اتحاد الجامعات العربية

مجلّة اتّحاد الجامعات العربيّة للآداب

مجلّة علميّة نصف سنويّة محكّمة

تصدر عن الجمعيّة العلميّة
لكلّيّات الآداب في الجامعات الأعضاء
في اتّحاد الجامعات العربيّة

المجلّد الحادي والعشرون

العدد الأوّل

أبريل 2024م/ شوال 1445هـ

ISSN 9849- 1818

التّعاضد التّأويليّ وشعريّة قصيدة الحداثة: «أيّام الحبّ السّبعة» لمحمود درويش نموذجًا

سامي محمّد عبابنة *

https://dol.org/10.51405/ 21.1.7

المجلد 21 – العدد الأوّل – ص ص 199 – 235

تاريخ الاستلام: 2023/11/9

تاريخ القبول: 2024/1/14

ملخّص

يُعالج هذا البحث مشكلة الكفايات الشّعريّة الضّروريّة لقراءة قصيدة الحداثة والقدرة على تفسيرها، ويُعتمد في سبيل تأطير ذلك مفهوم «التّعاضد التّأويليّ» بما يمثّله من توصيف للإجراء الّذي يجري فيه الاتصال بين الشّاعر والقارئ.

ويهدف البحث إلى تحقيق تصوّر نقديّ لعمليّة قراءة قصيدة الحداثة في الشّعريّة العربيّة باستغلال عدد من المفاهيم، مثل: التّعاضد التّأويليّ، والنّظير النّصّيّ، وعلاقة ذلك بالتّأويل، وعلاقة الشّعريّة بالتّأويل من خلال مفهوم «الأعراف الأدبيّة»، ثمّ قراءة قصيدة درويش «أيّام الحبّ السّبعة» وفق ذلك، لإيضاح الكفايات الضّروريّة لقراءة قصيدة الحداثة من خلال هذا النّموذج.

وانتهج البحث في سبيل تحقيق ذلك بناء تصوّر نظريّ يرتكز على المفاهيم المذكورة آنفًا، وربطها بسياق التّجربة الحداثيّة في الشّعريّة العربيّة، وإيضاح ذلك عند محمود درويش في قصيدته «أيّام الحبّ السّبعة» خاصّة.

- جميع الحقوق محفوظة للجمعيّة العلميّة لكلّيّات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتّحاد الجامعات العربيّة 2024.

* أستاذ مشارك، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن.

وقد خلص البحث إلى أنّ قصيدة الحداثة في الشّعريّة العربيّة تعوّل على تعاضد القارئ لتحقيق شعريّة القصيدة ومقاصد الشّاعر ورؤيته، وأنّ شعريّة القصيدة تُبنى على نظائر نصيّة عبر فعل الإحالة الّتي تؤسّسها لغة القصيدة وتشكيلها النّصّيّ، وأنّ قصيدة «أيّام الحبّ السّبعة» لدرويش قد صوّرت تحوّلات سيرته الشّعريّة في مراحلها الأخيرة بقيامها على نزعة تأمليّة فرديّة في طبيعة الكينونة والوجود، بتوظيف عدد من النّظائر النّصّيّة الّتي تسمح بتأويل القصيدة على هذا النّحو، وأنّ الوعي المنهجيّ بذلك يُسهم في بناء الكفايات الضّروريّة لتأويل قصيدة الحداثة.

الكلمات المفتاحيّة: التّعاضد التّأويليّ، النّظير النّصّيّ، قصيدة الحداثة، محمود درويش، «أيّام الحبّ السّبعة».

المقدّمة:

تُظهر قصيدة التّفعيلة إشكاليّة واضحة على صعيد بنيتها النّصيّة وارتباطها بالشّعريّة العربيّة، ولا ينحصر ذلك في حدود الخروج عن نظام القصيدة التّقليديّة، ولكنّه يبرز على نحو أعمق في بنية اللّغة الشّعريّة والعلاقات النّصيّة الّتي يفرضها نظامها الدّاخليّ وعلاقاتها الخارجيّة، وتبرز في هذا السّياق إمكانيّة قراءة القصيدة في ضوء الكفايات الخاصّة بالقرّاء والمتلقين، وتتأكّد هذه الإشكاليّة، الّتي تمثّل ظاهرة في الشّعريّة العربيّة الحداثيّة، من جهات عدّة؛ لعلّ أبرزها: كيف تجري طرق التّواصل مع نص قصيدة الحداثة بين الشّاعر والقرّاء؟ ويتفرّع عن هذا السّؤال أسئلة عدّة، منها: ما الكفايات الضّروريّة، الّتي يحب أنْ يمتلكها القارئ، لتأطير هذه الظّاهرة وتقديم آليّة القراءة النّقديّة لهذه القصيدة؟ وهل يمكن تقديم مفاهيم نقديّة إجرائيّة لترسيخ منهجيّة قراءتها وتحقيق فاعليّتها الشّعريّة؟ وما جدوى الوعيّ النّقديّ بذلك في قراءة النّصوص الشّعريّة الحداثيّة ممثّلاً عليها بقصيدة «أيّام الحبّ السّبعة» لمحمود درويش من مجموعة «لماذا تركت الحِصان وحيدًا»(1995)؟

إنّ محاولة رصد هذه الظّاهرة وعضدها برؤية ومعرفة نقديّة تشكّل الهدف العام لهذا البحث، وتتفرّع عنه جملة الأهداف الخاصّة على النّحو الآتي:

1. تأطير هذه الظّاهرة بالكشف عن الكفايات الشّعريّة اللّازمة لقراءة قصيدة الحداثة العربيّة؛ لتحقيق أقصى فاعليّة لعمليّة الاتصال الشّعريّ.

2. توضيح المفاهيم النّقديّة الّتي تسهم في تشكيل المنهجيّة لدراسة هذه الظّاهرة، خاصّة مفهوم «التّعاضد التّأويليّ» (Cooperative Interpretation) الّذي قدّمه النّاقد الإيطاليّ أمبرتو إيكو (Umberto Eco)، للتّنظير لآليّة القراءة النّقديّة من جهتين:

1. الأولى: شعريّة القصيدة وصلتها بعمليّة الاتصال الشّعريّ.

2. الثّانيّة: النّظير النّصّيّ الّذي يبنيه القارئ عند تأويل النّصّ الشّعريّ الحداثيّ، وما تثيره علاقاته النّصوصيّة من دلالات ومضامين ومقاصد تظهر وجه الحداثة فيها.

3. قراءة قصيدة «أيّام الحبّ السّبعة»، وإظهار ما تسمح به بنيتها من نظائر نصّيّة تتيح للقارئ - عند التّعاضد التّأويليّ - أوجهًا من التّأويل.

وفي سبيل الوصول إلى ذلك يتناول البحث هذه الظّاهرة بالاستناد إلى التّحولات الّتي طرأت على مفهوم الشّعريّة في النّقد الحديث، الّتي كانت ممثّلة للأفق الكلّيّ والسّياق الأدبيّ العام الّذي صدرت عنه تجارب الشّعراء الحداثيين العرب، وذلك بتجاوز مفهوم الشّعريّة البنيويّ القائم على المستوى اللّسانيّ/ اللّغويّ لنصّ القصيدة من خلال مفهوم «الأعراف الأدبيّة» (literary conventions) الّذي قدمه جوناثان كولر (Jonathan Culler)، والمستند إلى مفهوم «الكفاية الشّعريّة» (Poetic competencies)، كما سيوضح فيما يتلو، وصولاً إلى ارتباط مفهوم الشّعريّة بـ«التّعاضد التّأويليّ» الّذي يحقّق فكرة التّواصل الشّعريّ. ومن هذا المنطلق ستتوزّع فكرة البحث إلى ثلاثة مباحث:

أوّلاً: مفهوم التّعاضد التّأويليّ.

ثانيًا: الشّعريّة والتّعاضد التّأويليّ.

ثالثًا: آفاق التّأويل لقصيدة «أيّام الحبّ السّبعة».

وجاء اختيار قصيدة «أيّام الحبّ السّبعة» لمحمود درويش نظرًا لمكانة الشّاعر في الشّعرية العربيّة الحداثيّة، ولِمَا تمتاز به هذه القصيدة تحديدًا من كثافة لغويّة وإحالات نصيّة تفرض على القارئ ضرورة تفاعله بإيجابيّة ليتمكّن من تحقيق التّواصل مع النّصّ وتحقيق أقصى فعاليّة لشعريّته، وهو ما جعل محاولة تفسير شعريّة القصيدة لغويًّا ونصيًّا أمرًا صعبًا، وجدير بالذّكر أنّ الباحث لم يعثر على قراءة كاملة لهذه القصيدة في أيّ من الدّراسات النّقديّة الّتي درستْ محمود درويش أو مجموعته الشّعريّة «لماذا تركت الحصان وحيدًا»، وهو ما يؤمل أنْ يمثّل ذلك إضافة على هذا الصّعيد من المنظور المنهجيّ الّذي بُني عليه البحث.

أوّلاً: مفهوم التّعاضد التّأويليّ:

طرح أمبرتو إيكو مفهوم «التّعاضد التّأويليّ»، أواسط السّبعينيّات من القرن الماضي ليرسّخ منهجه في فهم عمليّة الاتّصال الأدبيّ، الّتي كان قد بدأها في نهاية الخمسينيّات في كتابه الأثر المفتوح (The Open Work)، ويرتكز هذا المفهوم على إيجاد طريقة تفسّر ما يحدث عند لقاء القارئ بالنّصّ الأدبيّ، ويصف ذلك بالنّشاط التّعاضديّ "الّذي يعمل على حمل المُرسَل إليه على أنْ يستمدّ من النّصّ ما لا يقوله، بل ما يصادر عليه مسبقًا، وما يَعِدُ به ويتضمّنه أو يضمره، وذلك من أجل أنْ يملأ الأمداد الفارغة، ويربط ما بين هذا النّصّ وبقيّة التّناصّ حيث يُوْلَد وحيث يَؤُول إلى الذّوبان [1]، والتّعاضد التّأويليّ هو "التّفعيل الدّلاليّ لكلّ ما يودّ النّصّ، من حيث كونه استراتيجيّة، أنْ يقوله عبر تعاضد قارئه النّموذجيّ[2]. ويرتبط هذا النّشاط بالمؤلف والقارئ؛ إذْ "ينبغي للمؤلف أنْ ينظّم استراتيجيّته النّصّيّة، أنْ يلجأ إلى سلسلة من الكفايات... الّتي من شأنها أنْ تمنح العبارات المستخدمة من قبله مضمونًا. وهذا ما يلزمه التّسليم بأنّ مجموع الكفايات الّتي يرجع إليها إنّما هو ذاته ما يُرجِع إليه قارئه. لذا تراه يستشفّ وجود "قارئ نموذجيّ"، يكون جديرًا بالتّعاضد من أجل التّأويل النّصّيّ، بالطّريقة الّتي يراها، هو المؤلف، ملائمة وقمينة بأنْ تؤثّر تأويليًّا بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينيًّا[3].

وعلى الرّغم من أنّ الحديث عن قارئ نموذجيّ يثير قدرًا من الغرابة على الصّعيد النّقديّ، لكنّ ذلك يرمي إلى تأطير ما يتخيّله المؤلّف عند تأليف نصّه، وهي تتأسّس على رؤية تشبه رؤية من يُنظّر لقواعد اللّغة إذ يفترض متكلّمًا نموذجيًّا ومستمعًا نموذجيًّا كذلك، مع اختلاف طرق التّوجيه والتّشكيل في الأعراف الشّعريّة عمّا هي عليه في الأعراف اللّغويّة، وهذه العمليّة تمثّل مرحلة التّكوين (Generative). وبنفس المستوى فإنّ الصّورة النّموذجيّة للمؤلف هي الّتي يتوهّمها القارئ عندما يتأوّل نصًّا ما، وهي مبنيّة على كلّ السّمات والتّوجيهات الّتي ترسّخت في ذهن القارئ عن أصول الشّعريّة وقواعدها، وتمثّل مرحلة التّأويل (Interpretation). وعلى الرّغم من عدم وجود نموذج فعليّ لكليهما، فإنّ تصوّر المؤلّف والقارئ النّموذجيّ في هذا

السّياق يكون باعتبارهما استراتيجيّتين من استراتيجيّات النّصّ[4]. الّذي تشكّل وفق أعراف الشّعريّة، ليكون القارئ جزءًا من الاستراتيجيّة صادر المؤلفُ فيها "على قارئ مثاليّ تولّاه أرق مثاليّ[5].

ولا شكّ أنّ مفهوم التّأويل عند إيكو يلتقي مع طروحات نقديّة عدّة في مدرسة كونسطانس (Constans) الألمانيّة، أو ما قدّمه غاستون باشلار (Gaston Bachelard)، خاصّة في دور القارئ في عمليّة التّأويل، مع اختلاف في النّظر إلى القارئ على أنّه جزء من استراتيجيّة البناء النّصّيّ عند إيكو، والاهتمام بالاستجابة النّفسيّة في ظاهراتيّة القراءة عند باشلار[6]، وهو ممّا يضيق عنه النّقاش في هذا السّياق.

إنّ ربط التّعاضد التّأويليّ باستراتيجيّة يبنيها المؤلف لقارئ يتخيّله نموذجيًّا، يظهر أنّ العمليّة الإجرائيّة للتّعاضد التّأويليّ تنبني على الجانب الشّكليّ بقدر ما تنبني على مضمون القصيدة، فالشّكل - بحسب إيكو - جزء من عمليّة التّأويل هذه؛ إذ "إنّ المؤلف يقدّم للمؤوّل أثرًا يحتاج إلى أنْ يكمله، وهو يجهل الطريقة المحدّدة الّتي سيتحقّق بها ذلك، لكنّه يعرف أنّ عمله سيبقى هو عمله. وعن طريق الحوار التّأويليّ سيتجدّد شكل منظم من شخص آخر لكنّه شكل هو مؤلّفه[7].

وفي المحصّلة النّهائيّة هذه العمليّة تُنسّق بين حدّين: القصديّة الّتي تؤسّس استراتيجيّة المؤلف، والمصداقيّة الّتي تبنى في ذهن القارئ لدى تعاضده في محاولة الفهم، وهو ما يحلّ "التّعارض الظّاهر بين الدّلالة القصديّة الّتي يكون عليها التّقهقر السّيميائيّ اللّانهائيّ إلى الوراء، وبين الدّلاليّة المصداقيّة الّتي تكون عليها الإحالة إلى موضوع حيويّ[8]؛ أيْ بين ما ينتمي إلى عقل المؤلّف حيث القصديّة، وما يتشكّل في عقل القارئ عندما تحيل التّعبيرات الأدبيّة إلى موضوع ما تشير إليه اللّغة ضمن النّظام النّصّيّ، وعندما تتّخذ التّعبيرات اللّغويّة نمطًا نصيًّا مثل القصيدة، فإنّ هذا النّمط يفرض دلالات جديدة تستمدّها من النّظام وفق الاستراتيجيّة الّتي بناها المؤلّف بحالٍ من الأرق الّذي استشعره بحسّ مثاليّ على مستوى الشّعور، في ظلّ سعيه إلى إيصال قصده إلى المتلقي، حتّى وإنْ لم يتحقّق ذلك واقعيًّا؛ فذلك يعتمد

على قدرة القارئ على الإحالة لتحقيق المصداقيّة والتّأكّد من مقولة القصيدة، ذلك أنّ تعقيد النّصّ يكمن في "كونه نسيج ما لا يُقال"، و"ما لا يُقال" يعني الّذي ليس ظاهرًا في السّطح، على صعيد التّعبير: على أنّ "ما لا يُقال" هذا هو ما ينبغي أنْ يفعّل على مستوى تفعيل المضمون. وهكذا يكتسب نصّ ما، بطريقة أظهر من أيّة رسالة أخرى حركات تعاضديّة فاعلة وواعية من جانب القارئ[9].

عند هذا الحدّ تتوضّح آليّة الاتّصال الأدبيّ بأنّها عمليّة تكامليّة بين موضوع النّصّ ونظامه اللّغويّ والنّصّيّ، وليكون بمقدور القارئ تفعيل قدراته في القراءة بما يتوافق مع الاستراتيجيّة الّتي يُودعها المؤلّف في النّصّ، ينبغي أنْ يشترك مع المؤلّف بشروط هذا النّظام الّتي نُظّر لها في بحوث الشّعريّة تحت مفهوم "الأعراف الأدبيّة"، لتشكّل هذه الأعراف - الّتي تشبه أعراف اللّغة بين المتحاورين - الضّمانة لتحقيق أقصى فاعليّة لعمليّة التّعاضد التّأويليّ.

وإذا كان حضور المؤلّف يتجلّى في أنّه منشئ النّصّ وواضع نظامه، فإنّه يخضع لهذه الأعراف الشّعريّة لضمان أنْ يتمكّن القارئ من المشاركة التّأويليّة، وعمليّة التّعاضد هي ما تحقّق الاتّصال الأدبيّ في أقصى فاعليّة تقترب من توهّم المؤلّف لمثاليّة القارئ، وعلى هذا الأساس، إذا كان المؤلّف هو منشئ النّصّ، فإنّ فاعليّة القارئ تتحقّق من خلال ما دعاه أمبرتو إيكو النّظير النّصّيّ (Text Isotope)، ويوضّح ذلك بتحديده لمفهومين الأوّل: المدار/ الموضوع (Topic)، والثّاني: النّظير (Isotope)، وهما ما يؤطّران عمليّة التّعاضد التّأويليّ، فالمدار "أداة من أدوات ما وراء النّصّ يَسَعُ النّصّ أنْ يفترضها[10]، مبنيّ على الاستراتيجيّة النّصّيّة الّتي يضعها المؤلّف، أمّا النّظير فهو ما ينشئه القارئ من مستوى تأويليّ، لذلك "حين يكون المدار ظاهرة تداوليّة، يكون النّظير ظاهرة دلاليّة محضة[11].

وترتكز عمليّة تأويل نصّ ما على إحالة قارئ النّصّ إلى موضوع ما وتحديد قيمته الجماليّة والفنيّة، وهي عمليّة نصّيّة كما يمكن تخيّلها، ويؤكّد إيكو في هذا السّياق "أنّ نصًّا في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجلّيه) اللّسانيّ، يمثّل سلسلة

من الحيل التّعبيريّة الّتي ينبغي أن يُفعّلها المُرسَل إليه[12]، فما النّصّ - حسب فهمه - "إلّا نسيج فضاءات بيضاء فرجات ينبغي ملؤها[13].

إنّ حصيلة ذلك تظهر أهميّة امتلاك القارئ للكفاية الأدبيّة، الّتي بُني على أساسها النّصّ، ليكون جديرًا بقراءة نصوص الأدب، وهي تستند إلى الشّروط والمواضعات الأدبيّة الّتي تضمن سلامة التّواصل الأدبيّ، وأي "نظريّة نصّيّة هي أحوج ما تكون إلى جماع قواعد تداوليّة تعينها على تحديد الكيفيّة والظّروف الّتي من شأنها أن تُسوغ للمتلقي، من الوجهة المناصيّة، أن يساهم في تفعيل ما بإمكانه أن يقوم فعليًّا في النّصّ وحده"[14].

وهذا يعني أنّ النّصّ هو ما يولّد استراتيجيّات تأويله وطرقها، إنّه من يضع أمام القارئ فرصة أن يعاضد تأويلاً ما، ويسلك دروب القلق والتّوتّر الّذي تفرضه العبارة الشّعريّة، تلك الدّروب القصيّة الغريبة الّتي تفرض نظامها على قواعد كلّ نظام ترميزيّ بدءًا باللّغة ذاتها، ثمّ قواعد الشّعريّة، وانتهاء بقواعد التّداول والاتّصال.

ثانيًا: الشّعريّة والتّعاضد التّأويليّ

إنّ تلقي أيّ عمل أدبيّ يبدأ من نوعه الأدبيّ، والنّوع ليس خاصيّة شكليّة فحسب، وإنّما خاصيّة بنائيّة على وجه الدّقة، وتتضح صلة مفهوم "التّعاضد التّأويليّ" بالشّعريّة من خلال تحديد النّوع الأدبيّ، وطبيعة الأسلوب الّذي حُدّد بمقررات الباحثين في شعريّة النّصّ اللّغويّ، فمن المعروف أنّ تلقي الشّعر يحتاج من الكفايات الشّعريّة غير تلقي النّثر، وأنماط الشّعر وأساليبه تتنوّع فتفرض كفايات وشروطًا جديدة. وقراءة القصيدة غير قراءة الرّواية ... إلخ.

وضمن هذا السّياق يصبح من الضّروريّ مراجعة مفهوم الشّعريّة للوصول إلى توضيح كيف تتأسّس علاقة القارئ بالنّصّ الشّعريّ، بما يؤسّس رؤية منهجيّة لاتّصال القارئ بقصيدة شعر الحداثة.

إنّ ما يحدث في التّواصل الأدبيّ أنّ عمليّة الاتّصال تجري دون وجود السّياق التّحاوريّ التّلفظيّ المباشر غالبًا، فباستثناء حالاتٍ محدّدة في الاتّصال الشّعريّ القديم

في أدبيّات قصائد المديح الّتي تُلقى أمام الممدوح، يجري الاتّصال الشّعريّ بعمليّتي الكتابة والقراءة، وبسبب وجود أدبيّات وأنظمة محدّدة للقصيدة فإنّ أعراف الشّعر تفرض سماتٍ محدّدة على الحدث الكلاميّ ترجع إلى تعاقد ضمنيّ بين المؤلّف/ الشّاعر والمتلقي/ القارئ للإقرار بشعريّته، فتسمح الأعراف الأدبيّة بإجراءات تتجاوز الأعراف اللّغويّة التّواصليّة، "فـ (تينانوف) Tynanov – مثلاً - يؤكّد علنًا أنّ كلّ ما هو أدبيّ لا يمكن تحديده إلّا بشروط سابقة من المنظومة الأدبيّة"[15]، ولا يمكن بحال أنْ يتفاعل القارئ مع نصّ شعريّ وفق شعريّته دون أن يمتلك الكفايات الشّعريّة المبنيّة على هذه الأعراف.

إنّ هذه الأعراف تُحدث نمطًا من التّعبير اللّغويّ يتّسم بالكثافة عبر إضافة شروط جماليّة زائدة عن حدّ التّواصل اللّغويّ التّداوليّ، فالكفاية الشّعريّة أو "القدرة الشّعريّة هي درجة ثانية من تصرّف الإنسان في اللّغة"[16]، وهذه الشّروط تمليها أعراف الشّعريّة الّتي تخصّ مفهوم الشّعر، وتخصّ أدبيّات الشّعر العربيّ وأنظمته. ثمّ إنّها تتغيّر بحسب منظومة القيم الرّؤيويّة والجماليّة النّاجمة عن التّحولات الحضاريّة، كلّ هذه الإجراءات الّتي يمكن بحثها تحت مفهوم "أعراف الشّعريّة"، تستوجب مناقشة مفهوم الشّعريّة وفق مفهوم التّعاضد التّأويليّ.

فما أشير إليه توًّا يربط مفهوم الشّعريّة بما تمثّله من استراتيجيّة المؤلّف في النّصّ الأدبيّ لا باللّغة وحدها؛ إذْ إنّ أولى الخطوات في بناء هذه الاستراتيجيّة تتشكّل من "مجموع الكفايات"، وهي شأن الكفايات اللّغويّة لمستخدمي اللّغة مبنيّة على أنساق متعارف عليها، وهي تعرف في الشّعر بالأعراف الشّعريّة.

لقد شهد الدّرس اللّسانيّ تطوّرات واضحة تمثّلت في أبرز تجلّياتها في علم اللّغة البنيويّ، الّذي يرجع إليه الفضل في النّظر إلى اللّغة من منطلق تصوّر شموليّ عن أهميّة اللّغة في تحقيق الاتّصال بين البشر، وقد بدأ هذا الاهتمام في حلقة براغ الّتي تأسّست سنة 1926م، وكانت بداية الأمر مع كارل بوهلر (Karl Bühler) سنة (1933)؛ إذ حدّد ثلاثة عناصر يتضمّنها كلّ حدث كلاميّ: مرسل، ومستقبل، ومرجع

("الموضوع" أو "الوقائع" المشار إليها)، "واشتقّت مدرسة براغ من هذا المخطّط ثلاث وظائف أساسيّة في اللّغة: الوظيفة التّعبيريّة وهي توجّه الحدث الكلاميّ نحو مُرسِله، والوظيفة الإراديّة وهي تتوجّه بالحدث الكلاميّ نحو المستقبل، والوظيفة الإحاليّة الّتي تحيل إلى المرجع"[17]، وقد جرى تعديل هذا المخطّط وتطويره في مدرسة براغ على مرحلتين:

- الأولى: قام به يان موكاروفسكي (Jan Mukaovsk)، إذ لاحظ "أنّ طبيعة التّلفّظ الشّعريّ تقتضي تنشيط العنصر الرّابع في التّواصل – الّذي تجاهله بوهلر - وهو اكتشاف الوظيفة الجماليّة الّتي احتلّت وضعًا يعارض كلّ الوظائف الأخرى"[18].

- والثّانية: مع نموذج رومان ياكبسون (R. Jakobson) الشّهير لعمليّة التّواصل اللّغويّ، وذلك عندما كان معنيًّا بتحديد علاقة الشّعريّة باللّسانيّات، إذ افترض أنّ اللّسانيّات هي العلم الشّامل للبنيات اللّسانيّة، وعليه "فإنّه يمكن اعتبار الشّعريّة جزءًا لا يتجزّأ من اللّسانيّات"[19]، وحتّى تحدّد الوظيفة الشّعريّة قام ياكبسون بدراسة اللّغة في تنوع وظائفها.

وحدد ياكبسون ذلك من خلال مفهومه للاتّصال اللّغويّ - اللّفظيّ كما سمّاه، ورأى أنّ النّظرة إلى وظائف اللّغة الاعتياديّة، وقيمتها الاتّصاليّة قد نُظر إليها على أنّها قد أُنجزتْ بأشكال عدّة على مرّ العصور، خاصّة في مباحث البلاغة القديمة، ولكنّ الحقل الأدبيّ هو ما كان بحاجة إلى مثل هذا الاهتمام، ولعلّ هذا التّفكير قد نبع بشكل أساسيّ من مباحث الشّكلانيّين الرّوس الذين اعتنوا بمبحث الشّعرية، وكان ياكبسون واحدًا منهم. ولعلّ ممّا يلفت الانتباه فيما قدّمه ياكبسون في نموذج الاتّصال اللّفظيّ الّذي برّر فيه الوظيفة الشّعريّة أنّه عمومًا قائم على الوظائفيّة (functionality)، وهو ما يتّضح في تحديده وظيفة كلّ طرف مشكّل لعناصر الاتّصال اللّغويّ، فالوظيفة التّعبيريّة أو الانفعاليّة المركّزة على المرسل تهدف إلى التّعبير عن موقف المتكلّم تجاه ما يتحدّث عنه، والتّركيز على المرسَل إليه تولّد الوظيفة الإفهاميّة، والتّركيز على الاتّصال (قناة الاتصال إنْ صحّ التعبير) توظّف للتّأكّد ممّا إذا كانت دورة الكلام فعّالة، وهو ما يولّد الوظيفة الانتباهيّة، والتّركيز على السَّنن

يؤدّي وظيفة ميتا لسانيّة (meta language) أو وظيفة شرح، وإذا اسْتُهدف السّياقُ فسيولّد وظيفة مرجعيّة، أمّا إذا كان التّركيز على الرّسالة نفسها فإنّ ذلك يولّد الوظيفة الشّعريّة [20]، وغالبًا ما تكون وظيفة مهيمنة تحدّد طبيعة البنيّة اللّفظيّة، ومن ثمّ تحدّد هويّة الخطاب ووظيفته الكلّيّة.

وعلى الرّغم من هذه الاهتمامات الّتي تشي بصلة مباشرة بمسألة الاتّصال الأدبيّ، لكنّ انحسارها في الجانب اللّفظيّ كما أكّده ياكبسون في نموذجه هو ما جعل من هذه النّظرة ملتقية تمامًا مع التّوجه البنيويّ في اللّسانيّات، وفي الجانب التّحليليّ لهذه النّظرة ظلّت معتمدة على مفهوم الجملة [21]، ومنذ أنْ ظهرت جهود الشّكلانيّين الرّوس، وما تلاها من تطوّر الطّريقة البنيويّة في معاينة النّصّ الأدبيّ، والنّقد الأدبيّ يؤمن بإمكانيّة تحديد معطى موضوعيّ يميّز النّصّ الأدبيّ عن غيره من أشكال الحدث الكلاميّ استنادًا إلى كشوفات اللّسانيّات الحديثة.

وقد طُرح وفق هذه الجهود مفهوم الشّعريّة الّذي يرتبط بالبحث عن الخصائص النّوعيّة الّتي تميّز الأدب، وهي خصائص ذات طبيعة لسانيّة بالدّرجة الأولى، فالأدب الّذي هو نتاج اللّغة -حسب التّفكير البنيويّ- قد نُظر إليه في الحركة الشّكلانيّة الرّوسيّة كما لو أنّه لهجة "عبر لسانيّة تُحدِث في كلّ اللّغات عددًا ما من تحويلات مختلفة في أساليبها ولكنّها متماثلة في وظيفتها"[22]، بحيث يُركّز على الأدب كشيفرة (Code)، فيما تُهمل -غالبًا- رسالته، وقد كان هذا منحى الدّراسات الأسلوبيّة والبنيويّة، بحيث يبرز الارتباط "بين نسق الأشكال ونسق المعاني"[23]. لكنّ التّحولات الّتي طرأت على اللّسانيّات بعد البّنيويّة قد أزاحت الاهتمام من حدود الجملة إلى النّصّ، ومن النّظرة المغلقة للّغة بالعبارة اللّفظيّة إلى الأخذ بالأبعاد السّياقيّة والأطراف المشكّلة للحدث الكلاميّ فيما أصبح يعرف بالتّداوليّة (Pragmatics)، وقد تصاحب ذلك بتزايد الوعي بعدم كفاية الخصائص النّوعيّة للّغة في الأدب الّتي حدّدت بالانزياحات (deviations)؛ إذ لوحظ توافرها في الكلام العاديّ بنسبة عالية في بعض الأحيان، ممّا دفع النّقد والدّراسات الأدبيّة إلى التنبه إلى أنّ الأدب لا يتقرّر وفق ذلك وحده، ولكنّ الخصائص النّوعيّة للّغة الأدب هي حصيلة انغماس الخطاب

الأدبيّ بنظم معرفيّة وثقافيّة وتاريخيّة تتجاوز حدوده اللّسانيّة إلى أبعاده الموضوعاتيّة والسّياقيّة والدّلائليّة العامّة، وإلى ظروف نشأته وتشكّله وظروف تلقيه وقراءته. وقد أدّى ذلك في نهاية الأمر إلى الاهتمام بالنّاحيّة التّواصليّة للأدب، ووفقًا لذلك طرحت مفاهيم مثل: "التّلقي"، و"القراءة" و"التّعاضد التّأويليّ" في قراءة الأدب.

ينبني مفهوم الشّعريّة وفق مفهوم "التّعاضد التّأويليّ" على النّظرة إلى العمل الأدبيّ على أنّه نتاج ثقافيّ يحتاج ما ينطوي عليه من تعقيد إلى بحث عميق في الثّقافة المشكّلة له وأبعادها التّاريخيّة، الّتي أملت مجموعة من الشّروط والمواضعات على السّياق الأدبيّ لكلّ أمّة هي من طبيعة غير جماليّة في كثير من الأحيان، وتنتمي إلى الماضي الأدبيّ، هي ما يطلق عليها "الأعراف الأدبيّة"، حيث يتمّ دراسة الأعمال الأدبيّة كمظاهر لنظام الأدب "وعرض كيف تخوّل أعراف ذلك النّظام الأعمال لتأخذ معنى"[24]، وعلى أساس ذلك فإنّ شعريّة الأدب تتحدّد باعتبارها نوعيّة معينة في إنتاج الحدث الكلاميّ/ الكتابيّ تقع في إطار سياق ثقافيّ تاريخيّ، وتسعى إلى تحقيق غاية أدبيّة، فليست لغة الشّعر هي شعريّة لخصائص لسانيّة فيها بقدر ما هي كذلك لأنّها أنتجت وتمّ تلقيها على هذا الأساس، ومن ثمّ لن يرجع الأثر الشّعريّ النّاجم عن هذه اللّغة إلى خصائص اللّغة وحدها، وإنّما لأنّ تلقيها يتمّ في أفق انتظار أدبيّ، وهذا يعني أنّ الأدبيّة ليست نظامًا له قواعده المستقلة؛ أيْ أنّها ليست نظامًا شكليًّا، وإنّما هي "نظام متحصّل في الممارسة التّاريخيّة-الاجتماعيّة"[25]، ووفقًا لهذا النّظام سينظر إلى نصّ ما على أنّه ينتمي إلى الشّعر، فيما ينظر إلى نصّ آخر ربّما يشترك معه في كثير من خصائصه اللّغويّة على أنّه خارج دائرة الشّعر، وهذا الفهم هو ما برّر التّوجه النّقديّ في معالجة النّصّ الأدبيّ بوصفه نصًّا فلسفيًّا [26].

بهذه الاعتبارات النّظريّة للشّعريّة وعمليّة الاتّصال الشّعريّ سينظر في قصيدة الحداثة في الشّعريّة العربيّة، ومدى إمكانيّة الاستفادة من تحوّلات النّظر في فهم شعريّة القصيدة في تأويلها على نحو ينسجم مع استراتيجيّة النّصّ الشّعريّ.

ومن الواضح أنّ شعراء الحداثة يدركون ذلك، فمحمود درويش يرى أنّ مشاركة القارئ هي ما تحقّق شعريّة القصيدة، فهو يقول: "الشّاعر ليس وحيدًا في الكتابة،

إنّه طرف في المعادلة الشّعريّة، هناك الشّاعر، هناك اللّغة الّتي تفرض نفسها على الشّاعر، وهناك طرف ثالث لا يتمّ الفعل الإبداعيّ من دونه وهو القارئ. هذا الثّلاثي هو الّذي يسهم في تطوير الفعل الشّعريّ وفي تحقّق القصيدة"[27]، وهو يرى أنّ قارئه يمتلك الكفايات ذاتها أثناء تطوّر شعريّته، فيقول: "لكنّ التّأسيس الّذي تمّ في العلاقة بين القارئ وبيني أذن لي بأنْ أتطوّر، وأتاح للقارئ أنْ يقبل هذا التّطوّر. نحن نكبر معًا، أنا وقارئي"[28].

إذنْ، من خلال هذا التّأسيس النّقديّ سيكون بمقدور القارئ إدراك الطّريقة الّتي تحقّق شعريّة قصيدة الحداثة، وأنّ ما يشهده الشّعر الحداثيّ من غموض وتعدّد المعنى يمثّل أساس شعريتها على مستويي الرّؤية واللّغة [29]، وأنّ إملاءات الحداثة الغربية قد قاربت بين النّصوص الأدبيّة والكتابة الفلسفيّة، فـ "النّصوص الأدبيّة في مضمونها الجوهريّ تُنتج انفتاحها على نقد الميتافيزيك"[30]، وهو ما يمكّن من توسيع مدى النّصّ وحضوره شعريًّا، الأمر الّذي سيسمح بتعدّد أوجه التّأويل تبعًا لمشاركة القارئ، لكنّ ذلك لا يعني أنّ بوسع أيّ قارئ أنْ يفرض ما يريد، وإنّما ثمّة استراتيجيّة بنيت في النّصّ وفق الأعراف الشّعريّة الّتي بُني عليها نصّ القصيدة، وأنّ القارئ المؤهّل لتأويل القصيدة هو من يمتلك الكفايات الشّعريّة الّتي فرضت الاستراتيجيّة النّصّيّة للقصيدة، وهو ما سيُوضح في قراءة قصيدة "أيّام الحبّ السّبعة" لمحمود درويش.

ثالثًا: آفاق التّأويل لقصيدة "أيّام الحبّ السّبعة"

تثير قصيدة "أيّام الحبّ السّبعة" أبرز الإشكاليّات الّتي أثارتها قصيدة الحداثة في الشّعريّة العربيّة، فهي تعيد تشكيل أعراف الشّعريّة فيما يتعلّق بمفهوم القصيدة؛ فإذا كانت القصيدة في الشّعريّة العربيّة قد بُنيت على نظام شعريّ ذي توصيف محدّد على المستوى البنائيّ الشّكليّ، فقد ترافقت -أيضًا- بنظام دلاليّ لتأطير الرّؤية الّتي يقدمها الشّاعر في قصيدته، وذلك أنّ تشكيل القصيدة سعى منذ بدايات الشّعريّة العربيّة إلى تأطير العالم الّذي يختلقه الشّاعر لبثّ مقصده، ورسم رؤياها تجاه العالم، فسواء ابتدأت القصيدة بالحديث عن المكان: (الطّلل أو المنازل)، أم

الزّمان عبر تقاطع هذا التّشكيل المكانيّ بالحسّ الزّمنيّ الّذي قد يسفر عن (الرّحلة) لتجسيد فكرة المجاوزة مكانيًّا وزمانيًّا -أيضًا- لرسم صورة جديدة للعالم، كلّ ذلك إنّما يحقّق قصد الشّاعر الخاصّ وفق ما أقرّته الشّعريّة العربيّة، وقد أصبحت الأنظمة النّصّيّة للقصيدة العربيّة جزءًا من شعريّتها، وقد تفاعل معها قارئ الشّعر العربيّ بمستويات عدّة، لكنّه لم يكن ليغفل عن الإحساس بهذا التّأطير للعالم. من هذا المنطلق في الشّعريّة العربيّة يُفاجأ قارئ قصيدة الحداثة بقدر من المباينة والتّجاوز وربّما الهدم لنظام القصيدة العربيّة، ففي أشهر قصائد الحداثة "أنشودة المطر" للسّياب لم يكتفِ النّقاد بالالتفات إلى علاقة مطلع القصيدة بمقدمة النّسيب حيث رحيل المرأة وأثره على المكان [31]، فإنّ في تفسيرات نقاد آخرين التفات إلى علاقة عيون المرأة بالمكان، فتشبيه العينين في مطلع القصيدة بغابات النّخيل فسّر على أنّه ربط للمرأة بالعراق بما اشتهرت به من زراعة النّخيل، أو العيون العربيّة لاقتران النّخيل بالصّحراء وسكّانها العرب [32].

لكنّ مراحل لاحقة من الحداثة الشّعريّة فرضت أنظمة نصّيّة جديدة للقصيدة العربيّة، من ذلك قصيدة "أيّام الحبّ السّبعة"، فمنذ العنوان تظهر الإشارة إلى الزّمن في لفظة "أيّام"، وسينساق القارئ عبر التّعبيرات الشّعريّة إلى فكرة النّسيب من خلال لفظة (الحبّ)، ثمّ انعكس ذلك بوضوح على نظام بناء القصيدة زمانيًّا؛ فقسّمت وفقًا لأيّام الأسبوع، وعلى الرّغم من كلّ هذه الارتباطات بمحاولة تأطير العالم الّذي يختلقه الشّاعر لبثّ مقصده ورسم رؤياه، فإنّه قد خالف نظام الشّعريّة العربيّة في بناء القصيدة. لقد بُنيت القصيدة على إطار زمنيّ خارجيّ هو نظام توزيع أيّام الأسبوع المعتادة عند البشر، وهو نظام متوارث لم ينتج عن اللّحظة الرّاهنة لحياة البشر، وليس من قبيل الادّعاء أنّ هذا التّقسيم يحيل إلى رؤية دينيّة، فهذه القسمة تحيل إلى ما ورد في سفر التّكوين [33]، وذلك يعني أنّ بناء القصيدة يرتكز على نظام نصّيّ دينيّ (ماورائيّ) لا إلى تجربة فرديّة، وهو تقسيم اختير بعناية فائقة من الشّاعر لتأسيس استراتيجيّة قراءة نصّه، ومن ثمّ طريقة تأويله، وتعتمد هذه الحالة الشّعريّة على كفايات القارئ، لتختلف التّفسيرات وتتباين بحسب الكفايات الشّعريّة عند القارئ.

إنّ أهمّ ما يجب أنْ يمتلكه قارئ قصيدة الحداثة أنّ شعريّتها مبنيّة على أفق يحاول تأسيس حالة معرفيّة لوجود الإنسان، منفتحة على تأمّل لحظة وجوده، إذ يسعى الشّاعر "إلى تأوّل العالم انطلاقًا من كينونة الكائن الّذي هو قائم داخل العالم"[34]؛ وذلك لتأطير عالمه وتفاعله معه في لحظته الرّاهنة لا وفق تصوّر مسبق، وهذا هو (المدار/ الموضوع) الّذي أشير إليه سابقًا عند إيكو؛ فهو ما يحقّق المبدأ التّداوليّ لنصّ القصيدة، ووفق الأعراف الشّعريّة الّتي أسّس عليها هذا النّصّ لن يتفاعل القارئ مع النّصّ بدءًا بفهم أنّه نصّ دينيّ أو ميتافيزيقيّ، ولكنّه يدرك منذ البداية أنّ تعاضده مع هذا النّصّ لا يتجاوز مدار الشّعر والقصيدة بحكم أنّه قُدّم في مجموعة شعريّة، وأنّ نصوصه قد انتظمت وفق شروط الشّعريّة العربيّة المعدّلة وفق توجّهات الحداثة الشّعريّة العربيّة المعروفة في تغييرات نظام الإيقاع، والتّشكّل الموضوعيّ لها.

لكنّ القارئ - في ظلّ تعاضده التّأويليّ - قد لا يتخلّى عن أنظمة القصيدة النّصّيّة بسهولة، وسيكون بوسعه أنْ ينظر إلى القصيدة على أنّها قصيدة تتفاعل مع نظام القصيدة التّقليديّة برؤية حداثيّة، وأنّ ذلك لا يختلف عن محاولة شعراء الصّوفيّة استحضار النّسيب لغايات غير تلك الّتي تأسّست عليها القصيدة التّقليديّة، وقد يكون بوسع القارئ - مرّة أخرى - أنْ يربط ذلك بتجربة الشّاعر الشّخصيّة خاصّة أنّ القصيدة ضُمنت في مجموعة شعريّة عُرفت ووصفها محمود دويش بأنّها تمثّل انشغاله بالسّيرة منذ أوائل الثّمانينيّات [35].

لقد بدأت المجموعة الشّعريّة بالحديث عن علاقاته الأسريّة الأب والجدّ والأمّ على وجه الخصوص، ثمّ المكان فلسطين والخروج منها، كلّ ذلك واضح تمامًا في القسم الّذي حمل عنوان "أيقونات من بلّور المكان"، واتّضح في قصائد مثل: "في يدي غيمة"، و"قرويّون من غير سوء" و"ليلة البوم"، و"أبد الصّبار"، و"تعاليم حوريّة".

ومن ثمّ سيكون القارئ محفَّزًا ليتعاضد مع بناء القصيدة ضمن هذا المسار التّأويليّ، وستبدأ التّساؤلات تتخذ مسارها هذا لتفسّر الأيّام السّبعة بمواقف درويش

مـن قضيتـه وحالـة وجـوده المحـدّدة في إطـار زمنـه الخـاصّ باعتبـاره حفيـدًا لجـدّه، ونجـلاً لأبيـه، ثـمّ وجـوده المحـدّد بعلاقتـه مـع المـكان (فلسـطين) وارتحالـه عنهـا.

وسـيصادف هـذا المسـار مـن التّعاضـد التّأويـليّ أنْ يفـسّر القـارئ بـدء "أيّـام الحـبّ السّـبعة" بيـوم الثّلاثـاء بخـروج محمـود درويـش مـن فلسـطين وذهابـه إلى مـصر الّـذي يصـادف يـوم الثّلاثـاء التّاسـع مـن شـهر شـباط 1971م [36] كـما تمـلي السّـيرة الشّـخصيّة لدرويـش.

لكـنّ كلّ هـذه الاسـتدعاءات لتشـكيل نظـير نـصّيّ مـا ليسـتكمل فيـه القـارئ النّـصّ، ويمـلأ الأمـداد الفارغـة في بنـاء القصيـدة يتعـارض مـع المـدار/ الموضـوع الخـاصّ بالقصيدة، الـذي أطّـر بالإحالـة إلى الأيّـام السّـبعة، وذلـك يُشـعر بعـدم امتـلاك الكفايـات الشّـعريّة لقصيـدة الحداثـة الّتـي تتجـاوز تقييـد النّـصّ الشّـعريّ والتّجربة الشّـعريّة بظرفيّـة محدّدة فتوقعهـا في التّاريخيّـة والزّمنيّـة الضّيقـة الّتـي تنهـي وجودهـا.

لقـد سـبق أنْ ووجِهَـتْ شـعريّة درويـش بسـؤال نقـديّ يُنبـئ بانتهـاء هـذه الشّـعريّة إنْ ظلّـت مقيـدة بقضيّـة ظرفيّـة هـي احتـلال فلسـطين، فسـأل كـمال أبـو ديـب: "متـى يخـرج محمـود درويـش مـن أسر فلسـطين وتخـرج فلسـطين مـن أسر محمـود درويـش؟"، و"مـا الّـذي يبقـى مـن الشّـعر المتمحـور حـول فلسـطين حـين تتحـرّر فلسـطين أو يحـلّ السّـلام مـع إسرائيـل حتّـى دون أنْ تتحـرّر؟"[37]، ولا يسـتبعد أن يكـون درويـش قـد انتبـه إلى ذلـك أو نبّـه إليـه، وربّمـا أعمالـه اللّاحقـة مثـل "لا تعتـذر عـمّا فعلـت" تنطـوي عـلى السّـعي ذاتـه.

وإذا كانـت هـذه القصيـدة تمثّـل جـزءًا مـن سـيرة درويـش، فهـي حتـمًا ليسـت سـيرته التّاريخيّـة الشّـخصيّة وحدهـا، وإنّمـا سـيرته الشّـعريّة والفكريّـة الّتـي تنسـج رؤيـاه ومقاصـده الحداثيّـة الّتـي تتعـرّض لسـوء فهـم ملحـوظ [38]، وهـي "مسـألة مرتبطـة بتنـامٍ عضـويٍّ في تجربـة درويـش الشّـعريّة"[39].

إذن، مـا الّـذي يؤسّـس مـدار القصيـدة ليحقّـق بعدهـا التّـداوليّ لتحقيـق أقـصى مـدى في عمليّـة التّعاضـد التّأويـليّ؟ حتـمًا لا بـدّ مـن النّظـر إلى القصيـدة بالاسـتراتيجيّة الّتـي

بُني عليها النّصّ، فبناء القصيدة على أيّام الأسبوع بما تحيل إليه من مرجعيّة دينيّة ترتبط بـ "قصة الخلق في أيّامها السّبعة"[40] كما جاءت في التّوراة، وستكون الاستراتيجيّة الّتي أسّس عليها بناء النّصّ هي الّتي تدفع القارئ إلى التّساؤل حول كلّ التّشكيلات اللّغويّة والنّصّيّة في القصيدة، ومن ثمّ سيسأل القارئ، الممتلك للكفايات الشّعريّة اللّازمة لقراءة قصيدة الحداثة، ما الّذي يدعو إليه درويش في هذه القصيدة؟ لقد كان قد دعا إلى مساءلة الأب سابقًا في قصيدة "أبد الصّبار": (لماذا تركت الحصان وحيدًا؟)[41]، وعلى الرّغم من ظهور تفسيرات عدّة لهذا السّؤال، فإنّه يمكن ملاحظة أنّ الرّؤية الكليّة للحداثة الشّعريّة عند درويش لا تنحصر في سؤال الأب التّاريخيّ الإنسانيّ، وإنّما الشّعريّ – أيضًا - كما يبدو على سبيل المثال في قصيدة "قافية من أجل المعلقات".

فضلاً عن تلك المواقف الميتافيزيقيّة الّتي تقدمها المجموعة الشّعريّة في ضرورة إعادة النّظر بأنماط التّفكير الإنسانيّ المتوارثة، مثل إعادة النّظر في التّصوّر الموروث عن (الغراب) في قصيدته (حبر الغراب)[42]، إذ جعل من الغراب المعلم الأوّل: قتل الأخ يجب أنْ يوارى في التّراب والاستمرار في الحياة. إنّها رؤية واسعة يؤسّس لها درويش في قصائده الحداثيّة، وتتجلّى شعريّة ذلك لا في حدود مقررات الوزن والقافية، أو التخييل الشّعريّ وحدهما، وإنّما في جعل نظام القصيدة وشكلها جزءًا أساسيًّا في تأطير التّجربة وإبراز القيمة الشّعريّة، عند هذه الحدّ ستتّخذ عمليّة التّعاضد التّأويليّ منحى مغايرًا في تقدير القيمة الشّعريّة للقصيدة، وفي وضع (النّظير النّصّيّ) الّذي سيحدّد البعد الدّلاليّ لما يقوله النّصّ وما لا يقوله بحسب إيكو.

إذنْ، لا بدّ من تجاوز إشكاليّة هذا النّظير المتغاير بحسب القارئ، وفي الوقت ذاته لا بدّ من تتبّع الاستراتيجيّة النّصّيّة بهاجس تأويليّ مبني على توّهم نموذجيّة المؤلّف للوصول إلى حالة الأرق الّذي انتاب الشّاعر، فالرّغبة في إعادة النّظر ومراجعة المقرّرات الموروثة هي إحدى مقرّرات الحداثة الشّعريّة، رغبة في الوصول إلى تجربة أصيلة مع الأشياء ذاتها، "كما لو أنّ انكسار اللّغة الّذي يحدث في الشّعر يقودنا إلى "الأشياء عينها"[43] كما قيل في الحداثة الغربيّة، وهو ما يُلجئ درويش إلى إعادة

التّسمية كمنطلق لإقامة الرّؤية الحداثيّة، فالثّلاثاء يقترن بعلاقة نصّيّة من خلال تعبير (عنقاء)، الّذي يحمل دلالات سخيّة كما سيأتي.

في هذا التّعبير سيورد درويش سرديّة مغايرة للسّرديّة الدّينيّة لقصة التّكوين والخلق، فالبدء بيوم الثّلاثاء يعني مخالفة الأديان الثّلاثة المشهورة إذا ما أُخذ بعين الاعتبار الأيّام المقدّسة فيها؛ ففي اليهوديّة اليوم المقدس هو السّبت، وسيكون الأحد هو اليوم الأوّل. وفي المسيحيّة اليوم المقدّس هو الأحد، وسيكون اليوم الأوّل هو الإثنين. أمّا عند المسلمين فارتبط التّقديس بيوم الجمعة وسيكون اليوم الأوّل هو السّبت. عندما يبدأ درويش بيوم الثّلاثاء فإنّه يتجاوز هذه التّقسيمات، ويعيد تشكيل العلاقة الّتي أسّست عليها السّرديّات الدّينيّة المتوارثة لقصة التّكوين، وعندما يختار يوم الثّلاثاء فإنّه يتجاوز - في سرديّته - كلّ مؤشّر أو علامة على لحظة محدّدة للبداية الكونيّة، وهو بذلك إنّما يؤكّد إحدى الثّيمات الأساسيّة في الحداثة الشّعريّة المرتبطة بفكرة تجاوز الزمنيّة في الحداثة الشّعريّة الغربيّة، والمعبّر عنها بسيرورة التّحوّلات في الوجود الأرضيّ كما تظهر عند الشّاعر الألمانيّ ريلكه (Rilke)، وكما تمثّلها أدونيس في تجربته الشّعريّة [44].

إنّ متابعة الجمل الشّعريّة وأيّام الحبّ الّتي بنيت عليها هذه القصيدة هي ما تضمن سلامة التّعاضد التّأويليّ لتفسير هذا النّصّ، فمثلاً يوم الخميس يحمل عنوان تكوين، ولعلّ ما هو أهمّ من ذلك أنّ محاولة إيجاد نظير نصّيّ يفسر بناء القصيدة شعريًّا ودلاليًّا هو ما يؤكّد توجّه درويش الحداثيّ، وذلك بتتبّع جمل القصيدة، فاستحضار العلاقة النّصّيّة المقترنة بالعنقاء مع اقترانه في التّعبير النّصّيّ للقصيدة بالمرور بالألفاظ سيشير إلى قصة الخلق الأولى، لكنّ إعادة النّظر تجعلها عمليّة متكرّرة تجري بسيرورة لا نهائيّة؛ لا بداية ولا نهاية. فالعنقاء رمز صوفيّ يشير إلى المادة الأولى ما قبل التّشكّل، فهي بحسب الشّريف الجرجانيّ "الهباء الّذي فتح الله فيه أجساد العالم مع أنّه لا عين له في الوجود إلّا بالصّورة الّتي فُتحت فيه"[45]، ويُسمى - أيضًا - الهيولى [46]، ودون هذا الحبّ لن يكون ثمّ أبعاد لشكّل أو صورة، من هنا كانت البداية بحسب درويش، وتأتي قدرة الكلمة بدلالات سخيّة بدءًا من

النّصوص الدّينيّة (في البدء كان الكلمة) [47]، أو ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾ [48].

بعيدًا عن محاولة إقامة معنى أحاديّ للنّصّ، فإنّ هذه المرجعيّات تعطي دلالات متعدّدة لكنّها تدور في فلك مدار واحد هو سؤال الكينونة، وهو سؤال دلّ عبر الاقترانات النّصّيّة واللّغويّة على حالة الكينونة للموجودات، وأنّها ذاتيّة التّوالد عبر سيرورة التّحوّلات في تشكيلات الكائنات والموجودات. هذه الفكرة تشكّل ركيزة أساسيّة في فهم قصيدة درويش والطّريقة الّتي أسّست عليها، ويمكن ملاحظة ذلك في العبارات الشّعريّة الآتيّة:

الثّلاثاء: عنقاء

يكفي مرُورُكِ بالألفاظ كي تَجدَ

العنقاءُ صُورتَها فينا، وكي تَلِدَ

الرّوحُ الّتي وُلدتْ من روحها جسدا ...

لا بُدَّ من جَسَدٍ للرّوح تُحْرِقُهُ

بنفسها ولها، لا بُدَّ من جَسَدٍ

لتُظْهِرَ الرُّوحُ ما أَخْفَتْ من الأَبَدِ

فلنحترِقْ، لا لشيءٍ، بل لنتَّحِدا! [49]

تُسيطر فكرة التّوحّد بين الرّوح والجسد في مقطع العنقاء، إذْ تفترض اللّغة الشّعريّة في هذا المقطع أنّ مرور الهباء بالألفاظ يكشف صورة وجودها، وتتبلور فكرة الكينونة عبر ارتحال الرّوح وسيرورتها في عالم التّشكيلات (الصّور) للكائنات، والتّعبير عن ذلك بإحراق الجسد بنفسها ولهًا وعشقًا، لتتمكّن من تكرير دورة الحياة.

وتعمد استراتيجيّة درويش في التّعبير عن ذلك بتوظيف نظائر نصّيّة عدّة من تشكيلات لغويّة ودينيّة وأسطوريّة ورمزيّة صوفيّة، والّتي تمثّل بالنّسبة لدرويش السّرديّات الّتي تصوّر بدء الكينونة؛ فالإشارة الأولى إلى الأيّام السّبعة مقترنة بالخلق في التّوراة، وحضور العنقاء لا يحيل إلى الصّوفيّة وحدها، وإنْ كان ذلك يتعاضد مع مدار القصيدة وموضوعها، فالحديث عن الإحراق واقتران ذلك بالعنقاء - سيحيل إلى نظير نصّيّ أسطوريّ - بدلالة العنقاء - الطّائر على الفينيق الّذي يتجدّد بفعل الإحراق، هذه التّعبيرات المنفتحة الدّلالة على نظائر نصّيّة عدّة تسمح بالتّعاضد التّأويليّ على أوجه عدّة من التّأويل أيضًا، وهي ما تعطي القصيدة شعريّتها حسب أعراف شعريّة قصيدة الحداثة، وهو ما يتحقّق من تعاضد القراء تأويليًّا، ذلك أنّ "العدد الكبير من وجهات نظر المؤوّلين والعدد الكبير من مظاهر الأثر تنتشر وتلتقي ويضيء بعضها بعضًا إلى حدّ أنّ المؤوّل، لكي يكشف عن الأثر في كليّته، يجب أنْ ينظر المؤوّل إليه من خلال واحد من مظاهره الخاصّة، وسيكون على المظهر الخاصّ في الأثر أنْ ينتظر المؤوّل القادر على الإمساك به وعلى إعطاء الكلّ رؤية مجدّدة"[50].

إذن؛ إنّ التّعاضد التّأويليّ يسعى إلى إحداث الانسجام عبر عدد من النّظائر الّتي يشكّلها القارئ بغية الوصول إلى الدّلالة، وهذه النّظائر تبقى رهينة المدار الّذي أسّس حركة القصيدة شكليًّا ومضامين اللّغة وإحالاتها شعريًّا، وبما أنّ الأسطورة المحوريّة في الشّعريّة العربيّة الحداثيّة تتمركز حول فكرة تجدّد دورة الحياة عبر أساطير الماء (تموز وعشتار ومثيلاتها) في الشّعر العربيّ منذ الخمسينيّات من القرن الماضي بشكل واضح [51]، فإنّ محاولات التّجاوز في الحداثة الشّعريّة قد أعطت بعدًا أكثر حدّة في أسطورة الفينيق، ثمّ بُعدًا أكثر تجريدًا في توظيف ما سُمّي بحالة التّمرئي، الّتي ربّما كانت أكثر معقوليّة واتساقًا مع رؤية الحداثة في تحوّلها من تصوّر للوجود في ذاته إلى تصوّره بما قيل عنه في السّرديّات الّتي عرفها الإنسان.

إنّ التّأمل في حالة انكشاف ما تخفيه الرّوح في الجسد من الأبد لا بدّ أنْ يتمّ بالإحراق، أي بعنصر النّار، وهي إحدى مراحل التّفكير الحداثيّ؛ إذْ تمثّل (النّار) ثيمة

ارتبطت بنظائر نصّيّة عدّة؛ إبليس (الشّيطان والنّار)، برميثيوس وأسطورة النّار، وما يرتبط بهما من فكرة الخروج ومجاوزة الأديان، ثمّ الفينيق والنّار، إنّه التّصوّر الّذي يقلب التّصوّرات الدّينيّة والتّصوّرات الطّبيعيّة أيضًا، لذلك يستكمل درويش هذه الرّؤية بأثر سلبيّ للماء في تفسير حالة الكينونة ودورها، والإحراق هو ما يكشف ما أخفت الرّوح من الأبد، فالماء يوقع ذلك بحال من النّرجسيّة، وهو ما يظهر في اليوم التّالي:

الأربعاء: نرجسَة

خمسٌ وعشرون أُنْثَى عُمْرُها. وُلدتْ

كما تريدُ ... وتمشي حول صُورَتِها

كأنَّها غيرُها في الماءِ: ينْقُصُنِي

ليلٌ ... لأَرْكُضَ في نفسي. وينقُصني

حبٌّ لأقفز فوق البرج ... وابتعدَتْ

عن ظلِّها، ليمرَّ البرقُ بينهما

كما يمرُّ غريبٌ في قصيدتِهِ ...

يتمحور هذا المقطع حول توظيف درويش "المرآة قالبًا شعريًّا ثريًّا يودعه خلجات نفسه المنطوية على قدر كبير من العمق والتّعقيد والغموض"[52] لتوليد حالة التّمرئي الّتي تشير إلى وقوع المعرفة في الصّورة وعدم القدرة على تجاوزها. في الماء تنبت النّرجسة، والنّظير النّصّيّ لذلك سيحيل القارئ إلى أسطورة نرسيس، وفي إحدى سرديّات الأسطورة تشير إلى عدم قدرة الذّات على معرفة نفسها من صورتها المنعكسة في الماء [53]، فهي تحوم حول صورتها دون أن تدرك ذاتها كأنّها غيرها؛ لأنّها لم تدرك ذاتها نتيجة توالد الصّورة (النّمط الطّبيعيّ)، ولم تصل حدّ التّفكير التّجريديّ، وهو ما يدعوه درويش بالانتحار في أكثر من قصيدة: "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"[54]، و"مأساة النّرجس ملهاة الفضّة"[55]، لكنّ درويش لا يفعل ذلك في هذه

المرحلة؛ إذ لم يعد أسيراً للحبّ حتّى يقفز فوق البرج، فقد حذّر محمود درويش منذ بداية السّبعينيّات (1972) ممّا دعاه "مظاهر الحبّ الصّاخبة بشعر المقاومة، لا اعتراضًا على ذلك الحبّ، بل محاولة لتنقيته من الأسباب المزاجيّة المعرضّة للزّوال السّريع" على حدّ تعبيره في مقالته "حتّى تصبح يا وطني وطني"[56]، لذلك كان لا بدّ من اللّيل حيث تختفي الصّورة الّتي تحجب الحقيقة وجوهر الذّات، ولا بدّ من الابتعاد عن الظّل (الصّورة والخيال)، لتحقيق حالة الوعي بالكينونة، وقد كان مرور البرق (الّذي يشير إلى عنصر النّار) متكفّلاً بهذا التّجاوز.

هذا الوعي والمعرفة شكّلت حالة كينونة مغايرة في اليوم التّالي:

الخميس: تكوين

وجدتُ نَفْسِيَ في نفسي وخارجها

وأَنتِ بَيْنَهُمَا المرآةُ بينهما ...

تَزُورُكِ الأرضُ أَحيانًا لزينتها

وللصُّعود إلى ما سَبَّبَ الحُلُما.

أمَّا أنا، فَبِوُسْعِي أَنْ أكونَ كما

تَرَكْتِني أمسِ، قُرْبَ الماء، مُنْقَسِمًا

إلى سماءٍ وأرضٍ. آهٍ ... أَين هُما؟

في اليوم الثّالث لدورة الكينونة (الخميس: تكوين)، تبدأ مرحلة وعي جديدة تتشكّل حول إدراك وجود الذّات كجوهر يتمظهر بأشكال متعددة، ففي قول درويش (وجدتُ نفسي في نفسي وخارجها) تعطي إحساسًا بالنّفس والذّات أبعد من تمرئي هذه النّفس بالصّورة الّتي تجلّيها (المرآة)، وزيارة الأرض تعبير عن التّجسّد في المادة، وثّمة ارتحالات لهذه النّفس بين روح وجسد، سماء وأرض، وهي دورة مستمرّة كانت بالأمس، ويمكن أن تكون الآن، وهذا الارتحال المستمر يملي التّكرار؛ فلذلك جاء

قولـه: "أمّـا أنـا فبوسـعي أن أكـون كـما تركتنـي أمـس.. منقسـمًا..."، لكنّـه ينهـي ذلـك بالتّسـاؤل: أيـن هـما؟ لأنّ البقـاء عـلى التّصـور النّرجسيّ كـما كان قـرب المـاء يعطيـه إحساسًـا بالضّيـاع، وسيسـعى بسـبب مـن ذلـك إلى الإصرار عـلى أهميـة الصّـورة لا الجوهر، وسـينتظر وفقًـا لسرديّـة أسـاطير المـاء في التّجـدد الشّـتاء (عنـصر المـاء) مـرةً أخـرى ليجـد نفسـه في الصّـورة، وهـو مـا ظهـر في المقطـع التّـالي:

الجمعة: شتاء آخر

إذا ذَهَبْتِ بعيدًا، عَلِّقي حُلُمي

على الخزانة ذكرى مِنْكِ، أَو ذكرى

مِنِّي، سَيَأْتِي شتاءٌ آخرٌ، وأَرى

حمَامَتَيْنِ على الكُرْسيِّ، ثُمَّ أَرى

ماذا صَنَعْتِ بِجَوْزِ الهند: مِنْ لُغتي

سالَ الحليبُ على سُجَّادَة أُخرى

إذا ذهبْتِ، خُذِي فصل الشِّتَاءِ، إذًا!

تأسّـس المقطـع عـلى نظـير نـصّيّ معـروف في أسـاطير البعـث والتجـدّد المائيّـة؛ "تمـوز وعشـتار" ونظيراتهـا، وهـو تجـدّد يتجـلّى في صـورة الطّبيعـة، وبفكـرة الـزّواج المقـدّس، الّتـي تنحـصر في بعـد حـسّيّ في الصّـورة، لكـنْ يبـدو أنّ درويـش يضفـي عليهـا هالـة فلسـفيّة ورؤيـة تجريديّـة، وكلّ هـذه التّفاعـلات الطّبيعيّـة والأفـكار الفلسـفيّة والتّصـورات الدّينيّـة والأسـطوريّة نظائـر نصّيّـة ترتكـز عليهـا لغـة القصيـدة محقّقـة شـعريّتها عـبر هـذه المرجعيّـات باعتبارهـا إحـدى سـمات الشّـعريّة العربيّـة الحداثيّـة كـما وصفـت، وهـي نمـط تعبـيريّ شـعريّ يتجـاوز مفهـوم الصّـورة الشّـعريّة التّقليـديّ، يوظفـه درويـش ليضـع مـدارًا يسـتثير القـارئ لإيجـاد نظـير نـصّيّ يحقّـق مقصـده. ولمّـا كانـت عمليّـة التّعاضـد التّأويـليّ تنبنـي مـن قصديّـة المؤلّـف/ الشّـاعر الّتـي ترتـدّ بالنّـصّ إلى مـا مـضى لحظـة تكويـن النّـصّ في وجـدان الشّـاعر، ومـن محاولـة القـارئ الوصـول إلى المحتـوى الحيـويّ الّـذي تشـير إليـه العبـارات الشّـعريّة، فـإنّ

شعريّة قصيدة الحداثة تتولّد من هذا التّعاضد، فتبقي دلالة القصيدة مرجأة ورهينة تدخل القارئ، وتسعى القصيدة لتأكيد هذه الاستراتيجيّة النّصّيّة بتأكيد فكرة الدّوران في عالم تشكّلات المادة وكينونتها، لذلك تتكرّر محاولة درويش لإظهار هذا الارتحال - مرّة أخرى - في شتاء يصفه بـ(آخر) ليدلّ على دورة الكينونة وسيرورتها، وأنّ العمليّة المتكرّرة هذه تبقي أثرًا/ حُلُمًا يتكرّر أيضًا، يخفى ويتجلّى، ولكنّه هو ذاته دائمًا، يتكرّر بصور وتشكيلات عدّة، عند هذه اللّحظة بدأ يدرك أنّ هذا التّنوع الّذي يبدو في عالم الصّور هو مظهر لجوهر واحد، فيرتد المتعدد إلى الجوهر الواحد الذي هو أساسي في معرفة الذّات، ولا تكاد تضيف المقاطع اللّاحقة غير نظائر نصّيّة تتولّد بالقراءة لتأكيد الفكرة ذاتها، فيقول:

السّبت: زواج الحمام

أُصْغِي إلى جَسَدي: للنَّحْلِ آلِهَةٌ

وللصّهيل رَبَاباتٌ بلا عَدَدِ

أنا السّحابُ، وأَنتِ الأرضُ، يُسْنِدُها

على السّياج أَنِينُ الرَّغْبَةِ الأَبديّ

أُصْغي إلى جَسَدي: للموت فاكِهَةٌ

وللحياةِ حياةٌ لا تُجَدِّدُها

إلّا على جَسَدٍ ... يصغي إلى جَسَدِ

وعبر هذا التّكرار الّذي يمكن أن يؤوّل على أنّه محاولة لإحداث حالة من التّشبّع الخياليّ والوجدانيّ بتكثيف الصّور والأخيلة الدّالة على حالة الكينونة وارتحالات النّفس، عبر فعل الانفصال في الشّتاء كما توحي أسطورة تموز - مثلاً - بالنّزول إلى العالم السّفليّ، أو بعودته حيث الزّواج المقدس بالتقاء تموز وعشتار بما هي إحدى السّرديّات الّتي تمثّل فكرة تجدّد الحياة في الطّبيعة. في يوم السّبت يحدث هذا الزّواج بالتقاء الجسد بالرّوح (العنصر الإلهيّ في التّصورات الموروثة) كما تشي جملة "للنّحل آلهة"؛ والّتي عُبّر عنها بهذا الصّوت الّذي يصغي إليه، وأنّها تحدث حالة من التّنوع الإيقاعيّ للصّوت ذاته

كما تشير عبارة "للصّهيل ربابات بلا عدد"، وهي تؤكّد حالة الدّوران والسّيرورة الكونيّة، والّتي قد تتمظهر بالزّواج بين السّحاب والأرض، وتتجلّى تشكيلات بصريّة وصوتيّة لا تنتهي (بلا عدد)، وهي تحقيق لأنين الرّغبة الأبديّ الّذي لا ينبي يتكرّر جامعًا الأنين حيث الألم والموت، والرّغبة حيث التّزاوج والتّوالد والتّجدّد، من هنا يمكن تأويل أنّ للموت فاكهة (ثمرة تحمل بذرة لحياة جديدة)، ولتقترن بتجدّد الحياة على جسد، وهكذا تستمرّ في حال من الدّوران في عالم التّشكّلات الماديّة الجسديّة.

الأَحد: مَقَامُ النَّهَوَنْد

يُحبُّكِ، اقْتَرِبِي كالغَيْمَةِ ... اقتربِي

مِنَ الغريب على الشُّبَّاك يجهش بي:

أُحبُّها. انْحَدِرِي كالنّجمة ... انْحَدِري

على المُسَافِر كي يبقى على سَفَرِ:

أُحبُّكِ. انْتَشِري كالعَتْمَةِ ... انْتَشِري

في وردة العاشق الحمراء، وارْتَبِكي

كالخيمة، ارْتَبِكي، في عُزْلَةِ المَلِكِ ...

تُلحظ هذه التّشكيلات في عالم الصّور والأخيلة مقاسة على صور عدّة بالتّشبيه الّذي يظهر فعلاً واحدًا يتكرّر؛ جامعه الأوّليّ الرّغبة والرّهبة، وبهذا الاهتمام بمقام النّهوند الّذي عُرف عنه إنّه يصلح لجنسين من الموسيقى: الشّاجية والمفرحة، والّتي تمثّل مختصر فكرة تجدّد الحياة المبنيّة على الموت من أجل الحياة، أو الإحراق من أجل الكشف، والتّجلي في المرآة حيث الوجود في تشكيل جديد واللاوجود، وهكذا تمثّل شجوًا يمثّل الحزن والفرح.

وتوالد الصّور الأخرى يتبلور حول ثنائيّة الرّوح والجسد، الجوهر والعرض، المادة والصّورة، ووصف الغريب يأتي مصحوبًا بالرّغبة في الوقوع في صورة، أو ربّما حنينًا ورغبة لصور تشكيله الماضية في تاريخه الطّويل عبر الارتحال في أشكال الوجود المشار إليها بالسّفر. وتبرز ثنائيّة النّظير النّصّيّ في التّقابل بين صورة الغيمة (الّتي تشير إلى عنصر

الماء)؛ حيث تُجدّد الْجسدَ (الصّورة)، والنّجمة (الّتي تشير إلى عنصر النّار) كنظير نصّيّ يبعد الكينونة من التّجسد والثّبات في الصورة فيبقيه على سفر.

الاثنين: مُوَشَّح

أَمُرُّ باسْمِكِ، إذْ أَخْلو إلى نَفَسِي
كما يَمُرُّ دِمَشْقِيٌّ بِأَنْدَلُسِ
هنا أَضاءَ لَكِ اللَّيْمونُ مِلْحَ دَمِي
وههنا، وَقَعَتْ رِيحٌ عن الفَرَسِ
أَمُرُّ باسْمِكِ، لا جَيْشٌ يُحاصِرُنِي
ولا بلادٌ، كأنِّي آخِرُ الحَرَسِ
أو شاعرٌ يَتَمَشّى في هواجِسِهِ ...

في المقطع الأخير يحلو لدرويش أن يعقد الاقترانات التّاريخيّة بين دمشق والأندلس، ويؤكّد - عبر جمله الشّعريّة - هذه الثّنائيّة لحالة الكينونة بين طرفيّ التّشكل والارتحال (الأنا) في (أَمُرُّ)، و(الكاف) في (بِاسْمِكِ)، والعودة إلى اللّغة (التّسمية) - هنا - تُعيد القارئ إلى النّظائر النّصّيّة الّتي أسّست عليها القصيدة في اليوم الأوّل، وهي تتوسّع عبر الاقترانين المكانيّين: (دمشق) و(الأندلس) لتضمّ أبعادًا تاريخيّة زمنيّة، وهو متفق مع التّأطير الزّمنيّ للرّؤية في القصيدة.

ثمّ يوحي لمؤوّل نصّه بسيرته الخاصّة (التّاريخيّة) بأنّه قد تجاوز أنْ يحاصر في بلد أو جيش، ليتأمّل هواجسه الذّاتيّة المنفتحة على رؤيته لذاته في ارتحالاتها الكونيّة، وليكون التّاريخ والأماكن إحدى مراحل التّشكيلات لحالة الارتحال هذه لا أكثر من ذلك.

إنّ درويش يعيد تشكيل كلّ السّرديّات حول حالة الكينونة أوّلاً، ثمّ حول نفسه وسيرته، ويسعى عبر ذلك للتّحرّر - عبر هذا الوعي الكلّيّ - من هيمنة العاطفة الّتي توقعه في نرجسيّته دون وعي فتقتله، هذا التّحول الكلّيّ الّذي أسّس له درويش على مستوى كونيّ، معيدًا النّظر بكل السّرديّات، هو ما يستكمل سيرته الّتي بدأها، ليشير

إلى التفاتـه إلى ذاتـه ومسـيرته الشّـعريّة الطّويلـة، وهـو مـا يمثّـل مقصـده بهـذه الاسـتراتيجيّة النّصّيّـة الّتـي يمكـن توصيفهـا بأمريـن:

1. الأوّل: يعتمـد درويـش عـلى طبيعـة شـعريّة الحداثـة بارتكازهـا عـلى حالـة التّأمـل في الوجـود والكينونـة مضمونًـا شـعريًّا، متجـاوزًا بذلـك التّجربـة الذّاتيّـة المحـدودة بالظّرفيّـة، وهـو مـا كان قـد تجسّـد في شـعر السّـياب وخليـل حـاوي وأدونيـس بـدءًا مـن الخمسـينيّات والسـتينيّات مـن القـرن المـاضي. ويشـكّل المعطـى الأسـاسيّ الّـذي يحمـل رسـالة القصيـدة والتّجربـة الشّـعريّة لدرويـش في أعمالـه الأخـيرة، أنّـه بـات ينظـر إلى ذاتـه مـن منظـور كـونيّ يتجـاوز الظّرفيّـة الشّـخصيّة المرتبطـة ببعـدي الزّمـان والمـكان، وهـو إذ يعيـد تشـكيل السّرديّـة الأساسـيّة للتّصـوّر الإنسـانيّ حـول وجـوده، إنّمـا يعيـد تشـكيل موقفـه مـن سـيرته؛ فهـو يُسـائل الأب، ويعيـد تشـكيل السّرديّـة كاملـة ليكشـف عـن موقـف مغايـر تجـاه مواقفـه السّـابقة الّتـي ميّـزت تجربتـه الشّـعريّة بكونـه شـاعر المقاومـة، وتـأتي أهميّـة ذلـك مـن قناعتـه الّتـي بـدأت تتشـكّل عـلى أنّ المقاومـة يجـب أنْ تتحـدّد ببعـد كـونيّ ارتباطًـا مـع الجوهـر الإنسـانيّ، وهـي وسـيلة الإنسـان لتجـاوز فعاليّـة الزّمـن في إنهائـه، ومـن ثـمّ - عَـبْر هـذا الوعـي - سـيتجاوز الزّمـن والمـكان، وسيشـعر أنّ ماضيـه مكـرر في حـاضره، وأنّ كلّ ذلـك مرجعـه مـدى إحساسـه بذاتـه، أو كـما عـبّر درويـش: "شـاعرٌ يَتَمَـشّى في هواجِسِـهِ ...".

2. الثّـاني: عمـد درويـش في تجربتـه الشّـعريّة، كـما تُظهـر هـذه القصيـدة، إلى تنويعـات أسـلوبيّة، وطـرق بنـاء نصّيّـة ميّـزت تجربتـه حـال دخولـه أفـق الحداثـة الشّـعريّة العربيّـة، واعتمـدت هـذه الطّـرق عـلى الإحالـة إلى نصـوص عـدّة، تتطلّـب مـن القـارئ كفايـات معرفيّـة تمكنـه مـن إقامـة نظائـر نصيّـة بهـا يسـتطيع أنْ يقيـم أوجـه تأويـل القصيـدة.

إنّ خلاصـة ذلـك تظهـر فاعليّـة القصيـدة الحداثيّـة في بنـاء شـعريّتها عـلى تعاضـد القـارئ الممتلـك للكفايـات الشّـعريّة الخاصّـة بالشّـعر العـربيّ الحـداثيّ، ودون ذلـك لـن يتحقّـق الاتّصال الشّـعريّ بأقـصى فاعليّـة كـما يمكـن توهّمـه مـن قـارئ نموذجـيّ بنـي عليـه النّـصّ، وأنّ النّزعـة التّأمليّـة في الوجـود وإعـادة تفسـير حالـة الكينونـة هـي إحـدى أهـمّ مضامـين قصيـدة الحداثـة في محاولـة ترسـيخ الفكـر الحـداثيّ في المجتمعـات.

خاتمة:

أظهر البحث جملة من النّتائج، لعلّ أبرزها:

1. أنّ شعريّة قصيدة الحداثة ترتكز على "أعراف شعريّة" تضمن لقاء الشّاعر مع قرائه بحسب كفاياتهم الشّعريّة، وأنّ هذه الأعراف الشّعريّة توازي "الأعراف اللّغويّة" الّتي تضمن التّواصل اللّغويّ، وبامتلاك هذه الكفايات يحدث التّواصل الشّعريّ عبر عمليّة التّعاضد التّأويليّ.

2. أنّ فهم قصيدة الحداثة ينبني على مظهر للشّعريّة يتحدّد بنسق لغويّ ونصّيّ يحتاج معرفة القارئ بالنّظائر النّصّيّة عبر فعل الإحالة إلى نصوص أخرى، الّتي تحقّق عبر ذلك، أخيلة القصيدة وشعريّتها.

3. أنّ شعريّة قصيدة الحداثة تنبني - في سبيل تحقيق فكرة الحداثة - على إعادة النّظر في السرّديّات الّتي تمتلكها المجتمعات، وهي - غالبًا - فكريّة عميقة تقدّم منظورًا جديدًا يضمن الاستمراريّة.

4. أنّ تجربة محمود درويش في مجموعة "لماذا تركت الحصان وحيدًا" لا تنحصر في إطار التّجربة التّاريخيّة لشخصيّته، وإنّما تجربته الشّعريّة، وأنّ كثيرًا من قصائده في هذه المجموعة يمكن أن تأوّل وفقًا لذلك.

5. أنّ قصيدة "أيّام الحبّ السّبعة"، تمثّل نمطًا من أسلوب شعريّة قصيدة الحداثة يقوم على نزعة تأمليّة في النّفس والذّات، وأنّها تعيد صياغة السّرديّة حول ذلك برؤية فرديّة محضة، سعى محمود درويش إلى تفسير حالة الكينونة والوجود للكائنات ولذاته، معتقدًا بارتحالها في عالم التّشكلات، وهي فكرة توضح رؤية شعراء الحداثة في قصائدهم الّتي جاءت تحت تأثير التّجربة الشّعريّة الغربيّة.

Cooperative Interpretation and the Poetics of Modernist Poem: The Case of Mahmoud Darwish's "Ayyam al-hub al-sab'ah"

Sami Mohammed Ababneh,

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, University of Jordan, Amman, Jordan.

Abstract

This paper tackles the issue of poetic competencies necessary for reading a modernist poem and its interpretation. For this purpose, the concept of "cooperative interpretation" is adopted, as it represents a description of procedures in which poetic communication occurs between the poet and the reader.

The paper aims to provide a critical understanding of the process of reading an Arabic modernist poem through the use of a number of critical concepts, including: cooperative interpretation, text isotope, and linking both of these concepts to interpretation in light of "literary conventions." Accordingly, the paper scrutinizes Darwish's poem "Ayyam al-hub al-sab'ah", to practically clarify necessary competencies in reading modernist poems.

The paper provides a theoretical framework based on the aforementioned concepts, linking them to the context of modernist experiences in Arabic poetry. This is followed by an analysis of Mahmoud Darwish's "Ayyam al-hub al-sab'ah" according to the theoretical framework.

The paper concludes that achieving the poetics of a poem in modernist Arabic poetry relies on the cooperation of the reader with the poet's intention and vision. It also highlights that the poetics of a poem is built on textual isotopes through the act of referral established by the language of the poem and its textual formation. Additionally, the paper illustrates that Darwish's "Ayyam al-hub al-sab'ah" depicts the transformations of his poetic experience in its final stages by being based on an individual contemplation of the nature of being and existence. The poem does so by employing several textual isotopes that allow the poem to be interpreted in this way, and that methodological awareness of this contributes to building the necessary competencies for interpreting a modernist poem.

Keywords: Cooperative interpretation, Text isotope, Modernist poem, Mahmoud Darwish, "Ayyam al-hub al-sab'ah".

الهوامش

(1) - أمبرتو، إيكو (1996)، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت، (7).

(2) - المرجع السابق، (237).

(3) - المرجع السابق، (68).

(4) - المرجع السابق، (75).

(5) - المرجع السابق، (72).

(6) - يمكن ملاحظة صلة مفهوم القراءة عند باشلار بمفهوم التأويل؛ إذ ترتبط القراءة «بالظواهر النفسية التي سبق للكتابة أن نقلتها». انظر: باشلار، غاستون (1991)، شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة: جورج سعد، ط1: المؤسسة الجامعية، بيروت، (25).

(7) - أمبرتو، إيكو (2001)، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، ط2: دار الحوار، اللاذقية، (38).

(8) - أمبرتو، إيكو (1996)، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، (39-40).

(9) - المرجع السابق، (61).

(10) - المرجع السابق، (118).

(11) - المرجع السابق، (118).

(12) - المرجع السابق، (61).

(13) - المرجع السابق، (63).

(14) - المرجع السابق، (21).

(15) - رزبرج، نيكولاس (2002)، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم: ناجي رشوان، مراجعة: محمد بريري، ط1: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 73/ هامش2.

(16) - المسدي، عبد السلام، (2004)، الأدب وخطاب النقد، ط1: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، (21).

(17) - دوليزل، لومبرمير (2006)، «بنيوية مدرسة براغ»، ترجمة حسام نايل، في: سلدن، رامان (تحرير)، موسوعة كيمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام جابر عصفور، ط1: المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مج8، (70).

(18) - المرجع السابق، (71).

(19) - ياكبسون، رومان (1988)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (24).

(20) - المرجع السابق، (28-31).

(21) - دي بوجراند، روبرت (1418هـ1998-م)، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، ط1: عالم الكتب، القاهرة، (88).

(22) - جونيت، جيرار (1991)، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (15).

(23) - المرجع السابق، (16).

(24) - Culler, Jonathan, (1994), Structuralist Poetics, Structuralism, linguistics and study of literature, Routlidege, London, (97).

(25) - إيفانكوس، خوسيه ماريا (1992)، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، ط1: مكتبة غريب، القاهرة، سلسلة الدراسات النقدية (2)، (82).

(26) - Culler, Jonathan, (1986), On Deconstruction Theory and Criticism after Structuralism, second printing: Cornell University Press, ITHACA, New York, 150.

(27) - وازن، عبده، (2006)، «حوار مع محمود درويش»، محمود درويش الغريب يقع على نفسه قراءة في أعماله الحديدة، ط1: دار رياض الريس، بيروت، (102).

(28) - المرجع السابق، (102).

(29) - أشار عز الدين إسماعيل منذ فترة مبكرة أن الغموض في الشعر المعاصر «خاصية في طبيعة «التفكير الشعري» وليس خاصية في طبيعة «التعبير الشعري»». إسماعيل، عز الدين (د.ت)، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، 190، (190).

(30) - هابرماس، يورغن، (2019)، الخطاب الفلسفي للحداثة، ترجمة: حسن صقر، ط1: دار الحوار، اللاذقية، (287).

(31) - الظاهري، أبو عبد الرحمن ابن عقيل «محمد بن عمر» (1407هـ)، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، «دراسة تطبيقية لأصول: الالتزام والشرط الجمالي»، ط1: الرياض، (17).

(32) - الشرع، علي، (1406هـ1985-م)، «قراءة في «أنشودة المطر» للسياب» أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، مج3، ع2، (68).

(33) - الكتاب المقدّس، العهد القديم، سفر التّكوين، الإصحاح 1:1-6، الإصحاح2: 1-3.

(34) - هيدغر، مارتن، (2012)، الكينونة والزمان، ترجمة وتقديم وتعليق: فتحي المسيكني، مراجعة: إسماعيل المصدق، ط1: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، (150).

(35) - الطراونة، عماد (2016)، حكاية محمود درويش في أرض الكلام، ط1: الانتشار العربي، بيروت، (550).

(36) - المرجع السابق، (296).

(37) - أبو ديب، كمال (1997)، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ط1: دار العلم للملايين، بيروت، (81).

(38) - تباينت الآراء بشأن موقف درويش من المقاومة والنضال في أعماله الأخيرة. انظر على سبيل المثال: شقر، أحمد (2005)، التوراتيات في شعر محمود درويش (من المقاومة إلى التسوية)، ط1: قدمس للنشر والتوزيع، 2005، (22-25).

(39) - الشرع، علي (2002)، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، وزارة الثقافة، عمّان، (97).

(40) - المرجع السابق، (106).

(41) - درويش، محمود (1995)، لماذا تركت الحصان وحيدًا، ط1: رياض الريس، بيروت، (34).

(42) - المرجع السابق، (54).

(43) - فاتيمو، جانّي (2014)، نهاية الحداثة، تر: نجم بو فضل، ط1: المنظمة العربية للترجمة، بيروت، (78).

(44) - الشرع، علي (2002)، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، (14).

(45) - الشريف الجرجاني، علي بن محمد (1985)، كتاب التعريفات، د.ط: مكتبة لبنان، بيروت، (164).

(46) - المرجع السابق، (277).

(47) - الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل يوحنّا، الآية 1.

(48) - القرآن الكريم، سورة يس، آية (82).

(49) - درويش، محمود (1995)، لماذا تركت الحصان وحيدًا، (143).

(50) - أمبرتو، إيكو (2001)، الأثر المفتوح، (41).

(51) - راجع: رزوق، أسعد (1959)، الأسطورة في الشعر المعاصر – الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت. أبو غالي، مختار علي (1998)، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر (مشروع نظري)، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(52) - الشرع، علي (2002)، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، (11).

(53) - فولر، أدموند (1997)، موسوعة الأساطير الميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية، تر: حنا عبود، ط1: الأهالي للتوزيع، دمشق، (70).

(54) - درويش، محمود (1994)، ديوان محمود درويش، ط1: دار العودة، بيروت، مج1، (553).

(55) - درويش، محمود (1994)، ديوان محمود درويش، ط1: دار العودة، بيروت، مج2، (417).

(56) - ورد ذلك في مقالة لمحمود درويش بعنوان: «حتى تصبح يا وطني.. وطني»، نشرت في الأهرام، 1972/7/12م، ونشر نصها في: محمود، سيد، محمود درويش في مصر المتن المجهول نصوص ووثائق تنشر للمرة الأولى، ط1: منشورات المتوسط، إيطاليا، 2020، (312).

المصادر والمراجع:

- أولاً: المصادر:
- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدس.
- درويش، محمود (1994)، ديوان محمود درويش، ط1: دار العودة، بيروت.
- درويش، محمود (1995)، لماذا تركت الحصان وحيدًا، ط1: رياض الريس، بيروت.
- الشريف الجرجاني، علي بن محمد (1985)، كتاب التعريفات، د.ط: مكتبة لبنان، بيروت.
- فولر، أدموند (1997)، موسوعة الأساطير الميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية، تر: حنا عبود، ط1: الأهالي للتوزيع، دمشق.

ثانيًا: المراجع العربية والمترجمة:

- إسماعيل، عز الدين (د. ت)، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت.
- أمبرتو، إيكو (2001)، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، ط2: دار الحوار، اللاذقية.
- أمبرتو، إيكو (1996)، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط1: المركز الثقافي العربي، بيروت.
- إيفانكوس، خوسيه ماريا (1992)، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، ط1: مكتبة غريب، القاهرة، سلسلة الدراسات النقدية (2).
- باشلار، غاستون (1991)، شاعرية أحلام اليقظة علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة: جورج سعد، ط1: المؤسسة الجامعية، بيروت.
- جونيت، جيرار (1991)، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة محمد لقاح، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.
- دوليزل، لومبرمير (2006)، "بنيوية مدرسة براغ"، ترجمة حسام نايل، في: سلدن، رامان (تحرير)، موسوعة كيمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح، المشرف العام جابر عصفور، ط1: المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مج8.
- أبو ديب، كمال (1997)، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، ط1: دار العلم للملايين، بيروت.
- دي بوجراند، روبرت (1418هـ1998-م)، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، ط1: عالم الكتب، القاهرة.
- رزبرج، نيكولاس (2002)، توجهات ما بعد الحداثة، ترجمة وتقديم: ناجي رشوان، مراجعة: محمد بريري، ط1: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- رزوق، أسعد (1959)، الأسطورة في الشعر المعاصر – الشعراء التموزيون، منشورات مجلة آفاق، بيروت.
- الشرع، علي، (1406هـ1985-م)، "قراءة في "أنشودة المطر" للسياب" أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، مج3، ع2.

- الشرع، علي (2002)، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، د.ط: وزارة الثقافة، عمّان.
- شقر، أحمد (2005)، التوراتيات في شعر محمود درويش (من المقاومة إلى التسوية)، ط1: قدمس للنشر والتوزيع.
- الطراونة، عماد (2016)، حكاية محمود درويش في أرض الكلام، ط1: الانتشار العربي، بيروت.
- الظاهري، أبو عبد الرحمن ابن عقيل «محمد بن عمر» (1407هـ)، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، «دراسة تطبيقية لأصول: الالتزام والشرط الجمالي»، ط1: الرياض.
- أبو غالي، مختار علي (1998)، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر (مشروع نظري)، ط1: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- فاتيمو، جانّي (2014)، نهاية الحداثة، تر: نجم بو فضل، ط1: المنظمة العربية للترجمة، بيروت.
- محمود، سيد (2020)، محمود درويش في مصر المتن المجهول نصوص ووثائق تنشر للمرة الأولى، ط1: منشورات المتوسط، إيطاليا.
- المسدي، عبد السلام، (2004)، الأدب وخطاب النقد، ط1: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.
- هابرماس، يورغن، (2019)، الخطاب الفلسفي للحداثة، ترجمة: حسن صقر، ط1: دار الحوار، اللاذقية.
- هيدغر، مارتن، (2012)، الكينونة والزمان، ترجمة وتقديم وتعليق: فتحي المسيكني، مراجعة: إسماعيل المصدق، ط1: دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت.
- وازن، عبده، (2006)، "حوار مع محمود درويش"، محمود درويش الغريب يقع على نفسه قراءة في أعماله الحديدة، ط1: دار رياض الريس، بيروت.
- ياكبسون، رومان (1988)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

ثالثًا: المراجع الإنجليزية:

Culler, Jonathan, (1986), On Deconstruction Theory and Criticism after Structuralism, second printing: Cornell University Press, ITHACA, New York.

Culler, Jonathan, (1994), Structuralist Poetics, Structuralism, linguistics and study of literature, Routlidege, London.

List of References:

ālqrʾān al-krīm.

ālktāb al-mqds.

drwyš, mḥmūd (1994), dīwān mḥmūd drwyš, ṭ1: dār al-ʿūdẗ, bīrūt.

drwyš, mḥmūd (1995), lmāḍā trkt al-ḥṣān ūḥīddā, ṭ1: rīāḍ al-rīs, bīrūt.

ālšrīf al-ğrğānī, ʿlī bn mḥmd (1985), ktāb al-tʿrīfāt, d.ṭ: mktbẗ lbnān, bīrūt.

fūlr, admūnd (1997), mūsūʿẗ al-ʾasāṭīr al-mīṯūlūğīā al-īūnānīẗ al-rūmānīẗ al-āskndnāfīẗ, tr: ḥnā ʿbūd, ṭ1: al-ʾahālī lltūzīʿ, dmšq.

ʾabū dīb, kmāl (1997), ğmālīāt al-tğāūr aū tšābk al-fḍāʾāt al-ibdāʿīẗ, ṭ1: dār al-ʿlm llmlāyin, bīrūt.

ʾabū ġālī, mḫtār ʿlī (1998), al-ʾasṭūrẗ al-mḥūrīẗ fī al-šʿr al-ʿrbī al-mʿāṣr (mšrūʿ nẓrī), ṭ1: al-hīʾīẗ al-msṛīẗ al-ʿāmẗ llktāb, al-qāhrẗ.

ismāʿīl, ʿz al-dīn (d. t), al-šʿr al-ʿrbī al-mʿāṣr qḍāīāh ūẓwāhrh al-fnīẗ wālmʿnwyẗ, dār al-ṯqāfẗ, bīrūt.

ʾambrtū, īkū, al-ʾaṯr al-mftūḥ, trğmẗ: ʿbd al-rḥmn bū ʿlī, ṭ2: dār al-ḥwār, al-lāḏqīẗ.

ʾambrtū, īkū (1996), al-qārʾi fī al-ḥkāīẗ al-tʿāḍd al-tʾawylī fī al-nṣūṣ al-ḥkāʾīẗ, trğmẗ: anṭwān abū zīd, ṭ1: al-mrkz al-ṯqāfī al-ʿrbī, bīrūt.

īfānkūs, ḫūsīh mārīā (1992), nẓrīẗ al-lġẗ al-ʾadbīẗ, trğmẗ: ḥāmd abū aḥmd, ṭ1: mktbẗ ġrīb, al-qāhrẗ, slslẗ al-drāsāt al-nqdīẗ (2).

bāšlār, ġāstūn (1991), šāʿrīẗ aḥlām al-īqẓẗ ʿlm šāʿrīẗ al-tʾamlāt al-šārdẗ, trğmẗ: ğūrğ sʿd, ṭ1: al-muʾssẗ al-ğāmʿīẗ, bīrūt.

ğūnīt, ğīrār (1991), al-bnīwyẗ wālnqd al-ʾadbī, trğmẗ mḥmd lqāḥ, afrīqīā al-šrq, al-dār al-bīḍāʾ.

dūlīzl, lūmbrmīr (2006), "bnīwyẗ mdrsẗ brāġ", trğmẗ ḥsām nāīl, fī: sldn, rāmān (tḥrīr), mūsūʿẗ kīmbrīdğ fī al-nqd al-ʾadbī mn al-šklānīẗ ili mā bʿd al-bnīwyẗ, mrāğʿẗ wišrāf mārī trīz ʿbd al-msīḥ, al-mšrf al-ʿām ğābr ʿṣfūr, ṭ1: al-mšrūʿ al-qūmī lltrğmẗ, al-mğls al-ʾaʿli llṯqāfẗ, al-qāhrẗ, mğ8.

dī būğrānd, rūbrt (1418h.-1998m), al-nṣ wālḫṭāb wāliğrāʾ, trğmẗ tmām ḥsān, ṭ1: ʿālm al-ktb, al-qāhrẗ.

rzbrğ, nīkūlās (2002), tūğhāt mā bʿd al-ḥdāṯẗ, trğmẗ ūtqdīm: nāğī ršwān, mrāğʿẗ: mḥmd brīrī, ṭ1: al-mğls al-ʾaʿli llṯqāfẗ, al-qāhrẗ.

rzūq, asʿd (1959), al-ʾasṭūrẗ fī al-šʿr al-mʿāṣr – al-šʿrāʾ al-tmūzīūn, mnšūrāt mğlẗ afāq, bīrūt.

ālšrʿ, ʿlī, (1406h.-1985m), "qrʾāẗ fī "ʾanšūdẗ al-mṭr" llsīāb" abḥāṯ al-īrmūk slslẗ al-ʾādāb wālllġwyāt, mğ3, ʿ2.

ālšrʿ, ʿlī (2002), mḥmūd drwyš šaʿr al-mrāīā al-mtḥūlẗ, d.ṭ: ūzārẗ al-ṯqāfẗ, ʿmwān.

šqr, aḥmd (2005), al-tūrātīāt fī šʿr mḥmūd drwyš (mn al-mqāūmẗ ili al-tswyẗ), ṭ1: qdms llnšr wāltūzīʿ.

ālṭrāūnẗ, ʿmād (2016), ḥkāīẗ mḥmūd drwyš fī arḍ al-klām, ṭ1: al-āntšār al-ʿrbī, bīrūt.

ālẓāhrī, abū ʿbd al-rḥmn abn ʿqīl "mḥmd bn ʿmr" (1407h.), al-qṣīdẗ al-ḥdīṯẗ ūʾaʿbāʾ al-tğāūz, "drāsẗ ṭṭbīqīẗ lʾaṣūl: al-āltzām wālšrṭ al-ğmālī", ṭ1: al-rīāḍ.

fātīmū, ğānwī (2014), nhāīẗ al-ḥdāṯẗ, tr: nğm bū fḍl, ṭ1: al-mnẓmẗ al-ʿrbīẗ lltrğmẗ, bīrūt.

mḥmūd, sīd (2020), mḥmūd drwyš fī mṣr al-mtn al-mğhūl nṣūṣ wuṯāʾiq tnšr llmrẗ al-ʾaūli, ṭ1: mnšūrāt al-mtūsṭ, īṭālīā.

ālmsdī, ʿbd al-slām, (2004), al-ʾadb ūḫṭāb al-nqd, ṭ1: dār al-ktāb al-ğdīd al-mtḥdẗ, bīrūt.

hābrmās, īūrġn, (2019), al-ḫṭāb al-flsfī llḥdāṯẗ, trğmẗ: ḥsn ṣqr, ṭ1: dār al-ḥwār, al-lāḏqīẗ.

hīdġr, mārtn, (2012), al-kīnūnẗ wālzmān, trğmẗ ūtqdīm ūtʿlīq: ftḥī al-msīknī, mrāğʿẗ: ismāʿīl al-mṣdq, ṭ1: dār al-ktāb al-ğdīd al-mtḥdẗ, bīrūt.

wāzn, ʿbdh, (2006), "ḥwār mʿ mḥmūd drwyš", mḥmūd drwyš al-ġrīb īqʿ ʿli nfsh qrāʾẗ fī aʿmālh al-ḥdīdẗ, ṭ1: dār rīāḍ al-rīs, bīrūt.

īākbsūn, rūmān (1988), qḍāīā al-šʿrīẗ, trğmẗ mḥmd al-ūlī ūmbārk ḥnūn, ṭ1: dār tūbqāl llnšr, al-dār al-bīḍāʾ.

Association
of Arab Universities

The Scientific Society of Arab
Universities Faculties of Arts

Association of Arab Universities Journal for Arts

A Biannual Refereed Academic Journal

Published by The Scientific Society of
Arab Universities Faculties of Arts at
Universities Members of AARU

Vol. 21

No.1

April 2024 / Shawal 1445 H

ISSN 9849 – 1818