الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett

كليّة الآداب واللغات.
قسم اللّغة والأدب العربي.

شعريّة القصيدة المعاصرة
عند محمود درويش
- جداريّة أنموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستير في اللّغة والأدب العربي.

تخصّص دراسات أدبيّة ولغويّة .

إعداد الطالبة:
مديحة خالد

إشراف الأستاذ:
د. سالم سعدون

أعضاء اللجنة:

أ.د أحمد حيدوش	جامعة البويرة	رئيسا .
د. سالم سعدون	جامعة البويرة	مشرفا مقررا.
أ.د. مصطفى درواش	جامعة تيزي وزو	ممتحنا .
د. صبيرة قاسي	جامعة البويرة	ممتحنا.
د. فيروز رشام	جامعة البويرة	ممتحنا .

السنة الجامعية: 2012-2013م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett

كليّة الآداب واللغات.
قسم اللّغة والأدب العربي.

شعريّة القصيدة المعاصرة
عند محمود درويش
- جداريّة أنموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستير في اللّغة والأدب العربي.
تخصّص دراسات أدبيّة ولغويّة .

إعداد الطالبة:
مديحة خالد

إشراف الأستاذ:
د. سالم سعدون

السنة الجامعية : 2012-2013م.

إهداء

إلى من كان لهما الفضل في إيصالي إلى هذا المستوى

بالدّعاء، والصّبر، والتحفيز، والعطاء...

الوالدين الكريمين حفظهما الله

إلى أخي وأخواتي.

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع.

"مديـحة"

مقدمة

مقدّمة:

تُعدُّ المناهج النقدية نتاجا ثقافيا ونقديا متراكم تتآزر مع بعضها في فهم النّص الأدبيّ ومقاربته وقد تتوازى بحيث يأخذ كل منهج منحى مختلفا ومتميّزا عن غيره من المناهج ليكتسب خصوصيّته واستقلاليّته.

ومنذ مطلع القرن العشرين ظهرت العديد من المناهج النقدية الحديثة، ذات الاتجاه اللغوي في تناول النص، كالشكلانية والبنيوية والأسلوبية والتفكيكية وغيرها، وهذه المناهج جميعها انطلقت في تناولها للنص الأدبي من بنيته اللغوية، باعتباره أولا وأخيرا نصّا لغويّا يشغل إمكانات اللّغة الواسعة في اكتساب خصوصيّته.

ومن بين المناهج الحديثة التي عُنيت بالنّص الأدبي " الشعرية Poétique" وهو مصطلح غربي قديم وحديث في آن واحد، قديم لقدم استعماله مع أرسطو الذي اكتشف برؤيته النّاقدة عن جوهر الصناعة الشعرية من خلال عرضه لمفهوم المحاكاة، وحديث لأنّه أخذ ينمو ويتطور في حركة متصاعدة على يد الشكـــلانيين الرُّوس لا سيما رومـــان ياكبسون، أمّا عن المفهوم فقد تنـــوّع بتنوع المصطلـــح ، على الرغم من أنّه ينحصر في فكرة عامّة تتلخص في البحث عن القوانين العلميّة الإبداعيّة التي تحكم النّص الأدبي.

و تداول مصطلح الشعريّة في النقد الأدبي لا يعني أنّه مقتصرعلى جنس الشعر فقط، وإنّما يلامس في مفهومه عالم السرد من رواية وقصّة،ولمّا كانت القصيدة الشعرية تحمل مجموعة من الجماليات والتجارب والمواقف عبر لغة فنية انزياحية، جاء اختياري لهذا الموضوع الذي أردت به الوقوف علـــى مكامن الجمـــال على مستوى المتن الشعري الذي تمّ اختياره، فجاءت هذه الدراسة بعنوان " **شعريّـــة القصيدة المعاصـــرة عنـــد محمـــود درويش " جداريّة " أنموذجا** "، وكان الحافز وراء اختياري لهذا الموضوع ميولي للشّعر المعاصر لأنّه مشحون بالصور التجريدية والخيالية التي تحتاج إلى الـــتأمل بغية فك شفراتها، كما أنّ القصيدة ليست مجرّد مجموعة من الألفاظ تساغ وتنسج عشوائيا ويتمُّ إيصالها للقارئ، بل إنّ الكلمة التي يعبّر بها الشاعر لها وزنها وقيمتها بفضلها يتمُّ نقل تجربة إنسانية بأكملها وهذا ما نجده في جداريّة محمود درويش، لذلك يفسح البحث في عالم القصيدة المجال أمام استخراج الخصائص التي تؤسّس لشعرية العمل الشعري وتحقق له كينونته، إضافة إلى أنّ شعر محمود درويش جاء تعبيرا عن مشـــكلة إنسانية عالمية ارتبطت في معظم أشعاره بفلســـطين بلـــده الأم، بالإضافة إلى كونه نسيجا فنيا متميزا.

وكان سندي في هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع التي مكنتني من تجاوز الصعوبات والعراقيل التي تقف حاجزا أمام الباحث منها:

كتب النقاد التي تمّ الاستعانة بها مثل:قضايا الشعرية لرومان ياكبسون،الشعرية لتدوروف،في الشعرية لكمال أبي ديب،الشعرية العربية لجمال الديـــن بن الشيخ، جماليات الشعريـــــــة لخليـــــل الموسى،و نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين للأخضر جمعي، و نظرية المعنى عند حازم

القرطاجني لفاطمة الوهيبي، مفاهيم الشعرية لحسن ناظم، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالـــة لسعيد حسن بحيري، بحوث في الشعريّات لأحمد الجوة، تطوّر الصورة الفنية الحديثة لنعيم اليافي، عن بناء القصيدة العربية الحديثة لعلي عشري زايد، اللون ودلالاته في الشعر لظاهر محمد هزاع الزواهرة، الرمز والرمزية لمحمد فتوح أحمد، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر لحسن الغرفي، الشعر العربي الحديث لمحمد بنيس، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية لمحمد صابر عبيد.

وانطلاقا من الفكرة التي تتبني عليها الشعرية في مفهومها العام واستنادا للمادة العلمية التي تمّ جمعها، جاءت هذه الدراسة مقسّمة إلى العناصرالتالية مقدمة وفصلين وخاتمة، جاءت المقدمة عرضا لإشكالية البحث ومنهجه، حيث تدور الإشكالية حول كيفية تناول العرب لمفهوم الشعرية، و ما مدى حضورها كمفهوم ومصطلح ؟ وبما تميّزت بوصفها نظرية أدبية؟ وهل من الضروري أن تتطابق خصائص الشعرية العربية والشعرية الغربية؟ وهل قصيدة جدارية حقّقت المفهوم العام للشعرية؟ وأي شعريّة انطبقت عليها أم كانت مستقطبة لمعظم الشعريات المتناولة على مستوى الدراسة ؟.

و استجابة للإشكالية جاء الفصل الأول بعنوان " الشعرية الأصول و المفاهيم" الذي قسمناه إلى مبحثين، تناولنا في المبحث الأول أصول الشعرية في الحقول المعرفية بدءا بالحقل الفلسفي وما جاء فيه من مفاهيم كان للشعراء الإغريقيين دورا في بلورتها إلى أن جاء أرسطو صاحب النظرة الشمولية و ذلك عندما ربط الشعرية بالمحاكاة، وبعده الحقل النقدي الذي مثّله النقاد العرب التي مثّلت رؤاهم الإرهاصات الأوليّة التي تمتُّ بصلة لعالم الشعرية من ناحية المفهوم، إلى أن جاء حازم القرطاجني الذي يعتبر دعامة هذا الحقل بما جاء به من أفكار ذات طابع تجديدي محض، بينما ثالث الحقول الحقل البلاغي الذي جاء ممثّلا بعبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم التي انطلق فيها من فكرة الإعجاز ليبني عليهامبحثه البلاغي،والذي توصّل فيه إلى نتيجة فحواها أن النّظم لا يتّصل باللفظ ولا بالمعنى ولا بالصورة وإنّما يتصل بالسياق.

أما فيما يخص المبحث الثاني الخاص بمفاهيم الشعريّة في الفكر الغربي والعربي، نجدها مجسدة عند الرواد الغربيين أمثال : ياكبسون، وجان كوهن، وتدوروف الذين حاولوا إعطاء مفهوم ورؤية للشعرية كمنهج نقدي حديث، تعكس في مجملها رؤاهم التي تتمثل في استنباط العناصر الإبداعية التي تحكم الأدب، بينما مفهوم الشعرية عند النقاد العرب تجسدت عند كمال أبي ديب وجمال الدين بن الشيخ وأدونيس التي مثّلت أفكارهم رؤية شعرية في الأدب العربي بالإضافة إلى استفادتي من الجوانب التطبيقية عندهم .

و عن الفصل الثاني الموسوم ب" **شعريّة قصيدة جداريّة لمحمود درويش**" حاولنا تطبيق ما جاء من مفهوم عام للشعرية، و ذلك باستقراء ما هو موجود على مستوى القصيدة بكل حيثيّاتها بدءا بشعرية العنوان، مرورا بشعرية الصورة وصولا إلى شعرية الزمن والمكان وقوفا عند شعرية البناء الدرامي، وانتهاء بشعرية الإيقاع، حيث جاء كل عنصر من هذه العناصر الأساسية متفرّعا إلى

عناصر فرعية تُشكل في معظمها هندسة القصيدة، وتعمل على تحقيق بنائها النصّي،وهذا الفصل ابتدأناه بالعنوان الذي تمّت دراسته باعتباره مدخلا مُهمّا، وعتبة حقيقية تفضي إلى غياهب النّص وتقود إلى فك الكثير من طلاسمه كما هو الحال مع " جداريّة " الذي يلعب فيها العنوان دورا تمويهيّا، كما يعدّ من أهم الأسس التي يرتكز عليها الإبداع المعاصر، وحافزا على البحث في أعماق العمل الشعري.وبعد ذلك عرجنا على دراسة شعرية الصورة التي تُمثّل رابطا وثيق الصّلة بين الشاعر والمتلقي لأنّها مولّدة لدلالات إيحائية وحاملة لتجربة إنسانية، والذي يزيدها مرونة ودلالة انفتاحها على أنماط وأنواع حملتها "جداريّة " ذات الصلة بما يعانيه، فكانت الصورة عنده من أهمّ المحطات التي وقف عندها ،لذلك نجدها متفرعة إلى: الصورة الثيمية التي مثّل لها بالموت والغربة كطرفين بارزين، بالإضافة إلى الصّورة اللونية التي مثّلت جانب من جوانب حياته من خلال ما عكسته من دلالة جاءت في معظمها عاكسة لمعاناة الشاعر وصموده في الوقت ذاته كما لا تقلّ صور المفارقة أهميّة عن سابقتها خاصة تلك المتضادات التي أكسبت النّص فاعلية بتصويرها الصراع بين الموت والحياة، واستطاعت هذه الصور نقل رؤية الشاعر وموقفه تجاه الحياة بصفة عامة، وبعدها جاءت الصورة التشبيهية لتُكمل المهمة التي بدأت بها صور المفارقة، فكانت سبيلا للمقارنة،فإذا كانت هذه الصور في معظمها حاملة لشحنات دلالية، وناقلة لتجربة إنسانية، فإنّ الصورة الرمزيّة و الصورة الأسطوريّة من شأنهما الاشتراك في هذه المهمة لأنّهما من التقنيات التي يحاول بها الشاعر الكشف عن جوهر الأشياء، وعلاقتها بالعالم الذي يعيش فيه، ولمّا كانت الحالة التي يعيشها الشاعر يشوبها الضغط والتوتّر كان لمثل هذه الصور تحقيق الهدف والغاية، لذلك يمكن القول إن الصورة الشعرية عند محمود درويش تمثل عنصرا مُهمّا من عناصر النص الشعري، وبدونها لا يمكن للقصيدة أن تكتمل.

وفي سياق تكملة العناصر التي جاء بها الفصل الثاني تناولنا شعرية الزمن وشعريةالمكان، فالزمن عند درويش جاء مرتبطا أشدّ الارتباط بحالة نفسية شعورية نستجليها من خلال التعبير عنه بألفاظ ومفردات متباينة الأوجه، بينما جاء المكان في معظمه حاملا لأبعاد دلالية وفنيّة تعكس في معظمها معاناة إنسانية استطاع به بث تجربة عميقة.

أمّا عن شعرية البناء الدرامي الذي دخل ضمن تشكيلات القصيدة المعاصرة، اتّخذه الشاعر مطيّة للتعبير عن حالته والتي مثّلها كل من الحوار والصراع وتعدّد الأصوات حيث خضعت هذه العناصر لهيكل بنائي ساعد على اكتشاف بعض المضمرات، كما تُمثل هذه التقنية علامة من علامات إبداع الشاعر.

وفي الأخير تأتي شعريّة الإيقاع التي مثلنا لها بالوزن الذي يندرج ضمنه بحر القصيدة بتفعيلاته، والقافية بأنواعها وأنماطها التي ولّدت جانبا صوتيا ودلاليا يتناسب مع موضوع القصيدة، إضافة إلى الوقفة التي رسمت توازنات صوتية دلالية، بينما يبقى للتكرار الهيمنة والحضور القويّ في تحقيق شعرية الإيقاع، وذلك بخضوعه لأنواع متباينة إذ لكل نوع دلالة تميزه عن باقي

الأنواع، ومن جانب آخر يعدّ التكرار أسلوبا تعبيريا يُصوّر اضطراب النفس ويدلّ على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو إلى جانب ذلك منبّه صوتيّ يعتمد الحروف المكوّنة للكلمة بغية الإثارة.

أما فيما يخص المنهج المتّبع ضمن هذا البحث، فقد استعنا بالمنهج التاريخي للتأصيل لموضوع الشعرية من حيث الأصول والمفاهيم، كما استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي أثناء لجوئنا لفك رموز الخطاب الشعري الدرويشي، واستفدنا أيضا من بعض الإجراءات السيميائية التي تفكّ رموز النص وتستنطق إشاراته عن طريق التأويل لها خاصة أثناء معالجتنا للعنوان من حيث كونه علامة، وفي الأخير جاء البحث مذيلا بخاتمة راصدة للنتائج المتوصّل إليها.

أسأل المولى عز وجل التوفيق والسداد، فإن أصبت ولو بالنزر القليل فتلك هي غايتي ومبتغاي الذي أريده، وإن لم أصب فعزائي أنني بذلت قصارى جهدي حتى أفي هذا الموضوع حقه.

وفي الختام أتقدّم بالشكر الخالص للأستاذ المشرف **الدكتور" سالم سعدون**" على حرصه ودقته في متابعة الموضوع، والشكرله أيضاعلى دعمه ونصائحه القيّمة التي أفادتني كثيرا في تصحيح البحث.

وأكون جاحدة أكثر إذا لم أتقدّم بالشكر الجزيل لكل أساتذتي خاصة الأستاذ الدكتور "**رابح ملوك**" الذي كان سندا وعونا بنصائحه وكتبه، وكذلك الأستاذ رابح العربي على مساعدته فجزيل الشكر لهم.

الفصل الأول:

الشعريّة الأصول والمفاهيم.

-المبحث الأول :أصول الشعريّة في الحقول المعرفيّة.

-المبحث الثاني :مفاهيم الشعريّة في الفكر الغربي والعربي.

المبحث الأول:

أصول الشعريّة في الحقول المعرفية.

- الشعريّة في الحقل الفلسفي.
- الشعريّة في الحقل النقدي.
- الشعريّة في الحقل البلاغي.

1- الشعريّة في الحقل الفلـ

نجد لمفهوم الشعرية في الـد مق الفكر الثقافي اليوناني باعتبار اليونان هم الأوائل الذين بادروا إلى البحث في هذا المفهوم وإن لم يتطرقوا إليه بالمصطلح ذاته فهم عبّروا عنه بتعبيرات تتوافق والمصطلح الحديث«كالرائع والجميل والمتناسق وهي ألفاظ تشير إلى المحسوس والواقعي..» [1]

وتجسّدت الشعرية كمفهوم في أعمال الفلاسفة اليونان بدءا **بهوميروس** مرورا **بهيراقليطس** و**سقراط** وصولا **لأفلاطون** وانتهاء **بأرسطو** الذي نخصّ مفهومه بالدراسة في هذا الحقل باعتباره النموذج البارز الذي اكتمل على يده مفهوم الشعرية بصفة عامة في مؤلّفه " **فنّ الشعر**" الذي دعّمه بجملة من القضايا والخصائص الملامسة لعالم الشعريّة. وعلى هذا الأساس يعتبر من الفلاسفة الأوائل الذين مهّدوا السبيل لمن جاؤوا بعده خاصة الفلاسفة المسلمين الذين خاضوا في المفهوم وبالأخصّ مفهوم المحاكاة الذي أخذ اهتماما شديدا من قبلهم دراسة وتحليلا.

وقبل أن نتطرق إلى ما جاء به أرسطومن مفهوم للشعرية،لابأس من التطرق لمفهومها عند الفلاسفة الذين سبقوه كهوميروس الذي تطرق لها في ملحمته والتي خص فيها شخصياته «بصفات جماليةعظيمة فأخيل مغَّطس بماء الألوهة وهيلين ذات قوام لين ورشيق وأوليس صاحب الحنكة والحيلة والذكاء والصبر،وبينلوب وأندروماك مثالان للوفاء والصبر على الشدائد..»[2] فهي صفات تتّسم بالجمالية تعكس طابعا جماليا على النص الإبداعي، لأنّ كلّ ما يميز النص الشعري من صفات جمالية يمثل مفهومه للشعرية ، لذلك لا نجد هذه الجمالية منحصرة على الشخصيات بل تنطبق على النص الشعري أيضا.

أما عن هيراقليطس فإنّه يحصر مفهومه للشعرية بالثنائيات الضدية القائمة على الجدل، لأنّه ينزع للفلسفة المادية لذلك نجد «الانسجام الجمالي عند هيراقليطس ديناميكي، وهو نابع من وحدة الأضداد المتصارعة " وفاق، واختلاف، أصوات عالية ومنخفضة" هذه الأضداد التي يظن"كثير" من الناس أنها تنفي بعضها بعضا بشكل مطلق، تشكل في الـواقع وحدة، كلا متنـاسقا، إنها الانسجام الخفيّ.»[3] وعليه تتبني الشعرية عنده على أساس المفارقة الضدية التي تخلق عالما للجمال يتحقق به تناسق وانسجام النص الشعري.

---

1 – خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص .31

2 – المرجع نفسه، ص 31.

3 – ثيوكاريس كيسيدس، هيراقليطس - جذور المادية الديالكتيكية- ترجمة: حاتم سليمان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 231.

بينما مثالية الفيلسوف سقراط جعلته لا يولي الحواس والفلسفة الطبيعية اهتماما لأنّه يقف « منها ومن مبدأ السببية موقفا سلبيا، ويهتم بمبدأ الغائية (Principe de finalité)، ولذلك كانت جمالية هذا الفيلسوف نفعية من جهة، ومثالية من جهة ثانية» [1].فشعريته إذن تنزع منزعا مثاليا لأنّ الجمال عنده مستقى من الطبقة الأرستقراطية، التي تُفضل اجتماع الصفات الخُلقية والخِلقية في الشخص نفسه، لذلك مثل هذه الخصائص بعيده كل البعد من توفرها في الطبيعة.

وإذا كان معيار الشعرية عند هوميروس يقوم على أساس الصفات الجمالية التي تطبعها شخصيات الحكاية، وعلى المفارقة الضدية التي تسعى إلى اكتناه الجانب الجمالي في النص الشعري عند هيراقليطس،وعلى أساس المثل عند سقراط، فما هي المعايير التي تزعمها أفلاطون الذي لا يقل أهمية عن سابقيه ؟.

ينتمي أفلاطون إلـــى الطبقـــة الأرستقراطية باعتباره فيلسوفا مثاليا مثله مثل أستاذه سقراط،و بالتالي نظرته للواقع لا تختلف عن نظرته للأدب، فمثلما ينشد عالم المُثل في الحقيقة يحاول تطبيقه على الفنّ، واهتمامه بالفلسفة والسياسة لم يمنعه من اهتمامه بالأدب الذي ربطه بالأخلاق، لذلك جاءت نظرته للواقع منبثقة من رؤية كلية لا تشوبها نقائص أو هنات.و بالتالي جاء مفهومه للشعرية انطلاقا من فكرة المحاكاة التي يراها كاملة لا ينبغي على الشاعر أن يزوّر حقائق ملموسة، والمحاكاة في نظره «لا تُولِّد إلا أوهاما بل إنها تصرف الانتباه عن الواقع المحسوس»[2]. لذلك «تعود حملة أفلاطون على الشعر إلى ابتعاده عن عالم المثل الذي يمثل جوهرالحقيقة من جهة،وابتعاده عن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة من جهة ثانية.».[3] فمفهوم الشعر عنده يرتبط بعالم الأخلاق وذلك عندما عدَّ المحاكاة تشويها لعالم الحقيقة،لأنّها لا تنقل الحقيقة بكل حذافيرها ، لذلك يرى في «الشعر محاكاة للمحاكاة أي نسخة ثالثة كما قال في مواجهة الحقيقة،حتى لو كان الشر فاضلا ومقلّدا وممتعا، فالمسألة المركزية لديه هي وظيفة الشعر من حيث فائدته أو عدمها. وفي الغالب كان أفلاطون مع نفي الشعر من جمهوريته المثالية إلاَّ إذا التزم الشروط الأخلاقية الأفلاطونية.». [4]. وهو ينادي بالفن الـــذي يقوم على أساس الأخلاق وهذا استنادا لفلســـــفته المثالية التي تنشـــد الكمـــال، إذ يرى «أن الكون مقسم

1 – خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 33، 34.

2 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفـــاقس، د،ط 2004م، ص56.

3-عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد ط1، 2011، ص125.

4 - عـــز الدين المناصـــرة، علم الشعـــريـــات – قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشـــر والتـــوزيع، عمان، ط1، 2007م، ص 32.

إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي .والعالم المثالي أو عالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة، والمفاهيم الصافية النقية. أما العالم الطبيعي أو عالم الموجودات فهو بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأنهار وأدب ولغة...مجرد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله، وبتعبير آخر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل. » [1].لذا نجد نظرته للواقع لا تختلف عن نظرته للشعر فهي تعكس كل رؤاه وأفكاره، والمحاكاة عنده تدلّ على «العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه. والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا أو سيّئا، حقيقيا أو ظاهرا، فحين تحاكي طبيعة الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة إذا دلّت على خصائص الموجود،وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص. واللّغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المثل في عالم الحس،وأداة لذلك التأثير.»[2] فهو يفرّق بين ما كان جماليا وأخلاقيا، ويُفضّل العامل الثاني لأنّه يفضي بالأدب إلى النظرة الكلية والشمولية ويرفعه إلى مصاف المثالية الأفلاطونية التي «جعلت " المطلق" أو"عالم المثل" هو الذي يقرر كل شيء بوصفه فاعلا قبليا وليس على الإنسان سوى الامتثال لهذا العامل المثالي القبلي.» [3]ولما كان أفلاطون ينشد العقل والفكر من خلال نظرته الكلية أدان الشعراء لمخاطبتهم العواطف «فبدلا من أن تكون مهمة الشاعر تجفيف العواطف تراه يقوم بمهمة معاكسة إذ يؤجج عواطف الناس ويلهبها وبهذا يبعدهم عن استخدام العقل ويجعلهم أكثر عرضة للاستسلام للعواطف. [4]، فهو بنظرته لعالم المثل وعدّه المحاكاة وسيلة غير أمينة في نقل الحقائق من خلال الشعر يملك أسبابا يرى من خلالهاأنّ« الشعر الذي لا يحاكي الحقيقة والأخلاق تزوير لهما، وهو تخييل وعقل صاحبه معطل ولذلك لا يتحمل تبعاته، وهو لا يعني ما يقول، ولذلك إن هؤلاء الشعراء جهلة، ولا يمتلكون الحكمة، لهيمنة الإلهام وتدفقه على عقولهم المعطلة.» [5]يتبين من هذا الكلام أن أفلاطون وضع حدا فاصلا بين لغة الفلاسفة التي تتسم بالحكمة،وبين لغة الشعراء التي تتميز بالانزياح والإيحاء وتعدد الدلالة، باعتبارأنّ لغة الفلاسفة ترشح بالعلميّة الموضوعية،بينما لغة الشعراء منزاحة عن أصلها المعجمي، وهذه المفارقة نجدها نابعة من كون شعريته مرتبطة بالأخلاق.

1- شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط، ص 18، 19.

2 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، 2004 م، ص31.

3 - فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث،ال مركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص143.

4 - شكري عبد العزيز ماضي، المرجع السابق، ص25.

5 - خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص36.

والسؤال الذي يمكن طرحه في هذا الصدد هل حذا أرسطوحذوأستاذه أفلاطون وتزعّم الفكرة ذاتها باعتباره تلميذا له؟ أم سلك طريقا غير طريق أستاذه؟ هذا ما سنحاول بسطه من أفكار حول مفهومه للشعرية التي اكتسحت مجالا واسعا عبر الدراسات الأدبية والنقدية.

إن آراء الفلاسفة التي تمّ التطرق لها آنفا لا تمثل،في حقيقة الأمر،إلا الإرهاصات الأولى لهذه النظرية التي حمل لواءها أرسطو في مؤلفه" فن الشعر" الذي يمثل مرجعا متميزا في عالم الأدب، نظرا للقضايا النقدية التي تناولها. لهذا السبب اعتمدته نموذجا للدراسة لأنّ أفكاره مثّلت حضورا في تاريخ الشعرية الأوربية والعربية، ولما له من توجيه وتأثير على أفكار الدارسين للظاهرة الإبداعية، كما يعدّ الأرضية التي انطلق منها العديد من النقاد باعتماده مصدرا لبحوثهم ودراساتهم،بالإضافة إلى تميُّزه بمنهج نقدي يقوم على تحليل النصوص و استقراء القواعد .كما نجد شعريته لا تتحدد بعناصر جزئيّة، وإنّما تتكوّن وفق معيار كلي، تتضافر فيه كل الوحدات لتشكل نظرية متكاملة، فمن أهم المكونات والعناصر التي تُكوّن شعريته «المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير، والنشيد، وتحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا).» [1]، لذلك نجد مفهومه للشعر «ينحصر في المحاكاة.أي تمثل أفعال الناس ما بين خيِّرة وشريرة،بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولّد بعضها من بعض. والشعر الحق عند أرسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة.». [2]فالمحاكاة عنده ليست رصفا لأحداث واقعية بقدرماهي عملية إبداعية«يشكّل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه، في ظلّ مخطط أخلاقي، ينقل الشاعر محتواه القيمّي نقلا متميّزا إلى المتلقي كي يُحدث فيها آثارا متميّزة، سبق أن عاناها الشاعر، أو عانى بعضها بشكل أو بآخر، عندئذ تغدو المحاكاة نتاجا لإدراك ذاتي، تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، ومع ما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمي،من ناحية أخرى،عند هذا المستوى تنتفي صفة الحرفية عن المحاكاة، وينفتح المجال للكشف عن طبيعتها المتميزة عبر جوانب ثلاثة :الإدراك، وثانيهما التشكيل، وثالثهما التوصيل»[3]. يعكس هذا القول ما أراده أرسطو من المحاكاة التي لا تنحصر في مجرد النقل الحرفي، بل تسعى إلى تجاوز تلك المحدودية باكتشاف علاقات وبنيات تحقق للعمل الأدبي أدبيته، وتفتح المجال واسعا أمام الفنّان لسدّ الفراغ الموجود في الطبيعة،لأنّ المحاكاة « ليست قصرا على إنتاج ما في الطبيعة، أو على نقل صورة لها، وليست كذلك وقوفا من

1- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإيدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2010 م، ص27.

2 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص50.

3 - جابر عصفور، النقد الأدبي،- مفهوم الشعر-، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1 2003م، ص240.

الفنان على حدود التشابه الخارجي للأشياء ولكنّها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها»[1].لذلك نجد المأساة عنده «محاكاة لمن هم أفضل منّا، فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية .كذلك الحال في الشاعر :إذا حاكى أناسا شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم، فيجب عليه أن يجعل منهم أ مجادا ممتازين :مثل أخيلوس عند أجاثون وهوميروس : فقد صوَّراه نموذج الصّلابة. » [2].فمسألة المحاكاة عنده لم تقف عند حدود ملامسة الواقع بكل حيثياته لأنها «تتجه إلى تصوير المواقف الإنسانية الكلية والانطباعات الذهنية في شموليتها، وهذا من شأنه أن يبعد عن المحاكاة صفة النسخ الحرفي للواقع. » [3]لذلك ينطلق أرسطو من مفهوم المحاكاة ليحدّد ماهية المأساة بوصفها «محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات. »[4].كما تتمّثل أجزاء المأساة،فضلا عن الأشخاص الذين يعملون، بالمنظر المسرحي والنشيد أو الموسيقى وتركيب الأوزان الذي يسميه بالمقولة، وتتصل هذه الأجزاء بالتمثيل المسرحي، أما فيما يتصل بالملحمة فإنها تتفق في أجزائها مع المأساة ماعدا النشيد أو الموسيقى،والمنظر المسرحي،وتختلف عنها أيضا من حيث الطول فهذه بالذات تعتبر الحد الفاصل بين المأساة التي «تعتبر جنس تشخيصي، (....) والملحمة التي هي جنس فردي ».[5]، وهكذا تصبح المأساة بالضرورة ستة أجزاء هي «:الخرافة، والأخلاق،والمقولة، والفكر،والمنظر المسرحي، والنشيد » [6].لذاتعتبر المأساة والملحمة بهذا المنظور الدعامة الفاعلة وراء تكوين شعرية أرسطو، والتي لا تكتمل خارج إطار الملهاة التي تحاكي«الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح .إذا الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر: فالقناع الهزلي قبيح مشوه، ولكن بغير إيلام.» [7].

أما عن طبيعة المحاكاة الأرسطيّة نجدها خاصة بالشعر التمثيلي الذي يمنح الشخصيات بعدا جماليا وفي نفس الوقت حرية مطلقة تتيح لها التعبيرعن نفسها،دون فرض رقابة أو سلطة عليها من طرف المؤلف التي تكسبها ثقة بالنفس، والتي تنعكس إيجابا على العملية الإبداعية، وعلى هذا الأساس

---

1 - محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص48.

5- أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد،ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت،لبنان، ص43، 44.

3 - عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لارسطو طاليس، ص126.

4 - أرسطو طاليس، فن الشعر ، ص18.

5- خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص46.

6- أرسطو طاليس، المصدر السابق، ص20.

7- المصدر نفسه، ص16.

تظهر شعرية المحاكاة من خلال محور الحرية، إذ ينبغي على الشاعر «ألاّ يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، لأنّه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا. »[1]، لأنه لو فعل ذلك لحدَ من حرية الشخصية وقصر وظيفتها على مجرد النقل لأشياء موجودة في الواقع، وهذا ما يقتل فيها روح الإبداع، ويعدم خاصية الخيال التي ينبغي توفرها أثناء عملية التأليف والتي من شأنها أن تبتكر صورا تعبّر عن عالم هذه الشخصية، لهذا السبب استبعد أن يكون الشاعر لسان حال شخصيّته،وكما وجدنا المحاكاة خاصة بالشعر التمثيلي، فإنّها تقوم أيضا على" الحكاية" التي تدخل ضمن تشكيل شعريته،فلا توجد محاكاة دون حكاية لأنهما قطبان متلازمان حضور أحدهما يستدعي حضور الآخر بالضرورة. لأن طبيعة المحاكاة تظهر في طريقة صياغة الحكاية وترتيب أحداثها وتناسق عناصرها وانسجام أفكارها، وفق نظام محكم وثابت ذي أبعاد واضحة . لذلك خصّ المأساة بخصائص هي الترتيب والطول باعتبارها قائمة على منهجية محكمة لها (بداية، وسط، ونهاية) يقول:«لقد قرّرنا أنّ المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم، لأنّ الشيء يمكن أن يكون تاما، دون أن يكون له مدى، والتّام ما له بداية ووسط ونهاية. » [2]. لذلك يعدّ الترتيب والتنظيم من أهمّ مميزات المأساة عند أرسطو باعتبارهما الحافز وراء تكوين بنية النص الإبداعي، واهتمامه بالشكل الخارجي يكشف عن حرصه واهتمامه بالمتلقي الذي يعتبر ركيزة هذه التقنية لأنّه واحد من المتفرجين وطالما «اهتمّ أرسطو في عملية التلقّي بعناصرها الثلاثة، وهي :النص والأديب (الكاتب) والمتلقي، وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطارهذه الثلاثية، تفاعلا يؤدي في النهاية إلى إدراك جماليات النص،وتحقيق رسالة الكاتب.ومن أجل هذا ربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقي ومعتقداته.»[3]، واهتمامه بعملية التلقي هي التي جعلته يميز بين أجناس الشعر«ففي حديثه عن طبيعة المحاكاة جعل للشعر رسالة اجتماعية هامة، فالشاعر عنده مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية، وبالجمهور المتلقي من ناحية أخرى، ولكنه لا يُصوِّر الواقع كما كان أو هو كائن، وإنما يصوره كما ينبغي أن يكون في رؤيته الفنية ورؤية الجمهور.» [4].

ولمّا كانت المحاكاة عنده هي القطب الرئيس الذي انبنت عليه شعريّته نجده يحصرها في ثلاث طرائق يقول: «لمـــا كان الشاعر محاكيا شأنـــه شأن الرســـام وكل فنـــان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث :فهو يصور الأشياء إما كما كانت

1-المصدر نفسه، ص69.

2 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ص23.

3 - محمود عباس عبد الواحد،قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي - دراسة مقارنة –، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص45.

4 - المرجع نفسه، ص46، 47

أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون.»[1] ينبغي على الفنان في الطريقة الأولى إذا أراد تصوير أشياء كما هي في الواقع أو كما كانت عليه أن يراعي الواقع ليكشف عما يريده من وراء تصويره له وإكماله، أما الطريقة الثانية على الشاعر أن يصور الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم، مما يسهل الاعتقاد في التصوير العام وفي مجرى الأحداث، حتى لو كانت في واقع الأمر مستحيلة. وكذلك كما في الحديث عن الأساطير واستخدامها في الشعر، ومشهور أنها منبع خصب للمسرحيات ومن وراء تصويرها (...) تتّضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل إساغتها لدى الجمهور المعتقد فيها،بينما تنزع الطريقة الثالثة إلى نوع من الاستشراف الذي يمارسه المبدع من خلال محاكاته وتصويره لأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه مثلما اشتهر سوفوكليس بتصويرشخصيات بطولية نادرة المثال في بطولتهم، وهذه الندرة صعبة المنال في الواقع، ولكن يسوغها ويصورها كما يجب أن تكون، وهذه غاية نبيلة تسمو بالواقع. [2]، ولكي يصل الفنان المبدع إلى هذه البؤرة الرؤياوية عليه توظيف وسائله الإبداعية التي يُعدّ التخييل واحدا من مكوناتها باعتباره رابطا لجسر التواصل بين الملقي والمتلقي.

ومن العناصر التي تنضوي ضمن تشكيلات المحاكاة الأرسطية نجد التحوّل والتعرّف اللذين خصّ لهما مساحة من كتابه،حيث يعتبرهما «من أنجع الوسائل في تحصيل التأثير المقصود من المآسي، بما فيها من تضاد ومفاجأة.»[3].فالتحول هو تغيير مصير البطل بتحوُّل الفعل إلى نقيضه، كأن يكون في سعادة ثم ينتقل إلى حزن أو العكس، وهذه التغــيّرات لا تقف عند هذا الحد، بل تنعكس على مجرى الأحداث وتغيّرها فإن كانت متصلة ترغب في الانفصال، وإذا كانت منفصلة ترغب في الاتصال.بينما التعرُّف هو «انتقال من الجهل إلى المعرفة (...) إما من الكراهية إلى المحبة أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقَّدر لهم السعادة أو الشقاوة»[4]. وتقنية التعرف لا تصدر اعتباطا من أي شخص لأن أرسطو لا يرضى «عن التعرف بالدلائل والعلامات إلا إذا كانت نابعة من موضوع القصة وأحداثها. وأجمل أنواع التعرف ما كان مصحوبا بتحول، وهو الطراز الذي يثير الشفقة والخوف.»[5].

إنّ للشعريّة الأرسطية صدى واسعا وذلك بما تحمله من أفكار وقضايا نقديّة ساهمت في إثراء المعرفة الأدبية،عارض بها أفكار أستاذه أفلاطون التي ربط فيها الأدب بالأخلاق جاعلا المحاكاة

1- أرسطوطاليس، المصدر السّابق، ص 71، 72.

2 - ينظر : محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص55، 56.

3 - أرسطوطاليس، فن الشعر، ص30.

4 - المصدر نفسه، ص32.

5 - أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو ومعه جوامع الشــعر للفارابي، تحقيق وتعليق : محمد سليــم سالــم، الجمهورية العربية المتحدة، الكتاب الثالث والعشرون، 1971.، ص43

تزويرا لوقائع مجسدة على أرض الواقع، في حين جعلها أرسطو وسيلة إبداعية لاكتناه جوهر العمل الإبداعي الفني.ولمّا كانت لشعريته هذا الحضور اتّخذها العديد من الباحثين مطية لبحوثهم حيث استفادوا منها وفقا لمتطلباتهم وظروفهم خاصّة شراحه من الفلاسفة المسلمين أمثال :ابن سينا،وابن رشد، والفارابي التي اجتمعت عندهم جملة من المعايير ساهمت في بلورة رؤيتهم للشعر ومفهومه، وكان الهدف من ذلك كله هو التأسيس الفلسفي والنظري للشعر عامة، لذا علينا أن نتساءل عن فحوى هذه النظرية ومدى اتفاق الفلاسفة المسلمين حول مكونات الشعروهل عرفوا مصطلح الشعريّة كنظرية أم كصياغة فقط وكيف جسدوها كمفهوم ؟.

فيما يخصّ مصطلح الشعريّة نجد الفارابي يقول: «والتوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا»[1].

أمّا ابن سينا يرى «السبب المولِّد للشعر في قوة الإنسان شيئان :أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسبب الثاني في حب الناس للتأليف المتَّفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالتا إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية » [2].

إنّ المعاني التي تحيل عليها نصوص الفارابي وابن سينا مختلفة، فالفارابي يعني بلفظة " الشعرية" السمات التي تظهر على النّص بفعل ترتيب وتحسين معنيين حيث تؤدي هذه السمات إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص، في حين يعني ابن سينا بلفظة الشعرية علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة النابعة من المحاكاة وتناسق التأليف والموسيقى بمعناها العام، حيث يجعل المتعة والتناسق أساسا لتأليف الشعر. [3].

أمّا عن مفهوم الشعريّة كنظريةعند الفلاسفة المسلمين نجدهامتمثلة «في تداخل المفهوم والمهمّة، أو في تفاعل البنية والوظيفة والتشكيل والتأثير في تصورهم للشعـــر، ولقد ترتب علـــى ذلك أن استخدم الفلاسفة التخييل والمحاكاة بمعانـــي متـــقاربة أو متداخلة لتأدية مقاصد المفهوم والغاية.»[4].والشعرية عندهم كمفهوم لم تلق اختلافا بيّنا لأنهم أجمعوا على أن تكون المحاكاة والتخييل من أهمّ مكوناتها،كمايعدّون نشأة «الشعر وليدة الفطرة الإنسانية، ولا يختلف الفلاسفة في شيء مع أرسطو في الارتداد بالشعر إلى هذه الغريزة الإنسانية،ويبدو أنّ ذلك إقرارا بشرعية الشعر وضرورته

1 - أبو نصر الفارابي، الحروف، تحقيق وتقديم وتعليق : محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، بيروت، ط2، 1990، ص141.

2 - أبو علي حسين بن عبد الله بن سينا البخاري، الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر " لأرسطو، ص71، 72.

3 - ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم،، المركز الثقافـــي العربـــي، بيروت، ط1، 1994 م، ص12.

4 - الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، 1999 ص27.

للإنسان مادام صدى لطبعه، ولكي يدلل الفلاسفة على ذلك بحثوا في المحاكاة،وفي قابلية النفس للانسجام والتوافق والإيقاع.ولما كانت هذه الخصائص تشكل حقيقة الشعر وهي مركوزة في الطبع،صارلزاماالإقراربأن الشعرغريزي النشأة» [1]،وهذا ما يقرّ به الفارابي الذي يعتقد أنّ «من الصنائع القياسية صناعة الشعر لما في فطرة الإنسان من تحري الترتيب والنظام في كل شيء فإن أوزان الألفاظ هي لها رتبة وحسن تأليف ونظام بالإضافة إلى زمان النطق»[2].

وفيما يلي آراء الفلاسفة المسلمين التي خصوا بها مفهومهم للشعر الذي حصروه في المحاكاة التي استعملوها في الأغلب بمعنى التخييل كما ورد في قول ابن سينا: «إن الشعر هو كلام مخيِّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة.» [3]،والشعرفي تصوره «يفيد التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود.» [4]. كما يرى في السياق ذاته أن « المُخَيِّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان القول مصدّقا به أو غير مصدّق »[5]، وهي الفكرة التي تزعّمها الفارابي الذي حصر الشعر بالمحاكاة وبالتالي التخييل باعتبارأنّ «الأقاويل :منها ما هي جازمة ومنها ما هي غير جازمة والجازمة منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة. والكاذبة:منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبّر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء ، وهذه هي الأقاويل الشعرية. ».[6]

ويتحدّد موضوع المحاكاة عند الفارابي في كل «ما يتصل بالبشر من أحوال أفعالهم وانفعالاتهم وسلوكهم وأحداث حياتهم وكل ما يتصل بهذه الحياة على مستوى الجسد والنفس، وباختصار فالشعر يحاكي كل ما يتصل بحياة البشر من خير أو شر.»[7]، لذلك نجد الفارابي يتفق مع أرسطو الذي عدّ المحاكاة وسيلة إبداعية دون اقتصارها على مجرد النقل الذي يقتل فيها روح الإبداع والفاعلية، فهي عنده ليست «مجرد نقل فوتوغرافي للطبيعة أو الواقع وإنما هي تصوير لما يمكن حدوثه، فهي وإن استندت إلى الواقع فهي لا تطابقه حرفيا ».[8]

---

1 - المرجع نفسه ، ص56.

2 - أبو نصر الفارابي، الحروف ، ص142.

3 -ابن سينا،المرجع السابق، ص161.

4 - إلفت الرّوبي، نظريّة الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص 90.

5 - ابن سينا، الشفاء ، ص161.

6 - الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن " فن الشعر "، ص150.

7 - إلفت الروبي، المرجع السابق، ص86.

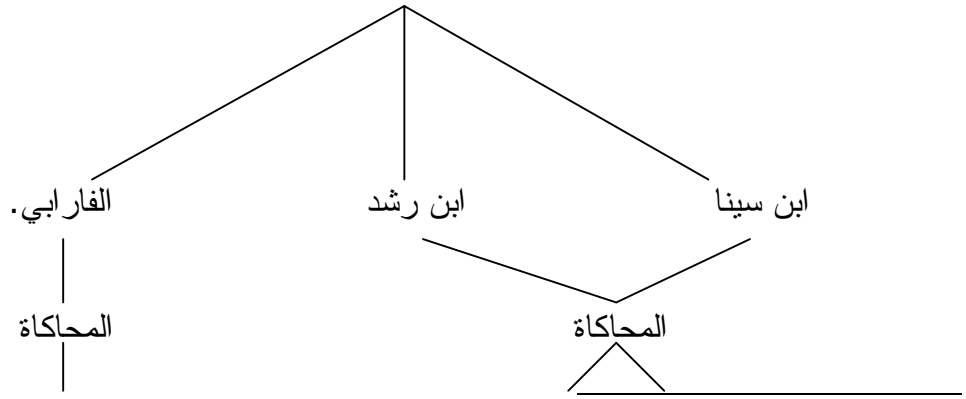
8 - المرجع نفسه ، ص87.

أمّا ابن رشد نجده لا يختلف عنهم حيث «اعتبر جوهر الشعرية في خاصيتي المحاكاة والتخييل سواء تعلق الأمر بالشق التشكيلي أو بجانب الوظيفة والتأثير يقول في سياق وصفه لطبيعة فعل المحاكاة والتخييل باعتبارهما أس الصناعة التخييلية ارتبطت بالشعر أو بغيره من الفنون». [1] كما حصر الأقاويل الشعرية أو الأقاويل المخيِّلة وأصناف التخييل والتشبيه في ثلاثـــة أصناف «اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما. أمّا الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به؛ (...) وأما القسم الثاني فهو أن يبّدل التشبيه (...) والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين.»[2]. و يرى أنّ المحاكاة في الشعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام فهي « في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة الغير موزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة. إذ كانت الأَشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا، والأمور الطبيعية إنما توجد للأمم الطبيعيين،فإن أشعار العرب ليست فيها لحن، وإنما هي :إما الوزن فقط، وإما الوزن والمحاكاة معا فيها. »[3]، فالفلاسفة المسلمين اتّفقوا حول تحديدهم لمفهوم الشعرالذي حصروه في المحاكاة والتخييل،وإن اختلفوا عرضا حول قضية المحاكاة وإلى أي عنصر تنسب، لذلك نجد كل من ابن سينا وابن رشد يقران بأن المحاكاة والتخييل في الشعر تكون من قبل اللفظ والوزن فقط، ويصبح الفرق بينهما وبين الفارابي الذي قصر المحاكاة في الشعر على اللفظ دون الوزن [4]، كما يوضحه هذا المخطط:

مفهوم الشعر عند الفلاسفة المسلمين.

=

المحاكاة + التخييل.



1 - الأخضر جمعي، نظريّة الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص31.

2 - أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن " فن الشعر " ص201 وما بعدها.

3 - أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن " فن الشعر "، ص203.

4 - ينظر: إلفت الروبي، نظرية الشعر عن الفلاسفـــة المسلمـــين من الكندي حتى ابن رشد ، ص74.

اللفظ الوزن اللفظ.

وإلى جانب اتفاقهم حول عنصري المحاكاة والتخييل كعناصر مُشكّلة لمفهوم الشعريّة ،نجدهم يركزون «على الجوهر الداخلي دون تفاصيل القيم الشكلية التي يقوم عليها الشعر والتي اهتم بها علماء البلاغة والنحو واللغة. ». [1]

إنّ مفهوم الشعر عندالفلاسفة المسلمين مُؤلّف من التخييل الذي يَعدّ فرعا من المنطق الذي يقود إلى بناء الكليّات والتي بفضله يتمّ اكتناه جوهر العمل الإبداعي واستخراج مكنوناته وخصائصه، لهذا لم يجعلوا مثل هذه الخصائص – أي التخييل والمحاكاة –مقتصرة على الشعر دون النثر بل يمكن تحققها على مستوى جميع الفنون خاصة عند ابن رشد الذي قال بهذه الفكرة، كما رأوا في المحاكاة وسيلة للإثارة والتحفيز بتحويل العمل من مادته الخام إلى مادة فاعلة، أمّا تركيزهم على العناصر الداخليّة للأدب هي النقطة التي قال بها تدوروف لاحقا، وبذلك يحاولون تأسيس نظرية الأدب بعيدا عن المؤثرات الخارجية .

2- **الشعريّة في الحقل النقدي:**

خاض النقّاد العرب منذ القديم في مفهوم الشعريّة ،لكن عدم تحكمهم في زمام المصطلح هوالذي أدّى إلى تشتت المفهوم، وإذا حاولنا استقصاء البواكير الأولى لهذا المصطلح من جهة مفهومه العام، يمكن إرجاعه لعصر **ابن سلام الجمحي** في القرن الثالث الهجري في مؤلفه "طبقات فحول الشعراء "، و**ابن قتيبة** في "الشعر والشعراء"، وصولا إلى **الجاحظ** في حديثه عن اللّفظ والمعنى في " البيان والتبيين "، مرورا **بعبد الله بن المعتز** في كتابه "البديع "و**المرزوقي** في قضية عمود الشعر، و**ابن طباطبا** في "عيار الشعر" و**قدامة بن جعفر** في "نقد الشعر. إلاّ أنّ النموذج البارز الذي يمثل النظرية في أوسع نطاقها ضمن هذا الحقل هو الناقد و المفكر **أبو الحسن حازم القرطاجني** صاحب كتاب" منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، الذي لامس مفهوم الشعرية في جوانبها الأصلية الواردة في كتاب فن الشعر لأرسطو .

إنّ غياب مصطلح الشعرية في كتابات النقاد القدامى لا يعني انعدام مفهومه، كما سبق وأن ذكرنا، لأنّه كمفهوم كان موجودا، حيث جاءت هذه النظرية تحت مصطلحات منها :الصناعة، النظم، اللفظ والمعنى، الجدة والقدم وغيرها من المصطلحات . وفيما يخص مصطلح الصناعة نجد له إرهاصات في الحقل الفلسفي اليوناني عند أرسطو عندما قال: «إنّا متكلّمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها » [2].وفي النقد القديم نجد مصطلح

1 - محمّد ابراهيم أبو سنة - دراسات أدبية - تأملات نقدية في الحديقة الشعرية، قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د،ط 1989، ص153.

2 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ص85.

الصناعة مجسدا عند ابن سلام الجمحي الذي يرى أنّ «للشعر صناعة يعرفها أهل العلم به كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما يثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممن يبصره »[1]. فيرى في الشعر صناعة مثل باقي الصناعات والاختصاصات، وأنّ العلماء وضعوا له معايير وقوانين يسيرون عليها، والتي يُميزون بها جيد الكلام من رديئه،فمثلما لباقي الصناعات مختصون وهيئات ترعى شؤونها، كذلك للشعر قوانين وقواعد يقف عندها الشاعر أثناء عملية النظم، وعلى هذا الأساس تعتبر شعرية ابن سلام قفزة نوعية ذات طابع جمالي ودلالي، استطاع بفضلها نقل الشعر من أفواه العامة الذين لا دراية لهم بهذا العلم إلى أهل الاختصاص والمهيئين لهذه المهمّة وهو بهذه الرؤية يحاول تأسيس علم للشعر الذي عدّه صناعة.

و مفهوم الشعريّة عند باقي النقّاد القدامى أقسام، ولكلّ ناقد نظرته الخاصة فهذا "ابن قتيبة " يرى أنّ الشعر يكون ذا جمالية إذا حافظ على مبدأ الجودة الفنيّة مثلما نصّ على ذلك في مقدمة كتابه: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره بل نظرت بعين العدل على الفريقين (...) ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وكل شرف خارجية في أوله. »[2]،إن معيار الجودة الفنية هو الذي يحدد شعرية ابن قتيبة، والذي من خلاله يتسنى للناقد الحكم على جيد الشعر أو رديئه، أما مفهوم قدامة بن جعفر للشعرية يتجلى في تقسيمه الشعر إلى أقسام: « قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبة ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به وقسم إلى علم جيده ورديئه» [3].لذلك بنى قدامة شعريته على جملة من القوانين والمعايير التي يرى فيها تحقيقا لجمالية النّص الشعري والتي تتمثل في الوزن والقافية اللذين يعتبران من أهمّ علامات الشعرية فهذا ابن طباطبا يحدد الشعربأنه «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محمود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه»[4]. فقد خصّ الشّعر بخاصية لازمة

1 - محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح : أبو فهر محمد شاكر، دار المدني بجدة، السفر 1، 1980، ص05.

2 - ابن قتيبةأبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت، د. ط، 1902، ص05.

3 - أبو فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق : عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص61.

4 - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص09.

تفرق بينه وبين سائر الفنون النثرية ألا وهي خاصية الوزن. والوزن عنده ليس مجرد عروض وتفعيلات تحفظ وتتعلـــم، بقدر ما هي موهبة يتميز بها الشاعر، إذ لا يأخذها بطريقة التلقين، ما لم يكن الطبع مغروسا داخله، مثلها مثل المحاكاة عند أرسطو عندما ردها لطبيعة النفس.

كما نجد ابن سنان الخفاجي هو الآخر بنى شعريته وفقا لمعياري الوزن والقافية وأضاف لهما المعنى الذي يؤدي وظيفة دلالية في قوله: « وأما حد الشعر :فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى، وقلنا كلام، ليدل على جنسه، وقلنا موزون، لنفرق بينه وبين الكلام المنثور الذي ليس بموزون، وقلنا – مقفى – لنفرق بينه وبين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له، وقلنا :يدل على معنى، لنتحرز من المؤلف بالقوافي الموزون الذي لا يدل على معنى» [1] .

وإلى جانب هؤلاء النقاد نجد البقلاني،وابن رشيق القيرواني ممّن حصرا الشعر في الوزن والقافية وجعلهما من مكونات الشعريّة، حيث أصبحت هذه العناصر سمة يتميّز بها الشعر، لكن دون أن يبقوا عليها جامدة، حيث حاولوا من جهة أخرى تجاوز تلك القواعد الممثلة بعمود الشعر،و من هؤلاء النقاد نجد حازم القرطاجني الذي تطَّرق لمفهوم الشعرية في مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وتوصَّل إلى نتائج لم تكن مطروقة من قبل. وما يمكن ملاحظته على شعرية حازم القرطاجني أنّه أخذ ببعض النقاط التي قال بها أرسطو في فن الشعر، ولكن بدرجات متفاوتة غير متطابقة وهذا راجع لطبيعة كل أدب، فكأنّ المنهاج يعتبر حلقة وصل لما جاء به أرسطو وتكملة له، لأنّه خاض في بعض القضايا العالقة والتي لم تلق حظوة عند أرسطو، وهذا راجع لطبيعة الفن الإغريقي.

بينما مفهومه للشعريّة جاء ممثلا بقوله: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها،ويكرّه إليها ما قصد تكريهه،لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه،بما يتضمن من حسن تخييل له،ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصّورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته،أوبمجموع ذلك.وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها.»[2] يركّز حازم القرطاجني على عناصر بعينها يبني على أساسها القول الشعري، وتمثل في مجملها مفهومه للشعرية وهي : الوزن،المحاكاة، والتأليف والإغراب والصدق، ولكنه لم يقف عند حدود ذلك،لأنه أدرك أن الوزن أو الإيقاع وحده لا يقيم شعرا، بل لابد من حضور عناصر تحقق للنص الشعري شعريته، لذلك نجده يقول: «وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق على أي صورة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع ، وإنّـــــما

---

1 - أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه : داود عطاشة الشوابكة، دار الفكر، عمان، ط1، 2006 م، ص275.

2 - أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966م، ص71.

المعتبـــــــــر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية. » [1].ولمّا كانت شعريته مفتوحة تنشد الكلية أضاف إليها المحاكاة والتخييل التي تضفي على بنية النص الشعري جمالية وفي نفس الوقت دلالة، لذا يرى أنّ «أفضل الشعرماحسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته. » [2].تفسح محاكاة الشعر وغرابته المجال أمام تعدديّة الدلالة الإيحائية التي ينبغي أن تلازم الشعر، والغرابة التي يتحدّث عنها لا تأتي من العدم، بل منبعها التخييل الذي يصعّد فاعليتها لذلك تعتبر المحاكاة من أسس الصناعة الشعرية إذ العلاقة بينها وبين التخييل قائمة حتى وإن كانا مختلفين في طبيعة التكوين، باعتبار أنّ التخييل قوى من قوى النفس البشرية، بينما المحاكاة تعتبر طريقة من طرق الفن الإبداعي. فمن الطبيعي أن تكون المحاكاة عاملا في إحداث التخييل،الذي ينّم عن تشبيه صورة بصورة، فهذا التشبيه هو الذي يفسح المجال واسعا لعملية التخييل،فكسر رتابة النص الشعري يظهر عند اختلاف معانيه التي تكسبه كينونة لذلك «لا يفوته تثبيت الأغراب بوصفه ركنا أساسيا من أركان الشعرية في الشعر، الأغراب، ذلك الركن الذي بنيت عليها (...) الشعرية من وجهة نظر الشكليين الروس ولا سيما شلوفسكي من خلال كسره لرتابة العالم وذلك بتحطيم رتابة اللغة وخلق غرابة في علاقاتها لتستعيد ديناميّتها » [3].فالغرابة كمكون من مكونات شعريته تظهر جليا في اللّغة المستعملة،وللاستغراب أثر واضح في تلقي النّص الإبداعي، بحيث يكون فيه المتلقي الطرف البارز، لذلك لابد للمبدع أن يستحضر «القارئ أثناء الكتابة لأنّه العمدة فيها ويجب أن يحضر كطرف أساسي في لحظات الإبداع، ويحضر بعدها ليستقبل المراسلة الشعريّة ويتحقّق ويفحص ويؤول ويفسر» [4] لأنّ الشّاعر لا يكتب لّلحظة الرّاهنة وإنّما يستشرف ما هو آت لذلك يُدخل القارئ ضمن مشروعه الإبداعي، باعتباره شريكا له في تأليف النص «أي أنّ النص لا يكتمل إلا بقبول الجمهور. ويتعلّق التقبّل لدى الجمهور، بمدى تعبير الشاعر عن عواطف ودخائل النفس البشرية، حيث أنّ الجمهور يبحث في النص عمّا يتطابق مع ميوله وغرائزه.والجمهور عام وخاص، كما أنّ المعاني عنده خاصّة وجمهوريّة.ويميّز حازم درجات التقبل لدى الجمهور بالمعرفة والتأثر» [5]. يكون المتلقي طرفا مشاركا ضمن مشروع المبدع عندما يبحث في نقاط التشابه بينه وبين ما أراد الشاعر قوله،لأنّ الشاعر في أغلب الأحيان يعالج قضايا لها علاقة بما يشعر به الطرف الآخر،فالوسيلة التي تسهل للقارئ فك هذه الشفرات وتحليلها هو التخييل،فلولا وجود مثل هذه التقنية لظلّت القصيدة جسدا بدون روح.وعلى

1 - المصدر نفسه،ص28.

2 - المصدر نفسه، ص71.

3 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص31.

4 - فاطمة عبـد الله الوهيبـي، نظـرية المعنـى عند حازم القرطاجنـي، المركز الثقافي العربي، الدار البيـضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص33.

5 - عز الدين المناصرة، علم الشعريّات، قراءة مونتاجية في أدبيّة الأدب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2007م، ص120.

هذا الأساس تقف فاعلية كل من المحاكاة والتخييل على وجود طرفي الإبداع معا « المبدع والمتلقي، فإذا كان التخييل يتّصل مباشرة بالمتلقي بما يحدثه في نفسه من أثر، فإنّ المحاكاة تتّصل بالمبدع باعتبار أنّ هذا الأخير يحاول أن يحاكي الأشياء التي قامت في نفسه سواء بصورتها الحسيّة أو المجردة أو الوهمية، ويصوغها في لغة فنية جمالية فعندما يجمع بين المصطلحين في سياق تعريفه للشعر وطبيعته يدرك ضرورة الإشارة إليهما مباشرة.» [1].لذلك نجد المحاكاة والتخييل دائما في مقولات حازم والتي بفضلهما تكتمل العملية الإبداعية، فالتخييل عنده «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُّلهَا وتصوّرها،أو تصوّر شيء آخر انفعالا من غير رويَّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.» [2].إنّ عامل التخييل هو الذي يولّد تلك الصور التي ينفعل لإثرها إمَّا انبساطا أوانقباضا، ومن النقاط التي خصّ بها حازم شعريته أيضا أنه لم يقل بضرورة توفُّر مثل هذه العناصر (التخييل والمحاكاة) في الشعر دون النثر، ولم يعمل على الفصل بين الشعر والنثر «فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجود فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا. » [3] فقد أراد وضع شعرية للأدب بصفة عامة كونه لم يفصل بين الشعر والنثر.

أمّا عن طبيعة المحاكاة عنده نجدها نفسيّة وهذا ما يندرج ضمن الإبداع الشعري خاصّة أنّ الأدب بصفة عامّة واحد من الأنماط التي يُستخدم للتعبير عن مكونات وتصورات نفسيّة وإنسانيّة، من حيث ارتكازه على القوة النفسية التي يتّخذها وسيلة للتأثير على نفوس المتلقين ولهذا السبب نجد «قضية الإبداع الأدبي أو الخلق الفني بصفة عامة تستند إلى ركائز نفسية قبل استنادها إلى المقومات الفنية والجمالية إذ إنّ هذه الأخيرة لا توجد أصلا إلاّ بوجود الفن أمّا الأولى فلا يوجد الأدب أو الفن إلاّ قائما على رصيد منها. » [4]. و هذه المحاكاة حتى وإن ارتبطت بطابع نفسي لا تؤثر في المتلقين بنفس الدرجة إذ «ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها،بل تؤثرفيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها،وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها وبقدر ما نجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لَهَا.» [5]، مع ذلك ينبغي على الشاعر الشاعر أن يكون على استعداد تام لاستقبال هذه العملية حتى يتمكن من تمريرها للمتلقي لأنّ الاستعداد نوعان:

---

1 - محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات، في النقد العربي الحديث، جامعة الأزهر، غزة، د.ط، 2006م ص19.

2 - حازم القرطاجني، المنهاج، ص89.

3 - المصدر نفسه ، ص67.

4 - صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليوناينة،مكتبة نهضة الشرق،القاهرة، د.ط، 1985، ص 81.

5 - حازم القرطاجني، المنهاج، ص121.

- الاستعداد الأوّل« استعداد بأن تكون للنفس حال وهوى تهيأت بهما لأن يحركهما قول ما بحسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى.» [1].

-الاستعداد الثاني «أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما /أسلبها من هزة الارتياح بحسن المحاكاة.» [2].

يحقق الاستعداد بنوعيه الحلقة التواصلية والاتصالية بين الملقي والمتلقي ويهيّء له أرضية الإبداع فهو «يشكل ما يشبه العقد الضمني بين القائل والمقول له، عقد يتضمَّن وجود سامع يستقبل القول الشعري حسب استعدادات متماثلة أو متشابهة. من حيث الالتذاذ بالتخييل ومناسبته للطبيعة وتجاوبه مع حاجات النفس الجمالية، ووفق منطلقات تجعل القائل يرسل القول الشعري وهو يعرف أنّ ثمّة مرسلا إليه يستقبله وفق اعتقاده بسلطـــة القول الشعري، ويستسلم لأثره وتأثيره الجمالـــي، ويترك نفسه تستجيب لسلطة الجمال في القول وتتأثر لمقتضاه.» [3]. فهذه العناصر تأتي مجتمعة ومتضافرة لبناء النّص الشعري، وتكون فاعلة عندما تتآلف العوامل الخارجية مع العوامل الداخلية أثناء عملية تأليف الشعر،حيث تتمثل العوامل الخارجية في المهيئات والأدوات والبواعث:

المهيئات «هي أن ينشأ الشاعر في بيئة ذات هواء معتدل، ومطعم طيب ومنظر أنيق ممتعة عن كل ما يتصل بالأغراض الإنسانية،وأن يترعرع بين قوم فصحاء، مدربين على الإحساس بالإيقاع والاهتزاز للأوزان. »[4]وهناك ارتباط وثيق الصلة بين البيئة التي ينشأ فيها الشاعر،وكمال طبعه والغرض من ذلك أن يأتي الكلام متّسقا منسجما مع ما يريده المتكلم، لذلك خصّ الشاعر بهذه الخصائص التي ينبغي توفرها لديه، وهي إحالة على ارتباط البنية الصوتية بالبنية المكانية للقصيدة.

أمّا الأدوات «تنقسم إلى العلوم المتعلقة بالألفاظ والعلوم المتعلقة بالمعاني.» [5] . فماتعلّق «بالألفاظ من اللّغة والنحو والبلاغة أدوات لا يستغني عنها كل من يتّصل بصناعة الأَدب، لأنّها معين ضروري في ميزان التعبير، وما يتعلّق بالمعاني من العلوم الإنسانية أدوات تنمّي المواهب والإحساسات، وتزيد محصول الفكر من المضامين الجديدة والخيالات المبتكرة. » [6] .لذلك ينبغي على على الشاعر أن يكون على قدر واسع من الثقافة لكي يتمكن من نظم شعره على الطريقة المطلوبة،حيث تكون هذه الأدوات الحافز على تشكيل بنية النص الشعري ومن هذه الأدوات التوسع

1 - المصدر نفسه ، ص121.

2 - المصدر نفسه، ص121، 122.

3 - فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص236.

4 - فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، -دراسة نقدية تحليلية-، مقارنة النقد والناقد، نشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط،د.ت، ص350.

5 -حازم القرطاجني، المنهاج، ص41.

6 - فتحي أحمد عامر،المرجع السابق، ص352.

في اللغة، البراعة في فهم الأعراب، الرواية لفهم الأدب، المعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه...

كما تتقسم البواعث بدورها «إلى أطراب وآمال. وكانت كثير من الأطراب. وإنما يعتري أهل الرحل بالحنين وإلى ما عهدوه ومن فارقوه، والآمال إنما تعلّق بخدَّام الدول النَّافعة وجب ألا تكمل تلك المهيئات للشاعر إلا بطيب البقعة وفصاحة الأمة وكرم الدول ومعاهدة التنّقل والرحلة.فقلَّما برع في المعاني من لم تنشئه بقعة فاضلة،ولافي الألفاظ من لم ينشأ بين أمة فصيحة،ولا في جودة النظم من لم يحمله على مصابرة الخواطر في إعمال الرويّة الثقة بما يرجوه من تلقاء الدولة، ولا في رقة أسلوب النسيب من لم تشّط به عن أحبابه رحلة و لا شاهد موقف فرقة.»[1]. فالشاعر لا يبدع ويبرع في شعره إلا إذا كان ناشئا في بقعة طيبة،وبيئة فصيحة،لذلك قلما برع في تأدية المعنى من لم ينشأ في مكان فاضل،ولا في الألفاظ من لم ينشأ بين أمة تملك ناصية الكلام، ولا في جودة نظم من لم يكن دافعه النوال والعطاء، ولا في رقة نسيب من لم يبتعد عن أحبابه، ولم يفترق عن خلانه، وهي دلالة على ربط الزمان بالمكان في القصيدة.

ولكي تكتمل جودة العمل الفني لدى الشعراء أدرج حازم القرطاجني قوى ثلاث متمثلة في العوامل الداخلية هي :

-القوة المائزة.

-القوة الحافظة.

-القوة الصانعة.

-القوة المائزة«هي التي بها يميّز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما يـــلائم ذلك ومـمـــا يصـّـــح ممـــّا لا يصـّـــح.» [2].وهي القوة التي تعتبر حدا فاصلا بين جيّد الشعر ورديئه.

- القوة الحافظة أن«تكون خيالات الفكر منتظمة متمايزة،تعرف طبيعة الموضوع الذي يقبل عليه الشاعر فترفده بالتصور المناسب، دون أن يعتكـــر خياله فيقـــع في التخليط وعدم انتظام الصور.» [3].

- القوة الصانعة هي «القوى التي تتولّى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة. » [1] .

---

1 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص 41، 42.

2 - حازم القرطاجني، المنهاج ، ص43.

3 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب- نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري- دار الشروق، عمان، ط2، 1993م ص552.

يرى حازم القرطاجني في اجتماع هذه القوى ما يحقق شعريَّة العمل الفني،خاصّة إذا توفرت فيه القوى العشر التي ساقها في كتابه معتبرا إياها وسيلة هامّة تتحقق بهاجمالية النّص الشعري وفي نفس الوقت كينونته التي يقول فيها: « النظم صناعة آلتهـــاالطبع،والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام،والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها ؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا،وكان النفوذ في مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه وإنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية،تتفاوت فيها أفكار الشعراء.» [2]

فأول تلك القوى وهي عشر [3].

القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة.

الثانية :القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد. ...

الثالثة :القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن. ...

الرابعة :القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها.

الخامسة :القوة على ملاحظة الوجود التي بها يقع التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النسب بينها.

السادسة :القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني.

السابعة :القوة على التخّيل في تسيير تلك العبارات متّزنة وبناء مباديها على نهايتها ونهاياتها على مباديها.

الثامنة :القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه.

التاسعة :القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض. ..

العاشرة :القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وموضعه.

وهذه القوى التي خصّها حازم للشعر مرتبطة بطبيعة النفس التي يحاول بها الكشف عن خصائص العمل الفنّي، كما استوحى «هذه القوى من كتب النفس للفلاسفة وإن حاول تكييفها لصالح العناصر الشعرية.» [4].ويبلغ نظم الشعر عنده ذروة الإبداع والجودة عندما تجتمع هذه القوى فيما بينها وتتآلف حيث تعمل عند ائتلافها على تحقيق جوهر العمل الفني،وبالتالي تحقق له شعريته، كما لا تتحقق هذه إلا إذا حسن استعمالها في الموضع المناسب،وفوق كل ذلك لابد من توفر الطبع الذي يتأسس بالدربة والمران المستمر، الذي يعتبر «استعداد نفسي لفهم خصائص الكلام، وتعمق أسراره،

---

1 - حازم القرطاجني،المصدر السابق، ص43.

2 - المصدر نفسه ، ص199.

3 - المصدر نفسه، ص200، 201.

4 - عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، ص364.

والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي يصورها الشعر، فإن أحاطت النفس بذلك علما قويت على صياغة الكلام صياغة علمية.» [1].فمن توفّرت فيه هذه القوى هو الشاعر الكامل لأنّه قادر على تصوّر كليّات المقولات، ثُمّ من حصل له من هذه القوى فهو الشاعر المتوسط، فهو شاعر بالنسبة إلى من هم أسفله، وليس شاعرا بالمعنى الكامل لوجود من يمتلك ناصية للكلام أكثر منه، أما من لم تتوفر فيه هذه القوى إلا قليلا فهم أدعياء الشعراء و هم «شرّ العالم نفوسا وأسقطهم هما وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها في الموضع المنزل منه من غير أن يغيّروا في ذلك ما يعتّد به.» [2] هذا عن الأسس الفنيّة التي تشكّل مجتمعة شعريّة النص الشعري،والتي جمعها في هذه القوى، لكن ما يميز نظرية حازم القرطاجني رؤيته الجديدة للمحاكاة والتخييل باعتبارهما من أهمّ الخصائص التي تسعى إلى اكتناه الجانب الفنّي للعمل الإبداعي مهما كان جنسه، لذلك خصهما بمزيد من الاهتمام، فالتخييل عنده يخضع لمعايير وشروط حتى يؤدي الغرض المنوط به إذ نجده يقول أنّ «أحسن مواقع التخييل : أن يناط بالمعاني المناسبة للغرض الذي فيه القول كتخييل الأمور السارة في التهاني،والأمور المفجعة في المراثي، فإنّ مناسبة المعنى للحال التي فيها القول وشدة التباسه بها يعاون التخييل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه. » [3].نفهم من ذلك أنّ للتخييل أسسا يسير عليها أولاها قضية التناسب بين الأغراض والمعاني المتخيلة فيه، أمّا ثاني هذه الأسس مراعاة قدر الإمكان البعد عن التعبيرات المألوفة والحرص على إيجاد صور جديدة مبتكرة لقوله: « ويحسّن موقع التخييل من النفس، أن يترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام » [4].واهتمامه بخاصية التخييل نابع من وعيه بالقيمة التي يحتلّها كأساس جوهري في بناء القصيدة، باعتباره جزءا هاما في تشكيل بنيتها، وخاصّة أنّ النّقد القديم لم يخالف هذا العرف فيما يخص التخييل، وذلك من خلال المقولة المشهورة "أحسن الشعر أكذبه". التي ساهمت في بلورة وتشكيل رؤيته حول " قضية الكذب الشعري"، الذي أخذه عن العرب. فهو أمــكن في القول الشعــري،وأليق بمقاصده لما له من طاقة الابتكار وحرية التصرف حيث «يرجع الشاعر إلى القول الكاذب حين يعوزه الصادق والمشتهر بالنسبة إلى مقصده في الشعر. فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح فلا يجد القول الصادق في هذا ولا المشتَهر، فيضطرّ حينئذ إلى استعمال الأقاويل الكاذبة»[5].لذلك يلجأ الشاعر لمثل هذه التقنية عندما يحتاج إلى التعبير عن صورة يعجز العقل الخارجي عن الإتيان بألفاظ ومعان تفضي إلى بلورتها، فبعد ذلك يلجأ للعقل الباطني الذي يتمثل في قضية الكذب التي تُسّهل له عملية التعبير والذي يكون التخييل الطرف

1 - فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، ص358.

2 - حازم القرطاجني، المنهاج،ص202.

3 - المصدر نفسه، ص90.

4 - المصدر نفسه ، ص90.

5 - حازم القرطاجني، المنهاج ، ص72

البارز فيه. فحازم القرطاجني عندما تطرّق لهذه القضية نجده يقيسها بمعيار فني بعيدا عن المقاييس الأخلاقية. لذا جاءت شعريته تنشد الانفتاح وتأبى الانغلاق، تتجاوز المحدود إلى اللامحدود شبّه عملها «بدور المشفّ الذي يتجاوزعالم العيان والمواضعات والاصطلاح المحدود في التعــرُّف على العالــم، إلى عالم جديد ينشأ من الربط والترتيب والتركيب وصنع العلاقات أو كشفها عبر التخييل والإيهام والتمويه (...) ولذلك نظر إلى الشعرية باعتبارها العلم الكلي.»[1].

ولمّا كانت شعريته ذات رؤية كليّة نجده في سياق ذلك لا ينظر للمحاكاة نظرة جزئية بل نظر إليها في إطار شموليتها من خلال الخصائص التي أفردها لها منها:

- عدم التطابق بين أطرافها لأنّ «تشبيه الشيء بالشيء يكون بأن يتفق معه في صفة تكون في أحدهما على حدها في الآخر أو بنسبة منها أو في أكثر من صفة، فأمّا أن يتَّفق معه في جميع الصفات فلا يمكن، وإلا فكان يلزم لواتفق معه في جميع ذلك أن يكون حقيقة هذا حقيقة ذلك من جميع الجهات وذلك غير ممكن. »[2].لا تتم المحاكاة في هذه الحالة إلا إذا اختلفت عن طبيعتها الحقيقية لأن الفنان عندما يحاكي ما هو موجود في الواقع لا يجب نقله كما هو عليه،بل عليه تجاوز الموجود إلى اللاموجود، وفي هذه النقطة يتفق وأرسطو عندما عدَّ المحاكاة وسيلة إبداعية والسبب وراء ذلك هو الوصول إلى صور جديدة تتسم بالإبداع وتتجه نحو خرق المألوف.

- ضرورة اشتهار المحاكي به فهو يشترط أن يكون المُحاكي به أشهر من المُحاكى يستخفف غرض المحاكاة لقوله «وحق الثواني أن تكون أشهر في معناها من الأول لتستوضح معاني الأول بمعانيها الممثّلة بها،أو تكون مساوية لها لتفيد تأكيدا للمعنى»[3]. وإلى جانب ذلك نجده قسّم المحاكاة لأهميتها إلى أقسام ضمن معلم يقول فيه: «وتنقسم التخاييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى : محاكاة تحسين،ومحاكاة تقبيح.ومحاكاة مطابقة لا يقصد بها إلاّ ضرب من رياضة الخواطر والملح في بعض الواضع التي يعتمد فيها وصف الشيء ومحاكاته بما يطابقه وتخيله على ما هو عليه. » [4] .

والمحاكاة عنده على ثلاثة أنواع هي :

محاكاة تحسين،وتقبيح ومطابقة،وهذاالتصنيف جاء متقاربا مع ما جاء به أرسطو في تصنيفه عندما تحدّث عن أقسام الشعر التي تأتي « وفقا لطباع الشعراء:فذووا النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛وذووا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء فأنشأوا " الأهاجي" بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح. »[5]،فالذين حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الأفاضل من الناس تتدرج ضمنه

1 - فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص67.

2 - حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص220.

3 - المصدر نفسه ، ص23، 24.

4 - حازم القرطاجني، المنهاج ، ص92.

5 - أرسطو طاليس، فن الشعر، ص13.

محاكاة التحسين، بينما الذين حاكوا الأدنياء تنطبق عليهم محاكاة التقبيح، أما فيما يخصّ الصنف الثالث تندرج ضمنه محاكاة المطابقة، فهي أصناف ثلاثة تحدّث عنها القرطاجني في كتابه، ومهما يكن من أمر فيما يخص أصناف المحاكاة ينبغي أن تكون بأمر موجود لا مفروض «وينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة حيث تساعد المكنة من الوجوه المختارة بالأمور المحسوسة. وبها يحسن بأن تحاكي الأمور غير المحسوسة حيث يتأتى ذلك ويكون بين المعنيين انتساب. ومحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة. »[1].لذلك خصها بجانبين «جانب التخيُّل وهو مرتبط بالمبدع وجانب التخييل وهو مرتبط بالمتلقي وبآثار المحاكاة في نفسه. » [2]. لأنّ القول الشعري لا يتّسم بالإبداعية إلاّ إذا ترك أثرا في نفس المتلقي، هذا الأخير الذي حظي باهتمام من طرف القرطاجني.وهذا الإبداع الذي يتحدّث عنه حازم والذي يمثّل المتلقي جزءا منه لا يتأسّس إلاّ بحضور اللّغة التي يعتبرها «لبّ التجربة الأدبية، وهي حقيقتها،وعلى أنّ الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف.» [3].و الهدف من توظيف اللّغة خلق دلالات جديدة وارتباطات متباينة للّغة العاديّة إذ يقول في السياق ذاته «أنّ القول في شيء يصير مقبولا عند السامع في الإبداع في محاكاته وتخييله على حالة توجب ميلا إليه أو نفورا عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بازائه.» [4] .فأفكاره ساهمت في بلورة نظرية شعرية لم تكن بعيدة عن الأفكار التي جاء بها النقاد المعاصرون، لأن الأقاويل الشعرية عنده لها مؤسِّسات وعناصر تستند عليها بحيث «تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه،أو ما يرجع إلى القائـــل، أو ما يرجـــع إلى المقول فيـــه، أو ما يرجع إلى المقول له.»[5]. وهذه وهذه العناصر الإبداعية التي تحدّث حازم القرطاجني عنها نجد لها صلة بما جاء به ياكبسون ضمن مشروعه الاتصالي ف :

«1-ما يرجع إلى القول نفسه :الرســـالة.

2-ما يرجـــع إلى القائـــــل :المرسِـــل.

3-ما يرجع إلى المقول فيه :السيـــــاق.

---

1 - حازم القرطاجني، المصدر السّابق ، ص112.

2 - فتحية كحلوش، بلاغة المكان،-قراءة في مكانية النص الشعري-، الانتشار العربـــي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص53.

3 - عـــبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفيـــر من البنيويـــة إلى التشريحيـــة،- قراءة نقدية، لنموذج إنســـاني معاصـــر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006م، ص18.

4 - حازم القرطاجني، المصدر السّابق، ص346.

5 - حازم القرطاجني، المنهاج ، ص346.

4-ما يرجع إلى المقول له :المرسَل إليه.» [1] . لذلك كان هدف القرطاجني الرئيسي« إقامة علـــم للشعر مستفيدا بذلك من ثقافته الفلسفيـــة، حيث رأى إمكانية تمخص وجهـــات نظر جديدة من خلال مواشجة تراثـــه النقـــدي وثقافته الفلسفية المتمثّلة بالتنظيرات الأرسطية من خلال شروح الفارابي وابن سينا. » [2].فشروح الفلاسفة المسلمين هي التي مكّنت القرطاجني من اكتشاف أشياء جديدة لم يتوصّل إليها سابقوه من الفلاسفة والنقاد،على الرغم من اعترافه بمجهودهم،حيث نجده يعترف لأرسطو بقدرتـــــــــه الإبداعيـــــــــــــــة يقـــــــــول: «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظ ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائهاوفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم،وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كما شاؤوا، لزاد ما وضع من القوانين الشعرية. ».[3]

يتّضح ممّا تقدّم من مفهوم الشعريّة في الحقل النقدي،أنّ هؤلاء النقاد قدّموا مفاهيم متعدّدة للشعرية وإن أجمع معظمهم على الوزن والقافية كعناصر أساسية يقوم عليها الشعر إضافة إلى عدّ الشعر صناعة يتأسّس بها، حيث تعدّ إرهاصات أوليّة لمن جاؤوا بعدهم. بينماالنظرة الكلية لمفهوم الشعرية نستطيع إرجاعها لحازم القرطاجني الذي لم يحصر الشعر بعناصر ثابتة ومحدّدة، بل أضاف عناصرأخرى تمثل جوهر الشعر والتي تتمثل في المحاكاة والتخييل التي أضفت جمالية على النص الإبداعي فهذان «الأمران هما اللذان يحملان القارئ على طلب هذا الشعر أو رفضه فإذا أجادهما الشاعر جاد شعره، وإذا ضعفت قدرتـــه عليهما ضعف شعـــره .» [4]،وهما يمثلان أيضا محور العملية الإبداعية الشعريّة خاصة عندما عدّ المحاكاة وسيلة إبداعية كأرسطو الذي لم يجعلها قائمة على التشبيه والمطابقة بل تمثل علامة فنية وجمالية، خاصّة إذا أضيف لها التخييل الذي يمثل همزة وصل بين الملقي والمتلقي وبعد ذلك تكتمل العملية التواصلية، حقا استطاع حازم القرطاجني من تجاوز الرؤية النقدية الضيّقة لمفهوم الشعرية فجاءت «نظرته للشعرية (في الشعر والنثر) توازي إلى حـــد كبير الشعريات المعاصـــرة، فشعريته تحيط بجوانب العمـــل الأدبـــي، وتتحرك على مستوى السطوح والأعماق. » [5]ومن هنا يتضح أنّ الشعريّة كمنهج نقدي حديث لم يكـــن غائبا عن الفكر النقدي العربي القديـــم، بدليل ما تناوله نقادنا القدماء وعلى رأسهم القرطاجني.

1 - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفيـــر من البنيويـــة إلى التشريحيـــة ، ص18.

2 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص32.

3 - حازم القرطاجني، المصدر السّابق، ص69.

4 - فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانيّة النص الشعري، ص52.

5 - محمد صلاح زكي أبو حميدة، دراسات في النقد العربي الحديث، ص42.

3 - **الشعريّة في الحقل البلاغي :**

برز مفهوم الشعريّة في الحقل البلاغي في فكر عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية "النظم" التي تجاوز بها بعض العناصر المكوّنة لمفهوم الشعر،كما أراد إضفاء لمسة حداثية تتّسم بالإبداع وتتفادى الإتباع لذلك «كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا.»[1] كما حاولت هذه النظرية« أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ

1 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص26.

والمعنى على حد سواء متجاوزة (...) إشكالية البلاغيين، أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى.» [1]. فهو لم يفضّل اللفظ على المعنى بل جعلهما متساويان« وأمّا "نظم الكلم" فليس الأمر فيه كذلك، لأنّك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتّبها على حسب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو" النظم " الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق. ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك.»[2] نلاحظ أنّه لا يستقيم النظم بمجرد ضم كلمة إلي كلمة أخرى، ولكن الفائدة الكبرى لهذه العملية تتجسّد في اتّساق اللفظ مع المعنى ليولّد الدلالة الكليّة، إذ «ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنه نظير الصياغة والتعبير والتفويف والنقش، وكل ما يقصد به التصوير.»[3].والغرض من هذا النظم هو اتّفاق اللفظ مع المعنى وتواشجهما حيث يتمّ «ترتيب المعاني في النفس أولا،ثم النطق بالألفاظ على حذوها؛فهوإذن لابدّ أن يحدث على مرحليتن المرحلة النفسية،ثم المرحلة اللغوية؛ولابد أن تتقدم الأولى على الثانية؛لأن تَحقُّق الثانية مرهون بتحقق الأولى،ولا يعني أنهما منفصلتان بل إنهما تتصلان اتصالا وثيقا. » [4]، لأنّ حضور اللفظ يعني حضور المعنى فلا انفصام بينهما يقول: «واعلم أن ما ترى أنّه لابد منه من ترتب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة، من حيث إنَّ الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالة تتّبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق.» [5].لذلك لاتتأتى أهميّة النظم من البحث عن ألفاظ مناسبة لمعان معيّنة،ولا من إعمال الفكر في الكشف عن دال ومدلول، بل هذه العملية تتجسد بفعل «الاختيار الذي يستدعي التعامل مع المتاح من الألفاظ والظواهرالبلاغية والأساليب تعامل الحذر والحيطة، ليأتي كل منها في موضعه المناسب.». [6]ولا يستقيم النّظم عنده إلا إذا تحقّقت العملية الترتيبية من خلال الجانب المفهومي الذي يمثله المعنى، والجانب الصوتي الممثل باللفظ، أي توافق الدال مع المدلول، ولذلك تتحقق هذه

---

1 - المرجع نفسه، ص 26.

2 - أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق :محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1992، ص49.

3 - المصدر نفسه، ص49، 50.

4 - سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2005 م، ص199.

5 - عبد القاهر الجرجاني، المصدر السّابق ،ص52، 53.

6 - حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، مركز بحوث اللغة العربية وآدابها، مكة المكرمة، 1417م، ص، 37، 38.

النظرية في جانبين «الأول نفسي يضمُّ الدلالة أو المعنى النفسي ويشكل قصد المتكلم أوغرض الكلام على مستوى الاختيار، والثاني لغوي يضمّ الألفاظ المنطوقة حيث تتلاحم الدلالات المعجمية بالدلالات السياقيّة على مستوى التأليف.» [1]. كما تجسدت نظرية النظم عنده كمفهوم بسّنهِ قوانين ومعايير ينبغي اتباعها أثناء عملية التأليف و«يتلخّص مفهوم هذه النظرية في ترتيب معنى الألفاظ في النفس وتنسيق دلالاتها وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معاني النحو المتخيّرة والموضوعة في مواضعها على الوجه الذي يقتضيه العقل ثم النطق بالألفاظ على حسب ترتيب معانيها في النفس، فيجب عندئذ للفظ الدّال عليه أن يكون مثله أولا في النّطق. » [2].و على هذا الأساس جاءت الشعرية عنده ممثّلة بمصطلح النّظم الذي عرّفه بقوله: « معلوم أنّ ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض.»"[3].كمانجدها–الشعرية –لا تتأسس إلا إذا كانت وثيقة الصلة بعلم النحو يقول: « اعلم أن ليس" النظم "إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو "وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخّل بشيء منها. » [4].كما أنّ النظم عنده مرتبط بالنحو الذي لا يعتبر مجرد آلة لضبط الكلام أو قواعد إلزامية لابدّ للفنان من اتباعها وعدم تجاوزها بل أصبح يتحكّم في المعنى، لذلك أضحى – النحو- « من وسائل التصوير والصياغة، ومقياسا يهتدي به في البراعة، ويتفاوت في التسابق فيه الشعراء ».[5]، وهذه العلاقة الثنائية هي التي تفتح المجال أمام العملية الإبداعية باعتبارها الأداة الفاعلة الفاعلة أمام الفنّان مادام النحو لا يضيّق أطُره بقدر ما يفسح له المجال أمام ابتداع الصور، وهذا ما جعل شعريته مفتوحة تنشد الكلية،كما جاء الهدف من وضع هذه النظرية وربطها بالنحو تفاديا للوقوع في الخطإ خاصة فيما يخص إعجاز القرآن، لأن النحو يعدّ دليلا يستند عليه الفنان لأنك «لا ترى كلاما قد وصف بصّحة نظم أو فساده، أو وصف بمزيّة وفضل فيه، إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل،إلى معاني النحو وأحكامه، وَوجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه.»[6].هذا القول يبين علاقة علاقة النظم بالنحو ويفصل في وظيفة كل منهما «فالنحو أصول وقوانين يعرف بها الصواب من الخطأ، أما النظم فهو من باب " علم النحو" أو" فقه النحو" الذي به تُعرف الخصائص الفنيّة في العمل

1 - سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة، ص200.

2 - علاء الدين رمضان، روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، ع 10، مجلة ثقافية فصلية، كلية الآداب، جامعة البحرين، 2004م، ص68.

3 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص04.

4 - المصدر نفسه، ص81.

5 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص265.

6 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص83.

الأدبي. » [1]. لذلك كان حريصا كل الحرص على اتساق الكلام بحيث ينبغي على الفنان احترام ما يؤلفه من كلام موافقا لعملية الإبداع وفي نفس الوقت يحقق هدف علم النحو، الذي لم يعد مجّرد قَواعد جافة يستشهد بها، وإنما برز بمظهر جمالي، إذ بفضله أصبح الفنان مبدعا لأن «سبيل هذه المعاني (النحوية) سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، كما أنك ترى الرجل قد تهدى –في الأصباغ عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج - إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يهتد إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب. » [2].لذلك جاء النظم والنحو «متلازمان باعتبار أن النظم مادته معاني النحو، فهي المادة التي يتشكل منها، وفيها ومنها يكتسب النظم قيمته الفنية. » [3].

ومن المسائل التي أثيرت حول نظرية النظم عند الجرجاني قضية اللفظ والمعنى فهل يعدُّ من أنصار اللفظ أوالمعنى ؟ وما هو موقفه؟.

إنّ مفهومه للنظم هو الذي بلور موقفه من هذه المسألة التي لام فيها أولئك الذين فصلوا بين اللفظ والمعنى بل موقفه يتجلى بوضوح في قوله: «واعلم أن الدّاء الدويّ والذي أعيا في هذا الباب غلط من قَّدم الشعر بمعناه وأقلّ الاحتفال باللّفظ وجعل لا يعطيه من المزيّة إن هوأعطى إلاّ ما فصل عن المعنى يقول ما في اللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلا بمعناه. »[4] فهو لم يُفضّل اللّفظ على حساب حساب المعنى إلا بقدر ما كان خادما لعملية النّظم لأنّ«الألفاظ لم توضع لتعرف بها معانيها في أنفسها،ولكن لأن يضمّ بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينهاعلم شريف. » [5]فجوهر اللفظ والمعنى يظهر عندما يتلاءمان ويتجاوران في الذهن وبالتالي أثناء عملية الكتابة لأنّ «نظم الكلم هي التي تقتضي آثار الألفاظ وترتّبها على حسب ترتيب المعاني في النفـــــس. ومن هنا نعلـــــــم أنّ الألفاظ لو خلت من معانيـــــها لما أفـــادت. » [6]. فالألفـــــــــاظ هي التي تُولّد المعاني وتنمّيها في الذهن وبعد ذلك تُرتّب على حسب موقعها في الكلام لهذا السّبب لم يفصل بينهما لأنّ دافعه في ذلك معالجته لقضيّة الإعجاز التي تنظر للنص في إطار شموليته وكليته بعيدا عن النمط الجزئي، فلكل من اللفظ والمعنى مرتبته في الكلام « فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق»[7]. والملاحظ على شعريةعبد القاهر الجرجاني التي ربطها بعملية النّظم نجدها مرتبطة بالنّص الإبداعي الأدبيّ أي «بالشعر وغير الشعر، وبالتالي (...) يعني

1 - حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، ص33.

2 - عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق،ص70.

3 - حامد صالح الربيعي، المرجع السابق، ص36.

4 - عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق ، ص252.

5 - المصدر نفسه ، ص418.

6 - صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2005م، ص139.

7 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص53، 54.

عنده نظام الكتابة والتأليف والصياغة والبناء، مرتكزا المفاهيم العلاقات والتناسق والاتساق بينهما.»[1] ،فشعريته لم تأت لتتحقّق في النص الشعري دون النثري وإنما عناصرها حاضرة طبقا لنوعية النص المعالج، فهي تتشكل من «مكونات جوهرية ثلاثة هي: (قصد المتكلم. والبناء اللغوي للنص، وقدرة المتلقي بوجه عام.»[2].هذه التشكيلة تبين عمق اهتمامه بعمليّة القراءة وفي نفس الوقت بالمتلقّي لأنّ قصد المتكلّم يكمن فيما أراد قوله أو المقول في حدّ ذاته، بينما البناء اللّغوي للنّص يظهر في سياقه وما يحوط به من ظواهر أدبية ولغويّة تحاول تفسيرها وتحليلها والنّهوض بقاعدة بينما قدرة المتلقي تتمثّل في تلك الكفاءة اللغوية التي ينبغي أن يتّصف بها لتمكّنه من فك شفرات الخطاب وهي العناصر ذاتها الحاضرة في النظريات الحديثة المتمثلة في نظرية القراءة والتلقي، التي لم يغفلها الجرجاني في عصره، بل جاءت متكاملة، وهوالشيء الإيجابي الذي تميّز به نقادنا.

فمثلما وجدنا القرطاجني يولي أهمية للمتلقي باعتباره العنصر الفعّال في تهيئة العمل الفنّي، كذلك نجد الجرجاني يولي الأهميّة نفسها للمتلقي بإشراكه في العملية الإبداعية، باعتبار مَا يقدّمه من تحويرات وتفسيرات للعمل الأدبي، ولهذا السبب نجد الجرجاني لا يهتمّ بالمعنى المباشر المعجمي بل بمعنى المعنى الذي يولّد الدلالة الإيحائية.«وإذا قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى" و" معنى المعنى" تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغيـــــــــر واسطة :و" بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر. »[3]. فالمعنى المباشر ليس من اهتمامات الجرجاني لأنّه لا يفضي إلى بناء فنّي إبداعي وإنّما جُلُّ اهتماماته بالمعنى غير المباشر الخفيّ الذي يحتاج إلى تأويل وإعمال الفكر لذلك «لا يريد المعنى الظاهر في حد ذاته، وإنما يجعله سلما يرقى به إلى المعنى غير الظاهر، (....) لا يريد المعنى الذي يحدده الوضع اللغوي، بل المعنى الذي قصده المتكلم، المعنى الذي يكشف عن حسن تخيره وصحة تأليفه، أو عملية التلاؤم بين ما وقع قبل المنطوق وما وقع في المنطوق تلك التي أنتجت النظم.»[4]، لذلك فالمجال الحقيقي عند عبد القاهر الجرجاني «لا يوجد في الفن القائم على نسخ الواقع المعجمي للفظ، أو البنية الخارجية للدلالة، بل يوجد في النظم الذي يستسلم لسحر الخيال، في مركبات معرفية وجمالية مثل التشبيه والاستعارة والتمثيل والتقديم والتأخير والمجاز، ومقدم على ذلك معنى المعنى.» [5] .فالجرجاني .فالجرجاني يسعى إلى تحقيق النظم الذي يتّسم بالشمولية والكليّة،و ذلك بفضل اتّساق وحداته اللّغوية فالأولى تتمثّل في ضمّ الشيء مع الشيء ضمن بنيّة كلية، والثانية ربطها بالنحو الذي لا يقف عند

1 - عزّ الدين المناصرة، علم الشعريّات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ص96.

2 - سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقيّة في العلاقة بين البنية والدلالة، ص218.

3 - عبد القاهر الجرجاني، المصدر السّابق، ، ص263.

4 - سعيد حسن بحيري، المرجع السّابق، ص 208.

5 - علاء الدين رمضان، روافد الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، ص75.

حدود تحديد مواطن الصحة والخطأ للعبارة، بقدر ما أصبح خاضعا لمعيار الجودة الفنية، وثالثها تتمثل في موازنته اللّفظ والمعنى والذي من خلالهما يتأتى للنص الأدبي شعريته. وهذا ما أكّده في مواطن عديدة يقول: «وإنّما تظهر أهمية الألفاظ في أداء المعاني،ويتجلى ذلك في تأليف الكلام وهنا تظهر مزية الصياغة وما فيها من ألفاظ في جلائها للصورة. فالبلاغة والفصاحة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة إلى المعاني، وإلى ما يدل عليه بالألفاظ، دون الألفاظ لنفسها» [1].

كما تَحدَّث عن المعاني في كتابه "أسرار البلاغة "والتي حصرها في قسمين :عقلي وتخييلي وكل واحد منها على أنواع، فالذي هو "العقلي "على أنواع :أولها :عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة، مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة رضي الله عنهم، ومنقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وتصدقهم الحق، أو ترى له أصلا في /الأمثال القديمة والحكم المأثور عن القدماء،وأما القسم التخييلي، فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق،وإن ماأثبته ثابت وما نفاه منفي، وهو مفنن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريبا، ولا تحاط به تقسيما وتبويبا، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات فمنه ما يجيء مصنوعا قد تلطف فيه،واسعين عليه بالرفق والحذف حتى أعطى شبها من الحق وغشى رونـــــــــقا من الصدق باحتجاج تمحّل وقياس تُصنِّع فيه وتُعمِّل. [2]المعنى العقلي ثابت نستطيع تحديد خصائصه بإسناده إلى أصحابه الذين استعملوه، بينما المعنى التخييلي زئبقي يصعب القبض عليه وعلى وحداته باعتباره متعدّد الدلالات والرؤى يستعمله الشاعر، بينما النّوع الأوّل يمثّله الحكماء والخطباء لأنّ معانيهم واضحة لا تَحتاج إلى تأويل، لذلك يرى الجرجاني علاقة الشاعر بألفاظ اللّغة «أشبه بعلاقة الصانع بمادته الخامّ، إنّه لا يصنع المادة ولكنّه يعيد تشكيلها، وكذلك الشاعر، ليس هو الذي يبدأ المواضعة على الألفاظ ويحدد دلالتها، ولكنه يعيد تشكيلها في علاقات جديدة تنتج شكلا يؤثر بدوره على دلالتها، ومن يمنحها فصاحتها وبلاغتها.» [3].

ومن أمثلة المعاني العقلية في الشعر قول ابن الرومي :

وما الحسب الموروث لادرّره..... .بمحتسب إلا بآخر مكتسب [4].

أما المعاني التخييلية نجد قول الشاعر :

ولا تتكرى عطل الكريم من الغنى.....فالسّيلُ حرب للمكان العالي.

---

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ،ص200.

2 -ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قراءة وتعليق : أبو فهر محمود شاكر، دار المدني بجدة، ط1، 1991 ص263.

3 - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط7، 2005، ص167.

4 - ابن الرومي، الديوان، شرح : أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية، ج1، بيروت ط3، 2002، ص88.

وهناك من يردّ تقسيم الجرجاني لهذه المعاني إلى «تأثره بتقسيم الفلاسفة لأقسام المنطق، حيث وضعوا الشعر في مقابل البرهان، وميزوا بين التخييل الشعري، والتصديق البرهاني »[1].

ونجد من جماليّات النظم التي تحقّق للنص الأدبي شعريّته التقديم والتأخير والفصل والوصل، والحذف وغيرها من المظاهر النصيّة التي تضفي دلالة على النص الأدبيّ حيث نجد ظاهرة التقديم والتأخير على قدرٍ واسع من الاهتمام لِمَا له من أمثلة تحتاج إلى التحليل والتفسير والسّبب في تقديم عنصر على آخر، يقول: «واعلم أنّ من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء أو تأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام، وغير مفيد في بعض آخر، وأن تعلل تارة بالعناية، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر أو الكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه ولذلك سجعه ذاك لأنّ من البعيد أن يكون في جُملة النَّظم ما يدل تارة وما لا يدل أخرى، فمتى ثبت في تقديم المفعول مثلا على الفاعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير.»[2]. التّقديم والتأخير لا يأتي اعتباطا وإنّما له سرّه، فمتى تقدّم عنصر على آخر فإنَّ المزيَّة ترجع له بسبب أو لآخر، وأولى العناصر التي بدأ فيها التقديم والتأخير الاستفهام، ثم النفي،ثمّ الخبر حيث نجده يقول في باب الاستفهام: «ومن أبين شيء في ذلك "الاستفهام في الهمزة " فإنّ موضع الكلام على أنك إذا قلت: " أفعلت ؟ " فبدأت بالفعل كان الشك في الفعل نفسه، وكان غرضك من استفهامك أن تعلم وجوده.» [3]،فمتى تقدّم عنصرا على آخر كان السؤال والاستفهام عليه مثل تقدم الفعل، فالبتالي يبحث المتلقي عن أصل هذا الفعل، أمّا «إذا قلت "أأنت فعلت ؟ "فبدأت بالاسم كان الشك في الفاعل من هو، وكان التردد فيه، ومثال ذلك أنك تقول: " أبنيت الدار التي كنت أن تبنيها ؟"أقللت الشعر الذي كان في نفسك أن تقوله؟"أفرغت من الكتاب الذي كنت تكتبه. » [4].بينماالتقديم والتأخير في النّفي يحصل «بين دلالة التقديم مع النفي للفعل، والتقديم مع النفي للاسم،إذ المعنى في البنية الأولى :مَا فعلت نفي فعل لم يثبت أنه مفعول، وفي البنية الثانية :ما أنا فعلت.نفي فعل ثبت أنه مفعول،أما إذا احتوت البنية على عنصر آخر،وهو المفعول به، قيل ما أنا قلت هذا. فالنفي هنا للفاعل، أما المفعول قد وقع فعلا، أي:وقع قول» [5]تضفي هذه التقنيات جماليّة على النصّ الإبداعي وفي نفس الوقت تحتاج من المتلقي إعمال فكره حتى يصل إلى بنية النص الكليّة، وهذا هو سرّ النظم الجرجاني ولأهمية ما جاء به فإنّ هناك من النقاد

1 - عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لفن الشعر لأرسطو، ص 273.

2 -عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص108.

3 - المصدر نفسه ، ص111.

4 - المصدر نفسه، ص111.

5 - حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، ص233.

من يشيد بنظريته فمن«شاء أن يحكم على مدى الصواب والخطأ في النظم فلابد له من أن يعالج قضايا التقديم والتأخير والفصل والوصل والإظهار والإضماروالاستفهام والنفي أوما أصبح من بعد عبد القاهر"علم المعاني"وعند هذا الحد انتهى نظرعبدالقاهرفي "قضية الإعجاز" لأنّ هذا النظم هو أساس الجمال أيضا في الشعر والنثر» [1]. وبفضل هذه التقنيات يتسنى للنص الإبداعي تحقيق شعريته التي تنحصر في مثل هذه الخصائص النوعية، وكما للتقديم والتأخير أهمية ضمن هذا المشروع فإنّ للخبر أيضا أهميّته، والواقع وراء ذلك هو تبيان الشيء المخبر عنه، وذلك لأغراض عديدة منها التنبيه كقوله تعالى:

« إِنَّهُۥ لَا يُفۡلِحُ ٱلۡكَٰفِرُونَ » [2].تقدّم الضمير"إنّ" لينبّه السّامع إلى أهميّة الكلام الذي يأتي بعده،وهوعدم فلاح ونجاح الكافرين.

ومن التشكيلات التي تنضوي ضمن نظريته نجد"الحذف" الذي أخذ حيِّزا واسعًا من اهتمامه باعتباره ظاهرة لغوية لها أسسها ومعاييرها «تسعى إلى الكشف عن بعض أسرار النظم.»[3].لذلك اعتبره بابا «دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذّكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للفائدة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن» [4].فظاهرة الحذف بقدرما لها حضورا في عملية التأليف بقدر ما تفسر نفسية المؤلف الذي يسعى إلى تحقيق أهدافه من خلال هذه الظاهرة، خاصة أننا في بعض الأحيان نجد العناصر الغائبة لها أثرا وصدى أكثر من العناصر الحاضرة الثابتة ومن أمثلته قول الشاعر :

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه..... وليس إلى داعي الندى بسريع.
حريص على الدنيا، مضيع لدينه..... وليس لما في بيته بمضيع.[5].

1 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص428.
2 - سورة المؤمنون، الآية 117.
3 - حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة ،ص247.
4 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.
5 - حسن بحيري، المرجع السابق ،ص250

إنّ المبتدأ في هذين البيتين محذوف يفسره الكلام الذي يأتي بعده،وتقديره مثلا"هوسريع" ،وهذا الحذف مرتبط بأثر نفسي، إذ لو ذكر المبتدأ لماكان للكلام أثرا وطلاوة، فعامل الحذف هنا يعتبر « وسيلة لغوية أساسية حيث يعلّق الشاعر القول،ولا يكاد يبين.وربما كان ذلك تعبيرا عن هول ما هو بصدده،أوعن جهله إياه،أو عن رغبته في الإبقاء على الجهل به »[1].وهذه الأمور المحذوفة لا تبقى معلّقة بل أمرها يعود إلى المتلقي الذي يسعى جاهدا إلى تفسيرها، وملء فراغاتها وإكمالها،وهذا ما تفسره نظرية القراءة والتلقي حديثا،ومن هنا يدخل المتلقي ضمن عملية التأليف وذلك بفتح مغاليق النّص وفك شفراته،بما تهيئه ثقافته وكفاءته اللّغوية،حيثّ تُردّ «القدرة على النظم إلى مقدرة المتكلم " لعقلية" التي يربطها بالعلم بالمعنى العام، ولا يقصره على مجرد العلم باللغة وبمواضعاتها» [2].

أما عن ظاهرة الفصل والوصل فهي عبارة عن آليات ينبغي على المؤلف أن يحسن توظيفها إذ ينبغي عليه أن «يعرف فيما حقه الوصل موضع "الواو"من موضع"الفاء"وموضع " الفاء" من موضع "ثم" وموضع " أو" من موضع " أم"وموضع " لكن" من موضع " بل"» [3].

وفي سياق تكملة العناصر المُكوّنة لشعريته نجده عكس النقاد القدامى الذين يحرصون على تثبيت الوزن كمكون رئيسي، فهو يسقطه من شعريته يقول: «دعونا إلى اللفظ الجزل القول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيِّن، وإلى حسن التمثيل، والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحلية، وإلى المشكل فتجليه؛ فلا متعلق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، ويضعه حيث أراد فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه » [4].

هذا القول يبيّن حرص عبد القاهر الجرجاني على أن تكون صياغة الخطاب مبنيّة على أسس متينة يدخل اللّفظ الجزل والاستعارة والتلويح وغيرها في تشكيلها، حتى تظهر متناسقة منسجمة فيما بينها، ولكن في المقابل استغنى عن الوزن كمكون لبناء شعريته.

1 - محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، مصر، ط2، 2007م، ص68.

2 - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص169.

3 - حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، ص33.

4 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص24.

المبحث الثاني:

مفاهيم الشعريّة في الفكر الغربي والعربي.

أولا-مفهوم الشعريّة عند النقّاد الغربيين:

1 – ياكـــــــبســـــــون

2 –تـــــــــدوروف.

3 -جان كوهن.

ثانيا-مفهوم الشعريّة عند النقّاد العرب:

1-كـــــــــمـــــــــــال أبـــــــــــو ديـــــــــــب.

2- جمال الدين بن الشيخ

3 – أدونـــــــــــــيس.

أولا- مفهوم الشعرية عند النقّا

1 - **الشعريّة عند رومان ياكبسون**

يعود الفضل للشكلانيين الرُّوس في تحديد مصطلح الشعريّة وبلورة مفهومه لأنّ تركيزهم « على الشعرية يهدف إلى تجاوز مختلف التصوّرات القديمة للأدب. والتي لم تهتم بأدبية الأدب، واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حدّد الشكلانيون مفهوم الشعرية باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية، وبها يتم التوصل إلى الخصائص النوعية للأدب أو ما يجعل من العمل خطابا أدبيا»[1].ولما كان ياكبسون واحدامن ممثّلي هذه الحلقة ارتأيت أن يكون النموذج الذي نقوم بتحليل أفكاره خاصّة أنّهاجاءت خادمة للجانب التطبيقي لهذه الدراسة لا سيما المتعلقة بوظائف الاتصال التي حاولتُ تطبيقها على العنوان لنتمكن من فك رموزه المضمرة، كما يعدّ ياكبسون أول من برزت على يده الشعرية كمنهج نقدي حديث، إذ نجده يؤكد أن الشعرية لا تُعنى بفهم مضامين النص بقدر ما تُعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنيته وتشكله.

أمّا عن مفهوم الشعرية عنده فقد تحدّد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان"الشعرية واللسانيات" يقول:« إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابةعن السؤال التالي:ماالذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية». [2]

فعنوان المقالة يبين الثنائية بين الشعرية التي تسعى جاهدة إلى البحث عن خصائص الإبداع الأدبي، وبين اللسانيات التي تهتم بالبنيات الكامنة داخل النص، لذلك يرى «أنّ الشعريّة تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أنّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات

1 - نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر، ص12

2 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،المغرب، ط1، 1988م ص24.

اللسانية، فإنّه يمكن اعتبارالشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات» [1]. فموضوع الشعرية عنده هي تلك السمات التي تجتمع فيما بينها لتخلق جوّا إبداعيا يتّسم بالأدبية المتمثلة في آليّات الصياغة والتركيب، وتسمّى هذه السمة التي تجعل من النص يتميز بالإيحائية والمرونة بالوظيفة الشعرية التي انبنت على أساسها شعريته،والتي تتحقق بفضل «إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف» [2].

و يقدّم مثالا على ذلك بلفظة "طفل" على أنّها «محور رسالة ما :فالمتكلم يختار من بين سلسلة من الأسماء الموجودة والمتفاوتة التماثل مثل طفل وغلام وولد وصبي وهي كلّها متفاوتة التماثل من زاوية نظر ما؛ ويختار المتكلم؛ بعد ذلك، من أجل التعليق على هذا الموضوع، فعلا من الأفعال المتقاربة دلاليا ينام وينـــعس ويستريح ويغفو. وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلاميـــة، إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية. » [3].إن شعرية التماثل التي جاء بها ياكبسون يندرج ضمنها عنصر الإسقاط المولّد لبنية التوازي في الشعرالذي «يكون في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية كما يكون كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوعات الصوتيةوالهياكل التطريزية» [4]. حيث يندرج ضمن بنية التوازي أدوات شعرية كالجناس والترصيع والسجع، كما يمكن لهذه البنية أن تستوعب الصورة الشعرية المؤلفة من التشبيه والاستعارة والرمز، فالمتلقي ضمن هذه المجموعة يختار ثم يقوم بوصفها لتكتمل عملية التأليف، كما هو مبين في المثال السّابق، كما يتجلى تصوُّر ياكبسون للشعرية في النقاط التالية :

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

2 - النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجه.

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

4 - وطبقا ل (3) ينبثق نسق التوازي» [5].

تبين هذه العناصر طريقة تصوُّر ياكبسون للشعرية التي ينبغي حضورها أثناء التأليف خاصة اللّغة التي تعتبر لبّ العملية الإبداعية لأنّها تمثل «النظام الكلّي الذي يتواجد ضمنه عدد هائل من

---

1 - المرجع نفسه، ص24.

2 - المرجع نفسه ، ص07

3 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص33.

4 - الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية، رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص62.

5 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص97، 98.

الأنظمة الصغرى الفرعية والتي تتفرّع عن هذا النظام الكلي بصورة تشبه أو تماثل فروع الشجرة بالنسبة لأغصانها » [1]. كما نجده يركز على البنية الكامنة داخل النص الأدبي دون الاستناد إلى عوامل خارجية تؤطره وتهيكله مثله مثل تدوروف، خاصة وأنّ شعريته تخضع لمبدأ لساني، لذلك «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص. .»[2].

ومن الجوانب التي أثارت بعض الجدل حول مفهومه للشعرية هو تخصيصه الشعر بالاستعارة (التي تقوم على المشابهة)،والنثر بالكناية التي تقوم(على المجاورة) ويتمُّ تعرّف الوظيفة الشعرية بناء على عنصري الاختيار والتأليف المستخدمين في كلّ سلوك لفظي، إذ نجده يردُّ عليهم بأنّ «كل عنصر من المتوالية عبارة عن تشبيه –وكل كناية في الشعر يتمّ فيها إسقاط المشابهة على المجاورة هي كناية استعارية بنسبة طفيفة،إن لكل استعارة تلوينا كنائيا» [3].أي أنّه لم يهتم أو يقدّم الاستعارة على حساب الكناية بل جعلهما في مرتبة واحدة وإنّما التفاوت يظهر أثناء الاستعمال في الشعر، فهو عند صياغته للوظيفة الشعرية مستندا للدراسات اللسانية «ما كان تفكيره مقتصرا على تحقُّق هذه الوظيفة في نصوص الشعر، منكرا توفرها في إنشاء* الشعر.» [4]. كما يرى كل محاولة تحاول اختزال الوظيفة الشعرية في الشعر، أو حصر الشعر بالوظيفة الشعرية، ما هي إلا بسطا مفرطا ومضلّلا، كما أنّها ليست الوظيفة الوحيدة لفنّ اللّغة، بل هي فقط المهيمنة والمحددة[5]. فهو يرفض هذا التقصير الذي يجعل الوظيفة الشعرية تنحصر في الشعر دون غيره من النصوص الأدبية وحذَّر«من فصل هذه الوظيفة عن وظائف التواصل الأخرى، ومن الاعتقاد بأنّ الشعر هو النوع الوحيد من النصوص الذي يستخدم الوظيفة الشعرية» [6].

كما خصّ موضوع الشعرية ضمن مقالة له بعنوان "ماالشعر؟ "المنشورة سنة 1933 - 1934، التي يقول فيها: «أنّ محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن إلا أن الوظيفة الشعرية (...) عنصـــر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للّوحات التكعيبيّة على سبيل

---

1 - الطاهربن حسين بومزبر، المرجع السابق، ص28.

2 - رومان ياكبسون، المرجع السّابق، ص78.

3 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ، ص51.

4 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، ص14.

* بمعنى الشعرية والاختلاف يعود للترجمة.

5 - ينظر: رومان ياكبسون، المرجع السابق، ص31، 32.

6 - ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005، ص60.

المثال.»[1]. يكشف هذا القــول بأنّ الشعر لا يبقى دائما ضيّق الأطــر محدود الأفق تهيكله عناصر ثابتــة، بل على العكس من ذلك هو دائم التغيير والتحــوُّل، بدليل ما كانت عليه الشعرية القديمة وما وصلت إليه الشعرية الحديثة من تجاوز لبعض الخصائص التي اتصف بها، أمّا الوظيفة الشعرية عنده تعتبر اللّبنة الأساسية التي يقوم عليها النّص الأدبي ولا ينبغي تجاوزها لذلك نجد «الشعرية الحديثة ...) (بدأت مع الفكــر الوظيفــي Fonctionalism لدى الشكلانية الروسيــة ومدرســة براغ، وكان هذا الفكر منهمكا بالبحث عن الوظيفة الشعرية بوصفها المميز الرئيس للشعر، فكانت حدود النظر عند علماء الشعريّة منصبّة على الوظيفة الشعرية كيفما كانت وأينما حلّت.» [2].

كما توصّل ياكبسون إلى تحديد شعريته من خلال هيكلته للحدث الاتصالي، حيث نجد كل حدث يستدعي ضرورة وجود مرسل «يوجه رســالة إلى المرسل إليه، ولكي تكــون الرسالة فاعلــة، فإنها تقتضي، باديء ذي بدء، سياقا تحيل عليــه (...) سياقا قابلا لأن يدركــه المرسل إليــه، وهــو إمّا أن يكــون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسِل والمرسَل إليه (...)، وتقتضي الرسالة، أخيرا، اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسِل والمرسَل إليــه، اتصالا يسمح لهما بإقامــة التواصــل والحفاظ عليه، ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثّل لها في الخطاطة التالية.» [3].

سياق

مرسل .....رسالــة.....مرسل إليه.

اتصال

سنــن

هذا هو النموذج السداسي الاتّصالي الذي ارتبط به، والذي نستشف من خلاله تلك الدورة التخاطبية التي حصرها في ست عناصر ينبغي أن تتوفّر في كل عملية تواصلية حتى يكتمل الحدث الاتصالي بين عنصرين، حيث يقوم "المرسل إليه بعملية التفكيك" Décodage " «لكلّ أجزاء الرسالة سواء أكانت كلمة، أم جملة، أم نصا. » [4].واعتمادا على هذه العناصر صاغ ياكبسون وظائف اللغة، فكلّ رسالة لابدّ أن تركز على واحد أو أكثر من العناصر الستّة، فإن هي توجهت نحو المرسل سادت وظيفتها الانفعالية والعاطفية، وإن كان التركيز نحو السياق فتسود الناحية المرجعية أي إحالتها إلى ما هو خارجها وهذا يكثر حين يكون مدار الرسالة على حقائق ومعلومات موضوعيّة(الرياض عاصمة

1 - رومان ياكبسون،المرجع السابق، ص19.

2 - يوسف محمد جابر اسكنــدر، تأويليه الشعر العربــي نحو نظريــة تأويلية في الشعرية (رسالــة دكتــوراه)، بغــداد، 2005م، ص31.

3 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص27.

4 - الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون، ص25.

المملكة العربية السعودية، وتبعد عن جدة ألف ميل) وحينما ينصبُّ تركيز الرسالة على وسيلة انتقالها فتسود الوظيفة الاختبارية (اختبار مدى سلامة الوسيلة الفاعلة والتأكد من وصول الرسالة: هل نسمع (...)، أو تتفوه به إلى المايكروفون قبل بدء الحديث (...) أما حينما تتوجّه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها فتسود الوظيفة الشعرية، ولّما تتوجه نحو "الشفرة" فتسود وظيفة اللغة، أو ما يسمى باللغة الماورائية. [1] وهذا يعني أنّ كل عنصر من عناصر الاتصال يولّد وظيفة من وظائف اللّغة الستة كما يوضحه الشكل التّالي:[2].

مرجعية

انفعالية شعرية افهامية

انتباهية

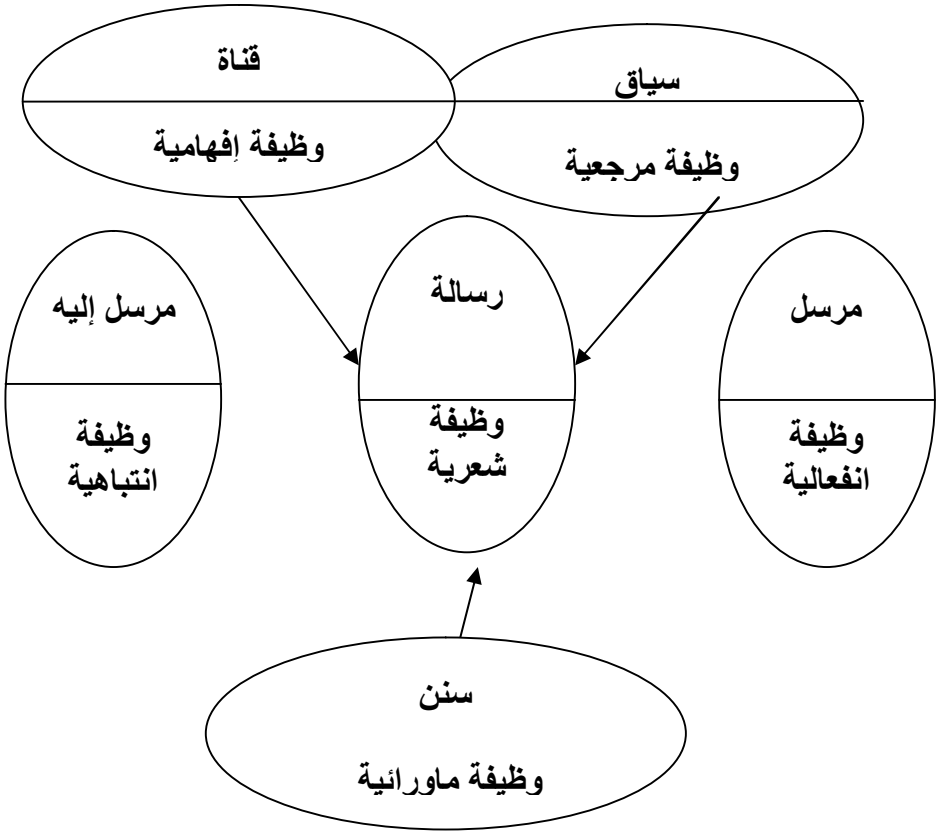
ميتالسانية

و يوضح المخطط التالي تطابق كل عنصر من عناصر الاتصال بوظيفته المنوطة به كما هوموضّح :

الوظائف اللغوية في علاقتها بالعوامل التواصلية.

1 - ينظر ميجان الرويلي، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م، ص73، 74.

2 - الطاهربن حسين بومزبر، المرجع السابق، ص42.



إنّ لكل رسالة وظيفتها الخاصّة وهذه «الوظائف اللغويّة أيا كانت –تمتلك ميزاتها المستمدة من الخطاب نفسه» [1].و لأهمية هذه العملية نجد ياكبسون ينادي في سياق تحديده لمفهـــوم الشعرية بذلك الربط بينها وبين اللسانيـــات، والوظيفة الشعرية باعتبارها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.» [2].يعطي هذا القول الانطباع بمشروعية شعرية الأجناس الأدبية كالقصة والرواية وأنّ هذه العناصر يمكن توفُّرها في الشعر والنثر، وفي ذلك تحقيقا لأدبية الأدب.

ومن العناصر الجمـــاليّة التي تحقّق للنص الإبداعي شعريته عند ياكبســـون نجـــد فاعليـــة اللغة، وجمالية الغموض،ومفارقة القافية،فيما يخص اللّغة الشعرية نجده يركز على خُلُوّها من الشوائب التي يمكن أن تتسبّب في إعاقة مسار الشعرية حيث يرى أنّ كل «بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلميـــة للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظـــــــي، وإذن فهو يستلزم قبل كل شيء استـــــــــعمالا خاصا للـــــــــّغـــــة. » [3].لأنّ اللّغة عنده ليست مجرّد رصد لكلمات لها دوال

1 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص97.

2 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية،ص 35.

3 - رومان ياكبسون، قضايا الشعريّة ، ص77.

ومدلولات يستعملها المتلقي للتعبير عن معنى معيّن، بقدر ما هي دراسة علميّة يفترض على صاحبها معرفة خاصّة بمفرداتها، حتى لا يقع في شرك الخطأ، فالتحكُّم في اللُّغة يعني ملامسة الشعريّة في جوهرها والتّي «تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصّة.» [1]، كمايكمن سّر شعرية اللّغة في حسن توظيف مفرداتها على الوجه المطلوب خاصة « أنَّ اللّغة تزدان بنفسها حين تنهض باللعب بألفاظها، وحين تعمد إلى الاعتمال بأصواتها، فتكون لوحات لغوية، أساسها الصوت المعبّر، تتسم بكل سمات الجمال الفني يجعل المتلقي حين يقرأ أو يسمع، ينبهر، ويندهش، لهذا الجمال الطافح الذي تفرزه أصوات اللغة فتستحيل هذه الأصوات بما فيها من سحر البيان، وفرط الجمال إلى لوحات شعرية مؤتنقة.» [2].فاللّغة عنده تعتبر عاملا من عوامل نجاح العملية الإبداعية،بينما يرى في
الغموض «خاصية داخلية لا تستغني عنها كلّ رسالة تركّز على ذاتها، باختصار فإنّه ملمح لازم للشعر.» [3].باعتباره مولدا لصور إيحائية تتّسم بالتعدّدية الدلالية وتضفي على شعريته طابع الانفتاح التي تميّزت به الشعريات الحديثة، ولذلك جاء اهتمامه«بالصورة الشعرية،وبالسياق بهدف تفهم النص وتفهم بنيته الكلية. وتبقى الغاية الأصلية من تحليل النص التوصل إلى معرفة عالم الشاعر ورؤيته الشعرية وتفاعله مع العالم وموقفه منه.» [4]بينما مفارقة القافية «تستلزم علاقة تماثل أو تباين مهمّة بين الصوت والمعنى سواء المعنى المعجمي أم النحوي، وتوضح بشكل خاص نسق التطابق هذا (تطابق مشابهة الاختلاف)».[5] والقافيةعنده ليست مجرّد صوت يختـــم به البيت بقدر ما تمثل دلالة تجسدها بتضافر الصوت والمعنـــى.

وأهمّ ما يلاحظ على شعريّة ياكبسون أنّه أراد بناء نظريّة أدبيّة متكاملة ربطها بالجانب اللّساني الذي يسعى إلى تأسيس نظرية تتّسم بالعلمية والموضوعية خاصّة أنّ «الشعرية هي التي قادت ياكبسون إلى اللّسانيات، فقد كان يودّ التخصّص في تاريخ الأدب، إلا أنّ القضايا التي كانت تشغله استعصى عليه حلّها خارج منظور لساني، فانكبّ على توضيح موقع اللّغة ضمن الأنساق السيميائية الأخرى، وتحديد العلاقات الوثيقة والمتعددة التي تربط اللسانيات بمختلف العلوم. » [6].إلاّ أنّ هذا التوجّه لم يكن

---

1 - المرجع نفسه، ص19.

2 - عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات القدس العربي والتوزيع، ط1، 2009م، ص166.

3 - رومان ياكبسون، المرجع السّابق، ص51.

4 - ميشال زكريا، مباحث في النظريـــة الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعيـــة للدراســـات والنشر والتـــوزيع، لبنان، ط2، 1985م، ص175.

5 - رومان ياكبسون، قضايا شعرية، ص89.

6 - المرجع نفسه، ص06.

توجّهااعتباطيا كما «لم يكن مجرّد صدفة، بل إنّه (....) يختبر الأدب باعتباره عملا لغويا.» [1]. لذلك أراد لشعريته أن تتسم بالكلية وإن خصّها بالوظيفة الشعرية «التي نستطيع العثور عليها في الخطابات كافة، ولهذا فهو يضع شعرية ليست للشعر وحسب وإنما للخطاب الأدبي.» [2].

ومن خلال ما تقدّم نستطيع القول إنّ شعرية ياكبسون تبلور مفهومها بنظريّة التماثل التي تفسح للمتلقـــي المشاركة في بنـــاء النّص عن طريق آلية الاختيار التي يهيئها التأويل، إضافة إلى النموذج التواصلي المُمثّل في عناصر الاتصال التي يستلزم حضور الوظائف اللغوية لتكتمل العمليّة التواصلية، إلا أنّ العنصر البارز الذي فجّر شعريته يتمثل في الوظيفة الشعرية التي تسعى إلى تحقيق أدبية الأدب.

2-الشعريّة عند تدوروف:

يتجلّى مفهوم الشعرية عند تدوروف في مؤلفه" الشعرية" الذي قدّم فيه مجمل آرائه حول الشعرية،حيث حدّد مفهومها وعلاقتها بالعلوم،ومدى فاعليتها في تحديد خصائص النّص الأدبي،فلم يترك عنصرا من عناصرها إلا و شرحه،لذلك يُعدّ «الناقـــد المهتمّ الذي عُني بشكـــل خاص بتأصيل مفهـــوم الشعرية والتنظيرله في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر.» [3].لهذا السبب انصبّ اهتمامنا على هذا الناقد كونه يبحث في الخصائص العامة للأدب ونظام اللغة، بالإضافة إلى الطابع الكلي الذي تتميز به شعريته التي لا تكتفي بالحديث عن الفوارق بين الشعر والنثر باعتبارهما يشتركان في الخاصية الأدبية، بل غرضه يكمن في الكشف عن جوهر وخصائص هذا الأدب،واهتمام

1 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1996، ص74.

2 - مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص30.

3 - فاضل ثامر، اللّغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، ص102.

تدوروف بالشعرية لم يأت من العدم، بل جسّد أفكاره باطّلاعه على كتاب أرسطو" فن الشعر" الذي يعتبره اللبنة الأساسية « لعالم الشعرية بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها»[1]. ولأهمية كتاب فن الشعر يشبهه تدوروف بإنسان «خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب»[2]. كما أن شعريّة تدوروف متعددة الرؤى وواسعة الأغوار يصعب الجمع بأجزائها لأنّها زئبقية، كما لا يكمن هدفها في البحث عن قوانين ثابتة، بل تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للنص الإبداعي، باعتبارها ترغب في الانفتاح على عوالم النّص،و شعريته «لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمّها حتى الأثر الأدبي في ذاته، إنّما يتأسّس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي :الخطاب الأدبي لاباعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا» [3]. فهي تنشد الكلية وترفض الجزئية، والنّص عنده لا يعترف باللّحظة الراهنة بقدر ما يستشرف اللحظات الآتية التي تكون مليئة بالأسرار والمفاجآت، كما خصّ مفهوم الشعريّة بتلك البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح المكنونات التي لم يفصح عنها النص، ومن ثم البحث في لبّ النص الإبداعي لذلك نجده يشرح«جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية».[4]

لقد جاءت الشعرية لوضع حد« للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبيّة.وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى،بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته،فالشعرية إذن مقاربة للأدب" مجرّدة" و باطنيّة"في الآن نفســه».[5] وشعريتــه بنيويــة تركــّز على جوهر النّص وما يميزه، بعيدا عن المؤثرات الخارجية التي تحدّد كينونته،كعلم النفس وعلم الاجتماع، لذلك لم يركز على العمل الأدبي في تحديده لمفهوم الشعرية، إذ «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليّا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ولكلّ ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث

1 - بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م، ص34.

2 - عثماني الميلود، شعرية تدوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص08.

3 - المرجع نفسه، ص16.

4 - عز الدين البناعزالدين، الشعرية والثقافة،- مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم-، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003،، ص43.

5 - تدوروف، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، مطبعة سبو، المغرب، د.ط، د.ت ص23.

الأدبي، أي الأدبية. » [1].أي أنّ شعريته تنشد ما هو آت، وتعمل على استشراف المستقبل، ولا تريد البقاء ضمن أطر ضَيّقة تحّدُّ من انتشارها، وهذا ما جعله يهتم بعملية القراءة التي من شأنها أن تساهم في تحقيق هذه الميزة المتمثّلة في الأدب المحتمـــل، والتي من شأنها كذلك إيجاد معنى للنص الأدبي، ولكن هذا المعنى ليس يقينا بقدر ما هو احتمالي أو محتمل.

وأهمّ ما يلاحظ على شعرية تدوروف ذلك السؤال الذي صاغه "ما الأدب ؟ "يقول: « هذا هو أول سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط القولـــــــــــي القـــديـــــم. » [2]، وفي نفس الوقت يجيب بأنّ الأدب نظام لكنّه «ليس نظـــاما رمزيا "أوليا " (كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو شأن للسان بمعنى من المعاني) وإنّما هو نظام "ثانوي" : فهو يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة مادة خاما. » [3]. هذا ما جعل تدوروف يهتم بالخطاب الأدبي الذي هو جزء من هذا الأدب بغية اكتناه الحقائق النوعية بعيدا عن مدار الأثر الأدبي. لذلك نجده يضع فرقا في هذا السياق بين كل من الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي حيث يرى « أنّه يوجد قطبان اثنان داخل الوعي الإنساني للكلام :الخطاب الشفاف والخطاب الثخن (Opaque) وسيكون الخطاب الشفاف هو الذي يترك الدلالة مرئية ولكنه هو ذاته غير محسوس: فهو كلام لا يصلح إلا أن يفهم. وفي مقابله، هناك الخطاب الثخن المكسو، جيّدا، برسوم وصور لا يجعل ما خلفه مرئيا،وسيكون (بذلك) كلاما لا يحيل على أي واقع، مكتفيا بذاته»[4]. وبتحديده هذا لمفهوم الأدب يضع ثنائية ضديّة يستند عليها الأدب باعتباره نظاما، وهي الكلام الأدبي الذي لا يفصح عن مكنونه إلا بإعمال الفكر لأنه يتميز بالإيحائية والضبابية التي تحول دون الكشف عن جوهره، و الخطاب غير الأدبي الذي نصل إلى معناه دون تأويل أو تفكير لأن نتائجه معروفة عند المتلقي لا تحتاج إلى تفسير، فالدال يوازي المدلول في جميع الحالات، وهذه الضبابية التي يتميز بها الخطاب الأدبي هي التي تمنح الشعريّة طابع التعدّد وتجعل النص قابلا للانفتاح كما تبعده عن الانغلاق ،كما لا يفصح الكلام الأدبي عن «عمقه وثخانته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، لأن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي، حاجز بلوري، طلي صورا ورسوما، يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه وتجاوزه» [5].وهذه الثنائيةالضدية التي أقامها بين الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي هي التي تُمكّن الباحث من التمييز بين ما كان نصّا أدبيا وما ليس بنص أدبي، وما دام أنّ النّص الأدبي يحتاج إلى

1 - المرجع نفسه، ص23.

2 - المرجع نفسه، ص31.

3 - عثماني الميلود، شعرية تدروف، ص22.

4 - المرجع نفسه،ص22

5 - عثماني الميلود، شعرية تدوروف ،ص22

تأويل، والنّص غير الأدبي لا يحتاج إلى فك شفرات خطابه يرى تدوروف «أن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل» [1].وما دام أنّ الشعرية عند تدوروف نظرية داخلية للأدب ولا تسمح بقوانين ثابتة وصارمة تحكم النص الأدبي الإبداعي، وجد في التأويل ضالّته،حيث يفسح للقارئ المجال لبحث النص الأدبي وإعطائه كينونته، وهذا ما ينطبق مع شعرية تدوروف التي تركّز على الخطاب الأدبي بعيدا عن الأثر الأدبي،وربما هذا التحديد لموضوع الشعرية يرجع إلى الفرق الدقيق الذي حدده بارث R.Barthe بين الأثر الأدبي والنص ذلك «أن الأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي، أما النص فهو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة (...) نص للمؤلف ونص للقارئ، وطبقا لهذا ينفي تدروف أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل أي العمل الذي يولّد نصوصا لا نهائية» [2]. والذي يمنح للنص اللانهائيّة واللامحدوديّة هي تلك التأويلات والرؤى التي يقدّمها المتلقي، لذلك ربط تدوروف الشعرية بالتأويل والقراءة، كتقنيات تحقق للنّص الأدبي شعريته،كما سعى تدوروف إلى بناء شعريـــة للأدب بصفة عامة،و التي لا تضع حدا فاصلا بين الشعر والنثر، تنشد الانفتاح وترفض الانغلاق، تتجاوز المحدود إلى اللامحدود، وسر إبداع نظريته كونه يبحث عن الخصائص النوعيّة التي تجسّد هيكل النص الأدبي بغضّ النظر عن الأثر الأدبي ذاته، لذا يرى أنّ «استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته» [3].وما جعل شعريته تكتسب هذه القيمة الإبداعية هي تلك العلاقات التي أقامها بين الشعرية والتاريخ الأدبي، والشعرية والجمالية.

3- الشعريّة عند جان كوهن :

تعدّ شعريّة جـــــان كوهن من الشعريـــــّات التي تركت صدى على مستوى الدراسات الأدبيّة لما جاءت به من عناصر تحتاج إلى التحليل والتوضيح، خاصة عندما عدّ «الشعريّـــــــة، علم موضوعه الشعر» [4].حيث يثير هذا التعريف في الذهن بطبيعة الحال تساؤلات لماذا الشعر دون غيره ؟ كما تتحدّد شعريته بصفة عامّة بمصطلح الانزياح الذي يعتبر الدعامة الأساسية التي قامت عليه

1 - تدوروف، الشعرية، ص24.

2 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص34.

3 - تدوروف، المرجع السابق، ص84.

4 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص09.

نظريته،واهتمامه بالنظرية الانزياحية كان دافعا وراء اختيارنا لهذا الناقد الذي توافقت أفكاره مع المتن الشعري الدرويشي الذي جاء محمّلا بطاقة حيوية مفعمة بلغة انزياحية ،كما نجد نظريته تمتاز بفضيلة التحديد والضبط من خلال استخدام اللّغة استخداما شعريا يكون الانزياح فيها هو المعيار الرئيسي،لذلك جاء متعدد الأقطاب يقتضي الإحاطة به وتحديد مساره، بتلك التفرقة بين ما كان انزياحا جماليا وما لم يكن كذلك لأنّه «في معناه الواسع هو كل خروج غير مبرر –على أصول قاعدية متعارف عليها. »"[1].

وإذا حاولنا أن نتبيّن الإرهاصات الأولى لهذه النظرية نجدها قد بدأت من «الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي الخالص، البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز.» [2] وانطلاقا من هذه الخطوة بدأ كوهن ببلورة نظريته الشعرية، وذلك بالبحث عن نقاط مشتركة بين مختلف الانزياحات سواء كانت صوتية أو دلالية، وهذا بغية خلق لغة شعرية تتسم بالإيحائية الدلالية، التي تختلف عن لغة النثر لأنّ «لغة الشعر تتشكّل على السطح الأملس المحايد للغة النثر، وتمارس فوقه تنظيم نسيجها ورسومها وخواصها التعبيرية والتصويرية المتميزة.» [3].لذلك جاءت نظرته للشعرية قائمة على أساس تقابلي بين الشعر والنثر كثنائية بارزة، وهذا بغية استخراج نمطية الانزياح لأنّه الفاصل بينهما. فهل الانزياح خاصّ بالشعر دون النثر ؟ وهل هو المعيار الرئيسي الذي تظهر به إيحائية الشعر ؟ وهل النثر خال من الانزياح تماما ؟.

ما دام أنّ كوهن اتّخذ أفكار الأسلوبيين واللسانيين وبعض الشعراء المنظّرين فهو يميّز الشعر عن النثر بالبنية الصوتية، ويظهر جليّا عندما تناول قول فاليري أنّه « قد يجوز القول بأنه قصد أن الشعر الذي يجب أن يتميز جذريا عن النثر بالشكل الصوتي والموسيقى تتميز عنه كذلك بشكل المعنى.»[4].فالشعر يتحدّد عنده بالبنية الصوتية التي تتألّف من التجانس الصوتي المتألّف من تسلسل الحروف والنغمات، كما يتحدّد بالبنية الدلالية التي تسعى إلى تشكيل بنية النص الشعري، الذي يتّصف بتعدد الدلالة وكل هذه العناصر الخاصة بالنّص الشعري يحققها الانزياح الذي يدخلها عالم الرؤيا، كما نجد الانزياح عنده متوزعا«على مجالين مختلفين أحدهما لساني وثانيهمامنطقي.»[5].

---

1 - علاء الدين رمضان السيد، الانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري، مجلة الموقف الأدبي ع2، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص01.

2 - حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، ص111.

3 - علاء الدين رمضان السيد، المرجع السّابق، ص 01.

4 - جان كوهن، المرجع السّابق، ص 37.

5 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص 288.

و يقيم على هذا الأساس ضربا من التسوية بين الأسلوبية والانزياح الذي يُعدُّ طرفها الأساسي، حيث أنّ "الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية" [1]، كما عدّ النثر خاليا من الانزياح والشعر يصل فيه الانزياح إلى ذروته، ويمثل ببيت من الشعر لبول فاليري :

هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم

Ce toit tranquille ou marchant des clambes.

يحتاج هذا البيت الشعري إلى تأويل وقراءة بغية الوصول إلى الغرض الذي جعل الشاعر يستعمل هذا التعبير، كما يحتاج من المتلقي تجاوز المعنى اللغوي المعجمي إلى معنى المعنى ذي الدلالة الإيحائية، الذي يجسد الإستراتيجية الانزياحية، فلو وظّف البحر في مكان السطح، والبواخر مكان الحمائم لما كان نابضا بالحيوية ولما تسنّى له خرق القانون العام فهذا الاستعمال هو الذي هيّأ له الأرضية لتجاوز العرف العام «أي إن لغته تنهض على الانحراف وانتهاك النظام الدلالي والتركيبي العام»[2].حيث

يرى كوهن أنّ«الواقعة الشعرية إنّما تبتدئ انطلاقا من اللّحظة التي دُعي فيها البحر سطحا ودُعيت البواخر حمائم،فهناك خرق لقانون اللّغة أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه،كما تدعوه البلاغة القديمة"صورة بلاغية"،وهو وحده الذي يزوّد الشعرية بموضوعها الحقيقي.» [3]. ولولا وجود هذه الصور التي تحدث خرقا في قانون اللّغة، وتبعده من النّظام إلى الاستعمال، ومن الثبات إلى الحركية،لما تجسّد الانزياح الذي يُعدُّ مكوّنا من مكونات شعريته.كما نفهم من خلال البيت السابق أنّ الانزياح خاص بالشعر دون النثر، لأنّ لغة النثر مقتصرة على الإخبار دون ملامسة الخيال، بينما لغة الشعر تصل ذروتها في التعامل مع أنواع الصور الخياليّة والشعرية التي تولّد انزياحات متنوعة بشتّى أصنافها، ولأجل ذلك كانت« لغة الشعر في عامتها،(...) انزياحية أو انحرافية أساسا. فإن كانت مجرد نسج لغوي عادي، لا يخرج عن اللغة الإعلامية واليومية والعلمية التي قصارها احترام نظام ومقول الدلالات، فإنها لا تكون لغة شعرية» [4].لهذا السبب الانزياح عنده ليس « مقتصرا على مستوى واحد من البنية اللسانية، وإنما هو عملية تتحقق في الكلام الشعري على مستوى الصوت(الوزن، الإيقاع، القافية)وعلى مستوى التركيب (التقديم والتأخير والقلب) وعلى مستوى الدلالة بما أن هذا الكلام فيه عدول عن لغة التعيين إلى لغة الإيحاء وذلك ببناء الصورة وتوليد الوجوه البلاغية.» [5].

1 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص16.

2 - عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات،ص168.

3 - جان كوهن، المرجع السّابق ، ص42.

4 - عبد المالك مرتاض، المرجع السّابق ، ص168.

5 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص291

ولا يمسُّ الانزياح عنده عالم الصور فقط بل يتعداه إلى القافية التي تنزاح عن أصلها للضرورة الشعرية بغية خلق عالم جمالي للنص الشعري، الأمر نفسه ينطبق على الإيقاع والوزن من جهة الوحدة الصوتية، أمّا على المستوى التركيبي فقد يلجأ الشاعر إلى صياغة نص شعري فيه من انتهاك الدلالة وخرقها للبنى النحوية ما يحقّق شعرية له وهذا راجع لطبيعة الشعر الذي يتّسم بالإبداعية، كأن يُقدّم ما ينبغي تأخيره أو العكس، أو إسناد فعل لغير العاقل،لذلك تخضع طبيعة الشعر عند كوهن لآلية التأويل التي تسعى إلى فتح مغاليقه،إذ ليس بالضرورة الوصول إلى معنى نهائي، بل معناه يبقى مفتوحا ومتعددا بتعدد قرّائه، وهذا الانفتاح هو الذي يحقّق للنص الشعري شعريته لأنه ليس « خطابا يتوسّل وجوده في وعي محدّد بقدر ما يلتمس كينونته في الوعي الإنساني المنشود، لأنه كشف دائم لعوالم مجهولة واحتضان كوني لأبدية الوجدان الإنساني بخاصة عندما يمتزج طموح الذات المبدعة بالرؤية الفلسفية والفكرية التي من شأنها أن تنمي فيها روح التأمل الكشفي، وتعمق لديها حسن المدركات الباطنية في استكناه معالم الوجود. » [1].

وفي سياق الحديث عن الانزياح باعتباره البؤرة التي ركّز عليها كوهن ضمن بناء شعريته، لنا أن نتساءل إذا كان حضور كل انزياح ضمن العملية الشعرية شرطا لا مناص منه باعتباره مولّدا للشعرية ؟ وهل هناك نوع من الانزياح يعطّل مقروئية القارئ؟ هذه المسألة تعرّض لها كوهن في سياق حديثه عن الانزياح لأنّه لم يضع الأشياء اعتباطا، لأنّ لكلّ قاعدة استثناء خاصة في مجال الشعر الذي يخضع لرؤى وصيغ يصعب تجاوزها، فهو عندما بنى نظريته على أساس التعارض بين الشعر / النثر وبيَّن شُروط كلّ منهما لم يقل بخرق القاعدة الأصل وتجاوزها لخلق فاعلية النص الشعري، وعدّه انزياحا ، بل تعرّض لهذه القضية بالنقاش في قوله : « لا يكفي، فعلا، خرق القواعد لكتابة قصيدة، إن الأسلوب خطأ، ولكن ليس كلّ خطأ أسلوب. » [2] .معنى هذا أنه لا ينبغي على الشاعر أن يقع في شرك الخطأ ويعدّه انزياحا لأنّ هذه العملية تعيق مسار القارئ،وتدخله عالم التجريد، فليس كلّ خرق لقانون اللّغة العام يعتبر انزياحا، لهذا يتعارض كوهن مع السرياليين الذين اعتبروا كلّ انزياح مكوّنا أساسيا لبناء الشعرية حيث بالغوا كثيرا في بناء الصورة الشعرية التي عطّلت مسار قراءة القارئ بدلا من مساعدته على الخلق والإبداع لذلك « لاقت هذه المدرسة بعض الخيبة. » [3]. كما رفض كوهن تلك الصورة التي صاغها بروتون « التي تمثل درجة قصوى من الاعتباط.» [4]، لأنّها مولدة لدلالات مبهمة وغامضة غير قابلة للتحليل تنزع إلى العقل ولها دال ومدلول متطابقان، وذلك لأنّ

1 - خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1996، ص85.

2 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص193.

3 - المرجع نفسه، ص193.

4 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص193.

الصورة عنده لم تعد « محاكاة للواقع الطبيعي، أو قياسا منطقيا، متناسب العناصر،متآلف الأجزاء،واضح المعاني.يستمد تشابيهه واستعاراته من منبع قريب،من الذائقة، يسيرعلى الفهم ويجنح نحو البساطة والتحدد، وإنما غدت تركيبا معقدا، أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية، التي تتمدد في كل جانب، وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع. » [1] لذلك نفهم من خلال رفضه لمثل هذه الصور الموغلة في التجريد أنّه يُحبّذ تلك الصور الملامسة للخيال،والتي تحقق للنص الشعري إبداعيته،لأنّها« كشفا للمجهول،استبطانا للماورائي، اختراقا للعادة. » [2] ولمّا كان الانزياح محور شعريته لم يقتصر على تعقُّب جذره اللساني والمنطقي، وإنّما بحث في وظيفته من جهة علم النفس اللغوي، كما لم يقتصر في استفادته من الأسلوبية على طرائق الإحصاء، بل عوّل على أسلوبية التعبير والتأثير انطلاقا من أنّ المدلول الشعري مدلول كُلّي، ومن أنّه مدلول لا بديل له، والدليل على هذا التحوُّل من اللسانيات الخالصة إلى اللسانيات النفسية، استخدام المؤلف تعارضا بين الكلام المفهومي والكلام الوجداني وإلحاحه عليه في عديد المواضع [3].نفهم من هذا الكلام أنّ الكلام الوجداني أدّى بالشاعر إلى الاهتمام بعملية التصوير الشعري بغية الكشف عن دلالاته ومراعاة أسسه الجمالية والمعرفية، لأنّه وجد في الإيحاء مجالا لتحليل الصور الشعرية التي ينبغي أن تكون«مكتشفة وليست مصنوعة، ليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضا، إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص، هو تلقائيا خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب» [4] وكوهن عندما اعتبر الشعر استعارة موسّعة كان يقصد الصورة الكلية التي لا تُفصح عن مكنوناتها، لأنّ الاستعارة « ليست مجرد تغيير في المعنى إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي.»[5].فلولا وجود الثنائية الضدية المتمثلة في المعنى التعييني والمعنى الإيحائي لكانت الاستعمالات نفسها، ولكن لعدم مطابقتهما بعضهما البعض « لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية.» [6].لذلك تتناسب اللّغة المفهوميةمع النثر الذي يعالج قضايا لا تحتاج إلى تأويل وإعمال فكر، بينما تتناسب اللّغة الإيحائية مع الشعر الذي يسعى إلى تشويق القارئ وذلك باستخدامه للصور والخيالات التي تحتاج إلى تحليل بغية إكمال عملية القراءة لذلك«الدال في

1 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، ص258.

2 - المرجع نفسه، ص258.

3 - ينظر : أحمد الجوة، بحوث في الشعريّات، ص300.

4 - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط،د.ت، ص28.

5 - جان كوهن، المرجع السّابق، ص205.

6 - المرجع نفسه، ص205.

الشعر محمّل بطاقة وجدانية وهو بذلك محرك للعواطف،مثير للمشاعر،أمّا الدال في النثر فهو أشدّ تعلّقا بالمعنى المفهومي، وبهذا يكون الكلام النثري نثريا حقا لأنه يحافظ على القانون الشائع في الاستعمال ولا يعمد إلى خرقه»[1].لهذاتفسح اللغة باستعمالاتها الإيحائية المجال أمام الشاعر ليخلق عالما متموّجا من الإبداعات كما « توحي بتفاصيلها وطلاسمها التي يشتّق منها الشعر هويتّه بتحويل معجمه من القصدية إلى الإيحاء المبدع» [2]، وهي الفكرة التي تزعّمها كوهن عندما ألحّ على ضرورة خرق القاعدة لغاية جمالية يقول: «ولهذا كان الشاعر ملزما بخرق اللغة إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يُخلِّف فينا ظهوره ذلك الشَّكل البالغ من الأريحية الاستيطيقية التي سماها فاليري بالافتتان»[3]. تلك هي الأفكار التي خصّها كوهن للانزياح الذي يعمل على توليد الحادثة الشعرية، والتي تعمل الصورة على بلورتها في إطارها الكلي، وذلك بتضافر عناصر وآليات الصياغة والتركيب، والتي تحقق للنص الشعري انسجامه.

كما تتحدّد شعريّتة في تلك الأنماط الشعرية التي حصرها في ثلاثة أنواع من الشعر وذلك من خلال المستويين الصوتي والدلالي، النوع الأول يعرف باسم القصيدة النثرية التي يمكن أن تدعى قصيدة دلالية، إذ تعتمد على جانب اللغة فقط دون الاهتمام بالجانب الصوتي، بينما النوع الثاني هو ما يسمى بالقصائد الصوتية لأنه خلاف الأوّل لا يأخذ من اللغة سوى العناصر الصوتية، بينما النوع الثالث هو ما يسمّى بالشعر الصّوتي الدّلالي أو الشعر الكامل، وهذا ما جاء ملخصا في الجدول التالي [4] :

السمات الشعرية		
الجنس	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية.....	-	+
نثر منظوم.....	-	-
شعر كامل.....	-	+
نثر كامل.....	-	-

وإذا كان الانزياح عاملا من عوامل توليد الصور وحافزا على خلق فاعلية النّص الشعري، فإنه لم يقتصر على جانب واحد بل نجده في القافية الحذف،و النعت، والتقديم والتأخير وهذا ما بيَّنه

1 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص301

2 - خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص85.

3 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص215.

4 - المرجع نفسه ،ص12.

عندما أقرَّ بوجود نوعين من الانزياح الأوّل سياقي والثاني استبدالي، فالنوع الأول يندرج ضمنه كل من القافية، والنعت الزائد والتقديم والتأخير، أما النوع الثاني تندرج ضمنه الاستعارة. [1].

وإذا أخذنا القافية نموذجا اهتّم به نجده يرفض الشعر بدون قافية وهذا ما يؤكده عندما عاب ڤرلين نظمه لأبيات شعرية مقفاه ولكنه في نفس الوقت لجأ إلى استعمال قوافي مطّردة يقول :

يامن سيذكر عيوب القافية!
أي طفل أصم أو أيّ زنجيّ مجنون
صاغ هذا الحلي الرخيص
برنين أجوف ، ينكشف زيفه عند الاختبار ؟ [2] .

فكوهن عندما عدّ القافية عنصرا من عناصر شعريته لم يكن الغرض من استعمالها جماليّا وتكميليّا، بقدر ما كان يبحث في وظيفتها الدلالية لأنها « ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى » [3]. وعنصر القافية ثابت لابدّ من حضوره حسب كوهن حتى يكتمل للنّص الشعري شعريته، خاصة إذا ربطت بالمعنى الذي يضفي عليه دلالة، فلذلك هي ليست مجرد صوت يوضع في نهاية البيت« بل نهاية البيت هو الذي هو الذي يحدد القافية،فهي في حد ذاتها، ليست مجرد عاجزة عن إنهاء البيت وحسب، بل إنها لا تكتسب صفتها إلا بوقوع النبرعليها» [4].

وإذا كان كوهن يؤكّد على صفة النّبر في القافية فهذا من باب حرصه على التمييز بين القافية كجذر ثابت وبين الجناس الصوتي الذي يعتبر فرعا ثانويا ينتمي للقافية الداخليّة، ولهذا أبان الفرق بين العنصرين حيث يكون« الجناس الحرفي مقوّما مماثلا للقافية، فهو يستفيد، مثل القافية من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية مع فارق، كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقّق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت.» [5].و من العناصرالمكونة لشعريته نجده يلحّ على مصطلح الغموض الذي يحقّق للنّص الشعري كينونته وفاعليته، باعتباره مولّدا للدلالات الإيحائية التي يتسم بها، وإن لم يستعمله بالمصطلح ذاته، وإنّما جاء حديثه عليه في سياق إيراده للانزياح حيث يرى أنّ« هناك درجة انزياح حرجة مختلفة بدون شك من قارئ إلى آخر ولكننا نستطيع اعتمادا على الإحصاء تعيين قيمته المتوسطة إذ بتجاوزها تكف القصيدة عن إنجاز وظيفتها باعتبارها لغة دالة، وربما كان الطلاق الحاصل بين الشعر المعاصر والجمهور حاصلا بسبب تجاوز الشعر بسهولة لهذه العتبة ــ ذلك الطلاق

1 - ينظر، المرجع نفسه ، ص101.
2- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص74.
3 - المرجع نفسه، ص 74.
4 - المرجع نفسه، ص74.
5 - المرجع نفسه، ص82.

الذي يشكو منه الشعراء الشباب المعاصرون.» [1].إنّ الغموض حسب كوهن هو الذي يضمن للنّص الشعري انفتاحه، ويمكنه من اكتساب صفة الرؤيا، لأنّ قصيدة الرؤيا هي« قصيدة السرّ، قصيدة الحلم وهي فوق ذلك إحساس عميق بالوجود.»[2]، كما تجدر الإشارة إلى القول بأنّ شعرية كوهن بنيويّة محايثة مثلها مثل اللسانيات التي «صارت علما اليوم تبنّت مع سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أنّ الشعرية لا تتّخذ اللّغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة، والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وإنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي» [3]، أي أن شعريته محايثة للشعر مثلها مثل اللسانيات التي تتّخذ اللّغة وسيلة للتعبير باعتبارها مبدأ أساسيا لا تحيد عنه، « ذلك أن الأدب، بأتمّ معنى الكلمة، نتاج لغوي (...) فكل معرفة باللّغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري، لكن هذه العلاقة، وقد صيغت على هذا النحو لا تربط بين الشعرية واللسانيات بقدر ما تربط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة» [4].

وفي إطار علاقة شعرية كوهن بالعلوم الأخرى نجد لها علاقة بالأسلوبية التي يعمل الانزياح على المقاربة بينهما باعتباره « الصفة الأسلوبية التي تجعل لغة كاتب من الكتَّاب ذات خصوصية في إطار النظام العام للّسان الذي تنتمي إليه اللغة » [5].لذلك أكسبت اللّغة الأسلوبية هذه الطبيعة العلائقية مع الشعرية لأنّ «الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا» [6]. وانطلاقا من هذه النقاط سعى كوهن إلى تأسيس علم للشعر أي البحث عن خصائص للنص الشعري تكسبه شعرية، لأن هذه الأخيرة « تبحث عن شكل، للأشكال عن عامل مشترك عام للشعر» [7] فهي بحث عن المتشابه والمتماثل في النصوص الشعرية، كما تسعى إلى اكتشاف الخطوط العريضة للنّص الشعري، باعتبارها نظرية متماسكة، كما تنقب عن « الثوابت التحتية...التي تتعالى فوق التنوع اللامتناهي للنصوص الفردية»[8]. فشعريته تنتمي إلى حقل الأسلوبية الذي يؤكده تطرُّقه لمفهوم الانزياح، انطلاقا من مستويين للّغة « الصوتي والدلالي فعلى المستوى الصوتي يدرس النظام La versification وتحته يدرس الوزن والقافية والجناس ويرى أنها صور

1 - المرجع نفسه، ص179.

2 - حسين فيلالي، السّيمة والنّص الشّعري، دراسة، منشورات أهل القلم، سطيف، ط1، 2006م، ص44.

3 - جان كوهن،بنية اللغة الشعرية ، ص40.

4 - تدوروف، الشعرية، ص27.

5 - عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، ص195.

6 - نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جان كوهن، دراسات سيميائية أدبية لسانية،ع1، المغرب، 1987، ص 53.

7 - جان كوهن، المرجع السابق، ص48.

8 - نزار التجديتي، المرجع السابق، ص48.

مثل باقي الصور تعمل في خط معاكس ومناقض للنثر، وذلك بخلقها التجانس الصوتي الذي تطارده اللغة عادة لأنه يهدد سلامة الرسالة التي تقوم على التعارض الفونيماتي، أمّا على المستوى الدلالي فيدرس كوهن عدّة صور انطلاقا من الوظائف النحوية الثلاثة : الإسناد والتحديد والوصل، مخصصا لكل وظيفة فصلا مستقلا.» [1].

ولهذا يمكن تلخيص النظرية الشعرية التي جاء بها جـــان كـــوهن في هذا الجدول:[2]

الثنائيات	النثر	الشعر
اللّغة	مفهومية، عقلية، ذهنية تصورية.	وجدانية، عاطفية، انفعالية، تأثيرية
المعجم	عناصره (ثابتة)	(عناصره) حركية
الدلالة	مطابقة، وضعية	إيحائية، مجازية
المدلول	صمت، سكون	غناء، نشيد
الكلمات	محايدة، مشلولة، القدرة باردة، متينة، خامدة، سطحة، عديمة اللون	فاعلة، مؤثرة، متحركة حية، ممتلئة، ملونة، مشتعلة
القراءة المتكررة	غير ضرورية، مجرد حشو، تحصيل حاصل	ضرورية، معين لا ينضب من الدلالات، كشف بعد كشف.
الاستماع	لا يحدث شيئا	يحدث ذبذبة داخلية.
العالم	مفتعل، مصطنع، مضاد للإنسان	حقيقي، بريء، إنساني
التجربة	معرفة تدمجها الذاكرة ضمن معارفها السابقة	جزء من المعيش، معاناة كلية
الحياة	مكر، تمدن، تعاسة	سذاجة، طفولة محتفظ بها، سعادة.

يتّضح مما تقدم أنّ شعريّة كوهن قامت على أساس مقابلته الشعر / النثر، الذي خصّ كل واحد منهما بخصائص لا تنطبق على الجنس الآخر، مركزا على الانزياح بمستوياته الثلاث : الصوتي، الدلالي والتركيبي، ولكن درجة الهيمنة كانت للمستويين الأوليين اللّذين إذا تضافرا خلقا جوا صوتيا

1 - نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جان كوهن، دراسات سيميائية أدبية لسانية ،ص56.

2 - المرجع نفسه، ص66.

مثلما يكون في القافية التي عدها عنصرا فاصلا بين الشعر والنثر إضافة إلى عامل الغموض والجناس وغيرها من العناصر المولدة لشعرية النص الشعري.

ثانيا- مفهوم الشعريّة عند النقاد العرب:

1- الشعرية عند " كمال أبو ديب " :

تحدّدت الشعرية كمفهوم ومصطلح عند أبي ديب من خلال مؤلفه" في الشعرية" الذي يحيل العنوان ذاته على موضوع دراستنا، حيث نجده يمهّد لهذا العمل في مقدمة هذا الكتاب بقوله: «يمثل هذا البحث صياغة نظرية مكثفة لأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات عديدة من الاكتناه الدائب لطبيعة الشعر في أبعاده المختلفة بدءا من الهاجس الإيقاعي المبهم الذي يصف كثير من الشعراء تشكلّه الهلامي في النفس قبل انبثاق القصيدة لغة،وانتهاء بالرؤيا التي ينبع منها ويفيض بها، والهواجس الأساسية التي يجلوها في موقف الإنسان من العالم، والمجتمع، والطبيعة والماوراء. ».[1] كماأراد تجسيد رؤيته لعالم الشعرية،وذلك بعدم خضوعه لأفكارسابقيه كما حاول بناء« نظرية تتجاوز الصياغات المطروحة (...) في هذا المجال محاولة أن توفّر لنفسها أعلى درجة ممكنة من التماسك والتناسق»[2]،لهذا كان كمال أبو ديب من النقاد الذين تمّ اختيارهم كونـــــــــــه حصر السمة الشعريـــــــة فـــــــي حدود النص أو ما هو داخلي، كما نجده لا يحدّد الشعريّة بعناصر ثابتة بل تظلّ مفتوحة تنشد الكلية، بدليل رفضه تحديد الشعريّة على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع أو الصورة وهذا ما ينطبق والقصيدة المعاصرة التي تتميز بالزئبقية والتي لا تتحّدد بعنصر أو عنصرين كما نجده يسعى إلى استجلاء عناصر الشعرية من جهة المنهج البنيوي والسيميائي هذا الأخير الذي استفدنا من بعض إجراءاته أثناء معالجتنا لشعرية العنوان.

أمّا عن تحديده الدقيق لمفهوم الشعرية يظهر في توظيفه لمصطلح الفجوة مسافة التوتّر، التي تنضوي تحتها العلائقية والكلية، لأنّ الشعريّة« خصيصة علائقية أي أنّها تجسد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أوليّة سمتها الأساسيّة أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها». [3]تسعى شعريته البنيوية إلى خلق علاقات بين عناصر النّص الشعري الذي لا ينحصر في « الوزن والقافية أو الصورة أو الموقف العاطفي، أو الإيديولوجي، ولكنه العلاقات بين عناصر مختلفة تتلاحم في سياق واحد، بحيث لا يبدو أحدها نشازا. » [4]لهذا لا يمكن لشعريته أن تستنبط بمكون أو مكوّنين وإنّما هي مفتوحة

1 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978 م، ص07.

2 - المرجع نفسه، ص07.

3 - المرجع نفسه، ص14.

4 - فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص 61.

على مختلف العناصر والخصائص التي تكون جديرة بأن توظّف لتخلق جوّا إبداعيا يتميز به النص الأدبي، وهذه العناصر لا تتحقق على مستوى واحد وإنما « ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة».[1]كما تسعى شعريته النسقيّة إلى بناء نظرية داخلية مثلها مثل شعرية تدوروف، ولكن هذا لا يعني انغلاقها، وهذا ما تفسره نظرته للشعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر التي تعتبر اللبنة الأساسية التي قامت على أساسها نظريته، مثله مثل كوهن الذي اعتبر الانزياح فاصلا للحكم بين الشعروالنثر، حيث حصر الانزياح في الشعر دون النثر أما أبو ديب لم يرجّح كفّة الشعر على كفّة النثر، كما لم يقم أصلا تعارضا بين الشعر والنثر، وهذا ما يؤكده قوله بأنها « مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعر بل إنه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصّيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن ــ وقد يكون نقيضا لـــ- التجربة أو الرؤية العادية اليومية ». [2] نستنتج من هذا الكلام أنّ أبا ديب تجاوز النّص وبنيته عندما عمَّم الوظيفة على التجربة الإنسانية بأكملها وهذه « مسألة تتصل بمنزلة الإنسان في الكون، وبأشكال تفاعله مع معطيات الحياة التي يشترك الشعر وغيره من النشاطات في التعبير عنها. ». [3]

ويظهر مفهومه للفجوة مسافة التوتر جليّا عندما وصف « الشعرية بأنّها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنّها موحدة الهويّة بها أو الوظيفة الوحيدة لها بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية» [4]، أي أنّ هذه الفجوة تعمل على خلق شعريّة العمل الأدبي، كما يكشف هذا المفهوم «عن خاصية الشعرية بوصفها الوظيفة المعمّمة للقول الشعري، وهذه الوظيفة تتعلّق بإحداث فجوة تركيبية أو دلالية تخلخل بنية القول الشعري وتحولها من بنية عادية متجانسة إلى بنية توقعات».[5]كما حددها « بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للّغة أو لأيّ عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسن " نظام الترميز " Codé في سياق تقوم فيه بينها علاقات» [6]وما يؤكد أنّ الفجوة مسافة التوتر بنيوية الشكل هو توظيفه لمصطلحات تمتُّ بصلة إلى الحقل اللساني من مثل « مفهومي المحور المنسقي والمحور التراصفي».[7] فالتّحديد المبدئي الذي خلُص إليه أبو ديب لمفهوم الفجوة مسافة

1 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123

2 - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 20.

3 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريّات، ص 402

4 - كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص 21.

5 - يوسف حامد جابر، "بنيوية كمال أبو ديب"، عرض ومناقشة لدراسات الناقد البنيوية، مجلة عالم الفكر، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 25، 1997، ص289.

6 - كمال أبو ديب، المرجع السابق ، ص21.

7 - المرجع نفسه، ص21.

التوتر، يحيل من جهة على مفهوم الانزياح عند كوهن، وذلك عبر تحوُّل المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية، لذلك ارتبط مفهوم الفجوة بالانزياح «سواء تعلق الأمر بالانزياح اللغوي الذي يقوم على إبدال Communication عنصر بآخر، أو تعلق بالانزياح النصي الذي ينظر من خلاله إلى أنَّ النَّص ذاته يشكل انزياحا لغويا يَجعل من لغة النص لغة ثانية في مواجهة اللغة العادية ». [1]لذلك رفض الفكرة التي تعتبر لغة الشعر منزاحة عن لغة النثر إذ« المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته : هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتيَّة ــ الدَّلالية، أي نظام العلامات التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضا ». [2]

كما تتحقّق الشعريّة عنده بانسجام الفضاء الصّوتي والفضاءالدلالي الذي يعطي للّغة كينونتها، والتي بدونها لا يمكن للنص الشعري أن يستمر، إضافة إلى نظام العلامات التي تعتبر قطب الرحى، وبدونه لا يمكن للعمليّة الاتصالية أن تكتمل، نتيجة ذلك ألغى تلك المفاضلة بين الشعر والنثر وجعلهمـــا « سويان معياريان باعتبارهما أصلين متوازين لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما ». [3]والسبب الذي جعله يُعرض عن فكرة المفاضلة بين الشكلين الأدبيين هو طبيعة الشعرية العربية التي التي تنأى عن مثل هذا التفاضل، فكل جنس له خصائص ومعاييـــر يستند عليـــها، إذ ليس بالأمر الهيّن، إقامة مثل هذه الموازنة التي ترجّح كفة على حساب الكفة الأخرى، وإن كان الشعر ديوان العرب، فإن النثر لا يقلُّ أهمية عليه إذ له تاريخه ومكانتـــه وسط الدراســـات الأدبيـــة، لأن طبيعة « الشعرية العربية تفتح فضاء بكرا قابلا للاكتناه والمعاينة من المرجعيات والإبدالات النصية من الشفوية إلى الكتابة. ». [4]

وأبوديب حينما حاول تغيير زاوية النّظـــر التي تزعمها كوهن فيمـــا يخصّ الظاهرة الشعريّـــة، فإنّ ذلك التعارض لم يكن كليّا فيما يخص الانزياح وإنّما هناك آراء استساغها تلامس نظرية الفجوة مسافة التوتر، فلا يعتبر لغة الشعر منزاحة عن لغة النثر وإنّما هذا الأخير يتضمن بعض الانزياح ولكن من نوع مغاير حيث يرى «أنَّ نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلـــي : أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا : دلاليا، أو تصوريا، أو فكـــريا، أو تركيبيا، ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في النص. ». [5] تعتبرالفجوة مسافة التوترعند أبي ديب نوعا من الانزياح لأنّ «استخدام الكلمات

1 - يوسف حامد جابر، بنيوية كمال أبو ديب، ص289.

2 - كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص15.

3 - المرجع نفسه، ص15.

4 - مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصيّة، ص33.

5 - كمال أبو ديب، المرجع السّابق، ص141.

بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق(....) الفجوة:مسافة التوتر،خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأوليّة،وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية »[1]،والـــذي يحقّــق هذه الفجــوة هو كسر النظام المألوف لأنّ طبيعة اللّغة الشعريــّةلاتــكون « خلاّقة إذا لم تتضمّن في عمقها طاقات حية من قوة الاندفاع، والكشف والفعل. والشّاعر في هذه الحالة لا يمكن أن يستمّدّ هذه الفعالية من السيولة اللفظية أو المعجمية وإنّما جوهر تلك اللّغة المنشودة هي اكتناه جمالي يتوسّل تفجير نواتها الرحميّة». [2] وعلى هذا الأساس تحتاج الكلمات القاموسيّة والمعجمية عند أبي ديب إلى كسر نظامها الاعتيادي، حتى يتسنّى لها دخول العالم الرؤياوي،لأنّ هذه الفجوة لا تنشأ إلاّ بكسر« النظام الدلالي للتركيب اللغوي مما يخلق تركيبا استعاريا جديدا يقوم على عدم التجانس في السياق الدلالي مما يخلق توترا في بنية التركيب » [3]،وهو المفهوم الذي نادت به نظرية القراءة والتلقي عند آيزر وفي نفس الوقت ما قصده رومان ياكبســون بــ: « اللامتوقع والفجاءة والذهول " تشكل بدورهــا" جزءا جوهريــا" من المفعــول الفني، أو بعبارة أخرى " التابل الضروري لكل جمال". ولكن عملنا قد وظف (...) هذا التابل" في الشعرية توظيفا واسعا تحت تسميتيّ " التوقع الخائب" أو "الانتظار المحبط " ». [4]

يبين هذا القول بأنّ شعرية كوهن تتقارب مع ما نادى به ياكبسون في هذه النقطة باعتبار المنحى اللساني التي تنتمي إليه كلّ شعريّة، كما ربط أبو ديب شعريته بالمتلقي وهذا ما بيّنه العنوان (الشعرية والمتلقي)، باعتبار أنّ المتلقي هو الذي يخلق الفجوة بقراءاته المتعدّدة، فتظهر له تلك المسافة التي تولّد توتّرا، وهي من ناحية أخرى «الفضاء الذي تشكل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النّص والمتلقي. هذا الفضاء هو أيضا تجسيد للفجوة مشحون بها، مشغول بها ».[5]"

كما نجده يربط بين ريفاتير والجرجاني من حيث قولهما بالمعنى والدلالة،أو المعنى ومعنى المعنى، « بيد أنّ ذلك كلّه لا يكفي لوصف الشعريّة بل يمثل مكونا من مكوناتها ». [6]لذلك تعتبر شعرية أبي ديب كليّة بعيدة عن الجزئية، لأنّ العمل الأدبي عنده لا يظهر في صورته الجزئية بل بتضافر جميع العناصر التي تخلق شعرية العمل الأدبي فلا «يكون ثمّة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الدّاخلي، أو الصورة، أو الرؤيا، أو

1 - المرجع نفسه، ص38.

2 - خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص89.

3 - يوسف حامد جابر، " بنيويّة كمال أبو ديب"، ص292.

4 - رومان ياكبسون، قضايا الشعريّة، ص83.

5 - كمال أبو ديب، في الشعريّة ، ص83 .

6 - ينظر : المرجع نفسه، هامش رقم 91، ص154.

الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي... إلخ إذ إنّ أيّا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرّد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدي مثل هذا الدّور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية». [1]يُفصح هذا القول عن المبدأ الجوهري الذي يلازم الشعرية ولا يتعدّاه، لأنّ حضور هذه العناصر متّحدة لا يكفي لتحقيق شعريّة العمل الأدبي، بل تطبيقها على النّص هو الذي يشكّل بنية كليّة ضمن علاقات تتّسم بالاتّساق والانسجام بغية الوصول إلى الشمولية لأنّ «كل عنصر من هذه العناصر (كالوزن، الإيقاع...) معزولا عن غيره عاجزا عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولهذا فلابد من وجود بنية كلية تتكون داخلها الشعرية أو تتبلور. ». [2]

ومن العناصر التي تدخل ضمن تشكيل وهيكلة الفجوة مسافة التوتر نجد مفهوم الصّورة التي تمثّل محورا « يقطع المحورين (....) المنسقي والتراصفي ويمر عبرهما، محور يمثل العلاقات التي تنشأ في بنية النص الشعري بين المستويات المختلفة لتتبلور الفجوة : مسافة التوتر. ». [3]لذلك تمثل الصورة العصب الذي يحقق للشعرية مرونتها ودلالتها الإيحائية خاصة إذا كانت مشحونة بطابع رمزي يجسّد لها عملية الخلق الفنّي، وعلى هذا الأساس نجد أبو ديب قد خصص لها مكانا ضمن كتابه جاء بعنوان : الفجوة، مسافة التوتر وتفسير ظواهر معقدة في اللّغة والشّعر، وأسفلها مباشرة عنوان فرعي عنونه بالصورة، فهو يرى أنه قلما « يتبلور مذهب نقدي جديد، أو اتجاه شعري جديد، دون أن يسند إلى الصورة الشعرية دورا أساسيا في عملية الخلق الشعري ». [4]كما يقرُّ بوجود الصورة الشعرية وضرورة حضورها، لأنّها الحافز وراء توليد الدلالة الإيحائية للنّص الشعري، إذ « الصورة الشعرية في وضعها الأسمى ليست تعبيرا منتقى قصد به أن يدلّ على فكرة مجردة، حدد الشاعر معالمها سلفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله ليختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته ولكنّها انبثاق تلقائي حرّ يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن تتجسّد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار».[5]و تظهرأهميّة الصورة أيضا من خلال نقلها لتجربة إنسانيّة بكل حيثياتها لأنّها «ليست مجرد عناصر صورية متناثرة ذات ثبات تعبيري ساكن، بل هي تعبير عن حساسية الانفعال والشعور والإحساس العاطفي في درجة قصوى من درجاته، تجعل من الصورة الشعرية حاضنة ثرية للتجربة بكل تفاصيلها».[6]كما تناولها بوصفها مبنية

1 - المرجع نفسه، ص13.

2 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص433.

3 - كمال أبو ديب، في الشعريّة ، ص91.

4 - المرجع نفسه ،ص129.

5 - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص33.

6 - علي صليبي المرسومي، سردية الحكاية الشعرية -الصورة والمشهد- فضاء المكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان- دراسة- إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار تينوي للدراسات، د.ط، سوريا، 2010م، ص165.

على الاستعارة التي ارتبطت بتاريخ الكتابة العالمية للشعرإذ«يتحقق مثل هذا الربط حتى في الدراسات الحديثة النابعة من اللسانيات (Linguistics) رغم ما في مناهجها من صرامة نقديّة تكاد تدفع المرء إلى توقّع أنها ستزيح ظاهرة مثل الصورة الشعرية (....) جانبا،وتدرس الشعرية ضمن معطيات أكثر قابلية للتحديد ». [1]والعلاقة بين الشعرية والاستعارة موجودة في الدراسات النقدية الحديثة،وهذا أمر قد يوحي بالغرابة باعتبار أنّ الشعرية توصف بالصرامة العلمية،والاستعارة بطبيعتها ترشح بالغموض والإيحاء والخروج عن الإطار العلمي الدقيق، ومع ذلك اعتبرت مكونا من مكونات الشعرية عندهم مثلما هو مجسد عند رومان ياكبسون « الذي ميز بين علاقتين في عملية الخلق الفني هما الاستعارة والكناية». [2]إضافة إلى " دافيد لودج " الذي تابع تمييز ياكبسون وقام بتطويره ممّا عمّق الربط بين الشعرية والاستعارية باعتبارها منبعا للشعرية ومولدة للفجوة مسافة التوتر، ومن أبرز الدراسات التي حاولت اكتناه جوهر العملية الاستعارية في إطار نظرية الخيال، دراسة بول ريكور (Paul ricoeur) التي جاءت تحت مصطلحات من مثل : تعرف، وخيال، و شعور تحاول تجاوز النظرة التقليدية والتجريبية التي دُرست بها ماضيا والهدف من ذلك عند أبي ديب أنه يرى في هذه العملية الاستعارية التي قال بها ريكور تمثيلا لمفهوم الفجوة مسافة التوتر ويتجلى ذلك من خلال مناقشة ريكور لنقل المعنى عند أرسطو، وبعدها يرى تجليّا واضحا للفجوة عند ريكور يسميه " التنافر الدلالي " كما تتحقق الفجوة مسافة التوتر بذلك المفهوم الذي صاغه ياكبسون وهو الانفصام الإشاري الذي عبّر عنه بالوظيفة الشعرية للغة بشكل عام[3]، وهذا يعني أنّ الشعريّة التي نادى بها أبو ديب كانت مجسدة في الدراسات الغربية الحديثة أي «أنّ ياكبسون وريكور يكونان في الواقع قد تصورا الشعرية باعتبارها خلقا للفجوة مسافة التوتر، وإن كانا يستخدمان مصطلحات أخرى، وسبلا أخرى، لبلورة هذا التصور وإضاءته». [4] فإذا كانت الصورة محطّ انتباه أبي ديب من حيث كونها معيارا يخلق الفجوة فما هو شأن الوزن والإيقاع ضمن شعريته ؟ وهل هما مكمّلان أم دخيلان لا يسهمان في بلورة نظريته ؟.

تظهر وجهة نظره حول هذه المسألة عندما نفى الجدوى من تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية والإيقاع الداخلي... وهذا ما أكّده في مقدّمة كتابه، كما له آراء حول هذه المسألة أوردها في كتابه، حيث انطلق في بلورة مفهوم الوزن أو الانتظام الإيقاعي أو التناسب الكمي المقطعي من خلال عرضه لأراء تزعّمها أصحابها، حيث نجد الطائفة الأولى تعتبر الوزن شرطا أساسيّا للشعر، وترفض قبول الكتابة التي لا تمتلك انتظاما وزنيا من نمط أو آخر شعرا، مثلما نادى به النقاد القدامى من ضرورة حضور الوزن كمكون للشعرية في مقابل الطائفة الثانيةالتي تعمل

1 - كمال أبو ديب، المرجع السّابق ، ص129.

2 - كمال أبو ديب، في الشعريّة ، ص129.

3 - ينظر : المرجع نفسه، ص133، 134.

4 - المرجع نفسه، ص134.

على « تحرير الشعر من ارتباطه بالوزن وإحلال أنماط أخرى من الانتظام محل الوزن أو الاقتراب من إيقاع النثر والحديث اليومي إلى درجة كبيرة. ».[1]والسؤال المطروح في هذا المقام أي الفريقين أو الموقفين تزعم أبو ديب ؟ .

نرى أنّ أبا ديب تزعّم الرأي الثاني بدليل قوله أنّه « سيكون من الخطأ الاكتفاء برؤية الظاهرة السطحية : أي اعتبار الوزن حقيقة مكونة للشعر في ذاته ولذاته. » [2] كما أكّد هذا الموقف بتحديده لمفهوم الانتظام الذي« يعني ضمنيا نشوء تمايز بين عناصر مكونة للكتابة ثم استغلال هذا التمايز لتوزيع العناصر في بنية يتشابك فيها التمايز باللاتمايز، بروز الظاهرة واختفاؤها، بصورة تؤدي إلى نسق أو أنساق معينة هذا الشرط الذي أسميته (أي أبو ديب)، الانتظام».[3] والانتظام عنده

لا يعني بأيّ حال من الأحوال بروز ظاهرة مطلقة وحدوثها بصورة مطلقة في الكتابة، ويرمز لها بالعلامة (x)تشكل منها رموز مطّردة (xxxxxx) وإنّما يتعلّق الأمر بورود الظاهرة في أماكن متميّزة إضافة إلى تداخلها مع ظواهر أخرى يرمز ب (x –)، عندئذ فقط يتحقق شرط الانتظام النسبي غير المطلق.[4] كما لا يحدث الانتظام بمجرّد توفّر عنصر فردي، وإنّما لتحققه ينبغي تضافر قطبين أحدهما سالب والآخر موجب يتمّ شحنهما ليحققا عملية الانتظام بصورة غير مألوفة، وعلى هذا الأساس فإنّ «الوزن في هذه النظرية ليس إلا أحد أشكال الانتظام : وهو شكل تحقق في مرحلة تاريخية، وشروط تاريخية، معيّنة وثمّة أشكال كثيرة لتحقيق الانتظام أو البعد الإيقاعي - كما سأسميه الآن بدقة لأميزه عن الوزن بمعناه العروضي- يؤدي كل منها إلى خلق الشعرية. وبهذا الفهم للبعد الإيقاعي نحرر الإبداع والشعرية من الإسار التاريخي المعد لهما سلفا في النظرية العروضية ومن طغيان المفاهيم الجامدة على الشعر والإصرار على تحديده في إطار نظرية وزنيه تحققت تاريخيا في شروط محددة وليس ثمة ما يسوغ اعتبارها أزلية ».[5]نفهم من هذا القول إنّ أبا ديب أسقط الوزن من شعريته باعتباره عائقا يحول دون تحقيق ما تروم إليه الدراسات النقديّة الحديثة، التي ترفض التشبّث بالمعايير النقديّة القديمة، لأنّ الشعريّة الحديثة هي« بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية، وهو ترك دائم في أفق الإبداع من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى ». [6]وهذا بالضبط ما سعى أبو ديب إلى تحقيقه بغية الوصول إلى التغاير والخروج من النمطية المعهودة، وكسر الرتابة، وخلق عالم ينبض بالحيوية والإيحائية. كما لا يعتبر الوحيد من أسقط الوزن من شعريته يل شاركه الجرجاني الذي

---

1 - المرجع نفسه ، ص88.

2 - المرجع نفسه، ص88.

3 - كمال أبو ديب، في الشعرية ،ص88.

4 - ينظر: المرجع نفسه، ص88.

5 - المرجع نفسه ،ص 90.

6 - محمد عزام، الحداثة الشعرية - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د،ط، 1995، ص46.

لا يعتبره من الكماليّات،كما تسعى هذه العملية الإسقاطية لعنصر الوزن إلى بناء شعرية حديثة مفتوحة ترفض الانغلاق على ذاتها، كما تأبى التقليد الاتّباعي الذي يوقع الشاعر في مزالق لا يستطيع النفاذ منها. وهؤلاء النقّاد الجدد عندما أسقطوا الوزن من مشروعهم الشعري لم يكن غرضهم تجاوز ما قال به النقاد القدامى، بل سعوا إلى خلق نماذج تتماشى مع متطلبات العصر، لأنّ الإبداع إذا كان « تجاوزا، فهو يتضمن اختيارا، لأن من يبدع يتخلى عن شيء يتبنى آخر عنه. لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر مـــا يعني البحث عن قبول جديد، فالرفض، هنا مرتبط بالقبول : إنهـــما وجهان،لحقيقة واحـــدة، لهذا يمكن القول أن البحث عن قبول جديد، هو من أعمق مميزات الحركة الشعرية العربية الجديدة، ومن هنا نفهم كيف أن القديم يجب أن يكون في خدمة الجديد ». [1]فالسّبب الـــذي جعل أبو ديب يُسقط الوزن من شعريته هو مناداته بقصيدة النثر يقول: « نستطيع استيعاب أنماط كثيرة ضمن مفهوم الشعر والشعرية رغم أنها لا تقوم على نظرية عروضية تقليدية، وبين أبرز هذه الأنماط ما نسميه (....) قصيدة النثر». [2]كما تجاوز المسألة الوزنية بإقامة علاقة تنافر بينها وبين الصورة حيث « يبدو في تاريخ الشعر العربي بشكل خاص أن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه، وكلما خف طغيان الانتظام الوزني كلما ازداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة. ». [3]أي أنّ الوزن في هذه الحالة يعيق حضور تشكُل الصورة وهندستها على الوجه المطلوب، لذلك يرى نسبة « ورود الصورة الشعرية في الشعر الحديث أعلى بمرات من ورودها في الشعر القديم، وأن نسبة ورود الصورة الشعرية في قصيدة النثر أعلى بمرات من ورودها في شعر التفعيلة، وأن الخط البياني لارتفاع نسبة ورود الصورة الشعرية أو انخفاضها هو توفر الانتظام الوزني وانحساره. ». [4]نستنتج من هذا الكلام أنّ نسبة حضور الصورة الشعرية في الشعر راجعة للوزن، من حيث حضوره أو غيابه، وهذاما يفسر حضورها القوي في قصيدة النثر دون غيرها من القصائد لانعدام الوزن فيها، ولكن هذه النتيجة ليست مطلقة بدليل حضور الصورة الشعريّة في الشعر القديم المفعم بالصور الإيحائية الدلاليّة.

وفي سياق التقاطع المعرفي الذي عرفته الشعريات الحديثة، نجد شعرية أبي ديب لم تتبلور وفق منظور أحادي وإنّما كانت له عدّة مشارب استقى منها أفكاره واتّخذها وسيلة بنى من خلالها أفكاره، فأوّل تلك المنابع عربيّة الأصل متمثّلة في الإمام عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم التي أشار لها في بداية كتابه والتي عدّها «بناء نظريا متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية عن طريق اكتناه

1 - أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص103.

2 - كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص90.

3 - المرجع نفسه، ص91.

4 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص 444.

تجسدها النصي».[1] وهذا ما يفسره توافقه معه فيما يخص مسألة الوزن، أمّا ثاني المنابع التي تدعّم بآرائها غربية المنشأ نذكر منهم، ياكبسون، موكاروفسكي، وريفاتير، ولوتمان، بالإضافة إلى تدوروف، وريشاردز، وبول ريكور،الذي أحال على أسمائهم في كتابه،وهذه الأفكار التي تزعّمها أبو ديب وبنى بها شعريته التي توصف بالانفتـــاح والكليـــة،ليست بعيدة عن الأفكار التي قال بها الناقد **عبد الله الغذامي**، فهما يشتركان في هذه الخصائص لاسيما عدم تخصيصها على جنس الشعر فقط، بل نجده عمّمها على النّص الأدبي بصفة عامة حيث عرّف الشعرية بأنها« الكليات النظرية عن الأدب، نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره،فهي تناول تجريدي للأدب،مثلماهي تحليل داخلي له». [2]فالغذامي لم يقم مفاضلة بين الشعر والنثر بل عمّم الظّاهرة الأدبيّة بوصفها نظاما داخليّا، يتناول بها قضايا لها علاقة بالتجريد من حيث كونها تلجأ إلى توظيف الخيال والرؤيا وهي« مثقلة بروح التمرّد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف، منتهكة لقوانين العادة ».[3]شعريته ذات طابع انفتاحي رؤياوي، وبنيوي باعتبار تحليلها الداخلي للنص الأدبي، وهذا الانتقال من المألوف إلى اللامألوف يعتبر خرقا للغة « كونها انعكاسا للعالم، أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم ». [4]كما تظهر وظيفة اللّغة عنده بكسرها لنظام الألفة بغية الوصول إلى مصاف الرؤيا والخيال الإبداعي، الذي لا يمكن للّغة العادية تحقيقه وكشف جوهره، وهذا ما تدعو إليه الحداثة لأنّها« سعي دائم لإحداث التغيير النابع والجذري،وفق تصوّرمغايـــر وأسلـــوب مختلف يواكب الانبثاق المفاجـــئ،والمتنوع للأشكال، والأفضية والأزمنة، والتعابير، وتساير التحول الذي لا يستثني واقعا، أو حساسية أو نظاما.ومثل هذا التصور يضع الحداثة في تماس مع المحسوس، والمعيش والمتخيل، كما يجعلها موصولة بأكثر من دلالة أو معنى». [5]وشعريّة "أبو ديب" موصولة بعالم القراءة والتلقي وبالضبط مصطلـــح الفجوة الذي أُتبع « بمفهوم مسافة التوتر ذي الجذور العائدة إلى نظرية القراءة والتلقي»[6]. أي أنّ القارئ هو الذي يقوم بسدّ تلك الفراغات والفجوات التي تتركها المسافة الرؤياوية، وهو الذي توكل إليه مهمة متابعة المعنـــــى الذي أراده الشاعـــــر، أو ربمأراد الوصول إلى دلالات ومعان لم يصل إليها الشاعر،لذلك كانت« الشعرية العربية المفتوحة منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص، تنتهي لتبدأ أولا تبدأ لتنتهي، دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللا مفكر فيه، تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور في التعريف

1 - كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص08.

2 - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص23، 24.

3 - بشير تاوريريت، الشعريّة والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص98.

4 - عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص27.

5 - خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص74.

6 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص141.

والتصور والمفهوم».[1] فالغياب يمثل قطب القديم و الحضور يمثّل قطب الحديث، والقطبان عندما يلتقيان يكونان شعريّة عربيّة مفتوحة، إذ ليس هناك قطبا ينبني على أنقاض قطب آخر، فكلّ واحد يكمّل الآخر ليكوّن بنية كلية، لأنّ المعارف إذا تقاطعت أخصبت، وعلى هذا الأساس ظلّت الشعرية العربيّة مفتوحة تبحث عن أصول النّص الأدبيّ حتى تجد له كيانا، إذ الهدف الرئيسي من كل ذلك هو البحث عن خصائص تؤسّس للعمل الإبداعي ولكن هذه الخصائص ليست محددة بقانون.

هذا ما جاءت به شعريّة أبي ديب التي التقت وجمعت العديد من المواقف والآراء وهي شعريّة حديثة تتّصف بالانفتاح، حقّقت مكسبا معرفيا ينضاف إلى الحقل المعرفي، تبحث في اللامحدود، واللانهائي وهي شعرية لم تقم على أساس المفاضلة بين الشعر والنثر وإنّما قابل في الفجوة مسافة التوتر بين الشعر واللاشعر، كما لم يقتصر في تحليله على قصائد موزونة مقفاة بدليل تحليله لنماذج شعرية من قصيدة النثر لنزار قباني، كما دعا إلى دراسة النّص في إطار بنيته الكلية لأنّ« الفجوة:مسافة التوترلا تنشأ من وجود المادة اللغوية معزولـــة بل من وجودهاالعلائقـــي،أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك فيه وتتفاعل معه. بهذا التحديد قد يكون التعبيرشعراوقد يكون نثرا تبعا للعلاقات القائمة بينه وبين بنية (A)أو بنية(B) يكون هو مكونامن مكوناتها. ».[2] كما حاول بهذا المفهوم للشعريّة تقديم صورة حول منهجه البنيوي بدليل توظيفه للعلائقيّة والكليّة والبنيّة.

2- الشعريّة عند جمال الدّين بن الشيخ :

فيما يخصّ مفهـــوم الشعريّة عند جمال الدّين بن الشيـــخ، نجده خصّص لها كتابا بعنوان" الشعرية العربية " الذي أجمل فيه رؤيته لهذه النظرية، والذي تتقدّمه مقالة حول خطاب نقدي، ألمّ فيها رؤية النُقّاد لعالم الشعرية،والسبب الذي جعلنا نتطرق لأفكار هذا الناقد لأنّها بحاجة إلى مناقشة،كما تدعو أيضا إلى الكشف عن الإبداع الشعري القديم بغية تطويره،إضافة إلى تركيزه على الشعر لأنّه بمثابة الصورة التي تُؤوّل ثقافة معيّنة و السبب وراء هذا التخصيص لجنس الشعر هو الوصول إلى معاييروخصائص تخدمه من الناحية الفنيّة و الجماليّة،و هذا ما يفسّر اقتصاره على كبارالنقاد ممّن تعتبر لغتهم معيارا وحجّة في باقي العلوم كالنّحو إذ يقول: «حسمت خلال القرنين الهجريين الأوليين الإستراتيجية الثقافية العربية الإسلامية، وكان من أدواتها الكبرى التمييز القائم بين العلوم الأصلية التي تنظم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تصنّف المعارف الدنيوية بشكل هرمي، وذلك بتكليفها

1- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط2، 2001، ص57.
2 - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص94.

بوظائف محددة تحديدا دقيقا،إن المعارف التي تهتم باللغة تشكل موضوع عنايـــة ملحوظة وتضطلع بمهمـــة حاسمـــة، هي مهمة إعداد أداة لغوية قادرة على الاستجابة لحاجات العلوم الأصلية». [1]

ويعرض في هذا المقال مفهـــوم الشعر عند النقاد القدامـــى بدءا بابن سلام الجمحي وابن قتيبـــة، وابن طباطبا،ثم قدامة بن جعفر،والمرزوقي وهي عناصر تعرضنا إليها في سياق الحديث عن الشعرية في الحقل النقدي، كما تطرّق إلى مفهوم الشعرعند علي الجرجاني الذي يرى « أنّ علم جمال العصور الوسطى أداة أساسيّة للبحث عن الخطأ، وأوّل سؤال يوجه إلى الشّعر ليس هو : بأيّ شيء يكون هذا شعريا وجميلا ؟ ولكنّه : بأيّ شيء يكون هذا خاطئا ؟ إذ أنّ الانزياح في علاقته بالمعيار المقبول ينال بالضرورة من كل جمال ممكن، إنّ الجودة والحسن يصدران عن نص يندّ عن الطعن من أي وجه أتيته، ويميز الجرجاني بهذا أربعة مواطـــن للخطأ في البيت، وهـــي الكلمة نفسها، ومكان الكلمة في البناء الأسلوبي (ترتيب وتقسيم)، والمعنى، والإعراب ». [2]يمكن للناقد حسب علي الجرجاني أن يستخدم هذه الخصائص الأربعة بغية التعرّف على مواطن الخطأ في النص الشعري، وفي هذا التحديد ما يبيّن الإرهاصات لمفهوم الشعرية التي تسعى إلى تحديد معايير يقف عليها العمل الإبداعي، لكن دون فرضها عليه. واهتمامهم بالكلمة والمعنى في تحديد الصواب من الخطأ هو الذي فتح لهم النظر في آفاق هذا الموروث ودراسته دراسة علمـــيّة، لأنّه يمكن أن ينتقل الخطأ عن طريق الكلمـــة إلـــى القول بأتمّـــه، وإلى الصور البلاغية، وعلى الخصوص إلى التشبيه والاستعارة، هذا النّقد للمعنى هو الذي ألحّ بعض من علماء اللّغة على دراسته، لقد انتهوا بهذا إلى تحديد ما يسمُّونه علم الشعر « أي مجموع المعاني الضرورية للتعبير عن معيش مكتوب شعريا، ومن هنا مصدر الإلحاح على ضرورة أن يتملك الشاعر هذه المعارف اعتمادا على الرواية ». [3] لذلك تعتبر هذه الخطوة من البوادر الأولى التي خاضها النقاد القدامى من أجل بلورة خصائص يقف عندها النّص الشعري، والتي ينبغي توافرها عند كل شاعر والتي يأخذها عن طريق الرواية.

وفي سياق توافق الرؤى النقدية نجد نظرة علي الجرجاني لمفهوم الشعر تتطابق مع مفهوم ابن قتيبة للشعر والشعراء، فمثلما اتّخذ ابن قتيبة معيار الجودة الفنية أساسا لتقييم الشاعر، فالجرجاني هو الآخر لم يفضّل قول شاعر متقدّم لتقدّمه، على قول شاعر مولّد أو متأخر وإنّما كان معيار الجودة الحاكم بينهما «فالمتقدم شأنه شأن المولّد، ليس بمنأى عن هذه الأخـــطاء الذي يلتذّ بتصيّدها اللغويـــون، إلا أنّه يبيّن في هذه الحالة هدفه الحقيقي وهو أن يكون متميزا عن اللّغويّين. إن هؤلاء لا يرون في الشعر إلا كونه مجرد مستودع لحجج لغوية، وقائمة من الاستشهادات المطلوبة لأنها تشكل

---

1 - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية،- تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي ــ ترجمة : مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ ــ دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008 م ص07.

2 - المرجع نفسه، ص32.

3 - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص33.

قولا نموذجيا أو تثبت في الذاكرة قاعدة نحوية، ونادرا ما يعتبرونها شعرا. إلاّ أنّ الجرجاني يقوم بإدخال إعادة تقديم واضح لصفاء المتن المرجعي ولدور عالم النحو. إنه يعبر عن قلق معين، وهو قلق عالم الشعر إزاء الحكم الصادر عن وجهة نظر النحوي أو اللغوي».[1] نفهم من هذا الكلام أنّ الشعر لا يرتبط بواقعة زمنية معيّنة، بقدر ما يرتبط بمعايير الجودة الفنية التي تعمل على تقديم ترتيب للشعراء، هذا المعيار هو الذي يجعل الشاعر في تفاوت مع العالم اللّغوي الذي يسعى إلى استخراج مواطن الخطأ دون النظر إلى كنه حقيقتها، وحقيقة هذا الشعر الذي يرتبط في معظمه بأدوات الجمال، والشيء الجديد الذي أدخله الجرجاني على الواقعة الشعرية، هو إسناد وظيفة إلى عالم النحو حتى يتسنّى للشعر من أن يكون صافيا، ولكن سرعان ما يسقط هذا الحكم عندما يرتبط الشعر بالمجتمع.

ومن النقاد الذين قدّموا خصائص للشعر العربي نجد الآمدي الذي لجأ إلى المقارنة التحليلية بين البحتري وأبي تمام والهدف منها هو « فرض منهج للتحليل، كما يسعى إلى فرض نمط للكتابة يتّصل المنهج بمقابلة موجهة بين قصيدة وأخرى على نفس القافية والوزن والأغراض». [2]

وبعد عرضه لهذه الرؤى النقدية ندخل صوب دراستنا التي نحاول من خلالها الكشف عن مفهوم الشعرية عند جمال الدين بن الشيخ، حيث تنحصر أولى مفاهيمه للشعرية في سنّه لخصائص ومعايير تحدّث عنها في كتابه،والذي بدأه بالقــول من حــيث طموحه الثابــت الذي« يتمثّل في رسم الأفق الثقافي لمجتمع معين انطلاقامن الإنتاج الأدبي العربي الأكثر قدما والأشدّ نمطيّة، والعثور بطريقة ملموسة،على الإنسان وفهم توافقه مع عالمه عبر اللغة.كان الطموح يعين موضوعه وهو الشعر الوسيط، ويعيّن هدفا أول،وهو طرق الإبداع.ولأجل أن يبلغ الطموح هذا وذاك فقد كان ينبغي له التوفرعلى منهج وأدوات».[3]

وقد سعى منذ البداية إلى البحث عن طرق الإبداع التي تشكّل بنية القصيدة، وهذا الإبداع عنده ينبغي له أن يتوفر على منهج وأدوات، التي من شأنها أن تصفه بالعلمية الموضوعية المطلوبة لأنّ هذا « الإبداع ليس مجرّد حدس أو تفكير، إنّه فعل جمالي خلاّق يحتضن في صميمه تكوينا يشكل على الدوام» [4]كما لجأ إلى دراسة القوانين التي تجتمع مع بعضها البعض بغية التحكّم في الإنتاج الأدبي، إذ يؤكد « أنّ هناك قيودا اجتماعية تفرض شرطا وتملي قانونا على ممارسة مهنته، وهناك من الجهة الأخرى، قيود أدبية، وهي تفضّل أجناسا أدبية وقوائم موضوعاتية وقواعد عروضية ولغوية» [5]:وهوبحديثه عن الإبداع ودوره في بلورة مفهوم الشعرية نستطيع القول إن شعريته مفتوحة لأنّ «

1 - المرجع نفسه، ص33.

2- المرجع نفسه، ص35.

3- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ، ص43.

4- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص52.

5- جمال الدين بن الشيخ، المرجع السّابق، ص44.

الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام، ويخضع لقواعد الجنس الأدبي ويتوفر على ضروب الأغراض إلخ. ولا تلعب كل هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتا. إنها، وهي مرتبطة ببعضها بعضا، تلعب كل واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيرة فهي تنظيم في مجموع يحد حيز القصيدة ويولد دلالتها.» [1] فشعريته تنادي بانفتاح الدلالة و تأبـــــــــى الانغـــــلاق والتقيّد بعناصر ثابتة ،كما تنادي بالكليـــّـة وترفـــــض الانغلاق،لذلـــك يعـــــــدّ ارتباط هذه العناصر بعضها البعض محققا لكلية الأثر الأدبي، وهي علامة على انفتاحه، أمّا من حيث كونها تنشد الكليّة باعتبار أنّ عملية الإبداع عنده لا يمكن اختزالها إلى عناصر جزئية لأنّه «لا يمكن الإحاطة بالإبداع بهذا التجزيء الذي يمحو الأثر،ولا إدراكه بوصفه متوالية من اللحظات المتميزة والمستقلة، على وجه الخصوص، الواحدة عن الأخرى. إنّه يدرك في استمرارية شاملة للفعل وموضوعـــه. فهم قوانين الحركة التي تضمن هذه الاستمـــرارية ضروري إذن، وذلك بقدر كما تكون دلالة الأثر، فيما وراء المظاهر الشكلية، امتداده النهائي وتتويجه» [2].إنّ شعريته قائمة على الإبداع « بوصفه طريقة داخلية لا تستطيع تخطّي مادة ما، إلاّ أنّه يستطيع أن يتماثل معها. ليس المبدع من يبتكر شكلا، ولكنّه كذلك يعرف كيف يحييه وكيف يستخلص منه دلالة» [3].كما تكمن مهمة المبدع في اكتشاف دلالات جديدة تسمح للأثر الأدبي بالتداول والانتشار،وما يضمن لها هذه العملية هو التلقي الذي يدخل كعنصرمن العناصرالمشكّلة لطرق الإبداع،خاصة إذا كانت هذه الشعرية حديثه والتي« تعدّ إمكانية إبداع جديد تفرض نوعا من التلقي الجديد» [4].وإذا كان التلقـــــّي عنصرا مُهـــمّا يعمـــل على تحقيـــق شعريـــّة النص الشعـــــري و يسمح بتداوله ونشره ،فإنّ الخيال يعدّ عنصرا من العناصر الفاعلة في تحقيق التماسك لأنّ« بنيات الخيال، وهي تتحقق في الكلام، تكسب هذه البنيات التماسك ».[5]

وفي سياق الحديث عن مشروعه المتعلّق بمفهوم الشعريّة نجده يتحدّث عن أدوات الإبداع التي تسعى إلى تكوين الشاعر وأثره الأدبي، الذي يعتبر المحيط السوسيوثقافي واحد من هذه الأدوات باعتباره « يولد الإبداع ويوجهه، فالشاعر يعبّر، في أغلب الأحيان، بالإحالة على المحيط الذي كوّن لديه وعي الكاتب، وبالإحالة على هذا المحيط أيضا يجد نشاطه فرص الممارسة. إنّ ما نسميه المحددات الموضوعية للإبداع تؤثر على توجيهه العام وعلى اختيار وسائله واستعمال وسائله» [6].أي أنّ المحيط الخارجي للشاعر يعمل على إكسابه ثقافة تعمل على بلورة عالمه الثقافي، كما تحدّث عن

1- المرجع نفسه، ص45.

2- المرجع نفسه، ص47.

3- المرجع نفسه، ص49، 50.

4- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص56.

5- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص57.

6- المرجع نفسه، ص89.

أنماط الإبداع التي من شأنها أن تحقّق للنص الشعري شعريّته والتي حصرها في الارتجال الذي يمنح صاحبها سُمُوّا وإعجابا وفي نفس الوقت يبرهن المرتجل على تملُّكه لناصية الكلام واللّغة التي تتميز بالبراعة في التنظيم والتي تبعث على قبول هذا الخطاب، وعلى حد تعبير ابن رشيق يُمثّل الحارث بن حلزة أعظم ارتجال من خلال قصيدته بين يدي عمرو بن هند التي أتى بها كالخطبة [1]. هذا الارتجال هو الذي يُمكّن الباحث من اكتشاف خصائص القصيدة من براعة اللغة، وانتقاء الألفاظ والعبارات إضافة إلى استخدام وسائل البديع والمجاز التي تعتبر من مكونات النص الشعري،كما يُمثل الغرض مكونامن مكونات شعريته لأنّه يعمل على تعيين القصيدة وتخصيصهـــا، ولا يمكن أن يتصور نطاقها، وعلى هذا الأساس يرى جمال الدين بن الشيخ أنّ« كل شيء يفرض علينا إذن عدم تناول القصيدة كشيء مجرد. لكن إذا كانت القصيدة تتولد من سياق وتستجيب لظروف، فإنه ينبغي أيضا اعتبارها ككل وكمجموع، إن القصيدة باعتبارها فضاء ينتظم فيه جوهر الغرض، لا يحيد تصورها ككلية وكاكتمال، وبالتالي فإن الغرض خالق الشعر، مما يلزمنا منذئذ بتقييم دوره في صيرورة الإبداع » [2].فالغرض الذي يقوم الشاعر بتناوله يساهم في دفع عجلة الإبداع وتكوين مساره كما يعتبر خالقا للشعر، ومولّدا لَهُ، باعتباره يسعى إلى بناء القصيدة بناء كليّا لذلك نجده يقيم دراسة إحصائية لبعض الشعراء كالعباس بن الأحنف،و أبو نواس، وأبو العتاهية الحسين بن الضحاك، والبحتري، وأبو تمام وغيرهم بغية التوصل إلى الغرض المهيمن على القصيدة، الذي يعمل على كشف إبداعها وجوهرها الجمالي،فإذا كان الغرض من العناصر المهمّة والمشكّلة لشعريته، باعتباره فضاء للقصيدة، فهل يعدّ البيت وحدة للنص الشعري ؟.

إنّ مفهوم البيت عند جمال الدّين بن الشيخ هو ذلك العنصر الذي يعمل على ربط عناصر القصيدة، حتى تشكّل في معظمها بنية واحدة، حيث يرى« أنّ البيت يشكل جزءا من صيرورة دلالية عامة، وأنه يساهم في انسيابها،إذ يتوفر الشاعرعلى أدوات متنوعة لضمان هذا الإدماج،باللجوء إما لروابط لغوية خالصة، أو إلى روابط من طبيعة بلاغية،أو في النهاية إلى أساليب ذات طابع سردي» [3]يعدُّ البيت بالنسبة له وحدة النّص الشعري باعتباره همزة وصل بين المعاني التي يملكها الشاعر وبين المعاني التي يريد إيصالها للمتلقي، لأنّ البيت « يسعى لتأليف حركي بين عناصر البيت وبنائه، فيخرج بذلك عن العناصر السمعية والبناء والجامد » [4]وإلى جانب الغرض والبيت اللذين يعتبران محورا النظرية الشعرية عنده، فإنّ الحوار لا يقلّ أهمية عنهما في بناء النسيج الداخلي للنص الشعري، حيث « عرفت هذه التقنية نجاحا مديدا في القصيدة الغزلية مع عمر بن أبي ربيعة، والعباس بن

1- ينظر: المرجع نفسه، ص112.

2- المرجع نفسه، ص140.

3- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية ، ص195.

4- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1، التقليديّة، ص128.

الأحنف، أو في القصيدة الخمرية مع أبي نواس، وترسّخت في القصيدة المدحيّة ».[1] ،كما نجد القافية واحدة من العناصر المكونة لشعريته والتي خصّها بفصل كامل جاء بعنوان القافية بوصفها عاملا صوتيا– دلاليا– حيث يرى «أنّ القافية لا تأتي لتختم معنى ما، بل إن معنى ما هو الذي يرصد القافية» [2] وهي الفكرة التي قال بها كوهن عندما أكّد أن القافية ليست مجرد صوت ختامي يهدف إلى إضفاء جمالية على النص الشعري بل تتجاوز ذلك إلى إنجاز «وظيفة دلالية»[3].فالشاعر لابدّ له أن يكتب دون محاصرة، وينبغي له أن يفكّر في القافية باعتبارها عنصرا مُهمّا يوكل لها وظيفة دلاليّة قبل أن تكون عنصرا صوتيّا لأنّ من« صلب وظائف القافية هو الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كيانا مؤسّسا على تلاحم الوحدات»[4].كما يرى أنّ القافية« ليست موجودة فحسب،وليست موحدة فقط، بل إنها معربة فإلى جانب التماثل الصامتي الذي يعّد إلزاميا بسبب المتطلب القاضي بتكرار حرف من الحروف الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منها، يضاف تماثل الإعراب الذي يسند إلى الكلمة القافية موقعا في التنظيم التركيبي للبيت.وباعتبار القافية الدلالة النهائية، فهي تسند إلى المركب وظيفة على الشاعر أن يراعيها مراعاة شديدة من بداية البيت حتى نهايته.» [5].فهو يلحّ على أن تكون القافية معربة، ممَّا يجعلها تؤدي وظيفة دلالية، شرط أن يتقيّد بها الشاعر من البداية حتى النهاية، حتى لا يحدث خللا على مستوى القصيدة، لأنّ القافية في نظره تلعب دورا في عملية الإبداع باعتبارها واحدة من المكونات القَارَّة في القصيدة كما « أنها ليست مجرد حلية صوتية للبيت.» [6]، لذلك ألحّ على عنصر الإعراب باعتباره واحدا من « سمات اللّغة العربيّة الأساسية الأساسية وله فيها أهمية عنصرية، إذ بدونه تتعطّل اللّغة (...) والإعراب مرتبط ارتباطا كاملا بالمعنى، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفنّي للكلمات فيحصل (...) ضربان من الإيقاع في كل كلمة، أحدهما ذهني والآخر فني. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسيّا مؤثرا في ذهن المتلقي. » [7] وهذه الرؤية للقافية جاءت مُحمّلة بدراسات لأشعار قام بها جمال الدّين بن الشيخ و درسها دراسة إحصائية، والتي تعود في معظمها إلى القرن الثالث الهجري لشعراء منهم أبو تمام والبحتري..، فمثلما تُحقّق القافية للنص الشعري شعريته، نجدها تحمل في داخلها عناصر من شأنها إظهار فاعلية «كالأوزان الصرفية، والعلامات الإعرابية التركيبية، والمحسنات الأسلوبية، والشبكة الملزمة من

1- جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص203.

2- المرجع نفسه، ص207.

3- جان كوهن، بنية اللّغة الشعريّة، ص209.

4 - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حسابية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص87.

5- جمال الدين بن الشيخ، المرجع السّابق، ص212.

6- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص217.

7- عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص150.

الأسجاع، أي العديد من العناصر التي يحمل كل عنصر منها جزءا من هذه الرسالة، هي التي تشكل جوهر القصيدة وتضمن شعرنة المدلول» [1].لذلك فإنّ حضور القافية في القصيدة يساوي تماسك بنائها، حيث تعمل على ربط الأبيات بعضها بعضا سواء كان ذلك صوتيّا أو دلاليّا، كما تتجلّى شعريته في تخصيصه فصلا كاملا يتحدّث فيه عن الوزن والإيقاع اللّذين يعتبران من محاور القصيدة يقول: « لقد صيغت في مختلف الحقب وفي مختلف المجالات الأدبية، نفس الملاحظة يتلوها نفس التأكيد : إن الوزن والإيقاع عبارة عن عنصرين أساسين، غير أن المبدعين يجهلون قوانينها النظرية، فهم يجدونهما ويطبقونهما بالفطرة، والمجال العربي لا يشذ عن المجال الإنساني، فلا حاجة للشاعر الحقيقي، بالنسبة لقدامة بن جعفر وابن طباطبا وابن رشيق إلى معرفة قواعد العروض، فالطبع والذوق يقودانه إليه، وهكذا يصرح أبو العتاهية بأنه أكبر من العروض» [2].و عليه يعتبر كل من الوزن و الإيقاع من الأسس التي يقوم عليها الشعر عند جمال الدّين بن الشيخ ولكن في نفس الوقت لا يقرّ بأن يخضعا أثناء عملية التوظيف إلى الفطرة والطبع كما أقرّ بهما النقّاد القدامى، بل يجب أن يخضعا لدراسات علميّة، وإفرادهما بشروط وقوانين يتبعها الشاعر أثناء الاستخدام، كما يعود السّبب « في فضيلة الوزن هو أنّه بطبعه يزيد الصّور حدة ويعمّق المشاعر ويُلهب الأخيلة، لا بل أنّه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النظم نشوة تجعله يتدفّق بالصور الحارّة والتعابير المبتكرة الملهمة إنّ الوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة وهو لا يعطي الشعر الإيقاع وحسب وإنما يجعل كل نبرة فيه أعمق وأكثر إثارة وفتنة». [3]ويحقّق هذا الوزن وظيفته خاصة خاصة إذا كان ملازما للقافية لأنّه « في نهاية الأمر يتملّك المعنى في كليته» [4]. ولكـــي يتحقــّق للوزن حضوره ورمزيّته لابدّ من توفّر تقنيات حديثه تدرس طبيعته الصوتيـــة، لأنّه بالنسبة للشعر الثورة باعتباره مادة لموسيقى« الشعر،ولا يمكن لهذه المادة أن تحيى من دون تدخل الروح فيها،وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن.»[5]. لذلك جاء حديثه عن الوزن مرتبطًا بالإيقاع باعتباره عنصرا منه وفي اجتماعهما تظهر شعريّة النّص الشعري،فإذا كان الوزن يفتقر لدراسة علمية نظرا لعدم توفّر تقنيات تدرس خصائصه، فإن الإيقاع أيضا يفتقر لدراسات تهيئ له الأرضيّة المناسبة لدخول عالم الإبداع لأنّه« إذا كان من السهل نسبيا تأويل إيقاع بيت بواسطة الأداء، فإنه من المجازفة ادعاء اكتشاف ما يتصدَّر الإبداع، وإرادة إعادة

1- جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص228.

2- المرجع نفسه، ص265.

3- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص10،11.

4- جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص267.

5- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص20.

ابتداع الغناء الداخلي الذي يحفز الشاعر على العمل» [1].و عملية الإبداع هذه لا تتأتى اعتباطا بل يجب أن تخضع لشروط وقوانين تضمن لها كينونتها المتمثّلة في الكشف والخلق الفني في إطار من العلمية والموضوعية، إلاّ أنّ هناك عاملا يقبل التحليل أكثر من غيره، وهو وجود أنوية إيقاعية في مواقع مطّردة هي:

أ- النواة الإيقاعية: وهي التسمية التي أعطاها "قايل" للوتد المجموع أو الوتد المفروق الذي يحمل الارتكاز، ويتعلق الأمر بالنقطة الأوجية للصعود النبري.

ب-التنظيم الدلالي والإيقاع: تكمن المسألة كلها في التعبير عن «جمل دلالية مختلفة بجمل صوتية متماثلة»[2].

إنّ مثل هذه العناصر يمكن تحليلها دون اللجوء إلى استعمال تقنيات مختلفة، فالتوازي الدلالي / الصوتي يسمح بتركيب جمل منسجمة صوتيا وفي نفس الوقت مؤدية لمعنى دلالي، لذلك نجده قد تطرق لهذه الأنوية بتحليل الأوزان الخمس الكبرى : الطويل، البسيط والكامل والوافر والخفيف، واستشهد في ذلك بأبيات نأخذ على سبيل المثال قول لأبي تمام من بحر الطويل :

نجوم / طوالع / جبال / فوارع.

فعولن / مفاعلن / فعولن / مفاعلن

غيوت / موامع / سيول / دوافع.

هذه الحالة هي حالة تراكيب تام، فالإيقاع يساير نطاق الكلمات، والارتكاز يقع في القمة االنبرية لكل كلمة منها. ويتأكد توازي الشطرين حتى في حالة تغيير التفعيلة الثانية " القبض " التي هي تفعيلة ثابتة، ويلغي هذا التحقيق كل تمييز بين القالب النظري والبيت الفعلي.

يمُّدو / ن من أيد / عواص / عواصم

فعولن / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن

تصول / بأسياف / قواض / قواضب

فعول / مفاعيلن / فعولن / مفاعلن . [3]

لقد قام جمال الدين بن الشيخ بإجراء تحليلات على باقي البحور والهدف من ذلك الوصول إلى وظيفة الوزن والإيقاع في إضفاء دلالة على بنية القصيدة، كما يَعتبركلّ من «الشكل – القصيدة –

1- المرجع نفسه، ص280.

2- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص280، 281.

3- ينظر: جمال الدين بن الشيخ،الشعرية العربية ، ص283.

والبيت والقافية والوزن، في الحقيقة عوامل مدركة إدراكا مباشرا، فهي تظهر في جلاء الاكتمال، إنها مفاتيح تنظيم قابل لأن يكتشف لأول وهلة.» [1].فكلّ هذه العناصر من وزن وقافية تعمل على تشكيل شعرية الإيقاع لأنه يمثل «القوة الإيحائية للكلمة»[2].وهذه العناصر التي حدّدها جمال الدين بن الشيخ في كتابه "الشعرية العربية " هي التي بلورت مفهومه للشعريّة، التي أراد بها إضفاء جماليّة على النص الشعري لأنّها ذات طابع كلّي مفتوح، والأفكار التي جاء بها يريد تطبيقها على الشعر القديم العمودي من خلال النماذج النماذج المنتقاة التي قام بدراستهاوتحليلها في كتابه، والتّي تعود فـــــي معظمها إلى القرنين الثاني والثالث الهجريين، فبهذا يكون جمال الدين بن الشيخ مثّل تجاوزا بإضفاء أفكار جديدة على الشعر القديم.

3- الشعرية عند أدونيس :

تتجلّى شعريّة أدونيس في كتابه "الشعريّـــة العربيـــّة"، وهو عبارة عن مجموعة من الدراســـات، واختيارنا لهذا الكتاب كعينة نبلور من خلاله مفهومه للشعرية،لا يعني أنّنا لم نتطرّق لبعض آرائه التي أوردها في مؤلفاته الأخرى، بل طبيعة الدراسة تفرض علينا اللجوء إلى آرائه خاصة فيما يتعلّق بالقصيدة الحديثة وخصائصها وغيرها من الرؤى التي تطرق لها، والسبب الذي جعلنا نختار هذا الناقد لأنّه من النقاد المحدثين،فبالتالي له رؤى مختلفة عمّن سبقوه، بالإضافة إلى

1- المرجع نفسه، ص292.

2- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص93.

أفكاره التي أسهمت في إعادة هيكلة القصيدة الجديدة بإدخال عناصر لم تكن موجودة من قبل. كما نجد أفكاره ضاربة في عمق التّجربة الإنسانية والتي دعا بها إعادة اكتشاف خصائص النّص الشعري، وهذا يتوافق مع القصيدة المعاصرة كجدارية محمود درويش، أمّا عن طبيعة الشعرية ومفهومها في كتابه"الشعرية العربية" جاء محتويا لدراسات بدأها بطبيعة الشعرية والشفوية،وأردفها بالشعرية والفكر ثم أعقبها بالشعرية والفضاء القرآني وختمها بالشعرية والحداثة، وهذا العنصر الأخير هو بالذات ما جعلنا نلجأ إلى عرض آرائه الموجودة في مؤلفاته الأخرى التي ناقش فيها رؤيته للحداثة،فأولى النقاط التي ابتدأ بها دراسته كانت عن الشعرية والشفوية الجاهلية التي يرى فيها أنّ الشعر الجاهلي « نشأ شفويّا ضمن ثقافة صوتيّة سماعية ؛ وإلى أنّه، من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي، بل وصل "مدوَّنا" في الذاكرة عبر الرواية. »[1]لذلك كان الشاعر يولي عناية خاصة بالسامع لأنّه محور هذه العملية، كما حرص على تجويد شعره وتحسين قراءاته الإنشاديّة،وذلك من أجل لفت الانتباه وجذب الجمهور وإدخاله صلب الموضوع الذي يحمل معاناة الشاعر بالدرجة الأولى، وجماعته، لأنّه فرد منهم، كما ينقل لهم تجربة إنسانية ويكون مع قبيلته بانتصاراتها وانكساراتها« لهذا السّبب كان للشفويّة فنّ خاص في القول الشعري لا يقوم في المُعبّر عنه، بل في طريقة التعبيـرخصوصا أنّ الشاعـر الجاهلي كان يقـول إجمالا ما يعرفه السامع مسبقا:كان يقول عاداته وتقاليده،حروبه ومآثره، وانتصاراته وانهزاماته ».[2] ،لكن السؤال المتبادر إلى أذهاننا هل المعايير التي يستند عليها الشعر الجاهلي من حيث كونه شفويا تنطبق عليه أثناء الكتابة ؟ لأنّ الشعر في مرحلة ما كان شفويا لكن الأمر لا يقف عند هذا الحد بل تجاوزه إلى الكتابة ؟،لذلك يجد أدونيس أزمة في العلاقة مع هذا الشعر حيث يرى أن هذه المعايير التي خصت بها الشعرية الشفوية ليست بالضرورة لصيقة بالشعرية الكتابية لأن ذلك يحّد من إبداعيتها وخاصة أنه يدعو إلى شعرية مفتوحة يكسوها بمظاهر الإبداع لأنّ« الدعوة إلى تأسيس كتابة جديدة، إنّما كذلك دعوة إلى تثوير الكتابة الشعرية، جذريا. ومعنى هذه الثورة الشعرية أن المسألة في " تجديد" الشعر ليست في تغيير " شكله " وحسب، أو بتغيير" محتواه " وحسب،وإنّـــما أيضا، وقبـــل ذلك، في تغييـــر معنـــاه بالـــذات، وبالتـــالـــي في تغييـــرالنظرة إليه وطريقـــــة فهمـــه ».[3] وهذا ما أدى إلى اختلاف كل من المعايير التي تستند عليها الشعريّة ذات الطابع الشفوي، عن الشعريّة في إطارها الكتابي التي تدعو إلى تجاوز النّص الشعري والانتقال به من البنية المغلقة ذات الأطر المحدودة، إلى البنية المفتوحة ذات الرؤى المتعدّدة،لأنّ « الشعر هندسة حروف وأصوات نُعمّر بها في نفوس الآخرين عالما يشابه عالمنا

1 - أدونيس، الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس) دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص05.

2 - المرجع نفسه، ص06.

3 - أدونيس علي أحمد سعيد، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص280.

الداخلي.»[1]. كما يرى أنّ «القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمّن مبادهات تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية: من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد»[2]. فأدونيس يدعو إلى الانفتاح ويرفض الانغلاق الذي لا يُكسب الشعر إبداعا،كما لا ينبغي النظر للشعريّة الشفوية بنفس الرؤية التي تتّسم بها الشعريّة الكتابية فبدلا من«أن ينظر إلى الوزن بوصفه تقعيدا لحالة إنشادية غنائية في نوع معيّن من القول، أصبح ينظر إليه بوصفه جوهر كل نص شعري».[3] فهو يُقرُّ بوجود الوزن كحقيقة تُميّز النّص ما دام أنّه نشأ كطابع إنشادي، ولكن هذا لا يعني حصره ضمن أطر تحدُّ من إبداعه، لذلك يرى أنّ مقولة « الشعر هو الكلام الموزون المقفى عبارة تشوه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك، معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية فطرية، انبثاقية». [4] لذلك لم يُبق الشعر يسير على الوتيرة التي ألفها الناس منذ نشأته، وإنّما أصبحت هناك منظورات نقدية متعدّدة ومختلفة حول مفهـــوم الشعر، لأنّ التقنين والتضييق يُسيئ إلى النقد العربـــي والشعر معا، فهو يريد سدّ الفجوات التي بقيت رهينة التجسيد لذلك نجده يقول:« ونحن اليوم، إذ نقرأ ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون، وحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه. نحن، اليوم، نقرأ الفراغ أو النقص الذي تركوه. خصوصا أن التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية. فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهّج وتجدد، وتغاير، وتظّل في حركية وتفجّر، إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنيـــــن والتقعيـــــد. إنّـــــها البحـــــث عن الذات، والعـــــودة إليـــــها، لكـــــن عبـــــر هجـــــرة دائمة خارج الذات»[5].فهو بهذه العناصر يسعى إلى إضفاء لمسة حداثية على شعريته التـــي تمـــــثـــــل بحـــــثا مستمـــــرا «عن نظام آخر للكتابة الشعرية، وهو تحرّك، دائم في أفق الإبداع من أجل عالم أفضل وحياة إنسانية أرقى.» [6] .

كما تحدّث في نظريته عن الشعريّة والفكر عند العرب، والتي تتعلّق بالنقد الشعري العربي والنظام المعرفي القائم على علوم اللّغة من نحو وبلاغة وفقه، ونظام معرفيّ فلسفيّ، حيث يرى

---

1 - نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط16، 2000م، ص 107.

2 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص107.

3- أدونيس، الشعرية العربية، ص30.

4- المرجع نفسه ، ص108.

5- المرجع نفسه، ص31، 32.

6- محمّد عزام، الحداثة الشعرية، ص46.

أدونيس أنّ النّقد القديم اتّخـذ الشعر الجاهلي أنموذجا يُقتدى به ومعيارا لتقويم النصـوص الإبداعيّة، وكل نصّ لا يَّتفق مع ما جاءت به الشفوية الشعرية ولا يتّفق مع الشعر الجاهلي يُقصى من دائرة هذا الشعر، لأنّه لا يوافق طريقة العرب في الكتابة، لذلك نجد بعض «ممثّلي هَذا النقد من أخرجوا أبا العلاء المعري،مثلا، من دائرة الشعر، تمسُّكا بمقاييس تلك الطريقة، وسمّوه بالحكيم. ووقفوا من المتنبي قبله موقفا مشابها. وسموا أبا تمام قبلهما" مفسدا " للشعر العربي و" طريقة العرب»[1]. والسّبب الذي جعل النقاد يخرجون هؤلاء الشعراء من دائرة الشعر كونهم وحّدوا بين الصياغة والفكر، وغلَّبوا في أشعارهم الطابع الفلسفي التأمّلي الذي يحتاج إلى طول النفس للوقوف على مبادئه. فالشّعـــــــر عند أدونيس وإن احتـــــوى علـــى أفكار فلسفية « فإنّ علاقته بالفلسفة لا يمكن أن تتجاوز كونها علاقة عارضة بمعنى آخر، قد يوجد فكر فلسفي أو غير فلسفي في عمـــــــل شعـــــــري ما، ولكـــــن يستحيل أن يكـــــــون هذا الفكـــــــــر مـــــــــن مكوّنـــــــــات شعريـــــــــة العمـــــــــل.»[2]. يتنافى الشعر ذي الطابع التأملي مع ما جاءت به الشعرية الشفوية التي تتشـد البساطة والوضـوح، عكس الشعرية الكتابية التي يعتبر الغمـوض والرمز والإيحـاءمن مكوناتها الرئيسيـة، فمثل هذه التقنيات جعلت بعض النقّاد يصفون هذه الشعرية بالطابع الفلسفي رغم أنّ « الفلسفة في شعر أدو نيس أوّل ما تظهر في الحالات التي يتَّجه فيها شعره نحو التماهي مع ذاته».[3] فالشعرية عندأدونيس لا تتحقـق في حدود التقليد والاتباع بل تتجسّد بالإبداع والابتـداع، كمـا لا تتجسّـد عـلى نحو ما سـار عليه السابقون بل بابتكار آليات لم يتوصلـوا إليها، واستقراء ما عجزوا إلى الوصول إليه، بل الشعرية الحديثة تسعى إلى تجاوز اللحظة الراهنة التي تتنافى مع طبيعة اللّغة الشعرية التي تسعى إلى تفجير المألوف العادي، فما على اللغة الشعرية إلاّ « أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أنّ المعنى الذي تتّخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى أليفه، مشتركة. إنّ لغة الشعـــــــر هي اللغة ــ الإشـــــــارة ــ في حين أنّ اللّغـــــــة العادية هـــــــي اللغـــــة –الإيضاح.» [4].والسبب الذي جعـل اللّغة الشعرية تتجاوز الدلالة الحافّة إلى الدلالة الإيحائية هو طبيعة الشعـر، لأن هذا الأخير «هو خرق العادة»[5].فأدونيس لم يرفض الشعر الجاهلي، وإنّما دعا إلى إعادة النظر إليه، لأنّ « الرفض في حدّ ذاته عنصر هدم» [6].هذا الموروث يحتاج إلى قراءة جديدة أوّل ما تظهر على اللّغة لأنّها همزة وصل

1- أدونيس، الشعرية العربية ، ص57.

2 - عادل ضاهر، الشعر والوجود (دراسة فلسفية في شعر أدونيس)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2000م، ص63.

3- المرجع نفسه، ص11.

4- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م، ص17.

5- أدونيس، فاتحة لنهايـــات القرن، ص 27.

1 - أدونيس، زمن الشعر، ص16

وصل بين القديم والجديد، وهذا لا يعني اختراع ألفاظ « لايعرفها معجم اللغة، وإنّما يعني أن نستخدم اللّغة بطريقة تخلق في كل لحظة بعدا يوحي بأنّها تتناسل في ألفاظ عديدة،بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب اللّغة الأولى أو تتبطنها. »[1].وهذه الأفكار تقود إلى بناء نظرية شعرية جديدة لا تنبني من العدم بقدر ما تُمثل أرضية صلبة والمتمثّلة بالأفكار الجديدة الخاصة بصاحبها.

وفي سياق الحديث عن مكونات شعريته نجده قد خصّص حيّزا من كتابه " الشعرية العربية" للحديث عن شعرية " الفضاء القرآني " التي أرست مبادئ لا يستطيع الشاعر أن يحيد عنها، ولكنّها في الوقت ذاته لم تفرض عليه سلطتها، بل النّص القرآني فتح المجال الواسع أمام الشعرية العربية لإثبات وجودها وذلك بإبداع وابتكار آليّات وتقنيات جماليّة على النّص الشعري، وهذا من خلال النقلة النوعية التي تمّ بها تجاوز الجانب الشفوي المقتصر على الإنشاد وبالتالي قواعد ثابتة، إلى جانب الكتابة التي تُمثل عالما رؤيَاويًّا مليئا بعناصر الإبداع من خيال وغموض وكشف وهو ما تنادي به الشعرية الحديثة،ومن مظاهر هذه الحركة الأدبية ظهور كتب نقدية ودراسات أدبية حاولت المقارنة بين النص القرآني والنص الشعري على أصعدة مختلفة، إلا أنّ جلّ هذه الدراسات توصّلت إلى نتيجة حتمية لا يختلف حولها اثنان، هي أن النّص القرآني أفضل بكثير من النص الشعري لفصاحته، وإعجازه، ومن أهــم هذه المؤلفات : كتاب " مجأاز القــرآن " لأبي عبيدة، " معاني القرآن " للفراء، البيان والتبيين للجاحظ "، مشكل القرآن "لابن قتيبة"، وأيضا "النكت في إعجاز القرآن" للرماني، وبيان إعجاز القرآن "للخطابي"، وغيرها من المؤلفات التي ساهمت في بيان إعجاز النص القرآني الذي ساهم بدوره إلى ظهور قراءتين :

- **الأولى** : تهدف إلى التمسك بالفطرة والقديم الأصلي، حيث نظر أصحاب هذه القراءة إلى النص القرآني من خلال بلاغة الشعر الجاهلي، وإلى الشعر الجاهلي في ضوء بلاغة القرآن، أي أن هذه القراءة تهدف إلى ترسيخ طريقة العرب في الكتابة القائمة على عمود الشعر، والمتفوق في النهاية النص القرآني.

- **الثانية** : تسعى جاهدة إلى الانتقال من الشعرية الشفوية إلى الشعرية الكتابية باعتبارها القراءة التي أسست (...) شعرية الكتابة انطلاقا من الشفوية ذاتها [2].

ومعنى ذلك حسب أدونيس أنّ النّص القرآني كان في هاتين القراءتيــن، وفي جميع الحــالات، أساس الحركية الثقافية الإبداعية، في المجتمع العربي والإسلامي، وينبوعها الذي فجّر أمامها عالما جديدا، غير أنّ القراءة الثانية هي التي مهّدت للانتقال من الشفوية الشعرية، إلى شعرية

1- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، دار الساقي، ج1، الأصول، ط4، 1994م .153

2- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص41، 42.

الكتابة، وبهذه القراءة صاغ الجرجاني مبادئ الشعرية الكتابية المتمثلة في نظرية النظم. [1]. وهذا الانتقال إلى الشعرية الكتابية لم يأت تجاوزا للشفوية الشعرية، وإنّما تمثل هذه الأخيرة نقطة الانطلاق للثانية، لأن الكتابة الجديدة تفرض وجود كتابة قديمة « ذلك هو حالها عند أدونيس الذي يجعل الانتقال من الشفوية إلى التدوين، في الثقافة العربية القديمة، انتقالا من الخطابة إلى الكتابة»[2].لذلك يعزى الفضل للنص القرآني في تأسيس الحداثة الشعرية العربية، لأنه كان وراء هذا الإبداع لأنّ « الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأنّ الدراسات القرآنية، وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص بل ابتكرت علما للجمال، جديدا، ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة»[3]،كما كانت الشعرية العربية « فرعا من الدراسات اللغوية المتمركزة حول تفسير النص القرآني، وإبراز لغته المعجزة التي لا قدرة لأي نص غيره على التشبيه بها». [4] فأدونيس أراد لشعريته الغوص في آفاق جديدة تبعدها عن النموذج الثابت ويدخلها مجال الإبداع وذلك بإرساء قواعد يجب على الشاعر والناقد التحلّي بها، بالإضافة إلى إدخال عناصر ومكونات من شأنها إضفاء جمالية على النص الشعري أهمُّها: الغموض والرؤيا والخيال الذي « يعتبر البديل الشعري للانهاية وهو الملمح الأساسي (...) في الحركة الشعرية العربية الجديدة» [5].

أما فيما يخص باقي المكونات نجد عنصر الشعرية والحداثة، حيث حاول من خلاله بسط أفكاره فهو يرى أن الحداثة تُمثل ذلك الخروج عن السائد المألوف سواء كان سياسيا أو أخلاقيا أو ثقافيا، كما تكمن في تجاوز القديم الذي ترك فراغات دون سدها، كما يرى أيضا أن الحداثة ليست انغماسا في الماضي بقدر ما هي إبداعا واكتشافا يقول:« لا نرفض الشعر القديم من حيث هو شعر بل نرفض أن نبدع من ضمن أطره الفنية والثقافية التي صدر عنها»[6]. وفي نفس الوقت لا تعتبر الحداثة انبهارا بالمستجدات الغربية على مختلف الأصعدة لأنها تمثل ذلك: « التغايـــر، وهي الخروج من النمطية، والرغبة الدائمة في خلق المتغاير والحداثـــة بهـــذا، ليست ابتكارا غربيا، فقد عرفها الشعر العربي منذ القرن الثامن، وليست " مستوردة " أو " فطرا " وإنما هي ظاهرة أصيلة وعميقة في حركة الشعر العربي » [7]. كما لا تقاس الحداثة بمقارنتها بالماضي لأنّه « لا يصّح تقييم الإبداع الشعري الجديد، بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به، بل يجب أن نقيِّمه استنادا إلى حضور ذاته ــ إلى حضور

1- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية ، ص42.

2- محمد بنيس،الشعر العربي الحديث، ج3، الشـــعر المعاصر، دار توبـــقـــال للنشر والتوزيـــع، المغـــرب، ط2 1996م ص56.

3- أدونيس، المرجع السابق، ص51.

4- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته،ج1، التقليدية، ص43.

5- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص118.

6- محمد عزام، الحداثة الشعرية، ص77.

7- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص103.

القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الإبداعي الخاص، فكل إبداع برق لا يتكرر وانبجاس مفاجئ، قائم بذاته، ينظر إليه في حد ذاته» [1].أمّا تجليّات الحداثة عند أدونيس يصرّح ويعترف بأنّه كان ممّن أخذوا بثقافة الغرب، يقــول : « كنت كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنّهم من أن يُعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحقّقوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار، أحبّ أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالا رميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية – بفرادتها وبهائها – وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصا في كل ما يتعلق بالشعريّة وخاصيتها اللّغوية – التعبيرية » [2].هذا القول يمثل رؤية شاملة للحداثة الشعرية العربية بكل حيثياتها، وذلك عندما قال بفعل المثاقفة والمزاوجة بين الحداثتين العربية والفرنسية، والاطّلاع على حداثتهم فسح له المجال لإعادة النظر في حداثة شعرائنا ونقادنا العرب، فقد جاء اطلاعه خدمه للشعر العربي بدليل أنّه لم ينبهر بحداثتهم التقنية أو الاستهلاكية، وإنّما همُّه كان منصبّا على الجانب الإيجابي الذي يثري جوهر الحداثة العربية، فقراءة النماذج الفرنسية جعلته يقدم نظرة شاملة وإبداعية لموروثنا القديم حيث أصبح قابلا للكشف والتحليل لما فيه من قضايا تحتاج لإعادة النظر وتحليل أفكارها.

كما أجمل أدونيس مفهومه للحداثة في هذه النقاط التي ينبّه فيها المثقفين من أن يحصروها فيها لأنها تعتبر وهما :

1- وهم الزمنية الذي يتمثّل في ربط الحداثة الشعرية باللحظة الراهنة أي التعبير عن قضايا جديدة ومستجدات طارئة.

2- وهم الاختلاف عن القديم، أي أنّ الحداثة تتجسد، بمجرد الاختلاف عما سبق حتى وإن لم تكن تحيل على الإبداع.

3- وهم المماثلة مع الغرب، باعتبارها مصدر الحداثة، فلابد من أن نقتدي بهم وتماثلهم ولكن هذا لا يعني إتباعهم وتقليدهم تقليد أعمى.

4- وهم التشكيل النثري، الذي يرى أصحابه أنه بمجرد الكتابة بالنثر وكسر القاعدة الخليلية فإن ذلك هو تحقيقا للحداثة.

1- أدونيس، الشعرية العربية، ص 86، 87.

2- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص86، 87.

5- وهم الاستحداث المضموني، باعتبار، أن كل من تطرق لقضايا وإنجازات عصره يكون مجسدا للحداثة. [1]

يدعو أدونيس المثقفين إلى الابتعاد عن هذه الأوهام التي تمثل القطيعة والانفصال بدلا من الترابط والاتصال، فالعامل الحداثي بعيد كل البعد عن مثل هذه المعوقات، لأنّ حقيقة الحداثة في التحول، والتغاير، والتجاوز، لكن في نفس الوقت تعتبر ربطا، وضَّما، وعودة، ربطا وعودة للماضي لأنّه المنبع، وتجاوز للنمطيّة السائدة، لذلك فُهمت الحداثة فهما خاطئا عندما عدّوها انقطاعا عن الماضي والقديم، بل أدونيس يُلحّ إلحاحا على فهم التراث قبل الغوص في الجديد، لأنّنا « لا نقدر أن نفهم حاضرنا الشعري إلا في ضوء ماضينا الشعري» [2]، لكن لا تعني هذه العودة إلى التراث «ارتداد أعمى إلى الوراء لتكرار أنماط قديمة بل هي نظرة نقدية لاكتشاف العناصر الحية في التراث التي تجعله معاصرا ومستمرا ومتواصلا » [3] .

ومن المكونات التي أسقطها أدونيس من شعريته"الوزن"مثله مثل الجرجاني وأبي ديب حيث يرى أنّ«تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحي، قد يناقض الشعر، إنّه تحديد للنظم لا الشعر».[4] وهذا الإسقاط جاء نتيجة مناداتهم بقصيدة النثر، وفي نفس الوقت نجد أدونيس يختلف مع كوهن الذي أقام تعارضا بين الشعر / النثر، فهو لم يميّز بين الشعر والنثر على أساس الوزن والقافية، بل يرى أنّ الشعر ينبغي ألاَّ يكون «خاضعا لمعياريّة الوزن والقافية، فمثل هذا التمييز كمي لا نوعي كذلك ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقا في الدرجة، بل فرق في الطبيعة» [5] كما يتّفق أدونيس مع كوهن من حيث عدّ الغموض واحدا من الخصائص المميّزة للنّص الشعري وذلك « أنه ليس من الضروري لكي نستمع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا. بل لعلّ مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة. ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة »[6]. وإلى جانب الغموض هناك الصورة الشعرية باعتبارها المولدة للدلالات الإيحائيةلأنّ أدونيس يعتبرها «مفاجأة ودهشا، تكون رؤيا، أي تغيير في نظام التعبير عن هذه الأشياء» [7]،هي أفكار لخّص بها أدونيس مفهومه للشعريّة التي انحصرت في الحداثة وتجلياتها.

---

1 - المرجع نفسه، ص 93 وما بعدها.

2 - أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978م، ص286.

3- ريتا عوض، في المعاصرة والتراث، مجلة الكرمل، ج3، ص152.

4- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص112.

5- أدونيس، زمن الشعر، ص16.

6- المرجع نفسه ، ص21.

6 - المرجع نفسه، ص154

الفصل الثاني:

شعريّة قصيدة جداريَّة لمحمود درويش.

المبحث الأول: شعريّة العنوان.

المبحث الثاني: شعريّة الصّورة.

المبحث الثالث: شعريّة الزمن.

المبحث الرابع: شعريّة المكان.

المبحث الخامس: شعريّة البناء الدرامي.

المبحث السادس: شعريّة الإيقاع.

المبحث الأول:

شعرية العنوان.

أولا: مستويات البنية العنوانية.

1 - مستوى البنية اللّغوية.

2- مستوى البنية النحوية أو التركيبية.

3- مستوى البنية الدلالية.

ثانيا: وظائف عنوان قصيدة جداريَّة.

1-الوظيفة المرجعيـــــــّـــة.

2- الوظيفة الانفعاليّة.

3- الوظيفة التأثيريـــــــــــّة.

4- الوظيفة الشعريـــــــّـــــــــة.

5- الوظيفة التواصليّة.

6- الوظيفة الميتالغويّة.

- شعريـــــــّة العنـــــــــوان.

يُعدّ العنوان من أهمّ مكوّنات النّص الأدبيّ، باعتباره أوّل عتبة تواجه المتلقّي أثناء تعامله مع حيثيات النّص، كما لا يعدّ مجرد عبارة توضع في بداية النص أو على واجهة كتاب أو ديوان، بل لغرض ما وضع من أجله، وهدف ذي دلالات بوسعها أن تأخذنا إلى أبعد حدود هذا النص، فبفضله يدخل القارئ في عملية حوارية مع النص المراد فك شفراته، واستجلاء مفاهيمه النصيّة المتواجدة داخله «باعتبـــاره مصطلحا إجرائيـــا ناجحـــا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها» [1]. و سواء اتّصف العنوان بالطول أو القصرفهو نصّ في حاجة إلى تأويل وتفسير،لأنّه يحمل معاني دلاليّة وبنيات لغويّة وتركيبيـــّة، وهذه التأويلات والتفسيـــرات هي التي تجعـــله يشـــكل« علامات دالة تلخص مدارات التجربة والأبعاد الرمزية لها، فهي تمثل مفاتيح دلالية تؤدي وظيفة إيحائية.»[2]. كما يمثّل العنوان من ناحية أخرى، بطاقة هويّة للنّص يقوم بتعريفه دلاليا وإيحائيا وشعريا، إذ يمنح القارئ إشارات تمسُّ عالم النص، ولكن هذا المفهوم لا يعني انعكاسا جذريّا لما هو موجود داخل النّص، بل يُقدّم إحالات وإشارات رمزيّة فقط، لأنّ العنوان «بالنسبة للعمل هو السياق الذي يحدّد المعنى ويلغي بقيّة الاحتمالات على الأقل مؤقتا، لأنّه يقوم بدور الوشاية بمعان تساعد في فك رموز العمل، ومنه يكون دالا على مضمون النص.» [3]، وهذا المفهوم للعنوان لا يحيلنا على معنى يقيني للنص المراد دراسته بل فيه من من الإيحائية أكثرمن التقرير، ولهذا السّبب اعتنى العديد من المنظّرين بدراسة العنونة التي أولوها«عناية فائقة (...) لا باعتبارها مجرد عتبة ينبغي الوقوف عندها فحسب، بل باعتبارها علما قائما بذاته له أسسه وقواعده وأعلامه» [4].كما يحمل العنوان في كل عمل أدبيّ والشعر خاصّة، معنيين معنيين المعنى ومعنى المعنـــى، أي المعنى السطحي والمعنى الباطني العميق الذي نستشف دلالته بالتأويل وإعمال الفكر، عكس المعنى الأول يمثّل حلقة تواصلية بين المرسل والمرسل إليه، فبالنسبة للعمل الشعري يكون أكثر إبداعا من خلال المعنى الثاني الذي يضمن له السيرورة ويحقّق له الكينونة «إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هوية النص (...) فهو(...) بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إمّا أن يكون طويلا فيساعد على توقّع

1- جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، 1997 م، ص 96.

2- نجم مفيد، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، مجلة نزوى، ع 57، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، د.ت، ص 01.

3- الخامسة علاوي، العنوان العلامة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم السعدي، مجلة الخطاب، ع 4، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، 2008 م، ص 237.

4- المرجع نفسه، ص 235.

المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه.» [1]. وهذا ينطبق على عنوان"جدارية"الذي نحاول فك شفراته، لأنّ قارئ هذا العنوان يقف عند مجموعة من التساؤلات والاستفسارات التي تثيرُ في ذهنه جملة من الاحتمالات والتأويلات، حتى يمكنه تجاوز هذه العتبة، وصولا إلى عالم النص.

إنّ عنوان "جدارية" يمكن تفكيكه لغويّا لأنّه مشتق من كلمة "جدار" والجــدار هو«الحائط، والجمع جُدُر، وجدران جمع الجمع مثل بطن وبطنان.» [2]. وهذه الدلالة اللغويّة لهذا المصطلح هي التي تثير بدورها بعض الالتباسات في ذهن القارئ، إذ يمكن التساؤل لماذا جدارية وعلامَ تحيل؟،عندما نتلقى هذه القصيدة للمرة الأولى بعنوان "جداريَّة" يتبــادرإلى أذهاننا، أنّه سوف يتحدّث عن جدار يقف حائلا بين شيئين سواء بين الإنسان وذاته، أو بين المستعمــر والمستعمر، أي بين طرفين يصعب الجمع بينهما، ولكن عند الإحاطة بظروف كتابة القصيدة يتبيّن أنه يعالج قضيّة طالما أرهقت كاهل الإنسان عموما والفنّان المبدع خصوصاهي الثنائية الضدية المتمثّلة في الموت/ الحياة، مــوت الإنسان ككيــان، وموت اللّغة كأداة، وكأنّ هذا الجدار يبقى حائلا دائما بين هذه الثنائية. ومن جهة أخرى يُعبّر هذا العنوان عن ملحمة شعرية وقصّة سيرذاتية كشفت عن موقف الشاعر تجاه هذا الخصم،كما جاء عنوان جداريّة محمَّلا بشحنة وطاقة إيحائية سواء على صعيد البنية الإيقاعية الصوتية أو البنية الإيحائية، فمن الناحية الصوتية خلق حرف الجيم جوا موسيقيا يلفت الانتباه الذي يترك وقعا على نفسية المتلقي، أمّا من الناحية الإيحائية فإننا نلمح حضورا للعنوان من خلال المستويات التالية:

أولا-مستويات البنية العنوانية:

1 - مستوى البنية اللغوية:

إنّ عنوان "جداريّة"عبارة عن كلمة مفردة تتميز بالاقتصاد اللغوي، الذي يضفي عنصرا جماليا وفنيا على القصيدة، ويبث فيها عنصر التشويق.

2– مستوى البنية النحوية أو التركيبية:

جداريّة اسم "نكرة" غير مُعرّف، واسم منسوب يظهر من خلال الياء المسبوقة بكسرة "جداريَّــة"، وهو مبتدأ لخبر محذوف تقديره موجــود، أي أنّ الجداريَّة موجودة، وهذا الحذف يثير في ذهن المتلقي مجموعة من الاحتمالات والتأويلات التي تمنحه قيمة دلالية وجمالية. ففي كثير من الأحيان تعتبر العناصر الغائبة من الأمور المُهمّة التي تثري النص الأدبي و تجعله متداولا وحاضرا أثناء التلقي، وهذا العنوان من الناحية التركيبية هوعبارة عن نكرة، لكن سرعان ما تتحوّل هذه الصيغة

1- محمد مفتاح، دينامية النص – تنظير وإنجاز– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1980 م، ص 60.

2- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، باب الجيم، دار المعارف، القاهرة، مجلد 01، ص566.

التنكرية إلى معرفة بالانتساب إلى محمود درويش صاحب التجربة الإنسانية التي مثّلت رمزا للتجلّد والصبر.

3- مستوى البنية الدلالية:

تكمن القيمة الفنية للعنوان في الأثر الفني الذي يتركه في نفس القارئ، الذي يجعله يكتسي دلالة إيحائية،كما يكتسب عنوان "جداريَّة" قيمته الدلالية بفضل القراءات والاحتمالات الممكنة له،خاصّة أنّه يتميّز بالحذف الذي يولّد الغموض الذي يؤدي بدوره إلى إعمال الفكر، و تعدّد القراءات منها:

- جداريَّة الموت باعتباره العنصر الفعّال الذي اتّخذه وسيلة للتعبير عن شعوره النفسي الداخلي بعدما تعرّض لعملية جراحية حرجة.

- جداريَّـــة الحياة لأنّه الطرف البارز والمهيمـــن الذي استقـــى منه الحيويّة والإرادة والتواصل، والذي زرع فيه روح المقاومة والإبداع.

- جداريَّة الوعي لأنّه يعالج قضية لابد من حضور الوعي الفردي والجماعي فيها.

- جداريَّة محمود درويش الفاعل الحقيقي لأنّه يبحث لنفسه الخلود بعد الموت، بانتصار الفن أو الإبداع على الموت لا سيما عندما يردّد عبارة "هزمتك يا موت الفنون جميعها".

- جدارية المقاومة لأنّه يقاوم طرفا مجهول الهوية غير واضح المعالم يتمثل في الموت الذي أرهق كاهله، لكن دون خضوع أو خنوع له، بل واجهه بكل عنفوان وجبروت.

-جدارية الوجود لأنه بصدد معالجة قضية تتعلق بالكينونة والحياة وتحقيق المصير.

كما تظهر فاعليّة العنوان على المستوى الدلالي بتقدير العنصر الغائب الذي يترك أثرا بالغ الأهميّة في ذهن القارئ بتأديته «وظيفة أساسية تتمثل في الإيحاء – بما يحتويه النص من قضايا ومشكلات كما يوحي بطبيعة تجربة الكاتب ودرجة إدراكه لأهمية موضوعه من خلال الاهتمام بعنوان كتابه.» [1].لذلك يعدّ العنوان النافذة التي يبحث القارئ من خلالها عن مكوّنات ومؤسسات النص الشعري باعتباره «الفعل الأول الذي يجهّز القراءة بالأدوات المطلوبة لتفكيك الشفرات الراكزة والمنتجة للمعنى الأدبي في كل نص.» [2].كما يعدّ عنوان "جداريَّة" عنوانا رئيسيا لا تنضوي تحته عناوين فرعية، وهذاماأكسبه طابع الكلية، وجعله يّتسم بالتماسك، وخلق فيه روح الإبداع، وكأنّ هذه الجداريّة ملحمة تُخلّد بطولات ومآثر البطل وهو يواجه الصّعاب حتى يظفر بالشيء المطلوب ويحقّقه

1- سناء سلمان عبد الرحمن، رمزية العنوان في كتب الربيعي،ضمن: أسرار الكتابة الإبداعية – عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد-، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2008م، ص 249.

2- حمد محمود الدوخي، سيمياء الصورة العنوانية والتكوين الشعري في ديوان (أسفار الشجر) للشاعر (محمد مردان)، ضمن :- فضاء المكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان – دراسة - إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار تنوي للدراسات، سوريا، د.ط، 2010، ص 147.

على أكمل وجه،كما يُمثّل عنوان "جدارية" رمزا وعلامة استخدمها الشاعر للتعبير عن مشاعره، بغية الوصول إلى هدفه المنشود، وهوعدم الخضوع لهذا الطرف المتمثل في الموت كما ترمز جداريته إلى الصلابة والصمود أمام العدو القاهر، والتي تبيّنه مفردة (جدار).

ثانيا- وظائف العنوان في قصيدة "جداريّة":

تكتمل فاعلية العنوان في أيّ نص أدبيّ في الوظيفة التي يؤديها والتي تجعله على قدر من الأهمية، وتفسح له المجال أمام الإبداع والتداول، وجدارية كعنوان تحمل عدة وظائف استطاعت نقلها إلى القارئ، وهذا بغية إشراكه وإدخاله عالم التلقي. واستنادإلى الوظائف اللغوية التي حددها ياكبسون نجد عنوان جدارية يؤدي الوظائف التالية:

1- الوظيفة المرجعيّة:

تركّزهذه الوظيفة على موضوع الرسالة كمحور أساسي و هذا ما نجده في الجداريَّة التي تناولت بشكل عام الصراع بين الموت والحياة،كما نقلت هذه الوظيفة التحدّي المستمر والإصرار على المواجهة، حيث يقول:

هزمتك يا موت الفنون جميعها
هزمتك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين، مسلة المصري، مقبرة الفراعنة
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرت[1].

2- **الوظيفة الانفعالية:**

تعبّرهذه الوظيفة عن مواقف محمودة أو مذمومة،وفي الجدارية نجد الشاعر يعبّر عن مواقف متعلقة بحياته،وحياة الآخرين،و هو بهذه الوظيفة يحـــاول تمرير رسالة يكون لهـــا صدى بالـــغ الأثـــر في نفسية القارئ أو المتلقي، خاصة عندما يدخل في عملية حوارية مع الموت التي تُبرزموقفه، يقول:

(...) ولا تضعوا
على قبري البنفسج، فهو
زهر المحبطين يذكر الموتى بموت
الحب قبل أوانه. وضعوا على
التابوت سبع سنابل خضراء إن
وجدت، وبعض شقائق النعمان إن
وجدت، وإلا فاتركوا ورد

1- محمد درويش، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، ط 2، 2004، ص 486، 487.

الكنائس للكنائس والعرائس /[1].

يعبّرهذا المقطع عن موقف الشاعرمن الحياة، وهو موقف ذاتي عاطفي، ليس بالضرورة أن يتوافق مع رؤى القارئ، إذ نجده يُعبّر عن تجربة حياتية يرى فيها الموت هو المسيطر على أرض الواقع، ولما كانت هذه المواقف ذاتية خاصة بحياة الشاعر، نجد هذه الوظيفة ذاتية عاطفية تركّز على المرسل المتكلم بصفة خاصة.

3- الوظيفة التأثيرية:

وهي وظيفة تهتم بالمتلقي لأنّها «تُحدّد العلاقات الموجودة، بين الرسالة والمتلقي، حيث يتمّ تحريض المتلقي وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب وهذه الوظيفة ذاتية» [2]. و يظهر حضور هذه الوظيفة على مستوى القصيدة من خلال محاولته لفت انتباه القارئ وإثارة بديهته، يقول:

سأصير يوما ما أريد
سأصير يوما فكرة، لا سيف يحملها
إلى أرض اليباب ولا كتاب...

*

سأصير يوما طائرا، وأسل من عدمي
وجودي، كلما احترف الجناحان
اقتربت من الحقيقة، وانبعثت
من الرماد[3].

يريدالشاعر في هذا المقطع لفت انتباه القارئ إذ جاء مؤديا لوظيفة تأثيرية، يهدف بها إيقاظ مشاعر المتلقي ودفعه نحو المواجهة والتحدي.

4- الوظيفة الشعرية:

تركّز هذه الوظيفة على الرسالة التي يسعى الشاعر إلى إيصالها باعتبارها قطب الرحى والتي بدونها لا يمكن للحلقة التواصلية أن تكتمل، لأنها تقوم بتحديد العلاقة بين الرسالة أو موضوع (النص) وذاتها،وإذا نظرنا إلى العلاقة التي تمثلها القصيدة كرسالة مع ذاتها نجدها غيرمستقرة، أي أنّها تعيش صراعا متعدّد الأقطاب، فأحيانا نجد الذات المتكلمة في القصيدة ساكنة وأحيانا منفعلة مضطربة،إذ يمكن التمثيل للحالة الأولى-السكون- بهذا المقطع الذي يحاول الشاعر به استجداء عطف الطرف الآخر يقول:

فيا موت، انتظرني ريثما أنهي

1- المصدر نفسه، ص 482.

2- جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 101.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 444، 445.

تدابير الجنازة في الربيع الهش،
حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين[1].

أمّا الحالة الثانية تظهر في قوله:

وتعبت من أملي العضال، تعبت
من شرك الجماليات: ماذا بعد
بابل ؟[2]

ويقول أيضا:

وأيها الموت التبس واجلس
على بلور أيامي، كأنك واحد من
أصدقائي الدائمين. كأنك المنفي بين
الكائنات[3].

تمثل الحالة الأولى السكون والهدوء لأنّه يطلب منه الانتظار،بينما تعبّرالحالة الثانية-الاضطراب- عن الحركية و الانفعالية بدليل حضور فعلي الأمر "التبس واجلس".

5- الوظيفة التواصلية:

تركّزهذه الوظيفة على عنصر القناة كمحور أساسي كما «تهدف إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أوإيقافه» [4]. لذلك يهدف الشاعر إلى إيصال معلومات ومعارف عبر هذه الوظيفةالتي نقلت تجربته النفسية والشعورية وهو يواجه المرض، حيث أراد نقل هذه الحيثيات إلى المتلقي وكأنّه عايش هذه المرحلة، ولكن هذا لا يعني نقلها جافة خالية من عنصر الإبداع والخيال، اللذين عملا على تطويرها ونقلها بصورة تستجيب وظروفه ،حيث يقول:

هذا البحر لي
هذا الهواء الرطب لي
هذا الرصيف وما عليه

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 481.
2- المصدر نفسه، ص 453.
3- المصدر نفسه، ص 489.
4- جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 101.

من خطاي وسائلي المنوي.... لي[1].

يكشف هذا المقطع عن مدى قدرة الشاعر على إثبات الخطاب الإبلاغي خاصة عندما وظّف الجار والمجرور "لي" الذي يعبّر عن الملكية، ولما كانت هذه الوظيفة ذات صيغة إبلاغية تواصلية جاءت ترشح بالموضوعية.

6- الوظيفة الميتا لغوية:

تتعلّق هذه الوظيفة بالسنن أو اللّغة لأنّها تهدف «إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تنسيقها من طرف المرسل، والهدف من السنن هو وصف الرسالة وتأويلها مستخدما المعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه» [2]. ولهذه الوظيفة حضور على مستوى قصيدة "جداريَّة" التي تحتاج إلى تفكيك شفراتها وتأويل معانيها، بغية الوصول إلى تحديد معالم النص ونقله من الغياب إلى الحضور، وهذا التأويل يتجسّد ويتحقق بالتأويلات والمقاربات، سواء كانت داخلية أوخارجية،فالداخلية لها صلة بما هو موجود داخل النص، والخارجية تتحقق بربطها بالظروف التي مرّ بهاالشاعر، ومعظم مقاطع القصيدة تخضع لمثل هذه الوظيفة، كونها تحتاج إلى أداة تكشف عن مضمرات النّص المفعمة بالانزياحات والأساليب البيانية،وهي الفكرة التي أوردها محمد فكري الجزار في كتابه عندما اعتبر « كل عنوان هو "مرسلة" MASSAGE صادر من "مرسل" Adress إلى مرسل إليه Adresses وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي "العمل" فكل من العنوان و"عمله" مرسلة مكتملة ومستقلة.» [3]. فالعنوان بهذا المعنى هو «عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، يساهمان في التداخل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة أو الماورالغوية وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال.» [4].

ومن خلال ما تقدم نستطيع القول إن هذه الوظائف لا يكون لها صدى، ولا يمكن الكشف عن مكنوناتها، إلا من خلال العودة إلى النص، وفهم محتوياته واستيعاب حيثياته،وما نستشفه أيضا من عنوان "جداريَّة" أنّه بقدر ما مثَّل علامة لغوية تحدّدت به معالم النّص، بقــدر ما حقّق في مضمونه جماليـــة وذلك بفضل التفسيرات والتأويلات التي خضع لها، والوظائف التي أدّاها،فكان العنوان بمثابة الواجهة التي يقف عندها القارئ،لذلك منـــح العنوان للنّص الشعري الدرويشي هويّة وشكلا فسحا له المجال للتعبيرعن موقفه من الحياة،فضـــلا عن الخرق اللغـــوي الذي أحدثه على مستوى البنية الدلاليـــة والبنية السياقية.

1- محمود درويش، المصدر السابق، ص 533.

2- جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص 101.

3- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2008 م، ص19.

4- جميل الحمداوي، المرجع السابق، ص 100.

المبحث الثاني:

شعـــــــريّـــــــــــــة الصـــــّورة.

أولاً: الصورة الثيمة.

1-ثيمة الموت.

2- ثيمة الغربة.

ثانيًا: الصورة اللّونية.

1- دلالة اللّون الأبيض.

2- دلالة اللّون الأخضر.

3- دلالة اللّون الأحمـــــــــــر.

ثالثًا: الصورة التشبيهية.

رابعًا: صور المفارقة.

خامسًا: الصورة الرمزية.

1-الرمز الطبيعي.

أ- رمزية البحـــــــــــــــــــــــر.

ب- رمزية النخيل.

ج- رمزية الحمام.

2- الرمز الأدبي.

أ- المعري.

ب- طرفة بن العبد.

سادسًا: الصورة الأسطورية.

- شـــــعريـــــــّـة الصـــــــورة

تُعــدّ الصورة الشعريــّة من ة والمركزية المكوّنة للنص الشعــري، لأنّهاالمولدة للدلالات الإيحائية، كما تعتبر من علامات الإبداع الشعري. وبدونها لا يمكن للقصيدة أن تكتمل خاصة القصيدة المعاصرة، وهذا راجع لحيويتها وفاعليتها التي تشكّل عضويتها لأنّها« ليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة. ثم إنّ الصورة حديثا تتّخذ أداة تعبيرية ولا يلتفت إليها في ذاتها، فالقارئ لا يقف عند مجرّد معناها، بل إنّ هذا المعنى يثير فيه معنى آخر هو ما يُسمّى "معنى المعنى"، بعبارة أخرى أصبح الشاعر يُعبّر بالصور الكاملة عن المعنى كما كان يعبّر باللفظة.» [1].كما تسمح الصورة للقارئ الولوج عالم القصيدة وفك شفراتها حتى وإن لم يصل المتلقي إلى المعنى اليقيني،لأنّهــا في أغلب الأحيان تكون مرتبطة بالخيال أكثرمن ارتباطها بالعالم الحسّي،وهذاما يفسر«اتجاهها إلى الاستغناءعن المعالم الحسية المحدودة،والانشغال ببناء وجود فنّي مستقل يستمد وجوده من عناصر الصورة الشعرية نفسها،لامن عناصر الواقع الحسية.» [2]. فالصورة من حيث المفهوم لم تعرف استقرارا، لأنّ لكل ناقد تصوُّره الخاص لأنّها مرتبطة في معظم الأحيان بالشعر،هذا الأخير يتّصف بلغته الانزياحيةالتي لا نستطيع تحديد معانيها بصفة نهائية، إضافة إلى انتمائه إلى عالم الإبداع، فكانت النتيجة أن اتّخذت الصورة عدة دلالات هي:

- الدلالة اللغوية.
- الدلالة الذهنية.
- الدلالة النفسية.
- الدلالة الرمزية.
- الدلالة البلاغية.

1- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه -دراسة ونقد– دار الفكر العربي، القاهرة، ط 8، 2002م، ص 82.

2- إيمان "محمد أمين"، خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره – دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008 م، ص 73.

وكل دلالة من هذه الدلالات لها وجهة نظر حول خصائص ومكوّنات الصورة والتي بفضلها تكتمل بنية القصيدة، وتظهر سماتها، لأنّ للصورة حضورا خاصا ضمن العمل الشعري و «قيمة خاصة في التعبير عن التكوين النفسي لتجربة الشاعر وتأكيد التلاحم العضوي بين الخصائص الفنية والمحتوى الفكري ضمن رؤيا موحدة تمنحها الصورة الكلية للقصيدة» [1].لذلك تحتلّ الصورة مكانة مرموقة على مستوى القصيدة ككل لأنّ التعبير بها في حدّ ذاتها «هو لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلمها ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها.» [2].هكذا تمثّل الصورة همزة وصل رابطة بين الشاعر ومتلقّيه، باعتبارها حاملة لتجربة إنسانية نفسية وشعورية.

وممّا تقدم نحاول التعرّف على شعريّة الصورة في جداريَّة محمود درويش، واستخراج أنواعها، والتعرف على بنيتها السياقية.

أولا - الصّورة الثيمة:

و هي عبارة عن حضور صور مهيمنة في القصيدة تكون هي المحور الرئيسي لها، كما تتمثّل في «تلك الصّور التي تتردّد في أعمال الفنان بأشكال بيانيّة مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص.» [3].والمتأمّل في قصيدة "جدارية" يرى أنّ الصورة الثيمية المهيمنة هي صورة الموت التي تتكرر بنسب متفاوتة، وبصيغ أسلوبية مختلفة، تبين رؤيته وموقفه تجاه هذا الموضوع، وبعدها تأتي صورة الغربة التي لا تختلف عن صورة الموت، فكلاهما تجسدان حالة نفسية عاشها الشاعر.

1 - ثيمة الموت:

شغل الموت تفكير الإنسان، وأرَّق باله على مرّ العصور، كما أثار في أعماق نفسه تساؤلات واستفسارات عن جدلية الموت والحياة، وسرّ الفناء والزوال، حيث عبّرت عن هذا الموضوع ثقافات الشعوب وفلسفاتها وأساطيرها بمستويات متباينة، وذلك بنقلها لتصورات حول طبيعة العدم والبقاء، فكان الشعر واحدا من الفنون الإبداعية التي نقلت هذه التجربة، ولمّا كان درويش واحدا من الشعراء الذين عانوا ألم المنفى والغربة، انعكس ذلك على شعره، فصوّر ذلك الصراع المحتدم بين الذات المتكلمة والموت، فتمثلت الصور الثيمية في الموت، الذي تكرر ثلاث عشرة مرة، متّخذا صيغا مختلفة جاءت على النحو التالي:

أ-الموت / بصيغة تكرار اللازمة "أيها الموت انتظرني".

1- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994 م، ص173.

2- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 43.

3- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث - دراسة - صفحات للدرلسات والنشر، ط 1، 2008م، ص 260.

ب-الموت / بصيغة النداء "يا".

ج-الموت بصيغة "أريد أن أحيا".

أ- الموت بصيغة "أيها الموت انتظرني":

تعتبر تجربة الموت عميقة ومؤثرة عند درويش و هذا ما جعله يُعبّر عنها بصيغ متفاوتة التعبير،حيث يقول:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادك ريثما أنهي
حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك انتظرني...

*

*

*

فيا موت انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش، [1]

و لتجربة الموت عند محمود درويش صدى وعمق يُظهرها الحوار الذي أجراه مع الموت ،و يرى فيه طرفا حيا، حين طلب منه الانتظار بغية تسوية وضعيته،كما يُوضّح هذا المقطع وصيّة الشاعر الأخيرة من خلال استعمال الأفعال انتظر، أنهي، الدالة على أنّ هناك أمور عالقة لابدّ من إنهائها،ولا يقف عند هذا الحد بل تستمر وصيته التي تتّصف بالأمل،حيث يقول :

لا تصغوا على قبري البنفسج، فهو
زهر المحبطين يذكر الموت بموت
الحب قبل أوانه وضعوا على
التابوت سبع سنابل خضراء إن
وجدت، وبعض شقائق النعمان إن
وجدت[2].

كما نجده يخاطب الموت بأن يعطيه فرصة حتى ينهي ترتيب ما تبقّى من أمور:

أيها الموت انتظر حتى أُعدَّ
حقيبتي: فرشاة أسناني، وصابوني
وماكنة الحلاقة، والكولونيا، والثياب[1].

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 481.

2- المصدر نفسه، ص 482.

وفي سياق مخاطبته للموت بالانتظار الذي يمثّل له القسوة والمرارة نجده يدعو إلى علاقة ودية بينهما، يقول:

فلتكن العلاقة
بيننا ودية وصريحة: لك أنت
مالك من حياتي حين أملأها...
ولي منك التأمل في الكواكب.
لم يمت أحد تماما. تلك أرواح
تغيّر شكلها ومقامها /[2]

إنّ الشاعر مشغول بالموت الذي أوقد في نفسه إحساسا بالقلق لدرجة أنــّه أصبح يخاطبه، ويدعوه إلى إقامة علاقة حيّة بينهما ليتمكّن من إكمال مساره، فكما تحتال اللّغة بأساليبها المجازية والانزياحية على الواقع الإبداعي، كذلك يستخدم الشاعر عبارات مجازية بغية الوصول إلى هدفه المنشود، وهذا ما يعكس وظيفة اللغة التي لا تكمن في «توصيل المعلومات والأفكار، بل إنها رمز يتفاعل فيه شعور الشاعر مع الموضوعات الخارجية، يتولد منها معا شكل جديد، هما العمل الشعري.» [3].

وتستمر مخاطبة الموت في القصيدة،إذ يقول:

ويأيها الموت التبس واجلس
على بلوّر أيَّامي، كأنَّك واحد من
أصدقائي الدائمين، كأنك المنفي بين
الكائنات. ووحدك المنفي. لا تحيا
حياتك. ما حياتك غير موتي. لا
تعيش ولا تموت. وتخطف الأطفال
من عطش الحليب إلى الحليب[4].

تعبّرهذه الصورة عن مدى عمق تجربة الشاعر وهو يصارع لحظات الموت حيث نقل هذا المشهد بلغة شعرية تتسم بالإيحائية التّي جاءت مبنية على تبادل المدركات وذلك «بأن تكتسب الماديات صفات المعنويات، أو المعنويات صفات الماديات.» [5]، والذي حصل على مستوى هذا المقطع أن اتّخذ

1- المصدر نفسه، ص 482، 483.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة ،ص 483، 484.

3- محمد شفيع السيّد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2008م، ص 08.

4- محمود درويش، المصدر السابق، ص 489.

5- إيمان "محمد أمين"، خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره – ص 23.

الموت وهو شيء معنوي صفة مادية من خلال الفعل "التبس واجلس" وهذا ما يسمى بالتجسيد، وفي نفس الوقت جعل الصورة تحيا في ذهن المتلقـــّي،و هذا ما يفسّر اعتماده على الصورة الحركية أو الصورة المشهدية التي عملت على تكثيف الموقف الشعوري،و إيصال الرؤية الشعرية للمتلقي نابضة و هذا ما حقّق للجدارية جانبا من الجمالية.

ب - الموت / بصيغة النداء يا:

أمَّا رؤيته للموت بهذه الصيغة فإنها تحمل نبرة استخدمها الشاعر للتّعبير عن موقفه، كما تكشف عن قوته وتجلُّده ،لأنّ الموت عنده مادي أكثر منـــه معنوي، ينظر إليه نظرة المتفائل المنتصر، ويأبى الخضوع له،يقول:

يا موتنا! خذنا إليك على طريقتنا، فقد نتعلم
الإشراق...
لا شمس ولا قمر عليَّ
تركت ظلي عالقا بغصون عوسجة
فخف بي المكان
وطار بي روحي الشرود[1].

يحبّذ الشاعر في هذا المقطع الموت على طريقته التي تقوده إلى عالم الإشراق الذي مثّل له بلون الزمرد والزبرجد ويعتبره الدّرع الواقي،حيث يقول:

يا موت، يا ظلي الذي
سيقودني، يا ثالث الاثنين، يا
لون التردد في الزمرد والزبرجد،
يا دم الطاووس يا قناص قلب
الذئب، يا مرض الخيال، اجلس
على الكرسي![2].

كما تبقى مخاطبته للموت بياء النداء قائمة،يقول:

ويا موت انتظر، واجلس على
الكرسي، خذ كأس النبيذ، ولا
تفاوضني، فمثلك لا يفاوض أي
إنسان[3].

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 469.
2- المصدر نفسه، ص 484.
3- المصدر نفسه، ص 486.

إنّ هذا المقطع مليئ بالتجريد،الذي أحدث انزياحا على مستوى الصورة التي تبقى من أهم المحطات التي يمرّ عبرها الفنان لبث تجربته وتجربة غيره، في إطار كليّ وشموليّ إذ من أهم «مميزات الصورة الشعرية الجديدة (...) أنّها صورة كلية تتجاوب أصداؤها في كل أرجاء القصيدة، بحيث لا يمكن أن تنفصل واحدة من الصور الجزئية، دون أن تفقد وظيفتها الحيوية في الصورة الكلية للقصيدة.» [1].ولمّا كان الموت عند محمود درويش موتا ماديا،لا ينال من البشر سوى ذلك الجانب الجسدي الطيني، كان على يقين أنّ جوهر الشيء هو القادر على مجابهة الموت وكسـره، لأنّ الموت الذي يخشاه الشاعر هو موت اللغة والإبداع، إذ إنّ الأعمال الأدبية الإبداعية هي القادرة على مقاومة هذا الخصم، والخلود بالنسبة للشاعر يتحقق بفضل آلية الكتابـة،لأنّ الصورة الشعرية عند محمود درويش تقوم بتجسيد الحقائق النفسية والذهنية، وهي «عبارة عن تركيبة بين الصورة الخارجية و الصورة الداخلية التي تنتج من وجدان الشاعر وخياله بجانب تمكنه من استشعار مفردات الحياة اليومية بكل انتباه. » [2]، وهذا ما يبيّنه، إذ يقول:

ألديك وقت لاختبار
قصيدتي. لا. ليس هذا الشأن
شأنك. أنت مسؤول عن الطيني في
البشري، لا عن فعله أو قوله / [3]

كما تتجلى صورة الموت في الاستفهام والاستفسار عن طبيعته،حيث يقول:

يا موت، هل هذا هو التاريخ،
صنوك أو عدوك، صاعدا ما بين
هاويتين؟ قد تبني الحمامة عشها
وتبيض في فوذ الحديد. وربما ينمو
نبات الشيخ في عجلات مركبة محطمة.
فماذا يفعل التاريخ، صنوك أو عدوك،
بالطبيعة عندما تتزوج الأرض السماء
وتذرف المطر المقدس ؟/[4]

1- الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2006م، ص 171.

2- شفيق علي القوسي، فضاءات الصورة الشعرية عند محمود درويش، مؤسسة محمود درويش للإبداع كفـر ياسيف، مقالات ودراسات، تاريخ النشر، 2011/11/28، ص 03. http/www.mahmouddarwich.com

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 486.

4- المصدر نفسه، ص 495.

جاءت صورة الموت في هذا المقطع مُعبّرة عن السلام من خلال توظيفه للفظة "الحمامـــة"، و دالة على الخصب والتناسل من خلال توظيفه للفعل" تتزوج"، ودالة على النماء من خلال ما تذرفه المطر على الأرض المقدّسة، وهذه العناصر تأتي مجتمعة للتعبير عن الصورة الكلية التي يعتبر الرمز واحدا من مكوناتها باعتباره «وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة»[1].

ومن خلال ما تقدّم عـــن هذه الصيغة الندائية التي استخدمها الشاعر كآليـــة يخاطب بها الموت، نستطيع القول إن جمالية هذه الصورة تظهرفي توظيفه لأسلوب النداء الممثّل بالأداة "يا" التي لم تأت اعتباطا، وإنّما جاءت لغرض أراد به تبيان موقفه من الموت، كما جاءت هذه الأداة متمتعة بقيم أسلوبية عملت على تشكيل الصورة الشعرية وهندستها، كما تجسّدت وظيفتها في لفت انتباه القارئ.

ج- الموت / بصيغة أريد أن أحيا:

تبيّن هذه الصيغة أنّه على وشك النهاية، أو أنّه مات ويطلب العودة من خلال الفعلين "أريد" و"أحيا" اللذان يدلان على رفضه للموت، لأنّه لم ينه ما أُسند له من مهام، ففي كل مرة كان يلحّ على الحياة بهذه الصيغة، ولكن كل صيغة يعطيـــها بُعدا غير البعد الذي تتميـــّز به الأخرى، لذلك جعل من الموت المحور الذي قامت عليه قصيدته، يقول:

في المقام الأول:
وأريد أن أحيا...
فلي عمل على ظهر السفينة. لا
لأنقذ طائرا من جوعنا أومن
دوار البحر، بل لأشاهد الطوفان
عن كثب: وماذا بعد ؟ماذا
يفعل الناجون بالأرض العتيقة؟[2]

وفي المقام الثاني نجده يقول:

وأنا أريد، أريد أن أحيا...
فلي عمل على جغرافيا البركان
منا أيام لوط إلى قيامة هيروشيما
واليباب هو اليباب.[1]

1- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2008 م، ص 104.
2- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 480.

أما في المقام الثالث،يقول:

وأنا أريد، أريد أن أحيا، وأن
أنساك... أن أنسى علاقتنا الطويلة
لا لشيء، بل لأقرأ ما تدونه
السماوات البعيدة من رسائل.[2]

نُميّز في هذه المقاطع ثلاث صور، كل صورة تختلف عن الأخرى، وفي نفس الوقت تعتبر مفتاحا للدخول إلى الثانية،وإلى الثالثة، المقطع الأوّل عبارة عن صورة رمزية قصد بها "الوطن"، والسفينة جاءت لتدلّ على عدم الثبات في مكان واحد مثلها مثل الأرض التي تركها تعاني من اللاستقرار والاضطراب، بينما الصورة الثانية وإن ابتدأت بالفعل نفسه الذي جاءت به الصورة الأولى إلاّ أنّها لا تحمل الدلالة ذاتها، وهذا ما يوضحه تكرار الفعل " أريد" الذي يدلّ على التأكيد وعدم الخضوع. أمّا فيما يخصّ الصورة الثالثة جاءت معبّرة عن الإرادة التي تُلزم عليه نسيان الماضي والتفكير في المستقبل من خلال الفعل "أنسى".

ومثلما استخدم هذه الصيغ التي عبّر بها عن الموت بصريح العبارة سواء باستخدامه الفعل أو الاسم، فإنّنا نجـــده تحدّث عنه بصيغ أخرى تحيل على مفهومـــه من مثل: العدم، الغياب، البعث، القيامة، المقبرة، الكفن، يقول:

سأصير يوما طائرا، وأسلّ من عدمي
وجودي. كلما احترق الجناحان
اقتربت من الحقيقة وانبعثت من
الرماد.

*

...أنا الغياب. أنا السماوي
الطريد.[3]

أما فيما يخص حديثه عن المقبرة والكفن يقول:

يا أبانا الذي أخطأ المقبرة!

*

رأيت رفاقي الثلاثة
وهم

1- المصدر نفسه، ص 487.

2-المصدر نفسه، ص 491.

3- محمود درويش،الأعمال الجديدة ، ص 444، 445.

يخيطون لي كفنا
بخيوط الذهب[1]

كما عبّر عن مفهومه للموت بمصطلح القيامة، يقول:

من أنت، يا أنا ؟ في الطريق
اثنان نحن، وفي القيامة واحد
خذني إلى ضوء الثلاثي كي أرى
صيرورتي في صورتي الأخرى.[2]

تُحيل هذه المصطلحات على مفهوم الموت عند الشاعر الذي يُعدّ الموضوع المهيمن الذي شكّلته جداريته، كما لم يقتصر على مثل هذه المصطلحات بل جاءت كلمات أخرى في سياق حديثه تدلّ على الموت من مثل: الفناء، السراب، التلاشي، التابوت، الجنازة النهاية، الرحيل...

وما يمكننا قوله عن هذه الصور التي وظّفها درويش للحديث عن الموت أنّه في كل مرة كان صامدا ومتمسّكا بموقفه اتجاهه، وهذه القوة التي تلازمه لم تأت من العدم بل جاءت نتيجة مكابدته ومواجهته لأزمات ومعضلات لذلك «كلما ضاق الخناق عليه تجدد وازداد اشتعالا، وتوهجا، فالضغط لا يقتله وإنما يحييه، والمصاعب لا تسد عليه الطريق، وإنما تفتح أمامه سبلا واسعة عريضة.» [3].

2 - ثيمة الغربة:

الغربة هو ذلك الشعور الذي ينتاب الإنسان عموما والشاعر خصوصا بعدم الانتماء إلى المكان الذي ولد فيه، وترعرع بين أحضانه. لذلك يشعر باتساع الهوّة بينه وبين وطنه، لا سيما إذا كان شاعرا مثل محمود درويش الذي عانى ويلات الغربة، غربة النفي ومرارته، وغربة العلاج، و بالتالي عايش غربتين،غربة قسرية حتمية تمثّلت في النفي، وغربة اضطرارية للعلاج وما يحيط به، لذلك تعتبر الغربة الأولى أقسى وأمرّ من الثانية، وإن كانت هذه الأخيرة أيضا تمثّل اللاإنتماء له وهي غربة نفسية، يقول:

وأنا الغريب بكل ما اوتيت من
لغتي. ولو أخضعت عاطفتي بحرف
الضاد، تخضعني بحرف الياء عاطفتي،
وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاور
كوكبا أعلى. وللكلمات وهي قريبة
منفى. ولا يكفي الكتاب لكي أقول:

2- المصدر نفسه، ص 462، 463.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 476.

3- رجاء النقاش، شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، د. ط، 1971 م، ص 176.

وجدت نفسي حاضرا ملء الغياب.
وكلما فتشت عن نفسي وجدت
الآخرين. وكلما فتشت عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الفرد الحشود؟[1]

يظهرمفهوم الغربة داخل هذا المقطع من خلال الكلمات الغريب، بعيدة، منفى، الغياب، الغريبة، التي جعلته يبتعد عن وطنه الحبيب، بالإضافة إلى ظروف خارجية لم يكن يتحكم فيها، لذلك نجده يعيش غربة نفسية أثّرت على واقعه المادي،كما تظهر صورة الغربة جليّا في هذا المقطع الذي يبيّن فيه الأثر الذي أحدثته له وعمّقت فاعليته على مستوى الذّات، حيث جعلت منه إنسانا مشتّتا مضطربا مشتاقا للانتماء يقول:

وأنا الغريب. تعبت من "درب الحليب"
إلى الحبيب. تعبت من صفتي.
يضيق الشكل. يتسع الكلام. أفيض
عن حاجات مفردتي. وأنظر نحو
نفسي في المرايا:
هل أنا هو؟[2]

بدأت لحظة الغربة في هذا المقطع عندما وظّف ضمير المتكلّم "أنا" الذي عكس ما بداخله من فراغ، وألم، الذي زرع في نفسه الشكّ وجعله يتساءل حول ما إذا كان هو نفسه من يعيش هذه الحالة المزرية، أم هي عبارة عن حالة عابرة لا غير كما تكشف هذه الصورة عن عمق تجربته النفسية التي استطاع نقلها إلى المتلقي حيّة ونابضة من خلال استعماله للغة تفي بالغرض لذلك نجد «الشاعر الجديد يخلق لغة ذات دلالات وارتباطات مغايرة للغة التي نستعملها.» [3]، مثلما هو ممثل على مستوى هذا المقطع الذي لجأ الشاعر فيه إلى توظيف الجناس "الحليب، الحبيب" الذي أعطى تناغما صوتيا إيقاعيا يحمل المتلقي على الإصغاء، وهذه ميزة يتّصف بها الشعر الذي «يعمد على تكثيف اللغة، من خلال التركيز على توازنها الصوتي والإيقاعي، وعلى استخدام الصور التـــي تتكـــون في داخل سياق النص، مما يصرف نظر المتلقي بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات، ويحّوله إلى مافي لغة من خصائص فنية (شكلية). » [4].

1- محمود درويش، المصدر السّابق، ص 454، 455.
2- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 455، 456.
3- عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط 4، 2006م، ص 51.
4- محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 25،26.

ويستمر تعبيره عن ألم الغربة،حيث يقول :

"ماذا فعلت هناك، في الدنيا ؟"
ولم أسمع هتاف الطيبين، ولاَ
أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،
أنا وحيد...[1]

تظهـــر غربته متأزّمة ومشتـــدّة لتكراره ضمير المتكلّم "أنا" الذي يـــدل على وحدته، بالإضافة إلى "أنين الخاطئين" و"أنا وحيد" و"البياض" التي توحي في معظمـــها على دلالة سالبة، جعلته يعيش حالة من الاضطراب نغّصت عليه حياته، وتركته يعيش داخل عالم مليء بالوحشة،و غربة الشاعر في هذه المقاطع هي غربة الروح، و الجسد،والهجر،و فقدان الوطن الأم.

ثانيا- الصورة اللونيّة:

يعـــدُّ اللَّون من الوسائـــل الفنيـــة البارزة التـــي أضحى الشاعر المعاصر ميّالا إلـــى توظيفه، كونه حاملا لشحنة إيحائية، يستطيع التعبير به عن تجربته الشعورية كما يُعدّ «بنية أساسية مهمّة في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل إلى المضمون، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تعطي أبعادا فنية في العمل الأدبي على وجه الخصوص.» [2]،كما تضفي الألوان بتشكيلاتها المختلفة وتدرجاتها دلالة إيحائية على الواقع عند رؤيتها، خاصّة عندما تُوظف في الشعر وتكون عاكسة لرؤى، ومواقف متعدّدة. ونظرا لأهميتها على مستوى الأداء الفني عرف اللّون «ثلاث نقلات هامة، أولاها من طبيعته الحياتية إلى طبيعته النفسية، أو إلى طبيعة" سيكولوجية، فيزيولوجية "وثانيتها من رؤيته عنصرا من عناصر الشكل إلى رؤيته عنصرا من عناصر المعنى، والثالثة من وضعه التزييني كحلية للزركشة إلى وضعه الشعوري كأداة للتعبير.» [3].

و لأهميّة اللّون كان من الضروري أن يحتاج إلى «شاعر فنان يعطي خطورة هذا التوظيف في حقل الشعر، ويدرك كيف يستغل أمثل الطاقات اللونية في اللون ليفاعلها بمنطقة شعرية يعينها في لحظة الحاجة الفنية العليا لهذه المفاعلة، ليكون الناتج في أعلى مراحله أنموذجية وأداء وتشكيل ومعنى وحضورا.» [4]. أمّا عن طبيعة هذه التقنيّة عند محمود درويش في الجدارية جاءت بتوظيفه

1-محمود درويش، المصدر السّابق، ص 442.

2- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ص 13.

3- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 177.

4- فاتـــــــــــــن عبـــــد الجبار جواد، التجربة الشعرية ومظاهر التشكيل البنيوي، الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري، ضمن:-سيمياء الخطاب الشعري- من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، إعداد وتقديم ومشاركة، محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2010، ص98.

للونين بارزين اللّون الأبيض،واللّون الأخضـــر،الذي يتخللهما اللون الأحمر بمشتقاته كالدم،و شقائق النعمان،.فما هي دلالته في قصيدة جدارية؟ وما طبيعته؟.

1 - دلالة اللون الأبيض:

كثيرا ما يقترن اللّون الأبيض بالأمل والتفاؤل والصفاء ويمثّل دلالة إيجابية، وفي نفس الوقت قد يخرج إلى دلالة مغايرة ويأخذ معنى التشاؤم والفناء، لا سيما إذا ربطناه بآخر ما يلبسه الإنسان من "كفن" ذي اللون الأبيض،لذلك يطالعنااللون الأبيض في القصيدة بصورة مطلقة بدءا من المقطع الأول، يقول:

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى. ولم احلم بأني
كنت أحلم.
(...) وكل شيء أبيض،
البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء. واللاشيء أبيض في
سماء المطلق البيضاء. كنت ولم
أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء.
(...) أنا وحيد في البياض
أنا وحيد...[1]

اتّخـــذ البياض في هذا المقطـــع دلالة سالبة لاقترانه بأشياء تعود إلى العالـــم الآخر، مثل: سماء المطلق، الأبديّة، ولئن ارتبط هذا اللّون في أذهاننا بصفة الطُهر والنقاء، فإننا نلمحه في نص درويش يمثل دلالة سالبة ارتبطت بالموت والتلاشي والمعاناة التي مرّ بها، كما تمكّن هذا اللون من نقل تجربة إنسانية، وفي نفس الوقت يعتبر مرآة عاكسة لمرارة الغربة التي جعلته وحيدا من مثل: "أنا وحيد في البياض، أنا وحيد"،وتستمرّ دلالة هذا اللون بسلبيتها في مقاطع القصيدة،حيث يقول:

رأيت رفاقي الثلاثة ينتحبون
وهم
يخيطون لي كفنا [2]

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 441، 442.

2- المصدر نفسه، ص 463.

يظهر اللّون الأبيض من خلال كلمة "الكفن" ذي الدلالة السلبيّة المعبّرة عن الموت بدليل الفعل "ينتحبون" التي تبين أن هناك ألم ومعاناة، وارتباط الموت بالكفن هو الذي أظهر اللون الأبيض وعكس دلالته.

كما اقترن اللون الأبيض بالممرضة، يقـــول:

تقول ممرضتي: أنت أحسن حالا.
وتحقنني بالمخدر: كن هادئا
وجديرا بما سوف تحلم
عما قليل...[1].

إنّ دلالة هذا اللّون يظهره الفعل "تحقنني" الذي يدلّ على أنـّه ما زال مريضا يعاني الألم، فلولا وجود هذه المعاناة لما اضطرّت إلى حقنه ليرتاح، كماتستمرّ هذه المحاورة بين الشاعر والممرضة التي ترمز للّون الأبيض الذي يتّخذ دلالته السالبة من خلال الفعل "تهذي"، يقول:

تقول ممرضتي: كنت تهذي
كثيرا، وتصرخ: يا قلب
يا قلب، خذني
إلى دورة الماء.../[2]

يحمـــل اللّون الأبيض الدلالة السّالبـــة في هذه المقاطـــع و ذلك نتيـــجة شعوره بالغربة، و المرض والظروف التي يعانيها في بلده الأم، التي جعلته يُحمّل شعره بطاقة فولاذية عبّر عنها اللون الأبيض الذي ربطه بالأزليّة والأبديّة واللاشيء والمطلق، ولكن على الرغم من ذلك لم تجعـــل منه هذه الحالة شخصا مهزوما مكسورا بل ظلّ فـــي عمليـــّة حوارية مع الموت، فكان اللون الأبيض وسيلة للتّعبير عن الحالة النفسية التي كان يعيشها وهو ممدّد على فراش المرض إثر تعرضه لعملية جراحية،لذلك استطاع اللون الأبيض أن ينقل حالة من الحالات النفسيّة التي مرّ بها الشاعـــر على أرض الواقـــع، كما أصبح «حالة إبداعية خاصة متدخلة في صلب النسيج الشعري وفاعلة في جوهر المعنى الشعـــري، بحيث يتحول إلى آلية إنتاج تنسجم وتتآلـــف مع آليات إنتاجه الأخرى.» [3]، وما يمكن قوله حول هذا اللون ذي الدلالة السالبة أنّه أفضى إلى علامات تدلّ على:

-الموت. –الغربة.
-المرض. –النفي.

1- المصدر نفسه، ص461.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 497.

3- فاتن عبد الجبار جواد، التجربة الشعرية ومظاهر التشكيل البنيوي، الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري، ص97.

-المعاناة. –الألم.

2 - دلالة اللون الأخضر:

يمثّل اللون الأخضر الحياة والأمل في الجدارية، الذي مثّل له بلفظه الصريح، إضافة إلى توظيفه بمشتقاته كالخضرة،والشجـــر،والحشيش،والكروم،والربيع،والزمرّد، والزبرجد، وغيرها من المشتقّات الدالة على الاخضرار،كماجاء موحيا ومشحونا بدلالة إيجابية لاقترانه في كل مقطع بمظاهر الحياة التي تبعث على التفاؤل، ومن الملفت للانتباه في القصيدة أننّا نلمح حضورا قويا لعبارة أخذت صدى صوتيا في قوله:

خضراء أرض قصيدتي خضراء. نهر واحد يكفي
لأهمس للفراشة: آه: يا أختي.[1]

نلمس في هذا المقطع أنّ اللون الأخضر اتّخذ الدلالة الإيجابية لاقترانه "بالنهر" الذي يكون مفعما بالحياة الدالة على الخصب، والنماء، كما يظهر عند تكراره للفظة "خضراء" التي يريد بها تقديم الصورة الجميلة والطيبة لهذه الأرض، لذلك جاء اللون الأخضر «دالا على الحياة والأمل والاستبشار.» [2].

وتبقى دلالة اللّون الأخضر تدلّ على الخصب،حيث يقول:

خضراء أرض قصيدتي خضراء
يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في
خصوبتها.
ولي منها تأمل نرجس في ماء صورته[3]

فعّلت الخصوبة والنرجس والماء الدلالة الإيجابية للّون الأخضر وجعلته يعبّر عن تجربة مليئة بالحرية والانتصار،كما يستمرّ في تكرار اللازمة السّابقة ولكن في كلّ مرّة يضفي عليها دلالة إيجابية تأتي مقترنة بمظاهر التجدّد والبعث، يقول:

خضراء أرض قصيدتي خضراء، عالية...
على مهل أدونها، على مهل، على
وزن النوارس في كتاب الماء. أكتبه
وأورثها لمن يتساءلون: لمن نغني
حين تنتشر الملوحة في الندى؟...
خضراء أكتبها على نثر السنابل في

1- محمود درويش، المصدر السابق، ص 465.
2- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، ص 23.
3- محمود درويش، الأعمال الجديدة،ص473.

كتاب الحقل، قوّسها امتلاء شاحب
فيها وفيَّ. و كلما صادقت أو
آخيت سنبلة تعلمت البقاء من
الفناء وضده: "أنا حبة القمح
التي ماتت لكي تخضر ثانية. وفي
موتي حياة ما..."[1]

نلاحظ في هذا المقطع أنّ اللّون الأخضر اكتسى دلالته الإيجابية لاستناده على عناصر كثّفت من فاعليته مثل: عالية، الماء، الندى، السنابل، الحقل، البقاء القمح، حياة، والذي زاد من إيحائيته هو مجيء الفعل "تخضرّ" بهذه الصيغة التي تدلّ على الحركة، وفي نفس الوقت توحي هذه المصطلحات على التجدد والاستمرار.

وكماوظّف الشاعر هذا اللون بلفظه الصريح "خضراء" وظّفه بمشتــقاته، التي جاءت حاملة لشحنات دلاليّة يسعى من خلالها إلى بعث حياة جديدة يتجاوز بها حالته المرضية،كما لم يعد هذا اللون يمثل تلك الدلالة البسيطة الدالة على اخضرار الأرض الذي يثير فينا شعورا بالراحة والأمل، وإنّما أصبح يمثل درجة من الخصب لحياة ثانية،كما لم يعد هذا اللون مجرّد أصباغ «تراها العين فتستحسن منها ما تريد، وتكره منها ما لا تريد، إنما اللون دلالة عميقة تجذر فكرا وثقافة ورمزا.» [2].

وفيما يلي بعض النماذج الدالة على اللون الأخضر عن طريق مشتقاته:

سأصير يوما كرمة،
فليعتصرني الصيف منذ الآن،
وليشرب نبيذي العابرون على
ثريات المكان السكري![3]

تظهر دلالة اللون الأخضر في هذا المقطع بلفظة "كرمة" التي تُحيل على الخلود وفي نفس الوقت على الزوال، ولكن هذا الأخير لا يُحيل على دلالة سالبة بقدر ما يمثّل دلالة إيجابية وذلك عبر تحولها إلى مشروب، والذي يدلّ على فاعليتها هي الأفعال "يعتصرني" و"يشرب" الدالّة على الحركة لذلك «تعتمد الصورة الشعريّة في تشكيلها الصورية على حركة الأفعال الشعريّة داخل الصورة، فكلما كانت لغة الصورة محتشدة بالأفعال الحركية فغن الصورة الشعرية تكون ضاجة بالحركة والتدفق.»[4].كما نجد هذا اللون دالا على الإيثار وذلك من خلال تقديم التضحية للآخرين:

1- المصدر نفسه، ص 500.

2- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر، ص 26.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 446.

4- سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011م، ص 83.

وأوزّع القمح الذي امتلأت به روحي
على الشحرور حطّ على يدي وكاهلي،
وأودع الأرض التي تمتصني ملحا، وتنثرني
حشيشا للحصان والغزالة[1].

تتحدّد دلالة اللون الأخضر بلفظة "القمح، والحشيش" اللذين يحملان دلالة العطاء والخير، لا سيما عندما اقترنتا بالفعلين" أوزّع وينثر" اللذين بدورهما يعبران عن تعميم الفائدة دون احتكارها، فكان هذا اللّون بمثابة الوسيلة الناقلة لمشاعر وأحاسيس الذات المتكلّمة التي بوسعها تقديم النفس من أجل الأرض التي احتضنتها.

وهكذا نستطيع القول أنّ اللون الأخضر جاء حاملا لدلالة إيجابيّة، و يخضع لبنى عميقة داخلية مشحونة بالدلالات الموحية والمتعدّدة التي تصبّ كلُّها في حقل واحد هو الحياة لذا يعدّ «من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة (...) ويبدو أنه استمدّ معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات.» [2].

ويبقى لكل لون دلالة ودلالة اللّون الأخضر تتمثل في:

- العطاء. – التفاؤل.
- الإيثار. – الخصوبة.
- الخلود. – التجدد.
- الخير. – البعث.
- الأمل. – النصر.

3- دلالة اللون الأحمر :

يحتلّ اللّون الأحمر المرتبة الثالثة على مستوى "جدارية"،حتّى و إن لم يذكر في كثير من المقاطع بلفظه الصريح، بل جاء تحت مصطلحات مشتقّة وأغلبها لفظة "الدّم" الذي يحيل مباشرة على اللّون الأحمر،حيث ارتبط هذا اللّون منذ القديم بدلالات منها «الصراع والقتل والموت والثورة والحرب.» [3].ومن أجل اكتناه دلالة اللّون الأحمر في هذه القصيدة لابدّ من اكتشاف القرائن الدالّةعليه وذلك في قوله:

من أي ريح جئت؟
قولي ما اسم جرحك أعرف
الطرق التي سنضيع فيها مرتين!

1- محمود درويش، المصدر السابق، ص 496.
2- أحمد مختار عمر، اللّغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م، ص 210.
3- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر،، ص 43.

وكل نبض فيك يوجعني، ويرجعني
إلى زمن خرافي، ويوجعني دمي
والملح يوجعني... ويوجعني الوريد[1].

نجد القرائن الدالّة على اللّون الأحمر في هذا المقطع ممثّلة في "الجرح، والوريد" التّي تحيل على واقع معين يمكن ربطه بعملية جراحية التي تمّ الخضوع لها، فالوريد يمكن ربطه بالقلب، والجرح والدم يعتبران من مخلّفات هذه العملية، ولمّا كان اللّون الأحمر مرتبطا بمثل هذه المصطلحات اتّخذ دلالة سالبة توحي بالمرض والعجز،ولكن على الرغم من ذلك استطاع الشاعر بفضل هذا اللون نقل تجربته عبر لغة شعرية تمتاز بالمرونة الدلالية، وذلك باعتبارها «نظاما من الدلالات تخضع لتبيين علاقاتها الداخلية، ونسق تشكلها وفق ما يمليه عليها هذا النظام وتلك خاصية اللسان بوصفه نظاما سيميائيا خلافيا يكتنه صورا من التشاكلات والتباينات وفي هذه الحال يعدّ الخطاب الشعري تجسيدا جماليا لهذه التعارضات لما تحدثه من تناغم، وما تفضي إليه من دلالات.» [2].وتبقى دلالات هذا اللّون سالبة تعكس ذاتية الشاعر يقول:

وجلست خلف الباب أنظر:
هل أنا هو
هذه لغتي. وهذا الصوت وخز دمي.[3]

لقد خصّ الشاعر هذا اللّون بدلالة سالبة عندما ربطه بالوخز الذي يدلّ على الألم والمعاناة، ولكن قد يكون ذا دلالة إيجابية إذا كان الغرض من الوخز شحذ الهمم ورفع الضرر،ولكن إذا حاولنا إسقاط هذه الدلالة على واقع الشاعر نجدها تتلاءم مع حالته، لأنّه يعيش في صراع مع ذاته نتيجة مواجهته لخصم غامض الهوية،كما حملت هذه الصورة مفارقة دلالية عندما أسند فعل الوخز للدم بدلا من الجلد، وهذا ما كثّف فاعليتها. لأنّ الصورة التي لا تكشف للمتلقي عن حقيقتها للوهلة الأولى يكون صداها أعمق وأنجح من تلك التي تفصح عن مكنوناتها والتي تصبح متداولة لا تعبّر عن تجربة،كما نجده يربط هذا اللون بالمشاعر والأحاسيس يقول:

من أين تأتي الشاعرية؟ من
ذكاء القلب، أم من فطرة الإحساس
بالمجهول؟ أم من وردة حمراء
في الصحراء؟[4]

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 451، 452.
2- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص 131.
3- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 456، 457.
4-المصدر نفسه، ص 502.

ذكر اللّون الأحمربلفظه الصريح المقترن بالوردة التي زادت من كثافته وإيحائيته،لا سيما إذا ارتبط بالمشاعر والأحاسيس التي تقوم عليها الحياة، فإذا كان اللون الأحمر في المقاطع السابقة يحمل دلالة سالبة، فإننا نجده في هذا المقطع يحمل دلالة إيجابية بدليل ارتباطه بالإحساس الآتي من القلب، فالوردة هنا جاءت رمزا للحياة،وتبقى الدلالة الإيجابية للّون الأحمر قائمة من خلال امتزاجها باللون الأخضر الذي جعلها سارية المفعول،يقول:

(...) وضعوا على
التابوت سبع سنابل خضراء إن
وجدت، وبعض شقائق النعمان إن
وجدت، وإلا، فاتركوا ورد
الكنائس للكنائس والعرائس/[1]

يظهر امتزاج الألوان في السنابل الخضراء وشقائق النعمان والورد التي يرى الشاعر فيها حياة ثانية مليئة بالراحة والسكينة، فالسنابل الخضراء تُعدّ رمزا للتجدّد، أما شقائق النُّعمان والورد فإنهاترمز للمشاعر والأحاسيس التي تنضوي تحت شعار الحياة من أجل العطاء.هذه العملية التمازجية هي التي فسحت للون الأحمر أن يتّخذ الدلالة الإيجابية،لذلك جاء اللون الأحمر حاملا لدلالتين:

* دلالة سالبة تعبّر عن:
- الألم.
- الحيرة.
- الاضطراب.
- الصراع.

* ودلالة إيجابية تعبّر عن:
- الحبّ.
-الأحاسيس.
- الخير.
- الاستمرار.

ثالثا- الصّورة التشبيهيّة:

يُعدّ التشبيه من التقنيّات التي وظّفها الشاعر بغية تقريب الصورة للمتلقي، وإن لم تكن صورة حرفية تتطابق فيها الأطراف لدرجة الألفة، وإنّما استطاع بفضل هذه التقنية أن ينقلها إلى عالم الرؤيا لأنّ «من خصائص الشعر الهامّة التعبير بالصّورة، لأنّ لغة الشعر تعتمد على قوة التأثير بواسطة الإيحاء، وقد لقي التعبير بالصورة اهتماما بالغا من نقاد العصر الحديث من غرب وعرب وذهبوا في

1- المصدر نفسه، ص 482.

ذلك إلى أن الشعر الجديد بهذه التسمية هو الذي ينقل الشاعر من خلال تجربته الشعرية عن طريق الصورة.» [1].لذلك يعدّ التشبيه واحدا من مكونات هذه الصورة الشعرية ووسيلة من وسائل تقريب المعنى وليس شرحه وتوضيحه، لأن هذا يقتل روح الإبداع ويجعل المعنى مستهلكا متداولاً.

والتشبيـــه من الناحية الجمالية هو «تصوير يكشـــف عن حقيقـــة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر في أثناء الإبداع، وهو يرسم أبعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه، مقارنة ليس من شأنها أن تفضل أحد الطرفين على الآخر، وإنما تقصد إلى الربط بينهما في حال أوصيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على الربط بينهما في حال أو صيغة أو وضع يكشف جوهر الأشياء ويجعلها قادرة على نقل الحالة الشعوريّة أو القيم الجمالية التي امتلكت ذات الشاعر وسيطرت على تصويره التشبيهي.» [2].

أمّا عن الصّورة التشبيهية في الجداريّة نجد لها حضورا، يحاول الشاعربها نقل تجربة نفسية وشعورية لعبت فيها كل من حروف التشبيه "الكاف وكأنّ" دورا في عملية الربط الذي أدى إلى اتساق أطراف الصورة، والذي فعّل هذه العملية أكثر غياب وجه الشبه الذي فسح المجال للتأويل وإعمال الفكر أمام المتلقي، ومن الأمور التي يمكن تلمُسها وملاحظتها حول الصورة التشبيهية في هذه القصيدة أنّها كثيرا ما اقترنت بما هو حسّي من رؤية ورائحة ولمس، وأحيانا تمتزج هذه المحسوسات في صورة واحدة يكون الهدف منها تشكيل ما يُسمّى بالصورة الرؤياوية،فماهي دلالة الصور التشبيهيّة عند محمود درويش؟ نجد الصورة التشبيهية عنده تعبّر عن الأمل والتفاؤل، بسعيها إلى البحث عن حياة جديدة بغية التغيير والكشف،يقول:

سأصير يوما فكرة. لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب، و لا كتاب...
كأنها مطر على جبل تصدع من
تفتح عشبة
لا القوة انتصرت
ولا العدل الشريد[3].

تظهر دلالة التحوّل في هذا المقطع من خلال الفعل "أصير" الذي يحمل معنى التغييـــر والبعث، كما تظهر الصورة التشبيهية في قوله "كأنّها مطر على جبل تصدّع"، حيث جعل هذه الفكرة

1- بوجمعة بوبعير، النص الشعري بين التأصيل والتحليل، -دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر- منشورات جامعة قار يونس – بنغازي، ط 1، 1998م، ص 133.

2- محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري، قراءة في أمالي القالي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2005 م، ص 112، 113.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 444.

بمثابة المطر الذي إذا سقط على أرض إلاّ وبعث زرعها وأخرج ثمرها، حيث تعتبر هذه الصورة مقاربة حسيّة تمثلها الرؤية البصرية التي تتجاوزها إلى عالم الخيال من حيث اعتبار «الصورة الشعريّة في القصيدة الحديثة تتوشج بنوع من الغموض الشفيف المشع، وهذا الغموض ليس مجرد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنما هو أيضا وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة.» [1].كما تظهر الدلالة الإيحائية بصورة جلية في هذا المقطع الذي جمع فيه الحواس التي أدّت إلى إظهار انسجام النّص الشعري، يقول:

رأيت بلادا تعانقني
بأيد صباحية: كن
جديرا برائحة الخبز. كن
لائقا بزهور الصيف
فما زال تنّور أمّك،
مشتعلا
والتحية ساخنة كالرغيف.[2]

كما يمكن التمثيل لهذه الحواس بربطها بما جاء في النّص الشعري:

الرؤية ـــــــــــــــــ يمثله الفعل "رأيت".
اللمس ـــــــــــــــــ يمثله الفعل "تعانقني".
الشم ـــــــــــــــــ يمثله لفظ "رائحة الخبز".
اللمس والشم ـــــــــ تمثل له عبارة "ساخنة كرغيف الخبز" التي تدرك حرارتها باللمس ورائحتها بالشم".

وهذا التمازج والتداخل لهذه المحسوسات نقل الصورة إلى عالم التجريد لأنّه لم يقتصر على تشبيه شيء حسّي بشيء حسّي، والمقارنة فيه بين المشبّه والمشبّه به الذي يظهر من خلال (رغيف الخبز)، وإنّما ربطها بالمعنوي عندما قال "رأيت بلادا تعانقني بأيد صباحية"، فالأيدي تمثلها حاسة اللمس بينما الصباحية تعتبر من المعنويات التي لا يمكن إدراكها بالعين المجردة. هذا ما أضفى جمالية على هذه الصورة وجعلها تدخل عالم الرؤيا المليء بالأسرار والاكتشافات التي لا تقف عند حدود وصف شيء من الواقع، بقدر ما تمثّل إحساس الشاعر والذي يؤكّد ذلك أنّه يركّز على الأفعال المسندة لضمير المتكلّم مثل "رأيت"، كما تبقى الصورة التشبيهية عنده مقسّمة بين الرؤية والرائحة وإن طغت الأولى على الثانية يقول:

أما من يحدّث نفسه:

1- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 82.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 464.

يا بنت: ما فعلت بك الأشواق
إن الريح تصقلها وتحملنا كرائحة الخريف،
نضجت يا امرأتي على عكازتي،
بوسعك الآن الذهاب على "طريق دمشق"[1].

نلاحظ في هذا المقطع أنّ أداة التشبيه" الكاف" ربطت بين قطبين متباينين أحدهما حسّي والآخر معنوي، فالحسّي يظهر من خلال المشبّه والمشبّه به (رائحة الخريف) التي تدرك بالشمّ، والمعنوي يتجلّى في قوله: "إنّ الريح تصقلنا" التي تدرك بالعقل دون الإحساس بها، فالصقل مثلا ينطبق مع الحديد، ولكن لمّا كانت هذه الصورة تنزع إلى الخيال كان من المنطقي استعمال مثل هذه المفردات التي تؤدي إلى تعدد الدلالة، والذي سمح بهذا التأويل والتعدّد هو وجه الشبه الذي جاء مَحذوفا،كما سعى إلى توليد هذه المقارنة بين الريح والخريف الذي يرمز للتغيير والتجدد من خلال تساقط أوراقه الذابلة، وتجدُّدها التي تبعث على الحياة، فكان الريح هو الوسيلة المثلى لمثل هذا البعث والتجدّد، ويبقى الغرض من كل هذه الصورة التشبيهية هو كسر أفق توقع القارئ.

ومن الأمثلة الدالة على مثل هذه الصورة والتي لها صدى وأثر على مستوى الدلالة نجده يقول:

كن كالحب عاصفة على شجر،
ولا تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي
الضرائب.
*
*
*
...توتر يا
حصاني وانتصب ألفا، ولا تسقط
عن السفح الأخير كراية مهجورة في
الأبجدية.
*
*
*
تحرك قبل أن يتكاثر الحكماء حولي
كالثعالب كل شيء باطل، فاغنم
حياتك مثلما هي برهة حبلى بسائلها،

1-المصدر نفسه، ص 470.

يكسرني الغياب كجرة الماء الصغيرة
كأن الأرض ضيقة على
المرضى الغنائيين، أحفاد الشياطين[1].

تُمثّل هذه الصور التشبيهيّة رؤية عميقة تحمل تجربة شعورية حيّة،عمل التشبيه على نقلها نقلا فنيا وجماليا ودلاليا بفضل اللّغة المستعملة والعبارات الموظفة، و عليه و استناد إلى هذا المقطع يمكن تمييز خصائص هذه الصور :

- وظّف الشاعر الكاف خمس مرات كأداة للتشبيه ممّا عمل على تقريب الدلالة السطحية بالدلالة العميقة الباطنية.

- غياب وجه الشبه الذي جعل الدلالة مفتوحة على التأويل والتفسير.

- استعمال أفعال الأمر في بداية كل صورة توحي في معظمها على التغيير الذي يؤدي إلى التجديد مثل: كن، تحرّك.

- توظيف التشبيه (المفرد بالمفرد) لأنّه يميل إلى الحياة البسيطة الهادئة كقوله: كن كالحب عاصفة على شجر، ولا تجلس على العتبات كالشحاذ أو جابي الضرائب.

- تخصيص المشبه به بصفة مثل (الأرض، ضيقة)، (الراية، مهجورة)، (جاري، الغريب) التي تعكس معاناته في المنفى وألمه أثناء المرض والتي ترمز للكينونة والديمومة.

- غلبة الصور الحسية على الصور العقلية – وهذا من خلال الصور التشبيهية وليس على مستوى القصيدة – وهذا لا يعني الوقوف عند حدودها المتطابقة بل تجاوزتها إلى أفق أوسع من خلال مقاربتها بصورها الباطنية لأنّ« التشكيل الحسي للصورة الحديثة صار جزءا من الواقع النفسي والموقف الشعوري للشاعر يستثمر للدلالة على ما هو حيوي وعميق فيه.» [2].

ومن خلال ما تقدم نستطيع القول إنّ الصور التشبيهية عند محمود درويش عبارة عن أداة واصلة بين طرفي الاتّصال، تسعى إلى التعبير عن البنى الداخلية أكثر من التعبير عن البنى الخارجية، لأنّ التجربة التي مرّ بها تفرض عليه اللجوء إلى هذه الصور.

رابعا - صور المفارقة:

تعدُّ تقنية المفارقة من التقنيّات التي يميل الشاعر المعاصر إلى توظيفها بغية التعبير عن حالة شعورية معيّنة، والتي تكشف عن طاقات تعبيريّة كامنة في لب التجربة الإنسانية،ولما كانت المفارقة خاصية من خصائص الإبداع الأدبي، كان لها أن تتّخذ أنواعا متباينة «منها المفارقة الساخرة التي تتمّ عن طريق الاختلاف بين الواقع ومفهومنا عنه، وتكون في الكلمة والموقف...ومنهامفارقة الشعور التي يتبيّن فيها الشاعر الاختلاف بين الواقع وإحساسه به، ومنها مفارقة التعارض أو الازدواج، ومفارقة

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 470 - 516.

2- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص 169.

التناقض وصراع الأضداد.» [1]، كما«تتبدّى المُفارقة في مظاهر شتّى تتّصل بالوجود والمجتمع، فالنفس مليئة بالمتناقضات، وفيها يكمن جوهر المفارقة، ومن ثم تنعكس صورها في الأدب وتتمثل في أوجه التناقض والتضاد في علائق عناصر وأطراف يجب أن تكون متوافقة.» [2].والشاعر عندما يلجأ إلى توظيف هذه التقنية لا يعني أنّه يقوم برصد الكلمات والإتيان بأضدادها أو ما يقابلها، لأنّها «ليست ظاهرة سياقية فحسب، بل هي إضافة إلى ذلك، أداة أسلوبية فعّالة في تنمية قوى التماسك الدلالي للنص، وذلك باعتبار بنية المفارقة جزءا من بنية نصيّة أكبر، إنّها أداة لإعلاء دور السياق ذاته، الذي يكون المخاطب جزءا ضروريا منه"[3].كما تعدّ بنية من البنى الأساسية التي تحقّق للإبداع الأدبي و بالخصوص الشعري حضوره وكينونته،كما تعدّ أيضا«نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتىّ، لا يكون "واحد" منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معا جزء من بنية الوجود.» [4].فالمفارقة تحمل رؤية وتعكس الواقع بطريقة تثير في ذهن المتلقي الدهشة والإثارة،و تعمل على كسر أفق توقعه، وتجعله يشارك في بنـــاء وتشكيل بنيـــة النص، لأنّها آلية من آليات تحليـــل النّص الشعـــري،و هذا النوع من الصور حاضراعلى مستـــوى جداريّة و بنسبة كبيرة ساهمت بشكل لافت للانتباه في تشكيل عناصر النص الشعري وتماسكه،ولمَّا كان موضوع القصيدة الصراع بين الحياة والموت، نجد المفارقة الغالبة مفارقة التضاد التي تقوم على التناقض و«التضاد في الكلام يعني الإتيان بالمتضادات من الألفاظ أو المعاني مجتمعة في كلام واحد، فيتحقق بتجاورها تناسب وتلاحم وإثارة للذهن.» [5].

ومن النماذج الشعرية التي تمثل لهذه التقنية،يقول:

لا الزمان ولا العواطف. لا
أحس بخفة الأشياء أو ثقل
الهواجس. لم أجد أحدا لأسأل:
أين "أيني" الآن؟ أين مدينة
الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم
هنا في اللاهنا... في اللازمان،

1- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 155.

2- رضا كامل، بناء المفارقة، - دراسة بلاغية تحليلية - شعر المتنبي نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2010م، ص 06.

3- محمد العبد، المفارقة القرآنية – دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 2، 2006 م، ص 37.

4- سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها - الترميز، الرعوية مجلد 4، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، تر، عبد الواحد لؤلؤة، ط1، 1993م، ص 360.

5- رضا كامل، بناء المفارقة ، ص 21.

ولا وجود[1].

تظهر المفارقة في هذا المقطع، من خلال الألفاظ" ثقل وخفة"،" هنا، اللاهنا"،التي شكّلت مجتمعة رؤيته لهذا العالم الذي جعله يتساءل عن وجوده، فالموت عنده يمثل هاجسا سيطر على كاهله حتى نعته بثقل الهواجس، وجعله يعيش حالة نفسية مضطربة، ممّا جعله يلجأ لمثل هذه المتضادات التي حقّقت له وجوده بحيث وجد في هذه المفارقة متنفّسا ساعده على تجاوز حالته وهذا ما تعبّر عنه المقاطع التالية،حيث يقول فيها:

يا اسمي : أين نحن الآن ؟
قل: ما الآن، ما الغد ؟
وما القديم وما الجديد ؟
*
*
*
لا الرحلة ابتدأت، ولا الدرب انتهى
... خذ غدي عني
وهات الأمس واتركنا معا
لا شيء بعدك، سوف يرحل
أو يعود

... لم أسأل
سؤالي، بعد، عن غبش التشابه
بين بابين: الخروج أم الدخول ...
ولم أجد موتا لأقتنص الحياة

و رأيت ما يتذكر الموتى وما ينسون...
هم لا يكبرون ويقرأون الوقت في
ساعات أيديهم. وهم لا يشعرون
بموتنا أبدا ولا بحياتهم.

أرى جسدي هناك، ولا أحس

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 443.

بعنفوان الموت، أو بحياتي الأولى.
كأني لست منّي. من أنا؟ أأنا
الفقيد أو الوليد؟

... لا شعب أصغر من قصيدته. ولكن
السلاح يوسع الكلمات للموتى وللأحياء فيها،
والحروف تلّمع السيف المعلق في حزام الفجر،
والصحراء تنقص بالأغاني، أو تزيد
لا عمر يكفي كي أشد نهايتي لبدايتي.

أنا من تحدث نفسه:
من أصغر الأشياء تولد أكبر الأفكار

... لا أحد هنالك
في انتظاري، جئت قبل، وجئت
بعد، فلم أجد أحدا يصدّق ما
أرى. أنا من رأى. وأنا البعيد
أنا البعيد

هل يعيدون الحكاية؟ ما البداية؟
ما النهاية؟ لم يعد أحد من
الموتى ليخبرنا الحقيقة...

... اجلس
على الكرسي، ضع أدوات صيدك
تحت نافذتي، وعلق فوق باب البيت
سلسلة المفاتيح الثقيلة!

... ووحدك المنفي. لا تحيا

حياتك. ما حياتك غير موتي. لا
تعيش ولا تموت.

... لم
أرجع وقد طاشت سهامك مرة
إلا لأودع داخلي في خارجي،
وأوزع القمح الذي امتلأت به روحي
على الشحرور حط على يدي وكاهلي
وأودع الأرض التي تمتضي ملحا، وتنثرني
حشيشا للحصان والغزالة. فانتظرني
ريثما أنهي زيارتي للمكان وللزمان،
ولا تصدقني أعود ولا أعود
وأقول شكرا للحياة،
ولا أكن حيا ولا ميتا

... وكلما صادقت أو
أخيت سنبلة تعلمت البقاء من
الفناء وضده: "أنا حبة القمح
التي ماتت لكي تخضر ثانية وفي
موتي حياة ما..."

ويصب قلبي ماءه الأرضي في
أحد الكواكب... من أنا في الموت
بعدي؟ من أنا في الموت قبلي
... لا تمت
قبلي ولا بعدي على السفح الأخير
ولا معي، حدق إلى سيارة الإسعاف
والموتى... لعلي لم أزل حيا /
... هات
الدمع، أنكيدو، ليبكي الميت فينا

الحي.

الهياكل عالية
والسنابل عالية
والسماء إذا انخفضت مطرت
والبلاد إذا ارتفعت أقفرت[1].

هذه هي أغلب صور المفارقة التي قامت عليها جدارية درويش والتي تمثّل قطبين قطب موجب وقطب سالب، حيث إذا دقّقنا في الألفاظ المستخدمة نجدها تقوم كلّها على ثنائية الحياة والموت لذلك يمكننا القول حول هذه النماذج المنتقاة ما يلي:

1 - اتفاق الطرفين في الاسميّة مثل :

(القديم، الجديد)، (الخروج، الدخول)، (الموت، الحياة)، (الموتى، الأحياء)، (أصغر أكبر)، (البداية، النهاية)،(تحت، فوق)،(داخلي، خارجي)،(البقاء، الفناء)، (بعدي قبلي)، (الميت، الحي)، (غدي، الأمس)، (قبل، بعد).

2 - اتفاق الطرفين في الفعليّة مثل:

(ابتدأت، انتهى)،(خذ، هات)، (يرحل، يعود)، (يتذكر، ينسون)، (تعيش، تموت)،(تنقص، تزيد)، (انخفضت، ارتفعت)، (مطرت، أقفزت).

وهذا التوظيف لمثل هذه الصور يمثّل تجربة الموت والحياة التي جسدتها جدارية، وذلك من خلال هذه المتضادات التي تعمل على إثارة الشعور، وفسح المجال أمام المتلقّي للتأويل وإثبات الدلالة،كماتصبُّ كل من الأسماء والأفعال في معين واحد هوالصُمود أمام الموت،فإذا كانت صور المفارقة المجسّدة ببنية التضاد هي المهيمنة في القصيدة لا يعني انعدام باقي الأنواع، التي نجده يعبر بها عن واقعة معيّنة ومن أمثلة ذلك مفارقة الموقف التي «تعبّر عن غرابة الموقف وتناقضه مع المتوقع، ففي حين يتوقع المتلقي حدوث أمر ما يجد عكسه، ومن ثم يمكن القول بأن مفارقة الموقف يتشكل فيها واقع جديد، بحيث يصبح فيه غير المتوقع متوقعا، والمتوقع يتحول إلى غير متوقع.» [2].

ومن أمثلة هذا النوع عند درويش قوله:

من أي ريح جئت ؟
قولي ما اسم جرحك أعرف
الطرق التي سنضيع فيها مرتين!
وكل نبض فيك يوجعني، ويرجعني

1- ينظر، محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 448- 520.

2- رضا كامل، بناء المفارقة، ص 106.

إلى زمن خرافي. ويوجعني دمي
والملح يوجعني... ويوجعني الوريد[1].

تظهر المفارقة في هذا المقطع من بداية الشطر الذي بدأه بالاستفهام وبالأداة (من)، والتي أردفها (بأي) التي تحيل على المكان وأعقبها بالفعل (جئت) الذي خلق خلخلة على مستوى البنية الدلالية للصورة. لكن سرعان ما تغيّر موقف المتلقي عندما يرى كلمة (ريح)التي تخيب أفق توقعه،كما تبقى هذه المفارقة قائمة بالاستفهام والاستفسار المعبّر عنه ب "ما" التي ربطها باسم، فنحن نتخيّل أنّه سيسأل عن بلد أو مكان محدّد جاءت منه، لكنّه يبتعد عن مثل هذا التعبير بتوظيف عبارة غير متوقّعة على مستوى الذهن وهي "جرحك" لتزيد الفجوة اتّساعا وإثارة، كما تزداد هذه المفارقة حدة وتوترا عندما أسند الفعل "يوجعني" إلى الدم بدلا من إسناده للرأس أو أي عضو من الجسم، لكنّه أثار أن يغيّر موقف المتلقي بإسناد أفعال لغير أصحابها وهذا ما يسمى بمفارقة الموقف.

وقد تأتي المفارقة لتُحدث غرابة في الموقف بالتناقض مع الواقع التعبيري يقول:

كلّما يممت وجهي شطر أولى
الأغنيات رأيت آثار القطاة على
الكلام. ولم أكن ولدا سعيدا
كي أقول: الأمس أجمل دائما.
لكن للذكرى يدين خفيفتين تهيِّجان
الأرض بالحمى. وللذكرى روائح زهرة
ليلية تبكي وتوقظ في دم المنفي
حاجته إلى الإنشاد:[2]

تتجلى المفارقة في هذا المقطع بتشخيص المعنويات، حيث جعل للذكرى يدين، وروائح زهرة تثير في نفس المتلقي موقفا شعوريا مغايرا للموقف العامّ، والذي صَّعد من حدة و توتر هذه الصورة جعل هذه الزهرة اللّيلية تبكي حتى أنّها توقظ المنفي وتدعوه للإنشاد، والغرض من هذه المفارقة هو إسقاط مَوقفه الشعوري والنفسي تجاه هذه الحالة. فكانت مثل هذه الثنائيات الضدية وسيلة لنقل الصراع الذي عايشه الشاعر في حياته التي كانت مليئة بالتساؤلات والاضطرابات نتيجة مرضه، كما تعكس مثل هذه المفارقات رؤيته نحو الموت.

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 451، 452.
2- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 511، 512.

خامسا- الصورة الرمزية:

يعدُّ توظيف الرّمز في القصيدة المعاصرة من السمات المشتركة والبارزة بين أكثر من شاعر، وعلى درجـــات متفاوتة ومستويات متباينة من حيث توظيفهم له سواء الرمز السطحي أو الرمز العميق الذي يصل إلى الأسطورة إذ نجده قد تُعمّق في توظيفه على مستوى لغة القصيدة المعاصرة وبنيتها وتركيبها، لأنّه بشتى صوره يعتبر بؤرة للإثارة والتأثير،خاصّة إذا وُظّف بصورة سليمة لا يشوبها الانحراف عن المعنى الأصلي، لأنّ توظيفه وفق مخطط سليم يضمن للنص الشعري شعريته وفي نفس الوقت حضوره.والرمز في مفهومه العام يقوم على «اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا غير مقيّد بعرف أو عادة، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه من الخارج».[1] كما يخضع الرمز إلى بعدين أساسين أثناء الاستخدام «هما التجربة الشعرية الخاصة والسياق الخاص. فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي نجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما، وهي التي تضفي على اللّفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية، وذلك عندما يكون المستخدم جديد.» [2]، لذلك كثيرا ما تفشل بعض الرموز في تحقيق هدفها كما جاءت عليه في الأصل، والسبب في ذلك يعود «إلى عدم توفر هذين الشرطين أثناء استخدامها، حينما تستخدم باعتبارها بديلا لمقولة فكرية مجرّدة، أو تقحم على السياق بشكل يفقدها وظيفتها الحيوية في النص الشعري»[3]. وبالتالي لا تكمن مهمّة الرمز في التوظيف السطحي الذي لا يعكس مضمون النص بل يجب تجاوزه إلى الدلالة الباطنية التي تسعى إلى اكتناه جوهره، أين تصبح

1 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1978 م، ص 37.

2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط 3، 1981م، ص 199.

3- الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص 176.

الكلمات المعجمية مشحونة بدلالات إيحائية لذلك يستلزم الرمز«مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصورة الحسية التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز.» [1].

أما عن حضوره في جدارية فقد توزّع على نوعين،رمز طبيعي يمثله كل من البحر، والنخلة، والحمام،ورمز أدبي متّل له بالمعري وطرفة بن العبد.

1- **الرمز الطبيعي:**

أ - رمزية البحر:

كثيرا ما ارتبط البحر بالرحلة والسفر،فهو دائما يمثل فاصلا بين مكان وآخر، سواء كانت هذه الرحلة اضطرارية أو إرادية، كما ارتبط مدلوله بالرحابة والاتّساع كونه لا يحتوي على حدود تبيّن معالمه وأطره، فيوصف الإنسان ذو القلب الواسع والرحب بالبحر، كما يوصف الإنسان الجواد والكريم بأنّه كالبحر في عطائه لأنّ سعته ليست محدودة. لذلك يبقى لكل رمز مدلول،و ذلك حسب السياق الوارد فيه،حيث«يكتسب في كل قصيدة مدلولا جديدا، ولا يتجسد عند مدلول واحد محدد، والارتباط الحتمي بين الرموز ومرموزاتها لا يكون، إلا في إطار العمل المعين، وأخطر ما يهدد كيان الرمز الشعري هو تجميده في مدلول معين يدور في فلكه، لأن الرمز يتحول حينئذ إلى رمز لغوي عادي، ويفقد إيحاءاته البكر اللامحدودة.» [2].

أمّا عن مدلوله عند محمود درويش فيظهر في قوله:

كانت ساعة الميناء تعمل وحدها.
لم يكترث أحد بليل الوقت صيادو
ثمار البحر يرمون الشباك ويجدلون
الموج.

*

*

*

سأسير في الدرب القديم على
خطاي على هواء البحر[3].

يظهر المدلول الرمزي "للبحر" في جانبه الإيجابي من خلال اقترانه بلفظة "ثمار" التي توحي بالخيرات والعطاء من جهة، بالإضافة إلى ربطه بالهواء الذي يُمثّل السراج الذي يسير على إثره

1- محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص40.

2- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الحديثة، ص 113.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 529، 530.

المارّة، أو الدليل الذي يرشد الضالّ عن الطريق. ففي كلا الحالتين يعتبر البحر رمزا للخير والخصب ودليلا للإرشاد لبرّ الأمان،كما يمثّل البحر منفذا من المنافذ عندما تشتدّ وتتأزّم الأحداث، يقول:

ويضربون عن الزهور ويسألون
البحر عن باب الطوارئ كلما
اشتد الحصار / [1]

يمثّل هذا المقطع صورة انزياحيةَ تحقّقت بإسناد الفعل "يسألون" لغير العاقل، والتي رسم بها درويش صورة خيالية للبحرعائمة في التجريد، وذلك عندما عدّه شخصا يلجأ إليه البشر من أجل السؤال والاستفسار. كما يُعدّ البحر في هذا المقطع منفذا من المنافذ المؤدية لبرّ الأمان والنجاة من جبروت العدو الغاشم،خاصة عندما اقترن بقوله "كلما اشتد الحصار".

ب - رمزية النخيل:

تعتبر شجرة النخيل من الأشجار المباركة، لما تحويه من منافع وفوائد يستفيد منها البشر، كظلها وثمرها، ولا أدل على ذلك من قوله تعالى عندما أمر مريم بأن تلجأ إليها: «وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا »[2] لذلك نجد بعض الشعراء يوظفونها كرمز في أشعارهم، لما لها من دلالات إيحائية تعكس ما بداخل نفسية الإنسان، خاصة وأنّها تبعث على التجدّد والخلود والصمود لارتباطها بعالم الخضرة الباعثة على الأمل والاستمرار وهذا بالضبط ما يدعوإليه درويش في سياق حديثه عن هذا الرمز، يقول:

وهنا كنّا، وكانت نخلتان تحمّلان
البحر بعض رسائل الشعراء...
لم نكبر كثيرا يا أنا. فالمنظر
البحري، والسور المدافع عن خسارتنا،
ورائحة البخور تقول: ما زلنا هنا،
حتى لو انفصل الزمان عن المكان[3].

تظهر الدلالة الرمزية للنخلة عندما ارتبطت بالبحر و هما –البحر و النخلة- من الرموز العربية المقدسة التي تحيل على معاني الرحابة والاتساع والصبر والصمود، كما يمكن استجلاء الدلالة الرمزية للنخلة بالعدد اثنين "نخلتان" التي ترمز "للأب والأم" باعتبارهما رمزا للتضحية، كما يعتبر البحر رمزا للأولاد التي يتم شحنهما بوصايا من طرف الوالدين بدليل الفعل "يحملان"، أما الوصايا

1- المصدر نفسه ، ص531.

2- سورة مريم، الآية 25.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 525، 526.

فتحيل عليهماعبارة رسائل الشعراء"، فرمزية النخيل تحيل على علامات تعبّر عن السلامة، والراحة، والخيرات، والتجلد. وما يُصعّد هذه الدلالة أيضا قوله:

وخبئيني تحت إحدى النخلتين[1]

إن العدد اثنان يبقى حاضرا ليرمز للوالدين حيث يسعى الطفل جاهدا للاحتماء بهما إذا حدث له مكروها، لذلك تدلّ على الأمان من الظروف الخارجية.

ج - رمزيّة الحمام:

يعدُّ الحمام رمزا من الرموز الطبيعية الذي نجد له حضورا في جدارية، وإن لم تحتل مساحة كبيرة ضمن السياق الكلّي للمتن الشعري، وتوظيف مثل هذا الرمز يدلّ على ثقافة دلالية عميقة وأصيلة نجد جذورها ضاربة في أعماق التاريخ، حيث اتّخذ الطائر دلالات مشعّة وإيحائية عبر العصور ولاقى اهتماما بالغا من طرف الشعراء، إلى أن وصل تجسيده كرمز شعري نابض بالحيوية في العصر الحديث عند الشعراء المعاصرين حيث يمثّل«علامة رمزيّة تشير إلى السلام والحُبّ والخير وكل المعاني التي تتحقق بها سعادة الإنسان،فالقارئ الحديث ما إن يصطدم بهذا اللفظ حتى تتداعى إلى ذهنه مجموعة من الدلالات التي تصيب كلها في بؤرة دلالية واحدة، لكنه يظل عاجزا عن حصر كل هذه الدلالات،وفي عجزه ذاك تتحقق النشوة الجمالية ليتشكل النص كشبح دلالي رافض لتقديم نفسه للقراء بسهولة ويسر» [2].

وعلى الرغم من عدم كثافة هذا الرمز في القصيدة،إلاّ أنّ حضوره كلفظ شعري جاء موحيا لتباين دلالته التي جعلته بمثابة الدفقة الشعرية التي تمنح للنص الشعري فاعليته التي تأتي مشحونة بطاقة إيحائية يقول:

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى، ولم أحلم بأني
كنت أحلم، كل شيء واقعي، كنت
أحلم أنني ألقي بنفسي جانبا...
وأطير.[3]

تتكئ هذه الصورة على دلالة رمزية تحمل في طياتها كل معاني البراءة التي يفسرها الفعل "يحملني" ويؤكدها لفظ "صوب" وتوضحها كلمة "الطفولة"، فالذات المتكلّمة تعيش حالة اتصال ترغب

1- المصدر نفسه، ص530.

2- ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث -عبد الله البردوني- نموذجا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د ط، 2002م، ص 117.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 441.

في الانفصال، باعتبار أنّ الحالة الأولى تمثّل له المعاناة والمكابدة، بينما الحياة الثانية التي يرغب في عيشها ينبغي أن تكون مليئة بالسلام والأمان، لذلك جاء الحمام رمزا للعودة والتجاوز التي تتجلّى من خلال الفعل "أطير" ذي الدلالة الحركية التي تفضي إلى التغيير والتحوّل، وتكون الوسيلة في هذا التغير "جناح الحمامة" التي نعتها بالبيضاء التي ترمز للتفاؤل والسلام، كما تكمن خصوصية هذه الصورة عندما اقترن طائر الحمام بالطفولة التي تعكس ما بداخل الشاعر من مشاعر وأحاسيس يريد إيصالها،كما يستمر الشاعر في توظيف الحمام كرمز بتوظيف الفعل "أطير" واسم الفاعل "طائر" ليصبح رمزا للحياة ككل، يقول:

لا تساورني الشكوك ولا يحاصرني
الرعاة أو الملوك، وحاضري كغدي معي.
ومعي مفكرتي الصغيرة: كلّما حك
السحابة طائر دونت: فك الحلم
أجنحتي. أنا أيضا أطير، فكل
حي طائر[1].

إنّ ما يستدعي انتباهنا في هذه الأسطر الشعرية هو ورود جمل خبرية قصيرة تربط بينها أداة العطف "الواو" التي أدّت إلى تحقيق انسجام النص واتساقه، وكأنّه يرصد حالة معينة، لكن سرعان ما تسترعينا عبارة : (كلما حك السحابة طائر دونت: فك الحلم أجنحتي) التي أحدثت شرخا على مستوى الدلالة، وكأنّ بالطائر يقوم مقام الإنسان الذي يعمل على تجاوز الصّعاب، لذلك يعدّ هذا المقطع رمزا للحلم الذي ينشده الشاعر والمتمثّل في الحريّة التي عبّر عنها بعبارة "كل حيّ طائر"،وفي سياق آخر تتطور دلالة الحمام لتصبح رمزا لإشعاع النور،حيث يقول:

... لم أغيّر غير
إيقاعي لأسمع صوت قلبي واضحا.
للملحميين النسور ولي أنا: طوق
الحمامة، نجمة مهجورة فوق السطوح،[2]

إنّ الأمان والاطمئنان اللّذين يبحث عنهما الشاعر يأتيان من "حمامة" تشعّ نورا وابتهالا الذي عبّر عنها بكلمة "نجمة" بينما ترك للملحميين "النّسور" التي ترمز للفناء والدّم. وكأنّه بهذه العناصر يقدّم ثنائية الحياة والموت ضمن مقاربة شعريّة جسّدتها كل من الحمامة والنسور، وبالتالي الحمامة تمثّل رمزا للحياة، بينماترمز النسور للموت،لذا فاستعمال الحمامة كرمز شعري لم يأت اعتباطا بقدر ما يعكس عمق الدلالة، لأنّه يمثل علامة الانتقال من وضع راهن إلى وضع آخر، كما ينشد الشاعر من

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص506.
2- المصدر نفسه، ص524.

هذا الرمز الانتقال من العالم الأرضي المحاصر إلى العالم السماوي المنفتح، وهذا الاختزال للعالمين يمثل تلك الثنائية الضدية التي قامت على أساسها "جدارية" الحياة والموت.

2- **الرمز الأدبي:**

إنّ حضور الرمز الأدبي في النّص الشعري يستدعيه السياق الذي يحقّق له النجاح، والشاعر يلجأ لمثل هذا الرمز عندما تؤثّر فيه حالة يصعب التّعبير عنها مباشرة، فيكون التمثيل لها رمزيا أجلى وأوضح وأوقع صدى عند المتلقي. لذلك نجده يحيل على:

أ- المعــري الذي يعتبر شخصية أدبية، يقول:

رأيت المعري يطرد نقاده.

من قصيدته:

لست أعمى فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم... أو جنون.[1]

يُعتبر المعري في هذه الإحالة رمزا للاسترجاع في فترة كان فيها درويش كالميّت على طاولة العمليات الجراحية، والذي استدعى حضور هذه الشخصية أنّها تعتبر رمزا للمواجهة والصّبر،كما يدخل هذا الرمز حيّز العمليات التناصيّة من خلال التقاء وجهات النظر مابين الشاعرين، وكأنّ محمود درويش مجبور بالعودة إلى عصر المعري لأنّه يعالج قضية الموت،خاصة إذا كنا نعلم أنّ أباالعلاء«مأخوذ بالمطلق: بالزمن والموت،والفناءوالأبدية... »[2]. لذلك جاء الحديث عنه في الجدارية،وكذلك كل من فلسفة المعري ودرويش ترى في أنّ البصيرة نور يؤدي إلـــى العدم والجنـــون، وهذه المفارقة جمعت بين القطبين،فكما كانت البصيرة عند المعري هي السبيل الذي يضيء دهاليز ظلمته وفك عزلته ووحدته، كذلك كانت بصيرة درويش أن استطاع نقل مشاعره وأحاسيسه بدقة خيالية وجماليّة إلى المتلقي.ومن الأسباب التي أدّت إلى حضور المعري كرمز على مستوى جدارية أنّ كل منهما مارس فعل الرفض. فمثلما طرد المعري النقاد من عالم قصيدته، كذلك حاول محمود درويش طرد المستعمر من أرضه المقدسة بقلمه.

ب-طرفة بن العبد:

إنّ دلالة الموت عند محمود درويش هي التي جعلته يستدعي طرفة بن العبد كرمز أدبي لمايوجد من أوجه شبه وتوافق بينهما فيما يخص الموت،فإذا كان درويش في جداريته محاورا للموت، فإنّ طرفة في معلقته نجده مشخصا إيّاه ، يقول درويش:

أيّها الموت انتظرني خارج الأرض،

انتظرني في بلادك، ريثما أنهي

1- المصدر نفسه، ص 463، 464.

2- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 64.

حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي
قراءة طرفة بن العبد.[1]

ومثلما اتّخذ درويش موقفا من الموت، نجد طرفة هو الآخر له موقفه ، حيث عانى من وقعه لدرجة أنه يخاطبه ويشخصه، يقول:

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي
عقيلة مال الفاحش المتشدّد.[2]

جعل الشاعر الموت من المحسوسات بديل الفعل "أرى" الذي أحدث انزياحا على مستوى الصورة، وتوظيف هذا الفعل جاء من أجل تفعيل الدلالة وإظهار وطأة هذا الخصم، فمثلما عبّر درويش عن الموت بصور انزياحية وجسّده كأنّه إنسان، نجد طرفة هو الآخر يدخل معه في حوار كونه يختار الصفوة من الناس و يترك الذين لا فائدة منهم.

ممّا تقدّم نستطيع القول إنّ الرمز عند محمود درويش مثّل حالة، وموقفا،عبَر به عمّا يختلج في ذاته من مشاعر وأحاسيس خاصة وأنّ الجداريّة «هي المؤشر/ الرمز الخالص، مؤشر المؤشرات، أو رمز الرموز، هذا الرمز الذي لا يمكن تجزأته ولكونه رمزا خالصا إنه يمثل العدم والانفرداية أو التميَز، ولكونه كذلك فإنّه لا يوجد في مكان أو في زمان، ولهذا فهو ثابت بمعنى أنّه حضور حقيقي ثابت. ».[3]

سادسا – الصّورة الأسطوريّة:

لم يكن الرمز وحده من شكّل هندسة القصيدة وكثّف إيحائيتها، بل شاركته في هذه العملية الإبداعية الأسطورة التي قام الشعراء المعاصرون بتوظيفها، لتكوين مقاربة بين تجربة سابقة ضاربة جذورها في التاريخ، وتجربة حاضرة ما زالت لم تنته بعد، و بما أنّ الشاعر المعاصر يعالج في معظم قصائده، قضايا تضرب في عمق الذات بما تحمله من معاناة وألم ونكبة، كان له أن يلجأ لمثل هذه التقنيات التي تساعده على شحذ الهمم والتي تمكّنه من بثّ تجربته بصورة دلالية أبعد وأعمق من صورتها الواقعية،لأنّ الصّورة الحديثة في حدّ ذاتها تأبى الدخول «في متاهات الشرح والتوضيح، بل تكتفي بالإيحاء والإيماء، وتهدف إلى إذكاء الحواس وتنشيطها، وإثارة الذهن وإلهابه، وشحذ العواطف والأحاسيس لزعزعة علاقة المتلقي وموقفه من العالم الموضوعي، وتقوده عن طريق التوقع، إلى رؤية

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 481.

2- الزوزني، شرح المعلقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، د.ط، 1988 م، ص 90.

3 - نعيم عرايدي، الجدارية، والحد الأدنى لحوارية الإدراك والحس، -مؤسسة محمود درويش للإبداع كفر ياسيف،مقالات ودراسات، تاريخ النشر2011/12/10، ص 02.
http/www.mahmouddarwich.com

أخرى جديدة لهذا العالم، تاركا لخياله فرصة إكمال التفاصيل.» [1].ومن الأمور التي جعلت الشاعر يلجأ إلى توظيف الأسطورة هو ارتباط الشعر بالفلسفة باعتبار أنّه «محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي.»[2]. ولمّا كان شعر محمود درويش يبحث في هذا الجـــانب كانت الأسطـــورة حاضرة في جداريته، ومن ناحية أخرى لابدّ من القول إنّ «الأساطير ليست مجرد حكايات وهميّة جميلة يعاد سردها على سبيل التسلية والترف، بل هي محاولات حاسمة لحل التناقضات الأساسية بل المريرة في الوجود الإنساني مثل التناقض بين الحياة والموت.»[3]. وهي الفكرة التي تطرّق إليها درويش عندما استدعى شخصية جلجامش الأسطورية. فما هي دلالة هذا التوظيف؟.

تنقل قصيدة جدارية فكرة الموت والحياة في أكثر من موقع،كما تصوّر الصراع بينهما،لذانجده يعبّرعنها من خلال استحضاره لأسطورة جلجامش التي خصّها بمقطع طويل يقول فيها:

ولم نزل نحيا كأن الموت يخطئنا،
فنحن القادرون على التذكر قادرون
على التحرر، سائرون على خطى
جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن... /
هباء كامل التكوين...
يكسرني الغياب كجرة الماء الصغيرة.
قام أنكيدو ولم ينهض.جناحي نام
ملتفا بحفنة ريشة الطيني، آلهتي
جماد الريح في أرض الخيال، ذراعي
اليمنى عصا خشبية، والقلب مهجور
كبئر جف فيها الماء، فاتسع الصدى
الوحشي، أنكيدو! خيالي لم يعد
يكفي لأكمل رحلتي. لابد لي من
قوة ليكون حلمي واقعيا، هات
أسلحتي ألمعها بملح الدمع. هات

1- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب ونازك والبياتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص 44،43.

2- أدونيس، زمن الشعر، ص 174.

3- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، البنيوية السيميائية، التفكيك، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1996م، ص 56.

الدمع، أنكيدو، ليبكي الميت فينا
الحي. ما أنا؟ من ينام الآن
أنكيدو؟ أنا أم أنت؟ آلهتي
كقبض الريح. فانهض بي بكامل
طيشك البشري، واحلم بالمساواة
القليلة بين آلهة السماء وبيننا.[1]

وتبقى القصة مستمرّة يسرد فيها الأحداث التي جرت بين جلجامش وأنكيدو من أجل التعمير في الأرض واكتشاف بعض المكنونات يقول:

نحن
الذين نعمر الأرض الجميلة بين
دجلة والفرات ونحفظ الأسماء، كيف
مللتني، يا صاحبي. وخذلتني، ما نفع حكمتنا
بدون فتوة... ما نفع حكمتنا ؟ على باب المتاه،
خذلتني،
يا صاحبي، فقتلتني، وعلي وحدي
أن أرى، وحدي، مصائرنا. ووحدي
أجمل الدنيا على كتفيا ثوار هائجا.
وحدي أفتش شارد الخطوات عن
أبديتي. لابد لي من حل هذا
اللغز، أنكيدو، سأحمل عنك
عمرك ما استطعت وما استطاعت
قوتي وإرادتي أن تحملاك، فمن
أنا وحدي؟ هباء كامل التكوين
من حولي. ولكني سأسند ظلك
العاري على شجر النخيل، فأين ظلك؟
أين ظلك بعدما انكسرت جذوعك؟
قمة
الإنسان
هاوية

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 513، 514.

كما تبقى عملية المخاطبة قائمة يشوبها اللوم والعتاب وفي نفس الوقت يطلب من أنكيدو العودة لإكمال ما باشروه من بحث عن سر الخلود يقول:

ظلمتك حيثما قاومت فيك الوحش،
بامرأة سقتك حليبها، فأنست...
واستسلمت للبشري. أنكيدو، ترفق
بي وعد من حيث مت، لعلنا
نجد الجواب، فمن أنا وحدي ؟
حياة الفرد ناقصة، وينقضي
السؤال، فمن سأسأل عن عبور
النهر؟ فانهض يا شقيق الملح
واحملني، وأنت تنام هل تدري
بأنك نائم؟ فانهض... كفى نوما!
تحرك قبل؟ أن يتكاثر الحكماء، حولي
كالثعالب: [كل شيء باطل فاغنم
حياتك مثلما هي برهة حبلى بسائلها،
دم العشب المقطر المقطر. عش ليومك لا
لحلمك. كل شيء زائل. فاحذر
غدا وعش الحياة الآن في امرأة
تحبك. عش لجسمك لا لوهمك
وانتظر
ولدا سيحمل عنك روحك
فالخلود هو التنامل في الوجود.
وكل شيء باطل أو زائل، أو
زائل أو باطل][1]

أخذنا معظم المقاطع الشعرية كونها حاملة لأحداث القصة الأسطورية التي جرت بين بطل الأسطورة جلجامش وصديقه أنكيدو، كما تُمثّل هذه المقاطع، الصورة الكلية التي «تعتبر المحصّلة النهائية التي تصوّر الرؤيا المتكاملة للشاعر بجوانبها المختلفة في قصيدة ما، وتشكّل بجملتها فنا كامل

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 515 – 517.

الخلقة والروح،وهي وليدة الوحدة العضوية أو النفسية التي تخلق التلاحم بين صور القصيدة المتتالية كافة التي تؤدي إلى الكشف.» [1].

وقبل التطرق إلى الدلالة التي أدّت بمحمود درويش إلى توظيف هذه الأسطورة دون غيرها في جداريته، لا بأس من ذكر موضوع هذه الملحمة التي تدور حول «كلكامش ملك أوروك (الوركاء) الذي ثلثاه إله وثلثه، الباقي بشر"، هذا الملك الذي دفعته إلى الظلم قوته، وتماسك بناء جسمه (...) فكان طوله كما تقول الملحمة أحد عشر ذراعا، وعرض صدره تسعة أشبار.» [2].أما عن رحلته فقد كانت «رحلة تمرد الإنسان على قوانين الآلهة الجائرة، القاضية بالهجر والفراق، والموت، وكانت بحثا مضنيا مخلصا عن المعرفة، والحكمة والخلود...» [3]. لذلك يمكننا القول إنّ السبب وراء استدعاء شخصية جلجامش في الجدارية هو الصراع بين الحياة والموت التي تعالجه، والمتمثّل في سر الخلود لذا جاءت هذه المقاربة بينهما باعتبار أنّ الموت عند محمود درويش اتّخذ دلالة عبَّر به عن موقفه وشعوره نحوه. والذي استطاع من خلاله التغني بانتصاراته ومؤلفاته التي تضمن له الخلود.

وعندما كان جلجامش يمثّل لفكرة الصراع بين الحياة و الموت الممثلة بالبحث عن سر الخلود واكتشاف أبعاد كل طرف لجأ درويش إلى توظيفها لأنّها قادرة على نقل تجربة مماثلة بغضّ النظر عن السياق الواردة فيه.فوجه الشبه بين العمليتين هو البحث عن سر الحياة والبقاء ولكن لكل واحد وجهة نظره الخاصة، فإذا كان جلجامش معارضا لقوانين الآلهة الجائرة التي حدّت من حريته وأثنت عزيمته، فإنّ درويش جاء معارضا للقوانين والظروف التي آلت إليها أرضه المقدسة، والمتمثّلة في القوانين التي سنّها المستعمر والتي جعلته يعيش في حالة اضطراب ونفي.و من ناحية أخرى جاء توظيفه لهذه الأسطورة من باب الإبداع والإيحاء الذي يهدف إلى الكشف عن أمور مضمرة، لأنّ «الشاعر إذا ضمَّن قصيدته حكاية أسطورية فإنّه يرمي من وراء ذلك إلى أمور يريد إظهارها على نحو موح، باعتبار هذه الحكاية أداة من أدوات التصوير.»[4]. وهذا ما أراده درويش عندما استند لمثل هذا التوظيف الأسطوري الذي حاول به خلع الستار على أمور كان الموت مسيطرا عليها، والتي رفع فيها شعار التحدي، وإبراز عجز هذا الخصم أمام اللّغة والثقافة والحضارة التي تمثّل الخلود، لأنّها رمز من رموز الهوية مثل: صخور الكهف، المقبرة، الجدران، بلاد الرافدين، النقوش، معبد، الطرق القديمة، التي تعتبر دليلا على وجود حضارة تتصدى لمثل هذه المؤثرات وتقف حائلا دون الاندثار والتلاشي. فالأسطورة كانت حاضرة لأنّها عنصر محقق لشعرية القصيدة، وفي نفس الوقت مكوّنا بنائيا لها،

1- إيمان "محمد أمين" خضر الكيلاني، بدر شاكر السياب - دراسة أسلوبية لشعره – ص 65.

2- طه باقر، كلكامش، ملحمة كلكامش، تقديم:محمد حسين الأعرجي،موفم للنشر،الجزائر،1995م، ص13.

3-المرجع نفسه، ص26.

4- عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط 1، 2006 م، ص 332.

حيث أثبتت مواجهتها للموت، فكانت شخصية جلجامش المناسبة لمثل هذا الوضع لاتّصافها بالبعث ودعوتها للتجدد والتجاوز،لذلك تظهر جمالية الصورة في الجدارية في النقاط التالية:

- استعمال اللّغة الشعرية التي تعجّ بالانزياح و التعتيم الدلالي البعيدة عن التقرير،و لكن هذا لاينفي استعماله اللّغة التواصلية أثناء لجوئه لسرد أحداث مر بها.

- تظهرجمالية الصورة في الجدارية من خلال محاكاة صور الأشياء المستمدة من الواقع الذي عايشه بأحداثه، وماحقق لهذه الصور عنصر الجمال الفني هو براعة التصوير الذي استطاع فيه الجمع بين العديد من الأقطاب والرؤى وهذا ما لمسناه في الصورة التشبيهية.

- لفت انتباه السامع والقارئ إلى تتبع القصيدة والوقوف على غرض الشاعر، وهذا بفضل الصياغة المحكمة التي حققتها الألفاظ والعبارات.

- اكتسبت الصورة الشعرية جمالاو رونقا كونها جاءت مرآة عاكسة لحالته النفسية والشعورية.

المبحث الثالث:

شعريّة الزمن.

أولاً:أقسام البنية الزمنية:

1- السرد الاستذكاري/ الاسترجاع.

2- السرد الاستشرافي/ الاستباق.

ثانيًا: الألفاظ الدالة على الزمن:

1- الزمن بلفظتي الغد والأمس.

2- الزمن من خلال اقترانه باللّون.

3- الزمن من خلال آلية النداء.

ثالثًــــا: أبعـــــادالزمـــــن:

1- الماضي.

2- المضارع.

3- الأمـــــــــــــــــــــر.

-شعـــــريّـــــــة الزمــــــن

يعتبر الزمن من القضايا التي شغلد القديم حتّى عصرنا هذا، لارتباطه بالذات النفسيّة في أغلب الأحيان لأنّه يشكّل «هاجس خوف ورعب للشعراء قديما وحديثا، فهو يرتبط بحياتهم ويمثل اغترابهم في الحياة هذا الاغتراب ينبع من الماضي والحاضر والمستقبل تلك الأبعاد الزمنية الثلاثة، التي لا يخرج الشاعر عليها لكونها مركـــــز استقطابـــه في الخطاب الشعـــــري المرتكـــز على لحظـــة التوتـــّـر.»[1]. والزمن مرتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الإنسانيّة والذاتيّة، ووقعه بالغ الأثر علـــى الإنسان عموما، والشاعر خصوصالأنّه يمثّل جزءًا«من الخبرة الذاتية للشاعر إذ تعلَّق الأمر بالجانب الوجداني لهذه الذاتية، كما أنه يعدُّ إلى جانب ذلك جزء من خبرته العقلية،إذ أن إدراكه لماهية الأشياء من حوله،وتحولاتها وصيرورتها وبخاصة المحسوسات والمجردة

1- خليل إبراهيم، جدلية الزمن واللون في ديوان (عاشقة الليل لنازك الملائكة)، مجلة الموقف الأدبي،ع374، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،، 2002 م، ص 01.

منها،مما يكون مبعثا لتأملاته يصدر ضمن تجربة عاش أو رآها الشاعر وعايش محطاتها لحظة بلحظة.» [1].

أماعن حضور تقنية الزمن في الجدارية،فإننانجدها اتّخذت حيزا واسعا، كما اتّخذت أشكالا متعددة عبَّر بها الشاعر عن حالته النفسيّة والشعورية، حيث انقسم الزمن إلى أجزاء بحسب الحالة التي كان عليها الشاعر آنذاك، فأحيانا وظّف الزمن في خضمّ سرده لأحداث وقعت له، وظروف مرّ بها، فكان الزمن مُعبّرا عن حالة، وموقف،و شعور،وأحيانا يخاطب الزمن بأبعاد الثلاثة (الماضي، المضارع، الأمر) ودلالة كل زمن، وهذه العناصر يمكن إجمالها فيما يلي:

1 – **أقسام البنية الزمنية**:

أ -السرد الاستذكاري / الاسترجاع.

ب - السرد الاستشرافي / الاستباق.

2 - الألفاظ الدالة على الزمن :

أ- الزمن بلفظة الغد والأمس

ب-الزمن من خلال اقترانه باللون.

ج -الزمن من خلال آلية النداء.

3 - أبعادالزمن:

أ – المـــاضـــــــــــــــــــي.

ب – المضـــارع.

ج – الأمـــــــــــــــــــــــــــــــــــــر.

1- أقسام البنية الزمنية:

أ-السّرد الاستذكاري/ الاسترجاع:«هوالعودة إلى الوراء عند جنيت.» [2].

وإذا حاولنا استكناه هذا النّوع على مستوى القصيدة نجد له حضورا، حيث اتّخذه درويش وسيلة لاستذكار أحداث مرَّت به وهو على فراش المرض، وهذا ما زاده حدّة، لأنّ العودة إلى الماضي إذا كان مأساويّا يُحدث أثرا عميقا على مستوى الذّات النفسيّة،كما جاءت هذه الصورة مبنية على إيقاع السرد القصصي،إذ يقول:

رأيت طبيبي الفرنسي

رأيت أبي عائدا

رأيت شبابا مغاربة

1- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2008 م، ص 89.

2- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005 م، ص 109.

رأيت "ريني شار"
رأيت رفاقي الثلاثة ينتحبون
رأيت بلادا تعانقني[1].

إنّ أول ما يسترعي الانتباه في هذا النموذج أنّ الشاعر استخدم أسلوب السرد الذي عبَّر به عن مرحلة مرّ بها لأنّ «الشعر في حاجة إلى تعزيزات سردية تقوي من فاعليته.» [2].كماجاء هذا النموذج محددا للزمن الماضي الذي استخدمه الشاعر،و ذلك من خلال الفعل "رأيت" الذي جاء مكررا عدة مرات، والذي يدلّ على أنّ هناك أحداثا وقعت له أراد سردها مستندا في ذلك على تجربته الشعورية، كما يدلّ هذا الفعل على التأكيد الشخصي خاصة عندما اقترن "بتاء" الفاعل التي زادته حدة وعمقا، فلو تحدّث الشاعر بلسان الراوي ووظّف مكان الفعل "رأيت" الفعل "رأى"، لما كانت لهذه التجربة وقعا، كما جعل هذا الفعل فضاء الزمن مستمرا على طريق الحكاية والسرد الماضوي.

ب -السّرد الاستشرافي / الاستباق:

إذا كان الاسترجاع عبارة عن عملية إعادة لواقعة معينة مر بها الشاعر ولامس حيثياتها، فإنّ الاستباق يعني «التلميح لواقعة مستقبلية.» [3] لم يصل إليها الشاعر، بل يريد الوصول إليها وتجيسدها على أرض الواقع، حيث نستشف الدلالة الزمنيـــة لهذه الواقعـــة عندما وظّف أفعالا تُجسّد الدّور ، فعلى سبيل المثال نجد هذه التقنية موجودة في جدارية،حيث يقول:

سأصير يوما ما أريد
سأصير يوما فكرة.
سأصير يوما طائرا، وأسلٌ من عدمي
وجودي.
سأصير يوما شاعرا،
سأصير يوما كرمة،[4]

يظهر الاستشراف / الاستباق من خلال الفعل "أصير" المقترن بسين المستقبل التي تدلّ على أنّه لم يحدث بعد «لأنّ السين وما بعدها استئناف لما سيحصل في المستقبل.» [5]، فهو يستشرف المستقبل ليحققّ ما لم يحققه في الماضي.:

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 461 – 464.

2-علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان، ط1، 2002م، ص156.

3- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشـــر والتوزيـــــع، عمـــــان، ط1، 2004م، ص 36.

4- محمود درويش، الأعمال الجديدة،ص444،445.

5- مالك يوسف المطلبي، الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1986 م، ص279.

2 - الألفاظ الدالة على الزمن:

نظرا لارتباط موضوع القصيدة بالذّات الداخلية للشاعر، لا غرو في أن نجده يتحدّث عن الزمن بتعابير مختلفة، حيث جاء توظيفه له بمصطلحات كالأمس، والغد، كما جاء استخدامه له من باب المجاز وذلك عندما ربطه باللون كالليل والسّراب، حيث اتّخذت كل لفظة دلالة خاصة بها، ولأهمية هذه التقنية جاء حديثه عنها من باب المخاطبة وفيما يلي النماذج الدالة على ذلك:

أ - الزمن بلفظة الغدّ والأمس:

لم يبق لي إلا التأمل في
تجاعيد البحيرة، خذ غدي عنّي
وهات الأمس، واتركنا معا
لا شيء، بعدك، سوف يرحل
أو يعود[1].

يظهر الزمن في هذا المقطع من خلال لفظتي "الغد" و"الأمس" اللتين تحملان دلالة نفسية، لأنّ الغدّ بالنسبة للشاعر يمثّل هاجس خوف لا يرغب فيه بدليل قوله "خذ غدي عنّي"، على عكس ما يمثّله الأمس الذي يحنُّ إلى الرجوع إليه عندما قال "وهات الأمس" والسّبب وراء هذا النفور ناتج عن مكابدته لظروف مأساوية واضطرابات نفسيّة لأنّ اليوم الذي يذهب أفضل بكثير من اليوم الذي سوف يأتي والذي يدخل في باب المجهول. كما يستمرّ تحذيره من "الغد" الذي يحمل دلالة سالبة، يقول:

(...) عش ليومك لا
لحلمك، كل شيء زائل. فاحذر
غدا، وعش الحياة الآن في امرأة
تحبك، عش لجسمك لا لوهمك.[2]

يدعو الشاعر إلى الاستمتاع باللحظة الراهنة كاليوم والآن، ويحذّر من الغد الذي يضمر أشياء غير متوقعة، لأنّ دلالة الزمن عملت على تصعيد الجوّ النفسي الذي عاشه الشاعر وانعكس على حاضره، إذ نجده يحبّذ الحاضر، ويحذّر من المستقبل بدليل قوله "عش ليومك لا لحلمك" وعش لجسمك لا لوهمك، واليوم مقدارمن الوقت عاش الشاعر أحداثه بغض النظر عن إيجابيته أو سلبيته، بينما الوهم والحلم ينتميان لعالم اللاواقع وبالتالي غير محددان بوقائع وأحداث.

ب - **الزمن من خلال اقترانه باللّون:** نجده يعبّر عنه، يقول:

رعويّة أيامنا بين القبيلة والمدينة، لم أجد ليلا
خصوصيا لهودجك المكلل بالسراب:

1- محمود درويش، المصدر السّابق، ص450.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 516.

فالليل يسلم روحه لك ياغريب، ولنا تراني نجمة
إلا وتعرف أن عائلتي ستقتلني بماء اللازورد، فهاتتي
ليكون لي – وأن أحطم جرتي بيدي – حاضري
السعيد[1].

يتجلّى الزمن في هذا المقطع بلفظة اللّيل المقترنة باللّون الأسود والتي جاءت مرتبطة في هذا المقطع بالسّراب، والغربة (غريب)، لذلك نجد الليل بالنسبة للشّاعر يوحي له بالغربة والتلاشي التي طالما عاشها الشاعر بأحزانها وآلامها، هذه الغربة التي أحدثت له شرخا وفجوة على مستوى حياته النفسية. لذلك كان لليل وقعا بالغ الأسى على الشاعر.

ج - الزمن من خلال آليةالنداء: عبّر عنه بقوله:

يا أيّها الزمن الذي لم ينتظر...
لم ينتظر أحدا تأخر عن ولادته،
دع الماضي جديدا، فهو ذكراك
الوحيدة بيننا، أيا كنا أصدقاءك،
لا ضحايا مركباتك. واترك الماضي
كما هو، لا يقاد ولا يقود[2]

تمثّل الزمن في هذا المقطع بالصّيغة الندائيّة "ياأيّها الزمن "التي جعلته دائم الاستفسار و الاستفهام عن الماضي الذي يريد الإبقاء على صورته حيّة نابضة دون التلاعب بذكرياته التي تمثّل هويّة أمّة.

3– أبعـــــــــاد الزمـــــــــن :

تعدّ الأفعال وسيلة هامّة في الكشف عن آلية الزّمن، من خلالها نتبيّن الدّلالة الإيحائية له في النّص الشعريّ، خاصّة إذا كانت هذه العملية مرتبطة بتجربة ذاتية، حيث يصبح لهذه الأفعال دلالة ووظيفة لم تكن لتؤديها لولا حضورها على مستوى القصيدة، والفعل كذلك« هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات في ما بينهم ينسجونها وتنمو بهم، فتتشابك وتنعقد وفق منطق خاص بها.»[3]وجدارية كموضوع دراسة نستطيع اكتناه آلية الزمن فيها والممثّلة بالأفعال، كما تمكّننا هذه الأفعال الكشف عن دلالة كل زمن، فأي الأفعال الطاغية وما دلالتها؟ والتعرّف على هذه الدلالة يظهر في هذا الجدول:

الماضي	المضارع	الأمر

1- المصدرنفسه، ص 466 ،467.

2- المصدرنفسه، ص458، 459.

3- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ص 29.

قالت، غابت، كنت، جئت، انتصرت، فعلت، احترق، اقترب، انبعث، غاب، انتهى، كان، عزفت، تركت، انتصب، قال، اتضح، أسفر، تفشى، انكسر، أوتيت، غنيت، قرأت، فرضت، غيّرت، انحرف، جلست، تأخَّر، رأيت، أبصر، طار، انحرف، جلست، تأخر، أخطأ، أبصر، أنشأ، أخذ، نضجت، فعلت، وجدت، أدمنت، طاشت، امتلأت، انتصرت، قوسها، حفظت، ضاق، هرمت، سئمت، اتسع، جف، ضاق، صار، ازداد، ارتفعت، قلت، انصرفت، ذهبت، اشتد، سار، طغى، أخطأت، امتلأت.	يشرب، يحملني، أرى، تختلف، أعلم، أحلم، تعبأ، تكبر، أطير، أكون، أطير، يظهر، أحملك، أسمع، يعود، أريد، أكمل، أمضي، يصغي،يحمل، يعمل، يتلو، أعرف، أسل، يوجعني، يرحل، يوجعني، يرجعني، يقفز، أشرح، أعلن، أدعي، أكون، أشرحُ، يصرعني، تكون،يعتصرني، تظل، تنشر، أعرف، يعود، أخشى، يؤدي، تعيش، تقول، ينتظر، تحقنني، تضحي، يوسع، تولد، يأتي، يضربني، يلعبون، يكفي، تبصرون، تعانقني، يبدل، تنقص، أخذني، تضعني، تنضج، يصدِّق، أكون، يزوِّرون، يرتدي، تأتي، أنهي، تكفي، ينكسر، ينفطر، أريد، ترصد، يُحدقُ، تقتلني، أسمع، أبصر، أقبض، يدل، يؤنس، يكمل، تعيش، تموت، تضمك، تقاسمك، يجيئك، تمشي، يتحرر، أزفّ، أنفض، يعبر، يقيس، ينمو، يفعل، تتزوج، تذرف، أرجع، أودع، أوزع، أرجع، أودع، أوزع، تمصني، تنثرني، أقول، تنتشرُ، أقول، تهذي، تصرخ، يستطيـــع، تنتشر، تنتصـــر، يحفظ، تعثر، تشب، يصب، يوجع، تأتي، يصنع، تطوقه، تبكي، يقطف، يغوي، أزور تبدد، تؤبد، يلين، يستكين، يصدأ، يئن، يحن، يجن، أبشّر، أغيّر، يفضي، يجدلون، يرتبون، يحلمون، أسير، أملك، ينفع، يكفي، تحتاج،	احفظ، دع، جرب، اترك، كن، قل، خذ، علّق، ضع، التبس، جلس، اصنع، ابتعد، اصمد، اتركوا، زين، اصمد، اصعد، احفر، اصغي،حدق.

جاءت هذه الأفعال مكرّرة في معظمها، والهدف من هذا التكرار التأكيد، خاصة أفعال الماضي، وأفعال المضارع هذا الأخير الذي اتّخذ مساحة كبيرة على مستوى القصيدة، يليها الفعل الماضي وبعدها فعل الأمر الذي وظّفه في سياق الكلام، حيث تحمل دلالةأفعال المضارع في معظمها معنى التحوّل والتغيير خاصة تلك الأفعال المسندة إلى ضمير المتكلم مثل: أحلم، أطير، أعلم، أعرف، أعلن، أشرح، أكون،كما يرمز استعماله لهذا الفعل لتلك الحالة التي مرّ بها أثناء تعرضه لعملية جراحية نقل من خلالها سرمديّة الأحداث بدليل حديثه عن الموت،أمّا فيما يخص أفعال الماضي جاءت وسيلة ناقلة لأحداث مرّت فَّعلت من بنية السرد الذي ساعده على نقل الأحداث من صورتها الحقيقية إلى صورتها اللغوية، كما توحي هذه الأفعال على دلالة الصمود وحبّ المواجهة خاصة المقترنة بتاء

الفاعل مثل: فرضت، غيرت، جلست، فعلت، حفظت،ذهبت،كما تدلّ على الاستمرارية،و جاءت قلة أفعال الأمر في القصيدة مناسبة مع الغرض الذي حاول الشاعر إيصاله، ولمّا كان ساردا أكثر منه واعظا وجدنا هذه الأفعال قليلة بالموازاة مع نظيراتها الماضية والمضارعة.

وعليه يمكن القول أنّ الزمن عند الشعراء بصفة عامة وعند درويش بصفة خاصّة ارتدى لباس الغموض بهذه التفريعات، والسّبب في ذلك نفسي داخلي متعلّق بالذات الإنسانية، كما نجد له أثرا بالغ العمق على الشاعر، وما يلاحظ على الزمن عند درويش أنّه جاء منفتحا على دلالات متعدّدة لم يقتصر التعبير عنه بالأدوات الزمنية المتعارف عليها من ماض، ومضارع، وأمر، وإنّما ورد التعبير عنه بإشارات لغوية دالة عليه كما جاء في الجدارية، لذا ورد الزمـــن عنده معبّرا عن الانبعاث و التجدّد الذي ساهم في تحقيق العنصر الجمالي.

المبحث الرابع:

شعريّة المكان.

1- الممـــــــــــرّ.

2- البحـــــــــــر.

3- الكهــف.

4- القبـــــــــــر.

5- البئـــــــــــــر.

6- دمشــق.

7- عـــكـــــــــا.

-شـــــــعـــــــــــريـــّ ان.

يُعدّ المكان أحد الخصائص اله ِه معبّراعن الأبعـــاد الدلالية، والفنيّة في حياة الشاعر سواء على الصّعيد الشخصي او الشعري، و نظرا للأهمية التي يحتلها المكان فـــي الشّعر، لم يكن من الصعب ألّا تمثّل جدارية هذا الجانب، وبالخصوص شاعر مثل محمود درويش الذي عانى ألم الغربة والنفي، لذا يحمل المكان عنده دلالات تختلف عن بعضها البعض، والمكان مهما خضع لقياسات وحدود فإنّه يظلّ يُعبّر عن خلجات نفسية داخلية تمسُّ عالم النّفس الداخلية،لذلك يعـــدّ صورة مليئة بالإيحاء والدلالـــة، وهو على حد تعبير غاستون باشلار«المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا،ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم

بالحماية.» [1].فالمكان يبقى هو نفسه ذلك الإطار المحدّد بكلّ حيثياته الماديّة،لكن يقوم الخيال بتشكيله من طرف الشاعر، حيث يجعله وسيلة للتعبير عن مشاعره النفسية لذلك يبقى «المكان هو المكان الملموس، والخيال هو خيال الأديب.»[2]. ولحضور المكان وأهميته في الشعر نجد الأمكنة عند درويش اتّخذت دلالات إيحائية تعكس تجربة ذاتية،حيث تعرّض في سياق حديثه إلى أمكنة خصّها بالذكر من مثل: الممر، البحر، الكهــف، الدرب، الأرض، المنفى، زنزانة، الغابة، الوادي، الطلل، المعبد، القبر، الكنائس، الشوارع، المقهى، البئر، الدرب، التي نجدها مكررة في بعض المقاطع خاصة البحر والبئر، بينما الأمكنة التي ذكرها بأسمائها نجد عكا، ودمشق.

1 - **الممر:**

يعـــــدّ من الأمكنة التّي وظّفها درويش في جداريته لأنّها تحمل دلالة، حيث يقـــــــول:

هذا هو اسمك /
قالت امرأة،
وغابت في الممر اللولبي...
هذا هو اسمك /
قالت امرأة،
وغابت في ممر بياضها.[3]

إنّ المكان في هذا المقطع نجده ممثّلا بكلمة "الممرّ" التي وردت معرفة ونكرة، التي حملت دلالة الغياب، لكنّ المفارقة بين المقطعين تكمن في أنّ الغياب في المقطع الأول غير محدود وليس أبديّا بدليل وجود نقاط الحذف، بينما الغياب في المقطع الثاني محدد بالبياض الذي يوحي بالتلاشي والضبابية وحتى من الناحية الشكلية جاءت الجملة تامة منتهية بنقطة، ومن ناحية أخرى يحمل الغياب في المقطع الثاني دلالة الموت المقترن بالأبيض الدال على الكفن.

2 - **البحر:**

يعدُّ البحر من الأمكنة التي وظّفها الشّاعر للتّعبير عن ذاته لرحابته و سعته ،حيث وجد فيه الملاذ الذي يلجأ إليه لبثّ أحزانه ،والذي مثّل له بهذه المقاطع، يقول:

... وكل شيء أبيض،
البحر المعلق فوق سقف غمامة

1- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 6، 2006م، ص 31.

2-حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، 2006 م، ص 25.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة، من ص 441 – 447.

بيضاء. واللاَّشي ء أبيض في
سماء المطلق البيضاء.
وانتظرني عند باب البحر. هيء لي
نبيذا أحمرا للاحتفال بعودتي لعيادة
الأرض المريضة.[1]
ويقول أيضا:
(...) وكانت نخلتان تحملان
البحر بعض رسائل الشعراء....
لم نكبر كثيرا يا أنا، فالمنظر
البحري، والسور المدافع عن خسارتنا،
(...) أأنا طليق أو سجين دون
أن أدري، وهذا البحر خلف السور بحري؟
قال لي: أنت السجين، سجين
نفسك والحنين. ومن تراه الآن
ليس أنا. أنا شبحي
فقلت محدثا نفسي: أنا حيّ.
وقلت: إذا التقى شبحان
في الصحراء، هل يتقاسمان الرمل،

أم يتنافسان على احتكار الليل؟ /[2]

يظهر المكان في هذا المقطع في"البحر" الذي يُعدّ البؤرة الدلالية،كما نجد أمكنة فرعية شاركته في الوظيفة كالسقف،و الأرض، والنخلة، والصحراء، التي دخل معها الشاعر في حوار ومساءلة،ونقاش، نقل بها تجربته، و ذلك عندما استخدم لفظتي "سجين" و"طليق" التي طالما أرهقته هذه الثنائية، فهو دائم السؤال إذا كان طليقا باستطاعته ممارسة حقوقه وأخذ واجبته، أو هو سجين احتُكرت حريّته وسُلبت منه حتى وصل لمثل هذا التساؤل لتنتهي عملية المحاورة والمناقشة بالإجابة من طرف البحر بأنّه سجين الذكريات المرتبطة بالذات النفسية، فالبحر بمقدار سعته، وإحالته على الرحابة نجده قد ضَّيق على الشاعر وجعله يتصارع مع ذاته الداخلية.

3 - الكهف:

1- محمود درويش،الأعمال الجديدة ، ص442-494.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص525-529.

وهو من الأمكنة التي عبّر بها درويش عن حالة من الحالات التي مرّ بها ،حيث يحمل دلالة في ذاته يقول:

هذا هو اسمك، فاحفظ اسمك جيدا،
واكتبه على إحدى صخور الكهف.
يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر[1]

والمكان في هذا المقطع جاء ممثّلا بالكهف الذي يُعدّ الملجأ الذي يأوي إليه الناس في حالة الاضطرار، أمّا من خلال هذه الصورة فإنّ الشاعر لجأ لهذا المكان بغية تحقيق ذاته، لأنّ هذا الكهف يحفظ له وجوده وكينونته بفضل عملية الكتابة والنقش عليه.

4 - القبر:

يُعدّ القبر من الأمكنة التي تحمل دلالة الاستقرار و الراحة عند درويش،حيث عبَّر عنه بقوله:

(...) ولا
تضعوا على قبري البنفسج، فهو
زهر المحبطين يذكر الموتى، بموت
الحبَّ قبل أوانه. وضعوا على
التابوت سبع سنابل خضراء إن،
وجدت، وبعض شقائق النعمان إن
وجدت، وإلا فاتركوا ورد
الكنائس للكنائس والعرائس /[2].

إنّ هذا المقطع الشعري بقدر ما يحمل مفهومه للمكان المجسّد بالقبر، بقدر ما يمثّل مفارقة، لأنّ القبر كما هو معروف يعطي انطباعا بالوحشة والخوف والرهبة، وصورته تقشعر لها الأبدان، إلا أنّه في نص درويش لا يوحي بهذه الصورة السالبة، بل يعطي دلالة إيجابية عبَّر بها عن رغبته في الحياة، أو بالأحرى كيف تكون صورته في نهاية المطاف، والتي يمثلها القبر بصفة خاصة، فهو أراد لقبره الحياة والديمومة و ذلك عندما ربطه بالسنابل الخضراء وشقائق النعمان التي تميّز قبره وتضفي عليه حياة مليئة بالخصب مناقضة للجدب.

5-البئر:

يعدّ البئر من الأمكنة الدالة على الحياة، والباعثة على الاستمراريّة و ذلك بتزويد الإنسان بالماءالذي يعتبر

1- المصدر نفسه، ص447،448.
2- المصدر نفسه، ص482.

المادة الفاعلة لبعث الحياة مصداقا لقوله تعالى:

« وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ »[1] .

وتظهر دلالة البئر عند درويش، في قوله:

... والقلب مهجور

كبئر جف فيها الماء، فاتسع الصدى

الوحشي.[2]

جاء البئروسيلة شبّه بها القلب المهجورعندما يكون جافا، إذ كلّما كان هذا المكان فارغا كلّما اتّسعت الهوّة وزاد الصدى بلوغا، لذلك تُعدّ هذه الصورة نابضة بالحيوية والفاعلية في هذا التشبيه.

أما فيما يخص الأمكنة التي ذكرها باسمها نجد دمشق، وعكا.

1 - دمشق:

وهي من المدن التاريخيّة المعروفة بحضارتها الثقافية ،ولعراقتها ذكرها درويش في قوله:

أنا من يحدث نفسه.

يا بنت: ما فعلت بك الأشواق؟

إن الريح تصقلنا وتحملنا كرائحة الخريف،

نضجت يامرأتي على عكازتي،

بوسعك الآن الذهاب على "طريق دمشق"

واثقة من الرؤيا، ملاك حارس

وحمامتان ترفرفان على بقية عمرنا، والأرض عيد[3]

يتحدّد المكان البؤرة في هذا المقطع من خلال مدينة "دمشق" التي جاءت دالة على الأمن والأمان لاقترانها بألفاظ من مثل ملاك، حمامتان، والأرض عيد ،التي فعّلت من هذه الصورة لما لهم من دلالات إيجابية توحي بالسلام والفرحة.

2- عكا:

تعدّ عكا المدينة الثانية التي عبّر بها الشاعر عن حالته، باتّخاذها مطيّة للتّعبير عن آلامه وآماله، إنّها عكا تلك المدينة التي عانت ويلات الاضطهاد والتشريد وغيرها من مظاهر الانكسار يقول:

عكا أقدم المدن الجميلة،

1- سورة الأنبياء، الآية 30.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 513.

3- المصدر نفسه، ص470.

أجمل المدن القديمة / علبة
حجرية يتحرك الأحياء والأموات
في صلصالها كحلية النحل السجين
ويضربون عن الزهور ويسألون
البحر عن باب الطواريء كلما
اشتد الحصار[1].

إنّ مثــل هذه الأمكنة تبــعث على نقل التجربة الإنسانية قبــل الشعورية إلى المتلقي، وتثير فيه نوعا من التأثير الذي يسمح بتلقي هذا الشعر، بمنظور رؤيوي نتلمسه في معماريّة وهندسة هذه المدن باعتبارها حقيقة مادية، بينما الجانب الرؤياوي يظهر عندما وظّف الشاعر لغة شعرية تتّسم بمظاهر الإبداع من خيال وانزياح، ولمّا اجتمعت في المكان هذه الرؤى لا غرو في أن يكون ملمحا من ملامح تكوين البنية السرديّة وخاصية من خواص الشعريّة.كما أنّ المكان عند محمود درويش «لا يستعصي على الانمحاء الكلي أو التعبير الجذري الذي يطمس المعلم، فسور عكا شامخ في مكانه، و المدينة القديمة حاضرة بسوقها، و طرقاتها تحمل المكان عبق البخور، و منظر البحر لم تستطع أن تنال منه أيدي العابثين، إنها مدينتنا القديمة شاهرة على عروبتها مؤكدة على بقائها، مصرة على انتمائنا لها مهما طال الزمن.»[2].

لذا يمكننا القول إنّ المكان يحمل دلالة وزمان،عاطفة وإحساسا يتشكّل بفعل الأحداث التي يمرّ بها الشاعر، ويكون في معظم الأحيان مرآة عاكسة لما هو واقع على أرض الحقيقة تماما مثلما نقلته جدارية،كما تظهر جمالية المكان عند درويش من خلال تفاعل الأمكنة فيما بينها، لأنّه لم يخصص في جداريّته الحديث عن مكان معيّن، بل جاءت مستقطبة لأمكنة متعدّدة، كما لا ينحصر في محورٍ كونه وعاء

المبحث الخامس:

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص530، 531.

2- محمد بكر /محمد عبد سلمي،التصوير الفني وتشكيل فضاء النص في جدارية مجمود درويش، مؤسسة محمود درويش للإبداع، كفر ياسيف، مقالات و دراسات، تاريخ النشر،2011/11/25م، ص06.
http/www.mahmouddarwich.com

شعرية البناء الدرامي.

أوّلا: الحوار.

1-الحوار الداخلي.

2-الحوار الخارجي.

ثانيا: الصراع.

1-ثنائية الصراع/الغربة.

2- ثنائية الصراع/الموت.

ثالثا : تعدّد الأصوات.

- شعـــــــريّـــــــة البنـــــي.

لم تعد القصيدة المعاصرة مسدودة ومرتبطه بعناصر ثابتة، بل نجدها تستعين بمعارف من حقول أدبية مختلفة، لذلك نجد على مستوى القصيدة المعاصرة حضوربعض التقنيّات الدراميّة التي استعانت بها من جنس المسرحية، حتّى تُعبّر أكثر عن موضوعها فقد اتّجهت «اتجاها واضحا نحو

الدراميّة سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري أو في بنائها الفني.» [1].ومن العناصر الدراميّة التي لها صدى على مستوى جدارية، الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، إضافة إلى عنصر الصراع، وتعدّد الأصوات فكل هذه التقنيات حملت جانبا من التجربة الإنسانية التي عايش الشاعر أحداثها.

1 – الحـــــــــــوار:

يعدُّ الحوار من التقنيات البارزة التي تستخدم في المسرحيّة والتي بفضلها تكتمل الدورة التواصلية، والحوار في مفهومه العام عبارة عن حضور« أكثر من شخصية في القصيدة.» [2].وهو على نوعين:

أ- الحوار الداخلي: يظهرالحوار الداخلي عندما يخاطب الشاعر الذات الداخلية،حيث يقول:

هذا اسمك
قالت امرأة،
وغابت في ممر بياضها
هذا هو اسمك فاحفظ اسمك جيدا
لا تختلف معه على حرف
ولا تعبأ برايات القبائل،
كن صديقا لاسمك الأفقي
جربه مع الأحياء والموتى
ودربه على النطق الصحيح
واكتبه على إحدى صخور الكهف،
يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر
سوف تحملني وأحملك
الغريب أخ الغريب
سنأخذ الأنثى بحرف العلة المنذور للنايات
يا اسمي: أين نحن الآن؟[3]

تحدّد الحوار في هذا المقطع بالفعل "قالت" الذي يدلّ على أن هناك تجاذبا لأطراف الحديث بين طرفين، ولكن هذه المحاورة تمّت بمحاورة الشاعر ذاته أي كلام داخلي، كما يظهر هذا التحاور عندما أسندت الذات المتكلمة أفعالا لنفسها مثل: كن، جرب، درب، قل، كما يُظهر هذا الحوار أنّ

1- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 189.
2- المرجع نفسه، ص 198.
3- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 447، 448.

الشاعر حريص كل الحرص على الحفاظ على اسمه الذي دخل معه في عمليّة حوارية لأنّه يُمثّل هويته الشخصية، إذ به يُخلّد بعد الموت، لذلك يطلب بأن يكون اسمه مكتوبا على صخور الكهف.

ب- الحوار الخارجي: يظهر هذا النوع من الحوار في كلام الشاعر مع السجّان،حيث يقول:

قلت للسجان عند باب الشاطئ الغربي:
- هل أنت ابن سجاني القديم؟
- نعم!
فأين أبوك؟
قال: أبي توفي من سنين
أصيب بالإحباط من سأم الحراسة.
ثم أورثني مهمته مهنته وأوصاني
بأن أحمي المدينة من نشيدك...
قلت : منذ متى تراقبني وتسجن
في نفسك؟
قال: منذ كتبت أولى أغنياتك
قلت: لم تكن قد ولدت
فقال: لي زمن ولي أزلية،
وأريد أن أحيا على إيقاع أمريكا
وحائط أورشليم
فقلت: كن من أنت. لكني ذهبت.
ومن تراه الآن ليس أنا، أنا شبحي
فقال: كفى، ألست اسم الصدى
الحجري؟ لم تذهب ولم ترجع إذا
مازلت داخل هذه الزنزانة الصفراء.
فاتركني وشأني!
قلت: هل مازلت موجودا
هنا ؟ أأنا طليق أو سجين دون
أن أدري. وهذا البحر خلف السور بحري؟
قال لي: أنت السجين، سجين
نفسك والحنين، ومن تراه الآن

ليس أنا[1].

استشهدنا بهذا المقطع لأنّه يحمل تقنية الحوارالذي يُعدّ من مكونات شعرية البناء الدرامي، كما يحتوي هذا المقطع الحواري على كل الشروط التي يتميز بها الحوار من الناحية الشكليّة كالسؤال، الجواب، النقطتين، علامة الاستفهام، التعجب، الفاصلة، نقاط الحذف، النقطة التي خدمته شكلا ومضمونا، والذي يحدد تقنيّة الحوار في هذا المقطع الفعل" قال" "قلت" خاصّة أن الحوار الصريح هو «ما وجد فيه مؤشر" قال" "سأل" "أجبت".» [2].كما يمثل هذا المقطع من الناحية الخارجية عملية حوارية تمّت بين اثنين الشاعروالسجّان،هذا الأخير الذي يُعتبر عنصرا فاعلا ومساعدا لأنّه أخذ بكلام أبيه في إكمال مشواره العملي، فكذلك يريد الشاعر إكمال مسيرة حياته بمواجهة الموت والتغلّب عليه بغية إكمال وتحقيق مبتغاه. ووجه المفارقة التي حملها هذا الحوار أنّ السجّان سرعان ما سئم عمله ولم يستطع إكمال مشواره والمهمّة المسندة إليه، بينما الشاعر لم يرضخ لأيّ ضغط، ولم يُوكل مهمّة المواجهة لغيره بل ظلّ في عراك مع الموت حتى تغلّب عليه بالإبداع والفنّ. ويُظهر هذا الحوار عمق التجربة النفسية التي مرّ بها الشاعر وهو يبحث عن مكمن الراحة التي من شأنها أن تساعده في مهمته، وأن يُثبت وجوده وكينونته، فطالما كان مضطربا وهو ما يؤكده قوله أأنا طليق أو سجين دون أن أدري، وعملية البحث هذه جاءت من أجل الظفر بالحرية الشخصية والوطنية، وهذا من خلال قوله هذا البحر خلف السور بحري؟ ويقصد بالبحر الوطن لرحابته، هذا الوطن الموجود خلف السور الذي نهبه المستعمر بوحشيته.

ودرويش عندما لجأ في هذا الحوار إلى الحديث مع شخصية ثانية كان الهدف منها الكشف «عن الصراع الذي يدور في أعماقه وأعماق شعبه: بين التفاؤل والتشاؤم، بين اليأس والأمل في المستقبل، بين الاستسلام والتمرد ودائما يرتفع صوت التفاؤل والثورة. ودائما يعزف لحن الأمل في المستقبل في التحرر من الظلم والطغيان.» [3].فالحوار يحمل رؤية، وموقف، وهدف، كما «يستهدف داخل الخطاب الشعري الحديث، بناء النص بناء دراميا قائما على (...) سمة الاختلاف والمغايرة.» [4].وهذا ما تعكسه جدارية التي كان الغرض من توظيف الحوار فيها الكشف عن الجانب الإيجابي الذي يسعى الشاعر إلى ترسيخه في ذهنيّة المتلقي وأنّ الأمل يبقى قائما على الرغم من وجود الضغوطات والعراقيل، والتفاؤل شعاره، والإبداع وسيلته، والكتابة سر وجوده، والتحـــاور سلاحه.

2 - الصّراع:

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 527 – 529.

2- محمد مفتاح، دينامية النص، ص 112.

3- رجاء النقاش، شاعر الأرض المحتلة، ص 144.

4- عفاف موقو، الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، تقديم: شكري المبخوت، دار الجيل، (بيروت، القاهرة، تونس)، ط 1، 2007 م، ص 291، 292.

إنّ الصراع هو العنصر الفعال الذي تقوم على أساسه الأعمال الدرامية، وأيضا هو المحرك لبنية النص، به تأخذ القصيدة مجراها من الناحية الدلالية والصوتية التي تترك أثرا في النفس،والصراع عند محمود درويش جاء في حديثه عن الموت كقوى مسيطرة، وجاء أيضا من خلال مجابهته للصّعاب التي مرّ بها سواء أثناء عملية النفي أو الغربة أو عندما كان مريضا، فكل هذه الظروف أدخلته في صراع انعكس على حياته النفسية الداخلية التي ضمنها في هذه المقاطع:

أ -**ثنائية الصراع / الغربة:** يقول:

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من
لغتي. ولو أخضعت عاطفتي بحرف
الضاد، تخضعني بحرف الياء عاطفتي،
وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاور
كوكبا أعلى، وللكلمات وهي قريبة
منفى، ولا يكفي الكتاب لكي أقول:
وجدت نفسي حاضرا ملء الغياب.
وكلما فتشت عن نفسي وجدت
الآخرين. وكلما فتشت عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الفرد الحشود؟[1].

كما يستمر الصراع مع غربته النفسية، يقول:

وأنا الغريب. تعبت من "درب الحليب"
إلى الحبيب. تعبت من صفتي.
يضيف الشكل يتسع الكلام. أفيض
عن حاجات مفردتي.[2]

تُظهر هذه المقاطع أنّ الشاعر، دخل في صراع مع ذاته بسبب الغربة التي عاشها وأحسّ بها، فمثلما عاش غربة نفسية، نجده يعيش غربة تجاه الكتابة، أي أنّ المرض كان السّبب المولّد لإحداث هذه الغربة وهذا ما يؤكده قوله عندما أحال على اللّغة، حرف الضاد والياء، الكلمات، الكتاب التي تنتمي إلى حقل الكتابة، فلو كانت هذه الأخيرة حاضرة أثناء غربته المرضية لما كان لهذا الصراع أن يسيطر عليه، والشيء ذاته بالنسبة للمقطع الثاني.

ب – ثنائية الصراع / الموت:

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 454، 455.

2- المصدر نفسه، ص 455.

إذا كانت الغربة مولّدة للصراع، فإنّ الموت والحديث عنه يولّد صراعات نفسية للشاعر، ولشدّة وطأته دخل معه في صراع وتخاطب توضّحه عملية الطلب، وكأنّه فرد يعي ما يفعل يقول:

أيّها الموت انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادك ريثما أنهي
حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي
فيا موت انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش،
أيها الموت انتظر! حتى أعدَّ
حقيبتي : فرشاة أسناني، وصابوني[1].

تولّد الصراع بفعل الطلب الذي جعل الشاعر يعيش حالة مضطربة، ولكن هذه الحالة عابرة إذ سرعان ما تُزوّده بشحنة تساعده على إكمال حياته، لأنّ الصراع في كثير من الأحيان لا يكون سالبا بل يكون فاعلا، يُزوّد الإنسان بقوة لم يكن ليمتلكها لولا وجود صراعات نفسية داخلية أو خارجية. والصراع الذي مر به الشاعر ذو فاعلية إيجابية استطاع بفضله أن يهزم الموت والانتصار عليه بفضل الإبداع، وذلك بتحويله من كائن مخيف، إلى كائن مسالم قابل للتعاطف، فكان هذا التحوّل في الصراع الذي عاشه الشاعر وعبّر عنه في أكثر من موطن بالفعل "أصير " الدال على التحوّل والتغيير.

ثالثا- تعدّد الأصوات:

تُعدّ تقنية تعدد الأصوات من التقنيات الجديدة التي استخدمها الشاعر المعاصر بغية تحقيق غاية جماليّة، وفي نفس الوقت دلاليّة، تعمل على إكساب القصيدة تجربة فنية ونفسية وشعورية، يهدف بها الشاعر إبلاغ رسالته أو موضوعه الذي يعالجه، لأنّ تعدّد الأصوات في القصيدة يُمثّل «الأبعاد النفسية والشعورية المختلفة.» [2].وفي جدارية نجد صوت الشّاعر هو المُهيمن في القصيدة ولكن في كل مرة يأتي بصورة مغايرة عن الصورة الأولى، وصوته جاء متعدد الأقطاب نجده يعبّر به عن:

* الماضي بدليل قوله:

هذا هو اسمك /
قالت امرأة،
وغابت في الممر اللولبي
هذا هو اسمك /
قالت امرأة

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 481 وما بعدها.

2- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 194.

وغابت في ممر بياضها[1].

جاء هذا القول ممتزجا بقول الشاعر والمرأة التي تحيله على زمن الماضي ذي الدلالة التذكيرية، لكن سرعان ما يعود صوت الشاعر من خلال الفعل "غابت" ليفسح المجال أمام المتلقي من استخراج الدلالات العميقة التي تميز النص الشعري.

* والحاضر يؤكده قوله:

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى، ولم أحلم بأني
كنت أحلم، كل شيء واقعي. كنت
أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا...
وأطير. سوف أكون ما سأصير في
الفلك الأخير.[2]

يظهر صوته بتوظيفه لأفعال تدلّ على الحاضر منها "يحملني، كنت أحلم، أعلم، أطير" التي اجتمعت وشكّلت صوتا للشاعر نقل به تجربته الإنسانية.

أما عن صوته في المستقبل جاء متضمّنا وهذا المقطع الذي يظهر في مخاطبته للذات و يؤكده عندما يقول "سوف أكون، سأصير" التي خلقت جوا مفعما بالدلالة المفضية للتجدد والتأمل، أمافيما يخص باقي الأصوات الحاضرة في القصيدة جاءت عندما أسند الكلام لبعض الظواهر كالصدى:

قال الصدى:

وتعبت من أملي العضال،تعبت
من شرك الجماليات.

قال الصدى:

لا شيء يرجع غير ماضي الأقوياء
على مسلات المدى... [ذهبية آثارهم
ذهبية]ورسائل الضعفاء للغد،
أعطنا خبز الكفاف، وحاضرا أقوى
فليس لنا التقمص والحلول ولا الخلود[3]

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 441 – 447.

2- المصدر نفسه، ص 441، 442.

3- المصدر نفسه، ص 452، 453.

استعان الشاعرفي هذا المقطع بصوت غيره للتّعبير عن حالته وفي نفس الوقت قام بكسر أفق توقع القارئ، بهذه المزاوجة في الأصوات التي تعمل على خلق جو فني أثناء القراءة، بدلا من وجود صوت واحد وهذا من الناحية الصوتية،أمّامـــن الناحية الدلالية خضع هذا المقطع للانزياح وذلك عندما أسند فعل القول (للصدى) الذي يعتبر شيئـــا معنويا وهو ما يسمى بالتجسيد الذي يتـــم بخلع «الملامح الإنسانية وصفاتها وأقوالها على المعنويات والحسيات.» [1]. كما لم يوظف الصدى في هذا الاستعمال اعتباطا وإنّما له دلالة إيحائية تظهر بالكلام المسند له، الذي يرى فيه أنّ الماضي يمثّل القوة عكس الغد الذي يمثل التهاون والضعف بدليل مرض العضال الذي يجعله طريح الفراش.

وعليه تكمن جمالية البناء الدرامي في الكشف عن ملامح الإبداع الفني والقدرة على تنمية المهارات الفنية والذهنية والفكرية للشاعر،كونه أدخـــل جانبا من جوانب البناء السردي على الجداريـــة، وهذا الجديد أضفى على القصيدة نمطا جماليا حققت به تماسكا وتناسقا على مستوى وحداتها الفنيّة.

1-صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط، 2000 م، ص 255.

المبحث السادس:

شعريّة الإيقاع.

أوّلا: الوزن.

ثانيا: القافية بأنواعها.

1-القافية المتوالية.

2-القافية المتراسلة.

3-القافية الواقعة نهاية المقطع.

ثالثا:الوقفة.

1-الوقفة التامّة.

2-الوقفة المركبيّة والدلاليّة.

رابعا: التكرار.

1-التكرار الصّوتي.

2-التكرار اللّفظي.

3-تكرار التجاور.

4-تكرار البداية.

5-تكرار اللاّزمة.

6-تكرار التصدير.

7-تكرارالوحدات الصوتيّة المتساوية.

- شعـــــــــريّـــــــــــة الإيـــــقـــــــاع.

إنّ الإيقاع ليس مجرد صوت ينحصر في الوزن والقافية، بل يتجلَّى أيضا في الجانب الدلالي، الذي يوحي بإيحائية القصيدة وفاعليتها إذ هو «معلم في طريقة إبداع الشعر. وعلى هذا يحقّ لكلّ شاعر أن يلتمس الحيل الفنيّة والدلاليّة التي تثري القصيدة بالإيقاع الذي يعني نوعا ما من التوازن ولكن دون الانتهاء إلى رتابة تؤثر على اللغة. » [1].ومن جهة أخرى يقوم الإيقاع على «الانسجام والتوافق الحركي والنغميّ، والذي من شأنه أن يُولّد حركة منتظمة يوفّرها الإيقاع للّغة التي يتخلَّلُها.» [2].فالإيقاع بهذه المفاهيم يُعتبروسيلة تعبيرية يتّخذها الشاعر بغية إيصال تجربته وحالته، وذلك من خلال الأصوات والحركات، لذا لجأ محمود درويش لمثل هذا التعبير الذي لم ينحصر في الجانب الصّوتي فقط، بل تعدّاه إلى الجانب الدلالي الذي خلق جوًّا موسيقيا مشحونا بدلالات تعكس في معظمها حالته النفسية، لأنّ الغرض وراء هذا الاستخدام نقل التجربة الإنسانية إلى مصاف التلقي،وعلى هذا الأساس يمكننا القول إنّ العناصر التي حققت شعرية الإيقاع في القصيدة تتمثّل في:

- الوزن الذي يُعدّ مادة هذا الإيقاع.
- القافية بأنماطها المولدة لشحنات إيحائية.
- الوقفة بأنواعها.
- التكرار الذي سجّل أعلى نسبة في الجدارية والذي يعدّ عصب هذا الإيقاع.

-أولا : الوزن :

إنّ حضور الوزن في القصيـــدة يعمل على تحقيق إيقاعيتها وموسيقاها التـــي تقوم عليهاأساسا في الشعر الحر و يقوم على وحدة التفعيلة، وهذا الوزن بقدر ما يحمل صورة إيقاعية تضفي على القصيدة انسجاما صوتيا،فإنّه لا يخلو من كونه حاملا لشحنات دلالية، فما دلالة الوزن عند درويش في الجدارية ؟

إنّ الوزن الشعري عند درويش ينحصر في توظيفه لبحرين شعريين هما بحر الكامل الذي أخذ مساحة كبيرة على مستوى القصيدة، وبحر المتقارب لذلك«يعدّ البحرالشعري الخصيصة الأساسية لموسيقى الشعر، إذ هو معيار يتمّ وفقه ترصيف مجموعة من الكلمـــات ذات الإيحاء الشعـــري، وهو المعيار الأساسي الذي يساعد الباحث في الحكم على الألفاظ بالقبول أو عدمـــه، وهذا يعني أنّ عمل الشاعر يتضاعف عندما يُخضـــع مادته للبحـــر الشعري، ذلك لأنّ الكلمة الشعرية لكي تكتسب هذه الصفة عليها أن تُسهم بقدر أو بآخر في تأسيس موسيقى هذا البحر.» [3]. ولمّا كان البحر مكوّنا من

1- عبد الرحمن بن حمد القعود، في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، ع 4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، 1997 م، ص 163.

2- محمّد حرير، البنية الإيقاعية وجماليّاتها في القرآن، مجلّة التراث العربي، ع99، 100، دمشق، 2000م، ص 317.

1- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص103.

مكونات الوزن وله أهميّة في اكتشاف خبايا الموسيقى الشعريّة، لجأ درويش لمثل هذا التمازج أو التداخل العروضي ولعلّ السبب وراء هذا الاستخدام هو« انتقال الشاعر بخاصة في القصيدة الطويلة – من موقف شعوري إلى آخر. » [1].وقد يؤدي مثل هذا التداخل العروضي إلى« تطورات جوهرية أحدها كسر الرتابة وخلق إيقاع متجدد.»[2]،وهذا ما تحاول جداريته الوصول إليه والتي جاءت مفعمة بالمواقف الشعورية والرؤى النفسية المتباينة،و فيما يخصّ حضور هذين البحرين فإننا نلمحهما في هذه المقاطع،يقول :

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.
ويحملني جناح حماسة بيضاء صوب
طفولة أخرى، ولم أحلم بأني
كنت أحلم. كل شيء واقعي كنت
اعلم أنني ألقي بنفسي جانبا.....[3].

تظهر الصورة العروضية لهذا المقطع جليا في هذا التقطيع :

//0// ///0// 0//0/// /0/0 ـــــــ متفعلن، متفاعلن، متفاعلن ، متفا
// ///0// 0//0/// /0/0//0 / ـــــ علن، متفاعلن،متفاعلن، متفاعلن،م
//0// /0/0// 0//0/// /0 ـــــــــــ تفاعلن،متفاعلن،متفاعلن، مت
/0// ///0// 0//0/// /0/0/ ـــــــــ فاعلن،متفاعلن،متفاعلن،متفاع
/ ///0// 0//0/// /0/0// ـــــــ لن، متفاعلن،متفاعلن، متفاعلن

ينتمي هذا المقطع لبحر الكامل وهو من البحور الصافية ذي التفعيلات (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن)، إذ نلمح على مستوى هذا المقطع أنّ تفعيلاته الأساسية قد خضعت لتغييرات حيث تحوّلت متفاعلن إلى (مفاعلن، ومتفاعلن)بعد دخول زحافات عليها، فالتفعيلة الأولى مطوية والطي هو حذف الرابع الساكن من مثل متفاعلن التي أضحت متفعلن، والثانية مضمرة والإضمار هو « تسكين الثاني فتصير متفاعلن ///0// إلى متفاعلن /0/0//0» [4].

أما عن بحر المتقارب يظهر في قوله :

ولا شيء يبقى على حاله

2- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص100.

3- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، -صلاح عبد الصبورنموذجا-، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م، ص32.

4- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص441.

5- أبو السعود سلامة أبو السعود، الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ط، 2002، ص90.

كل نهر سيشربه البحر
والبحر ليس بملآن،
لا شيء يبقى على حاله
كل حي يسير إلى الموت
والموت ليس بملآن [1]

وتفعيلاته تظهر من خلال هذا التقطيع :

0// 0/0// 0/0// 0/0//	فعولن، فعولن، فعولن،فعو.
/ 0/0// /0// 0/0// 0/	لن، فعولن ،فعول، فعولن،ف.
/ 0/0// /0// 0/0/	عولن،فعول،فعولن،ف.
0// 0/0// 0/0// 0/0/	عولن،فعولن،فعولن،فعو
/ 0/0// /0// 0/0// 0/	لن،فعولن،فعول،فعولن،ف
0/ 0/0// /0// 0/0/	عولن،فعول، فعولن،فع

وبحر المتقارب هو الآخر من البحور الصافية و تفعيلاته (فعولن المكررة أربع مرات) حيث نلاحظ في هذا المقطع أنّ معظم التفعيلات جاءت سالمة ما عدا خمسا منها طرأعليها تغيير نتيجة خضوعها لزحاف وعلة، الزحاف يظهر بتحوُّل فعولن إلى فعول وهذا يسمى القبض وهو حذف الساكن الخامس، أما العلة فتظهر بتحوُّل فعولن إلى فع وهو البتر وهو حذف السبب الخفيف وآخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله،

ومن خلال ما تقدّم نستطيع القول إنّ مثل هذه الأوزان تلعب دورا رياديا على مستوى الجدارية وذلك لخلقها جوا موسيقيا أفضى إلى تناغم إيقاعي خلق انسجاما صوتيا، حققه هذا الانتقال من بحر الكامل إلى بحر المتقارب، بالإضافة إلى الدلالة التي حملتها هذه الأوزان والتي جاءت في معظمها دالة على الحذف، هذا الأخير الذي خدم الشاعر على مستوى تجربته النفسية إذ هو بحاجة إلى حذف بعض التجارب من ذاكرته التي عكّرت صفو حياته، لذاجاء هذا الحذف داعيا إلى حياة ثانية تبعث على الأمل والتفاؤل.

-ثانيا : القافية :

تُعدُّ القافية ركنا مهما من أركان الشعـــر العربـــي، لأنّها تؤدي وظيفـــة الربـــط بين الأبيات أو الأشطر في الشعر العمودي،و بين الأسطر في الشعر الحر، حيث لازمت القافية الشعر العربي على مر العصور، وكانت جزءا من الهندسة الصوتية للقصيدة العربية، حتى وإن استغنى عنها أحيانا الشعر المعاصر إلا أنّها تسهم في بناء الدلالة الداخلية للقصيدة، وإذا كانت القافية تمثل نسقا خاصا من الأصوات تتردد وتتكرر في نهاية الأبيات أو الأسطر فإنّ هذا التكرار يعدّ ركنا مهما للإيقاع في الشعر

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص522.

ومولّدا لدلالات إيحائية تعمق الإحساس بهذا الشعر لأنّها – أي القافية – واحدة من الخصائص التي تحقق شعرية الإيقاع بصفة عامة، وتعمل على اكتشاف واكتناه دلالاته الحسية، وما يزيدها وقعا وصدى أنّها تتشكل من «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن.» [1].

أما عن نمط القافية وأنواعها عند محمود درويش في الجدارية نجد:

- القافية المتوالية.
- القافية المتراسلة.
- القافيةالواقعة نهاية المقطع.

1- القافية المتوالية: وهي التّي« تتمّ وفق نظام (أأ ب ب ج ج...) حيث تتماثل القوافي على مستويي الصوت والصيغة. » [2]

ومن نماذج هذا النوع، يقول:

انتظرني في بلادك، ريثما أنهي (أ)
حديثا عابرا مع ما تبقّى من حياتي (أ)
قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي (أ)
قراءة طرفة بن العبد، يغريني (أ)
الوجوديون باستنزاف كل هنيهة (ب)
حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة ... (ب) [3]

ويقول أيضا :

لا أريد الرجوع إلى أحد (أ)
لا أريد الرجوع إلى بلد (أ)
بعد هذا الغياب الطَّويل... (ب)
أريد الرجوع فقط
إلى لغتي في أقاصي الهديل (ب) [4]

ويقول في السياق ذاته:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،ط4 ،1997 ،ص246.

2- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 74.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 481.

4- المصدر نفسه، ص499.

الهياكل عالية (أ)
والسنابل عالية (أ)
والسماء إذا انخفضت مطرت (ب)
والبلاد إذا ارتفعت أقفرت (ب)
كل شيء إذا زاد عن حده (ج)
صار يوما إلى ضده (ج) [1]

ويقول أيضا:

الرياح شمالية (أ)
والرياح جنوبية (أ)
تشرق الشمس من ذاتها (ب)
تغرب الشمس في ذاتها (ب) [2]

تظهر القوافي المتوالية في هذه المقاطع بالانتقال من زوج ثنائي إلى آخر، وأحيانا تأتي على شكل مربع أأأأ بالنسبة للمثال الأول، والشيء اللافت للنظر فيما يخص هذه القوافي ذلك التناغم الصوتي الذي تؤديه بفضل تكرار نفس الحروف (الياء، الدال، التاء، اللام، الهاء)، التي خلقت سيمفونية موسيقية، وأحيانا تكرار نفس الكلمة مثل (أنهي، ذاتـــها، عاليـــة) التي ولـــّدت دلالة إيحائية، خاصةعندما اقترنت بالثنائيات الضدية مثل (شمالية، جنوبية)، التي صعّدت من هذه الحركة الإيقاعية،أما النموذج الذي حققت فيه القافية حضورها صوتيا ودلاليا هو النموذج الثالث وذلك من خلال الكلمات (عالية، مطرت، أقفرت، حده، ضده) التي جاءت مشكّلة لنظام هندسي يعكس حالته الاضطرابية غير المستقرة التي عبّر عنها تارة بالعلو وتارة بالجدب بدليل الفعل "أقفرت".

2 - القافية المتراسلة:

وهي نوع من القوافي التي تتمّ «وفق نظام (أأأأ...) حيث يتواتر التماثل صوتا وصيغة في أغلب الأحيان في نفس المقطع.» [3].

يُمثّل له الشاعر بقوله:

رأيت شبابا مغاربة (أ)
يلعبون الكرة (أ)
ويرمونني بالحجارة: عد بالعبارة (أ)
يا أبانا الذي أخطأ المقبرة (أ) [1]

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص521.

2-المصدر نفسه، ص 519.

3- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 76.

تحقّقت القافية المتراسلة بتكرار التاء المربوطة التي فعّلت الجانب الصوتي والدلالي لأنّ الحجارة ترمز للشعب الفلسطيني التي تعدّالحجارة سلاحه، أما المقبرة فتدلّ على الموت والتاء المربوطة ترمز للأسر والقيد الذي يعانيه الشعب الفلسطيني، كما نجده في مقطع آخر يختار للقافية المتراسلة حرف الياء الكامل الذي انسجم مع موقفه تجاه الحياة بصفة عامة وحياته الشخصية بصفة خاصة، يقول:

هل كل هذا السحر لي وحدي (أ)
أما من شاعر عندي (أ)
يقاسمني فراغ التخت في مجدي (أ)
ويقطف من سياج أنوثتي (أ)
ما فاض من وردي (أ)
أما من مشاعر يغوي (أ)
حليب الليل في نهدي؟ (أ) [2]

جاء هذا المقطع طويلا ليفسح المجال أمام الذّات المتكلّمة للتعبير عن مشاعرها النفسية الداخلية، لذلك اختار حرف الياء المقترن بالدال مثل:"وحدي، عندي، مجدي، وردي، نهدي، حدي، بعدي" المحمّلة بطاقة وشحنة فعّالة يحتاج إلى إفراغ ما بداخلها وذلك بغية التنفيس عمّا يجول بداخله من أناة وهناة، لذلك انسجمت حالته النفسية مع هذه الحروف التي حقّقت له ما يريد،كما تنتظم بعض القوافي في هذا المقطع دلاليا على نحو متداخل، من مثل التقفية "أنوثتي" التي تتّصل دلاليا بلفظة "وردي" و"يغوي" التي تلتقي ومصطلح "نهدي" التي تصبّ كلّها في حقل دلالي واحد يرتبط بالمشاعر والأحاسيس.

3 - القافية الواقعة نهاية المقطع:

يمثّل هذا النوع من القوافي جانبا إيقاعيا للنّص الشعري وذلك بحضور الحرف الأخير الذي يتكرّر نهاية كل مقطع حيث نجد هذه «القافية ملتزمة في آخر كل بيت، ولكن البيت يطول جدا بحيث يكون مقطعا من القصيدة، وقد يكون جملة واحدة في الوقت نفسه، ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع وتشابه النهايات. وتمثل القصيدة في هذه الحالة عددا من الدورات التي تبدأ وتنتهي بالنهاية نفسها.» [3]. وهذا النوع من القوافي نجده حاضرا على مستوى جداريّة و الممثّل بقافيتي الشريد والطريد،حيث يقول:

1- محمود درويش، المصدرالسابق، ص462.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 504، 505.

3- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د،ط 2007م، ص259.

سأصير يوما فكرة، لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب، ولا كتاب...
كأنها مطر على جبل تصدع من
تفتح عشبه
لا القوة انتصرت
ولا العدل الشريد[1].

ويقول أيضا:

سأصير يوما طائرا، وأسلُّ من عدمي
وجودي. كلما احترق الجناحان
اقتربت من الحقيقة. وانبعث من
الرماد. أنا حوار الحالمين. عزفت
عن جسدي وعن نفسي لأكمل
رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقني
وغاب، أنا الغياب. أنا السماوي
الطريد.[2]

وردت القافية في نهاية كل مقطع ممثّلة بحرف الرويّ "الدال" فيما يخص النهاية، وبعبارة" سأصير يوما" التي خضعت لها البداية، التي أدّت دورا دلاليا مهمّا في القصيدة، فالشريد يتلاءم دلاليا مع الطّريد باعتبارهما يصبّان في معين واحد يرمز للغربة النفسيّة التي عانها الشاعر، والشريد يدلّ على الوحدة والألم، والطريد على المنفى، فمثل هذه القوافي خلقت جوّا موسيقيّا صوتيّا حقّق للنّص الشعري دلالة وإيقاعا هذا الأخير الذي «لا يقتصر على الصوت – إنّه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل)، فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية.»[3].هكذا شكّلت القافية جانبا من جوانب الإيقاع بدلالتها التي تعكس ذاتيةالشاعر، بحضورها القوي، الذي أضفى ترابطا بين مكونات النص الشعري، سواء كان صوتيا أو دلاليا،كما حقّقت من الناحية الجمالية هندسة شكليّة تميّزت بها القصيدة.

- ثالثا: الوقفة.

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص 444.

2- المصد رنفسه ، ص 444، 445.

3- خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1 1979 م، ص111.

يعدّ نظام الوقفات من العناصر المشكّلة للهندسة الصوتية التي تتمتع بها القصيدة، من حيث إيقاعها، وتركيبها، لأنّ السطر الشعري عندما يكون مكتملا صوتيا (وزنيا) ودلاليا هو ما يسمى بالوقفة التي تعتبر«عنصر مركزي له وضعية المهيمن على العناصر الأخرى.» [1].كما تُعدّ «العنصر المهيمن في إعادة بناء البيت في الشعر المعاصر(...) لقد كان عنصر الوقفة وما يزال عاملا أساسيا في بناء بيت القصيدة المعاصرة، مهما كان موقعها من سلّم التراتب النصي.»[2].ولمّا كانت الوقفة عنصرا من عناصر توليد الدلالة، وعاملا مهمّا ومكوّنا لشعريّة الإيقاع نجدها تخضع لأربعة قوانين تتحكّم في بناء الأسطر الشعريّة هي:

1 - الوقفة التامة.

2 - الوقفة المركبية والدلالية.

3 - الوقفة الوزنية.

4 - وقفة البياض.

نلمح في قصيدة جداريّة حضورا للوقفات الأولى والثانية، بينما الثالثة والرابعة نجدهما غائبتين، وهذا الغياب يمكن أن يُعزى إلى أنّ الشاعر أراد لتجربته الشمولية، لأنّ مثل هاتين الوقفتين تحتويان على عناصر ناقصة، خاصة وأنّ تجربة محمود درويش «تمضي صوب تكوين عالم كلي، ليصبح كل نص جديد يشرب من ضوئه.» [3]، لذلك لا يمكن لمثل هذه الوقفات الغائبة أن تفي بالغرض.

1 - الوقفة التامة:

هي الوقفة ذات«النمط الأولي من الأبيات،حيث يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية.» [4]. وهذا القانون نجده يعبّر عنه بقوله :

باطل، باطل الأباطيل..... باطل

كل شيء على البسيطة زائل[5]

إنّ السطرين الشعريين كما هو واضح تامّين دلاليا ومركبيا، إضافة إلى اكتمالهما وزنيا كما توضحه هذه الصورة العروضية.

0//0/ 0//0/ 0/0// 0//0/ متْفعل /متْفعل /متَفعل /متَفعلن.

0//0/ 0/0// //0// 0//0/ متَفعل /متْفعل /متَفعل /متْفعل.

1- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1، ص138.

2- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج1، ص109.

3- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط 1998م، ص205.

4- محمد بنيس، المرجع السابق، ص 109.

5- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 523.

تنتمي هذه التفعيلات إلى بحر الكامل ذي التفعيلة "متفاعلن" التي تحوّلت إلى متفعل ومتَفعلن ومُتْفَعِل، وقوله أيضا:

وللموت وقت
وللصمت وقت
وللنطق وقت
وللحرب وقت
وللصلح وقت
وللوقت وقت

إنّ كل من هذه الأسطر تامّة دلاليا وتركيبيا باعتبارها تُصوّر حالة معينة إضافة إلى اكتمالها وزنيا وهذا ما يؤكده التقطيع العروضي:

0/0// 0/0//
فعولن فعولن
0/0// 0/0//
فعولن فعولن
0/ه// 0/0//
فعولن فعولن
0/0// 0/0//
فعولن فعولن
0/0// 0/0//
فعولن فعولن

تنتمي هذه التفعيلات إلى بحر المتقارب ذي التفعيلة "فعولن" التي جاءت صحيحة وكاملة في هذه الأسطر والتي تعكس مفهوم هذه الوقفة.

2 - الوقفة المركبية والدلالية:

في هذا النوع من القوانين نجد «الوقفة الوزنية ناقصة، فيما الوقفة المركبية والدلالية ماثلة في البيت.» [1].

ويظهر هذا النوع في قوله:

ولا شيء يبقى على حاله...
كل نهر سيشربه البحر
والبحر ليس بملآن،

1- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص 125.

لا شيء يبقى على حاله
كل حي يسير إلى الموت
والموت ليس بملآن[1].

تظهر الوقفة الدلالية في هذا المقطع من خلال وصفة لحالة معيّنة يكون فيها الموت الطرف الأساسي، بينما الوقفة الوزنية نجدها ناقصة بدليل وجود التدوير في كل سطر والصورة العروضية تمثّل ذلك.

0// 0/0// 0/0// 0/0//
فعو فعولن فعولن فعولن
/ 0/0// /0// 0/0// 0/
ف فعولن فعول فعولن لن
/0/0 0// / 0/0// /
ف فعولن فعول عولن
0// 0/0// 0/0// 0/0/
فعو فعولن فعولن عولن
0// 0/0// 0/0// 0/
ف فعولن فعولن فعولن لن
/0/0 0// / 0/0// /
ف فعولن فعول عولن

نلاحظ في هذا المقطع أنّ هناك صورة عروضيـــة ناقصة في نهاية كل سطـــر شعـــري، حيث نجد الجزء الناقص يُتمّم في بداية السطر الموالي، لذلك غابت الوقفة الوزنية، ولم تأت كاملة في كل سطر،وعليه يمكن القول إنّ هناك تنازعا بين الأسطر الشعريّة حول (فعو/لن) و(ف/عولن)، هذه الأخيرة التي تنتمي لبحر المتقارب. باعتبار أن درويش استخدم أو مزج بين بحرين هما الكامل والمتقارب.

-رابعا: التكرار.

يمثّل التكرار ظاهرة من الظواهر الفنيّة التي عمد الشاعر على إيرادها ضمن قصائده، لتكون صدى وتعبيرا عن مشاعره، نظرا لوجود فكرة أو قضيّة أرهقت كاهله لأنّ «التكرار في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعـــــــر أكثر من عنايته بسواها.وهذا هو القانون الأوّل البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيِّمة تفيد النقد الأدبي الذي

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص522.

يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه.» [1].كما يعدّ من أهم الخصائص الفنيّة التي تحقق للنّص الشعري شعريته باعتباره «ظاهرة أسلوبية لها بناؤها ومعماريّتها الخاصة بها، تسهم في تشكيل إيقاع موسيقي ورنَّة إيقاعية متساوية تستطيع أن تسهم في تجسيد رؤية الشاعر، وأن تعبّر عن موقفه في إلهامه على الفكرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي.» [2].ولأهمية التكرار وحضوره القوي في الشعر المعاصر،نجد جداريّة تزخر بهذه التقنية لأنهّا مولدة لشحنات عاطفية، وناقلة لتجربة إنسانية، أثرت جو القصيدة داخليا وخارجيا صوتيا ودلاليا بدلالات متفاوتة التعبير، ولمّا كان التكرار يعكس حاجة ملحّة يحاول الشاعر إيصالها نجده في القصيدة بكثرة و بأنماط مختلفة مثل:

1- التكرار الصوتي.
2- التكرار اللفظي.
أ - تكرار الفعل.
ب – تكرار الاسم.
3- تكرار التجاور.
4- تكرار البداية.
5- تكرار اللازمة.
6- تكرار التصدير.
7- تكرار الوحدات الصوتية المتساوية.

1- التّكرار الصوتي:

يتحقّق هذا النوع من التكرار بهيمنة بعض الحروف في بنيـــة المقطع أو القصيدة ككل، وفيما يخص هذا النوع على مستوى جداريّة نجد له حضورا مع الحروف كالتاء،و النون وغيرها التي تحمل دلالة ،إذ يقول:

أعلى من الأغوار كانت حكمتي
إذ قلت للشيطان: لا تمتحني
لا تضعني في الثنائيات واتركني
كما أنا زاهد برواية العهد القديم
وصاعدا نحو السماء، هناك مملكتي
خذ التاريخ، يا بن أبي، خذ

1- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، د.ط، بيروت،لبنان، ص276.

2- سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن، الشعر العربي الحديث،- البنية والرؤية-، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2011 ص121.

التاريخ... واصنع بالغرائز ما تريد[1].

إنّ الحرف المكرر والمسيطر على هذا المقطع هو حرف "التاء" الذي تكرر ثلاثة عشرة مرة والذي اتّخذ في كل مرة دلالة. وعلى الرغم من كونه من الحروف المهموسة غير المفخمة، إلاّ أنه في هذا المقطع جاء حاملا لشحنة إيقاعية حاول الشاعر به رفع صوته إلى الآخرين. كما جاء دالا على الملكيّة من خلال لفظتي(حكمتي، مملكتي).

ويستمر تكراره لحرف التاء المهيمن على مستوى جدارية،يقول:

أيّها الموت انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادك، ريثما أنهي
حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي
قراءة طرفة بن العبد: يغريني
الوجوديون باستنزاف كل هنيهة
حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة[2].

نلاحظ أنّ حرف "التاء" جاء مناسبا للحالة التي يريد الشاعر بثّها خاصّة إذا ربطناها بالحياة والموت التي تعتبر البؤرة الدلالية، والذي صعّد من هذه الحالة حضور صوت "النون" الذي شاركه العمليّة،والذي يوحي ويعبّر بدقة عن تجربة الشاعر الشعوريّة التي تنشد الأمل.

كما نجده يقول في السياق ذاته عن تكرار حرف التاء المقرون بالنون:

وأورثتها لمن يتساءلون: لمن نغني
حين تنتشر الملوحة في الندى؟.
خضراء أكتبها على نثر السنابل في
كتاب الحقل، قوَّسَها امتلاء شاحب
فيها وفي، وكلما صادقت أو
آخيت سنبلة تعلمت البقاء من
الفناء وضده: "أنا حبة القمح
التي ماتت لكي تخضر ثانية. وفي
موتي حياة ما...."[3].

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 474، 475.
2- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص481.
3- المصدر نفسه، ص500.

جاء التكرار في هذا المقطع ممثّلا بحرف "التاء" الذي أضفى إيقاعا صوتياودلاليا، يظهرالإيقاع الصوتي عندما ارتبط بحرف النون مثل: تنتشر، سنبلة، ثانية، التي توحي إلى عالم مليء بالأسرار والمفاجآت.أما الإيقاع الدلالي باتّخاذ حرف التاء دلالات متباينة الأطراف في هذا المقطع حيث جاء حاملا لمعنى المحبة مثل "صادقت وآخيت"، كما جاء يوحي بالبعث والتجدّد من خلال الفعلين "ماتت وتخضرّ" التي تدلّ على الخلود عن طريق الكتابة.

وفي كل مقطع كان يكرر فيه حرف التاء بصورة لافتة للانتباه إلا و نجد حرفا يشاركه المهمة، وينقل معه التجربة، مثل قوله:

في الجرة المكسورة انتحبت نساء
الساحل السوري من طول المسافة،
واحترقت بشمس آب. رأيتهن على
طريق النبع قبل ولادتي. وسمعت
صوت الماء في الفخار يبكيهنّ:
عدن إلى السحابة يرجع الزمن الرغيد[1].

على الرغم من هيمنة حرف "التاء "في هذا المقطع عدديا، والذي يوحي في كل مرة على دلالة سالبة تمثل البكاء والانكسار، إلاّ أننّا نلمح حضورا صوتيا لحرف" السين" الذي يحمل دلالة الإنصات بدليل الفعل "سمعت".

ومن خلال ما تقدم من تكرار صوتي والذي كان فيه حرف التاء، هو المهيمن نستطيع القول إنّه جاء متزامنا والموضوع المتناول في الجداريّة التي تمثل الحياة والموت الدلالة الأساسية والمحورية فيه، لذلك نجد أعلى نسبة لهذا التكرار ممثلة بحرف التاء.

2 - التكرار اللفظي:

هو عبارة عن تكرار كلمة سواء كانت فعلا أم اسما على مستوى القصيدة أو مقاطعها، وهذا النوع موجود في جدارية الذي عبّر به عن رؤى مختلفة، حتى وإن كان الفعل أو الاسم نفسه، والغرض من هذا التوظيف تحقيق مستويين مستوى صوتي ومستوى دلالي، وهذين المستويين يشكلان ما يسمّى بالتوازن الذي يمثّل «في الأساس اتّفاق الأصوات واختلاف الدلالة.» [2].

أ - تكرار الفعل : من خلال قوله:

رأيت طبيبي الفرنسي
رأيت أبي عائدا

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة ،ص452.

2- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2001م، ص11.

رأيت شبابا مغاربة
رأيت "ريني شار"
رأيت رفاقي الثلاثة ينتحبون
رأيت المعري يطرد نقاده
رأيت بلادا تعانقني[1].

تكرّر الفعل "رأيت" ذو الدلالة الماضية سبع مرات في هذا المقطع، ولكن في كلّ مرة كان يتّخذ وظيفة غير الوظيفة الأولى فقد جاء دالا على المرض بدليل لفظة طبيبي، وموحيا على البعث من خلال اسم الفاعل "عائد" ومعبرا عن الوحدة والانتماء بدليل قوله "شبابا مغاربة" الدالة على الجمع، كما يدلّ على الاسترجاع لإحالته على "ريني شار"وممثلا لعملية الرفض بالفعل" يطرد"، كما جاء حاملا لدلالة المحبة والترحيب التي يبينها الفعل "تعانقني".وهذه الرؤى التي استرجعها تعدّ تجربة حيّة مرّ بها وهو يصارع ألم المرض ومرارة الموت، وذلك في حوار خصّ به مجلة الكرمل، يقول: «هذه التجربة كانت لي إطارا صالحا للرد أو ما يشبه السيرة الذاتية. ففي لحظة الموت تمر حياتك أمامك وكأنها في شريط سريع، إنني عشت هذا ورأيته. كل الرؤى التي كتبتها في القصيدة كانت حقيقة: المعري ولقاء هيدغر ورينه شار... رأيت الكثير ولم أكتب كل شيء. لكنني لاحظت أنّ القصيدة كانت مشدودة إلى سؤال الحياة أكثر من سؤال الموت. والقصيدة في الختام كانت نشيد للحياة.» [2].

كما يستمر التكرار اللفظي المقترن بالفعل " انتظر" عدة مرات في سياق مخاطبته للموت، يقول:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادك، ريثما أنهي
حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك انتظرني ريثما أنهي
قراءة طرفة بن العبد.
*
*
*
...! انتظرني ريثما أنهي
... انتظر ياموت،
.... انتظر، واجلس على

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص461 – 464.

2- عبده وازن، محمود درويش، ولدت على دفعات، مجلة الكرمل، ع 86، 2006 م، ص28.

الكرسي،[1]

جاء التكرار ليبيّن حالة الشاعر وهو يطلب من الموت الانتظار حتى يتسنّى له أن يُكمل حديثا لم ينهه بعد، فكان الفعل "انتظر" خير من جسّد هذه الحالة وعبّر عنها، حيث اتّخذ عدة وظائف ودلالات في هذا المقطع كالتريُّث، والطلب، والتي اجتمعت كلُّها في حقل واحد هو "الحماية" بدليل اقترانه "بنون الوقاية" انتظرني،والتكرارمن هذا المنظور لم يأت اعتباطا أو عنوة بقدر ما هو مرتبط بشعور نفسي، تضرب جذوره إلى أعماق الذات الإنسانية لأنّه «أسلوب تعبيري يصوّر اضطراب النفس ويدلّ على تصاعد انفعالات الشاعر. وهو منبّه صوتيّ يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإثارة وعلى الحركات أيضا، إذ بمجرد تغيير حركة يتغيَّر المعنى ويتغيّر النغم.» [2].كما يرد التكرار ليؤكد حالة ويرسّخها حتى تكون مؤثرة ومليئة بالمعاناة، حتى أنّه يكاد من شدّة وطأتها أن ينسى مهمّة مرتبطة به يقول في هذا السياق:

نسيت ذراعيَّ، ساقيَّ، والركبتين
وتفاحة الجاذبية
نسيت وظيفة قلبي
وبستان حواء في أول الأبدية
نسيت وظيفة عضوي الصغير
نسيت التنفس من رئتي.
نسيت الكلام[3].

تحقّق هذا التكرار بالفعل " نسيت" الذي جاء على صيغة الماضي المكرّرست مرات، حيث جاء معبّرا عن حالة تصبّ في حقل واحد هو الحياة بدليل قوله: الساقين، الركبتين، القلب، التنفس، الرئة، الكلام، التي تُكوِّن مجتمعة جسدا نابضا بالحيوية،كما يبيّن هذا الفعل أنّ الذّات المتكلّمة في لحظة من اللحظات وصلت إلى حالة جعلت منه إنسانا بلا روح، إذ جعلته ينسى حتى أدقّ التفاصيل عن حياته، لذا جاء هذا التكرار خادما لهذه الصورة، حيث استطاع بحق أن ينقل تجربة إنسانية حيّة بتكرار هذا الفعل الذي فتح أفاقا واسعة أمام التأمّل والاسترجاع وبالتالي التأويل، وعلى هذا الأساس أصبح التكرار في القصيدة المعاصرة يشكّل« نظاما خاصا داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار

1- محمود درويش، المصدر السابق، ص481 -486.

2- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، د،ت، ص194.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص498.

أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فاعليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصّرف، لتصبح أداة موسيقية – دلالية في آن واحد معا.» [1].

ب - **تكرار الاسم:** أما عن هذا النوع من التكرار فإننا نجد محمود درويش عبّر عنه،بقوله:

للولادة وقت
وللموت وقت
وللصمت وقت
وللنطق وقت
وللحرب وقت
وللصلح وقت
وللوقت وقت[2].

وعندما كان هذا التكرار مرتبطا في معظمه بحالة نفسية، نجد الشاعر في هذا المقطع الشعري يلحّ على قيمة الوقت، حيث جعل لكلّ شيء وقته الخاص الذي لا ينبغي استنزافه في أمور تافهة، ولمّا كان محاصرا من جانب الموت أحسّ بهذا الوقت إحساسا عميقا، ممّا جعله يكرّر هذه اللفظة سبع مرات في كل مرة تزداد حدة تعبيره ونبرة كلامه. والدلالة الإجمالية التي اتّخذتها هذه اللفظة المكررة هي "التأكيد".

3 - تكرار التجاور:

وفيه تتكرّر لفظة بعينها أمام أخرى لتأتي مجسّدة لرأي أو فكرة حيث نجد هذا النوع مقسّم عند درويش بين الفعليّة والاسميّة.

أ- ما كان مبنيا على الفعل:

وكل نبض فيك يوجعني، ويرجعني
إلى زمن خرافّي. ويوجعني دمي
والملح يوجعني... ويوجعني الوريد[3].

يظهر هذا النوع بتكرار الفعلين "يوجعني" الذي يدلّ على أنّ الأمر شديد الأثر، وليس بالأمر الهيّن، فلو جاء هذا الفعل غير مكرر لما كانت وطأته أشدّ وأعمق أثر، وعليه فإنّ هذا التكرار خدم الصورة صوتيا بتظافر حروفه التي خلقت جوا موسيقيا مناسبا لحالة الشاعر النفسيّة ، أمّا دلاليا فقد جاء دالا على استمرار الحالة.

1- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة – بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى – جيل الرواد والستينات – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق د،ط، 2001، ص184،183.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص522.

3- المصدر نفسه، ص451، 452.

ب - ما كان مبنيا على الاسم:

قال لي: أنت السجين، سجين
نفسك والحنين.[1]

إنّ لفظة السجين المكرّرة هي التي حقّقت للتكرار حضوره على مستوى القصيدة والتي تحيل على دلالة القيد المفضي للحرية المسلوبة،ويقول أيضا في المقام ذاته:

ما قيمة الروح إن كان جسمي
مريضا، ولا يستطيع القيام
بواجبه الأولي؟
فيا قلب، يا قلب أرجع خطاي
إليَّ، لأمشي إلى دورة الماء
وحدي![2]

جاء التكرار في هذا المقطع على صيغة النّداء "يا قلب، يا قلب" الذي يترك أثرا في نفـــس المتلقي، ويوقظ فيه شعورا بأنّ المتكلّم بحاجة إلى المساعدة، خاصّة عندما اختزل الجسد ككلّ في نقطة حسّاسة هي القلب، باعتباره المحرّك الفعّال لجسم الإنسان، والتي لولاه لما اكتملت الحياة، وبالتالي جاء هذا التكرار خادما للبنية الدلالية والغرض منه لفت الانتباه، والبنية الإيقاعية في تلك الحروف كالقاف التي أسهمت في تقريب الصورة وإجلاء الرؤية.

4 - تكرار البداية:

ويسمّى أيضا التكرار الاستهلالي والذي يعني أنّ اللّفظة أو العبارة تأتي مكرّرة في بداية الأسطر الشعريّة بشكل متتابع أو غيرمتتابع، حيث نجد هذا النوع من التكرار يستهدف «في المقام الأول الضغط على حالة لغويّة واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معيّن قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي.» [3].

ومن نماذج هذا النوع في جداريّة قوله:

هذا هو اسمك /
قالت امرأة،
وغابت في ممر بياضها
هذا هو اسمك، فاحفظ اسمك جيدا ![4]

1- المصدر نفسه، ص528.

2 - محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص 497

3- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص186.

4- محمود درويش، المصدر السابق، ص447.

تكرّرت عبارة "هذا هو اسمك" مرتين، وكانت في كل مرة مُعبّرة عن وضع معين، فالأولى جاءت مقترنة بالمرأة التي سرعان ما غابت، والثانية جاءت مرتبطة بفعل الأمر "احفظ" الذي يمثل الحفاظ على الاسم لأنّه رمز من رموز الهوية الشخصية للذات المتكلمة.

ويقول أيضا :

هل أنا هو ؟
هل أؤدي جيدا دوري من الفصل
الأخير؟
وهل قرأت المسرحية قبل هذا العرض،
أم فرضت علي؟
وهل أنا هو من يؤدي الدور
أم أن الضحية غيرت أقوالها[1].

يقوم هذا النوع من التّكرار على أداة الاستفهام "هل" التي كرّرها أربع مرات، حيث استطاعت أن تحقق في كل مرّة صورة ودلالة، كما تمثل همزة وصل بين الملقي والمتلقي من خلال هذه الأسئلة التي تفسح المجال أمام الإبداع وهذا بغية الحصول على إجابات لهذه الأسئلة، كما تدل هذه الأداة على التأمل والتأكيد.

كما تتجلّى فاعلية هذا التكرار في قوله:

خضراء أرض قصيدتي خضراء
يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في
خصوبتها.
ولي منها: تأمل نرجس في ماء صورته
ولي منها وضوح الظل في المترادفات
ودقة المعنى...
ولي منها: التشابه في كلام الأنبياء
على سطوح الليل
لي منها: حمار الحكمة المنسي فوق التل
يسخر من خرافتها وواقعها...
ولي منها: احتقان الرمز بالأضداد
ولي منها "أنا" الأخرى
ولي منها: صدى لغتي على الجدران[1]

1- محمود درويش،الأعمال الجديدة،ص456.

يتجلى تكرار البداية في هــذا المقطع بشبه الجملة "لي" التي تكررت سبع مرات، والتي يحاول الشاعر بها إظهار العلاقة بينه وبين قصيدته التي يراها مفعمة بالحيويّة وهذا ما يؤكده عندما أحــال على هذه المصطلحات من مثل "صورة المترادفات، التشابه، حمار الحكمة، الرمز، الأضداد، التجسيد، التجريد، اللغة. "التي إذا اجتمعت داخل النص الشعري حققت له شعريته،كما يحيل هذا التكرار على دلالة التذكير والخلود ولا سيما عندما ذكر زهرة النرجس.

ويستمر تكرار البداية عنده،إذ يقول:

هذا البحر لي
هذا الهواء الرطب لي
هذا الرصيف وما عليه
من خطاي وسائلي المنوي... لي
ومحطة الباص القديمة لي[2].

نلاحظ أنّ هذا التكرار جاء متميّزا نتيجة اجتماعه مع تكرار النهاية اللذين شكلا صورة معبّرة لأنّ «التكرار حينما يرد على هذه الصورة يعمّق الدلالة بثبات نفس الإحساس وتجذره في النفس» [3].كما حقق اسم الإشارة "هذا" لتكرار البداية فاعلية يدعو إلى لفت الانتباه، في حين أخذ الجار والمجرور "لي" دلالة الملكية.

5-تكرار اللازمة:

تكرار اللازمة هو عبارة عن تكرار سطر شعري، أو جملة شعرية، عدة مرات في القصيدة وذلك بغية توفير جو إيقاعي ودلالي في الوقت نفسه لأنّها «تساعد على تدفق الإيقاع، وتخلق نوعا من الترابط القوي بين أجزاء القصيدة أو مقاطعها، ولا تكاد تخلو أغلب القصائد الطويلة من عنصر اللازمة.» [4].و طول قصيدة جدارية استلزم هذا النوع من التكرار وكانت اللازمة فيها حاضرة بنوعيها القبلية والبعدية، وإن كانت الأولى أكثر تواجدا من الثانية حيث تعتمد «اللازمة القبلية على ورودها في بداية القصيدة واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها بحيث تشكل مفتتحا يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة.» [5].

ومن نماذج اللازمة القبليّة قوله:

سأصير يوما فكرة. لا سيف يحملها

1- المصدر نفسه، ص473، 474.

2- محمود درويش،الأعمال الجديدة، ص533.

3- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص 91.

4- فيصل صالح القيصري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ص189.

5- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص204.

إلى الأرض اليباب، ولا كتاب...
كأنها مطر على جبل تصدع
* * *
سأصير يوما طائرا، وأسلّ من عدمي
وجودي.
* * *
سأصير يوما شاعرا،
والماء رهن بصيرتي، لغتي مجاز
* * *
سأصير يوما كرمة،
فليعتصرني الصيف منذ الآن،[1]

إنّ اللاّزمة المحوريّة في هذا المقطع هو تكرار عبارة "سأصير يوما" التي تكرّرت أربع مرات والتي كانت في كل مرة تُعبّر عن فكرة، ففي المقطع الأوّل يؤكّد بأنّه سيصير فكرة يتّخذها الناس عنوانا لكلامهم، وبعدها يؤكد في المقطع الثاني بأنه سيصير طائرا ليسترجع حريته المسلوبة، و مكانته في وطنه بعد الغربة التي عاشها، وبعدها يريد أن يصير شاعرا حتى يتمكّن من التعبيرعمّا يجول في خاطره ويدافع بقلمه عن أمّته، وفي المقطع الرابع يريد أن يصير كرمة حتى يتحوّل إلى مشروب يستفيد منه غيره، كما تدل هذه اللازمة على التحرر، والبعث، والحرية، والتحوّل، والتجدّد، والاستمرار.

كما يتجلّى حضور اللازمة في قوله:

فلنذهب إلى أعلى الجداريات
أرض قصيدتي خضراء، عالية،
خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية...
تطل علي من بطحاء هاويتي...
غريب أنت في معناك.
* * *
خضراء أرض قصيدتي خضراء، نهر واحد يكفي
لأهمس للفراشة: آه، يا أختي، ونهر واحد يكفي
لإغواء الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصقر
* * *

1- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص444 – 447.

خضراء أرض قصيدتي خضراء
يحملها الغنائيون من زمن كما هي في
خصوبتها.

* * *

خضراء أرض قصيدتي خضراء، عالية...
على مهل أدونها، على مهل، على
وزن النوارس في كتاب الماء.[1]

تكرّرت اللاّزمة "خضراء أرض قصيدتي خضراء" خمس مرات على مستوى هذه المقاطع، والتي ولّدت دلالة إيحائية متّل بها الشاعر انتصاره على الموت بدليل حضور اللون الأخضر الذي تكرّر تسع مرات حيث يوحي على التفاؤل والتجدد والحياة بصفة عامة، كما جاءت اللاّزمة الأولى خاضعة للتّقديم والتأخير على مستوى البنية التركيبيّة وهذا بغية لفت الانتباه لأهميّة الأرض التي تمثّل الانتماء لأنّ «الارتباط بالأرض ارتباط هويّة وتمّلك، والبحث عن الهوية في القصيدة يبدو في حرص الشعراء على اقتناص اللحظة الشعرية والتشكيل الشعري والرؤى الشعرية التي يسمها الشاعر أو الشاعرة بالهوية الشعرية الخاصة به ويمنحها توقيعه واسمه.» [2].

كما يستوقفنا هذا النوع من التكرار، يقول:

وأنا أريد أريد أن أحيا...
فلي عمل على جغرافيا البركان.
من أيام لوط إلى قيامة هيروشيما
واليباب هو اليباب.
وأنا أريد أريد أن أحيا، وأن
أنساك... أن أنسى علاقتنا الطويلة
لا لشيء، بل لأقرأ ما تدونه
السماوات البعيدة من رسائل[3].

تظهر الدلالة الإيجابية لمثل هذا التكرار بالفعلين "أريد،و أحيا" الدالين على الإرادة والصمود من ناحية " أريد"، والحياة من جانب "أحيا" كما يمثلان المواجهة والتأكيد.

1- المصدر نفسه، ص449- 500.

2- فاطمة عبد الله الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص21.

3- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص487 - 490.

أما اللازمة البعديّة فهي التي«تتكرر في نهايات مقاطع القصيدة لتشكل لها استقرار دلاليا وإيقاعيا، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة» [1].وهذا النوع على مستوى جداريّة قليل بالموازاة والنوع الأوّل ومن النماذج المعبرة عنه، يقول:

والسماء إذا انخفضت مطرت
والبلاد إذا ارتفعت أقفرت
كل شيء إذا زاد عن حده
صار يوما إلى ضده
والحياة على الأرض ظلّ
لما لا نرى...
باطل، باطل الأباطيل... باطل
كل شيء على البسيطة زائل
"سليمان كان"...
فماذا سيفعل موتى بأسمائهم
هل يضيء الذهب
ظلمتي الشاسعة
أم نشيد الأناشيد
والجامعة؟
باطل، باطل الأباطيل... باطل
كل شيء على البسيطة زائل /...[2]

تتجلى اللازمة البعدية في هذه المقاطع بتكرار عبارة "باطل، باطل الأباطيل... باطل كل شيء على البسيطة زائل" التي ساعدت على تزويد النص الشعري ببعدين: بعد إيقاعي تحقّق بفضل تناغم الحروف وانسجامها وارتباطها بعضها ببعض، وبعـــد دلالي يعكس به رؤيته للواقع، كما تصبّ هذه اللازمة في الفكرة التي ينشدها الشاعردوما وهي الخلود أو انتصار الإبداع على الموت، لأنّ كل شيء بالنسبة له فان ولا يبقى على وجه الأرض إلا ما تركه من فن وإبداع.

ومن خلال ما تقدم نستطيع القول إنّ اللازمة تقنية هامة تسعى إلى ترتيب عناصر النص الشعري، و ذلك بمنحه شكلا وبناء هندسيا متماسكا و منسجما، خاصّة وأنّها في كل مرة تأتي محمّلة بدلالة جديدة ومغايرة وإن كانت عناصرها واحدة، وهذا التباين للعناصر الشعرية هو الذي يحفظ للقصيدة كينونتها كما استطاعت هذه التقنية من أن تكشف عن رؤية الشاعر للحياة.

---

1 - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص207.

2- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص520- 523.

6 - تكرار التصدير:

تكرار التصدير عبارة عن تكرار كلمة في نهاية السطر الشعري وابتدائه بنفس الكلمة مباشرة. ومن أمثلته في جدارية قوله:

سأصير يوما شاعرا،
والماء رهن بصيرتي. لغتي مجاز
للمجاز، فلا أقول و لا أشير[1]

يظهرهذا النوع من التكرار بإعادة نفس الكلمة في نهاية السطر وبدايةالسطر الآخر، وهذا ما خلق بعدا إيقاعيا تناغمت فيه الأصوات، بالإضافة إلى البعد الدلالي الذي يُخلّفه المجاز بتجاوز الدلالة السطحية إلى الدلالة الباطنية، وكذلك تظهر بلاغة المجاز في إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه ممّا يولّد انزياحا عن اللغة العادية، لأنّ المجاز هو «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز. » [2]. وهذا ما رمى إليه محمود درويش في جداريته التي عبّرت عن المستوى الفني بأساليب بيانية متباينة.

كما عبّر عن هذا التكرار، بقوله:

... لا أحد هنالك
في انتظاري. جئت قبل، وجئت
بعد، فلم أجد أحدا يصدق ما
أرى. أنا من رأى. وأنا البعيد
أنا البعيد[3].

يظهر التكرار في هذا المقطع بتكرار عبارة "أنا البعيد" في نهاية السطر الرابع واستئناف السطر الخامس بها لذلك يسمّى بتكرار التصدير وهذا من الناحية الشكلية الخارجية، أمّا من الناحية الدلالية فقد مثّلت هذه العبارة في أدقّ معانيها البُعد الذي عاشه الشاعر خارج وطنه، وذلك الفراغ الذي ولّد فيه إحساسا بالغربة على المستوى النفسي الداخلي. خاصّة مغادرته أثناء فترة العلاج، كما تُمثّل هذه العبارة منفى الشاعر وكل ما ينعكس عنها من مظاهر الاغتراب.

كما يستمر توظيفه لهذا النوع من التكرار،حيث يقول:

تقول ممرضتي: كنت تهذي
كثيرا، وتصرخ: يا قلب،
يا قلب، خذني

1- المصدر نفسه، ص445.
2 - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 304.
3- محمود درويش، الأعمال الجديدة ، ص476.

إلى دورة الماء...[1]

يظهر تكرار التصدير بإعادة لفظة "يا قلب" التي أبقت عملية الاستغاثة والنداء قائمـــة، كما يُعدّ القلب محور هذه العملية وركنها الأساسي، وهذا النداء جاء عاكسا لما يشعر به الشاعر من ألم نتيجة خضوعه لعملية جراحية على مستوى "القلب".

7 - تكرار الوحدات الصوتية المتساوية :

هو عبارة عن تكرار بعض الكلمات التي تكون متساوية صوتيا وأحيانا دلاليا بغية تشكيل حيز إيقاعي متناغم «يمنح النص سُلّما من قواعد البناء الإيقاعي المتجدّد على الدوام بحسب النصوص والذوات الكاتبة وتاريخ الكتابة، وفيه يتحقق الاسترسال والتوقف،طول الوحدة وقصرها، اتصال الإيقاعات وانفصالها، وللتفاعلات حركية معلنة.» [2].ونجدهذا النوع من التكرارحاضرا في جدارية الذي جاء مقسما بين الفعلية والاسمية كما هو مُبيّن في الجدول:

الوحدات الصوتية الاسمية	الوحدات الصوتية الفعلية
(عدمي، وجودي)،(خطيئتي، ذريعتي)، (الزمان، المكان)(غدي، عني)،(الحلول، الخلود)،(الواقعي، الخيالي)،(الفقيد، الوليد)، (نهايتي،بدايتي)،(المسافر، المحاصر)، (سحرهن، كيدهن)،(التجسيد، التجريد)، (صيرورتي، صورتي)،(المؤبن، المؤذن)، (المساكين، المجانين)،(البداية، النهاية)، (التين، الزيتون)،(الطيني، البشري، المصري)، (قافلتي، آخرتي)،(صنوك، عدوك)، (داخلي، خارجي)،(بعدي، قبلي)، (حدي، روحي، جسمي)،(زماني، مكاني،	(يوجعني، يرجعني)، (تسقط، تنشر)، (انحرف، انصرف)، (أصل، أقل)، (سمَّيتني، قَتلتني)، (تصقلنا، تحملنا)، (خلقت، عشقت، أخفقت)، (التبس، اجلس)، (صادقت، آخيت، تُعلمت)، (تشبُّ، يصبُّ)، (تساورني، يحاصرني)، (صكّ، حكّ)، (يلين، يستكين)، (يحّن، يجّن)، (مللتني، خذلتني، قتلتني)، (هرمت، سئمت)، (أبشر، أغير)، (يتقاسمان، يتنافسان).

1- المصدر نفسه ، ص497.

2- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، ص156.

- الوحدات الصوتية سواء الفعلية أو الإسمية مأخوذة من القصيدة ككل وليس من صفحة أو صفحتين.

حصاني)، (زاهد، زائد)، (التذكر، التحرر)، (باطل، زائل).	

إنّ الوحدات الصوتيّة التي انقسمت بين الفعليّة والاسميّة مثّلت بنية نصيّة، كما خلقت جوّا إيقاعيا بتكراره بعض الحروف التي شكّلت سجعا من خلال أواخر الكلمات والذي كان الغرض منه لفت الانتباه إلى حالة معينة، خصها بعبارات لها وقعها وأثرها على المتلقي، وليس الإيقاع وحده من يجذب المتلقي لهذه العملية بل الدلالة أيضا من شأنها أن تُقرّب الصورة وتجلّيها فعلى سبيل المثال "عدمي" و"وجودي" فالعدم ينتمي لحقل الموت، والوجود لحقل الحياة وحضور أحدهما يعني حضور الآخر، لأنّ الحياة يليها الموت مباشرة ولا انفصام بينهما. وكذلك "هرمت وسئمت" اللذين يعبران عن الشيخوخة والفناء والهرم وهذا الأخير تُقابله دلالة الاستياء من حالة العجز. ومثلها دلالة الفعلين "أبشّر وأُغيّر فالتبشير يأتي لغرض التغيير أي من حالة إلى أخرى مثلما كان عليه التبشير الذي جاء به الرسول" صلى الله عليه وسلم "بغية تغيير العادات التي كان عليها الكفّار، كما يحمل هذان الفعلان دلالة التحوّل.لذلك يمكن القول إن البنية الصوتية خدمت البنية الدلالية في معظم جوانبها وعملت على تحقيق شعرية الإيقاع الذي يمثل «ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدد مطلقا بالأصوات بشكلها المجرد فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكملة.» [1]. كماتُحدّد هذه العناصر الدلالة التي تبقى مفتوحة غير محددة بمعنى نهائي، وهذا ما تسعى القصيدة المعاصرة إلى تحقيقه لأنّها «لا تكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبّر فقط، أو أن تصور فقط، وإنّما تسعى إلى توظيف ذلك كلّه لتجعل منه احتمالا نصوصيّا لعالم جديد ليس انعكاسا لأيّ عالم قائم سواء كان في الخارج أو في الداخل.» [2]. والإيقاع الممثل بهذا التكرار لا ينحصر في الجانب الصوتي فقط بل يتجلّى أيضا في الجانب الدلالي الذي رفع به الشاعر تجربة إنسانية حيّة.

ومن خلال ما تقدّم من توظيف لتقنية التكرار على مستوى جدارية يمكن القول:

- يبين التكرار مدى سيطرة فكرة معينة على الشاعر (الموت ≠ الحياة) كما يظهر حالته الشعورية، كما يعدّ التكرار بنية أسلوبية تكشف عن خصائص اللغة التي استخدمها الشاعر والتي تضفي على القصيدة جمالية يتحقق بها للنص الشعري شعريته.

- يعتبر التكرار بأنواعه من الأدوات الرابطة التي تضمن للقصيدة اتساقها وانسجامها، و يضفي عليها إيقاعا بفضل تناسق حروفه.

- يشكّل التكرار بُعدا فنيّا، حيث يسمح هذا الكلام المكرّر من اكتشاف رؤى الشاعر وتجربته النفسية مثلما حقّقه التكرار الذي وظفه درويش.

1- محمـــــد صابـــــر عـــــبيـــــد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص47.

2- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص58.

- لا يقوم التكرار في جداريّة على كلمة أو عبارة واحدة مكرّرة، بل في كل مقطع نجد عنصرا مكررا يعتبر محور هذا المقطع والذي يوحى على الإلحاح خاصة أنّ الوضع الذي كان عليه الشاعر لا يناسب هذه الحالة.

- تصبّ كل هذه التكرارات التي وظّفها درويش في حقل واحد له علاقة وطيدة ومباشرة بالموت والحياة وذلك من خلال الألفاظ التي تحيل على كل حقل ولكن في النهاية تصعد كفّة الحياة على الموت و يهزم هذا الأخير.

-قام الإيقاع في الجدارية بترجمة التجربة التي أراد الشاعر إيصالها،وذلك باستعماله للمحسنات الإيقاعية الواردة في الجدارية من وزن، وقافية ، ووقفة، وتكـــرار، والموسيقى عند درويش حاضرة بقوة أغنت التجربة وساهمت في تجديدها، لهذا أضحى الإيقاع عنده مظهرا من مظاهر التجربة الشعرية والشعورية معا، فكانت هذه العناصر الإجرائية سببا في توليد القيمة الجمالية للجدارية.

خاتمة

خاتمة:

نخلص ممّا تقدّم إلى أن ـ من الخصائص والقوانين التي تكشف عن آليات الإبداع الفنّي للعمل الأدبي، وهذا ما حاولنا تطبيقه على قصيدة محمود درويش الموسومة بـ "جداريّة"، محاولين اكتشاف العناصر الجماليّة والفنية التي أكسبتها طابع الانفتاح والتعدّد الدّلالّي، وذلك انطلاقا ممّا تمّ تقديمه من عناصر جاءت ممثّلة بمفاهيم الشعرية وأصولها سواء تعلّق الأمربالنقّاد القدامى أوالنقّاد المحدثين، التي مثّلت رؤاهم رؤية في عالم الأدب، حيث توصّلنا إلى نقطة مفادها أنّ جلّ الشعريات المتطرّق إليها ذات طابع متباين ومختلف، ولكن هذه النتيجة تُحسب لهؤلاء النقادالتي أسهمت رؤاهم في جعل الشعرية منفتحة غير محدّدة بقانون وعليه فالنتائج المتوصّل إليها، أنّ الشعرية تأسست على يد أرسطو وكانت في معظمها تمثل قوانين وقواعد موضوعيّة علميّة أساسها المحاكاة التي ساهمت في تحقيق العنصر الجمالي للنّص الأدبي،كما لم تعد الشعريّة العربية محصورة ومقيّدة بنظام ثابت ومحدّد بل تجاوزته وأصبحت زئبقيّة، وذلك بفضل القراءات الحداثية والمعاصرة التي أضفت لمسة جماليّة على النص الأدبي، وإن كانت في بداياتها عبارة عن إرهاصات مثّل لها النقّاد القدامى حيث كانت جزئية تركّز على عنصر دون آخر، ولكن على الرغم من جزئيتها كانت وسيلة لبناء نظرية كلية لامس القرطاجني مفهومها كونه لم يحصرها في الوزن والقافية وإنّما ربطها بالمحاكاة والتخييل والإغراب، إضافة إلى جهود الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي مثّل للشعرية بمفهوم النظم إذ حاول وضع قوانين تحقّق للأدب أدبيّته، وذلك عندما اعتبر النّص بنية نصيّة متماسكة، وهذا يعني أنّ العناصر التي خصّ بها نظرية النظم يشترط أن تكون حاضرة أثناء عملية التأليف حتى يتسنّى للشعريّة أن تتّخذ مسارها ضمن الدراسات النقديّة،و هذا ما جعلها تتّسم بالطابع الكلي حيث جعل "النظم" متّصلا بكل ضروب الكلام غير مقتصر على جنس الشعر أي أنّه أراد تحقيق ما يسمى بأدبية الأدب.

أمّا من الناحية الحداثية نجد للشعريّة حضورًا وصدى بالغ الأثر من خلال الأفكار والرؤى التي تزعّمها النقّاد الغربيّون والنقّادالعرب،وأوّل ما يلاحظ على الشعريّة الغربيّةأنّها امتازت بالضبط والتحديد،حيث ربط ياكبسون مفهومه للشعرية بالنموذج الاتصالي الذي يستلزم بالضرورة حضور الوظائف اللّغوية حتى يتمكّن المتلقي من إكمال مشواره التواصلي، والذي زاد شعريته ضبطا الوظيفة الشعرية التي بفضلها يتحقّق للنّص الشعري شعريته، بينما يرى تدوروف أنَّ تحديد الشعريّة بالشعر لا يكفي لأنّه يحدّ من فاعلية الأدب، كما لم يكتف بالحديث عن المميّزات التي يتّسم بها كل جنس، وإنّما ذهب إلى أبعد من ذلك عندما بحث في الخصائص العامّة للأدب ونظام اللّغة،و إلى جانب ذلك تمتاز شعرية جان كوهن بفضيلة التحديد والضبط تحديدا بمصطلح "الانزياح" الذي يعتبر قطب الرّحى كما يظهر هذا التحديد في استخدام اللّغة استخدامًا شعريًا يتماشى مع النظام الشعرّي، وهذا ما جعله يختلف مع ياكبسون وتدوروف اللّذين يؤسسان لعلم الأدب، بينما جان كوهن كان همّه منصبا وراء تحقيق ما يسمّى بعلم الشعر.

و مايلاحظ عن مفهوم الشعرية عند النقاد العرب أنّه مازال يكتنفه بعض الغموض،ولكن هذا لا يعني أنّهم لم يتركوا أثرا على مستوى الدراسات الأدبية والنقدية، وهذا ما نلمحه مع كمال أبي ديب التي تنشد شعريته الكلية والانفتاح كونه لم يحصرها في نطاق الشعر بل عممّها على الخطاب الأدبي بصفة عامة مثله مثل ياكبسون وتدوروف، أمّا جمال الدين بن الشيخ فرؤيته تلامس ما جاء به جان كوهن كونه أراد تحقيق ما يسمى بعلم الشعر، عندما أراد الكشف عن مكامن الجمال والإبداع التي يتّسم بها الشعر القديم، عكس أدونيس الذي تجاوزالشعر القديم ونادى بالشعرالحديث عندما دعا إلى حصر السمة الشعريّة في حدود النص أو ما هو داخلي، لا سيما عندما نادى بقصيدة النثر، وهذه الأفكار هي التي جعلت من الشعرية العربية لا تتميز بالتحديد والضبط فكل ناقد كانت له قوانين وقواعد خاصة به.

أمّا فيما يخصّ الجانب التطبيقي وبالضبط قصيدة "جداريَّة" موضوع دراستنا، ما نستطيع قوله إنّها استقطبت معظم الرؤى والمفاهيم التي تطرّق إليها النقاد القدامى و المحدثين كالصورة التي قال بها جان كوهن،و كمال أبو ديب،و جمال الدين بن الشيخ وأدونيس التي اعتبروها وسيلة فنيّة لنقل المشاعر والتجارب الإنسانية، إضافة إلى تقنيتي الزمن والمكان التي خصّهما حازم القرطاجني بحديث ضمن مكوّنات شعريته، لتكتمل عملية الاستقطاب بعناصر الدرامّا التي جعلها أرسطو من مكوّنات شعريته، فكلّ هذه العناصر وغيرها انطبقت على المتن الشعري الدرويشي والتي بدورها أسهمت في بلورة مكامن الإبداع والجمال على مستوى القصيدة حيث:

- شكّل العنوان مساحة هامّة على مستوى الجداريَّة والذي استخدمه كعلامة سيميائية نقل به تجربة إنسانية مليئة بالمفارقة والمراوغة لاسيما بعد وروده اسما نكرة.

- تمثّل الصور الشعريَّة عصب النّص الشعري بانفتاحها على رؤى وأنماط يصعب القبض عليها لأنّها تعمل على إعادة التوازن النفسي للذات الشاعرة.

- استطاعت الصورة في الجدارية من الإجابة عن مختلف التساؤلات التي تتبادر إلى الذهن وذلك بمنح النّص الشعري ديناميته وتناسقه.

- كانت الصورة في الجداريّة وسيلة من الوسائل الهامّة التي وجد فيها محمود درويش متنفَّسهُ.

- أغنت الصورة الشعرية عند محمود درويش التجربة الإنسانية بشتّى الدلالات حيث ضاعفت من قيمتها ورؤيتها وهذا ما لمحناه في الأنماط والأنواع المتفرعة عن الصورة الكلية حيث:

- ركّز في الصّورة الثيمة على قطبين قطب الموت وقطب الغربة اللّذين فسحَا المجال أمام اكتناه الدلالة الحسيّة التي عاشها الشاعر وعايش أحداثها.

- نقلت صور المفارقة تفاعلاً حيويًا مكّنت المتلقي من مشاركته عمليَّة التّأويل خاصة تلك المتضادات التي تجاوز بها درويش حدود التعبير السّاكن إلى التعبير الحركي وذلك بغية الوصول إلى الهدف الكلّي المتمثّل في التعبير عن الانفعال والشعور والإحساس الذي ينتاب الشّاعر ساعة الإبداع.

- لعبت الصورة التشبيهية دورا تجميليًّا ودلاليا،يظهرالدور الجمالي في استعارته لبعض الصفات التي استطاع بها التمثيل لحالته النفسية، بينما جاء الجانب الدلالي ليعزّز ويقوي ويبيّن القضية التي يعيشها.

- جاءت الصورة اللّونية مشحونة بدلالات ساهمت في معظمها على تحقيق التوازن النفسي الذي فقده الشاعر أثناء غربته، كما مثّلت الصورة اللونيّة في الجداريّة جانبا من جوانب حياة درويش،والتي كانت بمثابة الموقظ للأحاسيس والمنمّي للمشاعر، عكس في معظمه حالة نفسية عميقة ذات دلالات متفاوتة الحضور، وهذا ما وجدناه على مستوى القصيدة. كما مثّلت كل من الصورة الرمزية والصورة الأُسطورية جانبا من جوانب الذّات المتكلمة حيث أسهم هذا التوظيف في تعميق الدلالة ، فالرمز استخدمه للتعبير عن حالة شعورية وموقف معين تجاه الموت والحياة بصفة عامّة، أمّا عن سبب استحضاره للأسطورة فكان من باب تقريب الصورة وتجليتها لأنّها بحق وعلى مستوى "جداريّة" عبّرت عن موقف صاحبها من الواقع الذي يعيش فيه خاصة عندما وظف أسطورة "جلجامش" الذي أراد بها إبراز حقيقة فحواها أنّ الصّراع بين الموت والحياة أرّق بال الإنسان منذ أقدم العصور، ونتيجتها أنّ الموت ليس دائما يمثّل الزوال والتلاشي والفناء، بل يستطيع الإنسان أن يبقى حاضرا بإبداعه وكتابته وفنّه، فإذا كان جلجامش يبحث عن سرّ الخلود والبقاء، فإنّ درويش يبحث عن الخلود والبقاء في الذاكرة الجماعية بشعره وأعماله.

وعن حضورالعناصر السرديّة في القصيدة نجد تقنيتي الزمن والمكان،حيث نجد الزمن عند محمود درويش غير محدّد بساعة أو يوم أو سنة بل جعله مفتوحًا، معبّرا عن حالة نفسية مليئة بالصراعات ناقلا لتجربة إنسانية بأكملها، كما جاء الزمن عنده على طريقة السرد والحكاية التي وجد فيها متنفّسهُ،

بينما المكان نجده غير مخصص باسم معيّن بل عممّه على مختلف الأمكنة كالممر، البحـــر، الكهـــف، دمشق، عكا التي تعتبر أمكنة مفتوحة تعكس في معظمها حالة نفسية اتّخذها الشاعر وسيلة للتخلّص من الضغوطات التي مرّ بها، ولمّا أراد لتجربته الانتشار والتوسّع جاءت الأمكنة عنده غير مخصصة.

ومن العناصر التي حقّقت للجدارية مكامن الجمال حضور البناء الدرامي الذي حقّق استجابة الـــذوق العام والخاصّ للمتلقي ، إضافة إلى نقله معالم حسيّة تتطابق والواقع المعيش الـــذي عايشـــه الشـــاعر بأحداثه وظروفه، خاصة الحوار والصراع وتعدّد الأصوات، التي جاءت حاملة لشحنات دلالية،فتوظيفه للحوار كان من باب إظهار موقفه الخاص تجاه الموت،بينما توظيفه لعنصر الصراع جاء تأكيدا علـــى الحالة النفسية والشعورية عندما يتحدّث عن الموت، هذا الأخير الذي انهزم وانكسر ليظفر الشاعر فـــي النهاية بالفوز،أمّا عن تعدد الأصوات فجاء من أجل تحقيق الغاية التي طالما أراد الشاعر تحقيقها وهي إيصال تجربته الإنسانية إلى مصاف التلقّي، لذلك كانت هذه الوسيلة من أنجع الوسائل التي حققت هـــذه الانتشارية.

وإذا حقّقت معظم هذه العناصر للجدارية جانبا من جوانب جماليتها فإنّ للإيقاع حضـــورا قويًّـــا لا يمكن تجاوزه بأيّ حال لأنّه يمثّل جزءا هامًا من أجزاء القصيدة وعنصرا من العناصر الهامّة المشـــكّل للنّص الشعري شعريته وفاعلا حيويًّا لبناء هندستها، لذلك لا يتحقّق الإيقاع في الجداريّة علـــى أســـاس الظاهرة المفردة بل عناصره مفتوحة نستشفها في العمل ذاته، وما يلاحظ على الإيقاع أيضا أنّـــه جـــاء في معظمه مرتبطا أشدّ الارتباط بالدلالة النفسية الداخلية الخاصة بالشّاعر وهذا ما لمســـناه فـــي هـــذه العناصرحيث:

- جاءت حركات الوزن عاكسة للحالة الاضطرابيّة التي عاشها الشاعر بدليل تنقلـــه مـــن بحـــر الكامل إلى بحر المتقارب اللّذين خلقا جوّا موسيقيا مفعما بالحيوية والجمالية حقّق بهما الشاعر ذاته.

- كانت القافية السند الذي ساعد الشاعر على تجاوز الحالة النفسيّة التي مـــرّ بهـــا بـــدليل الأنـــواع المتعدّدة التي خضعت لها الجداريّة، منها الوظيفة الصوتية والوظيفةالدلاليّة، فالصوتية مثّلتهـــا تظـــافر الأصوات والحروف التي خلقت جوّا موسيقيا يبعث على الأمل والتفاؤل، بينمـــا الدلاليـــة تظهـــر فـــي إفساحها المجال للشاعر بالتعبير عن خلجات نفسيّة كامنة في الذات الدّاخلية.

- نجد الوقفة مولّدة للدلالة الإيحائية وعاملاً مُهمّا لإعادة التوازن النفسي للشاعر،ولكن يبقى العنصر المُهيمن على مستوى شعريّة الإيقاع "التكرار" الذي أخذ بونا واسعًا اتّخذه الشاعر وسيلة للتعبيـــر عـــن حالاته النفسية، والذي حقّق هذه الوظيفة هو الأنواع التي حـــازت عليـــها الجدارية، إذ كان لكلّ تكرار صورة تختلف عن سابقتها، والتي تصبّ كلّها في معين واحد تجمعها فكرة عامة مفادها التأكيـــد علـــى قضية بعينها وهذا ما تجسّد على مستوى جدارية التي كان يكرّر في كل مرّة ثنائيـــة المـــوت والحيـــاة ولكن بمفردات وعبارات متفاوتة الحضور.

وما يمكننا قوله أيضا فيما يخص الشعرية العربية و الشعرية الغربية إنّهما ليستا بالضرورة تأتيان متطابقتين لأنّ طبيعة الأدبين هي التي تفرض مثل هذا التباين، أمّا عن العناصر التي تطرّق إليها درويش في الجدارية فكلّها تنطبق مع الحالة التي مرّ بها سواء على المستوى النفسي الداخلي، أو على المستوى الخارجي فحقا كانت هذه الجدارية ملحمة وسيرة ذاتية، قصّة وحكاية، جمعت في متنها العديد من الرؤى والدلالات التي نتج عنها نبضا شعوريًا، كما عالج أفكاره بلغة فنية مجازية انزياحية تتّسم بالتكثيف الدلالي الموحي المنفتح على التأويلات والاحتمالات المتعدّدة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم :

أولا : المصادر :

1) – ابن الرومي، الديوان، شرح : أحمد حسن سبج، دار الكتب العلمية، ج1، بيروت ط3، 2002.

2)ـ ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، دار صادر، بيروت، د.ط 1902م.

3)- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق : عبد الله علي الكبير وآخرون، المجلد 01، دار المعارف، القاهرة.

4)- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق، محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966م.
5)- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق : عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
6)- أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق: محمد سليم سالم، الجمهورية العربية المتحدة، الكتاب الثالث والعشرون، د.ط، 1971م.
7- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني :
- دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1992.
- أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط1، 1991م.
8- أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه : داود عطاشة الشوابكة، دار الفكر، عمان، ط1، 2006م.
9- أبو نصر الفارابي، الحروف، تحقيق وتقديم وتعليق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان بيروت، ط2، 1990م.
10- أرسطو طاليس، فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمة وتحقيق : عبد الرحمن بدوي دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط،د.ت.
11- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
12- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح : أبو فهر محمد شاكر، دار المدني بجدة، السفر 1، 1980م.
13- محمود درويش، الأعمال الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2004م.

ثانيا: المراجع:

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة،ط 4،1988.
2- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط،د.ت.
3- أحمد الجوة، بحوث في الشعريات ــ مفاهيم واتجاهات ــ كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، د.ط،2006م.

4- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق، عمان، ط2، 1993م.
5- أحمد حمد النعيمي، إيقـــاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفـــارس للنشر والتوزيـــع، عمان، ط1، 2004م.
6- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997م.
7- الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعـــية، الجزائر د.ط، 1999م.
8- إلفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
9- أدو نيس علي أحمد سعيد :
- الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكوليج دوفرانس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985م.
- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980م.
-زمن الشعر، دار العودة، بيروت ط2، 1978م.
- الثابت والمتحـــول، -بحث في الإبداع والإتباع عند العـــرب-، دار الســـاقي، ج1، الأصـــول ط4، 1999م.
-مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م.
-الثابت والمتحول، -بحث في الإتبـــاع والإبـــداع عند العرب-، ج3، صدمة الحداثـــة، دار العـــودة، بيروت، ط1، 1978م.
10- الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصـــيدة العربية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د،ط، 2006م.
11- الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية ــ مقاربة تحليلية لنظرية رومان ياكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.
12- الزوزني، شرح المعلّقات السبع، مكتبة المعارف، بيروت، د،ط، 1988م.
13- إيمان "محمد أمين " خضر الكيلاني، بدر شاكر السّياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2008م.
14- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجـــاهلي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008م.
15- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994م.

16- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م.
17- بوجمعة بوبعير، النص الشعري بين التأصيل والتحليل، دراسة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ط1، 1998م.
18- جابر عصفور، النقد الأدبي، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 2003م.
19- حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية وآدابها، مركز بحوث اللغة العربية وآدابها، مكة المكرمة، 1417ه.
20- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، د.ط،2011م.
21- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،- دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.
22- حسين فيلالي، السمة والنص الشعري، دراسة، منشورات أهل القلم، سطيف، ط2006،1م.
23- حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2006م.
24- خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت ط1، 1979م.
25- خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2008م.
26- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي،- دراسة-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق د.ط، 1996م.
27- رجاء النقاش، شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، د،ط، 1971م.
28- رضا كامل، بناء المفارقة، دراسة بلاغية تحليلية، شعر المتنبي نموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2010م.
29- سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن، الشعر العربي الحديث، البنية والرؤية، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.
30- سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، د،ط، 2005م.
31- سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011م.
32- شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط. د.ت.

33- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، -صلاح عبد الصبور نموذجا-، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008م.
34- صاحب خليل إبراهيم، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام،- دراسة -،منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000م.
35- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د،ط، 2005م.
36- صفوت عبد الله الخطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليوناينة مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، د.ط، 1985م.
37- صلاح فضل:
- بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1996م.
- أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،د.ط،1998م.
38- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن د.ط،د،ت.
39- عادل ضاهر، الشعر والوجود (دراسة فلسفية في شعر أدونيس)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2000م
40- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، البنيوية، السيميائية، التفكيك، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996م.
41- عبد الله الغذامي :
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006م.
- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006م.
42- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط،د.ت.
43- عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2011م.
44- عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات القدس العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2009م.
45- عثماني الميلود، شعرية تدروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1991م.
46- عدنان حسين قاسم، لغة الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.

47- عفاف موقو، الدلالـــة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، تقديم شكـــري المبخوت، دار الجيل، (بيروت، القاهرة، تونس)، ط1، 2007م.
48- علي جعفرالعلاق، ا الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، عمان ط1، 2002م.
49- عز الدين البناعز الدين، الشعرية والثقافة ومفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2003م.
50- عز الدين إسماعيل :
- الشـــعر العربـــي المعاصر، قضـــاياه وظـــواهـــره الفنيـــة والمعنوية، دار العـــودة ودار الثقافـــــة، بيروت، ط3، 1981م.
- الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2002م.
51- عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007م.
52- فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
53- فاطمة عبد الله الوهيبي :
- نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.
- المكـــان والجســـد والقصيـــدة، المواجـــهة وتجليـــات الـــذات، المركـــــز الثقـــافي العربـــي، المغرب، ط1، 2005م.
54- فتحية كحلـــوش، بلاغـــة المكان، قـــراءة في مكانيـــة النص الشعـــــري، الانتشـــار العربـــي، بيـــروت، لبنان، ط1، 2008م.
55- فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية تحليلية، مقارنـــة النقد والناقد، نشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط،د.ت.
56- فيصل صالح القصيري، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة،دار مجـــــدلاوي للنشـــــر و التوزيع،د.ط،2006م.
57- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.
58- مالك يوسف المطلبي، الزمن واللغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط،1986م.
69- ملاس مختار، دلالة الأشيـــاء في الشعر العربـــي الحـــديث، -عبـــد الله البردونـــي نمـــوذجا- ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د،ط، 2002م.

60- محمد إبراهيم أبو سنة،- دراسات أدبية-، تأملات نقدية في الحديقة الشعريـــة قراءات ودراسات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط 1989م.

61- محمد العبد :

-اللغة والإبداع الأدبي، الأكاديميةالحديثة للكتاب الجامعي، مصر، ط2، 2007م.

- المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006م.

- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2011م.

62- محمد بنيس :

- الشـــعر العربـــي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليديـــة، ج1، دار توبقـــال للنشر، الدار البيضاء، ط2،2001م.

- الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996م.

63- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

64- محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط،2007م.

65- محمـــد صـــلاح زكي أبـــو حميـــدة، دراسات في النـــقد العربـــي الحديث، جامـــعـــة الأزهر، غزة، د.ط، 2006م.

66- محمد صابر عبيد :

- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م.

- فضـــاء المكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعريـــة عند محمد مردان، دراسة، دارتينوي للدراسات، د.ط، سوريا، 2010م.

- أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمن الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.

- سيمياء الخطاب الشعري، من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

67- محمد شفيـــع السيـــد، قراءة الشعـــر وبنـــاء الدلالة، دار غريب للنشر والتوزيـــع، القاهـــرة د.ط، 2008م.

68- محمد عزام :

- الحداثة الشعرية،- دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1995م.

- شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط 2005م.

69- محمد عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة،دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996م.
70- محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السّياب ونازك والبياتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.
71- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978م.
72- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د،ط، 2004م.
73- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د،ط، 2008م.
74- محمد مصطفى أبو شوارب، جماليات النص الشعري، "قراءة في أمالي القالي "، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2005م.
75- محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1980م.
76- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2010م.
77- ميجان الروبلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م.
78- ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1985م.
79- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د،ط،د،ت.
80- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط7، 2005م.
81- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط16، 2000م.
82- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دراسة، صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2008م.
83- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر، د.ت.
84- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999 م.

-المراجع المترجمة:

1- تدوروف، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، مطبعة سبو، د.ط،د.ت.
2- ثيوكاريس كيسيدس، هيراقليطس،- جذور المادية الديالكتيكية -، ترجمة : حاتم سلمان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
3- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي، ترجمة : مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008م.
4- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.
5- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر،ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005م.
6- رومان ياكـــبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبـــقال للنشـــر، المغرب، ط1، 1988م.
7- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة : غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006م.
8- سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، الترميز، الرعوية، المجلد4 ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 1993م.

-المجلات والدوريات :

1- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م.
أ- ع4، المجلد 25، جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة.
ب-ع4، المجلد 25.، عبد الرحمان بن محمد القعود، في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة.
ج- ع4، المجلد 25، يوسف حامد جابر،" بنيوية كمال أبو ديب" عرض ومناقشة لدراسات الناقد البنيوية.
2- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق.
أ- ع2، علاء الدين رمضان السيد، الانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري، 1996م.
ب- ع374، خليل إبراهيم، جدلية الزمن واللون في ديوان (عاشقة الليل لنازك الملائكة)، 2002م.
3- مجلة التراث العربي، دمشق2000م
أ- ع99- 100، محمد حرير، البنية الإيقاعية وجمالياتها في القرآن.
4- مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان.
أ- ع57- نجم مفيد، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر.
5- مجلة الكرمل.
أ- ع86- عبده وازن، محمود درويش، ولدت على دفعات، 2006م.

ب- ع3،ريتا عوض، في المعاصرة والتراث.
6- مجلة ثقافات، مجلة ثقافية فصلية، كلية الآداب، جامعة البحرين، 2004م
أ- ع10، علاء الدين رمضان، روافد الشعرية عند الأمام عبد القاهر الجرجاني.
ب- ع10، عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش.
7- مجلة الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، 2008م.
أ- ع4، الخامسة علاوي، العنوان العلامة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم السعدي.

- الرسائل الجامعية:

- يوسف محمد جابر اسكندر تأويلية الشعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشعرية (رسالة دكتوراة)، بغداد، 2005م.

- المواقع الإلكترونية:

1- مؤسسة محمود درويش للإبداع كفر ياسيف. http/www.mahmouddarwich.com

أ-شفيق علي القوسي،فضاءات الصورة الشعرية عند محمود درويش،مقالات ودراسات،تاريخ النشر:2011/11/28م.

ب-نعيم عرايدي،الجدارية والحد الأدنى لحوارية الإدراك والحس، مقالات ودراسات، تاريخ النشر:2011/12/10م.

ج-محمد بكر/محمـــــد عبد سلمي،التصوير الفني و تشكيل فضاء النص في جدارية محمود درويش،
مقالات ودراسات، تاريخ النشر:2011/11/25م.

الفهرس

مقدمة..... 05

الفصل الأول: الشعريّة الأصول والمفاهيم.

المبحث الأول :أصول الشعرية في الحقول المعرفية..... 11

1-الحقل الفلسفي..... 11

2- الحقل النقدي..... 21

3-الحقل البلاغي..... 33

المبحث الثاني :مفاهيم الشعرية في الفكر الغربي والعربي..... 42

أولا-مفهوم الشعرية عند النقّاد الغربيين..... 42

1- ياكبسون..... 42

2- تدوروف..... 49

3-جون كوهن..... 52

ثانيا-مفهوم الشعرية عند النقّاد العرب..... 60

1 -كمال أبو ديب..... 69

2-جمال الدين بن الشيخ..... 69

3- أدونيس..... 77

الفصل الثاني: شعرية قصيدة جداريّة لمحمود درويش.

المبحث الأول: شعريّة العنوان..... 86

أولا: مستويات البنيّة العنوانيّة..... 87

1 -مستوى البنية اللغوية..... 87

2-مستوى البنية النحوية أو التركيبية..... 87

3- مستوى البنية الدلالية..... 88

ثانيا: وظائف عنوان قصيدة جداريَّة..... 89

1-الوظيفة المرجعية..... 89

2- الوظيفة الانفعالية..... 89

3- الوظيفة التأثيرية..... 90

4- الوظيفة الشعرية..... 90

5- الوظيفة التواصلية..... 91

6- الوظيفة الميتالغوية..... 92

المبحث الثاني: شعريّة الصورة..... 94
أولاً: الصورة الثيمة..... 95
1- ثيمة الموت..... 95
2- ثيمة الغربة..... 102
ثانيًا: الصورة اللّونية..... 104
1- دلالة اللّون الأبيض..... 104
2- دلالة اللّون الأخضر..... 106
3- دلالة اللّون الأحمـــر..... 109
ثالثًا: الصورة التشبيهيّة..... 111
رابعًـــــــــــــــــــــــا: صـــــــــــــــــــــــــور المفارقـــــة..... 115
خامسًا: الصورة الرمزيّة..... 122
1-الرمز الطبيعي..... 122
2- الرمز الأدبي..... 126
سادسًا: الصورة الأسطوريّة..... 128
المبحث الثالث: شعريّة الزمن..... 134
أولاً: البنيّة الزمنيّة 135
1- السرد الاستذكاري/ الاسترجاع..... 135
2- السرد الاستشرافي/ الاستباق..... 135
ثانيًا: الألفاظ الدالة على الزمن..... 136
1- الزمن بلفظتي الغد والأمس..... 136
2- الزمن من خلال اقترانه باللّون..... 137
3- الزمن من خلال آلية النداء..... 137
ثالثًا: أبعاد الزمن..... 138
المبحث الرابع: شعريّة المكان..... 141
1- الممرّ..... 141
2- البحر..... 142
3- الكهف..... 143
4- القبر..... 143
5- البئر..... 144

6- دمشق..... 144
7- عكا..... 145
المبحث الخامس: شعرية البناء الدرامي..... 147
أولا: الحوار..... 147
1-الحوار الداخلي..... 147
2-الحوار الخارجي..... 148
ثانيا: الصراع..... 150
1-ثنائية الصراع/الغربة..... 150
2- ثنائية الصراع/الموت..... 151
ثالثا : تعدّد الأصوات..... 151
المبحث السادس: شعرية الإيقاع..... 155
أولا: الوزن..... 155
ثانيا: القافية بأنواعها..... 157
1- القافية المتوالية..... 158
2-القافية المتراسلة..... 159
3-القافية الواقعة نهاية المقطع..... 160
ثالثا:الوقفة..... 161
1-الوقفة التامة..... 162
2-الوقفة المركبية و الدلالية..... 163
رابعا: التكرار..... 164
1-التكرار الصوتي..... 165
2-التكرار اللفظي..... 167
3-تكرار التجاور..... 170
4-تكرار البداية..... 171
5-تكرار اللازمة..... 173
6-تكرار التصدير..... 176
7-تكرارالوحدات الصوتية المتساوية..... 178
خاتمة..... 181
قائمة المصادر والمراجع..... 186
الفهرس.