

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

قسم اللغة والأدب العربي



معهد الآداب و اللغات

المرجع.....

شعرية المشهد في قصيدة يطير الحمام لمحمود درويش

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس، في اللغة والأدب العربي.
تخصص: أدب عربي.

إشراف الأستاذ:

* بشير عروس

إعداد الطلبة:

* بيروك مريم

السنة الجامعية: 2013/2012

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِنْ شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَ
الْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَا
نَفَذْتُ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾

صدق الله العظيم

شكرو ونقدشير

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

وقبل

أن نمضي تقدم أسمي الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس
رسالة في الحياة ...

إلى

الذين مهدوا لي طريق العلم والمعرفة ...

إلى

جميع أساتذتي الأفاضل ، وأخص

بالتقدير والشكر : الأستاذ المشرف بشير عروس و الأستاذ سليم بوعجاجة والأستاذ قورميش
علامة والأستاذ باروق هشام

الذين

كانوا عوناً لي في بحثي هذا ونورا يضيء الظلمة التي كانت تقف أحيانا فيريقي .

إلى

من زرعوا التفاؤل في دربي وقدموا لي المساعدات والتسهيلات والأفكار والمعلومات ،
ربما دون أن يشعروا بدورهم بذلك فلمن مني كل الشكر ، وأخص منهم :

صديقتي سميحة ومنى

وابنة حمي وأختي لمياء إلى سعاد حاج

إهداء

إلى الأمي الذي علم المتعلمين...إلى رسولنا الكريم محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من سعى وشقى لأنعم بالراحة والهناء الذي لم يبخل بشيء من أجل دفعي إلى طريق النجاح إلى والدي العزيز

إلى من أرضعتني الحب والحنان إلى بسمه الحياة إلى من كان دعاءها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي شفاك الله

وأدامك تاجاً فوق رأسي إلى أغلى الحبايب أمي

إلى سندي وقوتي وملأني بعد الله إلى من آثروني على أنفسهم إلى من علموني علم الحياة إخوتي عبد الوهاب

عبد المجيد مصطفى جمال عبد الحليم عبد الحق نبيل.

إلى من كن خير سند زوجات إخوتي الرائعات رشيدة فاييزة سليمة لمياء مريم ولا أنسى خطيبة أخي سميحة

إلى من حبهما يجري بعروقي إلى من معهما أكون كل شيء وبدونهما أكون لا شيء أختاي العزيزتان زينة

وزليخة.

إلى أخوأي حسان واحمد.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي أولاد إخوتي نجمة احمد حميدة أميمة أمين دعاء

ريمة شيماء أروى بشرى محمد ألاء كوثر.

إلى من سأفقدوهم وأتمنى أن يفتقدوني...إلى من تحلو بلايخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء...إلى ينابيع الصدق

الصافي، من معهم سعدت، وبرتقتهم في دروب الحياة الحلوة والحزينة سرت إلى من كانوا معي على طريق

النجاح والخير...إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني أن لا أفقدوهم

صديقاتي، سميرة ومنى، وسامية وإكرام، وهدي أمينة، ولا أنسى ابنة عمي لمياء

إلى أبي يوسف وأمي دليلة إلى كل إخوتي في الرضاعة فردا فردا

مقدمة

تشهد الحركة الأدبية كما هائلا من المناهج والنظريات التي تتعدد بتعدد المدارس النقدية، وتتباين بتباين الرؤى واختلاف القراءات، التي تتراوح بين العناية بالنص كبنية لغوية تستلزم الوقوف عند خصائصها النوعية التي تميزها وتكتب لها وجودا مفارقا، وبين التركيز على العلائق الخارجية التي يعقدها النص الأدبي مع ما سواه من الخطابات، وبين هذا وذاك أصوات تتادي بإيلاء الأهمية للمتلقي كعنصر فاعل في تشكيل معنى النص والكشف عن مواطن الجمال فيه.

وفي خضم هذا التباين والاختلاف بين هذا المنهج وذاك، فإن النص الأدبي عامة والشعري خاصة يبحث عن قالب في مقاسه؛ فهو يمثل حقلا خصبا قابلا للتقريب؛ فالقصيدة مثلا تبدي طواعية للمنهج الذي تدرس به بنسب تختلف من منهج لآخر، بالغة نتائج باهرة أحيانا، أما في أحيان أخرى فقد كانت تتغلق وتستعصي على الإدراك، حتى إن بعض وحداتها بقيت غامضة لعدم وجود نظرية شاملة قادرة على إبراز شعريتها وجمالياتها من جميع الجوانب.

وأمسى النص الشعري وخاصة الحديث منه، فضاء قابل للبحث والاكتشاف والذي تتعدد مستوياته بتعدد القراء ومستوى كل قارئ، وحسب استراتيجيات النص التي تكفل له الانفتاح على القراءة ونأمل أن تكون هذه القراءة-شعرية المشهد-باعتقادها النص الشعري الحديث-قصيدة يطير الحمام لمحمود درويش- خطوة لخلق فضاء أوسع لدراسة النصوص الشعرية وهذا ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع رغم صعوبته وتشعبه، فهو يجمع بين "الشعرية" كمصطلح يبحث فيما يجعل النص الأدبي أدبيا، وبين المشهد الذي يقترب في معناه، من الفنون الحركية كالمسرح والسينما، محاولة إقامة جسور معرفية بينه وبين المشهد، للإجابة على السؤال الذي يمثل المنطلق والهدف من هذا البحث وهو: ما الذي يضيفه المشهد من شعرية-أو جمالية-في النص (الشعري خاصة)؟

وجاءت الدراسة في ثلاث فصول، فصل أول خصصته للإجابة عن مسألة الشعرية مصطلحا ومفهوما ووقفت عند المصطلح الغربي poétique، ثم أهم التنظيرات لها، بداية بالغرب عند كل من: رومان جاكوبسون وتيزفيليان تودوروف وجون كوين، ثم العرب القدامى: عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وابن سينا، ثم العرب المحدثين وذلك عند كل من: كمال أبو ديب وأدونيس.

إن اتساع مفهوم الشعرية فتح الباب أمامي للولوج إلى عالم المشهد، وذلك في الفصل الثاني الذي انطلقت فيه من جدلية الصورة بين المبدع والناقد، ثم مفهومها عند نقادنا القدامى والمحدثين؛ هذا المفهوم الذي بقي مرتبطا بمفهوم أرسطو قديما، ثم تناولت أمثلة عن التلقي البلاغي للصورة الشعرية في محاولة لإبراز القصور الذي عانت منه الصورة- بسبب حصر النقاد لها في قوالب محددة- في تقييم الأعمال الشعرية، وذلك للانتقال إلى المشهد الذي خلصت إلى رؤية شمولية له، وحاولت الإشارة إلى المشهد وما يحويه من حمولة دلالية، والذي غاب في حضارتنا العربية الإسلامية بسبب التأخر في نقل الفنون الحركية والسمعية البصرية كالمرح والسينما.

وقد تناولت نمودجا أكد فيه على ما ذهبت إليه في الفصلين السابقين وكان نص يطير الحمام للشاعر محمود درويش النموذج المثالي لأنه-حسب رأيي-قصيدة المشهد بامتياز، ولأن المرأة شغلت حيزا كبيرا في هذا النص ارتأيت أن أخصص العنصر الأول من هذا الفصل لها فتناولت حضور المرأة في شعر محمود درويش، وتطرقنت إلى المرأة الأم والمرأة الإنسان والمرأة الوطن والمرأة العاشقة أو المعشوقة.

ثم تطرقت إلى البناء النصي الذي هدفت من خلاله إلى الكشف عن البنية العميقة للقصيدة، وما توحى به من دلالات متوسلة في ذلك ما توصلت إليه السميائية السردية، ثم ذهبت إلى أهم العناصر التي تقتضيها الدراسة المشهدية وهي على الترتيب: التفضية

والتأنيث، الحوار وثنائية الصوت، ثم حراك الأزمنة.
ثم جاءت الخاتمة تتويجا لأهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث.

ولقد استأنست في هذا البحث بالمنهج التحليلي وما توصلت إليه السميائية السردية وكأي بحث أكاديمي فقد واجهتني بعض الصعوبات في بداية هذا العمل، لعل أبرزها: قلة المراجع وذلك راجع لحدثة هذا الموضوع ما أدى لصعوبة البحث فيه، ولئن تسنى لي ضبط خطوات العمل وبلوغ هذه النتائج فإن الفضل يعود إلى الأستاذ المشرف "بشير عروس" الذي كانت نصائحه وإرشاداته عوناً لي في تخطي كثير من العقبات، وإزالة البس الذي يعتري الدراسة بين الحين والآخر، فلا يمكن للكلمات أن تبلغ شكري وعرفاني أمام جميل صبره وكرم توجيهاته، فلا الشكر يوفيه حقه ولا الامتتان يؤديه، إذ كان الراعي المتعهد لهذا البحث، بالتصحيح والتقويم، فله مني الثناء والامتتان، وله من الله كريم الثواب.

وأنا بعد هذا كله لا أعتبر نفسي - في هذا العمل البسيط - أكثر من مجتهدة فإن أصبت فمن الله وذلك ما كنت أسعى إليه وأرغب، وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان، وحسبي أنني أخلصت النية وصدقت العمل، وما التوفيق إلا بالله العلي العظيم، الذي عليه أتوكل وإليه أنيب والحمد لله أولاً وآخراً.

الشعرية والشعريات.

--	--	--	--	--	--

--	--	--

1-

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

 poétique العربية .

2- الشعرية من المنظور الغربي

3- الشعرية من المنظور العربي

3-1-

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

3-2- عند العرب المحدثين

- ترجمة *poétique* إلى اللغة العربية .

إن مصطلح الشعرية مستمد من الكلمة اللاتينية *Poétique*، التي تنبأها الشكلاونيوس الروس في دراساتهم للنص و مكوناته بمعزل عن المؤثرات الخارجية ليميزوا بينه و بين المناهج الأخرى التي تهتم بالعناصر الخارجة عن النص -غير الأدبية- و بعد مرور بعض الوقت تمكن مصطلح "*Poétique*" من فرض نفسه على مناهج نقدية أخرى غير المنهج الشكلاوني و أصبح تداوله كبيراً في الدراسات الأدبية، و لقد أدى هذا التداول إلى اهتمام العرب به و ترجمته إلى اللغة العربية.

و لكن ترجمة هذا المصطلح اختلفت باختلاف المترجمين والنقاد، و قد اقترحت له العديد من الترجمات، نلخص بعضها فيما يأتي:

- **بيوطيقا:** و تعتبر هذه الترجمة من أقدم الترجمات، حيث استعملها بشر بن متى في ترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو، كما نجدها عند ابن خلدون في كتابه الشمس و العنقاء.
- **الشعرية:** و نجد هذه الترجمة عند سامي سويدان، في ترجمته لكتاب نقد النقد، لتودوروف، كما نجدها عند محمد العمري و محمد الولي في ترجمتهما لكتاب جون كوين النظرية الشعرية، كما اعتمدها أحمد درويش، كذلك في ترجمته لنفس الكتاب، إضافة إلى العديد من النقاد من بينهم ابن سلامة، شكري المبخوت، أحمد مطلوب و كاظم جهاد.
- **الشاعرية:** و قد تبني هذه الترجمة كل من سعيد علوش و عبد الله الغدامي.
- **نظرية الشعر:** و قد تبني هذا المصطلح علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب نور ترروب فراي، تشريح النقد.

- **الإنشائية:** و هذا ما ذهب إليه توفيق بكار، الطيب البكوش و حمادي حمود.

- **علم الأدب:** و نجد هذه الترجمة عند جابر عصفور و محمد الماشطة.

- **الأدبية:** وأهم من تبني هذه الترجمة توفيق الزيدي.

2: الشعرية من المنظور الغربي:

(أ) رومان جاكوبسون: إن مصطلح الشعرية قد تربي في كنف الاتجاه الشكلائي الروسي، هذا الاتجاه الذي اتجه بالدرس النقدي اتجاها جديدا خلصه من باقي العلوم الأخرى، و جعل النص الأدبي هو محور الدراسة، حيث تناول الصفات الأدبية داخل النص.

وقد ارتبط مفهوم الشعرية عند هذا الاتجاه برومان جاكوبسون، الذي يمثل فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية، حيث يجعل جاكوبسون موضوع الأبحاث الأدبية ليس الأدب عموما وإنما ما فيه من أدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا فيقول: "إن موضوع علم الأدب ليس الآن، بل الأدبية"⁽¹⁾.

ولكن هذا لا يعني إهمال علاقة الفن والأدب بالحياة، حيث يقول: "إن تيتانوف" و"موركافيسكي" و"شكولوفسكي"، وأنا لا نقول بأن الفن يكفي نفسه بنفسه بل أننا نبرهن على العكس من ذلك، أن الفن جزء من النظام الاجتماعي و عنصر يتبادل العلاقات مع عناصر أخرى، عنصر متغير، لأن الفن وعلاقاته مع القطاعات الأخرى في البنية الاجتماعية لا تنفك تتغير وتتطور جدليا"⁽²⁾. وهو بذلك يربط الفن بالحياة والمجتمع فلا يمكن أبدا الفصل بينهما، فالأدب غالبا ما يعبر عن الإنسان وحياته الاجتماعية.

ومن أبرز تعريفات جاكوبسون للشعرية، ذلك التعريف الموجز الذي حاول من خلاله أن يكسب الشعرية نزعة علمية من خلال ربطها باللسانيات، فيمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص، وقد ضل جاكوبسون مخلصا للأثر الألسني ومطالباً بأن تعرف الشعرية باتجاهاتها المختلفة والمتباينة في حقول المد الألسني، وهذا ما أشار إليه عدنان حسن قاسم

¹- □□□□□□ □□□□□□: قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي و مبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،

□□□□□□ 1 1988 □ 18.

²- المرجع نفسه: ص 89.

عن إصرار بعض الألسنيين على الحضور القوي للدفق اللساني في عملية مقارنة شعرية النصوص و لغتها الشعرية مقارنة ببناءة و ناجحة⁽¹⁾.

إن تصور جاكوبسون للشعرية قد تأسس على نتائج نظرية التواصل التي أسهمت في بلورتها عدة أبحاث في تخصصات متنوعة منها: "الفيزياء، الرياضيات واللسانيات"⁽²⁾. وقد أخذ جاكوبسون ترسيمة التواصل التي كانت موجودة عند علماء التواصل و استخرج من كل عنصر من عناصر التواصل الستة وظيفة و هي كالتالي:

- 1- المرسل ———> وظيفته انفعالية تعبيرية أي تقديم انطباعه و انفعاله تجاه شيء ما.
- 2- لمرسل إليه ———> وظيفته إفهامية تأثيرية.
- 3- الرسالة ———> وظيفة شعرية و تعمل هذه الوظيفة على البحث عن الخصائص التي تميزها و على إبراز قيمة الكلمات والأصوات و التراكيب.
- 4 - القناة ———> وظيفة تنبيهية، حيث تسعى هذه الوظيفة إلى الحفاظ على التواصل.
- 5 - الشفرة ———> الوظيفة الميتالسانية و تقوم بوصف و شرح القواعد الموجودة في عملية التواصل

6 -المرجع أو السياق ———> وظيفة معرفية، و هي وظيفة ذات طبيعة إبلاغية وصفية. و يعتبر جاكوبسون الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى، فهي إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام و بدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تماما، حيث أن الوظيفة الشعرية ليست هي الوظيفة الوحيدة للفن، حيث يقول:

¹ - ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 2001، ص 97.

² - أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، أريد- الأردن. 2010، ص14.

"الوظيفة المهيمنة و الحاسمة، ولا تلعب الأنشطة اللغوية الأخرى إلا دورا مساعدا أو ثانويا"⁽¹⁾.

كما تحدث جاكوبسون عن جوهر اللغة الشعرية و تبني مفهوم شكلو فيسكي القائل: "إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنسيق، وإنما النوعية التي تتعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها يفصل صورة أو موضوع متداول من سياقه المعتاد ليحوّله إلى شيء جديد"⁽²⁾.

ويرتكز الخلق الشعر عند جاكوبسون على محورين اثنين هما:
الاستعارة والمجاز المرسل، فالاستعارة أو كما سميت "ملكة الصور البيانية" تعمل خاصة على المحور الاستبدالي.

أما المجاز المرسل، فيعمل على المحور النظامي، ويقام الشعر على هاذين القطبين أو على أحدهما وكيفية صياغة هذه الصور الشعرية هي ما تميز شاعرا عن آخر، فالمعاني موجودة لدى الجميع إلا أن طريقة طرحها تختلف من شاعر إلى آخر.

ولقد عدّ جاكوبسون لغة النص هي المركز الأول وجعلها بؤرة اهتمامه، إذا فالشعرية عند "جاكوبسون" هي خلاصة لمجموعة الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، فهي اتحاد بين عناصر التواصل، واللغة والصورة وغيرها من العناصر التي تتحد لتعطينا في النهاية مفهوما للشعرية.

(ب) جون كوين: صاحب كتاب "النظرية الشعرية" والذي قام بترجمته كل من "أحمد درويش"، و"محمد العمري" و"محمد الولي" إلى اللغة العربية، وفي هذا الكتاب يبرز موقفه المتمثل في أن "الشعرية علم موضوعه الشعر"⁽³⁾.

¹ - رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة، محمد الولي و مبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 208.

² - ميشال زكرياء: مباحث في النظرية الألسنية و تعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1985، ص 80.

³ - محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010، ص 36.

هذا الموقف الذي ينبثق من ثنائية (المعيار والانزياح) التي تهدف إلى إبراز الفرق بين بنيتين لغويتين هما: اللغة الشعرية التي تشتمل على الانزياح بشكل كبير واللغة النثرية العلمية التي يكاد يكون الانزياح فيها منعدما ويبرز ذلك من خلال قول جون كوين: "يمكن أن نشخص ظاهرة الأسلوب بخط مستقيم، يمثل طرفان قطبيين، القطب النثري الخالي من الانزياح والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، فقرب القطب الأقصى تقع القصيدة وقرب القطب الآخر تقع لغة العلماء، حيث لا يكون الانزياح منعدما، وإنما يدنو من الصفر"⁽¹⁾.

ونلاحظ أن جون كوين هنا يقوم بإحصاء أسلوبه لدرجة الشاعرية في كل من الشعر والنثر، ونحن نلتمس من خلال آرائه ميوله إلى الشعر حين اعتبر الشعر موضوعا للشعرية فهو يعتبر الشعر طاقة تسحر القارئ، و أن الشعرية هي التي يجب أن تكشف ميزات تلك الطاقة.

وهو بذلك يستثني بقية الأنواع الأدبية مفترضا بأن للشعر خصائص لغوية، تجعله مختلفا عن النثر، ويرى أن اللغة تحلل على مستويين:

المستوى الصوتي والمستوى المعنوي، والشعر يخالف النثر في خصائص موجودة على المستويين، و بذلك يقر كوين بأن الشعرية التي يؤسس لها كعلم للشعر موضوعها اللغة فقط، فيدرس تلك الظاهرة على المستويين الصوتي والمعنوي، وقد خلص في دراسته للمستوى الأول -الصوتي- إلى نتيجة مفادها أن البنية الصوتية للشعر "ليست بنية من هذا الخليط قصيدة من الشعر وإنما هي بنية مضادة لمفهوم البناء في الخطاب النثري تنفر وتبتعد عنهم بمقدار تباعد غياب كل منهما"⁽²⁾، وذلك بعد دراسته لقضايا الإيقاع، الوزن، القافية، الوقف والتضمين، الترقيم والتوازي، وعلاقة المعنى بالصوت، والتجانس والرقابة، عناصر التوضيح، وعناصر التشويش في الخطاب الشعري.

¹ - جون كوين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، الدار البيضاء، 1986، ص 22.

² - جون كوين: بنية اللغة الشعرية، ص 35.

أما النتيجة التي توصل إليها بعد دراسته للمستوى المعنوي، والذي تناوله على ثلاثة محاور: الإسناد، التحديد، والربط؛ أن هناك فرق بين الطبيعة النحوية والتركيبية لكل من الخطابين النثري والشعري، فلغة الشعر تتشكل من خلال تجسيدها لمفهوم المخالفة. فتميزها عن لغة النثر بلا شك، فالطبيعة النحوية التركيبية التي يتحدث عنها الناقد تفترض قانوناً أولاً وهو: "بما أن كل العبارات مكونة من وحدات معجمية مخصصة بوظيفة في العبارة قادرة من الناحية المعنوية على أداء وظيفتها النحوية"⁽¹⁾.

وبعد تحليل اللغة على المستويين المذكورين، فإنه من الطبيعي أن يكون التمييز بين الشعر والنثر قائماً لا محالة على هذا التحليل، ولكي نكون قادرين على إقامة نظرية شعرية متكاملة حسب جون كوين، لابد من البحث على القوانين التي تتحكم في العمل الأدبي لتضعه في مجال الشعر أو النثر. إن النظرية الشعرية عند جون كوين أرادت أن تحتضن الشعرية من خلال إحداث التمايز (نثر/ شعر) وهي بهذا تحصر مفهوم الشعر وتميزه بكثرة الانزياحات والمجاوزات كما يسميها هو: "أي أن الشعرية عند كوين تهدف إلى البحث عن السمات المميزة للشعر".

واستجاده عن طريق ما يتحقق في لغة الشعر من تردد الانزياحات والمجاوزات عن المعيار العادي للغة والمعمول به والذي يميزه عن لغة النثر.

أي أن الشعرية هي "ما يجعل من نص ما نصاً شعرياً"⁽²⁾، و يكون بذلك عدم تفريق لموضوع الشعرية بين المنظوم والمنثور، فقد يكون النص محتوياً على الوزن والقافية وليس بشعر بحسب جون كوين، وقد لا يكون محتوياً على أي منها ويوسم بصفة الشعرية أو الأدبية بحسب وجهة نظره.

¹ - المرجع السابق، ص 260.

² - المرجع نفسه، ص 252.

(ج) تيزقيطان تودوروف: إن الشعرية عند تودوروف مرتبطة بالأدب عامة ولا تتحيز إلى أي جنس أدبي شعرا كان أو نثرا، فالشعرية عنده هي استنتاج لخصائص الخطاب* الأدبي، حيث يعبر تودوروف عن هذا قائلا: "ليس الأثر الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما نستنتقه هو خصائص هذا الخطاب المتميز الذي هو الخطاب الأدبي، عندئذ كل أثر أدبي لن يكون إلا تجليا لبنية مجردة وعامة، ليس هذا الأثر إلا واحدا من إنجازاتها الممكنة، لهذا السبب فإن هذا العلم لا يهتم بالأدب الكائن بل بالأدب الممكن"⁽¹⁾. فشعرية تودوروف تبحث في خصائص الخطاب أيا كان نوعه، وهي لا تهتم بالأثر في ذاته وإنما باعتبار النص تجليا لبنية مجردة وعامة، وهو يحاول أن يلحق الشعرية بالبنوية، حيث يرى أنه لو أخذت لفظة البنيوية بمعناها الواسع لأصبحت كل شعرية هي شعرية بنوية، لأن كلاهما تبحثان في خصائص النص الأدبي بمعزل عن المؤثرات الخارجية والقوانين الأدبية خارج العمل الأدبي، حيث يقول تودوروف: "إذا أخذنا هذه الكلمة -يقصد بنوية- في معناها الواسع ستكون كل شعرية بغض النظر عن هذه أو تلك هي شعرية بنوية: مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية)، وإنما هي مجردة (الأدب) بل إن أي وجهة نظر علمية في أي ميدان كان هو دائما عملية بنوية"⁽²⁾.

وبالرغم من أن هناك مجموعة من العلوم التي تبحث عن القوانين الأدبية خارج العمل الأدبي كعلم الاجتماع وعلم النفس، فإن شعرية تودوروف تبحث عنها داخل العمل الأدبي نفسه ولا تخرج عن إطاره -يقصد العمل الأدبي -وتجرده من كل المؤثرات الخارجية فهي تتغلغل في النص الأدبي وتستنبط منه فقط القوانين الأدبية.

* - الخطاب عند تودوروف: إن اللغة تنتج انطلاقا من المفردات و قواعد النحو جملا، و هذه الجمل تنتظم فيما بينها لتتحول إلى ملفوظات أي أن اللغة في تلفظاتها تصير خطابا.

¹ - تيزقيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، 1987، ص 22.

² - المرجع نفسه، ص 25.

كما دعا تودوروف إلى استقلالية الأدب، لأن ذلك هو الذي يسمح بتكوين خصوصياته الشعرية، فالمظاهر الأدبية في الأدب والتي ينفرد وحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشعرية. إن استقلالية الشعرية رهين باستقلالية الأدب ذاته.

3- الشعرية من منظور النقاد العرب

3-1- عند العرب القدامى:

كما ذكرنا سلفاً أن مفهوم الشعرية ظهر عند العرب -كمصطلح في حد ذاته- بالرغم من وجود معناه عند العرب القدامى وقد حدد كل ناقد مفهوم الشعرية حسب قناعاته الخاصة لذلك سنحاول تحديد مفهوم الشعرية عند بعض النقاد العرب.

(أ) **عند ابن سينا (468):** يقول ابن سينا: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئاً، أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت إليها الأنفس وأوجدتها"⁽¹⁾.

فمن "هاتين علتين تولدت الشعرية وجعلت تنمو يسيراً يسيراً نابعة من الطباع وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً، وتتبعث الشعرية منه بحسب غريزة كل منه وقريحته في خاصيته، وبحسب خلقه وعاداته"⁽²⁾.

ومن خلال هذا النص لابن سينا، نجد أن مفهوم الشعرية عنده عبارة عن محفزات قول الشعر وهي متعلقة بالجانب النفسي، فهو يرى أن الشعرية ناتجة عن حب الإنسان للمحاكاة والتأليف في الشعر الذي تتناسب فيه الأوزان مع الألحان التي تثير لذة لدى المتلقي، وهو بذلك يحصرها في المتعة والتناسب المحفزين على تأليف الشعر، ويرى أن جوهر الشعر مرتبط بالتخيل يقول: "ذلك لأن الشعر مرتبط بالتخيل"⁽³⁾.

وهو عند الفلاسفة قوة نفسية قادرة على استحضار وتمثل الأشياء في الذهن لتعيد صياغتها في الظلام والتعبير.

¹ - ابن سينا: فن الشعر لكتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعرية لأرسطو، تحقيق بدوي عبد الرحمن، بيروت، لبنان، ص 172.

² - المصدر نفسه، ص ن.

³ - محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي (المعاني، البيان، البديع). دار المعرفة الجامعية، ص 45.

(ب)- عند عبد القاهر الجرجاني (471 هـ): هو صاحب كتابي "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، والشعرية عند الجرجاني تتجلى من خلال نظرية النظم التي تعد من أبرز النظريات في الشعرية العربية، إن نظرية عبد القاهر تقوم على النحو الذي يعتبر مرجعها العلمي فيقول: "فلست بواجد شيئاً يرجع صوابه إن كان صواباً أو خطأه إن كان خطأً إلى النظم"، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو،... فلا نرى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساد أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية، وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه"⁽¹⁾.

إن عبد القاهر المؤمن بالنظرية القائمة على حسن الصياغة وتوخي معاني النحو ينظر إلى ما ينشأ بين اللفظ والمعنى من علاقات لغوية دقيقة نتيجة التحامها وشدة ارتباطها.

وقد عرف قيمة اللفظ وقيّمته في النظم وعرف طريقة تصوير المعاني على حقيقتها، ثم جمع بين اللفظ والمعنى وسوى بين خصائصهما ورأى اللفظ جسداً والمعنى روحاً يعتمد على حسن الصياغة وفق التصوير الذي نضجت فيه بحوثه⁽²⁾.

وبذلك قضى على فكرة اللفظ والمعنى منفصلين، وهي قضية كانت مثار جدل لوقت طويل-أي قضية اللفظ والمعنى- التي شغلت فكر بعض النقاد والبلاغيين قبل عصره، فتحدث عن الألفاظ وعن المعاني، و كيفية إيراد الألفاظ، والربط بينهما وحسن نظمها، بحيث تقوم بأداء وظائفها، ورأى أنه من العبث و من سوء التقدير والفهم أن يعتبر كل من اللفظ والمعنى علماً مستقلاً بذاته وأن نرجع المزية والفضيلة لأحدهما دون الآخر.

¹ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، ص 126.

² - وليد محمد مراد: نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، المركز الثقافي العربي، 2000، ص 117.

إن الشعر عند عبد القاهر الجرجاني فن لغوي، فإخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميزه عن غيره من الفنون وهذه النظرية الصحيحة هي موضع اعتزازنا بتفكير الجرجاني والذي يبدأ بنظرية فلسفية في اللغة، ثم ينتهي إلى فن الذوق الشخصي الذي يعد مرجعنا الأخير في الدراسة.

قد تناول الجرجاني الدور الهام الذي تلعبه الاستعارة والكناية في الأدب عامة والشعر خاصة، فالبلاغة بمختلف ضروبها تشكل منبعاً رئيسياً للشعرية، وهي التي تميز الشعر عن وسائل الإبداع الأخرى فنياً وجمالياً.

إن ضروب البلاغة من إحياء وتورية وكناية وغيرها تجسد لنا نظرية الجرجاني المسماة "معنى المعنى"، هذه النظرية تقرر مستويين للفن.

- المستوى المباشر: وهو المستوى الذي نصل فيه إلى حقيقة حتمية لا خلاف فيها.
- المستوى الأدبي والشعري: والذي يتجسد فيه الجمال الفني أو بعبارة أخرى الأساليب الفنية والجمالية التي تجعل من الشعر شعراً⁽¹⁾، ويقصد بذلك الشعرية وفي إشارة إلى معنى المعنى يقول الجرجاني "إذ قد عرفت هذه الجملة فما هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"⁽²⁾.

فالشعرية عند الجرجاني إذن أفرزتها نظرية النظم التي تدنو في معناها من مفهوم الأسلوب ومنه إلى مفهوم الشعرية، حيث تقوم هذه الأخيرة على مبدأ العلائقية سواء في

¹ - ينظر: محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر و التوزيع، أريد-الأردن،

2010، ص 20

² - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 263.

القرآن الكريم أو النثر أو الشعر، وذلك بدراستها لعلاقة اللفظ مع اللفظ، والمعنى مع المعنى، والمعنى مع اللفظ⁽¹⁾.

(ج) - **حازم القرطاجني**: هو صاحب كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وقد تناول فيه موضوع الشعرية معتمداً على آثار سابقه ومعاصريه وإفرازاتهم الفلسفية والبلاغية والنقدية والعلوم اللسانية وغيرها.

كما اهتم بالشعر، وذلك لأهميته عند العرب والمكانة السامية التي كان يحظى بها الشعراء في عصور ماضية مستنداً كذلك على تجربته الشخصية التي نلمح فيها إلماماً واسعاً بمختلف العلوم ما يجعلنا نقر بفكره الواسع، وتراثه الضخم.

لقد حاول القرطاجني الفصل بين مفهوم الشعر والنظم، وقد قدم المحاكاة والتخييل كمفهومين أساسيين للشعر غير مستغن عن قوانين الشعر الأخرى كالوزن والقافية التي تعد -إن صح القول- قوانين ثابتة في الشعر قديماً، ويرى القرطاجني أن المحاكاة من أهم قوانين الصنعة الشعرية وحضورها في النص الشعري يعني بالضرورة حضور الشعرية، وكلما أجاد الشاعر المحاكاة جاد نصه الشعري، فللمحاكاة قدرة على تغيير صور الأشياء، ومن خلالها يمكن أن يتحول القبح إلى جمال في رؤيتنا، فهي التي تربط العالم الخارجي بالمبدع تاركة أثرها لدى المتلقي لأنها تعتبر نشاطاً تخيلي يصور لنا الواقع العيني بطريقة تحرك النفوس وبذلك يكون للمحاكاة جانب تخيلي مرتبط بالمبدع وجانب تخيلي مرتبط بأثر المحاكاة في المتلقي.

إن الشعر لدى القرطاجني "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحجب للنفس ما قصد تحبيبه إليها، و يكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه ما يتضمن من حسن تخيل له، محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحس هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقتدر للإعراب، فإن

¹ - الرحموني بومناقش: الشعرية بين أرسطو و طاليس و حازم القرطاجني (مذكرة لنيل شهادة ليسانس)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009، ص 07.

الاستغراب والتعجب حرة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها⁽¹⁾، وهو بذلك يمد لنا أسس الشعر وقوانينه المتمثلة في الوزن والثقافة والإغراب والتعجب والمحاكاة والتخيل، إن التخيل و التخيل من أهم القوانين التي ركز عليها حازم، إضافة إلى المحاكاة، و قد ربط التخيل بالمبدع، و التخيل بالمتلقي فالعمل الفني تخيل من زاوية المبدع، وتخيل من زاوية المتلقي، فالتخيل مقترن بالشعر وإبداعه وهو مرتبط بقدرة القائل (المرسل) على إدراك المحسوس ونقله في معاني، أما التخيل فهو المفهوم المتعلق بالمقول له (المتلقي)، وهو الرأس الذي يمنح الشعرية للنصوص بغض النظر عن كونها صادقة أو كاذبة.

وهذا ما نلتمسه من خلال تعريف القرطاجني للشعرية، حيث يقول: "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخیل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"⁽²⁾.

ثم يورد حازم مصطلحين آخرين متلازمين هما: التعجب والإغراب، حيث ربطهما بباقي العناصر الشعرية وجعل الهدف من العملية الشعرية إثارة الانفعال لدى المتلقي، وبالتالي دفعه إلى التعجب والإغراب، فأورد هذه المسألة في خضم تعريفه للشعر وتفسيره للظاهرة الشعرية⁽³⁾.

ويحدثنا حازم عن ماهية التعجب والإغراب بقوله: "و التعجب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها، فورودها مستطرف لذلك: كالتهدي إلى ما يقل إليه سبب للشيء تخفى سببته أو غاية له، أو شاهد عليه، أو كشبيه له أو معاند

¹ - حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 34.

² - حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية، ص 89.

³ - ينظر: الشعرية بين أرسطو و طاليس و القرطاجني، ص 88.

أو كالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة، قد انتسب به أحدهما إلى الآخر وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغريها"⁽¹⁾.

كما كان للعروض نصيب في مراجعات القرطاجني، فقد ربط بين الأوزان والأغراض، وبين البحور وما يليق بها، كما أن معرفته المعمقة بالعروض، مكنته من إقامة علاقات متعددة بين الوزن وشاعرية الشعراء وبين الوزن والباعث على تأليف الشعر وغير ذلك، كما أن القرطاجني حاول الإلمام بكل عناصر الشعرية بالدراسة، إلا أنه من المؤسف ضياع أجزاء من هذا الكتاب القيم (المنهاج).

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تقديم و تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة. دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط2، 1981، ص 90.

3-2- الشعرية عند نقاد العرب المحدثين:

أ) شعرية كمال أبو ديب:

يمثل البحث الذي قدمه كمال أبو ديب "في الشعرية" دراسة نظرية وتطبيقية في آن واحد، يحاول الناقد من خلاله اكتشاف طبيعة الشعر في أبعاده المختلفة، من الهاجس الإيقاعي إلى الرؤيا التي يذيع منها الشعر إلى الهاجس الإنسانية التي تتجلى فيه من خلال موقف الإنسان من العالم والمجتمع وما وراء الطبيعة.

ويستند أبو ديب إلى مبادئ عديدة في وصفه للشعرية هذه المبادئ التي يمكن استخلاصها من جانب بحثه النظري، ونبدأ من حيث أن الشعرية عندما توصف من خلال "بنية كلية" والنقد البنيوي يخضع في تحليله للنص الشعري إلى النظام، لأن القصيدة مثلاً في طابعها المتميز تتألف من مجموعة من الأنظمة التي تكمل بعضها بعضاً كالأنظمة الصوتية، والعروضية والتركيبية والدلالية، فالتحليل البنيوي للقصيدة محاولة لاكتشاف الصلات التي تربط عناصر كل هذه المستويات، وعلاقة هذه العناصر بالبنية الأشمل أو النظام الأشمل، الذي يجمعها ونحن إذ نحاول استجداء مفهوم للشعرية لا يمكن أن نبحث عنه إلا في إطار وجوده، إذ "لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور أي في بنية كلية"⁽¹⁾، وهو ما دفع بالناقد إلى الاحتكام بالبنية الكلية للنص أثناء محاولة وصف الشعرية لأنها هي "وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها"⁽²⁾.

على أنه ينبغي التنبيه إلى أن مراد كمال أبو ديب من مصطلح البنية الكلية هو الالتزام بمحدود النص وعدم الاجتزاء منه وعن المبدأ الثاني الذي يركز عليه أبو ديب في وصفه للشعرية مفهوم "الشبكة العلائقية" والذي يعد أكبر شعارات البنيوية كمنهج نقدي لا يؤمن بالأشياء، بل بالعلاقات الرابطة بينها، فلا قيمة للأشياء منفردة بذاتها، بل إنها تتخذ قيمتها

¹ - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 14.

² - المرجع نفسه. ص 13.

في إطار علاقتها ببقية العناصر المكونة للبنية الكلية ولهذا يقرر أبو ديب أن الشعرية "خصيصة علائقية" أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية⁽¹⁾، فالمنظور العلائقي يفني لنا بتطلعات المنهج الذي يركز عليه أبو ديب في تحليله للنصوص الشعرية، لأنه يراعي الدقة والشمول ويبتعد عن دراسة الظواهر المعزولة، كدراسة خصائص كاتب معين "الأسلوبية" أو نص معين. إن أي محاولة تحديد للشعرية تطمح أن تكون على قدر من الدقة والشمول يشترط ارتباطها بنظام العلاقات الناشئة بين مستويات النص المتعددة، فدراسة الظواهر المعزولة لا تعني شيئاً آخر "وإنما تعني نظم العلاقات التي تتدرج فيها هذه الظواهر"⁽²⁾، وهذا يؤكد تعامل أبو ديب مع النص على أنه كل تنظيم فيه مجموعة من العناصر المتفاعلة، كل منها يشكل بنية حيوية في نظامها ومهمة المحلل تكمن في اكتشاف العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أو العناصر، ولما كان النص الأدبي في جماليته كامراً غيرة وحصينة، نجد أن القصيدة تتجلى فيها أسمى الصفات الجمالية ولذلك نجدها "لا تسلم قيادتها إلا لمن صدق في حبه لها، وأخلص في ذلك وأتاه من أهم أبوابها وهو باب اللغة"⁽³⁾.

إن أبو ديب أيضاً قد أدرك أن اللغة هي أرض الحقيقة لذلك فإنه يصر على اكتناه الشعرية عن طريق "مادة النص اللغوية"، أي في وجود النص الفيزيائي المدرك، و لما كانت شعرية أبو ديب، ذات منابت لسانية، فإنه يعتمد في تحليلاته -في غالب الأحيان- على لغة النص، أي على مادة النص اللغوية والصوتية والدلالية مبتعداً عن كل الوسائل التي لا يمكن الإمساك بها من خلال النقد الآني، فيصر الناقد على أن الشعرية لا يمكن تحديدها على أساس ظاهرة مفردة كالوزن أو القافية أو التركيب، وكذلك الحال بمحاولة استجائها في أبعادها الميتافيزيقية، لأن للنص تجسديين واحد حاضر والآخر غائب، وهو الذي يسميه

¹ - المرجع السابق، ص 14.

² - المرجع نفسه، ص 13.

³ - عبد الله الغدامي: كيف تتذوق قصيدة حديثة. مؤسسة الابحاث الحديثة، بيروت، لبنان، ص 104.

أبوديب "زا-أدبية"⁽¹⁾، و هو ما لا ينفي وجود منافع أخرى للشعرية، ولكنها عصبية الإمساك عن طريق النقد والتحليل، فللشعرية ينابيع تمتاح منها فهي تفيض من أغوار عميقة، إنها من الذات الإنسانية تمتاح وجودها و بعدها الخفي و على الرغم من هذا التصور للشعرية الذي يجعلها وليدة البنيات اللغوية فإن أبو ديب يؤكد على أن المكونات التي تتجلى الشعرية فيها غير مقتصرة على البنيات اللغوية، وهذا ما أوقعه في التناقض فنظريا وصف الشعرية في مادة النص اللغوية، وتطبيقها خرج إلى البنيات غير اللغوية، فمن الممكن أن تكون هذه المكونات "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصويرية مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية" الإيديولوجية "أو برؤية العالم بشكل عام"⁽²⁾.

وفي الأخير يمكننا أن نخرج بنتيجة هي: أن النص الشعري عند كمال أبو ديب ليس الوزن أو القافية أو الصورة أو المواقف العاطفية أو الإيديولوجية و لكنها العلاقات بين مجموعة العناصر المكونة للنص والتي تتلاحم في سياق لغوي واحد، ونراه يبدي رأيه على المحاولات التي حاولت تحديد الشعرية عن طريق ظواهر معزولة كالوزن مثلا، فيقر بذلك التلاحم بين الشعر والوزن، لكن ليس الوزن بمعناه التقليدي في شعرنا القديم فما يطلب من الشعر مثلا هو الانتظام في المستوى الصوتي "الإيقاع" والبحور الشعرية القديمة، كما يرى أبو ديب هي مجرد شكل من أشكال هذا الانتظام، وذلك في دراسة له "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" يجتهد من أجل التفريق بين الوزن والإيقاع أو ما سماه بالبنية الإيقاعية في كتابه، وهكذا يدخل بنا الكاتب في صميم مسألة التمييز بين الوزن والإيقاع على مذهبه، فيرى أن "العروضيين العرب بعد الخليل العقل الفذ، أخفقوا في التفريق بين المستويين الوزن والإيقاع، وكان حديثهم كله عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم يفهموا البعد الحقيقي الجذري

* - هي العلاقات بين النص وكيّنونات خارجية عليه، أو بمعنى آخر فإن النص هو علاقة جدلية بين الحضور والغياب في آن واحد .

¹ - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 19.

² - المرجع نفسه، ص 22.

لعمل الخليل العروض العربي إلى عروض فني ذو بعد واحد، مخيف بذلك بعده الآخذ الأصل، وحيوية النبر الذي يعطي الشعر العربي طبيعته المتميزة⁽¹⁾.

فإذا ربطنا الأمر به نجده يفترض شروطا لتحقيق الإيقاع ومن ثم الشعرية، ومن هنا يتحرر الشعر من "طغيان المفاهيم الجامدة على الشعر والإصرار على تحديده في إطار نظرية تحققت تاريخيا في شروط محددة وليس ثمة ما يصوغ اعتبارها أزلية"⁽²⁾.

وفي ظل هذه المفاهيم الوافرة الظلال، تتجلى الشعرية الحداثية عند أبو ديب من تكامل عناصر النص الكمية، حيث يلتبس الظاهرة في أغلبية شعر أدونيس أين تتجلى دورة الإبداع، وتتحدد شعرية القصيدة، كما اشتغل عليها أبو ديب لوقت طويل مما أطلق عليه "الفجوة: مسافة التوتر"، حيث يرى أن الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر إذ يقدم تعريفا للشعرية على هذا الأساس -كوظيفة ذات فعالية في النص- وليس كمجرد مصطلح علمي ينتمي إلى ما يسمى بعلم الأدب، فيقول: الشعرية في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا وظيفة ما سميت بالفجوة ومسافة التوتر وهو مفهوم لا يقتصر فعاليته على الشعرية، بل إنه الأساس في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعانية، أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متمائزا عن -وقد يكون نقيضا- التجربة أو الرؤية اليومية⁽³⁾، ومن هنا يصف الشعرية بأنها وظائف الفجوة: مسافة التوتر، لا بأنها الوظيفة الوحيدة لها، بل إنها "الفجوة" تجسيدها الطاعي في بنية النص اللغوية، وهي المميز الرئيسي لهذه البنية، فلغة الشعر تتجسد فيها فعالية التنظيم

¹ - كمال أبو ديب: في البنيوية الإيقاعية للشعرية، نحو بديل جذري لعروض الخليل و مقدمة في علم الإيقاع المقارن، مؤسسة الأبحاث الحديثة، بيروت، ط2، 1981، ص 230.

² - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 90.

³ - المرجع السابق، ص 20.

على مستويات متعددة (وهذا التنظيم حين ينشأ يخلق فجوة: مسافة التوتر وعلى درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغة اللاشعرية"⁽¹⁾).

وهنا نلاحظ كيف يولي الناقد أهمية بالغة لمفهوم الفجوة: مسافة التوتر الذي يبني عليه شعريته، فيرى أن خلخلة الوزن لا يؤدي إلى انعدام الشعرية، والذي يؤدي إلى غيابها هو انتقاء الفجوة.

ب) الشعرية عند أدونيس:

الشاعر والناقد أدونيس لم يعط للشعرية مفهوما محددا، بل يرى أن "سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة..."⁽²⁾، فمفهوم الشعرية عند أدونيس إذن له أبعاد واسعة تعود إلى بدايات ظهور الشعر عند العرب وتطوره عبر مراحل التاريخ المختلفة، لذا يرفض أن تكون للشعر قواعد وقوانين ثابتة، لأنه متغير بتغيير العصر والظروف والشاعر الذي ينتجه، يقول: "إن التقنيين والتعقيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بماهية الإنسان في تفجره و اندفاعه واختلافه تظل في توهج وتجدد مغاير، وتظل حركية وتفجر..."⁽³⁾.

فهو يجعل الشعرية حث عن الذات والعودة إليها من خلال اللغة الشعرية التي تتميز بكونها هي الإنسان.

كما انه يرى أن الشعرية خروج اللغة عن القانون وتجاوزها لكل ما يمكن أن يجعلها سهلة القراءة والتأويل والتناول، فيقول بأن الشعرية هي: "الانتقال من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن لغة التقرير والإيضاح إلى لغة الإشارة ومن التجزيئية إلى الكلية، ومن النموذجية إلى الجديد الذي يؤسس لشعرية مبنية على التساؤل والبحث والشكل المتحرك،

¹ - المرجع نفسه، ص 58.

² - أدونيس: الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط1، 1980، ص 78.

³ - المرجع السابق. ص 31.

والإيقاع والرؤية المتناهية"⁽¹⁾، ومن خلال هذا المفهوم يتضح أن أدونيس يحاول التأصيل لمفهوم الشعرية وقوفاً على عدة نقاط:

- انفتاح النص وتناسل المعنى.
- الغموض.
- الفجائية أو الدهشة.
- الاختلاف.
- الرؤيا.
- حركية الزمن الشعري.

فعن انفتاح النص يقول: "الشعر لا يوصف، ولا يحد، ومن لا يعرف الشعر ولا يحسه مباشرة يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه"⁽²⁾، وهي إشارة منه إلى لا محدودية الشعر ولا نهائيته، فكل قصيدة تكون محدودة بإحدى الانتماءات سواء أكانت سياسية، أو اجتماعية، أو اقتصادية، أو يحكمها أي شكل من أشكال الايدولوجيا محكوم عليها بالفشل من المنظور النقدي الأدونيسي -إن صح التعبير- أما الغموض الذي طال فيه حديث أدونيس"، عن أنواعه وأسباب إيجاده في الخطاب الشعري والدور الذي يؤديه لإكساب هذا الخطاب هالة من القدسية، فقال: "ليس من الضروري حتى تستمتع بالشيء أن تدرك معناه إدراكاً شاملاً"⁽³⁾، ولعل المقصود هنا هو وجوب تغييب مرجعية ما عن الخطاب، الأمر الذي يؤدي إلى حدوث شرح دلالي يضيع أجزاءً من المعنى خلف الإحياءات النابعة من مقومات هذا الخطاب، أما الدهشة أو الفجائية التي يقول عنها بشير تاويريريت: "القصيدة الغامضة

¹ - بشير تاويريريت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة و التوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص 25.

² - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 59.

³ - بشير تاويريريت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 37.

هي بالأساس مفاجئة ومدهشة وهذه الفجائية تتبع أساسا من الوظيفة الأساسية للشعر⁽¹⁾، واعتبر أن إحداث الدهشة والفجائية هي أكبر أهداف الشعر سعيا للتجسيد.

أما عن عنصر الاختلاف أو المغايرة فهو صانع مفهوم الحادثة عند الحدائين، أي الخروج عن النمطية والمألوف ومنه فـ"جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها"⁽²⁾.

وفيما يخص الرؤيا الشعرية (التخييل) باعتبارها تتم على مستوى أعمق من الخيال، هذا الأخير الذي يتم على مستوى أكثر سطحية فيقول: "ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحا وراءه رؤيا للعالم"⁽³⁾، وفي هذا تلميح إلى وجوب شحن الخطاب الشعري بالرؤى الفلسفية والفكرية الأكثر عمقا، والتي يمكن أن تتراءى من ورائها عدة أبعاد أخرى لهذا الوجود، حتى يبدو جد مختلف عن صورته أو كونه الطبيعي المرئي من خلال تجلياته المتجددة في هذه الخطابات الشعرية، ولعل هذه من أهم العناصر التي يمكن أن يكون حضورها في الخطاب الشعري يضيف عليه من الجمالية ما يضيفي، ولهذا ركز عليها أدونيس أكثر من غيرها في محاولة منه لوضع لبنات لشعرية عربية بناءة تسير مقتضيات الحادثة الإبداعية والنقدية.

لعل هذه الرحلة في سبر أغوار الشعرية عند النقاد المبدعين والغربيين والعرب تمخضت عنها عدة نتائج لعل أهمها، عدم ثبات الرأي حول مفهومها وضبط مصطلح لها في النقد العربي خاصة، والاختلاف في حصر وجودها في الشعر أم النثر أم فيهما معا وأن الشعرية رغم أن الاهتمام بها بشكل أكثر شمولاً وعمقا كان في النقد المعاصر، إلا أن الثقافة النقدية الغربية والعربية لم تخل من وجود إرهابات واجتهادات للبحث فيها، إن كل هذا قد يكون مبررا لأن ندرس شعرية المشهد باعتبارها المشهد مكونا أصيلا في العملة الإبداعية الأدبية

¹ - أدونيس: زمن الشعر، ص 09.

² - المرجع نفسه، ص 11.

³ - بشير تاويريريت: إستراتيجية الشعرية و الرؤيا الشعرية عند أدونيس، ص 83.

: من التصويرية إلى المشهدية .

١- جدلية الصورة بين المبدع والناقد

2- مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا

3- التلقي البلاغي للصورة الشعرية

4- المشهد رؤية شمولي

1- جدلية الصورة بين المبدع و الناقد:

منذ القديم والإنسان يعبر عن نفسه، سواء أكان ذلك بالرسم أو النحت أو الكلمة الجميلة، حيث تعتبر هذه الأخيرة بداية الأدب، فقد بدأ الإنسان بعرض نفسه ومشاعره وأفكاره للآخرين عبر الكلمة، ومن هنا بدأ النقد، مع رد الفعل على هذه الكلمة بطريقة انطباعية تأثريه لا تتعدى بعض الآراء مثل: جميل، رائع، غريب، جيد، رديء... الخ، و ذلك قبل ظهور مذاهب ومدارس النقد الحديثة والمتعددة والتي تلتزم بمعايير محددة في حكمها على العمل الأدبي، إذا فالنقد كلمة تالية للأدب، لكن هذا لا يعني أن الأدب ما كان ليقطع تلك الأشواط الكبيرة وأن يتطور هذا التطور الباهر لولا النقد الذي كان ولازال من أهم الأسباب التي دفعت المبدع إلى تطوير وسائله التعبيرية "متمردا على الناقد متعلما منه في آن وبهذا نكون بإزاء عملية الدوران الخارق للمعهود المتطلع للطريق"⁽¹⁾، فالأديب أو المبدع كثيرا ما يعتمد على منجزات الناقد ليحضى عمله بقدر من الجمال والقوة ولكنه سرعان ما يتمرد عليه فيطور وسائله باحثا على قد من التميز والانفراد، وبين هذا وذاك حظيت الصورة باهتمام لافت وكبير في الدراسات الأدبية والنقدية التي نفتقر إلى تعريف جامع مانع لها في معاجمنا العربية ولا عند النقاد والبلاغيين أيضا.

وإذا أردنا أمثلة عن هذه الجدلية فنسجد قول ابن المعتز:

أثمرت أغصان راحته بجنان الحسن عنابا

حيث عاب عليه عبد القاهر قوة الشبه المفضي إلى مطابقة في قوله: "ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه وتفصح عنه، احتجت إلى أن تقول: أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من أطرافها المخضوبة، وهذا ما لا تخفى غثائته"⁽²⁾، وفي مظهر آخر من مظاهر الجدلية انتقد العميل اللغوي قول أبي تمام:

أهن عوادي يوسف و صواحيبه؟ فعزما؛ فقد أدرك السؤال طالبيه

¹ - بشير عروس: شعرية المشهد في بكائيات الشريف الرضي (مذكرة ماجستير)، جامعة عنابة، الجزائر، ص 16.

² - ينظر: محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، ص 268.

و ينظر: دلائل الإعجاز. ت: أحمد مطلوب، بغداد، 1964، ص 346.

حيث لم يستوعب حدود العلاقة المنطقية بين شطري هذا البيت، فقال منزعجا: لماذا لا تقول ما يفهم ، فأجابه أبو تمام ولماذا لا تفهم ما يقال وهو بذلك يرفع الجمهور إلى مستواه ويأبى أن ينحدر هو بفنه إليهم⁽¹⁾.

وربما يكون ذلك خوفا من تدني مستواه أمام النقاد ذوي الخبرة، فلولا إحساس المبدع بأن هناك من يتتبعه وينتقده لما رأى ضرورة لنضم شعر بهذه اللغة العميقة وهذا دليل على وعي الشاعر بما يقتضيه الشعر من وسائل مختلفة تعتبر الصورة أبرزها وأهمها، ومنه دأب الشاعر الحديث أيضا على تفعيل عناصر التشكيل في قصيدته والصعود بها إلى أرقى مستويات التعبير، مسخرا جميع التقنيات سواء أكانت هذه التقنيات ناتجة من منطقة الشعر ذاتها أو مستعارة من فنون أخرى، فمن الفنون التي اقترب الشعر منها كثيرا نجد فن الرسم، المسرح، السينما... الخ.

2- الصورة عند القدماء و المحدثين:

للصورة أهمية كبيرة في الدراسات القديمة والحديثة، لأنها تعد ركنا مهما من أركان الشعر، يستند إليه النص في منح الأفكار أبعادا شكلية من التصوير و كأن ما يقصده المنشئ ماثل أمامك.

وإذا كان لابد لنا من التعرف على مفهوم الصورة عند النقاد القدامى ومن ثم المحدثين، فلا بد أن نبدأها بالجاحظ (ت 255 هـ)، فهو يعد أول من أشار إلى هذا المفهوم في حديثه عن اللفظ والمعنى قائلا: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والمدني والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج... فإن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"⁽²⁾، فالجاحظ بقوله هذا (إنما الشعر صناعة) اقتصر الصناعة على الشعر، ولما كان الشعر يتألف من (ألفاظ ومعاني) والمعاني هي المادة الأساسية و هي (مطروحة في الطريق) وكانت الألفاظ تمثل ثروة الشاعر اللغوية

¹ - ينظر: عبد الله النطاوي: المعارضات الشعرية (أنماط و تجارب)، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ص

² - الجاحظ: الحيوان، تحقيق، عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده، مصر، 1966، ص 131.

وهي أوعية لتلك المعاني إذا كان على الشاعر أن يختار معاني تكون مناسبة لتلك الألفاظ، لكي تضم بشكلها الجديد (الصورة والتصوير) في السياق النصي.

وكانت الصورة عند ابن طباطبا (ت 322 هـ) تعني التشابه في الشكل والاختلاف في الجوهر والعكس صحيح، إذ يقول: "و ربما أشبه الشيء بالشيء صورة و خالفه معنى و ربما أشبهه معنى و خالفه صورة"⁽¹⁾.

أما قدامة بن جعفر (ت 377 هـ) فتابع الجاحظ في تحديده لمفهوم الصورة، قائلاً: "إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وأثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية و الشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"⁽²⁾.

فقدامة بقوله: (المعاني كلها معروضة للشاعر) جعل المعاني بمنزلة المادة الأولية التي تكون قابلة للمرونة (التأثير) كالخشب والفضة، فإنهما يخضعان لعملية تمازج وصهر لكي يكتمل الشكل النهائي، فالشاعر يحاول ترتيب المعاني وصياغتها لكي يمتزج بعضها مع بعض داخل النص الشعري، والشكل النهائي للنص هو (الصورة).

وذكر أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) الصورة في معرض حديثه عن أقسام التشبيه كتشبيه الشيء بالشيء صورة، وتشبيهه به لونا وصورة⁽³⁾.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) فمفهوم الصورة عنده يمتاز بالدقة والوضوح، في قوله: "إن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وإن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم وسوار"⁽⁴⁾.

¹ - ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح و تحقيق: عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1426هـ-2005م، ص 17.

² - قدامة بن جعفر: نقد الشعراء، تح: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ص65.

³ - أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: جابر قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ص ص 245-246.

⁴ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص 254.

فعبد القاهر في نصه هذا أشار إلى انصهار اللفظ والمعنى كلاهما معاً، فهما يشتركان في تكوين الصورة، ولما كانت المعاني موجودة أصلاً في الذهن وتقوم عليها عملية الصياغة والتصوير، كانت الألفاظ تتآلف مع بعضها بما يتفق مع ما هو موجود في الذهن من المعاني، فتظهر (الألفاظ) معبرة عن تلك المعاني داخل سياق نصي جديد (الصورة) إذا الألفاظ والمعاني والصورة ثلاثة عناصر متحدة تقوم عليها بنية الأدب⁽¹⁾.

ففهمهم لها -النقاد العرب- بقي مرتبطاً بمفهوم "أرسطو" الذي يربط الصورة بإحدى طرق المحاكاة الثلاث، ويعمق الصلة بين الشعر والرسم، فإذا كان الرسام الفنان الذي يستعمل الريشة والألوان، فإن الشاعر يستعمل الألفاظ والمفردات ويصوغها في قالب مؤثر يترك أثره في المتلقي.

وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي، لها ما لها من مدلول وتأثير، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقريب والمباشرة، فالخيال هو الذي يخلق بالقارئ في الآفاق الرحبة ويخلق له دنيا جديدة، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتوقع.

فالخيال الذي يرى فيه "سقراط" نوعاً من الجنون العلوي، والأمر نفسه عند "أفلاطون" الذي كان يعتقد "أن الشعراء مسكونون بالأرواح، وهذه الأرواح ممكن أن تكونن خيرة كما يمكن أن تكون أرواح شريرة"⁽²⁾.

وهذا الاعتقاد بأن الشاعر مهووس، وله علاقة بالجن والأرواح، له أثره في الشعر العربي القديم، فقد نسب إلى الشعراء المجيدين أن أرواحهم ممزوجة بالجن، كما نسبوا إلى "واد عبقر" الذي تسكنه الجن حسب اعتقادهم وزعمهم، وكان وراء كل شاعر مجيد جن يلهمه، أي أن العرب القدماء أخذوا مفهوم الصورة من الفلسفة اليونانية، وبالذات الفلسفة الأرسطية، وجرهم مفهوم "أرسطو" للصورة إلى الفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القرآن

¹ - ينظر: كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجتمع العلمي العراقي، 1408هـ-1987م، ص 40.

² - إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1959، ص 141.

الكريم، و سرعان ما انتقل هذا الفصل بين اللفظ و المعنى إلى الشعر الذي يعد من بين الشواهد في تفسير القرآن الكريم على حد تعبير الدكتور "علي البطل"⁽¹⁾.

"فأبو هلال العسكري" يعلنها صراحة: "الألفاظ أجساد والمعاني أرواح"⁽²⁾، أما "الجاحظ" فيرى أن: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيز اللفظ....، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير"⁽³⁾.

ويرى الدكتور "فايز الداية" أن "السكاكي" في كتابه "مفتاح العلوم" اهتم كثيرا بالتفريغات، وأهمل الأصول وكذا النصوص الإبداعية، فكانت جهود البلاغة وطروحاتها منقوصة، وهذا ما يلاحظه كثيرا من علماء البلاغة الذي جاءوا من بعد "السكاكي"، وكل دارس تعامل مع الكتب البلاغية القديمة "و هذا مما أثر سلبا في الإنتاج الأدبي الذي لم يجد من يقومه ويبين ألقه"⁽⁴⁾.

و ضمن هذا الجو الذي اختلطت فيه القيم النقدية، وضاعت فيه المفاهيم البلاغية والجوهرية، وضع عبد القاهر الجرجاني "القواعد الأساسية في البناء النقدي العربي من خلال فهمه لطبيعة الصورة، التي هي عنده مرادفة للنظم والصياغة، فهي لا تعني رصف الألفاظ بعضها بجانب بعض بقدر ما تعني توخي معاني النحو التي تخلق التفاعل والنماء داخل السياق.

فالصورة إذا حسب نظرية النظم مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصياغة، وليس غريبا أن يراوح النقد العربي مكانه ويهتم بالشكليات والتفريغات والتقنين لمختلف العلوم وبخاصة البلاغة منها، و بالتالي صار مفهوم الصورة متأثرا بهذه الثقافة النقدية، حيث أصبحت مقصودة

¹ - علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها و تطورها. دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص 15.

² - أبو الهلال العسكري: الصنائع، الكتابة و الشعر، تحقيق: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص 187.

³ - الجاحظ: عمرو بن بحر، الحيوان، ص 131.

⁴ - فايز الداية: جماليات الأسلوب - الصورة الفنية في الأدب العربي. دار الفكر المعاصر، بيروت - لبنان. ط2، 1996، ص 13.

لذاتها، أي أنها غاية وليست وسيلة لفهم الشعر وإبراز جمالياته للمتلقي، فكانت الصورة عندهم (القدماء) جزئية لا شاملة، فهي لا تتعدى كونها، استعارة وتشبيها وكناية وغيرها من علوم البلاغة التي تهتم بتميق المعنى ليس إلا رغم مبادرة عبد القاهر الجرجاني إلى تصحيح المفاهيم المغلوطة ووضع الأصول الصحيحة لتغيير ما هو سائد عند سابقيه.

ولم يختلف الأمر كثيرا بالنسبة لمفهومها عند المحدثين رغم توسع مفهومها في العصر الحديث إلى حد "أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني"⁽¹⁾، ثم اتسع مفهومها ليشمل الجانب الفني الشعوري الوجداني، غير أن مفهوم الصورة لم يستعمل بهذا المعنى إلا حديثا.

فهو عند "مصطفى ناصف": "يستعمل عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، و تطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات و يقول إن لفظ الاستعارة إذا أحسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة"⁽²⁾، و يعقب الأستاذ "أحمد علي دهمان" على تعريف مصطفى ناصف للصورة قائلا: "أنه قصر الدلالة على الاستعمال المجازي مع أن كثيرا من الصور لا نصيب للمجاز فيها، هي مع ذلك صورة رائعة، خصبة الخيال، وتدل على قوة الأديب على الخلق أيضا"⁽³⁾، وكان لزاما علينا تناول بعض الأمثلة عن التلقي البلاغي للصورة في نقدنا القديم والحديث.

¹ - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ص 20.

² - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1983، ص 75.

³ - أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص 269.

1- حدود التلقي البلاغي للصورة الشعرية:

يرى جابر عصفور أن هناك "ثلاث بيئات أسهمت في توضيح الأصول الأولى لمبحث الأنواع البلاغية للصورة الفنية: بيئة اللغويين، ثم بيئة المتكلمين، و أخيرا بيئة الفلاسفة من شراح أرسطو بوجه خاص"⁽¹⁾.

"فالنقاد و البلاغيين و هم يستثمرون مفهوم الصورة حاولوا أن يبرروا تجاوزات الشعر وخروقاته و يضبطوها بقيود علمية اغترفت من بيئات ذلك العصر وجهود علمائها في مجالات تتصل بعلوم اللغة والفلسفة وعلم الكلام، والذين أسهموا في ضبط الحدود الفاصلة بين مختلف المصطلحات، كالاستعارة والكناية والتمثيل وسواها"⁽²⁾، وذلك في محاولة جادة من قبل النقاد لوضع قوانين وحدود تضبط الأدب والشعر، وقد حظيت الصورة بجانب كبير من هذه المحاولة، وقد بحثوا فيها معتمدين على بيئات وأبحاث من سبقوهم وعاصروهم ويتوجب علينا الوقوف عند بعض الأمثلة في التلقي القديم والحديث للصورة الفنية.

أ) التلقي القديم:

إعجاب المبرد بأبيات قالها دعل بن علي في صفة المصلوب:

لم أر صفا مثل صف الزط	تسعين منهم صلبوا في خط
من كل عال جدعه بالشط	كأنه في جذعه المشتط
أخو نعاس جد في التمطي	قد خامر النوم و لم يغط

و أبيات قالها الأخطل في صفة المصلوب أيضا:

كأنه عشاق قد مد صفحته	يوم الفراق على توديع مرتجل
أو قائم من نعاس فيه لوته	مواصل لتمطيه من الكسل

¹ - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص 99.

² - بشير عروس: شعرية المشهد في بكائية "كربلاء" للشريف الرضي، ص 18.

حيث أعجب المبرد بالتشبيهات في هذه الأبيات ورأى أنها تشبيهات مستطرفة تقوم على الجمع الحاذق بين الأشياء المتباعدة، وإصابة شبه يجعل بينها مناسبة واشتركا ولا شيء أبعد عن العاشق من المصلوب في الصلة⁽¹⁾.

وهذا ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني أيضا في تشبيهات الصلب عند الأخطل وقد رأى أيضا أنها تشبيهات مستطرفة حيث أرجع ذلك الاستطراف إلى ما في البيتين من تفصيل وهذا ما لم يرد على بال البرد⁽²⁾.
المثال الثاني:

عدم استحسان الآمدي لبيت أبي تمام الذي يقول فيه:

أجدر بجمرة لوعة إطفائه بالدمع أن تزداد طول وقود

لأنه يرى فيها مخالفة في التقاليد اللغوية، وتجاوز الحدود اللغوية المباحة في المجاز⁽³⁾.

وليست ديات من دماء هرقتة حراما ولكن من دماء القصائد

ويقول: "فيه: وحسبه بهذا خطأ وجهلا وتخليصا وخروجا عن العادات في المجازات والاستعارات"⁽⁴⁾.

لقد أعجب المبرد بتشبيهات الصلب لأن التشبيهات مصيبة -حسب رأيه- لأنها جمعت بين الأشياء المتباعدة بطريقة حذقة والرأي نفسه نجده عند إمام البلاغيين عبد القاهر الجرجاني الذي يبدي إعجابه بتصوير المصلوب بصورة العاشق الذي يلوح مودعا، أو القائم

¹ - ينظر: جابر عصفور الصورة الفنية، ص 180. و ينظر: المبرد: الكامل، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم و السيد شحاتة، دار النهضة، القاهرة، مصر، ج3، ص 50.

² - ينظر: الصورة الفنية، ص 180. و ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: هـ- ريتز، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول، 1954، ص 171.

³ - ينظر: الصورة الشعرية في التراث النقدي و البلاغي، ص 217.

⁴ - ينظر: الصورة الفنية ، ص 217. و ينظر: الآمدي : الموازنة، تحقيق: السيد أحمد صقر. دار المعارف، القاهرة، 1965، ص 241.

يتمطى ويرى أن الشاعر برع في التشبيه، ويرجع ذلك إلى التفصيل "والحصر المنطقي لكل أجزاء المشابهة"⁽¹⁾.

ورفض الأمدي لأبيات أبي تمام لأنه يرى فيها خروجاً عن التقاليد اللغوية والعادات في المجازات والاستعارات، وبالتالي فإن حصر الصورة في مختلف ضروب البلاغة ومتابعتها لغويا ودلالياً من قبل النقاد قد حد من قدرتها على الاستيعاب وسلبها القدرة على إبراز جمالية النصوص وبذلك لم "يصمد مفهوم الصورة في معالجة خروقات الشعراء"⁽²⁾.

(أ) التلقي الحديث:

الحال لا يختلف كثيراً عن التلقي القديم فمحمد الولي مثلاً يرى شعرية الصورة تكمن في كونها زيادة عن المعنى وأن الصورة الزائدة تمثل عماد الاستعارة فيقول في بيت المتنبي:

وألقى الشرق منها في ثيابي دنانير تفر من البناني

فالدنانير المذكورة في البيت تستحق وصف "صورة شعرية" إلا لأنها زائدة فوق المحتوى الذي يراد توصيله⁽³⁾.

ويرى أن النقل الأمين للوقائع والذي لا نستطيع فيه استبدال صورة ما بغيرها لا يمثل تصويراً شعرياً ويعطي مثلاً على ذلك بقول المتنبي:

فسرت وقد حجب الشمس عني وجبن من الضياء بما كفاني⁽²⁾

¹ - الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، ص 182.

² - بشير عروس: شعرية المشهد في "بكائية كربلاء"، ص 22.

³ - ينظر: محمد الولي: الصورة الشعرية، ص 20. و ينظر عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج4، ص 386.

4- المشهد رؤية شمولية:

إن حصر الصورة من قبل النقاد والبلاغيين و وضعها في إطار الاستعارة والتشبيه وغيرها، جعل النقاد يقفون موقف العاجز، أمام تقييم أعمال الشعراء وتهميش الكثير منها والحكم عليها بالرداءة في الكثير من الأحيان، بسبب أسلوبها الخاص ولأنها حادت عن القوانين التي وضعوها -النقاد- تحت مفهوم الصورة ولهذا وابتغاء مفهوم جديد يحيط بأغلب جوانب النصوص الشعرية إن لم نقول جميعها، يكون قادرا على إبراز جمالياتها، كان مصطلح المشهد هو الأنسب.

وبداية لابد من التطرق للمفهوم اللغوي للمشهد، حيث جاء في القاموس المحيط أن: "الشهادة: خبر قاطع، ... وشهده، كسمعه، شهودا: حضره، فهو شاهد، ج: شهود وشهَدَ... وشاهده: عاينه... والمشهدَ والمَشْهَدَ والمَشْهَدَةُ: محضر الناس..."¹

وبهذا فالمشهد يفيد الإعلام والإخبار والذي يستلزم حادثة وشاهدا لنقلها للجمهور ، ومنه يمكن القول أن المشهد على العموم يتكون من مكان وديكور وحركة وزمن وشخصيات وأفعال، لذلك فالفرضية الذي انطلقت منها في هذه الدراسة هي اعتبار المشهد أفضل أداة تتوصلها اللغة لبلوغ مقاصدها، وقد يكون التشبيه التمثيلي الأقرب إلى المفهوم المشهدي؛ فهو ذلك النوع من التشبيه الذي يكون فيه وجه الشبه منتزعا من متعدد، أي صورة منتزعة من عدة صور، ويمكن القول أن التشبيه التمثيلي يشكل نواة المفهوم المشهدي؛ فهو يجمع أكثر من صورة، حيث يمكن للمبدع أن يعرض الحدث الذي تتحرك من خلاله أفعاله وأقواله وشخصياته بما يصطحبها من أحاسيس ومشاعر، و لا يتم ذلك بصفة تامة، إلا من خلال حضور بعض العناصر، لعل من أبرزها: الزمان الذي يمثل اللحظة التي تكتنف الحدث في كل جزئية من جزئياته و يتخلل الأحداث و الشخصيات بما يرفد من أحاسيس مصاحبة

¹ - الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي. مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان. ط 6، 1998. باب الدال، فصل الشين، ص 292.

للموقف، فيكون الخلفية التي يقف عليها الحدث، ويعطي للقراءة طعمها الخاص الذي يجب أن ينحصر فيها، بالإضافة إلى المكان وما يحويه من أثاث وديكور، وغيرها، فهو الفسحة التي يحتلها الحدث وهي فسحة تستشعرها الذات، إضافة إلى الخيال الذي يعطي المبدع حقه في الخلق، فيفسح المجال أمامه لتخطي الخطوط الحمراء التي يضعها النقاد "فالمشهد وجود عيني كما أن المشهد وجود متخيل"⁽¹⁾، فيكون للمشاهد دور استثنائي في شعرية القصيدة العربية.

إن الدراسة المشهدية للنصوص الشعرية، تذهب بتشكيلاتها وفنائها إلى مستوى آخر من التعبير والتدليل والتصوير والترميز والحركية ونحن بذلك تقترب من الفنون الحركية أو السمعية البصرية، كالمرح و السينما، التي يمكن مقارنة المشهد بها "و التي تقدم العالم المحسوس بصريا وسمعيا، فالأشكال والناس يتحركون أمامنا والألوان والحجوم تجعل هذا كله متناولا. بعد أن كنا نلاحظ في الرسوم المصورة ثباتا زمنيا، وقيود مكانية، نجد أن السينما تنتقل بين الأماكن و تجتاز الفواصل أياما وشهورا في إطار الفيلم"⁽²⁾، فالسينما بما تحويه من حركية وقدرة على استيعاب صور متعددة يمكن أن تقابل بالمشهد مثلما تقابل اللوحة في الرسم بالصورة هذه الأخيرة التي تتميز بالثبات والبساطة. وقد يكون التشبيه التمثيلي الأقرب إلى المفهوم المشهدي، فهو ذلك النوع من التشبيه الذي يكون فيه وجه الشبه منتزعا من متعدد، أي صورة منتزعة من عدة صور.

ولأن المشهد يتميز بالحركة فإنه من البديهي أن يكون الفعل أو ما يقابل الدراما في الفعل المسرحي أساس هذه الحركة، فهو الذي يحقق لنا -إضافة إلى الحركة- الإخبار و الإعلام والمعاناة، وينقلنا بين الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل)، عن طريق آليات السرد المختلفة.

¹ - حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2003، ص 17.

² - فايز الداية: جماليات الأسلوب. ص 57.

والذي يمكن أن نسميه: الدراما، فالدراما في العمل المسرحي هو العنصر الأساسي الذي يضيف السمة المشهدية في العمل.

وهذه المقدرة التي يملكها المشهد في استيعاب كل هذه العناصر جعلت له مقدرة فريدة على إبراز جمالية النصوص، ولكي لا يكون ما ذهبت إليه ضرب من العبث كان من الضروري أن تلي هذه الدراسة النظرية نموذج تطبيقي وهذا ما ذهبت إليه في الفصل التالي.

: شعريّة المشهد في قصيدة يطير الحمام .

١- حضور المرأة في شعر محمود درويش

١-١

١-٢

١-٣

.

١-٤

.

٢ - التحليل المشهدي للقصيدة .

١-٢

.

٢-٢- المشهدية .

- التفضية والتأنيث .

- الحوار وثنائية الصوت.

.

-

- المرأة في شعر محمود درويش

تحتل المرأة عند "درويش" مساحة واسعة في خطابه الشعري، وهذا الأمر ليس غريبا على مستوى الشعر العربي قديمه وحديثه، إذ أن المرأة تحتل مكانة متميزة في وجدان الشاعر العربي منذ إمرئ القيس، وقيس بن ملح، وعمر بن أبي ربيعة إلى نزار قباني ومحمود درويش، وهذا الاهتمام إنما ينبع من اتخاذ المرأة معادلا موضوعيا لأحاسيسهم المتلهفة ووجداناتهم المتقدة، ولحرمانهم من كثير من متع الدنيا وشعورهم بثقل القيود الاجتماعية التي تحد من حريتهم وعلاقاتهم بالمرأة بوجه خاص يفرغون فيها أحاسيسهم المتدفقة.

فإذا كان الشاعر لا يستطيع أن ييوج بأحاسيسه ومشاعره علانية في العالم الخارجي فإنه يبيثها في عالمه الشعري من خلال تناوله للمرأة المعشوقة كي يحدث بذلك توازنا نفسيا داخليا تعقبه راحة وشعور باللذة التي لا تعادلها لذة.

ومحمود درويش ليس بدعا من الشعراء بل هو واحد منهم رأى في المرأة ما رآه الآخرون معشوقة، وأما وأختا ومعادلا فنيا للأرض والوطن والإنسان.

و لكن من يتتبع معاني الحب و العشق عند درويش و علاقته بالمرأة انطلاقا من شعره يجد أن الشاعر قد صبغ خطابه بلون خاص يميزه عن غيره من الشعراء في تعامله مع المرأة و في التركيز عليها.

و لكي نقرب أكثر من موضع المرأة عد درويش فإننا نحدد علاقته بها في محاور أربعة هي:

(أ) المرأة الأم

(ب) المرأة الأرض و الوطن

(ج) المرأة الإنسان

(د) المرأة العاشقة

أ) المرأة الأم:

علاقة الشاعر بأمه علاقة تفيض بالحب والمشاعر والأحاسيس الوجدانية إلى حد نجد فيه علاقته بأمه من خلال شعره تفوق علاقته بأبيه وإخوته وأخواته، على الرغم من أن علاقته في سن الطفولة والصبا تكاد تكون على العكس من ذلك من وجهة نظره، حيث لم يدرك عمق هذه العلاقة وحاجته إليها، إلا عندما أودع في السجن وهو في سن الرابعة عشر، حيث شعر بحاجته إلى دفئ الأم وحنانها في لحظات مشبعة بالحنن والكرهية والتغطرس، تلك التي عاشها في سجن المحتل.

ومما يلفت النظر أن الشاعر عندما يتحدث عن المرأة الأم يكون أقرب إلى الواقع والحقيقة من الخيال الشعري، فمتى يذكرها يذكر المشاهد الخيالية التي ارتبطت بها والتصقت بذاكرته منذ نعومة أظافره، فيقول:

أحن إلى خبز أُمي

و قهوة أُمي

و لمسة أُمي

و تكبر فيَّ الطفولة

يوما على صدر يوم

و أعشق عمري لأنني

إذا مت

أخجل من دمع أُمي⁽¹⁾.

ب) المرأة الأرض و الوطن:

في تجربة حب الوطن كثيرا ما يختلط على المتلقي أثناء تعامله مع نصوص درويش، بحيث لا يستطيع أن يفرق بين المحبوبة و الوطن، فالحديث ظاهريا يتجه نحو المرأة:

¹ - محمود درويش: الديوان، الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، 2005، ص 106.

والذي يعرف ريتا ينحني

ويصلي لإله في العيون العسلية⁽¹⁾.

هكذا يبدو شاعرنا متعلقاً بـ"ريتا" وسواء أكان حبه لها حب حقيقي أم فني، فإنه استغل تجربة الحب هذه في التعبير عن قضيته الإنسانية.

د) المرأة العاشقة:

تمثل المرأة العاشقة عند الشاعر تجربة الحب الأولى التي استيقظ عليها في بواكير كتاباته الشعرية، والمتتبع لعلاقته بالمرأة المعشوقة يرى أن العلاقة بينهما غير متكافئة، فحبه للمرأة الأم لم يتجذر في وجدانه، ولم يربطه سوى علاقات حسية تنتهي بانتهاء اللحظة العاطفية التي تجمع بينهما.

ولأن محمود درويش يعتبر شاعراً للمقاومة الفلسطينية، وهذا ما جعل قصائده كلها تدور حول هذه القضية، لكن هذا ينفي تطرق محمود درويش إلى مواضيع أخرى، كان من أبرزها المرأة، حيث أن هناك حوار معه نشرته مجلة أضواء الأسبوعية الجزائرية، في 26 مايو 1984، أجراه معه الشاعر الجزائري عبد العالي رزاق، وذلك أيام انعقاد المجلس الوطني الفلسطيني في الجزائر، وقد كان من بين الأسئلة التي طرحها عليه الشاعر عبد العالي سؤال عن علاقته بالمرأة، وكأنه يومئ إلى وحدانية الرؤية الشعرية عند درويش وخلو شعره من قصائد الحب. مادمناً في سياق العلاقات الإنسانية، أرغم أن المرأة هي لكون الذي يعيش فيه شعرك فهي الوطن - الرمز - لقضية، فكيف ترى المرأة خارج هذا الإطار الشعري؟

وكان الجواب: "عندما أكتب قصيدة عن المرأة، فسرعان ما يقول الناس:

¹ - المصدر السابق، ص 200.

هذه قصيدة عن فلسطين" هكذا ينفي محمود درويش هذا التعبير وربما يرى سطحيا وساذجا، لأن المرأة في شعره امرأة حقيقية، أنثى تحب وتشتهي وهو يعبر عن ذلك بقوله:

"علاقتي بالمرأة علاقة إنسانية، علاقة حب المرأة أحيانا لا المرأة المطلقة، بل المرأة المجردة، إنها تلخص حياة، تلخص وطننا، تلخص فعلا"، ويرى درويش أن علاقته بالمرأة طبيعية إنسانية عميقة، لا يمكن الاستغناء عنها، لا في الحياة ولا في النص الشعري، ولقد نظم درويش قصيدة "يطير الحمام" لتكون في رأيي شاهدا على مفهومه للمرأة بوصفها مصدرا للوحي الشعري وعلى أنه يتعامل معها مجسدة في أشعاره، و في علاقة مجردة تربطه بها، و ليس بوصفها موضوعا مجردا، أو رمزا وذلك عكس ما يذهب إليه الكثير من النقاد والقراء، و قد أنتج محمود درويش هذا النموذج الفني الذي يتحدى به النقاد وهو قصيدة "يطير الحمام"، قصيدة جميلة كتبها هذا الهاجس الذي طالما راود قلب الشاعر المتوتر المتهدج الحس المستوفر المشاعر، فجاءت عزفا على وتر لم يعرف عنده من قبل إذا أراد أن يتعامل مع المرأة المجسدة، فألح على المرأة الجنس، وبالغ في التحدي، فصور الاشتها، وأعضاء الفتنة، كما لم يصورها أحد في شعرنا العربي الحديث، موشكا بذلك على عزل هذه العلاقة عن أية علاقات مع الآخرين، ومن فرط إلحاحه على تصوير شهوات الجسد والتقنن في توظيف أروع ما اكتشفه درويش في فن القصيدة الحديثة⁽¹⁾.

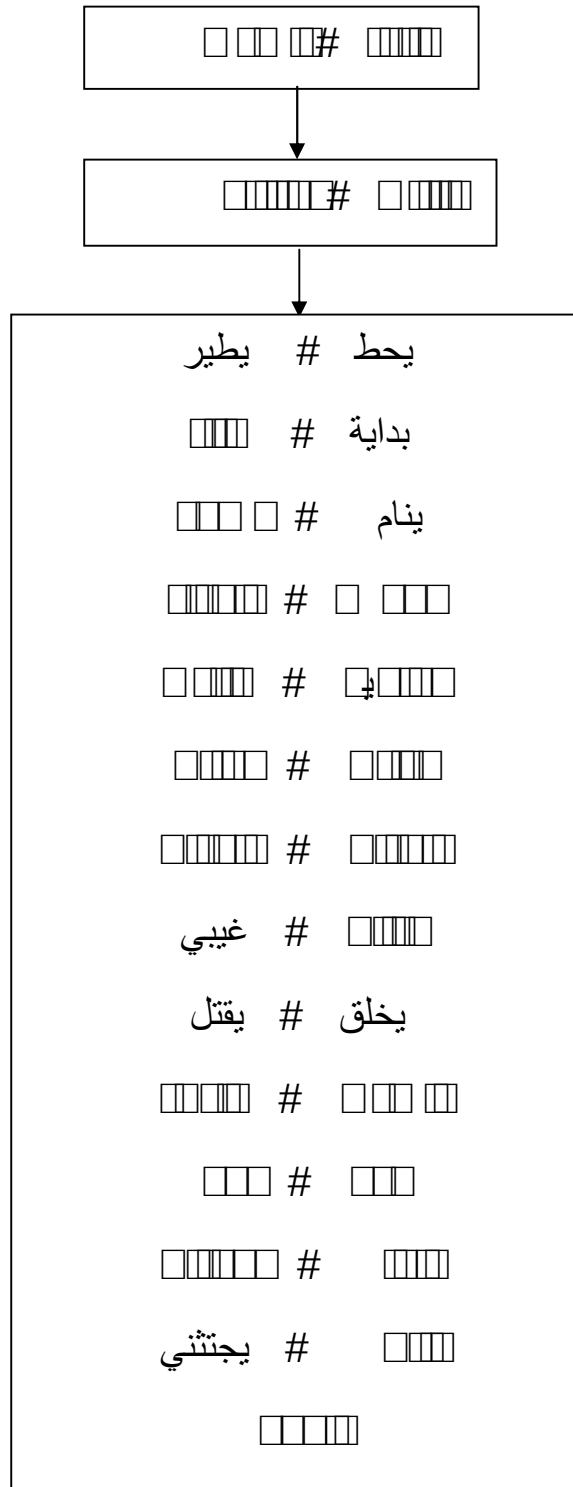
2- التحليل المشهدي لقصيدة يطير الحمام:

2-1- البناء النصي

أ- على صعيد المحتوى :

¹ - ينظر: حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007،

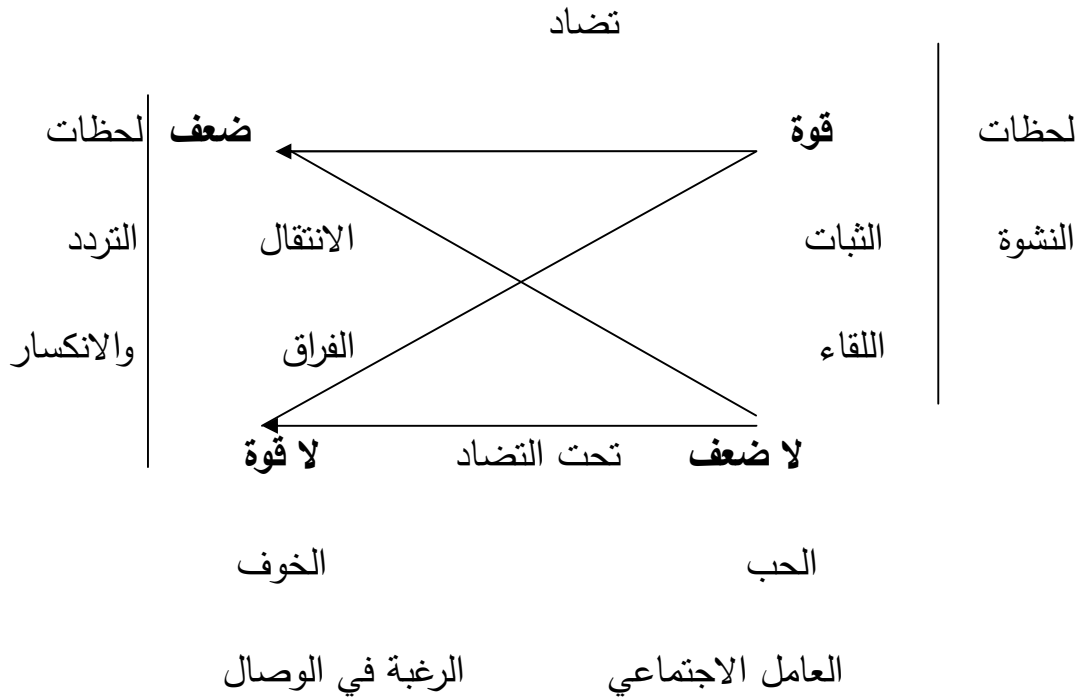
وعلى هذا الصعيد أردنا دراسة البنية الداخلية أو العميقة للنص الذي بين أيدينا لمعرفة مغزاه ودلالاته ، من خلال تتاسل ألفاظه والثنائيات الضدية ، التي يترتب بعضها عن بعض والمتدرجة تحت ثنائية (القوة # والثبات) كما يوضحه الرسم التالي:



بناء على ماتقدم من علاقات، يتبنى النص العلاقات التضادية التي تتدرج عموماً من ثنائية (القوة والضعف)، والتي تنتج دلالات عديدة نتيجة لما ينجم عنها من تناسل، وكلها ثنائيات مشحونة بالقيمة والتفاضل وتعبّر عن الثقافة التي أنتج فيها النص؛ فالثنائيات المتصارعة محملة بأبعاد ثقافية ودينية ونفسية سوف تتجلى في الانعطافات اللاحقة لفعل القراءة.

وبداية نقف عند المربع السميائي "لغريماس" لنتقصى الدورة الدلالية لـ"قصة العشق" التي تدور حولها القصيدة، وقد عرفنا سابقاً أن القصيدة مبنية على علاقة التضاد الناشئة من مفردتي (القوة، الضعف).

لنتضح معالمها من خلال المربع السميائي على النحو التالي:



1- علاقة تضاد : (القوة - الضعف)

2- علاقة تناقض : (القوة - لا قوة)، (الضعف، لا ضعف)

3- علاقة تداخل : (القوة - لا ضعف)، (الضعف - لا قوة)

ب-المسار السردي :

47

يمثل السهمان المتقطعان تتكعب البرنامج السردي عن مساره لعدم تمكن الفاعل " العاشق " من إتمام الفعل " الوصال " باعتراض " الخوف " وبالتالي كان الفراق هو ختام القصيدة والذي سنتقصى تفاصيله وجزئياته في القراءة المشهدية .

2-2- القراءة المشهدية:

محمود درويش الشاعر الذي يكاد يتجاوز في شعره المكان و الزمان، و ندخل في الشعر مدخل صدق باتت القصيدة عنده مرتبطة بذاته، فالمشاهد الشعرية التي تكتمل وتوحي وتقد نفسها بألوانها وضوئها وظلالها وبقيمة التشكيل فيها. وانسيابية الحركة في دراميتها الشعرية، وليس من السهل أن يرتقي إليها المتلقي قراءة فحسب، ومن هنا أتت أهميتها فهي تخلق الحركية والجمال في النص، ولما كان الشاعر محمود درويش يمتلك جمال الكلمة وبناء الجملة وبناء القصيدة دراميا يشعر المتلقي بمتعة وتألق عند القراءة، كما أن هذه القدرة تتمثل في موهبة قلّ ما امتلكها كبار الشعراء سوى ندرة منهم، فبعبقريته استطاع درويش أن يفتح بوابة الشعر الغنائي على السرد الحكائي بعد أن انساحت المسافات بين كل من الدرامي والغنائي والسردي، وبعد أن أخذت الأجناس الأدبية تقتبس من بعضها البعض ومن الفنون الأخرى تقنيات عديدة فتشكلت له قصائد تمزج بين الذاتي والموضوعي، وقصيدة "يطير الحمام" هي قصيدة المشهد بامتياز "فلغته تغور عميقا في مسالك دلالية غير موطأة وتنتفتح على فضاءات البوح والإيحاء وترتاد مناطق خطرة من المكبوت وتضع اللغة اليومية والشعرية المستهلكة أمام الاستجواب وتحفز في اللغة الأدبية مسار مغامرة جديدة للكتابة الشعرية ، فالمشاهد في هذه القصيدة زاخرة بالصور، حتى وأنت تقرأها تحسب أنها مرئية بكل مكونات الواقع، وهذا ما يستلزم دراسة القصيدة.

من خلال التعرض لمجموعة من العناصر على عدة مستويات وهي على الترتيب: التفضية والتأنيث، الحوار وثنائية الصوت، حراك الأزمنة.

- التفضية و التأثيث:

قصد الشاعر أن يكون اللقاء و الفراق هما قوسا النص، فراح يؤثث له بلوازم مناسبة، حيث افتتح قصيدته بالعنوان الذي يمثل اللازمة في هذا النص:

يطير الحمام

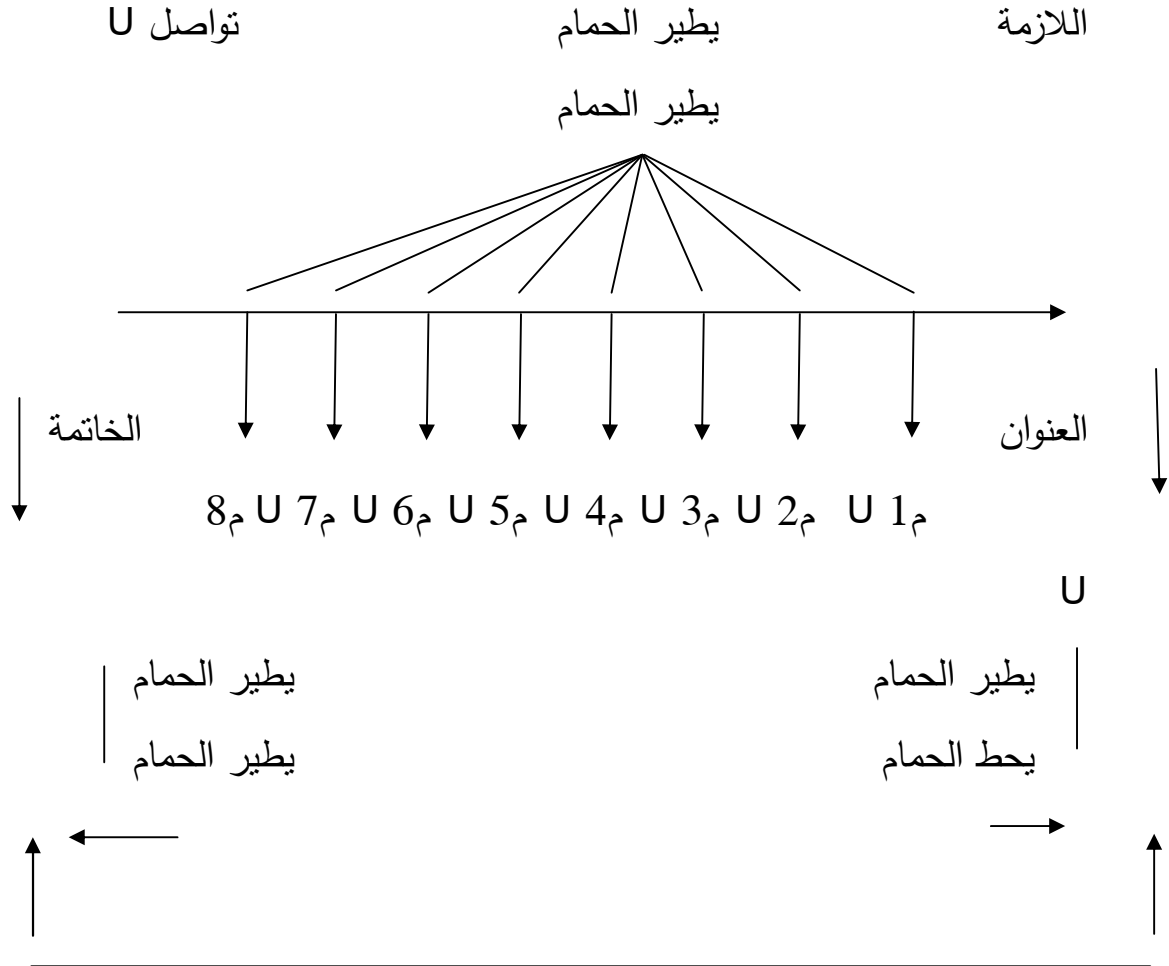
يحط الحمام

حيث أن العنوان يستحوذ بقوة على متلقيه بإدخاله في مشهد بصري حي، ليستتق المشهد بأسئلة من مثل:

إلى أين يطير الحمام؟ لماذا يطير؟ أين يحط؟... الخ

وهكذا تتحقق وظيفة العنوان في كونه استهلالا للنص والمنجم الذي لا ينفك عن إنتاج الأسئلة، ليدفع بالمتلقي وراء الأجوبة، فيلج متاهة النص ليكون الطعم الذي يرميه الشاعر فيغري القارئ لاصطياده.

وقد كان للمشهد الافتتاحي الذي رسمه الشاعر بطيران الحمام وحطه دورا هاما للتأثيث للقصيدة ورسم معالم فضائها، كما أن للضرورة مفاجأتها على صعيد إحداث الاختلاف مع ذاتها، مرة تؤثث فضاء للعشق وأخرى تهدم فضاء الانسجام ذاته، رامية بالانتلاف عرض الحائط، داخله بالتذاذ في لعب حر من التدليل المستمر والمراوغة، تربط بداية القصيدة بنهايتها لتكون النهاية هي البداية والبداية هي النهاية، لتستملك البداية والنهاية معا، أو لا تكون أيا منها معا، لتحقيق بذلك نصيتها من خلال بنيتها - بوصفها بنية نصية مستقلة- ثم لترتد بقوة وتؤسس مدارا للتعالق والتعانق مع النص، فالضرورة هنا تمنح النص بعدا دراميا، وتضمن ربطا بنيويا بين مقاطع النص باستمرار الحدث الشعري بين المتحاورين من جهة أولى، وبين العنوان ومقاطع النص من جهة ثانية وبين مقاطع النص والخاتمة من جهة ثالثة، وأخيرا بين العنوان والخاتمة وفق ما يظهره الشكل الآتي:



فالشكل الهندسي يوضح قوة تماسك البناء بين مكونات النص: العنوان، جسد النص، الخاتمة، فالمقاطع ترتبط فيما بينها عن طريق اللازمة كونها بداية للمقطع السابق و نهاية له وبداية للمقطع اللاحق، فيما ترتبط الخاتمة بالنص عن طريق تكرار الحد الأول من اللازمة "يطير الحمام" على نحو مزدوج، لترتبط بذلك الخاتمة بكل من النص و العنوان، و هكذا تتفتح مكونات النص على بعضها البعض.

وقد اعتنى محمود درويش في التأثيث لفضاء العشق واعتلاء ناصيته بالتوغل في مخياله الشعري، واختراق مسامات الروح، حيث يصور درويش العناق وقد دخل المساء،

وتوحد الحبيبان، فأصبح لهما ظل واحد "وليس للمساء ظل" يبدع في تطوير الصور التي نعرفها في الشعر قديما وحديثا، إنها صور مؤثثة بدرائية عالية، وبأدوات قد تمكن منها الشاعر والتي كان لها أثرها البالغ في تكوين ذلك الفضاء المشحون، بالرموز والدلالات والأيقونات التي من شأنها الابتعاد عن السقوط في هذيان المباشرة أو سحب المتلقي صوب رسومات منحوتة، يراها الشاعر بأنها جاءت ربما من هول آخر ومن مصادر تكاد تكون من عالم افتراضي، أو من اللاوعي اللحظي ليحيل القصيدة إلى مرتع إبداعي فني خالص وهو موسوم بلغة الشاعر، ولذلك تبدو القصة سريرية رغم واقعيتها: "أعلق نفسي على عنق لا تعانق غير الغمام"⁽¹⁾، ثم يصور جسد الحبيبة وقد تعرى "فأشبه دمع العنب، وشف وصار مثل الهواء وتتحول الحبيبة العارية عبر التداعي إلى موجة مثل أرفروديت التي خلقت من رغبة البحر، موجة هربت لجنية البحر ترشح فتنة"⁽²⁾.

تتابع الصور وتضافرها يعطي نوعا من الحركية للنص، حيث أن الشاعر أراد أن يسحب خيال المتلقي، حيث يريد هو لا حيث يريد المتلقي وفي رأيي أن الفكرة قد نجحت عند "محمود درويش" يقول:

فتم يا حبيبي

ليصعد صوت البحار إلى ركبتني

ونم يا حبي عليك صفائر شعري عليك السلام⁽³⁾.

فتلك "هدهدة المرأة العاشقة لمن تحب أو مناجاتها له في ساعة العشق، فالشاعر يردد على لسانها "فتم يا حبيبي"، تلك العبارة الوجدانية النابضة بحرارة العاطفة والرغبة ولئن كان الحلم يحيط المقطع بإطار أثري فإن الشهوة تتسلل إليه شفاقة في عبارة "ليصعد صوت

¹ - محمود درويش: الديوان: الأعمال الثانية، رياض الريس للكتب و النشر، ط1، 2005، ص 481.

² - حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 124.

³ - محمود درويش: الديوان: الأعمال الثانية، ص 482.

البحار إلى ركبتني" حيث يطغى الحس على الخيال، وتتخلل الحلم رعشات الاشتهااء والخدر الشبيهه باندلاع الموج إلى ركبتني المرأة في خيمة العشق⁽¹⁾.

لقد أراد الشاعر من خلال هذه الصور بناء مشهد يشعل ذاكرة المتلقي المتحفزة للإنصات، وبالتالي غير المدركة لما سيأتي لاحقاً، من الأحاسيس المتجذرة في مخاضاته المترعة بالأسى والألم، وهذه تحسب للشاعر "محمود درويش" لأنه استطاع و بمهارة سحب دائرة الإنصات إليه بروية، لتستطيع تحليل وتفسير الصور المتلاحقة بعد قراءات عديدة للنص.

يقول الشاعر "درويش":

وندخل في الحلم لكنه يتباطأ كي لا نراه
و حين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس الحلم مما يراه
أطرد عند الليالي التي عبرت قبل أن نلتقي⁽²⁾

الصورة هنا تمتنع عن القراءة للوهلة الأولى لما لو أنها تتحدى ذلك لكونها صورة تركيبية متشابكة، تأسست من خلال الانتقال من فضاء المجرد إلى فضاء المحسوس والتجسيد: إن الحلم حسب التركيب الشعري مأوى "بيت"، وكائن حي "يتباطأ" عن طريق توظيف آلية الاستعارة التي من وظائفها تأسيس معرفة جديدة بالعلم وتشبيد رؤيا جمالية مغايرة وذلك بإسناد دلالات مستعارة من حقول دلالية أخرى إلى العلامات اللغوية الموظفة في بنية الصورة، على أن الاستعارة هنا تجري بواسطة الفعل - ندخل، يتباطأ، نراه- وهذا ما يضيف دينامية غير متوقعة ومثيرة إلى حركية الصورة والمشهد بشكل عام، فهي تبدأ بالفعل وتنتهي به، وهذه الأمور مجتمعة تتقل المتلقي من أرض الاحتمالات إلى أرض المغامرة فتشتغل آليات القراءة على تفكيك وتفسير وتأويل، ويتكئ النص على عتبات الانفتاح الدلالي المتعدد وتلك هي سمة النص المختلف، ويكتسب الحلم كعلامة لغوية

¹ - حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 124.

² - محمود درويش: الديوان، الأعمال الثانية، ص 482.

السمات الدلالية للمكان، ثم يبدأ الشاعر بالتأنيث للفراق من خلال قوله على لسان العاشق "إلى أين تأخذني يا حبيبي"⁽¹⁾، حيث تبت العاشقة مخاوفها.

من والدي	
من شجري	
سريري الصغير	
مراياي	
قمري	إلى أين تأخذني يا حبيبي؟من
خزانة عمري	
سهري	
ثيابي	
خفري	

حيث تعدد الحبيبة أشياءها وأحلامها بين ذراعي الحب في مقطع رائع في بساطة التعبير وفي استيعاب كل شواغل الصبايا ولهفاتهن بين ذراعي الحب، كلها دالة على الخوف من بعض الأمور على رأسها العرف.

ثم يأخذنا الشاعر إلى أجمل منطقة في قصيدته حين يصور لنا المفاتن العضوية، بل الممارسة الجنسية ذاتها، بأسلوب فني راق لا يشوبه تبذل على الرغم من إلحاحه على ذكر الاشتها، وتفاني الروح في الجسد⁽²⁾، وذلك في معظم مقاطع القصيدة (المقطع الخامس، المقطع السادس، المقطع السابع، المقطع الثامن).

من خلال آليات الوصف الذي "يحتل الدرجة الأولى المهيمنة في المشهد"⁽³⁾، ولم يأت محمود درويش على ذكر مكان الحدث إلا في نهاية القصيدة، فقد كانت القصيدة عبارة عن

¹ - المصدر، نفسه، ص 484.

² - حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 125.

³ - حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ص 174.

صوتين متعاقبين في فضاء مجهول، وهذا ما فتح المجال واسعا وأطلق العنان لخيال المتلقي لمحاولة رسم معالم المكان في مخيلته بما توفر له من أثاث في المشهد (الحمام، المساء، البحر).

يقول "محمود درويش" في نهاية القصيدة:

رأيت على الجسر أندلس الحب و الحاسة السادسة

على وردة يابسة

أعاد لها قلبها

قال: يكلفني الحب مالا أحب

يكلفني حبها

ونام القمر

على خاتم ينكسر

و طار الحمام⁽¹⁾

وهنا تتضح الرؤية للمتلقي ليرتسم المكان في مخيلته "الجسر" الذي ضم حكاية العاشقين وكان الممر الذي امتدت عليه حكايتهما فكأنها ابتدأت ببدايته وانتهت بنهايته فيمثل بذلك طرفاه البداية والنهاية.

ثم تتكرر الأبيات "مع اختلاف طفيف وهو استبدال الدمعة اليائسة بالوردة اليابسة، وأعادت له قلبه بـ"و أعاد لها قلبها، وقالت بقال وهكذا بالنسبة لباقي المقطع إذ استبدل المذكر بالمؤنث، والمؤنث بالمذكر"⁽²⁾.

حتى تأتي النهاية بانسدال الظلام عليهما، وهذا هو مشهد الفراق الذي ينسدل عليه الستار، وفي رأيينا أن قصيدة الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" الموسومة "يطير الحمام"

¹ - الديوان: الأعمال الثانية، ص ص، 478 479.

² - حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 130.

قد حملت في فضاءاتها الشعرية قصة عشق كبرى، كتبت بلغة راقية، تستحق الثناء، فهي برمزية باهرة أثنت جسد قصيدته الفاخرة.

- الحوار و ثنائية الصوت

الحوار مأخوذ من مادة (حَوَّرَ)، كما جاء في المعاجم العربية، ففي "اللسان"، "الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء، حَارَ إلى الشيء وعنه حَوْرًا ومحَارًا ومحَارَةً وحَوَّراً"، الجوهري: حار يحور حَوْرًا وحَوْرًا رجع، وفي الحديث، من دعا رجلاً بالكفر وليس كذلك حار عليه، أي رجع إليه ما نسب إليه"⁽¹⁾، وقد ظل الحوار مرهوناً بالفن المسرحي إلى أن جاءت النظريات النقدية الحديثة، واتسع نطاق السرد، و مفهوم الخطاب، و التناص، فأصبح الحوار مادة أساسية مشكلة للبنى السردية يهدف إلى تنمية الحدث الدرامي.

ويعد الحوار تقنية بارزة في كثير من قصائد الشعر الحديث وخصوصاً قصائد المحمود درويش، ومن هذه القصائد قصيدة "يطير الحمام"، فقد اتخذت هذه القصيدة شكل الحكاية وهي حكاية (لقاء/ حب/ فراق)، فدرويش يحاول كتابة قصة حب يداول زمنها الحكائي بين الماضي والحاضر والمستقبل المجهول، وهي بصوت عاشقين في مشاهد حوارية تتفجر بالرغبة والعشق والوصال، حيث تغدو العاشقة موضوعاً للعاشق ويستهل قصيدته بصوت العاشق بعد اللازمة:

يطير الحمام

يحط الحمام

أعدي لي الأرض كي أستريح

فإني أحبك حتى التعب

صباحك فاكهة للأغاني

و هذا المساء ذهب⁽²⁾

¹ - ابن منظور: لسن العرب (مادة حور)، ج2، تحقيق: عبد الله علي الكبير، دار المعارف، مصر، ص 207.

² - الديوان، الأعمال الثانية، ص 481.

فهو يسأل معشوقته الدفء والحنان والراحة والاستقرار، ولهذا الحوار دلالات بعيدة، لم تأتي جزافاً ولا عبثاً، إنه يبحث عن الأمان والاستقرار في أحضان الحبيبة ويناجيها بالوصال في مقاطع قريبة المأخذ، شريفة المعنى، سهلة اللفظ والتركيب، وبجمل إنشائية تتشكل بغية الانفتاح على فضاءات المسرح لتأخذ موقعها في القصيدة من خلال تتابع الأفعال الطلبية من العاشق (أعدي) ومن العاشقة في المقاطع الأخرى، و يعمل الحوار هنا على رفع الحجب عن مشاعر العاشق وأحاسيسه وعواطفه المختلفة، وشعوره الباطن اتجاه حبيبته -الطرف الثاني من الحوار- "وهو ما يسمى عادة بالبوح والاعتراف"⁽¹⁾.

تسلمنا هذه الافتتاحية التي صاغها الشاعر بصوت العاشق إلى المقطع التالي بصوت العاشقة والتي تمثل الصوت الثاني في القصيدة، وفي هذا المقطع يتوقف الحوار لحظة فيسمح للدفق السردى للتصوير السينمائي أن يأخذ مداه في نقل صور الحركة "بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"⁽²⁾، لينقل لنا الشاعر على صوت العاشقة مشهداً التحامياً بين العاشقين من خلال التشبيه البليغ أو المضمّر كما يسميه ابن الأثير:

أنا و حبيبي صوتان في شفة واحدة

أنا لحبيبي وحبيبي لنجمته الشاردة⁽³⁾

ثم يعود الحوار من خلال صورة العاشق ومناجاتها لحبيبها:

فتم يا حبيبي

ليصعد صوت البحار إلى ركبتى

ونم يا حبيبي

¹ ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك. دار الحامد للنشر و التوزيع، ط2010، ص 105.

² حميد الحمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر والتوزيع، ط3،

2000، ص 76.

³ - محمود درويش: الديوان، الأعمال الثانية، ص 482.

لأهبط فيك وأنقذ حلمك من شوكة حاسدة

ونم يا حبيبي عليك صفائر شعري عليك السلام⁽¹⁾

إن الحوار هنا يجسد رغبة المرأة في الالتحام والاستمرار مع حبيبها، وكلا المقطعين السابقين يجسد "رغبة الاثنين في الحديث عن موضوع واحد وإن اختلفت الآراء ليصل السارد إلى ما يصبوا إليه"⁽²⁾، وهو تأكيد الرغبة في الوصال.

ويهدأ صوت الأنوثة ليعود صوت العاشق، عالياً متوتراً "يعلن أحزانه، ويكشف عن جراحه فيشي بالهم الفلسطيني، "لتتوحد الحبيبة والوطن حيث يخرج الشاعر من خيمة العشق إلى الأفق الممتد هذا التوحد الذي امتزجت فيه ذات درويش الحاضرة مع ذات الماضي وذلك في تقديم سيرة الشاعر عبر تاريخ القصيدة"⁽³⁾.

فهنا مشهد يكتنز دلالات إيحائية عميقة تكشف عن رؤيا سردية تحيل النص الى وثيقة تاريخية، ونلمح في هذا المشهد خوف وعدم استقرار العاشق:

نسيت التراتيل فوق جروحي

فكم مرة تستطيعين أن تولدي في منامي

كم مرة تستطيعين أن تقتليني لأصرخ: إني أحبك

كي تستريحي⁽⁴⁾

وبذلك يتشارك المتحاورين نفس المشاعر ويخالجهما نفس الشعور، الخوف الذي نلمحه

في هذا المقطع بصوت العاشق وفي المقطع الموالي بصوت العاشقة:

إلى أين تأخذني يا حبيبي إلى أين؟

تشعل في أذني البراري، تحملني موجتين

¹ - المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

² - ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص 105.

³ - حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 126.

⁴ - محمود درويش: الديوان، الأعمال الثانية، ص 483.

وتكسرنى ضلعين، تسرينى ثم توقدني، ثم

تتركني في طريق الهواء إليك

حرام ... حرام⁽¹⁾

إذ يعمل الحوار هنا على "رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة، وشعورها الباطن اتجاه الأحداث و هو ما يسمى بالبوح والاعتراف"⁽²⁾.

ويبقى الحوار في هذه القصيدة سائرا على نفس النهج أي حوار مباشر، صوتان متعاقبان كل في مقطع منفرد، طرفاه:

"عاشقة نابضة بالحياة وفلسطيني جريح يستنزف العدو والصديق بقايا دمه، تريد العاشقة أن تنفتح فيه روح إيزيس ليستوي لها بشرا سويا"⁽³⁾.

إن الحوار في هذه القصيدة يمثل "توصلا فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه"⁽⁴⁾.

فيه أصوات واضحة تؤديه الشخصيتان مباشرة، دون أن يتدخل أي صوت آخر يفصل بينهما إلى أن يسكت الحبيبان ويجيء صوت الراوي ليختم القصيدة:

رأيت على الجسر أندلس الحب والحاسة السادسة

على ورده يابسة

أعاد لها قلبها

قال: يكلفني الحب ما لا أحب

يكلفني حبها

¹ - المصدر نفسه، ص 484.

² - ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، ص 106.

³ - حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 131.

⁴ - إلين استون، جورج ساقونا: المسرح و العلامات، ترجمة: سباعي السيد. أكاديمية الفنون، القاهرة، 1996، ص 80.

ونام القمر

على خاتم ينكسر

وطار الحمام⁽¹⁾

وهو بذلك يقصد العاشق الذي بادر بالفراق ثم يقول:

رأيت على الجسر أندلس الحب والحاسة السادسة

على دمعة يائسة

أعادت لع قلبه

وقالت له يكلفني الحب ما لا أحب

يكلفني حبه

ونام القمر على خاتم ينكسر

وطار الحمام

وحط على الجسر والعاشقين الظلام

يطير الحمام⁽²⁾

ويلعب درويش هنا دور الراوي وهو الصوت الثالث في النص أو السارد المصاحب الذي يأتي ليعطينا الخاتمة لهذه المشاهد ونهاية لقصة العاشقين حتى تأتي النهاية بانسدال الظلام في الجسر، وتكرار الجزء الأول من اللازمة فقط دال على فراق العاشقين .

¹ - محمود درويش: الديوان، الأعمال الثانية، ص 189.

² - المصدر نفسه، ص ن.

من خلال ما سبق، نلاحظ أن القصيدة تأتي على صوتين يتحاوران، وبين طيران الحمام وحطه يسير الحوار حتى نصطدم بصوت الراوي في نهاية القصيدة ليطير الحمام دون أن يحط مرة ثانية وهو دال على انتهاء الحوار بفراق العاشقين.

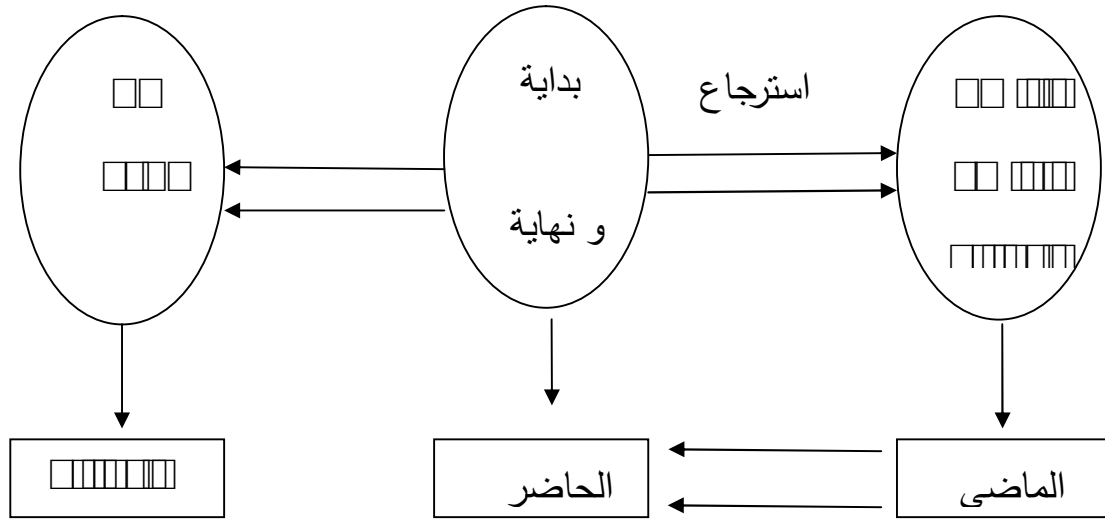
إن الحوار وظاهرة تعدد الأصوات تعد واحدة من التقنيات الحديثة التي تخلت بنية الشعر المعاصر وعبرت عن ديمقراطية السرد من خلال إسناد هذه المهمة لعدد من الأشخاص بحيث يقوم كل صوت بوجهة نظر منتقاة بوعي من الشاعر، وتقدم على شكل وجبة حوارية في مشهديه وصفية تحدد فيها معالم المكان والزمان ولعل قصيدة "يطير الحمام" خير مثال على هذه التقنية.

- حراك الأزمنة :

إن قصيدة " يطير الحمام " نموذج يمثل الشعر الحدائي و"الحداثة هي تجاوز الواقع إلى النظرية ، فهي صراع مع الزمن صيرورة واستمرارية فهي لا تعترف بالتوقف ، سياستها قائمة على رفض القديم وهدمه للوصول إلى ذهنية أكثر جدة " (1) ويعتبر الزمن من أهم القضايا التي لا يمكن تجاهلها فهو السلك الناظم لجميع الأحداث التي تعيشها الكائنات دون استثناء ، والشاعر هو الأكثر تأثراً به بينهما ، و يقسم الزمن إلى ثلاث أقسام لا تخرج عن كونها قابلة للوعي والإدراك فالماضي يتم وعيه بالذاكرة، والمستقبل بالمخيلة ، أما الحاضر فهو قرين الحياة ، ويكون وعيه بالإدراك المباشر (2) ، أما عن حضور الزمن في نص " يطير الحمام" فهو يتحرك ، ويتشابه في النص بماضيه وحاضره و مستقبل مجهول الملامح ، أو معدوم إن صح القول ويمكن أن نمثل الزمن وحركيته في النص بالمخطط التالي :

¹ بشير تاويريريت : إستراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس ، ص 70 .

² : هيثم الحاج علي : الزمن النوعي و إشكالية النوع السردية ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط1، 2008، ص17



شبكة أزمنة النص-

إن قراءة القصيدة للوهلة الأولى وتأمل مقاطعها الافتتاحية يشير إلى أن زمن القصيدة يجري في الحاضر وذلك لكثرة الأفعال المضارعة (يطير , يحط , أعلق , أحبك , أطرده , أختار) والتي ترتكب زمنها وحدثها في الزمن الحاضر الذي يفيد الاستمرار والاستقبال (سأشرب) , كإشارة على وقوع الاتصال مستقبلا , غير أن نهايات القصيدة تشير إلى تفكك الوصال بين العاشقين , هذا التفكك الذي ألغى أي احتمالية للمستقبل الذي لا يفصله سوى خط رفيع عن الحاضر , إن هذه التقسيمات (ماضي , حاضر , مستقبل) تمثل الزمن الداخلي للقصيدة , في حين الزمن الخارجي و الذي تدركه من خلال إفصاح الشاعر عنه والذي يمثل الفترة الممتدة من المساء إلى الليل حيث يقول الشاعر :

أعدي لي الأرض كي أستريح

فإنني أحبك حتى التعب

صباحك فاكهة للأغاني وهذه المساء ذهب

فالشاعر هنا يفصح عن بداية القصة وزمن أحداثها والذي يعلن عن نهايته في آخر المقاطع حيث يقول:

وطار الحمام وحط على الجسر والعاشقين الظلام

فالظلام يعبر عن الليل، الذي كانت فيه نهاية القصة، أما الزمن الداخلي فهو الذي يداوله الشاعر بين الماضي والحاضر، فدائرة الماضي نظم (الماضي والحاضر والمستقبل)، والذي أغنى القصيدة بأزمته الثلاثة، فماضي الماضي يمثل الفترة التي سبقت لقاء العاشقين على الجسر وتظهر في القصيدة على لسان العاشقين أثناء حوارهما واسترجاع الذكريات، فالقصيدة افتتحت بمخاطبة العاشق للعاشقة :

أعدي لي الأرض كي أستريح

فإني أحبك حتى التعب (1)

والموجة اللغوية بين "المخاطب" "العاشق" "والمخاطب" "العاشقة" تؤسس كينونتها ضمن ما يسمى : إنشاء طلب على وجه الاستعلاء ، ويكشف الخطاب على طبيعة العلاقة بين المخاطب والمخاطب من خلال الجملة الأمرية ، وذلك يخلوها من التكلف بين الطرفين ، ولذلك اتخذت الجملة صيغة الأمر " أعدي " ما ينم عن معرفة سابقة ببعضهما، أما الماضي فيمثل الفترة التي ضمت لقاء العاشقين على الجسر، الفترة التي اتحدت فيها ذات المحب بذات المحبوبة ، وتنصهر إحداها في الأخرى حيث كل منهما يشعر أنه قائم بالأخر، غير أن هذه اللحظات لن تدوم، وهذه البرهة الزمنية لا سمك لها، وسرعان ما

¹ محمود درويش: الأعمال الثانية ، ص 482 .

تصحو الذات العاشقة من نشوة الوصال، لتجد ذاتها منفصلة عن محبوبها ومفارقة له (1) وهي لحظة الانكسار والفراق التي تمثل حاضر القصيدة.

إذا كان الفراق يمثل الحاضر، فإن المستقبل منعدم فيها، لا وجود له ولا أمل فيه.

وبالتالي فالزمن في القصيدة يتحرك بين الماضي والحاضر، وأما الماضي فهو المهيمن في القصيدة - بحاضره وماضيه ومستقبله - ويمكن أن نلاحظ هذا من خلال، طبيعة الخطاب " الأمر " خاصة في المقاطع الأولى - كما نستشعره من طبيعة الخطاب كما أشرنا سابقا - كما يظهر جليا في الأبيات الموالية بصوت العاشقة

وأختار أيا منا بيدي

كما اختار لي وردة المائدة (2)

تعود العاشقة هنا ، إلى الذكريات التي جمعتها في زمن سابق، عن " طريق تقنية الاسترجاع التي وظفها الشاعر بمقتضيات المشاهد وما تتبني عليه من حمولة معرفية وعناصر مقاميه " مما فرض هيمنته غالبية لحاضر الماضي. في النص لتدور حوله أغلب مقاطعها، التذاذا باسترجاعه ومحاولة لتقييده وتقييد الذات به، أما مستقبل الماضي فتستشعره الذات من خلال حلم الطرفين بدوام الوصال من جهة، والخوف من انقطاع هذا الوصال من جهة أخرى.

إن حلم الطرفين بدوام الوصال ظاهر من خلال التذاذ العاشقين بلحظات وصالهما وتضحيتهما في سبيل تلك العواطف حيث يقول الشاعر على لسان العاشقة:

وندخل في الحلم لكنه يتباطأ لكي لا نراه

¹ ينظر : توفيق مساعدية ، شعرية المشهد عند عفيف الدين التلمساني ، (مذكرة لنيل شهادة الماجستير) ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، ص 125 .

² بشير عروس : شعرية المشهد في بكائية الشريف الرضي ، ص 82 .

وحين ينام حبيبي أصحوا لكي أحرس الحلم مما يراه

وأطرد عنه الليالي التي عبرت قبل أن نلتقي

ومن خلال رد العاشق عليها:

لأنني أحبك خاصرتي نازفة

وأركض من وجعي في ليال يوسعها الخوف مما أخاف

وتمسك العاشقين بتلك اللحظات التي تجمعهما دال على الخوف من الفراق هذا الخوف الذي

يظهر جليا من خلال قول الشاعر على صوت العاشق:

نسيت التراتيل فوق جروحي

فكم مرة تستطيعين أن تولدي في منامي

وكم مرة تستطيعين أن تقتليني لأصرخ أنني أحبك كي تستريحي؟⁽¹⁾

إن خوف العاشق يتجسد في الحقيقة في نهاية القصيدة في بداية زمنها الحاضر على صوت

الشاعر:

رأيت على الجسر أندلس الحب و الحاسة السادسة

على ورده يابسة

أعاد لها قلبها

قال: يكلفني الحب ما لا أحب

يكلفني حبها

¹ محمود درويش: الديوان الأعمال الثانية، ص 483.

و نام القمر

على خاتم ينكسر

و طار الحمام⁽¹⁾

وهذا الحاضر رتيب كئيب، ووطأته على كليهما شديدة وهي بالمقدار نفسه على كليهما، إذ نجد الشاعر يكاد يكرر تصوير الحدث "القطيعة" مع العاشقة كما صورته مع العاشق.

رأيت على الجسر أندلس الحب و الحاسة السادسة

على دمعة يائسة

أعادت له قلبه

وقالت: يكلفني الحب ما لا أحب

يكلفني حبه

ونام القمر

على خاتم ينكسر

وطار الحمام²

وذلك الحمام الذي كان يتناوب الطيران والخط قد طار في نهاية الزمن الحاضر، وخط الظلام بدلا منه:

وخط على الجسر والعاشقين الظلام

¹ المصدر السابق، ص488.

² محمود درويش: الديوان، الأعمال الثانية، ص489.

يطير الحمام

يطير الحمام¹

إن هذه النهاية تلغي احتمالية وجود مستقبل لقصة العاشقين.

¹ محمود درويش: الديوان الأعمال الثانية، ص 490 .

:

- نبذة عن حياة الشاعر

- قصيدة " طير الحمام "

1. نبذة عن حياة "محمود درويش"

(أ) ولادته و عائلته:

"محمود درويش" هو الابن الثاني لعائلة تتكون من خمسة أبناء و ثلاث بنات، ولد عام 1941م، في قرية البروة (قرية فلسطينية مدمرة، يقوم مكانها اليوم قرية أحيهود، تقع 12,5 كلم شرق ساحل عكا)، و في عام 1948م لجأ إلى لبنان و هو في السابعة من عمره، و بقي هناك عام واحدا، عاد بعدها متسللا إلى فلسطين و بقي في قرية دير الأسد (شمال بلدة مجد كروم في الجليل) لفترة قصيرة، استقر بعدها في قرية الجديدة (شمال غرب قريته الأم)، أحب الشاعر القراءة و الرسم منذ الصغر و عمل فيما بعد مدرسا، دخل السجون الإسرائيلية أكثر من مرة، كانت المرة الأولى سنة 1961م، ثم كانت الثانية عام 1965م، وسجن المرة الثالثة عندما ألقى قصيدته "سير الرجال" في أمسية شعرية في الجامعة العربية، و ما بين (1965 - 1967) م سجن الشاعر بتهمة النشاط المعادي لإسرائيل، و ذاع اسم "محمود درويش" كشخصية عربية نضالية ضد الاحتلال الإسرائيلي، و في سنة 1969م اعتقل للمرة الخامسة بعد أن نسف الفيدائيون عدة بيوت في حيفا، و بعدها أصبح الشاعر عرضة للاعتقال بعد تدمير صهيوني، مما أدى إلى نفيه خارج وطنه، وتنتقل الشاعر بين العواصم العربية و الأجنبية واستقر به المقام أخيرا في بيروت التي لم يتركها إلا في أعقاب الاجتياح الإسرائيلي لها عام 1982م، و تميز الشاعر عن أترابه في الأرض المحتلة بغزارة الإنتاج و بساطة العبارة وشمولية المضمون، وعمق الفكرة، وهي خصائص لم ينفرد بها عن إخوانه الشعراء الفلسطينيين المنفيين، داخل الوطن فحسب، بل هي خصائص ميزته في مسيرة حركة الحداثة الشعرية العربية، و قد وصل إلى مرحلة جعلته في مصاف الشعراء العالميين.

ب) آثاره:

مرّ عطاء "درويش" الشعري عند النقاد بمراحل عديدة، ففي المرحلة الأولى كان الشاعر متمثل شعر غيره من الشعراء الكبار، في هذه المرحلة صدر ديوانه "عصافير بلا أجنحة" 1960م، و تتمثل المرحلة الثانية بديوان "أوراق الزيتون" 1964م، و فيها يظهر للعيان اتساع مخزون "درويش" من المقروءات الشعرية، و يلاحظ أن شعر درويش في هذه المرحلة قد اتسم بالنضج و ركن للتطبيق، فهو يبدو أكثر رقة و أقل مباشرة و ابتعد فيه الشاعر عن الخطابة و الصوت الصاخب المرتفع، و المرحلة الثالثة تمتد عام 1966م إلى 1970م و فيها أخرج درويش إلى النور أربعة دواوين، هي "عاشق من فلسطين"، "آخر الليل"، "العصافير تموت في الجليل" و "حبيبتني تنهض من نومها باكرا"، و تعتبر هذه المرحلة الأخيرة من شعر "درويش" داخل الأرض المحتلة و تعد المرحلة الرابعة هي الأكثر غنى وتميزا عن المراحل الأخرى، و تمثل هذه المرحلة ديوانه "أحبكَ أولاً أحبكِ؛ محاولة رقم 7؛ تلك صورتها؛ و هذا انتحار العاشق"، و المرحلة الخامسة هي مرحلة الغنائية الملحمية التي ابتدأت بديوان "أعراس"، و امتدت حتى ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا" و ديوان "حصار لمدائح البحر، أغنية ... هي أغنية".

وصل الشاعر انعطافة مهمة لا على المستوى الفلسطيني بل على المستوى العربي، ومنه إلى المستوى العالمي، في هذه المرحلة نلاحظ في شعر "درويش" اللجوء إلى القصائد الطويلة ذات البناء الشعري المسرحي، و المرحلة السادسة يمثلها ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا" و هي الفترة التي فتر فيها حماس "محمود درويش" و تغيرت فيها علقته بالشعر و أصبح شعره ممعنا بالذاتية والبكاء والحزن، و عاد "درويش" شاعرا غنائيا مع اهتمام باللغة و الشكل مع البعد الفلسفي، و يلاحظ أن الشاعر في هذه المرحلة يهتم بقصيدة النثر إيمانا منه بضرورة التعايش بين أشكال التعبير الأدبي والشعري.

2- قصيدة يطير الحمام

يطير الحمام

يحطّ الحمام

أعدّي لي الأرض كي أستريح -

صباحك فاكهة للأغاني

وهذا المساء ذهب

ونحن لنا حين يدخل ظلّ إلى ظلّه في الرخام

وأشبه نفسي حين أعلق نفسي

على عنقٍ لا تعانق غير الغمام

وأنت الهواء الذي يتعرّى أمامي كدمع العنب

وأنت بداية عائلة الموج حين تشبّث بالبرّ

حين اغترب

وإني أحبّك، أنت بداية روعي، وأنت الختام

يطير الحمام

يحطّ الحمام

أنا وحببي صوتان في شفةٍ واحده

أنا لحيبي أنا. وحيبي لنجمته الشارده

أندخل في الحلم، لكنّه يتباطأ كي لا نراه

وحين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس الحلم مما يراه

وأطرد عنه الليالي التي عبرت قبل أن نلتقي

وأختار أيا منا بيديّ
كما اختار لي وردة المائدة
فنم يا حبيبي
ليصعد صوت البحار إلى ركبتيّ
ونم يا حبيبي
لأهبط فيك وأنقذ حلمك من شوكة حاسده
ونم يا حبيبي
عليك ضفائر شعري، عليك السلام
طير الحمام
حطّ الحمام

رأيت على البحر إبريل -
قلت: نسيت انتباه يديك
نسيت التراتيل فوق جروحي
فكم مرة تستطيعين أن تولدي في منامي
وكم مرة تستطيعين أن تقتليني لأصرخ: إني أحبك
?كي تستريحي
أناديك قبل الكلام
أطير بخصرك قبل وصولي إليك
فكم مرة تستطيعين أن تضعي في مناقير هذا الحمام
عناوين روعي
وأن تختفي كالمدي في السفوح
لأدرك أنك بابل، مصر، وشام

يطير الحمام

يحطّ الحمام

إلى أين تأخذني يا حبيبي من والديّ

ومن شجري، من سريري الصغير ومن ضجري،

من مراياي من قمري، من خزانة عمري ومن سهري،

من ثيابي ومن خفري؟

إلى أين تأخذني يا حبيبي إلى أين

تشعل في أذنيّ البراري، تحملني موجتين

وتكسر ضلعين، تشريني ثم توقدني، ثم

تتركني في طريق الهواء إليك

حرام... حرام

يطير الحمام

يحطّ الحمام

لأنني أحبك، خاصرتي نازفه -

وأركض من وجعي في ليالٍ يوسّعها الخوف مما أخاف

تعالى كثيراً، وغيبني قليلاً

تعالى قليلاً، وغيبني كثيراً

تعالى تعالى ولا تقفي، آه من خطوة واقفه

أحبك إذ أشتهيك. أحبك إذ أشتهيك

وأحضن هذا الشعاع المطوق بالنحل والوردة الخاطفه

أحبك يا لعنة العاطفه

أخاف على القلب منك، أخاف على شهوتي أن تصل
أحبك إذ أشتهيك

أحبك يا جسداً يخلق الذكريات ويقتلها قبل أن تكتمل
أحبك إذ أشتهيك

أطوع روعي على هيئة القدمين - على هيئة الجنّتين
أحكّ جروحي بأطراف صمّتك.. والعاصفه

أموت، ليجلس فوق يديك الكلام

يطير الحمام

يحطّ الحمام

لأنني أحبّك يجرّحني الماء

والطرقات إلى البحر تجرحني

والفراشة تجرحني

وأذان النهار على ضوء زنديك يجرّحني

يا حبيبي، أناديك طيلة نومي، أخاف انتباه الكلام

أخاف انتباه الكلام إلى نحلة بين فخذي تبكي

لأنني أحبّك يجرّحني الظلّ تحت المصابيح، يجرّحني

طائرٌ في السماء البعيدة، عطر البنفسج يجرّحني

أول البحر يجرّحني

آخر البحر يجرّحني

ليتني لا أحبّك

يا ليتني لا أحبّ

ليشفي الرخام

يطير الحمام

يحطّ الحمام

أراك، فأنجو من الموت. جسمك مرفأ -

بعشر زنايق بيضاء، عشر أنامل تمضي السماء

إلى أزرق ضاع منها

وأمسك هذا البهاء الرخامي، أمسك رائحةً للحليب المخبأ

في خوختين على مرمر، ثم أعبد من يمنح البرّ والبحر ملجأ

على ضفة الملح والعسل الأولين، سأشرب خروب ليلاك

ثم أنام

على حنطة تكسر الحقل، تكسر حتى الشهيق فيصداً

أراك، فأنجو من الموت. جسمك مرفأ

فكيف تشردني الأرض في الأرض

كيف ينام المنام

يطير الحمام

يحطّ الحمام

حبيبي، أخاف سكوت يديك

فحكّ دمي كي تنام الفرس

حبيبي، تطير إناث الطيور إليك

فخذني أنا زوجةً أو نفس

حبيبي، سأبقي ليكبر فستق صدري لديك

ويجتثني من خطاك الحرس

حبيبي، سأبكي عليك عليك عليك

لأنك سطح سمائي

وجسمي أرضك في الأرض

جسمي مقام

يطير الحمام

يحطّ الحمام

رأيت على الجسر أندلس الحبّ والحاسة السادسة

على وردة يابسه

أعاد لها قلبها

وقال: يكلفني الحبّ ما لا أحبّ

يكلفني حبّها

ونام القمر

على خاتم ينكسر

وطار الحمام

رأيت على الجسر أندلس الحب والحاسة السادسة

على دمعة يائسه

أعادت له قلبه

وقالت: يكلفني الحبّ ما لا أحبّ

يكلفني حبه

ونام القمر

على خاتم ينكسر

وطار الحمام

وَحطَّ عَلَى الْجِسْرِ وَالْعَاشِقِينَ الظَّلام

يَطِيرُ الحمام

يَطِيرُ الحمام

الخاتمة

خاتمة

إن هذه الدراسة أوصلتنا إلى مجموعة من النتائج يمكن أن نجملها كالآتي :

أن موضوع الشعرية ضل خصباً للناقد الأدبي؛ فهي تمثل قضية لها من خصوصية إضافة إلى أنها تتسم بالتداخل والتواصل مع العلوم الأدبية والفنية، ومن ثم تصبح وظيفتها توجيه الناقد والشاعر - على حد سواء - إلى قوانين العمل الأدبي، وتوجيه كل شاعر إلى شعرية خاصة به.

إذ لا يوجد مفهوم جامع مانع للشعرية في الحقل النقدي على الرغم من كثرة التعريفات التي قدمت له، إلا أن الأكيد في هذه المسألة ارتباطها منذ أرسطو بالبحث عن نموذج الإبداع الكامل، وكان للتنظيرات التي قدمها مجموعة من النقاد الدركيبر في إبراز الطبيعة المعرفية للمصطلح، وأصبح موضوع هذا العلم هو الأدب.

وضل التصور العام للمصطلح لدى الباحثين العرب المعاصرين، لصيق المفهوم الغربي، فما يقوله أدونيس في " الشعرية العربية " لا يختلف عما قاله كمال أبو ذيب في "في الشعرية"، من حيث ارتباطهما بما يقوله المنظرون الغرب وما يقرونه، وأقصى ما نجده هو استبدال مصطلح غربي بآخر عربي، وهذا لا يعني انعدام مفهوم الشعرية أو ما يقاربه في تراثنا القديم على مر العصور، بل تميز النقد العربي القديم بالبراعة في التنظير لعلم الشعر.

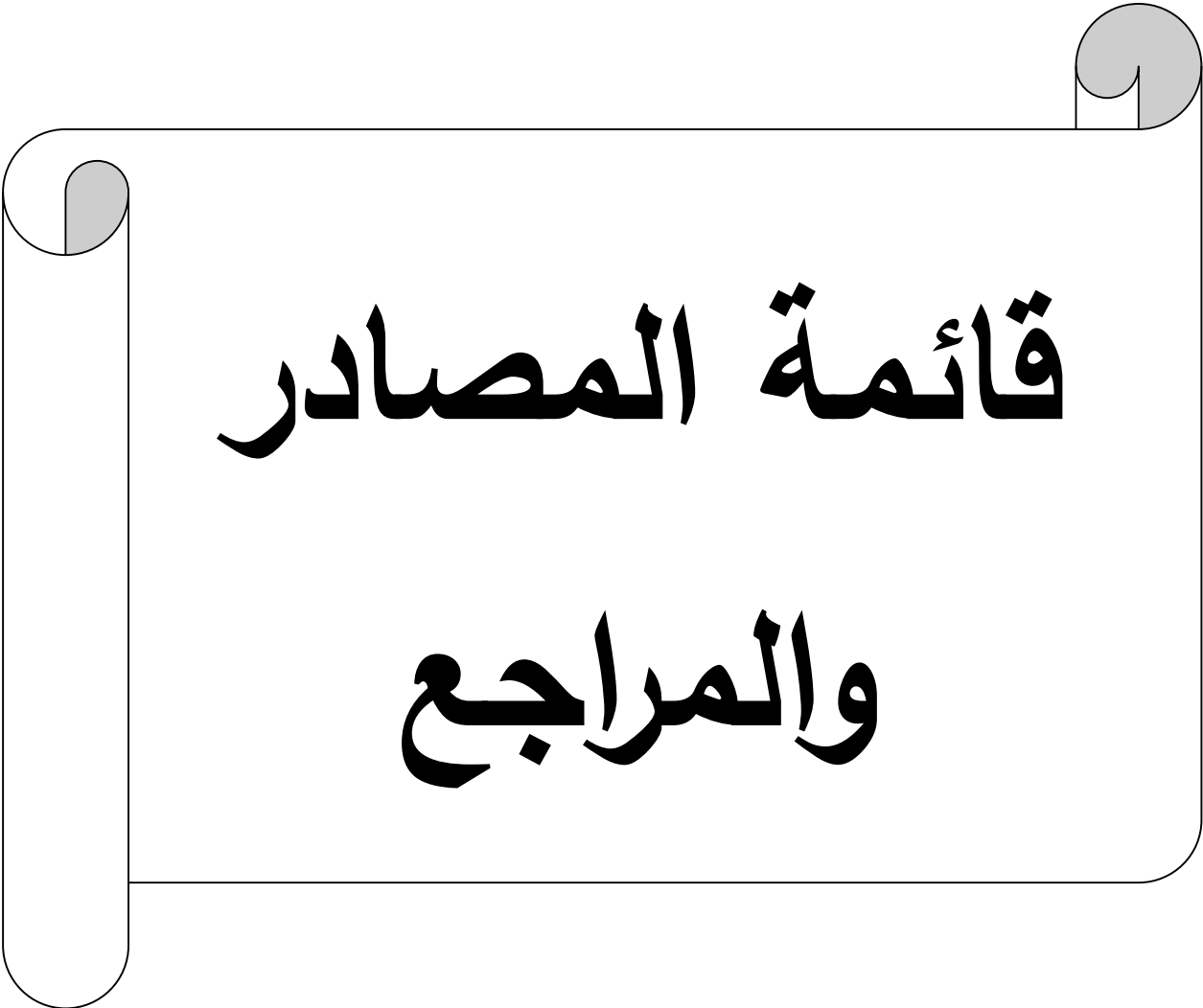
إن الصورة الشعرية لم تعد قادرة على استيعاب توجهات الأعمال الشعرية؛ فنقنين الصورة وحصرها في أضرب معينة لدى النقاد قد حد من قدرتها من الكشف عن جمالية النصوص الشعرية، وفي ضوء هذا العجز الذي تعاني منه كان لابد من تلقي جديد يكون قادراً على استيعاب توجهات الأعمال الأدبية خاصة المعاصرة، وكان المشهد الأداة الفضلى لهذه المهمة.

للمشهد قدرة كبير على استيعاب النصوص الأدبية وإبراز شعريتها.

يتكون المشهد من عدة عناصر تضيف عليه الحركية الدائمة لعل من أهمها (الشخصيات، الأفعال، الصور المتعددة، الزمان والمكان، والفضاء وما يحويه من، ديكور وإضاءة... الخ).

وتجدر الإشارة في الأخير إلى أن الشاعر محمود درويش، قد أعطى لشعره لونا خاصا، وجعل القصيدة قادرة على تحقيق أهدافها في الإمتاع في الإقناع؛ الإمتاع من تذوق لجماليات التحول الذي شهدته الكائنات والأشياء والمفاهيم في شعره، أما الإقناع فنعني به قدرة محمود درويش على النفاذ إلى إدراك المتلقي ووجدانه وترك بصماته فيها، ولم يخلد قلوب قرائه ...

ولا أدعي أنني قد أتيت على المشهد الشعري من كل جوانبه؛ بل كانت محاولتي لا تتعدى قطرة في بحر.

A decorative scroll frame with a light gray background and a black border. The frame has rounded corners and a vertical strip on the left side. The text is centered within the frame.

قائمة المصادر

والمراجع

أولا المصادر

- ابن سينا: فن الشعر، تحقيق: بدوي عبد الرحمان، بيروت، لبنان.
- ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس خوجة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.
- أبو الهلال العسكري: الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984.
- الأمدى: الموازنة، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، 1956.
- الجاحظ عمر بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1966.
- المبرد: الكامل، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم واليد شحاتة، دار النهضة، القاهرة، مصر، ج3.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: هـ-ريتير، مطبعة وزارة المعارف، إسطنبول، 1954.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي: القاهرة.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعراء، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.
- محمود درويش: الديوان الأعمال الأولى، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2005.
- محمود درويش: الديوان الأعمال الثانية، رياض الريس للكتب والنشر، ط2، 2005.

ثانيا: المراجع

أ) العربية:

- إحسان عباس: فن الشعرية، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1909.

-
- أحمد بيكيس: الأدبية في النقد العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أريد-الأردن، 2010.
 - أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الثقافة، بيروت، 1953.
 - أدونيس: الشعرية العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
 - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1987.
 - بشير تاويريريت: إستراتيجية الشعرية والرؤية الشعرية عند أدونيس، دار الفجر للطباعة والتوزيع، ط1، 2006.
 - جابر عصفور: الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1993.
 - حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003.
 - حسن فتح الباب: سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007.
 - حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
 - حميد الحمداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط3، 2000.
 - ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، 2010.
 - عبد الله الغدامي: كيف تتذوق قصيدة حديثة، دار العودة، بيروت، لبنان.
 - عبد الله النطاوي: المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
 - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001.

-
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي من آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1983.
 - فايز الداية: جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1996.
 - كامل حسن البصري: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، مطبعة المجتمع العلمي العراقي، 1987.
 - كمال أبو ديب: في البنيوية الإيقاعية للشعرية نحو بديل جديد لعروض الخليل ومقدمة لعلم الإيقاع المقارن، بيروت، ط1، 19801.
 - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.
 - محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010.
 - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990.
 - محمد سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي (المعاني البيان والبديع)، دار المعرفة الجامعية.
 - محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي.
 - محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، 2010.
 - ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1985.
 - هيثم الحاج: علي الزمن النوعي وإشكالية النوعي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.

-
- وليد محمد مراد: نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان.

ب) المراجع المترجمة:

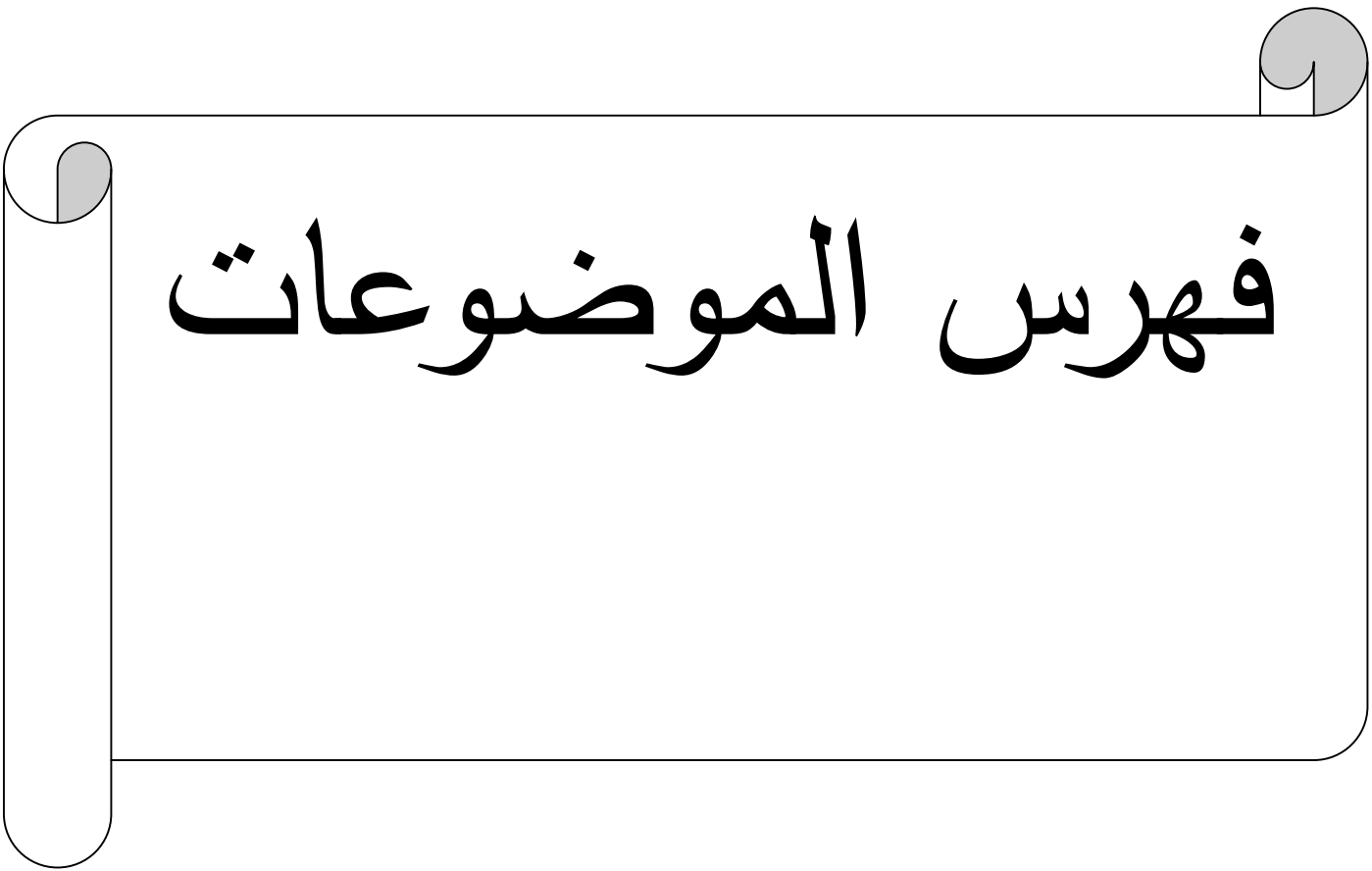
- الين استون :جورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1996.
- تيزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، 1987.
- جون كوين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، الدار البيضاء، 1986.
- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، ط1، توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، 1988.

المعاجم والقواميس:

- ابن منظور: لسان العرب، ج2، تحقيق: عبد الله علي الكبير، دار المعارف، مصر.
- الفيروزبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، بيروت، لبنان، ط6، 1998.

الرسائل الجامعية:

- الرحموني بومنقاش: الشعرية بين أرسطو وطاليس وحازم القرطاجني، (مذكرة لنيل شهادة اللسانس)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009.
- بشير عروس: شعرية المشهد في بكائية الشريف الرضي، (مذكرة لنيل الماجستير)، جامعة عنابه، الجزائر.
- توفيق مساعدي: شعرية المشهد عند عفيف الدين التلمساني، (مذكرة لنيل شهادة الماجستير)، جامعة مانتوري، قسنطينة.

A decorative scroll graphic with a light gray background and a black outline. The scroll is unrolled in the center, with the title 'فهرس الموضوعات' written in black Arabic calligraphy. The top and bottom edges of the scroll are rounded, and the sides are slightly curved, giving it a three-dimensional appearance.

فهرس الموضوعات

١. : الشعرية والشعريات .

05..... العربية □□□poétique □□□□□-1

2- الشعيرة من المنظور الغربي06

06..... □ - رومان جاكسيون

08.....□-جون کوين

□۔ تیز فیلان تودوروف.....11

3- الشعرية من المنظور العربي13

13.....  1-3

13..... ابن سينا (□)

14. (□) عبد القاهر الجرجاني

16.....  (

2-3 عند العرب المحدثين 19

19.....(□)كمال أبو ديب

23..... (□) أدونيس

١١.

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

 : من التصويرية

--	--	--	--

 المشهدة .

1- جدلية الصورة بين المبدع والناقد.....27

2- مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا.....28

3- التلقى البلاغي للصورة الشعرية 33

36..... 4- لمشهد رؤية شمولية

III. شعيرة المشهد فى قصيدة يطير الحمام .

40..... محمود درویش □□ □□□□□□□□ □□ -1

40.....	1-1
41.....	2-1
42.....	3-1
43.....	4-1
44.....	2- التحليل المشهدي للقصيدة
44.....	1-2
48.....	2-2- القراءة المشهدية
49.....	- التفضية والتأنيث
55.....	- الحوار وثنائية الصوت.
60.....	-
68.....	
71.....	:
71.....	- نبذة عن حياة
73.....	- قصيدة " طير الحمام".
81.....	
86.....	فهرس الموضوعات