

رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب موسومة بـ :

هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر عبد محمود درويش نموذجاً

مشروع (تحليل الخطاب) للدكتور : عبد الوهاب ميراوي

إشراف :

أ.د. عبد الوهاب ميراوي

إعداد :

محمد مراح

أ.د. هوارى بلقاسم : رئيساً

أ.د. عبد الوهاب ميراوي : مشرفاً و مقراً

أ.د. مختاري خالد : عضواً مناقشا

أ.د. الزاوي التيجاني : عضواً مناقشا

إهداء

أحييني فيك

أحييك فيّ

والتقينا ضمّا وحبّا

يدا تردي الردى ...

و صدرا يضم المدى ...

حبوت إلى حلمك

سلام عليك أبي

كأنّي أباك

كأنّا

على اختلاف المقام

نقيم معا ...

وقفه شكر و تقدير

بين الحقيقة و السراب ، بين المنفى و الغياب أحاول أن أهيكل الواقع و المتغير
لتكون الصورة أجدى من العين ذاتها ...أحمد الله تعالى و أشكره على فضله العظيم .

ثمّ كلّ الشكر و العرفان لمعلميّ الكرام و أساتذتي الأفاضل ما حييت ، و أخص
بالذكر الدكتور الكريم ميراوي عبد الوهاب المشرف على هذا العمل المتواضع و
الذي أكرمني بحرية اختيار الموضوع وأسعفني بتوجيهه العلمي ونصحه المعرفي .

شكرا لأبي ، شكرا لدرويش القصيدة .

مقدمة

. مقدمة: —

مما لا ريب فيه أنّ النص الأدبي سواء أكان قصيدا شعريا أم نثرا فنّيا ، لا يفتأ أن ينطوي على معنى من جهة كونه يعدّ خطابا ، و مساحة فنية من جهة أخرى ترسي الجمال فيه و تضيفه عليه عن طريق هندسة الأول و بأورته _ أي عملية بناء المعنى _ بشكل متّسق ومنسجم ، يضمن حياة النص و تجدده يجذب القارئ إليه و يشدّ انتباهه .

و للخطاب الشعري العربي المعاصر ميزات و خصائص تجعل من نصّه الواحد متنا لنصوص متوالية فيه و موازية له بعد أن يتجاوز فيه المعنى لفظه ، ليتحول إلى معنى ثان وثالث و محتمل، عبر علاقات مرئية تمنح المجرّد شكلا تارة ، و لامرئية تسهم في توليد الدلالات و خلق فضاءات نصية جديدة تارة أخرى .

ولقد جاء النص الشعري لمحمود درويش نصّا غاية في الكثافة الدلالية حدّ الإبهام الذي يكاد يجعله مستحيل الممتطى و إن لم يفعل ، فهو لا يميّط اللثام عن وجهه إلّا بعد معاناة تفاعلية و تأويلية يخوضها المتلقي له ، للوقوف عن كتب على حيواته الداخلية ، و الكشف عن العلاقات الخفية التي تشد بنياته العميقة بعضها ببعض من جهة ، و بنياته الخارجية من جهة أخرى (المبنى و المعنى / المعنى و معنى المعنى .)

و البحث عن هذه العلاقات النحوية واللائحوية في نصوص محمود درويش الشعرية ، و الكشف عنها ، إنّما هو بحث في ماهية الشعر المعاصر أولا و تقص لمفهوم الشعرية عند درويش ، و من ثمة حقّ لنا التساؤل عن مكان الجمال و مواطن القوة اللتان تمدّان شعره بأسباب الحياة حتى يحلّ لقارئه أنّه كلّما عاد إليه أنّه

يقرؤه للمرة الأولى ، فإن كان كذلك فما هو سرّ الكتابة الشعرية هاته ، وهل هذا يعني أنّ الشاعر أسّس من خلال تجربته الشعرية لخطاب شعري متميز يعزى إليه دون غيره من الشعراء ممن سبقوه أو عاصروه ؟ ثم ما هي أسس هذا الخطاب المتميز و آلياته و خصائصه ؟

و قد جاء تصورنا لخطة العمل في ثلاثة فصول :

الفصل الأول : سيمياء الشعر و آلية التأويل ، و قد حوى أربعة مباحث بدء بالبحث في ثنائية اللفظ و المعنى و كذا علاقة الثاني بالدلالة و معنى المعنى ، ما يستلزم مواصلة العمل على فعلي القراءة و التأويل ، تفسيراً و افتراضاً و كيف يكون النص حاضراً ممكناً دالاً و شاهداً على نص غائب ومحتمل في الآن ذاته قابل للتحقق .

و بعد هذا التنظير العام جاء الفصل الثاني : إنتاج الخطاب و توليد الدلالة في ضوء المنهج السيميائي و بعض إجراءاته : مسلّطاً الضوء على تجربة محمود درويش الشعرية ، و متناولاً بشكل معين المستوى العميق لنصوصه ، فما كان منّا إلاّ أن نستهل هذا الفصل بأهم آليات إنتاج الخطاب الشعري حين أتينا على مفهوم دالة الرمز بين الدلالة اللغوية و الإحالة في شعر محمود درويش ، كما تناولنا بشيء من التحليل التوظيف الأسطوري عنده ، ما جرّ العملية النقدية للبحث في موضوع التناس و تجلياته عند الشاعر ، كما حاولنا تسليط النور قدر الإمكان على آلية التصوير و الصورة الشعرية عند درويش ، مختتمين هذا الجزء بالتطرق إلى توزيع المعنى على ثنائية المعرفة (العقل) و العاطفة (القلب) التي تخرج باللغة الأدبية و الشعرية خاصة عن معيارها .

و أما الفصل الثالث فقد جاء تطبيقاً تحت عنوان : جماليات الشعر في تجربة محمود درويش ، و قد وردت فيه أربعة مباحث : تناولت في مجملها الإسقاط العملي لسيمياء الدلالة على نماذج شعرية مقتطفة من المجموعات الشعرية لصاحبها محمود درويش : (العصفير تموت في الجليل 1970 / تلك صورتها و هذا انتحار عاشق 1975 / حصار لمدائح البحر 1984 / و قصيدة " على هذه الأرض " من ديوان ورد أقل 1986 .) هذه النصوص على اختلاف أزمنة إنتاجها إنما أوحى لنا بالتغيّر الحاصل في ذات الشاعر سواء بتأثير العمر أو اختلاف المكان أو تراكمية التجربة الشعرية و الحياتية حتى ، محاولين في ذلك الوقوف على الثابت من خصائص الخطاب الشعري عند محمود درويش .

و لما تمحور موضوع هذا العمل حول حيوات المعاني و توالد الدلالات تطلب البحث فيه شيئاً من التركيز على مستويات الدلالة و آليات نتاجها من دوال الرموز و الأساطير والصور و تداخل النصوص غاضين الطرف عن المستوى الصوتي و الإيقاعي والمرئي المباشر ليسعه مقام آخر في عمل ينفرد به على وجه التحديد .

المنهج المعتمد :

و يعدّ المنهج السيميائي الأقرب إلى الكشف عن تلك العلاقات التي تشدّ بنيات النصّ المرئية منها و اللامرئية ، لتجعل من النصّ معماراً خطائياً فنيّ التشييد ، ذلك بأنّه يستمد الكثير من مبادئه وعناصره من المنهج البنيوي اللساني ، و لاهتمامه أيضاً بالقدرة الخطائية _ بناء الخطاب و تنظيمه _ ما يتوافق مع طبيعة المشروع عامة ، و النص الشعري النموذج على وجه الخصوص ، هذا لا يمنع أنّ الكثير من المناهج من لساني ، تفكيكي و تحليلي سوف تتسلل إلى جوف العمل

آتية من تناصها و تداخل آلياتها و تشابه تطبيقاتها ، و من الحقيقة أن أعترف بشيء من الهوس الشعري و وقوفي مشدوها لأيام طوال أمام بعض النصوص الشعرية _ المفتوحة أو المغلقة _ و المتصفة بالعمق الفني و الدلالي ، فأعتمد إلى طرح المعنى المستند إلى الذوق و البداهة الشعرية و الأقرب إلى القراءة الأولى جانباً ، محاولاً مرة تلو أخرى إعادة تأسيسه _ المعنى _ و تتبع مولده و حركة نموه من خلال تفكيك النص إلى معاني جزئية و دلالات فرعية ، ثم إعادة لحمها من جديد و تركيبها ، لإحداث المعنى العام و الدلالة الرئيسة و تذوقهما بشيء من الإنتاج المعقلن .

أسباب اختيار الموضوع :

و أما سبب اختياري لهذا موضوع متوتر و شاعر فحل مثل درويش فهو متراوح بين شيء من الذاتية و الموضوعية ، فأما الأولى فهي شغفي بالقراءة و توقي إلى مشاكسة الشعر _ الرمزي خاصة _ ، فكّ طلاسمة و تفجير نصوصه و تأول خطاباته ، و هي غاية المحاولة من الإقبال على هذا العمل المتواضع ، و أما الثانية فهي تتعلق بعدة أسباب نذكر منها :

- الخصوصية الشعرية التي يتميز بها مشروع تحليل الخطاب الشعري المعاصر .
- تفعيل الآليات النقدية و الأدوات الإجرائية للمنهج السيميائي و التي تحقق الغاية النقدية و إسقاطها على شعر محمود درويش .
- التجربة الشعرية للشاعر درويش في حدّ ذاتها ، و ذلك لما يتميز به نصّه الشعري من كثافة دلالية و احتقان شعري و كفاءة خطابية تغري المتلقي بخوض العملية النقدية ناهيك عن لذة فعل القراءة . و كان تشجير خطة العمل الآتي :

مقدمة

الفصل الأول : سيمياء الشعر و آلية التأويل :

- 1- جدلية اللفظ و المعنى .
- 2- القراءة و التأويل .
- 3- دلالة النص الشعري بين القراءتين
الحرفية و التأويلية .
- 4- سيميائية النص الشعري العربي .

الفصل الثاني : إنتاج الخطاب الشعري وتوليد الدلالة :

- 1- الرمز بين الدلالة الغوية و الإحالة .
- 2- الأسطوري في شعر درويش .
- 3- التناس الدلالي .
- 4- الصورة الشعرية .
- 5- اللغة والمعنى الشعري بين العقل
و العاطفة .

الفصل الثالث : جماليات الشعر في تجربة محمود درويش :



1- الإسقاط العملي لسمياء الدلالة على نماذج

من شعر محمود درويش .

2- تطبيقات لنماذج من الرموز .

3- الكتابة بين الذات الفردية و الأنا الجمعية .

4- وخصائص الخطاب الشعري .

خاتمة .

مدخل

1. ترجمة درويش .

2. تجربة الحداثة و ظلالها الإبداعية

و النقدية .

محمود درويش (13 مارس 1941 - 09 أوت 2008 م) : أحد أهم الشعراء الفلسطينيين والعرب المعاصرين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن. يعتبر درويش أحد أبرز من ساهم بتطوير الشعر العربي الحديث وإدخال الرمزية فيه. في شعر درويش يمتزج الحب الوطن بالحببية الأنثى. قام بكتابة وثيقة إعلان الاستقلال الفلسطيني التي تم إعلانها في الجزائر .

حياته :

هو محمود سليم حسين درويش شاعر فلسطيني وعضو المجلس الوطني التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، يسمونه شاعر فلسطين وله دواوين شعرية مليئة بالمضامين الحداثية. ولد عام 1941 في قرية البروة وهي قرية فلسطينية تقع في الجليل ، قرب ساحل عكا. حيث كانت أسرته تملك أرضا هناك. خرجت الأسرة برفقة اللاجئين الفلسطينيين في العام 1948 إلى لبنان، ثم عادت متسللة عام 1949 بعيد توقيع اتفاقيات الهدنة، لتجد القرية مهدامة وقد أقيم على أراضيها موشاف (قرية زراعية إسرائيلية) "أحيهود". وكيوتس يسعور⁽¹⁾ فعاش مع عائلته في قرية الجديدة، بعد إنهائه تعليمه الثانوي في مدرسة بني الثانوية في كفر ياسيف انتسب إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي وعمل في صحافة الحزب مثل الاتحاد والجديد التي أصبح في ما بعد مشرفا على تحريرها، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر التي كان يصدرها مبام .

(1) رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال ط 02، ص : 97 .

الدراسة والسياسة :

اعتقل من قبل السلطات الإسرائيلية مرارا بدء من العام 1961 بتهم تتعلق بتصريحاته ونشاطه السياسي وذلك حتى عام 1972 حيث توجه إلى للاتحاد السوفيتي للدراسة، وانتقل بعدها لاجئا إلى القاهرة في ذات العام حيث التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية، ثم لبنان حيث عمل في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، علماً أنّه استقال من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير احتجاجاً على اتفاقية أوسلو. كما أسس مجلة الكرمل الثقافية.

المناصب والأعمال :

شغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وحرر مجلة الكرمل، كانت إقامته في باريس بفرنسا قبل عودته إلى وطنه حيث أنّه دخل إلى فلسطين بتصريح لزيارة أمه، و في فترة وجوده هناك قدم بعض أعضاء الكنيست الإسرائيلي العرب واليهود اقتراحا بالسماح له بالبقاء وقد سمح له بذلك .

في الفترة الممتدة من سنة 1973 إلى سنة 1982 عاش في بيروت وعمل رئيساً لتحرير مجلة "شؤون فلسطينية"، وأصبح مديراً لمركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية قبل أن يؤسس مجلة "الكرمل" سنة 1981. بحلول سنة 1977 بيع من دواوينه العربية أكثر من مليون نسخة لكن الحرب الأهلية اللبنانية كانت مندلعة بين سنة 1975 وسنة 1991، فترك بيروت سنة 1982 بعد أن غزا الجيش الإسرائيلي بقيادة اريئيل شارون لبنان وحاصر العاصمة بيروت لشهرين وطرد منظمة التحرير الفلسطينية منها. أصبح درويش "منفيا تائها"، منتقلا بين سوريا وقبرص والقاهرة وتونس إلى باريس".

ساهم في إطلاقه واكتشافه الشاعر والفيلسوف اللبناني روبير غانم، عندما بدأ هذا الأخير ينشر قصائدا لمحمود درويش على صفحات الملحق الثقافي لجريدة الأنوار التي كان يترأس تحريرها (يرجى مراجعة الصفحة الثقافية لجريدة الأنوار عدد 13 / 10 / 2008 والتي فيها كافة التفاصيل عن طريقة اكتشاف محمود درويش) ومحمود درويش كان يرتبط بعلاقات صداقة بالعديد من الشعراء منهم محمد الفيتوري من السودان ونزار قباني من سوريا وفالح الحجية من العراق ورعد بندر من العراق وغيرهم من أفذاذ الأدب في الشرق الأوسط و جهابذته .

وكان له نشاط أدبي ملموس على الساحة الأردنية فقد كان من أعضاء الشرف لنادي أسرة القلم الثقافي مع عدد من المثقفين أمثال مقبل مومني وسميح الشريف وغيرهم .

مع الشعر :

بدأ بكتابة الشعر في جيل مبكر وقد لاقى تشجيعا من بعض معلميه ومنهم أوبشير، عام 1958، في يوم الذكرى العاشرة للنكبة ألقى قصيدة بعنوان "أخي العبري" في احتفال أقامته مدرسته. كانت القصيدة مقارنة بين ظروف حياة الأطفال العرب مقابل اليهود، استدعي على إثرها إلى مكتب الحاكم العسكري الذي قام بتوبيخه وهددته بفصل أبيه من العمل في المحجر إذا استمر بتأليف أشعار شبيهة، استمر درويش بكتابة الشعر ونشر ديوانه الأول، عصفير بلا أجنحة، في جيل 19 عاما، يعد شاعر المقاومة الفلسطينية .

من مؤلفاته:

- عصفير بلا أجنحة .
- سجل أنا عربي .

- احنّ إلى خبز أمّي .
- أوراق الزيتون 1964 .
- عاشق من فلسطين 1966 .
- آخر الليل 1967 .
- العصافير تموت في الجليل 1969 .
- حبّيتي تنهض من نومها (شعر) 1970 .
- أحبك أو لا أحبك 1972 .
- محاولة رقم 7 (شعر) 1973 .
- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق 1975 .
- أعراس 1977 .
- مديح الظل العالي (شعر) 1983 .
- حصار لمدائح البحر (شعر) 1984 .
- هي أغنية... هي أغنية (شعر) 1986 .
- ورد أقل (مجموعات شعرية) 1986 .
- ذاكرة للنسيان 1987 .
- أرى ما أريد 1990 .
- أحد عشر كوكبا 1992 .
- لا تعتذر عما فعلت .
- قصيده برقيه من السجن .
- شيء عن الوطن .
- وداعاً أيتها الحرب وداعاً أيها السلم (مقالات)
- لماذا تركت الحصان وحيداً. 1995

- سرير الغريبة 1999 .
- بطاقة هوية .
- حالة حصار 2002 .
- كزهر اللوز أو أبعد 2005 .
- في حضرة الغياب (نص) - 2006 .
- أثر الفراشة (شعر) - 2008
- أنت منذ الآن غيرك (17 يونيو 2008، وانتقد فيها التقاتل الداخلي الفلسطيني)
- "لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي" الديوان الأخير الذي صدر بعد وفاة الشاعر محمود درويش عن دار رياض الريس في آذار 2009.

وفاته :

توفي في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أغسطس 2008 بعد إجراءه لعملية القلب المفتوح في مركز تكساس الطبي في هيوستن، تكساس، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء في مستشفى "ميموريال هيرمان" (بالإنجليزية: Memorial Hermann Hospital) نزع أجهزة الإنعاش بناء على توصيته.

و أعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا درويش بـ"عاشق فلسطين" ورائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء . وقد وري جثمانه الثرى في الثالث عشر من أغسطس في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي. وتم الإعلان أن القصر تمت تسميته "قصر محمود درويش للثقافة"، وقد

شارك في جنازته آلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حضر أيضا أهله من أراضي 48 وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس. تم نقل جثمان الشاعر محمود درويش إلى رام الله بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية عمان، حيث كان هناك العديد من الشخصيات من الوطن العربي لتوديعه.

وتعدّ تركته الشعرية مرجعاً عربياً ومصدراً إنسانياً لمختلف درجات الاهتمام، من القارئ إلى الباحث الجامعي، حتى الشاعر الناقد والدارس العربي أو الغربي من مختلف بقاع الأرض. ويظل محمود درويش حيّاً من خلال شعره النامي، كيف لا؟ وهو من الشعراء القلة الذين اتجهوا بالقصيدة العربية نحو جماليات متناسلة تهدف إلى الابتعاد ما أمكن عن المباشرة وتوليد الدلالات من خلال اللغة الحية المتنامية.

تجربة الحداثة و ظلالها الإبداعية و النقدية :

لقد عرف الشعر العربي ثورة جذرية أو تطورا و نماء هائلين _ على حسب الناقد الذي تخندق مع أصحاب النظرة التمردية التي تفصل الثاني عن الأول أو ممن رأوا رأي النمو و التطور الطبيعي فكان الحرّ من العمود و التالي من السابق _ في العصر الحديث طالت جلّ مكوناته المضمونية والبنائية، بفعل جهود و إبداعات كوكبة من الشعراء الذين أخذوا على عاتقهم تطوير القصيدة العربية وإخراجها من عباءة القصيدة القديمة، والذين أسسوا للشعر المعاصر مثل بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وغيرهم ممن ثاروا على قوالب القصيد القديمة ورتابتها ورؤيتها للعالم. ويعد محمود درويش أحد أبرز الشعراء الذين تبنوا نظرة المعاصرين في نظم القريض . و هو من الأصوات الشعرية التي قدمت خطابا فكريا متميزا، ورؤية فنية عميقة عبر مسيرة طويلة نافذة ومتحققة .

و لأن الشعر المعاصر تلّون و تشكّل عن سابقه فإن القراءة هي الأخرى تشكلت بما يتناسب و هذا المقروء الجديد ، فلم يعد مدخل النص الشعري صاحبه_مؤلفه_ و لا عاد يحتكر مفاتيحه ، بل لم يعد القارئ الأ نموذج يفتح أبواب النص ليقبع فيه أسيرا بقدر ما يجعل من النص محطة تفضي إلى العديد من المحطات الأخرى في غيرما اتجاه واحد ، هذا ما يحول النص إلى نافذة على الغيب ، تمكن القارئ من إعادة بناء النص عن طريق إنتاجه و تأوله على أوجه الإمكان و الاحتمال ف "النص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص ، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، من هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي ، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ" (1).

و لئن صار الشعر المعاصر أكثر غموضا معنى و دلالة ، و صار القصيد طبقات لغوية و نحوية و مستويات بلاغية و شعرية يعلو بعضها فوق بعض صار لزاما على المتلقي أن يكون قارئاً طوبغرافيا يحفر في أرض النص منقباً عن حفريات نصية و غير نصية ، ترتبط بأساسات النص الموجود أو بأساسات نصوص دراسة يعتمل فعلها بعيدا عن العين الجارحة دون أن ينعدم ، هذه العملية النقدية تشدّ همة القارئ حدّ العشق في محاولته الوصول إلى الحقيقة الشعرية من خلال الشعر الذي لا يمثلها في حدّ ذاته شأنه شأن سائر " الأعمال الفنية و التي ليست بالجواهر القائمة بذاتها.. فهي مزيج من انعكاسات شتى الحوادث والانفعالات عبر ذات فرد هو ابن بيئة محددة مكاناً وزماناً وقد عانى تجارب شتى

(1) فولغانغ آيزر: فعل القراءة ، تر حميد حميداني والجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ص:13 .

واطلع إلى هذا الحد أو ذاك على إبداعات من سبقوه ومن عاصروه، وهي إشارات مكثفة إلى كل ذلك وهي أعمق وأسمى من ذلك، إذ قد تفتح أمام المتلقي الذكي أبواب عوالم أرحب وأغنى، وأعمق، وقد تصير قاعدة لطيرانات أبعد وأعلى. والشعر بذاته، على استحالة الوصول إليه، وإذا يظل هاجس الشعراء كما تظل الحقيقة المطلقة هاجس الفلاسفة والمفكرين، هو شيء لا يمكن تعريفه أو تحديده أو نقله إلى كلمات أخرى غير كلماته التي ولد بها كائناً عضوياً تشرّحه يقتله، ووصفه يشوّهه ويحط من قدره. " (1)

إنّ كون النص الشعري لا يمثّل ذاته على أتمّ أوجهها أي أنّ ظاهره الشكلي -لفظاً و معنى - لا يجلي حقيقته الدلالية يجعل من القارئ حريصاً على استنفاذ لغته المرئية لتجاوزه إلى احتمالاته الدلالية " وكما تتجلى الحياة في الجسد يتجلى الشعر في اللغة، أي إنّ اللطيف يتجلى في الكثيف. والتواصل يتم بالجسد وعن طريق اللغة أو اللون أو الإشارة وشتى الوسائط الاصطلاحية الأخرى، وهي وسائط كثيفة تحتاج إلى شحنة عالية من الطاقة كي تصبح موصلة، وهي تمتص الكثير من الطاقة، وقد لا توصلها جيداً وكما نريد، وكل ذلك يجعل مرهفي الإحساس يشعرون بالوحدة التي قد تصل إلى حدود الغربة، وبالتالي ينكرون إمكان التواصل. " (2)

و الكثافة اللغوية التي يمتاز بها الشعر المعاصر أخرجت فعل القراءة هو الآخر من ضوء التفسير إلى ظلال التأويل الذي يكفل رأب البرازخ الموجودة في النص على اختلاف ألوانها و يأخذ بيد القارئ ليكتب هو الآخر نصّه الذي هو في الأصل نص الشاعر الأوّل و"بوجود فعالية التأويل ... يصبح كل تأويل تأويلاً خاصاً بالذات المؤولة لا يتعدها إلى

(1) ميخائيل عيد: أسئلة الحداثة بين الواقع و الشطح، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998 ص: 08

(2) م ، ن ، ص: 09 .

سواها من الذوات في لحظة القراءة، بل كلما غيّرت الذات أفق توقعها قامت بفعل التعديل/التأويل لتبقى القراءة على الدوام تأويلاً "(1) .

(1) عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف ط01، 2008، ص: 25 .

الفصل الأول

(سيمياء الشعر وآلية التأويل)

1. جدلية اللفظ والمعنى (اللفظ و المعنى – المعنى و الدلالة)
2. القراءة والتأويل (الشعرية و الرؤيا – التأويل – الثابت و المتغير –الواقع و المتخيل)
3. دلالة النص الشعري بين القراءتين الحرفية والتأويلية (الحرفية – التأويلية –الدلالة)
4. سيميائية النص الشعري المعاصر .

1. المبحث الأول:

جدلية اللفظ والمعنى :

إن الحديث عن الشكل والمعنى يشبه إلى حد بعيد الحديث عن الكم والكيف هذا التصور الذي يفضي إلى التساؤل عن ماهية النص، أهو نص بكمه ، أم نص بكيفه؟ أتتحقق نصيته عن طريق المعنى أم المبنى ؟ أم بهما معا ؟

ذاك ما يجعلنا نبحث في نصية النص ونقف بالتحليل القيمي لكل من شيئية الخطاب من حيث بنيته الفيزيائية و حسيته الظاهرة وبين معنوية (من المعنى) الخطاب من حيث تفاعله مع ذات المتلقي على مستويات دلالية ، إدراكية عقلية ومجردة .

والمتفق عليه أن العمل الأدبي يحتاج آن إنشائه أي لحظة كتابته إلى منتجه فلا تكون له صفة التفرد عنه .

ويقسم الآمدي اللفظ المفرد الدال بالوضع إلى قسمين:

- 1- قسم دلالاته لفظية هي دلالة المطابقة ودلالة التضمن.
- 2- وقسم دلالاته غير لفظية⁽¹⁾ وهي دلالة الإلتزام وحقيقتها أن يكون اللفظ له معنى ، وذلك المعنى له لازم من خارج فعند فهم مدلول اللفظ من اللفظ ينتقل الذهن من مدلول اللفظ إلى لازمه ، ولو قدر عدم هذا الانتقال الذهني لما كان ذلك اللازم مفهوما⁽²⁾ ، أما جمهور الفقهاء فقد قسموا الدلالة إلى دلالة

(1) الآمدي: الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت 1980 م، ص : 19.

(2) م ، ن ، ص : 19.

المنطوق ودلالة المفهوم فأما الأولى فهي " ما فهم من دلالة اللفظ قطعاً في محل النطق " (1) .

وينقسم المنطوق بدوره إلى قسمين :

1- ما لا يحتمل التأويل وهو النص.

2- ما يحتمله وهو الظاهر.

والأول أيضاً ينقسم إلى قسمين صريح إن دل عليه اللفظ بالمطابقة أو التضمن وغير صريح إن دلّ عليه بالإلتزام (2) أما دلالة المفهوم فقد فرّعها إلى إثنين مفهوم الموافقة ومفهوم المخالفة فالأول هو " ما يكون اللفظ في محل السكوت موافقاً لمدلوله في محل النطق " (3) ، فإن كان أولى بالحكم من المنطوق به فيسمى فحوى الخطاب .

وأما تعريف مفهوم المخالفة فهو " ما يكون مدلول اللفظ في محل السكوت مخالفاً لمدلوله في محل النطق " (4) إثباتاً ونفيًا، فيثبت المسكوت عنه نقيض حكم المنطوق به (5).

فاللغة تكون أداة في النثر العادي لأنها تهدف إلى معنى محدد وراءها، ولكنها في الشعر تصبح غاية لأنها لا تعني معنى خارج النص، فهي النص ذاته بمعانيه المتعددة، وعليه فاللغة في النثر العادي تحدد لكنها في الشعر توحى، وهي في النثر العادي تقول الجاهز، أمّا في الشعر فتقول ما لم يقل من قبل لأنّ الشعر "هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن

(1) م ، ن ، ص : 94.

(2) محمد بن علي محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول . دار المعرفة ، بيروت (د . ت) ص : 178.

(3) الأمدي : الإحكام في أصول الأحكام ، دار الكتب العلمية ، بيروت 1980 م ، ص : 94.

(4) م ، ن ، ص : 99.

(5) محمد بن علي محمد الشوكاني، إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول ، دار المعرفة ، بيروت (د . ت) ص : 179.

تقوله⁽¹⁾. لهذا يرى أدونيس أن اللغة الشعرية أكثر من وسيلة. فهي لغة خلق، لا تصوّر موضوعاً ولا تعبّر عن ذات ولكنها تخلق عالماً جديداً، أي أنّ "لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"⁽²⁾. وأدونيس يفهم من مصطلح الوسيلة والتعبير التقيّد بنموذج خارجي أو داخلي، لهذا أثر مصطلح خلق، كما أنّه يفرق بين اللغة كغاية وبين الكلمة كغاية يعني أنّ ثمة كلمة شعرية وأخرى غير شعرية في ذاتها⁽³⁾. وهذه نظرة شكلية _ من الشكل _ وقف أدونيس ضدها لأنّ الشعر لغة وليس كلمات. "والشعر الذي يتخذ الكلمة غاية بذاتها ولذاها ينبع من حدس زخرفي و هو من الإفراط والمغالاة بحيث ينطمس موضوعه تحت بريق الزخرف، ويستعيز عن وجوده الحقيقي الحي بوجود ذهني تجريدي"⁽⁴⁾. أمّا اللغة كغاية فيعني أنّ دلالاتها إنّما تكون في إطار النص ذاته لا خارجه فهي عالم قائم بذاته يختلف عن عالم الواقع وعالم الشاعر الداخلي .

وإذا كان البياتي والحيدري وعبد الصبور يعدّون اللغة وسيلة لا غاية في ذاتها من حيث أنّها تعبير عن علاقة الشاعر بالواقع وأداة لاكتشاف العالم فإنّ أدونيس يذكر مرة أنّها وسيلة ومرة أنّها غاية فيتفق مع زملائه حيناً ويفترق عنهم حيناً آخر، يذكر في (مقدمة للشعر العربي) أنّ اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم لأنّها وسيلة استبطان واكتشاف، كما يذكر: " أنّ اللغة الشعرية تحرك وتهز الأعماق وتفتح الأبواب وتخزن الطاقات ، فهي أكثر من حروف وموسيقى لأنّها تحمل دم الحياة، وهي كيان جوهره في إيحائه لا في

(1) أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب بيروت 1990، ص: 126 .

(2) م ، ن ، ص: 126 .

(3) م ، ن ، ص: 127 .

(4) م ، ن ، ص : 95 .

إيضاحه"⁽¹⁾. ومادامت اللغة الشعرية تهرز الأعماق عن طريق الإيحاء فهي وسيلة متعددة تؤثر في القارئ. على أنه يميّز مثل بقية الرواد بين اللغة الشعرية كوسيلة وبين اللغة العادية كوسيلة ، فاللغة الشعرية ليست لغة محاكاة أو نقل، وإنما لغة خلق، وهي ليست لغة وضوح وإنما لغة إيحاء. و نجده في كتابه (كلام البدايات) يذهب إلى "أنّ اللغة الشعرية قيمة في ذاتها لا وسيلة لأتّما لغة مجازية، لغة تأويل، فهي تحمل دلالات كثيرة"⁽²⁾

ثنائية المعنى والدلالة :

يعدّ علم الدلالة semantics أحد ثلاثة مجالات تندرج في علم العلامات semiotics والمجالان الآخران هما علم التركيب syntax وعلم التخاطب pragmatics ويعود هذا التصنيف الثلاثي أساسا إلى بيرس ولكن موريس هو أوّل من قال به بوضوح أيّده حينها كارناب carnap وقد عرّف موريس: علم التخاطب بأنّه (دراسة علاقة العلاقات بمفسيّريها) فتكون حيثيات العلاقة الرابطة بين المتلقي أو المخاطب و تراكيب الخطاب موضوع درسها فيها ، كما عرّف علم الدلالة بأنّه (علاقات العلامات بالأشياء التي بها تكون العلامات قابلة للاستعمال) وهو اشتغال على حياة العلامات وقدرة المؤشرات على التأشير ، فيكون الفهم بتحقيق التواصل لفاعلية المرجع ، و جاء تعريفه لعلم التركيب بأنه (دراسة العلاقات البنائية بعضها ببعض) و فيه من الضّم و الرصف و الإسناد والنظم ما يحقق آلية التفكيك في علاقة عكسية تنتقل من الكل للجزء ، ثم تجميع أبعاضه و إعادة لحمها من جديد .

الدلالة الحرفية: (المعنى) والدلالة المفهومة (معنى المعنى) :

(1) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار الفكر ، بيروت 1986، ص : 79 .

(2) أدونيس ، كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت 1990، ص : 17 .

و الحرفية هي المفهومة من تعبيرات اللغة نفسها وفقا لما يفهم من مفرداتها المعجمية وقواعدها الصرفية والنحوية المتعارف عليها و المقعدة في بطون الكتب الأولى التي حفظتها .

أما الدلالة المفهومة فهي التي تفهم من تعبيرات اللغة نفسها مع مراعاة دلالة الحال والمساق التي يمكن أن تبدل كلياً أو جزئياً من الدلالة التعبيرية للأقوال المستخدمة في سياق معين ، ومثال ذلك احتمال انصراف دلالة الجملة (جو الغرفة حار) عن المعاني المعجمية لألفاظها فتفيد طلباً لطيفاً لفتح النافذة من غير تصريح أو طلب الخروج من الغرفة و ما إلى ذلك .

ويبدو أنّ اختلاف القراءات هذا مبني على اختلاف في مستويات المعنى للنص الواحد عند القارئين و لقد أشار بعض النقاد قديماً و حديثاً إلى هذه القضية ، بمن فيهم عبد القاهر الجرجاني الذي علّق على المعنى و معنى المعنى في النص الشعري فقد قال في ذلك : " و هي أن نقول المعنى و معنى المعنى ، نعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ و الذي تصل إليه بغير واسطة ، و بمعنى المعنى أن نعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر . " (1) في حركة تتيح توالد المعاني و تناسل الدلالات جرّاء تحوّل المدلول حين القراءة إلى دال آخر " و لقد غدا هذا المصطلح يتناقل في بيئات النقد الأجنبي منذ بدايات هذا القرن حينما وضع ريتشاردز و أوجدن كتابهما الشهير **Meaning of Mmeaning** و أصبحت قيمة النص الشعري _ شعريته _ مرتبطة به بصفته المعنى الأشمل و الأجل ، فيه يتكامل خطاب القراءة مع خطاب النص الشعري ، لأنّه يصبح

(1) عبد القاهر الجرجاني : كتاب دلائل الإعجاز ، تحقيق أحمد مصطفى المراغي ، دار المكتبة العربية ، القاهرة 1950 ص :

غايتهما المشتركة. " (1) و بذلك تغيّر فعلا الكتابة و القراءة على حد سواء و تغيّر معها مفهوم الشعرية و أدبية النصوص على اختلاف أجناسها نثرية كانت أو شعرية .

الإشارة والإحالة :

إنّ الدرس الدلالي من العمق ما يجعل صاحبه منتبها للحدود الفاصلة بين حيثياته التي تلبس في الكثير من الأحيان كمصطلحي الإشارة *référence* والإحالة *denotation* فنجد أن الاستخدام الشائع لمصطلح الإشارة مرادف للإحالة بيد أن هناك فرقا بينا بينهما .

فالإشارة عند جون لاينز (هي العلاقة التي تربط بين تعبيرها وما يشير إليه في المناسبات المعنية التي يقال فيها) (2) فدلالاتها خاصة مقيدة بسياق القول في حين أن الإحالة هي العلاقة التي تصل بين التعبيرات اللغوية والعالم الخارجي بصرف النظر عن السياق الخاص، هكذا يصبح قول درويش سجل أنا عربي فيه من المعنى الإشارة ما كان واقعا تحت كل ما ينسب إلى شخص وشخصية العربي نظرا لانسياق المعنى المشار داخل سياق معنى العربي أما إن ذهبنا إلى قوله لا أنا أنا، ولا أنت أنت ، فإنه اللغة وإن أشارت في سياق القول إلى أن المتكلم لم يعد هو هو – أيا كان عربيا أو ما سكت عنه، حسب تصريحه هذا القول يشير إلى تغيّر المتكلم من حالة سابقة على زمن القول إلى حالة مصاحبة له، ويتفجر المحال إليه الذي يستفز المتلقي فيكون لهذا الأخير تأول ماهية الحالة السابقة للقول والمصاحبة له.

(1) د عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل، ط 1 ، 2009 ، دار جرير ، عمان الأردن، ص: 103 .

(2) د . محمد محمد يونس علي، المعنى و ظلال المعنى، أنظمة الدلالة في اللغة العربية، دار المدار الإسلامي ، ط 2 ، 2007 ، م ، ص: 103 .

2- المبحث الثاني :

القراءة والتأويل: تتعدّد القراءات النصية بتعدد القراء و تباين مرجعياتهم الثقافية والمعرفية، الفلسفية، النفسية، التراثية والأنثروبولوجية، هذا المخزون التراكمي و الشراء المصادري يمدّ الناقد بمجموعة من الآليات النقدية ،التي بدورها تسمح للنص بالتمدد في أطر المعرفة الإنسانية وأنساقها داخل الجغرافيا والتاريخ والخيال، ذلك ما يفسر خصوبة العطاء الدلالي اللامتناهي للنص، ويكسبه الدفاع عن وجوده في الزمان والمكان رافضا الموت باسم الشرح أو التفسير أو أيّ مسمى كان، تاركا الاستئناس الوحيد لفضاء التأويل لا غير، هذا التأويل الذي يركن إليه المتلقي المحترف؛ لكنه سرعان ما يتفجر في تعدد المسافات الجمالية الفاصلة بين أفق القارئ وأفق الأثر ذاته، فتكون المحصلة جولة جديدة من التأويل بمسوغات جديدة ، فتبدو معها مقاومة المحاولة ضربا من الخيال، إذ لا يسع القارئ الناقد غير مطاوعة النفس في معانقة تجربة جديدة تتجاوز نفسها المرة تلوى الأخرى وتعرج من فضاء مغلق إلى فضاء مفتوحة نوافذه على المغيّب من النص .

هكذا تتوالد الدوائر التأويلية إلى ما لا نهاية، ويكون النص الرابع الوحيد من هذه التجربة باستعصائه عن الانقياد والبوح بكل أسرارها، وربما بعضها، أو قل إن شئت أقل، ذلك أنه للنص دائما طريقة فريدة ومستدامة في الدفاع عن كينونته مهما تعددت الاستراتيجيات القرائية على اختلاف آلياتها، مناهجها ووسائلها، فلو حاولنا " أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلق معلق ، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز

خطورة القراءة ، كفاعلية أساسية لوجود أدب ما⁽¹⁾، فالقراءة بذلك كتابة من نوع آخر للنص، إذ من خلالها يتحدد تصوّر المتأوّل، وبالتالي فهي فعل إبداعي مكمل لفعل الكتابة الأول، فهي ليست مجرد قراءة تفسيرية لا تتجاوز فعل النطق و التلاوة . و لهذا نجد أنّ هناك ثلاثة أنواع من القراءة حسب تودروف :

الأولى : تعتبر النص إسقاطا لواقع نفسي أو اجتماعي (سوسيولوجي) فلا تكاد تركز عليه إلا بغرض المرور عبره نحو المؤلف أو المجتمع .

الثانية : تقوم على عملية الشرح لظاهر النص ، و تكتفي باستبدال كلماته بأخرى لها نفس المعاني ، و هذا من باب التفسير لا أكثر .

الثالثة : قراءة شاعرية تسعى إلى استجلاء ما في باطن النص و سبر أغواره، فتتجاوز لفظه إلى معانيه تريد من ورائها أبعد الحدود التي يمكن أن تكون .⁽²⁾

فما القراءة بتفكيك آلي للألفاظ وردّها إلى مقاصدها المعجمية المتواضع عليها، بل هي معرفية تراكمية قائمة على الاحتمال واحتمال الاحتمال، وبالتالي لم يعد القارئ " في قراءته كالمرآة لا دور له إلا أن يعكس الصور والمفاهيم والمعاني، فالأحرى القول إن النص مرآة يتمرأى فيه قارئه على صورة من الصور، ويتعرف من خلاله على نفسه بمعنى من المعاني⁽³⁾."

(1) عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير ، من البنيوية إلى التشرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 04 . 1998 ، ص: 77.

(2) د عبد الله محمد الغدامي : الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي الثقافي ، جدة 1985، ص: 75.76.

(3) علي حرب ، قراءة ما لم يقرأ : نقد القراءة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 6، 1989، ص: 41 .

بذلك تخرج القراءة من دائرة النطق و الصوت ، وتغدو فعلا إجرائيا مؤسسا على العديد من النظريات والمبادئ، تتخطى حدود الأحكام الكلاسيكية الجاهزة إلى دراسات ضاربة في عمق النص وأنساقه، ومن ثمة أصبح النص الواحد يحتمل قراءات عديدة وتأويلات جمة تهدف للوصول إلى "بناء نص مواز يضيف إلى النص الأول ويستكمل مشروعه"⁽¹⁾، مستمدا فاعليته من الوضعية التواصلية في نقطة التقاء القيم الممكنة والتأويلات المحتملة المسافرة عبر اللغة أسفارا بين ثنانيا القول الشعري من جهة، وما يمتلكه المتلقي من مرجعيات نفسية واجتماعية وثقافية وفلسفية شتى من جهة أخرى، وإلى ذلكم كله يُضاف تدافع السياقات والتيارات المعرفية والفكرية المهيمنة زمن الكتابة، وزمن القراءة معلنا بداية التجاوز، تجاوز "مشروع التكوين الذي بدأه الناص ليكون له بعدا خطايا وجماليات ذاتيا"⁽²⁾، فيتحقق ارتحال المعنى جيئة و ذهابا بين الناص، النص و المتلقي.

الشعرية والرؤيا :

إن صفة الشعرية هي أهم مميزات الخطاب الشعري، فهي بؤرة التوتر التي تلتحم فيها المتناقضات، وتفترق فيها المتجانسات، وهي لحظة الاختراق للمألوف المعجمي بغية استبدال السياقات المألوفة باللامألوفة، لإتاحة الفرصة لنحت معان جديدة وإنتاج دلالات غير مطروقة من ذي قبل، كما هو حاصل بشدة في الشعر المعاصر الذي يقوم على عنصر المغايرة وصياغة اللامحسوس من المحسوس، والرؤيا من التأليف، وهذه العملية على

(¹) د. صلاح فضل ، القراءة وأشكال التخيل ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، الطبعة الأولى، 2008 ، ص:

(²) شريف هزاع شريف ، نقد /تصوف ، النص ، الخطاب،التفكيك ، مؤسسة الانتشار العربي ، ط 1، 2008 ، ص: 29.

خصوصيتها إنّما هي " قفزة خارج المفهومات السائدة"⁽¹⁾، وهي بمثابة " رؤية لأرواح الأشياء المحبوسة في صورها"⁽²⁾؛ والشعرية تفتح عين الناقد على جمالية النص لتكوين رؤية تخترق وجه النص الظاهر إلى عمقه المستتر، أو بعبارة أخرى تخترق النص الكائن الموجود إلى النص الممكن المحتمل .

ولقد اتخذ مصطلح الشعرية عدة تعريفات بين الغرب و مترجميها العرب، فموضوع الشعرية عند تودوروف، " هو ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعد إلاّ تجلّيا لبنية محددة وعامة، وليس العمل إلاّ انجازا من انجازاتها الممكنة، ولذلك فان هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، لأي النصوص الأدبية، بهذا المعنى يكون موضوع الشعرية مشكلا في الأعمال المحتملة أكثر مما هو عليه في الأعمال الموجودة"⁽³⁾ "و أما من العرب فقد عرّفها أدونيس بقوله: " سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم والأشياء بأسماء جديدة ،أي تراها في ضوء جديد- والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلّطة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر⁽⁴⁾"، من هنا تأخذ الرؤيا تعريفها على أنّها " النظرة التأمل " التي تلي النظرة الأولى المتفحصة لتضاريس النص الظاهرة، فالصور و الدلالات المرئية ما هي إلاّ محفزات تدعو لتجاوزها وتخطي سطحها الخارجي، ورؤية هذه الأشكال بعين الرؤيا يقتضي لغة

(1) أدونيس: زمن الشعر، ط 2 ،دار العودة ، بيروت لبنان 1978 ص: 09 .

(2) يوسف سامي اليوسف: ما الشعر العظيم؟ مجلة المعرفة ، ع 183 آذار 1977م. ص: 71 .

(3) د. سعيد بوخلقة : في سيمياء الشعر العربي القديم، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، ص: 58، 59 .

(4) أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب ، بيروت لبنان ص : 78.

أخرى عميقة تكون من طبيعة تأويلية غير اعتباطية، فالشعر " تأسيس اللغة، والرؤيا تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل، لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي"⁽¹⁾، نلمس ذلك في الكثير من شعر درويش، وهو القائل في قصيدة "على هذه الأرض":

" على هذه الأرض ما يستحق الحياة

تردد إبريل

رائحة الخبز في الفجر ..."⁽²⁾

إنّ المتأمل لاستحقاق الأرض المقصودة من طرف الشاعر للحياة، إنّما يقف على الجزء المرئي للفظ، في حين أن كلمة "الحياة" استغرقت في دواخلها معناها المعجمي ونقيضه في آن واحد، فالذي يستوجب منّا الحياة لأجله، يستوجب منّا في الآن ذاته "الموت" لأجله. هذا الاستغراق لمعنى كلمة "الحياة" ما كان له أن يكون خارج السياق المعجمي لو تفردنا باللفظ بعيدا عن لحمة السياق و النص، وهي لحظة للانحراف عن المتواتر من اللغة ، أين يصبح السياق اللغوي غير شفاف عن معانيه القاموسية المباشرة بل يتلوّن و ينزاح عن مراده الموضوع له فتكون الدهشة والصدمة والتلذذ بالذوق التي يدركها القارئ الشعري المتمرس.

(1) أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، ط3، دار العودة ، بيروت لبنان ، 1979 ص: 102.

(2) محمود درويش : ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت، لبنان ، 2000 م ، ص : 326 .

و كون الرؤيا تعود إلى الحلم، فهي فعل روحي لا أرادي، تعيش فيه القدرات التخيلية نشاطا هائلا، ويمثلها في الأدب عنصر " التخيل " الذي يتيح للقارئ رؤية ما لا يرى على سطح النص، والتخيل المقصود هنا، هو كما جاء على لسان أدونيس: " هو الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العربية الجديدة، وأعني بالتخيل القوة الرؤيوية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطلّ على الغيب وتعانقه... فبالحضور تصبح القصيدة جسرا يربط بين الحاضر والمستقبل...، والواقع وما وراء الواقع⁽¹⁾ ".

و لقد تناول الرومانتيكيون الحلم وعلاقته بالرؤيا والكتابة، إذ حلّلوا هذه العناصر، حيث يقول: " شوبرت " schubert في كتابه " رؤية الأحلام " عن لغة الحلم أو الروح كما سمّاها حيث: " تتمثل فيها الأفكار والأشياء في صورة مختلفة ، بينما يعتمد فهمها في اليقظة على الكلمات التي خلقتها العلاقات الاجتماعية مع الناس، فلغة الحلم شبيهة إلى حد كبير باللغة الهيروغليفية⁽²⁾، ولكننا نستطيع أن نحصل فيها في بضع لحظات على ما لا نستطيع أن نحصله بلغة الكلام في ساعات كثيرة، لذلك كانت لغة الأحلام أسرع وأقوى تعبيرا وأفسح مجالا من لغة اليقظة، " فهي أكثر منها تلاؤما مع طبيعة الروح، ولغة الأحلام لغة طبيعية تنبعث من ذات أنفسنا. ⁽³⁾ "، فلغة الأحلام تبتعد عن التجريد لعدم

(1) أنظر " أدونيس " : مقدمة للشعر العربي . ص: 133. وضع " أدونيس " سبع نقاط رآها من مميزات النص الصوفي، وقد حاول الشعر الجديد توظيفها لتكون معينا له في شحن شعرته والتي من بينها العنصر الرابع وهو " التخيل " الذي يعني شيئا أشمل و أعمق من الخيال، فهو رؤية الغيب .

(2) أنظر : محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ط6، دار العودة ، بيروت لبنان 1981 ص: 95 .

(3) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية ط6، دار العودة ، بيروت لبنان 1981 ص: 95 .

ملاءمته للمنظر المترائي، وتجعل من الصورة لغة لها، لأنها من الدلالة ما يتيح لها أكبر احتمالاً للتوصيل و إن لم يكن مباشراً على سبيل التمثيل أو التشبيه أو حتى التلميح عن طريق التأشير و الترميز . ومن ثمة كانت لغة الشعر الجديد متماهية في التصوير لتعيد بناء الواقع المعيش إلى واقع متخيّل جديد، تختلف دقائقه عن الواقع الأول دون أن تلغيه أو تطمسه ، مثلما عبّر الشاعر : محمود درويش " عن غضب الأرض وحق العودة في قوله:

" باسمها أراجع عن حلمها . ووصلت أخيراً إلى

الحلم . كان الخريف قريباً من العشب . ضاع

اسمها بيننا ...فالتقينا .

لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع . أحاول شرح

القصيدة كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع.

هي الشيء أو ضده ، وانفجارات روحي

هي الماء والنار، كنّا على البحر نمشي.

هي الفرق بيني... وبينني.

وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم. كان اللقاء سريعاً⁽¹⁾.

ب- التأويل :

(1) محمود درويش. ديوان محمود درويش. مج 1. ص: 497.

ارتبط التأويل عند المسلمين بمحاولات فهم النص القرآني ظاهره و باطنه وكشف معانيه، قال الجرجاني⁽¹⁾ في تعريفاته: " التأويل في الأصل هو الترجيح وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقا للكتاب والسنة مثل قوله تعالى " يخرج الحي من الميت " إذا أراد به إخراج الطير من البيضة ، كان تفسيراً وإن أراد إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلاً⁽²⁾ "، ثم إن التأويل عند المسلمين ارتبط أيضاً بالرؤى، وفي ذلك يعرفه ابن خلدون قائلاً: " إن علم التعبير علم بقوانين كلية، يبني عليها المعبر عبارة ما يقص عليه و تأويله، كما يقولون : البحر يدلّ لهم و العضد على الأخ و أمثال ذلك، فيحفظ المعبر هذه القوانين الكلية و يعبر في كل موضع بما تقتضيه القرائن التي تعين من هذه القوانين ما هو أليف في الرؤيا⁽³⁾ ". فلا مرأى في أنّ التأويل ومنذ القدم استعمل لقراءة النص المقدّس وفهم الخطاب الديني، ثم استعمله المفكرون الإسلاميون في قراءة النص القرآني؛ غير " أنّ أوّل من استخدم التأويل على صعيد أنطولوجي واعتبره المنهج الصالح لشرح معنى الكائن، هو الفيلسوف: هايدغر، كما أوضح في كتابه " الوجود و الزمان⁽⁴⁾ "، ثم أن كان مصطلح التأويل الذي جاء به

(1) الجرجاني علي بن محمد (1393-1413) متكلم أشعري وفيلسوف له شروح في أصول الفقه الفلسفة والمنطق وعلم الهيئة، المنجد في الإعلام، دار المشرق بيروت، ط17، 1991ص : 199 .

(2) علي بن محمد الجرجاني : التعريفات ، تحقيق: إبراهيم الأنباري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1985 ص : 72 .

(3) ابن خلدون عبد الرحمن : المقدمة ، تحقيق شهادة ، دار الفكر ، بيروت لبنان 2004، ص: 475 .

(4) علي حرب : النص والحقيقة ، نقد الحقيقة ، ط2 المركز الثقافي العربي 1995 ص: 101 .

*هانز جورج غادامير، من أهم الفلاسفة الألمان المعاصرين، ولد سنة 1900، درس في جامعتي "لايبنتز" ثم "فرانكفورت" سنة 1949، درس هايدكبرغ، وازدادت شهرته بعد السجالات الهامة التي دار بينها وبين الفيلسوف "يورغان هابرماس" حول الأهمية المعرفية الإنسانية ومنهجيتها، من أهم كتبه " الحقيقة والمنهج " .

الفيلسوف الألماني "هانز جورج غادامير"^{*} الذي قام بقراءة لقول أفلاطون المشهور: "إن المعرفة تذكر⁽¹⁾"، وهذا قول خطأ من الناحية العلمية، و أمّا "غادامير" فإنه يؤوله لنا قليلا فيقول: "ينبغي ألاّ نأخذ هذا القول بحرفيته وكما يقدم نفسه، كي لا نفهمه الفهم البسيط الساذج، بل علينا أن نلتفت إلى بعده الآخر، إلى ما يحتمله من معنى ، ولا يقوله⁽²⁾"، ومن ثمة يتّضح لنا أن التأويل يمدّ النصّ بأسباب الحياة مدا، ليكون الحاضر من اللفظ شاهدا على الغائب من المعنى، ولعلّ هذا ما ذهب إليه "ابن رشد" حين قال: "أن القول المنطوق به، هو بطبيعته متعدد الدلالة، أي أن له غير وجه أو بعد أو مستوى، ما يجعله ينطق من وجه ويسكت من وجه آخر، وما يتيح له أن يظهر بقدر ما يطن، ومهمة المؤوّل أن يجتاز الدلالة الظاهرة للكشف عمّا يسكت عنه القول، ويشكّل باطنه، أي بعده الآخر أو إمكانه المحتمل⁽³⁾"، والصور الشعرية المشحون بها النصّ الشعري المعاصر، و التي يكتنفها في كثير من الأحيان المجاز الذي يقوم عليه الشعر عامة، يستدعي ولوجا إلى عالم التأويل غير الاعتباطي ، فالجهاز على كونه مجازا " هو قنطرة الحقيقة⁽⁴⁾" ، قنطرة طرفها وجه النص، وباطنه الطرف الآخر، ولذلك يصبح التأويل بلا منازع يشد التجربة النقدية التي تحاول كشف حيثيات اللامرئي من النص، ولذلك أصبح التأويل فلسفة تتعامل مع النصّ باعتباره وجودا ممكنا" بما أنّه يخضع لإمكان الاستعادة التأويلية المستمرة.

(¹) أنظر علي حرب: النص والحقيقة ، نقد الحقيقة ، ط2 المركز الثقافي العربي 1995 ص: 101.

(²) م ، ن ، ص: 102.

(³) م ، ن ، ص: 102 .

(⁴) عبد الكريم الجيلي: حقيقة الحقائق التي هي للحق من وجه ، ومن وجه و للخلائق ، تح : بدوي طه علام ،

دار الرسالة للطباعة ، ص: 61 .

(1)، فما يقوله النص و يحمله لا يمكن بأي حال أن " ينكشف عبر قراءة ساذجة، وإنما عبر سبر أغوار انبثائه، وانتظامه، وإذا كان الأمر كذلك، فإن الحقيقة و المنهج ليس طرفا ثنائيا كما يقول "غادامير" gadamer وإنما هما عنصرا تفاعل جدلي، وهذه هي تقريبا الخطوات التي يضعها "ريكور" * "للارتقاء بالوضع الإبستمولوجي للتأويلية(2)"، فالتأويل هو نافذة على تعددية القراءة، فهو يبحث عن احتمالات المعنى، كون اللفظ في السياق الشعري لا يحيل مباشرة إلى مرجعه. ومن ثمة تتكون فسحة "صرف اللفظ إلى معنى يحتمله(3)"، بطريقة إبداعية، تجديدية وتوليدية، مما يجعل القارئ يوسع النص ويقرأ فيه كل ما يريد أن يقرأه، وهذا مجال خصب للدرس النقدي الذي يجعل من النص الشعري المعاصر على وجه الخصوص، يجعل منه درسا إبداعيا و فضاء فنيا في حد ذاته لاشتغاله على تقفي معانيه و نحت دلالاته، و التي لا تكاد تكتمل حتى تصير نصا جديدا قائما بذاته.

و التأويل و عده من الآليات النقدية أضحت من المفاتيح الجوهرية التي تفك شفرة الخطاب الأدبي خاصة، آليات فرضتها طبيعة النص التكوينية والتشكيلية في ظلّ مستجدات الكتابة الحديثة و نتاج المدارس النقدية أين يجد القارئ نفسه بين تيارات النص المتجاذبة والمتناقضة في الكثير من الأحيان، فلم يعد الفضاء التشكيلي للنص الأدبي

(1) حسن بن حسن: النظرية التأويلية عند ريكور، ط1، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب 1992، ص: 45.

* ريكور بول (1913) فيلسوف فرنسي عرف بالفلسفة الظاهرية والتحليل النفسي، من أهم مؤلفاته نظرية التأويل "الخطاب و فائض المعنى" المنجد في الأعلام، دار المشرق، بيروت ط17، 1991، ص: 274.

(2) م، ن، ص: 101.

(3) علي حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة ط1، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب 1995، ص: 22.

محصورا في الكشف عن خطية الدوال، لأن " الطريقة الاستثنائية الفريدة التي يتدعها النص دائما في دفاعه عن ديمومته وكيونته، هي التي تؤدي إلى بناء إستراتيجية بارعة للقراءات⁽¹⁾ "، ومنه يعتمد المتلقي المحترف إلى كشف العلاقات بين المعطيات السياقية وعناصر المحايثة، ومن ثمة التساؤل حول الأفق المشترك بين القارئ والنص، ذلك أن " التمظهر الخادع الذي يمارسه النص على القارئ هو مشروع لعبة مستمرة بدأها الناص، ثم أخذ زمام استمراريتها النص نفسه عبر التاريخ، ليستفزنا بكل ما نملك من تراكم معرفي وتاريخي وفكري، فهو في حالة مواجهة مستمرة مع القارئ⁽²⁾ "، هذه العملية النقدية تحسمها الظروف المحيطة بكل منهما، بداية من الرصيد المعرفي، وصولا إلى العوالم الاجتماعية، النفسية والتاريخية والثقافية ؛ و المخيالية حتى، ذلك أن النص سلطة متراكمة المشارب، موعلة في الذاتي والجماعي من جهة، و متجذرة في الماضي التراثي للإنسانية من جهة أخرى، وتكون المواجهة المباشرة للنص قصد الالتفاف، علما أن لعبة الالتفاف هذه تُمارس من الطرفين في جهاز القراءة بوصفها حدثا تفاعليا بين القارئ والمقروء الذي يجعلك تشك في ثوابت القراءة نفسها مستفيدا من الشك المعرفي في إيجاد مساحات فنية وقيم جمالية جديدة، لأن الشاعر ينسحب ويتوارى بين ظلال المعاني، تاركا خلفه الطريقة الخاصة التي يكتب بها، في أقرب إلى الوصف بكونها طريقة "إيحائية تلميحية تقوم على

(1) محمد صابر عبيد : شيفرة أدونيس الشعرية ، سيمياء الدال ولعبة المعنى ، منشورات الاختلاف ، ط1 ،

2009، ص: 33.

(2) شريف هزاع شريف : نقد، تصوف ، النص - الخطاب - التفكيك ، ص : 30 .

التعبير عن الأبعاد النفسية أو الفكرية الذاتية بمزيج من التجريد والحسيّة... هكذا يأتي التعبير عن التصور الذاتي أو الإحساس النفسي بتوقّف الزمن أو جموده⁽¹⁾.

ويحاول القارئ في مناجزته النص الهيمنة عليه، على دروبه، شعابه وآفاقه، يقف على وجهه اللفظي و ينفذ إلى أعماقه منقّبا عن جوهره و جواهره، تستهويه القراءة التأملية التفاعلية، وإذا به فجأة أسير هيمنة النص، هذه الهيمنة التي سرعان ما يتوهم أنه تحرر منها بتسريبها في لا وعيه الفردي أو الجمعي تارة، أو تفسير ظروفه، وربما تشكيل موقف ما من الحاضر أو إعادة قراءة الماضي، وحتى توقع القادم تارة أخرى، فالقارئ بعد وقوفه على حظه من معاني النص و تصوّراته نجده هو الآخر يتبرأ منها محاولا تجاوزها، فينسب الفكر إلى الكاتب الأول و يردّ الدلالة إلى أثر الكتابة الأولى أي النص، قاصدا من وراء ذلك شيئا من الموضوعية، إذاً هي لعبة متواصلة بين القارئ والنص الشعري في نقل الهيمنة، تواصلها اللانهائي ذاك ما يقود إلى التخوم الأولى لعالم التأويل، فعندما يقول درويش:

"لم يكن للكواكب دور،

سوى

أنها علّمتني القراءة:

لي لغة في السماء

وفي الأرض لي لغة

(1) د. سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة، من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر و المسرح، دار الآداب بيروت. ط1، 1997م، ص: 73.

من أنا؟ من أنا؟ (1)

يشير في هذا المقطع إلى المرجعية الدينية التي يستمد منها الأمل كونها تؤسس لوجوده على الأرض، أمّا الواقع فشيء آخر إذا نظرنا من زاوية معاناة الشاعر من خلال عيشه على الأرض المسلوقة، وكذا مكائد المحتلّ من تزييف للتاريخ وإعادة تشكيل للذاكرة ومحاولة الحصار المادي و النفسي وبشتى الطرق .

تكون اللغة في البداية، بطبيعتها الفيزيائية محايدة وفاترة وبليدة، كونها تقتصر على المستوى الحسي الأنطولوجي أو البيولوجي مهما تعددت دوافع القراء الانطباعية، فهي من وإلى الإعلامية والاستعلامية، لكن عندما يتم التعامل معها شعريا، فإنّها تصبح عنصرا جماليا مدهشا وعنصرا خلّاقا أيضا تتمخض طوفانا إبداعيا بها ومن خلالها؛ إذ عند استحضر المفردات تنهض العلائق متجاوزة حدود الزمان والمكان وتكسر حدود التوقع، ويتحول الأثر إلى فضاء من العلائق اللامتناهية" فتتقاطع عدة شفرات لغوية لتجد نفسها في علاقة متبادلة ، تعني خروجها بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة⁽²⁾ ، لأن اللغة الشعرية ثورة وتمرد وخروج مستمر على السنن "عن طريق تغيير العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة أخرى كما تحدث في الاستعارة والكناية وكل الصور البيانية المحصورة بهذه البنية المزدوجة⁽³⁾"، فعندما يكتب الشاعر ينسج اللفظ وينحت السياق ويجمع المعاني إلى معانيها، نظما و إسنادا ويشعر في إنتاج معنى قصيده الذي لا ينتهي، محاولا حسم مسألة

(1) محمود درويش : ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا. الأعمال الجديدة الكاملة، "تدابير شعرية". 1. ص: 365 .

(2) جوليا كريستيفا: علم النص ، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ط2. 1997م. ص: 78 .

(3) م. س. ص: 78.

الوجود عبثاً و القبض على الهوية، حتما سيؤول هذا النوع من الكتابة إلى شبكة دلالية كثيفة من المعاني اللامتناهية، وذلك في قوله مثلاً :

" القصيدة بين يدي، وفي وسعها

أن تدير شؤون الأساطير،

بالعمل اليدوي، ولكنني

مذ وجدت القصيدة شردت نفسي

وساءلتها:

من أنا

من أنا؟⁽¹⁾

من الشاعر إلى المتلقي في مساحة النص تنشأ علاقات التواصل بين النص والمتلقي في عدة اتجاهات، إذ يتحول المتلقي آنها إلى منتج مبدع ، ويتحوّل النص إلى امتداد في الماضي والمستقبل والخيال وكل ما ينبض بالجمال، فتغدو الألفاظ ودوالها مجرد وسائل و وسائل ذات خصائص منها:

أ-الثابت و المتغير: يشكّلان السواحل الدنيا للشعر إذا كان السحر وخلب الألباب هي سواحل القصوى، بما تتيحه التجربة الشعرية من سرد ووصف وآليات انزياح و تناس مندغمة، ناهيك عن المقومات البلاغية والصوتية والإيقاعية، فإذا تضافرت هذه العناصر مع الصور والرموز والأساطير، كان اللامتوقع وكانت سطوة القصيدة على قدر عالمها،

(1) محمود درويش: "تدابير شعرية"، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً، الأعمال الجديدة الكاملة 1، ص: 368 .

ومدى احترافية قارئها، ومقدرته " الاشتغال على ثنائية الحضور والغياب، من خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في جسد الخطاب؛ فالحضور حسب التفكيك ظاهرة مرئية، والغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة، المحيط المضطرب المتسع الذي لا قرار له ولا شواطئ، وهو المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر⁽¹⁾، كما في قول درويش :

" خضراء ، أرض قصيدي خضراء . نهر واحد يكفي
لأهمس للفراشة : آه ، يا أختي ، ونهر واحد يكفي
لإغواء الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصقر، وهو
يبدل الرايات والقمم البعيدة ، حيث أنشأت الجيوش
ممالك النسيان لي . لا شعب أصغر من قصيدته . ولكن
السلاح يوسع الكلمات للموتى وللأحياء فيها ،
والحروف تلمع السيف المعلق في حزام الفجر،
والصحراء تنقص بالأغاني، أو تزيد⁽²⁾"

(1) عبد الله إبراهيم ،عواد علي ،سعيد الغانمي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي ، ط1.

عام 1990م.ص: 116 .

(2) محمود درويش: ديوان " الجدارية " الأعمال الكاملة ج 1، ص: 465 .

كأنّه يغفو في أحلامه وفي رومنيته وغنائيتها، فيسترسل ثم ما يلبث أن يصعقه واقعه الحاضر الذي ولج إليه من خلال التاريخ والأساطير، وكأنّ كل دروب النص تقود إلى المأساة بالنسبة للشاعر، ومعادلا موضوعيا بالنسبة للمتلقي .

ب-الواقع و المتخيّل: لا تقدّم الصور نفسها فقط؛ بل تقود إلى رسم طقوس وأجواء تتشكل بين اللحظة والفينة كذا مرة، حتى أنه يمكن القول أن المدركات على المستوى الذهني في استعصائها على التجسيد، فكل محاولة لتوصيفها لا تعدو أن تكون مجرد تشكيل لا متناهي، أو تصوير على تصوير بين المتعة والمعرفة، أو رحلة بين الواقع والمتخيّل، أمّا في أدنى مستوياتها فحسبها الوظيفة التواصلية على تعدد أطرافها وأنماط خطاباتها، ذلك أن " الباث للرسالة اللسانية لا شك يستجيب - وهو يتصرف في طاقات اللغة وسعة معاويلها - لِمُنْبّهات تشدّه بِرِباطٍ عُضْوِيٍّ إلى إرضاء مُقتضياتها بالشحن والإبلاغ، ثم إنّه يُحمّلُ رسالته اللسانية دلالات بالتصريح أو بالتضمنين، رابطًا بذلك مُحتويات الخطاب بِبَصماتِهِ التَأْثِيرِيَّةِ فِي مَنْ يَتَلَقَّاهُ ⁽¹⁾"، ومن مثل ذلكم ما نجده عند الشاعر في قوله:

" هذا هو اسمك

قالت امرأة ،

وغابت في الممر اللولبي ...

أرى السماء هناك في متناول الأيدي .

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى. ولم أحلم بأني

(1) د . عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب. ط3، 1982م. ص: 77.

كنت أحلم. كل شيء واقعي. كنت

أعلم أنني ألقى بنفسي جانبا ... (1)

و تقتزن الصورة الشعرية بزمان مهما حاولت التوغل في التجريد، كما أنها تعبير عن حالة عقلية أو وجدانية، هنا تتحرك اللغة الشعرية عبر صَهْر الزمان في كتلة واحدة، فيصير لها قدرة على تمرير الأحوال على أي زمان، والزمان إلى أية حالة، فتحقق الوظيفة الإعلامية إبداعيا في الخطاب المترابط، فيعلن عن ميلاده واقعيًا بغير مفهوم الآنية؛ بل يتحول التاريخ والمستقبل إلى لحظة واحدة داخل الواقع المعاش دون أن ينقص منه شيئًا، بل يزيده جوهريةً وأبعادًا، فيتحول إلى علامات يلعب فيها القارئ دور المعاني، وتلكم هي الخاصية الأهم في تأثيره " وبالتالي في خالقيته الإبداعية: رغبته في اختراق المظاهر والمظهرية، في إلغاء المؤلف والعادي والراكد، للوصول بنصّه إلى يوتوبياه، إلى إلفة وليس معاداة، إلى واقع جديد يرفض سلب الواقع المعاش، السليبي في قيوده وغطيته، الجديد في واقع محلول به، ثم متحقق على مستوى النص، أولاً، كاستباق للتحقق على المستوى الاجتماعي/ الإنساني، من أجل (الأجل والأروع والأفضل) في كل شيء، مجتمع جديد يقف على أرض غير متشققة، بقدمين حضاريتين، من أرض هو من لحمها، من جهد البشر وكدهم يستمدّ العزم والعزيمة (2) ".

" تلك صورتها وهذا انتحار العاشق

وأريد أن أقمص الأشجار:

(1) محمود درويش: ديوان " الجدارية " الأعمال الكاملة ج 1. ص: 441.

(2) محمد الجزائري: آلة الكلام النقدية، دراسات في بنائية النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م. ص: 83.

قد كذب المساء عليه، أشهد أنني غطيته بالصمت

قرب البحر

أشهد أنني ودعته بين الندى والانتحار.⁽¹⁾

المبحث الثالث:

دلالة النص الشعري بين القراءتين الحرفية والتأويلية :

إن دلالة النص إنما تتأتى بعد إعمال فعل القراءة عليه، هذا الفعل الذي يتراوح بين آلية التفسير من جهة و التأويل من جهة أخرى، ولكلّ شيعة و أنصاره، فأما الأول فهو يشكل استراتيجية محافظة تتوقف على منطوق الخطاب أو شكل النص في تحديد مراد المؤلف ومقصود النص، فتكون القراءة الحرفية عندهم المنظار الذي ترى منه الدلالة، و أما من يتبنى التأويل ، فقد رأى أن الدلالة كامنة، لا تتضح إلا بعد استنطاق النص وصرف اللفظ إلى معنى يحتمله، وفك الملغز من الكلام، وهتك أساليب التعمية، وقد رأى البعض من المؤولين أن التأويل وحده قاصر عن إدراك كنه النص ودلالته العامة، إن لم تله عملية تفكيكية تنصرف إلى الكشف عن آليات النص في تشكيلها للمعنى، ليصبح إذ ذاك التفكيك تجاوزاً لظاهر النص من جهة، واحتمالاته من جهة، إلى كيفية إدارة الكلمات و رصفها وهندسة المعاني، واستولاد الدلالات الجزئية من بعضها البعض، و لا بأس ها هنا من الإشارة السريعة إلى ماهية القراءتين، ما لهما وما عليهما ، و أيّهما تتوافق والدرس النقدي للخطاب الشعري العربي المعاصر .

(1) محمود درويش: " تلك صورتها وهذا انتحار العاشق " . الديوان الجزء الأول. ص: 594.

أ: القراءة الحرفية.

"وهي قراءة أهل الظاهر و الشكل، الذين يرون أن اللفظ لا يحتمل إلا معنى واحدا فالمعنى عندهم ظاهر بذاته ، بيّن بنفس العبارة التي كتب بها، ولا يحتاج إلى شرح أو تبيان⁽¹⁾"، فالقول محكم والمعنى واضح والقصد جلي، ومن هنا وقعت أزمة القراءة الحرفية في شرك اللاقراءة إذا أخذنا بالفرق بين القراءة بمعنى النقد و القراءة التلاوة التي لا تتجاوز فعل النطق، حيث يصبح أي شرح للنص بألفاظ المتلقي ضربا من القول على القول .فلا يمكن للمعنى أن تتوزع تمظهراته على لفظ الناص الأصلي وعلى لفظ الشرح الخاص بالمتلقي، ولذلك يصبح أي شرح يقال حول النص من إضافة أو حذف يحمل التغيير أو التحريف، وهذه الحقيقية إنما أدركها من ذي قبل بعض رواد الحديث بحسب ما قاله عنهم ابن حزم الأندلسي⁽²⁾، واستدلّ به " علي الحرب " في كتابه " نقد الحقيقة " حين قال : " فكانوا إذا ما حدثوا بالحديث ،يؤثرون الإنصات إلى ما يتلى عليهم، ولا يعقبون عليه بأي شرح أو تعليق إذ إيراد شاهد ... للعبارات الشارحة منطوق مغاير لمنطوق النص المراد شرحه...والتغاير في المنطوق يؤدي حتما إلى تغاير في المفهوم⁽³⁾ ، وتزداد أزمة القراءة الحرفية باستغراق النص للأساليب الإحالية ولغة الرمز، كما هو حاصل مع لغة الشعر الجديد الذي تتوزع فيه الدلالة على مساحات الظاهر بلفظه ومعناه ومساحات باطنه المتوالدة واحتمالاته المتعاقبة .

ب: القراءة التأويلية.

(1) علي حرب: النص والحقيقة 2، نقد الحقيقة ، ط2 مركز الثقافي العربي المغرب ،بيروت، 1995 ، ص:09.

(2) ابن الحزم: الإحكام في أصول الأحكام ، دار الآفاق الجديدة، 1983، ج 03 ، ص: 44.39.

(3) علي حرب: النص والحقيقة 2، نقد الحقيقة ، ط2 مركز الثقافي العربي المغرب ،بيروت، 1995 – ص:10.

إن الكشف عن البنى التحتية للنص والوقوف على دلالاته، إنما تتأتى من خلال العملية السيميوطيقية التي تجري في عقل القارئ وهو ثمرة القراءة التي تعقب القراءة الأولى، فالقراءة الأولى إنما تعتمد إلى حل شفرة النص الشعري السياقية للوصول إلى تفسير للمعاني المرتبطة بشكل مباشر بالبنية الشكلية، وهذا يعتمد على المرجعية اللغوية و الكفاءة التي يَدَّخرها مخزون عقل القارئ ، وعلى عتبة المعاني المستخلصة هاته تبدأ أدبية النص حين يستشعر القارئ لا نحوية العلامات فيه ،وتوالد المعاني من المعاني وتراكمها، ليلج بعدها إلى القراءة الاسترجاعية **Rétroactive** و التي تقوم على إرجاع بنيات النص إلى أصولها أو كما يسميها ريفاتير " القراءة التأويلية الحقيقية " ⁽¹⁾ **Hermeneutic** التي تقوم على تعرية مفاصل النص بقراءة بنيوية تجمع وحدات المعاني من العبارات و الجمل لتشكّل ذروة القراءة الدلالية للنص من خلال الكشف عن المشترك بين هاته المعاني، وهذا لا يعني بالضرورة أن القارئ يتأوّل في النص ما يريد أن يتأوّل، أو ما يحلو له، وإلا صار الأمر من باب العبث و الهدر، فالقراءة الحقّة لا تعني إمكان قول كل شيء في أي شيء، " و إنما القصد أن القارئ إذ يقرأ النص، إنما يستنطقه و يحاوره ، و هو إذ يفعل ذلك ، إنما يستنطق ذاته في الوقت عينه ، إنه يستكشف النص بقدر ما يستكشف ذاته، و يحقق إمكانا يتّفق مع ما رامه المؤلف بقدر ما يسبر إمكاناته كقارئ ⁽²⁾ "

و من ثمة يمارس النص استفزازه للقارئ ما يجعل هذا الأخير يستنفر طاقاته و همته في مشاكسته للنص قراءة و إنتاجا ، تفسيريا و تأويلا ، فيتحقق عنصر الرغبة و الاشتهااء الذي يفضي إلى القفز في بحر النص و الغوص فيه ، و التعرف على قدرة الذات في

(1) م ، ن ، ص: 55.

(1) م ، س ، ص: 08 .

استحقاقها لهذه المغامرة ، و هذا في اعتقادنا أقرب إلى ما ذهب إليه " رولان بارت " حين شبه النص بالجسد الذي يراود القارئ عن نفسه ⁽¹⁾ ، فيغريه و يستثير رغبته في الكلام ، فيلتذّ القارئ به ، و يستكشف صورته - أي القارئ - من خلال النص ، ما يولّد ضربا من الشعور النرجسي المشحون بالنشوة و الغبطة . ومن هنا لا يرى أهل القراءة التأويلية بدا من فصل النص عن قارئه ، لأن وجود كل منهما يتوقف (على الآخر : فالقارئ يرتكّن للنص على اعتبار هذا الأخير لا يحمل دلالة جاهزة و نهائية بقدر ما هو فضاء لها ، ما يمكنه من التجدد و التحول و الاحتمال ، هذا من جهة و في المقابل يدين النص و يرتكّن بدوره للقارئ ما يمكن هذا الأخير من أن يرى نفسه على مرآة الأوّل بصورة من الصور أو معنى من المعاني ، فتتعدد القراءة حينها بتعدد القارئ أو بتغيّر أفقه، و تتنوع دلالة النص تبعا لذلك ، و هذه العلاقة البنيوية بين القارئ و النص تجعل فعل القراءة فعلا فعّالا منتجا ، يعيد تشكيل النص و فضاءاته و إنتاج المعنى بتأويلاته و تفجير الدلالة على احتمالاتها .

إنّ ما يفرق بين النص النثري والشعري، هو أن هذا الأخير لا يميّط اللثام عن وجهه، إلا بعد معاناة تفاعلية وتأويلية يخوضها المتلقي معه للوقوف عن كذب على حيواته الداخلية والكشف عن الخيوط الخفية التي تشد بنياته العميقة ببعضها البعض ، وببنياته الخارجية ، أي الوجه المورفولوجي للنص الشعري، و من ثمة تأخذ الدلالة في النص مرتكزين أساسيين

⁽²⁾ رشيد بن حدو : قراءة في القراءة ، مقالة من مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 49،48 مركز الإنماء القومي ، بيروت 1988. وهي مقالة يعرض فيها مؤلفها بصورة وافية و دقيقة لمختلف المناهج المعاصرة في تناول النصوص ، و قراءتها ومن بينها منهج " رولان بارت " .

لوجودها أمّا الأول فهو متعلق بنظام هندسي يعنى بالعلاقات بين أجزاء الشكل، وهذا لتوليد السياقات الشعرية والبلاغية، وهذا ما ذهبت إليه نظرية النظم لدى " الجرجاني ⁽¹⁾". وأما الثاني فيعنى بنظام هندسي أيضا ، و يختص بالعلاقات التي تربط الصور الشعرية والدلالات أي البنيات التحتية ببعضها البعض دون أن تنفصل عن الوجه الفيزيائي للنص ، أو المركز الأول له، فما المقصود بالدلالة في هكذا درس ؟

الدلالة :

هي البحث في ماهية الدليل من حيث تأسيس علاقات الوصل أو التmfصل بين عنصرين مختلفين : الدال والمدلول أو صعيد التعبير وصعيد المضمون، فإذا أُعْتُبر النص بديلا "فإننا نهتم في البداية بالعلاقة التي تشمل صعيد التعبير (الكلمة ، الجمل ، الأشكال النحوية أو الأسلوبية) وصعيد المضمون (الأفكار أي معنى النص) و نفترض في ذلك أن تنظيم التعبير يقدم مفتاح المضمون ⁽²⁾"، من ثمة يصبح النص نصّان مرئي ولا مرئي في إطار دلالة النص الشعرية التي تحوي نظاما محكما من الدلالات المرئية واللامرئية، ذلك أن "البوابات التي ندخل منها إلى عالم القصيدة تختلف حتماً باختلاف ثقافة كل قارئ وحسب ميوله ومزاجه و من المؤكد أن أوّل بوابة وأضمنها للوصول هي اللغة لأنها الحوامل التي يعبر عنها الفكر أو الرسالة المراد تمريرها، والقصيدة بصفتها بناء لغوياً مرتباً بكيفية خاصة، فإنه من

(¹) الجرجاني عبد القاهر (ت 1078) لغوي من الأئمة من كتبه : أسرار البلاغة و " دلائل الإعجاز " قال بالنظم و هو تحيّر مواطن اللفظ وإسناده في الجملة لتوليد المعاني البليغة - المنجد في الإعلام - دار المشرق . بيروت . ط 17 . 1991 . ص: 199.

(²) ميشال آريفيّة ،جان كلود جيرو، لوي بانيه ،جوزيف كروتيس : السيميائية أصولها و قواعدها ، ترجمة د: رشيد بن مالك ، مراجعة وتقديم د عز الدين مناصرة ، منشورات الاختلاف ، 2002 الجزائر ، ص: 106 .

العبث إغفال مواد البناء هذه واعتبارها كائنات لا شأن لها في توصيل معنى معين، بل هي مجموع الوظائف والمعاني التي تبنى عليها القصيدة ⁽¹⁾، فكيف يكون إذا الشاعر محمود درويش ذي الخيال الخصب، صحيح أنه من الجيل الثاني في عمر القصيدة الجديدة، لكنه قاد التجربة إلى آفاق واسعة، أو لنقل استهوته التجربة فعاشها بكل أثقاله التاريخية والحضارية، كيف لا وهو شاعر الأرض الأول في الشعر العربي قديمه وحديثه، ناهيك عن خصوبة خياله التي لا يضاهي فيها، فالخيال في المنجز الشعري لدرويش يعيد إلى المتلقي ذاته باعتباره مرآة غير مرئية للذات الشعرية، فمن خلال الخيال الشعري تحدث مضاعفة للخيال والصور، وذلك عندما يولد الشاعر الأشياء مستقلة عن الواقع، لكنها تحت ضغط ظروفه، ظروف الأرض المسلوبة والصراع المرير مع المحتل على الحيز، على المكان، على التراب، على أرض الميعاد والرسالات، حتى صار تراب فلسطين يلخص كل الصراع بالنسبة لأي عربي على الأقل، ذلك أن " صراعنا الوطني هو حول المكان، وحول امتلاك المكان. يسعى الشاعر لامتلاك المكان من خلال تثبيته في اللغة، وفي شعري كثير من هذا الجهد مهما تغير المكان، فهو دائما ما يتعرض لتغيرات كي تتطابق الأسطورة والخرافة مع الواقع. الجرافات تقوم بعملية تطويع المكان لمتطلبات الأسطورة. ولكن في ذاكرتنا المكان هو نفسه لا يتغير، وقد يفاجئنا أنه تغير؛ ولكن في الذاكرة التي رسمت الشكل النهائي له،

(1) د . حسين خوري : الظاهرة الشعرية العربية، الحضور و الغياب، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001م. ص: 44.

يبقى المكان في مكانه حتى لو تمت محاولة نقله بالشاحنات وإجراء تعديلات عليه ليلائم متطلبات الخرافة " (1).

يأتي الخيال عند درويش على هيئة شعرية، تلج الوجدان عند المتلقين وتحدث فيه، إن هذا الإحداث والتوليد أو الإثمار هو الخاصية التي تميز الخيال عن الاستعادة أو الاستحضار، فالخيال لدى درويش ليس استعاديا ولا تصويريا وصفيا، بل له معنى متعلق أكثر بالإنتاج والخلق والاستشراق، أي التوليد للعمل الخيالي بفعل الأداء الخيالي ذاته، أليس " الشعر هو أحد أقدار الكلام. وعندما نحاول تمحيص سيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية واستقصاءها يتراءى لنا أننا نصل إلى حيّز إنسان الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكفي بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل، ويمكن القول ربما إنّ الصورة الشعرية في تجديدها تشقُّ مُستقبل اللغة (2)".

من هنا نجد الخيال عند درويش يتحول من منطقة تشكيل الصور إلى منطقة أخرى تقوم على تغيير الصور التي يقدمها الإدراك، حيث يبني الخيال صورا جديدة تحررنا من الصور الأولى، ويقذفنا في تجربة الجدة والحداثة والإبداع والانفتاح، التي نكتسب فيها أبعادا معرفية وأنطولوجية قصوى، تتمثل شساعتها في شساعة الحلم الإنساني، ويقوم فيها المتخيّل بدور جوهري، يجسّده تكامل المتعارضات في نظام رمزي .

(1) محمود درويش: عائد إلى حيفا حوار مع صحيفة الإتحاد في حيفا بتاريخ 2007/8/24، الكلمة عدد 21 سبتمبر 2008، ص: 2.

(2) غاستون باشلار : شاعرية أحلام اليقظة . علم شاعرية الأحلام الشاردة . ترجمة: جورج سعد . المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع . ط1. 1991م . ص : 7.

فدرويش عبر خياله الدينامي، يصوغ الوجود والمجرى الأنطولوجي للذات، بالشعر في قوالب جمالية تتعالق فيها اللحظتان: الشعرية والميتافيزيقية تعالقا أنطولوجيا، وتنسج انسيابها في زمان إنساني جديد، وهو بذلك إنما يتحدث بلغة العقل الباطن فيعري " _دون أن يفطن إلى ما يفعل_ دخائله من حُبٍ وغضب، ونزعات فكره ومعتقداته في الصُّور، ومن خلالها، وهي الصور الكلامية التي يرسمها ليوضح أشياء مختلفة، ترد في كلام شخصياته وأفكارها، فالصور التي يستعملها بوحى الغريزة، هي على هذا نوع من الكشف لا شعوري في الأغلب، صادر في لحظة من المد الشعوري عما يختلج في فكره، وما يجري في مسارب أفكاره، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي لم يلحظها أو يتذكرها، وربما كان هذا أبينها جميعاً وأهمها⁽¹⁾."

بهذا شكل شعر درويش سياقاً زمانياً آخر مختلفاً كلياً عن كل التمثيلات الإنسانية الأخرى، مستثمراً اللحظات الإنسانية السابقة عبر تراكمية متجاوزة متصلة تكاد تكون في ظاهرها كلاً غير قابل للتفكيك. فهو يضاعف الجدلية الزمنية، ويرفض الاستمرارية الهادئة للإحساس والاستنباط والاستراحة لأنه حركة مبدعة وحلم متعمد وتوق إلى الكمال وكل قيم الجمال بغية الوصول إلى إنتاج النص النموذج. ولأجل هذا كانت القصيدة عنده وجوداً يكتز دلالات يستدعي بعضها بعضاً، "ذلك أن تكامل الصور الذهنية النابتة عن مراجعتها مع دوالها الحسية، فضلاً عن أنه يمكنّ الذهن من ممارسة عملية التفكير التي لا تتحقق إلا بتفاعل الدوال والمدلولات، يفسح المجال لكمال هذه الفعالية⁽²⁾"، وشعر

(1) ستانلي هايمن : النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ج1. ترجمة: إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت لبنان . 1958م ص 297.

(2) د. الأخضر جمعي :اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، دراسة ،من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001م. ص: 19.

درويش في هذه النقطة بالذات يعطينا ميكانيزمات وتقنيات تخيلية وجمالية تستطيع بها الذات الانفلات من ضغوط السلطات الخارجية والداخلية المحددة لسلوكاتها وممارساتها، والانزياح خارج المعرفة الرتيبة و السياقات الداجنة ، وهذا مكسب يكفي وحده للاهتمام بشعر درويش العميق، والانخراط في زمنه الجمالي الشعري بنبض حميمي. فهو قد حرّر الذات شعريا من كل أوهامها وقيودها بواسطة "الصور والاستعارات لإثارة العاطفة وتكثيفها بحيث نرى الأفكار لا بعين العقل بل بعين المخيلة. نراها شيئا محسوساً ملموساً، شيئا نابضاً حياً يفاجئنا ويدهشنا، شيئا ينقل إلينا من وراء المألوف والظاهر ليعيش معنا في اللحظة وليعيش إلى الأبد⁽¹⁾".

لا يمكننا الحديث عن شعر درويش بمعزل عن القضية الفلسطينية أو القضية السياسية ، غير أن ما يُحسب لدرويش، ويميّزه عن غيره من الشعراء، هو قدرته الكبيرة على تسخير قصيدته الشعرية بأبعادها الجمالية والفنية، كذا قدرته على تطويع لغتها و إعادة تشكيلها بنية و سياقاً ، لتصبح نصاً كونياً لا مجرد قصيدة وطنية أو مناسباتية، فأبعادها الجمالية والفنية والدلالية، تجعل منها نصاً وجودياً متجدداً في كل وقت وفي كل زمان، حيث نشعر أن للقصيدة عالمها الخاص والمنفصل عن أي ارتباط مكاني أو زمني مؤقت، فنحن عندما نقرأ هذه القصيدة لا نجد بأنها تحيطنا بسياج ضيق أو أفق قار ينتهي عند حدود الوطن الفلسطيني (المكان)، ولا يتوقف بنا عن قضية الاحتلال ومقاومته في فترة زمنية بعينها، بل نجد قصيده نصاً مفتوح الأفق على قيم عاطفية وجمالية إنسانية خارج إطار موضوعه، بل تتوحد كل العناصر سواء المتعلقة منها بدرويش أو بالقارئ "وباكتساب هذا الاتحاد قوته الشعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية

(1) يوسف الخال ، دفاتر الأيام ، رياض الريس للكتب و النشر ، لندن 1987م. ص: 104.

جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكاً نصياً يستحيل فصله⁽¹⁾ عن تجربة كل طرف ناصا، نصاً و متلقيا (درويش، القصيد، القارئ)، هنا تبلغ القصيدة عند درويش ذروتها، إذ تنقل قارئها إلى مستويات المعرفة الإنسانية دون وسائط، فتثير له دروب الحقيقة السرمدية المطلقة، هذا ما سوف نشير إليه لاحقاً من انسحاب النص الدرويشي على كل ما هو شمولي إنساني، متجاوزاً بذلك معاطف الذاتية و القومية اللتان عادتاً لا تتسعان للعالم المثالي، وتتعارضان مع إنسانية آدم و لغته الكونية .

المبحث الرابع:

سيمائية النص الشعري المعاصر:

تعنى السيمائية بنظرية الدلالة وإجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة " ولكنها لا تولي عناية بالدليل ولا تنظر في العلاقة الممتدة من الدال إلى المدلول، فنحن نعلم أن كلمة: "شجرة" يمكن أن تناسب تبعاً للسياق مدلولات متعددة... هذه المدلولات تتمفصل من خلال تنظيم خصوصي أي "شكل التعبير" عندما يتعلق الأمر بالنص وهناك "شكل مضمون" الذي تهتم السيمائية بوصفه على وجه الخصوص فهي تسعى إلى إبراز شكل المضمون أي تضمين المدلول⁽²⁾

(1) أ. د . محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص :18.

(2) ميشال آريفييه: جان كلود جيرو. لوي بانييه. جوزيف كورتيس: السيمائية. أصولها وقواعدها. ترجمة: د/رشيد

بن مالك- مراجعة وتقديم د/عز الدين مناصرة. منشورات الاختلاف 2002. الجزائر. ص:106.

أ: عند العرب:

لقد ارتبط مفهوم السيمياء عند العرب قديماً بالسحر والكيمياء والعلوم الروحانية والشعوذة، كما في مخطوطة تنسب لـ"ابن سينا"⁽¹⁾ تحت عنوان: كتاب الدرّ النظيم في أحوال علوم التعليم"، كتبه محمد إبراهيم بن ساعد الأنصاري، ورد في المخطوطة فصل تحت عنوان "علم السيمياء"، كما ارتبط مفهوم "السيمياء" عند "ابن خلدون"⁽²⁾ في "مقدمته" بعلم أسرار الحروف وتصريفها، وفي الخلاصة لـ"عادل الفاخوري" حول السيمياء عند العرب يقول: تأثر العرب بالمدرستين المشائية والرواقية في مجال علم الدلالة، وقد وجدت السيمياء في علوم المناظرة والأصول، التفسير والنقد، وهي تعود إمّا إلى حقل المنطق أو إلى حقل البيان. فالدلالة عند العرب القدامى تتناول اللفظة والأثر النفسي، أي ما يسمى بالصورة الذهنية⁽³⁾

ب: عند الغرب:

(1) ابن سينا أبو علي (970-1037) طبيب وفيلسوف مسلم تعمق في الفلسفة الأرسطية وله نزعة صوفية تجلت في "الحكمة المشرقية" كم له "الحدوج والإشارات والتنبيهات" المنجد في الأعلام - دار المشرق بيروت ط17. 1991 ص09.

(2) ابن خلدون عبد الرحمن (1332-1406) مؤرخ وفيلسوف اجتماعي عربي. ألف في التاريخ فكان رائداً في الفلسفة التاريخ والاجتماع له "المقدمة" المنجد في الأعلام - دار المشرق. بيروت ط17. 1991 ص07.

(3) د. محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص: 25.

من أهم الدراسات في هذا المجال دراسة "ريفاتير" m.riffaterre لسيمائية الشعر لوقوفها المباشر على الهدف من هكذا بحث يعنى بالبنى التحتية للنص الشعري دون سواه من الأجناس الأخرى، ونرصد من خلال كتابه "سيميوطيقا الشعر" semiotics of poetry - عدة محاور:

أولها : أن الشعر يعبر دوما عن المفاهيم والأشياء باللامباشرة، وهذا يؤسس لوجود واقع آخر لا مرئي واقع تحت الواقع المرئي للنص، كما قال بذلك ريفاتير: الذي يرى أن الشعر يعبر دوما عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر، أو أن الشعر يقول شيئا ويعني شيئا آخر .

ثانيها : في سيميوطيقا الشعر لريفاتير إنما يتطرق لعملية اللامباشرة السيمانطيقية و أدواتها العملية و الإجرائية و التي تتحكم في تخليق المعاني و نحتها و كذا توجيهها (صرف الدلالة) وهي تتم عنده بفضل ثلاث طرق:

أ- نقل المعنى : Displacement

ب- تحريف المعنى : Distorition

ج- إبداع المعنى : Creation

ويتم النقل عندما تغيّر العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة أخرى كما هو حاصل في الاستعارة أو الكناية؛ أما عملية التحريف و التي تحدث جرّاء الالتباس أو التناقض أو اللامعنى، ومن ذلك ما ذهب إليه درويش في هذا المقطع:

" بهي شهبي ، رضي بزواره ، أنثوي ،

بريء جريء كزيتون عينيك . لا شيء

يبتعد اليوم ما دام هذا النهار
يرحب بي ، ههنا يولد الحب
والرغبة التوأمين ، ونولد ... ماذا
أريد من الأمس؟ ماذا أريد من
الغد؟ مادام لي حاضر يافع أستطيع
زيارة نفسي ، ذهابا إيابا ، كأني
كأني . ومادام لي حاضر أستطيع
صناعة أمسي كما أشتهي ، لا كما
كان . إنني كأني . ومادام لي
حاضر أستطيع اشتقاق غدي من
سماء تحن إلى الأرض ما بين
حرب وحرب، وإنني لأني
تقول كأنك تكتب شعرا
يقول : أتابع إيقاع دورتي

الدموية في لغة الشعراء . أنا ،

مثلا ، لم أحب فتاة معينة

عندما قلت إنني أحب فتاة . " (1)

ينفي درويش أنه يحب فتاة حين يصرح أنه يحب فتاة ما يصدّم القارئ، نظرا لالتباس الصورة الشعرية و عدم ثبوتها على وجه واحد ، ومن الأضداد تتضح الصور و المعاني .
أمّا إبداع المعنى فيتم عندما يتكوّن في النص مبدأ يشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر مثل الطباق، والمزاوجة وغيرها، فهذا الشاعر سميح قاسم يذكر ما كان بينه و درويش إذ يقول دوما في قصيدة "تغريه":

" أتذكر ضرعا شهيا

رضعناه دون شهية ؟

وعاشقة

ما رحمنا هواها

وما ظلّت وفية؟

أ تذكر أيام جعنا

معا

وشبعنا

معا

(1) محمود درويش: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص: 73.

ثم جعنا

معا

وعشقنا

معا

ثم ضعنا؟

سلام عليا

على الحب يولد

ثم يموت

سلام عليه

ويعت حيا ؟ ⁽¹⁾

وهنا يقف الشاعر مخاطبا صديقه الشاعر درويش مذكرا إياه فراق الأرض العاشقة التي ظلت وفية رغم البين والنوى لأبنائها الأحبة، وضياح الحب الذي ضاع معهما، لكنه حب يموت ومن الموت تكون الحياة والانبعاث .

أمّا المحور الثالث في سيموطيقا الشعر لدى " ريفاتير " فيرى أن السمة الأساسية للمحاكاة هي إنتاج تسلسل دلالي دائم لأن التصوير يستند إلى مرجعية اللغة، أي مباشرة بين الكلمات والأشياء العينية وحسب " ريفاتير " فإن النص المحاكي ينوّع التفاصيل ويغيّر "بؤرته" باستمرار ليحرز تشابها إلى حد ما مع الواقع، ومن هذا تصبح المحاكاة تنوعا وتعددا، على الرغم من أن الملمح الأساس للقصيدة يتوزع على وحدتها

(¹) نقلا عن: إبراهيم رماني : أوراق في نقد الأدبي ، دار الشهاب، باتنة الجزائر ، ط 1 ، 1985 ص : 157، 158.

الشكلية و الدلالية، "ويسمي ريفاتير هذه الوحدة الشكلية والدلالية التي تتضمن مؤشرات اللامباشرة بالدلالة (1)".

تعتمد بنية القصيدة وتشكيلاتها على مستوى التركيب والدلالة والصور والايقاع، عند الشاعر محمود درويش على عمليتي (الإزاحة والتحويل) الأسلوبي وانعكاسهما وتقنيات وآليات شعرية تجسّد القصيدة من خلالها هويتها الشعرية وتكسبها خصائصها الفنية والجمالية والتعبيرية التي يحقق الشاعر فيها تنمية المدلولات واللغات والصياغات في سياق نظام التأليف الشعري، ذلك أنّه " ليس لأية وحدة منخرطة في بنية نظام معين معنى مُستقل بذاتها، بل هي تستمد معناها من النظام ككل. الكلمة المفردة ليس لها معنى في ذاتها، بل تستمد معناها من الوحدات أو الكلمات الأخرى المجاورة لها في السياق الذي ترّد فيه " (2). بيد " أنّ التركيز على فعالية البنى التركيبية وتحليلاتها الدلالية ، لابد أن يستند إلى التحليل النحوي الذي يقوم بتفسير صلة البنية النحوية للجملة ويقوم بتفسير صلة البنية النحوية للنص كله بدلالته ، ويبحث عن سبب استخدام الشاعر بنية نحوية بعينها دون غيرها ، وصلة ذلك بما يريد أن يحمله من دلالات " (3) ، وهذا يعني أنّ التحليل اللساني للتركييب اللغوية يقتضي مراعاة السياق وما يكمن فيه من إيجاءات ، فالسياق إذن يلعب دور المؤشر الأسلوبي المتولّد " بفعل انحراف عن السياق " (4) كما يرى ريفاتير ،

(1) ميشال آرفيه : جان كلود جيرو، لوي بانييه، جوزيف كورتس: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: د. رشيد بن مالك-مراجعة وتقديم د/عز الدين مناصرة ، منشورات الاختلاف 2002، الجزائر، ص: 54.

(2) بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى ، ترجمة : سعيد الغانمي، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ط2. 2006م. ص: 29 .

(3) عبد الهادي زاهر : بنية القصيدة ، مجلة كلية الآداب ، جامعة صنعاء ، العدد 3 لسنة 1981 ، 227 .

(4) ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الاسلوب ، تر : د حميد حميداني ، ص: 54 .

ومن مجموع هذه الانحرافات على المستوى التركيبي تبرز أدبية النص، المتولدة أساساً من تركيبته اللغوية، أي وليدة ما ينشأ بين هذه العناصر من أنسجة متنوعة متميزة، فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجر للطاقات التعبيرية... المحدد بسياق معين، لأنها تتحدد انطلاقاً من خصائص انتظام النص بنيوياً مما يجعل الطابع الفني علامة مميزة لنوعية مظهر الكلام داخل سياق الخطاب ⁽¹⁾، و منه فإنّ الكشف عن البعد الدلالي للنص يمر عبر دراسة التراكيب، وما يكمن في سياقاتها الأسلوبية من ثراء دلالي وعمق في الرؤية الشعرية، انطلاقاً من الجملة بوصفها "تركيباً يستمد حضوره من وجوده إلى جانب جمل وتراكيب أخرى" ⁽²⁾، وهذا يعني أنّ دراسة البنى التركيبية يفترض أن تتخطى معطيات الجملة الضيقة إلى آفاق أرحب و أوسع تفسح المجال أمام الباحث الأسلوبي ليتسنى له الوقوف على تحولاتها في سياق النصوص ذلك "أنّ وصف الكلام بالوقوف عند الجملة وحدها وصف غير كاف، ولابد من الانتقال إلى وحدة أكبر هي النص" ⁽³⁾ كما يرى "فان ديك". و عليه تصبح دراسة الجملة من مهام الباحث الألسني، الذي لا علاقة له بفنية التركيب بل إنه قد يرمي الجملة الأدبية بالخطأ والانحراف، كونه يقطعها من سياقها، أمّا الباحث الأسلوبي فعليه دراسة تموضع الجملة في النص، فضلاً عن تشكّلها بصورة معيّنة، أي أنّه يدرس النص في ضوء الجمل الواردة فيه، أو الجمل في ضوء النص بأكمله، بعد أن يحقق رقداً للاكتساب المتبادل بين الجمل والسياق، وهذا يعني ضرورة معاينة الجملة الشعرية على وفق السياق الأسلوبي المتمثل "بالظروف والإيحاءات وتعدد المعنى

(1) غالي شكري: النقد والحداثة الشريفة، ط 2، 1994 ص : 46 .

(2) أنظر: إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1997، ص: 140 .

(3) إبراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص، ص : 140 .

فضلا عن ارتباطه بعنصر اللامتوقع والتضاد الناجم عن الاختلاف، وهذا ما يشكل المثير الأسلوبي وبخاصة أنّ السياق ليس السياق اللغوي أو الإيحائي فقط ، بل هو السياق المرتبط بعنصر المفاجأة واللامنتظر⁽¹⁾ ، ومكوّناته التي تنتقل من مستوى البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة، من خلال انتهاك قوانين اللغة المعيارية، ومجموع علاقاتها البسيطة والعادية، نحو اللغة المنزاحة والمختقة التي تبني شعريتها من خلال علاقات جمالية ، سياقية ودلالية في العمق الموظف لدلالات النص، من أجل خلق الفاعلية والدينامية المنظمة لعملية الرؤية الكلية للنص، والذي يتحول فيه الخطاب الأدبي عن سياقه الإخباري- بتعبير د. عبد السلام المسدي- إلى وظيفته التأثيرية والجمالية حيث يستطيع الشاعر من خلال عملية دفع التركيب اللغوي ودلالاته ومفرداته ومرجعياته الخارجية والقاموسية عبر توكيد وتعميق الدلالة غير الملائمة والمتنافرة، وتحويلها في تشكيله الأسلوبي، وانعكاس ذلك في تمركز وترتيب وضم هذه العناصر والعلاقات في بؤرة النص، أو متنه، وتنسيقها ضمن رؤية النص الكلية، والتي يحاول الشاعر فيها الهروب من سطوة اللغة ونظامها المعجمي وهيمنة الشكل الشعري التقليدي، وسلطته الوزنية والعروضية التي تتشكل في داخل وأعماق التجربة الشعرية التي تدفع بالدلالات الكلية للقصيدة لامتلاك رؤية مغايرة وتشابك نصي ودلالي لا يستكين إلى نمطية محددة ومألوفة داخل النوع الشعري إضافة إلى ما تقدّم فإن الشاعر المعاصر يعمد إلى توسيع جسد القصيدة الجديدة وملاحمها البنائية والتشكيلية، وصلتها المتينة القوية بالمكون الشعري، وهيئاتها الفنية وبنياتها اللفظية التي تحتضن هذه الدلالات، وتصوّر الانفعالات التي تمتد وتتسع، ذلك أن " التراكيب ليست مجرد تكوين كلمات أو مجرد تجاوز ألفاظ بل إنّ أساس التراكيب يتمثل في

(1) د محمد صلاح الدين فضل :علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق ، مصر 1993 ، ص : 166 .

مجموعة العلاقات المعقدة بين الكلمات حتى ولو لم تكن متجاوزة بل إنّ هذه الأخيرة قد تأخذ الاهتمام أكثر من غيرها ⁽¹⁾ وهذا يعني أنّ الجملة الشعرية تكتسب طابعها الحيوي داخل البنية التركيبية من خلال طبيعة التشكيل المميز ضمن السياقات النصية ، ونتيجة لتعدد إمكانات التشكيل والمعالجة ضمن نظام اللغة ، فإنّ ذلك يتيح للشاعر أن يخلق لغته على وفق متطلبات التجربة الشعرية ، ويتمكن من ممارسة الإبداع الفردي ما يميّزه عن الإبداع الجماعي، لأنّ " الذاكرة الجمعية هي ذاكرة وظيفية أو نفعية أمّا الذاكرة الفردية فهي شاعرية ترتبط بشيء حميم وتحن إلى المكان الحميم التي توقظ زيارته الواقعية أو المتخيّلة كلّ ما في الزمن الماضي من جمال ⁽²⁾"

ينتزع الشاعر منها الموروث الجماعي بمختلف أشكاله التراثي والشعبي والأسطوري، معظم التصورات الأولية بطريقة واعية، أو لا واعية، ثم يحجر الخيال لإعادة الخلق والإنتاج، والناموس نفسه يسري على مستويات البناء والتركيب والدلالات لنصبح أمام نص شعري بمثابة بصمة تعود على صاحبها بالتفرد من جهة ، و تحمل في الآن ذاته حمولة جمعية من دون تعارض أو خور يصيب شعرية النص ، فهو كائن متماسك ومتطور ونام يحمل نزوعه التجديدي والتحديثي، وجماليته و شعريته، ليأتي دور القارئ الذي يسعى إلى الكشف عن البنى الأسلوبية في المستوى الدلالي واستنطاق دلالتها ، واستجلاء دورها في تشكيل وخلق الفاعلية الدلالية ، بوصفها مظاهر أسلوبية وسمات دالة على شعرية النص التي "تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى

(1) د محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطبعة مكتبة لبنان ، ط 1 ، 1994 ، ص : 151 .

(2) حوار أدونيس ومحمود درويش. مهرجان للشعر العربي في برلين وندوة حول الذاكرة والشعر وثيقة برلين. الكلمة ع21 2008/9. ص: 2.

ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست سوى أمارات مختلفة عن الواقع ، لها وزنها وقيمتها الخاصة⁽¹⁾ لتفجر طاقات إيحائية متتابعة ، فتتعدد القراءات وتفتح النصوص على نفسها بوصفها "كيانا تتجاوزيا، دائم الإنتاج والتخلق ... ظهوراً وبياناً ، مستمرا في الصيرورة لأنه متحرك ، وقابل لكل زمان ومكان لأنّ فاعليته متولّدة من ذاتية النص"⁽²⁾ فشعرية النص تتجلى بوصفها "فضاء لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة ، تعني خروجاً بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف ، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة"⁽³⁾ ، فدينامية التعبير و حركيته تخضع غالبا للسياقات والتراكيب النصية التي تتعالق معها المفردات مولّدة لفاعلية دلالية نتيجة الانتقال من الدلالة المباشرة إلى مدلولات إيحائية ، وفي ذلك تكمن قيمتها. فالشعر إذن خروج على نظام اللغة ، واستحداث لأنماط تعاني التحريف "عن طريق تغيير العلامة معناها إلى معنى آخر ، أي عندما تنوب كلمة عن كلمة أخرى كما يحدث في الاستعارة والكناية وكل الصور البيانية المحصورة بهذه البنية المزدوجة"⁽⁴⁾ .

و النص الشعري عند محمود درويش يمتلك طاقات انفعالية فنية وتأثيرية غنية ، حضورية و غيابية متألفة من خلال تعميق رؤيا القصيدة و تكثيفها، وهندسة عناصرها الرئيسية التي تشع على أطراف النص وأجزائه، شأن كلّ بنية شعرية متماسكة عفويا تمتلك

(1) رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، ص: 19 .

(2) أنظر: علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، د محمد صلاح الدين فضل، دار الشروق ، مصر 1993 ، ص : 217 .

(3) جوليا كريستيفا : علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، ص: 78 .

(4) م ، س ، ص: 77 .

عناصر حضورية، وأخرى غيائية (بتعبير ترفطان طودوروف) فالعلاقات الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء، وهي بهذا تكون على مستوى البنية السطحية للنص، أما العلاقات الغيائية فهي علاقات معنى وترميز ودلالة، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهي بهذا تتكون وتتمثل في مستوى البنية العميقة للنص من خلال تنوعها، تلونها وتعددتها، وتحقق الاستعانة بها النصية والملفوظية في أقصى قدر ممكن من المشاركة، والمشاركة في تشكيلات وتركيبات النص وانزياحاته الدلالية واختراقاته الجزئية والكلية، والتي توفر بثرائها الحضورى والدلالي غطاء تركيبيا يحتضن انفعالات الشاعر الذاتية، واستجاباته الفردية والجماعية، والتي تصبح مركز الثقل الانفعالي في القصيدة وبؤرتها الدلالية، وما تحقّقه من وجود فني وتعبيري وأدائي داخل النص، إذ يتعمق التصور البنائي ويتضاعف أثر الإنزياحات الدلالية و التخييلات الجمالية والتحويلات التشكيلية على مستويات الشعور، الوعي والارتباط بمعنى الإنتماء والانعكاس الذي يستكمل فيه الشاعر شعرية نصوصه، والتي تقدم بدورها قاعدة التشكيل الشعري والبنائي والفني الذي تتكئ عليها النصوص في حركاتها ودوراتها وانتقالاتها ومواقفها وحالاتها، فيؤدي ذلك إلى انصهار هذه البنيات داخل النظام اللغوي للنص والنسيج النصي المتميز، محدثا الفاعلية اللغوية والتصويرية التي يؤسسها داخل وحدات البنية الكلية، والتي يجعلها وسيلة فنية في استكمال العناصر الشعرية، ومعبراً بذلك عن حجم وقدرة وتركيز الشاعر في تشظية الدلالات الجزئية، الفرعية و حتى العرضية و نثرها على أرض النص بطريقة تجعلها خادمة للصورة العامة و الدلالة الشاملة، فتلقي بظلالها على وجود النص المتفاعل في مستوياته المختلفة من خلال إضاءة الرؤيا الاستبطانية التي تريد انتهاك حجب الواقع ومواقفه ومكامنه السرية والمسكوت عنها، إذ ينبنى النص عنده معتمدا على كليته وارتباطاته

وتعييناته، وعلى خلق فضاءاته، وبذلك يفتح النص على مدلولات تتجاوز الدلالة المباشرة ، ومن ثم ضرورة قراءة النص قراءتين "الأولى بوصفها مرحلة اكتشاف للظواهر وتعيينها ، والثانية بوصفها مرحلة تأويل وتعبير ، يتمكن معها القارئ من الغوص في النص والانسحاق في أعطافه وفكّه على نحو تترابط فيه الأمور وتتداعى ويفعل بعضها في بعض"⁽¹⁾ . وفي ضوء التناقض تنبثق الدلالة الإيحائية للنسق ، وما ينم عنه من دلالة تمويهية لا يبررها شيء سوى تلك النظرة السطحية التي يخلفها القارئ لجغرافيا النص ، الذي يرى في نفسه المقدرة على معرفة حيثيات تجربة الشاعر الباطنة ، وأبعادها الغائرة وما يعتمل فيه من معارف وأحوال تعزّ على الوصف و تستعصي على التقصي . فعملية البناء الشعري إذن لا تبدأ من إنتاج القشرة الظاهرة من التجربة الباطنة ، فإنّ ما يبدو ظاهرا للعيان يخفي وراءه باطنا مفعما بالحياة ، ونابضا بالحركة الدائبة والديمومة المتجددة ، فالكاتب إذ يحاول إبداع النص فإنّ مثله كمثّل مهندس العمارة يتصوّر العمل فيباشر أساساته التي لا نكاد نلتفت إليها إذا اكتمل العمل ، فأما الشاعر فله من حظ تعقيد الهندسة أمر عظيم إذ يتصور العمل فيشرع في التخطيط لبناء الشكل من جهة(مبنى النص : أ) و بناء الدلالة من جهة أخرى (معنى النص : ب) هذه العملية المزدوجة تجري في الآن ذاته ، و عليه لحم جزئيات الأول و بناؤه (أ) كما عليه لحم فروع الثاني محققا نموّه (ب) ثم عليه لحم الأول بالثاني (أ + ب) على حال من الانسجام و القوة و الجمال ما يفضي إلى النصوص المحتملة و لتكن (ج،د،هـ،و...) .

إنّ الشعر كما يراه مالارميّه هو التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعها

(1) حمادي صمود : الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة ، ص : 142 .

الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيراً شعرياً، له قوانينه ونظمه وقواعده المحددة الواضحة التي تنطوي على إمكانات قابلة للانكشاف بمرور الزمن وتعقيد التجربة الشعرية وتعميتها، يتقدم بوصفه بنية رمزية تنتزع مفاتيحها من شبكة الدلالات التي تمتزج بها، وتنقلها من شكل الحياد في حدود واقعها الرياضي المقنن إلى صورة الانحياز المتضمن استنباط كل عناصر الحياة والإبداع والتحوّل في هذا الواقع المسيّج، وجعله جزءاً متفاعلاً في التجربة.

بهذا الوعي الشديد التركيز، والبالغ الخصوبة، أنجز درويش مفهوماً جديداً للشعر من خلال اللعب الموغل في التميّز والخصوصية على أرض اللغة بمكوناتها الطبيعية الأولى، حيث أخضعها لعجينة شعرية شديدة اللدانة والمرونة والتماسك، يفتح فيها عقل اللغة التخيلي والإيقاعي والمجازي على إمكانات وقيم وظلال، وطّيّات وتخوم تتضاعف فيها الطاقات السيميائية والتشكيلية للدوال، وتتمظهر في سياق التكوين الشعري وكأنها لغة لم ينطق بها سواه. فهو قد خبر كل التقنيات الشعرية المعروفة في منجز الشعرية العربية والعبرية والغربية بذهنية متوقدة، وتخيل شفاف، وثقافة بصيرة بالخرائط على نطاق الشكل الكمي والكيفي للأجناس الأدبية الشعرية متعددة الأوجه: القصيدة القصيرة، والقصيدة الطويلة، الشاملة، المركبة، والقصيدة الومضة. فمثلاً نجد في قصيدته الديوان " تلك صورتها وهذا انتحار العاشق " ذلك الفضاء الأمثل الرحب الذي جرّب فيه الشاعر طاقة اللعب التي تنطوي عليها حساسيته الشعرية، ودرامية القصيدة، وعمق السرد، والتداخل النصي. كما نجد الأمر نفسه في " جدارية "، ولكن بنفس تقني عال، وشديد الرهافة والانفلات من كل قراءة تريد إدخاله ضمن معيار معين. وذلك لأن القراءة ما هي إلا ظلّ للذات القارئة، وليست

ظلا للنص يمكن أن يغمد في نوره، وبخاصة إذا كانت ذاتية، فهي في هذه الحالة تصبح لها خطورة تتمثل في كونها تحجب الوجود الموضوعي للنص المقروء وتلغيه، فيغدو مرآة للذات القارئة التي تحاول إيجاد تطابق بينه وبين الحاجة، بين رغبات الذات ووجود الموضوع. أما المعنى فهو حضور مُسَقَّطٍ على النص يأتي من النفس، من هذا المنطلق ذهب آيزر إلى أنَّ المعنى لا ينتج إلى كنتيجة للتفاعل القائم بين النص والمتلقي، فهو يركز على هذا التفاعل الذي يحدث أثناء عملية التلقي، و يرى أنه رغم أنهما كلاً منهما طرف قائم بذاته مستقل عن الآخر إلا أنَّهما حين القراءة النقدية يتلاحمان ، فهو يرى أنَّ إنتاج المعاني يكمن في العلاقة بين الكاتب / النص والمتلقي / القارئ ، ومن ثمة تعد القراءة شرطاً لازماً وضرورياً يسبق كل عملية تأويل، فهو يعتبر أن للعمل الأدبي قطبين قطب فني وآخر جمالي، ف"النص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص ، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، من هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي ، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ" (1)

من هنا نرى أن الدخول إلى قصيدة درويش ومحاولة التوغل فيها، ما هو في الحقيقة سوى انطلاق منها لا غير ، " وعليه يصبح كل تأويل تأويلاً خاصاً بالذات المؤولة

(1) فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، تر: حميد حميداني والجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ص : 13.

لا يتعداها إلا سواها من الذوات في لحظة القراءة، بل كلما غيّرت الذات أفق توقّعها قامت بفعل التعديل/التأويل لتبقى القراءة على الدوام تأويلا " (1)

(1) عبد الغني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة ، نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الاختلاف ، الطبعة الأولى ، 2008 ، ص : 25.

الفصل الثاني

(إنتاج الخطاب الشعري وتوليد الدلالة)

- 1) الرمز بين الدلالة اللغوية والإحالة .
- 2) الأسطوري في شعر محمود درويش .
- 3) التناص الدلالي .
- 4) الصورة الشعرية .
- 5) اللغة والمعنى الشعري بين العقل
و العاطفة .

إنّ الخطاب الشعري المعاصر و ما يتميز به من لغة مشحونة بالمعاني و الدلالات، متوتّرة جامحة عن المعيار و ذات كثافة دلالية تجعل من فعله كتابة أو قراءة عملية بالغة التعقيد ، فعلى قدر الإنتاج الأوّل_الكتابة_ يكون الإنتاج الثاني_القراءة_ فهل يعتبر الغموض و الإبهام في الشعر مدعاة لفهم نصوصه على مطلق الحرية ؟ أم أنّ الشاعر نفسه أوجد مفاتيح نصّه بين ثناياه ؟ لا يمكن للقارئ أن يشطط في تأوّل لمعاني النص و أن يقول ما لم يقله بحجة أنّ هناك تعدّدا للرؤى و الدلالات ، و إلّا لانتفى الدرس النقدي و صار النص مرآة يرى فيها أي قارئ ما أراد أن يراه عمدا أو بغيره ، هذا الحدّ الرفيع بين تأوّل المعنى و دلالة النص و البحث عن اللامرئي الموجود أصلا أثره و إن اختفى شكله من جهة ، و بين الشطط في الفهم و القسر في التأوّل، جعل من الدرس النقدي يبحث في آليات القراءة النموذجية و التي تمنع الشطط المذكور آنفا دون أن تلغي حرية القارئ المتمرس ضمن فضاء النص الذي تحلق فيه احتمالات الدلالة مجنّحة غير جامحة .

1. المبحث الأول:

الرمز بين الدلالة اللغوية والإحالة :

إنّ الطبيعة الإحالية التي يتسم بها الشعر وخاصة المعاصر منه، تجعل من اللغة هيولى دلالية متجاوزة لمعيارها، وبعّد الرمز أحد تقنياتها " فلغة الرمز... تعدّ المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة الخيالية، التي تتخطى حدود العقل والحس المباشر⁽¹⁾" ولهذا يعتبر الرمز تجاوزا للمعنى أو للدلالة الأحادية المعوقة إلى الدلالة اللامحدودة بفعل الإيحاء والاحتمال، فالعلاقة القائمة بين الرمز والمرموز تتجاوز العلاقة القائمة بين اللفظ و المعنى أو بين الدال اللغوي ومدلوله، حيث أن هذا الأخير متواضع عليه ومتفق معناه في متن اللسان اللغوي

(1) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الشهاب الجزائر ط1، ص:107.

الذي ورد به، في حين أنّ الرمز يتخذ عملية التواصل محطة أولى ليتخطاها إلى رؤية دلالية جديدة تتخذ الإيحاء متنا لها، ولهذا يقول: "جان كوين في معرض حديثه عن لغة الشعر، بأنه لا يجب و لا ينبغي أن يفهم منها كل ما هو قادر على الإيحاء أو التعبير، ولكن ينبغي أن يفهم منها كل ما هو قادر على "الإحالة إلى"، وهو يتضمن تصاعد المحتوى، أو وجود ثنائية بين شيئين بينهما تراسل إشاري (1)".

فالرمز من منطلق هذا المفهوم، يهدف بطبعه إلى أكثر من التواصل، أو بتعبير آخر إلى تواصل ليس كالتواصل المتمخض عن ثنائية الدال والمدلول، إنّما هو أعمق منه وأرقى، يستنفر الذهن و الذوق والذاكرة عند كل من الشاعر والمتلقي، بناء واستيعابا، متخطيا بذلك لغوية اللغة، إلى شعريتها وشاعريتها، لغوية تشدّ دلالة الرمز إلى خط التواصل كي لا يتحول النص إلى طلاس من دون مفاتيح، وشعرية تعيد بناء اللغة وعلاقاتها لتخرج النص من الدرجة المعيارية العادية للأسلوب فيتحقق بذلك المبتغى، أي تواصل يفضي إلى إحالة، وإحالة تستغرق الاحتمال، كما جاء على لسان "فريد تابتي": "الرمز ضرب من التعبير يعتمد اللغة وسيلة، ولكنه يخلقها من جديد، يرسم خط مساره بمحاذاة لغة التواصل، قد يقاطعها أحيانا، ولكنّه لا يطابقها، وفي أثناء ذلك يبتكر لنفسه ملامح خاصة - مرتبطة بالرؤيا الخاصة المفقودة فيما عداه - ودلالة ؟ أكثر خصوصية تعجز اللغة العادية عن أدائها بمثل أدائه (2)".

و لغة الرمز ذاتية البناء، حيث يقوم الشاعر بتحويل الواقع وتعديله حسب رؤيته الخاصة، لتصبح صورته المعدلة وجهها فنّا له، لا يمكن رؤيتها عن كذب إلا من قبل من تمرسوا هذا النوع من

(1) فريد تابتي: الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو الجزائر ع 03 - 2008/05 ص: 170، 171.

(2) م . ن . ص: 171.

لغة الشعر الجديد خلقاً أو تلقياً ومن ثمة، يصير التواصل الخاص بين الذات الشاعرة والفاعلة بالكتابة، وذات المتلقي الشاعرة بالكمون، وعن الذات الأولى يعلّق الناقد محمد فتوح أحمد: " في هذه الذات تنهار معالم المادة وعلاقتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر⁽¹⁾".

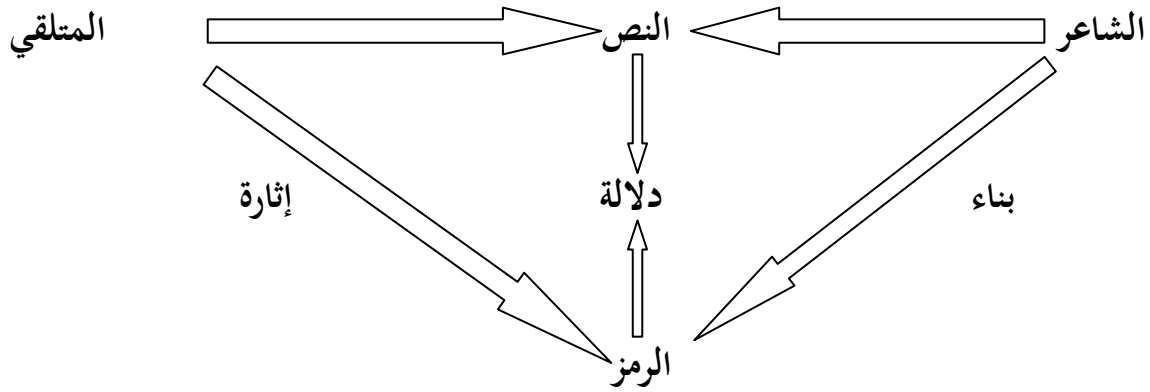
عوداً على جملة درويش الشعرية التي وردت في نصّه : كتابات إسخيليوس، نلمس لجوء الشاعر إلى دالة الرمز، نظراً لطبيعته التفجيرية، لأنه من الكثافة الدلالية ما يجعله يستغرق عوالمًا تعبيرية تتسم بالضبابية الجمالية والخصوصية الإشارية في الآن ذاته، فأما هذه الأخيرة إنّما تتحقق بقيام العلاقة بين الرمز ومرموزه لدى العرف الأدبي أو الثقافي على الأقل، مثلما هو حاصل مع اسم " أيوب عليه السلام" الذي هو رمز العذاب و الابتلاء والصبر عليهما، و اسم "يوسف عليه السلام" الذي هو رمز الجمال و العفة والغواية، اسم " نوح عليه السلام" الذي يرمز إلى المنقذ وكذلك شأن "لقمان" مع الحكمة و " الحجاج" مع البطش بالآخر أو "أنتيغونه"* مع الوفاء للأب، ثم تكون الإحالة الجمالية في الضبابية التي تكتنف تقاطع دلالة الرمز مستقلاً بذاته بالدلالة العامة للنص الوارد فيه، أو إحدى دلالاته الفرعية ، فيحصل من ذلك التقاطع إنتاج وخلق جديد للمعاني .

خلق⁽²⁾

إنتاج

(1) م . س . ص : 171.

(2) وقال القرطبي رحمه الله : " (فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ) المؤمنون(14): أتقن الصانعين . يقال لمن صنع شيئاً : خلقه . ولا تُنفى اللفظة عن البشر في معنى الصنع ؛ وإنما هي منفية بمعنى الاختراع وإيجاد من العدم " انتهى من "الجامع لأحكام القرآن" (12 / 110) وقال ابن القيم رحمه الله : " (الخالق والمصور) : إن استعمالاً مطلقين غير مقيدتين لم يطلق إلا



و على ما تقدّم ذكره يكون الرمز أعمق دالة تحترق النص إلى عوالم الاحتمال، متجاوزة بذلك دالتي الإشارة والعلامة نظرا لطبيعة كلّ من هذه الدوال، فالرمز والإشارة والعلامة قد يتشابه مفهوم الرمز والإشارة والعلامة عند الكثيرين "ولكن المصطلحات مختلفة فيما بينها، بحيث إنّ لكلّ منها مدلولاً خاصاً بها، فالإشارة محدودة المعنى، أمّا الرمز فمبهم، الإشارة تعبّر عن محتوى معروف ومحدد في ذهن المتلقي مسبقاً، بينما الرمز يعبّر عن معنى غير معلوم مسبقاً، مجهول عند المتلقي، الإشارة ترتبط بمثل تلك الملابس التي يرتديها موظفو القطارات تمييزاً لهم عمّن سواهم، فالمعلم بوضع هذا الزي لتلك الطائفة سابق على العلم بمحتوى تلك الإشارة، أما الرمز فهو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة.⁽¹⁾"

أمّا العلامة و ارتباطها بمدلول خاص بها، يجعلها أقرب للإشارة منها إلى الرمز فالعلامة: "هي الشيء الذي يتّخذ مشيراً يدلّ على وجود شيء سواه يقوم مقامه، أو يحلّ محله، إمّا لأنّ الشئيين

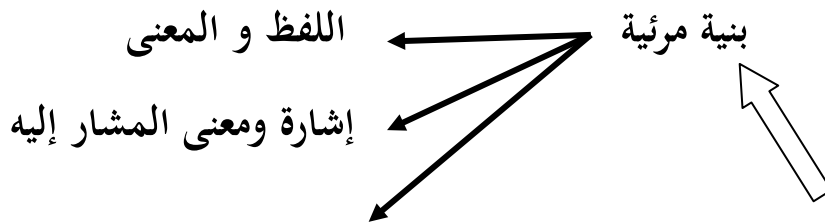
على الرب ، كقوله : (الخالق البارئ المصور) ، وإن استعملا مقيدين أطلقا على العبد ، كما يقال لمن قدّر شيئاً في نفسه ، أنه خلقه . وأما البارئ : فلا يصح إطلاقه إلا عليه سبحانه ؛ فإنه الذي برأ الخليقة وأوجدتها بعد عدمها " انتهى من "شفاء العليل" (ص 131) ، وينظر : "أضواء البيان" ، للشنقيطي (26 / 41) .

(1): محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف، ص:203.

قد وجدناهما مرتبطتين كالدخان ودلالته على النار ،وإمّا لأنّ الناس قد اتفقوا على أن يكون أحد الشيئين دالا على الآخر كالنور الأحمر والسهم وإشارة المرور⁽¹⁾

وهكذا يتضح لنا أنّ كلا من الإشارة والعلامة يتحققان بالتواضع والاتفاق ومحدودية الدالة، ممّا يجعل الفعل الشعري أحرّسا غير متحرك نظرا لتطابق مستوى الإدراك بين الشاعر والمتلقي، في حين يرتبط الرمز بالتفرد والخلق المتجدد مع إيهام الدلالة، المولّد للدهشة، والصدمة والإيحائية ممّا يجعل الفعل الشعري فعلا حيويا مثيرا، يحركه الشاعر برمزيتة، و يزرعه في أرض غير أرضه ليمنح بذلك للمتلقي لذة البحث شحذ الذاكرة لاستحضار ما غاب من النصوص الموازية و المتوارية وفرصة اكتشاف اللامكتشف، ومن ثمة فإن " قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة، إنّما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يكون التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح، فالرمز رمز ليس بالنسبة إلى ما قيل وما قرر، وإنّما بالنسبة إلى ما لم يقل أو ما لم يمكن قوله، فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل، ولكن شيء يوجده الكشف ويكاد ينكشف.⁽²⁾

ومن هذا المنطلق الذي ينبنى على اختلاف لغة الرمز عن اللغة المعجمية المتداولة حقّ لبعض الدارسين التساؤل عن شرعيته أمام العملية التواصلية و كذا الوظيفة البلاغية ، وهل يعتبر دالة شعرية واضحة المعالم سهلة الممتطي للمتلقي ؟

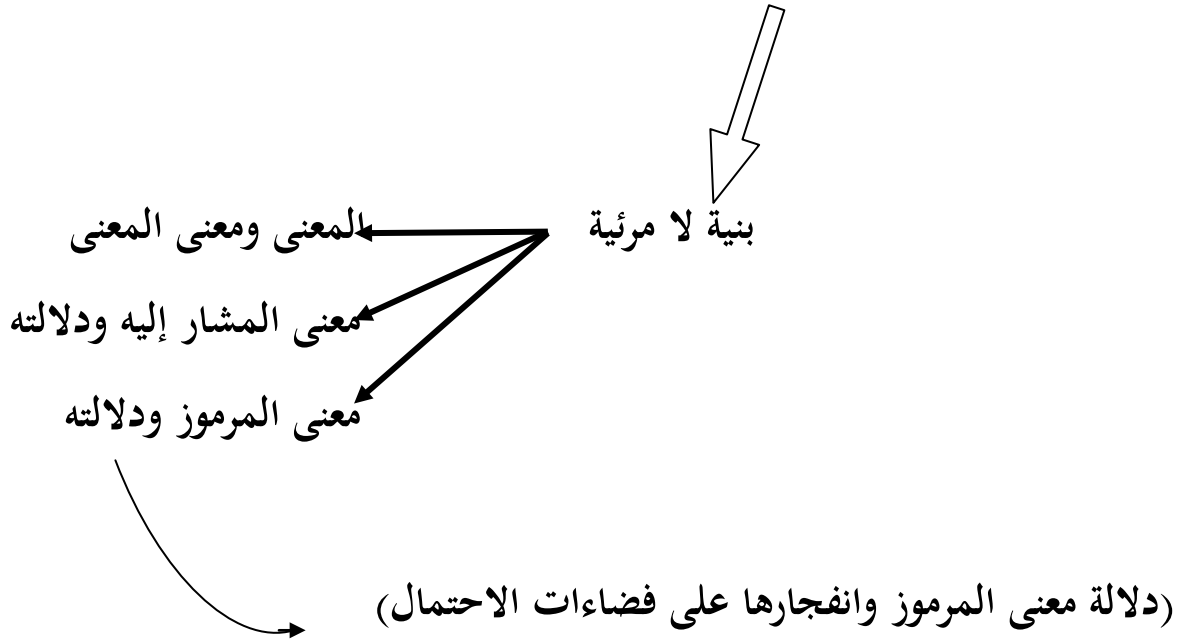


(1):نعيم الياقبي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983،ص:278.

(2): محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،دار المعارف،ص:203.

الرمز ومعنى المرموز

النص الشعري و الرمزي



قصيدة الرمز في الشعر الجديد:

إنّ المتأمل لطبيعة الرمز كما أوردناه سلفاً، إنّما يقف على رؤية دلالية تهتم بمكانة الرمز في السيرورة الخطابية، فلا تغفل المتلقي، بل تجنح إلى إثارتها و استفزازه وحمله على التحليق في مدارات دلالية تعتبر فضاء الرمز، ومن ثمة فالرمز قاصر على التوصيل المباشر إن صحّ التعبير، لأنه ينكفي على عوالم أخرى قابلة للرؤية والتأويل كما عبّر عن ذلك الشاعر " أدونيس " حين قال: " الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، وإنّ اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، وإنّ البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة الوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر. (1)".

(1) فريد تابت: الخطاب ، دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو 03- 2008/05 ص 174.

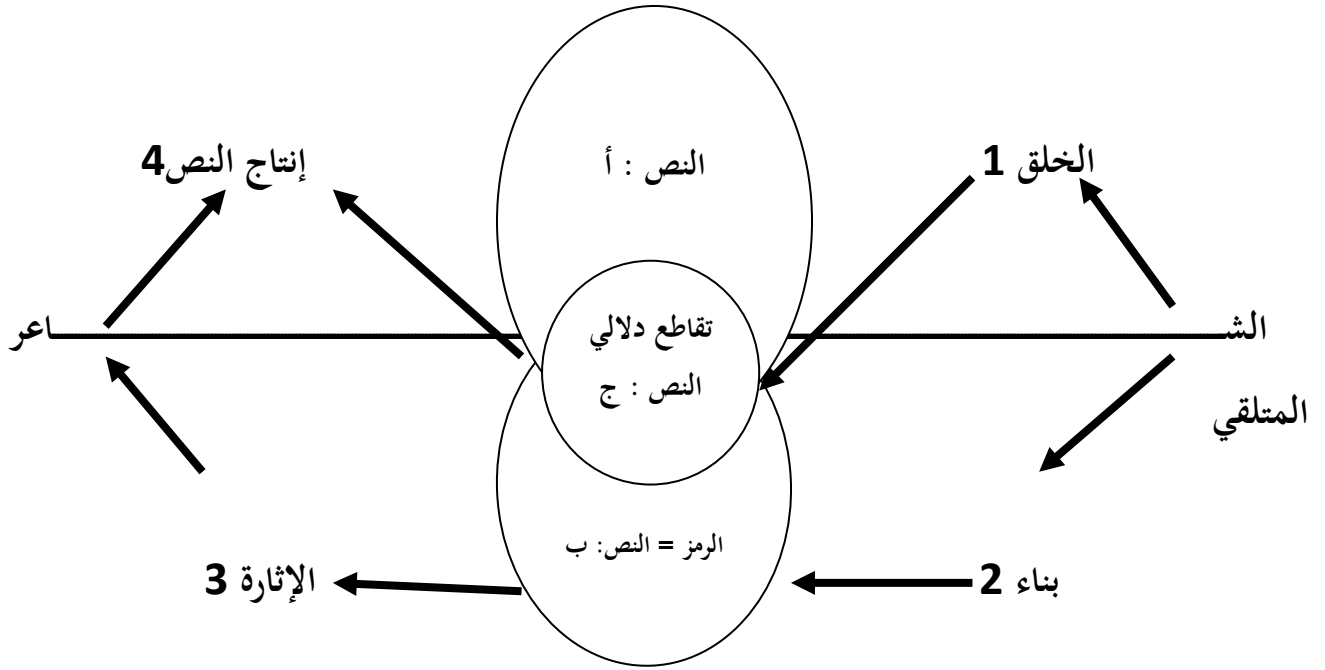
من خلال هذه الرؤية الأدونيسية يصبح الرمز رمزين داخل النص، رمز يلعب دور الجسر ويقوم بحركة النقل، ورمز محتمل من خلال تحوُّله إلى فضاء للتأويل هذا الأخير يصبح النص المقصود بالقراءة من وراء النص الشعري الأول القائم على الظاهر، وفي ذلك إعمال للفكر والذوق واستنهاض للروح والذاكرة، وتحريض لانتقاد الوعي، لأن " الشعر يجب ألا يكون وصفيًا ولا روائيًا، بل إيحائيًا و أن يتكلم المرء كشاعر هو أن يكفي بالتلميح عن الأشياء، أو يستخرج صفتها التي تجسم فكرة ما ، وليس لقارئ أن يقاد بيده على موطن فكرة الشاعر الدقيقة، بل عليه أن يجد الفكرة التي يتضمنها حقل القصيدة الضبابي،... حيث تختبئ أو تفتح فكرة هي غامضة لأنها مركبة (1)".

و يعدّ الرمز من الوسائل الفنية المهمة التي تحقق شعرية الخطاب الشعري المعاصر، على اعتبار أن الشاعر يعتمد من خلاله إلى الإيحاء والتلميح بدل المباشرة والتصريح، فهو آلية للتجاوز والاستحضار- تجاوز للواقع اللغوي الحاضر واستحضار للغائب الأدبي المحتمل- هذا ويذهب الدكتور إحسان عباس في توصيفه للرمز على أنه: "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً (2)"، ذلك أن الرمز يكشف عن تشابه بين شيئين كشفا ذاتيا دون أن يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز، فالرمز " بعد اقتطاعه من الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط الترابط الحسي بين الرمز والمرموز، فإن العبرة بالواقع المشترك المتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسّه الشاعر والمتلقي (3)"، فالأثر الأدبي والنفسي المشترك عند كل من الشاعر والمتلقي، إنما هو تجلٍ لقصدية الرمز المتجاوز للمعنى الإشاري-دون أن يلغيه- إلى المعنى الإيحائي الأدبي المحتمل .

(1) فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات ط3. بيروت 1983م. ص: 280.

(2) د. إحسان عباس : فن الشعر، دار صادر بيروت، بيروت ط1، 1996م، ص: 200 .

(3) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، ط1، 1977م، ص: 39 .



من ثمة يمكن حصر العلاقات بين العناصر الفاعلة في العملية التأويلية للنص الشعري الجديد كالآتي:

- ☐ الشاعر يخلق النص الشعري أ
- ☐ الشاعر يستحضر الرمز (ب)
- ☐ الشاعر يزرع الرمز (ب) في النص أ
- ☐ الرمز يتحوّل بتقاطع دلالاته بدلالة النص (أ) إلى نص بذاته وليكن (النص ج)
- ☐ النص (ج) يكشف دلالة النص (أ)
- ☐ النص (ج) يثير المتلقي
- ☐ المتلقي ينتج دلالة النص (أ)
- ☐ المتلقي يفجر النص (ج) على احتمالاته

□ المتلقي ينتج هندسة العلاقات بين النصوص (أ) و(ب) و (ج)

أسطورة الرمز:

وقد شكّلت الأرض " رمزا مشتركا لشعراء فلسطين كافة كما هو حاصل مع سميح قاسم توفيق زياد، فدوى طوقان، ومحمود درويش ، هذا الأخير كثّف من الحمولة المعرفية والتاريخية لرمز الأرض لدرجة أسطرته كما ذهب إلى ذلك محمد جمال باروت: " أما بالنسبة للشاعر محمود درويش فإنّه استوعب هذا الفهم للرمز ، بل إنّه تخطاه حين أخذ يشحن رموزه الديناميكية بالأنماط الأصلية أو الأولية للا شعور الجمعي الفلسطيني فقد تجلّت خصوصية درويش في تحويله الرمز إلى نمط أعلى تعود بالذات الوطنية الجمعية إلى منابعها الكنعانية الأولى ⁽¹⁾ ، وكذا ما ذهب إليه د.ناصر علي: " ففي قصيدة الأرض " يؤسّر درويش (يوم الأرض) الفلسطيني الذي اندلع في الثلاثينات من آذار 1976، انطلاقا من الجليل وعمّ الضفة الغربية ، وشهد أشدّ الأحداث في قرية سحنين في الجليل الفلسطيني ، لقد استطاع درويش أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري. "⁽²⁾

من هنا تخرج الأرض من كونها الجغرافي المكاني إلى ذاكرة زمانية ،تستحضر الأجداد الذين ولدوا وقضوا عليها لتظهر من القداسة ما يجعلها تتداخل مع الذات وتمتزج مع الروح امتزاجا مقدسا أسطوريا،فهو القائل :

" لي هذه الأرض الصغيرة غرفة في شارع

في الطابق الأرضي من مبنى على جبل

يطل على هواء البحر لي قمر نبيذي، ولي حجر صقيل

(1) محمد جمال باروت: مفهوم الرمز الديناميكي وتحليله في الشعر الفلسطيني الحديث، زيتونة المنفى، ص: 69، 70.

(2) د.ناصر علي : بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2001، ص: 148.

لي حصة من مشهد الموج المسافر في الغيوم ،وحصة
من سفر تكوين البداية ،حصة من سفر أيوب، ومن
عيد الحصاد وحصة ممّا ملكت ،وحصة من خبز أمي
لي حصة من سوسن الوديان في أشعار عشاق قدامى

لي حصة من حكمة العشاق :يعشق وجه قاتله القتل . " (1)

و اقتران رمز الأرض بما له من معان أسّس لها الشاعر فيما سبق من تجربته بسفر التكوين يجعل من الأرض رمزا مشبعا بالغربة و التيه و ما يجرّانه على صاحبها من ألم و حزن ، لتحتمل دلالة الأرض دلالة الملحمة ، فيعيها المستلب للأرض قبل الصديق ، كيف لا و الشاعر يضرب المثل له _ المستلب اليهودي _ بشعب اليهود و ما جاءت بهم كتبهم و أسفارهم عن التيه والتشتت والنفي و فقدان الذات القارة بفقدان الأرض ،وهكذا اشتغل درويش على كثير من الرموز الشعرية توظيفا وتكثيفا دلاليا حتى كان له معجم خاص به يجمع الكثير من الرموز التي تأسّطرت على مدار تجربته الشعرية كما هو حاصل مع رمز القمر الذي صار على يديه رمزا يستدعي حضور آلهة الأنوثة وما يلازمها من خصوبة ، وإذا جئنا إلى دالة الأسطورة الخام إن صحّ التعبير وورودها في شعر درويش كان لزاما علينا التعرّض إلى موضوع التناص على اعتبارها نصا مستقلا بذاته يتقاطع مع النص الشعري لدرويش.

2. المبحث الثاني:

الأسطوري في شعر محمود درويش :

(1) محمود درويش : ديوان محمود درويش ، مج 2، ص: 545، 546.

إنّ الحديث عن الأسطورة إنّما هو حديث عن هندسة دلالية يعتمد إليها الشاعر لأجل بعد دلالي وجمالي من أجل توليد المعنى من جهة ، وإخراجه على نحو يستفز حاسة النفس المتذوقة للجمال من جهة أخرى .

من ثمة فرضت قيمة توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية نفسها في الشعر العربي المعاصر عامة والنص الدرويشي ضالتنا من هذا البحث على وجه الخصوص، والذي استطاع صاحبه من خلال آليات التناسل ومستوياته المختلفة أن يستثمر ذلك الموروث الأسطوري، لا من حيث أنّه موروث في ذاته إنّما تخريجه حسب رؤية الشاعر التي تتوافق مع تجربته الحاضرة ، لأنّه "عندما يتجاوز الشاعر مستوى مجرد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الإلهام والإيحاء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص يجسّد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية. " (1)

وللإشارة فإنّ الحديث عن الأسطورة في شعر محمود درويش لا ينفك عمّا تقدّم من حديثنا عن الرمز ، ذلك أنّهما دالتان شعريتان تقدّم الواحدة منها للأخرى، فقد تختزل الأسطورة معناها وتجلياتها في رمز أسطوري، وقد يتم استدعاء مباشر لإحدى الشخصيات الأسطورية موجّها الخطاب إليها أو إلباسها ثوب المتكلّم أو الراوي ، هذا من جهة كما استطاع محمود درويش أن يشحن بعض الرموز الشعرية بمضامين ترتبط بتواريخ وحيوات تسبقه فيتأسطر من خلالها، ومن هنا كان لزاما علينا أن نتبع هذه الحثيات توضيحا وتفسيرا وتأسيسا لما سوف يكون من شأنها في الفصل التطبيقي.

الأسطورة في شعر درويش:

(1) عبد الرحمن القعود: الإيهام في شعر الحداثة ، سلسلة عالج المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، العدد: 279، الكويت، ص: 61.

إنّ الدارس للشعر العربي الحديث فالمعاصر يجده استثمر التناسل مع الأسطورة وظّفها و استفاد منها، و " استعمال الأسطورة ليس هو مجرد معرفتها، ولكنّه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي إلى مستوى إنساني جوهري، أو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ"⁽¹⁾. كما هو في شعر بدر شاكر السباب، أدونيس، أمل دنقل وغيرهم، أمّا الشاعر محمود درويش " فقد دمج الأسطورة في شعره معبراً عن رؤية جديدة واستفاد من الموروث الديني، كما استدعى كثيراً من النصوص الواردة في الكتب السماوية: القرآن والإنجيل والتوراة وصاغها صياغة جديدة توافقت مع بناء قصيدته واستفاد من التراث الأدبي والشعبي فكثيراً ما يستدعي شخصيات أدبية وشعبية وتاريخية ويوظفها في قصيدته لخدمة وجهة نظره ."⁽²⁾

يبدو ممّا سبق ذكره أن جلّ الشعراء استغل أسطورة عشتار، كما استغلوا من الأساطير المصرية القديمة (إيزيس) (أوزيريس) رمز الانبعاث وكما جاء في الأودسية فإن (تليماك بن عوليس) خرج في رحلة بحث عن أبيه ، ودرويش يستحضر هذه الشخصية بالإسم الصريح ولكنّه يعيد تشكيلها ،تلوينها وتوظيفها توظيفاً خاصاً به، فلم يخرج عوليس إلى البحر وإنما بقي في الأرض مدافعاً عنها حسب الرؤية الدرويشية، إذ يقول درويش :

" أكوخ أحبابي على صدر الرمال

وأنا مع الأمطار ساهر

وأنا 'ابن عوليس' الذي انتظر البريد من الشمال

ناداه بحار، ولكن لم يسافر

لجم المراكب ، وانتحي أعلى الجبال

(1) عبد الصبور: حياتي في الشعر ، دار إقرأ، بيروت 1983 ،ص : 140 .

(2) د. ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص: 130.

يا صخرة صلي عليها والذي بتصون ثائر

أنا لن أبيعك بالآلئ

أنا لن أسافر، لن أسافر" (1)

كما تجب الإشارة هاهنا إلى أن تنوع المصادر الأسطورية في شعر محمود درويش والتي تنتمي إلى عدة حقول زمنية متفاوتة وحضارات مختلفة، منها ما يعود إلى حضارة ما بين الرافدين القديمة والحضارة الفرعونية وكذا الإغريقية والرومانية، هذا التنوع إنما يوحى بتشربه لتاريخ هذه الحضارات من جهة و بشيء من جهة أخرى على وحدة التجربة الإنسانية ما يؤسس لفكرة مشروعية الدفاع عن الأرض والتاريخ، الذات والحرية، ومن قبيل ذلك ما جاء من توظيف مكثف لشخصية (أنات الكنعانية) وما ترمز إليه من استحضر لجزء من التراث الثقافي الأقدم للمنطقة والحضارات التي كانت بها، والتي تدلّ على عمق الوجود التاريخي الضارب في القدم للذات التي تتكلم في القصيدة، وهي ذات الشاعر محمود درويش الذي تجدد العهد مع أجداده في شخص أنات في محاولة لشحن الموروث والدفاع به في وجه محاولات المحتال طمس وجود الذات الفلسطينية وتزييف حقيقتها التاريخية، فأنات التي طال غيابها في العالم السفلي كما تقول به الأسطورة جعلت الشاعر يجدّ في طلبها مخافة أن تظهر إلهات جديدة تمحو حضورها وتستبدّ بالعالم العلوي وهذا تصوير جلي من الشاعر لمحاولات اليهود المحتلين ابتداء وجود مختلف من خلال ابتداء أساطير خاصة بهم، ومن ثمة الإدعاء بامتلاك تاريخ حضاري في مقابل إلغاء الحضور القديم الذي ممثله الحضارة الكنعانية، يقول محمود درويش :

" فيا أنات

(1) محمود درويش : أرى ما أريد، منشورات دار الجديد ، بيروت 1990 ،ص: 78 .

لا تمكثي في العالم السفلي أكثر
 ربما هبطت إلهات جديدات علينا من غيابك
 وامتثلنا للسراب
 فلترجعي ولترجعي أرض الحقيقة والكناية
 أرض كنعان البداية
 أرض نهديك المشاع
 وأرض فخذيك المشاع، لكي تعود المعجزات إلى أريحا"⁽¹⁾

وتظهر الرؤية المعاصرة التي يقدمها الشاعر وما تحاوله من إثبات لحق الميراث الأسطوري الكنعاني وملكيته لإثبات حق الإرث المكاني (الأرض) الذي نشأت فيه الأسطورة، وهذا ضرب من تحوير الأسطورة و الإفادة منها على حسب ما يقتضيه السياق و القصيد .

نجد أنّ درويش عبر مسيرته الشعرية يحاول فعل التجاوز ويشغل عليه ، وهذا راجع أساسا لتراكمية نتائج عملية القراءة والكتابة، فنجد في قصيدة (البئر) يعمل على سلب جلجامش فعله وبحته عن الأبدية والخلود يقول :

"...اقترب ...لأعود من هذا
 الفراغ إليك يا جلجامش الأبدى في اسمك
 كن أنا واذهب معي لنصيح بالبئر
 القديمة...ربما امتلأت كأنثى بالسماء

(1) محمود درويش : أرى ما أريد، منشورات دار الجديد ، بيروت 1990 ،ص: 79 .

وربما فاضت عن المعنى وعمّا سوف
يحدث في انتظار ولادتي من بئري الأولى
سنشرب حفنة من مائها
سنقول للموتى حوالها: سلاما
أيها الأحياء في ماء الفراش
وأيها الموتى ، سلاما " (1)

كما نجد في شعره العديد من الأسطوري الروماني والإغريقي من قبيل (شخصية سيدوري) ،
أنكيديو وبنلوي، هيلين ونرسييس وغيرها) و الفصل التطبيقي من هذا العمل المتواضع سنجده
أفسح مجالا للحديث عن توظيفاتها الدلالية وإسهاماتها في خلق المعنى وتوليده ،ففي قوله :

" هي الزرقاء والخضراء،تولد من خرافتها
ومن قرباننا في عيد حنطتها .تعلمنا فنون البحث عن أسطورة التكوين
سيدة على إيوانها المائي .

سيدة المسيح. صغيرة لا عمر يخدش وجهها ، لا ثور
يحملها على قرنيه . تحمل نفسها في نفسها وتنام في أحضانها
هي . لا تودعنا ولا تستقبل الغرباء.لا تتذكر الماضي
فلا ماضي . هي ذاتها ولذاتها . تحيا فنحيا " (1)

(1) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص : 71 ، 72.

تنتقل دلالة الأرض من حيّزها الضيق ، "الأرض الحبيبة" إلى حيّز أوسع و أرحب هو فضاء الأرض الجغرافيا وما ينتج عنها من أماكن محفورة في الذاكرة منذ زمن الطفولة، طفولة الشاعر في مستقبل عمره و طفولة الإنسان بالعودة إلى التاريخ القديم المتناقل عبر الأجيال منذ زمن الإنسان الأول إلى الزمن الراهن مشوبا في تطوّره و تكوّنه بالخرافة تارة وبالقداسة أخرى .

في شهر آذار زوّجت الأرض أشجارها⁽²⁾

وقوله :

—آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض يأتي، ومن رقصة الفتيات—⁽³⁾

كما تواصل إبداعه في الوعاء الأسطوري الذي يحيل إلى الانبعاث على غرار رمز آذار، إذ يرى الناقد جمال باروت أنّ درويش استطاع تكوين معجم شعري عشتاري مرتبط برمّز الأرض، حيث أنّه ومنذ قصيدة الأرض حضرت تجليات الرمز الآذاري في صور "الاحضرار الكوني التي تكثّف جدلية الحياة والموت والانبعاث، وتطرح أسئلة الفناء والخلود"⁽⁴⁾.

3. المبحث الثالث:

التناسق الدلالي :

(1) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 396.

(2) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 642.

(3) م . ن . ص : 637.

(4) أنظر في هذا المقام ، محمد جمال باروت : الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض ، ص: 95.

إذا ما تتبعنا نشأة التناص وبداياته الأولى كمصطلح نقدي نجد أنه كان يرد في بداية الأمر ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية ⁽¹⁾ وقد وضح مفهوم التناص العالم الروسي ميخائيل باختين من خلال كتابه (فلسفة اللغة) وعنى باختين بالتناص: الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص — أو لأجزاء — من نصوص سابقة عليها والذي أفاد منه بعد ذلك العديد من الباحثين ⁽²⁾ حتى استوى مفهوم التناص بشكل تام على يد تلميذة باختين الباحثة جوليا كرسيفا وقد أجرت كرسيفا استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص في دراستها (ثورة اللغة الشعرية) وعرفت فيها التناص بأنه " التفاعل النصي في نص بعينه " ⁽³⁾ كما ترى جوليا أن " كل نص يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الإستشهادات وكلّ نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى " ⁽⁴⁾ .

أمّا إذا جئنا لمفهوم التناص ونشأته في الأدب العربي نجد أن مفهوم التناص هو مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة ف " ظاهرة تداخل النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكّل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل " ⁽⁵⁾ فالتأمل في طبيعة التأليفات النقدية العربية القديمة يعطينا صورة واضحة جداً لوجود أصول لقضية التناص فيه ، واقتفى كثير من الباحثين المعاصرين العرب أثر التناص في الأدب القديم وأظهروا

(1) شربل داغر : التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 16، العدد الأول ، القاهرة 1997، ص: 127.

(2) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ، ج 3 ، درا توبقال ، المغرب، ط1، 1990، ص: 183، 185.

(3) أنظر : شربل داغر : التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 16، العدد الأول ، القاهرة ، 1997، ص: 128 .

(4) أحمد الزعبي : التناص نظرياً وتطبيقياً ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط 2 ، 2000 ، ص : 12.

(5) عبدالله الغدامي: ثقافة الأسئلة " مقالات في النقد والنظرية " ، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، ط2، 1992، ص: 119.

وجوده فيها تحت مسميات أخرى وبأشكال تقترب بمسافة كبيرة من المصطلح الحديث، وقد أوضح الدكتور محمد بنيس ذلك وبيّن أن الشعرية العربية القديمة قد فطنت لعلاقة النص بغيره من النصوص منذ الجاهلية وضرب مثلاً للمقدمة الطللية، والتي تعكس شكلاً لسلطة النص و"قراءة أولية لعلاقة النصوص ببعضها وللتداخل النصي بينها" فكون المقدمة الطللية تقتضي ذات التقليد الشعري من الوقوف والبكاء وذكر الدمن فهذا إنّما يفتح أفقاً واسعاً لدخول القصائد في فضاء نصي متشابك ووجود تربة خصبة للتفاعل النصي. (1)

ويشير الدكتور محمد مفتاح أن دراسة التناص في الأدب الحديث قد انصبّت أول الأمر في حقول الأدب المقارن والمثاقفة كما فعل عز الدين المناصرة في كتابه (المثاقفة والنقد المقارن: منظور شكلي) (2) ثم دخل الباحثون العرب في إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية فمحمد بنيس يطلق عليه مصطلح "النص الغائب" ومحمد مفتاح يسميه بـ "التعالق النصي" حيث عرّفه فقال: "التناص هو تعالق - الدخول في علاقة - نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة" (3)، وقد أضاف النقاد العرب المعاصرين الكثير من الإضافات حول مصطلح التناص ضمن جوهره فعرفه محمود جابر عباس بإسهاب بأنه "اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصين" (4) وقد توسع

(1) أنظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 3، درا توبقال، المغرب، ط1، 1990، ص: 182.

(2) شربل داغر: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد الأول، القاهرة، 1997، ص: 130.

(3) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص: 121.

(4) محمود جابر عباس: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، علامات في النقد، ج 46، م 12، نادي جدة الأدبي، شوال 1423هـ، ص: 266.

أيضاً بذكر التحولات التي تحدث في النص الجديد نتيجة تضمينه للنص الأصلي مع احتفاظ كل نص منهما بمزاياه وأصدائه وتركز قدرة الشاعر اللاحق على تعميق إحياءات النص بحيث يعطيه أبعاداً جديدة، كما عرّفه الدكتور أحمد الزعبي بأنه "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"⁽¹⁾، وتعريفات التناص كما بيّنها النقاد الحداثيون كثيرة جداً ومتشعبة وكلها تدور حول جوهر التناص الذي يصب في النهاية في كونه تأثر نص بنص سابق.

تقنية التناص وأشكاله :

تعتمد آلية التناص على إلغاء الحدود بين النص والنصوص أو الوقائع أو الشخصيات التي يضمناها الشاعر نصّه الجديد حيث تأتي هذه النصوص موظفة ومذابة في النص، فتفتح آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية و ثقافية عدة مما يجعل من النص بؤرة لأكثر من زمن وأكثر من حدث وأكثر من دلالة فيصبح النص غنياً حافلاً بالدلالات والمعاني، ويوضح الدكتور علي العلاق هذه التقنية "القصيدة باعتبارها عملاً فنياً تجسد لحظة فردية خاصة وهي في أوج توترها وغناها وهذه اللحظة تتصل على الرغم من تفرداها بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى"⁽²⁾ وهذا ما يسميه أيضاً عبدالله الغدامي بتناص النصوص فالنص ابن النص⁽³⁾ على حد تعبيره فكل نص هو إناء يحوي بشكل أو بآخر أصداء نصوص أخرى ولا شك أنّ الشاعر يتأثر بترائه وثقافته و مقروئته ويبني عليها شعره ، فالتناص أمر لا مفر منه وهو موجود في كل نص شعري إذ إنه "لا

(1) أحمد الزعبي : التناص نظرياً وتطبيقاً ، ص: 11 .

(2) علي العلاق: الدلالة المرئية ، دار الشروق ، عمان ، ط 1 ، 2002 ، ص 51 .

(3) عبدالله الغدامي: أنظر فصل (تداخل النصوص : النص ابن النص) .

فكأنك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها"⁽¹⁾ ولكن يبقى السؤال كيف نحدد مواطن التناص في نص ما ؟ وكيف نعرف أن الشاعر قد استثمر هنا بيتاً أو أسطورة أو واقعة ما ؟ والجواب يكون أن تمييز إشارات الشاعر وتلميحاته لنصوص أخرى أمر نسبي لأن ذلك يعتمد على المعرفة ، أي معرفة المتلقي ومدى اتساع ثقافته "فالمعرفة ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي" ، فكل حضور ذهني لدلالة ما ونحن نقرأ نصاً فإن مردّه إلى التناص وعلينا حينئذٍ أن نبحث عن مصدر لذلك الصدى في مخزوننا الثقافي الخاص ومنه نتعرف على كيفية استثمار الشاعر له ، والدائقة الشعرية تميل إلى الاستمتاع بتأويل التناص في النص كلما كانت الصلة بين النصين أخفى وأبعد وأعمق⁽²⁾ حيث يمنح القارئ وقفة تأملية بين دالّاتين مختلفتين تتحدان معاً في نص واحد جديد مثيرة دلالات أخرى جديدة تحمل أكثر من بصمة وأكثر من بعد . ويستقي الشاعر التناص على اختلاف أنواعه و تعددها من مصادر متباينة هي:

- 1- المصادر الضرورية: ويكون فيها التأثير طبعياً وتلقائياً وهو ما يسمى بالذاكرة أو الموروث العام ، مثل المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية .
- 2- المصادر اللازمة : داخلية تتعلق بالتناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه مثل قصائد درويش (بكي الناي) و (أنا من هناك) و (على هذه الأرض) من ديوان ورد أقل .
- 3- المصادر الطوعية : وهي اختيارية وتشير إلى ما يطلبه الشاعر عمداً في خضم نصوص متزامنة أو سابقة عليه وهي مطلوبة لذاتها ، كمثال طلب درويش لمختلف الأساطير و القصص أو استحضاره لشخصيات أدبية من مثل المتنبي ، ابن الرومي و المعري و غيرهم .

(1) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، ص: 123 .

(2) محمود جابر عباس: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث ، ص: 267 .

فإذا جئنا إلى طريقة توظيف التناص على تباين ألوانه و صنوفه حين الكتابة الإبداعية الأولى للنصوص ، أكان ذلك عمدا بقصد أو من دونه؟ ، لألفيناه ضربين :

أ- التناص الظاهر: ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين و الإستشهاد و يكون في الغالب ظاهرا لفظا، ويسمى أيضاً بالتناص الواعي أو الشعوري .

ب- التناص اللاشعوري:(تناص الخفاء) ويكون فيه المؤلف غير واع بحضور نص في النص الذي يكتبه (1)

فالتناص مّا تقدّم علم موضوعه النص " والنص كموضوع لا ينسب إلى فلسفة أو علم ، إنّه حقل منهجي لا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب " (2) ومن المعلوم أن جوليا كريستيفا هي أول من استعمل مصطلح التناص حيث أنّها ترى أن كل نص إنّما هو تشرب وتحويل النصوص الأخرى، وأنّه " يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية متغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري ، إنّه مجال لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة . " (1)

ويرى سامي سويدان أنّ التناص هو " طرح معرفي موضوعي لشعرية النصوص تنطلق من اعتبار النص الأصلي نصا يرتكز في جانبه الإبداعي على إرث عميق يشتمل مبدئيا جميع النصوص السالفة عليه " . (2)

(1) مفيد نجم: التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور، جريدة الخليج ، ملحق بيان الثقافة، ع 55، يناير 2001.

(2) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب ، دار المنتخب العربي ، بيروت 1993 ص : 194.

(1) جوليا كريستيفا : علم النص ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، ترجمة فريد الزاهي ص: 78.

(2) سامي سويدان: " التناص ، التأويل " مجلة الفكر العربي المعاصر عدد (60.61) 1989 شباط ص: 95 .

هذا ما جعل إمكانية خلق نصي من العدم مستحيلة حسب الطرح البارقي ، فالنص محكوم بالتداخل مع نصوص أخرى سواء أوعى الكاتب ذلك أم لم يع ، وآلية التناص تتحدد من خلال مفهومي رئيسين هما الاستدعاء والتحويل " فالنص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط، بل يتم تكوينه من خلال نصوص أدبية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، ثم إنّ النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لأنّ التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق ، إنّها عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد"⁽³⁾.

وهذا مدعاة لأن يصبح النص بلا حدود ، حيويًا ناميًا، ومتجدداً من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى تأثراً عن طريق استدعائها وتأثيراً عن طريق تحويلها أو إعادة إنتاجها، ولهذا يقترح التناول السيميولوجي بأن نفكر في القصيدة على أنّها قول لا دلالة له إلاّ ضمن الأنظمة المعرفية وعلى كل حال فإنّ أية دراسة نقدية لا بد أن تعمل على كشف تعددية المعنى في الخطاب الشعري، الذي يتأتى من تعدد الأصوات الحاضرة ، في ثناياه والمشاركة في إنتاجيته الدلالية " ومن المسلم به أنّ اللغة جماعية بطبيعتها، وحضور السابق في الحاضر يعني وجود امتزاج خفي بين الذاكرة العامة والخاصة ، إذ أنّهما ينصهران في بوتقة الإبداع ."⁽¹⁾

4. المبحث الرابع:

الصورة الشعرية:

(3) د. ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط1 ، 2001، ص: 129.

(1) محمد عبد المطلب: مناورات شعرية ، دار الشروق ، القاهرة 1996، ص: 92.

(2) عبد الرحمن ياغي: محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق. زيتونة المنفى. م.س. ص: 145.

(3) فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رؤاد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2005 ، ص: 261.

تعتبر الصورة الشعرية الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة الشعرية، حيث إنّها أداة للرسم والإيحاء تحلّ ضائقة التعبير المباشر، لما لها من قدرة على استنطاق القارئ وحمله على التأمل فيها بغية تأويلها، وكشف المراد المحتمل من غموضها، ولذا كانت الصورة الشعرية من الدوال الرئيسة التي تسهم في تحديد ماهية الشعر و مبلغ شعريته، حتى غدت القصيدة تقرأ صورة صورة كما هو الحال مع مجمل الشعر الحديث فالمعاصر " فالصورة تشكيل إبداعي كالرسم التشكيلي المفتوح يدخلك في حالة تجعلك جزءاً من تلك اللوحات وليس مجرد مشاهد منفصل عنها. وذلك يجعلك ترى ما يرى الشاعر وأنت في داخل النص " (2)

وحقيقة أن يرى القارئ ما يراه الشاعر تجعل من الصورة الشعرية مفتاحاً لما انغلق من شفرات النص فهي بذلك تتجاوز البيان بصورة المعهودة من استعارات و كنيات، تشبيهات و مجاز إلى كونها درياً يسلكه القارئ إلى فضاء النص، إنّنا نجد " مفهوم الصورة الشعرية عند رواد الشعر العربي الحر يتجاوز الصورة البلاغية لأنّ الاستعمال المجازي للغة وسيلة من وسائل الصور الكثيرة، فالصورة عندهم تشمل الصورة البلاغية كما تشمل الصورة الرمزية والأسطورية، بل تتعدى ذلك، لأنّ الصورة رؤياً كلية (3).

فإذا جئنا إلى الدراسات البلاغية العربية نجدها قد تناولت و اهتمت بظاهرة الصورة الشعرية إلا أنّها ركزت على الطبيعة الزخرفية لها، أي ظاهرها الذي قد يبتعد عن نبض الأدب و حيواته الداخلية كما هو الحال مع الأدب نهاية العصر العباسي حين غال البعض في استعمالها ظناً منهم أنّها غاية الأدب من دون الوسيلة فحوّلوا الأدب إلى مجرد صنعة مقبلة، بينما اعتبرها عبد القاهر الجرجاني عنصراً حيويّاً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، كما أنّ النقد الحديث (المدرسة الرمزية، والمدرسة الصورية) قد رفض التصوّر التقليدي للصورة، وكشف عن علاقاتها

الحيوية بالعمل الفني، وإذا كانت المناهج النقدية تتفق على كون الصورة تفعل على المستوى الدلالي، فهي تتجاوز وظيفتها المعنوية، كون أنّ دلالتها تتبدّى في الفاعلية المعنوية، وفي الفاعلية النفسية، وعلى هذا الضوء نجد أن الشاعر درويش استثمر هذه الدالة الشعرية لبناء نصّه الشعري شكلاً و دلالة ، تصويراً و تخيلاً حتى صارت في تجربته مدركاً تفعل بها الذات، وتخلق لا لتقل معنى فحسب، وإنما لتخلق جوّاً أيضاً، وتتناغم فيها الفاعلية النفسية مع الوظيفة المعنوية، بحيث تتكاملان، ذلك مرده كون الشاعر نفسه يمارس عملية التلقي الأولى لنصّه ، و يمكن لهذا الفعل التصويري أن يترآكب و يتوزع على أكثر من صورة كما هو الحال مع الصورة الشعرية المركبة "وهي نوع من الصور يلجأ الشاعر فيه إلى الجمع ما بين حسي ومجرد أو حسي ومرئي أو قطبين متناقضين. ويكمن غرض الشاعر في هذا النوع من الصور، بإعطاء المتلقي الرؤية الواضحة عن طريق إبراز التناقضات " (1) ، هذا التباين في التعامل مع الصورة الشعرية تأليفاً من قبل الشاعر و قراءة من طرف القارئ فتح الباب النقدي لدراسته مرحلياً : "يتميز في تاريخ مصطلح الصورة الفنية مفهومان: قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزاً" (1)

ويؤكد أدونيس ما ذكره حجازي إذ يذهب إلى "أنّ الصورة الشعرية ليست تشبيهاً ولا استعارة، فالتشبيه يجمع بين طرفين: المشبه والمشبه به، إذاً فهي جسر بين نقطتين، أمّا الصورة الشعرية فإنّها توحد بين الأجزاء المتناقضة، وبين الجزء والكل. إنّها شبكة ممتدة الخيوط تربط بين نقاط كثيرة، وهي تنفذ إلى أعماق الأشياء فتظهرها على حقيقتها، من هنا تصبح الصورة (مفاجأة) و(دهشة) تكوّن رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن هذه الأشياء" (2). فالصورة البلاغية

(1) حيدر توفيق بيضون: محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة. ص: 99 .

(2) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 1981، ص: 15.

عند أدونيس صورة جزئية في حين أن الصورة الشعرية صورة كلية لأنها تربط الجزء بالكل، وهذا يعني أنّ الصورة الشعرية تشمل الصورة البلاغية وغيرها، بل يمكن أن تكون بدونها. إنّها رؤيا تربط بين عناصر لا يمكن أن توجد بينها علاقة في الواقع، فهي تبحث عن علاقة جديدة بين أشياء قديمة، ومنها تكون مفاجأتها وإدهاشها.

" فالشاعر يفكر بالصورة وهذا يعني أن مهمته لا تقتصر على كشف العلاقات بين الأشياء أو أن يشبّه هذا أو يذكر بذاك، وإن كانت العلاقة جزءاً أساسياً من الصورة "(3)، و لهذا نعت الشاعر بالرسام الذي يستعيز عن الريشة بالكلمات و هو في ذلك يرى بعين المتبصّر الذي يلمّ بالواقع المحض ضف إلى ذلك حريته في رسم ما يريد و كيف يريد " فالشاعر يفكر بالصور بخلاف العالم لأنّه يرى الأشياء من الداخل، أمّا العالم فيراها من الخارج ، إذ إنّ ذهن الشاعر تندمج فيه الذات بالموضوع فيدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء أو عناصرها، و يقيمها بواسطة الصور مثل الطفل الذي يرى الظل على الأعشاب فيصيح إنّ الأعشاب تبكي ". (1)

فالشعر من حيث هو عملية إنتاج للواقع عن طريق المتخيّل و تصوير لعلاقة خاصة بالعالم، يعتمد الخيال في بناء عالمه الخاص ، فالخيال يقوم بعملية التحليل والتركيب، يبني ويهدم، يهدم علاقات قديمة ويبني علاقات جديدة، يخلق صوراً جديدة مغايرة للمألوف، ولما استقر في الذهن أيضاً، يقول كولردج: "إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العلمية فإنّه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقعي إلى مثالي"(2). فالصورة الشعرية

(2) أدونيس : زمن الشعر، ص: 154 ، 155.

(3) محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة د. ت ، ص: 33 .

(1) بلند الحيدري: إشارات على الطريق، ص: 181.

(2) نعيم اليافي :مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982 ، ص: 25.

لا تنشأ من فراغ أو عدم وإنما تتشكل أصلاً من عناصر توجد في الواقع سبقاً يقوم الشاعر بتحويلها ، تعديلها، تبويضها ، الزيادة عليها أو الحذف منها ، ثمّ يعيد تركيب ذلك على ضوء انفعاله الخاص ليصل إلى صورة جديدة، ولهذا حقّ القول أنّ الصورة الشعرية صورة ذاتية لا صورة واقعية، ومن ثمّ لا يمكن إعادتها إلى مصدرها في الواقع . فهي صورة فنية تمثل عالماً مستقلاً بذاته، إنّها خلق وليس محاكاة. وقد ميّز رواد الشعر العربي الحر بين الصورة الواقعية والصورة الشعرية، فبلند الحيدري يذهب إلى أن الصورة الشعرية ليست صورة فتوغرافية لأنّها صورة الواقع كما يراها الشاعر لا كما هي في الحقيقة، فالذات المبدعة تتفاعل بأشياء العالم وتنتقي ثمّ تعيد تشكيل صورة الواقع. والواقعية بهذا لا تعني مطابقة الصورة الشعرية للصورة الواقعية⁽¹⁾ و من هذا المنطلق لا يمكن للصورة الشعرية أن تقوم على محور واحد هو الواقع بمعطياته الحسية، وإنّما تتركز أساساً إلى محور الذات بأحاسيسها وأفكارها. الصورة بهذا نتاج لتفاعل الذات بالموضوع، لذلك تقدّم شيئاً جديداً، ويشير الحيدري إلى علاقة الفنان بالواقع فيقول: "الفنان الواقعي هو الفنان الذي أدرك موضوعه من خلال ثلاث صور متداخلة منها: تلك التي يتحسسها بعينه وهي صورة مسطحة، ومنها تلك المتمكّنة بالرمز الذهني الذي تقوم عليه، والأخير من الصور الثلاث هي الصورة المكثّفة بما تداخلت علاقتها بها في صنعها أي الواقع كما هو وكما أراه وكما أريد أن أراه وإنّ أي عمل فني لا بد من أن يقوم على واقع عيني ظاهري، وواقع في الدلالة الرمزية، وواقع مكثف بما كان لنا من تعاطف معه أو موقف ضده"⁽²⁾. فالصورة الشعرية من هنا تصوير لعلاقة الشاعر بالأشياء وليس نقلاً للأشياء ذاتها.

أمّا أدونيس فيميّز بين الصورة الشعرية والصورة الواقعية من خلال تمييزه بين مصطلح الوصف

(1) كولدرج: محمد مصطفى بدوي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة د. ت ، ص: 87 .

(2) م . س . ص: 182.

والمجاز، فالوصف عنده "تأليف يجمع عناصر الشيء بحيث يبرز خاصيته"⁽¹⁾. إنه يبقى على الشيء كما هو دون تغيير أو تعديل مع توضيحه. أمّا المجاز عنده فهو "يتناول الشيء بمقارنته بشيء آخر يشبهه جزئياً أو كلياً"⁽²⁾. الوصف بهذا المعنى متعلق بالشيء ذاته، أمّا في المجاز فلا يهتم الشيء ذاته "بل العلاقة التي تقوم بينه وبين شيء آخر، والصفة المشتركة الناشئة عن هذه العلاقة، والمعنى الذي ينبثق عنها"⁽³⁾. والوصف بهذا مقترن بالحواس والعقل، ويدل على مسافة بين الشاعر والموضوع فلا تعدو الرؤية أن تكون خارجية له من حيث ظاهره. أمّا المجاز فدليل اندماج الذات بالموضوع، يصور علاقة الشاعر بالموضوع. من هنا يرى القنبلة قرنفلة والدمع دما والأرض امرأة واليأس جداراً... إنه يجد علاقات جديدة بين الأشياء من خلال اندماجه بها و محاولة معرفتها من الداخل، ويشير أدونيس إلى ذلك بقوله: "شيء مهم يميّز بين الوصف والمجاز هو أنّ الأوّل تقرير، وهذا يعني أنّ الدلالة محدودة بحدود العقل وكأنّها الكلمة الأخيرة في الموضوع، أمّا الثاني فيحمل دلالات مختلفة تغني الذات والموضوع وتعني أنّ الإنسان لم يقل كل شيء، أي أنّ المعاني لا تنتهي. وهذا يؤكد ضعف الإنسان ومحاولة الكشف المستمر لهذا العالم، فالمجاز يكشف عن تحوّل الوصف يكشف عن ثبات"⁽⁴⁾. والمجاز أيضاً تجاوز للظاهر إلى الباطن و للمرئي إلى اللامرئي بخلاف الوصف، لهذا نجد الوصف محدوداً والمجاز لا نهائياً لأنّه انفتاح لآفاق غير محدودة، هذا ما جعل من لغة درويش الشعرية لغة خلاقة متجاوزة لكل ما هو ممكن موجود إلى فضاءات من الإمكانيات المحتملة ، يقول :

" وكلّ شيء أبيض

(1) أدونيس : الثابت والمتحول، ج 2 ، ص: 119.

(2) م . ن . ص: 119 .

(3) م . ن . ص: 119 .

(4) م . س . ص: 119 .

البحر المعلق فوق سقف غمامة
 بيضاء، واللاشيء أبيض في
 سماء المعلق البيضاء، كنت ولم
 أكن. فأنا وحيد في نواحي هذه
 الأبدية البيضاء، جئت قبيل ميعادي
 فلم يظهر ملاك واحد ليقل لي:
 "ماذا فعلت هناك في الدنيا؟"
 ولم أسمع هتاف الطيبين ولا
 أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض
 أنا وحيد " (1)

" إنّ الصورة في الشعر لا تفرض من الخارج وليست زينة أو حلية خارجية في القصيدة، بل جزء من التفكير وطريقة التعبير. ومن هنا فالاستعارة أو التشبيه أو الكناية أو غيرها من الوسائل البيانية والبدعية ما هي إلا طريقة للتفكير لا مجرد أدوات تزيينية مضافة للقصيدة⁽²⁾، فالصورة التي يرسمها الشاعر للعلاقة الجديدة التي تمتد بين الذئب و الشاة تخرج عن المؤلف الذي يستدعيه الذهن ، فيحصل التقابل بين الواقع و المتخيل ، والحاضر و الغائب ، ثم يكون إسقاط الصورة على قدر ثقافة القارئ و مخيال المتلقي ، فللذئب أن يكون المستعمر الإسرائيلي أو المستوطن اليهودي أو الجلاد و السيّاف عموما ، وللشاة أن تكون الذات العربية أو الفلسطينية أو الذات المغلوبة على أمرها ، وقد يخرج بها التصوير التخيلي إلى الذات المستلبة المسالمة التي أسقط في يدها و هلما جرا

(1) محمود درويش : الجدارية ، ص: 9، 10.

(2) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس ، ط2، 1981، ص: 147.

" على طللي ينبت الظلّ أخضر ،

والذئب يغفو على شعر شاتي

ويحلم مثلي ومثل الملاك

بأنّ الحياة هنا .. لا هناك . " (1)

و يرسم درويش صوراً أخرى بريشة لغته الكيميائية ، صوراً تومئ من غير ما تصرّح إلى شيء من سيرتيه الذاتية و الشعرية ، وكيف أنّ درويش الذي تربى على أرض فلسطين هو من يقود درويش الشاعر الذي عاجلته صروف الزمن و ويلات المنافي :

" أنا هو، يمشي أمامي وأتبعه

لا أقول له: ههنا، ههنا

كان شيء بسيط لنا:

حجر أخضر. شجر شارع

قمر يافع. واقع لم يعد واقعا.

هو يمشي أمامي

وأمشي على ظلّه تابعا ...

كلّما أسرع ارتفع الظلّ فوق التلال

(1) محمود درويش : حالة حصار ، ص: 71.

وغطى صنوبرة في الجنوب

وصفصافة في الشمال. (1)

ليس الحوار هنا بين شخصين مختلفين. إنه "حوار بين درويش قبل 1970، ودرويش بعد 1996. ودرويش يدرك أنه الآن يتشكل من ذوات عديدة، فدرويش ما قبل 1970 هو غير درويش ما بين 1970 و 1996، هو غير درويش ما بعد 1996 ولا يحتاج القارئ إلى كثير ذكاء حتى يكتشف هذا. إنّ درويش ما قبل 1970 الذي عرف فلسطين جيداً، وكانت غير ما غدت عليه بعد هذا التاريخ، هو من يقود درويش 1996 الذي عاد، وكان افترق عن درويش 1970 الذي قاد الغائب صوب البداية: القرية والأم والحقل والزيتونة حيث ولد هناك..". (2)

هذه الذات من خلال المقارنة التاريخية، التي تمازجت فيها ذات درويش الماضي مع الذات الحاضرة، تكشف عن رؤية نقدية و تجربة وجودية تؤديها هذه الصورة الشعرية المتراكبة أساساً من صور جزئية تحقق روح الشعر و نبض الفن عن طريق تعالقها، صورة الشاعر القائد الذي يمشي في المقدمة و صورة الشاعر الذي يقتفي الخطى و صورة الظل و الصورة التي تشير إلى المنحى التصاعدي للسير .

درويش المقدمة —: درويش الفتى قبل 1970 .

درويش الذي يتبع السير —: درويش العائد من المنفى بعد 1996 .

الظل —: درويش المنفى ما بين 1970 و 1996 .

و بعد ذاك لا يرى درويش بدءاً إلا أن يترك النص مفتوحاً على غيب التأويل و احتمالات

(1) محمود درويش: ديوان كزهر اللوز الو ابعده ، رياض الرّيس للكتب والنشر ،لبنان 2005، ط 1، ص: 153.

(2) أنظر: د عادل الأسطة: محمود درويش: كزهر اللوز، سؤال السلالة، موقع جامعة النجاح، صفحة الدكتور عادل الأسطة .

القول حين يجعل قفل القصيدة صورة أخرى في قوله :

" ألم نفترق؟ قلت، قال: بلى.

لك مني رجوع الخيال إلى الواقعي

ولي منك تفاحة الجاذبية

قلت: إلى أين تأخذني؟

قال: صوب البداية، حيث ولدت

هنا، أنت واسمك " (1)

5. المبحث الخامس :

اللغة و المعنى الشعري بين العقل و العاطفة :

مما سبق ذكره في هذا الفصل من شأن الرموز و الأساطير و التناص و الصور الفنية يأتي التساؤل الذي مفاده هل ما توفّره هاته الحقول من لغة ثرية و معارف متشعبة كاف و كفيّل لكتابة الشعر ؟ و هل كل من جمع اللغة فأوعى و قبض على التاريخ فأحصى كان له أن يكون شاعرا بحق ؟ و هل شاعرنا محمود درويش استحق لقب شاعر الأرض بجودة ألفاظه و ثراء لغته و محصّلة اطلاعه على الثقافات الإنسانية ؟ وللهولة الأولى نجد أنّ درويش شاعر من شعراء الضاد _ اللسان العربي _ و هم كثر نظموا الشعر من الجاهلية إليه ، فلا هو أوّلهم و لا هو أجزلهم و مع هذا تفرّد عنهم بمعجمه الشعري المتكوّن أساسا من ألفاظهم ، و لو عاصر الشاعر ابن سلام الجمحي لوجدنا كتابه طبقات فحول الشعراء عل شكل غير الذي هو عليه الآن ، يقول درويش في قصيدته رحلة المتنبّي إلى مصر :

(1) محمود درويش: ديوان كزهر اللوز الو أبعاد ، رياض الرّيس للكتب والنشر ، لبنان 2005، ط 1، ص: 153.

" الآن أشهر كل أسئتي..
 واسأل: كيف اسأل ؟
 و الصراع هو الصراع
 و الروم ينتشرون حول الضاد
 لا سيف يطاردهم هناك ولا ذراع .
 كل الرماح تصيبي
 وتعيد أسمائي إلي⁽¹⁾

لم يأت درويش باللفظ الجديد على إنما أتى بالجديد على صعيد الإسناد ، فتميّز اللغة عند الشاعر يكمن في قدرته على نسج علاقات لغوية تفضي إلى شاعرية معينة و تتيح للقارئ تقدير المؤلف المحذوف من خلال الدهشة التي يثيرها اللامألوف من الإسناد اللغوي ، فالروم ويقصد من ورائها الأعاجم و هي مقابل للعرب الذين أشار إليهم بالضاد نسبة إلى لسان حالهم ، كما أسند فعل المطاردة للسيف دون الإنسان في فضاء يجمع بين شخص المتنبي كونه فارسا وشاعرا و ممثلا لعرب الضاد و حال العرب في علاقتهم بالأعاجم حال أعداء على الثغور و الجبهات و مواليا و أهل ذمة و شعوبا تتقاسم معنا حدود الزمان و المكان و تستشري في كياننا حدّ الغلبة عليه و طمسه ، و هذا دأب درويش مع كلّ نصوصه و لما كانت القراءة إنتاجا جديدا للنص فإنّها تحتكم إلى مكمن الشاعرية التي ينتج النص الأصل على أساسها ، و لهذا " إنّ المقارنة في الإدراك كشفت عن أنّ فهم الشعر لا يرتبط بكثرة المخزون من اللغة ، و إنما بوعي وظيفتها الحقيقية في هذا الشعر ... إنّ المعنى

(1) محمود درويش: قصيدة " رحلة المتنبي إلى مصر " ديوان حصار لمدائح البحر، ص: 46، 47.

الشعري المتجدد لا يعتمد على تضمين الشعر كلمات جديدة و لكن يعتمد على عقد علاقات جديدة تفرضها رؤى الشعراء و مواقفهم الذاتية من الحياة و الكون . " (1)

إنّ هذا الإسناد العلائقي المميز للألفاظ داخل الخطاب الشعري يكسب اللغة الشعرية شاعريتها فتغدو توائم بين ما هو حامل لغوي معرفي و بين ما هو محمول دلالي عاطفي ، و عليه فإنّ القارئ للنص الشعري إنّما يقرأ لغة فريدة من نوعها تختلف مع لغة النثر ، لغة مشحونة بالمعاني و الدلالات، لغة حاملة و معنى محمول ما يلبث أن يصير حاملا هو الآخر لمحمول يتولد بالإسناد العلائقي بين الألفاظ فالجمل فالسياقات فيما يسمى بانفجار المعنى و تناسل الدلالة : " فالعلاقة بين الشحن و المعاني علاقة تجمع عنصرين إنسانيين مهمين ، لأنّهما اللذان يسيّران الحياة و هما : (العاطفي) و (العقلي) فإذا كانا منفصلان انفصالا حادا في لغة العلم ، فإنّهما يتحدان اتحاد لحمة و إندماج في لغة الشعر... و على هذا يغدو المعنى الشعري مؤلفا من الأفكار المندغمة في الشعور " (2)

هذا ما يجعل النص الشعري يتمنّع على قارئه فلا يسلم له مفاتيحه حتى ينكفئ على نفسه وتتجدد مغاليقه و يلتبس المعنى بتوزّعه بين دوائر العقل و العاطفة " فكلمة سَفّاح مثلا تتلّون بين المعنى العاطفي و المعنى المعرفي ، إنّ الأول يعني النزعة إلى إحداث الهلع ، و الثاني التفكير في تنفيذ عملية الإجرام ، فخصائص المعنى الأول التكثيف INTENCITY و من خصائص الثاني التمدد EXTENTION و هذا يعني أنّ المعنى الأول ضمني داخلي يحتاج في إنشائه و وعيه إلى تأمل روحي و فكري عميق ، بينما المعنى الثاني إشاري خارجي يحتاج في حالتي الإنشاء و

(1) د. عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل ، ط 1. 2009 دار جرير ، عمان الأردن ، ص: 38 .

(2) م . ن ، ص: 39 .

الوعي إلى معالجة عقلية أو مقايضة مادية ظاهرية . " (1)

و إننا لنجد أنّ درويش استثمر هذا الإسناد العلائقي توزيعاً منه للمعنى على مساحات العقل و العاطفة في جلّ لغته الشعرية ممّداً نصّه بأسباب الحياة فلا ينقطع المعنى في نصه أو يثبت على وجه حتى ينمو في أشكال لامتناهية بحسب العيون التي تقرأه يقول :

" وأريد أن أقمص الأشجار :

قد كذب المساء عليه . أشهد أنّي غطيته بالصمت

قرب البحر

أشهد أنّي ودّعته بين الندى والانتحار .

وأريد أن أقمص الأسوار :

قد كذب النخيل عليه . أشهد أنه وجد الرصاصة .

أنّه أخفى الرصاصة " (2)

يخبر درويش عن كذب المساء و النخيل و هما لا يكذبان بلسان المعيار و لغة النثر و لا بلغة العقل، و المعرفة بالمساء لا تجاوز بعداً زمنياً لآخر النهار كذا شأن النخيل ذاك الشجر المثمر للتمر ، فلما أسندا لهما فعل الكذب انفجرت معانيهما إلى المساء المفضي إلى السكن على إعتبار أنّه آخر النهار الذي يمثل الحركة والمعاش و يمتد النخيل إلى جغرافية مكانية صحراوية أوّل ما تشير إليه بيئة العرب بدءاً بصحراء نجد ، و كذا يحفل النخيل بكبرياء طوله على باقي صنوف الشجر و تشبّهه بأرضه على ضرب جذوره في أغوارها ، وصبره على الريح و الجفاف ، فإن كذب المساء

(1) أنظر : د. عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري، التشكيل و التأويل، ط 1. 2009 دار جرير، عمان الأردن ، ص: 39 .

(2) محمود درويش: قصيدة "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، الديوان، مج 2، ص: 398 .

على الشاعر فيعني ذلك أنّ المساء ما عاد بوابة للراحة و الاستقرار و إن كذب النخيل فهو كذب لإخوة الشاعر من قومه ، ثمّ إنّ هذا الإسناد يستفز خيال المتلقي حتى يتمثل عاطفة المكذوب عليه و يستشعر مرارة التجربة و لهذا تعدّ " لغة الشعر لغة التصوير المكثّف و الخيال المتعقّل الخلاق ، إنّها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى في الأعالي أو تغوص في الأعماق ، هي العبور من الثبات إلى الحركة و التحوّل ، ومن المحدود إلى اللامحدود ، وهي الإنطلاق من القيد إلى التحرر منه ، لكنّها تظلّ السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات .. " (1)

هذا الإسناد في لغة الشعر الذي يصل ما لا يوصل بلغة الواقع و المنطق يحدث خرقاً للمعتاد من التأليف و خروجاً عن المعيارية المعجمية و قد " تتعدّدت المصطلحات التي أطلقت على لغة الشعر قياساً بلغة الحقيقة فقليل : هي لغة الانحراف ، أو لغة الزيف ، أو لغة التجاوز أو لغة التوتر ، و لعلّ العبارة التراثية الشهيرة للجرجاني : " أحسن الشعر أكذبه " تجعلها لغة الكذب . إنّ الغاية التي تحرك كلّ هذه المصطلحات المثيرة هي الكشف عن حقيقة تخطي اللغة الشعرية للحدود المألوفة و المعتادة في لغة الخطاب المباشر ، أو لغة المنطق المحددة بقوالب صادقة الدلالة على الحادث و الواقع . " (2)

يشير درويش إلى رؤيته للشعر من منطلق كونه قارئاً لنصوصه إذ يقول :

" قلّ ما تشاء. ضَعِ النقاطَ على الحروفِ.

ضَعِ الحروفَ مع الحروفِ لتُولَدَ الكلماتُ

غامضةً وواضحةً، وابتدئَ الكلامُ

(1) د عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل، ط 1 ، 2009 ، دار جرير ، عمان الأردن، ص: 102 .

(2) د عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل، ط 1 ، 2009 ، دار جرير ، عمان الأردن، ص: 102 .

ضَعِ الكلامَ على المجاز. ضَعِ المجازَ على
الخيال . ضَعِ الخيالَ على تَلَفُّته البعيد.
ضَعِ البعيدَ على البعيد.... سَيُولَدُ الإيقاعُ
عند تَشَابُكِ الصُّورِ الغريبةِ من لقاء

الواقعيّ مع الخياليّ المُشاكس⁽¹⁾

و هو في ذلك ينطلق في إنتاجه للنص من الجزء الظاهر إلى الكلّ المختفي ، من الحرف إلى الكلمة فالكلام بين الغموض و الوضوح مشيرا إلى ثنائيات الشكل و المعنى ،العقل و العاطفة ،الحقيقة و المجاز وصولا إلى الواقع و الخيال ، كلّ ما سبق من ثنائيات يشكّل مجتمعا مركز الحياة في النص إذ " يتّوحد الشكل و المعنى أو انفصالان حسب القوة الإنسانية الداخلية المنتجة لهما ،أعني الخيال الشعري و العقل العلمي... فإذا كان الأول يللم العناصر المتشابهة و المتضاربة فيوحدها على أساس من الرؤيا المسيطرة لحظة الإبداع... فإنّ الثاني يجزئها على أساس الفروق الدقيقة بينها ،بل قد يسعى إلى التوسع في إيجاد هذه الفروق و إبراز جزئياتها الأكثر دقة . " (2)

و على هذا فإنّ تناول النقدي للنص الشعري يتباين في شقّه العقلي المعرفي بين القراء على احتمال تباين ثقافتهم و مرجعياتهم المعرفية كما يتوتّر من دون شك شقّه العاطفي الانفعالي حتى عند القارئ نفسه ولهذا نجد أنّ " أمام القارئ المنتج هذا مهمة صعبة هي الكشف عن المعنى المستور المتولّد من علاقات النص و تفاعلها داخل شبكة معقدة و منظمة ، ذلك لأنّ المعنى الشعري هو ما تعنيه القصيدة لقراءها على اختلاف درجة حساسيتهم بها " (3)

(1) محمود درويش: قصيدة "قل ما تشاء" ديوان لا تعتذر عما فعلت، الأعمال الكاملة، م. س. ص: 99.

(2) د. عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل ، ط 1. 2009. دار جرير ،عمان الأردن ، ص: 40 .

(3) د عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل، ط 1 ، 2009 ، دار جرير ،عمان الأردن، ص: 103 .

هذا ما أراد محمود درويش قوله حين سئل عن لحظة التقائه بالجمهور فقال : " لا أستطيع أن أقول إنّ الناس في القاعة هم جمهور ، إنهم مؤلفون مشاركون في عملية تحويل العلاقة بين القصيدة و القارئ إلى طقس (...) ما يحدث معي في القاعة هو نوع من الاحتفالية ، أنا أحتفي بالجمهور و الجمهور يحتفي بي (...) لا أشعر بأنني أقرأ نصا شعريا مكتوبا بل أشعر بأنني — أنا و الناس — نعيد إنتاج و كتابة هذا النص بشكل احتفائي أو مسرحي . " (1)

فالشاعر كونه قارئاً لنصّه أصاب بقوله عين مهمة المتلقي الذي يقع عليه عبء إعادة كتابة النص و إنتاج معانيه أكثر منه إيجادها بالحفر عنها كما أوضح ذلك الدكتور عبد القادر الرباعي في قوله : " و الأقرب إلى المسألة : إنتاج المعاني ، ذلك لأنّ كلمة إيجاد قد تعني لبعضهم التفتيش عن معان محددة موجودة قبلاً و إيجادها ، أمّا كلمة إنتاج فتعني انفتاح القارئ على النص و استنباط المعاني التي توحى بها شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات و الأشياء في ذلك النص . " (2)

إنّ علاقة الذات المتلقية بالنص علاقة لا تستقر على حال و إن أمكن استرجاع النص داخل الزمن كونه موجوداً ممكناً إلاّ أنه على ماديته الشكلية يستغرق الذات المتلقية فيتحرر من قيد الزمان شأنه في ذلك شأن التجربة الإنسانية التي لا تتكرر و إن توافرت كلّ الحثثيات المقترنة بها ، و يصير النص الشعري ذاتياً على موضوعيته " فالشعر يصوغ من الرؤيا فعلاً هو الشعر و القراءة تصوغ من الفعل رؤيا هي القراءة الخلاقة المنتجة ، لذا فإنّ حياة النص مرتبطة بالقراءات الواعية المتنامية مع تنامي الأجيال و الحضارات أو الثقافات المتجددة عبر العصور . " (3)

(1) هاني الخير : محمود درويش ، رحلة عمر في دروب الشعر ، دار فليّس ، الجزائر ، ط 1 ، 2008 ، ص: 46 .

(2) د عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل ، ط 1 ، 2009 ، دار جرير ، عمان الأردن ، ص: 178 .

(3) د عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل ، ط 1 ، 2009 ، دار جرير ، عمان الأردن ، ص: 103 .

بعد أن أخبرنا الشاعر كيف يكتب من الحرف إلى الخيال يواصل كيف يقرأ القصيدة و يسأل عن مكانها كاشفا عنه ، يقول :

" لعلّ هناك ملحاً زائداً أو ناقصاً
في المفردات . لعلّ حادثةٌ أخلّت بالتوازن

.....

لعلّ قلبك لم يفكّر جيّداً ، ولعلّ
فكرك لم يحس بما لم يرك . فالقصيدة ،
زوجة الغد وأبنة الماضي ، تخيم في
مكانٍ غامضٍ بين الكتابة والكلام " (1)

فاختلال التوازن في اللغة إشارة لطيفة من الشاعر إلى خروجه عنها كما يضع مسؤولية القراءة المنتجة على كاهل المتلقي فإن كانت القراءة عقيمة غير منتجة فليس مردّه إلى القصيدة بل ينمّ عن عيب في عقل المتلقي_ المعرفة_ الذي عدم الإحساس أو إلى قلبه_ العاطفة_ الذي لم يفكر ، و هذا القلب الصريح لفعلي الإحساس _ الشعور _ و التفكير هو السبيل إلى القراءة المثلى و المنتجة و إلّا لظلت عصماء دون أن تنقص من قدر النص الشعري أو تلغي وجوده الذي يبقى محيماً و حيّاً منتظراً بين فعلي الكتابة الأولى و القراءة الأولى على الدوام . " إنّ العمل الشعري المعقد في تأليفه و تنظيمه يتطلب من الناقد _ و هو قارئ واع _ جهداً موازياً لجهد الشاعر و رؤيا نافذة كرؤياه ، و لهذا يغدو التهاون في عملية الكشف عن أعماق المعنى الشعري إنقاصاً من جلاله

(1) محمود درويش. قصيدة "قل ما تشاء" ديوان لا تعتذر عما فعلت. الأعمال الكاملة. م. س. ص: 100.

" (1)

و هذا دأب القارئ المنتج الذي يمارس قول الشعر تلقيا فهو و الشاعر بفعل الكتابة يغرفون من شعرية واحدة و يستنيرون من مشكاة النص ذاته و إن اختلفت أدوات الثاني عن الأول ، فالنص الأدبي و الشعري خاصة كائن حي يلده صاحبه ثم ما يلبث أن يعهد به إلى القارئ الذي يجسد دور الحاضن له فالمرابي ، و لا يزال النص ينتقل من قارئ لقارئ فيتبناه كل واحد بشرعية القراءة النقدية دون أن يلغي نسبه .

" يخرج النص بصفته رسالة من بين يدي مؤلفه بصفته مرسلا فينتقل إلى يد المتلقي _ القارئ _ بصفته مستقبلا ، ليبدأ النص _ الرسالة _ رحلة جديدة مع تجربة جديدة هي تجربة المتلقي ، حيث تتفاعل مع أوتار خيوط كلمات ذلك النص المبتدع و أبنيته النحوية (بفتح الدال) و تشكيلاته الخاصة ، فتخرج و هي تحمل تصورات لمعان إنسانية و حياتية تنسجم مع أبعاد التجربة الخاصة لهذا المتلقي الذي يصبح في الوقت نفسه منتجا لنص جديد بأبعاد جديدة ، و هكذا تصبح كل قراءة للنص الأساس تعني إنتاجا خاصا لنص جديد ذي معان خاصة ، ولكنها مستوحاة من ذلك النص الأساس بعد أن يكون مبدعه _ مؤلفه أو الأب الأول له _ قد تنحى أو مات حسب مصطلح بارت أو نام حسب مصطلح المتنبي حين قال :

أنام ملء جفوني عن شواردها *** و يسهر الخلق جرّاه و يختصم " (2)

بعد الذي كان من تناولنا لبعض آليات إنتاج الدلالة وتفجير المعاني من دالة الرمز فالأسطورة و تقنية التناص و التصوير وكذا توزع المعنى بين العقل و القلب نحاول الجواب على الإشكال المطروح

(1) د عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل، ط 1 ، 2009 ، دار جرير ، عمان الأردن، ص: 36 .

(2) م . س ، ص: 10 .

أول هذا الفصل ، فنقر بتعدد القراءات للنص الواحد شريطة أن تكون منتجة تأخذ بالآليات المعرفية التي سبق و أن خضنا فيها بشيء من التفصيل .

مما سبق ذكره و " بناء على هذا تتعدد إنتاجات النص بتعدد القراءات الذكية المنتجة ، لكن التداخل بين ظلال الكلمات و الصور و الإيقاعات و ظلال السياق العام للنص الأساسي يبقى قاعدة لازمة لهذا الإنتاج ، فهو يحافظ على خاصية الاتصال والترابط الذي يسمح للأبناء _النصوص _ التحرك و التجول خارج فئائه بحرية ، ولكن بعد أن يكون قد زودهم بقيمه ، سماته و قسماته التي تظل تشدهم إليه شدا روحيا و معنويا على نحو ما ، سواء أكان هذا النحو قريبا يمنع التطابق ، أم بعيدا يمنع الانفصال و الانقطاع التام . " (1)

هذا ما يدعونا إلى محاولة فكّ طلاس النص الشعري لصاحبه درويش الذي لم يقرضه مجهدا متصنعا بقدر ما كان يتنفسه و يرى به الحقائق ، " ويقال اصطلاحاً: أسئلة العقل أقرب إلى الفلسفة والعلم وأسئلة القلب أقرب إلى الشعر... فالشعر قد يجبل به العقل، ولكنه يولد من القلب أو لا يكون. " (2)

(1) د عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل، ط 1 ، 2009 ، دار جرير ، عمان الأردن، ص: 10 .

(2) ميخائيل عيد : أسئلة الحداثة بين الواقع و الشطح، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 1998، ص: 10 .

الفصل الثالث

(جماليات الشعر في تجربة درويش)

1. سيمياء الدلالة في شعر درويش
2. الرمز بين المحمول الدلالي والتعبير الإشاري.
3. الكتابة بين الذات الفردية و الأنا الجمعية .
4. خصائص الخطاب الشعري .

1. المبحث الأول:

سيمياء الدلالة في شعر درويش:

لا مناص من الإقرار أن قارئاً لدرويش، ومهما كانت نسبة احترافيته يعترف من البداية أن نصوص درويش، أو أي عمل من أعماله ييطن أكثر مما يظهر، وأن عملاً بتلك الميزة الشعرية يجعل من متلقيه قادراً على المحاورة الفاعلة والمناجزة الممتعة، ذلك أن الكتابة عند درويش قد تتجاوز واقعها الممكن، إلى درجة قد تتحول "في بعض الأحيان إلى وسيلة فعّالة تؤسس مجتمعاً جديداً تنهدم فيه معايير وقيم ثابتة لتحل محلّها أخرى تعاكسها وتلغيها⁽¹⁾، وبالتالي وجب استناد التأويل إلى مرجعية النص الأدبي التي تساعد على معرفة ما تقوّمت به إنتاجية النص من بناءات لغوية، حقيقة أو مجازاً، وتعددًا لمعاني الدال أو تفرّدًا لها وتجاوزًا.

لا يمكن أن يتجرّد الإنسان من وضعية اللغة التي تشكّل مخزونه منها، لكن باستطاعته أن يتناول حركة المدلول من خلال ما تفرضه تلك الحركة من استدعاء آليات معينة نلمسها في ظواهر الاستبدال والتغيير من خلال البحث عن إحداث علاقة المشاكلة بين الدال والمدلول. " كونه يتمثل الأشياء فنيًا أكثر من تصويرها حسيًا، ويعيد صياغة مكوناتهما ذهنيًا بأسلوب مجازي فيكون موعلاً في الذاتية الفنية بعيداً عن التقريرية المباشرة، حاملاً مقومات فنية صادرة عن الذاتية الكاشفة عن أسلوبها الخاص. وهو ما ينفرد به الشعراء، كلّ بخصوصيته وأسلوبه⁽²⁾."

(1) أنظر: مجلة الآداب. العدد 131. عام 2007 م. ص: 211.

(2) د. رحمن غركان: مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في النظرية و التطبيق. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004م، ص: 124.

يبحث في أدواته القديمة يقلبها، يشذب التجربة ويحاول اجتراف أساليب جديدة في التعبير، سرد سيرته عبر الشعر والتنظير للشعر بالشعر. وهو بهذه المثابة شاعر يقف على تخوم الكلمة ينهي عملية ولادة ويتحرر من المولود سواء كان قصيدة أو ديوانا ليعود إلى رحلة البحث، ما يثير في حديث درويش هنا أنه كلما كبر زاد خوفه من النهاية، يقول أنه لم يعد يهب الموت بعد أن واجهه ولكن ما يخشاه هو التوقف عن فعل الكلام، هاهنا مركز المحاور والمناجزة بين الموت ومواصلة التجربة؛ ولكن ما يميّز درويش عن غيره من الشعراء هو أنه يطمح دائما لتفجير اللغة وأخذها لمداها الأوسع، وفتحها أمام فضاءات واسعة، فضاءات تخترق العادي وتخوض في الميتافيزيقي، ذلك أنّ درويش لا يفتأ اهتمامه بالمعجم اللغوي وإثراء معجمه الشعري، لأن الحياة لا تتوقف عن أخذ شكل جديد في كل لحظة، ولا سبيل إلى اقتناص اللحظة الشعورية إلا بالإنزياحات اللغوية المبتكرة التي تكفل التعبير عن الحقيقة وجمالياتها .

إذا كان الشعراء يفكّرون بالشعر، فإن درويش تفلسف به إلى درجة إستغراق المعرفة الإنسانية الأدبية، كونه قرأ أعمال الشعراء الكبار من الأجيال التي سبقته، وزاد على من عاصروه.

تمثيلا لذلك ارتأينا الخوض في محاولة قراءة سيميائية، تفكيكية للوقوف على احتمالات الدلالة الكامنة في فضاءات قصيدة (على هذه الأرض) ومداراتها :

" على هذه الأرض ما يستحق الحياة

تردد ابريل

رائحة الخبز في الفجر

تعويذة امرأة للرجال

كتابات إسخيليوس

أول الحب...

عشب على الحجر

أمهات تقفن على خيط نأي

وخوف الغزاة من الذكريات...⁽¹⁾

على هذه الأرض ما يستحق الحياة:

وهي جملة شعرية تؤسس لمكان بعينه، من خلال الإشارة القريبة إليه "بهذه" وذلك لاختزال المسافة بين المشير والمشار إليه إلى درجة القرب الشديد الذي يشرف على الالتحام، من خلال استغراق الحياة للفناء فيه، فالشيء الذي يستحق الحياة لأجله هو عينه الذي يستحق الموت لأجله، من هنا يلتزم الشاعر بالحياة لأجل حياة الأرض، أو يلزم نفسه بالموت - أي التضحية - لأجل ألا تموت الأرض أيضا :

حياة الشاعر = حياة الأرض .

موت الشاعر = حياة الأرض

وقدسية هاته الأرض في نظر الشاعر إنما تتأتى لها من خلال ما عليها، وهي كلمة "فضاء" تعدّ محورا للتصورات التي تنشظى وتحتبئ داخل النص، ومن ثم وجب علينا تفكيك البنيات اللغوية والجمل الشعرية للوقوف على معانيها ثم إعادة تركيبها ما أمكن - أي المعاني - وقوفا على الصلات الهندسية التي تربطها في نسيج منتظم يحمل دلالة النص العامة.

تردد إبريل: وكأنّ التردد هاهنا يضيفي على فاعله في الجملة الشعرية نوعا من الإرادة العاقلة الناتجة عن الطواعية، والفاعل هنا إبريل الذي يحملنا إلى عالم و حقل من المعاني المتوالدة، والتي تتسم بعدة أبعاد:

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت لبنان ن ط 2000م، ص: 326 .

❖ **البعد الزمني:** حيث يدل لفظ إبريل⁽¹⁾ على فترة زمنية معيّنة من السنة ، فهو شهر يمتاز بالخصوبة ويظهرها على صفحات الأرض .

❖ **البعد المعيشي:** حيث إبريل يدلّ على أنّه من أشهر فصل الربيع، هذا الأخير يحيلنا إلى صورته المشعة بحقول القمح وغيرها من صور الحياة الحيّة، وكأنّ الخصوبة تتجلى هاهنا أيضا.

❖ **البعد الجمالي:** حيث إبريل يدلّ أيضا كما أسلفنا الذكر على فصل الربيع، الذي يتمظهر ببساط الأرض الأخضر وألوان رياحينها، وكأنّها الخصوبة حين ترتدي سندسها.

رائحة الخبز في الفجر:

وها هنا أيضا يحملنا لفظ الرائحة إلى إيقاظ الذاكرة، على اعتبار هذه الأخيرة تلعب دورا هاما في تحديد نوع الروائح عبر مخزونها المعتق، كما أن الخبز كلفظ له صورة ذهنية تتمظهر على أنّها مادة تدفع بالحياة إلى الاستمرار، وهي المصنوعة من مادة الدقيق، الذي كان قمحا في أصله الخام، والذي جاءنا عبر فصل الربيع المعبر عنه بدلالة لفظ إبريل في الجملة الشعرية السابقة، ويتوغل بنا المعنى مرة أخرى ويتوالد في لامرئية لفظ "الفجر" والذي يحملها ظاهره المرئي على أنّه ذو بعد زمني كونه رأس اليوم، ثم ما يفتأ المعنى يتمخض إلى بعد معيشي، إذا أدركنا أن النهار معاش، وأن النهار إنما يبتدئ بالفجر لأنه أخصبه.

(1) أنظر: كتاب (جذور الكلمات) للكاتب يوسف بدر البدر - أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة الكويت : إبريل: من كلمة

"avril" وتعني الربيع حيث أن شهر إبريل هو بداية الربيع و إن أسماء الأشهر الميلادية كلها ذات منشأ روماني

ثم يتماهى المعنى إلى الفضاء الجمالي، وفي لعبة تأويلية تجعل لفظ الفجر علامة على عالم جمالي بكل تفاصيله ودقائقه، على اعتبار الفجر لحظة من لحظات انبجاس الظلمة وحلول الإشراق بشيوع الضياء والنور.

الفجر : بعد زمني لأنّه أوّل اليوم .

الفجر : بعد معيشي لأنّه بوابة النهار الذي يعتبر معاشا .⁽¹⁾

الفجر : بعد جمالي لأنّه يشكّل معنى حلول النور بدل الظلمة ، و اللون عوض العتمة .

تعويذة امرأة للرجال :

و التعويذة تتقاطع مع السحر وعلوم الطلاسم والشعوذة، وهي من العلوم الماورائية_ الخفية _وقد أشارت هنا إلى التأثير الخفي الذي تمارسه المرأة على الرجل، كي يحبّها بلاوعيه قبل وعيه، هذه الصورة الإنسانية والجمالية تحمل في طياتها نوعا من العاطفة اللامفسرة، التي تحدثها المرأة المفرد للرجال الجمع، لكي يمكن سياق الإسناد لحدوث مبدأ الاحتمال، الذي يجعل معنى المرأة يتجاوز عينه إلى حجم دلالة الأرض ، التي فعلا يحبها عدد لا متناه من الرجال.

● كتابات إسخيلوس*:

وهنا وقّع الشاعر على نصّه بخاتم الرمز الذي يمثل إحدى الدوال الموسومة بالكثافة الدلالية فهو "تعبير عمّا لا يمكن التعبير عنه، أي ما يسمى "بالإينيفابل" ، وهو السري الذي نرمّزه

(1) و قد روى علي رضي الله عنه عن الرسول صلى الله عليه و سلم أنّه قال : اللهم بارك لأمتي في بكورها (أخرجه أحمد) ، وأشار إلى البكور الشاعر امرؤ القيس حين قال و أغتدي و الطير في وكناتها ، يقصد يخرج يطلب الصيد باكرا .

بواسطة الصور الحسية المبطنة بالمعنوي، أي الرموز، وتوجيه حركة الأسلوب وكثافة السياق ككل⁽¹⁾ .

وهنا سنحاول الوقوف على الرمز بشيء من التفصيل كي يتسنى لنا الوقوف على شعرية وموقعه من النص الشعري العام و النموذج الخاص.

ففي جملة درويش الشعرية التي وردت في نصه : كتابات إسخيليوس، نلمس لجوء الشاعر إلى دالة الرمز، نظرا لطبيعته التفجيرية، لأنه من الكثافة الدلالية ما يجعله يستغرق عوالم تعبيرية تتسم بالضبابية الجمالية والخصوصية الإشارية في الآن ذاته، فأما هذه الأخيرة إنما تتحقق بقيام العلاقة بين المخزون التاريخي ، الثقافي و الشعري للرمز من جهة و بين موضوع الحالة الشعرية الراهنة التي تتطلب الكتابة من جهة أخرى و تستدعي حمولة الرمز الدلالية بشكل يخدم دلالة الموضوع و النص في غير ما تعارض .

من خلال الرجوع لكتابات إسخيليوس الإغريقية، تستوقفنا السمة التراجيدية التي تطبع كل أعماله ذات النهايات المأساوية، ما يجعل هذا الأخير رمزا فضاء للحن الشديد وكل ما يدور في فلكه، هذا الحزن الذي يختلج في قلب الشاعر حتى يخرج إلى نبض النص فيطفو على سطحه مروراً بالروح الإسخيلوسية – التراجيدية- إلى ذات المتلقي .

أول الحب :

الأول من الشيء أصله وبدايته، والحب من الوجدان والعاطفة، فيكون المعنى الأول المتولد من هاته الجملة يشير إلى المراحل الأولى لتكوّن العاطفة، ليصبح الموقف السياقي هنا مفتوحاً على

* إسخيليوس : (252-456 ق م) شاعر يوناني انصرف إلى الفن المسرحي، فأبدع في المأساة من آثاره: الضارعات، بروميثيوس مقيداً وأغاممنون، المنجد في الأعلام ، دار المشرق، بيروت ، ط17 ، 1991، ص: 44 .

(1) عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980م، ص: 35.

التأويل الواقع تحت معاني الجمل الشعرية السابقة واللاحقة له، فمن المعلوم أنه يصعب تحديد لحظات ميلاد الحب الأولى، كما يصعب تفسيره وجمعه بتعريف مانع جامع حتى يلتقي فعل التعويذة وأثره على إرادة الإنسان فيأتي بالفعل من دون إحجام منه، ولا يملك بعده من تفسير له، وكأنّ الشاعر يعمد إلى طمس ميلاد الحب الذي يربطه بالأرض، حتى يتفجر على طول الدهر أزلا وأبداً، فالإنسان يرتبط بأرضه يوم ميلاده، فيحبها لأنها أمّه التي تلامسه أول مرة، فيكبر فيه حبها بكبره عليها، وكأنها هي الأولى التي تمارس فعل التعويذة عليه فلا يعلم على وجه أدق متى أحبّها، و لا عرف لهذا الحب من بدايات واضحة و لا وجد لذلك تفسيراً. ولعلّ الشاعر نزار القباني يسجّل موقفاً شعرياً يقترب من تفسير الحب باللامفسر في قوله :

تسألني تفسيراً للحب

ما قتل الحب

سوى التفسير... (1)

عشب على حجر:

لقد استطاع الشاعر أن يهندس المكان الشعري لهذه المتتالية اللغوية ليخرج اللغة من المستوى العادي لها إلى الخاص، وذلك من خلال ما فتحه مسبقاً من نوافذ تأويلية تختفي وتكاد تنكشف، فماهية العشب لا تكاد تخرج عن كونه من الكائنات الحية والحجر يمثل جزءاً من الأرض، التي لا تعد موأناً إذا حملت الحي فوقها، فيمكن للمعنى أن يستحوذ على علاقة المرأة بالرجل على اعتبار أن لفظ "العشب" يدل على أمنا حواء التي خلقت من آدم عليه السلام والذي عبّر عنه هو "لفظ الحجر" نظراً لخلقه من تراب و الذي يتحجّر في ظروف

(1) نزار قباني: كتاب الحب، قصيدة تسألني حبيبي، منشورات نزار قباني.

معينة، ثم يمكن أن يتحول العشب للدلالة على الإنسان عامة والحجر على أرضه التي عاث فيها الآخرون فسادا عظيما وفي ذلك نورد البيت الشعري لصاحبه نزار قباني من القصيدة "الغاضبون":

يا أحبائنا الصغار سلاما *** جعل الله يومكم ياسمينا

من شقوق الأرض الخراب طلعت *** وزرعتم جراحنا نسرينا⁽¹⁾

وفي هذا تشبيه لأطفال الانتفاضة الفلسطينية بالنبت الحي الذي يخرج من الأرض الموات ، و هي صورة من صور التحدي و أشكال المقاومة لما في ذلك من تعارض بين ليونة العشب و قساوة الحجر إلا أن دلالة الإستعلاء التي يفيدها لفظ المكان (على) تخلع القوة و الضعف عن الحجر و العشب على الترتيب فما يكون إلا أن يعتلي العشب القوي الحجر الضعيف إذا ما قورن بالعشب .

أمهات تقفن على خيط ناي :

أُسْتُهْلَتَ الجملة الشعرية باسم جمع لمفرد الأم، الذي يأخذ المعنى المركب بتعبير عن المرأة وولدها، لتأخذ اسمها من العلاقة القائمة بينهما فالأول مستغرق للثاني بداهة، مثلما جاء في القرآن الكريم بعد بسم الله الرحمن الرحيم: (يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد)⁽²⁾.

(1) د. نوري سعودي أبو زيد: نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني، الغاضبون نموذجاً، بيت

الحكمة ط1، الجزائر 2009م. ص:11.

(2) سورة الحج ، الآية الثانية.

فاسم المرضعة مشتق من الفعل الذي تقوم به المرأة اتجاه الذي لم يفطم بعد، ومن ثمة أغنى معنى لفظ " أمهات " عن ذكر ظاهر لفظ الرضّع أو الأولاد، و أمّا فعل الوقوف يترجم حالة من الدهول المفضي إلى الثبات والاستقرار الناتج عن التسمّر، فتقول العرب وقف الماء أي انحبس مكانه، ووقف الغلام أي سكنت حركته، وذلك لإحداث علاقة التناقض مع الموقوف عليه وهو الخيط، والذي هو كل ما دقّ وهشّ من حبل، فلا يمكن فعل الثبات عليه بحكم صفته و شكله، فنجد العالم النفسي لفاعل هذا الفعل يعتريه القلق والهواجس والخوف والتوجّس مخافة الاضطراب فالسقوط.

ثم ما يلبث الشاعر أن يسند هذا العالم بحيثياته إلى الناي، باعتباره آلة موسيقية تصدر نغما حزينا، يطرب له السمع ويسعد به لأنه نغم، ويحزن الفؤاد لإيقاعه الرتيب، كلحظة زفّ الشهيد إلى قبره وما يصحبه من زغاريد وعبرات في الآن ذاته، لتأخذ الصورة الشعرية هنا دلالة غاية في الإثارة حين تمتزج عوالم الحزن بالسعادة، و ترتبط الأغاني بالمراثي وتنحت الأمومة ديدنا للذة و الألم.

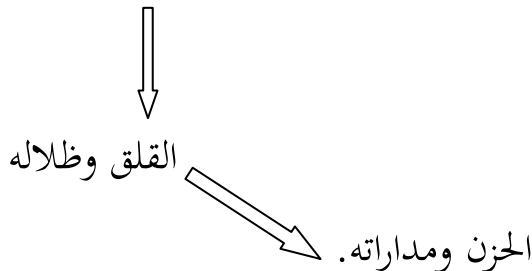
أمهات _____ أولاد =علاقة أمومة .

يقفن _____ الثبات و الإستقرار.

على خيط _____ اللاثبات = القلق والتوجس.

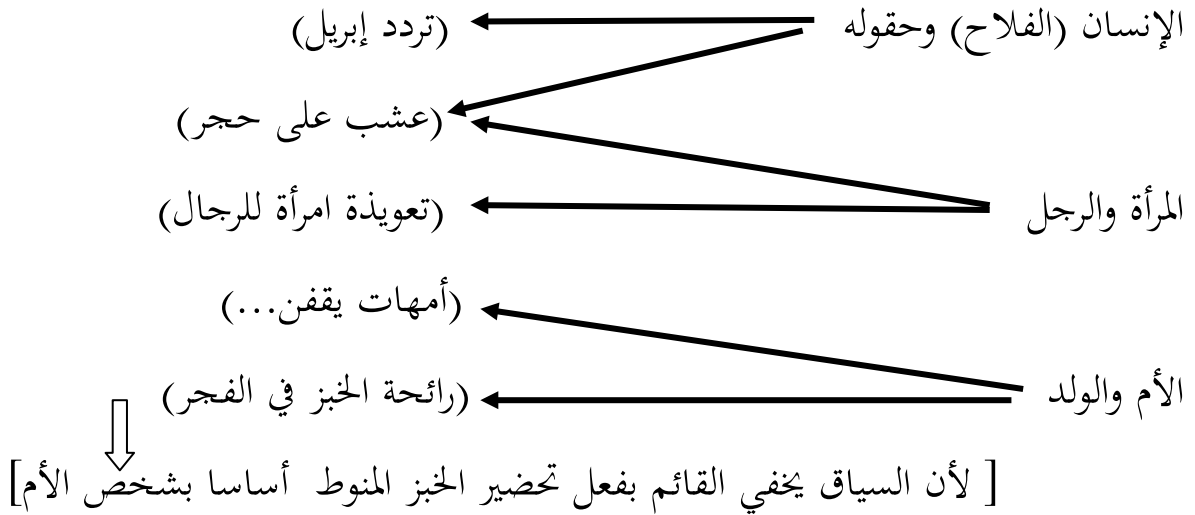
ناي _____ الحزن والسعادة

الأم القلقة الحزينة = (علاقة المرأة بالولد) + فعل الوقوف + المكان (خيط ناي)



وخوف الغزاة من الذكريات:

والواو هنا تعطف خوف الغزاة على خوف الأمهات ، فهي تعكس وجهها آخر للخوف والقلق الذي ينتاب الغزاة بعد أن خالجه الأمهات، والذي يخيف هنا مصرّح به يتمظهر في معنى لفظ الذكريات، جمع ذكرى وهي الجزء من التاريخ الشخصي الذي تحتفظ به ذاكرة الإنسان، وهنا تتحقق معادلة التقابل، فإن كان الغازي لا يستطيع أن يطال ما لا يمكن القبض عليه، أي الذكريات فإن هذه الأخيرة تحقق فعل النصر لاستحالة أسرها بسجن أصحابها و لا قتلها بطمسها، هذه المناعة الدفاعية تصبح بنادقا هجومية مشرعة في وجه المستلب لكلّ ما هو مادي، ولتأويل معنى الذكريات ما تعجز عن حمله الأسفار والصحف مجتمعة و متفرقة ، لكن الشاعر رمى إلى التمثيل ببعضه مثل صور العلاقات التي حبلت بها القصيدة حين قامت بين كل من:



" على هذه الأرض ما يستحق الحياة

نهاية أيلول

سيّدة تدخل الأربعين بكامل مشمشها

ساعة الشمس في السجن
 غيم يقلّد سرّيا من الكائنات
 هتافات شعب لمن يصعدون إلى حتفهم باسمين
 و خوف الطغاة من الأغنيات
 على هذه الأرض ما يستحق الحياة
 على هذه الأرض سيّدة الأرض
 أم البدايات
 أم النهايات
 كانت تسمى فلسطين
 صارت تسمى فلسطين
 سيّدي أستحق لأنك سيّدي
 أستحق الحياة " (1)

يعود الشاعر إلى تكرار فاتحة القصيدة و عنوانها فيما يشبه اللازمة الشعرية (على هذه الأرض ما يستحق الحياة) و في ذلك تأكيد على قدسية الأرض التي يكون الموت لأجلها حياة بحق ، و قد أخفى الشاعر لفظ الموت لإحتمال الحياة على تلك الأرض من دون تدخل فعل المستلب ، فإن كان هذا الفعل كان معنى الموت (التضحية) مستترا متعلقا مباشرة بلفظ الحياة متأهبا ومتوتّرا يكاد يزيح لفظ الحياة و يحلّ محله دون أن يربك السياق أو يمسه بسوء ، ليصبح (على هذه الأرض ما يستحق الموت و التضحية) .

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت لبنان ن ط 2000م، ص: 326 .

نهاية أيلول⁽¹⁾ :

والشاعر يعيد الكرة في شحن اللفظ بالدلالات الزمنية كونه يعبر يني عن
نهاية فصل الصيف و استقبال زمن العواصف و الرياح و البرد و هو في ذلك يشير إلى معاناة
المهجرين من شعبه وما يفعل بهم شتاء المخيمات .

سيّدة تدخل الأربعين بكامل مشمشها : و الشاعر هاهنا يعمل على المزج بين العادي في
أخيلة الناس و الخاص عند المتلقي الشعري ، فالشائع بين الناس ان المرأة إذا تخطى عمرها
عتبة الأربعين قلّت فرص إنجابها ، و استحالت عقيماً بعد أن كانت ولوداً ، و لفّها الحزن
خاصة إذا كان في نفسها طلب للولد ، و قد سمّاه أهل الطب بسنّ اليأس ، هذا العادي
فكيف للشاعر أن يسوق الخبر بجملة إسمية و يكسر المألوف حين يضرب اليأس بفاكهة
المشمش مسنداً في ذلك معنى الشجرة الغائب — الذي ما دلّنا عليه سوى المشمش — إلى
لفظ السيّدة ، هذه الشجرة التي ما تستقر حتى تتجاوز معناها إلى دلالة الأرض التي تقوم
عليها ، و السياق الفرعي هذا بدوره متفاعل مع سياق النص العام ليكون محتملاً لما ذكرناه
من تفرع للمعاني رامياً إلى أن الأرض هي فلسطين و الأربعون معوق الحرب و أن المشمش
أبناء الأرض المدافعون عنها و التي تظل تحبل بهم رغم فعل العدو بها .

والشاعر يشير إلى زمن الاحتلال و بداية المأساة منذ سنة 1948 خاصة إذا علمنا أنّ
القصيدة من ديوان ورد أقل الصادر من عام 1986 و حقّ القول أنّ فلسطين حينها
أشرفت على عقدها الرابع على الحال الذي ذكره الشاعر بين الحقيقة و الواقع .

ساعة الشمس في السجن :

(1) أيلول هو الشهر التاسع (أغسطس) من شهور السنة الميلادية حسب الأسماء السريانية المستعملة في المشرق العربي . يقابله في

التسمية الغربية شهر سبتمبر أو شتنبر. ارتبط أيلول بالتراث والحكايا الشعبية والأمثال في المشرق العربي. و فلسطين .

و أنىّ للسجن أن يحبس الشمس أو يحتويها و هي الأكبر منه ؟ هذا هو التساؤل الأول الذي يستفز القارئ فيحاول عبثاً أن يجد له منطقاً خاصاً ، و الحقيقة أنّ الشاعر يرمي من وراء هذا التنافر إلى فصل الأرض عن أعدائها ، فالسجين صاحب المكان و السجن واقف على الباب الذي يفصل بينهما فلا يمكن للأخير و إن امتلك مفاتيح الباب أن يعيش بداخله لأنّه بكلّ بساطة غريب عنه لا ينتمي إليه و لا إلى القابعين به ، و هذا شأن الفلسطيني و فلسطين و الصهيوني ، فالفلسطيني و إن حوَّصر على أرضه و غلّقت عليه حدود بلاده و صارت سجناً له فلا يعدو ذلك كونه سجناً مادياً من جنود و أسلاك شائكة و بوابات وهذا ما جعل الشاعر يقول بساعة الشمس في إشارة منه إلى الواقع المادي و الزمن الفيزيائي في حين هذا السجن نفسه هو جنة الفلسطيني الشاعر صاحب الأرض و لا يمكن أبداً طمس هذه الحقيقة من نفسيته ، و من حاول ذلك كمن يحاول أن يضع الشمس في سجن و ما هو ببالغ ما أراد .

غيم يقلّد سرباً من الكائنات :

و الغيم السحاب الذي يجبل بالغيث و الماء الذي يحيي الأرض بعد مواتها و يكون عالياً في السماء يحاكي على رفعة شأنه سرباً من الكائنات ، و السرب لفظ يطلب معناه الطيور عامة و الحمام على وجه الخصوص ، فإذا عدنا إلى فعل التقليد في حدّ ذاته لوجدنا بين طرفين غير متكافئين فالضعيف يقلّد القوي ، و القوي يقلّد الأقوى هذا إذا خذنا فعل القوة ، بينما لو عدنا إلى الغيم لوجدناه إما محلّقا عالياً في السماء أو حاملاً وقره يروم إحياء الأرض و من ثمة لا يخرج تقليده عمّا وجد له ، فإن بحثنا عن الكائنات التي لها فعلاً الغيم و تفوقه في قوّتهما لوجدناها الشهداء الذين لم يموتوا بل تراهم يخلقون صعوداً إلى ربهم ولا يستطيع الغيم لحاق تعاليهم ، كما ألبس عليهم الشاعر لفظ الكائنات دون أن يجردهم إلى مجرد أرواح من

دون أجساد ، لأنهم يسقون الأرض بدماهم الطاهرة التي تقرّبوا بها إلى الله تعالى دفاعاً عن أرضهم ، ما جعل الغيم يقلّد فعل الشهداء و هذا السياق يشير إلى المقام السؤدد للشهداء من أبناء الأرض .

هتافات شعب لمن يصعدون إلى حتفهم باسمين :

و كنّا قد ذكرنا فيما سبق شأن السرب من الكائنات كما بيّنا أنّهم الشهداء و أنّهم من العلياء في المقام ما يتصل بما جاء به لفظ الهتافات من الهتاف و هو مناداة البعيد فرحاً واحتفاءً به، فيأخذنا السياق إلى صورة الفلسطينيين و هم يشيّعون شهدائهم و كأنّهم يزفّونهم عرساً باسمين فرحين بما أتوا ، و من يهتف يقرّر لمن هتف له بفعله ، و ذلك مفاده أنّ الشعب كلّّه يحتفي بالشهداء و يقرّر عليهم شهادتهم و هو سائر على دربهم ليستحيل معينا تغرف منه عروس الشهادة عرساً فلا ينضب أبداً .

و خوف الطغاة من الأغنيات : و قد كانت الهتافات قد قدّمت للأغنيات لما يتّصل بهما من فرح و حبور ، ما يجعل الفرح بالشهادة و التوق لها سلاحاً أشدّ على المستلب من الشهادة نفسها ، ليصير استشهاد كل فلسطيني _ و هو في نظر الصهاينة موت _ مبعثاً لتبادل التهاني بالتعازي و الفخر بين الفلسطينيين .

" على هذه الأرض ما يستحق الحياة

على هذه الأرض سيّدة الأرض

أم البدايات

أم النهايات

كانت تسمى فلسطين

صارت تسمى فلسطين⁽¹⁾ "

و الشاعر يللم شتات ما سبق من قصيده ، فكلّ ما أتى على ذكره متفرّقا من ذكريات أهل الأرض على أرضهم ، أفراحهم و أقراحهم من علاقة الفلاح بأرضه والأم بولدها إلى الحبيب بحبيته و الخبز و الفجر و الغيم و غيرها من مفردات الذاكرة ، تشكل مجتمعة سيّدة الأرض و هي الأرض الفلسطينية أمّ البدايات (أوّل الحب) أمّ النهايات (هتافات شعب لمن يصعدون إلى حتفهم باسمين)

" سيّدتى أستحق لأنك سيّدتى

أستحق الحياة " :

و الشاعر محمود درويش ينقل معنى السيّدة إلى الأرض ثم ما يلبث أن ينشر الثاني و يوزّعه على دلالة الذاكرة التي تصله بالأرض الفلسطينية ، مريدا بذلك تخصيص أرضه عن سائر الأرض ، فأرضه هي التي تحمل ذكرياته و ذاكرته و لأنّها كذاك فالدفاع عنها دفاع عن الذاكرة و الوجود و الهوية ، فالحياة لأجلها حياة و الموت في سبيل بقائها حياة كذلك و في ذلك قوله في موضع آخر من قصيدة أخرى :

" أيها المارون بين الكلمات العابرة

آن أن تنصرفوا

فلنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا صوت الحياة الأول

ولنا الحاضر ، والحاضر ، والمستقبل

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت لبنان ن ط 2000م ، ص: 326 .

ولنا الدنيا هنا .. والآخرة
 فاخرجوا من أرضنا
 من برنا .. من بحرنا
 من قمحنا .. من ملحنا .. من جرحنا
 من كل شيء ، واخرجوا من مفردات الذاكرة
 أيها المارون بين الكلمات العابرة ! (1)

فأول الحب في القصيد السابق هو صوت الحياة الأول هنا و هو صوت الحب الذي نسمعه حين ولادتنا من أمنا الأرض فيسحرنا ، و لذلك يهزأ الشاعر من المستلب الذي لا يقدر و إن جدّ على إسكاته، و لا يقدر على استمالتنا لأننا بكلّ بساطة مسحورون بحب الأرض التي أنجبنا و أنّ سحرها كان أول ما سحرنا فلسنا بمتحوّلين عنها أبدا .

2. المبحث الثاني:

الرمز بين المحمول الدلالي والتعبير الإشاري:

يعدّ الرمز من الوسائل الفنية المهمة التي تحقق شعرية الخطاب الشعري المعاصر، على اعتبار أن الشاعر يعتمد من خلاله إلى الإيحاء والتلميح بدل المباشرة والتصريح، فهو آلية للتجاوز والاستحضار- تجاوز للواقع اللغوي الحاضر واستحضار للغائب الأدبي المحتمل- هذا ويذهب الدكتور إحسان عباس في توصيفه للرمز على أنّه: "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً"⁽²⁾، ذلك أن الرمز يكشف عن تشابه بين شيئين كشفا ذاتيا دون أن يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز، فالرمز "بعد اقتطاعه من الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط الترابط الحسي بين الرمز والمرموز، فإن العبرة بالواقع

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت لبنان ن ط 2000م، ص: 326 .

(2) د. إحسان عباس : فن الشعر، دار صادر بيروت، بيروت ط1 1996م ص: 200 .

المشترك المتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي⁽¹⁾، فالأثر الأدبي والنفسي المشترك عند كل من الشاعر والمتلقي، إنما هو تجلٍ لقصدية الرمز المتجاوز للمعنى الإشاري-دون أن يلغيه- إلى المعنى الإيحائي الأدبي، كما يتجاوز كل ما يرمز إلى المحبوبة معنى المرأة إلى معنى الأرض ضربا بالمثل في جلّ سياقات درويش الشعرية، فهو في نصّه شتاء ريتا إنما يلخص الصراع المحموم على الأرض بين اليهود والعرب منذ حروب أورشاليم إلى اليوم، كما يصوّر حلمين متناقضين، متضادين بين حبيبين عدوين:

" قلت : يا ريتا ، أأرحل من جديد

مادام لي عنب وذاكرة ،وتركني الفصول

بين الإشارة والعبارة هاجسا ؟

ماذا تقول ؟

لاشيء يا ريتا أقلد فارسا في أغنية

عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا....

عني؟

وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان ،فواحد

يستلّ سكيناً وآخر يودع الناي الوصايا "⁽²⁾

من هنا يكتسب الرمز فعالية إيحائية وإجراءً تفجيرياً للسياقات الممكنة فيزيائياً بغية إنتاج سياقات ميتافيزيائية محتملة، ما يحقق تعددية الدلالة وانفتاح النص على القراءات التي من شأنها أن تتحوّل بالنص الشعري المعاصر من كونه تعبيراً عن العوالم إلى رؤية خلاقة لها،

(1) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة ط1 1977م ص: 39 .

(2) محمود درويش : ديوان محمود درويش ، مج 2 ، 541 .

بعد أن " يصبح للشعر هنا حركة توليدية هي حركة خلق العالم وليس التعبير عنه، ولقد شكل النموذج الرمزي مصدرا مرجعيا من مصادر فهم حركة الشعر العربي الحديث لما بات يعرف بالقصيدة الرؤيا، كما عبّرت عنها حركة مجلة شعر التي رأت في القصيدة الرؤيا أنّها خلق للعالم وليس التعبير عنه وما تسميه المدرسة الرمزية الرمز الديناميكي هو ما أطلقت عليه حركة مجلة شعر قصيدة الرؤيا⁽¹⁾". عود على بدء؛ لقد استطاع محمود درويش من خلال تجربته الشعرية، ابتداء رموز خاصة به، ودمجها في شعره على غرار رمزية العصفور، والسنونو، الدوري، الفراش، الغزال، الخيل، وغيرها من الأشكال الأخرى.

. رمزية العصفور:

لقد وردت مفردة العصفير في جلّ دواوين درويش الشعرية، كما أنّها جاءت كدالة رمزية محورية في قصائد ديواني: (عصفير بلا أجنحة والعصفير تموت في الجليل)، فالمفردة بالإضافة إلى تفاصيلها المعجمية من إشارة إلى الطيران والتغريد والألوان، فإنّ دلالاتها الإيحائية من حرية وفرح وجمال تتقاطع مرات عدة في قصائده مع نفسية الفلسطيني المأسور التواقّة روحه إلى الحرية، الحزينة المنفية، الآملة بفرح العودة، فقد وردت مفردة العصفير للدلالة على من هُجّروا من بلادهم، كما ورد في ديوان (عاشق من فلسطين):

" هرمت، فردّي نجوم الطفولة

حتى أشارك

صغار العصفير

درب الرجوع..

(1)د. ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2001م:ص147.

بعش انتظارك " (1)

كما وظّف الشاعر مفردة العصافير للدلالة على الشهداء أيضا، تأثرا بواقع المقاومة المسلحة
مثلما جاء في ديوان (العصافير تموت في الجليل) :

" ورمت في آلة التصوير

عشرين حديقة

وعصافير الجليل " (2)

يذهب الدكتور سعيد جبر محمد أبو خضرة تعليقا على دلالة مفردة (العصافير) أن
الشاعر درويش في قوله:

" تعالى ننتمي للمجزرة!

سقطت كالورق الزائد

أسراب العصافير

بآبار الزمن

وأنا أنتشل الأجنحة الزرقاء... " (3)

يستلهم رمز العصافير في إشارة منه إلى شهداء (كفر قاسم)؛ بل " لعلّ السياق التاريخي
لأحداث كفر قاسم يبيّن بوضوح علاقات الاقتران بين الدلالات اللغوية الماثلة في المقطع
الشعري، فالشهداء = (أسراب العصافير) هم من فلاحي قرية كفر قاسم الأبرياء، ويستدعي
المضاف (أسراب) مضافا إليه متوقعا-نمطيا- هو الحمام، الذي يوحي بالسلام والبراءة وربما
بالحياة القروية البسيطة، وعليه يكتسب المضاف إليه (عصافير) الدلالة الكامنة في العلاقة

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش، مج 1. ص: 94.

(2) م . ن ، ص: 257.

(3) م . س . ص: 263.

السابقة، يضاف إلى ذلك أن المسوغ في اختيار العصافير للدلالة على الشهداء قد يكون ذا مرجعية محلية تذهب إلى أن أرواح الأبرياء تتحول إلى طيور (عصافير) تطلب الثأر، وبهذا تُتاح للشاعر دلالة خصبة للتعبير عن مقاومة الاحتلال والعمل الفدائي⁽¹⁾

رمزية الدوري:

الدوري من الطيور الصغيرة ذات السمرة والرمادي (بياض مشوب بالسواد) يعيش بالقرب من البيوت والمباني ، ولقد استعملها الشاعر درويش رمزا يدلّ به على ذلك الأمان والاستئناس في مقابلة ما أصاب الفلسطيني من حالة اللاستئناس كما ورد ذلك في سياق قصيدته " تحت الشبايك العتيقة" التي تصوّر مأساة سقوط القدس 1967 وكيف أن الدوري والشاعر يشتركان في فقدانهما للمكان ومن ثمة فقدانها للسلام ، جاء فيها:

" وافق تحت الشبايك العتيقة

من يدي يهرب دوري وأزهار الحديقة" ⁽¹⁾

هذا التماثل بين الشاعر والدوري إنما جسّده الشاعر في قوله أيضا :

" ها أنا أنهض من قاع الأساطير

وألعب مثل دوري على الأرض" ⁽²⁾

ما يلبث الشاعر أن يرّكب الدلالة وينزاح بالرمز ليخلق صورة رمزية أخرى ، من شأنها إبداع معنى جديد بمفردة الدوري في قوله: (بيروت.... غزالة مذبوحة بجناح دوري) ⁽³⁾، من

(1) سعيد جبر محمد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1. 2001م. ص: 44.

(1) محمود درويش: آخر الليل ، ص: 169 .

(2) م . ن . ص: 174، 175.

(3) محمود درويش : حصار لمدايح البحر، قصيدة بيروت ، ص 106، 107.

هنا استطاع الشاعر أن يفتح النص على فضاء من القراءات ، فتأويل ما يستطيع ذبحه جناح دوري على ضعفه إنما هو من الضعف ما يزيد عن ضعف قاتله (القاتل ضعيف القوة أي أن المقتول أضعف من ذلك) وقد يأخذ التأويل صورة التآكل الداخلي على اعتبار أن القاتل ينتمي إلى المقتول بل هو من جزئياته وهذا ما ذهب إليه صراحة سعيد جبر محمد أبو خضرة (وتتجلى الصورة الشعرية التالية: " بيروت.....غزالة مذبوحة بجناح دوري" بالإنزياح في النسبة الداخلية للتركيب أي بإسناد حدث الذبح إلى الفاعل المجازي - جناح دوري- الأمر الذي يجعل حالة التحصيل لدى الشاعر ذات دلالات مفتوحة فإذا أمكن تؤسم صورة بيروت أي ارتسام قسماتها في الأذهان بغزالة قد ذبحت من ناحية ، لأن آلة القتل أقل -منطقيا- من أن تدمي المدينة وأهلها، وبالتالي تسم الصورة بسخرية لاذعة، لما آلت إليه بيروت من مدينة الجمال (غزالة، الحياة) إلى الخراب- الموت- أو من ناحية ثانية لأن آلة القتل جناح دوري تعدّ في بدئها من إحداثيات المدينة الدالة على السلام والأمن لما تمتاز به من إلفها للمكان، أما أن تؤول إلى آلة تقتيل وتدمير فإن الصورة إذا تنطوي على سخرية مريرة من الحرب الأهلية في بيروت).⁽¹⁾

نمو المعنى الرمزي للفراشة:

الفراشة نوع من الحشرات ، ذات أربعة أجنحة وألوان زاهية وقد ارتبط اسمها بعدد من المعاني الجمالية والفلسفية لما تتميز به من ناحية الشكل والسلوك والتكوين؛ فأما شكلها فيوحي بالجمال والرقّة وأما السلوك فيرمز إلى التخبط والتهافت وعدم الثبات شأن قوله تعالى في سورة القارعة " يوم يكون الناس كالفراش المبثوث " صدق الله العظيم ، وتارة ترمز إلى

⁽¹⁾ سعيد جبر محمد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2001، م.ص:58.

الخلود كما هي النظرة الأفلاطونية⁽²⁾ ، وقد استثمر الشاعر محمود درويش رمزية الفراشة في بناء العديد من الصور الشعرية بكفاءة تجعل من معنى الفراشة يتطور ويتوالد من قصيدة لأخرى ومن ديوان لآخر؛ وأمّا قوله في المقطع التالي:

" وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات

طائرات

طائرات

تخطف العاشق من حضن الفراشة ومناديل الحداد "⁽³⁾

فإن الشاعر يسقط دلالة الفراشة على معنى المرأة ودلالة الارتباط الوجداني معها والذي يتمثل في العشق، كما تزيد إحائية تركيب الإضافة توغلا بالدلالة إلى معنى الأرض (حضن الفراشة)، فإذا ألقينا نظرة على دلالة الرموز في الفن عامة فإننا نجد هذا التصور حول الفراش والقائل: " إنَّ الفراشة في كثير من أعمال الفن التي ترجع في تاريخها إمّا إلى العصور القديمة وإمّا إلى عصور أكثر حداثة.... ترمز المرأة الموصولة بأجنحة فراشة إلى الروح أو إلى خلود الروح "⁽¹⁾

نمو المعنى الرمزي للخيال:

والخيال مجموعة من الأفراس وهي المركبات المعروفة في الوسط العربي الصحراوي، إذ ترمز للرجال والغزو والحروب ، كما ارتبطت بمعاني العزة والنخوة والكبرياء، وقد أبدى الشاعر

⁽²⁾ أنظر فليب سيرنج: الرموز في الفن، الأديان، الحياة ، تر: عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، سورية ص :204.

⁽³⁾ محمود درويش : أعراس الديوان ، قصيدة أعراس ص: 584.

⁽¹⁾ فليب سيرنج: الرموز في الفن، الأديان، الحياة ، تر: عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، سورية ص :203.

محمود درويش اهتماما بدلالاتها منذ بداياته الشعرية موظفا إياها كدالة شعرية ترمز للرحيل والسفر كما جاء في ديوان "عاشق من فلسطين ضمن قصيدة (صوت وسوط) :

" لو كان لي فرس

تركت عنانها

ولجمت حوذي الرياح على الهضاب "(2)

وفيه تعبير للشاعر عن رغبته في البقاء على أرضه دون امتطاء دالة السفر أي الخيل وفي ذلك يقول سعيد جبر محمد أبو خضرة : " وفيه يصوّر الشاعر رغبته الجامحة في البقاء على أرضه، وتمسّكه بها مستحضرا على الأغلب قدرة سليمان عليه السلام ، على تسخير الرياح التي تمثل في قاموسه ، في هذه المرحلة الشعرية قوة سلبية تعمل على التهجير والإقتلاع من الأرض، ولتغلب على الرياح وإيقافها يستعين بالفرس الدالة على القوة والسرعة "(1) . ثم ما لبثت الخيل في التوظيف الدرويشي إن صح التعبير، أن تطورت من آلة دالة للسفر إلى قطعة من المكان مستغرقة معاني العصفور الذي ينتمي إلى الشجرة التي تنتمي بدورها إلى الأرض ، فما يكون العصفور بالتعدي إلى متتميا إلى الأرض، كما هو ظاهر في ديوان (محاولة رقم 7) حيث جاء :

" وكنت أغني سدى

لحصان على شجر

وفي آخر الأرض أرجعني البحر

(2) محمود درويش: عاشق من فلسطين ، ص: 90 .

(1) سعيد جبر محمد أبو خضرة :تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2001، ص: 85.

كل البلاد مرايا

وكل المرايا حجر

لماذا نحاول هذا السفر⁽²⁾

فالحصان هاهنا تقمص معنى الطائر انطلاقاً من دلالة السياق ووقوفه على الشجر، فالتركيب إنما جعل الحصان على ظرفية المكان الشجري كما نستطيع تأوله على نحو الحصان الطائر في إشارة تبدو صحيحة جداً بعين التناص إذا عرفنا بأمر أفراس سليمان المجنحة⁽³⁾.

"أخذوا منك الحصان الخشبي

أخذوا ، لا بأس ظلّ الكواكب

يا حبي

يا زهرة البركان، يا نبض يدي

إنّي أبصر في عينيك ميلاد الغد

وجوادا غاص في لحم أبي⁽¹⁾

والحصان إنّما هو دال هنا على معنى العروبة ونخوة العربي، فلمّا كان تركيب الحصان الخشبي يشير إلى لعبة من لعب الطفل العربي، فكأنّما فعل السلب لا يقع إلا على شيءية الحصان اللعبة لأن معناها أي العروبة إنّما واقعة في النفس ، فكأنّ العربي عربي بالنشأة الأولى فما

(2) محمود درويش : محاولة رقم 7 ، قصيدة "كأني أحبك" ص 464.

(3) تشير بعض النصوص التراثية إلى وجود الأفراس المجنحة أو على الأقل تمثلها في الأجنحة العربية فقد ورد في قصص الأنبياء (...عن عائشة رضي الله عنها قالت: قدم رسول الله (ص) من غزوة تبوك أو خيبر وفي خيمتها ستر، فهبّت الريح فكشفت ناحية الستر عن بنات لعائشة لعب فقال "ما هذا يا عائشة؟ فقالت بناتي، ورأى بينهما فرسا له جناحان من رقاد ، فقال : ما هذا الذي له جناحان؟ فقالت: أما سمعت أن لسليمان خيلاً لها أجنحة، قالت: فضحك حتى رأيت نواجذه(ص)...) ينظر النص ابن كثير : قصص الأنبياء ، تحقيق : عبد القادر عطا الجزء الأول، ص 283.

(1) محمود درويش : آخر الليل ص 203 قصيدة " أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر " .

يلبث معناها حتى يتفجّر في الغد الآت (جوادا غاص في لحم أبي) ، وهذا تركيب يخبر هو الآخر عن طريق الفعل الماضي "غاص" وهذا يشير إلى زمن ماضي مفتوح كما يشير إلى عمق أثر الفعل خلال إستجلاء معنى الغوص وهو أثر يشغل بالفعل ولو خفي عن العيان، كل هذا يحدث في لحم أبي وهو تركيب مدعاة لأن يجعل العروبة عروبة بالوراثة، فلا يستطيع المحتل لها طلبا .

كما نجد أن معنى الخيل أخذ شكلا آخر في نموّه حين دلّ على معنى الخصب والنصر من جهة وعلى العمل التحريري والإخصاب من جهة أخرى ، وهذا حين إسناده وظيفيا مع متلازمة الجنس والإيحاءات الجنسية، ولم يكن ذلك التوظيف اعتباريا دون مسوغ إذ أننا نجد سعيد جبر أبو خضرة قد انتبه لذلك لما وجد له أصلا في كتاب حياة الحيوان الكبرى لما جاء فيه من أنّ الله سبحانه وتعالى: " لما أراد أن يخلق الخيل قال لريح الجنوب إني خالق منك خلقا فأجعله عزّا لأوليائي ومذلة على أعدائي وجمالا لأهل طاعتي، فقالت الريح: اخلق ، فقبض منها قبضة فخلق الفرس⁽¹⁾ " هذا الباب من توظيف الخيل إنما يشير كما سبق الذكر إلى الإخصاب الجنسي الذي يثمر عن علاقة التزاوج المجازية بين الشهيد والأرض كما هو في ديوان أعراس (قصيدة الأرض) :

" وفي شهر آذار تستيقظ الخيل

سيدتي الأرض

وفي شهر آذار ينتفض الجنس في شجر الساحل العربي

وللموج أن يحبس الموج... أن يتموج... أن يتزوج... أو يتضرج بالقطن

(1) كمال الدين محمد بن موسى ولد مبري: حياة الحيوان الكبرى، مكتبة مصطفى الباوي ، ج 1 ، ط4، مصر 1970، ص:

أرجوك - سيدتي الأرض - أن تسكنيني وأن تسكنيني

صهيلك

أرجوك أن تدفينيني مع الفتيات الصغيرات بين البنفسج والبندفية

أرجوك - سيدتي الأرض - أن تخصبي عمري المتماثل

وهذا ربيعي الطليعي

وهذا ربيعي النهائي

في شهر آذار زوّجت الأرض أشجارها "(2)

فاستيقاظ الخيل متزامن مع استيقاظ الأرض في شهر آذار، هذا الشهر الذي يرمز للقوة والخصب ففيه تهتز الأرض وتربو وتكشف عن زينتها وفتنتها التي توقظ الخيل لما توقظ التاريخ الرامز في الخيل لإحداث الزواج والإخصاب والولادة الجديدة وكأنه عرس الأرض، إذا استندت إلى خيلها ليصير العمل الجنسي للخيل دالا سياقيا على العمل الثوري الذي يبعث الحياة بعد الموت ، في تراتبية زمانية تجعل من الخيل رمزا شعريا يدل على الزمن إذا أخذنا بذاكرة هذا اللفظ.

3 المبحث الثالث:

الكتابة بين الذات الفردية و الأنا الجمعية :

صدّر درويش ديوانه الأخير (لا تعتذر عما فعلت) بالعبارات الآتية:

توارد خواطر...أو توارد مصائر

" لا أنت أنت ...

(2) محمود درويش : أعراس، قصيدة الأرض، ص 621، 623.

ولا الديار ديار"

أبو تمام.*

"والآن ، لا أنا أنا ...

ولا البيت بيتي"

لوركا*

هذا التصدير يحيل المتلقي الذي دأب على قراءة ما كان من شعر محمود درويش قبل هذا الديوان إلى لحظ أن هناك توترا واضحا في سيرورة شعره وأنّ هناك جدة في رؤية الشاعر ينقلها عبر تقابل الحاضر بالغائب والمثبت بالنفي ، كان يريد أن تكون (هي هي والديار ديارها) و (هو هو والبيت بيته) هذا ما يجعلنا نتبع بكل فضول معرفي شاعرين مخاطبين (درويش الكائن) و (درويش الذي يجب أن يكون أو من المفترض أن يكون) ثم مخاطبين (هي الكائنة) و (هي التي يجب أن تكون أو من المفترض أن تكون) مع تحديد طبيعتها وماهيتها (امرأة كانت أرضا أو قضية) ، وعودا على التصدير وما يحمله من توتر نجده في ثنايا نص محمود درويش والذي يحمل عنوان (لي حكمة المحكوم بالإعدام) :

" حلمت بأن قلب الأرض أكبر

من خريبتها

وأوضح من مراياها ومشنقتي

وهمت بغيمة بيضاء تأخذني

إلى أعلى

* أبو تمام: شاعر عباسي مكثر مجيد كتب في الحكمة .

* لوركا: شاعر إسباني من دعاة الحرية .

كأنني هدهد ، والريح أجنحتي

وعند الفجر، أيقظني

نداء الحارس الليلي

من حلمي ومن لغتي :

ستحيا ميتة أخرى ،

فعدّل في وصيّتك الأخيرة

قد تأجل موعد الإعدام ثانية

سألت إلى متى؟

قال: انتظر لثموت أكثر.⁽¹⁾

فبين الحلم والاستيقاظ - لأنه كان بفعل خارجي لذلك افترق عن اليقظة- يكون درويش الشاعر الحالم ودرويش الشاعر الذي يحيا لحظة الوعي ، ما يجعل الذات ذاتين : ذات فردية تؤمن بالأرض (الوطن) وتكفر بالخرائط والحدود والمنافي، ذات ترى بعين المثالية حين تتحرك إلى الأعلى في إشارة إلى الإعراج والتحرّد من كل ما هو واقع مادي ، وذات تفتح عينها على واقع لم يكن جزءا من حلمها قط، ومن ثمة يصير الموت بدوره موتان، الموت المرتقب للجسد خاصة بعد مرض درويش المفاجئ قبل كتابة نصّه هذا وهو موت أهون من الموت الذي أحدثه انكسار الحلم وما سبّبه من فجعية و نازلة : " إنّ لحظة الانتباه من الحلم قد تكون مريعة على أشدّ ما يكون الرّوع أحيانا، لاسيما إذا كان الحالم قد أسهم

(1) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1 .

في رسم معالم حلمه كما فعل درويش في غنائياته للوطن والمقاومة، وعلة كون الإنتباهة مريعة أنها تكشف للذات زيفها وعجزها" (2)

والنص الشعري السابق يتكرر صدها فيما يليه وكأنّ فعل الصحو من الحلم تناص يربط مجموعة الديوان الشعرية في حركة أفقية تتصاعد تدريجياً ممّا يؤسس لنمو دلالي عبر تداخل نصّي لطيف اللغة غير ملحوظ إلاّ في مجمل الديوان ، لا على مستوى القصيد المعزول عن الديوان، يقول محمود درويش:

" خذني إلى سنواتنا
الأولى " ، تقول صديقتي الأولى " دعي
الشباك مفتوحاً ليدخل طائر الدوريّ
حلمك "... ثم أصحو ، لا مدينة في
المدينة، لا " هنا " إلا " هناك " ولا
هناك سوى هنا. لولا السراب
لما مشيت إلى تلال سبعة...
لولا السراب ! " (1)

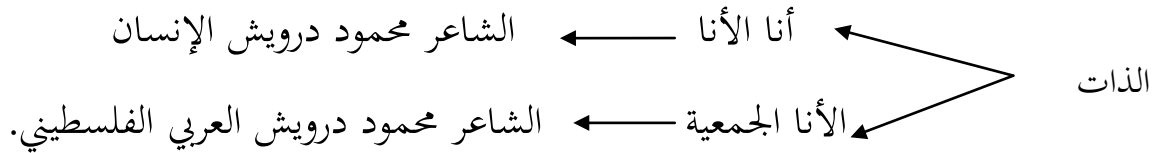
والملاحظ هاهنا أنّ فعل الصحو من الحلم والاصطدام بواقع غير الذي كان في (الحلم) إنّما يؤسس لتخريج معنى السراب ، " وأوّل مظاهر الصحو من الحلم مظهر معرفي يكمن في التنبّه إلى أنّ هذا مجرد حلم لا غير، وهذه هي الدرجة الأولى البدائية من اليقظة المريعة، ذلك لأنّ وردية الأحلام تظلّ قاهرة بحيث تطغى على الواقع ، وتخلق واقعها الخاص بها، والحالم لا

(2) خالد عبد الرؤوف الجبر : غواية سيدوري ، ص: 66 .

(1) محمود درويش : لا تعتذر عمّا فعلت ص: 50 .

يحس المفارقة المؤلمة بين هذا الذي يحلمه وبين واقعه المغيّب بفعل الحلم ، فإذا ما تحقق التنبّه حال الحلم سرابا خلباً، وبفعل وطأة هذا التحوّل تحول كل الأشياء سرابا لا حقيقة فيها ولا حقيقي⁽²⁾.

والسراب المتولّد عن فعل الصحو هو الآخر يؤسس لفكرة تتجلى في حركة انكفاء الذات على نفسها ، فتتفر من الواقع الأليم (السراب) إلى البحث عن الذات وحيواتها، ذات فردية يمثلها الأنا وأخرى جمعية يمثلها الأنا الجمعي، درويش الشاعر الإنسان ودرويش الشاعر الفلسطيني ، ولعلّ هذه الرحلة هي الأصعب على شاعر يحمل قومية معينة (عربية فلسطينية) مما يؤسس لتوصيف التجربة الدرويشية بصيغة الإنسانية أكثر منها قومية عربية أو فلسطينية.



هذا الانفصام الذي نكاد نستشعره في شعر درويش وإن جاز لنا تسميته بشوزيفرينيا واعية إنّما تتجلى في النص الدرويشي عبر عديد الثنائيات التي تمثل تقابلا وتنم عن صراع داخلي نفسي ، جسّده الشاعر أكثر من مرّة عبر إلتباس ضميري المتكلم تارة، وعبر إشكالية تغير الذات في صورتها المادية تارة أخرى، قاصدا من ورائها نظرتين لذات واحدة تتعالقان بين لحظة الوعي المعرفية الإنسانية ولحظة الوعي المعرفية القومية فهو القائل:

"في بيت أُمي صورتني ترنو إلي

ولا تكف عن السؤال:

أأنت يا ضيفي أنا ؟

هل كنت في العشرين من عمري

(2) خالد عبد الرؤوف الجبر: غواية سيدوري، ص 68 .

بلا نظارة طبية

وبلا حقائب ؟

كان ثقب في جدار السور يكفي
كي تعلّمك النجوم هواية التحديق

في الأبدى

(ما الأبدى؟ قلت مخاطبا نفسي)

ويا ضيفي ... أأنت أنا كما كنّا ؟

فمن ممّا تنصّل من ملامحه ؟

أتذكر حافر الفرس الحرّون على جبينك

أم مسحت الجرح بالمكيّاج كي تبدو

وسيم الشكل في الكاميرا ؟

أأنت أنا ؟ أتذكر قلبك المثقوب

بالنّاي القديم وريشة العنقاء ؟

أم غيّرت قلبك عندما غيّرت دربك ؟

و قلت: يا هذا ، أنا هو أنت

لكنني قفزت عن الجدار لكي أرى

ماذا سيحدث لو رأي الغيب أقطف

من حدائقه المعلّقة البنفسج باحترام...

ربما ألقى السلام ، وقال لي:

عد سالما ...

وقفزت عن هذا الجدار لكي أرى

ما لا يرى

وأقيس عمق الهاوية. ⁽¹⁾

فدرويش يحاور نفسه من دون تكلف ، فالصورة هي التي تبادر بالسؤال (أنت يا ضيفي أنا؟) فالشاعر أصبح ضيفا حين تقدّم به العمر لأنه صار كبيرا عن المكان ، ثم ما يلبث يعقد مقارنة ساحرة من خلال تقييم حاصل الرؤيا من خلال الرؤية .

ذاك الفتى في العشرين من العمر ، حاد البصر قاصر عن التبصر في حقيقة الأبدى، وهذا الشاعر الهرم ضعيف البصر (نظارات طبية) من البصيرة ما يجعله ملما بالحقيقة الإنسانية ، ثم ما تلبث الصورة تحتج بأنها تحفظ الملامح التي تنصل منها الشاعر ، ما يجعل هذا الأخير يردم شرح الانفصال بتأكيده:

" قلت يا هذا، أنا هو أنت...

لكنني قفزت عن الجدار لكي أرى..."

ففي تصريح الشاعر الهرم أنه هو المطابق لمن في الصورة (الشاعر الشاب) مع اختلاف بين الحركة والسكون أي القفز واللاقفز، تلك الحركة المدفوعة بحب الرؤية التي لا يمكن تحقيقها والسكون ، ثم نجد ذلك التخرّيج الساحر في إirاده لإمكانية العودة سالما من تجربة الغيب ومعاينة الهاوية، وعودا على ديوانه كزهر اللوز أو أبعد نجد نصه:

" كما لو فرحت : رجعت ، ضغطت على

جرس الباب أكثر من مرّة ، وانتظرت ...

(1) محمود درويش : لا تعتذر عما فعلت ، 2004 ص: 24 .

لعلّي تأخرت ، لا أحد يفتح الباب ، لا
 نائمة في الممر
 تذكرت أنّ مفاتيح بيتي معي فاعتذرت
 لنفسي : نسيتك فادخل
 دخلنا ... أنا الضيف في منزلي والمضيف
 نظرت إلى كل محتويات الفراغ ، فلم أر
 لي أثرا ، ربما ... ربما لم أكن ههنا ، لم
 أجد شبها في المرايا، ففكرت أين أنا
 وصرخت لأوقف نفسي من الهذيان
 فلم أستطع ... وانكسرت كصوت تدحرج
 فوق البلاط، وقلت: لماذا رجعت إذا ؟
 واعتذرت لنفسي: نسيتك فاخرج !
 فلم أستطع : ومشيت إلى غرفة النوم
 فاندفع الحلم نحوي وعانقني سائلا :
 هل تغيرت ؟ قلت: تغيرت، فالموت
 في البيت أفضل من دهس سيارة
 في الطريق إلى ساحة خالية " (1)

درويش هنا يعود إلى بيته فلا يجد له أثرا أو شبها ، ليس لأنه في البيت الخطأ بقدر ما هو
 تعبير عن غربة المكان الذي يصبح فيه الشاعر منفيا من غير منفى، فينكسر صوته على

(1) محمود درويش: كزهر اللوز أو أبعد، ص: 62.

البلاط في إشارة منه إلى ارتداد الصوت إلى صاحبه ، فلا يكون الصدى ممكنا إلا في حضور الصمت .

منفى المكان أو المكان المنفى الذي جسّده الشاعر في قصيدته السالفة هو عينه المنفى الذي يختاره ليرتاح من عناء التجربة الشعرية التي أخذت من عمره الكثير، لدرجة أنّه يطلب الراحة الأبدية التي غابت عن شبابه وعن مكان شبابه إلى الراحة الأبدية التي تتلاءم وشيخوخته وتتلاءم والسلم الإنساني عموماً لأنّ "جلّ الشعراء العرب القدامى تأثروا بتجربة مرور أيام العمر وتنبّهوا للشيب والشيخوخة النذيرين بقدوم الموت ، وجلّهم عزفوا عن تجارب أيام الصّبّا، وصبايات الصّبّا وجلّهم تغيّرت نظرهم للمكان بعد أن هزمهم العمر ، وحكّت قلوبهم الحياة، ولا نبالغ حين نقول إن علاقة الشاعر العربي بالمكان لم تكن أكثر من تجربة حنين إليه كما في المعلقات التي يشير درويش إليها مرات كثيرة في شعره المتأخر زمنياً ولا نتناسى هنا أمثال (ولي وطن آليت ألا أبيعهُ) و (أول أرض مسّ جلدي ترابها) لكننا أيضاً لا ننسى أمثال (وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى) و (إن وطن ساءتك أخلاق أهله) ولعلّ (وما حبّ الديار شغفن قلبي) يجمع النظرتين معا من حيث إنّ البلاد لا تكتسب أهميتها مجردة من الإنسان ⁽¹⁾ هذه النظرة الإنسانية الشاملة، المتمرسّة للزمان والمكان إنّما تعززت بفعل تجربة الشاعر الشاب يقول:

" الآن في المنفى... نعم في البيت

في الستين من عمر سريع

يوقدون الشمع لك

فاخرج بأقصى ما استطعت من الهدوء

(1) د.خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدوري، ص: 44 .

لأن موتا طائشا ضلّ الطريق إليك
 من فرط الزحام ... وأجلك
 قمر فضولي على الأطلال
 يضحك كالغبيّ
 فلا تصدّق أنّه يدنو لكي يستقبلك
 هو في وظيفته القديمة ، مثل آذار
 الجديد ... أعاد للأشجار أسماء الحنين
 وأهملك
 فلتحتفل مع أصدقائك بانكسار الكأس
 في السّتين لن تجد الغد الباقي
 لتحمله على كتف النشيد ... ويحملك
 قل للحياة ، كما يليق بشاعر متمرّس :
 سيّري ببطء كالإنّاث الوثائق بسحرهن
 وكيدهن. لكلّ واحدة نداء ما خفيّ:
 هيت لك ، ما أجملك!
 سيّري ببطء ، يا حياة لكي أراك
 بكامل النقصان حولي، كم نسيتك في
 خضمّك باحثا عنّي وعنك، وكلّما أدركت
 سرّاً منك قلت بقسوة: ما أجهلك !

قل للغياب: نقصتي

وأنا حضرت ... لأكملك " (1)

إنّ المتأمل لهذا النص إنّما يرى العمر مثل القطار السريع يستوقفه الشاعر في محطة متأخرة ليرتاح من عناء التجربة السريعة التي تحرف الرؤية بفعل العجلة، لذلك يورد أكثر من دالة لغوية تشير إلى التأني الذي يقنص حقيقة الصورة والفكرة مثل (ملتقى البيت، الهدوء، الستين من العمر، سيّري ببطء) في مقابل ما دلّ على الكينونة داخل التجربة (عمر سريع ... كم نسيتك في خضمك باحثا عني وعنك) والشاعر حين يخرج عن تجربة الشاعر الشاب الفلسطيني لا يقصصها بقدر ما يعتبرها أساسا تتراكم عليه رؤى الشاعر الشيخ ، فالغياب الذي عناه إنّما هو غياب الشيخ عن فترة الشاب لكنه في تراتبية الزمن الفيزيائي ، إنّما هو مكمل له، متراكم عليه ما يجعل شعره ناميا يستغرق النزعة الفردية والجمعية متجاوزا إيّاهما إلى الإنسان .

ولا ضير أن أذكر هنا أن الشاعر محمود درويش في مقابلة أجريت معه في قناة النيل الثقافية قال: " إن شهرة قصيدة (بطاقة هوية : سجل أنا عربي) قد طاردته وحاصرت بصورة كادت تكون سدّا يمنع حقه في تطوير علاقته مع القارئ وتابع (لكنني رفضت هذه الشهرة وتحررت من الحصار حين رفضت أن تكون هذه القصيدة بطاقة هويتي الشعرية". (1)

ويتابع درويش التأمل فيما مرّ من حياته الشعرية محاولا في الآن نفسه إعادة التشكّل من جديد ، يخرج عن قصر شعره ،عن فضاء شعره زمانا ومكانا، يتأمله من خارج بؤرة توتر تجربته الماضية كي يرى الحقيقة مجرّدة ويلحظ ما فاتته وما أتاه: " بالروح نفسها يبيّن درويش

(1) محمود درويش: كزهر اللوز أو أبعد ، ص: 17 ، 19 .

(1) أنظر، خالد عبد الرؤوف الجبر: غواية سيدوري ص : 116 . نقلا عن صحيفة الرأي الأردنية .

معالم قصيدته الجديدة لكنّه لا يفعل ذلك بصورة مباشرة وإنما يأتي به في سياق استرجاع صورة أغنيته القديمة، ولعلّه يحاول أن يصوّر صراعه الصارخ في لحظته الحاضرة على ما فات ولم ينتبه إليه... لأنّه لو كان يرى الأمور ببصيرة الآخر الشخصي فيه ، ويفهمها فهم الذات الآن لما كان غنى ما غناه ، كان يمكن أن تكون هويته مختلفة على تلك التي صوّرها في قصيدة أصبحت قيدا عليه (سجّل أنا عربي) كان سيعترف بالواقع أو على الأقل لن يجاوزه إلى المطلق الأبدي ، كان سيذكر للمنافي بعض جمالياتها و للوطن بعض قبحه ، و لم يكن ليجعل ممّن أحبّهم ملائكة، لو فعل درويش مثل هذا وكان غيره حقا ولم يسهم في رسم الوهم ، ولم يحارب بأغنياته كلّ الذين كانوا يقولون مثلما يقول هو الآن دفاعا عن الحلم، لكان وجد الآن من هو مثله"⁽¹⁾

وفي سياق الفكرة ما جاء من شعره :

" لو كنت غيري في الطريق لكنت
أخفيت العواطف في الحقيقة، كي
تكون قصيدتي مائية ، شفافة، بيضاء
تجريدية وخفيفة... أقوى من الذكرى
وأضعف من حبيبات الندى...لقلت:
إنّ هويتي هذا المدى !
لو كنت غيري في الطريق ، لقلت
للجيتار: درّني على وتر إضافي
فإنّ البيت أبعد، والطريق إليه أجمل

⁽¹⁾ م . س . ص : 116.

هكذا ستكون أغنيتي الجديدة، كلما

طال الطريق تجدد المعنى... " (2)

نجد هنا أنّ الشاعر يؤسس لما بدأ يكون، وهو ما يجب أن يكون عليه الشاعر وشعره من خلال استحضار ما كان في صورة افتراض مصدر بـ "لو" لبيان المعاني من خلال التقابلات الحاضرة والغائبة لغويا:

- أخفيت العواطف أي أن القول الغائب أنه لم يخف عواطفه حين الكتابة الأولى، هذا الاحتمال الحاضر لم يقع و إلاّ لكان أنتج لنا قصيدة مائية، شفافة بيضاء، تجريدية وخفيفة أمّا ما غاب عن القول الصريح أنّ قصيدته في مستقبل العمر كانت: غير مائية ولا شفافة ولا بيضاء وغيرها وربما جاز لنا أن تقيّم هذا التقابل مجدولا لتوضيح ما نذهب إليه:

الفكرة الحاضرة لغويا الغائبة زمنيا	الفكرة الغائبة لغويا الحاضرة زمنيا
الشاعر لم يخف العواطف	الشاعر أخفى العواطف
القصيدة غير مائية لا ترقى إلى الانسانية	القصيدة مائية (انسانية)
القصيدة غير شفافة ذات كثافة	القصيدة شفافة مباشرة
القصيدة غير بيضاء	القصيدة بيضاء
القصيدة غير تجريدية	القصيدة تجريدية
القصيدة غير خفيفة	القصيدة خفيفة بمعنى الغناء
القصيدة أضعف من الذكرى	القصيدة أقوى من الذكرى
القصيدة أقوى من الندى (جارحة)	القصيدة أضعف من حبيبات الندى
هوية الشاعر أصغر من المدى	هوية الشاعر المدى

(2) - محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، ص: 112 .

البيت أبعد أي أنه أكبر	البيت أقرب أي أصغر
الطريق إلى البيت أجمل	الطريق إلى البيت كان غير نموذجي
الطريق الطويل يتبعه تجدد في المعنى	الطريق القصير يتبعه تحجر في المعنى

فالفكرة الحاضرة لغويا هي التي صرّحت عنها مفردات وسياقات اللغة في النص السابق، وهي الموجود و ما كان بالفعل ، أما الفكرة الغائبة فهي المحتملة التي كان من المفترض أن تكون، المؤولة والتي أشار لها في تلميح غير تصريح، واستطاع الشاعر بفضل تخريج تخيلي باهر أن يحوّل كل حاضر لغوي إلى مجرد افتراض لم يقع بل غيبه عمدا لأنه لم يكن، في حين جعل من كل ما غاب لغة مسندا إلى انتقاض الافتراض، ما يفهم من خلاله أنه كان قائما حاضرا في قابل تجربة الشاعر، ناهيك عن محاولة تفجير عديد الاحتمالات في إطار لغته الشعرية على غرار الإشارة إلى صفة القصيدة الكونية أو الإنسانية من خلال صفة المائية ، والسلام بالبيضاء والوطن بالبيت ، ثم إنّنا نجد الشاعر يفترض أن تكون قصيدته -لو كان غيره بطبيعة حال الافتراض أن تكون- أقوى من الذكرى وأضعف من حبيبات الندى وهذا تناقض ظاهر يتم عن التحام باطن وانسجام بديع ، فإن كانت الذكرى جزءا من التاريخ الشخصي أو الزمن الشخصي فكان من المفروض أن تكون القصيدة أشمل من أن يحدّها زمن شخصي معين ، وهو عين قوة النص حين يخرج عن إطار الزمن سواء من منظور السند فنقول زمن شخصي وزمن جمعي أو رأينا له من حيث ذاته وأبعاده فقلنا زمن حاضر بين ماض وآت ، وأمّا أن يكون النص أضعف من حبيبات الندى لوجدنا أن الندى من الرقة والصفاء ما يجعله مضربا للجمال من حيث ضعفه فيكون الأضعف منه أجمل منه ، كذلك أراد الشاعر لنصّه أن يكون خارجا عن سلطة الزمن بقوته، أضعف من حبيبات الندى بجماله وصفائه : " فقوة

الشعر تكمن في ضعفه وهشاشته ، فهو كائن بلّوري شفاف ، وأي لجوء إلى الزيف يعرضه للكسر ولا نرى للزيف هنا معنى سوى ما كانت عليه أغنياته في ما مضى ⁽¹⁾ .

هذا التحوّل الحاصل في ذات الشاعر وفي نظرة الشاعر لتجربته الشعرية والخروج عن بداياته الأولى وانطلاقه في تأسيس تجربة إنسانية أشمل من تلك أوردتها استعماله لرمز العنقاء وانبعائه من الرماد من جديد فمن الواضح أنّ: "العنقاء تمثل ذات الشاعر الذي استطاع أن يخلّق نفسه من نفسه بعد أن احترق المعنى وحال رمادا، ثم انبعثت الذات من هذا الرماد طازجة حية...ومن المدهش أن خروج الذات من جسدها بعد احتراقه في حالة درويش الفردية ، وخروج الشيخ الحر من نفسه سيّدا كما يصف في (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) في حالته أيضا ،هو نظير لخروج الذات الفلسطينية الجمعية من داخلها أيضا". ⁽¹⁾ يقول درويش:

" سوف نخرج منّا قليلا، سنخرج منّا

إلى هامش أبيض نتأمل معنى الدخول ومعنى الخروج

سنخرج للتو، " آب أبونا الذي فينا إلى أمّه الكلمة" ⁽²⁾

ولذلك نجد ذلك التخرّيج الزوجي المتراوح بين ضميري المتكلم أنا ونحن حاضرا في جلّ شعر درويش محيلا المعنى تارة إلى ذاته الشاعرة (محمود درويش) وتارة إلى الذات الجمعية (كل فلسطيني عربي) ومتجاوزا إيّاهما إلى الذات الإنسانية (الإنسان) تارة أخرى ، وبمنظرة المتلقي النموذج سوف يدرك أن الضمير نحن يستغرق في النص السابق الذات الإنسانية على اعتبار عودة أبنينا نحن إلى أمّه الكلمة في فضاء دلالي بديع يعرّف الإنسان على أساس أنه حيوان لغوي معتبرا في ذلك الطرح أن اللغة والعقل وجهان لعملة واحدة مصداقا لقوله تعالى: "وعلم

(1) د .خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدوري ،ص : 117 .

(1) م . س . ص : 182 .

(2) محمود درويش : هي أغنية ، قصيدة سنخرج ، دار الكلمة 1986 ، بيروت ،ص : 07 .

آدم الأسماء كلها" (3) لأنّ عودة أبينا تشير إلى أصل الفلسطيني وأصل اليهودي والناس أجمعين ، فالحرب في نص الشاعر إنما هي خروج عن ماهية الإنسان والدخول يعني حالة اللاحرب.

والمأمل لتجربة الخروج والدخول هذه من الصعوبة لدرجة انفصام الرؤية وغبن تبينها لأسباب أهمّها أنّها تجربة وجود لأنّها تحصل في أعماق مستويات النفس وأرقى درجات الكينونة ، تنطلق من مسألة الهوية التي تحدد الذات من الآخر ، إذا عنت الأشخاص فالعربي شاعر وغير شاعر، وتحدد الانتماء الوطني فالعربي فلسطيني وغير فلسطيني، وتحدد القومية إذا كان التقابل بين العربي والأعجمي ، وتحدد الدين بين المسلم وغيره ، لتصل إلى هوية تتسم بالشمولية وهي أنا إنسان ونحن ننتمي إلى نوعه، هذا من جهة أمّا ما يجعل مخاض هذا التحوّل عسيراً يكمن في الظروف التي تمت فيها عملية إنتاج درويش لنصوصه، فذات جمعية فلسطينية مقهورة على أرضها حُقّ لها أن لا ترى من مخرج لأمرها غير الحرب وسيلة لاسترداد حقّها المستلب ، تشكل تياراً شعبويًا معارضاً لطرح نحن الإنسان كما هو الحال لجميع اليهود المتصهينين، درويش تغنى بالمقاومة شاعراً فلسطينياً ثم ما لبث في أواخر دواوينه أن يقف موقف الحسم مصحّحاً نظر القاصرين من الإسرائيليين خاصة بين نظرتهم للمقاومة التي تحق لكل من ظلم، والحرب التي تمثل تجرداً صارخاً للإنسان من إنسانيته.

هذا التحول العميق الذي جرى في عمق درويش الشاعر خرج إلى نصّه في عديد من الثنائيات الشعرية و اللغوية كما أسلفنا الذكر، وكان هذا الأثر بادياً بشكل ملفت للدرس النقدي المتناول مجموعات الشعرية، (لماد تركت الحصان وحيداً ؟ 1995) وجسدته (الجدارية 2000) بوصفها نص الحياة ضد الموت ، ثم مجموعة (حالة حصار 2002) التي

(3) القرآن الكريم : السورة البقرة ، الآية 31 .

عبّرت عن ذلك الصراع الداخلي للشاعر، فالمجموعة (لا تعتذر عمّا فعلت 2004) المترعة بالثنائيات، و تبعاً لذلك : " يمكن القول إنّ حالة الوعي التي جسّدها درويش في قصيده) آن للشاعر أن يقتل نفسه (هي التي وسمت شعره بعد ذلك وجعلته ينسرب في مسربين مختلفين، عبّر عنها حينما ألقى بعض شعره في قصر الثقافة بالأردن بمناسبة إعلان عمان عاصمة الثقافة العربية (2002) فقد ألقى مجموعة من القصائد التي يعشقها جمهوره باعتباره المغني، والذات الشاعرة المندغمة في الذات الجمعية ثم قال (قرأت لكم ما تحبون والآن سأقرأ ما أحب) وكان الفرق شاسعاً في الإيقاع والحس واللغة والصورة والفكرة ،بين ما قرأه أولاً و ما قرأه تالياً ،حتى إنّ تفاعل الجمهور معه اختلف بين القراءتين " (1)

فلا يكاد درويش يفصح عن صوتين يتعايشان في ذاته، بدءاً من قصيدته (تمارين أولى على جيتارة إسبانية) من مجموعته لماذا تركت الحصان وحيداً 1995، فالجيتارتان في القصيدة تمثّلان الصوتين، ثم ظهرت ثنائية أخرى بين الصوت والصدى في (لا تعتذر عمّا فعلت 2004) فثنائية "البلبل والكناري" مجسّدة لثنائية الذات في مجموعته (كزهر اللوز أو أبعد 2005) ضف إلى ذلك (في حضرة الغياب 2006) الذي يستدعي مقابله الحضور، ثم لا يكاد نص آخر بعد هذا يخلو من ثنائية الذات تفسيراً أو تأويلاً ،عنواناً أو متناً ،كما هو حاصل خاصة في مجموعة (أثر الفراشة) وما تضمنته من قصائد على غرار : (كقصيدة نثرية ص 21-22)، (ليني حجر ص 23) ، (غريبان ص 56)، (ما أنا إلاّ هو ص 62) ، (شخص يطارد نفسه ص 76)، (شاعري آخري ص 219)، (أنت منذ الآن غيرك ص 269)، (أنت منذ الآن أنت 277) وقصيدة (مناصفة ص 231) والتي يقول فيها:

" تحيا مناصفة "

(1) د.خالد عبد الرؤوف الجبر: غواية سيدوري ،ص : 249 .

لا أنت أنت ، ولا

سواك

أين " أنا " في عتمة الشبه ؟

كأنني شبح

يمشي إلى شبح

فلا أكون سوى شخص مررت به

خرجت من صورتي الأولى

لأدركه

فصاح حين اختفى :

يا ذاتي انتبهي ! " (1)

والعنوان عتبة النص وعلامة متنه في كثير من نصوص الشعر المعاصر ، ومناصفة عنوان يفك مغاليق ما التبس من شعر درويش في هذه المرحلة " فالعنوان نفسه يدل على إثنية تقسم الجسد لتعايش فيه روحان كلتاهما غريبة عن الأخرى ، الأولى ما تزال متسلطة لا يقوى الشاعر عن الإقلاع عنها فقد تسلت إلى خلاياه عميقا دون أن ينتبه مبكرا على ضرورة الموازنة بينها وبين شقيقتها التي انبلجت طازجة من حطام الأخرى ، هكذا بمقدمات كثيرة ، وبآلام مخاض كان يمكن أن تؤدي بالعناء ، فلا ينبعث من رمادها طائر أخضر جديد " (2)

لا أنت أنت وهو تحوّل متماه مع ما جاء في تصديره لديوانه (لا تعتذر عما فعلت) من (لا أنت أنت ، ولا الديار ديار) ثم أنّ عتمة الشبه من القوة التعبيرية بما كان في الإشارة إلى عمق

(1) - محمود درويش: أثر الفراشة ، قصيدة مناصفة ، ص : 231 .

(2) - د. خالد عبد الرؤوف الجبر: غواية سيدوري ، ص : 251 .

التجربة الوجودية وصعوبة الفصل بين هوية الشاعر الفردية والجمعية ثم كان من استعماله للفظ الشبح لما يولده من معاني تتعلق بصعوبة رؤيته أو القبض عليه أو تأطيره بإطار، وهذا معنى آخر يتعالق بين الشعر كتجربة شعورية أعمق من عميقة، وبين الشاعر الذي يكاد يكون من عالم الأرواح المتسمة بصفات الشبح، غير أنّها تطهرت من دنسها بانعتاقها من الجسد سواء أكان جسدا جسما أو جسدا نصّا. " والجميل أن درويش يحيا الآن مناصفة على مستوى الذات (الشاعر والإنسان) ويحيا مناصفة مجاورة أيضا على مستوى النص حيث يتجاوز خطاب الشاعر وخطاب الإنسان. "(1)

وتبعا لما سبق ذكره من تخلق لذات درويش وتنم لها، يكاد ظاهر الآخر منفصلا عن أوله نجده ينشد الخلاص من التشرد و الضياع، فلعلّ أرض الواقع أفضل من حلم الأرض، كما يصبح الحضور مع قساوة المواجهة أجمل من الغياب مع دعة الهروب و سعة الغياب، يقول :

" فاخرج من " أنا" ك إلى سواك

ومن رؤاك إلى خطاك

و مدّ جسرک عالیا

فالامكان هو المكيدة "(2)

ففعل الذات وتجربة الشاعر داخل نصه ازدوجت هي الأخرى لدرجة صراع داخلي الذي يفضل الخطى كسلوك على الرؤى كأحلام، و الواقع المادي على الحلم المتوقع، ليصير

(1) - م . س ، ص : 251 .

(2) محمود درويش : لا تعتذر عمّا فعلت ، 2004 ص: 30 .

الخيال مكيدة مع التركيز على التقدم إلى الأعلى ، معراج يترقّع عن كلّ ما هو شخصي و قومي إلى الأسمى الإنساني.

4 المبحث الرابع:

خصائص الخطاب الشعري :

يعتبر الشاعر محمود درويش من القامات الشعرية التي أنتجت خطابا فكريا متميزا، ورؤية فنية عميقة عبر تجربة طويلة نافذة ومتحققة، وبجانب فنون الأدب المشكّلة للمشهد الشعري العربي (تاريخاً وإبداعاً)، يظلّ شعر درويش واحداً من بين أهم المصادر التي تحتفي بتجربة الشاعر العربي بصورة أكثر تخصيصاً وشمولاً في الشعر الحر. ويعدّ شعره قلباً و قالبا ، مرجعاً ومصدراً لمختلف درجات الاهتمام من القارئ العصامي إلى الباحث الجامعي، من الشاعر الناقد إلى الأكاديمي العربي أو الغربي، فحقّ القول أنّه يمثل ديوان العرب الحديث . ويظلّ محمود درويش واحدا من الشعراء الذين اتّجهوا بالقصيدة العربية نحو جماليات فنية جديدة، تهدف إلى الابتعاد ما أمكن عن المباشرة و التصريح واللسان المعجمي، و ظاهر النص و معيارية اللغة ، إلى فضاءات الشعرية واحتمالات النص الموازي، المعاني المتوارية و الحمالة لأوجه عدة بما يتيح توليد الدلالات من خلال اللغة الحية والمتنامية. وفي الشعر العربي الحديث والمعاصر يشكّل درويش أحد مرتكزاتها الأساسية. ومثلما نحن مدينون بالكثير، شعريا وجماليًا، لعدد من كبار شعراء العربية، نعترف بأنّ لمحمود درويش تحديدا الفضل الكبير في صناعة هذا النوع من الشعر وولادته في الساحة العربية. فقد استطاع أن ينحت لغة جديدة خاصة به من مفردات اللغة المجموعة قبلا في بطون المناجد و متون قصائد من سبقوه ، ولم يكن له ما كان من أمر شعره لولا حكمته الشعرية التي تراوحت بين

نظرية ثقافية تسهم في تأسيس مواضيعه، وبين تطبيقية لغوية أسهمت في كفاءاته و إجراءاته في التعبير و تخريج المعاني و شطر الدلالات ، هذا ما جعل شعره ذو ملمح خاص تحدده ميزات عديدة نذكر منها :

الإلتحام بالقضية الفلسطينية و الدفاع عنها من خلال توظيف الموروث الشعبي الفلسطيني في القصائد ، ونشير هنا إلى استخدام محمود درويش لمصطلح الانتفاضة في قصيدته "الأرض" التي نظمها عام 1976م وكذلك ذكر مصطلحات الانتفاضة فيها كالحجر، دبابة وغيرها فيقول :

" أَسْمِي الحصى أجنحة

أَسْمِي الحصى أسلحة

أَسْمِي ضلوعي شجر

أَسْمِي ضلوعي شجر

وأستلُّ غصناً

أُكَوِّره كالحجر

وأقذفه كالحجر

وأنسف دبابة الفاتحين" (1)

و قد ظهر الشعب الفلسطيني في شعر درويش مدافعاً عن حقّه ووجوده ،بحره و برّه و قمعته فله الحاضر والمستقبل والذاكرة كما في قوله :

(1) محمود درويش: قصيدة الأرض، ص 618-ص 631.

"ولنا في أرضنا ما نعمل

ولنا ما ليس فيكم وطن

ينزف شعباً ينزف وطنا

ولنا في أرضنا ما نعمل

ولنا الماضي هنا

ولنا الحاضر والمستقبل

ولنا الدنيا هنا والآخرة" (1)

إدخال الكثير من الرموز على اختلاف أنواعها تاريخية، دينية و شعرية في متن النص، وتوظيف محمولات الأساطير على اختلاف منابعها، كما هي تارة و تارة بالتصرف فيها عن طريق هدمها و إعادة بنائها حسب ما يخدم موضوع نصّه، فعلى سبيل الذكر لا الحصر فقد استدعى محمود درويش في قصيدته "فرس للغريب" أسطورة جلجامش، واستفاد من أسطورة نرجس في قصيدة مأساة النرجس وملهاة الفضة واستحضر في قصيدته "حجر كنعاني في البحر الميت" أسطورة أنات إذ يقول فيها :

"يا أبي، كم مرة

سأموت فوق فراش امرأة الأساطير التي

تختارها(آنات) لي، فتشبّ نار في الغمام" (2)

وآنات امرأة أسطوريّة تتصل بالعمق الفلسطيني المتصل بالكنعانيين ،وهي في الأسطورة

(1) محمود درويش: قصيدة أيّها المارون ، الأعمال الكاملة .

(2) محمود درويش: حجر كنعاني في البحر الميت، ص: 515 .

الكنعانية تنضح ماء السماء وتوزعه لتحيا به الأرض وتبعث الندى عبر النجوم، وهي التي تهب المزروعات بماءها، وتعطي الأرض غذاءها بأن تضع في التربة نسغ السنابل التي تنمو على صدر الحقول، " فأنا هي أم الكنعانيين التي تمنحهم المطر والسنابل ويصورها الشاعر وكأنها هي التي خلقت هذه البلاد لهؤلاء الأعداء ولذلك فهو يموت في نعناع أحواضه القديمة وكأنه يعتب على هذه الأم الكنعانية التي أتت بهؤلاء اليهود إلى هذه الأرض ولكنه مع ذلك يؤكد على البعد الأسطوري التاريخي للوجود الفلسطيني على هذه الأرض التي كنا عليها قبل أن تطأها أقدام بني إسرائيل " (1)

تكثيف اللغة و نظم المعاني ناهيك عن نظم المفردات ، فخلق المعنى الجديد من خلال إسناد معنى أول إلى ثان ، هذا ما يتجاوز حتى نظرية النظم لدى الجرجاني - و التي لم تتجاوز أسوار الجملة - هذه الكثافة اللغوية عند درويش تجعل النص قابلا للتأويل من خلال العمل على استجلاء غوامض المعاني، ما يحيل العملية النقدية برمتها إلى تجاوز مستمر يحاول أكثر من سبيل للوصول إلى حقيقة النص ، و أكثر من طريق إنما ينتج هو الآخر أكثر من قراءة، وتلك مزايا محبة تستلزمها مقتضيات الشعر المعاصر وأصول الفن الراقي. ومثال ذلك استخدامه للإسناد بين ما لا يسند في مألوف اللغة، من مثل قوله :

" قلت له: إن ظهرت انكسرت، فلا تنكسر

قال لي حُزْنُهُ النَّبَّوي: إلي أين أذهب ؟

قلت إلى نجمة غير مرئية

أو إلى الكهف/

(1) خالد الجبر: تحولات التناص في شعر محمود درويش، ص : 103،98 .

قال يحاصرني واقع لا أجيد قراءته
قلت دوّن إذن، ذكرياتك عن نجمة بُعِدَتْ
وغد يتلكأ، واسأل خيالك: هل
كان يعلم أن طريقك هذا طويل ؟
فقال: ولكنني لا أجيد الكتابة يا صاحبي !
فسألت: كذبت علينا إذا ؟
فأجاب: على الحلم أن يرشد الحالمين
كما الوحي /
ثم تنهّد: خذ بيدي أيّها المستحيل !
وغاب كما تتمنى الأساطير /
لم ينتصر ليموت، ولم ينكسر ليعيش
فخذ بيدنا معاً، أيّها المستحيل !⁽¹⁾

و الحقيقة أنّ الغد لا يتلكأ إلاّ في خضم هاته اللغة الكيميائية، فهو لا يمتلك طوع أمره
ليأتي فعله بقدر ما توحى العبارة عن بعد المرام و تأجل متكرر للمأمول من زمن المستقبل
،ثمّ ما كان من عبارتي (اسأل خيالك ، و على الحلم أن يرشد الحالمين كما الوحي) فلا
الخيال بالذي نسأله قصد الإجابة كما أنّ الحالم يتصوّر حلمه فيأتيه عملاً و تحقيقاً له ،
لا كما جاء من أنّ الحلم هو القائد إلاّ دلالة على إلتباس الأمر على الحالم و حالة تيهه
التي تفضي به إلى تعليق مراده بالوحي مريداً من ورائه تخليه عن صنع القدر للسماء ، و

(1) محمود درويش: ديوان كزهر اللوز أو أبعد ، رياض الرّيس للكتب والنشر ، لبنان 2005 ط 1، ص 31 .

هذا تصوير من الروعة بما كان من أمر الفلسطيني الذي أعيته الحرب و الحصار ، فانقطع
عن العمل الثوري إلى الأمل في النصر السماوي .

"ينبئني هذا النهار الخريفي

أني رأيتك من قبل ، تمشين حافية

القدمين على لغتي ، قلت : سيري

ببطء على العشب ، سيري ببطء

لكي يتنفس منك ويخضر. والوقت

منشغل عنك ... سيري ببطء لأمسك

حلمي بكلتا يدي. رأيتك من قبل

حنطية كأغاني الحصاد وقد دلكتها

السنابل ، سمراء من سهر الليالي،

بيضاء من فرط ما ضحك الماء حين

اقتربت من النبع . سيري ببطء ،

فأنى مشيت ترعرت الذكريات حقولا

من الهندباء ، رأيتك من قبل في

الزمن الرعوي

على قدر ليل الغريب

تنام الغريبة (1)

(1) محمود درويش : لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص: 79، 80.

يسافر درويش تاركاً نصّه فاغراً فاه على الغيب ، و لم نزل نكتبه و نقرأ ما لم يقله .

خاتمة

خاتمة: —

إنّ تمرکز هذه الدراسة المتواضعة حول ظاهرة انبناء المعنى داخل الخطاب الشعري المعاصر و ما للغته من علاقات نحوية و لانهوية ، ظاهرة و خفية إنّما تجعل عملية الكشف عنها و تتبع حيواتها عملية تسلّط الضوء على جملة من الحقائق الأخرى تعدّ من الغاية بمثابة الخلفية التي تبان فيها الحقيقة الشعرية التي تميّز الشعر عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى ، و كذا تميّز معاصره عن ما أتى به القدماء و الأوائل ، و قد كشف لنا هذا العمل المتواضع عن جملة من النتائج التي نحاول إيجازها فيما يلي :

- أنّ تحيّر اللفظ وحده لا يغني ، بل هو في حاجة إلى عملية النظم التي حين إسنادها للبنيات اللغوية بعضها إلى بعض تلوّن السياقات و تشكّل الأنساق ، و تنتج المعاني المختلفة و الدلالات المتوتّرة .
- أنّ الشعرية تكمن في انحراف اللغة عن مساراتها المعجمية و حتى عن لأمالوفها الذي دجّنته العادة و تواتر الاستعمال ، بما يتيح لها التجدّد و الانفتاح على أكثر من دلالة و من ثمة الإنبعاث المتنامي من رحم النص توقف نظمه .
- أنّ الرمز دالة لها شعريتها الخاصة موسومة بالكثافة الدلالية ما يتيح لها أن تتجاوز معناها و دلالتها الأحادية حين التحامها بالنص الشعري إلى دلالات لا محدودة ، فالرمز هنا نص قائم بذاته متقاطع في دلالاته مع دلالة النص الذي ورد فيه ما يتيح نحت دلالات جديدة لم تكن لتكون في الرمز أو النص الشعري إذا أخذنا الواحد منهما بمعزل عن الآخر .

– أنّ قصدية الرمز في الشعر المعاصر تتجاوز التواصل المباشر و التبليغ الأفقي –
إن لم نقل تنصرف عنهما – إلى تفجير فضاءات للإحتمال عن طريق الإغراق
في الإيحاء و الإحالة ما يسم الشعر المعاصر بميسم الغموض و الإبهام .

– أنّ النص الشعري المعاصر غير مرتّحن بالنظرة القبلية و لا القيد القاموسي بقدر
ما أصبح النص الشعري المعاصر يقول عن ذاته في غير ما حاجة لتعليق من
صاحبه ، ضف إلى ذلك تخريج أبنيته على نحو يكسر قانون المعاجم اللغوية ما
يفتق فضاءه بعد أن كان رتقا ليصير الفضاء الشعري هذا مجالا للرؤيا تحلّق فيه
دلالات النص رئيسة و فرعية ، و تتعدد زواياه بتنوع مؤلفيه بين ناص و نص و
أكثر من متلق .

– إنّ النص الشعري المعاصر أصبح ناميا متطورا على غرار التجربة الدرويشية ،
فبقدر ما هو موغل في الغموض و الإبهام بقدر ما يتيح تجدد القراءة النقدية المنتجة
له .

– إنّ تجاوز اللغة الشعرية عند درويش لحدود المعاجم و أسوار النص تجعل من
القارئ مشاركا حقيقيا في عملية التأويل بما يتيح له من توليد للمعاني و إنتاج
للدلالات .

– لقد تعددت و تلونت آليات الإنتاج الشعري كتابة و قراءة حتى صارت الوسيلة
و الغاية الشعرية في وقت واحد ومثل ذلك دالة الرمز والأسطورة، التناص و الصورة
الشعرية وكذا توزع المعنى الشعري على ما هو معرفي عقلي من جهة و ما هو
عاطفي انفعالي من أخرى .

__ نلاحظ تجربة درويش فنجدها حافلة بالثقافات العديدة و المعارف التراكمية من أساطير قديمة عربية و يونانية و آرامية و كنعانية و غيرها ، بالإضافة إلى التراث الشعري للعرب و غيرهم من الأعاجم ، كما نجد حضوراً قوياً لكل الكتب السماوية و الأديان ما يضع القارئ تحت وطأة هذا الكم الهائل من المعارف فحقّ القول أن من يقرأ درويش يجب أن يكون مثقفاً ثقافة درويش .

__ لقد استطاع الشاعر أن ينزاح بلغته عن المألوف الداجن و يعدل بها عن المقصود المباشر و يحملها توتراً بإسناده العلائقي بين تراكيبه و أبنيته و حتى بين قصائده و دواوينه .

__ إنّ الشاعر محمود درويش استطاع بحنكة لغوية منه و حكمة شعرية أن يصوّر الوطن و يرسمه منمنمة شعرية ، أفرد جزئياتها ملوّنة و مموهة على لوحة تجربته الشعرية و ترك مهمة الكشف عنها و من ثمة تجميعها و نظمها للقارئ لتكتمل الصورة الكلية و تحدث اللذة .

__ إن الشاعر درويش شاعر الدهشة و شاعر الرمز والكثافة وزّع نصف ما أراد أن يقول في نصوصه على قلوب القراء و النصف الآخر على عقولهم ، فقال و لم يقل ، مات درويش الشخص و مع هذا حين نقرأ شعره نشعر به و ندرك أنّه بدأ الكلام اللحظة فقط .

__ إنّ ثقافة الشاعر الواسعة حتى تراه و كأنّه يغرف من بحور الإنسانية تقع عبثاً بحجمها على كاهل القارئ الذي لا يسعه إلا أن يحاول القبض عليها ليتسنى له الولوج إلى نص الشاعر درويش .

— إنّ درويش في تناصه و التراث لم يكن ناقلا وصفيا و لا جاءت نصوصه حبلى بثقافات من سبقوه لترسبات في نفسه بقدر ما أتى ذلك التوظيف عامدا لا يرومه في حدّ ذاته بقدر ما يجعل منه عاملا يقارن به أو يعبرّ من خلاله أو يبين من ورائه ما اختفى بفعل اختلاف المكان أو تباين الزمان .

و الحقيقة أنّ تجربة درويش تظلّ تتراوح بين مستويات الفهم لدى القارئ ، فإن كان ما عرضنا له من أنماط الدلالة يساعد إلى حدّ معين في قراءة شعره و هو ديدن التأويل و آلياته ، فهذا لا يمنعنا من طرق مستويات أخرى صوتية و إيقاعية و غيرها للنص علّها تجلي وجهها آخر لا يزال قابعا في الظلّ ينتظر من يحره .

قائمة

المصادر

والمراجع

. المصادر و المراجع : —

- 1) القرآن الكريم (رواية ورش) .
- 2) محمود درويش: الأعمال الجديدة الكاملة، ط1، دار رياض الرئيس، بيروت 2009م.
- 3) محمود درويش : الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ط 08 / 1981 .
- 4) محمود درويش : الأعمال الكاملة ، دار الحداثة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ط 02 / 2000 .
- 5) محمود درويش : الأعمال الجديدة ، رياض الرئيس للطبع و النشر، مكتب لندن د.ط ، 2004 .
- 6) محمود درويش : مديح الظل العالي ، دار العودة ، بيروت ، لبنان د.ط 1983 .
- 7) محمود درويش : حصار لمذائح البحر ، دار سراس للنشر ، تونس د.ط ، 1984 .
- 8) أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان 1979.
- 9) أدونيس : زمن الشعر — دار العودة ، بيروت لبنان — ط 02 / 1978 .
- 10) أدونيس : كلام البدايات ، دار الآداب بيروت 1990.
- 11) أدونيس : مقدمة للشعر العربي — دار العودة ، بيروت لبنان — ط 03 / 1979 .
- 12) أدونيس : الشعرية العربية — دار الآداب ، بيروت لبنان ط 1989/02 .
- 13) ابن منظور، لسان العرب، دار صار، بيروت لبنان ط1، 2000م.
- 14) ابن الحزم الأندلسي: الإحكام في أصول الأحكام ، دار الآفاق الجديدة، 1983، ج 03.
- 15) ابن خلدون عبد الرحمن : المقدمة ، تحقيق خليل شهادة — دار الفكر، بيروت لبنان — ط 2004/05 .
- 16) ابراهيم رماني : أوراق في النقد الأدبي ، دار الشهاب باتنة، الجزائر ط 01 / 1985.
- 17) ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث — دار الشهاب باتنة — الجزائر ط 01 .
- 18) إبراهيم خليل : الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط1، 1997 .

- (19) أحمد الزعبي : التناص نظرياً وتطبيقياً ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط 2 ، 2000 .
- (20) د. إحسان عباس : فن الشعر، دار صادر بيروت ، بيروت ط 1 1996م .
- (21) أمبرتو إيكو : السيميائية و فلسفة اللغة ، تر : أحمد الصمعي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، لبنان ط 2005/01 .
- (22) الآمدي :الإحكام في أصول الأحكام ،دار الكتب العلمية ،بيروت 1980 م .
- (23) بول ريكور : نظرية التأويل " الخطاب و فائض المعنى " تر- سعد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ط 2003 / 01 .
- (24) بتراند راسل : المعنى و الحقيقة ، تر : محمد قدرى عمارة المجلس الأعلى للثقافة ،د.ط القاهرة 2005 .
- (25) بارت رولان : لذة النص ، تر : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط 2002/02 .
- (26) بارت، رولان : درجة الصفر في الكتابة، سوي، باريس 1953 .
- (27) بارت، رولان : من العمل إلى النص، سوي، باريس د.ط 1971.
- (28) بارت، رولان : إمبراطورية العلامات، لندن د.ط 1982 .
- (29) جوليا كريستيفا : علم النص ، تر : فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1991/01 .
- (30) د/ قاسم المقداد : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي ، جلعامش ، دار السؤال ، دمشق، ط 1984 / 01 .
- (31) هانس غيورغ غادامير : فلسفة التأويل ، الأصول ، المبادئ ، الأهداف تر : محمد شوقي الزين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 2006 / 02 .
- (32) هاني الخير : محمود درويش ، رحلة عمر في دروب الشعر ، دار فليتنس ، الجزائر ، ط 1 ، 2008 .
- (33) د/ يوسف إسكندر : إتجاهات الشعرية الحديثة ، الأصول و المقولات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 2008/02 .

- 34) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، تر : محمد فتوح أحمد ، الناشر النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط 01 / 1999 .
- 35) د/محمد مفتاح : التلقي و التأويل ، مقارنة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، ط 01 / 1994 .
- 36) روبرت شولز : السيمياء والتأويل 1982. تر : سعيد الغانمي-المؤسسة العربية-بيروت 1984 .
- 37) د/الأخضر جمعي : اللفظ و المعنى في التفكير النقدي و البلاغي عند العرب ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، د.ط ، 2001 .
- 38) جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد ولي و محمد العمري ، دار توبقال ، دار البيضاء ، المغرب ط 1986/01 .
- 39) حيدر توفيق بيضون: محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة .د.ط ، د.ت.
- 40) حمادي صمود : الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة .د.ط ، د.ت.
- 41) حسن بن حسن : النظرية التأويلية عند ريكور ، دار تينمل للطباعة و النشر ، مراكش المغرب، ط 01 / 1992 .
- 42) د/ حسن مصطفى سحلول : نظرية القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا 2001 .
- 43) د . حسين خمري : الظاهرة الشعرية العربية، الحضور و الغياب، دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001م.
- 44) يوسف الخال ، دفاتر الأيام ، رياض الريس للكتب و النشر ، لندن 1987م.
- 45) كمال الدين محمد بن موسى ولد مبري: حياة الحيوان الكبرى، مكتبة مصطفى الباي ، ج 1 ، ط4، مصر 1970
- 46) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ، ج 3 ، درا توبقال ، المغرب، ط1، 1990
- 47) محمد بن علي محمد الشوكاني: إرشاد الفحول إلى تحقيق الحق من علم الأصول ، دار المعرفة ، بيروت ، د . ت .

- 48) محمد الجزائري: آلة الكلام النقدية، دراسات في بنائية النص الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م.
- 49) محمد جمال باروت: مفهوم الرمز الديناميكي وتحليله في الشعر الفلسطيني الحديث، زيتونة المنفى.
- 50) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة د. ت .
- 51) محمد يونس علي: المعنى و ظلال المعنى، أنظمة الدلالة في اللغة العربية، دار المدار الإسلامي، ط 2، 2007 م .
- 52) د/ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط 1982/01 .
- 53) محمد عبد الرزاق عبد الغفار: عبد القاهر الجرجاني في النقد العربي الحديث، دراسة في إشكالية التأويل، دار فارس، عمان 2002 .
- 54) محمد علي كندي: الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، السيّاب و نزك و البيّاتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان 2003 .
- 55) محمد فتوح أحمد: الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 02/ 1978 .
- 56) أ.د/ محمد صابر عبيد: عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي، عمان الأردن، 2007 .
- 57) أ.د/ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2001 .
- 58) أ.د/ محمد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، منشورات الاختلاف، ط 1، 2009 .
- 59) د / محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مطبعة مكتبة لبنان، ط 1، 1994 .
- 60) محمد عبد المطلب: مناورات شعرية، دار الشروق، القاهرة 1996 .
- 61) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار العودة، بيروت لبنان، ط 06 / 1981 .
- 62) ميشال آريفييه، جان كلود جيرو، لوي بانييه، جوزيف كورتيس: السيميائية " أصولها و قواعدها " تر : د/ رشيد بن مالك، مراجعة و تقديم د/ عز الدين منصرة، منشورات الإختلاف، الجزائر 2002 .

- 63) ميكائيل ريفاتير :معايير تحليل الاسلوب ، تر : د حميد حميداني ، د . ت .
- 64) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس ، ط2، 1981 .
- 65) ميخائيل عيد : أسئلة الحداثة بين الواقع و الشطح، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 1998.
- 66) د.ناصر علي : بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2001 .
- 67) د/ نوازي سعودي أبو زيد : نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري عند نزار قباني " الغاضبون نموذجاً " ، بيت الحكمة ، الجزائر ، ط 01 / 2009 .
- 68) نعيم اليافي :مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1982 .
- 69) نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، د.ط 1983.
- 70) د. سامي سويدان: جسور الحداثة المعلّقة، من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر و المسرح، دار الآداب بيروت. ط1، 1997م .
- 71) د. سعيد بوخلاق : في سيمياء الشعر العربي القديم، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر، د. ت .
- 72) سعيد جبر محمد أبو خضرة: تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ط1. 2001م.
- 73) ستانلي هايمن : النقد الأدبي و مدارسه الحديثة ج1. ترجمة: إحسان عباس ، دار الثقافة بيروت لبنان . 1958م .
- 74) عبد الكريم الجيلي: حقيقة الحقائق التي هي للحق من وجه ، ومن وجه و للخلائق ، تح : بدوي طه علام ، دار الرسالة للطباعة،د.ت .
- 75) عبد الله ابراهيم ،عواد علي ،سعيد الغانمي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي ، ط1. عام 1990م.
- 76) د/ عبد الله محمد الغدامي : تشريح النص ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط 1978/01 .
- 77) عبد الله محمد الغدامي : الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي الثقافي ،جدة 1985 .

- 78) عبد الله محمد الغدامي . الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط 4 . 1998 .
- 79) د/ عبد المالك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ، دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، ط 1986/01 .
- 80) د/ عبد المالك مرتاض : دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد — ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 01/ 1992 .
- 81) د . عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب. ط 3، 1982م.
- 82) أ.د/ عبد القادر الرباعي : جماليات المعنى الشعري ، التشكيل و التأويل ، دار جرير ، عمان . 2009 .
- 83) أ.د/ عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية و التطبيق ، دار جرير ، عمان 2009 .
- 84) عبد القاهر الجرجاني : كتاب دلائل الإعجاز ، تحقيق أحمد مصطفى المراغي ، دار المكتبة العربية ، القاهرة 1950 .
- 85) عبد الجليل المرتاض : الظاهر و المختفي ، أطروحات جدلية في الإبداع و التلقي ، د/المطبوعات الجامعية ، الجزائر 2005 .
- 86) د/ عبد السلام المسدي : النقد و الحداثة ، منشورات دار أمية تونس ط 1989/02 .
- 87) د/ عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، منشورات دار أمية ، تونس ، د.ط/ 1991 .
- 88) عبد الغني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة ، نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الإختلاف ، ط 1 ، 2008 .
- 89) عدنان بن ذريل : اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق 1980.
- 90) عدنان بن ذريل : اللغة و الدلالة — منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق 1981 .
- 91) علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2 ، 1981.
- 92) علي بن محمد الجرجاني : التعريفات ، تحقيق ابراهيم الأنباري ، دار الكتاب العربي ، بيروت لبنان ، 1985 .

- 93) د/ علي جعفر العلاق : الدلالة المرئية ، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ، دار الشروق عمان ط 2002/01 .
- 94) علي حرب : الممنوع و الممتنع " نقد الذات المفكرة " - المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 01 / 1995 .
- 95) علي حرب : النص و الحقيقة " نقد الحقيقة " - المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 02 / 1995 .
- 96) عز الدين مناصرة : علم التناسل المقارن ، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي ، دار مجدلاوي ، عمان الأردن 2006 .
- 97) فايز عارف القرعان : تقنيات الخطاب البلاغي و الرؤيا الشعرية ، دراسات نصية ، عالم الكتب الحديث ، عمان الأردن ، ط 2004/01 .
- 98) فاتح علاق : مفهوم الشعر عند زُؤاد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2005 .
- 99) فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، تر: حميد الحميداني والجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، د.ت .
- 100) فيليب سيرنج: الرموز في الفن ، الأديان، الحياة ، تر: عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، سورية .
- 101) فيليب فان تيغم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، تر : فريد أنطونيوس، منشورات عويدات ، بيروت لبنان ، ط 03 / 1983 .
- 102) د/ صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط 1995/01 .
- 103) د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الناشر المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت 1992 .
- 104) د / محمد صلاح الدين فضل :علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق ، مصر 1993 .
- 105) د / محمد صلاح الدين فضل ، القراءة وأشكال التخيل ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، الطبعة الأولى، 2008 .

- (106) صلاح عبد الصبور: حياقي في الشعر ، دار إقرأ، بيروت 1983 .
- (107) رجاء عيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر المعاصر ، منشأة المعارف ، القاهرة ، ط 2003/01 .
- (108) رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، د.ت .
- (109) شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب ، دار المنتخب العربي ، بيروت 1993 .
- (110) شريف هناع شريف ، نقد /تصوف ، النص ، الخطاب،التفكيك ، مؤسسة الانتشار العربي ، ط 1، 2008 .
- (111) خالد عبد الرؤوف الجبر : غواية سيدوري ، قراءات في شعر محمود درويش ، دار جرير عمان،الأردن، د.ط 2009 .
- (112) د/ خليل أحمد خليل : مضمون الأسطورة في الفكر العربي ، دار الطليعة ، بيروت لبنان ، ط 1986/03 .
- (113) غالي شكري :النقد والحادثة الشريفة، ط 2 ، 1994 .
- (114) غاستون باشلار : شاعرية أحلام اليقظة . علم شاعرية الأحلام الشاردة . ترجمة: جورج سعد ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع . ط1. 1991 م .

المذكرات : ———

أ.د.ميراي عبد الوهاب : أطروحة دكتوراه ، شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة 2005 .

مجالات و دوريات : ———

- 1- سيميائيات : مجلة دورية محكمة تصدر عم مختبر السيميائيات و تحليل الخطابات ،جامعة وهران ، العدد الثاني ،خريف 2006 ، الجزائر .
- 2- دراسات جزائرية : دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الادبي في الجزائر ، جامعة وهران ، العدد السادس، 2008 الجزائر .
- 3- الخطاب ،دورية أكاديمية محكمة تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو الجزائر ع 03 - 2008/05 .
- 4- مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 48،49 مركز الإنماء القومي ، بيروت 1988.

- 5- مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 60،61 مركز الإنماء القومي ، بيروت 1989.
- 6- مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، العدد: 183، الكويت، 1977 .
- 7- مجلة كلية الآداب ، جامعة صنعاء ، العدد 03 لسنة 1981 .
- 8- مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلد 16، العدد الأول ، القاهرة ، 1997 .

فهرس المواضيع

- فهرس المواضيع —

إهداء

كلمة شكر و تقدير

المقدمة

- 01..... المدخل
- 01..... 1 . ترجمة الشاعر
- 06..... 2 . تجربة الحداثة و ظلالها الإبداعية و النقدية

الفصل الأول

(سيمياء الشعر وآلية التأويل)

1. المبحث الأول : جدلية اللفظ والمعنى .
- 10..... 1 . 1 . اللفظ و المعنى
- 13..... 1 . 2 . المعنى و الدلالة
1. 2 . 1 . الدلالة الحرفية: (المعنى) والدلالة المفهومة (معنى
المعنى).....14
- 15..... 1 . 2 . 2 . الإشارة والإحالة
- 16..... 2 . المبحث الثاني : القراءة والتأويل
- 18..... 1 . 2 . الشعرية و الرؤيا
- 23..... 2 . 2 . التأويل
- 30..... 2 . 3 . الثابت و المتغير
- 31..... 2 . 4 . الواقع و المتخيل
- 33..... 3 . المبحث الثالث: دلالة النص الشعري بين القراءتين الحرفية والتأويلية....
- 34..... 3 . 1 . القراءة الحرفية
- 35..... 3 . 2 . القراءة التأويلية
- 37..... 3 . 3 . الدلالة
- 42..... 4 . المبحث الرابع : سيميائية النص الشعري المعاصر
- 43..... 4 . 1 . عند العرب

4 . 2 . عند الغرب 44

الفصل الثاني

(إنتاج الخطاب الشعري وتوليد الدلالة)

1 . المبحث الأول : الرمز بين الدلالة اللغوية والإحالة

58.....

1 . 1 . قصدية الرمز في الشعر

الجديد..... 63

1 . 2 . أسطورة الرمز..... 66

2 . المبحث الثاني : الأسطوري في شعر محمود درويش

68.....

2 . 1 . الأسطورة في شعر درويش 69

3 . المبحث الثالث : التناص الدلالي.....

74

3 . 1 . تقنية التناص و أشكاله 76

4 . المبحث الرابع : الصورة الشعرية 80

5 . المبحث الخامس : اللغة و المعنى الشعري بين العقل و العاطفة

88.....

الفصل الثالث

(جماليات الشعر في تجربة درويش)

1 . المبحث الأول : سيمياء الدلالة في شعر درويش 98

2 . المبحث الثاني : الرمز بين المحمول الدلالي والتعبير

الإشاري..... 113

3 . المبحث الثالث : الكتابة بين الذات الفردية و الأنا الجمعية

124.....

4 . المبحث الرابع : خصائص الخطاب

الشعري..... 143

149..... الخاتمة

قائمة المصادر و المراجع

153.....

162..... فهرس الموضوعات

الملخص

تحت عنوان: هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، محمود درويش نموذجاً، كان موضوع هذه الرسالة، ولقد تمّ تناول هذا الموضوع بغية الوقوف على عوالم الشعر العربي المعاصر، ما يميّزه عن سابقه من الشعر القديم، و لذلك كانت بؤرة البحث تدور حول شعرية القصيد العربي المعاصر و تتبع دلالاته الممكنة و المحتملة، و كيفية انبناء المعنى و تناسله داخل التجربة الشعرية عن طريق آليات انفرد بها رواد الحداثة فالمعاصرة، فكان اختيار الشاعر محمود درويش نموذجاً، كونه من أرباب الشعر المعاصر الذين خاضوا غمار التجربة من جهة، ولأنه أكثر في القريض و أوغل في الشجن و التكتيف من جهة أخرى، فلا نعرف شاعراً آخر أسهب في توظيف الأساطير على مختلف مصادرها كما هو الشأن أيضاً مع دالة الرمز و كذا الموروث الشعري و الأدبي و الثقافي و كيف استطاع التناص مع كل ما يخدم تجربته الشعرية و رؤاه الفنية و الحياتية .

عالج البحث إشكاليته في ثلاثة فصول، حصر أولها في سيمياء الشعر و آلية التأويل، وتكفل الثاني بتبيان سبل إنتاج الخطاب الشعري و توليد الدلالة، أما الثالث فدرس جماليات الشعر في تجربة محمود درويش .

في ختام هذه الرسالة توصل الباحث إلى جملة من النتائج المتفرقة و المجتمعة و التي تمثل كتابة إبداعية أخرى على كتابة درويش، كيف أصبحت القصيدة في الشعر العربي المعاصر تمثل رؤياً كونية بعد أن كانت لا تعدو أن تقف عند حدود الرؤية البصرية ، كيف خرجت من عباءة البلاغة القديمة إلى رحابة التجربة الإنسانية، كما توصل الباحث إلى خصوصية التجربة الشعرية عند محمود درويش و التي ميّزته حتى عن باقي معاصريه ، فهو من المقدرين للغوية و الفنية أن استطاع أن يلحم اللغة و ينظمها لتتولد المعاني فيها بالمعاني الجديدة التي لم تطرق، بل زاد على ذلك حتى صار يعتق نصّه فلا يلبث على وجه واحد و لا تطاله قراءة ثابتة .

الكلمات المفتاحية:

هندسة المعنى؛ معنى المعنى؛ الممكن و المحتمل؛ القراءة و التأويل؛ سيمياء الدلالة؛ إنتاج الخطاب؛ توليد الدلالات؛ آليات الدلالة؛ الذات و الأنا؛ المعنى الشعري.