهر الجرجاني.....114
3- ابن طباطبا العلوي، وعيار الشعر.....122
4- قدامة بن جعفرت...130
المبحث الثالث: عند النقاد الغربيين.....136
1- ياوس.....136
أ- جمالية التلقي.....136
ب- أفق التوقع l`horizon d`attente.....141
2- التلقّي عند فولفغانغ آيزر.....148
أ- الفجوات.....151
4- القارئ االضمني.....153
الفصل الثالث: محمود درويش شاعر الغموض.
المبحث الأول: الرمز بين الأحادية والتشظي 162
1- رمزية العتبات.....170
2- رمزية المكان.....181
أ- المكان "الأرض.....184
ب- المكان/ المنفى.....189
3- رمزية البحر.....194

4-رمزية الزيتـــون.....205
5-رمزية المرأة.....207
أ- المرأة الوطن.....208
ب- المرأة الحبيبة.....211
ج- المرأة الأم.....217
6- رمزية الفراغ والبياض والحذف.....220
7- رمزية الألــوان.....232
المبحث الثاني: انفتاح الرمز واغتراب اللغة.....243
1- الرموز الدينية.....243
أ- الرمز القرآني.....243
ب-الرمز المسيحي.....251
ج- الرمز التوراتي.....258
2- الرموز الأسطورية.....263
أ-أسطورة تموز.....267
ب- أسطورة عناة.....271
ج- أسطورة جلجامش.....273
د- أسطورة العنقاء.....276
3- الرمز الأدبي.....281
أ- المتنبي.....281
ب- امرؤ القيس.....285
ج- أبو العلاء المعري.....286
د- مجنون ليلى.....287
الفصل الرابع: مستويات الغموض في شعر محمود درويش.
المبحث الأول: الغموض وانفتاح المعنى.....284
المبحث الثاني: التنـاص وكسر أفق التوقع.....321

1- التناص الديني.....330
أ- الإسلامي.....330
ب- التوراتي..... 347
2- التناص التاريخي.....360
3- التناص الأدبي.....365
4- التناص الأسطوري.....370
خاتمة.....385
قائمة المصادر والمراجع.....389
فهرس الموضوعات.....420

الملخص:

تعد مسألة التلقي من المسائل الملحة على دارسي الشعر العربي المعاصر لسبب بسيط وواضح وهو أن الكثير من هذا الشعر يوصف بالغموض، وهو ناتج عن الطريقة التي يسلكها الشاعر في التعبير عن معنى معين أو فكرة،هذا ما يجل القارئيستغرق وقتا في تلقيه لها وتجاوبه معها زمنا، يتردد فيه الذهن بين احتمالات عدّة، ومن هنا يتولد التغريب – غموض الدلالة الرمزية– الذي يؤدي إلى انفتاح النص، وهو سمة من سماته، حتى إذا استقرّ على واحد منها شعر بلذّة الاكتشاف، ودهشة الإحساس باليقين الذي يثلج الصدر ويذكي الوجدان.

وقد اهتم درويش باللغة الرامزة ذات الدلالات الوارفة ظلالها؛ مصدرًا للولادة الدائمة، كأرض فلسطين، عبر أساليب متعددة وكثيرة، منها خلق سياقات جديدة لم يعتد القارئ سماعها وقراءتها، ومن خلال استغلال الطاقة الكامنة في المفردات. واستغلال الإمكانات الأسلوبية الحديثة في الرموز والاستعارات، والكنايات، والانزياحات، استغلالا رائعًا نهض بالقصيدة نحو تمثل الحداثة لغة وصورة وبناءً. هذا ما جعل القصيدة تبدو أكثر غموضا وضبابية.

غير أن تعدد الدلالات ينهض من الكثافة الشعورية والمعنوية التي يعبر عنها الرمز، ويقوم عليها. أي أن الإيحائية إذ تكون سمة للرمز، تكون أيضاً سمة للتجربة الجمالية من حيث الكثافة والعمق والتنوع. ولهذا فإن المجانية أو الاعتباطية في طرح الرموز، لن تؤدي بحال من الأحوال، إلى إيحائية ذات وظيفة جمالية تعبيرية.

الكلمات المفتاحية: محمود درويش، التلقي، الغموض، القارئ، الرمز، انفتاح النص.

Résumé:

La question de la réception des questions pressantes sur Darcy la poésie arabe contemporaine est simple et raison claire que beaucoup de ces poemes décrit comme vague, elle est causée par la façon dont ils sont utilisés par le poète à exprimer une certaine idée ou le sens, voilà ce que Weigel lecteur prend du temps où il reçoit et la réactivité avec elle depuis si , fréquenté l'esprit de plusieurs possibilités, occidentalisation ici, il est généré - ambiguïté signification qui conduit à l'ouverture du texte, une caractéristique de l'étiquette, même si réglé sur l'un d'eux sentir le plaisir de la découverte, et le sens surprenant de certitude conscience gratifiant et plein.

Darwish était intéressé par codon avec des connotations feuillues ombres, une source de naissance permanente, comme la terre de Palestine, et à travers plusieurs styles, compris la création de nouveaux contextes ne sont pas habitués au lecteur d'entendre et de lire, et en exploitant l'énergie potentielle dans le vocabulaire. Et l'exploitation des possibilités stylistiques modernes dans les symboles et les métaphores, et les métaphores, et les décalages, exploitée a un merveilleux poème sur la modernité représentent la langue et le renforcement image. Voilà ce qui rend le poème semble plus mystérieux et brumeux.

Cependant, les multiples connotations montent de l'intensité émotionnelle et morale exprimée par le code, et est basé. C'est suggestive, comme cela est caractéristique du code, être également une caractéristique de l'expérience esthétique en termes de densité et de la profondeur et de la diversité. Voilà pourquoi les symboles libres ou arbitraires à se poser, ne résultera pas en aucune façon, à suggestifs des smileys fonctionnalité esthétiques.

Mots clés: Mahmoud Darwish, la réception, Ambiguïté, le lecteur, le symbole, l'ouverture du texte.

Summary:

The question of reception of pressing issues on Darcy contemporary Arabic poetry is simple and clear reason that many of these poems described as vague, it is caused by the way they are used by the poet to express a certain idea or meaning, Weigel's what reader takes the time it receives and responsiveness with it for so frequented the minds of many possibilities, Westernization here, it is generated - meaning ambiguity which led to the opening of the text, a feature of the label, even if set to one of them feel the joy of discovery, and the surprising sense of certainty rewarding and mindfulness.

Darwish was interested in codon with connotations leafy shadows, a permanent source of birth, as the land of Palestine, and through several styles, including the creation of new contexts are not accustomed to the reader to hear and read, and exploiting the potential energy in the vocabulary. And the use of modern stylistic possibilities in symbols and metaphors, and metaphors, and offsets, operated a wonderful poem about modernity represent the language and image enhancement. That's what makes the poem seems more mysterious and misty.

However, multiple connotations ride of emotional and moral intensity expressed by the code, and is based. This is suggestive, as is characteristic of the code, also be a characteristic of aesthetic experience in terms of density and depth and diversity. That's why the free or arbitrary symbols to ask, will not result in any way, suggestive aesthetic functionality smileys.

Key words: Mahmoud Darwish, the receiving,Ambiguit , the reader, the symbol, the openness of the text.

الملخص

إن النص بوصفه موضوعاً للتلقي يعود إلى نشأة الفن وتذوقه. أما كونه تجربة للتلقي فإنه لم يحظ بالعمق التساؤلي الذي يخلصه من الاستجابات السطحية والانفعالات. ومن هنا أصبح فعل التلقي يخضع لشروط واعتبارات تحددها فعالية القراءة من حيث كونها فعل إدراك لشيء مدرك يلتمس تحققه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ إذ لا يمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجية وتلقية. إن تجربة القراءة في جهودها المتعددة والمتباينة تكمن في البحث عن أدبية النص. وتسند محاولتها إلى تفاعل الذات مع الموضوع وذلك حتى تجعل من النص في اسقاطاته- صورة للمتخيل الاحتمالي. وهو ما يميز هذا النص عن ذاك عبر تفوقه على المألوف.

كما أن سلطة النص الأدبي، تتجلى أساسا في كونه يقيم علاقة خاصة مع اللغة المعجمية أو القاموسية، فيزيحها من سياقها التداولي الأصلي، ليمنحها بناء تركيبا ودلاليا رمزيا جديدا، مستمدا من قاعدة أن الإبداع لعب باللغة، ومن أجل اللغة. وعلى هذا الأساس، تبرز حرية المبدع والحضور المنظم لأدوات الكتابة من خلال استحضار العناصر الجمالية الأساسية من جهة، واختيار قواعد وظيفية لنقل الأشياء و الموجودات من جهة أخرى. وبذلك، يتحدد المتخيل الذي يتخذ شكلا محددا.

وعلى هذا الأساس، فالمبدع الحقيقي ليس لديه ما يقوله، إنه لا يمتلك في نهاية المطاف سوى طريقة للقول. ومن ثم، تغدو مجمل محمولات الخطاب الأدبي الشعري مجرد كائنات زئبقية تابعة "للأنا" المبدع من خلال إعادة اكتشاف قيمة الخلق الرمزي للغة. وعلى ضوء ذلك، تجسد الجملة الرمزية المكتوبة نوعا من النفي لامتدادات المعيش ولو عبر الديمومة التي تشاركه في الجوهر، مما يفتح مجالات خصبة أمام حركة الكتابة وفعل الخيال، أي أن دينامكية نقل الوقائع، من منظور تخييلي جمالي، هو نوع من التفكيك وإعادة التركيب لتلك الوقائع من خلال جدلية الهدم والبناء: هدم ما هو كائن وبناء ما ينبغي أن يكون. وبذلك، فإن المبدع يعقد-رغم إرغامات اللغة وإيحاءاتها- صلة غرابة مع الواقع في أفق دفع القارئ إلى المشاركة الفاعلة والمنتجة في لعبة الكتابة التي لا تتحقق إلا من خلال تعرية بطلان الإيهام المرجعي، والتدليل على استيهامات المبدع وإيديولوجيته في كل مكان.

تأسيسا على ما سبق، فإن الكتابة رهان على إنشاء عالم قد تحضر في ثناياه صورة الكاتب، ولكنها تنتهي في المحدود. وبهذه الابتكارات اللغوية التي يحدثها النص الأدبي، ينشغل المتلقي عما قبله وعما بعده، مما يكسب النص بعدا ترميزيا أو مغلقا يحتاج من الجهد، و الوسع، والقدرة، على مساءلة صمت المعنى الكامن في النص، باعتباره نصا زئبقيا منفلتا يصعب القبض على دلالاته الهاربة بكل سهولة. بمعنى أن الخطاب الأدبي ،هو بالأساس، خطاب لساني إيحائي ومكثف يخرق القواعد المعيارية السيمانطيقية، فيشغل القارئ بذاته قبل أن يشغله برسالته.

وجدير ذكره، أن كل إنتاج نصي عليه أن يقيم في تصور كل متلق صورة دلالية جامعة بين الدال والمدلول، مما يحقق الفهم والإدراك شريطة تحديد مرجعية خاصة، وذلك بمعرفة حقيقة الأشياء والبنية العميقة للخطاب. ورغم تعدد مستويات النص الأدبي، فإن حقائقه تظل معلقة، ومؤجلة في انتظار قارئ خبير متمرس بجماليات النصوص التخييلية من أجل فك شفراته ودلالاته، علما أن القيمة المرجعية للخطاب تبقى حاسمة في تحديد وتوجيه مساراته وسياقاته. ومع ذلك، فليس من شأن النص أن يصرح دائما بكل مر جعياته، وإن كان يقدم إيحاءات وإشارات دالة مساعدة على ذلك.

وفي هذا المقام، تطرح علاقة المعنى بالمرجع، وبالسياق، وباللغة، و بالواقع، و بالتناص (تداخل النصوص، وتدمير المرجعيات، فتطفو على مستوى الخطاب إشكالية العلاقة بين الواقعية النصية والواقعية الرمزية.

ويمكن القول إن النص الإبداعي –بصفة عامة- ينطوي على خلفيات تأويلية، وهذا ما تقوم به القراءة العارفة أو الواعية. فرغم اختلاف مستويات القراء وطبقاتهم الاجتماعية والمهنية، وفئاتهم العمرية، والشروط العامة التي يشتغلون في إطارها، فإن الأعمال الأدبية تحافظ على سيرو رتها وامتدادها، متحدية نسقها التكويني الأصلي، خالقة آفاقا دلالية جديدة من خلال فعل التلقي المتعاقب." فليست القراءة عملية آلية داخل الرسالة التي يعتقد المؤلف بثها، بل هي إسقاط لتجربة القارئ الذاتية على تجربة العمل، وتلقيح للمدلول الرامز الفكري الذي تنقله الأداة اللغوية بمعنى جديد.

لذا فإن النص يستلزم من قبل القارئ مجموعة من الحركات العملية التعاونية النشيطة بهذا المعنى، تكون القراءة مكونا داخليا للنص، فكما أن المنطوق يستند إلى المسكوت عنه المرموز الذي يمنحه معناه، كذلك يستند النص إلى القراءة كي يكتمل معناه و يتحقق. وتبدو الفراغات والبياضات المتخللة للنص شيئا لازما لسببين اثنين: رمزي وجمالي. فالنص لا يمكنه أن يقول كل شيء دون أن يتحول إلى خطاب رمزي، كما أن شروط تحققه الجمالي يدعوه إلى أن يحتفظ للقارئ بحيز ينشط فيه تأويليا.

وتأسيسا على ما سبق، يظهر أن النص يحتاج كثيرا إلى مساعدة القارئ، وإلى تدخله النشيط حتى يتمكن من ملء فراغاته ومناطق لاتحد يده، والخروج من صمته، وتحقيق جماليته ما دام النص مشحونا بالرموز التي تفيض بها قيمة المعنى الذي يدخله فيه المتلقي. أكثر من ذلك، لا يكتفي النص بانتظار هذا التدخل فحسب، وإنما يعمل من جهته على خلقه، وإيجاده يترتب عن هذا التحرك النشيط لبناء صورة محددة للقارئ.

إن كتابة النص، وقراءته، وتأويله، تتم ضمن إطار استراتيجي يتوقع فيه الكاتب قارئه، ويترقب فيه ردود أفعاله الممكنة ليستبقها، أو يؤخرها، معتقدا أن القدرات التي تمنح كلماته معناها هي نفس القدرات التي سيلجأ إليها القارئ أثناء عمله التأويلي، وهذا القارئ الذي يسعى المؤلف إلى بنائه (القارئ النموذجي) ليس ذاتا فردية، وإنما هو استراتيجية نصية، أي سلسلة من العمليات النصية المرتقبة التي يتعين القيام بها كي يتم تحيين تام للمعنى الكامل للنص. الذي يرتبط بفكّ رموز النصّ خلال عمليّة القراءة نفسها»

وإذا كانت اللغة بدلالتها الوضعية قاصرة عن استعاب وقع الأشياء وأصدائها في النفس الشاعرة. فكيف يستطيع الشاعر أن ينقل إلى الآخرين هذه الإيقاعات والأصداء النفسية؟ وقد حددت إيجابة هذا السؤال وظيفة الشعر الرمزي بمفهومه الجديد، إذ أصبحت مهمته توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي عن طريق وسائل الإيحاء.

والتي تجعل الشاعر يتفاعل مع منظومة من اللغات الجماعية والأيديولوجية والأدبية، فيستوعبها، ويتمثلها، ويعيد انتاجها، وفقا لرؤاه وفلسفته الخاصة، فيخلق إبداعاً منصهراً مع

الموروث الحضاري، ويستحدث تقنيات جديدة تخترق الفضاء، وتختزل الزمن، ويبتكر قيما جمالية، تنفتح على الطاقات من التخييل يصعب الإمساك بتلابيبها.

وقد بعث الرمز في الشعر العربي والعالمي رعشة جديدة حيث اعتبرته ضربا من الإيحاء الباطني والعدوى العاطفية وليس نقلا للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية، إذ لم يخترع الرمزيون وسائل الإيحاء فقد كان كثير منها متفرقا منتورا في آداب ممن قبلهم، بيد أنهم جمعوا هذه الوسائل وزودوا فيها وأمدوها بصيغة مذهبية وفلسفية كان لها أبلغ الآثار في الآداب العالمية وفي أدبنا الحديث.

ومن جملة ما حمل الشعراء المعاصرون على تبني هذا المنهج هو قناعتهم بأن لغة الشعر يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد، إذ في الإيحاء رحابة وانطلاق يدفعان إلى الغوص البعيد المقصود إلى المعنى وظله.

فالقصيدة الرمزية ترفض الشكل التقليدي الذي يهدف إلى إعادة التوازن في الحياة، لا يعني هذا أن الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية، فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تمليه القدرة على أن تكون انعكاسا للحياة، وفي الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولدا له».

فهي –القصيدة الرمزية- بحاجة إلى متلق واع ونوعي، لأن هذا النوع من الشعر عسير الفهم على القارئ المثقف والخبير. ويحتاج إلى قارئ مثقف يستطيع استبطان هذا النوع من التجارب الشعرية الجديدة، وكما هو معروف أن المتلقين أنواع ومستويات مختلفة. وقد بدأت هذه الأزمة منذ «أبي تمام» عندما سئل: «لم لا تقول ما يفهم؟» فقال مقولته المشهورة «ولم لا تفهم ما يقال؟». وما لم يفهمه أبو سعيد وأبو العميثل كان بسبب أن أشياء استجدت في العصر العباسي فأصابت بعض شعر شعرائه، وخصوصا أبا تمام، بالغموض.

وقد ركز أعلام نظرية التلقي على هذا الأخير – الغموض-، فهم يرون أن النص يحتوي على فراغات ومعان ورموز غامضة تجعله في ضبابية، وهذا يحتاج إلى قارئ له كفايات نصية وخطابية لتحديد دلالاته، والاشتغال تأويليا على قراءته. ثم ذهبوا إلى أبعد من ذلك بإقرارهم أن

أدبية النص لا تتحقق بدون هذا الغموض، لأن اللأعمال الشفافة الواضحة تبعث على السأم ولا تثير في نفس القارئ شعورا أو إحساسا بالمتعة أو اللذة كما وصفها "بارت". ويشير "آيزر" في قوله :« والعمل الناجح للأدب يجب ألا يكون واضحا تماما...وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه».

وفي تراثنا العربي القديم إشارات إلى ظاهرة الغموض مما يجعل المعاني الخفية تترك في النفس تطلعا للوقوف على حقيقتها، وفي مثل يقول الجاحظ متحدثا عما يسميه بالعلائق بين الغموض والإبداع لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف، كان أعجب، وكلما كان أعجب، كان أبدع.

ولظاهرة الغموض في حركة النقد العربي المعاصر، مساحة كبيرة من التحليل والجدل بين رفضه بوصفه ظاهرة سلبية أدخلت فهم النص وتذوقه مجال الغرابة والتعقيد، بينما رأى آخرون أنه عنصر جمالي يسهم في تكثيف الدلالة الشعرية ويعمق الصورة والمعنىفهو الذي يلو ّن النص بالرؤى والأخيلة، ويعطيه أمداء ً لامتناهية.

ويرى أيضاً "شكري عياد"، أن استناد الشاعر على ثقافته أكثر من استناده على تجاربه هو السبب في هذا الغموض، أي أن هناك رابطاً بين غموض الشعر وثقافة العصر التي اتسعت أمام الشاعر فراح ينهل من مصادرها المتنوعة إيماناً منه أنها ضرورة لفنه وعنصراً جمالياً في بناء القصيدة، سواء من حيث كونها مضموناً ينطوي على فكرة أم معنى، أم من حيث كونها تشكيلاً تعبيرياً يركز الدلالة ويعم ّق المعنى.

وبالمقابل فالقارئ لهذه الأشعار يدرك المحاولة التي يرومها أكثر من شاعر في نقل التجربة الشعرية من مجرد كونها تفجيراً للعواطف أو استجابة تلقائية لها، إلى الولوج بها إلى عالم الفكر وإعمال العقل، وهذا ماجعل القراء يجدون صعوبة في تلقّيه، بسبب ما علق به من إبهام وغموض نتيجة نزوعه إلى الفكري التأملي.

وإذا كانت اللغة الشعرية هي لغة المجاز، فإنها أيضاً لغة الرمز. ذلك لأن مساحة الرمز في الشعر واسعة وآفاقه رحبة وطاقته الإيحائية كثيفة. وقد يلجأ الشاعر إلى الرمز لحاجة فنية فيضفي على نصه غلالة شفافة ليزيد من قدرته على الإثارة والدهشة والمتعة وهذا هو الغموض المرغوب.

وقد ينعدم التواصل بين النص والقارئ، نتيجة سقوط هذا الأخير وقصوره في استعاب النص الرمزي، بسبب عوزه إلى التجربة الفنية والرؤيا الجمالية في التذوق، وفي هذه الحالة يغدو الغموض مشكلة تقع على تخوم العلاقة من جهة تلقي القارئ وإدراكه للعلاقة. كما تشوش ذائقة الذين لم تكن لديهم خلفية معرفية لدلالة هذه الرموز المتنوعة في مصادرها.وتعدّدت الأسئلة حول طبيعة هذا التوظيف الجديد للرموز، وهذه العودة إلى التراث الإنساني القديم وثقافته العالمية، فمن الناحية الفنية يبدو اهتمام الشاعر المعاصر بالرموز في كونها شكلاً من أشكال التعبير، لتجاوز لغة التعبير الخطابية.

فشاعر الحداثة يبحث عن أشكال يعوض بها عما يريد تجاوزه، ولعله أحس أن في استعمال الرمز شيئاً من هذا بسبب ما يهيئه هذا الاستعمال للقصيدة من درامية تخفف من غنائيتها، ومن رمز يحدُّ من سقوطها في المباشرة والوضوح الساذجين.

ويمكننا القول أن الغموض ضرورة شعرية لابدّ منها، ولكن بشرط أن تصل القصيدة للقارئ الواعي دونما إغراق في الشكلانية واللعب اللفظية، ودونما إغراق في الرموز والابتعاد عن مقاربة الواقع. وتغدو أهمية أي عمل أدبي في عملية التواصل بين طرفي المعادلة الأدبية، فيفقد العمل الأدبي قيمته إذا لم يحقق تواصلاً بين طرفي المعادلة المبدع والمتلقي وأول ما ينبغي أن ينتبه إليه الكاتب في تحقيق التواصل هي الموازنة بين القدرات التخيلية لدى المتلقي لأنه لا يمكن أن ينفعل أو يتأثر بشيء لا يعرفه.

وكما هو معروف فالعمل الأدبي يتشكل من عناصر ثلاث: المبدع، النص والمتلقي، والأدب الحقيقي هو الذي يتحقق فيه التواصل بين المبدع والمتلقي من خلال الوسيط وهو النص، ويستحيل أن تتحقق عملية التواصل دون أن يؤمن طرفا المعادلة الأدبية –المبدع والمتلقي بقيمة وأهمية الفعل الذي يجمعهما.

والنص النموذجي هو القادر على إحداث الرعشة الجميلة، المربك للقارئ المخلخل لموازينه الثقافية والنفسية واللغوي فهو يقتنص المتلقي بواسطة نظامه الدلائلي الخاص وحبائله الفنية المنصوبة. حتى يندمج القارئ في النص ويستمتع به. لأن النص لا يحوز إلا على معنى وحيد، وهذا سر عظمته. وكل قراءة له إنما تهدف إلى امتلاك هذا المعنى الوحيد، والفوز به، والإمساك بناصيته.. عبر عملية شرح وتفسير، قد تكون سهلة وقد تكون غير ذلك، حسب طبيعة النص ومستوى القارئ.

والنص حسب رأي "محمد راتب الحلاق"هو، نص غني، حمّال أوجه، تحطمت فيه، عن قصد وسابق تصميم، معادلة تكافؤ الدالوالمدلول، ليكون متعدد الدلالات، ومالكاً لطاقات كثيرة تتيح له التجلي في معانٍ متعددة، حيث يكتب من جديد مع كل قارئ، ومع كل قراءة.. وكلما كانالنص قادراً على القيام بهذه المهمة، كان نصاً أكثر عظمة؛ وعملية استقراء وتقص جادة تدل على أن أهم ميزات هذا النص ابتعاده عن الجزئيات، وتعاليه عن الخوض في التفاصيل، واعتماده على المجمل من القول، وعلى المبادئ العامة والكليات والتعميمات.. إلى جانب الحرص على الإيجاز والتكثيف.

هذا التكثيف والإيجاز يتمثل في النص الرمزي الذي له قوة ومقدرة على تحطيم الأساليب المألوفة، وتفريغها من مضمونها ودلالتاها، عبر بث الخلل في وظيفتها، ومنحها هوية جديدة لتبقى نص لذة ومتعة، يبعث في المتلقي النشوة والإثارة باعتباره نصا يتعب قارئه ويجعله لاهثا وراء القصد منه في حالة ضياع كبير، فهو نص إشارة وليس نص عبارة.

لذلك نقول أن الرمز يفتح الباب أمام التنوع الدلالي ولا يقف عند المباشر من القول، من هنا عده النقاد سمة من سمات الدلالة على الغموض. فهو باعتباره وسيلة تقنية يختارها الشاعر للتعبير عن أفكاره بشكل غير مباشر ؛ تكونسببً ا في التباس النص على القارئ، الذي يجد نفسه بإزاء مجموعة من التأويلات التي يمكن أن تفهم من النص.

إلى جانب ذلك فهو بمثابة اللغز المحير الثابت من الشعر، بحيث أصبح تشكل الأفق الذي يبني به الشاعر أحلامه الشاعرة، ولا يتوانى عن إدراك العالم الحقيقي من خلال عالمه المتخيل الرمزي، ولعل إسهامات الرمز في تشكيل ظاهرة الغموض، في حدودها المقبولة في الشعر، هو ما جعله المهيمن على الكتابات الشعرية العربي المعاصرة ظاهرة فنية جمالية، لكن الجانب السلبي في هذا هو أن الظاهرة خرجت، بسبب هذا التيار نفسه، من إطارها الفني المقبول نقديا وتلقيا إلى حدود الإبهام والتعمية والانغلاق الدلالي. ويرى أحمد الخطيب أن هذه هي إشكالية القصيدة الحديثة «الرمزية»، فهي تقرأ ولا تسمع، وبحاجة إلى أن تقرأ أكثر من مرة، ومن الصعب أن يستوعبها المتلقي من أول مرة.

فهناك بعض الرموز التي تتسم بخصوصيتها في علاقتها بالمبدع، إذ قد تكون لها دلالة عامة، ولكن الشاعر يوظفها في سياقه الشعري بدلالة خاصة به قد لا يعرفها الآخرون، إذ يأتي إلى الرمز فيبتكره ابتكاراً محضاً ليفرغه جزئياً أو كلياً، من شحنته الأولى أو ميراثه الأصلي من الدلالة . ثم يشحنه بشحنة شخصية أو مدلول ذاتي مستمد من تجربته الخاصة، وهذا ما يجعل هذه الرموز تبدو أكثر غموضاً، لأن القارئ يحتاج في كل مرة إلى تأمل وتفكر لمحاولة فهم الدلالة الجديدة.

وليس من اليسير القول أن القارئ سيلتقي مع الشاعر في المعنى الذي استدعى من أجله الرمز، إذ قد يذهب إلى معنى آخر قد يكون قريباً أو بعيداً مما يقصده الشاعر. وبهذا ينفتح النص على أفق متعدد من التأويلات ،وفقاً للقراء الذين يتعاملون معه ، وقدراتهم في استنباط الدلالة وبالتالي قد يصبح الشاعر غيّباً تماماً عن هذه القراءات.

فالشاعر المعاصر يبني جسراً إبداعياً على تخوم اللغة والألفاظ والرموز والإيحاءات، وهذا الجسر هو جواز مرور القصيدة إلى وجدان وأحاسيس المتلقي، فيتقبل القصيدة حتى وإن وجد فيها شيئاً من الغموض العفوي الذي لا تعمل فيه ولا تكلف، والذي يجعل المتلقي قادراً على توظيف إمكاناته وآلياته العقلية والنفسية حتى يعيش القصيد، لأن قراءة النص تعني بالدرجة الأولى استنفار ما فيه من مضمرات وأن تأمر الصوامت بالنطق فتنطق وأن تلامس المخبوء

والدفين وتكشف العلائق الأساسية التي تربط بين الصيغ مؤلفة المجمل الشامل في رحلة متواصلة البحث عن المعنى حيث لا ينفك الإنسان يكتشف في النصوص قيماً ودلالات، ويقرأ فيها رموزاً أو معاني.

فالنص المفتوح يصدم قارئه منذ البداية، فهو نص إشكالي مشاكس يثير أسئلة أكثر مما يقدم أجوبة، وهو لا يقدم لقارئه شيئاً محدداً إلاّ إذا استطاع الأخير أن يكون نداً لهذا النص في عناده وطموحه وخبرته، فهذا النص كالمهر الحرون يحتاج إلى فارس مدرب، وإذا كان هناك من يكتفي بامتطاء ظهر جواد عجوز فإن هناك من يطمح إلى امتطاء صهوة جواد مجنح،ولذلك كانت هناك قراءتان: قراءة تجعل النص مغلقاً على زمن محدد، وقراءة تفتح النص لقراءات وتأويلات لا متناهية.

هذا ما جعلنا نخوض غمار عالم محمود درويش الشعري، فهو شاعر إشكالي، في مواقفه السياسية وفي نصوصه الشعرية، ولا أظن أن هناك شاعرا عربياً معاصراً أربكت نصوصه القراء مثلما أربكتها نصوص درويش، وبخاصة أشعاره الأخيرة.

وهذا ما أشار إليه شاكر النابلسي في كتابه "مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش" (1987) إلى لفت الأنظار إلى ضرورة قراءة نص درويش الشعري قراءة جماعية يشارك فيها أكبر عدد ممكن من القراء حتى يضيئوا النص ويجلوا غوامضه ودلالاته الدفينة.

وسنحاول بإذن الله تعالى، أن نحاور عالم محمود درويش الشعري فكريا، وفنيا، وسنرحل مع رموزها وإشاراتها وإحالاتها ونصوصها الغائبة وتناصاتها ودلالاتها...لنقف على أبعاد الغضب والثورة، والرفض الكامن في أعماق الشاعر وقصائده، وهو فهم لن يبارح القراءة والتلقي لفهم الرموز الغامضة في شعره.

فقد عمل محمود درويش على تطوير اللغة وتطويعها في خدمة مشروعه الشعري المتكامل، ولفت النظر إلى أهميتها وقدرتها وقيمتها، هذا المشروع المتكئ على اللغة العربية أداة توصيل وتحدّ وتعبير، فجاءت لغته الشعرية ذات بنى مجازية بلاغية وكناية واستعارة، فكان مجدّدا في اللغة وباللغة

التي صارت على يديه سلاحا يشهر في وجه العدو الذي ناقش قصيدته (عابرون في كلام عابر) في برلمانهو فهاعر ذو مشروع لغوي ّ إبداعي بياني ّ ، عمل فيه على تطويع اللغة وتطويرها وكشف أسرارها الكامنة وقدرتها اللامحدودة على التعبير عن قضايا كبيرة شائكة في تصوير بياني إيحائي ّ ذي آفاق مفتوحة على الجمال والتأويل والسحر والموسيقى والرمز.

وهو يأخذ بيدي اللغة ليوقفها على مشارف المستقبل الأخضر الذي سيكون يوما، وسيصير كما أراد. ولقد صدق وأجاد حين قال: إن قوتي الوحيدة قوة لغوية. ولغة درويش هنا لغة خاصة جدّ د فيها وأجاد. وقد صار ما أراد في هذا الجانب.

وعليه، فإن المعنى في شعر درويش يقول شيئا و يعني شيئا آخر. و من هنا يصبح الشعر عدولاً دلالياً متعمداً، وتكتماً، وتأثراً، وقلقاً في سياق حر كي زلق. بحيث يمتلك المتلقي في شعر درويش لذة غامضة، فتأتي القصيدة محملة بغموض يترشح عن جميع العمل، وينبثق عن القصيدة الصادرة عن الانفعال في تعقيده، ورهافته حين يشع من ثنايا النص، فإنه يعزز من قوة القصيدة وجاذبيتها، ويضاعف عن افتنان القارئ.

وعلى قارئ محمود درويش أن يمتلك تقنية مرتبطة بتجاوبه مع اللغة. هذه اللغة هي منظومة إشارات منظمة وفق شيفرات وشيفرات تابعة تعكس قيما ومعتقدات وافتراضات وممارسات معينة، تتخطى الشيفرات النصوص المفردة، لتقوم بوصل ما بينها في إطار تفسيري يستخدمه منتجو النصوص ومفسروها، عندما نولد نصوصا ننتقي الإشارات ونمزجها وفق الشيفرات التي نألفها.

فتساعد الشيفرات الرمزية المتلقي على تبسيط الظواهر، فتجعل التعبير عن التجارب أكثر سهولة، عند قراءة النصوص نفسرها وفق ما يبدو لنا أنه الشيفرات المناسبة، فيساعد ذلك في تعدد معانيها.

وعليه، يمكننا القول: إن اللغة عند درويش متجددة بفعل رموزها وانفتاحها على التأويل والقراءة. فهي تشد مفاصل القصيدة وتقيم ثوابت مرجعية للقراءة، وفي تجاوز دائم استوعبت القديم وأنشأت الجديد في صورة بلاغية تقدم على إدهاش المتلقي.

المقدمة و الخاتمة باللغة الانجليزية

an introduction

The hair is the artistic template that absorbed and continues to absorb the history of nations of different races, cultures and beliefs, and that's what made him rise day by day and be the focus of attention of students, being a gizzard peoples experiences Nations carrier so human history the year, because of the evolution of the stunning of civilizations and cultures he was required to go along with these developments, and that is affected by these civilizations to evolve too, is this radical change was the main reason that the transfer of the poem classical quantum and quality had a major influence of the poetry and the poet together, the emergence of the modern poem was the product of a revolution of intellectual, cultural, and political, social and even economic, these things all precipitated the so-called modernist poetry, has been overshadowed by the hair became the new terms that distinguish it from the old poem, such as myth, symbol, poetic image.

Perhaps the most important distinction hair modernist is pursuing a curriculum ambiguity in his hair, where he sees the mystery lane technician promoted through various issues, and the mystery and the differing levels of philosophical, historical, aesthetic and artistic phenomenon of cash based on the dialectic of surface and depth remain in the poem which made us ask several problems the most important: Why is poetry of Mahmoud Darwish in mystery? And why the contemporary reader finds it difficult to access the world of poetic text Aldarwishi?

Contemporary Arab poem I have witnessed great development and rapid, and accompanied by the movement of evolution and coincided with the modern discourse standards, and no longer just a report on the experience, it is a depiction of the experiment, suggest a human, psychological, social and ideological General, where the clear sense and landmarks senses, and maximize its impact whenever deepen the poet in address the problems and issues of concern to human, space and form of his thinking. Contemporary poem researcher fertile material for the study, where the conditions perceived by the text from the moment the reader captures weaved, where blowing itself to the recipient in total harmony and compatibility, making it the fond substance in the new studies, and an arena for the application of modern theories as is.

The idea of the subject of this study have formed the beginning of a personal operation of some mini research, then crystallized as a subject for study and as the title of a note after the idea selection and monitoring with a number of distinguished professors, headed by Mr. supervisor Dr. AbdulkaderShareef Moses, who encouraged me and motivated me to stick to the subject, with emphasis on the choice of the subject of the values of research and the study will be randomly nor absurd, but from being radiated connotations and meanings worthy of its disclosure in accordance with the requirements of the moment.

And then Vartbat Thread contemporary poetic deal with the present, which is another reason to choose a topic, gambled new poem, as moving towards the horizon may be moving away from social commitment and carefree classic ideological, heading towards self-monitor their conditions, revealing her suffering and Ahadtha and Aghtrabha and Tmujadtha.

She texts looking for salvation in the depths of the unknown and absurd, certified Allamolov and complex, Odysseus complexity of this feature and life characteristic of this age in particular? Is it not then there is a relationship between the presence of the human being and the poem?

As the critical reading choose appropriate read, I decided to choose some of the poetic texts Blvd. great poet Mahmoud Darwish, in which the answers to my questions raised any, as it represents the evolution of the project Contemporary Arab poem truer representation. Was "the symbol reception and problematic in contemporary Arab poetry, Mahmoud Darwish, a model," the title of my message, and that because the code phenomenon has become a manifestation of contemporary poetic creativity in particular, which dressed the text new look of mystery and ambiguity, and used only type of masks and aesthetic expression what about the position of hitching a poet, he could not reveal it, mark up a certain code as if the legendary symbol or Sofia or religiously ...

It was my destination towards contemporary studies where I find what tells Ghaleel and quench thirst, was the book "Sacred poetry in contemporary Palestinian poetry," Ibrahim Nasr Moses. The first reference I meet in my research, and the second reference "receipt and interpretation problematic in modern Arab poetry" to Rashid Alsoamehh, but the two references have not Agttiya image Thread processor as you hope, but as the research he wants, and there I realized that the subject matter, it is imperative to take its share of the analysis.

And of course it was not optional for this topic absurd but TksmahDafan: self-motivation and objective else. As for the self is because I tend to this kind of art, especially if the texts were carrying humanitarian and nationalistic issues, the reader gives increased Bazareth mixed heritage. The objective is try to add the slightest idea about the mysteries of this poet, and uncover some of the symbols that serve actually poetic Arab and Palestinian, Arab and included in the libraries, as well as in order to achieve scientific material satisfied and pleased with the reader.

And I remained constant in my journey of exploration for references and sources, despite the difficulties and obstacles that have prevented me from it, eg difficulty finding studies on the subject only of the above references. Journey between libraries and accountable bureaucracy, books and emptied after the sap of this effort in the template based approach and the mechanism of structural description and analysis. These studies have been divided into an introduction and entrance and four chapters, and a conclusion. It has touched the entrance to the character and his relationship with the recipient. Followed by four chapters:

The first chapter talked about the code between the concept and practice, which is encompassed in turn four sections, the first talking attributes Avatar and its manifestations in literature, followed by talk about the types of code (religious, naturally, mythic, mystic and heritage), then the symbol and characteristics attributes; to conclude this chapter reasons The motives of the employment code.

The second chapter allocated by the receiving of the theory in the first Amadanha, which was affiliated to below three sections, the first and the receipt in Greek thought, followed by a reception in the Arab Monetary heritage; to conclude chapter talking about the concept when Western critics. The third chapter: adopting it along with the application of this semester, I chose a poet Mahmoud Darwish mystery as the title of the season, and Kmbges first choose the symbol between unilateralism and fragmentation, followed by the openness of the code and the alienation of the language.

Finally, Chapter IV: selected him Musoma headline levels of uncertainty in the poetry of Mahmoud Darwish; and Kmbges first chose ambiguity and openness of meaning, so what radiates its reflections of thought and symbolism, then intertextuality and break the horizon of

expectation Kmbges second, then a symbolic place third Kmbges, to conclude this chapter Bembges fourth under poetic intertextuality address.

As it is normal that every work of the beginning and the end; this was the end of the work Conclusion tried to knowledge of the most important key stations that struck me then thread. So that was my career with this research after Znin effort, crowned by these humble note, which I hope will be the beginning of future research, it was duty-bound to extend through which to thank all of Omdna support and help from near or far, led by the supervising professor Esquire: AbdKaderSherifBemoussa of Abu BakrBalqaad University of Tlemcen, who walked with me step by step.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد. تلمسان.

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي المعاصر

الموسومة بـ:

الرمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر

"محمود درويش أنموذجا".

إعداد الطالب:

ربيع موازبي.

إشراف الاستاذ الدكتور :

عبد القادر شريف بموسى

أ.د عبد العالي بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيساً
أ.د. شريف بموسى عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفاً ومقرراً
أ.د بلقاسم محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضواً
أ.د عقاق قادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضواً
أ.د عزالدين باي	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	عضواً
أ.د زروقي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	عضواً

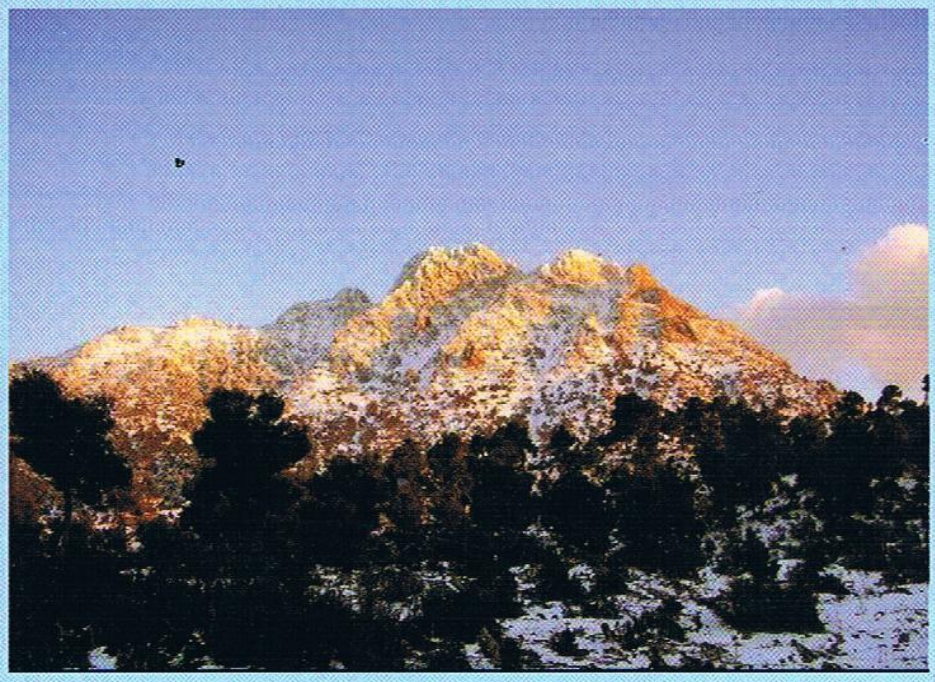
السنة الجامعية: 1436-1437هـ / 2015-2016م

ISSN : 2170-0931

المعيار

مجلة دورية محكمة تصدر عن المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريس

تيسمسيلت -الجزائر-



العدد: 12 ديسمبر 2015

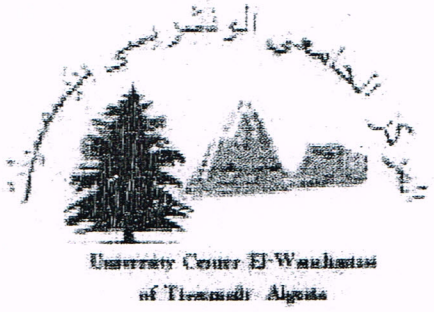
المركز الجامعي: تيسمسيلت- الجزائر-الهاتف/الفاكس 046/57/31/96

منشورات

المركز الجامعي الونشريسي بتيسمسيلت
University Center El-Wancharissi of Tissemsilt - Algeria

المعيار

مجلة دورية محكمة تصدر عن المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي
-تيسمسيلت- الجزائر



ديسمبر 2015 العدد 12

المركز الجامعي تيسمسيلت- الجزائر- الهاتف/ الفاكس

فهرس العدد

اللغة والأدب العربي

- كلمة العدد.

د. مسكين دايري.....11

-مقاصد النظرية السيميائية: من النظرية إلى الإجراء-مقاربة سيميائية لنص أدبي مسرحي لنجيب محفوظ-

د. الجيلالي بن فريحة..... 18

-ماهية المقطع الصوتي بين القدامى والمحدثين.

د. محمد مصابيح.....24

- الإرشاد والتوجيه في المدرسة الجزائرية بين الراهن والمأمول.

د.شارف مزاري.....33

-تمكين القواعد من خلال الألغاز والأحاجي اللغوية.

أ. منصور نور الدين عامر..... 44

- السرد العربي ونظريات السرد الحديثة: قراءة في التجربة النقدية لسعيد يقطين.

د. عبد القادر بن فطة.....54

- النبر بين النص القرآني واللسان العربي.

أ. ربيع موازي 60

- الأسس الفكرية لنظرية التلقي في التراث العربي القديم.

أ. يمينة ناضر..... 73

-مقاربة مورفولوجية لحكاية شعبية لمنطقة تيسمسيلت"بقرة اليتامى" أنموذجا.

أ.مريم صفور.....80

-إشكالية ترجمة رؤى العالم في النصوص الأدبية.

العلوم القانونية والإدارية

د. مهدي بخدة..... 86

-الإلتزام المهني في قانون العمل الجزائري.

أ:عائشة بن عمور.....97

-الطبيعة القانونية للعقوبات الجبائية الإدارية في التشريع الجزائري-التأرجح بين التعويضات المدنية والعقوبات القمعية-.

د.قويدر شعشوع.....106

-دور المؤتمرات والمعاهدات الدولية في تطوير القانون الدولي البيئي.

أ. فوزية بوعتبة.....116

-الضوابط القانونية للممارسة مهنة المرقى العقاري الخاص في ظل التشريع الجزائري على ضوء أحدث التعديلات..

أ. أحمد مناد.....125

-النزاعات المسلحة غير الدولية في ظل القانون الدولي الإنساني.

د.يوسف بوشي.....135

-سياسة التشغيل في الجزائر المفاهيم، الأجهزة والبرامج.

أ.أيوب دهقاني.....148

-تأثير التقنية والتكنولوجيا في بناء الإستراتيجية العسكرية.

أ.محمد زعيتر.....157

-تشجيع وحماية الجزائر للإستثمار المباشر على ضوء الاتفاقيات الدولية.

أ.بختة لعطب.....168

-صلاحيات مجلس الأمن وفقا للنظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية.

أ. كريمة جيدل.....175

-الذمة المالية للزوجين قراءة في نص المادة 37 من قانون الأسرة.

د.محمد حماداوي.....183

الأسس الفكرية لنظرية التلقي في التراث العربي القديم

الأستاذ: ربيع مولزيي
طالب دكتوراه - جامعة تلمسان الجزائر

إن النص بوصفه موضوعاً للتلقي يعود إلى نشأة الفن وتذوقه. أما كونه تجربة للتلقي فإنه لم يحظ بالعمق التساؤلي الذي يخلصه من الاستجابات السطحية والانفعالات إلاّ في العصر الحديث. ومن هنا أصبح فعل التلقي يخضع لشروط واعتبارات تحددها فعالية القراءة من حيث كونها فعل إدراك لشيء مدرك يلتمس تحققه من خلال التفاعل الثنائي بين النص والقارئ، إذ لا يمكن للنص أن يحيا إلا في أفق فاعلية إنتاجية وتلق.

بحيث إن تجربة القراءة في جهودها المتعددة والمتباينة تكمن في البحث عن أدبية النص. وتسند محاولتها إلى تفاعل الذات مع الموضوع، وذلك حتى تجعل من النص- في إسقاطاته- صورة للمتخيل الاحتمالي. وهو ما يميز هذا النص عن ذاك عبر تفوقه على المألوف. غير أن التساؤل الجوهري الذي يعترض كل متلقٍّ هو. كيف يتلقى القارئ النص؟، وما هي الآليات التي يستند عليها في فتح مغاليقه؟، وهل يصل إلى لحظة اللذة والمتعة المتوقعة؟، كل هذه الأسئلة وأخرى سنجيب عنها إن شاء الله تعالى، في تضاعيف هذا العمل.

ومما لا شك فيه، أن العملية الإبداعية لا يمكن أن تكتمل وتستوي على سوقها ما لم تتعانق بذوق متلق واع يتذوقها، ويبرز سماتها ويظهر مكامن الجمال فيها، ويسهم في تقويمها وتقييمها وهذا التلقي يشكل جانبا رئيسا بالنسبة للعمل الإبداعي، وبدونه يظل غفلا هملا لا قيمة له، فالشاعر صاحب الإبداع يشكل بمعية المتلقي ثنائية لا تنفك عراها، ولا تنفصم أواصرها؛ لأن الشاعر يعطي الشعر ألوانا، وخيوطا، وزركشات من فلذات أفكاره، وفيوضات مشاعره، ولا يكتمل نسيج هذه الألوان، والخيوط والزركشات، إلا بوجود متلق يعمل فيها ملكته، ويجرد لها أدواته، ووسائله، ليتذوقها، ويجني ثمارها. ولما كانت القضية كذلك كان حريا بنا أن نؤسس لهذا الطرح ونتتبع آثاره ونغوص أعماقه ونسبر أغواره.

فنظرية التلقي نظرية حديثة كما تبدو للدارس من الوهلة الأولى وذلك قياسا على إجراءاتها، وروادها وما إلى ذلك لكن ذلك لا يمنع من وجود جذور لها في تاريخ النقد والأدب، تصل إلى العهد اليوناني القديم إذ وجدت في أدب هذا العهد اهتمامات خاصة بالمتلقي ولكن من وجهة نظر مخالفة للنظريات الحديثة، وذلك استنادا للمرجعيات التي كان الدارسون يعودون إليها آنذاك، هذه الاهتمامات عدت فيما بعد إرهاصات أولى لهذه النظرية.

فموضوع التلقي قديم في ارتباطه بنوازع العصر، ومذاهبه واتجاهاته الفكرية النقدية، وتياراته الفكرية المختلفة، فمنذ أقدم العصور كان البحث عن المتلقي والتنقيب عن جمالياته قضية جوهرية من قضايا الفكر اليوناني والعربي على حد سواء، وإن كان "أرسطو" أولى هذه الإرهاصات، والتي أسست فيما بعد لنظرية التلقي "بمفهومها الحديث".

كما لم تغفل حركة النقد العربي القديمة، ولم يفت أن أشار روادها إليها تلميحا أو تصريحا، فكانت جهودهم ذات إسهامات جليلة في إيجاد مفهوم تحقيق المتعة والجمالية في التفاعل مع النص، وكان لزاما على النقاد من تكوين إطار معرفي يستند إليه التلقي، كونه ظاهرة ذات صلة بالنص، وكون الظاهرة الكلامية وهي مادة الأدب "إبلاغية، بلاغية أو تواصلية".

إذ تشير ظاهرة التلقي إلى استنتاج المعاني الأدبية من النصوص واستقصائها، وكذا كيفية تلقي النص ومدى تأثيره في النفوس، وذلك هو لب القضايا النقدية في الإنتاج الأدبي، له مواصفاته وصفاته وطرقه في التبليغ

والتوضيح والتأثير والاستمالة، وللمتلقي مواصفاته أيضا، وكذلك له طرقه في فهم النتاج الأدبي واستيعابه واتخاذ موقف منه بعد ذلك.

وقد جاء مفهوم التلقي مبثوثا في كتابات وتصانيف القدامى، يظهر عليه الاختلاف في جزئياته وتفاصيله، حسب المراحل الزمنية والنماذج التطبيقية. «هذا التمايز يبدو جليا في النقد اليوناني بزعامة أرسطو ونقادنا القدامى، في اعتماد النزعة الفلسفية والتوجه الميتافيزيقي من ناحية، وتركيزه بشكل خاص على طبيعة العلاقة بين النص المسرحي والجمهور المتلقي عند اليونان، بينما اعتمد مفهوم التلقي في الموروث النقدي العربي بشكل عام على طبيعة العلاقة بين النص الغنائي في كينونته النحوية والإنشائية، وبين المتلقي معتمدا على الذوق الأدبي والحس الجمالي في الدرجة الثانية والتمرس بفن الأساليب العربية»[1].

والنتاج الأدبي عند عند العرب ومثلهم اليونان، كان صورة البيئة بحدودها اللغوية والفكرية، وتياراتها النفسية والاجتماعية، والأقرب إلى المعقول أن يكون المفهوم التلقي في ذلك الزمن قائما على أساس المناهج والمناحي التي تهتم بحياة صاحب النص ومدى علاقته بأدبه.

فمسألة التلقي، تعد من المسائل الملحة التي نالت اهتمام النقد الأدبي الحديث، وقد تمكنت من بسط نفوذها بين المناهج النقدية الأدبية الحديثة، فهي «اليوم من أكثر نظريات الأدب أهمية، وأشدها صلة بمقياس الجودة الأدبية، فالمتلقي هو من يحدد أبعاد تلك الجودة من خلال تأثير الصورة الأدبية فيه»[2]. هذا ما أرادت نظرية التلقي إثباته، في حين ذهب آخرون إلى أن هذه النظرية جاءت تصحيحا للأخطاء التي وقعت فيها البنيوية، خاصة الانغلاق النصي وإهمال حركة التاريخ.

ولعل المتتبع لمسألة حركة القراءة، يستطيع أن يميز هذه المسيرة الحافلة في ثلاثة أزمنة أو لحظات، على حد تعبير بشر موسى صالح:« وبذلك نجد أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات، لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي، النفسي، الاجتماعي...ثم لحظة النص، التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي، كما في اتجاهات مابعد البنيوية، ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه»[3]

كما أوجدت نظرية التلقي، بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة إنتاجه «فقد فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل، وإعادة الاعتبار للقارئ أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي»[4].

غير أن تكوين إطار معرفي يستند إليه المتلقي بصفته ظاهرة ملازمة للعمل الإبداعي والنقدي، نجده تجسد بعد تطور المفهوم الأدبي والنقدي، حيث «اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعا وقائا، وبلغت هذه العناية أوجها في عصور ازدهار النقد، وظهور المصنفات النقدية وتأثر النقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللغة والكلام والفلسفة، وبلغت هذه العناية حدا يدفعان إلى القول أن النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب. وقصده بخطابه النقدي قصدا، وحث الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه، فهو المؤمل الذي يقف الأدب عنده وهو الغاية من كل قصد وإنشاد»[5].

ولذلك وجدنا عملية الاهتمام بالمتلقي تأخذ حيزا من الدراسة عند أهل العلم بالأدب والنقد «وكان التفكير بالمتلقي يواكب عملية الإبداع، وحتى يكون النص مفهوما لابد وأن يكون قد حمل في طياته عقد الصلة مع المتلقي»[6]، هذه الصلة بين النص والمتلقي، هي التي أوجدت نظرية التلقي بمفهومها الحداثي.

أ- التلقي لغة:

جاء في لسان العرب «فلان يتلقى فلانا، أي يستقبله»[7]، ويقال في العربية «تلقاه أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال»[8] كما يراه الأزهري. ومنه قوله تعالى:﴿وما يلقاها إلا الذين صبروا وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم﴾[9].

قال الفراء: يريد ما يلقى دفع السيئة بالحسنة إلا من هو صابر أو ذو حظ عظيم، وقيل في قوله﴿وما يلقاها﴾، أي ما يُعلِّمُها، ويُوفق لها إلاّ صابراً، وتلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، والرجل يُلقىّ الكلام، أي يُلَقِّنُهُ، وقوله تعالى: ﴿فتلقى آدم من ربه كلمات﴾[10]. فمعناها أنه أخذ عنه ومثله لَقِنَهَا، وقيل: فتلقى آدم من ربه كلمات، أي تعلمها. ﴿إذ تلقونه بألسنتكم﴾[11]. أي يأخذ بعض عن بعض.

ويتضح لنا في ضوء ما تقدم، أنّ الاستعمال القرآني لمادة التلقي إشارة إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النّص، وتأكيد على مكانة المتلقي ووظيفته العاليتين في تلقي النّص القرآني وفهمه فهما صحيحا.

لقد أوجد النص القرآني حيزا جديدا من التعامل بين النص والمتلقي «ووهب متلقيه حرية اكتشاف دلالاته المتجددة كلما تكررت أو تعددت القراءات...فالقارئ ليس مستهلكا للنص، بل عنصرا مفكرا فيه مشاركا في صنع معناه»[12]. فالأساليب اللغوية المستخدمة في القرآن الكريم، وإن كانت في ظاهرها ثابتة داخل حدود النص، غير أن التمعن فيها كل حين، يضفي عليها جدة ودِيمومة لأن معانيها ممتدة إلى غير نفاذ، فالمتقبل في التراث النقدي، هو الذي قرأ القرآن وسمع تلاوته، وأدرك جزءا من جمال الصياغة فيه، ومن صور التوجه القرآني نحو تلقي التي تثري النص، وتزيد غناءَ المعرفي، وأثره الجمالي، قوله تعالى:﴿ولو أنّ قرآنا سيّرت به الجبال، أو قطعت به الأرض أو كلّم به الموتى﴾[13]. وقوله كذلك﴿كلا لو تعلمون علم اليقين لترون الجحيم﴾[14].

لقد أبقى النص القرآني الجواب مفتوحا، وتركه لأنه من شأن المتلقي –حتى يكون له دور وأفق- أي يجب أن يعمل عقله في استنباط الجواب والحكم، ويكون له بذلك دور يشكله بنفسه، ليتواصل مع النص القرآني. ففي الآية الأولى من سورة الرعد، فقد حذف الجواب لوضع المتلقي في أقصى حالات الترقب القائم على موحيات لفظة "الجنة" ليفاجأ بعد دخوله الجنة، «وهذا ما يسميه أصحاب نظرية التلقي بمفاجأة وعي المتلقي، ومالها من قيمة في الإحساس باللغة فتوجه القرآن نحو المتلقي المتعلق بالإقناع والتأثير والحوار، والدليل البياني واستمالة المتلقي، وهذا كله من سمات النص القرآني»[15]. ونلاحظ هذا في قوله تعالى:﴿وقال رجل مؤمن من آل فرعون يكتم إيمانه...إن الله لايهدي من هو مُسرفٌ كذّابٌ﴾[16]. ولا ريب أن هذه الرسائل الإلهية، «تضمنت نصوصا مدعمة بحجج قوية تدعو الإنسان المتلقي إلى الرجوع إلى طريق الحق، والسير في طريق الله الذي يقود إلى النجاح والسعادة دوما. ولاشك أيضا أنها تخاطبه بأسلوب صريح واضح دون تعقيد أو غموض أو تعجيز، فغاية النصوص هو تبيين الحق من الباطل، وإرشاد الإنسان إلى سبيل الخير والفلاح»[17].

فللنصوص القرآنية خصوصية، جعلت من المتلقي العربي يتعامل معها وفق رؤية تستند إلى مبدأين هامين تميز بهما النقد العربي القديم، وهما "الشفاهية والكتابية"، وفي هذا الصدد يقول محمد المبارك:«وللعرب ميزة في نظرية التلقي قد تجعل الآداب العربية افتراقا عن بعض الآداب الأخرى وهذه الميزة مستمدة من عاملين أساسين: الأول القرآن الكريم، إذ أوجد نوعين من التلقي، أحدهما مرتبط بالآخر، هما التلقي الشفاهي والقراءة، فالإنصات لتلاوة القرآن، وتلق شفاهي سيظل ما بقيت للزمان بقية، إذ لا يكتفي بقراءة القرآن فقط فلا بد من السماع إذاً، والسماع تلق شفاهي دون شك»[18].

هذا فيما يخص النص الديني الذي يمثل ارقى مستويات القراءة والتلقي، وأكملها تأويلا. وإذا ما حاولنا استقراء المتون النقدية التراثية، نجد أن المتلقي للنصوص العربية، اختلفت مواقفه، وتباينت تبعا للموقع الذي يحتله أثناء القراءة، ففي بعض الأحيان، قد يكون مبدعا، وطورا قارئا متذوقا، وطورا آخر ناقدا متخصصا له من الرؤية النقدية ما يمكنه تحليل النص وتقديمه.

لقد عرف التراث النقدي والبلاغي العربي، هو الآخر اهتماما بمفهوم المتلقي وبعنصر السامع خلال العصور الوسطى بل حتى في العصور السابقة لها، فقد صارت قضية المعنى من بين القضايا الهامة التي شغلت بال الدارسين والنقاد آنذاك خاصة بعد ظهور وتطور الدراسات البلاغية حول القرآن الكريم، وأسرار بيانه، وأوجه إعجازه، إذ توصلوا إلى ما أسموه بمفهوم "التمكين" ذلك أن هدف البلاغة العربية كان أولا وأخيرا تمكين المعنى في نفس السامع، وحول هذه القضية يقول الكاتب:«إن قضية المعنى الأدبي ذات طابع تمييزي فهي تسهم في تحديد مفهوم المتلقي في النظرية النقدية، وقد سعت النظرية النقدية القديمة سعيا حثيثا نحو فهم المعنى لكنها فهمته على أنه معنى المؤلف أراد أن يلفت الأنظار إليه، ويفرضه على أصحابها ويوهمهم بحقيقته» [19].

فقد حرص النقاد والبلاغيون العرب على إيلاء المتلقي الاهتمام الذي يليق بدوره، من خلال الوقوف على بعض الظواهر التي تسهم في إيقاظ وعي المتلقي، وتحقيق مشاركة أكثر إيجابية، وبعيدة عن التلقي السلبي، الذي يخلو من الحيوية، والإثارة، وفي هذا المجال أشار بعض النقاد والبلاغيين إلى بعض المسميات، مثل" الإثارة، والإبهار، والاستغراب، والاستطراف، والمفاجأة، والاستفزاز"، لما لها من دور كبير في تحصيل اللذة والفائدة عند تلقي النص.

فلم تخلو المدونة النقدية العربية القديمة وفق سياقها التاريخي والمعرفي المتجلي تراثياً من معايير تلقي الرسالة الشعرية سماعاً وطرباً واستجابة وانفعالاً، وكان تأملُ النص الشعري مرهوناً بكلٍ مزدوج من السمع والبصر والذوق والمخيلة والعقل، التي تمثل في مجملها وحدة الكائن في مقابل الوحدة النصية للمنظوم الشعري، المعتمد في تلقيه على آليات متنوعة، تتوجه صوب خصائصه اللغوية، ومكوناته التركيبية، وصياغاته اللفظية والمعنوية، وطبيعته الإبداعية.

فقد بدأ النقد العربي صلاته بالتلقي، «منذ الإرهاصات الأولى التي تشكل عندها النقد»[20]، وارتبط مفهوم التلقي في الذاكرة العربية البلاغية والنقدية بالنص الشعري، وترتب على هذا الارتباط ظهور مؤلفات عديدة تعالج إشكالية تفسير النصوص طبقاً لمدى تأثير تلك النصوص في نفوس متلقيها، وبالتالي كيفية توجيه المتلقي لها، سواء كان ناقداً أو سامعاً أو قارئاً، فضلاً عن اتكائها على الجانب الشفاهي في الذاكرة العربية منذ الإرهاصات الأولى لقرض الشعر.

ومن ثم كان المتلقي من أهم عناصر البنية النقدية، حيث شكلت مكانته ظاهرة من ظواهر النقد التي تدعو إلى الفحص والاستنتاج، فضلاً عن أن المتلقي كان يمثل- على اختلاف صوره - مبتدأ القول الأدبي وخبره، وفاعلاً في تشكيل النص وإنجازه. ومن جملة من عنوا بظاهرة التلقي حازم القرطاجني، وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم كثير. وسنتطرق لبعضهم في مسار هذا البحث.

1- التلقي عند حازم القرطاجني

إن المعاني المقصودة في نظام البيان العربي هي المعاني التي لها وقع وأثر في النفوس، وقد سمى "حازم القرطاجني* المعاني التي ليس لها وقع في نفوس المتلقين بالمعاني أو التخيلة، إذ يقول :«والصنف الآخر والذي سميناه بالتخييل لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة أصلا، إذن شروط البلاغة والفصاحة، حسن الموقع من طقوس الجمهور»[21]. فحسن الموقع يعني فيما يعنيه الإحساس بالجمال وتذوقه.

فالمتلقي إذن، هو الذي يُكتب النص من أجله ويُتوجه إليه، وهو الذي تُهمه العناصر الجمالية وقيمتها المبثوثة في النص، وقد ربط عبد القاهر الجرجاني «بين مهمة المتلقي والدور المنوط بصاحب النص، فجعل الإبداع الفني وصفا مشتركا في التعامل مع النص نتاجا واستقبالا، ولذلك كان الوصول إلى المتعة الفنية والجمالية، هو ثمرة الجهد المبذول والفكر الدقيق في الحالتين، وهذا ما يبدوا واضحا في قوله:« وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أداه إليك ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درّه حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع واعتياص»[22]

فلذة القراءة لن تتكون إلا عندما يشعر المتلقي بشيء من المتعة عندما يقرأ، «وهذا لن يكون إلا حين تكون القراءة عبارة عن نوع من الاكتشاف، ونوع من تنمية العقل، وتوسيع قاعدة الفهم، وكل ذلك مرهون بامتلاك طريقة جديدة»[23]

إذن فالهدف السامي الذي من أجله يبدع الشعراء، هو التأثير في المتلقي، من خلال إنشاء انفعال بداخله يكون بمثابة الاستجابة الفعلية لمنبه في شكل مرسلة شعرية، وحسب القرطاجني «فإن التأثير يكون إما قبضا أو بسطا، فأما القبض فينفر النفس من محتوى القول ويجعلها ترفضه، وأما البسط فيجذب المتلقي إلى القول داعيا إياه لطلب الأمر، تلك هي الإشارة الموجبة التي جعلها الناقد تتأسس على المعرفة، فأحسن الأشياء هي التي تعرف ويتأثر لها أو يتأثر بها إذا عرفت»[24]

ويواصل القرطاجني، تأسيسه لمفهوم المتلقي للخطاب الأدبي، من خلال استعداده –المتلقي– لتقبل هذا الخطاب، الذي تسبقه تهيئة نفسية وذهنية، ليحدث سحر التأثير، وهذا ما سماه صاحب المنهاج "**بالمترع***" في قوله «والذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة، والمقصد فيه مستطرفا، وكان للكلام به حسن موقع في النفس. والمعين على ذلك أن يترع بالكلام إلى الجهة الملائمة لهوى النفس من حيث تسرها أو تعجبها أو تشوجها، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك، نحو مترع عبد الله بن المعتز في خمرياته، والبحتري في طيفياته، فإن مترعه فيما ذهبا إليه من الأغراض مترع عجيب، والذي تقبله النفس من ذلك ما كان بالضدّ »[25]

فهو يؤسس لنظرية نقدية، معتبرا المعاني المتضمنة في الخطاب الشعري يجب أن تكون مألوفة لدى القراء، لأن هذه الألفة هي التي تجعل المسافة الجمالية بين النص والقراء تتقلص، وتحدث ما سماها "بارت" اللذة أو المتعة. ويحدث التوقع ليستطيعوا أن يستعدوا لتقبل النص وهو«الاستعداد الذي يكون بانطواء السامع على الهوى، ويكون غرض الكلام المخيل موافقا له فينفعل معه»[26]، هذا الاستعداد الذهني والنفسي، ووجود القابلية، هو الذي يمكّن من تمرير الرسالة لتؤدي دورها وتقع من النفس موقع حسنا، وبالتالي تصير الاستجابة ممكنة، «لأن الالتذاذ بالتخييل والمحاكاة، إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل، وتقدم لها عهد به»[27]

فالخطاب الشعري لا يتشكل في شكله المتعالي إلاّ «في إطار قدرته على الكشف والإثارة، وإحداث الهزة»[28] ولا يتحقّق هذا من خلال الشكل اللغوي في تجلياته الشعرية دون المضمون فطريقة التشكيل الرمزي ليست الوسيلة الوحيدة للتأثير في المتلقي، وإنّما لا بدّ من المزج بين التشكيل اللغوي والمعرفي والفلسفي والإنساني داخل الخطاب الشعري خاصة، وإلاّ تحوّلت الكتابة الشعرية إلى مجرّد أساليب لغوية جافة لا دلالة لها، فالشكل الشعري يستدعي بالضرورة الموضوع الشعري وبالتالي التلقي الشعري والموضوع الشعري لا يعني بالضرورة الانفعال الوجداني، الذاتي، ولكنّه وعي بالوجود وبالكينونة والذات والآخر، فالشاعر يركزّ على خاصية التشكيل الشعري للغة والموضوع على حدّ سواء. رغم أنّ هذا التقسيم (شكل /مضمون) افتراضي على المستوى النظري ولا وجود له على المستوى الإجرائي.

ويفرّق "كمال أبو ديب" «بين النصّ اللّذة والغبطة (الهزة). فيعتبر أنّ نص اللّذة: النّص الذي يرضي ويملأ ويمنح النشاط والفورانية، النّص الذي من الثقافة ولا ينخلع عنها، ويرتبط بممارسة القراءة» [29].

ويرى "ايتين سوريو" أنّه «من بعض الزوايا يحمل كل نتاج جدير بالاهتمام الجمالي مذاقا خاصا به، والنقد يحاول من خلال تجميع الخصائص أن يصف ذلك المذاق، فهو يثير حنينا رقيقا، أو غربة وحشية، أو عظمة غنية ومجلجلة، لكن هذه الخطوات التحليلية، ينبغي ألاّ تضع قناعا على الخصائص التي لا توصف للمذاق، للمناخ للحيوية، التي مهما حاولنا أن نعدّد الصفات الكلامية لتحديدها- فلن نستطيع أن نلتقط ملامح وجهها الخاص في تفردها الأصلي» [30]. فليست كلّ ظاهرة شعرية قابلة للتحديد والتحليل فهناك ظواهر لا يفسّرها إلاّ الحدس والذوق ولا يمكننا الاحتكام إلى المعايير والقواعد لقياسها، ولا تزال كثير«من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلي بالرغم من عدم قابليتها للتحليل بالأدوات الإجرائية المتاحة حتى الآن»[31] ولذلك يرى رولان بارت «أنّ اللذّة تأتي هكذا حضور من غير سؤال ووجود يعمّ كلّ شيء دون أن يتموْضع في شيء»[32].

2-عبد القاهر الجرجاني*

يعد عبد القاهر الجرجاني، إمام وشيخ البلاغة العربية، وفي حديثه عن مفهوم التلقي، الذي يكشف الستر ويطلب المخبوء، مستدلا بالإشارة والإيماءة، إنه متلقٍ متميز بالمصطلح الحديث، إذ يقول:«ولم أزل منذ خدمت العلم، أنظر فيما قاله العلماء في معنى "الفصاحة" و"البلاغة"، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء، والإشارة في خفاء، ويعطيه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين ليبحث عنه، فيخرج. وكما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه، وتوضع لك القاعدة لتبنى عليها»[33]

إن هذا المقطع، يكشف عن العلاقة بين المبدع والمتلقي من خلال شفرة النص، فكلما أوغل الأول في تعميتها، كان الثاني أمكن في فكها، وفهمها حين يوظف خاصية التلقي، والوقوف عند العلاقة التكاملية بين المبدع والمتلقي، ودور كل منهما في عملية الخلق الأدبي، من خلال نظم الأول لشتى أصناف الكلم، ليأتي الثاني، ويعطي الكلام أبعادا تصورية، توافق مقتضى النص، وأحوال المقام والسياق، ويبلغ غاية الإفهام والتأثير، والإقناع والإمتاع، «لأن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنيٍّ، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم للفكر، إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع»[34]

كما أن الكلام «إذا خفّ واعتدل، حسُن موقعُه من النّفس، وإذا طَال وثقُل اشتدّت كراهَة النّفس لَه»[35]. ويعتبر الجرجاني بهذا الطّرح «أوّل ناقدٍ في العالم - ربما- ، ينتبه إلى التداعيات التي يثيرها الفنّ في النفس، والتي هي مختلفة في طبيعتها عن الأفكار أو الإحساسات التي يثيرها الشيء الواقعي في النفس» [36].

فقد حرص عبد القاهر الجرجاني على اعطاء المتلقي الإهتمام الذي يليق بدوره، من خلال الوقوف على بعض الظواهر التي تسهم في إيقاظ وعيه، وتحقيق مشاركة أكثر إيجابية، بعيدة عن التلقي السلبي، الذي يخلو من الحيوية، والإثارة، وفي هذا أشار لما لها من دور كبير في تحصيل اللذة والفائدة عند تلقي النص، ومن ذلك قوله:« قد بان الآن واتضح لمن نظر نظر المتثبت الحصيف الراغب في اقتداح زناد العقل، والازدياد من الفضل، ومن شأنه التوق إلى أن يعرف الأشياء على حقائقها، ويتغلغل إلى دقائقها، ويربأ بنفسه عن مرتبة المقلّد الذي يجري مجرى الظاهر، ولا يعدو الذي يقع في أول الخاطر، أن الذي قلت في شأن" الحذف "وتفخيم أمره، والتنويه بذكره، وأن مأخذه يشبه السحر ويبهر الفكر»[37].

إن المتمعن في هذا المقطع، يكتشف مدى حرص الجرجاني على أن يتحلى المتلقي بصفة إعمال الفكر والعقل معًا، وأن يكون لديه رغبة في تحصيل أكبر فائدة ممكنة من النص، تساعده على تمثل النص بوصفة تجربة في

القراءة، «إذ لا يمكن للمتلقي إدراك كنهه، والوصول إلى الدقيق من تفاصيله، دون حافز داخلي، لا يرضى من الأشياء بالظاهر منها، وفي الوقت نفسه يدعو إلى الابتعاد عن التلقي التقليدي — وهو الذي يرضى بظواهر الأمور -لأنه لا يقود إلى جديد معرفة وحسن تصور، وقوة إدراك، ويضرب بمثل على هذه الإثارة والإبهار، بما يحدثه من أثر على المتلقي يشبه السحر بفعله، ويبهر الفكر بجدته»[38]

واللغة هي أول ما يثير القارئ المتلقي، ويشد انتباهه، فتغريه ألفاظها، وتراكيبها، وأساليبها وانحرافاتها وانزياحاتها، وما يطرأ عليها من تكرار، وحذف واستعارة وتشبيه، وإيحائية وتناص وغيرها من فنون اللغة.ثم ما تحيله هذه المثيرات من معانٍ وأفكار وتأويلات، محاولا فهم النص وتفسيره وتأويله تأويلات متناهية، على تأويلات لا متناهية.

ولأنه أحد طرفي العلاقة التكاملية في العمل الإبداعي، اشترط النقاد القدامى ومنهم عبد القاهر الجرجاني الكفاءة اللغوية، والثقافة الأدبية، والذوق الصافي في المتلقي؛ إذ إن هذه العوامل استطاعت في مرحلة مبكرة من مراحل النقد العربي أن تقنن القراءة وتحولها إلى فعل تلقٍّ منتج، يجعل المتلقي مسهماً بشكل كبير في إنتاج معنى النص، واستكشاف جمال التعبير فيه، من خلال تأمله ونشاطه الفاعل لذوقه ولغته وثقافته في عملية تلقي النصوص. يقول الجرجاني:«فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيد نثراً ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللّفظ فيقول :حلوٌ رشيق، وحسنٌ أنيق. وعذب سائغٌ، وخَلوب رائع. فاعلم أنّه ليس يُنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللّغويّ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده»[39].

فمحاولة فهم النص والتمتع بأدبيته، والوصول إلى اللذة لا تتحقق بصرامة المعايير وضوابط الـتأليف. بل بعشق النص في كليته وشخصيته اللافتة، فقد كتب النص مبدئيا ليقرأ لا لينتقد فتحرر النص والقارئ ودخولهما حالة التعاشق والتعالق الروحي والثقافي هو الذي يحقق مفهوم التلقي الذي مبدأه التقدير الدلالي وترصد المعنى الذي يأبى النص الإفصاح عنه.

فالمتلقي إذن من هذه الجهة منتج للنص، بل ومنتج لما لم يقله النص في ضوء مقولة اللفظ وسياقه التاريخي، يقول خاليد السبكي موضحاً هذه الفكرة" : ثمة فجوات" تتخل النصوص، وتلك الفجوات هي التي تساعد على تجاوز الجوانب المسكوت عليها، فالخطاب يمثل عملية تكون من وراء إخفاء بعض المكونات والسكوت عنها وإبراز أخرى.

يقول:« فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازًا في نفسك، فعد فانظر في السبب، واستقصِ في النظر، فإنّك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدَّم وأخر، وعرَّف ونكَّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرَّر، وتوخَّى على الجملة وجهًا من الوجود التي يقتضيها" علم النحو"، فأضاف في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة» [40].

فعبد القاهر يولي "ظاهرة التلقي" عناية كبيرة، فهو يُوجه المتلقي للنص توجيهًا عمليًّا، كيف يتلقى النص؟ فيقول:«اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصًا دون غيره مما يستحسن له الشِّعر أو غير الشعر من معنى لطيف أو حكمة، أو أدب أو استعارة أو تَجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمله، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مِمَّ كانت؟ وعند مَنْ ظهرت؟» [41].

إن قول الإمام :«اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن، وتشاهدوا له بالفضل وتأمله»، ثم قوله :«فانظر في السبب، واستقص في النظر»، نجد أنّه حريص على توجيه المتلقي إلى تأمّل النصوص تأملاً جيدًا بمعاودة النظر فيها بالقراءة الواعية، وانعام النظر استبطانًا وتعمقًا؛ لأنّ الاستبطانَ والتعمُّق دليلان لا يُخطئان في الكشف عن جماليات الأثر

الفني، وألفة النص لا تتحقق لدى المتلقي إلاّ بأن ينسرب فيه معايشة وتفاعلاً، قراءة وتتابعًا؛ لأنَّ كل قراءة ناقصة وغير صالحة للاعتماد عليها، وإن النصوص التي تواصفوها بالحسن، وشهدوا لها بالفضل مبنية على قاعدة التحفظ؛ أي إنَّها لا تبوح بمكنوناتها دفعة واحدة، بل إنَّها تتمنع على القارئ؛ ليزداد إغراؤها وتتكرس فاعليتها وجاذبيتها؛ فالنص عادة يجمع بين الألفة والغرابة، وبين القريب والبعيد، وبين الوضوح والغموض.

ثم نتوقف عند قوله: «فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مِمَّ كانت» فهذا دليل على أنَّ عبد القاهر قد فطن إلى" **إجراء نقدي نفسي**"يُعنى بفحص حالة المتلقي الشعورية عند تلقيه النص الشعوري، وذلك لتحديد ما يُمكن تسميته لدى النقاد برد الفعل إزاء النص **Reaction** أو الاستجابة له **Response**؛ حرصًا منهم على توجيه المتلقي إلى الرجوع إلى نفسه لتأمل أحوالها المختلفة، من ارتياح أو ضيق، ومن تحمُّس أو ملل، ومن إقبال أو نفور، ومن حب أو بغض. ويُضيف مُستكملاً فكرته فيقول:«وإنْ أردت أظهر أمرًا في هذا المعنى، فانظره إلى قول إبراهيم بن العباس:

فَلَوْ إِذْ نَبَا دَهْرٌ وَأَنْكِرَ صَاحِبٌ وَسُلِّطَ أَعْدَاءٌ وَغَابَ نَصِيرُ
تَكُونَ عَنِ الْأَهْوَازِ دَارِي بِنَجْوَةٍ وَلَكِنْ مَقَادِيرٌ جَرَتْ وَأُمُورُ
وَإِنِّي لَأَرْجُو بَعْدَ هَذَا مُحَمَّدًا لِأَفْضَلِ مَا يُرْجَى أَخٌ وَوَزِيرُ

ويُعلق بعدها محللاً ومعللاً سبب ما يَجد القارئ في نفسه من أريحية وإحساس بالحلاوة والطَّلاوة فيقول:«فإنَّك ترى ما ترى من الرَّونق والطَّلاوة، ومن الحس والحلاوة، ثم تتفقَّد السبب في ذلك، فتجده إن كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو" عن الأهواز "على اسم" تكون"، ولم يقل" كان"، ثم أن نكَّر الدهر ولم يقل : "فَلَوْ إِذْ نَبَا الدَّهْرُ"، ثم أنْ ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم أنْ قال" :وَأُنْكِرَ صَاحِبٌ"، ولم يقل" :وأنكرت صاحبًا"، لا ترى في البيتين الأولين شيئًا غير الذي عددته لك تجعله حُسْنا في" النظم»[43]

إنَّ هذا الإجراء يشير إلى تكامُل نظرة النقد العربي القديم إلى طرفي العمل الأدبي، وهما الأديب والقارئ، فكما أنَّه ينبغي على الناقد «البحث عن الأديب داخل الأثر المفقود»[44] ، حتَّى يتمكن من أن يستشف روحه من وراء عبارته.

ومن خلال ما تقدم نجد أن مفهوم المتلقي في الدرس البلاغي التراثي، قد دخل مع الجرجاني طورًا جديدًا، لم تعد فيه القيمة الأدبية مرتبطة بنجاعة النص وتأثيره المباشر في مُتقبله، لحسن لفظه، ووضوح معناه وقربه من الإفهام، بل أصبحت خصوصيَّات في بناء المعاني تدرك بالعقل والتدبر والمثابرة على التأمل، لا بوقع الألفاظ في السمع؛ لذلك فأفضل التشبيهات في نظره «ما تقوى فيه الحاجة إلى التأوُّل حتى لا يُعرف المقصود من التشبيه فيه ببديهة السماع»[42].

3-لابن طباطبا العلوي: «عيار الشعر»

يعد ابن طباطبا العلوي من أوائل النقاد، في القرن الرابع، بكتابه" **عيار الشعر**"؛ وهو الكتاب الذي حاول أن يكون فيهِ منظِّراً في فن الشعر، وطرائق صناعته، أكثر من أن يكون ناقداً تطبيقياً، لأحد الشعراء، مبتعداً عن الانغماس في قضايا النقد الأدبي، على الرغم من أنه يقول رأيه في معظم تلك القضايا، دون الإسهاب في تتبعها ومناقشة وجوهها، مثل قضية السرقات، واللفظ والمعنى، والطبع والصنعة .ولكن ما يميز هذه الآراء عند **ابن طباطبا**"، هو الجدَّة ومحاولة التدقيق، انطلاقاً من تأكيده ضرورة الانسجام في مكونات النص ليبلغ غايته الجمالية . فأهم ما يركز عليه" **ابن طباطبا**"، في تلك الآراء، هو الموضوع الذي نتحدث عنه، أي علاقة القارئ بالنص الأدبي.

لقد وعى ابن طباطبا مبكرا بثنائية النص/المتلقي التي صارت مدار للدارسات الحداثية النقدية؛ فهو ينطلق من المبدع أي الشاعر ليصل إلى المتلقي عبر طريق غير مباشرة، وما تركيزه على الشاعر في تعليمه لأصول الصناعة

الشعرية إلا مطية لبلوغ النص الشعري المتقن، الذي بدوره يكون هو السبيل إلى المتلقي الآخر، هذا وقد رأى كثير من الدارسين أن جهود ابن طباطبا في حقل التلقي قد انقسمت إلى بيانه لعيوب ومحاسن التلقي، وكذا طرق استمالة المتلقي.

ذهب ابن طباطبا، فقال :«وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص»[45] ، ثم علل قبول الذوق للشعر الجيد تعليلاً فنيًّا نفسيًّا، وهو ملاءمة الشعر للطبع، فقال «والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها» [46] .

إن تلقي الأشعار وفهمها مرتبطان بقراءتها ولم تكن القراءة واحدة في نظر ابن طباطبا ولإيضاح ذلك نقرأ المقبوس الآتي :«فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نُقِضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها ومنها أشعار مموهة مزخرفة عذبة، تروق الإسماع والإفهام إذا مرت صفحاً فاذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها وبحت حلاوتها» [47]

فهذا النص يقترب من مقولة النقد الحديث التي تؤكد أن المتلقي في تقبله للنص الأدبي يمر بمراحل منها لحظة التلقي الذوقي وفيها يستشعر جمالية النص، والثانية لحظة التأويل الاسترجاعي وفيها يتم استجلاء المعنى من المبنى.

إن تركيز ابن طباطبا على هذا المنهج الذوقي للشعر، يجعله من النقاد السابقين لعصره، في هذا الرأي، ويعزز ذلك ما أورده، متمماً كلامه، عن الطريقة التي يؤثر فيها النص في القارئ وما ينتج عن ذلك التأثر، ثم حديثه عن مواصفات النص الجميل القادر على ممارسة ذلك التأثير. إن لذة النص هي ذلك الحوار الناشئ بينه وبين سامعه؛ والأثر العقلي الجمالي الناتج عن هذا الحوار، هو الذي يعزز، في الوقت ذاته، الحكم الجمالي عليه،« ويتأثر الحكم الجمالي على الفن الشعري بأمرين: (الذات) المدركة أو النفس التي (تسكن لما وافق هواها، وتقلق مما خالفها) وللذات أحوال متقلبة .ثم (الموضوع)؛ أي المادة الشعرية، وأحسن ما يكون الموضوع الجمالي(أو الشعري) لدى النفس عندما يأتي موافقاً للحال التي هي عليها» [48]

إن انفتاح السامع – المتلقي- من منظور مراد حسن فطوم، في كتابه التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"-،على فهم النص،« يؤدي إلى ابتهاجه وذلك عندما يتوافق النص مع الحالة العقلية له. فالنص الجميل يعزز تجارب السامع، من نافذة الفهم الثاقب، ويحدث ذلك اللقاء النفسي والعقلي بينهما»[49] .

« فليست تخلو الأشعار من أن يُقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليها مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه. فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً؛ فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة، وأمثالاً مطابقة تصاب حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً؛ فإن السمع إذا ورد عليه ما قد ملّه من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مَجّه وثقل عليه وعيه»[50]

فالمتلقي العربي للشعر، لم يزل متعلقا بالبعد الفيزيائي للصوت. فالإلقاء بطريقة معينة بين التطريب والخطابية تشحن
الأبيات الشعرية وتلبي حاجات المتلقي النفسية في الاهتزاز والتحريك والتأثر. كما يربط بين قيمة العمل الأدبي،
وهو الشعر وتحقيق الاستجابة والتأثير لدى المتلقي فيقول:« فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ،
التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر وأخفى دبيبا من الرقى وأشد
إطرابا من الغناء... »[51]

ويضيف قائلا :«فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مُصفّى من كدر العَيّ، مقوماً من أود الخطأ واللّحن، سالماً مِن جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً، اتّسعت طرقُه ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنِس به. وإذا ورد عليه على ضدّ هذه الصفة، وكان باطلاً مُحالاً مجهولاً، انسدّت طرُقه ونفاهُ واستوحش عند حسّه به، وصدئَ له وتأذّى به كتأذّي سائر الحواسّ بما يُخالفها على ما شرحناه» [52]

فابن طباطبا، يذكر المعيار السليم الذي يكفل التمييز بين الجيّد والرّديء من الشعر. وإذا توافرت معايير الجودة التي حدّدها وصل النصّ " الجيّد "إلى متلقّيه وحقّق عنده الاستحابة والأثر الجمالي، من حيث الممازجة للرّوح والملاءمة للفهم. وفيه يضيف قائلا :« وينبغي للشاعر أن يتأمّل تأليفَ شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتّصل كلامُه فيها. ولا يجعل بين ما قد بدأ وصفَه، وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فيُنسي السامعَ المعنى الذي يسوق القول إليه...فأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً، يتّسق به أوّله مع آخره على ما ينسّقه قائله...فإذا كان الشعر على هذا المثال، سبق السّامعُ إلى قوافيه قبل أن ينتهي إلى رويّه، وربما سبق إلى إتمام مصراعٍ منه إصراراً يوجبه تأسيس الشعر» [53].

ومن الطرق التي رآها كفيلة باستمالة المتلقي؛ الوحدة في القصيدة وقد أدرجها في كتابه تحت باب تأليف الشعر؛ وتعني عنده اتصال أول الكلام بآخره دون حشو أو تباعد فيقول:«وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قدّم بيتا على بيت دخله الخلل (...) بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا، وحسنا، وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف (...)حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا (...) لا تتناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها »[54].

ثم يضيف شروطا أخرى من خلال قوله:«وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يحمل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، يُنسي السامع المعنى الذي يسوق القول فيه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ويتفقد كل مص ا رع هل يشاكل ما قبله» [55].

كما أظهر أثناء حديثه عن المتلقي بعض تجليات هذا التأثير لا سيما ما يتعلق بالاستجابة الانفعالي للمتلقي مثل«الاهتزاز والارتياح والطرب والالتذاذ»[56] .وهو بهذا يقترب من النقاد المعاصرين في اشارتهم للهزة الشعرية. إلى جانب ذلك أومأ الى وقوع السر الابداعي في القلوب ونفاذه في الأرواح وتحليقه بالمتلقي في عالم الخيال والأحلام :هذا ما جعل الرسول صلى الله عليه وسلم يقول:"إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكمة"

إن المبدع والنص يحترقان من أجل المتلقي لأنه الاساس في خلود النص أو تلاشيه من خلال قبوله له أو رفضه إياه «وأن هذا الرفض والقبول محكوم بشروط يمكن تحديدها باعتدال الكلام واستقامة الوزن وموافقة الغرض الشعري لحال المتلقي والصدق الفني وجدة المعاني»[57] ، ولم يفت ابن طباطبا الإشارة الى تأثيرات الشعر في المتلقي لا سيما ما يتعلق بالانفعال وقضايا الاستجابة والتأثيرات الاجتماعية والتأثيرات الخيالية البيانية الساحرة.

فعلى الرغم من الإشارات العديدة التي يعج بها التراث النقدي البلاغي التي تدل على أن المنظرين العرب قد التفتوا إلى الدور المؤثر للمتلقي في الكيان الأدبي، وأن هذا الدور كان واضحا في أذهانهم ومؤلفاتهم،« إن لم يكن بالفعل فبالقوة وهي بهذا تريد أن تكشف عن ثراء أفكارهم وتصوراتهم النظرية التي نجحت إلى حد بعيد في الإلمام بكل الأطراف المشاركة في العملية الأدبية من مبدع ونص ومتلقٍ»[58] . هذه الإشارات السابقة وإن قلّت، لأن الهدف ليس الاستقصاء وإنما محاولة الإشارة على عناية الدرس البلاغي والنقدي العربي القديم بالمتلقي، لما لها من أهمية

قصوى في إحداث نوع من التلقي الإيجابي، الذي يقود إلى مشاركة حقيقية بين النص والقارئ، وتغيير نمطية العلاقة القائمة على أساس الانتاج والاستهلاك.

إذ إن« الاتكاء على رصد ردود الفعل،كان هو الوسيلة لتجليات التلقي في الدرس النقدي القديم، وقد تحرك الدارسون القدامى في دائرة التلقي تحركاً واسعاً، يكاد يغطي كل مفرداته، بمعنى أنهم لم يتوقفوا عند المتلقي المثالي (العالِم)، بل تجاوزوه إلى من هم أقل منه علماً، أو من هم أعلى منه درجة ومنزلة، ومن ثم أخذ التلقي طبيعة جماعية ترتبط بالمقامات، فلكل مقام مقال»[59].

فالنقاد العرب القدماء قد اهتموا اهتمامًا كبيرًا بالمتلقي في حصرهم البلاغة بمراعاة مقتضى الحال، «فعلى المبدع أن يختار كلامه بما يناسب المقام أولاً، وبما يناسب المتلقي ثانيًا. وهذا دليل واضح على اهتمام النقاد العرب القدماء بالمتلقي لأنه أساس العملية الإبداعية»[60].

ولا شك أن حرص النقاد والأدباء على مراعاة حال المتلقي "القارئ" وما تحدثوا عنه من براعة الاستهلال هي من استراتيجيات المبدع وآليات إبداعه التي يريد من خلالها هي وغيرها إلى جذب القارئ واستثارته وحفزه على التجاوب مع النص وتفاعله معه لإعادة قراءته وصوغ دلالاته عن طريق فك شفراته وتحليل رموزه وإدراك أبعاده.

ومهما يكن من أمر، فإن النقد العربي القديم قد أولى العلاقة الوثيقة التي تربط الإبداع بالتلقي عناية حثيثة واهتماماً ملحوظاً في مؤلفات النقاد وتصوراتهم، فمن يتأمل نصوصهم يجد فيها «مادة مهمة لتدبر صلة الخطاب بمتقبله، فقد كان البحث في هذا الجانب مشغلاً من مشاغلهم، سواء أكانوا بلاغيين أم نقاداً ...، ولما كانت كتاباتهم دائرة على خصائص القول الأدبي نفسه، فإن آراءهم في التقبل يعظم فيها حضور المتلقي أو يقل، بحسب المواطن والنصوص»[61]، إلى جانب ما للمتلقي من دور أساسي في الصناعة الجمالية للخطاب، لدرجة أنه يُعد شريكاً للكاتب، يتقاسم معه مسؤولية الإبداع.

مراجع البحث

1. عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص: 34.
2. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص: 09.
3. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص: 32.
4. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص: 33.
5. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، دراسات أدبية، ص: 09.
6. حمودة حنان، التلقي والتواصل في النقد العربي القديم، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، عدد23، جانفي 2009، ص: 54.
7. جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، ج8، (مادة لقا)، ص685.
8. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري الهروي، تهذيب اللغة، مج07، (باب القاف واللام)، تح: أحمدعبد الرحمن مخيمر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص: 276.
9. سورة فصلت، الآية: 35.
10. سورة البقرة، الآية: 37.
11. سورة النور، الآية: 15.
12. عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص: 37.
13. سورة الرعد، الآية: (31).
14. سورة التكاثر، الآية: (05).

15. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 15.
16. سورة غافر، الآية: (28).
17. علي بخوش، المتلقي في القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية، مجلة قراءات، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرن الجزائر، العدد الأول، 2009، ص: 43.
18. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 285.
19. المرجع السابق، ص: 62.
20. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص: 13.
*هو أبو الحسن حازم بن محمد بن حسن بن خلف بن حازم الأنصاري القرطاجني النحو، ارتحل مع والده إلى مرسى قرطاجة الروماني العتيق الواقع بالجنوب الشرقي من بلاد الأندلس قرب مرسية، بسبب الظروف السياسية المتدهورة آنذاك، ولد سنة "608ه، 1211م". عاش حياة كريمة رغدة، لكنها لم تؤثر في نشاته، فانصرف عن اللذات، وباع الدنيا منقطعا للدراسة والعلم، فحفظ القرآن الكريم، وتكون على أيدي شيوخ أجلاء في تلقين القراءة، كما أخذ عن الكثير من شيوخ الأندلس المعاصرين له، ومن علوم الشريعة واللغة. فكان فقيه مالكيّ المذهب، ونحويا بصريا راويا للأخبار والأدب، شاعرا جامعا لأصناف العلوم الكثيرة. فحق فيه ما قاله: ابن حبان" أوحد زمانه في المنظم والنثر والنحو واللغة والعروض وعلم البيان". غيَّر حازم وجهته إلى تونس ليبقى في كنف الأمير الحفصي، لقد قضى حازم حياته في تحصيل العلم والمعرفة إلى أن وافته المنية، يوم 24 رمضان 684ه،الموافق ل23نوفمبر 1285م .
21. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، ط3، 1986، ص: 22.
22. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001، ص: 123..
23. عبد الكريم بكار، القراءة المثمرة، مفاهيم وآليات، دار القلم، دمشق، ط6، 2008، ص: 20.
24. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 21.
*المترع: الأسلوب الذي يكتب الشاعر على وفقه، والهيئات الحاصلة لصور الكلام حتى تقبلها النفس أو تمتنع عن قبولها.
25. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 124.
26. المرجع السابق، ص: 365.
27. المرجع السابق، ص: 113.
28. كمال أبو ديب، في الشعرية، ص.122.
29. المرجع السابق، ص. 84.
30. ينظر، جون كوين، بناء لغة الشعر، ص.4.
31. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص. 24.
*هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجانيّ، الفقيه الشافعيّ المذهب، الأشعريّ الأصول، النحويّ .ولد في مطلع القرن الخامس الهجريّ في جرجان، ونشأ فيها. درس النحو على أبي الحسنين محمد بن الحسين بن عبد الوارث الفارسيّ النحويّ ت 421 ه، وهو ابن أخت العلاّمة أبي علي الفارسيّ. وقد تصدّر للتدريس في بلده، ونظم شيئاً من الشعر. لم تذكر الروايات أنّه خرج من بلدته جرجان. وقد توفي فيها سنة 471 ه. كان الجرجانيّ من كبار أئمة العربيّة، صنّف الكثير من المؤلّفات، أكثرها في النّحو، منها: كتاب" المغني"، في ثلاثين جزءاً، وهو شرح لإيضاح أبي علي الفارسيّ، وكتاب" إعجاز القرآن"، وكتاب" التتمّة "في النحو، وكتاب" أسرار البلاغة"، وكتاب" دلائل الإعجاز." وكذا كتاب" المفتاح "و"الرسالة الشافية " في إعجاز البشر عن معارضة القرآن"، وكتاب "العروض"، وهو قصيدة جمعت أوزان الشعر.
32. رولان بارت، لذة النص، ص.07.
33. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص: 34.
34. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3، 2001، ص: 92.
35. عبد القاهر، المنهاج، ص: 65.
36. محي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1984، ص: 20.
37. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 171.

38. عبد الباسط الزيود، المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج18، العدد37، 1472ه، ص: 43.

39. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 11.

40. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 85.

41. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 86.

* هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم بن طباطبا العلويّ .يرجع نسبه إلى الحسن بن علي بن أبي طالب .و"طباطبا " هي الصفة التي لحقت جدّه إبراهيم بن إسماعيل العلوي، حيث كان يلثغ بالقاف فينطقها) طاء.(ولد بأصبهان ونشأ فيها، ولم يغادرها إلى غيرها .وقد كانت ولادته على الأرجح قبل النصف الثاني من ق3 ه. وقد أقام ابن طباطبا علاقات حميمة مع أكثر أدباء عصره، واشتهر بالذكاء والفطنة وصفاء القريحة وجودة النظم، إلاّ أن ديوانه لم يصل إلينا، ولكن العلماء أمثال الثعالبيّ والرّاغب الأصبهاني وياقوت الحمويّ قد ذكروا كثيرا من أشعاره في كتبهم، وقد جمعها أحد الباحثين وضمّنها ديوانا شعريّاً خاصا به. وسائر الكتب التي أ ثرت عنه: عيار الشعر. كتاب في العروض. كتاب في المدخل في معرفة المعمّى من الشعر. كتاب في تفريط الدفاتر.

42. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 84.

43. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 86.

44. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، ط2، 1981م، ص: 253.

45. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1963، ص: 19.

46. المرجع السابق، ص: 20.

47. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 13.

48. علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر دمشق، دار الفكر المعاصر بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص: 186.

49. مراد حسن فطوم، في كتابه التلقي في النقد العربي "في القرن الرابع هجري"، ص: 54.

50. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 202.

51. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 20.

52. المرجع السابق، ص: 20.

53. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 129-130.

54. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 167

55. المرجع السابق، ص: 165.

56. المرجع السابق، ص: 21

57. شيماء خيري فاهم، إشكالية التلقي عند ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العددان 3-4، المجلد 6، 2007، ص: 68.

58. حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط1، 2008، ص: 166.

59. محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، 1995م، ص236، 237.

60. الإيضاح في علوم البلاغة، للخطيب القزويني، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة ط2، ج1، ص: 41.

61. شكري المبخوت، جمالية الألفة "النص ومتقبله في التراث النقدي"، المجمع التونسي للآداب والعلوم والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993م، ص: 8- 9

ردمد: ISSN : 2335-1071

مخبر الخطاب الحجاجي
أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر
جامعة ابن خلدون -تيارت

فصل الخطاب

ملف العدد:

- الحجاج في النص الأدبي رسالة في تفضيل النطق على الصمت
- الأدوات الحجاجية في الخطاب القرآني - قراءة في التفاسير
- المقوّمات الحجاجية في أدب البشير الإبراهيمي الإصلاحي
- الحجاج في بائية إسماعيل بن يسار النّسائي
- الاستعارة ومستويات القارئ في الخطاب الرّوائي الجزائري

ديسمبر 2015

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية النقدية واللغوية والأدبية والبلاغية باللغتين العربية والأجنبية

العدد 12

المجلد الثالث

فصل الخطاب

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر
تعنى بالدراسات والبحوث العلمية النقدية واللغوية والأدبية والبلاغية باللغتين العربية والفرنسية

العدد الثاني عشر

ديسمبر 2015

ردمد ISSN 2335-1071

رقم الإيداع القانوني 1759 - 2012

جامعة ابن خلدون - تيارت
الجزائر

توجه المراسلات إلى إدارة المخبر أو المجلة
ص.ب. 78 زعرورة _ تيارت 14000 _ الجزائر
أو عبر: faslkhitab@gmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

قواعد النشر بالمجلة

1. تهتم المجلة بنشر كل الأبحاث التي تعالج قضايا في حقل الحجاج والنقد الأدبي والبلاغتين القديمة والجديدة وما يدور في حقل اللغويات وله علاقة بهذه المواضيع . كما يمكن أن تنشر المجلة نقدا متخصصا أو مراجعة أو ترجمة لأحدث المدونات العلمية الصادرة باللغة العربية أو اللسان الأعجمي.

2. لغة النشر عربية، فرنسية، إنجليزية، على أن يصحب البحث بملخصين مجتمعين في صفحة، أحدهما باللغة العربية والآخر إما باللغة الفرنسية أو الإنجليزية.

3. ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم للنشر في أي إصدار آخر .

4. يقدم المقال المكتوب بالعربية بخط **(Traditional Arabic)** قياس 14 في المتن و11 في الهامش، أما المكتوب بالأجنبية بخط **Times New Roman** قياس 12 في المتن و10 في الهامش وكلاهما بمسافة 1 سم بين الأسطر وهوامش 4 سم (من الجهات أربع)، وألا يتجاوز البحث عشرين (20) صفحة بما في ذلك الإحالات، التي يشترط أن تكون إلكترونية، أما الجداول والترسيمات والأشكال فتكون صورا **IMAGE** .

5. بعد موافقة اللجنة الاستشارية المؤهلة للخبرة العلمية على الأعمال والبحوث، تعرض على محكمين اثنين من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة. وتحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من صاحب المقال التعديل بما يتناسب ووجهة نظرها في النشر .

6. لا تعبر البحوث المنشورة بالضرورة عن رأي المخبر، والمجلة غير مسؤولة عما ينتج عن أي بحث، والدراسات والبحوث التي ترِد المجلة لا تُردّ إلى لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

7. ترتيب المقالات في المجلة يخضع للتصفيف الفني وليس لاعتبارات أخرى كمكانة الكاتب أو شهرته أو غير ذلك.

رئيس المجلة	المدير المسؤول عن النشر
أ.د. مدربل خلادي	أ.د. زروقي عبد القادر
مدير جامعة ابن خلدون ـ تيارت	مدير مخبر الخطاب الحجاجي

رئيس التحرير : أ.د. بوزيان أحمد

هيئة التحرير

د. داود امحمد	د. عدة قادة
د. درويش أحمد	د. بوعرعارة محمد
د. سبع بلمرسلي	د. معازيز بوبكر
د. كراش بخولة	د. بن جلول مختار
د. باقل دنيا	د.عزوز الميلود

الهيئة العلمية الاستشارية

د. بوهادي عابد ـ جامعة تيارت	أ.د. فيدوح عبد القادر ـ البحرين
أ.د. مرتاض عبد الجليل ـ جامعة تلمسان	أ.د. خلف الجردات ـ المملكة الأردنية
أ.د. العشي عبد الله ـ جامعة باتنة	أ.د. بوحسن أحمد ـ المغرب
أ.د. حسن نعمي ـ المملكة العربية السعودية	أ.د. عباس محمد ـ جامعة تلمسان
أ.د. بشير بويجرة محمد ـ جامعة وهران	أ.د. آمنة بلعلى ـ جامعة تيزي وزو
أ.د. توفيق بن عامر ـ تونس	أ.د. اسطمبول الناصر ـ جامعة وهران
أ.د. حسن البنداري ـ عين شمس ـ القاهرة	أ.د. خميسي حميدي ـ جامعة الجزائر
أ.د. دراوش مصطفى ـ جامعة تيزي وزو	د. كواري مبروك ـ جامعة بشار

الفهـــــــرس

كلمة رئيس التحرير.....05

- إشكالية تمكين المعنى العرفي، في منظور ثقافة الاختلاف (مصطفى درواش).....07

- المماثلة وسؤال المعنى، في نظرية التخييل عند حازم القرطاجني (عبد القادر فيدوح).....27

- الحجاج في النص الأدبي رسالة في تفضيل النطق على الصمت "للجاحظ" (ادريسي محمد).....43

- المقومات الحجاجية في أدب البشير الإبراهيمي الإصلاحي (دبيح محمد).....53

- الحجاج في بائية إسماعيل بن يسار النسائي (سمر الديوب).....67

- الأدوات الحجاجية في الخطاب القرآني . قراءة في التفاسير(حيمور إسماعيل).....85

- النقد العربي الحديث ومسار التحول المنهجي (عباس محمد).....95

- الاستعارة ومستويات القارئ في الخطاب الروائي الجزائري (نادية ويدير).....103

- الرواية والمتعالي الأسطوري (غيبوب باية).....121

- مفهوم التلقي ومستويات القراءة في الرواية الجديدة (جيلالي نور الدين).....135

- حضور المتلقي في الخطاب بين البلاغة العربية والدرس الأسلوبي(منقور صلاح).....155

- المقاربة التداولية من منظور أسلوبي (نعار محمد).....163

- أدب الشيعة، مستويات العاطفة وتجاوز الأغراض (بلحسين محمد).....167

- الاتساق الصوتي في شعر رجب الماجري
(ميلود مصطفى عاشور، أياد عبد الله، زين الرجال عبد الرزاق).....177

- سيميائية الألوان في شعر محمود درويش(ربيع موازبي).....191

- ظواهر القياس الصوتي في اللغة العربية(خثير عيسى).....203

- الجهود الدلالية عند العرب المحدثين في القرنين 19و20 (نوار عبيدي).....211

- اللغة والفكر بين حدود التعالق والانعكاس(صحراوي بونوالة).....219

- الإعجاز اللغوي في القران الكريم وأثره في اختلاف أئمة اللغة(عبد الهادي حمر العين).....231

سيميائية الألوان في شعر محمود درويش

الطالب: ربيع موازبي

جامعة تلمسان ـ الجزائر

الشعر هو الخيط الرفيع الذي يحفظ لنا التوازن النفسي، سواء في تعاطينا مع الحب أو الروح أو الوطن، أوفي تعاطينا مع أي قضية إنسانية أخرى، ولأنه فضاء ممتد وعوالم تنبثق منها عوالم، كانت القراءة الجادة للشعر والفهم العميق للنصوص لا تقوم على تفسير معاني المفردات، بقدر ما هي قائمة على طرح التساؤلات المعتمدة على كيفية تفهم هذه المفردات، واكتشاف مدى الانسجام فيما بينها، والتعرف على دلالاتها الرمزية، من هنا يتبدى المعنى الشعري لونا وكوناً مفتوحاً على إمكان القراءة واستنباط ما لا يحصى من الترابطات والعلائق؛ ذلك أن ماهية الشعر وهويته يؤشران إلى خاصية جوهرية فيه تظل مفتوحة على مدارات الاختلاف والتعدد...

Résumé: Le poème c'est le moyen qui sauve notre équilibre psychique; soit par notre contact avec les procès humaines. Et tant qu'il est une vaste espace, la sérieuse lecture du poème et la compréhension des textes ne se fait pas sur l'analyse des sens des mots mais sur la position des questions portées sur la méthode d'accepter ces mots et la découverte de l'harmonie entre ceux-ci et la connaissance de ses significations symboliques, de là il part le sens poétique indéfiniment.

وظف اللون إطارا ترميزيا في الثقافات الإنسانية بصفة عامة، ويدهشنا الغنى الذي يزخر به هذا المجال، وذاك ما دفع ببعض المصنفين إلى التفكير في وضع معاجم خاصة تهتم بدلالة الألوان ومعانيها داخل اللغة دون ربط ذلك بالأبعاد الثقافية والتكوينية، وغاص بعضها في أبعادها الأنثروبولوجية والثقافية. وقد تعددت في هذا الإطار المحاولات لدراسة العلاقة بين الدوال اللونية وتوظيفاتها التشكيلية والأدبية أو الإبداعية في إطار ثقافة سائدة، «وقد أثمرت ما يعرف بالأنثروبولوجيا المعرفية، التي تبحث في طرق الإبداع الأدبية والتشكيلية للجماعات، في ضوء ما يعرف بالدلالة التحليلية، لهذه الدوال بوصفها مكونات ثقافية»[1].

فما من خطاب أشد مراوغة ومخاتلة أكبر من الخطاب الشعري، فهو خطاب لا يمنح ذاته إلى متلقيه في سهولة ويسر، وفي الخطاب الشعري تتأكد هذه المقولة عندما يحتضن الشعر اللغة، فيلجأ إلى نوع من المغامرة نحو هدفه المقصود، ولأن اللغة ذات طبيعة إشارية رمزية تشير إلى الأشياء ولا تكونها، تحاول اختصار الأشياء و واقعيتها، فإنها في هذا الخطاب –الشعري- تقف ضد الألفة والعادة التي يفرضها التداول على المفردات «لإعادة اللغة إلى سيرتها الرمزية البدائية

الأولى بتفجير ما في اللغة من طاقة إشارية يبدو اكتشافها متعة فنية لا توصف وكنزا دلاليا قيما »[2]

وفي إطار الشعر دأب النقاد على استجلاء توظيفات الأدباء للون ودلالته وقد كان الخطاب الشعري وما يزال هو المجال الأكثر ملاءمة لتوظيف أبعاد اللون المختلفة، ولذلك نجد النقاد يطلبون «مستخلصات أنساق معرفية متعددة، مثل علم النفس، والاجتماع، والبلاغة، والجمال، واللغة، والأنثروبولوجيا. لكن سعيهم يظل مشدودا إلى حركة لولبية، هي حركة الذهاب والمجيئ بين المضمر والظاهر... ذلك أن شعرية اللون تنبثق من منظومة إشكاليتها منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها باتجاه التراث، والطبيعة، والعصر، واللغة، والإيديولوجيا. ويضحى صعبا تغييب (مفاتيح) بعينها لاستجلاء حدود وفعاليات المحاور الدلالية لجمالية اللون في الخطاب الشعري، خاصة ما تراكم من التجارب الشعرية، وتنوع توظيفات الشعراء تجاهها »[3].

يسعى هذا البحث للكشف عن مسعى الشاعر محمود درويش في ابتكار اللون كرمز شخصي، «إذ جعل منه الدال الخاص الملتصق بعالمه الشعري، ليصبح هذا الرمز جزءا داخليا حميما من بنائه ولغته وانشغالاته الفكرية والوجدانية والفنية» [4] ، حين يساهم اللون في تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري، والحقيقة أن كلمات الألوان كما يرى جون كوين «لا تحيل إلى الألوان أو بمعنى أدق لا تحيل إليها إلا في مرحلة أولى، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون نفسه دالا على مدلول ثان ذي طبيعة عاطفية نفسية» [5]. وقد أشار إلى هذه الرمزية الناقد "ريد غوجان" (read. H. gaugin) «إن بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا، بل ننظر إلى توظيفها بطريقة رمزية»[6].

كما يرتبط اللون بماضي وحاضر ومستقبل الإنسان؛ لذلك لا مفرّ من مواجهته فتباين الدور النفسي للألوان عامة يترجم تداعيات مغمورة ومربوطة باطنيا بمخزون« تاريخي، كظروف النشأة والتربية والأحداث والذكريات السارة والمحزنة، والمستوى الثقافي والاجتماعي للفرد والمجتمع، وما إلى ذلك مما يتعلق ويعلق بأغوار النفس الإنسانية »[7].

واللون بنية أساسية في تشكيل القصيدة، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها من الشكل إلى المضمون؛ «إذ يتحمل- اللون- قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص، أما القصيدة الحديثة فكان للألوان دورها وانسجاماتها الجميلة في بنائها، وتتوسع القصيدة وتمتد إلى ما بعد محيطات الألوان والخطوط المرافقة، ولقد تأثث النص الشعري باللون والرسوم وأصبح اللون فيه لغة رمزية، ولم يقف عند حدود الدلالات البسيطة، بل تجاوزها إلى لغة الإشارة اللونية، وقد قصد فيه ووظفه على نحو جعل ازدحاما وكثرة حتى في القصيدة الواحدة، وإلى التوسع في توظيف اللون وقلبه،

وتعددت السياقات التي وجدها، وهكذا كشف لنا –اللون- على وجوده في القصيدة الحديثة وبالقوة» [8]، كما يكون للون دلالاته المتعددة الفكرية والسياسية والدينية... وهو بهذا قد «شكل تقنية ووسيلة لم يعد للشاعر بُدٌ من توظيفها والاتكاء عليها» [9]. وهو بوصفه علامة لغوية رمزية، «يستحضر في الذهن ويتميز عن غيره ويقترن مع الدلالة الإشارية لتوليد الدلالات الإيحائية، الاجتماعية والدينية والنفسية ضمن السياق أو شبكة العلاقات التي يندرج فيها، فان ثراء اللون دلاليا يسهم في تشكيل لغة شعرية موحية»[10].

فدرويش اعتمد في توظيف الدوال اللونية في خطابه الشعري، على مبدأ الرمز والانزياح بوجه خاص، أي إنه ينحرف باللون عن دلالته المتواترة المعروفة، إلى دلالة أخرى جديدة، تضاعف من حجم قاموسه الشعري، ف«دوال اللون في الخطاب الشعري تتألف مع هذا الخطاب تآلفا غير متوقع، وتتحرر، نتيجة التراخي في أواصر التركيب، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات الشعرية، ذلك لأن لهذه الدوال رموزا ومعاني، ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز، وتلك المعاني ليعيد تشكيل اللغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة تتمكن من...تفجير أعماقها»[11]. فالمفردة اللونية عند درويش، تخلق لغتها الخاصة وفضاءها الخاص، ومدلولاتها وأسرارها الخاصة، وهي عنده من أهم الرموز اللغوية التي توسع مدى الرؤيا الشعرية لديه، إذ يستغل الشاعر الطاقات الإيحائية و الرمزية للون في قصيدته، ليصبح اللون فيها لغة رمزية بامتياز إنه «دلالة عميقة تجدر فكرا وثقافة ورمزا »[12]. وهناك علاقة بين الألوان والمعاني والشاعر، ولا يتحدث عن العلاقة المطلقة فحسب وإنما عن مفاهيمها الخاصة عنده، فالشاعر أكد على العلاقة بين اللغة ورمزية اللون في الجداريّة وقدرة القصيدة على إيصال دلالاتها ومفاهيم تنقل المتلقي إلى عوالم النص الشعري.

«أرى السماءَ هناكَ في متناولِ الأَيدي.
ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ »[13]

وإذا كان الشاعر في مقطوعته الأولى قد أسند اللون الأبيض للحمامة، فهو لا يخصص المعهود من هذا الإسناد «حمامة السلام»[14] بل هو يؤسس إلى العالم من البياض، فالشاعر يرمز إلى صورة العالم الأبدي من البياض، عالم الأموات.

أ- الأخضر:

يدل على الصفاء والنقاء الصراحة والوضوح الطهر والبراءة جمال اللون واشراقته المهادنة والمسالمة والسلام، وهو عند درويش مصدر للتفاؤل. واختار الشاعر محمود درويش لبعض قصائده اللون الأخضر ليعزز فكرة استمرارها حية، وتتفق جميع الديانات أن اللون الأخضر يرمز إلى الحياة والتجدد والانبعاث الروحي.

«خَضراءُ أرضُ قصيدتي خضراء

...ولي منها: تَأَمُّلَ نَرْجِسٍ في ماءِ صُورتِهِ

ولي منها وُضوحُ الظلِّ في المترادفاتِ

ودقَّةُ المَعنى ...

ولي منها: التَّشابُهُ في كلامِ الأنبياءِ»[15]

فالأخضر يعد رمز الخصوبة والنماء حيث يرتبط بالطبيعة والأشجار وفصل الربيع ويعبر «في الأديان على الإخلاص والخلود والتأمل الروحي والبعث وهو ذو بعد روحي عند المسلمين لاتصاله بالنعيم والجنة، فيستدل به على معاني الخير والجمال والعطاء»[16]. وفي القصيدة يدل على قلب المحبوبة الأرض، والدلالة المشتركة هي الرؤى المتفائلة، البركة، الخصوبة. ويبرز اللون الأخضر «بدلالته الإيجابية رمزا للإخصاب الثوري والانبعاث المتجدد، فكثيرا ما يعتمد الشعراء على دلالة هذا اللون في خلق حالة النشوة والتوحد مع الآخرين في إطار ثوري»[17] ، كما يحتل اللون الأخضر مكانة هامة في قصائد درويش.

والمتأمل في نصوص درويش الشعرية، يجد غلبة اللون الأخضر، وتفوقه على ما سواه من الألوان الأخرى، يقول:

«ولستَ نبيًا

ولكن ظلك أخضر

أتذكرك؟

وكيف جعلت ملامح وجهي

وكيف جعلت جبيني

وكيف جعلت اغترابي وموتي

أخضر

أخضر

أخضر»[18]

يواجه الشاعر موت الزعيم الراحل – جمال عبد الناصر- بأن «يبعث فيه حياة الاخضرار إيحاء منه إلى أنه إذا غاب جسديا فإنه يبقى حاضرا ذهنيا، بعمله الخصب وبنائه الشامخ لوطنه الكبير، ومن ثم يصبح الموت قليل الجدوى أمام عناصر النماء والعطاء التي منحها إياه»[19]. وإن كان السياق هو سياق تأبين لأحد الشهداء، فإن انتشار اللون الأخضر، على مساحة الأسطر، قد أخفى الفجيعة، وخفف من حدة البلوى، وصار الحديث ليس عن حياة فانية، وإنما عن حياة باقية زاهية. وعليه، فإن اللون الأخضر« يرمز إلى الهدوء والحياة والاستقرار والازدهار والتطور والنماء»[20].

وأخيرا يمكننا أن نلاحظ أن المتن اللغوي الدرويشي، قد أضاف دلالات جديدة إلى هذا اللون، «فدلالة هذا اللون في الشعر القديم لا تخرج عن دلالة طيب الشباب، «كما دلت في القرآن الكريم على الخلود، وعلى ثياب المؤمنين والشهداء»(21)، أما دلالات هذا اللون عند درويش، فهي دلالات جمالية عامة حملت دلالات سياسية لخدمة مقولة هذا اللون»(22). ومازال الشاعر يصّر على هذا الصوت النابض بالحياة لقصيدته وشعره، ناثراً إياه في خمس مواضع تشهد خضرة قصيدته ونضرتها وعلوها.

«ولا تَضَعُوا على قبري البَنَفْسجَ، فهوَ
زهرُ المُحْبَطِينَ يُذَكِّرُ المَوْتَى بموتِ
الحُبِّ قَبْلَ أَوانِهِ...»(23)

فالشاعر يرفض أن يوضع على قبره ورد البنفسج الذي يرمز إلى الوهن والحزن.

ب- البيــاض والســواد:

كما يعتبر اللون الأبيض«أساس الألوان؛ يدل على الوضوح والنقاء والجمال»(24) ، ويمثل هذا اللون «الفطرة الأولى للأشياء على وجه الأرض؛ فحقيقته تدل على معاني سامية أعلاها الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار»(25) . واللافت للنظر أن إيجابية البياض تغلب على حضوره في حياة الإنسان، سواء كان في دار الفناء، فتميزه في خلقه إذ يرمز لنقائه وطهره من الآثام والذنوب، كما يكون اللون الأبيض جزاء وثوابا في آخرته؛ لأنه سمة بارزة لأهل الجنة تمثلت في بياض سرائرهم ونضارة وجوههم، وبذلك يكون اللون الأبيض إيجابي الحضور في الدنيا والآخرة، لذا تجد الإنسان دائم الحرص على وجوده في حياته لما يضفيه من نور إلهي يتجلى في الطهارة اللونية ذات الصبغة البيضاء. وهكذا يرمز اللون الأبيض في معانيه الجمالية« إلى ثلجي ونظيف ونقي، ثم إنه لون صريح فاضل عذري»(26) ؛ تفوح رائحة الطهر من إيحائيته اللامتناهية الضياء.

«هذا هُوَ اسمُكَ
قَالتِ امرأَةٌ،
وغابتْ في المَمرِّ اللَولَبِيِّ...
أرَى السماءَ هُنَاكَ في مُتَنَاوَلِ الأَيْدِي.
ويَحْمِلُنِي جَنَاحُ حمَامَةٍ بَيْضَاءَ صَوْبَ
طفولةٍ أُخرى. ولَمْ أَحْلُمْ بأني
كُنْتُ أَحْلُمُ. كلُّ شَيْءٍ واقِعِيٌّ، كُنْتُ
أَعْلَمُ أَنَّني أُلْقي بنفسي جانباً...
وأَطيرُ، سَوفَ أكونُ ما سَأَصيرُ في

الفَلَكِ الأخيرِ»[27].

وقد يخرج اللون الأبيض عن معناه السابق، إلى معنى الجدب والموات، ففي ديوان "مديح الظل العالي" تستوقف المتلقي كثافة اللون الأبيض، يقول:

والبحر الأبيض

والسماء

قصيدتي بيضاء

والتمساح أبيض

والهواء

وفكرتي بيضاء

كلب البحر أبيض

كل شيء أبيض:

بيضاء دهشتنا

بيضاء ليلتنا

وخطوتنا

وهذا الكون أبيض»[28].

فالقصيدة قيلت بعد اجتياح العدو الصهيوني للبنان، حتى وصل إلى بيروت، وما لحق تلك الحرب من خراب ودمار، فإن ذلك يفسر لنا ظاهرة البياض التي أشبع بها الشاعر قصيدته، فانتشار البياض في الأسطر، يوحي بانتشار ظاهرتي الجدب والموات اللتين عمتا أرجاء لبنان الحزين.

وعلى العموم، فإن اللون الأبيض «لون شائع ارتسمت دلالاته النفسية في معظم قصائد درويش بالطهارة والنقاء والصدق»[29] ، وقد دل في أغلبه على الخير والتفاؤل والخُلق السمح. واللون الأبيض«ابن البيئة التي يعيش فيها ويطبع بظروفها ويخضع لقوانينها التي تفرض عليه دلالة معينة، وهو من الألوان الصريحة الدالة على السخاء والنقاء الذي يعكس ملامح المرء الطفولية فيبدو أكثر طيبة وبراءة»[30]

أما اللون الأسود فقد ارتبط بالنغمة الحزينة الكئيبة إلى حد القول بأن الشاعر لم يخرج به عن دلالته التراثية المعروفة، ومن ثم كان اللون الأسود في خطاب درويش تأكيدا وتواصلا لما هو متوارث ومعروف، يقول: «**رايتي سوداء**

والميناء تابوت

وظهري قنطرة

يا خريف العلم المنهار فينا

يا ربيع العالم المولود فينا
زهرتي حمراء،
والميناء مفتوح
وقلبي شجرة»[31].

تتحرك الدلالة الرمزية في الأسطر على محورين متقابلين، الأول محور الحزن والكآبة، والثاني محور الحياة السعيدة، وبروز اللون الأسود، في مطلع الأسطر يوحي بالخط الدلالي العام الذي يسيطر على البنية اللغوية، وهو جو الحزن والكآبة. إذ إن ارتفاع الراية السوداء والتصاقها بياء المتكلم ينقل إلينا الإحساس القوي بالهزيمة والقهر والإذلال. وقد انتقى الشاعر الدوال من معجم سوداوي حزين "سوداء-تابوت- خريف –منهار"، «ولكنه في الوقت نفسه يحاول أن يكسر جدران الحزن، ويرفض الاستسلام له. وهو ما يمثل ظاهرة أسلوبية بارزة في خطاب درويش الشعري، ففي السطر الخامس يحدث نقلة دلالية مفارقة لسابقتها، تفرز الدوال المفتوحة التي تبعث على التفاؤل والإيجابية. فألفاظ "الربيع – المولود- الزهرة الحمراء –مفتوح –شجرة"، كلها ألفاظ تشل في النفس معاني الحياة والفرح والسعادة، ومن ثم فهي تخفف من قتامة الموقف ومأساوية الرؤية، التي شحنها اللون الأسود في مطلع الأسطر»[32]. وفي سياق العذاب والألم يقول:

«عيناك السوداوين، ومنديل شهيد
يا حبي الأسمر
يا قصب السكر
يا نجما محبوسا بجدائل غابات سود»[33].

إن ارتباط اللون الأسود بالعيون عند الشاعر يعد لازمة من لوازمه الشعرية التي تتكرر بصورة شبه دائمة، وإذا كان هذا الارتباط قد يوهمنا بميل الشاعر إلى الغزل والتمتع بجمال محبوبته وفتنتها، فإنه – في الحقيقة- ليس كذلك، حيث إن وصف العيون بالاسوداد، لم يأت في سياقات الحب أو المغامرة كما هو مألوف، وإنما جاء في سياق الحزن والألم، وكأن الشاعر يتخذ من هذا الوصف وسيلة فنية، لإثارة الإحساس بجو الألم والعذاب الواقعة تحت محبوبته، إذ إن وقوع هذه العيون –الجميلة- في بحر الأسى، يضاعف في نفس المتلقي الإحساس بالشفقة عليها، ويكثف من جو الكآبة والحزن المحيطين بها.ويخرج اللون الأسود إلى العنف والمقاومة، فيقول:

«الزنبقات السود في قلبي
وفي شفتي...اللهب»[34].

إن وصف الزنابق بالسواد –على غير العادة- يكشف عن تحول جذري في سلوك "الأنا"، وهو سلوك مفعم بالقسوة والغضب، استمد معانيه من وحشية الغاب، وحرقة اللهب، وكان اللون الأسود في مطلع الأسطر إشارة ذلك، حيث إن الشاعر وظفه جماليا ورمزيا، لتجسيد تلك المعاني، وجعلها أكثر ملامسة لذهن المتلقي.

ج- اللون الأزرق والأحمر.

أما استخدام درويش للون الأزرق فيكاد يرتبط بمعاني الصفاء والشفافية، وهي معاني استعارها الشاعر من الطبيعة المتمثلة في صفاء السماء ونقاوة البحر، فكثيرا ما شدته زرقة البحر، ودفعته للتغني بها، وفي المقابل قليلا ما نجد الشاعر، يخرج عن هذه المعاني إلى معان تتصل بالعنف والشدة، بالرغم من أن ربط الزرقة بالشدة والعنف هو المعنى التراثي المألوف عند العرب. والسياق الذي وظف فيه اللون الأزرق بصورة متكررة، هو سياق الحب، حيث يتناسب مع معاني التأمل والهدوء، والصفاء والشفافية التي تنبعث من اللون الأزرق:

«وفي عينيك يا قمري القديم
يشدني أصلي
إلى إغفاءة زرقاء»(35).

أما اللون الأحمر فقد وظفه الشاعر في سياقين متباعدين هما: سياق الحب، وسياق القتل والتضحية. ومن ثم اكتسب اللون الأحمر دلالتين مختلفتين تتناسب كل منهما مع السياق الذي ترد فيه. ففي سياق الحب، يشع اللون الأحمر بمعاني السحر والجمال فيقول:

«تقول لي شعري بها عابث يفرحها...يحزنها...يسحر
يقرب المرآة من وجهها فينبع الوردي...والأحمر»(36).

وفي سياق القتل والتضحية –حيث اللون الأحمر الأكثر توترا والتصاقا به- يكتسب معنى الدموية والنارية، ويمثل جذوة الحياة والاشتغال التي تحاول جاهدة ألا تنطفئ، فيقول:

«إن خمسين ضحية
جعلتها في الغروب..
بركة حمراء...خمسين ضحية»(37).

وقد يعمد الشاعر إلى رسم فسيفساء من الألوان كقصيدة "أحمد الزعتر"

«لم تأت أغنيتي لترسم أحمد المحروق بالأزرق
هو أحمد الكوني في هذا الصفيح الضيق
المتمزق الحالم
وهو الرصاص البرتقالي. البنفسجة الرصاصية» (38).

لم يعد اللون الأحمر، في أشعار درويش، وحده رمزا للدم، «وإنما تحولت كل مظاهر الطبيعة في فلسطين من تراب وبنفسج وبرتقال، إلى رموز للتضحية والفداء. وتحول البحر من خلال لونه إلى رمز من رموز العذاب الجسدي والروحي التي يواجهها الشعب الفلسطيني» (39). وهو يوحي في هذا المقطع بفلسطين كلها، بدمها السائل ولحمها المحروق ومخيمات الصفيح الضيقة. واللون الأزرق في المقطع السابق، «يحمل أكثر من دلالته على الليل الطويل الذي ينتظر شروق فجر جديد-الحرية- ينسي صاحبه آلام الحزن ولوعة الشوق الناتج عن فراق الأحبة»(40) ، وأما من الناحية النفسية فإن اللون الأزرق «يمثل الهدوء الذهني، ويساعد على الارتخاء، لذلك يحرص النفسيون على ارتداء الملابس الزرقاء للسيطرة على العواطف والمشاعر من أجل خلق الإحساس بالاتزان النفسي واستقراره، ويخفض اللون الأزرق من حرارة الجسم ويوفر برودة تشعر الإنسان بالانتعاش والراحة؛ إذ هو علامة النفوس الحساسة التواقة لعالم من الهدوء والتركيز بعيدا عن عالم الصخب»(41) ونستطيع القول بالرغم من كل الدلالات التي حملها اللون الأزرق، وتباين من توظيف إلى آخر؛ فإن من أهم دلالاته، أنه يبعث في النفس الطمأنينة والراحة، إذ كثرة النظر إليهم والتفكير العميق يفضي بنا إلى الدخول في عالم روحاني يملأه الصفاء والشفافية من زرقة الطبيعة.

والبنفسجي هو لون من ألوان الطيف؛ «يرمز في دلالاته إلى الإلهام والحكمة»(42) ، وبذلك يصبح اللون البنفسجي لون« اتصال بالجانب الروحي أو الشعوري، ورؤيته تساعد الإنسان على التعمق في الأفكار البعيدة عن حياة الدنيا»(43).كما يساهم اللون البنفسجي في إبراز شخصية المرء من خلال حضوره في أشيائه، «وينصح علماء النفس باقتنائه والحرص على وجوده في محيطنا؛ لأنه يمنحنا الهدوء والطمأنينة، لكن في المقابل الإكثار من النظر إلى اللون البنفسجي يبعث في النفس الحزن والكآبة»(44) ، ويساهم في خمول الجسد وركونه؛ فينقطع دبيب الحركة ويعم السكون المكان، وكأن الحياة انعدمت تماما. بغض النظر عن ضآلة اشتغال اللون البنفسجي في حياة البشر، وامتلاكه جزءا قليلا من علبة الألوان الطبيعية؛ «فيكفيه شأنا أن الإنسان لا يمكنه رؤية أي لون خارج مجال فوق البنفسجي ولا تحت الأحمر، وما يتلو هذين اللونين من الألوان»(45) ، وعلى العموم فقيمة اللون لا تقاس بحدود توظيفه، بل بوجود اللون.

في حين يوحي اللون البرتقالي «إن كنت من مناصريه والمعجبين به؛ فأنت من الأشخاص الودودين المسالمين، تعتز بنفسك وبكرامتك»(46) ، وأما عن حضور اللون البرتقالي، «فإن كثرة ارتدائه يدل على الحزن والضعف والخوف»(47) .

ومن هنا نلاحظ أن الشاعر كان على قدر كبير من الوعي الكافي، لاستشراف دلالات الألوان –على تعددها- وأنه كان يوظفها توظيفا رمزيا جماليا محكما داخل السياق، بحيث لا

يحدث تنافر بين دلالة اللون والسياق الذي يرد فيه، مما يكسب النص الشعري درجة كبيرة من التناسق، والتآلف بين خطوطه الدلالية المتجاورة. وميله إلى غرس الألوان بصورة مكثفة يأتي في إطار رغبته الملحة في تجسيد صوره الشعرية وتجلياتها، حيث إن اللون بتشكيلاته المختلفة –كما يقول محمد عبد المطلب- «يعد أكثر الحقائق تجسيدا، إذ هو طبيعة ملازمة لحقائق التكوين، فلا وجود لمحسوس مفرغ من لونه إلا في النادر القليل»[(48)].

وكنتيجة يمكننا القول: أن فاعلية الألوان وأثرها الكبير في نبض الشاعر أقوى من كل القيود والسلاسل التي حاول النقاد خنق نفس الشعراء بها وتكبيل شعرهم، ثم سجنهم في أقفاص نقدية معينة، لذلك يطمح الشاعر لاستخدام اللون للارتقاء إلى مقامات عليا؛ متجاوزا مختلف السلالم الوهمية التي وضعها النقاد لكبح جماح خيال الشعراء اللامحدود في خلق فضاءات تخيلية، واللون أحد أهم العناصر المكونة لهذه الصور.

مراجع البحث وإحالاته:

1 - محمد حافظ دياب، جمالية اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، يناير- فبراير- مارس، 1985، ص: 40-41.

2 - رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003، ص: 166.

3 - محمد حافظ دياب، جمالية اللون في القصيدة العربية، ص: 41.

4 - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعر، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر، الأردن، ط1، 2003، ص: 46.

5 - جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000، ص:238.

6 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة للثقافة العربية، 2007، ص: 181.

7 - يوسف أبو زيد، وعبد الرؤوف زهدي مصطفى :دلالة الألوان في آيات القرآن، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع13، 1998، ص: 202.

8 - يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت، ص: 41.

9 -يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص41 .

10 - أبو خضرة، الدلالات الشعرية في شعر محمود درويش، ، ص: 98.

11 - محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، م5، العدد2، 1985، ص: 44.

12 - ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، ط1، دار الحامد، الأردن، 2008، ص: 26.

13 - محمود درويش، جداريّة، ص: 09.

14 محمد إبراهيم، أجمل قصائد محمود درويش، ص: 27.

15 - محمود درويش، جدارية، ص: 41.

16 - أبو خضرة، الدلالات الشعرية في شعر محمود درويش، ، ص: 117.

17 - عماد الضمور، ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية، دار الكتاب الثقافي، 2005، ص: 282.

18 - محمود درويش، هي أغنية، الديوان، ص: 361.

19 - محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص: 143.

20 - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة – مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار غريب للنشر والتوزيع، وهران، ص: 143.

ترتيب في الثانية المرتبة الأخضر احتل اللون أنّ إلى الإشارة وتجدر . 31 : الكهف 21، وسورة : الإنسان - سورة21 : هي فيها ورد التي مرات، والآيات ثماني اللون الأخضر تكرر الأبيض، وقد اللون بعد الكريم القرآن في الألوان انظر: ./ 36 : الحج / 31 الكهف: / 21 : الإنسان / 55 : 42-46 مرتين، الرحمن :يوسف/ 36 :يس/ 69 :الأنعام ص: 125. ، القاهرة، 1985)ر خ ض (مادة :الكريم القرآن المفهرس لألفاظ الباقي، المعجم عبد محمد فؤاد

22 - هايل محمد الطالب، قراءة النص الشعري لغة وتشكيلا، نزار قباني نموذجا، (بتصرف)، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2007، ص: 114.

23 - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ، ص: 50.

24 - يوسف أبو زيد، وعبد الرؤوف زهدي مصطفى :دلالة الألوان في آيات القرآن، ص: 203.

25 - قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة– مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، ص: 143.

26 - عزوز سعيدي سياف، تعبيرية اللون في شعر ابن خفاجة، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب القديم، المركز الجامعي العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2007-- 32 2006، ص: 51.

27- محمود درويش، الجداريّة، ص: 9-10.

28- محمود درويش، حصار لمدائح البحر، الديوان، ص: 161.

29 - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص: 225.

30 - فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، ص: 42.

31- محمود درويش، مديح الظل العالي، ص: 348.

32 - محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص: 146.

33 - محمود درويش، أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، 1969، ص: 135.

34 - محمود درويش، أوراق الزيتون، الديوان، ص: 7.

35 - محمود درويش، أوراق الزيتون، ص: 137.

36 - محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، ص: 71.

37 - محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، ص: 215.

38 - محمود درويش، أعراس، الأعمال الكاملة، المجلد 1، ص: 615.

39 - شاكر النابلسي، مجنون التراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987، ص: 276.

الأردن، الطبعة-والتوزيع، عمان للنشر العلمية اليازوري شخصيتك، دار دليل حلمي، ألوانك - فدوى40
، ص: 2007.44العربية،

41 - المرجع السابق، ص: 44.

42 - المرجع السابق، ص: 37.

43 - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص: 208.

44 - فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، ص: 21.

45 - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص: 218.

46 - فدوى حلمي، ألوانك دليل شخصيتك، ص: 48.

47 - المرجع السابق، ص: 48.

48 - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص: 215.