وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور يحي فارس بالمدية

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التجليات الشعرية في قصيدة لاعب النرد لمحمود درويش

مذكرة لنيل شهادة الماستر في الادب العربي

تخصص أدب حديث و معاصر

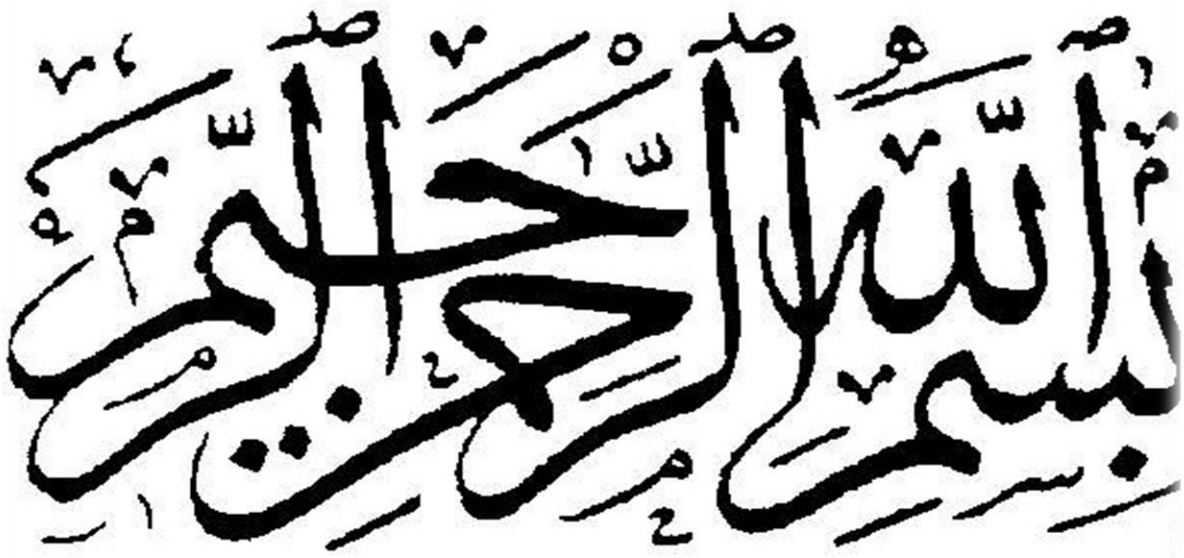
اعداد الطالبتين :

- حفيظة صيفي
- حنان جرادنية

اشراف الأستاذ :

برادي علي

السنة الجامعية 2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

اهـــــــــــــــــــــــــــــــداء

الى كل عالم....

او متعلم.....

أو محب للعلم...

نهدي هذا الحصاد.

كما نهديه عملنا هذا الى

الوالدين

و كل الاسرة الكريمة

الى كل من كان لنا رفيق و سند لنا طيلة فترة الدراسة

الى كل من علمنا حرفا

حفيظة حنان

كلمة شكر و تقدير

اشكر الله عز وجل و احمده على توفيقه لنا لإنجاز هذا العمل المتواضع

كما أتقدم بخالص الشكر الى الأستاذ المشرف الأستاذ " برادي علي " على ارشاداته و توجيهاته الحكيمة و الرشيدة و اتاحته طيلة فترة انجاز المذكرة .

الشكر موصول أيضا الى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الذين تفضلوا بقراءة هاته المذكرة .

كما لا يفوتني ان اشكر كل أساتذة و موظفي و عمال جامعة الدكتور يحي فارس بالمدية .

و في الأخير اشكر كل من ساهم من قريب او ب

مقدمـــــة

مقدمـــــة :

ماتزال " الشعرية " من أخصب المواضيع المطروحة للنقاش في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، وذلك لتشعب مسالكها وتعدد مفاهيمها , وتعد " الشعرية " من أهم المناهج الأدبية الغربية والعربية، فهي من المقومات النقدية الحديثة في تحليل النصوص الأدبية، حيث ترصد مكونات النص الأدبي التي تحقق وظيفته التخاطبية و الجمالية.

نجد " الشعرية " محل اهتمام الدارسين فهي تمثل لهم حقلا خصبا، وذلك لتجديد مجالاتها و تنوعها فكانت في البداية مقترنة بلغة الشعر وحده ولم يكن لنثر ذلك القبول الذي حظي به الشعر إلى أن تطور البحث العلمي وتسعت دائرة المعارف ما أدى الى تعميم الشعرية وجعلها ميزة تخص الخطاب الأدبي بأنواعه و أصبحت الشعرية أكثر شمولية مما جعلها ميزة تخص الخطاب الأدبي بأنواعه، حيث اتسعت دائرتها لتشمل الشعر والنثر على حد سواء ونذكر في هذا المقام أن الدارسين اتفقوا على مفهوم عام للشعرية، فهي ليست إلا بحثا على مكونات الخطاب الأدبي وتمنحه ميزة خاصة التي تضفي عليه جمالا وسحرا حيث نجدو أنهم اختلفوا وذلك من خلال تباين في أراءهم حول تحديد ماهية هذه المكونات وذلك للاختلاف الكبير في الثقافات و العصور التي تشكلت فيها الأعمال الإبداعية فما يستحسنه البعض في أقوالهم يراه الأخرون عيبا، وهذا ما منح الشعرية تجليات عدة.

رغم كثرة الدراسات في أصولها وقواعدها وأفكارها لكنها مازالت متشابكة المعاني ومتنوعة التعريف.

و للأهمية البالغة التي يكتسيها تجديد حقل " الشعرية " ارتأينا الخوض في هذه الدراسة، فهي تمنح النص الأدبي قراءات متعددة تثري حقل الأدب ومن ثم

جاءت دراستنا المعنونة ب " التجليات الشعرية في ديوان " لا أريد ان تنتهي " لاعب النرد " نموذجا.

وكان اختيارنا لقصيدة " لاعب النرد " للشاعر الفلسطيني " محمود درويش للأسباب التالية:

- 'حداثة الموضوع، حيث أننا لم نجد دراسة في الشعرية القصيدة:" لاعب النرد ".
- إثراء مكتبتنا الجامعية بالأبحاث الأدبية.
- التعرف الى ذات الإنسان وكل الجوانب التي تخصه (أهواءه، عواطفه)
- رغبتنا الملحة في معرفة تجليات الاتساق و الانسجام في هذه القصيدة

واخترنا الشاعر محمود درويش لحبنا وتقديرنا لشاعر الفلسطيني و لاعتباره من الشعراء الذين تجلت في شعرهم بصورة كبيرة مشاعر الانسان و أحاسيسه و آلامه .

وسنحاول من خلال دراستنا هذه أن نبرز أهم التجليات الشعرية في " لاعب النرد " وعليه فالإشكالية التي طرحناها مفادها:

- ✓ ماهي أبرز السيمات الشعرية في القصيدة ؟
- ✓ ماهي الشعرية ؟
- ✓ ما أسباب تعدد مفاهيمها ؟

و للإجابة علي هذه الاشكالية ارتأينا تقسيم خطة بحثنا علي النحو الاتي :

إلى مقدمة وفصلين أحدهما نظري وفصل تطبيقي وأتممنا بحثنا بخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا هذه.

أما الفصل النظري المعنون ب: " الشعرية وتعدد المفاهيم" فيحتوي على ثلاث مباحث، حددنا في المبحث الأول: " المفهوم اللغوي و الاصطلاحي للشعرية، أما

المبحث الثاني: فرصدنا فيه مفهوم الدارسين القدماء للشعرية، وتطرقنا في المبحث الثالث إلى مفاهيم النقاد المحدثين

وخصصنا في الفصل الثاني دراسة تطبيقية للقصيدة والمعنون ب: " التجليات الشعرية في القصيدة" يضم ثلاث مباحث مبحث الأول بعنوان " : المستوى الصوتي حيث تناولنا إيقاع القصيدة بنوعيه داخلي وخارجي والمبحث الثاني " المستوي التركيبي " الذي تطرقنا فيه إلى الانزياح اللغوي الذي تمثل ظاهرة التقديم وتأخير والأساليب الإنشائية الموظفة في القصيدة، أما المبحث الثالث : " المستوى الدلالي، فقد عرضنا فيه معجم الشاعر المستعمل في " لاعب النرد " كما تناولنا الصور البيانية في القصيدة

و أتممنا بحثنا بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للقصيدة، وختمنا بحثنا بملحقين، تناول الأول قصيدة " لاعب النرد " كاملة بينما خصصنا الثاني لسيرة الذاتية لشاعر " محمود درويش"

أما المنهج الذي اعتمدناه في تحليلنا للقصيدة فكان المنهج الوصفي التحليلي الذي توافق مع دراستنا.

ومن الصعوبات التي واجهتنا في دراستنا هذه نذكر منها:

- ندرة الدراسات التي تناولت القصيدة بالبحث، انعدام بعض المصادر المهمة.
- العطلة الاستثنائية الفجائية الناجمة عن جائحة كورونا التي أجبرتنا عن الخروج في عطلة طويلة المدى و بالتالي الابتعاد عن الجامعة و مكتبتها مما أثر سلبا على الإلمام بجميع المراجع.

ونذكر أهم المراجع التي كانت منبعا لدراستنا منها " : دلائل الإعجاز " لعبد القاهر الجرجاني، " مفاهيم الشعرية " لحسن ناظم، " الشعرية العربية " لمشري بن خليفة.

الفصل الأول: الشعرية وتعدد المفاهيم

المبحث الأول

الشعرية لغة واصطلاحا

1- الشعرية :

1-1 الشعرية لغة :

إن البحث في الأصل اللغوي لكل كلمة يساهم في توضيحها و معرفة الدلالة الأصلية للكلمة قبل أن تدخل في المجال الذي انتقلت إليه.

و المتتبع للمعاجم العربية نجد الشعرية لفظة مأخوذة من جذر الثلاثي الشعر فنجد في كلام العرب " وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت و ليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت " [1] و هو بمعنى إحاطة الشيء علما .

و نجد الشعرية بمعنى العلم بالشيء و التفطن مثال " و حكى اللحياني أشعرت بفلان أطلقت عليه وشعر لكذا إذا فطن له "[2]

وجاء في الحديث " ليت شعري مانع فلان أي ليت علمي حاضرا أو محيط بما صنع " [3] و جاء فيه أيضا كما ورد في مقياس اللغة أن " الشين و العين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات و الأخر على علم وعلم ... شعرت بالشيء إذا علمته و فطنت له "[4]

نستخلص أن مصطلح الشعرية في الدلالة اللغوية يوحي بالمعاني التالية :

- الدلالة على علم و الفطنة و الدراية

---

[1] ابن منظور لسان العرب المجلد الثامن دار صادر بيروت ط1 2000 ص 28

[2] المرجع نفسه ص 89

[3] المرجع نفسه ص 88

[4] اين فارس مقياس اللغة .(مادة الشعر) جزء3 تح عبد السلام محمد هارون دار الفكر للطباعة النشر و التوزيع 1399ص209

1-2 الشعرية اصطلاحا

يستعمل مصطلح الشعرية كثيرا في الأوساط الأدبية و نظرا للطبيعة الزئبقية للمصطلح و اختلاف تعريفه و اختلاف تعريفه إذ يكتنف الكثير من الالتباس و الغموض و يعد من الصعوبة تحديد مفهوم ثابت و دقيق لهذا المصطلح "و سيبقى البحث في الشعرية محاولة حسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما و أبدا و سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات و نظريات مختلفة "[5]

و يعد مصطلح الشعرية من اكثر المصطلحات النقدية تغيرا و اختلافا فالشعرية قديمة العهد و ترجع أصولها الى العهد اليوناني و كان لها حضورا في النقد العربي القديم

و عصرنا الحديث يقول حسن ناظم " الشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت نفسه أو يعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح نفسه "[6]فالشعرية موضوع كثير التشعب وطيد الصلة بسائر العلوم اللغة لذا "فهو يستدعي منا تحديد المصطلح و المفاهيم و هذا المسعى محفوف بالمزالق لأن الشعرية تضمن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحصور النقدي "[7]

وهذا لأن الشعرية شهدت خلافا حول المستوى المفاهيمي و المستوى الاصطلاحي

و عندما نتبع الاختلافات في وجهات النظر و الخلاف القائم بين النقاد حول الشعرية وهذا " يبدو أننا نواجه من جهة أولى مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة

---

[5] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،المركز الرئسي دار فارس، عمان، ط2003,1 ص 18

[6] المرجع نفسه ص 12

[7] أوبيرة هدي، مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، رسالة الماجستير، الاداب العربي، قسم اللغة و الآداب العربي، جامعة قاصدي مرياح، ورقلة، 2011_2012_ص10

وذلك بارزا في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء" [8] نلاحظ أن الجهة الأولى تتخلص مفهوم الشعرية العام اتخذت مصطلحات مختلفة، أما الجهة الثانية فقد تتخلص في النظريات التي وضعت في اطار مصطلح الشعرية بذاته .

الشعرية هي " المحاولة وضع نظرية عامة ومجردة و محايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة ادبية "[9]يمكن القول أن الشعرية تهدف إلى تزويد النقد بقوانين تضبط الخطاب الأدبي وتميزه عن باقي الخطابات

[8] حسن ناظم، المرجع السابق، ص12

[9] المرجع نفسه، ص16.

المبحث الثاني

الشعرية عند القدماء

2-الشعرية عند القدماء :

الشعرية من المصطلحات النقدية التي سالت الكثير من الحبر، و قد تعددت مفاهيم النقاد للمصطلح الشعري وذلك الاختلاف أزمنتهم، وسنحاول رصد أراء بعض النقاد القدماء وكذلك المحدثين حول الشعرية.

2-1 افلاطون :

اقترن مفهوم الشعرية لدى افلاطون بنظرية "المحاكاة " وربطه بالفنون الابداعية فهو يري أن الفنون كلها تقوم علي المحاكاة وهي اصطلاح ميتافزيقي الأصل استعمله سقراط و أفلاطون، فالشعر ضرب من ضروب الفن آنذاك، كأن افلاطون يقدر الشعر وذلك لوظيفته الاجتماعية نجد الكيلاني يقول "علما بأنه قبل اتصاله بسقراط كأن معجبا بالشعر والشعراء " [1]وعندما تبنى فكرة إنشاء مدينة الفاضلة التي لامجال لشعر القائم على الوجدان فيها وبهذا يضيف الكيلاني قائلا "إلا أنه تراجع عن الشعر و رفضه وهاجم أيضا كل ما هو موروث لإعادة تأسيسه على العقل" [2] فهو رفض الشعر القائم على المشاعر لأنها متقلبة لا تستقر علي حال.

فلا بد من وجود العقل وقيام مدينته الفاضلة على أسس متينة من جميع النواحي السياسية والاجتماعية والاقتصادية يري افلاطون أن الشعر محاكاة ويؤكد علي هذا يقوله ".....أم يصدق أيضا على المحاكاة الموجهة الى الإذن والتي نسميها بالشعر [3] " هذه المحاكاة التي تبناها حاول إقصاءها من المدينة الفاضلة وذلك لابتعادها على المعايير الأخلاقية

---

[1] محمد جمال الكيلاني، الاتحاد النقدي في فلسفة ارسطو، دار مكتبة الاسراء،طنطا،ط1 2007 ص 61

[2] المرجع نفسه ،ص 61

[3] افلاطون، الجمهورية، تح: جلالي الياس، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1 2007 ص 461

و افسادها لعقول الناس، فمفهوم الشعر عنده يرتبط بالعالم الأخلاق

عند افلاطون أن الكون يقوم علي ثلاثة عوالم متباينة، وهي عالم (المثل) الذي هو عالم الحقيقة المطلقة والأفكار الخالصة، وعالم الحس وعالم الضلال والصور وقدم في جمهوريته مثال الأسرة التي توضح ماهية " المحاكاة "إذن فالأسرة أنواع ثلاثة وهناك ثلاثة فنانين يصنعوها الله والنجار والرسام "[1]

يمكننا القول أن السرير الأول يوجد في طبيعة الأشياء وهو من صنع الله سبحانه وتعالى أما الثاني من صنع النجار الذي يعتبره أفلاطون محاكاة لصنع الله، ويأتي السرير الثالث من صنع الرسام الذي يحتل المرتبة الثالثة البعيدة عن الحقيقة فالرسام في هذه الحالة يحاكي الأشياء دون علم منه بحقيقته، وهذا ينطبق علي الشاعر حينما يحاكي أخلاق الناس فيقول بهذا الصدد :" ففي وسع الرسام مثلا أن يرسم لنا اسكافيا أو نجار أو أي صانع أخر دون أن يعرف عن مهنتهم شيئا، وقد يستطيع إذا كأن رساما بارعا أن يخدع الاطفال والجهال إذا يرسم نجارا ويريهم إياه عن بعد فيظنونه نجارا حقيقيا، وما هو إلا مظهر"[2]هنا نجد أن الشاعر حينما يحاكي اخلاق الناس ومعاملاتهم، فالشاعر هنا يخدعنا بأسلوبه ولا يقدم لنا الحقيقة بل ضلا للحقيقة.

إن افلاطون يصر على اشتمال الفن على الحقيقة وضرورة الشاعر معرفة الحقيقة ما يقوله معبرا على ذلك بقوله: "أما الفن الحقيقي فهو على حد قول الاسبرطين إذا لم يتضمن الحقيقة لا يكون فنا اطلاقا "[3]

---

[1] افلاطون المرجع السابق، ص 451

[1] المرجع نفسه ، ص453.

[3] مديونة صليحة، نظرية المحاكاة بين الفلسفة و الشعر،رسالة الماجستير، الادب العربي،قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة ابي بكر بلقايد، تلمسان، 2005_2006،ص،23

فالحقيقة هي معيار الشعر عند أفلاطون و الفنان الحق هو الذي يغوص في عالم المعرفة

كما أشار افلاطون في كتابه عن " الملكة "التي تؤثر فيها المحاكاة الانسان والتي تحكم وفقا للقياس، فالشيء لا يبدو عن بعد بنفس الحجم الذي يبدو عنه بقرب وهنا لابد من اللجوء الى القياس والعد والوزن لتبديد هذا الخداع البصري فيقول " [1]غير أن الملكة التي تحكم وفقا للقياس هي الجزء الأفضل في النفس " [3]فالمحاكاة لا تحتكم الى القياس وكل فن قائم على المحاكاة بوجه عام يبعد في عمله عن الحقيقة، ولقد نعت أفلاطون الفن لقائم على المحاكاة خسيسا ويؤكد على ذلك بقوله "إذن فما يخالف القياس لابد أن يكون جزء أخس"[2] ويمكن القول أن الذي لا يوافق القياس ولا يحتكم اليه، واعتماده مبدأ المحاكاة فهو شعر الخسيس.

نجد أفلاطون أقصى كل نوع من الشعر القائم على المحاكاة والذي يستهدفا للذة حيث يقول "أننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس"[3] هنا أفلاطون رفض الشعر الذي يقوم على المتعة فقط.

كما أنه يقر استعداده لقبولهم، إن أثبتوا أنه يمكن للشعر أن يجمع بين المتعة والفائدة العملية حيث يقول "كما أننا سنسمح لأنصار الشعر وأن لم يكونوا شعراء بالدفاع عنه نثرا ليثبتوا لنا أنه لا يقتصر على بعث الشرور في النفوس، بل أنه نافع للدولة والحياة البشرية وسنستمع إليهم بصدر رحب، وإذا أنه من لمفيد لنا أن يثبتوا أنه يجمع بين البعث السرور في النفوس، وبين الفائدة العملية " [4]

---

[1] افلاطون، المرجع السابق، ص461

[2] المرجع نفسه ، ص،461

[3] افلاطون، المرجع السابق، ص 467

[4] المرجع نفسه، ص468

وعليه يمكن القول أن افلاطون جسد مفهومه لشعرية من خلال مبدأ المحاكاة التي تجعل الشاعر يشبه الرسام الذي يحاكي الأشياء دون معرفة الحقيقة و دعا أن يحمل الفن موضوعات واقعية شريطة أن يكون لها رسالة اجتماعية أخلاقية.

2_2 : أرسطو

عرف مصطلح الشعرية عند أرسطو في كتابه "فن الشعر" والتي تمثلت في تحديده لماهية الشعر، وقد ارتبط المفهوم عنده بالمحاكاة فهي تعتبر روح الشعر وجوهره والتي تميزه عن النثر حيث يقول "بأن المحاكاة تتجه الى التصوير المواقف الانسانية الكلية

و الانطباعات الذهنية في شموليتها" [1]

يري أرسطو على خلاف أستاذه افلاطون أن المحاكاة مخصوصة بالفنون الجميلة ومن بينها الشعر حيث يطرح "المحاكاة بوصفها قانون للفن بشكل عام غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل وتختلف المحاكاة نفسها حسب أرسطو على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة " [2]فالمحاكاة تختلف باختلاف الفن الذي استخدمت فيه مثلا في الرسم تختلف كما هي عليه في النحت وفي اختلاف المحاكاة ناتج عن اختلاف الاجناس الادبية كما أن المحاكاة عند أرسطو لا تقتصر على العمل الشعري و إنما تشمل مختلف الفنون حيث يقول :" الملحمة والمأساة والديثرامب وكذلك موسيقي الشبابية و القيتارة في أكثر خصائصها كل هذه حين نشملها بالنظرة الكلية تعد أنواعا من

[1] عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر الارسطو طاليس، محمد العمري،عالم الكتب الحديث، الاردن، ط,2011,ص126

[2] حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص32

المحاكاة "[1]هنا يرجع أرسطو كل عمل الى المحاكاة فعنده الفنان لا يأتي بشيء من عنده بل يقوم بإعادة التصوير والتمثيل سواء هذه المحاكاة باللغة أو الايقاع.

واتخذ أرسطو الشعر التراجيدي محل دراسته باعتباره أرقى أنواع الشعر، وقيامه على المحاكاة، وكأن اهماله بذلك الكوميديا وذلك لأنها تحاكي افعال الناس الوضعية فيقول تودوروف "عولج جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود او ببساطة غير موجود " [2]كما أنه أقصى الشعر الغنائي الذي له خصوصية تميزه عن الاجناس الادبية الاخرى وذلك لغياب عنصر المحاكاة فيه فقد جرده أرسطو من خصوصية المحاكاة.

والمحاكاة عند أرسطو أنواع ويعود تنوعها، الى العناصر الاتية :وسيلة المحاكاة، وموضوع المحاكاة واسلوب المحاكاة والتي نستعرضها كالاتي :

وسيلة المحاكاة :وهي الأداة التي يستعملها الفنان وتختلف وسائل المحاكاة حسب اختلاف الفنون مثلا اللغة عند الشاعر، ونجد وسيلة الرسم هي الالوان .....وأما من جهة الموضوع المحاكاة :هو المادة المحكية وهي تقليد أعمال وأفعال الناس أما أن يحاكي الشاعر الناس خيرا ومنها ما دون ذلك، نفس الامر ما يقال على الرسم والعزف بالناي وعلى هذا الأساس تقوم محاكاة الشعراء لأفعال الناس فمرة يحاكون من هم أفضل منهم خلاقا، أو من هم اسوأ يقول أرسطو"فمن البين إذن أن كل نوع من المحاكيات التي تحدثنا عنها سيطبع بنفس الفوارق ويختلف كما قلنا باختلاف الموضوعات " [3]

[1] احسان عباس، فن الشعر، دار الصادر، بيروت، ط1_1996 ,ص18

[2] تزفيتان تودوروف،الشعرية، تر:شكري المبخوت، دار توبقال، المغرب ط1990_ص12

[3] عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر الارسطو طاليس، ص،129

وأما العنصر الثالث وهو الذي يميز بين الفنون المحاكاة وهو الأسلوب وحسب أرسطو هو على انماط وهي إما بأن يقص الشاعر على لسان شخص أخر، أو يحكي المرء عنه، أو القص المباشر الذي يسرده الشاعر كما كأن يفعل هوميروس "وبعضها يحاكي الاشخاص وهو يفعلون[1]" و إذا أسقطنا هذه المفاهيم على المحاكاة عن طريق الكلام على حد تعبير أرسطو فإن الوسائل المحاكاة هي : اللغة و الموسيقى، وطرقتها : المنظر المسرحي وموضوعاتها : الخرافة والخلق والفكر.

ففنون المحاكاة تختلف في وسائل وموضوعات والطريقة.

وفي الأخير يمكن القول أن أرسطو جعل الفعل هو جوهر المحاكاة فالشعرية عنده كانت تعني القوانين التي تتحكم في الابداع الأدبي وذلك بدراسته خصائص الشعر التراجيدي الذي يقوم على المحاكاة .

2-3 عبد لقاهر الجرجاني :

برز مفهوم الشعرية في الحقل البلاغي في فكر عبد القاهر الجرجاني، بإعتبارها الجانب الأساسي في الخطاب الابداعي وذلك من خلال نظرية "النظم" اي علاقة اللفظ بالمعنى وبذلك "كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الابداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا " [2]

فالنظم يعتمد على اختيار الالفاظ للمقام المناسب لأن أساسه ترتيب المعاني في النص قبل تأليفها فيقول جرجاني "وأعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى

[1] المرجع نفسه، ص،129

[2] حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص33

بعضها على بعض وتجعل هذه سبب من تلك " [1] من خلال هذا القول فالنظم يعتمد على الألفاظ المناسبة ثم ربط هذه الألفاظ فيما بينها حتى يتحقق المعنى المراد على الوجه الذي يتقبله المعيار النحوي.

ويزيد الجرجاني معنى "النظم " توضيحا فيقول " ليس لغرض بنظم الكلم، إن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي إقتضاه العقل وكيف يتصور أن يقصد به الى توالي الألفاظ في النطق بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع البعض، و أنه نظير الصياغة والتحبير و التفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير"[2]نلاحظ هنا ليس الغرض بنظم هو ضم كلمة الى كلمة أخرى بل يستقيم النظم إن تجسد في اتساق اللفظ مع المعنى.

نجد أن الجرجاني لم يفرق بين اللفظ والمعنى إن حضور اللفظ يعني حضور للمعنى فلا انفصال بينهما يقول " وأعلم أن ما ترى أنه لابد منه من ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب لأول ضرورة من حيث أن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لامحالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق[3]"

فالمعنى واللفظ عنصران تتصلان اتصالا وثيقا أي توافق الدال والمدلول وذلك من خلال العملية الترتيبة الجانب المفهومي يمثله المعنى، والجانب الصوتي الممثل باللفظ.

---

[1] عبد القاهر جرجاني، دلائل الاعجاز، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3,1992 ص55

[2] حسن ناظم، المرجع السابق، ص،33

[3] عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق ,ص52

كما نجد الجرجاني يري أن الشعرية لا تتأسس إلا إذا كانت وثيقة الصلة بعلم النحو حيث يقول "اعلم أن ليس " النظم" إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه (علم النحو) وتعمل على قوانينه و أصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشئ منها "[1]يتضح لنا من هذا القول أن الجرجاني يؤكد على ضرورة إخضاع الكلام الى قواعد النحو التي من خلالها يمكن الحكم على الكلام إن كان صواب أو خطأ.

كما جاء الهدف من وضع النظرية (النظم)،وربطها بالنحو تفاديا للوقوع في الخطأ فالنحو يعد دليلا يسند عليه الفنان "لا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده أو وصف بمزية وفضل فيه إلا و أنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه "[2]

وما يمكن ملاحظته هو أن الجرجاني يعطي أهمية لعلم النحو الذي تعرف به الخصائص الفنية للعمل الادبي الذي برز بمظهر جمالي بفضله اصبح الفنان مبدعا.

ونستخلص في النهاية أن الجرجاني تعامل مع مصطلح الشعرية بعملية النظم، نجدها مرتبطة بالنص الابداعي، ويؤسس شعريته انطلاقا من المنهج النحوي الذي يعده هو الأساس لأي علاقة في النصوص الادبية.

[1] عبد القاهر الجرجاني، المرجع السابق ص 81

[2] ، المرجع نفسه ص83

2-4 حازم القرطاجني:

يعد حازم القرطاجني أكثر الدارسين القدماء والذي تطرق لمفهوم الشعرية في مؤلفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء " الذي لامس مفهوم الشعرية، في جوانبها الأصلية وما يمكن ملاحظته على شعريته أنه تأثر بالفيلسوف اليوناني " أرسطو طاليس"، فكان " المنهاج " يعتبر حلقة وصل لما جاء به أرسطو و تكميلا له، يقول طاهر بومزير بهذا الصدد:" لقد فاعل حازم بين الفن والعلم، والجمال والمنطق والإبداع الشعري والحكمة، وذلك بفعل تأثره بأرسطو "[1]بينما مفهومه لشعرية قد جاء ممثلا لقوله :" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها, ويكره إليها ما قصد تكريهة، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب و التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها " [2]

نجد القرطاجني أنه يركز علي عناصر التي بني من خلالها القول الشعري والتي تمثل في مفهومه لشعرية وهي :الوزن، المحاكاة، التأليف، و الإغراب، الصدق.

كما نجد حازم القرطاجني أنه أضاف المحاكاة والتخيل في شعريته التي تشكل فرضية أرسطية التي انطلق منها القرطاجني وهي أن الشعر تخييل ومحاكاة حيث

---

[1] الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري) دار العربية للعلوم، ط1بيروت 2007 ص19

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص،52

يقول :" إن التخيل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطابية "[1]فالتخيل عنده أساس المعاني الشعرية وهو " أن تتمثل للسامع من لفظ لشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء أخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة الانبساط أو الانقباض "[2]التخيل هو قوى من قوى النفس البشرية ويحصل بفعل مكونات النفس وذهن المتلقي وأما المحاكاة بالنسبة لحازم فهي الوسيط الرابط بين الموجودات الموصوفة والنص الخطاب الشعري، حيث كلما حسنت المحاكاة الشيء بصفاته أو شيء أخر كان الخطاب أجمل، "وأراد الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب، خال الغرابة وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا، وإن كان موزونا مقفى إذا المقصود من شعر معلوم "3يعد القرطاجني المحاكاة مقوم أساسي من مقومات الخطاب الشعري، فكلما حسنت المحاكاة كان الخطاب أجمل والتصوير أوضح التي تنعكس على نفس المتلقي فهي من طرق الفن الإبداعي

ونجد القرطاجني أنه أنكر أن يكون كل كلام مقفى موزون شعرا، فيرى أن الشعرية في الشعر " إنما نظم أي لفظ اتفق، كيف اتفق نظمه وتضمنه أي غرض اتفق على أي صفة أخرى أو قانون ولا رسم موضوع "[4] فالقرطاجني يبحث عن صفة اخرى أو قانون يحقق شعرية الشعر بعيدا على الوزن والقافية .

تقوم دراسة النص الشعري عند القرطاجني على ثلاثة عناصر أساسية هي : " الالفاظ التي تشكل في مجموعها العمل الأدبي، المعاني أو الصور الذهنية التي

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تح : محمد الحبيب بن خوجة، دار العربية، تونس، ط3, 1994,ص،325

[2] حسن ناظم، المرجع السابق،ص،52

[3] الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، ص65

[4] حسن ناظم، المرجع السابق ، ص،50

تنقلها الألفاظ إلى المتلقي، العالم الخارجي الذي هو أصل الصورة الذهنية التي يأتي منها العمل الأدبي "[1]وعليه فإن شعرية حازم القرطاجني تتخلص في مصطلحي المحاكاة والتخيل، وبذلك جاوزت حدود الشكل الخطاب الشعري من وزن وقافية إلى قوانين يتأسس عليها علم الشعر .

[1] مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعيتها و إبدلاتها النصية، مكتبة الحامد، عمان، ط1, 2011,ص266

المبحث الثالث

الشعرية عند المحدثين

3-الشعرية عند المحدثين :

إن موضوع الشعرية لم يكن محل اهتمام النقاد القدامى فقط، بل كان محل اهتمام المحدثين أيضا فوصلت الشعريات الحديثة إلى مفترق الطرق عبر تنوع مفاهيمها ,وتعددت أراء النقاد المحدثين حول مفهوم الشعرية وقد اختلفت حسب كل ناقد.

3-1رومان ياكبسون:

ينطلق "رومان ياكبسون " في فهمه للشعرية انطلاقا من نظرية الاتصال، والتي تقوم على ستة عناصر، والمخطط الاتي يخلص هذه العناصر:

سياق

الرسالة

مرسل .....مرسل اليه

القناة (وسيلة الاتصال)

الشفرة (السنن)[1]

ويوضح لنا المخطط العناصر التالية: المرسل (المؤلف)، المرسل إليه (المستقبل) الرسالة (النص)، السياق (المقام الكلامي)، القناة (رموز كتابية)، الشفرة (النظام الرمزي)وكل هذه العناصر تمثل الأطراف الأساسية، في كل عملية تواصلية.

ولقد ركز ياكبسون في نظريته على ربط الشعرية بعلم اللسان وجعلها فرع من فروعه يقول "هي ذلك الفرع من اللسانيات، الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بوظائف أخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية "[1]

[1] مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، الأردن ط2011,ص31.

ومن خلال هذا القول يمكن أن نلاحظ أن رومان ياكبسون ركز علي الوظيفة الشعرية التي تهتم بالمعنى ودلالته العميقة مع الوظائف الأخرى للغة.

ويقدم ياكبسون تعريفا أخر يمتاز بإيجاز يقول "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية، عموما وفي الشعر على وجه الخصوص" [2] وما يمكن ملاحظته في هذا القول أن ياكبسون حاول ان يكسب الشعرية علميته، وذلك من خلال ربطها باللسانيات ويوحي لنا تعريفه أن النظرية لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الشعرية.

ولقد أولى ياكبسون عناية فائقة واهتماما كبير بالجانب اللساني وجعلها المنطق في الشعرية وفي هذا المعنى يقول " الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات "[3]

اقترنت شعرية ياكبسون " بالخطاب الشعري وما توصل اليه أن الشعر متغير بتغير الزمن وهو غير ثابت، ولا يمكن اختزال الوظيفة الشعرية وفي هذا لمعنى يقول " الوظيفة الشعرية مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحول بضرورة العناصر الاخرى ويحدد معها سلوك المجموع إذ ظهرت وظيفة شعرية بلغت في

---

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال للنشر وتوزيع المغرب ,ط1, 1988,ص35

[2] حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص،136

[3] حسن ناظم المرجع نفسه، ص 24

أهميتها درجة الهيمنة في أثر أدبي "[1] أولى ياكبسون اهتماما بالوظيفة الشعرية للغة وأعتبرها فرع من لسانيات.

كما ياكبسون استعمل الوظيفة الشعرية كمصطلح بديل للأسلوبية" [2]

وما نخلص إليه أن الوظيفة الشعرية للغة تعتبر هي الأساس وبها يرقى الأدب من الوظيفة الإخبارية الى الوظيفة الجمالية، وعلى هذا الاساس يقول ياكبسون " ليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنها لا تغلب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور (تكميلي وعرضي).[3]

3-2- تزفيتان تودوروف :

اقترن مصطلح الشعرية بالناقد الغربي "تزفيتان تودوروف " ويعد من أبرز النقاد الذين اهتموا بالشعرية والذي عنى بتحديد الفروق بين الشعرية والتأويل والنقد وبيان علاقتهما بالبنيوية وصلتها باللسانيات والشعرية.

إن الشعرية من منظور البنيوين تعرف " كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها مادام موضوع الشعرية ليس مجموع الوقائع الاختيارية بل بنية مجردة في الأدب "[4] ومن هنا يمكن أن نستنتج ان الشعرية مهما تنوعت وتعددت ارتباطاتها مع باقي العلوم الأخرى يبقى الأدب موضوعها باعتبارها بنية مجردة، ولقد تحدث تودورف عن العلاقة بين الشعرية والتأويل، وحدد أن العلاقة

---

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية ص،19

[2] مسعود بودوخة، الاسلوبية وخصائص اللغة الشعرية،ص،30

[3] المرجع نفسه، ص،31

[4] تزفيتان تودورف، الشعرية، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توقبال لنشر، المغرب ط1و_ط2_،1990,ص27،ط1و_ط2_،1990,ص27

بينهما علاقة تكامل وفي هذا الصدد يقول " إن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل، وفي المقابل فإن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا هي علاقة تنافر "[1]

ما أن الشعرية لا تهتم ولا تعنى بالأدب الحقيقي، بل الأدب الممكن أو المتوقع والشعرية عنده لا تخص بتدارس الخطاب الأدبي في حد ذاته، وإنما يكرس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة "[2]

ويري تودورف أن الشعرية علم من شأنه رصد الخصائص التي تميز الرسائل الأدبية، فقال بعبارة اخرى :"يعني تلك الخصائص التي تصنع قراءة العمل الأدبي أي الأدبية "[3] ومما سبق يتضح أن الشعرية عند الناقد تودورف يمكن اعتبارها أنها تحمل ملامح وخصائص تثبت هوية الخطاب الأدبي وتميزه عن غيره.

ويضيف تودورف في كتابه :"أن الشعرية ماتزال الى حد الأن في بداياتها وهي تكشف عن كل عيوب المميزة، وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده غير متقن وغير ملائم إلى جزء من الأبحاث التي يمكننا أن نضعها على جدارة الى باب الشعرية" [4]

ولقد وضع تودورف مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية وكان الهدف منها بناء نظرية أدبية ويتمثل تحديده أن مصطلح الشعرية يدل على:

أولا: نظرية، داخلية الأدب

---

[1] تزفيتان تودورف، الشعرية ، ص24

[2] خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح و اضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد التاسع، 2013,ص_368

[3] تزفيتان تودورف، المرجع السابق ، ص،23

4 المرجع نفسه، ص،24

ثانيا : إمكانية من الإمكانيات الأدبية اي اتخاذ المؤلف طريقة ما.

ثالثا :تتصل الشعرية بشفرات المعيارية التي تتخذها مدرسة أدبية مذهبا لها، أي مجموع القوانين العملية التي تستخدم إلزاميا، والمعنى الأول هو الذي يهم تودورف وتفهم الشعرية لديه على أنها مقترحات لتوسيع المقولات، التي تسمح لنا بالقبض على الوحدة والتنوع في آن واحد. في الأعمال الأدبية .[1]

3-3 : عبد الله الغذامي:

قد شهدت الساحة العربية ترجمات عديدة لمصطلح الشعرية، ومن هذه الترجمات "الإنشائية " لدكتور عبد السلام المسدي، حيث يقول :" قد ترجم بعضهم لفظة (poetics) بالشعرية غير أن هذه الترجمة قد تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني، ولعل أوفق ترجمة لها أن نقول " الإنشائية " إذا الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء "[2]

يتضح من هنا أن عبد سلام المسدي ,يميز ترجمة poetics بالإنشائية، لكن هذه الترجمة " لا تحمل روح المصطلح المذكور، فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي "[3]

كما رفض أن تكون لفظة " الشعرية " كمقابل ب "poetics "إن هذه اللفظة هذه اللفظة ستقودنا لا إراديا نحو الشعر، وفي هذا الصدد يقول :" بدلا من أن نقول " شعرية "مما يتوجه بحركة زئبقية نافدة نحو الشعر، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة

---

[1] حسن ناظم، المفاهيم الشعرية، ص،31

[2] د_عبد السلام، المسدي، الأسلوب ولأسلوبية، دار العربية للكتاب، ط3, ص171.

[3] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4, 1998,ص20

الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر " [1]وما يمكن ملاحظته أن الغذامي يفضل ترجمةpoetics ،بالشاعرية علي الشعرية ويرى أنها تترك نفس الأثر الذي تتركه في نفس الإنسان الغربي، ويعزز رأيه بإطلاق الناس للفظة " شاعري" على كل أمر من شأنه ترك الأثر الجميل فيقولون، موسيقى شاعرية و منظر شاعري، موقف شاعري، وبهذا الصدد يقول ..." وهم لا يقصدون بذلك (الشعر)، وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية " [2] ومن هنا يؤكد الغذامي على استعمال الشاعرية بدلا كل من الشعرية ولإنشائية.

كما يرى الغذامي أن الشاعرية عنده تزاوج كل من الأسلوبية والأدبية بحيث" تتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتظافر معا في تكوين مصطلح واحد يضمها ويوحدها ثم يتجاوزها وهو مصطلح(poetics) [3]

الشعرية في نظر الغذامي، هي علم الأدب، نابعة من الأدب و صادفة إلى تأسيس مسارة، تحمل في طياتها علم الأسلوب والأدبية ومن هنا يقول " من هذا ندرك أن الشاعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشعرية[4]

وهذا يعني أن الشعرية تهتم بالأثر الذي خلقته اللغة الشعرية في نفسية المتلقي على عكس الأسلوبية التي لا تهتم بالخصائص اللغوية في النفس ولا تهتم ما ينتج عن نفسية المتلقي من أثر.

---

[1] عبد الله محمد الغذامي،المرجع السابق ، ص،24

[2] المرجع نفسه ، ص 22

[3] المرجع نفسه ص،20

[4] المرجع نفسه، ص،23-24

من خلال رصدنا لبعض أقوال النقاد الذين اهتموا بحقل الشعرية " القدماء منهم والمحدثين "،نلاحظ أنهم لم يتوصلوا تحديد تسميتها فقد تنوعت تعريفاتهم لها بتنوع أزمنتهم وثقافاتهم فما يظنه البعض جمالية يستحسن القول بها، يقبح عند أخرين وهكذا، وهذا لم يمنع من تواجد نقاط التقاء بين النقاد حولها، فنجد أن " القرطاجني " يرى أنها تقوم على المحاكاة والتخيل، حيث نجده في هذا يحذو حذو المعلم الاول " ارسطو" .

الفصل الثاني : التجليات الشعرية في قصيدة لاعب النرد "لمحمود درويش"

المبحث الأول

المستوى الصوتي

1- المستوى الصوتي:

يعتبر الشعر تجربة تعبر عن الأبعاد النفسية لدي الشاعر وعلما ان الشعر يتميز بالعاطفة والخيال، وسمي الشاعر بهذا الاسم لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فهو ليس فقط تعبيرا بسيطا أو سطحيا عن تجربة بل يتجاوز ذلك إلى تصوير التجربة بكل دقة، مستعانا باتساع مخيلته وقوة لغته ومن هنا يمكن التميز بين شعراء من خلال أعمالهم الإبداعية التي تتسم بطابع الشعرية ترصد التجليات الشعرية في العمل الشعري من خلال المستويات التحليلية المتعارف عليها والتي سنحاول تطبيقها على القصيدة التي بين ايدينا و المعنونة بـ " لاعب النرد " لشاعر محمود درويش.

يعد المستوى الصوتي من أهم المستويات التحليل اللساني، فمن خلال هذا المستوى تتشكل البنية الإقاعية لأي عمل شعري، فالإيقاع من المفاهيم التي ارتبطت بالشعر والموسيقى قديما وحديثا وهو من أهم الجماليات التي يلجأ إليها الشاعر، فهو ما يميز الأعمال الشعرية.

يعرف ابن منظور الإيقاع في الدرس اللغوي بقوله "الإيقاع من إيقاع اللحن والغذاء وهو أن يوقع الألحان ويبينها "[1]

يقوم الإيقاع على تشكيل الأصوات وإيضاحها لحدوث نغما موسقيا.

أما الإيقاع في الاصطلاح تعددت تعاريفه حيث نجد الإيقاع عند كمال أبو ديب متعلق بالمتلقي وبأثر الجمالي الذي يحدثه فيه فيقول في ذلك " أما الإيقاع فهو شيء أخر أنه الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة ... الإيقاع

[1] ابن منظور، لسان لعرب، المجلد الثامن، مادة وقع، ص،402

بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة " [1] من هذا التعريف نرى أن التكرار لظاهرة صوتية على مسافات متساوية تبنى عليها القصيدة، ومعني ذلك أن الإيقاع هو الركيزة الأساسية للخطاب الشعري وينقسم إلى قسمين، خارجي وداخلي .

1_1الإيقاع الخارجي:

وهو الشكل أو الهيكل الخارجي للقصيدة والتي يحكمها الوزن والقافية وهما من دعائم الموسيقى الشعرية.

1_1_1الوزن:

وردت كلمة وزن في المعاجم اللغوية بعدت معاني نجد ابن منظور يقول "الوزن هو ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم ... وزن الشيء وزنا وزنه"

أما في المعاجم الاصطلاحية فنرى أن الوزن هو الركيزة الأساسية في بناء الإيقاع فمن خلاله تتشكل الصورة الشعرية، فالوزن مجال يرصد بتشكل الموسيقى الواضح الحركة والسكون، وبمعنى أخر " وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة الى مستويات مختلفة من مكونات، الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد " [2] ومن خلال الكتابة العروضية ينتج لنا مجموعة من المقاطع تساهم في بناء التفاعيل وتعطي دلالة تعكس حالة لدى الشاعر.

و اعتمادا على هذه الخاصية سنحاول معرفة الوزن الذي قامت عليه قصيدة " لاعب النرد " لمحمود درويش بتقطيع الابيات التالية:

---

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملاين، بيروت، ط1ص،35

[2] مصطفى حركات، أوزان الشعر، دار الثقافية للنشر، القاهرة، ط،1998,1 ص 07

مَنْ أَنَا لِأَقُوْلَ لَكُمْ مَاْ أَقُوْلُ لَكُمْ

0/// 0/// 0// 0/ 0///0//0/

فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن

ومن خلال تقطيع هذا البيت من القصيدة استخرجنا التفعيلات الاتية :

فاعلن فعلن فعلن هنا وظف الشاعر تفعيلات البحر المتدارك "فاعلن " (/0//0) والتي استهل بها المقاطع الأولى.

لينتقل بعد ذلك في القصيدة وفي مقاطع اخرى إلى البحر المتقارب من خلال الابيات التالية :**وَّلِدْتُوْ إِلَى جَانِبِ لبِئْرَ**

/0/0//0/0//0/0//

فعولن فعولن فعولن

جمع الشاعر محمود درويش في قصيدته بين تفعيلة المتدارك " فاعلن " الذي استهل بها المقطع الاول نظرا لمرونتها في التعامل وقدرتها على التفاعل مع مختلف الوضعيات وتفعيلة المتقارب " فعولن" التي انتابت بعض مراحل القصيدة حيث توزعت التفعيلتان حسب مقتضيات القصيدة والحالة النفسية لشاعر من جهة ونظام الجملة الشعرية من جهة أخرى

وسمي البحر المتقارب وذلك لتقارب أوتاده بعضها لبعض لأنه يصل بين وتدين سبب واحد وزنه : **فعولن فعولن فعولن فعولن** والمتدارك بحر احادي التفعيلة يرتكز بناءه علي تكرار التفعيلة "فاعلن" وهذه الأبيات الشعرية تحتوي على زحافات وعلل من خلال تحول التفعيلة

نجد : فاعلن ⟵ فعلن ⟵ زحاف الخبن حذف الثاني ساكن

وما يمكن قوله إجمالا هو أن اختيار للتفعيلتين كأن من منطلق مرونتها لأنه" يدرك الوسيلة الموسيقية الفذة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحس القارئ بغرابة الانتقال"[1]

وقدرتها علي تعامل مع مستويات الخطابية للنص، فعندما يستهل الشاعر قصيدته بتفعيلة المتدارك "فاعلن " نجد أن الخطاب يتميز بنوع من شدة و الارتداد، وعندما يستخدم الشاعر تفعيلة المتقارب "فعولن " نلمس انسيابا هادئا.

لقد فتحت هذه المزاوجة هوامش اكثر حرية وإمتاعا ولا يشعر القارئ بالتحول من تفعيلة إلى أخرى وهي العبة الإقطاعية التي يتقنها الشاعر " محمود درويش "باللعب على الوترين حيث أن هاتين التفعيلتين انسجما تاما مع تحولات القصيدة.

1-1-2 القافية:

هي ركن أساسي من أركان القصيدة في بناءها وموسيقاها مع الوزن، وتعد عنصرا مهما في تحقيق التناسب الموجود في الشعر وقبل التطرق لتحليل نجد أنفسنا ملزمين بتحديد مفهوم القافية فما هي القافية؟

*** القافية لغة :**

جاء مفهوم القافية في لسان العرب أنها مأخوذة من " قفا، مؤخرة العنق... ويقولون قفن في موضع القفا، وقيل قافية الرأس، مؤخرة، وقيل وسطه، والقافية من الشعر الذي يقفو البيت، وسميت القافية لأنها تقفو البيت، وقال الأخفش : القافية أخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام " [2]

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملاين، بيروت، ط،2,1993ص245

[2] ابن منظور، لسان لعرب، مادة (قفا)، المجلد الخامس عشر، ص،192

*** اصطلاحا:**

إن تعريفات القافية في الاصطلاح متعددة، يقول الخليل " القافية الحرف الذي يلزمه الشاعر في اخر كل بيت حتى يفرغ من شعره " [1]

حيث كل تعاريف القدامى تصب في هذا المصب في ان القافية هي الحرف الاخير من كل بيت واعطى العرب تعاريف كثيرة للقافية وهذا لأهميتها في الشعر فيقول ايضا " القافية من أخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن ويقال مع المتحرك الذي قبل الساكن " [2] يتفق النقاد على ان مجموع الحروف التي تبدأ بأول متحرك قبل اخر الساكنين وهو ما يلزم للشاعر تكريره في كل بيت ويكون اختياره على مستوى القصيدة.

وما يميز القافية في القصيدة تنوعها واعتمادها على حروف الروي الصائتة لها وقع إيقاعي صارح مثل " الميم، النون، الراء، الدال" بالإضافة الي المدغمة

اشتغل الشاعر في هذه القصيدة علي تنويع القافية وهذا ما سنبرزه من خلال بعض الأبيات حيث استهل الشاعر قصيدته بالقافية المتواطئة و أختمها بنفس القافية حيث يقول:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

عشر دقائق تكفى لأحيا مصادفة

وأخيب ظن العدم

من أنا لأخيب ظن العدم

---

[1] – حسن ناصر، القافية في العروض والادب، الناشر مكتبة الثقافة الدينية، بور سعيد،ط2001,1ص،34

[2] – المرجع نفسه، ص 26

نلاحظ ان الشاعر اعتمد القافية المتواطئة، وذلك ليغلق مجال النص فقد كثف من توظيفها واحداث وقع لافت بطريقة فنية بارعة.

كما نجد نوع اخر من القافية في القصيدة وهي القافية المتوالية والمتناوبة يقول الشاعر: **كانت المصادفة أن اكون ذكرا**

والمصادفة أن ارى قمرا

شاحبا مثل الليمونة يتحرش بالساهرات

ولم اجتهد كي اجد

شامة في أشد مواضع جسمي سرية

كان يمكن أن لا اكون[1]

من خلال هذه الأبيات نلاحظ أن يبدأ هذا المقطع وينتهي بالقافية وحرف روي واحد تتخلله قوافي بأحرف مختلفة في شكل ثنائي أو فردي في لعبة ايقاعية اشبه بالقفز وهذا ينعكس علي ذات الشاعر وحالته النفسية.

1-2 الايقاع الداخلي :

أو الموسيقي الداخلية هي التي تكسب النص الشعري بعدا تأثيرا من خلال الإيقاع الباطني الذي تحسه ولا تراه فهو ينبع من الكلمة أو الصوت الواحد، وذلك بما تحمله الكلمات والأصوات من صدى ووقع موسيقي وعليه فالإيقاع الخارجي يلتزم الإيقاع الصوتي المنسجم داخل نسيج الكلمة الواحدة ما يجعلها سهلة النطق، واما الداخلي فهو يشكل نغما موسيقيا لا يدركه إلى من له حس مرهف وتذوق للمعاني القصيدة.

ومن خلال القصيدة سنحاول أن ندرس الإيقاع الداخلي اعتمادا على التكرار وتوظيف المحسنات البديعية.

---

[1] محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص،ص،34،22.

1-2-1 التكرار

يعد التكرار من الظواهر اللغوية التي يكثر حضورها في النص الشعري المعاصر لما له من سيمات لفظية ومعنوية، فهو لازمة موسيقية تخلق إيقاعا نغميا خاصا وظاهرة دلالية مختلفة الأبعاد. ومن هنا نجد حضور مكثف لهذه الظاهرة بأنواعها المختلفة في القصيدة فهي سمة رئيسية يلجأ اليها الشاعر وذلك بتكرار الالفاظ والعبارات و الحروف

أ/ تكرار الكلمات:

أن تكرار الكلمات تقنية بارزة لدي شعراء المعاصرين من جماليات النص الابداعي هنا نحاول إبراز تكرار الكلمات التي لجأ إليها الشاعر في " لاعب النرد "وتكرار الالفاظ واضح في الأسطر الأتية وذلك من أول مقطع إلى المقاطع التي تليه نجد:

من أنا لأقول لكم

ما أقول لكم

أربح حينا وأخسر حينا

خفت كثيرا على إخواتي وأبي

وخفت على زمن من الزجاج

وخفت على قطتي وارنبي

وسميت باسمي مصادفة

وأنتميت إلى عائلة مصادفة[1]

[1] محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص21.

من خلال العملية الإحصائية نجد تكرار الكلمات في ابيات القصيدة متفرقا (اقول، اقول، لكم. لكم، حينا حينا، خفت خفت...) والتي لها وقعها الداخلي واثرها فالشاعر استعمل تكرار الألفاظ لتجسيد حالته والذي يعاني منه.

كما كرر لفظة " خفت " وذلك لتكثيف الدلالة وتعميقها، فكان الخوف من العائلة المفرقة مرة ومرة على الزمن المنكسر ومرة على قريته وذكرياته المنتزعة هو تكثيف على المستوى النفسي.

كما احصينا أكثر من ستة عشر تكرار للكلمة من نفس الجنس وعدد الحروف (حظي، حظي، الوحي، الوحي، تشيع، تشيع، حسا، حسا، أنا، أنا، نزفا، نزفا، العدم، العدم، قصيا، عصيا، الحظ، الحظ، المشي، المشي، أنت، أنت، حب حب....) فهذا التكرار أحدث نسقا تصاعديا إنفعاليا، فكلما أوغل الشاعر تكرار الكلمات إنفتح النص علي إيقاع متسارع ليختم الشاعر قصيدته ب: **من أنا لأخيب ظن العدم ؟**

من أنا ؟ من أنا؟

ب/ تكرار الحروف:

حروف الجر	حروف الاستفهام	حروف النداء	حروف العطف
على (22) تكرار في (24)تكرار من (20) تكرار إلى (06) تكرار	هل، تكررت مرة واحدة من (13) تكرار ما (07) تكرارات	يا تكررت 10 مرات	حرف الواو تكررت 114 مرة حرف "أو" تكرر 15 مرة

ومن خلال هذا الجدول نلاحظ ان الشاعر برع في تكرار الحروف في القصيدة وتنويع حركاته فيوظف الحرف العطف "أو "

ربما صرت زيتونة

أو معلم جغرافيا

أو خبيرا بمملكة النمل

أو حارسا للصدى! [1]

كما استعمل حروف الاستفهام من أجل التساؤل عن الحالة الذي آل إليه وهو البحث عن الذات في قوله:

من أنا ؟ من أنا ؟

وعليه فالاستفهام جسد حالة الشاعر ومعاناته وهذا ما ألزمه توظيف استفهامات للوصول إلى أجوبة

***تكرار العبارات والجمل:**

نختم هذا الجزء وفي اخر مقاطع من القصيدة نجد الشاعر أنه وظف تكرار لعبارة " كان يمكن " والتي تكررت سبع مرات في القصيدة التي نجدها في المقاطع التالية:

كان يمكن أن لا أكون

كان يمكن أن لا يكون أبي

كان يمكن ألا أكون هنا

كان يمكن أن تسقط الطائرة

كان يمكن لو كنت أبطأ في المشي[2]

[1] محمود درويش، المرجع السابق، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص34.

في الاخير يمكن القول أن " التكرار " سمة إيقاعية بامتياز وان الشاعر قد عمد إليها لتأكيد الوصف وما أدى إلى الدقة وتماسك و انسجام القصيدة.

1-2-2الجناس:

النص حافل بالجناس كنسق إيقاعي وظفه الشاعر مرار الاحداث توازن في بعض الحالات فالجناس هو محفز على إحداث نقلا تتكون موقع لاستحسان للمتلقي حصينا:

مفترس /فريسة الدالية / العالية ، حمام / الحمام ، مثلما /مبهما ، اكتب / الكتابة قابلة /عائلة ، خللا /خجلا ، قنديلها /تعديلها، املا /كسلا .مللا /فشلا، لأمكنة /ممكنة، واحدة /والدة ، مفرداتي / رغباتي ، الطائرة / القاهرة ، الساحرة/الساهرة

ذكرا /قمرا، المنشدون / النشيد، أنا / وانا، الاحاسيس /الحس

هنا يمكن القول ان الشاعر كان مميزا في نسج هذا النوع من العلاقات الإيقاعية فقد حملت قصيدته توليفة جناسية مكثفة تراوح فيها النسق الإيقاعي بين الانسياب والتوتر و لانفتاح

1-2-3 الطباق:

يدرج الطباق ضمن علم البديع والذي يقوم على اساسين هما المحسنات اللفظية والمحسنات المعنوية وقد تعددت الأساليب الطباق في متن الشعري للقصيدة فأحيانا يرد ايجابيا واخر سلبيا وظف الشاعر محمود درويش الطباق في قصيدته بشكل ملفت سنبرز بعضها في الجدول اللاحق :

الطباق	نوعه
أربح – أخسر	طباق ايجابي
الأب، الأم	طباق، الأب، الأم
أصغر أكبر	نوعه، طباق ايجابي هو الجمع بين اسمين من مصدرين مختلفين
يأتي، يذهب	طباق ايجابي
ليلك، فجرك	طباق ايجابي وهو جمع بين فعلين لمصدرين مختلفين
تشيع – لأ تشيع	طباق ايجابي هو جمع بين مصدرين مختلفين
أرى – لا أرى	طباق سلبي هو جمع بين فعلين واحد مثبت وأخر منفي
اسرع، أبطئ	طباق سلبي جمع بين فعلين واحد مثبت واخر منفي
اقل، اكثر	طباق ايجابي
اسير، اطير	طباق ايجابي
صديقهم، كذبهم	طباق ايجابي
سوء حسن	طباق ايجابي
أسقط، أنهظ	طباق ايجابي
	طباق ايجابي

حينما نتأمل الطبقات التي وظفها الشاعر في قصيدته ندرك أنها عمقت فهمنا لمعانيها، فالجمع بين الشيء وضده يزيده جلاء كما أنها شكلت إيقاعا منسجما زاد القصيدة جمالا وسحرا.

المبحث الثاني

المستوى التركيبي

2 – مستوى التركيبي:

2-1 التقديم والتأخير:

يعد التقديم وتأخير في للجملة الاسمية او الفعلية سمة بارزة في اللغة العربية، حيث يعطي للمتحدث حرية تقديم بعض الكلام وتأخير بعضه الأخر، ويعرفه بسيوني بقوله " التقديم والتأخير من أهم مباحث علم المعاني الذي يبحث في بناء الجمل، وصياغة العبارات وتأمل التراكيب لكي يبرز ما يمكن وراءها من اسرار ومزايا بلاغية "[1] وعليه فتقديم الكلم وتأخيره مزية بلاغية تزيد الخطاب بلاغة وجمالا.

نجد الشاعر نوع من استخدام هذه التقنية وسنجلي بعض التقديمات والتأخيرات الموظفة في القصيدة وهي كالآتي:

أ/ تقديم الخبر الصريح على المبتدأ:

نذكر علي سبيل المثال قول الشاعر: **صوفية (خبر مؤخر) مفرداتي (مبتدأ مؤخر)**

حسية (خبر مقدم) رغباتي (مبتدأ مؤخر)

ففي البيت الأول جاء المبتدأ مؤخر معرفا بالإضافة ونفس الحالة مع السطر الثاني الا أن هذا التقديم وتأخير ليس اعتباطيا، بل له ارتباط بالجانب الإقطاعي والخبرين " الصوفية والحسية " لهما نفس الإيقاع.

ب/ تقديم الخبر شبه جملة عن المبتدأ:

تكررت هذه التقنية اللغوية كثيرا خاصة في عبارة "من لحسن، من السوء والتي وظفها في ستة مقاطع من القصيدة وتتمثل في: والتي وظفها في ستة مقاطع من القصيدة وتتمثل في:

[1] بسيوني عبد لفتاح، دراسات بلاغية، مؤسسة مختار، للقاهرة، ط 1998، ص 49

من سوء حالتي اني نجوت مرار من الموت حيا

ومن حسن حظي أني ما زلت هنا

ومن حسن حظي أن الذئاب اختفت من هناك

ومن حسن حظي أني جار الألوهية

من سوء حظي أن الصليب

هو السلم الأزلي إلى غدنا!

ومن حسن حظي أني ما زلت هنا

ادخل في التجربة!

هنا نجد أن الخبر في الأسطر الشعرية جاء شبه جملة من جار والمجرور الشاعر وظفها كدلالة على حالة المتأخرة التي يعيشها والتي يحاول أن يستبق الزمن فيها ليقول ما يريد.

كما وظف اشباه الجمل أخرى مثل:

في الساحة المنشدون ينشدون أوتار الاتهم (حرف الجر +اسم المجرور)

خلف الكواليس يختلف الأمر (ظرف مكان + مضاف اليه)

ج/ تأخير الخبر:

أما عن تأخير " الخبر " قدم الشاعر مثال الذي برز قوة الشد الذي يتمتع بها الشاعر وهي الأكثر استقطابا للجماهير في قراءته حيث يقول:

ولكن مجدا كهذا المتوج بالذهب الأزرق اللانهائي

صعب الزيادة يبقى الوحيد هناك وحيدا

هنا نجد مجدا (اسمها) و صعب (خبرها) جاء تأخير الخبر المبتدأ يعني لابد من حضور ذهن المرسل لأنه ينسى أنه ثمة خبرا نلاحظ من خلال تقصينا لبعض التقديمات والتأخيرات التي وظفها الشاعر، حيث تعد سمة بارزة في القصيدة وذلك لما لها من جميل الوقع على أذن السامع.

2-2 الأساليب الإنشائية:

نقسم الجملة في اللغة العربية قسمين : خبرية وإنشائية، حيث نجد سامرائي يعرف الجملة الإنشائية بقوله" واما الإنشاء فهو كل كلام لا يحتمل الصدق والكذب "[1] اي أنه كلام يقال دون القدرة على تحديد ما إذا كان هذا الكلام صدقا أو كذبا، حيث أن اللفظ يقع ويتحقق عند النطق به، سواء كان مطابقا أو غير مطابقا للواقع ولأسلوب الإنشائي نوعين:

*الاسلوب الإنشائي الطلبي (جملة طلبية) :

وهو الذي يطلب المتكلم من خلاله أن يقوم المخاطب بتنفيذ أو التوقف عن التنفيذ، اي يستدعي مطلوبا كأمر والنهي و الاستفهام.

*الأسلوب الإنشائي غير طلبي (جملة غير طلبية)

وهو الذي لا يوجه فيها المتكلم إلى المخاطب تنفيذ أي أمر " فهو لا يستدعي مطلوبا " [2] نجد الشاعر " محمود درويش " أنه وظف الجمل الإنشائية في القصيدة والتي سنتطرق لأبرزها استعمالا وهي الاستفهام والنفي.

---

[1] فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها واقسامها، دار الفكر، عمان، ط ,2, 2007 ,ص 170

[2] المرجع نفسه، ص 170

2-2-1 الاستفهام:

أسلوب الاستفهام من أساليب التي وظفها الشاعر في قصيدته وله دور كبير في تحرير النسق الإيقاعي التفاعلي في أجواء القصيدة، فهو يربط بحركات القصيدة الوجدانية الداخلية كحالات الحزن والاسى ومن امثلة لذلك نجد:

الاستفهام	دلالاته
من أنا؟ من أنا؟	هذا التساؤل يظهر في بحث الشاعر عن مصيره وهويته في العالم
من أنا لأخيب ظن العدم ؟ من أنا لأقول لكم يا حب ! ما انت ؟ قلت : هل من مزيد ؟ من أنا ؟	نلاحظ من سؤال الشاعر هو تلميح عن ذاته

2-2-2 أسلوب النفي :

أسلوب النفي في اللغة العربية هو طريقة إنكار أو نقض فكرة أو حجة، وهو ضد الإثبات، حيث نجد الشاعر وظف أسلوب النفي في قصيدته، حيث استعمل أدوات عديدة، لهذا الغرض مثل (لا، لم) سنرصد بعض الشواهد "النفي " في القصيدة:

لم أجتهد كي اجد

لم أكن حجرا صقلته المياه فأصبح وجها

لا قصبا ثقبته الرياح فأصبح نايا

فلا النسر يمشي ولا البشري يطير

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أن أسلوب النفي أثرى معاني القصيدة، كما أن الشاعر من خلاله اراد أن يثبت هويته ومكان وعلاقته بالأخر.

ففي قول الشاعر " لا دور لي في القصيدة غير امتثالي لإيقاعها "نلاحظ هنا أن الشاعر ينفي أن يكون له دور ما منذ بدياته الشعرية في القصيدة إلى لحظة إقراره هذه غير أنه ببساطة له أحاسيس وحدسا، و أن له نفس شعري فشوقه المتراكم لنبعه ومنبته فلسطين هو ما جعله مستمرا كشاعر وهو ما يصنع قصائده التي لا تنتهي وذلك من خلال قوله "**واعتمادي على نفسي وحنيني إلى المنبع**"

2-2-3 النداء:

وظف الشاعر " محمود درويش " اسلوب النداء في قصيدته وهو من سمات الأسلوبية فقد عبر عن حقيقة ما يعانيه من مشاعر الحزن والألم وسنرصد بعض الشواهد " النداء " في قصيدتنا:

يا حب ! ما أنت ؟ كم أنت أنت

ولا أنت .يا حب ! هب علينا

عواصف رعدية كي نصير إلى ما تحب

لنا من حلول السماوي في الجسدي[1]

نلاحظ هنا أن الشاعر استعمل أسلوب النداء في قصيدته وذلك في لحظة انفجارية صارخة لا تخفي ملامح الحزن فكان " النداء" لكي يعم الحب على الإنسانية جمعاء تغسلها العواصف من كل الاحقاد ويسود السلام بسواد حب ابدي بين البشر

[1] محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص27.

فدلالة " النداء" من خلال هذه الأبيات فهو معبر عن غضب الشاعر اليائس وأمله في حب يغمر البشرية.

المبحث الثالث

المستوى الدلالي

3- المستوى الدلالي:

يتشكل التركيب من عناصر متعددة ومتباينة يمكننا اختزالها في الحقول الدلالية والصور الشعرية، حيث يرتكز هذا المستوى على دراسة المعاني وكيفية تفاعلها على مستوى القصيدة، وسنحاول الوقوف في هذا المستوى على ابرز العناصر المتعلقة بالحقول الدلالية والصور الشعرية

3-1 المعجم الشعري:

لكل شاعر معجم خاص به يستند عليه في بناء قصيدته، فمعجمه صورة تعكس خواطره وذاته وعلى هذا الأساس نجد شاعرنا وظف معاجما عديدة في قصيدته " لاعب النرد " والتي نرصدها في الجدول الآتي:

معجم الطبيعة	معجم الإنسان	معجم الحرب
المياه، الرياح، البئر، الشجرات، قمرا، الأرض، حمام، الهواء، البحر، الماء، الزيتونة، زهور، الجبل، الرمل	الأم، الأب، الجدة، العين، اختي، نفس، الفتاة، قلبي، جسدي، الحياة، يد، جسمي	نار، الجيش، الجزرة، الشهيد، عسكري، دفاع، كمين، دم، قائد، جنود، موت، نصر، الألم، البندقية

من خلال الجدول السابق نجد أن الشاعر اعتمد على عدة حقول دلالية ومن خلالها استطاع تصوير مواقفه المختلفة والتي تمثلت في الحزن والالم والأمل والأسى فلكل حقل دلالات عميقة تحمل معاني انسانية والجدول الاحصائي يوضح لنا أن الشاعر عمد في استخدام ألفاظ طبيعية التي جاءت مطابقة لموقفه ومن امثلة توظيف عناصر الطبيعة لفظة " الزيتونة " حيث تميزت شجرة الزيتون في شعر درويش عن

غيرها و للاشتهار ارض فلسطين بها، ومثلت له هذه الشجرة وطنا بكل ابعاده فهي توحي بأصالة إلى الجذور عند اي إنسان مرتبط بوطنه نحبا له فهي ترمز للسلام فيقول: **لو أن ذاك المكان الزراعي لم ينكسر[1] ربما صرت زيتونة**

وكذلك استخدم لفظة "شجرة"، والتي استعملها في بداية القصيدة وذلك ليرمز بها إلى الأرض والمجتمع المتجذر كالشجرة، فهي رمز الثبات و الاستمرارية، كما استعمل درويش هذا الاسم مجموعا في سياق:

ولدت إلى جانب البئر والشجرات الثلاث الوحيدات كالراهبات

حيث يرمز بها على الاستقرار في الأرض والتجذر والانتماء الثابت لها.

كما نجده ايضا قد وظف معجم " الإنسان " الذي اختص به الحياة الاجتماعية والقرابة التي كانت دلالات قوية في القصيدة، فهي تعبر عن انفعاله وألم الشاعر حيث يقول :

مثل أختي التي صرخت ثم ماتت ولم تنتبه

ومن المعاجم التي تطرق إليها الشاعر للتعبير على عمق معاناته ومن الالفاظ التي ترمز للحرب (نار، الدم، موت، الالم، المجزرة ...).

وفي الأخير يمكن القول أن الشاعر وظف معاجما عديدة اكسبت القصيدة دلالات متنوعة والتي تعبر عن انفعالاته بألفاظ مناسبة لمقاماتها.

3-2 الصور البيانية:

تعد الصورة الشعرية محاكاة ذاتية لروح الشاعر وما يخطر على قلبه ويترسم في عقله من خواطر وأحاسيس، فلا يخلو أي نص إبداعي من الصور الشعرية التي تجعله خلقا إبداعيا، فالشاعر الجيد يحسن استعمال الصور الشعرية في نصه وذلك لتعبير عن المعنى المراد له ومن الصور التي تمتاز بها هذه القصيدة نجد:

[1] محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص23.

3-2-1 الاستعارة:

تعد الاستعارة بنوعيها " التصريحية والمكنية " حيث يلجأ الشاعر إلى الاستعارة كي يرسم احاسيسه ومشاعره وهنا نقف على مفهوم الاستعارة عند " الفتاح بسيوني " فيقول " إنها استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين ما وضع له اللفظ وما استعمل فيه، مع قرينة مانعة من إرادة ما وضع له"[1] فقوتها تكمن في قدرتها على تصوير الأفكار العميقة والأحاسيس، حيث سنعرض الاستعارات التي وظفها الشاعر محمود درويش في قصيدته " لاعب النرد " من خلال الجدول الآتي:

الصورة	نوعها	شرحها
ثقبته الرياح[2]	استعارة مكنية	حيث شبه الرياح في قوتها وحدتها بالألة الثاقبة فجعل الرياح تثقب.
يتحرش بالساهرات[3]	استعارة مكنية	حيث نسب فعل التحرش إلى القمر والتحرش من فعل الإنسان
أنقذني نورس أدمي	استعارة تصريحية	بحيث استعار النورس وهو طائر البحار حيث حذف المشبه به وجاء بما يدل

[1] بسيوني عبد لفتاح، دراسات بلاغية، ص 88

[2] محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص22.

الموج يصطادني	استعارة مكنية	عليه حيث شبه الموج بقناص حذف المشبه به وهو صيد وابقى على مايدل عليه وهو الإصطياد.
أعمد ريشي بغيم البحيرة	استعارة مكنية	حيث حذف المشبه به وهو الطفل وابقى ما يدل عليه التعميد يكون بالماء وهو من طقوس المسحيين
بدم اسود اللون[1]	استعارة مكنية	حيث استعار السواد للون الأحمر.

اعتمد الشاعر بشكل مكثف علي الاستعارة المكنية مقارنة بالتصريحية. وذلك لتعبير عن مواقفه المختلفة، ولتقوية المعنى لدلالة اكثر ولتعبير عما يجول في ذاته من احزان وألام يتوجب أن يعبر عن تلك المأساة بألفاظ ذات دلالات وايحاءات لتوصيل الصورة إلى المتلقي.

3-2-2 التشبيه:

يعرف التشبيه في اللغة بالتمثيل، فيقول ابن منظور " يقال : اشبهت هذا بهذا تشبيها، أي شبهته به والشبه و الشبه، والتشبيه : المثل، والجمع اشباه"[2]

[1] محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص30.

[2] ابن منظور، لسان لعرب، مادة شبه، ص 41

وأما التشبيه في الاصطلاح فيعرف ب: " التشبيه هو إلحاق امر بأمر ,في صفة مشتركة بينهما بأداة ملفوظة أو ملحوظة ,لغرض يقصده المتكلم ، فأجزاء التشبهية أربعة، المشبه والمشبه به، ووجه الشبه، و أداة التشبيه، من غرض يقصده المتكلم، ويرمي إلى تحقيقه"[1]

وعليه فهو تصوير يكشف عن حقيقة الموقف الشعري والفني الذي عاناه الشاعر أثناء الإبداع وهو يرسم ابعاد ذلك الموقف وكان لهذه السمة الأسلوبية حظا في قصيدة " لاعب النرد" سنبرز بعضها من خلال الجدول ادناه:

الصورة	نوعها	شرحها
خجلا في مخاطبة الأم والأب والجدة – الشجرة	تشبيه بليغ	حيث شبه الجدة بالشجرة الكبيرة المعمرة وحذف الأداة التشبيه ووجه الشبه
ومصادفة أن أرى قمرا شاحبا مثل الليمونة	نوعها تشبيه تام	ذكرت فيه جميع العناصر حيث شبه القمر بليمونة الشاحبة من شدة الألم والحزن
والسراب كتاب المسافر في اليد	تشبيه بليغ	أنه حذفت فيه الأداة ووجه الشبه حيث جعل من السراب المرافق والدليل

[1] بسيوني عبد لفتاح، دراسات بلاغية، ص 85

		على مواصلة السير فشبه السراب بكتاب المسافر
إلى أنها ولدت ساعة واحدة ولم تعرف الوالدة أو كبيض حمام تكسر	تشبيه مجمل	ذكر فيه الشاعر المشبه والأداة والمشبه به وحذف وجه الشبه
يتدلى كأثداء كلبتنا	تشبيه مجمل	فيه ذكر الأداة وحذف وجه الشبه
فيهوي الكلام كريش على الرمل	تشبيه مجمل	ذكرت فيه اداة التشبيه (الكاف) والمشبه به وحذف وجه الشبه

لقد وظف الشاعر التشبيهات التي زادت من جمال الصورة الشعرية فغرض الشاعر من التشبيه ليس جماليا بحتا بل سمح هذا النوع من التصوير ان يمرر افكاره و ألامه وتصويره للواقع

3-2-3 الكناية:

وردت كلمة الكناية في لسان العرب لابن منظور بمعني الكناية " أن تتكلم وتريد غيره "[1] و أما في الاصطلاح فالكناية عند اهل البلاغة هي لفظ أطلق و أريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعني، فالكناية هي وجه من اوجه البيان وواد من أودية

[1] ابن منظور، المرجع السابق، ص 124

المبدعين فهي من طرق التعبير الفني التي يلجأ إليها الشعراء الافصاح عما يدور بداخلهم وما يجيش في نفوسهم من خواطر.

وسنقوم باستعراض الكنايات التي وظفها الشاعر في قصيدته " لاعب النرد" من خلال بعض المقاطع وهي كالآتي:

والتي تتجلي في قوله :"**ويكتب سطرا على الرمل لو لا السراب** "فهي كناية على صفة فالكتابة هنا غير ثابتة لأنها لم تثبت في الورق أو الحجر و إنما على الرمل ومن صفات الرمل الاندثار و الإنمحاء، فالشاعر من خلال هذا المقطع أراد أن يذكر بفضل السراب عليه لأنه كان بمثابة توأم الامل بعد اليأس الطويل.

وتتجلى الكناية كذلك في قوله :"**أن تقطع البندقية ظلي**" فهي كناية عن موصوف أي أن البندقية تتبع أثره فتقتله وهي من صفات العدو.

وبالإضافة إلى وجود كناية في قول الشاعر "**والصدق موهبتي في اكتشاف الألم**[1] "والمقصود فيه هنا يصدق فكره في اكتشاف الألم من خلال ما يملكه الشاعر من يقين حول ما بنخر جسده من ألم وأشار إلى ذلك في قوله" **أصغي إلى جسدي**" فهاته الصور الشعرية تصور حالة التي كان عليها الشاعر وهو مريض ويحتضر في فراش الموت ونلاحظ أن الشاعر برع في استخدام الألفاظ و العبارات الفنية التي زادت من جمال القصيدة.

[1] محمود درويش، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص34.

خاتمـــة

الخاتمة :

وفي ختام دراستنا وقفنا على بعض النقاط في البحث والتي نراها خلاصة نتائجه ويمكن تلخيصها فيما يلي:

- تعد الشعرية من أهم المناهج الادبية الغربية والعربية، وذلك لما فيها من الانفتاح على النص، وتقف على شاعرية النصوص الابداعية، لوصفها منهجا يبحث في البنيتين السطحية والعميقة، لغرض الوصول الى شعرية النص وشاعريته
- إن مبدأ الشعرية أو الأساس الذي تقوم عليه هو بيان جمالية النصوص الإبداعية.
- مصطلح الشعرية قديم حديث في الوقت ذاته.
- اتساع دائرة الشعرية، وهذا ما أدي الي صعوبة تحديد مصطلح محدد، فتعددت تسمياتها من ناقد إلى أخر.
- اتفاق كل من أرسطو و قرطاجني في رؤيتهما للشعرية فكلاهما يعدها محاكاة
- استعمال المحسنات البديعية من طباق وجناس ما شكل إيقاعا منسجما أضفى على القصيدة جمالا وسحرا.
- توظيف الشاعر الأساليب الإنشائية بشكل ملحوظ في القصيدة كالنداء والاستفهام والنفي، وفي ذلك دعوة للقارء للتنقيب عن المسكوت عنه داخل القصيدة.
- اختار محمود درويش في قصيدته البحر المتدارك
- اهتمامه بالتصوير الشعري الذي جسده في الاستعارة والتشبيه
- يعد التقديم والتأخير سمة غالبة في القصيدة، وذلك لما لها من أبعاد جمالية

- تهتم شعرية "رومان ياكبسون" بقضايا البنية اللسانية فهي جزء لا يتجزأ من اللسانيات.
- جسد محمود درويش التكرار ايقاعا داخليا في القصدة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

المصادر :

1-محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

2-ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2001.

3- ابن فارس، مقاييس اللغة (مادة الشعر) ج 3. تحقيق محمد عبد السلام محمد هارون، دار الفكر والطباعة النشر والتوزيع، 1993.

المراجع :

1. افلاطون، جمهورية، تح: جيلالى الياس، وزارة ثقافة، الجزائر، ط1-2007
2. أبو عدوس يوسف، الاسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان /الاردن ط1_2000
3. إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1-1996
4. الطاهر بومزير، أصول الشعرية العربية، الدار العربية للعلوم، بيروت ط1_2007
5. بسيوني عبد الفتاح فيود، دراسات بلاغية، مؤسسة المختار، ط1_1998
6. تزفيتان تودورف، الشعرية، تر : شكري المبخون، دار تويقال /الدار البيضاء، المغرب، ط2-1990
7. حسن ناظم – مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي، دار فارس، عمان ط1_2003
8. حسين نصار، القافية في العروض والادب، مكتبة الثقافة الدينية، بورسعيد، مصر، ط1-2001

9. حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الادباء، تح :محمد الحبيب بن خوجة الدار العربية، تونس، ط3 -1994
10. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر : محمد الولى، مبارك حنون، دار تويقال، المغرب، ط1-1988
11. فاضل السامرائي، الجملة العربية تأليفها واقسامها، دار الفكر، عمان، ط2 – 2007
12. عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لارسطو طاليس، تح : محمد العمري، عالم الكتب الحديث، الاردن، ط1- 2011
13. عبد لقاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح : محمود شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة، ط 3,- 1992
14. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتفكير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1-1998
15. عبد السلام المسدي، الاسلوب والاسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط3
16. كمال ابو ديب، في البنية الايقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط1-1974
17. محمد جمال الكيلاني، الاتحاد النقدي في فلسفة ارسطو، دار مكتبة الاسراء طنطا،ط1-2007
18. مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدلاتها النصية، دار ومكتبة حامد، عمان ,ط1-2011
19. مسعود بودوخة، الاسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث الاردن، 2011
20. مصطفى حركات أوزان الشعر، الدار الثقافة، القاهرة، 1998

21. نازك الملائكة، الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط2-1993

22. مديونة صليحة، نظرية المحاكاة بين الفلسفة والشعر (رسالة الماجيستير) جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2005

23. خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة لمخبر، ابحاث في اللغة والادب الجزائري، جامعة بسكرة، 2013.

الملاحـــق

الملحق 01 :

قصيـــدة: لاعب النـــرد

مَنْ أَنا لأقول لكمْ

ما أَقولُ لكمْ ؟

وأَنا لم أكُنْ حجراً صَقَلَتْهُ المياهُ

فأصبح وجهاً

ولا قَصَباً ثقَبتْهُ الرياحُ

فأصبح نايًا ...

أَنا لاعب النَرْدِ،

أَربح حيناً وأَخسر حيناً

أَنا مثلكمْ

أَو أَقلُّ قليلاً...

وُلدتُ إلي جانب البئرِ

والشجراتِ الثلاثِ الوحيدات كالراهباتْ

وُلدتُ بلا زَفّةٍ وبلا قابلةْ

وسُمِّيتُ باسمي مُصَادَفَةً

وانتميتُ إلى عائلةْ

مصادفَةً،

ووَرِثْتُ ملامحها والصفاتْ

وأَمراضَها:

أَولاً – خَلَلاً في شراييـنها

وضغطَ دمٍ مرتفعْ

ثانياً – خجلاً في مخاطبة الأمِّ والأَبِ

والجدَّةِ – الشجرةْ

ثالثاً – أَملاً في الشفاء من الانفلونزا

بفنجان بابونـجٍ ساخنٍ

رابعاً – كسلاً في الحديث عن الظبي والقُبَّرة

خامساً – مللاً في ليالي الشتاءْ

سادساً – فشلاً فادحاً في الغناءْ...

ليس لي أَيُّ دورٍ بما كنتُ

كانت مصادفةً أَن أكونْ

ذَكَراً...

ومصادفةً أَن أَرى قمراً

شاحباً مثلَ ليمونة يَتحرَّشُ بالساهرات

ولم أَجتـهدْ

كي أَجدْ

شامةً في أَشدّ مواضع جسميَ سِرِّيةً!

كان يمكن أن لا أكونْ

كان يمكن أن لا يكون أَبي

قد تزوَّج أُمي مصادفةً

أَو أكونْ

مثل أُختي التي صرخت ثم ماتت

ولم تنتبه

إلى أَنها وُلدت ساعةً واحدَة

ولم تعرفِ الوالدَة...

أَو : كَبَيْض حَمَامٍ تكسَّرَ

قبل انبلاج فِراخ الحمام من الكِلْسِ/

كانت مصادفة أَن أكون

أنا الحيّ في حادث الباصِ

حيث تأخَّرْتُ عن رحلتي المدرسيّةْ

لأني نسيتُ الوجود وأَحواله

عندما كنت أَقرأ في الليل قصَّةَ حُبٍّ

تَقمَّصْتُ دور المؤلف فيها

ودورَ الحبيب – الضحيَّة

فكنتُ شهيدَ الهوى في الروايةِ

والحيَّ في حادث السيرِ/

لا دورَ لي في المزاح مع البحرِ

لكنني وَلَدٌ طائشٌ

من هُواة التسكّع في جاذبيّة ماءٍ

ينادي : تعال إليَّ!

ولا دورَ لي في النجاة من البحرِ

أَنْقَذَني نورسٌ آدميٌّ

رأى الموج يصطادني ويشلُّ يديْ

كان يمكن ألاَّ أكون مُصاباً

بجنِّ المُعَلَّقة الجاهليّةِ

لو أَن بوَّابة الدار كانت شماليّةً

لا تطلُّ على البحرِ

لو أَن دوريّةَ الجيش لم ترَ نارَ القِرى

تخبز الليلَ

لو أَن خمسةَ عشرَ شهيداً

أَعادوا بناء المتاريسِ

لو أَن ذاك المكانَ الزراعيَّ لم ينكسرْ

رُبَّما صرتُ زيتونةً

أو مُعلّمَ جغرافيا

أو خبيراً بمملكة النمل

أو حارساً للصّدى!

مَنْ أنا لأقولَ لكم

ما أقولُ لكم

عند باب الكنيسةْ

ولستُ سوى رميةِ النرد

ما بين مُفْتَرِسٍ وفريسةْ

ربحت مزيداً من الصحو

لا لأكون سعيداً بليلتيَ المقمرةْ

بل لكي أَشهد المجزرةْ

نجوتُ مصادفةً : كُنْتُ أَصغرَ من هَدَف عسكريّ

وأكبرَ من نحلة تتنقل بين زهور السياجْ

وخفتُ كثيراً على إخوتي وأَبي

وخفتُ على زَمَنٍ من زجاجْ

وخفتُ على قطتي وعلى أَرنبي

وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العاليةْ

وخفت على عِنَبِ الداليةْ

يتدلّي كأثداء كلبتنا...

ومشى الخوفُ بي ومشيت بهِ

حافياً، ناسياً ذكرياتي الصغيرة عمّا أُريدُ

من الغد – لا وقت للغد–

أَمشي / أهرولُ / أركضُ / أصعدُ / أنزلُ / أصرخُ / أَنبحُ / أعوي / أنادي / أولولُ / أُسرعُ / أُبطئ / أهوي / أخفُّ / أجفُّ / أسيرُ / أطيرُ / أرى / لا أرى / أتعثَّرُ / أَصفرُّ / أخضرُّ / أزرقُّ / أنشقُّ / أجهشُ / أعطشُ / أتعبُ / أسغَبُ / أسقطُ / أنهضُ / أركضُ / أنسى / أرى / لا أرى / أتذكَّرُ / أَسمعُ / أُبصرُ / أهذي / أُهَلْوِس / أهمسُ / أصرخُ / لا أستطيع / أَئنُّ / أُجنّ / أَضلّ / أقِلُّ / وأكثُرُ / أسقط / أعلو / وأهبط / أُدْمَى / ويغمى عليَّ/

ومن حسن حظّيَ أن الذئاب اختفت من هناك

مُصَادفةً، أو هروباً من الجيشِ /

لا دور لي في حياتي

سوى أَنني،

عندما عَلّمتني تراتيلها،

قلتُ : هل من مزيد ؟

وأَوقدتُ قنديلها

ثم حاولتُ تعديلها...

كان يمكن أن لا أكون سُنُونُوَّةً

لو أرادت لِيَ الريحُ ذلك،

والريح حظُّ المسافرِ...

شمْألتُ، شرَّقتُ، غَرَّبتُ

أما الجنوب فكان قصياً عصيّاً عليّ

لأنّ الجنوب بلادي

فصرتُ مجاز سُنُونُوَّةٍ لأحلّق فوق حطامي

ربيعاً خريفاً..

أُعمِّدُ ريشي بغيم البحيرةِ

ثم أُطيل سلامي

على الناصريِّ الذي لا يموتُ

لأن به نَفَسَ الله

والله حظُّ النبيّ...

ومن حسن حظّيَ أَنيَ جارُ الأُلوهةِ...

من سوء حظّيَ أَن الصليب

هو السُلَّمُ الأزليُّ إلى غدنا!

مَنْ أَنا لأقولَ لكم

ما أقولُ لكم،

مَنْ أنا ؟

كان يمكن أن لا يحالفني الوحيُ

والوحي حظُّ الوحيدين

إنَّ القصيدة رَمْيَةُ نَرْدٍ

على رُقْعَةٍ من ظلامْ

تشعُّ، وقد لا تشعُّ

فيهوي الكلامْ

كريش على الرملِ/

لا دَوْرَ لي في القصيدة

غيرُ امتثالي لإيقاعها:

حركاتِ الأحاسيس حسّاً يعدِّل حساً

وحَدْساً يُنَزِّلُ معنىً

وغيبوبة في صدى الكلمات

وصورة نفسي التي انتقلت

من أَنايَ إلى غيرها

واعتمادي على نَفَسِي

وحنيني إلى النبعِ/

لا دور لي في القصيدة إلاَّ

إذا انقطع الوحيُ

والوحيُ حظُّ المهارة إذ تجتهدْ

كان يمكن ألاَّ أُحبّ الفتاة التي

سألتني : كمِ الساعةُ الآنَ ؟

لو لم أَكن في طريقي إلى السينما...

كان يمكن ألاَّ تكون خلاسيّةً مثلما

هي، أو خاطراً غامقاً مبهما...

هكذا تولد الكلماتُ . أُدرِّبُ قلبي

على الحب كي يَسَعَ الورد والشوكَ...

صوفيَّةٌ مفرداتي . وحسِّيَّةٌ رغباتي

ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ

إذا التقتِ الإثنتان :

أَنا، وأَنا الأنثويَّةُ

يا حُبّ ! ما أَنت ؟ كم أنتَ أنتَ

ولا أنتَ . يا حبّ ! هُبَّ علينا

عواصفَ رعديّةً كي نصير إلى ما تحبُّ

لنا من حلول السماويِّ في الجسديّ.

وذُبْ في مصبّ يفيض من الجانبين.

فأنت – وإن كنت تظهر أَو تَتَبطَّنُ–

لا شكل لك

ونحن نحبك حين نحبُّ مصادفةً

أَنت حظّ المساكين/

من سوء حظّيَ أَني نجوت مراراً

من الموت حبّاً

ومن حُسْن حظّي أنيَ ما زلت هشاً

لأدخل في التجربةْ!

يقول المحبُّ المجرِّبُ في سرِّه:

هو الحبُّ كذبتنا الصادقةْ

فتسمعه العاشقةْ

وتقول : هو الحبّ، يأتي ويذهبُ

كالبرق والصاعقة

للحياة أقول : على مهلك، انتظريني

إلى أن تجفَّ الثُمَالَةُ في قَدَحي...

في الحديقة وردٌ مَشاع، ولا يستطيع الهواءُ

الفكاكَ من الوردةِ/

انتظريني لئلاَّ تفرَّ العنادلُ مِنِّي

فأُخطئ في اللحنِ/

في الساحة المنشدون يَشُدُّون أوتار آلاتهمْ

لنشيد الوداع . على مَهْلِكِ اختصريني

لئلاَّ يطول النشيد، فينقطع النبرُ بين المطالع،

وَهْيَ ثنائيَّةٌ والختامِ الأُحاديّ:

تحيا الحياة!

على رسلك احتضنيني لئلاَّ تبعثرني الريحُ/

حتى على الريح، لا أستطيع الفكاك

من الأبجدية/

لولا وقوفي على جَبَلٍ

لفرحتُ بصومعة النسر: لا ضوءَ أَعلى!

ولكنَّ مجداً كهذا المُتوَّجِ بالذهب الأزرق اللانهائيِّ

صعبُ الزيارة: يبقى الوحيدُ هناك وحيداً

ولا يستطيع النزول على قدميه

فلا النسر يمشي

ولا البشريُّ يطير

فيا لكِ من قمَّة تشبه الهاوية

أنتِ يا عزلة الجبل العالية!

ليس لي أيُّ دور بما كُنْتُ

أو سأكونْ...

هو الحظُّ. والحظ لا اسمَ لَهُ

قد نُسَمِّيه حدَّادَ أَقدارنا

أو نُسَمِّيه ساعي بريد السماء

نُسَمِّيه نجَّارَ تَخْتِ الوليد ونعشِ الفقيد

نسمّيه خادم آلهة في أساطيرَ

نحن الذين كتبنا النصوص لهم

واختبأنا وراء الأولمب...

فصدَّقهم باعةُ الخزف الجائعون

وكَذَّبَنا سادةُ الذهب المتخمون

ومن سوء حظ المؤلف أنّ الخيال

هو الواقعيُّ على خشبات المسارحِ /

خلف الكواليس يختلف الأَمرُ

ليس السؤال : متى ؟

بل : لماذا ؟ وكيف ؟ وَمَنْ

مَنْ أنا لأقولَ لكم

ما أقولُ لكم ؟

كان يمكن أن لا أكون

وأن تقع القافلةْ

في كمين، وأن تنقُصَ العائلةْ

ولداً،

هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدةَ

حرفاً فحرفاً، ونزفاً ونزفاً

على هذه الكنبةْ

بدمٍ أسود اللون، لا هو حبر الغراب

ولا صوتُهُ،

بل هو الليل مُعْتَصَراً كلُّه

قطرةً قطرةً، بيد الحظِّ والموهبةْ

كان يمكن أن يربح الشعرُ أكثرَ لو

لم يكن هو، لا غيره، هُدْهُداً

فوق فُوَهَّة الهاويةْ

ربما قال : لو كنتُ غيري

لصرتُ أنا، مرَّةً ثانيةْ

هكذا أَتحايل : نرْسيسُ ليس جميلاً

كما ظنّ . لكنّ صُنَّاعَهُ

ورَّطوهُ بمرآته . فأطال تأمُّلَهُ

في الهواء المقَطَّر بالماء...

لو كان في وسعه أن يرى غيره

لأحبَّ فتاةً تحملق فيه،

وتنسى الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان...

ولو كان أَذكى قليلاً

لحطَّم مرآتَهُ

ورأى كم هو الآخرون...

ولو كان حُرّاً لما صار أُسطورةً...

والسرابُ كتابُ المسافر في البِيد...

لولاه، لولا السراب، لما واصل السيرَ

بحثاً عن الماء . هذا سحاب – يقول

ويحمل إبريق آماله بِيَدٍ وبأخرى

يشدُّ على خصره . ويدقُّ خطاه على الرملِ

كي يجمع الغيم في حُفْرةٍ . والسراب يناديه

يُغْويه، يخدعه، ثم يرفعه فوق : إقرأ

إذا ما استطعتَ القراءةَ . واكتبْ إذا

ما استطعت الكتابة . يقرأ : ماء، وماء، وماء.

ويكتب سطراً على الرمل : لولا السراب

لما كنت حيّاً إلى الآن/

من حسن حظِّ المسافر أن الأملْ

توأمُ اليأس، أو شعرُهُ المرتجَل

حين تبدو السماءُ رماديّةً

وأَرى وردة نَتَأَتْ فجأةً

من شقوق جدارْ

لا أقول : السماء رماديّةٌ

بل أطيل التفرُّس في وردةٍ

وأَقول لها : يا له من نهارْ!

ولاثنين من أصدقائي أقول على مدخل الليل:

إن كان لا بُدَّ من حُلُم، فليكُنْ

مثلنا ... وبسيطاً

كأنْ : نَتَعَشَّى معاً بعد يَوْمَيْنِ

نحن الثلاثة،

مُحْتَفلين بصدق النبوءة في حُلْمنا

وبأنَّ الثلاثة لم ينقصوا واحداً

منذ يومين،

فلنحتفل بسوناتا القمرْ

وتسامُحِ موتٍ رآنا معاً سعداء

فغضَّ النظرْ!

لا أَقول : الحياة بعيداً هناك حقيقيَّةٌ

وخياليَّةُ الأمكنةْ

بل أقول : الحياة، هنا، ممكنةْ

ومصادفةً، صارت الأرض أرضاً مُقَدَّسَةً

لا لأنَّ بحيراتها ورباها وأشجارها

نسخةٌ عن فراديس علويَّةٍ

بل لأن نبيّاً تمشَّى هناك

وصلَّى على صخرة فبكتْ

وهوى التلُّ من خشية الله

مُغْمىً عليه

ومصادفةً، صار منحدر الحقل في بَلَدٍ

متحفاً للهباء...

لأن ألوفاً من الجند ماتت هناك

من الجانبين، دفاعاً عن القائِدَيْنِ اللذين

يقولان : هيّا . وينتظران الغنائمَ في

خيمتين حريريّتَين من الجهتين...

يموت الجنود مراراً ولا يعلمون

إلى الآن مَنْ كان منتصراً!

ومصادفةً، عاش بعض الرواة وقالوا:

لو انتصر الآخرون على الآخرين

لكانت لتاريخنا البشريّ عناوينُ أُخرى

أُحبك خضراءَ . يا أرضُ خضراءَ . تُفَّاحَةً

تتموَّج في الضوء والماء . خضراء . ليلُكِ

أَخضر . فجرك أَخضر . فلتزرعيني برفق...

برفقِ يَدِ الأم، في حفنة من هواء.

أَنا بذرة من بذورك خضراء/ ...

تلك القصيدة ليس لها شاعر واحدٌ

كان يمكن ألا تكون غنائيَّةَ...

من أنا لأقولَ لكم

ما أَقولُ لكم ؟

كان يمكن أَلاَّ أكون أَنا مَنْ أَنا

كان يمكن أَلاَّ أكون هنا...

كان يمكن أَن تسقط الطائرةْ

بي صباحاً،

ومن حسن حظّيَ أَني نَؤُومُ الضحى

فتأخَّرْتُ عن موعد الطائرةْ

كان يمكن أَلاَّ أرى الشام والقاهرةْ

ولا متحف اللوفر، والمدنَ الساحرةْ

كان يمكن، لو كنت أَبطأَ في المشي،

أَن تقطع البندقيّةُ ظلّي

عن الأرزة الساهرةْ

كان يمكن، لو كنتُ أَسرع في المشي،

أَن أَتشظّي

وأصبح خاطرةً عابرةْ

كان يمكن، لو كُنْتُ أَسرف في الحلم،

أَن أَفقد الذاكرة.

ومن حسن حظِّيَ أَني أنام وحيداً

فأصغي إلى جسدي

وأُصدِّقُ موهبتي في اكتشاف الألمْ

فأنادي الطبيب، قُبَيل الوفاة، بعشر دقائق

عشرُ دقائق تكفي لأحيا مُصَادَفَةً

وأُخيِّبَ ظنّ العدمْ

مَنْ أَنا لأخيِّبَ ظنَّ العدمْ ؟

مَنْ أنا ؟ مَنْ أنا ؟

الملحق رقم 02 :

تعريف الشاعر محمود درويش :

من أبرز الشعراء الفلسطينيين والعرب، عرف كأحد أدباء المقاومة والتحمت قصائده بالقضية الفلسطينية حتى سماه البعض بشاعر الجرح الفلسطيني, له ما يزيد على 30 ديوانا من الشعر والنثر بالإضافة إلى ثمانية كتب، ترجم شعره إلى عدة لغات. توفي بالولايات المتحدة إثر خضوعه لعملية القلب المفتوح ودفن بمدينة رام الله في الضفة الغربية.

الدراسة والتكوين

أتم تعليمه الابتدائي في قرية دير الأسد بالجليل، وتلقى تعليمه الثانوي في قرية كفر ياسيف.

الوظائف والمسؤوليات

انضم درويش إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي في فلسطين، وعمل محرراومترجما في صحيفة الاتحاد ومجلة الجديد التابعتين للحزب، وأصبح فيما بعد مشرفا على تحرير المجلة كما اشترك في تحرير جريدة الفجر.

التجربة السياسية

اعتقل أكثر من مرة من قبل السلطات الإسرائيلية منذ عام 1961 بسبب نشاطاته وأقواله السياسية، وفي عام 1972 توجه إلى موسكو ومنها إلى القاهرة وانتقل بعدها إلى لبنان حيث ترأس مركز الأبحاث الفلسطينية.

شغل منصب رئيس تحرير مجلة شؤون فلسطينية، كما ترأس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، وأسس مجلة الكرمل الثقافية في بيروت عام 1981.

انتخب عضوا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية عام 1988، ثم مستشارا للرئيس الراحل ياسر عرفات.

كتب إعلان الاستقلال الفلسطيني الذي أعلن في الجزائر عام 1988، واستقال من اللجنة التنفيذية بعد خمس سنوات احتجاجا على توقيع اتفاق أوسلو.

عاد درويش عام 1994 إلى فلسطين ليقيم في رام الله، بعد أن تنقل في عدة أماكن كبيروت والقاهرة وتونس وباريس.

المؤلفات

بدأ كتابة الشعر في المرحلة الابتدائية وعرف كأحد أدباء المقاومة، ولدرويش ما يزيد على ثلاثين ديوانا من الشعر والنثر بالإضافة إلى ثمانية كتب، وقد ترجم شعره إلى عدة لغات، وأثارت قصيدته عابرون في كلام عابر جدلا داخل الكنيست.

نشر آخر قصائده بعنوان "أنت منذ الآن غيرك" يوم 17 يونيو/حزيران 2007، وقد انتقد فيها التقاتل الفلسطيني. ومن دواوينه عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون، أصدقائي لا تموتوا، عاشق من فلسطين، العصافير تموت في الجليل، مديح الظل العالي، حالة حصار،... إلخ.

الجوائز والأوسمة

حصل على عدة جوائز منها جائزة لوتس عام 1969، جائزة البحر المتوسط عام 1980، دروع الثورة الفلسطينية عام 1981، لوحة أوروبا للشعر عام 1981، جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفياتي عام 1982، جائزة لينين في الاتحاد السوفياتي عام

1983، جائزة الأمير كلاوس (هولندا) عام 2004، جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس عام 2004.

الوفاة

توفي درويش في 9 أغسطس/آب 2008 بالولايات المتحدة إثر خضوعه لعملية جراحية للقلب بمركز تكساس الطبي في هيوستن, ودفن في 13 أغسطس/آب بمدينة رام الله في قصر رام الله الثقافي.

الفهرس

الفـــــهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ–د
الفصل الأول : الشعرية وتعدد المفاهيم	
المبحث الأول : الشعرية لغة واصطلاحا	7
1–الشعرية لغة	7
2–الشعرية اصطلاحا	8
المبحث الثاني : الشعرية عند القدماء	11
1–أفلاطون	11
2–أرسطو	14
3–عبد لقاهر الجرجاني	16
4–حازم القرطاجني	19
المبحث الثالث : الشعرية عند المحدثين	23
1–رومان ياكبسون	23
2–تزفيتان تودوروف	25
3–عبد الله الغذامي	27
الفصل الثاني :التجليات الشعرية التجليات الشعرية في قصيدة لاعب النرد	
المبحث الاول : المستوى الصوتي	31
1–الإيقاع الخارجي	32
2– الإيقاع الداخلي	36
المبحث الثاني: المستوى التركيبي	43
1–التقديم والتأخير	43

2-الاساليب الانشائية	45
المبحث الثالث: المستوى الدلالي	49
1-المعجم الشعري	49
2-الصور البيانية55	50
خاتمة	57
قائمة المصادر ومراجع	60
الملاحق	64