الجمـــهوريـــة الجزائـــريـــة الديـــمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
الشعبة: دراسات أدبية

تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

الموسومة بـ:

الرمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش
- دراسة دلالية -

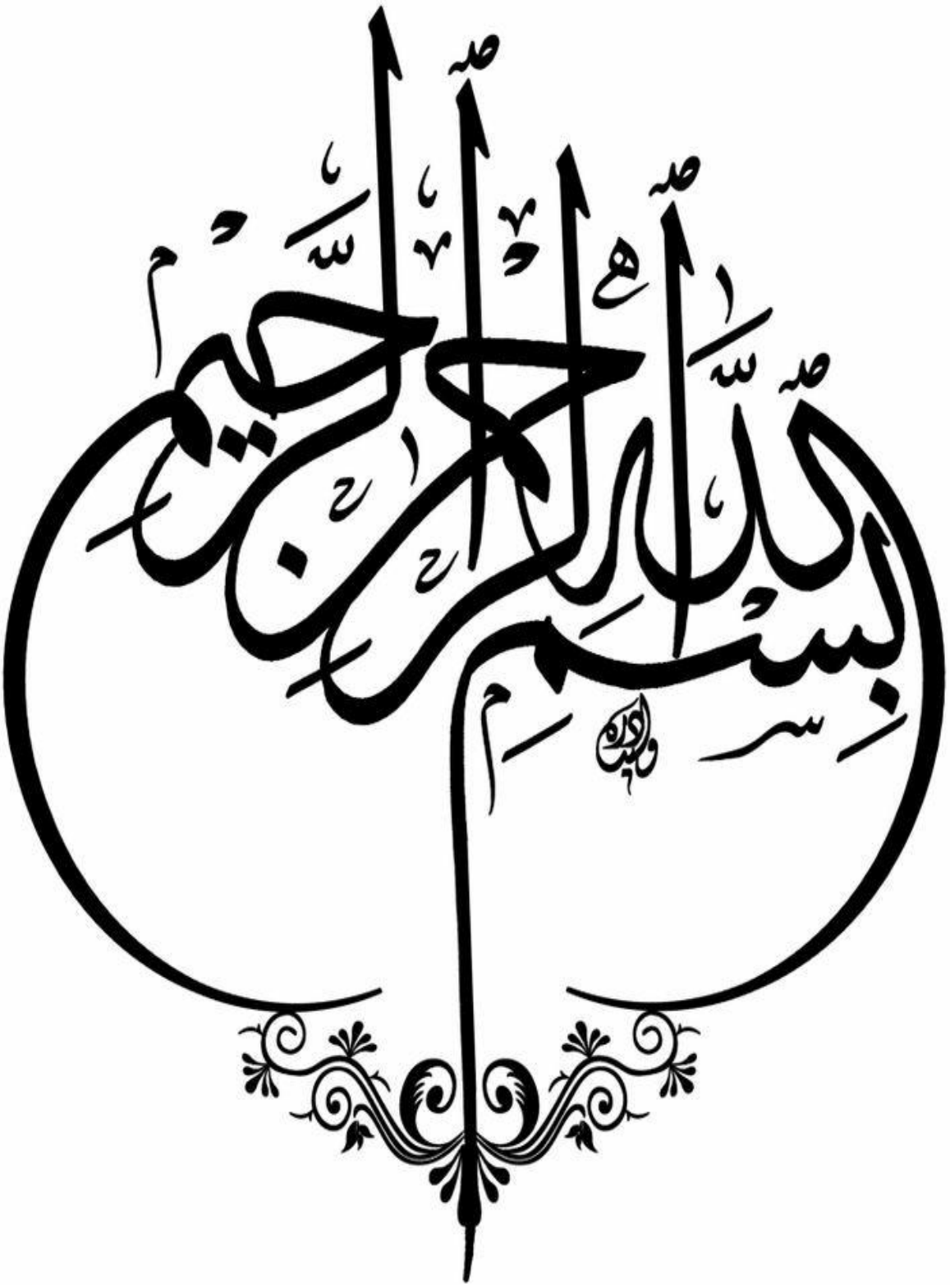
إعداد الطالبة:
هاني فتيحة

إشراف الأستاذ:
أ.د. عبد الرحمن فارسي

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د. العرابي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة تلمســـان	رئيسا
أ.د. عبد الرحمن فارسي	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة تلمســـان	مشرفا
أ.د سعيـــدي محمـــد	أستاذ التعليم العالي	جامعـــة تلمســـان	عضوا
أ.د. بن مالك سيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	عضوا
أ.د. بغداد عبد الرحمن	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي مغنية	عضوا

الموسم الجامعي: 1441-1442هـ/2020-2021م


بسم الله الرحمن الرحيم

-الحمد لله حمدًا كثيرًا طيبًا مباركا على توفيقه لي في إنجاز هذا العمل، والذي لولا مدده وعونه لما مكنّا من إتمامه ولأنه من لم يشكر الناس لم يشكر الله. . لا يفوتني أن أتقدم بشكري وتقديري لأستاذي المشرف – فارسي عبد الرحمن –

أشكره مرّتين أولاً: لتواضعه وسعة قلبه، وثانيا: لتوجيهاته السديدة وملاحظاته الدّقيقة منذ كان بحثي برعمًا صغيراً إلى غاية استقامته وكماله، أسأل الله أن يسعده دنيا وآخرة وأن يجعل جهوده في ميزان حسناته.

-وتحية شكر وعرفان إلى رئيس المشروع – الأستاذ العرابي لخضر –

الذي أولاني رعاية نبيلة منذ أن سجّلت للدكتوراه 2014-2015م ،

فكان لي بالفعل أستاذا فاضلا جزاه الله خيراً على نصائحه وآرائه النقدية البنّاءة وإصراره على مواصلة الدّرب وإكمال العمل فأنار طريقي بتشجيعاته ويسّر لي كلّ ما تعسّر – فشكرا لك ألف مرة وأزيد وجزاك الله مرّة أخرى خير الجزاء.

-شكر خاص إلى أستاذي الكريم الذي كان أساس كل نجاح وفلاح في ميداني العالي: من شهادة الليسانس إلى شهادة الدكتوراه، ففتح لي أفاقا للبحث العلمي والدراسات العليا، إنه الأستاذ سالمي محفوظ – حفظ الله ورعاه–.

-كما لا أنسى أن أشكر مسبقا أساتذتي المناقشين الذين سيثرون هذه المذكرة بملاحظاتهم القيمة من أجل إنارة درب العلم والمعرفة.

فلهم مني جميعا الشكر الجزيل ومن الله المقام الجليل.

-أشكر كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل وأجمع ذكرهم في قول الشاعر:

وكم من كريم عليّ يعون ** * تكرم فلست أنا بالجحود

فمن كان يبغي بذلك الإله * * * يجود عليه الإله بجود

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي وأعطر تحياتي، وكل ما في الأزهار من بهاء، وكل ما في الأطفال من صفاء، وكل ما في هذا الكون من جمال.

– إلى من يعجز اللسان عن وصفها، إلى من لا تقاس بكنوز الدّنيا كلها: إلى حبيبتي، بل كل حياتي. . . – ***والدتي الغالية*** –

– إلى تاج رأسي إلى مشاغبي إلى حبيبي وصديق عمري – ***والدي الغالي*** –

– إلى من أقسم وأبى إلاّ أن يراني في الأطوار الجامعية بعد انقطاعي عن مشواري الدراسي مدّة لظروف، أخي عبد القادر – ***إليك أخي إمام العائلة*** –

– إلى من جمعتني بهم الأقدار تحت رحاب العلم والأدب.

– إلى كل صديقاتي وحبيباتي دون استثناء.

– إلى جميع طلبة اللغة والأدب العربي المتخرجين دفعة 2020-2021.

أنتم جميعكم أناشدكم بالله أن تتركوني أشارككم هذا الإهداء لأقول:

– إلى صاحبة القلب الواسع، إلى من أحبّت العلم والتعلّم حتى النخاع.

– إلى من تقول دائما كما يقول الشاعر:

سهري لتنقيح العلوم ألذّ لي * * * من وصل غانية وطيب عناق.

وتمايلي طربًا لحلّ عويصة * * * أشهى وأحلى من مدامة ساق.

وصرير أقلامي على أوراقها * * * أحلى من الدّوكاء والعشّاق.

الطالبة: هاني فتيحة.

إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتابه في يومه إلاّ

قال في غده لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا

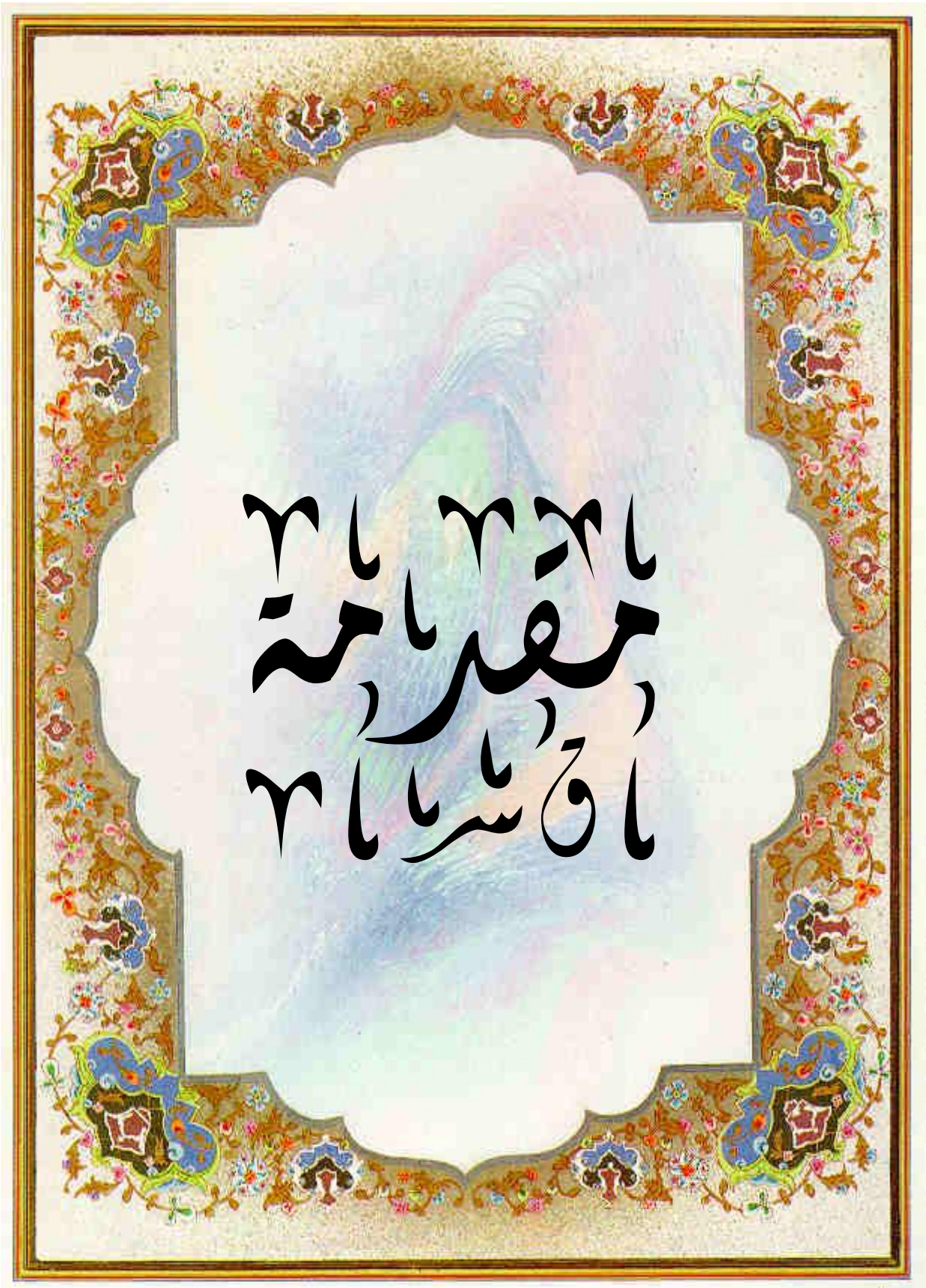
لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل،

ولوترك هذا لكان أجمل،

وهذا من أعظم العبر،

و هو دليل على إستيلاء النقص على جملة البشر.

"العماد الأصفهاني"


مقدمة

الحمد لله الذي أنعم علينا بنعمة الإسلام واختصنا دون سائر الأمم بلسان عربي مبين، وبعث فينا بالحق نبيّا عربيا هدانا للخير وأرشدنا إلى العمل به، والسّلام على نبيّ الهدى والنور سيّنا محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه إلى يوم الدين أما بعد:

إن الكلمة المعبرة والعذبة تبقى إلى الأبد تسجل صداها وتحتفظ بالمقام الخاصّ وتحتلّ منزلة بين الناس، فهي السفير الذي يقضي للعمر جوابا بين العصور والأجيال يصل ما انقطع ويحي ما اندثر، وهي وحدها التي تهب الخلود لآثار البشر وتاريخهم فهي عطر يفوح، ورابطة تجمع وقوة تحرّك خصوصا إذا كانت صادرة من أحد عمالقة الشّعر الحرّ الشاعر الفلسطيني محمود درويش، فقد كان أدب النّضال من خلال شعر محمود درويش وشعراء آخرين أدبا فاعلا وليس أدبا متفرجا أو مزيّنا.

لقد شهد الأدب الإنسانية على مرّ عصوره محبين مجانين كثيرين كابن الملوح، وعنترة، وكثير عزة، وابن زيدون وغيرهم، ولكن لا أحد من هؤلاء أحبّ ترابه وجنّ به كما فعل درويش الملقّب ب: "مجنون التراب"،الذي أطلقه عليه الناقد شاكر النابلسي في كتابه"مجنون التراب –دراسة في شعر وفكر محمود درويش–،شاعر القضية و والمهاجرين والبسطاء والمختطفين، الذي استطاع أن يحوّل اللغة الشعرية إلى لغة رمزية تستمدّ قدرتها وقوتها الإيحائية من تجاوزها للواقع وبما أن الرمز هذا أهم الأسس الأسلوبية التي يقوم عليها تشكيل الصّورة عند درويش، وأحد مكوناتها الأساسية فسوف أقف عنده لنرى ونتعرّف على هذه الرموز، وحرصًا على أن لا يصدر مني كثيرا من التقصير، سأكتفي بدراسة الرّمز الديني التاريخي في شعره.

لقد كان التصوّر مبعثا في نفسي وأنا أقرأ من نظمه الذي كان عقدا فريدا من نوعه، ففي غمرة هذا الإحساس والشعور بمنزلة هذا الشاعر، وجّهني ووافقني رئيس المشروع الأستاذ الدكتور – **العرابي لخضر** – إلى اختيار هذا المشروع أو الموضوع الموسوم ب: "الرّمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش." – دراسة دلالية – لعلّني استشفّ تلك الرّموز من استقرائي لشعره الذي يشعّ بدلالات ومعاني جديرة بالكشف عنها وفق مقتضيات الرّاهن.

وبالطبع لم يكن اختياري لهذا الموضوع دونما دافع وإنّما تقاسمه دافعان: دافع ذاتي

وآخر موضوعي، فأما الذّاتي يتمثل في عشقي للشعر خصوصا إذا كانت النصوص تحمل قضايا إنسانية وقومية، ما يجعلني شديدة التأثر به، كتأثري بإحدى قصائده – سجّل أنا عربي – أما الباعث الموضوعي فهو محاولة إضافة ولو فكرة بسيطة من خبايا هذا الشاعر وإماطة اللّثام عن بعض رموزه الدينية التاريخية التي تخدم الواقع الشعري العربي والفلسطيني، وإدراجه ضمن المكتبات العربية، وكذلك من أجل مادّة علمية تغني بحثي وقارئي. وقد أقيمت دراسات سابقة حوله مثل:الأثر التراثي في شعر محمود درويش:عمر أحمد الربات، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة:رجاء النقاش، الرمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر،محمود درويش أنموذجا:ربيع موازني، الموروث الديني والحضاري في شعر محمود درويش: عبد العزيز شويط...، ونحن اليوم نواصل هذه المجهودات لمعرفة الدور الذي أداه هذا الرمز في شعر محمود درويش،أو على الأقل إحياء القضية الفلسطينية.

أسئلة عدّة استوقفتني في هذا الموضوع أهمّها:

- ما مصادر الرّمز الدّيني التاريخي المعتمدة في شعر محمود درويش؟.
- ما البعد الدّلالي للرّمز الدّيني التاريخي في شعر محمود درويش؟.
- وكيف استطاع الشاعر أن يحيلها إلى رموز تحدّ؟
- كيف حظيت هذه الرّموز الدينية التاريخية بنصيب وافر جعلها خلفية للموقف الشعري الذي عبّر عنه، ومعادلا موضوعيا لما يشعر به؟

وفي هذا الإطار كان واجبي في هذه الصفحات أن أعتمد على ترتيبات إجرائية لابد منها،ليأخذ البحث حقه،حيث قمت بمحاولة جمع تلك الأشعار من مضامينها ووصفها كما جاءت للوقوف على ما انبثق منها من رموز، فمثلما هو معلوم أن شعراءنا غرفوا من معين الرمز الأسطوري والتاريخي والثقافي إلى غير ذلك صورا فنية دالة أغنت نصوصهم الشعرية وعمقتها فكرا وجمالا.

فقد تميزت أشعار محمود درويش في دواوينه الأخيرة بتوظيف الرموز المختلفة بشكل مكثف عميق موح، حيث ارتفعت القصيدة العربية الحديثة إلى مستويات إبداعية مبتكرة متطورة تتوازى مع أعظم الأشعار العالمية في القرن العشرين، ذلك أن ظاهرة الرمز أضحت

مظهرا من مظاهر الإبداع الشعري المعاصر عن الخصوص التي ألبست النص حلّة جديدة، إنها نصوص تبحث عن الخلاص في غياهب المجهول واللامعقول.

وما استعمال الرمز إلا نوع من أنواع الأقنعة والجمالية للتعبير عن موقف ما استوقف الشاعر فلم يستطيع البوح به فرمز إليه برمز معين، كأن يكون رمزا أسطوريا أو صوفيا أو طبيعيا أو دينيا تاريخيا كما تعلّق ذلك ببحثنا.

ومما لا يخفي على أحد أن نكبة فلسطين كان لها الأثر البالغ في توجيه الحركة الشعرية العربية وجهة جديدة اتضحت ملامحها فيما بعد.وشعراء فلسطين منذ البداية مناضلون مندمجون في الحركة الثورية للجماهير، يتعرضون يوميا للاضطهاد والسجن وخطر الموت،ويمارسون يوميا معركة التحدي ضدّ الطغيان الإسرائيلي، وقد تمكنوا من النّفاذ إلى عوالم ووقائع شعرية ما كان لغيرهم خارج الأرض المحتلة أن يبلغوها أو أن يتصوروها، لأن قربهم من مجريات الأمور وساحات الأحداث هو الذي هداهم لذلك، وجعلهم أقدر على التعبير عن تلك الوقائع وما محمود درويش إلا واحدا من هؤلاء الشعراء، كان المعبر الأصيل عن روح الشعب الفلسطيني والأمة العربية في تحقيق طموحاتها وأهدافها.أراد هذا من خلال شعره ومن خلال توظيفه لهذا الرمز الديني التاريخي أن يكون صوته فلسطينيا عربيا وإنسانيا.

إن الدّم الذي يسيل من الجسد الفلسطيني، هو الحبر الذي يكتب به شعره ليرصع جبين المقاومة الباسلة، من هنا اختار محمود درويش من أحداث التاريخ ورموزه ما يوافق طبيعة القضايا والهموم التي أراد نقلها للمتلقي، وقد اختلفت الشخصيات والأحداث التاريخية والدينية التي استحضرها باختلاف الظروف التي كانت تمر بها الأمة العربية الفلسطينية، ولكي يتم استجلاء موقف من رموزه وجب معرفة خاصة بمصادر كثيرة، إذ لا يسهل على المتلقي التقاء القرائن الخاصة بالرمز إلاّ بإدامة النظر في القصيدة بل الاحتشاد الأدبي العام، وعلى هذا الأساس استعنت ببعض المصادر والمراجع، فكانت وجهتي صوب الدراسات المعاصرة، علّي أجد فيها ما يشفي الغليل ويطفئ الظمأ، فكان أول مرجع ألتقي به: ديوان محمود درويش وكان يليه: الرمز في الشعر العربي المعاصر: ناصر لوحيشي، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره: فتيحة محمود، إلاّ أنّ هذه المراجع لم تغطي صورة الموضوع، بل كان البحث يريد

المزيد فهناك أدركت أن الموضوع لابد أن يأخذ نصيبه من المصادر والمراجع ليأخذ نصيبه من البحث والتحليل.

بقيت رحلتي متواصلة في التنقيب عن المراجع والمصادر رغم الصعوبات والعراقيل التي حالت بيني وبين البحث، كصعوبة قلة المراجع التي تحتوي على القصيدة وشرحها،وندرة المراجع التطبيقية وصعوبة المتوفر منها، وعدم تمكني من الحصول على بعض المصادر رغم إلحاحي في طلبها، إلا أنني تمكنت من السير بحذر وفق هذه المسالك الصعبة، والتغلب على منعطفاتها واستطعت تذليل هذه الصعوبات والحصول على مصادر أخرى مثل: أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة: آمنة بلعلى –فن الشعر إحسان عباس، الأثر التوراثي في شعر محمود درويش: عمر أحمد الربحات، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث: نورا مرعي،مجنون التراب،دراسة في شعر وفكر محمود درويش:شاكر النابلسي....وغيرها من الكتب التي لا تقل أهمية عن التي ذكرت.

فالبحث لا يكون بحثا ولا الباحث باحثا إلا بالظفر على مثل هذه المصادر مع حسن استعمالها، خصوصا إذا كان الأمر يتعلق بقامة كحمود درويش، وبرمز مقدس كما الرمز الديني التاريخي لشعره ،كما أن تداخل الرموز التاريخية والدينية شكل صعوبة أخرى للباحث، حيث أن بعض الأحداث والقصص،كقصة طوفان نوح عليه السلام وردت في كتب الأديان مثلا،هذا إلى جانب أن محمود درويش شاعر كوني ذا شهرة عالمية،ونظرا لكثرة الترجمات الواسعة لشعره ونثره إلى لغات عالمية عديدة،ولكثرة ما تناولوا أعماله بالدرس فإنه يصعب على الباحث الإحاطة بكل ما كتب عنه،هذا إلى جانب كثافة لغة الشاعر،فالكلمة في اللغة العربية تحمل معان كثيرة،وقد تكون معانيها حقيقية أو مجازية فكيف إذا جاءت هذه اللغة من أديب بحجم محمود درويش؟ لذلك تنوعت مصادر هذه المذكرة وتشعبت مراجعها بتنوع فصولها فمنها البلاغية والنحوية والصوتية وغيرها وقد توزعت بحسب مواضع ورودها في البحث.

وبعد رحلتي بين المكتبات ومساءلة الدواوين والكتب، أفرغت عُصارة هذا الجهد في قالب معتمدة على المنهج السميائي مع الاستعانة بآليات التحليل،لتخرج الدراسة في شكلها

اللائق والمطلوب،أما خطة البحث فقد أملتها المادة العلمية،حيث عالجت هذا الموضوع عبر ثلاثة فصول، يتقدمها مدخل وينهيها خاتمة.

تعرضت في المدخل إلى حياة محمود درويش، أما الفصل الأول، فوسمته بماهية الرّمز (المصطلح والنشأة)، حيث حوى ثلاثة مباحث، ثم عرجت على الرمز في الشعر العربي (تأثير وتأثر) ضم هو الآخر ثلاثة مباحث من الفصل الثاني.

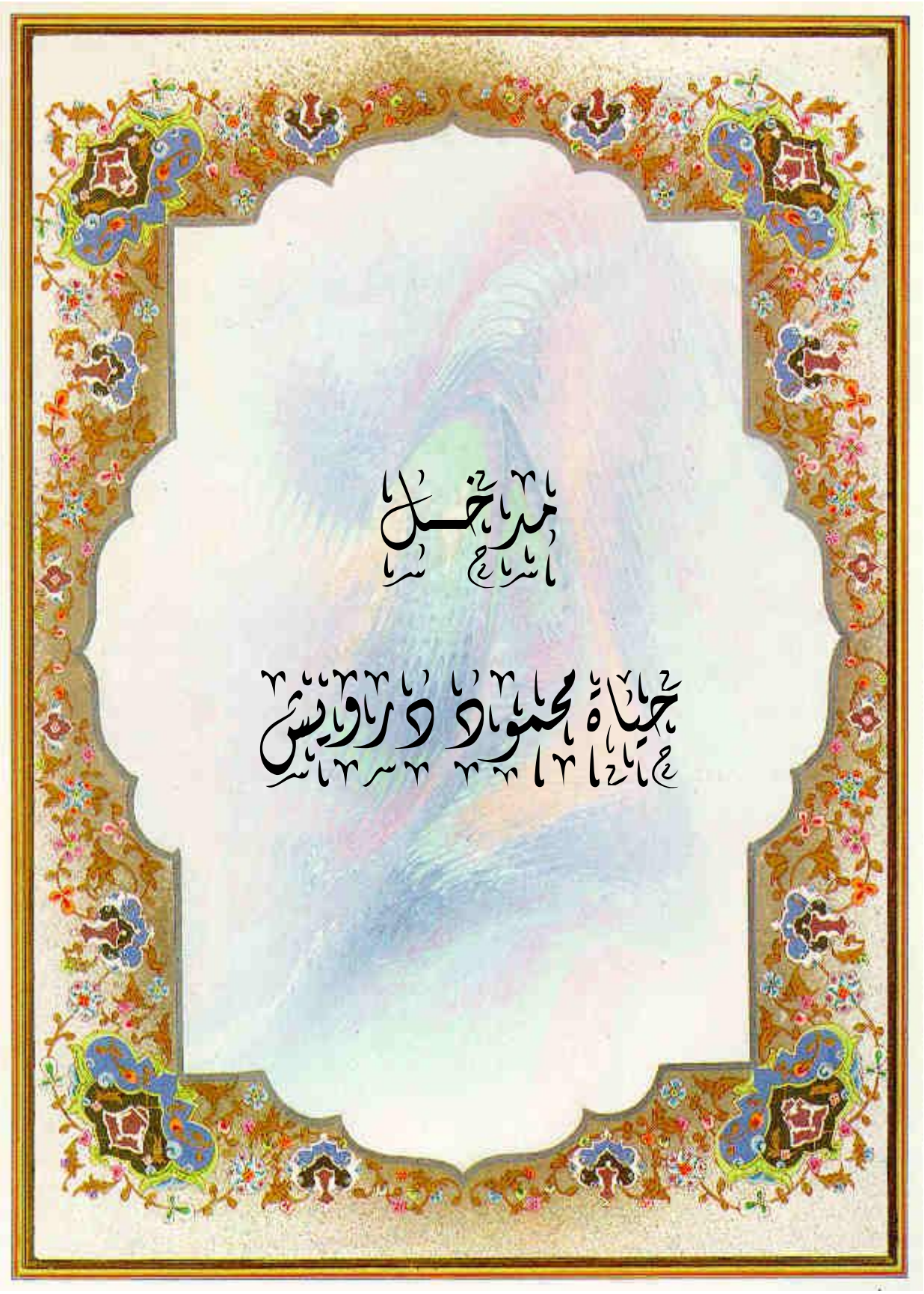
أما الفصل الثالث فكان فصلا تطبيقيا لما وظفه الشاعر محمود درويش من رموزه الدينية التاريخية لننطق هذا الرمز من قصيدته المعنونة بقصيدة: "مديح الظل العالي".

وكما هو طبيعي أن لكل بداية نهاية، فكانت نهاية هذا العمل خاتمة، حاولت الإلمام فيها بأهم المحطات الرئيسة التي استوقفني عندها الموضوع،وهكذا كانت مسيرتي مع هذا البحث بعد مساءلة الكثير من الكتب إلى أن أتممت إنجازه.

ولا أزعم أنني استطعت بما قدمته لهذا الموضوع أن أوفي كل ما يحتاجه في ميدان الدراسات الحديثة والمعاصرة، ولا أزعم أنني أحطت بما قدمته إحاطة السوار بالمعصم، فما تزال مثل هذه الدراسات المعاصرة بحاجة إلى من يضيف عليها ويطوّرها وكلّ ما أرجوه أن أكون قد شوّقت الدارس إلى مواصلة البحث والنظر وتدريب ملكات الذوق والإحساس عنده، وأن أكون قد أيقظت في ذهنه ما يشجعه على العمل، الدّائب المستمرّ، فنحن بحاجة إلى جدٍّ واجتهاد من أجل حركة أدبية تساير ركب التطور الذي يتقدم إلى الأمام دائما.
والله نسأل أن يوفقنا لما فيه خير أمتنا من أجل حياة أكمل وأسعد.

هاني فتيحة

تلمسان: 2021/07/25


مدخل
حياة محمود درويش

لقد كان اتّساع الحركات الفدائيين وزيادة نشاطهم داخل الأراضي الفلسطينية المحتلة وسيلة من وسائل أخذ المعلومات عن عرب فلسطين وبهذه الوسائل كلّها بدأت تتوافر أمامنا صورة تقريبية لأدب المقاومة في فلسطين المحتلة، وبدأت تظهر أمامنا صورة أخرى هي أن هناك حركة شعرية ناضجة في داخل الأرض المحتلة[1].

إنّ أهم الشعراء البارزين في الأرض المحتلة كثيرون، وإنّ هؤلاء يرتفعون إلى مستوى كبير لا عن طريق القضية التي يعبّرون عنها فقط وإنّما عن طريق مواهبهم الشعرية في الوقت ذاته وعلى رأس هؤلاء نذكر محمود درويش الذي يعدّ من الشعراء العرب الأوائل،الذي تسلل شعره إلى خارج الأسوار الإسرائيلية.

ومحمود درويش يحتاج إلى أن يعرّف به القارئ بعامّة والباحث بخاصّة وهو نفسه يرغب في أن يعرفه الناس، إذ يقول:"يعجبني كثيرًا أن أسأل عن أخباري، أخباري الشخصية والأدبية، مازلت أحاول تطوير شخصيتي كشاعر فلسطين منخرط في الدّفاع عن الحلم الفلسطيني وعن أدوات إنقاذ هذا الحلم ممّا يتعرّض له من محاولات إحباط وتغييب"[2].

أوّلاً: حياة محمود درويش (نشأته وثقافته).

أ- ولادته ونشأته:

هو محمود سليم حسن درويش، شاعر فلسطيني ولد في قرية البروة من قضاء عكا سنه 1945[3].

وفي سنة 1948 احتلّ اليهود قريته، فهدّموها وشرّدوا سكّانها، فلجأ الطّفل مع أهله إلى لبنان، ثمّ عادوا متسلّلين وسكنوا قرية "دير الأسد" ثمّ انتقلوا غلى قرية "الجديدة"[4].

وقد أطلق على طفولته اسم الطفولة المنفية وعن طفولته يقول:"إنّ طفولتي هي بداية مأساتي الخاصّة التي ولدت مع مأساة شعب كامل، لقد وضعت هذه الطّفولة في النار، في

[1] : ينظر: رجاء النّقاّش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال، ط2 (د.ت) ص07.

[2] : جهاد فاضل. أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ط1الإسكندرية، (د.ت) ص304.

[3] : معجم اليابطين للشعراء العرب والمعاصرين، جمع وترتيب هيئة المعجم قم. مج4، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود اليابطين للإبداع الشعري، ط1، 1995، ص662.

[4] : محمد محمد حسن شراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1عمّان ، ، 2006، ص382.

الخيمة، في المنفى مرّة واحدة وبلا مبرّر وجدت نفسها تتعامل معاملة الرّجال ذوي القدرة على التّحمّل"[1].

إنّ طفولة محمود درويش لم تكن طفولة أحلام، طفولة سرور وقطف الزهور، بل كانت طفولة عذاب وحرمان، طفولة صمود في وجه العدوان.

من هنا دخل محمود درويش صراعه المرير مع المغتصبين وبدأ يدرك شيئًا فشيئًا حقيقة هؤلاء الدّخلاء وأطماعهم وما يسعون إلى تطبيقه من أفكار إجرامية عنصرية هدفها الرئيسي إبادة هذا الشعب وطمس هويّته الفلسطينية، سواء بالاغتيال أو التقتيل الجماعي أو الإرهاب والتشريد من الوطن:"وعندما تعلّمت أن أتابع الواقع، وأطرح أسئلة على نفسي، تولّد لديّ غضب على هذا النظام الجديد، على هؤلاء النّاس الذين سلبوا منّي الوطن والطفولة"[2].

ب- تعليمه وأهمّ نشاطاته:

أكمل محمود درويش تعلمه الابتدائي بعد عودته من لبنان في مدرسة"دير الأسد" متخفيا خشية أن يتعرّض للنفي من جديد إذا كشف أمر تسلّله، وعاش تلك الفترة محرومًا من الجنسية، أمّا تعليمه الثانوي، فتلقاه في قرية "كفر ياسين" حوالي (2كلم شمالي الجديدة)[3].

وحديثنا عن التعليم يقودنا إلى ما قاله محمود درويش عن أساليب القهر الثقافي التي كانت تفرضها إسرائيل فيقول:"في المدرسة يعلّموننا عن تيودور هرتزل(Theoder Herzl) أكثر ممّا نتعلّمه عن محمد والنماذج التي ندرسها من شعر حاييم نعمان بياليك(Hayim Nahman Bialik) أكبر بكثير من شعر المتنبي، ودراسة التوراة إجبارية أمّا القرآن فلا وجود له لذلك أنّ غزوا ثقافيا لنشر العبرية يزحف إلينا ناعسًا كالأفعى"[4].

كان محمود درويش نبيها في دراسته وكان يهوى الرسم وركوب الخيل والاستماع إلى الزجل الشعبي، لم تتح له الظروف متابعة دراسته الجامعية فانكبّ على القراءة الحرّة واتّجه إلى العمل في الصحافة، انظمّ إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي وعمل محرّرا مترجما في صحيفة

[1] : محمد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر محمود، مخبرة وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومنهجها، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، 2009، ص1 على الموقع الإلكتروني: www.lalivreception.net

[2] : فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط1الجزائر، 1987،ص47.

[3] : الشاعر الفلسطيني "محمود درويش " على الموقع الإلكتروني www.arbooks-th ص01.

[4] : رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص231.

"الاتّحاد" ومجلة "الجديد" وأصبح فيما بعد مشرفا على تحرير المجلة كما اشترك في تحرير مجلّة "الفجر"[1].

سُجن محمود درويش أكثر من مرّة من قبل السلطات الإسرائيلية كانت المرّة الأولى سنة (1961م) ثمّ الثانية (1965م)، ومرّة ثالثة عندما ألقى قصيدته "نشيد الرّجال" في أمسية شعرية في الجامعة العبرية، وما بين (1965-1967م) سجن الشاعر بتهمة النشاط المعادي لإسرائيل، وفي سنة(1969م) اعتقل للمرّة الخامسة بعد أن نسف الفدائيون عدّة بيوت في "حيفا" وبعدها أصبح الشاعر عرضة للاعتقال ممّا أدّى إلى نفيه خارج وطنه[2].

ذاع اسم محمود درويش كشخصية عربية نضالية ضدّ الاحتلال الإسرائيلي بسبب نشاطاته ومواقفه السياسية، وعن هذه السياسة صرّح قائلا:"لا أستطيع إخفاء البعد السياسي في شعري، فأنا شاهد على مرحلة حرجة من تاريخ فلسطين، لكن على من يقرؤون شعري البحث في أدوات تشكيله الجمالية، أعيد النظر باستمرار فيما أكتبه، وما سأكتبه في الشعر"[3].

تنقل محمود درويش في عدّة بلدان عربية وغير عربية، في عام 1972م توجّه إلى موسكو ومنها إلى القاهرة وانتقل بعدها إلى لبنان حيث ترأس مركز الأبحاث الفلسطينية، وفي عام 1981م أسّس مجلة "الكرمل" الثقافية في بيروت، وظلّ رئيسًا لتحريرها حتى وفاته، وقد انتخب درويش عضوا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية عام 1988م، ثمّ مستشار للرّئيس الراحل ياسر عرفات عام 1999م.

استقال من اللجنة التنفيذية احتجاجًا على توقيع اتّفاق أوسلو وفي عام 1994.عاد درويش إلى فلسطين ليقيم في رام الله، بعدها كان قد تنقّل في عدّة أماكن مثل، بيروت، القاهرة، تونس، باريس...[4].

لقد كتب درويش جوانب كثيرة من سيرته الذاتية في كتبه مثل: يوميات الحزن العادي وذاكرة للنسيان وفي حضرة الغاب، ولاسيما مرحلة الطفولة وأحداث النكبة وحصار

[1] : حسن مجيدي، الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، السنة الأولى – العدد الرابع كانون الأول2011، ص02.

[2] : ينظر محمود رويش، الأعمال الكاملة، منتدى مكتبة الإسكندرية، ط1، القاهرة (دت)، ص04.

[3] : محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، دار الجيل للملايين، ط1، (1996م)، ص27.

[4] : ينظر حسين حمزة، ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث ودراسات، ص01.

بيروت وحجز حركة المقاومة منها. "وأمّا في شعره فإنّ ملامح السيرة الذاتية شعريًّا في ديوان "لما تركت الحصان وحيدًا" الذي صدر عام 1995م حيث يمد سيرة ذاتية متكاملة منذ زمن الطفولة حتى زمن صدور الديوان نفسه"[1].

لقد عمد درويش من خلال هذا الديوان إلى إعادة النّظر في حياته وسبر أغوارها وفهمها من جديد خلال إعادة تشكيل الماضي وترتيب عناصره من زمان ومكان وأحداث وشخصيات، ذلك أنّ اللجوء إلى السّيرة تثبيت بالدّرجة الأولى لتاريخ النكبة الفلسطينية وأحداثها (1948) في فترة خطيرة وملتبسة هي فترة "أوسلو" معاهدة السلام عام (1993م)[2].

وإذا أردنا أن نتحدّث عن انتماء الشاعر الاجتماعي فإنّه ينتمي إلى الطبقة الكادحة التي تصارع أعباء الحياة يوميا لتوفّر لنفسها ولأسرها العيش الكريم وكون محمود درويش من أسرة متوسطة الحال، بل وفقيرة أيضا جعله أكثر اقترابًا من هذه الطّبقة وانجذابا إليها فصوّرها بريشة الرسام وأحاسيس الشاعر:

كَانَ أَبِي كَعَهْدِهِ مُحَمَّلاً مَتَاعِبًا
يُطَارِدُ الرَّغِيفَ أَيْنَمَا مَضَى.
لِأَجْلِهِ يُصَارِعُ الثَعَالِبَا
أَخِي الصَّغِيرَ اهْتَرَأَتْ
ثِيَابَهُ فَعَاتَبَا
وأُخْتِي الكُبْرَى اشْتَرَتْ جَوَارِبَا
وَوَالِدِي كَعَهْدِهِ
يَسْتَرْجِعُ الـــمَنَاقِبَا، وَيَفْتُلُ الشَّوَارِبَا
وَيَصْنَعُ الأطفالً... وَالتُّرَابَ... والكَوَاكِبَا[3]

[1] : صفاء عبد الفتاح، الأنا في شعر محمود درويش، ط1الأردن، (2013) ص134.
[2] : المصدر نفسه ، ص135.
[3] : محمود درويش – الديوان، دار العودة، ط1بيروت، ،1984، ص.28

والحقيقة أن أغلب الشعراء الفلسطينيين في الأراضي المحتلّة قد حملوا هموم هذه الطبقة الكادحة فعبّروا عن آلامها ومعاناتها ومآسيها وأحزانها في لوحات فنية تجسّد واقع هذه الحياة على هذه الأرض.

فمحمود درويش استمدّ من هذا الانتماء الطّبقي قوّة الإرادة في مقاومة الأعداء، وجعل منه موقفا نضاليا إنسانيا يشرف الكادحين ويرفع مكانتهم وخير ما يمثّل هذا الموقف الإنساني المشرف قصيدته (بطاقة هوية) التي يقول فيها:

أَبِي.. مِنْ أُسرَةِ المِحْرَاثِ لاَ مِنْ سَادَةٍ نَجَبِ.
وجدِّي كَانَ فَلاَّحًا بلاَ حَسَبٍ... ولاَ نَسَبِ.
يُعَلِّمُنِي شُمُوخَ الشَّمْسَ قَبْل قِرَاءَةِ الكُتُب[1]

كان هذا انتماء الشاعر الاجتماعي، من طبقة فقيرة، ضعيفة، إلاّ أنّه حوّل هذا الضّعف إلى قوّة، وغيّر الحرمان بالآمال وفقا لما مرّت به مراحل حياته.

يقول محمود درويش، "أمّا م على المستوى الذّاتي فلاشكّ أنّ شخصيتي تغيرت، تغيّرت بمعنى تطورت، وبطبيعة الحال هناك فرق بين شاب دون العشرين وبين رجل في الأربعين"[2].

يرى محمود أنّ كلّ حياته متغيّرة على حسب مراحل حياة الإنسان، وكلّ تغيّر بالنسبة له تطوّر تِبعا لما يمرّ به من معارف وثقافات وتجارب شخصية.

ت) مكانته الاجتماعية وجوائزه التقديرية:

يعدّ درويش من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، فقد ذاع اسمه كشخصية عربية نضالية ضدّ العدوّ الإسرائيلي بدءًا من عام 1961 بعد الاعتقالات المتكرّرة التي لاحقته، تميّز الشاعر محمود درويش على أترابه الفلسطينيين بغزارة إنتاجه وبساطة عباراته وعمق أفكاره،

[1] : محمود درويش، الديوان، ص74-75.

[2] : جهاد فاضل، أسئلة الشعر ، حوارات مع الشعراء العرب، ص305.

ممّا أهله إلى أن يصبح ظاهرة فريدة في حركة الحداثة الشعرية العربية رفعته إلى مصاف الشعراء العالميين[1].

وكان من الطبيعي أن يكون لهذا التفوّق العالمي عدّة مكافآت تمثّلت في كثير من الجوائز والأوسمة التقديرية أهمّها:

- جائزة لوتس للآداب الإفريقية والآسيوية عام 1969م.
- جائزة البحر المتوسط عام 1980.
- لوحة أوروبا للشعر عام 1981.
- جائزة "ابن سينا"(الاتحاد السوفياتي) عام 1982 وجائزة "لنين" (الاتّحاد السوفياتي) عام 1983.
- جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس عام 2004[2].

وهناك جوائز وأوسمة أخرى كانت في عامه الأخير، فقد أعلن الرّئيس "محمود عباس" عام 2007 مرسومًا يمنح محمود درويش أرفع الأوسمة الفلسطينية وأيضًا اقتراح الحكومة لرئيسها"سلام فياض" بإصدار طابع بريدي يحمل صورة الشاعر وكذا كتابًا يتضمّن مختارات من أشعاره يكون جزء من مناهج المدارس، وأن تقرّر بلدية الشاعر إطلاق اسمه على ميدان رئيسي من ميادينها[3].

و يقابل هذه التكريمات أعمال كثيرة لهذا الشاعر الكبير في مجال الأدب لذلك أقيمت أبحاث ودراسات عدة حول هذا الرجل سواء في حياته أو بعدها.

ث) بحوث ودراسات حول محمود درويش:

يعد محمود درويش أكثر شاعر فلسطيني تناولته الأبحاث والدراسات بالنقد والشرح والتحليل ويمكن تقسيمها إلى قسمين :

[1] : ينظر فاطمة الزهراء زهدور، شعر المقاومة في الأدب العربي المعاصر، رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة تلمسان– الجزائر، 2015-2016 ، ص:117.

[2] : حسين حمزة، محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث في الأدب الفلسطيني، الحديث، ص54.

[3] : أكرم هنية – الشاعر في رحلته الأخيرة ص 125 (بتصرّف) على الموقع الإلكتروني، www.alkarmel.org

- **القسم الأول** كتبت دراسات كثيرة عن شعر محمود درويش في هدا الباب منها، مجنون التراب دراسة في شعر وفكر محمود درويش : شاكر النابلسي 1987م
البناء المجسم دراسة في طبيعة الشعر عند محمود درويش: نعيم عرايدي 1991م
الشاعر الغاضب محمود درويش :احمدالزعبي1995م
توظيف الرموز الدينية في شعر محمود درويش: موسى أبوشارب وطارق أبو رجب 1997م
مراوغة النص دراسات في شعر محمود درويش :حسين حمزة 2001م .....[1]
- **القسم الثاني** كان ناجي العلي من أوائل من انتقد محمود درويش سياسيا فقد خصه برسم كا ريكاتير بعد أن دعا إلى مد الجسور مع اليسار الاسرائيلي[2] ,فمحمود درويش خسر الأولية عندما خرج من فلسطين سنة 1948م ." كان يقال محمود درويش وسميح القاسم كما كان يقال البحتري أبو تمام فلما خرج صار يقال سميح القاسم فقط "[3]

وها هو أحمد حسين يميز الجمالي من القومي عند درويش قائلا " ولعل الأبواب الخلفية للإبداع على غرار تجربتك الفنية ستحقق لك إبداعات مميزة بالمقياس الجمالي " فأنت مخلص في انشغالك بذاتك المغردة إلى درجة تتيح لك نوعا من الإبداعات لكن عليك أن تعرف أننا سنظل نرى تلك الإبداعات عادية لأن من حقك الاستفادة من نقص الالتزام ولكن ليس من حقك الاستفادة من التنظير لثقافة المرحلة المعادية على حلبة الثقافة الفلسطينية المنهكة بالملاحقات ونحن ملزمون بالتعرض لك دفاعا عن حقنا في المعاناة "[4].

لقد كتبت دراسات وأبحاث كثيرة حول هدا الشاعر فتوزعت بين معارض ومؤيد حول ما يكتب، إلاّ أننا باستطاعتنا القول أن هذا الشعر الذي قدمه درويش وأصحابه خصوصا ما

[1] ينظر أحمدا أشقر التوراتيات في شعر محمود درويش من المقاومة إلى التسوية جميع الحقوق محفوظة لقدمس للنشر والتوزيع ط1، شباط2005، ص ص21-22.

[2] ننفسه ، ص 22 .

[3] محمد محمد حسن شراب شعراء فلسطين في العصر الحديث، ص 389

[4] أحمد أشقر، التراتيات في شعر محمود درويش من المقاومة إلى التسوية، ص 23

تعلق بفلسطين ،هذا الشعر لو وجد القيادة العسكرية والسياسية المتطلعة إلى التحرر لكان هذا الشعر أقوى سلاح في أيديهم وكان أعطاهم جنودا لا يقلّون عن جنود يوم بدر واليرموك وحطين... وإذا تغير محمود درويش عما كان عليه من قبل نقول " ومن ذا الذي يا عز لا يتغير"[1] بسبب ما يرى وما يسمع وما يقع على الأرض الفلسطينية المقدسة وسبحان من يغير ولا يتغير.

وبطبيعة الحال إن هذه الدراسات وهذه البحوث لم تأت هكذا عشوائيا بل كان محرّكها الأول والأخير محمود درويش، بأقواله إبداعاته فكان منهم من هو مثمّن لعمله وآخر منتقص له ولكلّ وجهة نظره ولدرويش وجهة أخرى فهو واثق بما يكتب مؤمن بصدى قلمه .

لم يتوقف محمود درويش عن إبداعاته و لم تتوقف التكريمات المتوافدة عليه حتى في السنة الأخيرة من عمره فكان يتقبّل هذه المبادرات بابتسامات مقتضبة وهو يعلّق ساخرا :(هل تؤبنوني حيا)[2].

ج) وفاته وأهم أثاره

مرّ محمود درويش بتجربة القلب المفتوح سنة 1984 وسنة 1998 وفي المرة الثالثة كانت النهاية، فخلال عام 2007 أجمعت مراجعات طبية عديدة في بيروت وباريس على حرج حالته الصحية، وأكّد الطبيب الفرنسي لدرويش حرج وضعه الصّحي فكانت الأرقام تقترب من الخطّ الأحمر، خط الموت[3].

كان درويش يحمل في صدره لغما قابلا للانفجار في أي لحظة، فهو الآن أمام خيارين، انتظار هذا الانفجار أو الذهاب إلى إجراء عملية جراحية خطيرة جدًّا فبعدما كان يقول "هزمتك يا موت" أدرك أخيرًا أنّ المراوغة مع الموت لا يمكن أن تطول فغامر بهذه العلمية الجراحية.

بعد إجراء محمود درويش لعملية القلب المفتوح في المركز الطّبي في "هيوستن" بالولايات المتّحدة الأمريكية، دخل على إثرها في غيبوبة أدّت إلى وفاته بعد أن قرّر الأطباء

[1] ديوان كثير عزة جمعه وشرحه إحسان عباس دار الثقافة بيروت ط1 لبنان (1391ه-1971م)ص295.

[2] اكرم هنية الشاعر في رحلته الأخيرة ص 124على الموقع الالكتروني www.alkarmel.org

[3] المرجع نفسه ، ص 124.

نزع أجهزة الإنعاش وكان ذلك يوم السبت 9 أغسطس (شوال)من سنة (2008م)الساعة، 16.36 بتوقيت هيوتس 9.35 مساء بتوقيت القدس[1].

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية الحداد ثلاث أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني واصفًا درويش "عاشق فلسطين" ورائد المشروع الثقافي الحديث والقائد الوطني اللامع والمعطاء"[2].

يعود محمود درويش عاشق التراب الفلسطيني ليحتضنه ترابه، فيواري جثمانه الثري في 13 من أغسطس في مدينة رام الله، حيث خصّصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي وتمّ الإعلان عن تسمية القصر بقصر "محمود درويش" ،وقد شارك في جنازته الآلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وشخصيات أخرى على رأسهم، رئيس السلطة الفلسطينية، "محمود عباس" ثم نقل جثمان الشاعر إلى رام الله بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية (عمان) حيث كان هناك العديد من الشخصيات لتوديعه.

رحل محمود درويش بهيّا متألقًا كما عاش، وكما كان يرغب أن يموت تاركا وراءه أعمالاً جليلة ومؤلفات عديدة ،(شعرية ونثرية) نذكر منها:

1-نتاج محمود درويش الشعري:

"عصافير بلا أجنحة"، "أوراق الزيتون"، "عاشق من فلسطين"، "آخر الليل"، "العصافير تموت في الجليل"، "حبيبتي تنهض من نومها"، "أحبك أولا أحبك"، "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، "أعراس"، "مديح الظلّ العادي"، "حصار المدائح البحر"، "هي أغنية هي أغنية"، "ورد أقل"، "لماذا تركت الحصان وحيدًا"، "جدارية محمود درويش"، "حالة حصار"، "لا تعتذر عمّا فعلت"، "كزهرة اللوز أو أبعد"، "ديوان محمود درويش أو الأعمال الكاملة"، "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي".[3]

[1] :ينظر محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، ص6،

[2] : المرجع نفسه، ص06.

[3] : إميل بديع يعقوب: موسوعة الأدب والأدباء العرب في روائعهم ، ج16، دار النشر والتوزيع، دار نوبليس – بط1يروت، 2006، ص701.

2-نتاج محمود درويش النثري:

"وداعًا أيتها الحرب ----وداعًا أيّها السّلم، "بيروت فلسطين الثورة"، "في انتظار البرابرة،" "ذاكرة النسيان" في وصف حالتنا، الرسائل محمود درويش وسميح القاسم، عابرون في كلام عابر، في حضرة الغياب، حيرة العائد، أثر الفراشة"[1].

أعمال كثيرة تركها محمود درويش سواء على المستوى النثر أو على مستوى الشعر لذلك سنقف عندها، عند حياته الأدبية ولاسيما الشعر منها.

ثانيا: حياته الأدبية:

1) على المستوى النثري:

إن إتقان الشعراء للشعر والنثر معًا مسألة ليست بالأمر السّهل إلاّ أنها وجدت عند الشاعر محمود درويش وقبل الخوض في هذه النثرية أدع الشاعر يفصح عن هذه النثرية إذ يقول:

"بطبعي الشخصي أنا أحبّ النثر وأقرأ النّثر أكثر ممّا أقرأ الشعر، فأنا بدأت صُحفيا والكتابة الصُّحفية كانت تُمتعني أكثر من الكتابة الشعرية، ولكن بقي نثري متأرجحًا بين المقالة النثرية وبين سواحل القصيدة"[2].

من هذا المنطق كان السؤال يتّجه إلى حضرة الغياب، هل يا "حضرة الغياب" نفس شعري أو نثري؟

يعثر السؤال على جوابه في مستويين:مستوى أول مرجعه الهوية المؤجلة في كلّ إبداع كبير، ينفر من كلّ مركز وحيد ويتوزع على مراحل، أمّا المستوى الثاني فواضح في صفحات النّص الذي يرى فعلا متواترا ينوس بين "رعوية الشعر" و"أرستقراطية النثر".[3]

الواقع أنّ محمود درويش مهجوس بالجمال والعلوّ الجميل وما لا ينتهي من صفات البحث عن الجمال يقلّب الشعر نثرا والنثر شعراً.

[1] : حسين حمزة، الأديب محمود درويش ظلال المعنى وحرير الكلام، ص04.

[2] : جماد فاضل – أمثلة الشعر – حوارات مع الشعراء العرب، ص319.

[3] : فيصل دراج، ثلاثة مداخل في قراءة محمود درويش، ص70.على الموقع .www .alkarmel .oeg

يستطيع قارئ النص أن يعثر على الشعر في النّص كلّه، كما يستطيع أن يعثر على النثر كلّه، يقول محمود درويش في هذا المعنى

النثُر جاز الشعر ونزهة الشاعر/

و الشاعر هو الحائر بين النثر والشعر/[1]

لقد زاد إنتاج هؤلاء الأدباء في الأرض المحتلة وبدأ التطور في الكتابة والشعر والمسرحية والقصة يظهر بل ويعرف عمقا جديدًا بعد الأحداث السياسية المتلاحقة التي عرفتها فلسطين فبرزت حقيقة هؤلاء الأعداء وكشفت مؤامراتهم الدنيئة، فتميّزت أعمالهم الأدبية بالإبداع والرؤيا العميقة والنظرة الثاقبة.

إنّ الشاعر محمود درويش خلق نموذجًا جماليا لا يشبه غيره مجاورًا النصوص الإبداعية الكبرى حيال نصوص بودلير (Baudelaire) ورومبو(Rimbaud) وفوليرو (Vaulaire) وغيرهم.

لقد كان تأثير "بودلير Baudelaire و"رامبو(Rimbaud)" و"مالارمية"(Malarme) و"إليوت (Elliot)" كبيرا على شعرائنا المعاصرين فأخذوا عنهم الرموز والصور المركبة والخيال المتسلّط، كما استفادوا من (الترّاسل) ونسبة صفات لأشياء لا تنطبق عليها كما فعل "بودلير"[2].

ومن ثمّ فإنّ كتاب "في حضرة الغياب" يمثّل حوارًا بن الشعر والنثر والمجرّد والمشخّص والذهني والحسّي، لكنّه يمثّل أوّلاً، حوار المبدع أو صدامه مع المواد الثقافية والأدبية التي تحيل نظريا على نصّه، فليس في اللغة الحديثة نصّ اقترب من النّثر الخالص بالقدر الذي اقترب منه محمود، "وواقع الأمر أنّ نص درويش في نيّته المركبة مكتوبة باللغة العربية، ومعتمد بنصوص إبداعية كونية تحيل ربما رامبو وبدلير وأندريه مارلو وغيرهم، وتعيّنه نصًا كونيًّا بين نصوص كونية أخرى"[3]

[1] : حضرة الغياب، محمود درويش على الموقع WWW.KUTUB.PDF.NET .

[2] : رمضان الصباغ – في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر1 (الاسكندرية) 1988م ص324.

[3] : فيصل درّاج – ثلاثة مداخل في قراءة محمود درويش، ص74

عرف شاعرنا كأحد أدباء المقاومة، وما يثبت هذه الأدبية بصفة عامّة ما تركه من مقالات ونصوص نثرية وقصص وغيرها، كما اعتبر نتاجه الأدبي دليلاً حيًّا على مسيرة شعب فقد أرضه وأضحى حريصا على استعادتها بما تشكّله من فضاء وهوية، سواء عبر المقاومة بأشكالها المختلفة أم عبر النصوص الأدبية.

يرى في ذلك محمود درويش أنّ التّعامل مع هذه القضايا والاستجابة إلى متطلّبات العمل السياسي والوطني عملية نثرية أكثر ممّا هي شعرية، فمهما اتّسع الشّعر يبقى النّثر أكثر اتّساعًا للتعقيدات الثقافية والوجودية والحياتية التي نعيشها[1].

وعن نتاجه النثري يعترف محمود درويش بأنه مقصّر في هذا الميدان حيث يقول "عندي مشاريع نثرية طويلة أرجئها من سنين لأنني في التنافس بين القصيدة والكتابة النثرية أشعار القصيدة، القصيدة قد تضيع إذا لم تلحق بها بينما الكتاب النثري لا يضيع، والعمر قد يضع في النهاية وأنت لا تكتب هذه ولا هذا"[2].

إذًا محمود درويش يعترف بإنجازه للقصيدة وهو في تنافس بين الكتابة النثرية والنظم، فكيف كانت حياته الأدبية على مستوى الشعر؟

2- على المستوى الشعري:

بدأ محمود درويش في كتابة الشعر في المرحلة الابتدائية، وفي يوم الاستقلال العاشر لإسرائيل ألقى قصيدة بعنوان "أخي العبري" في حفل أقامته مدرسته، وكانت القصيدة مقارنة بين ظروف حياة الأطفال العرب مقابل الأطفال اليهود، فاستدعي على إثرها إلى مكتب الحاكم العسكري الذي قام بتوبيخه وهدّده بفصل أبيه من المعمل إذا استمرّ في تأليف أشعار شبيهة."[3]

[1] : ينظر يجهاد فاضل –أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب ص319.

[2] : نفسه: ص320.

[3] : نفسه: ص320.

عاش الشاعر محمود درويش التجربة الفلسطينية على امتلائها وهو الذي بدأ الكتابة في عمر صغير وسجن وشرّد بسبب انتمائه الوطني فغطّت أشعاره حقبا متعدّدة تؤرّخ للزمن الفلسطيني منذ ما بعد النكبة إلى بدايات [1].

ثار محمود درويش على المغتصب ودوّت أغانيه المفعمة بنبرات الغضب والتحدّي داخل الوطن وخارجه، نتج عن هذه الثورة مضايقات إسرائيلية متتالية عرضته إلى ألم السّجن ومرّ الاعتقال مرّات كثيرة، فكانت المرّة الأولى "لسجنه سنة 1961 ثم سنة 1965 ثم سنة 1967"[2].

كتب درويش كثيرا من شعره في السجن، وما بين السجن والسجن كانت تفرض عليه الإقامة الجبرية، وإثبات وجوده يوميا في مركز الشرطة، ذاك ما حدث معه عندما اتهم بالسفر إلى القدس دون تصريح، يقف أمام القاضي الإسرائيلي الذي طالبه بالاعتذار والندم بلهجة يشوبها التحدّي: "لا...لستُ نادمًا ولا أعترف أنّني متّهم"[3].

ولا يكتفي بهذا الحدّ فحسب، بل يرتفع صوته من داخل السجن لينير ظلمته القاتمة بصرخات ثائرة واعتزاز عال فيقول:

من آخرِ السِّجنِ، طَارَت كَفُّ أشعارِي.
تَشُدُّ أَيْدِكُم ريحًا... عَلَى نارِ.
أنَا هُنَا ، وَرَاءَ السورِ أشجارِي
تطوّعَ الجبلَ المغرورَ... أشجارِي[4]

لعلّنا نقول: إنّ قيمة الشعر الفلسطيني تكمن في أنّه توأم التجربة النضالية، فلا فاصل بين تجربة وتعبير، وبين لغة الشاعر وواقعه، ولا يصلُ الشاعر إلى قمّة العطاء إلاّ إذا عبّر عن هذا الواقع بكلّ إرهاصاته، خاصّة إذا كان الأمر يتعلّق بقضية ما تزال تمثّل جوهر الصّراع

[1] : ينظر يحسين حمزة، محمود درويش،ضلال المعنى وحرير الكلام ص 1 .
[2] : محمد محمد حسن شراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث، ص382
[3] :: رجاء النقاش، محمد درويش، شاعر الأرض المحتلة ، ص21.
[4] : محمود درويش، الديوان ، ص107.

العربي الإسرائيلي فكان الشعراء يحملون عبء هذا النضال وهذه الثورة من خلال الكلمة، فدور الكلمة مقدّس في الشعر الثوري. يقول درويش:

فَكَلاَمُ الثَّوْرَة نُورٌ يُقْرَأُ فِي كلِّ لُغَاتِ النَّاسِ.
وَعُيُونُ الثَّورَةِ شَمسٌ تُمْطِرُ فِي كُلّ الأعراسِ.
وَنَسجُ الثورة لحنٌ تعرفُهُ كلّ الأَجراسِ.[1]

ومثلما هو معروف أنّ شعر الثورة ما هو إلاّ نوعٌ من التّصدي لكل أشكال الاستعمار والاضطهاد تأخذ فيه الكلمة مقام الدّرع والبندقية في ساحات القتال، وينمّي مفعول السلاح الحربي عقب استعماله، يستمدّ مفعول الكلمة، ويمتدّ زمانا يطول أو يقصر بمقدار ما تحمل الكلمة من طاقات التأثير.

فكلمات درويش كانت ذات طاقات كما كان يفرضه واقعه المرير. فقد كان قبلة الشعر أو "هو الشعر الذي استباح غيوم الرّماد فانتشت رحيق مودة صافٍ وكلام عطر رخي، كان يقول الشعر كأنّما يكتبه بالدّم النّازف من قلبه الذي أعياه الترحال حتى بدأ الموت في عينه مجّانا"[2].

لكن السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان هو: هل مثّل درويش بشعره هذا النضال القومي المأهول؟ ما علاقة شعره بالأرض وكيف تعامل معها وكيف عبّر عنها؟.

بدأ درويش مسيرته الشعرية رسميًّا عام 1960م، بصدور مجموعته الشعرية، عصافير بلا أجنحة، تليها المجموعة الثانية، أوراق الزيتون 1964 حيث كان اِنعطاف درويش واضحًا شكلاً ومضمونًا في هذه المجموعة، اهتمّ على ألاّ يغلّب الجانب المضموني على الجانب الجمالي، كما حاول الفصل بين المشروع الجمالي، وبين مصطلح "شاعر المقاومة" الذي يؤطّر الشكلي ويجعله في أحيان كثيرة منساقا للمضمون.[3]

إنّ محمود درويش شاعر الصمود ملتزم بأبعاد المقاومة، يغني لها بثبات وحماسة، وهو يعلن عن تعلّقه بمبدأ النضال شكلا ومضمونًا في عدّة قصائد له، فوعي محمود درويش شاعر

[1] : محمود درويش الديوان، ص102.
[2] : محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، ص17.
[3] : ينظر، حسين حمزة، محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام، ص04.

المقاومة لمفهوم الثورة جعله يقول:"أمّا بالنسبة لأبناء جيلي، فإنما تعني ساحة صراع ومستقبل، وقد أخذ الصراع أشكالاً ، أوّلها الرّفض والإيمان بالقدرة على التغيير، ثمّ الصّراع ضدّ القوى والظروف التي جعلت مواطنًا بلا وطن، في إطار وعي جماعي لا يحاصر نفسه بالذكريات، بل يطلقها باستشراق حياة أخرى، عن طريق الممارسة اليومية بالانتماء إلى الأرض أو الوطن، لا تتحقّق فعاليته إلاّ إذا ارتبط هذا الانتماء إلى قوى الصّراع، هكذا أدركنا في جيل مبكّر"[1].

حقيقة أن تجربة النكبة وما خلّفته لأنباء فلسطين تجربة كفاح مرير ضدّ عدوّ شرس هي الموجّه الأول لمحمود درويش نحو هذا الشعر، لكن تبقى مؤثّرات ساهمت في تكوين شخصيته الشعرية، لذلك سنقف ولو موجزًا عند هذه العناصر الفعّالة في شعره.

3- العوامل المؤثرة في شعر محمود درويش:

لقد طعّم محمود درويش تجربته الفعلية بعناصر ثقافية وأدبية، ساهمت في تكوين شخصيته الشعرية المقاومة بعد أن نمت رغبته في كاتبات الشعر الذي أخذ يحتلّ الجزء الأكبر من اهتمامه، من خلال مرحلة دراسته الثقافية وهي المرحلة التي كانت بداية تفتحه على عالم الآداب المختلفة وفي طليعتها الأدب العربي، فالعبري ثم الأدب الثوري الرّوسي وغيره من آداب المقاومة والثورات في العالم[2].

– تأثره بالأدب العربي:

على الرّغم من الوضع الذي كان يعيشه الشاعر والذي لم يمكنه من الوقوف طويلا أمام المدارس الفكرية والأدبية المختلفة، و لم يسمح له بمواكبة الحركة الأدبية في العالم العربي مواكبة يومية إلاّ أنّه تأثر بشكل أو بآخر بحركة الشعر العربي قديمه وحديثه، فهو يؤكّد هذا الاتصال وهذا التأثر بقوله:"إنّ شعرنا غير منقطع أبدًا عن حركة الشعر في البلاد العربية، وإن كان غير مواكب لها مواكبة يومية، وشعرنا غير متجزئ منها، لقد تربّينا على أيدي الشعراء العرب القدامى والمعاصرين، وحاولنا اللحاق بأسلوب الشعر الحديث بعدما تعرّفنا على روّاد

[1] : فاطمة الزهراء زهدور، شعر المقاومة في الأدب العربي المعاصر محمود درويش أنموذجا، ص3.

[2] : ينظر، فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص55.

هذا الشعر ونحن لا نعتبر أنفسنا تلامذة هؤلاء الشعراء[1].واهتمامه بالشعر العربي وتقديسه له جلّي في قوله:

"أرجو من هؤلاء الشعراء الذين لا يجدون مانعًا من بناء الحداثة الشعرية في فضاء الشعر الفرنسي أو الأجنبي أن يتأكّدوا من سلامة رأيهم في الشعر العربي، أي أدعوهم إلى قراءة الشعر العربي قراءة مدججة بوسائل معرفية أكثر قابلية للوصول، لأنني أخشى أن يكون بعضهم قليل الإطّلاع والمعرفة على تجارب الشعر العربي وعلى الحقيقة الداخلية لهذه القصيدة"[2].

يرى الشاعر محمود درويش بأن عدم التعمّق في تاريخ الشعر العربي والتساهل فيه من الأسباب التي دعت مثل هؤلاء إلى الافتتان بالتجربة الغربية.

من هنا نعتبر الشعر العربي أولى المؤثرات في شخصية محمود درويش الشعرية وخاصّة ما كان منه قوميًا، متغنّيًا ببطولاتها معبّراً عن الثقة بالنفس والشعور بالكرامة ذاك ما جعله شديد الإعجاب "بأبي فراس الحمداني والمتنبّي وغيرهم من الشعراء القدامى"[3].

وانفتح شعر محمود درويش على التيارات الأدبية الحديثة في الشعر العربي، كالرومانسية والواقعية والرّمزية، وكان لرواد حركة الشعر الجديد العرب فضل السبق في الانتقال بشاعرنا من التهويمات الرومانسية في ديوانه الأول (عصافير بلا أجنحة) إلى الشعر الواقعي[4].

– تأثّره بالأدب الغربي:

استطاع محمود درويش بفضل وعيه السياسي والفنّي أن يربط بين السياسة والأدب بهذا الرّباط المحكم الذي نماه بمطالعته لشعر الثورة العالمي، يقول: "بدأ تعرّفي على الأدب الثوري خلال دراستي الثانوية، قرأت الإتّحاد وغوركي (Gorky) ولنين (Lenine)، تحسست طريقي وظهرت نقطة ضوء في حياتي"[5].

---

[1] : المصدر السابق، ص55.

[2] : جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ص308.

[3] : فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص56.

[4] :ينظر المصدر نفسه، ص56.

[5] : المصدر نفسه، ص58.

ويقول أيضا: "إني أحبّ ما يكوفسكي (May Kovsky) كثيرا... بالرّغم من أنّي لم أقرأ كلّ شعره، ولكن الذي قرأته قد وصل من نفس الأعماق[1].

هذا إلى جانب تأثره بشعراء عالميين آخرين، لوركا (Lorca)أراغون (Aragon)، وغيرهم، فقد تأثر درويش بـــ(لوركا) الشاعر الإسباني ورأى فيه قدوة للملتزمين. فمحمود درويش وأمثاله: كسميح القاسم وتوفيق زياد أبعد شعراء الأرض المحتلة شهرة، واتّصفوا جميعًا بالعاطفة الوجدانية والتجاوب مع المشكلات اليومية التي تواجه العربي في ظل احتلال صهيوني واتّصف أدبهم بالالتزام السياسي[2].

– مضامين شعره:

كانت مرحلة محمود درويش في مرحلته الأولى رومانسية بالدرجة الأولى وهذا ما صرّح به عندما سئل عن هذه الرومانسية. قال: "أنا بدأت شاعرًا رومانسيا ليس بالمعنى التاريخي لكلمة رومانسية، إنّما كشاعر استعمل أدوات غنائية بسيطة للتعبير عن عمر تجربته وتطوّرت رومانسيتي من رومانسية حالمة إلى رومانسية ثورية أو نضالية"[3].

يمكن تقسيم شعر محمود درويش إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: (1960-1970)

مرحلة الاتصال انتمى الشاعر في هذه المرحلة إلى التيار الرومانسي متأثرا بأستاذه نزار قباني كما في هذه المقطوعة التي يقول فيها:

خُذْنِي إليكَ
دَعْنِي أُحِسُّ حَرَارَةَ الدُّنْيَا لَدَيْكَ.
دَعْنِي أَعِيشُ عَلَى يَدَيْكَ.
دَعْنِي أَمُوتُ على يديكَ[4]

[1] : المصدر السابق، ص58.

[2] : نسب نشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، الجزائر، 1984، ص444-445.(بتصرف)

[3] : جماد فاضل ، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ص305.

[4] : محمود درويش، الديوان، ص98.

ولعلّ الشاعر كان يبحث في هذا الجوّ الرومانسي عن ملاذ له من قسوة الواقع. أو لعلّه يريد أن يثور على العادات والتقاليد ويخرج منها كما يفهم من قوله:

ماذا يثيرُ الناسُ لو سيرنَا على ضوء النهار.
وحملتُ عنكِ حقيبة اليدِ...وَالمضلّة.
وأخذتُ تغرُّك عند زاوية الجدار.
وقَطفتُ قبلة[1]

ثورة كبيرة على العادات والتقاليد وقد تكون أكبر لنتائجها السلبية وعواقبها الوخيمة خصوصًا إذا كانت تتنافى والشّرع. على العموم نلاحظ هنا تأثير كبير وواضح بأستاذه نزار قباني وهناك العديد من قصائده الأخرى التي تحتوي الكثير من الروح التزارية،فقارئ شعرية درويش يلاحظ جليا،أن نزار يتكرر وأن التأثير العظيم الذي يبدو في شعر محمود درويش يجعلنا نتأكد تماما أن هناك رابطا روحيا بين الأعمال الأدبية التي قدمها نزار وبين ما يقدمه محمود درويش خاصة ما تعلق بالمرأة والحرية.

أمّا **المرحلة الثانية (مرحلة الانتصار)**

طوّر الشاعر في هذه المرحلة أسلوبه وكذلك تأثير الرموز من الحضارة المسيحية واليهودية في هذه المرحلة بشيء لافت، ومن مميزات هذه المرحلة "فاعلية الرمز، دلالة العنوان، توظيف التناص وهو جزء من تحوّل درويش من المباشرة إلى الإيحاء باعتبار التناص آلة أسلوبية غير مباشرة"[2].

وتأتي **المرحلة الثالثة (مرحلة الانفصال)**:

انفصل درويش عن الضمير (نحن) وبدأ بالعودة إلى الضمير (أنا) أي أنّ الشاعر مرّ في هذه المرحلة بتحوّل على المستوى الجماعي وكان التناص جزءا ثانويا من تكوين القصيدة[3].

والحقيقة أن محمود درويش جعل من التناص منهلا لاستحضار التراث العربي والإنساني كما في الرموز والأسطورة، فبعض القصائد قد عُجّت بالرّموز والأساطير

[1] : محمود درويش الديوان ، ص71.
[2] : حسين حمزة، الأديب محمود درويش، ضلال المعنى وحرير الكلام ، ص11.
[3] : ينظر المصدر نفسه، ص11.

والتناصات التراثية إذ نلاحظ بعض الدواوين قد اختصّت بأثر دون غيره أو طغى عليه. وهذا ما نلمسه في أربعة دواوين من شعره فمثلاً:" ديوان أرى ما أريد" كانت الأساطير التراثية طاغية على استخدامات الشاعر أكثر من الرّموز أو التناصات ومثال آخر" ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا، فكان من أكثر الدواوين احتشامًا بالرموز وقد أخذت رموز هذا الديوان معا في الوحدة والغربة في أغلب توظيفاتها إن لم تكن جميعها"[1].

وقد رأى بعض النقاد أنّ عطاء درويش الشعري قد مرّ بمراحل عديدة، ففي المرحلة الأولى كان الشاعر متمثلا شعره من الشعراء الكبار، وفي هذه المرحلة صدر ديوان"(عصافير بلا أجنحة1960م) وتمثّل ديوانه (أوراق الزيتون1964) وفي هذه المرحلة بدا الشاعر أكثر رقّة وأقلّ مباشرة وابتعد عن الخطابة، والصّوت الصّاخب المرتفع والمرحلة الثالثة تمتدّ من عام (1960إلى1970) وفيها أخرج درويش إلى النور أربعة دواوين: (عاشق من فلسطين – آخر الليل – العصافير تموت في الجليل – حبيبتي تنهض من نومها) وتعتبر هذه المرحلة الأخيرة من شعر درويش داخل الأرض المحتلّة"[2].

أمّا المرحلة الرابعة: فتعتبر المرحلة الأكثر غنى وتميّزا عن المراحل الأخرى، ويمثّل هذه المرحلة ديوانه، أحبّك أولا أحبك محاولة رقم 07، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق. ثمّ **المرحلة الخامسة** هي مرحلة الغنائية الملحمية التي بدأت بديوان أعراس وامتدّت حتّى ديوان لماذا تركت الحصان وحيدًا الذي تمثّلته **المرحلة السادسة**، تلك المرحلة التي أصبح فيها شعره ممعنًا بالذاتية والبكاء والحزن وعاد منها شاعرا غنائيا مع البعد الفلسطيني، ويلاحظ أنّ الشاعر في هذه المرحلة اهتمّ بقصيدة النثر إيمانا منه بضرورة التعايش بين كلّ أشكال التعبير الأدبي، النثري والشعري.[3]

وليس ثمّة شكّ إذا قلنا أن شعر محمود درويش بكلّ هذه المراحل التي مرّ بها ورغم اختلاف مضامينها الشعرية، يبقى مضمون الأرض مصدر شعره باعتبارها مصدر كلّ شيء، مصدر الحياة والحبّ الإنساني الكبير، وحبّ الشاعر محمود درويش للأرض حبّ للحرية،

[1] : عمر أحمد الريحات – الأثر التراثي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1عمان ، 2009، ص45.

[2] : محمود درويش، الأعمال الكاملة، منتدى مكتبة ط1، الإسكندرية، (دت)، ص05.

[3] : ينظر المصدر نفسه، ص06.

وفي دفاعه عن الأرض دفاه عن الحرية، وهكذا يربط محمود درويش كلّ شيء بقضية وطنه وقد عزّز هدفه الأسمى وهو خدمة القضية الوطنية والإنسانية بمضامين أخرى كالاعتزاز بثورات الشعوب المناضلة في العالم.

وقد انبرى القروي في شطر من مقدّمة ديوانه ومقدّمة أعاصيره للدّفاع عن مذهبه وتنفيذ النزعة الإنسانية فقال: "وما الشاعر الوطني الحمي في أمّة مستعبدة إلاّ الشاعر الإنساني قبل أيّ شاعر سواه لأنّ هذه المبادئ التي يسبح لها ويصلّي في محرابها ويجاهد في سبيلها ليست معبودة وطنه فحسب بل معبودة الأوطان جميعًا"[1].

ومثلما هو معلوم أنّ الأدب الإنساني نشأ مرتبطا بالرّمز والأساطير والملاحم القديمة الأمر الذي يدلّ على أن الأدب الرّمزي لم ينشأ من فراغ و لم يكن حكراً على زمن دون غيره أو عصر دون آخر وإلاّ عدّ هذا نوعًا من التجاهل لحقائق واضحة في تاريخ الأدب الإنساني الذي بدأ مسيرته منذ عدة آلاف من السنين.[2]

فمهما كانت طرق محمود درويش الشعرية ومهما تعدّدت مراحله وتنوّعت مضامينه الشعرية إلاّ أنّها يجمعها قاسم مشترك ألا وهو الأرض – الوطن.

فلم يكن بعيدًا عن كلّ هذه الأدوات، إنّه ليس بالشاعر المقل في استخدام الرّموز وتوظيفها التوظيف الأمثل في شعره.

الرّمز عند درويش يأخذ دلالات متعدّدة فيما يتعلّق بالرّمز ذاته فمثلا: رمز سيدنا – آدم عليه السلام– استخدمه درويش أربع مرّات في مواضع متباعدة زمنيا في دواوينه بحيث كان يعطي في كلّ مرّة دلالة مغايرة للدّلالة السابقة كما أشار إليه بلفظ "(ابن آدم) وقصد به الإنسان، فقد وظفه كرمز قوّة وانتصار لما يمتلكه من قوة خارقة لا تستطيع باقي الكائنات امتلاكها، حتّى رأى أن خروجه من الجنة هو انتصار له على الدّنيا".[3]

[1] : عمر الدّقاق، الاتّجاه القومي في الشّعر العربي المعاصر، جامعة حلب، ط3، ، سورية، 1997، ص185.

[2] : ينظر: فايز علي، الرّمزية والرومانسية في الشعر العربي، جميع حقوق النشر والتوزيع الإلكتروني محفوظة لكتب عربية، ط2، 2003، ص60.

[3] : عمر أحمد الريحات، الأثر التراثي في شعر محمود درويش، ص53.

فالرّمز إذا كان عند الشاعر الغربي حلمًا بريئًا يأخذ الشاعر إلى الراحة النفسية فإنّه في الشّعر العربي يعدّ ثورة على الواقع المتخلّف، فهو رمز (النّبوّة) الذي يحمل الرّفض والبشرى معًا.

لقد شبّ محمود درويش متفتح للحياة، مؤمن بقضيته، في شعره رمزية لكنّها رمزية مكشوفة خلف منديل شفاف –إذا جاز التعبير– وهو يشعر بعذاب نفسي حين يرى أنّ هذه الرّمزية تحول دون أن تمارس الكلمة مفعولها بين الجماهير لأنه يعدّ نفسه شاعرًا ثوريًا يخاطب الجماهير ويكتب من أجلها[1].

لكن رغم هذه الشفافية في رمزية الشاعر محمود درويش إلاّ أنّ ذلك لم يمنعه هو الآخر من اكتناف رمزه غموض أيضا، فهذه الظاهرة لم تنطبق على شعراء الغموض فقط وإنّما تجاوزتهم إلى بعض شعراء البساطة والوضوح.

فمحمود شاعر القضية يتحوّل هو الآخر بعد السّبعينات إلى هذا الاتّجاه، فهو يصرّح بذلك في قصيدته (طوبى لشيء لم يصل).

طُوبَى لِشَيْءٍ غامض .
طُوبَى لِشَيْءٍ لَمْ يَصِلْ.
.. فكُّوا طَلَاسِمَهُ وَمَزِّقْهُمْ.
فَأَرَّخْتُ البِدَايَةَ مِنْ خُطَاهُمْ.
وَانْتَهَيْتُ إِلَى رُؤَاهُمْ.
آه.. يَا أَشْيَاء! كُونِي مُبْهَمَةً.[2]

وفي هذا الإطار يقول "مالارمية"(mallarme)، "يجب أن يكون لدينا دائمًا لغز في الشعر هو هدف الأدب، وليس ثمّة سواه لتذكر الأشياء كأن القارئ صيّادها هو يطوّر أدواته دائمًا على ثروات البحار، ولكن كائنات البحار المستهدفة تتدرّب في الوقت ذاته على الإفلات من هذه الأدوات المتطورة"[3].

[1] ينظر نسيب نشاوي: مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص458.

[2] : ديوان محمود دروش، ص507.

[3] : خليل الموسى اليات القراءة في الشعر العربي المعاصر منشورات الهيئة العامة للكتاب وزارة الثقافة دمشق افاق ثقافية العدد 89ص 130

وليس في هذا الغموض شيئًا جديدا أو غريبا على الشعر العربي، فقد عرف عن أبي تمام أنّه كان يألف تعمق المعنى إلى درجة الغموض ويقال في ذلك: أنّ أعرابيا سمعه ينشد فقال له: "لماذا لا تقول ما يفهم؟ فأجابه: على البديهة، وأنت لماذا لا تفهم ما يقال"[1].

لقد لوحظ التروع نحو الرّمزية في الكتابات الأخيرة التي ظهرت عند شعراء الأرض المحتلة بعد السبعينات، فقد كانت كتاباتهم ملأ بالرّموز والغموض أحيانا، ويرد بعضهم هذه الظاهرة الأدبية إلى التهرّب من رقابة السلطات اليهودية أوّلا، وثانيا إلى جملة الأسباب الفنية التي تتعلّق بمسايرة العبارة المعاصرة لا تجد لها مثيل عند سميح ودرويش، وليس هذا بغريب فالأعمال الأعظم هي الأبقى والزمن وحده يصفي وينتقي ويخلد[2].

ظلّ محمود درويش الشاعر الصوت المعبّر فنّيًّا عن تطورات القضية الفلسطينية في منعرجاتها الطويلة والمتغيرة كما اعتبر نتاجه الأدبي دليلاً حيًّا على مسيرة شعب فقد أرضه وأضحى حريصًا على استعادتها.

لقد مثّلت أشعاره عنوانا جماليا وفكريا وروحيًّا للفلسطينيين وملاذا معنويًا يقدّم لهم المواساة والثّقة بالنّفس في أوقات الشّدائد.

حين نحدّق في مسيرة الرّجل نجدها حافلة بالأمجاد التي صنعها في حياته، لقد كانت مواقفه من نضال أمّته مشرقة مضاءة حملها شعره الذي يفنى ولا تموت معانيه لأنّه صادق والصّادقون قليلون، لذا كان له هذا الزّخم وهذا العبور إلى نفوس الناس، فقد جعل درويش هذه القضية، قضية الأهل المظلومين، وقضية العرب الكبرى[3].

يقول محمود درويش.مفتخرا بنسبه العربي ومعتزا بانتمائه إليه

- سَجِّلْ
- أَنَا عَرَبِيٌّ
- وَرَقْمُ بِطَاقَتِي خَمْسُونَ
- وَأَطْفَالِي ثَمَانِيَةَ

[1] : فتحية محمود محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص 145

[2] : ينظر نسيب نشاوي، مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص453

[3] : محفوظ كحوال، روائع من قصائد محمود درويش، ص17 (بتصرف)

- وَتَاسِعَهُمْ سَيَأْتِي بَعْدَ صَيْفٍ
- فَهَلْ تَغْضَبْ؟ [1]

ولعلّ هذه القصيدة تعدّ قمّة العطاء الشعري بل قمّة ما يعطي شاعر لأبناء وطنه- حملت في طياتها صورة إبداعية مثلت إشكالية الهوية في حياة كلّ عربي بوجه عام وحياة كلّ فلسطيني بوجه خاص.

لقد ركّز الشاعر في البداية على ما يغيض الأعداء، وهو الاحتفاظ بالعروبة والتوالد السريع، ولما عجز العدوّ عن تغيير هوية القوم العربية وتحديد نسلهم اتّبع معهم سياسة التجويع، ليخضعوا له، ويندمجوا مع المجتمع الإسرائيلي الأدنى[2].

يقول الشاعر:

سَجِّل
أَنَا عَرَبِيٌّ
وَأَعْمَلْ مَعَ رِفَاقِ الكَدْحِ فِي مَحْجَر
وَأَطْفَالِي ثَمَانِيَةٌ
أَسِلُّ لَهُمْ رَغِيفَ الخُبْزِ
وَالأَثْوَابِ وَالدَّفْتَرِ.
مِنَ الصَّخْرِ
وَلا أَتَوَسَّلُ الصَّدَقَاتِ مِنْ بَابِكَ.
وَلا أَصْغُرُ [3]

يريد محمود درويش إعلام العدوّ على قوة وصبر العربي وتجلّده للمحن والإحن، إنّها كلمات ربحت الأصالة لصدقها وإعرابها عن مأساة الأرض وأهل الأرض.

ولعلّ حدّة الأزمة في فلسطين وتفاقم الأوضاع السياسية والاجتماعية، أجبرت شعراء المقاومة على الاعتناء بالرمزية الشعرية للدلالة على واقع مرير يعيشه الشعب المضطهد،

[1] : ديوان محمود درويش، ص73.
[2] : ينظر محمد محمد حسن شراب، شعراء فلسطين في العصر الحديث، ص385.
[3] : ديوان محمود درويش، ص74.

فصورة الرّمز في النّصّ الشّعري تؤدّي دورًا مهيمنًا في الكشف عن رؤيا الشاعر وترجمة خبراته وأحاسيسه المتناقضة.وقد اتّخذ درويش أنواعًا كثيرة من الرموز كالرموز الطبيعية والدّينية والتاريخية والتراثية للتعبير عن هذا الجوّ الخانق الذي تضيق به نفسه والظلام القاتم الذي يتخبّط فيه شعبه، فحين يرى شعبه مكبّلا بقيود المستعمر تتأجج قصائده متفاعلة تحمل رموزًا بدلالات مختلفة تتضافر كلّها لتبرز دلالة كلية وهي نصرة الشعر والوطن.[1]

فالشّغل الشاغل لشعراء الأرض المحتلة هو فلسطين – فلسطين الجريحة وما تحمله من أحزان وآلام، وفي هذا المعنى يقول محمود درويش "أنا لا أعتقد أنّ الشعر الفلسطيني متفوّق بالعكس في مستويات جمالية هو أكثر تخلّفًا من الشّعر العربي لانشغاله بالاستجابة إلى مطالب وطنية يومية، فليس للشاعر الفلسطيني ترف الإبداع الجمالي لأنّه خاضع لضغوط حياتية ضخمة جدًّا تمنعه حتّى من تطوير نفسه"[2].

من هذا الكلام يوضّح دروش مشقّة أو عذاب الشاعر الفلسطيني الذي يخوض المعركة على جبهتين: جبهة التّطوّر الوطني وجبهة التطور الجمالي القصيدة.

فمنذ زمن ومحمود درويش يقول:"أنظف لغتي من جماليّاتها الزّائدة وأنّ التقشّف الجمالي جزء من جمالياتها الجديدة"[3].

إنّ كلمات محمود درويش كثيراً ما عبّرت عن الاسم والضياع وسلب الحق والشعور بالغربة ويبدوا التشبّث بالأرض راسخًا في عروقه، فلن يحور عن مواطنه مع أنه يعيش الغربة وسط فلسطينه، لقد مثلت أشعاره عنوانا جماليا وفكريا وروحيا للفلسطينيين وملاذا معنويًا يقدّم لهم المواساة والثقة بالنفس في أوقات الشدائد.

حقًّا ظل الشعر الفلسطيني وعلى امتداد فترات عصيبة يخاطب الألباب ويحرّك المشاعر والقلوب ويردّ على ألسنة كل فلسطيني داخل الوطن وخارجه، كان الحافز والمحفّز و"كانت

[1] : ينظر فاطمة الزهراء زهدور، شعر المقاومة في الأدب العربي المعاصر محمود درويش أنموذجا، ص87

[2] : جماد فاصل، أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ص311.

[3] : محمد عبد القادر، جماليات الرّمز والتخيل، دار الشروق للنشر والتوزيع عمان ط1، الأردن، (دت)، ص244.

الرّموز والأساطير أدوات الحفز والتحفيز وقد عدّ الرّمز الدّيني أجدى الأدوات وأنفعها وذلك تماشيا مع جذور الأرض المقدّسة، وملاءمة مع طبيعة القضية وخصوصيتها"[1].

وظف محمود درويش الرموز الدينية فكانت من الأديان الثلاثة مردّ ذلك "أنها كلّها قامت في بلاده، كما أنّ استحضار التاريخ بكلّ مركباته في السياق الفلسطيني لا يقتصر فقط على الجانب الجمالي والشكلي لهذا الاستحضار بل قد يحمل دلالة شرعنة الرواية الفلسطينية إزاء حالة الفقر التي أصبحت موقفا الشعر الفلسطيني المعاصر".[2]

إنّ أشعار الشاعر محمود درويش تتميّز بتوظيف الرّموز المختلفة بشكل مكثّف ومرح وكلّها تصبُّ في خانة الثورة والصّمود في وجه المحتلّ الغاصب، فكان يقول الشعر كأنّما يكتبه بالدّم النازف من قلبه الذي أعياه التّرحل فرحل.

نحسب أنّه لم يرحل أبداً إذ كيف تغيب الشمس في رائعة النّهار، وكيف يتوقّف نبض الشعراء فجأة وبلا شكّ لن يرث أحد مقعد درويش ومكافئة في الشعر العربي إلاّ بصعوبة وقلّما إلتصق مكانا ماَ مثلما تعلّقت فلسطين بدرويش فكان لها ذلك الثائر النيل.

إنّه أحد الشعراء الفلسطينيين البارزين في الشعر العربي المعاصر عامّة وفي الشعر الفلسطيني خاصّة تتجاوز تجربته الشعرية الأربعين عامًا، وكان للرموز والإشارات التي وظفها درويش في بداية مسيرته الشعرية دلالة مطابقة فأحيانا كان للرمز مقحما على النّصّ و لم يكن جزء أساسيا في مبناه الجمالي ثم تطوّرت لتصبح هذه الرموز بمرجعيّاتها المختلفة لبنة أساسية في معمارية القصيدة الدرويشية.[3]

إنّ كمية هذه الرموز من دينية، تاريخية، أسطورية، أدبية، تدل على ثقافة واسعة وعلى اتّصال أوسع مع الثقافة العربية الإنسانية.

وأمام هذه الثقافة وهذا التّنوّع في الرّموز وحرصًا على ألاّ يصدر منّي كثير من التقصير كان عليًّا أن أختار من هذه الرّموز "الرّمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش، لكشف وفكّ أسرار هذا الرمز وما يحمله من معان ودلالات، فكانت دراسة هذا الموضوع –

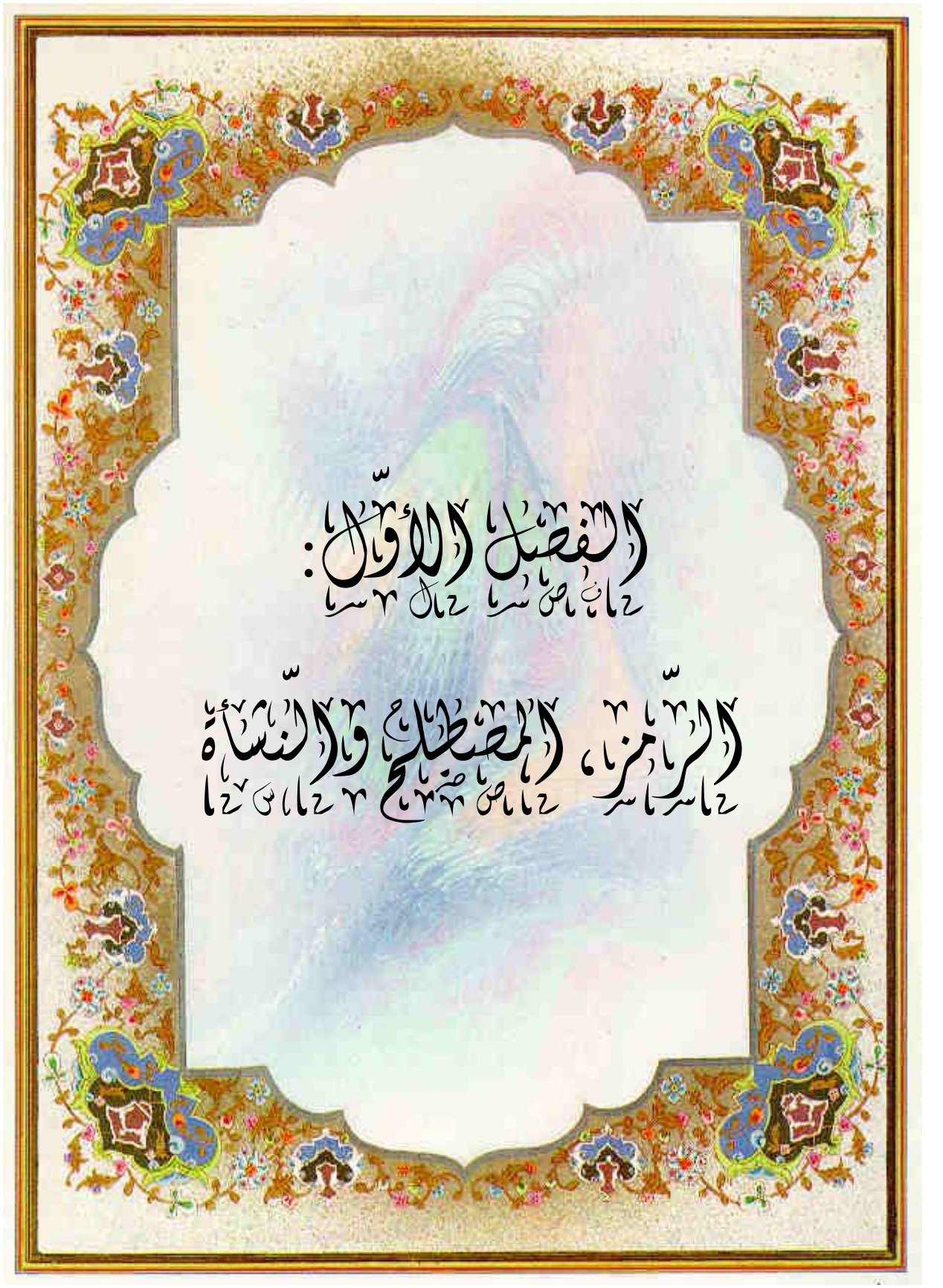
[1] : ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي المعاصر إربد، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص251.

[2] : حسين حمزة: ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ص14-15.

[3] : ينظر المصدر نفسه ، ص17.

دراسة دلالية – فما هو الرمز؟ وكيف تعامل الشاعر محمود درويش مع هذا الرّمز الديني التاريخي؟ ما الدلالات المختزنة وراء الرمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش؟

هذا ما سنفصل فيه في الفصول المتّبعة لهذه الرّسالة.


الفصل الأول:
الرّامز، المصطلح والنّسأة

المبحث الأول: مفهوم الرّمز:

إنّ توظيف الرّمز في القصيدة الشعرية سمة مشتركة بين غالبية الشعراء، وعلى مستويات متفاوتة من حيث الرّمز البسيط إلى الرّمز العميق، إنّه أداة جمالية ابتدعها الشاعر ليثري لغته وليجعلها أكثر إيحاءً وأكثر إلمامًا بأبعاد رؤيته الشعرية وهو يعني:

أ) لغـــة:

تصويت خفي باللسان كالهمس، والرّمز: "إشارة إيماء بالعينين والحاجبين والشّفتين والفم، والرّمز: كلّ ما أشارت إليه ممّا يبانُ بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعينين"[1].

ورمزته المرأة بعينها ترمزه، رمزًا أغمزته، وجارية رَمَّازة، وقيل الرّمازة، الفاجرة، ويقال للجارية الغمّازة بعينها: رمّازة أي ترمز بفيها وتغمز بعينها.

والرّميز: "العاقل والرّا موز: البحر، والرّميز الكثير الحركة، والرّميز:الكبير"[2]

والرّمز يُضمّ ويحرّك: "الإشارة أو الإيماء بالشّفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، يَرمُز ويرمِزُ. والرّمازة السّافلة – المرأة الزانية، والكتيبة الكبيرة التي ترتمز أي: تتحرّك وتضطرب من جوانبها"[3].

رمز – رمز إليه، وكلّمه رمز بشفتيه وحاجبيه.. قال الطرماح

إِذَا مَرَآهُ الكَاشِحُـــونَ تَرَمَّزُوا حَذَارٍ وَاَومُـــــوا كُلهْمْ بِالأَنَامِـــــلِ

وَضَرَبَتْهُ فَمَا اشْمَأَزَّ وَلاَ الرمأَزَّ وَنَهَى عَنْ كَسْبِ الرَّمَّازَةِ وَهِيَ الفاجرة[4]

وتقول شتان بين منازلة الرُّمازة ومُغازلة الرّمازة[5]

قال ابن وهب: "وأمّا الرّمز فهو ما أخفي من الكلام وإنّما يستعمل المتكلّم الرّمز في كلامه فما يريد طيّه عن كافّة النّاس، فيجعل للكلمة أو للحرف اسما من أسماء الطّور

[1] : أبو الفضل، جمال الدين محمد بن كرم بن منظور، لسان العرب (المجلد الخامس) دار صادر، ط1، بيروت 1999، ص356.

[2] : الصدر نفسه، ص 356-357.

[3] : الفيروزابادي القاموس المحيط تح: أس محمد الشامي وزكرياء جابر أحمد ، دار الحديث، ط1، القاهرة، (1429هـ – 2008م)، ص60.

[4] : الديوان نقلا عن الفيروزابادي، ص 669.

[5] : أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 1996، ص498.

والوحش أو سائر الأجناس أو حرف من حروف المعجم ويطّلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه رمزه فيكون ذلك قولاً مفهومًا بينهما، مرموز عن غيرهما"[1].

فالرّمز إذًا كلام خفي مقترنًا بلغة الإشارة والتّلميح دون التّصريح. وقد ورد لفظُ الرّمز في القرآن الكريم، في قوله جلّ شأنه:﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آية، قَالَ آيَتُكَ أَلاّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّام إِلاَّ رَمْزًا﴾[2].

فقوله: ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَة﴾[3] أي علامة. قالت فرق من المفسرين: "لم يكن هذا من زكريا على جهة الشّك، وإنّما سأل علامة على وقت الحمل وقوله:﴿ آيَتُكَ أَلاّ تُكَلِّمَ النَّاسَ﴾[4] قال الطبري وغيره. لم يكن منعه للكلام لآفة، لكنه منع محاورة الناس، ثمّ استثنى الرّمز وأمره الله تعالى بالذّكر كثيرًا، وهذا قاضٍ بأنّه لم تدركه علّة وآفة في لسانه.

وقال محمد بن كعب القرطبي(40ه-108ه): "لو كان الله رخّص لأحد في ترك الذكر لخص زكريا عليه السلام، حيث قال ﴿آيَتُكَ أَلاّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّام إِلاَّ رَمْزًا﴾ ولكنه قال: "اذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا﴾"[5].

وهنا يوجهه الله سبحانه وتعالى إلى طريق الاطمئنان الحقيقي "فيخرجه من مألوفة في ذات نفسه. إنّ آياته أن يحتبس لسانه ثلاثة أيام إذا هو اتّجه للناس، وأن ينطق إذا اتّجه إلى ربّه وحده فيذكر ه ويسبّحه"[6].

وتحدّث المصري عن الرّمز والإيماء وقال..."فحواه أن يريد المتكلّم إخفاء أمر ما في سلامة إرادته إفهام المخاطب ما أخفاه فيرمز له في ضمّته رمزًا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه، والفرق بينه وبين الوحي والإشارة أنّ المتكلّم في باب الوحي والإشارة لا يودع كلامه شيئًا يستدلّ منه على ما أخفاه، لا يكاد يعرفه إلاّ أحذق الناس، فخفاء

[1] : الإمام جار الله محمد بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة . تح: مزيد نعيم ، شوقي المغري، مكتبة لبنان ناشرون ط1، بيروت ،ص316-317.

[2] : سورة آل عمران الآية: 41.

[3] : سورة آل عمران الآية: 41.

[4] : سورة آل عمران الآية: 41.

[5] : الشيخ السيد عبد الرحمن الثعالبي جواهر الحسان في تفسير القرآن، ج1 تح، عمّار الطالبي المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1985، ص317.

[6] : سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشّروق، ط15، بيروت.(دت)، ص395.

الوحي والإشارة أفضى من خفاء الرّمز والإيماء، والفرق بينه وبين الإلغاز أنّ الإلغاز لابدّ فيه ما يدلّ على المعمّر فيه بذكر بعض أوصافه المشتركة بينه وبين غيره وأسمائه ، فهو أظهر من باب الرّمز"[1].

إذن فالرّمز في اللغة كلّ ما خُفي من الكلام مرموزًا إليه بالإشارة أو الإيماء للدّلالة على ما خفي منه.

وربّما يطلق الرّمز على ما يشير إلى شيء آخر أو يقال لذلك الآخر مرموز إليه، جمعه رموز وعليه قول الشاعر:

وَقَالَ لِي بِرُمُوزٍ من لَوَاحِظَه إِنَّ العِنَاقَ حَرَامْ قُلْتُ فِي عُنْقِي[2]

ورمّز إليه يرمُزُ ويرمَزُ رمزًا أشار أو هو الإيماء بالشّفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، وفي فقه الثّعالبي هو مختصّ بالشفة[3].

وفي البصائر: "الرّمز الصّوت الخفيّ، والغمز بالحاجب، والإشارة بالشّفة ويعبّر عن كلّ إشارة بالرمز، كما عبّر عن السعادة بالغمز (يرمُز) بالضّم، ويرمِز بالكسر، وكلّمه رمزا، والرّميز، كأمير:(لكثير الحركة) والرّميز: (المبجل المعظم) لأنه يرمز إليه ويشار، والرّاموز: الأصل والنموذج"[4].

وجاء في معجم الصّحاح تعريف كلمة الرمز:"الإشارة والإيماء بالشّفتين والحاجب وقد رمز يرمِزُ ويرمُز – اِرتمز من الضربة أي اضطرب منها"[5].

(رمز):"الرّاء والميم والزاء أصل واحدٌ بدل على حركة واضطراب ويقال: ضربه فما ارمأزّ أي ما تحرّك وارتمز أيضا تحرّك"[6].

---

[1] : أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها ، ص499.

[2] : بطرسالبستاني: محيط المحيط. مكتبة لبنان ط1، بيروت 1998، ص250.

[3] : نفسه، ص251.

[4] : محمد مرتضى، الحسين الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج15تج، التّرزي و– حجازي والطاحاوي والغرباوي، مطبعة حكومة الكويت ط1، 1395هـ-1975م ص ص 162-163.

[5] : إسماعيل بن حماد الجوهري، الصّحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، ج3، تح: أحمد عبد الغفور عطّار دار العلم للملايين بيروت ط1 – لبنان 1376هـ-1956م، ص880.

[6] : أحمد فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ج2 تح عبد السلام هارون دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1979م، ص439.

لقد اختلف علماء اللغة في التحديد الدقيق لمفهوم الرمز نظرا لتعدّد معانيه واختلافها، إلاّ أن معظم المعاجم العربية ذهبت إلى المعنى الغالب عليه وهو إخفاء وحجب معنى محدّد دون أن بدل عليه السّياق الظاهر للكلام، لقد رأت أغلبية المعاجم أنّ الرّمز يعني الإشارة أو الإيماء بالشّفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد. فالإشارة والإيماء عبارة عن لغة تواصل، لكنها لغة مبهمة مستترة لا يفهمها إلاّ الجماعة المثقفة على معنى ذلك المعنى المغيّب.

فالرّمز تصويت غير مبين أو هو كلّ ما يشار إليه ممّا يبان بلفظ، وفي ذلك يرى ابن رشيق(ه390-463) في العمدة أنّ "أصل الرّمز الكلام الخفيّ الذي لا يكاد يفهم ثمّ استعمل حي صار إشارة"[1].

والإشارة عند ابن رشيق تختلف في مستوياتها وتأخذ معاني كثيرة ويدخل في بابها"الإيماء والتعريض والتلويح والكناية والتمثيل والرّمز واللمحة واللغز والتعمية والحذف والتورية"[2].

وقد أشار الجاحظ(ه159-255) بدوره إلى مضمون الرّمز فقال:" والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه وما أكثر ما تنوب عن اللفظ الإشارة وما تغني عن الخطّ"[3].

فهي كما يرى ابن رشيق من غرائب الشعر وملامحه"تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، ولا يتأتّى بها إلاّ الحاذق وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالة وتلويح يعرف مجملا معناه من ظاهر لفظة"[4].

وفي البلاغة العربية ما هو معلوم أن إخفاء الكلام المقصود بعينه وجعله صعب الفهم والمأخذ يزيد من جمال اللغة وبلاغتها كإخفاء المكني عنه في الكناية أو حذف المشبه به في الاستعارة المكنية أو غيرها، وهذا ما يؤكده عبد القاهر الجرجاني (ت/471ه) في معرض حديثه عن الكناية حيث يقول:

---

[1] : ابن شريق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت1981، ص300.

[2] : المصدر نفسه، ص301.

[3] : الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ح عبدالسلام هارون مكتبة الخانجي للطباعة والنشر ط7 القاهرة 1998-ص ص 77.-78

[4] : ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص ص 302-303.

"كما أنّ الصّفة إذا لم تأتك مصرّحًا بذكرها مكشوفا عن وجهها ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصّفة للشيء تثبتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحًا ، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرّونق ما لا يقلّ قليله ولا تجهل الفضيلة فيه"[1].

فلما كانت الإشارة اختزال لمعاني كثيرة تعرف من ذلك اللفظ البسيط، فإنّها ليست في متناول الجميع ولاسيما الشعراء، بل هي لا تكون إلاّ لشاعر حاذق، متمكن من ناصية اللغة، متمرّس، بضروب البلاغة والبيان[2].

وقد عمل الإنسان منذ وجوده على سطح الأرض على تطوير رموزه إلى لغة تخاطب راقية لا تخلو هي الأخرى من رموز، وهذا طبيعي، فالله سبحانه وتعالى ميّزه من غيره من مخلوقاته بالعقل، لذلك فهو مفكّر كما أنّ الله سبحانه علمه الأسماء في ظهر الغيب مصداقا لقوله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُم على المَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاء هَؤُلاَءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾[3].

فالأسماء هي صميم اللغة، والتي كانت في البدء رموزا استمدّها الإنسان من عالمه الخاصّ، أو من الدين أو المعتقد أو الطبيعة المحيطة به "فالأشكال والتراكيب الرّمزية التي اخترعها الإنسان تبدو في حقيقة الأمر توحيدًا بين الوجود المطلق، والشّعور، فهذه الروح الكلية لا تفتأ تكشف عن ذاتها في الواقع المتطور، متجلية، بوصفها وحيدًا تنحل فيه كلّ التعارضات وبالغة أقصى مراحل تطوّرها الحي في الوعي الإنساني الرّامز"[4].

ويمكننا أن نقف عند معجم اللاروس(La rousse) الكبير الذي يعرف الرّمز بأنه:

Symbole ‘Latin symbolume : Grec son balon, ingme marque) tout se qui peut être considéré comme le signe figuratif une chose qui ne touche pas sous le sens et « Enrhetonique » : figure ar lequel en substitue non d’une chose le nom d’un signe que l’usage choisit pour le désigner[5]

[1] : عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، ط3، القاهرة، 1992، ص51.

[2] : ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ج1،ص76.

[3] : البقرة، الآية 31.

[4] : عاطف جودة، ، الرّمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت1978، ص118.

[5] : La rousse, dictionnaire, 2009, 321 cartes chronologie universelle paris, condex.p06.

فالرّمز باللاتينية (symbolume) وباليونانية (sonbolan) هو العلامة أو الإشارة التي لا يمكن النطق بها فقط تعوّض الشيء المشار إليه عن طريق الرّمز أي شيء يمكن اعتباره وعلامة تصويرية، الشيء الوحيد الذي لا يتمّ لمسه إلاّ بالمعنى، وعند « Rhetontique » الصورة التي يمكننا "استبدال" اسم شيء باسم علامة يتمّ اختيارها للمصمم.

ب) اصطلاحا:

عرّفه قدامى بن جعفر(275ه-888م/337ه -958م) في كتابه (نقد الشعر) فقال: "هو أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معانٍ كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدلّ عليها"[1].

يعرّف محمد أحمد فتوح(1937م) الرّمز بقوله "هو شيء حسّي يعتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار القائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحسّت به مخيّلة الرّامز"[2].

والرّمز أيضا ما دلّ على غيره دلالة معان مجرّدةٍ على أمور حسّية دلالة الأعداد على الأشياء، ودلالة أمور حسّية على أمور متصوّرة كدلالة الثّعلب على الخداع، والكلب على الوفاء، "ويطلق الرّمز على كلّ" حدّ في سلسلة المجازات تمثّل حدًّا مقابلاً في سلسلة الحقائق.[3]

والرّمز في لغة العرب هو الإشارة كما يقول الجاحظ:"وفي كلام العرب ما يدلّ على أنّ الإشارة أو الرّمز طريق من طرق الدّلالة، تصحب الكلام فتساعده على البيان والإفصاح لأنّ حسن الإشارة باليد أو الرّأس من تمام حسن البيان" [4].

وهذا ما جسّده قول الشاعر:

أَشَارَتْ بطرف العَيْنِ خِيفَة أَهْلِهَا إِشَـــارَةَ مَذْعُور وَلَمْ تَتَكَلَّم

فَأَيْقَنَتْ أَنَّ الطَّرفَ قَـــالَ مَرْحَبَا وَأَهْلاَ وسَهْلاَ بِالحَبِيبِ المتَيَّمِ[5]

[1] : قدامى بن جعفر، نقد الشعر، تح (محمد عبد المنعم حقاجي) مكتبة الكلية الأزهرية ط1، 1978م، ص154.

[2] : محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، دار المعارف ط2، القاهرة، 1978، ص40.

[3] : يُنظر الحفني عبد المنعم، المعجم الشامل للمصطلحات في الفلسفة، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، 2000، ص384.

[4] : الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، ص77

[5] : المرجع نفسه، ص78.

فالإشارة وفق هذين البيتين – موافقة للرّمز في معناه على أنّه عمل ذهني تشترك فيه طاقات باطنية في ذات الشاعر، يتّخذ الرّموز محاولة للتعبير عنه[1].

وقد عدّ البلاغيون الرّمز من بعض الاستعارة وميّزه منها ومن أقسامها الآخر:"وقد يقترب الرّمز أحيانا من الاستعارة عند بعض النّقّاد من باب المقارنة بين الأصلين إذ تقتصر الاستعارة على حضور موضعي في جزء أو أجزاء من النّص، في حين يغمر الرّمز بأثره النّص كلّه"[2]، فيكشف عن أكثر من معنى وتصبح تعبير عمّا لا يكمن التعبير عنه حين يوحي بالمعاني التي يريد الكشف عنها[3].

ليجمع بين صورتيه "المادّية والتّجريدية"[4] ويتجاوزهما في الوقت ذاته.

ويعتبر عبد القاهر الجرجاني الرمز كناية حين قال:"وكذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذ لم تلقه إلى السّامع صريحًا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرّمز والإشارة كان له الفضل والمزية ومن الحسن والرّونق مالا يقلّ قليله ولا يجهل موضع الفضيلة فيه"[5].

وفي رأي آخر عن مفهوم الرّمز "يعتبر البلاغيون الرّمز عنصرًا هامًا من عناصر الكناية، لأنه يحمل شحنه الإيماء والتلميح التي بنيت عليها، بل إنّ الأمثلة التي قدّمها البلغاء قديمًا وحتى منتصف القرن العشرين للرّمز هي نفسها أمثلة الكنايةلأنهما معًا يخفيان ويشيران، وهما صنفان للكناية لغة واصطلاحًا"[6].

وأمّا ما ورد عن الفلاسفة عن الرمز فنذكر قول أرسطو(384ق.م):"فإنّ الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفاهيم الأشياء الحسّية أوّلا، ثمّ التجريبية"[7] فهذا التعبير أو هذه الصورة أو هذا الشيء الحسّي لا يمثّل إلاّ في أدنى الحدود ذاته، لذا لا يوقظ فينا بالأحرى إلاّ

[1] : رجاء عيد، القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف ط1، الإسكندرية، دت، ص114.

[2] : ربيع موازبي، الرّمز وإشكالية التّلقّي في الشّعر العربي المعاصر، محمود درويش، نموذجًا – رسالة ماجستير، مخطوطة بجامعة تلمسان 2016/2015، ص22.

[3] :ينظر أمية حمدان، الرّمزية والروماستيكية في الشّعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ط1، العراق، 1981، ص26.

[4] : محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص288.

[5] : أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ص498.

[6] : إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، دار الأمان ط1، الرباط 2010 ص280.

[7] : جعفر ياشوس، الأدب الجزائري الجديد (التجربة والمال) بيروت، ط1، لبنان1997 ص117.

فكرة مضمونها غريب عنها تمامًا ولا جامع على الإطلاق بينهما فالأصوات في اللغات مثلاً "هي دلالات على تمثّلات وإحساسات لكن الغالبية العظمى من الأصوات في لغة من اللغات لا ترتبط بالتمثّلات التي تعبّر عنها إلاّ على نحو عرضي تمامًا. والفرق بين اللغات يكمن على وجه الدّقة في كون التمثّل الواحد تعبّر عنه أصوات شتى وكذا ما تقدّمه لنا دلالة الألوان التي تستخدم في الشارات والرايات للإشارة إلى الأمة التي ينتمي إليها فرد من الأفراد أو سفينة من السفن[1].

يعتبر أرسطو من أقدم الفلاسفة الذين عرّفوا الرّمز إذ دكره في آخر كتبه فقال: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النّفس والكلمات المكتوبة رموز الكلمات المنطوقة والكتابة ليست واحدة عند كلّ الناس. شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة"[2].

والرمز عند أرسطو هو اللغز أيضا والأقاويل العفيفة، هي الأقاويل التي تؤلّف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخرى... المنقولة الغريبة والمعبّرة، واللغوية لأنّه متى تعرّى الشّعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزًا أو لغزًا، ولذلك كانت الألغاز والرّموز هي التي تؤلّف من الأسماء الغريبة، أي المنقول والمستعار والمشترك واللغوي والرّمز واللغز هو القول الذي يشمل على معانٍ لا يمكن اتّصال تلك المعاني التي يشمل عليها بعضًا ببعض حتى يطابق بذلك أحد الموجودات يكون : إمّا: حسب الألفاظ المشهورة، وإمّا حسب الألفاظ غير المشهورة الذي هو ممكن وذلك كثير في شعر ذي الرّمة من شعراء العرب[3].

ويرى "هيغلhegel(1770-1831) أن الرّمز الصرف:إلغاز في ذاته ومعنى ذلك أنّ الوصف الخارجي الذي يشفّ عن المعنى العام يبقى متميّزًا عن هذا المعنى تميّزًا يحوم الشّكّ معه دائمًا حول حقيقة الدلالة التي ترتبط بالشّكل: "بيد أنّ اللغز يؤلّف قسمًا من الرّمزية المقصودة وهو يختلف عن الرّمز الصّرف في أنّ الذي يضع اللغز يعرف معناه بالضبط وإنه اختار على عمد الشكل الذي أراد أن يحجب المعنى وراءه ويطرحه من خلاله للحل"[4].

[1] : ينظر هيغل ، الفن الرّمزي الكلاسيكي الرّومانتي، تر جورج طرابيشي دار الطليعة، بيروت ط1، لبنان 1979 ص ص11-12.

[2] : محمد غنيمي هلال "النقد الأدبي الحديث دار الثقافة ط1، نهضة مصر – القاهرة 2004، ص39.

[3] : ينظر جهامي جيرا موسوعة مصطلحات، بن رشد الفيلسوف، مكتبة لبنان، ناشرون ط1بيروت لبنان 2000ص 490-491.

[4] : عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي مكتبة لبنان ناشرون ط1يروت 1997ص320.

وفي نظر ميشال فوكو(michel foucault):" لا يمكن أن نستشفّ طيفه إلاّ من خلال حديثة عن سلطة اللغة وما لها، "فكلّ الناس تتكلّم لكن من له الحقّ أن يقول كلّ شيء، حتّى ولو ملكنا هذه السلطة، سلطة قول لكل شيء فإنه لا يمكن الحديث عن كلّ شيء وفي كلّ ظرف هناك الموضوع الذي لا يمكن الحديث عنه وهناك الطّقوس الخاصّة بكلّ ظرف وهناك خصوصية وامتياز منح للذات المتحدّثة بحكم سلطتها والتي تملك وسائل الرّدع وإجراءات المنع"[1].

وكأنّ "فوكو" أَراد أن يشير إلى أنه مهما توفّرت الأجواء وحسنت الأحوال والظروف فإنّ الفرد لا يستطيع أن يقول كلّ شيء إذ أنّ الموضوع أحيانا، أو لنقل العبارات تفرض نفسها فيكون الجنوح إلى الرّمز وصدق من قال: ربّ صمت أفصح من الكلام ورمز آلم من لذع الحسام.

عنف رمزي يهيمن على كلّ عصر على معاشهم وتفكيرهم لكن من يمارس هذا الفكر أو كما يقول: "فوكو" من يتكلّم داخل هذا النسق؟ طرح سؤاله الجوهري:" ما هو الشيء الخطير جدًا في كون الناس يتحدّثون وفي أنّ خطاباتهم تتكاثر بلا حدود ، أين هو الخطير إذن؟

إنّها اللغة هكذا يصرّح "فوكو" هذا النّسق الذي يسبق كلّ نسق[2] فاللغة عنده: "..ليس نسق اعتباطيًّا إنّها موضوعة في العالم، وهي تشكّل جزءًا منه، لأنه في آن واحد الأشياء نفسها تخفي لغزها وتظهره كلغة ولأنّ الكلمات تقدّم نفسها للناس كأشياء يتوجّب فكّ رموزها. إنّ الاستعارة الكبرى للكتاب الذي نفتحه أو الذي نقرأه لمعرفة الطبيعة ليست سوى المظهر المرئي لتحويل آخر أشدّ عمقًا بكثير يرغم اللغة على أن تقيم من جهة العالم بين النباتات والأعشاب والأحجار والحيوانات"[3].

[1] : فوكوميشال، نظرية المعرفة، تر: محمد سيلا، دار الفارابي، ط1، بيروت 2007، ص10.

[2] : ينظر فوكو ميشال، الكلمات والأشياء تر: مطاع صفري، وسالم يفوت، مركز الإنماء القومي ط1 بيروت (د ت) ص39.

[3] : المرجع نفسه ، ص52.

واللغة عنده الأداة الرئيسة لقراءة وفكّ رموز لظواهر اجتماعية وثقافية عديدة، ويسلّم بوجود نسق يمارس على الإنسان ومن خلال اللغة إكراها وسلطة تفوق سلطة التاريخ فيه الذات الواعية إلاّ وميضًا خاطفًا على سطح ذلك النسق[1].

ولكي يتبيّن لنا فهم حال ما يحيط بموضوع الرمز كان لابدّ من جلاء كلّ لبس وغموض حول مفهوم الرمز، وكذا مفاهيم كلّ ما يحيط به من مصطلحات وتعاريف تبيّن ماهيته. فنعت هذا المصطلح بمفهومه الغربي من المصطلحات التي عرفتها العلوم النظرية قديمًا. فقد كان الرمز في الفلسفة الرواقية يتضمّن المنطق والبلاغة ونظرية المعرفة، فأفلاطون يرى أنّ المسميات ترمز إلى الأشياء والحقيقة وراء المحسوسات فما نراه في هذا العالم ليس انعكاس لعالم الصور الخاصة كما يوضحه في تشبيهه الرمزي على الحائط.

من هذا المنطلق فإنّ الرمز "كلمة موغلة في القدم، فظهرت في الفكر اليوناني وهي مشتقّة من (sumboleum) وتعني الحرز والتقدير وهي مؤلفة من شقّين:

(summ) بمعنى مع و(boleum) بمعنى حرز وهي قطعة من فخّار تقدّم للزائر دليل على حسن الضيافة والكرم"[2].

واشتقت كلمة رمز من الفعل اليوناني (Jeteremsemble) الذي يعني الرّمز المشترك أو "ألقى في الوقت نفسه"، أي: اشتراك شيئين في مجرى واحد يبين الرّامز والمرموز والإشارة والمشار إليه"[3].

– الرمز عند الشعراء والنّقاد المحدثين:

لقد عرف الرّمز كغيره من المصطلحات تعدادًا مفاهيميًا واختلفت مناهج وآراء الباحثين والدّارسين في تحديد ماهيته، فكلّ دارس تناوله حسب لـــ[تخصّصه] منهجه.

لقد خلص الدّارسون المحدثون إلى أنّ للرّمز مدلولين فيكون الرّمز على شكل إشارة: (حرف، كلمة، علامة) تعارف عليها الناس، أمّا للمدلول الثاني أن يكون الرّمز فيه شيئًا محسوسًا يشير

[1] : ينظر، حرحيرة مداني، الرمزية الصوفية في الأزمات الاجتماعية (الكرامات وتمثلاتها في المغرب الأوسط، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة السانيا وهران. 2013

[2] : آمنة بلعلى، الرّمز الديني عند رواد الشعر العربي الحرّ، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر، 1989، ص04.

[3] : المصدر نفسه، ص04.

إلى شيء معنوي، ويبيّن الشيئين علاقة، يفهم من هذا أنّ الرّمز الأوّل ما يسمّيه الدّارسون "الرّمز الإشارة" والثاني" الرّمز الفني أو الإيحائي"[1].

إنّ الرّمز أحد مرادفات"العقيدة والطّقوس والفنون الجميلة والشعر.. والرموز الدينية تقوم على بعض الصّلات الدّاخلية بين الإشارة والشيء المشار إليه استعارة أو مجاز"[2].

أمّا رائد الرّمزية الكبير"وليم يرك تندال(william tyndale 1494-1538)" فيعرّف الرّمز بأنّه: "تركيبا لفظيًا أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده، بحيث تتّخذ عناصره اللفظية كلّ حدود التقرير، موحّدة بين أمشاج الشعور والفكر"[3].

في حين اتّخذ الرّمز طريق آخر عن الناقد دما ألسون(dama elson) حيث عبّر عنه بالمعادلة التالية:

"الرّمز =المرموز له + الرّمز"[4]

لنقل: إنّ الرّمز جدلية الظاهر والباطن، الجسم والرّوح والاسم والمعنى والمشتق والكثيف والمادّة والفكر والجهر والسّر والشّكل والمضمون والقريب والبعيد، وهو موضع الفهم والتأويل والإدراك.. إنّ الرّمز رسالة الذكاء ورسالة التبصّر والحذر ولكنه مع ذلك يبقى أقرب إلى الصّحة الخارجية فهو يقابل الغيب مقابلة البيان للمعاني[5].

والرّمز ليس نقلا للواقع كما هو بل هو تكثيف وتحوير العناصر الواقعية التي تستخلص من واقع المادّة، وترتفع إلى مجال التجريد حيث يتحقّق الإيحاء بالمدّة كي يتمّ التعبير عن حالات نفسية تستعص عن التفسير. والرّموز اللغوية قادرة على إحضار الأفكار الفلسفية والدّينية والهواجس النفسية التي لا يمكن إدراكها مادّيا وعلى هذا فإنّ الرّمز "تجسيد لما في حياتنا كلها من أشياء ملموسة، ومعنويات مجرّدة، من هنا جاء خصبه وإمكانياته الواسعة اللاّمحدودة، هو أداة عظيمة للوصول إلى المعاني والإحساسات التي تعجز اللغة التقريرية

[1] : ربيع موازبي، الرّمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر، ص30.

[2] : شايف عكاشة، مقدّمة في نظرية الأدب، ج1 – ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، بن عكنون – الجزائر، ص26.

[3] : إبراهيم رومايني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون، ط1، الجزائر 2008، ص337.

[4] : شايف عكاشة، مقدّمة في نظرية الأدب، ص90.

[5] : ينظر، عبد الكريم اليافي، دراسة فنية في الأدب العربي ، ص249.

المباشرة عن إدراكها وإخراجها من دائرة النور، وبما أنّه لا توجد مواصفات معينة للرّمز، فالأدب لن يفقد إمكانيات التعبير لأنها لا نهائية"[1].

وأمام هذه الإمكانيات الواسعة اللامحدودة للرمزية يمكننا أن نقف عند أنواع الرّمز وأهمّ مستوياته ليكون المفهوم أشمل وأكمل.

[1] : نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية ، الرومانسية، الواقعية، الرمزية) منشورات المطبوعات الجامعية، ط1، 1984، ص464.

المبحث الثاني: الرّمز بين تعدّد الأنواع وتباين المستويات

أ) أنواع الرمز وتعدده:

هناك أنواع عدّة للرّمز منها:

1- الرّمز التراثي:

يعدّ التراث الينبوع الكبير الذي تتفرّع عنه جداول تصبّ في مجراها ويمكن أن يميّزها كأنواع للرّمز، يتداولها الأدباء مستلهمين جوانبها التراثية وطاقات إيحائها الكامنة مجدّدين حينا ومجترّين أحيانا، ويؤكّد عثمان حشلاف هذا الطرح من خلال قوله:"لم يكن اهتمام الشعراء المحدثين بالتراث لذاته أو لأنّ التراث شيء عظيم فحسب، بل لأنّه الوسيلة الأساسية التي تمكّن في نظرنا من الاستمرار في الإبداع والكتابة، إذ بواسطته يتاح له نقل أحاسيسه الوجدانية وتجربته الشعورية"[1].

وتوظيف الرّمز التراثي في الشعر ولاسيما العربي منه يختلف من شاعر لآخر وحسب الرّؤية الشعرية واختلاف الثقافات والمذاهب الشعرية والمرجعيات الإيديولوجية، وأهمّ المصادر التي سيتقي منها الشاعر رموزه تلك الموجودة سلفا في التراث الإنساني كتوظيف التراث الشعبي والدّيني وتوظيف الأساطير والشخصيات الرّمزية سواء كانت تراثية أم أسطورية يخضعها الشاعر لمنطق السياق الشعري التي تنتج لهذه الشخصيات الرّمزية دلالات متعدّدة[2].

ويكشف عز الدين إسماعيل عن كيفية التعامل مع التراث فيقول "إخلاصنا للتراث لا يكون باحتذائه أي السير معه أو في خطّ موازٍ له، ولكن بمواجهته"[3].

فالإخلاص للتراث ليس معناه اقتفاء خطاه والسّير وراءه، بل بمواجهته ولا نقصد بالمواجهة هنا بالإساءة إليه أو الحطّ من شأنه، بل بإعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية.

ثمّ يؤكّد "إليوت" أنّ القبول الأعمى والتسليم المطلق بالتراث يعدّ خطرًا كبيرًا لابدّ من الوعي به، والوعي بدوره التاريخي، فيقول:" إذا كان توريث الخالف للسالف يعني إتّباع

[1] : عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية ، ط1، بن عكنون الجزائر (د ت)، ص15.

[2] : ينظر، ربيع موازيي الرمز إشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر ، ص62.

[3] : عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، إنشطار الذات وفتنة الذاكرة، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص26.

طرق الجيل السّابق مباشرة بولاء أعمى، وبانقياد وجل، فمن الحقّ أن ننفّر الناس من الموروث، فكثيرًا ما رأينا هذه المسايل الضخاخة تضيع في الرّمال، إذا لا يمكن تسلّمه تسليم التركة الموروثة، وإن شئت أن تحصل عليه كلّفك جهدا وعناءً، وهو وفي المقام الأول يتطلّب الحس التاريخي"[1].

لقد حاول"إليوت" أن يغربل الموروث الشعري الإنجليزي بحثًا عن آبائه الرّوحيين، كذلك فعل صلاح عبد الصبور الشيء نفسه في غربلة الموروث الشعري وهو أمر سبق أن طبّقه في كتابه "قراءة جديدة لشعرنا القديم"[2].

ونتيجة لتأثر عبد الصّبور بـــ(أليوت) نجده مسرفا في توظيفه للتراث القومي والعالمي خاصّة منه الأوروبي وبالأخصّ شعر (ت – إليوت) حيث كان التراث عند هذا الأخير يعني بالدّرجة الأولى "تلك الرّابطة العميقة التي يحسّها بينه وبين تراثه الغربي، وأنّ على كلّ شاعر أن يجد مثل تلك الرّابطة بينه وبين تراثه القومي أيًّا كان"[3].

وإذا ما حاولنا حبس نبض هذا الإرث في شعرنا العربي المعاصر ظهر لنا الرّمز التراثي جليًّا عند مجموعة من الشعراء،كسعيد عقل، وأمل دنقل، وبدر شاكر السياب، ومحمود درويش...وغيرهم كثيرون أنهم استطاعوا أول مرّة أن ينظروا إلى التراث وأن يتمثّلوه جوهرًا وروحًا لا صورا وأشكالاً، فليس الشكل هو روح التراث وإنّما هو قيمته الروحية والإنسانية الكامنة فيه"[4].

فهذا عبد الوهّاب البياتي(م1926–1999م) في قصيدته: (سفر الفقر والثورة) يقول فيها:

لَوْ أَنَّ الفَقْرَ إِنْسَانٌ
لَقَتَلْتُهْ وَشَرِبْتُ دَمَه[5]

[1] : عبد الناصر هلاّل، الشعر العربي المعاصر، ، ص37

[2] : المصدر نفسه، ص38.

[3] : محمد فتوح أحمد، الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف مصر، ط1القاهرة 1977، ص291.

[4] : عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر ، ص28.

[5] : عبد الوهاب البياتي الأعمال الشعرية الكاملة 2 (قصيدة سفر الفقر والثورة)المؤسس العربية للدراسات والنشر بدار فارس للنشر والتوزيع بيروت ط1 عمان .1995 ص 43

فوراء هذه الكلمات المأثورة عبارة الإمام علي رضي الله عنه المأثورة "لو كان الفقر رجلا لقتلته"[1].

وعلى ذكر الأقوال المأثورة يمكنا أن نشير إليه أكثر الشعراء إلى المعاصرين استخدامًا للأقوال المأثورة (أمل دنقل 1940–م1983) كما في قصيدته (الموت في الفراش) حيث يقول:

أَيُّهَا السَّادَةُ: لَمْ يَبْقَ انْتِظَارْ
قَدْ مَنَحنَا جِزْيَةَ الصَّمْتِ لِمُلُوكٍ وَعَبْد
وَقَطَعْنَا شَعْرَهُ الوَالِي "ابْنَ هِنْد"[2]

قد استحضر الشاعر قول معاوية بن أبي سفيان في عبارته المشهورة "لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت لأنهم إن شدوا أرخيت، وإن أرخوا شددت"[3].

و لم يتوقف التوظيف إلى هذا الحدّ من هذه الأقوال المأثورة فحسب بل إلى استخدام بعض الشخصيات في إبداعاتهم الفنية الأدبية.

فالتراث الإنساني قد شارك المبدع الشاعر في عالمه الشعري فانتشرت من عناصر التراث العربي وحتى الأجنبي العديد من الشخصيات منها، الشخصيات القديمة التي ارتبطت بملامح دلالية في ضمير الوعي الجمعي، ومنها الحديثة التي تشابهت قضاياها وهمومها مع قضايا الشاعر المعاصر وهمومه، وقد تنوّعت الشخصيات الأجنبية، وكان معظم تلك الشخصيات من الشعراء، فالشعراء يحملون بين جوانبهم شهوة الإصلاح على حدّ تعبير(شيلي) وهم في ذلك يكابدون آلام وأحزان آرائهم ومبادئهم ، يحلمون بتحقيق عالم سعيد.[4]

يرى عزّ الدّين إسماعيل أنّ هناك علاقة وطيدة بين الرّمز من جهة والسياق والتجربة الشعرية، فيقول "في تدبّرنا للرّمز الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما التجربة الشعرية الخاصّة والسياق الخاص. فالتجربة الشعرية هي التي تستدعي الرّمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز

[1] : علي بن أبي طالب من الموقع www.hikams.com
[2] : أمل دنقل الأعمال الكاملة من الموقع www.alsakher.com
[3] : جرجي زيدان تاريخ التمدن الإسلامي ج4دار مكتبة الحياة ط1القاهرة 1935ص 66
[4] : ينظر عبد الناصر هلال الشعر العربي المعاصر ، ص113.

قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعًا رمزيًا بأن تركز شحنتها العاطفية أو الفكرية أو الشعورية عندما يكون الرمز جديدًا"[1].

إنّ الرّمز التراثي متعدّد ومتشعب، فمن التراث العام إلى التراث الشعبي من التراث العربي إلى التراث الإنساني، ممّا ينجم عن ثقافة واسعة باعتبار هذا التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفذ له عطاء، ومن ثمّ فان الشاعر حين يتوصل إلى إيصال الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية، فإنّه يتوصل إلى ذلك بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ، بالإضافة إلى أن استخدام الرموز التراثية يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثّل نوعًا من امتداد الماضي في الحاضر

كما أن الرّمزية التراثية توزعت حول أشكال عدّة، كالرّمز التاريخي، والرّمز الدّيني، والرّمز الصوفي، والرّمز الأسطوري وهو دليل على مدى أهمية الرّمز التراثي، ذلك كما يراه "إليوت": "إذا أردت أن تجدّد في الشعر فيجب أن تكون جذورك عميقة في الماضي"[2].أي : قوموا وابدؤوا انطلاقكم التجديدي من تراثكم من آخر مرحلة جديدة في هذا التراث، وسنقف عند بعض أنواعه ليتسنى لنا إدراك العملية الإبداعية.

[1] : عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر، ص118.

[2] : علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط1، مصر القاهرة، ط1، (1417هـ-1997م)، ص276.

2- الرّمز الأسطوري:

تعرّف الأسطورة بأنها:"القسم الناطق من الشعائر أو الطقوس البدائية، فبمعناها الواسع أية قصّة مجهولة المؤلف، تتحدّث عن المنشأ والمصير يفسّر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان في صورة تربوية"[1].

وذهبت (الفينو مينولوجيا) أو الفلسفة الظواهرية لدى "هيدجروهسرل" إلى تحليل بنية الأسطورة لتفسير بنية الوجود، إذ أنّ الوجود كليهما يعاني النقص الذي لا يقوم على الكلية والشمولية، واللغة هي أداة التعبير عن هذا الوجود الناقص المتناهي الذي يجد صورته مجسدة في الأسطورة ومن هنا تكون الأسطورة :" لغة الدّراما الحقيقية للحياة الحديثة وهي تكمل نقص الزّمن وتحيله من ظاهرة إلى تاريخ مطلق، يشتمل على حدود مفتوحة ودلالات منتهية ومنه يرتفع بالتجربة الإنسانية من الجزئي إلى الكلّي لتغروا نموذجًا خالدًا"[2].

وتعد الأسطورة عند المحدثين: "رؤية رمزية تستخرج من أعماقها الأبعاد الفنية والفلسفية ويتمّ توظيف الأسطورة وفق منهجين:

1) يتّخذا المبدع قالبا يمكن فيه ردّ الشخصيات والأحداث والمواقف إلى شخصيات ومواقف معاصرة، تكون الوظيفة هنا تفسيرية استعارية.

2) إذا أهملت الشخصيات والدلالة فيها واكتفى فيهاالكاتب بدلالة الموقف بغية الإيحاء بمواقف معاصرة مماثلة وهنا تصبح رمزية بنائية.

وقد استمدّ النموذج البنائي للأسطورة من الفنولوجيا (علم الأصوات الكلامية وعلم الدلالة البنيوي"[3].

وعلى أية حال فإن لتفسير الرّمزي هو أحد الاتّجاهين الرّئيسين يتّبعهما العلماء عادة في دراسة الأساطير، فالاتّجاه الرّئيسي الآخر هو التفسير الحرفي الذي ينظر إلى الأساطير إمّا على أنّها "تمثّل مرحلة من مراحل معينة من مراحل التطوّر الفكري ترتبط بالإنسان البدائي، وإمّا على أنّها أسلوب عام للتفكير ونشأ في الأصل من رغبة الإنسان في الإيمان إزاء أزمات

[1] : إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة الجزائرية عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2007، ص287.

[2] : المرجع نفسه ، ص287.

[3] : المرجع نفسه، ص290.

الطبيعة وأحداثها وفي كلا الحالتين يرتبط هذا التفسير بالواقع الملموس، وعلى العكس من ذلك تمامًا نجد التفسير الرّمزي يتجاوز ذلك الواقع الملموس وأنّ الأساطير تشير إلى حقيقة خفية تختلف كل الاختلاف عن الواقع الظاهري"[1].

والاتجاهات في تفسير الأساطير كثيرة ومختلفة، ولتوضيح هذا الاختلاف لابدّ من الإشارة إلى بعض الآراء في تفسير أسطورة "أوذيسيوس" على سبيل المثال، ففريد يذهب إلى أنّ الأسطورة ترمز إلى رغبة الابن في التخلّص من الأم، في "حين يرى إريش فروم (erich fromm)" أنها رمز للصّراع بين النظام الأبوي والنظام الأموي، وهي قصّة ترمز إلى الصراع الأخلاقي عند "كارل يونغ (carl jung)"[2].

فهذا التباين والاختلاف في تفسير هذه الأسطورة يبين صعوبة أو استحالة وجود تفسير واحد لأيّ أسطورة من الأساطير وهذا معناه صعوبة الوصول إلى إقامة علم الأساطير بالمعنى الدّقيق لكلمة علم، لذلك كان التعامل مع الأساطير يحتاج إلى قدرات خاصّة يخضع – أو ينبغي أن يخضع لنفس المبادئ التي تحكم استخدام الرّمز.

وعلاقة الأسطورة بالأدب وطيدة جدًّا، فقد كانت "الأسطورة مصدر إلهام الأدباء، فهي عامل أساسي في حياة الإنسان على مدى العصور والأزمان، فإذا نظرنا إلى الرّموز السّابقة التي استخدمها الأدباء المعاصرون تبيّن لنا أنّ معظم عناصرها يرتبط بشخوص أسطورية كتموز وعشتار والسّندباد وسيزيف و... وهي في ذلك إعادة صياغة جديدة للأساطير القديمة"[3].

والأسطورة مع الشعر توأمه حيث تؤطّر موقف الإنسان بالمعنى العام وقيّمه امتدادًا في الزمن الذاهب والآتي مضافا إليه حاضره.

و لم تكن معرفة الشاعر بالأسطورة جديدة، وإنّما هي قديمة قدم الشعرــ فلقد عرفها الشاعر القديم، وإن كان استخدامه لها استخدامًا إشاريًّا فهي ذخيرة بدائية تكشف وتثير

[1] : حمدي يوسف الرومي الرّمز والأسطورة في اللغة والأدب (المجلد 16 العدد الثالث – أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر 1985، مسارا لتحرير أحمد أبوزيد ، ص609.

[2] : ينظر المرجع نفسه، ص601.

[3] : شايف عكاشة، مقدّمة في نظرية الأدب، ص99.

العقل الباطن الجماعي للإنسان[1] والشاعر حين يعود للأسطورة فإنّه لا يعود إليها بوصفها تراث ثقافيا عن الأقدمين فحسب بل يقف عندها ويعيد صياغتها في رؤية جديدة، فالأسطورة "يعاد خلقها ويعد تحليل سياقها لتحلق في رؤية جديدة وتضع مظلاّت كونية ونفسية بواسطته اندماجها في بنية اللغة الشعرية وتكتسب في الوقت ذاته عقلانية فنية تتجاوز بها عقلانيتنا المنطقية"[2].

وكمثال علمي لذلك نقف عند بدر شاكر السّياب يوم انتصار معركة التحرير الجزائرية من خلال قصيدته (رسالة من مقبرة).

بُشْرَاكِ
سيزيف أَلْقَى عَنْهُ عِبْئَ الزُّهُورِ
وَاسْتَقْبَلَ الشَّمْس عَلَى الأَطْلَسْ[3]

فالسياب استخدم أسطورة (سيزيف*) اليونانية "فهي رمز على عبثية الجهد المبذول في الحياة لكنا أيضا رمز على التصميم والمثابرة وعدم اليأس، ولكن السّياب ينسج الأسطورة نسجًا عصريًا يتّفق مع حالة الانتصار"[4].

كما نجد أدونيس في قصيدته "إلى سيزيف" يقول:

أَقْسَمْتُ أَنْ أَكْتُبَ فَوْقَ المَاءِ.
أَقْسَمْتُ أَنْ أَحْمِلَ مَعَ سيزيف
صَخْرَتَهُ الصَّمَاءَ
أَقْسَمْتُ أَنْ أَظَلَّ مَعَ سيزيف[5]

[1] : ينظر: عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، ص106.

[2] : المصدر نفسه، ص107.

[3] : بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، الديوان دار العودة، ط2، بيروت، 1981، ص81.

* سيزيف شخص محكوم عليه يدفع حجر إلى قمة الجبل، فإذا بلغ القمّة تدحرج إلى الأسفل، فاستأنف الدّفع رافعا إياها إلى الجبل ليحدث له ما حدث في السّابق.

[4] : عبد الله العزامي: تشريح نص مقاربة تفكيكية، دار الطليعة – ط1، بيروت 1987، ص105.

[5] : أدونيس، الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي، دار المدى الثقافية والنشر، ط1، سوريا 1996، ص236.

"فسيزيف في السّياق الشّعري يعني بالتأكيد شيئًا خاصا (بتجربة الشاعر) فرديًا ولكنه في الوقت ذاته يخاطب الضّمير الجماعي"[1].

والشاعر المعاصر عادة ما يوظّف الأسطورة في إبداعاته الشعرية ويتعامل معها على أنّها فنّ يصوغه في قصائده، وهو ما يجعلنا نقول عنه إنه ذو إطّلاع واسع على التراث وكمثال على ذلك نأخذ خليل حاوي حين يلجأ إلى رمز البحث والخصب فيستخدم رمز المسيح (تموز) نفيا للموت الفردي ودلالة على بعث يحيي الأرض بعد موتها فيقول:

يَاإلاه الخَصيب، يَا بَعْلَا يفض
التُّرْبَةُ العَاقِرُ
يَا شَمْسَ الحَصِيدْ
أَنْتَ يَا تموز، يَا شَمْسَ الحَصِيد
نَجِّنَا، نَجِّ عُرُوقَ الأَرْض
مِنْ عُقْمِ دَهَاهَا وَدَهَانَا[2]

غير أنّ إله الخصب ظلّ عاجزًا على بعث الحياة وبقيت أجيال الموتى تتمطى في فم الموت، على عكس ما كان يتمناه "حاوي" الذي كان ينتظر المعجزة التي تستخرجه من أزمته وتحي الأرض بعد موتها[3] فما استطاع محمود درويش أن يلج بعمق إلى لُبّ تلك التجربة بقوله:

وَثَلَاثَة خَانُوهُ
تَمُوزَ
وَامْرَأَةٌ
وإِيقَاعُ
فنما[4]

[1] : عزّ الدين إسماعيل، الشعر المعاصر، ص206.

[2] : خليل حاوي، الديوان، دار العودة ط2، بيروت، 1972، ص325.

[3] :ينظر فخري صالح، دراسات نقدية في أعمال السياب حاوي،د نقل، حير ط1 د-ت ص70-71.

[4] : محمود درويش، الديوان – الأعمال الأولى ج(2)، ص368.

وبيّن درويش أزمة حاوي في قصيدته هذه وربط بين أبعادها وبين الاجتياح الإسرائيلي، فقام بالرّبط بين حاوي، وتموز الذي قتلته عشتار وأحبته فيما بعد[1].

لقد رأى الشّعراء ضرورة توظيف الأسطورة في إبداعاتهم، وهذا دليل على أنّ الأسطورة لم تتلاشى في مجتمع من المجتمعات لأنها تشكّل جزءًا منها، من بنائه القومي والروحي.

وهذا عبد المنعم عواد يوسف في قصيدته (الخروج من وادي الموت يستخدم أسطورة الأزوريس)* للتعبير عن موقف المثقف الأعزل في مواجهة السلطة الباطشة حيث يقول:

أُحَدِّثُكُمْ
عَلَى أَنْ تَكْتُمُوا مُا سَوْفَ أَذْكُرُه
حَذَارِ أَنْ تَحْكُوهُ للنَّاسِ
لَكَيْلَا تَبْذَرُوا فِيهِمْ بُذُورَ الشَّكِ
أَقُولُ لَكُمْ
رَأَيْتُ هُنَاكَ أَيزُورِيسْ مَصْلُوبًا عَلَى صَخْرَةٍ[2]

فالرّمز الأسطوري في هذه الأبيات يتبلور في ملامحه السلبية والجذب والمعاناة ومكايدة الألم، وقد أحدث الشاعر في هذا الرّمز نوعًا من المفارقة، فأزوريس هو رمز الخضرة، بل إنّها طابعه المميّز، وتبدو هذه المفارقة واضحة في قوله:

وَعَينَانِ مُفْتَحَتَانِ
بِوَادِي المَوْتِ كَانَ هُنَاكَ مَصْلُوبًا عَلَى صَخْرَةٍ
لَمْ تَكُنْ فِيهَا خُضْرَةٌ
وَلَمْ تَكُ تَنْبُتُ الأَزْهَارَ وَفِي سَاقَيْهِ
لَمْ تَنْفَجِرْ النَّضْرَةُ[3]

[1] :ينظر المصدر السابق، ص ص 74-75.

* هو ذلك الإنسان الذي يتعرّض للأذى واليأس والبطش، فقد قتل على يد أخيه ستّ حتى يقصيه عن الحكم وتؤول إليه الأمور.

[2] : عبد المنعم عواد يوسف، الأعمال الكاملة، م1، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص59.

[3] : قصائد للشاعر عبد المنعم عوادي وسف من الموقع arabpoetswwwarabicnadwa.com.

أمّا الطّرف الثاني في الأسطورة الفرعونية والمكمّل لها هو "حورس" الابن الذي انتقم لأبيه من عمّه ستّ، وقد وجد الشعراء في أسطورة حورس كثيرًا من المعطيات الإيحائية خصوصًا ملمح الثأر أو رغبة منهم في الخلاص وتطلّعًا إلى المجد ورسم غدا مشرقًا:

حورس يَا وَلِيدَ الثَّأْرِ
قُمْ وَاحْمِلْ خَلاَصَ أَبِيكَ لاَ تَجْبَنْ
وَيَبْقَى الزِّنْدُ مُمْتَدًّا يَطُولُ الحُلْمَ[1]

من هنا راح الشاعر المعاصر يزاوج بين روح الأسطورة – الماضي – وروح الرّمز – الحاضر – ممثلا حلقة وصل بين الحاضر والماضي خصوصًا وأن هؤلاء الشعراء ارتبطوا بأحداث عصرهم وقضاياه ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف، وإنّما معايشة لتلك الأحداث ومصاحبًا لتلك القضايا.

فاستخدام الشاعر للأساطير يهدف إلى تحقيق غايات عديدة إذ يطمح فيها إلى تحقيق رغباته المكبوتة وإلى التصريح والتعبير عن قضايا عصره في هذا العالم المتناقض ورفض قوانين القمر والصّراع وكشف ما يخفيه في نفسه من انكسارات حضرية راهنة ولذلك ظلت الأسطورة موردًا سخيًا للشعراء في كلّ عصر وفي كلّ بقعة يجسّدونها عن طريق معطياتها الكثيرة من أفكارهم ومشاعرهم مستغلّين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة من خيال طليق لا تحدّه حدود"[2].

ويعد الشاعر والناقد الإنجليزي "ت.س إليوت" أحد المصابيح التي كشفت آفاق الأساطير وأهميتها للشاعر العربي المعاصر، وما فيها من ثراء وطاقات تعبيرية كما في قصيدته "الأرض الخراب" حيث استخدم أسطورة الخصب تعبيرًا عن حبّ عظيم وتأكيدًا لقدرة الإنسان على التضحية والعطاء[3] وقد كان هدف "إليوت" من وراء انحيازه للنهج الأسطوري

[1] : عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، ص106.

[2] : علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص174.

[3] : ينظر عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، ص108.

هو "البحث عن أداة تعبيرية تتمثّل في اللغة تكون موحية ورامزة، وقد وجد إ"ليوت" أنّ هذه اللغة هي الرّموز ومنطقها هو منطق الخيال"[1].

لقد أيقن المبدع بأن الأسطورة ليست مجرّد نتاج بدائي، وإنّما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان ومن ثمّ اتّفق المتخصّصون في الحضارات على أنّ التراث هو الحمض النّووي لكل حضارة ، ويضعون الأسطورة في القائمة الأولى لمكوّنات هذا الحمض، يقول "بول ريكور "من دون نظرة الأسطورة التراجعية تحرم الثقافة من ذاكرتها ومن دون نظرتها التطلعية تحرم من أحلامها"[2].

متخذا إيّاها رمزا له في تجربته الشعرية وذلك لما تحمله الطبعة من دلالات نفسية عميقة تسكنه ذاته، فكثير ما تغنى الشعراء بالرّبيع والبيادر وريح الصّبا... فهذا الشاعر "بشر فارس(1907-1963)" يقول في مقطع من قصيدته "الخريف في برلين":

"صَفْوَةٌ عَضَتْ رَوَاءَ الوَرَقْ
وَيْلُ وَطُولُ الفَرْقِ
مِنْ دَعَبَاتِ الخَرِيف الأَخْرَق
وَرَقْ ضَنَّ بِظِلِّ الرَّوْنَقْ
هَزَلته مَضْنَيَات القَلَقْ
بَعْدَ رَعَيَان إِخْضِرَار عَبَق
يَا صَفْرَةَ الوَرَقِ فِي الخَرِيفِ[3]

إنّ الخريف الذي يقصده الشاعر ما هو إلاّ رمز لذلك العجز الذي يشعر به وما الورق إلاّ قلبه الحزين، فالشاعر لا يحدّثنا هنا عن خريف حقيقي وإلاّ كيف يفسّر الويل والقلق والفرق والتي هي في حقيقتها صفات إنسانية[4] فالرّمز "فن التعبير عن الأفكار والعواطف

[1] : المرجع السابق، ص109.

[2] : بغوس سامية، أسطورة الانبعاث عند أدونيس، رسالة الماجستير، جامعة وهران السانيا 2011-2012 ص 10.

[3] : ديوان بشر بن فارس نقلا عن محمد فتوح أحمد، الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص247.

[4] : ينظر المرجع نفسه، ص247.

بحيث يعتبر وسيلة الأديب لينفذ به من الشيء المحسوس الذي تجسّده الكتابة الحرفية وصولاً إلى جوهر المعنى الحقيقي الذي يريده"[1].

لقد كان الشاعر ينتزع من الكون والطبيعة بعض ما فيها من ظواهر، كالعاصفة والرّعد والجليد والرياح والرّمضاء والرّبيع والنسيم والنجوم والشمس، والقمر والأوبئة كالجرب والريح الأصفر... ومثل هذه الرّموز في طبيعتها" غنية ومثيرة وهي، تأتي مرتبطة كلّ الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر"[2].

معنى هذا القول أنّ الأسطورة هي الترابط بين ماضي الأمم وحاضرها ومستقبلها ، ما يدلّ على أهمية الأسطورة التي عادت ولتعمل بقوّة في الأدب وخاصّة الشعر، فهناك من يقول "إنّ الشعر وليد الأسطورة وقد نشأ في أحضانها وترعرع بين مرابعها ولّما ابتعد عنها جنّ وذوي، ولذلك فإنّ الشاعر في العصر الحديث عاد ليستعين بالأسطورة في التعبير عن تجاربه تعبير، غير مباشر فتدغم الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح إحدى لبناتها العضوية، هذا ما يمنحها كثيرا من السمات الفاعلة في بقائها ومنها إنقاذها من المباشرة والتقرير والخطابية والغنائية كما يخلق فيها فضاءً متخيّلاً واسع البعد زمانيا ومكانيا[3].

فالرّمز الأسطوري كان وما زال مصدر إلهام الشعراء حيث تعتبر الأسطورة وسيلة فعّالة توسع خيال الشاعر وتساعده للتعبير عن الأحاسيس والعواطف الاجتماعية والسياسية ولبنان المشاكل المتعلقة بالعلم الجديد من خلال توظيف شخصية أسطورية أو باستخدام تقنية القناع في استدعائه للشخصية التراثية وهذا ما نعثر عليه في ثنايا هذا البحث.

3-الرّمز الطّبيعي:

يشكّل الرّمز الطبيعي أحد أهمّ عناصر التصوير الرّمزي وهو شكل يبرز رؤية الشاعر الخاصّة اتّجاه الوجود ويعمل على تخصيصها، كما أنّه يمكّن الشاعر من استبطان التجارب الحياتية ويمنحه القدرة على اسكناه المعاني اسكناها عميقا مما يضفي على إبداعه نوعًا من الخصوصية والتفرّد، والشاعر إذا استمدّ رموزه من الطبيعة خلع عليها من عواطفه وأصبغ

[1] : محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي، دار المعارف ط3، القاهرة، 1984، ص112.

[2] : نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص472.

[3] : علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،ص ص-174-175.

عليها من ذاته مما يجعلها تعجّ بالإيحاءات، فتصبح الكلمة محمّلة بالدّلالات ولا فرق بين كلمة وأخرى لأنّ كلّ مفردات اللغة لها أن تستخدم في الشعر "استخدامًا رمزيًا – ولا تكون كلمة هي الأصلح من غيرها لكي تكون رمزًا إذ المقول في ذلك استكشاف الشاعر للعلاقات الحسية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء"[1].

اهتمّ الشعـــراء بالطبيعة فجعلـــوها إطـــارًا لغزلياتـــهم كمـــا فعل **جون دون**(1572-1631) **وجورت روربت** (1874–1963) ولما طغت المظاهر المادية على شعراء القرن الثامن عشر حسب رأي النقاد انعدمت صلة الشاعر بالطبيعة إلى أن جاء كلّ من **وردزورث** (1770-1850) **وكوليردج** (1772-1834) حيث استهدفوا عودة انجترّا إلى أحضان الرّيف، ولا عجب في ذلك فنشأتهم كانت ريفية ومن ثمّة كانت الطبيعة حاضرة عندهم[2].

وإذا عُدنا إلى الشعر الجاهلي وجدنا أنّ الطبيعة كانت حاضرة، فالشاعر لا ينفكّ في معلّقته أو قصيدته ينادي الدّيار والأطلال ويخاطب السحب والأودية والجبال وغير ذلك من عناصر الطّبيعة المحيطة به، وهو لا يفتأ يتحدّث مع ناقته أو يتخاطر بشكل من الأشكال مع حيوانات الصّحراء وهو إن لم يتحدّث إليها مباشرة أدخلها في سياق حديثه الذاتي أو حواره مع المستمع[3].

و الشاعر عند استخدامه لكلمات مثل، الرياح، البحر، الخمر فهو عندئذ "يستخدم كلمات ذات دلالات رمزية، ولكن استخدامه لها لن يكون له قوّة التأثير ما لم يحسن استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرّمز وما لم يضف إلى ذلك أبعادًا جديدة من كشفه الخاصّ"[4]، فمثلا عندما نقرأ قول بدر شاكر السياب في قصيدته "رحل النهار"

الأُفُقُ غَابَاتْ مِنَ السُّحُبِ الثَقِيلَةِ والرُّعُودِ
المَوْتُ مِنْ أَثْمَارِهَا وَبَعْضَ أَرْمِدَةِ النَّهَار

[1] : رشيدة أغبال، الرّمز الشعري لدى محمود درويش،مجلة علامات العدد 26، على الموقع الالكتروني sbengradàyahoofr، ص1

[2] : ينظر فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، ص81.

[3] : المرجع نفسه، ص87.

[4] : عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص198.

رحل النَّهَار[1]

نجد الشاعر يصوّر لنا رمز السندباد المقترن بالزوجة التي تحترق انتظارًا لعودة زوجها المغامر، فكلّ ما أضفاه الشاعر في هذه الأبيات من رموز طبيعية، إنّما هي مرتبطة بمعطياته الشعورية ، ومن خلاله تمّ التلاحم بين تجربة الشاعر والرّمز الذي استخدمه ،و مثل ذلك عن الشاعر والناقد عبد الرحمن شكري في قصيدته"نرجس":

نَرْجِسُ أَنْتَ الحَسَنُ يَا نَرْجِسُ تَشْتَاقُكَ الأَبْصُرُ وَالأَنْفُسُ
تَرْضَعُكَ الشَّمْسُ بِأَضْوَائِهَـــا وَاليَوْمَ صَحْوٌ أُفُقُه مُشْمِسُ
تَحْنُو عَلَى الجِدْرَانِ مُسْتَأْنِسًا يَا زَهْرَةَ فِي رَوْضِهَا تَغْرُسُ[2]

يصوّر الشاعر شخصية –نارسيس – (نرجس) العاشق لصورته المفتون بجماله وفق جملة من الرّموز الطبيعية، فهو يستند على الطبيعة كمعين له، وفي هذا النّص قد أحسن الشاعر اختيار عناصره وصبغتها بصبغة رمزية لدرجة لا نكاد نحسّ أو نستشرق شخصية نارسيس.

إنّ الطّبيعة سرّ عجيب يحمل سنفونية تلحّنها الرّؤى وتغنّيها الأعين وتسمعها الآذان فتستريح لها القلوب والأبدان، فهي محطّة الشاعر الذي سكّن حلمه فيها ونسّخ أفكاره منها، فراح يستلهم تلك المظاهر العذرية.

وفي ذلك يرى كولردج "أن الشاعر يجب ألاّ يحاكي المظاهر الخارجية، وإنّما عليه أن يعزل نفسه عن الطبيعة، وبقوّة النّفس اللاّواعية يولّد ما تعبّر عنه الطبيعة الخارجية"[3].

أي أنّ الشاعر وإن كان ينهل من الطبعة ، من ماديتها، لكنّه يتجاوزها ليعبّر عن أبعاد وجدانية ترتبط بواقعه وأوضاعه فإذا أتينا إلى رمز "الريح" في النصوص الشعرية الحداثية فإنّنا نلحظ، تباينا شديدًا في التّعامل مع هذا الرّمز، فالسياب مثلا غالبا ما يرى في الريح رمزا سلبيًا يحيل على الخراب والدّمار اللذين يشيعهما نعش الواقع السياسي، فالرّبح بهذا المعنى من أهمّ الواقع التراجيدي عند السياب، يقول:

[1] : ديوان بدر شاكر السياب، مج1، دار العودة، ط1، بيروت، 2016، ص69 منزل اقنان hindawi.org

[2] : ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة مصر ط1 ، القاهرة 2012 ، ص246.

[3] : فاطمة الزهراء زهدور، شعر المقاومة في الأدب العربي المعاصر، (محمود درويش أنموذجًا) ، ص92.

الظُّلْمَةُ تَعْبِسُ فِي قَلْبِي
وَالجَوَّ رَصَاصٌ
وَالرِّيحُ تَهُبُّ عَلَى شَعْبِي
وَالرِّيحُ رَصَاصٌ[1]

ويرى علي الجندي فيها رمز التيه بأشكاله النفسية والروحية والاجتماعية بعامّة. وأمّا عند خليل حاوي فإنّ للريح محمولاً مختلفًا وهو التشيؤ والاغتراب، فإذا كان السياب يرى في الريح سلاحًا بيد الدّيكتاتور، فإنها عند حاوي"سلاح" بيد الواقع المادّي المبتذل، ولا بأس من الإشارة هنا إلى أن الريح عند حاوي غالبا ما تكون نقيض الفرد على حين أنها غالبا ما تكون عند السياب نقيض، المجتمع[2].

يقول خليل حاوي:

فِي لَيَالِي الضَّيْقِ وَالحِرْمَانِ
وَ الرِّيحُ المُدَوِّي فِي مَتَاهَاتِ الدُّرُوبِ
مَنْ يُقَوِّينَا عَلَى حَمْلِ الصَّلِيبِ[3]

ويقول على الجندي:

أَيَّتُهَا الرِّيحُ الَّتِي تَحْمِلُنِي مِنْ رَصِيفٍ لِرَصِيفٍ
حَفَرَتْ وَجْهِي أَخَادِيدُ الصَّرَاحَةِ
نَهَشَتْ لَحْمِي أَقْلَامَ الجَرَاحَة
إِنْزِلِينِي أَيَّتُهَا الرِّيحُ عَلَى قَارِعَةَ اللَّيْلِ
أُتْرُكِينِي فِي بَسَاتِينِ المَسَاكِينِ الذِينَ انْتَبَذُوا
تَحْتَ سِرَرِ النَّفْيِ
أَوْعُودِي بجثماني إِلَى الصَّحْرَاءِ فِي الأَرْضِ المُبَاحَةْ[4]

[1] : بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر رؤيا في عام 1956ç ص93
[2] : ينظر: ربيع موازيبي، الرمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر، ص46.
[3] : خليل حاوي، الديوان، دار العودة ط1، بيروت 1982، ص139.
[4] : علي الجندي، قصائد موقوتة، من الموقع startimes.com ص33

تلاحظ من خلال هذه الأبيات أنّ ثمّة تشاكلاً بين "حاوي" و«الجندي"، فحين اتّجه به "حاوي" إلى موضوع الاغتراب، اتّجه به "الجندي" إلى سمة ملازمة للاغتراب وهي التّيه النفسي والروحي. فرمز الريح إذن له دلالات متعدّدة: فهو رمز الدّمار، الخراب، الجدب، العقم لخصب، الهمجية، الاغتراب، والتيه وغيرها[1].

ومن الرموز الطبيعية المتعدّدة الدلالات، رمز الحجز إذ الملاحظ فيها أن ثمة تواصلا بين الحجارة والإنسان يمكن وصفه بأنه رمزًا إيجابي في الحياة العربية الفلسطينية فهو يحقّق التكامل بين أبناء الأرض وهذا ما أشار إليه عاشق فلسطين الشاعر" محمود درويش":

أَنَا الحَجَرُ
أَنَا الحَجَرُ الذِي مَسَّهُ زَلْزَلَة
رَأَيْتُ الأَنْبِيَاءَ يُؤَجِّرُونَ صَلِيبَهُمْ
.....
ثُمَّ صِرْتَ بِطَاقَةُ لِلتَّهْنِئَاتِ
تُغَيِّرُ الشُّهَدَاءَ والدُّنْيَا
وَهَذَا سَاعِدِي
تَتَحَرَّكُ الأَحْجَارُ
فَالْتَفُّوا عَلَى أُسْطُورَةٌ [2]

إنّ المتأمّل في هذه الأبيات يدرك أنّ الحجر أصبح أسطورة في يد درويش، إنّه السّلاح الأوّل في يد المناضل، والقضية الخالدة في حقّ الشّهيد يناله بيده ويحرّكه إلى السماء ثمّ يعود إلى الأرض ليحقّق رسالته ورسالته في الحياة الخلود والبطولة.

ويبقى رمز الحجر أكثر قوّة لما يتّسم به من ارتباط مباشر بالحياة السياسية العربية ولاسيما في فلسطين المحتلّة، حيث يقول معين بسيسو:

تُفَاجِئُنِي الأَرْضُ إِن الحِجَارَةُ

[1] : ينظر: فاطمة الزهراء زهدور، شعراء المقاومة في الأدب العربي المعاصر، "محمود درويش أنموذجًا" ص97.

[2] : محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى م2، رياض الريس للكتب والنشر ط1، 2005، ص132.

تُقَاتِلُ وَالأَنْظِمَةَ
بَنَادِقُهَا مَلَجَّمَةٌ
تُفَاجِئُنِي الأَرْضُ إِنْ كَفَّ الصِّبَايَا
مَرَايَا
وَكَفَّ الشَّهِيدَ بِحَجْمِ السَّمَاء[1]

ثمّة تكامل بين الحجارة والصبايا والشهيد إنّ الأرض تحوّل دائم، فمن الأرض إلى الصبايا ومنهنّ إلى الشهيد، فمن خلال ما رأينا نلاحظ رمز الحجر قد اتّخذ دلالات عدّة، فمرّة اسم جامد، ومرّة أخرى رمز البطولة والشهادة وهو رمز الخصب، رمز الصّبا... ويبقى هذا الرّمز مفتوحًا لدلالات جديدة وقراءات مختلفة.

4- الرّمز الصّوفي:

لقد أصبحت رغبة المبدع ملحّة على الارتقاء والوصول إلى فضاءات أرحب فاستوعب واقعه بكلّ تراكماته الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويطمح إلى تطعيم كلّ ذلك بجماليات راح يبحث عنها في الموروثات الثقافية فكان ذلك الوهج الصوفي الذي أخذ بقلوب الفنانين والأدباء، فراحوا ينهلون من منابعه، متّكئين على لغة حقيقتها وراء أستار الرّموز الصوفية، وغاية الأديب في ذلك هو الوصول إلى نوع من المصالحة بين المادّة والرّوح وإحداث نوع من التوازن في الشخصية الحاضرة والأزلية للإنسان كما أكّد ذلك الشاعر (كولوردج)[2].

والرّمز الصوفي لا يختلف كثيرا من حيث دلالاته على الرّمز العادي، ففكرة الحجب والإخفاء موجودة في كليهما فهو لم يخرج عن معنى "الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم"[3].

إلاّ أنّ الرّمز عند الصّوفية اتّخذ أبعادًا ضاربة في العمق والغموض وذلك تبعا لطبيعة التصوف نفسه.

[1] : معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ط1، بيروت ، 1979، ص665

[2] : ينظر، زبيدة بوغراص، الرّمز في مسرح عز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الحاج لخضر، باتنة 2010-2011 ، ص ص 29-36.

[3] : حمزة حمادة، جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب رسالة ماجستير مخطوطة قاصدي مرباح ورقلة، 2007-2008 ، ص 62.

عرّف التصوّف بأنه فلسفة حياة تهدف إلى التّرقي بالنّفس الإنسانية أخلاقيا تتحقّق بواسطة رياضيات عملية تؤدّي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى والعرفان بها ذوقًا لا عقلا وثمراتها السعادة الروحية ويصعب التعبير عنها بالألفاظ العادية لأنها وجدانية الطابع وذاتية"[1].

والتّصوّف "جوهرا فكريا يمثل مرحلة راقية من مراحل تطوّر الفكر الديني حيث تتدخّل القوى العقلية في إثبات قدرتها على الإدراك إلى جانب النصّ الديني، إنها حركة إيقاظ للقدرة التأويلية للتفكير الإنساني في مواجهة الكون وخفايا الإنسان وحقيقة الخالق عزّ وجلّ وسبيل الوصول إليه"[2].

والصوفي هو الذي يبحث عن الله فيجده ويتعرّف إليه، فالصوفي مركّب من حروف أربعة "الصاد والواو والياء، فالصاد صدقه وصبره وصفاؤه، والواو وجده وودّه، والفاء فقره وفناؤه، والياء هي ياء النية فإذا تكمّل فيه ذلك أضيف إلى حضرة مولاه"[3].

إنّ التّصوّف مهما تعدّدت تعاريفه فإنّ جلّ شيوخه يجمعون على أنه "طريق إلى الله تعالى، غايتها معرفته جلّ جلاله، معرفة قوامها الكشف والعيان وهي غاية لا يصل إليها إلاّ عباد الله الذين بلغوا شأنًا في عبادته وقطعوا مدارج الطريق حتى وصلوا إلى مرتبة الولاية وحصل لهم ما لم يحصل عليه غيرهم ممّن لم يسلكوا طريقهم"[4].

وإذا كان التّصوّف يعني العلاقة الروحية بين الإنسان وربّه واتّخاذ موقف معيّن من الحياة، على عكس ذلك فإنّ الصوفية حركة بدأت زهدًا ووَرَعًا ثمّ تطوّرت فأصبحت نظامًا في العبادة ثمّ استقرّت نظامًا بعيدًا عن مجراها الأول وعن الإسلام في كثير من أوجهها

[1] : هدّي فاطمة الزهراء، جمالية الرمز في الشعر الصوفي – محي الدين بن عربي نموذجا – رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان (1427هـ-2006م)، ص24.

[2] : ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات – الوظائف – التقنيات) دراسة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، ط1د.دمشق، 2003، ص200.

[3] : حسين السندوبي، أبو العباس المرسي ومسجده الجامع بالإسكندرية ط1، القاهرة 1944 ص84.

[4] : ينظر، هدي فاطمة الزهراء، جمالية الرّمز في الشعر الصوفي، ص ص 18-19.

المتطرّفة. ويرى التّصوّف على أنّه "تجربة ذو قيمة وجدت في سائر الأديان السماوية والوضعية وعبّر عنها كلّ صوفي في إطار مجتمعه من عقائد وأفكار"[1].

فالمذاهب الصوفية المصطبغة بالصّيغة الفلسفية لا ينبغي أن تؤخذ على أنها مذاهب فلسفية بالمعنى الدّقيق للكلمة وإنما هي قائمة على أساس من الذّوق مهما كان طابعها الفلسفي.

وإذا كانت التجربة الصوفية عند صلاح عبد الصبور(م1931-1981م)- والتجربة الفنية تنبعان من منبع واحد وتلتقيان عند الغاية نفسها وهي العودة بالكون إلى صفائه وتآلفه بعد أن يخوض غمار التجربة"[2].

يشير عزّ الدّين إسماعيل إلى احتفاظ كلّ من الصوفي والشاعر بملامحه الخاصّة التي يحفظ عالمه الخاص ويفرّقه عن الآخر فيقول: "إنّ الصوفي والشاعر كلاهما متأمّل وكلاهما مستكشف وربّما استطاع الصوفي أن يعبّر عن رؤيته أحيانا ولكن في مراحلها الأولى، وعندما يوغل في الطريق يستعص عليه أن يعبّر عن رؤيته.

وفرق آخر هو "أنّ موضوع الرؤية يظلّ واضحًا أمام الشاعر وفي كل لحظة في حين يختفي في التجربة الصوفية"[3].

وتؤطّر التجربة الصوفية في الشعر العربي في أرقى ما وصلت إليه من نضج بمحورين، الارتحال الدّائم في سبيل الكشف، والرحلة الفنية عندهم مصدران: مصدر صوفي وبصدده يقرّ عبد الصبور ""أنّ الصوفية أوّل من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفرا مليئًا بالمخاوف والمهاول وقد ينتهي بالسعادة إن أراد الله بالسعادة – ومصدر ديني يربط فيه بين معاناة الشاعر والنبي في تلقي الرسالة، كما يربط بين رحلة الإنسان إلى بيت الله ورحلة الشعر إلى الشاعر، فيخرج إليها الشاعر طالبا عطاء بعد أن يترع عن نفسه كل شارات الحياة متجرّدًا كتجرّد الحاج إلى قدس الأقداس"[4].

---

[1] : المرجع السابق، ص ص28-29.

[2] : عبد الناصر هلال، الشعر الصوفي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة، ص80.

[3] : عزالدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر،ص171.

[4] : ربيع موازني، الرّمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر – محمود درويش أنموذجا- ص57.

يقول "عبدالصبور " حيال هذا:

خَرَجْتُ لَكَ
عَلَيِّ أَوَا فِي مَحْمَلِكَ
وَمِثْلَمَا وُلِدَتْ غَيْرَ شَمْلَة الْإِحْرَام فَقَدْ خَرَجَتْ لَكَ
أُسَائِلُ الرُّوَادَ
عَلَى أَرْضِ الغَرِيبَةَ الرَّهِيبَةَ الأَسْرَارَ [1]

ولّما كانت الأمور الإلهية والتجارب الصوفية الروحية لا يحيط بها الوصف ويعجز عن وصفها البيان في الغالب كان من الطبيعي أن يعتمد الصوفي على أساليب غير مباشرة وكان من الطبيعي أيضا أن يعوّل على الإشارة فهي "ما يخفى عن المتكلّم كشفه بالعبارة للطافية معناه"[2].

وإذا كان الموقف وطبيعة التجربة الصوفية ينطويان على قيمة رمزية خاصّة بالأحوال والمقامات والأذواق والاتصال بالإلهي في قداسته بات ضروريا أن تكون لغة الشعر المعبّر عن التجربة في طبيعتها الجوهرية موغلة في التركيب الرّمزي، وبطبيعة الموقف يرتبط ما عبّر عنه ابن عربي، بالمشاكل الإنسانية ومناسبات العالم في بناء كوزمولوجي حين يحكمه حال العارف وسماعه هذه الأشعار تنشد فتشير في السامعين الجذبة والوجه الإلهي.

وكان هذا التأثير جليًّا في شعرائنا المعاصرين ويعدّ "الحلاّج" من أكثر الشخصيات الصوفية استدعاء لما تشتمل عليه من عناصر إيحائية متعدّدة مع قضايا الشاعر المعاصر، فالشاعر "السماح عبد الله" في قصيدته "الحلاّج" يستغلّ الحلة الصّوفية أو حالة الانعطاف التي تفضي إلى التوحد والامتزاج. ولم يكن التوحد عند الصوفية هو "انتقال الذاتيتين إلى ذات واحدة فقط وإنّما التوّحّد هو التداخل في الصّفات كما يقول ابن عربي"[3]. ويأتي انخطاف الشاعر نتيجة لارتقاء الروح وانجذابها لحضور المحبوب الذي تجلّى ، فأوغر فاستجاب المحب/الشاعر:

[1] : صلاح عبد الصّبور الديوان، دار العودة بيروت، ط1، بيروت 1972 ص 102.
[2] : عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ص198.
[3] : عبد الناصر هلال الشعر العربي المعاصر انشطار الذات وفتنة الذاكرة ص82

وَخَطَفَنِي الخِطَابُ
أَنَا كُنْتُ أُعَاتبه فِي شَيْءٍ ضَايَقَنِي مِنْهُ، وَهُوَ...
انْتَهَزَ الفُرْصَةَ بَيْنَ عَتَبَابْي وَتَسَلّلَ لِي...
خَطَفَنِي مِنّي... وَسَكَنَنِي.....
شَوَّقَنِي لروائحه وَأَنَا فْي حَضْرَتِهِ..
أَسْقَانِي الحُبَّ، وَزَوَّدَ عَطَشِي...[1]

والاتّحاد بالكون عند الشاعر وسيلة لارتقاء الكائن إلى عوالم ثانية خارج الحياة في مناح الأحلام والأفراح والمشاعر والرّؤى الفارقة في قرارات الواقع، حيث التجربة انبثاق كوني وطوفاني يغسل الواقع، ويشبع الحياة فالشاعر رجل تتّسع رؤياه إلى ما وراء أفق الإنسان العادي فتذهله ضخامة الكون وجماله، وعندها تغدوا الكتابة الصوفية لونًا خاصًّا تحترف التفلّت لترسو أخيرا على هيمنة التأويل، فالخطاب الصوفي لا ينفتح على الملتقي بسهولة بل يحتاج إلى فهم خاص ومعرفة عميقة عمق ما تحوم به نفس المتصوّف.

فقد سأل أحد المتكلّمين أبا العباس بن عطاء" ما بالكم أيّها الصوفية قد اشتققتم ألفاظًا أغربتم بها على السّامعين وخرجتم عن اللسان المعتاد، هل هذا إلاّ طلب التمويه أو ستر لحوار المذهب؟"

فقال: ما فعلنا ذلك إلاّ لغيرتنا عليه ولعزّته علينا[2] ثمّ اندفع يقول:

إِنَّ أَهْــلَ العِبَــارَةِ سَأَلُونَــا اجبناهم بِأَعْــــلاَمِ الإِشَارَةِ
نشيربهَــا فَنَجْعَلُهَــا غُمُوضًا تَقْصُرُ عَنْهُ تَرْجَمَــــةِ العِبَارَةِ
يَرَى الأَقْوَالَ فِي الأَحْوَالِ أَسْرَى كأسرى العَارِفِينَ ذَوِي الخَسَارَةِ[3]

وأمثلة ذلك عديدة، على سبيل المثال هذه القصيدة (لابن خلوف) حيث يقول فيها:

سَلُو النَّارَ عَمَّا شَبَّ بين الأَضَالِع وَلَا تْسْأَلُوا عَمَّا جَرَى مِنْ مَدَامِعِ
وَإِنْ شِئْتُمْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلُ فَلَيْسَ سِوَى مَا فِي حَوَاشي أَضَالِع

[1] : عبد الحكم العلامي (عن ديوان الواحدون للشاعر السماح عبد الله) –الحوار المتمدن .المحور الأدب والفن . العدد 3183- 2010
[2] : حسن الشرقاوي، معجم الألفاظ الصوفي، مختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 10.
[3] : المرجع نفسه، ص 11.

أبى الحُبَ إلاّ أَنْ يَكُونَ مَا يَشَاءُ حَرِيقٌ صبابـــــات غَرِيق مَدَامِع[1]

إنّ القارئ لهذه الأبيات يعتقد أنّ الشاعر يعاني من خلال تجربة حبّ مع حبيبته ولكن ما يقصده الشاعر هو الحبّ الإلهي الذي يتغنى به الصوفية.

إنّ هذه الأبيات تحيلنا على مقدّمة قصيدة (ابن خلوف) في هذا النموذج على العصر الجاهلي، أين افتتح الشعراء الجاهليون قصائدهم بالمقدّمة الغزلية، وتتألّف هذه المقدّمة أيضا من الحديث عمّا يخلفه البعد والهجر والفراق من تعلّق شديد وشغف ودموع غزار يسكبها الشاعر حسرة وألمًا ولهفة."فلا ينبغي إذا أخذ التجربة بمفهومها السطحي وتغدو لمعاناة بذلك طابعًا يسمو بالتجربة الصوفية إلى الشفافية الروحية الذي يفرز عنها عبق الحبّ الإلهي خاصّة وأن المحبة لله هي الغاية القصوى والذروة العليا من الدّرجات"[2].

وعلى غرار ذكر الحبّ الإلهي يمكن أن أشير إلى ما قاله زكي مبارك "وأغلب الظّنّ عندي أن الصوفية ابتدئوا حياتهم بالحبّ الحسّي ثم" ترقوا إل الحبّ الروحي والانفعال من حب الجمال إلى التّصوّف المعقول ولا سيما الحرمان من المحبوب، والحرمان قد يكون من آثار التصوّف والتجمّل والعفاف، ثم يصير بأصحابه إلى الضّعف، فلا ترى منهم غير الأنين والحنين، وكذلك العذريون فهم الأغلب ضعفاء والضّعف الحسّي هو بداية الإقبال على المعاني الروحية في أكثر الأحوال"[3].

وعلى أية حال فإنّ التصوّف كان رياضة نفس ومجاهدة طبع عند الشيوخ الأوائل، إلاّ أنّ ذلك الزّمن قد ولّى وجاء قوم من الأدعياء تلبس عليهم إبليس فصدّهم عن العلم ، فلمّا أطفأ نور العلم عندهم تخبّطوا في الظّلمات، كادعائهم الاتحاد والحلول والعشق الإلهي ونسوا أن العشق في اللغة "يقال للمنكوح والله يحِب ويُحَب ولكنه لا يعشق ولا يعشق وترتب على هذا التّرخص في القول ادّعاء البعض النبوّة ثمّ الرّبوبية حتى قيل إنّ الحلاج أرسل في أحد المرات كتابا قال فيه : من الرحمن الرحيم... وفسّر هذا التبجّح منه بأنّ "تلك طريقة

[1] : سعاد الوالي، الرمز الأنثوي في القصيدة المولدية، (ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين) مجلة المخبر، ابحث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد التاسع بسكرة 2013، ص.146

[2] : أبو حامد محمد بن محمد الغزالي،إحياء علوم الدين تح محمد الدالي، ج4، المكتبة العصرية، ط4 بيروت 1999، ص389.

[3] : زكي مبارك، التّصوّف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الاعتماد د، ط1 مصر 1938، ص228.

الصوفية فيما يسمّى "عين الجمع". فالله على الحقيقة هو الدي يكتب واليد التي تخط ليست إلا مجرد آلة وأطلق الصوفية على هدا العلم اسم علم الباطن ومنها الفقه هو علم الظاهر"[1].

هذا وقد بلغت الدرجة لهؤلاء الذين تلبّس بهم إبليس إلى أن عادوا الفقهاء ودفنوا كتب الفقه وأغرقوها ماء.

وليس غريبا أن يرتبط الشعر في أحد أزمانه وعند بعض مبدعيه بالتجربة الصوفية لأنّ الشاعر في لحظات إبداعه إنّما هو في حالة فناء، فقد يخرج من عالمه إلى عالم آخر لا يكاد يحسّ فيه .إلاّ بذاته، ويربط أدونيس" بين الشعر والتّصوّف من خلال كونية كلّ منهما ويبدو هذا الرّبط واضحا في قول جبرا إبراهيم جبرا عن أدونيس: "يأتينا الشعر والتّصوّف معًا ويفردنا بالسماع والتأمل بل إنه يكاد يقنعنا بأن نشاركه أيضا نشوة الصوفية والحلم الخارج والإسراء"[2].

ومن الأشياءالتي عزّزت اتّجاه التصوّف في شعر الحداثة العربية استلهام الشعراء للتراث الصوفي العربي الذي يؤكّد أدونيس أنه ليس مجرّد رافد وإنّما هو المنبع الرئيسي،و قد تمثل ذلك الشاعر "بشر فارس" في استخدامه لبعض إيماءات التراث الصوفي ويتجلّى ذلك واضحًا من خلال قصيدته (إلى فتاة) يقول فيها:

بَصِّرِينِي يَا "وُضُـــــوحْ" ثَرْوَةَ القُطْـــــبِ الخَطِير
أَنَا فِي وَهْجِ الفُتُـــــوحِ يقض لكـــــن خَسِير
خَفِّ بِي كَشْفَ طُمُوح وَكَبَـــا فَهُـــــمْ كَسِير
فَسَّرْتُ فَوْحَـــاتِ رُوح فِي غِيَابَـــــات الخَمِير[3]

فقد وظّف الشاعر رموزا تمثّلت في قطب، الفتوح الكسب.. وهي ذات إشعاعات صوفية توحي بجو يشبه ما يعانيه الصوفي من شوق للوصول إلى مبتغاه فالمصطلحات الصوفية

[1] : عبد الرحيم القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 279، 2002 ص39.

[2] : عبد المنعم خفاجي الموسوعة الصوفية أعلام التصوف والمنكرين عليه والطرق الصوفية جميع الحقوق والنشر محفوظة دار الرشاد ط1 (1421 -1992)ص 304

[3] : مجلة الرسالة العدد 943 -تعقيبات -صاحب المجلة ومديرها ورئيس تحريرها أحمد حسن الزيات القاهرة 1933السنة الأولى على الموقع ar.wikisourc.org

المذكورة لا تعني مدلولها الصوفي فحسب، بل تشير إلى مجاهدة الشاعر بحثا عن المثال أو الحقيقة المطلقة التي ترتدّ إليها ظواهر الوجود"[1].

إن التروع إلى الرّمز الصوفي ربّما مردّه إلى اليأس الذي غلب على كثير من الشعراء المعاصرين وخيبات الأمل التي أصابتهم ممّا أدّى بهم إلى الإحباط والكآبة، وربّما يكون هذا ونحوه ما غذّى الاتجاه الصوفي في شعر الحداثة العربية وربّما لأسباب أخرى كلّ هذا أدّى إلى إصابة روحانية الشعراء بشيء من الجفاف، فكان الاتجاه الصوفي ذاك ما يفنّده إحسان عباس إذ يرى أنه:

"التعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمة التي فقدها الشاعر"[2].

وفي الختام نقول أن الرّمز الصوفي قد تعدّدت أشكاله وألوانه بتعدّد مصادره ومواضيعه وبواعثه فصار : "كالطّيف يزدهي بألوانه الأدب الصوفي عامة والقصيدة الصوفية خاصّة ويسمها بسمة جمالية تميّزها عن غيرها فراح الشعراء يتفننون في توظيف تلك الرموز حتى ليصعب على صوفي آخر الوصول إلى مغزى ذلك الرمز"[3]

ويعتقد جعفر ياشوش أن ا لرمز الصوفي يمتاز برنّة موسيقية خاصّة[4].

ولعل أشهر الرّموز التي ازدحمت بها القصيدة الصوفية بل أُ فْرِدَتْ لها أحيانا قصائد كاملة، رمز المرأة- الخمرة – عند الحديث عن الحبّ الإلهي، والرّموز الطبيعية كرمز الماء النور، الطير، الظّلل، المطر،الشجر،الحجر...

فمهما تغيّرت أشكال الصّوفية الأدبية على مرّ العصور فهي في جوهرها واحدة فهي تسعى مثل باقي المذاهب والنظريات الأدبية إلى حياة أفضل وغدٍ أجمل.

5- الرّمز الأدبي:

لقد اتّسع الرّمز حتى شمل ما أبدعته الروح الإنسانية عبر مراحل التّطوّر التاريخي من أشكال ثقافية هي في النهاية رموز وتعبير عن بعد إنساني، وهذا البعد الرّمزي نجده في

[1] : عبد الرحمن القعود الابهام في شعر الحداثة، (لعوامل والمظاهر وآليات التأويل)، ص244.

[2] : المرجع نفسه، ص40.

[3] : هدي فاطمة الزهراء، جماليات الرّمز في الشعر الصوفي –محي الدين بن عربي نموذجا، ص 75.

[4] : جعفر ياشوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، ص126.

أسطورة "إزيس" و"أودريس المصرية أو ملحمة "جلجماش" البابلية أو طريقة الصوفيين في الكاتبة فهي ذوبان كامل في البعد الرّمزي للكلمة.

لقد أخذ الرّمز وجهًا آخر في القرن التاسع عشر، حيث كان قديمًا متداخلا مع علوم البلاغة، فصار الرّمز رموز أبرزها الرّمز الأدبي، ولهذا النوع القدرة الكاملة على منح النصوص سمات الانفتاح والامتداد،، والتحام الرّموز وامتدادها في القصيدة الواحدة يغنيها ويجعلنا بذلك نمرّ في قراءتها بأجواء ثلاثة "ففي اللحظات الأولى من صلتنا بالقصيدة الرمزية تبدو القصيدة وقد تحررت من بعض ما تحسبه ضرورة التلاحم ثمّ تعتصر القصيدة خيالنا فإذا بنا أمام الرّمز البؤري، ونحاول صحبته جادّين مستشعرين آنا فآناً ثراءه واقترانه بخبرات كثيرة حتى ينتهي بنا الأمر إلى الطّمأنينة الشاعرة بأننا نعاني صورة أكبر من تلك الخبرات الثرية المتنوعة ذاتها"[1].

ومن ثمّة فإنّ الرّمز يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها ويدفعه في الخوض في مضمون النّصّ، ذلك أنّ النّص بالنسبة للقارئ هو بمثابة طلاسم، وعَلَى القارئ أن يرتقي بمستواه الثقافي والمعرفي ويقلّص معرفته الثقافية بينه وبين المبدع كي يستطيع إماطة اللثام عن أسرار النّص.

والرّمز هو التعبير عن فكرة ما باستعمال وسائط، إذ هو "تركيب لفظي أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده، حيث تتخطّى عناصر اللفظة كلّ حدود التقرير موحّدة بين الشعور والفكر"[2]،و الواقع أنّ هناك نصوصًا في الشعر العربي والغربي ظلّت خالدة لأنّها تبتعد عن المباشرة وتستند إلى لغة الإيحاء، والإيماء والإشارة ولكن من غير إسراف أو مغالاة"[3].

ولما كان التراث الإنساني يزخر بالشخصيات الفاعلة والمواقف المؤثرة المحركة لنفس المتلقي، كان على الشاعر المعاصر أنّ يلتفت إلى هذا الإرث الذي وجد من خلاله ضالته النفسية والفكرية والفنية فوظّف منه من الشخصيات ومن الأقوال ما يناسبه.

[1] : ناصر لوحيشي، الرّمز في الشعر العربي المعاصر، ص11

[2] : السحمدي بركاتي، الرّمز التاريخي ودلالته في شعر عزّ الدّين ميهوبي، فرع الأدب العربي جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008 ص09.

[3] : ناصر لوحيشي، الرّمز في الشعر العربي، ص 14.

– الشخصية الأدبية:

تتفاوت الشخصيات الأدبية من حيث كثرة الاستخدام وقلّته، فهناك شخصيات قد هيمنت على رؤى الشعراء المعاصرين وانتشرت انتشارًا واسعًا كشخصية: امرئ القيس وعنتر بن شداد،و أبي الطيب المتنبي، لما لهذه الشخصيات من تعدّد إيحائي وثراء دَلالي، فقد وقع الشعراء على الجوانب الدلالة الموحية في شخصية امرئ القيس، فاستلهموا جوانب تبلور تجاربهم وتكشف عوالمهم "ففي قصيدة: "معلقة جديدة لامرئ قيس جديد" يستخدم محمد أحمد العزب القيس رمزًا للانكسار، فهو الفارس المهزوم الذي يؤثّر التقهقر والفرار من المواجهة[1].يقول

وَقَدْ أَغْتَدِي..
وَالـــمَغُولِ يَحُومُونَ فِي رِئَتِي،
بِقَيْدِ الأَوَابِدِ،
وَعَدَ الجَنَانِ !!
مَكَرٍّ...
مَفَرٍ....
بكر.....
أَقَرَّ.....
وَيُقْبِلُ...
أَدْبَرَ....[2]

وتمامًا الحال نفسه عند من هو موضوع دراستنا الشاعر محمود درويش الذي وصل به إعجابه بشخصيته أبي فراس الحمداني إلى درجة تقمّصه لشخصيته المتمرّدة المتّحدية لبطش الرّوم، بينما نجده يقف من امرئ القيس موقفا مغايرا تماما لموقفه من أبي فراس، فهو يخاطب امرئ القيس قائلاً:

[1] : يُنظر: عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، ص94.

[2] : القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر من الموقعbooks.google.dz

لَيْسَ لِي حَان وَلاَ عَشْرِ حِسَانٍ
قَدَحِي خَالٍ كَجَيْبِي، وَالنِّساء
فِي زَمَانِي، لاَتُحِبُّ، الشُّعَرَاءِ
أَنَّنِي أدفع عَنْ رَأْسِي بَطْشَ الصُّولَجَان
وَتَنَادِينِي:تَعَالَ !...[1]

وهناك شخصية أخرى لا تقلّ أهمية عن سابقتها، وهي شخصية "عنتر بن شداد، ولنقف مع الشاعر"فوزي العنتيل" الذي يتّخذ عنترة رمزًا للثورة فهو الماضي الزاهر، القوي الفاعل أمام الحاضر السلبي.

يقول في قصيدته "رحلة في أعماق الكلمات":

يَا عَنْتَرَةَ العبسي هَتَفَت حزين النَّبَرَاتِ
كَلِمَاتُكَ عَانَقَهَا سَيْفُكَ
فِي عُرْسِ الدَّمِ.
فَتَلَأْلَأَ نُورُ حُسَامِكَ فِي فَجْرِ الكَلِمَاتِ
وَدَعَاكَ الموتُ فَلَمْ تَحْجَم[2].

اتّخَذَ الشاعر في المقطع الشعري السابق من عنترة"رمز للبطولة والتحدّي وتعدّدت رؤى وملامح شخصية عنترة تِبعًا لتعدد الجوانب المؤثّرة فيه، فهو الفارس المغوار، والشاعر الخلاّق والعبد الذّليل الذي عانى ذلّ العبودية في وقومه. وهو الحبيب المغامر بنفسه من، أجل حبيبته والعاشق الفائز

ومن الشخصيات الأدبية أيضا أبي الطّيب المتنبّي، هذه الشخصية التي احتلّت صفحة ناصعة في المخزون الجمعي، فهذا الشاعر محمد محمد الشهاوي في قصيدته "وثيقة" استخدم شخصية المتنبي رمزًا للمثقّف الذي يلتزم بمبدئه ويضحّي من أجل موقفه، يقول:

كَانَ يُمْكِنُ لِلْمُتَنَبِّي الفِرَارَ، لَكِنَّهُ أَبَى

[1] : محمود درويش، الديوان، ص56.

[2] : ناصر لوحيشي الرمز في الشعر العربي المعاصر ، ص95.

هَكَذَا قُلْت حِينَ رَأَيْتُ الصَّحَابَا
وَقَدْ هَرَبُوا وَاحِدًا واحِدًا
تَارِكِينَ صَيَاصِيهِمُ والمَعَارِك [1]

وكأنّ الشاعر في هذه الأبيات يؤسفه ويؤلمه هروب أصحابه أثناء الزّحام فيذكّرهم، بموقف "أبي الطّيّب المتنبّي" الذي كان بإمكانه الفرار لكنه أبى، هذا وتبقى شخصيات أخرى وجد الشعراء المعاصرون فيهاأبعادًا تناسب تجاربهم وهمومهم وقضاياهم.

فقد يستحضر الأديب رموزا لشخصيات أدبية وأقوال مشهورة ليخلق منها رمزًا ينبض بدلالات إيحائية لتجربة شعورية جديدة.

والشاعر خليل حاوي شديد التأثر بمعاني أبي العلاء المعرّي ودليلنا على ذلك أنه صاغ من معنى قول المعرّي:

خَفَّفَ الوَطْءُ مَا أَظُنُّ أَدِيمُ الأَرْضَ إِلاَّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ [2]

شعرا يقول فيه:

خَفِّفُوا الوَطْءَ
عَلَى أَعْصَابِنَا ياعَابِرِينَ[3]

والرّمز من أبرز الأسس التي اعتمدها الشاعر في خدمة النّص الأدبي باعتباره مجالاً لإبداعاته الشعرية ووسيلة لتوليد دلالات جديدة ،وربّما يرجع سبب ذلك إلى ضرورات خاصة واجهها الشاعر وإلى عدّة عوامل أخرى تنوّعت بين ثقافية توسّع من أفق الشاعر ونفسية تعيين الشاعر على التخفيف من كآبته ومعاناته ،وفنية توفّر له أداوت جديدة تعيد له الثقة برصيده القويم، مقابل ثقافة الوافد وسياسية أجبرت الشاعر على اتّخاذ وسيلة بينه وبين القارئ.

[1] : دراسة شعر محمد الشهاوي من الموقع www.startimes.com.
[2] : أبو العلاء المعري(;تعب كلها الحياة)على الموقع mawdo3.com
[3] : خليل حاوي، الديوان، ص 75،.

ويزخر الرّمز الأدبي بالشخصيات الفاعلة، فهناك من جسّدت نوعًا من التمرّد وأخرى ذات وجه مشرق وأخرى مسنحة تحت وطأة الظلم والاستعباد، وهناك من ارتبطت بقاضايا عاطفية ضربت النموذج في العشق، وجد فيها الشعراء ضالتهم للخروج بها من إطارها العاطفي المحّدد إلى قضايا أخرى أكثر اتّساعًا وشمولاً مثلما هو الشأن عند مصطفى رجب في قصيدته(اعتراف جديد لابن ربيعة).

يقول:

لَيْتَ هِنْدَ أَنْجَزَتْ أَوْ عَزَّب لِلنَّاسِ أَنْ قَدْ أَنْجَزَتْ
أَوْ أُوجزَتِ فِي الوَعْدِ لَمَا وَعَدَتْ
لَيْتَ هِنْدَ مَاغَزَت أَفئِدة بِأَحْلاَمِ كَذَّابِ لَيْتَهَا
مِنْ قَبْلِ أَنْ تَبْرُقَ رَعَدَتْ
إِنْ هِنْدَ أَخْرَجَتْ عُشَّاقَهَا وَوَكزَتْ
مِنْ وَكْزَتْ وَوَخْزَتْ وَقَتَلْتُ مَنْ قَتَلْتْ
كُلَّمَا قُلْتُ مَتَى مِيعَادَنَا؟ صَحَّت هِنْدَ وَقَالَتْ : بَعْدَغد[1]

لو عدنا إلى النّص وتأملناه مليًّا لوجدنا أنّ الشاعر في هذه المقطع الشعري يستغلّ عشق عمر بن أبي ربيعة في علاقته مع محبوبته "هند" حيث يتّخذ هندًا رمزا للمعشوقة، المخادعة، الكاذبة التي لا تفي لعشاقها بوعد، فهي المعشوقة / الوطن التي سحقت عشاقها بل أذاقتهم في هواها وإنّ سُئِلَتْ عن وعدٍ قالت بعد غدٍ.

ممّا لا شكّ فيه أنّ الأدب ومنذ عصور بعيدة كان أرقى أساليب التعبير والتوصيل، وهو من أسمى المظاهر الحضارية المتجدّدة، وقد وجد الإنسان نفسه ميّالا إلى هذا الشكل بعدما اكتشف الطّاقات التي يتوافر عليها هذا الفن والقدرات التي تكتنزها الكلمة إذ أنّ للكلمة: "قدرة عجيبة، إذا وجدت من يتقن استخدامها وربّما بلغت ما بلغه السحر أو فاقته، ولاسيماإذا اجتمعت لها معطيات أخرى كالإيقاع والإيحاء والإشارة"[2].

[1] : ديوان مصطفى رجب ديوان شعر حلمنتيشيات ابن رجب ط8 دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع دت، ص 71.

[2] : ناصر لوحيشي الرّمز في الشعر العربي، ص16.

والكلمة الموحية أشبه "بالصّدى الذي ينبعث من صوت آخر يختفي وراءه ومن خلالها تنفذ إلى قلب القارئ أو السامع فتحرّك لديهم الإحساسات والصّور التي تألف الغاية الفنية من الأدب الرّمزي، ولا يتأتى ذلك إلاّ من خلال استرسال الفكرة والانسياق وراء ومضات الصور داخل الضباب النّصّي الذي يلفّ النّص ومبدعه على السّواء"[1].

وهذا يعني أنّ وظيفة الرّمز تسهم في رؤى الشاعر أو المبدع وخبراته، وتسعى إلى شعرية النّص وجمالياته ما يساعد المتلقّي على قراءة اللغة بإبداع جديد فيفكّ شفرة القصيدة ويضيء الغامض منها في هذا العالم الشعري ويجعل دلالته متجدّدة بعيدة عن معناها الحقيقي الذي يجعله الرّمز.[2]

وجد الشعراء في مثل هذه الرّموز وغيرها مجالا خصبًا ورحبًا للتعبير عن قضاياهم وتجاربهم الجديدة فاستغلّوا ما في هذه المعطيات من قيم روحية قادرة على المنح والعطاء من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ استخدام الرّمز في الأدب ليس بالأمر الهيّن اليسير، بل إنّ ذلك يقتضي من المبدع سعة الإطّلاع والمعرفة التامة بكلّ جوانب الرّمز حتّى يؤدّي توظيفه الغاية المتوخّاة ويحقّق المقصد المطلوب.

ب- مستويات الرّمز وتباينه:

مستويات الرّمز: كما يرى محمد أحمد فتوح يتكوّن من مستويين اثنين:

1- مستوى الأشياء الحسّية أو الصّور الحسّية التي تؤخذ قالبا بالرّمز

2- مستوى الحالات المعنوية المرموز إليها.

وحين يندمج المستويات نحصل على الرّمز[3] وهذا ما أثبته البحث، فالوعي بالرّمز يمرّ بمرحلتين،

1- مرحلة العطاء المباشر الذي يقدّمه الرّمز باعتبار أنّ عناصره مستمدّة في الأصل من جزيئات الواقع وأنّ ألفاظه وعلاقته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالات سابقة وهذا ما أسماه بالمعنى المباشر أو الجزء الكدر من القصيدة.

[1] : ربيع موازبي، الرمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر، ص67

[2] : ينظر فاطمة الزهراء زهدور شعراء المقاومة في الأدب العربي المعاصر، محمود درويش أنموذجًا ، ص87.

[3] : محمد فتوح أحمد، الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص40.

2- مرحلة تلقي الإيحاء الرّمزي والاستسلام له باعتبار أنّ الرّمز ليس محاكاة الواقع الجامد بل اسكناه وتحطيم لعلاقات الطبيعة ومن هنا كانت حركية الرّمز وحيوية وإيحاؤه"[1]

وهناك من يرى الرّمز يتمثّل في المستويين:

– الرّمز الجزئي أو البسيط:

هو"أسلوب فنّي تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصورة الجزئية التي تترا في شتى أنواع البيان قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدّي ذلك إلى إيحائها واستثارتها الكثير من المعاني الخفية وهو يقوم على الإيحاءات التي تبثها الصورة الجزئية أو الكلمات المشتقة ذات الارتباط بأحداث تاريخية أو سياسية، أو تجارب عاطفية أو مواقف اجتماعية أو ظواهر طبيعية أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص"[2].

– الرّمز الكلّي أو المركّب:

وهو الفكرة المطلقة أو المعنى الأساسي أو المحور الذي تدور حوله كلّ الصور الأدبية على أن تكون تلك الفكرة هي التي تنظّم كلّ الصور الجزئية التي تتناثر في النّص، ومهما تناثرت فروعها فإنّ قوة أثيرية تربط بينها برباط وثيق ينبع من التجربة الشعورية، وإن الرّمز الجزئي يسهم في جعل المتلقي في تفاعل مع الرّمز الكلّي، وهذا النوع من الرّموز يعتمد على الصورة الرمزية المركبة أكثر من اعتماده على الرّموز المفردة وبعبارة أوجز فهو:"إطار كلّي تتآزر في بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصوّر وإيقاعات"[3].

وسمّي بالرّمز الجزئي كذلك لأنّه ضيّق الإيحاء بطبيعته ممّا يؤدّي إلى إنتاج الصورة الجزئية، أمّا الرّمز الكلّي فإنّه إطار كلّي للقصيدة تتآزر في بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصور وإيقاعات[4].

هذا ما أكّده محمد أحمد فتوح أثناء تعرّضه لأنواع الرّمز.

---

[1] : المصدر السابق، ص44.

[2] : زبيدة بوغواص، الرّمز في مسرح عزّ الدّين جلاوجي، ص ص 30-32

[3] : المرجع نفسه ، ص ص 34-35.

[4] : ينظر، محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص227.

فالباحثون أنفسهم اختلفوا في مستويات الرّمز وأنواعه بل يخلطون بين الأنواع والمستويات وهو خلاف يتناسب أحيانا ويتناقض أحيانًا أخرى، وهذا ما سبق الإشارة إليه.

لقد تباينت المصطلحات بين النقاد في تحديد مستويات الرّمز لاختلاف إمكانات وقدرات الشعراء في توظيف الرّمز فاختلفت مستويات هذا التوظيف، فنجد عندهم المستوى الإشاري والمفهومي والتراكمي والمحوي.

1/ المستوى الإشاري: من أدنى مستويات توظيف الرّمز جعله إشارة لأنّ التجاء الشاعر إليه ناجم من الاحتفاء بمضمونه الذي صار بالنسبة للشاعر جاهزًا، محدّد الدلالة فيتحوّل الرمز إلى مفردة لغوية ذات مدلول لغوي محدّد ثمّ تتحوّل إلى نمط لغوي.

2/ المستوى المفهومي: يستخدم الشاعر دولا مصطلحات مجلوبة من حقول أخرى، أي أنّنا أمام توظيف يستخدم الرّمز كمقولة استخدامًا إيديولوجيا مغلقا على مفهوم ديني أو فلسفي، أو اجتماعي أو سياسي محدد بشكل نهائي لا يخرج عن إطاره.

3/المستوى التراكمي: ينجم عن حشد الرّموز حشدًا متداخلاً ومتراكبًا يصير معه النّص قائمة مثقلة بأسماء وشخصيات وأماكن تراثية أو معاصرة، لأنّ الشاعر يتركها تتحدث عن هاجسه فيجعلها جزءًا من تجربته الشعرية أو من بنية النّص.

4/ المستوى المحوري: يكون الرّمز فيه بؤرة الدلالة ومحور الإيحاء، وهو ما يصطلح عليه بالقناع الفني الذي يلجأ إليه الشاعر ليقول من خلاله ما يستطيع بشكل مباشر فيندمج مع هذا الرّمز الذي وظفه ويتفاعل معه حيث تنصهر التجربة في الرّمز والرّمز في التجربة[1].

[1] : ينظر آمنة أمقران، الرّمز في شعر مصطفى الغماري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2010، ص ص 16–17

المبحث الثاني: الرّمز في الشعر الغربي:

أ- مظاهر الرّمزية ومكانتها الأدبية:

إنّ المذهب يشمل كلّ أنواع الإبداع الفني كالأدب والموسيقى والنحت والزخرفة والطّرز.. فهو حصيلة فلسفية تبلور نظرة الأمّة إلى العالم والإنسان وموقفها وهدفها وبالتالي طرائق تعابيرها الفنية، فكيف هي هذه الطرائق الفنية التعابيرية مع المذهب الرّمزي أو المدرسة الرّمزية؟

في البداية تشير إلى أنّ المدرسة الرمزية لم تنشأ من فراغ لأنّ ظهور أي مدرسة يكون قد تمّ التمهيد لها بظروف وأحوال ومناخات مختلفة أدّت إلى ظهورها وفلسفات ارتكزت على فكرها كما كانت كردّ فعل ضدّ بعض المذاهب التي فقدت وجودها بحيث أصبحت غير قادرة على مواكبة العصر، فكان لابدّ من مذهب جديد وأسلوب أدبي جديد فكان المذهب الرّمزي[1].

نشأ المذهب الرّمزي وترعرع في النّصف الثاني من القرن التاسع عشر ولم تعرف الرمزية مدارس أدبية إلاّ في عام 1886م على وجه التحديد بصرف النّظر عن الاستعمالات الرمزية في الأعمال الأدبية السابقة لهذه السنة إذ كانت قائمة من قبل في الصلوات والمزامير وفي كثير من الطّقوس الدينية التي تتّسم بالضبابية والغموض[2]، حيث يقول إليا حاوي: "إنّ الشاعر الرّمزي هو صوفي كبير قاتل وعيه وقتله وانبرى إلى ما دوّنه وما إليه وضعت فيه الحقيقة وراقت حتّى أنّها كمياه الغدير نائية ودانية"[3].

والتعبير بالرّمز كان مألوفا في كثير من المدنيات، تجده في العصور الوسطى وأدب التصوف وفي روائع الرواية الواقعية وكان الرومانسيون والبرناسيون يستخدمون الرّمز أحيانا مثل (بردوم وكوييه)

فالرّمز أداة تعبير عالمية قديمة، فاللغة يجد ذاتها "مجموعة من المنظومات الرّمزية، وكان الناس ولا يزالون يعبّرون عن مقاصدهم سواء بالإشارة أو الرّسم أو الألفاظ، وكأن مألوفًا التعبير

[1] : ينظر: نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية ص 478.

[2] :ينظر محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص466.

[3] : جلال عبد الله خلف ، الرّمز في الشعر الغربي، مجلة كلية الأداب (جامعة ديالي) العدد 97، كلية القانون والعلوم السياسية (د ت) ص 121.

بالنار عن الإحراق والطّير عن السرعة والريح عن السرعة والقوة فهذه كلّها رموز، ولكن المدرسة الرّمزية شيء آخر لقد أصبحت منهجًا فنيا متكاملا وأصبح الرمز فيها قيمة فنية وعضوية ودخلت في نطاقه الرموز التاريخية والأسطورية والطبيعية والأشياء ذات الدلالات الموحية واستفادت من المقوّمات، الموسيقية واللونية والحسّية والمشاركة بينهما في تعبيرية جديدة"[1].

والرمزية لم تكن واضحة المعالم في البدء فقد كانت تسمّى بالرومانتيكية الجديدة أو التأثرية أو المثالية، ومثلما هو معلوم أنّ جماعة من (البرناس) انقسمت على نفسها وانفصل عنها (فيرلين) و(مالارميه) ليكوّنا اتّجاهاً سيعرف بالرّمزي وقد ورد هذا المصطلح لأوّل مرّة في مقال كتبها الشاعر الفرنسي "جان موريسjan morris–1856–1910" رداعلى الذين اتهموه بالانحلال فاستخدم كلمة رمزي بدلاً من كلمة منحدر أو منحلّ وفي عام (1886) انشأ جريدة سمّاها (الرّمزي)، لكن في عام 1891 أعلن أنّ الرّمزية قد ماتت ولكنّها خلاف قوّتين واستمرّت وانتشرت وعظم شأنها ، ولئن مالت إلى التلاشي في فرنسا فقد قويت ولقيت رواجًا كبيرًا حتى قيل:"إنّ الأدب الأمريكي في القرن العشرين كان كله رمزيًا"[2].

والرّمزية هي أن توحي بأفكار أو عواطف باستعمال كلمات خاصّة أو أنغام الكلمة في نظام دقيق لنقل المعنى بتأثر خفي أو غامض حيث يكون الطريق الأول في هذا الشكل الفني بإيجاد "الرابطة المنظورة بين الرؤية أو الغاية وقد قال (ستيفان مالارميه) في تعريفه للرّمزية في الأدب: "بأنّها استحضار الغاية قليلا، وعبارته تدلّ على عدم إذاعة الرابطة المنظورة، والحالة الخاصة بشكل مفتوح وواضح ولكن يجب ألّا تكون حاوته إلاّ على التّلميح والإلماع"[3].

وتشير الرّمزية إلى الحركة الشعرية التي ظهرت في فرنسا بين عام (1880 – 1900م) على وجه التقريب وقد أسهمت عوامل كثيرة في ظهورها نذكر منها:

[1] : عبد الرّزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، الحقوق محفوظة لاتحاد الكتاب العرب، ط1 1999 ص86.

[2] : ، المصدر نفسه، ص85.

[3] : نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية، ص460.

- أنّها جاءت ثورة على البرناسية التي أخضعت الأدب إلى الحقائق العلمية المفرطة في الوضوح، وعلى الطبيعة البالغة الغاية في الصمود وكان هذا مسوغًا بعض التسويغ لظهور الرّمزيين.
- الخوف والضغط اللذان يجثمان على النفوس فيدفعان بالنفس الإنسانية لنتخاتل في التعبير لتسلم من الأذى وتنجو من الضرر.

- ترجمة الآداب الشرقية وخاصّة الآداب البوذية وهي آداب تستولي على الواقع استلاءً نهائيا في الدّاخل وتبرزه بأحدق الرّموز اللطيفة وقد أعجب ذلك الأوروبيين ولا سيما فلسفة (أفلاطون) وقد أعجبوا بنظرية المثل[1] إذ كانت ردًّا على حركات أدبية سابقة كالانطباعية والبرنامية اللتين تعبّران عن "الواقع المحسوس فضلا عن تعارض الانتماء الفلسفي، فالانطباعية تستند إلى الفلسفة الوضعية في حين انتمت الرمزية إلى المثالية(*)"[2].

لقد كانت هذه الأسباب وغيرها كفيلة إلى ظهور ما يسمّى بالرّمزية التي مرّت بمراحل يمكن إيجازها فيما يلي:

1/ المرحلة التمهيدية:

أو مرحلة (بودليرbaudelaire -1821-1867)يعدّ بودلير من أعلام المدرسة البرنامية والرمزية في آن واحد، إنّه الشاعر الذي قال فيه هوغو:"منح بودلير الفن رعشة جديدة" وهو الذي بشر بقدوم الرمزية وبرزت شهرته في ديوان" أزهار الشر".

2/المرحلة الثانية: (مرحلة النضج والقمة) (ستيفان ملارميهstephane mallarme -1898) 1842

يعتبر الرأس الحقيقي للمدرسة الرمزية، كانت اللغة عنده سحرًا والكلمات أشياء والأشياء رموز موحية، يصف تيودور إيزيوا شعره فيقولا:" اِلتزم أن يضمّن كلّ بيت عدّة

[1] : المصدر السابق، ص123.

[*] : (idealisme) المثالية أو الأمثلية مذهب فلسفي ينكر الوجود، والمثالية كمذهب في الأدب والفنّ تقول بأن الغاية منهما ليست محاكاة الطبيعة وإنّما هي في تمثّل طبيعة وهمية ويطلق عليه أحيا اسم اللاّمادية.

[2] : أنطوان كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث،رسالة ماجستير بجامعة بيروت1947ص34.

معانٍ متراكبة وتعمّد أن يجعل كلّ بين صورة تشكيلية وتعبيراً عن عاطفة هو رمزًا فلسفيا..."[1]

ثم "أتى (بول فيريلينpaul verlaine (1844-1896) الذي أصبح رمزيًّا بل مؤسّسًا للرّمزية دون قصد لشيء اسمه الرّمزية ويمكن أن نستشفّ معالم منهجه من قصيدته (فنّ الشعر 1874 التي تعدّ دستور للرّمزية يوصي فيها بمزيد من الموسيقا لأنها تعبّر عن الأحاسيس المرهفة الدّقيقة، ثمّ يوصي باستعمال الكلمات في غير معناها الدّقيق، ثمّ (رامبوأرتورrimbaud arthur 1854-1891)الذي كان من طليعة الشعراء الرّمزين الذين تركوا أثرا عميقا في الحركة الشعرية الشابة"[2].

المرحلة الثالثة (ما بعد العمالقة)

منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بدأت المدرسة الرّمزية تميل إلى الانحدار، فأولئك الشبان الذين كانوا يلتفّون حول مالارميه لم يكونوا يمتلكون ذكاؤه وموهبته ممّا أدّى بهم إلى السقوط في الغموض، أمّا معجمهم اللغوي كان مملوءًا بالأغلاط ممّا حدا ببعض النقاد لأنّ يصفوا أمثال هؤلاء باللاّشعوريين أحيانا وبالدّجالين أحيانا أخرى، ومنهم من تحاشا المبالغة الرّمزية وحافظوا على الوضوح وسلمت أعمالهم من الإبهام والعرج ومن هؤلاء نذكر فرنسيس جام– بول فاليرى – الذين كانوا ينتمون إلى الرّمزية في أعمالهم الشعرية[3].

ويرجع Brunnetière تكوين الرّمزية إلى تأثيرات ثلاثة:

1- أزهار الشرشارل بودلير (كما سلف الذكر)،

أمّا التأثير أو العامل الثاني تمثّل في ترجمة الرواية الروسية ودخول الفنّ التصويري الذي يرجع إلى عهد سبق رفائيل، وكشف عن هذه الرؤية الروسية E.M .de vogué عام 1884، والعامل الثالث Rihard wgner (وغنر) غير أنّ هذه الانفعالات ذابت في موسيقى (وغنر)

[1] : عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص89.

[2] : المرجع نفسه، ص93.

[3] :ينظر المرجع نفسه، ص95.

ذلك أنّ فنّه كان روحيًّا حتى أنّه بلغ التّصوّف وقد جعل الفنّ المنبثق من الرّوح أساسا لكلّ فنّ.[1]

والحقيقة أنّه من الخطأ أو النّقص أن نكتفي بنظرية من حيث تبيان العوامل التي أدّت إلى الرّمزية، وحتى لفظات تأثير، انفعال، عوامل، مبهمة لا تقبل تحديدًا تمامًا كالرّمز، ونحن في صدد الحديث عنه، لكن نحاول أن تتمتّع هذه الرّمزية التي مرّت بمراحل وأطوار، فمن الناحية الأدبية استعملت الرّمزية "مستقلّة في مطلع القرن التاسع عشر عنوانا لكتاب للعالم الألماني، (فريديرك كروز) –الرّمزية والمشولوجية، أمّا الرّمزية كمذهب أدبي وحركة فنية فقد نشأت تحديدًا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر... وهي تتسم بجوهر الغموض وجوهر الأشياء وجوهر الكائنات الروحي"[2].

لاشكّ أنّ الرمزية تعدّ من المدارس الأدبية التي احتلّت حيّزًا كبيرًا ومكانة مرموقة في سلّم المدارس الأدبية على أنّ النّقاد وقفوا في مستهلّ القرن العشرين موقفين: معاديًا ومناصرا من المذهب الرّمزي، أمّا الأوّل فيمثله أدبيان كبيران هما: (جول لوميتر) و(أناطوا فرانس) وهما من الذين لا يحبّون تفهم الرّمزية وأمّا الفريق الذي يحبّ تفهم الرّمزية فيمثّله (ف.برونتيو) الذي يرى في مقال له.

"أنّه من العجيب ألاّ يعثر اسم الرّمزية والرّمز إلاّ على الضحك الدّال على الاحتقار بينما كلّ شيء حولنا رمز داع إلى الرّمزية"[3]

فالحقيقة كما يرى الرّمزيون تكمن في أعماق الأشياء وأنّ التعبير عنها ينبغي أنّ يتمّ من خلال الرّمزية والإيحاء والتلميح.

حقيقة كلّ شيء حولنا داع إلى الرّمز، يقودنا هذا إلى طرح سؤال فيما يخصّ الأجناس الأدبية، وأي جنسي من هذه الأجناس أكثر شمولا واتّساعًا للرّمز؟ أهو الشعر أم النثر، أم كلاهما؟

[1] ::ينظر أنطوان كرم، الرّمزية والأدب العربي الحديث، ص ص 22-23.

[2] : ينظر ناصر لوحيشي، الرّمز في الشعر العربي، ص12.

[3] : موهوب مصطفاي، الرّمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط1، الجزائر، 1981، ص184.

لاشكّ أنّ الشعر كان الجنس الأدبي الأولى بالرّمزية لأنها مدرسة ولكن ذلك لم يمنع انتقالها إلى أجناس أدبية أخرى من خلال محاولات عدّة مثل : "محاولة مالارميه من خلال مسرحيته (أحد الفونات) ومحاولة مارسيل بروست في روايته (البحث عن الزّمن المفقود)"[1] ولكن الرّمزية في المسرح والرّواية لم تنل من النقاد ومؤرّخي الأدب حظًّا وافرا كما في الشعر، وهذا يقودنا إلى استفسار:تمثّل في كيفية تنقّل الرمزية إلى باقي البلدان الأوروبية والوقوف عند أهمّ شعرائها الرمزيين وتمثل الرّمز في قصائدهم.

في إطار من الإعجاب والتّطوّر في خارج فرنسا انتقلت آثار الرمزية إلى بلدان أوربا، ففي إنجلترا ظهر كلّ من سيمونز الذي زار فرنسا وألمانيا والتقى بأعلام الرّمزية وتأثر أكسيلي بأعمال بودلير ورامبو، وفي ألمانيا ظهر في النّص الأول من القرن العشرين ريلك واستيفان جورج متأثرين بكتابات فاليري وفي أمريكا، أزرابا وندا الذي كان ينحي منحنى رمزيا يختلف عن المنحى الفرنسي، وكان ت – س إليوت زعيم الرمزية في الرّبع الأول من القرى العشرين وكان يبالغ في استعمال الرّمز رغم اتباعه لخطأ بودلير، ثمّ آخرون وفي روسيا ظهرت الرّمزية أيضا في إيطاليا وإسبانيا وغيرها من الأقطار الأوربية[2] أمّا عند العرب فكانت "في النّصف الثاني من القرن العشرين وفي أكمل مظاهرها إلى ما بعد 1938م"[3] ويأتي الحديث عنها في المبحث الموالي.

وفي ظلّ هذا التّطوّر حفل الشعر الغربي بكثير من الشعراء الذين اعتمدوا الرّمز في نصوصهم الشعرية ليختفوا وراء رموزهم لأنّ عظيم الشعر عندهم ما خفيت دلالته وغمض معناه حيث قالت الشاعرة الأمريكية، Emily Dickenson: "قل لي الحقيقة كلها ولكن قلها بطريقة غير مباشرة"[4].

ولعلّ أشهر شعراء الغرب الذين اعتمدوا الرّمز(غوته 1749-1832) الذي أقبل طوال حياته على الأديان المختلفة معجبا بما فيها من طهارة وسموّ وكمال متغنيًّا برموزها وطقوسها

[1] : عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص95.

[2] : ينظر المرجع نفسه، ص99.

[3] : فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي المعاصر، ص60.

[4] : محمد فتوح أحمد: الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر ص 44.

وتهاليلها وكان خياله الشعري خصبا في ابتكار الرّموز الدينية أو صوغها من جديد ونقتطف من شعره هذه القصيدة التي تشج با لتصوف والترعة الدينية الروحية عنوانها(الحنين السعيد).

لاَ تَتَحَدَّثُ بِهَذَا الحَدِيثِ لِغَيْرِ الحُكَمَاءِ
فَالعَامَّةُ سُرْعَانَ مَا تَتَلَقَّاهُ مِنْكَ بِالإِسْتِهْزَاءِ
إِنّي أُرِيدُ أُمَجّدَ الحَيَّ
الذِي يَتَحَرَّقُ شَوْقًا إِلَى لَهِيبِ المَوْتِ
فِي قَشَعْرِيرَةِ لَيَالِي الحُبِّ.
يَغْزُوكِ شُعُورٌ غَامِضٌ عَرِيبُ[1]

"إنّ اللفظة الشعرية ذات قوّة سحرية فإذا استخدمت استخدامًا لا شعريا ظلّت في مجاهلها المرسوم لها سلفا وإذا استخدمت شعريا هاجت وتجاوزت مجالها المعجمي إلى فضاءات ذات دلالات بعيدة واللفظة في المعجم غيرها في السّياق وهي في الشعر غصن أكثر يموج بالحياة"[2]

تماما مثلما هو الحال في لفظة (لهيب) فهذه الكلمة إذا وظّفت توظيفًا استعاريًا قد ترمز إلى الحبّ كما هو الشّأن في هذه الأبيات، ثمّ يتبيّن أنّ مدلولي كلمتي لهيب، حبّ يستقلاّن عن بعضهما، فالعلاقة بينهما ليست ضرورية[3].

أمّا الشاعر (وليم بلاك 1757-1828) فكان ينظر إلى الطبيعة بوصفها رمزًا روحيًا ينبعث منه الجنّ والشياطين والملائكة وفي هذا المعنى يقول:

هَاهِيَ القُبَّةَ الزَّرْقَاءَ نَاشِرَةً
أَجْنِحَتَهَا فَوْقَنَا
وَهَذِهِ الأَشْجَارُ وَالحُقُولُ مَلْأَى
وَهُنَاكَ صِغَارَ الشَّيَاطِينِ يُقَابِلُ بَعْضُهَا بَعْضًا[4]

[1] : جلال عبد الله خلف، الرّمز في الشعر الغربي، ص124.
[2] : خليل الموسي، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص153.
[3] : ينظر فاطمة الزهراء زهدور، شعراء المقاومة في الأدب العربي المعاصر، ص86.
[4] : جلال عبد الله خلف، الرّمز في الشعر الغربي، ص125.

ويقول بودليو الذي اهتدى إلى فكرة التآلف بين مختلف مظاهر الكون:

الطّبِيعَة هَيْكَلْ ذُو أَعْمِدَةُ حَيَّة
مِنْهَا تَنْبَعِثُ كَلِمَات غَامِضَة
إِنَّ الإِنْسَانَ يَسِيرُ فِيهَا بَيْنَ غابات منْ الرُّمُوز تَرَاقبه بِنَظَرَاتْ إِنْسَانِيَة[1]

فالشاعر قد درس المادة دراسة نفسية إذ الطبيعة الحقّة ليست التي نعرفها المكوّنة من الأزهار والأشجار بل تلك الطبيعة التي تصدق عن روحها ومعاناتها ودلالتها العميقة، فالرّمز إذا ينطلق من الدلالة الأحادية المعوّقة إلى الدلالة المتشبعة التي لا تعرف الحدود، يقابل الشاعر من خلالها كلّ شيء بكلمة، تنتهي الكلمة صوتا، وتستمر إيحاء فيتحوّل الصّمت إلى كلام لا يعرف الانقطاع فالرّمز إذًا :"تعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه في الحياة الدّاخلية، في الذّكرى، في الانفعالات وانعكساتها على حدّ تعبير مرسيل بروست"[2].

ولّما كان الرّمز تعبير عن الحياة الدّاخلية استطاع (رامبو) من خلال شعره تحويل الطبيعة إلى رموز ليعبّر بها عن حالته النفسية، يقول:

لَقَدْ طَرَدَ الرَّبِيعُ الشَّاب فِي حُزْن
الشِّتَاءِ فَصْل الفَنِّ الهَادِئَ الشِّتَاء الضَّاحِي
وَفِي جِسْمِي الذِي سَقَطَ عَلَيْهِ الدَّمَ القَاتِمَ
يَتَمَطَّى العَجْزَ فِي تَنَاوُب طَوْيل
وَأَحْفِر بِرَأْسِي قبرا لحلمي
وَأَعضّ الأَرْضَ السَّاخِنَةَ التِي تَنْبُت النَّرْجسْ
وَأَغُوصُ مُنْتَظِر أَن يَنْهَضَ عَنِّي المَلَلَ [3]

يعبّر الشاعر عن حالته النفسية التي أنهكها الكلل والملل ولكنه لا يعبّر عنها بصورة مباشرة بل اتّخذ من الطبيعة رموزًا توحي بحالته النفسية الكئيبة إلاّ أنّ بعض رموزه كانت

[1] : المصدر السابق، ص124.
[2] : فريد تابتي، الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر،جامعة باتنة (د-ت) ص170.
[3] : جلال عبد الله خلف، الرّمز في الشعر الغربي، ص126.

عسيرة على الفهم فقد زعم رامبو أنه "اخترع فعلا شعريا سيكون يومًا قابلا لجمع المعاني، وأنّه دوّن ما يعجز القلم عن وصفه"[1].

ثمّ جاء فرلين الذي كان مشبّعًا بروح (بودلير) هذا فضلا عن اتّصاله بـــ(رامبو) وقد وجّه (رامبو) نظر (فيرلين) إلى النهر الدّاخلي الأبدي الإنفاق الكامن في النفس الإنسانية لذا نجده يقول في قصيدته (أغنية الخريف):

الجَهَشَاتُ الطَّوِيلَة
عَلَى كَمَانِ الخَرِيفِ
تَجْرَحُ قَلْبِي
تَنْزِفُ فِيهِ نَزِيف
أَذْكُرُ أَيَّامِي القَدِيمَة
أَبْكِي لَهَا [2]

إنّ القصيدة تعبّر عن مرحلة من تجربة فرلين فقد نسب الكلمات إلى الخريف وكأنه يبثّ أنغامه ليتذكر الشاعر أيامه القديمة ويعبّر عمّا يجول في نفسه، وهذا يجسّد علاقة الرّمز بالمعاناة، والشاعر ينفعل بالواقع ويتفاعل معه ثمّ يكتب ليخلص في لحظة واحدة وبرمز واحد التجربة الإنسانية كلها وهذا ما جعل الرّمز وليد المعاناة الذاتية التي تصوّر رؤية ابن سينا عندما قال:

أَتَزَعَّمُ أَنَكَ جَرَمَ صَغِير وَفِيكَ انْطوَى العَالَمْ الأَكْبَر[3]

يرى إحسان عباس أنّ الرّمزية كانت من أبعد المذاهب تأثيراً في الآداب الأوروبية ولكنها اتّخذت في كلّ بلد طابعًا خاصًا وتلوّنت بألوان جديدة، نجد أثر الرّمزية جليًّا وواضحًا عند الشاعر الإيرلندي (وليم بتلز بيتمس1926) فقد عرف الشاعر (مالارميه) ثمّ

[1]: فريد ثابتي، الرمز ف الشعر الجزائري، المعاصر ص172.

[2] : جلال عبد الله خلق، الرمز في الشعر الغربي، ص127.

[3] :ديوان علي بن أبي طالب جمع وتحقيق عبد العزيز الكرم جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة طبعة مصححة ومنظمة على الرواية الصحيحة، ط1. 1409ه 1988م، ص45

ازداد اتصاله بالرّمزية من خلال آثارها المترجمة لأنّ معرفته بالفرنسية لم تكن واسعة ولكنّه مزجها بخصائص بلاده القومية وأساطيرها[1] يقول:

يَا شَجَرَةَ الكَسْتِنَاء، أَيَّتُهَا البُرْعُمَةَ الرَّاسِخَةَ الجُذُورَ
أَنْتَ الوَرَقَةَ أَمْ البُرْعُمَة أم الجِذْعَ
أَيُهَا الجِسْمُ الَّذِي تُصْرِفُهُ المُوسِقَى ، أَيَّتُهَا النَّظْرَةَ المَضُوئَة
كَيْفَ نُفَرِّق الرَّقْصَة مِنْ الرَّاقِصَةَ[2]

ونعثر على آثار الرّمزية من نوع آخر مع شاعر آخر وهو الشاعر الألماني (راينر ماريايلكه)، هذا الذي كانت حياته كلها كفاح ليعتصر من نفسه كل قطرة من الشعر فقد أخضع شعره لتطوّرات نفسه ولّما عثر على ما يلائم موهبته الشعرية أنفق كلّ جهده فيه[3]. يقول في هذه الأبيات:

نَحْنُ لَسْنَا إلاّ اللِّحَاءُ وَالوَرَقُ، أَمَّا الثَّمَرَةُ التِي
فِي اللُّبِّ فَلَيْسَتْ إلاَّ المَوْتَ الأَكْبَرَ الذِي يَعْمَلْ
بِذُرَّتِهِ كُلُّ فَرْدٍ فِي نَفْسِهِ [4]

الموت في هذه الأبيات فناء بالنسبة للشاعر بل هو نوع من التّحوّل أي من البذرة إلى الثمرة، يخلق الحياة من جديد فهو يبدعها ولا يبيدها، وتتجلى أصالة الرّمزية عند ريلكه في اللغة ناحية ثمّ في جوهر تجربته الشعرية من ناحية أخرى حيث كان يعتقد "بأنّ اللّفظ كاس أنت حرّ في طبيعة الشّراب الذي تملأ به، فكان يفرغ اللفظ من معناه ويملأه بالمعنى الذي يريد بقدرة فائقة جعلت كبار اللغويين في ألمانيا يعتقدون بأنّ الرجل ساحر"[5].

و لم تقتصر هذه الرّمزية على هذا الشاعر فحسب بل نلمسها عند شاعر آخر هو ستيفان جورج (1933) هدا الشاعر لم تكن لديه صوفية رولكه ولا قوّة عاطفته الجياشة بل كان شعره ذهنيا، ولقلة الصراع الروحي في نتاجه تحسّ فيه طبيعة الرّخام الجامد الذي تنبض

[1]: ينظر السحمدي بركاتي، الرّمز التاريخي ودلالته في شعر عزّ الدّين ميهوبي، ص25.
[2] : إحسان عباس، فن الشعر، ص65.
[3] : ينظر المصدر نفسه، ص67.
[4] : محمد فتوح أحمد، الرمز والرّمزية في الشعر المعاصر،ص93.
[5] : المصدر نفسه، ص93

فيه الحياة [1] وفي تقدير أثر العاطفة يقول الشاعر والناقد عبد الرحمن شكري: "الشعر ما أشعرك وجعلك تحسّ عواطف النفس إحساسا شديدًا، والمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآرائه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه"[2]

وقد زحفت الرّمزية أيضًا إلى روسيا وأُعجب الشعراء الروس بالرمزية الأوربية هؤلاء الذين عانوا أزمة وانحدارًا وكان من الشعراء الرّوس بالمونت وبريوسوف اللذين قلّدا بودلير وفرلين وكانا على معرفة بالشاعر بو وكان من أكثرهم تأثّرا بالرّمزية وأقدرهم على ذلك اسكندر بلوك (1921) وتميّزه نزعة صوفية تنبّؤية تستشعر الغيب وتتحدّث عمَّا يحمله المستقبل، ويتمثّل ذلك في قوله من قصيدة عنوانها / (صوت من الجوف):

كَمْ نَبْكِي أَنَا وَأَنْتُمْ
عَلَى طرق حَيَاتِنَا التِي تَسْتَثِيرُ الرِّثَاءَ
وَلَكِنْ يَا أَصْدِقَائِي لَيْتَنَا نَعْرِفُ
بَرْدَ الأَيَّامِ القادمة وقتامها[3]

لقد انتقلت الرمزية في أنحاء أوروبا وفي كلّ بلد اتّخذت طابعًا خاصًا بها، وظلّ المذهب الرّمزي ينبض بحياة غير مرئية في نتاج بعض الكتاب الذين أعقبوا الفترة الزمنية سواء في أساليبهم أو في ميولهم، ظهر هذا الرّمز على استحياء في شعر "فرانسيس جام" وبول كلوديل وشارل بيجي، وجميعهم بدؤوا حياتهم الفنية في مطلع القرن العشرين، حيث كان العهد بالنظرية الرّمزية ما يزال قريبا"[4]

ولعلّ بوفاليري أكثر تلامذة الرّمزية إخلاصًا وقد احتفظ بطريقة مالارميه ولكنه بدلا من أن يستخدمها على غرار أستاذه لإيحاء بالجمال المحض طبّقها على أشدّ الموضوعات عسرا وهو التعبير عن العلاقات الوظيفية للعمل ثمّ قضايا ذات صبغة شمولية كالوجود الحق والمصير الإنساني كما يبدو جليًّا في قصيدته الشهيرة" المقبرة السحرية" حيث يقف الشاعر على شاطئ

2 ينظر، إحسان عباس فن الشعر، ص68

[2] : صلاح الدين محمد عبد التواب، مدارس الشعر العربي في العصر الحديث، ص147.

[3] : إحسان عباس، فنّ الشعر، دار الشروق للطباعة والنشر ط5 1996 ص69.

[4] : محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص 51.

البحر بجوار مقبرة والشمس فوق رأسه والماء مستو كأنه سقف قضت عليه السّفن كالحمائم، عندئذ يرفع الشاعر صوته مخاطبًا الظهيرة الصّامتة قائلا:

أَيَّتُهَا الظّهِيرَةُ، بِالرَّغْمِ مِنْ هَذَا الثَّبَاتِ فِيكِ
فَإِنَّنِي أَنَا وحْدِي السِّرَّ المُتَغَيِّرَ فِيكِ
أَمَّا الأَمْوَاتَ فَقَدْ ذَهَبُوا يُعَانِقُونَ الفَرَاغَ
وَأَصْبَحُوا جُزْءًا مِنَ الطّبِيعَةَ الميتَةَ"[1] ثمّ يقول
حَطَّمَنِي هَذَا الصَّمْتُ.... هَذَا الثَبَات..
وَعِنْدَئِذٍ تَهُبُّ الرِّيحُ لِتَخْرُقَ هُدُوءَ ذَلِكَ السَّقْف المَائِي.

وَتَدْفَعُ بِهِ نَحْوَ الصُّخُورِ، وَإِذَا العَالَم يَتَحَرَّكُ ثَانِيَة، وَإِذ الشَّاعِر يَعُودُ إِلَى الحَيَاة [2].

إنّ الشاعر في هذه القصيدة زاوج بين الفكرة والعاطفة، فالظهيرة هي تلك السنوات التي قضاها لا ينظّم شعرًا وهي أيضًا الظهيرة الحسّية التي ستنقضي بعد لحظات، والبحر جزء من الطّبيعة والشاعر هو الوحيد على صفحاتها حيث تهبّ الريح وهي ذلك الاندفاع في التّعبير، بل التعبير بهذه القصيدة نفسها عن الإحساس الذي ألمّ بالشاعر ساعتها[3].

فالسّمة الجوهرية في الفنّ الرّمزي تتضمّن باستمرار "صورة الفكرة بداخلها، فليست مشاهدة الطبيعة وحركات الناس والظواهر المادّية في هذا الفنّ مقصودة لذاتها ولكن بوصفها مظاهر بسيطة يقصد بها إلى تمثيل علاقاتها الخفيّة بالأفكار الجوهرية"[4].

إنّ الشّعر الرّمزي ضدّ الشّرح والتسمية لذلك كان من أهداف الرّمزية أن تلوّح بالشيء لا أن تسمّيه ويمكن أن نلخّص وجهة نظر الرّمز يبين في هذه الناحية بما يلي: "يختلف إحساسنا من لحظة إلى أخرى، فمن المستحيل أن نعبّر عن إحساساتنا كما نحسّها بواسطة اللغة الموضوعة، ولكلّ شاعر ذاتيته الخاصّة، ولكلّ لحظة من لحظات حياته نغماتها، ومن مهمّة الشاعر أن يبتكر اللغة التي تستطيع أن تعبّر عن ذاتيته ومشاعره، وكلّ ما كان

[1] : المصدر السابق، ص90.
[2] : إحسان عباس، فنّ الشّعر، ص62.
[3] : ينظر المصدر نفسه، ص63.
[4] : محمد أحمد فتوح الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص85.

خاصًّا فإنّه يمر لمحًا وغامضًا، فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف وإنّما يتمّ نقله بتتابع الكلمات والصور التي تستطيع أن توحي للقارئ"[1].

ولعلّ هذه الوجهة تقودنا إلى طرح سؤال: إلى أي حدّ اختلفت الرّمزية عن الرومانطيقية وباينت البنت أمها؟ وما هي أهمّ سماتها وخصائصها؟

ب–خصائص الرّمزية وأهمّ سماتها:

أوّل بيان عبّر عن هذا المذهب وخصائصه كان سنة 1886م، حيث لخّص موریاس هذه الخصائص في قوله: "إنّ الشعر الرّمزي ضدّ الشرح والتسمية والعاطفة المصطنعة والوصف الموضوعي وهو يحاول أن يلبس الفكرة المطلقة شكلاً محسوسًا شكلاً ليس غاية في ذاته، ولكنّه يستهدف التعبير عن الفكرة وفي الوقت نفسه يظلّ موضوعًا لها، كما أنّ الفكرة بدورها لا يمكن إدراكها دون سياق خال من التشبيهات الخارجية لأنّ السمة الجوهرية في الفنّ الرّمزي تتضمّن باستمرار صورة الفكرة بداخلها"[2].

يمثّل هذا خصائص الأسلوب الرّمز الذي تميّزه الأفكار المطلقة التي لا يعبّر عنها مباشرة إنّما يكون الرّمز أساس التعبير عن الفكرة المطلقة فالرّمزية حسب ما وردت في بيان (جان موریاس) ترفض الشعر التعليمي والأسلوب الخطابي والعاطفة الكاذبة والوصف الموضوعي، فهي تحاول "أن تكسو المعنى صورة محسوسة شرط أن تكون تابعة للمعنى إذ المعنى بدوره لا ينبغي له أن يرى عاريًّا من أثواب فاخرة بها المماثلات الخارجية، وهكذا المناظر الطبيعية وأعمال الناس وكلّ الظواهر الحسّية غير قادرة أن تستغلّ بمظهرها لأنها محسوسة غايتها تمثيل موافقاتها الخفية لمعانٍ رئيسية"[3].

ومن ثمة كان الرّمزيون ومن خلال عنايتهم بالرّموز المحسوسة يرون أنّ كلّ مظهر حسّي هو "رمز وكناية عن حقيقة أخرى غير الحقيقة الحسّية المبذولة والمتّفق عليها ثمّ إنّ

[1] : إحسان عباس، فنّ الشعر، ص61.

[2] : السحمدي بركاتي، الرّمز التاريخي ودلالته في شعر عزّ الدين ميهوبي ، ص23

[3] : ينظر: موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص169.

الحقائق الحسية المقترنة به هي حقائق جزئية ونصفية وأنّها زائفة وموهومة ولا طائل من دونها، فكلّ ما يطالعنا في الوجود هو زعم مفعم بالحقائق النفسية والروحية"[1].

ومن خصائص الرّمز أن يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي فهو ثنائي كما تقول (فلورنس كين)، فحين يقول بودلير في قصيدته العملاقة:

كُنْتُ أَوَدُّ أَنْ أَعِيشَ بِجَانِبِ مَارِدَة شَابّة

كَمَا يَعِيشُ القط المُلْتَذْ عِنْدَ قَدَمَيْ ملكه [2].

فالرّمز هنا هو توجيه رغبة الشاعر من توق للهروب إلى العالم البدائي حيث كان المحبّ يعيش كحيوان أليف عند قدمي حبيبته وهو معنى يشف عن الوجه الحقيقي للرّمز ولا يقرّره والبعض الآخر ربّما لاحظ أن بودلير يتحسّر على وضع القطّ، وهذه الملاحظة صائبة كما يقول سارتر وهو يشف الرّمز عن مستوى ثالث وهو المستوى النفسي الذي يوحي بأنّ الشاعر رغم تقدّم منه إلاّ أنه ما يزال حيًّا في رغباته وعواطفه.[3]

من هنا يأخذ التعبير اتّجاهات متعدّدة تدفع القارئ إلى استخدام قواه الإدراكية وتوظيف حواسه للوصول إلى الدّلالات والمعاني وتخرجه منم المألوف إلى غير المألوف وتحرّره من الأغلال التي تجعله يتتبّع دلالات النّص من زاوية واحدة فقط والرّمزية كسائر التيارات تستند إلى خلفية فلسفية هي الفلسفة المثالية بالأسرار التي هي روح الواقع وجوهره. وأنّ الشعر لا ينبغي أن يكون وصفيا، فإذا أردنا أن ندرك روح الأشياء التي تختفي وراء المظاهر نتّخذ الرّمز سبيلا إلى ذلك فيصير الشعر إيحائيا موسيقيا سحريًا لأنّ هذا المذهب يعتمد على فلسفة تعني بالغيبيات، وبما يجري تحت طبقة النفس الواقعية لذلك يعبر أصحابه عمَّا تحتوي أحلامهم من الطيوف والأخيلة وربّما عدوها أحق وجودًا من الواقع الملموس[4].

وتلتقي الرّمزية هنا مع الصوفية التي استندت إلى مقولتي "اللغة والرّمز" لاشتراكهما في أداء الوظيفة الرامزة وإيصالها وفق شفرات دالّة تحتمل التأويل والاحتمال، فالصوفية سلكت

[1] : ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص14.

[2] : محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص43.

[3] : ينظر المرجع نفسه، ص43.

[4] : ينظر، السحمدي بركاتي، الرّمز التاريخي ودلالته في شعر عزّ الدّين ميهوبي، ص24.

مسالك الرّمز بما يحمله من طاقات الغموض والإبهام والإيحاء والغموض قصد استلهام عوامله الغامضة بوصفها مؤثّرات على الباطن الخفيّ والدّاخل المستتر الذي لا تستوعبه إلاّ الطاقات الكشفية"[1].

فالرّمز الشعري بأبسط معانيه "الدّلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر المقصود أيضا"[2].

وهذا ما ينطبق على رأي غوته لمفهومه للرمز إذ يصف انطباعاته أثناء إحدى زياراته فرانكفورت مقرّر أنّه فوجئ بمشاعر خاصّة وغريبة أحسّ بها إزاء بعض الأشياء التي يصفها بأنّها"رمزية وأنّ هذه الأشياء إنّما هي حالات ظاهرة تمثّل عديدًا من الحالات الأخرى كما في قصيدة (النّمر) تساؤلات عديدة تساء لها (بليك) وهو يقول:

فِي أَيَّةِ أَعْمَاقٍ بَعِيدَة أَوْ سِمَات
احْتَرَقَتْ نَار عَيْنَيْكَ؟
وَبِأَيِّ أَجنحَةٍ تَجْرُؤ عَلَى التَّحْلِيق؟
وَأَيّ يَدٍ تَجْرُؤُ أَنْ تَقْبِضَ عَلَى النَّار؟ [3]

ولعلّنا لا نعجب من هذه الأسئلة التي حوتها هذه الأبيات أي نمر هذا الذي يفكّر في الاحتراق وأي يد تقبض على النار؟ إنّها حالة لعديد من الحالات، فالنّمر ليس النمر بمعناه المألوف والمعتاد ولعلّ الشاعر لم يقصده إطلاقًا بل كان يوحي إلى التحليق في عالم آخر تحتاج إليه رغبته ولكنّه لم يرسم الصورة بكلّ أبعادها بل ركّز على الخطوط المشعّة فيها ونفي تفصيلاتها.

وبذلك فالشعر هو أكثر من أيّة مغامرة أدبية أو لغوية أخرى رمز للذات وانكشاف الذات هو ما يصنع قوّة الشعر.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الرّمزية رفعت من درجة الذاتية التي نصّ عليها الرومانطقيون حتى جعلت الشعر تعبيرًا عن أخصّ ما يتعلّق بالشاعر ولنسمع فيلي كريفان وهو يقول:

[1] : عبد القادر فيدوح، الرؤية والتأويل (مدخل القراءة القصيدة المعاصرة) ديوان المطبوعات الجزائرية ط1، وهران 1994، ص60.
[2] : صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 1981، ص351.
[3] : محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر ، ص142.

أُنْظُر وَكَيْفَ كَانَتْ الشَّمْس تَفِيضُ أَشِعَّتُهَا
مَالَكَ يَا فُؤَأدِي وَمَايتعبك .
إِنَّ النَّهَارَ الكَبِيرِ الهَادِئ يَنْتَشِر
فُؤَادِي فُؤَادِي فُؤَدِاِي هَذَا نِسْيَانَك الجَمِيل
فُؤَادِي هده مسرتك [1]

نلمس في هذه الأبيات عمق ذات الشاعر فرلين برمزية تتّجه إلى الكشف والمشاهدة، وعندما لارمية إلى الايغال في الصناعة اللفظية، وقد تبدوا جميع أصول الرّمزية عند بودلير[2].

فقد توغّل الرّمزيون في تجربتهم داخل حقل الفنّ وحده وقصّروا كشوفهم على نواحي الفكر والخيال، في حين كان الرّومانطقيون يتحدّثون عن الحبّ والرّحيل، أي يصلون أنفسهم بالحياة فمن اتّجاهات الرّمزية التعلّق الشّديد بالحياة وإيثار الحياة الدّنيا، هذا من جهة ومن جهة أخرى إذا كان الرومانطقي ثائرًا على المجتمع فإنّ الرّمزي "يعتزل المجتمع كما فعل (لوير جوجرن) – أحد شخصيات لافورج – ليلة زواجه من إلزا، فقد احتضن الوسادة وأخذ يتوسّل إليها أن تحمله بعيدًا وتنأى به"[3]

وإذا بحثنا في عيوب الرّمز فإنّنا نجدها تتمثل في عيبين رئيسيين: "هما التّطرّق في الانطواء والانعزال عن العالم"[4].

والمتأثّرون بالرّمزية ظلّوا يكتبون عن أنفسهم ، فهم ذاتيون يَرون الأشياء من خلال ذواتهم وهم كأساتذتهم الرّمزيين ظلوا يؤمنون بالعظمة الصوفية وبالموسيقى الشعرية، وحين ركّزوا اهتمامهم في هذه الأمور أضاعوا فرصًا سبقهم إليها غيرهم، ولكن مهما يكن حالهم فإنّهم ثبتوا على القيم الإنسانية في ظروف تافهة أو قاسية، واستخلصوا من أعباء الإنسان وأحزانه رفعة رفيعة"[5].

[1] : موهوب مصطفاي الرمزية عند البحتري، ص ص 181-182

[2] : ينظر المرجع نفسه، ص182.

[3] :إحسان عباس، فنّ الشعر، ص64.

[4] : سيد أمير محمد أنوار، الرّمزية في الأدبين العربي والغربي، السنة الثانية، العدد السادس، 1388هـ، ص07.

[5] : إحسان عباس، فنّ الشعر، ص71.

إنّ الرّمزية ضرورة ما شعر الإنسان بضرورتها في تمثيل الدّقائق والأسرار ولكنّها تخرج عن الضّرورة إلى الضّرر إذا أصبحت مطلوبة لغير سبب وأصبح شعارها "الرّمز للرّمز والفنّ للفنّ"[1].

لقد آمن أصحاب المذهب الرّمزي كثيرًا بأن الغرض من القصيدة هو نقل الحالة الوجدانية للشاعر عن طريق الإيحاء والتّصوير الموسيقي ، ومن خلال ذلك اعتمد الرّمزيون أساليب أدبية شكّلت ما يسمّى بالمقوّمات العامّة للأدب الرّمزي يمكن توضيحها في هذا المقام إن كلّ مدرسة أدبية تتمتّع بخصائص وسمات تميّزها عن غيرها، لها أدواتها الخاصّة بها والمدرسة الرّمزية لا تشذّ عن هذه القاعدة لها سمات تجعلها تتفرّد عن غيرها، وبقدر ما تتوافر هذه الخصائص في العمل الفنّي الرّمزي يكون المبدع قد تشرب مبادئها وتمثّلها خير تمثيل، وإن كان قادرًا على امتلاك هذه الأدوات وأحسن استخدامها وتوظيفها فإنّه يفلح في التعبير بقوّة عن مشاعره وأحاسيسه وبالتالي قدرته على توصيله إلى القارئ والتأثير فيه.

1- الإيحاء:

يعتبر سمة أساسية وعنصرا أصيلا في الرّمز الذي لا يكتفي بتصوير الأشياء المادية بل يسعى إلى نقلها وتأثيرها في النّفس لذلك اعتبره الرّمزيون من السّمات اللّصيقة بالرّمز وعنصر رئيسي من عناصر تكوينه الفني، والإيحائية تعني أن للرّمز الفنّي دلالات متعدّدة، فالإيحاء هو إيحاء مكثّف يؤدّي وظيفة يعجز عنها التأويل المباشر للتجربة أو للظواهر والأشياء[2]

والقارئ هنا يباشر النّص بوعي فلا يأخذ منه إلاّ الجانب السّطحي من أفكار وصور وعواطف لذلك فهو يدعو إلى "تشغيل وعي القارئ ضمن حقل معقّد جدًّا يجهد هذا الوعي، ومن ثمّ يتعطّل لصالح اللاوعي الذي يعتبره النّص إبداعا وتذوقًا وما الحقل الذي يقصده سوى الإيحاء المنبعث من التّعددية"[3].

ولعلّنا نشير هنا إلى أنّ الأدب الرّمزي من خلال عنصر الإيحاء يبعث على المشاركة الوجدانية بين المبدع والمتلقي كأنّها تعمل على نقل العدوى من المبدع إلى المتلقي وبالتالي فإنّ

[1] : سيد أمير محمد أنوار، الرّمزية في الأدبين العربي والغربي، ص08.

[2] : ينظر محمد كعوان، التأويل وخطاب الرّمز، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص38.

[3] : خليل أبو جمعة، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني ط1، 1995، ص68

الأدب الرّمز لا يسعى إلاّ أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الدّاخلية من نفس إلى نفس أو على الأصحّ الإيحاء بها.

ولا يكون الإيحاء موفقا إلاّ استطاع المبدع أن يخلف جوًّا من الإيحاءات المتجدّدة المتوالدة تنقلها إلى عالم جديد لا تعرفه يدفعنا إلى الكشف عنه ولا يتحقّق ذلك إلاّ من خلال استرسال الفكر والانسياق وراء ومضات الصور داخل الضباب الشعري، وهذا ما جعل الرّمزيون يعمدون إلى نمط من الكلمات والاستعارات والتشابه وما يقابلها من معانٍ ودلالات يحقّقون من خلالها إيحاءاتهم وإشاراتهم، فالإيحاء إذا عنصر مهمًّا في الرّمز ذلك ما جعل محمد غنيمي هلال يقول أنّ "تسمية المذهب بالرّمز خطأ فادح فالأصل تسميته بالإيحائي"[1].

2- الحسية:

تحيل هذه على كون الرّمز يجسّد ولا يجرّد أي: ينقل الأشياء من مستواها الحسّي المعروف إلى مستوى حسي آخر.

3- التمثيل:

هذه السمة مفادها أن الرّمز هنا نتاج المجاز لإنتاج الحقيقة، لهذا فإنّ ثمّة تنازلاً مجازيا للظواهر والأشياء بحيث تتحوّل عن صفاتها المعهودة[2].

"فكلّ لفظ استعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي هو مجاز"[3].

والشيء نفسه بالنسبة للرمز إلاّ أنّ دلالة المجاز بأنها محدودة أمّا الرّمز فإيحاءاته لا نهائية يعتمد التأويل اللانهائي.

[1] : عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة (عالم المعرفة) العدد 279 – الكويت 2002، ص101.

[2] : ينظر محمد كعوان، التأويل وخطاب الرّمز ص 38.

[3] : عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ط1 لبنان 1958ص68

4- الإيجاز:

يعدّ الإيجاز دعامة أساسية من دعائم الرّمزية، والإيجاز هو جميع المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل مع الإبانة والإفصاح، يعني أنّه تأدية المعنى بأقلّ منها متعارف الأوساط مع وفائه بالغرض وينقسم إلى:

1. إيجاز القصر:

ويسمّى إيجاز البلاغة، يكون بتضمين المعاني الكثيرة في ألفاظ قليلة من غير حذف.

2. إيجاز الحذف:

ويكون بحذف شيء من العبارة لا يخلّ بالفهم عن وجود ما يدلّ على المحذوف من قرينة لفظية أو معنوية[1].

ويسقط ابن سنان الخفاجي (ه466-1073ه)الرّمز على الإيجاز في قوله: "والأصل في الإيجاز في الكلام أنّ الألفاظ غير مقصودة في نفسها، وإنّما المقصود هو المعاني والأغراض التي أحتيج إلى العبارة عنها بالكلام"[2].

وهناك من يرى أنّ البلاغة إيجاز، فقد قال جعفر بن يحي:

"إذا كان الإكثار أبلغ كان الإيجاز تقصيرًا، وإذا كان الإيجاز كافيا كان الإكثار هدرا"[3].

ولذلك قال بعضهم في وصف البلاغة هي: "أن يتساوى فيها اللفظ والمعنى فلا يكون اللفظ أسبق إلى القلب من المعنى ولا المعنى أسبق إلى القلب من اللفظ"[4].

5- الانفعالية :

وتعني أنّ الرّمز حامل لانفعال ما، ووظيفته أن يوقّع في نفسك ما وقع في نفس الشاعر من إحساسات، ولهذا فإنّ الرّمز لا يلخّص فكرة أو يعبّر عن رأي أو يطرح موقفا فكريًا، إنّما يكثّف انفعالا ويعبّر عن تجربة[5].

---

[1] : السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعنى والبديع – بيروت ط1، لبنان 2006، ص ص 193-194.

[2] : ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، تح عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، ط1مصر 1953، ص251.

[3] : نايف معروف، الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، دار النفائس بيروت، ط30 لبنان 2005 ، ص97.

[4] : المرجع نفسه، ص105.

[5] : ينظر محمد كعوان، التأويل وخطاب الرّمز ص 38.

ولميتيرلنك رأيه في هذا الشاعر حيث يقول:"يبدو لي أنّ الشاعر يجب عليه في طلب الرّمز أن يكون في حالة المنفعل المتأثّر ولعلّ الرّمز الخالص هو الذي يحصل له من حيث لا يدري وخلافا لما يقصده يكون الرّمز إذا زهرة تنبتها حيوية القصيدة القوية ومن جهة أخرى تصير جودة الرّمز الدّليل القاطع على قوّة القصيدة وحيويتها"[1].

ومن خصائص الصياغة الرّمزية قدرتها على إضفاء مظاهر المخلوقات على الأحوال النفسية، ورغم إبقاء المذهب الرّمزي للواقع حقيقته الحسية الخارجية فإنّه قد دعا إلى تأمّل باطنه لذا نجد:

"الانفعال الرّمزي أوغل في الدّاخل واتّحد مع الخيال على خلاف الواقعية التي كان هدفها التعبير عن النفس من خلال الحسّ والبيئة"[2].

وعلى ذكر الخيال يشير الشاعر (وليم بليك) إلى أنّ الصورة الشعرية الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة، وإنّما تنشأ من نفسه وتأتيه عن طريق الخيال، فالخيال بالنسبة له قدرة صوفية على اكتشاف ذرّ العالم الخالد.[3]

6- التلغيز:

ويسمّى التلغيز أو الألغاز وهو سمة أساسية في الرّمز وإلاّ كان ذلك سببا في تحوّله إلى إشارة دالة والتلغيز للتعمية لأنه تضليل نافذ للقارئ وتعطيل مقصود للدلالة.

– الإبهام:

وهو الكلام الذي له أكثر من وجه وهو عند البلاغيين "إيراد الكلام محتملا لوجهين مختلفين.. وقد جعل الإيهام في الرّمز مطيّبة للإخفاء والسّتر"[4].

– غير المباشرة في التعبير:

وهي أن تدور بالحديث حول الموضوع ولا تلمس قلبه وصميمه وفي هذا الصّدد يقول شارلتينcharl ten:

[1] : موهوب مصطفاي، الرّمزية عند البحتري، ص170.

[2] : محمد محسن عطية، الفن وعالم الرّمز، ص146.

[3] : ينظر المرجع نفسه، ص146.

[4] : محمد كعوان، التأويل وخطاب الرّمز، ص39.

"الفصاحة في عرف النقاد أن تدور بالحديث حول الموضوع ولا تلتمس قلبه وصميمه"[1].

وهذه السمات تحتاج إلى تأويل بمعنى الرّمز لا قيمة له ما لم يخضع لعملية تأويلية ولا مناص لنا من التنبيه إلى أن قابلية الرّموز للتأويل ما كان لها أن تكون خاصّة مميزة لولا اتّصافها سمتين موجودتين في جلّ الرّموز:

*السمة الأولى: هي أنّ هذه الرّموز متعددة الأبعاد إذ تشير هذه الرموز إلى علاقات عديدة: علاقة بين الأرض والسماء أو علاقة بين الفضاء والزمن أو علاقة بين التعالي والمحايثة.

*السمة الثانية: هي تعدد معاني الرّمز الواحد بل وقدرة بعض الرّموز على التأليف بن المعاني المتقابلة تقابلا تامًّا، فالماء مثلا يمكن أن يكون رمزا للتطهير من الذنوب والخطايا في معناها الدّيني أو الخصب والانبعاث وبالمقابل قد يرمز الماء إلى الدّمار والفناء (أساطير الطوفان في القصص القرآني)[2].

وتتسم الدّلالة الرّمزية بتراكم أبعادها الدّلالية أي هي طبقات متراكمة من المعاني تكون ناتجة عن تأويلات مختلفة توفّر له المتعة والفائدة.

وأمّا تسميته وتوضيحه يذهب بمتعته وفي ذلك معنى لــ: مالارميه:"سمّ شيئًا باسمه يحذف منه ثلاثة أرباع شاعريته"[3].يريد مالارميه من الشعر أن يكون تلميحًا لا تصريحًا حيث تكون لذّته في رمزيته، هذه الرّمزية التي تجعل قارئها يبحث عن دلالتها فتتوفّر لديه نوعًا من المتعة واللذة وهذا ما وضحه قوله – مالارميه – "أعتقد خلافا للمعهود أنّه لا ينبغي في الشعر إلاّ التلميح"[4].

ولعلّ هذه الدّلالات الغامضة تبعث على الرّغبة في البحث عنها وتأمّلها، وإمعان الفكر في فكرها، هذا ما يجعلنا نقف على خاصية أخرى من خصائص الرّمز وسمة بارزة من سماته ألا وهي ظاهرة الغموض.

---

[1] : درويش الجندي الرمزية في الأدب العربي ، ط1 ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1957، ص57.

[2]: ينظر بسام الملاّ، من الرّمز الى الرّمز الدّيني، مطبعة التفسير الفنّي بصفاقس، ط1، تونس 2007، ص28.

[3] : زبيدة بوغواص، الرّمز في مسرح عزّ الدّين جلاوجي، ص30.

[4] : موهوب مصطفاي، الرّمزية عند البحتري، ص174.

– الغموض:

إنّ ضرورة وجود لغة وأوزان تسكن من الإيحاء بما يعجز اللسان عن التعبير عنه ساقت الشعراء الرّمزيين إلى استخدام شعر قد يفضي إلى الغموض أحيانا وإلى الانغلاق التام أيضا.

يرى ابن الأثير في المثل السّائر "أنّ أفخر الشعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلاّ بعد مماطلة"[1].

يعلّل جان روايبير (J.Royere) ذلك في قوله عن الشعر الرّمزي: "إنّ غموضه الجوهري أتاه من أنه تاريخ نفس وأنه يريد أن يحافظ على السّر غير أنّ هذا الغموض مشرق بسيط واضح كالشعور وكالحياة"[2].

وما ينطبق على الشعر ينطبق على النثر بحيث نرى أنّ النّصّ الغامض نص ثرى من حيث الدّلالة والتأويل ممّا يجعله قابلا للاكتشاف، ولا مكان في النّص للسطحية والمباشرة شرط ألا يكون الغرض من الرّمز إخفاء الأشياء من أجل البحث عنها فيتحوّل النّصّ الأدبي إلى لغز كبير تحار في إدراكه الأفهام وتعجز عن فكّ كنهه الأذهان ولربّما الأديب نفسه لا يدري ما يقصد ومن ثمّ يكون الغموض سببا من أسباب الوقوع في الاغتراب[3].

يقول إدكار بوانه"شيئان مطلوبان دائمًا أحدهما مقدار ما من التعقيد والآخر بقدر ما من الرّوح الإيحائي، أي شيء شبيه بمجرى فكري تحت الأرض لا مرئي ولا محدود.. إنه ينبغي الإشارة عند الإفراط في التعبير عن المعنى، إنّ العادة الجنونية التي تجعل من مجرى مؤلف خفي ظاهرًا عاليًا التي تحوّل شعر بعض الشعريين إلى نثر ونثر من النوع البارد السخيف"[4].

معنى ذلك أنّ الغموض المقصود الحتمي لا يعني غموض التعبير الناتج من تعقيد لفظي أو معنوي والذي هو رذيلة لأنّ الذي امتاز به الرّمزيون يعدّ فضيلة وهذا ما أشار إليه طوريل :J.Thorel

[1] : ابن الأثير، المثل السائر ج4 تح، أحمد بدوي، دار النهضة، مصر ط1، القاهرة (د ت) ، ص07.

[2] : موهوب مصطفاى الرمزية عند البحترى ، ص179.

[3] : ينظر زبيدة بوغواص، الرّمز في مسرح عزّ الدّين جلاوجي، ص35.

[4] : موهوب مصطفاي، الرّمزية عند البحتري، ص179.

"وكذلك الرّمزيون فهم يملكون فضيلة الغموض" ولقد كتب يومًا ما يلي "إن خطأ الشعراء الناشئين في اعتقادهم أنّهم كلّما غمض كلامهم بلغوا حدّ الإعجاز لأنهم لا يفرّقون بين غموض التعبير والتعبير عن الغامض"[1]

فليس كل ما هو غامض بالضرورة مبعثًا للمتعة والقائدة والإعجاز والإعجاب قد يؤدّي إلى نفور القارئ منه كون صاحبه لم يفرّق حتّى بين غموض التعبير وبين التعبير الغامض.

ومن جهة أخرى فإنّ القصيدة الرّمزية بحاجة إلى متلق واع ونوعي ذي بعد ثقافي واسع يستطيع استبطان هذا النوع من التجارب الشعرية.

وهذا ما يذكرنا بقول الشاعر "أبي تمام" عندما سئل: "لم لا تقول ما يفهم؟ فقال مقولته المشهورة:" و لم لا تفهم ما يقال؟"[2]

وممّا لا شكّ فيه أنّ الشاعر الرّمزي يدرك ما يفعل، إنّه على علم بنفسه ثمّ بعمله وإنه لعلى علم بإلمامه الذي يقتضي في كلّ سيء إدراك الرّمز الخفي، وهكذا ليس للرّمز مكانة ممتازة فحسب بل هو مركز حيوي تنتشر منه الحقيقة في كلّ الجهات، وبهذا كله تستطيع كلمة الرّمز أن نجد من جديد قوّتها وقيمتها الحقيقية يكون الرّمز ما يريد الرّمزيون أن يكون[3].

وكثير من الشعر يتألف فيأخذ بالألباب وتراه مكسوًّا يحلل من البساطة والوضوح ولكنه في الواقع وبعد التأمل تكتشف أنّك أمام عمل عميق يحتاج إلى إطالة النّظر والتّدبّر" وهذه البساطة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا نرفض الشعر الغامض بل هي أحرى أن تعطفنا إليه، لأنّ البساطة والغموض كلاهما شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل نفسه"[4].

بل إنّ (رامبو) يعلن ميله للغموض ويدعو إليه "إنّ الغموض عنصر الشعر الأساس كما أنه عنصر الموسيقى الأول، فالإيضاح والبوح بكامل الأشياء يعرّي هذه الأشياء من مثالياتها

[1] : المصدر السابق ، ص180.

[2] : الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج1، السيد أحمد صقر دار المعارف ط1 مصر، 1972، ص21.

[3] : ينظر: موهوب مصطفاي، ص ص 83-84.

[4] : مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، حقوق الطّبع محفوظة للمؤلف ط2 الرياض 1460هـ، ص193.

وجمالها الأرفع ومن مسحة الحلم الجميل،ـــ فلينف الشاعر الوضوح وليعمد إلى خلق جوّ خيالي منطوٍ على كلّ عجيب مبهم"[1] ويرى أنّ الرّمزيين يجنحون إلى أن يكون الغموض خاصية فكرية أكثر منها شكلية بدليل الوضوح في تراكيب (رامبو) كقوله:

قُلْتُ فِي نفسِي: اتْرُكْ كُلَّ شَيْءٍ
وَلاَ تَدَعْ أَحَدًا يَرَاكَ... وبِلاَ أَمَلِ
فِي أَسْمَى الأَفْرَاحِ
يَجِبُ أَنْ لاَ يَسْتَوقِفَكَ شَيْءٌ [2]

وليس عجيبًا أنّ القارئ لقصائد (رامبو) المترجمة يجد أنّه لم يحقّق أمانيه وما ذهب إليه فيما يخصّ الغموض المتناهي، أي كأنّ قصائده تكشف لك عن غامض وليست هي بالغامضة وهذا خلاف المنحنى الجديد في الغموض، إلاّ أنّ الحقيقة التي لا مراء فيها هي أنّ الغموض نابع من غموض الحياة بعناصرها أمام أولئك الرّمزيين الأوائل[3].

إنّ ظاهرة الغموض هذه تبعث على الكشف والتّطلّع وراء حقائق الأشياء وكشف أسرارها وفي ذلك متعة ولذّة وصدق الجاحظ حين قال: "لأنّ الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع"[4] فإلى أي مدى وصل إبداع هؤلاء الرّمزيون؟

لقد سعت الرمزية إلى الاستعانة بإمكانات الفنون الأخرى خصوصًا وأنّ هذه الأخيرة تخاطب الأحاسيس والمشاعر والعاطفة فكانت من هذه الفنون: الموسيقى.

-الموسيقى: نظّر الرّمزيون موسيقى شعرهم تنظيرًا بعيد المدى لا يكاد يختلف عن القواعد الموسيقية إلاّ في خصوصيات الفنيين: "الفنّ والشعر فجعلوا من موسيقى ريتشارد فاجيز

[1] : المرجع السابق ، ص215.
[2] : المرجع نفسه ، ص 215.
[3] : ينظر، المرجع نفسه، ص222.
[4] : الجاحظ، البيان التبيين،ج1 ص90.

الألماني(1813-1883) مثلا أعلى لأنّ هذا الأخير طوّر الموسيقى وأغناها بالرّموز والصور والأسطورية"[1].

لقد قامت الرمزية باستغلال الخصائص النغمية التي تتمتّع بها هذه الموسيقى للتعبير عن الأحاسيس والانفعالات والمشاعر والتجارب الشعرية، لذا توطّدت العلاقة بين الإيحاء الذي يعتبر من أهمّ خصائص الرّمزية وبين الموسيقى لما تملكه من قدرات هائلة في خلق أجواء موحية مؤثّرة وإذا كان" البرناسيون قد جعلوا النحت المثال الأعلى للفنّ فإنّ الرّمزيين جعلوا الموسيقى المثال الأعلى، ذلك أنّ الموسيقى هي الفنّ الذي يعبّر به بالأنغام الموحية والحالة بالنّفس"[2].

سعى الرّمزيون بكلّ طاقاتهم للتّخلّص من نثرية اللغة وفوضى الألفاظ وإعادة صياغتها في أرقى المستويات الموسيقية، "بحيث تصبح الكلمات في ترابطها وانسيابها وتفاعلها كاللحن الموسيقي الذي ينجم عن اضطراب إحدى نغماته اضطراب الوقع النفسي للجملة الموسيقية كلّها"[3].

أَجْمَعَتْ الدِّرَاسَات النفسية أنّ الموسيقى والغناء ممَّا يرقّق القلب ويحرّك الوجدان ويبعث البسمة والأمل وصدق الإمام الشافعي إذ قال:" الطّرب عقل وكرم ومن لا يطرب فليس بعاقل ولا كريم"[4] شرط أن لا يتنافى هذا الطّرب والأخلاق ولا يخدش بالحياء.

وموسيقى الشعر لا تنحصر فقط في نظام المقاطع والحركات والسّكنات الذي يتكرّر بعينه من بيت لآخر، بل تعدّى إلى وقع الأصوات وما توحيه بذاتها أو بتردّدها على نحو معيّن، إنّ الموسيقى وسيلة فعّالة من وسائل الإيحاء لأنّها أقرب وأهمّ الفنون صلة بالشّعر "فما الموسيقى إلاّ شعر صوتي"[5].

ولا غرو في أن من مظاهر الغموض أن يلجأ الشاعر إلى الألفاظ المتّسعة الموحية، وهم يسيرون غور اللاشعور ولذا تظهر ألفاظهم مصحوبة بزخّات شعورية متأرجحة بين الإبانة

[1] : ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، ص38.

[2] : إليا الحاوي، في النقد الأدبي، دار الكتاب العربي ط2، بيروت، 1986، ص63.

[3] : محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص121.

[4] : من نوادر أقوال الإمام الشافعي ص259–مفيد العلوم ومبيد الهموم من الموقع book.google.dz

[5] : إليا الحاوي، في النقد الأدبي، ص64.

والخفاء والموسيقى في كشف ذلك، إذ يرى العطوي "أنّ الغموض يعتمد على الجرس الموسيقي والإيقاع ، ويرون أنّ الموسيقى تفسّر المعنى، بل يتلاحمان"[1]، ويعتقد المنظرون أنّ صدى الموسيقى ورجعها الذي ينسل من جرس الأصوات وانسجامها وترديد الصّوت في التّراكيب الفنية ووقوعها وحسن صداها والتناسب والتآلف بينها، والمضامين التي يرمي إليها الشاعر، كلّ ذلك يؤدّي إلى كشف الغموض ويمثّل الدّلالة المباشرة[2].

ومعنى ذلك أنّ الموسيقى تعمل على كشف الغموض الذي يعتري النّصّ الشعري وبالتالي فكّ طلاسمه والوصول إلى كنهه، ذلك ما يثبت أنّ هناك صلة بين الموسيقى والشعر إذ أنّ هذه الصّلة تعتمد على الأداء الصوتي وإن اختلفت لغتهما فجوهرها واحدًا، هذه الصّلة أثارت اهتمام أصحاب المذهب الرّمزي لأنّه بالموسيقى يتفاضل الشعراء، فأصبحت إيقاعات الألفاظ مادّة أساسية في الشعر الرّمزي، فهم يعبّرون بها عن خلجات أنفسهم تعبيرًا موسيقيا تامًّا.[3]

فالموسيقى إذًا ملازمة للشعر سواء أكانت فنًّا قائمًا بذاته أو صفة ملازمة للشعر وعالما فسيحا لذلك بقي الشعر الرّمزي أبعد من أنّ يحاط به أو يدرك مداه، فالموسيقى التعبيرية أبعد أثراً في غناها الرّوحي وغموضها الفني"[4]، فالموسيقى الإيحائية وسيلة للتعبير وفي الوقت ذاته أداة تأثير على المتلقّي ، فلطالما عمرت مجالس الخلفاء والأمراء بالموسيقيين والشعراء وقد شغلت بالموسيقى فلاسفة مسلمون من أمثال الخليل بن أحمد والفرابي وابن سينا... واليوم نحن في عصر الإعلام يتّخذ من الموسيقى متّكئًا لكلّ برنامج ولكلّ مادّة، ولا نعتقد أنّ العصر الحاضر في وسعه أن يهمل الموسيقى رسالة وفنًّا إنّما المهمّ : توجيه هذا الفنّ لخدمة البشرية في التربية والثقافية وتزويد الوجدان والأخلاق بكلّ ما يرفع من شأن الإنسان وقيمته.

هنا يستوقفنا استفسار:أوَليسَ لهذه السمات والخصائص وجودا لها في شعرنا العربي وهل هذه الرمزية تتعلق فقط بالشعر الغربي ولاسيما الفرنسي منه ؟

---

[1] : مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، ص215.

[2] : ينظر المرجع نفسه، ص215.

[3] : ينظر: محمد فتوح أحمد، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، ص77.

[4] : المصدر نفسه، ص77.

لنقل: إنّ الرّمزية ليست وليدة الزّمن الحديث ولا هي قريبة بالأدب الغربي عامّة والأدب الفرنسي خاصّة وإلاّ عدّ هذا نوعًا من التجاهل لحقائق واضحة في تاريخ الأدب الإنساني الذي بدأ مسيرته منذ عدّة آلاف من السّنين لا يمكن بحالٍ من الأحوال تجاهلها، فأين إذًا إسهامات الأدب المصري عبر خمسة آلاف سنة أو يزيد وأين الملاحم الهندية واليونانية؟ بل أين رمزية الصّوفيين في عصر الإسلام وقبله؟[1]

إنّ هذه التساؤلات التي أوردناها تدفعنا إلى طرح سؤال آخر نرى أنّ الإجابة عنه تفتح للباحث الآفاق في سبر أغوار شعرنا العربي – قديمه وحديثه ألا وهو كيف تعرّف العرب على الرّمز؟ أو بتعبير آخر: ما حال الرمزية في أدبنا العربي ؟،وهو ما سنحاول الإجابة عنه في الفصل الموالي.

[1] : ينظر: الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، فاير علي، ص60.

الفصل الثاني:

الرّمز في الشعر العربي

لقد تعرّضت الساحة الأدبية في الوطن العربي نتيجة للحرب العالمية الثانية لهزات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية عنيفة، أدت إلى زعزعة الثقة بالموروث الأدبي لدى المثقف العربي، مما جعله أرضاً خصبة لقبول التيارات الأدبية الوافدة من وراء الحدود، لاسيما تلك التي ظهرت في النصف الأخير من القرن التاسع عشر، كالمذهب الرمزي الذي وجد قبولاً جارفاً من لدن المتلقي العربي. فإذا كان للغرب فضل يدعيه في هذا الشأن، فإنّ ذلك محصور فقط في دائرة جمع شتات هذا الأدب ولمّ شمله، وصهره في قالب أدبي ممنهج، سمي فيما بعد بالمذهب الرمزي، وأنّ الشعر العربي لم يكن بعيداً في مضامينه عن الرموز والإيحاءات الخفية، بدءا بالشعر العربي القديم إلى الحديث والمعاصر.

المبحث الأول: الرمز في الشعر العربي القديم

أ) في العصر الجاهلي:

اختلف النقاد ما إذا كان شعراء العصور القديمة يعرفون الرمز أم لا، فذهب جمع من النقاد ومنهم إيليا حاوي بأنه "لم يكن مقدورا للجاهلي والعربي بعامة أن يلمّ بهذه التجربة لأن مستواه الإبداعي والحتميات التي خضعت لها نفسه لم تكف لتيسّر له الولوج في أعماق هذه التجربة"[1]، ويرى آخرون أنّ هذا الرأي فيه مجانية للحقيقة، حيث أنّ العرب كانوا يعرفون الرمز لأن "لغة الكهان في الجاهلية كانت تعتمد على المواربة والرمز والإبهام والاستغلاق والإغراب حتى تتحقق الغاية المقصودة منها وهي التأثير في السامعين من طلاّب الأسرار والغيوب، وهي أقرب إلى الرمزية الغربية من حيث اعتمادها على الإبهام والغموض واهتمامها بالموسيقى التي تخلق جواً من الإيحاء وصوراً من الأحلام"[2].

"وليست جودة القصيدة رهينة بما في عباراتها من بساطة مؤثرة، وإنما هي رهينة كذلك بما للرموز من قدرة تلقائية حية تجعل المضمون دالا ودلالة المضمون ليست بمعزل عن الغموض الثري الذي تصحبه هزات عاطفية متنوعة"[3].

ومما يفند الرأي الثاني بأن الرمز كان مألوفاً منذ القدم ما ذهب إليه "نجيب البهبيتي" الذي يرى بأن "جميع أنواع الغزل من الشعر الجاهلي إنما كان من باب الرمز. وعنده أنّ الشاعر لا يقصد به غير ذلك، فالمرأة وأسماء النساء أسماء تقليدية تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحبتها، وقد عُدَّ ما رُوِي عن العصر الجاهلي من قصص الحب مثل قصة "المرقش الأكبر، وقصص غرام "امرئ القيس" ولهوه، وقصة "غرام عنترة" من قبيل الرمز[4]. ومن المؤكد أن في ذلك غلو لا يمكن تصديقه، ولكن يمكن القول إن العرب عرفوا الرمز، وارتبطوا به، وأي درس مهما يكن سطحيا لا يستطيع أن يتغافل عن الدلالات الرمزية في البلاغة العربية، فاستعان الشاعر الجاهلي بعناصر الطبيعة في تشكيل الصور الفنية، كالاستعارة

[1] جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، جامعة ديالي العدد الثاني والخمسون كلية القانون والعلوم السياسية، 2011، ص05

[2] درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص 160.

[3] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 15.

[4] ينظر: جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 6.

والكناية والتشبيه، وهو ما يعرف "بالرمزية العامة" ثم تطورت إلى توظيف عناصر الطبيعة، حيها وجامدها، كرموز يعبر الشاعر من خلالها عن التجربة الشعرية، وهو ما يعرف "بالرمزية الأدبية أو الفنية"، وهذا ما يراه بعض الدارسين ويؤكدون عليه[1].

ومهما يكن من أمر، فإن العرب عرفوا الرمز حتى وإن لم يقصدوه بذاته، فقد رمزوا إلى الأعداء بالذئب، وإلى الفلاة بالناقة الحمراء، كما في هذه الأبيات لشاعر وقع أسيرا بأيدي قبيلة بني تميم، فبعث إلى قومه بأبيات يحذّرهم من الغزو وينصحهم بأن يرحلوا عن الصحراء ويركبوا الجبل، وهذا ما جسّده في قوله:

خَلوا عن الناقةِ الحمـــراءِ أرحلكُـــم *** والبازلُ الأصهبُ المعقـــول فاضـــطِنعوا

إنّ الذئابَ قـــد اخضـــرت براثنَهـــا *** والناسُ كلهم بكرٌ إذا شبعوا[2]

فالشاعر أراد بالناقة الحمراء الدهناء أي الفلاة، وبالجمل الأصهب الصمان أي الجبل، وبالذئاب: الأعداء. فهنا الشاعر لمّح ولم يصرّح واكتفى بالرمز والإشارة إلى الموضوع الذي يريده دون الإفصاح عنه، وإلا كيف سيظفر بمراده وهو في أسره. "وقد أدخل الدكتور عبد الكريم اليافي هذا اللون ضمن الرمز وصنّفه ضمن الألغاز"[3].

والشاعر الجاهلي بحسب فطرته جعل من الشعر انعكاسا لحياته البدوية، فوصف حياته العامة وصفاً دقيقاً – من مظاهر الطبيعة وأحوال البيئة، وأيام العرب، وخلجات نفوسهم، في ظروف الحياة العامة المختلفة – فالأطلال والضغائن وحيوانات الصحراء تتحرك جميعاً في القصيدة الجاهلية. وهكذا جعل الشاعر الجاهلي العالم كله رموزاً، وعبّر عن قدرته للتعبير عن جميع مظاهر الحياة الجاهلية، تعاليمها وقيمها بصور وأخيلة غنية تدعو إلى التأمّل، كالتشبيه،

[1] موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص 125.

[2] جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 07.

[3] عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ، ص 249.

والاستعارة والكناية. وفي ذلك تعبير غير مباشر – مشارا إليه ورامزا لا معلنا عنه وفاصحا – ونقف عند بعض النماذج من هذه الصور:

1- الرمز والتشبيه:

لقد أرخت المادية بكلّ معطياتها على الشاعر الجاهلي فوظفها في شعره، استعارة، كناية وتشبيهاً، فظلّ مشدوداً إلى ماديته يصدّق ما تمليه عليه حواسه، "ولكن هذا لا يعني أنه لم يحاول الارتقاء، بل إنه جرّب، ولو قليلا تخطي المحسوسات والتطاول على العالم النفسي، فقد وفّق أحيانا في التشبيه فارتقى من التقرير المحسوس إلى شيءٍ قريبٍ من الواقع النفسي"[1].

يقول عنترة بن شداد في حصانه:

فـــأزورُ مـــن وقـــع القنـــا بلبانـــهِ *** وشـــــكا إليّ بعـــــبرةٍ وتحمحـــــمِ

لوكان يَدري ما المحـــاوَرة اشـــتكَى *** ولكانَ لـــو علـــمَ الكـــلامَ مُكلّمـــي[2]

نقل عنترة حصانه من عالم الحيوان إلى عالم الإنسان الأرقى، فأعطاه أبعاداً ما كانت له. وكذلك فعل طرفه بن العبد حيث تسلّط عليه جمال الوجه لدى تلك المرأة فسكب عليه تألقا من السماء (الشمس) فقال:

ووجهٌ كأن الشمَس ألقـــت رداءَهـــا *** عليـــه نقـــيّ الثـــوَب لم يَتَخـــدّد[3]

شبه طرفة بن العبد وجه حبيبته بالشمس، إلا أنّه لم يستطع تذويب جمال الشمس في وجه المرأة الجميل، فظلّ يفصل بين الصورتين بأداة التشبيه (كأن). "والرمزيون يقبّحون

[1] بطرس انطونيوس الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه طرابلس، ط1، لبنان، 2005 ، ص 248.

[2] معلقة عنترة بن شداد من الموقع .. khayma.com / almoudaress/ moualakat /antara

[3] ديوان طرفة بن العبد دار صادر ط1، بيروت، 1989، ص120.

وسيلة التشبيه لأنها تجسّد وثن العقل وتبعد الشعر عن الدهشة، وتفرض عليه يقين المادية الخارجي"[1].

فصورة المرأة الشبيهة بالشمس قد تردّد ذكرها لدى الكثير من الشعراء، كوصف قيس بن الخطيم حبيبته أيضا، فيقول:

قضـــى اللهُ حـــين صـــورهَا ال *** خـــالقُ لا يكنّاهـــا ســـدفُ

تنـــامُ عـــن كبِرشـــأهَا فـــإذا *** قامـــت رويـــدًا تكـــادُتنغرفُ *

حـــوراءٌ جيـــداءٌ يستضـــاءُ بهـــا *** كأنهـــا خُـــوط** بانـــةٍ قصـــفُ***[2]

فالشاعر يرى بأن هذه الحبيبة حين خلقها الله قضى بأن لا يسترها ظلام الليل، فهي عظيمة الشأن حتى إذا قامت من نومها قامت رويداً رويداً، كالشمس تماماً، فهي كبيرة، عظيمة لا يحيطها الظلام، وإذا أشرقت ظهرت رويداً رويداً. فهذا الشأن العالي الذي يراه الشاعر في حبيبته لم يصرّح به مباشرة بل رمز إليه بما يشبهه، فاختار ما يطابقه فكانت الشمس.

فصورة المرأة الشبيهة بالشمس قد تردّد ذِكرها في ديانات مصر والشرق القديم، "فإلاه الشمس" كما تذكر الأساطير يُضيء ويقود العالم كلّه، وهو ظافر منتصر على الليل والموت وصاحب الأشعة التي تخترق الظلمة التي يعمل فيها الأشرار"[3].

---

[1] بطرس أنطونيوس، الأدب، تعريفه، أنواعه ومذاهبه، ص 249.

* تسقط، قال العروي: تنقص.

** بالضمّ: الغصن الناعم.

*** طال حتى انحنى من طوله.

من ديوان قيس بن الخطيم، ص 106 و107.

[2] ديوان قيس بن الخطيم، دار صادر بيروت، تع: ناصر الدين الأسد، ط3، بيروت، 1411ه-1991م، ص 106 و107.

[3] فايز علي، الرمزية والرومنسية في الشعر العربي، ص 81.

ولعلّ من أهم آثار القصيدة الجاهلية في نفوس الشعراء والنقاد أنها "أكدّت النظرة العربية البدوية في وجود مثل أعلى للرجل، ومثل أعلى للمرأة، فصار الشاعر يحرص أن يكون ممدوحه أو حبيبه صورة حيّة عن هذا المثل أو ذاك"[1].

وكما يرى ابن طباطبا يبقي للتشبيه ضروب، حيث يقول: "التشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيه به حركة وبُطئاً وسرعة ومنها تشبيهه به صوتاً وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعضٍ"[2].

ومن ثّمة كان الشعر أسمى الأشكال الأدبية لما فيه من قوة التعبير وسرعة التأثير. وكما وفّق الجاهلي في استعمال التشبيه حيناً، فقد وفّق أيضاً في استعمال الاستعارة وهي أرقى منه فنّاً، إذ تتخطى المقارنة إلى نوعٍ من الحلول في الشيء بالفعل، لا بالافتراض.

2 -الرمز والاستعارة:

ظلّ الشاعر الجاهلي طموحاً لا يداريه الكلل أو الملل، وهو في رحلته الشاقة والشيقة مع الكلمة النافذة والقول الموحي النفاذ. فهذا امرؤ القيس يلاحظ في شعره لحظات رمزية نادرة وخاصة في وصف الليل صادر عن حالة من المجاز الأعلى والمتفوق، فكانت النغمية عبر ذلك الوصف نغمية رمزية.

وللاستعارة شكل صوري يعتمد على المشابهة. فقد عرفتها البلاغة العربية بأنها: "تشبيه حُذِف أحد طرفيه"[3]. وحذف أحد طرفي التشبيه فيها لا يعني الاستغناء عنه، ولكنه يعني حفز خيال المتلقي لإدراكه دائما، وفي هذا يقظة حتمية عند المتلقي كانت قد سبقتها يقظة المبدع

[1] محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد، عصمى للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، د ت، ص 24.
[2] ابن طباطبا، عيار الشعر، تح. طه الجاحري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، مصر، ط1، القاهرة، 1965، ص 10.
[3] الزمخشري، أساس البلاغة، ص 98.

وهو يلاحق تركيب العناصر وترتيبها، حيث يخفي شيئاً آخر. كل هذا يعطي الاستعارة مجالا للدقة والتعقيد أكثر من التشبيه. ولتوضيح ذلك، ننظر معا إلى صورة الذباب الذي هيجته خضرة الربيع، فنضرب في التشبيه مرة وفي الاستعارة مرة أخرى[1].

يقول زهير بن أبي سلمى:

ومستأسـدٍ ينـدى كـأن ذبابَـه *** أخو الخمر هاجـت حزنَـه فتـذكّرا[2]

أكـلُ الربيـع بهـا يُفـزعُ سمعَـه *** بمكانِـهِ هَـزج العشـية أصـهب[3]

الصورة التشبيهية واضحة، فهي تحوي حدّي الصور، لذل لا يحتاج فكر المتلقي أن يذهب بعيدا للمّ عناصرها. أما الصورة الاستعارية فإنها تفرض على المتلقي أن يفكر بالمشبه بعد أن أعطته صيغتين يوحيان بهما "العشية وأصهب"، بالإضافة إلى أن التشبيهية امتدت على مساحة البيت كله تقريبا. في حين أن الصورة الاستعارية لم تأخذ منه إلا الشطر الثاني، أما الشطر الأول فقد رسمت فيه أوضاعا لموضوع آخر هو الثور. وهذا يدلّ على إمكانية تعدّد الموضوعات وتكثيفها في الاستعارة أكثر من التشبيه[4].

يصف امرؤ القيس ليله، فيخاطبه قائلا:

وليلٍ كموج البحرِ أرخـى سُـدولَه *** عَلـيّ بـأنواعِ الهمـومِ ليبتلِـي[5]

[1] ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، الرؤيا والتشكيل، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، الأردن، 2015، ص 229.

[2] ديوان زهير بن أبي سلمى، دار صادر، ط1، بيروت، د ت، ص 263.

[3] نفسه، ص 373.

[4] ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 230.

[5] ديوان امرؤ القيس تح محمد ابو الفضل إبراهيم، دار المعارف النيل ط5 القاهرة (د-ت) ص18

الرمزية شبه الفعلية في قوله: "أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي".

فالشاعر شاهد سدول الليل كما شاهد سدول الخيمة، وتلك حالة من الاستعارة الضمنية، بذلك شاهد الأحوال النفسية في حلّة حسية مبتدعة تنتمي إلى الرمز لأن الشاعر تفوّق على ذاته فيها، وشاهد بالرؤيا ما لم يشاهد"[1].

ويواصل قوله:

فقلـــتُ لـــه لمـــا تمطّـــى بصـــلبِه *** وأردفَ أعجـــازاً ونـــاءَ بكلكـــلِ[2]

هنا ينسب إلى الليل ما ينسب إلى الجمل حين ينوء ويبرك بكلكله على الأرض. ولقد تمت الرؤية الشعرية واستبطن الشاعر الجمل ونسب حاله إلى الليل جملا أسطورياً ينوء بثقله الباهض على الأرض[3].

ويناجي ليله قائلاً:

ألا أيها الليـــلُ الطويـــلُ ألا انجلـــي *** بصبحٍ وما الإصـــباحُ منـــك بأمثـــلِ[4]

معنى ذلك أن ليل الشاعر وصبحه سواء (لا يختلفان)، فما دام قلبه في ليلٍ مستمر لكثرة ما به من هموم فإن صبحه لا يغيّر شيئاً من ليله، ولربما كان ليله أخفى وأستر لهمومه.

وإلى جانب الاستعارة والتشبيه نجد صورة أخرى تنطلق من الواقع لتغوص في أبعاد مترامية المسافات من رهافة الشعر من دون أن يقرنها الشاعر بظاهرة أخرى، لتقريبها من الإفهام والإدراك، وهي:

[1] جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 06.
[2] ديوان امرؤ القيس، ص18.
[3] جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 06.
[4] ديوان امرؤ القيس، ص18.

3- الرمز والكناية:

وظّفه الشاعر في العديد من تعابيره، والكناية هي "المشبه به وتحمل في دلالتها المعنى المراد من استعمالها، فتتخطى حدود المعلوم السهل، لتطلّ على الرمز من دون أن تنصهر فيه"[1]. و لم ترق الكناية في الجاهلية إلى الصوفية الرمزية الغامضة.

ذلك أن البدوي كان إنساناً بسيطاً ينفر من الغموض والتعقيد ويميل إلى اللاوضوح، ولذلك شبّه النابغة الذبياني كرم النعمان بفيضان نهر الفرات، وشبه امرؤ القيس فرسه بالظبي والنعامة والثعلب ليكنى عن سرعته، فتراه يقول:

لـــه أيطـــلا ظبـــيٍ وســـاقا نعامـــةٍ *** وإرخـــاءَ ســـرحانٍ وتقريـــب تتفـــلِ[2]

ومن الكنايات أيضاً قوله:

وقد أغتَـــدي والطيُـــر في وكناتهـــا *** بمنجـــــردِ قيـــــدِ الأوابـــــدِ هيكِـــــل[3]

أي أنه يذهب في البكور، فقال: والطير لم تزل في أعشاشها، كناية عن الصباح الباكر، فهو يسبق الطير في الصحو والغدو باكراً ويرجع إبداع الشاعر إلى أنه فطن إلى الصفات الجوهرية في الجواد فجمعهما في عبارة بيانية ترمز للتفوق والسبق والقوة

والرمزية العربية تعتمد على مبدأين اثنين هما: الإيجاز والتعبير غير المباشر، فمن الإيجاز قول زهير بن أبي سلمى:

[1] بطرس أنطونيوس، الأدب، تعريفه، أنواعه ومذاهبه، ص 35.
[2] ديوان امرؤ القيس، ص21
[3] نفسه، ص19ا

بهـــا العـــينُ والآرامُ يمشـــين خلَفـــةً *** وأطلاؤُها ينهضـــن مـــن كـــلّ مجـــثّمِ[1]

فالعبرة بما احتواه الكلام من معانٍ ودلالات، وليس بما احتواه من كلمات، ولأن الشعر الخالد لا يأخذ معنى حرفيا، ولا تفسيراً محددا، ولا أبعاداً ثانية، ولأنه يتأبّى على مريديه وعاشقيه ولا يوجد نظم أخلد من نظم الجاهليين لما فيه من بُعدِ الرؤية وعمق التصوير، فلا يُمكن مثلاً أن تكون معلقة عنترة انعكاسا مباشراً للحياة التي عاشها فحسب، بل هي رؤية للحياة بصفةٍ عامةٍ، رؤية لها وإعادة خلقٍ لها لأن واقع الشعر متميز عن واقع الحياة، وهو من جانبٍ آخرٍ رؤية لهذا الواقع يعدّل فيه الشاعر ليكون قادراً على حمل مشاعره وانطباعاته الشخصية[2].

أما غير المباشرة فقد لجأ إليها العرب نتيجة "عدم قدرة اللغة المستعملة على احتواء المضامين التي تجيش في خواطرهم"[3]. وعليه، فإن الكنايات الواردة في الشعر القديم يمكن عدّها ضمن الرمز لأن فيها إشارة إلى لازم من لوازم الشيء الذي يراد ذكره ونجد إبداع زهير في كنايات أخرى كقوله:

وأبـــيضٌ فَـــاض بـــداه غمامـــةٌ *** علـــى معتقيـــه مـــا تغـــبْ فواضـــلُه

بكـــرتُ عليـــه غـــدوَة فرأيتُـــه *** قعـــوداً لديـــه في الصـــريمِ عواذلـــهُ[4]

إن زهيرا في أسلوبه الداخلي كان يأنف من المعاني الصياحة ومن المبالغات المباشرة، ولقد وقع المعنى في حالة من الكناية القائمة على التدرج والنمو في رهافته الشعورية، فقد كان

[1] ديوان زهير بن أبي سلمى، ص 144.

[2] أنور أبو سويلم، دراسات في الشعر الجاهلي، دار الجيل، ط1، بيروت، 1987م، ص ص10.11

[3] جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 6.

[4] ديوان زهير بن أبي سلمى، ص322.

القيام في الصريم، ووفود العدال من الأمور الحسية للتدليل على أنّ ذلك الرجل أوفى غاية الكرم[1].

وإذا كانت الشجاعة من أهمّ القيم التي حفل بها الشعر الجاهلي والتي أشاد بها سائر الشعراء، فإنّ قيمة الكرم أيضا في مقدّمة القيم التي حفل بها شعرهم. ولا نكاد نجد مدحاً أو فخراً إلا إذا كانت الشجاعة والكرم مصدري الفضائل والخلاف فيهما، ولا غرابة في ذلك، فطبيعة الحياة القاسية التي تطلب منه القوة للاستمرار فيها تطلب منه أيضاً تضامناً وتكافلاً بين الأفراد ومديد العون للآخرين.

وتعتقد نسيمة بوصلاح أن الرمز عند موهوب مصطفاي ما هو إلا "تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة أو حكاية بينهما وبين الفكرة المناسبة علاقة، وهكذا يكمن الرمز في التشبيهات والاستعارات والقصص الأسطوري والملحمي والغنائي ..."[2].

إن في الشعر الجاهلي أبياتا قليلة فيها من الأحداث والصور الكثيرة التي لو تناولها غير الجاهلين لأطالوا فيها وفصلوا وكرروا حتى يستطيعوا تأديتها بالشكل الذي جاءت به عند الجاهليين. لننظر إلى قول الحارث بن حلزة البشكري:

أجمعـــوا أمـــرَهم عشـــاءً فلمّـــا *** أصبحو ا أصبحت لهم ضوضـــاء

من منادٍ ومن مجيـــبٍ ومـــن تـــص *** هـــال خيـــل خـــلال ذاك رغـــاد[3]

[1] جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 07.

[2] نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري الحديث، رابطة الإبداع الثقافية، ط1، الجزائر، 2003، ص 72.

[3] ديوان الحارث بن حلزة البشكري جمعه وشرحه اميل بديع يعقوب دار الكتاب العربي ط1 (دت)ص24

الشاعر الحارث بن حلزة في هذين البيتين يصف حال القوم وعزمهم على القتال، فنقل لنا صورة حية للرحيل والتهيؤ بتعبير موجز دون الإطناب فيه مع الكفاية والشمول للمقصود المراد الوصول إليه.

وكذلك تجد قول لبيد على إيجاز صورة مفعمة بالحياة والحركة، ومشهد الطبيعة الحافل بألوان الزرع على جانبي الوادي، وقد طفلت الظباء والنعام والأبقار، وهي ترقب أولادها التي تتجمع قطعانا حولها، أو تسرح هنا وهناك.

فعلاَ فـــروع الأيهقـــان* وأطفلـــت *** بـــــالجهلتين** ظباؤُهـــــا ونعامُهـــــا

والعـــينُ ســـاكنةً علـــى أطلائِهـــا *** عـــــوذا تأجـــــل بالفضـــــاءِ بهامُهـــــا[1]

وهي صورة قريبة من صورة زهير التي سلف ذكرها.

فقد سُئِل أبو عمرو بن العلاء "هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم ليسمع منها. قيل: هل كانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ، وتستحب الإطالة عند الأعذار والإنذار والترهيب والترغيب والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة، فالقطع أطير في بعض المواضع، والطول للمواقف المشهورة. ويقول بن قتيبة في ذلك: "الشاعر المجد من لم يطل فيملّ السامعين و لم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد"[2].

* عشب طويل له وردة حمراء، ورقه عريض.قال الزوزني هو الجرجير البري

** جانبا الوادي (ينظر شرح المعلقات السبع للزوزني مج3ص137على الموقع books.islamww.com

[1] معلقة لبيد بن ربيعة العامري www .kayma.com

[2] نور الدين السيد، الشعر العربي، دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، ط1، الجزائر، 1995، ص 85.

وتعدّ العلاقة القائمة بين حدّي الصورة في التشبيه والاستعارة نموذجاً يمثّل طريقة الشاعر في ترابط العناصر ببعضها البعض في الصورة المنفردة، ومن ثمة قسّم عبد القادر الرباعي الصورة الزهيرية إلى تركيبين:

الأول- أحادي العنصر: "وهو الذي يتألف فيه كل حدّ للصورة من عنصر فرد بحيث تبدو الصورة مؤلفة من عنصرين متقابلين يشتركان معاً في تكوين معناها".

الثاني- متعدد العناصر: "وهو الذي يتألف من عنصرين فأكثر في كلّ حدٍّ من حدي الصورة"[1].

ومن أمثلة ذلك قوله من التشبيه:

قطعت إذا مـــا♦ الآلُ آض♦♦ كأنـــه *** ســـيوفٌ تنحّـــى ىنســـفةً ثم تلتقـــي[2]

وقوله من الاستعارة:

والجدّ مـــن خـــير مـــا أعانـــك أو *** صـــــلت بـــــه والجـــــدود تُهصـــــرُ[3]

فقد بينت الصورة الأولى في حدّها الأول من " الآل وهو عنصر أحادي، وفي حدها الثاني من السيف وهو عنصر أحادي أيضا. ومثل هذه الصورة الثانية فقد بنيت من الجِدّ في حدّها الأول، ومن الغصن القابل للكسر أو الغصن في حدها الثاني، وكل من هذين العنصرين واحد فرد"[4].

---

[1] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 246.

♦ السراب.من المرجع نفسه، ص246

♦♦ صار وتنحى –تتنحى–اي تفترق كل منها يدهب في ناحية –شعر زهير بن أبي سلمى الأعلم الشمنتري تح فخر الدين قباوة ص259

[2] شعر زهير بن أبي سلمى –الأعلم الشنتمري تحقيق فخر الدين قباوة دار الكتب العلمية بيروت ط1لبنان 1992ص259

[3] زهير بن أبي سلمى الديوان www.aldiwan..net

[4] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 245.

وأما ما كان من شأن متعدد العناصر قوله من التشبيه:

يخشى الحداةُ بهم حرِّ الكثيبِ كمـــا *** يُغشي السفائن موجُ اللجـــة العَـــرك*[1]

ومن الاستعارة:

مكلّـــلٌ بأصـــول الـــنجم تَنســـجُه *** ريحٌ خريقٌ** لضاحي مائـــه حُبُـــكُ***[2]

ففي الصورة الأولى يقوم المرتحلون على الإبل وحرّ الكثيب في حدّها الأول، بينما يقوم المرتحلون بالسفن، وموج اللجة في حدّها الثاني. أما في الصورة الثانية، فنقوم الريح القوية وما ينسجه من ماء أو نبات في الحدّ الأول، والإنسان وما ينسجه من ثوبٍ أو شعرٍ في الثاني. "فقد قام بتشكيل كل صورة منهما أربعة عناصر، اثنان منهما في كلّ حدّ، وبذلك اختلف التركيب هنا عن التركيب الأول الذي لم يشترك فيه سوى عنصرين، عنصر واحد في كلّ من حدّي الصورة المفردة فيه"[3].

إنّ الصورة لدى زهير ليست هي بالبسيطة جيداً، ولا هي بالمعقدة، لكن تأخذ من هنا ومن هناك ثم تحقق في دمجها لما تأخذ في شخصيتها الخاصة المميزة، كما في الصورة الكلية في هذه الأبيات وما حوته من رموز ذات دلالات وأبعاد.

كلّفتُهـــا عرْمسًـــا* عـــذافرةً، *** ذات هبـــابٍ فعمـــا مناكبُهـــا

* الملاحون وأحدهم: عركي، من المرجع السابق، ص 247

[1] ديوان زهير بن أبي سلمى تحقيق علي حسن فاعور دار الكتب العلمية ، ط1، لبنان 1408ه-1988م، ص78.

** شديدة الهبوب .عبد القادر الرباعي الصورة الفني في شعر زهير بن أبي سلمى، ص249.

*** طرائق الماء، المرجع نفسه.

[2] ديوان زهير بن أبي سلمى تح علي حسن فاعور ص78.

[3] عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى ص 246.

* ناقة شديدة.

تراقـــب المُحصـــد ** الممـــر إذا *** هـــــاجرة لم تقـــــل جَنادبهـــــا[1]

لا نريد أن نذهب إلى حدودٍ بعيدةٍ لرمزية الناقة، فنقول: أنّ هذه الناقة الأرضية كانت رمزاً للناقة المعبودة المرسومة في أعالي السماء، ولكننا نقف بها عند حدود الحياة فنقول: إنما تمثل هنا مصدراً للتغيير الحياتي وأداة له، فهي مظهر لرؤيا داخلية واسعة في الشاعر الإنسان، أطلقت عليها اللغة ألفاظاً مباشرة كالطموح، والإرادة والحزم، والمغامرة والتحدي وغيرها، ولعلّ الصفات التي منحها الشاعر للناقة تشعر بمضمون هذه الحالات جميعاً[2].

فالشاعر الجاهلي هو ابن العقلية الجاهلية التي تعدّ جزءاً من العقلية الوثنية البسيطة، وحين درس العلماء هذه العقلية نسبوها إلى البدائية، و لم يكن أثر البادية ليقتصر على الصور المستمدة من حياتهم من أحداث وحيوان، بل تعدى ذلك إلى اللغة نفسها واستعمالاتها، فقد كانت مرتبطة بالبيئة الجاهلية، فوجوه الصورية البلاغية ومجازاتها من تشبيه واستعارة وكناية كلّ ذلك متّصل ومتأثر بحياة البادية، ويختلف هذا التأثّر من بيئة لأخرى، ولكلّ من هؤلاء وهؤلاء أمزجة وطباع يصدون عنها في شعرهم. ويعلق القاضي الجرجاني على أثر الطبائع والبيئات في الشعر بقوله: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين أحوالهم، فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق"[3].

فمثل هذا الاختلاف في الطبائع ما كان من تشكيلات الصورة عند زهير بن أبي سلمى. وهكذا كانت الناقة في البيت السالف الذكر ممثلة للإنسان بصفة خاصة ضرورية

** الشديد الفتل. من المرجع السابق.

[1] الديوان، ص 275، 268.

[2] ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 254.

[3] هاني نصر الله، قراءات في الشعر العربي الحديث والقديم، عالم الكتب الحديثة، أربد، ط1، الأردن، 2011، ص 176.

دائماً لكلّ نجاح صعبٍ، ولعلّ العين المشتركة بين الناقة والإنسان هي المنبئ بالمغزى الذي يلتقي عنده الاثنان، ذاك ما كان من قوله:

بمقلـــــــةٍ لا تغـــــــرُّ صـــــــادقةً *** يطحر*عنـــــها الَقـــــذاة حاجبـــــهاَ

ذاكَ وقد أصـــبح الخليـــلُ يصهـــــ *** بـــــاء كميـــــتٍ صـــــانَ جوانبـــــها

مثـــــلَ دمُ الشـــــادِن** الـــــذبيحِ إذا *** أُتـــــأَقَ منـــــها الـــــراووقَ**** شـــــاربها[1]

فالذي جعل العين صادقة الرؤية من أن تؤخذ على غرة هو عمل الجفن الذي يدفع عن موطن النظر منها (المقلة) القذى وكل ما يُعيق النظر (يطحر عنها الذات حاجبها)، وقد يكون السبب في اختيار الشاعر لكلمة (حاجب) بدلا من كلمة (جفن)، ذلك لأن من معاني حاجب: المنع والحماية. كما أن الرؤية بالنسبة للإنسان رؤية داخلية تعني البصر بالأمور وتقليب الوجوه فيها حتى تتجلى الحقيقة وتظهر الغاية، ومن هنا تصير العين حسب ما يراه "زهير" رمزا للبصيرة الواعية ويصير الجفن أو الحاجب رمزا للفعل المجهد المحقق واقعاً لما رسمته البصيرة.[2]

نلاحظ أن هذه الأبيات تعجّ بمختلف الرموز، كالناقة ورمزها لامتلاك القدرة ومنح الخليل خمراً الذي يرمز إلى بعث القدرة فيه، وصورتا العين التي ترمز إلى البصيرة النافذة، ودم الشادن الذي يرمز إلى الفداء. هاتين الأخيرتين عميقتا الدلالة على الجوانب المختلفة المترابطة في الرجل الكامل أو الإنسان المثالي كما تخيّله زهير. ذلك "لأن سلامة البصر لا تقترن بسلامة الذات وحدها بل سلامة الخليل أيضاً الذي يكون هو الآخر بالنسبة للذات دليلها إلى

** الغزال.

**** مصفاة من الثياب القطنية البيضاء.

[1] الديوان، ص 275، 268.

[2] ينظر: عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، ص 259.

النور أو حاجبها الذي يمنع عنها أسباب العدم والانطفاء. والصداقة التي تكون بهذا الواقع هي محبة يستعدّ كلّ طرفٍ فيها إلى الفداء"[1].

معنى ذلك أن الشعر يمنح الكلمة خاصية ذاتية بتحويله إياها إلى حالة ترتبط بقيمة إنسانية ما، حتى أن كثيرا من الكلمات الشيئية فيه تتحول إلى رموز معنوية عميقة الدلالة، متعددة الأبعاد. ثمّ إنّ الشاعر الرمزي يشبه الطبيب الجراح الذي يشرح اللفظة، وينفذ إلى لبها ويحولها من أداة إيضاح وتفاهم إلى أداة إيحاء، وقد يكون له قاموس خاصّ بالألفاظ المستعملة كما فعل "مالارمي"، إذ كان يختار من ألفاظه ما يراه قادراً على بثّ الانفعال والإيحاء الغامض[2].

ولما كان الغموض أهم سمات الرمزية، فإنه قد عجّ به شعرنا العربي القديم، ويظهر في ألوان متعددة من مسارات البلاغة والظواهر الفنية واللغوية، منها:

– الصورة:

نلمح إلى الاتجاه إلى الغموض من التصوير الذي لجأ إليه امرؤ القيس. يرى الأنباري في ذلك أن معنى قوله: "وما الإصباح منك بأمثل" معناه: إذا جاءني الصبح وأنا فيك فليس ذلك بأمثل لأن الصبح قد يجيء والليل مظلم بعد"[3].

فالغموض إذا أتى من كلمة "أمثل"، وهي تشاكل الغموض النابع من حيرة الشاعر، فلا يدري الخير في النهار أم في الليل.

وربما يأتي الغموض من عدم الإفصاح عن الصورة، كقوله:

[1] المرجع السابق، ص 259.

[2] ينظر أنطونيوس بطرس، الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ، ص 347.

[3] مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 24.

وألقى بصـــحراءِ الغـــيطِ* بعاعِـــه** *** نزوَل اليماني ذي العبـــابِ*** المحمِّـــلِ[1]

شبّه الشاعر الصحراء التي تساقط عليها المطر بغزارة، حيث اخضرّت بمختلف الأزهار المتنوع الألوان بثياب التاجر اليماني المعروضة للبيع بمختلف ألوانها وأنواعها. أو يكون التشبيه دالا على نزول المطر بغزارة، جارفاً كل ما كان أمامه من الأتربة والأشجار، مثل ذلك التاجر اليماني المحمل بحقائبه التجارية[2].

ويأتي مصدر غموض الصورة عند طرفة بن العيد من غرابة الألفاظ، وقليل من بعض الصور. ومن غرابة الألفاظ التي إذا انكشفت معناها اتضحت الصورة كقوله:

أمون* كـــألواحِ الإرانِ** نســـأتها*** *** على لاحبٍ**** كأنـــه ظهُـــر برجـــدٍ[3]

شبه الشاعر بروز أضلاع ناقته بألواح التابوت المصقولة الضخمة بجامع القوة والضخامة، وشبّه الخطوط المتوازية بكساء مخطط بجامع الوضوح والاستقامة، وما جاء من ذكر (نسأتها) فإذا كان من النساء، الزجر فلا بأس بذلك، أما إذا كان من الضرب، فإن في ذلك مخالف لما تعارف عليه العرب، فالعرب لا يضربون إبلهم وخيلهم وإنما هي تنقاد بحركة الأقدام والزجر بالصوت وتحريك الزمام.[4]

---

* المرتفع.من ديوان امرؤ القيس ص24

** ثقله.من المرجع نفسه

*** ما تحمل فيه الثياب وغيرها. نفسه

[1] ديوان امرؤ القيس ص25

[2] ينظر مسعد عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 25.

* مأمونة العثار.

** التابوت.

*** زجرتها، ضربتها.

**** الطريق الذي يعبر كثيراً.

[3] طرفة بن العبد البكري تح علي الجندي مكتبة الانجلو مصرية ط1 القاهرة 1958ص5

[4] ينظر: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 27.

فالقارئ كما يرى حازم القرطاجني608-684ه/1211-1286م "بعد أن تغيب عنه أسرار الكلام وبدائعه، نجده يصرف النقص إلى الشعر بدعوى أنه مبهم، والنقص في الحقيقة راجع عليه وموجود فيه"[1].

ولما كانت الطبيعة أمام الجاهلي بينة، يراها واضحة، حرارة وضوء، رملا وسماء، جاءت لعنة ناصعة الدلالة، ليس فيها غموض، سوى ما كان من شأن غرابة الألفاظ والعادات والأساطير غير المعروفة لدى المتلقي كما هو الحال في:

- الأسطورة:

لقد أتى الشعر الجاهلي زاخراً ببقايا الأساطير التي كانت منشورة في وسطه القبلي، فالشاعر الجاهلي كان على وعي لهذا الإرث الثقافي الذي عبّر عنه بأفكار وأخيلة مختلفة، وأكبر شاهدٍ على ذلك شعرهم الذي يعدّ وثيقة صالحة، إذ استطاع هذا الفنّ أن ينقل الكثير من العناصر الأسطورية النابعة عن تراثهم السحيق. فالأسطورة العربية جاءت مزيجا من عناصر شتى من أساطير كونية وطقوس دينية ورموز حضارية وأساطير لكائنات خفية وخارقة لقوى الخير وقوى الشر، وغير ذلك. وما يؤكد معرفة هؤلاء للأساطير قوله تعالى: ﴿ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّآ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ﴿٣١﴾ ﴾[2].

إن من مصادر الغموض في الشعر الجاهلي: الأسطورة، ويدخل فيها الخرافات والعادات وللعرب مذاهب شتى في عباداتهم ودياناتهم وحروبهم، ولهم صور خيالية كالغول والشيطان والجنّ، فالغموض نابع من عدم معرفة القارئ للشعر الجاهلي وما يحتويه من أساطير، ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص:

[1] فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، ص 138.
[2] سورة الأنفال، الآية 31.

يا صاحبَ البكـــرِ المضـــلُّ مذهبُـــه *** دونـــكَ هـــذا البكـــر منـــا فاركبـــه[1]

فالذي لا يطلع على القصة التي تروى مع الأبيات لا يستطيع فهم المعنى. فقد روى الأصفهاني أنّ عبيد بن الأبرص خرج يريد الشام، فلما كان في بعض الطريق عرض له شجاع يلهث عطشاً، فعمد إليه وسقاه حتى ارتوى، ثم مضى إلى الشام فقضى حوائجه ورجع، فأضلّ في بعض طريقه بعيره، فانكبّ عن الطريق ليطلبه، فإذا بهاتف يقول له: "يا صاحب البكر ....دونك هذا البكر منا فاركبه" فرأى بعيراً واقفاً، فركبه وما كادت تمضي ساعة من الزمن حتى وجد نفسه أمام بيته الذي كانت تفصله حوالي عشرين مرحلة[2].

فالذي لا يعرف فحوى هذه الأسطورة لا يستطيع فكّ رموز البيت. فمتى كانت المعرفة لأساطير هؤلاء ومذاهبهم أوسع انكشف غموض هؤلاء الشعراء وتيسّر فهمه.

ومن المزاعم الأسطورية ما كان من شأن الناقة، فالعرب كانت إذا أصيبت إبلهم بالعر(وهو داء يشبه الجرب) عمدت إلى كيّ الجمل السليم وترك المريض منها زاعمة شفاءها. منها قول النابغة الذبياني:

حلفت فلم أتـــركْ لنفســـك ريبـــةً *** وهـــل يـــأثمنُ دوامـــةً وهـــو طـــائعُ

لكلّفـــتني ذنـــبَ امـــرئ وتركُتـــه *** كذيّ الُعرّب يُكوى غيره وهـــو راتـــعُ[3]

فالأسطورة قديمة قدم الشعر، لقد عرفها الشاعر القديم حتى وإن كان استخدامه لها استخداماً إشارياً "فهي ذخيرة بدائية تكشف وتثير العقل الباطن الجماعي للإنسان"[4]. فما أوضح تجلي الأسطورة في الشعر الجاهلي، الأسطورة ذات الرموز والإشارات واللغة البيانية

[1] عبيد بن الأبرص الأسدي أخباره وأشعاره من الموقع books.google.dz

[2] ينظر: مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، ص 35.

[3] ديوان النابغة الدبياني، تح كرم البستاني، دار صادر، ط1، بيروت، (دت)، ص81.

[4] عبد الناصر هلال، الرمز في الشعر العربي، ص 106.

الغنية بالأخيلة الضاربة بجذورها في أعماق الطبيعة، وما أشدّ أسطورة تصوّرنا عن الملك الضليل، الشاعر امرؤ القيس.

قفَا نبك من ذِكرى حبيـــبٍ ومـــترلِ *** بسقط اللِوى بين الـــدخولِ فحومـــلِ[1]

فالطلل إنما يرمز للفناء ويثير ذكريات الهوى، فيبعثها من جديد، فإذا الحبيب كأنه حاضر شاخص للعيان، كما يعكس الطلل مأساة الرحيل وفراق الأحبة وما يكيده الزمن للإنسان. يرى عز الدين إسماعيل في هذه المطالع التشبيبية"تعبيراً عن نوع عميق من القلق إزاء معطيات الحياة عند شاعر يصطدم في نفسه الإحساس بالتناقض اللامتناهي والفناء"[2].

في هذا التفسير تقف الأطلال في القصيدة الجاهلية رمزا للفناء والموت ويبقى الحب رمزا للحياة، وذلك هو مغزى الإحساس بالألم الذي يعبّر عنه امرؤ القيس، فهو لا يبكي حبا شخصيا بل يبكي الحياة كلها.

وإنَّ شـــــفائي عـــــبرةٌ مهراقـــــةٌ *** فهل عند رســـمٍ دارسٍ مـــن معـــوّلِ[3]

يؤكّد الشاعر أن شفاءه في البكاء، وما أبلغ رمزية البكاء، فالدموع في الأسطورة ليست إلا الماء الذي خلق منه الكون فبدت في جنباته الحياة.

إنّ فكرة البكاء تسيطر على الشاعر، لأنّ البكاء قرين فعل الخلق في الأسطورة (خلق رع البشر من دموعه). ولأن استنزال الدمع مرارا من عيني الشاعر يكون قد اقترن في وجدانه بنزول الغيث من المزن[4]، ولا أدلّ على ارتباط العين بالمزن من قول عنترة العبسي:

---

[1] ديوان امرؤ القيس، ص8.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، ص 136.

[3] ديوان امرؤ القيس ص9

[4] ينظر: فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، ص 140.

جـــادت عليـــه كـــلُّ عـــينٍ ثـــرةٍ *** فَتـــركن كـــلَّ حديقـــةٍ كالـــدرهمِ[1]

"فالعين الثرة هي السحابة الهتون: وهي تحي موات النبات"، وهذا ما أشار إليه امرؤ القيس فكان شفاؤه في عبراته فالبكاء هو الذي يحيه ويعيده إلى سالف عهده نابضاً بالحياة. أفنقول: إن البكاء طقس سحري تسلل إلى وجدان الشعراء من الأساطير القديمة؟

وإنه طقس جماعي لأنه يتكرر في قصائد الشعراء الجاهلين بلا استثناء.

وحتى تلك الكنايات والتشبيهات لو تمّ تحليلها لكانت أسطورية دون جدال، وحتى ما كان من قول امرؤ القيس – مكر – مفر – مقبل – مدبر – معاً أليس هذا الفرس في حدّ ذاته أسطورة؟ ذلك ما يثبت اهتمام العرب بالأساطير كان كبيرا وبالحيوان كان أكبر من جهة ثانية، فقد بالغوا في تقديسه وجعلوا منه رمزا للتعبّد والاحترام، فمثلا الناقة لم تكن مجرّد حيوان، بل احتلت مكانة عظيمة عندهم، "فالعرب عرفوا في الإبل معنى الخصوبة والورود والسقيا"[2]، قال تعالى : ﴿ فَقَالَ لَهُمۡ رَسُولُ ٱللَّهِ نَاقَةَ ٱللَّهِ وَسُقۡيَٰهَا ﴿١٣﴾ ﴾[3]، والناقة في الشعر الجاهلي بعامة مقدمة على الجمل، وهي تلتحق بقائمة المعبودات ذات العلاقة بمبدأ الخصوبة مثل السائبة والواصلة والحامي، يرى بعض الدارسين أنّ صورة الناقة في الشعر الجاهلي بصفة عامة تحمل رمزا دينيا له قداسة في نفوس العرب. وقد عبّر القرآن الكريم عن تحريمه في قوله

[1] معلقة عنترة من الموقع khayma.com/almoudaress/moualakat/antara

[2] محمود شكيب أنصاري، ملامح أسطورية في الشعر الجاهلي، أفاق الحضارة الإسلامية العدد الخامس والعشرون ربيع وصيف 1389ه جامعة الرازي –كرمنشاه– ص 111.

[3] سورة الشمس، الآية 13.

تعالى: ﴿مَا جَعَلَ ٱللَّهُ مِنۢ بَحِيرَةٍ وَلَا سَآئِبَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ ۙ وَلَٰكِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ يَفۡتَرُونَ عَلَى ٱللَّهِ ٱلۡكَذِبَ ۖ وَأَكۡثَرُهُمۡ لَا يَعۡقِلُونَ ١٠٣ ﴾[1].

وتأتي صورة الفرس التي ارتبطت هي الأخرى بالتفكير الديني الجاهلي، فالجدير بالذكر أن صورة الفرس كانت في مخيلة الجاهلي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمطر والسماء، ومن صور الكواكب التي سجلها العرب على هيئة الفرس أسموها "الدلو" و"سعد الماطر"، وهذه اللمسة جعلت الجاهلي يتخذ من الفرس رمزاً للغيث والخير والحياة[2].

طقوس كثيرة مارسها الجاهلي، وقد رمز إليها الشعراء في نظمهم كرمز الوشم والطلل، ورمز النخلة، رمز الإبل والمطر، رمز الهامة والصدى ... وغير ذلك من الطقوس التي كانت موجودة في عالمه البدائي. والطقوس هي سلسلة من الأفعال المحددة والمرتبة بطريقة ثابتة "فقد نظر الأنثروبولوجيون إلى الطقوس على أنها رموز لها دلالات أبعد من كونها مجرد شعائر دينية أو سلسلة من الأفعال تؤدى في ظروف اجتماعية معيّنة، فهي توفّر للأديب أو الشاعر ميدانا رحباً وحقلا مرعاً من الرموز"[3].

فاستخدام الوشم في الشعر الجاهلي مقروناً بوصف الأطلال جاء تعبيراً رمزياً عن الثبات والبقاء والسلامة والدوام وتحدي الزمن والظواهر الجوية، والقبائل الطامعة، كقول طرفة بن العبد البكري:

لخولـــة أطـــلالٍ ببرقـــةِ ثهمـــدِ *** تلوحُ كباقي الوشـــمِ في ظـــاهر اليـــدِ[4]

[1] سورة المائدة، الآية 103.

[2] : ينظر: محمد شكيب أنصراي، ملامح أسطورية في الشعر الجاهلي، ص 113.

[3] ينظر هاني نصر الله، البروج الرمزية، دراسة في رموز السياب، ص 24.

[4] طرفة بن العبد البكري، الديوان،، ص 05.

وقد جاء هذا الوشم مكرراً في الشعر الجاهلي بصورة لافتة للأنظار كقول أحدهم:

أمسَـــت بمُســـتَتنِّ الريـــاح مغيلـــةٍ *** كالوشـــمِ رجـــع في اليـــد المنكـــوسِ[1]

ولزهير بن أبي سلمى أبيات في ذلك:

لمـــن طلـــلٍ بـــذي خـــيمٍ قـــديمٍ *** يلـــوحُ كـــأن باقيَـــه وشـــومُ[2]

ونضفر في موضوعٍ آخر اتصالاً وثيقاً بالتاريخ المقدس عند امرئ القيس منشؤه هذه الطقوس وهذه الرواسب العقيدية في قوله:

مـــاذا عليـــه إن ذكـــرتُ أوانســـاً *** كغـــزلانِ رمـــلٍ في محاريـــب أقيـــالِ[3]

يرمز الغزال هنا إلى أولوهيته في ديانة العرب الأقدمين، والذي جعلت له التماثيل الذهبية في محاريب الملوك، فكثيراً ما صوّر الشعر الجاهلي لهذه المعتقدات والخرافات والشعائر وغيرها، فيحورها ويشكلها تشكيلاً جديداً، تكتسب تجربة جديدة، وحياة جديدة تتماشى وتجربته الشعرية.

وتقودنا هذه الأمثلة إلى التأكيد على أنّ أية محاولة لفهم الرموز وتفسيرها تتطلّب من وجهة نظر الأنتروبولوجيين "دراسة وتحليل مقومات البناء الاجتماعي وعناصر الثقافة وتفاعلها مع نسق الرموز السائدة ما دام المجتمع هو الذي يُعطي الرموز معناها"[4].

ويُمكن باطمئنان القول: إن الطبيعة الشعرية للعصر الجاهلي جعلت من لغة الشعراء لغة رمزية وثيقة الصلة بمجتمعهم، عاداتهم ومعتقداتهم. لأن الطبيعة ذاتها عبارة عن رموز

[1] ديوان عبد الله بن سلمة جميع الحقوق محفوظة لبوابة الشعراء – حمد الحجري –من الموقع poetsgate.com/viewpoem.aspx

[2] ديوان زهير بن أبي سلمى ص86

[3] ديوان امرؤ القيس ص30

[4] أحمد ديب، نقد الفكر الأسطوري، والرمزي، ص 39.

والعرب في الجاهلية لم يستطيعوا أن ينظروا إلى هذا الوجود نظرة شاملة عميقة، حتى في دياناتهم وعباداتهم.

معنى ذلك كله، أن البيئة الجاهلية لم تكن صالحة للرمزية بالمفهوم الغربي، وأما "الرمزية بالمفهوم العربي فقد نبعت أول ما نبعث من الأدب الجاهلي وتعتمد على ركنين أساسيين – كما سلف الذكر – الإيجاز وغير المباشرة في التعبير[1].

وإذا كان الرمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة العادية على أدائها وترجمتها، فإن ما جاء من شعر الجاهليين يعتبر رمزاً إلا أنه إذا انتقلنا إلى العصور اللاحقة فإنّ حظّ الصور الرمزية أوفر مما كان عليه من قبل.

ب– في العصر العباسي :

إنّ الشعر العربي لم يكن بعيداً في مضامينه عن الرموز والإيحاءات الخفية، إلا أنّ الرمز في الشعر العربي لم يتّخذ معنىً اصطلاحياً إلا في العصر العباسي الذي كان عصر التحول في الحياة الاجتماعية والعقلية، حيث نجد بشار بن برد يكسّر القواعد اللغوية المألوفة من خلال ولوجه إلى عالم "تراسل الحواس"، إذ أنّ كافة الحواس تستطيع أن تولّد وقعاً نفسياً موحداً[2].
يقول بشار بن برد:

ولهـــا مضـــحكٌ كثغـــرِ الأقـــاحِي *** وحـــديثٌ كالوشـــيِ وشـــي الـــبرودِ

فرمت بي خلـــفَ الســـتورِ لأفـــواهِ *** المنايـــا مـــن بـــين حُمـــرٍ وســـودِ[3]

[1] ينظر: سيد أحمد محمود أنوار، الرمزية في الأدبين العربي والغربي، ص 69.
[2] ينظر: جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 08.
[3] ديوان يشار بن برد ج1جمع وتحقيق الشيخ الطاهر بن عاشور عاصمة الثقافة العربية، ط1، الجزائر، 2007، ص92

إن تمثل حديثها بمثل وشي البرود لم يطرق قبلا، فقد انتقل الشاعر من حسة السمع إلى حاسة البصر، وعمود التشبيه عند العرب كان يجري بين طرفي حاسة واحدة، كما أنّ البيت الأخير رسم المنايا وأعطاها ألواناً، وليس للمنايا لون يؤثّر عنها، وهي لمح تتخطّفه في مظان ويسقط عنها في مظان أخرى[1].

ومما ينبغي ذكره في هذا المجال أن الحياة في هذا العصر قد جنحت إلى صور من التعقيد وتعرّضت لألوان من الكبت والضغط، إضافة إلى استكمال التشيّع والتصوّف، وتعدّد وسائلهما المذهبية، وكان ذلك بطبيعة الحال مدعاة إلى نشاط التعبير الرمزي على ألسنة الأدباء شعراً ونثراً. فلا غروى إذن إذا ركزنا النظر على هذه الرمزية الإسلامية، فإنها حذت حذو الرمزية في العصر الجاهلي. فالاتجاه الأدبي بصفة عامة لم يتغيّر جوهره في صدر الإسلام والعهد الأموي ذلك أنّ معظم الشعراء الإسلاميين، سواء عهد صدر الإسلام أو العهد الأموي فإنهم اتبعوا طريقة الجاهليين في نظم الشعر بما فيها من وقوف على الأطلال واستهلال بالغزل.

لا نعجب أن نجد الرمزية المنتشرة في أدب هذا العهد شبيهة بالتي وجدناها في العصر الجاهلي باستثناء رمزية امرئ القيس. يقول صاحب العمدة: "وكان الحذاق يقولون الفحول في الجاهلية وفي الإسلام ثلاثة متشابهون: زهير والفرزدق والنابغة والأخطل والأعشى وجرير"[2].

فما كان من حديث عن الرمزية، فإنما عن الرمزية العامة التي كانت شائعة في شعرهم كما هو الحال تماما عند الشعراء الجاهليين وهم يستعملون الإيجاز وغير المباشرة في التعبير مع الرمزية الموضوعية، ولنا في هذا النموذج في نهجهم نهج الجاهلية. يقول الفرزدق:

[1] ينظر: جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، ص ص8.-9.

[2] موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص 216.

إذا أغبر آفـــاقَ الســـماء وكشّـــفت *** كسورَ بيُوت الحـــيِّ حمـــراءُ حرجـــفُ

وأصبح موضـــوعُ الصـــقيعَ كأنـــه *** على سرواتِ النســـيبِ قطـــنُ منـــدفُ

جدت الثرى فينا إذا يـــبسَ الثـــرى *** و هو مـــن يرجـــو فضـــلَه المتضـــيّفُ[1]

نلاحظ أنّ كلّ أوصاف هذه القطعة الشعرية ترمز إلى شدّة البرد الذي يجعل الحاجة إلى الدفء والطعام أكيدة. وبذلك يشير الشاعر إلى كرم قومه في مثل هذه الأيام الشديدة القاسية، التي رمز إليها بشدة البرد والجدب وما دل عليه من صقيع ويبس للثرى.[2]

وعلى هذا الأساس، فإننا إذا أردنا أن نلمس الرمز في مظاهر الشعر العربي القديم وجدنا عناصره تخاطبنا من وراء حجاب المجاز في أرقى أشكاله، وهي الاستعارة التمثيلية والكناية والتشبيه، الذي امتاز به الشعر العربي معبّراً من خلاله عن حياتهم البسيطة والبدائية.

فعلى الرغم من وجود تلك الإشارات الرمزية في الشعر الجاهلي إلا أنه لم يتّخذ معناه إلا في العصر العباسي، عصر التحول الظاهر في الحياة العربية، ونجد ذلك بجلاء لدى الشعراء العباسيين، فعلى سبيل المثال لا الحصر أن المتتبّع لشعر أبي تمام يقف على ثلاث ظواهر:

1- أنه يجوز أحياناً إيجازا الضيق عن المعنى أو نقصر عن أدائه، ولاسيما أنه كان يعمد إلى معانٍ دقيقة لا يلائمها هذا الضغط.

2- إكثاره من البديع ومن غير المباشرة في التعبير.

3- الغموض الناجم عن الظاهرتين السابقتين، وما تلك الظواهر إلا خصائص مذهب الإشارة أو مذهب الرمز الذي عرفه قدامة بن جعفر.[3]

[1] : ديوان أبو فراس الفرزدق تح علي فاعور مج 1 دار الكتب العلمية ط1، 1987، ص45.

[2] : موهوب مصطفاي الرمزية عند البحتري، ص220. بتصرف.

[3] درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص 50.

وهذا ما ينطبق أيضاً على أبي الطيب المتنبي، وليس أبو الطيب أحمد بن الحسيني إلا بعض هذا النقد الذي أدرك أنه فوق عليّة القوم ينطق بلغة لا يعرفونها حتى شغل الناس فذهبوا إلى أنه صاحب (نبوة) فنبزوه بالمتنبي فكان أبرح منهم فارتقاها شهرة مدح وإطراء. ألم يقل:

أنـــــا في أمـــــةٍ تـــــداركها اللهُ *** غريـــــبٍ كصـــــالحٍ في ثمـــــودِ[1]

وهو القائل:

مـــا مقـــامي بـــأرضِ نخلـــةِ إلا * *** كمقـــامِ المســـيحِ بـــين اليهـــودِ[2]

فقد لاحظ بعض النقاد أن غزله الكفوري لم يكن غزلا صريحاً، لم يكن غزلا لا يقصد به المرأة، وإنما كان غزلا يرمز له إلى (سيف الدولة) وإلى خواطره وأشجانه وآماله المتصدّعة بعد فراق هذا البطل الحبيب إلى نفسه.[3]

فالمتنبي حين يقول متغزلا في مدح سيف الدولة:

قفي تَغرَمُ الأولى من اللحظِ مهجـــتي *** بثانيـــةِ والمتلفـــي الشـــيء غارمُـــه

ســـقاكَ وحيانـــا بـــك اللهُ إنمـــا *** على العيسِ نـــورٌ والخـــدورُ كمائمُـــه[4]

رسم الشاعر صورة لما أحس به. عناصرها: النساء والنساء الجميلات والهودج الذي أخفاهنّ عن العيون، صورة متكاملة ليس بها جزء مستقلّ عن الآخر، إنما هي خيوط تلاحمت

[1] موجز ديوان المتنبي، شرح اليازجي، دار طلاس، الجمهورية العربية السورية، ط1، دمشق، د ت، ص 69.

* قرية: يريد أهل هذه القرية، أعداء له كما كانت اليهود أعداء للمسيح، من كتاب موجز ديون المتنبي، شرح اليازجي، اختصره سليمان لعيسي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، الجمهورية العربية السورية، دمشق، د ت، ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص 67.

[3] ينظر: درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص 50.

[4] ديوان المتنبي، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1، بيروت، 1377ه – 1958م، ص 256-258.

في نسيج واحد أبدعته هذه الصورة وليس هناك علاقة تشبيه. ولكن هناك أثر انطباع ونتيجة إحساس وتصوير رؤية.

وتفتيت الاستعارة إلى مكوناتها مسألة تعليمية بحتة بعيدة عن مشاعر الفنان وأحاسيسه، وهذه الصورة جزء من صور أخرى تكتمل بها القصيدة كلها في وحدة متماسكة. فليس المهم البحث عن المكونات بقدر الدلائل، والحاجة الأهمّ: الوقوف على جدّة الصورة وروعة إبداعها.[1]

وفي رائعة المتنبي تجده يصف الحمى التي كانت تنتابه في فترة مرضه يصفها كأنها عاشقته التي اختارت ليلها المظلم لتزوره وتأتي إليه محتشمة، متخفية فيقول:

وزائـــــرتي كـــــأن بهـــــا حيـــــاءٌ *** فلـــــيس تـــــزورُ إلا في الظـــــلامِ

بذلت لها المطـــارفَ +والحشـــايا++ *** فعافتـــــها وباتـــــت في عظـــــامي[2]

لفظة "زائرتي" تستدعي مشاعر الحبّ والشوق والانتظار واللهفة لهذه الزائرة المحتشمة. ويكمل المتنبي إمدادنا بالصورة "فليست تزور إلا في الظلماء" وهذا كمال الحياء، ثم ينقلنا إلى ما يقدّمه لها من "مطارف وحشايا"، وهذا ما يوجب في مثل هذه المواقف، إنه العشق والترحيب، لكنها تعيفها وتبيت في العظام لأنها "الحمى" التي لا تعشق سوى العظام. لقد أمتعنا هذا الواقع حين كنا نتصور زيارة الفتاة المحبوبة، ولكن تحولت الأغراض، وبهتت الألوان، وتغيرت المشاعر، وتحولت الأهة المشتاقة إلى أهة عليلة، واضح ذلك في قوله:

[1] ينظر: تشبيهات المتنبي ومجازاته، منير سلطان، دار المعارف، الاسكندرية، ط1، القاهرة، دت، ص 353.

+ج مطرف بضم الميم وكسرها وهو رداء من خز .++ جمع حشية وهي الفراش المحشو من موجز ديوان المتنبي ص405

[2] موجز ديوان المتنبي، شرح اليازجي، ص405.

يضيق الجِلدُ عـــن نفســـي وعنـــها *** فتوســـــعُه بـــــأنواعِ الســـــقامِ [1]

ويظل المجاز معنا في هذه القصيدة، يلعب باقتدار على مرّتين في مهارة فائقة "يأخذ من المثير ويصب على الاستجابة، ويستعير من الاستجابة ليضيف إلى المثير كل ذلك في تناغم وموسيقية رائعة"[2]، ويلعب الرمز دورا ملحوظا وتظل اللوحة تعطي جمالا وتعطي فنا، وتعطي اقتدارا لا مثيل له.

كان المتنبي يعرف كيف يخاطب الناس، فوظف من الرمز ما يناسب موضوعه، أو الفكرة التي يريد التلميح إليها. نجده يغترف من منبع الثقافة الدينية، الإسلامية، فيوظف من رموزها ما يناسبه. يقول في مدحه لكافور:

كـــأن كـــلَ ســـؤالٍ في مســـامعِه *** قميصَ يوســـفَ في أجفـــان يعقـــوب[3]

يرمز إلى مادحه الذي يلبي مسألة أو حاجة سائله بقميص يوسف عليه السلام، فكما سيدنا يعقوب عليه السلام شفي بسبب قميص يوسف عليه السلام بعد ما ألقي عليه، وهذا واضح وبين في قوله تعالى: ﴿ٱذۡهَبُواْ بِقَمِيصِي هَٰذَا فَأَلۡقُوهُ عَلَىٰ وَجۡهِ أَبِي يَأۡتِ بَصِيرٗا وَأۡتُونِي بِأَهۡلِكُمۡ أَجۡمَعِينَ ٩٣ وَلَمَّا فَصَلَتِ ٱلۡعِيرُ قَالَ أَبُوهُمۡ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَۖ لَوۡلَآ أَن تُفَنِّدُونِ ٩٤ قَالُواْ تَٱللَّهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَٰلِكَ ٱلۡقَدِيمِ ٩٥ فَلَمَّآ أَن جَآءَ

[1] المصدر السابق، ص 405.

[2] منير سلطان، تشبيهات المتنبي ومجازاته، ص 366.

[3] موجز ديوان المتنبي، شرح اليازجي، ص370

ٱلۡبَشِيرُ أَلۡقَىٰهُ عَلَىٰ وَجۡهِهِۦ فَٱرۡتَدَّ بَصِيرٗاۖ قَالَ أَلَمۡ أَقُل لَّكُمۡ إِنِّيٓ أَعۡلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ﴿٩٦﴾﴾[1]، فتماما سائل كافور يجد ما يطلبه عنده.

وتراه في موضع آخر يوظّف هذا الرمز الديني في قوله:

تحمـــلُ أغمادُهـــا الفـــداءَ لهـــم *** فانتقـــدوا الضـــربَ كالأخاديـــدِ[2]

الهاء في أغمادها للسيوف، لما سمّى السيوف فداء، سمى ضربهم بها انتقادا، كما تنتقد الدراهم والدنانير، يقول: أخذوا فداه ضربا يؤثر فيهم تأثير الأخدود في الأرض[3]. والأخدود: الحفرة المستطيلة في الأرض، كما جاء في قوله تعالى: ﴿قُتِلَ أَصۡحَٰبُ ٱلۡأُخۡدُودِ ﴿٤﴾﴾[4]، فقد شبّه الضربة العظيمة بهذه الحفرة.

كانت هذه بعض النماذج لشعر أبي الطيب المتنبي وما يشير وما يرمز إليه عما يريد، فقد كان أبو الطيب المتنبي يتعمد عدم الإفصاح عن غوامضه وشوارده. فقد كان يطربه أن يجد الناس يختلفون فيها ويختصمون حولها وهو في ذلك غامض الجفون مرتاح البال، ودليل ذلك في قوله:

أنامُ ملء جفـــوني عـــن شـــواردِها *** ويســـهرُ الخلـــقُ جرَّاهـــا ويختصـــمُ[5]

[1] سورة يوسف، الآيتان 93 و94.

[2] ديوان المتنبي، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1، بيروت، 1958، ص 294.

[3] ديوان المتنبي، ص 294.

[4] سورة البروج، الآية 4.

[5] شرح ديوان أبي الطيب المتنبي شرحه وكتب هوامشه مصطفى سبتي ج1 دار الكتب العلمية بيروت ط1لبنان (1406ه- 1986م) ص267.

وفي ذلك، ما ذكره "علي بن حمزة البصري، أحد رواته الذي استضافه عند مروره ببغداد، ورافقه في رحلته إلى فاس، أنه سأل المتنبي عن أحد أبياته المعقدة التي دار حولها الجدل"[1]:

وكـــــان ابنـــــا عـــــدوكَاثراه *** لـــه يـــاءَي حـــروف أنيْســـيان*[2]

أجابه: "أتظن هذا الشعر لهؤلاء الممدوحين، هؤلاء يكفيهم اليسير، وإنما أعمله لك لتستحسنه، أي لك ولأمثالك"[3].

هكذا أراد الشاعر أبو الطيب المتنبي أن يكون شعره مبهما، ملمحا إليه لا مصرّحا، فهو يرى في ذلك متعة، فكلما ازداد البحث عن هذا الشيء الغامض ازداد الشوق إلى معرفة هذا السرّ، وكلما ازداد الشوق كانت المتعة ألذّ. لذلك يعمد الشاعر إلى عدم تحديد المراد وهذا لا يتأتى إلا لمن خبر اللغة وأدرك أسرارها وفهم معانيها، فهي عنده طيعة لينة يعبّر بها عن أدقّ الأفكار وأخفاها، فهو يعرف أين يضع سره من خلال استيعابه التام لها وتلعّبه بها. وهذا شأن النابغين المبدعين، أمثال: أبو الطيب المتنبي وغيره من الشعراء العرب القدامى.

ففي العصر العباسي الأول، حيث تحوّلت الحياة من البداوة إلى الحضارة، بدأ طابع جديد يغاير طابع البداوة في الأزمنة السابقة، وإلى جانب هذا الضغط الفكري، كان الضيق الاقتصادي والكبت السياسي. وأمام كلّ ذلك كان لابدّ أن يتخيّر التعبير الأدبي شيئاً من

[1] أبي البركات شرف الدين المبارك، النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، تح. خلف رشيد نعمان، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، ط1، بغداد، 1989، ص 14.

* تصغير إنسان، أي عدوّك الذي له ابنان يفتخر بكثرتهما عليك، بمنزلة الياءين من أنيسيان.

[2] ديوان المتنبي، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط1، بيروت، 1958، ص 545.

[3] أبي البركات، شرف الدين المبارك، النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ص 14.

الرمز لينجو صاحبه، وهكذا كان الضغط بجميع ألوانه الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية عاملاً له أثره في الرمزية في هذا العصر.[1]

فمن يتصفّح ديوان أبي نواس يجده يسخر من الأطلال الرامزة إلى البداوة، ولا نعجب من ذلك فقد كان عصره مزدهرا بل ازدهر المنطق فيه بفضل التفكير الذي كان مسيطراً على التفكير العربي في العهد العباسي الأول. ولهذا لا نستطيع أن نتحدّث عن رمزية أدبية وإنما لا يخلو شعرهم من رمزية عامة لاستعمالهم الإيجاز وغير المباشرة في التعبير.

1- الإيجاز:

يقول أبو نواس:

عاجَ الشقيُ على رسمٍ يُسائِله *** وعجتُ أسألُ عن خمارةِ البلدِ[2]

يرمز بـــ: الرسم: الوقوف على الأطلال، ويرمز بـــ: خمارة البلد: بالخمرة وحبه لها، فالخمرة هي عزاؤه الوحيد، وهي البديل الذي يحقق ذاته من خلاله. وأما تمرّده على الأطلال فهو تمرّد على جملة من القيم الاجتماعية والفكرية والدينية، حيث تشكل النقيض لطرف الثنائية الثاني الذي هو الخمر "حيث يأخذ رمز الخمرة بعداً فلسفيا ويصبح صورة للاستمرار والبقاء ويطغى على رمز الأطلال الذي يرمز للزوال والوحشة والفناء"[3].

ويحاول أبو نواس أن يصوّر المفارقات الغريبة بين الطلل والخمرة، ومن يلجأ إلى بكاء الديار من الشعراء المعاصرين له ومن سبقوهم إلى بكائها. يقول في ذلك:

[1] ينظر: سيد أمين محمود أنوار، الرمزية في الأدبين العربي والغربي، ص 07.

[2] شرح ديوان أبي نواس، ضبط معانيه وشروحه وأكملها، إيليا الحاوي، ج1، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ط 1بيروت، 1987، ص 296.

[3] أنور الدين السيد، الشعرية العربية، ص 277.

كم بين من يشتري خمراً يلـــذُّ بهـــا *** وبـــين بـــاكٍ علـــى نـــؤيٍ ومنتضـــدِ[1]

يرى بأن هناك فرق كبير بين من يشتري خمر اللذة والنشوة وبين من هو باكٍ على ما مضى. بهذا يرمز أيضاً بالخمرة إلى السعادة والسرور ونسيان الهموم وبين البكاء على الأطلال الرامز إلى الكآبة والحزن والتعاسة.

2- غير المباشر في التعبير:

كقوله من الاستعارة:

صهباءٌ تفترسُ العقـــولَ فمـــا تَـــرى *** منها بِهنَّ سِـــوى السُّـــبات جِراحَـــا[2]

يُريد بهذا أن يقنع سامعيه إلى التكيّف مع الحضارة لجديدة وأن يعيش حياة اللهو والبذح. وهو بذلك يعلن ويؤكّد أفضلية الحضارة على البداوة فكان أسلوبه شبيهاً بأسلوب الوعاظ الذي يحثّ الناس على ما يرونه نافعاً. وهذا ما يرفضه الرمزيون الغربيون، إذ يقول فرلين: "خذ الأسلوب الخطابي وألوِ عنقه"[3].

سيرفض البحتري هذا الأسلوب عندما يقول:

كلَّفتُمونـــا حـــدودَ مـــنطقَكُم *** في الشعرِ يلغـــي عـــن صـــدقِه كذبُـــه

والشـــعرُ لمـــحٌ تكفـــي إشـــارتُه *** ولـــيس بالهـــذرِ طولَـــت خطبُـــه[4]

[1] شرح ديوان أبي نواس، ضبط وشرح معانيه وشروحه وأكملها، إيليا الحاوي، ج1، ص 377.

[2] المصدر نفسه، ص 280.

[3] موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص 230.

[4] شرح ديوان البحتري، بقلم إيليا الحاوي، ج1، جميع الحقوق محفوظة للشركة العالمية للكتاب، ش.م.ل. بيروت، ط1، بيروت،1997،ص23.

وهنا دعوة بينة إلى الإشارة والترميز والإيجاز بدل البوح به والإطناب فيه، فالكلام يجمّل بالتلميح لا بالتصريح.

والبحتري يعني بقوله لاشكّ: أسلوب "أبي تمام وابن الرومي" اللذين يستعملان المنطق كما استخدمه الشعراء قبلهما، منهم بشار وأبو نواس وأبو العتاهية ... وغيرهم، مما لا يمكننا أن نتحدّث عن رمزية أدبية عندهم لأنّ أسلوبهم يمتاز بخطابيته أو بوصفه الموضوعي، وهذه الميزة تنبذها الرمزية الأدبية.[1]

وليس بالعدد القليل مما اعتمد هذه الخطابية كما أشرنا، كأبي نواس الذي رمز بخمرياته إلى ديانة جديدة معبودها الهوى، وأبي تمام الذي رمز من خلال شعره إلى تقديس القوة وتمجيد الإنسان. ولنقف عند رائد البديع لنستشفّ هذه الرمزية، حيث يقول في هذا البيت الذي يمدح فيه خالد بن يزير بن مزيد بن يزيد*:

يـــا موضـــعَ الشَّـــدّ نيَـــةِ الوجنـــاءِ *** ومصـــــارعَ الإدلاجِ** والإســـــراءِ[2]

علّق عن هذا البيت أبو العلاء أحمد بن سليمان المعرّي فقال:

"ومصارع الإدلاج والإسراء: هذا مستعار لأن الإدلاج والإسراء لا يصارعان في الحقيقة، إنما الصراع لذوات الشخوص".[3]

قال الجوهري: "الشدنيات من النوق منسوبة إلى موضع باليمن"[4].

---

[1] ينظر: موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص 264.

* هو خالد بن يزيد الشيباني، كان ولياً على أرمينية في أيام الواثق، مات سنة 230ه.

** أدلج إدلاجاً إذا سار من أوّل الليل، وأدلج إذا سار من آخره.

[2] ديوان أبي تمام شرح الخطيب التبريزي م1 تح محمد عبده عزام دار المعارف كورنيش النيل ط5 القاهرة ج.م.ع.1119ص7

[3] أبي البركات شرف الدين المبارك، النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ص08.

[4] نفسه، ص 208.

ولا يزال أبو تمام يمدح خالد بن يزيد فيقول في موضع آخر:

يـــا ســـائليِ عـــن خالـــد وفعالِـــه *** زِد فـــاغترف عِلمـــاً بغـــيرِ رِشـــاءِ[1]

فالتبريزي جعل العلم به كالعين الغزيرة القريبة التي لا تحتاج إلى رشاء (دلو). فمن يسأل عنه فقط يُصغي ليأخذ علماً عنه بغير مشقة. أخذه سهل كمن ورد ماء فغرف بيديه دون رشاء أو دلو فهذا العلم يشبه العين السهلة الاغتراف[2].

تلك العين الكريمة ككرم ممدوحه، وهذا ما أشار إليه المبارك بن أحمد: "فقاله بفتح الفاء: الكرم"[3].

وقال الجوهري: "والفعال أيضا مصدر مثل: ذهب ذهاباً وهو هنا مصدر لما عدوّه سوء فعلة"[4].

إن لفظة "فعاله" بفتح الفاء حسب ما أورده المبارك بن أحمد ترمز وتشير إلى كرم ممدوحه خالد بن يزيد. كما يريد مادحه الشاعر أبو تمام. كما ترمز إلى علوّ مترلة هذا الممدوح، فهو الأصل، وهو المصدر لما عدوّه (سوء فعلة) وأرادوا الحطّ من شأنه.

لقد كان أهمّ ما يميّز شعر أبي تمام احتفاءه بألوان البديع وإلحاحه على المعاني الدقيقة العميقة. فالمعروف عن أبي تمام أنه وضع يده على عموم الشعر العربي، ولعلّ اختياراته العديدة تلك التي ذكرها الآمدي حين أعلن "أن له – على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعات كثيرة وبدائع مشهورة"[5]. وهي عند ابن الأثير قد بلغت العشرين: "وقد قيل أنّ أبا

[1] ديوان أبي تمام، ص12

[2] ينظر: النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، نقلاً عن ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، ص 111.

[3] أبي البركات شرف الدين المبارك، النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ص 208.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] الآمدي، الموازنة بين البحتري وأبي تمام، ص 137 و138.

تمام أكثر الشعراء المتأخرين ابتداعاً للمعاني، وقد عدّت معانيه المبتدعة فوجدت ما يزيد على عشرين معنى، وأهل الصناعة يكبرون ذلك، وما هدا من مثل أبي تمام بكبير"[1].

كذلك نقل ابن رشيق اعتراف العلماء بتوليد أبي تمام للمعاني وابتداعه لها فقال: "وأكثر المولدين توليداً فيما ذكره العلماء أبو تمام"[2].

وقد أضاف القاضي الجرجاني صفة أخرى لمذهب أبي تمام إضافة إلى طلب البديع واجتلاب المعاني صفة ا،لتعسّف فهذه الصفة والتغلغل في التعصب من أجل التروع إلى الإبداع قد أوصل بعض شعره إلى الإحالة.

فأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة يكون فيه مخطئاً أو محيلا عن الغرض، عادلاً أو مستعيراً استعارة قبيحة، أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس أو مبهماً بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يُفهم، ولا يوجد له مخرج مما لو عددناه – كما يرى الآمدي – لما أتى عليه الإحصاء كثرة[3].

أمثلة عديدة في هذا المجال، منه قوله:

لا تسـقيني مـاءَ المـلامِ فَـإنني *** صَبٌّ قـد اسـتَعذبتُ مـاءَ بُكـائي[4]

رمز بماء الملام إلى من يلومونه (أي لائميه)، فهو لا يحتاج إلى لومهم لأنه عاشق وقد استعذب وألف وتعوّد على دموعه التي أشار إليها.. بماء بكائي. وهذا علّق عليه الصولي بقوله: "كما قال في أوّله "لا تسقني ماء الملام" قال في آخر "ماء بكائي"، "أقحم اللفظ على

[1] ابن الأثير، المثل السائر، ص 22.
[2] ابن الرشيق، العمدة، ص 189.
[3] ينظر: الآمدي، الموازنة بين البحتري وأبي تمام، ص 52.
[4] ديوان ابي تمام، ص 22

اللفظ إذ كان من سببه"[1]. ومنه قوله تعالى: ﴿وَجَزَٰٓؤُاْ سَيِّئَةٖ سَيِّئَةٞ مِّثۡلُهَاۖ ﴾[2]، فالثانية جزاء وليست بسيئة فجاء باللفظ على اللفظ إذ كان من سببه.

ولأن الله عز وجلّ يقول: ﴿ فَبَشِّرۡهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٖ ﴿٣٤﴾ ﴾[3]، والبشارة كما هو معروف لا تكون إلا في الخير، ولكنّه حمل لفظا على لفظ،

وفي ذلك يرى المبارك بن أحمد أن البشارة المطلقة لا تكون إلا في الخير وأما المقيدة فتكون بالشرّ كما جاء في مثل قوله تعالى عن أولئك الضالين[4].

وقال أبو العلاء: جعل للملام ماء مستعارا وذلك يوجد في الشعر القديم حرفا بعد حرف كقول ذي الرّمة.

أأن ترسَّمت من خرفاءِ مترلةٍ *** ماءُ الصبابةِ من عينيكَ مسجومُ[5]

ليس هذا مستعاراً لأنّ ثمة ماء وهو الدمع، والمعنى: الماء الذي يحدث من الصبابة، وقالوا ماء الشباب. قال أبو العتاهية:

ظبيٌ عليه من المَلاحةِ حلَّةٌ *** ماءُ الشبابِ يجولُ في وجناتهِ[6]

إنّ كلّ العلماء بالشعر يتّفقون على أنّ المعاني عرائس والألفاظ زينتها، يقول صاحب أسرار البلاغة: "ولن تجد أيمن طائر وأحسن أولا وآخراً، وأهدى إلى الإحسان وأجلب

[1] أبي البركات شرف الدين المبارك، النظام في شعر المتنبي وأبي تمام، ص 288.
[2] سورة الشورى، من الآية 40.
[3] سورة التوبة، من الآية 34.
[4] ينظر: أبي البركات شرف الدين المبارك، النظام في شعر المتنبي وأبي تمام، ص 229.
[5] ديوان ذي الرمة ص 396من الموقعbooks.google. dz
[6] ديوان أبي العتاهية ص12من الموقع books.google.dz

للاستحسان من أن ترسل المعاني عن سجيتها. تطلب لأنفسها الألفاظ فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتسب إلا ما يليق بها و لم تلبس من المعارض إلا ما يزيّنها"[1].

وهذه الصورة قد لجأ إليها كلّ النقاد منذ الجاحظ، وهذا صاحب عيار الشعر يرى أنّ "للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض"[2].

فمن المعروف أن أبي تمام مثّل بشعره البداية الجريئة في فتح الباب لشعراء المعاني الذين جاؤوا من بعده فكان زعيمهم بلا منازع، كما أنه عبّر عن فكرته برموز وإشارات، ملمحا إليها فقط لا مصرحا، فمن خلال هذا كلّه ومن خلال هذا الشعر الذي يحتاج إلى التأمل وكدّا لذهن فإننا نرى ونعتقد أن في شعر هذا الشاعر نوع من المتعة لأن الشيء إذا غمض وأبهم ووصلت إليه بعد إمعان وتأمل يكون ألذّ وممتع من أنك تصل إليه وهو جاهز.

إنّ الحديث عن الرمزية في العصر العباسي، ولاسيما الأدبية كانت مع البحتري إذا جاءت موافقة كلّ الموافقة لمفهوم الرمزية الأدبية عند الغربيين.

فالمتمعّن لرمزية البحتري يجدها "أدبية تنقسم إلى قسمين:

1- عرفاني: يتّخذ الشعر طريقاً إلى المعرفة.

2- عاطفي: يرمز إلى أحوال النفس.

[1] الزمخشري، أسرار البلاغة، ص 19.

[2] ابن طباطبا، عيار الشعر ، ص 08.

وهو في كلا القسمين يعتمد على انطباعية وهو في انطباعيته ورمزيته على وفاق تام مع الانطباعين والرمزيين الغربيين"[1].

قد رأت الدراسات أن البحتري قد سبق الرمز بين الغربيين حسب المفهوم المتداول عندهم، وأنه يتفق معهم في الخطوط الرئيسية، ولكنه بينه وبينهم خلافا شكليا يرجع إلى طابعه الخاص الذي طبع به رمزيته، والذي يعود إلى عمود الشعر العربي القديم، وقد قال الآمدي: "لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر العربي المعروف"[2]. إن رمزية البحتري أفضت به إلى صناعة لفظية لما بحثنا عنها في شعره وجدناه مثل الرمزيين الغربيين، إذ أصبح يرى مثلهم أن الأولوية للفظ لا المعنى لأنه يرى اختيار الألفاظ لزاماً فهو يريدها عذبة النغمة، جميلة الصورة كأنها حسب ابن الأثير "نساء حسان، عليهن غلائل مصبغات، وقد تحلين بأصناف الحلي"[3].

- نماذج للرمزية عند البحتري:

إذا تأملنا شعره وجدناه يدور حول مثل ثلاثة، وهي الجمال والمتعة والعظمة، وهي شبيهة بمثل أفلاطون، لذلك لا نستبعد أن يكون مطلعاً على فلسفته، متأثراً بها في شعره تأثراً خفياً ينحو به نحواً رمزياً، لأن العصر العباسي الثاني لم يعد ينظر إلى الفلسفة بعين الرضا، لذلك اضطرّ من يتعاطاها إلى النشر.

نجد في شعر المحدثين من أعطى للمعاني المرتبة الأولى كأبي تمام، والمتنبي والمقري، إذ شعرهم حافل بالمعاني الفلسفية لتأثرهم بالفلسفة كثيراً ولاسيما الفلسفة الأرسطوطاليسية.[4]

[1] موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص 256.
[2] نفسه، ص 403.
[3] ابن الأثير، المثل السائر، ص 266.
[4] ينظر: موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص 253.

ومما لاحظه صاحب عيار الشعر أن الشعر الذي يُعجب في شعر المحدثين هو "لطيف ما يوردونه من أشعارهم وبديع ما يغربونه من معانيهم وبليغ ما ينظمونه من ألفاظهم، وأنيق ما ينسجونه من وشي قولهم دون حقائق ما يشتمل عليه من المدح والهجاء وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها"[1].

ففي فنّ الوصف مثلاً، نجد الشاعر "البحتري" ينحو فيها هذا المنحى الرمزي مدفوعاً إليه بحبّه الشديد للحياة. يقول:

ذات ارتجـــــازٍ بحِـــــنينِ الرَّعـــــدِ *** مجـــرورةُ الـــذيلِ صـــدوقُ الوعـــدِ

مســـفوحَةُ الـــدّمعِ لغـــيرِ وجـــدٍ *** لهـــــا نســـــيمٌ كنســـــيمِ الـــــوردِ

ورنّـــــةٌ مثـــــل زئـــــيرِ الأســـــدِ *** ولمْـــــعُ بـــــرقٍ كســـــيوفِ الهنـــــدِ[2]

إذا تأملنا هذه القصيدة ملياً وجدناها ترمز إلى نفسه اللاهية، لهذا جاءت صوره وتشابهه متحدة في معنى واحد رئيسي، وهو المتعة بطيبات الحياة، كالنساء، الحسان والعطور، ... وغيرها. السحابة في هذه الأبيات ترمز إلى حسناء، فكأنها معشوق حسناء على موعد ما جعلها تغنّي من نشوة الحبّ فتبدي حنين الشوق، وهي تجرّ ذيلها وهي ذاهبة إلى حبيبها لأنها صدوق الوعد.

وأما قطرات المطر فترمز إلى الدمع، دمع الوجد والشوق، ويلمح نسيمها إلى نسيم الورد الذي ينتشر من الحسناء التي تعطّرت للقاء حبيبها. هذه الحبيبة التي هي شريفة النسب، فهي تنتمي إلى قوم كالأسود يدافعون عن محارمهم سيوف الهند الأصيلة.

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 17.

[2] البحتري عصره حياته شعره نديم مرعشلي دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط 2، دمشق، 1987، ص203

ويأتي الشاعر بذكر (نجد" ليرمز به إلى موطن الغزل، هذا الأخير الذي لهج بذكره شرقاً وغرباً، فيقول:

جاءت به ريــحُ الصِّــبا مــن نجــدٍ *** فانتشــرت مثــلَ انتشــارِ العقــدِ[1]

وما تعلّق بالغزل، يقول البحتري في مقدمة غزلية لقصيدة يمدح فيها إسحاق بن إبراهيم المصعبي الذي شغل مناصب سامية في الدولة العباسية:

عارَضنا أُصُــلاً* فقلنــا الرّبــرَب** *** حــتى أضَــاءَ الأقحُــوانُ الأشــنبُ

أومَضنَ من خللِ♦ الخــدور فراعَنــا *** برقــانُ خــالٌ مــا يُنــال، وخُلّــبُ

ووراء تســـديةُ الوشـــاة مَليّـــةً *** بالحسنِ تملُــحُ في القلــوبِ وتعــذُبُ[2]

رمز البحتري إلى جمع الحسناوات اللاتي اعترضن طريقه بـــ "الربرب"، فشبّه عيونهنّ بعيون بقر الوحش، فحذف ما كان مقصوداً واكتفى بالإشارة إليهنّ بقوله "الرّبرب" التي ترمز إلى تلك الحسناوات اللائي فوجئن الشاعر ما جعله يكتفي بالتعبير عن المشهد بكلمة "الربرب"، التي يدلّ تركيبها الصوتي على الاضطراب الذي انتابه عند رؤيتهنّ.

عمد أبو عبادة إلى التعبير عن اختياره من يميل إليها قلبه من بين ما رأى من تلك الحسناوات بأسلوب فني بليغ، حيث طرح على الحسّ اللغوي للمتلقي ما يشعر بتساؤله عما

[1] ديوان البحتري تح عمر فاروق الطباخ م1شركة دار الارقرين أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1لبنان دت ص23

* جمع أصيل وهو العصر.من ديوان البحتري م2 ط1ص317

** القطيع من بقر الوحش، وقيل من الظباء.من ديوان البحتري م2ط1

♦ منفرج ما بين كلّ شيء. نفسه ص317

[2] ديوان الحتري م2 دار صادر للطباعة والنشر ط1بيروت دت ص317

وراء الوشاية التي سعا بها الوشاة للإساءة إليه فأجاب بأنّ "وراءها فتاة مليّة بالحسن تملح في القلوب وتعذُبُ"[1].

وكانت هذه البذور الرمزية تتعلّق حتى بأنواع الرمز، كالرمز الطبيعي مثلما رايناه في وصفه للطبيعة، ولم يتوقّف إلى هذا الحدّ فحسب، بل وظّف حتى من الرموز الدينية منها هجاءه لعدوّ ممدوحه المعتزّ بالله:

عزلته وهـــو مـــذموم علـــى صُـــغْرٍ *** ولم يكَـــد للحَـــاجِ الغـــيِّ ينعـــزِلُ

وكان كالعجلُ غُـــرّ الجَـــاهلون بـــه *** وكنتَ موسى هَدى القومَ الأُلى جَهلُـــوا

وكان كالجسد الملقى فجِئت به كما *** جاء ســـليمان يتلـــو قولـــك العمـــلُ[2]

شبّه المستعين بعجل السامري المصنوع من الحليّ، الذي عبده بنو إسرائيل، وهو رمز الجهل والضلال. وفي المقابل شبه الخليفة المعتز بموسى عليه السلام الهادي إلى السبيل الأقوم، وشبّه المستعين بالجسد الذي ألقي على كرسيّ سليمان عليه السلام وهو رمز لأشر الخطيئة التي نسبها المفسّرون إليه، وهي عدم توكّله على ربّه لما قال: "لأطوفنّ الليلة على سبعين امرأة، كلّ واحدة تأتي بفارسٍ يجاهد في سبيل الله، ولم يقل إنشاء الله فطاف عليهنّ، فلم يحمل إلا امرأة واحدة جاءت بشقّ رجلٍ"[3].

وهذا المشبّه به رمز لسقوط قيمة المشبّه (المستعين بالله)، والرفع من مكانة المعتزّ بالله المقارنة بمكانة سليمان عليه السلام الذي وهبه الله مُلكاً لن يظفر به أحدٌ من بعده، ونظّن أنّ الخطيئة التي استوحاها المفسّرون من قصّة سليمان عليه السلام، توحي بأنّ البحتري ساقها في

[1] ينظر: بوجمعة جمي، ظاهرة الحذف في شعر البحتري (دراسة بلاغية إيقاعية)، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، ، 1424ه-2003م، ص 134.

[2] ديوان شعر البحتري – قصيدة لله ما تصنع الاجياد والمقل- من الموقع konouz.com

[3] الإمام أبي عبد الله إسماعيل البخاري: صحيح البخاري دار السلام للنشر والتوزيع ط2 الرياض 1999ص936

قصيدته لغرضٍ سياسيٍ مقرون بالغرض الديني، ذلك أنّ المعتزّ بالله لم يخلع المستعين بالله إلا بعدما ارتكب أخطاء في حقّ الله ورعيّته، فالمعتزّ كان يأمل أن يحكم المعتز الرعية بالعدل، كرغبة سليمان عليه السلام في إنجاب سبعين فارساً يجاهدون في سبيل الله، لكنه نسي أمراً مُهِّماً وهو التوكل على الوهاب، الرزاق، فجوزي بما اعتُبِر امتحاناً له.[1]

فالشاعر اكتفى بالترميز إليها دون ذكر اسمها أو مصرّحاً بها، ومن ثمة يكون قد حقّق له حذف اسمها من التركيب غايتين فنيّتين:

"الأولى: إخفاء اسمها إكراماً لشرفها، على الرغم من كونه قد يصرّح باسمها أحياناً.

الثانية: التركيز على ملامح الجمال التي كانت من أسباب تلك الوشاية، بالإضافة إلى تحقيق الإيقاع الذي يتطلّبه وزن بحر الكامل".[2]

وقد أوضح أحد الدارسين رأي (ابن رشيق 390-463ه) في قوله: "فالبحتري شاعر ذو حس جمالي يتعامل مع لغته الشعرية وموضوعاته جميعاً من خلال الإحساس بها وتذوّقها تذوقاً جمالياً، وهذا يفسّر لنا كيف أن جمال الصياغة كان هدفاً وقيمة غالية لديه في كافة أغراضه الشعرية"[3].

ولا نبتعد كثيراً عن هذه الجمالية وتذوّقها في هذا البيت الذي يشير فيه إلى ممدوحه، حيث يقول:

مهـــذّبٌ تُشـــرِقُ الـــدنيا لطلعتِـــهِ *** عن أبيضٍ مثل نصلِ السّـــيفِ وضـــاحُ[4]

[1] ينظر: بوجمعة جمي، ظاهرة الحذف في شعر البحتري، ص 225.

[2] المصدر نفسه، ص 134.

[3] المصدر نفسه، ص 140، .

[4] ديوان البحتري م1ص70

حذف اسم الممدوح ورمز إليه بصفاته، فاختزل جوهر صفاته في لفظين، هما: "مهذّب" و"أبيض". إذ التهذيب يرمز إلى السلوك القويم والأخلاق الفاضلة، وأبيض يرمز إلى وجهٍ وضيءٍ وضاءة توحي بنقائه من العيوب، لأن الوجه الوضيء تستبشر النفس بإشراقه كما دلّ عليه السياق من خلال مطالع البيت الوارد ذكره.

ثمّ وظّف أداة بلاغية أخرى، هي الصورة البيانية التي بناها بتشبيه بياض وجه ممدوحه بنصل السيف الوضّاح. و"هي صورة فنية حسيّة حققت تشخيص وضاءة وجهه"[1].

فلا غرو أن يكون شاعرنا قد وظّف الرّمز واستخدمه في جميع أغراضه الشعرية، فلنعمّق الفهم في هذا البيت الشعري وهو يهجو خصمه:

زُحَلِّـــيٌ قـــد اســـتفاد مـــن الســـؤ *** مِ جليســـــاً ومؤنســـــاً وضـــــجيعاً[2]

نعتقد أنّ الشاعر وفّق في كشف الغموض الذي يمكن أن يترتّب عن توظيف اسم النجم "زحل" توظيفاً رمزياً، يعبّر عما يوحي به عدد المنجّمين من النحس الأكبر، وذلك بإشارته إلى هذا المعنى في سياق كلامه "استفاد من السؤم"[3] استفادة حملت إليه كلّ ما تضمنته هذه الكلمة من المعاني القبيحة والمخيفة تنصهر في نفس ابن المغيرة وسلوكه، فيهرب الناس منه هروباً.

نحسب أنّ مقارنته لشاعر هجاء حملته على تخيّر أساليب فنية تشفي غليله في تشخيص عيوب ندّه، فالتجأ إلى "حذف المسند إليه" ابن المغيرة وتجميع صفاته السيئة في اسم يتفجّر من

[1] بوجمعة جمي ظاهرة الحذف في شعر البحتري ص 135.
[2] ديوان الحتري، ص84.
[3] المرجع نفسه، ص 84.

دلالته النحس الذميم. وذلك بعد انحراف صيغة الاسم "زحل إلى صيغة الصفة التي كوّنت بنية النسبة "زحلي""[1].

وربّما سرّ سرعة الكشف عن غموض رمزية البحتري ما رآه الدكتور الأشتر في مقدّمته عندما تعرّض لشعر البحتري وشراحيه وتوصّله إلى أنّ هذا الشعر لم يتعرّض له أحد بالشرح إلى عهد أبي العلاء، اللهم إلا ما ذكره الآمدي في كتابه "معاني شعر البحتري"، وما كان من كتاب "عبث الوليد" الذي لم يتضمّن سوى أغلاط البحتري. كل ذلك يدفعه إلى القول: "ربما لأنّ شعر هذا الشاعر قريب من الأفهام، لا يوجد فيه تمحّك ولا تعمّل، يدخل إلى الآذان ويستجيب له الوجدان. وبسببٍ من سهولة معانيه وقرب ألفاظه لم تدر حوله مناقشات أو جدل إلا فيما ذكر من هذا الشعر حيث أُرِيد له أن يكون قبالة شعر أبي تمام لما في هذا من عويص النظم والمعنى، ولما في ذاك من قرب المأتى ويسر المأخذ عندما جمعها الآمدي في كتابه "الموازنة"[2].

فالمتأمل والملاحظ لشعر البحتري، يرى أنّ هذا الشاعر إذا لم يكن كلّ شعره رمزياً ففيه كلّه بذور الرمزية لأنّ البحتري قبل أن ينضج مذهبه قد حاكا من سبقه أو عاصره من الشعراء، ولاسيما امرؤ القيس، أبي نواس، ومسلم بن الوليد وأبي تمام.

ويؤكّد في موضعٍ آخر هذا المقصد الديني المرتبط بالمقصد السياسي، فيقول:

إمـــامُ عـــدلٍ كـــلّ فضـــلٍ توأمـــهُ *** ثمّ حكـــــيمٌ أدَّبتنـــــا حِكَمُـــــهُ[3]

[1] بوجمعة جمي، ظاهرة الحذف في شعر البحتري (دراسة بلاغية ايقاعية)، ص 145.
[2] أبي البركات شرف الدين المبارك، النظام في شعر المتنبي وأبي تمام، ص 94 و95.
[3] ديوان البحتري من الموقع adab.club/poem

حذف الشاعر اسم ممدوحه ورمز إليه بما يدلّ عليه، فاختار من الصفات الإمامة، العدالة، الفضل، الحكمة. فالإمامة والعدل لها وقعها القوي على العقيدة الدينية للمجتمع العباسي. لذلك نجده قدّم كلمة "إمام" التي لها سندُ شرعي في إقامة الدولة العباسية، ثمّ أردفها بـــ"العدل"، ثم قارن كلّ الفضائل بسلوكه، ليختم ترتيب عناصر بيته بوصف الخليفة بالحكيم الذي يحسن تدبير شؤون رعيّته، لدرجة تلقين هذه الحكم لرعيّته.

وتراه يوظّف هذا الرمز الديني فيمن سلبه عقله، ليرمز له بـــ (هاروت) الملك الذي اشتُهِر بالسحر، لقوله تعالى: ﴿ وَلَٰكِنَّ ٱلشَّيَٰطِينَ كَفَرُواْ يُعَلِّمُونَ ٱلنَّاسَ ٱلسِّحۡرَ وَمَآ أُنزِلَ عَلَى ٱلۡمَلَكَيۡنِ بِبَابِلَ هَٰرُوتَ وَمَٰرُوتَۚ ﴾[1]. في ذلك يقول:

يَســـلِبني عقلـــي بحســـنِ وجهِـــهِ *** وَهْوَ مـــن الإعجـــابِ بي كالمســـتلبِ

كأنمـــا هـــاروتَ في أجفانِـــهِ *** يُنْصِفُ إن شـــاءَ، وإن شـــاءَ غصـــب[2]

يحدّثنا الشاعر عن الحبيبة التي سلبت عقله وسحرته، بجمالها الفاتن، فكأنها "هاروت" الساحر. وهذا السحر كامن في أجفان هذه المحبوبة، فبراعة البحتري في اختيار وسائل التعبير البلاغية أتاحت له تنويعها في تراكيبه الشعرية ما جعله بهذا الرمز الديني يحقّق بإيحاءاته الشعرية ما رام إليه الشاعر، وهو التأكيد على من سلب عقله.

ومن الألفاظ الدينية التي وظّفها البحتري في شعره قصيدة الميمية التي قالها في عشيقته "علوة"، التي كان وفياً في حبّه لها، ليقول:

أُلامُ علـــى هـــواكِ ولـــيس عـــدلٌ *** إذا أحببـــــــتُ مثلـــــــكَ أن أُلامَ

[1] سورة البقرة، من الآية 102.

[2] ديوان البحتري م2 ص297.

لقد حرّمت مـــن وصـــلي حَـــلالا *** وقـــد حلّلـــت مـــن هجـــري حرامَـــا

أعيـــــدي في نظـــــرةٍ مُســـــتَثيبٍ *** تَـــوخّي الأجـــرَ أو كـــرهَ الأثامَـــا[1]

من الألفاظ الدينية التي وظّفها الشاعر في هذه الأبيات: حرّمت، حلّلت، حلالا، حراما، مستثيب، الأجر، الآثام. وهي كلّها ألفاظ دينية فقهية، كان من حسن البحتري تجنّبها لولا أن كان في نفسه شيء قصده قصداً، ألا وهو حبّ هذه الفتاة حبّا شديداً لدرجة التقديس، التي تجعل عبدها يرجو الثواب منها ونيل الأجر في سبيل حبّها وحذره من الآثام.

ويتّفق كلّ من البحتري وامرؤ القيس في نظرتهما إلى عشيقتيهما، إذ يراهما كمعبودتين، وإن اختلفا في أسلوب تعبيرهما، ويوافقهما في ذلك بودلير Boudelaire أو الرمزية الغربية[2]. يخاطب حبيبته، وكأنها ملك أو مريم العذراء خطاباً مِلؤُهُ التقديس، فلنسمعه يقول: "تحدّثنا (صورتها) أحياناً فتقول: إنّي الملكُ الرَّقيبُ وآلهُة الشِّعر ومريمُ العذراءُ "[3].

قصيدة أخرى تتفق مع قصيدة البحتري، ما قاله الشاعر الغربي المشهور فرلين Verlaine، وهو في سفينة مع رامبو، إذ تخيّل محبوبته تمشي على الأمواج مشياً مطمئناً مع عشاقها الذين استطاعوا بفعل معجزاتها أن يرافقوها على الطريق المر، فكان تقديساً يشبه تقديس البحتري لعلوة. يقول فرلين:

أرادت أن تسيرَ على حافاتِ البحرِ.

فها نحنُ نمشي على الطريقِ المرِّ.

[1] ديوان البحتري م1 ص37.

[2] ينظر: موهوب مصطفاي، الرمزية عند البحتري، ص 298.

[3] نفسه نقلا عن ديوان بودلير، كارني، فلاماريون، ط1، باريس، 1964، ص 68.

فالتفتت إلينا في شيءٍ من القلقٍ يسير.

خشيةَ أن ترانا غيرَ مطمئنين كل الاطمئنانِ.

ولكن لما رأت سُرورَنا أن كنَّا لديها من الأخيارِ.

واصلت سيرَها رافعةَ الرأسِ.[1]

هذه القصيدة تدلّ دلالة قاطعة على وحدة الاتجاه عند البحتري والرمزيين الغربيين، ما يُثبت حضور الرمز أو التلميح به في الشعر العربي بعامة والشعر العباسي بخاصة، والحديث المعاصر بأخصّ.

[1] المرجع السابق، ص 301، نقلاً عن ديوان فرلين، ص 92.

المبحث الثاني: الرمز في الشعر الحديث والمعاصر

أ) الإرهاصات الأولية للرمزية العربية:

من خلال ما رأينا، نستطيع أن نقول إنّ التعبير بالرّمز أو الإشارة عن طريق الدلالة ليس غريباً عن الأدب العربي، ولكن المذهب الرمزي لم يُعرف إلا في الشعر الحديث والمعاصر، فما حقيقة هذا المذهب وما الأسباب التي ساعدت على تطوّره وانتشاره، ولاسيما في الشعر المعاصر؟

أخذت الرمزية تغزو الأدب العربي في العصر الحديث، وذلك نتيجة عدّة أسباب نجملها فيما يلي:

- اتصال العرب بالثقافة العربية وبالعالم الغربي.
- البحوث العلمية والترجمة بالنسبة للثقافة الأجنبية.
- التقليد الذي كان عاملاً من عوامل تفشي الرمزية في الأدب العربي الحديث.
- الهجرة، حيث هاجر كثير من اللبنانيين إلى أمريكا وتكوّنت من هؤلاء مدرسة رومانتيكية.[1]

انطلاقاً من هذا، وجدت الرمزية العربية بروزها الأول في الرومانتيكية المهجرية، زعيمها جبران خليل جبران، وقد تأثّر في أدبه وفنّه التصويري "بوليم بلاك" الشاعر الرّسام الذي كان ينحو منحى صوفياً رمزياً. يقول اسماعيل أدهم: "وفي كتابات جبران ظهرت الرمزية للمرة الأولى في الأدب العربي الحديث مختلفة بترعة رومانتيكية تخييلية"[2].

[1] ينظر سيد أحمد محمود أنوار، الرمزية في الأدبين العربي والغربي، ص 73.
[2] نفسه ، ص 73.

*** الرمز في شعر المهجريين:**

يشيع في الشعر المهجري الرمز بمعناه العام، حيث تكون القصيدة كشفاً عن فكرة عامة أو موضوع عام، وأحياناً يتبيّن الرّمز في نهاية القصيدة بتوضيح المغزى العام من الموضوع المتناول.

مما يكاد يكون مقرّراً عند بعض الدارسين، أن الرمزية العربية بمفهومها المعاصر مدينة ببدايتها "لجبران خليل جبران"، فهو فيما يرى مارون عبود "مؤسس مدرستين في لغة الضاد: الرومانتيكية والرمزية"[1]، ويوافقه في ذلك عدنان الذهبي، حيث يرى أنّ جبران "كان في الحقيقة أوّل مبشّرٍ بفكرة التمذهب من جهة، كما أنّه كان بروحانية كتاباته وإيحاءات رسومه الرمزية أول مبشّر بالمذهب الرمزي بالذات"[2].

أما إلياس أبو شيكة فيقرّر من خلال أدب جبران ونعيمة وأبي ماضي "نشأت رمزية مستقيمة لم تفقد فيها اللغة حياءها فلتلهو بالمساحيق كالمرأة الفارغة"[3].

فقصور اللغة المباشرة وشعور الشاعر بسذاجة التعبير العادي حدت بالشاعر إلى البحث عن الوسائل الفنية الراقية، لهذا السبب وجدنا الشعر الرمزي يقوم أساساً "على تغيير وظيفة اللغة الوضعية بإيجاد علاقات لغوية جديدة تشير إلى مواضيع لم تعهدها من قبل، وهذا يؤدي إلى تغيير مقام الكلمات ومجرى الصياغات المألوفة بالنسبة للملكات الإنسانية"[4].

ولما كان الشعر خلقا وسحراً وجمالا وكشفاً ورؤيا، فقد كان على الشاعر أن يستمرّ في البحث عن الطرق الفنية التي تصوّر الحقيقة وتقدمها إلى المتلقي في شكل أدبٍ راقٍ.

---

[1] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب ط1 القاهرة 2007، ص 119.

[2] نفسه، ص 119.

[3] نفسه، ص 120.

[4] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 15.

إنّ أسلوب الرمز تبيّن في شكله أنه قد تأثّر بشكلٍ أو بآخر بشخصياتهم وبيئاتهم ومزاجهم وثقافتهم وظروف عصرهم. فرغم الاختلاف الدال على أصالة الشاعر العربي إلا أنّ الرمزية عندهم واحدة في معناها، وذلك راجع لا محالة إلى أنّ هذا المذهب الرمزي ظاهرة إنسانية عامة لا تقتصر على أمة دون أمة.

فإذا كان الشعر العربي القديم قد عرف الرمز من خلال المجاز أو الاستعارة أو الكناية أو التشبيه، فكيف عرفه العصر الحديث وكيف انتشر في أوساط شعرائه.؟

المؤكّد أن التعبير بالرمز أو الإشارة ليس غريبا عن الأدب العربي، ولكن المذهب الرمزي لم يعرف إلا في الشعر الحديث. فما حقيقة هذا المذهب؟ ومن هم أهمّ روّاده؟

كما يرى جبران أن الفنّ ليس ما تسمعه من رنّات أجراس الكلام في قصيدة بل "بما يتسرّب إليك بواسطة القصيدة مما بقي ساكتاً هادئاً مستوحشاً في روح الشاعر، وبما توحيه إليك الصورة فترى وأنت محدق بها ما هو أبعد وأجمل منها"[1].

لنا أن نأخذ نموذج من أبرز أعماله الشعرية بما تحمله من رموز لأفكاره ومشاعره في مطولته المسماة "المواكب". يقول:

هـــــل اتخــذتَ الغــابَ مثِلـــي *** مترلًـــــــــا دون القصـــــــــورِ

هـــــل تحمَّمـــــتَ بعطِـــــر *** وتنشـــــــــفت بنـــــــــورٍ

وشـــــربتَ الفجـــــرَ خمـــــراً *** في كـــــؤوسٍ مـــــن أثيـــــر[2]

[1] ينظر: محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص 124.

[2] المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران م4 دار صادر بيروت ط1 لبنان 1949.ص25

نرى الشاعر يعتمد في تكوين بعض صوره على تراسل معطيات الحواس، بحيث يتحوّل العطر وهو موضوع حاسة الشمّ ويتحوّل النور وهو موضوع حاسة الإبصار إلى حاسة أخرى وهي حاسة اللمس، كما يتحول الفجر، وهو من حيث أضوائه موضوع لحاسة الإبصار إلى نطاق حاسة الذوق.

ومن ثمّ، فإنّ الشاعر لا يتحرج في دعوته إلى الاستحمام بالعطر، والتنشف بالنور وشرب الفجر خمراً، بحكم أن هذه المدركات جميعا تنبعث من مجال واحدٍ هو مجال الحساسية، وفي هذا تذكير بنظرية العلاقات الرمزية، ومن إثبات محاولة جبران في توظيفه للرمز وإقرار بعض الباحثين برمزيته وبمن تأثروا به خاصة، نعيمة وإيليا أبو ماضي[1].

نجد صوراً متعددة الرمز عند إيليا أبو ماضي من خلال قصيدته "الفراشة المحتضرة".

حلمتُ أنّ زمانَ الصيفِ منصرمٌ *** وبلاهُ حققت الأيامُ رؤياكِ

فالزهرُ في الحقلِ أشلاءٌ مبعثرةٌ *** والطيُر، لا طائر إلا جناحاكِ

مضى مع الصيفِ عهداً كنت لاهية *** على بساطٍ من الأحلامِ ضحَّاك

فراشةُ الحقلِ في روحي كآبةٌ *** مَّما عراهُ ومَّما قد تولَّاكِ[2]

هذه القصيدة تصور فراشة ضاع الصيف والربيع منها، فقدت وجودها ومرحها وسعادتها، فأضحت بائسة تعاني من وحدة الضياع. فالفراشة هنا ما هي إلا رمز لضياع الشباب وتصرّم سنوات العمر الذهبية، والشاعر عندما بكاها ما كان إلا رمزاً يرمز من خلالها إلى كآبته التي هي بروحه، كما أشار إلى ذلك من خلال هذه الأبيات.[3]

[1] ينظر: محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص 124.

[2] ديوان إيليا أبو ماضي،الخمائل دار العلم للملايين بيروت ط15لبنان 1982، ص52

[3] ينظر: محمد حامد شوكت، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الفكر العربي، دت، ص 223.

رمزية أخرى نجدها في أبيات أخرى مع الإنسان الذي يُحتقر من طرف مجتمعه، رامزاً إليه بالحجر الصغير من خلال هذه الأبيات التي يقول فيها:

حجـــرٌ أغـــبرٌ أنـــا وحقـــيرٌ *** لا جمـــالَ لا حكمـــةَ لا مضـــاءَ

فلأغادرُ هـــذا الوجـــود وأمضـــي *** بســـلامٍ، إني كرهـــتُ البقـــاءَ

وهَوى من مكانـــه وهـــو يشـــكو *** الأرضَ والشُّـــهبَ والـــدُّجى والســـماءَ

فتحَ الفجرُ جفنَـــه فـــإذا الطوفـــانُ *** يخشـــى المدينـــةَ البيضـــاءَ[1]

يرمز الشاعر بالحجر الصغير إلى الإنسان المنحط مترلة في مجتمعه، فهذا الإنسان الذي صغر أمره في مجتمعه رمز إليه الشاعر بالحجر الصغير الذي هو وسط سدّ كبير، لا أحد يشعر بأهميته ولا حتى وجوده أصلا فيقرر الانتحار فيكون ذلك سببا في انهيار السدّ وغرق المدينة أي رمزا لضياعه وضياع مجتمعه.

ومثلما أعطى إيليا أبو ماضي للإنسان الضعيف رمزاً أعطى أيضاً للمترفع رمزاً، حيث يقول:

نسي الطينُ ساعةً أنّه طـــينٌ حقـــيرٌ *** فصـــــالَ تيهًـــــا وعربـــــدَ

وكســـا الخـــزُّ جســـمَه فتبـــاهى *** وحـــوى المـــالُ جيبَـــه فتمـــرّدَ

يا أخـــي لا تمـــل بوجهـــكَ عنّـــي *** مـــا أنـــا فحمـــةً ولا أنـــت فرقـــدَ

أنـــت في الـــبردةِ الموَشـــاة مثلـــي *** في كسائي الـــرديمِ تشـــقي وتســـعدَ[2]

[1] ديوان إيليا أبو ماضي، (الحجر الصغير، ص121.

[2] المصدر نفسه، ص 316.

قصيدة "الطين" هذه رمزٌ للإنسان الذي ينسى أصله الترابي، ويشمخ بأنفه استعلاء وتمرّد. فالشاعر يذكره بأصله فيرمز له "بالطين" بل وزاد "حقير" هذه الحقارة التي كانت نتيجة تكبره وعلوّه. ونبذه لأخيه البسيط ما جعل الشاعر يناديه "لا تمل بوجهك عني"، ويسدي له أحكاماً كالسعادة والشقاوة اللتان تعتبران حتميتا كلّ واحد منا، أي كلّ إنسان مهما كانت ظروفه الاجتماعية، وهذه المرة مع مخائيل نعيمة، حيث يتأسّف عن النفس الجافة وما تؤول إليه من جمود، فيقول في قصيدته "النهر المتجمّد":

يـــا نهـــرُ هـــل نضـــبت مياهُـــك فانقطعـــتَ عـــن الخريـــرِ
أم قـــد هرمـــتَ وخـــار عزُمـــك فانثنيـــتَ عـــن المســـيرِ
بـــالأمسِ كنـــت مرنمـــاً بـــين الحـــدائقِ الزهـــوزِ
تتلـــو علـــى الـــدنيا ومـــا فيهـــا أحاديـــث الـــدهور
واليـــوم قـــد هبطَـــت عليـــك ســـكينةَ اللَّحـــدِ العميـــقِ[1]

نلاحظ أنّ الشاعر قد وظّف الرمز انطلاقاً من العنوان "النهر المتجمّد". فهذا النهر رمزاً الجفاف النفس وجمود الإلهام. فالشاعر بهذه الرمزية يعقد مقارنة بين نفسه وبين نهره الذي رآه جامداً، وما كانت هذه الرمزية إلا رؤية لنفسه التي كانت حزينة جامدة، كئيبة بعد ما كانت ضاحكة مستبشرة.

ونجد الأفكار نفسها تتردّد عند جبران خليل جبران، لكن بنظرة أخرى، نظرة حبٍّ وتفاؤلٍ:

[1] ميخائيل نعيمة ديوان همس الجفون جميع الحقوق محفوظة للمؤلف والناشر بيروت، ط1، لبنان، 2004، ص 08

يـــا بـــلاداً حُجبـــت منـــذُ الأزل *** كيـــف نرجـــوك ومـــن أيِّ السّـــبيلِ

أســـرابٌ أنـــت أم أنـــت الأمـــل *** في نفـــوسٍ تـــتمنى المســـتحيلَ

يا بلاد الفكـــرِ ويـــا مهـــد اللأِلِـــى *** عبـــدوا الحـــقَ وَصَـــلّوا للجمـــالِ[1]

إنّ الشاعر من خلال قصيدته "البلاد المحبوبة" يرمز إلى عالم مثالي خالٍ من الشرّ والبغض، عالم كله خير وفلاح وصلاح، فوصفها ببلاد الفكر والحق والجمال والآمال ويبقى الأمل قائماً عند هؤلاء إلى أن يتحقق.[2]

ونجد صورة أخرى لهذا الأمل في عالم خير من تلك الجنة الضائعة فيصورها نسيب عريضة قائلاً:

قـــم نتّخـــذُ للمـــنى جمـــالاً *** يطـــيرُ مـــن عـــالمٍ بـــلا حـــدودِ

عســـى نـــرى في الســـماءِ دربـــاً *** نســـيرُ فيـــه ولا نعـــود[3]

ويتخذ القمر في صوره المختلفة رمزاً يثير ذكرى الوطن من آنٍ لآخر في شعره، فيزكو لهيب الشوق في قلبه، فيقول:

كلّمـــا افتـــرّ لـــه البـــدرُ الوســـيمُ *** عضّـــهُ الحـــزنَ بأنيـــابٍ حـــدادِ

يذكر العهدَ القديمَ فينادي

[1] المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ص 789

[2] ينظر: محمد حامد شوكت، مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص 222.

[3] (قصيدة تفتحت أعين الدراري للشاعر نسيب عريضة) نادي الأدب من الموقع poem.adab.club

أين جناتُ النعيمِ من بلادي[1]

فظهور هذا البدر الوسيم يذكر الشاعر ببلاده، فكأنّ هذا البدر – إذا صحّ القول – رمزاً لبلاده، فهي كقمرٍ لاح من أفق السماء، وأصبح هذا القمر رمزاً لذكراه ومبعثاً لحنينه إلى بلاده.

فالأدب العربي لم يكن بمعزل عن المجتمع وما يدور فيه من أحداث اجتماعية وسياسية ولا يعيش الرمزيون العرب في الأبراج العالية كما يعيش فيها الرمزيون الغربيون، فقد أخذ الشعراء من الرمزية على قدر استعدادهم، فبعضهم مسّت الرمزية تجربته الشعرية في أسلوب الأداء وبعضهم اقتصر على الصورة الجزئية. ومع ذلك ظلت القصيدة في أيدي هؤلاء عملاً شعريا ناجحاً، له أثره وإيحاؤه في نفس المتلقي[2].

لقد غزت الرمزية في شعرنا العربي الحديث والمعاصر، وكان غزوا مثمراً ظهرت آثاره عند شعراء كثيرين. وقبل أن نواصل الحديث عن الرمزيةالعربية لابدّ أن نقول أن هناك خلاف حول تاريخ الأدب العربي الحديث والمعاصر ،–ونحن هنا لانودّ الخوض في هذه المسألة – فأمام هذا الاختلاف وهذا التباين يصعب علينا أن نفصل وبوجه أدق الحديث عن الرمز في الشعر العربي الحديث وفي الشعر العربي المعاصر ،لذلك سنكتفي بدراسته في الشعر العربي حديثه ومعاصره ،فكيف كانت معالمه الأولية في شعرنا العربي الحديث والمعاصر؟ ومن هم أهم أعلامه ؟

[1] من أشعار نسيب عريضة من الموقع wamadat.forumegut.net

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب الحديث ومدارسه، ج2، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، دت، ص 282.

*** معالم الرمزية العربية وأبرز أعلامها:**

ظهر الشعر الرمزي عند الغربيين في بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بينما ظهر في شعرنا العربي في بداية النصف الثاني من القرن العشرين بشكلٍ واضحٍ، وكان يميل إلى تقليد شعراء الغرب في هذا الاتجاه، وبخاصة "بودلير"، "فاليري" و"مالارميه". ولم يظهر هذا الاتجاه كمحاولة جادة في بداياته إلا عند الشاعر "بشير فارس وسعيد عقل " اللذان حاولا تقليدا لغربيين في المبادئ والإنتاج معا ،بشر زعيم الرمزية في مصر وسعيد عقل زعيم الأدب الرمزي في لبنان[1].

- بشر فارس والرمزية:

لجأ بشر فارس إلى شعر التفعيلة للتخلّص من القيود العروضية، وهو بذلك يقلّد بعض الرمزيين الفرنسيين الذين ثاروا على عروض الشعر الفرنسي وهو في قصيدته "نهار وليل" يقول:

بودّي أن أنهضَ والنهارُ باسمٌ

ألمح إلى عجائبٍ فأستملي

لكنّي أخو العجزِ

فلو اندفع النورُ لفتك بالأشواقِ.[2]

القصيدة مبهمة مغلقة، لا يبدو أن صاحبها فهم الرمزية على حقيقتها عندما قلّد الغربيين، فظهر عاجزاً عن الإيحاء إلينا بما ترمز إليه هذه القصيدة. وهذا كلّه يؤدي إلى عدم

[1] ينظر سيد أحمد محمد أنوار ،غلام رضا كحلين ،الرمزية في الأدبين العربي والغربي ،السنة الثانية ،العدد السادس19-10-1383ه.ش ص7-8

[2] بشر فارس- قصيدة نهار وليل -من الموقع alhewar.org/debat/shou.art.aspص105

القدرة على فهم ما يريده، فبشر في تقليده هذا عجز عن النهوض بهذا اللون من الشعر عجزاً كاملاً في الشعر الحديث.[1]

ومما يعزّز قولنا فيما يخصّ تقليده الغربي قوله: "إنّ ذلك الأسلوب – ويُقصد الأسلوب الرمزي – إنما هو أسلوب إنساق له قلمي، ورفت له نفسي بعد التحصيل والرواية والاجتهاد، وإن كان متأثراً بالرمزية الأولى، ولاسيما بالمذهب الذي خلّفته"[2].

معنى ذلك أنّ بشرفارس، وإن كان مقلداً فقد جاء ذلك بعد تحصيل واجتهاد، فكان جهده ذاتياً خاصاً، ولاسيما ما تعلّق بالرمزية الميتافيزيقية*.

- **سعيد عقل والرمزية:**

لقد تأثّر سعيد عقل هو الآخر بمبادئ الرمزية الفرنسية، ونسج على غرار "فاليري" وغيره من الشعراء الفرنسيين، إذ يرى "أن الشعر الحقيقي ينبثق من اللاوعي، وأنّ لا دخل للوعي في تكوينه، وخلق اللاوعي رأس حالات الشعر ورأس حالات النثر، الوعي قبل إبداعي، بل في ذروة إبداعي لا أكون واعياً في ذاتي"[3].

واعتبر سعيد عقل الشعر وليد اللاوعي، إذ تجتاح التجربة كيان الشاعر للحظات، فتنبثق الصّور تلقائيا بعيداً عن رقابة العقل والوعي، وهذا في حدّ ذاته تقليدا غربيا وذاك ما صرّح به ياسين الأيوبي أنّ معوّل سعيد عقل في هذا كلّه مقولة للكاتب الفرنسي شـــارل باللـــي (1865-1947)، والمقولة هي: "بشكلٍ لا واعٍ، ننتقي الألفاظ التي هي أقرب إلى

[1] ينظر: واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (1408ه-1988م) ص 247-249.

[2] محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، ص 89.

* العنصر الميتافيزيقي: النفاذ من الواقع إلى ما وراءه، أهمّ ما يميّز محاولة بشير فارس في الرمزية، ومن ثمّ كان طبيعياً أن تدعى بالرمزية الميتافيزيقية، وهي صفة تطلق على ما فيها من عناصر غيبية.

[3] عبد الجليل خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 9

الفهم. بشكلٍ لا واعٍ ننحت صيغاً جديدة ما كانت يوما في اللغة وما ندري أي أصول مكتنفة بالسر راحت توحيها إلينا في تلك الهنيهة"[1].

والأبيات التي تشير إلى المذهب الرمزي عنده قوله:

نغمـــةٌ آذنـــت وصـــحوٌ أضـــاءَ *** في محيّـــا هيمـــان مـــن نعمَـــاءِ

تتـــراءى فيـــه الأمـــاني زرقـــاءَ *** وتفـــنى عبَـــر الـــرُّؤى بيضـــاء

نزهـــةٌ للعيـــونِ تُغـــوى بـــه *** وهمّـــا وتنُّهـــد دونـــه إعيـــاء[2]

إنّ الصحو المضيء والأماني الزرقاء التي تفنى عبر الرؤى البيضاء، نزهة العيون التي تنهدّ إعياء وتعبا كلها صورا رمزية غارقة في غموض موح لا تستشفّ إلا بعد جهد جهيد.

ولا غرو في ذلك "فالرمز رسالة الذكاء وجفر الغيب، ولسان التبصّر والحذر، ولكنّه مع ذلك يبقى أقرب إلى الصفة الخارجية، فهو يقابل الغيب مقابلة البيان للمعاني"[3].

يصف سعيد عقل في مقدمة "المجدلية" حاله قبل عمله الإبداعي الرمزي، فيقول: "يسيطر عليَّ ما أسميه نغم القصيدة، وبقدر ما يكون عليّا عظيماً أطّلع على ما هو أكثر خلوصاً، وبعد الإبداع أحس الكون أكثر تآلفاً معي منه في المعتاد، فأرجّح أنني كنت في أثناء الحالة الشعرية على تآخٍ مع الكون"[4].

[1] ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، ص 36.

[2] سعيد عقل شعره والنثر م1 نت يفتاح المجدلية قدموس نوبليس، ط3، المجدلية، 1991، ص97.

[3] عبد الكريم اليافي، دراسة فنية في الأدب العربي، ص 249.

[4] أنطونيوس بطرس، الأدب، تعريفه، أنواعه ومذاهبه، ص 357.

ويعتقد الشاعر سعيد عقل "أن ّالشعر موسيقى قبل كلّ شيءٍ، وأنّ هذه الموسيقى وهذه النغمية تسيطر عليه لدرجة أنّه يترك قلمه ويتوقّف عن النظم عندما يتلاشى هذا النغم الموسيقي وهو يشعر بعد النظم أنّ الكون أكثر تآلفاً منه من قبل.

ومن الملاحظ أنّ سعيد عقل لم يدخل جديدا فيما قاله عن الرمزية إلى المفهوم الأوروبي، وبخاصة الفرنسيون لمفهوم الرمزية، وفي طليعتهم "بول فاليري" و"الأب برومون" وغيرهما من سائر شعراء الرمزية"[1]. لهذا استطاع تطبيق معظم مقوّمات الحركة الرمزية في شعره من نغمية وغموض وإيحاء وتراسل حواس، وعلى الأرجح لم يكن رمزياً خالصاً في كامل القصيدة بدليل قصائده التي تحتوي على ومضات سوريالية وعلى رومانسية وعلى كلاسيكية.

فما هو ملاحظ أن القصيدة العربية الحديثة على أيدي هؤلاء خليطٌ من الرمز ومن السريالية التي ادّعت أنها تعتمد اللاشعور مصدراً للشعر، ولذلك فهي تتخذ "أسلوب اللامنطق الذي يتخذه حلم النائم، فمقصدها هو التعبير عن عالم ما فوق الواقعيات"[2].

ذلك يثبت أن الرمزية العربية ليست صادقة، بل تتداخل فيها الرومانسية والواقعية والكلاسيكية والسريالية وغيرها، على درجات متفاوتة، كانت نتيجة الترجمة والهجرة وعمل الإرساليات الأجنبية. وعلّنا لا نخطئ إذا قلنا أنّ ذلك ليس عيباً باعتبار أن ثقافتنا العربية تطعّمت بالثقافة الغربية، بل هو غنى ثقافي متنوع.

انطلاقاً من هذه الثقافة تتابعت منذ بدايات "1934م على صفحات المقتطف في مصر نماذج رمزية لبشير فارس، فظهرت قصائد "الذكرى (1934) ثم النسيم (1935) ثم الخريف

[1] واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، ص 249.
[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص 273.

في برلين (1936)، ثم في جبال بافاريه (1937)"[1]. وما لبث إنتاجه أن شقّ الطريق إلى غير المقتطف من الصحف والمجلات في مصر وغيرها من الأقطار العربية حتى عرف به الاتجاه الرمزي أو عرف هو به.

ونبقى في السنة ذاتها، حيث أصدر سادن الرمزية في لبنان لسعيد عقل قصيدته المطولة "المجدلية"، مقدما لها بدراسة تحليلية عن اللاوعي ودوره في الإبداع الشعري وعن جوهر الشعر وصلته ببقية الفنون، وهي قضايا كانت جديدة لحينها بقدر ما كانت غربية، فكانت هذه المقدمة بمثابة إعلان رسمي عن وجود المذهب الرمزي في الشعر العربي.[2]

ولم تتوقّف الرمزية إلى هذين الشاعرين فحسب، بل اقترنت بها وواكبتها محاولات أخرى ممن أتيحت لهم فرصة الاطلاع على نماذج من الشعر الرمزي بلغته الأجنبية أو مترجماً، ونخصّ منهم إبراهيم ناجي وعلى محمود طه، ومحمد عبد المعطي الهمشري وحسن كامل الصرفي، ومحمود حسن إسماعيل، على تفاوت في درجات تأثرهم ونوعية تأثرهم ومداه "فالصرفي أكثر جنوحاً إلى القالب الإستعاري الرمزي، ومحمود حسن إسماعيل أشدّ عناية بالتعبير الرمزي الجزئي، أما محمود عبد المعطي الهمشري ما يميزه ولعه بالصور التي تستمدّ من الإبهام الرمزي، وهو أسمى ما يصل إليه الفكر العبقري في نواحي تفكيره"[3].

وأيّا ما كان فقد كانت محاولات عدّة في فيما يخصّ هذه الرمزية والإيغال فيها كمحاولة يوسف غصوب الذي حاول نظم شعرا رمزيا خالصاً، لكنه لم يوغل في الرمزية،

[1] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 198.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 197.
[3] المصدر نفسه، ص 201 و202.

لقد نظم في دواوينه "القفص المهجور والعوسجة الملتهبة" قصائد رمزية، وسار بحذرٍ وروية، ولقد حالفه الحظّ إلى حدّ ما. فقد رأى بعضهم في قصيدة "نداء" شيئا من الملامح الرمزية"[1]:

فهـــي تهفـــو إلى المنـــادي وترقـــى *** كبخـــــورٍ إليـــــه أو كصـــــلاةٍ

أتـــرى هـــذه النفـــوس الحيـــارَى *** في اغتـــرابٍ عـــن عَـــدنها مبعـــداتٍ

فـــإذا عَـــدنها تـــذوبُ اشـــتياقاً *** وحنينـــــاً إلى قـــــديمِ الحيـــــاةِ[2]

الشاعر يحنّ إلى عالمه الأول، حنين النفس إلى جنان عدن، فهي ترقى كالبخور أو كالصلاة، فالغموض لا يلفها وإن كان المعنى خيالياً.

ولا بأس أن نقول بأنّ الرمزية العربية بدأت ترى النور من خلال علي أحمد سعيد المعروف "بأدونيس" الذي أوغِلَ في الذاتية وبدأ يعبّر عن أعماق النفس بما يعجز العقل الواعي إدراك حقائق داخل الشاعر، ويصعب ردعها إلى عواملها الأولية.[3]

أضعُ، أرمي للضحى وجهي وللغبارِ

أرميه للجنونِ

عينايَ من عشبٍ ومن حريقٍ

عينايَ رايات وراحلون[4]

[1] أنطونيوس بطرس، الأدب، تعريفه، أنواعه ومذاهبه، ص 355.

[2] يوسف غصوب من الموقع hindawi.org/books

[3] ينظر: واصف أبو الشباب، القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، ص 249.

[4] قصيدة أوراق في الريح من كتاب أدونيس الأعمال الشعرية 1أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى دار المدى للثقافة والنشر سوريا ط1دمشق 1996ص174

الشاعر من خلال مقطوعته الرمزية هذه يعبّر عن حالة الضياع عنده، فلجأ إلى تشبيه المجرّدات بمجرّدات أخرى، فهي القصيدة تمثّل إلى حدٍّ كبيرٍ مشكلة عند الشاعر والقارئ معاً تحتاج إلى بعض الإيحاء للتوصل إلى شيءٍ من الانطباع العام للقصيدة، وربما ذلك انقلاب جذري لمفهوم الواقعية بما هو موضوع مادي في "القرن التاسع عشر ليصبح شيئاً داخلياً تطغى عليه غِواية الحرية والحلم وكلّ ما من شأنه أن يُفضي إلى الغموض"[1].

وعلى إثر ذلك يقول:

يطغى بي الحلمُ

فأضع في شفتي

وأكاد بالعبثِ الفضّي أرتطمُ.[2]

وقد حاول خليل حاوي، الشاعر القديم أن يعمل على أسلوب التعبير وفق رؤيا حضارية جديدة، محاولاً ربط الماضي بالحاضر، معبراً من خلال الرمز عن الإرهاصات السياسية والاجتماعية، ويعرّفنا بمذهبه فيقول:

"إنّ مذهبي يكاد لا يتّصل بما عرف بالرمزية في الأدب الغربي الذي يعبّر عن ذاتية مغلقة تعبيراً ذاتياً. والشعر الرمزي إذا كما أراه هو الشعر الواقعي المعمّق الذي يعبّر عن معانٍ واحتمالات معان لا تستنفذ بالشرح والتأويل".[3]

يريد خليل حاوي من الشاعر العربي أن يعتمد على تجربته الذاتية التي ينبغي ألا تنسلخ عن تجربة الأمة، بل يجب أن تتّحد بها. والأمة العربية بحاجة إلى شعراء يرفعون من روحها

[1] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 35.

[2] أدونيس الأعمال الشعرية م1أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى ص102

[3] أنطونيوس بطرس، الأدب، تعريفه، أنواعه ومذاهبه، ص 363.

ويبصّرونها بكلّ القيم الخالدة، هي بحاجة إلى شعراء يجدّون الركب ويقوّمون العزم، لا شعراء يهربون من الواقع إلى متاهات الفوضى واللامعقول، ولا تعرف الآداب العربية والعالمية أدب قطر حمل معاني الحنين والتشرد والتمزّق والتشبث بالأرض والثبات والمقاومة والتفاؤل الثوري، مثل أدب أبناء فلسطين قبل نكبة 1948م وبعدها، بمختلف أقسامهم الثلاثة:

1. شعراء أبناء فلسطين قبل النكبة.
2. شعراء أبناء فلسطين بعد النكبة.
3. شعراء الأرض المحتلة.[1]

لقد أكّدت قضية فلسطين في الشعر العربي عامة، وفي شعر أبنائها خاصة، شعور الإنسان العربي بأنه مدعو إلى عمل قومي مشترك، هو من صميم العمل الأدبي. أهدافه النضال من أجل الحرية، ومقاومة كافة أنواع الظلم والعنصرية برمزية شعرية صادقة ومن يصدق في ذلك سوى الذي ذاق مرارة الحرمان والقهر والتشرد والقسوة، ذاك ما سنراه في هذا المبحث الآتي.

[1] نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي، ص 426

ب) الرمزية عند شعراء الأرض المحتلة:

*** تجليات الرمز:**

بعد أن وعى الشاعر طبيعة الصراع مع العدو، أدرك أنّه لابدّ من تجنيد كافة الطاقات في هذا الصراع وأنّ الكلمة يُمكن أن تكون أقوى أسلحة المقاومة والثورة، فمحمود درويش يحدد موقفه من الشعر فيقول:

أطعمتُ للريحِ أبياتي وزُخرُفها *** إن لم تكن كسيوفِ النَّارِ قافيتي

آمنتُ بالحرفِ إمَّا ميتًا عدما *** أو ناصبًا لعدوّي حبلَ مشنقةٍ

آمنتُ بالحرفِ نارا...لايضيراذآ

كنتُ الرمادَ أنا...أو كان طاغيتي[1]

لقد أثرت القضية الفلسطينية في الشعر الفلسطيني المعاصر الذي غدا لسان حالها، فالتزم شعراء فلسطين بقضايا الجماهير المختلفة ودافعوا عنها بالسلاح والكلمة حتى كان منهم من سقط في ميدان الشرف والشهادة، مثل: عبد الرحيم محمود، كمال ناصر وغيرهم. ويعلن غسان كنفاني* دور الشعراء الفلسطينيين في نصرة القضية الفلسطينية: "وإذا كانت الثورات المسلحة التي خاضها شعب فلسطين قد أنتجت أسماء من طراز عز الدين القسام مثلا، فإن أدب المقاومة أنتج قبل ذلك ومعه وبعده أسماء من الطراز نفسه وما زال المواطن العربي يذكرها بكثير من الاعتزاز"[2].

[1]: محمود درويش الأعمال الأولى، المجلد 1، ص17

* غسان كنفاني، روائي وقاص فلسطيني، تمّ اغتياله على يد جهاز المخابرات الاسرائيلية يوم 8 جويلية 1972، بتفجير سيارته قرب بيروت، اهتمّ بمواضيع التحرر الفلسطيني.

[2] غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، ص 10.

وتكمن قيمة هذا الأدب ولاسيما الشعر في أنه توأم للتجربة النضالية، فلا فاصل بين تجربة أو تعبير أو بين لغة الشاعر وواقعه ولعلّ أمام هذا الواقع المرير، وتفاقم الأوضاع السياسية والاجتماعية أجبر هؤلاء الشعراء على الاعتناء بالرمزية الشعرية للدلالة على واقع مرير يعيشه الشعب المضطهد فكان منها ما دلّ على:

– رمز القتل والاعتداء:

يصور سميح القاسم شناعة الاحتلال الصهيوني، فيصف عملية القتل التي يمارسها ضد الأبناء الفلسطينيين الأبرياء:

دوري مع الإعصارِ يا قطعان ضيّعك الرُّعاة

وابكي ربيعًا، مات

من يومٍ شاء الله أن تهويدا قابين

قاتلتَين، غائضتَين في الدمِ، في الحياة ...

قا بين، يا قا بين أيين مضَت بهابيل خُطَاه؟

اذهبْ يرافقُك الشَّقاُء ... جزاءَ فعلتكَ الحرام [1]

يوظف سميح القاسم رمز قابيل وهابيل ليعبّر به عن قضيته وعن جرائم العدو الصهيوني، حيث ينقل القارئ من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان آخر ليظهر أهداف الكيان الصهيوني الدنيئة في سفك الدماء دون رحمة كما خطط قابيل قتل هابيل.

[1] ديوان سميح القاسم، دار العودة، ط1، بيروت، 1973، ص 312.

ويجعل سميح القاسم في مطولته ".../ نشيد الأنبياء" من قابيل التاريخي رمزا قادرا على الانبعاث والتجدد، شأنه في ذلك شأن أسطورة "تموز" أو "أدونيس" أو "العنقاء". لكن هذه تبعث لتخصب الكون وتجعله مزدهراً أما انبعاث قابيل فهو انبعاث يمارس من خلاله رغبته في القتل مما يؤدي إلى انجراح الكون ونزيفه الدائم المتمثل في حضور "قابيل" القاتل منذ بدء الخليقة إلى اليوم.[1]

يقول الشاعر موجها الخطاب إلى موسى عليه السلام:

ويزيحُ قابين القديمَ جميعَ أكداسِ الترابِ

يزيحُ قابين القديمَ جميعَ أكداسِ الترابِ

فارحمْ وصاياك الشقيةَ

حطّم وصاياك الشقيةَ[2]

يستدعي الشاعر في هذا المقطع (نشيد الأنبياء) شخصيات الأنبياء، موسى وعيسى ومحمد عليهم السلام مستخدماً في ذلك ضمير المخاطب بالنسبة لهم، ليخبرهم بأنه على الرغم من دعواتهم السامية ورسالاتهم النبيلة فإن الشر ما يزال سائدا في الوجود، ولذلك فإنه يبشر برسول جديد رسول لم تبعثه السماء، ولن يأتي بمعجزات خارقة وإنما سيبعث من أواسط الكادحين، ذاك هو رسول العصر مبشرا برسالة العصر.[3]

تعدّ حادثة قتل "قابيل لأخيه هابيل" رمز الخطيئة الأولى التي مارسها الإنسان ضد أخيه الإنسان ورمزا للشرّ الذي لم يتوقّف حتى الآن. لهذا تجعل فدوى طوقان من قابيل الأحمر

[1] ينظر: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، عمان، ط1، الأردن، 2010، ص 126.

[2] ديوان سميح القاسم، ص ص 319-320.

[3] ينظر: علي عشري زيد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 213.

شخصا ينتصب في كلّ مكان يعمل على تمزيق الكون ويمارس جريمته دون وازع أو رادع ديني فتقول:

قابيل الأحمرَ منتصبٌ في كلِ مكانٍ

قابيل يدقُّ على الأبوابِ

على الشُّرفاتِ

على الجدرانِ

قابيل يعربدُ في السَّاحاتِ

يحملُ في كفيه غاسول الدمِ

توابيت النيرانِ

قابيل إله مجنونٌ يحرقُ روما.[1]

يبدي في هذه القصيدة بصفة عامة مأساة الإنسان الفلسطيني المقتول بأيدي عربية، مقابل هابيل/ الفلسطيني البريء، ومن جهة أخرى يجسّد النص في الوقت ذاته شخصية تدميرية تمارس التدمير والقتل دون رحمة وهي شخصية "نيرون": "الإمبراطور الروماني الذي اشتهر بفظائعه، و لم يتورّع عن قتل أمه وزوجه واضطهاد المسيحيين وحرق روما"[2].

تخرج الشاعرة هنا بدلالة معاصرة شديدة القتامة لتوسع من التراث الإنساني وتعبر من خلاله عن الحاضر، كما أنها تعيد التاريخ والواقع برؤيا شعرية شديدة لتعبر عن فترة مظلمة

[1] فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لبنان، 1993، ص 128.

[2] إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 122.

مزّقت الذات الفلسطينية، أو للتعبير عن فترة مظلمة مزقت الذات الفلسطينية، أو للتعبير عن محرقة من محارق الشعب الفلسطيني الكبرى في تاريخه المعاصر، وهي بذلك تستبطن الذاتيتين الفردية والجماعية لإبراز فاجعة الشعب الفلسطيني وكارثية ما يلاقيه من اضطهاد دون تنكيل[1].

وكأن رمز قابيل وهابيل فيما تعلّق بالأرض الجريحة، تمثل العلاقة السلبية بين الإنسان وأخيه الإنسان وهي أول جريمة تقع على وجه الأرض قُتل فيها قابيل أخاه هابيل مثلما ورد ذلك في القرآن الكريم لقوله جلّ في علاه: ﴿فَطَوَّعَتۡ لَهُۥ نَفۡسُهُۥ قَتۡلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلۡخَٰسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابٗا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴿٣١﴾﴾[2].

على أننا رغم هذه الدلالة لقابيل فإننا لا نعدم أن نجد بعض شعرائنا المعاصرين يتعاطفون معه بعيدا عن السلبية:

هابيل على كَتفي ما أثقلَه

هم قتلُوه ولكن أنا أحملُه.[3]

فالملاحظ هنا نوعاً من التأثير بالتأويل الرومانتيكي لشخصية "قابيل" يتمثّل في التعاطف مع مأساته التي لم يكن له يد فيها، حيث يعبّر من خلال "قابيل" رمز الإنسان

[1] ينظر السابق، ص 122 و123.

[2] سورة المائدة، الآيتين 30 و31.

[3] حوار الخيمة العربية ص3 من الموقع hewar.khayma.com

الفلسطيني الذي يحمل على كاهله ثقل قضيته ومأساته التي لم يكن له يد فيها، وما له من ذنب سوى أنّه فلسطيني فقتّل وشرّد وعذّب.

– رمز القهر والدمار والتشتت:

لقد حاول هذا النوع من الشعر أن ينسج مواقف ثورية بواسطة الكلمة التي توازي ما كان يجري في ساحات الوغى، كقول توفيق زياد:

ألا هل أتاكَ حديثُ الملاحمِ

وذبحُ الأناسِ ذبحُ البهائمِ

وقصةُ شعبٍ شعبٍ تسمَّى

حصادُ الجماجمِ

ومسرُحها

قريُّة

اسمها:

كفرُ قاسم[1]

تحمل هذه الآية القرآنية لدى توفيق زياد في قصيدته "كفر قاسم" تداعيات دلالية معتمدة على المفارقة، حيث يستبدل دال "الغاشية"[2] التي تدل على يوم القيامة إلى دال الملاحم الذي يدل على الاستشهادية، ليعمد الشاعر من خلال هذه الإشارات القرآنية إلى فضح

[1] توفيق زياد الديوان، الموسوعة العالمية للشعر العربي، www.adab.com، ص 20.

[2] سورة الغاشية، الآية 1.

الاحتلال وممارسته القمعية ضد الشعب الفلسطيني الأعزل، وبالتالي موته عذراً بأيدي الصهاينة، ورغم ذلك هي في النهاية ملحمة من ملاحم الحب الوطني والفناء فيه.[1]

ونجده ينهل مرّة أخرى من الموروث الديني، فيستدعي ويوظف شخصية النبي "موسى" في قصيدته "مرج بن عامر":

أنا قادمٌ

من حيثُ كلّ فمٍ عليه حارسٌ

والمخبِرون على الستائِر

حيثُ الوصايا العشر

تُعكسُ في قراراتِ الحاكمِ[2]

وفي هذه الأبيات، تقتص الذات الشاعرة لحظات من عمر الزمن وتستثمرها في فعل الثورة للتخلص من رقبة الاحتلال الذي يعكس في محاكمة الوصايا العشر أي رمز لتجاوز المحاكم الصهيونية للتشريعات الدينية الواردة في هذه الوصايا التي تمثّل وتحترم مجموعة من الأحكام الدينية والأخلاقية في تعاملهم الإنساني مع الآخرين، ولكنها أحكام يتمّ تجاوزها مع الشعب الفلسطيني.

وعندما يشتدّ الطغيان والقهر السياسي والاجتماعي، ويفرض على أصحاب الكلمة شعراء وكتاب ستاراً رهيباً من الصمت، فإنّ أصحاب الكلمة يلجؤون إلى وسائلهم وأدواتهم

[1] ينظر: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 90.

[2] أدب توفيق زياد (مرج بن عامر) الموسوعة العالمية للشعر العربي www.adab.com

الفنية الخاصة من أجل التعبير عن أفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة، فاستعاروا من الرموز ما يناسبهم وعلى درجات (متباينة) متفاوتة.

فهذا محمود درويش يصوّر لنا خروج الفلسطيني من داره وتشرّده بعيداً عنها، فيربط بين خروجه من الأندلس قبلا وبين خروج الفلسطيني من وطنهم فيقول:

مَن الغريب

هاهنا كي يمرّ الغريبُ هنا سأخرجُ بعد قليلٍ

في تجاعيدِ وقتي غريباً عن الشَّام والأندلسِ

هذه الأرضَ لنا لست سمائي، ولكن هذا المساءَ مسائي[1]

ولعلّ شخصيات الأنبياء والقديسين والصالحين من الشخصيات الرئيسية التي استند عليها الشعراء للتعبير عن رؤاهم السياسية والاجتماعية وغيرها. نجد سميح القاسم في قصيدته "نمهل لكن لانهمل"، يكشف عن أبعاد متعددة في شخصية "يسوع" أو لعلها أهم الأبعاد الواردة في التلمود لهذه الشخصية متمثلة في "القتل والتدمير المقترنين بطلبه من الربّ أن يوقف الشمس حتى يفرغ من قتل الفلسطينيين وينتقم من أعدائه"[2]، يقول:

يا يوشع بن نون

اسمع

يا يوشع

أوقفتِ الشمسُ على أسوارِ أريحا؟

[1] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص 727

[2] إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس، ص 95.

من بحرِ البقرِ إلى حطّين

نعلمُ أن الشَّمسَ تسيرُ على أعناقِ الشهداءِ

من جبلِ الشيخِ إلى سخنين

الشمس تسير وتنمو، تكتمل على لهيب جراح الشهداء

من عربستان إلى لبنان

ومن المغربِ لفلسطين[1]

تنهض الأبيات الشعرية على بنية النداء في قوله: "يا يوشع بن نون"[2]، ويتمثّل في حضور حرف النداء "يا"، حيث ينتقل الشاعر من مكان إلى آخر (أريحا – حطين – جبل الشيخ – سخنين – لبنان – فلسطين) باعتبارها مدنا وأماكن شهدت ومازالت تشهد آثار جرائم الصهيونية العنصرية وتتحول للتعبير عن أبعاد رمزية إنسانية، يسقط الشاعر من خلالها دلالات "معاصرة تؤسس لرؤيا تحريضية يتحقق بها الحضور الكوني لهذه الأماكن بكثافة عالية، بعد أن أصبح الموت القوة الفاعلة والمدمّرة في سياق الواقع وسياق القصيدة الدلالي"[3].

إنّ الرؤيا التحريضية التي تشف عنها الأبيات تجعل المتلقي على دراية ووعي بما يدور في العالم من أحداثٍ تصاغ شعراً، ويصبح الشاعر تبعاً لذلك شاعراً ثورياً بالمعنى الإبداعي والواقعي، حيث يجد المتلقي نفسه وواقعه الإنساني متجسداً، وحاضراً في قصيدة تعبّر بلغة رمزية موحية ومكتنزة بالدلالات.

ذلك أن النص الشعري الحديث لم يعد تصريحاً نهائياً أو معنى كاملاً أو خطاباً منطقياً بحدوده المرسومة من خارج النص وإنما غدا بنية رمزية لا تفصح عن مخزونها الثري إلا في

[1] ديوان سميح القاسم، ص 283.

[2] المصدر نفسه، ص 283.

[3] إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 199 – 200.

عمق السياق النصي. "فالنص دلالة سياقية تتبدى في صورة متشظية تشع في كل جانب من جوانب النص وما تخفيه يقدّر بأضعاف ما تبديه"[1].

انطلاقا من ذلك، فإن الدلالة الثبوتية للشمس سرعان ما تتغيّر بحضور الفعل "تسير" "تعلم أن الشمس تسير"[2]، الدال على الحركة والتغيير، وينتهي الأمر بانتصار الحركة على السكون، وبذلك يتحول الفعل المسند إلى تركيب درامي يكتنز بالدلالات ويتوجه نحو التجدد والتغير مما يؤدي إلى انتصار الحق وانهزام الباطل[3]، ليقرر الشاعر في النهاية حقيقة الإرادة الفلسطينية فيدوّي بصوته عالياً ويصمم على النصر:

وهتفتُ بالجثثِ المعفرة الطريحةِ في الرُّخامِ

باسمِ الحياةِ ..إلى الأمامِ

إلى الأمامِ..إلى الأمامِ[4]

فالبطل الفلسطيني صامداً، صابراً، جبل لا تهزّه الرياح، شامخاً دائماً وأبداً، لذلك راح هؤلاء الشعراء يوظفون مثل هذه الرموز: منها ما رمزوا به إلى التشرّد وآخر إلى رفض الذلّ، والتجلد بالصبر بغية تحقيق النصر والانتصار.

نرى أن الشعر الفلسطيني قد قدّم إسهاماً ثورياً في عملية الخلق الفني والإبداعي في تفجير الطاقات المخبّأة والأكثر وعياً لحرية الإنسان حتى تتحقّق معجزة الإنسان سيّد مصيره بأن يتحدى كلّ شيءٍ حتى الموت من أجل انتصار الحياة:

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، لبنان، 1983، ص 43.

[2] ديوان سميح القاسم، ص 283

[3] ينظر: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس، ص ص 96-97.

[4] ديوان سميح القاسم جميع الحقوق محفوظة لدار العودة ط1بيروت 1987ص506

معجزةُ الإنسانِ أن يموتَ واقفاً وعيناه إلى النُّجومِ وأنفُه مرفوعٌ

إن ماتَ أو أودت به حرائقُ الأعداءِ، وأن يضيئَ الليلُ وهو يتلَقَّى ضربات القدرِ الغشومِ وأن يكون سيدَ المصيرِ.[1]

فما أكثر هؤلاء السادة، فالبطل العربي دائما تراه مقبلا لا مدبراً، يسارع مهللا لتزال الموت دون رجوع أو تقهقر، ثائراً، ثابتاً، وها هو سفير فلسطين الثائر يلتفت إلى أبناء شعبه، فيدعوهم إلى الثبات فيصوّر نفسه ذلك الفارس المغني الواثق من نفسه، قائلا:

أناديكُم

أشدُّ على أياديكُم

وأقولُ أفديكُم

وأُهديكُم ضياءَ العينِ

ودفءَ القلبِ أعطيكُم[2]

كلمات مفعمة بالتحدي والصمود، صمود قائلها وتلك هي الشخصية الفلسطينية بطولية في عطائها، متفائلة في طموحها تمسك بقوميتها وتاريخها وتمضي لتحقيق نصرها.

[1] عبد الوهاب البياتي الأعمال الشعرية الكاملة 2(العودة من بابل) دار الفارس للنشر والتوزيع ط1 عمان 1995، ص.77.

[2] توفيق زياد، الديوان، الموسوعة العالمية للشعر العربي، ط1، دت، ص 15.

– رمز الصبر، رفض الذلّ وتحقيق النصر:

لعلّ أبرز صور الصبر على الشدائد ما كان مع سيدنا أيوب عليه السلام، وقد استدعى الشعراء هذه الشخصية التي ترمز للصبر والقدرة على التحمل، يقول سميح القاسم في هذا الرمز:

يا لَعنة أيُّوب ارتفعي

يا لَعنة أيُّوب ... ثُوري

واسمَعني أصرخُ: يا أيُّوب

لا تخضَع للوجعِ

لا تجع !!![1]

إن الشاعر لا يكتفي بالرفض فحسب، بل يطلب أن يرتفع هذا الواقع ويمد بالثورة أيضاً، والنص مستوحى من قصة سيدنا أيوب عليه السلام، لكن أيوب لم يجزع لما أصابه وكان يعرف أنه ابتلاء من ربه. فقد قال لزوجته عندما طلبت منه أن يدعو ربه لعله يكشف عنه ما به من العذاب، قال لها "قد عشت سبعين سنة صحيحا، فهل قليل لله أن أصبر له سبعين سنة؟"[2]. هذا مع يقين أيوب بأنه لو دعا ربه لكشف عنه ما به من ضرّ لكنه آثر الصبر على الرفض والثورة.

والشاعر يفاجئنا برفض هذا الواقع (واقع سيدنا أيوب) الرامز إليه بـــ: "فلسطين" ليقول:

[1] ديوان سميح القاسم، ص ص 186-187

[2] طه عبد الرؤوف سعد، معجزات الأنبياء وخاتمهم محمد صلى الله عليه وسلم حقوق الطبع محفوظة، مكتبة الصفا، ط1، القاهرة، 2001، ص 58.

أنا ما خصمتُ اللهَ

فلماذا أدَّبني بالوجع[1]

فالفلسطيني لم يفعل شيئاً و لم يقترف ذنباً حتى يظلم ويقتل ويتشرّد. لذلك فهو يدعو إلى تغيير واقع فلسطين المؤلم المليء بالأوجاع والجوع وبعثه من جديد إلى واقعٍ أفضل.

وهذا وجه من أوجه المفارقة في هذا التمثيل بين الصورة الأصلية للرمز والصورة الجديدة المعاصرة لدى سميح القاسم ، إذ المرموز يختلف عن الرمز في كونه لم يقترف ذنباً و لم يزرع إثماً يستحقّ عليه هذا البلاء وهذا التشريد.

ذلك أنّ "أيوب الفلسطيني ليست علاقته علاقة الإنسان بربّه لتمتحن عزيمته في تحمل البلاء بل هي علاقة شعب محتل وشعب غاصب، وقبول أيوب الفلسطيني لآلامه إنما هو استسلام للأعداء وقبول بالمزية"[2].

وتتعدّد الدلالات في القصيدة الشعرية الفلسطينية، وتكثر الرموز في أشعار درويش على وجه خاص، وربما تعود هذه الكثرة إلى صور الصراع المختلفة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني، فضياع الوطن وتمكّن الصهاينة منه والمصير المجهول الذي أثقل كاهل الشعب كلما أسفرت عنده على ضرورة التعايش بين أشكال التعبير الأدبي والشعري.[3]

فحين يرى هذا الشاعر شهبه مكبلا يرزح تحت نيران الظلم والغطرسة، تتأجج قصائده متفاعلة فتحمل رموزاً تعكس دلالات جزئية مختلفة تتضافر كلها لتبرز دلالة كلية وهي نصرة الشعب والوطن.

[1] ديوان سميح القاسم، ص 186

[2] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي المعاصر، ص 115.

[3] ينظر: حيدر توفيق بيضون، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، لبنان، 1991، ص 23.

يستلهم سميح القاسم هذا النصر من النهاية السعيدة لسيدنا يوسف عليه السلام فيقول في ذلك:

أحِبَّائي أحِبَّائي

إذا حَنّت عليَّ الريحُ

قالت مرَّة: ماذا يريدُ سميح؟

فمُرُّوا لي بخيمةِ سيدُنا يعقوب

وقولوا: إنني من بعد لثمِ يديهِ من بُعدٍ

أبشره ... أبشره

بعودةِ يوسف الإنسان في الدنيا على وعد.[1]

بشّر الشاعر في هذا النص الأرض الفلسطينية التي رمز إليها بـــ (يعقوب) عليه السلام بالنصر وبعودة ابنها المحبوب (يوسف) إليها. ونعتقد أنّ يوسف هنا رمز إلى كلّ فلسطيني. وهذا يعني أنّ النصر قد تمّ. فقصة سيدنا يعقوب مع ولده يوسف عليهما السلام تدرّج فيها النصر، عندما عاد بصر يعقوب بعدما فقده لقوله تعالى: ﴿فَلَمَّآ أَن جَآءَ ٱلۡبَشِيرُ أَلۡقَىٰهُ عَلَىٰ وَجۡهِهِۦ فَٱرۡتَدَّ بَصِيرٗاۖ قَالَ أَلَمۡ أَقُل لَّكُمۡ إِنِّيٓ أَعۡلَمُ مِنَ ٱللَّهِ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ٩٦﴾[2]، ثم عندما إلتمّ شمل الوالد مع والده ﴿فَلَمَّا دَخَلُواْ عَلَىٰ يُوسُفَ ءَاوَىٰٓ إِلَيۡهِ أَبَوَيۡهِ وَقَالَ ٱدۡخُلُواْ

[1] ديوان سميح القاسم، ص ص 596.-597

[2] سورة يوسف، الآية 96.

مِصۡرَ إِن شَآءَ ٱللَّهُ ءَامِنِينَ ﴿٩٩﴾ ﴾[1]، ثم اكتمل النصر عندما رأى الوالد المكانة العظيمة التي تبوّأها الولد سيدنا يوسف عليه السلام ﴿وَرَفَعَ أَبَوَيۡهِ عَلَى ٱلۡعَرۡشِ وَخَرُّواْ لَهُۥ سُجَّدٗاۖ ﴾[2].

فالشاعر يبشّر بنصرة فلسطين، وعودة أبنائها إليها، فاختار لهذا النصر ما يجسّده من الرمز الديني "سيدنا يوسف عليه السلام"، فالملاحظ عند شعرائها المعاصرين بوجه عام والفلسطينيين بوجه خاص، تعدد القصص القرآني، منها ما تعلّق ببعث الأمة العربية من جديد، ومنه ما تعلّق بالجرائم والاعتداء وآخر بالصبر والنصر، ... وغير ذلك مما يحزم أرائهم وأفكارهم، وفق ستار يحتمون به ويحتجبون وراءه من تنكيل السلطة بهم ومن مواجهتها مباشرة بآرائهم فيها.

وليس الخوف ولا داعي التقليد للأنموذج الغربي هما اللذان دفعا شعراءنا إلى استخدام الرمز، وإنما هناك – إضافة إلى كل ذلك – دواعٍ أخرى فقد وجدوا فيه الضالة والغرض، إذ أنّ التوظيف الرمزي والغموض يضفيان على النصّ مسحة الجدية والمهابة والجمال.[3]

ونتيجة لذلك، عمد هؤلاء الشعراء إلى هذه الرموز، فاعتمدوا على قصص الصابرين الأولين الذين ذاقوا طعم الصبر واستعذبوا مرارته. وهنا يستدعي الشاعر عبد الرحيم عمر "نوح" عليه السلام ليتّخذه رمزاً للصبر والثبات:

على سفينةِ نوح

وقلنا احملْ فيها من كلِّ زوجينِ اثنين

ويهدّدُ الطوفان

[1] سورة يوسف، الآية 99.

[2] سورة يوسف، من الآية 100.

[3] ينظر: ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص .120.

وأنتِ تصرخين:

يا ناس جهدَ ساعةٍ وننقذُ لسفينةَ

ويمحّي الصَّدى

وكلّ زوجٍ عالمٍ منفصلٌ عن غيرهِ

وأنت تصرُخين:

يا ناس هذا الماء يغشَانا

ويغشانا الرّدى.[1]

فالشاعر في هذا المقطع يعبّر عن رفضه للذلّ ومغادرة المكان كما فعل "نوح" عليه السلام. فرمز بالسفينة التي جاءت على لسان المرأة بـــ (فلسطين)، ولذلك فإنّ هذه المرأة تستنصر بمن حولها وتشحذ هممهم الفاترة وقواهم الحائرة من أجل إنقاذ هذه السفينة – فلسطين – ولكن لا أحد يجيبها ويذهب صراخها هباءً من دون فائدة. وما النتيجة؟ إنها:

ومضت سفينتُهم إلى حيثُ استوت

في حضنِ شَاطئِها الأمان

والماء غيض، وظلَّ في

عينيكِ بعض رذاذه دمعُ الفرحِ

يا حلوة العينين

[1] عمر عبد الرحيم، الأعمال الكاملة، منشورات مكتبة عمان، ط1، الأردن، 1989، ص ص57– 59.

في عينيكِ إبراقُ الغدِ الحلوِ النَّضيرِ

والشَّوق والألفِ المرفرفِ والحنانِ

عيناكِ حلوتان.[1]

والنص بكامله يتعالق مع قصة سيدنا نوح عليه السلام عندما دعا قومه إلى عبادة الله، فكان جوابهم ﴿قَالُواْ يَـٰنُوحُ قَدْ جَـٰدَلْتَنَا فَأَكْثَرْتَ جِدَٰلَنَا فَأْتِنَا بِمَا تَعِدُنَآ إِن كُنتَ مِنَ ٱلصَّـٰدِقِينَ ﴿٣٢﴾ ﴾[2].

وجدال نوح لقومه يعادل صراخ المرأة بقومها الذين لم يستجيبوا لها، كما فعل قوم نوح، فكانت نتيجة فعلهم إهلاكهم إلا أنه في النص الشعري ظلّ بقية رذاذ في عيني المرأة تبعث الأمل، مما أدّى إلى خروج دمعات الفرح، الأمر الذي جعل الشاعر يتغزّل بعيني هذه المرأة، لأنه يرى فيهما أملا مشرقا وغدا حلواً بهياً،فكيف حال هذه المرأة في شعر محمود درويش؟وأي امرأة يقصد ؟ وكيف تعامل مع هذه الرموز للتعبير عن أفكاره؟[3]

[1] : المصدر السابق، ص59-60

[2] : سورة هود، الآية32

[3] : ينظر جمال فلاح لواقعة أثر القران الكريم في الشعر الفلسطيني الحديث رسالة دكتوراه في الأدب العربي جامعة مؤتة 2008ص 27.

المبحث الثالث: الرمز في شعر محمود درويش

أ) الأرض، قيمتها ورموزها عند درويش:

سيطرت المعاناة والمآسي على شعر درويش، هذه المأساة التي تبيّنت صراع الإنسان المسحوق في وطنه، ولكن درويش رفض الصمت وأخذ يعبّر عما يجري في أرضه، وأخلص إلى قضية واحدة في الشعر هي قضية الأرض، الوطن التي عدّها ذاته فلا مسافة بينه وبينها. هذا كله دفعه إلى استخدام هذا الرمز بشكلٍ كبيرٍ لافت للانتباه في العديد من قصائده، سنتوقف عند البعض منها من خلال بعض النماذج.

– رمز التراب / الأرض والوطن

*** رمز الأرض:**

حمل محمود درويش أعباء قضيته الوطنية، وصوّر صراع فلسطين مع العدوّ الذي احتلّ أرضه، لتظهر صورة أرضه فلسطين واضحة في ثنايا شعره. فقد بلغ تكرار دال "الأرض" بمفرده نحو 297 مرّة، أي نحو 30% من مجموع مفردات الحقل المعجمي، ومعنى ذلك أنه يشكّل الكلمة المحورية[1]. يقول (في قصيدة الأرض):

في شهرِ آذار، في سنةِ الانتفاضةِ، قالت لنا الأرضُ

أسرارَها الدموية في شهرِ آذار مرَّت أمامَ

البنفسجِ والبندقية خمسُ بناتٍ، وَقفن على بابِ

مدرسةٍ ابتدائيةٍ واشتعلت مع الوردِ والزَّعترِ

البلدي. افتتَحن نشيدَ الترابِ.[2]

[1] ينظر نورا مرعي، تنوّع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، نماذج من: (خليل حاوي، محمود درويش، بدر شاكر السياب) دار الفرابي، بيروت، ، ط1، لبنان 2016، ص 384.

[2] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص 286.

صادر درويش محمود جزءاً من أرض الوطن، وتوحّد بها طالباً أن تسكن بداخله ويسكن في داخلها. فالأرض هنا تخبره عن سقوط تلك الفتيات، وعما احتواه ترابها من أسرار دموية، كما يرجوها أن تدفنه مع الفتيات اللواتي دفنّ في أرضها:

أرجوكِ...سيدتي الأرضُ أن تسكنيني وأن تسكني صهيلكِ

أرجوكِ...سيدتي الأرضُ أن تدفنيني مع الفتياتِ الصّغيراتِ

بين البنفسجِ والبندُقيةِ

أرجوكِ...سيدتي الأرضُ أن تخصبي عُمري المُتمايلِ

بين سؤالينِ كيفَ وأينَ؟[1]

فتكرار لفظة أرجوك ثلاث مرات تحولت عنده إلى لازمة ابتدائية، دلّت على رغبة درويش الشديدة في الاتحاد بالأرض اتحادا كليا لأنه يرى ذاته فيها ومن خلالها: "أنا لا أكون إلّا في الأرض، وكل وجود لي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها"[2].

ولأن الأرض شكلت محوراً أساسياً في شعر درويش لم يتمكّن من الابتعاد عنها، وقد قال محمد جمال باروت في رمز الأرض عند محمود درويش: "أنّه نقلها من مستوى الموضوع الانفعالي الغنائي البسيط إلى مستوى الأسطورة أو أسطورة الأرض بوصفها الشكل اللغوي المجازي الشعري الأعلى الذي تتكثّف وتنتشر فيه كافة رموزه الديناميكية الأخرى، وتتسم هذه المرحلة بنقل رمز الأرض من مستوى الرمز التعبيري البسيط إلى مستوى الرمز التكويني المعقد الممتد الأطراف"[3].

[1] المصدر السابق، ص ص 286-287

[2] اعتدال عثمان، إضاءة النص (قراءة في الشعر العربي الحديث)، ص 102.

[3] نورا مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص 385.

لقد أسطر درويش الأرض ورفعها صوب الرمز التكويني الذي حمل غير دلالة فهي ذاته وهو هي، وهي الأرض، وفي ذلك يقول:

أنا الأرضُ

والأرضُ أنت.[1]

إن العلاقة التي تشكلت من طرفين (أنا الأرض، والأرض أنت)، كانت الأرض محورها. وهي هنا محملة بكشوف الرؤيا وتحقق نبوءة التوحد مع الأرض وما عليها، ويكون ذلك التوحد مصدر المعرفة، والمعرفة في المعجم الصوفي "حال تحدّث عن شهود". يتمثّل الشهود هنا في علامات ومسميات لمفردات الحياة اليومية تكون منطلقاً لخوض التجربة الروحية والوصول إلى كمال المعرفة الصوفية واكتمال حال البقاء بعد الفناء[2].

وهذا يمثل قمة التوحد مع الأرض والالتحام بها. يقول عبد السلام المساوي في ذلك: "إنّ التّماهي المطلق بين الذات ورمزية الأرض قد يذهب إلى حدّ بعيد عندما تصبح الذات حالّة محلّ الأرض ونائبة عنها"[3].

كان للأرض قيمة تعبيرية بناها محمود درويش من خلال علاقات شعرية جديدة أوجدها وارتكز فيها على مفهوم الرمز/ الأرض، وفي ختام القصيدة يقول:

مُرّوا على جَسدي

أيها العابرونَ على جَسدي

لن تمرُّوا

أنا الأرضُ في جَسد

[1] محمود درويش، الديوان، ص 619.

[2] ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، ص 120.

[3] نورا مرعي، تنوع الدلالات في الشعر العربي الحديث، ص 385.

لن تُمرّوا

أنا الأرضُ، أيها العابرونَ على الأرضِ في صَحوها

لن تُمرّوا

لن تُمرّوا

لن تُمرّوا[1].

الشاعر يمنع العدوّ من المرور على أرضه من خلال جسده الذي اتخذه حاجزاً لكلّ ما يملك بأرضه (أنا الأرض في جسد)[2]، وتشير هذه العبارة إلى العلاقة بين الجسد والأرض، وهي "علاقة ذات الشاعر التي انصهرت مع تراب الوطن، وقد كرّر الفعل لن تمروا ستّ مرات لتأكيد فكرته بأنه سيقاومهم، ومنه ستنطلق الثورة لتمنع كلّ غاب من أن يمرّ فوق تراب الوطن.

بعد أنّ أكّد الشاعر لعدوه بعدم المرور بأنه سيقاوم كلّ من يحاول الاعتداء عليها ها هو يؤكّد بين وعيه ووعي شعبه لطبيعة الأعداء وحقيقتهم، فيقول:

سلبتَ كروَم أجدادي

وأرضاً كنت أفلّحها أنا وجميع أولادي

و لم تترك لنا ولكلّ أحفادي سوى هذه الصخور

فهل ستأخذها حكومتكم ... كما قيلا؟[3]

[1] محمود درويش، الديوان، ج2، ص 299.

[2] نفسه، ص 299.

[3] ديوان محمود درويش، ص 75.

في هذه الأبيات دلالة واضحة على مطامع العدو وشراهته التي لا تتوقّف عند حدّ. فهم دخلاء مغتصبون، نهبوا كلّ ما تجود به أرضهم المعطاء، ولم يترك لأصحابها بها سوى بعض بقايا الصخور ظنّاً منه أن كلّ شيء ملكه.

يكشف محمود درويش عن مزاعم العدو الباطلة التي ملأ بها أرجاء العالم، وهي "أن فلسطين أرض لا شعب فيها، وهي ملك لشعبٍ لا أرض له"[1]. يرد عليه محمود درويش:

يا صديقي أرضنا ليست بعاقرٍ

كلّ أرضٍ، ولها ميلادها، كلّ فجرٍ وله موعد ثائر[2]

إن هذه الأبيات تشعّ بروح الأمل والثقة بأبناء الوطن، فكلّ فجرٍ وكلّ غد وله ثواره، كما يرى ذلك الشاعر الثائر محمود درويش، الذي أخذ منحنى صادقاً رفع من خلاله صوت الرفض والتمرّد، ما جعله يعيش السجن، يعيش المنفى، الغربة ليذق طعم الغربة والاغتراب ليعش أنس أرضه ووحشتها، فيقول:

وتركتُ السلامَ وحيداً، هناك

على الأرضِ.[3]

وتراه في موضع آخر يقول:

لا أرضٌ فوق الأرضِ

تحملني[4].

[1] فتيحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص 76.

[2] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ط1، جوان 2005، ص 52.

[3] محمود درويش، المجموعة الأولى، ص 305.

[4] المصدر نفسه، ص 382.

فهذه الدلالات تعبّر عن الغربة ومرارتها. وهو بعيد عنها (أرضه)، أمّا ما كان من غربة المنفى، فيقول:

لم تبق أرضٌ لم نعمّر فوقها

منفى لخيمتِنا الصغيرة[1].

أثر الإحساس بالألم والتحسّر، والشكوى من التشرّد والضياع بادٍ على الشاعر، إلا أن هذا الإحساس يقابله إحساس آخر وهو ضرورة القوة والتحدي والتصدي للغزاة ومجابهتهم إلى أن يتحقّق النصر وتسطع شمس الحرية:

فلترَجعي، ولتَرجعي،

ولتَرجعي أرضَ الحقيقةِ

والكنايةِ[2]

وهناك تكون كما أرادها:

خضراءٌ أرضُ قصيدتي

خضراءٌ عالية[3]

هذه الدلالة التي تدلّ على الخصب والحياة لتتحقق دلالة الامتلاك لدى الشاعر:

هَذه الأرضُ لِي[4].

[1] المصدر السابق، ص 540.

[2] محمود درويش، الديوان، ص 289.

[3] محمود درويش، المجموعة الأولى، ص 453

[4] ، المصدر نفسه، ص 305

انطلاقاً من هذا نستنتج أن رمز الأرض على الرغم من تنوّع وظائفه الدلالية في نتاجات درويش الشعرية ما هو إلا مشتركاً دلالياً واحداً ورؤيا مستقبلية واحدة يجمعانه وهما تحرّر الأرض الفلسطينية وعودهما إلى أبنائها، إذ رفع لفظة التراب / الأرض من مكانتها المادية وجعلها رمزاً حمّلها دلالة الصمود والإرادة والتحدي والحرية.

عبّر درويش إذن عن فلسطين وشعب فلسطين، وعن رؤاهم وآمالهم في قصائده بطريقة تماهت الذات الدرويشية مع الذات الفلسطينية لتنقل في قصائد الأرض الصوتين المتحدين معها اتحاداً يبرز محوراً كاملاً هو محور "(الأنا / الآخر – الأرض) تلك الأقانيم الثلاثة شكّلت محورية رئيسية في شعر درويش فما كان إلا أن أكثر من استخدام رمز التراب والأرض والوطن حتى عدّه شاكر النابلسي "مجنون التراب""[1].

لقد سيطر عنصر التراب على شعر محمود درويش، فهو لا يتوقّف عن استخدام رمز الأرض، بالإضافة إلى استخدام رمز الوطن الذي برز أيضاً في قصائده، حيث تناوله بدلالات مختلفة وأبعاد رمزية متباينة. وحسبنا أن نتوقّف عند بعض النماذج لتبيّن دلالتهما:

* رمز الوطن:

لما كانت القضية الفلسطينية في عمقها مكونات عربية، فإنه لم يبق عند الشاعر الأنا الذاتية، بل تجاوز الوطني إلى القومي لتتداخل الهوية الفلسطينية بالهوية العربية.

وها هو ينادي وطنه قائلاً:

فيـــــا وطـــــــنَ الأنبيــــــاءِ *** تكامَـــــــــــــــــــــــــــــــــل

---

[1] نورا مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص 387.

ويـــــا وطـــــنَ الـــــزارعين *** تكامَـــل

ويـــــا وطـــــنَ الشّـــــهداءِ *** تكامَـــل

ويـــــا وطـــــنَ الضـــــائعين *** تكامَـــل[1]

يوجّه الشاعر خطابه إلى وطنه، واصفاً إياه بوطن الشهداء والضائعين عبر استعمال أداة النداء "يا" والمنادى هو الوطن، أي فلسطين، إذ جاءت معرفتها بمجموعة من الخصائص اختصت بها ليخبرنا أنها: وطن الأنبياء وفي ذلك إشارة إلى ولادة السيد المسيح على أرض فلسطين وإلى زيارة سيّدنا محمد في حادثة الإسراء والمعراج لها وإلى الأنبياء الذين عاشوا على الأرض الفلسطينية، كإبراهيم ولوط وإسماعيل وإسحاق ويعقوب وزكرياء ويحي عليهم السلام. وهذا بحدّ ذاته رمز لقداسة هذه الأرض وطهارتها، فهي الأرض المقدّسة.[2]

هذه القداسة الواضحة الجلية في قوله تعالى: ﴿ سُبۡحَـٰنَ ٱلَّذِیٓ أَسۡرَىٰ بِعَبۡدِهِۦ لَيۡلٗا مِّنَ ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِ إِلَى ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡأَقۡصَا ٱلَّذِی بَـٰرَكۡنَا حَوۡلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنۡ ءَايَـٰتِنَآۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلۡبَصِيرُ ۝١ ﴾*[3].

وإلى جانب ذلك تميّزها بأراضيها الزراعية، وشهدائها الأبرار، فقد طالب درويش هذا الوطن بأن يتكامل. كرّر فعل التكامل أربع مرات، لأنه يطمح إلى كمال فلسطين وتحرّرها الذي لا يكتمل إلا بعودة شعبها المشتّت.

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، ص ص 294 -295.

[2] بنظر نورا مرعي، تنوّع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص 390.

* تشمل خارج سور القدس، فتصل المنطقة المحيطة بالأسوار وفلسطين كاملة. ينظر: رضا علي محمد لداودة، القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، بحث مقدّم لنيل درجة الماجستير في الدراسات الغربية المعاصرة، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2005، ص ص 27-28.

[3] سورة الإسراء، الآية 01.

فقد عبّر عن حالة التشتّت هذه بورود فعل الأمر: "تكامل" في ختام كل جملة وكأن حالة الشتات والضياع اللذين يعيشهما الشاعر فرضاً عليه أن يكرر فعل التكامل.

فشعراء فلسطين وأدباؤها عامة لجؤوا إلى الرمز لأنهم عالجوا موضوعات واقعية حساسة وأحياناً كانت وطأة الموضوع ثقيلة على النفس الإنسانية، مما جعل اللجوء إلى الرمز أقوى في التعبير عما في مكنونات هذه النفس من آلام وأحزان. والمعلوم أن الرمز إذا كان كاشف الدلالات في حياء، وبالإيحاء والإيماء كان ذلك أنفع وأمتع للنفس وأجمل في التصوير وأبلغ في التعبير.

يقول درويش في هذا الشأن: "الرمز عندي كما تراه ليس مبهماً، إنه يكتشف بسرعة وهو أوّل الأمر وآخره بديل للتعبير المباشر، كان من دوافع لجوئي إلى الرمز، في البداية محاولة تخطي الواقع الذي لا يتيح لي إمكانية الحديث بشكل مباشر لأسباب سياسية، فكان لابدّ من ممارسة الاحتيال الفني ليعكس واقعي. إنّ استخدامي الرمز جاء لإغناء واقعي وخدمته"[1].

هكذا يوضح الشاعر محمود درويش سبب لجوئه للرمز، إذ سجّله من خلاله أسمى صور الالتزام بقضية الوطن، ينتفض لآهاتها، ويصرخ صرخة رافض في وجه المعتدي. وهذا الإعلان الواضح عرضه في مرات كثيرة إلى الاعتقال والسجن بسبب مواقفه الثائرة والصادقة. يقول في قصيدته "جبين وغضب":

وطني أيها النسرُ الذي يغمدُ منقارَ اللّهبِ

في عيوني

[1] فاطمة الزهراء زهدور، شعر المقاومة في الأدب العربي المعاصر، رسالة ماجستير، ص 87.

أين تاريخَ العربِ؟

كلّ ما أملكُه في حضرةِ الموتِ

جبين وغضب.[1]

يتعجب الشاعر مما يجري في هذا الوطن، فيناديه ويربطه بأداة التعجب ليشير إلى تعجّبه ويشبهه بالنسر الذي سيغمد منقاره في عيون الشاعر. وفعل الغمد يختصّ بالسيف، لكن هنا نسبه الشاعر إلى المنقار، وفي ذلك إشارة إلى المرارة التي يعيشها الشاعر والآلام التي يتكبّدها لذا يتذكّر تاريخ العرب، كيف كان وكيف تغيّر، من المجد والانتصارات إلى الهزائم والانكسارات. لذا يحضر الوطن هنا دليلاً عن المرارة والأسى التي يتعرّض له بسبب الدمار والقتل والموت، فلم يعد للشاعر ساعتها سوى أن يغضب.

ولا يقتصر ذكر الوطن في قصيدة واحدة، بل يتعدّد وحتى داخل القصيدة الواحدة كما هو الحال في القصيدة المذكورة "أغنيات إلى وطن". نجده فيم وضع آخر من القصيدة يقول:

وطني إنّا وُلِدنا وكبرنا بجراحِكَ

وأكَلنا من شجرِ البلّوطِ

كي نشهدَ ميلادَ صباحَك.[2]

الإنسان بطبعه شديد الصلة بالمكان الذي ولد فيه ونشأ فيه، فهو يشكّل أثراً كبيراً في حياته وتكوينه الفكري والنفسي معاً وحياة درويش على أرض وطنه مغايرة لأنها حياة مليئة

[1] محمود درويش، الديوان، ص 258.

[2] نفسه، ص 258.

بالجراحات والآهات، فهو ولد في وطنٍ محتلٍّ ليتلقى شتى العذاب منذ طفولته ويكبر بجراح وطنه، وقد أثر في ذلك ذاته لذا وضّح بهذا السطر الشعري: "وطني إنا وُلِدنا وكبرنا بجراحك"[1]. رؤياه لوطنه الذي يكبر بجراحات أبنائه وضياع هويتهم.

وفي خضمّ هذا الواقع المرير ينادي الشاعر وطنه قائلاً:

أيها الوطنَ المتكررَ في الأغاني والمذابحِ

كيف تتحوّلُ إلى حلمٍ وتسرقُ الدهشةَ لتتركني حجراً

لعلّكَ أجمل في صيرورتِك حُلما لعلّكً أجمل.[2]

كأن الشاعر يريد بهذا التصور أن يصل إلى الحقيقة عن طريق عالم آخر غير عالم الواقع، عالم "الحلم الذي يراه أكثر صدقاً من الواقع.

لأنه يقرّبه من حقيقة يأبى الواقع الإقرار بها، لهذا نجد لفظة "حلم" تتكرر في شعره وهي ليست لفظة عادية أو عابرة، وإنما هي رمز لصورة الوطن في الواقع الجديد، الذي صار فيه الانتماء إلى الحلم هو انتماء إلى الوطن واتحاد به من جهة".[3] ولا يرى محمود درويش فرقا بين :

"الحلم والوطن المرابط خلفه"[4].

[1] المصدر السابق، ص 258.

[2] نفسه، ص 22.

[3] فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص 212.

[4] محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص 160.

وفي اغتراب الشاعر عن الواقع وانتمائه إلى الحلم، وفي هذا التشكيل الجديد للغة تتفجّر الطاقة الإيحائية التي تجعل من كلّ لفظة رمزاً يومئ إلى شيء ويجبرنا على الاستغراق والتأمل، بل وفي كثيرٍ من الأحيان على الغرق الذي ربما نخرج أو لا نخرج منه بشيء.

إن هذه العلاقات اللغوية التي تخفي وراءها عالماً مشحوناً بالدلالات والتلميحات تجعل من القصيدة وحدة رمزية متكاملة، لا نستطيع أن نستشفّ معناها إلا باستكمال جميع أجزائها. ومن أمثلة هذه القصائد التي يستغرقها رمزاً واحداً ذو علاقات متشابكة: "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا – أحمد الزعتر – تلك صورتها وهذا انتحار العاشق – قصيدة الرمل – نشيد إلى الاخضرار ..."[1].

يقول في قصيدة الرمل:

والرملُ هو الرملُ، أرى عصراً من الرملِ يغطينا

ويرمينا من الأيامِ

ضاعت فكرتي وامرأتي ضاعت وضاع الرملُ في الرملِ.[2]

نرى لفظة "الرمل"، وهي الرمز الذي يستغرق القصيدة، يبدأ من منطقة ضبابية غائمة وتجريدية إنه "الرمل مساحات من الأفكار، والمرأة تثير فينا رغبة استكشاف هذا المجهول الذي يأخذ بالانكشاف شيئاً فشيئاً، فلا نكاد نصل إلى النهاية حتى نحس الحالة المسيطرة على الشاعر وخاصة إذا ما ربطناها بظروفها الخارجية والداخلية التي تساعدنا على تحديد معنى

[1] فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص 215.

[2] محمود درويش، الديوان، ص ص 496-497.

الرمز، فالرمل في هذه القصيدة هو رمز لعصر أو مرحلة شبيهة بدوامة تضيع فيها معالم الحقيقة وملامح الوطن الذي رمز له الشاعر بلفظة "امرأتي"[1].

ولأنه أحبّ وطنه حباً كبيراً وعشق أرضه عشقاً أكبر رمز إليه بالمرأة، فكانت الأم وكانت الأخت وكانت الصديقة والمحبوبة.

فحين تتماهي الأم في الأرض يقول:

وأنا أعرفُ أنّ الأرضَ أمِي[2]

ولا يزال يتعلم من صمود أمّه/ الوطن، وهو يعتزّ بانتسابه لها:

وترعرعتُ على الجرحِ، وما قلتُ لأمي

أنا ما ضيعتُ ينبوعِي وعنوانِي واسمِي[3]

فهو يعتز بنسبه لها وانتمائه إليها، فلسطين الحب والجمال، وها هو يصرّح بجمال وطنه وبحبّه الكبير والعميق فيقول:

وكيف أقولُ أحبُّكِ؟

كيف تحاولُ خمسُ حواسٍ مقابلَ المعجزةِ

وعيناكِ معجزتان.[4]

تخالها مقاطع غزلية، وما هي إلا أرضه التي تفانى في حبها، فلقد عمد درويش منذ بداياته إلى المزج بين الوطن والحبيبة، فالحبيبة تذكّره دائماً بالوطن، بل إنّ الحبيبة هي الوطن

[1] ينظر: فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص 216.

[2] محمود درويش، الديوان، ص 295.

[3] المصدر نفسه، ص 348.

[4] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009، ص 169.

في الوقت ذاته. وكثيراً ما كانت تختلط الأمور على المتلقي أثناء تعامله مع شعر درويش، بحيث لا يستطيع أن يفرّق بين المحبوبة وبين الوطن. فمثلاً قوله:

عيونكِ شوكةٌ في القلـــبِ تُـــوجِعني *** وأعبـــــــــــــــــــــــــــــــدُها

وأغمـــــدُها وراءَ الليـــلِ والأوجـــاعِ *** أغمـــــــــــــــــــــــــــــــدُها[1]

فالحديث في الظاهر نحو الحبيبة، لكن ما إن تتعمّق في الدلالة حتى ينكشف المعنى الباطني والرمزي القائم على أساس حبّ الوطن وتصبح المحبوبة رمزاً للوطن – فلسطين –[2]. لذلك بات لزاماً على قارئ ذاك الشعر التزود بثقافة رصينة واعية والابتعاد عن الحرفية الكلامية التي قد تؤدي بنا إلى الانحراف عن المقصود، ذلك أنّ النص الأدبي – بشكلٍ عامٍ – "انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو الخروج عن السنن اللغوية"[3].

هكذا اتجه بعض شعراء الحداثة إلى مزج الحب بالموضوع السياسي والثوري، فأووا إلى الرمز والإشارة بعدما أدركوا ضرورة التخلي عن الأساليب القديمة المسطحة مثلما أدركوا سعة ثقافة القراء وقدرتهم على تجاوز حدود الكلمات وسارع درويش قارئاً في وجه حبيبته مستلهماً موقعة كربلاء:

وحين أحدّقُ فيكِ

أرى كربلاءَ

وأثيوبيا والطفولَةَ

[1] محمود درويش، الديوان، ص 79.

[2] ينظر: صفاء عبد الفتاح، الأنا في شعر محمود درويش، ص 257.

[3] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 60.

وأقرأُ لائحةَ الأنبياء.[1]

لاشكّ أن القارئ يعي جيّداً رمز كربلاء الديني وما يوحي إليه، فإذا كان الحسين – رضي الله عنه – وقف على وجه الباطل ليعيد الحقّ و لم يبال، واستشهد في سبيل ذلك فما أحوج الفلسطيني إلى التأسي به. فإذا قلنا: كربلاء، وقلنا الحسين والأنبياء فإننا مباشرة نهتدي إلى نوعٍ من أنواع الرموز التي وظّفها الشاعر محمود درويش للتعبير عن واقعه، ألا وهو الرمز الديني التاريخي في شعره، ذاك ما هو آتٍ في المبحث الموالي.

ب) الرمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش:

– طبيعته ومصدر استلهامه.

كثيرة هي الرموز التي وظّفها الشعراء الفلسطينيون، حيث كانت تخفي كثيراً من النظرات والأبعاد النفسية والفلسفية، نظراتهم نحو الكون والحياة. والرموز التي وظّفها هؤلاء ليست من معين واحد وإنما تتفرّع عن أصولٍ تاريخية ودينية وفلسفية وأدبية وطبيعية.... وقد اقتصر هذا المبحث على نوعٍ واحدٍ من تلك الرموز في شعر محمود درويش، ألا وهو الرمز الديني التاريخي. فما طبيعة هذا الرمز وما مصدر استلهامه؟ كيف وظّف الشاعر هذا الرمز وإلى أيّ مدى اعتمد عليه في تأسيس رؤيته الشعرية

قبل الخوض في الحديث عن مصادر هذا الرمز، لابدّ من الإشارة أن الرموز التاريخية والدينية تتداخل عند شاعرنا، بحيث لا يُمكن فصل أحدهما عن الآخر. فكثيراً ما تكون "الرموز التاريخية رموزاً دينية، كما أنّ كثيراً من الرموز الدينية هي رموز تاريخية"[2]. ولهذا للرموز التاريخية أهمية خاصة لما يرتبط بها من أحداثٍ مهمة ومواقف معهودة، حيث أصبح

[1] محمود درويش، الديوان، ص 469 و470.

[2] محمد فؤاد سلطان، الرموز الدينية والتاريخية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 3.

توظيفها واستدعاؤها أمراً يثري المضمون الشعري ويكشف الكثير من المعاني التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة، فراح محمود درويش ينتقيها من مصادر إسلامية وغير إسلامية للتعبير عن مواقفه وآرائه.

1) المصدر الإسلامي:

– القرآن الكريم:

بالإضافة إلى كونه كلام الله المنزه عن الخطأ، "فهو خير مقوّم للألسنة، وأفضل كتاب في اللغة، وأحسن مثال للأدب الرفيع لفظاً ومعنى وأسلوبا، كله من السهل الممتنع"[1].

إنه المصدر الأساسي للأدباء المسلمين يغترفون منه بلا حدود لما فيه من قوة التصوير وجزالة اللفظ ووضوح المعنى وشرف الغرض وحلاوة القول ....فيعودون إلى سوره وآياته في عباراته وألفاظه، في أحكامه وآدابه، في قصصه وأمثاله، "في جمعه بين مخاطبة العقل وتحريك المشاعر، في ذلك التنوع الفني الذي يقدم المعلومة ممتزجة بالموعظة ويعرض التاريخ مقروناً بالاعتبار"[2].

ويعتبر القرآن أيضاً مصدراً لغوياً فذا، لا يمكن فهمه وتحليله، كما لا يمكن فهم قوانينه الذاتية إلا من خلال اكتشاف القوانين العامة وقوانين إنتاج النصوص في لغة محددة، وكما أشار عبد القاهر الجرجاني: "أنه لابدّ من كل كلام تستحسنه أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة على ذلك سبيل وعلى صحّة ما ادعيناه

[1] زبير دراقي، المستقصي في الأدب الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، ط1، الجزائر، 1995، ص 22.
[2] حامد طاهر، الأدب الإسلامي، آفاق ونماذج، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، 2000، ص 17.

من ذلك ذليل، وهو باب من العلم إذا أنت فتحته اطلعت منه على فوائد جليلة ومعانٍ شريفة"[1].

من هنا يظهر جلياً أن هذا الكيان اللغوي يعدّ النبع الفياض الذي يجب أن ينهل منه الأدباء والشعراء فيقتبسون من آيه أروع الصور وأبلغ الأساليب، فقد استلهم الشعراء الفلسطينيون الإشارات القرآنية العامة في قصائدهم ومزجوها بفلذات إدراكية وتصورية تعلي من قيمة الشعر وتدلّ على إبداع الشاعر الذي يعكس من خلاله آلام الحاضر وآماله في صياغات شعرية متتابعة وأساليب فنية متجددة.

نذكر على سبيل المثال لا الحصر، الخطاب الديني القرآني الذي استحضره محمود درويش قي قصيدته "طريق دمشق":

أنا ساعةُ الصفرِ

جئتُ أقولُ:

أحاصركُم: قاتلاً أو قتيل

أعدّ لهم ما استطعت ... وينشقُ في جثتي قمرُ المرحلةِ

وأمتشقُ المقصلةَ

أحاصرهُم: قاتلاً أو قتيل

وأنسى الخلافةَ في السفرِ العربي الطويلِ.[2]

[1] عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ص 41 -42.

[2] محمود درويش، الديوان، ص 537.

في هذا الاستحضار القرآني الداعي إلى إعداد آلات الحرب لمقاتلة الأعداء حسب الطاقة والإمكان، وهي "القوة" و"رباط الخيل" يكشف الشاعر عن رؤيا ايجابية تشجّع على الثورة وانتصار الحياة في الموت، يظهر ذلك جليا في قوله: "أنا ساعة الصفر"[1]، أي ساعة المعركة وبدايتها، لكن الذات الشاعرة تقف إزاء زمنين متناقضين، أحدهما الزمن الحاضر الذي تتحرك فيه إيجاباً، وتستعدّ بكلّ طاقاتها المستندة إلى القوة. والقوة هي الرمي كما ورد عن الرسول صلى الله عليه وسلّم في تفسيره للآية[2].

وأما الزمن الثاني فهو الزمن الماضي الذي ترفضه الذات الشاعرة، وتدعو إلى نسيانه لأنه زمن مضى وانقضى – حسب رأيها – لا يستطيع أن يقدّم شيئاً لاستعادة الوجود الحضاري للأمة. وبهذا تحاول الذات الشاعرة سحق الماضي وإعلاء قيمة الحاضر.[3]

إن الكثير من دارسي الأدب العربي يبدؤون حديثهم عن الرمز عادة بذكر الإشارات التاريخية – الدينية – الأسطورية التي ينتقيها الشاعر من تراث أمّته وتاريخها الحافل بالبطولات، فيستعيرها من سياقها الماضي ويدخلها في متنه الشعري ويحمّلها في ذلك السياق دلالات جديدة ومواقف معاصرة تضاف إلى ثراء الدلالة الأصلية، ولربما تناظرت الدلالات القديمة والحديثة في السياق الجديد إلى حدّ التناظر أو التنافر أو التعاكس، فيشفّ هذا الرمز التاريخي عن غايات بعيدة بحيث يعبّر عن تجربة إنسانية واسعة، حاضرة وأزلية، بحسب قدرة الشاعر أو الكاتب التعبيرية على صهر رموزه ضمن سياق التجربة الكلية لأمته، ولأن حاجة

[1] المصدر السابق، ص 537.

[2] ينظر: الإمام ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار الغد الجديد، ط1، القاهرة، 1431ه/ 2010م، ص 228.

[3] ينظر: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس، ص 85 و86.

السياق إلى دعوة مثل ذلك الرمز الديني التاريخي تكون من أجل "صنع وحدة الحدث واتخاذ الموقف في الماضي وتكثيف عناصر الرمز واختراقه في نقطة تعدّ قلب الحدث في النص"[1].

والتراث الديني، ولاسيما القرآن الكريم، مصدر سخيّ من مصادر الإلهام الشعري لدى كلّ الأمم، فلم يكن القرآن مصدر الأدباء المسلمين فقط، بل حتى لغيرهم، فمن الشعراء الذين استلهموا المصادر الإسلامية في أعمالهم الأدبية الشاعر الإيطالي "دانته" في ملحمته الشهيرة "الكوميديا الإلهية"ـــ حيث استلهم فيها حديث المعراج النبوي وغير ذلك من المصادر الإسلامية والشاعر الألماني "جيته" الذي قرأ القرآن وأعجب به إعجابا دفعه إلى أن يستلهمه في ديوانه المشهور "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي"[2].

إنّ ا لقران الكريم هو مصدر حياة المسلم في جوانبها العقيدية والسياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية. من هنا اعتمد عليه درويش واختار منه ما وافق طبيعة القضايا والهموم التي أراد نقلها للمتلقي، سواء عن طريق الاقتباس أو التناص القرآني أو عن طريق القصص القرآني.

فمن نماذج ذلك، قوله:

ويُضيئُك القرآنُ

فبعثَ اللهُ غراباً يبحثُ في الأرضِ

ليريَه كيف يواري سوءةَ أخيهِ قال:

[1] آسية متلف، اشتغال الرمز الديني ضمن إسلامية النص، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف عبد القادر عميش، جامعة الشلف 2006 – 2007، ص 81.

[2] ناصر لوحيشي، مصادر الشخصيات التراثية في شعرنا المعاصر، ص 75.

يا ويلتي أعَجزتُ أن أكونَ مثل هذا الغرابَ ويضيئك القرآنُ[1]

تناص واضح مع النص القرآني: ﴿فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبۡحَثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ٣١﴾[2].

ونراه يتحدّث إلى محبوبته الأرض فيقتبس من آلائه:

لقد تعوّدَ كفّي

على جراحِ الأماني

هُزّي يدكِ بعنفٍ

ينسابُ نهرُ الأغاني.[3]

يقتبس الشاعر من القرآن الكريم المبنى في: "هزي يديك"، وهذا التركيب يذكّرنا بقصة مريم – عليها السلام – حينما جاءها المخاض فقال الله تعالى: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥﴾[4].

اتخذ محمود درويش المزيد من هذه الرموز الدينية كتناصاً أو اقتباساً ليبرز موقفه ضد الظلم والاستغلال وضدّ قهر الشعوب من خلال الاحتلال والقتل، ويؤكّد رسالته الثورية تجاه وطنه، و لم يكتف بذلك فحسب، بل راح يستمدّ من بعض قصصه باعتبارها النموذج الأمثل

[1] محمود درويش، المجموعة الأولى، ص 323 و324.
[2] سورة المائدة، الآية 31.
[3] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص 246 – 248.
[4] سورة مريم، الآية 25.

لقوله تعالى: ﴿نَحۡنُ نَقُصُّ عَلَيۡكَ أَحۡسَنَ ٱلۡقَصَصِ بِمَآ أَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡكَ هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبۡلِهِۦ لَمِنَ ٱلۡغَٰفِلِينَ ۝٣﴾[1].

فالقصص الدينية تشكّل رموزاً استمدها الشاعر من ميدانها الديني لتجسّد البعد النفسي ومعاناة الحياة، ونجد في هذه القصص التي لجأ إليها الشعراء مجموعة من الأفكار والقيم والعادات تجسّدت في شعر هؤلاء، وكمثال على ذلك على سبيل المثال لا الحصر، قصة "يأجوج ومأجوج" في شعر محمود درويش:

لو كان ذو القرنين ذا قرنٍ، وكانَ الكونُ أكبر

لتشرّقَ الشرقيُ في ألواحهِ، وتغرّبَ الغربيُ أكثر.[2]

يورد محمود درويش قصة ذي القرنين في إحدى قصائده "مأساة النرجس وملهاة الفضة"، إذ تعبّر هذه القصيدة بجوهرها عن رغبة درويش في تحقيق حلم الفلسطيني بالعودة إلى وطنه، وبناء وطنه لذا أخذ درويش من قصّة ذي القرنين الملك ذاته، واتخذ جزءاً من القصة المعروفة بأنّ ذا القرنين وصل إلى المشرق والمغرب إلا أن محمود درويش أراد من لفظتي: الشرق والغرب الإشارة إلى أن التاريخ لن يتغيّر إلا بعد أن يصير لذي القرنين قرنا واحدا وهذا شيء يستحيل تحقيقه[3].

انطلاقاً من استحالة تحقيق ذلك وصعوبته يشير الشاعر إلى صعوبة تغيير التاريخ وفي ذلك إشارة إلى الأزمة التي يعانيها. لذا تمنى لو كان ذو القرنين بقرن واحدٍ، ربما لكان الوضع مختلفا ولتغير ما هو متأزّم.

[1] سورة يوسف، الآية 03.

[2] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص 826

[3] ينظر: نورا مرغي مصطفى، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص 239.

وقد طعّم محمود درويش تجربته الفعلية بعناصر ثقافية ساهمت في تكوين شخصيته الشعرية المتمرّدة المقاومة، ونتيجة لهذا التنوع الثقافي فإن رموزه الدينية لم تكن إسلامية فقط، بل حتى من غير الإسلامية كالمسيحية على سبيل المثال.

2) المصدر غير الإسلامي:

– الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد:

نلمس أثر التوراة في شعر محمود درويش من خلال استعماله لبعض الألفاظ والرموز المستمدّة منها، مثل: طوبي مراثي ارميا، مزامير، ... وهذا ليس بغريب. فمحمود درويش ولد وترعرع في قرية يتوزع سكانها على أتباع الديانتين: الإسلامية والمسيحية، والجديدة التي لجأ إليها وكفر ياسين التي درس بها "والحياة بهذه القرى مفعمة بكلّ الرموز اليهمسلامية هذا قبل أن (يهاجر/ يهاجر الوطن إلى مصر ولبنان وأوروبا في بيئة اجتماعية أبناؤها من المسلمين والمسيحيين أيضاً"[1].

ويعتبر الأدب العبري من ضمن المؤثرات في شعر محمود درويش، حيث قرأ التوراة باللغة العبرية، وقد صرّح بذلك قائلا: "وأنا شخصيا أشعر بأنّ تأثير اللغة العبرية قادم من منطقة بعيدة في التاريخ، فهي منطقة التوراة، ولهذا فأنا لا أخشى التوراة كأثر أدبي وإن كنت أرفضها كتعاليم لأن فيها فهو لا مغرقة في العنصرية. أما من الناحية الأخرى فتحتوي التوراة على صفحات مشرقة ومغرقة في الشاعرية والبناء الأسطوري والملحمي. "إنني أشارك ناظم حكمت الرأي بأن نشيد الأناشيد هو أعظم حبّ في تاريخ الشعر"[2].

[1] أحمد أشقر، التوراتيات في شعر محمود درويش، من المقاومة إلى التسوية، جميع الحقوق محفوظة لقدمس للنشر والتوزيع، ط1، شباط 2005، ص 51.

[2] فتحية محمود، محمود درويش ومضمون الثورة في شعره، ص 61.

كما تأثر محمود درويش كذلك ببعض مصطلحات الإنجيل وخاصة رمز "الصليب"، وهو أهم وأكثر الرموز انتشاراً في شعره، خاصة رمز "الصليب"، وهو أهمّ وأكثر الرموز انتشارا في شعره، خاصة ما كتب منه في الأرض المحتلة، ويعتبر هذا الرمز ظاهرة مشتركة بين كثير من الشعراء الفلسطينيين.

لقد تعامل الشعراء الفلسطينيون مع النصوص الدينية التوراتية من خلال نظرتهم إلى الدين ككلّ على أنه ليس مجرّد طقوس وعباداتهم فحسب، بل هو في جوهره ثورة من أجل الإنسان وثورة من أجل العدل والحرية والكرامة، وقاموا باستخراج دلالات جديدة من التوراة تدين الصهاينة بلغتهم ومن كتابهم المقدس.[1]

لقد أفاد محمود درويش وغيره من الشعراء الفلسطينيين من الكتاب المقدّس بعهديه: القديم والجديد، وعايشه معايشة حميمة، وأهمّ الأسفار التي استرعت أنظار شعرائنا تلك الأسفار التي تكاد أن تكون شعرا خاصا نذكر منها: "المزامير والجامعة، ونشيد الإنشاد"[2].

أما الإنجيل، فلم يكن أقلّ لفتا لشعرائنا من التوراة وأعظم ما يزخر به من حكمة وبيان ذي طابع شعري يثوي في موعظة الجبل، ومنها: "طوبى لصانعي السلام، أنتم ملح الأرض، ولكن إذا فسد الملح فبماذا نملّح، لا يمكن أن تخفى مدينة موضوعة فوق جبل "طوبى للمطرودين من أجل البرّ"[3].

وكلمات المسيح عبر الأناجيل مليئة بالوعيد للأغنياء والعشّارين، والمربين وبخاصة رجال الدين اليهودي والمجتمع اليهودي الذي توغّل فيه الشرّ والفساد. والسيد المسيح في

[1] ينظر: رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص 220.

[2] ينظر: ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 79.

[3] الكتاب المقدس جميع حقوق الطبع محفوظة لدار الكتاب المقدس بمصر الإصدار الرابع ط7القاهرة 2011انجيل متى4-5 –الموعظة على الجبل – التطويبات.

حياته مجموعة من المواقف ذات الدلالات العظيمة التي يستطيع الفن استثمارها، ومنها قوله عن أورشليم: "يا أورشليم، يا أورشليم، يا قاتلة الأنبياء وراجمة المرسلين، كم مرة أردت أن أجمع أولادك كما تجمع الدجاجة فراخها، و لم تريدوا، هو ذابيتكم يترك لكم خرابا"[1].

هذا المقطع جعل درويش يقول في قصيدة "مديح الظل العالي "

كم من نبيٍ فيك جرَّب
كم تعذّبَ كي يرتّبَ هيكلَه.[2]

ثم يقول:

عبثا تحاولُ يا أبي ملكًا ومملكةً
فسِر للجلجلةِ
واصعدْ معِي
لنعيد للروح المشرّد أوّله.[3]

يرى الشاعر أن محاولة إيجاد الموقع الأصلي للإنسان محاولة فاترة مخفقة، لا يمكن أن تتحقّق ما لم يتحقّق الاتحاد في شخصية اليسوع، ذاك ما يصبو إليه كل فلسطيني. ويبقى السرّ رهن الخفاء، وما لم يتمّ السير إلى الجلجلة، والمعراج إلى عالم الأرواح، فإن الروح يظلّ مشرّداً هنا وهناك.[4]

على الرغم من البون الشاسع بين مسوغات التاريخ اليهودية القديمة والتجربة الفلسطينية الحديثة، فإن ذلك لم يمنع من الشعراء الفلسطينيين، وفي مقدّمتهم درويش من

[1] الكتاب المقدس العهد الجديد انجيل لوقا 13-14.
[2] محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2، ص 391.
[3] نفسه، ص ص 391 – 394.
[4] ينظر: ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 81.

الاستفادة من تراث اليهود، يتجلى فيه دور الشاعر بهضم ثقافة العدو، وتوظيفها توظيفاً فنياً يقوم على البعد الإنساني وتصوير عمق مأساة الإنسان الفلسطيني ومعاناته. ولدرويش في ذلك أسبابه، ومن ذلك "إتقانه للغة العبرية ودراسة التوراة، واطلاعه على الثقافة اليهودية ومصادرها الأصلية، حيث تلقى تعليمه في المدارس العربية التابعة لنظام التعليم الإسرائيلي المفروض على أبناء العرب في داخل الأرض المحتلة"[1].

تعدّ كتب الأديان الثلاثة: القرآن الكريم، التوراة والإنجيل رافداً مهما من روافد التجربة الشعرية لدى الشعراء الفلسطينيين، حيث استقوا من آياتها القدسية العامة وشخصياتها الدينية الثرة، ما جعل هذا الرمز الديني يتفرّع إلى:

– الرمز الأحادي البسيط والرمز التركيبي (المركب):

أ– الرمز الأحادي البسيط:

ونعني به كلّ رمزٍ في القرآن الكريم أو في الكتاب المقدّس بعهديه القديم والجديد يحمل دلالة معينة يدركها القارئ ويستحضرها حين تلقي النص، والرمز الأحادي ما لم يكن جملة أو عبارة أو تركيباً لغوياً أو اقتباساً فهو رمز جزئي مفرد خارج عن السياق "وهناك من الدارسين والنقاد من يضمّه إلى الرموز التراثية نازعاً عنه صفة (الديني)"[2].

[1] محمد فؤاد سلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 08.

[2] ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 65.

ب- الرمز المركب (التركيبي):

اختلفت نظرة النقاد والفلاسفة حول هذه المسألة وتباينت، وإن كانت كلها تصبّ في مصبٍّ واحدٍ. فصا لح أبو أصبع يرى أن الرمز المركّب هو "معنى يقوم القارئ باستشفافه من خلف المعنى الظاهري للمفردات في سياقها العام"[1].

أما رجاء عيد، فيرى أنّ الرمز التركيبي يكون "باستلهام الآية القرآنية أو فقرة أو جملة من الكتاب المقدّس أو باستلهام الحديث التاريخي"[2].

إن الرمز التركيبي لا يتم بجمع كلمات ووصلها، بقدر ما يكون بالتحام رموز معيّنة ينتقيها الشاعر، حيث تتداخل هذه الرموز وتتّحد من خلال خيط تاريخي أو فني رفيع، وتأخذ معاني متعدّدة تتكثّف بسبب ذلك التركيب كأصوات لها دلالات وأبعاد مميزة.

يقول محمود درويش في قصيدته (ورد أقل):

يعانقُ قاتلَه كي يفوزَ برحمتِه: هل ستغضبُ مني كثيراً إذا ما نجوت

أخي ... يا أخي، ما صنعتُ لتغتالني؟ فوقنا طائران فصوّب إلى

فوق، أطلقْ جحيمَكَ أبعدْ مِنِّي ... تعالَى إلى كوخِ أمي لتطبخَ من أجلكَ.[3]

يشير محمود درويش من خلال هذا الرمز المركب إلى مبدأ الأخوة وأحقيتها على أفراد المجتمع. فلاشك أنه يومئ إلى الجريمة في صدر هذه الكلمات بين (ابني آدم)، قابيل وهابيل. لكن إذا افترضنا أن المرموز إليه ليس هو وجه العدو بل هو وجه من وجوه الأخوة الحقيقية

[1] صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين، ص 160.
[2] رجاء عيد، لغة الشعر، ص 225.
[3] محمود درويش الأعمال الكاملة(ورد اقل) ص869

(قريبة أم بعيدة)، فهل نجانب جوهر التأويل إذا قلنا أن الشاعر يتحدّث إلى أخيه في لبنان أو الجزائر ... أو أي بلدٍ عربيٍ آخر؟ أو ليست لفظة "الأم" رمز الأرض العربية؟

ويذهب شاعرنا إلى نقل لقطات أخرى مؤثرة أشار إليها القرآن الكريم، فإذا كان الشاعر يتساءل على لسان الضحية في قوله: "أخي يا أخي ما صنعت لتغتالني؟"[1]، فإن القرآن ذكر قولاً جميلا لهابيل، وهو: ﴿لَئِنۢ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقۡتُلَنِي مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٖ يَدِيَ إِلَيۡكَ لِأَقۡتُلَكَۖ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ٢٨﴾[2].

والملاحظ أيضاً تلميح الشاعر إلى الخيانة العربية وقلبهم للموازين، فبدل أن يصوّبوا بمسدّساتهم ناحية العدو، تجدهم يصوّبونها في اتجاه العناق، إلا أنّ محمود درويش عاهد نفسه ألا يترك أخاه مهما يكن من أمر، وآلى على نفسه أن يظلّ العناق كما كان: "لأن أحل وثاق العناق، لن أتركك"[3].

انطلاقا من هذا نرى أن هذا التوظيف الرمزي المحتشم منح القصيدة معاني ايحائية، مثيرة، وذلك من خلال تصوير الشاعر للحقيقة المرة التي يحياها الفلسطيني داخل الأرض وخارجها.

وقد وضّح أن نظرة الشاعر المعاصر إلى الرموز الدينية (الأحادية والمركبة) قد تغيّرت إذا لم يعد التوظيف لذاته، وإنما أصبح تعبيراً عن الذات المعاصرة وإسقاطاً عليها.

لقد أدرك الشعراء الفلسطينيون ما في الرمز من امتلاء وخصوبة، وما فيه من طاقة في أن يفتح أمام الشاعر والقارئ معا فيضا من الإيحاءات التي لا تنتهي إذا أحسن الشاعر استعماله. كما

[1] المرجع السابق، ص869

[2] سورة المائدة، الآية 28.

[3] محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص 869

رأينا ذلك مع محمود درويش في هذه القصيدة "ورد أقل"، وما حملته من دلالات من خلال فكّ رموز بعض مقاطعها. من هنا يشكّل الحضور الديني التاريخي في شعره حضورا قويا، و لم يترك دينا سماويا إلا وأفاد منه، وقد قال عبد السلام المساوي في سبب عودة الشعراء إلى هذه الأديان: "لأن الأديان السماوية الثلاثة حفلت بمواقف ورموز مثّلت النموذج المقترح من السماء ليقتدي به البشر فوق الأرض"[1].

إنّ تلك المواقف بشخصياتها، وقصصها وحوادثها المبثوثة في ثنايا الكتب الدينية أو التاريخية، قد وجد فيها الشاعر محمود درويش- مُعينًا رمزيًّا ورافدًا ثريًّا، فَكانَ أن عاد إلى هذا المعين الرّمزي الديني التاريخي ووظّفه خدمة لأغراض دلالية عديدة أسهمت في تعميق نصوصه، أضف إلى ذلك أن هذا النوع في استخدام الرّموز الدينية التاريخية من مصادر إسلامية وغير إسلامية يجعل منحى التأويل يأخذ طابع التعدد والتجدد والاجتهاد في قراءة النّص ذلك ما نكتشفه من خلال دراستنا لقصيدة "مديح الظل العالي" لمحمود درويش لنجيب على أسئلة عدّة استوقفتنا ونحن بصدر البحث في هذه القصيدة:

* كيف وظّف الشاعر الرّمز الديني التاريخي في قصيدة "مديح الظل العالي"؟

* ما البعد الدلالي للرمز الديني التاريخي لهذه القصيدة؟ ما الرموز الأكثرها شيوعا في هذه القصيدة؟

كل ذلك سنجيب عنه من خلال الدراسة التطبيقية من الفصل الأخير المعنون بـــ: الدراسة التطبيقية – "قصيدة مديح الظل العالي أنموذجا".

[1] عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقي، ط1، 2009، ص 82.

الفصل الثالث:

الدراسة التطبيقية

"وصيدناة مدينة الظل العالي أنموذجا"

توطئة:

تتحدّث قصيدة "مديح الظل العالي" (1983م) عن خروج الفلسطينيين من بيروت إثر الاجتياح الإسرائيلي للبنان سنة (1982)، وهذه القصيدة بالنسبة لقصيد إلى قصيدة (بيروت/1980م) وصولا إلى قصيدة أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي /1992م) استكملت فصلا جديدا في مسار الشاعر، وتواصل الإبداع الشعري عند محمود درويش على امتداد (12) مجموعة شعرية نظّمها خارج الأرض المحتلة[1].

يحشد الشاعر محمود درويش في مطوّلته "مديح الظل العالي" أكثر من عشرين إشارة ورمزا دينيا قرآنيا اقتربت في مجموعها من مجموع الإشارات الدينية القرآنية في دواوينه التسعة السابقة له، حيث كان تركيزه على الإشارات المستمدة من العهد القديم بقسميه: التوراتي والإنجيلي، تحلّقت من خلالها الرؤية الشعرية التي رشّحت السياق للانفتاح على آفاق إنسانية واسعة ففي الوقت ذاته تكشف عن أبعاد الأزمة النفسية للذات الشاعرة، كما تكشف عن خباياها اللاّشعورية بعد أن وقف المقاتل الفلسطيني خلال الاجتياح الإسرائيلي للبنان سنة 1992م، وحيدا تتجاذبه رياح الحقد الصهيوني من جهة والتخاذل العربي من جهة أخرى مما أدى إلى خروج المقاومة وتشتتها في بقاع شتى من العالم العربي فتمزّقت المقاومة وتمزّقت الذات الفلسطينية التي حاولت لملمت جراحها وصبرت على الألم القاتل وحاولت بناء نفسها من جديد، لتثبت ذاتها وهويتها الوطنية والقومية[2].

تهدف دراسة هذه القصيدة إلى تبيان العلاقة بين الموقف السياسي والشعر والرموز الدينية التاريخية في شعر محمود درويش، ودور هذه الرموز في العمل الوطني ومدى رقي وعمق اللّوحات والصّور الفنية، وكذلك تفكيك العديد من هذه الرموز بما تدل عليه من دلالات صوتية وصرفية ونحوية وسياقية من هذه القصيدة.

[1]:ينظر : بسام خلف سليماني الحمداني، المقالة عند محمود درويش، دار غيداء للنشر والتوزيع،ط1عمان (1437هـ-2516)،ص 24.

[2] :ينظر إبراهيم نمرموسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص98.

المبحث الأول: الدلالة الصوتية للرمز الديني التاريخي في قصيدة "مديح الظل العالي"

تعدّ الدلالة الصوتية من أهم جوانب الدراسة الدّلالية لأي نص أدبي، فمن خلال طبيعة الأصوات اللغوية المستخدمة فيه يمكن التوصل إلى الدلالة ويعرّف المحدثون الدلالة الصوتية، ومنهم إبراهيم أنيس بقوله، "هي التي تستمدّ من طبيعة الأصوات"[1]، وهذا يعني أن الأصوات تؤدي دورا كبيرا ف يفهم دلالة الكلمة، لهذا وجب على دارس النص الأدبي أن ينطلق من أصغر وحدة فيه وهي الصوت للوصول إلى المعنى الكلي" بمساعدة بقية المستويات ليصل إلى المعنى الكلي للنص "فالأصوات اللغوية داخل الكلمات رموز لغوية صوتية ذات دلالات معينة"[2].

ويتم تناول النواحي الصوتية ضمن مستويين: علم الأصوات الفنولوجي (phonologie)، وعلم الأصوات الفنوتيكي (phonétique)، وما يهم هذا المبحث هو علم الأصوات الفنولوجي لأنه بصدد بحث طبيعة الأصوات المستخدمة في قصيدة "مديح الظل العالي" ، وأهم صفاتها وما يمكن أن تقدمه في تكوين الدّلالة العامة للقصيدة وأغراض الخطاب فيها.

اهتمامي هنا بمحاولة تحليل تكرار بعض الأصوات المفردة وإبراز استخدام درويش لبعض الأنواع من المقاطع، ودراسة الوزن والقافية، بما يخدم الرّمز الديني التاريخي من القصيدة.

أ-التكرار:

- تكرار الحرف.

من مميزات لغة محمود درويش أنها تتخذ من الأصوات المكرّرة في كثير من الأحيان وسيلة بلاغية تزيد المعنى وضوحا، لذلك ورد تكرار الأصوات مختلفا ومتعددا في هذه القصيدة مثل: حرف الهمزة – الباء – التاء – الميم – النون...إلخ، إلاّ أنّنا سنقف هنا عند الأصوات التي لها علاقة بالرمز الديني التاريخي منها:

[1] : إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية – ط3مصر (1972)، ص46.

[2] : تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب،ط4 القاهرة (2000) ، ص116.

– الهمزة:

اختلف اللغويون في مخرج الهمزة فمنهم من قال إنها مجهورة ومنهم من قال إنها مهموسة، ومن بين أكثر الآراء اعتمادا من طرف المحدثين رأي الدكتور إبراهيم أنس: "الهمزة صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس"[1].

وتعدّ الهمزة من أشق الأصوات وأعسرها حين النطق لأن مخرجها فتحة المزمار، ومع هذا نجد درويش يصرخ بأعلى صوته قائلا:

وأنا نبيُّ الأنبياءِ.
وشاعُر الشّعراءِ
أنا أولُ القتلى وآخرُ من يموتُ.
إنجيلُ أعدائيِ وتوراةُ الوصايا البائسَة[2]

والملاحظ أن صوت الهمزة ساعد الشاعر على إبراز المعنى الذي يريده وهو إصراره ووقفه أمام العدو، فحين بلغ الانفعال ذروته وجدنا الشاعر يكثر الحواجز ويتعدى الزمان والمكان ليصير نبي الأنبياء، وشاعر الشعراء وتلك مهمة صعبة، ذلك أن عنوان النبوة والشعر: الدعوة إلى الحق، والخير والجمال.

ويتحدّ الشاعر بعد ذلك مع كل ذات فلسطينية مؤمنا إلى الجريمة الأولى ليصبح قابيل هذا العصر في شكل حلولي، وهو لم يذكر اسم قابيل وإنما أشار إليه بقوله" أنا أول القتلى"[3]، وهذا القول يعمّق الدلالة وكأنه حين يقتل فلسطيني واحدا فكأنما يقتل الناس جميعًا، ومحمود درويش بإشاراته إلى قابيل يتجاوز الحدث والموقف ويدعو المتلقي إلى البحث عن نقاط الالتقاء بين الرّمز والمرموز إليه وممّا يلتقي فيه هابيل والفلسطيني البراءة، بحيث إن هابيل قتل رغم أنّه لم يجن أي ذنب، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفلسطيني الذي سلب أرضه، وأخذ حقّه[4].

[1] : إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5مصر (1975)، ص90.
[2] : محمود درويش، الديوان – الأعمال الأولى ج2 رياض الرّيس للكتب والنشر ط1 (2005/ ص385.)
[3] : المصدر نفسه ، ص 385.
[4] : ينظر ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي ص41.

وقد يقتل الفلسطيني، ولكن سيظل آخر من يموت، وسيظل دم المقاومة يسري في جسم كل فلسطيني مهما اشتدّ الألم، وهذا ما يجعل المقاومة كقيمة خالدة خلودًا أبديًا، فالهمزة إذن في شعر محمود درويش تعدّ ملمحًا صوتيا بارزا يوضّح ثبات الشاعر ووقوفه صامدا إلى أن ينال مبتغاه مهما بلغ ثمنه.

- حرف الكاف:

هو صوت شديد مهموس، وزيادة على أنه صوت صامت فهو يؤدي عدّة وظائف كالوظيفة النحوية عندما يكون ضميرًا متّصلا أو أداة للدلالة على التشبيه مثلا[1] ومن أوجه تكراره في القصيدة:

كسروكَ .....
كم كسروك لكي يقفُوا على ساقيكَ عرشًا.
وتقاسموك أنكروك وخبؤوك وأنشأوا لديكَ جيشًا
حطّوكَ في حجرٍ وقالُوا لا تسْلَم
رموكَ في بئرٍ وقالوا لاتسْلَم
وأطلتَ حربكَ يا ابنَ أمّيِ[2]

فقد ترددت الكاف في هذا المقطع أكثر من أربعة عشر مرة وقد جاءت في معظمها ترديدا لكاف الخطاب وتشير الكاف في حالة كونها ضميرًا إلى أحد محوري النص[3]. وهي هنا تشير إلى الإنسان الفلسطيني المنعزل عن العالم من جراء إخوته العرب الذين تخلوا عنه فلم يبق في الساحة إلاّ هو وهذا ما يشبه إلى حدّ كبير قصّة سيدنا يوسف وما كان من شأن إخوته فقد حاولوا التخلّص منه بسبب تعلّق والده به لكنهم لم يستطيعوا، لكن رغم هذا الانكسار الذي يعانيه الإنسان الفلسطيني إلا أن

[1] : ينظر عباس حسن، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات دار اتّحاد الكتاب العربي، ط1، سوريا (1982)، ص21.
[2]: محمود درويش، الأعمال الأولى، ج2 ص 341.
[3]: ينظر: مصطفى السعدني، البنية الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف – ط1مصر (د ت) ص35.

الشاعر يتنبّأ له بمستقبل أفضل ذلك أنّ نتيجة ترك سيدنا يوسف- عليه السلام- وحيدا في البئر كان يبشره بحياة جديدة ملؤها السعادة.

فهذا التبديل عمّق الدلالة وجلب الفهم، وأكسب التجربة المعاصرة غنى وخصوبة، وجعل الإحساس بالمأساة أعمق وأقرب، فمحمود درويش حينما أراد أن ينقل معاناة الذات الفلسطينية في غمار معطيات الخيانة، والتخاذل وجدناه يستعير رمز النبي يوسف – عليه السلام – مستعينا في ذلك بالمادة القصصية الأصلية، ففي فاتحة قصيدة "أنا يوسف يا أبي" يرسم الشاعر حدود علاقته بإخوته رسمًا بيّن الملامح، واضح القسمات[1] تراه يقول:

أنا يوسفُ يا أبي

يا أبي

إخوتي لا يحبونَني

لا يريدونَني بينهُم يا أبي[2]

- حرف الميم:

هو "صوت شفوي أنفي مجهور"[3] وقد تواتر هذا الصّامت في قصيدة مديح الفعال العالي تسعة وثمانين مرّة، وهي أيضا من أكبر النسب حيث احتلّت المرتبة الرابعة ومن تواتره قول الشاعر في هذا الرّمز الديني التاريخي.

يا أهلَ لبنان... الوداعَا

هذا دمي دمُكم خُذُوه ووزعُوه.

شجُر على رملِ العربِ.

هذا رحيلي عن نوافذِكم وعن قلبِي انحتُوه

هذا نشيجِي مَزّقُوه وبعثِروه

[1] : ينظر ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 190.

[2]: محمود درويش، الأعمال الكاملة، منتدى مكتبة الإسكندرية – إعداد على مولاطة، القاهرة د ت ص 895.

[3]: عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص 157

مطرٌ على أرض العربِ، هذا خروجُ أصابعي من كفكُم[1]

إنّ رموز محمود درويش تدور حول واقع وحاضر عدائي لا يجد الشاعر معه انسجامًا، الأمر الذي دفعه إلى الانتقال برؤياه إلى الماضي تارة وإلى المستقبل تارة أخرى، فالرموز تبرز العوامل المشتركة في الحضارة الإنسانية، فيستخدم الشاعر صوت التاريخ ليبعث الماضي ويقرنه بالحاضر ومشكلاته، من هنا اعتمد الشاعر الرمز الديني التاريخي للقول المأثور عن النبي صلى الله عليه وسلم على وزن خطبة الوداع في (مديح الظل العالي)، قائلا (أهل لبنان الوداعا)[2].

البارز في هذا المقطع هو تواتر صوت الميم الذي جاء ضمير متّصلا (دمكم – نوافذكم–كفكم..) وأصليا (رمل – دم – مطر) وهو في ذلك يؤكد الرباط القوي بين الفلسطينيين وإخوانهم العرب حتى وإن تخاذلت حكوماتهم عن مساعداتهم، فالذات الشاعرة تعتبر موقف وجداني ورؤيا إنسانية تتشابك عبرها نبضات قلب الشاعر مع نبضات إخوانه العرب.

و لم يتوقف هذا التكرار عند الحرف فقط في هذا القصيدة بل تعدّاه إلى تكرار الضمير وتكرار الكلمة وتكرار العبارة.

فعلى الرغم من وجود التكرار في الشعر العربي القديم والحديث إلا أننا نلاحظ أن تأثيره الأكبر كان في الشعر الحرّ، حيث تحوّل إلى خاصية أساسية في بنية النص الشعري وذلك نظرا لقدرته على إثراء المعنى وتوسيع الدّلالة.[3]

– تكرار الضمير:

إنّ المتمعن في قصيدة "مديح الظل العالي" يلاحظ أن محمود درويش قد لجأ إلى تكرار ضمير معين في بعض مقاطع القصيدة، وسنشير هنا إلى ضمير المتكلم "أنا " حيث يقول.

وأنا نبُي الأنبياءِ

[1]: محمود درويش، الأعمال الأولى2 (مديح الظل العالي) ص ص 379-380.

[2]: المصدر نفسه ، ص379.

[3]: ينظر إيمان جربوعة – مديح الظل العالي – دراسة دلالية – رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة قسنطينة (2009-2010) ص 61.

وشاعرُ الشّعراءِ
أنا أول القتلىَ وآخر من يموتُ.[1]

فقد كرره مرّتين حين يجسد هذا الضمير (أنا) المهيمن على حركة الصياغة الشعرية موقفا حاسما تتمحور حوله الرّؤيا الكامنة في أعماق الشاعر الفرد (الفاعل) في جسد النص على المستوى الدلالي، حيث يكشف عن نفسه في قوله "أنا نبي الأنبياء، أنا أول القتلى وآخر من يموت"[2].

وهي رؤيا إيجابية تشجع على الثورة وانتصار الحياة في الموت، والأنا الدروشية هنا بعيدة عن النرجسية فهي تحمل دلالة الجماعة.

– تكرار الكلمة:

أنواع كثير من تكرار هذا النمط ورد في هذه القصيدة، وذلك راجع إلى حدة المأساة التي تختلج قلب الشاعر، بل تختلج قلب كل فلسطيني فلسطين على حدّ تعبير شاكر النابلسي "ليست داخل كل بيت من شعر محمود درويش، ولكنها داخل كل كلمة أيضا، وكل كلمة في شعر درويش لها رائحة الياسمين".[3]

يقول من هذا التكرار

أنادي إشعيا، أخرجْ من الكتبِ القديمةِ مثلما خَرجُوا
أزقَةَ أو رشليم تعلّقُ اللحمَ الفلسطينيِ فوقَ مطامعَ العهدِ القديمِ .
وتدّعيِ أنَّ الضحيةَ لم تغير جلدَها.
يا إشعيا لا ترث[4]

لقد وظّف الشعراء الفلسطينيون كثيرا من الرموز التوراتية للتعبير عن رؤاهم الشعرية وعن موقفهم الاجتماعي والسياسي من الكيان الصهيوني وممارساته اليومية ضدّ الشعب الفلسطيني، ولعل موقف محمود درويش من التوراة يلخّص لنا علاقة الفلسطيني بها، يقول.. "

[1]: محمود درويش ، المجموعة الأولى 2 (مديح الظل العالي) ص385.
[2]: المصدر نفسه ، ص385.
[3]: شاكر النابلسي – مجنون التراب ، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشرط1 بيروت 1987 ص 252.
[4]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى2، ص 361-362.

ولهذا فلا أخشى التوراة كأثر أدبي، وإن كنت أرفضها كتعاليم لأنّ فيها فصولا مغرقة في العنصرية، أما من الناحية الأخرى فتحتوي التوراة على صفحات مشرقة ومغرقة في الشاعرية"[1].

نجد من هذه الرموز التوراتية العهد القديم من خلال المقطوعة توظيف الشاعر لرمز "إشعيا" هو نبي توراتي وهو بالمعتقد التوراتي روّج لقدوم المسيح الروحي:" ولأنه قد ولد لنا ولد وأعطى لنا ابن فصارت الرّياسة على كتفه ودعا اسمه عجيبًا مثيرًا إلاهًا جبارا أبديًّا رئيس السلام"[2] الملقّب بملك الأنبياء لفصاحته وقوة كلامه وقد كان هذا النبي صارم اللهجة، مرّ الكلام، ولكنّه كان وطنيا شديد الوطنية"[3].

يشير الشاعر في هذا المقطع "إشعيا" للانبعاث في هذا العصر الذي ملئ جوراً وظلماً، لكي يفعل كما كان يفعل مع يهو زمانه بانتقادهم بصراحة ويسمعهم مرّ الكلام، وبهذا يعطي الشاعر لشخصية إشعيا بعدًا إنسانيا ومنا صرا للشعب الفلسطيني الذي يمارس عليه اليوم أبشع صور الظلم والتنكيل والتقتيل والتشريد.

– تكرار العبارة:

لم يقف الشاعر عند تكرار الحرف أو الكلمات فحسب بل وصل إلى تكرار العبارة أو كما يسمى تكرار الجملة أو السطر الشعري، وهذا اللون من التكرار كثر استعماله في الشعر المعاصر وذلك بتكرار الجمل سواء أكانت تامة أم مبتورة وقد أصبح هذا التكرار "مظهرًا أساسيا في هيكل القصيدة، ومرآة تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر وإضاءة معينة للقارئ على تتبع المعاني والأفكار والصّور"[4].

يقول : يا أهلَ لبنانَ الوداعا

لا جوعَ في روحيِ

أكلتُ من الرّغيفِ الفدِّ ما يكفي المسيَر إلى نهاياتِ الجهاتِ

[1]: إبراهيم نمر مرسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 195.

[2]: أحمد أشقر، التوراتيات في شعر محمود درويش من المقاومة إلى التسوية، ص 59.

[3]: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 219.

[4]: فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1(عمان) 2004، ص82.

عشاؤكُم ليس الأخير
يا أهلَ لبنانَ الوداعا[1]

يصرّ محمود درويش على تكرار عبارة (يا أهل لبنان) للتعبير عن ألمه وحزنه لأنه مجبر على مغادرة لبنان التي يعتبرها بلده الثاني وكذا التعبير عن ألمه لفراق أهل لبنان الذين احتضنوه بصدر رحب خاصّة وأنه أقام علاقات صداقة مع الكثير من الأدباء اللبنانيين.

يكرر الشاعر هذا الرمز الديني التاريخي المجسّد في قوله (يا أهل لبنان) وهو يخرج من بيروت ليبث لواعجه النفسية وآلامه الجسدية، فكان الموروث الديني من أهمّ المصادر التي استلهم منها الشعراء المعاصرون مواضيعهم الشعرية وأسقطوها في أعمالهم الإبداعية لارتباطه الوثيق بوجدان الناس، ولتأثيره الكبير في نفوسهم لما له من قدسية، من هنا "يصبح توظيف التراث الديني في الشعر خاصّة تعزيزا قويا لشاعريته ودعمًا لاستمراره في حافظة الإنسان"[2].

والعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الثورة في القصيدة إلى درجة غير عادية تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر وتصل بالقارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده"[3].

فمبدأ التكرار قد سلم به معظم النقاد المعاصرين واعتبروه جوهر الخطاب الشعري، فالملاحظ في هذه المقاطع تنوع أنواع التكرار من الحروف إلى الكلمة إلى العبارة وقد كان حلة في بداية كل سطر أو بعض الأسطر ا لشعرية وهو ما يسمى أيضا بالتكرار الاستهلالي وشرط هذا التكرار من وجهة نظر نازك الملائكة " أن يوحّد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر وإلاّ كان زيادة لا غرض له"[4].

لقد توفّرت القصيدة على مختلف أشكال التكرار فمن تكرار الحرف إلى تكرار الكلمة إلى العبارة حيث كشف عمّا كان يقف خلف الكلام وكشف كثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفسية الشاعر، من خلال فاعليته في بنية النص الشعري.

---

[1]: محمود درويش، –الديوان– الأعمال الأولى، ج 2 ، ص381.

[2]: صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية ط2، القاهرة، 2002، ص43.

[3]: عبد القادر علي زروتي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير جامعة الحاج لخضر باتنة .قسم اللغة العربية وآدابها 2011-2012.ص65

[4]: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت، ط5 لبنان 1987م ص 256.

ب) الإيقاع:

يعرّف الإيقاع بأنه الموسيقى المنبعثة من داخل الصياغة فهو ليس نغمات مكررة فقط بل تصوير لجوّ المعنى طلبا للتواصل المستمرّ بين المتكلّم والمخاطب والموضوع "فأصوات الحروف وتركيب المقاطع وتناغم الحركات مع السكنات والعلاقات الوطيدة بين مخارج الحروف ومعانيها وتناسقها في مسافات مرسومة، وكل هذه الأدوات لتهيئة الجوّ العام النفسي للإيقاع، فالموضوع يوحي بالإيقاع والإيقاع يبرز الموضوع"[1].

والإيقاع بلغة الموسيقى هو "الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات المتغايرة التي تؤلّف بتتابعها العبارة الموسيقية"[2].

وهناك من النقاد من حصر الإيقاع في البعد الصّوتي، على أساس أنّ الصّفة الجوهرية في الإيقاع هي الصوتية ثم الانسجام، الذي يحكم التّنوع حتى لا يسقط الإيقاع في الرّتّانة.[3]

هذا ما يدلّ على أنّ الشعر إيقاع وموسيقى ونغم وأنك إذا أردت أن تخاطب الآخرين وتسمعهم صوتك فاهمس إليهم وحرّك نفوسهم بالنّغم، ولكي نعرف ما يشير إليه نغم محمود درويش من هذه القصيدة وما تحمله من رموز ذات بعد ديني تاريخي لابدّ أن نقف عند بعض مقاطع القصيدة باعتبارها تساهم في تشكيل الإيقاع الشعري الذي يعدّ بدوره لازمة جوهرية من لوازم النّص الشعري.

– المقاطع الصوتية:

لقد تعددت التعاريف اللغوية حول مفهوم المقطع ووظيفته وفي ذلك يرى الدكتور أحمد مختار عمر بأنه "أيّاما كانت الاتجاهات واختلاف الآراء فإنّ الذي لا ريب فيه هو أن الدراسة اللغوية الحديثة تعتمد على المقطع الصوتي وتتخذه وسيلة في التحليل اللغوي الذي يعدّ الصّوت جزءًا أساسيا منه".[4]

---

[1] : إيمان جربوعة، قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش- دراسة دلالية- ص 50.

[2]: صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، – رسالة الدكتوراه في الأدب العربي – إشراف أحمد حيدوش – 2010-2011، ص17.

[3]: المرجع نفسه، ص 17

[4]: أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب للنشر ط1 (مصر) 2004، ص54.

فهو يساعد على معرفة خصائص المقاطع وسماتها المختلفة للوصول الى الفهم الدّقيق للمعاني وإيحاءاتها المختلفة ونستطيع أن نميّز في تعريف المقطع اتجاهين مختلفين: "الاتجاه الفونولوجي" و"الاتجاه الفونيتيكي" والشاعر أو الأديب يختار المقاطع التي توافق حالته الشعورية فيجد من خلالها مشاعر الفرح العميق أو الحزن الطّويل.

في محاولة للوقوف على ما تحدثه هذه المقاطع الصوتية في هذه القصيدة (مديح الظل العالي) قطعت بعض الأجزاء منها وبما تحفل به من رموز دينية تاريخية فقد اختار محمود درويش من المقاطع ما يناسب رؤياه الشعرية.

فأما المقاطع الطّويلة المفتوحة (ص ح ح) مثل (يو – حا – ما – قا – دي) تمثل جنوح الشاعر نحو المد لإبداء ضيقه وتبرّمه وتصوير حالات الحيرة والحزن التي يحسّها الشاعر.

يقول محمود درويش:

أيوبُ مات وماتت العنقاءُ وانصرفَ الصحابة

أ/ي/يو/ب/ما/ت/و/ما/ت/تل/عن/قا/ء/و/ن/ص/ر/فص/ ص/حا/به.

وحديِ أراودُ نفسيِ الثكلىَ فتأبىَ أن تساعدَني علىَ نفسيِ

وح/دي/أ/را/و/د/نف/سي/أ/ث/ثك/ ف/تأ/ب/أن/ت/سا/ع/د/ني/ ع/ل/نف/سي/

ووحدي، كنتُ وحديِ... عندما قاومتُ وحديِ

و/وح/دي/كن/ت/وح/دي/عن/د/ما/قا/وم/ت/كن/ت/وح/دي.

وحدةَ الرّوحِ الأخيرَة[1]

وح/د/ت /ر/رو/حل/أ/خي/ره

من خلال هذا التشريح المقطعي لهذه الأسطر تتضح أيضا سيادة المقاطع القصيرة، إلا أنه بجانب هذه المقاطع يبرز نوع آخر من المقاطع وهي المقاطع المفتوحة (ص ح ح) والتي تمثل الحروف الممدودة مثل (دي – سي – قا – حا – يو – ما- خي..) فقد بلغت(سبعة عشر) 17 مقطعا وهي هنا تناسب حالة الوحدة التي يشعر بها الإنسان الفلسطيني[2] التي يؤكد عليها

[1]: محمود درويش – الديوان – الأعمال الأولى، ج 2، ص 342.

[2]: ينظر قصيدة مديح الظل العالي – محمود درويش أنموذجا – رسالة ماجستير، ص ص 58-59.

في قوله (وحدي كنتُ وحدي.. عندما قاومت وحدي)[1] وذلك كان نتيجة تخلي الحكّام العرب عن مساعدة الفلسطينيين، فكانت هذه المقاطع امتداد لهذه الأحاسيس المؤلمة.

استحضر الشاعر في هذا المقطع قصّة – النبي أيوب – عليه السلام – في قوله (أيوب مات)[2]، هذا النبي الذي يضرب به المثل في الصّبر والجلد، فقد امتحنه الله ليختبر قوّته على الصبر والمحافظة على إيمانه القوي في ظلّ الألم والقهر النفسي غير أن بلاء سيّدنا أيّوب كان إلهيا جاءه من السماء، ولكن أيوب العصري مثله مثل أبناء وطنه المضطهدين إنّما يعيشون جميعا في ظل بلاء أراضي صنعه الاستعمار والصهيونية لذلك صبر هؤلاء نفذ وانتهى كما انتهى سيدنا أيوب وصبره.

فإذا كان سيدنا أيوب عليه السلام – مثلا يقتدي به في الصبر لكل من جاء بعده فإنّ أيّوب هذا العصر لا يريد أن يكون درساً مرّة أخرى، فأيوب الصّابر قد مات، وهذا وجه من أوجه المفارقة بين الصورة والأصلية للرّمز والصورة الجديدة المعاصرة لدى محمود درويش[3].

أصبحت "الصورة الفنية التي يشكّلها الشاعر من عناصر ومواد جديدة معاصرة تحمل أصداءً وألوانًا متميزة قد لا ينتبه ولا يتفطن إليها القارئ أول مرّة، لكنها توفّر عليه الوقت وتختصر له المسافة وتدخله في حلبات البحث والكشف"[4].

وبذلك يعمد الشاعر إلى إعادة بناء التاريخ من جديد بل إنّ الوقائع المتذكرة هي تعديل مستمرّ يعاد تفسيرها وتُعاش من جديد في ضوء مقتضيات الحاضر وآمال المستقبل.

– البحر:

إنّ للإيقاع والوزن في الإيحاء الشعري أهمية كبيرة ويعزو (ريتشاردز) هذه الأهمية إلى ميزة التوقّع التي يحقّقانها لأنّ تتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ المتلقي لاستقبال أسلوب إيقاعي من هذا النمط دون غيره، ويأتي الوزن فيضيف إلى مختلف التّوقعات التي يتألف منها الإيقاع

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج 2 ص342.

[2]: المصدر نفسه، ص 342

[3]: ينظر: الرمز في الشعر العربي، ناصر لوحيشي، ص113.

[4]: المصدر نفسه، ص 190.

نسقا زمنيا معينا " فليس الوزن في الكلمات ذاتها وإنما في الاستجابة التي يخلقها فنحسّ وكأنّ مشاعرنا قد انتظمت على نحو خاص"[1].

لقد اختار محمود درويش في هذه القصيدة "مديح الظل العالي" بحرا واحدا من بحور الشعر العربي أخضع له القصيدة من البداية إلى النهاية وهو بحر الكامل، سواء كاملا أو مجزّءًا.

والبحر الكامل هو "من البحور البسيطة الصافية إذ يتألّف من تكرار تفعيلته (متفاعلن) ست (06) مرّات موزّعة بالتساوي على الصّدر والعجز"[2] وهو على حساب ما يلي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن *** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

والجدير بالذكر أن البحر الكامل احتل لدى شعراء المقاومة المحتلة "المرتبة الأولى ويليه بحر الرّمل"[3] وهو بهذا يعدّ أسرع البحور الشعرية لكثرة الحركات وقلة السكنات (0///0//)، فهذه التفعيلة تتكون من سبب خفيف (//) وسبب ثقيل (/0) ووتر مجموع (//0)[4]، ولقد رأى عبد الله المجذوب في كون إيقاع الكامل (كأنّما خلق للتغني)[5].

وقد تصرّف محمود درويش في رصف وترتيب وتوزيع عدد تفعيلات هذا البحر على امتداد النص الشعري، فقد جاء التشكيل الموسيقي الخارجي لهذه القصيدة خاضعا للدفقة الشعرية، فالشاعر لم يلتزم بعدد ثابت من تفعيلات البحر داخل السطر الشعري – فقد جاءت الحركة الإيقاعية في بعض الأحيان ب: خمس تفعيلات ثم تتقلّص، وقد تطول في سطر شعري آخر إلى أن تصل إلى سبع أو تسع تفعيلات ويمكن أن نضرب مثالا، قول محمود درويش:

كَسَرُوْكَ كَمْ كَسَرُوْكَ كَيْ يَقِفُوْا عَلَىْ سَاقِيْكَ عَرْشَاْ

متفـــاعلـــن/متفـــاعلـــن/متفـــاعلن/متْفاعلـــن/تن

---

[1]: محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية ص 358.

[2]: يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل للنشر ط2، (لبنان)، 1990، ص 85.

[3]: نفسه، ص85.

[4]: نفسه، ص85.

[5]: عميش العربي، محمود درويش، خيمة الشعر العربي، ص233.

وَتقَاسَمُوْكَ وَأَنْكَرُوْكَ وَخَبّأُوْكَ وَأَنْشَأُوْا لَدَيْكَ جَيْشَاْ

متفاعلن / متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن/متفْعلن/تن

حَطْطُوْكَ فِيْ حَجَرِنْ وَقَالُوْا لَاْ تُسَلْلِمْ[1]

متفـــاعلـــن/ متفاعلن/ متفاعلن/تن

يتّضح من خلال هذا التقطيع العروضي لهذه الأسطر الشعرية التي ترمز إلى قصة النبي يوسف – عليه السلام – أن الشاعر محمود درويش قد نوّع بين تفعيلات البحر الكامل (متفاعلن) لتصبح (متفاعلن) بتسكين الحرف الثاني في عدد كبير من الأسطر، ويتّضح من خلال ذلك أيضا أن عدد التفعيلات يختلف من سطر شعري لآخر، ولعلّ هذا يرجع إلى الدفقة الشعورية التي تختلج في نفس الشاعر.

لقد استدعى الظرف البيروتي العبثي القاهر موسيقى تفعيلة (الكامل) لكي يجد فيها بنية الإمداد، الشيء الذي جعل قصيدة بيروت تطلب استمرارها وتمامها في هذه القصيدة (مديح الظل العالي) فكان الموقف الختامي: "ولقد أطاح بكل ألواح الوصايا والمرايا/...ثم ..نام"[2] لا ينفعل تجريبيا عن بداية مديح الظل العالي:"بحر لأيلول الجديد.."[3] فكأن الاستمرارية الزمانية سمحت لهتين القصيدتين بالتواصل والتكامل.

لقد ساعد ما في إيقاع تفعيلة الكامل من قابلية الإسترسال والتداعي على إعادة إلتقاط النهاية من القصيدة الأولى – الشيء الذي دفع بعبد الله المجذوب إلى القول بأنّ "هذا الوزن قابل للاتصاف بالأسلوب الموسيقى (السهل الممتنع)"[4] فهو ينطوي على أسرار جمالية لا تتأتى إلاّ للشعراء ذوي الرّؤية الشعرية الإبداعية حقا.

وهناك رابط آخر يقوّي غنائية الكلام متحقق بالقافية والروي فيها وهما الوشيجتان الواصلتان بين الجملة الشعرية والأخرى اللاّحقة بها، لذلك سنواصل ما كان من شأن هذه الدراسة الصوتية فيما تعلق "بالرمز الديني التاريخي إلى القافية وحرف الروي فيها:

---

[1]: محمود درويش – الديوان – ، الأعمال الأولى، ج2، ص341.

[2]: نفسه، (قصيدة بيروت)، ص531

[3] :نفسه، ص 331.

[4]: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية ط3 (مصر) 1965، ص246.

– القافية:

إنّ موسيقى الوزن والقافية هي الإطار الذي جرى فيه شعرنا العربي والذي حفظ للقصيدة العربية نظامها وبناءها حتى الآن، ويعرّف إبراهيم أنيس القافية قائلا: "ليست القافية إلا عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءاً هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة"[1].

والإيقاع في نظر محمود درويش يشمل فعل القراءة والتواصل مع النص الشعري خاصة لغير العارفين بفنيات القراءة الحديثة ولما كان كذلك نجده في قصيدة "مديح الظل العالي" قد نوّع استعمالاته للقافية، فهو القائل "إنّني لا أرى الناس وهم يقرؤون، أنا أراهم وهم يستمعون"[2].

وما تجدر الإشارة إليه أن محمود درويش يعدّ من الشعراء المعاصرين الذين يهتمون كثيرا بالإيقاع والقافية في أغلب قصائده، لذلك سأحاول في هذا المبحث أن أبين أساليب استخدام محمود درويش للقافية في هذه القصيدة لأكشف عن مدى مساهمتها في خلق الموسيقى الشعرية.

بصفة عامة تعدّدت أنواع القوافي في هذه القصيدة مثل:

1-القافية المقيدة: وهي كل قافية يكون فيها حرف الروي ساكنا قيد انطلاق الصوت به"[3]، وقد استخدم محمود درويش شَكْلَيْن للقافية المقيدة وهما:

أ-القافية المنحصرة في الروي: مثل: العرب – الجسد – البلد – الأبد.

ب-القافية مكونة من روي يسبقه ردف وأخرى من روي يسبقه تأسيس بينهما دخيل مثل: النهار – خطاي – ناي...المعاجم- خواتم...

[1]: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، 219.

[2]: عميش العربي، محمود درويش خيمة، الشعر العربي ص 433.

[3]: يوسف بكار: في العروض والقوافي ص 31.

2- القافية المطلقة: وهي "القافية التي يكون فيها الروي متحركًا أي أطلق الصّوت به"[1] وهي نوعان:

الأول: ما تبع حرف رويه وصل (الوصل هو حرف مد يتولد عن إشباع حركة الروي وسمي وصلاً لأنه وصل حركة الروي أي أشبعها أو لأنه موصول فقط)

الثاني: ما كان لوصاله خروج (الخروج هو حركة هاء الوصل وسّمي كذلك لبروزه وتجاوزه الوصل التابع للروي) ولا يكون هذا الوصل إلاّ هاء متحركة [2] ومن أهمها:

ما وصله ألف ← الوداعا – الخداعا – قناعا...

ما وصله واو ← وطن...

ما وصله ياء ← انفجاري – العالي – انكساري...

ما وصله هاء ← سنه – الشعله – النجمه...

من هذا المنطلق يتبين أن الشاعر اعتمد على القوافي المفتوحة الروي للتعبير عن تضاعف حجم الحزن والأسى والألم الذي يكنّه قلب الشاعر

كما أنّ الشاعر قد اعتمد على القافية المطلقة التي كانت بنسبة كبيرة مقارنة بالقافية المقيدة التي كانت بنسبة قليلة وهذا ما يؤيّد رأي إبراهيم أنيس "أن هذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يتجاوز 10%".[3]

والواقع أن لمحمود درويش قدرةً فائقة على تلوين النص الشعري بما يناسبه من نغم، فهو المؤمن بأن الشعر لا يمكن أن ينفصل عن الموسيقى وعن الوزن، فالشعر هو الجسد والجسد مرتبط بالموسيقى والصوت، وهل الشعر ولاسيما الفلسطيني منه إلا مخاطبة الوجدان ومحرّك للجسد؟..

[1]: المرجع السابق، ص31

[2]: يوسف بكار، في العروض والقوافي، ص 32.

[3]: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 260.

– الروي:

يعتبر من أهم العناصر الصوتية في الشعر، ولعلّ من أهم الأحرف التي وردت رويا في قصيدة "مديح الظل العالي"،/ (الراء–الميم–النون)، وقد جاءت هذه الأحرف للتعبير عمّا في نفس الشاعر من قلق وحزن وأسى من جهة وعن الثورة والتّمرّد عن الأوضاع المؤلمة التي يعيشها الفلسطينيين في ظلّ الاحتلال الغاشم من جهة أخرى، ومن أمثلة ذلك:

وقيامةٌ بعد القيامة؟ خُذ نثاري

وانتصرْ في ما يمزّقُ قلبَكَ العاري،

ويجعلُكَ انتشارًا للبذارِ.

إنّ الصّليبَ مجالُكَ الحيوي، مسْرَاكَ الوحيد من الحصارِ إلى الحصارِ[1]

استخدم الشاعر هنا حرف الرّاء جاء مكسور في هذا المقطع وقبله ردف وهو حرف المد بالألف الطويلة، وهذا ما أضفى على القصيدة إيقاعا خاصّا متميزًا، ونرى الشاعر في هذه المقطوعة يوظّف الرّمز الديني للسيد المسيح بلفظ (الصّليب) حيث يحتل فعل صُلب ومشتقاته رقعة كبيرة من الشعر الفلسطيني وذلك لارتباط هذا الرّمز بيوميات فلسطين قديما وحديثا " ولأنّ المصلوب يصل إلى قمّة العطاء من أجل الآخرين، ويتحمّل كلّ العذابات لأجلهم"[2]، لذا نجد كلّ شاعر فلسطيني يوظف هذا الرّمز للتعبير عن التضحية والنّصر.

والشاعر محمود درويش لا يفصح عن العناء ولا يريده، ذلك أنّ الصّليب لا يمثل في هذه المقطوعة الوجه القائم بقدر ما هو مجال حيوي، والمسرى الوحيد الذي يتردد إليه الفدائي الفلسطيني همّه الوحيد النّصر ولا شيء غيره.

ومن أمثلة هذه الرموز الدينية قوله:

هي هجرةٌ أخرى، فلا تذهبْ تمامَا

في ما تفتحَ من ربيعِ الأرضِ، في ما فجّرَ الطيران فينَا.

من ينابيعِ ولا تذهبْ تَمَامَا.

[1]: محمود درويش، الديوان ، الأعمال الأولى2، ص336.

[2]: ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص86.

في شَظَايانا لتبحثَ عن نبّيٍ فيكَ نامَا
هي هجرةٌ أخرى إلى ما لستُ أعرفُ..
ألفُ سهمٍ شَدِّ خاصرتِي ليدفعَني أمامَا[1]

يشير هنا إلى الهجرة النبوية وهو في ذلك يستخدم حرف الروي "الميم، المفتوح في هذا المقطع وقبله ردف، وهو يوحي بمدى الحسرة التي يعانيها الشاعر جرّاء الواقع الذي آل إليه الإنسان الفلسطيني ليبحث هذا الأخير عن هجرة لا يعرف طريقها.

ولعلّ سبب تواجد مثل هذا الحرف (الميم وغيره كالرّاء مثلاً يعود إلى صفة الوضوح السمعي التي تميزهم لذلك وصفها الدّرس الصوتي العربي باسم أشباه الصوائت وذلك لأنها تشبهها في صفة الوضوح السمعي، فهي أصوات لا شديدة ولا رخوة، كما يرى إبراهيم أنيس – على اعتبار أنّ الهواء المتسرّب بين العضوين الملتقيين لا يحدث أي صفير أو حفيف[2].

فتواتر هذه الأحرف في أسطر القصيدة أضفى عليها عذوبة وسحرًا خاصًا، بورودها رويا – ما جعلها تضفي على النص إيقاعًا موسيقيا متميّزا يعلو بنشيد الشعر علوًّا كبيرًا بما ينجسه من أصوات مسموعة وبما تنادي به أصوات القوافي من قريب المسافات تناديا يفي الشعر حقّه من التكرار والتعاود بنبرة تؤكّد التوجع من المصير الغامض الذي عجزت الذات عن تبين وجهته الغريبة وعن تفهّم خفايا التاريخ الذي لا تفسّره البراهين.

[1]: محمود درويش، الديوان الأعمال الأولى 2، ص338.
[2]: ينظر إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص24.

المبحث الثاني: الدلالة الصرفية والدلالة النحوية للقصيدة

أ) الدلالة الصرفية:

الدلالة الصرفية هي الدلالة التي تقوم ما تؤديه الأوزان الصرفية العربية وأبنيتها من معان وذلك "لأنّ أي تحول في الصيغة الصّرفية يؤدي حتما إلى تغيير في محتوى الدلالة"[1].

وقد أولى العلماء العرب القدماء الدلالة الصّرفية أهمية كبيرة وأكّدوا على أن طبيعة الصّيغة الصرفية للكلمة المعينة وجرسها يشعر بدلالتها وينبأ بمعناها.

وعلم الصّرف هو "علم تعرف به كيفية صياغة الأبنية العربية والمقصود بالأبنية هنا هيئة الكلمة"[2] أي شكل الكلمة، فهو يبحث في عدّة أبواب منها: باب الفعل والاسم وتصريفهما والمشتقات والمصادر بأنواعها والتصغير والنسب...

ومهما يكن من أمر بشأن المفاهيم المتعلقة بعلم الصّرف فإنّ التعامل مع قصيدة (مديح الظل العالي) من حيث الدلالة الصرفية يتمثل في رصد أهمّ الصّيغ الصرفية الواردة بكثرة في القصيدة والتي تشكّل جانبًا أساسيا في فهم المعنى العام لها.

من هذا المنطلق سينصبّ اهتمامي في هذا المبحث على وصف البنية والدلالة الصرفية للأفعال وذلك بالتركيز على الصّيغ البسيطة ووصف دلالتها، بالإضافة إلى دراسة بعض الصيّغ المركبة والتعبير بالمشتقات كاسم الفاعل واسم المفعول والاعتماد على المغايرة في بعض الصيغ الصرفية التي أوردها محمود درويش في هذه القصيدة، وسنخصّ بالضبط تلك الصّيغ التي تفي بغرض الرّمز الديني التاريخي لقصيدة مديح الظل العالي.

[1]: عبد الكريم مجاهد، علم اللسان العربي، دار أسامة للنشر ط1، (الأردن)، 2005.

[2]: عبده الراجحي، التطبيق الصّرفي، دار النهضة العربية ط1 (لبنان) 2004، ص07.

1: بنية الأفعال:

أولا: دلالة الصّيغ الصرفية البسيطة: تتمثل هذه الصيغ فيما يأتي:

- صيغة تَفَاعَلَ: صيغة ثلاثية مزيدة بحرفين "[1] تواترت 15 مرّة منها قوله

يا أهلَ لبنانَ الوداعَا.

أكلتُ من الرّغيفِ الفذِّ ما يكفي المسيَر إلى نهاياتِ الجهِات

عشاؤكُم ليس الأخير

وليسَ فينا من تراجعَ أو تتابعَ أو تداعىَ

يا أهلَ لبنانَ.. الوداعا[2]

استعمل محمود درويش هذه الأفعال (تراجع – تتابع – تداعى) على وزن (تفاعل) الدلالة على المطاوعة، فهي هنا تطاوع صيغة (فاعل) كما تدل أيضا على المشاركة ومنه ما جاء في هذه الأبيات:

كسروكَ كم كسروكَ لكي يقفُوا على ساقيكَ عرشًا.

وتقاسموكَ، أنكروك وخبّأوكَ وأنشأوا لديكَ جيشًا.

حطوكَ في حجر وقالُوا لا تسلمْ.

ورموكَ في بئر وقالًوا لا تسلمْ[3]

جاء الفعل (تقاسم) الذي هو على وزن (تفاعل) "للدلالة على المشاركة التي تكون بين اِثنين أو أكثر"[4] بإشارة رمزية دينية تاريخية، بين سيدنا يوسف عليه السلام وإخوته لّما خبّأوه أو رموه في البئر وأنكروه.

---

[1]: مصطفى الغلاييني القواعد الأساسية للغة العربية تح علي سليمان بشارة مؤسسة الرسالة ناشرون .جميع الحقوق محفوظة للناشر دمشق ط1 سوريا (1433ه- 2012م)ص 196

[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2 ص 381.

[3]: نفسه، ص341.

[4]: محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية، دار النشر للجامعات مصر، ط2 (القاهرة) 2005، ص98.

جاء في التنزيل الحكيم قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَنْ يَجْعَلُوهُ فِي غِيَابَاتِ الجُبِّ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُمْ بِأَمْرِهُمْ هَذَا وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ﴾[1]

وظّف الشاعر رمز سيّدنا يوسف عليه السّلام ليسقطه على الواقع الفلسطيني، وعلى أبناء فلسطين الأبرياء ما جعل هذا السّياق يدلّ على مدى الظّلم والطغيان الذي تعرّض له الشعب الفلسطيني الأعزل من طرف الاحتلال الإسرائيلي، هذا الشعب الذي بقي وحده في ساحة الوغى لا يجد من يسانده حتى من أشقائه العرب.

يوضح هذه الوحدة بيّنة في قوله:

سقطَ القناعُ
لاإخوةٌ لك، يا أخي، لا أصدقاءُ.
يا صديقي ، لا قلاع[2]

ويتّضح هذا التخاذل العربي أكثر في قوله:

سقط القناع
عربٌ أَطَاعوُا رُومَهَم
عربٌ وبَاعُوا رُوحَهُم
عربٌ.. وَضَاعُوا
سقط القِنَاعُ[3]

فالفعل (تقاسموك) الدال على المشاركة يثبت أن غبن الشعب الفلسطيني وما آل إليه من حزن وأسى قد اشترك فيه الكثيرون منهم العرب، الذين أسلموه للعدو، فأراد أن يقول: لا تتعلّقوا بأهداب الحكومات العربية ولا تنتظروا منهم أن يأتوكم بالخلاص، لأنهم ليسوا أهلاً لذلك.وليكن إيمانكم بحقّكم في أرضكم هو الدّافع والصّمود.

[1]: سورة يوسف الآية 15.
[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2، ص348.
[3]: نفسه (قصيدة مديح الظل العالي)، ص 349.

والشاعر لا يشكو وحدة شعبه بل يريد أن يوقظه، يريد أن يقوي عزيمته، ينبّهه بأن لا ينتظر أحدًا، فيقول:

حاصْر حصارَكَ بالجُنونِ
وبالجنونِ
وبالجنونِ
ذهبَ الذين تحبُّهم ذهبُوا
فإمّا أن تكونَ
أو لا تكونَ[1]

– صيغة افتعل: تدلّ هذه الصيغة على المطاوعة أيضا، وهي صيغة مزيدة بالألف والتاء[2] تواترت في القصيدة أكثر من أربعين مرّة جاءت في المرتبة الثالثة، ومن أوجه تواترها ما جاء في قوله:

اليومَ تابت مريم عن توبةا لتابوت وارتفعَ الحدادُ
إلى جبينِ اللهِ واختفت الملائكةُ الصّغيرةُ[3]

ارتفع على وزن افتعل: نقول مثلا: رفعته فارتفع، أخفيته فاختفى، لذلك كانت صيغة (افتعل) واضحة في قوله (ارتفع)

هذا الحداد الذي اشتدّ نتيجة ما تعرّضت له بيروت من المجازر الإسرائيلية خلال الاجتياح الإسرائيلي لها لدرجة حزن الله أيضا من عظمة الحداد والمأتم، وموت الأطفال البريئة: "فالطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر فينا كما يرى ت إليوت هي إيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث والشخصيات التي تعتبر المقابل المادّي لتلك العاطفة"[4] .

من أجل ذلك استحضر الشاعر المعادل الموضوعي وهو رمز السيد المسيح وأمّه مريم – عليهما السلام – ليجسد حادثة صلب المسيح وتألمه لذلك إذ عمد الشاعر من خلاله إلى

[1]: المصدر السابق، ص 249.
[2]: ينظر مصطفى الغلاييني جامع الدروس العربية ص ص.196-197
[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى2، ص 391.
[4]: محمد فؤاد سلطان، الرموز الدينية والتاريخية والأسطورية في شعر محمود درويش،ص 180.

قلب الآية: "فالإنجيل عند اليونانيين يدل على الأمل والبشارة لكنه هنا أصبح رمز الأحزان والمأساة"[1] فالمجازر التي ارتكبها العدو كانت قوية ما جعل الحزن أقوى لقوله.

اليومَ إنجيلُ السَّوادِ[2]

ومن المسلم به أن كل ديانة تنفرد برموزها الدينية الخاصة بها، فنجد رمز الديانة المسيحية يتلخّص في مريم العذراء والسيد المسيح رمزا للتكفير عن أخطاء البشر، ومن المسلم به أيضا أن الكنيسة لا تقول بوفاة مريم – عليها السلام – بل تؤمن بأن أم يسوع ارتفعت بالروح والجسد إلى السماء لتجلس على يمين ابنها، وتبرز عقيدتها هذه بقولها:

"فالإنسان يموت بسبب الخطيئة المتوارثة منذ آدم، وبما أنّ العذراء لم ترث هذه الخطيئة فهي بالتالي لا داعي لموتها، فبعدما توفيت في بستان الزيتون وشهد الحدث من بقي حيّا من التلاميذ الإثني عشر – بعث جسدها من جديد بعد ثلاث أيام حيًّا وانتقلت نفسها وجسدها إلى السماء"[3].

والشاعر يرمز بها إلى النقاء والطّهر وما هذا إلاّ رمزا لنقاء بيروت، فهو يقصد بها الزمن الحالي وما يثبت ذلك ما دل على الحاضر فيما أشار إليه :اليوم – اليوم.

وما تجدر الإشارة إليه أن توظيف محمود درويش لرمز المسيح لا يتأتى من ميل شخصي من قبل الشاعر لهذه الشخصية النبوية كونه من الناصرة في الجليل على حدّ قول محمود درويش بل لدراية الشاعر بمكنونات هذه الشخصية ودلالتها، كغيرها من الشخصيات الدينية الأخرى، حيث يرى محمد فؤاد سلطان أن رمز المسيح يتطلب "معرفة ودراية بالرمز المسيحي، والإطلاع على تجربة السيد المسيح، وأقواله وتعاليمه ومعجزاته وغير ذلك لربطه

[1]: عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالتها في أعمال محمود درويش رسالة ماجستير مقدمة بكلية الاداب .الدراسات العليا .جامعة بيرزيت –فلسطين -2014 ، ص92.

[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2، ص391

[3]: عن الأنترنيت: أفنان القاسم –البنية الشعرية والبنية الملحمية عند محمود درويش:www.mahiwar.org/saspaid-https.//

بدواعي استحضار الرمز وتوظيفه وما يشيد به من مواقف إنسانية تمثلها الشاعر وأوردها تحقيقا لتجربته الشعورية"[1].

ثانيا: دلالة الصّيغ الصرفية المركبة

وردت في هذه القصيدة صِيغ فعلية أخرى، إذ جاءت مقترنة بأدوات مختلفة كالحروف العاملة أو حروف المعاني، وهذا الجمع بين الحرف والفعل يؤدي إلى تحديد الزمن بدقة كبيرة مضافا إليه الزمن النحوي بسياقاته وقرائنه، كما تضفي عليها معاني إضافية تستقى من التراكيب، إضافة إلى معانيها الأصلية وهذه الصيغ المركبة شكّلت سمة دلالية.[2]

النمط الأول: أداة نفي + فعل

ورد هذا النمط بعدّة صور لحروف النفي إلاّ أنّ ما يرتبط بالرّمز الديني التاريخي تمثّل في حرف النفي (ليس) ومن أوجه استعمال هذه الصيغة في القصيدة قول الشاعر:

هي هجرةٌ أخرى إلى ما لستُ أعرفُ

ألف سهم شد خاصرتي ليدفعني أمامَا

لا شيئ يكسرنا[3]

وذلك للتعبير على هجرته الطويلة، وهجرته تمثل هجرة الشعب الفلسطيني في الشتات وخروجه من موطنه الأصلي إلى وجهة غير معروفة، ليس+ الفعل أعرف، تنفي معرفته لمكان هجرته، فرمز الهجرة يحمل دلالات جديدة تعبّر عن رؤية وجدانية هي خروج الفلسطيني من أرضه إلى الضياع والشتات، فهو يعلن أنّها هجرة جديدة لكنها غير معروفة.

(فليس) تعد عنصر تحويل تنقل الكلام من الإثبات إلى النفي وقد تتنوع بتنوع السياق الذي ترد فيه، حيث عبّر الشاعر من خلالها عن جهله وعدم معرفته لمصيره (إلى ما لست أعرف)[4].

---

[1] : محمد فؤاد سلطان، الرموز الدينية والتاريخية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص4.

[2]: ينظر: إيمان جربوعة، قصيدة "مديح الظل العالي" لمحمود درويش، دراسة دلالية، ص 92.

[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2 ص339.

[4]: المصدر نفسه، ص339 .

إنّه مجبر على الهجرة ولا يدري ما ينتظره لا في الوقت الحاضر ولا في المستقبل، فهذه الصّيغة المركبة من (ليس+أفعل) دلّت على نفي الحال والاستقبال.

النمط الثاني: كم الخبرية + ناسخ: ومن أوجه استعماله:

كم كنتَ وحدكَ يا ابن أمّي.

يا ابن أكثرَ من أب.

كم كنتَ وحدكَ[1]

دخلت (كم الخبرية) على الناسخ (كان) فجعلت زمنه ماضيًا قريبًا من المستقبل، والشاعر هنا يتحدّث عن الإنسان الفلسطيني الذي وجد نفسه وحيدا في ساحة القتال خلال الاجتياح الصهيوني للبنان سنة 1982، واحدا وحيدًا تتجاذبه رياح الحقد الصهيوني من جهة، والتخاذل العربي من جهة أخرى، فالشاعر هنا يتأسف ويتحصّر على وحدته بل وحدة شعبه.

2- المغايرة في الصيغ:

تصرّف الشاعر محمود درويش في استخدام بعض الصيغ الصّرفية للأسماء ففي كثير من الأسطر تجده يأتي بصيغ تليق بالسياق فقط ويكسّر القاعدة الصّرفية ويخرج، وتقوم مقامها أهمية سياقية والمتمثلة خاصة في المحافظة على انسجام الموسيقى والإيقاعي للقصيدة وعدم الخروج عن نظامها، ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

لحميِ على الحيطانِ لحمُكَ يا ابنَ أمّيِ

جسدٌ لأضرابِ الظلالِ

وعليكَ أن تمشي بلا طرقٍ[2]

استخدم الشاعر كلمة (أضراب) بدلا من الجمع الصحيح (ضروب) وذلك بغية المحافظة على نظام القافية في هذا المقطع، فلمّا انعدمت الأهمية اللغوية لهذه الصّيغ قامت مقامها أهمية سياقية متمثلة خاصة في المحافظة على الانسجام الموسيقى والإيقاعي للقصيدة

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى (قصيدة مديح الظل العالي)، ص 343.

[2]: المصدر نفسه، ص340.

وعدم الخروج عن نظامها فالشعر كما يرى أرسطو يتسم "بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع، والانسجام، واللغة"[1].

وظّف الشاعر في سياق هذه الأبيات بعض الرموز الدينية التراثية (لحمي على الحيطان لحمك يا ابن أمي)[2] وهذا إشارة إلى الحوار الذي كان موجها من النبي هارون إلى أخيه موسى (علهيما السلام) المبين في القرآن الكريم من سورةطه . إن التفاعل الحيوي بين النص التوراتي والشعر الفلسطيني، جعله ذا قوة تأثيرية كبيرة في قدرته على الإيحاء والتعبير عن تجربة فلسطينية وعربية وإنسانية شاملة، تستمدّ أصولها من أسفار التوراة نفسها لفضح سياسية الاحتلال الصهيوني، ولذلك يقول صلاح فضل عن هذه النصوص الدينية: "إنّ ذاكرة الإنسان لاتحرص على الإمساك بنصّ إلاّ إذا كان دينيا أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، وإنّما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، ومن هنا يتّضح توظيف الشاعر التراث الديني في الشعر تعزيزا قويا لشاعريته، ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان"[3]

إنّ القوة التأثير الشعرية في مثل هذه القصائد تستند إلى محورين أساسيين الأول تجسيد قيّم الصهيونية العنصرية اللاّإنسانية على قاعدة دينية، وهذا الأمر يجعل القصيدة ذات مصداقية عالية، والثاني يجعل ذاكرة المتلقي ذات قدرة كبيرة على حفظ النصوص الشعرية.

ومن مغايرة الصّيغ أيضا وبرمز ديني آخر قوله:

هل كان من حقّيِ الموتُ عليكِ
لكي تصيري مريماً[4]

نلاحظ هنا أن كلمة (مريم) جاءت منونه (مريماً) ونحن نعلم أنّ (مريم) اسم علم ممنوع من الصّرف، والاسم المعرب الممنوع من الصّرف:" هو ما لا يجوز أن يلحقه الكسر،

[1]: أرسطو طاليس، فنّ الشعرترجمه عن اليونانية وحققه عبدالرحمن بدوي مكتبة النهضة المصرية ط1 القاهرة 1953 ص 328.

[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص 343.

[3]: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في – الشعر الفلسطيني المعاصر، ص171.

[4]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2 (قصيدة مديح الظل العالي) ص350.

ولا التنوين"[1] وهنا كثرت القاعدة وغيّرت الصيغة ونوّن اسم (مريم) الذي هو ممنوع من الصرف (مريمًا). ومن الأسماء الممنوعة من الصّرف ما كان من قوله كذلك:

لا ظلامٌ أشدّ من هذا الظلام

أمِن مزامير يصكون السلاحَ؟

أمِن حجرٍ يقدّون النحاسَ؟[2]

يستمدّ الشاعر محمود درويش من الرّمز الديني التوراتي لفظ (مزامير) وهو اسم ممنوع من الصّرف للتعبير عن رؤيته الشعرية.

فقد استمدّ محمود درويش وغيره من الشعراء الفلسطينيون كثيرا من هذه الرموز التوراتية من أجل تجسيد قيم الصهيونية اللاّإنسانية،وتعرية آثامه ومواقفه الخارجة على كلّ القيم الأخلاقية والدينية في تعامله مع الشعب الفلسطيني.

استخدم محمود درويش لفظ (مزامير) وهو اسم ممنوع من الصرف لأنها على وزن مفاعيل، لكن الشاعر أتى بها منونة، ولعلّ هذا راجع أيضا لأسباب متعلقة بالوزن ذلك أنّ النّقاد الحداثيون ارتكز كثيرا على هذه القراءة لتوليد رؤية إيقاعية تستمدّ دلالتها من تحوّل الدّلالة في القصيدة ذاهبة إلى القول بأنّ المعنى يصبح هو نبض حياة متوترة ينتظم الكلام، ليست اللغة التي تنظم هذا النبض[3].

وللمزامير حضور في شعر درويش فقد نظم قصيدتين تحملان هذا الاسم، الأولى تسمّى "مزامير" والثانية تسمى" المزمور الحادي والخمسون بعد المائة"[4].

لكي تقول على المستوى الشعري ما لم تقله على المستوى التوراتي وهو أن الكيان الصهيوني اتّخذ منها ستارا دينيا وشرّع لنفسه القتل وسفك الدّماء بعد أن حوّل المزامير نفسها إلى سلاح فتّاك وحجارة يرجم بها الذات الشاعرة وقومها[5].

---

[1]: السيد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار ابن الهيثم، ط1، (القاهرة) 2009 ، ص283.

[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج 2 (قصيدة مديح الظل العالي)، ص361.

[3]: ينظر: عميش العربي، محمود درويش، خيمة الشعر الفلسطيني، ص176

[4]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج 2(قصيدة مديح الظل العالي) ص340.

[5]: بطرس أنطونيوس الأدب تعريفه أنواعه، ص 172

وتراه يغيّر أكثر من صيغة في موضع واحد من نفس السطر الشعري

لحمي على الحيطان لحمك يا ابن أمي

جسدٌ لأضرابِ الظلالِ

وعليك أن تمشي بلا طرقٍ

وراءً وأمامًا[1]

وقد غير صيغة الجمع الصحيح (ضروب) واستبدلها ب(أضراب) كما أشرنا سابقا، وفي نفس الأسطر فيما تعلّق بالاسم المنوّن قوله (وراءً – أماماً) فقد أتى بهما منوّنين وهو ظرفا مكان، والمعروف أنّ الظّرف يلزم حركة واحدة مهما تغيّرت العوامل الداخلة عليه، لكن الشاعر جاء بها منونة وهذا لأسباب إيقاعية أيضا.

ب) الدلالة النحوية:

تعد الدّلالة النحوية من أهمّ أنواع الدّلالة التي تساهم بشكل كبير في إبراز المعنى وتعرف على أنها "الدّلالة التي تحصل من خلال العلاقات النحوية بين الكلمات التي تتخذ كلّ منها موقعًا معينا في الجملة حسب قوانين اللغة، حيث أنّ كل كلمة في التركيب لابدّ أن تكون لها وظيفة نحوية من خلال موقعها، وهي نوعان، دلالة نحوية عامة ودلالات نحوية خاصّة"[2].

نجد من العلماء العرب الذين تناولوا الدلالة النحوية بالدراسة والتحليل عبد القاهر الجرجاني(400-471-ه/1009 -م1078) من خلال نظريته المعروفة باسم نظرية النظم حيث يرى من خلالها أن النحو ليس مجرّد قواعد شكلية بل ترتبط به معانٍ تظهر في الكلمات المختلفة التي تربط بين الكلمات خاصّة في النّص الشعري[3].

ففي هذه الدراسة التطبيقية لقصيدة "مديح الظل العالي" ستكون الدلالة النحوية لبعض المقاطع كالنحو الآتي:

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2(قصيدة مديح الظل العالي) ص340.

[2]: عبد الكريم مجاهد، علم اللسان العربي، ص 370.

[3]: ينظر عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز، ص 64.

1- دلالة الجملة الاسمية:

الجملة الاسمية هي التي يتصدّرها اسم، وقد يضاف إليها بعض العناصر كمتمّمات تكمّل معنى الجملة، وأبرز تعريف لها ما ذكره ابن هشام: "الاسمية التي تصدرها اسم كزيد قائم، وهيهات العقيق وقائم الزيدان"[1].

والجمل الاسمية في هذه القصيدة لها أهميتها ودلالتها الخاصة، فهي تمثل نسبة كبيرة مقارنة بالجمل الفعلية وقد تنوّعت هذه الجمل الاسمية بين جمل مؤكدة وجمل منفية ومنسوخة.

من الركنين الأساسيين في الجملة الاسمية المبتدأ أو الخبر، أسند أحدهما إلى الآخر لذلك سمّي، المبتدأ: المسند إليه، والخبر المسند، فهو (الاسم المرفوع المسند إلى المبتدأ (غير الواصف) ليتمّم فائدته)[2].

النمط الأول: مسند إليه + متمم + مسند+ متمم

من أوجه استعمال هذا النمط في قصيدة "مديح الظل العالي" قول درويش

لحميِ على الحيطانِ لحمُكَ يا ابنَ أمّيِ[3]

فصل محمود درويش المسند إليه (لحمي) عن المسند (لحمك) بمتمم وهو ظرف مكان (على الحيطان) ثمّ أضاف إليهما متمم (يا ابن أمي) وهو هنا يشير إلى العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الإنسان الفلسطيني والإنسان العربي، وذلك لأنهما يعتنقان نفس الديانة وهي الديانة الإسلامية، وهذا رابط ديني ورابط عرقي كونهما يشتركان في روابط العروبة.

---

[1]: ابن هشام أبو محمد عبد الله جمال الدين الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح محمد محي الدين عبد المجدي ، دار الكتاب العربي، ، ط1،لبنان (د،ت) ص433.

[2]: السيد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية ص 105.

[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2، ص143

النمط الثاني: الجملة الاسمية المنسوخة

هي كل جملة صدرت بناسخ فعلي مثل (كان) أو حرف (إن)[1] والملاحظ أن الشاعر لم يكثر من استعمال هذا النوع من الجمل في هذه القصيدة منها ما جاء في قوله: إن الصّليبَ مجالُكَ الحيوي من الحصارِ إلى الحصارِ[2]

في هذا السطر الشعري نلاحظ دخول الناسخ الحرفي (إنّ) على المبتدأ والخبر (الصّليب مجالك الحيوي) وذلك قصد توكيدهما، فدرويش يستعمل هنا رمز الصّليب لإثراء الدلالة بالانفتاح على مصدر ديني (رمز المسيح) وهذا ليس لمجرّد المشابهة بين مأساوية الحالة الفلسطينية وحالة المسيح، بل للتعبير عن شمولية الصّراع الإنساني من أجل البقاء.

وقد وظفه لأنه يشير غلى العلاقة بين "الصليب الذي قتل اليهود عليه المسيح – كما يرى المسيحيون – وبين الواقع الفلسطيني الذي قتل اليهود على صليبهم الفلسطيني، ومن خلال هذا نجد رمز الصّليب موظفا لإثراء السياق بهذه المشابهة الترميزية بين الأصل الواقعي والراهن الفلسطيني في اختزال الزمن، فلا زال طرف الرّمز اليهودي والفتى الناصري الفلسطيني هما طريق الواقع الرّاهن[3].

النمط الثالث: الجملة الاسمية، المنفية بـــ (لست) و(لا)

***الجملة الاسمية المنفية بـــ (ليس)**

جاءت بعض الصّيغ ذات المنحى الديني التاريخي منفية بـــ (ليس) للتعبير عن ما أصابه من حزن وأسى نتيجة لمغادرته بيروت، إذ كيف يغادرها وتبقى نفسه سعيدة، فهي جنّته ومغادرته لها بمثابة مغادرة للجنة وهنا تكون الخسارة الكبيرة:

لستُ آدم كي أقولَ خرجتُ من بيروت منتصرًا على الدّنيا
ومنهزمًا أمامَ اللهِ
أنتِ المسألة[4]

[1]: ينظر: عباس حسن، النحو الوافي، ج2ص 553.
[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2، ص335.
[3]: ينظر: محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، اشتراك للطباعة والنّشر ط2 (مصر) 2002 ص9 .
[4]: محمود درويش، الديوان، محمود درويش، ص388-389.

استعمل الشاعر الناسخ (ليس) على الجملة الاسمية (ليس آدم) لينفي انتصاره، فالشاعر هنا محبط ممّا أصابه،فقد تفشّت في أعشائه مشاعر الهزيمة إثر القرار المتخذ بمغادرة بيروت (1982م)، فبالنسبة لدرويش الخروج منها معادل للخروج من الجنة، فهو يشير في خروج (آدم) من الجنة انتصاره على الأرض وتحدّ لها، أمّا خروجه هو من بيروت فهو إعلان السقوط والانهزام لنضاله، بذلك ضاع حلمه بالنصر والعودة إلى وطنه.[1]

إنّ استعمال محمود درويش للجملة الاسمية بصفة عامة لقصيدة "مديح الظل العالي" كان مكثّفا ولعلّ ذلك يرجع إلى دلالتها على الثبوت وعدم الحركة والصمت، والذي يقصد درويش صمت الشعب العربي وبالأخصّ حكّامه عن القضية الفلسطينية وعدم تحركه لنجدة إخوانه الفلسطينيين من قبضة العدوّ الإسرائيلي الظالم.

ويقول في موضع آخر من القصيدة ذاتها:

ليس لي بابٌ لأفتحَه لفارسي الأخير
والسبتُ أسودُ[2]

يستحضر الشاعر هنا رمزا يهوديا (السبت) "وهو اليوم المقدس عند اليهود، كما تنصّ التوراة – لأن الرّب في ستة أيام خلق السماوات والأرض والبحر وكل ما فيها، وفي اليوم السابع استراح، لذلك بارك الرّب يوم السبت وقدّسه"[3]، لكن الإسرائيليين كما يرى محمود درويش تجاوزوا هذه القدسية، وقاموا بعدّة مجازر، لذلك فهو ينفي أن يكون له باب أمل يفتحه، فحتى يوم السبت هذا – الذي من المفروض أن يكون مقدّسا مؤتمنًا أصبح أسودًا حزينًا نتيجة ما يقوم به الأعداء الصّهاينة من قتل وسفك دماء.

***الجملة الاسمية المنفية بـــ: (لا)**

من هذه الجملة الاسمية المنفية بـــ (لا) قول الشاعر محمود درويش

لا جوع في روحي

[1]: ينظر، عمر الربيحات الأثر التوراتي في شعر محمد درويش، ص 20.
[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى2 ص383
[3]: الكتاب المقدّس (العهد القديم – خروج 19-20) ص20.

أكلتُ من الرّغيفِ الفذِّ ما يكفي المسيرَ إلى نهاياتِ الجهاتِ
عشاؤكم ليسَ الأخير[1]

تحاول الذات الشاعرة من خلال توظيف صيغة (النفي لا) التي بدأت بها الأبيات أن تحارب الشّقاء الداخلي والنفسي وهو التطهير بالمعنى المسرحي الأرسطي للكلمة، وإلى تخليص القلب من الرذائل وتحلّيه بالفضائل بالمعنى الصوفي لها[2]، ولعلّ ما في كلمة ا(الروح) ما يشير إلى نقاء سريرة الذات الشاعرة وقومها، وتمسكهما بالحياة والحركة من أجل الوصول إلى نهاياته المرجوة إذ ليس منها من تراجع أو تداعي عن الدرب الشاق الطويل كما يعتقد محمود درويش.

كما أنّ طعام "المسيح" الذي أكل منه الفلسطيني قبل رحيله من بيروت جعل منه إنسانا ممتلئًا على المستويين المادي والمعنوي أي أنه غذاء الروح والجسد، فمثلما كان المسيح مضحيا بنفسه فإنّ الفلسطيني الذي استمدّ نوره منه لن يكون مختلفا عنه، فالمسيح كان العلم والفادي الذي استقبل صلبه بنفس راضية تكفيراً عن خطايا البشر، والفلسطيني أيضا شبيهه لأن أمعاؤه امتلأت بطعام المسيح وامتلأت روحه بتجلياته ومعجزاته.

ويضيف محمود درويش في قصيدته المطوّلة "مديح الظل العالي" كثيرا من تفصيلات "العشاء الأخير" فقيمة هذا الرمز تشبع من كونه رمزًا حيويًا بدلالات مساوية سلبية نتيجة خيانة "يهود الإسخريوطي" الذي باع "المسيح" عليه السلام بدريهمات معدودة كما ورد في الكتاب المقدّس[(*)] هذا من جهة، وبدلالات إيجابية تثري شخصية المسيح مخلصًا للبشرية، مستشرفًا للمستقبل، إذ لا سيل إلى ذلك غلاّ بالموت والتضحية حيث تنبثق الحياة الأبدية من التضحية بالجسد من جهة أخرى، وبذلك يشكّل محور الصّلب بدلالاته الإيجابية والسلبية قيمة بارزة في العقدية المسيحية، ومحورًا حيويا في الشعر الفلسطيني المعاصر.

---

[1]: محمود درويش، -الديوان- الأعمال الأولى، ج 2 ص381.

[2]: ينظر إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 251.

[(*)]: حينئذ ذهب واحد من الإثني عشر يدعى يهودا الإسخريوطي إلى رؤساء الكهنة وقال ماذا تريدون أ تعطوني وأنا أسلمه إليكم فجعلوا له ثلاثين من الفضة ومن ذلك الوقت كان يطلب فرصة ليسلمه. من الكتاب المقدس-العهد الجديد-ص25.

ونجد أيضا من أدوات النفي بـــ (لا) ما تعلّق بانفراد الشعب الفلسطيني وتركه لوحده دون تدخّل الحكّام لحسم الأمر ولا سيما الأشقاء العرب، فتراه يردّد صيغة النفي أكثر من مرة:

لا إخوةٌ لك، يا أخي، لا أصدقاءُ
يا صديقي لا قلاع[1]

ينفي محمود درويش تدخّل أي كان في القضية الفلسطينية، فالفلسطيني دون مساعدة، دون مناصرة فهو متروك للأعداء وحده، لا أخ، – ولا صديق، عطشان لا ماء، مريض: لا دواء، لا يعرف أمامه من ورائه:

لا الماءُ عندك لا الدواُء والسماءُ ولا الشراعُ
ولا الأمامُ ولا الوراءُ
.....
ولكن لا رصيف
ولا جدار ولا أرض تحتي كي أموتَ كما أشاءُ
ولا سماء[2]

فالفلسطيني نتيجة لظلم وشراسة وجبروت العدو لا يدري أين وماذا يفعل، فهو لا يستطيع – كما يرى الشاعر – أن يلتفت إلى أي جهة كانت، فهو محاصر ومطارد فالأمل مفقود لدرجة أن الموت أصبحت صعبة في هذه الظروف القاسية إذ كيف به يموت وهو لا أرض ولا سماء ولربّما في هذا إشارة إلى أن الفلسطيني لا ولن يموت أبدا.

كانت هذه بعض أدوات النفي للجمل الاسمية من قصيدة "مديح الظل العالي"ذات البعد الديني التاريخي، أمّا ما تعلّق بالجمل الفعلية فكان استعمال درويش لها قليلا إذا ما قورنت بالجمل الاسمية، لذلك سنكتفي بما كان من شأن الجمل الاسمية لننتقل إلى الجمل الإنشائية الطلبية.

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى2 ص348.
[2]: المصدر نفسه، ص ص – 348-375.

2- الجمل الطلبية:

قسم علماء البلاغة الكلام إلى قسمين: الخبر والإنشاء والخبر هو كلام يراد به إفادة السامع أو القارئ وهو يحتمل إما الصدق أو الكذب، وأمّا الإنشاء فهو الكلام الذي ينشئه القائل لطلب حدوث فعل أو نهي عنه أو نداء أو تمني، هذا ويدخل ضمن الأساليب الإنشائية أسلوب القسم – التعجب – المد – الذم[1]

ولّما كان الأسلوب الإنشائي الطلبي يتميّز بحركية الدّلالة وحيويتها عكس الأسلوب الخبري الذي "يتميز بثبات الدلالة وجفافها"[2] فإنّنا سنقف عند هذه الدلالة من خلال تناولنا للجمل الطلبية بما تختزنه من رموز دينية تاريخية، فالمتأمّل والدّارس للقصيدة جيّدا يصل إلى مختلف أنواع هذه الجمل منها:

***الاستفهام:**

هو من أكثر الأساليب الإنشائية استخداما في الشعر العربي، يراد به طلب الفهم أو معرفة ما هو خارج الذهن ومن أدواته (الهمزة- أم- وما – ومن –وأي- وكم –وكيف- وأين –وأنى –ومتى –وأيان بفتح الهمزة وكسرها"[3] والاستفهام من أكثر الوظائف اللغوية استعمالاً لأنّ "الاتصال الكلامي يكاد يكون حوارًا بين مستفهم ومجيب والاستفهام طلب الفهم"[4]

اعتمد محمود درويش على التنوع في أداة الاستفهام، وهذا التنويع يكشف عمّا في نفسه من حيرة وقلق وتساؤلات كبيرة ومتعددة عدّدت من أدوات الاستفهام منها قوله:

هل كانَ من حقيِ النزولُ من البنفسجِ والتوهّجُ في دماي؟
هل كانَ من حقّيِ عليكِ الموتُ فيكِ؟
لكي تصيري مريمًا.. وأصيرُ ناي؟

---

[1]: ينظر: راجي الأسمر –علوم البلاغة– دار الجيل ط1 .بيروت (د–ت)، ص21.

[2]: محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري، ص 85.

[3]: السكاكي، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلق عليه نعيم زرزور .دار الكتب العلمية بيروت .ط2لبنان (1408ه-1987م) /ص308.

[4]: عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص299.

هل كانَ من حقيِ الدّفاعُ عن الأغاني؟

.....

هل كان لي أن أطمئِنَّ إلى رُؤاي[1]

تشف الصّياغة اللغوية للأبيات السابقة عن أسئلة وجودية تعبّر عن آهات الشاعر وآلامه ويتشكل هذا من خلال التكرار الرأسي لأسلوب الاستفهام الذي يسيطر سيطرة تكاد تكون تامة على حركة الصّياغة فالتكرار والاستفهامي هو "نوع من التأكيد أو التكديس سواء كان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدّلالي التي يتمخّض عنها إنه إلحاح على تصوير معين"[2].

استخدم الشاعر في هذه الأبيات الرّمز الديني وهو اسم "مريم" هذا الاسم الذي نزلت سورة كاملة باسمه كما هو مذكور في القرآن الكريم "سورة مريم" لقوله تعالى:﴿وَاذكُرْ فِي الكِتابِ مَريم إذ انتبَذت مِن أَهْلِهاَ مكانًا شَرقِيّا" [3]

والشاعر هنا لا يقصد بها "القدسية مريم العذراء" وإنّما يريد بها بيروت يسائلها بقلب حزين جدًّا جرّاء الحصار الإسرائيلي الذي قضى على الأخضر واليابس.

لكن لا يعني ذلك أن الشاعر غارق في الأحزان والأوهام وإنّما تجده يطلّ تعلينا برؤى متفائلة حيث يجهر ويصرخ بأنه لن يقف مَكْتُوفَ الأيدي أمام العدوّ بل سيطلق صرخته ويعلن ثورته يؤكّد ذلك الدّال "خطاي" التي يؤكّده بقوله: "صَدّقت، مَا صَدّقت لكِنيّ سأمشي فِي خُطَاي"[4].

وهذا يدلّ على السير قدما لمقاومة العدوّ ليأتي الدال "رُؤاي" الذي يُمثل بؤرة الدلالة التفاؤلية المستقبلية.

---

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج 2 ، ص ص 351-352.

[2]: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب – المركز الثقافي العربي، ط1 (لبنان) 2002، ص38.

[3]: سورة مريم، الآية 15.

[4]: محمود درويش، الديوان ، الأعمال الأولى 2 ص352.

هذا ونلاحظ أن الشاعر لا يغادر تخوم التعبير البوحي الصريح، نستشفه من التقريرات المكتظة بالإسناد إلى ضمير المتكلّم "الياء" في قوله – دماي – خطاي – رؤاي، من خلال استفهامه الحائر المعبّر عن الدّهشة والاستنكار، ما يوقع القصيدة في شرك الخطاب الانفعالي[1] وبحرف استفهام آخر يقول:

أمِن حجر يقدون السّلاحَ.
أمِن مزامير يصكّونَ السّلاحَ[2]

يتّخذ السطران الشعريان صيغة أسئلة تتأسس كلاهما على همزة الاستفهام حيث "يتظافر هذان السطران عبر الصّيغ الاستفهامية لتبدو كلّ صيغة تدعّم الأخرى، كما تتضافر عبر تماثل ما يليها من أفعال مضارعة (أمن ...يقرّون)، (أمن ..يصكّون)"[3] من خلال هذين الأسلوبين الاستفهاميين المتكررين عبر أداة واحدة، أراد الشاعر أن يصوّر لنا حالة الرعب التي يعشها الشعبان الفلسطيني واللبناني لدرجة أنهما لا ينامان من جرّاء الغارات التي كانت تفاجئهما ليل نهار.

ومن خلال هذا الرمز التوراتي "مزامير" تنهض الأبيات على ثراء دلالي، يرسم لنا معاناة الذات الشاعرة من أجل إثارة وانتباه المتلقي إلى تساؤلاته هاته التي توحد الرغبة في تجاوز الزمن القاسي الواقع على الشعب الفلسطيني واللبناني، كأنه محتاج إلى عاصفة تحرّكه وتبث الحياة فيه وفي شعبه من جديد.

[1]: ينظر: دليلة خياري، مقارنة أسلوبية دلالية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدته مديح الظل العالي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير – إشراف علي ملاحي، تخصّص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة (2007-2008) ص138.

[2]: محمود درويش ، الديوان ، ص361.

[3]: دليلة خياري، مقارنة أسلوبية دلالية لشعرية محمود درويش لقصيدته "مديح الظل العالي" ص 140.

*النهي:

النهي هو أحد الأساليب الإنشائية الطلبية وهو طلب الكف عن عمل ما ويتم بإدخال (لا) الناهية على الفعل المضارع فتجزمه[1] ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

هي هجرُة أخرى

فلا تكتبْ وصيتكَ الأخيرة

لا تولم لبيروتِ النبيذِ[2]

يستدعي محمود درويش في هذه الأسطر الشعرية سيدنا "يوسف عليه السلام" الذي كتب وصيته بأن ينقل بعد موته من أرض هجرته إلى أرض آبائه وأجداده، وهو بهذا يرمز إلى الهجرة من بيروت التي تكون هجرة جديدة للفلسطيني الذي تعوّد عليها، هذا الإنسان الذي يشكّل في نظر محمود درويش معادلا موضوعيا لرمز يوسف عليه السلام – فإذا كان سيدنا يوسف قد كتب وصية بالعودة فقد تحققت، أما يوسف الفلسطيني فمستحيلة عودته لذلك تراه في هذه الأبيات ينهي المقاوم الفلسطيني أن يكتب وصيته بالعودة إلى فلسطين من خلال أداة النهي لا، (لا تكتبْ – لا تولمْ) فأرضه بعد هذه الهجرة نائية بعيدة وهو وحيد منكسر، فمن ذا الذي سيسمعه حتى يحقق له وصيته؟[3]– لا أحد يسمعه، ولا أحد يحقق له وصيته لأنّ هجرته طويلة جدا ومستمرة.

ومن وجه استعمال أسلوب النهي قوله بمختلف ما يعجّ به من رموز دينية تاريخية:

فلا تلمسْ يدَ القُرصانِ

ولا تصعدْ إلى تلكَ المعابدِ

لا تصدقْ، لا تصدّق فهي مذبحَة

ولا تخمدْ هجيرَك عندما يتقمّصُ السّجَّانُ شكلَ الكاهنِ[4]

[1]:ينظر عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 343.

[2]: محمود درويش ، الديوان،الأعمال الأولى، ج2 ، ص 340.

[3]: عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص80.

[4]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج 2، ص387.

يظهر أسلوب النهي في (لا تلمس – لا تصعد – لا تصدق – لا تخمد) إذ كان يعجّ بمختلف الرموز الدينية التاريخية مثل: معابد – مذبحة – القرصان الكاهن،... والملاحظ أن محمود درويش في أغلب استعمالاته لأسلوب النهي – على قلتها – في القصيدة أنها جاءت للدلالة الحقيقية.

***النداء:**

هو طلب المنادي بأحد حروف النداء: يا – أي– أيا – هيا لنداء البعيد، والهمزة لنداء القريب[1] وقد جاء النداء في هذه القصيدة للعاقل ولغير العاقل ومن أمثلة ذلك:

كم كنتَ وحدَكَ يا ابنَ أمّي
يا ابنَ أكثرَ من أبٍ
كم كنتَ وحدكَ
القمحُ في حقولِ الآخرين[2]

النداء هنا موجّه إلى الإنسان الفلسطيني لكي ينهض ويقاوم، يذكره الشاعر بأنه وحيد في مقاومته للصهاينة، فهو يصرخ من أعلى صوته من بعيد "يا بن أمّي"، يريد بذلك تقويم العزائم وإيقاظ الهمم ويستند في ذلك على موقفا من مواقف الذكرى الدينية التاريخية التي تعلّم منها معنى الإيخاء وكيفية النداء الأخوي إنه "النداء الحميمي من الأخ لأخيه ومن النبي إلى النبي من هارون إلى موسى عليها السلام"[3] المبين في قوله جلّ في علاه:﴿قَالَ يَا ابْنَ أُمّ لاَ تَأْخُذْ بِلِحْيَتِي وَلاَ بِرَأْسِي، إِنَّنِي خَشِيتُ أَنْ تَقُولَ قَدْ فَرَّقْتَ بَيْنَ بَنِي إِسْرَائِيلَ وَلَمْ تَرْقُبْ قَوْلِي"[4]

لقد استحضر الخطاب الشعري الفلسطيني قدسية القرآن الكريم باعتباره مصدرًا أدبيا، يتّسم بذروة البيان والفصاحة أولا، وباعتباره كتابا دينيا يمنح الخطاب الشعري سمة التصديق

[1]: سبويه، الكتاب، تح د عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي – مصر ط3(القاهرة) 1408ه-1988م ص ص303-304.

[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2 ص 239.

[3]: عبد العزيز شويط – الموروث الديني والحضاري في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير- إشراف لخضر عيكوس، جامعة منتوري قسنطينة 2000-2001، ص 213.

[4]: سورة طه، الآية 64.

ثانيا، وإلى جانبه السنّة النبوية فدرويش يبدو مولعًا بالإحالة في شعره إلى الحديث النبوي الشريف المنسوب إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم كمثل هذا النداء:

يا أهلَ لبنانَ الوداعَ

.....

اليوم أكملتُ الرسالةَ فانشروني إن أردتم فيِ القبائلِ

اسمانِ للتوحيد نحن[1]

استعمل الشاعر محمود درويش في هذين السّطرين حرف النداء (يا) يعقبها المضاف والمضاف إليه، هنا الشاعر يذكّر أهل لبنان بأنه متعلّق بهم شديد التعلّق وأن الفلسطينين واللبنانيين اسمان لشيء واحد، ما يدلّ على التآخي والتآزر الحاصل بينهما.

فهذا النص الشعري أيضا ينقل القارئ فورًا إلى نص سابق من سيرة النبي محمد – صلى الله عليه وسلّم حين ينقلنا إلى (خطبة الوداع)،إذ تلا على الناس في خطبته الأخيرة "اليوم أكملت لكم دينكم"[2]

في إشارة من الشاعر إلى الرسالة السامية للإنسان الفلسطيني في سعيه نحو التحرر والخلاص من الظلم لذلك كان نداؤه مشوبا بالندبة والإغاثة

من هنا يتّضح أنّ درويش لم يستعمل في هذه القصيدة سوى صيغة واحدة للنداء وهي حرف النداء (يا) لأنها "تدخل في النداء الخالص وفي النداء المشوب بالندبة"[3]، ولعل حرص محمود درويش على استخدام حرف النداء (يا) للاستغاثة والندبة مرّة وللتعجّب مرّة أخرى.

وكأنّ الشاعر يشير ضمنيا أن المنادي بعيد عنه كلّ البعد، ولربّما إشارة إلى أولئك الذين باعدوا القضية الفلسطينية، فهو يناديهم ويكرّر النداء راجيا منهم التدخل والمساعدة، غير أن هذا النداء بعيد بقدر مدّ حرف النداء المستعمل البعيد (يا)، هذا النداء بقي دون آذان صاغية أي: استغاثة بلا مغيث.

---

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى2 ص378.

[2]: سورة المائدة، الآية 03.

[3]: عبد العزيز شويط، الموروث الديني والحضاري في شعر محمود درويش ص 213.

***الأمر:**

هو أحد الأساليب الطلبية فهو "الطلب من المخاطب حصول فعل ما على وجه الاستعلاء والإلزام"[1]، وقد يخرج عن الدلالة التي أقرّها النحاة إلى دلالات يفجّرها النص الإبداعي، إذ من الممكن في إطار النص وسياق معين أن يفقد فعل الأمر دلالته على الحدث والزمن معًا فيعبّر عن حقيقة ثابتة[2] وقد احتل فعل الأمر في قصيدة "مديح الظل العالي" المرتبة الأولى وقد جاء في معظمه على وزن (فاعل – تفاعل – اِفعل) ومن أوجه هذه الصّيغ قوله:

هم يسرقونَ الآنَ جِلدَكَ
فاحذر ملامَحهم – وغمدكَ
كم كنتَ وحدكَ يا ابنَ أمّيِ
هذه آياتنا فاقرأ
باسم الفِدائي الذي خَلقا
من جُرحهِ شفَقا[3]

الشاعر ينوّه إلى الأفعال الإجرامية التي يقوم بها الصهاينة ضدّ الشعب الفلسطيني البريء، فهم يقتلون ويسفكون دماء هؤلاء (يسرقون جلدك) لذلك يحذر أخاه الوحيد (كم كنت وحدك..) من بطش هؤلاء.

وما يلفت انتباهنا أنّ معظم هذه الأفعال (أفعال الأمر) وردت استئنافًا بعد أداة عطف كما في (فاحذر)، حيث ابتدأت الجملة الأمر بحرف استئناف (الفاء) + فعل أمر + مفعول به، والفاعل أتى ضميرًا مستترًا.

والملاحظ أنّ فعل الأمر في هذه القطعة جاء على وزن (اِفعل) : اِحذر ، اِقرأ. يدعو من خلاله إلى المقاومة والصمود في وجه الكيان الصهيوني ويحثّ الفلسطيني على المواجهة دون الاستسلام، فهذه الأفعال منها من اتخذت بعدًا دينيا كما في السطران الرابع والخامس،

[1]: السكاكي، مفتاح العلوم، ص318.
[2]: ينظر محمد الدسوقي، البنية اللغوية في النص الشعري ص 86.
[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2 ، ص ص341-342.

يتناقض هذين السطرين مع التركيب القرآني حيث يتمّ استدعاء الآية الكريمة ﴿اِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الذِي خَلَقْ﴾[1] فالتقارب قائم على التركيب جملة من حيث – اِقْرَأْ باسم – و– الذي خلقا– لكن التغير الدلالي يتدخل من حيث – الفدائي – [2]

والشاعر من خلال هذا السياق مقدّس للشهيد الفلسطيني لذلك كان هذا التركيب القرآني من خلال فعل الأمر (اِقرأ باسم الفدائي) وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أن الشاعر أراد أن يعلي من شأن الفدائي الذي يهب نفسه أضحية من أجل حياة الآخرين وسعادتهم.

فهو وفيٌّ لأهله – لشعبه – لأرضه فلسطين، لذلك يحقّ له أن يقول:

اليومَ أكملتُ الرسالةَ فانشروني، إن أردتم في القبائلِ توبةً
أو ذكرياتٍ
أو شِراعَا
اليومَ أكملتُ الرّسَالَة فيكُم
فالتطفؤوا لَهَبِي، إذا شئتُم عنِ الدُّنيَا
وإن شئتُم فزيدوهُ اندِلاعَا[3]

كلّ أفعال الأمر المذكورة في هذه القطعة الشعرية,قد استأنفها الشاعر بحرف (الفاء) وذلك من أجل أن يترك زمنا للمتلقي بعد إرسال الخبر الأول، كأن الشاعر يريد بذلك إثارة انفعال الشعب الفلسطيني من أجل أن ينمي فيه روح المقاومة التي راح ضحيتها العديد من الجرحى والقتلى.

برمز ديني إسلامي مستند على ما جاء في خطبة الوداع لقوله سبحانه ﴿اليَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلاَمَ دِينا﴾[4] يوحي الشاعر بأنه سيموت كمحمد النبي صلى الله عليه وسلّم وهذه اختيارات أهل لبنان المستجدة عن إكمال رسالته، (فانشروني –

[1]: سورة العلق، الآية 01.

[2]: ينظر: دليلة خياري، مقاربة أسلوبية لمحمود درويش من خلال قصيدة "مديح الظل العالي" 'رسالة ماجستير، ص 187.

[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى2 ص378.

[4]: سورة المائدة الآية 03.

فلتطفؤوا – وهذه اختيارات الشاعر المستجدة عن إكمال رسالته: حملت روحيِ فوقَ أيديكُم فراشاتٍ –وجسميِ نَرجسًا فيكُم[1] ولكن بينه وبين محمد فرقا واحدا، أنه يقدم نفسه لأهل لبنان قربانا.

هذا دمي – دمُكم خُذوهُ ووزِّعوهُ[2]

والقربان رمز ديني، وهو أغلى ما يمكن أن يقدّمه الإنسان المؤمن لربه لكي يتقرب منه، ففي الأدبيات ذات النزعة الشيعية يظهر القربان بطلاً لما روى عن زينب بنت الحسين بعد أن رفعت جثته من بين الحجارة والسيوف قولها "اللهم تقبل منّا هذا القربان"[3]، ويردد المسيحيون القول نفسه أثناء القداس.

وما يلاحظ أن أسلوب الأمر الذي استعمله الشاعر كان باستعمال، صيغة الفعل المضارع المقرون بلام الأمر كقوله:

فالتطفؤوا – فالترفعوه – فالتكتبوه – كان ذلك تهكّما من الأنظمة العربية التي لم تفعل شيئًا اتجاه الدم الفلسطيني الذي أصبح يسيل كل يوم، وتوظيف فعل الأمر في بناء المفارقة اللفظية ليس ثانويا، فهو ينتشر على مساحات واسعة من أعمل الشعراء إذ يبدو للطلب وهو "يلبس لباس التهكم والسخرية وهذا ما يجعله يعني النقيض تمامًا"[4].

ويمكن القول أن الشاعر استعمل الأمر استعمالا مكثّفا ليدلّ على رغبته القوية في المقاومة والصمود برموز دينية تاريخية ذات بعد تراثي أو مسيحي أو إسلامي، فجمع بعضها في هذه الأسطر:

نم ساعةً –نم يا حبيبيِ ساعةً
حيث تتوبَ المجدليةُ(*)

---

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2 ، ص378.

[2]: نفسه، ص 378.

[3]: التوراتيات في شعر محمود درويش، من المقاومة إلى التسوية، ص 72.

[4]: إيمان جربوعة، قصيدة "مديح الظل العلي" – دراسة دلالية ، ص 121.

(*) - هي إحدى النساء اللواتي تبنين دعوة المسيح وساعدنه، وكنّ قد تبعن اليسوع من الجليل يخدمنه، والمجدلية كانت حاضرة أثناء صلب المسيح وقيامته (ورد ذكرها في متى ص 27- ومرقس15 – لوقا-08- يوحنا -19 من الكتاب المقدّس -العهد القديم والعهد الجديد.

مرّةً أخرى ويتّضحُ انتحارِي[1]

ويأمر في موضع آخر:

أنادي أشعيا، اخرجْ من الكتبِ القديمةِ مثلما خرجوا

يا أشعيا لا ترث..

بل أهج المدينةَ كي أحبّكَ مرّتين[2]

ويقول أيضا: عبثًا تحاولُ يا أبيِ مُلكًا ومَملكَة

فسِرْ للجَلجَلة(**)

واصعدْ معيِ[3]

هكذا استخدم الشاعر مختلف الأساليب الإنشائية وفق رؤية دينية تاريخية ليعبّر من خلالها عن ثبات موقفه ضدّ الاحتلال ومعه الشعب الفلسطيني بأكمله، فكان التنويع، واختلاف الأنماط، وتغيير الصّيغ – مثلما تعلّق ذلك ببعض الصّيغ الصرفية– ذلك أنّ القلم عند محمود درويش من أقوى أسلحة المقاومة والنضال – وهذا ما يؤكّده درويش عندما يقول: "لم تكن لديّ طريقة مقاومة إلاّ أن أكتب وكلّما كتبت أكثر، كنت أشعر أنّ الحصار يبتعد، وكانت اللغة وكأنها تبعد الجنود لأنّ قوّتي الوحيدة هي قوّة لغوية"[4].

لذلك تراه يخرج عن قواعده اللغوي لأنه يعطي الأهمية للمضمون والمحتوى على حساب الشكل، فما دلالات المضمون الديني التاريخي التي احتوتها قصيدة "مديح الظل العالي".

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ص362

[2]: نفسه، ص ص362-363 .

[(**)] موضع الصلب كما ورد في الكتاب المقدس العهد الجديد (إنجيل متى ص 27).

[3]: محمود درويش الديوان الأعمال الأولى، ص391.

[4]: دليلة خياري، مقاربة أسلوبية لمحمود درويش من خلال قصيدته "مديح الظل العالي" ، ص71.

المبحث الثالث: الدلالة السياقية للرمز الديني التاريخي في "قصيدة مديح الظل العالي"

إن الحقل الدلالي يتكون بصفة عامة من مجموعة من الكلمات المتقاربة في المعنى ويتميّز بوجود ملامح مشتركة، ومن خلالها تكتسب الكلمة معناها في علاقتها بالكلمات المتجاورة لها لأن الكلمة لا معنى لها، بمفردها، بل معناها يتحدّد مع أقرب الكلمات إليها في إطار مجموعة دلالية واحدة، وهو ما عبّر عنه فندريس(vandris) قائلا : "إنّ الذهن يميل دائما لجمع الكلمات وإلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينهما، فالكلمات تثبت دائما بعائلة لغوية"[1].

كما أنّ قيمة الكلمة لا يمكن تحديدها إلاّ بمقابلتها مع الكلمات الموجودة معها في الحقل الدّلالي الواحد، ومن هنا تكتسب معناها بدقة، وإذا كان أقصى ما يحققه المعجم التقليدي هو أن يصف الكلمات في ترتيب معين، ويسرد كل معانيها الأساسية والفرعية فإنّ معجم الحقول الدلالية يعالج المجموعات المترابطة من الكلمات التي تنتمي إلى مجال معين، وبهذا تصبح للكلمات في النص الأدبي معان أخرى يتكفّل السياق بتحديدها.[2]

من هذا المنطلق ستكون دراستنا لهذا المبحث تتمحور حول ما تحمله هذه القصيدة من أحداث، ومواقف وشخصيات دينية تاريخية كونها أكثر عمقا وتأثيرا بما تحمله من دلالات غنية وثرية كانت في أغلب الأحيان مناهل غزيرة تتفق مع نزعات محمود درويش من أجل تصوير الواقع الفلسطيني المرير وتاريخه الأليم.

وللتاريخ مستويات من الأداء: "التاريخ / أحداث، والتاريخ/ شخصيات"[3] ونعني في هذا المقام: التاريخ/ الأحداث الدينية التاريخية بزمانها ومكانها بانتصاراتها وهزائمها، والتاريخ/ الشخصيات بإيجابياتها وسلبياتها قصصها ومواقفها، بكل ما يتعلّق بسياقها من خلال قصيدة "مديح الظل العالي".

---

[1]: فندريس اللغة، تر عبد الحميد الدواخلي، ومحمد قصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، ط1 (القاهرة) 1950 م ص 333.

[2]: ينظر: إيمان جربوعة، قصيدة "مديح الظل العالي"محمود درويش – دراسة دلالية – ص 146.

[3]: عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر، انشطار الذات وفتنة الذاكرة ص 86.

أ) دلالة الأحداث:

إن الحدث يستوعب تجربة كاملة يعبر عن قضايا الشاعر المعاصر وهمومه وآلامه وآماله، وقد يكون هذا الحدث أكثر رحابة وعمقا في التعبير عن تجربة الشاعر خصوصا إذا كان هذا الحدث له مرجعية خصبة تمتدّ بظلالها على ضمير الوعي الجماعي.[1]

يؤكد أدونيس أنّ التجربة الشعرية الناضجة المكتملة هي "التجربة الإنسانية من المستوى الراقي، والشعر الباقي هو الذي يخترق الحدث محوّلا إياه إلى رمز"[2]

أحداث كثيرة اعتمد عليها محمود درويش في قصيدته "مديح الظل العالي" سواء كانت مرجعها الديانة الإسلامية أو المسيحية أو غيرها، وإذا قلنا الرمز الديني معناه التاريخي أيضا إذ لا نكاد أن نفصل بين الاثنين وكما أشرنا سابقا أن فصل الرموز التاريخية عن الدينية لا يهدف إلاّ لغرض تسهيل الدراسة، فتداخل الرموز التاريخية مع الدينية واقع في أكثر من مناسبة، حيث يوجد تداخل بين هذين الرّمزين عند محمود درويش بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

"فحادثة الطوفان مثلا التي روتها كتب التاريخ وكتب الأديان والميثولوجيا تصلح لأن تكون تاريخية ودينية في آن واحد"[3].

إلاّ أن الموضوعات التاريخية والدينية التي استحضرها محمود درويش تختلف باختلاف الظروف التي كانت تمر بها القضية الفلسطينية والأمة العربية. من هذه الأحداث نذكر:

*** حادثة نزول الوحي:**

استند محمود درويش في قصيدته "مديح الظل العالي" على هذه الحادثة بعد ما كان قد تجاوز المدلولات الدينية التاريخية الجاهزة وأبدع مدلولات دينية من خلال تفجير اللغة، يقول:

لا تو لم لبيروتِ النبيذ، عليكِ أن ترمي غُبارِي

---

[1]: ينظر المرجع السابق، ص 262.

[2]: فريد ثابتي، الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص 06.

[3]: محمود فؤاد سلطان، الرموز الدينية والتاريخية والأسطورية في شر محمود درويش، ص 04.

عن جبينكِ، أن تدَثّريني، بما ألْفَت يداكِ من الحجارَة
أن تموتَ كما يموتُ الميتون
وأن تنامَ إلى الأبد[1]

إنّ قول محمود درويش، يخطفنا فورا إلى قول النبي صلى الله عليه وسلم لخديجة – رضي الله عنها– يوم نزل عليه الوحي أول مرّة "دثروني – دثروني" من الروح جبريل عليه السلام في غار حراء، كما تروي ذلك السير –" فرفعتُ رَأسي فَرَأَيتُ شَيئاً فاءذا المَلكُ الذي جَاءَني بحِراءٍ جالِس عَلىَ كُرسّيٍ بينَ السّماءِ والأَرضِ فَجثثتٌ منهٌ رُعبًا حتى هويتُ إلى الأرضِ فأتيتُ خديجة فقلتُ زَمِّلوني زَمِّلوني دَثِّروني وصُبّوا عَليَ ماءً باردِا ،قالَ فَدَثَّروني وصَبّوا عَليَ مَاءً باردِا"–[2]

كان هذا الفعل بمثابة الإرهاص الأول، يتجلى النبوة وهي مقولة وردت على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم لزوجه خديجة رضي الله عنها التي استبشرت بأنه سيكون نبي هذه الأمة وبذلك تبدأ مرحلة جديدة من حياة العرب وما تلا ذلك من انتشار الإسلام في آفاق العالم كله.

يستند الرمز الديني التاريخي "تدثرني" إلى محورين: الأول أن أفعال المضارعة (ترمي – تموت – تنام) تحتل مكان الصّدارة لأنها تمثّل الحاضر وتوحي بالسكون والضياع والتمزّق، لكن الفعل (تجد) قد يكون مغايرا لما سبقه لأن الذات سوف تبدأ بعد تمزّقها مباشرة في البحث عن ذاتها[3] يواصل بحثه ليجد ذاته ويثبت وجوده فيقول:

عليكَ أن تجدَ الجسدَ
في فكرةٍ أخرىَ وأن تجدَ البلدَ
في جثةٍ أخرى وأن تجدَ انفجارِي[4]

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص237.
[2]:صفي الرحمن المباركفوري الرحيق المختوم الجامعة الإسلامية ط1 المدينة المنورة 1415ه–1994 م، ص ص 64–65.
[3]: ينظر: إبراهيم نمر موسيى، شعرية المقدس، ص ص100-101.
[4]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص338.

وأمّا المحور الثاني فيتسلّط بصورة أكبر على قوله (تدثرني – تجد) حيث يشكلان ضغطا على الأفعال التي تتوسطهما ما يجعل حركته تجاوزية من سوداوية الحاضر ومأساويته إلى استشراق المستقبل ونورانيته[1].

فمثلما لجأ النبي إلى خديجة لتدثره ريثما ينشر رسالته ويحقق النصر، فإنّ محمود درويش أيضا يطلب من المخاطب أن يدثّره وبماذا؟ يدثره بالحجارة إلى أن يحقق النصر هو أيضا.

فالشاعر يقلّد النبي في بحثه عن حالة نفسية مشابهة لحالته من أجل تعميق الفكرة والإحساس "إذ أن كليهما يلتمس موطن الدفء والأمان في مشوار انتابه فيه القلق"[2]

هي حالة موازية لما كان ينتاب الرسول صلى الله عند حضور رسول الحضرة الإلهية "جبريل عليه السلام" من عنت وعناء لكنهما مبهجان للنفس وفي هذا يتحقق وجود ا لإنسان وتتجلى إرادته الإيمانية المستندة إلى الوحدانية، فالغاية هي خلاص الإنسان وتجاوز الحاضر القاتم إلى مستقبل أفضل[3] .

إنّ هذه الحالة الدينية الإستشراقية تشكّل معادلا موضوعيا يستحضرها الشاعر في قصيدته للدلالة على خروج الفلسطيني من ظلام الحاضر إلى نور المستقبل، وإن كان خروجه هذا يشوبه العناء إذ تطلب الذات الشاعرة بأن تدثّر بالحجارة، كيف لا وهم الملقّبون بأبناء الحجارة.

ولعلّ من الأحداث الدينية التاريخية الأخرى التي جسّدها الشاعر:

* **الهجرة:**

الهجرة في ملحمة "مديح الظل العالي" تأخذ بعدًا آخر، وتكتسي ثوبًا غائما وبخاصة بعد خروجه بيروت عام 1982م:

هي هجرٌة أخرَى فلا تذهبْ تماماً

[1]: ينظر: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس، ص 101.

[2]: عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارة الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 125.

[3]: ينظر: شعرية المقدس، إبراهيم نمر موسى، ص ص 100-101.

في ما تفتَّحَ من ربيعِ الأرضِ، في ما فجَّرَ الطيرانَ فينا
من ينابيعٍ ولا تذهبْ تمامَا
في شَظَايانا لتبحثَ عن نبيٍّ فيكَ نامَا
هي هجرةٌ أخرى إلى ما لستُ أعرفُ
ألفُ سهمٍ شدَّ خاصرتِي ليدفعَني أمامَا
لا شيء يكسِرُنا[1]

إنّ محمودًا لا يكشف عن أسرار الهجرة الأولى – هجرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم– ولا يصوّر معالمها وملامحها وخيوطها القديمة، ولا يريد من الفدائي الفلسطيني أن يهجر وطنه الأم، بل يريد البقاء والتحدي ورمز "الهجرة" المستمدة من هجرة النبي صلى الله عليه وسلم من مكة المكرّمة إلى المدينة المنوّرة، يتسم بكل أبعاده الدينية التاريخية والنفسية بتجاوز المعاناة المتشكلة في الحاضر في صورة حصار الفلسطيني ومطاردته إلى صنع مستقبل يتأسس على مبادئ إنسانية.

فالمطاردة والحصار الذي تعرّض له نبينا الكريم قد قاده إلى تأسيس الدولة الإسلامية التي حملت لواء الدين وسافرت به في شتى بقاع الأرض، وهذا شأن الفلسطيني الذي يطمح الشاعر إلى رسم صورته منيطا به القدرة على الانتصار، وبهذا على حدّ تعبير عبد الله الغذامي: فالهجرة وليست الخروج "تشكل محاولة من الشاعر للتجرّد من حياة فرضت عليه، ولكي يعود إلى فطرته وهو لا يخرج من مدينته وإنما يتجه إلى ما سيصبح مدينته، ويحمل معه رسالة يسعى لإبلاغها، وهو لا يهرب من ماضيه أو حاضره وإنّما ينهض لمستقبله"[2].

فهجرة الرسول صلى الله عليه وسلّم من مدينته تعني خروجه منها وإليها والفلسطيني المهاجر من بيروت يهاجر أيضا منها وإليها.

يهاجر منها ليؤسس بعد ذلك دولته ويحقق ذاته وهويته لأنّ كلّ شيء يدفعه إلى الأمام، ولا شيء يكسره على حدّ تعبير الشاعر محمود درويش.

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص238.
[2]: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص ص 111-112.

فرمز الهجرة في قصيدة "مديح الظل العالي"، قد أخذ بعدًا آخر حيث استطاع الشاعر أن يتجاوز المدلولات الدينية التاريخية الجاهزة ويبدع في إشاراته الدينية من خلال تفجير اللغة وتفريغها من دلالاتها المسبقة ليصبح الرمز كما يقول إليا الحاوي "الذروة العليا التي يدركها الشاعر حيث ينتفض من عقال الحواس والمقارنة ويقدّر له أن يعاين الحقائق الأولى بأم عينه الباطنية"[1].

والهجرة في كلّ الأحوال تحمل معها تباشير الصبح وبذور العودة ذلك لإيمان كلّ شاعر فلسطيني أنه ابن (الوطن الأم) سيعود إلى أرضه كما عاد المجاهدون – صحابة رسول الله – إلى البلد الأمين.

بعد ما جاء نصر الله وفتحت مكة المكرمة ونشر الإسلام لقوله تعالى ﴿إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللهِ وَالفَتْحُ وَرَأَيْتَ النَّاسَ يَدْخُلُونَ فِي دِينِ اللهِ أَفْوَاجًا﴾[2]

هذا النصر الذي كان مبجلا من الله سبحانه وتعالى لنبيه الكريم بعد مسيرة جهادية طويلة لقوله تعالى: :﴿إِلاَّ تَنْصُرُهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللهُ﴾[3]

يتحدّث محمود درويش عن هذا النصر، بل عن هؤلاء الأنصار إلاَّ أنه لا يذكرهم صراحة بل يستعير لذلك المحلّ (يثرب) وهو يريد الحال (الأنصار) يقول:

و هل..هل نستطيعُ الموتَ في ميلادِنا الكَحلى
أم: نحتلُّ مئذنةً ونعلنُ في القبائلِ أنَّ يثربَ أجرّت قُرآنَها ليهُود خَيبَر
اللهُ أكبَر[4]

وفي احتلال المئذنة احتلال لحضارة الصحراء، ونقلها من هامش التاريخ إلى التاريخ، ومن ناحية أخرى يعزز الشاعر لفظ احتلال المئذنة ليعزز بالتالي لفظ أن المقاتل لن يستطيع

[1]: دليلة خياري، مقاربة أسلوبية دلالية لشعرية محمود درويش لقصيدة "مديح الظل العالي"، ص 89.
[2]: سورة النصر، الآية2.
[3]: سورة التوبة، الآية 40.
[4]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى ، ج2، ص 344.

الموت، ويعلن عن قرآن عن دستور جديد بعد أن أجرّت يثرب (الأنظمة العربية) قرآنها ليهود خيبر (إسرائيل).[1]

يومئ محمود درويش بالأنصار إلى أنصار فلسطين الذين أزاحوا عن أنفسهم ثوب النصرة وأجرّوا القرآن الكريم إلى يهود خيبر(*)

وحين يؤجّر القرآن وتلغى سورتا الأنفال والتوبة، وكل آيات الثورة والجهاد، يصير لزاماً على كل فلسطين أن يجد وحيا آخر ،و أن يتلو آيات الفداء التي تدعو إلى تعمير مزاعم اليهود، وبخاصة أسطورة الهيكل وأكذوبة العصر، ويجب عليه أن يحافظ على صورة بيروت كما سنرى في المقاطع الموالية من القصيدة.

لقد اختار درويش ما يوافق تجربته الشعرية ليسقطها على واقعه الأليم، إنّهافلسطين، فلسطين الزمان والمكان، التجربة والمخاض، الوطن والحرية، الأرض المقدّسة التي باركت الأحرار فباركوها، وكأن قساوة الحصار والحرب قد أخرجت شاعرنا عن طوره، وكأنه وحي سماوي يترل عليه وذلك بتوليف قرآني من سورة "العلق"﴿ إِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ﴾[2] وإنجيلي عن "المسيح الفادي الذي سيهدم هيكل جسده وينيه في ثلاثة أيام"[3] يقول في هذا الصدر:

هذِهِ آياتنَا فاقرأْ
باسمِ الفداءِ الذي خَلقَا
مِن جزمِهِ أُفُقا
باسمِ الفِدائي الذي يَرحَل
مِن وقتِكُم لندائِهِ الأوَّل، الأوَّل
سَندمِّرُ الهيكَل

[1]: من الإنترنت https://www.alwatan.net /poem66880html(بتصرف)

[*] : خيبر: واحة كبيرة يسكنها اليهود على مساحة مائة ميل من شمال المدينة جهة الشمال، وقد كانت حصون اليهود في خيبر منيعة قوية – خرج إليهم رسول الله ودعا الله وابتدأت المعارك وفتح المسلمون منها حصنا بعد حصن، وقد بلغ عدد قتلى اليهود في هذه المعركة ثلاثة وتسعين واستشهد من المسلمين خمسة عشر.

[2]: سورة العلق، الآية 1.

[3]: الرمزية الميثولوجية في شعر محمود درويش من الموقع www.diwanalards.com

باسمِ الفدائيِ الذي يبدَأ

اِقرأ

بيروت صُورتُنا[1]

الله أكبر، يصير الفاعل هنا من داخل فعله فقط مظهر اللاّعادي عندما (يخلق الأفق من جزمه) وسيصير من داخل فعله فقط مظهر اللاّإنساني عندما (يرحل من وقتكم الأول مغادر الزمان إلى ندائه الأول البعيد لأجل أن يدمّر الهيكل، ومن المفترض بالتالي أن يدمّر جملة من المفاهيم الصهيونية لأساطير يهودية برّرت الصهاينة احتلال فلسطين[2].

تتّسم الإشارة الدينية التاريخية (الهجرة بكل أبعادها الدينية وتفصيلاتها التاريخية والنفسية بتجاوز معاناة الحاضر إلى صنع مستقبل يتأسس على مبادئ إنسانية تتمثّل في الحقّ والخير والكرامة.

لا يزال الشاعر في حالة مخاض يستشرف فيها مستقبلا ما زال حدسًا يتماثل مع هذه الهجرة – هجرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم –

ويؤكد استمرار الهجرة الفلسطينية فيجسّدها في موضع آخر مع هجرة أخرى، هجرة النبي يوسف عليه السلام فيقول:

هي هجرةٌ أخرى...

فلا تكتبْ وصيتُكَ الأخيرة والسَّلاما[3]

إن النبي يوسف– عليه السلام – الذي عاش في أرض كنعان قبل أن يرحّل إلى مصر بعد كيد إخوته له قد نقل بعد ذلك من أرض هجرته إلى أرضه الأصلية، أرض أجداده وآبائه، لكن الفلسطيني لا داعي لأن يترك وصية من أجل نقله إلى أرضه الأم ذلك أن هجرته مستمرة ما استمر حصار فلسطين.

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص ص 343-344.

[2]: الإنترنت (أفنان القاسم) ← https://www.alwatan.net

[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى2 ص340.

وما يؤكّد استمرار هجرة أبناء فلسطين هو اعتماد الشاعر على نقاط الحذف أو وقفة البياض كما يسمّيها بنيس فهي "تفاعل الصّمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السّمعي في بناء إيقاع النص"[1]. الوظيفة إذن تقوم بوظيفتين أساسيتين: الوظيفة الإيقاعية، والوقفة الدّلالية، هذه الأخيرة التي تتغير من قارئ لآخر ممّا يفتح النص على دلالات عديدة.

فاعتماد الشاعر على نقاط الحذف كان من أجل البرهنة على أنّ الهجرة الفلسطينية متواصلة، طويلة وممتدّة ، لا نهاية لها، ما يدل على أنّ الشعب الفلسطيني لا يزال يعيش حالة الضياع والاغتراب حتّى في وطنه، ذاك ما يؤكّد قوله:

وطنِي حقيبَتِي
وحقيبتِي وطنٌ الفجرِ
شعبٌ يفتِّشُ عن مكانٍ
بين الشَّظاياو المَطَر[2]

لكن لا يعني هذا أن الشاعر محمود درويش راضخ لهذا التشتت وهذا الضياع وهذه الهجرة الطويلة التي لا يعرف لها بداية أو نهاية، بل يستبشر خيرًا من وراء هجرة أبناء فلسطين، هذه البشرى التي جعلته يوظّف هذا الرمز – رمز الهجرة – ورمز الهجرة هو ذلك: "الإيحاء بمجرى سنّة الله عندما يستيئس الرسل والتلميح بالمخرج المكروه الذي يليه الفرج المرغوب، الإيحاء والتلميح اللذان تدركهما القلوب المؤمنة، وهي في هذه الفترة تعيش وفي جوّها تتنفّس فتتذوّق وتستشرف وتلمح الإيحاء والتلميح من بعيد"[3].

وفكرة التهجير لطالما كانت شغله الشاغل في معظم قصائده حيث يسقط محمود درويش على الحاضر قصّة السبي البابلي التي جرت في الزمن الماضي من قبل اليهود ليعبر عن فكرته يقول في قصيدة أخرى.

وانتظر العائدين وهم يَعرِفون مواعيدَ موتِي ويأتونَ

[1]: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ج1(التقليدية)دار توبقال للنشر ط2، المغرب ،2001، ص140.
[2]: محمود درويش، الأعمال الأولى، ج1، ص376.
[3]: سيد قطب، في ظلال القرآن ج1 دار إحياء التراث العربي بيروت ط3 (لبنان)، ص ص178-179.

أنتِ التي لا أحبُّكِ، حين أحبّكِ، أسوارَ بابِل[1]

تفاؤل كبير وأمل أكبر يغمران قلب الشاعر وهو في انتظار العائدين لأنه على يقين من عودتهم وتحرّرهم وتخلّصهم من فكرة التهجير التي أجبروا عليها مستحضرا التاريخ برمز بابل وأسوارها كدليل على الحادثة التي جرت سابقا من خروج لأبناء اليهود من مصر إلى بابل، يقول:

يا أطفالَ بابلَ
يا مواليدَ السلاسِلَ
ستَعودونَ إلى القدسِ قريبا[2]

توجّه محمود درويش في هذا الخطاب الشعري إلى أطفال بابل، والمراد من ورائهم أطفال فلسطين، و لم يقل أطفال فلسطين بل قال: أطفال بابل

وإذا طرحنا السؤال لماذا؟ كان الجواب: لأنه أراد استحضار الماضي حين هُجّر أبناء اليهودا الكنعانية إلى بابل، وما أشبه الليلة بالبارحة ليهجّر الفلسطيني من وطنه، لكنّ التفاؤل يبدوا واضحًا لأنّ أبناء فلسطين سيعودون كما عاد أبناء يهودا سابقا لأنهم يمثّلون التاريخ بعينه.

لكن الرموز التاريخية التي استحضرها محمود درويش في شعره قد ألبسها ثوبا فلسطينيا في توظيفه له، فالهجرة مثلا هي ليست بالهجرة النبوية بقدر ما هي الهجرة الفلسطينية (أبناء فلسطين، وأطفال بابل أيضا إنما هم أطفال فلسطين وهكذا فالشاعر كما يرى درويش: "ليس كالمؤرخ يُعنى بما كان بل يعنى بما سيأتي"[3].

ونقف مع ما سيأتي بواسطة ما كان، ما كان من بعض الحوادث الدينية التاريخية من خلال "قصيدة مديح الظل العالي" مع ما نقل عن رسول الله وهو يودّع أصحابه.

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2 ص15.
[2]: المصدر نفسه ص 46.
[3]: عقبة فالح عبد الهادي طه ، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 28.

*** خطبة الوداع:**

اتكأ الشعراء الفلسطينيون على كثير من الرموز الدينية التاريخية للتعبير عن واقعهم فراحوا يستلهمونه من مصادر إسلامية وغير إسلامية فكان على رأس هذه المصادر القرآن الكريم ثم السّنة النبوية بما تحتويه من أحاديث نبوية شريفة، إضافة إلى حياة الرسول صلى الله عليه وسلّم وحياة صحابته رضوان الله عليهم، ثم تأتي المضامين المسيحية واليهودية بما تحويه من ملهمات للشعراء.

ففي هذا المقطع يستند الشاعر على نص خطبة الوداع التي ودّع فيها الرسول صلى الله عليه وسلم أصحابه، ليقول من خلاله:

يا أهلَ لبنانَ...الوداعا
اليومَ أكملتُ الرسالةَ فيكُم فانشرونِي إن أرَدتم في القبائلِ توبةً
أو ذكرياتٍ
أو شِراعا
اليومَ أكملتُ الرسالةَ فيكُم[1]

بمجرّد قراءتنا لهذه الأسطر نتذكر مباشرة قوله تعالى:

﴿اليَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمْ الإِسْلاَمَ دِينَا﴾[2]

نلمح تقاربا دلاليا مع هذه الآية الكريمة من سورة المائدة، فالتقارب قائم على تركيب الجملة من حيث (اليوم أكملت الرسالة فيكم)، أين يظهر استحضار الشاعر للرسالة المحمدية التي أتمّها نبيّ الهدى على أحسن وجه "اليوم أكملتُ لكُم دينَكُم"[3]: "بتمام النّصر وتكميل الشرائع الظاهرة والباطنة، الأصول والفروع"[4] لهذا في هذه السنة التي حجّ فيها النبي صلى الله

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص379.

[2]: سورة المائدة، الآية 03.

[3]: سورة المائدة، الآية 03.

[4]: الشيخ: عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم المنان في تفسير كلام الرحمن، تح : عبد الرحمن بن معلاّللويحق، دار بن حزم،ط1 بيروت، (1424هـ- 2003م) ص 199.

عليه وسلم في السنة العاشرة للهجرة –حجة الوداع، لم يحجّ فيها مشرك و لم يطف بالبيت عريان.

والشاعر محمود درويش يرى بأنه هو الآخر أكمل رسالته في شعبه لأنّ الشاعر منذ القديم إلى الزمن الحديث يمثل رسول أمّته، لهذا كانت الوظيفة الأسلوبية لهذا التداخل بين النص القرآني والنص الشعري تكمن في تأديته دورًا بنائيا وظيفيا، حين أراد الشاعر أن يرتقي إلى درجة النّبوّة (أنا نبيّ الأنبياء)[1] من خلال تأديته لمهمّته النبيلة على أكمل وجه ليكون شاعر الشعراء (وأنا شاعر الشعراء)[2].

لابدّ من الإشارة هنا إلى ظاهرة أخرى قد تكون منسجمة على الشعراء العرب في أغلبهم وليست مختصرة على الشعراء الفلسطينيين وحدهم ألا وهي ظاهرة (نبوّة الشعراء) والتي عرفت عند المتنبي قديما، فالشعراء في أغلبهم يعتقدون بأنهم أصحاب رسالة يجب أن يؤدوها وأنّ مهمتهم الدعوة والتبليغ والتبشير بالثورة.

فلا غرو أن كانت نبوّة الشعراء قد حاولها المتنبي أو ألصقت به فإنّ هذه النزعة بقيت طي الكتمان لدى أكثر الشعراء من ذلك قول محمود درويش:

اليومَ أكملتُ الرسالةَ فيكُم

يا أهلَ لبنانَ الوداعا

هذا دميِ يا أهلَ لبنانَ أرسُموه[3]

الشاعر يعلن عن إتمام رسالته بعدما أدّاها بأحسن وجه وما يزيد هذا الاستحسان هو تقديم نفسه ضحية لأهله فلا فرق بينهما فدمهم واحد .هذا دميِ دمكُم خُذوه ووزِّعوه[4]

فهو يقدم نفسه لأهل لبنان قربانا ، كما تمّ ذلك مع السيد المسيح، فمحمود درويش والمسيح يجتمعان على مبدأ أساسي آخر عندما يقف كلّ واحد منهما موقفا ناقصًا لموقف أو مكملا لموقف.

---

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2 ص385.

[2]: نفسه، ص 385.

[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص379.

[4]: نفسه، ص 379

فالمسيح يكمّل شرائع اليهود[1] أو ينقض موقفا منها[2]. ومحمود يكمل شرائع المسيحية: (أكلت من الرّغيف الفذ،-هذا دمي-) أو ينقض موقفا منها، والتناقض هنا واضح من ابتهالات الصلاة الرّبانية، ليتقدّس اِسمك – لتكن مشيئتنا في الأرض كما هي في السماء[3].

ومثلما هو معروف أن محمود درويش اِستوحى رموزه من مختلف الديانات: الإسلامية، المسيحية، وحتى اليهودية، لذلك سنحاول أن نلمس حادثة أخرى من الديانة المسيحية، حسب قصيدة "مديح الظل العالي".

[1]: ينظر: الكتاب المقدّس (إنجيل متى) ص 58.

[2]: ينظر: المرجع نفسه (أعمال الرسل) ص 106.

[3]: المرجع نفسه (العهد الجديد – إنجيل متى) ص06.

*** حادثة صلب المسيح:**

تشتمل تجربة "الصلب" حسب الاعتقاد المسيحي – على إشارات دينية عدّة تتظافر معها لتعبّر عن إطار كلّي للتجربة وهي مكان الصّلب المتمثل في الجُلجلة: يقول محمود درويش في ذلك:

كم مِن نبيٍّ فيكَ جرَّب
كم تَعذّب كي يرتّبَ هيكَله
عبثاً تحاولُ يا أبي مُلكًا ومملَكةً
فسِرْ للجَلجَلة
واصعَدْ معي
لتعيدَ للرّوحِ المشرَّد أوَّلُه[1]

ويعدّ ملمح الصّلب في شخصية المسيح من أكثر جوانب الشخصية إيحاءً، حيث وجد في نفوس الشعراء هوى، لأنه يناسب عالم المكابدة والمعاناة الذي يحياه الإنسان المعاصر والشاعر المعاصر.

كما أن محاولة إيجاد الموقع الأصلي للإنسان من دون الاتحاد مع شخصية اليسوع محاولة مخفقة لا يمكن أن تحقق في أي حال من الأحوال ما يصبوا إليه كل فلسطيني، وإنّ الروح يظلّ مشرّدا هنا وهناك ما لم يتمّ السّير إلى مكان الصلب (الجلجلة) والمعراج إلى عالم الأرواح[2].

وحادثة الصلب قد جسّدت في إنجيل متى، الكتاب المقدّس: "ولّما أتوْا إلى موضع يقال له جلجثة (جلجلة) وهو المسمى موضع الجمجمة أعطوه – (أي السيد المسيح) – خلاًّ ممزوجًا بمرارة ليشرب ولما ذاق لم يرد الشرب، ولّما صلبوه اقتسموا ثيابه حتى يتمّ ما قيل بالنبي: "اقتسموا "ثيابي بينهم وعلى لباسي ألقوا قرعة"[3] ثم جلسوا يحرسونه هناك.

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى ، ج2، ص391.
[2]: ينظر: ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 81.
[3]: الكتاب المقدّس (العهد الجديد)، ص 28.

فتجربة الصّلب هذه تعيد حضورها مرّة أخرى في الواقع الفلسطيني متمثلة في الشهادة من أجل كلمة الحق، ويعدّ الشاعر تبعًا لذلك مقاتلا، وإن كان بالكلمة باعتبارها وسيلة يسعى فيها محمود درويش الشاعر إلى حمل رسالة تتشابه مع رسالة المسيح عليه السلام في تحقيق كرامة الإنسان وحريته وبذلك يتحوّل الشاعر إلى رسول يحمل صليبه ويسير به إلى جلجلته راضيا مرضيا[1].

وبطبيعة الحال أن لهذه الحوادث ولهذه المواقف أشخاص عاشوا هذه الأحداث وعايشوها بمختلف نتائجها.

شخصيات كثيرة كانت ولا تزال القلب النابض الحي، والمثل السائد على مدى بعد الزمن، استدعاها الشاعر محمود درويش في جلّ أعماله الشعرية خاصة ما هو معبّر عن قضيته.

ب) دلالة الشخصيات:

لقد وجد الشعراء المعاصرون في الشخصيات الدينية التاريخية مناخا للتعبير عن قضاياهم وتجاربهم، فانتشرت الشخصيات الدينية على خريطة الشعر العربي بصفة عامة والشعر الفلسطيني بصفة خاصّة، خصوصًا شخصيات الرسل والأنبياء، ويحسب محمود درويش من هؤلاء الشعراء الذين أعادوا رسم الواقع الفلسطيني وفق رؤيًا شعرية حية، يطمح من خلالها إلى التعبير عن مستقبل إنساني أفضل، فما هي هذه الشخصيات التي حظيت بها قصيدة "مديح الظل العالي"؟ وما هي الدلالات المختزنة وراءها؟

استدعى الشاعر محمود درويش في هذه القصيدة الكثير من شخصيات الرسل والأنبياء كمعادل موضوعي لما يشعر به وكتعبير عن مواقفه من الواقع الذي يبعثه منها:

*** آدم عليه السلام:**

يوظّف الشاعر شخصية "آدم عليه السلام مستخدمًا آلية "الاسم المباشر" فيقول:

لستُ آدم كي أقولَ خرجتُ من بيروت منتصرًا علىَ الدُّنيا

[1]: ينظر: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس، ص 101.

ومنهزمًا أمامَ اللهِ[1]

يوظّف الشاعر شخصية "آدم " عليه السلام ليكشف من خلاله عن خبايا الذات والأزمة النفسية التي فرضت عليه، وعلى شعبه بعد الخروج من لبنان سنة 1982م، فآدم هو رمز الفلسطيني الذي أبعد عن أصله أو جنسه، بل هو رمز لكل إنسان يدع وطنه ويخرج عنه طوعًا أو كرهًا ليظل مشدودًا إلى أمسه وإلى المآرب التي قضاها فيه.

ولعلّ هذا الشعور المؤلم والحزين هو الذي دفع بالشاعر إلى تجاوز الدلالة الأصلية للرمز، فوجدناه يرى أنّ في خروج آدم من الجنة هو انتصاره على الأرض وتحدّ لها، أمّا خروجه هو من جنته (بيروت) فهو انهزام وضياع.

لقد وظف محمود درويش شخصية "آدم" عليه السلام مرّات عديدة وبمعان متعدّدة إذ كان يعطي لهذا الرّمز في كل مرّة دلالة مغايرة للدلالة السابقة: ففي قصيدته من "قصّة الموت الذي لا موت فيه" من ديوانه: "هي أغنية هي أغنية 1986"[2] يجعل درويش من آدم رمز الخطيئة والإساءة للبشر[3]

أأسأتُ إليكَ يا شعبي كما أساءَ إليّ آدمُ[4]

يغير الشاعر محمود درويش دلالة الخطيئة إلى الانتصار كما جاء ذلك في قصيدة مديح الظل العالي إذ رأى درويش في هذا الرّمز انتصار الإنسان على كافة المخلوقات لما يمتلكه من قوة خارقة لا تستطيع باقي الكائنات امتلاكها حتى رأي خروج آدم من الجنة هو انتصار له على الدنيا حيث عالم التحدّي والقوة، و"إن كان محمود درويش يضع نفسه معادلاً موضوعيا لنفسه الفلسطينية والجنة معادلاً لبيروت"[5].

فاللاّفت والمثير كما تذكر الباحثة آمنة بلعلى في الشعر وفي توظيف الرّمز الديني: "قدرة الشاعر على تجاوز الشكل القديم للمادة الدينية موقفا كان أو حادثة أو ملمحًا من

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2.

[2]: محمود درويش الأعمال الأولى، ج2. ص 408

[3]: ينظر، إبراهيم نمر موسى شعرية، المقدس، ص114.

[4]: محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص975.

[5]: عمر الربيحات، الأثر التوراثي في شعر محمود درويش، ص 53.

ملامح شخصية معينة، وذلك بالولوج بها إلى عالم الدلالة المعاصرة التي تعيش في عمق الشكل القديم ولا ينفصل عنه إلا بمقدار ما تسمح به أبعاد التجربة المعاصرة"[1].

والشاعر الذي يرفض الخروج من بيروت الذي لا يمثل أي وجه من وجوه الانتصار ينفي التشابه بين الشخصية الرمز والشخصية المرموز إليها، فهو يرى أنّ حتى انهزام "آدم" أمام الله طبيعة أمّا خروج الفلسطيني من بيروت فليس له ما يبرّره سوى الإجحاف والهيمنة الاستعمارية، وهذا ظلم في حق الإنسانية.

هذا الظلم الذي عبّر عنه محمود درويش – باعتقاده أنه أوّل القتلى – ليستدعي:

*** هابيل وقابيل:**

يستدعي الشاعر شخصيتي ابني آدم، قابيل وهابيل للتعبير عن حالة الصراع الأخوي بين أبناء آدم على وجه الأرض منذ بدء الخليقة إلى يومنا هذا، وفي ذلك يقول جلّ في علاه: ﴿وَاتْلُوا عَلَيْهِمَ نَبَأَ ابْنِي آدَمَ بِالحَقِّ إِذْ قَرَّبَنَا قُرْبَاناً فَتُقبَلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يَتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرْ، قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللهُ مِنْ المُتَّقِينَ إِنْ بسَطَتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أنا بِبَاسِطٍ يَدِي إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللهَ رَبَّ العَالَمِينَ﴾[2]

يستدعي الشاعر هاتين الشخصين دون النعت باسمهما فيقول:

أنا أوّلُ القتلى وآخرُ من يموتُ[3]

الشاعر لم يذكر اسم "قابيل" وإنما أشار إليه بقوله: أنا أوّل القتلى، فأول قتيل على وجه الأرض هو هابيل وأول قاتل هو "قابيل" والشاعر هنا يتحد مع كل ذات فلسطينية مومئا إلى الجريمة الأولى ليصبح قابيل هذا العصر في شكل حلولي معه، ودرويش بإشارته إلى قابيل يتجاوز الحدث والموقف ويدعو المتلقي إلى البحث عن نقاط الالتقاء بين الرمز والمرموز.

[1]: آمنة بلعلى – الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث، ص67.

[2]: سورة المائدة ، الآية 30.

[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى ، ج2، ص385.

فالعلاقة بينهما أن هابيل قُتل رغم أنه لم يرتكب أي ذنب وكذا الأمر بالنسبة للفلسطيني الذي سلبت أرضه وأخذ حقّه وقتل وعذب دون أي ذنب لكنه لا ولن يستسلم لظلم فلسطينه الأبية.

يبتدئ السطر الشعري بضمير المتكلّم (أنا) الذي يحمل في دلالته العميقة "الضمير الجمعي، أين يظهر انشطار الذات واضحا من خلال توسّطهما بين البداية والنهاية.

ويلجأ الشاعر بكثرة إلى الزمن النهائي من أجل التأكيد على صمود الشعب الفلسطيني حتى النهاية"[1] وهذا ما يؤكّده قوله:

نبقى واقفين ، وواقفين إلى النهاية[2]

والشاعر هنا يؤكد على أن الشعب الفلسطيني سيبقى واقفا، صامدا دائما رغم كل العقبات التي تعترضه إلاّ أنه مستعدّ للمواجهة بكل شجاعة وتحدّ، فهو لن يستلم وسيبقى دم المقاومة يجري في جسم كل فلسطيني حتى تتحرّر فلسطين وتنال استقلالها ويخرج العدوّ الصهيوني ذليلا منهزما.

فمحمود درويش متأكّد من انتصار فلسطين من خلال صمود أبنائها إلاّ نه ينبغي أن يوضّح أن قتل قابيل لأخيه هابيل قد جدّدت مرّة أخرى، بزمن جديد وبيوم جديد من خلال قتل الإنسان الفلسطيني يوميا على أرضه، حيث تتجسّد هذه الحادثة التاريخية الدينية كلّ يوم في صورة الفلسطيني، ما يجعل محمود درويش يواصل استناده على شخصيات لها من الصمود والصّبر ليتعلّم منها، نجده يستدعي:

*** يوسف عليه السلام:**

تعتبر قصّة سيّدنا يوسف واحدة من أبرز الشخصيات الدينية والأكثرها شيوعًا في أدب محمود درويش وخصوصًا في جانبه الشعري كما تعتبر من أبرز الرموز الدينية التاريخية في شعر درويش حضورًا وبدلالات متعدّدة، لنرى دلالاتها من خلال "قصيدة مديح الظل العالي" التي يقول فيها:

---

[1]: دليلة خياري، مقاربة أسلوبية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدة "مديح الظل العالي"، ص 197.

[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى ، ج2، ص386.

حَطّوكَ في حجرٍ وقالوا لا تسْلَم
ورمَوكَ في بئرٍ.. وقالوا لاتسْلَم[1]

الجدير بالذكر أن محمود درويش في هذه القصيدة قد أحال بعض أسماء الشخصيات و لم يذكرها صراحة بل يستدل عليها من خلال السياقات اللغوية المصاحبة لها لذلك نجده هنا لا يصرّح باسم (يوسف) بل يتركه للسياق والمعنى واضح من خلال السياق، فالقارئ لا يحتاج إلى جهد كبير ليلمح استحضار الشاعر لمأساة يوسف والتخاذل الأخوي حين ألقوه في البئر، تذكّره بذلك مجازر صبرا وشاتيلا التي حدثت أمام مسمع ومرأى من الأشقاء العرب دون أي مساعدة منهم[2].

إنّ هذه المأساة ما هي إلاّ امتداد لمأساة النبي يوسف عليه السلام – على يد إخوته حين ألقوه في البئر و لم تمتدّ له أي يد منهم لتنقذه.

لقد جسّد الشاعر من خلالها معاناته وهمومه الفردية والجماعية باعتبارها معادلا موضوعيا لحالة الإنسان الفلسطيني المقتول الذي تخلّى عنه إخوته، ومارسوا ضدّه كل وسائل القمع والنفي والقتل.

يواصل درويش سرد مأساته الفردية والجمعية في هذه القصيدة "مديح الظل العالي"

كسَروكَ كم كسَروك َكي يقفُوا على ساقيْكَ عرشا
وتقاسمُوكَ وأنكروكَ وخبّأوك وأنشأوا لديكَ جيشا
حَطّوكَ في حجرٍ.. وقالوا لا تسْلمْ
ورمَوكَ في بئرٍ.. وقالوا لا تسلَمْ[3]

فالشاعر يستدعي رمز "يوسف" النبي للتعبير عن حالة التخاذل العربي والضياع بلا نصير والتي عانى منها الفلسطيني في حرب لبنان عام (1982م)،حيث تخاذل العرب عن نصرة إخوانهم الفلسطينيين واللبنانيين أمام آلة الموت الإسرائيلية ما جعل القناع يسقط عنهم جميعًا:

[1]: المصدر السابق، ص 341.
[2]: ينظر: عقبة فالح عبد الهادي طه: الاستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 73.
[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص341.

سقطَ القناعُ عن القناعِ عن القناعِ
لا إخوة لك يا أخي لا أصدقاءُ[1]

لكن محمود درويش التي تظل مأساة النبي يوسف عليه السلام تلح عليه في أكثر من ديوان شعري لا يستسلم لليأس، للواقع الفلسطيني الأليم بل يواجه ظلمة البئر ووحشتها، فيقول في قصيدة أخرى (لا تعذر عما فعلت)

لم أعتذرْ للبئرِ حين مررتُ بالبئرِ
استعرتُ من الصنوبرةِ العتيقةِ غَيمة
وعصرُتها كالبرتقالةِ ، وانتظرتُ غَزالة[2]

والانزياح في هذه الأسطر يبدو واضحا، ويتضح ممّا تقدّم حجمه لهذا الرمز – النبي يوسف عليه السلام – في أدب محمود درويش فيوسف الذي مثل رمزا للمعاناة والتحمّل في (مديح الظل العالي 1983م) تتراح دلالته ليصبح رمزا لظلم الإخوة في (ورد أقل 1986) لدرجة قوله: والذئب أرحم من إخوتي[3]، لتعبر رمزيته عن نذالة الإخوة والأخ المظلوم هنا: العراق بعد أن كان فلسطين .. "لنخطفَ منه كواكبَ هذا المساءَ الجميلَ"[4] فيما تتراح مدلول (يوسف) في (لا تعتذر عمّا، فعلت) ليرمز إلى ضياع الحلم.

السلامُ عليكَ يومَ ولدتَ في أرضِ السّلامِ ويومَ تُبعثُ من ظلامِ القبرِ حيا[5]

حضور قوي للنبي يوسف عليه السلام، في شعر محمود دويش، كون أن قصته من أحسن القصص على الإطلاق لقوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ القَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا القُرْآن وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لمن الغَافِلِينَ﴾[6].

[1]: المصدر السابق، ص 348.
[2]: نفسه (لا تعتذر عمّا فعلت) من قصيدة لم اعتذر للبئر، ص 37.
[3]: نفسه (ورد أقل) ص 896.
[4]: محمود درويش– قصيدة شمس العراق –من ديوان فرس للغريب من الموقع bohour.com
[5]:محمود درويش الأعمال الأولى ، ج1، ص195.
[6]: سورة يوسف، الآية 03,

لذلك كان حضوره أكبر وبدلالات متعدّدة، ومن ثم نجدها قد تنطوي على أكثر من جانب، فإذا كان في هذه الشخصية من جانب السلب كمحاولة الإخوة لقتله، رمز الفلسطيني المطارد من كلّ الجهات حتى من ذوي الدّم الواحد – إخوته العرب – فإنّ لها جانب إيجابي مشرق كإشراق رسالة النبي يوسف، بل وجميع الأنبياء فرغم كل المحن والإحن التي اعترضتهم إلاّ أنهم استطاعوا تجاوز واقعهم المرير إلى واقع جميل، وهذا يتطابق إلى حدّ بعيد مع إيمان الشاعر ورؤيته المستقبلية من أن الشعب الفلسطيني سيتجاوز هذه المحن التي فرضت عليه في الوقت الراهن.

شخصية أخرى ضرب بها المثل في الصبر على التحمل للشدائد:

*** أيوب عليه السلام:**

يستحضر محمود درويش شخصية النبي أيوب في قصيدته "مديح الظل العالي" فيقول:

أيوبُ مات وماتت العنقاءُ، وانصرفَ الصحابَة[1]

ونلاحظ تداخلاً بين الرمز الديني والتاريخي والأسطوري. والأسطورة رمز ديني بطقوس العبادة والديانة، حيث يستدعي الشاعر أسطورة "العنقاء" ذلك الطائر الخرافي الذي ينبعث من تحت الرّماد حسب الأسطورة الكنعانية إذ يرمز هذا الطائر إلى الانبعاث بعد حرقه من جديد، وهو يرمز إلى الانبعاث في الشعر الفلسطيني." أصل الاسم عربي ويطلق على هذا الطائر في التراث العربي اسم عنقاء مغرب " [2].

فمحمود درويش يستحضر هذا الرّمز ليعبّر عن مدى تألمه لما آلت عليه أحوال الفلسطيني وخصوصا في لبنان عام 1982م حيث وصل الشاعر حدّ اليأس من عدم قدرته على مواصلة الصّبر أو من أي أمل بحصول انبعاث جديد فأيوب الصابر مات والعنقاء أيضا ماتت وانصرف الصحابة و لم يعد للفلسطينيين أي صبر وأي تحدّ، فقد مات صبر هؤلاء.

لقد تغيرت مدلولات الرمز (أيوب) في شعر درويش بين عمل أدبي وآخر، فأيوب الذي كان رمزا للصبر في عاشق من فلسطين 1966م): كان أيوب يشكر خالق الدود

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى ، ج2، ص 342.

[2]خالد عبد الرؤوف الجبر رمز العنقاء في شعر محمود درويش مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب– المجلد 9العدد2ب2012، ص39.

والسحاب[1] صار في مديح الظل العالي 1983م، رمزا للموت : أيوبُ مات وماتت العنقاءُ وانصرفَ الصحابة[2] حيث لم تعد هذه الشخصية رمز للقوة والتحدّي.

ورمز أيوب في هذا السطر الشعري يتجلّى في صورة مغايرة لصورته الصابرة التي أوردها الكتب المقدّسة وكتب الأساطير القديمة، حيث يعبر درويش عن ضعف الإنسان، كاشفا عن صورة جديدة للنبي أيوب مخالفة النص الأصلي.

ففيه يقول سبحانه وتعالى:﴿وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَاضْرِبْ وَلاَ تَحْنَثْ إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِراً نِعْمَ العَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾[3]

إن حالة الشاعر وأبناء شعبه جعلت منه يغير الدلالة الرمزية للنبي أيوب والعنقاء، فالشاعر لم يكن يومًا منبتا من الجسد الفلسطيني بل كان هذا الجسد الفلسطيني هو العنقاء في ما مضى من زمن الخروج حتى الخروج من بيروت يقول درويش. "لم تتوحد الوحوش على جسد كما توحدت على الجسد الفلسطيني .لم يمرّ عام واحد في تاريخ الشعب الفلسطيني دون مذبحة، خذوا هذه العناوين – البارزة، عناوين فقط في رواية ضخمة لم تكتمل فصولها لتروا بعض أختام الموت على الجسد المعجزة: دير ياسين، كفر قاسم تل الزعتر، بيروت، صبرا وشتيلا طرابلس"[4]

فكان طبيعي أن يغير دلالة الرموز الدينية التاريخية، إذ كان يستدعي الرمز الواحد ويوظفه بدلالات مختلفة ومتعددة، تفرضها اللحظة التاريخية التي يعيشها الشاعر وشعبه، فهل يمكن قراءة نص أدبي بعيدا عن معطيات اللحظة التاريخية؟ وهل يمكننا عزل قصائد درويش عن إطارها التاريخي والظروف المحيطة بالنص؟ الجواب

"أن معطيات اللحظة التاريخية التي يظهر فيها العمل الأدبي موضوع التأول تعتبر شرطًا أساسيًا لتأويل الشعر"[5].

---

[1]: محمود درويش، الديوان، ص 359.

[2]: نفسه ص 342.

[3]: سورة ص، الآية 44.

[4]محمود درويش في وصف حالتنا من الموقع guotes/www.goodreads.com

[5]: عقبة فالح عبد الهادي الاستعارات الكبرى ودلالتها في أعمال محمود درويش، ص 117.

إن محمود درويش وهو ينجز قصائده قد ارتكز على عدّة شخصيات وفقا لرؤيا جديدة، كشف من خلالها عن مكبوتات روحه، فكانت قصائده انعكاسا لمآسي شعبه.

يحدّد على عشري زايد هذه الشخصيات ;ولاسيما المستدعاة من مصدر ديني بثلاث: شخصيات الأنبياء والشخصيات الموصوفة بأنها مقدّسة مثل: مريم وجبريل والملائكة عامة، والشخصيات المنبوذة مثل: قابيل وإبليس، والدّجال ومسلمة..[1] ولعلّ من بين الشخصيات المقدسة التي استدعاها محمود درويش في قصيدته "مديح الظل العالي" ما يلي:

* **شخصية مريم عليها السلام:**

منذ بدايات أعماله الأولى وظف الشاعر "مريم العذراء" حيث استدعى شخصيتها كمعادل موضوعي لـــ"فلسطين الأم" للتعبير عن حالة وجدانية التي ترتبط بالذات الشاعرة، وتتجاوزها إلى الإطار الإنسان الذي يشكل الواقع الفلسطيني باعتباره جزء لا يتجزّأ منه [2].

يلجأ الشاعر إلى تضمين شخصية (مريم) من قصيدة "مديح الظل العلي" ليرمز بها إلى طهر ونقاء الشعب الفلسطيني واللبناني، حيث جعل من بيروت ومريم كائنا واحدا، وهو ما نلاحظه من خلال قوله:

اليومَ إنجيل السّوادِ
اليومَ تابت مريمُ عن توبةِ التابوتِ وارتفعَ الحدادُ
إلى بيتِ اللهِ
واختنقت الملائكةُ الصّغيرَة
في أكاليلِ الرّمادِ[3]

يبتدئ الشاعر السطرين الأول والثاني بدال (اليوم) ليرمز به إلى الحاضر الأليم والمأساوي الذي يعيشه الفلسطيني من جرّاء الاضطهاد الإسرائيلي ونلاحظ أن مفارقة واضحة من خلال دال (السواد) حيث إنّ الإنجيل كما هو معروف يحمل معنى البشارة وهي عبارة

[1]: ينظر علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص125.
[2]: ينظر: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس، ص131.
[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى ، ج2، ص382.

عن أعمال المسيح وأقواله، ولكن الشاعر هنا قام بمعارضة مضمون الإنجيل ليحوّله من البشارة إلى التشاؤم الذي يمثله السواد هذا يعني أن التحليل اللساني للتراكيب اللغوية يقتضي "مراعاة السياق وما يكمن فيه من إيحاءات، فالسياق يلعب دور المؤشر الأسلوبي المتولّد بفعل انحراف عن السياق"[1].

وإن كان محمود درويش في هذه المقطوعة قد صرّح باسمها (مريم) فإنّنا نجده يلمح فقط إليها في أسطر أخرى من القصيدة ذاتها فيقول:

كنّا نحبّكِ يا ابنتيِ
والآن نعبدُ صمتُكِ العاليِ
ونرفعُه كنائسٍ من بَتولا[2]

يتضح لنا من خلال هذه الأسطر تلميح الشاعر لشخصية (مريم البتول) دون التصريح بها وهذا ما نلمحه من خلال بعض الإشارات اللغوية مثل: (كنائس- بتولا – صمتك العالي) وكلّما ترمز إلى الطّهر والنّقاء لقوله تعالى ﴿ وَإِذْ قَالَتِ المَلاَئكَةِ يَا مَرْيَمَ إِنَّ اللهَ اصطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَى نسَاءَ العَالَمِينَ﴾[3]

"فالتوظيف الأسلوبي لهذا الرمز يكمن في مطابقة الشاعر بين مريم وصبرا، لتصبح مريم رمزا للصّفاء والنقاء والطّهر الذي تتميّز به صبرا"[4] لما تكتنزه من دلالات حيث تتفاعل مع بعضها بعضا، وتضفي ثراء عن فلذات مهمة في التجربة الشعرية خاصّة والفلسطينية عامة.

يمكن القول أنّ حظ توظيف الديانة المسيحية أخذ حصّة الأسد في "مديح الظل العالي"، ربّما يعود السّبب في ذلك إلى تعاطف الشاعر مع اللبنانيين باعتبار أنّ أغلبهم يدينون الدّيانة المسيحية ولعلّ" الرّمز الذي يتردد كثيرا في دواوين الشعراء الفلسطينيين هو رمز المسيح

[1]: محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير في تحليل الخطاب، جامعة وهران 2012-2013م، ص48

[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى 2 ص383.

[3]: سورة آل عمران ، الآية 42.

[4]: عقبة فالح عبد الهادي طه، الاستعارات الكبرى ودلالتها في أعمال محمود درويش، ص 98..

*** المسيح عليه السلام:**

لقد شاع رمز المسيح في الشعر العربي الحديث إلى درجة راح فيها الشعراء يعلّقون في كلّ أحوالهم همومهم الذاتية وقضاياهم الموضوعية في عنق هذه الشخصية الدينية التي حملت من معاني الفداء والتضحية في سبيل الآخر ما لم تحمله شخصية أخرى، فكانت شخصية المسيح حاضرة في قصيدة "مديح الظل العالي" ومحاور أخرى ترتبط به مثل : الصّليب- العشاء الأخير – الجلجلة-المجدلية...من المرتكزات الشعرية التي تكشف عن أبعاد دلالية عميقة، يقول محمود درويش.

إنّ الصّليبَ مجالُكَ الحيوي مسراكَ الوحيد من الحصارِ إلى الحصارِ[1]

فالصليب مجال حيوي وهو المسرى الوحيد لكل فلسطيني من أجل الحرية والنصر وهذا ما يراه إبراهيم نمر موسى حيث يقول "إنّ جاذبية استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية في الشعر الجديد تسعى إلى التعبير عن التوأمين: الحرية والسلام باعتبارهما من الرموز الأساس التي يطمح إلى تحقيقهما الشعراء المعاصرون لصنع حاضر إنساني مشرق"[2]

من هنا يجب على الفداء الفلسطيني أن يضع نصب عينيه كلمة الفدائي الفلسطيني الأول السّيد المسيح: "من لم يكن لديه سيف فليبع رداءه ويشتره"[3]

والمصلوب في كل زمان ومكان برغم انقضاء حياته تبقى دعوته وكلماته وأحداث حياته قصّة تروى لتؤثر في مصير الشعوب وتصنع في غدها الحياة وبهذا يتمّ البعث من جديد للثائر المصلوب.

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج 2، ص235.

[2]: نورا مرعي، تنوّع الدلالات في الشعر العربي الحديث، ص 174.

[3]: الكتاب المقدس العهد الجديد إنجيل لوقا، 45.

يوظف محمود درويش في هذه القصيدة ما تعلّق أيضا بالمسيح بالعشاء الأخير

لا جوع في روحي
أكلتُ من الرّغيفِ الفذِّ ما يكفي المسيرَ إلى نهاياتِ الجهاتِ
عشاؤكُم ليس الأخير[1]

تشكّل تجربة الخروج الفلسطيني من بيروت سنة 1982م محور التجربة الشعرية لهذه المطوّلة التي يبثّ فيها الشاعر لواعجه النفسية وآلامه الجسدية باعتباره وقومه رمزا مفردًا تخلّى عنهما القاصي والداني وتركهما يعانيان مأساة التفرد بقضيتهما المشروعة وحربهما مع العدوّ.ما جعله يستند على كل رمز فيه من التحدّي، من التضحية والفداء.

لذلك فهو يرى أنه سيسير ويمضي قدمًا لأن روحه قد تشبّعت من روح المسيح، صاحب النور الإلهي والإشراق الرّباني، من أجل ذلك فهو قوي العزيمة لا يعرف التراجع أبدا.

وقد استخدم الشاعر عند استدعائه للشخصية آليتي الدّور والقول في آن حتّى يجسّد حضور الشخصية بصورة أعمق تسهم في إنتاج دلالة النص، فاستخدم دور المسيح في "العشاء الأخير" محتذيا قول الكتاب المقدّس: "وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا هذا هو جسدي وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا اشربوا منها كلكم، لأن هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثيرين، لمعرفة الخطايا"[2]

يجسّد هذه التضحية وهذا الفداء قول درويش:

هذا دميِ دمكُم خذوه ووزّعُوه[3]

ومحمود درويش عندما اِستعار "العشاء الأخير" من المسيح خرج عن المنهج الصحيح، فإذا كان العشاء الأخير بحسب المسيحية هو آخر عشاء اِجتمع خلاله يسوع المسيح بتلاميذه

[1] محمود درويش، الديون ، الأعمال الأولى ، ج2، ص381.
[2]: الكتاب المقدّس (العهد الجديد إنجيل متى 26)
[3]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى ، ج2، ص 379.

يحدّثهم من تسليمه من أحد الخونة (يهودا الإسخريوطي)(*) وعذابه وصلبه[1]، فإنه عند محمود درويش ليس هو آخر عشاء وليس هو آخر اجتماع لأن التضحية متواصلة ومستمرة.

ومما لا شكّ فيه أنّ الرمز الديني التاريخي يمثل المعين الثري الذي لا ينضب بالنسبة لأكثر الأدباء، ولكن يتوجّب على هذا الرّمز أن يعتني حقًا بدلالات الحاضر فيضيف أغراضا إنسانية دائمة إلى جانب غرضه المحدود في سياق التراث، فتتّسع بذلك مساحة الإيحاء عندما يصنع الرّمز مفارقة بين دلالته.

إن توظيف الشاعر لرمز المسيح كان على سبيل الإشارة إلى العذاب الذي مرّ به المسيح – عيسى بن مريم – حيث وجد فيه المعاناة نفسها التي يعاني منها الشعب الفلسطيني ، فكان اعتماد الشاعر على الزمنين : الماضي وهو ما تعلّق بالمسيح (جرّب – تعذّب) والزمن الحاضر، وهو ما تعلّق بالفلسطيني (يرتّب – تحاول – نبعث) وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على مطابقته بين زمن تعذيب المسيح وزمن تعذيب الفلسطيني.

يوظّف محمود درويش رمزا المسيح في موضع آخر من أجل التكثيف من ملامح لغته الشعرية حين يقول:

شكرا لكلِّ شجيرةٍ حملت دميِ
لتضيءَ للفقراءِ عيدَ الخُبز
أو لتضيءَ للمحتلِّ وجهيِ كي يرى وَجهيِ[2]

إنّ الشاعر يقيم علاقة جدلية بين دم المسيح ودم الفلسطيني حين نفح في الحدث القديم نفسا جديدًا يخدم الحدث الآني، حيث استطاع الشاعر أن يستثمر الأسطورة استثماراً جديدًا حين جعل "من الكرمة التي حملت دم المسيح لأجل عيد الخبز لن تحيا في الذاكرة والواقع إلاّ أنها حملت دم الفلسطيني"[3] وفي ذلك دلالة على أنّ الشاعر إنّما اقتبس هذا الموضوع من أجل أن يؤكّد المأساة الفلسطينية جاعلاً من المسرح والفلسطيني شخصا واحدا.

(*) هو أحد تلامذة المسيح الذي خانه مقابل حفنة مال لا تسمن ولا تغني من جوع (الكتاب المقدّس)، ص 26.

[1]: ينظر أحمد أشقر، التوراتيات من المقاومة إلى التسوية، ص 54.

[2]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص378.

[3]: خياري دليلة، مقاربة أسلوبية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدة "مديح الظل العالي"، ص ص 184-185.

وما يزال يستند هذا الرمز الديني التاريخي، فيقول في موضع آخر من القصيدة

شكرا لكلِّ سحابةٍ غطّت يَدي وبلّلَت شفَتي

حتى أعطت الأعدادَ بابا.. أو قِناعا[1]

فالسحابة في مفهومها القديم ذات قوة ميتافيزيقية تحيل إلى الإنجيل، وقد اعتمد الشاعر على هذا المفهوم وأقام فيه تصويرا بالاعتماد على آلة المعارضة لتصبح السحابة قوّة حقيقية بالرّغم من احتفاظها على القوة كصفة أسطورية وهو ما يؤكّده قوله (غطّت – وبلّلت)[2] فقد وظّف هذا الرّمز توظيفا جديدا يتلاءم والقضية الفلسطينية بالاعتماد على مبدأ المعارضة.

وفي نظري فإن استخدام محمود درويش للرمز الديني التاريخي – رمز المسيح – بطريقة مكثفة يعود إلى أن كليهما: الفلسطيني والمسيح قد تعرض لصلب اليهود وتعذيبهم، وكلاهما يحمل رسالته التي بها ومن أجلها يموت: "فالإنجيل نصّ ديني مسيحي، وخطاب ممثل للرسالة والشاعرية والتضحية باستمرار"[3].

وتوظيفه للرمز المسيحي التاريخي إضافة إلى الأسباب التي ذكرت سابقا راجع إلى أن الشاعر الفلسطيني بصفة عامة ودرويش بصفة خاصة أراد أن يقنع العالم المسيحي بجوهر قضيته وأن يقربه منها ويستميله إليها إلى جانب كونه ترعرع في قرية البروة (1948م) أين كان سكانها على أتباع الدّيانتين: الإسلامية والمسيحية[4].

لقد صوّر محمود درويش واقعة بكل صدق وعبّر عنه بكل جوارحه عبر مختلف الرموز، وقد لا يختلف اثنان إذا قلنا أن شاعرنا اعتمد على الرموز الدينية التاريخية من مختلف الديانات السماوية، نراه في قصيدته "مديح الظل العالي" ينادي رمزا آخراً من الديانة اليهودية:

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص 378.

[2]: ينظر: دليلة خياري، مقارنة أسلوبية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدته "مديح الظل العالي"، ص 185.

[3]: أحمد أشقر، التوراتيات من المقاومة إلى التسوية، ص 51.

[4]: ينظر المصدر نفسه، ص 51.

* **إشعيا:**

تضفي الذات الشاعرة على شخصية "إشعياء" بعدا إنسانيا ومناصرًا للشعب الفلسطيني الذي يمارس عليه اليوم أقسى أنواع الظلم والتنكيل والتقتيل والتشريد من قبل أدعياء الحق فيقول:

أنادي إشعيا
اخرجْ منَ الكتبِ القديمَة
مثلما خرجوا أزقة
أورشاليم تعلّقُ اللحمَ الفلسطيني فوقَ مطامعَ العهدِ القديمِ
وتدّعي أنّ الضحيةَ لم تغيّرْ جلَدها[1]

يستدعي درويش شخصية النبي "إشعياء" ليعكس حالة الغضب والضجر التي يعيشها، حيث تظهر صورة اليهودي المعتمة من خلال استدعاء الشاعر لشخصية "إشعياء"، إذ عبّر الشاعر عن فكرته بطلبه من إشعياء الخروج من الكتب القديمة، ولعله يقصد بالكتب القديمة "العهد القديم"، كما يستدعي الشاعر "أورشليم" ليحوّل الصورة المكانية الغابرة إلى صورة حاضرة تتكشف من خلالها ممارسات المحتل في ذلك المكان .

فالشاعر يرسم صورة منفرة للواقع بجعله اللحم الفلسطيني معلّقا فوق مطامع العهد القديم مظهرا لصورة اليهودي العصري الذي يدّعي أحقيته بالأرض الفلسطينية وفقا للتوراة، فالواقع الذي يكشف التناقضات بين الماضي والحاضر دفع درويش إلى استدعاء شخصية النبي "أشعياء" لهجاء أورشليم بدل رثائها[2].

إنّ استضافة محمود درويش لأشعيا تعني رفضه للحروب التي تشنّ باسم الدين والآلهة مثلما رفض ذلك أشعياء، فالشاعر يعقد تناصا بين سقوط أورشليم وبين حصار بيروت، ففي كلا الحالتين دفع الفلسطينيون الثمن، لهذا يدعو محمود درويش أشعياء أن لا يرث أورشليم كما فعل في سفره بل يدعوه إلى أن يهجو أورشليم الآثمة التي تسببت بإثمها في تعليق اللحم

[1]: محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، ج2، ص362.

[2]: ينظر: عقبة فالح عبد الهادي طه، الاستعارات الكبرى ودلالتها في أعمال محمود درويش ص 72.

الفلسطيني مرّتين (حسب محمود درويش) مرّة في زمن أشعياء ومرّة في زمن حصار بيروت، في هذا يقول:

يا إشعياء لا ترث
بل أهج المدينةَ كي أحبكَ مرّتين
وأعلنُ التقوى
وأغفرُ لليهودي الصّبي بكاَءه[1]

كان الشاعر باستحضاره هذه الشخصية يريد له أن يكون شاهداً على ما يحدث للفلسطيني من تناثر لحمه في أزقة أورشليم، ويعزز هذه الدلالة توظيف الشاعر للمكان: "أورشليم" بتركيبته اللغوية التراثية وبين دلالته الجديد ضمن السياق "هذه المفارقة من شأنها أن تحدث هزة في الضمير فتجعل الذهن في حالة مقارنة نشطة تهبه القدرة على التحليل والمواجهة وتجعل مشكلة الحاضر أكثر وضوحًا ومعايشة"[2].

وبصدد استعمال الشعر الحديث لهذا الرمز – رمز المسيح – يرى الناقد رجاء النّقاش أن محمود درويش أحد الشعراء الخمسة من الجيل الجديد استخدموا رمز الصّليب وأحسنوا استخدامه، وهو "السياب أودنيس، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي ومحمود درويش، وهو أقرب هؤلاء بحكم تجربته إلى الإقناع الفني والوجداني عندما يستخدم رمز الصّليب"[3].

ومن الرموز الدينية الإنجيلية الموظفة بكثرة في الشعر العربي المعاصر وشعر محمود درويش خصوصا رمز المسيح وموضوع صلبه لما يحمل هذا الموضوع من دلالات تنسجم والواقع المعاش، ففي قصيدة "مديح الظل العالي" أكثر الشاعر من توظيف هذا الرمز الديني التاريخي وإن كان لم يأت على ذكر المسيح مباشرة إنّما يهتدي إليه القارئ إلى معرفته بواسطة قرائن لغوية تدلّ عليه مثل (نبي- تعذّب – الروح – الجلجلة- الإنجيل..) منها قوله:

كم مِن نبيٍّ فيكَ جرِّب

[1]: محمود درويش، الديون، الأعمال الأولى ، ج2، ص 362.
[2]: آسية متلف، الرمز الديني ضمن إسلامية النص، ص 86.
[3]: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، فتحية محمود، ص 188.

كم تعذَّب كي يرتّبَ هيكَله
عبثا تحاولُ يا أبي مُلكا ومملَكة
فسِرْ للجَلجَلة
واصعدْ معي[1]

بدلا من كلمة ا"لقدس" لأنّ المحور الاستبدالي الاختياري في كلمة "أورشليم" يشير في حقيقته وأصله "إلى التسمية الكنعانية العربية القديمة المنسوبة إلى أحد ملوك الفلسطينيين "ملك السلام" ومن هنا جاء اِسم المدنية "سالم" أو "شاليم" أو "أورو-سالم" وهو اِسم كنعاني على عكس ما يظنّ بعض الناس من أن أصل ا لتسمية عبري"[2]

إنّ رجوع الشاعر للتراث القديم بتسمياته المكانية ليظهر ماهية المكان باعتباره مكانا عربيا والأصل الأول للإنسان العربي في هذه الدّيار كما تشكّل نقيضا دلاليا ومكانيا وتاريخيا لدعاوى الصّهاينة وأحقيتهم في أرض فلسطين وهذا الرّأي مستمدّ من التوراة التي تشير إلى الوجود الفلسطيني الضارب في عمق التاريخ، والسّابق على الوجود اليهودي بمئات السّنين وذلك حين قدم "إبراهيم عليه السّلام" إلى الخليل ليواري زوجته سارا بعد وفاتها(*).

وقد سئل محمود درويش عن كيفية قراءته للتوراة فأجاب بأنه "لا ينظر إلى التوراة نظرة دينية وإنّما يقرأها كعمل أدبي"[3]

لقد وظّف الشاعر محمود درويش في أعماله الشعرية الكثير من الرموز الدينية ذات البعد التاريخي للتعبير عن واقعة وكمعادل موضوعي لما يشعر به، ومثلما رأينا من خلال دراستنا التطبيقية لقصيدة "مديح الظلّ العالي" فكلّ رمز ديني تاريخي كان رهين اللحظة التي كان يعيشها الشاعر وشعبه، وهذا ما يعززه قول عزّ الدين إِسماعيل "ومهما تكن الرّموز التي

[1]: محمود درويش، الديون، الأعمال الأولى ، ج2، ص391.

[2]: إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس، ص 173.

(*) تقول التوراة: "وماتت سارة في قرية أربع التي هي حبرون في أرض كنعان فأتى إبراهيم ليندب سارة ويبكي عليها، وكلّمّ بني حثّ قائلاً: أنا غريب ونزيل عندكم أعطوني ملك قبر معكم لأدفن ميّتي من أمامي، فأجاب بنواحثّ إبراهيم قائلين له: "اِسمعنا يا سيدي أنت رئيس من الله بيننا، (الكتاب المقدّس – سفر التكوين ص 23).

[3]جهاد فاضل أسئلة الشعر حوارات مع الشعراء العرب، ص420

يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية فإنّها حين يستخدمها الشاعر لابدّ أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها"[1].

هكذا كان محمود درويش في توظيفه لرموزه الدينية التاريخية، فهو عند استحضاره للأحداث والشخصيات – مثلما رأينا – كان من خلالها يعبّر عن اللحظة الحالية، عن أي لحظة آنية لفلسطين فهو محبّ لفلسطينه لذلك اختار من الرموز الدينية التاريخية ما يعبّر عنها أو عنه – فمحمود درويش وفلسطين كلّ لا يتجزّأ – فاسترجع أحداث وشخصيات التاريخ الدينية علّه يجد فيها دواءً أو على الأقل بلسماً يضمّد به جروحه أو جروح عشيقته – فلسطين:

أنا العاشق والأرض حبيبة[2]

من أجل ذلك يصرّ على وقوفه بجانب قضيته مهما كلّفه ذلك من ثمن لأن المحن علّمته أن يتحدّى الصّعب وأن يمشي ويمشي قدمًا:

وأمشي ، ثم أمشي وأقاوِم[3]

لقد صور درويش أسمى صور الالتزام بقضية الوطن، ينتفض لآهاتها ويصرخ صرخة رافض في وجه العدوّ ولا يخشى إيلاما لجرحه :

إنّني مندوبُ جرحٍ لا يساوَم
علّمَتني ضربةُ الجلاّد أن أمشي علىَ جُرحي[4]

أماما كلّ هذا الحبّ لأرضه وهذه التضحيات يحقّ لقامة كمحمود درويش أن ينظم عقدا فريدا ويبدع رمزا ثريّا فكان –الرمز الديني التاريخي –فقد وظفه في شعره ومن مصادره المختلفة إلى أن أنهى رسالته ليتركها كوصية وبرمز ديني تاريخي :

اليومَ أكملتُ الرّسالةَ فيكُم

[1]: نورا مرعي، تنوع الدّلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، ص 114.
[2]: محمود درويش، الديوان، ص384.
[3]: نفسه، ص 209.
[4]: نفسه، ص 209.

هذا دميِ دمكُم خُذوه ووزِّعوهُ[1]

إنّ الرمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش كان رمز قضية، يتماشى وفق اللحظة التاريخية لواقع فلسطين، ففي دراسة خاصة حول الرموز التاريخية الدينية في أعمال درويش ودلالاتها يرى عمر الرّبيحات: أن المتتبع للرموز الدينية التاريخية في شعره يجد أن درويش استخدم هذا الرّمز ووظفه توظيفا فنيا نموذجيا، إذ أعطى الرمز دلالته التاريخية تارة ومغايرة تارة أخرى –حسب الموقف – كما أنه من الملاحظ أن بعض هذه الرموز شكّلت لدى محمود درويش هاجسا ارتبط بقضيته العامة (فلسطين) وبنفسيته الخاصة (محمود)[2].

لا نقاش إذا قلنا أن الرمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش قد نبع من مصادر إسلامية وغير إسلامية، فوظف محمود هذه الرموز الدينية ذات البعد التاريخي من الإسلامية – من المسيحية –وحتى اليهودية –ليؤكد لنا من خلال رمزيته أن عداء اليهود لفلسطين خاصة وللعرب عامة عداء عقائدي قديم يأتي متزامنا في الماضي بعداء الأنبياء وقتلهم وفي الحاضر في الاعتداءات المتتالية على القدس الشريف والأرض الفلسطينية قتلا وتعذيبا، لكن كل هذا يقابله نصر مبجّل من الله.

فالوعد الرباني في المستقبل يفي إلى قتل اليهود والقضاء عليهم لما ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم في حديث أبي هريرة رضي الله عنه أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "لا تقومُ السّاعةُ حتى يقاتلَ المسلِمون اليهودَ،فيقتُلهم المسلِمون حتى يختبئَ اليهوديُّ من وراءِ الحجر والشجر فيقول الحجرُ أو الشّجرُ ، يا مسلم يا عبد الله هذا يهودي خلَفيِ فتعالَ فاقتله إلاّ الغَرقَد فإنّهُ من شجرِ اليهودِ ".[3]

ويبقى الأدب، يبقى الشعر شاهد على الوطن وعلى النفي من الوطن، على منفى الوطن وعلى وطن المنفى على كل المجازر الإسرائيلية، على كلّ الاعتداءات الصهيونية، من

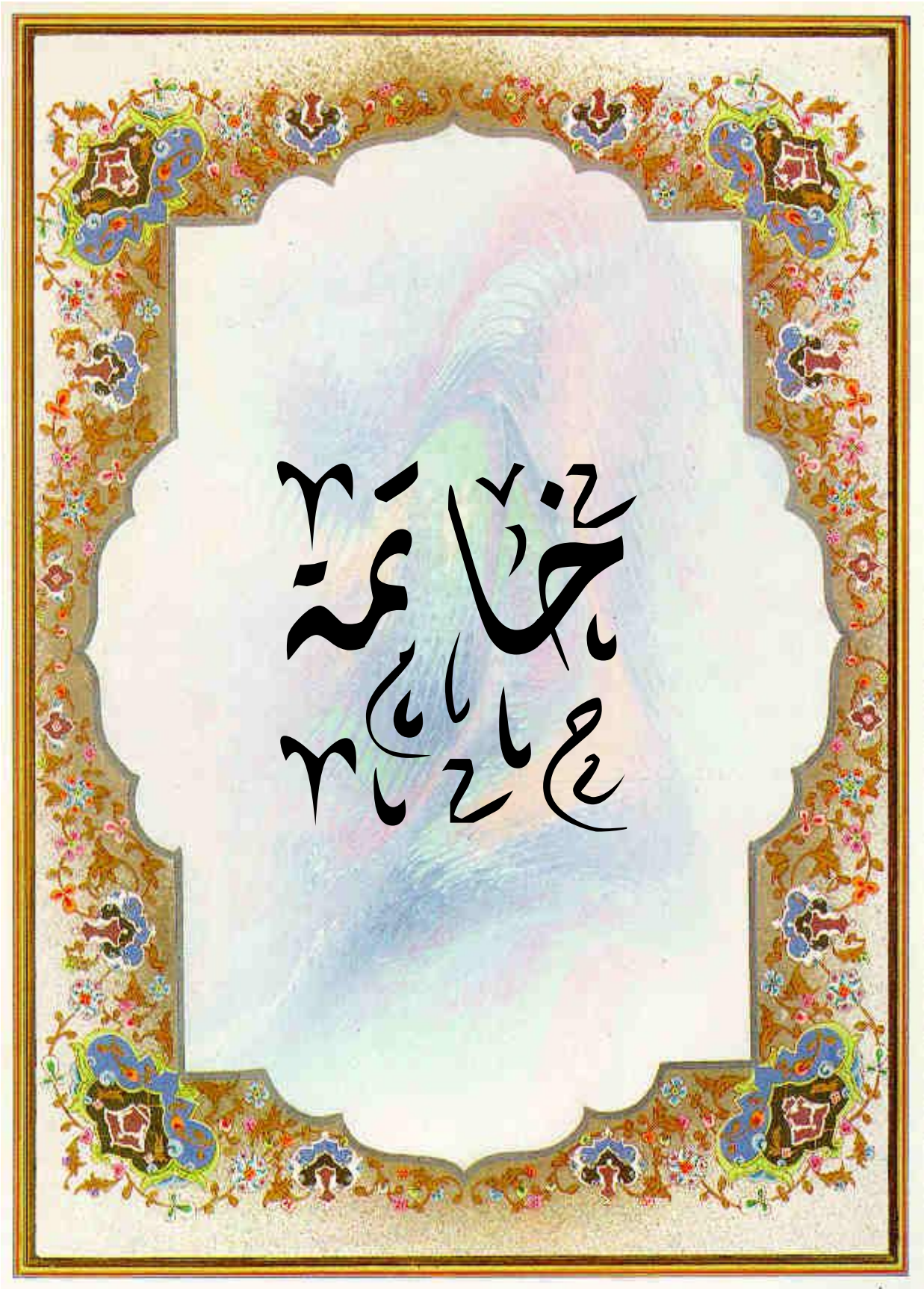
[1] : محمود درويش، الديون، الأعمال الأولى ، ج2، ص379 .

[2] : ينظر عمر الربيحات الأثر التراثي في شعر محمود، ص45

[3] : الإمام أبي الحسين مسلم بن الحجاج ، صحيح مسلم، دار السلام للنشر والتوزيع ،ط1 ،الرياض 1419 ه 1998م، ص 1264.

خلال غبار القوافل واستدعاء الشخصيات والأحداث المرتبطة بالوطن الفلسطيني من الشاعر الفلسطيني "محمود درويش".

فما أبدع الرمز في ثرائه ولاسيما الديني التاريخي منه – وهو يذهب بعيدًا في دلالته المتعددة والمختلفة تعدّد الديانات السماوية؟ وما أجمل الرّمز أداة للإيحاء والتفاهم خصوصًا إذا كان دينيا ذا بعد تاريخي!.


الخاتمة

من نافلة القول أن نؤكّد على أن هذا البحث لا يدّعي لنفسه الإحاطة بعالم محمود درويش الشعري ولاسيما الرّمزي منه ،ذلك أن هذا البحث لا يملك مشروعية اليقين، ولكنه يملك أحقية السؤال، حين تستعصي القصيدة على الإجابة.

وهكذا وبعد أن قطعنا شوطا كبيرا، لا ريب أن مطية البحث العلمي عسيرة وشاقة، مثل الوالج إليها كمثل راكب البحر يصعب عليه أن يشق طريقه في خضمّ أمواجه المتلاطمة وشساعته الضخمة التي ترهب العين وترجف الفؤاد.

ولعلّ هذا العسر يكون أوضح ما يكون في بحوث المبتدئين أمثالنا، غير أن الاجتهاد أو المحاولة قد يشفع لسدّ هذا النقص.

وإذا كان معين الخاتمة هو تلخيص النتائج المتوصل إليها، فإن هذا البحث الموسوم ب: "الرمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش — دراسة دلالية – توصّل إلى أهم النتائج الآتية:

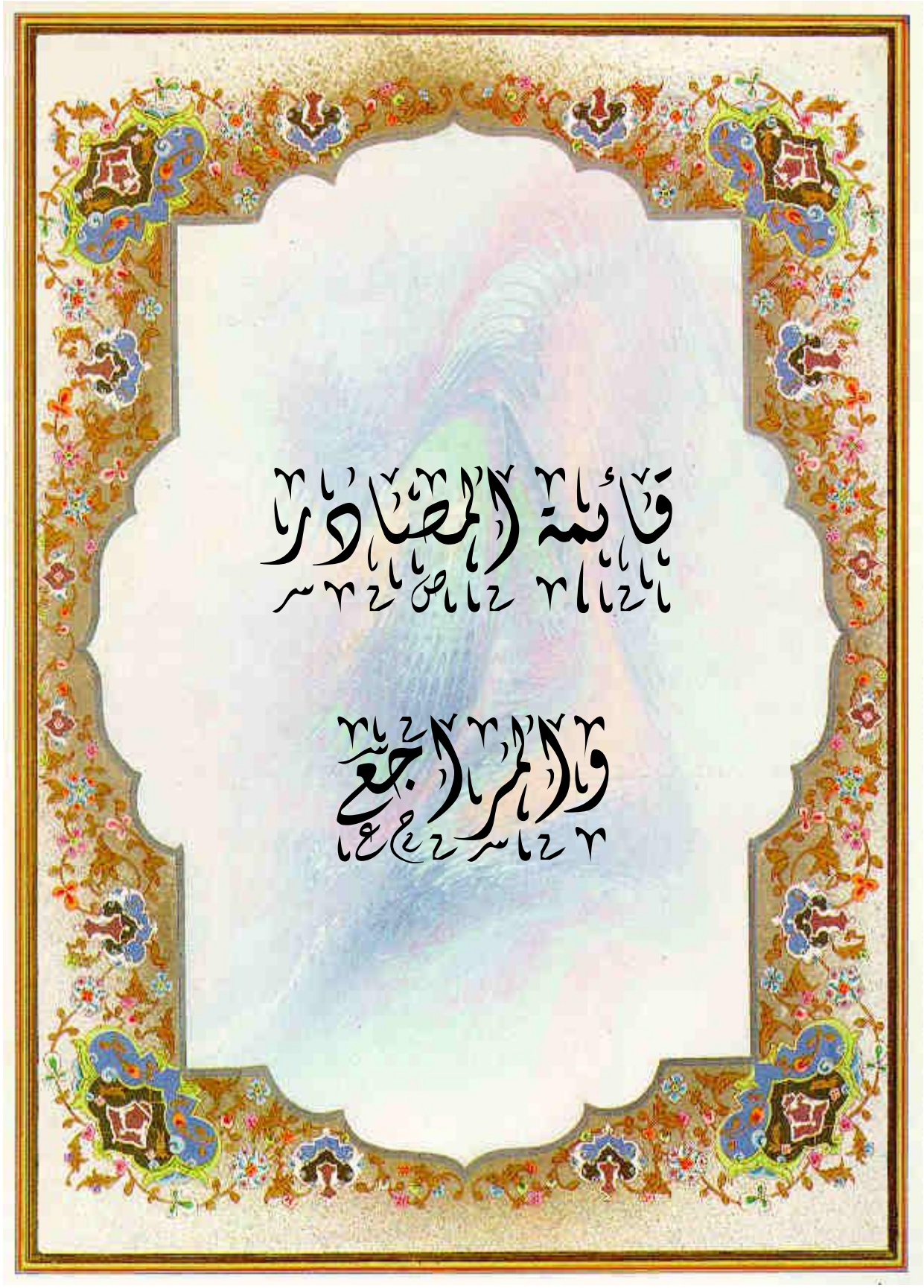
- ورد توظيف محمود درويش للرّمز بصفة عامة، وللرمز الديني التاريخي بصفة خاصة بوعي وقصد منه، وليس عفويا.
- الحالة الشعورية والنفسية لمحمود درويش كان لها الأثر الكبير في استدعائه الرمز الديني التاريخي للتعبير عن واقعه.
- جاء أسلوب درويش وهو يوظف الرمز الديني التاريخي مجهورا، يميل إلى النبرة العالية عندما يتعلق الأمر بثورته وسخطه على الاحتلال، وحثه الشعب الفلسطيني على المقاومة وعدم الاستسلام، ومهموسا في حديثه عن مدى الانكسار والإحباط الذي يعيشه الفلسطيني بسبب تخلي الحكام العرب عنه وصمتهم عن الجرائم الإسرائيلية التي تحدث يوميا في فلسطين.
- عكس حقل أسماء الأشخاص والأماكن الواردة في القصيدة على تنوّع الرّصيد الثقافي لدى محمود درويش ممّا يدلّ على اتّساع قراءاته ومطالعاته.

- دخل التكرار في سياق النص الشعري من الرّمز الديني التاريخي فأكسبه طاقات إيحائية أضيفت إلى طاقات اللغة الشعرية، وهو مصدر من المصادر الدالة على تفجير المواقف الانفعالية للشاعر.
- هذا التكرار للرّمز الديني التاريخي لم يأت اعتباطيا بل أتى به الشاعر ليكثف المعاني ويؤكدها، فقد أدّى معاني مختلفة على مستوى تكرار (الحرف – الكلمة – العبارة) كتركيز الاهتمام والعناية على قضية أو أمر معين وإثارة الشك والرّبط بين التساؤلات.
- أشعار محمود درويش محاكمة جديدة لكلّ ما هو متكون في الذاكرة الجماعية من خلال ذاكرة فردية شديدة التعقيد تعرف متى تتملّص منها، وتعلن عن نفسها بنفسها.
- نصوص محمود درويش سؤال جديد يلقيه الشاعر في وجه الثقافة والوجدان العربي، سؤال ما برح بعمق نفسه حتى غدا واضحا في ذروة غموضه وغامضا في ذروة وضوحه.
- عبّرت هذه النصوص الشعرية برموزها الدينية التاريخية في أغلبها عن دلالات خاصة مرتبطة بظروف الشعب الفلسطيني فجاءت الدّلالة معبرة عن الظلم والحرمان، التشرد، الحزن، الأسى الذي يختلج قلب الشاعر.
- خرج محمود درويش في استعماله لبعض الرموز الدينية التاريخية للأسماء عن القاعدة، كرمز أيوب – وذلك حسب ما يقتضيه السياق مما أتاح النص الانفتاح على أكثر من دلالة باختلاف التأويل، إذ يمكن للرمز أن يحتمل من التأويل ما لا يحتمله سواه.
- تتحرر رموز محمود درويش من انتمائها، ومن قيود الزمان والمكان لتظهر في خلق جديد إذ يتصرف الشاعر كما يشاء له بناؤه الفني بالرّمز، أو بما يحيط به من بيئة وزمان، لذا لا تحتفظ الرّموز غالبا بأصولها التي انبثقت منها، وإن ظلّت محتفظة بالدّلالة الرئيسية التي عرفت بها أحيانا.
- اللغة عند محمود درويش متجددة بفعل رموزها وانفتاحها على التأويل والقراءة، فهي تشدّ مفاصل القصيدة وتقييم ثوابت مرجعية للقراءة وفي تجاوز دائم استوعبت القديم وأنشأت الحديث في صورة بلاغية تقدم على إدهاش المتلقي.

- اقتضى البحث في دلالة هذا الرمز الديني التاريخي دراسة معرفة مصدر هذا الرّمز فجاء متنوعًا بين الإسلامي وغير الإسلامي من الشخصيات والأحداث، والأعلام... بمختلف أنماطه التي دلّت على ثبات موقف درويش الرافض للاحتلال الصهيوني.
- الرمز الديني التاريخي منبع عذب اغترف منه محمود درويش ما يكفي لسدّ ظمأه تاركا المتلقي في حيره ودهشة في تأويله وتلذذ طعمه.
- الرّمز في الشعر العربي المعاصر بعامة، والرمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش بخاصة مرهون بخبرة المتلقين، وكيفية التعامل مع نصوصه لفكّ هذه الرموز واستكشاف العناصر الجمالية في النص.
- أهمية ودور القارئ في إتمام العمل الشعري الذي يتطلب قارئا فذا يستجيب له ويقرأه، ويستجيب لنداءات النص وما يتطلبه من معان يحاول القارئ إيضاحها ومحاورتها.

هذا آخر ما تسير في هذا البحث، فنأمل أن يكون هذا العمل بداية لبحوث مستقبلية ترصد للظاهرة بالدراسة والتحليل، وتزيل الستار عن جوانب أخرى فاتتنا سهوا أو تقصيرا، فإن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

ونسأل الله أن يتقبل عملنا بالرّضى عن صواب ما أصبنا وبالصفح عن خطأ ما أخطانا، هو سبحانه معتز بكماله والحمد لله حمداً يليق بجلال نعيمه.


قائمة المصادر
والمراجع

*** القرآن الكريم**

***الحديث النبوي الشريف**

* الإمام البخاري: صحيح البخاري، دار السلام للنشر والتوزيع، ط2، (الرياض) 1419هـ / 1999م

*الإمام مسلم: صحيح مسلم، دار السلام للنشر والتوزيع، ط1 (الرياض) 1419 هـ / 1999م.

قائمة المصادر والمراجع

أوّلا: المصادر

1- أحمد أشقر: التوراتيات في شعر محمود درويش من المقاومة إلى التسوية قدس للنشر والتوزيع ط1 (شباط) 2005م 38-

2- بسام خلف سليماني الحمداني، المقالة عند محمود درويش، دار عيذاء للنشر والتوزيع ط1 (عمان) 1437 هـ / 2016م.

3- حيدر توفيق بيضون: محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية ط1 (لبنان) 1991م.

4- رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال ط2 (دت).

5- شاكر النابلسي: مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 (بيروت) 1987م.

6- صفاء عبد الفتاح: الأنا في شعر محمود درويش، الأردن ط1 (2013).

7- عبد السلام المساوي: جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار اليافي ط1 (2009م).

8- عمر أحمد الربحات: الأثر التراثي في شعر محمود درويش، دار البازوري للنشر والتوزيع، الأردن ط1 (عمان) 2009م.

9- عميش العربي: محمود درويش، (خيمة الشعر الفلسطيني)، الحقوق محفوظة قسنطينة ط1 (الجزائر) 2014

10- فتحية محمود: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة ط1 (الجزائر) 1987م.

11- فهد ناصر: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن ط1 (عمّان) 2004م.

12- محفوظ كحوال: أروع قصائد محمود درويش، دار الجيل للملايين ط1 (1996م).

13- محمود دروش: الديوان، دار العودة، ط1 (بيروت) 1984م

14- الأعمال الجديدة الكاملة ج1 رباط الريّس للكتب والنشر ط1، 2009م.

15- الأعمال الأولى ج2، رياض الرّيس للكتب والنشر ط1 (2005م).

16- الأعمال الكاملة، منتدى مكتبة الإسكندرية- إعداد علي مولا ط1 (القاهرة)دت.

17- نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث – نماذج من خليل حاوي – محمود درويش – بدر شاعر السياب، دار الفرابي ط1 (لبنان) 2016م.

ثانيا: المراجع:

أ- الكتب العربية:

18- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية ط3 (مصر) 1972.

19- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية ط5 (مصر) 1995.

20- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية ط3 (مصر) 1965.

21- إبراهيم روماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون ط1 (الجزائر) 2008.

22- إبراهيم نمر موسى: شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، عمان ط1 (الأردن) 2010.

23- ابن الأثير: المثل السائر ج4، تح أحمد بدوي، دار نهضة مصر ط1، (الفجالة) دت.

24- إحسان عباس: -فن الشعر، دار الشروق للطباعة والشر ط5، 1996.

25- إحسان عباس: – اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة ط1، 1978.

26- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب للنشر ط1 (مصر) 1990.

27- إدريس الكروي: بلاغة السرد في الرواية العربية، دار الأمان ط1 (الرّباط) 2010
28- إليا الحاوي: في النقد الأدبي، دار الكتاب العربي ط2 (بيروت) 1986.
29- الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ج1، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف ط1 (مصر) 1972.
30- أمية حمدان: الرمزية والرومانيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ط1 (العراق) 1981.
31- بسام الملاّ: من الرّمز إلى الرمز الديني، طبعة التفسير الفني بصفاقص ط1 (تونس) 2007.
32- أبي بكر شرف الدين المبارك:النظام في شعر المتنبي وأبي تمام تح:خلف رشيد نعمان،دار الشؤون الثقافية العامة،آفاق عربيةط1(بغداد)1989
33- بوجمعة جيمي: ظاهرة الحذق في شعر البحتري، مطبعة النجاح الجديدة، الدّار البيضاء ط1 (المغرب) 1424هـ / 2003م.
34- تمام حسن: اللغة بين المعيارية والوصفية عالم الكتب ط4 (القاهرة) 2000.
35- الثعالبي (عبد الرحمن الثعالبي) جواهر الحسان في تفسير القرآن ج1، تح، عمّار الطالبي، المؤسسة الوطنية للكتاب ط1 (الجزائر) 1985م.
36- الجاحظ: البيان والتبيين ج1، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر ط7 (القاهرة) 1998م.
37- الجرجاني (عبد القاهر الجرجاني) دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، دار المدني ط2 (القاهرة).
38- جعفر ياشوش: الأدب الجزائري الجديد، (التجربة والمال) بيروت ط1، 1997م.
39- جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب ط1 (الإسكندرية)، دت.
40- حامد طاهر، الأدب الإسلامي، آفاق ونماذج، دار قباء للطباعة والنشر ط1، 2000م.
41- حسن السندوبي: أبو العباس المرسي ومسجده الجامع بالإسكندرية ط1 (القاهرة)، 1944.

42- حسن ناظم: البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسيّاب، المركز الثقافي العربي ط1 (لبنان) 2002.

43- الخفاجي (ابن سينا الخفاجي): سر الفصاحة، تح عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، ط1 (مصر) 1953م.

44- خليل أبو جمعة: الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني ط1، 1995م.

45- درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة للطباعة والنشر ط1 (القاهرة) 1957.

46- راجي الأسمر: علوم البلاغة، دار الجيل ط1 (بيروت) دت.

47- رجاء عيد: القول الشعري، منظورات معاصرة، منشأة المعارف ط1 (الإسكندرية) دت.

48- ابن رشيق القيرواني: العمدة، محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ط5 (بيروت) 1981.

49- رمضان الصّباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر (الإسكندرية) 1998.

50- زبير دراقي: المستقصي في الأدب الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ط1 (الجزائر) 1995.

51- زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الاعتماد ط1 (مصر) 1938.

52- الزمخشري (جار الله محمد بن عمر الزمخشري): أساس البلاغة، ج15، تح: مريد نعيم، شوقي المغري – مكتبة لبنان، ناشرون ط1 (بيروت) دت.

53- سبويه: الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر ط3 (القاهرة) 1408هـ / 1988م.

54- السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت ط2 (لبنان) (1408هـ - 1987م).

55- السيد أحمد الهاشمي: -جواهر البلاغة في المعنى والبديع، بيروت ط1(لبنان) 2006م.
56- السيد الهاشمي: القواعد الأساسية للغة العربية، دار ابن الهيثم ط1 (القاهرة) 2009.
57- سيد قطب: – في ظلال القرآن ج1، دار إحياء التراث العربي ط3 (لبنان) دت.
58- سيد قطب: – في ظلال القرآن، دار الشروق ط15 (بيروت) دت.
59- شايف عكاشة: مقدمة في نظرية الأدب ج1، ديوان المطبوعات الجامعية – بن عكنون ط1 (الجزائر) دت.
60- صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، 1981.
61- صلاح الدين محمد عبد التواب: مدارس الشعر العربي في العصر الحديث (1415هـ – 1994م).
62- صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية ط2 (القاهرة) 2002.
63- ابن طباطبا: عيار الشعر تح: طه الجاحري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، مصر (القاهرة) 1965.
64- طه عبد الرّؤوف سعد: معجزات الأنبياء وخاتمهم محمد صلى الله عليه وسلم. حقوق الطبع محفوظة، مكتبة الصّفا ط1 (القاهرة) 2001.
65- عاطف جودت: الرّمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ط1 (بيروت) 1978م.
66- عباس حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العربي ط1 (سوريا) 1982م.
67- عبد الرحمن ناصر السعدي ،تيسير الكريم المنان في تفسير كلام الرحمن،تح:عبدالحمن بن معلاّ المويحق دار بن حزم ط1 (بيروت) 1424هـ / 2003م
68- عبد الرزاق الأصغر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، الحقوق محفوظة لاتحاد الكتاب العرب ط1، 1971.
69- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة للطباعة والنشر (لبنان) 1958م.

70- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى (الرّؤيا والتشكيل)، عالم الكتب الحديث، أربد ط1 (الأردن) 2015م.

71- عبد القادر فيدوح، الرؤية والتأويل (مدخل لقراءة القصيدة المعاصرة) ديوان المطبوعات الجزائرية ط1 (وهران) 1994م.

72- عبد الكريم مجاهد: علم اللسان العربي، دار أسامة للنشر ط1 (الأردن) 2005.

73- الكريم اليافي: دراسات فنية في الأدب العربي، مكتبة لبنان ناشرون ط1 (بيروت) 1997م.

74- عبد الله الغذامي تشريح نص مقارنة تفكيكية، دار الطّليعة ط1 (بيروت) 1987م.

75- عبد المنعم خفاجي: الأدب الحديث ومدارسه ، ج2، دار الطباعة المحمدية ط1 (القاهرة) دت.

76- عبد الناصر هلال، الشعر العربي المعاصر (انشطار الذات وفتنة الذاكرة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1 (2009م).

77- عبده الراجحي: التطبيق الصوفي، دار النهضة العربية ط1 (لبنان) 2004م.

78- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السّياب، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية بن عكنون ط1 (الجزائر) دت.

79- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العيد للنشر والتوزيع ط1 (القاهرة) 1988م.

80- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ط1 (القاهرة) 1417هـ / 1997م.

81- عمر الثقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي المعاصر، جامعة حلب ط3 (سوريا) 1977م.

82- الإمام الغزالي: إحياء علوم الدين ج4، تح: محمد الدّالي، المكتبة العصرية ط4 (بيروت) 1999م.

83- غسان الحنفاني: الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، مؤسسة الدراسات الفلسطينية ط1، (بيروت)، 1968.

84- فايز علي: الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، جميع حقوق النشر والتوزيع الإلكتروني محفوظة لكتب عربية ط2 (2003م).

85- فخري صالح: دراسات نقدية في أعمال السيابي حاوي، ودنقل ، حيرا ط1 (دت).

86- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكلية الأزهرية ط1 (1987م).

87- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار الغد الجديد ط1 (القاهرة) 1431هـ / 2010م.

88- المبارك (صفي الرحمن المبارك): الرحيق المختوم، الجامعة الإسلامية، ط1 (المدينة المنوّرة) دت.

89- محمد حامد شوكت: مقومات الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي ط1 (دت).

90- محمد حسن الأعرجي: الصراع بين القديم والجديد، عصمى للنشر والتوزيع ط1 (القاهرة) دت.

91- محمد الدّسوقي: البنية اللغوية في النص الشعري: دار العلم والإيمان ط1 (2009م).

92- محمد عبد القادر: جماليات الرمز والتخيل، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1 (الأردن) دت.

93- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، عالم الكتب الحديث ط1 (2010م).

94- محمد محمد حسن شراب: شعراء فلسطين في العصر الحديث، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1 (عمّان) 2006م.

95- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ،نهضة مصر ط1 (القاهرة) 2004م.

96- أحمد فتوح أحمد:-الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ط2 (القاهرة) 1978م.

97- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف مصر ط1(القاهرة) 1977م.

98- الحداثة الشعرية و(الأصول والتجليات)،دار غريب ط1 (القاهرة) 2007م.

99- الرمز والرمزية في الشعر العربي، دار المعارف ط3 (القاهرة) 1984م.

100- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث: دار الغرب الإسلامي بيروت ط1 (لبنان) 1983م.

101- محمود عكاشة: التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دراسة في الدلالة الصوتية والصوفية والنحوية والمعجمية – دار النشر للجامعات مصر ط2 (القاهرة) 2005م.

102- عبد العلوي: الغموض في الشعر العربي حقوق الطبع محفوظة للمؤلف ط2 (الرياض) 1460.

103- مصطفى السعدني: البنية الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ط1 (دت)

104- مصطفى الغلاييني: القواعد الأساسية للغة العربية، تح: علي سليمان، مؤسسة الرسالة ناشرون، جميع الحقوق محفوظة للناشر، دمشق ط1، (سوريا) 1433هـ–2012م

105- منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، دار المعارف، الإسكندرية ط1 (القاهرة) دت.

106- موهوب مصطفاي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط1(الجزائر) 1981م.

107- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ط5 (لبنان) 1987م.

108- ناصر لوحيشي: الرمز في النقد العربي المعاصر، أربد عالم الكتب الحديث (الأردن) ط2 (2010).

109- نايف معروف: الأدب الإسلامي في عهد النبوة وخلافة الراشدين، دار النفائس، ط3 (لبنان) 2005م.

110- نسيب نشاوي: مدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ط1 (الجزائر) 1984م.

111- نسيمة بوصلاح: تجلّي الرمز في الشعر الجزائري الحديث، رابطة الإبداع الثقافية ط1 (الجزائر) 2003م.

112- نور الدين السيد: التنوع والتطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون ط1 (الجزائر) 1995م.

113- هاني نصر الله: قراءات في الشعر العربي الحديث والقديم، عالم الكتب الحديثة، أربد ط1 (الأردن) 2011م.

114- واصف أبو الشباب: القديم والجديد في الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ط1 (لبنان) 1408هـ-1988م

115- يوسف بكار: في العروض والقوافي، جدار المناهل للنشر ط2 (لبنان) 1990م.

ب- الكتب المترجمة:

116- أرسطو طاليس: فنّ الشعر، ترجمة عن اليونانية وحققه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ط1 (القاهرة) 1953.

117- جوزيف قندريس: اللغة تر: عبد الحميد الدواخلي ومحمد قصاص، مكتبة الأنجلو مصرية ط1 (القاهرة) 1950.

118- فوكو ميشال: – نظرية المعرفة ، تح: محمد سبلا، دار الفرابي ط1 (بيروت) 2007.

119- الكلمات والأشياء: تر مصاع صفري وسلام يقوت، مركز الإنماء القومي ، ط1 (بيروت) دت.

120- هيغل : الفنّ الكلاسيكي الروماني، تر: جورج طرابيش، دار الطليعة، بيروت ط1 (لبنان) 1979م.

ثالثا: قائمة المعاجم والموسوعات:

121- ابن منظور: لسان العرب ج5، دار صادر ط1 (بيروت) 1999م.

122- أحمد فارس بن زكرياء: مقاييس اللغة ج2، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ط1، 1979م.

123- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، مكتبة لبنان، ناشرون، ط2، 1996م.

124- إميل بديع يعقوب: موسوعة الأدب والأدباء العربي في روائعهم ج16، دار النشر والتوزيع، فوبيلت ط1 (بيروت) 2006م.

125- بطرس البستاني: محبط المحيط، مكتبة لبنان، ط1 (بيروت) 1998.

126- الجوهري: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية ج3، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيوت ط1(لبنان) 1376هـ / 1956م.

127- جيهامي جيرا: موسوعة مصطلحات ابن رشد الفيلسوف، مكتبة لبنان، ناشرون ط1 (لبنان) 2005م.

128- حسن الشرقاوي: معجم الألفاظ الصوفية، مختار النشر والتوزيع، ط1 (القاهرة) 1987م.

129- الحفني عبد المنعم: المعجم الشامل للمصطلحات والفلسفة، مكتبة مدبولي ط3 (القاهرة) ا2000م.

130- الزبيدي: تاج العروس من جواهر العروس ج15، تح: التبريزي، حجاري والصّخاوي والغرباوي.

131- عبد المنعم خفاجي: الموسوعة الصّوفية: أعلام التصوّف والمنكرين عليه والطّرق الصوفية، جميع الحقوق والنشر محفوظة لدار الرّشاد، ط1، (1421هـ / 1992م).

132- الفايروز آبادي: القاموس المحيط، أسس محمد الشامي وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث ط1 (القاهرة) 1429هـ / 2008م.

رابعا: الدّواوين الشعرية:

133- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة (أغاني مهيار الدّمشقي)، دار المدى الثقافية ط1 (سوريا) 1996م.

134- ديوان أمرؤ القيس: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، النيل ط5 (القاهرة) دت.

135- ديوان إيليا أبو ماضي: الخمائل، دار العلم للملايين، ط5 (لبنان) 1982.

136 شرح ديوان البحتري بقلم إيليا الحاوي، جميع الحقوق محفوظة للشركة العالمية للكتاب ط1 (بيروت) 1997م.

137- ديوان البحتري: تح: عمر فاروق الطباخ م1 شركة دار الأرقمين، أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع ط1 (لبنان) دت.

138- ديوان البحتري: م2 دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع ط1 (بيروت) دت.

139- بدر شاكر السياب: مج1، دار العودة ط1 (بيروت) 2016.

140- بدر شاكر السياب: (أنشودة المطر) ، الديوان ،دار العودة ط2 (بيروت) 1981م.
141- ديوان أبي تمام: شرح الخطيب التبريزي م1، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف كورنيش النيل ط5 (القارة) ج.م.ع 1119.
142- توفيق زياد: الديوان، الموسوعة العالمية للشعر العربي ط1 (دت).
143- جبران خليل جبران: المجموعة الكاملة، م4، دار صادر ط1 (بيروت) 1949.
144- ديوان الحارث بن حلزة البشكري: جمعه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي ط1 (دت).
145- خليل حاوي: الديوان، دار العودة ط2 (بيروت) 1972.
146- خليل حاوي: الديوان، دار العودة ط2 (بيروت) 1982.
147- ديوان زهير بن أبي سلمى: دار صادر ط1 (بيروت) دت.
148- ديوان زهير بن أبي سلمى: تح: تعلي حسن فاعور، دار الكتب العلمية ط1 (لبنان) 1988م.
149- شعر زهير بن أبي سلمى: الأعلم الشنتمري، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتاب العلمية ط1 (لبنان) 1992م.
150- سعيد عقل: شعره والنثر م1، تح: بن يفتاح المجدليه، قدموس، نبوبيليس، ط3 (المجدلية) 1991م.
151- سميح قاسم – دار العودة ط1 (بيروت) 1993م.
152- ديوان سميح قاسم: جميع الحقوق محفوظة لدار العودة ط1 (بيروت) 1987م.
153- صلاح عبد الصبور: الديوان ،دار العودة ط1 (بيروت) 1972م.
154- طرفة بن العبد البكري: تح: علي الجندي، مكتبة الأنجلو مصرية ط1 (القاهرة) 1958.
155- ديوان طرفة بن العبد، دار صادر ط2 (بيروت) 1989 م.
156- ديوان عبد الرحمن شكري: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة مصر ط1 (القاهرة) 2012م.

157- عبد المنعم عواد يوسف: الأعمال الكاملة م1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1 (مصر) 1999م.

158- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية الكاملة، منتدى سور الأزبكية، دار الفارس للنشر والتوزيع ط1 (عمان) 1995م.

159- ديوان علي بن أبي طالب: جمع وتحقيق عبد العزيز الكرم، جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة، طبعة مصححة ومنظمة على الرواية الصحيحة ط1 (1409هـ / 1988م).

160- عمر عبد الرحيم: الأعمال الكاملة، منشورات مكتبة عمان ط1 (الأردن) 1989.

161- فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1 (لبنان) 1993 – أبو فراس.

162- قس بن الخطيم: الديوان، تح: ناصر الدين الأسد، دار صادر ط3 (بيروت) 1411هـ/1991م.

163- ديوان كثير عزة: جمعه وشرحه إحسان عباس، دار الثقافة بيروت ط1 (لبنان) 1391هـ/1971م.

164- ديوان المتنبي: دار صادر للطباعة والنشر، لبنان ط1 (بيروت) 1377هـ / 1958م.

165- موجز ديوان المتنبي: شرحه اليازجي، دار طلاس، الجمهورية العربية السورية ط1 (دمشق) دت.

166- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: شرحه وكتب هوامشه مصطفى سبتي، دار الكتب العلمية بيروت (لبنان) (1406هـ – 1986م)

167- محمود دروش: الديوان، دار العودة، ط1 (بيروت) 1984م

168- الأعمال الجديدة الكاملة ج1 رباط الريّس للكتب والنشر ط1، 2009م.

169- الأعمال الأولى ج2، رياض الرّيس للكتب والنشر ط1 (2005م).

170- الأعمال الكاملة، منتدى مكتبة الإسكندرية – إعداد علي مولا ط1 (القاهرة دت.

171- ديوان مصطفى رجب: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط8 (دت).

172- معين بسيسو: الامال الشعرية الكاملة، دار العودة ط1 (بيروت) 1979م.
173- ميخائيل نعيمة: (همس المجفون)، جميع الحقوق محفوظة للمؤلف والناشر ط6 (لبنان) 2004م.
174-- ديوان النابغة الذبياني: تح: كرم البستاني، دار صادر ط1 (بيروت) دت.
175- شرح ديوان أبي نواسج، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني ط1 (بيروت) 1987م.

خامسا: الرسائل الجامعية:

176- آسية متلف: اشتغال الرّمز الديني ضمن إسلامية النص (رواية بياض اليقين) عبد القادر عميش أنموذجًا، رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة شلف. 2006-2007م
177- آمنة أمقران: الرّمز في شعر مصطفى الغماري، رسالة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010م.
178- آمنة بلعلى: الرّمز الديني عند روّاد الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة الجزائر 1989م.
179- أكرم كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، رسالة ماجستير مقدمة بجامعة بيروت 1947م.
180- إيمان جربوعة: قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش – دراسة دلالية – رسالة ماجستير مقدمة بجامعة قسنطينة 2009-2010م.
181- بغوس سامية: أسطورة الانبعاث عند أدونيس، رسالة ماجستير، جامعة وهران السانيا، 2011-2012م.
182- حر بحرة مداني: الرمزية الصوفية في الأزمات الاجتماعي (الكرامات وتمثلاتها في المغرب الأوسط) رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة السانيا، وهران 2013م.
183- حمزة حمادة: جماليات الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعب، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2007-2008م.

184- جمال فلاح لوافعة: أثر القرآن الكريم في الشعر الفلسطيني الحديث، رسالة دكتوراه، في الأدب العربي، جامعة مؤتة 2008م.

185- دليلة حياري: مقارنة أسلوبية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدته "مديح الظل العلي، رسالة ماجستير بجامعة الحاج لخضر – باتنة تخصص قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة: 2007-2008م.

186- ربيع موازني: الرمز وإشكالية التلقي في الشعر العربي المعاصر، محمود درويش نموذجا، ماجستير مخطوطة بجامعة تلمسان 2015-2016م.

187- زبيدة بوغواص: الرّمز في مسرح عز الدين جلاوجي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2010-2011م (تخصص مسرح عربي).

188- المحمدي بركاتي: الرمز التاريخي ودلالاته في شعر عز الدين ميهوبي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير فرع الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2008-2009م.

189- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة فرحات عباس، سطيف 2010-2011م.

190- عبد القادر علي زروتي: أساليب في ديوان (سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا) لمحمود درويش، رسالة ماجستير في البلاغة الأسلوبية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها 2011-2012م.

191- عبد العزيز شويط، الموروث الديني والحضاري في شعر محمود درويش، ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة 200-2001م

192- عقبة فالح طه: الاستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، رسالة ماجستير، كلية الآداب والدراسات العليا، جامعة بيرزيت، فلسطين، 2014م.

193- فاطمة الزهراء زهدور: شعر المقاومة في الأدب العربي المعاصر لمحمود درويش أنموذجا رسالة ماجستير جامعة تلمسان 2015-2016م.

194- فاطمة الزهراء هدي: جماليات الرّمز في الشعر الصّوفي – محي الدين بن عربي نموذجا – جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان 2006 أو 2016م.

195- محمد لداودة، القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ماجستير بيرزيت فلسطين 2005م.

196- محمد مراح: هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر – محمود درويش نموذجا – رسالة ماجستير في تحليل أم الخطاب كلية اللغات والآداب والفنون جامعة وهران 2012-2013.

سادسا: المجلات والدوريات:

197- أحمد حسن الزيات (صاحب المجلة ومديرها ورئيس تحريرها) مجلة الرسالة العدد 943، القاهرة 1933 – السنة الأولى ar.winisourc.org

198- فهاني (محمد خاقاني الأصفهاني) التراث الديني في شعر سميح القاسم، شاعر المقاومة الفلسطينية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، العدد 5 جامعة أصفاها 2011م.

199- جلال عبد الله خلف: – الرمز في الشعر الغربي، مجلة كلية الآداب (جامعة ديالي) العدد 97،كلية القانون والعلوم السياسية دت.

200- الرمز في الشعر العربي مجلة كلية الآداب (جامعة ديالي) العدد 52 كلية القانون والعلوم السياسية 2011م.

201- حمدي يوسف الرومي: الرمز والأسطورة في اللغة والأدب، تحرير أحمد أبو زيد المجلد 16، العدد الثالث، 1985م.

202- حسين مجيدي: الخصائص الفنية لمضامين شعر محمود درويش، السنة الأولى، العدد الرابع، كانون الأول 2011م.

203- الحكم العلامي (عن ديوان الواحدون للشاعر السماح عبد الله) الحوار المستمدّ، المحور: الأدب والفن، العدد 2010/3183.

204- خالد عبد الرؤوف الجبر: رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد09، العدد 2ب، 2012م.

205- خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي.

206- رشيدة أغبال: الرّمز الشعري لدى محمود درويش، علامات العدد 26

Sbengradiahoo.br
207- سعاد الوالي: الرّمز الأنثومي في القصيدة المولدية (ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين) مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 09، جامعة بسكرة2013م.
208- سيد أحمد محمد أنوار: غلام رضا كحلين، الرمزية في الأدبين العربي والغربي – التراث الأدبي – السنة الثانية – العدد 06 بزويرش 1388/10/19هـــ.ش.
209- عبد الرحمن العقود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب، العدد 279، الكوينت 2002م.
210- عبيات عاطي: آفاق الحضارة الإسلامية، العدد 25 ربيع وصيف، 1389هـــ.ش جامعة الرّازي كرمنشاه.
211- فريد ثابتي: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر مقالة – جامعة باتنة– د ت.
212- محمد عبد الهادي، تجليات رمز المرأة في شعر محمود درويش، مخبرة وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومنهجها جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر 2009م.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

213- القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر: Books.google.dz
214- عن الانترنت: http : www.alwatan.net/poem
215- الرمزية الميثولوجية في شعر محمود درويش www.diwananalarabs
216- عن الانترنت (أفنان القاسم) https://www.alwatan.net
217- عن الانترنت: (أفنان القاسم) البنية الشعرية والبنية الملحمية عند
18- محمود درويش: قصيدة شمس العراق من ديوان فرس للغريب: bohouz.com
219- محمود درويش – https:// – www.mahiwar.org/saspaid
220- حضرة الغياب، محمود درويش www.kutub.pdf.net
221- محمود درويش في وصف حالتنا guotes/www.goodreads.com
222- أكرم هنية: الشاعر في رحلته الأخيرة www.alkamel.org
223- أمل دنقل الأعمال الكاملة www.alsakher.com

224- ديوان البحتري adab.club//poem

225- بشر فارس (قصيدة نهار وليل) alhewar.org/debat/show.art.asp

226- أدب توفيق زياد (مرج بن عامر) www.adab.com

227- ديوان ذي الرمة Books.google.dz

228- ديوان عبد الله بن سلمة، جميع الحقوق محفوظة لبوابة الشعراء ،حمد الحجري: poetsgate.com/viewpoem.aspx

229- ديوان أين العتاهية Books.google.dz

230- أبو العلاء المصري (عب كلما الحياة) mawdo3.com

231- علي الجندي قصائد موقوته Starting.com

232- علي بن أبي طالب www.hikams

233- معلقة عنترة بن شداد khayma.com/almoudaress/moualakat/antara

234- فيصل دلاج ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش www.alkarmel.org

235- دراسة شعر محمد الشهاوي: www.startimes.com

236- قصائد الشاعر عبد المنعم عواد يوسف www.arabicnadwa.com arabpoèts

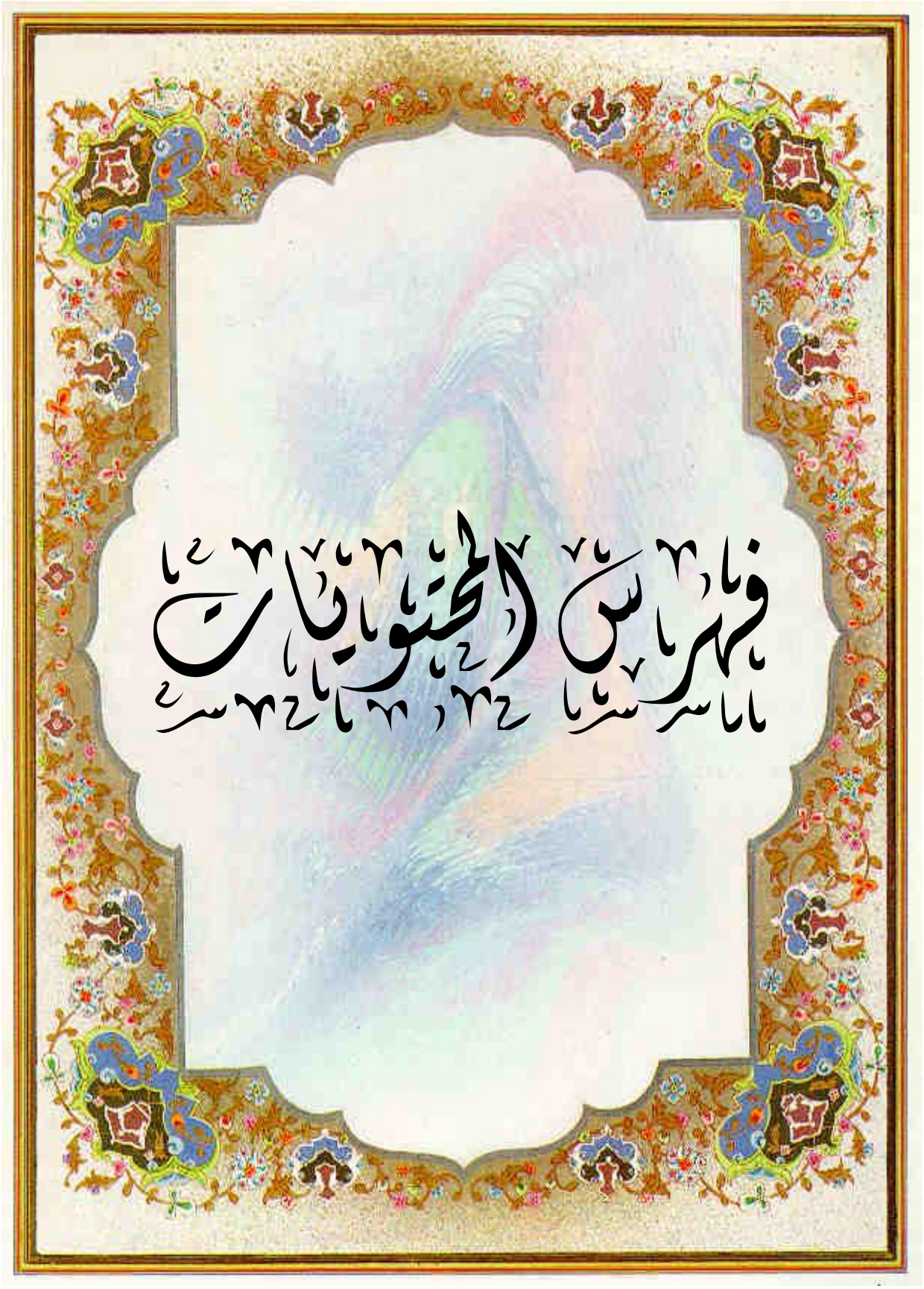
237- من أشعار نسيب عريضة wamadat.frumegut.net

238- تفتحت أعين البراري للشاعر نسيب عريضة – نادي الأدب poem.adab.club

239- يوسف عضوب hindawi.org/books

المراجع الأجنبية:

240- Larousse, illustres 2012. Paris. P1055.


فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

مدخـل..... 1

أوّلاً: حياة محمود درويش (نشأته وثقافته)..... 2

أ -ولادته ونشأته:..... 2

ب -تعليمه وأهمّ نشاطاته:..... 3

ت) مكانته الاجتماعية وجوائزه التقديرية:..... 6

ج (وفاته وأهم أثاره..... 9

1-نتاج محمود درويش الشعري: 10

2-نتاج محمود درويش النثري: 11

ثانيا: حياته الأدبية: 11

1)على المستوى النثري:..... 11

2-على المستوى الشعري:..... 13

3-العوامل المؤثرة في شعر محمود درويش: 16

-تأثره بالأدب العربي:..... 16

-تأثّره بالأدب الغربي:..... 17

-مضامين شعره:..... 18

الفصل الأوّل: الرّمز، المصطلح والنّشأة 28

المبحث الأول: مفهوم الرّمز: 29

أ (لغـــة: 29

ب) اصطلاحا:..... 34

-الرمز عند الشعراء والنّقاد المحدثين:..... 38

المبحث الثاني: الرّمز بين تعدّد الأنواع وتباين المستويات 41

أ (أنواع الرمز وتعدده: 41

1-الرّمز التراثي: 41
2-الرّمز الأسطوري: 45
3-الرّمز الطّبيعي: 52
4-الرّمز الصّوفي: 57
5-الرّمز الأدبي: 64
-الشخصية الأدبية: 66
ب -مستويات الرّمز وتباينه: 70
-الرّمز الجزئي أو البسيط: 71
-الرّمز الكلّي أو المركّب: 71
المبحث الثاني: الرّمز في الشعر الغربي: 73
أ -مظاهر الرّمزية ومكانتها الأدبية: 73
1/المرحلة التمهيدية: 75
2/المرحلة الثانية: (مرحلة النضج والقمة) 75
المرحلة الثالثة (ما بعد العمالقة(..... 76
ب (خصائص الرّمزية وأهمّ سماتها: 85
1-الإيحاء: 89
2-الحسية: 90
3-التمثيل: 90
4-الإيجاز: 91
5-الانفعالية: 91
6-التلغيز: 92
الفصل الثاني: الرمز في الشعر العربي 100
المبحث الأول: الرمز في الشعر العربي القديم 102

أ (في العصر الجاهلي: 102
1-الرمز والتشبيه:..... 104
2-الرمز والاستعارة: 106
3-الرمز والكناية: 109
ب– في العصر العباسي: 125
1-الإيجاز: 133
2-غير المباشر في التعبير: 134
-نماذج للرمزية عند البحتري: 140
المبحث الثاني: الرمز في الشعر الحديث والمعاصر 150
أ (الإرهاصات الأولية للرمزية العربية:..... 150
*الرمز في شعر المهجريين: 151
*معالم الرمزية العربية وأبرزأعلامها: 158
ب (الرمزية عند شعراء الأرض المحتلة: 166
*تجليات الرمز: 166
-رمز القتل والاعتداء: 167
-رمز القهر والدمار والتشتت:..... 171
-رمز الصبر، رفض الذلّ وتحقيق النصر:..... 177
المبحث الثالث: الرمز في شعر محمود درويش 183
أ (الأرض، قيمتها ورموزها عند درويش: 183
-رمز التراب / الأرض والوطن 183
*رمز الأرض:..... 183
*رمز الوطن: 189
ب (الرمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش:..... 197

-طبيعته ومصدر استلهامه. 197
(1المصدر الإسلامي: 198
(2المصدر غير الإسلامي: 204
الفصل الثالث: الدراسة التطبيقية "قصيدة مديح الظل العالي أنموذجا" 211
توطئة: 212
المبحث الأول: الدلالة الصوتية للرمز الديني التاريخي في قصيدة "مديح الظل العالي" 213
أ–التكرار: 213
-تكرار الحرف. 213
-الهمزة: 214
-حرف الكاف: 215
-حرف الميم: 216
-تكرار الضمير: 217
-تكرار الكلمة: 218
-تكرار العبارة: 219
ب (الإيقاع: 221
-المقاطع الصوتية: 221
-البحر: 223
-القافية: 226
-الروي: 228
المبحث الثاني: الدلالة الصرفية والدلالة النحوية للقصيدة 230
أ (الدلالة الصرفية: 230
:1بنية الأفعال: 231
2-المغايرة في الصيغ: 236

ب (الدلالة النحوية: 239
1-دلالة الجملة الاسمية: 240
2-الجمل الطلبية:..... 245
المبحث الثالث: الدلالة السياقية للرمز الديني التاريخي في "قصيدة مديح الظل العالي" 255
أ (دلالة الأحداث: 256
*حادثة نزول الوحي:..... 256
*الهجرة: 258
*خطبة الوداع: 265
*حادثة صلب المسيح: 268
ب (دلالة الشخصيات: 269
*آدم عليه السلام: 269
*هابيل وقابيل: 271
*يوسف عليه السلام: 272
*أيوب عليه السلام:..... 275
*شخصية مريم عليها السلام: 277
*المسيح عليه السلام: 279
*إشعيا: 283
خاتمة..... 289
قائمة المصادر والمراجع 293
فهرس المحتويات 311

ملخّص:

تناول البحث الرّمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش، حيث حاولت الإلمام بأبعاده الدّلالية من خلال هذا الرّمز، ولعلّ حدّة الأزمة وتفاقم الأوضاع السياسية والاجتماعية أجبرت الشاعر الاعتناء بالرّمزية الشعرية للدّلالة على واقع مرير يعيشه الشعب المضطهد.

يعتبر الرّمز الديني التاريخي من بين الرّموز التي تناولها الشاعر محمود درويش للتعبير عن هذا الجوّ الخانق الذي تضيق به نفسه، والظلام القاتم الذي يتخبّط فيه شعبه.

إن الرّمز الديني التاريخي في شعر محمود درويش يأخذ دلالات متعدّدة فيما يتعلق بالرّمز ذاته، لقد استطاع الشاعر أن يفك شفرات الخطاب الديني وأن يجعل مضمون هذا الرّمز يدور حول معنى واحد هو قضيته الفلسطينية التي ما تزال جوهر الصّراع العربي الإسرائيلي.

حاولت من خلاله إيصال مفاهيمه وإخراجها من صفة الاستغلاق والغموض، لهذا جاءت هذه الدّراسة متخصصة في مجالها تبحث عن المعاني الدّلالية بأبعادها المختلفة بعيدا عن الأشكال التعبيرية المباشرة.

حاول هذا البحث قراءة وحادة من بين قصائده التي تعتبر من أفضل قصائده بالارتكاز على الدّلالات الدينية التاريخية التي يحملها بناؤها اللغوي، فتناول الدّلالة الصوتية والدلالة الصرفية والدّلالة النحوية ثم الدّلالة السياقية التي اقتضتها مناسبة القصيدة، إذ أن صورة الرّمز الديني التاريخي في النص الشعري تؤدي دورا مهمًا في الكشف عن رؤيا الشاعر وترجمة أحاسيسه، فحين يرى شعبه مكتلا بقيود المستعمر تأجّج قصائد متفاعلة تحمل رموزا بدلالات مختلفة تتضافر كلها لتبرز دلالة كلّية هي نصرة الشعب والوطن.

الكلمات المفتاحية: الرمز الديني التاريخي، الشعر العربي، محمود درويش.

Résumé :

La recherche a abordé le symbole religieux historique dans la poésie de Mahmoud Darwiche, alors que j'ai essayé de familiariser ses distances sémantiques à travers ce symbole, peut être la gravité de la crise et les situations politiques et sociales empires ont obligé le poète de prendre soin du symbolique poétique de la connotation sur la réalité cruelle que le peuple oppresseur a vécu.

Dans la poésie de Mahmoud Darwiche, le symbole religieux historique prend plusieurs connotations concernant le symbole même, le poète pouvait d »chiffrer les lacunes du discours religieux et de faire le contenu de ce symbole se tourner à un seul sens qu'est l'affaire palestinienne qui est encore l'essence du conflit arabe israélien.

J'ai essayé à travers ceci de recevoir et extraire ses concepts de l'adjectif de fermeture et d'ambiguïté, c'est pour cela cette étude est venue spécialiste dans son domaine chercher les significations sémantiques et ses différents acheminements.

Cette recherche a essayé de lire une parmi ses meilleurs poèmes en basant sur les connotations religieuses historiques qui la contiennent sa syntaxe, donc elle a abordé la connotation phonétique, morphologique grammaticale ensuite la contextuelle qui l'a requis l'appropriété de poème, pour que l'image du symbole religieux historique dans le texte poétique découvre la vision et l'interprétation des sentiments du poète quand il voit son peuple enchaîné par les restrictions des colons touchent ses poèmes interagies qui portent des symboles avec différentes connotations clouées pour émerger une importance globale c'est bien la victoire du peuple et de la patrie.

Mots clés : symbole religieux historique, poésie arabe, Mahmoud Derwiche.

Abstract:

The research dealt with the historical religious symbol in the poetry of Mahmoud Darwish, as I tried to get acquainted with its semantic dimensions through this symbol. Perhaps the severity of the crisis and the exacerbation of political and social conditions forced the poet to take care of the poetic symbolism to indicate a bitter reality experienced by the oppressed people.

The historical religious symbol in the poetry of Mahmoud Darwish takes multiple connotations regarding the same symbol. The poet was able to decipher the codes of religious discourse and make the content of this symbol revolve around one meaning that is Palestinian cause, which is still the essence of the Arab-israeli conflict.

Through it, I tried to convey his concepts and remove them from the characteristic of closure and ambiguity, and this is why this study came specialized in its field looking for semantic meanings in its various dimensions.

This research attempted a single reading of his best poems based on the historical religious connotations carried by their linguistic construction. When he sees his people shackled by the restrictions of the colonizer, his poems are fueled interactively, bearing symbols with different connotations, ail of which combine to emerge a holistic sign that is the victory 0f the people and the homeland.

Key words: symbol in Arabic poetry, the historical religious, poem, Mahmoud Darwish.