# الشعر العربي الحديث من منظور نظرية التّلقي؛ قراءة في قصيدة "مديح الظل العالي" لمحمود درويش

**أحلام الواج[1]**

**ahlemlouadj1993@gmail.com**

**جامعة المدية**

**الملخص:**

تحاول هذه الدّراسة الكشف عن تجلّيات أسس نظرية التلقي، ومفاهيمها، ومصطلحاتها في القصيدة العربية الحديثة، حيث شهدت الساحة النقدية العربية ظهور العديد من المدارس النقدية والاتجاهات التنظيرية التي تسعى إلى فهم النصوص ومعرفة قيمها الكامنة، ومن ضمن تلك المدراس نجد نظرية التلقي التي أعادت الاعتبار للقارئ الذي كان مهمشا لفترة طويلة من الزمن، حيث أصبح عنصرا ضروريا يمنح العمل الأدبي قيمته الفنية والجمالية، كما يساهم في إعادة إنتاج النصوص الأدبية بصورة جديدة، حيث ظهرت العديد من الدّراسات الّتي بينت مدى فاعلية تطبيق هذه النّظرية على الأدب القديم والحديث، ودعت إلى قراءة النصوص الأدبية في ظل هذه النّظرية وأسسها الفلسفية والإجرائية.

**Abstract:**

This study attempts to reveal the manifestations of the foundations of the theory of reception and its concepts and terminology in the modern Arab poem, where the Arab monetary scene witnessed the emergence of many critical schools and theoretical trends that seek to understand the texts and know their underlying values, and among those schools we find the receive theory that restored the reader who was Marginalized for a long period of time, as it became a necessary element that gives literary work its artistic and aesthetic value, and contributes to the reproduction of literary texts in a new way, as many studies have emerged that show how effective this theory is applied to ancient and modern literature, and At the reading of literary texts in the light of this theory, and founded the philosophical and procedural .

**مقدمة:**

تُعتبر نظرية التّلقي والتّأويل من أهم النّظريات النّقدية الحديثة والمعاصرة، والّتي تقوم في أسسها ومبادئها على مجموعة من الخلفيات الفكرية والثّقافية، والسياسية، والإيديولوجية التي تميزها عن غيرها من المناهج النقدية السياقية والنسقية، وفي هذه النّظرية تمّ إعادة الاعتبار للقارئ كونه يساهم في تأويل النّصوص وإعادة إنتاجها، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ المناهج النقدية الّتي كانت سائدة قبل ظهور نظرية التلقي انصب جلّ اهتمامها نحو المؤلف باعتباره منبع التّأويل والموجّه للقراءة والفهم تحت ما

[1] أحلام الواج ( مؤلف مرسل)

يسمى بسلطة المؤلف، ومع ظهور نظرية التلقي أصبح للقارئ دور فعال في إعادة بناء النصوص الأدبية ومنحها معاني ودلالات جديدة.

تعدّ نظرية التّلقي الألمانية الأرضية الخصبة الّتي نتج في كنفها هذا النّوع من المناهج النقدية، وقد اقترن نجاحها بظهور اسمين بارزين في هذا المجال وهما " فولف غانج أيزر" ، و"هانز روبرت ياوس"، أمّا عند العرب فقد عرف هذا المنهج كممارسة، لكن كمصطلح لم يتم التّطرّق إليه إلا بعد ظهور دراسات "أيزر" و"ياوس" .

**أولا: نظرية التّلقي مفهومها ومرتكزاتها**

**1: مفهوم نظرية التلقي**

يطلق مصطلح نظرية التّلقي على« **مجموعة من المبادئ والأسس النّظرية الّتي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السّبعينات على يد مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدّور الجوهري في العملية النّقدية للقارئ، باعتبار أنّ العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ**»[1]. حيث ظهرت هذه النظرية كرد فعل على المناهج النّقدية الّتي سبقتها، و« **لعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه**»[2]. حيث أصبح القارئ محور العملية التّواصلية في النّصوص الأدبية باعتباره يساهم في فكل شيفرات النّصوص ومنحها دلالات عميقة تمنحه صفة الاستمرار والانفتاح على العديد من القراءات والتأويلات، فنظرية التّلقي تنظر إلى المعنى في النّص باعتباره «**كيانا مكتوبا يستدعي عنوة آلية القراءة لتشريح دواله وفهم مدلولاته، كي تتبدّد مقولاته المختلفة وتتجلى لدى القارئ القيم الّتي يحتويها النّص الثقافية منها والاجتماعية فتكشف البيانات المؤسسة لفضائه**»[3]. فالنص الأدبي لا تظهر أهميته وقيمته إلاّ من خلال القراءات المتعدّدة للقارئ والتي من خلالها يسعى إلى الكشف عن القيم الكامنة في تلك النصوص وما تحمله من دلالات قد لا تبدو ظاهرة للعيان من خلال قراءتها قراءة سطحية بل تتطلب القراءة الواعية والفهم الدقيق الذي يمنحها قيمتها الفنية والجمالية، ويميزها عن غيرها من النصوص الإبداعية الأخرى.

**2: نظرية التّلقي أسسها الإجرائية والفلسفية**

صاغ كل من "أيزر" و "ياوس" أهم المفاهيم الّتي تسير وفقها نظرية التّلقي، وذلك من خلال وضع مجموعة من المبادئ والفرضيات الّتي أصبحت هذه النّظرية تسير وفقها، وقد سعى "ياوس" إلى إعادة التّاريخ الأدبي إلى مركز الدّراسات الأدبية، حيث«**إنّ تاريخانية الأدب ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا**»[4]. حيث يرى "ياوس" أنّ تشكّل النّص الأدبي يتجلى من خلال تاريخيته، كما لا يمكنه أن يتميّز إلى من خلال وجود القرّاء باعتبارهم محور العملية التواصلية، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ«**التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي في حد ذاته**»[5]. ويكشف هذا القول عن اهتمام "ياوس" كان منصبا حول الاهتمام بتاريخ تلقي العمل الأدبي أكثر من الاهتمام بتاريخ العمل الأدبي وخصوصياته الفنية والتحولات التي تطرأ عليه، ومن هنا فإنّه يقترح ثلاثة مظاهر لتأسيس تاريخ الأدب ووضع مفاهيمه وأدواته الإجرائية الّتي يقوم على أساسها، وتلك المظاهر تجسّدت في "المظهر التعاقبي والذي ينصب اهتمامه حول تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن وتتبع تعاقبها التاريخي، والمظهر التوقيتي والّذي يركز على تلقي الأعمال الأدبية التي تخضع إلى أنظمة مختلفة في مدة زمنية معينة، والمظهر الأخير يتجسد في العلاقة بين التّطوّر الداخلي الخاص بالأدب، وتطوّر التّاريخ بشكل عام"[6]. وعليه فإنّ تاريخية الأدب تكمن في المزج بين السلسلة التّزامنية والتّعاقبية، والبحث عن أهم النّقاط المشتركة بينهما، فجمالية النّصوص الأدبية لا تتحقق إلا من خلال التّفاعل بين النّص الأدبي والجمهور المتلقي له.

انطلاقا من اهتمام "ياوس" بالتّطور الأدبي في إطار ما يعرف بالسّلسة التّاريخية للتّلقي، ظهرت فكرة جديدة تُجسّد ذلك التّطور ضمن ما يعرف بأفق الانتظار، ذلك أنّ العمل الأدبي يجعل القارئ يعايش الأحداث ويغوص في أعماقها، وبالتّالي أثناء قراءته لذلك العمل يتوقع الأحداث اللاحقة، وقد تكون موافقة لما توقعه، وقد ينكسر أفق انتظاره من خلال عرض الأحداث بطريقة تخالف توقع القارئ لها، وعند الحديث عن مصطلح "أفق الانتظار" يستدعي الأمر الوقوف عند مصطلح آخر يتمّمه والمتمثل في "المسافة الجمالية"، والّتي تعد بمثابة المعيار الّذي يُستند إليه في الحكم على فنية وجمالية النّصوص الأدبية، وعليه «**فكلما اتّسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السّائد ازدادت أهمية العمل، وعظمت قيمته ولكن حينما تتقلص هذه المسافة يكون النّص حسب إيكو أكثر كسلا وأكثر تقليدا، فهذا النّوع من الأدب هو الّذي يتم فيه التّطابق التّام بين العمل وأفق انتظار قرّاءه**»[7]. فجمالية العمل الأدبي تكمن في مدى تأثيره في القرّاء، وكسره لأفق توقعاتهم.

كما قدّم "أيزر" مجموعة من المفاهيم الّتي توضّح آلية القراءة، وقد ركّز على العلاقة التّفاعلية القائمة بين النص والقارئ إذ لا يمكن الفصل بينهما، فعملية قراءة النّص وإعادة إنتاجه تقوم على ثلاثة محاور أساسية الّتي ركّز عليها "أيزر" والمتمثّلة في :

سجل النّص الذي يلعب دورا هاما في بناء العلاقة بين القارئ والنص « **ويكون انخراط هذا القارئ ضعيفا حينما ينتج النص سجلات جد مشتركة وقارة، لكن على العكس من ذلك تماما يكون الانخراط حيويا حينما يتخذ السجل شكلا ديناميا جدليا**»[8]. فالسجل يوجه القارئ إلى دفع عجلة التواصل بينه وبين النص، أمّا المفهوم الآخر الذي جاء به "أيزر" فتجسد في "الفراغات" ، حيث يجد القارئ نفسه مطالبا بملئها، كما إنّها مفتوحة على العديد من التّأويلات، حيث «**يضفي القارئ على النّص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النّص**»[9]. فالقارئ يساهم في منح النص دلالات متعدّدة قد تتجاوز في مفهومها ونسقها الدّلالات الّتي تحملها النصوص الأدبية، فالفراغات تساعد على معالجة النّصوص الشّعرية من خلال تفكيك رموزها وتعيد إنتاجها في قالب جديد من طرف القارئ، ويصف "أيزر" الفراغ بأنّه «**شاغر في النّظام الإجمالي للنّص يؤدّي ملؤه إلى تفاعل أنماط النّص... إنّ الفراغات تعيق تماسك النص، وبذلك تحول نفسها إلى حوافر لخلق الأفكار**»[10]. ومن هنا يصبح للقارئ دور فعال في سد الفراغات الموجودة في الأعمال الأدبية، ومن هنا تحدث عملية التّفاعل بين النّص والقارئ.

كما جاء "أيزر" بمفهوم القارئ الضمني، ويعرفه قائلا: « **إنّ هذا الاصطلاح يوجد كلامه ما قبل بناء المعنى الضمني في النّص، وإحساس القارئ بهذا التّضمين عبر إجراءات القراءة**»[11]. فالقارئ الضمني يتفاعل مع العمل الأدبي ويعيد إنتاجه، وفي مقابل القارئ الضمني نجد القارئ المثالي الذي هو كائن تخييلي ، أمّا القارئ الجامع فهو الّذي يعتمد في مفهومه وعمله على مجموعة من القرّاء، في حين نجد القارئ المخبر وهو الّذي يحمل كل شروط المعرفة الدلالية، أما القارئ المقصود وهو الّذي يتوجه له النّص وقت ظهوره.

انطلاقا من المفاهيم الإجرائية التي جاء بها كل من "أيزر" و"ياوس" تمّ التركيز على القارئ باعتباره عاملا أساسيا تتحقّق من خلاله جمالية الأعمال الأدبية، كونه يساهم في إعادة إنتاجها.

**ثانيا: قصيدة "مديح الظل العالي" من منظور نظرية التلقي**

**1: الإنزياح وأفق الانتظار**

تقوم نظرية التلقي على مجموعة من الأسس الإجرائية من بينها نجد الانزياح وكسر أفق الانتظار، فالانزياح هو الخروج عن حدود القواعد المألوفة، وقد اعتمد عليه العديد من الدّارسين كمعيار للتّمييز بين اللّغة الشّعرية ، واللّغة النّثرية، ولغة الحياة اليومية، وتعتبر الاستعارة قوام الانزياح، حيث يشير "كوهن" إلى أنّ «**المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات، الاستعارة**»[12]. حيث تضفي المجازات خصوصيات فنية وجمالية على بنية القصيدة، تدفع القارئ إلى محاولة فك شيفرات تلك

النصوص وما تحمله من دلالات متنوعة، ولا تتحقق تلك العملية إلا من خلال اللغة، حيث أصبحت لغة القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة تتّسم بالايحاء والرمز ، ومن هنا تفسح المجال لتعدّد التّأويلات، وهذا ما تجسّد في العديد من أبيات قصيدة "مديح الظل العالي" إذ يقول "محمود درويش":

**«ضع شكلنا للبحر. ضع كيس العواصف عند أول صخرة**

**واحمل فراغك.. وانكساري**

**...واستطاع القلب أن يرمي لنافذة تحيته الأخيرة**

**واستطاع القلب أن يعوي، وأن يعدّ البراري»**[13]. حيث يقوم هذا المقطع على المجاز ، ففي قوله "واحمل فراغك.. وانكساري" تتبادر إلى ذهن القاري العديد من الاحتمالات، حيث وظف الشاعر هذه الصورة للتعبير عن حجم معاناة الشعب الفلسطيني، ودعوته إلى المقاومة وعدم الاستسلام، وهذا ما تعبر عنه كلمة "انكساري" ذلك أن الانهزام ينعكس سلبا على المهزوم، وقد وظف "محمود درويش" العديد من المقاطع الّتي تكسر أفق انتظار القارئ كقوله:

**«ستتّسع الصحاري**

**عمّا قليل، حين ينقضّ الفضاء على خطاك**

**فرغت من شغفي ومن لهفي على الأحياء. أفرغت انفجاري**

**من ضحاياك استندت إلى جدار ساقط في شارع الزلزال**

**أجمع صورتي من أجل موتك»**[14]. حيث شكل السّطر الثّاني من هذا المقطع خرقا لأفق انتظار القارئ، فلفظة "انقض" غالبا ما تكون متعلقة بحيوان ما، إلاّ أنّ الشّاعر خرج عن معناها الحقيقي هذا ما يدفع القارئ إلى التّساؤل عن سبب الخروج عن اللّغة المباشرة والنّزوع نحو اللغة الإيحائية، حيث تمّ توظيف تلك اللّفظة للتّعبير عما خلفه الاحتلال الإسرائيلي لبيروت، حيث كان بمثابة الوحش الّذي ينقض على فريسته.

كما إنّ اللغة الّتي وظّفها "محمود درويش" تستفز القارئ، وتفسح المجال لتعدد القراءات، حيث يقول:

**«سقط القناع عن القناع عن القناع**

**سقط القناع**

**لا إخوة لك يا أخي، لا أصدقاء**

**يا صديقي لا قلاع»**[15]. ففي السطر الأول خلخل الشاعر معرفة القارئ، ففي أغلب الأحيان يسقط القناع عن الوجه، لكن أن يسقط القناع عن نفسه لا يتطابق وأفق انتظار القارئ، ومن هنا يسعى القارئ إلى البحث عن الدلالات الحقيقية التي يحملها هذا البيت الشعري، ومن هنا فإنّ الشّاعر يسعى إلى نقل التجارب والأحاسيس بلغة غير مباشرة، يطغى عليها الجانب الإيحائي والرمزي، قصد تشويق القارئ ودفعه إلى البحث عن الدلالة الحقيقية لتلك النصوص، كما إنّ الاستعمال غير المألوف للغة يؤدّي إلى كسر أفق انتظار القارئ، وقد ساهم الانزياح بدوره في تفعيل العلاقة بين النص والقارئ، هذا ما يمنح النصوص قيمة جمالية تمزج بين المألوف وغير المألوف، فالانزياح خاصية مميزة للقصيدة العربية يمنحها صفة الشّعرية.

**2: التناص وخلق سجل النص**

يعتبر التّناص من أهم التقنيات الّتي يستعملها الشّعراء قصد إثراء نصوصهم الإبداعية، وظهر هذا المصطلح في أول وهلة عند الغرب وتعد "جوليا كريستيفا" رائدة له، وعند العرب كان موجود كممارسة لكن كتسمية لم يظهر إلاّ في فترة متأخرة من الزمن، وقد تعدّدت النّصوص الّتي نهل منها الشعراء فقد تكون قديمة أو حديثة، والتّناص أنواع نذكر من بينها: التناص الديني، وقد وردت في قصيدة "محمود درويش" العديد من المقاطع الّتي يتجلى فيها هذا النّوع من التّناص، وهذا ما يجسده القول الآتي:

**«الله أكبر**

**هذه آياتنا، فاقرأ**

**باسم الفدائي الّذي خلقنا**

**باسم الفدائي الذي يرحل»**[16]. فعند قراءة هذا المقطع يتبادر إلى ذهن القارئ سورة "العلق" ، لكن القارئ يلاحظ تحويرا لآيات هذه السورة، إذ يتوقع القارئ أن ترد آيات السورة كما هي في النص الأصلي، إلاّ أنّ هذا التغيير يفسح المجال إلى ظهور العديد من الأسئلة التي تجعل الوصول إلى الدلالة الحقيقية مرهونا بسجل القارئ حتى يفعّل نشاطه التأويلي، ومن هنا فإنّ الشّاعر يصبو إلى جعل الفدائي يرقى لمستوى النّبي الّذي كُلّف برفع لواء العلم والثّورة على قيود الجهل والوثنية، الأمر نفسه ينطبق على الفلسطيني الّذي وهب نفسه من أجل تحرير وطنه، حتى يعيش شعبه في أمن واستقرار.

وقد جاء في موضع آخر:

**«كسروك، كم كسروك كي يقفوا على ساقيك عرشا**

**وتقاسموك وأنكروك وخبأوك وأنشأوا لديك جيشا**

**حطوك في حجر.. وقالوا: لا تسلّم**

**ورموك في بئر وقالوا: لا تسلّم»**[17]. وفي هذا المقطع يظهر جليا استحضار الشّخصيات الدّينية، حيث استحضر الشاعر قصة سيدنا "يوسف" بطريقة مضمرة، وذلك من خلال الاستدلال بالسياقات الثقافية المصاحبة له، فمثلما تخلى إخوة يوسف عن أخيهم، تخلى العرب عن أشقّائهم الفلسطينيين.

نهل "محمود درويش" من الموروث الديني المسيحي إذ يقول:

**«كم من نبي فيك جرّب**

**كم تعذب كي يترتب هيكله**

**عبثا تحاول يا أبي ملكا ومملكة**

**فسر للجلجلة»**[18]. حيث جعل الشّاعر من المسيح رمزا لكل فدائي يتحمّل المعاناة ليحيا الشّعب الفلسطيني حياة مستقلة، حيث «**لا تكتمل معاني المسيحية في تطابقها –الراهن– إلاّ في الفلسطيني ولا يحق لأحد أن يكون فلسطينيا في هذه الدقة إلا للمسيح، إنّ سيرة عذاب المسيح يلخصها الآن أطفال فلسطين المسروقون من المغارة إلى الصحراء، وتلخصها قيامة الفلسطيني من ذبح يتكرر على أيدي الأعداء وأنبياء الكذب على السواء، وسواء دخلنا في طقوس الإيمان أم لم ندخل، فإن يسوع الناصري تراثي ومواطني وقاموسي**»[19]. حيث تمّ استحضار المسيح وتمّ ربطه بالقضية الفلسطينية.

تعدّدت النصوص الدّينية الّتي استحضرها محمود دوريش بدء من النّصوص القرآنية مرورا بالنّصوص المسيحية وصولا إلى النّصوص التّوراتية، حيث يقول محمود درويش:

**«أنادي أشعيا: أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا أزقّة**

**أورشليم تعلّق اللّحم الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم**

**وتدعي أنّ الضحية لم تغير جلدها»**[20]. حيث استحضر الشّاعر شخصية "أشعيا" وهو نبي توراتي هجا اليهود نظرا لما ارتكبوه من جرائم وفساد أخلاقي، كما دعا الشاعر إلى هجاء أورشليم نتيجة الوضع المتأزم الّذي يستدعي الاستياء والغضب.

ومن أنواع التناص الأخرى التي وظّفها الشاعر نجد التناص التاريخي وذلك من خلال استحضار الأحداث التاريخية وما تحمله من دلالات متعددة، وهذا ما تجسد في العديد من المقاطع الشعرية، نذكر من بينها:

**«قصب هياكلنا**

**وعروشنا قصب**

**في كل مئذنة**

**حاو، ومغتصب**

**يدعو لأندلس**

**إن حوصرت حلب»**[21]. حيث تمّ استحضار أحداثا تاريخية تخص بلاد الأندلس، حيث أصبحت حادثة سقوط الأندلس رمزا للهزيمة والضياع بعد أن كانت مهدا للحضارة، حيث يرى "محمود درويش" في هذه الحادثة مرتبطة بتجربة الخروج من بيروت، التي عاشها الشاعر مع شعبه الفلسطيني فضياع الأندلس هو ضياع فلسطين، فكل من الأندلس وفلسطين يشتركان في سياق واحد يجمع بين الاحتلال والضياع.

كما تمّ توظيف التّناص الأسطوري وذلك من خلال استحضار العديد من الأساطير نذكر من بينها:

**«من أعطاك هذا اللغز؟ من سمّاك؟**

**من أعلاك فوق جراحنا ليراك؟**

**فاظهر مثل العنقاء الرماد من الدمار!»**[22]. حيث تم استحضار الطائر الخرافي العنقاء الذي يحترق ويصبح رمادا لكنه ينبعث بعد موته واحتراقه طائرا جديدا، حيث فتح هذا القول آفاق التأويل، وقد ربط الشّاعر هذا الرمز بالقضية الفلسطينية،

وذلك من خلال الدعوة إلى التضحية والاستشهاد في سبيل الوطن لأنّ هذا الفعل الفدائي يمنح الحياة للشعب الفلسطيني، فكانت العنقاء رمزا للصمود، والخلود للوطن.

ومن هنا فإنّ محمود دوريش وظّف تقنية التناص بمختلف مرجعياتها الدينية، والتاريخية، والأسطورية، خدمة للقضية الفلسطينية، ومنح قصيدته أبعادا دلالية متعددة تفسح المجال لتعدد القارات والتأويلات.

**3: الحذف والبياضات في قصيدة "مديح الظل العالي"**

تعدّدت أشكال الحذف في هذه القصيدة كأن يرد على شكل نقاط(...) وهذا ما ورد في مقاطع متعددة نذكر من بينها

«**بحر لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب..**

**بحر للنشيد المر، هيأنا لبيروت القصيدة كلها**»[23]. وظف الشاعر نقاط الحذف وهذا ما يدل على انفتاح الدلالة، ففي السطر الأول يتبادر إلى ذهن القارئ مجموعة من الأسئلة هل سيكون هذا الخريف خريف خير، أم خريف أحزان؟ ، ومن خلال توظيف الشاعر لكلمة جديد وربطها بكلمة أيلول يتوقع القارئ أنّ هذا الخريف يحمل دلالات الخير، لكن السّطر الّذي يلي هذا البيت يكسر أفق انتظار القارئ، كون هذا الخريف هو خريف الآلام والأسى، وقد وظفها الشاعر للإشارة إلى انتفاضة الشّعب الفلسطيني الّتي تزامنت وشهر أيلول، إضافة إلى ما يحمله الخريف من دلالات الموت والنهاية.

إلى جانب الحذف وظّف الشاعر علامات الترقيم، مثل علامة الاستفهام، وهذا ما تجسد في العديد من المقاطع نذكر منها:

«**هل كان من حقي النزول من البنفسج والتوهج في رؤاي؟**

**هل كان من حقي عليك الموت فيك**

**لكي تصيري مريما**

**وأصير ناي؟**»[24]. وظف الشاعر العديد من الأسئلة، حيث يعتقد القارئ في أول وهلة أنها تتطلب إجابات وافية، وهي إشارة إلى القراءة الجدلية، فالشاعر هنا يستفسر عن الحياة التي عاشها هل كانت من حقه، وهل له الحق في الدفاع عنها، والوقوف في وجه المحتل.

كما يتجلى في النص مواقع لا تحديد جديدة والمتمثلة في علامة التعجب، حيث يقول محمود درويش:

**«رحلوا وما قالوا**

**شيئا عن العودة**

**وذبلوا ومالوا**

**عن جمرة الوردة!»**[25]. اختتم هذا المقطع بعلامة تعجب، وذلك حتى يتوقف القارئ عنده ليفسره ويؤوله، حيث خلق الشّاعر دهشة تعجبية كيف للورد أن يصبح جمرا؟ وقد وظف الشاعر هذه الصيغة ليعبر عن حالة الحزن والألم الّتي يعيشها، فتوظيف هذه الثنائية المتضادة (الجمر، والورد) ساهم في تصوير المعاناة التي يعيشها المجتمع الفلسطيني.

إلى جانب هذه التقنيات نجد التّكرار من العناصر المميزة للقصيدة العربية المعاصرة، وقد اتّخذ أشكالا متعدّدة كأن يكون تكرار كلمة، أو جملة، أو ضمير، أو أصوات، أو غيرها، وهذا ما تجسّد في العديد من الأبيات نذكر منها:

**«بحر لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب..**

**بحر للنشيد المر. هيأنا لبيروت القصيدة كلها.**

**بحر لمنتصف النهار»**[26]. تحتوي هذه الأسطر على مجموعة من البياضات، الّتي تستفز القارئ وتجعله يبحث عن كيفية ملء هذه البياضات، فبداية النّص تشير إلى أوّل فراغ وهذا ماتجسد في كلمة "بحر" وتكرارها في هذا المقطع، والبحر يحمل العديد من الدلالات الّتي تعبر عن الألم والغربة، ويمكن القول بأنّ البحر أصبح بمثابة السّلاح الّذي يواجه العدو الإسرائيلي، كما إنّ الاجتياح الاسرائيلي لبيروت انطلق من البحر ، كما إنّ الهجرة اليهودية نحو فلسطين كذلك كانت بحرية، وربما يشير الشاعر بالبحر إلى حالة عدم الاستقرار الّتي يعيشها الشعب الفلسطيني، ومن خلال تكرار كلمة البحر انفتح النّص على دلالات مختلفة لا يمكن توقعها.

**خاتمة:**

أعادت نظرية التلقي الاعتبار إلى القارئ، كونه يساهم في تأويل النصوص، ويعيد إنتاجها من جديد، وهي تقوم في أساسها على مجموعة المنطلقات والمبادئ الإجرائية الّتي تمنحها روح التجدّد والاستمرار، وقد وظّف محمود درويش مجموعة من

التّقنيات الّتي يُمكن دراستها وفق نظرية التّلقي كونها تساهم في كسر أفق انتظار القارئ، وتثير اهتمامه لمنح النّص الشّعري دلالات متعدّدة، فكل من الانزياح والتناص ساهما في جعل القارئ يلهث لاكتشاف الدّلالات المتضمّنة في تلك النّصوص، والّتي تكسر أفق انتظاره في الكثير من الأحيان، كما كان للحذف حضورا مميزا في قصيدة "مديح الظل العالي" كونه ساهم في جعل القارئ يساهم في إنتاج النص، من خلال تقديمه لمجموعة من التّوقّعات، هذا ما يجعل القصيدة مفتوحة أمام العديد من التأويلات، فالشاعر صور عمق معاناة الشّعب الفلسطيني من خلال استعمال لغة رمزية إيحائية، تدفع بالقارئ إلى الكشف عن الدلالات المضمرة، والقيم الكامنة في هذا النّص الشعري الذّي يعبر عن آمال الشاعر وحلمه بالتحرر من قيود الاحتلال الإسرائيلي.

**الهوامش:**

[1] – سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، 2001، ص145.

[2] – ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2005، ص282.

[3] – بول ريكور، نظرية التأويل؛ الخطاب وفائض المعنى، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006، ص117-118.

[4] – فيرناند هالبن وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص34.

[5] – حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها-دراسة-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص11.

[6] – ينظر؛ أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الدار البيضاء، 1993، ص28.

[7] – حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص16.

[8]– وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل(قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص95.

[9] – نجم الدين عبد الله، الرواية العربية المعاصرة والآخر دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007، ص39.

[10] – وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر يوئيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، 1987، ص46.

[11] – روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، تر عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992، ص51.

[12] - أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2005، ص112.

[13] – محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى2، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، ص333.

[14] – المصدر نفسه، ص334.

[15] – المصدر نفسه، ص348.

[16] – المصدر نفسه، ص344.

[17] – المصدر نفسه، ص341.

[18] – المصدر نفسه، ص391.

[19] – محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إتراك للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001، ص268.

[20] – محمود درويش، الديوان، ص361.

[21] - المصدر نفسه، ص355-356.

[22] – المصدر نفسه، ص366.

[23] – المصدر نفسه، ص333.

[24] - المصدر نفسه، ص551.

[25] – المصدر نفسه، ص373.

[26] - المصدر نفسه، ص333.

**قائمة المصادر والمراجع:**

**1: المصادر**

**1–** محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى2، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005.

**2: المراجع**

**1-** أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الدار البيضاء، 1993.

**2-** أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2005.

**3-** بول ريكور، نظرية التأويل؛ الخطاب وفائض المعنى، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006.

**4-** حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها–دراسة–، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

**5-** حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

**6-** روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، تر عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992.

**7-** سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، 2001.

**8-** فيرناند هالبن وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

**9-** ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2005.

**10-** محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إتراك للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001.

**11-** نجم الدين عبد الله، الرواية العربية المعاصرة والآخر دراسات أدبية مقارنة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007.

**12-** وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل(قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

**13-** وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر يوئيل يوسف عزيز، ط1، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، 1987.