المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الملك فيصل
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

سيميائية الرمز الأسطوري

في شعر محمود درويش

(2000م – 2009م)

قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير
في تخصص الأدب والنقد، بقسم اللغة العربية، في كلية الآداب، بجامعة الملك فيصل

إعداد الطالب
جابر عبدالله علي الخلف

1437هـ / 2016م

عنوان الرسالة: سيميائية الرمز الأسطوري في شعر محمود درويش

(٢٠٠٠م – ٢٠٠٩م)

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير لقسم اللغة العربية تخصص أدب ونقد

إعداد الطالب

جابر عبد الله علي الخلف

نوقشت هذه الرسالة يوم الخميس الموافق ١٢ / ١ / ١٤٣٨هـ ، بمقر كلية الآداب - جامعة الملك فيصل بالأحساء، وتمت إجازتها بعد إجراء التعديلات المطلوبة.

أعضاء لجنة المناقشة والحكم على الرسالة

١- أ. د/ عامر بن المختار الحلواني — مشرفاً ومقررًا.

التوقيع: _____

٢- أ.د / ظافر بن عبد الله الشهري — ممتحنًا داخليًا.

التوقيع: _____

٣- أ.د / عالي سرحان القرشي — ممتحنا خارجيًا

التوقيع: _____

رئيس القسم

د.عبد الله سعد بن فارس الحقباني

عميد الكلية

أ.د. ظافر بن عبد الله الشهري

السيرة الذاتية

جابر عبدالله علي الخلف

ولد عام 1393هـ/ 1973م – الدمام.

درس المرحلة الجامعية في جامعة الملك فيصل بمحافظة الأحساء، وتخرج فيها عام 1416هـ/1996م.

يعمل في سلك التعليم فور تخرجه بمحافظة الأحساء وما يزال.

أتمّ إعداد رسالة الماجستير في الأدب والنقد بكلية الآداب بجامعة الملك فيصل بعنوان سيميائية الرمز الأسطوري في شعر محمود درويش (2000م – 2009م).

نماذج من النشاط الكتابي:

-هِجْرةُ النُّصوص: حكايات الحيوانِ أنموذجًا.

-كَمال أبوديب بنيويًّا: الرُّؤى المقنَّعة أنموذجًا.

-الشَّكُّ المنهجيُّ وأثرُه في دراسةِ طه حسين للشّعر الجَاهليّ.

-تَأثُّر النَّقد العربيّ المعاصر بالفكرِ الغربيّ: العقاد وطه حسين نموذجين.

- الاستفهام والتكرار والتناص في ديوان لا ماء في الماء.

-مقالات أدبية وثقافية منوعة.

الأحساء – الطَّرَف – ص.ب 45570 – رمز 31982- المملكة العربية السعودية.

Jkk539@yahoo.com

الإهداء

إلى **والديَّ** الكريمين وقد غَمَرانِي بالابتهال والدُّعاء!

إلى **أُسْرتي الصّغيرةِ** وقد أحَاطتني بالصّبر والوَفاء!

أُهْدي هذا الجُهد لَعَلّهُ يبلغُ ذُروَة ابتهالهما ودعائهما!

وقمّةَ صبرهم ووفائهم. أقولُ: لَعَلّهُ!

وأنّى للغصنِ أن يبلغَ دلالات **الجذورِ والبذور**!!

شكر وتقدير

وفي الختام لا يفوتني أن أجدد الشكر والتقدير والعرفان لأستاذي الدكتور عامر الحلواني الذي ما كان لهذا البحث أن يرى النور لولا جهودُه – بعد توفيق الله تعالى – في متابعتي ومتابعة البحث، وتقديم الإفادة العلمية، والتقويم المنهجي، ومساعدتي بالكتب والدراسات المتعلقة بموضوع بحثي، كما أثمّن له نقداته العلمية القيمة، وتحمله لأسئلتي، فله بالغ الشكر على تسديده وتأييده وحرصه على إقدارنا – نحن الطلابَ – على تمثّل المناهج المعاصرة والحديثة، وفي طليعتها السيميائية التأويلية للفيلسوف الأميركي شارل سندرس بورس وتدريبنا على إجرائها في النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة.

وأخيرًا.. فإنّ من شكر الله شكر الذين دعموا هذه الرسالة بالرأي والتشجيع والتقويم، ومن أولئك الأهل والأصدقاء، وفي مقدمتهم الأستاذ أحمد الفايز لما وفّره لي من الكتب والمراجع العلمية، والأستاذ حسين الشملان لجهوده الإلكترونية، والأستاذ حيدر الحسن لمساعدته لي في ترجمة بعض المقالات العلميّة من اللغة الإنجليزية إلى العربية، والأستاذ مصطفى العقيلي لجهوده معي في المراجعة والتّدقيق.

ملخص الرسالة

تناولنا في هذا البحث الرمز الأسطوري في شعر محمود درويش في ضوء آليات المقاربة السيميائية. فحدّدنا مفهوم السيميائية، وضبطنا مصطلح الأسطورة، ونظرنا في الاقترانات الاصطلاحية التي تسد مسدّه، وشرحنا علاقة الرمز بالأسطورة، ومفهوم الأسطورة والأسطوري، وعلاقتهما بالأدبي والشعري.

وقاربنا الأساطير في محفلها المرجعي، وهي: أسطورة عشتار وتموز، وأسطورة طائر الفينيق، وأسطورة العنقاء، و دقّقنا الفروق الجوهرية بين طائر الفينيق، والعنقاء ونظرنا في دلالة هذه الرموز في مدوّنة درويش الشعرية من خلال متعلقاتها الأيقونية والأمارية في ضوء معاينة إحصائية أوّلا، وفي ضوء سيرورة تأويلية ثانيا. وقد دار البحث حول إشكاليات الحب، والموت والانبعاث، والخلود خيطا واصلا موصولا بين دلالاتها الرمزية.

ثم تناولنا في نهاية البحث ما استقرت عنده السيرورة التأويلية، بالوقوف على أهم الوظائف والأبعاد الخفية والقصية لتوظيف تلكم الرموز الأسطورية سيميائيا، وهي: الوظيفة الحضارية، ومدارها على الخلفية الثقافية والحضارية للأساطير في ثقافات الشعوب قديما وحديثًا، والوظيفة الأنطولوجية، ومدارها على مبحث الوجود من خلال تجلي الرمز الأسطوري تعبيرا عن تحقيق الذات أنطولوجيّا في عالم التمزق الوجودي، والوظيفة الجمالية، ومدارها على أن تفاعل الشعري والأسطوري لدى درويش يمثّل تعبيرا عن قدرة الشعر على إثارة الأسئلة الجمالية برؤية أكثر انفتاحًا على المطلقِ واللانهائي، وعلى الإيحائي لا التعييني؛ لأن التوظيف الرمزي نابع من وعي جمالي بضرورة إذابة الحدود بين ممكنات التعبير الشعري والأسطوري رمزيا وجماليا.

أما خاتمة الرسالة، فقدّمنا فيها الحصيلة المعرفية والمنهجية التي أفضت إليها رحلة التأويل السيميائي لشعر درويش في هذا البحث. تلا ذلك تقييم للمنهج السيميائي في ضوء بعض المواقف النقدية المساعدة على الإسهام في تطوير هذا المنهج وتعميقه.

Abstract

This research study investigates the mythological symbols in Mahmood Darweesh's poetry within a Semiotic framework. "Semiotics" and "myth" are defined; in addition, other terms related to "myth" are examined. An explanation of the following topics are also presented: the relation between "symbol" and "myth"/"mythological", and their relation to the "literary" and "poetic".

The research approaches the myths of Tammuz, Ishtar, Phoenix and Griffin, identifying the major differences especially between the myths of Phoenix and Griffin, and examining the semantics of those symbols through their iconic and semiotic associations, first, in light of a statistical presentation, and then in light of their hermeneutics. The research investigates the semiotics of love, death, resurrection and eternity.

At the end of the study, there is a hermeneutical discussion examining the cultural, ontological and aesthetical functions of the symbols in question as well as the subtle aspects of them.

The conclusion presents the results of the semiotic interpretation of Darweesh's poetry as discussed in this research, followed by an evaluation of the semiotic approach based on some critical views that may help develop it further.

المحتويات

مقدمة 1

الفصل الأول: مدخل نظري إلى المنهج والمصطلح: 7

المبحث الأول: المنهج 8

أ. السيميائية في المعاجم اللغوية: 8

ب- السيميائية في الدراسات النقدية العربية القديمة: 12

ج- السيميائية في الدراسات النقدية العربية الحديثة: 19

د- السيميائية في الدراسات النقدية الغربية: 24

المبحث الثاني: المصطلح 33

1. الرمز: 33

أ. الرمز لغةً: 33

ب- الرمز مفهوما: 34

ج- الرَّمزُ بلاغيًّا: 36

د- الرمز أدبيًّا 37

هـ- الرمز نفسيا: 38

و- الاقترانات الاصطلاحيّة التي سدّت مَسَدّ الرّمز: 40

2- من الرمز إلى الرمز الأسطوري: 42

أ- علاقة الرمز بالأسطورة: 42

ب- مفهوم الأسطورة مبنى ومعنى: 44

ج- من الأسطورة إلى الرمز الأسطوري: 46

د- علاقة الأسطوري بالأدبي: 48

هـ- خصائص الرمز، والرمز الأسطوري: 49

خاتمة الفصل الأول 52

الفصل الثاني: الرمز الأسطوري في ضوء المؤول المباشر في شعر محمود درويش: 53

مدخل إلى الأساطير: 54

1. عشتار وتموز في محفلهما المرجعي: 54

2. طائر الفينيق في محفله المرجعي: 55

3. العنقاء في محفلها المرجعي: 55

4. وجهة نظر في أسطوريّ العنقاء وطائر الفينيق: 56

الرموز الأسطورية ومتعلقاتها في شعر محمود درويش: مُعَاينة إحصائيّة: 60

المبحث الأول: عشتار وتموز رمزين أسطوريين: معاينة إحصائية: 62

أولا: العلامة اللونية: 96

ثانيا: علامة الحب: 98

ثالثا: علامة الأنوثة: 102

رابعا: العلامة الإيروسية: 105

خامسا: علامة الجمال: 109

سادسا: أعلام المكان والزمان: 111

المبحث الثاني: طائر الفينيق رمزا أسطوريا: معاينة إحصائية: 112

أولا: جدلية الحياة والموت: 138

ثانيا: جدلية الاحتراق والانبعاث: 140

المبحث الثالث: العنقاء رمزا أسطوريا: معاينة إحصائية: 142

أولا: علامة الأنا: 168

ثانيا: علامة الأبدية: 171

ثالثا: علامة النسر: 174

رابعا: علامة العنقاء: 175

خاتمة الفصل الثاني 176

الفصل الثالث: الرمز الأسطوري في ضوء المؤول الدينامي: إشكاليات الحب، والموت والانبعاث، والخلود خيطا واصلا موصولا 177

مدخل: 178

المبحث الأول: سيميائية الحب 180

تشكّلات علامة الحب: 189

1. الحب الطبيعي: 193

2. الحب الإيروسي: 200

3. الحب الإنساني: 214

المبحث الثاني: سيميائية الموت والانبعاث 226

جدليّة المسيح والسيدة العذراء: 232

جدليّة آدم وحواء: 235

جدليّة الشعر والكتابة: 237

جدليّة الغناء والإنشاد: 245

جدليّة عناة وبعل: 248

جدلية أوزوريس وإيزيس: 250

جدليّة جلجامش وإنكيدو: 256

المبحث الثالث: سيميائية الخلود 262

1- تعدد الأنا: 265

أ- الأنا الإنساني: 267

ب- الأنا الوجودي: 268

ج- الأنا الأسطوري: 273

د- الأنا الغنائي: 278

2- مركزية الاسم: 281
أولا: الاسم علامة رمزية على الخلود في ذاكرة الزمن: 287
ثانيا: الاسم فضاء كوني مستوحى من رمزية السيد المسيح: 287
ثالثا: الاسم تكرار صوتي وتشكيل إيقاعي:..... 287
3- اللغة بوصفها وجودا: 289
خاتمة الفصل الثالث 298
الفصل الرابع: الرمز الأسطوري في ضوء المؤول النهائي..... 300
المبحث الأول: الوظيفة الحضارية: 302
المبحث الثاني: الوظيفة الأنطولوجية: 307
المبحث الثالث: الوظيفة الجمالية:..... 313
خاتمة الفصل الرابع 319
خاتمة البحث..... 320
أولا: أهم النتائج المعرفية والمنهجية: 320
ثانيا: أهم النقود الموجهة للمنهج السيميائي:..... 321
قائمة المصادر والمراجع 324

مقدمة

يدور هذا البحث على إشكالية الرمز الأسطوري في شعر محمود درويش في ضوء آليات المقاربة السيميائية البورسية، نسبة إلى الباحث الأمريكي شارل سندرس بورس.

وتُمثّل السيميائيةُ، أو عِلْم العَلامَات ودلالاتها مجالاً من أهم المجالات العلمية في دراسة النص الشعري بشكل عام، والشعر الحديث بشكل خاص؛ لما ينبني عليه هذا المنهج من آليات منهجية، وأدوات نقدية يستطيع الباحث أن ينظر من خلالها في أوساع النص الشعري، لاقتفاء أثر المعنى، وتتبع السيرورة التأويلية، فالموضوع الأساس للسميائية هو إنتاج المعنى عبر آلية التأويل التي تُعدُّ من أهم آليات المنهج السيميائي البورسي.

وتمرُّ العلامة لتغدو رمزا بسيرورةٍ من التّحولات والإحالات عبر السياق الشعريّ، ولا تبقى مرهونة لمفهومها اللغوي، أو المعجمي، إذ تتحرر من عقال العلاقة المباشرة بين دال ومدلول إلى علاقة جمالية دلالية عبر ترميز اللغة، وشحنها بالدلالات القصية والخفية التي لا تحدُّها مواضعات اللغة؛ فتصبح العلامة حينها رمزا مكثّفًا تعبيرا وتصويرا، يكون الإيحاء إحدى سماتها، وتعدد المعنى وسيرورته سمتها الثانية.

وتمثّل تجربة درويش الشعرية – في الآونة الأخيرة – همومه الإنسانية والوجودية؛ ولذا كان معنيًّا بتحرير تجربته من قيود الالتزام بمعناه الإيديولوجي، ومهموما بمحاولة الخروج بشعره من حيّز التأطير الذي وضعه فيه جمهوره وقراؤه ونقاده معا إلى فضاء الشعري والإنساني والكونيّ. وقد دعانا إلى اختيار المقاربة السيميائية منهجًا للكشف عن دلالات الرموز الأسطورية في شعر محمود درويش عاملان[1]:

عامل منهجي، ويتمثل في ما يلي:

---

* محمود سليم درويش شاعر عربي، ولد في 13 مارس 1941م في قرية البروة الفلسطينية التي تقع في الجليل شرق ساحل عكا، له دور بارز في نهضة الشعر العربي المعاصر منذ منتصف القرن العشرين، فهو رائد من رواد التحديث الشعري والثقافي في العصر الحديث، شغل رئاسة اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين، كما شغل منصب رئيس مركز الأبحاث الفلسطيني، وعضوية اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير، ولكنه استقال منها بعد اتفاقية أوسلو. أسّس مجلة الكرمل، ورأس تحريرها، وقد دوّن درويش سيرته بأسلوب غير تقليدي في أعمال شعرية ونثرية في دواوين وقصائد وكتب عدة، منها ديوانه لماذا تركت الحصان وحيدا، وديوان جدارية، ويوميات الحزن العادي، وذاكرة للنسيان، وقد توفي في الولايات المتحدة الأمريكية في المركز الطبي في هيوستن يوم السبت 9 أغسطس 2008 إثر إجراء عملية في القلب، دخل بعدها في غيبوبة أدّت إلى وفاته. له أعمال شعرية تصل إلى ستة وعشرين ديوانًا، أولها عصافير بلا أجنحة عام 1960م، وآخرها لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي عام 2009م، عدا كتبه النثرية ومقالاته الصحفية، وقد تُرجمت أعماله إلى أكثر من اثنتين وعشرين لغة عالمية.

1) نقصدُ من وراء استعمالنا لضمير الجمع هو ما يمكن تسميته بـ"أنا البحث العلمي"؛ بمعنى أنّ البحثَ العلمي، وإن كان يقوم على جهد الطالب وبحثه، إلا أنّ لدور المشرف فضلَ التّوجيه، وهو دور لا يمكن تجاوزه بضمير "تاء الفاعل" الدّالة على الإفراد، علاوة على ما لاحظته في الرسائل العلمية من استعمال ضمير "نا الفاعلين" بهذا المعنى العلمي لا غير.

. يحتل الرمز – والرمز الأسطوري خصوصا – مكانةً مهمة من حيث خصوصيته الإيحائية في شعر محمود درويش، إذ له حضور مركزي في هذه المدونة الشعرية أضحى بمقتضاها نواة استقطابية وإشعاعية، وعلامة جامعة، ومدخلا مهمّا إلى خصائصها الجمالية وأبعادها الإنسانية.

. إنّ نظرنا في شعر محمود درويش نتتبع فيه الرمز الأسطوري أكّد لنا أنه يقبل القراءة في ضوء المقاربة السيميائية وتصوراتها عن السيرورة الدلالية، لكونها حجر الأساس في أي عمل تأويلي. وتنهض هذه السيرورة التأويلية – حسب سيميائية بورس – على ثلاثة مستويات من التأويل، هي: ما تقترحه العلامة في صيغتها البدئية، أو ما يعبر عنه بالمؤول المباشر، وما يأتي من البعد الثقافي بما هو معان متوارية عن الأنظار، أو ما يسمى بالمؤول الدينامي، وما يُنظر إليه بوصفه جنوحًا للذات المؤولة إلى الاستقرار على مدلول بعينه، أو ما يطلق عليه بالمؤول النهائي.

. إشاعة الدراسة النقدية من منظور المقاربة السيميائية الإجرائية، واستثمار أدواتها في النص الشعري الحديث، ولا شك في أن نصّ محمود درويش يمثّل نظاما من العلامات ذات الدلالات المتحولة، وهذا ما يشكّل محور اشتغال هذه المقاربة، فكان من الضرورة المنهجية استثمار آلياتها في دراسة الرمز الأسطوري في شعره، وهي محاولة نرومُ من خلالها اختبار منهج تأويلي في دراسة تجليات الرمز وتحولاته؛ ولما بدا لنا شعر درويش نصًّا رمزيا بامتياز، وحافلا بالعلامات الدالة التي ينتظم بعضها بعضا في خيط ناظم، وشبكة رمزية متداخلة العلاقات، وقع اختيارنا على المنهج السيميائي نكتشف في ضوئه متاهة الترميز، ونختبر قدرته في إجلاء المختفي والمتواري من الدلالات الثاوية وراء الرموز، وكانت مبرراتنا في ذلك طبيعة شعر درويش وما يبثه من علامات، وطبيعة المنهج السيميائي وما يقترحه من احتمالات.

عامل معرفي، وتمثله المبررات التالية:

. جدّة الموضوع وطرافته، فلم نعثر – فيما نعلمُ – على دراسة علميّة تهتمّ بالرمز الأسطوري في شعر درويش وفق آليات المقاربة السيميائية من المنظور البورسي.

. هيمنة ثلاثية أسطورية على مدوّنة بحثنا المتألّفة من مجموعات شعرية، هي حسب ترتيبها الزمني في الصدور: **جدارية** عام 2000م، **لا تعتذر عما فعلت** عام 2004م، و**كزهر اللوز أو أبعد** عام 2005م، **ولا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** عام 2009م، وهذه المجموعات الشعرية تمثّل الفترة الزمنية التي حدّدناها لبحثنا من (2000م – 2009م) تمثيلا دقيقا[1].

---

1) صدر لدرويش من عام 2000م حتى عام 2009م ستُّ مجموعات شعريّة، هي: **جدارية** 2000م، و**حالة حصار** 2002م، و**لا تعتذر عما فعلت** 2004م، و**كزهر اللوز او أبعد** 2005م، و**أثر الفراشة** 2008م، و**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** 2009م؛ ونظرًا لتوفّر المادة العلميّة في بعضها، ولكونها أكثر تجلٍّ من غيرها انتخبنا مدونةً شعرية من أربعِ مجموعاتٍ شعريّة، هي بمثابة النّماذج الممثّلة، وهناك سببٌ آخر يتمثل في عدم تشكّل الظاهرة الأسطورية في ديوان **حالة حصار** في السياق الذي جرت فيه الدواوين الأخرى، فقد بدتْ هذه المجموعةُ الشّعريّةُ مدوّنةً يوميّةً متصلةَ السندِ بحالة الحصار اليوميّ للشعب الفلسطينيّ، فهي أشبهُ ما تكونُ سرديّة يومية للمعاناةِ في شكلٍ حواريّ مع واقعٍ متأزّمٍ. أما مجموعة **أثر الفراشة** فقد جمعت بين الشكل الشعريّ والشكل النثري، فكانت فضاءً مفتوحًا لإشكاليات أخرى، فهي صيغة

. لجوء درويش إلى توظيف أسطورة عشتار وتموز، وأسطورة طائر الفينيق، وأسطورة العنقاء، وما تحيل عليه هذه الأساطير بثرائها الرمزي توظيفا إنسانيا وفلسفيا، وما تثيره من قضايا وإشكاليات كونيّة ووجودية كالحب والجمال والخصوبة والرغبة، والموت والانبعاث، والخلود والتشبّث بالوجود، والحيرة والتساؤل عن الصيرورة من الأسباب المعرفية الأساسية التي دفعتنا إلى اختيار هذا التحقيب الزمني.

. شعر درويش حافلٌ في هذه الحقبة الزمنية بالرمز الأسطوري الذي يعكس اطلاعًا ثقافيا واسعا تمكّن من توظيفه توظيفًا جماليا عبّر من خلاله عن سيرة شعرية عميقةٍ، مثّلت الأساطير السومرية والبابلية والكنعانية والإغريقية والفرعونية عمق حضورها الأسطوري؛ ولذا خفت — في مرحلته الأخيرة – الصوتُ الجماعيُّ لحساب الانفتاح على الصوت الذاتي في أبعاده الإنسانية والكونية من خلال الانفتاح العميق على سؤال البدء (الأسطوري) في آفاقه الحضارية، ولكن دون تنكّرٍ لذاته وأناه، وقضيته وقوميته وشعبه، ولكنّ الشاعر برؤية معرفيّة أكثر حساسية سوف يلبث طويلا عند أسئلة الواقع؛ ليجعل منها أسئلة الوجود، وليعيدَ إنتاج ما هو آنيّ أو يوميّ عابر؛ ليجعل منه بعدًا إنسانيا كونيا من خلال انفتاحه على الأسطوري والرمزي[1].

وقد تبين لنا بعد خوض هذه المحاولة في مقاربة شعر درويش سيميائيا صعوبات جمة، منها ما يتصل بمدوّنة البحث، ومنها مايرجع إلى بعض الاعتبارات المفهومية، ومنها مايقترن بتفكيك آليات الترميز الأسطوري في هذه المدوّنة الشعرية، ومنها ما يرتبط بدلالات شعر درويش.

. فأمّا مدونة البحث فهي من الوفرة كمًّا، ومن العمق رمزًا بحيث يجب التوقّي من عيبين: عيب التعميم المملّ، وعيب التأويل المخل. فحاولنا اختراق هذه الرموز الأسطورية في مدوّنة البحث اختراقا يجمع بين شتات إنتاجها تفكيكا وتركيبا وتأويلا، وبحثنا في مظانّها عمّا يؤلّف بين جوامع رموزها الأسطورية.

وجدانية وفلسفية تجمعُ بين اليوميات، والخُلاصَات، والخبرات الجمالية في صياغاتٍ تأمليّة متخففة من البلاغة؛ ولذا آثارنا اختيار مجموعات شعريّة خالصة، لتمثل نماذج تتجلى فيها الرموز الأسطوريّة بشكلٍ أكثر وضوحًا لخطة الدراسة.

1) يُثقف محمود درويش تجربته الشعرية بثقافات متعددة؛ فإلى جانب اطلاعه على التراث الشعري العربي في سياقاته المختلفة، تدهشك متابعته الدؤوب لكل ما يتعلق بالأدب الحديث عربيا وعالميا، فمنذ تكوينه الشعري في الداخل الفلسطيني كان متابعا لشعراء الحداثة العرب، مثل: السياب، والبياتي، ونزار قباني، وصلاح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وأدونيس، ثم تلا ذلك متابعته للشعر العالمي، وقراءته لأعلام الشعر في لغاته المختلفة مترجما وفي لغته الأصلية، فقد قرأ: لوركا، وبابلو نيرودا (شاعره المفضل)، وديريك والكت، وشيموس هيني، وتشيسلاف ميلوس، وتشمبرسكا، وأوكتافيو باث، ويانيس ريتسوس (بينهما صداقة)، وسان جون بيرس، ولويس أراغون، ورينه شار، وأوجينو مونتالي، وجورج سيفيريس، وأوديسيوس إيليتس. انظر: عبده وازن، **دفاتر محمود درويش في حوار شامل حول الشعر والحداثة وفلسطين، لندن، صحيفة الحياة**، حوار صحفي، 2005/12/11م، 1426/11/9هـ، العدد: 15593. ولا شكّ في أنّ هذا الاطلاع الواسع على السياق الشعريّ عربيًّا وعالميًّا، تراثا وحداثة يعبّر عن حساسية شعرية منفتحة، له حضوره وأثره في لغة درويش، ورؤاه الشعرية والنقدية.

. وأمّا الصعوبات المفهومية فمرجعها إلى أنّ درويش يتجاوز بالأسطورة حضورها الصريح إلى حضور ما يعرف بالأسطوري. فهل من اليسير التمييز بين هذين المصطلحين؟ وما المفهوم الذي يحمله كلاهما؟

وقد تَبَنّيْنَا – بعد معاينة المعاجم المختصّة في علم الأساطير – ما ذهبَ إليه محمد علي الموساوي في قوله بأنّ:"الأسطوريَّ هو الأسطورة، وقد وقع تفكيكها إلى مكوناتها الأولى، إنه معينُ الأسطورة، وموادها الأولى، فهو أبعد منها أمدا، وأسبق وجودا، فإذا كانت الأسطورة خطابا جماعيا موروثا، فإنّ الأسطوريَّ **علامات** تنبجسُ من قرار ذات الفرد، وإن كان لها أصل ثابت في اللاوعي الجمعي، وإذا كانت الأسطورة خطابا قصصيا، فالأسطوري كالأسطورة وقد انتثرت حباتها"[1].

. وأمّا الصعوبة المتصلة بآليات الترميز الأسطوري فمردّها إلى وقوع شعر درويش في منطقة التباسات جمالية وفنية كثيرة، تشتبك كلها في منطقة التأويل كالرمز والأسطورة، ولكن ما ساعدنا على تذليل هذه الصعوبة هو استهداؤنا بالمنهج السيميائي الذي يوفر للباحث آليات منهجية واضحة اعتمدنا بعضها في تأويل شعر درويش؛ بناء على أن المدونة التي اخترناها استدعت هذا المنهج التأويلي وفرضته علينا فرضا؛ فشعر درويش يحتاج إلى إصغاء عميق، لسبر أغواره، لأنّه لا يقولُ بقدر ما يوحي، ولا يصرّح بقدر ما يُلمّح.

. وأمّا الصعوبة المرتبطة بدلالات شعر درويش، فسببها انفتاح هذه الدلالات على الاحتمالي والإيحائي أكثر من انفتاحها على المعنى المتبادر. فهل من السهل اكتشاف متاهة الترميز في شعر درويش؟

ولا يفوتنا أن نذكرَ أننا استفدنا من مجموعة دراسات سابقة ومقالات علمية ونقدية تدور حول شعر درويش عامة، وهي كثيرة، أو حول موضوع بحثنا تحديدا وهي قليلة – حسب ما انتهى إليه اطلاعنا – لمعرفة ما يتصل بالموضوع من آراء، وما يدور حوله من مداخلات نقدية تعيننا على بحث الرمز الأسطوري في شعر درويش، فإن شاعرا مثل درويش حظي باهتمام نقدي منقطع النظير[2].

---

1) محمد علي الموساوي، **الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر: قراءة في شعر معين بسيسو، سميح القاسم، محمود درويش**، تونس: المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2013م، ص:205.

2) من هذه الدراسات: **الرمز في الشعر الفلسطيني**: قراءة في شعر معين يسيسو، سميح القاسم، محمود درويش، وهي أطروحة دكتوراه، للدكتور محمد علي الموساوي، وهي دراسة وشيجة الصلة بموضوع بحثنا إلا أنها تتناول الرمز بوصفة إمكانية تعبيرية، وقد سعى الباحث إلى ضبط الرموز الموظفة في مدونة بحثه وتصنيفها إلى رموز أسطورية ودينية وتاريخية وفلسطينية، وتناول الأسطورة بوصفها نظاما رمزيا، ورافدا شعريا، وواضح من دراسته – على قيمتها العلمية – إلا أنها ليست مركّزة على الرمز الأسطوري، ولا دائرة حول محمود درويش بشكل خاص. ودراسة بعنوان **الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش**، وهي للدكتور محمد فؤاد السلطان، منشورة في مجلة الأقصى، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، يناير 2010م، وقد التزم الباحث فيها المنهج الوصفي التحليلي، وجاءت في مقدمة، ومبحثين، وخاتمة، وقد تناول في المقدمة أهمية الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في إثراء المضمون الشعري، وتناول في المبحث الأول الرموز التاريخية والدينية، وخصص المبحث الثاني للرموز الأسطورية، وأشكال توظيف الرمز الأسطوري. ودراسة بعنوان **تجليات أسطورة البعث في ديوانيْ لا تعتذر**

ومع أننا استفدنا من هذه الدراسات المتخصصة في شعر درويش، وغيرها من المقالات والأبحاث العلمية، إلا أننا لم نطلع على بحث متخصص في دراسة الرمز الأسطوري في شعر درويش من منظور المنهج السيميائي التأويلي الذي يتقصّى العَلامَات الدالة لغوية وغير لغوية، ويستقصي دلالاتها الرمزية، ومتعلقاتها الأيقونية والأمارية، وهذا ما يمكن أن يميز بحثنا عن تلكم البحوث التي توسّل بعضها المنهج التحليلي الوصفي، ولم يكن بعضها الآخر خالصا لدراسة الرمز الأسطوري لدى درويش، وبعضها الآخر لم يحدد منهج دراسته.

وقد جاء بحثنا في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة.

ركّزنا **الفصل الأول** على مبحثين، دار **المبحث الأول** على السيميائية مدخلا نظريا إلى المنهج، وتناولنا فيه الجهاز النظري المتعلق بالمنهج السيميائي بوصفه منهج الدراسة، وقد جاء كالآتي:

. السيميائية في المعاجم اللغوية.

. السميائية في الدراسات النقدية العربية القديمة.

. السيميائية في الدراسات النقدية العربية الحديثة.

. السيميائية في الدراسات النقدية الغربية: وبحثنا فيه أهم تيارين سيميائيين، وهما التيار اللساني ممثلا في جهود اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير، وجهود الفيلسوف الأميركي شارل سندرس بورس، وبعض الاتجاهات السيميائية المنبثقة عن هذين التيارين. أما **المبحث الثاني** فدار البحث فيه حول الرمز والرمز الأسطوري مدخلا نظريًّا إلى المصطلح، وعالجنا فيه المسائل التالية:

. الرمز لغة ومفهوما بلاغيا وأدبيا ونفسيًّا.

. الاقترانات الاصطلاحية التي سدّت مسدّ الرمز.

. من الرمز إلى الرمز الأسطوري.

عما فعلت وكزهر اللوز أو أبعد، وهي للدكتورة تهاني عبدالفتاح شاكر، منشورة في مجلة جامعة دمشق، المجلد 26 العدد الأول والثاني، 2010م، وهدفت الدراسة – حسب الباحثة – إلى تتبع تجليات أسطورة البعث في الديوانين المذكورين، وذلك باتكاء درويش على أسطورة تموز، وأسطورة العنقاء، وعلى فكرة البعث والقيامة كما ترِدُ في الديانات السماوية، وقد اعتمدت الباحثة على تتبع التعالق النصي، ودوره في تشكيل دلالة النص. ودراسة بعنوان **العنقاء في شعر محمود درويش**، وهي للدكتور خالد عبدالرؤوف الجبر، منشورة في كتابه عنقاء يوسف: التناص والرمز في شعر محمود درويش، وذكر الباحث أن انبعاث رمز العنقاء في شعر درويش كان متصلا بمسار القضية الفلسطينية، وبمسير تجربته الشعرية المبكرة، ثم بدأ رمز العنقاء في التحول من رمزٍ جماعي إلى رمز ذاتي في دواوينه الأخيرة، وتناول رمزية العنقاء المباشرة وعلاقتها بتحولات الذات، ورمزية العنقاء غير المباشرة وعلاقتها بالانبعاث من الموت.

. من الأسطورة إلى الأسطوري.

. علاقة الأسطوري بالأدبي.

. خصائص الرمز والرمز الأسطوري.

ثم ذكرنا خاتمة هذا الفصل.

أما **الفصل الثاني**، فقد تناولنا فيه الرمز الأسطوري في ضوء المؤول المباشر، ودار البحث حول مدخل إلى الأساطير في محفلها المرجعي معرّفا بأسطورة عشتار وتموز، فأسطورة طائر الفينيق، فأسطورة العنقاء، كما في المعاجم الأسطورية المتخصصة، مع تقديم وجهة نظرنا في الفروق الأسطورية الدقيقة بين أسطوريتيْ طائر الفينيق والعنقاء، ثم تناولنا الرموز الأسطورية ومتعلقاتها في شعر درويش معاينة إحصائية. وأنهينا هذا الفصل كذلك بخاتمة تأليفية.

وقاربنا في **الفصل الثالث** الرمز الأسطوري في ضوء المؤول الدّينامي، ودار البحث فيه حول إشكاليات الحب، والموت والانبعاث، والخلود خيطا واصلا موصولا، وبحثنا فيه سيميائية الحب، ثم سيميائية الموت والانبعاث، ثم سيميائية الخلود، ثم خاتمة الفصل.

أما **الفصل الرابع**، فقد تناولنا فيه الرمز الأسطوري في ضوء المؤول النهائي، وبحثنا فيه الوظائف الحضارية والأنطولوجية والجمالية من وراء توظيف الرمز الأسطوري في مدونة البحث، ثم تلا ذلك خاتمة الفصل الرابع.

وتوّجنا البحث بخاتمة تأليفية لخصنا فيها أهم النتائج المنهجية والمعرفية، ووقفنا فيها على أهمّ النقود الموجهة للمنهج السيميائي، ثم ذكرنا قائمة المصادر والمراجع، فمحتويات الرسالة.

وفي الختام لا يفوتني أن أجدد الشكر والتقدير والعرفان لأستاذي الدكتور عامر الحلواني الذي ما كان لهذا البحث أن يرى النور لولا جهودُه – بعد توفيق الله تعالى – في متابعتي ومتابعة البحث، وتقديم الإفادة العلمية، والتقويم المنهجي، ومساعدتي بالكتب والدراسات المتعلقة بموضوع بحثي، كما أثمّن له نقداته العلمية القيمة، وتحمله لأسئلتي، فله بالغ الشكر على تسديده وتأييده وحرصه على إقدارنا – نحن الطلابَ – على تمثّل المناهج المعاصرة والحديثة، وفي طليعتها السيميائية التأويلية للفيلسوف الأميركي شارل سندرس بورس وتدريبنا على إجرائها في النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة.

وأخيرًا.. فإنّ من شكر الله شكر الذين دعموا هذه الرسالة بالرأي والتشجيع والتقويم، ومن أولئك الأهل والأصدقاء، وفي مقدمتهم الأستاذ أحمد الفايز لما وفّره لي من الكتب والمراجع العلمية، والأستاذ حسين الشملان لجهوده الإلكترونية، والأستاذ حيدر الحسن لمساعدته لي في ترجمة بعض المقالات العلميّة من اللغة الإنجليزية إلى العربية، والأستاذ مصطفى العقيلي لجهوده معي في المراجعة والتّدقيق.

الفصل الأول

مدخل نظري إلى المنهج والمصطلح:

المبحث الأول: المنهج

المبحث الثاني: المصطلح

المبحث الأول

المنهج

أ. السيميائية في المعاجم اللغوية:

يستدعي مفهومُ السيمياء مجموعةً من الألفاظِ اللغويَّةِ التي تكادُ أنْ تكونَ مترادفةً مَعْنىً، وإنْ اختلفت مَبْنىً، وهي مشتقّة من مادةِ (س.و.م) في المعاجمِ العربيّةِ، مثل: السِّيمَا، والسِّيمَاء، والسِّيمِيَاء؛ ولكي نتبيّنَ هذا المفهوم اللغوي فهمًا دقيقا لا بدَّ أن نقف أوَّلاً على جذرِه اللغويّ، وأنْ نبحثَ في دَلالاته، فما السيمياء لغةً، وما العلاقة اللغوية بين مختلف أصولها المعجميّة في الحقل الدلالي اللغوي؟

ورد في معجم مقاييس اللغة:"السين والواو والميم أصلٌ يدلُّ على طلبِ الشَّيء، يقالُ: سُمت الشيءَ، أَسُومُهُ سَوْمًا، ومنه السَّوْم في الشِّراء والبيع، ومما شذَّ عن الباب **السُّومَةُ**، وهي **العلامةُ** تُجْعَلُ في الشَّيء، و**السِّيما** – مقصور– من ذلك، قال اللهُ تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ﴾[1]، فإذا مدُّوه قالوا: **السيماء**"[2].

نتبيّنُ مما سبقَ أنَّ هناك ثلاثة مفاهيم لغوية، هي: السُّومَة، والسّيما، والسّيماء، وكلُّها تعني: **العَلامَة** التي تُجعلُ في الشَّيء، فهي – إذنْ – ذلكَ الأثرُ المادّيُّ الواضحُ للعِيَان.

وفي لسان العرب يدور هذا الأصلُ اللغويُّ حولَ معانٍ متعدّدةٍ كلّها تعني: **العَلامَة**، والأثر البيّن الواضح، ولكن قد يكون ذلك الأثر حسيًّا أو معنويًّا، قال:"السُّومَةُ والسِّيمةُ والسِّيماءُ والسِّيمِياءُ: **العَلامَةُ**، ومنه: سَوَّمَ الفرسَ: جَعَلَ عليه السِّيمةَ، ومعناها **العَلامَة**. قال تعالى:﴿لِنُرْسِلَ عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِّن طِينٍ ۝٣٣ مُّسَوَّمَةً عِندَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ﴾[3]. قال الزَّجَّاج: **مُعَلَّمة** ببياضٍ وحُمْرةٍ، وقال غيره: مُسَوَّمة **بعلامة** يُعْلَمُ بها أَنها ليستْ من حجارةِ الدُّنيا، قال الجوهريُّ: ﴿مُّسَوَّمَةً﴾؛ أَي عليها أَمثالُ الخواتيمِ، وقولُهم عليهِ سِيمَا حَسَنَةٌ معناهُ **عَلامَةٌ**، وهي مأْخوذةٌ من وَسَمْتُ أَسِمُ. وفي التنزيل العزيز:﴿وَٱلْخَيْلِ ٱلْمُسَوَّمَةِ﴾[4]. وهي: **العَلامَةُ**، وقال

---

1) الفتح 29.

2) أبوالحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مادة (س.و.م)، بيروت: دار الفكر، 1399هـ/1979م.

3) الذاريات، 33، 34.

4) آل عمران، 14.

تعالى:﴿مِّنَ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾[1]. قُرِئَ بفتح الواو، أَراد **مُعَلَّمين**، قال الأَخفش: يكونُ مُعَلَّمين، ويكون مُرْسَلِينَ من قولك سَوَّم فيها الخيلَ؛ أَي أَرسلها.

والسِّيما ياؤها في الأَصلِ وَاوٌ، وهي **العَلامَةُ** يُعرفُ بها الخيرُ والشَّرُّ، قال اللهُ تعالى﴿تَعۡرِفُهُم بِسِيمَٰهُمۡ﴾[2]. قالَ: وفيهِ لغةٌ أُخرى: السِّيمَاءُ بالمدِّ، وقال الجوهَرِيُّ: السّيما مقصورٌ من الواوِ، قالَ تعالى:﴿سِيمَاهُمۡ فِي وُجُوهِهِم﴾[3]. وقد يجيءُ السِّيما والسِّيميَا ممدودين؛ وأَنشد لأُسَيْدِ بن عَنْقاء الفَزارِيِّ يمدح عُمَيْلَةَ حين قاسمه مالَه[4]:

غُـــلامٌ رمَـــاهُ اللهُ بالحُسْـــنِ يافعًـــا ... لـــهُ ســـيمياءٌ لا تشـــقُّ علـــى البصـــرْ

كـــأنّ الثُّريّـــا عُلّقـــتْ فـــوقَ نحـــرِهِ ... وفي جِيـــدِهِ الشِّـــعْرى، وفي وجْهِـــهِ القَمَـــرْ

له سِيمياءٌ لا تَشُقُّ علَى البَصَر؛ أَي يَفْرَحُ بهِ من ينظرُ إِليهِ.

مما سبق نستطيعُ أن نتبيّنَ أنَّ تلكَ العَلامَات قد تكونُ حسيّةً واضحةً للعيانِ كالأثرِ الماديِّ في الجمادِ والحَيَوانِ كالخيولِ والشِّيَاهِ والإِبلِ، وهو ما يُعْرَفُ بالوَسْمِ، أو الوَشْم في الثقافة العربيَّة، وقد تكونُ معنويَّةً كمَا في أحدِ مَعَاني ﴿سِيمَاهُمۡ﴾[5]. أي نورُ الخُشُوعِ وبَهَاؤُهُ، وحُسْنُ السَّمْتِ وجَلاؤُهُ، أو **عَلامَاتُ** الحَاجةِ، وإشاراتُ الفَاقَةِ، وَيتّضحُ أيضا مما سبقَ أنَّ المادّةَ اللغويَّةَ (س.و.م)، أو (و.س.م) عبرَ تقليبِ بنيتِها لُغَويًّا فإنّها تدورُ حولَ حَقْلٍ دِلاليٍّ هو: **العلامةُ**؛ فـ"الواوُ، والسّينُ، والميمُ أصلٌ واحدُ يدُلُّ عَلَى **أثَرٍ ومَعْلَم**"، ومنه: الوَسْمُ والوَشْم والأثرُ والوَسْميُّ، وهو أوّل المطر، والمِوْسمُ، والميسمُ، وهو أثر الجَمَال، والوَسَامة، وقولُه تعالى﴿إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَٰتٖ لِّلۡمُتَوَسِّمِينَ﴾[6]. أي النَّاظرين في **السِّمَة الدَّالَّة**[7].

---

1) آل عمران، 125.

2) البقرة، 273.

3) الفتح 29.

4) ابن منظور، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، ط:1، 1374هـ/1955م، مادة (س.و.م).

5) الفتح 29.

6) الحجر، 75.

7) ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، مادة (و.س.م).

وفي لِسَانِ العَربِ تدورُ مَعاني (وَسَمَ) حولَ معنى الأثرِ و**العَلامَةِ** والصُّورِ، وكلُّها معانٍ حسيّةٌ تعبرُ عن الأثرِ الماديِّ، ومنه: أثَرُ الكَيّ، والسِّمَة، وهي **العَلامَة**[1]. وفي التّنزيلِ العزيز: ﴿سَنَسِمُهُۥ عَلَى ٱلْخُرْطُومِ ﴿١٦﴾﴾[2].

وتوَسَّم فيه الشَّيءَ: تَخَيَّلَه، يقال: توَسَّمْتُ في فلان خيرًا؛ أي رأَيتُ فيهِ أَثَرًا منهُ، وتوَسَّمْتُ فيه الخير؛ أي تَفَرَّسْتُ؛ أي عرَفْت فيه سِمَتَه وعلامتَه، قال طَرِيفٌ بن تميم العَنْبَرِيُّ[3]:

أوَكُلَّمَـــــا وَرَدَتْ عُكَـــــاظَ قبيلَـــــةٌ ... بَعَثُـــــوا إليّ رسُـــــولَهُمْ يَتَوَسَّـــــمُ

فتَوَسَّمُـــــونِي إنَّـــــنِي أنَـــــا ذَاكُـــــمُ ... شـــاكٍ سِـــلاحِي في الحـــوادِثِ مُعْلِـــمُ

وفي المعاجم العربيّة يمكن ملاحظة أن مادة (و.ش.م) من الحقل الدلالي نفسه، فالوَشْمُ والوَسْمُ متقاربان دلاليًّا من حيثُ المبنى والمعنى إلا أنَّ الوَشْمَ "تَدلُّ على تأثيرٍ في شيءٍ؛ تَزيينًا لَهُ، ومنه وَشْمُ اليَدِ، إذا نُقِشَتْ وغرِزَتْ" كما تستعمله النساء، أما الوَسْمُ فهو الأثرُ الذِي يُقصدُ به **العلامة** بمعناها المطلقِ[4].

ولاحظنا أن هناك ارتباطًا دلاليا وثيقًا بين (الوَسْم)، و(الوَشْم)، و(الوَشْي)، لدلالتها على الأثر التَّحسينيِّ سواء في الإنسان، أو الحَيَوان، أو الجماد، أو المواد، فـ"الواو والشين والحرف المعتل: أصلانِ، أحدُهما يدلُّ على تحسينِ شيءٍ وتزيينه، والآخر على نَماءٍ وزيادة .. وشَيْتُ الثَّوبَ أشِيهِ وَشْيًا"[5].

وهناك علاقة دلالية بين السِّمَة، والعَلامَة حين نربطهما بمادة (ع.ل.م)، فـ"العَين واللام والميم أصلٌ صحيح واحد، يدلُّ على أثَرٍ بالشيء يتميَّزُ به عن غيره، من ذلك **العَلامَة**، وهي معروفة، يُقالُ: عَلَّمت على الشيء **علامة**، ويقالُ: أَعْلَمَ الفَارِس، إذا كانت له **علامةٌ** في الحربِ، وخَرَج فلانٌ **مُعْلِما** بكذا، **والعَلَم**: الرّاية، والجمعُ

---

1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (و.س.م).

2) القلم، 16.

3) أبوسعيد عبدالملك بن قُريب الأصمعي، **الأصمعيات**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف، ط:7، 1993م، ص:127.

4) في لسانِ العَربِ الوَشْمَ هو الأثر والعَلامَة، أمَّا الوَسْمُ فقدْ جَاءَ بمعنى العَلامَة التي تدلُّ على الحُسْن والزِّينة بخلاف ما جاء في معجم مقاييس اللغة.

5) ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، مادة (و.ش.ي).

أعلام، والعلم: الجَبَل، وكلُّ شيءٍ يكون مَعْلَما، والعُلاَّم فيما يُقالُ: الحِنَّاء؛ وذلك أنّه إذا خضّب به فذلك **كالعلامة**"[1].

يتبيّن مما سبق إيضاحه لغويًّا أنَّ السِّمةَ، والسِّيمَا، والسِّيمَاءَ، والسِّيمِيَاءَ في المعجم العربي تعني **العَلامَة**، وقد تبلور ذلك المعنى من خلال ملاحظة مجموعة من المواد اللغوية، هي: (س.و.م)، و(و.س.م)، و(و.ش.م)، و(و.ش.ي)، و(ع.ل.م)، فهذه المواد اللغوية كلها تنتمي إلى حقلٍ دلاليٍّ واحد، يتدرّج من الحسي إلى المعنوي، فالحسيُّ، مثل: **العَلامَة** تُجعل في الشّيء، أما المعنوي، مثل: عليهِ سيما حسنةٌ، أي **عَلامَة**، والسيما: **العَلامَة** يُعرف بها الخير والشّرُّ، والسيمياء: نور الخشوع، وحُسْن السَّمت، مثل سيماء الصُّلَحَاء.

ولذا فإنَّ التقاء هذه المواد اللغوية في هذا الحقل الدلالي، كما يرى الدكتور عامر الحلواني:"من الأسبابِ التي دفعت السيميائيينَ العَرب إلى ترجمة المصطلح الغربي (Signe) بأكثر من مقابل عربي، مثل: **السِّمَة**، و**العَلامَة**، بل ذهب بعضهم إلى ترجمته بـ**الدليل**، وأنَّ لفظَ سيمياء مشتق من مادة (س.و.م) ، ويعني – من جملة ما يعنيه – **العَلامَة** التي يُعْلَمُ بها الإنسان أو الحيوان أو الجماد، ولعلَّ السيميائيين العربَ استلهموا مصطلحَ السيميائيّة من هذا اللفظِ بإضافة اللاحقة العلميّة "يَّة"؛ فصار على هَيْئَة المصدر الصّناعيّ الدّال بصورته الاشتقاقيّة على الإطارِ النّظري العَام الذي يَتَنَزَّلُ فيه **علمُ العَلامَات**"[2].

ولكنّ هذا في حدود المستوى اللغوي المعجمي، وهو على أهميته لا يكفي لاستجلاء السيميائية بوصفها مصطلحًا نقديًّا له مرجعيات ثقافية ونقدية مختلفة ومتنوعة عربيًّا وغربيًّا؛ ولتعميق رؤيتنا بالسيميائية – عربيًّا – لا بد من الوقوف على جذورها في الدرس النقديّ العربيّ القديم، وهذا ما سنقومُ بهِ في المبحثِ الآتي. فما ملامح الدرس السيميائي في التراث العربي، وما أبرزُ رموزه الذين تناولوا لمحات سيميائية تعبّر عن تبلور المفهوم النظري لعلم العلامات، وإن لم يتمثل في نظريةٍ جامعةٍ لمختلف التصورات؟

---

1) ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، مادة (ع.ل.م)، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ع.ل.م).

2) عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، صفاقس: مطبعة التسفير الفني، ط:1، 2005م، ص:16. يُؤثرُ الدكتور عامر الحلواني مصطلح **العَلامَة** على مصطلح **السِّمَة** في محاولةٍ منه للتفريق بين مصطلحين استعملهما النّاقد السيميائيّ شارل سندرس بورس في دراساته في السيميائية، وهما: (Marque)، و (Signe)؛ فَيَتَمَحَضُّ لفظُ **سِمَة** حينئذٍ لمصطلح (Marque)؛ لأنّهُ يعني عَلْمًا؛ بمعنى وَسْمًا يُعرفُ به الشيء الموسوم. انظر: في القراءة السيميائية، ص:16.

ب– السيميائية في الدراسات النقدية العربية القديمة:

نال موضوع السيمياء في التراث العربي القديم اهتمام البلاغيين والنقاد والمناطقة والفلاسفة، فقد كان له حضورٌ في عدة مدوّنات لغوية ونقدية وفقهية وتاريخية وأدبية لا بوصفه مصطلحا نقديًّا ناجزا، ولكنه يرِدُ تارةً بوصفه مفهومًا مرادفا لمفهوم الكيمياء؛ المتعلق بتحويل المعادن الخسيسة إلى معادن نفيسة، ويردُ تارةً مرتبطا بمفهوم السحر والشعوذة والكهانة، واقتفاء الأثر والطّلسمات، ويرِدُ تارة ثالثة متعلقا بعلم أسرار الحروف الذي عدّه ابن خلدون من تفاريع علم السيمياء، وقال:"وهو المسَمّى لهذا العهد بالسيميا لا يُوقف على موضوعه، ولا تُحاط بالعدد مسائله"[1].

وقد احتلَّ علم السيمياء مركزَ اهتمامِ الدراسات النقدية العربية القديمة، وتمثّل ذلك الاهتمام في إشاراتهم المهمة في علم الدلالة تارة، أو في علم أسرار الحروف تارة أخرى، ولا شك في أن هذا الاهتمام يعبر عن وجود رؤى نقدية ثاقبة، ولمحات دلالية نافذة تبلورت في علوم عربية عديدة، مثل: اللغة، والنحو، والأدب، والبلاغة، والتفسير، والفلسفة، وأصول الفقه[2].

وإذا لم يمارس النقد العربيُّ علم السيمياء بوصفه نظرية علمية لها أصول منهجيّة تدرسُ العَلامَات دراسة نظرية وتطبيقية؛ فإنّه يمكن القولُ بأن النّقد العربيَ قد تفطّن إلى **ملامح سيميائية** مبكّرة عبر فهمِ الأسسِ المعرفية، والممارسات النقدية التي كانت أكثر تبلورا في الدرس الدّلاليّ والبلاغي والأصولي[3].

---

1) انظر: ابن خلدون، **المقدّمة**، تحقيق: عبدالسلام الشدادي، الدار البيضاء: بيت العلوم والفنون والآداب، ط:1، 2005م، ج:3، ص:119. ويضيف المحقق في الهامش شارحا لفظ السّيميا، فيقول:"لكلمة الإغريقية (Semeia)؛ أي نظرية العَلامَات". ورد لفظ السيمياء في كتب التُّراثِ العَربيِّ في مواضع كثيرة جدًّا، فوردت تارةً بوصفها عِلْمًا، فنجدُ مَنْ يقولُ: علم السّيمياءِ، ويجعلُهُ مرادفًا لعلمِ الكيمياء، أو قريبًا من معناه، وتارةً نجدُ من يُصنّفُ السّيمياءَ بأنّها من علومِ السِّحْرِ، والحِيلِ، والعلمِ بالمغيباتِ، ويطلق عليها الهيمياء، ويُرادف بين السيمياء والتَّخيُّل والسحر والتلبيس على الناس، وكان ممن له دراية بعلم السيمياء العَلاّمَة الفيلسوف السِّيمَاوِي المنطقي شهاب الدين يحيى بن حبش السّهروردي (ت 587هـ)، كما وصفه الذهبيّ في **سير أعلام النبلاء** ج21، ص:207. وكان مُفْرِطَ الذّكاءِ، فصيح العِبارَةِ، مُناظرًا مِحْجَاجًا مُتَزَهِّدًا، ويقال إنّهُ كانَ يعرفُ السّيمياء. **انظر: اليافعي، مرآة الجنان وعبرة اليقظان**، وضع حواشيه خليل المنصور، بيروت: دار الكتب العلمية، ط:1، 1417هـ/1997م، ج:3، ص:329.

2) تناول هذا المبحث مجموعة من الباحثين العرب بعناية واهتمام، انظر: عامر الحلواني في القراءة السيميائية، وعبدالملك مرتاض في بين السِّمَة والسيمائية، وقادة عقاق في ملامح الدرس السيميائي في الموروث العربي، وبلقاسم دقة في علم السيمياء في التراث العربي، وفيصل الأحمر في معجم السيميائيات، وسالم الخماش في المعجم وعلم الدلالة، وعلي حاتم الحسن في البحث الدلالي عند المعتزلة: رسالة دكتوراه، وبدوي طبانة في كتابه الجاحظ والبيان العربي.

3) تمثل ذلك في جهود علمية حول كشف دلالات النّص الدّيني؛ لكونها ضرورة ملحة تندرج في محاولاتهم الدائمة للوقوف على إعجاز القرآن، واستجلاء بلاغته، وإدراك بيانه، واستنباط الأحكام الفقهية من أصول التشريع، والتفكر في آيات الكون وعلاماته؛ تلبية لنداء القرآن

وأوّل لمحةٍ ثاقبةٍ في الإشارة إلى العَلامَات نعثر عليها لدى الجاحظ (ت255هـ) في دراسته المعمّقة لمفهوم البيان، فالبيان ليس هو فن التعبير القولي أو الكتابي وحسب، وإنما هو الدَّلالة الظاهرة على المعنى الخَفيّ، فـ"**البيان** اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشَفَ لك **قِناعَ المعنى**، وهتكَ الحِجَاب دونَ الضمير؛ حتّى يُفْضِيَ السّامعُ إلى حقيقته، ويَهجُمَ على محصولِهِ كائناً ما كان ذلك البيانُ، ومن أيِّ جنسٍ كان **الدّليل**[1]. فكيف انتقل الجاحظ من النصبة إلى الكناية حتى أدرك ما يمكن أن نعبّر عنه اليوم بسيميائية الثقافة؟

يتحدّث الجاحظ عن أصناف الدّلالات **لغوية** كانت أو **غير لغوية**، وحدّدها في خمسةِ أصناف فقال:"وجميعُ أصنافِ **الدَّلالات على المعاني من لفظٍ، وغيرِ لفظٍ** خمسة أشياءَ لا تنقُص، ولا تَزيد: أوّلها **اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَقْد، ثم الخَطّ، ثمَّ الحالُ** التي تسمّى نِصْبةً، والنِّصبة هي **الحال الدّالةُ**، التي تقوم مقامَ تلك الأصنافِ، ولا تقصِّرُ عن تلك الدَّلالات"، وهي[2]:

. الدّلالة باللفظ، أو (بيان العبارة): ومدارها النّطق باللسان المبين، وهي دَلالةٌ لغوية لسانية مهيمنة في نظام العلامات عند الجاحظ، ولكنها قاصرة لوحدها عن إيصال المعنى[3].

. **الدلالة بالإشارة:** ومدارها حركة الجوارح والرأس والحاجب والمنكب في حال التباعد، وقد تكون بالثوب والسيف، وقد تغدو الإشارة تهديدا فيكون ذلك زاجرًا ومانعا، وهي مُعينة على جلاء المعنى حين اختفاء الدلالة أو

الكريم في قوله:﴿وَعَلَٰمَٰتٖۚ وَبِٱلنَّجۡمِ هُمۡ يَهۡتَدُونَ﴾النحل، 16. وقوله تعالى:﴿سَنُرِيهِمۡ ءَايَٰتِنَا فِي ٱلۡأٓفَاقِ وَفِيٓ أَنفُسِهِمۡ حَتَّىٰ يَتَبَيَّنَ لَهُمۡ أَنَّهُ ٱلۡحَقُّۗ أَوَلَمۡ يَكۡفِ بِرَبِّكَ أَنَّهُۥ عَلَىٰ كُلِّ شَيۡءٖ شَهِيدٌ﴾ فصلت/53. وقد عرف العرب مفرداتٍ وألفاظًا كثيرة تعنى بالعَلامَة غير لفظ السيمياء، منها الآية، والسّمة، والأمارة، والرمز، والشارة، والإشارة، والقرينة، والبيّنة، والهيئة، والدليل، والدّالة، والأثر، والشاهد، والشّيَة، وغيرها كثير، انظر: أحمد علي محمد، **المفهوم اللغوي والاصطلاحي للسيمياء عربيًّا: بحث في المصطلح والمصطلح المجاور (مقاربة فيلولوجية)**، مجلة العميد، جامعة بغداد، العدد السابع، ذو القعدة 1434هـ، أيلول 2013م، ص:255.

1) الجاحظ، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، بيروت: دار الجيل، (د.ت)، ج1، ص:76. يرى الجاحظ أنّ "مَدَارَ الأمرِ والغايةَ التي إليها يجري القائل والسّامع، إنَّما هو الفَهْمُ والإفهام؛ فبأيِّ شيءٍ بلغْتَ الإفهامَ، وأوضَحْتَ عن المعنى، فذلك هو البيانُ في ذلك الموضع".

2) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص:76. استفاض الجاحظ في تبيين أصناف تلك الدّلالات؛ لأنّ الدّلالة قد تكون متوارية مضمرة، وعن طريق العَلامات لغوية، أو غير لغوية تبدو مجلوّة ظاهرة، وتتجلى كاشفةً الطّريقَ نحو المعنى؛ فالبيانُ .كما يرى الجاحظ . تَرجُمان العلم وبهاؤه.

3) **المرجع نفسه**، ج1، ص:79.

التباسها، وهي تكشف غموض العبارة حسب مراد المرسل والتفاتة المتلقي، بل هي قد تنوب عن العبارة في كثير من مقام التلقي في إبراز البعد النفسي المتواري وراء العبارة، ويستشهد الجاحظ بقول الشاعر1:

أشـــارتْ بطَـــرْفِ العـــين خِيفـــةَ أهلِهـــا إشـــــارةَ مـــــذْعورٍ ولم تـــــتكَلَّمِ

فأيقنْـــتُ أنَّ الطَّـــرْفَ قـــد قـــال مرحبـــا وأهـــــلاً وســـــهلاً بالحبيـــــب المتـــيَّمِ

. **الدّلالة بالخَط، أو (بيان الكِتاب)**: ومدارها رسم الألفاظ وكتابتها، ودلالة الخط تتجاوز راهن الخطاب إلى مستقبله عن طريق إعلام الآتي بمراد المتلفظ.

. **الدَّلالة بالعَقْد**: ومدارها الحساب باليدين، وهي دون اللفظ والخط في الأهمية، ولكنها تظلُّ علامة **غير لغوية** لها معانٍ كثيرة، ووظائف تواصلية وإبلاغية ترتبط بالمنطق الرياضي، ودوره في إقامة البرهان المنطقي، ويؤكدُ الجاحظُ على أنَّ في فسادِ العَلامَات انعدامَ المعنى وأفوله وتلاشيه، وفقدان التواصل واختلاله، بل فساد "كلّ ما جعلهُ اللهُ لنا قوامًا ومصلحةً ونظامًا"[2].

. **الدَّلالة بالنِّصْبة، أو (بيان الاعتبار)**: ومدارها الحالُ الدّالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، والحال النَّاطقة بغير اللفظ، والمشيرة بغير اليد، وهي عَلامةٌ كونية ظاهرة في السموات والأرض، وفي كلِّ صامتٍ وناطق، ومقيمٍ وظاعن، فهي نظامٌ تواصليٌّ كونيٌّ واجتماعيّ: كونيّ يتمثل في السموات والأرض، واجتماعي يتمثل في حياة الإنسان[3].

---

1) **المرجع نفسه**، ج1، ص:78. ص:219. ذكر عبدالسلام محمد هارون في فهرس الأشعار بأن البيتين للمثلم الهُذلي. انظر: ج4، ص:166.

2) يمثل الكون – من المنظور البورسي – علامة كبرى تحوي عددًا لا نهائيًّا من العَلامات، ولا يمكن أن ندرك الأشياء من حولنا، أو أن نتعامل معها إلا على أنها علامات؛ ولفهم العالم لابدّ من فهم العَلامَات في حد ذاتها. انظر: وداد بن عافية، **السمياء التأويلية: مدخل إلى سيموطيقا شارل ساندرس بورس**، مجلة الأثر، الجزائر، العدد الثامن، ماي 2009م، ص:228. وكذلك انظر: سعيد بنكراد، **السيميائيات: النشأة والموضوع**، مجلة عالم الفكر، الكويت: مج:35، العدد 3، يناير – مارس، 2007م، ص:30.

3) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج:1، ص:81. ما بين القوسين: (بيان العبارة)، و(بيان الكِتاب)، و(بيان الاعتبار)، هي المقابلات التي استعملها ابن وهب الكاتب في كتابه البرهان في وجوه البيان لاصطلاح الجاحظ.

يتضح مما سبق أنّ البيان – لدى الجاحظ – نظامٌ من الدّلالات يمكن توظيف أصناف العلامات اللغوية وغير اللغوية؛ ليتحقق الفهم والإفهام، وهذه الدّلالات وإن بدت متباينة، ولكنها . في صميمها . تمثل نظاما سيميائيا يتحقق من خلاله المعنى[1].

وهذا يدل دلالة واضحة على أن ملامح الاهتمام بالعَلامَات عند الجاحظ بيانيًّا واجتماعيًّا يعبّرُ – بلا شك – عن وعي مفاهيميٍّ مبكّر بأهمية العلامات بوصفها نظاما عَلاميًّا يُسهم في تحقيق الفهم والإفهام، وكشف قناع المعنى، وإنْ كان هذا الوعي يفتقدُ الإطارَ النّظريَّ الذي يتحكمُ في العَلامَاتِ بصفتها علمًا له موضوعٌ محدّدٌ حسب تعبير الدكتور عامر الحلواني[2].

وكانتْ وقفةُ أبي هلال العسكري (ت395هـ) على الفروق اللغوية، ودورها في تحديد الدلالة ودقتها لمحةً سيميائيّة ذات بعد لساني؛ تحرّيًا منه لأهمية البحث الدّلالي؛ راصدًا لعدد هائل من الألفاظ المشحونة بالدّلالات المختلفة التي لا يتضح معناها إلا بالاستعمال، وقدّم عملاً دلاليًّا عميقا، تمثل في تناوله الفروق بين **الدَّلالة والدّليل، والعَلاَمة، والسِّمة، والأمارة**، ويُفرّق العسكريُّ بين الدَّلالة، والعَلامَة: بأنَّ الأولى تعنى الدَّلالة على الشئ ما يمكّن كلَّ ناظر فيها أنْ يستدلَّ بها عليه، أما عَلامَة الشّئ ما يعرف به المعلمُ له، ومَنْ شَارَكَه في مَعْرفته دونَ كل واحدٍ[3].

أما القاضي عبدالجبار المعتزلي (ت415هـ) فتوقف – على طريقة المعتزلة – عند قضية الدّلالة من منظور الدرس الكلامي الإسلامي، وهو قياس الغائب على الشاهد، فنظرَ إلى العَلامَة من منظورِ الاستدلالِ المنطقيّ؛

---

1) **المرجع نفسه**، ج:1، ص:76. لا يكتفي الجاحظ بأن يربط نظام العلامات لغوية أو غير لغوية بمفهوم البيان، ولكنه يوسّع من نظره في النظام السيميائي؛ ليشمل الحياة الاجتماعية، كالأزياء واللباس والأسماء والشعائر الدينية؛ فيصبح لكلِّ أناسٍ نظامهم السيميائي، وعلامتهم الدّالة على مستوياتهم الاجتماعية والدينية. لمزيد التوسع انظر: **البيان والتبيين**، ج:1، ص:90. ويتناول الجاحظ سيما أهل الحرم إذا خرجوا إلى الحل، وأزياءهم وقلائدهم، وسمات الإبل والغنم، والعصا بوصفها رمزًا اجتماعيّا، وتعبيرا إشاريًّا. انظر: **البيان والتبيين**، ج:3، ص:92.

2) عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:20.

3) أبو هلال العسكري، **الفروق في اللغة**، تحقيق: جمال عبدالغني مدغمش، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط:1، 1422هـ/2002م، ص:98، ص:100، ص:101. يرى أبوهلال العسكري أنّ الدَّلالة ما يمكن أنْ يُستدلَّ بهِ؛ قَصَدَ فاعلُه ذلكَ، أو لم يَقْصِدْ، ويضرب مثالا على ذلك أفعال البَهَائِم تدلُّ على حَدَثها، وليس لها قصدٌ إلى ذلك، والأفعالُ المحكمةُ دَلالة على علمِ فاعِلها، وإنْ لم يقصدْ فاعِلُها أن تكونَ دَلالة على ذلك، وتحدّث عن السّمة والعَلامَةِ، فالأولى من الوَسْم المادي، والأثر المنظور، أما الثانية فلها بعد رمزي. والفرق بين الأَمَارَة والعَلامَة، والآية والعلامة، فالآية العَلامة الثابتة، وتناول الفرق بين العلامة والأثر بأن أثر الشيء يكون بعده، وعلامته تكون قبله، مثل الغيوم والرياح عَلامات، أما السيول فهي آثار. يقوم الكتاب على رصد الفروق الدّلاليّة بين المفردات التي نظنُّ أنها مترادفة؛ ولكنها مختلفة الدلالات، وهذا يَدُلُّ على تفكيرٍ دلاليّ مبكر في التراث اللغوي العربي له دورٌ مهم في عملية إنتاج المعنى.

لأنّ هذا القياس مكونٌ بنيويّ من مكونات العقل الاعتزالي، فإنَّ من حقّ العَلامَة أن يُعلم معناها في الشاهد، ثم يُبنى عليه الغائب، فيقول:"اعلم أنّ المواضعةَ إنّما تقعُ على **المُشَاهَدات** وما جَرى مجراها؛ لأنَّ الأصلَ فيها **الإشارة**؛ فيجبُ متى أردنا التّكلم بلغةٍ مخصوصةٍ أنْ نعقلَ معاني الأوصاف والأسماء فيها في الشّاهد، ثم ننظرُ فما حصلت فيه تلك الفائدة نجري عليه الاسم في الغَائب"[1].

وقد أولى ابن سينا (ت 428هـ) الدرس الدلالي أهمية خاصة، ومحور الدّلالة لديه هو القصد والإرادة، وهذا ما يلائم الدلالة الوضعية؛ أي الرّمز سيميائيًّا، فالمعنى مرتبط لديه بالقَصْد وإرادة المتلفظ، ويرى ابن سينا إلى اللفظ بأنه هو أساس العملية الدّلالية؛ لذا أولاه عنايته، ولا بد لتحقيق المعنى الوقوف على قصد المتكلم بسبب تواتر العلامات وتشابهها؛ ولأن اللغة ـ حسب ابن سينا ـ هي ظاهرة اجتماعية للمحاورة؛ لوجود المجاورة، وضرورة الاجتماع، فلا أهمية للغة إذا لم يعبر كل إنسان عن قصده، فضرورة التواصل والإبلاغ يقتضي أن يكون بين المتكلمين مستوى لغوي مشترك قائم على المواضعة بينهم، واهتم ابن سينا بتقسم العلامة إلى مثلث دلالي، وأضلاعه هي: ما في النفس، وهو المحتوى الذهني، وإلى المدلولات أو المعاني، وهي الأمور الخارجية، وإلى الصوت لغويًّا كان أو غير لغوي، وهو الرّمز اللغويّ، وهو ما يشبه مثلث ريشتاردز وأوجدن الدّلالي[2].

وشكّل المعنى، وسيرورة إنتاجه – بلاغيًّا – لدى عبدالقاهر الجرجاني (ت471هـ) همًّا بحثيًّا، فتحدّث عن الألفاظ، وقابليتها للدخول في علاقات تركيبية، تتميز أيضا بقابليتها للتّحول الدّلالي، إذ تتحولُ العَلامَة في سياقٍ معيّن، إلى عَلامة ذات دلالة مركبة، يتحوّل مدلولها إلى دَال، باحثًا عن مدلولٍ آخر، وهكذا، ولفت النظر – مبكرا – إلى أن اللغةَ "تجرِي مجرى العَلامَاتِ والسِّمَاتِ"، وفي تصوره النظري أن العلامة اللغوية لا تتضح دلالتها إلا داخل التركيب[3].

---

1) القاضي أبو الحسن عبدالجبار الأسدآبادي، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، تحقيق: محمود محمد قاسم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت)، ج:5، ص:186.

2) ابن سينا، **كتاب الشفاء: المنطق**، تحقيق: محمود الخضيري، القاهرة: المطبعة الأميرية، نشر وزارة المعارف العمومية، (د.ت)، ص:1، ص:2. اهتم ابن سينا في تحليله الدّلالي بالوقوف على البعد النفسيّ والذّهني؛ لارتباطهما بالدّلالة ارتباطًا وثيقا، فهو يُرَكِّزُ على العَلامات اللغويّة ووجودها الذّهني، وانطباعها في الخيال، ثم النَّفْس، وقد أولى عملية انتقال المفاهيم من الذّهن إلى مدلولاتها في العالم الخارجيّ عبر علامات لغوية دَالّة كالألفاظ والكتابة، ويرى إلى دلالة ما في النفس على الأمور الخارجية المدلولات دلالة طبيعية، فالعَلامة عند ابن سينا صوتٌ مسموعٌ أي دال، ومفهوم أو معنى؛ أي مدلول، وهو ما يلتقي مع ثنائية الدال والمدلول كما في التقسيم السوسيري.

3) عبدالقاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني، ط:1، 1412هـ/1991م، ص:376.

ويولي الجرجاني – في تأملاته التنظيرية للغة وأساليب الكلام – عند حديثه عن "اللفظ يطلق، والمراد به غير ظاهره"؛ فيلفت الانتباه. في معرض حديثه عن الكناية والمجاز. إلى بعض التّحاليل البلاغيّة الطّريفة المبشرة بمؤشراتٍ مبكرة في التّفكير السيميائيّ العربيِّ[1].

ويرى الجرجاني أن في ذلك اتساعًا وتفنّنًا؛ لكونه يدور على شيئين، هما: الكناية، والمجاز، ثم يوضح المراد من الكناية بقوله:"والمراد من الكناية ها هنا أنْ يريدَ المتكلمُ إثباتَ معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردِْفُه في الوجود؛ **فَيُومِيءُ به إليهِ، وَيجْعَلُهُ دليلاً عليهِ**"[2].

ويعرّف الجرجانيُّ المعنى بأنّه المفهوم المتبادر من ظاهر اللفظ، بينما يطرح مفهوما سيميائيا آخر أكثر عمقًا، وهو دلالة المعنى على المعنى، وهو "أن تعقلَ من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"، وهذا ما يمكن عدّه تأسيسا نظريًّا متقدما لمقولة نقديّة حديثةٍ في الدرس اللساني الحديث تمثّلت في جهود الناقدين ريتشاردز وأوجدن في كتابهما الصادر عام 1923م بعنوان: معنى المعنى (The meaning of meaning)، وأصبح السؤال – عند الجرجانيّ – ليس عن المعنى، ولكن عن ماهيته وسيرورته[3].

أما أبو حامد الغزالي (ت505هـ) فجوهر نظره إلى الدلالة – مع كونه نابعا من خلفية أصوليّة – إلا أنه قدّم قراءة دلالية ثاقبة ذات أبعاد معاصرة، فتناول الألفاظ، وعلاقتها بالمعاني، وذكرها في تقسيمه الرّباعيّ، فيقول:"فإنَّ للشيء وجودًا في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة"؛ فهو يرى أنّ الألفاظ

---

1) عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:20.

2) عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني، ط:3، 1413هـ/1992م ص:66. لم يغفل الجرجاني في تأملاته البلاغية في الكناية والاستعارة والتمثيل جانب التأثير، فهو الغاية التي يرومها المتكلم. انظر: **دلائل الإعجاز**، ص:258. ويسوقُ الجرجانيُّ أمثلة تحليليّة من أساليب العرب لتوظيف الكناية والمجاز بمعناها الدّلالي، وكونهما عَلامتين؛ مثال ذلك قولهم: هو طويل النّجاد؛ يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر؛ يعنون كثير القرى، وفي المرأة نؤوم الضحى؛ والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله كما ترى **معنى**، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر **معنى آخر**، من شأنه أن يردفه في الوجود. انظر: الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص:66. وللكناية أهمية خاصة، فيرى أن الكناية أبلغ من التصريح ليس في أنّ لها زيادة في المعنى على التصريح، بل في طريق إثبات المعنى وتقريره، فإنك إذا كنّيت عن المعنى زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد. انظر: الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص:71.

3) انظر: الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص:263. تُعدُّ الكناية من أدقّ التعبيرات البلاغية التصاقا بالدّلالات الإيحائيّة، وهي أكثر التصاقا وتصويرًا لفكرة الرّمز، فاللغة كنائيا وشعريا هي رموز مكثفة يترسب في قاعها المعنى في طبقات عبر وسائط عدة، ولا يمكن استجلاؤه إلا بتحليلها وتأويلها، فالكناية تعبير إشاري، وللكناية أبعاد رمزية ودلالية وسيميائية عميقة. لمزيد التوسع انظر: نائلة قاسم لمفون، **الكناية في ضوء التفكير الرمزي**، (رسالة ماجستير)، قسم الدراسات العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1404هـ/1984م.

والكتابة ما هي إلا علامات دالة؛ فاللفظ دالٌّ على المعنى الذي في النفس، والكتابة دالة على اللفظ، أما التصورات الذهنية التي في النفس، فهي مثال الموجود في الأعيان[1].

ولكون علم الدلالة هو الاصطلاح العربي الأكثر قربا من علم العلامات، فقد توقف الشريف الجرجاني على مفهوم الدلالة؛ فعرفها تعريفًا منطقيًّا بأنّها:"كونُ الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو **الدّال**، والثّاني هو **المدلول**"، ثم يتوقف عند مستويات الدّلالة، وهي العبارة، والإشارة، ويعرف الدّلالة اللفظية الوضعية بأنه:"كون اللفظ بحيث متى أُطْلِق، أو تُخيّل فهم منه معناه، للعلم بوضعه، وهي المنقسمة إلى المطابقة، والتضمن، والالتزام؛ لأن اللفظ الدّال بالوضع يدلُّ على تمامِ ما وُضع له بالمطابقة، وعلى جزئه بالتّضمن، وعلى ما يلازمه في الذّهن بالالتزام، كالإنسان فإنّه يدلُّ على تمام الحيوان النّاطق بالمطابقة، وعلى جزئه بالتّضمن، وعلى قابل العلم بالالتزام"[2].

أما المتصوفة فكان اهتمامهم بعلم الحروف، فهو حظ الأولياء – حسب تعبير ابن عربي – ويبدو أن السيمياء في التّعبير الصّوفي ضربٌ من السّحر،"فيتعلمون ما أودع الله في الحروف والأسماء من الخواص العجيبة التي تنفعل عنها الأشياء لهم في عالم الحقيقة والخيال"، ويضيف ابن عربي:"ويُسمّى السّحرُ عندنا علمَ السيمياء؛ لأنّه مشتقٌّ من السِّمَة وهي العَلامَة؛ أي علم العلامات التي نُصِبَتْ على ما تعطيه من الانفعالات من جمع حروفٍ وتركيب أسماءٍ وكلمات"[3].

وهذا ينسجم مع نظرية المعرفة الصوفية في اعتماد لغة الإشارة والتّلويح والترميز، وتأويل الظاهر لصالح الباطن، فمَنْ لا تكفيه الإشارة لا تغنيه العبارة، فعلمُ الحروفِ وثيقُ الصّلة بالاتجاهِ الصّوفي في توظيفِ الرّمز تعبيرًا

---

1) أبوحامد الغزالي، **معيار العلم**، تحقيق: سليمان دنيا القاهرة: دار المعارف، 1961م، ص:75. يرى الغزالي في تأسيسه النظري أن الوجودَ في الأعيان وهو ما يطلق عليه المرجع، والأذهان، وهو التصورات الذهنية لا يختلف بالبلاد والأمم بخلاف الألفاظ والكتابة فإنهما دالتان بالوضع والاصطلاح. انظر: الغزالي، **معيار العلم**، تحقيق سليمان دنيا، ص:75.

2) علي بن محمد بن علي الجرجاني، **كتاب التعريفات**، تحقيق: إبراهيم في الأبياري، بيروت: دار الكتاب العربي، ط:2، 1413هـ/1992م، ص:139.

3) محي الدين بن عربي، **الفتوحات المكية**، تحقيق: عثمان يحيى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:2، 1410هـ/1990م، ج13، ص:244.

وتصويرًا؛ للوصول إلى الحقيقة،"فالحقيقةُ ليستْ فيمَا يُقالُ، أو فيما يُمكنُ قولُه، وإنّما هي دائمًا فيما لا يُقالُ، فيمَا يَتعذّرُ قولُه، إنّها دَائمًا في الغَامضِ، الخَفِي، اللامُتَناهي"[1].

تبيّن لنا بعد هذه الجولة في كتب التّراث العربيّ أنّ التّفكير السيميائيّ كان يدورُ في فلك **مباحث الدّلالات**، ولم يغب عن وعي القدماء اهتمامهم بالعلامات لغوية أو غير لغوية، وإن لم يتبلور ذلك في جهازٍ نظريٍّ محكمٍ منهجيًّا ومفاهيميًّا له حدودُه وآلياته، ولنا أن نتساءل عن إمكان تأصيل جهود القدماء لبلورةِ نظريّةٍ نقديّةٍ صالحةٍ تكونُ نواةً لإقامةِ نظريّةٍ سيميائيّةٍ عربيّةٍ يمكننا من مقاربةِ المنجزِ الأدبيّ العربيّ من منظورها؛ ولضرورة متابعة الجهود العربيّة في دراسة السيميائيّة نقفُ على بعض الدراسات النقديّة العربيّة الحديثة، فما ملامح تلك الجهود، وما اتجاهاتها[2]؟

ج– السيميائية في الدراسات النقدية العربية الحديثة:

تواصلت جهودُ البحثِ الدّلاليِّ العربيِّ الحديثِ مُتّصلةً بجهودِ البحث الدلاليِّ العربيِّ القديمِ، وتناولَ عددٌ من الباحثينَ العربِ في دراساتٍ جَادّةٍ موضوعَ الدَّلالةِ مُتَأثّرة بطريقةِ القُدماء في دراستها، وربطها بحقلِ الدّراسات اللغويّة، وتناولوا أثرَها في إنتاجِ المعنى، كما كانت جهودهم أيضا على صلة بالدراسات اللغوية والسيميولوجيّة الغربيّة الحديثة، وكان الموضوع الأساس لعلم الدّلالة لديهم هو **المعنى**؛ لأنَّ اللغة – حسب البحث الدّلالي – هي: مَعنى موضوع في صوتٍ، فلا يمكن فهم طبيعة اللغة إلا من خلال فهم المعنى[3].

ويمكننا أن نقسم جهود الباحثين العرب في دراسة السيميائية إلى اتجاهين اثنين:

---

1) أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، بيروت: دار الساقي، ط:2، 1995م، ص:188، وانظر كذلك: أدونيس، **الثابت والمتحول**، بيروت: دار الفكر، ط:5، 1406هـ/1986م، ج:2، ص: 95.

2) استعمل عبدالقاهر الجرجاني منظومة من المفاهيم والمصطلحات تجري مجرى المصطلحات الحديثة، مثل: الإشارة والمعنى، ومعنى المعنى، والدّلالة، والعَلامات، والسّمات، والتأويل، والدّال والمدلول، أشار كل من: د. شكري محمد عيّاد، ود. نصر حامد أبوزيد إلى ضرورة إجراء مراجعة شاملة للتراث، وتأصيل مفاهيم سيميائية عربيّة تمثّل أساسا نظريًّا صالحا لسيميائية عربيّة، ويضيف د. شكري عيّاد معلّقًا على بحث العلامة في التراث: دراسة استكشافيّة بأنه بحث جديد وأصيل يلامس علومًا عميقة الجذور في الثقافة العربية، مثل: علم الكلام، والتفسير، واللغة والبلاغة. انظر: سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد، **مدخل إلى السيميوطيقا: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة**، ص:39، وانظر كذلك: أحمد المتوكل، دراسة بعنوان: **تأملات حول النظرية الدلالية في الفكر اللساني العربي**، انتهى فيها إلى أن التأملات العربية القديمة حول المعنى لها صلة قربى ببعض النظريات اللسانية والسيميائية الحديثة.

3) أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، القاهرة: عالم الكتب، ط:2، 1988م، ص:5.

الأول: اتجاه لغوي (دلالي)، يندرج تحته جهود اللغويين العرب الذين اهتموا بالدّلالة وعلاقة ذلك باللغة[1].

الثاني: اتجاه نقدي (أدبي)، يندرج تحته جهود السيميائيين العرب المعاصرين الذين اهتموا بالتّأويل، ودوره في إنتاج المعنى، وعلاقة ذلك بالدراسات النقديّة الحديثة[2].

وانطلاقا من اهتمامهم بالمعنى، فقد وضعوا لعلم الدلالة عدة تعريفات تدور جميعها حول المعنى وعلاقته بالرمز، منها: "العلم الذي يدرس **المعنى**"، أو "ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول **نظرية المعنى**"، أو "ذلك الفرع الذي يدرسُ الشروطَ الواجب توافرُها في **الرّمز**؛ حتى يكونَ قادرًا على حَمْل **المعنى**"[3].

وتمثل اللغة – في نظر اللغويين العرب المهتمين بالدلالة – **نظامًا من العَلامات** ذات دلالات اصطلاحية، أمّا علم اللغة حسب فرديناند دي سوسير فهو جزءٌ من علمٍ أعمّ هو علمُ العَلامات، أو السميولوجيا[4].

ولا يخفى تأثر اللغويين العرب المعاصرين بالدرس الدلالي العربي القديم، وما قدّمه من أبحاث تتعلق بالأصواتِ، وتصنيف المعاجم، واهتمامهم بمعاني النحو، ودراسة غريب القرآن الكريم ومجازه، والوجوه والنظائر،

---

1) اهتم العلماء العرب في التراث النقدي القديم بموضوع الدلالة، وكان لهم تصوراتٌ علمية مختلفة، واتجاهات نقدية متعددة، ولكن أصبح موضوع الدلالة على يد الباحثين العرب المعاصرين عِلْمًا له جهاز نظري، ويُدرس من منظور مناهج نقدية لسانية وأدبية مختلفة. وقد اهتم اللغويون العرب في نظرتهم إلى التحليل الدلالي؛ لأنه يغطي فرعين من فروع المعرفة اللغوية، هما: بيان معاني المفردات بوصفها رموزًا لأشياء خارج الدّائرة اللغوية، وبيان معاني الجمل والعبارات بوصفها رموزًا لعلاقات بين عناصر لغويّة أخرى، واستعملوا علم الدّلالة تارةً باسم علم المعنى، ويُطلقُ عليه بعضُهم مصطلحه الأصلي في اللغة الانجليزية السيمانتيك (Semantics). لمزيد التوسع انظر: أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص:11.

2) اهتم النقد العربي الحديث بالمنهج السيميائي بوصفه منهجا تأويليًّا في دراسة النصوص سواء كانت دينية أو أدبية، والتوقف عند إشكالية المعنى وتعدده، وتبقى جهود السيميائي المغربي سعيد بنكراد في مركز الصدارة حيث اهتم بالسيميائيات التأويلية ترجمةً وتأليفا، تنظيرًا وتطبيقًا، واختصَّ بتبنيه سيميائية الفيلسوف الأميركي شارل سندرس بورس.

3) أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص:11. يرى الدكتور أحمد مختار عمر أنَّ موضوع علم الدّلالة هو العَلامَة، والرَّمز، وهذه العَلامَات قد تكونُ لغويّة، أو غير لغويّة، ويضيفُ: ورغم اهتمام علم الدّلالة بدراسة الرّموز وأنظمتها؛ حتى ما كان منها خارج نطاقِ اللغة، فإنه يُرَكِّزُ على اللغة من بين أنظمة الرّموز باعتبارها ذات أهميةٍ خاصّةٍ بالنسبةِ للإنسان. ويفرق بين علم الرموز، وعلم اللغة، وعلم الدلالة، بأنّ علم الرّموز أعمُّ من علم الدّلالة؛ لأن الأخير يهتم بالرُّموز اللغوية فقط، أما الأول فيهتم بالعَلامَات والرُّموز لغوية وغير لغوية. انظر: أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص:11، ص:15.

4) محمود السعران، **علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي**، بيروت: دار النهضة العربية، (د.ت)، ص:63.

ولكن الأبرز هو تأثرهم بالدراسات الغربية، وما يتصل بها من أبحاث مستقلة في اللسانيات والدّلالة في أوروبا وأمريكا منذ أواخر القرن التاسعَ عشرَ[1].

وإذا نظرنا في جهود السميائيين العرب المعاصرين الذين اهتموا بالمناهج النقدية الحديثة، وتوظيفها في دراسة الأدب، ومنها المنهج السيميائي سواء في إطاره اللساني السوسيري، أو في إطاره الفلسفي البورسي فإننا سنقف على جهود كبيرة لسيميائيين عربٍ شاركوا بكتاباتهم ودراساتهم في بلورة المشروع السيميائي العربي، وإن جاء متأخرا بقرابة نصف قرنٍ عن الدراسات التأسيسية الغربية في مطلع القرن العشرين، ولكن مع ذلك أسهم الباحثون العرب – مَشَارِقَةً وَمَغَارِبَةً – في دراسة المناهج النقدية المعاصرة بإسهاماتٍ سيميائية كبيرة تنظيرا وتطبيقا، وليس باستطاعتنا تناول كل تلك الجهود، وليس من غاية هذا البحث الإحاطة بها، ولكننا نكتفي بتناول بعضها امتثالا لخطة البحث، ومراعاةً للاختصار، ويأتي في طليعة أولئك السيميائي المغربي سعيد بنكراد؛ لكبير اهتمامه بالسيميائية، وخاصة السيميائية التأويلية التي وضع أسسها الفيلسوف الأميركي شارل سندرس بورس، واهتم سعيد بنكراد بشرحها، وعرضها، وترجمتها.

وتعود نشأة مصطلح التأويل بوصفه منهجا في قراءة النصوص وتأويلها، والنصوص المقدسة بشكل خاص؛ لما تنطوي عليه من غموض ورموز، ثم تأسّس – مستقبلا – ما يعرف بعلم التأويل، أو الهرمنيوطيقا (Hermeneutics) الذي يدرس النصوص لا بما تقوله دلالاتها المباشره، ولكن بما تفرضه من احتمالات المعنى، ولم يبق التأويل مقتصرا في حقل النصوص الدينية، بل شمل الأدب والفلسفة والأساطير والأحلام وغيرها؛ حتى غدا التأويل هو "الجامع بينها من حيث هو منهج؛ لاستخلاص المعاني الخفية، وقد جسّم التأويل علاقة الإنسان الرمزية باللغة والوجود، فإنّ قراءة واحدة للنص لا تكفي لكشف ما فيه من غموض ورموز مما يستدعي التأويل؛ لفك الرموز، ولاستخلاص المعاني الثواني وراء المعاني الأول، وهو ما يعني أنه لا وجود لمعنى واحد، بل المعنى معانٍ"[2].

ولذا جاءت جهود الناقد السيميائي سعيد بنكراد في دراساته عن التأويل بمعناه السيميائي معتمدة على المتن اللساني لدى اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (ت 1913م)، والمتن الفلسفي الذي ينطلق من جهود الفيلسوف الأميركي شارل سندرس بورس (ت1914م)، وهو بذلك يحاول أنْ يكوّن تصورا عن السيميائية في

---

1) محمود السعران، **علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي**، ص5 حتى ص20.

2) وئام الحيزم، **تأويل اللفظ والحمل على المعنى**، تونس: جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، شركة أوربيس للطباعة، 2009م، ص:98.

منابعها اللسانية والفلسفية لكونها منهجا تأويليا بالدرجة الأولى، ويحاول جاهدا أن يبلورَ رؤية نقدية مستوحاة من الدرس الأوروبي والأميركي.

ولكنه لا يكتفي بذلك، بل نراه يتابع المنهج السيميائي في امتداداته وتداعياته لدى باحثين وفلاسفة غربيين لهم حضورهم في الدرس اللساني والفلسفي والنقدي، أمثال: فريدريك شلايرماخر، وهانس جورج غادامير، وبول ريكور، وأمبرتو إيكو، ورولان بارت، وغيرهم، والقاسم المشترك بين كل هذه التيارات السيميائية – حسب سعيد بنكراد – هو اهتمامها بالنشاط التأويلي وسيروراته وآفاقه، وقد صاغ بنكراد في دراساته منظومة مفاهيمية مركزية تدور حول التأويل، والمعنى، والسيرورة الدلالية، والعلامات، والرموز، والمعرفة بوصفها نتاجا تفاعليا بين الإنسان وبيئته[1].

ونظر بنكراد إلى **التأويل** بوصفه آليّةً نقدية للتعرف على الذّات والطبيعة، وضرورةً منهجية فرضها تعدد مستويات اللغة واستعمالاتها، وبحث في أثر ذلك على مآلات **المعنى** وتعدده وسيرورته، ولجوء الإنسانِ **للرمز**، فقال:"**التأويل** أداةٌ تُمكّننا من التّعرف على مناطق في ذواتنا، وفي الطبيعة لا يمكن أن يستقيمَ وجودُها من خلال حدودٍ مألوفةٍ؛ ذلك أنَّ التّأويلَ لا يشيرُ إلى دلالاتٍ عرضيّةٍ لا تلعبُ أيَّ دورٍ في التبادلِ الاجتماعيِّ، أو في حالاتِ التّواصلِ الفنيِّ، إنه ضرورةٌ فرضها التباعدُ الزمنيُّ، وفرضتها الغربةُ الثّقافيّةُ كما فرضتها الاستعمالاتُ المتعددةُ للغةِ أيضًا، ولو لم يكن الأمرُ كذلكَ لما احتاجَ الإنسانُ إلى بلورةِ الرُّموزِ"[2].

ويوظف سعيد بنكراد الهرموسية في منابعها الإغريقية بوصفها مفهوما يشير إلى التأويل؛ أي إلى النشاط المعرفي الذي يقود إلى استعادة معنى نص، أو وثيقة غيبت جوهره صروف الدهر، واختلاف الأعصر، وإن أظهر عنوان الكتاب الفرعي من "الهرموسية إلى السيميائيات" تجاوزًا لمفهومها الإغريقي الذي يبحث في النشاط المعرفي بقصد استعادة معنى النص، إلى السيميائيات بوصفها منهجًا تأويليًّا، أو نظريةً في إنتاج المعنى مندرجًا في سيرورة تأويليّة، فالهرموسية – لدى بنكراد – هي مجموعة من القواعد التي يعتمدها المؤول من أجل تبين طريقه وسط ركام هائل من نصوص تخفي مقاصدها، وهو ما يعني أن المعنى متعدد، وليس واحدا، وأن النص طبقات، لا واجهة كلية توحد بين ما هو مودع في الإنتاج، وما يأتي من التلقي[3].

---

1) ناقش سعيد بنكراد في كتابه **سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات** عددا من المفاهيم الأساسية التي تدور في مجملها حول التأويل بوصفه سيرورة دلالية، وبحث في امتدادات الهرموسية – حسب تعبيره – في فضاءاتها الفلسفية والدينية والفنية.

2) سعيد بنكراد، **سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات**، الرباط: دار الأمان، ط:1، 2012م، ص11.

3) سعيد بنكراد، **سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات**، ص:29. يرى السيميائي سعيد بنكراد أن الهرموسية هي التأويل في أصل معناها الإغريقي، فهو يُرجع أصل اشتقاقها من الجذر (Hermeneias)، وهذا اللفظ دالٌّ على التأويل؛ أي على وجود ممكنات معنوية مودعة في النص خارج معانيه الحرفية، وفي هذا السياق يحالُ عادة على كتاب أرسطو المعنون (Peri Hermeneias في التأويل)، وهو كتاب يبحث في قضايا الدّلالة وارتباطها بالعمليات التي يتحولُ من خلالها العالمُ الخارجيُّ إلى رموزٍ تحلُّ محله، وتغني عن حضوره، وقد

لهذا فالمقاربة السيميائية لا تقودنا للتعرف على معنى، "إنها تدفعنا إلى تحرّي علامات النص، وفك ألغازه، وكشف نواياه، أي إلى قول شيء آخر غير ما يصرح به، وهذا المفهوم هو ما تحيل عليه كلمة تأويل في التراث العربي الإسلامي؛ فإن الغاية من التأويل – حسب لسان العرب – هو نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل، لولاه ما ترك ظاهر اللفظ، فالتأويل حاجة يتطلبها وجود علاقة بين المعنى الأول ظاهر اللفظ، والمعنى الثاني ما يحتاج إلى دليل هو مبرر التأويل"[1].

فالغاية من التأويل في أبعاده اللغوية والاصطلاحية كما في التراث العربي تلتقي والغاية من السيميائيات المعاصرة، خصوصا في التقاء مصطلحيْ معنى المعنى البلاغي، والسيميوز السيميائي؛ لأنّ"السميائيات ليست عِلْمًا للعلامات، إنها دراسة للتمفصلات الممكنة للمعنى، فالسيميوز لا يمكن أن تكون تدبيرا لشأن خاص بعلامة مفردة، ولا علما لعلامات معزولة، إنها طريقة في رصد المعنى وتحديد بؤره ومظانه، إنها أيضا طريقة في الكشف عن حالات تمنعه ودلاله وغنجه؛ ولهذا فالسيميوز ليست تعيينا لشيء سابق في الوجود، ولا رصدا لمعنى واحد ووحيد، إنها إنتاجٌ، والإنتاجُ معناه الخروج من الدّائرة الضيّقة للوصف الموضوعي إلى ما يحيل على التأويل باعتباره سلسلة من الإحالات المتتالية الخالقة لسياقاتها الخاصة"[2].

ولأن الحضارة العربية الإسلامية هي حضارة النّص والتّأويل كما يرى نصر حامد أبوزيد، "ذلك لأنّ التّأويل هو الوجه الآخر للنص، يؤكد على أنّ الكشف عن الدلالة الخفية الباطنة للأفعال، أو تأويلها معناه الكشف عن أسبابها الحقيقية، والكشف عن الأسباب الحقيقية بمثابة الكشف عن الأصول، وهذا يتطابق مع الأصل اللغوي لكلمة **تأويل** فهي من **الأَوْلِ** بمعنى الرُّجُوع؛ فمعنى التأويل إذن هو العودة إلى أصل الشيء سواء كان فعلا أو حديثا؛ وذلك لاكتشاف دلالته ومغزاه"[3].

عبر أرسطو عن التفاوت بين ما يأتي من العالم الخارجي، وما يتسلل إلى اللغة بعبارته:"أن نقولَ شيئًا ما عن شيءٍ ما معناه أننا نقولُ شيئًا آخر؛ أي أننا نؤول"، وقد تكون الهرموسية في مرحلة ثانية مشتقة من الإله اليوناني هِرْمس، وقد نُظر إليه بوصفه رمزا لاتحاد المتناقضات. لمزيد التوسع انظر: سعيد بنكراد، **سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات**، ص29، ص30.

1) سعيد بنكراد، **سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات**، ص:38، ص:39، انظر كذلك: **لسان العرب**، مادة: (أ.و.ل).

2) سعيد بنكراد، **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط:2، 2005، ص:52.

3) نصر حامد أبوزيد، **مفهوم النص**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:5، 2000م، ص:9، ص:229. ويرى أبوزيد بأن التأويل كان مفهومًا معروفًا في الثقافة قبل الإسلام ارتبط بتفسير الأحلام، أو تأويل الأحاديث. لمزيد التوسع انظر: نصر حامد أبوزيد، **مفهوم النص**، ص:226.

وبالتأويل "يسبر المؤوِّلُ بُعدًا مجهولا في النص، ويكتشفُ دلالات ما اكتشفتْ من قبل، ويقرأ في الأصل ما لم يقرأه سلفه، فيعقل ما لم يعقل، ويولد المعنى من حيث يُظنُّ اللامعنى"[1].

ولكون السيميائية منهجًا يقومُ على التأويل كما يمثله السيميوز بوصفه سيرورة دلاليّة، وغايتها دراسة العلامات وأنظمتها، وما يتولد عنها من دلالات، فهي لا تنفكُّ – منهجيًّا – عن الأسلوبية، وموضوعها أدبيّة الأدب، ومدارها وصف الأساليب وكشف تفردها، وكذلك لا تنفكُّ السيميائية عن التأويليّة، ومجال اشتغالها في تحصيل المعنى بنشاط القارئ بين النص وسياقه، والنص المكتوب، والنص غير المكتوب، فقد نظر الدكتور عامر الحلواني في نصوص الأدب من منظور هذه الثلاثية المنهجية: المنهج الأسلوبي، والمنهج السيميائي، والمنهج التأويلي مُتَفَاعِلَةً متحدّيًا ما قد أشيع عن استقلالية هذه المناهج استقلالا حَدّيًا، وجعل من مقاربته للأدبِ قديما وحديثا من منظور هذه المناهج مجتمعةً تجربةً منهجيّة متميّزةً، وهي بدورها جعلت التمايز بين تلكم المناهج قضيةً محلَّ نظرٍ[2].

وما زالت إشكالية التفاعل بين المناهج النقدية المعاصرة في دراسة نصوص الأدب: شعره ونثره قضية منهجية تتفاعل في الدراسات النقدية الحديثة، وهي إشكاليّة تطرح عدة إشكالات منهجية ونقدية يمكن إيجازها في: ما مدى قيمة الاعتماد على منهج نقدي واحد في قراءة النص الشعري الحديث، والتعمق في أوساعه، والكشف عن أسراره، خصوصا في مدونة شِعْرية مشحونةٍ بالعلامات الرمزية والدلالات الإيحائية؟

ولكن لن تقتربَ رؤيتنا حول السيميائية من الاكتمال إلا بالتعرف عليها في منابعها الغربية، واقتصاص أثر اللسانيات والفلسفة والمنطق في تشكلها، والوقوف على مرجعياتها المعرفية أوروبيًّا وأميركيًّا، وقبله يونانيًّا، فأين نبتت بذور التفكير السيميائي، وما منابعها الفكرية الأولى، وكيف أسهمت تيارات نقدية، واتجاهات معرفية في بلورة السيميائية في الدراسات النقدية الغربية؟

د– السيميائية في الدراسات النقدية الغربية:

بَرَزَتِ السّيميَائيَّة في النّصف الأوّل من القرن العشرين بصفتها نظريّةً علميّةً ذاتَ جذورٍ لسانيّة، وأصولٍ فلسفيّةٍ، ثم تبلورت هذه النظرية – فيما بعد – بوصفها منهجًا علميّا بعدَ جهودٍ متتابعةٍ، وتراكم معرفي في حقول

---

1) علي حرب، **التأويل والحقيقة**، بيروت: دار التنوير، ط:1، 1985م، ص:9.

2) انظر: عامر الحلواني، **التحليل السيميائي والمشروع التأويلي**، تونس، صفاقس: سوجيك، ط:1، 2010م، ص:9. يندرج هذا الكتاب في إطار حرص المؤلف على مواصلة التحقيق في رهانات المناهج الحديثة: الأسلوبي والسيميائي والتأويلي – متفاعلةً – في قراءة النصوص الأدبيّة: قديم الأدب ومعاصره، شعرا وسردا، لغاية منهجية ونقدية يمكن إيجازها في التخفيف من صرامة المناهج، وحدّة إجراءاتها، والاستفادة من تفاعلها في إغناء النظر، وإثراء المنظور فيه.

علمية وفلسفية وأدبية مختلفة، وشارك في وضع أصولها، وإقامة أسسها النظرية مجموعة من اللسانيين والفلاسفة والنقاد من مختلف الاتجاهات الفكرية والأدبية[1].

وكانت السيميائيّةُ في حدودِ التّصورات الأولى نظرية شاملة تدرسُ أنساقَ الدّلالة التي يوظّفُها الإنسانُ في عملية التواصل وجودا وفكرا؛ لأنّ حياته ووجوده وفكره قائم على العَلامات لغوية كانت أو غير لغوية إذ في مدارها يؤسس الإنسان نظامه اللغوي، ويبني نسقه المعرفي، ومن منظورها ينتجُ صرحه الحضاري، ويطور وعيه الثقافي.

ومازال الإنسانُ كائنا سيميائيّا منذُ قديم الزّمان حيث لفت نظره تأملُ الوجود، والتدبر في علامات الكون، وقراءة سلوك الكائنات من حوله، وهذا ما أعطى التفكير السيميائي بُعْدًا شموليّا في مختلف جوانب الحياة؛ لأن أنساق العلامات تُهيمنُ على الكون كله، وعملية تأمل هذه الدلالات، ودراسة أنماطها، وتأويل سيروراتها، وكيفية اشتغالها ضرورة وجودية للإنسان بوصفه كائنا متسائلا؛ ولهذا فالتفكير السيميائي نشاط تأويلي دائم؛ لأن الكون والكائنات في عملية جَيَشان سيميولوجي لا يتوقف، وهما معا في حالة بثٍّ متواصل للعلامات والإشارات، ولم تكن العلامات بمنأى عن اهتمام الإنسان في كلِّ عصر؛ لأنها تمثّل منبعا ثرًّا لحركة فهم الوجود والموجودات، وتظل العلاماتُ تساؤلا حول المعنى، وحقلاً خصبا في ضرورة إنتاجه عبر التأمل في دلالاتها، وتأويل سيروراتها من أجل الكشف عن أسرار الكون وكائناته، والإنسان وكينونته؛ ولذا كانت السيميائية بمختلف تصوراتها محل اهتمام الفلاسفة والأطباء والحكماء قديما، ومحل عناية اللسانيين والنقاد والأدباء حديثا.

وتُجمعُ الكثيرُ من المصادرِ المهتمَّة بالدّراسات السّيميائيّة على أنّ البذورَ الأولى للتّفكير السّيميائيّ كانت في الحقلِ الفلسفيّ اليونانيّ حيث تبلورتْ مفاهيمُ تتعلق بدراسة المعنى، وتصوراتٌ نظريةٌ ناضجةٌ تتعلق بالدلالات، فالسّيميولوجيا في أصلها اللغويّ كما في اللغة اليونانيّة مركبة من (Sémeion) الّذي يعني **السّمَة**، أو **العَلامَة**، و(Logos) الّذي يعني **خطاب**، أو **علم**، فالسيميولوجيا هي **علم العلامات**، وهناكَ من يُرجعُ جذور التّفكير السّيميائيّ إلى علم المنطق خاصّة عند أرسطو وأفلاطون والرواقيين[2].

---

1) اختلف النقاد في استعمال المصطلح السيميائي، واخترنا السيميائية؛ لاشتقاقه من مادة (س.و.م) العربية، ولكون اللفظ اليوناني (semeion) يقابل في العربية لفظ عَلامة، ويوافق مادة (و.س.م) حيث اشتقت منها السِّمَة، وسِمَة الشيء: علامته.

2) انظر: فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، بيروت: الدار العربية للعلوم، ط:1، 1431هـ/2010م، ص:11، وانظر كذلك: عبدالواحد المرابط، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، بيروت: الدار العربية للعلوم، ط:1، 1431هـ/2010م، ص:17، ص:29، وانظر أيضا: محمد بن عياد، **دروب السيمياء**: كتاب جماعي، تونس: المطبعة الرسمية للبلاد التونسية، ط:1، 2008م، ص:24.

فقد لاحظ أرسطو "وهو يتأمّلُ الحالاتِ المتنوعةَ للإبلاغِ والدَّلالة، أنّ الحوارَ الإنسانيَّ يشترطُ وجودَ العناصرِ التّاليةِ: الكلام، والأشياء، والأفكار، فالأشياءُ (العالم الخارجي)، هي ما تراه حواسنا، وما تدركه عقولنا، أما الأفكارُ (المفاهيم)، فهي أداتُنا لمعرفةِ الأشياءِ، وأما الكلامُ (العلامات اللفظية)، فهو الأصواتُ المتمفصلة في وحدات، وهي ما يخبرُ عن الأفكارِ، فبدون علاماتٍ لا يمكنُ تصوّرُ أيّ شيءٍ"[1].

ويظل علم العلامات في التبلور والتشكل عبر التراكم المعرفي الذي ساهمت فيه تيارات معرفية متعددة عبر العصور؛ حتى جاء الفيلسوف الإنجليزي جون لوك، فأطلق مصطلح السيميوطيقا على العلم الخاص بالعلامات والدلالات والمعاني المتفرّع من المنطق، والّذي عدّه جون لوك علم اللغة[2].

ولكنّ النشأة العلمية للسيميائية بدأت في مطلع القرن العشرين، وترتبطُ بجهود اللغوي السوسيري فرديناند دي سوسّير (Ferdinand de Saussure)، وجهود الفيلسوف الأميركي شارل سندرس بورس (Charles sanders peirce)، حيث كان لهما دور الريادة المبكرة في تأسيس السيميائية على أصولٍ علميّة لسانيّة ومنطقيّة، فقد أعلن الأول فكرته في بلورة علم جديد على أساس لساني، واقترح له مصطلح السيميولوجيا (Sémiologie)، بينما أخذ الآخر – دون سابق اتصال بينهما - يُبَشّرُ بميلاد علم جديد على أساس منطقي اقترح له مصطلح السيميوطيقا (Sémiotique).

يرى دي سوسير أن اللغة مؤسسة اجتماعية، وهي عبارة عن نسق من الدلالات التي تعبر عن المعاني، وهي أعظم أهمية من بين الأنساق والأنظمة الاجتماعية الأخرى، وينظر إلى السيميولوجيا بوصفها **العلم الذي يدرس العلامات في صميم الحياة الاجتماعية**، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس الاجتماعي، ومن ثم يندرج ضمن علم النفس العام؛ ولذا كان تصوره مبنيا على أن اللسانيات لا تمثل سوى شعبة من شعب السيميولوجيا[3].

والسيميولوجيا في تصور دي سوسير هي العلم الذي نقتنص به أنواع الدلالات والمعاني، كما يهدينا إلى القوانين التي تضبط تلك الدلالات، وما دام هذا العلم لم يوجد بعدُ، غيرَ أنه تنبأ بميلاده، وبحقه في الوجود، وتمتاز

---

1) انظر: سعيد بنكراد، **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، ص:36.

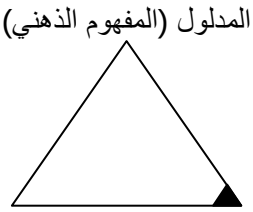
2) نبيل راغب، **موسوعة النظريات الأدبية**، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ط:1، 2003م، ص:366. وانظر كذلك: عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:25، ومعجب سعيد الزهراني، **في المقاربة السيميائية**، مجلة علامات في النقد، ج:2، مج:1، جمادى الآخرة 1412هـ/ ديسمبر 1991م، ص:149.

3) انظر: فرديناند دي سوسير، **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة: عبدالقادر قنيني، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2008م، ص:31، ص:32، وانظر كذلك: عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:26.

سيميولوجية دي سوسير بأنها **تركز على الوظيفة الاجتماعية للعلامة**، وتهتمّ بالنّظَام اللسَانيِّ بوصفه يمثلُ نظام الأنظمة؛ وترى أنّ النموذج اللغوي يمثل ركيزة أساسية في السيميائية عموما، وسيمياء الأدب خصوصا[1].

وتعد العَلامَة دالاً ومدلولاً من أهمّ مصطلحات سيميولوجيا دي سوسير، انطلاقا من تصوره للغة بوصفها منظومة من العلامات، ونسقا من الدلالات، ومؤسسة اجتماعية تعبّر عن فكرٍ ما، ومن ثم يمكن مقارنتها بنظام الكتابة، وأبجدية الصمّ والبكم، والطّقوس الرمزية، وأشكال الآداب وسلوكها، والإشارات العسكرية عند الجنود؛ إلا أنّها أعظم أهمية من هذه الأنساق كلها[2].

وقد أغفل دي سوسير في أثناء تعريفه العلامة جانبا مهما من جوانبها، وهو الشيء الذي تحيل عليه في عالم الواقع؛ أي ما يعرف بالمرجع، ويمكن تمثيل ذلك من خلال هذا الرسم التوضيحي الآتي:



رسم توضيحي للعلاقة بين الدال (صورة الصوت)، والمدلول (المفهوم الذهني)، والمرجع (الشيء المشار) الذي لم يحظ بعناية دي سوسير، وهذا التصور أنهى العلاقة الكلاسيكية بين اللغة والعالم الخارجي بوصفها تعبيرا مباشرا عنه.

وفي الوقت الذي كان فيه دي سوسير يتنبأ بميلاد السيميولوجيا، ويعبر عن تصوراته حيالها بوصفها علما له حق الوجود منطلقا من النموذج اللساني البنيوي، كان شارل سندرس بورس يضعُ أسس علم جديد أيضا يمثل المنطقُ عمادا جوهريا في بنيانه، هذا العلم هو السيميوطيقا[3].

---

1) فرديناند دي سوسير، **محاضرات في علم اللسان العام**، ص:32، وانظر كذلك: نبيل راغب، **موسوعة النظريات الأدبية**، ص:367، وكذلك: عبدالواحد المرابط، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، ص:40.

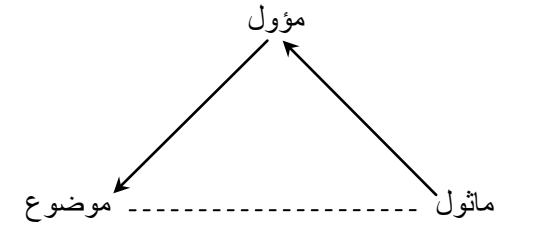
2) فرديناند دي سوسير، **محاضرات في علم اللسان العام**، ص:31. تكمنُ أهميةُ العَلامَةِ اللغويّةِ عند دي سوسير في نقضِ المقولات السّابقة عن تطابق الألفاظ مع الأشياء تطابقا طبيعيا، وقد طرح تصورا سيميولوجيا آخرَ يتلخص في أنّ الألفاظ لا تَدلُّ على الأشياء مباشرة، وإنّما بالصورة الّتي يشكّلُها الذّهنُ عنها.

3) سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:1، 2005م، ص:13، وانظر: عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:26. يقولُ شارل سندرس بورس:"لم يكن بوسعي أنْ أدرسَ أيَّ شيءٍ سواء تعلّق الأمرُ بالرياضياتِ، أو الأخلاقِ، أو الميتافيزيقا، أو الجاذبيةِ، أو الديناميكيةِ الحراريّةِ، أو علمِ البصرياتِ، أو الكيمياءِ، أو علمِ التّشريح المقارن، أو علمِ الفلك، أو علمِ النفس، أو علمِ الصواتة، أو الاقتصادِ، أو تاريخِ العلوم، والميثولوجيا... إلا من زاوية نظر سميائية".

هذهِ الولادةُ العلميّةُ المزدوجةُ للسيميائيّةِ في مطلعِ القرن العشرين بينَ سيميولوجيا دي سوسير، وسيميوطيقا بورس أسهمتْ في تطوّر مدارس سيميائيّة متعددة انبثقتْ من أفق هاتين النظريتين، وقد تشكّلت من رؤى تلك المدارس اتجاهاتٌ سيميائيةٌ متعددةٌ، ولكنّ مهمتَها الأساسيّةَ – رغم تعددها – تكمنُ في تحليلِ العَلامَات سواء كانت لغوية أو غير لغوية[1].

أما جهود شارل سندرس بورس في إقامة مشروعه السيميوطيقي، فهي من السعة والامتداد بحيث لا يمكن استيعاب مكوناتها النظرية والإجرائية، ولكن سنتاول منها ما تتطلبه ضرورة البحث والدراسة:

فإذا كانتْ سيميولوجيا دي سوسير تعد العلامة ثنائية المبنى وتنقسم إلى دَالٍّ (صُورَةٍ سمعيّةٍ)، ومدلولٍ (تَصَوّرٍ ذهنيٍّ)، فإنّ العلامة لدى بورس ثلاثية المبنى لأنّها مكوّنة من **ماثول يُحيلُ على موضوعٍ عبرَ مؤّولٍ**، وإذا كانت مهمةُ سيميولوجيا دي سوسير كشفَ كينونةِ العَلامَاتِ، فإنَّ مهمّةَ سيميوطيقا بورس تحليلُ العَلامةِ وتأويلُها، واكتشافُ دورِها في إنتاجِ الدَّلالةِ[2].



يشير الخط المتقطع إلى أن العلاقة بين الماثول والموضوع تمر عبر مؤول

ولكن "رُغْمَ هذا الاختلافِ في اختيارِ نقطةِ التّحليلِ السّيميائيِّ، فإنَّ السّيميائيّةَ التي طوّرها بورس بالتّوازي مع

---

1) يمثل الاتجاه السوسيري المدرسة الأوروبية، ويمثل الاتجاه البورسي المدرسة الأميركية. واقترح شارل موريس ثلاثة سبل في التعامل مع العلامة يمكن النظر إليها من خلال ثلاثة أبعاد هي: البعد الدلالي، وينظر إلى العلامة باعتبار ما تدل عليه، والبعد التركيبي، وينظر إلى العلامة باعتبار قدرتها على الانضواء داخل مقاطع من علامات أخرى وفق قواعد تأليفية بعينها، والبعد التداولي، وينظر إلى العلامة باعتبار وظيفتها، بمعنى أوضح: دراسة علاقة العلامات بمؤوليها. انظر: أمبرتو إيكو، **العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه**، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:1، 428هـ/2007م، ص:56.

2) الماثول أحد مصطلحات سيميائية بورس، وهو أداة نستعملها للتمثيل لشيء آخر، ويترجم أحيانا بالممثّل، والمقصود به سلسلة الأصوات المكونة للفظ وما يحيل عليه من موضوعات، فالسيارة – مثلا – هي ماثول، والموضوع الذي تحيل عليه هو المتصور الذهني للسيارة، فإذا تعلق الأمر بشخص يعيش في هذا العصر، فإن المتصور الذهني الذي يحصل لديه هو السيارة بالمفهوم الحديث، أما إذا كان يعيش في ما قبل عصر السيارة بالمفهوم الحديث، فإن المتصور الذهني الذي يحصل في ذهنه هو قافلة الإبل، فأما إذا كان لا يعرف العربية، فإن ما يبقى في ذهنه هو سلسلة الأصوات المكونة لكلمة السيارة دون أن يحيلَ على موضوعٍ مَا.

سيميولوجيا دي سوسير أدّتْ إلى حقلٍ دراسيٍّ جديدٍ يجمعُ بينها وبينَ الأدبِ، وقد أثّر هذا التّصورُ المنهجيُّ في إنتاجِ النّصوصِ الأدبيّةِ وتأويلِها بواسطةِ سننٍ يقرّرُها الجنسُ، أو النّوعُ الأدبيُّ، وبواسطةِ شفراتِ اللغةِ نفسِها"[1].

والسيميائية في تصوّر بورس- حسب بنكراد - ليست مجموعةً من الإجراءاتِ تهدفُ إلى مقاربةِ النّصوص، أو الوقائع، أو الأشياء، وليست نموذجا تأويليا جاهزا يجيب عن كل أسئلة الوقائع، وإنما هي سيرورة تأويلية: سيميوز (semiose)، والسميوز هو: السيرورة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما؛ أي تأسيس العلاقة السيميائية[2].

وتظل السيرورة التأويلية هي حجر الزاوية في التأويل السيميائي البورسي؛ لاكتشاف احتمالات النص، والاشتغال على تحليل علاماته، وسبر أغواره، والوقوف على مضمراته، وكشف ما توارى وراء تخومه باستجلاء الضمني والممتنع.

وفي ضوء التصور البورسي للعلامة، وعلاقتها بموضوعها، واكتشاف سيرورتها الدلالية عمد بورس إلى إبراز ثلاثة مستويات في تأويل العلامة، هي:"ما تقترحه العلامة في صيغتها البدئية، وما يأتي من الثقافة بما هو معانٍ متوارية عن الأنظار، وما ينظر إليه باعتباره جنوحا للذات المؤولة إلى الاستقرار على مدلول بعينه"، واستنادا إلى ذلك مَيّزَ بورس بين ثلاثة مستويات دلالية للعلامة هي كالآتي[3]:

. مستوى دلالي أول: وسمه **بالمؤول المباشر**: وهو الذي يعين المستوى المعنوي الذي تقترحه العلامة مباشرة، ويتم الكشف عنه من خلال إدراك العلامة نفسها، وهو ما يسمى عادة بمعنى العلامة، فحدود تأويله مرتبطة بمعطيات الموضوع المباشر، وعناصر تأويله ليست سوى ما هو معطى داخل العلامة بشكل مباشر، ووظيفته الأساسية تحديد نقطة الانطلاق للدلالة؛ أي إدخال العلامة في مجال السيرورة الدلالية[4].

. مستوى دلالي ثانٍ: عَنْونه بورس **بالمؤول الدينامي**، ويؤسسه على أنقاض المؤول المباشر، ولا يمكن أن يوجد إلا من خلال وجوده، فما أن يتخلص منه حتى ينطلق نحو آفاق جديدة تضع الدلالة داخل سيرورة اللامتناهي؛

---

1) عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:28.

2) انظر: سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، ص:75.

3) محمد بن عيّاد، **دروب السيمياء**، ص:32، وانظر: عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:44.

4) سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، ص:94، وانظر: محمد بن عياد، **دروب السيمياء**، ص:32، وانظر كذلك: عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:44.

فتتحرر من دائر التعيين لتلجَ في دائرة التأويل، وتتحول السيرورة الدلالية إلى سلسلة لا تنتهي من الإحالات: من علامة إلى علامة ضمن سيرورة تأويلية لا تتوقف عند نقطة بعينها[1].

. مستوى دلالي ثالث: سمّاه بورس **بالمؤول النهائي**: وهو ليس مستقلا عن حركية المؤول الدينامي؛ إلا أنه يمثل قوة مضادة تكبح جماح هذا المؤول، وتقترح على الذات المؤولة خانة تأويلية تمنحها الراحة والاطمئنان، وتستقر عندها السيرورة التأويلية[2].

ولكنّ لكلّ سيرورة تأويلية — حسب بورس وفلسفته النّفعيّة – من نهايةٍ تقف عندها، فهي على المستوى التأويلي لامتناهية الإحالات، ولكنها على المستوى الإجرائي لا بد لها من نهاية تكبح جماح التأويل، وتوقفُ من جيشانه؛ لأن وظيفة المؤول النهائي إيقاف المد التأويلي عند حدٍّ يمثّل "دلالة ما داخل نسق معين"، فالمؤول النهائي هو "ما تريد العلامة قوله، أو ما تستدعيه" بعد تطوافٍ تأويلي يضع العلامة في أفق نهائي بعد تحديد معطيات أولية عبر المؤول المباشر، إلى إثارة سلسلة من الإحالات والدلالات عبر المؤول الدينامي، إلى تحديد نقطة إرساء دلالية عبر المؤول النهائي[3].

ونظرًا لأنّ سيميائيّةَ بورس هي ذاتُ مرجعيّةٍ فلسفيّةٍ منطقيّةٍ، حيثُ ينطلقُ بورس من فلسفةٍ شاملةٍ للكونِ بوصفه مقدودًا من عَلامَاتٍ، فإنَّ العلامةَ في تَصوّرِه موغلةٌ في التّعددِ والتّجريدِ؛ حتى لقد وُصِفَ التّصنيفُ البورسيُّ للعَلامَاتِ بأنّهُ تصنيفٌ معقّدٌ، وذو طَابَعٍ فلسفيٍّ متشعّبٍ تصعبُ الإحاطةُ بكلِّ تفاصيله، ولكنْ ما لا يمكنُ تجاهلُه فإنّ بورس يعدُّ أوّلَ مَنْ وضعَ للعَلامَات تعريفًا دقيقًا، وتوصيفًا نظريًّا مُقَنّنًا يتعَدّى بُعَدَهَا التّواصليَّ لسانيًّا إلى ما وراء البُعدِ اللسانيِّ كونيًّا، وقدْ وضعَ في ذلكَ نظريّةً سيميائيّةً، لها منابعُ معرفيَّةٌ متعدّدةٌ، ومن أهمّ تصنيفات بورس ذات العلاقة البنيويّة بهذه الرسالة تصنيفه للعَلامَات بناء على علاقتها بموضوعها، وهو ما عبر عنه أمبرتو إيكو"بنوعية العلاقة المفترضة مع المرجع"، وهو ما اطلق عليه المعيار الثامن في كتابه "العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه"[4].

---

1) سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، ص:95، وانظر: محمد بن عياد، **دروب السيمياء**، ص:33، وانظر كذلك، عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:45.

2) سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، ص:101، وانظر: محمد بن عياد، **دروب السيمياء**، ص:33، وانظر كذلك: عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:45.

3) سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، ص:101.

4) أمبرتو إيكو، **العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه**، ص:90.

إنّ للعلامةِ عند بورس تصنيفاتٍ متنوعةً، وروابطَ متعددةً، ومنها: علاقة العَلامَة بالموضوع الذي تحيلُ عليه، فهو هنا يُمَيّزُ في هذا الإطار النظري بين ثلاثة مستويات للعلامة، هي: الأيقونة (icon)، والأمارة (index)، والرَّمز (symbol).

وخلاصة التصور السيميائي "أنّ العَلامةَ كيانٌ ماديّ يتمتعُ بطاقة إبلاغية تواصلية، فهي تدلُّ على شيء يحيل على الواقع إن بتجسيده تجسيدا تقرنه **المشابهة** بموضوعه عن طريق شواهد مادية، أو **مجاورة** كالتثاؤب الذي يدل على اقتراب موعد النوم، أو الدخان الذي يدل على وجود النار، أو الرماد الذي يوحي بطبخ الطعام، أو الحاجة إلى التدفئة، أو أن تقومَ العلامة اللغوية على **مواضعة عرفية** بينها وبين موضوعها كدلالة الحجارة على الثورة، ودلالة الحمام، وغصن الزيتون على السلام مثلا، وهذه العَلامةُ العرفية هي ما يُعَبّرُ عنه بالرَّمْزِ"[1].

وهذا التصنيف الثلاثي لمستويات الدلالة هو ما يعرف بالثلاثية الثانية في التصنيف البورسي للعلامة، وهي أكثر الثلاثيات ذيوعا وانتشارا، فهي تحيل على أنماط كبرى في التفكير والتعبير الإنساني، وهي:

الأيقونة (icon):

ومدار الإحالة فيها قائمة على التشابه، وعلى وجود عناصر مشتركة بين الماثول والموضوع، فالعلامة الأيقونية تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع سواء كان هذا الموضوع موجودا أو غير موجود، فالإحالة هي إحالة تلقائية وطبيعية، مثل: الصورة الفوتغرافية، والرسم البياني، والاستعارة[2].

الأمارة (index):

ومدار الإحالة بين الماثول والموضوع قائمة على المجاورة، فالأمارة علامة تثير انتباهك إلى وجود شيء ما عبر دافع ما، أو هي تمثيل يحيل على موضوعه لا من حيث وجود تشابه معه، ولا لأنه مرتبط بالخصائص العامة التي يملكها هذا الموضوع، ولكنه يقوم بذلك لأنه مرتبط ارتباطا ديناميا أو سببيّا، مثل الدخان دليل على النار،

---

1) عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص:30.

2) انظر: سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، ص:116، وانظر كذلك: محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:1، 1991م، ص:48. وانظر أيضا: أمبرتو إيكو، **العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه**، وانظر أيضا: فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، ص:55، وعبدالواحد المرابط، **السيمياء العامة، وسيمياء الأدب**، ص:70.

رغم عدم وجود أي تشابه بين الدخان والنار، فالأمارات قد تكون طبيعية، وقد تكون اجتماعية، وقد تكون لسانية[1].

الرَّمز (symbol):

ومدار الإحالة بين الماثول والموضوع قائمة على المواضعة، والعرف الاجتماعي، فالرمز لا يمكن أن يكون رمزا إلا إذا كان تكثيفا لسلسلة من النسخ السلوكية المتحققة، فلا يمكن للنسخة المفردة أن تكون رمزا، ولا يمكن أن يؤدي السلوك الفردي إلى إنتاج رمز، مثل: الميزان رمز العدالة، فالرمز يحتاج إلى زمن، والوظيفة الرمزية نشأت من تعدد التجارب وتنوعها وتكرارها، إن للرمز دورا مهما في تنظيم التجربة الإنسانية، فالرمز يمكن الإنسان من التخلص من الظرفية والمباشرة[2].

وتعددت الاتجاهات السيميائية بتعدد منطلقاتها المعرفية، وبيئاتها الفلسفية، وفي علاقة السيميائية بالمناهج النقدية المجاورة لها ما يوسع من دائرة المنهج السيميائي، ويعمق في الوقت نفسه من آليات إجراءاته، ولا يمكن فرز هذا الاتجاهات فرزا تصنيفيا، فهي من التداخل والتفاعل ما يستحيل تصنيفها بالشكل المعياري، فإن ما بين الاتجاهات السيميائية، والمناهج النقدية من وشائج معرفية، وصلات علمية ما يجعلُ فرزها عمليةً شبه مستحيلة[3].

---

1) سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، ص:119، وانظر كذلك: محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص:50، وأيضا: أمبرتو إيكو، **العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه**، ص:90 وما بعدها.

2) انظر: سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، ص:121، وانظر كذلك: محمد الماكري، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، ص:51، وأيضا: أمبرتو إيكو، **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، ص:90 وما بعدها.

3) السيميائية سيميائيات، فمنها سيميائية التواصل: ومدارها على الاهتمام بدراسة أنساق التواصل الإنساني، وسيميائية المعنى ومدارها على الاهتمام بكل المعاني التي يتداولها الإنسان سواء كانت محسوسة، أو مجردة، وقد أرسى دعائم هذا الاتجاه شارل سندرس بورس، وطوّره شارل موريس، وسيميائية الدلالة: ومدارها على الاهتمام بدراسة جميع الأنساق الدلالية التي يعيش الإنسان داخلها، وتكمن أهمية هذا الاتجاه في مجال دراسة (الأساطير)، وسيميائية الثقافة: ومدارها على الاهتمام بدراسة أشكال التفاعل الثقافي في المجتمع الإنساني، فهي تنظر إلى الأدب بوصفه نظامًا من العلامات داخل نظام ثقافي أكثر شمولا واتساعا. لمزيد التوسع انظر: فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، ص:91. وانظر كذلك: عبدالواحد المرابط، **السيمياء العامة، وسيمياء الأدب**، ص:71، ص:98. وانظر أيضا: رولان بارت، **الأسطوريات: أسطرة الحياة اليومية**، ترجمة: قاسم المقداد، دمشق: دار نينوى، 1433هـ/2012م.

المبحث الثاني

المصطلح

نَرومُ في هذا المبحثِ النَّظرَ في مصطلح الرَّمزِ عمومًا، والرَّمزِ الأسطوريِّ تحديدًا؛ لنقفَ على تحديدٍ مفهوميٍّ دقيقٍ لهذا المصطلح الإشكاليّ.

1. الرمز:

شهد مفهوم الرمز نموا وازدهارا مطردا خصوصا منذ مطلع القرن الماضي، وقد لاقى – في الوقت عينه – اضطرابا يوازي ذلك النمو والازدهار؛ لما لازمه من تعدد زوايا النظر واختلافها تنظيرا، ولما واجهه من عمومية الممارسة وارتباكها تَوْظِيفًا.

وقد حظي الرَّمز باهتمامِ تياراتٍ نقديّةٍ مختلفة، شاركت في بلورته وتحديده؛ حتى غدا مذهبا أدبيّا، وتيّارا نقديّا عُرف بالرَّمزيّة، ثم غدت مدرسةً لها منطلقاتها فلسفيّا وأدبيًّا منذ تبلورت مذهبًا أدبيًّا في فرنسا في أواخر القرنِ التّاسعَ عشرَ، واستمرتِ الرّمزيّةُ مذهبًّا أدبيًّا حتّى انتهت إلى أن تكونَ عِلْما له يُعرفُ بعلم الرُّموز.

ليس في وسعنا الوقوف على تفاصيل ذلكم التراكم النقدي والأدبي والفلسفي لأصول المذهب الرّمزي، ولكننا نحاولُ استجلاء مفهومه؛ ليكون مدخلا نظريا يُلائمُ غايتنا من هذه الدراسة، ولا يعدو أن يكون منظورا من منظورات عدة، ولكنْ يظلُّ هذا المدخل النظري اختيارًا يحتّمه البحث، فما مفهومُ الرّمز، وما علاقته سيميائيا بالعَلامَات، وما منظورنا إليه بوصفه أحد مستويات التصنيف البورسي للعَلامَة؟

أ . الرمز لغةً:

يحيلُ الجذر الثلاثي لمادة (ر.م.ز) في المعاجم العربية على مَعَانٍ هي: التَّصويتُ الخَفِيُّ باللسانِ كالهَمْس، وتحريكُ الشَّفَتينِ بكلامٍ غيرِ مفهومٍ باللفظِ من غيرِ إبانةٍ بصوتٍ، وهو الإشارَةُ، أو الإيماءُ بالشَّفَتَيْنِ، أو العَيْنَيْنِ، أو الحاجبَيْنِ، أو الفَمِ، أو اليَدِ، أو اللِّسانِ، وفي علمِ البيانِ: الكِنَايةُ الخَفِيَّة[1].

من خلال البحث في مفهوم الرمز لغويّا، يتبينُ أن مادة (ر.م.ز) تدور حول ما خَفِيَ من الأصوات، والإيحاءُ، والإشارة، والإيماء، و"تتحركُ معانٍ مختلفة ترجعُ إلى معنى الغموض والإيحاء رجوعَ الفرع إلى الأصل، ومن هذه المعاني والمتعلقات نجد الهمس، والإشارة والإيماء والغمز، والاتساع والكثرة والحركة والاضطراب"[1].

---

1) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: (ر.م.ز)، و**المعجم الوسيط**، مادة: (ر.م.ز).

فالرَّمزُ مِنْ حَيْثُ اشتقاقُه اللغويُّ يدور حول المعاني الآتية:

1. الرَّمز التواصلي بمعنى الإشارة؛ وله بُعْدٌ تَواصليّ، ودلالته قائمة على التّحديد، والاتفاق، والمواضعة؛ لكونه يحملُ وظيفةً تواصليّةً اجتماعيّة أكثر منها أدبية إيحائيّة.

2. الرَّمز بمعنى العَلامَة؛ وله بُعْدٌ إيحائيّ، ودلالته قائمةٌ على الانفعالِ النفسيّ، والتّوظيف الأدبيّ؛ لكونه يحملُ دلالة انفعاليّة تأثيرية[2].

وهناك مَن يُفرّقُ بين الرمز والإشارة والدليل اللغوي، بأن الإشارة سيميولوجيًّا هي جزء من العالم الطبيعي، مثل السحاب مؤذنا بقرب نزول المطر، أما الرَّمز فهو جزء من العالم البشري، ويختلف الرَّمز عن الدّليل اللغوي بأن الأخير خطّيٌّ يتمثل في أصوات متتالية تتوارد في شكل خطّي هو خط مجرى الزمان؛ لذا فهو زماني، بينما الرمز مجاله الفضاء، وله أبعاد شتى، فهو كوني؛ أي أن صورته منتزعة من العالم المحسوس المكتنف لنا، كما ينتمي إلى عالم الأحلام، وهو أيضا شعري[3].

هذا ما استبانَ لنا من معنى الرَّمزِ لغةً، فما معناه بوصفه أسلوبَ تعبيرٍ، وموضوعَ تفكيرٍ؛ لكونه مفهوما متداولا في الفلسفة والأدبِ والبلاغة؟

ب– الرمز مفهوما:

يقع مصطلح الرمز في منطقةٍ إشكالية بين عدة اتجاهات نقدية وتيارات أدبية، وربما يصعب على الباحث أن يقع على مفهوم جامع مانع للرّمز، بل لربما وقع في حيرةٍ مقلقةٍ حينما يحاول ذلكَ؛ لأنه يواجهُ اشتباكا مفهوميًّا لا يمكن الخروج منه إلا ببعض الاختيارات المنهجية؛ لتعذر الوقوف على تعريفٍ محدّد للرّمز؛ لوقوع هذا المفهوم على خطِّ التّماس لا الاستواء بين فلسفةِ اللغةِ، والبَلاغة، والنّقد الأدبيّ، والتّحليل النّفسي، والسيميائيات، ولكن سنحاولُ الوقوفَ على مفهومِ الرّمز، واختيار تعريفٍ إجرائي نحسبُ أنه يكون صالحا في هذه الدراسة.

---

1) عامر الحلواني، **الرَّمز الأورفي في أشعار عبدالوهاب البياتي**، محاضرات في مقرر الرمز الديني في الأدب، السنة الجامعية 2011م، ص:2.

2) هناك من الباحثين مَنْ يَستعملُ الإشارةَ بكونها مرادفة لمعنى العَلامَة بمعناها اللغوي؛ اعتمادا على أنهما من فضاء مفاهيمي واحد، وقد فرّق بينهما باحثون آخرون، ولكنني هنا أستعملُ الإشارة بمعناها اللغويّ، فهي تَدلُّ؛ بمعنى أنها تُشِيرُ وتُومِئ إلى المشار إليه مواضعةً واتفاقًا، حيث إن **الإشارة** لا تدلُّ إلا على معنىً واحدٍ محدّدٍ اجتماعيا، أمّا **العَلامَة**، فهي بمعناها الاصطلاحي الخاص سيميائيا – كما في سيمياء الأدب – أي: بمعناها الإيحائي، وقد أكّد على ذلك بورس حينما تَعَامَلَ مع العَلامَة بوصفها نظامًا سيميائيًّا، مدارُها السيرورة التأويلية **السيميوز**.

3) انظر: محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، بيروت: دار الفارابي، ط:1، 1994م، ص:77.

تُرْجِعُ موسوعةُ لالاند الفلسفية الرمز إلى أصله اليوناني، وتُعَرّفه بعدة تعريفات، منها بأنه "علامةُ تعريفٍ مؤلفةٌ من نِصْفَيْ شَيءٍ مَكْسُورٍ يجرِي تقريبهما لاحقًا"، وهو"أيّةُ عَلامَةٍ، أو إشَارة"، وهو"ما يمثّلُ شيئًا آخرَ بموجب مُطَابقة نظيريّة"، وهو"منظومةٌ متواصلةٌ من الأطرافِ، أو الحدودِ التي يمثّل كلٌّ منها عنصرًا من منظومةٍ أخرى"، وهو "منظومةُ كِنَاياتٍ، أو تَورياتٍ متواليةٍ"[1].

حين ننظر في مجموع التعريفات السابقة أعلاه نلاحظ أنها تنمو بالرمز تدرُّجًا من المعنى الحسي الإشاري المرتبط بتأليف نصفيْ شيءٍ مكسورٍ تركيبيا إلى تطور معناه معنويًّا بالنظر إليه بوصفه شيئا ما يمثل شيئا آخر دلاليًّا، أو منظومة كناياتٍ وتورياتٍ متوالية بلاغيًّا.

ويُرجعُ بعضُ الباحثينَ أصلَ مادّة رمز (Symbol) في اللغةِ اليونانيّة إلى (Sumbolein) التي تعني الحزر والتّقْدير، وهي مؤلفةٌ من (Sum)، بمعنى مَع، و(Bolein)، بمعنى حَزَرَ، ويُعيدُ ارتباط تاريخها إلى عِلْمِ اللاهوتِ المسيحيّ، كما أنها تُستعملُ قديمًا في الشّعائرِ الدينيّةِ، والفنونِ الجميلةِ، والشّعرِ، وما زالتْ ذات قيمةٍ إشاريّةٍ في المنطقِ والرّياضياتِ وعلمِ الدَّلالةِ[2].

ويبدو أنَّ جذورَ الاهتمامِ بدراسةِ الرَّمز ترجعُ تاريخيًّا إلى نظريّةِ أرسطو في اللغةِ – كما لخّصهَا تزفيتان تودوروف – بوصفهَا كِيانًا رمزيًّا، حين يتحدثُ عن الرُّموزِ والألفاظِ – حالة خاصّة منها – فاللغةُ، هي: الأصوات التي يُنطق بها؛ رموز دالّة على أحوالٍ نفسيّة، والألفاظُ المكتوبةُ رموزٌ دالّةٌ على الألفاظِ التي ينطقُ بها الصّوت، وكَمَا أنّ الكِتابةَ ليست واحدةً عند جميعِ النّاس، فكذلكَ الألفاظُ المنطوقُ بها ليست واحدةً؛ إذن ستغدو العَلاقَةُ بين الرُّموزِ – ومثالهُا الألفاظُ – واقعةً بين ثلاثةِ حدودٍ: الأصواتِ، وأحوالِ النَّفسِ، والأشياءِ، ويضيفُ محمد غنيمي هلال متحدّثًا عن **اللغة عند أرسطو**:"وهذهِ الكلماتُ رموزٌ لمعاني الأشياءِ؛ أي رموزٌ لمفهومِ الأشياءِ الحسيّةِ أوّلاً، ثمَّ التّجريديَّةِ المتعلّقةِ بمرتبةٍ أعلى من مرتبةِ الحِسِّ، فهي رموزٌ لحالاتٍ نفسيّةٍ هي مادةُ الفِكْرِ"[3].

---

1) أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، بيروت: منشورات عويدات، ط:2، 2001م، ص:1398. قد يكون للعَلامَة أكثر من دلالة، فقد تكون بمعناها اللغوي الإشاري؛ فتكون حسية، مثل: خَاتم، أو دَمْغَة، أو شِعَار، وقد تكون عَلامَةً معنوية كالكنايات والتوريات.

2) محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دار غريب، 1432هـ/2011م، ص:40.

3) تزفيتان تودوروف، **نظريات في الرمز**، ترجمة محمد الزكراوي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط:1، 2011م، ص:21. ولمزيد التوسع، انظر:محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص:42، وانظر كذلك: محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت)، ص:39.

ج– الرَّمزُ بلاغيًّا:

تناولَ البلاغيونَ القُدَمَاءُ الرَّمزَ في بابِ الكِنَايةِ، وقد وَرَدَ ذكرُه أيضا في سياق حقل مفهومي متقارب الدلالات، مثل الإيماء والإشارة والتّلويح والتّعريض[1].

وبعيدًا عنِ تعدد المفاهيمِ المحيطةِ بمفهومِ الرّمزِ واختلافها بلاغيا نكتفي – هنا – بالإشارة إلى اهتمام البلاغيين القدماء بأنّ دلالةَ الرّمزِ تَعْتَمدُ الإيحاءَ لا التّقريرَ؛ فـ"المتكلمُ في بابِ الوَحْي والإشارةِ لا يُودعُ كلامَهُ شيئًا يُستدلُّ منهُ على ما أخفاهُ لا بطريقِ الرّمزِ ولا غيرِه، بلْ يُوحِي مرادَهُ وحيًا خفيًّا لا يكادُ يعرفُهُ إلا أحذقُ النَّاسِ"[2].

وهذا ما يلتقي مع النّظرةِ الحديثةِ لمفهومِ الرّمزِ ودَلالته الإيحائيّةِ، ويوضّحُ ابنُ وهبٍ الغرضَ من توظيفِ الرَّمزِ بلاغيًّا؛ فيقولُ:"إنَّ المتكلّمَ إنّما يستعملُ الرَّمزَ في كَلامِهِ؛ **لغرضٍ طيّه** عن كافّةِ النّاسِ، والإفضاءِ بهِ إلى بعضِهِم.. ويطّلعُ على ذلكَ الموضعِ مَنْ يريدُ إفهامَه؛ فيكونُ ذلكَ قولاً مفهومًا بينهمَا مَرْموزًا عن غيرِهِمَا"[3].

ويبدو من عبارةِ ابنِ وهبٍ أنه حَصَرَ الرّمزَ في وظيفته التّواصليّة؛ أي بكونه إشارةً له دَلالةٌ إبلاغيّةٌ، وهذا مما حدَّ من تَدفُّقِ دَلالاتِ الرّمزِ الإيحائية، ويجعلُ دَلالتَه مُقيّدةً في دَلالة التَّواصلِ بين الرّامزِ والمرموزِ إليهِ، وكذلك يرى ابنُ رشيق الذي جعلَ الرَّمزَ في بابِ الإشارةِ، وجَعَلَ من شِدّةِ الخَفَاءِ معيارًا للتّفريقِ بينهُ وبينَ التّلويحِ والإيماءِ والتّعريضِ والكنايةِ والتّمثيلِ والإلغازِ، وإنْ كانَ يرَى بأنَّ الإشارةَ بلاغةٌ عجيبةٌ، ولمحةٌ دَالّةٌ، ثمَّ يُضيفُ مُعَرّفا الرَّمزَ بقوله:"وأَصْلُ الرَّمزِ الكلامُ الخَفِيُّ الذِي لا يكادُ يُفهمُ"[4].

ونعتقد أنّ النظر إلى اللغة بكونها أصواتا ورموزا له حضوره في تراثنا العربي كما لدى الجاحظ في البيان والتبيين في حديثه عن البيان ودلالاته الخمس، وعلاقة الإشارة بالعبارة، وأحوال النفس بالدلالة.

1) ممّن أولى الرّمزَ اهتمامًا من البلاغيين: ابنِ وَهْبٍ الكاتب (ت 335هـ)، وابنِ رَشيقٍ القيروانيّ (456هـ)، وعبدِالقَاهر الجُرجَانيّ (ت 471هـ)، والسّكاكيّ (ت 626هـ)، وابنِ أبي الإصبعِ المصريّ (ت654هـ). انظر على التوالي: البرهان في وجوه البيان، أو (نقد النثر)، باب فيه الرمز، ص:61، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، باب الإشارة، ص:302، ودلائل الإعجاز، فصل دقيق في الكناية، ص:306، ومفتاح العلوم، الكناية، ص:637، وبديع القرآن، باب الرمز والإيماء، ص:321، وتحرير التحبير، باب الكناية، ص:143، وباب الإشارة، ص:200.

2) ابن أبي الإصبع المصري، **بديع القرآن**، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة: نهضة مصر، (د.ت)، ج:2، ص:321.

3) ابن وهب، نقد النثر، أو **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: طه حسين، وعبدالحميد العبادي، القاهرة: دار الكتب، 1933م، ص:61.

4) ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، ط:5، 1401هـ/1981م، ج:1، ص:306. لا يكادُ هذان التعريفان أن ينهضا مفهومًا دقيقًا لدلالاتِ الرّمز بوصفه إيحاءً، وإنما يتوقفُ عند وظيفته، وهي **الإِخْفَاء** من جهة، ومعناه اللغوي، وهو **الخَفَاء** من جهة أخرى.

أما عبدُالقَاهر الجرجانيُّ فيَقفُ من الرَّمز موقفَه من الكِناية أيضًا، ودورُها في إثبات الصفة، فلا تبدو "محاسنُ الكلام ودقائقُه التي تُعجزُ الوصف"، إلا إذا جاء مَدلولاً عليه غيرَ مصرّحٍ به، فإنك حينها تَرى "شِعرًا شاعرًا، وسِحْرًا ساحرًا .. وجئتَ إليه من جانبِ التّعريضِ والكِنايةِ و**الرَّمزِ** والإشارة، كانَ له من الفَضْل والمزيَّة، ما لا يُجْهَلُ موضِعُ الفضيلةِ فيه .. لا من الجهةِ الظّاهرةِ المعروفةِ، بل من طَريقٍ يَخْفى، ومَسْلكٍ يَدِقُّ"[1].

والواضحُ من كلامِ الجرجانيّ أنه يجدُ ثمّةَ علاقة متينة بين الرّمزيّ والشّعريّ، فلا تبدو محاسنُ الكلامِ إلا إذا جَاءَ مَدْلولاً عليه غير مصرّحٍ به؛ فتنكشف للقارئ حينها شِعْريّة الشّعر.

ويُدرج السّكاكيُّ أيضا الرَّمزَ في بابِ الكِنَاية، فيقول:"الكنايةُ: هي تَرْكُ التّصريحِ بذكرِ الشَّيءِ إلى ذكرِ ما يلزمُهُ؛ لينتقلَ من المذكورِ إلى المتروكِ"، ويمثل لذلك بقول العرب:"فلانٌ طويلُ النّجاد"؛ أي طويل القَامة، ويُقَسّمُ الكنايةَ إلى أقسامٍ؛ فيقول:"ثم إنّ الكنايةَ تتفاوتُ إلى تعريضٍ وتلويحٍ ورمزٍ وإيماءٍ وإشارةٍ"[2].

فَكُلّما تعددتِ الوسائطُ في الكنايةِ بينَ الدّالِ والمدلولِ تفاوتَ مستوى الكناية تعريضًا وتلويحًا ورمزًا وإيماءً، ويمكن تلخيصُ مفهوم الرَّمز عند البلاغيين بأنّ له مستويين: الرَّمز بوصفه عَلامَةً، والغرض منه **الإيحاء**، وله وظيفة تأثيرية، كما يبدو عند ابن أبي الإصبع، والجرجاني، والرَّمز بوصفه إشارَةً، والغرضِ منه **الإخفاء**، وله وظيفة إبلاغيّةٌ، كما يظهر من عبارة ابن وهبٍ، وابن رشيق، ويظلُّ الحقلُ الأدبيُّ هو المجالُ الأكثرُ التصاقًا بالرَّمزِ، فهو مدارُ دورانِهِ، ومسارُ جريانِهِ، فما مفهومُ الرّمزِ في الأدب، وما أظهرُ تجلياته؟

د– الرمز أدبيًّا

يذهب محمد فتوح أحمد إلى ضرورةِ تعقُّبِ الرَّمز في قلبِ الحقلِ الأدبيِّ ذاتِه؛ لتلافي الاضطرابِ والتّناقضِ والعموميّة في فهمِ تجلياته، وتحديدِ معناه، وسعى إلى تقويمِ بعضِ الاتجاهاتِ التي استهدفتْ تحديدَ الرَّمزِ بمقاييسَ ليستْ من طبيعتِهِ؛ بُغْيَةَ تكوينِ فكرةٍ أوليّةٍ عنه من ناحيةٍ، وأنْ يكونَ رَصْدًا لمختلفِ التّيارات والتّأويلات من ناحيةٍ أخرى؛ لأن ذلكَ مطلبٌ هامٌّ من مطالبِ الدّراسةِ الأدبيّة[3].

---

1) عبدالقاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص:306.

2) السكاكي، **مفتاح العلوم**، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، بغداد: مطبعة دار الرسالة، ط:1، 1402هـ/1982م، ص:637. يمثل الرمز عند المتصوفة أسلوب تعبير، وطريقة تفكير، وينظر ابن عربي إلى الرمز بأنه "هو الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله"، ج:3، ص:120، ويضيف بأنّ "الرّموز والألغاز ليست مرادة لأنفسها، وإنما هي مرادة لما رُمزتْ له، ولما أُلغز فيها"، ج:3، ص:196. انظر: ابن عربي، **الفتوحات المكية**، تحقيق: عثمان يحيى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:2، 1405هـ/1985م.

3) محمد فتوح أحمد، **الرَّمز والرَّمزيَّة في الشعر المعاصر**، ص:39.

ومن التّعريفات الأكثر عمومية للرّمز – حسب محمد فتوح أحمد – تعريفُ قاموس وبستر، فيحدد الرّمز بأنه:"ما يَعني، أو يوميء إلى شيءٍ عن طريق عَلاقة بينهما كمجردِ الاقترانِ، أو الاصطلاحِ، أو التّشابه العَارض، غير المقصود"، ولكنّ هذا التّعريفَ ليس تعريفًا دقيقًا بالمعنى الأدبيّ؛ "لأن الاصطلاحَ، أو التّلاقي العَرَضي يفقدُه القيمةَ الإيحائيّة؛ إذ ينهضُ الرّمز على عَلاقةٍ باطنيّةٍ وثيقةٍ تربطُهُ بالرّموزِ، وهي عَلاقةٌ أعمقُ من مجردِ التّداعِي، أو التّشابهِ الظّاهريّ"[1].

ويدورُ معنى **الرَّمز** في الحقلِ الأدبيِّ على معنى مُشْتركٍ، هو أنه "**شَيءٌ ما يعني شَيْئًا آخرَ**"، وهذا المعنى هو المتداولُ بين مختلفِ المنظوراتِ سواءٌ في الحقلِ الدينيِّ، أو الأسطوريّ، أو الاجتماعيّ، أو الثّقافيّ[2].

أما ستيفن أولمان فقد عرّفَ العَلامَة (الرَّمز) بأنها "ذلك الجزء من الخبرةِ الذي في استطاعته أنْ يستدعيَ بقيةَ هذه الخِبرةِ"، وقد سمّى هذه العَلامَات رموزًا، وعرّفها بأنها "تلكَ العَلاماتُ التي يستعملُها النّاسُ فيما بينهم للإيصالِ والتّوصيل"، وقد قسّمها إلى رموزٍ طبيعيّةٍ، وأخرى عُرفيّةٍ، فالأولى لها صلةٌ ذاتيّةٌ بالشَّيء الذي ترمزُ إليه، أما الأخرى فمثّل لها بالكلماتِ المنطوقةِ والمكتوبة[3].

وعلى أهميةِ تلك التعريفاتِ السّابقة للرّمزِ إلا أننا بحاجة أن نقفْ عند معناه في التحليل النفسي؛ لكونه شفرة نفسية مشحونة بدلالاتٍ إيحائيّةٍ ونفسيّة؛ تعبيرًا عن الانفعالاتِ والأحاسيسِ والمشاعرِ والعواطفِ الإنسانية.

هـ– الرمز نفسيا:

على المستوى النَّفْسيّ يرى بعض الباحثين بأنْ لا قيمةَ للرّمز إلا بمدى دلالالته على الرّغبات المكبوتة في اللاشعور؛ نتيجةَ الرّقابةِ الاجتماعيّة الأخلاقيّة، وهذا يُفْهمُ من قَولِ فرويد (Sigmund Freud) إنَّ الرّمز نتاجُ "الخيالِ اللاشعوريّ"، ولكنّ نظرةَ كارل جوستاف يونج (Carl Jung) إلى الرّمز هي أقربُ ما تكونُ إلى مجالِ الأدَبِ، فهو يَرفضُ أنْ يكونَ الرَّمزُ قاصرًا على منابعِ اللاشعورِ، فالرّمز يستمدُّ من الشّعورِ واللاشعور

---

1) محمد فتوح أحمد، **الرَّمز والرَّمزيَّة في الشعر المعاصر**، ص:42.

2) هناك محاولاتٌ رائدةٌ في مقاربةِ الرّمز – بمعناه الإيحائيّ – بمنظور أدبيّ تارة، وفلسفيّ تارة أخرى تعودُ إلى جهودِ كلٍّ مِن الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط، والشاعر والمسرحي الألماني يوهان غوته، والشاعر والناقد الإنجليزي صموئيل كولردج، إذ تحدّث كَانْط عن عَلاقةِ الرّمز بالواقعِ، فهو تجريدٌ عَنْهُ، وتناول غوته امتزاجَ الذَّاتيّ بالموضوعيّ وعَلاقةَ الإنسانِ بالأشياءِ عبرَ الرّموزِ، ونظر كولردج في الخيالِ الرَّمزيّ وضرورةِ تحديدِ الاختلافِ بينَ الخيالِ والوَهمِ، فالخيالُ قوةُ خَلقٍ أدبيّ تعتمدُ الرّمزَ، بينما الوهمُ طريقةٌ في التّذكرِ والتّداعي تعتمدُ الاستعارةَ والمجازَ. لمزيد التوسع، انظر: **الرّمز والرّمزيّة في الشعر المعاصر**، ص:41، ص:45.

3) ستيفن أولمان، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال محمد بشر، القاهرة: مكتبة الشباب، 1975م، ص:26، ص:27.

مُتَزِجَينِ، كما يُفرّقُ بينَ الرَّمزِ، والإِشَارةِ، فالرّمزُ طريقةٌ للإفضاءِ بما لا يمكنُ التّعبيرُ عنهُ، وهو مَعينٌ لا ينضبُ للغموضِ والإيحاءِ والتّناقضِ، بينما الإشارةُ تعبيرٌ عن شيءٍ معروفٍ، ومعالمهُ محدّدَةٌ[1].

من خلالِ النّظرِ في التّعريفاتِ السّابقةِ نصلُ إلى أنّ الرّمزَ يمتازُ بأمرين:

أولا: الرّمزُ هو اندماجٌ فنيٌّ بين الحِسّي والمعنويّ، بين (الصُّورِ الحسيّة) التي تُؤخذُ قالبًا للرّمزِ، ومستوى الحالاتِ المعنويّةِ المرموزِ إليها.

ثانيا: تقومُ العَلاقةِ بينَ الأشياءِ وحالاتِها على المشابهةِ، فهي التي تَهَبُ الرّمزَ قوةَ التّمثيلِ الباطنةِ، وهذه العَلاقةُ لا يُقصدُ بها التّماثلُ، بل يُقصدُ بها الانسجامُ والتّناسبُ القائمُ على تَشابهِ الوقعِ النَّفسيّ[2].

ويتجلى فرقٌ جوهريٌّ بين أنْ يكونَ الرّمزُ كلامًا خفيًّا يأتي بغرض طَيّهِ عن كافّةِ النّاسِ، فيصبح مجرد إشارة، وأن يكون مكوّنا عَلامِيًّا إيحائيا، وأن أيّ تعريف لهُ ألاّ يتجاوزَ مستوى صياغته، ومستوى إيحائه وتأثيره النفسيّ، "وبهذا يُصبحُ الرَّمزُ تَركيبًا لفظيًّا أساسُه الإيحاءُ – عن طريقِ المشابهة – بما لا يمكنُ تحديدُه، بحيثُ تَتخَطّى عناصرُهُ اللفظيّةُ كلَّ حدودِ التّقريرِ، موحّدةً بينَ أمشاجِ الشّعورِ والفِكرِ"[3].

ويؤكد ذلك محمد غنيمي هلال في تعريفه الرمز بأنّه:"الإيحاء؛ أي التّعبيرُ غيرُ المباشرِ عن النّواحي النّفسيّةِ المستترةِ التي لا تَقْوى على أدائِها اللغةُ في دَلالاتِها الوضعيّة، والرّمزُ هو الصّلةُ بينَ الذّاتِ والأشياءِ بحيثُ تتولدُ المشاعرُ عن طريقِ الإثارةِ النّفسيّةِ لا عن طريقِ التّسمية والتّصريح"[4].

---

1) محمد فتوح أحمد، **الرّمز والرّمزيّة في الشعر المعاصر**، ص:43، ص:44.

2) انظر: **المرجع نفسه**، ص:47، ص:48. يؤكد أكثر الباحثين على أنّ "أساسَ الرّمزِ هو **تَشابهُ** الأثرِ النّفسيّ، وليس المحاكاة؛ فإنّ الرّمزَ لا يُقَرّرُ، ولا يَصِفُ، وإنما يُومِيءُ، ويُوحِي، بوصفهِ تعبيرًا غيرَ مباشرٍ عنِ النّواحي النّفسيّةِ، وصلةِ الذّاتِ بالأشياءِ". انظر: **المرجع نفسه**، ص:48.

3) محمد فتوح أحمد، **الرّمز والرّمزيّة في الشعر المعاصر**، ص:49. يُلِحُّ المؤلف على عنصر المشابهة في عَلاقة الرّمز بالمرموز إليه، وهذا مستوى واحد من مستويات علاقة الرمز بالموضوع في المنهج البورسي، وهو **الرمز الأيقوني** الذي ينهض على **المشابهة** بين الماثول والموضوع، ويبدو لي أن المؤلف يتردد في تحديد الرمز بين عنصر المشابهة القديم القائم على حضور الشكل البلاغي للكناية والمجاز والاستعارة، وعنصر **الإيحاء** الحديث القائم على السيرورة الدلالية للعَلامة من منظور سيميائيّ، فالعلامة – سيميائيا – إن كانت قائمة على المواضعة تكون رمزا، وإن كانت قائمة على المشابهة تغدو أيقونة.

4) محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، القاهرة: دار الثقافة، (د.ت)، ص:398. يُفرّقُ الدكتور محمّد غنيمي هلال في توصيفه الشّعرَ الرّمزيَّ بين ذاتيّةٍ رومانتيكيّةٍ، وذاتيّةٍ فلسفيّةٍ،"فالشّعرَ الرّمزيَّ ذاتيٌّ، ولكنهُ ليس ذاتيًّا في المعنى الرُّومانتيكيِّ، بل في المعنى الفلسفيِّ؛ أي البَحث عن الأطواء النفسية المستعصية على الدلالة اللغوية؛ لِذَا عُنِيَ الرمزيون بتوثيق الصلة بينَ الشّعر والموسيقى التي هي أَقْوى وسائلِ الإيحاءِ". انظر:

ولكنْ لا يعنى هذا أن يغدوَ الرّمزُ إبهامًا، فإنّ جماليّة الرّمزِ تَكمنُ في أنه يقع في منطقة بين الضوء والظل؛ حتىّ يسلمَ الشّعر من المباشرة والتصريح، وينجو – في الوقت نفسه – من الإبهام والتعمية، فلم يكنِ الإبهامُ هدفًا فنيًّا عند الرّمزيين، وإنما كانَ الغموضُ – بوصفهِ كاشفًا عن أعماقِ الذاتِ الإنسانيّة – رؤيةً فنيّة، وأسلوبَ تعبيرٍ، وموضوعَ تفكير؛ لجأ إليه الشعراء؛ ليكون الشعر إيحاءً وتصويرًا، وليس مجرد كلمات لها معنى.

فما الذي يدفعُ الشاعر إلى توظيف الرّمز أسلوب تعبير، ولا يعتمد التّعبير المباشر عن المعنى بوضوح!؟

إنّ صعوبة سبر أغوار النفس الإنسانية؛ نظرا لأنّ حالاتِ النّفس مركبةٌ غيرُ واضحةٍ بطبيعتها، فليس أمامَ الشاعر إلا أن يعرفَها معرفةً حدسيّةً، وأنْ يعبرَ عنها بالطريقةِ نفسها؛ أي بتعبيرٍ حدسيٍّ أساسُه الإيحاءُ، ولأنّ النّفس الإنسانيّة وحدةٌ متكاملةٌ، ووسائلُ الإدراك تتشابَهُ من حيثُ وحدةُ الأثرِ النّفسيّ[1].

ويعرّف جيلبير دوران (Gilbert Duran) الرَّمْزَ – متوقفا عند تعريف عالم التحليل النفسي يونج – بأنه: أفضلُ رسمٍ ممكنٍ لشيءٍ غيرِ معروفٍ نسبيًّا، والذي لا نَعرفُ أنْ نشيرَ إليهِ في البدايةِ بطريقةٍ أكثرَ وضوحًا، وأكثرَ تمييزًا"[2].

و– الاقترانات الاصطلاحيّة التي سدّت مَسَدّ الرّمز:

يلتقي مصطلح الرمز مع مجموعة من المصطلحات في حقل مفهومي واحد قد تقترب منه أو تبتعد، ولكنها تتواشج معه في علاقة شَبَكيّة؛ لأننا في مقاربة الرمز نقوم بقراءة اشتباكية مع منظومة من المفاهيم المتداخلة في حقل معرفي واحد؛ وذلك لاكتشاف ما ائتلف وما اختلف منها.

محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص:399. وقد أولى محمود درويش اهتماما خاصًّا بالإيقاع في شعره، فقال في لقاء حواري على قناة mbc إنّ مدخلَه الأوّل إلى كتابة القصيدة هو مدخلٌ **إيقاعيٌّ** ، ثم بعد ذلك تصبحُ الكتابةُ اجتهادًا وجدانيًّا ومعرفيًّا شاقًّا حسب تعبيره، وقد عبّر عن ذلك شعريًّا في قصيدة لاعب النرد في ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:43. وقد تطوّر مستوى توظيف الرمز لدى محمود درويش من كونه وسيلةً لتخطي الواقع إلى كونه أسلوبَ تعبير وطريقةَ تفكيرٍ، يقول محمود درويش:"كانَ من دوافعِ لجوئي إلى الرَّمزِ في البدايةِ محاولةُ تخطّي الواقعِ الذي لا يتيحُ لي إمكانيةَ الحديثِ بشكلٍ مباشرٍ؛ ولأسبابٍ سياسيّةٍ، فكانَ لا بدَّ من ممارسةِ الاحتيالِ الفنيِّ لعكسِ واقعي، وهكذا ترونَ أنَّ الرَّمزَ كان ضرورةً وحاجةً، ثم تحوّلَ إلى طريقةِ تعبيرٍ"، وهذا وعيٌ جماليٌّ من الشاعر بأهمية الرمز ودوره ووظيفته. انظر: محمد علي الموساوي، **الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص:188.

1) انظر: محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص:55.

2) جيلبير دوران، **الخيال الرمزي**، ترجمة: علي المصري، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط:1، 1411هـ/1991م، ص:9.

يُقيمُ جون شوفالييه في مقدّمةِ معجم الرّموز مقاربةً اصطلاحيّةً لمصطلحِ رَمْز، يُمَيّزُ فيها هذا المصطلحَ من بقيّةِ المصطلحاتِ التي تسدُّ مسدّه، منها **الشعار**، وهو صورةٌ مرئيّة متواضعٌ عليها؛ لتمثيل فكرةٍ، أو كائنٍ فيزيائيّ، أو أخلاقيّ؛ فالعَلَمُ مثلاً شِعار الوَطن. و**المجاز**، وهو عمليّةٌ عقليّة تُضفي مظهرًا حسيّا على ما هو حقيقة مجردة بمقتضى الصور التي تنشأ عن المجاز؛ كقولنا مثلا إنّ المرأةَ ذات الجناحين رمزٌ للنصر، والحال أنها صورة مجازيةٌ في حين يعلنُ الرمزُ عن مستوى آخر من الوعي غير الحقيقة العقلية، ومن ثم فإنّ الرمز يختلف عن المجاز، بل لعله يناقضه تماما[1]. وقد يلتبسُ مصطلحُ الرّمز كذلك بالاستعارة، والحكاية المثلية التي تُضمر درسًا أخلاقيّا وراء معناها المباشر.

والعلامةُ – في معناها الإشاري – هي التي عادة ما تعوض شيئا معروفا، أو متواضعا عليه بشكل اعتباطي مما يجعل العلاقة بين الدال والمدلول علاقة غير مبررة حسب تعبير الدكتور عامر الحلواني، ويضيف قائلا:"في حين يفترضُ الرمزُ وقائعَ أو أحداثًا غيرَ معروفة من الإنسان بالقدرِ الكافي، بل قد تكون معرفته بحقيقتها منعدمة تماما"[2].

فإذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول في العَلامَة "تُدرك بسهولةٍ لأنها تقومُ على مبدأ المشاركة، فإن العَلاقة بين الدّال والمدلول في الرّمز لا تخلو من تعقيدٍ، وآيةُ ذلك أنّ علاماتِ الطّريق مثلاً يُدرك السائقُ معانيها إدراكا آنيا؛ لأنها قائمة على المواضعة؛ أي إلى معرفة جاهزة ومسبقة ومشتركة بين المجموعة البشرية التي إليها ينتمي، في حين أنَّ العَلامَةَ في الرَّمزِ مثقلةٌ بعبء التّاريخ عبرَ التّأويلات المعَادَة والمتلاحقةِ"[3].

ويشتبك الرمز بمفاهيم أخرى كثيرة في الحقل الأدبي، مثل المجازي والإيحائي والنفسي؛ لأنه مفهومٌ مثقلٌ بالدلالات، فهو أكثر اشتباكًا بالأسطوري، فما علاقة الرمز بالأسطورة؟ وما خصائص الرمز والأسطورة متفاعلين معا؟

---

1) عامر الحلواني، **الرّمز الأورفي في أشعار عبدالوهاب البياتي**، ص:2، وانظر: بسام الجمل، **من الرمز إلى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات**، صفاقس: مطبعة التسفير الفني، ط:1، 2007م، ص:16. وتجدر الإشارة إلى أنّ روبرت بارت اليسوعي تناول في كتابه الخيال الرمزي: كولريدج والتقليد الرومانسي فصلا كاملا يشرح فيه الرمز بوصفه سرًّا مقدَّسًا، وتماس الرمز مع المطلق والإيحائيّ، وارتباط الرّمز بالأسرار المقدسة، فالرّمز هو السبيل لعناق المطلق. انظر: **الخيال الرمزي**، ترجمة: عيسى علي العاكوب، بيروت: معهد الإنماء العربي، 1992م، ص:15 حتى ص:31. انظر أيضا الفصل الموسوم بالسياق الديني للرمز، ص:135 حتى ص:148.

2) بسّام الجمل، **من الرمز إلى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات**، ص: 17.

3) **المرجع نفسه**، ص: 19.

2- من الرمز إلى الرمز الأسطوري:

أ- علاقة الرمز بالأسطورة:

يبدو أنّ مقاربةَ الأساطير - ويعبر عنها أحيانا بالميثولوجيا (Mythology) - مفهومًا ودلالةً، من صعوبات هذا البحث، إذ لا يمكننا الإحاطةُ بها نظريًّا، كما لا يمكننا تجاوزُ الحديث عنها مفهوميّا بالحدِّ الذي يقتضيه مسار هذه الدراسة، فلم تعد دراسة الأسطورة وتشكلاتها تخضع لمعيار واحدٍ، أو منهجٍ محدد، فقد تعددت منظورات دراستها، واختلفت حولها آراء المنظّرين لها اختلافات جذرية؛ وذلك راجع لأسباب موضوعية ومنهاجيّة[1].

فالأساطير ظاهرةٌ إنسانية وثقافية ممتدة زمانيا ومكانيا، وهي تتواشج مفهوميًّا مع مفاهيمَ كثيرةٍ كالخرافات، والأقاصيص الشعبية، والحكايات المثَليّة، فلكل أمةٍ من الأمم أساطيرها وخرافاتها وحكاياتها، وجميعها تتفاعلُ فيما بينها نصيًّا وتناصيًّا عبر قانون المثاقفة الحضارية والإنسانية، وقد تأتَلفُ أو تختلفُ في أبعادها ودلالاتها وملامحها؛ تبعًا لتوظيفها فكريًّا وأدبيّا، ولكننا سنحاول في سياق هذا البحث أن نتناول الأسطورة بالقدر الذي يصلها بالرّمز[2]. فما الأسطورة، وهل لها مفهوم واحد، وما الرمز الأسطوري؟

الأُسْطُورَة من الثلاثي (س.ط.ر)، وجمعها الأساطير، وتأتي بمعنى الأباطيل، والأقاويل، والأسطورة هِيَ الْقِصَّةُ وَالْخَبَرُ عَنِ الْمَاضِينَ، وَالأَظْهَرُ أَنَّهَا لَفْظٌ مُعَرَّبٌ عَنِ الرُّومِيَّةِ أَصْلُهُ إِسْطُورْيَا (Historia)، وتعني في الأصل اليوناني البحث والتّقصي، وتأتي بمعنى: الْقِصَّةُ المخترعة، والْقِصَّةَ الْمَسْطُورَةَ، وَكَانَ الْعَرَبُ يُطْلِقُونَهُ عَلَى مَا يَتَسَامَرُ

---

1) بين الأساطير والميثولوجيا اختلاف اصطلاحي دقيق؛ فالأولى تعني رواية أعمال الآلهة، أو الكائنات الخارقة، أو حكاية مقدسة تنتقل من جيل إلى جيل شفهيًا، بينما تعني الأخرى نظام الأساطير، أو دراسة الأساطير وتفسيرها، أو هي علم الأساطير. انظر: أمين سلامة، **الأساطير اليونانية والرومانية**، القاهرة: دار الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1988م، ص:10. وأيضا: حسن نعمة، **موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة**، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1994م، ص:25، ص:26.

2) لمزيد التوسع انظر: محمد عبدالرحمن يونس، **مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرا وفكرا**، بيروت: الانتشار العربي، ط:1، 2011م، بتصرف، ص:9 وما بعدها. قد تتعدد أسماء الأساطير وتختلفُ، ولكنّ دلالاتها قد تختلفُ وتأتلف تبعا لتوظيفها فنيا وجماليا، فمثلا أسطورة تموز بابلية، ودموزي سومرية، وأدونيس إغريقية، وبَعْل فينيقيّة (كنعانية)، وقد تتعدد في ألفاظها، فمثلا عشتار أسطورة بابلية، وهي عَنَاة عند الكنعانيين، وإنانا عند السومريين، وعشتروت عند الفينيقين، وفينوس عند الرومان، وأفروديت عند الإغريق، وعثْتر عند العرب، وقد ارتبطتْ عشتار بتموز، وعَنَاة ببعل، وعشتروت بأدونيس، وميديا بجازون، كما ارتبطت ليلى بقيس، وشهرزاد بشهريار عربيًّا وإسلاميًّا، وروميو وجولييت أوروبيًّا.

النَّاسُ بِهِ مِنَ الْقِصَصِ وَالأَخْبَارِ عَلَى اخْتِلافِ أَحْوَالِهَا مِنْ صِدْقٍ وَكَذِبٍ، وَالأَسَاطِيرُ هي الْخَبَرُ الْكَاذِبُ الَّذِي يُكْسَى صِفَةَ الْوَاقِعِ، مِثْلُ الْخُرَافَاتِ، وَالرِّوَايَاتِ الْوَهْمِيَّةِ؛ لِقَصْدِ التَّلَهِّي بِهَا[1].

لكنّ هذا التعريفات لا تكفي؛ لتكوّنَ مفهوما دقيقا للأسطورة، فالمفهوم من الاتساع بحيث لا يمكنُ الوقوفُ على تخومه إلا بعدّةِ منظورات؛ "ذلك أنّ الأسطورةَ نمطٌ خاصٌّ من أنماطِ التّعبيرِ، أو لغةٌ خاصّةٌ تستندُ إلى اللغةِ الطّبيعيّةِ، ونظامٌ رمزيّ يُعَبّرُ عن مشاغلِ البشرِ؛ الفرديِّ منها والجماعيّ؛ لاتصالها بجانبِ الوَعْي منهم على اختلافِ أشكالِه، أو بما لا يقعُ منهم تحتَ دائرةِ الوَعْي والإدراكِ"[2].

ويرى محمد أنّ "الأسطورةَ تنتمي إلى ثلاثة أصعدة، وجميعها تُوجّه عملية التأويل؛ فالأسطورة تنتمي إلى الصعيد اللاتاريخيّ، وهو صعيد الكليات اللاشعورية الجماعية التابعة للفكر الأسطوري عامة، وهو الصعيد الذي تكون فيه للرموز الكبرى معانيها الكونية، أو شبه الكونية كما في رمزية الماء والنار والأم، وتنتمي أيضا إلى الصعيد الثقافي الجماعي؛ أي المعطيات الثقافية الخاصة بمجموعة بشرية ما، وتكون فيها الرموز التي تطفو في الأحلام، أو في الأساطير مصطبغة بثقافة معلومة في سياق تاريخي معلوم، كما أنها تنتمي إلى الصعيد الفردي، وهو يتكون من عوامل لا تاريخية وتاريخية، وأخرى طبيعية وثقافية تستند إلى مولدات رمزية لا شعورية"[3].

وتمثّل الأسطورة في نظر أرنست كاسيرر شكلاً من الأشكال الرمزية، فـ"الإنسانُ كائنٌ رَامزٌ" بطبعه، واهتم كاسيرر بدراسة دور اللغة في تكوين الأساطير وتشكيلها، فهي منظومة معرفية يعبر بها الفكر عن المفاهيم، و"تنبه إلى أنَّ الأسطورةَ تقعُ ضمنَ دائرةِ المعرفةِ النّظريةِ والفنِ والأخلاقِ؛ أي ضمن نظام أشكال التعبير الفكرية[4].

---

1) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (س.ط.ر). وانظر كذلك: ابن عاشور، **تفسير التحرير والتنوير**، تونس: الدار التونسية للنشر، 1984م، ج:7، ص:182. وانظر أيضا: محمد عبدالرحمن يونس، **مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرا وفكرا**، ص:24.

2) محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:35.

3) محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:57، وانظر أيضا: محمد ، **حفريات في الأدب والأساطير**، تونس: دار المعرفة للنشر، ط:1، 2006م، ص: 28.

4) محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:60. يؤكّد تاريخ الفلسفة اليونانية على أن الخطاب الفلسفي قد ولد من رحم الخطاب الأسطوري، وقد أثرت الفلسفة ذات التوجه العقلاني والوضعي على الأساطير حيث نظرت إليها على أنها أباطيل تناقض العقل إلا أن الدراسات الإنسانية أعادت لها اعتبارها من جديد فيما بعد، فلا سبيل – حسب كاسيرر – إلى فهم تطور العلم فهما تاما كاملا بوصفه معنى فكريا لا زمانيا إلا أن نتبين كيف ينطلق من مجال الحدس المباشر الأسطوري، وكيف يتبلورُ انطلاقا منه، فلا وجودَ لحد فاصل فصلا مطلقا بين الوعي النظري (العلمي)، والوعي الأسطوري (الحدسي)، فهو برهةٌ في المسار المؤدي إلى الوعي الموضوعي القائم على التجربة العلمية، والتفكير بواسطة المفاهيم. لمزيد التوسع انظر: محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:62.

وتمثل مقولات بداية الكون ونشأته نبعًا فلسفيًّا من منابع نشأة الأساطير، وصورتها في الأذهان، إذ يرى ميرسيا إلياد أنّ "وظيفةَ الأسطورةِ هي إضافةُ دَلالةٍ ما على العَالم والوجود، فبفضل الأسطورة يمكن إدراك العالم بصفته نظاما كونيًّا قابلا للفهم والإدراك، فمن خلال علاقة الأسطورة بغيرها من أشكال الخطاب، نتبيّنُ أن لها أبعادا أنطولوجية وأبستمولوجية وذرائعية"[1].

وهناك من حاول تعريف الأسطورة بمضمونها، ومنهم من نظر إليها بصفتها شكلا سرديا، أو نظاما رمزيا، أو نظاما سيميائيا، ومنهم من حاول تعريفها تعريفا وظيفيا[2].

ب– مفهوم الأسطورة مبنى ومعنى:

فالأسطورة – مضمونيًّا – "هي حكاية تلعب فيها الآلهةِ دورًا أساسيا فأكثر، والغاية منها تفسير أمر من الأمور، وهي في جوهرها قصة تعليليّة، وهي لدى آخرين قصةٌ حقيقيّةٌ جرت في بداية الزّمان تصلح أنموذجا يمكن أن يحتذيه البشر في سلوكهم، أو هي قصةٌ مقدّسةٌ تروي حدثًا وقعَ في بدايةِ الزمان"[3].

أما الأسطورةُ – سيميولوجيًّا – فيرى رولان بارت أنها كلامٌ، ولكن ليس أي كلام، إذ لا بدّ للغة من شروط خاصة؛ حتى تصبحَ أسطورةً، فالأسطورةُ – في تعريف بارت – عبارةٌ عن منظومةِ اتصالٍ، إنها رسالةٌ، ويرى أيضا أن الأسطورة ليست موضوعًا، ولا مفهومًا، ولا فكرةً، إنها صيغةٌ من صيغِ الدّلالة، والأسطورة لا تُعرّف بموضوع رسالتها، إنما من خلال الطريقة التي تلفظ بها، إذ هناك حدود شكلية للأسطورة، ولا وجود للحدود الجوهرية فيها، إذنْ كلُّ شيء يمكنُ أنْ يُصْبحَ أسطورةً، سواء كان اجتماعيًا، أو ثقافيا، أو إشهاريا، أو رياضيًّا، فرولان بارت يعتقدُ أنّ العالمَ معينٌ لا ينضبُ من الإيحاءات[4].

ويضيفُ أنَّ "الأسطورةَ نظامٌ سيميائيٌّ ثانٍ؛ أيْ لغةٌ منْ درجةٍ ثانيةٍ، ونظامٌ من أنظمةِ التّعبيرِ عِمَادُه اللغةُ الطّبيعيَّة غير أنه يمثّلُ دليلاً من الدّرجةِ الثّانية، ومعنى ذلك أنّها تتألفُ من نظامٍ دالٍّ موجودٍ سلفًا هو نظامُ اللغةِ، والمدلول فيها أقل ارتباطا بدالِّه من ارتباط الدّال بالمدلول في مجرى الكلام العادي، والقول بأن الأسطورة لغة من درجة ثانية – على صحته – هو نعتٌ لها بصفة يشتركُ فيها معها الشعر، أو أي كلام، أو خطاب لا يرمي

---

1) محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:61.

2) **المرجع نفسه**، ص:64.

3) **المرجع نفسه**، ص:65.

4) رولان بارت، **أسطوريات: أساطير الحياة اليومية**، ص:225، وانظر أيضا: محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:68.

صاحبه من ورائه إلى مجرد وظيفته المرجعية؛ لأن الشعر يعمل على لغة من درجة تعلو على الخطاب المرجعي من حيث نسبة تعقدها"[1].

وتعرّف الأسطورة – وظيفيًّا – "بأنها ثمرةُ الخيالِ البشريّ النّابعِ من موقعٍ معيّنٍ، والرّامي إلى القيامِ بعملٍ ما، فهي ليستْ تمثيلاً، أو تصويرًا للعالم، بل ضربٌ من التّدبُّرِ في العَالِمِ الطّبيعيِّ والاجتماعيِّ والثّقافيّ يختلفُ من حيثُ وسائِلُه، والشّكلُ الذي من خلالِه يتجَلّى بحسبِ كلِّ مجتمعٍ من المجتمعات، فهذا التّعريف الوظيفي للأسطورةِ يلتقي بما توصّل إليه ميرسيا إلياد بأنَّ الأسطورةَ تُمثّلُ للشعوبِ القديمةِ فلسفتَهم؛ لإدراكِ العَالِمِ بصفته كونًا منظّما، أو أداتَهم المنطقيّةَ؛ لتمييزِ الفروقِ بينَ أشياءِ الطّبيعةِ، أو عالِمِ الثّقافةِ؛ ولذا تغدُو الأسطورةُ ذات أهميّةٍ ذرائعيّةٍ"[2].

أما النظر إلى الأسطورة بصفتها **نظاما رمزيا** فهذا راجع إلى أن للأسطورة مستويين: سطحي، وعميق، وهو معناها الرمزي، فالأسطورةُ تعتمد لغة طبيعية، ولكن دلالتها ليست في مستواها اللغوي السطحي، وإنما في بعدها الرمزي[3].

ولذلك يعرّفها جيلبار دوران بأنها "نظم لوقائع رمزيّة في مجرَى الزّمان"، ويلتقي معه بول ريكور في قوله"الأسطورة حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسية حاضرا، وبصفة عامة إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقعه من العالم"[4].

وتبقى الرموزُ بما تمثله من أهميّة فنيّة وإيحائيّة مكوّنًا أساسيًّا من مكوّنات الأساطير؛ لما تحكمهما من صلات وثيقة، وعلاقات متينة، ولما تعبر عنه الأساطير من خطاب ثقافي، ونسق رمزي هو بمثابة التجربة الروحية العميقة التي تنبثق في أشكالٍ تعبيريّة متعدّدة، ولا يمكننا أن نتجاهلَ دور الصّورةِ شعريًّا وفنيًّا في ابتكار الرّموز وتشكيلها، وتعبيرها الموحي عن جماليات الأدب عموما، والشعر الرّمزي بشكلٍ خاصٍّ، ولكن ثمّة فروق جوهرية بينهما؛ فـ"الصورة الشعريّةُ رمزٌ مصدرُه اللاشعور، والرّمزُ أكثرُ امتلاءً، وأبلغُ تأثيرًا من الحقيقة الواقعة، فهو ماثلٌ في

---

1) محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:69. الأسطورة إذن – حسب رولان بارت – هي نظامٌ من العَلامَاتِ، ولكنهّا تحت مظلّة السيميولوجيا بصفتها العلم الذي يدرسُ أنظمة العلامات، فهي تتكوّن من نسقين علاميين، هما: النسق اللساني (اللغوي)، والنسق الأسطوري (وهو لغوي ثانٍ).

2) محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:70.

3) **المرجع نفسه**، ص:74.

4) محمد ، **حفريات في الأدب والأساطير**، ص:25، وانظر أيضا: **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:74.

الخُرافات والأساطير والحكايات والنكات، وكل المأثور الشعبي؛ لأنه أثرٌ للتراث السحري، فهو يأسرهم، ويجذبهم إليه بقوة خفية لا تجذبهم بها الحقيقة الواقعة"[1].

إنّ الأسطورةَ – بصفتها مكوّنًا أساسيّا في البناء الشعري، خصوصا حينما تشتبك مع الرمز في تعميق الشعر، وانفتاح دلالاته – تَظَلُّ ذاتَ سيرورةٍ تأويليّةٍ دائمة، فـ"ليس لها معنى سوى المعنى الذي تُعبّرُ عنهُ؛ أي أنه ينبغي فهمها كما تعبر عن نفسها، لا كما لو أنها تعني شيئا، وتقول شيئا غيره، ليست الأساطير أمثالا، بل هي تقولُ نفسها"[2].

ولكون الأسطورة عصيّة على التعريف بصفتها نظاما رمزيًّا، ونسقا ثقافيا، وتراثا إنسانيًّا لها أبعاد لسانية وسميائية، ودلالات قصيّة لا تنتهي عند توصيفها المرجعي، يعرّفها فراس السوّاح بقوله:"إنّ الأسطورةَ حكايةٌ مقدّسةٌ ذاتُ مضمونٍ عميقٍ يشفُّ عن مَعَانٍ ذاتِ صِلَةٍ بالكونِ والوجودِ وحياةِ الإنسانِ"[3].

فهل ثمة فرق **بين الأسطورة والرمز الأسطوري**، وماذا يُقصد منه في سياق بحثنا عن الرمز الأسطوري في شعر محمود درويش؟

ج– من الأسطورة إلى الرمز الأسطوري:

إننا حين نجرّدُ الرَّمزَ من عَلاقته بالأسطورةِ يعني أنّنا نقرّ باختلافهما عمّا لو كانا مقترنين. فحين يردُ مصطلحُ الرَّمز موصوفا بلفظ الأسطوري، فهو لا يعني الأسطورة في بعدها المرجعي؛ أي بوصفها حكاية مقدّسة تروي وقائع تاريخيّة مدوّنة عن تاريخ الأبطال وانتصاراتهم، وإنما يعْني الأسطوري مفهوما أبعدَ مدى ودلالة، فهو تجليات رمزية أكثر منه حكايات سرديّة تاريخيّة، وهو إيحاءٌ رمزيّ تخييلي أكثر منه نصّا تسجيليّا فالأسطوري أكثر اتساعا وتحررا من الأسطورة. فقد يتجلّى الأسطوريُّ:

. في شَفْرةٍ سَرديّةٍ عمادُها اللغة، فَيَتَجَسَّمُ على نحوٍ واضحٍ صريحٍ في الأساطير، أو على نحوٍ خَفِيٍّ في الخطابِ **التّاريخي**، وما يلحق كتابته من عملية أسطرة، أو الخطاب **الفلسفي** عندما يلبسُ ثوبَ الأساطيرِ كما في القصةِ الرّمزيّة.

---

1) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، القاهرة: مكتبة غريب، ط:4، (د.ت)، ص:66.

2) تزفيتان تودوروف، **نظريات في الرمز**، ترجمة محمد الزكراوي، ص:272.

3) فراح السوّاح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، دمشق: منشورات دار علاء الدين، 2012م، ص:14.

. أو يتجلى في مفرداتٍ لغويّة تحملُ بقايا أسطوريّة، ومنها الأسماء الدّالة على شخصياتٍ أسطوريةٍ، أو شبه تاريخية، أو في وحدات أسطورية –كما عند كلود ليفي ستروس – تبدو كالفسيفساء من أساطير متشظية احتفظت بها اللغةُ، أو في اللغة من خلال مركبات سياقيةٍ.

. أو يتجلى في شَفْرةٍ غير لغويّة كما في الأشكال الرمزيّة، مثل الطقوس، والألوان، والأرقام، ولجميعها دَلالة رمزية تختلفُ عن دلالتها في العلم.

. أو يتجلى في صورة من صور الفن كالعمارة، والفنون التشكيلية كالنحت، وفي الفضاء كالدّائرةِ رمزًا للعَوْدِ الأبَديّ، والمربع رمزًا كَونيًّا للدّلالة على الجهاتِ الأربع، وقد يتجلّى في المكان، أو في اتجاهٍ من الاتجاهات[1].

. أو يتجلى في ترميزِ اللغة وأسطرتها؛ أي أنّ اللغة كما هي أداة الإنسان الأولى في التّعقل، وإنتاج المفاهيم والتصورات، هي كذلك وسيلته في إنتاج التفكير الأسطوري، حيث تصبح "اللغةُ ترميزًا للفكر"، ومنبعًا لصناعة الأساطير؛ ولهذا تغدو اللغةُ مكوِّنا أساسيا للرمز الأسطوري عبر ما أسماه أرنست كاسيرر بـ"سحر الكلمة"، و"قوة الاستعارة"؛ إذ يتفاعلُ اللغويُّ بالأسطوري، ويتداخلان مبنى ومعنى، فيكون الإيحاءُ ملتقى تفاعلهما وتداخلهما: باللغة إيحاءً، وبالأسطورة رمزًا، أو بتعبير آخر: ما تُمليه اللغة، وما توحي به الأسطورة[2].

وحول علاقة الاسم بالأسطوري والمقدس يرى محمد أن الأسطوريّ قد يتجلى في الاسم؛ علمًا من الأعلامِ، أو اسمَ مكانٍ أو شخصٍ من الأشخاصِ، فللاسمِ صلةٌ بالمقدّسِ قويّةٌ، ويعللُ ذلكَ، بأنّ تسميةَ الموجوداتِ قد حدثتْ في زمنٍ قُدْسيٍّ أوَّلَ (هو زمنُ الخَليقةِ)؛ لذلكَ يعدُّ الاسمَ صنوًا للذّاتِ وجوهرِها، وهو جُزءٌ دالٌّ على الكلِّ[3].

ويضيفُ قائلا:"هناكَ مَن يعدُّ الاسمَ أسطورةً مصغّرةً إنّ الاسمَ إذا بلغنا من تجريدِه الغايةَ يُحيلُ على الأسطورةِ، فالشّاعرُ إذ يُسمّي الأشياءَ ينتزعُها من صيرورتِها، وسياقِها الزّمانيّ؛ لكي يجعلَ منها جوهرًا ذا دَلالة عامّة غير متصلٍ بزمانٍ أو مكانٍ، ويؤكّدُ على قيمةِ الشعري في علاقته الصّميميّة بالأسطوريّ بأنّ للشّعرِ قيمةً

---

1) انظر: محمد ، **حفريات في الأدب والأساطير**، ص:31، وأيضا ص:32.

2) لمزيد التوسع انظر: أرنست كاسيرر، **اللغة والأسطورة**، ترجمة سعيد الغانمي، أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، ط:1، 1430هـ/2009م. وفي هذا الكتاب يسعى كاسيرر إلى تحليل العلاقة بين اللغة والأسطورة، واكتشاف المخبوء بينهما، وفيه يؤكد على أن اللغة بصفتها أداة التواصل والتعقل المنطقي، هي كذلك – في الوقت ذاته – تعكس ميلا إلى صنع الأسطورة وتجلياتها، فاللغة هي تعبر عن منطق استدلالي، وفي الوقت عينه تعبر عن تفكير أسطوري وخيالي وترميزي؛ لأنّ فعل الكتابة فعل أسطوري، وانفتاحات لا تنتهي.

3) انظر: محمد ، **حفريات في الأدب والأساطير**، ص:48، وأيضا ص:49.

أنطولوجيّةً من حيثُ هو اكتشافٌ لشعريّةِ الوجودِ، أو شعريّة الأشياءِ، باحثٌ عن لغةٍ أخرى خالصةٍ هي لغةُ الأصولِ والبداياتِ غَضّةٍ طريّةٍ مجرّدةٍ جوهرُها التّسميَةُ"[1].

فالشّاعرُ في سعيهِ نحو توظيفِ الأسطوريِّ شعريًّا يحاولُ أنْ ينشيءَ عالماً منتزعًا من خياله، كما يحاولُ أنْ يعيدَ تسميةَ الكائناتِ والأشياءِ والموجوداتِ من منظوره، وفي ذلكَ ينطلقُ من رؤيته الشعريّة، وتجربتِهِ اليوميّة، فهو لا يصفُ عالمًا ثابتًا، وكائناتٍ برؤية علميّة، وإنما يحاولُ إعادةَ إنتاجِها أدبيًّا، وإعادةَ تشكيلِها أسطوريًّا، فهو يُنشئُ ويعيدُ برؤيةٍ فنيّة؛ ينشئ القول ويعيده، ويمحوه ويثبته، ولا يغادرُ مُتَرَدَّمَ الشعر إلا ويُحكمُ نَسْجَهُ تارةً أخرى؛ كيما "يردمُ الفجوةَ بين الاسمِ والمسمّى؛ بحثًا عن ضربٍ من الحضورِ والامتلاء" كما يعبر محمد [2].

د– علاقة الأسطوري بالأدبي:

ويدفعنا السؤال السابق عن علاقة الرمز بالأسطورة إلى البحث في علاقة الأسطوري بالأدبي، فقد اتضح لنا أن الأسطورةَ هي ما يحيل على نَصٍّ نهائي بينما الأسطوري هو رؤية لانهائية، فهي إذن تعبرُ عن الجزئي المنجز، وهو يعبر عن الكلي الذي لما ينتهِ بعدُ، وبتعبير آخر: الأسطورة تَرْوِي، بينما الأسطوري يُوحِي، هي رواية، وهو إيحاءٌ عنها.

وهذا يعني أن المهم في الأسطورة هو توظيفها شعريّا؛ أي ترميزها، واستنطاق معناها الرمزي، وليس أن يقف الشاعرُ عند تخومها بوصفها رواية سردية لحدثٍ تمّ إنجازه في التاريخ، وهذا ما يخرجُ بالأسطورة من حيّز التاريخ إلى رحابة الأدب، وينقلها من نصٍّ تاريخيٍّ مُتّفقٍ عليه إلى نصٍّ شعريٍّ مختلفٍ فيه تأويلا وتحليلا، وهذا ما يمنح الأسطورة بعدا سيميائيا، وطاقة رمزية، وعمقا دلاليا وينقلها من التقريري إلى الإيحائي، ويفتح سيرورة التأويلات[3].

فاللغة نسق من العلامات، وهي أيضا شكل رمزي ابتكرها الإنسان من أجل تكوين المفاهيم لمعرفة ما حوله، ثم صياغتها في كلمات وجمل وتراكيب، وتوظيف هذه الكلمات والأساليب في صياغة لغةٍ أرقى هي لغةُ

---

1) انظر: محمد ، **حفريات في الأدب والأساطير**، ص:49، وأيضا ص:50، وص:51.

2) تمثل التسمية، وحضور الأسماء في شعر محمود درويش إثبات وجود، وإعلان موقف، وشكلا من أشكال المقاومة، يحاول من خلالها الحفاظ على هويته. انظر: حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، حيفا: مجمع اللغة العربية، ط:1، 2012م، ص:87.

3) ثمة فرق بين الأسطورة والأسطوري يتمثل في انتقال الأسطورة من كونها وقائع إلى رمزيتها، وأن الأسطورة هي ما تمّ إنجازه بينما الأسطوري ما هو ممكن ومحتمل؛ أي الأسطورة محققة بينما الأسطوري مبتكر ومتخيل ولانهائي. انظر: محمد علي السلايمي، **الأسطوري في شعر المتنبي**، تونس: الدار التونسية للكتاب، ط:1، 2013م، ص:23، وص:24.

الشعر. أمّا السيميائية فهي العلم الذي يقوم على دراسة المعنى المترسب في طبقات اللغة الشعرية، واكتشاف المتواري منها، وتظلُّ لغة الشاعر هي أسلوبه الفني في التعبير عن رؤاه وأفكاره، إذ ينتقل باللغة من نسقها الاجتماعي المشترك إلى لغة أدبية تكون بمثابة إنجازه الفردي، أو ما يطلق عليه الكلام بالمفهوم اللساني، ولكننا لا نقصدُ هنا دراسةِ لغة الشاعر، بل نحاولُ الوقوف عند مستوياتها الرمزية والأسطورية دلاليا وسيميائيا؛ لعلاقة ذلك بالفضاء الأسطوري العام في شعر محمود درويش، ومنها لغته ورموزه الأسطورية.

فالتوظيفُ الأسطوري للأسطورة "لا يشبه الوقائع، أو المعلومات الدقيقة، إنه إيحاء لا إملاء، وإشارة وتضمين لا تعليم وشرح وتلقين، فالكلمات في أي لغة ذات وجهين؛ وجه دلالي يرتبط بالمعاني المباشرة للمسميات، ووجه سحري متلون بظلال متدرجة بين الخفاء والوضوح، قادرة على الإيحاء"[1].

ويلتقي الشعري والأسطوري في هذا العالم السحري للغة، فما يتوالد منهما فهو التعبيرُ الإيحائيُّ لا الإملائيُّ، فهما مبتدأُ التعبير الرّمزي ومنتهاه، وهما منبعُ الجمال الشعريّ ومصبه، ويرى محمود درويش أنّ ثمّة فرّقًا بين الأسطورة والأسطوري فإنَّ "في كلِّ شعرٍ بُعدًا أسطوريًّا، وعلينا أن نميّزَ بين الأسطوري، وهو وقوع الخيال لحظة تقاطعه مع الواقع؛ لأنه حوار بين الوجود والعدم، فالأسطوري موجود في كل كتابة شعريّةٍ حقيقيّةٍ؛ لأنه يحيلُ على زمنٍ مضى، وعلى التكوين الأول، ويحيل كذلك على قصةٍ وواقع تمَّ خلقه بفعل كائنات إمّا مقدسة، أو خارقة، وهناك الأسطورة كمفهوم تكوّن وانتهى، وتسجّل كنص نهائي"[2].

هـ- خصائص الرمز، والرمز الأسطوري:

يرى جيلبير دوران بأنّ خاصيّة الرّمز هي أنْ يكونَ انجذابيًّا، وهو أيضا تجلٍّ لمدلول صعب الإدراك، ويُضيف، "لقد عبّر بول ريكور (Paul Ricoeur) عن ذلكَ مُحِقًّا عندما اعتبرَ أنَّ كلَّ رمزٍ أصيلٍ يملكُ ثلاثةَ أبعادٍ،

---

1) فراس السوّاح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص:22.

2) من لقاء تلفزيوني مع الإذاعية نشوة الرويني على قناة MBC، عام 1997م، على الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=Bu2HnGZNFeE&spfreload=10&hd=1

يقول محمود درويش في هذا اللقاء:"أن أسوأ ما فعله الشعر العربي الحديث هو أنه استخدم الأسطورة، ولم يسعَ إلى بناء قاعٍ أسطوري للقصيدة؛ أي لم يكن البعد الأسطوري متغلغلا في نسيج القصيدة، والبعد الأسطوري هو من أجل حماية الراهن والواقع من السقوط في النص الشعري فور كتابته"، ويضرب مثالا بالسيّاب بصفته من أكثر الشعراء العرب استخداما للأسطورة إلا أنه كان أسطوريا في قصيدة واحدة، هي أنشودة المطر؛ لأن بناء القصيدة كان بناءً أسطوريًّا، ولم يستخدم مرجعية أسطورية.

فهو عالميٌّ؛ أي يقتبسُ رسَمَهُ بسخاءٍ من العالِم المحيطِ بنا، وهو حُلْميٌّ؛ أي يتأصّلُ في الذّكرياتِ التي تنبعثُ من أحلامِنا، وأخيرًا هو شَاعريٌّ؛ أي أنَّ الرَّمزَ يستدعي أيضا اللغةَ، واللغةَ الأكثرَ غزارةً"[1].

بينما يرى عز الدين إسماعيل بأننا نؤثر الرموز؛"لأنَّ الطَّابَعَ الثّنائيَّ – كما تقول فلورنس كين، وهو الطابع الذي يجمع الحقيقي وغير الحقيقي – كَامِنٌ فيها، وبهذه الطريقة يصبحُ الرّمزُ حلقةَ الاتصالِ بين الدّوافع المتصارعة"[2].

وقد تبيّن بسام الجمل – بعد جملة من المقارنات بين الرمز والمصطلحات الأخرى – أن للرموز خمس خصائص، وأهمها:

أولا: التلبس بالوجود الإنساني، إذ لا سبيل إلى الكلام على الرموز خارج الحياة الإنسانية، فالتّواصل الرّمزي بين الحيوانات غير ممكن، إذ التواصل بينها إشاري بالأساس.

ثانيا: قد تكون العلاقة بين الرامز والمرموز إليه نازعة إلى شيء من الثبات، من ذلك القبة في المسجد، أو الخيمة لدى البدو الرحل ترمز دائما إلى السماء، ولكنّ هذا الثبات ليس ثباتا مطلقا، إذ يمكن أن يضاف إلى ذلك المعنى الأصلي معانٍ أخرى؛ فيكسب الرمز معنى جديدا[3].

ثالثا: للرمز معقوليته الخاصة، ومنطقه المميز له، فرمزية الألوان في قانون الطرقات – مثلا – ليست محايدة أو اعتباطية إذ اللون الأحمر يرمز إلى الخطر، بينما يرمز اللون الأخضر إلى الأمان، ومن ثمّ فإنّ الرمز لا يقوم على الاعتباط مهما تعددت دلالته[4].

رابعا: قابلية الرموز للتأويل، حسب معايير دقيقة تختلف باختلاف منطلقات المؤولين الفكرية والمنهجية من قبيل إعادة أسطرة الرموز، لاتصافها بسمتين هما: كون الرموز متعددة الأبعاد، وتعدد معاني الرمز الواحد، فالشجرة – مثلا – هي رمز للثورة الزمنية الموسمية، وهي أيضا رمز للارتقاء العمودي، والماء يمكن أن يكون رمزا للتطهر من الذنوب والخطايا، وأن يكون رمزا للانبعاث والخصب[5].

---

1) جيلبير دوران، **الخيال الرمزي**، ص:9، وانظر أيضا ص:11، وانظر كذلك: محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:78.

2) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص:67.

3) بسام الجمل، **من الرمز إلى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات**، ص:23.

4) **المرجع نفسه**، ص:24.

5) **المرجع نفسه**، ص:26.

ويمكن إيجاز خصائص الرمز – من خلال التصورات السابقة – في أن خصائص الرمز تنبع من وظيفته الأساسية، وهي **الإيحاء** النابع من تفاعل العاطفة بالموسيقى، والصورة بالفكرة، والفيض الشعري بالغموض الفني الأكثر دلالةً.

خاتمة الفصل الأول

دار البحث في هذا الفصل على مبحثين اثنين:

المبحث الأول: تناولنا فيه المنهج السيميائي في مدخل نظري يعرّف بالسيميائية لغةً، ويدور معنى السيمياء في المعجم العربي حول العَلامَة، ثم تناولنا ملامح الدرس السيميائي في النقود العربية القديمة لدى نخبة من أعلام الفكر والأدب في التراث العربي، وقد تتبعنا إشاراتهم المهمة في مجال علم السيمياء، واقتفاء الدلالة والمعنى، ووقفنا على ملامح سيميائية مبكرة لدى الجاحظ بيانيا، والجرجاني بلاغيا، والغزالي أصوليا، وابن عربي صوفيا.

وتناولنا جهود اللغويين العرب المحدثين في الدراسات الدلالية والسيميائية، وهي جهود متصلة بالدرس الدلالي العربي القديم، ومواكبة للدرس السيميائي الحديث في اللسانيات الحديثة، وتمثل ذلك في اتجاهين: اتجاه لغوي دلالي، واتجاه نقدي أدبي، وجاءت هذه الجهود في سبيل اهتمامهم بالمعنى، وإنتاج الدلالة، وأهمية التأويل في الكشف عنهما.

ثم تناولنا جهود فرديناد دي سوسير، وجهود شارل سندرس بورس في التأسيس للسيميائية بمعناه العلمي الحديث في مطلع القرن العشرين، مع اختلاف مرجعياتهما المعرفية بين لسانية وفلسفية، وكان مركز اهتمامنا جهود بورس؛ لكونها هي المنهج المقترح للدراسة، وتمثلت جهوده في أصالة اهتمامه بالعلامات وتصنيفها تصنيفا علميا، واهتمامه بمستويات التأويل، وهي: المؤول المباشر، والمؤول الدينامي، والمؤول النهائي.

أما المبحث الثاني: فتناولنا فيه مصطلح الرمز، والرمز الأسطوري – بشكل خاص – لغةً ومفهوما بلاغيا وأدبيا ونفسيا، والاقترانات الاصطلاحية التي تسد مسدّه، مثل الشعار والمجاز والاستعارة والحكاية المثلية، وشرحنا علاقة الرمز بالأسطورة، ومفهوم الأسطورة والأسطوري، وعلاقتهما بالأدبي والشعري خاصة، وفي الختام تناولنا خصائص الرمز والرمز الأسطوري.

الفصل الثاني

الرمز الأسطوري في ضوء المؤول المباشر في شعر محمود درويش

مدخل إلى الأساطير:

المبحث الأول: عشتار وتموز رمزين أسطوريين: معاينة إحصائية

المبحث الثاني: طائر الفينيق رمزا أسطوريا: معاينة إحصائية

المبحث الثالث: العنقاء رمزا أسطوريا: معاينة إحصائية

مدخل إلى الأساطير:

1. عشتار وتموز في محفلهما المرجعي:

عشتار: اسم في الأساطير الإغريقية لواحدة من أشهر الإلاهات في الشرق الأوسط، وكانت تعبد في سوريا ومصر، وفي كل المستعمرات الفينيقية في غربي البحر الأبيض المتوسط.

ورد اسم عشتار أو عشتروت أول مرة عام (1430 ق.م) على أنها إلهة الحرب والحب في حضارة ما بين النهرين، وقد طابق الإغريق بينها وبين أفروديت، كما تطابق فينوس إلهة الحب والجمال عند الرومان، وهي ترمز إلى القوة الخلاّقة التي تمدّ بأسباب الحياة، وتسمى عشتروت في العهد القديم أشتوريت إلهة السيدونيين، وقد وجدت تماثيل نسائية صغيرة، وعارية في أحافير فلسطين، واعتبرت ممثلة لعشتروت[1].

ويرى فراس السوّاح أنّ من الأسماء التي استقرت، فصارت ذواتا نجدُ في سومر الإلهة إنانا إلهة الطبيعة والخصب والدورة الزراعية، وفي بابل نجدُ عشتار المقابلة لإنانا، وفي كنعان عناة، وفي مصر إيزيس، وعند الإغريق أفروديت، وفي روما فينوس، وفي جزيرة العرب اللات والعزى ومناة، فهي أسماء متنوعة لإلهة كانت واحدة قولا وفعلا في العصر النيوليتي، فصارت متعددة قولا، وواحدة فعلا في عصور الكتابة، غير أنهُ يرى ضرورة البحث عن التطابق في التباعد، وعن الوحدة في الشتات[2].

---

1) انظر: **الموسوعة العربية العالمية**، الرياض: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط:1، 1416هـ/1996م، في مادتيْ: **عشتار**، مج:16، ص:252 ، و**فينوس**، مج:17، ص:702، وانظر كذلك: آرثر كورتل، **قاموس أساطير العالم**، ترجمة سهى الطريحي، دمشق: دار نينوى، 2010م، 1430هـ، ص:135، وانظر كذلك: ص:165. يُلاحظُ أنَّ ثمة **تطابقًا** – حسب تعبير **الموسوعة العربية العالمية** – بين هذه الأساطير في الحضارات القديمة، كما يتضحُ ذلك جليًّا حين النظر في أسطورة عشتار البابلية، وأسطورة أفروديت الإغريقية، وأسطورة فينوس الرومانية، وإيزيس الفرعونية، ولكننا نرى – تحرّيًا للدقة – بأنه يوجد ثمة **تناص أسطوري** ثقافي بين أساطير الأمم؛ لما بين الحضارات القديمة من صلاتٍ إنسانية وثقافية وحضارية وتجارية متعاقبة ومتزامنة؛ ولذا نعتقدُ أنّ لكلّ حضارة أساطيرها الخاصة التي تعبر عن ثقافاتها، وتحملُ في جيناتها مكونات حضارية وثقافية مختلفة عمقا، ولكن الأساطير في عمقها الثقافي إنما هي تحولات من أسطورة إلى أخرى. انظر: كلود ليفي شتراوس، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة شاكر عبدالحميد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط:1، 1986م، ص:6.

2) يرى فراس السواح أن لُغْزَ عشتار لا يقتصرُ على تعدد الأسماء، وتنوع التجليات، بل يتعدى إلى كل ما يتعلق بها من خصائص ووظائف وطقوس وأساطير وتراتيل، ولعل في لغز عشتار البابلية نموذج لألغاز عشتارات الثقافات الأخرى، فهي رمز النقائض: هي إلهة الحياة، وخصب الطبيعة، وهي الهلاك والدمار والحرب، في الليل عاشقة، وفي النهار مقاتلة، هي الأمر الرؤوم، وهي البوابة المظلمة لالتهام البشر، هي ربة الجنس واللذة، وهي من يسلب الرجال ذكورتهم... هي الإشراق بالعرفان، وهي غيبوبة الحواس وسباتها. انظر: فراس السوّاح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، دمشق: دار علاء الدين، ط:8، 2002م، ص:28.

فعشتار هي الأسطورة الأولى، وسيدة الأسرار، ورمز المجتمع الأمومي، وأنوثة القمر، والأم الكبرى، وسيدة الوقت[1]. أما تَمُّوز، فهو إله الخصب عند البابليين، وهو عند المصريين أوزيريس، وفي الميثولوجيا الفينيقية أدونيس، وهي أسماء ذات دلالة واحدة ترمز إلى النماء والخصب، وتقول الأسطورة:" إن أدونيس كان من الجمال بحيث إنه سلب لبَّ عشتروت، وقد فتك به يومًا خنزيرٌ بريّ، فحزنت عليه حبيبته عشتروتُ حزنًا شديدًا، ونزلتْ إلى الجحيم لإرجاعه من هناك"[2].

2. طائر الفينيق في محفله المرجعي:

فوينيكس (phoenix) طائر بديع يشبه النسر، ريشه أحمر مذهب، مقدس لإله الشمس في مصر، يظهر للبشر مرة كل خمسمئة سنة، ويقطن في بلاد العرب، إذا أشرف أجله على الانتهاء يضع بيضه في عشه ويموت، وسرعان ما تفقس البيضة عن عنقاء جديدة إذا ما وصلت إلى سن البلوغ حملت أباها الفاني إلى هيليوبوليس في مصر، ووضعته فوق مذبح إله الشمس وحرقته ذبيحة، وهناك رواية أخرى، تقول: إنه بعد مضي خمسمئة سنة على العنقاء تحرق نفسها فوق كومة الحطب، ومن الرماد المتخلف تحيا من جديد، ويتجدد شبابها؛ لتعيش مرة أخرى[3].

3. العنقاء في محفلها المرجعي:

العنقاء: طائر خرافي – عربيًّا وإغريقيًّا — له ريش ذهبي لامع، وأرجواني، وقد ذكره العرب في مصنفاتهم، فقالوا: العنقاء طائر ضخم يزعمون أنه يكون عند مغرب الشمس، والعنقاء المغْرب طائر لم يره أحد إلا أنه كثر في كلامهم؛ حتى سموا الداهية عنقاء مُغْربا، ويقولون: طارت به العنقاء، يريدون أنه هلك، ولم يعرف له طريق، وقد يبلغ عمر العنقاء 500 عام، وزعموا أن العنقاء كان يحرق نفسه في محرقة جنائزية عند نهاية كل دورة حياة، ثم

---

1) لقد لعبت المكانة الاجتماعية للمرأة في تلك العصور، والصورة المرسومة لها في ضمير الجماعة دورا كبيرا في رسم التصور الديني في ولادة الأسطورة الأولى، فقد كانت المرأة موضع حب ورغبة، وموضع خوف ورهبة في آنٍ معًا، فمن جسدها تنشأ حياة جديدة، ومن صدرها ينبع حليب الحياة، وخصب الطبيعة. انظر: فراس السوّاح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ص:25.

2) انظر: جبّور عبدالنور، **المعجم الأدبي**، بيروت: دار العلم للملايين، ط:2، 1984م، ص:10، ولمزيد التوسع انظر: فاضل عبدالواحد علي، **عشتار ومأساة تموز**، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط:1، 1999م، الفصل الخامس، أعراس تموز والزواج المقدس.

3) انظر: أمين سلامة، **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، القاهرة: مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، ط:2، 1988م، ص:239. ويرجع بعض الباحثين الجذر اللغوي لمفردة Phoenix) إلى الأصل اليوناني (Phenicieus)، وتعني اللون الأرجواني، ويحضر اللون الأرجواني والأحمر باشتقاقاتهما في مدونة الدراسة بشكل لافت للنظر إلى أن دلالة ثاوية وراء هذا الحضور اللوني المكثف.

يخرج عنقاء آخر بعد نهوضه من رماده، واتخذ لطول حياته، وانبعاثه الدرامي المتجدد رمزا للخلود، والبعث الروحي. ويبدو تطابقا بين أسطورة العنقاء وأسطورة نسور لقمان بن عاد السبعة في الميثولوجيا العربية[1].

وما زالت العرب تضرب المثل بطول عمر لقمان، فهو ثاني المعمرين بعد الخضر، وورد ذكره في القصص والشعر الجاهلي، وأعطي عمر سبعة أنسر، وذكره الأخباريون، وكان يلقّبونه بلقمان النسور، وأكثرت العرب في صفة طول عمر النسر، وضربت به الأمثال، وبلُبد[2].

وهناك من الباحثين في الميثولوجيا من يرى بأن العنقاء ليست طائرا، وإنما هي حيوان نصفه أسد، ونصفه الآخر نسر[3].

والعنقاء طائر خياليٌّ يُماثل طائر الفينيق لدى العرب، ويعتقد أنه من أصل خرافي عربي أيضا، ويسمى أيضا عنقاء مُغْرب، وهو حيوان نصفه نسرٌ، ونصفه أسد، له عدة دلالات رمزية، منها بأنه يرمز – صوفيًّا – إلى المهاجرين طيورا إلى مضافة الله، كما أنه يرمز إلى الفرح بالانتقال من الحال الجسمانية إلى الحالة الروحانية[4].

4. وجهة نظر في أسطورتيْ العنقاء وطائر الفينيق:

يكاد يوجد اتفاق في المعاجم المتخصصة التي رجعتُ لها بأن العنقاء هي طائر الفينيق، وبعض المراجع لا تكاد تشير أصلا إلى الموضوع؛ اعتمادا على أن بينهما ترادفا معنويا، وهذا ما دفعني إلى التساؤل: هل ثمة فرق علمي دقيق بين العنقاء وطائر الفينيق في كتب الأساطير، لنقف على أنه توجد ثمة فروق في التوظيف الأسطوري للعنقاء وطائر الفينيق عند محمود درويش؟ وللإجابة عن هذا التساؤل نضع هذه الإجابة في سياق المحاولات الرامية إلى الكشف عن إشكالية لا تكفي محاولة واحدة للإجابة عنها؛ لأنها بطبيعتها إشكالية مراوغة، خصوصا إذا اتصلت بعالم الأساطير والأدب، فليست هناك إجابة حاسمة.

يقيم محمود درويش فرقا حضاريا – فيما أرى – أو إيديولوجيا – كما يرى – خالد الجبر حينما يجعل اللونَ الأخضر رمزا للعنقاء والذهبي لونا لطائر الفينيق، فالأخضر يرمز إلى الإيديولوجيا الاشتراكية، وأساسها البناء والإنتاج والفلاحة، والذهبي يرمز إلى الإيديولوجيا الرأسمالية حيث الذهب رأس كل شيء، يقول درويش:"وبحثنا

---

1) انظر: **الموسوعة العربية العالمية**، مادة العنقاء، وانظر كذلك: الميداني، **مجمع الأمثال**، بيروت: دار الكتب العلمية، ط:1، 1408هـ/ 1988م، ج:1، ص:429. في المثل القائل:"طَارَتْ بهم العَنْقَاءُ"، والمثل القائل:"طَالَ الأبدُ على لُبَد".

2) انظر: جواد علي، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، بيروت: دار العلم للملايين، ط:1، 1968م، ج:1، ص:314.

3) انظر: أمين سلامة، **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ص:168. وهناك مَن يرى بأن العنقاء حيوانٌ أسطوريٌّ له جسمُ أسدٍ، ورأسُ وجناحا عُقابٍ.

4) انظر: خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط:1، 1995م، ص:121.

عن زهرتنا الوطنية، فلم نجد أفضل من شقائق النعمان التي سمّاها الكنعانيون جراح الحبيب، وبحثنا عن طائرنا الوطني، فاخترنا الأخضر؛ تيمّنا بانبعاثه من الرماد، وتَجَنُّبًا لسوء فهم من أخوة الفينيق"[1].

ويضيف خالد الجبر في بحثه الموسوم **رمز العنقاء في شعر محمود درويش** بأن العنقاء طائر خرافي، وهو يرمز للانبعاث بعد احتراقه، مثله في ذلك مثل طائر الفينيق، وذكر بأن شفيق المعلوف له قصيدة بعنوان محرقة الفينيق التي يشرح فيها أن طائر الفينيق هو فرخ العنقاء[2].

هذا يعني أنّ ثمةَ فارقا زمنيا أو مرحليّا من حيث تشكل الأسطورة بين طائر الفينيق والعنقاء، فهي تُسمّى طائر الفينيق إذا كانت فرخا، والعنقاء إذا تكاملت عمرًا مع الزمن. فهل ثمة فرق بين العنقاء كما هو الاسم العربي، وطائر الفينيق كما هو التعبير اليوناني، مع ملاحظة أن الأساطير وإن تشابهت أحداثا إلا أن فروقا حضارية لا بد أن تتسلل حين انتقالها من ثقافة إلى أخرى، والتوظيف الشعري متغير جديد في المعادلة يضيف بعدا آخر؟

ورد في مادة (phoenix mythological bird) من الموسوعة البريطانية (Encyclopaedia Britannic)أنّ الفينيق في الحضارة المصرية، والحضارة القديمة طائرٌ ارتبط بعبادة الشمس، وقيل: إن له ريشًا ذهبيًّا قرمزيًّا فاتحًا، وصوتًا حسَنًا، كما قيل: إنه في حجم النسر، وفي الحضارة الإسلامية، عرفه المسلمون بالعنقاء، وهي طائر ضخم غامض، وفي مادة العنقاء – من الموسوعة نفسها – أنّ (Griffin)، أو (Griffin) griffon, or gryphon، كلها أسماءٌ للمخلوق الميثولوجي نفسه، وهو مخلوق ميثولوجي مركب، له جسد أسد مجنح أو غير مجنح، وله رأس طائر شبيه بالنسر، وكان زينة مفضلة في الشرق الأوسط، ومنطقة البحر المتوسط، وربما يعود أصله إلى الألفية الثانية قبل الميلاد، وله انتشار كبير في غرب آسيا، وفي اليونان عند القرن الرابع عشر قبل الميلاد، و(الجرفن الآسيوي) كان له رأس متوج، أما عند اليونان فكان له ضفائر، ويصور نائما، أو جالسا على وركيه، وفي العصر الحديدي كان بارزا أيضا، وعند اليونان قد تم تصويره بصورة حسنة بمنقار مفتوحٍ، وأذنيْ حصانٍ، ولا تزال طبيعته الدقيقة غامضةً[3].

---

1) محمود درويش، **في حضرة الغياب**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2006م، ص:70.

2) خالد عبدالرؤوف الجبر، **عنقاء يوسف: التناص والرمز في شعر محمود درويش**، عمّان: دار جرير للنشر والتوزيع، ط:1، 2015م، ص:192.

3) انظر: **الموسوعة البريطانية**، مادة (Phoenix)، ومادة (Griffin).

وفي موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، يرى محمد أن العنقاء **حيوان خرافي** تارة، و**طائر عجيب** تارة أخرى، ويضيف متحدثا عن العنقاء:"يرى بعضهم أن له صلة بطائر السيمرغ الفارسي، ويرى آخرون أنّه طائر الفينيق phenix الذي نجد صداه في الأساطير اليونانية، وينسبه اليونان إلى بلاد العرب"، ويتناول الجذور التاريخية والأسطورية للعنقاء، ويرى أنها وصلتنا من طرق ثلاث، وينقل خبرا بأن الله خلق **طائرا** في الزمان الأول من أحسن **الطير**، وجعل له أنثى على مثاله، و(سمّاهما) بالعنقاء، ويذكر محمد في موسوعته أن الله "أوحى إلى موسى بن عمران: إني خلقت **طائرا عجيبا، خلقته ذكرا وأنثى**، وجعلت رزقه في وحش بيت المقدس، ثم أخرجهم الله من التيه مع يوشع بن نون تلميذ موسى ووصيه، فانتقل ذلك **الطائر** فوقع في نجد والحجاز في بلاد قيس عيلان"[1].

ولا شك في أن وجود العنقاء، وما يتعلق بها من أساطير في التراث العربي مثال آخر أسماه محمد **تبادلا ثقافيا بين الحضارات**، وأمثلة على "تحولات الرموز واغتنائها على مر العصور، ودخولها في شبكات رمزية ذات دلالات قديمة جديدة متجددة"[2].

فهذا الطائر الأسطوري عرفه اليونان بطائر الفينيق، ونسبوه إلى جنوب بلاد العرب، ويرى بعضهم أن الهنود أيضا عرفوه وسموه "غارودا"، فهو عربيا **العنقاء**، ويونانيا **طائر الفينيق**، وفارسيا **السيمُرغ**، وهنديا **غارودا**[3].

ولو توقفنا عند اختلاف ترجمة الأسطورتين لتبين لنا فرق آخر، فالعنقاء مقابلها الإنجليزي (Griffin)، بينما مقابل طائر الفينيق (Fhoenix)، وهذا اختلاف لغوي يؤسس لفرق دلاليّ بين الأسطورتين، يضاف إليه اختلاف آخر لدى الباحثين في التعريف الوصفي للأسطورتين كلتيهما، مفاده أن العنقاء حيوان أسطوري له جسم أسد، ورأس، وجناحا عُقاب، أو حيوان نصفه أسد، ونصفه الآخر نسر كما يرى أمين سلامة[4].

ويرى هؤلاء الباحثون أن النسر والعقاب والصقر والفتخاء صور من صور العنقاء. وهناك من يرى أن طائر الفينيق طائر بديع يشبه النسر، فالعنقاء حيوان خرافي، بينما الفينيق طائر خرافي، وثمة فرق بين الحيوان الذي بعضه أسد وبعضه الآخر نسر، وله أحيانا صفات بشرية، وطائر ريشه أحمر مذهب له بعدٌ أسطوري. كما توضح الصور التالية:

---

1) محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:334.

2) **المرجع نفسه**، ص:336

3) **المرجع نفسه**، ص:333.

4) أمين سلامة، **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ص:168.

العنقاء بريشة الرسام[1] Wenceslas Hollar

طائر الفوينيكس من كتاب المخلوقات الأسطورية[2]

Friedrich Justin Bertuch

فعند النظر في رسومات وتماثيل هاتين الأسطورتين نجد أن ثمة فروقا بارزة، فتبدو العنقاء **حيوانا أسطوريا** متعدد السمات، بينما يبدو الفينيق **طائرا**، كما تخيلهما الرسّامون والنحّاتون حسب وصفهما في المعاجم العلمية.

ويرى بسام الجمل أن طائر الفينيق يمثل رمزية النار –حسب غاستون باشلار– فهذا الطائر الذي لا نظير له، ولا مثيل من جنسه يجسم رمز النار بامتياز، وهو أنموذج أصلي ممثل للأزمنة جميعها، والمعروف عن هذا الطائر الخرافي أنه يُحرق نفسه، ثم يُبعث من الرماد، وهو في مصر القديمة رمز للخلود، وعند الرومان رمز للمدينة الخالدة، وفي المسيحية من رموز البعث والحياة بعد الموت، ويعلق قائلا:"وربما تكون العنقاء في الأساطير العربية أقرب ما يكون إلى هذا الطائر"[3].

وفي اعتقادنا أن اختلاف الباحثين حول التوصيف الدقيق لهاتين الأسطورتين، بين من يرى في العنقاء حيوانا خرافيا وفي الفينيق طائرا عجيبا حسب محمد ، ومَنْ يرى في العنقاء حيوانا نصفه أسد، ونصفه الآخر نسر، كما يشير أمين سلامة، ومَنْ يحتملُ أن تكون العنقاء أقرب الأساطير عربيا لأسطورة الفينيق إغريقيا كما يُعبّرُ بسّام الجمل مردّه إلى أنَّ العنقاءَ والفينيقَ رمزانِ أسطوريّان مختلفانِ شكلاً ومضمونًا، وإن اتفقا من حيث الإطار المرجعي بوصفهما أسطورتين؛ لكونهما تقعان في منطقةٍ إشكاليّةٍ بين الأسطورة، والتوظيف الرمزي للأسطورة، وهذا ما دفعني إلى التمييز بين طائر الفينيق والعنقاء فخصصتُ لكلٍّ منهما مبحثا مستقلا[4].

---

1) انظر الرابط الإلكتروني: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenceslas_Hollar_-_A_griffin.jpg

2) انظر الرابط الإلكتروني: https://en.wikipedia.org/wiki/Phoenix_%28mythology%29

3) انظر: بسام الجمل، **من الرمز إلى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات**، ص:41.

4) لمزيد التوسع انظر: أمين سلامة، **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ص:168، ص:239، وانظر كذلك: خالد الجبر، **عنقاء يوسف: التناص والرمز في شعر محمود درويش**، عمّان: دار جرير، ط:1، 2015م، ص:192.

الرموز الأسطورية ومتعلقاتها في شعر محمود درويش: مُعَاينة إحصائيّة:

عندما قمنا بقراءة شعر محمود درويش قراءة إحصائية فاحصة؛ لاكتشاف عوالمه الشعرية، ومضمر قوله الشعري أصبحنا في مواجهة حتمية مع اختيار منهج علميّ نتلمّسُ في ضوئه مسالكَ القول تحليلا وتأويلا؛ كي لا نتيه في غَيَابات العَتمة، وأوهام التوقعات. فعندما أعدنا النَّظر في شعر درويش، استقرَّ لدينا الاختيار المنهجي الذي استدعاه شعر هذا الشاعر وفرضته علينا مبانيه ومعانيه، وهو المنهج السيميائي البورسي.

وقد أدركنا – منذ القراءة الأولى – حضور الرمز الأسطوري فيه حضورا لافتا للانتباه أضحى بمقتضى هذا الحضور علامةً سيميائية جامعة ومهيمنة ونواة استقطابية وإشعاعية، فهي المنطلق والموئل لتشكل الرؤية في مدونة الدراسة: صورًا شّعريّةً، ومتعلقاتٍ أسطوريّة.

وهذه العلامة المهيمنة شعريًّا استدعتِ العديدَ من العَلامَات، وأثارت الكثير من الأسئلة ذات الدَّلالات التي لا يمكنُ تجاوزها؛ لأنها دلالاتٌ متوالية في سيرورات تأويلية، ظاهرةً وباطنةً، ولا يكشفُ قناعَها، ويُجلّي دلالاتها، ويرصدُ أثرَها وامتدادها في الشعر إلا المنهج السيميائي في سيرورة دلاليّة تمرُّ عبر مستويات ثلاثة هي المستوى المباشر السطحيّ التعيينيّ الذي يكشف العلامة في مستوى جيشانها السيميائي، ووظيفته وضع العَلامَة في نقطة الانطلاق، والمستوى الديناميّ المؤَسَّس على أنقاض سابقه، يتتبعُ سيرورتها نحو أفق تأويلي لامتناهٍ كما تُمليه العَلامَة فعليًّا، والمستوى النهائيّ ووظيفته إيقاف تدفق التأويل، وكبح جماحَه؛ لتستقرّ العلامة على دلالةٍ ما، فنقف عند ما تريد العلامة أن تقوله، أو ما نتوقعُ نحنُ أنها تقوله.

وحسب التصور السيميائي البورسي، فلا بدَّ من أن نبدأ بالمستوى الأول، وهو مستوى المؤول المباشر، وأساسه تعيين العلامة كما قد تنزّلتْ في سياقها الشعريّ، فما ملامح هذا التّجلي المباشر للعَلامَة، وما تُسفر عنه في مستواها البَدْئي ؟

وللإجابة عن هذا السؤال يأخذنا اختيارُنا المنهجي في هذا المستوى المباشر التعييني إلى تتبع ثلاثة رموزٍ أسطورية تكرر حضورها، وتواتر تشكّلها بشكلٍ لافتٍ في شعر محمود درويش؛ لكونها تُمثل بالنسبة إلى شعره علامة جامعة، بل أسلوب تعبير، وموضوع تفكير، وما نحاول القيام به في هذا البحث من منظور هذا التمشي المنهجي هو استجلاء دلالاتها، واستكشاف أبعادها القصية والخفية.

ويمثل الرمز – والرمز الأسطوري خاصة – في رؤية محمود درويش الشعرية بنية داخلية متغلغلة في نسيج القصيدة؛ لأنه يعتمدُ لغةً إيحائيةً ذاتَ بعدٍ أسطوريٍّ آتٍ من تراكماتٍ ثقافية إنسانية وشعرية وفكرية وحضارية يتمثلها الشاعر تمثُّلاً جماليّا وأنطولوجيا وإيديولوجيًّا مع احتفاظه بالتوهج الشعري، ويوظف كل ذلك لحمايةِ شعره

من الرّاهن والهَامشيّ والمكرور، فالشاعر في توظيفه للرمز الأسطوري، وفي رؤيته النقدية نراه يُفرّق بينَ الأسطورة، والتوظيف الرمزي للأسطورة الذي استقطب حضوره وتجليه وتواتره رموزا تاريخية ودينية كانت بمثابة الأَمَارات الدّالة رمزيًّا، والعلامات الموحيّة أيقونيّا، وما نقوم به من مقاربة سيميائية لشعره ما هي إلا محاولة نروم من ورائها دراسة هذه الرموز الأسطورية لما لها من تأثيرٍ بالغ في شعره لغةً وتصويرا، ومضمونا فكريا، وهي على التوالي:

أولا: أسطورة عشتار وتموز.

ثانيا: أسطورة طائر الفينيق.

ثالثا: أسطورة العنقاء.

فلا بدّ – إذن – من فحصِ المدوّنة أوّلا، وإنعام النَّظر في هذه الثلاثية الأسطورية ومعاودته؛ والقيام بعملية إحصاء لها، وتصنيفها، ثم رسم خارطة العلاقات بينها – ثانيا – واقتفاء أثر السياق الشعري – ثالثا –إنْ تصريحا أو تلويحا، تقريرا أو إيحاءً، أو تماهيا للعلامة مع متعلّق من متعلقاتها أو أمارة من أماراتها.

وقد حتّمت علينا طبيعة البحث أن نلتزم بإعداد جداول إحصائية تكون بمثابة البنية الأساس لعملية التحليل والتأويل، وتهدف هذه الجداول إلى تقديم بيانات إحصائية نوعية لتواتر العلامات الرمزية الأسطورية ومتعلقاتها تواترا نوعيّا تخترقُ الأشعار المرشحة للدراسة؛ لتكوين مدونةٍ شعرية تكونُ مصدرا لمجريات التحليل والتأويل.

المبحث الأول

عشتار وتموز رمزين أسطوريين: معاينة إحصائية:

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة اللونية			
السياق الشعري	**القصيدة والصفحة**	**الديوان**	**العدد**
ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان.	جدارية، ص:17	جدارية محمود درويش، 2001م.	122
ولن تراني نجمة إلا وتعرف أن عائلتي ستقتلني بماء اللازورد.	جدارية، ص:35		
وبعض شقائق النعمان إن وجدت.	جدارية، ص:50		
أم من وردة حمراء في الصحراء.	جدارية، ص:70		
كلما يممتُ وجهي شطر آلهتي، هنالك في بلاد الأرجوان.	جدارية، ص:72		
لازوردي التحية والعبارة.	سيجيء يوم آخر، ص:20	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
سأرسم للسنونو الآن خارطة الربيع، وللمشاة على الرصيف الزيزفون، وللنساء اللازورد.	وأنا وإن كنت الأخير، ص:21		
في التقاء الأخضر الأبدي بالكحليّ.	في مثل هذا اليوم، ص:27		
في الطرف الخفي من الزنابق.	في مثل هذا اليوم، ص:28		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة اللونية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
غزالة بيضاءَ أسطوريَّةً.	لم أعتذر للبئر، ص:33		
استَعَرْتُ من الصَّنَوْبَرة العتيقةِ غيمةً، وعَصَرْتُها كالبرتقالةِ.	لم أعتذر للبئر، ص:33		
لم أوقف حصاني إلا لأقطف وردة حمراء من بستان كنعانية.	لا شيء إلا الضوء، ص:43، ص:44		
نزف الحبيب شقائق النعمان.	نزف الحبيب شقائق النعمان، ص:45، ص:46، ص:53		
كانوا صغارا يلعبون، ويصنعون حكاية للوردة الحمراء تحت الثلج.	قتلى ومجهولون، ص:62		
أمشي على جبل، وأنظر من علٍ نحو الغيوم، وقد تدلّت من مدار اللازورد خفيفة وشفيفة، كالقطن تحلجه الرياح كفكرة بيضاء عن معنى الوجود.	وصف الغيوم، ص:89		
يدلّني حجر توضّأ في دموع الياسمينة ثم نام.	في الشام، ص:117		
طريق السنونو، ورائحة البرتقال على البحر [إن الحنين هو الرائحة].	طريق الساحل، ص:126		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة اللونية			
السياق الشعري	**القصيدة والصفحة**	**الديوان**	**العدد**
حين تطيل التأمل في وردة جرحت حائطا، وتقول لنفسك: لي أمل في الشفاء من الرمل/ يخضرُّ قلبكْ .. حين ترافق أنثى إلى السيرك ذات نهار جميل كأيقونة... وتحلُّ كضيف على رقصة الخيل/ يحمرُّ قلبك...	حين تطيل التأمل، ص:21	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
إن نظرتَ إلى وردة دون أن توجعكْ، وفرحتَ بها، قل لقلبك: شكرا!	إن مشيتَ على شارع، ص:24		
برتقالية تدخل الشمس في البحر، والبرتقالة قنديل ماء على شجر بارد.	برتقالية، ص:37		
فإن ذبلت وردة لا يحس الربيع بواجبه في البكاء.	هنالك عرس، ص:39		
لوصف زهر اللوز لا موسوعة الأزهار تسعفني.	لوصف زهر اللوز، ص:47، ص:48، ص:49		
لكي أحسَّ بخفة الكلمات حين تصير طيفا هامسا، فأكونها وتكونني شفّافة بيضاء/ لا وطن و لا منفى هي الكلمات، بل ولع البياض بوصف زهر اللوز/ لا ثلج ولا قطن.	لوصف زهر اللوز، ص:48		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة اللونية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
صحف مبعثرة. وورد المزهرية لا يذكرني بمن قطفته لي.	في البيت أجلس، ص:51		
قليل من البرد في جمرة الجلّنار.	وأما الربيع، ص:57		
قليل من اللون في زهرة اللوز يحمي السماوات من حجة الوثني الأخيرة.	وأما الربيع، ص:57		
يد تنشر الصحو أبيض.. يد تكسر اللازورد.	يد تنشر الصحو، ص:77		
قالت له: سوف أكبر ليلا كرائحة الياسمينة في الصيف.	قال لها: ليتني كنت أصغر، ص:79		
وأنتما تتبخران كغيمة زرقاء.	هي/هو، ص:86		
مذ أدخلتها في اللازورد.	هي لا تحبك أنت، ص:91		
[عطرته برذاذ ماء الورد والليمون] لن تأتي... سأنقل نبتة الأوركيد من جهة اليمين إلى اليسار.	لم تأت، ص:94		
أسير على شارع جانبي مغطّى بسقف من الكستناء.. أقلب أحوال قلبي على شجر الجوز.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:105		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة اللونية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
لا أرض ضيقة كأصيص الورود كأرضك أنت.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:107		
[هناك فتى يدخل الآن باب الحديقة، يحمل خمسا وعشرين زنبقة..!]	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:117		
كبير هو الحب... حبي يسافر في الريح، يهبط يفرط رمانةً، ثم يسقط في تيه عينين لوزيتين.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:117، ص:118		
تمهل، تمهل، ولا تجعل الياسمينة ثكلى.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:120		
سجا الليل، واكتمل الليل، فاستيقظت زهرة للتنفس.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:124		
حرش الصنوبر	ضباب كثيف على الجسر، ص:129		
سأنظر نحو اليمين إلى جهة الياسمين.	ضباب كثيف على الجسر، ص:138		
سيلسعني ورد آذار، حيث ولدتُ لأوّل مرةٌ، ستحمل بي زهرة الجلنار، وأولد منها لآخر مرة!	ضباب كثيف على الجسر، ص:141		
حجر أخضرٌ.. صنوبرة في الجنوب.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:153		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة اللونية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
على شجر السرو شرق العواطف، غيم مذهّبْ، وفي القلب سمراء كالكستناء.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:155		
قال: إني رأيت قمرا ساطعا ناصع الحزن كالبرتقالة في الليل.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:156		
[حنطيَّةٌ كأغاني الحصاد القديمة، سمراءُ من لسعة الليل، بيضاءُ من فرط ما ضحك الماءُ، حين اقتربتِ من النبع ...، عيناك لوزيّتان]	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:159		
لا الشمس غابت تمامًا، ولا القمرُ البرتقاليُّ ضَاء.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:169		
وتحمي ورود الحديقة من عبث الريح.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:173		
زنبقٍ في الحديقة.	طباق، ص:181		
ورد المغني.	طباق، ص:187		
ورائحة الصيف من ياسمين الحديقة.	طباق، ص:190		
في زهرة اللوز.	طباق، ص:192		
الآن ينبت حاضر من زهرة الرمان.	ههنا الآن، وهنا والآن، ص:18	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، 2009م.	

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة اللونية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
عينان تائهتان في الألوان. خضراوان قبل العشب. زرقاوان قبل الفجر. تقتبسان لون الماء.. لون الماء أخضر.. تنظران إلى الرمادي الحزين.. وتهيجان الظل بين الليلكي وما يشع من البنفسج في التباس الفرق. تمتلئان بالتأويل، ثم تحيران اللون: هل هو لازوردي أم اختلط الزُّمرّد بالزبرجد والتركواز المصفّى؟ هل يخضوضر الزيتي والكحلي في أنا الرمادي المحايد؟ .. تكحلان بنظرة لوزية طوق الحمامة .. ترفعان الحَوْر والصفصاف.	عينان، ص:20		
بالزنبق امتلأ الهواء.. كل هذا الزنبق السحري.	بالزنبق امتلأ الهواء، ص:22، ص:23، ص:24		
عشب، هواء يابس، شوك، وصبّار.. سروتان نحيلتان.. سحابةً صفراءَ ليمونيةً.	على محطة قطار سقة عن الخريطة، ص:25		
هل كان هذا اللازوردي المبلل بالرطوبة والندى الليلي لي؟ .. ولا أحب الأقحوان على قبور الأنبياء.	على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص:29		
شاحبا مثل ليمونة.	لاعب النرد، ص:37		
كان يمكن أن تكون خلاسية.	لاعب النرد، ص:44		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة اللونية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وتنسى الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان.	لاعب النرد، ص:50		
رأيتك من قبل حنطية كأغاني الحصاد، وقد دلّكتها السنابل، سمراءَ من سهر الليالي، بيضاء من فرط ما ضحك الماء حين اقتربت من النبع.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:79		
ولنعتنِ الآن بالوردة الليلكية.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:80		
السرو والخيزران.. اللازورد.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:81		
للخوف رائحة القرنفل.	الخوف، ص:94		
للخوف طعم اللوتس السحري في الأوديسة الكبرى.	الخوف، ص:95		
يختبئان في ورق الصنوبر.	قمر قديم، ص:103		
سننسى ظلنا تحت الصنوبرة القديمة جالسا في ظلّه.	ورغبت فيك، رغبت عنك، ص:105		
الصنوبرة الوحيدة قرب نافذتي.	هذا المساء، ص:107، ص:108		
الصنوبرة القوية.	طلليلة البروة، ص:111		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة اللونية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
فرائحة المندرينة والبرتقال تعيدك من حيث مرّ بعيدك.	موعد مع إميل حبيبي، ص: 113		
آخر الرّمان.. حبة التفاح.	مسافر، ص:125		
في القلب ليمونة عصرت بكفاءة أنثى مدرّبة.	نسيت لأنساك، ص:127		
زهرة اللوتس.. (زنبقة الماء)	لن أبدّل أوتار جيتاريتي، ص:133		
كن قويا كثور إذا ما غضبت، ضعيفا كنوّار لوز إذا ما عشقت.. على قدر حلمك تمشي وتتبعك الزنبقة.	إلى شاعر شاب، ص:145		
نحبُّ نضاء بزهرة جاردينيا في يد عابرةْ. بلا سبب نتبع الغامض اللازوردي حتى نهاياتنا، هو حيّ ونحن ضحايا وموتى.	هنالك حب بلا سبب، ص:150		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الحب			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وأحبُّ حبك هكذا متحررا من ذاته وصفاته.	جدارية، ص:36	جدارية محمود درويش، 2001م.	**103**
إذا أرادوا حلما جميلا لقّنوا البغاءَ شعر الحبّ.	جدارية، ص:48		
رأيتُ الحُبَّ شيطانًا يُحملقُ بي.	يختارني الإيقاع، ص:16	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
ليس كُلُّ الحُبِّ موتًا/ليستِ الأرضُ اغترابًا مزمناً،/ فلربما جاءت مناسبةٌ، فتنسى/لَسْعَةَ العَسَل القديم،/كأنْ تحبَّ وأَنتَ لا تدري فتاةً لا تحبّكَ/ أو تحبُّكَ، دون أن تدري لماذا/لا تحبُّكَ أو تحبُّكَ.	أنزلْ هنا والآن، ص:29		
لا حبّ، لكني أحبُّ قصائدَ الحبِّ القديمة، تحرسُ القمرَ المريضَ من الدُّخَان... لم يبق في اللغة الحديثة هامش/للاحتفاء بما نحب/فكل ما سيكون كان.	سقط الحصان عن القصيدة، ص:38		
وما زلنا نحبك، حبنا مرض وراثي.	ولنا بلاد، ص:41		
رائحة الخريف تصير صورة ما أحبّ.	ولنا بلاد، ص:42		
لو كان لي قلبان لم أندم على حب.	الأربعاء، الجمعة، السبت، ص:51		
كل الملائكة الذين أحبهم أخذوا الربيع من المكان.	زيتونتان، ص:54		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الحب			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
تصغي لصوت أخوة الحيوان والإنسان في جسدي، وتروي لي حكاية حبها.	أما أنا فأقول لاسمي، ص:76		
الحلم ما هو؟ ما هو اللاشيء هذا عابر الزمن، البهي كنجمة في أول الحب.	الحلم ما هو، ص:79		
للبحر رائحة الأسرّة بعد فعل الحب.	هي جملة اسمية، ص:93		
ماذا سيبقى من دموع الحب؟	ماذا سيبقى، ص:101		
هي لا تقولُ: الحبُّ يولد كائنا حيّا، ويُمسي فكرة، وأنا كذلك لا أقول: الحبُّ أمسى فكرةً، لكنه يبدو كذلك.	هي في المساء، ص: 107		
وربما عبرت مصادفة بحبٍّ سابقٍ لم تُشْفَ منه.	في الانتظار، ص:110		
طريق التأمل في الحب، [فالحب قد يجعل الذئب نادل مقهى].	طريق الساحل، ص:125		
قيل: قويٌّ هو الحب كالموت! قلت: ولكن شهوتنا للحياة، ولو خذلتنا البراهينُ أقوى من الحب والموت.	هنالك عرس، ص:40	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
لا حب في عمل الحب... كالواجب الوطنيّ هو الحب.	فراغ فسيح، ص:41		
لا عرش للذهب المتواضع في ورق الشجر المتواضع، مثل المساواة في ظمأ الحب.	أحب الخريف وظل المعاني، ص:56		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الحب			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
مطر مطر كرسالة حب تسيل إباحية من مجون السماء.. كنت أحب الشتاء.. أنا والشتاء نحبك، فابقَ إذًا معنا.. وكنت أحبُّ الشتاء.	كنت أحب الشتاء، ص:59، ص:60		
أعطنا يا حبُّ فيضَك كلَّه؛ لنخوضَ حرب العاطفيين الشريفة، فالمناخ ملائم، والشمس تشحذُ في الصباح سلاحنا، يا حبُّ لا هدف لنا إلا الهزيمة في حروبك... فانتصر أنت انتصرْ ..	فرحا بشيء ما، ص:64		
من لا يحب الآن، في هذا الصباح، فلن يحب!	فرحا بشيء ما، ص:65		
كمقى صغير على شارع الغرباء هو الحب... يفتح أبوابه للجميع.	كمقى صغير هو الحب، ص:75، ص:67		
لا وقت في جسدي لغدٍ... فاكبري بهدوءٍ وبُطْءٍ/فقالت له: لا نصيحةَ في الحب.	قال لها: ليتني كنت أصغر ص:80		
هي: هل عرفت الحب يوما؟ هو: عندما يأتي الشتاء يمسني شغف بشيء غائب، أضفي عليه الاسم، أيَّ اسم، وأنسى ... هي: ليس حبًّا ما تقول! هو: ليس حبًّا ما أقول! ..	هي/هو، ص:85		
هي لا تحبّك أنت، يعجبها مجازك، أنت شاعرها، وهذا كل ما في الأمر.	هي لا تحبك أنت، ص:89		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الحب			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
عذبتني يا حب/...يا حبُّ إن لم تدمني شبقا/قتلتك.	هي لا تحبك أنت، ص:90		
ولا حب في الحب، لكنه شبقُ الروح للطيران.	وأنتِ معي، ص:98		
لعلّ خطابَ حبٍّ ما تأخّر في البريد.	الآن بعدك، ص:100		
سنعلم أنه فصل يدافع عن ضرورته، وعن حب خرافي... سعيد.	الآن بعدك، ص:101		
لو أستطيع الحديث إلى الحب، بعد الغداء، لقلت له: حين كنا فتيين كنا لهاث يدين على زغب المفردات، وإغماءة المفردات على ركبتين.. وكنتَ تسمى كما أنت "حبًّا"، فيغمى علينا، ويغمى على الليل.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:108		
صغير هو القلب... قلبي، كبير هو الحب... حبي يسافر في الريح..	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:117، ص:118		
تقول: لماذا نحب، فنمشي على طرق خالية؟ أقول: لنقهر موتا كثيرا بموت أقل.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:119		
وكان نهار جميلا كقصة حب حقيقية في قطار سريع.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:125		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الحب			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
قال: ومن أنت في حضرة الغد؟/قلتُ: قصيدة حبٍّ ستكتبها حين تختار، أنت بنفسك أسطورة الحبِّ.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي ص:159		
فمن أنت؟/قال: أنا سائح أجنبي أحبُّ أساطيركم/ وأحب الزواج بأرملةٍ من بنات عناة!	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي ص: 175		
لا حبُّ يشبه حبا..	طباق، ص:186		
هل الحبُّ ما يوجع الماء، أم مرض في الضبابْ؟	طباق، ص:188		
أنا المعاق الآن، سيد فرصتي في الحبِّ.	بالزنبق امتلأ الهواء، ص:22	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، 2009م.	
عندما كنت أقرأ في الليل قصة حبّ تقمّصت دور المؤلف فيها ودور الحبيب – الضحيّةْ، فكنت شهيد الهوى في الرواية، والحيّ في حادث السير.	لاعب النرد، ص:38		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الحب			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
هكذا تولد الكلماتُ. أُدرِّبُ قلبي/ على الحب كي يَسَعَ الورد والشوكَ/ يا حُبّ! ما أَنت؟ كم أنتَ أنتَ/ولا أنتَ. يا حبّ! هُبَّ علينا/عواصفَ رعديّةً كي نصير إلى ما تحبّ/لنا من حلول السماويِّ في الجسديّ./وذُبْ في مصبٍّ يفيض من الجانبين./فأنت-وإن كنت تظهر أَو تَتَبطَّنُ-/لا شكل لك/ونحن نحبك حين نحبُّ مصادفةً/أَنت حظّ المساكين/من سوء حظّيَ أَني نجوت مراراً من الموت حبّاً/ومن حُسْن حظّي أنيَ مازلت هشاً/لأدخل في التجربةْ!/يقول المحبُّ المجرِّبُ في سرِّه:/هو الحبُّ كذبتنا الصادقةْ/فتسمعه العاشقةْ/وتقول: هو الحبّ، يأتي ويذهبُ كالبرق والصاعقة.	لاعب النرد، ص:44		
وعمّا سيبقى من الحب بعد الإجازة..	لاعب النرد، ص:69		
لا أتذكّر قلبي إلا إذا شقَّهُ الحبُّ نصفين، أو جفَّ من عطش الحب،/أو تركتني على ضفة النهر إحدى صفاتك! ضيفا على لحظةٍ عابرةْ/ أتشبّثُ بالصحو،/ .. ههنا يُولَدُ الحبُّ والرغبةُ التوأمان، ونولدُ..	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص: 70، ص:71، ص:72		
أنا، مثلاً، لم أُحبَّ فتاةً معينةً عندما قلتُ إني أحبُّ فتاةً، ولكنني قد تخيَّلتُها: ذاتَ عينين لوزيتين، وشَعرٍ كنهر السواد يسيل على الكتفين.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:72، ص:73		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الحب			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
لا النثر نثر، ولا الشعر شعر إذا ما همستِ: أحبكَ!	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:74		
هل نبقى معا؟ نبقى معا. وتحبني؟ وأحب سرّك، لا تبوحي لي بسرك. لا أحب طفولتي والذكريات.	ليل يلا حلم، ص:102		
إن كنتَ حقًّا تحبُّ، فكن أنتَ... كن وترًا.	نسيت لأنساك، ص:127		
قلت: الأغاني الجميلة تولد من أوّل الحب شفّافة.. ونسيتُ؛ لأنساك شعر الطبيعة والحبِّ.	نسيت لأنساك، ص:128		
لا نصيحة في الحب، ولكنها التجربةْ..	إلى شاعر شاب، ص:146		
هناك حب بلا سبب.. نحبّ وقد نتخيل أنا نحبُّ، ونكتب شعرا؛ لندرك أنا نحب... فلا ينطق الحب نثرا..	هنالك حب بلا سبب، ص:149		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنوثة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
سنأخذ الأنثى بحرف العلة المنذور للنايات.	جدارية، ص:16	جدارية محمود درويش، 2001م.	91
في كل ريح تعبث أمرأة بشاعرها/ خذ الجهة التي أهديتني/ الجهة التي انكسرت/وهاتِ أنوثتي.	جدارية، ص:17		
وأقبض في يد الأنثى على أبدي الأليف.	جدارية، ص:56		
وآثرتُ الزواج الحرَّ بين المفردات... ستعثر الأنثى على الذكر الملائم في جنوح الشعر نحو النثر.	جدارية، ص:69		
خذي النُّعاس وخبِّئيني في الرواية والمساء العاطفي/ وخبِّئيني تحت إحدي النخلتين/ وعلِّميني الشِعْر.	جدارية، ص:98		
يومٌ نسائيٌّ شفيف الاستعارة، كامل التكوين، ماسيّ زفافيُّ الزيارة.. "أطيلي وقتَ زينتكِ الجميلَ، (...)، وانتظري البشارةَ ريثما تأتي. سوف يجيء يوم آخر، يوم نسائي غنائي الإشارة.. كل شيء أنثويّ خارج الماضي..	سيجيء يومٌ آخرُ، ص:19	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
في مثل هذا اليوم، في الطَّرف الخفيّ من الكنيسة، في بهاءٍ كاملِ التأنيث.. سألتقي بنهايتي وبدايتي.	في مثل هذا اليوم، ص:27		
وخفف الذكرى عن الأنثى..	أنزلْ هنا والآن، ص:30		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنوثة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
رجل وخُشْفٌ في الحديقة يلعبان معًا... أقول لصاحبي: من أين جاء ابن الغزال؟	رجل وخشف في الحديقة، ص:65		
لأول مرة يبكي سليمان القوي، يقول لي متهدج الصوت:"ابن الغزال، ابن الغزالة مات بين يديّ، لم يألف حياة البيت، لكن لم يمت مثلي ومثلك".. مشى إلى قبر الغزال الأبيض.	رجل وخشف في الحديقة، ص:66		
نام في قبر الغزال، وصار لي ماض صغير في المكان: رجل وخشف في الحديقة يرقدان!	رجل وخشف في الحديقة، ص:67		
لا أعرف اسمك! سمّني ما شئتَ. – لستِ غزالةً! كلا ولا فرسا.	لا أعرف اسمك، ص:103		
وأنام في حضن الغزالة ماشيا، لا فرق بين نهارها والليل إلا بعض أشغال الحمام.	في الشام، ص:118		
أتذكر السياب في هذا الفضاء السومري/تغلبت أنثى على عقم السديم.	أتذكر السياب، ص:121		
طريق الإخاء المخاتل [بين الغزال وصياده].	طريق الساحل، ص:127		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنوثة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وفتاةٌ على العشب تسأل طيفا:/لماذا كبرتَ ولم تنتظرني/يقول لها: لم أَكنْ حاضرًا/عندما ضاق ثوبُ الحرير بثُقَّاحَتَيْنِ./فغنِّي، كما كنتِ قبل قليل تُغَنِّين:/لو كُنْتُ أكبرَ، لو كنتُ أكبرَ..../أَمَّا أَنا، فسأدخُلُ في شجر التوتِ/حيث تُحوِّلُني دُودَةُ القزِّ خَيْطَ حريرٍ،/فأدخلُ في إبرة امراةٍ من نساء الأساطير،/ثم أطير كشالٍ مع الريح.	لا كما يفعل السائح الأجنبي، ص:137		
كن ملاكا، لا ليعجبها مجازك/بل لتقتلك انتقاما من أنوثتها/ومن شرك المجاز .	هي لا تحبك أنت، ص:89	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
الشمس تضحك في الشوارع، والنساء النازلات من الأسرة، ضاحكات ضاحكات، يغتسلن بشمسهن الداخلية، عاريات عاريات.	الن بعدك، ص:100		
أنسى شفاه الفتاة التي امتلأت عنبا.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:112		
هناك على المقعد الخشبي المقابل بنت يفتتها الانتظار وتبكي، وتشرب كأس عصير... تُلمع بلور قلبي الصغير، وتحمل عني عواطف هذا النهار.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:115		
مَنْ أنا؟ من أنا دون حلمٍ ورفقة أنثى؟	ضباب كثيف على الجسر، ص:144		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنوثة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
تركتني كما تترك المرأة الرجل–الشبحَ، انتظرتني، وملّت من الانتظار، ودلّت سواي على كنزها الأنثوي.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:164		
[فتاةٌ على النبع تملأ جرّتها بحليب السحابْ، وتبكي وتضحك من نحلة لسعت قلبها في مهب الغياب، هل الحب ما يوجع الماء، أم مرض في الضبابْ؟ إلى آخر الأغنية]	طباق، ص:188		
صوفيَّةٌ مفرداتي. وحسِّيَّةٌ رغباتي، ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ إذا التقتِ الاثنتان:أَنا، وأَنا الأنثويَّةُ.	لاعب النرد، ص:44	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، 2009م	
ها نحنُ نشربُ قهوتَنا بهدوءٍ أميرينِ/لا يملكان الطواويس، أنتِ أميرةُ نفسِك/سلطانةُ البر والبحر، من أخمص القدمين/إلى حيرةِ الريحِ في خصلة الشعر./في ضوء يأسكِ من عودة الأمسِ/تستنطقين حياةً بديهيةً. وبلا حرسٍ/تحرسين ممالكَ سريَّةً. وأنا في ضيافةِ هذا النهار، أميرٌ على حصَّتي/من رصيفِ الخريفِ. وأنسى مَن المتّكلِّمُ فينا لفرطِ التشابه بين الغيابِ وبين الإيابِ إذا اجتمعا في نواحي الكمنجات.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص: 70، ص:71، ص:72		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنوثة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
عصافيرُ زرقاءُ، حمراءُ، صفراءُ، ترتشف/الماءَ من غيمةٍ تتباطأ حين تُطلُّ على كتفيكِ. وهذا النهار شفيفٌ خفيفٌ/بهيٌّ شهيٌّ، رضيٌّ بزواره، أنثويٌّ،/بريءٌ جريءٌ كزيتون عينيك.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي،ص:71، ص:72		
ليس المكانُ هو الفخ/ما دمتِ تبتسمين ولا تأبهين/بطول الطريق... خذيني كما تشتهين.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:74		
وقلتُ:سريرُك سرّي وسرُّك،/ماضيك يأتي غدا/على نجمة لا تصيب الندى بأذى/أنام وتستيقظين فلا أنتِ مُلتفَّةٌ/بذراعي، ولا أنا زُنّار خصركِ،/لن تعرفيني/لأن الزمان يُشيخ الصدى/وما زلتُ أمشي... وأمشي/وما زلتِ تنتظرين بريدَ المدى/أنا هو، لا تُغلقي بابَ بيتك/ولا ترجعيني إلى البحر، يا امرأتي، زبدا/أنا هُوَ، منْ كان عبدا/لمسقط رأسكِ... أو سيّدا/(...) ،/ ولم أتزوَّج سواكِ/ولم أُشفَ منكِ، ومن نُدبتي أبدا/وقد راودتني إلهاتُ كل البحار سدى/أنا هو، من تفرطين له الوقت/في كُرة الصوف،/ضلَّ الطريقَ إلى البيت... ثم اهتدى/سريرُك، ذاك المخبّأُ في جذع زيتونة/هو سرّي وسرُّك.../قالت له: قد تزوَّجَني يا غريبُ/غريبٌ سواك/ فلا جذع زيتونة ههنا/أو سرير،/لأن الزمان هو الفخ.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:77، ص:78، ص:79		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة الإيروسية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
كيف قتلتَني؟ وأَنا غريبةُ كُلِّ هذا الليل، (...) بعثرني بما ملكتْ يداك من الرياح ولُمَّني. فالليل يُسْلِمُ روحَهُ لك يا غريبُ، ولن تراني نجمةٌ إلاّ وتعرف أَنَّ عائلتي ستقتلني بماء اللازوردِ، فهاتِني ليكونَ لي – وأَنا أُحطِّمُ جَرَّتي بيديَّ– حاضِريَ السعيدُ.	جدارية، ص:34، ص:35	جدارية محمود درويش، 2001م.	68
لم تكن تبكي على أَحَدٍ، ولكنْ من مَفَاتِنِها بَكَتْ: هَلْ كُلُّ هذا السحرِ لي وحدي، أَما من شاعرٍ عندي يُقَاسِمُني فَرَاغَ التَخْتِ في مجدي؟ ويقطفُ من سياج أُنوثتي ما فاض من وردي؟ (...) ؟ **أَنا الأولى، أَنا الأخرى**، وحدِّي زاد عن حدِّي، وبعدي تركُضُ الغزلانُ في الكلمات، لا قبلي ... ولا بعدي!	جدارية، ص:72		
من أنا؟ أ نشيد الأناشيد، أم حكمة الجامعة؟ وكلانا أنا.	جدارية، ص:86		
هل يُضيءُ الذهبْ/ ظلمتي الشاسعةْ/، أم نشيد الأناشيد والجامعةْ؟	جدارية، ص:91		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة الإيروسية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
لم أَعتَذِرْ للبئر حين مَرَرْتُ بالبئرِ،/استَعَرْتُ من الصَّنَوْبَرة العتيقةِ غيمةً/وعَصَرْتُها كالبرتقالةِ، وانتظرتُ غزالة/بيضاءَ أسطوريَّةً. وأَمَرْتُ قلبي بالتريّث:/كُنْ حياديّا كأنَّكَ لَسْتَ مني!	لم أعتذر للبئر، ص:33	لا تعتذر عما فعلت، 2001م.	
بيني وبين شموعها في المطعم الشتويِّ طاولتان فارغتان [لا شيءٌ يعكِّرُ صمْتنا] هي لا تراني، إذ أراها حين تقطفُ وردةً من صدرها، وأنا كذلك لا أراها، إذ تراني حين أرشفُ من نبيذي قُبْلَةً.	هي في المساء، ص:105		
ربما نسيت حقيبتها الصغيرة في القطار؛ فضاع الهاتف المحمول، فانقطعت شهيتها، وقالت لا نصيب له من المطر الخفيف... وربما نظرت إلى المرآة قبل خروجها من نفسها، وتحسست إجّاصتينِ كبيرتين تموجان حريرها، فتنهّدت، وترددت: هل يستحق أنوثتي أحد سواي.	في الانتظار، ص:109، ص:110		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة الإيروسية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
لم أكن عاطفيًّا، ولا "دون جوان"، فلم أتمدد على العشب، لكنني قلت في السرِّ: لو كنت أصغر، لو كنت أصغر عشرين عاما؛ لشاركتها الماء والسندويشات، وعلمتُها كيف تلمس قوس قُزح.	لا كما يفعل السائح الأجنبي، ص:133		
وفتاةٌ على العشب تسأل طيفا: لماذا كبرتَ، ولم تنتظرني، يقول لها: لم أكن حاضرا عندما ضاق ثوب الحرير بتفاحتين، فغنّي كما كنت قبل قليل تُغنين: لو كنتُ أكبرَ، لو كنتُ أكبرَ.	لا كما يفعل السائح الأجنبي، ص:137		
يفضُّ بكارة الكلمات، ثم يعيدها بكرا إلى قاموسه.	ليس للكردي إلا الريح، ص:162		
الأمبراطور السعيد يداعب اليوم الكلاب،(...) ويسبح في الزبد.	في البيت أجلس، ص:52	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
كانت فتاتي تنشف شعري القصير بشعر طويل ترعرع في القمح والكستناء..(...)	كنت أحب الشتاء، ص:59، ص:60		
(...) /قال لها: ليس في القلب مُتَّسَعٌ للحديقة يا بنت... لا وقت في جسدي لغدٍ... فاكبري بهدوءٍ وبُطْءٍ/فقالت له: لا نصيحةَ في الحب./ خذني لأكبَرَ! خذني لتصغرَ/قال لها: عندما تكبرين غدًا ستقولين: يا ليتني كُنتُ أَصغرَ/(...)	قال لها: ليتني كنت أصغر، ص:79		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة الإيروسية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
لا شيء يوجعني في غيابك/لا الليل يخمش صدري ولاشفتاك.../أنام علي جسدي كاملا كاملا/لا شريك له،/لا يداك تشقان ثوبي، ولا قدماك/تدقان قلبي كبندقة عندما تغلق الباب/ لاشيء ينقصني في غيابك:/(...) /ولك الصور المشتهاة، فخذها/لتؤنس منفاك، وارفع رؤاك كنخب/أخير. وقل إن أردت: هواك هلاك./وأما أنا، فسأصغي إلي جسدي.	لا أنام لأحلم، ص:81		
يعجبها اندفاع النهر في الإيقاع/كن نهرا لتعجبها/ ويعجبها جماع البرق والأصوات/قافية.../(...) /على حرف/فكن ألفا... لتعجبها/... كن ملاكا، لا ليعجبها مجازك/بل لتقتلك انتقاما من أنوثتها/ومن شرك المجاز.../لعلها/صارت تحبك أنت مذ أدخلتها في اللازورد.	هي لا تحبك أنت، ص:89، ص:90، ص:91		
أشتهيك وأشتهيك وأنت تغتسلين، عن بعد، بشمسك.	الآن بعدك، ص:100		
آذار شهر العواصف والشبق العاطفي.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:154		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: العلامة الإيروسية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
[حنطيَّةٌ كأغاني الحصاد القديمة، سمراءُ من لسعة الليل، بيضاءُ من فرط ما ضحك الماءُ، حين اقتربتِ من النبع... عيناك لوزيّتان، وجرحان من عَسَلٍ شفتاك، وساقاك برجان من مرمر، ويداك على كتفي طائران، ولي منك روح ترفرف حول المكان]	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:159		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الجمال			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
قال الصَّدَى: وتعبتُ من أَمَلِي العُضَال. تعبتُ من شرَك الجَمَاليَّاتِ.	جدارية: ص:21	جدارية محمود درويش، 2001م.	33
يأخذُني الجمالُ إلى الجميلِ.	جدارية، ص:36		
حينَ يجفُّ ماءُ القلبِ تزدادُ الجمالياتُ تجريدًا، وَتَدّثرُ العواطفُ بالمعاطف، والبكارةُ بالمهارةِ.	جدارية، ص:79		
سقط الحصان عن القصيدة/ والجليليات كنّ مبللات/بالفراش وبالنّدى/يرقصنَ فوق الأقحوان.	سقط الحصان عن القصيدة، ص:37	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
قلتُ: ما الشّعر؟... ما الشعر فى آخر الأمر؟ قال: هو الحدثُ الغامضُ، الشّعر يا صاحبى هو ذاك الحنين الذى لا يفسر، إذ يجعلُ الشيءَ طيفًا، وإذ يجعلُ الطيفَ شيئًا. ولكنّه قدْ يفسرُ حاجتَنا لاقتسامِ الجمالِ العموميّ...	كحادثة غامضة، ص:153		
الجميلاتُ هنَّ الجميلات.. الجميلات هنّ الضَّعيفات.. الجميلات هن القويات.. الجميلات هن الأميرات.. الجميلات هن القريبات.. الجميلات هن البعيدات.	الجميلات هن الجميلات، ص:73	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الجمال			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
الجميلات هن الفقيرات.. الجميلات هن الوحيدات.. الجميلات هنَّ الطويلات.. الجميلات هنّ القصيرات.. الجميلات هنَّ الكبيرات.. الجميلات هن الصغيرات.. الجميلاتُ كل الجميلات أنتِ إذا ما اجتمعن ليخترن لي أنبل القاتلات.	الجميلات هن الجميلات، ص:74		
ربما أرشدتني خطاي إلى مقعد في الحديقة، أو أرشدتني إلى فكرة عن ضياع الحقيقة بين الجماليِّ والواقعيِّ.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:114		
فليسَ الجماليُ إلاَّ حضورَ الحقيقيّ في الشَّكلِ... وَغنِّ، فإنَّ الجماليَّ حريَّةٌ.	طباق، ص:194،		
وأكتبُ: "ليسَ الجماليُّ إلاّ بلوغَ الملائمِ".	طباق، ص:196		
أرى ما لا يُرى من جاذبية ما يسيلُ من الجمالِ الكاملِ المتكامل الكُلّيّ في أبد التلال، ولا أرى قنّاصتي.	على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص:32	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، 2009م.	
هكذا أتخايلُ: نرسيس ليس جميلا كما ظنّ، لكنّ صنّاعه ورطوه بمرآته. فأطال تأمله في الهواء المقطر بالماء... لو كان في وسعه أن يرى غيره؛ لأحبَّ فتاةً تحملقُ فيه، وتنسى الأيائل بين الزنابق والأقحوان.. ولو كان أذكى قليلا لحطم مرآته، ورأى كم هو الآخرون، ولو كان حرًّا لما صار أسطورةً.	لاعب النرد، ص:49		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الجمال			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
ولا يأتلف مع شيء سوى حسّه بالمدى والنّدى والجمال.	إذا كان لا بد، ص:99		
أنا الغريبُ، وكلُّ ما حولي يذكرني بنفسي. كلّما حدّقتُ في الماء امتلأتُ بنرجسي، وغضضتُ طرفي. مَن أنا في ليل غربتك الطويل؟ مسافر يرتاحُ في الجسد الجميل.	ليل بلا حلم، ص:101		
حدّق إلى مرآة نرجسنا الوسيم!	في رام الله، ص:119		

عشتار وتموز ومتعلقاتهما: علامة أعلام المكان			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
بابل.	جدارية، ص:21	جدارية محمود درويش، 2001م.	14
لستُ من أتباع روما الساهرين.	جدارية، ص:76		
الحدائق المعلقة.	في بيت أمي، ص:24	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
إغريقية في شكل طروادية.	لا راية في الريح، ص:36		
الفضاء السومري (عراق، عراق، ليس سوى العراق).	أتذكر السياب، ص:121		
كانت أثينا ترحب بالقادمين من البحر.	كحادثة غامضة، ص:151		
كانت أثينا القديمة أجمل. أما يبوس فلن تتحمل أكثر. لكنّ إسبارطة انكسرت في مهب الخيال الأثيني.	كحادثة غامضة، ص:152		
لا بحر في بيته في أثينا القديمة، حيث الإلهات كن يدرن شؤون الحياة.	كحادثة غامضة، ص:153		
سره نخلة السومرية، أم الأناشيد نخلته.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:121	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
بابل أم سدوم.	طباق، ص:179		
حرب سدوم على أهل بابل.	طباق، ص:196		

عشتار وتموز ومتعلقاتهما: علامة أعلام الزمان			
السياق الشعري	**القصيدة والصفحة**	**الديوان**	**العدد**
فغنّي يا إلهتي الأثيرة يا عَنَاة.	جدارية، ص:46	جدارية محمود درويش، 2001م.	14
قمر تطوقة عناة، عناة سيدة الكناية في الحكاية.	جدارية، ص:72		
خطى جلجامش الخضراء.	جدارية، ص:80		
أنكيدو (4 مرات).	جدارية، ص:81		
أنكيدو (مرتان).	جدارية، ص:83		
هومير.	جدارية، ص:98		
الانتظار الهوميري.	لا راية في الريح ص:36	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
جلجامش.	أتذكر السياب، ص:121		
أتذكر السياب، يأخذ عن حمورابي الشرائع؛ كي يُغطي سوءةً، ويسير نحو ضريحه متصوفا.	أتذكر السياب، ص:122		
دون جوان	لا كما يفعل السائح الأجنبي، ص:133		
هل كان هومير يكتب غير الأوديسة؟	لا كما يفعل السائح الأجنبي، ص:136		

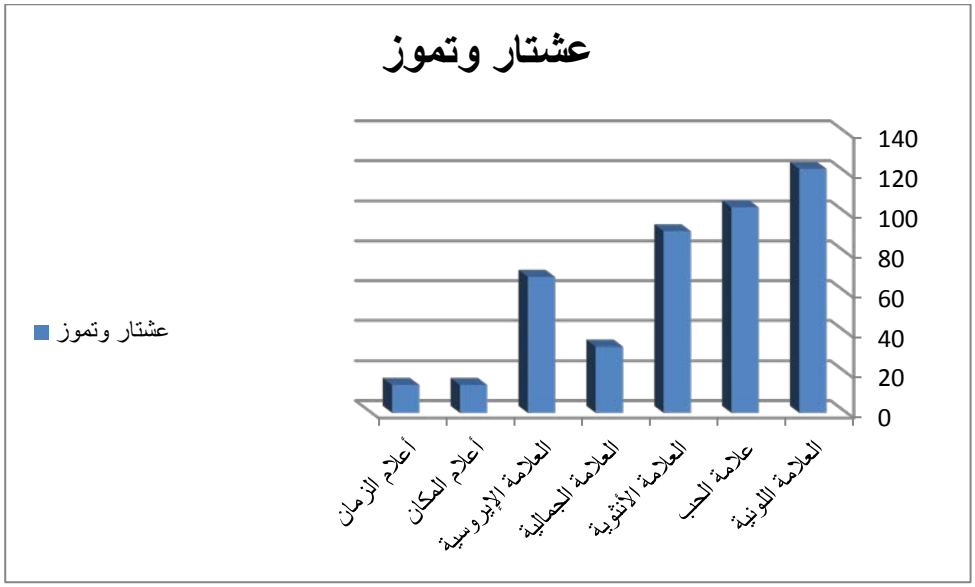
عشتار وتموز ومتعلقاتهما: علامة أعلام الزمان			
السياق الشعري	**القصيدة والصفحة**	**الديوان**	**العدد**
هاهنا يتبادل الأتراك والإغريق أدوار الشتائم.	ليس للكردي إلا الريح، ص:161		
بنات عناة	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:175	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
هكذا أتخايل: نرسيس ليس جميلا كما ظنّ، لكنّ صنّاعه ورطوه بمرآته.	لاعب النرد، ص:49	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، 2009م.	
المشهد الهوميري	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:77		

من خلال نظرنا في شعر درويش، وملاحظتنا تواتر تلك الثلاثية الأسطورية فيه تبين لنا أنّ تجليات أسطورة عشتار وتموز، تمثل حضورا لافتا ، فهي الأكثر حضورا، والأكثف تداولا بمتعلقاتها الرمزية والأسطورية، بوصفها رمزا أسطوريا فهي تشكل علامةً جامعة: استقطابا وإشعاعًا، فقد حضرت أسطور عشتار وتموز لا في بعدها المرجعي؛ فلم تحضر بوصفها حدثًا تاريخيا، أو حكاية مقدّسة تروي وقائع تاريخيّة مدوّنة، وإنما بتجلياتها الرمزية وبدلالتها الإيحائية، وهذا ما نروم الوقوف على تأويله سيميائيا في المؤول الدينامي، ولكننا نتوقف – هنا – عند حدود توصيف هذه العَلامَة السيميائية التي وسمتْ شعر درويش، واخترقته، خصوصا في مرحلته الأخيرة، وتمثّلُ عشتارُ في حضارةِ وادي الرّافدين — سومريًّا وبابليًّا – أسطورةَ الحبِّ والخِصْبِ والجِنْسِ والجَمَالِ، ولها حضورٌ أسطوري في المعتقد السومري والبابلي يتشكلُ بعدة صور أسطورية في ثقافات العالم، ويمثل زواجها من تموز طقسا أسطوريا يعبر عن الفرح والابتهاج وخصب الحياة وجمالها. وما تبع ذلك من انتهاء الزواج الأسطوري إلى مأساةٍ بنزول تموز إلى العالم السفلي حينما تخلّت عشتارُ عن حبيبها؛ إنقاذًا لنفسها من الموت، أو لعدم قدرتها على إنقاذه من براثنه، وما غدا يمثله موتُ تموز من مأساة أصبحت طقسا أسطوريا يبعث على الحزن والمواجع والعزاء.

ولكي نقف على تجليات أسطورة عشتار وتموز في هذه المدونة لا بد من القيام بتوصيف تلك التجليات كما بدت لنا من خلال المؤول المباشر الذي يُعيّنُ المعنى الذي تقترحه العَلامة مباشرة، وذلك بالكشف عن العلامة نفسها؛ لتحديد نقطة الانطلاق نحو الدلالة بإدخال العلامة في مجال السيرورة الدلالية، ويبرز لنا الرسم البياني التالي نسب تواتر المتعلقات التي تحيل على الرمز الأسطوري بوصفه علامة جامعة؛ سواء كانت أيقونات أو أمارات. ويمكن اختصار تواتر الرمز الأسطوري من خلال تكرار متعلقاته في سياقها الشعري الوارد في المدونة في هذا الجدول التأليفي:

الرقم	متعلقات الرمز الأسطوري	التواتر	النسبة المئوية
1	العلامة اللونية	122	27.42%
2	علامة الحب	103	31.89%
3	العلامة الأنثوية	91	28.17%
4	العلامة الإيروسية	68	21.05%
5	العلامة الجمالية	33	10.22%
6	أعلام المكان	14	4.33%
7	أعلام الزمان	14	4.33%
المجموع		445	100%

تبيّنّا بعد إمعان النظر في هذه الإحصائيات، وتتبع انتشارها في مدونة البحث أنّ متعلقات الرمز العشتاري هي الأكثر حضورا وتجليًّا في المدونة، حيث بلغ عددها إجماليا (445) مرة؛ إذ تكررت العلامة اللونية (122) مرة، بنسبة مئوية (27.42%)، فهي الأكثر تجليا، ثم علامة الحب (103) مرّة بنسبة مئوية (31.89%)، ثم تليها العلامة الأنثوية إذ تكررت (91) مرّة بنسبة مئوية (28.17%)، ثم تليهما العلامة الإيروسية، فقد تكررت (68) مرة بنسبة مئوية (21.05%)، ثم العلامة الجمالية وقد تكررت (33) مرّة بنسبة مئوية (10.22%)، أما العَلامة المكانية والزمانية فقد تساوتا تقريبا في نسبة التكرار بعدد (14) مرة لكل منهما بنسبة مئوية (4.33%)، ويمكن إيضاح هذه الإحصائية بالرسم البياني الآتي:



إنّ غايتنا من هذه الجداول الإحصائية، والرسوم البيانية هي تقديم قراءة أولى في العلامة الأسطورية ومتعلقاتها تكون بمثابة الأساس التي تنطلق منه السيرورة التأويلية، وتقوم على أنقاضه في متابعة مستويات الدلالة التي هي إمكان ضمن إمكانات أخرى في تراتبية هرمية لا يستطيع فعل القراءة تجاوزها في هذه المرحلة من البحث، فقد لفت نظرنا تواتر متعلقات الرمز العشتاري التي كشفت عنها النسب المئوية في صيغة انتشارها التعييني، وشعر درويش مشحون بالعلامات الأسطورية بتجليّاتها.

وقد أبرزت الجداول الإحصائية تفاوت نسبها المئوية من علامة لعلامة أخرى، وإحصاء كل المتعلقات الدالة على الرمز الأسطوري من الصعوبة بمكان، فلا تكاد تخلو قصيدة من إشارة أو إيماءة تشيران إلى تلك العلامة الجامعة عشتارُ/عناة التي ترمز إلى الحبِّ والخِصْبِ والجِنْسِ والأنوثة والجَمَالِ في مختلف الثقافات، فكانت هذه المتعلقات المبثوثة في أنحاء المدونة تعبر عن ذلك الرمز، وتشير إليه، وإن لم يذكر اسمًا أو رسما، وإنما يحضر متجليا في علامات أيقونية وأماريّة من خلال الاستعمال الاستعاري أو المجازي، وتفضي كلها إلى أبعاد أسطورية، وتشارك

كلها في تشكيل الصور الشعرية، وإطلاق دلالاتها وإيحاءاتها إلى الأقاصي، فلا ريب في أنَّ لهذا التوظيف المكثف لهذه العلامة التي وسمت شعر درويش – خصوصا في مرحلته الأخيرة – وساهمت في تشكيل الرؤية الشعرية لديه أبعادها وغاياتها الإيديولوجية والوجودية والجمالية والمعرفية. وسنتناول هذه المتعلقات التي تشير إلى تجلي الرمز العشتاري في مستواه التعييني حسب نسبة حضوره في المدونة التي اخترناها مصدرًا للدراسة:

أولا: العلامة اللونية[1]:

تواترت هذه العلامة مبنى ومعنى، شكلا ومضمونا، وأهميتها تكمن في كونها علامة غير لسانية، فقد شكل الحضور اللوني عنصرا مكثفًا من عناصر تشكيل الأيقونات والأمارات ذات الدلالات السيميائية، إذ بلغ تكرارها النوعي أكثر من (122) مرة، وهو ما يمثل نسبة تقريبية بلغت (27.42%)، بتجليات مختلفة من مجموع حضور متعلقات العلامة الجامعة، وكانت إشارات الشاعر إلى العلامة اللونية معبرة بشكل مباشر عن اللون بتدرجاته المتعددة أحيانا، فإنه في أحايين أخرى يحضر اللون بإشارات تحيل عليه تلميحًا، أو إيحاءً، أو عن طريق حضور العنصر النباتي، أو عناصر الطبيعة المكثف، كالأشجار والنباتات والزهور والورود؛ حتى إنها لتشكل معجمًا لونيا يصعب حصره، أو السيطرة على جيشانه اللوني في مدونة الدراسة.

وقد تجلى الحضور اللوني حمّالًا **لإيحاءات جمالية** تارة، مثل حضور اللون اللازوردي، واللون الأحمر كجمرة الجلنار، أو زهرة الجلنار، والوردة الحمراء، أو الوردي، أو الأرجواني، أو البرتقالي، أو الكستنائي، أو **إيحاءات إيروسية** في سياق تصوير الجسد بصورة حسية، مثل: الغامض اللازوردي، والبرتقالي، واللوزي، أو **إيحاءات رومانسية** (الحب)، مثل: حضور شقائق النعمان، والوردة الحمراء، والياسمين، والأوركيد، والزنبق، واللوتس (زنبقة الماء)، والرمان، والزهر (الزهرة)، وورد آذار.

---

1) الألوان هي ظاهرة فيزيائية وضوئية، وطبيعية، وأيضا فسيولوجية (بصرية)، لها خواصها اللونية، ومغزاها الرمزي في الثقافات جميعها، القديمة منها والحديثة، وتختلف القيم اللونية، ودرجاتها، ودوائرها، وتباينها، وسماتها، فمنها الألوان الأساسية، وهي الأحمر، والأصفر، والأزرق، ومنها الألوان الثانوية، وهي البرتقالي، والبنفسجي، والأخضر، ومن خصائص الألوان البرودة والحرارة والدفء، فالأزرق والنيلي هي ألوان باردة؛ لأنها تحيل على عناصر طبيعية كالبحر والماء والسماء، أما الأصفر والبرتقالي والأحمر مثلا، فهي ألوان ساخنة، فهي تحيل على عناصر طبيعية كالشمس والنار، وما يهمنا من العلامة اللونية في سياق بحثنا في الرمز الأسطوري هو إيحاءاتها الرمزية، ودلالاتها التشكيلية في تعميق الصورة الشعرية، وأثرها في المعنى. لمزيد التوسع انظر: خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:9، ص:13، ص:14، ص:18، ص: 19، ص:20، ص:22، ص:151.

وقد تجلت العلامة اللونية من خلال حضور صور النباتات والأشجار والثمار والأزهار والورود، مثل شقائق النعمان، والصنوبر، والصبار، والقرنفل، والإجّاص، والتّفاح بما يحمل من إيحاءات إيروسية تكوينية أو إيحاءات إيروسية جمالية تشير إلى تشكل جسد الأنثى.

ويمكن الإشارة إلى المعجم اللوني الذي شكّل حضوره علامة سيميائية غير لسانية، كالتالي: الأحمر بتدرجاته وتشكلاته: كالأحمر الأرجواني، والأحمر الزهري، والأحمر الرّماني، والأزرق بتدرجاته: كالأزرق اللازوردي، والأزرق السماوي، والأزرق الكحلي، والأخضر بتدرجاته: كالأخضر الزيتي، والبرتقالي، والأبيض، والأصفر بتدرجاته: كالأصفر الليموني، وبقية الألوان كالكستنائي، والحنطي، والأسمر، والرمادي، والليلكي، والبنفسجي، والخلاسي. ويمكن تمثيلها في الجدول الآتي:

اللون	تدرجاته		
الأحمر	الأرجواني	الزهري	الرماني
الأزرق	اللازوردي	السماوي	الكحلي
الأخضر	الزيتي		
البرتقالي			
الأبيض			
الأصفر	الليموني		
الكستنائي			
الحنطي			
الأسمر			
الرمادي			
الليلكي			
البنفسجي			
الخلاسي			

وقد مثل حضور الأحجار الكريمة وما توحي إليه دلالات متنوعة كثافة لونية وضوئية وشفافية، كالزمرد، ويحيل على الأخضر، والزبرجد، ويحيل على الأخضر الشفاف، والتركواز، ويحيل على الأخضر والأزرق معًا[1].

1) نوَدُّ الإشارة إلى صعوبة إحصاء المعجم اللوني في المدونة بشكل دقيق؛ لكثرة تجلياته، وحضور الألوان إما بدوالها المباشر، أو عبر إيحاءات عناصر الطبيعة، أو الأحجار الكريمة، وتكمن الصعوبة من وجه آخر في تداخل العناصر اللونية، واشتباك دلالاتها، وتعدد تدرجاتها، ولكننا آثرنا الإشارة إلى تشكلاتها النوعية لا الكمية العددية؛ لنتمكن من تأويل دلالاتها في المؤول الدينامي الذي يقوم على أنقاض المؤول المباشر.

ثانيا: علامة الحب[1]:

تمثل علامة الحب بمتعلقاتها أمارات على تجلي الحب الأسطوري بما تمثله علاقة الحب بين عشتار وتموز بابليًّا، أو عَنَاة وبَعْل كنعانيًّا، وهي أمارات لا تُحصى كثرةً في مدونة الدراسة، ولكننا اكتفينا ببعض الشواهد التي تمثل تعدادًا نوعيًّا لا كميًّا، وتجلت علامة الحب بمتعلقات متعددة أيقونيا وأماريًّا، وكلها تحيل على تجلي الرمز الأسطوري بإيحاءات وإشارات من دلالات الحضور الرمزي لأسطورة عشتار وتموز، ومن ذلك:

أ. **تجلي الحب الإيروسي ودلالاته الشبقية،** في قول الشاعر:

- "كانت
فتاتي تُنَشّفُ شعري القصيرَ بشعرٍ طويلٍ
ترعرعَ في القمحِ والكستناء. ولا تكتفي
بالغناء: أنا والشتاء نحبك، فابقَ
إذًا معنا! وتُدفّئُ صدري على
شَادينْ ظبيةٍ ساخنين"[2].

وفي قوله:

- "ويعجبها صراع مسائها مع صدرها:
[عذبتني يا حبّ
يا نهرًا يصبُّ مجونَه الوحشيَّ
خارجَ غُرفتي...

---

1) تمثل ظاهرة الحب في التراث الإنساني – وخاصة في التراث الأدبي – موضوعا مركزيا، وقد تناولها الشعراء والفلاسفة والمفكرون وعلماء اللاهوت من منظورات مختلفة، وتأملوا في منابعها، ودرسوا وجوهها، بداية من الحب الإيروسي الحسي وانتهاء بالحب الصوفي العرفاني، وعبورا بالحب الإنساني، والحب للكائنات والأوطان والمثل والحقيقة والجمال، ولم يدّع أحدٌ ممن درس عاطفة الحب أنه وقف على تعريف جامع لها فلسفيا أو نفسيا أو أدبيا، أو استقصى معانيه، وإنما هو يقاربه بنوع من المقاربة، ومن خلال منظور محدد؛ ولذا يعدُّ الحب من المفاهيم الإشكالية من ناحية المفهوم لارتباطه بالإنسان وعواطفه الكامنة، فإذا نُظر إليه شعريًّا، فهو حينئذٍ يخضعُ لمفهوم التجربة كما يعبر محمود درويش ذاته:"لا نصيحة في الحب، ولكنها التجربة"، وقوله:"لا حب يشبه حبًّا". انظر: محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد،** ص:80، ص:186. لمزيد التوسع انظر: جميل صليبا، **المعجم الفلسفي،** ج:1، ص:439. وانظر أيضًا: خليل أحمد خليل، **معجم الرموز،** ص: 48، ص:49، ص:50.

2) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد،** ص:59.

يا حبُّ! إنْ لم تُدمني شبقًا
قتلتك]"[1].

وفي قوله:

- "ههنا يُولَدُ **الحبُّ**
والرغبةُ التوأمان، ونولدُ"[2].

فارتباط الحب بالتعبير الحسي، أو الشبقي، وانفتاحه على الرغبة بوصفهما توأمين، وكأنهما يعبران عن علامة ولادة وجودية للشاعر، ولادة الأنا بالأنثى، فالأنا الذكورية متحدة في أناها الأنثوية حسب تعبير الشاعر.

ب . **صعوبة تجلي ماهية الحب**، وتتشكل أيضا علامة الحب في صعوبة القبض على ماهيتها، أو تجلي مفهومها داخل وجدان الإنسان، فيبدو التعبير عنها أو تصويرها ممن يصعبُ على المتكلّم ويعسر؛ لذا يغدو التساؤل عنها أحد مفاتيح اكتشافها، واكتشاف ارتباك الذات أمام العاطفة، مثل قول درويش:

- "هي: هل عرفت الحب يوما؟
هو: عندما يأتي الشتاء يمسني
شغف بشيء غائب، أضفي عليه
الاسم، أيَّ اسم، وأنسى..."[3].

وتبلغ غياب ماهية الحب ذروة غموضها حينما يصبح الحب نداءً حارقًا، وسؤالا مربكًا للذات الشاعرة في قوله:

- "يا حُبّ! ما أَنت؟ كم أنتَ أنتَ
ولا أنتَ. يا حبّ! هُبَّ علينا
عواصفَ رعديّةً كي نصيرَ إلى ما تحبّ"[4].

ج . **تجليات الحب العابر**، وتتجلى كذلك علامة الحب من خلال الحب العابر:

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:90.
2) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:72.
3) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:85.
4) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:45.

- "هي لا تحبك أنت
يعجبها مجازك
أنت شاعرها
وهذا كل ما في الأمر/"[1].

د . **عذابات الحب الرومانسي**، وتتجلى علامة الحب من خلال تصوير عذابات الحب الرومانسي تارة أخرى كما في قول الشاعر:

- " أعطنا، يا حبُّ، فيضَك كلَّه لنخوضَ
حرب العاطفيين الشريفة.. فانتصر أنت انتصرْ"[2]. وقوله:
- "لو أستطيع الحديث إلى الحب، بعد
الغداء، لقلت له: حين كنا
فتيين كنا لهاث يدين على زغب
المفردات، وإغماءة المفردات على
ركبتين. وكنت قليل الصفات، كثير
الحراك، وأوضح: فالوجه وجه
ملاك يجيء من النوم، والجسم
كبشٌ بقوة حمّى. وكنتَ تُسمى
كما أنت "حبًّا"، فيغمى علينا
ويغمى على الليل/"[3].

هـ . **في البحث عن الحب الأسطوري**، كما في قول الشاعر:

- "قال: ومن أنت في حضرة الغد؟
قلتُ: قصيدة حبٍّ ستكتبها حين
تختار، أنت بنفسك أسطورة الحبِّ/"[1].

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:89.

2) **المصدر نفسه**، ص:64.

3) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:108.

و . **في الحب/ الكينونة،** ويتجلى ذلك من خلال تجلي الحب بوصفه تعبيرا عن الكينونة، وتحدي العدم، يقول الشاعر:

- "تقول: لماذا نحب، فنمشي على طرق خاليةْ؟
أقول: لنقهر موتا كثيرا بموت أقل
وننجو من الهاويةْ"[2].
- وفي قوله:"ليس كُلُّ الحُبِّ موتًا
ليستِ الأرضُ اغترابًا مزمنًا"[3].
- وفي قوله:" إن كنتَ
حقًّا تحبُّ، فكن أنتَ... كن وترًا"[4].

ويتضح أيضا من خلال ظاهرة التناص الأسطوري مع أسطورة جلجامش وإنكيدو بوصفها ملحمة أسطورية تعبر عن عمق الحب ومأساته، حيث ذوّب الشاعر هذه الملحمة بكل ما تتضمنه من دلالات الحب وعلاماته في نصه، وهذه الملحمة هي صورة من صور التناص الأسطوري والملحمي، فهي أمارة؛ لأن دلالاتها قائمة على المجاورة، والإيحاء الرمزي الخفي[5].

ولا يخفى حضور الحب بمختلف أشكاله ومقاماته: من الحب الصوفي الحسي إلى تجليات الحب الأسطوري حتى الشهواني العشقي الذي يروم الاتحاد بالمحبوب إلى تجلي شعرية الحب بضرورة حب كل شي، يقول:

- " هكذا تولد الكلماتُ. أُدرِّبُ قلبي
على الحب، كي يَسَعَ الورد والشوكَ..."[6].

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:159.

2) **المصدر نفسه**، ص: 119.

3) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص: 29.

4) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:127.

5) تتجلى ملحمة جلجامش في ديوان جدارية بدلالاتها الرمزية، وإيحاءاتها الميثولوجية. انظر: **جدارية**، من ص:68 حتى ص:91.

6) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:44.

ثالثا: علامة الأنوثة[1]:

تمثل الأنوثة بدلالاتها الأيقونية والأمارية تجليًّا آخر من تجليات الرمز العشتاري في شعر محمود درويش، أو تجليًّا أيقونيًّا من تجليات الرمز الأسطوري الكنعاني (عَنَاة) بوصفها نشيد الخصوبة ورمزا للصيد والحب والحرب في الميثولوجيا الكنعانية[2].

وكان حضور العلامة الأنثويّة وتجلياتها إما:

1 - من خلال حضور الضمائر المؤنثة، سواء ضمير المفردة المؤنثة (هي)، أو (أنتِ)، أو من خلال (ياء المخاطبة) كما في قوله:

- "خذي النُّعاسَ، وخبِّئيني في
الرّواية، والمساءِ العاطفيّ/
وخبِئيني تحتَ إحدي النخلتين/
وعلِّميني الشِعْر.."[3].

أو في قوله:

- "أطيلي وقتَ زينتكِ
الجميلَ، (...)،
وانتظري البشارةَ ريثما تأتي.."[4].

2 - أو من خلال التعبير بضمير الكَاف للمخاطبة، كما في قوله:

- "وقلتُ:
سريرُك سرّي وسرُّك،

---

1) يدور معنى الأنوثة لغويّا واصطلاحيّا على المعاني التي تعبر عن مجموع الصفات التي تميز الأنثى عن الذكر نفسيًّا وجسديًّا وجنسيًّا، وهي أيضا مفهوم متجدد الدلالات، ومتعدد الاصطلاحات في ثقافات العالم، وتختلف زوايا النظر إليه دينيا وفلسفيا وأدبيا وميثولوجيا، وحين تحضر دلالات الأنوثة في الأدب فلها إيحاءات ومعانٍ كثيرة، لا يمكن حصرها واختزالها في المعاني الحسيّة والانطباعية المباشرة، وإنما يمكن النظر إليها في دلالاتها الأنطولوجية والإيديولوجية العميقة المتصلة بالذات ناظرة ومنظورا إليها، وحينما يتصل معناها بالأدب تصبح دلالاتها إشكالية.

2) عَنَاة وبَعْل تمثلان أسطورة التكوين في الميثولوجيا الكنعانية، مثلما عشتار وتموز في الميثولوجيا البابلية، ولكن التجلي الأكثر حضورا هو عشتار بوصفها الأسطورة الأم، أو الأسطورة الأولى في الميثولوجيا العالمية. لمزيد التوسع انظر: فراح السّوّاح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ص:31.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:98.

4) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:19.

ماضيك يأتي غدا

على نجمة لا تصيب الندى

بأذى،

أنام وتستيقظين فلا أنتِ مُلتفَّةٌ

بذراعي، ولا أنا زُنّار خصركِ..

أنا هو، لا تُغلقي بابَ بيتك

ولا ترجعيني إلى البحر، يا امرأتي، زبدا

أنا هُوَ، منْ كان عبدًا

لمسقط رأسكِ... أو سيّدا

(...) ولم أُشفَ منكِ، ومن نُدبتي أبدا.."[1].

3 - أو من خلال ضمير الجمع المؤنث (هُنَّ) كما في قوله:

- "الجميلات هُنَّ الجميلات"[2].

وقد تواترت مرارا وتكرارا في قصيدة تحمل العنوان ذاته[3].

وتمثل هذه الضمائر عناصر داعمة للعلامة الجامعة أنوثة عشتار/عناة، وتحيل عليها؛ لتأكيد حضورها، كما يمثل الحوار مع الأنثى من خلال الحوار المحتدم والمتجدد بأسلوب "قلتُ وقالت له"، أو بأسلوب الضمائر الغائبة/الحاضرة "هو/هي"، كما تحضر المرأة في بعدها الأنثوي الجسدي بكثافة لافتة في دواوين درويش الأخيرة، وتتجلى مرةً جسدًا حسيًّا محمّلا بدلالات وجودية وميثولوجية، كما في قوله:

- "أطيلي وقتَ زينتكِ

الجميلَ، (...)،

وانتظري البشارةَ ريثما تأتي. وفي ما

---

1) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:77، ص:78.

2) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:**73.**

3) تحضر في شعر محمود درويش الكائنات الحيوانية ذات الدلالات الأنثوية بتكرار لافت للنظر، مثل: غزالتي، ص:26، والظبي، ص:36، والأيائل، ص:50، والغزالة، ص:99، ص:111، والغزال، ص:110، والظبية، والشادن، والظبية البيضاء، ص:126. انظر: ديوان **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** مثالا، وكذلك في ديوان **لا تعتذر عما فعلت**، انظر: ص:65 خُشْف، ابن الغزال، وص:66 الغزال، ابن الغزالة، الغزال الأبيض، وص:67 الغزال، خُشْف، وص:103 غزالة، وص:118 الغزالة، وص:127 الغزال.

بعد نكبر. عندنا وقت إضافيّ
لنكبر بعد هذا اليوم.../
سوف يجيء يوم آخر، يوم نسائي
غنائي الإشارة، لازودي التحية
والعبارة. كل شيء أنثويّ خارج
الماضي. يسيل الماء من ضرع الحجارة"[1].

أو في قوله:

- "وفتاةٌ على العشب تسأل طيفا:
لماذا كبرتَ، ولم تنتظرني
يقول لها: لم أَكنْ حاضرًا
عندما ضاق ثوبُ الحرير بثُفَّاحَتَيْنِ.
فغنِّي، كما كنتِ قبل قليل تُغَنِّين:
لو كُنْتُ أكبرَ، لو كنتُ أكبرَ...
أَمَّا أَنا، فسأدخُلُ في شجر التوتِ
حيث تُحوِّلُني دُودَةُ القزِّ خَيْطَ حريرٍ،
فأدخلُ في إبرة امراةٍ من
نساء الأساطير،
ثم أطير كشالٍ مع الريح"[2].

أو في تماهي الأنا مع أناها الأنثوية، واتحادهما في الحضور والغياب، يقول درويش:

- "صوفيَّةٌ مفرداتي. وحسِّيَّةٌ رغباتي
ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ
إذا التقتِ الاثنتان:
أَنا، وأَنا الأنثويَّةُ"[1].

---

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:19، ص:20.

2) **المصدر نفسه**، ص: 137.

ويقول:

- "ها نحنُ نشربُ قهوتَنا بهدوءِ أميرينِ
لا يملكان الطواويس، أنتِ أميرةُ نفسِك
سلطانةُ البر والبحر، من أخمص القدمين
إلى حيرةِ الريحِ في خصلة الشعر..
وأنا في
ضيافةِ هذا النهار، أميرٌ على حصَّتي
من رصيفِ الخريفِ. وأنسى مَن المتّكلِّمُ
فينا لفرطِ التشابه بين الغيابِ وبين
الإيابِ إذا اجتمعا في نواحي الكمنجات"[2].

أو كما يعبر الشاعر متسائلا عن هويته المنقوصة حين يكون مجردا من أحلامه وأنثاه:

- "مَنْ أنا؟ من أنا دون حلمٍ ورفقة أنثى؟"[3].

رابعا: العلامة الإيروسية[4]:

تتجلى العلامة الإيروسية من متعلقاتها الإيحائية حيث الإصغاء إلى الجسد، ووصف تجلياته بصفته صورًا مشتهاة، وكذلك في حضور المعجم اللغوي الإيروسي: كالنهدين والشفتين والساقين واليدين والصدر والقبلة والاحتضان والشبق العاطفي، والإشباع، والاشتهاء، وحافر الشهوات، والأنوثة الفائضة، كما في قوله:

- "لا شيء يوجعني في غيابك

---

1) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص: 44.

2) **المصدر نفسه**، ص:70، ص:71.

3) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:144.

4) إيروس (Eros) إله الحب عند اليونان، وإيروس أيضا هو الحب، أو الرغبة الجنسية، ويطلق أحيانا على كل رغبة، أو ميل، أو أمنية، أو هوى كما يدل عند فرويد، والاسم منه (Erotisme)؛ أي **الشبق**. انظر: جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، بيروت: الشركة العالمية للكتاب، 1414هـ/ 1994م، مج:1، ص:183. و(أروس) هو رب الحب عند اليونان، يرمز لدى أفلاطون للتوق الروحي الذي يفضي إلى الحب الإلهي، وللغريزة التي تؤمّن للجنس البشري بقاءه، وتقول الأسطورة: إن والديْ أروس هما: الثروة والفقر، وبذلك يكون الحب حينا شقيا معذَّبا في توقه إلى ما لا يملك؛ فتتولد فيه الطاقة الجبارة؛ لتحقيق رغباته، ويكون حينا آخر غنيا بالسعادة والطمأنينة الداخلية، ومن خلال هذين المظهرين من العِوَز والغنى تبرز خصائص الحب النفسية الأساسية. انظر: جبور عبدالنور، **المعجم الأدبي**، ص:15.

لا الليل يخمش صدري ولاشفتاك...
أنام علي جسدي كاملا كاملا
لا شريك له،
(...) . كل ما فيّ لي"[1].

وهذه كلها علامات لغوية تحيل على العلامة الجامعة عشتار/عناة بوصفهما رمزيين أسطوريين يرمزان إلى الأنوثة والخصوبة، يقول درويش:

- "رَعَويَّةٌ أَيَّامنا رَعَويَّةٌ بين القبيلة والمدينة، لم أَجد لَيْلاً
خُصُوصِيًّا لهودجِكِ المكَلَّلِ بالسّراب، وقلتِ لي:
ما حاجتي لاسمي بدونكَ؟ (...)
كيف قتلتَني؟ وأَنا غريبةُ كُلِّ هذا الليل، (...)
بعثرني بما ملكتْ يداك من الرياح ولُمَّني.
فالليل يُسْلِمُ روحَهُ لك يا غريبُ، ولن تراني نجمةٌ
إلاّ وتعرف أَنَّ عائلتي ستقتلني بماء اللازوردِ،
فهاتِني ليكونَ لي -وأَنا أُحطِّمُ جَرَّتي بيديَّ-
حاضِريَ السعيدُ"[2].

ويغدو التناصُ الأسطوريُّ مع رمزية عشتار/عناة ودلالتهما على الخصوبة والخلق علامة أماريّة تحيل عليها عناصر كثيرة سواء كانت لغوية، أو غير لغوية بإيحاءاتٍ إيروسية، حيث يحضر صوت الأنثى الأسطورية فائضة الأنوثة، كما في قول الشاعر:

- "لم تكن تبكي على
أَحَدٍ، ولكنْ من مَفَاتِنِها بَكَتْ:
هَلْ كُلُّ هذا السحرِ لي وحدي
أَما من شاعرٍ عندي
يُقَاسِمُني فَرَاغَ التَخْتِ في مجدي؟

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:81.
2) محمود درويش، **جدارية**، ص:34، ص:35.

ويقطفُ من سياج أُنوثتي

ما فاض من وردي؟

(...)؟

أَنا الأولى

أَنا الأخرى

وحدِّي زاد عن حدِّي

وبعدي تركُضُ الغِزلانُ في الكلمات

لا قبلي... ولا بعدي!"[1].

كما يحضر صوت الأنثى كذلك من خلال العلامات غير اللغوية كالألوان والروائح، مثل حضور اللون الحنطي والبرتقالي واللازوردي والأسمر والأبيض واللوزي، ورائحة الشراشف، ورائحة العشب.

أما حضور الألوان ذات الدلالات الإيروسية، مثل قول درويش:

- "[حنطيَّةٌ كأغاني الحصاد القديمة

سمراءُ من لسعة الليل

بيضاءُ من فرط ما ضحك الماءُ

حين اقتربتِ من النبع...

عيناك لوزيّتان

وجرحان من عَسَلٍ شفتاك

وساقاك برجان من مرمر

ويداك على كتفي طائران

ولي منك روح ترفرف

حول المكان]"[2].

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:72، ص:73. يستدعي درويش هنا مقولة عشتار، وهي تتحدث عن نفسها:"أنا الأول، وأنا الآخر، أنا الزوجة، وأنا العذراء، أنا الأم، وأنا الابنة ..". انظر: فراس السّوّاح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة، وأصل الدين والأسطورة**، ص:7

2) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:159.

ويحضر أيضا من خلال صور الفواكه والثمار ذات الدلالات الإيروسية، مثل التفاح والإجّاص واللوز، وكذلك الأشجار كشجرة (الصنوبر)، يقول درويش:

- "استَعَرْتُ من الصَّنَوْبَرة العتيقةِ غيمةً
وعَصَرْتُها كالبرتقالةِ، وانتظرتُ غزالة
بيضاءَ أسطوريَّةً"[1].

ويقول:

- "وفتاةٌ على العشب تسأل طيفا:
لماذا كبرتَ، ولم تنتظرني
يقول لها: لم أكن حاضرا
عندما ضاق ثوب الحرير بتفاحتين.
فغنّي كما كنت قبل قليل تُغنين:
لو كنتُ أكبرَ، لو كنتُ أكبرَ..."[2].

أو من خلال عنصر الإنشاد الغنائي والرعوي في التغزل بجسد المرأة، فهذه كلها عناصر علامية حافة بالعلامة الجامعة، بما توحي به هذه العناصر من بعد إيروسي مفعم بالحيوية والحياة، فالتناص الأسطوري مع سفر نشيد الأناشيد بوصفه رمزًا أماريًّا قائما على المجاورة؛ يشكل قاعًا أسطوريا في وصف جسم المرأة ومفاتنها في التراث الأسطوري القديم، يقول درويش:

- "هل يُضيءُ الذهبْ
ظلمتي الشاسعةْ
أم نشيد الأناشيد
والجامعةْ؟"[3].

---

1) **المصدر نفسه**، ص:33.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:137.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:91. يتجلى حضور سفر نشيد الأناشيد تجليا أسطوريا من خلال الرمز الكنائي تارة، أو من خلال امتصاص مضامينه، وتذويبها تذويبا في الشعر من خلال توظيف التناص الأسطوري: امتصاصا أو تجاوزا.

خامسا: علامة الجمال[1]:

تواترت علامة الجمال بتجلياتها المختلفة (33) مرّة، وبنسبة مئوية تقدّر ب(10.22%)، وكان حضورها مختلفا، فتارةً تحضرُ بشكل مباشر، وعلامة لفظية صريحة تعبر عن احتفاء الشاعر بالجمالي، وتارة يبدو حضورها ضمنيًا إيحائيًّا فتعبر اللغة الواصفة عن كل ما هو جمالي، فهي علامة واقعة في منطقة الخفاء والتّجلي، تارة:

1 - بالتّجريد والتّجسيد، كقوله:

- "حينَ يجفُّ ماءُ القلبِ تزدادُ الجمالياتُ
تجريدًا، وَتَدّثرُ العواطفُ بالمعاطف،
والبكارةُ بالمهارةِ"[2].

2 - وبالجمال بوصفه قيمة مستقلة، وكونه لا ينفصل عن قيمة إنسانية عليا، مثل الحريّة، كقوله:

- "وغنِّ، فإنّ الجماليَّ حريَّة/"[3].

3 - وبالجمالي حين يتجلى في احتفاء الشاعر بجمال الأنثى المنتقى من كل الجميلات، كقوله:

- "الجميلاتُ كل الجميلات أنتِ
إذا ما اجتمعن ليخترن لي أنبل القاتلات"[4].

4 - وبالجمال المطلق الكُليّ للكون والوجود، كقوله:

- "أرى ما لا يُرى من جاذبية
ما يسيلُ من الجمالِ الكاملِ المتكامل الكُلّيّ
في أبد التلال، ولا أرى قنّاصتي"[5].

---

1) يحتل مفهوم الجمال مكانة خاصة في الآداب العالمية والعربية، وفي مختلف الفلسفات الإنسانية، وله تصورات متعددة ومتجددة، ولا يمكن الإحاطة بمفهومه؛ لاختلاف زوايا النظر إليه، وتعدد منطلقاتها، ولكونه إحساسا ذاتيا داخليا. فهو – لغويا – الحُسْن والملاحة والوسامة والبهاء، واختلف حول مفهومه الاصطلاحي، فهو تارة: ما يثير فينا إحساسا بالانتظام والتناغم والكمال، وهو اكتناه انفعالي، ولدى أفلاطون فإن الجمال إشراق الحقيقة؛ أي هو التشابه بين الأصل السماوي، وظله الأرضي، فهو انعكاس ظل الخالق على المخلوقات، وقال آخرون: إن الجمال المطلق غير متيسر الوجود في الأشياء غير الكاملة، فهو إذن تصور ذهني لدى الإنسان، وقال بعضهم: الجمال هو النجاح في التأويل الإنساني للطبيعة، فإذا نجح هذا التأويل بالكلام تجلّى الجمالُ الفني. لمزيد التوسع انظر: جبور عبدالنور، **المعجم الأدبي**، ص:85.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:79.

3) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:195.

4) **المصدر نفسه**، ص: 74.

5) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص: 32.

5 – وباستدعاء أسطورة نرسيس بوصفه رمزًا أسطوريا صريحًا يرمز إلى الجمال الذاتي، وباستدعاء متعلقات هذه الأسطورة، مثل: المرآة علامة غير لغوية، والماء، والنرجس في قول درويش:

– "نرسيس ليس جميلا
كما ظنّ. لكنّ صنّاعه
ورطوه بمرآته. فأطال تأمله
في الهواء المقطر بالماء...
لو كان في وسعه أن يرى غيره
لأحبَّ فتاةً تحملقُ فيه،
وتنسى الأيائل بين الزنابق والأقحوان..
ولو كان أذكى قليلا
لحطم مرآته
ورأى كم هو الآخرون...
ولو كان حرًّا لما صار أسطورةً..."[1].

6 – حضورًا كنائيًّا من خلال التّلويح والإشارة إلى أسطورة نرسيس بطرفٍ خفيّ عبر تقنية التناص، كقوله:

– "أنا
الغريبُ، وكلُّ ما حولي يذكرني بنفسي.
كلّما حدّقتُ في الماء امتلأتُ بنرجسي
وغضضتُ طرفي. مَن أنا في ليل
غربتك الطويل؟ مسافر يرتاحُ في
الجسد الجميل"[2].

وقوله أيضا:

– "حدّق إلى مرآة نرجسنا الوسيم!"[3].

---

1) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص: 49.

2) **المصدر نفسه**، ص: 101.

3) **المصدر نفسه**، ص: 119.

ويمثل هذا حضورا رمزيا أماريّا رامزًا إلى العلامة الجامعة.

سادسا: أعلام المكان والزمان[1]:

تواترت العَلامة المكانية والزمانية (14) مرة، لكل منهما بنسبة مئوية تقدر بـ(4.33%) تقريبا، وما يتصل بهما من متعلقات مكانية وزمانية؛ إذ تمثل العلامة المكانية معجمًا أسطوريا يحيل على الامتداد، كالمواضع والمواقع وأسماء المدن والبلاد والأنهار والجبال، مثل: بابل، روما، سومر، طروادة، أثينا، إسبارطة، الأولمب، حدائق بابل المعلقة، مجمع الآلهة، وما يرادف ذلك من إشارات مكانية أمارية، أو أيقونية ذات أبعاد أسطورية متعلقة بالفضاء العشتاري، أو الأولمبي.

أما العلامة الزمانية فقد تساوت تقريبا مع العلامة المكانية عددا، وتماثلت معها بكونها معجما زمانيا أسطوريا؛ يحيل على الديمومة والتعاقب والمطلق، والمجرد، مثل الأبدية، والسرمدية، والأزلية، والماضي، والحاضر، والمستقبل، والآنَ، وغدًا، أو من خلال أسماء الأعلام، مثل عَنَاة (4) مرات، وهي رمزٌ كنعاني أيقوني لعشتار البابلية، وجلجامش (مرتان)، وإنكيدو (6) مرات، ونرسيس (النرجس)، وحمورابي[2].

وهذه المتعلقات التي حاولنا تجريدها من مدونة الدراسة كلها تحيل على العلامة الجامعة، وهي الرمز الأسطوري، وتدفع نحو هذا الفهم؛ ولكي نتمكن من توضيح ذلك ، لا بد أولا أن نفهم العلاقة التي بينها، ولا بد ثانيا من بلورة تصوّر يقوم على هذه الجدلية، وهذا ما سنحاول بلورته في المؤول الدينامي[3].

---

1) يُعرف المكان بأنه الموضع أو المحل المحدد الذي يشغله الجسم، وهو مرادف للامتداد. والمكان فلسفيا هو البعد المجرد الموجود، أو هو وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، ويرى آخرون أن للمكان عددا غير محدود من الأبعاد، ويرى هوفدينغ أن المكان ينقسم إلى المكان النفسي الذي ندركه بحواسنا، والمثالي الذي ندركه بعقولنا، وهو مجردٌ ومطلق. أما الزمان في الأساطير اليونانية فهو الإله الذي ينضج الأشياء، ويوصلها إلى نهايتها، والزمان فلسفيا: هو وسط لا نهائي غير محدود شبيه بالمكان، تجري فيه جميع الحوادث، وهو مرادف لمعنى الديمومة. انظر: جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، مج:2، ص:412، ومج:1، ص:636.

2) ورد في ملحمة جلجامش أن حب جلجامش تمكّن من قلب الإلهة عشتار، وطلبت منه الزواج بها، فرفض، فأرادت عشتار الانتقام لكبريائها، فطلبت من أبيها الإله آنو – إله السماء في حضارة ما بين النهرين – أن يخلق ثورا سماويا؛ كي يقتل جلجامش، فلبّى طلبها، وتصارع جلجامش مع الثور الوحشي بمساعدة إنكيدو، فقتلاه، وازداد حب جلجامش لصديقه الخارق إنكيدو، وظن بأن من هزم الثور السماوي لا يموت، ولكن المرض أوهن جسم إنكيدو، ونزل به الموت، ولما احتضر استبد القلق بجلجامش، وحينما مات بكاه بكاء حارا، وأخذت الأسئلة تجتاح جلجامش عن الموت والحياة والخلود. انظر: عبدالله صالح جمعة، **ملحمة جلجامش: قصيدة من الأدب السومري**، بيروت: محترف بيروت غرافيكس للنشر، ط:1، 2012م، ص:70 وما بعدها.

3) يمثل المكان والزمان علامتين بارزتين في شعر درويش، وهذا ما يدفعُ نحو ضرورة التوقف عندهما، وعلاقتهما بحركة الزمن النفسي والأسطوري، وعلاقة ذلك بالمكان بوصفه علامة أسطورية، وإذا جمعنا بينهما استطعنا أن نتوقف عند سيميائية المكان والزمان، في تصور واحد

المبحث الثاني

طائر الفينيق رمزا أسطوريا: معاينة إحصائية:

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	**القصيدة والصفحة**	**الديوان**	**العدد**
وكأنني قد متُّ قبلَ الآن/أعرفُ هذه الرُّؤيا، وأعرفُ أنني/أمضي إلى ما لستُ أعرفُ/ربما ما زلتُ حيًّا في مكانٍ ما.	جدارية، ص:11	جدارية محمود درويش، 2001م.	247
ولم أجد موتًا؛ لأقتنصَ الحياة.	جدارية، ص:26		
ورأيت ما يتذكر الموتى، وما ينسون... هم لا يكبرون، ويقرأون الوقتَ في ساعات أيديهم، وهم لا يشعرون بموتنا أبدًا، ولا بحياتهم.	جدارية، ص:27		
الوقتُ صفرٌ، لم أفكر بالولادة حين طار الموتُ بي نحو السديم، فلم أكن حيًّا ولا ميتًا، ولا عدم هناك، ولا وجود.	جدارية، ص:28		
رأيت رفاقي الثلاثة ينتحبون، وهم يخيطونَ لي كفنا بخيوط الذّهب.	جدارية، ص:31		

لكونهما لا ينفصلان أبدا، فرمزية المكان والزمان في الفضاء الأسطوري هي حركة لولبية، ذات أبعاد متصلة بالامتداد والديمومة: مكانيا وزمانيا، ولكن لهذا بحث آخر.

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
ولكنّ السّلاحَ يوسّعُ الكلمات للموتى وللأحياء فيها.	جدارية، ص:33		
لا عمرَ يكفي؛ كي أشدَّ نهايتي لبدايتي.	جدارية، ص:33		
لكنّ الحياةَ جديرةٌ بغموضها، وبطائرِ الدوريّ... لم أولد؛ لأعرفَ أنني سأموت.	جدارية، ص:36		
يا موتنا خذنا إليك على طريقتنا، فقد نتعلّم الإشراق.	جدارية، ص:37		
وأُريدُ أُن أُحيا...، فلي عَمَلٌ على ظهر السّفينة.. ما البدايةُ؟ ما النّهايةُ؟ لم يعد أَحَدٌ من الموتى ليخبرَنا الحقيقة.	جدارية، ص:48		
أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض، انتظرني في بلادِكَ، ريثما أُنهي حديثًا عابرًا مَعَ ما تبقَّى من حياتي قربَ خيمتكَ.. فيا مَوْتُ! انتظرني ريثما أُنهي تدابيرَ الجنازة في الرّبيع الهَشّ، حيث وُلدتُ.	جدارية، ص:49		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
ولا تَضَعُوا على قبري البنفسجَ، فَهْوَ زَهْرُ المحْبَطين يُذَكِّرُ الموتى بموت الحُبِّ قبل أَوانِهِ. وَضَعُوا على التّابوتِ سَبْعَ سنابلٍ خضراءَ إنْ وُجِدَتْ، وبَعْضَ شقائقِ النُعْمانِ إنْ وُجِدَتْ. وإلاّ فاتركوا وَرْدَ الكنائسِ للكنائس والعرائس/أَيُّها الموتُ انتظر! حتى أُعِدَّ حقيبتي.	جدارية، ص:50		
ويا مَوْتُ انتظرْ، يا موتُ؛ حتى أستعيدَ صفاءَ ذِهْني في الرّبيع، وصحّتي؛ لتكونَ صيَّادا شريفًا لا يَصيدُ الظَّبْيَ قرب النّبع، فلتكنِ العلاقةُ بيننا وُدّيَّةً وصريحةً: لَكَ أنَتَ مالَكَ من حياتي.. ولي منكَ التأمُّلُ في الكواكب: لم يَمُتْ أَحَدٌ تمامًا، تلك أَرواحٌ تغيِّر شَكْلَها ومُقَامَها.	جدارية، ص:51		
يا موت! ياظلِّي الذي سيقودُني، يا ثالثَ الاثنين، يا لَوْنَ التردُّد في الزُمُرُّد والزَّبَرْجَدِ، يا دَمَ الطاووس، يا قَنَّاصَ قلبِ الذئب، يا مَرَض الخيال.	جدارية، ص:52		
ويا مَوْتُ انتظرْ، واجلسْ على الكرسيّ.	جدارية، ص:54		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها. هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد الرافدين. مِسَلَّةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنةِ، النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ وانتصرتْ، وأفْلَتَ من كمائنك الخُلُودُ.	جدارية، ص:54، ص:55		
وأنا أريد، أريد أنْ أحيا... فلي عَمَلٌ على جغرافيا البركان. من أَيام لوط إلى قيامة هيروشيما واليبابُ هو اليبابُ. كأنني أَحيا هنا أَبدا، وبي شَبَقٌ إلى ما لستُ أَعرف.	جدارية، ص:55		
فما نفع الربيع السّمح إن لم يؤنس الموتى، ويكملْ بعدهم فرح الحياة، ونضرة النسيان؟	جدارية، ص:57		
وأَيُّها الموتُ التَبِسْ واجلسْ على بلَّوْرِ أَيامي، كأنَّكَ واحدٌ من أَصدقائي الدائمين، كأنَّكَ المنفيُّ بين الكائنات. ووحدك المنفيُّ. لا تحيا حياتَكَ. ما حياتُكَ غير موتي. لا تعيش ولا تموت.	جدارية، ص:57		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وأَنتَ مَنْ أَنتَ، المعَظَّمُ، عاهلُ الموتى، القويُّ، وقائدُ الجيش الأَشوريِّ العنيدُ، فاصنع بنا، واصنعْ بنفسك ما تريدُ.	جدارية، ص:59		
كن صديقًا طيّبًا يا موت.	جدارية، ص:60		
ربما أسرعتَ في تعليمِ قابيل الرّماية.	جدارية، ص:61		
عد يا موت وحدك سالما، فأنا طليق ههنا في لاهنا، أو لاهناك.	جدارية، ص:61		
يا موت! هل هذا هو التّاريخ، صنوك، أو عدوك... أيها الموتُ انتظرني عند باب البحر.	جدارية، ص:63		
فانتظرني ريثما أنهي زيارتي القصيرة للمكان وللزمان، ولا تصدقني أعودُ ولا أعود، وأقول: شكرًا للحياة!، ولم أكن حيًّا ولا ميْتا.	جدارية، ص:64		
هل الموت ما تفعلين بي الآن، أم هو موت اللغة؟	جدارية، ص:67		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وكلما صادقت، أو آخيت سنبلة تعلمتُ البقاء من الفناء وضده:"أنا حبة القمح التي ماتت؛ لكي تخضر ثانية. وفي موتي حياة ما..."! كأني لا كأني، لم يمت أحد هناك نيابة عني. فماذا يحفظ الموتى من الكلمات غير الشكر:"إن الله يرحمنا". ويؤنسني تذكر ما نسيت من البلاغة:"لم ألدْ ولدًا؛ ليحملَ موتَ والده"...!	جدارية، ص:68، ص:69		
مَنْ أنا في الموت بعدي؟ من أنا في الموت قبلي، قال طيف هامشي:"كان أوزيريس مثلك، كان مثلي، وابن مريم كان مثلك، كان مثلي. بيد أن الجرح في الوقت المناسب يوجع العدم المريض، ويرفع الموت المؤقت فكرة...".	جدارية، ص:69، ص:70		
لا تمت قبلي ولا بعدي على السفح الأخير، ولا معي. حدّق إلى سيارة الإسعاف والموتى، لعلي لم أزل حيًّا.	جدارية، ص:77		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
كم من الوقت انقضى منذ اكتشفنا التوأمين: الوقت والموت الطبيعيّ المرادف للحياة، ولم نزل نحيا كأن الموت يخطئنا، فنحن القادرين على التذكر، قادرون على التحرر، سائرون على خطى جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن... هباء كامل التكوين ... يكسرني الغياب كجرة الماء الصغيرة. نام إنكيدو ولم ينهض.	جدارية، ص:80، ص:81		
وللموت وقت... ولا شيء يبقى على حاله... كل نهر سيشربه البحر، والبحر ليس بملآن، لا شيء يبقى على حاله، كل حيّ يسير إلى الموت، والموت ليس بملآن، لا شيء يبقى سوى اسمي المذهب بعدي: "سليمان كان"... فماذا سيفعل موتى بأسمائهم، هل يضيء الذهب ظلمتي الشاسعة، أم نشيد الأناشيد والجامعة؟	جدارية، ص:90، ص:91		
وقلتُ: إن متُّ انتبهتُ... لديّ ما يكفي من الماضي، وينقصني غدٌ.	جدارية، ص:97		
علبة حجرية يتحرك الأحياء والأموات في صلصالها.	جدارية، ص:99		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وعند الفجر أيقظني/نداء الحارس الليلي/من حلمي ومن لغتي:/ستحيا ميتةً أخرى/فعدّل في وصيتك الأخيرة/قد تأجّل موعد الإعدام ثانية/سألتُ: إلى متى؟/قال:انتظر لتموت أكثر/قلتُ: لا أشياء أملكها؛ لتملكني/كتبت وصيتي بدمي:/"ثقوا بالماء يا سكان أغنيتي".	لي حكمة المحكوم بالإعدام، ص:17، ص:18	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
سألتقي بنهايتي وبدايتي.	في مثل هذا اليوم، ص:27		
وأريد شيئا واحدا، لاغير/شيئا واحدا:/ موتًا بسيطًا هادئًا/ في مثل هذا اليوم/في الطرف الخفي من الزنابق/ قد يعوضني كثيرا أو قليلا/ عن حياة كنت أحصيها/دقائق أو رحيلا/ وأريد موتا في الحديقة/ ليس أكثر أو أقل.	في مثل هذا اليوم، ص:28		
أنزلْ هنا، والآن عن كتفيك قبرَك/واعط عمرك فرصة أخرى؛ لترميم الحكاية/ ليس كلُّ الحبِّ موتًا.	أنزل هنا، والآن، ص:29		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
صاح بي صوتٌ عميق:/ليس هذا القبر قبرك، فاعتذرت،/ قرأتُ آيات من الذكر الحكيم، وقلتُ للمجهول في البئر: السلام عليك يوم/ قُتلتَ في أرض السلام، ويوم تصعدُ من ظلام البئر حيّا.	لم أعتذر للبئر، ص:34		
كأنهم قالوا:/"نداوي جرحنا بالملح/"نحيا قرب ذكرانا، نجرّب موتنا العاديَّ، ننتظر القيامة، ههنا، في دارها/ في الفصل ما بعد الأخير".	لا راية في الريح، ص:36		
لبلادنا وهي السبيّةْ/ حريةُ الموت اشتياقا واحتراقا/ وبلادنا في ليلها الدمويّ/ جوهرةٌ تشعُّ على البعيد على البعيد/ تضيء خارجها.../ وأما داخلها؛ فتزداد اختناقا.	لبلادنا، ص:40		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
يتركون وصية في كل متر من فناء البيت:"لا تتذكروا من بعدنا إلا الحياة".. حاملين نعوشهم ملأى بأشياء الغياب: بطاقة شخصية، ورسالة لحبيبة مجهولة العنوان:"لا تتذكري من بعدنا إلا الحياة"، ويرحلون من البيوت إلى الشوارع .. قائلينَ لمن يراهم: لم نزلْ نحيا فلا تتذكرونا".. لا تتذكروا من بعدنا إلا الحياة".	لا ينظرون وراءهم، ص:57		
ويرجعون إلى الحكايةِ... لا نهاية للبداية.	لا ينظرون وراءهم، ص:58		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
لم يسألوا: ماذا وراء الموت؟ كانوا يحفظون خريطة الفردوس أكثر من كتاب الأرض. يشغلهم سؤال آخر: ماذا سنفعل قبل هذا الموت؟ قرب حياتنا نحيا، ولا نحيا، كأن حياتنا حصص من الصحراء مختلف عليها بين آلهة العقار.. حياتنا عبء على ليل المؤرخ:"كلما أخفيتهم طلعوا عليّ من الغياب".. حياتنا عبء على الرسام:"أرسُمُهُمْ، فأصبح واحدا منهم، ويحجبني الضباب". حياتنا عبء على الجنرال:"كيف يسيل من شَبَحٍ دم؟ وحياتنا هي أن نكون كما نريد. نريد أَن نحيا قليلاً لا لشيء... بل لِنَحْتَرِمَ القيامَةَ بعد هذا الموت. واقتبسوا بلا قَصْدٍ كلامَ الفيلسوف:"الموت لا يعني لنا شيئا. نكونُ فلا يكونُ. الموت لا يعني لنا شيئا يكونُ فلا نكونُ". ورتّبوا أَحلامُهُمْ بطريقةٍ أخرى، وناموا واقفين!	لم يسألوا: ماذا وراء الموت، ص:59، ص:60		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
ويلعبون مع الجنود على الحواجز لعبة الموت البريئة.	قتلى ومجهولون، ص:62		
وليس للتاريخ عاطفة؛ لنشعر بالحنين إلى بدايتنا، ولا قصد؛ لنعرف ما الأمام وما الوراء...؟	لا تكتب التاريخ شعرا، ص:97		
وعليك أن تختار دورك في النهايةْ. فأقول: تنقصني البداية، ما البداية؟	لي مقعد في المسرح المهجور، ص:116		
تدلّني ريحانة أرخت جدائلها على الموتى، ودفأت الرخام. "هنا يكون الموت حبًّا نائمًا".	في الشام، ص:117		
هناك أحياء وموتى.. وبين الحيّ والميْت الذي فيه تناوُبُ حارسينِ على الدّفاع عن النخيل.	في مصر، ص:119		
كان الكائن البشري يكتب حكمة الموت/الحياة، وكل شيء عاطفيٌّ مقمرٌ... إلا القصيدة في التفاتتها إلى غدها تفكر بالخلود.	في مصر، ص:120		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
أتذكر السياب. حدّادون موتى ينهضون من القبور ويصنعون قيودنا.. ونحنُ لم نحلم بأكثر من حياة كالحياة، وأن نموت على طريقتنا.	أتذكر السياب، ص:122		
حتى نوقظَ الموتى.	ليس للكردي إلا الريح، ص:126		
قلت له: قد تغيرت يا صاحبي وانفطرت، فها هي دراجة الموت تدنو، ولكنها لا تحرك صرختك الخاطفةْ. قال لي: عشتُ قرب حياتي كما هي، لا شيء يثبت أنيَ حيّ، ولا شيء يثبت أنني ميْتٌ.	بيت من الشعر بيت الجنوبي، ص:141		
إنّ الحياةَ بديهية فلماذا نفسرها بالأساطير؟ إنّ الحياة حقيقية والصفات هي الزائفة.. قلتُ: وماذا عن الروح؟ قال: ستجلس قرب حياتي، فلا شيء يثبت أنني ميْت، ولا شيء يثبت أني حيٌّ، ستحيا كما هي حائرة آسفة.	بيت من الشعر بيت الجنوبي، ص:145، ص:146		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وقلتُ: تعلمتُ منك الكثير./ تعلمتُ كيف أدرّبُ نفسي على الانشغال بحبِّ الحياة.	كحادثة غامضة، ص:155، ص:156		
فافرح بأقصى ما استطعت من الهدوء؛ لأن موتًا طائشًا ضلَّ الطريق إليك من الزّحام... وأجلكْ.	الآن ... في المنفى، ص:17	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
قلْ للحياة كما يليق بشاعر متمرس: سيري ببطْء كالإناثِ الواثقات بسحرهن وكيدهن.. سيري ببطء يا حياةُ؛ لكي أراكِ بكامل النّقصان حولي.	الآن ... في المنفى، ص:18		
إن رجعتَ إلى البيت حيًّا كما ترجع القافيةْ/ بلا خلل، قل لنفسك: شكرًا!	إن مشيت على شارع، ص:23		
وغاب كما تتمنى الأساطير/ لم ينتصر ليموت، ولم ينكسر ليعيش، فخذ بيدينا معًا، أيها المستحيل!	هو لا غيره، ص:32		
الحياةُ بديهية... وحقيقية كالهباء!	هنالك عرس، ص:40		
لا حياة ولا موت حول المكان.	فراغ فسيح، ص:41		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
ولا يحلم الميتون كثيرا، وإن حلموا لا يصدّق أحلامهم أحدٌ... قلتُ ما زلتُ حيًّا؛ لأني أرى الكلمات ترفرفُ في البال.	ها هي الكلمات، ص:45		
في مثل هذا الخريف تقاطعَ موكبُ عرس لنا مع إحدى الجنازات، فاحتفل الحيُّ بالميْت، والميْتُ بالحيّ.	أحب الخريف وظل المعاني، ص:55		
لا تعرف البذرة الموتَ مهما ابتعدنا.	وأما الربيع، ص:58		
لم أجد سببا؛ لأسأل: من هو الشخص الغريب؟ وأين عاش، وكيف مات [فإن أسباب الوفاة كثيرة من بينها وجع الحياة]. سألت نفسي: هل يرانا أم يرى عدمًا، ويأسف للنهاية؟ ولم يرَ الموت المحلق فوقنا كالصقر... [فالأحياء هم أبناء عم الموت، والموتى نيام هادئون وهادئون وهادئون].. فالموتى سواسية أمام الموت.. لا يتكلمون، وربما لا يحلمون.	لا أعرف الشخص الغريب، ص:67، ص:68		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
عشْ غدك الآن! مهما حييت فلن تبلغ الغد... لا أرض للغد، واحلمْ ببطء، فمهما حلمت ستدرك أنّ الفراشة لم تحترق؛ لتضيئك.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:106		
وما لا يسمى من الموت حلما.. ولو أستطيع الحديث إلى شبح الموت خلف سياج الأضاليا؛ لقلت: ولدنا معًا توأمين، أخي أنت يا قاتلي.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:108		
أمشي وتنقص فيّ الحياةُ على مهلها كسعال خفيف. أفكّر: ماذا لو أني تباطأتُ، ماذا لو أني توقفت؟ هل أوقف الوقت؟ هل أربك الموت؟.. أمشي كأن الحياة تعدّل نقصانها بعد حين.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:109، ض:110		
تقول: لماذا نحب، فنمشي على طرق خالية؟ أقول: لنقهر موتًا كثيرا بموتٍ أقل، وننجو من الهاوية.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:119		
قلت: سأشهد أنيَ ما زلتُ حيا، ولو من بعيد.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:124		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
عما قليل تطل علينا الحياة بديهية.	ضباب كثيف على الجسر، ص:133		
شاهدتُ غرفة نومي تُقهقهُ: هل أنت حيٌّ؟ تعال لأحمل عنك الهواء، وعكازك الخشبي المرصع بالصدف المغربي! فكيف أعيد البداية، يا صاحبي.	ضباب كثيف على الجسر، ص:144		
والحياة بديهية ومشاعًا.. قال لي: لا أريد مكانا؛ لأدفن فيه، أريد مكانا؛ لأحيا، وألعنه لو أردتُ.	ضباب كثيف على الجسر، ص:145		
لا شيء يثبت أني أنا غير موت صريح على الجسر، أرنو إلى وردةٍ في البعيد؛ فيشتعل الجمر.. قلتُ: تمهل ولا تمتِ الآنَ. إنّ الحياةَ على الجسرِ ممكنةٌ.	ضباب كثيف على الجسر، ص:147		
لا تقل إنه مات، أو عاش قرب الحياة سدى!	ضباب كثيف على الجسر، ص:148		
وقد توقظ الذكريات نداء شبيها بإيماءة الموتِ عند الغروب.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:155		
قال: قتلتكما أمسِ/ قلنا: عفا الموتُ عنا.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:168		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
قال: الحياةُ تواصل روتينها بعدنا.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:171		
في حضرة الموت لا نتشبث إلا بصحّة أسمائنا... مَنْ ماتَ منا سألتُ، أنا أم أنا؟	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:172		
قلتُ: ألا نتصالح؟ قال: إذا وقّع الحيُّ والميْت، في جسدٍ واحدٍ هدنةً، قلت: هذا أنا الميْت والحيُّ، قال: نسيتك مَن أنت؟	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:172		
واصرخ لتسمع نفسك، واصرخْ لتعلم أنك ما زلت حيًّا وحيًّا، وأنّ الحياة على هذه الأرض ممكنة. فاخترعْ أملاً للكلام، ابتكر جهةً، أو سرابًا يطيلُ الرّجاء، وغنِّ، فإنّ الجماليَّ حريّةٌ.	طباق، ص:194		
ولنا نصفُ حياةٍ، ولنا نصف ممات، ومشاريع خلود... وهوية.	ههنا الآن، وهنا والآن، ص:14	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، 2009م.	

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
هُنا والآن... لا يكترثُ التاريخُ بالأشجار والموتى. على الأشجار أن تعلو، وأن لا تشبه الواحدةُ الأخرى سموًّا وامتدادا. وعلى الموتى، هنا والآنَ، أن يستنسخوا أسماءهم، أن يعرفوا كيف يموتون فرادى. وعلى الأحياء أن يحيوا جماعات، وأن لا يعرفوا كيف سيحيون بلا أسطورة مكتوبة... تنقذهم من عثرات الواقع الرخو وفقه الواقعيةْ. وعليهم أن يقولوا: نحن ما زلنا هنا نرصد نجمًا ثاقبًا في كل حرف من حروف الأبجديةْ. وعليهم أن يغنّوا: نحن ما زلنا هنا نحملُ عبءَ الأبديةْ.	هنا الآن، وهنا والآن، ص:18، ص:19		
كلُّ شيء يصطفي معنى لحادثة الحياة.. ربما خبأت خوفي من ملاك الموت، عن قصد؛ لكي أحيا الهنيهةَ بين منزلتين: حادثةِ الحياة وحادث الموت المؤجَّل ساعة أو ساعتين، وربما عامين.	بالزنبق امتلأ الهواء، ص:23، ص:24		
واتركيني الآنَ؛ كي أحلو إلى الموت... ونفسي!	على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص: 31		
هناك موتى يوقدون النار حول قبورهم. وهناك أحياء يُعدّون العشاء لضيفهم.	على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص:32		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
ويشرب الموتى مع الأحياء نعناع الخلود.. لم يرجع ولم يحمل شهادة موته وحياته.	على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص: 33		
لم أزل حيًّا.	على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص: 34		
للحياة أقول: على مهلك، انتظريني إلى أن تجف الثمالة في قدحي... تحيا الحياة!	لاعب النرد، ص:46		
لا أقولُ: الحياة بعيدًا هناك حقيقيةٌ، وخيالية الأمكنةْ، بل أقول: الحياة، هنا، ممكنةْ.	لاعب النرد، ص:52		
سوف نحيا بقية هذا النهار. سنحيا ونحيا.	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:80		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الموت والحياة			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
تعالي معي؛ لنزورَ الحياة، ونذهبَ حيثُ أقمنا خيامًا من السروْ والخيزران على ساحل الأبدية. إن الحياة هي اسم كبير لنصرٍ صغيرٍ على موتنا. والحياة هي اسمك يطفو هلالا من اللازوردِ على العدم الأبيض، استيقظي وانهضي، لن نموت هنا، فالموت حادثة وقعت في بداية هذي القصيدة، حيث التقيتُ بموت صغير، وأهديته وردةً، فانحنى باحترامٍ، وقال: إذا ما أردتك يومًا وجدتك.	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:81		
رغبتُ بالآتي من الماضي، ستتسع الدروبُ لنا. ستأخذنا الحياة إلى طبيعتها.	ورغبتُ فيك، رغبتُ عنك، ص:105		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الاحتراق والانبعاث			
السياق الشعري	**القصيدة والصفحة**	**الديوان**	**العدد الإجمالي**
سأصير يوما طائرا، وأسل من عدمي وجودي. كلما احترق الجناحان اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من الرماد... عزفتُ عن جسدي، وعن نفسي؛ لأكملَ رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقني وغاب.	جدارية، ص:12، ص:13	جدارية محمود درويش، 2001م.	**32**
"لو انّي طائرٌ لحرقتُ أجنحتي" يقول لنفسه المنفيُّ.	ولنا بلاد، ص:42	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
نزَف الحبيبُ شقائقَ النُّعْمانِ، أَرضُ الأرجوان تلألأتْ بجروحِهِ، أُولى أَغانيها: دَمُ الحُبُّ الذي سفكته آلهةٌ.	نزف الحبيب شقائق النعمان، ص:45		
فمن أنا بعد الزيارة؟ طائر أم عابر بين الرموز وباعة الذكرى؟	بغيابها كوّنت صورتها، ص:49		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الاحتراق والانبعاث			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد الإجمالي
ريش الطير ينبتُ في قرون الأيّل البيضاء، وجه الكائن البشري يطلع من جناح الطائر المائي... رسّامون مجهولون ما زالوا أمامك يلعبون، ويرسمون المطلقَ الأبديَّ أبيض كالغيوم على جدار الكون.	وصف الغيوم، ص:90		
أنا وغدي يدًا بيدِ. نرفرف في جناحيْ طائر.	في الشام، ص:118		
طريق المسافر من... وإلى نفسه [جسدي ريشة، والمدى طائر].	طريق الساحل، ص:125		
وكيف أجدّف في الأبيض المتوسط بحثًا عن الدرب والبيت، أو ثنائية الدرب والبيت/ لم يكترث للتحية. قدّم لي قهوة، ثم قال: سيرجع أوديسكم سالما، سوف يرجع.	كحادثة غامضة، ص:155، ص:156		
فإن الكرد يقتربون من نار الحقيقة، ثم يحترقون مثل فراشة الشعراء.	ليس للكردي إلا الريح، ص:162		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الاحتراق والانبعاث			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد الإجمالي
الشيء معنىً هنا، والشيء يصنعني/ذاتًا تعيد إلى المعنى ملامحه/فكيف أُولد من شيء... وأصنعُهُ/أَمتدُّ في الشجر العالي فيرفعني/إلى السماء، وأَعلو طائرًا حَذِرًا/لا شيء يخدعه، لا شيء يصرعُهُ.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:168، ص:169	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
مَنْ مات منا، سألت، أَنا أم أنا ؟/ قال: لا أعرف الآن/ قلت: ألا نتصالح ؟/ قال: تريّث!/ فقلت: أتلك هي العودة المشتهاة ؟/ فقال: وملهاة إحدى إلهاتنا العابثات.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:172، ص:173		
أنا المعافى الآن، سيد فرصتي في الحب. لا أنسى ولا أتذكر الماضي؛ لأني الآن أولد، هكذا من كل شيء.	بالزنبق امتلأ الهواء، ص:22	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، 2009م.	
كلما متُّ انتبهتُ، ولدتُ ثانيةً، وعدتُ من الغياب إلى الغياب.	طللية البروة، ص:111		

من خلال نظرنا في شعر محمود درويش، وبعد إعادة النظر في مدوّنة الدراسة التي انتخبنا منها الشواهد والاقتباسات الدالة على تجلي أسطورة طائر الفينيق تجليًّا رمزيا، أو حضورًا نصيًّا تعيينيًّا كما هي في أفقها المرجعي، فقد تبين لنا تواتر حضور هذا الرمز الأسطوري بتجلياته الدالة على الانبعاث، وهو تجلٍّ لافت للانتباه، ليس لكونها نصًّا تاريخيا تسجيليّا، وإنما لتجلي العلامات المشيرة إليه، والمحيلة عليه.

ونقف – هنا – وقفة توصيفية لهذا الجرد الإحصائي لعلامات هذا الرمز الأسطوري التي وسمتْ شعر درويش وسمًا رمزيا، محاولين توصيف أيقوناته وأمارته التي تخترقُ المدونة اختراقًا نوعيًّا لا كميًّا.

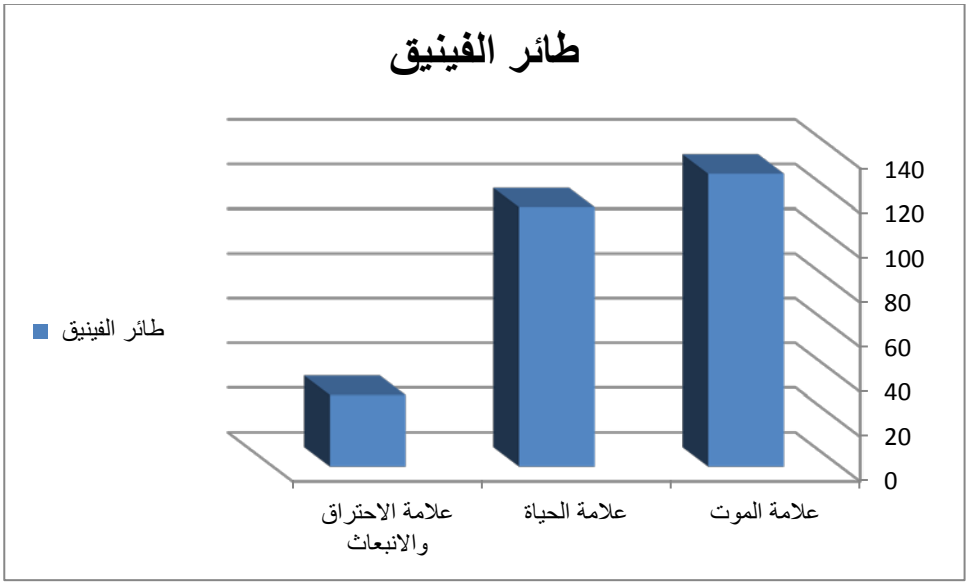
يُعبرُ طائر الفينيق –كما مرّ سابقا – عن دلالات الانبعاث والتجدد، وقد تبلور حضوره في إيحاءات رمزية أيقونية وأمارية رام من خلالها الشاعر توظيف أبعادها الرمزية، سواء من خلال حضوره اللوني الأحمر المذهّب تارة، أو ريشه وجناحيه تارة أخرى، أو من خلال خلوده الرمزي، وأبديته المرتبطة بدورة الحياة والطبيعة والشمس والقمح، وكل هذه المتعلقات لها علاقة بالزمن ودورته وتجدده وانبعاثه، كما لها اتصال بحركته حركة لولبية تتواتر في سياقات شعرية بشكل لافت لانتباه: موتًا وحياةً، فناءً وبقاء، عدمًا ووجودا، غيابًا وحضورا، نهاية وبداية، احتراقًا وإشراقًا.

ولكي يسعنا تأويل تلك المتعلقات لا بد من توصيفها وإحصائها في مستوى المؤول المباشر التعييني الذي تقترحه العلامة؛ لننطلق إلى تأويلها، وذلك بإدخال هذه التجليات، والمتعلقات الأيقونية والأمارية في السيرورة التأويلية التي نقصد إلى تحقيقها في مستوى المؤول الدينامي، والجدول التالي يوضح لنا نسب تكرارها وتواترها عدديًّا في سياقها الشعري الوارد في المدونة:

الرقم	متعلقات الرمز الأسطوري	عدد التكرار	النسبة المئوية
1	علامة الموت	131	48.70%
2	علامة الحياة	116	43.12%
3	علامة الاحتراق والانبعاث	32	11.47%
المجموع		279	100%

هذا الجدول أعلاه يوضح لنا الإحصائيات، ونسبها المئوية، وانتشارها في مدونة الدراسة، وقد تبين لنا أن علامة الموت بتجلياتها وتواترها أفعالا وأسماءً ومترادفات، كالعدم، والنهاية، والغياب، والرحيل، والفناء، هي الأكثر

حضورا وتجليًّا، حيث بلغ عددها إجماليا (131) مرة؛ بنسبة مئوية (48.70%)، ثم علامة الحياة أفعالا وأسماء ومترادفات؛ إذ بلغ مجموعها الإجمالي (116) مرّة، بنسبة مئوية (43.12%)، ثم تليها علامة الاحتراق والانبعاث؛ إذ تكررت (32) مرّة، بنسبة مئوية (11.47%)، ويمكن توضيح هذه الإحصائية بالرسم البياني الآتي:



ما يلفت النظر من خلال القراءة الوصفية لهذه الإحصائيات هو تواتر علامة الموت، ولا يخفى القارئ انتشارها السيميائي في شعره خصوصا في دواوينه الأخيرة، حتى لقد خصص لها ديوانًا قائما بنفسه، هو جدارية[1].

ويمكن توصيف تلك المتعلقات التي تحيل على تجلي رمز طائر الفينيق: موتا ثم حياة، واحتراقا ثم انبعاثا في المستوى التعييني المباشر حسب نسبة حضوره في المدونة:

1) **جدارية** كتاب تم نشره عام 2001م، وهو عبارة عن قصيدة واحدة مطوّلة، سجّل فيها محمود درويش تجربته مع الموت بوصفه سؤالا وجوديًّا، وانطوى الكتاب على بوحٍ شعريّ مكثف، وإعادة صياغة لجدلية الموت والانبعاث، ومحاولة الإجابة عنهما بمزيد من الأسئلة، وتمثّل ملحمة جلجامش سؤالا مقاربًا عن ثنائية الموت والحياة والبحث عن الخلود، وقد وظّف درويش آلية التناص الأسطوري، واستطاع أن يذوّبَ أجزاء من ملحمة جلجامش في جداريته.

أولا: جدلية الحياة والموت[1]:

ذكرنا بأن علامة الموت تواترت (131) مرة، وعلامة الحياة (116) مرة، مما يشكل ما مجموعه (247) مرة، وهذه بنية معجمية مكثفة لحضور جدلية الموت والحياة في معجم درويش الشعري، ولا تحضر علامة الموت أو الحياة منفصلتين عن بعضهما إلا ما ندر، مما يشير إلى كونهما في حالة جدليّة في لاوعي الشاعر، مما يوميء إلى أنّ الموت والحياة سؤالان وجوديان يرمزان إلى أسطورة الفينيق، ويعبران عن فكرة الاحتراق والإشراق، أو الموت والحياة، ولكن في بعدهما الرمزي أي التجدد والانبعاث.

وقد توارت علامتا الموت والحياة تواترا مباشرا وصريحا، وأحيانا تواترا بمتعلقات دالة من خلال، من خلال تجلي الثنائيات التي تبدو – ظاهريا – أنها ثنائيات ضدية أو متناقضة، ولكنها ثنائيات متّحدة تكوينا، وكأن النقيض يمثل بابا مفتوحا على نقيضه كما في التصور الصوفي، ومن تلك الثنائيات التي تحيل على فكرة الموت والحياة: ثنائية الوجود والعدم، والبداية والنهاية، والحضور والغياب، والبقاء والفناء، والعودة واللاعودة، والنزول والرحيل، رموزا أمارية، كقوله:

– "وكلما صادقتُ أو
آخيتُ **سنبلةً** تعلّمتُ البقاءَ من
الفناء وضده، "أنا **حبة القمح**
التي ماتتْ؛ لكي **تخضرّ** ثانية. وفي
موتي حياة ما"[2].

وقوله:

– "سألتقي **بنهايتي وبدايتي**"[3].

---

1) الحياة في اللغة نقيض الموت، وهي النمو والبقاء، وعند القدماء الحياة هي الوجود، وهي تعم المعاني والهيئات والأشكال والصور والنباتات وغير ذلك، والحياة – إحيائيا – هي مجموع ما يشاهد في الحيوانات والنباتات، وأولها الولادة، ونهايتها الموت، وتطلق الحياة – مجازا – على تاريخ الفرد وسيرته، فنقول: حياة سقراط، وتعني مجموع ما اشتملت عليه سيرته من مميزات، والحياةُ – دينيا – لها بعدان: طبيعي وروحي، فالحياة الطبيعية مدة الإنسان على الأرض، أما الحياة الروحية، فيراد بها السيرة الأبدية. بتصرف. انظر: جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، 502/1. أما الموت، فهو ضد الحياة ونهايتها، والموت – صوفيّا – هو الحجاب عن أنوار المكاشفات والتجلي، والموت نوعان: موت إرادي، وطبيعي، فالأول: إماتة الشهوات، أما الثاني فيعني مفارقة النفس البدن. بتصرف. انظر: **المرجع نفسه**، 440/2.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:68.

3) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:27.

وربما تتجلى من خلال الرموز التاريخية والميثولوجية والدينية التي ترمز إلى جدلية الحياة مع الموت، مثل قابيل، والمسيح ابن مريم وأوزيريس[1]. كقوله:

- "ربما أسرعتَ
في تعليمِ قابيل الرّماية"[2].

وقوله:

- "كان أوزيريس
مثلك، كان مثلي، وابن مريم
كان مثلك، كان مثلي. بيد أنّ
الجرحَ في الوقت المناسب يوجعُ
العدم المريض، ويرفعُ الموت المؤقت
فكرة..."[3].

كما أنها تتجلى من خلال التناص الأسطوري مع ملحمة جلجامش وإنكيدو، رموزا أمارية، كقوله:

- "كم من الوقت
انقضى منذ اكتشفنا التّوأمين: الوقت
والموت الطبيعيّ المرادف للحياة؟
ولم نزل نحيا كأنّ الموت يخطئنا،
فنحنُ القادرين على التّذكر، قادرون
على التّحرر، سائرون على خطى
جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن.../
هباء كامل التكوين...

---

1) يمثل أوزيريس، مظهرا من مظاهر الحياة التي شغلت المصريين القدامى، وأن موته المتكرر وانبعاثه يبعث على الاعتقاد بأن ذلك يعكس فيضان النيل السنوي، ونمو الخضراوات وذبولها وانحلالها، وهو في الوقت نفسه يظهر في كتاب الموتى أعلى ملك في الأبدية، وهو رئيس محكمة الموتى في الميثولوجيا الفرعونية. انظر: آرثل كورتل، **قاموس أساطير العالم**، ص:14.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص: 61.

3) **المصدر نفسه**، ص: 70.

يكسرني الغياب كجرّة الماء الصّغيرة.
نام إنكيدو ولم ينهضْ"[1].

وتتجلى أيضا من خلال تكرار أفعال الإرادة بوصفها أفعالا مضادة للموت والعدم، سواء على مستوى الإرادة الفردية، كقوله:

- "وأنا أريد، أريد أنْ أحيا"[2].

أو الإرادة الجماعية، كقوله:

- "ونحنُ لم نحلمْ بأكثر من
حياة كالحياةِ، وأنْ نموت على طريقتنا"[3].

ثانيا: جدلية الاحتراق والانبعاث:

تواترت علامتا الاحتراق والانبعاث (32) مرّة، بنسبة مئوية (11.47%)، من خلال متعلقاتها التي تشير إليها هذه البنية المعجمية التي يوضحها الجدول التالي:

نوعها	المتعلقات
أفعال التحليق	طائرا، طائرا، طائر، أجنحتي، طائر، ريش، الطير، جناح الطائر، جناحيْ طائر، طائر.
أفعال الاحتراق	احترق الجناحان، فأحرقني، حرقتُ، نار، يحترقون، تلألأت.
أفعال الانبعاث	انبعثتُ. الرماد.
أفعال العودة	تعيد، العودة، سيرجع، يرجع، عدتُ. أوديسكم.
أفعال الولادة	أولد، أولد، ولدتُ.
أفعال الامتداد	أمتدُّ.
أفعال الطبيعة	شقائق النعمان، الأرجوان.

1) محمود درويش، **جدارية**، ص: 81.

2) **المصدر نفسه**، ص: 55.

3) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص: 122.

فهذه المتعلقات تشير إلى تجلي طائر الفينيق رمزا أسطوريا بحضور إيحاءاته الدالة على الاحتراق موتا، والإشراق انبعاثا، وما يرادفها من دلالات العودة والرجوع والولادة والامتداد، ولا يخفى أنّ الموتَ احتراقا، والانبعاثَ إشراقا فعلان أسطوريان لا ينفصلان عن بعضهما، ولكن تحكمهما جدلية التجدد والتعدد: تجدد الولادة، وتعدد الإعادة، وهو ما يرمز إلى أسطورة العود الأبدي في حركية الزمن حركة لولبية.

المبحث الثالث

العنقاء رمزا أسطوريا: معاينة إحصائية:

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	**القصيدة والصفحة**	**الديوان**	**العدد**
فأنا وحيدٌ في نواحي هذه الأَبديَّة البيضاء.. أَنا وحيدٌ في البياض،/أَنا وحيدُ.	جدارية: ص:10	جدارية محمود درويش، 2001م.	229
لم أجد أحدا؛ لأسأل: أين "أيني" الآن؟ أين مدينة الموتى، وأين أنا؟	جدارية، ص:11		
أنا حوار الحالمين.. أنا الغياب، أنا السّماوي الطريد.	جدارية، ص:13		
أنا من هناك/ "هنا"ي يقفز من خطاي إلى مخيلتي/أنا من كنتُ، أو سأكون/.. أنا الرسالة والرسول/ أنا العناوين الصغيرة والبريد.	جدارية، ص:14		
وأنا البعيد، أنا البعيد.	جدارية، ص:17		
فأينا منا "أنا"؛ لأكون آخرها؟	جدارية، ص:18		
لستُ أنا النبي؛ لأدعي وحيًا، وأعلن أن هاويتي صعود/ وأنا الغريب بكل ما أوتيت من لغتي.	جدارية، ص:22		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وكلما فتشتُ عن نفسي وجدتُ الآخرين، وكلما فتشتُ عنهم لم أجد فيهم سوى نفسي الغريبة، هل أنا الفرد الحشود؟ وأنا الغريب تعبتُ من "درب الحليب" إلى الحبيب.	جدارية، ص:23		
هل أنا هو؟.. وهل أنا هو من يؤدي الدور، أم أن الضحية غيّرت أقوالها.. وجلستُ خلف الباب أنظر: هل أنا هو؟	جدارية، ص:23، ص:24		
أنا لستُ مني إنْ أتيتُ، ولم أصل/أنا لستُ مني إن نطقتُ، ولم أقل/أنا من تقول له الحروف الغامضات: اكتب تكن/واقرأ تجد!/وإذا أردت القول، فافعل، يتحد/ضداك في المعنى/وباطنك الشفيفُ هو القصيد.	جدارية، ص:25		
تنحلُّ الضمائر كلها، "هو" في "أنا" في "أنت".	جدارية، ص:27		
من أنا؟ أأنا الفقيد أم الوليد؟	جدارية، ص:28		
أنا من يحدث نفسه.	جدارية، ص:35		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وأنا المسافر داخلي، وأنا المحاصر بالثنائيات.. وأنا بديلي... أنا من يحدّث نفسه: من أصغر الأشياء تولد أكبر الأفكار.	جدارية، ص:36		
أنا من يحدث نفسه، ويروّض الذكرى... أأنتِ أنا؟	جدارية، ص:37		
أنا من يحدث نفسه.	جدارية، ص:38		
أنتِ حقيقتي وأنا سؤالك، وأنتِ حديقتي وأنا ظلالك عند مفترق النشيد الملحمي.	جدارية، ص:39		
ولي السكينة، حبةُ القمح الصغيرةُ سوف تكفينا، أنا وأخي العدو.	جدارية، ص:43		
أنا من رأى، وأنا البعيد، أنا البعيد. من أنت يا أنا؟ في الطريق اثنان نحن، وفي القيامة واحد.	جدارية، ص:44		
فمن سأكون بعدك، يا أنا؟ جسدي ورائي أم أمامك؟ من أنا يا أنت!	جدارية، ص:45		
أنا الطريدة والسهام، أنا الكلام. أنا المؤبِّنُ والمؤذّن والشهيد.	جدارية، ص:46، ص:47		
فمن أنا لتزورني؟	جدارية، ص:54		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وأنا أريد، أريد أن أحيا.	جدارية، ص:55		
وأنا أريد، أريد أن أحيا، وأن أنساك.	جدارية، ص:59		
ربما اتسعت بلاد لي، كما أنا واحدا من أهل هذا البحر، كفّ عن السؤال الصعب:"من أنا... ههنا، أأنا ابن أمي"،... أنا أيضا أطير، فكل حيّ طائر، وأنا أنا لا شيء آخر.	جدارية، ص:74		
وأنا أنا لا شيء آخر. واحد من أهل هذا السهل.	جدارية، ص:75		
وأنا أنا لا شيء آخر واحد من أهل هذا الليل، أحلم بالصعود على حصاني فوق، فوق... لأتبع الينبوع خلف التل، فاصمد يا حصاني، لم نعد في الريح مختلفين.. أنت فتوّتي، وأنا خيالك.	جدارية، ص:76		
لم نعد في الريح مختلفين، أنت تعلتي، وأنا مجازك.	جدارية، ص:77		
ما أنا من ينام الآن إنكيدو أنا أم أنت؟	جدارية، ص:81		
فمن أنا وحدي؟	جدارية، ص:83		
فمن أنا وحدي؟	جدارية، ص:84		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
من أنا؟ أنشيد الأناشيد، أم حكمة الجامعة؟ وكلانا أنا... وأنا شاعر.	جدارية، ص:86		
ولي أنا طوق الحمامة... هذا البحر لي، هذا الهواء الرطب لي.. واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي بخمسة أحرف أفقية التكوين لي... أما أنا –وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل– فلستُ لي، أنا لست لي، أنا لست لي.	جدارية، ص:92		
وكانت نخلتان تحمّلان البحر بعض رسائل الشعراء... لم نكبر كثيرا يا أنا.	جدارية، ص:93		
ومن تراه الآن ليس أنا، أنا شبحي.	جدارية، ص:95		
ومن تراه الآن ليس أنا، أنا شبحي، فقلت محدثا نفسي: أنا حيٌّ.	جدارية، ص:96		
أنا رَجْعُ الكَمَان، ولستُ عازِفَهُ/أنا في حضرة الذكرى/صدى الأشياء تنطقُ بي.	يختارني الإيقاع، ص:15	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
أنا ما زلتُ موجودا.	يختارني الإيقاع، ص:16		
وأنا وإن كنت الأخير وجدت ما يكفي من الكلمات... وأنا سيحملني الطريق.	وأنا وإن كنت الأخير، ص:21		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
في بيت أمي صورتي ترنو إليّ، ولا تكفُّ عن السؤال: أأنت، يا ضيفي، أنا... ويا ضيفي أأنت أنا كما كنا.	في بيت أمي، ص:23		
أأنت أنا؟ أتذكر قلبك المثقوب بالنّاي القديم.. قلت: يا هذا أنا هو أنت، لكني قفزت عن الجدار.	في بيت أمي، ص:24		
همستُ لآخري: أهو الذي قد كان أنت... أنا؟	لا تعتذر عما فعلت، ص:26		
فاخرج من "أنا"ك إلى سواك، ومن رؤاك إلى خطاك، ومدَّ جسرك عاليا.	أنزلْ هنا، والآن، ص:29		
الغائبان أنا وأنت، أنا وأنت الغائبان.	سقط الحصان عن القصيدة، ص:37		
أنا ما أكون غدا.	لا شيء إلا الضوء، ص:44		
لا أمشي، أطير، أصير غيري في التجلي، لا مكان ولا زمان، فمن أنا؟ أنا لا أنا في حضرة المعراج.	في القدس، ص:48		
أنا هنا أزنُ المدى بمعلقات الجاهليين... فمن أنا بعد الزيارة؟	بغيابها كونت صورتها، ص:49		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
أنا آدم الثاني، تعلمتُ القراءة والكتابة من دروس خطيئتي، وغدي سيبدأ من هنا، والآن.	زيتونتان، ص:54		
أنا شكلها وهي التّجلي الحر.. أنا ملك الصدى.	تنسى، كأنك لم تكن، ص:72		
أنا للطريق... هناك من تمشي خطاه على خطاي.	تنسى، كأنك لم تكن، ص:73		
أما أنا فأقول لاسمي: دعك مني وابتعد عني، فإني ضقتُ منذ نطقتُ واتسعت صفاتك! خذ صفاتك وامتحن غيري... حملتك حين كنا قادرينِ على عبور النهر متحدينِ "أنت أنا".. فأين أنا؟	أما أنا، فأقول لاسمي، ص:75		
وأنا أمرٌّ كأنني شخص فضولي.. هل أنا صفة؟ فيسألني: وما شأني أنا؟ أما أنا فأقول لاسمي: أعطني ما ضاع من حريتي!	أما أنا، فأقول لاسمي، ص:76، ص:77		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
تقول سيّدةٌ: أَنا أَيضا. أنا لاشيءَ يُعْجبُني.. يقول الجامعيُّ: ولا أَنا، لا شيءَ يعجبني. دَرَسْتُ الأركيولوجيا دون أَن أَجِدَ الهُوِيَّةَ في الحجارة. هل أنا حقًّا أَنا؟/ ويقول جنديٌّ: أَنا أَيضا. أَنا لا شيءَ يُعْجبُني. أُحاصِرُ دائماً شَبَحا يُحاصِرُني/.. أمَّا أنا فأقولُ: أنْزِلْني هنا. أنا مثلهم لا شيء يعجبني، ولكني تعبتُ من السِّفَرْ.	لاشيءَ يُعْجبُني، ص:85، ص:86		
أنا لا أقول له: السماء اليوم صافية. وأكثر زرقة. هو لا يقول لي: السماء اليوم صافية. هو المرئي والرائي أنا المرئي والرائي.. هو خائف وأنا كذلك!!!	هو هاديء، وأنا كذلك، ص:88		
هي في المساء وحيدةٌ، وأنا وحيدٌ مثلها.	هي في المساء، ص:105		
هي لا تقول: الحب يولد كائنا حيا، ويمسي فكرة. وأنا كذلك لا أقول: الحبُّ أمسى فكرةً.	هي في المساء، ص:107		
كم أنتِ أنتِ.. وكم أنا غيري أمامك ها هنا!	لو كنتُ غيري، ص:111		
ما أنا إلا خطاي، وأنتِ بوصلتي وهاويتي معًا.	لو كنتُ غيري، ص:111، ص:122		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
أنا أنا في الشام، لا شبهي ولا شبحي. أنا وغدي يدا بيد نرفرف في جناحيْ طائر.	في الشام، ص:118		
كلما طال الطريق تجدّد المعنى، وصرتُ اثنين في هذا الطريق: أنا... وغيري!	لو كنتُ غيري، ص:112		
أُحسُّ بأني أنا المتكلم فيها، ولولا الفوارق بين القوافي؛ لقلتُ: أنا آخري!	لا كما يفعل السائح الأجنبي، ص: 134		
أَمَّا أَنا، فسأدخُلُ في شجر التوتِ.	لا كما يفعل السائح الأجنبي، ص:137		
وأنا صوت المشاع: أنا هو أنتَ، ونحن أنا.	بيت من الشعر بيت الجنوبي، ص:143		
في داخلي العاطفي. أنا الطفل والشيخ. طفلي يعلم شيخي المجاز، وشيخي يعلم طفلي التأمل في خارجي. خارجي داخلي.	كحادثة غامضة، ص:155		
أنا المسافر في مجازي.. هويتي لغتي. أنا... وأنا. أنا لغتي. أنا المنفيُّ في لغتي.	ليس للكردي إلا الريح، ص:159		
وكأنني وحدي. أنا هو، أو أنا الثاني رآني واطمأن على نهاري وابتعدْ.	في البيت أجلس، ص:52	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
أنا الضيف في منزلي والمضيف.	كما لو فرحت، ص:61		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
أنا حلْمي أنا. أنا أمُّ أمي في الرؤى. وأبو أبي، وابني أنا.	فرحا بشيء ما، ص:63		
أنا ههنا – يا غريبة – في الركن أجلس [ما لون عينيك؟ ما اسمك؟ كيف أناديك حين تمرين بي، وأنا جالس في انتظارك؟]	كمقهى صغير هو الحب، ص:75		
وأَمَّا أَنا فسأسهر حتى الصباح؛ ليسودَّ ما تحت عينيَّ.	قال لها: ليتني كنت أصغر، ص:79		
وأنتِ معي، لا أقول: هنا الآن نحن معا. بل أقول: أنا، أنتِ، والأبدية نسبح في لا مكان.	وأنتِ معي، ص:97		
هو مثلي يطارده قلبه، وأنا مثله لا أذيل باسمي الوصية.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:122		
قال: كم سنة كنت أنت أنا؟	ضباب كثيف على الجسر، ص:132		
وأما "أنا"ي، فقد لوّحت من بعيد:"إذا كان دربك هذا طويلا فلي عمل في الأساطير".	ضباب كثيف على الجسر، ص:134		
أنا اثنان في واحد، أم أنا واحد يتشظى إلى اثنين يا جسر! أيّ الشتيتين منا أنا؟	ضباب كثيف على الجسر، ص:136		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
مَنْ أنا؟ من أنا دون حلم ورفقة أنثى؟	ضباب كثيف على الجسر، ص:144		
أنا هو، يمشي أمامي وأتبعه.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:153		
أنا هو، يمشي عليَّ، وأسأله: هل تذكرتَ شيئا هنا؟.. قال: إني رأيت قمرا ساطعا ناصع الحزن كالبرتقالة في الليل.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:156		
أنا أنت لولا دخان المصانعِ.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:158		
أنا هو حوذيُّ نفسي، ولا خيل تصهل في لغتي.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:163		
فصاح: أنا حارسُ الأبديّة.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:168		
أنا وأنا لا نصدق هذا الطريق الترابي.. أنا وأنا لا نصدق أن البداية تنتظر العائدين إليها.. أنا وأنا لا نصدق أن الحكاية عادت بنا شاهدين على ما فعلنا.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:169، ص:170		
أما أنا فنسيتك حين احتفظت بريشة عنقاء لي... وندمت.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:170		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
مَنْ مات منا، سألتُ: أَنا أم أنا؟	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:172		
قلت: أنا نسخة عن "أنا"ك التي انتبهت لكلام الفراشة لي.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:174		
أنا سائح أجنبيٌّ أحبُّ أساطيركم.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:175		
يقول: أنا من هناك. أنا من هنا.. أنا المتعدد.. وأنا ما أنا، وأنا آخري في ثنائية تتناغم بين الكلام، وبين الإشارة.	طباق، ص:182، ص:183، ص:184		
يحبُّ بلادا ويرحل عنها: أنا ما أكون وما سأكون، سأصنع نفسي بنفسي، وأختار منفاي.	طباق، ص:187		
وأما أنا فحنيني صراع على حاضر.	طباق، ص:190		
هل أطلب الأذن من غرباء ينامون فوق سريري أنا؟ [لا أنا، أو هو، ولكنه قاريء يتساءل عما يقول لنا الشعر في زمن الكارثة].	طباق، ص:191		
أنا المعافى الآن، سيد فرصتي في الحب.	بالزنبق امتلأ الهواء، ص:22	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، 2009م.	
أنتَ أنتَ ولو خسرتَ. أنا وأنتَ اثنان في الماضي، وفي الغد واحد.	على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص:31		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
أنا ضيفٌ على نفسي.	على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص:33		
مَن أنا لأقول لكم ما أقول؟ وأنا لم أكن حجرا صقلته المياه.. أنا لاعب النرد.. أنا مثلكم.	لاعب النرد، ص:35		
أنا الحيُّ في حادث الباص.	لاعب النرد، ص:38		
ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ/إذا التقتِ الاثنتان:/أَنا، وأَنا الأنثويَّةُ.	لاعب النرد، ص:44		
ربما قال: لو كنت غيري؛ لصرتُ أنا مرة ثانيةْ!	لاعب النرد، ص:49		
أنا وهو شريكان في شرك واحد.	سيناريو جاهز، ص:57		
أنا وهو خائفان معا.	سيناريو جاهز، ص:58		
أنا قادم من هناك سمعت هسيس القيامة.. أنا واقف قرب نفسي.. أنا لا أنا، وأنا لا هو؟ أنا ابن أبي وابن أمي ونفسي.	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:66		
أين أنا الآن؟	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:67		
ويسأل: أين أنا؟	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:68		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وأنا في ضيافة هذا النهار أمير على حصتي من رصيف الخريف.	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:71		
أنا، مثلاً، لم أُحبَّ فتاةً معينةً عندما قلتُ إني أحبُّ فتاةً.	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:72		
كأني أنا هو.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:73		
كأنّ المخاطبَ فيها أنا الغائبُ المتكلم فيها.	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:75		
وكأني أنا أنتِ، أو غيرنا. وكأني أنا آخري.	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:75		
ولا أنا زنار خصرك ..	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:77		
أنا هو، لا تُغلقي بابَ بيتك.	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص:78		
أنا هُوَ، منْ كان عبدًا/لمسقط رأسك... أو سيّدا/(...)	لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص: 78		
أما أنا فأقول:	ما أسرع الليل، ص:90		
مضى القرين إلى مجهوله، وأنا هو المسافر من أمسي إلى غده.	من كان يحلم، ص:93		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأنا			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
أخاف أن أنسى، وأخشى عبء ذاكرتي على مخطوطة الغد، لا هناك أنا هناك، ولا هنا.	الخوف، ص:95		
من أنا في الليل ينقصني الكثير من الفراش؛ لكي أطير.. أنا الغريبة أينما اتجهت خطاي، وأنت منفاي الأخير. أنا الغريب.. من أنا في ليل غربتك الطويل؟	ليل بلا حلم، ص:101		
ولكني أنا ابن حكايتي الأولى.	طللية البروة، ص:110		
أما أنا فسأقضي نهاري الأخير على شاطيء البحر، أبحث عن سمك هارب من كهولة صنّارتي.	موعد مع إميل حبيبي، ص:113		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأبدية			
السياق الشعري	**القصيدة والصفحة**	**الديوان**	**العدد**
فأنا وحيدٌ في نواحي هذه الأَبديَّة البيضاء.	جدارية: ص:10	جدارية محمود درويش، 2001م.	42
واحملني من الوادي إلى أبدية بيضاء.	جدارية، ص:45		
وهل تتبدل الأحوال في الأبدية البيضاء؟	جدارية، ص:51		
كأنني أحيا هنا أبدا.	جدارية، ص:55		
لي عمل لآخرتي كأني لن أعيش غدا/ ولي عمل ليوم حاضر أبدا.	جدارية، ص:56		
كأني عندما أتذكر النسيان تنقذ حاضري لغتي،/ كأني حاضر أبدا/ كأني طائر أبدا.	جدارية، ص:61		
نسيت وظيفة قلبي/ وبستان حواء في أول الأبدية.	جدارية، ص:66		
وحدي أفتشُ شاردَ الخطوات عن أبديتي.	جدارية، ص:82		
ضاق بي أبدي.	جدارية، ص:86		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأبدية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
قلت: منذ متى تراقبني وتسجن فيّ نفسك؟ قال: منذ كتبتَ أولى أغنياتك، قلتُ: لم تكُ قد ولدت، فقال: لي زمنٌ، ولي أزليةٌ.	جدارية، ص:95		
كان ثقب في جدار السور يكفي؛ كي تعلمك النجوم هواية التحديق في الأبدي... ما الأبدي ؟ قلت مخاطبا نفسي.	في بيت أمي، ص: 23	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
فلتكن السنابل جيشك الأبدي، وليكن الخلود كلاب صيد في حقول القمح، ولتكن الأيائل حرّة كقصيدة رعوية.	نزف الحبيب شقائق النعمان، ص:46		
هل أضاءتك الفراشة عندما احترقت بضوء الوردة الأبدي؟	الآن إذ تصحو تذكر، ص:81		
ويرسمون المطلق الأبدي أبيض كالغيوم على جدار الكون.	وصف الغيوم، ص:90		
لكل حسّ صورة، ولكل وقت غيمة، لكن أعمار الغيوم قصيرة في الريح، كالأبد المؤقت في القصائد، لا يزول ولا يدوم.	وصف الغيوم، ص:91		
تطير بي لغتي إلى مجهولنا الأبديّ.	شكرا لتونس، 114		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأبدية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
مصر تجلس خُلسة مع نفسها:"لا شيء يشبهني"،/ وترفو معطف الأبدية المثقوب من إحدى جهات الريح/... وكل شيء عاطفي مقمر إلا القصيدةَ في التفاتتها إلى غدها تُفكّر بالخلود.	في مصر، ص:120		
واقفا معه تحت نافذة أتأمل وشم الظلال على ضفة الأبدية.	بيت من الشعر بيت الجنوبي، ص:141		
كان في ذلك الوقت يدخل إحدى أساطيره، ويقول لإحدى الإلهات: إن كان لا بد من رحلة، فلتكن رحلةً أبديةْ!	كحادثة غامضة، ص:156		
كان يخاطب المجهول: يا ابني الحُرّ! يا كبش المتاه السرمدي.	ليس للكردي إلا الريح، ص:163		
برتقاليةً، تدخل الشمس في دورة الأبدية.	برتقالية، ص:37	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
الأمبراطور الوحيد اليوم في قيلولة، مثلي ومثلك، لا يفكر بالقيامة... فهي ملك يمينه هي والحقيقة والأبد!	في البيت أجلس، ص:52		
ولا تخجل الأبدية من أحد.	وأما الربيع، ص:58		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأبدية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
وأنتِ معي، لا أقول: هنا الآن نحن معا. بل أقول: أنا، أنتِ، والأبدية نسبح في لا مكان.	وأنتِ معي، ص:97		
تقول: لماذا تذكرني بغد لا أراه معك؟ أقول: لأنك إحدى صفات الأبد.. أمشي وبي شاعر يستعد لراحته الأبدية في ليل لندن.	نهار الثلاثاء والجو صاف، ص:120		
أغنية لا يدونها الفلكيون إلا دليلا على صحة الأبدية.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:160		
قال: قتلتكما أمسِ/ قلنا: عفا الموتُ عنا/ فصاح: أنا حارسُ الأبديّةِ.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:168		
ههنا بين شظايا الشيء واللاشيء، نحيا في ضواحي الأبدية.	ههنا، والآن، وهنا والآن، ص:13	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، 2009م.	
نحن من نحن، ولا نسأل من نحن، فما زلنا هنا نرتق ثوب الأزلية.	ههنا، والآن، وهنا والآن، ص:14		
ههنا، في ما تبقى من كلام الله/ فوق الصخر/ نتلو كلمات الشكر في الليل وفي الفجر/ فقد يسمعنا الغيب، ويوحي/ لفتىً منا بسطرٍ من نشيد الأبدية.	ههنا، والآن، وهنا والآن، ص: 16		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأبدية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
الآن في قيلولة الزمن الصغير تغير الأبدية البيضاء أسماء المقدس.	ههنا، والآن، وهنا والآن، ص:17		
نحن ما زلنا هنا نحمل عبء الأبدية.	ههنا، والآن، وهنا والآن، ص:19		
حيث تكون الطفولة تغتسل الأبدية في النهر.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:67		
ههنا ههنا/ ونعود إلى فكرة الأبدية!	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:68		
لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي/ لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي/ دون أن نتأكد من صحة الأبدية.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:76		
ونذهب حيث أقمنا خياما على ساحل الأبدية.	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:81		
ومن يفسرني إذا قلت: المساء هواية العبث الأكيد، ومهنة الأبدي.	هذا المساء، ص:108		
فإن قليلا من البحر في الشعر يكفي؛ لينتشر الأزرق الأبدي على الأبجدية.	في بيت نزار قباني، ص:117		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة الأبدية			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
أحب الحمار؛ لأن الحمار أقل كراهية، والسحابة بيضاء، والأبجدية بيضاء، والأبدية بيضاء.	تلال مقدسة، ص:137، ص: 138		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة النسر			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
نحن من أثر النشيد الملحمي على المكان، كريشة النسر العجوز خيامنا في الريح.	جدارية، ص:39	جدارية محمود درويش، 2001م.	11
للملحميين النسور، ولي أنا طوق الحمامة.	جدارية، ص:92، ص:101		
لعلّ نسرًا مات في أعلى الجبال.	قل ما تشاء، ص:96	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
والنسور كثيرة حولي، وحولك في الأناضول الفسيح.	ليس للكردي إلا الريح، ص:163		
سأصطاد نسرا بمكنسة، ثم أسأل: أين الخطيئة؟	ضباب كثيف على الجسر، ص:139	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	
نَسْرٌ يودِّعُ قمَّتَهُ عاليًا عاليًا،/ فالإقامةُ فوق الأولمب/ وفوق القِمَمْ/ قد تثير السأمْ.	طباق، ص:196، ص:197		
كم كُنّا ملائكةً وحمقى حين صدّقنا البيارقَ والخيولَ، وحين آمنّا بأنّ جناحَ نسرٍ سوف يرفعنا إلى الأعلى.	على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص:33	لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، 2009م.	

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة النسر			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
لولا وقوفي على جَبَلٍ/ لفرحتُ بصومعة النسر: لا ضوءَ أَعلى!/ ولكنَّ مجدًا كهذا المتوَّجِ بالذهب الأزرق اللانهائيِّ/ .. فلا النسر يمشي/ولا البشريُّ يطير/ فيا لكِ من قمَّة تشبه الهاوية، أنتِ يا عزلة الجبل العالية!	لاعب النرد، ص:47		
نسر يحلق فوق القصيدة.	تلال مقدسة، ص:138		
إن أردتَ مبارزة النسر حلّق معه.	إلى شاعر شاب، ص:142		

الرمز الأسطوري ومتعلقاته: علامة العنقاء			
السياق الشعري	القصيدة والصفحة	الديوان	العدد
ولم تلدني ريشة العنقاء.	جدارية: ص:44	جدارية محمود درويش، 2001م.	5
أتذكُرُ قلبَكَ المثقوبَ بالناي القديم وريشة العنقاء.	في بيت أمي، ص:24	لا تعتذر عما فعلت، 2004م.	
هل ظهرتْ لك العنقاءُ واضحةً... وهل نادتك باسمك.	الآن إذ تصحو تذكر، ص:81		
زهرتي خضراء كالعنقاء. قلبي فائض عن حاجتي، متردد ما بين بين.	هي جملة اسمية، ص:93		
وأَمَّا أنا فنسيتك حين احتفظت/ بريشةِ عنقاءَ لي... وندمت.	كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، ص:170	كزهر اللوز أو أبعد، 2005م.	

تتجلى أسطورة العنقاء في شعر درويش بوصفها رمزا أسطوريا، وعلامة جامعة تمثل محور استقطاب وإشعاع لكثير من المتعلقات الدالة عليها، ومن خلال تتبعنا هذه التجليات في مدوّنة البحث كشف لنا جرد المتعلقات وإحصاؤها عن حضور لافت، وتواتر ملحوظ لهذه الأسطورة بوصفها رمزا متجليا تارة، وحضورا صريحا تارة أخرى، وما يهمنا هو حضورها الرمزي وإيحاءاتها ذات الدلالات التي تكشف عن فكرة الخلود، وتحرر الذات الشاعرة من آنيتها إلى سيرورتها في التاريخ.

وتمثّلُ أسطورة العنقاء في – الميثولوجيا العربية خصوصا – خزينًا معرفيًّا، وقاعا أسطوريًّا ذا دلالات خاصة بفكرة الخلود، وهي أقرب الأساطير العربية إلى دلالة أسطورة طائر الفينيق اليونانية ذات الأبعاد الدلالية المرتبطة بفكرة الانبعاث والتجدد، وكلتا الأسطورتين تتجليان في شعر درويش تصريحا وتلميحا، إيماء وإيحاء.

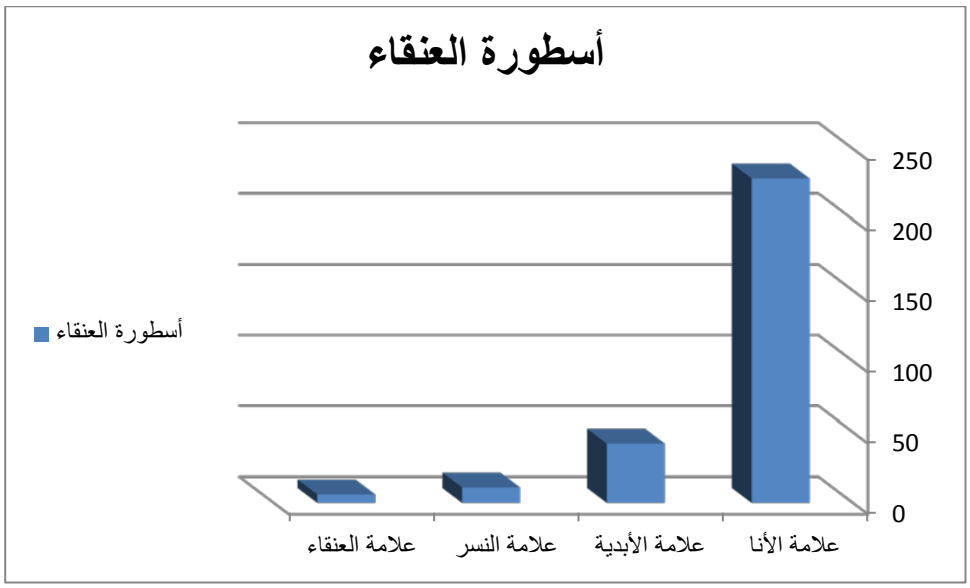
وترمز أسطورة العنقاء في الميثولوجيا العربية إلى المستحيل في قولهم:"المستحيلات ثلاثة: الغول والعنقاء والخل الوفي، وتحيل كذلك على دلالة الإهلاك والهلاك في قولهم: حلّقت به في الجو عنقاء مغرب، وقد أطلقوا على الدّاهية عنقاءمُغْربا[1].

ولكي نقفَ على تجليات أسطورة العنقاء في هذه المدونة نقوم بتوصيف تلك التجليات عدديًّا ونسبا مئويَّة، كما تمثلت لنا مباشرة في المدونة، على نحو ما يبيّنه الجدول التالي:

الرقم	متعلقات الرمز الأسطوري	التواتر	النسبة المئوية
1	علامة الأنا	229	79.51%
2	علامة الأبدية	42	14.58%
3	علامة النسر	11	3.82%
4	علامة العنقاء	5	2.08%
المجموع		287	100%

1) انظر: الميداني، **مجمع الأمثال**، وفي المثل:"طَارَتْ بهم العَنْقَاءُ"، ج:1، ص: 429، وانظر كذلك: خالد عبدالرؤوف الجبر، **عنقاء يوسف: التناص والرمز في شعر محمود درويش**، ص:193.

لقد تجلت أسطورة العنقاء رمزيا في مدوّنة البحث من خلال متعلقاتها الدالة عليها، فقد تواترت علامة الأنا (229) مرة، بنسبة (79.51%)، فهي الأكثر تواترا وحضورا، وهي علامة بارزة التجلي عدديا ودلاليا في شعر درويش بشكل عام، وفي مرحلته الشعرية الأخيرة بشكل خاص، وهو ما تعبر عنه مدونة الدراسة بشكل أكثر خصوصية، ثم تليها علامة الأبدية بمرادفاتها، وتواترت (42) مرة، بنسبة (14.58%)، ثم تليها علامة النسر، إذ تواترت (11) مرة، بنسبة (3.82%)، ثم تليها علامة العنقاء لفظا مصرّحا به، إذ تواترت (5) مرات، بنسبة (2.08%)، وهي الأقل حضورا من حيث العدد، ويمكن تجسيم هذا التكرار، والنسب المئوية في الرسم البياني التالي:



سنكتفي بالوقوف – في هذا المقام – عند المتعلقات الأمارية والأيقونية وعلاقتها بأسطورة العنقاء، لنرصد دلالاتها الرمزية، ونؤوّل إيحاءاتها سيميائيا عندما ننتقل إلى مستوى المؤول الدينامي، ولكننا هنا – حيث المستوى المباشر التعييني – لن نقف إلا عند مستوى توصيف تواترها كما وردت في المدونة:

أولا: علامة الأنا[1]:

لقد تواترت علامة الأنا في مدوّنة البحث (229) مرة، بنسبة (79.51%)، وهذا الحضور الطاغي يمكن أن يمثل علامة أمارية جامعة لأسطورة العنقاء بما تحيل عليه الأنا من حضور الذات وتخليدها شعريا وأسطوريا كما ترمز له العنقاء من دلالات الخلود.

وتجليات الأنا كما برزت في المدونة لم يكن تجليّا نرجسيّا يحيل على عبادة الذات وتمجيدها بالمعنى المرضي؛ إذ تغدو الذاتُ مركزًا تتمحور حوله البواعث والنزعات الفردية كالاستئثار والنفعية، بل هو تجلٍّ ذو أبعاد إنسانية ووجودية وأسطورية، فلا تنفك أنا الشاعر عن آخرها، مثل قول درويش:

- "وكلما فتشتُ عن نفسي وجدت
الآخرين، وكلما فتشتُ عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الفرد الحشود؟"[2].
- "فاخرج من "أنا"ك إلى سواك
ومن رؤاك إلى خطاك

---

1) المراد بالأنا عند الفلاسفة العرب هي الإشارة إلى النفس المدركة (المفكّرة)، ولمفهوم الأنا في الفلسفة الحديثة عدة معانٍ، منها: الشعور الفردي الواقعي، ولها معنى وجودي؛ إذ تدل كلمة (أَنَا) على جوهر حقيقي ثابت يحمل الأعراض التي يتألف منها الشعور الواقعي، سواء كانت هذه الأعراض موجودة معا، أو متعاقبة، فالأنا جوهر قائم بنفسه، وهو صورة لا في موضوع. انظر: جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ج1، ص:139. والأنا شعور بالوجود الذاتي المستمر والمتطور بالاتصال مع العالم الخارجي، و تعرّف – فنيًّا – الأنا بأنها شعور يبرز الذات بشكل طاغٍ بحيث ينشط الفنان ضمن دائرة لا تتعدى حدود شخصيته، مشيحا بوجهه عن أمالي البيئة التي يعيش فيها، أو متخذا منها إطارا مجمّلا أو مشوّها لكيانه. انظر: جبور عبدالنور، **المعجم الأدبي**، ص:36. وتعرّف الأنا بالإفراط في استعمال ضمير المتكلم في الكتابة الأدبية، والتكلم عن النفس أكثر من اللازم، أو المغالاة في الاعتزاز بها. انظر: مجدي وهبه، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان، ط:2، 1984، ص: 68. وفي اعتقادنا أن مفهوم الأنا – من الوجهة الأدبية – أكثر دلالة وعمقا من تعريفها بأنها الشعور الطاغي في دائرة الذات، أو الإفراط في استعمال ضمير المتكلم مغالاة واعتزازا، فهذه التعريفات يمكن أن تكون أخلاقية أكثر من كونها تعريفات بالمعنى الأدبي والأسطوري الذي نحاول أن نقف عند دلالاته سيميائيا، فمفهوم الأنا في الدراسات الحديثة لا يعني عبادة الذات بالمعنى المرضي النرجسي، وإنما له دلالات وجودية وكيانية وثقافية مستوحاة من صلب العمل الأدبي بصفته تعبيرا عن ذات الشاعر وأناه، كما يتجلى ذلك عند محمود درويش، وكان العقاد يطلق عليه مفهوم الشخصية، وتمثل الأنا، والغرائز، والأنا العليا (الضمير) جزءا أساسيا لدى علماء التحليل النفسي في فهم النفس الإنسانية، فوظيفة الأنا حلّ التضارب بين الاندفاع الغريزي للفرد، وشعوره بالذنب، ومتطلبات الواقع الخارجي، إذ تقوم الأنا بتنظيم العواطف التي قد لا تكون مقبولة اجتماعيا، كما تتحكم في الذاكرة، والتفكير، ويستعمل المحللون النفسيون الأنا أحيانا لتعني الذات. **الموسوعة العربية العالمية** 129/3 مادة الأنا بتصرف.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:23.

ومدَّ جسرك عاليا"[1].

- "همستُ لآخري:"أهو

الذي قد كان أنت... أنا؟"[2].

- "تنحلُّ الضمائر

كلها. "**هو**" في "**أنا**" في "**أنت**"[3].

- "أنا اثنان في واحد

أم أنا

واحد يتشظى إلى اثنين

يا جسر! يا جسر

أيّ الشتيتين منا أنا؟"[4].

- "أنا وأنتَ اثنان

في الماضي، وفي الغد واحد"[5].

- "أنا هو أنت ونحن أنا"[6].

وتبدو الأنا مغتربةً في شكل سؤال وجودي عن هويتها، كقول درويش:

- "تعبت من صفتي.

يضيق الشكل. يتسع الكلام. أفيض

عن حاجات مفردتي. وأنظر نحو

نفسي في المرايا:

هل أنا هو؟"[7].

- "من أنا؟ أأنا

---

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:29.

2) **المصدر نفسه**، ص:26.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:27.

4) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:136.

5) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:31.

6) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:143.

7) محمود درويش، **جدارية**، ص: 23.

الفقيد أم الوليد؟"[1].

- "من أنت يا أنا؟ في الطريق

اثنان نحن، وفي القيامة واحد"[2].

- "فمن

أنا وحدي؟ هباء كامل التكوين

من حولي"[3].

- "فمن أنا وحدي؟

حياة الفرد ناقصة، وينقصني

السؤال"[4].

وتتجلى الأنا مرادفة للغة والشعر بصفتهما هوية ذاتية؛ حتى لكأن اللغة هي الوطن والمنفى:

- "أنا لستُ مني إن أتيت، ولم أصلْ.

أنا لست مني إن نطقت، ولم أقلْ.

أنا من تقول له الحروف الغامضات:

اكتب تكن!

واقرأ تجد!

وإذا أردت القول، فافعل، يتحد

ضداك في المعنى...

وباطنك الشفيفُ هو القصيد"[5].

- "أنا

المسافر في مجازي..

هويتي لغتي. أنا... وأنا.

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص: 28.

2) **المصدر نفسه**، ص: 44.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص: 83.

4) **المصدر نفسه**، ص: 84.

5) **المصدر نفسه**، ص: 25.

أنا لغتي. أنا المنفيُّ في لغتي"[1].

وتتجلى الأنا في الآخر تجليا عاطفيا، أو تجليا من خلال كينونة الأنثى فلا تكتمل الذات إلا بآخرها الأنثوي:

- "أنتِ حقيقتي، وأنا سؤالك
لم نرث شيئا سوى اسمينا
وأنتِ حديقتي، وأنا ظلالك
عند مفترق النشيد الملحمي..."[2].
- "وأنتِ معي، لا أقول: هنا الآن
نحن معا. بل أقول: أنا، أنتِ،
والأبدية نسبح في لا مكان"[3].
- "مَنْ أنا؟
من أنا دون حلم ورفقة أنثى؟"[4].
- "ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ
إذا التقتِ الاثنتان:
أَنا، وأَنا الأنثويَّةُ"[5].

ثانيا: علامة الأبدية[6]:

تواترت علامة الأبدية وما يقاربها، مثل: الأزلي، والأبدي، والسرمدي أكثر من (42) مرة، بنسبة (14.58%) تقريبا، وقد تجلت علامة الأبدية من خلال حضور اللون الأبيض الذي يمثل شبكة لونية في

---

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:159.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص: 39.

3) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:97.

4) **المصدر نفسه**، ص:144.

5) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:44.

6) الأبد، والأزل، والسرمد، والأمد، كلها مفاهيم لها اتصال بحركية الزمن المطلق لدى الفلاسفة، وعلماء الدين، وهي في الأصل صفات تتصل بالذات الإلهية، وفي ما بينها فروق جوهرية، فدوام الوجود في الماضي يسمى أزلا، ودوامه في المستقبل يسمى أبدا، والسرمدي ما لا أول له، ولا آخر. لمزيد التفصيل انظر: الجرجاني، **كتاب التعريفات**، ص:21، ص:32، ص:157، وانظر كذلك: جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ج1، ص:29، ص:654.

شعر درويش قاطبة، وموتيفا مركزيا من موتيفات شعره، واللون الأبيض "لون مطلق، ويعني تارة السطوع والغياب، وتارة جملة الألون، ويكون بدءا ومنتهى، حيث منتهى الحياة يعني بدء الموت العابر"[1].

وقد لاحظنا تواتر علامة الأبدية البيضاء في شعر درويش بشكل لافت للانتباه، وهو ما يرمز إلى حركية الزمن:

1- من خلال كثافة حضوره أزليا وسرمديا وأبديا:

- "فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأَبديَّة البيضاء.. أَنا وحيدٌ في البياض،
أَنا وحيدُ"[2].
- "نحن مَن نحنُ، ولا نسأل
مَن نحن، فما زلنا هنا
نرتقُ ثوب الأزلية"[3].

2- من خلال حضور عناصر الزمن وأجزائه، مثل: الحاضر، والغد، والأمس، وكذلك من خلال التناص مع المأثور الديني "اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا":

- "لي عمل لآخرتي
كأني لن أعيش غدا. ولي عمل ليوم
حاضر أبدا"[4].

3- من خلال حضور فعل الولادة:

- "كأنَّ أُمَّكَ مِصْرَ
قد وَلَدَتْكَ زَهْرَة لُوتسٍ، قبل الولادةِ"[1].

---

1) خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:9.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:10.

3) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:14.

4) محمود درويش، **جدارية**، ص:56.

وهو ما يحيل على فكرة الخلود كما في الحضارات القديمة، وأيضا من خلال استدعاء الأقنعة التاريخية التي تمثل عودة أخرى إلى فكرة البدء، وكمال البدايات، مثل:

- "أنا آدم الثاني"[2].
- "نسيت وظيفة قلبي

وبستان حوّاء في أول الأبديةْ"[3].

وتحضر الأنثى بوصفها اكتمالاً في رحلة الأبدية:

- "وأنتِ معي، لا أقول: هنا الآن

نحن معا. بل أقول: أنا، أنتِ،

- والأبدية نسبح في لا مكان"[4].
- "أقول: لأنكِ إحدى صفات الأبد"[5].

وتتجلى القصيدة، والأبجدية حضورا جماليا للأنا الشاعرة التي لا انتهاء لها:

- "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي

دون أن نتأكد من صحة الأبدية"[6].

- "فإن قليلا

من البحر في الشعر يكفي؛ لينتشر الأزرق

الأبدي على الأبجدية/"[1].

---

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:120. ينظر قدماء المصريين إلى زهرة اللوتس بأنها زهرة مقدسة ترمز إلى الخلق والخلود والإحياء.

2) **المصدر نفسه**، ص:54.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:66.

4) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:97.

5) **المصدر نفسه**، ص:120.

6) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** ، ص: 75.

ثالثا: علامة النسر[2]:

تواترت علامة النسر في مدونة البحث (11) مرة، بنسبة (3.82%) تقريبا، وهي علامة أيقونية لأسطورة العنقاء في التراث العربي؛ لأنها تقوم على المشابهة والتماثل، ورمزية النسر تكمن في كونه طائرا منفردا يستوطن الأعالي، ويؤثر العزلة والتحليق في السماء، غير أنّ حضوره علامةً في المدونة قد تجلت في مظهرين:

1 - مظهر الانتصار:

- "نَسْرٌ يودِّعُ قمَّتَهُ عاليًا عاليًا"[3].
- "إن أردتَ مبارزة النسر
حلّق معه"[4].

2 - مظهر الانكسار:

- "كم كُنّا ملائكةً وحمقى حين
صدّقنا البيارقَ والخيولَ، وحين آمنّا بأنّ جناحَ
نسرٍ سوف يرفعنا إلى الأعلى!"[5].
- "فيا لكِ من قمَّة تشبه الهاوية

---

1) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:117. في إلحاح الشاعر محمود درويش على طرح سؤال الأبدية، وما تحيل عليه هذه العلامة من اتصال مباشر بفكرة الخلود، وحركية الزمن اللانهائي؛ لأن الزمن يعبر بشكل دائري، وليس بصورة متصلة في خط مستقيم، هذا الإلحاح يحيل على التناص مع فكرة العود الأبدي، وأن الوجود والحياة في حالة فناء وانبعاث ووجود، ومقولة التقاء الماضي بالمستقبل في الآن كما في الحضارة الشرقية القديمة.

2) النسر: ملك الطير، رمز الأعالي، والنار السماوية (الشمس) التي ينفرد النسر بالاقتراب منها دون أن تحترق عيناه، وفوق ذلك النسر رمزٌ كليّ لا تكاد تخلو من ذكره حكاية أو صورة أسطورية أو تاريخية في كل الحضارات، ويرمز النسر إلى صفات الآلهة القديمة والأبطال، وصفات النسر وسيلة للحصول على قواه الفائقة، كما يرمز إمكان صعود الإنسان من ملكوت التكاثر إلى مملكة التجدد الروحي، وهو الطير الذي يرمز للعنقاء في الحضارة العربية، وفي الأسطورة الآسيوية لا بد للراقص في مواجهة الشمس من التسلح بريشة نسر؛ حتى ينجح في تجربته، ويمثل النسر في الوجدان العربي رمزا للبحث عن الخلود: ورد في الأمثال العربية:"طالَ الأبَدُ على لُبَد" ويروي الميداني أسطورة نسور لقمان بن عاد السبعة، وصراعه الوجودي مع الموت من أجل الحياة والخلود، وهي أسطورة تماثل أسطورة جلجامش السومرية وصراعه مع الموت من أجل الحياة والخلود، ورمزية النسر للعمر الخالد والحياة الأبدية ماثلة في التراث الشعري العربي كما في شعر النابغة الذبياني، وطرفة، وزهير بن أبي سُلمى، ولبيد، وذي الإصبع العدواني، حيث عاش لقمان بن عاد عمر سبعة نسور؛ أي 3500 عام، وقيل: 4000 عام. انظر: الميداني، **مجمع الأمثال**، ج:1،ص:538، وانظر كذلك: خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:173.

3) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:196.

4) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:142.

5) **المصدر نفسه**، ص: 33.

أنتِ يا عزلة الجبل العالية!"[1].

رابعا: علامة العنقاء:

أما علامة العنقاء لفظا مصرّحا به، فقد تواترت (5) مرات، بنسة (2.08%)، مع متعلقاتها كالريشة، واللون الأخضر:

- "ولم تلدني
ريشة العنقاء"[2].
- "زهرتي خضراء كالعنقاء"[3].

تلك إذن حصيلة الجرد الإحصائي لمتعلقات الرمز الأسطوري الذي يمثل علامة جامعة سواء كانت متعلقات أسطورة عشتار وتموز كما في المبحث الأول، أو متعلقات أسطورة الفينيق كما في المبحث الثاني، أو متعلقات أسطورة العنقاء كما في المبحث الثالث، وما هذا الجرد الإحصائي في **مستوى المؤول المباشر** إلا محاولة لتحديدها لإدخال العلامة في السيرورة التأويلية، والوقوف على:

1 - سيميائية الحب.

2 - سيميائية الموت والانبعاث.

3 - سيميائية الخلود.

خيطا ناظمًا، واصلا موصولا لما تمّ تجريده من علامات لغوية وغير لغوية، ومتعلقات أيقونية وأمارية تحيل على الرمز الأسطوري، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في **مستوى المؤول الدينامي**، فما دلالات هذه الرموز الأسطورية في مدونة البحث؟ وما السيرورة التأويلية لتجلياتها الرمزية، وما وظيفتها؟ ولماذا أصبحت أسلوب تعبير وطريقة تفكير في سؤال الشعر لدى محمود درويش؟

---

1) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:47.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:44.

3) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:93. نقيض الموت لدى محمود درويش هو اللون الأخضر؛ ولذا يحرص الشاعر على إضفاء اللون الأخضر على العنقاء، وعلى قصيدته في قوله:"أرض قصيدتي خضراء"، ويقول متحدثا عن العنقاء:"وبحثنا عن طائرنا الوطني، فاخترنا الأخضر؛ تيمّنًا بانبعاثه من الرّماد". انظر: محمود درويش، **في حضرة الغياب**، بيروت: دار رياض الريس، 2006م، ص:70.

خاتمة الفصل الثاني

بحثنا في هذا الفصل عن الأساطير في محفلها المرجعي، وهي كالآتي:

- أسطورة عشتار وتموز.
- أسطورة طائر الفينيق.
- أسطورة العنقاء.

وتناولنا الفروق الجوهرية التي لاحت لنا من خلال القراءة في معاجم الأساطير المتخصصة بين طائر الفينيق، والعنقاء ودلالاتهما الرمزية، وبحثنا في شعر درويش عن الرموز الأسطورية ومتعلقاتها في سياق معاينة إحصائية، ثم دار البحث حول هذه المتعلقات في ثلاثة مباحث، هي:

- المبحث الأول: عشتار وتموز رمزين أسطوريين من خلال المتعلقات التالية: (العلامة اللونية، وعلامة الحب، وعلامة الأنوثة، والعلامة الإيروسية، وعلامة الجمال، وعلامة أعلام المكان والزمان).
- المبحث الثاني: طائر الفينيق رمزا أسطوريا من خلال المتعلقات التالية: (علامة الموت والحياة، وعلامة الاحتراق والانبعاث).
- المبحث الثالث: العنقاء رمزا أسطوريا من خلال المتعلقات التالية: (علامة الأنا، علامة الأبدية، علامة النسر، علامة العنقاء).

الفصل الثالث

الرمز الأسطوري في ضوء المؤول الدينامي:

إشكاليات الحب والموت والانبعاث والخلود خيطا واصلا موصولا

مدخل:

المبحث الأول: سيميائية الحب

المبحث الثاني: سيميائية الموت والانبعاث

المبحث الثالث: سيميائية الخلود

مدخل:

يقوم هذا المؤول في مستواه التحليلي على أنقاض المؤول المباشر، ولا يمكننا إجراء أي قراءة تأويلية دون وجوده؛ وذلك حتى نتمكن من الانطلاق نحو آفاق تأويلية جديدة تضعُ العلامات ومتعلقاتها بشتى انتشارها في سياق خيط ناظم داخل سيرورة التأويل؛ فتتحرر بذلك من دائرة التعيين؛ لِنَلِجَ بها في دائرة التأويل، وهذا ما تفرضه طبيعة هذا المؤول الذي يقوم على تتبع سمات العلامة وتأويلها في الإحالات التي ترصد تجلياتها في مدونة الدراسة. فما الأبعاد الدلالية التي يمكننا الولوج إليها من خلال استقصاء هذه العلامات ومتعلقاتها الرمزية التي وقفنا عليها في مستوى المؤول المباشر؟

لا شك في أن البحثَ في دلالاتِ الرّمزِ الأسطوريّ ومتعلقاتِه وإيحاءاتِه في شعر محمود درويش يصيبُ الباحثَ بارتباكٍ وتشتتٍ: ارتباك جمالي، وتشتتٍ فني؛ لأنَّ توظيفَ درويش للرموز الأسطورية لا يخضعُ لمعاييرَ مرجعيّة، وإنما يُخضعه درويش لمعاييره الجماليّة، وسلطته اللغوية؛ فتغدو الأسطورةُ في شعره، مثل الفسيفساء التي ينظِمُها الخيالُ، ويُشتّتُها المقالُ، ولكنها فسيفساء خيالية غير مرئية، فما يراه القارئ من الأسطورة هو ما يَتَراءاهُ الشاعر بمخيلته؛ فيحيله عبر اللغة والصورة والعاطفة المتأججة إلى تجلياتٍ أسطورية مختلفة قد أعاد إنتاجها وتشكيلها؛ لتكون أكثر سحرا وتوهجًا.

ولكننا بعد قيامنا بجرْد المدونة وتحريرها – في مستوى المؤول المباشر – تبيّن لنا ضرورة اختراق أربعة دواوين شعرية، لاستخلاص مدونة شعرية منها تصلح أن تكون نموذجا لاختياراتنا المنهجية، وقد تبين لنا أيضا بأن اهتمام الشاعر بالأسطورة راجع إلى قدرته على توظيفها توظيفا رمزيا في شعره؛ وذلك عائد إلى وعيه الحاد، وحسه الشعري المرهف بما لهذا التوظيف الرمزي من قيمةٍ جماليّةٍ وبُعْدٍ أنطولوجيٍّ، فيكشف الشاعر عن رغبته الملحّة في احتفائه بشعره، وتعميق دلالاته جماليًّا كما يُصرّح أكثر من مرة، ولا يخفى أيضًا سعيُه الدؤوب إلى تأكيدِ وجودِه كونه شاعرًا مهتمًا بتطويرِ تجربته الشعرية، وإثراء حضورها.

ويُرجع بعضُ الباحثينَ تواتر الرمز الأسطوريّ في شعر درويش وتناميه إلى تنامي تجربة الشاعر وتطورها، وهو"تنامٍ يكشفُ عن وعي الشاعر المطرد والمتنامي بالقيمة الفنيّة والجماليّة للرّمزِ الأسطوريّ، كما يكشفُ عن سعي الشّاعر إلى إغناء تجربته وتأثيثها بإمكانيات تعبيريّة متنوعة، وهو سَعْيٌ لا نستغربه من محمود درويش الذي جمعَ إلى كونه شاعرًا صفاتَ القارئ والنّاقد، وصاحب الرؤيةِ الفنيّة والفكريّة"[1].

1) محمد علي الموساوي، **الرمز في الشعر الفلسطيني**، ص:197.

فكيف يتشكل الرمز الأسطوري في شعر محمود درويش في ضوء سعيه الواعي نحو تطوير تجربته الشعرية، وفي ضوء هذا المؤوّل الدينامي؟

لقد تبين لنا من خلال الجرد الإحصائي للعلامات بأن الرمز يتشكل بعدة مستويات، فيمكن أن يرد في شكل أيقونيٍّ من خلال الاستعمالات الاستعارية التي تفضي إلى أبعاد رمزية، فالأيقونةُ تقومُ في المستوى الأدبي على التشبيه (المشابهة)، فمثلا عَناةُ (الكنعانية) هي علامة أيقونية لعشتار (البابلية)، وقد تقوم على الاستعارة، أو المجاز بصفة عامة؛ لأن الرّمزَ في وجهٍ من وجوهه قائمٌ على المجاز، فهو يُلمّح ولا يُصرح هذا من جانب، ومن جانبٍ آخر نشرعُ للكلام على الأيقونةِ في كل الاستعمالات المجازية والاستعارية ذات العلاقة بالرموز الأسطورية الموظفة في شعر درويش توظيفا استعاريا أو مجازيا تتنزل في إطار الرمز، فليس هنالك قطيعة بين الأيقونة القائمة على المشابهة، والأمارة القائمة على المجاورة واللزوم العقلي، فالرمز قائم في المستوى الأدبي على الإيحاء، والأيقونةَ تتشكلُ رمزًا، كما تتشكلُ الأمارةُ رمزا، فإذا وردت العلامة في سياق أسطوري قائم على المجاز فهو توظيف أيقوني، وإذا كان التوظيف قائما على المجاورة ، بمعنى أنه قائم على التناص الأسطوري مثلا، فهذا يحيل على الأمارة، فالمجاز المرتبط بالأيقونة له علاقة بالرمز، أما التناص الأسطوري فله علاقة بالأمارة؛ لأنه قائم على المجاورة.

ولأن السيميائية هي العلم الذي يدرس العلامات الدالة مهما كان نوعها، أو مستواها – لفظية كانت أم غير لفظية – ومحاولة الكشف عن علائقها وتفاعلها، والتوقف عند دلالاتها، فإنّ مستوى التأويل الدينامي ما سوف يخرجها من حالة جمودها التعييني المباشر إلى ديناميتها المتشابكة، وحركتها الفاعلة.

وتمثل أسطورة عشتار وتمّوز، وطائر الفينيق، والعنقاء ثلاثية أسطورية من أكثر الرّموز تداولا في الشّعر العربي الحديث، ومنها شعر محمود درويش الذي غدا الرمز الأسطوري في شعره أسلوب تعبير، وطريقة تفكير، فلا يترك الأسطورة كما هي في مرجعها التاريخي، ولكنه يذيبها، ويعيد إنتاجها وصياغتها؛ لتغدوَ مكونا نسيجيا في شعره وصوره ودلالاته، فينقل زمنها من الماضي السحيق؛ لتكون – زمانيا ومكانيا – من زمن المستقبل الآتي، عبر تحوير وظائفها شعريا، وهذه هي وظيفة الشعر، أو إحدى وظائفه، فما من أحد كالشاعر يحس بالزمن حسب تعبير برغسون. فما الإشكاليات التي يمكننا الوقوف عليها انطلاقا من مؤشرات الإحصائيات الدالة التي تجلت لنا في مستوى المؤول المباشر، ونروم تحليلها سيميائيا في هذا المبحث التأويلي؟

المبحث الأول

سيميائية الحب

تدفعنا هذه القراءةُ السيميائية لعلامة الحب ومتعلقاتها وتجلياتها في هذا المقام التأويلي إلى جملةٍ من التساؤلات نوجزها في مايلي: أفنحنُ أمام تجربة شعرية رومانسية ذاتية خالصة يروم شاعرها التعبير عن لواعج الحب اللاهبة وأشجانه المحرقة في غنائية آسرة، أم أننا أمام تجربة يمثل فيها الحب علامة تحيل على أسئلة وجودية، خصوصا عندما يكون الحب تجليا أسطوريا من تجليات الأساطير الخالدة في الثقافات الإنسانية، أو تنزيله بوصفه رمزا يعبر عن حالات إنسانية، وليست ذات الشاعر وحسب، وذلك من خلال استدعاء شخوص أسطورية تمثل رموزا تاريخية في تجربة الحب، والتناص معها كيانيا ورمزيا، مثلما هي عشتار وتموز وعَناة وبعل وجلجامش وإنكيدو، ومن ثمّة فهل نحن أمام ملحمة حب أسطورية جديدة استوحاها الشاعر من خلال معايشته للأساطير، وفي ضوء فهمه الخاصّ للحب، فيكون لهذه الملحمة أبطالها الخياليون ورموزها الخالدون، وتكون أناه العاشقة محور استقطابها وإشعاعها؟

تنهض هذه الإشكالية على أساس حضورها متعينة في مستواها المباشر؛ بناء على ما أفضى إليه الجرد الإحصائي الذي قمنا به لتجلياتها في مدونة الدراسة، فقد تمثلت لنا علامة واضحة من خلال متعلقاتها الأيقونية والأمارية، ولنكونَ على بينة من هذه المسألة الإحصائية نرى من المناسب أن نذكّر ببعض نتائجها التي توصّلنا لها في مستوى المؤول المباشر في الفصل السابق، فهذا الجرد الإحصائي يمثل المادة الأولية التي سينهض على أنقاضها التأويل بوصفه تعدّد غاياتٍ، والهدف منه تتبع افتراضات العلامة واحتمالاتها في ضوء جيشانها الرمزي لا من خلال حضورها الصريح، وفي ضوء ما تشير إليه، لا ما تصرح به، ويمكن تلخيص هذه الرموز ومتعلّقاتها الأيقونية والأمارية في الجدول التأليفي الآتي:

الرمز الأسطوري	الرمز الأيقوني	الرمز الأماري	العلاقة	ملاحظات
عشتار وتموز[1]	بابل		المشابهة والتماثل	
	عَنَاة وبَعْل		المشابهة والتماثل	أسطورة التكوين
		هوميروس	التجاور والسببية	فكرة الخلود
		حدائق بابل المعلقة	التجاور والسببية	
		شقائق النعمان	التجاور والسببية	
		اللازورد	التجاور والسببية	حجر كريم للزينة
		الألوان والروائح	التجاور والسببية	بشكل عام
		الحب	التجاور والسببية	
		الأنوثة	التجاور والسببية	
		الإيروسية	التجاور والسببية	
		الجمال	التجاور والسببية	
		جلجامش أنكيدو	التجاور والسببية	فكرة الحبّ وسؤال
	بنات عناة		المشابهة والتماثل	
		نرسيس	التجاور والسببية	فكرة الجمال

1) نجدّد التذكير بأنّ عشتار وتموز في مدونة الدراسة لم يحضرا باسميهما الصريحين، وإنما تجلّيا بمتعلقاتهما الأيقونية والأمارية، فإن لهما – حسب الميثولوجيا القديمة – تجليات أسطورية من خلال أسماء أخرى، مثل عَنَاة أو أَنَات الكنعانية، وإنانا السومرية، وإيزيس الفرعونية، وأفروديت الإغريقية، وفينوس الرومانية، وإنما اخترنا عشتارَ عنوانا؛ لكونها – حسب فراس السّوّاح – الأسطورة الأولى، ورمز المجتمع الأمومي، والأم الكبرى، وسيدة الوقت، ويرى يوسف زيدان مثلا أن عشتار هي المنبع، وواهبة الخصب في الهلال الخصيب، وحضارة وادي الرافدين، ولها تجليات في الحضارات القديمة، ومنها إيزيس الفرعونية، وهناك من يرى أن عَنَاة الكنعانية هي ربة الطبيعة، والخصب، وسيدة النواميس الكونية. لمزيد التوسع انظر: فراس السواح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ص:28، وانظر أيضا: محمد إبراهيم الحاج صالح، **محمود درويش بين الزعتر والصّبار**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1999م، ص:155. ونؤكّدُ – بعيدًا عن متاهة التفاصيل – أنّ ما يهمنا هو تجلي الأسطورة أيقونيا وأماريا ورمزيا من خلال العلامات، لا حضورها باسمها الصريح، فقد تتعدّد أسماء الأساطير وتختلفُ، ولكنّ دلالاتها هي ما تعنينا.

وتندرج علامة الحب ضمن سيميائية المشاعر، إذ تعبر عن شَغَف الذات بالحياة، فالحب هو طريق التأمل والفيض والتجلي، وهو محاولة لانتصار الحياة وقهر الموت والنجاة من الهاوية، وهو قصيدة الغد، وصوت الأنا، والأنا الأنثوي، وهو المجهول الكثيف الحضور[1]:

- "يا حبُّ! لا هدفٌ لنا إلا الهزيمة في
حروبك ... فانتصر أنت انتصرْ، واسمعْ
مديحك من ضحاياك: انتصر! سلمت
يداك! وعد إلينا خاسرين... وسالما!"[2].
- " أنزل هنا، والآن، عن كتفيك قبرك
واعط عمرك فرصة أخرى لترميم الحكاية
ليس كُلُّ الحُبِّ موتًا
ليستِ الأرضُ اغترابًا مزمنا"[3].
- "وأنتِ معي، لا أَقول: هنا الآن
نحنُ معًا. بل أَقول: أَنا، أَنتِ،
والأَبديةُ نسبحُ في لا مكانْ"[4].

فالحب يمثل أجلى تجليات أسطورة عشتار وتموز، فهما رمزان أسطوريان يرمزان إلى الطبيعة والخصب والنماء والدورة الزراعية. وتتصل تجربة محمود درويش بتحولات دائبة، من رومانسية حسية حتى انتهائه إلى مرحلة الغنائية الملحمية والشعر الذاتي، مرورا بمرحلة الشعر الرمزي الإيحائي والرؤيوي.

---

1) أدرج غريماس الغيرة والبخل ضمن سيميائيات الأهواء، ولم يتكلم عن الحب، فأدرجناه في تصور سيميائي أشمل هو سيميائية المشاعر، ويتناول الكتاب ظاهرة مألوفة تنتمي إلى المعيش اليومي، هي ظاهرة الهوى، فالبخل والغيرة والحقد والحسد والغضب وغير ذلك هي كيانات تعيش بيننا، والهوى ليس أمرا عارضا، أو مضافا، أو طارئا، يمكن الاستغناء عنه، أو التخلص منه، إنه جزء من كينونة الإنسان، وهناك فاصل بين الهوى والمشاعر، إذ يعد الأول تجاوزا للحدود الثقافية، بينما يعبر الآخر عن حالات الاعتدال التي تفرضها الثقافة فالحكم الأخلاقي لا ينصب على كينونة المشاعر في ذاتها، بل يحكم على الفائض الانفعالي الذي يحول المشاعر إلى هوى. انظر: ألجيرداس.ج. غريماس، وجاك فونتنيي، **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط:1، 2010م، ص:9، ص:10. بتصرف.

2) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:64.

3) **المصدر نفسه**، ص:29.

4) **المصدر نفسه**، ص:97.

ولا شك في أن تجربة التعبير عن الذات تتخلل هذه المراحل والتحولات، ولكنها أضحت في المرحلة الأخيرة من تجربته الشعرية محور التجربة، ومنطلق تحررها من الصوت الجماعي إلى صوتها العاشق والمحب تارة، وصوت المتسائل المترحل تارة أخرى، ممّا يبلور تجربة شعرية ذاتية، ولكنها متسائلة في الوقت نفسه، وهذا ما يشير إلى تفاعل الأدبي مع الفكري، وتساقيهما معًا؛ فغدا شعره تعبيرا عن مأزق وجودي، وسؤالا دائما حتى وإن غدا شاعرا محبا، أو معبرا عن تجربة ذاتية، فكما عبر عن تجربة الوطن والقضية، وعن تجربة الموت بوصفه وجها للحياة (الانبعاث)، يعبر بالإدهاش نفسه عن تجربة الحب بوصفه سؤالا وجوديا تكوينيا، فإنّ قوته من قوة الموت، كما يتجلّى في قول درويش:

- " قيل: قويٌّ هو الحب كالموت!
  قلت: ولكن شهوتنا للحياة،
  ولو خذلتنا البراهينُ، أقوى من
  الحب والموت"[1].
- "هل الحب ما يوجع الماءَ
  أم مرض في الضبابْ؟"[2].

فعلامة الحبّ الأبرز تجليا بدلالاتها في الأسطر السابقة، تحقق أيضًا رغبة الأنا حضورا وامتلاءً في قبالة الموت، والخروج من واقع مأزوم إلى فضاء أكثر رحابة هو فضاء الحب، والرمز الأسطوري يمثل انفتاحا لا متناهيا على هذه العوالم، فالأنا الشاعرة المتألمة تبحث عبر رمزية الحب ومتعلقاته كالخصوبة والجمال والأنوثة والطبيعة الحية عن فرحٍ متوارٍ وراءَ الأفق المنظور حيث زمن الطبيعة والاستقرار، والأمل المنشور بما تمثله عشتار أو عناة من رمزية بين أحضان الطبيعة والأمومة والأسرار الأولى، وتجدد الحياة واستمراريتها، فصورة كل مبدع تستوحى من المثال الذي يسعى إليه، ولكل مبدع مثال يُرى أو لا يُرى حسب تعبير درويش ذاته.

وتمثل بابل وعَناَة وبنات عناة رمزا أيقونيا للحضور العشتاري، لكون بابل تمثل علامة مكانية، وتمثل عشتار البوابة الثامنة لمدينة بابل الخالدة، وما تستدعيه من فضاء مكاني تجسّده حدائق بابل المعلقة إحدى العجائب السبع في العالم القديم، وهي أيقونة معمارية تعني في الآكادية "باب الإله"، أو مدينة السلام، والفردوس السماوي، فهو تجلٍّ قائم على المشابهة والتماثل بين بابل وعشتار، وكلتاهما تحيل على علامة الحب الأسطوري،

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:40.

2) **المصدر نفسه**، ص:189.

وتستدعي تلك العلاقة الغرامية الخالدة بين عشتار وتموز بوصفهما رمزين للخصب والنماء والحب والجمال، يقول درويش:

- "قال الصدى:
وتعبت من أملي العضال. تعبت
من شرك الجماليات: ماذا بعد
بابل؟ كلما اتضح الطريق إلى
السماء، وأسفر المجهول عن هدف
نهائي تفشّى النثر في الصلوات،
وانكسر النشيدُ"[1].

تحضر في هذه الأسطر بابل أرض الجماليات بوصفها علامة أيقونية تحيل على عشتار رمزا للحب والجمال، ولكن أيضا بصفتها أرضا وعلامة مكانية ترمز إلى الالتباس والمأساة، إذ تمثّلُ عشتارُ في حضارةِ وادي الرّافدين — سومريًّا وبابليًّا – أسطورةَ الحبِّ والخِصْبِ والجِنْسِ والجَمَالِ، ولكنّ نهاية حبها وزواجها بتموز تمثل فجيعة انتهت بنزول تموز إلى العالم السفلي حينما تخلّت عنه عشتارُ، وغدا موتُ تموز مأساة وطقسا أسطوريا في الحضارة البابلية يبعث على الحزن والمواجع والعزاء؛ ولذا يتجلى ذلك البعد المأساوي في قول الشاعر:

- "كلما اتضح الطريق إلى
السماء، وأسفر المجهول عن هدف
نهائي تفشى النثر في الصلوات،
وانكسر النشيد"[2].

فليس بعد بابل تاريخا حضاريا وحبا أبديا إلا فجيعة العدم والعبث، وموت البهجة، وتجدد المأساة، فالتحول من تاريخ بابل زمنا مفعما بعبق الحب الماضي، ومحاولة استعادته بوصفه زمنا للحب الآتي، والخلاص الذاتي من عدم الاستلاب، أضحى نقيضا للزمن بوصفه عدمًا وعبثا ضد الكينونة، يثقل كاهلها باللاجدوى مثلما صخرة سيزيف التي تحضر دلالاتها في مستور النص. ويقابل حضور بابل – علامة مكانية أيقونية تحيل على عشتار – حضور الفضاء السومري علامة أيقونية أخرى في قول الشاعر:

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:21.

2) **المصدر نفسه**، والصفحة نفسها.

- "أتذكر السياب، في هذا الفضاء **السومري**

تغلّبت أنثى على عقم السديم

وأورثتنا الأرض والمنفى معا"[1].

فهذا الفضاء السومري والبابلي يحيلان على علامة مكانية تحيل بدورها على الامتداد. وتتجلى الأنثى المتغلبة المنتصرة على عقم السديم؛ لتكون رمزا للمتناقضات: الأرض والمنفى معا كما هي عشتار رمز الحب والحرب، والحياة والموت، والابتهاج والمأساة.

وتمثل العلامة المكانية معجمًا أسطوريا، مثل بابل، وروما، وسومر، وطروادة، وأثينا، وإسبارطة، والأولمب، وحدائق بابل المعلقة، ومجمع الآلهة، وكلها أمكنة ذات فضاء أسطوري يحيل على الامتداد بين الذات الشاعرة حاضرا ومستقبلا، وذلك الفضاء الأسطوري المستوحى من أسطورة الحب العشتاري رمزا أسطوريا[2].

ويمثل أعلام الزمان الأسطوري رمزا أماريا قائما على المجاورة، وعلامة متواشجة مع العلامة المكانية تحيل على الديمومة والتعاقب والمطلق والمجرد، مثل تواتر الأبدية والسرمدية والأزلية والماضي والحاضر والمستقبل والآنَ وغدًا، أو من خلال أسماء الأعلام الصريحة التي تمثل رمزا أيقونيا كما سبق، مثل عَنَاة، وقد تواترت أربع مرات، وهي رمزٌ كنعاني أيقوني لعشتار البابلية وجلجامش، وقد تواترت مرتين، وإنكيدو، وقد تواترت ست مرات.

ويحضرُ المكان والزمان فضائين أسطوريين إذ يحيلان على دلالات رمزية، والرمز عنصر موحد لدلالتهما في إنتاج المعنى، وإذا كانت الأسطورة – حسب شتراوس – تشير إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ **زمن** بعيد، فقيمتها في أنها تصف نمطًا مكانيا وزمانيا غير محدد، فهي تُفَسّر الماضي والحاضر، وكذلك المستقبل[3].

وهذا يعني أن اتصال الأسطورة بعنصريْ المكان والزمان اتصالا حتميًّا تلازُميًّا، إلا أنهما عنصران غير محددين، وتبدو لنا العلامة المكانية والزمانية في تجلياتها من خلال عناصرها وعلاماتها سواء كانت أيقونية، أو أمارية لا تشكل حدودا جغرافية يقصدها الشاعر لذاتها بصفتها أمكنة وأزمنة لها إطارها الجغرافي، وإنما المقصود إيحاءاتها الأسطورية، وأبعادها الرمزية الداعمة للعلامة الجامعة، فمن خلالها يمكن الدخول من بوابة التاريخ الأسطوري إلى فضاء الـ"**هاهنا والآن**"، حسب تعبير درويش، فالأمكنة والأزمنة – أسطوريا – لها خصائص التزامن والتتابع بما

---

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:121.

2) تمثل العلامة المكانية والزمانية بنياتٍ سردية؛ ولذا كان الاهتمام بهما بصفتهما فضاءً دلاليا في السرد، وفي الفترة الأخيرة بدأ النقاد يهتمّون بدراسة المكان والزمان في الشعر قديمه وحديثه، بما يمثلانه من أبعادٍ دلالية وسيميائية لا تقل أهمية عن الظواهر الشعرية الأخرى.

3) انظر: كلود ليفي شتراوس، **الأسطورة والمعنى**، ص:5.

تحمله من فضاء دلالي، وتحلٍّ رمزي يقيمه الشاعر بينها وبين واقعه حوارا، ومن ثم تحويرا لها، وإعادة صياغة، فأعلام الزمان، مثل عَنَاة، وإيزيس، وجلجامش، وهومير، وكذلك أعلام المكان مثل أثينا، وبابل، وروما، إنما يستدعيها الشاعر لتوظيف حمولاتها الرمزية، ولا تحضر بدلالتها التعينية، فبين المكان بوصفه جغرافيا، والزمان بوصفه تاريخا في تحوّلهما الرمزي فرق دلالي كبير، وفي هذا التحول الرمزي تكمن لعبة الترميز التي يقصدها الشاعر، فإنّ تجليَ بابل مكانًا بوصفها رمزا أيقونيا يُحيل على عشتار كيانا بوصفها علامة على الحب والجمال، وكذلك الشأن في تجلي عناة الكنعانية، وإيزيس الفرعونية بصفتهما عَلَمين من أعلامِ الزّمانِ يرمزان – أيقونيا – إلى روح الخصوبة، والجمال، والحب كما هي عشتار البابلية، وبهذا يصبح للمكان والزمان لدى درويش أبعاد أسطورية ورمزية، وليسا مجرد جغرافيا وتاريخ[1].

ولذا فدرويش لا يحد المرأة في صورة واحدة، أو في كونها موضوعا للغزل أو الحب، إنما يعيد صياغتها شعريا كما في الوعي الإنساني أسطوريا، فيتعامل مع الأنثى في ذاتها وبصفتها، لا كما ينبغي أن تكون، فكما هي رمز أمومي، فهي سؤال وجودي، وهي جمال مطلق، وهي رمز للخصوبة، كما هي الأنثى الأسطورية في عصر التكون البدائي والأسطوري متمثلة في عشتار ربة الحب والحرب والخصوبة والجمال والأنوثة الطاغية، فكما أن عشتار هي منبع الخصب، وواهبة الحياة في الهلال الخصيب والرافدين في بلاد بابل وسومر، كذلك هي أنثى درويش، وكما أن لعشتار تجليات متعددة (إيزيس، وعناة)، فكذلك أنثى درويش: **الفتاة الناضجة**، و**البنت المراهقة**، و**المعلمة الملهمة**، وهي تجلي الحب بوصفه فعلا من أفعال الطبيعة، وبوصفه فعلا من أفعال الخصوبة، وبوصفه فعلا من أفعال الوجود، وهي رمز لصوفية المفردات وحسية الرغبات، وهي ملتقى الثنائيات المتجانسة على نحو ما نتبيّنه من قول درويش:

- "في مثل هذا اليوم،
في الطَّرف الخفيّ من الكنيسة، في بهاءٍ كاملِ التأنيث،
في السنة الكبيسة، في التقاء الأخضر
الأبديّ بالكُحْليِّ في هذا الصباح، وفي
التقاء الشكل بالمضمون، والحسيّ بالصوفيّ،
تحت عريشةٍ فضفاضةٍ في ظل دوريّ

1) أورد درويش أعلاما مكانية وزمانية، لها أجواء أسطورية كثيرة، منها: أثينا، وينوس، وإسبارطة، وبابل، وسدوم، وطروادة، ونيقوسيا، وجبل الأولمب، والإلياذة، والأوديسة، وهوميروس، وخوفو، ويسوع، ونرسيس، والإسكندر، ونوح. ولا شك في أن دلالاتها الرمزية متعددة، ولكنها تمثّل – هنا – حضورا مكثفا لرموز أسطورية في أزمنة وأمكنة متغايرة، ولكن رمزيتها تكمن في ما تحيل عليه.

يوتّرُ صورة المعنى، وفي هذا المكان

العاطفي/

سألتقي بنهايتي وبدايتي"[1].

فالحب ليس عاطفة وحسب، وإنما هو رغبة في تواصل الأجناس، وارتباط الذات بالطبيعة والانشداد إلى عناصرها. فالحب رمزيا:"يُعد ابنَ أفروديت وهرمس، وهو ذو طبيعتين بحسب انتسابه إلى أفروديت – إلهة الحب والجمال في الميثولوجيا اليونانية – فهو يرمز إلى تواصل الأجناس، وتماسك الكون داخليا، وذلك من خلال الرمزية العامة لوحدة الأضداد، وهو نزوة الكائن الأساسية وغُلمته وشبقه الذي يدفع كل وجوده إلى التحقق، أو التجسد في عمل، إنه حينونة الكائن وانتقاله من القوة إلى الفعل عبر الاتصال بالآخر، فهو موحد بهذا المعنى الرمزي، ويعد مصدرا وجوديا وجدانيا للتقدم، بقدر ما يكون اتحادا فعليا، اقترانا وليس امتلاكا، ويرمز أيضا إلى رغبة المتعة فيما النفس ترمز إلى معرفة هذا الحب"[2].

وتكاد موضوعة الحب بمتعلقاتها وتشكلاتها أن تحتل دواوينه الأخيرة، فهي تمثل محور استقطاب وإشعاع في تجربته الشعرية عامة، وتمثل علامة تخترق شعره، وتشكل تجربته في الحياة، إذ يصبح الحب بعدًا مشعًا من أبعاد الذات وتحولاتها الفنية والوجودية معًا، وتبعا لذلك تتنوع تشكلاته، ويصبح رمز حضور للأنا والآخر بما هو الإنسان والأشياء والأنثى والوجود والوطن والحياة وحتى الموت، فكل هذا الحب يعبر إلى انشداد الشاعر إلى الحياة بمعناها الرمزي، وهو علامة من علامات الامتداد الزماني والتجدد والانبعاث؛ حتى وإن اعترض سبيلها فراق، أو هجر، أو رحيل.

وإنّ حياة دموزي/ تمّوز –كما في الأناشيد التموزية، وحسب فراح السواح – تبتدئ بحب مستعر بينه وبين الإلهة إنانا (عشتار البابلية) ينتهي إلى زواج سعيد، ولكن السعادة لا تدوم؛ لأن عفاريت العالم الأسفل تقبض على دموزي، وتقوده إلى الأسفل، حيث لبث هناك إلى أن يتم تحريره وبعثه إلى الحياة من جديد إلى أحضان زوجته، إذ تمثل إنانا في هذه النصوص طاقة الحياة الكونية، ويمثل دموزي دور مجدد هذه الطاقة[3].

---

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:27.

2) خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:48، ص:49.

3) تحدّثت الكثير من المصادر عمّا يعرف بالزواج المقدس بين دموزي وإنانا، أو بين تموز وعشتار، وهناك حوارات وقصائد غزلية تدور حول الحب، والعواطف المشبوبة، وتصف حلاوة اللقاء، ومتع الوصال، ولكن لا تدوم تلك العلاقة الأسطورية بين الحبيبين، إذ تنتهي بمأساة فاجعة. انظر: فراس السواح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص:148. من الملاحظ أنّ تجاربَ الحبِّ لدى درويش لا تستمر، فهي تموت وتنبعث من جديد كما في أسطورة عشتار وتموز، إما لظروف خارجة عن الإرادة كما في تجربة حبّ ريتا،

ولكن ما يضيفه درويش إلى أبعاد هذه الأناشيد الأسطورية في بنيتها المرجعية هو إنزاله الحب من أسطوريته وأولوهيته إلى كونه حبّا أرضيا له أبعاده الطبيعية والإنسانية، لكونه تعبيرا طبيعيا بين الذكر والأنثى، أو بين الإنسان والكائنات، فيتحقق في المستوى الأول ما يمكن أن نسميه بالحب الطبيعي، وفي المستوى الآخر الحب الإنساني لكائنات الوجود، وبذلك يكون الحب علامة على خصب الحياة، وازدهارها بالصحو، إذ يغدو الحب فعل ولادة في الأرض، وفعل خصوبة حينما يتحد الحب بالرغبة في فعل واحد، وتصبح الأغاني الجميلة علامة على صحو الحياة وخصوبتها. يقول درويش:

- "لا أتذكّر قلبي إلا إذا شقَّهُ الحبُّ
نصفين، أو جفَّ من عطش الحب،
أو تركتني على ضفة النهر إحدى صفاتك!
ضيفا على لحظة عابرةْ
أتشبّثُ بالصحو،
لا أمسَ حولي وحولك
لا ذاكرةْ،
فلتكن مَعْنوياتُنا عالية"[1].
- "لا شيءَ
يبتعد اليوم ما دام هذا النهارُ
يرحِّب بي، ههنا يُولَدُ الحبُّ
والرغبةُ التوأمان، ونولدُ"[2].
- "الأغاني الجميلة تولد من
أوّل الحب... أو آخر الحب شفّافة"[3].

فاختلاف الهوية كان بالمرصاد لهذه التجربة، وإما لظروف إرادية تحتاج تفسيرًا كما في تجارب حبه وزواجه الأخرى: رنا قباني، وحياة الحيني مثالا، وتجارب أخرى، ولعل من أهمّ الأسباب الإرادية، رغبة درويش في الحرية، والخوف من تحمل المسؤولية كما عبر ذات مرة.

1) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:71.

2) **المصدر نفسه**، ص:72.

3) **المصدر نفسه**، ص:**128.**

وحينها يكون الحب – بما فيه الحب الإيروسي في بعده الطبيعي- انتقالا بالحب من كونه لذة حسية عابرة، وشعورا فرديا بالاشتهاء العابر إلى كونه تصورا كونيا للوجود، أو ما عبر عنه أبوحيان التوحيدي حينما فرّق بين المحبة والشهوة، في قوله: "الشهوة ألصق بالطبيعة، أما المحبة فإنها أصدر عن النفس الفاضلة، وهما انفعالان، إلا أنّ أحد الانفعالين أشد تأثرا، وهو انفعال الشهوة، وأنهما يتداخلان كثيرا بالاستعمال؛ لأن اللغة جارية على التوسع"[1].

فكونهما انفعالين فهذا يعني أنهما من طبيعة الإنسان: شهوة كان أو محبةً، وكونهما يتداخلان كثيرا في الاستعمال، فهذا يعني أنهما يصدران عن إنسان واحد كما أنهما يصدران عن طبيعة واحدة، فالحب والرغبة توأم الحياة والخصوبة، بمعنى أنها فعلان من أفعال الحياة وامتداداتها.

تشكّلات علامة الحب[2]:

تستجيب مدونة الدراسة لتشكلات كثيرة لعلامة الحب، ولكننا نقف على بعضها؛ لكونه علامة مهيمنة. فدلالات الحب متشعبة في شعر درويش ولا يمكن السيطرة على انفلاتها المفهومي والجمالي إلا في حدود النماذج الشعرية التي تصلح أن تكون ممثلة لسيرورة هذه العلامة، فكيف بدت لنا هذه العلامة، وما تشكلاتها المهيمنة، وما مفهوم الحب في تصور درويش[3]؟

قبل أنْ نلجَ شعر درويش للوقوف على تشكلات علامة الحب سيميائيا، نتساءل عن فلسفة هذا الشاعر لمفهوم الحب، فكيف يرى درويش الحب، وهل للحب مفهوم واضح ومحدد في تصوره الجمالي والفني؟

---

1) أبوحيان التوحيدي، **كتاب الإمتاع والمؤانسة**، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، صححه أحمد أمين، وأحمد الزين، (د.ت)، ص:105.

2) ترد لفظة **حب** بمعان مختلفة، فمنها: أنها اسم عام مشترك بين كل الميول التجاذبية، كالعواطف المنزلية، مثل حب الأهل والأولاد، والعواطف التكافلية مثل حب الوطن، والمنازع الفردية، مثل حب الأناقة. وتُطلق على النزوع الجنسي بكل أشكاله ودرجاته. كما أنها تطلق على نزعة معاكسة جوهريا للأنانية. انظر: أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، ص:55. ونجد صدى هذه المفاهيم المختلفة في شعر الحب لدى محمود درويش: كالحب الطبيعي الذي هو ميل وانجذاب، والإيروسي، بوصفه نزوعا جماليا ووجوديا، والإنساني حين يكون معاكسا جوهريا للأنانية والأثرة، وهذه الثلاثية هي ما تدور عليه سيميائية الحب التي نحاول تأويلها والوقوف على دلالاتها في مدونة درويش الشعرية.

3) تبدو علامة الحب في التصور الدرويشي إشكالية لها أبعاد وتصورات مختلفة، لها أطوارها وأحوالها ومراتبها، وهي وإن بدت في الظاهر عاطفة تعبر عن علاقة انجذاب، أو عاطفة إعجاب، إلا أنها تظل تساؤلا وتصورا دائم التشكل والتحول، فـ"الحب كالمعاني على قارعة الطريق، لكنه كالشعر صعب، تعوزه الموهبة والمكابدة والصوغ الماهر؛ لكثرة ما فيه من مراتب، لا يكفي أن تحب، فذلك فعل من أفعال الطبيعة السحرية، كهطول المطر، واشتعال البرق، يأخذك منك إلى مدار الآخر؛ لتتدبر أمرك بنفسك، لا يكفي أن تحب، بل عليك أن تعرف كيف تحب، فهل عرفت؟". محمود درويش، **في حضرة الغياب**، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ط:1، 2006م، ص:123

يؤكد درويش أنّ الحب ليس فكرة، وإنما هو عاطفة "تسخن وتبرد، وتأتي وتذهب، عاطفة تتجسد في شكلٍ وقوَام، وله خمس حواس وأكثر"، وهو عاطفة لا تستطيع استعادة رعشاتها التي تهزك وتبعثرك وتكهربك وتعذبك بمذاق العسل الحارق، ولا تستطيع استرجاع أكثر أطوارها موتا وعذوبة وحياة حين تغادرك "أنا"ك إلى "أنثاك" لملاقاة نفسك الطازجة فيها كالثمرة الناضجة"[1].

فالحب كما أنه من مقام الجسد، فهو أيضا من مقام الروح، وهو أيضا وجود للذات في آخرها الأنثوي، فكما أن الحب من أحوال الحس تعبر عنه اللغة، وتتبينه الصفات، فنصفه بالحب والعشق والولع والوله والهوى والجوى والشغف والدنف والهيام والغرام والشبق والنزوة والصبوة والشهوة والإعجاب والانجذاب، ولكل مرتبة حال من أحوال الجسد، فهو أيضا حال من أحوال، ومقام من مقاماتها يكون بين مرتبة الموت والحياة:"فلا تَعْرِفُ أينَ كنتَ، وكيفَ كنتَ؟"[2].

وليس هناك حبٌّ يشبه حبًّا – حسب درويش – ولا يمكن وضع تعريف لقوة الجاذبية التي تخلع الكائن من كيانه اغترابا واقترابا، حرية واستعبادا، وأنت تدور بك العاصفة والعاطفة؛ لأن"الالتباس الذي أنت فيه هو الإحساس بخفة الأرض وبغلبة القلب على المعرفة"، فالحب له أوّلٌ وأوْجٌ وآخرُ:"فأطلْ هذا الأول؛ ليمتثل الخيال لك امتثال الفرس للفارس، ولتغزوك اللغة، وتغزوها كرجل وامرأة يتسابقان على استضافة المجهول بكرم الطاعة المتبادلة. في أول الحب تنهمر عليك المطالع زرقاء زرقاء، وفي أَوْجِ الحب تحياه، وينساك وتنساه، وينسيك المطالع، وفي آخر الحب تطيل النظر إلى الساعة"[3].

يقول درويش عارضا أشكال الحب وتشكلاته:

- يطلعُ علينا أحيانا في شكل ملاكٍ ذي أجنحة خفيفة قادرة على اقتلاعنا من الأرض.
- ويجتاحنا أحيانًا في شكل ثورٍ يطرحنا أرضا وينصرف.
- ويهبطُ أحيانا أخرى في شكل عاصفةٍ نتعرف إليها من آثارها المدمرة.

---

1) محمود درويش، **في حضرة الغياب**، ص:123.

2) **المرجع نفسه**، ص:124. بتصرف.

3) **المرجع نفسه**، ص:125، ص:126. يُشبّهُ درويش الكتابة بالحب، فكما هو فعل من أفعال الطبيعة السحرية، فهي إذن كذلك: فعلٌ وسحرٌ؛ ولكون الكتابة بنت السحابة إن أمسكتَ بها ذابت، تتجلى صورة الحب هناك: في غياب كثيف الحضور.

– وينزل علينا أحيانا في شكل ندىً ليليٍّ حين تحلب يد سحريةٌ غيمة شاردة. ويضيف:"لكنّ هذه الأشكالَ كلَّها تجتمعُ في امرأةٍ حسيّةٍ مرئيةٍ ملموسةٍ محسوسة لا في فكرة"[1].

يتبين لنا مما سبق أن الأنثى والحب ليسا فكرة مجردة، وليسا فكرة واحدة، وإنما هما حقيقة متمثلة في ثنائية ليست متصارعة، ثنائية متحدة تكوينا، وليست الأنثى ملاكًا روحيا أثيريا بلا عواطف حسية، كما أنها ليست هوىً بوهيميا، وإنما هي هما معًا في تفاعلٍ إنساني محسوس ومرئي، وفي هذا نظرة متقدمة على التصنيف المعياري للحب بين عذري وإباحي، أو حضري وبدوي.

ويحاول درويش في تحديده لمفهوم الحب – في المستوى الأدبي والجمالي – أن يتجاوز الصراع المفتعل بين الروحي والجسدي، والحسي والصوفي، ويضع حدًّا لهذه القسمة الجائرة التي تتحدى إنسانية الإنسان، فالإنسانُ بنيةً وتكوينًا هو روح وجسد، ولا انفكاك بينهما؛ فهو يقول:"نحبُّ الشكلَ الجاذبَ، وينكبُّ الخيال على تفحّص ما فيه من غموض وغرائب، أما الأرواح فتتعارف وتتآلف حول الشكل المتلألِيء بالجوهر، وقد تختلف على تأويل ما يقول الجسد للجسد؛ فتنصرف إلى شفافية أخرى، وتحلُّ في أجساد أكثر امتلاء بالماء والتناغم والموسيقى. الحب هو المتحول المتنقِّل العصيّ على الهوية، هو الانخطاف الذي يلتبس فيه الشغف مع الإشراق، هو ما لا تعرف وتعرف أنك لا تعرف، هو اكتمال المعنى باللامعنى من فرط جنوحه إلى المجاني، وتبذير الحضور"[2].

فالحب كما يتصوّره درويش عصيٌّ على التعريف فلا هوية واضحة له؛ لذا يبدو – من فرط تمنعه على التحديد المفهومي – أكثر وضوحا بالثنائيات المتناقضة، فهو شكل وجوهر، وشغف وإشراق، وهو اكتمال المعنى باللامعنى.

وواضح أنّ الحبّ واقع في منطقة التباس بين دلالات الولعِ والصبوات التي تحيل عليها لفظة "الشّغَف" القادمة من المعجم الحسي، ودلالات السمو الروحي التي تحيل عليها لفظة "الإشراق" الآتية من المعجم الصوفي[3].

---

1) محمود درويش، **في حضرة الغياب**، ص:128. رمزيًّا تُحيلُ ألفاظ ملاك، وندى/ماء على الحب العاطفي الرومانسي العذري، إذ ترمز الأولى إلى الروح الخفي الأثيري، فالملائكة رموز للنظام الروحي، بينما ترمز الثانية الثالثة ندى/ماء إلى الحياة والطهارة والتجدد والانبعاث. انظر: خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:154، ص:164. أما لفظتا ثور، وعاصفة فتحيلان على القوة، والحب العاصف الحسي.

2) **المرجع نفسه**، ص:129.

3) لا يكفّ درويش عن التساؤل عن ماهية الحب ما الحب؟، وعن ماهية الحبيبة مَنْ هي؟، فكأنهما لفرط تأبيهما على التعريف والتحديد لا حقيقة لهما، ولكنهما – حسب درويش – حقيقة محسوسة متأبية على التأطير المفهومي، فهو لا يعرفه، ولا يعرفها من فرط تعددهما، ف"الحبّ ما لا تعرفُ وتعرفُ أنّكَ لا تعرفُ"، والحبيبة "هي ولا هي، هي وهنّ إذا ما اجتمعنَ في قصيدةِ حبّ كثيرة المصادر تتوزعها ضرورات البحث

ويلجأ درويش إلى اختراع الحب عند الضرورة؛ لأنه "إن خمدَ الشّغَفُ ابتعد الحب"، فيقول:"قلتَ لي: كنتُ أخترعُ الحب عند الضرورة/ حين أسير وحيدا على ضفة النهر/ أو كلما ارتفعت نسبة الملح في جسد كنتُ أخترع النهر..."[1].

- "أنا،
مثلاً، لم أُحبَّ فتاةً معينةً
عندما قلتُ إني أحبُّ فتاةً، ولكنني
قد تخيَّلتُها: ذاتَ عينين لوزيتين،
وشَعرٍ كنهر السواد يسيل على
الكتفين، ورُمَّانتين على طبق مرمريّ.
تخيلتها لا لشيء، ولكن لأُسمعها
شعرَ بابلو نيرودا، كأني أنا هو،
فالشعر كالوهم"[2].
- "هناك حب بلا سبب، لا الهدوء ولا العاصفة
هما السيدان على العاطفة
نشكّ بأشياء أخرى، ومن بينها الفرص السانحة
ولكننا لا نشكّ بنوستالجيا الرائحة
نحبّ، وقد نتخيّل أنا نحب، ونكتب شعرا
لندرك أنا نحب... فلا ينطق الحب نثرا"[3].

فالحب ضرورة حتمية لاستمرار الحياة؛ ولا مفر من تحققه: اختراعا، وتخيلا، أو تجربة عاطفية معيشة؛ لتتحقق الذات في الوجود، لا بد من الحب.

عن تحقق ما لا يتحقق، هي ولا هي إن حضرت وإن غابت، فكأن حضورها غيابي فيها، وكأن غيابها حضور التفاصيل، فلا أدري إن كانت هي هي، أم من نساء مخيلتي ورغباتي المتبدلة؛ لذلك يبدو أنها اختراع". انظر: محمود درويش، **في حضرة الغياب**، ص:129، ص:130.

1) محمود درويش، **في حضرة الغياب**، ص:133، ص:135.

2) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:72.

3) **المصدر نفسه**، ص:149.

حاولنا الوقوف على إشكالية الحب لدى درويش، وإبراز تصوره له، ولا أقولُ تعريفه بالمعنى الدقيق؛ لأن تناول ثيمة الحب عند درويش يحتاج إلى بحث مفصل يلمُّ بتفاصيل نظرته للمرأة أو الأنثى كائنًا معشوقا، وكيانًا عاشقا، وتفاصيل مفهوم الحب والعشق، وحقلهما الدلالي والمفهومي، ولكن ليس هذا التفصيل من غاية بحثي، وإنما غايتي الوقوف على علامة الحب بصفتها كيانا سيميائيا من خلال تحليل متعلقاتها الأيقونية والأمارية؛ لتفضي بنا تلك المحاولة لتبين دلالاتها السيميائية بعد تأويلها، وتأويل تشكلاتها في مدونة الدراسة، وقد جاءت كالآتي:

1. الحب الطبيعي[1]:

يشكل الحب علامة مركزية في تجربة أي شاعر، وهو تعبير طبيعي عن علاقة الأنثى بالآخر، أو العكس، وكان لهذا التعبير العاطفي الطبيعي حضور في تجربة درويش المبكرة سواء في المرحلة الرومانسية أو ما تلاها، ولكنه لم يشكل موضوعا مستقلا بذاته، إلا في مرحلته الشعرية الأخيرة، إذ غدا علامة تسمُ شعره بميسمها السيميائي، وتعبر هذه العلامة عن تصور درويش للمرأة كائنا وجوديا ملتحما بنظرته إلى اكتمال الوجود "بالأنا، والأنا الأنثوية"؛ ليتساءل دوما:

- "مَن أنا دون حب، ورفقة أنثى؟"[2].

فالأنثى هي مكون من مكونات الأنا وجوديا، وهي الآخر العاطفي، وهي شكل من أشكال تجلي الذات وحضورها الطبيعي خصبا ونماءً، وهنا يمثل الحب، وما يتعلق به من بوح الذات عن مستور عواطفها لونا من ألوان الاحتفاء بجماليات الآخر والحياة، ويسمي ابن حزم هذا الحب العاطفي الطبيعي الذي هو اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة بـ"محبة العشق الصحيح المتمكن من النفس"[3].

---

1) استلهمنا مصطلح الحب الطبيعي من قول درويش:"أنْ تحبَّ فذلكَ فعلٌ من أفعالِ الطّبيعة". انظر: محمود درويش **في حضرة الغياب**، ص:123.

2) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:144.

3) يقول ابن حزم متحدثا عن الحب:"وقد اختلف الناس في ماهيته، وقالوا وأطالوا، والذي أذهب إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع". ابن حزم، **طوق الحمامة**، ص:21، ويضيف:"والمحبة ضروب: فأفضلها محبة المتحابين في الله عز وجل؛ إما لاجتهاد في العمل، وإما لاتفاق في أصل النحلة والمذهب، وإما لفضل علم يمنحه الإنسان، ومحبة القرابة، ومحبة الألفة والاشتراك في المطالب، ومحبة التصاحب والمعرفة، ومحبة البر يضعه المرء عند أخيه، ومحبة الطمع في جاه المحبوب، ومحبة المتحابين لسر يجتمعان عليه يلزمهما ستره، ومحبة بلوغ اللذة وقضاء الوطر، ومحبة العشق التي لا علة لها إلا ما ذكرنا من اتصال النفوس، وكل هذه الأجناس منقضية مع انقضاء عللها، زائدة بزيادتها، وناقصة بنقصانها، متأكدة بدنوها، فاترة ببعدها حاشى محبة العشق الصحيح المتمكن من النفس، فهي التي لا فناء لها إلا بالموت". انظر: ابن حزم الأندلسي، **طوق الحمامة في الألفة والألاف**، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، القاهرة: دار المعارف، ط:4، 1405هـ/1985م، ص:22.

وقد تجاوز درويش شعر الحب الذي تمثل فيه المرأة رمزا للوطن أو الحرية، إلى الحب الذي يعبر فيه عن علاقته العاطفية بأنثاه دون ترميز، أو التزام وطني، إذ تحرر الشاعر من التزامه بالصوت الجماعي، حيث كانت الأنثى رمزا أيديولوجيا في مستور القصيدة، إلى صوته الفردي، إذ تتجلى الأنثى معادلا عاطفيا ووجوديا للأنا، فيصير الوجود بها أجمل، والذات بها أكثر تحررا وكينونة. يقول الشاعر:

- "يأخُذُني الجمالُ إلى الجميلِ
وأُحبُّ حُبَّك، هكذا متحررا من ذاتِهِ وصفاتِهِ، وأنا بديلي..."[1].
- "إن كنتَ
حقًّا تحبُّ، فكن أنتَ... كن وترًا"[2].

ويعي درويش ذلك جيدا، ويعبر عنه بلغة واضحة، وأكثر صرامة، فينبه إلى خطر التمسك بترميز المرأة لغةً وتخييلا، ويقول:" المرأة كائن بشري، وليست وسيلة للتعبير عن أشياء أخرى .. هذه محاولة لتطبيع علاقتي مع اللغة أو الكلمات والأشياء ..فالفلسطيني إنسان يحبُّ ويكره، ويتمتع بمنظر الربيع، ويتزوج .. إذًا المرأة تحمل معاني أخرى غير الأرض، جميل أن تكون المرأة وعاءً للوجود كله، ولكن يجبُ أن تكونَ لها شخصيتها كامرأة، ثم إن شعر الحب يمثل البعد الذاتي من أبعاد المقاومة الثقافية، فأنْ نكونَ قادرين على الكتابة عن الحبّ والوجودِ والموت والماوراء، فهذا يعمّقُ من قيمتنا الوطنية وهويتنا"[3].

ولهذا تتحرر الأنثى في شعره من كونها رمزا وطنيا؛ لتصبح ذاتا أولاً، ثم تصبح رمزا وجوديا ثانيا، ويتحرر معها الشاعر من ورطة الالتزام الوطني واللغوي على حساب هوية الذات، فيعيد علاقته باللغة والكلمات والأشياء؛ بمعنى أنه يعيد علاقته بالوجود، ويصبح الحب علامة وجودية، وأيقونة لوجود الذات الشاعرة وآخرها الأنثوي، فيصبح التعبير عن الحب تعبيرا عن الذات وفرحها بالحياة، وازدهارها بالربيع، وخصب الوجود، وجماليات الكون، وهذا أمارة من أمارات عودة الخصب والحياة، وازدهار الربيع كما في عودة تموز لعشتاره، وعشتار لتموزها رمزين أسطوريين دالين على خصب الحياة وازدهارها[4].

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:36.

2) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:127.

3) عبده وازن، **دفاتر محمود درويش حول الشعر والحداثة وقصيدة النثر**، لندن، صحيفة الحياة، حوار صحفي، 12/10/ 2005م، الموافق 8/ 11/ 1426هـ، العدد: 15592، ص: 15.

4) يسعى درويش إلى التقاط اليومي، وما يؤسس للذات حضورها الطبيعي في الوجود، مثل الكتابة عن الحب، وكوب القهوة، وأحاديث المساء، وإدمان التعبير عن الذاتي والجمالي، ويعد أن هذا التّوجه ليس جديدا في شعره، وإن أخذ أشكالا تعبيرية أكثر سطوعا في الآونة

وتتجلى متعلقات علامة الحب في مدونة الدراسة وتتحشدُ بشكل لافت للانتباه من خلال تجلي العلامة اللونية تعبيرا عن تجلي الطبيعة، والعلامة الإيروسية تعبيرا عن تجلي الخصوبة، والعلامة الأنثوية تعبيرا عن تجلي المرأة، والعلامة الجمالية تعبيرا عن تجلي جمالها وجمال الحياة، والعلامة المكانية والزمانية تعبيرا عن تجلي الأسطوري مكانا وزمانا وامتدادا؛ لتمثل كلها مجتمعة حضورا لعلامة الحب الطبيعي والعاطفي في وجه من وجوهها.

ولأنه لا يمكن تتبعُ علامة الحب بوصفه تعبيرا عاطفيا في مدونة الدراسة، نكتفي بنموذج من ديوان كزهر اللوز أو أبعد، يكون ممثلا لهذا التجلي العاطفي لهذه العلامة، وستكون قصيدة (هي/هو) مثالا مناسبا؛ لأن بنيتها الحوارية تمنحنا فرصة حضور المتحاورينِ: ذاتًا وأنثى؛ بمعنى أن القصيدة تقوم على تعدد الأصوات، وتعدد رؤاها والتقائها، وتصادمها أحيانا، وهذه سمة من سمات المشهد السردي التي تمتاز بها بنية ديوان كزهر اللوز أو أبعد، فقد "قامتْ صورته بين نظمٍ كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"، حسب عبارة أبي حيان التوحيدي، التي صدّر بها درويش ديوانه[1].

تندرج قصيدة (هي/هو) حسب توزيع الديوان تحت عنوان الضمير (هي)، إذ يتكون الديوان من قسمين اثنين، أولهما قصائد قصيرة ذات بوح غنائي، جاءت مرقمة بالأرقام الرومانية، وقد تم توزيعها على ترتيب الضمائر العربية، كالتالي: Iأنت،IIهو،IIIأنا،IVهي، والثاني قصائد طويلة ذات نفس ملحمي، تدور حول المنفى، وهي: نهار الثلاثاء والجو صاف، وضباب كثيف على الجسر، وكوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي، وطباق.

وهذا التقسيم الرباعي من خلال حضور الضمائر الدالة على الآخر المخاطب، أو الغائب، أو الدالة على تجلي الذات، والآخر الأنثى ينطوي على دلالات إيحائية ثاوية منفتحة رمزيا على علامة الحب بمعناه الكلي ذاتا

الأخيرة، ويقول في حوار تلفزيزني على شاشة التلفزة المغربية: وهذا التّحول أو النّفَس في شعري موجود منذ مدة طويلة، ولا أعتقد أنه يشكّل قطيعة، علاقة شعري الجديد بتجربة شعري السابقة هي علاقة استمرار ضمن قطع، وقطع ضمن استمرار في سياق واحد، والبحث عن اليومي هو تعميق للبحث عن الإنساني فينا، والخروج من نمطية الشخصية الشعرية الفلسطينية، وكأن الفلسطيني لا يكتب، ولا يجب أن يكتب إلا شكواه من الاحتلال والحصار، هذا من واجب الشعب الفلسطيني عندما يقاوم ما يعيق تطور حياته، وما يعيق تطور تعبيره الإنساني عن وجوده، وأحد أشكال هذا التحرر مما يفرضه الاحتلال علينا من تعبير، هو أن نكتب في موضوعات نستطيع فيها أن نحقق حريتنا الفردية بغض النظر عن الاحتلال والحصار، أنا أعتقد أن الكتابة عن الحب هو شكل من أشكال المقاومة الجمالية للخطاب النمطي الذي يفرض علينا أن نكتبه؛ لأنه في الحب تجد حيزا للتعبير عن فرحٍ لا تجده إلا هناك، عن فرحٍ بالحياة، عن فرحٍ بالعلاقة الإنسانية، عن فرحٍ بمشاركة الآخر أسئلته وحياته وتطلعاته وأحلامه، فالكتابة عن الطبيعة والحب هي المنطقة الوحيدة التي يتجلى فيها الفرح بالشعر. الرابط الإلكتروني للحوار: https://www.youtube.com/watch?v=Ij6juc7bnVg

1) تتوزع قصائد ديوان كزهر اللوز أو أبعد، الصادر عن دار رياض الريس للكتب والنشر عام 2005م بين قصائد قصيرة نسبيا ذات نفسي غنائي عالي التوتر، ونفس تأملي عميق الدلالة، وبوح ذاتي متوهج بالأنا العاشقة، وقصائد طويلة ذات نفس ملحمي في القسم الآخر من الديوان.

وإنسانا، والقصيدة في سياق تموضعها في الديوان لا تنفصل عمّا قبلها وما بعدها من قصائد، فكلها تدور حول الأنثى والحب والجمال، وحول الإنسان في الوقت ذاته.

وقد بدا لنا بعد مداومة النظر في هذه القصيدة أن العلامة الجامعة هي علامة الحب بوصفه نداء طبيعيا، ومتعلقاتها –كما استقصيتها في القصيدة– وهي الشّغَف، ورعشة الحمى، والهذيان (وما أهذي به)، والشهيق (حين أشهق)، والرغبة، والعناق، والاتحاد، وفي المستوى التعييني الذي تشير إليه العلامة ومتعلقاتها يتجلى لنا المعنى المباشر بأن الشاعر يبوح في غنائية ذاتية، وعبر بنية حوارية جوّانية: سؤالا وجوابا بين (هي)، و(هو)، أو بمعنى آخر بين الـ(أنا)، والـ(أنتِ):

– "هِيَ: هل عرفتَ الحبَّ يوما؟
هُوَ: عندما يأتي الشتاء يمسُّني
شَغَفٌ بشيء غائب، أُضفي عليه
الاسمَ، أَيَّ اسمٍ، وأَنسى...
هي: ما الذي تنساه؟ قُلْ!
هو: رَعْشَةُ الحُمَّى، وما أهذي به
تحت الشراشف حين أَشهق: دَثِّريني
دثِّريني!
هي: ليس حُبا ما تقول
هو: ليس حبا ما أَقول"[1].

وهذه البنية الحوارية عبر حضور ضمير الأنا، وضمير الأنثى، تشير إلى محاولة وضع تعريف لماهية الحب من خلال أماراته وسماته التي تقوم على المجاورة والسببية، وهي الشّغَف، ورعشة الحمى، والهذيان، والشهيق، والرغبة، والاتحاد، وهي أمارات غير لغوية، وإنما أحوال عشقية تلوح على محيّا الوجه، وشغاف القلب، والأعضاء جميعا. وتحيلنا هذه الأمارات جميعها على العلامة الجامعة التي هي الحب.

إن العلامة الجامعة في هذه القصيدة هي الحب، وهي بنية أساسية تشع من حولها جملة من الرموز الأيقونية والأمارية كالشغف الذي استحال علامة أيقونية تحيل على الحب، ويعد مستوى من مستويات الحب الحسي،

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:85.

وكذلك الاتحاد الذي استحال أيضا علامة أيقونية تحيل على الحب، وتعد مستوى آخر من مستويات الحب الصوفي.

ودرويش في نظرته للحب –كما أوضحنا سابقا – لا يجعل حدا فاصلا بين هذين المستويين، بل يرى أنهما مكونان مركزيان من مكونات الذات وكينونتها، فلا فرق بين الحسي والصوفي، والشغف والاتحاد، والجسد والروح في حالة الحب. وتحضر آلية التعالق النصي مع التراث الديني:"دثّريني دثّريني"، واستدعاء دلالاتها الرمزية في احتضان رعشة الحمّى، لكون الأنثى هي الحضن والسكن الذي يلجأ إليه الرجل، فيتجلى البعد الديني والأسطوري "العشتاري" في توظيف آلية التناص علامة أمارية لكون الأنثى هي السكن دينيا، وهي الرمز الأمومي أسطوريا، لكون "عشتار" هي الأسطورة الأمّ في الميثولوجيا القديمة.

ومن خلال حضور بنية السؤال والجواب، يظل الحب مفهوما لا تعريف واضح له، وإنما هو مفهوم عصي على التحديد المفهومي، وإنما يعرف من صفاته، وحدس الشاعر في تحديدها، وتشكل بنية الاختلاف والائتلاف حول ذلك المفهوم إشكالية جوهرية تفضي إلى أن الحبّ عاطفة لا فكرة، فمهما حاولنا تحديدها مفهوميا سوف نختلف حولها، ولكننا نتفق حولها وجدانيا حين نعيشها.

إنّ الحب – في ضوء حضور الضمائر (هي/هو) – تمثل عناصر داعمة تخترق القصيدة وتشع فيها، وقد تواترت الضمائر: ثماني مرّات للأنثى، وثماني مرات للذكر، وهي ضمائر تشير إلى ذاتين غائبتين، ولكنهما تتجليان في الحب **اسما ظاهرا** وبارزا، فالغياب والتواري ما هما إلا شكل مجازي، أما تجلي الحب فهو الحضور الحقيقي، فيتجلى من خلال الضمائر التي تحيل على عاشقين مهما اختلافا في تحديد ماهية حبهما، فهما متفقان على معايشته، ودرويش عبر لعبة الضمائر يتقمص دور الأنثى وينطقها بالحب متحاورة معه ومشاركة، لا مصغية بوصفها موضوعا للحب، وإنما يمثل حضور الضمير الأنثوي المتساوي عدديا مع ضمير الأنا الذي يعدّ رمزا أماريا لتشكل الأنا بالأنثى، والإصغاء لها، فأصبحت ذاتا متخاطبة ومخاطبة في الحب، ولم تعد موضوعا للحب كما يمكن أن نلمسه في التجربة النزارية. وربما نعثر في ذلك على موقف أيديولوجي وجمالي يعبر عن موقف درويش من المرأة، وتحرير وعيه ووعي القاريء معا من النظر إلى المرأة بكونها موضوعا للغزل لا ذاتا تُحَبُّ، وتُحِبُّ؛ ولذا نلمس تجاوزا لمقولة "قالتْ وقلتُ" شكلا تعبيريّا في التراث الشعري.

– "هي: هل شعرتَ برغبة في أن تعيش
الموت في حضن امرأةْ؟
هو: كلما اكتمل الغيابُ حضرتُ...

وانكسر البعيد، فعانق الموتُ الحياةَ

وعانَقَتْهُ... كعاشقين

هي: ثم ماذا؟

هو: ثم ماذا؟

هي: واتَّحَدتَ بها، فلم تعرف يديها

من يديك، وأَنتما تتبخَّران كغيمةٍ زرقاءَ

لا تَتَبيَّنان أأنتما جسدان... أم طيفان

أَمْ؟"[1].

وتواتر الأسئلة عن ماهية الحب أمارةٌ ترجع إلى العلامة الجامعة رجوع الفرع إلى الأصل، فالعلاقة بينهما قائمة على التجاور والسببية، فالتساؤل عن الشيء – أحيانا –عنوان عليه، ودليل معبر عنه، كما أن حضور الثنائيات: الغياب الحضور، الموت الحياة، الذكر الأنثى، جسدان أم طيفان، أمارات راجعة إلى العلامة الجامعة تحيل على الحب، وتعبر عن تجلي الذات وآخرها من خلال هذه الثنائيات التي تؤمئ إلى الحب وتعبر عنه، وهذه الثنائيات ربما تشير إلى ارتباك الذات أمام تحديد مفهوم واضح للحب، ولكن تشير أيضا إلى الوقوع في إساره والبوح به. ولا تخفى دلالات اللون الأزرق بعدا لونيا أماريا في دلالاته –كما في معجم الرموز – على الشفافية اللامتناهية المستوحى من حضور الغيمة دلالة أخرى على تجلي الخصب والنقاء، فتتجلى دلالات الأزرق الرمزية، وتحوله اللامتناهي لونا دالا على السعادة، والانتقال من حلم إلى حلم: ف"لا تَتَبيَّنان أأنتما جسدان ... أم طيفان، أَمْ؟"، وتبقى دلالة السؤال مفتوحة رمزا على استمرار الدلالات اللامتناهية.

– "هو: مَنْ هي الأنثى – مجاز الأرض

فينا؟ مَنْ هو الذَّكرُ – السماء؟

هي: هكذا ابتدأت أغاني الحبّ. أَنت إذن

عرفتَ الحب يوما!

هو: كلما اكتمل الحضورُ ودُجِّن المجهول...

غبتُ

هي: إنه فصل الشتاء، ورُبَّما

أصبحتُ ماضيَكَ المفضَّل في الشتاء

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:86.

هو: ربما... فإلى اللقاء

هي: ربما... فإلى اللقاء!"[1].

إن التساؤل عن أيّنا الأنثى، وأيّنا الذكر، وأيّنا الأرضي، وأيّنا السماوي، علامة أمارية تحيل على علامة الحب، وذلك باتحادهما، فلا ضرورة للتفريق بين صفات ذكرية، وسمات أنثوية، وهذا يرمز إلى اتحاد الأنا الشّاعرة في الأنا الأنثوية. وهذا ما يحيل على الرمز الأسطوري للحب في الميثولوجيا القديمة، فـ"هكذا ابتدأت أغاني الحبّ. أَنت إذن عرفتَ الحب يوما!"، فيجيب:" كلما اكتمل الحضورُ ودُجِّن المجهول... غبتُ"، بمعنى أن أغاني الحب منذ أقدم الزمان هي اكتمال الثنيائيات واتحادها: الحضور والغياب، الذكر والأنثى في الحب بوصفه كينونة، وليس مجرد فكرة؛ فلذا هي أصبحت ماضيه المفضل، وبهذا ينتهي الحوار ويبدأ اللقاء، وفي هذا وعي لدى درويش بالوجود الأنثوي في الحب، كما أنه وعي بالذات لإتمام نواقصها بالحب بوصفه استراتيجية ذاتية وتعبيرية وجمالية؛ لتحرير الذات والأنثى الأخرى معا.

ويمكن لعنوان القصيدة أن يكون أمارة على هذا الحب الذي لا تكتمل الذات إلا بحضور أنثاها،؛ ولذا كان العنوان (هي) موازية لا متوارية في الحضور الدلالي لل(أنا) العاشقة، فالأنثى في تصور درويش يغدو ضميرًا أنطولوجيا مضادا للعدم، مثلما عشتار وتموز في دلالتهما الرمزية.

ودرويش في تصوره للحب – خصوصا الحب الطبيعي المتصل بالأنثى – ينطلق من هذا التصور الكوني لعلاقة الحب؛ بمعنى أن الأنثى هي في اتصالها به، واتصاله بها تمليها اتصالهما بالوجود، وتحقيق لذواتهما في الحياة امتدادا واستمرارا، فيصبح الحب نوعا من تحقيق الكينونة، وليس مجرد علاقة عابرة، خصوصا إذا اتصلت بالشعر فهي حينئذٍ تتجاوز المستوى العاطفي والطبيعي إلى المستوى الجمالي، ومن المستوى الشبقي إلى المستوى الأنطولوجي، ولا يتحقق ذلك إلا باللغة، فتغدو اللغة/الشعر تحقيقا للكيان بالكلام حسب تعبير هيدغر.

وكأن تجلي هذا الحب هو علامة على تجلي عشتار، وإفاقة تموز، إذ تغدو الأنثى لدى درويش: "منقذا نفسيا ووجدانيا وشعريا، ففي متتالية الخيبات لا منقذ سوى البحث عن حضن الأنوثة، إن التجاء درويش إلى المرأة وعالم الحب يمثل نوعا من الخلاص من مأزق الحاضر، إذ إن الشعور بالغربة والإحباط والفقد دفع الشاعر إلى

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:86.

البحث عن انتصار ما، عن اتحاد ما، عن عالم صغير حميمي يفارق به إحباطات الواقع؛ ولذلك كانت نصوص درويش مع الآخر/المرأة تكشف عن وحشته الداخلية، حزنه، انكساره، غربته الوجودية"[1].

2. الحب الإيروسي:

أول ما يلفت النظر إذا رجعنا إلى بعض المؤشرات الإحصائية الدالة على تجلي شعرية الحب الإيروسي هو غزارة العلامات التي تمثل رمزا أيقونيا، أو رمزا أماريا تحيل على العلامة الإيروسية بصفتها تجليا من تجليات الحب في تصور درويش، ولن نستطيع الوقوف على انتشارها بشكل دقيق، ولكنّنا سنقف ولو على بعض بياناتها الإحصائية التي تعد تمثيلا على تجلي الظاهرة في مدونة الدراسة، فهي تعد التجلي الثاني من تشكلات علامة الحب في المدونة.

و نؤكد بداية أننا نطمح في هذه المقاربة للحب الإيروسي أن نفرق بين الإيروسية بالمعنى البيولوجي ذي الدلالات الغريزية إلى معناها الرمزي ذي الدلالات المعرفية والجمالية؛ بمعنى أنه لا يعنينا الوقوف عند الإيروسية بالمعنى الجنسي، أو المثير للشهوة (الإيروتيكي)، وإنما الذي يهمنا هو الوقوف عند معناها الرمزي المستوحى من أسطورة (إيروس: رمز الحب والخصوبة والجمال) في الميثولوجيا اليونانية؛ بمعنى تجميل الشهوة الجنسية؛ ولذا آثارنا أن نستعمل مصطلح (الإيروسي) صفة للحب، بدلا من (الإيروتيكي) التي تحيل على الغريزة الجنسية بمعناها البيولوجي[2].

ولعله من الضروري أن نقف على الفرق الجوهري بين مفهوميْ الإيروسية والإيروتيكية الذي يكمن في الفرق النوعي لمفهوم اللذة؛ من كونها وسيلة تعبير حسية عن الاتصال الغريزي بين الجنسين إلى كونها رمزا تكوينيا ذا أبعاد قيمية وجمالية تتصل بفكرة الحب والخصوبة والجمال والتكاثر في الوجود الامتدادي للإنسان، فما زال التاريخ الحضاري والأسطوري شديد الاحتفاء بفكرة الحب الإيروسي؛ لكونه متين الصلة بامتدادات الإنسان جماليا، وتكاثره وجوديا، وما يرمز له – أسطوريا – إذ يحيل على الحياة وخصبها، واللغة متمثلة في الشعر، ومن

---

1) صفاء المهداوي، **الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيوثقافية في دواوينه من 1995م – 2008**، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط:1، 2013م، ص:264.

2) (Eros)، وتعني الحب، أو العشق، منقول عن اليونانية القديمة، وأساسا هو رغبة الحب في مقابل الصداقة، والرحمة، والمحبة، ثم بنحو أعم: هو كل رغبة شديدة، كل هوى، كل نَشَدان لشيءٍ بولهٍ، وهو (اسم علم: إيروس): إله الحب، وفي الاصطلاح الفرويدي، وعند بعض علماء النفس الذين استلهموه ارتدتِ الكلمة معنى أكثر اتساعا وتباينا يتراوح بين المفهوم الجنسي المحض، والرغبة عموما. انظر: أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، ص:360.

قبلهما الأسطورة تعد كلها خزينا لا مرئيا لهذا الاحتفاء، فكانت الأناشيد الرعوية، والموسيقى، والاحتفالات من أغنى التعبيرات الأدبية والجمالية عن هذا الاحتفاء، وأكثرها تصعيدا جماليا، وصياغة حضارية.

وقد انعكس هذا الاهتمام في مدونات أسطورية، وأفكار فلسفية لدى القدماء، ثم تشكلت حول ذلك تصورات وتيارات فكرية وأدبية جعلت من هذه الإيروسية مدار اشتغالها وبحثها ودرسها. فما تجليات هذه الأبعاد الجمالية والمعرفية في مدونة درويش الشعرية، وما مغزى حضورها في شعره بهذا التكثيف اللغوي وغير اللغوي؟ وما الدلالات الرمزية الثاوية وراء هذه الإيروسية؟

لا شك في أن وجود هذه الإحالات والرموز المتعلقة بفكرة الإيروسية تحلينا على احتفاء الشاعر بالجسد، وبالجسد الأنثوي خاصة، والإجابة عن هذه التساؤلات تأتي في سياق محاولتنا العثور على جوهر المغزى الذي يضمره درويش من تكثيف هذه الرموز الأيقونية والأمارية، ويبدو لنا أن جوهر نظرة درويش إلى الجسد تقوم على اعتباره علامة وجود، وليس غرضا شعريا للتغزل الحسي، فهو إذ يصف الجسد لا يجعل منه موضوعا للوصف بقدر ما يجعله سؤالا شعريا وفلسفيا مفتوحا على معنى الجمال والوجود، فالجسد والروح كيان واحد لا يمكن الفصل بينهما فصلا تعسفيا، ولم يغب عن وعي درويش أن هذه العلامات الإيروسية وأماراتها التي تحيل على الجسد هي من أكثر الموضوعات المسكوت عنها في الثقافة العربية، لكونها "محرما" اجتماعيا ودينيا، ولكنها مع ذلك من أكثر العلامات إضاءة لمخفي الثقافة ومستورها، لذلك يحاول الشاعر يحاول أن يخترق المسكوت عنه؛ ليعيدَ إنتاج هوية آخرى جمالية ووجودية تتصل بالرمزي والأسطوري الذي تحيل عليه، فهو علامة على خصوبة الحياة وجمال ازدهارها، وهذه الإشكالات من أهم ما يثيره شعر درويش في الفترة الأخيرة، ومن أكثرها تعقيدا[1].

---

1) يتركز اهتمام المدونات الدينية والأخلاقية في موضوع الجسد على كونه إشكالا أخلاقيا يقع في مواجهة مع الروح والأخلاقيات، وهذه النظرة لا شك في أنها صحيحة دينيا وأخلاقيا، ولكنها فلسفيا وشعريا وجماليا تقع في منطقة صراع مع المفهوم الجمالي للتعبير عن هوية الجسد بوصفه وجها آخر للروح، لا حدود بينهما، وكل تحديد يفرق بينهما هو تحديد إشكالي، ويوقع الإنسان في ثنائيات متضادة، وهذه قضية جدلية قديمة حديثة كان لها حضورها في التراث العربي، وفي العصر العباسي بشكل أكثر وضوحا أثارها شعر عمر بن أبي ربيعة، وشعر أبي نواس وغيرهما. وقد لفت انتباهنا في شعر درويش أن الجسد لا يمثل منطقة التباس وتضاد بين الحسي والصوفي، أو بين الأخلاقي واللاأخلاقي؛ ولذا لم يخصص درويش – غالبا – قصائد غزلية ذات طابع إيروسي أو حسي بذاتها، "بل تتحول عنده القصيدة إلى فضاء يحلّق في ثناياه الجسد، ولا يشكل ذلك وحدة قابلة للفصل التركيبي، إذ تتعالق، وتتصل بجسم القصيدة اتصالا عميقا؛ لتشكل مادة يقع تصريفها وبثها؛ لتخبر وتصف، وتنطق الذات الشاعرة .. فهو لا يستأثر الجسد بموضع محدد من القصيدة، بل هو جسد مبثوث في مفاصل النص". لمزيد التوسع انظر: نصر سامي علي، **الجسد في شعر محمود درويش: الإيروس والتاناتوس**، عمّان: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط:1، 1436هـ/ 2015م، ص73.

نحاول الولوج إلى تقصي سيميائية الحب من خلال تجلي العلامة الإيروسية تعبيرا وتصويرا، ومن خلال العلامات الأخرى المتعلقة بها، والمتواشجة معها كالأنوثة والجمال والعلامات اللونية والمكانية والزمانية، بتتبع بعض رموزها الأيقونية والأمارية، وذلك لنرصد تجلي حضور الجسد وعلاماته، ويمكن إيجازها في الجدول الآتي:

بعض العلامات التي تحيل على سيميائية الحب وأيقوناتها وأماراتها					
الإيروسية	الأنوثة	الجمال	العلامة اللونية والطبيعية		المكانية والزمانية
رعوية	نهداها	زيت اللوز	التفاح	اللازورد	عناة
الشهوة	أنوثتي	مفاتنها	الإجاص	الوردي	أنا الأولى أنا الأخرى
نشيد الأناشيد	النهدان	الأيائل	زهر اللوز	الحنطي	دون جوان
أغاني الحصاد القديمة	الشفتان	المرآة	الصنوبر	البرتقالي	
الشبق العاطفي	الساقان	نرسيس	البرتقالة	الأسمر	
الشهوات	اليدان	الغزلان	القمح	الأبيض	
العسل الزفافي	الصدر	غزالة	الكستناء	الأحمر	
حليب الليل	البكارة	خشف	زهرة الجلنار	الأرجواني	
قفير النحل	السّرة	ظبية	شقائق النعمان	الكستنائي	
حافر الشهوات	نَمَشِي		الوردة الحمراء	الكحلي	
غنّي	شامتي		الياسمين	الأخضر	
تغنينَ	إجاصتان		الأوركيد	الأصفر	
قُبلة	بنطلون		الزنبق	الليلكي	
	نهدان من عاج		اللوتس	البنفسجي	
	شادنا ظبية		الرمان	الخلاسي	
			الزهر	الزمرد	
			ورد آذار	الزبرجد	
			الصّبار	التركواز	
			القرنفل		
			الأقحوان		

نجدّد التأكيد على أنه ليس من اليسير تحري الأيقونات والأمارات المحيلة على العلامة الإيروسية، أو الأنوثة، أو الجمال، تحرّيا نهائيّا، لذلك سنتقصّاها من خلال بعض إيحاءات اللغة ذات الدلالات الإيروسية، أو من خلال العلامات غير اللغوية كالألوان والروائح.

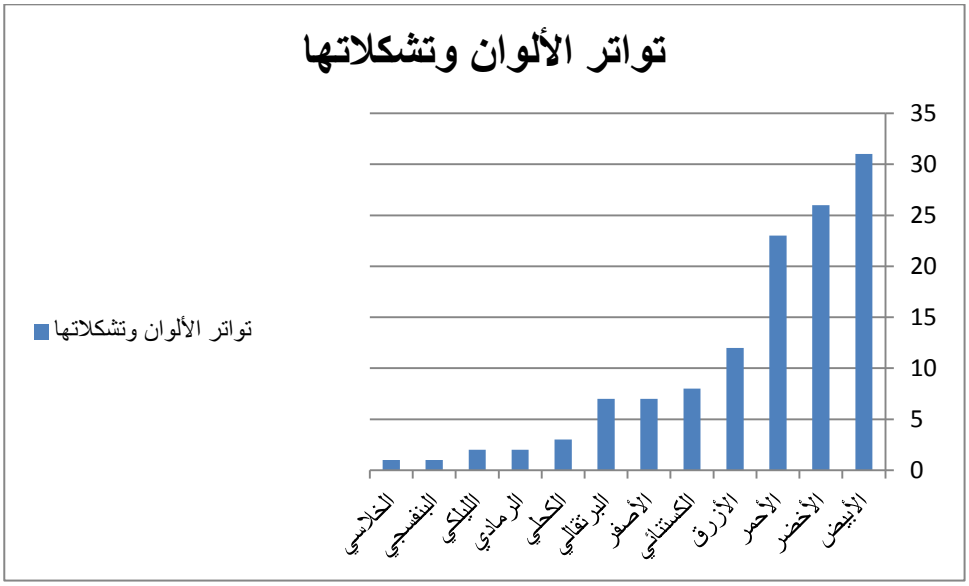
فقصيدة درويش تمثل معجما جماليا مستوحى من جماليات الطبيعة، ومن احتفائه الأنيق بالأنوثة ومعجمها الجمالي. ولم يقع درويش في الابتذال المسف الذي يسلب المرأة كينونتها، أو يمتهن كرامتها، بل جاء احتفاؤه بجمالياتها متصلا باحتفائه بجمال الحياة وخصوبتها بوصف الأنثى انبعاثا آخر، أو تجليا آخر من تجليات الحياة والطبيعة، وإحدى دلالات هذا الاحتفاء هو تجاوز درويش مقولة المرأة رمزا للوطن إلى المرأة رمزا للحياة وتجددها وانبعاثها[1]. وتمثل الإيروسية والأنوثة والجمال بمتعلقاتها الأيقونية والأمارية حقلا دلاليا رمزيا يحيل على الحب بمعناه الإيروسي، وهي تشكل حضورا كثيفا في مدونة الدراسة بتجليات متعددة الدلالات، وتُعدُّ العلامة اللونية إحدى أهم العناصر الداعمة لهذا التجلي، فإن للألوان رمزيتها الدالة على حضور البعد الإيروسي لجمال الأنثى، لكونها معبرا عن خصب الحياة وازدهارها، والدلالات اللونية التي تعبر عنها الكلمات هي فكر رمزي حسب معجم الرموز، ويمكننا إيجاز حضورها من خلال الجدول الآتي[2]:

1) لا يمكننا إحصاء المعجم اللوني بشكل دقيق؛ لكثرة تجلياته، والحضور اللوني في شعر درويش من التكثيف بحيث يصعب السيطرة على تجلياته، ولكننا نكتفي ببعض إيحاءات عناصر الطبيعة اللونية، أو الأحجار الكريمة، أو الألوان كما تتجلى بعناصرها وتركيباتها الأساسية، أو الممتزجة، ولا يخفى أن دلالات الألوان غير مستقرة، ولا تخضع لمعيار محدد، ولكنها تشتبك وتتفاعل؛ لتحرير دلالة ما حسب سياقاتها، وكذلك ما يتعلق بالروائح والأشذاء والأشياء، فحضور الروائح له تجليات من الطبيعة والنباتات والعلاقات الإنسانية، مثل: رائحة الأسرّة، والخسّ، والقطن، والياسمين، والبرتقال، والخريف، والشرشف، والمريميّة، والعشب، والصيف، والقرنفل، والمندرينة. وقد أكّد درويش – في حوار تلفزيوني – أنه يتعرف على الأشياء من روائحها وطعمها، مثل: رائحة البن، فالقهوة – مثلا- كما هي طعم هي في الأصل رائحة.

2) يمكن إجمال دوال الألوان في سياقات دلالية ستة، منها: سياق الحب، وسياق الجمال والبهجة، وسياق الخصب والنماء. لمزيد التوسع انظر: محمد صلاح زكي أبوحميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش: دراسة أسلوبية**، غزة: جامعة الأزهر، كلية الآداب، 1421هـ/2000م، ص:133.

الألوان	التواتر
الأبيض	31
الأحمر	23
الأخضر [1]	23
الأزرق	12
الكستنائي	8
الأصفر	7
البرتقالي	7
الكحلي	3
الرمادي	2
الليلكي	2
البنفسجي	1
الخلاسي	1

ويمكننا تمثيل هذا التجلي اللوني الذي يعبر عن تشكيل الصور الأيقونية والأمارية في الرسم البياني الآتي:



1) تجلى اللون الأحمر والأخضر تجليا متساويا تقريبا، وربما لهذا دلالة رمزية، إذ يلعب الأخضر مع الأحمر لعبة التعاقب الرمزية؛ فتزهر الوردة الحمراء بين أوراق خضراء، وكما أن الأحمر رمز النار، يمثل الأخضر رمز الماء، ويمكن أن يكون الأحمر رمزا أنثويا، والأخضر رمزا ذكوريا، وتتجلى في ذلك كله دلالات رمزية تحيل على عشتار وتموز، موتا وانبعاثا وخصوبة، فهذه إحصائية لأهم الألوان، وقد قمنا بإدراج بعض الألوان إذا كانت من درجة لونية متقاربة، أو تحيل عليها، مثل الزمرد والزبرجد والتركواز، فهي أحجار كريمة تحيل على اللون الأخضر غالبا، وأدرجنا اللون الوردي والزهري والأرجواني المستوحاة من الورورد والزهور مع اللون الأحمر، واللازوردي مع الأزرق، وما يتعلق بالأشجار والأعشاب وما تحيل عليه مع اللون الأخضر، وكذلك الورود ذات اللون الأبيض مع اللون الأبيض، وما يتعلق باللون البني والأسمر فقد أدرجناه مع اللون الكستنائي، أما زهرة الأوركيد فهي متعددة الألوان، منها الأبيض والأحمر والأصفر والذهبي والأخضر والبرتقالي، والوردي.

تفيض هذه الإحصائية المتعلقة بتجليات الألوان في مدونة البحث بالدلالة على معان إيحائية من الصعب حد تدفقها الجمالي والإيروسي، مما يؤكد أن حضورها كان حضورا مقصودا واعيا من قبل الشاعر وليس حضورا اعتباطيا، فهذا المعجم اللوني شكّل فائض دلالات لامتناهية يأخذنا التأويل إلى عدها عناصر داعمة، بل هي رموز أمارية تحيل على حضور عشتار وتموز رمزين أسطوريين يفيضان بجماليات الحياة وخصوبتها. ويتعمق الإيحاء الإيروسي لهذه الكثافة اللونية لكونها سيلا من الدلالات الإيحائية والتصويرية التي أخذت في تشكيل المشهد بقوة دلالاتها حضورا وتجليا، فجاء اللون الأبيض – وهو الأكثر كثافة – لونا مطلقا، ويعني تارة السطوع، وتارة الغياب، ويعبر تارة ثالثة عن جملة الألوان، ويكون بدءا ومنتهى للحياة، وللعالم المتجلي، وكذلك هو رمز الصفاء والنقاء[1].

ويحيل اللون الأبيض بثرائه اللوني على الحياة الرعوية بما تعبر عنه من تلقائية الحياة وانسجامها، وطبيعة الإنسان الرعوي (الريفي)، وما يمثله المجتمع الرعوي من عودة إلى حضن الطبيعة بصفتها كيانا أسطوريا، ويمكننا أن نقترح قصيدة لوصف زهر اللوز نموذجا لرمزية الأبيض، وثرائه اللوني، وما تحيل عليه رمزية اللوز من دلالات إيروسية.

فهذه القصيدة تتحرك في فضاء ميثولوجي، وفي مستوى من دلالات زهر اللوز ورمزيته اللامتناهية في الثقافة الإنسانية، فهو رمز الطهارة والنقاء تارة، وهو رمز رحلة الإنسان بين الحياة والموت، ثم العودة مجددا، تارة أخرى. وهو – كذلك – رمز التفتح الأنثوي والجمال الأسطوري، وكأنه يحيل على أسطورة عشتار وتجليات حضورها في مخيلة الشاعر، فيغدو زهر اللوز بشفافيته وألوانه وجماله رمزا أماريا، كما تقوم القصيدة أيضا على دلالات إيحائية، وجماليات تعبيرية تجعل من حضور الألوان والأزهار والروائح –بوصفها عناصر من الطبيعة– قادحا للشاعر على إقامة تصور جمالي مستلهم من دلالات هذا الزهر ورمزيته[2]:

– "ولوصف زهر اللوز، لا موسوعة الأزهار
تسعفني، ولا القاموس يسعفني...

---

1) خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:9. يمثل اللون الأبيض علامة مركزية في شعر درويش، فهو يحمل العديد من الدلالات، منها الدلالات المقولبة، مثل النقاء والطهارة والكرم، كما يرمز إلى الجنس البشري الأبيض، وارتبط كذلك بالبحر، ويرمز أيضا إلى الحياة والموت، والعدم، والشفافية، وفي كثير من المواطن يجعل درويش اللون اللون صفة للمكان والزمان والقصيدة. انظر: حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:41.

2) يعد اللوز من الموتيفات الذاتية عند درويش، ولكونه يحيل على دلالات متعددة نختار منها دلالته على بداية تشكل الأشياء وصيرورتها، وكذلك يحيل على الحنين المتقد إلى الأرض، وعلى الضعف الإنساني في علاقة الحبيب بحبيبته. انظر: حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:459.

سيخطفني الكلام الى أحابيل البلاغة/
والبلاغة تجرح المعنى وتمدح جرحه،
كمذكّر يملي على الأنثى مشاعرها/
فكيف يشعُّ زهر اللوز في لغتي أنا
وأنا الصدى؟"[1].

فالزهر هنا – بالإضافة إلى كونه رمزا جماليا – يمثل ببياضه رمزا أماريا يحيل على الحب، ويحيل على بما ينطوي عليه من دلالات إيروسية، إذ تمثل شجرة اللوز بأزهارها الجميلة، وتفتحها في أوائل الربيع رمزا أماريا على تفتح الحياة وازدهارها، وإفاقة تموز من جديد في ربيع حبه لرمز الخصوبة عشتار، وما ترمز له ثمرة اللوز أيضا من حلاوة، وما تحيل عليه من إيحاءات لها علاقة بالخصوبة والطاقة الجنسية، ولن يتمكن درويش من وصف هذا التجلي إلا بالاستعانة باللاوعي تعبيرا ورؤية، يقول الشاعر:

– "لوصف زهر اللوز تلزمني زيارات إلى
اللاوعي ترشدني إلى أسماء عاطفة
معلقة على الأشجار. ما اسمه؟
ما اسم هذا الشيء في شعريّة اللا شيء؟
يلزمني اختراق الجاذبية والكلام،
لكي أحسّ بخفة الكلمات حين تصير
طيفا هامسا، فأكونها وتكونني
شفافة بيضاء/"[2].

هذه الدلالات اللونية المكثفة من خلال حضور **عناصر الطبيعة**، وتجلي اللون الأبيض والزهري كلاهما تغني دلالات زهر اللوز باستدعاء جمالية الحسي المستوحى من الطبيعة، وجمالية الكوني المستوحى من الحب، والتعبير عنهما بلغة حسية مفعمة بإحساس ذاتي مستلهم من قاموس الطبيعة والخيال، لا من مفاهيم أفلاطونية تنظر إلى

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:47.
2) **المصدر نفسه**، ص:48.

الجمال بوصفه تعبيرا عن قيم مثالية، وكونه إشراقَ الحقيقة، أو تجلي السماوي في الأرضي، أو بلغة أفلاطونية انعكاس ظل الخالق على المخلوقات[1].

وقد اعتمد درويش إنتاج مفاهيم جمالية جديدة بعيدة عن أسلوب الكلاسيكيين الذين رأوا في الجمال انعكاس الحقيقة، فهذه القصيدة تجمع ما تفرق من رموز جمالية في الطبيعة في صورة كلية تعبر عن جمال أسطوري؛ فأزهار اللوز ترمز إلى الجمال الأنثوي، كما يرمز زيته إلى دلالات إيروسية قديمة، وكون زيت زهر اللوز يحتوي خاصية الانجذاب الطبيعي بين الأنثى والذكر كما في أسطورة أتيس (Attis) وسيبيل (Cybele) حيث غدت حُبلَى من فاكهة اللوز؛ حتى غدت زهرة اللوز في تصور درويش ذات دلالات رمزية تعبر عنها ألوانها وشفافيتها، وهذه تحيل رمزيا على عشتار/عناة.

ولكنّ تساؤل درويش عن "اسم هذا الشيء في شعريّة اللاشيء"تكشفُ عن حيرة وخبرة: حيرة أمام ماهية هذا الجمال الأسطوري، وخبرة في محاولة ترميزه، أو أسطرته؛ لأن اللغة لم تعد كاشفة له؛ ولفرط شفافيته لا يمكن تجسيده في مفهوم محدد، يقول درويش:

- "وهو الشفيف كضحكة مائية نبتت
على الأغصان من خفر الندى...
وهو الخفيف كجملة بيضاء موسيقية...
وهو الضعيف كلمح خاطرة
تطلّ على أصابعنا
ونكتبها سُدى...
وهو الكثيف كبيت شعر لا يُدوّن
بالحروف/"[2].

---

1) انسجاما بين عناصر الطبيعة ألوانا ذات دلالات رمزية مكثفة، تنهض قصيدة برتقالية، على إشعاعات لونية مكثفة ومتوهجة مستلهمة من الطبيعة وأسرارها اللونية، فقد تواتر اللون البرتقالي تسع مرات في القصيدة، بما فيها العنوان، وقد أقام الشاعر القصيدة على توهج اللون البرتقالي وإيحاءته الرمزية، فهو لون يحيل على الإثارة والتوهج الأنثوي، وقد تواترت العلامة اللونية في قصيدة "لوصف زهر اللوز" من خلال التجلي اللوني لزهرة اللوز خمس مرات بما فيها عنوان القصيدة، وأكثر من مرة في قصائد أخرى، انظر مثلا: قصيدة "وأما الربيع"، ص:75، وتحضر دلالات زهر اللوز في بنية القصيدة شكلا ومضمونا، فالقصيدة قائمة بذاتها على جماليات الطبيعة، وما يرمز له زهر اللوز من دلالات إيروسية وجمالية وأنثوية.

2) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:47.

وهنا يتحرى درويش كشف دلالات زهر اللوز بوصفه رمزًا أيقونيًّا لحبّ روحي، إذ يسمو عن الأرضي نحو السماوي، مثلما شفافية الماء، وخفر الندى، ولكنه أيضا يتجلى في الأرضي مثل لمح الخاطرة، وكثافة الشعر، وهذه هي نظرة درويش للحب، فهي قائمة على اتحاد الأرضي بالسماوي، والحسي بالصوفي، فلا دلالة واحدة لزهر اللوز، فهو رمز ذو سيرورة دلالية يشعُّ، مثلما تشعّ عناصر الطبيعة صيفا وشتاء، فهو تارة رمز الجمال الأنثوي في بعده الإيروسي، وتارة أخرى رمز الحب الروحي المتسامي في بعده الصوفي، وتجمعها معا كليّة الرمز، وجيشانه بالدلالات. كما يقول درويش:

- "صوفيَّةٌ مفرداتي. وحسِّيَّةٌ رغباتي،
ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ
إذا التقتِ الاثنتان:
أَنا، وأَنا الأنثويَّةُ"[1].

وتحضر صور العلامة الإيروسية بمتعلقاتها الإيحائية في شعر درويش تعبيرا وتصويرا؛ إذ يصغي الشاعر لصوت الجسد، بصفته كيانا مشتهى، ويحضر معجم الجسد اللغوي رموزا أمارية دالة ومشيرة على الحب الإيروسي كالنهدين والشفتين والساقين واليدين والصدر والقبلة والاحتضان والشبق العاطفي، والإشباع، والاشتهاء، وحافز الشهوات، والأنوثة الفائضة؛ ليكون الحب اتحادا بين كينونتين في كينونة واحدة:

- "أطيلي وقتَ زينتكِ
الجميلَ. (...)،
وانتظري البشارةَ ريثما تأتي"[2].
- "هَلْ كُلُّ هذا السحرِ لي وحدي
أَما من شاعرٍ عندي
يُقَاسِمُني فَرَاغَ التَخْتِ في مجدي؟
ويقطفُ من سياج أُنوثتي
ما فاض من وردي؟
(...)

1) محمود درويش، **لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي**، ص:44.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:19.

أَنا الأولى

أَنا الأخرى

وحدِّي زاد عن حدِّي

وبعدي تركُضُ الغِزلانُ في الكلمات

لا قبلي، ولا بعدي/"[1].

- "الحلمُ ما هو؟

ما هو اللاشيء هذا

عابر الزمن،

البهي كنجمة في أول الحب،

(...)؟/"[2].

- (...)"[3].

- "لا شيء يوجعني في غيابك

(...) أنام علي جسدي كاملا كاملا

لا شريك له،

لا يداك تشقّان ثوبي، ولا قدماك

تدقّان قلبي كبندقة عندما تغلق الباب/

(...). كل ما فيّ لي

ولك الصور المشتهاة، فخذها

لتؤنس منفاك، وارفع رؤاك كنخب

أخير. وقل إن أردت: هواك هلاك.

وأما أنا، فسأصغي إلي جسدي"[1].

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:72. هذه الحوارات الذي يجريها درويش تُشبه – امتصاصا وتجاوزا في مستوى التعالق النصي – الحوارات والقصائد الغزلية ذات الأبعاد الغرامية والشبقية في أسطورة الزواج المقدس في الميثولوجيا السومرية، كما يترجمها فراس السوّاح، وفي قول درويش على لسان الأنثى:"(...) ؟ أَنا الأولى، أَنا الأخرى .." تناص أسطوري مع مقولة عشتار تتحدث عن نفسها:"أنا الأول، وأنا الآخر، أنا الزوجة، وأنا العذراء ..". لمزيد التوسع انظر: فراس السواح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص:148، وأيضا: فراس السواح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ص:7، ص:292.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:79.

3) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أكثر**، ص:79.

– "بيني وبين شموعها في المطعم الشتويِّ
طاولتان فارغتان [لا شيء يعكِّرُ صمْتنا]
هي لا تراني، إذ أراها
(...)"[2].

هذا البوح الإيروسي المفعم بحضور الجسد بوصفه تعبيرا رمزيا من خلال صوت الأنا تارة، ومن خلال صوت الأنثى تارة أخرى، ما يشبه الاتحاد بمعناه الصوفي، وإن جاء في غلالة حسيّة، ولغة إيروسية، ولكنه اتحاد يجعل من استقلال الأنا والأنا الأنثوية شرطا لنجاحه، فكأنه اتحاد عبر الاستقلال عنها، فـ"يدخل درويش في موضوع اتحاد الأنا بالآخر/المرأة وسعيهما معا نحو كينونة واحدة، والغوص عميقا في عالم الحب، ذلك العالم الذي يوحد بين الأنا والآخر إلى حد الفناء؛ لذلك فقصائد الحب التي يكتبها درويش يكتبها بحثا عن المعنى الأعمق للعشق، وغوصا في عالم الحب وأسراره كحالة وجدانية ووجودية، فلم تعد قصيدة الحب تقف عند حدود العلاقة بين الشاعر والحبيبة، بل أصبح الحب سرا من الأسرار التي لا تختلف عن الشعر نفسه؛ لذلك يحاول درويش أن يصل إلى أعماق هذه العلاقة مع الآخر المشتهى، الآخر الإيروسي"[3].

ويحضر صوت الأنثى في أبعاده التكوينية بشكل لافت، وهو ما يحيل على أسطورة الخلق في الميثولوجيا القديمة بابليا وكنعانيا من خلال صوت الشاعر معبّرا عنها، ومصغيًا لها في الوقت نفسه، وكأنه يترك للجسد الأنثوي حرية التعبير والتكوين، "فإنّ الجمالي حريةٌ" كما هو تعريف الجمال في تصور درويش:

– "ما حاجتي لاسمي بدونكَ؟ نادِني، (...)
عندما سَمَّيْتَني، وقتلتَني حين امتلكتَ الاسمَ...
كيف قتلتَني؟ وأَنا غريبةُ كُلِّ هذا الليل، (...)
بعثرني بما ملكتْ يداك من الرياح ولُمَّني.
فالليل يُسْلِمُ روحَهُ لك يا غريبُ، ولن تراني نجمةٌ
إلاّ وتعرف أَنَّ عائلتي ستقتلني بماء اللازوردِ،

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أكثر**، ص:81.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:105.

3) صفاء المهداوي، **الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيوثقافية في دواوينه من 1995م – 2008**، ص:265.

فهاتِني ليكونَ لي –وأَنا أُحطِّمُ جَرَّتي بيديَّ–

حاضِريَ السعيدُ"[1].

ويحيل العنصر النباتي – من أشجار وفواكه وثمار – على الاخضرار والروائح العطرية التي توحي بجمال الطبيعة والأنوثة، كما أنها تشير أماريا إلى دلالات إيروسية بما تمثله في الثقافة من مواد ذات مشيرات جنسية في ثمارها وأزهارها كالبابونج، والصندل، والأقحوان، والبرتقال، والليمون، والإجّاص، والرمان، والتفاح، والقرنفل، والبنفسج، والسوسن، والياسمين، والسرو، والزنبق، والتوت، والصنوبر، والصفصاف[2].

فهذه عناصر نباتية تفيض بالدلالات الرمزية ألوانا وأشذاء، لا تنفصل عن كونها عناصر طبيعية، وفي الوقت نفسه تمثل بأشذائها وروائحها وألوانها عناصر جمالية ترمز إلى الأنوثة، وتمثل بالإضافة إلى كل ذلك فيضا دلاليا باخضرار الحياة وازدهارها بعودة الربيع، واستفاقة الذات واحتفالها بالحياة، فالأخضر – مثلا – رمز له بُعْدٌ إيروسي يعبر عن معنى الحياة، فكأن الشاعر يقاومُ الموتَ بعناصرِ الحَياةِ اخضرارا وازدهارا[3]:

– "مطر مطر كرسالة

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:34، ص:35.

2) من أهم العناصر الدالة ذات الإيحاءات الإيروسية والجمالية المتصلة بعلامة الحب طبيعيا وإيروسيا صور الطبيعة: ورودا وأزهارا وأعشابا وأشجارا ونباتًا، ومن أهمها: حضور أجزائها وألوانها وجذورها وسيقانها وقشورها وأحشائها وأوراقها وبراعمها، وثمارها وبذورها وزيوتها، ومثال ذلك هيمنة النباتات والأزهار ذات الإيحاءات الإيروسية، أو ما لها علاقة بزيادة الرغبة الجنسية طبيا وشعبيا، ومنها: خشب الصندل، والأقحوان، والبنفسج، والصنوبر، والجوز، واللوز، والزنجبيل، ومنها ما له إيحاءات عطرية وجمالية، كالبابونج، والليمون، والبرتقال، والسّرْو، والقرنفل، والياسمين والزنبق، والسوسن، والرمان، والنسرين، والصفصاف، والصبار، فهذه نباتات وأعشاب لها اتصال ببهجة النفس الحزينة، وسلوى الفؤاد، وانبعاث جمال الطبيعة، ومنها ما له إيحاءات ميثولوجية قديمة كالقمح، والآس، واللوتس، والتوت، والسرو، والبنفسج. وهناك نباتات وأشجار لها علاقة بغايات جمالية وإيروسية وعطرية في الوقت نفسه، مثلما الجوز فهو ثمر له صلة بالإيحاء الجنسي، ومن سيقانه يؤخذ مسحوق الديرم، وهو يستعمل في التجميل للنساء لصبغ الشفاه بلون أحمر بنفسجي، وقد كان البنفسج يستعمل في الماضي لتحضير جرعات الحب، ولهذا سُمّي بالانجليزية (Heartsease)، وأغلب إيحاءات المعجم النباتي في مدونة البحث لها مسيس الصلة بتنشيط قنوات الطاقة الحيوية حسب التعبير العلمي. لمزيد التوسع انظر: عبدالباسط محمد سيد، وعبدالتواب عبدالله حسين، **الموسوعة الأم للعلاج بالأعشاب والنباتات الطبية**، الإسكندرية: الدار العالمية للنشر والتوزيع، ط:1، 1424هـ/2004م، وانظر كذلك: جابر بن سالم القحطاني، **موسوعة جابر لطب الأعشاب**، الرياض: العبيكان للنشر، ط:2، 1429هـ/2008م، الصفحات: كل نبتة في المادة المتعلقة بها.

3) للأخضر أكثر من دلالة في شعر درويش، فهو يرمز إلى الصمود، والحياة المتجددة والبعث، والمستقبل، والخصوبة، كما يرمز إلى الذات الشاعرة، وللون الأخضر حضور لافت في ديوانه الأخير لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي الذي عبر فيه عن تشيئه بالحياة، وقد استطاع الشاعر أن يجعل من الأخضر علامة دالة على هوية الذات والمكان في شعره. انظر: حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:51.

حب تسيل إباحية من مجون السماء.
شتاء. نداء. صدى جائع لاحتضان النساء.
هواء يرى من بعيد على فرس تحمل
الغيم... بيضاء بيضاء.كنت أحب الشتاء. كانت
فتاتي تنشف شعري القصير بشعر طويل
ترعرع في القمح والكستناء. ولا تكتفي
بالغناء: أنا والشتاء نحبك، فابقَ
إذًا معنا! وتُدَفِّئ صدري على
شاديْ ظبية ساخنين. وكنت أحب
الشتاء، وأسمعه قطرة قطرة"[1].

فهذه المشاهد التي تختلط فيها جماليات الطبيعة احتفاء بالمطر، واحتفاءً بالأنوثة وجمالياتها، وما ترمز له الألوان والروائح بوصفها علامات غير لغوية تفيض بها مشاهد الطبيعة والأنثى معا، وهذا الشّعر الكستنائي الذي ترعرع في أجواء أسطورية بين ربيع الطبيعة وشتائها، وهذا الحضور الجسدي الملتبس بالجسد الأنثوي، والمتفاعل مع عناصر الطبيعة، كلّ هذا التماهي يعبر عن مشهدية جمالية وأسطورية تحيل على رمزية عشتار بصفتها ربة الحسن والجمال والأنوثة في حضور تموزها رمز الخصب وازدهار الطبيعة.

أمّا النهدان فإنّ حضورهما لايعود فقط إلى كونهما رمزين إيروسيين، وإنما إلى كونهما أيضا رمزين يعبران عن رغبة طفولية في عودة الذات الشاعر لطفولتها، بمعنى أنها محاولة لتحقيق عودة الذات من جديد، وهذا أحد كيفيات حضور عشتار لكونها تمثل العصر الأمومي، وهذه إحدى رمزية حضورها الأسطوري.

إن هذا الحضور المتجلي للطبيعة أعشابا وأشجارا ورودا وأزهارا روائح وألوانا يمثل علامات ذات صبغة إيحائية على حضور مباهج الحياة من خلال الحب، وتجلي أعيادها واحتفالاتها من خلال التوهج العاطفي الطبيعي والإيروسي الحسي، وفي هذا:"عملية تحيين للحدث الأسطوري الذي تم في الأزمان الميثولوجية، وجعله حاضرا في الزمن الجاري"[2].

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:59.

2) فراس السواح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص:156.

من هنا فإن ما يقوم به درويش ليس مجرد إعادة هذا الطقس الدوري الربيعي، وإنما يعيد صياغة مفهومه للوجود من خلال استدعاء رمزية هذا الحب ربيعا تموّزيا، وخصبا عشتاريا، إذ تهبُّ مواسم الحب والخصب، وكأنهما عملية صياغة جديدة للكينونة والكائنات؛ وذلك بتجديد الحياة: حياة الطبيعة والإنسان.

فالجسد – في بعده الوجودي – لا يعدو كونه ملجأ للذات الشاعرة، وسكنًا لها مثلما هي الروح تماما، وقد يتجلى في الوقت نفسه ذاتًا أنثوية له قدرة الخلق والابتكار، ويحضر تارة ثانية بوصفه رمزًا صوفيا له دلالات روحيّة إنسانية، وتجليات كيانية، فتحلُّ حينها الأنثى في الشعرِ لا في الشاعر وحسب، فتغدو بنية في دلالاته، ومعنى من معانيه، وليست مجرد موضوع غزلي، أو مجرد غرض شعري، فالأنثى –كما في معجم الرموز – ترمز إلى "الرغبة المتعالية، إذ تقود الرجال إلى العلاء، فهي تحلق في أعالي العالم، إنها ترتبط بروح العالم أكثر من الرجل، رهافتها أعطتها وستعطيها دورا أعظم في المستقبل، هي صلة، وصلة الرجل بالعالم، هذا ما جعل الشاعر آراغون يعلن: المرأة هي مستقبل الرجل، المرأة الخالدة لا المرأة المغلقة، فهي اسم الحب بالذات، وبها يعرف العالم بوصفها القوة الكونية العظمى، ينبوع الطاقات والرغبات، وهي ترمز أيضا إلى صورة اللاوعي المسمى (الحياء Anima)، والحياء تشخيص لكل النزعات الأنثوية النفسانية في نفسية الرجل، وهو رمز خيالي للحب والسعادة والحرارة الأمومية (العش)، وحلم يدعو الرجل إلى إدارة ظهره للواقع"[1].

ويبدو أنَّ هاجسَ الاختراق اللغوي لما يعدُّ "محظورا" اجتماعيا –كالجسد مثلا – يُلحُّ على الشاعر بوصفه لونًا من الرغبة في تأسيس حضور للذات بشكل أكثر تحررا من القيود اللاشعرية التي تشكل سلطة فوقية على اللغة والشعر، وكأنما اللجوء إلى اللذة هي صرخة احتجاج ضد السلطات التي تكبلنا؛ لأن الشعر جوهر حياة بالنسبة إلى الشاعر، بوصفه يمثل حرية الشاعر أمام العالم، فالشعور بالوجود هو الوجه الآخر للشعور بالحرية فنيا وجماليا، فـ"الجسد الإيروسي غير مرتبط بغرض الغزل أو النسيب وغيرها مما يكون مجالا للتعرض إلى نزوات الجسد ومغامراته، بل يقطع معه حيث تحوّل هذا المكون الفني استعارة كبرى .. استعارة تتشابك في رحابها الفضاءات، وتتبدد كل الحدود الفاصلة بين جسد المرأة، وجسد الأرض وأشيائها؛ ليتحول جسدها إلى أرض للسلام تحتضن جسد العاشق، وتمتص خوفه، وتغدو أعضاؤها منبعا للحياة، ومصدرا للخصب والعطاء"[2].

---

1) خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:25.

2) نصر علي سامي، **الجسد في شعر محمود درويش: الإيروس والتاناتوس**، عمّان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط:1، 1436هـ/2015م ص:72، ص:73. أولى النقد العربي المعاصر مؤخرا عناية خاصة بدراسة الجسد بصفته إشكالية أدبيا وفلسفيا، فما زال الجسد يثير الكثير من الأسئلة النقدية والأدبية، ويتمايز الأدب في نظراته للجسد تمايزا كبيرا، وفي الأدب العربي القديم هناك كتب أدبية أولت عنايتها بتناول موضوع الجسد، فأماطوا اللثام عن مواطن جماله وقبحه، كما في ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران، وكتاب البخلاء، وكتب النوادر

3. الحب الإنساني:

لم يكن عام 1999م – وهو العام الذي صدر فيه ديوان سرير الغريبة – عاما عابرا لدى متابعي تجربة محمود درويش الشعرية، فهذا الديوان جاء مكرّسا بأكمله بوصفه قصيدة حبّ، وينتمي إلى مرحلة لافتة في سياق التحولات التي تمتاز بها تجربة محمود درويش على المستوى الشعري والإنساني، ففي هذا الديوان أصبح الحب نداء ذاتيا وإنسانيا، وأصبح الشاعر مهتما بشؤون ذاته متحررا – ولو ظاهريا – من كونه شاعر القضية والبطولة، وتحوّل بإرادة جمالية إلى مرحلة التعبير عن الذاتي والجمالي واليوميّ دون تحرّجٍ من ضغوط الإلتزام بالقضايا الكبرى.

وفي سياق تلك التحولات التي شملت كل شيء، بما فيها موضوع الحب، وانفتاح درويش على ذاته عاشقا ومعشوقا إلا أنه في مراحل موالية كان أكثر قربا من كل شيء؛ لينطلق الحب مما هو ذاتي، ليصل إلى كل ما هو إنساني، ويصبح درويش أكثر:"إصغاء إلى آلام الآخر إنسانًا، وصولا إلى التوق إلى ما يمكن أن يشكل إرم الإنسانية الفاضلة، مرورا بالتقاسم مع الآخر إنسانا قيم الحق في النضال والحرية، وهي دلالات صحيح أنها تنزع منزع الإنسانية والإطلاق، ولكنها بمثابة انفتاح للألم والأمل الفرديين والقوميين على الكوني"[1].

وهذا ما يؤكد قولنا بأن انفتاح درويش على الذاتي من عواطفه الوجدانية – متمثلا في الحب بتشكلاته المختلفة – لم يخرجه من دائرة التزاماته الإنسانية والكونية، فغدا الحبّ موضوعا إنسانيا، وعلامة سيميائية تحيل على تحرر الذات من ضباب الأيديولوجيات؛ ليحاول أنسنة التوحش الكوني الذي خلّفه العدوان والخيبات، ليغدو الحبُ شرطَ وجودِ الذات وآخرها في آنٍ معًا، فلا انفكاك – إذن – بين ما هو فردي، أو ذاتي، وما هو جماعي، ولا انفصال بين الأنا وآخرها حين يتعلقُ الأمر بالشعر والحب:

– "هكذا تولد الكلماتُ. أُدرِّبُ قلبي
على الحب؛ كي يَسَعَ الورد والشوكَ"[2].

فالورد يحيل على الجمال والعطر والشكل الجذاب، إذ"ينماز بجماله وعطره؛ حتى غدا الأكثر رمزية في العالم، والوردة الحمراء، أو البيضاء من أفضل الأزهار لدى الخميائيين، فالأبيض يرمز للصداقة، والأحمر للحب"[3].

والفكاهة والأخبار، ودواوين الشعراء، مثل امريء القيس، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس، لأن الجسد – أدبيا – طاقة تعبيرية موحية. لمزيد التوسع انظر: **المرجع نفسه**، من ص:13.

1) محمد علي الموساوي، **الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص:13.

2) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:44.

3) خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:184.

أما الشوكُ فهو ضد الورد، ونقيض له، ويرمز الشوك هنا إلى كل معاني الشر والأذى، ونمو الورود بين الأشواك كالسوسن وغيره، له دلالة على أن الخير والشر قد يتجاوران، ويشير ذلك ذلك طبيعة البشر، فالحب بهذا المعنى يغدو حبًّا للطبيعة كما هي، وفي هذا إيماءة خفية إلى التراث الإنجيلي، إذ يُرشد السيد المسيح (ع) الأبرار والخاطئين معًا[1].

وهذه إحدى مظاهر التحولات التي يمتاز بها درويش شاعرا وإنسانا، فالذاتي يتماهى مع الموضوعي، كما يتماهى في الآخر إنسانا وكائنات وأشياءَ وجود، فخيبات الوجود المأساوية لا يتحررُ منها إلا بإفاقة الذات وآخرها، وبعودة الحب وانبعاثه مثلما هي انبعاثة تموز واستفاقته من مأساة العدم إلى جماليات الوجود والإنسان؛ لأنّ قدرَ الشاعر — دومًا – ينشدُ المثل الإنساني الأعلى:

– أنزِل، هنا، والآن، عن كتِفَيكَ قبرَكَ
واعطِ عُمركَ فُرصةً أخرى لترميم الحكاية
ليس كلُّ الحبِّ موتا
ليست الأرضُ اغترابا مزمنا،
فلربما جاءت مناسبةٌ، فتنسى
لسعةَ العسلِ القديم، كأن تحبَّ
وأنت لا تدرى فتاةً لا تحبّكَ
أو تحبُّكَ، دون أن تدرى لماذا
لا تحبُّك أو تحبُّك/
أو تُحسَّ وأنت مستندٌ إلى درَجٍ
بأنك كنتَ غيرك فى الثنائياتِ/
فاخرجْ من "أنا" كَ إلى سِواكَ
ومن رؤاكَ إلى خُطاكَ
ومد جسركَ عاليا"[2].

---

1 انظر: **الكتاب المقدس**، سفر المزامير، المزمور 25، بيروت: دار المشرق، ط:3، 1988م، ص:1147. يتناص درويش شعريًّا بآليات التناص الأسطوري والديني مع الإنجيل بصفته تراثًا أدبيًّا وإنسانيًّا؛ ولذا نجدُ أبعادًا إنجيليًّا في شعره، ولكنّ ليست هي محل اهتمام بحثنا.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:29.

هذه الحميمية التي تدفع **بالأنا** للخروج من ذاتيتها إلى **سِواها**، أو إلى **آخرها** المعادل لها وجودًا تحكمها المودة العميقة النابعة من تجربة إنسانيةٍ وثقافية بلغتْ أقصى مداها، وقد تأسست عن وعي درويشيٍّ بضرورة وجود الحب؛ حتى يصبح حتمية لا مجرد احتياج، وقد استلهم ذلك من نداءٍ داخلي تمتد أصداؤه في الحضارة الإنسانية، فإن شعر درويش هو تراكم هويات إنسانية وجمالية قد استوعبها من تاريخ الإنسان القديم، ويشكل البعد الأسطوري أحد تجلياته، واستلهمها أيضا من وعي معاصر، وتجربة حية بضرورة الانفتاح على الإنساني والكوني: بشرًا وكائنات، وكأنّ المحبةَ خِطابٌ معرفي وأخلاقي – وليست مجرد عاطفة – ضدَ خطاب التوحش، "تُحدّدُ معنىً جوهريًّا من معاني وجود الإنسان، يَطالُ مجملَ علاقات الإنسان الفرد بالآخر والعالم والكون"[1].

واللافت للانتباه وجود قصائد ذات بعد إنساني حميمي، وتنطوي على عواطف حب سامية، وترتقي إلى مستوى من التأمل الفكري والمعرفي في كينونة الآخر إنسانا وحيوانا، فالمحبة هي ما تمنح الحياة معنىً ودهشة، وغيابها يستحيل الكون إلى وحشة، فإلى جانب الحب الطبيعي، والإيروسي تتجلى المحبة بالمعنى المسيحي، أو الأفلاطوني، ولكن ليس بوصفها إنكارا للذات، أو للطبيعة البشرية، ولكن بوصفها قيمةً كونية حاسمة تنضم إلى جانب القيم الفلسفية الكبرى: الحق، والخير، والجمال، وأن الحب الأسمى يتجلى في مقدرتنا على منح الآخرين أكثر من الأخذ منهم[2].

ويمكننا أن نأخذ من بعض قصائده نموذجا ممثلا لهذا الحب الذي ينطوي على بعد إنساني وكوني خلاّق، مثل قصيدة فكّر بغيرك، وقصيدة إن مشيتَ على شارع، وقصيدة لا أعرفُ الشخص الغريب، وبعض أجزاء من قصيدة طباق، وهي قصيدة طويلة نسبيا مهداة إلى صديقه المفكر إدوارد سعيد.

فهذه القصائد تتضمنُ معانيا كونية، ومحورها علاقة الذات بالآخر إنسانيا، إذ تمثلُ الأنا في بعدها الكوني أجلى مقامات الحب الإنساني تماهيا واندماجًا، فالذات لا تحضر منفصلة عن آخرها، وإنما تتجلى في غاية الالتحام العضوي على على مستوى التفكير الداخلي، والشعور الوجداني، وهو أجلى درجات الصفاء الإنساني:

– "وأنتَ تخوضُ حروبكَ، فكِّر بغيركَ

[لا تنسَ مَنْ يطلبون السّلامْ]

---

1) معجب الزهراني، **خطاب المحبة ضد خطاب التوحش: مقاربة لقضايا الحب ومكانة المرأة في طوق الحمامة لابن حزم**، الرياض، صحيفة الرياض، الخميس، 23 ذو الحجة 1422هـ، العدد 12309، السنة 37.

2) من اللافت للانتباه حضور تجليات الحب بأبعاده طبيعيا وإيروسيا وإنسانيا في ديوان واحد، **كزهر اللوز أو أبعد** مثالا، بل أحيا حضورها في قصيدة واحدة، وتمثل مطولته لاعب النرد مثالا جليا لهذا الحضور، وكأن الحب أصبح قيمة وجودية مهيمنة وشاملة، وليس مجرد عاطفة وجدانيا هنا، وقيمة إنسانية هناك، وهذا ما يضع هذه القصيدة المطولة في سياق ذات نَفَسٍ ملحمي غنائي إنشادي.

وأنتَ تُسدد فاتورةَ الماء، فكِّر بغيركَ

[مَنْ يرضَعُون الغمامْ]

وأنتَ تعودُ إلى البيت، بيتكَ، فكِّر بغيركَ

[لا تنس شعب الخيامْ]

وأنت تنامُ وتُحصي الكواكبَ، فكِّر بغيركَ

[ثمّةَ مَنْ لم يجد حيّزا للمنامْ]

وأنت تحرّر نفسك بالاستعارات، فكِّر بغيركَ

[مَنْ فقدوا حقَّهم في الكلامْ].

وأنت تفكر بالآخرين البعيدين، فكِّر بنفسك

[قُلْ: ليتني شمعةٌ في الظلامْ]"[1].

هذا التقابل بين حاجات الذات، وحاجات الآخر، واستدعاؤها في أول قصيدة من ديوانه كزهر اللوز أو أبعد، إذ أن هذا الديوان كما أنه يُعبر عن عميق تجربة درويش الذاتية، هو في الوقت نفسه يمثل الديوان خزينا قيميًا، وإحساسًا إنسانيًّا لا تنفصل فيه الذات عن قيمها الوجودية، وإنما تتشاطر مع آخرها حتى التفكير في المصير، وهذا التعبير عن الحب في أجلى أبعاده الإنسانية لا يبدو وكأنه حبٌّ يتنكر للذات بالمعنى المسيحي أو الأفلاطوني، وإنما هو انسجام بين الذاتي والموضوعي، أو بين الأنا والآخر بالمعنى الأسمى للحب:"وأنت تفكر **بالآخرين البعيدين**، فكِّر **بنفسك**، قُلْ: ليتني شمعةٌ في الظلامْ"، فينتقل درويش بالحب من كونه تصورا فرديا يعبر عن الذاتي، إلى كونه تصورا كونيا يعبر عن الذاتي والإنساني معًا، وبذلك يصبح الحب علامة وجودية خالصة:

- "وكلما فتشتُ عن نفسي وجدتُ

الآخرين. وكلما فتشتُ عنهم لم

أجد فيهم سوى نفسي الغريبة،

هل أنا الفرد الحشود؟"[2].

---

1) محمود **درويش، كزهر اللوز أو أبعد**، ص:15.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:23.

ولا يقف درويش عند حدود الكائن الإنساني، بل يتجاوز بحبه إلى كائنات الوجود حمامًا وفراشاتٍ وورودا، ولم تكن هذا الإشارة الرمزية إلى الحمام والفراشة والورد اعتباطية، وإنما تنجسم مع رمزية هذه الموتيفات، ودلالتها على المحبة والسلام والنقاء:

- "وأنتَ تُعِدُّ فطورك، فكِّر بغيركَ
[لا تَنْسَ قوتَ الحمام]"[1].
- "إن توقَّعتَ شيئا، وخانك حدسُك، فاذهبْ غدًا
لترى أين كُنتَ، وقُلْ للفراشة: شكرا!
إن صرخت بكل قواك، وردّ عليك الصدى
"مَنْ هناك؟"، فقل للهويّة: شكرا!
إن نظرتَ إلى وردةٍ دون أن توجعكْ
وفرحتَ بها، قل لقلبك: شكراً!"[2].

وتمثل الهوية الإنسانية في شعر درويش سؤالا إشكاليا، ولكنها في الأونة الأخيرة أصبحت هوية متحررة من ضيق الأيديولوجيا إلى رحابة الإنساني، ودرويش ذاته – خصوصا في دواوينه الأخيرة – أصبح تراكم هوياتٍ حضارية ولغوية، فلم تعد الهوية قومًا، أو لغة، أو حزبًا، أو قضية، أو أيديولوجيا، وإنما هي دفاع عن الذات والآخر معًا، ففي حواريته في قصيدة طباق المهداة إلى صديقه وصنوه الفكري إدوارد سعيد، تفتح هذه القصيدة سؤال المنفى والهوية، فيقول:

- "والهويةُ؟ قلتُ
فقال: دفاع عن الذات...
إنّ الهويةَ بنتُ الولادة، لكنها
في النّهاية إبداعُ صاحبها، لا
وراثة ماضٍ. أنا المتعددُ. في
داخلي خارجي المتجدد... لكنني
أنتمي لسؤال الضحية"[3].

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:15.
2) **المصدر نفسه**، ص:23.
3) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص: 183.

- "وأنا ما أنا

وأنا آخري في ثنائية

تتناغم بين الكلام، وبين الإشارةْ.

ولو كنت أكتبُ شعرا، لقلتُ:

أنا اثنانِ في واحدٍ

كجناحيْ سُنُونوّة

إنّ تأخّر فصلُ الربيع

اكتفيتُ بحمل البشارةْ..

ففي السفر الحر بين الثقافات

قد يجد الباحثون عن الجوهر البشري

مقاعد كافية للجميع"[1].

وهذا التصور لموضوع الحب لدى درويش يقدّمُ وعيًا جديدا للذات أولا، وفي الوقت ذاته يقدّم وعيا مشابها بالآخر إنسانا وكائنات ثانيا. وهذا الحب بتشكلاته المختلفة – مع كونه عاطفة ذاتية – ليس موجها للقلب بصفته بوحا أو غزلا؛ وإنما بصفته علامة وجودية جامعة على إيقاظ الحواس ثالثا[2].

ويمثل التناص الأسطوري رمزا أماريا يحيل على تجلي الحب بأبعاده المختلفة في مدونة البحث؛ لأن العلاقة بين الرمز وموضوع الحب سيميائيا قائمة على السببية والمجاورة، وقد وظّف درويش استراتيجية التناص بطريقة خفية تقوم على الإيحاء تارة، وبطريقة جليّة تقوم على التصريح بالرمز الأسطوري عَلَمًا، أو قناعًا.

ويمكن الوقوف على مستويين من مستويات التناص الأسطوري المتعددة، مستوى التناص الظاهري، ويمكن إدراج استدعاء الأعلام الأسطورية بأسمائها الصريحة ضمن هذا المستوى، كما يتجلى ذلك أيضا بتضمين النص

---

1) **المصدر نفسه**، ص: 184، ص:185. يرمز العدد "اثنان" إلى الثنائية، أو الازدواجيات: الخالق والمخلوق، الأنثى والذكر، الأسود والأبيض، الروح والمادة، الزيادة والنقصان، الخير والشر، الموت والحياة، الحب والكره، وفي الأزمنة القديمة كان يعزى إلى الأم، ويدل على المبدأ الأنثوي، وعليه تنهض كل جدلية، وهو رقم تقسيمي يتيح التكاثر، وهو رمز مركزي في وصف الجمال الأنثوي، كوصف العينين والشفتين وغير ذلك. لمزيد التوسع انظر: **معجم الرموز**، خليل أحمد خليل، ص:11.

2) يُولي محمود درويش الحواس أهمية في تشكيل الصورة الشعرية: تصويرا وتعبيرا وتأثيرا، لما لها من دور حاسم في الاتصال بالأشياء والكون والكائنات، فالصور البصرية والشمية والسينمائية كالألوان والروائح والحركة متجلية بكثافة شعرية منقطعة النظير، فهو لا يغفل دورها في تشكيل الصورة، ولا في التأثير.

الشعري مقولات نصية كما هي، مشار لها بين قوسين، ومستوى التناص المتواري، ولكن التوظيف الأبرز هو لجوء درويش إلى تذويب الأسطورة تذويبا شعريا بحيث تغدو علاماتها الأيقونية أو الأمارية دالة عليها، ولا يمكن اكتشافها بسهولة إلا بعد سيرورة تأويلية تقوم على إحصاء المشيرات وجردها، وهذا راجع إلى أن ثقافة درويش ثقافة متنوعة، وأن شعره تراكم نصوص، وقد تجلى التناص الأسطوري أمارة رمزية في مستوى حضور موتيف الأناشيد بشقيها: الأناشيد التموزية، ونشيد الأناشيد[1].

فمن خلال الأناشيد التموزية، تجلى لنا الحب فعلا من أفعال الطبيعة، ومن خلال نشيد الأناشيد تجلى لنا الحب فعلا من أفعال الوجود والامتداد، إذ يعد النشيد موتيفا مركزيا في شعر درويش بشكل عام، و"يشير النشيد إلى قدرة الصوت على الغناء والحنين، كما يدل على النصر، والتغني بالحياة، ويرمز إلى إرادة الذات الشاعرة وحريتها"[2].

فإذا كان البعد الأسطوري لعشتار وتموز هو ما يعمل على تجديد حضورهما في الزمن الميثولوجي، فإن البعد الذاتي (والحب علامة من أجلى علاماته) في الاحتفاء بالجمالي والشعري هو ما يعمل على تجديد حضور درويش في الزمن المستقبلي حضورا امتداديا أبديا، فالشعر والأسطورة وجهان لعملة واحدة بالمعنى الفني والجمالي والميثولوجي، فالموت بهذا المعنى الخلاصي يصبح تطهيرا وتجديدا وانبعاثا، يبلى معها الجسد الفاني، وما يبقى هو التجدد الدؤوب للذات الشاعرة في دورات انبعاث متجددة:

- "هذا البحر لي
هذا الهواء الرّطْب لي
واسمي —
وإن أخطأت لفظ اسمي على التابوت —
لي.
أما أنا – وقد امتلأت
بكل أسباب الرحيل —
فلست لي.

---

1) يربط جيرار جينيت بين الشاعرية والتعالي النصي، ويرى أن موضوع الشاعرية هو التعددية النصية، أو التعالي النصي للنص، ويعرفه بأنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى. انظر: جيرار جينيت، مقالة طروس، ترجمة: محمد خير البقاعي، كتاب **دراسات في النص والتناصية**، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ط:1، 1998م، ص125.

2) حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:524.

أنا لست لي

أنا لست لي..."[1].

وتمثل عشتار الخضراء – بتجلياتها أيقونيا وأماريا في شعر درويش- تجليات الحب، فهي ربة الحياة النباتية، وروح الغاب والقمح وشجرة الحياة، ففي بلاد الرافدين تظهر الشجرة مرارا خلف عشتار بشكل يوحي للناظر بالوحدة بين الشكلين[2].

فيشكل انتصار الشاعر بالحب دورات حياة متجددة بامتلاكه فكرة الخلود كما في الانبعاث التموزي، والأسطورة العشتارية، ومن "هنا تأتي تلك الصلة الغامضة في عالم الميثولوجيا بين آلهة الخصب، وآلهة الموت؛ صلة تبدو من القرب أحيانا إلى درجة التطابق التام بينهما"[3].

لقد انتصر تموز على العالم السفلي، واستعاد حبّه الأبدي في الزمن الماضي أسطوريا، فَهَا هو درويش ينتصرُ على موته (هُنَا وَالآنَ) شعريا، إذ تتحول صيغة الرمز الأسطوري من الماضي كما في محفلها المرجعي إلى صيغة الحاضر والمستقبلي كما في محفلها الأسطوري والشعري، فيكونُ البَدْئِيُّ أسطوريًّا، هو الآنِيُّ شعريًّا؛ فتتجلى عشتار وتموز رمزين أسطوريين لا بوصفهما أسطورتين، وتمثيلاً لحبٍّ وقع في الماضي السحيق، ولكن يتجليانِ:"تمثيلاً للحقائق الفائقة لصيرورة الوجود، ولهذا الآن المعاين والمعاش، بوصفهما قوى ممتزجة بألم هذه اللحظة التي تنبض بالحياة، وفي الوقت نفسه تغمس جذورها في قرار الموت، فإنّ الأسطورة الحقة هي الأسطورة التي تفصح عن وجهيها هذين: وجه القدم، ووجه الآن المزروع في السرمدية"[4].

وربما يرجع إلحاح درويش على استدعاء الأناشيد التموزية ذات النفَس الغنائي والملحمي، بوصفها أناشيد حب تمثل الانبعاث، وتجدد الحب، وأناشيد موت تمثل المأساة، إلى ارتباطها – فنّيا وجماليّا- بالإيقاع الغنائي الذي يمثل أحد أهم بوابات درويش للدخول إلى عالم القصيدة، فالإيقاع الموسيقي لدى درويش هو مفتاحه نحو عالم القصيدة، وعالم الحب، وعالم الشعر:

- "أَنا من يُحَدِّثُ نَفْسَهُ:

مِنْ أَصغر الأشياءِ تُولَدُ أكبرُ الأفكار

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:104.

2) فراس السوّاح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ص:105.

3) فراس السواح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص: 176.

4) فراس السواح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص: 176.

والإيقاعُ لا يأتي من الكلمات،

بل مِنْ وحدة الجَسَدَيْنِ

في ليلٍ طويلٍ...

أَنا مَنْ يحدِّثُ نَفْسَهُ

ويروِّضُ الذكرى... أَأَنتِ أَنا؟

وثالثُنا يرفرف بيننا "لا تَنْسَيَاني دائما"

يا مَوْتَنا! خُذْنَا إليكَ على طريقتنا، فقد نتعلَّمُ الإشراق..."[1].

فالأناشيد التموزية ذات إيقاع شعري غنائي مفعم بالفرح والجذل إلى ذراه العالية في حالة انبعاث الحب لحظة تجلي عشتار، وهي في الوقت نفسه ذات إيقاع مأساوي حين تبلغ المأساة ذراها العالية في حالة موت تموز، وهذا ما يحضر تناصيا في حركة جدلية بين وحدة الجسدين علامة أمارية على تجلي الحب، ورفرفة الموت علامة أمارية على وقوع المأساة، فيصبح الحب والموت – في لحظة إشراقية – هما التجلي الأعمق للحياة، وكأن الذات الشاعرة أصبحت تجسيدا حيا لتموز، والحبيبة تجسيدا حيا لعشتار، وكأن ما يقوم به درويش هو تحيين الأسطورة، وجعل نشاطاتها الخلاقة في الزمن البدئي فاعلة في الزمن الجاري حسب تعبير فراس السواح[2].

ولأن الحب أصبح لدى درويش خطابا جدليا، وتعبيرا عن البعد الإنساني الأكثر عمقا في ذاته، فإن التناص الأسطوري يصبح أحد أبرز آلياته وتجلياته، لما لهذ التناص من أثر في تعميق الدلالة وإغنائها، إذ يسهم التناص في كسر الطوق الأحادي المضروب على النص الشعري - حين يصبح المعنى المتعين هو الغاية – فينتقل النص الشعري من أحادية المعنى إلى انفتاحه على معنى المعنى، لغايات رمزية، فلا تقف سيرورة التأويل حينها عند تخوم ما هو متعين، وإنما تتجاوزه إلى ما لا نهائي.

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:36.

2) ترتبط الأناشيد التموزية – في الشرق القديم – بطقس أعياد الربيع التي كانت تُحدد طقسيًّا دورةَ الخصب التي تدفع دورة الفصول، وتبعث الطبيعة الميتة من مرقدها بعد شتاء طويل، وتمثل شجرة الحياة الإلهة إنانا، وعندما دخل تموز مسرح الحدث الأسطوري تحولت شجرة الحياة رمزا لتموز؛ مجدد قوة الحياة على المستوى الطبيعاني، وواهب الخلود في عالم آخر، ولهذا السبب وجدت مشاهد شجرة الحياة محفورة على الهدايا الجنائزية في مقابر أور الملكية. انظر: فراس السواح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص: 147، ص:175، ص:181.

أما التناص الأسطوري مع سفر نشيد الأناشيد، فكثيرا ما يوظف درويش رمزية النشيد بوصفها موتيفا مركزيا متواترا في شعره يحيل على دلالات ملحمية، ولكن في مستوى التناص له دلالات أخرى تتمثل في بعدها الإيروسي، أو الغرامي.

فالإنشاد –كما عند أرسطو – هو ذلك العنصر الموسيقي الذي يصاحب المأساة اليونانية القديمة بالعزف على الطبول والقيثارات، أو الغناء الجماعي. والأنشودة الرعوية في الشعر اليوناني القديم، هي: قصيدة قصيرة في موضوع غرامي يشتمل على وصف بيئة رعوية مثالية، كما يوحي النشيد الرعوي ببراءة الحياة وربيعها المتصل في هذه البيئة الخيالية، والنشيد في الأصل اليوناني قصيدة تنشد في مدح الآلهة، أو الأبطال، كما هي الحال في الأناشيد الهوميرية مثلا[1].

أما سفر نشيد الأناشيد، أو نشيد الإنشاد فهو عبارة عن جزءٍ من الكتاب المقدس، ومضمونه قائم على الوصف الإيروسي لجسد المرأة وصفًا حسيًّا[2].

وهناك من يرى بأن سفر نشيد الأناشيد هو "عبارة عن مجموعة أغاني حب – الذي هو عطية من الله – مسكوبة بشكل حواري بين حبيب وحبيبة، ويرقى عهده إلى القرن الرابع، أو الثالث ما قبل الميلاد، واعتاد اليهود أن يستعملوا هذه الرمزية التي صارت فيما بعد تشير إلى رمزية الزواج، وقد رأت فيه المسيحية معنى رمزيا تمثيليا وراء المعنى اللفظي[3].

ولا يخفى أنّ في شعر درويش بعدًا تناصيًّا أسطوريًّا وإيروسيًّا مع نشيد الأناشيد، وأثرًا أدبيًّا توراتيًّا وظّفه الشاعر في إغناء تجربته الشعرية جماليا وثقافيا وأسطوريا من خلال اطلاعه الواسع على التراث الأدبي الإنساني، وهذا واضح من خلال حضور الوصف الإيروسي لجسد الأنثى، أو من خلال حضور كائنات حيوانية تحيل على الأنوثة وجمالياتها، مثل غزالتي، والظبي، والأيائل، والغزالة، والغزال، والظبية، والشادن، والظبية البيضاء، والخُشْف، وابن الغزال، وابن الغزالة، والغزال الأبيض، وهي علامات لغوية أمارية مبثوثة في في شعر درويش، ولها تحليها التناصي بوصفها معجما تعبيريًّا ذا دلالات إيروسية تحيل على إشكالية الجسد الأنثوي المنفتح على الحياة

---

1) انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص:64، ص:411.

2) في لقاء صحفي مع الشاعر محمود درويش أكّد بأنه درس في الأرض المحتلة بعض أسفار التوراة، ومنها: سفر نشيد الأناشيد باللغة العبرية، وقال بأنه لا ينظر إلى التوراة نظرة دينية، وإنما يقرؤها بصفتها عملا أدبيا، وليس لكونها عملا دينيا، أو تاريخيا، وهناك – حسب درويش – ثلاثة أسفار مملوءة بالشعر، وتعبر عن خبرة إنسانية عالية، هي: سفر أيوب، وسفر الحكمة، وسفر الجامعة، ويطرح سؤال الموت.

3) انظر: مجموعة من المؤلفين، **موسوعة الأديان الميسرة**، بيروت: دار النفائس، ط:1، 1422هـ/2001م، ص:476. بتصرف.

وخصوبتها، فهذا السفر الإنشادي رمزا أماريا، إذ يتجلى في بعده التناصي فتفيض الدلالات بكل وهجها الرمزي، إن تصريحا أو تلميحا[1]:

- "رجل وخشف في الحديقة يلعبان معا...
أقول لصاحبي: من أين جاء ابن الغزال؟"[2].

وتتواتر في مدونة البحث مثل هذه الأمارات الرمزية التي تحيل على بعد أنثوي أو إيروسي أو جمالي، مثل الغزال وابن الغزالة والأيائل والظبي ، وسواها، كما تتواتر أمارات أخرى، مثل ماء اللازورد:

- "طريق فتاة تُظلل عانتها بالفراشةِ
[فاللازورد يُجرّدها من ملابسها]
طريق الذين يحيرهم وصفُ زهرة لوزٍ
[لأن الكثافةَ شفّافةٌ]"3.

- "لعلها
صارت تحبك أنت مذ أدخلتها
في اللازورد، وصرت أنت سواك
في أعلى أعاليها هناك...
هناك صار الأمر ملتبساعلى الأبراج

---

1) في الأناشيد التموزية – حسب فراس السواح – يتجلى الحب الأسطوري من خلال حوارات، وقصائد غزلية تدور حول الحب والشوق، والعواطف المشبوبة، والوصال، ويتجلى اللون الأبيض، وزيت شجر السرو، والعقد اللازوردي في زواج إنانا ودموزي، وتدور الحوارات بينهما في لغة غزلية يتخللها وصف مكشوف لجمال جسد إنانا الفاتن، وشعرها الأسود الفاحم، واغتسالها واستحمامها في المستحم المقدس بالعطر والصابون، والاكتحال بالإثمد، وأحيانا يتخلل هذه الأناشيد لغة إيروسية تفيض بالدلالات الجنسية كالرغبة والاشتهاء مع طقوس احتفالية أسطورية مثل الرقص والغناء، و"تبدو إنانا هي القوة الأنثوية الخلاقة، ودموزي هو القوة الذكرية الخلاقة، وبدون تقاطع هاتين القوتين الكونيتين: القوة السالبة والقوة الموجبة، لا يمكن للحياة الحيوانية والإنسانية والنباتية أن تظهر وتستمر،"، و"تمر إنانا بثلاث مراحل من حياتها: مرحلة الفتاة العذراء التي تحمل في جسدها وروحها كل طاقات الخلق والإنجاب الكامنة، ومرحلة الفتاة العاشقة التي تتوق إلى تفجير كل الطاقات الكامنة عن طريق الاتحاد بالقوة الذكرية المكملة، ومرحلة الزواج المقدس الذي يحول الفتاة إلى سيدة مكتملة، ويطلق طاقاتها؛ لتتبدى على المستوى الطبيعاني في كل مظاهر الخصب والنماء"، و"هذا الزواج الميثولوجي الماورائي هو البادئ والمحرك لعالم الطبيعة الحية، والغرام المستعر بينهما هو الذي يحرض الدافع الجنسي لدى الأحياء، ويضمن تكاثرها". لمزيد التوسع انظر: **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص:150، وما بعدها.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:65.

3) **المصدر نفسه**، ص:128.

بين الحوت والعذراء..."[1].

- "والحياة

هي اسمك يطفو هلالا من اللازوردِ

على العدم الأبيض، استيقظي وانهضي،

لن نموت هنا الآن، فالموت حادثة

وقعت في بداية هذي القصيدة"[2].

فهذا الحضور المكثف الذي يحيل على جسد الأنثى صورا وإيحاءات ونباتات وألوانا ذات دلالات جمالية وإيروسية تتناص أسطوريا مع نشيد الأناشيد بالتصريح تارة، وبالتلميح تارة أخرى، مثل الآية الخامسة حسب ما ورد في نشيد الإنشاد:"ثدياك كخشفتي ظبية توأمين يرعيان السوسن".

فالثديان هما رمز للتطور والنضوج والنمو، وهما – هنا – رمز للنضوج والنمو الروحي، وأيضًا رمز التغذية، أي تغذية الآخرين ونموهم، فهما يؤدّيان وظيفة بيولوجية[3].

ويتناص شعر درويش كثيرا مع نشيد الأناشيد إن على المستوى اللفظي والتركيبي، أو على مستوى التصوير والتعبير؛ حتى إنها تمثل معجما لغويا وغير لغوي، كالألوان والروائح والأشكال، مثل حضور السّرة والفخذين والعنق العاجي والقوام والنهود، وماء اللازورد، وجمرة الجلنار وشقائق النعمان والسوسن والأرجوان رموزا أمارية على الحب والانبعاث التموزي، والجمال الأنثوي العشتاري، وهنا تتجلى فلسفةِ التصوير الدرويشي، في توظيف التناص الأسطوري تعبيرا عن ذاته، وتفكيرا في جوهرها؛ ليكتمل الجوهر في التعبير الشعري عن رمزية الحياة، والخلود في حياةٍ أخرى ملأى بالشعر الكوني الذي جسّده الشاعر من خلال تجلي عشتار رمزا للخصب والإنجاب والتكاثر بالمعنى الوجودي.

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:91.

2) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:81.

3) انظر: الأنبا يوأنس، **تأملات في سفر نشيد الإنشاد**، على الرابط الإلكتروني:

http://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-010-Late-Bishop-Youannes/001-Nashid-El-Anshad/SongofSongs-065-CH4-Bosom.html.

ملحوظة إلكترونية: الروابط الإلكترونية المنتهية بإحدى الصيغ التالية (gov. org. edu)، هي مواقع تحرص على دقة ما تنشره، وأكثر مصداقية؛ ولذا رجعنا إليها.

المبحث الثاني

سيميائية الموت والانبعاث

يمثل موضوع الموت في شعر درويش علامة مهيمنة، وهو من أكثر العلامات تواترا في شعره على الإطلاق، إذ بلغ مجموع تواتره – حسب حسين حمزة – (738) مرة، وهو يرتبط بعلامات أخرى، مثل الشهيد، والمنفى، والاغتراب؛ وهذا يعني أنه علامة أساسيّة تدورُ في فلكها علامات مصاحبة[1].

ويمثّل الموتُ "ظاهرةً إنسانيّة حظيت بعناية المؤرخين والأدباء والفلاسفة والنقاد عناية تتفاوت من حيث الدقة والعمق، فمنهم من كتب في تاريخية الموت ودلالته الفلسفية، ومنهم من تكلم عليه في سياق تحليله غرض الرثاء ومقوّماته البنائية والدلالية، ومنهم كذلك من بحث في طقوسه ووطأة تصوراته الأخروية على حياة المسلم، وحلل بعضهم أسبابه، وبحث بعضهم الآخر في رموزه وإيحاءاته"[2].

ولكن الإنسان في صراعه مع الموت " أبى أن يستسلم للهزيمة، الأمر الذي دفعه إلى إبداع عالم أسطوري يتغلب فيه الانبعاث على الموت، وقد عدّ كاسيرر الفكر الأسطوري بأجمعه إنكارا عنيدا لظاهرة الموت، وأقوى تأكيد للحياة عرفته الحضارة الإنسانية، وقال يونغ أن فكرة الانبعاث توجد في كل مكان وكل زمان"[3].

---

1) انظر: حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:484. يرجع حسين حمزة تواتر علامة الموت في شعر درويش إلى تجربة الموت الذاتية التي مرّ بها درويش مرتين، إذ خضع لعمليتين جراحتين في القلب، ولا شك في أنّ لهذه التجربة تأثيرا كبيرا على دلالة هذه العلامة المركزية، ولكننا نرى أنَّ لهذه العلامة المهيمنة حضورا مكثفا قبل تعرض درويش لتجربة الموت الذاتي، وخضوعه لإجراء العمليتين في القلب، الأولى عام 1984م، والثانية عام 1998م، فمنذ ديوانه الأول **عصافير بلا أجنحة** عام 1960م حتى ديوانه الأخير **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** عام 2009م يشكل موضوع الموت سؤالا وجوديا جوهريا في شعر درويش، ولعل لذلك علاقة بتجربة درويش في الحياة، وليس لتجربته مع الموت؛ ليكون النقيض بابا لنقيضه، ومعادلا رمزيا عنه، يقول درويش:"فإن أسباب الوفاة كثيرة من بينها وجع الحياة"؛ فلهذا لا نوافق حسين حمزة في اختزاله دلالات حضور الموت في مرور الشاعر بتجربة الموت، وإنما لدلالاتها أبعاد حياتية ورمزية وأسطورية. وقد تواترت علامة الموت – حسب إحصائية حسين حمزة – في ديوان جدارية (51) مرة، وفي ديوان لا تعتذر عما فعلت (30) مرة، وفي ديوان كزهر اللوز أو أبعد (35) مرة، وفي ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي (39) مرة. انظر: حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:589. وهذه الدواوين تمثل مصادر اشتغالنا في الدراسة.

2) عامر الحلواني، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين: مقاربة أسلوبية**، صفاقس–تونس: مطبعة التسفير الفني، ط:1، 2004م، ص:79.

3) انظر: ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث**، رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى في الجامعة الأميركية في بيروت للحصول على درجة الماجستير في الآداب، آذار 1974م، ص:25.

ونالت فكرة الموت في الشعر العربي القديم مكانة عالية، واهتماما خاصا انعكس ذلك في شعر المراثي، و"أضحى الموت نواة مرجعية أساسية في شعر الرثاء عامة تؤكد أن وعي العرب بالموت أدى إلى إحساسهم بالمصير الفاجع"[1].

وقد تجاوز درويش في مباشرته موضوع الموت ظاهرة رثاء الذات وتأبينها إلى كونه سؤالا وجوديا، وموضوعا جماليا ينزعُ إلى تخليد الذات وانبعاثها من جديد؛ ليصبح الموت — في تصوّره – بابًا آخرَ للعروج إلى التجدد والانبعاث، وهذا"يمثل عدولا حاسما في الموقف الاجتماعي والثقافي، وفي المألوف الشعري على السواء؛ وذلك بتحويل الموت من مجال التوظيف الفظيع والمقبّح إلى مجال الاستخدام المحسّن، ونقله من مقام المعنى الشعري إلى مقام المعِين الجمالي"[2].

وأصبح للموت في الدراسات الفلسفية القديمة والمعاصرة أكثر من معنى ودلالة، و"لعل أبرز من بحثوا في موضوع الموت المتصوفة إذ لا يخلو كلامهم عليه من طرافة؛ لأنهم نظروا إليه باشتياق وحنين، وترقبته أرواحهم فرحة وجلة باعتباره إطلاقا من قيد الجسد والأكوان، واندراجا في المطلق، وتتويجا لطريقهم إلى الحق"، وينقسم عندهم إلى الموت المعنوي، وهو فناء العبد وبقاء الحق، ويقابله الموت الحسي، وهو موت الصورة أو الجسد[3].

وتعدّ فكرة الموت وارتباطها ببقاء الروح وفناء الجسد، وانبعاثه بانبعاثها من أقدم الموضوعات في التاريخ البشري، وظلت الموضوع الجوهري في حياة الإنسان حتى العصر الحديث.

وقد اختلفت النظرة إلى الموت في الثقافات الإنسانية وتاريخ الفلسفة بين نظرةٍ عقلانيّةٍ تحاولُ فهم المسألة كما لو أنها واقعة موضوعية، ونظرةٍ ذاتيةٍ تحاولُ أن تفهمه على أنه تجربةٌ عاطفية[4].

وقد أثبت التحليل النفسي أنّ الإنسان لا يتعاطف مع موت الآخرين قدر انهماكه – بطريقة لا واعية — في التفكير بمصيره، وكونه مهددا بالموت نفسه، فيظل فريسة الشعور بأنه عُرضة للزوال. أما مارتن هيدغر "فقد جعل من زمانية الموت لحمة الحياة وسُداها، فالكائن الموجود يصبح — منذ أن يعي نفسه — مرشحا للموت،

---

1) عامر الحلواني، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين:مقاربة أسلوبية**، ص:85.

2) **المرجع نفسه**، ص:11

3) **المرجع نفسه**، ص:86.

4) لمزيد التوسع انظر: **المرجع نفسه**، ص:87.

وتبدأ حياته في النمو في ظل حداده، بما يجعل الكائن البشري كائنا معدا للموت يبحث عن معنى الحياة المفضية إلى الموت"[1].

ولذا كان للموت في الحضارات القديمة حضور مهيمن، ولكن في أبعاد مختلفة، ومنها بعدُ البحث عن الحياة بعد الموت، فالقلق من الموت دفع الإنسان للبحث عن إكسير الحياة بالفنون تارة، وبالكلمة تارة أخرى، فكما أن الفناء حقيقة موضوعية، أصبحت الكلمة حقيقة جمالية؛ لكونها معادلا رمزيا للحياة، أو جنة الخلد، فـ"الموت يقومُ بعمل بنائي تجاه الحياة؛ لأن الميت يقدر قيمة دوافع حياته تلك التي استحقت منه الكفاح والجهد الحقيقيين، فالموت – بصفته رمزا يمثل مظهرا مزيلا للوجود، ومدمرا له، في إطار حتمية تطور الأشياء – نراه يقترن برمزية الأرض خلقا وبِلًى واستعدادا لدخول عالم مجهول، عالم الجنة، أو عالم الجحيم بما يفسر ازدواجيته، مثل الأرض تماما، ويقربه – إلى حد ما – من طقوس العبور، فالموت يكشف الأسرار، ويهيئ المقدمات لعالم مجهول، ويدرب على الانتقال من حالة إلى أخرى في مراتب الموت قبل المرور إلى حياة جديدة، حياة ما بعد الموت، وبهذا المعنى يتخذ الموت قيمة نفسية وذهنية، فهو يجرد قوى الروح ويحررها من قيود المادة وحدودها، ويملك القدرة على البعث وإعادة الإحياء والبناء"[2].

وبهذا يغدو الموتُ بابا للحياة، لا نهاية لها – بالمفهوم الصوفي والنفسي- وهما "عنصران متلازمان في كل كائن حي، وفي كل مرحلة من مراحل وجوده، بما يعني توترا بين قوتين متناقضتين، بل قد يمثل الموت – في وجه من وجوهه – شرطا أساسا لحياة أسمى، وعالم أبقى"[3].

وعبر مسار تجربة درويش الشعرية، وفي مدارها تأرجح بين مفهومين للموت؛ "أوّلهما تمجيد الموت باعتباره عرسًا للشهيد، ومدخلاً لاسترجاع الأرض والهويّة، وهو ما يُطلق عليه الموت من المنظور الجمَاعي، وثانيهما؛ تأمّل الموت في سياق الرؤية الفردية المدعومة بتجربة المرض التي قرّبت الذات من مصيرها، وأتاحت لها أن تتأمّل هذه اللحظة بكثير من الحكمة والتفلسف، وهو ما يُسمّى الموت من المنظور الذاتي، ولقد انتصر محمود درويش على الموت انتصارا جماليّا، وإنْ سلبه هشاشةَ الجسد، فإنّه لم يقوَ على أنْ يسلبَه مكانته الرمزية الرفيعة"[4].

---

1) عامر الحلواني، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين:مقاربة أسلوبية**، ص:89.

2) **المرجع نفسه**، ص:91، ص:92.

3) **المرجع نفسه**، ص:92.

4) انظر: عبدالسلام الميساوي، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، تعريف بالكتاب على موقع مؤسسة محمود درويش: الرابط الإلكتروني http://www.darwishfoundation.org/atemplate.php?id=432

فأين تكمن إشكالية الموت في شعر درويش؟ وكيف تأمّله بما هو موضوع قولٍ؟ وكيف عبّر عنه بوصفه حقيقة حتمية، وكونه موضوعا جماليا؟ وما العلاقة بين الموت وفكرة الانبعاث؟

تنهض إشكالية هذا المبحث على أن الموت ليس موضوعا مستقلا عن الحياة، وقد تجلى لنا ذلك من خلال الرموز الأيقونية والأمارية كالاحتراق رمزا أماريا يحيل على الموت، والانبعاث رمزا أماريا يحيل على الحياة؛ فبناءً على ما أفضى إليه الجرد الإحصائي في مستوى المؤول المباشر، فقد تمثل الموت علامة مهيمنة، ولكن في اتحادها بالحياة: احتراقا وانبعاثا؛ ولنكونَ على بيّنة نذكّر ببعض ما وصلنا إليه من نتائج إحصائية فيما تقدّم في مستوى المؤول المباشر، وهي تمثل الخلفية التعيينية لما سنقوم به من نشاط تأويلي في ضوء ما تشير إليه العلامة، لا ما تصرح به، ويمكن تلخيص ذلك في الجدول التأليفي الآتي[1]:

تشكلات الرمز	الرموز الأمارية والأيقونية
أمارات دينية	السماء، الملائكة، الشهيد، تعاليم المسيح، قابيل، آدم، حواء، الطوفان والسفينة، التين والزيتون، سورة الرحمن.
أمارات أسطورية	الجرّة، الفخار، الرعاة، الأساطير، الإلهات، المعبد المهجور، المِسَلّة، مقابر الفراعنة، النقوش، حجارة المعابد، الرسوم والجداريات، جدار الكهف، عَنَاة، أوزيريس، جلجامش، إنكيدو. هومير[2].

1) تشكل جدارية محمود درويش معجما دلاليا ذا أبعاد رمزية سواء كانت أمارية أو أيقونية تحيل على فكرة الموت وانبعاث الذات من رمادها مثلما طائر الفينيق، وكلما أعدنا النظر مرارا وتكرارا في ذلك المعجم الدلالي وحقوله الرمزية نعثرُ على علامات لغوية وغير لغوية تمثل كمًّا نوعيًّا تحيل جميعها على جدلية الموت والانبعاث؛ فنجدُ – مثلا – مشيرات دينية، وفلسفية، وأعلاما تاريخية وأدبية ومكانية وزمانية وغير ذلك. لمزيد التوسع انظر: خليل الشيخ، **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها**، مجلة نزوى، عُمَان: العدد 25، يناير 2001م، ص:119.

2) هومير اسم الشاعر الملحمي الإغريقي هوميروس مؤلّفُ ملحمتيْ الإلياذة والأوديسة، وهو شاعر متجول ومنسق أغانٍ وملحن أصوات شغوف بفكرة تخليد الأبطال في ملاحمه الشعرية، و"كانَ هوميروس يطوفُ مدنَ اليونان وقراها مُغَنِّيًا الإلياذةَ على ربابته، كما أنّ هذا العملَ القصصيَّ العظيمَ ينطوي على مادّةٍ شعريّةٍ فريدةٍ تتمثّلُ في رثاءِ القتلى، ووصفِ المعاركِ، وتسجيلِ المواقف الإنسانيّة المختلفة التي تصاحبُ – عادةً – أمثالَ تلك الحروبِ الطويلةِ، ومن المعروفِ أنّ حربَ طروادةَ التي تقصُّ الإلياذةُ أخبارَها قد انبعثتْ من حادثةٍ عاطفيّةٍ، هي اختطافُ هيلانة الأميرة المشهورة بجمَالها". انظر: إبراهيم عبدالرحمن محمد، **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط:1، 1997م، ص:138.

أمارات طبيعية	سبع سنابل، نثر السنابل، حبة القمح، شقائق النعمان، الشمس، الفراشة، النار، الأزهار، الأرجوان، الأطلال، المطر، الماء، التين والصبار، الشحرور.
أمارات فلسفية وأدبية	الحياة والموت، التذكر والنسيان، الحضور والغياب، الولادة والفقد، الوجود والعدم، البداية والنهاية، الداخل والخارج، القراءة والكتابة، المعنى واللامعنى، النهائي واللانهائي، الزمان واللازمان، الفكرة، كَرْمة، المسير والصيرورة، الجماليات، التجريد والتجسيد، الوجوديون، النشيد الملحمي، النشيد الرعوي، الضوء والظل، احتقان الرمز بالأضداد.

ففي الأبعاد الجدلية لهذه العلامات والمتعلقات التي تمثل رموزا أمارية تحيل على أسطورة طائر الفينيق تكمن فكرة درويش عن الموت، فقد غدت هذه الفكرة في تجربة درويش غدت موضوع قولٍ جمالي، وكل هذه المتعلقات تدفع نحو تجاوز الموت بوصفه حقيقة حتمية مقلقة للذات إلى كونه موضوعا جماليا تحتمي الذات بجمالية القول عنه باستدعاء رموزه ومتعلقاته، فالعلاقة الجدلية بين الموت والحياة تكمن في إشكالية انفتاح النقيض على نقيضه، فكما أن الموتَ نهاية حتمية، فهو على المستوى الجمالي فكرة مؤقتة، تغدو إثرها صيرورة نحو الأبهى:

- "بيدَ أنّ
الجرحَ في الوقتِ المناسب يوجعُ
العدمَ المريضَ، ويرفعُ الموتَ المؤقتَ
فكرة..."[1].

وكأنَّ درويش يتَحَدّى الموت ليس لكونه حقيقة، ولكن لكونه فكرة مهيمنة، فدرويش لا يتحدى فكرة التسليم للموت، ولكن يتحدى فكرة الاستسلام له، فهو يقاوم بالقول الجمالي فعل العدم المريض، وكأنه يسعى

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:70.

إلى تجذير حضور الذات في مواجهته؛ كي يلمَّ شتاتها من التيه، وتلاشيها في العدم، فليس الموت إلا رحلة أخرى إلى عالم أكثر رحابة وانفتاحا على الحياة، وهذا يلتقي مع المنظور الديني والقرآني بوجه خاص.

فليست فكرة الموت عدمًا – في فلسفة درويش – وإنما هي حياة أخرى؛ ولذا لا تحضر بوصفها همًّا مُقلقًا، ولكنها تتجلى سؤالا وجوديًّا ملحًّا تعبر عنه متعلقاته الأمارية التي تحيل على فكرة الموت، ولكنها تحيل أيضا على نقيضه، وهو التجدد والانبعاث[1].

ولذا ينهض الرمز – والرمز الأسطوري بشكل خاص – بوظيفة الموت لا بوصفه حقيقة، فالشاعر يدرك حقيقة الموت، وأنّه مصير الكائنات، ولكنه بوصفه هاجسا أو فكرة؛ ولأن الإنسان كائن رمزي، فالشاعر هنا يعمد إلى ابتكار رموزه المستوحاة من رموز أسطورية خالدة؛ بغيةَ تأكيد وجوده، وتحرير ذاته من قبضة العدم والتلاشي؛ فبدا لنا أن الرمز في شعر درويش علامة جامعة، وأسلوب تعبير، وطريقة تفكير لا تنفكان عن بعض، فالأسلوب يولد الفكرة، والفكر يستوحي الأسلوب، ويظلان في حركة لولبية دائمة، وسيرورة جمالية دائبة؛ لتحقيق حالة من التوازن النفسي.

لقد تواتر موضوع الموت في "**جدارية**" – مثلا – بتشكلات مختلفة، ولكن اللافت منها هو حضوره في سياق أن الموت ليس ضد الحياة، وإنما هو جزء منها، وهي جزء منه، بل هما مترادفان:

- "كم من الوقت
انقضى منذ اكتشفنا التوأمين: الوقتَ
والموتَ الطبيعيَّ المرَادِفَ للحياة؟
ولم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطئنا"[2].
- "لم يَمُتْ أَحَدٌ تماما، تلك أَرواحٌ
تغيِّر شَكْلَها ومُقَامَها/"[3].

---

1) في الأناشيد التموزية يغدو الموت صنو الحياة، ووجهها الآخر، والطبيعة يجب أن تجدد نفسها بالموت والانبعاث إلى حياةٍ غضّةٍ جديدةٍ مقتفيةٍ أثرَ أوّل حادثة موت وانبعاث على المستوى الميثولوجي، وهي حادثة موت الإله دوموزي/ تموز وقيامته، وتشكل سلسلة الأناشيد نصا معروفا لدى علماء السومريات. انظر: فراس السّوّاح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص:165.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:80.

3) **المصدر نفسه**، ص:52.

ويبدو الموت أحيانا في شكل انتباهة ويقظة، وهنا يتناص درويش مع الأثر الديني:"الناس نيام؛ فإذا ماتوا انتباهوا"[1]:

- "وقلتُ: إن متُّ انتبهتُ...
لديَّ ما يكفي من الماضي
وينقُصُني غَدٌ"[2].

ويعبر درويش عن موضوع الموت في **"جدارية"** في سياق جدل الثنائيات الضدية بوصفها بنية لغوية جدلية متباينة في المبنى، منسجمة في المعنى، وذلك بربطه بين بنيتين لغويتين منفصلتين والتعالق فيما بينهما؛ للتعبير عن شعورين متضادين: الإحساس بالذات، والشعور باستلابها في الوقت عينه، مثل جدل الحياة والموت، التذكر والنسيان، الحضور والغياب، الولادة والفقد، الوجود والعدم، البداية والنهاية، الداخل والخارج؛ ولذا نجدُه يقول:

- "وأَنا المحَاصَرُ بالثنائياتِ،
لكنَّ الحياة جديرَةٌ بغموضها"[3].

وسنحاول الوقوف على بعض تجليات هذه الجَدَليات التي وردت في سياق سيميائية الموت والانبعاث؛ لكون هذه الجدليات ذات أبعاد دينية، أو أسطورية، أو طبيعية، كما في الجدول أعلاه، وهذه الجدليات تمثل أماراتٍ ورموزًا لجدل الموت مع الحياة والانبعاث من خلالهما:

جدليّة المسيح والسيدة العذراء:

يرمز السيد المسيح –كما في معجم الرموز – إلى القبر والنشور، وهو الطريق والحقيقة والحياة، فاستدعاء شخصية السيد المسيح بوصفه رمزا للحياة المتجددة يمثل عنصرا تكوينا في فكر درويش عن الموت، وهذا يستمده من التراث الديني، كما هي رمزية السيد المسيح في التصور القرآني والإنجيلي؛ لذا يتجلى لنا السيد المسيح رمزا دينيا متجددا في الحياة رغم إدّعاء موته[4].

---

1) أبوحامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، بيروت: دار المعرفة، (د.ت)، ج:4، ص:23. ويُعْزى هذا الأثر إلى علي بن أبي طالب كما هو مذكور في الهامش.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:97.

3) **المصدر نفسه**، ص:36.

4) قال الله تعالى:﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾ النساء:157-158.

ولقد تواترت فكرة الموت والانبعاث في حضارات مختلفة على مرّ العصور؛ لكونها تعبيرا عن حقائقَ إنسانية مطلقة، فتواترت تجلياتها في جدل الموت مع الحياة، وإن اختلفت فيها الرموز الأسطورية، وبعض التفاصيل، ولكنها جاءت كلها في سياق واحد، تعبر في جملتها عن عنصر بنائي في الأدب، فـ"كانت المسيحية – إلى حد كبير – من حيث هي بناء أسطوري موازية في الرمز والحدث لأسطورة تموز؛ حتى عدَّ بعض الدارسين المسيحَ آخر آلهة الخصب في آسيا الصغرى، وأعظمهم انتصارا، ويعدُّ موتُ المسيح وانبعاثه حجر الزاوية الذي يقومُ عليه بناء الدين المسيحي"[1].

يقول درويش:

- "ومثلما سار المسيحُ على البُحَيرةِ...
سرتُ في رؤيايَ. لكنِّي نزلتُ عن
الصليب؛ لأنني أَخشى العُلُوَّ ولا
أُبشِّرُ بالقيامة"[2].

يتجلى السيد المسيح هنا بوصفه علامة على تجدد الحياة، ورمزا أماريا يحيل على الانبعاث، ويستوحي درويش من السيد المسيح دلالات الرؤيا الرمزية؛ لذا فهو يمثل المستحيل والمعجز مثل "المشي على البحيرة" بوصفه شاعرا رائيا، كما مثلها السيد المسيح بوصفه رسولا نبيا، فهو الشاعر القادر على تعبئة قواه لتحقيق فعل اختراقي متفرد ومعجز بالشعر بوصفه رؤيا، إلا أن درويش لا يتقمص شخصية السيد المسيح بالمعنى الحرفي، لذا نراه لا يُبشّر بالقيامة، وإنما يستوحي من شخصية المسيح تجليه الانبعاثي، وحضوره الرمزي في التراث القرآني والإنجيلي؛ لأن تجربة درويش أرضية بشرية في مقابل تجربة المسيح فهي سماوية إلهية، ولكن يمكن أن يلتقي الأرضي بالسماوي في الرؤى والدلالات الرمزية.

وكذلك تتجلى السيدة العذراء رمزا أماريا في بنيتها الجدلية مع رمزية السيد المسيح بوصفها الأم التي تحيل على فكرة الحياة والانبعاث؛ إذ يمكن تقسيم صورة الأم في شعر درويش إلى خمسة تجليات أمارية:

---

1) ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ص:33.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:100.

- صورة الأم الذاتية، وهي الأم البيولوجية، ولها ثلاث دلالات: الأم بدلالة الاحتواء، فهي الملجأ، والأم بدلالة البعث، وتدل على بعث الحياة في أنا الشاعر، وينعكس هذا البعث بتوظيف التناص الديني، والأم بدلالة السلطة، وتدل على السلطة التي ما زالت راسخة في وعي الشاعر طفلا[1].
- الأم الجمعية، وهي الأم الفلسطينية التي تنتظر أبناءها من جهة، وهي التي ترد في الخطاب الشعري للتدليل على التخلي الذي عوملت به في السياق السياسي.
- الأم الأرض، وترد في الخطاب الشعري عند درويش مباشرة.
- الأم الهوية الحضارية، وهي تدل على الثبات المطلق، بعكس صورة الأب التي تدل على التغير.
- الأم القصيدة، وتشير إلى عملية الإبداع الشعري، كفعل ولادة، وهنا ينقل درويش دلالة الأم من الحسية إلى المعنوية، مما يعكس أهمية الفعل الإبداعي عند درويش[2].

وقد تواترت صور مختلفة لصورة الأم في شعر درويش، ومنها صورة السيدة العذراء، إذ "تؤكّد جميعًا عودة المسيح بموته إلى الأم؛ ليولد ثانية، وتظهر أم المسيح العذراء مريم رمزا للأرض"[3].

يقول درويش:

– "قال طيفٌ هامشيٌّ: كان أوزيريسُ
مثْلَكَ، كان مثلي. **وابنُ مَرْيَمَ**
كان مثلَكَ، كان مثلي. بَيْدَ أَنَّ
الجُرْحَ في الوقت المناسب يُوجِعُ
العَدَمَ المريضَ، ويَرْفَعُ الموتَ المؤقَّتَ فكرةً..."[4].

---

1) يمكننا أن نضيف إلى تقسيم حسين حمزة الخماسي لدلالات الأم: (الأم الأسطورية)، وهي ما يمكن أن تشير له عَنَاة أسطورة التكوين عند الشعب الكنعاني، وهي التي يعبر عنها درويش نفسه بسيدة الكناية، والإلهة الأثيرة، والقصيدة الأولى.

2) حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:110.

3) ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ص:34. يظهر المسيح في بعض الرسوم المسيحية معلّقا على شجرة خضراء مثقلة بالثمار؛ لأن المسيحية حولت الصليب شجرة الموت إلى شجرة للحياة، فأصبح الصليب رمزا للموت والانبعاث، وقد ربط المسيحيون بين أم المسيح العذراء والشجرة. لمزيد التوسع انظر: ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ص:36، ص:37.

4) محمود درويش، **جدارية**، ص:70.

ويمكننا أن نلاحظ من قول درويش "**وابنُ مَرْيَمَ** كان مثلَكَ، كان مثلي" أن السيدة مريم العذراء تحضر باسمها الصريح، وتستدعي صورة المسيح إيحاءً إلى دوره الانبعاثي، وكونها في الدين المسيحي تمثل دورا رمزيا مماثلا للدور الذي يلعبه المسيح وتعاليمه، فهي ينبوع الحياة، وهو انبعاثها، ودرويش بينهما صورة أرضية عنهما.

جدليّة آدم وحواء:

يتناص درويش في استدعائه شخصيتيْ آدم وحواء مع القصص الديني، والموروث الإنساني بصفتهما رمزينِ للصراع الإنساني؛ إذ هما ذرورة الخلق الأسمى، ولكنهما في الوقت نفسه وقعا في الخطيئة التي نزلا بسببها من علوّ السماوي إلى دنوّ الأرضي، وأصبحا كائنين معرضينِ للموت، ومن ثمّ للحياة وامتدادها على الأرض بما يتناسل منهما من أحياء وأموات:

- "أنا آدم الثاني. تعلمت القراءة
والكتابة من دروس خطيئتي،
وغدي سيبدأ من هنا، والآن"[1].
- "لا تَقْتَرِبْ
يا ابنَ الخطيئةِ، يا ابن آدمَ من
حدود الله! لم تُولَدْ لتسأل، بل
لتعمل..."[2].
- "نسيتُ ذراعيَّ، ساقيَّ، والركبتين،
وتُفَّاحةَ الجاذبيَّةْ
نسيتُ وظيفةَ قلبي
وبستانَ حوَّاءَ في أَوَّل الأبديَّةْ
نسيتُ وظيفةَ عضوي الصغير
نسيتُ التنفُّسَ من رئتيّ"[3].

ودرويش كما يستدعي آدم الأول لا يقف به عند تخوم حضوره التعييني، وإنما يعيد صياغة آدميته التي هي بمثابة امتداد مباشر لآدم الأول، ولكن ليس بالتناسل والإنجاب يحقق وجوده وكينونته، وإنما بفعل القراءة والكتابة

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:54.
2) محمود درويش، **جدارية**، ص:60.
3) **المصدر نفسه**، ص:66.

بصفتهما رمزين يحيلان على الوجود بمعناه الثقافي والحضاري؛ رغم أن درويش نسي وظيفة أعضائه الفسيولوجية والحيوية بسبب سطوة الموت إلا أن يظل متمسكا بحق الحياة في القراءة والكتابة لكونهما فعليْ تجدد وانبعاث؛ فلذا يخاطب درويش الموت بقوله[1]:

- كُن صديقا طيِّبا يا
موت! كُنْ معنىً ثقافيا لأُدرك
كُنْهَ حكمتِكَ الخبيئةِ"[2].

ويستدعي درويش كذلك شخصية قابيل رمزا للقتل، وهي في ذاتها تستدعي شخصية شقيقه هابيل رمزا للحياة والانبعاث، إذ كلاهما قام بعملٍ انتهى بالأول إلى الموت، وانتهى بالآخر إلى الحياة بمعناها الجمالي، فالقيمة هنا لرمزية الفعل لا الشخص في وجوده المادي، يقول درويش:

- "ربما أسرعتَ
في تعليمِ قابيلَ الرّماية"[3].

فلكي يكون الموت معنى ثقافيا، لا بد من فعلٍ أخلاقي أو ثقافي يجعل من الموت انبعاثا وتجددا، فكما أنّ قابيل يرمز إلى الشر والقتل، فإنّ هابيل وقربانه - بالمقابل – يرمزان إلى فعل أخلاقي متجدد في بني البشر، فهو يرمز إلى الحياة، فتجربة القتل الأولى –كونيا - التي ارتكبها قابيل في حق أخيه هابيل –كونيًّا - تكشف عن جدلية وجودية دائمة التجدد، وهي كما يمليها فعل قابيل وهابيل بأنّ فعل الموت والحياة وسيرورتهما الدائبة هي من صنع البشر نفسه، فكما يوفر الإنسان أدوات موته، فهو ذاته يُسهم في تحقيق وجوده بما يجترح من جماليات تخفف من ضغط وجوده الهش، ونسيان وظائفه الحيوية، ولا تبقى في مقابل سطوة الموت إلا إرادة الحياة:

---

1) يرمز آدم في كل الحضارات والثقافات إلى الإنسان الأول، فهو الأول وجودا وطبيعة وأخلاقا، إنه ذروة الخلق الأسمى في الكينونة البشرية، الأكثر إنسانية بين الناس، وفوق التاريخ، وأول الخلق، فهو أول الخطأ، وفي الأصل كان آدم ذكرا/أنثى، ولم تخرج منه حواء إلا لاحقا، وعند يونغ يرمز آدم إلى الإنسان الكوني، وهناك - حسب بعض التقاليد - عدة أوادم، أو أجداد أسطوريين، وليس آدما واحدا، أما حوّاء فهي أم البشر، وترمز إلى تبعية تكوينية، إنها المرأة الأولى، وساعدت حواء آدمها على معرفتها، ومكنته بجسدها من الإنجاب والبقاء، وبهذا المعنى حواء مخلوقة خلاّقة، تخلق معنى للحياة. انظر: خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:15، ص:59.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:60.

3) **المصدر نفسه**، ص:60، ص:61. تمثل حادثة قتل قابيل لأخيه هابيل البداية الأولى لفكرة الموت، وقد وردت هذه القصة في القرآن الكريم، وفي التراث الأسطوري الإنساني، وتمّ توظيفها في الشعر بصفتها قصة دينية وأسطورية ذات أبعاد وجودية وفلسفية.

- "وأَنا أُريدُ، أريدُ أَن أَحيا...

فلي عَمَلٌ على جغرافيا البركان..

كأنني أَحيا

هنا أَبدا، وبي شَبَقٌ إلى ما لست

أَعرف. قد يكون "الآن" أبعد"[1].

- "لي عَمَلٌ لآخرتي

كأني لن أَعيش غدا. ولي عَمَلٌ ليومٍ

حاضرٍ أَبدا"[2].

فالعيش بالمعنى الجمالي المرتبط بالإنجاز هو ما يسيطر على تفكير درويش، وتتسرب لديه من منابع ثقافية شتى، ومنها الثقافات الدينية، والثقافة الإسلامية خصوصا، وأن الخيارات المتاحة للإنسان في مجابهة الموت هي خيارات كثيرة، وفي مقدمتها فكرة العمل الإنجازي الذي يمنح الوجود معنى الحياة، وينقل الإنسان من قلق الموت إلى دوحة الحياة وتجددها، وإن البحث عن إكسيرها في الجماليات هو فعل من أفعال الإنسان الكوني؛ لتحرير الجسد من الطيني المرتبط بالفناء إلى الجمالي المرتبط بالتجدد والانبعاث، وعودة درويش إلى استحضار هذه الثنائيات الكونية الاولى هي محاولة للعودة بالذات الشاعرة إلى النواة التكوينية الأولى للإنسان امتدادا في التاريخ، وحضورا في الزمن الآتي..

جدليّة الشعر والكتابة:

يمثل الشعر – والكتابة بمعناها الأشمل والأجمل – لدرويش محور حياته، ولا يكف مؤكدا في أكثر من مناسبة على أنّ ما يساعد شعره يفعله، وما يضره يتجنبه؛ لأن الشعر لديه هو فعلُ مواجهة مع فكرة الموت، وليس مجرد محرّض على القول، فالقصيدة هي تعبيرٌ رمزي وجمالي يحيل على الحياة، ويقاوم العدم، ودرويش في كتابته الشعرية التي تقوم على المحو والإثبات يحاول أن يقلّص المسافة بين وجوده والشعر؛ ليصبحا كيانا واحدا، مثلما

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:55.

2) **المصدر نفسه**، ص:56. يتناص درويش هنا مع الأثر المشهور:"اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا"؛ ولأنه ليس موضوعنا تتبع أشكال التناص بكل تجلياته نكتفي بالإشارة إلى بعضها مما يتعلق بالدراسة.

يحاول أن يقلص المسافة جماليا بين الشعر والنثر؛ لكي يحققَ ثنائية وجودية وجمالية، متجاوزا تلك الثنائية الضدية بين جمالية الشعر وجمالية النثر، فقال حين أنجز كتابه في **حضرة الغياب** الآن أصبحتُ شاعرا[1].

فالقَصيدةَ معادلٌ رمزي للتعبير عن الحياة، ولا يتم الانبعاث إلا من خلالها؛ لكونها تمثل علامة مركزيّة في شعره، ورمزا متواترا مشحونًا بالإيحاءات الدالة على انبعاث الذات الشاعرة من رمادها، فهي"مشروع درويش الجمالي الذي حاول من خلالها التحرر من ثقل التاريخ دون أن يغفل زمنيتها، وهي أيضا رمز الحياة: حياة الشاعر ضد وطأة الموت وجبروته وحتميته؛ فلذا هو لا يرغب أن تنتهي[2].

- "أَرضُ قصيدتي خضراءُ ، عاليةٌ،
كلامُ الله عند الفجر أَرضُ قصيدتي
وأَنا البعيدُ
أَنا البعيدُ"[3].
- "خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ عالية...
تُطِلُّ عليَّ من بطحاء هاويتي"[4].
- "خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ. نهرٌ واحدٌ يكفي
لأهمس للفراشة: آه، يا أختي، ونهر واحد يكفي لإغواء
الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصقر"[5].
- خضراءُ، أرضُ قصيدتي خضراءُ
يحملُها الغنائيّون من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ كما هِيَ في
خُصُوبتها"[6].

---

1) احتفى درويش بشاعريته عندما أنهى كتابه في حضرة الغياب 2006م، فقال حينها:" الآن أصبحتُ شاعراً ،ابتداءً من هذا الكتاب أصبحتُ شاعراً"، وقبل ذلك في ديوانه الذي استهله بعبارة أبي حيان التوحيدي:"أحسن الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"، وهذا ما يؤكد أن مشروع درويش الجمالي قائم على إلغاء الحدود الفاصلة بين جماليات الفنون؛ لتصبح جميعها أسلوب تعبير عن الوجود، وطريقة تفكير في الوجود، وليست مجرد كونها شعرا ونثرا، ويكمن في هذا المشروع الجمالي تجدد حضور درويش وانبعاثه وديمومته.

2) حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:394.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:17.

4) **المصدر نفسه**، ص:21.

5) **المصدر نفسه**، ص:33.

6) **المصدر نفسه**، ص:41

- فغنّي يا إلهتيَ الأثيرةَ ياعناةُ،
قصيدتي الأُولى عن التكوين ثانيةً...
فقد يجدُ الرُّوَاةُ شهادةَ الميلاد
للصفصاف في حَجَرٍ خريفيّ"[1].
- "فمن أَنا
لتزورني؟ أَلَدَيْكَ وَقْتٌ لاختبار
قصيدتي"[2].
- "خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ
على مَهَلٍ أُدوِّنُها، على مَهَلٍ، على
وزن النوارس في كتاب الماءِ"[3].

وإذا كانت القصيدة لدى درويش في تجاربه السابقة تحمل دلالة الوطن البديل، والصمود، والتحريض على المقاومة، فهي في تجاربه التالية تحمل دلالات التجدد والانبعاث في مواجهة الموت من أجل حياة لا تنتهي، فالقصيدة والحياة وجهان لانبعاث واحد[4].

ويمثل اللون الأخضر وسمًا دلاليا، ولعبة سيميائية مشحونة بالإيحاء إلى فكرة التجدد والاخضرار، خصوصا إذا ارتبط بالقصيدة أو الشعر، فإلى جانب دلالة الصمود والتحدي في تجارب درويش الشعرية السابقة المرتبطة بالوطن والقضية، أصبح يرمزُ إلى الحياة المتجددة والبعث والمستقبل والخصوبة، وقد بلغت هذه العلامة اللونية ذروتها في مجموعة أعراس 1977م التي كان يمجّد فيها الحياة من خلال مدح الموت، وقد رمزَ به درويش إلى الذات الشاعرة الرافضة للموت في جدارية 2000م، وكان له حضور في مجموعة درويش الأخيرة لا أريد لهذي

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:46.

2) **المصدر نفسه**، ص:54

3) **المصدر نفسه**، ص:68.

4) يمثل ديوان **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي** 2009م الديوان الأخير لمحمود درويش، والمطبوع في دار رياض الريّس للكتب والنشر، ومحتوياته تنقسم إلى ثلاثة أقسام: القسم الأول بعنوان لاعب النرد، ويتكون من ست قصائد قصيرة، ويتضمن قصيدته الطويلة نسبيا الموسومة بلاعب النرد. والقسم الثاني بعنوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، وهي قصيدة طويلة نسبيا، وهي ترمز إلى علاقة الشاعر بذاته وشعره. أما القسم الثالث، فهو بعنوان ليس هذا الورق الذابل إلا كلمات، ويضم مجموعة من القصائد، يبلغ عددها أربعا وعشرين قصيدة، كتبها على مراحل منها الوطني، ومنها الشخصي، ومنها التأملي، ومنها الذاتي، ومنها الإنساني.

القصيدة أن تنتهي 2009م التي عبر فيها عن تشبثه بالحياة، وقد استطاع أن يجعل من اللون الأخضر علامة دالة على هوية الذات والمكان في شعره[1].

ويشكل تواتر البنية المعجمية للعلامات اللغوية وغير اللغوية كالألوان والروائح – مثلاً – بنية رمزية تحيل على طائر الفينيق رمزا للانبعاث والتجدد والعودة، على نحو مانتبيّنه من متعلّقات علامة الفينيق التالية: << طائرا، وأجنحتي، وريش، والطير، وجناح الطائر، وجناحيْ طائر، واحترق الجناحان، وأحرقني، وحرقتُ، ونار، ويحترقون، وتلألأت، وانبعثتُ، والرماد، وتعيد، والعودة، وسيرجع، ويرجع، وعدتُ، وأوديسكم، وأولد، وولدتُ، وأمتدُّ، وشقائق النعمان، والأرجوان>>.

فهذه المتعلقات كلها تشكل معجما لغويا انبعاثيا، وعناصر لغوية داعمة للعلامة الجامعة، وهي أن الموتَ – لدى درويش – ليس مصدرا للقلق بمعناه الاستسلامي في الوعي الدرويشي لفكرة الموت، ولكنه سؤال يدفع للقلق التساؤلي الذي لا يبحث له عن إجابة، وإنما هو سؤال دائم عن الحاضر والماضي والمستقبل، وعن الزمان والمكان، وعن البداية والنهاية يثيره بقوة "التنازع بين إرادة البقاء، وحتمية الموت"[2]:

– "ما الآن، ما الغَدُ؟
ما الزمانُ، وما المكانُ
وما القديمُ، وما الجديدُ؟"[3].
– "وأُريدُ أُن أُحيا...
فلي عَمَلٌ على ظهر السفينة. لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا، أَو من
دُوَارِ البحر، بل لأُشاهِدَ الطُوفانَ
عن كَثَبٍ: وماذا بعد؟ ماذا
يفعَلُ الناجونَ بالأرض العتيقة؟
هل يُعيدونَ الحكايةَ؟ ما البدايةُ؟
ما النهايةُ؟ لم يعد أَحَدٌ من
الموتى ليخبرنا الحقيقة.../

1) انظر: حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:51.
2) عامر الحلواني، **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين: مقاربة أسلوبية**، ص:91.
3) محمود درويش، **جدارية**، ص:16.

أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادِكَ، ريثما أُنهي
حديثا عابرا مَعَ ما تبقَّى من حياتي
قرب خيمتكَ، انتظِرْني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد. يُغْريني
الوجوديّون باستنزاف كُلِّ هُنَيْهَةٍ
حريةً، وعدالةً، ونبيذَ آلهةٍ.../"[1].

فهذه البنية التساؤلية الملحة القائمة على تكثيف دلالات التحول في الزمان والمكان والخروج والدخول والعبور والحضور والرحلة والعودة، ترمز إلى سمةٍ دالّة على حضور أسطوري للأنا الشاعرة يشير لها درويش برمز خفي متوارٍ وراء الكناية الرمزية لرحلة ملك إيثاكا أوديسيوس – بطل الأوديسة – في البحر، وانتظار عودته الأسطورية، وتجدد عودته بعد رحلة التيه، كما ترمز إلى تحقيق الوجود الذاتي باستدعاء شخصية الشاعر طرفة بن العبد بقراءة شعره، وذلك لكونه رمزا شعريا كان محتفلا بحياته ضد موته، وبحضوره ضد عدمه، وما كان يمثله شعر طرفة بن العبد من قيم فكرية وجمالية ضد فكرة الموت في الشعر الجاهلي.

لقد"استحضر درويش الشعراء الذين عبروا عن وعي حاد تجاه الموت متخذا من الإشارة إلى أسمائهم دعامة دلالية وإيحائية تساعده على مواجهة الغياب الذي يتهدد وجوده الجسدي، حيث يحاور نصوصهم ويتعلم منها تحدي الموت والتغلب عليه، لقد تعلم من نصوص أسلافه أن يمد بصره وبصيرته إلى الماوراء فهناك دائما على الأرض ما يستحق الحياة"[2].

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:48.

2) انظر: مصطفى الغرافي، **خطاب الموت في جدارية محمود درويش: رثاء استباقي لذات حدّقت في الموت طويلاً**، مجلة نزوى، عُمَان: العدد 72، أكتوبر 2012م، ص:45. يستدعي درويش من التراث العربي القديم شخصية طرفة بن العبد بصفته شاعرا ذا نزعة وجودية في شعره، إذ يعبر فيه عن قيم فكرية وجمالية، وأسئلة وجودية، مثل فكرة المصير، وفكرة الموت، وفكرة الخلاص، وإذ يُلحُّ درويش على قراءة طرفة بن العبد، يُلحُّ في الوقت نفسه على حضور ثلاثيته الفكرية والجمالية، وهي: الحرية، والعدالة، ونبيذ الآلهة بصفتها معادلا رمزيا لثلاثية طرفة التي تعبر عن فلسفة اللذة والحياة لديه، وهي الخمرة وأبعادها، والفتوة وضروراتها، والمرأة ومجازاتها، وذلك في أبياته الشهيرة من معلقته:"ولولا ثلاثٌ هنّ من عيشة الفتى ..". لمزيد التوسع انظر: عبدالقادر فيدوح، **القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد**، المنامة: مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، ط:1، 1998م، ص:83.

ويغدو الشعرُ رؤية تنفتحُ على البصيرة بما يمثل علامة أمارية تحيل على حتمية البحث عن وجودٍ أصيلٍ في مقابل وجودٍ زائف، ورغبة ملحة في الانتقال من واقعٍ مأزوم إلى البحث عن صيرورة أخرى، وانبعاث آخر من الرماد[1]:

- "سأصيرُ يومًا طائرًا، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي. كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثتُ من
الرمادِ. أَنا حوارُ الحالمين، عَزَفْتُ
عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْمِلَ
رحلتي الأولى إلى المعنى، فأَحْقَني
وغاب. أَنا الغياب. أَنا السماويُّ
الطريدُ"[2].

ويظل فعل الصيرورة المنبثق عن فعل الإرادة، والبحث عن المعنى متواترا:

- "سأصير يوما أريد"[3].
- - "سأصير يوما فكرة"[4].
- "سأصير يوما شاعرا .."[5].
- "سأصير يوما كرمة .."[6].

---

1) يستدعي درويش في **جدارية** معجما فلسفيا، مثل "الوجوديّون، الوجود، العدم، الزمان واللازمان"، كما يستدعي أعلاما أدبية وفلسفية، مثل الشاعر الفرنسي رينيه شار، والفيلسوف الألماني مارتن هيدغر بأسمائهم، ولكنه يعيد صياغة هذا المعجم الفلسفي، ويكثّف دلالاته شعريا بأدواته الفنية؛ ليصبح علامة لغوية وفكرية تحيل على فكرة الموت والانبعاث، ومعروف عن رينيه شار بأنه شاعر رؤيوي مهتم في شعره بجوهر الحياة، وتمتاز أشعاره بأنها تحتفي بجماليات الحياة، والدفاع عن الذات في مقابل فنائها، كما أن مارتن هيدغر صاحب كتاب الوجود والزمان، ويُطلق عليه فيلسوف الوجود.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:12.

3) **المصدر نفسه**، ص: 12

4) **المصدر نفسه**، ص: 12

5) **المصدر نفسه**، ص: 13

6) **المصدر نفسه**، ص: 14

ثم يتحول الفعل من انبعاث الذات الشاعرة إلى الانبعاث الجماعي، لكون الذات هنا لا تمثل بعدها النرجسي، ولكنها ترمز إلى بعدها الأسطوري، بوصف الرمز الأسطوري تمثيلا جمعيا لفكرة الانبعاث :

- "سنكونُ يومًا ما نريد"[1].

فدرويش في صراعه الدؤوب مع الموت الجماعي منه والذاتي لم يستسلم لمصيره وموته، وإنما سعى دوما إلى خلق عوالم أسطورية وفق رؤية جمالية ينتصر فيها الانبعاث على الموت، ويتغلب الوجود على العدم، ويعد العالم الأسطوري أقوى تعبير لرفض فكرة الموت في نبرة استسلامية لهيمنتها، والقصيدة هي سلاح درويش العنيد الذي يجابه به هذا الموت؛ فهي "حركة التشكل الدائم، وهي فعل التحول والحياة أمام تجليات الوجود، وهي حبة القمح التي تموت من أجل أن تولد من جديد ..لتأسيس مشروع شعري حديث قادر على تجسيد إيقاع العصر المملوء بالتناقضات، والتوتر، والغموض"[2].

وتعدُّ إشكالية التحولات في تجاربه الشعرية تجديدا وتجريبا علامة على هذا الانبعاث الشعري، وهو بدوره علامة أيقونية على انبعاث الذات وتجددها؛ إذ يقول درويش:"إنني أقوم بتنمية طاقتي الإبداعية المستقلة عن أسباب شهرتي، وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدمتني للناس، والتمرد على أشكاله القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبتغيير وجودي المتآكل، وبتعميق جوهره الباقي، والخروج من شكل إلى آخر، ليس عملية قفز تقطع الصلة بين "الآن"، و"قبل قليل"، إنها عملية هدم وترميم تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر، لا أدعي إنني أقفز، إنني أنمو ببطء، ولم أكتمل حتى الآن بشكل الفني، ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائيا"[3].

وهذا يعني أن درويش ينظر إلى الفنون، والشعر في مقدمتها بأنها شرطُ وجودٍ، وفينيقُ انبعاثٍ؛ فالشعر طاقة تحرير للذات من الموت، وليس مجرد تعبير عنها، وبذلك نفهم إصرار درويش على التجريب والتحولات والتجديد المستمر في تجاربه الشعرية، فلا تبدو عدم قدرته على بلورة ذاته شعريا في شكلها النهائي إلا سيرورة لامتناهية في انبعاث الذات، وتعميق جوهرها الشعري، وإعلان انتصارها الوجودي، فيصبح القلق الذي عُرف عن درويش تجاه تجربته الشعرية، هو عنصر انبعاثه وتجدده دوما وأبدا؛ رغبةً في ديمومة التجديد الشعري، والتحول الجمالي:

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص: 16

2) خليل الشيخ، **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها** ، ص:117.

3) صلاح فضل، **نقد الشعر: أساليب الشعرية المعاصرة**، القاهرة: دار الكتاب المصري، ط:1، 431هـ/2009م، ج:2، ص:203.

- "هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها"[1].

وذلك لأنّ فعل الكتابة من أفعال الكينونة، واحتفاء بانتصارها في مقابل اغترابها الوجودي، فـ"الشّعر، بل كل فنٍ إنما هو عمل يهدف الإنسان من خلاله إلى تجاوز منزلته البشرية باعتباره كائنا فانيا إلى التداوي من فعل الزمن – حسب ميرسيا إلياد – فيتغلب على الموت من خلال العقيدة الدينية، والإيمان بالخلود في حياة أخرى – أو يتوهم ذلك– كما يتغلب على نقصه جنسا يحنُّ إلى شطره بواسطة الحب واجتماع الجنسين، ويتمكن بواسطة الإبداع الفني من السيطرة على الزمان وتثبيته أحيانا في اللوحة والقصيدة وما إليها محققا على نحو أسطوري أو فني اجتماع الأضداد؛ وبذلك تكون الأسطورة في مبتدأ الأدب ومنتاه: نشأةً وبنيةً ووظيفةً"[2]:

- "أنا لستُ مني إن أَتيتُ ولم أَصِلْ
أَنا لستُ منِّي إن نَطَقْتُ ولم أَقُلْ
أَنا مَنْ تَقُولُ له الحُروفُ الغامضاتُ:
اكتُبْ تَكُنْ!
واقرأْ تَجِدْ!
وإذا أردْتَ القَوْلَ فافعلْ، يَتَّحِدْ
ضدَّاكَ في المعنى...
وباطِنُكَ الشفيفُ هُوَ القصيدُ"[3].

فلأن الكتابة تعبير عن الكينونة، والقراءة صورة عن الوجود الذاتي، فهما – إذن – ترمزان إلى فعل الإرادة؛ لتحرر الذات من صراع الأضداد: الحياة في مقابل الموت، لتتجاوزه إلى الاتحاد: الموت الطبيعي المرادف للحياة، ليظل الحديث مستمرا عن موت الجسد، أما المعنى الوجودي للذات فهو متجدد في المعنى، ومنبثق عنه:

- "اكتُبْ تَكُنْ!
واقرأْ تَجِدْ!
وإذا أردْتَ القَوْلَ فافعلْ، يَتَّحِدْ
ضدَّاكَ في المعنى...

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:54.

2) محمد ، **حفريات في الأدب والأساطير**، ص:١٤٦.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:25.

وباطِنُكَ الشفيفُ هُوَ القصيدُ"[1].

يجعل درويش الكتابة معادلا رمزيا للكينونة، كما أنه يجعل من القراءة معادلا رمزيا للوجود في جدلية قائمة على أساس أن الكينونة لا تتحق إلا بالكتابة، والوجود لا يتأسس إلا بالقراءة، فـ"الحديث عن الموت يجيء مشتبكا برموز الحياة، فالجدارية تصنع موتا مختلفا، وتؤسس لجمالية جديدة في مواجهته، فإذا كان الموت يستطيع إفناء الجسد، فإن الكتابة تغدو جسدا غير قابل للفناء، وهي قادرة على أن توسع فضاءها لتنفتح على آفاق متباينة"[2].

والكلمة هي اللغة الأولى التي تمنح الوجود، والمسكن الذي ينتمي الإنسان إليه، ويحتمي في ظله، وليست الكلمة مجرد ألفاظ، بل تفاعل الحقائق المطلقة، واللغة في حقيقتها — حسب هيدغر – هي الشعر، فالشعر هو اللغة الأولى التي تبدع الوجود[3].

ويحاول درويش أن يحرر ذاته ويتأملها شعرا ونثرا، وكأنه يحاول تأسيس ذاته في الوجود، وإعادة صياغتها وبنائها بكلامٍ"قامتْ صورتُه بين نظمٍ كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"، وهي العبارة التي صدّر بها ديوانه **كزهر اللوز أو أبعد** في إشارة أن بين منطقة الشعر والنثر طاقة تعبيرية يمكن أن تكون أكثر تعبيرا من الشعر أو النثر منفصلين[4].

جدليّة الغناء والإنشاد:

يشكل فعل الغناء والإنشاد في مدونة الدراسة رمزا أماريا يحيل على فكرة الانبعاث، فقد ورد بأن طائر الفينيق — كما عند الشعب الكنعاني – كان ينشد الأغاني قبل موته ثم انبعاثه من جديد، فعندما أحس بموته بنى محرقته في صورة جنائزية ثم أخذ يغني فليس الغناء بالمفهوم الرمزي إلا بداية جديدة، وميلادا متجددا للذات الشاعرة، وإعلانا عن بداية جديدة لميلاد جديد بشكل مختلف[5].

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:25.

2) خليل الشيخ، **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها**، ص:123.

3) ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ص:16. بتصرف.

4) أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، ج:2، ص:145.

5) في أسطورة عَناة وبعل تمثل الأغاني والأناشيد رمزا من أجل السّلام والحبّ في الأرض، إذ أرسل لها بعل رسولا يدعوها إليه في أنشودةٍ غنائيّةٍ واعدا إيّاها بكشف أسرار الطّبيعة إن هي أتت لزيارته، وكذلك تمثل فكرة الإنشاد في الملاحم ومآثر الأبطال محورا أساسيا بما يمثله فعل الإنشاد من طاقة تعبيرية جماعية، ولكن درويش في تجلي هذا الفعل الإنشادي يحاول أن يغني ملحمته، وينشد معلقته ومآثره وأسطورته الشخصية؛ ومما يلاحظ في شعر درويش في مرحلته الأخيرة حضور النفس السردي، ولا يخفى ما للأناشيد بإيحائها وبعدها الأسطوري من دور في إغناء المشهد الشعري، وذلك بتوظيف الشعري والأسطوري معا، ومن هنا يمكن ملاحظة الحضور اللافت المتواتر لمفردتيْ الحكاية والنشيد،

وتمثل الأغاني والأناشيد ومتعلقاتها، مثل القصيدة، والناي، والموسيقى، والإيقاع علامات مهيمنة على شعر محمود درويش، وكانت المزامير في بعدها التناصي مع التراث الديني الأكثر تداولا في شعره في مراحله المبكرة، فهي ألصقُ بالطقس الديني الجماعي، بينما احتلّ الغناء والأناشيد ومتعلقاتها في بعدها التناصي مع الأساطير المكانة الأبرز في مرحلة درويش الأخيرة؛ لأنها – فيما نرى – الأكثر لصوقا بالطقس الفردي.

ومن المؤكد أن حضور الطقس الإنشادي في شعر درويش: مزاميرَ وأناشيدَ له علاقة متينة بفلسفة الإيقاع الذي يعدُّه درويش مفتاحه السحري لكتابة الشعر، فإنّ مدخلَه الأوّل إلى كتابة القصيدة هو مدخلٌ إيقاعيٌّ، ويرى أن موسيقية الشعر وإيقاعيته لا يمكن أن تتحقق إلا إذا حملت وراء القصيدة ذلك الطقس الإنشادي.

لقد تنوعت البنية المعجمية التي تحيل على فعل الإنشاد والغناء، خصوصا في جدارية التي رام فيها درويش كتابة إلياذته وأوديسته، ويمكن تمثيلها باختصار في هذا الجدول:

الغناء		النشيد والإيقاع	
يحملها الغنائيون	مفكرة الغنائيين	نشيدك	لم أغير غير إيقاعي
فغنّي يا إلهتي الأثيرة يا عناة	غنّيتُ	النشيد الملحمي	الإيقاع لا يأتي من الكلمات
الأغنيات	أغنياتك	النشيد	الإيقاع
أغنية	أعماق أغنية	جوقة منشدين	
لمن نغني	لأندلس الغنائيين	الإنشاد	
على المرضى الغنائيين		نشيد الأناشيد	

ولأن الغنائيةَ بمعناها الأشمل لا تعني التغني العاطفي العابر بالمشاعر الزائلة، وإنما تلك الغنائية التي تمثل تجلي الذات في ذروة انفعالها بالحياة، ولا سبيل إلى تحقق ذلك الانفعال إلا بالكلمة، فـ"ليس كالكلمة ما يقهر الموت ويقتله، وإذا كان الموت لا يموت، والحياة إلى موت، فالكلمة – وحدها – تبقى على قيد الحياة؛ لذا يعترف

إفرادًا وجمعًا، مما يعبر عن رغبة الشاعر في القيام برواية سيرة الذات بطريقة أسطورية ينتظمها النفس الحكائي: كنايةً وتخييلا وحوارا، وقد كتب درويش سيرته في كتب نثرية وشعرية، منها: **يوميات الحزن العادي** 1973م، و**ذاكرة للنسيان** 2007م، و**في حضرة الغياب** 2006م، وأما شعرا فسيرته متوزعه في دواوينه كلها، وأبرز مثال لذلك ديوان **لماذا تركت الحصان وحيدا** 1995م، وكذلك ديوان **جدارية** 2000م، إذ يصفه درويش نفسه بأنه معلقته.

درويش أن الشعر هو الذي قاد قلبه إلى الخفقان، وهو الذي دعم أوقاته وجعلها حصنا في مواجهة الموت، فالشعر الذي رسم حدود حياته هو قوة الإرادة لمواجهة قوة الموت واندفاعه باتجاهه، لقد رأى متيقنا أن إرادة الشعر أقوى[1]. فقال:

- "هَزَمْتُكَ يا موتُ **الفنونُ** جميعُها.

هزمتك يا موتُ **الأغاني** في بلاد

الرافدين"[2].

فالفنون بشتى أنواعها سواء تمثلت في أغانٍ بابلية، أو أناشيد دينية، أو نقوش حجرية، أو كلمات شعرية، فكلها أمارات رمزية تحيل على تجدد الحياة وانبعاثها، وتحرر الذات من قبضة الموت والعدم[3].

وكأن محاولة درويش من وراء الغناء والإنشاد أن يستعيدَ عالما أسطوريا كان أكثر رحابة من واقع مأزوم من حوله، وفي دواخل ذاته، فالغناء أصبح إذن فعل تجاوزٍ وتحاور: تجاوز الواقع إلى الحلم، وتحاور الذات مع شواغلها لا فعل إشجاء وإبكاء، وترديد لفجيعة الذات مع واقعها، فالغناء بهذا المعنى صدمة للوعي، وانبعاث للذات من رمادها؛ ولذا يتملك القارئ لنشيد الذات في جدارية شعورٌ بالبهجة وحب الحياة رغم تدافع أصداء الفجيعة، فـ"الجدارية نشيد الذات وهي تواجه مصيرها الفاجع والأليم؛ ولذلك جاءت القصيدة مفعمة ببلاغة الحياة المعتقة انطلاقا من إيمان الشاعر بأن الشعر الحقيقي لا يموت، والشعراء الذين يستحقون هذه التسمية يعيشون طويلا بعد موتهم، ومن هنا تمثل الجدارية نقشا غائرا تحفره الذات في ذاكرة الزمن حتى تقاوم غيابها، فهي النشيد الأخير الذي أراد من خلاله درويش أن يكون ملاذا يدفن فيه جروح الذات في لحظة استثنائية تواجه فيها الذات موتها بجماليات الاستعارات المتوهجة"[4].

---

1) ميشال سعادة، **محمود درويش عصي على النسيان**، بيروت: رياض الريّس للكتب والنشر، ط:1، 2009م، ص:23.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:54.

3) تتلخص الأسباب التي دفعت درويش إلى تدوين ذاته شعرا ونثرا في إحساسه بوطأة الزمن الحاضر وقسوته، ومحاولته إثبات ذاته، وتحقيق كينونتها ووجودها. لمزيد التوسع انظر: صفاء المهداوي، **الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيوثقافية في دواوينه من 1995م – 2008م**، ص:120.

4) انظر: مصطفى الغرافي، **خطاب الموت في جدارية محمود درويش: رثاء استباقي لذات حدّقت في الموت طويلاً**، ص:41.

جدليّة عناة وبعل:

يرى بعض الباحثين أن أسطورة طائر الفينيق ذات أصول كنعانية، فالفينيق – التي تعني الأرجوان الأحمر – هو اللفظ الذي أطلقه الإغريق على بلاد كنعان[1].

وكما ورد في الأساطير، فإنّ الإله بَعْلاً هو إله الخصب والأمطار في الميثولوجيا الكنعانية، وقد حقق انتصارات عظمى على يَمْ بن إيل إله البحر والمياه البدئية، وانتصر على التنين ذي الرؤوس السبعة، إلا أن هذه الانتصارات الأسطورية لا تدوم؛ فيخسر بَعْل معركته مع إله الموت والعالم السفلي إذ "ينزلُ من عليائه مختارًا دونما عراك ومعه غيومُه وأمطاره وعواصفه، ويستسلم طائعا لإله الموت الذي يفتح فمه الفاغر لابتلاعه، وعندما يهبط بعل إلى جوفه تجفُّ لغيابه أشجارُ الزيتون، ومنتجاتُ الأرض وثمارها، أما عَنَاة فتهيم على وجهها نادبة حبيبها الغائبَ في صرَخَات تُرَدّدُ صَدَاها الجبال والوديان؛ حتى هدّها التعبُ والإعياء، ثم تمضي إلى الإله موت طالبةً منه إعادة بعل إليها، فيردها خائبة، ولكن عناة لا تيأس، وتعود إليه مرارا؛ لتلقى منه نفس الموقف المتعنت، فتقرر مجابهته، واسترداد بعل بالقوة، وتدخل معه في معركة فاصلة تنتهي بانتصارها، ثم تستردُّ إليها بَعْلاً الذي تعود معه الحياة إلى شتى مظاهر الطبيعة؛ فيورق الشجر، وينضج الثمر، وتنتعش سيقان القمح"[2].

يتضح لنا أن الجذر الرمزي لأسطورة عناة وبعل يتعلق بالتكوين والموت والانبعاث من جديد، وبانبعاثهما تنبعث الطبيعة ومظاهرها وثمارها، وتتجلى لنا عَناة سيدة الكناية –كما وصفها درويش – رمزا أيقونيا من التراث الكنعاني تحيل على الموت والانبعاث، وهي فكرةٌ أسطورية تنطلقُ من تَوقِ الإنسان الكنعاني إلى خِصب الوجود وانبعاثه، وأنّ دورة حياة بعل زوج عناة "ليست دورةً سنوية، بل دورة تتبعُ نظامًا خاصًّا يعيشُ بموجبه سبع سنوات، ثم يموتُ؛ ليبعث من جديد إلى سبع سنوات أخر"[3].

وإذا عرفنا ما تُمثّله عناةُ من قوة إخصابيّة كونيّة في التراث الكنعاني، وما يمثله بَعل من قوة ذكرية توازي قوة عناة الأنثوية استطعنا فهم المغزى الرمزي لهذه الأسطورة الكنعانية حين يوظّفها درويش في شعره رمزا لقوة الحياة وانبعاثها في مقابل قوة الموت وجبروته، يقول:

---

1) لا يُعرف تحديدًا أصل كلمة فينيقيا، ويبدو أنها قد تطورت من كلمة كنعان، التي تعني بلاد الأرجوان، وهو الاسم الذي أطلق في البدء على سوريا وفلسطين، وكانت كنعان مصدرا مهما للأرجوان الأحمر، ويعتقد أن الإغريق استخدموا لفظة فوينيك التي تعني الأرجوان الأحمر إشارة إلى المجموعة التي تتاجر معهم في هذا الأرجوان، وهناك من لا يقبل هذا التأويل، وفي النهاية أصبحت لفظة فينيقيا اسما للشريط الساحلي لبلاد كنعان. انظر: **الموسوعة العربية العالمية**، ج:17، ص:704.

2) فراس السواح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ص: 312.

3) **المرجع نفسه**، ص: 313.

- "فغنّي يا إلهتيَ الأثيرةَ، يا عناةُ،
قصيدتي الأُولى عن التكوين ثانيةً...
فقد يجدُ الرُّوَاةُ شهادةَ الميلاد
للصفصاف في حَجَرٍ خريفيّ. وقد يجدُ
الرعاةُ البئرَ في أَعماق أُغنية. وقد
تأتي الحياةُ فجاءةً للعازفين عن
المعاني من جناح فراشةٍ عَلِقَتْ
بقافيةٍ، فغنّي يا إلهتيَ الأَثيرةَ
يا عناةُ، أَنا الطريدةُ والسهامُ،
أَنا الكلامُ. أَنا المؤبِّنُ والمؤذِّنُ
والشهيدُ"[1].

يرمز الغناء — هنا - إلى عنفون الحياة، وألق الوجود، وانتصار الفرح، وأسلوب النداء الذي يبعثه درويش إلى عَنَاة الأثيرة في نَبرةٍ إنشاديّةٍ ترمزُ إلى قوّةِ الحضور الرمزيّ لها بصفتها رمزَ تكوين، وعنصر انبعاث في ملحمته الجدارية؛ احتفاءً بالحياة، واقتناصا لجمالياتها، وتحررا من من فكرة الموت والعدم، كما قد حررّت عنَاةُ بَعْلاً من سطوة الموت، وأسر العدم بإعادته للحياة؛ كي يَعُودَ — بعودة بعل/درويش - للطبيعة ازدهارُها واخضرارها.

إن تواتر عناة في حضورها الرمزيّ يُعَدُّ علامة أيقونية تحيل على أسطورة الخلق والتكوين والانبعاث في الحضارة الكنعانية (بلاد الأرجوان)، كما أنها علامة أمارية — في الوقت نفسه — تُحيل على الحب والخصوبة، فإنّ في استدعائها تجاوزًا لطابعها المرجعي التعييني، وتجلّيًا لدلالاتها الرمزية بصفتها تُعبّرُ عن جوهر الذات المشرقة بالحياة رُغم سيطرة شبح الموت، وهواجس الارتحال:

- "كُلَّما يَمَّمْتُ وَجهي شَطْرَ آلهتي،
هنالك، في بلاد الأرجوان أَضاءني
قَمَرٌ تُطَوِّقُهُ عناةُ، عناةُ سيِّدَةُ
الكِنايةِ في الحكايةِ"[2].

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:46.

2) **المصدر نفسه**، ص:72.

إنّ فكرة العودة للتّاريخ الحضاري لبلاد الأرجوان الكنعانية لا يأتي في سياق التمجيد والإدعاء، وإنما يأتي في سياق النقض والتأسيس: نقض العدم، وتأسيس الوجود؛ لذا "تأتي عناة في الجدارية تشكيلا أسطوريا لحياة تسعى إليها الجدارية، ولا تستطيع بلوغها، إضافة إلى كونها على المستوى الفني نقطة تحوّل، وعنصر إخصاب جمالي يشكل مناخا شعريا يحفل بالعناصر التاريخية والشعرية والغنائية والدرامية، ويُعبّر في مجموعه عن ثنائية الحياة والموت، ومحاولة الخروج منها ببناء نص يتسع لعناصر تشكيلية متعددة تتحرك فيه الدلالات في خضم الغموض والتوتر وانشطار الذات"[1].

ويرى فراس السّواح أنّ تفسيرَ أسطورة عنَاة/بَعْل يجبُ أنْ ينطلقَ من فكرةِ التَّجديدِ الدّوريّ للقوّة الإلهية، لا بوصفها تجسيدا لروح النبات التي تموت وتحيا كل عام، وهي فكرةٌ ميثولوجيةٌ موغلةٌ في القِدَم، فطائرُ الفينيقِ الخُرَافي كانَ يَحرقُ نفسَه كُلّما آنسَ ضعفًا، ومِنْ رَمَادِ جسدِه ينبعثُ غضًّا فتيًّا كَمَا كَان، غيرَ أنَّ التّجديدَ الحقيقيَّ لا يتمُّ إلا بالموتِ الفِعْليِّ الذي يَليهِ البعثُ، حيثُ يزيل الموت ما يَلِي، ويُعطي البعثُ كلَّ جديدٍ[2].

جدلية أوزوريس وإيزيس:

تحتل أسطورة أوزوريس وإيزيس في الحضارة المصرية القديمة مكانة سامية، ويمثل أوزوريس القوة المانحة للحياة، ورمزا للصراع بين الازدهار والجدب، مثلما أسطورة عشتار وتموز في بابل وآشور، وعشتروت وأدونيس في فينيقيا، وقد تزوج أوزوريس من إيزيس، وتذهب الأسطورة إلى أن الفضل في تحول المصريين من حياة البداوة إلى الاستقرار الزراعي إنما يعود إلى أوزوريس الذي علمهم زراعة القمح والشعير، وهي أسطورة من أساطير البعث[3].

وتقول الأسطورة بأن إيزيس قامت بتجميع جسد أوزوريس بعد مقتله من قبل أخيه الإله ست الذي كان ينافسه على العرش، وقد صوّرت الرسومات والجداريات والبرديات تلك اللحظات التراجيدية، وكأن إيزيس تقوم بعملية استعادة لحياته، وتجدد انبعاثها من الموت، وما يصاحب هذا المشهد الأسطوري المستوحى من الميثولوجيا الفرعونية من ابتهالات وتراتيل ومواكب احتفاء بعودة أوزوريس، فإن هذه الأسطورة تعكس اهتمام الضمير البشري بفكرة الموت، واحتفاءه بالحياة وانبعاثها، كما أنها تعبر عن تجدد الأمل، وديمومة ازدهار الطبيعة.

ونجدُ صدى هذا الاحتفاء في جدارية درويش بصفتها معمارا أسطوريا وجماليا؛ إذ تحيل مفردة الجدارية على معنى جمالي وأسطوري، وتمثل عتبة العنوان مدخلاً أساسيًّا لدلالات هذا المعنى، إذ وظّف درويش إيحاءات الجدارية

---

1) خليل الشيخ، **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها**، ص:118.

2) انظر: فراس السواح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ص: 313.

3) أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، القاهرة: دار المعارف، ط:3، 1992م، ص:108.

بما تحيل عليه من حياة وانبعاث، وبما تتضمه من دلالات رمزية؛ لكونها قطعة فنية، وعناصر معمارية خالدة ترمز للموت حينما تغدو لوحا طينيًّا، أو شاهدة على القبر، كما في الحضارات القديمة والمعاصرة. فما يرمز له أوزوريس هو التجدد الدوري، وثنائية الجدب والخصب[1].

يقول درويش:

- "مَنْ أَنا في الموت
بعدي؟ مَنْ أَنا في الموت قبلي
قال طيفٌ هامشيٌّ: "كانَ أوزيريسُ
مثْلَكَ، كان مثلي.."[2].

يشكل هذا الحوار مع الذات في صيغته التساؤلية الحارقة عن الأنا في الموت عنصرا تكوينيا في وجودها وانبعاثها، ويمثل استدعاء أسطورة أوزوريس قناعًا للأنا في تشكيل خطاب الموت والانبعاث؛ ذلك لأن توظيف درويش شخصية أوزوريس رمزا أسطوريا يقوم على استحضار التاريخي في سياق المستقبلي، واستحضار الجمالي في سياق الفظيع، واستحضار الذاتي في سياق الجمعي؛ لأن استعادة أوزوريس لا تقف عند بعدها المرجعي، وإنما يتجاوزه إلى بعدها الأسطوري، وهذا يقع خارج سياق سيرورة الزمن التاريخي؛ ليدخل في سياق الزمن الأسطوري في محاولة للتخفيف من حدة الخوف، والضغط النفسي من المستقبل المجهول؛ ليواجه هشاشة موت الذات بفكرة تجددها وانبعاثها، ومن هنا يمكننا أن نفهم إلحاح درويش على استدعاء الرموز الأسطورية ذات الأبعاد الخارقة في صراعها مع الموت، سواء كان ذلك من التراث الديني، أو الأسطوري، أو التاريخي.

وقد تجلى ذلك أيضا في استدعاء متعلقات أسطورة أوزوريس رمزا أيقونيا للذات الشاعرة، مثل تجلي رمزية الأم المصرية الكبرى في شكلها الأبهى كسيدة للطبيعة تحت اسم إيزيس التي تصفها النصوص المثيولوجية بأنها سيدة القمح[3].

---

1) يمثل أوزيريس في الحضارة الفرعونية طائر الفينيق عند الكنعانيين، ويرمزان إلى اتحاد الموت بالحياة في إشارة إلى اتحاد المتناقضات، وتماثل إيزيسُ عشتروتَ، وتعدُّ صورة أخرى عنها.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:69، ص:70.

3) لمزيد التوسع انظر: **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ص:320.

فالقمح يشكّلُ علامة سيميائية مركزية في شعر درويش؛ خصوصا في جداريته، إذ يرمز القمح إلى الحياة، وهو أصل من أصولها في مقابل الموت؛ لكون القمح يمثل دورة الحياة ثم الموت إلى الأبد، وهو رمز لإيزيس ربة القمح في الحضارة الفرعونية.

وكذلك تمثل العناصر النباتية حضورا رمزيا مكثفا، مثل السنابل، والاخضرار الزراعي، وشقائق النعمان، والمطر، والعشب، وأرض الأرجوان، وعناصر الطبيعة الأخرى التي تتواتر في مدونة الدراسة[1]:

- "خضراءُ أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ...
على مَهَلٍ أُدوِّنُها، على مَهَلٍ، على
وزن النوارس في كتاب الماءِ..
خضراء أكتُبُها على نَثْرِ السنابل في
كتاب الحقلِ، قَوَّسَها امتلاءٌ شاحبٌ
فيها وفيَّ. وكُلَّما صادَقْتُ، أَو
آخَيْتُ سُنْبُلةً تَعَلَّمْتُ البقاءَ من
الفَنَاء وضدَّه: أَنا حَبَّةُ القمح
التي ماتت لكي تَخْضَرَّ ثانيةً. وفي
موتي حياةٌ ما..."[2].

فاخضرار أرض القصيدة هو اخضرار للحياة، وللذات الشاعرة قُبالة الموت المنفتح على الانبعاث، فـ"القمح الذي يُدفنُ في الأرضِ، وينهضُ منها؛ ليثمرَ هو رمز للحياةِ الأبدية المكتسبة بالموت"[3].

---

1) يرى جيمس فريزر صاحب كتاب الغصن الذهبي أنّ تموز يمثّلُ حياةَ النبات، ورمزه القمح. انظر: ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث**، ص:31. وهذا ما يشير إلى أنّ ملامح الأساطير في الثقافات الإنسانية تكادُ تكونُ واحدة في رمزيتها ودلالاتها، وأن حضورها في الشعر هو اقتناص لرمزيتها، وليس احتفاء بأصلها المرجعي.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:68.

3) ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث**، ص:20. يُعدُّ القمحُ – حسب ريتا عوض – صورةً أخرى للخبز رمزًا للحياة في تجليات حضور السيد المسيح وأمه العذراء في التراث الديني المسيحي، وهذا تجلٍّ آخر من التراث الديني، وفي القصص القرآني إشارات مهمة إلى فكرة الإحياء بعد الموت، وتجدد الحياة كما هي هاجعة في اللاوعي الإنساني، ومن ذلك الإشارات الرمزية في قصة الفتية الذي آمنوا، ثم هربوا نجاة بإيمانهم من قومهم الضالين، ولجؤوا إلى الكهف، وبعثهم الله بعد موتهم أحياء، وكما في قصة نبي الله موسى مع الخضر، وقصة ذي القرنين وسعيه للعثور على عين الحياة.

ويقول درويش:

- "فماذا يفعل التّاريخ، صِنوك، أو عدوّكَ
بالطبيعة عندما تتزوجُ الأرضَ السماءُ
وتذرفُ المطرَ المقدس؟/"[1].

ويظلُّ السؤال الوجودي في حوار درويش مع الموت مهيمنا، ويشكل علامة سيميائية في تشكيل الفضاء الأسطوري المتعلق بالموت؛ ليصبح زواج الأرض بالسماء طقسا أسطوريا يرمز إلى تجدد الحياة في العهد الزراعي من حضارة الإنسان، ويُشكّلُ المطرُ أمارة رمزية لكل معاني الخصب، فهو رمز الحياة على مرِّ العصور والدهور، وهو هنا أحد تجليات الطبيعة في إشاراتها الرمزية إلى النماء والتجدد في بعدها التموزي، وإلى الموت والانبعاث في بعدها الفينيقي، وفي هذا تماثل دلالي بين تموز وطائر الفينيق في دلالة الأول على جدلية الجدب والخصب، وفي دلالة الثاني على الموت والانبعاث.

وهذا ما يجعل درويش يلحُّ على استدعاء رموز حضارية تعبر عن ثنائيات جدلية لا ضدية كالجدب والخصب، والموت والانبعاث، ويجمعها في خيط ناظم يرمز إلى الذات الشاعرة في بعدها الأسطوري في محاولة لإيجاد فضاء جمالي يجعل الواقعي في حالة تماهٍ تامٍّ مع العجائبي، والذاتي مع الأسطوري، والغنائي مع الملحمي.

وترمز الشمس إلى طائر الفينيق، ففي الأسطورة أنّ طائر الفينيق - إذا أشرف أجله على الانتهاء، وقارب الفناء — دخل في دورة الاحتراق، ويتمّ ذلك في مذبح إله الشمس في مصر القديمة، وكما أن الشمس بصفتها عنصرا من عناصر الطبيعة تشرق وتغرب، فكذلك هو طائر الفينيق، وتستمر السيرورة الدلالية ليصبح درويش طائر فينيق يتجدد موته وانبعاثه بين جدلية الزوال والمآل، فكما يولد طائر الفينيق من رماده توالدا ذاتيا يولد درويش من شعره توالدا جماليا:

- "تُشْرِقُ الشمسُ من ذاتها
تَغْرُبُ الشمسُ في ذاتها .."[2].

هذا الحضور الرمزي للشمس يمثل علامة كونية على تجدد الحياة وانبعاثها في تجدد مشارقها ومغاربها، وتمثل ديمومة دورانها الكوني علامة على ديمومة الحياة وانبثاقها المتجدد.

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:63.

2) **المصدر نفسه**، ص:87.

جدليّة الماء والنار:

يمثل الماء في معجم الرموز علامة مركزية، ويمكن حصر دلالاته الرمزية في ثلاثة موضوعات، هي: كونه مصدر الحياة، أو ماء الحياة، وكونه وسيلة الطهارة في الديانات السماوية، وضوءا وتعميدًا، وكونه مركز تجدد وانبعاث. ويمثل الماء أيضا لا تناهي الإمكانات والاحتمالات والتشكلات، كما يمثل كل المخاطر، ومنها الغرق، وهو يقابل النار، وفي الوقت نفسه يتصل بالصاعقة رمز النار، ويعيش الإنسان من الماء المعتدل، ويموت من شدة برودته، أو الغرق فيه، وكذلك الحال بالنسبة إلى النار.

وتتلازم رمزية الماء والبئر والنهر والينبوع والبحر، فكلّها تتصل بالأرض، وحياة الإنسان، وتقام الشعائر ، ومراكز العبادة حول الماء[1].

ويعد الماء – كذلك – رمزا من رموز الأم، فقد "ارتبط رمز الماء بأم المسيح العذراء، من هنا كانت معمودية الماء في الدين المسيحي رمزا للتجدد والانبعاث"[2].

أما النار فهي مطهّرة ومجدِّدَة، وهي ترمز إلى التّدمير والتّعمير كما الماء، وهي عنصر جوهري من عناصر الطبيعة، وترمز إلى الإشراق، كما يرمز الماء إلى الإغراق، فكما هي تعمر الحياة وتجدّدها، فهي تحرق وتأكل وتحطم، ومن متعلقاتها الرماد والاحتراق[3].

---

1) انظر: خليل أحمد خليل، **معجم الرموز**، ص:154.

2) ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث**، ص:35.

3) انظر: خليل احمد خليل، **معجم الرموز**، ص:169.

الماء	النار
"ثقوا بالماء يا سكان أغنيتي ..وهمتُ بغيمة بيضاء	"هناك موتى يوقدون النار حول قبورهم"[2].
"فمن سأسألُ عن عبور النّهر"[3].	هل أضاءتك الفراشة عندما احترقت بضوء الوردة
"وأنا شاعر وملك وحكيم على حافة البئر"[5].	كلما احترق الجناحان اقتربت من الحقيقة، وانبعثتُ من
"وجه الكائن البشري يطلع من جناح الطائر المائي"[7].	كلما يممتُ وجهي شطر آلهتي هنالك في بلاد الأرجوان
"ويرسمونَ المطلقَ الأبدي أبيض كالغيوم"[9].	سألتُ الظّل قربَ السور، فانتبهتْ فتاةٌ ترتدي نارًا"[10].

ولأنّ الماءَ والنّارَ علامتان رمزيتان مشحونتان بالدّلالات، وتمثلان جدلا مستمرا بين الحياة والموت، فدرويش يحتفي بهما رمزين إيحائيين للحياة والموت في آن معا، وقوتين خالقتين ومدمرتين في الآن ذاته، ولكونهما عنصريْ تكوين من عناصر الطبيعة، ورمزيْ تطهرٍ في الفضاء الديني والأسطوري، فهذا الثراء الدلالي في الدال والمدلول يَسِمُ الماءَ والنّارَ بالتعمير والتدمير ، وهي جدلية مستمرة، وصورة معبرة عن جدلية الموت والانبعاث؛ لأنّ طائر الفينيق يمثل رمزية النّار في الحضارات القديمة، فالمعروف عن هذا الطائر الخرافي أنه يُحرق نفسه، ثم يُبعث من الرماد علامة على البعث والحياة بعد الموت، ومن متعلقاته الشمس، وتلتقي الشمس والنار في كونهما رمزين مشحونين بثنائيات التعمير والتدمير.

ونعثر في مدونة الدراسة على حضور متعلقات الماء، ومنها المطر والبئر والغيوم والسحاب والندى، و"معلوم أن الماء هو رمز التقلب الدائم، والتحول من حال إلى أخرى، بل هو رمز التحول من النقيض إلى النقيض، فالماء منبع للحياة والموت، وهو عنصر من عناصر التكوين: خالق ومدمر، نعمة ولعنة في الآن ذاته"[1].

---

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:18.

2) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:32.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:84.

4) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:81.

5) محمود درويش، **جدارية**، ص:86.

6) **المصدر نفسه**، ص: 13.

7) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:90.

8) محمود درويش، **جدارية**، ص:**72.**

9) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:90.

10) محمود درويش، **جدارية**، ص:93.

جدليّة جلجامش وإنكيدو:

مثّل التناص الأسطوري مع ملحمة جلجامش – مثالا – رمزا أماريًّا في جدارية درويش خصوصا، إذ احتل مساحة شاسعة من جو القصيدة العام امتصاصا وتجاوزا، فملحمة جلجامش هي ملحمة سؤال الموت والانبعاث، وهي تطرح أسئلة الوجود والعدم كما يطرحها درويش في جداريته، ولا يخفى البعد الملحمي فيهما أيضا، فكلتاهما مشدودتان إلى سؤال الحياة شعريا وجماليا من تحت غلالة الموت، وقد طُرح سؤال الموت في مختلف الأساطير الإنسانية القديمة، سواء في أسطورة عشتار وتموز، أو أسطورة أدونيس وعشتروت، أو أسطورة جلجامش وإنكيدو، أو أسطورة العنقاء، وطائر الفينيق، فقد كانت حاضرة بتجليات وجودية وفلسفية متعددة، وقد انعكس كل ذلك في فلسفة الموت والحياة عند درويش، وإن كان بشكل أكثر بروزا في تناصه مع ملحمة جلجامش التي تطرح سؤال الموت والخلود معا، فليس الموت هو النهاية، ولكنه بداية جديدة لحياة أكثر تجددا وانبعاثا وخلودا2.

وتحتل ملحمة جلجامش أبلغ تعبير عن هذا التكثيف الأسطوري، والتعبير الإيحائي؛ فتصوير ذلك العالم وإظهاره بشكل مختلف، وإضفاء لون من الشاعرية على الزمن الأسطوري فعل جمالي احترافي يتقن درويش لعبه بامتياز[3].

---

1) هالة العتيري، **ثنائية النار والماء في حدّث أبوهريرة قال: مقاربة سيميائية**، بحث أشرف عليه الأستاذ الدكتور عامر الحلواني، ونوقش بدار المعلمين العليا بتونس في السنة الجامعية، 2009م-2010م، ص:37. ويعدُّ الماءُ مصدرًا للحياة، وكل ما هو حيٌّ يشرق كالشمس من المياه، ويغرق فيها ثانيةً عند المساء، فيغدو الماء رمزا للموت والانبعاث؛ لأن البحر الذي يبتلعُ الشمسَ يعيدُها مجددا إلى الحياة. انظر: ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث**، ص:28.

2) جلجامش (Gilgamesh) ملك أسطوري تدور حول مآتيه البطولية ملحمةٌ بابليَّة تحمل اسمَهُ، وتُعدُّ ملحمة جلجامش هذه أقدم ملحمة معروفة، وهي ترقى إلى منتصف الألف الثاني قبل الميلاد، أو ما قبل ذلك، وأكملُ نصوصها ذلك الذي وُجد في مكتبة الملك الآشوري آشور بانيبال، توفي عام 626ق.م، في نينوى، وهي عبارة عن اثنتي عشرة لوحة آجريَّة غير تامة دُوِّنت عليها الملحمة باللغة الأكّادية، وبالخط المسماريّ. انظر: منير البلبكي، **معجم أعلام المورد**، بيروت: دار العلم للملايين، ط:1، 1992م، ص:158. وتمثل ملحمة جلجامش في الفكر الإنساني قصيدة من أقدم النصوص الأدبية التي تناولت سؤال الموت والحياة في جزء منها، ورحلة البحث عن عشبة الخلود في جزئها الآخر، وبناء على رؤية كلود ليفي شتراوس القائمة على أن أبنية الأساطير مترابطة في علاقات متشابكة ومتفاعلة مع ما يبدو من اختلاف أنساقها؛ ولذا فإن هناك بعضَ تشابهٍ بين أسطورة عشتار وتموز، وأسطورة جلجامش وإنكيدو من حيث علاقتهما ومصيرهما ومأساتهما، وهذا التشابه، أو الترابط بين أبنية الأساطير هو ما يؤكد عليه في تحليله البنيوي، ويرى أن تحليل الأسطورة يتجاوز مضمونها، ويركز على الكشف عن العلاقات التي توجد بين كل الأساطير. انظر: كلود ليفي شتراوس، **الأسطورة والمعنى**، ص:6. وتفاعل أبنية الأساطير يشير إلى وحدة التجربة الروحية للإنسان عبر الزمان، واختلاف المكان. وكذلك انظر: فراس السواح، **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، ص:10

3) مثّلت ملحمة جلجامش وإنكيدو في جدارية بعدا مركزيا من أبعاد هذه المطولة الملحمية التي صاغها تعبيرا عن موقفه من سؤال الوجود، ويمكن أن نشير إلى أن التناص بشكل صريح معها بدأ من ص: 79 – ص:91، وهو حضور لافت، وتجلٍّ يبعث على التساؤل دوما عن

فقد كان الإنسان البدائي والمتحضر معا يُعنيانِ بسؤال النهايات، كما هي عنايتهما بسؤال البدايات، وهما في حالة مجابهة مع مصيرهما منذ تفتحهما على وجه هذه الأرض، وقد اتخذ اهتمام الإنسان بمصيره بداية ونهاية، وجودا وعدما، اتجاهات عدّة، وأشكالا مختلفة، ولكن أبرزها تدوين أسئلته في ألواح طينية، أو على جذوع الشجر، أو في النقوش في المعابد والأديرة والكهوف[1].

ولعل ملحمة جلجامش، وجدارية درويش تتفقان في أن صراعهما مع الموت بدأ منذ التقى الأول بفكرة موت صديقه إنكيدو، فبدأت حينها تساؤلات جلجامش جرّاء صدمته بفكرة الموت، وبدا مشدوها في يقظة فاجعة لموت إنكيدو؛ ليظل في حالة تأمل في مأساة الوجود، وكذلك درويش، فقد بدأ سؤال الموت يُلح عليه منذ عرف مبكرا أنه في حالة صراع مع شبح المرض الداهم، ولكننا نلاحظ أنّ ثمة اختلافا مركزيا بين ملحمة جلجامش التي تبرزه بطلا مأساويا، وجدارية درويش التي كتبها بوعيٍ حادٍّ، وظهر فيها – من تحت رماد مرضه – بطلا ملحميا كونيا متّحدًا بفكرة تجدده وانبعاثه[2].

لم ينكسر درويش أما فكرة الموت، بل أبدى يقظة وجودية، وإحساسا مرهفا تجاهها، فليس الموت سوى رحلة نحو حياة أكثر اكتمالا وتحررا من قيود العدم، وفي استدعاء جلجامش ليكون قناعا أسطوريا للذات المنبعثة من رمادها، لهو أبلغ تعبير لدى درويش على أن الموت هو حتمية كونية، ولكن التحرر من سلطته هي حتمية جمالية، وهذا الصراع بين إرادة البقاء وحتمية الموت هو التعبير الأجمل الذي تجلى من خلال احتفاء درويش بموته

علاقة فكرة الملاحم بجدارية محمود درويش، وملحمة جلجامش تدور فصولها حول أسطورة الملك السومري جلجامش في مملكة أُروك، ثم لقائه بإنكيدو، ثم الرحلة في غابة الأرز لتحطيم الشر، ثم عشتار وجلجامش ومصرع إنكيدو، ثم رحلة البحث عن الخلود، ثم قصة الطوفان، ثم عودة جلجامش، ثم تنتهي الملحمة بموت جلجامش. ويمثل مصرع إنكيدو القسم الأكثر تراجيدية، وفيه يتجلى موضوع الموت والحياة سؤالا وجوديا، أما القسم الآخر فهو المتعلق برحلة جلجامش لوحده؛ طلبا للخلود، والبحث عن عشبته. لمزيد التوسع انظر: عبدالله صالح جمعة، **ملحمة جلجامش: قصيدة من الأدب السومري**، بيروت: محترف بيروت غرافيكس للنشر، ط:1، أيار/مايو 2012م.

1) اتخذت أشكال التعبير أطوارا متعددة حتى استقرت على طور التدوين منذ ابتدأ عصر الكتابة، و"لعل أول صورة مدونة وصلتنا لهذا الصراع هي أسطورة جلجامش السومرية، حيث دوّنت قبل ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، وتروي قصة الملك البطل جلجامش الذي سعى بكل ما يلتهب في داخله من رغبة في الخلود إلى تحقيق حياة أبدية، فعاد من رحلاته إلى المجهول، وقد خابت آماله، وأشرقت الحقيقة التي لم يستطع نقضها، وهي أن الإنسان ولد ليموت". انظر: ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث**، ص:25.

2) يقول جلجامش:"أما نحن بنو البشر فأيامنا معدودة، وساعاتنا قصيرة، كل ما نحققه في هذه الدنيا تذروه الرياح، ويصبحُ هباءً منثورًا". انظر: عبدالله صالح جمعة، **ملحمة جلجامش: قصيدة من الأدب السومري**، ص:65. لقد ابتنى جلجامش سور مدينة أُروك الأسطورية؛ ليبقى شاهدا على مجده، أما درويش فقد حقق بشعره مجدًا متجددا على مرّ العصور لا يفنى، وإنْ فَنِي جسده، فالشعرُ – لدى درويش – سؤال وجود، وعلامة خلود لا يضمحل بنيانه، ولا يتلاشى كيانه، فهو أحد الفنون التي تهزمُ فكرة الموت، وتنتصر على العدم؛ ليبني درويش مدينة القصيدة الخضراء بلا أسوار.

الملحمي لا المأساوي، وحينما تقمص درويش شخصية جلجامش؛ ليطرح تساؤلاته نفسها عن موت إنكيدو انتهى إلى عدّ الموت سؤالا وجوديا مستمرا، وليس نهاية حتمية للوجود، ورثاءً عدميًّا للذات[1]. وفي أحد أكثر المشاهد توترا في الجدارية، يقول درويش:

– "كم من الوقت

انقضى منذ اكتشفنا التوأمين: الوقتَ

والموتَ الطبيعيَّ المرَادِفَ للحياة؟

ولم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطئنا،

فنحن القادرين على التذكُّر، قادرون

على التحرُّر، سائرون على خُطى

جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ.../"[2].

– "ظلمتُكَ حينما قاومتُ فيكَ الوَحْشَ،

بامرأةٍ سَقَتْكَ حليبَها، فأنِسْتَ...

واستسلمتَ للبشريِّ"[3].

– "كُلُّ شيء باطلٌ، فاغنَمْ

حياتَكَ مثلما هِيَ برهةً حُبْلَى بسائلها،

دَمِ العُشْب المقَطَّرِ. عِشْ ليومك لا

---

1) لا نتفقُ مع الرأي الذي يقول بأنَّ خطابَ الموتِ في الجدارية هو رثاءٌ استباقيٌّ للذّات – حسب تعبير مصطفى الغرافي – وإنما خطابها رثاء الموت في مقابل انبعاث الذات وتمجيدها، وكأنّ الشاعرَ يؤبّنُ موتَه ويرثيه، أما ذاته الشاعرة، فهي دائرة في فلك الانبعاث والعود الأبدي، يقول درويش:"ولي ما كان لي: أمسي، وما سيكون لي غَدِيَ البعيدُ، وعودة الروح الشريد كأنَّ شيئا لم يَكُنْ، وكأنَّ شيئا لم يكن، هذا البحرُ لي هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي واسمي. وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التّابوت لي. أما أنا، وقد امتلأتُ بكُلِّ أسباب الرحيل، فلستُ لي. أنا لَستُ لي. أنا لَستُ لي". انظر: محمود درويش، **جدارية**، ص:103، ص:104.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:80.

3) **المصدر نفسه**، ص:83.

لحلمك. كلُّ شيء زائلٌ. فاحذَرْ

غدا، وعشِ الحياةَ الآن في امرأةٍ

تحبُّكَ. عِشْ لجسمِكَ لا لِوَهْمِكَ"[1].

وكأن درويش يشارك في إعادة ملحمته، فكما كانت ملحمة جلجامش ينبوعا لتجربته الشعرية مع الموت في المستوى التناصي أصبحت منطلقا لتساؤلاته، فقد خضعت ملحمة جلجامش عبر التاريخ لإعادة الإنتاج والصياغة جماليا ومضمونيا، فها هو درويش يضع بصمته الشعرية ليتماهى ونص الملحمة، نافيا الحدود بين متنها النصي، ومتنه التناصي، فليس التناص مع ملحمة جلجامش مجرد محاكاة، بل رؤيا يستلهم منها درويش رمزية الأسطورة، ويعيدُ تحويلها وتشكيلها بناءً ورؤيةً.

وتناص درويش الأسطوري حول فكرة الموت له مرجعيات تاريخية ودينية ومثيولوجية، ولكنه يخفي آثار تلك المرجعيات أحيانا، وتكون صريحة أحيانا أخرى، وقد بدت متجلية هنا في هذا الحوارية التي دارت بين جلجامش وإنكيدو، وأعاد درويش تحويلها تناصيا، ولكن بتقمصه للصوتين معا، وترى تهاني عبدالفتاح شاكر أنّ "مرجعية درويش الأسطورية فيما يتعلق بتجليات الموت والانبعاث تعود إلى أسطورة تموز، وأسطوريّ العنقاء وطائر الفينيق، كما ترجع أيضا إلى فكرة البعث والقيامة في الديانات السماوية، إذ قام درويش بامتصاص الأسطورة ومزجها بجسم القصيدة، فصارت جزءا منها، وأسهمت في توجيه قراءتها وتأويلها، وذلك يرجع إلى عمق ثقافة درويش الأسطورية، إذ استوعب تلك الأساطير، وقام بتحويلها في بنيته النصية؛ لتصبح جزءا أساسيًّا منها، وهذه العلاقة بين الأسطورة والقصيدة هي شكل من أشكال التعالق النصي، إذا تصبح الأسطورة نصا مرجعيا تتعلق به القصيدة، ويكسبها قوة تعبيرية ذات أهمية، وربما كان النص المرجعي نصا دينيا، أو تاريخيا، أو أدبيا"[2].

وقد جاء التناص الأسطوري مع ملحمة جلجامش في بنية حوارية تقمّص فيها درويش صوت جلجامش رمزًا للقوة الأسطورية، وصوت إنكيدو رمزًا للضعف الإنساني، وكأنه يحملُ في داخله انبعاثه، وفي الوقت نفسه مرضه وضعفه وموته، وكأنه يعيد سؤال الموت والانبعاث في آنٍ معًا، ولكن في سياق انتصار وجودي، يقول درويش:

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:84.

2) انظر: تهاني عبدالفتاح شاكر، **تجليات أسطورة البعث في ديوانيْ لا تعتذر عما فعلت، وكزهر اللوز أو أبعد**، مجلة جامعة دمشق، سورية، مج:26، العدد الأول والثاني، 2010م، ص:159، ص:160، ص:161.

– "نحن

الذين نُعَمِّرُ الأرضَ الجميلةَ بين

دجلةَ والفراتِ، ونحفَظُ الأسماءَ"[1].

ودرويش – متماهيا مع صوته الداخلي، ومتصالحا مع ذاته التي أتعبها المرض، وهواجس الرحيل، وإن لم يسلبها تجددها وانبعاثها – يقومُ برحلةٍ في الزّمان كما هي رحلة جلجامش؛ ولذا نراه في الفترة الأخيرة مسكونا بهاجس العود الأبديّ، وتواتر سؤال البدء (ما البداية؟ ما النهاية؟)، ولا شك في أن هذا التناص الأسطوري هو تعبير رمزي عن وحدة التجربة الروحية للإنسان، وعن وحدة موقفه الإشكالي من قضايا الوجود الكبرى، وهذا ما تعبر عنه أسطورتا تموز وطائر الفينيق في أبعادهما الرمزية.

ولجوء درويش إلى تكثيف رؤيته الشعرية بتوظيف الرموز الأسطورية ذات الدلالات الإيحائية المحيلة على فكرة الموت والانبعاث من رمادها هي خطوة أخرى في درب اللانهايات الذي يسلكه درويش في تأثيث شعره بالدلالات الأكثر تأسيسا للكيان، فهو "يطمحُ بالفعلِ إلى تأسيسِ الكينونةِ لا بمنطقِ الحِجَاجِ العقليّ والتّاريخيّ، ولكن بمنطقِ إيقاظِ الحلم، حيث يصبحُ الشعرُ مظهرَ الوجود الحر، ودفاعا عن الكينونة الخلاّقة"2.

وبهذا يتجاوز درويش دور الشاعر الرسولي في مرحلة شعر المقاومة والتحرير والإيديولوجيا إلى دور الشاعر الرائي، وذلك بتحرير الذات شعريًّا من الجماعة إلى **ذَاتِه وَأنَاه**؛ فيكون مركز اهتمام درويش الذات والوجود بكليته لا الموجودات بجزئيتها، ويصبح ارتباط الشعري بالفلسفيّ، والخيالي بالواقعي جزءا من المعنى؛ ولهذا يبدو لنا التفاعل النصي مع سؤال الموت الذي تطرحه ملحمة جلجامش مرتبطا بسؤال الموت الذي تطرحه جدارية درويش، وكلاهما سؤال أزلي عصيّ على الحل، ولا حلّ له إلا في استمرار الأسئلة وديمومتها:

– "وحدي أَفَتِّشُ شاردَ الخطوات عن
أبديتي. لا بُدَّ لي من حَلِّ هذا
اللُغْزِ"[3].

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:82.

2) صلاح فضل، **نقد الشعر: أساليب الشعرية المعاصرة**، ص:202، ص:203.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:82.

ولا خلاص لحل هذا اللغز إلا بالاحتفاء برموز الحياة، والاحتماء برموز الخصب وإعادة تحرير الذات من قبضة العدم بتوظيف أسطورة العود الأبدي، ومن علاماته العودة إلى القصيدة الرعوية، والعصر البدْئي، والمجتمع الرعوي بالمعنى الجمالي والأسطوري لمفهوم العودة، لا العود بمعناه التاريخي الذي يوقف حركة التاريخ[1].

1) العَوْد الأبديّ هي أسطورة نظّر لها مرسيا إلياد في كتابه الموسوم بأسطورة العود الأبدي، ولهذه الأسطورة بعد مثيولوجي، وآخر فلسفي، وتعني ضمن ما تعنيه أن لدى الإنسان شغفا بالعودة للأصول الأولى، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي بالدخول في طقس العودة إلى التاريخ الأسطوري حيث البدايات الأولى، وبهجة الزمن الأزلي بالقطيعة مع مجرى أحداث التاريخ المتواتر والزمني؛ لأنّ الزمن الأسطوري زمنٌ دائريٌّ، بينما حركة التاريخ ذات زمن امتدادي بشكل مستقيم لا يتوقف، وفكرة العود الأبدي تثير لدى الإنسان نوعا من الراحة والطمأنينة، فمسرى الوجود مرة أخرى وأخرى إلى الأبد في حركة دائرية، فما حدث في كل دورة زمانية قابل لأن يتكرر مرة أخرى بالأحداث نفسها، ويرى مرسيا إلياد أنّ "الفعلَ لا معنى له ولا حقيقة إلا أن يكون إعادة لفعل بدئي"؛ لذا فهو يتحدّثُ في كتابه عن تجديد الزمن، ص:97، ودورية الخلق، ص:116، والإعادة المستمرة لولادة الزمان، ص:134. وقد تناول أسطورة العود الأبدي الفلاسفة القدماء، ومنهم الإغريق من أمثال هرقليطس. لمزيد التوسع انظر: مرسيا إلياد، **أسطورة العود الأبدي**، ترجمة: نهاد خياطة، دمشق: دار طلاس، ط:1، 1987م.

المبحث الثالث

سيميائية الخلود

تتجلى أسطورة العنقاء سواء بحضورها الرمزي الصريح، أو بحضور متعلقاتها وأماراتها كالأنا والأبدية والنسر –كما تجلى لنا ذلك من خلال الجرد الإحصائي الذي قمنا به في مستوى المؤول المباشر – علامة سيميائية تحيل على فكرة الخلود، وسنحاول في هذا المبحث الوقوف على دلالاتها الرمزية، وأثرها في إنتاج المعنى، فما مفهوم الخلود، وما دوره – لكونه فكرة لها جذورها الأسطورية – في انعتاق الذات الشاعرة من الآني والمؤقت، وكيف أسهمت هذه العلامات في تحريرها من آنيتها وإطلاق وجودها؟

لعله من المفيد التذكير – في مستوى المؤول الدينامي – ببعض النتائج التي انتهينا إليها في المؤول المباشر؛ لكي نتمكن من إدخال تلك العلامات السيميائية في سيرورة التأويل، وتحرير العلامات من أسر المؤول المباشر والمتعين إلى فضاء السيميوز الدلالي، ورحاب معنى المعنى.

تمثّلُ العنقاء في بعدها الأسطوري رمزا يحيل على فكرة الخلود، ولها حضورها الأبرز في شعر درويش تصريحا وتلميحا، إيماء وإيحاء، فكما تحيل العنقاء على المستحيل، فهي تحيل كذلك على الهلاك والفناء، وتلك هي أهم خصائص الرمز الأسطوري، فهو لا يحمل دلالة واحدة متعينة، ولكنه مشحون بالدلالات المتناقضة أحيانا. وهذه أبرز تجليات أسطورة العنقاء كما وردت في ضوء المؤول المباشر نوجزها في الجدول التأليفي الآتي:

الرمز الأسطوري	الرمز الأيقوني ومتعلقاته	الرمز الأماري ومتعلقاته
العنقاء	النسر.	الأنا، الاسم.
	الجناح.	الأبدية، الأزلية، السرمدية.
	الريش.	اللغة، الشعر، الأبجدية.

يدور معنى الخلود –كما يتضح لنا من الجدول التأليف السابق– على معاني الدوام والبقاء والحياة الأبدية، ومعنى خلود الذكر بقاؤه على مرّ الزمن، والخلود بمعناه الحقيقي لا يكون إلا لله، فهو الأزلي الذي لا أول قبله، والأبدي الذي لا آخر بعده، والسرمدي الذي لا بدء له ولا نهاية، ولكن للخلود معانٍ مجازية، ودلالات رمزية ترتبط بخلود النفس الإنسانية وبقائها بعد فناء البدن.

وقد حظي موضوع خلود النفس الفردية باهتمام الديانات السماوية والفلاسفة الروحانيين، إلا أن الفلاسفة ذوي النزعة العقلية يرون بأن الخلود كليٌّ لا فرديّ؛ بمعنى أن البقاء بعد الموت هو للجوهر، وهو واحد وكليٌّ، أما النفس الفردية فإنها إذا فارقت البدن انضمت إلى هذا الجوهر الكليّ، واتحدت به، وقريب من ذلك مذهب القائلين إن البقاء للإنسانية لا للأفراد، وهناك من يرى بأن خلود النفس حياة مستقلة عن الزمان، ليس لها قبل ولا بعد، ويرى جميل صليبا بأن معنى الخلود المستقل عن الزمان لا يختلف عن معنى الأبدية"[1].

وكان لموضوع الخلود في الأديان السماوية المكانة السامية لكونه مفهوما يرتبط بالاعتقاد الأخروي، وبالثواب والعقاب، وله أبعاد دينية عميقة ترتبط بخلود الروح وفناء الجسد، وكذلك احتلت فكرة الخلود في الفلسفات الإنسانية كما في الفكر الأسطوري والآداب والفنون مكانة مهمة، وركيزة أساسية في التصور الإنساني تدور حول فكرة تخليد وجوده وبقائه ومقاومة موته وفنائه؛ فابتكر شتى الوسائل ماديةً ومعنوية، فالمادية، مثل نحت التماثيل والتحنيط، وعمارة المدن وتشييد الأسوار والقلاع وبناء المسلات، وأما المعنوية فيمثلها سعيه الدؤوب نحو مختلف الوسائل الفكرية والأدبية والجمالية، مثل الإنشاد والغناء وقول الشعر والرسم والتصوير وابتكار فنون الموسيقى[2].

وقد مثلت فكرة الخلود في حضارة وادي الرافدين والحضارة المصرية القديمة، وحضارة الشعب الكنعاني منطلقا مركزيا في منظورها للحياة والموت، والوجود والعدم، والبقاء والفناء، وهذه المفاهيم هي جوهر الأسئلة الوجودية التي يطرحها شعر درويش، فقد كان مسكونا بهاجس الخلود، والتوق الأبدي نحو تخليد ذاته الشاعرة وتأبيدها؛ وذلك من خلال التعاطي مع فكرة الموت جماليا وشعريا إلى الحد الذي أصبح معه الموت مرغوبا فيه، ومنظورا إليه بوصفه خلاصا روحيا، وانعتاقا للجسد، وتحريرا له من الطيني لصالح الجمالي بما تركه درويش من قيم جمالية وكونية وشعرية تشكل خزينا لا يفنى على مر الزمن؛ لينتقل درويش بموضوع الفناء من مراسم الموت إلى

---

1) جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ج:1، ص:544.

2) يقول الشاعر الروماني أوفيد (43 ق.م – 17م):"ولتضع الأقدار ما شاءت خاتمة لحياتي فهي لا تملك إلا جسدي، أما أنبل ما في ذاتي فسينطلق خالدا فوق مسرى النجوم والأفلاك، وسيبقى اسمي مشرقا ما بقي الدهر، وإن صدق حدس الشعراء، فلسوف أخلد باقيا على مر العصور علما خفاقا شهيرا". انظر: پوبليوس أوڤيديوس ناسو، **مسخ الكائنات**، ترجمة ثروت عكاشة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:3، 1992م، ص:333.

مراسم النص، وإن صرّح نفسه – ذات حوار – بأنّ **الخلود** لا يعنيه، وأهمُّ ما يعنيه هو أنْ يستطيعَ التّعبير عن حَياته **بالكتابة**[1].

فما دلالات توظيف العنقاء رمزا أسطوريا بمتعلقاته الأيقونية والأمارية في مدونة البحث؟ وما إيحاءاتها التأويلية في ضوء السيرورة الدلالية التي نتوخى من ورائها الوقوف على معنى المعنى؟

وقد حفل شعر درويش بتواتر فكرة الخلود تعبيرا صريحًا تارةً، وإيماءً رمزيًّا تارة أخرى عبر حضور متعلقاتها أيقونيًّا وامارِيًّا من خلال توظيف رموز دينية كالإشارة إلى القيامة، والعالم العلوي، أو بتوظيف رموز ميثولوجية بصفتها صيغًا بديلةً عن تجلي فكرة الخلود في صيغة مباشرة، مثل خلود الفنون والآثار الإنسانية العظيمة في التاريخ كالأغاني في بلاد الرافدين، ومقابر الفراعنة، والنقوش على المعابد، والمِسلات والملاحم الشعرية الخالدة، كما يقول درويش:

- "خُذْني إلى ضوء التلاشي كي أَرى

صَيْرُورتي في صُورَتي الأُخرى. فَمَنْ

سأكون بعدَكَ، يا أَنا؟"[2].

- "فالخلودُ هُوَ التَّنَاسُلُ في الوجود"[3].
- "وكل شيء عاطفي مقمر... إلا القصيدةَ

في التفاتتها إلى غدها تُفكّر بالخلود"[4].

فالصيرورة الأزلية للأنا في صورتها الأخرى هو تعبيرٌ عن خلودها عبر تناسلها في وجودها الأصيل من خلال القصيدة رمزًا أيقونيا معادلا لخلود الذات الشاعرة[1].

---

1) ميشال سعادة، **محمود درويش عصي على النسيان**، ص:288. الكتابة هي علامة وجود بالنسبة إلى درويش، يختصرها فعلا الشرط في قوله:"فاكتبْ تكنْ، واقرأْ تجدْ"، وهناكَ أبعاد ملحميّة وغنائيّة ومأساوية تجري كالنسغِ في الحروف والكلمات؛ لأنّ درويش دائم القلق والخوف والهواجس فيما يتصل بشعره؛ ولذا فالكتابة عنده هي أنْ يُجرّب، وتقومُ على الحدْسِ الصوفي، ثم تأخذُ القصيدة مجراها في نهر الشعر الإنساني تمحو وتثبتُ: تمحو علاقات لغوية سابقة، لتثبت مكانها علاقات لغوية لاحقة ومتجددة على الدوام؛ لهذا يصفُ الكتابة بأنها مغامرة دائمة وخطرة ولا تأمين لها، وهو في حالةِ خَلْقٍ شعريٍّ دائم، وكأنه يتوالدُ ذاتيًا من رحمِ القصيدةِ.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:44.

3) **المصدر نفسه**، ص:85.

4) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:120.

ويمكننا الإجابة عن تلك الأسئلة باستجلاء تلك الدلالات واستقصائها بمحاولتنا الوقوف على تجليات فكرة الخلود واستقصائها في علامات سيميائية مثّلت – فيما نرى – حضورا بارا، وإشعاعا سيميائيا دالاّ تحيل على فكرة الخلود، وتجلّي دلالاتها، وتتمثل في تعدد الأنا، ومركزية الاسم، واللغة بوصفها وجودا:

1 – تعدد الأنا:

تواترت علامة الأنا كما انتهى إليه الجرد الإحصائي في مستوى المؤول المباشر 229 مرة، بنسبة مئوية 79.51% تقريبا، ولا شك في أن هذا الحضور المكثف للأنا بصفتها علامة مهيمنة يثير تساؤلات عن المغزى السيميائي الثاوي وراء هذا الحضور، إذ يرجع تبلور مفهوم الأنا بمعناه الفردي في تجربة درويش الشعرية منذ ديوانه لماذا تركت الحصان وحيدا 1995م حتى ديوانه الأخير لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي عام 2009م، إلى أن شعره أخذ بعد هذه الفترة يهتم بالتعبير عن الذاتي والتحول من الصوت الجماعي إلى تمثيل صوت الأنا جماليا، والتحرر من قيد الآني واليومي في بعده السياسي المؤقت، ولا يعني هذا تخلي درويش عن مسؤولياته الأخلاقية والإنسانية، ولكنه يعني – فيما يعنيه – اقترابا أكثر من صوت الأنا الفردي، والتأمل في مكنونات الذات، والانفتاح على الإنساني والكوني من خلال منظور الذات، وليس خضوعا لإكراهات الواقع السياسي، فـ"التعبير عن الذات، وتجسيد رؤية ذاتية في مرحلة ما، قد يكون ضرورة؛ إذ يأتي تلبية لطبيعة المرحلة التاريخية وحاجاتها الجمالية، ومبشرا بقيمها الجديدة ذات الصلة بحقوق الفرد وحريته وإنسانيته، فالذات في قصائده ليست ذاتا رومانسية تنشد الخلاص الفردي، أو تشعر بأنها مركز الكون"[2].

ولا ريب في أن هذا التجلي الجمالي للأنا لا يعني استجابة لمنطق الأنا النرجسي كما قد يبدو من القراءة الانطباعية، ولكنه استجابة لشعور متوارٍ جوّاني مكنون، قد تحرّر من راهنية الواقع اليومي – سياسيًّا واجتماعيا – إذ كان الواقع اليومي يمثل إرهاقًا على الشاعر وعلى شعره.

وهناك أسباب أخرى كامنة وراء هذا التحول الشعري تكمن حسب بعض الدراسات في إطار تخليد الذات أمام حتمية الموت، فـ"الإحساس بالذات والاعتداد بالنفس ضمن مستواه الطبيعي لا المرضي، إنما ظهر

---

1) تجلت فكرة الخلود لفظًا مصرحًا به بمتعلقاتها الدينية والميثولوجية في شعر درويش بشكل لافت، انظر – مثلا – ديوان جدارية، ص:20، ص:44، ص:45، ص:54، ص:84، وديوان لا تعتذر عما فعلت، ص:46، ص:120، وديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:14، ص:33.

2) شكري عزيز ماضي، **شعر محمود درويش: إيديولوجيا السياسة، وإيديولوجيا الشعر**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 2013م، ص:105.

وسيلة دفاعية مقاومة إزاء ظروف معينة وسياقات محددة، من أهمها التفكير بقضية الموت والفناء والخوف من خطر الزوال والتلاشي والنسيان والرغبة بحفظ الذات وتخليدها عن طريق خلود العمل الشعري نفسه"[1].

ولذا بدا تجلي الأنا الشاعرة لدى درويش في أسلوب ملحمي تارة، وفي أسلوب ملحمي غنائي درامي تارة أخرى، وأخذ شعره يتطلّب – فنيًّا وبنائيًّا – تعددا في بنية الضمائر حضورا وحوارا، وهذا ما نلاحظه في شعر درويش في مرحلته الأخيرة، فلا انفكاك في نسيج العمل الشعري بين الـ(أنا وهو)، والـ(أنا وأنتِ)، والـ(أنا وأنتَ)، والـ(أنا وهي)، والـ(أنا وأنتم).

وهذه البنية الأسلوبية تحيل في بعدها الحواري على حقول دلالية وسيميائية متعددة، فالأنا الفردي للذات الشاعرة هي فيض من الدلالات في اتحادها بآخرها، فمع كونها محور الإشعاع والتجلي إلا أنها تجلّت ذاتًا شاعرة متعددة، ومتحدة بآخرها في آنٍ معًا.

وسنحاول النظر في تعدد الأنا – كما لاحت لنا في جرد المدونة – عسانا نقف، على إشكالية علاقة الشاعر بشعره، وكون هذا التعدد والتشظي أمارةً على تسريد الذات أسطوريا؛ فالأنا "لا يستقر به المقام في مكان، ويسكن إلى زمان محدد، وإنما هو كالماء يجري؛ لأنه يرفض هوية ثابتة، ويأنف من وجود جاهز؛ لذلك يتناثر ويتشظى سعيا منه إلى الحضور في التاريخ بكل أبعاده"[2]:

يقول درويش في قصيدة طباق، في صيغة حوار وتساؤلات بينه وبين المفكر أدوارد سعيد، وكأن درويش يقيم صيغة طباقية بين أنا المفكر، وأنا الشاعر، أو بالأحرى بين الذات المفكرة، والذات الشاعرة:

– "والهويّةُ؟ قلت
فقال: دفاع عن الذات...
إنّ الهوية بنت الولادة، لكنها
في النهاية إبداع صاحبها، لا
وراثة ماض. أنا المتعدد. في
داخلي خارجي المتجدد... لكنني

1) صفاء المهداوي، **الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيو ثقافية في دواوينه من (1995م – 2008م)**، ص:183.

2) نور الدين الحاج، **الأنا الغنائي في لماذا تركت الحصان وحيدا**، صفاقس: دار أمل للنشر والتوزيع، ط:1، 2008م، ص:8، وص:14.

أنتمي لسؤال الضحية"[1].

ويمكننا الوقوف على ما تقترحه علامة الأنا من تعدد الأنوات في تكوينها من خلال تشكلاتها الآتية في محاولة للإجابة عن السؤال الأساسي: ما الأنا؟ وما أشكال تعددها؟

أ – الأنا الإنساني:

الأنا بنية اجتماعية؛ ولذا شاع تعريف الإنسان بأنه كائن اجتماعي، وكون الأنا الفردية تنزع نحو الاستقلال الذاتي، فليس معنى هذا أنها منفصلة اجتماعيا عن آخرها الإنساني، فتفاعل الفرد مع محيطه الاجتماعي هو ما يمنحه شعورا بالاستقرار والمدنية، وإلا أصبح كائنا متوحشا، فالآخر هو جزء من وجودنا الذاتي.

والأنا ليست في مقابل الآخر دومًا بمعنى المغايرة، ولكنها في علاقة تفاعلية اجتماعيا وثقافيا وروحيا، وثمة علاقة جدلية بين الأنا والآخر تقوم على التفاعل والتكامل لا التضاد والمغايرة، ودرويش يدرك تماما هذه العلاقة الجدلية؛ ولذا لا ينفصل عن آخره بقدر ما يستقلّ عنه استقلالا يحتمه الوجود الضروري للذات، فصوت الأنا لا يبدو بمعناه المرضي الضيق، ولكنه يبدو في حالة من التماهي مع صوت الآخر الإنساني، و"على الشّعرِ أنْ ينطلقَ في إصغاءٍ دقيقٍ للأنا في تفاعلِها مع الأنواتِ الأخْرَى"، حسب عبارة درويش ذاته[2]. يقول درويش:

- "وكلّما فتشتُ عن نفْسي وجدت
الآخرين. وكلما فتشتُ عنهم لم
أجدْ فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الفرد الحشود؟"3.
- "فاخرج من "أنا"ك إلى سواك
ومن رؤاك إلى خطاك
ومدَّ جسرك عاليا"[4].
- "همستُ لآخري: "أهو
الذي قد كان أنت أنا؟"[5].

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:183.

2) صفاء المهداوي، **الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيو ثقافية في دواوينه من (1995م – 2008م**، ص:62.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:23.

4) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:29، ص:30.

5) **المصدر نفسه**، ص:26.

- "تنحلُّ الضمائر
كلها. "هو" في "أنا" في "أنت".
لا كلّ ولا جزء"[1].
- "أنا اثنان في واحد
أم أنا
واحد يتشظى إلى اثنين
يا جسر! أيّ الشتيتين منا أنا؟"[2].
- "أنا وأنتَ اثنان
في الماضي، وفي الغد واحد"[3].
- "أنا هو أنت ونحن أنا"[4].

ولا ريب في أن هذا الانفتاح الإنساني يمنحُ الذات امتدادًا إنسانيًّا، وآفاقًا كونيّة بتجاوزها حدود أناها النرجسية الضيقة إلى الفضاء الإنساني والكوني؛ فتصبح الأنا جزءا لا يتجزأ الوجود الإنساني، وهذا ما يمنحها حق الوجود والخلود، فالشعر في تصور درويش ترحّلٌ في الثقافات، والشاعر هو أفضل من يعبر عن الجانب الإنساني، ويكرّسُ الجمالي في الحياة.

ب –الأنا الوجودي:

لا يكفُّ درويش عن طرح فكرته عن الوجود بصيغة السؤال تارة، أو بصيغ أخرى ترادف بينه وبين البقاء والدوام والخلود تارة أخرى، وتحتل ثنائية الوجود والعدم في شعر درويش مساحة لافتة للنظر، إذ تظلُّ هذه الثنائية إحدى شواغله الشعرية ولكن في إهاب فلسفي، فإذا كانت الحياة – لغة – نقيض الموت، فليس الوجود نقيض العدم، وإنما هما سؤالان منذ قديم الفلسفة والشعر، فالحياةُ إحدى تجليات الوجود، وليست هي كلّيته.

والأنا الوجودي هو شعور بالوجود الذاتي المستمر، إذ هي تتصل بالزمن المطلق. وبالنظر في المعجم الوجودي لدرويش لاحظنا كثافة الأسئلة الملحة عن فكرة الوجود، والعدم، والمطلق، والزمان، واللازمان، والفكرة،

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:27.
2) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:136.
3) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:31.
4) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:143.

والحقيقة، الغياب، والنهاية، والبداية، والنهائي، واللانهائي، والجماليات، والذات، والصيرورة، والحكمة، وريني شار، ومارتن هايدغر.

إضافة إلى هذا المعجم اللغوي – بما فيه من أسماء الأعلام – ذي الدلالات الأمارية المحيلة على فكرة الوجود، نلاحظُ كثافة الأسئلة عن ماهية الأنا، فقد تواتر السؤال تواترا كاشفا عن ذاتٍ متجذرة في وجودها، وإن بدت لنا هشّة، أو حائرة ظاهريا، فالسؤال بـ"مَنْ أنا ؟"، أو السؤال بـ"هل أنا؟"، علامتان أماريتان تحيلان على وعي الذات بوجودها.

فمنذ وجود الإنسان على الأرض ما زال وعيه بذاته يتجدد بالسؤال عن معنى وجودها، ودرويش إذ يطرح مثل هذه الأسئلة ذات البعد الفلسفي يحاول أن يجعل منها أسئلة جمالية يكثفها الشعر بالاستعارة؛ ليصبح الشعر شكلا من أشكال التعبير عن الأنا الوجودي في أبعادها الجمالية والروحية.

لقد أصبح سؤال الوجود تكريسا للذات الشاعرة في مقابل مآلات الأنا بعد الموت، فأصبح سؤالا ملحًا، وهاجسًا متجددا يلوحُ في أفق الذات المؤمنة بكينونتها لا عدمها؛ لهذا تمثل الغيوم وحبة القمح حضورا رمزيًا بصفتهما أهم تجليات دورة الحياة في الطبيعة، وبصفتهما علامتي وجود وخلود، يقول درويش:

– "أمشي على جَبَلٍ وأنظرُ من عَلٍ

نحو الغيومِ، وقد تدلّت من مدارِ اللازورد

خفيفةً وشفيفةً،

كالقطنِ تحلجه الرياحُ،

كفكرةٍ بيضاءَ عن معنى الوجود"[1].

– "سأصير يوما طائرًا، وأسلُّ من عدمي

وجودي. كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من

الرماد. أنا حوار الحالمين، عزفتُ

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:89.

عن جسدي، وعن نفسي لأكملَ

رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقني

وغاب. أنا الغياب. أنا السماويّ

الطريد"[1].

- "وكلما صادقتُ، أو

آخيت سنبلة تعلمتُ البقاءَ من

الفَناء وضده:"أنا حبةُ القمحِ

التي ماتت لكي تخضرَّ ثانيةً. وفي

موتي حياة ما..."

كأني لا كأني

لم يمتْ أحدٌ هناكَ نيابةً عنّي"[2].

ويعيد درويش صوغ أناه الوجودي؛ بحثًا عن معنى وجودها، وتكون أسئلة الأسئلة معادلا رمزيا لأجوبتها، فكما أن السؤال المعرفي عن الذات يشكل شكلا من أشكال وجودها وتحررها من قبضة العدم، يمثل الجوابُ تعبيرا آخر عن ذلك المعنى، ولكن بصيغة أخرى:

أسئلة الأنا	**أجوبتها**
- "هل أنا الفرد الحشود؟".	- "أنا لستُ مني إن أتيت، ولم أصلْ. أنا
- " هل أنا هو؟".	لست مني إن نطقت، ولم أقلْ.".

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:12.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:68، ص:69. تتجلّى في شعر درويش، خصوصا في مرحلته الأخيرة مفاهيم بلورها مارتن هيدجر تتعلق بالكينونة والوجود ومتعلقاتهما، وربما نعثر في قول درويش:"لم يمتْ أحدٌ هناكَ نيابةً عنّي" تناصًّا مضمونيًّا خفيًّا مع مقولة مارتن هيدغر "يستحيلُ أنْ ينوبَ عنه (الإنسان) أحدٌ كما يحدثُ في أسلوبِ حياتنا اليوميّةِ مع الآخرينَ، فما من أحدٍ ينوبُ يمكنه أن ينوبَ عن الآخر، أو يحمل عنهُ موتَه". انظر: مارتن هيدجر، **نداء الحقيقة**، ترجمة عبدالغفار مكاوي، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1977م، ص:84.

- "من أنا؟ أأنا الفقيد أم الوليد؟".
- "من أنت يا أنا؟ في الطريق اثنان نحن، وفي القيامة واحد".
- "فمن أنا وحدي؟ هباء كامل التكوين من حولي".
- "فمن أنا وحدي؟ حياة الفرد ناقصة، وينقصني السؤال".
- "أأنتِ أنا؟".
- "فمن سأكون بعدك، يا أنا؟ جسدي ورائي أم أمامك؟ من أنا يا أنت!".
- "من أنا ههنا، أأنا ابن أمي".
- "من أنا؟ أنشيد الأناشيد، أم حكمة الجامعة؟".
- "هل أنا صفة".
- "هل أنا حقا أنا؟".
- "أنا من يحدّث نفسه، ويروّض الذكرى".
- "أنا أيضا أطيرُ، فكل حيّ طائر، وأنا أنا لا شيء آخر".
- "وأنا أنا لا شيء آخر. واحد من أهل هذا السهل".
- "أنا حيٌّ".
- "أنا رَجْعُ الكَمَان، ولستُ عازِفَهُ. أنا في حضرة الذكرى صدى الأشياء تنطقُ بي".
- "أنا ما زلتُ موجودا".
- "أنا ما أكون غدا".
- "أنا هنا أزنُ المدى بمعلقات الجاهليين".
- "أنا آدم الثاني".
- "أنا شكلها وهي التّجلي الحر. أنا ملك الصدى".
- "أنا المرئي والرائي".
- "ما أنا إلا خطاي، وأنتِ بوصلتي وهاويتي معًا".
- "أنا حلْمي أنا. أنا أمُّ أمي في الرؤى. وأبو أبي، وابني أنا".

لا تنطلق رؤية درويش للوجود من منظور واحد محدد، بل يقيم علاقة جدلية بين الثنائيات التي تبدو متناقضة: (الفرد والحشود/ الفقيد والوليد/ الأنا والآخر/ الأمام والوراء/ نشيد الأناشيد وحكمة الجامعة/ المرئي والرائي/ البوصلة والهاوية)، وما هذه الثنائيات إلا جدل الأنا مع الوجود؛ لتتحد في رؤيته الشعرية، وتكون رؤية وجودية للأنا لا تكون عرضة للعبثية والتلاشي فالوجود والعدم ليسا متناقضين وإنما هما متحاوران ويحيلان على خلود الأنا.

وإذا كان العبث مفهوما متداولا عند الوجوديين، فهو مبرّرهم لفهم وجود الإنسان، فإنّ العدم عندهم هو منتهاه، وكأن العبث معادله الموضوعي في الحياة. إلاّ أنّ درويش – في نظرته الوجودية – لا يجعل العدم مقابلا للوجود، بل متماهيًا معه، ويرى فيهما جدلاً لا ينتهي، فالوجود والعدم، والفناء والبقاء، والبداية والنهاية لا تقع في سياق التناقض جماليا، ولكنها تسير في حركية لا تتوقف لحضور الأنا ممثلة للوجود الإنساني، فالأنا ليست محكومة برؤية **سيزيفية** وإنما برمزيّة **عنقائية** تحيل على الخلود الذاتي الذي تحيل عليه العنقاء رمزا أسطوريا، وإن جاء انتشاره بلفظه الصريح قليلا أمام انتشار وهجها الدلالي، وحضورها الإيحائي الذي يخترق مدونة البحث[1].

ولا يكتمل الأنا الوجودي إلا بحضور آخره في الوجود عنوانا على أن جدلية الحياة وخلودها لا تنهض إلا بهذا الاكتمال الذي تبثه العنقاء بوصفها رمزا أسطوريًّا جمعيًّا، ومنه يستلهم درويش دلالات هذا الانتشار والتشظي في الآخر، يقول درويش:

- "هو المرئي والرائي
أنا المرئي والرائي"[2].
- "كلما
طال الطريق تجدّد المعنى، وصرتُ اثنين
في هذا الطريق: أنا... وغيري!"[3].
- "أُحسُّ بأني أنا المتكلم فيها
ولولا الفوارق بين القوافي؛ لقلتُ:
أنا آخري"[4].
- "وأنتِ معي، لا أقول: هنا الآن
نحنُ معًا. بل أقول: أنا، أنتِ،

---

1) سيسوفوس (Sisyphus)، والمشهور باسم سيزيف شخصية أسطورية إغريقية قديمة، ترمز إلى العذاب الأبدي، والفعل العبثي وتقول الأسطورة بأن كبير الآلهة زوس قد غضب منه، وحكم عليه أن يرفع صخرة إلى أحد التلال، واستطاع القيام بهذا العمل بعد أن بذل مجهودا غاية في العظم، ولما وصل إلى القمة فلتت من قبضته، وتدحرجت إلى أسفل التل، وكلما وصل بها إلى قرب القمة تفلت منه، وهكذا كان يضطر إلى إعادة المحاولة من جديد إلى الأبد. انظر: أمين سلامة، **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ص:228. وانظر: آرثل كورتل، **قاموس أساطير العالم**، ص:164.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:88

3) **المصدر نفسه**، ص:112.

4) **المصدر نفسه**، ص:134.

والأبدية نسبح في لا مكان"[1].

هكذا تصبح الأنا مرآة آخرها، وصورة عنه، ولسانه المتكلم، بل (هي هو)، فقد "نفى فرانسيس جاك أن تكون ذات الفرد واحدة، بل متعددة، يترصدها الآخر ويسكنها"[2].

ج – الأنا الأسطوري:

انطلاقا من كون الأسطوري هو عبارة عن بنية ثقافية ورمزية مستلهمة من الأسطورة – بصفتها أصلا مرجعيا – تنطلق منها ولا تمكث عند متنها المرجعي؛ فإن الأسطوريّ – آنئذٍ – يصبح بمثابة الخطاب الشعري المؤسس لأسطرة الأنا جماليا، ولكون الأسطورة قصة تاريخية موغلة في القدم حدثت في الماضي السحيق، فإن الأسطوري يتجاوز هذا التحديد الزمني؛ ليستقر في المعنى الرمزي، فتصبح الأنا متعالية فوق الزمني، مستقرة في سلالة رمزية تتنقّل في أصلاب الزمن ماضيا وحاضرا ومستقبلا، فتكون الأنا الشاعرة ذاتًا أسطورية؛ جَنَاحاهَا: الشعر والأسطورة معًا.

وبهذا الفهم – فيما نحسب – ينهضُ توظيف درويش لهذا البعد الأسطوري المستلهم من العنقاء؛ لأنه توظيف قائم على انتفاء القطيعة بين الشعري والأسطوري في وعيه الجمالي، فكلاهما – الشعري والأسطوري – يعبران عن تحقيق الأنا وتكريسها في الوجود، وتأبيد حضورها وخلودها عنقاء ذاتية معاصرة.

ويشكّلُ الفضاءُ الأسطوريُّ الذي يمثّله الأثرُ "**الهوميريُّ**"؛ بحثًا عن فكرة الخلود بما تحيل عليه جماليات القول الشعري في ملحمتيْ الإلياذة والأوديسة، وما تمثله "**خُطَى جلجامش الخضراء**"؛ سعيًا حثيثًا نحو العثور على عشبة الخلود، إضافةً إلى تجلي فكرة التّرحال والمغامرة التي قام بها "**أوديسيوس**" في الأبيض المتوسط؛ بحثًا عن مملكة إيثاكا – وهي أسطورة يونانية قديمة ذات ملامح سندبادية عربية – فما هذه العناصر الزمانية والمكانية – أعلامًا وأفكارًا – إلا مكوّنات أسطورية تدفعُ بالاستدعاء الرمزي إلى أقصى دلالاته الإيحائية نحو ترميز الأنا أسطوريا بتوظيفٍ خفيٍّ لذاتٍ متجلية، يقول درويش:

– "هو الشعرُ، أسطورةٌ خلقتْ واقعًا...

وتساءلتُ: لو كانت الكاميرا والصحافة

شاهدة فوق أسوار طروادة الآسيوية،

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:97.

2) نور الدين الحاج، **الأنا الغنائي في لماذا تركت الحصان وحيدا**، ص:8.

هل كان "هوميرُ" يكتب غير الأوديسة؟/"[1].

- "وحدي أَفتِّشُ شاردَ الخطوات عن

أَبديتي"[2].

- "وقلتُ: تعلّمتُ منكَ الكثير. تعلّمتُ

كيفَ أدرّبُ نفسي على الانشغال بحبّ

الحياة، وكيف أجدّف في الأبيض

المتوسط بحثًا عن الدرب والبيت أو

عن ثنائية الدرب والبيت/

لم يكترث للتحية. قدّم لي قهوة.

ثم قال: سيرجع أوديسكم سالما،

سوف يرجعُ.../"[3].

- "أنا ابنُ حكايتي الأولى"[4].

إنّ تعريفَ درويش للشّعرِ بأنه الأسطورة الخالقة للواقع، وليس المعبرة عنه فقط، واستدعاء أوديسة هوميروس التي تحكي قصة عودة البطل الملحمي أوديسيوس؛ باحثًا عن مملكته إيثاكا، والرحيل شاردَ الخطوات للبحث عن أبديّة الأنا في الحكاية الأولى، كما كان جلجامش يبحث عن عشبة الخلود في أقصى المحيطات، كل هذا الترميز

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:136.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:82.

3) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:155.

4) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:110.

التناصي يحيل على الأنا الأسطوري الذي يعيد إنتاج الذات شعريا في الزمن الأسطوري، فالشاعر مثلما هو جلجامش لا يكلُّ من السؤال عن معنى الوجود والذات، ولا يتوقف عن البحث عنهما[1].

وسؤال الوجود والخلود الذي تثيره أقدم ملحمة شعرية عرفها الفكر الإنساني – ويتناص معها درويش تناصا مضمونيا في شعره- تجسد "الإحساس المفزع بالوجود، وذلك التوق إلى الخلود في ملحمة جلجامش الإنسان القوي المغامر الذي يريد ألا يستسلم لهذا المصير التعس في يد طبيعة متقلبة لا تقيم وزنا لحياة الإنسان، ويطمح إلى أن ينال ما يناله الآلهة من استقرار، وبُعْدٍ عن الفزع من الفناء، ومن ثم يرحلُ للبحث عن الخلود بما ينطوي عليه هنا – في الحقيقة – من بحثٍ عن قيمة الإنسان في هذا الوجود"[2].

وقد جاء تجلي هذا الأنا الأسطوري في سياقات أسطورية متعددة، وكلها تنحو بالأنا نحو الخلود ذاتًا وشعرًا، فقد "جاء توظيف العنقاء رمزا أسطوريا؛ رغبةً من الشاعر في الارتفاع بالقصيدة من تشخصها الذاتي إلى إنسانيتها الأشمل، فالأسطورة توحّدُ الجزئيَّ بالكليِّ، ويندمجُ في كينونتها الذاتيُّ بالموضوعيِّ، وتتعَدّى الوعيَ المفردَ؛ لتلتصقَ بالوَعْيِّ الجمعيِّ"[3].

إن استدعاء العنقاء تصريحًا وتلميحًا في لحظاتٍ حرجةٍ كانت تمرُّ بها الأنا في الواقع، سواء على المستوى الشخصي كالمرض، أو على المستوى الجمعي كانهيار الأحلام الوطنية هو محاولة للتشبث باللغة والشعر تعبيرًا فنيًّا وكيانيًّا عن إصرار الأنا في مقاومة العدم والتلاشي، ومن هنا يأتي الإصرار على فكرة الخلود، فليس الموتُ إلا عبور الأنا إلى خلودها الأبدي، وكأن درويش يلجأ إلى ممانعة هذا التاريخ الواقعي المتأزم على مستوى الأنا الفردي، وعلى مستوى الأنا الجمعي، ويبلور فلسفة للتاريخ مقتبسة من تجليات الرمز الأسطوري الموغل في القدم، ومتجاوزا منطق التاريخ الحسي إلى منطق الأسطورة الحدسي، إنه تجاوز لزمنية التاريخ إلى رمزيته، ورفض لواقعيته، وإقامةٌ في تجليات الأسطورة ومعناها لا في مرجعيتها التاريخية؛ ليتعلم من سنْبُلة القمح معنى البقاء من الفَنَاء:

- "أَنا حَبَّةُ القمح

---

1) يمثل رمز العنقاء الأسطوري في شعر درويش منذ مرحلة مبكرة رمزا متصلا بمسار القضية الفلسطينية بصفته رمزا يعبر عن الصوت الجماعي، ولكن منذ أن أعلن درويش رغبته في التحول بذاته وبشعره في اتجاه آخر؛ أصبحت العنقاء حينها ترمز إلى الأنا الفردي، وأخذ يتبلور حينها أن العنقاء رمز أسطوري يعبر عن خلود الذات الشاعرة أكثر من لصوقه بالذات الجمعية، وبلغ أقصى تجليه دالاً على الأنا في **جدارية** بعد مرور درويش بتجربة المرض ،فأصبحت العنقاء الخضراء رمز الانبثاق بالحياة والتصميم والإرادة. لمزيد التوسع انظر: خالد عبدالرؤوف الجبر، **عنقاء يوسف: التناص والرمز في شعر محمود درويش**، ص:182.

2) أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص:118.

3) خالد عبدالرؤوف الجبر، **عنقاء يوسف: التناص والرمز في شعر محمود درويش**، ص:183.

التي ماتت لكي تَخْضَرَّ ثانيةً. وفي
موتي حياةٌ ما..."[1].

كانت العنقاءُ في فترةٍ مبكّرةٍ من تجربةِ درويش الشعرية رمزًا وطنيا جماعيًّا؛ ترمزُ إلى قوة الشعب والثورة، ولكنها أصبحت في الفترة الأخيرة رمزًا ذاتيًّا يعبر عن الأنا، يقول درويش:

- "زهرتي خضراء كالعنقاء"[2].

لقد أصبحت رمزا للتوالد الأبدي، وتعبيرا عن الانعتاق من الصوت الجماعي فنيًّا، وتعبيرا عن التحرر من قبضة العدم وجوديًّا فامتزج وعيه بالدلالات الرمزية لهذا الرمز إلى درجة أنه أصبح رمزًا أيقونيًّا للذات توالدا وخلودًا، وعلامة على الأبدية، يقول درويش:

- "فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأَبديَّة البيضاء. جئتُ قُبَيْل ميعادي

فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:

"ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟"

ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا

أنين الخاطئين، أَنا وحيدٌ في البياض،

أَنا وحيدُ"[3].

- "جئْتُ قبلُ، وجئتُ

بعدُ، فلم أَجدْ أحدا يُصَدِّق ما

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:68.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:93. يمثل الأبيضُ والأخضرُ والأزرقُ عناصرَ لونية تحيل على الأبدية، والديمومة، ولها حضورها الداعم لفكرة الشاعر عن الخلود، فالأبيض والأخضر علامتان مركزيتان في شعر محمود درويش، لهما دلالات مختلفة، ولكن دلالتهما المركزية هي الحياة والموت، بل إن الأخضر يرمز إلى الذات الشاعرة. انظر: حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:41، ص:51. أما اللون الأزرق فيوظفه درويش في سياق الأبدية، فيصفه بالأزرق الأبدي.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:10.

أرى. أنا مَنْ رأى"[1].

– "كان ثقب في جدار السور يكفي

كي تعلّمك النجومُ هواية التّحديق

في الأبديّ...

[ما الأبديُّ؟ قلتُ مخاطبًا نفسي]"[2].

إنّ كلَف درويش بالأبدية – وهي فكرة مركزية في النصوص الدينية السماوية، ذات حضور أساسيّ في الأساطير الشرقية القديمة – واستلهامه تجليات هذه الفكرة يعيد إنتاجها شعريًّا برؤية فنية جمالية، جعله لا يقفُ بها عند تخومِ مقولاتها المباشرة، وإنما يضعها في صيغة تساؤل العارف:"ما الأبديّ قلتُ مخاطبًا نفسي"؛ ليضع فكرة الأبدية في صيغة تساؤل، لا ليبحث لها عن جواب، ولكن ليعبر عن دهشة الأنا أمام هذه الفكرة الخالدة.

وهذا يعني أنّ درويش يستدعي فكرة الأبدية لتعميق دلالاتها جماليًّا؛ فالشعرَ لدى درويش تجربة إنسانية بصيغة المفرد، وكأنّ الشاعر لا يقولُ شعرًا ليحرر ذاته فقط من احتمالات التلاشي، وإنما هو يعيدُ صياغة مفاهيم الوجود والحياة والواقع؛ ليمنحها أبعادا جمالية ومعرفية ووجودية مستقبلية، ولكنها مستلهمة من الماضي، في حركية زمنية مستمرة (هو الزمن الأسطوري)، وليس الزمن إلا بعدا من أبعادها بالإضافة إلى الإنسان، بوصفه شاعرا بجماليات هذا الوجود، وتجلي رموزه وعلاماته.

وكأن الأبدية ليست مجرد مفردة متواترة في شعر درويش، وإنما هي نظام رمزي بمنظورها الديني والأسطوري ترمز إلى فكرة البقاء والدوام والخلود إلى ما لا نهاية، لا بالمعنى الحسي، ولكن بدلالاتها الروحية والكيانية، فالجسد فانٍ، ولكنّ الروح خالدةٌ بوصفها معنى كما تؤكد ذلك الكثير من النصوص الدينية، والدلالات الأسطورية المستلهمة في شعر درويش، ومنها فكرة العود الأبدي[3].

---

1)محمود درويش، **جدارية**، ص:44.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:23.

3) فكرة الأبدية وعلاقتها بالخلود تقعُ في تماسٍّ مباشرة مع دورة الزمن، ويمثل المعجم الزمني – إن صح التعبير – في مدونة درويش حضورا لافتا، كالوقت، والأمس (الماضي)، والآن (الحاضر)، والغد (المستقبل)، ممّا يحتاج إلى دراسته دراسة مستقلة، انظر مثلا: **جدارية**، ص:19، ص:26، ص:39، ص:41، ص:46، ص:49، ص:87، ص:88، ص:95، ص:97. وانظر كذلك: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:103، ص:104، ص:105، ص:106، ص:130، ص:131، ص:138. ولكننا نحاول أن نشير إلى ما له علاقة بالمعجم

كما أن العنقاء ترمز – فيما ترمز إليه – إلى التفرد والإخصاب الذاتي؛ بمعنى أنها تخلقُ عنقاء جديدة من عنقاء محترقة، وهذا ما يشير إلى توالد الأنا توالدا أسطوريا فهذه"الصفات العجيبة تستدعي النظر إلى (هذا الطائر)، وإلى وظيفته، وما يرمز إليه في المخيال الجماعي، إنه الإنسان الطامح إلى الخلود المتسامي إلى آفاق تتجاوز منزلته البشرية"[1].

د – الأنا الغنائي:

يرى نور الدين الحاج أن الغنائية مفهوم إشكالي، وله عدة تصورات كلاسكية، ويمكن إيجازها في أنها ضرب من الشعر المعد للغناء بصحبة الموسيقى، ثم أخذت صفة الغنائي تطلق على الشعر الذي يصور ما يجيش في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر وانفعالات شخصية، وللقصيدة الغنائية سِمَاتٌ – حسب صبحي حديدي – تتلخص في كونها تعتمد الإيجاز؛ بمعنى قدرتها على إيجاز التجربة الإنسانية، وحضور ضمير المتكلم المفرد، وقوة التأثير، وكونها ذاتية التعبير، وعالية التركيز[2].

ولكن مفهوم الغنائية لم يقف عند تعريفها الكلاسيكي، وإنما أصبح لها تصورات معاصرة، تتمثل في كونها – حسب ميشال مولبوا – "تعني رغبة الذات في الخروج من أصلها، ومن العالم؛ لترحل مغامرة في اللغة، وهي أيضا تترجم حاجتنا إلى اللغة؛ لأنها سبيلنا إلى التعرف على ذواتنا، وعلى وجودنا، وهي قدرة اللغة على جعل

اللغوي المرتبط بالفضاء الأسطوري، كالأبدية، والأزلية، والسرمدية. فالأسطورة – حسب شتراوس – تشير دائما إلى وقائع يُزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد، ولكن قيمتها تكمن في أن النمط الخاص الذي تصفه يكون غير ذي زمن محدد، إنها تفسر الحاضر والماضي، وكذلك المستقبل. لمزيد التوسع انظر: كلود ليفي شتراوس، **الأسطورة والمعنى**، مقدمة المترجم شاكر عبدالحميد، ص:6 وما بعدها. وفي هذا السياق يقول درويش في ديوان **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:158: "تلك آثارنا قال من كنته: ههنا يلتقي زمنان ويفترقان، فمن أنت حضرة الآن؟ قلتُ: أنا أنت لولا دخان المصانعِ. قال: ومن أنت في حضرة الأمس؟ قلتُ: أنا نحنُ لولا تطفُّلُ فَعْلِ المضارعِ. قال: ومن أنت في حضرة الغد؟ قلتُ: قصيدة حب ستكتبها حين تختار أنت بنفسك أسطورة الحبِّ". ويقول درويش في ديوان **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:72: "ماذا أريد من الأمس؟ ماذا أريد من الغد؟ ما دام لي حاضرٌ يافعٌ أستطيع زيارةَ نفسي، ذهابا إيابا، كأني كأني. وما دام لي حاضرٌ أستطيعُ صناعةَ أمسي، كما أشتهي، لا كما كان. إني كأني. وما دام لي حاضرٌ أستطيع اشتقاقَ غدي من سماءٍ تحنُّ الى الأرض ما بين حربٍ وحرب".

1) محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:336. كما تظهر العنقاءُ في شعر درويش "مُعادِلاً رمزيًّا لأوزيريس، وهو الذي أبان لنا جرد نصوصه عن كلف باستخدامها دالاّ، ولا ريبَ عن كلَف مماثلٍ بدلالتها". انظر: محمد علي الموساوي، **الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص:490.

2) انظر: نور الدين الحاج، **الأنا الغنائي في لماذا تركت الحصان وحيدا**، ص:17، وأيضا ص:18.

الذات تقيم مسلكا إلى المطلق، وهي أيضا تعبر عن وعي الذات بحدود منزلتها وبقصورها عن امتلاك حقيقتها، كما تكشف عن سعيها الدؤوب إلى تجاوز هاوية العدم؛ فتغزل باللغة وفيها وجودا بكرا لا يطوله البلى"[1].

وبناء على ما أفضى إليه الجرد الإحصائي لاحظنا أن شعر درويش حافل بحضور ضمير المفرد المتكلم، وهذا ما يحيل على حضور الأنا الغنائي، ويرى نور الدين الحاج "أنّ الضمير المفرد المتكلم هو الطاغي على الشعر الغنائي، بيد أن هذا الضمير لا يمكن – بأي حال – أن يكون عنصرا محددا لهذا الجنس، فالأنا الغنائي لا يقول "أنا" دائما؛ ليشير إلى ذاته، فقد يستعمل ضمير المتكلم الجمع حين يتحد بالجماعة؛ ليعبر عن مشاغل هذه الجماعة وقضاياها، فيكون صوتا لها، كما يمكن أن يتقنع بضمير آخر قد يكون "أنت"، أو "هو"، دون أن يحيل أحد هذين الضميرين على آخر منفصل عن الذات المتلفظة"[2].

ويبدو ضمير الأنا الغنائي في بعده الذاتي كما يستعمله درويش في كثير من المواضع لا يحضر منفردا بصفته صوتا نرجسيا منطويًا على أبعاد ذاتية محضة، وإنما يتجلى حضورا غنائيا دراميًّا، إذ يبدو مفردًا بصيغةِ الجمع؛ لأنّ"الأنا هو الضميرُ الأثير في الشعر، وربما كان هذا الأمر سببًا في وَسْم الشعر بالذاتي والفردي"[3]. يقول درويش:

- "وكلّما فتشتُ عن نفْسي وجدت
الآخرين. وكلما فتشتُ عنهم لم
أجدْ فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الفرد الحشود؟"4.
- "لا شيء
مما كنت أو سأكون. تنحلُّ الضمائر
كلها. "هو" في "أنا" في "أنت".
لا كلٌّ ولا جزءٌ. ولا حيٌّ يقولُ
لميّتٍ: كنّي!"[5].

---

1) نور الدين الحاج، **الأنا الغنائي في لماذا تركت الحصان وحيدا**، ص:20.

2) **المرجع نفسه**، ص:119.

3) **المرجع نفسه**، ص:78.

4) محمود درويش، **جدارية**، ص:23.

5) **المصدر نفسه**، ص:27.

فالأنا – هنا – في حالة تجلٍّ في الآخر، والآخر في حالةِ تجلٍّ بها، والذّات في تفرّدها متعددةً بآخرها؛ لأنّ تعدّد الأنا نابعٌ من حالة إصغاء للوجودي الإنساني في تجليه الأبهى في رحلة البحث عن الخلود، و"ليست العنقاء – رمزًا أسطوريا جامعا – هنا طرفا يقيم خارج الأنا الغنائي، وإنما هي أحد أصواته المتعددة، تجلو موقفا من مواقفه المتنوعة، وتكشف رؤية من رؤاه المختلفة"[1].

وكأنّ تعدد الأنا في شعر درويش – ومنها الأنا الغنائي – صورة من صور عودة الأنا إلى نصّها؛ لتكون أكثر اتحادا به، وخلودا معه، في مقابل نأيها عنه، واقترابها – مبكرا – من صوت الأنا الجمعي يوم كان الشعرُ مسكونًا بضمير الجَمْعِ المنفصل، فكان الشعرُ مسؤولية والتزاما أكثر من كونه صوتًا للأنا، وتعبيرا عن رؤاها.

يقول درويش:

- "أنا من يحدّث نفسه:
  من أصغر الأشياء تولد أكبر الأفكار"[2].
- "أنا من رأى. وأنا البعيد
  أنا البعيد"[3].
- "وأنا أريد، أريد أن أحيا..."[4].
- "وأنا أنا، لا شيء آخر
  واحد من أهل هذا الليل"[5].
- "أنا رَجْعُ الكَمَان، ولستُ عازِفَهُ
  أنا في حضرة الذكرى
  صدى الأشياء تنطقُ بي
  فأنطقُ..."[6].
- "ولستُ أنا مَنْ أنا الآن إلاَّ

---

1) نور الدين الحاج، **الأنا الغنائي في لماذا تركت الحصان وحيدا**، ص:135.

2 محمود درويش، **جدارية**، ص:36.

3) **المصدر نفسه**، ص:44

4) **المصدر نفسه**، ص:55.

5) **المصدر نفسه**، ص:76.

6) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:15.

إذا التقتِ الاثنتان:

أَنا، وأَنا الأنثويَّةُ"[1].

- "أنا لا أنا

وأنا لا هو؟..

أنا ابن أبي، وابن أمي... ونفسي"[2].

إنّ هذا الصراع داخل الأنا بين التشظي والانقسام، والاتحاد والالتحام يمثّل شكلا من أشكال هويّة الأنا وماهيتها، وصراعها مع الواقع والمأمول من أجل تعددها وتنوعها، وفي الآن نفسه من أجل تفردها وخلودها. ونعتقد أنّ كل هذه الأنوات وتعددها يعبر عن شغف الذات الشاعرة بحياتها في مقابل موتها، ووجودها في مقابل عدمها، وخلودها في مقابل تلاشيها.

2 - مركزية الاسم:

ويمثل الاسمُ في شعر درويش – بصفته أحد تجليات الأنا – علامة مركزية، ورمزًا أيقونيا للذات الشاعرة، فإنّ "التسمية هي إثبات وجود وإعلان موقف، والتمسك بالاسم هو شكل من أشكال المقاومة يحاول من خلاله الشاعر الحفاظ على هويته، فمن يملك التسمية هو من يملك حقه في رواية تاريخ هذه البلاد، كما أن درويش ينظر للاسم على أنه امتلاك للمعنى، وملء لوجوده الإنساني؛ لذلك نجد هذا الموتيف من بين الموتيفات الأساسية في شعره، والأكثر تكرارا، ولم تخل مجموعة شعرية منه، وقد كان الأكثر ورودا في المرحلة الثالثة من شعره، وبلغ ذروته في مجموعة كزهر اللوز أو أبعد، إذ يسعى درويش إلى تجذير فعل التسمية؛ لأنه يعد ذلك شرطًا بدئيا في تعريف الذات"[3]. فما الدلالات السيميائية التأويلية لتجلي علامة الاسم التي ترجع لعلامة الأنا رجوع الفرع إلى الأصل؟

لا يرد الاسم – هنا – كونه يمثل فعل تواصل اجتماعي بين الذات والمجتمع، وإنما يردُ في سياق التعبير عن الهوية الفردية للذات؛ بمعنى أنه علامة رمزية على الأنا؛ تعبيرا عن وجوده الإنساني في أقسى لحظات الإحساس بالتلاشي والغياب؛ والبحث عن المعنى الكامن في دلالة الاسم على الهوية، بهدف التأكيد على الكينونة، فيكون

---

1) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:44.

2) **المصدر نفسه**، ص:66.

3) حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:87. بلغ تواتر علامة الاسم في شعر درويش 440 مرة.

الاسم هنا علامة متعددة الدلالات، ولكن يمكن إيجازها في علامة جامعة، دالّة على السّموّ والعلوّ في آن معًا على نحو ما نتبيّنه من قول درويش[1]:

- "هذا هُوَ اسمُكَ/
قالتِ امرأةٌ،
وغابتْ في المِمَرِّ اللولبيّ..."[2].
- "هذا هُوَ اسمُكَ/
قالتِ امرأةٌ،
وغابتْ في مَمَرِّ بياضها.
هذا هُوَ اسمُكَ، فاحفظِ اسْمَكَ جَيِّدا!
لا تختلفْ مَعَهُ على حَرْفٍ
ولا تَعْبَأْ برايات القبائلِ،
كُنْ صديقا لاسمك الأُفُقِيِّ
جَرِّبْهُ مع الأحياء والموتى
ودَرِّبْهُ على النُطْق الصحيح برفقة الغرباء
واكتُبْهُ على إحدى صُخُور الكهف"[3].

تنمو فكرة الاسم – هنا — في صيغة اسم الإشارة إليه من قبل امرأة غائبة (قد تكون الحبيبة، وقد تكون إحدى نساء الأساطير)؛ وقد تواترت جملة (هذا هو اسمك) إشارة إلى اكتماله بوصفه رمزا عليه أن يحفظه جيدا، ويكون صديقا له، ويكتبه على صخور الكهف، لكونه أصبح رمزا وليس مجرد هوية شخصية يدلُّ على الذات. لقد"شكَّل الاسم بالنسبة إلى درويش مسكنًا رمزيًا تأوي إليه الذات في أقصى لحظات الوحدة والغربة من أجل

---

1) اختلف اللغويون العرب في أصل اشتقاق الاسم، فـ"ذهبَ الكوفيون إنه مشتق من الوسم، وهو العَلامة، وذهب البصريون إلى أنه مشتقٌ من السُّموِّ والعُلوّ؛ فقال الكوفيون: إنما قلنا إنه مشتق من الوسْم؛ لأنّ الوسْم في اللغةِ هو العَلامَة، والاسمُ وسْمٌ على المسمّى، وعَلامةٌ له يُعرفُ به". انظر: عبدالرحمن بن محمد الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، القاهرة: دار الفكر، (د.ت)، ص:6. وتناول الجاحظ أصناف الدّلالات اللغوية وغير اللغوية، وأبرزها في خمسةِ أصناف، وذكر منها دلالة الخَطّ، ورسم الحروف، وعدّها في الرتبة الثالثة، ومدارها على رسم الألفاظ وكتابتها، ودلالة الخط كما يقول الجاحظ:"القلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغابر الحائن، مثله للقائم الراهن، والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان". انظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج:1، ص:80.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:9.

3) **المصدر نفسه**، ص:15، ص:16.

تأكيد هويتها وتأبيد وجودها، وبنى أسطورته الشعرية الشخصية، فجاءت العودة إلى الاسم باعتباره هوية الذات والمسكن الرمزي للكائن"[1].

- "يا اسمي: سوف تكبَرُ حين أَكبَرُ
سوف تحمِلُني وأَحمِلُكَ
الغريبُ أَخُ الغريب..
يا اسمي: أَين نحن الآن؟
قل: ما الآن، ما الغَدُ؟
ما الزمانُ؟ وما المكانُ؟
وما القديمُ؟ وما الجديدُ؟"[2].
- "نحن
الذين نُعَمِّرُ الأرضَ الجميلةَ بين
دجلةَ والفراتِ ونحفَظُ الأسماءَ"[3].
- "ولا شيء يبقى على حاله...
كل نهر سيشربه البحر
والبحر ليس بملآن،
لا شيء يبقى على حاله
كل حي يسير إلى الموت
والموت ليس بملآن،
لا شيء يبقى سوى اسمي المذهب
بعدي"[4].

يلجأ درويش إلى أن يجرد من ذاته كائنا رمزيا – هو اسمه – ويخاطبه ويحاوره، ويطرح عليه تساؤلاته الكبرى، وهواجسه، وشعوره بالاغتراب؛ ليكون الاسم رفيق دربه في مأزق الوجود الإنساني، ومع أنه يقرُّ بحتمية الفناء

---

1) مصطفى الغرافي، **خطاب الموت في جدارية محمود درويش: رثاء استباقي لذات حدّقت في الموت طويلاً**، ص: 42.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:16.

3) **المصدر نفسه**، ص:82.

4) **المصدر نفسه**، ص:90.

للجسد، فكل شيء يسير إلى الموت، ولكن لن يبقى سوى "اسمه المذَهّب" الذي يحمل معنى وجوده خالدًا لا يبلى، ودرويش إذ يسمّي ذاته، أو يصفها بتلك الصفات مقابل كل حرف من حروف اسمه لا يرومُ الانتهاء بها إلى معنى محدد كامن في اللغة، وإنما يرمي إلى انتزاعه من صيرورته التعيينية، وسياقه الزمني؛ لكي يجعل منه جوهرا أسطوريا غير متصل بزمان أو مكان، إنه محاولة لأسطرة الذات من من منظور التسمية.

لقد تمثّل حضور الاسم في شعر درويش على طول تجربة الشعرية في شكلين اثنين يعبران عن مرحلتين اثنتين من مراحل تطوره الفني في النظر إلى الاسم لكونه رمزا، تجلى الاسم في مرحلته الأولى دالاً على انشطار الأنا بين كونه شاعر المقاومة والقضية، وصوتًا للأنا الجماعي في عنفوان الثورات، والأنا الفردي المعبر عن صوت الذات، وهنا الاسم "بديلا حقيقيا عن درويش نفسه بوصفه إنسانًا له اهتماماته، وتفاصيل حياته"[1].

وقد ضاق درويش ذرعًا بذلك، فعبّر عن ضيقه بعدة أشكال شعرية ونقدية، وعدَّ ذلك تنميطًا لأناه الشاعرة في محفل وجودها الإنساني والجمالي، وقد صرخ قائلا:

- "أما أنا فأقول لاسمي: دعكَ مني
  وابتعد عني، فإنّي ضقتُ منذ نطقت
  واتسعت صفاتك! خذ صفاتك، وامتحن
  غيري..."[2].

ويرجع جابر عصفور نزعة درويش إلى التمرد على الاسم الممثل لصوت الجماعة إلى الرغبة في "التمرد على الآخرين الذين اختارهم للمسمى به، وذلك على نحو يبدو معه تمردا على صوت الأب في تفسيرات جاك لاكان لفرويد، أو تمردا على الآخرين الذين هم الجحيم الذي ينسرب إلى الأنا، بمعنى أو آخر، فتتمرد عليه – عليهم – بالمعنى الوجودي؛ كي تكتمل حريتها"[3].

أما الحضور الآخر للاسم فقد تجلى في اتحاد الاسم بمسماه؛ بمعنى أن الاسم أصبح صوتًا حقيقيا للأنا؛ كما نلمس ذلك في الفترة الأخيرة، وهو علامة على تصالح الأنا مع ذاتها، او انسجام الشاعر ووجوده معًا في رؤية كلية مطلقة لمعنى الشعر والوجود والأنا، وهذا ما أطلق أجنحة الأنا في التعبير عن كينونتها ديوانًا إثرَ ديوانٍ منذ **لماذا تركت الحصان وحيدًا** (1995م)، مرورا **بسرير الغريبة** (1999م)، حتى **لا أريد لهذي القصيدة**

---

1) صفاء المهداوي، **الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيوثقافية في دواوينه من (1995م – 2008م)**، ص:117.

2) محمو درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:75.

3) جابر عصفور، **تجليات القرين، مجلة العربي**، الكويت: العدد 588، نوفمبر 2007م، ص:77.

أن تنتهي (2009م)، وهو ما يعبرُ عن تحرر الأنا من صوت الكثرة، والالتصاق بالفردية والتّفرد، كما في **جدارية** (2000م)، فالأنا تصبح هي عين الاسم، ومنطلق إعادة التكوين في الواقع وفي الأبجدية، يقول درويش:

- "واسمي، وإن أخطأتُ لَفْظَ اسمي
بخمسة أَحْرُفٍ أُفُقيّةِ التكوين لي:
ميمُ/ المتَيَّمُ والميتَّمُ والمتمِّمُ ما مضى.
حاءُ/ الحديقةُ والحبيبةُ، حيرتانِ وحسرتان.
ميمُ/ المغَامِرُ والمعدُّ المسْتَعدُّ لموته
الموعود منفيّا، مريضَ المشْتَهَى.
واو/ الوداعُ، الوردةُ الوسطى،
ولاءٌ للولادة أَينما وُجدَتْ، وَوَعْدُ الوالدين.
دال/ الدليلُ، الدربُ، دمعةُ
دارةٍ دَرَسَتْ، ودوريّ يُدَلِّلُني ويُدْميني/
وهذا الاسمُ لي...
ولأصدقائي، أينما كانوا، ولي
جَسَدي المؤَقَّتُ، حاضرا أم غائبا...
ولي
ما كان لي: أَمسي، وما سيكون لي
غَدِيَ البعيدُ، وعودة الروح الشريد
كأنَّ شيئا لم يَكُنْ
وكأنَّ شيئا لم يكن
جرحٌ طفيف في ذراع الحاضر العَبَثيِّ...
والتاريخُ يسخر من ضحاياهُ
ومن أَبطالِهِ...
يُلْقي عليهمْ نظرةً ويمرُّ...
هذا البحرُ لي
هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي

واسمي – وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت –

لي.

أَما أَنا – وقد امتلأتُ

بكُلِّ أَسباب الرحيل –

فلستُ لي.

أَنا لَستُ لي

أَنا لَستُ لي..."[1].

يعبر هذا المشهد عن أجلى مستويات توتر الاسم بصفته علامةً على الأنا، والاسم هنا ليس بمعناه اللفظ الممثل للهوية المدنيّة (محمود)، ولكنه الاسم بمعناه التكويني، هذا التجلي المكثف لحضور الاسم في تراجيديا غنائية، يعيدنا إلى استحضار مدونة الأسماء التراجيدية في الزمن الأسطوري.

وأوّل ما يطلع علينا من عمق الأساطير هومير في التراجيديا الإغريقية، وتموز في التراجيديا البابلية، وجلجامش في التراجيديا السومرية، وكأن درويش بترميزه للاسم يعيد صياغة أناه الشاعرة؛ لينقش حضورها في جداريته التي كانت استعادة لما تهشّم من الذات في مواجهة الموت، وما تلاشى منها في الماضي؛ لذا نلمسُ إصراره على إعادة بناء أسطورته، وضمّ أجزائها المبعثرة؛ ليتألف منها كيانًا وجوديًا ومستقبليًا ينفتح على الكوني والإنساني، فـ"الحرف بذرة التكوين اللغوي، ونواة تفجير المعنى الشعري، يعاقره الشاعر، فيبني له عوالم، ويقيم له وجودا"[2].

وتجلي الاسم علامة سيميائية يدفعنا إلى التساؤل عن السيرورة التأويلية المنطوية في ثنايا تقطيع حروف الاسم، وتوزيعه توزيعًا هجائيا بما يشبه الفسيفساء الهجائية التي يشتقُّ منها درويش معنى لذاته ووجوده؛ ولذا نراه يشتق من حروف اسمه دلالات غير مستقرة؛ إذ يمنح الحروف طاقات إيحائية تفيض بالدلالات الرمزية المضاعفة، فالميمم تنفتح على الحاء، والحاء تحيل على الميم في توتر شعريّ لا يستقر تدافعه إلا عند تخوم الواو والدال، فهذه الحروف دوالٌّ رمزيّة لمدلولاتٍ وجوديّة وذاتية، وليست مجرد حروف تركيبيّة تشير إلى الاسم في معناه اللغوي التعييني، إذ تغدو الحروف صيغةً شعريّة لمعانٍ لا متناهيّة لكائنٍ لا يطمئنُّ إلا إلى الأبجدية بصفتها بيتًا للوجود.

---

1) محمو درويش، **جدارية**، ص:101 – ص:105.

2) جريدي المنصوري، **غواية الحرف في الوجود الشعري: قراءة في شعر محمد الثبيتي، ومحمود درويش**، مجلة علامات في النقد، جدة، ج:72، مج:18، صفر 1432هـ، فبراير 2011م، ص:255.

وسنحاول أن نقف عند دلالات هذا التوزيع الهجائي لحروف الاسم؛ لنقدّم ثلاث مقاربات، يمكن إيجازها في الآتي:

أولا: الاسم علامة رمزية على الخلود في ذاكرة الزمن:

يرى مصطفى الغرافي أن درويش حاول أن ينقش اسمه في ذاكرة الزمن، بتفكيك مكونات الاسم في تشكيل لغوي فاتن، يستدعي إلى الذهن نظرة الثقافة العربية إلى سحرية الحرف الذي ينطوي على خواص غامضة تتصل بالمقدَّر والمكتوب في الغيب، وينطوي هذا التفكيك على دلالات رمزية وإيحائية تومئ إلى شاعر عاشق منكسر قريب من تخوم الموت الذي يتهدد وجوده الجسدي[1].

ثانيا: الاسم فضاء كوني مستوحى من رمزية السيد المسيح:

بينما يرى خليل الشيخ أن تقطيع حروف الاسم هجائيا، ليصنع منه درويش فضاء كونيّا يتولد من مشهد يحكي معجزة للسيد المسيح الذي يرتبط إيقاع حياته بمدن فلسطين، ويمتزج خطاب درويش الشعري برموز الخصب والبعث أوزريس وتموز، وثمة ايماءات إلى عاشق منكسر، حائر، حزين قريب من تخوم الموت، تقف مسافة غير قابلة للتخطي والتجاور بينه وبين حلمه، وإلى شاعر يبحث عن زمن ضائع، ومكان ممعن في الترحال مسكون بلحظة طللية، تمحو المسافة الفاعلة بين الذات والموضوع، وإلى امرأة تجمع بين السماوي والأرضي والأنوثة المتشحة بدلالات رمزية[2].

ثالثا: الاسم تكرار صوتي وتشكيل إيقاعي:

وأخيرا يرى عاطف أبوحمادة أن الأمر يتعلق بفكرة الإيقاع الصوتي المتضافر مع صوت آخر، او مع مجموعة من الأصوات المساندة التي يشكل اجتماعها في موضع معين إيقاعا قويا يسيطر على موضع حضورها، كما يعلن تمسكه بحقه الإنساني في هذا الوجود، فيلتفت الشاعر إلى اسمه الذي سوف يخلد، وإن غاب الجسد، فيعيد ترتيبه بشكل جديد في إشارة إلى التجذر والخلود في الوجود. وهكذا استطاع تحويل اسمه إلى طاقة إيقاعية هائلة[3].

ويطلق الحرف – كما في اللغة – على الجزء الدال على الكلّ، فهو يطلق على القصيدة مثلا، وكان المتصوفة يعدون الحرف هو اللغة برمتها، ولجوء درويش إلى هذا الإجراء التشكيلي محاولة منه أن يتجاوز بالحرف

---

1) مصطفى الغرافي، **خطاب الموت في جدارية محمود درويش: رثاء استباقي لذات حدّقت في الموت طويلاً**، ص: 42.

2) خليل الشيخ، **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها**، ص: 123.

3) عاطف أبوحمادة، **البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، فلسطين، العدد 25، أيلول 2011م، ص:65.

بعده التركيبي؛ ليصبح علامة رمزية وشكلا من أشكال التعبير عن الأنا في صيغة جديدة، وليست بصيغتها السابقة؛ وبهذا تستحيل الحروف من كونها بنية نحوية لها علاقة بتركيب الاسم إلى بنية تكوينية ترتبط بإعادة تعريف الأنا، وإعادة تشكيليها جماليا ووجوديا في محاولة لربط الأنا بالوجود عبر حروف الأبجدية. ويلجأ درويش إلى هذا التشكيل الهجائي رغبة منه في وضع حروف اسمه في لوح الأبجدية الدرويشية، وهي دلالة رمزية لها كيانها الأسطوري المرتبط بالأبجديات الكبرى كالسومرية والمسمارية.

فلا يعيد درويش تعريف الاسم بالرجوع إلى دلالة المعجم، واستثمار معناه اللغوي والنحوي وحسب، ولكنه يستلهم من صورة الحرف سيرورة تأويلية لا متناهية موظفا حرف الميم بوصفه مفتاحا تأويليا؛ لتقوم بقية الحروف بنشاطها الرمزي، لا تصبح فواعل لغوية ومعجمية، وإنما دلالات سيميائية تقوم على الإيحاء الرمزي؛ لما تمثله من طاقة إيحائية يقصد منها التأكيد على انتشار الأنا في الوجود انتشارا لانهائيا يبدأ بحرف الميم، ولا يتوقف عند حرف الدال، فالحرف يبقى بلا دلالة إذا لم يدخل في شبكة رمزية تتجاوز الخط والرسم إلى معنى المعنى، وكأن درويش يقوم بمهمة خلق الأنا في الأبجدية، وليس فقط التعبير عنها.

ودرويش، إذ يوظّف دلالة الخط إلى جوار دلالة اللفظ – بالتعبير الجاحظي – يحاولُ تكثيف الدلالات الرمزية لغوية كانت وغير لغوية عبر تشكيل مشهدية سيميائية؛ رغبةً في إقامة مشروع وجوده في أبجديته، مثلما أقامها هومير في إلياذته ترحلا في أقاصي الخلود في حروف الأبجدية رسمًا وتشكيلا، فالحرف دالٌّ يحيل على البقاء والخلود، وتثبيته بالرسم والكتابة يمنحه رمزية التجاوز للراهن والوقتي إلى أن يُصبح دلالة مطلقة تتجاوز كل مكان وكل زمان، فالخط إذن علامة، وليس مجرد حرف[1].

ولأنّه توجدُ منطقة فراغ دلالي بين الاسم والمسمّى سعى درويش لتأسيس تسمية شعرية جديدة لذاته مشتقة من دلالات حروف اسمه، وبنيتها الهجائية، إنما هي محاولة انطولوجية لإعادة صياغة الأنا شعريا وجماليا، فإعادة تعريف الاسم بجزء من تكوينه محاولة في ترميزه، والترميز لا ينهضُ على عنصر المطابقة أو المشابهة، فالتعريف الهجائي لحروف الاسم ليس أيقونة عن الاسم، أو تعيينًا له؛ ولذا فهو ليس تسمية، وإنما هو فعّالية رمزية يوظفُ درويش من أجلها الاسم هجائيًا بصفته بنية خارجية، كما يوظّفُ اللغةَ بصفتها رؤيةً داخلية، أو بمعنى أكثر دقة بصفتها بنية وجودية، فالكلام عن الموجود يحضره إلى وجوده تصريحًا أو تلميحًا.

---

1) كأن درويش إذ يستلهم من حروف اسمه كل هذه المعاني الأسطورية يمنحه دلالات رمزية تحيل على تاريخ الخط والكتابة الإنساني كما ظهرت في أطوارها الأولى في الكتابة المسمارية والأبجديات الطينية في الحضارة السومرية والفرعونية، حيث نجد اهتماما بالكتابات والنقوش والإشارات الرمزية ذات الدلالات المتعلقة بالخلود.

3 – اللغة بوصفها وجودا:

إذا كانت اللغةُ – أساسًا – نظامًا رمزيًّا، وهي – حسب كاسيرر – أداة الإنسان الأولى في التعقل والتّخيل، فإن ارتباطها بالأسطورة أمرٌ حتمي؛ فكلاهما نظام رمزي انطلاقًا من فلسفة الأشكال الرمزية، فكما أنّ اللغة ترميز للفكر، هي كذلك مكون رئيسي في إنتاج الرمز الأسطوري بسحر الكلمة، وقوة الاستعارة، فيتفاعلُ اللغويُّ مع الأسطوري، فتصبح اللغة وسيلة تعبير، والأسطورة طريقة تفكير، ومن تفاعلهما يتبلور التفكير الرمزي، وهو ما يمثل قمة التصور الفلسفي والتعبير الأدبي.

ويرى كاسيرر أنّ "العمق الروحي للغة وقوتها يبدو جليا في حقيقة أن الكلام نفسه هو الذي يمهد الطريق للخطوة الأخيرة التي يسمو بها هو نفسه، ويتمثل هذا الإنجاز الأصعب والأخص من طريق مفهومين أساسيين قائمين على اللغة، وهما: مفهوم الوجود، ومفهوم الذات"[1].

وانطلاقًا من مقولة أن الفكر واللغة لا ينفصلان، تتبدّى العلاقة بين الذات واللغة، فالإنسان يتشكّلُ "من حيثُ هو ذاتٌ في اللغةِ وباللغةِ، إذ هي وحدَها التي تؤسّسُ مفهوم الأنا ضمن واقعها الذي هو واقع الوجود"[2].

ويرى الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر أن اللغة لا تنفكُّ عن الوجود الإنساني، وهي تعبير عن كينونته، وبيت وجوده، فالإنسان بدون اللغة لا يمكن أن يحقق وجوده وكينونته، لأنّ "ماهية الإنسان – بوصفه كائنا أنطولوجيا – قائمة فيها؛ لكونه مكتنفًا داخلها وبها"[3].

وتحتلُّ اللغة – والشعر مظهر تجلّيها وتحقّقها – مركز التفكير الفلسفي لدى هيدغر، فاللغة "لا تكتفي بالتعبير عن حقائق الكون، بل هي تنتج هذه الحقائق، فتجربتنا للحياة هي تجربة لغوية أساسًا، وهي ليست مجرد وسيلة للتخاطب، بل هي مجال تحقيق الكيان الإنساني، والارتقاء به إلى الأعالي، بل إن إنسانية الإنسان رهنٌ

---

1) أرنست كاسيرر، **اللغة والأسطورة**، ص:13. انطلاقا من نظرية الأشكال الرمزية كاللغة والثقافة والأسطورة، يرى – كاسيرر – أن بين اللغة والأسطورة قرابة كبيرة، فعلاقتهما في المراحل الأولى من الحضارة الإنسانية جد وثيقة، وتعاونهما أمر واضح؛ حتى ليستحيل أن نفرق إحداهما عن الأخرى، غير أنهما فرعان متمايزان من جذر واحد، وحيثما ألفينا الإنسان وجدناه يملك القدرة على الكلام كما نجده يقوم بوظيفة خلق الأسطورة، فاللغة بطبيعتها مجازية، وحين تعجز عن أن تصف الأشياء بطريقة مباشرة تجنح إلى وصفها بوسائل غير مباشرة، فالعقل البدائي ينظر إلى اللغة والأسطورة على أنهما شيء واحد قائم على تجربة إنسانية عامة ومبكرة. لمزيد التوسع انظر: محمد سبيلا، وعبدالسلام بنعبد العالي، **دفاتر فلسفية: اللغة**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط:4، 2005م، ص:13. وانظر: محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ص:546.

2) محمد سبيلا، وعبدالسلام بنعبدالعالي، **دفاتر فلسفية: اللغة**، ص:74.

3) أحمد علي محمد، ومازن سليمان، **جماليات اللغة والشعر عند مارتن هيدجر**، ضمن: مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سورية، اللاذقية، مج: 30، العدد 1، 2008م، ص:231.

بممارسته للنشاط اللغوي، واللغة هي كذلك موئل انكشاف الحقيقة؛ ولذلك يهبها هيدغر بعدا أنطولوجيا محايثا للوجود الإنساني، وهي من ثمة تتقدم على الوجود الفرداني"[1].

وتنبع فلسفة هيدغر حول اللغة والشعر من منطلق رؤيته للإنسان بأنّه كائن لغويّ، وليس فقط كائنا عاقلا كما في الفلسفة اليونانية القديمة، واللغة لدى الإنسان وسيلة فهمه للوجود؛ لأنّ "اللغةَ هي في مجموعِها بيتُ الوجودِ، ومخبأُ ميلاد الإنسان"[2].

انطلاقا من هذا المفهوم الأنطولوجي للغة تتجلى لغة درويش، فليست هي مجرد تشكيل لغوي جمالي، بل هي ضاربة الجذور في التشكل الوجودي للذات الشاعرة؛ لذا تحضر اللغةُ في شعره علامة مركزية، لا بصفتها وسيلة تعبير وحسب، وإنما بصفتها علامة على الذات في أسمى تجلياتها وقد برزت هذه العلامة بشكل كبير في المرحلة الثالثة منذ مطولته مديح الظل العالي عام 1983م، وكأن اللغة عند درويش فعلَ خلقٍ يؤكد حضوره المسلوب في المكان والتاريخ[3].

ودرويش دائم الإقامة في اللغة يتشكلُ فيها ويعيد تشكيلها، يتحررُ من سلطتها ويحررها من سلطة التاريخ الزمني، هي رحمُ ولادته شعريا وهو خالقها؛ ولذا فلغته هي علامة وجوده، وليست مجرد أداة تعبير، وأهم سماتها الفنية الإيحاء، فلغته مثلما هي ذاته في حالة انبعاث وانبثاق، ولها قدرة تأسيس الكيان، لذا كان درويش متماهيًا مع لغته، يروي بها ذاته مثلما تُروى الأساطير، وكأنه يحيل ذاته إلى مرويّ أسطوري ملحمي، كما في الأساطير والملاحم، ولا يتحقق ذلك الوجود إلا في اللغة/القصيدة، يقول:

- "خضراء أرض قصيدتي خضراء

يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن، كما هي في

خصوبتها.

ولي منها: تأمل نرجس في ماء صورته

---

1) محمد بن عيّاد، **دروب السيمياء**، (كتاب جماعي)، ص:9، ص:10.

2) إبراهيم أحمد، **هيدجر وإشكالية الفهم اللغوي للوجود**، ضمن كتاب من إعداد وتقديم مخلوف سيد أحمد، **اللغة والمعنى: مقاربات في فلسفة اللغة**، (تأليف مشترك)، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط:1، 1431هـ/2010م، ص222.

3) انظر: حسين حمزة، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص:450. تواترت علامة اللغة في شعر درويش 149 مرة، وكانت ترمز في الماضي إلى الوطن والذاكرة والأصل، كما أن اللغة عند درويش هي القدرة على تعرية الواقع، وهي المعادل للأرض "الأرض تورث كاللغة"، وهي رمز للحرية. انظر: **المرجع نفسه**، والصفحة نفسها.

ولي منها: وضوح الظل في المترادفات

ودقة المعنى...

ولي منها: التشابه في كلام الأنبياء

على سطوح الليل

لي منها: حمار الحكمة المنسيُّ فوق التل

يسخر من خرافتها وواقعها...

ولي منها: احتقانُ الرمز بالأضدادِ

لا التجسيدُ يُرجِعُها من الذكرى

ولا التجريدُ يرفَعُها إلى الإشراقة الكبرى

ولي منها: "**أنا" الأُخرى**"[1].

إن درويش يستنبتُ ذاته في اللغة، ويمنحها بعدًا أسطوريًّا، فتصبح لغته وقصيدته صوتًا غنائيًّا. ويشكل فعل الخصوبة والاخضرار، وتأملات النرجس – إضافةً إلى حضور عناصر جمالية في اللغة كالمترادفات والأضداد، والتجسيد والتجريد – فضاء لتكريس الأنا جماليا في فضاء اللغة وجوديا، فاللغة — حسب درويش هي "**أناهُ الأخرى**"، وهي التي "تدلُّ على الحضور الإنساني في التاريخ، وهي أكثر جوهرية من كونها وسيلة اتصال، ووسيلة تعبير، فهي سلاحي للدفاع عن حقي في الوجود". حسب تعبير درويش ذاته[2].

وقد تواترت العلامات التي تشير إلى حضور اللغة في وعي درويش – إن لغوية أو غير لغوية – حضورا لافتا للانتباه ومعبرا عن وجوده، وهذه المشيرات من الكثافة والحضور بحيث تعدُّ تعبيرات رمزية لتحقيق الأنا في اللغة وإظهار وجودها، مثل (لغتي، وحرف الضاد، وحرف الياء، والكلمات، والكلام، واللغة، والقول، والقافية وحرف الألف، والأبجدية، وأسطورية لغتي، والنشيد، والضاد، وحروف الهجاء، والنطق، وحروف الأبجدية، والفصحى، والأبجدية). ولكنّ التواتر الأبرز تمثّل في استعمال درويش تعبير "لغتي" في أسلوب ندائي استنهاضي بشكل مكثّف في إشارةٍ إلى التشبّث باللغة والأبجدية معادلا رمزيا للأنا؛ لكون اللغةِ تعبيرا عن كونية الأنا وتشكيلاً

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:41.

2) صفاء المهداوي، **الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيوثقافية في دواوينه من 1995م – 2008م**، ص:186.

لحضورها الوجودي في الزمن الأسطوري. ويمكن التمثيل لذلك ببعض النماذج التي تجسّد ذلك الحضور من خلال الشواهد النصية الآتية[1]:

- "نسيت الكلام

أخاف على لغتي

فاتركوا كل شيء على حاله

وأعيدوا الحياة إلى لغتي!"[2].

- "بعد هذا الغياب الطويل...

أُريدُ الرجوعَ فَقَطْ

إلى لغتي في أقاصي الهديل

تقول ممرضتي:

كنت تهذي طويلا، وتسألني:

هل الموت ما تفعلين بي الآن

أم هو موت اللغة؟"[3].

- "وينفض عن هويته

الظلال: هويتي لغتي أنا لغتي. أنا... وأنا.

---

1) يمثل حضور اللغة بوصفها علامة على الذات، وتعبيرا عن وجودها محورًا إشعاعيًّا واستقطابيا يستدعي إليه جملة من العلامات اللغوية، ولكننا سنكتفي ببعض الشواهد، ونحيل على بعض الصفحات في مدونة الدراسة. انظر: جدارية، ص:22، ص:23، ص:61، ص:71، ص:72، ص:76. وانظر كذلك: لا تعتذر عما فعلت، ص:17، ص:18، ص:73، ص:113، ص:114. وانظر كذلك: كزهر اللوز أو أبعد، ص:47، ص:63، ص:122، ص:123، ص:163. وانظر كذلك: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص:19، ص:32، ص:117، ص:137، ص:138.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:66.

3) **المصدر نفسه**، ص:67.

أنا لغتي. أنا المنفيُّ في لغتي"[1].

- "يا لغتي ساعديني على الاقتباس

لأحتضن الكون. في داخلي شُرْفَةٌ لا

يَمُرّ بها أَحَدٌ للتحيَّة. في خارجي عالم

لا يردُّ التحيُّة. يا لغتي! هل أكون

أنا ما تكونين؟ أم أنت – يا لغتي –

ما أكون؟ ويا لغتي درّبيني على

الاندماج الزفافيّ بين حروف الهجاء

وأعضاء جسمي – أَكن سيّدأ لا صدى.

دَثّريني بصوفك يا لغتي، ساعديني

على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف. لِدِيني

أَلِدْك. أنا ابنك حينا، وحينا أبوك

وأمك. إن كنتِ كنتُ، وإن كُنْتُ

كنتِ. وسمّي الزمان الجديد بأسمائه

الأجنبّيةِ يا لغتي، واستضيفي الغريب

البعيد ونثْرَ الحياة البسيطَ لينضج

شعري. فَمَنْ – إنْ نطقتُ بما ليس

شعراً – سيفهمني؟ من يكَلّمني

---

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:159.

عن حنينٍ خفيٍّ إلى زمن ضائع إن

نطقتُ بما ليس شعراً؟ ومن – إن

نطقت بما ليس شعراً – سيعرف

أرض الغريب؟"[1].

- "حرا كما يشتهيني الضوء، من صفتي

خلقت حرا ومن ذاتي ومن لغتي"[2].

تحضرُ اللغة في النماذج النصية السابقة فعلَ خلقٍ وكينونة تأوي إليها الأنا بوصفها بيت الوجود؛ ولذا يكثّف درويش النداء أسلوبًا تعبيريّا في استحضار رمزي للغة؛ لإنقاذ الذات من هاويتها وجحيمها الوجودي المحاين؛ لتعيشَ في فضاء اللغة الأسطوري، يقول درويش:

– "أسطوريّة لغتي"[3].

وليمنحَ اللغة بعدًا خارج الزمن التاريخي؛ فتصبح اللغة بنية خارقة مشاكلة لبنية الأنا في بُعْدها الأسطوري، وفي امتدادها وخلودها، وفي مواجهة سلطة الموت المؤقت بصفته حتمية، لا تنكشف الأنا أمام موتها عارية، وإنما متماهية بوجودها الرمزي في اللغة، فهي ما يستحق الحياة بالمعنى الرمزي للعود الأبدي:

– "فاتركوا كلّ شيءٍ على حاله

وأعيدوا الحياة إلى **لغتي!**"[4].

– "لا أريد الرجوع إلى أحدِ

لا أُريدُ الرجوعَ إلى بلدِ

بعد هذا الغياب الطويل...

---

1) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:123، ص:124.

2) محمود درويش، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص:147.

3) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:113.

4) محمود درويش، **جدارية**، ص:66.

أُريدُ الرجوعَ فَقَطْ

إلى **لغتي** في أقاصي الهديل"[1].

ليس ثمة فاصلٌ أو فراغ – إذن – بين الأنا ولغتها، فهي ملاذ الوجود الإنساني، وتأكيد درويش على فعل الرجوع/العودة هو تأكيد على امتداد الأنا وخلودها في الأقاصي؛ لأنّ سحر اللغة يكمن في قدرتها على تسمية الأنا تسمية شعرية لا تسمية هجائية، وهذا هو الوجود الأكثر أصالة، "فالشعر تسمية مؤسسة للوجود، ولجوهر كل شيء، وليس مجرد قول يقال كيفما اتفق، ومهمة الشاعر هي تأسيس الوجود بواسطة القول"[2].

ولذا لا يرتابُ درويش من وقوعِ حادثة الموتِ، وإنّما قلقُه من موت اللغة، ولكنّه قلقٌ منتجٌ لفعل الكتابة، والتحقق في الأبديّ:

– "هل الموتُ ما تفعلينَ بي الآنَ
أم هو موتُ **اللغة؟**"[3].

هذا القلق الوجوديّ من خوف الشاعر أن يتوقف عن الكتابةِ، أو موت لغته بصفتها فعل تحقق للوجود لهو ما يدفع الشاعر إلى التساؤل القلق، وهو ما يدفعه في الآن ذاته إلى المزيد من الكتابة؛ استمرارًا في انبعاث لغةِ الكيان:

– "سأكتب ههنا فصلاً
جديدًا في مديحِ البحر: **أسطورية**
لغتي، وقلبي موجة زرقاء تخدشُ
صخرة: "لا تعطني، يا بحر، ما
لا أستحق من النشيد. ولا تكن
يا، بحر، أكثر أو أقل من النشيد!"...
تطير بي **لغتي** إلى مجهولنا الأبدي"1.

---

1) **المصدر نفسه**، ص:67.

2) إبراهيم أحمد، **هيدجر وإشكالية الفهم اللغوي للوجود**، ضمن كتاب من إعداد وتقديم مخلوف سيد أحمد، **اللغة والمعنى: مقاربات في فلسفة اللغة**، (تأليف مشترك)، **ص:226**.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:67.

وأقصى ما تمثّله اللغة لدى درويش حين تصبحُ رمزا لمشروع هويةٍ وجوديّةٍ، وفعلَ كينونة أبديّة، فلا نستطيع أن نفرق بين الأنا وصوت اللغة من فرط اتحادهما جينيًّا وتكوينيًّا، يقول: درويش:

- "هويتي **لغتي** أنا **لغتي**. أنا... وأنا.
أنا **لغتي**. أنا المنفيُّ في **لغتي**"2.

وإذا كانت اللغةُ نسقًا اجتماعيًّا في مفهومها اللساني، فهي في التصور الدرويشي نسقٌ أسطوريٌّ؛ لتصبحَ تعبيرا عن الهوية والوجود، ورؤيةً شعريّة لاحتضان الكون، وفهم العالَم، فاللغةُ شرفةٌ للذات للإطلالة على العالم الخارجيّ، وفي اللغة تعيدُ الأنا خلقَ ذاتها وعالمها الذي يشكّل وجودها، بل تصبح اللغة أنا الشاعر، وأناه هي لغته في صيغة تكوينية اندماجيّة تبدأ بفعل الاندماج ولا تنتهي عند فعل الولادة؛ لتستحيل الأنا حرفَ هجَاءٍ في الأبجديّة من خلال اختلافه كيانًا عن اللغة، وائتلافه معها كينونة، وهذه رؤيا وجودية صرفة:

- "يا **لغتي!** هل أكونُ
أنا ما تكونين؟ أم أنتِ – يا **لغتي** –
ما أكونُ؟ ويا **لغتي** درّبيني على
الاندماج الزفافيّ بين **حروف الهجاء**
وأعضاء جسمي – أكن سيّداً لا صدى.
دَثّريني بصوفك يا **لغتي**، ساعديني
على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف. لِدِيني
أَلِدْك. أنا ابنك حينا، وحينا أبوك
وأمك. إن كنتِ كنتُ، وإن كُنْتُ
كنتِ"3.

وهذا الاندماج الوجودي بين أنا الشعر ولغته يندرجُ ضمن بحثه عن مأوى للكينونة في خضم اجتياح الواقع، وتحديات قلق الأنا الوجودي، فتغدو الأنا واللغة وجودا واحدا، وقصيدة لا تنتهي على مرّ العصور؛ لذا كان دررش قلقًا تجاه شعره ولغته،؛ فقد قال، وهو يواجه الموت: "لقد استبدّ بي هاجس النهاية، منذ أدركت أنّ

---

1) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:113، ص:114.

2) محمود درويش، **لا تعتذر عما فعلت**، ص:159.

3) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:123.

الموت النهائيَّ هو موت اللغة، إذ خيّل إليّ – بفعل التخدير – أنني أعرفُ الكلمات، وأعجز عن النطق بها، فكتبت على ورق الطبيب لقد فقدت اللغة؛ أي لم يبقَ مني شيء... فمن أنا بلا لغة"[1].

وتتجلى وظيفة الرمز الأسطوري في قدرته على توليد رمز أسطوري آخر مماثلٍ له في الخلود هو أسطرة الذات الشعرية عبر فواعل لغوية، وأخرى رمزية، من خلال تشكلات الأنا وتعدّدها، ومركزية الاسم وانتشاره، وحضور اللغة ملاذًا وجوديًا، ومنطلقًا للذات من حيز الفناء إلى فضاء الخلود[2].

ويظلُّ الإنسانُ البدائي كما هو الإنسان المعاصر، سواء كان في بابل، أو في كنعان، أو في أثينا، أو الأندلس "يفرُّ في أحضان الفكر من هجير الفناء إلى ظل الخلود، ومن هوّة العدم إلى ذرى الوجود، يرومُ اقتناصه بأساليب شتى من المعرفة الحسية إلى التجربة الحية، ومن الإدراك الفطري إلى التصور العقليّ"[3].

والعودة بالأنا إلى اللغةِ هي عودةٌ إلى الجوهر الإنساني الأول، وعودةٌ أخرى إلى جوهر الأسطورة حيث التلاقي بين الشعري والأسطوري كما كان في بدء الوجود إذ يتّحدُ المعنى بالأشياء، وينصهر الأدبي في الفلسفي معا في وحدة كلية، وبذلك يتجاوز درويش باللغة بعدها التواصلي، وكونها بنية صوتية جماعية إلى بعدها الرمزي، وكونها تعبيرا فرديا عن الكينونة، وبذلك تبلغ الأنا مستوى اكتشاف الوجود والأشياء وليس فقط التعبير عنها، فيتحرر الشعر من المألوف والراهن، وينفتحُ على اللامتناهي والمتجاوز، فالجوهر الشعري المترسب في الأسطورة لا يكشفه إلا جوهر الأنا الشاعرة؛ فيتخلق من اتحادهما وحدة الأنا في وجودها، وبذلك تصبح اللغة بيته، وهو حارسها.

---

1) محمود درويش، **حيرة العائد**، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ط:1، 2007م، ص:145.

2) يرى محمد عبد المعيد خان بناءً على نظرته في الشعر العربي القديم أنه كان للعربي نظرة خاصة، وغاية من الحياة يسعى وراءها، وإذا لم يضع الكلمة التي تعبر عن المثل الأعلى، فذلك لأنه لم يحتج إلى ذلك؛ لأن غاية الحياة كانت واحدة مشتركة وسائدة في جميع أفراد الأمة بدون أن يشعر إلى أين يسعى، فهذه الغاية، أو المثل الأعلى كان عند العرب هو الخلود، وقد كان في مبدأ الأمر خلودا، أو بقاء ماديا، وأقوى شاهد على ذلك نجده في الأساطير العربية، مثل أسطورة ذي القرنين والخضر، وأسطورة عين الحياة، وأسطورة لقمان بن عاد والنسور السبعة. انظر: محمد عبدالمعيد خان، **الأساطير والخرافات عند العرب**، بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط:4، 1993م، ص42.

3) انظر: لطفي عبدالبديع، **فلسفة المجاز: بين البلاغة العربية والفكر الحديث**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط:1، 1997م، ص:29.

خاتمة الفصل الثالث

تناولنا في هذا الفصل الأبعاد التأويلية للرموز الأسطورية في محفلها السيميائي، ودار البحث حول إشكاليات الحب، والموت والانبعاث، والخلود خيطا واصلا موصولا، ودار البحث في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: سيميائية الحب وتشكلاته:

- الحب الطبيعي.
- الحب الإيروسي.
- الحب الإنساني.

المبحث الثاني: سيميائية الموت والانبعاث من خلال جدلياتهما:

- جدلية المسيح والسيدة العذراء.
- جدلية آدم وحواء.
- جدلية الشعر والكتابة.
- جدلية الغناء والإنشاد.
- جدلية عناة وبعل.
- جدلية أوزوريس وإيزيس.
- جدلية الماء والنار.
- جدلية جلجامش وإنكيدو.

المبحث الثالث: سيميائية الخلود من خلال:

- تعدد الأنا.
- مركزية الاسم.
- اللغة بوصفها بيتا للوجود.

الفصل الرابع

الرمز الأسطوري في ضوء المؤول النهائي

المبحث الأول: الوظيفة الحضارية

المبحث الثاني: الوظيفة الأنطولوجية

المبحث الثالث: الوظيفة الجمالية

تبحثُ السيميائيةُ في انبثاقات المعنى وسيروراته واحتمالاته، والبحث عن المعنى سيرورة لا متناهية؛ لأنّ المعنى لا متناهٍ، فلا بدّ من كبح جماح التأويل، وترويض جيَشَانِه اللامتناهي؛ ولكون السيرورة التأويلية لا يمكنُ أن تتوقفَ من تلقاءِ نفسِها، فمن الضروري وضع حدٍّ لتدفق تيار التأويلات، وهنا تأتي مهمة المؤول النهائي من منظور المنهج السيميائي البورسي.

ونجسّدُ هذا الحد فيما اضطلعَ به الرمز الأسطوري علامةً جامعة في المدونة التي استصفيناها من شعر محمود درويش، وذلك فيما يرتضيه السياق الحضاري (الثقافي)، والسياق الأنطولوجي، وأخيرًا السياق الجمالي. فما وظائف الرمز الأسطوري التي كشفت عنها سيميائية عشتار وتموز علامة على الحب، وطائر الفينيق علامةً على الموت والانبعاث، والعنقاء علامة على الخلود؟ وما الأبعادُ الدلالية الخفيّة والقصية التي انتهت إليها متعلقاتها أيقونيّا وأماريّا، والتي ترجعُ للرمز الأسطوري رجوع الفرع للأصل بصفته محور إشعاعها، وموئل استقطابها؟

المبحث الأول

الوظيفة الحضارية[1]:

انطلاقًا من جرد المدونة الذي قمنا به في مستوى المؤول المباشر، وبناءً على ما أفضت إليه السيرورة التأويلية في مستوى المؤول الدينامي تحليلا للعلامات السيميائية، وإشاراتها الدّالة أيقونيًّا وأماريًّا ورمزيّا، يمثل الشعر لدى درويش – علاوةً على كونه مشروعًا ذاتيًّا فرديًّا – مشروعًا حضاريًّا يستقي عناصره وبنياته من الرمز الأسطوري في متخيله الشعري، إذ ينفتحُ وعيُ درويش الشعريّ على الثقافي والحضاريّ سومريًّا وبابليًّا وإغريقيّا وكنعانيّا (عربيًّا) من المنظور الرمزي والأسطوري لهذه الحضارات؛ متخذًا من الأساطيرِ في محفلها الشعري أسلوب تعبير، وطريقة تفكير؛ فدرويش يؤمن بالدور الوظيفي الذي يلعبه الرمز الأسطوري في السياق الحضاري؛ بوصفه علامة على فكرة الحبّ في شكله العشتاري مرّة، أو علامة على فكرة الموت والانبعاث في شكله الفينيقي حينًا، أو علامة على فكرة الخلود في شكله العَنقائي طورًا.

فهذه الثلاثية الأسطورية وإن بدتْ أساطيرَ تعبر عن اللاوعي الإنساني في بعدها الثقافي والحضاري، فهي في الآن نفسه بمثابة الرموز الذاتية في تجربة درويش الشعرية، خصوصًا رمز العنقاء، إذ أن طبيعة الرمز الأسطوري – آنَ توظيفه – منطلقة من الوعي الفردي، ولكنها تنطلق – في الأساس – من طبيعة الأسطورة من حيث تشكلها في أعماق اللاوعي البشري، وهنا تكمن القيمة الثقافيّة والحضارية لهذا التوظيف الشعريّ؛ إغناءً للتجربةِ، واستثمارًا لعناصرها الإيحائية؛ ليعودَ الشعري إلى ينبوع الأسطوريّ، ويلتقي الأسطوريّ بالشعري في مبتدأ الشعر ومنتاه.

ويرجع ذلك إلى أن درويش يختار رموزه عن وعي شعري، فهذه الرموز تساهم بدورها في إنتاج المعنى الأسطوري الذي يرمي إليه، ولكنه لا يتركها مستقرة هاجعة كما في مرجعها التعييني، فهو يعيد صياغتها وإنتاجها برؤية شعرية حضارية، ويشحنها بطاقة إيحائيةٍ؛ ليتحول الرمز الأسطوري بنية هيكلية في نسيج الرؤية الشعرية، إذ

---

1) تنهض الوظيفة الحضارية للرمز الأسطوري على الخلفية الثقافية والحضارية للأساطير في ثقافات الشعوب قديما وحديثًا، فلم تعد الأساطير مجرد خرافات أو أوهام، وإنما أضحت تراثًا إنسانيًّا، وكنزًا حضاريًّا؛ انطلاقًا من مضمونها الذي يعبر عن المخيال الجماعي للأمم والشعوب، فقد حلّت الأساطير لدى الشعوب البدائية محل الفلسفة عند الشعوب المتحضرة، بل إن هناك من يرى بأنّ لكلّ عصر أساطيرَه، بما فيها العصر الحديث، والمعاصر، والمستقبلي، كما يرى رولان بارت في كتابه **أسطوريات: أساطير الحياة اليومية**، والأسطورة هي نظام رمزي، مثلما هي اللغة، والفلسفة، والثقافة، ولها منطلقاتها العلمية والاجتماعية والجمالية؛ ولذا اهتم بدراساتها علماء الإناسة، وعلماء النفس، والفلاسفة، والأدباء، وانطلاقا من تعريف الأسطورة بأنها "حكايةٌ تقليديةٌ تروي وقائعَ حدثتْ في بدايةِ الزمانِ" – وهو جزءٌ من تعريف بول ريكور لها – تتشكل وظيفتها الحضارية متعالقةً مع الشعرِ الذي عدَّهُ النقدُ الأسطوريُّ سبيلاً لبناء الحضارة. لمزيد التوسع انظر: محمد ، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، من ص:9 – ص:76. وكذلك انظر: ريتا عوض، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، من ص:1 – ص:24.

تضمحل الحدود بين الشعر والأسطورة، وبين الوعي الفردي واللاوعي الجمعي؛ ليصبح الشعر رؤيا: محورها الشعر، ومنطلقها الرمز الأسطوري.

وإذ يوظّف درويش الرمز الأسطوري في شعره فإنه يمارس أقصى انبعاثه الذاتي، وفي الوقت نفسه أقصى تحدّيه لواقع الهزيمة الحضارية التي تُلقي بظلالها على وجدانه، فلا نلفيه ينعى ذاته بالمعنى الرثائي، ولا نراه ينعى حضارة – يشعرُ في صميم ذاته بانحدارها – بالمعنى التأبيني، ولكنه يستنهضُ وعيه بالعودة إلى رصيد الأمم الثقافي والحضاري، وخزينها اللامرئي من الأساطير؛ ليصبحَ الأسطوريُّ سؤالا حضاريًّا في صيغةٍ شعرية، فهو بذلك يقوم بدور الشّاعر الرّائيّ، لا الكاهن الراثي:

– "أنا مَنْ رأى. وأنا البعيدُ
أنا البعيدُ"[1].

فهذه الرؤية الشعرية لدى درويش ليست مجرد رؤية بصرية، وإنما هي فعل رؤية/ رؤيا حضارية ترى في البعيدِ أبعادًا؛ لكونها لا تنظرُ للواقع والتاريخ من فوق جَبَلٍ، وإنما تنظرُ فيهما متحدةً بهما شعريًّا وأسطوريًّا، وكأنه يبشر بولادة حضارية جديدة من خلال الشعر، فالشعرُ — حسب درويش – مكوّنٌ أصيلٌ في هيكل البناء الحضاريّ بوصفه فنًّا من فنون الحضارات والأمم، والأسطورة في بنيتها الشعرية العميقة تستحيلُ رمزا أسطوريا ورؤيا ثقافية وتاريخية؛ لأنها تتجاوز إطارها المرجعي إلى دلالاتها الرمزية، فهي لا تعني تاريخًا متعيّنًا، أو حكاية ثابتة، بل هي صيرورةٌ إيحائية بعد أن استحالت رمزًا، ومرآة من مرايا الزمن الأسطوري؛ لتصبح بعد رؤية حاضرة ومستقبلية، وبوابة مشرعة على حضارات الشعوب وقيمها الثقافية، ورصيدا ثقافيا أمميّا ديناميكيًّا.

ودرويش إذ يعمدُ إلى توظيف الرموز الأسطوريّة لا يدعها تتسرّب في شعره دونَ أن يمزجها بتجربته ووعيه الثقافيّ المدرّب؛ فلذا تبدو رموزُه كونيّة المعنى وإنسانيّة المغزى، وفي الوقت نفسه تحملُ رؤاه ومنطلقاته فكريّا وشعريّا، فهو يرومُ تأثيل القيم الحضارية والثقافية وتأصيلها في تجربته الشعرية المنفتحة على مدونة الإنسان الأول وأساطيره؛ لكونها تمثلُ أصواتًا ثقافية وحضارية موغلة في التاريخ، ولكن لما يخبُ توهجُها بعدُ، فما زالت نابضةً بالإيحاء الشعريّ، فهو – بدوره — يسعى نحو تأثيل هويته الشعرية، ومكانتها الأسطوريّة بوصفه شاعرَ الانبعاث الحضاريّ؛ ليستعيدَ عَصْرُ النَّهْضَةِ واليَقَظَةِ وَالإِحْياءِ، هوميروس مثالا، مثلما كان دور الشعراء الملحميينَ في تاريخ الأمم:

– "خُذي النُّعَاسَ وخبِّئيني في
الرواية والمساء العاطفيّ/

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:44.

وَخبِّئيني تحت إحدى النخلتين/
وعلِّميني الشِعْرَ/قد أَتعلَّمُ
التجوال في أنحاء "هومير"/قد
أُضيفُ إلى الحكاية وَصْفَ
عكا/ أقدمِ المدنِ الجميلةِ،
أَجملِ المدن القديمةِ/"[1].

لقد كان وصفُ المدنِ الأسطورية الخالدة – بما تمثّله المدينة من رمزية مدنية وثقافية – أحد شواغل الشعراء الملحميين الحضارية، وهو ما يروم درويش أن يستدعيه ويلعبه؛ لتكون "مدينة عكّا" محترفَه الحضاري وَصْفًا وتشكيلاً وإعادة بناء، فهي تمتاز بكل ما تمتاز به المدن الأسطورية الخالدة من قِدَم وجمال، وهاتانِ قيمتانِ حضاريتان لأيّ شاعرٍ ملحميّ، فهذا التشاكل في البنية اللغوية بين"أقدمِ المدنِ الجميلةِ"، و"أَجملِ المدن القديمةِ" يرمزُ إلى الحضور الواعي لمفهوم المدينة في تشكيل الرؤية الأسطورية لدى درويش، فليست المدينة كتلة بشرية، وإنما هي وجود حضاريّ (القِدم)، وبُعْد ثقافي (الجمال)، وهو ما يعبر عن قدرة درويش على التأسس الحضاري من جديد، وتكونُ مدينة "عَكّا" الحاضرة منطلق إشعاعه، مثلما كانت في الألف الثالثة قبل الميلاد حين تأسست على يد الكنعانيين، وهذا ما يحيل على فكرة الصراع الحضاري بطرْف خَفِيّ، لا في معناه السياسي اليوميّ، ولكن في عمقه الثقافيّ/الحضاري الذي يعدُّ محمود درويش أحد المؤسسين له فلسطينيًّا إلى جانب المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد[2].

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:98.

2) تعدُّ قصيدة طباق، ص:177 من ديوان **كزهر اللوز أو أبعد**، وهي قصيدة مهداة إلى المفكر العربي/الأميركي إدوارد سعيد في منفاه الاختياري في الولايات المتحدة الأميركية، وهي ذات نَفَس ملحمي نسبيًا بالمعنى الرمزي للقصيدة، لا بمعناها الشكلي، فالقصيدة ليست من مطولات درويش، ولكنها تحمل دلالات الصراع الحضاري، والعمق الإنساني، والبعد الرؤيوي، وأسئلة الهوية، ويستدعي درويش مفردة "طباق" عنوانا للقصيدة موظّفًا لأبعادها الرمزية، وليس البلاغية؛ إذ تحمل دلالات المطابقة والتضاد معًا، فكأن درويش يطابق بين الشاعر والمفكر ائتلافًا واختلافًا: ائتلاف تغيير، واختلاف تعبير، فالشاعر (درويش)، والمفكر (إدوارد)، هما صوت واحد في الصراع الحضاري، أحدهما شرقا، والآخر غربًا، وفي اعتقادي أن هذه القصيدة تمثل عينة لدراسة فكرة الصراع أو بالأحرى الحوار في بعده الحضاري في شعره، وتستحق أن تدرس من منظور ثقافي/حضاري، فدرويش يستهلها بسؤاله:"هلْ هذهِ بابل أم سدوم؟"، ويختمها بقوله:"عندما زرتُه في سدومَ الجديدة.. كان يقاومُ حربَ سدومَ على أهلِ بابل، والسرطان معًا، كان كالبطل الملحميّ الأخير يدافعُ عن حقِّ طروادةَ في اقتسام الرواية". انظر: محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:196.

إن انفتاح درويش على الماضي من خلال الأسطوري، وربطه بالحاضرِ من خلال رؤية شعريةٍ تنفتحُ على المكونات الحضارية الإنسانية محاولة لتأسيس رؤية ثقافية إنسانية منفتحة على الإرث الإنساني؛ لتخصيب الشعريّ بالأسطوري، وإخصاب الأسطوري بالشعري في مثاقفةٍ حضارية تكون هموم الإنسان أهم شواغلها، إذ تمثل قيمة الحب، وفكرة الموت والانبعاث والخلود أبرز هذه الشواغل والهموم، فهي سؤال الإنسان منذ انبثقت الرّوح في جسده على وجه هذه الأرض، وربما هي رواسب رمزيّة ثقافية، تشكّل نماذج عليا كما في نظرية اللاشعور الجمعي لدى كارل غوستاف يونغ.

ولا شك في أن درويش بتوظيفه هذه الرموز الأسطورية توظيفًا فنيًّا إنْ عبر آليات التناص الأسطوري، أو بآلية الاستدعاء والترميز من خلال متعلقاتها قد أضفى على شعره صبغة إنسانية، وظلالا رؤيوية أكسبت شعره بعدًا ملحميا ودراميا، حيث تماهت هموم الشاعر بهموم الإنسان، ومعاناته بمعاناته، فغدا الرمز الأسطوري حبلا سريّا يربط الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل في خيطٍ ثقافيّ وحضاريّ ناظمٍ برؤيةٍ أسطوريّة.

ولا شك في أن لجوء درويش لتوظيف رموز أسطورية حضارية من ثقافات إنسانية مختلفة تعبير عن دهشةٍ فنية، ورؤية جمالية، ولكنه توظيف فني وجمالي من ورائه رؤية حضاريةٍ، فلم يعد الشعرُ تعبيرًا ذاتيًا عن الذاتِ مفرغًا من الرصيد الثقافي الذي يعبر عن عمق ثقافة درويش، وانفتاح قصيدته على الشعري والمعرفي، اليومي والأسطوري في إطار سعيه الدؤوب لتطوير تجربته، وتخليصها من الآني والعابر، وإغنائها بالأسطوري والمطلق، وتجاوز المألوف.

ولأنّ الشّعرَ – حسب فراس السّوّاح – السّليل المباشر للأسطوري، فإنّهما يحررانِ الأنا الشاعرة من أوجاع واقعها، والعودة بها إلى الزمن الأسطوري، حيث الحلم، والبدء، والجوهر، والسكينة إلى سحر البيان الأسطوريّ، وإعادة بناء الذات، وترميم أوجاعها، وهمومها القصوى بالكلمةِ، ففي البَدْءِ كانت الكلمة[1].

لقد أضحى الخطابُ الأسطوريّ سمةً أسلوبيّة في تجربة درويش، منذ مراحله المبكرة، ولكنه أضحى في مراحله الأخيرة أكثر تحررًا من الإطار المرجعي، وأكثر التصاقًا بالتجربة الروحية والثقافية للذات، فلا يوظّف من الرموز الأسطورية إلا ما يسترعي انتباهه، ويثيرُ شغفه المعرفيّ، ويجعله أكثر انتماءً للقيم الحضارية والإنسانية، فالإرث الحضاري الإنسانيّ في أبعاده الثقافية والرمزية هو ما يشكّل فضاء نصه الشعريّ، ويؤثثُ مبانيه ومعانيه،

---

1) قسّم الفيلسوف الإيطالي جيامباتيستا فيكو العصور إلى ثلاثة:"عصر الآلهة، وعصر الأبطال، وعصر الإنسان، ويرى أنه يجبُ أن نبحث في عصر الآلهة وعصر الأبطال عن الأصل الصحيح للشعر، فالشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد، ولديهما موهبة واحدة، هي قوة التشخيص، فهما لا يستطيعان تمثل شيء إلا إذا أعطياه حياة داخلية، وشكلا إنسانيا"، ويضيف إحسان عباس:"ولذلك ينظر الشاعر الحديث إلى عالم الآلهة والأبطال نظرته إلى فردوس مفقود، وقد عبر شللر في قصيدته آلهة يونان عن هذا الشعور، فتمنى لو استعاد عصور الشعراء اليونان". انظر: إحسان عباس، **فن الشعر**، عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط:5، 1992م، ص:131.

ولهذا تمثل الثنائياتُ التعددية لا الضدية في شعره حضورا لافتا، فتجاور الأضداد جدليّة ثقافية وأسطورية لها حضورها في الزمن الأسطوري الأول، كما يتجلى الزمن الدائري، فهو يبدأ من لحظة حاضرةٍ، ولكنها تنمو في أعماق الزمان الماضي، لتكتمل دورتها في آفاق المستقبل:

- "ولي
- ما كان لي: أَمسي، وما سيكون لي
- غَدِيَ البعيدُ، وعودة الروح الشريد
- كأنَّ شيئا لم يَكُنْ
- وكأنَّ شيئا لم يكن"[1].

إنّ فواعل الزمن الأسطوري تبدو متجلية في فكرة العود الأبديّ، فإن إعادة الفعل البدْئي، وتكرار العودة "كأن شيئًا لم يكن"، هو فعلٌ من أفعال الرمز الأسطوري، ففي "المفهوم الأنطولوجي البدائي: الشيء أو الفعل لا يصيرُ حقيقيًّا إلا أنْ يُحاكي أو يكرر نموذجيا أصليًّا؛ أي أنّ الحقيقة لا تكتسبُ إلا بالتكرار أو الاقتسام، وكل ما ليس له نموذج مثالي، فهو عارٍ من المعنى؛ أي مفتقر إلى الحقيقة"[2].

وكأنّ درويش، إذ يحرر نفسه بالاستعارات – حسب تعبيره – يقيم في الزمن الأسطوري في الزمن التاريخي الحسيّ، ويرمز له بالحنين إلى العودة دوريًّا إلى الزمن الميثولوجي البَدْئي:

- "أَنا لستُ مني إن أَتيتُ ولم أَصِلْ
أَنا لستُ منِّي إن نَطَقْتُ ولم أَقُلْ
أنا مَنْ تَقُولُ له الحُروفُ الغامضاتُ:
اكتُبْ تَكُنْ!
واقرأْ تَجِدْ!
وإذا أردْتَ القَوْلَ فافعلْ، يَتَّحِدْ
ضدَّاكَ في المعنى...
وباطِنُكَ الشفيفُ هُوَ القصيدُ"[3].

---

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:103.

2) ميرسيا إلياد، **أسطورة العود الأبدي**، ص:70.

3) محمود درويش، **جدارية**، ص:25.

إنّ إقامة درويش في الزمن الدوري، وانفتاحه على لعبة الأضداد المتجاورة في خطاب شعريٍّ إنسانيّ لا شك في أنّه يحققُ ذاته الحضارية؛ وذلك بعولمة المفاهيم الإنسانية والثقافية، وأنسنة خطاب التوحش بخطاب حضاري إنساني؛ كي يتجاوز مفهوم الصراع الضدي إلى مفهوم الحوار البيني.

المبحث الثاني

الوظيفة الأنطولوجية[1]:

لاحظنا – في مستوى المؤول الدينامي – كيف يؤسّسُ درويش مفهومه للوجود، ويبني كيانه شعريًّا، فالشعرُ – لديه – ليسَ مجردَ تعبيرٍ، وإنما هو أسلوب تصوير لما يسعى له الشاعرُ في الوجود، فهو شاعر ملتبس بأشعاره وأفكاره مثلما هو ملتبس بوجوده، وهو صاحب تجربة شعرية مبنية على صيغةٍ دائمة التحول فنيّا، ولكنّها في كل تحولاتها تعبر عن شاعرٍ شديد الإصغاء لكينونته، فمنذ جداريته 2000م حتى لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي 2009م، ، وهو لا يكفُّ عن طرح سؤال الوجود. و"سيميائية الفهم الأنطولوجي رهينة الجواب عن سؤال الوجود، وهذا يعني أن سيميائية التأويل الأنطولوجي أساسها البحث في خفايا النص ودلالاته القصية في ضوء ...مقاماته الأنطولوجية. فالقراءة السيميائية التي نعنيها تطلب بآلية التأويل الحقائق الرمزية المتسامية التيي تيسّر لنا فهم أسرار الكون، وتحث الإنسان على مزيد معرفة نفسه"[2].

فإذا كانت جدارية محمود درويش صيغة أخرى لسؤال الموت، فقد كانت (قصيدته التي لا تنتهي) صيغة أخرى لمعنى الوجود، وما بين سؤال الموت، وسؤال الوجود يتَجلى لنا تشبّث الشاعر برحلة البحث – حتى الأقاصي – عن المعنى، وعن البداية، وعن النهاية، وعن المصير، وعن الحقيقة، وهي رحلة قصيّة في ارتياد آفاق القصيدة في رحلة ذات أبعاد سندبادية، وملامح عوليسيّة[3]:

– "سأصير يوما طائرا، وأَسُلُّ من عَدَمي

وجودي. كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ

اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثتُ من

---

1) تنهض الوظيفة الانطولوجية على مبحث الوجود، أو ما يطلق عليه الانطلوجيا؛ أي علم الوجود، وهي فلسفة تُعنى بتأمل الوجود بما هو موجود على حد عبارة أرسطو، وهي – عند ديكارت ولايبنتز – دراسة، أو معرفة الأشياء في ذاتها، وبما هو جواهر في مقابل دراسة ظواهرها، أو صفاتها. والنزعة الانطولوجية هي الميل إلى المباحث الانطولوجية بوصفها تعنى بتأمل طبيعة الوجود في ذاته وصفاته، والتأمل الوجودي – عند هيدغر – هو الذي يكون ملتفتًا نحو الوجود، أو بشكل أدق نحو معنى الوجود. لمزيد التوسع انظر: جلال الدين سعيد، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، تونس: دار الجنوب للنشر، 2004م، ص:67.

2) عامر الحلواني، **على عتباتها تبنى النصوص**، صفاقس – تونس: دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط:1، 2012م، ص:61.

3) عوليس، أو يوليسيس، واسمه في المعاجم المهتمة بتعريف الأعلام الأسطورية أوديسيوس هو ملك إيثاكا الأسطوري، وقد تزوّج بينيلوبي، وأنجب ابنا اسمه تيليماخوس، وهو من أشهر أبطال حرب طروادة، ويرمز إلى الانتصار، والتيه في البحر، والعودة، وهو بطل ملحمة الأوديسة لهوميروس. انظر: أمين سلامة، **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ص:54.

الرمادِ. أَنا حوارُ الحالمين، عَزَفْتُ

عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْمِلَ

رحلتي الأولى إلى **المعنى**"[1].

- "وأُريدُ أُن **أُحيا**...

فلي عَمَلٌ على ظهر **السّفينة**. لا

لأُنقذ طائرًا من جوعنا أَو من

دُوَارِ **البحر**، بل لأُشاهِدَ **الطُوفانَ**

عن كَثَبٍ: وماذا بعدُ؟ ماذا

يفعَلُ النّاجونَ بالأرض العتيقة؟

هل يُعيدونَ الحكايةَ؟ ما **البدايةُ؟**

ما **النّهاية؟** لم يعد أَحَدٌ من

الموتى ليخبرَنا **الحقيقة**.../"[2].

والشعرُ – في تصور درويش – عملٌ جمالي، ولكنه توْقٌ ذاتي نحو تحقيق الوجود الإنساني في فضاء الشعر وعالمه، حيث الشعر مخبأ الأنا وملاذها، فـ"الشعر الأصيل ليس محاكاة كما يقول أفلاطون، ولكنه يسمّي الأشياء، فالشاعرُ بوعيه الأصيل – حين يسمّي الأشياء – يصوغُ هذا العالم، إننا حين نصبحُ جزءا من الأشياء التي في

1) محمود درويش، **جدارية**، ص: 12، ص:13. يحضرُ في جدارية قلق البحث عن المعنى بمعناه الوجودي المرتبط بالرحلة والسفر وراء البحار في سياق العثور على الحلم والذات والقصيدة، وهذا البحث عن المعنى يدخل في صميم البحث عن معنى الوجود الأصيل بالتعبير الهيدغري. انظر جدارية: ص:13، ص:25، ص:41، ص:53، ص:60، ص:78. ويستدعي درويش بآلية التعالق النصي الأسطوري شخصية السندباد البحري، إحدى شخصيات ألف ليلة وليلة في التراث العربي، كما يستدعي شخصية البطل اليوناني أوديسيوس ملك إيثاكا، وهو البطل الأسطوري الذي أقام هوميروس أوديسته على رواية حكايته، وكلتا الحكايتين متنٌ أسطوريّ إنساني في قلق البحث عن الوجود، وعن معنى الكينونة، فكأن درويش يروي حكايته الأسطورية في الجدارية كما هي الأوديسة، ولكن بنَفَسٍ أنطلوجي تتماهى في نسيجها حكايات أسطورية من مختلف الثقافات، ولكنها تصبُّ في مجرى نهر واحد، هو البحث عن معنى الوجود، وفهم الذات أنطولوجيًّا.

2) **المصدر نفسه**، ص:48.

وعينا تكونُ لدينا القدرة على التعبير عنها، إنّ الشّاعر في نظر هيدغر هو ذلك الكائن القلِق أكثر من غيره على مصيره في عالم غريب عنه، والشاعر هو الوحيد القادر على الإفصاح عما لا يمكن تسميته، إنّ الشعرَ تسميةٌ مؤسّسةٌ للوجودِ، ولجوهر كلّ شيء"[1].

وبهذا المعنى يغدو الشاعر كيانًا أنطولوجيًّا، وليس صوتًا جماعيًّا ذائبًا في الكثْرة حدّ التّلاشي فيهم، كما يعني أيضًا أنّ الشاعر حين يعي ذاته يصبحُ أكثر قلقًا وارتباكًا أكثر من غيره؛ ولذا هو أكثر التصاقًا بكينونته، وهذا ما يمكن أن نفسر به انشداد درويش إلى صوت الأنا في مرحلته الأخيرة، حين أصبحت حياته أكثر قربًا من مصيرها الحتمي، فكان أكثر إفصاحًا عن كينونتها في محاولة تعويضيّةٍ لترميم بقاياها، وإعادة ابتكارها شعريًّا، وصياغتها جماليًّا، وبدا أكثر اتحادًا بالمطلق والجماليّ واللازماني واللامتناهي (الأسطوريّ)، وأخذ يصوغُ فلسفته للحياةِ (بقصيدةٍ لا تنتهي)، سواء على المستوى الكتابي، أو على المستوى الميثولوجي، فأصبح أكثر تجريدًا وخفّة، والتحامًا بالثنائيات؛ بمعنى أنه أكثر التصاقا بوجوده، ولكن من خلال الآخر، يقول درويش:

– "وأنا ما أنا.

وأنا آخَري في ثُنائيّةٍ

تَتَناغمُ بين الكلام وبين الإشارة

ولو كنتُ أكتب شعرًا لقُلْتُ:

أنا اثنان في واحدٍ

كجناحَيْ سُنُونُوَّةٍ

إن تأخّر فصلُ الربيع

اكتفيتُ بنقل البشارة!"[2].

---

1) إبراهيم أحمد، **هيدجر وإشكالية الفهم اللغوي للوجود**، ضمن كتاب من إعداد وتقديم مخلوف سيد أحمد، **اللغة والمعنى: مقاربات في فلسفة اللغة**،، ص:226.

2) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، ص:184.

وفي سياق بحث درويش عن معنى وجوده في شعره؛ ليحرر ذاته من زمنها التاريخي الحسي، ويندغم بها في الزمن الأسطوري اللامتناهي يلجأ إلى توظيف الرمز الأسطوريّ في مرجعياتٍ أسطورية لها حضورها الميثولوجي في التراث الإنساني، فينفتح على خطاب المحبة في مواجهة خطاب التوحش:

– "للملحميِّين النُّسُورُ ولي أَنا: طوقُ

الحمامةِ..

أُريد أَن أُلقي تحيَّاتِ الصباح عليَّ

حيث تركتُني ولدا سعيدا..

"أَتعرفني؟

سألتُ الظلَّ قرب السورِ،

فانتبهتْ فتاةٌ ترتدي نارا،

وقالت: هل تُكَلِّمني؟

فقلتُ: أُكَلِّمُ الشَبَحَ القرينَ

فتمتمتْ: مجنونُ ليلى آخرٌ يتفقَّد

الأطلالَ،

وانصرفتْ إلى حانوتها في آخر السُوق

القديمةِ...". "[1].

وإذ يلجأ درويش إلى تحقيق وجوده أنطولوجيًّا من خلال موضوع الحب، فهذا يعود إلى كونِ الحبّ "عند البشر جوهر أنطولوجي كينوني، فيكون هذا الحب مظهرًا انفعاليًّا؛ لغاية كونيّة مزروعة في الوجود منذ بدئه حتى اللانهاية"[1].

1) محمود درويش، **جدارية**، ص:92، ص:93. تناولنا سيميائية الحب وتشكلاتها: طبيعيًّا، وإيروسيًّا، وإنسانيّا في مستوى المؤول الدينامي، وهو ما أوّلنا به تجلّي أسطورة عشتار وتموز ومتعلقاتها بصفتها مرجعية ميثولوجية في مدونة البحث.

كما أن درويش يواجه فكرة الموت بصفته حتمية زمانية بفكرة الانبعاث من الرماد طائرًا درويشيًّا في اتحادٍ وجودي بطائر الفينيق رمزًا للانبعاث والتجدد، يقول درويش:

– "سأصير يوما طائرا، وأَسُلُّ من عَدَمي

وجودي. كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ

اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثتُ من

الرمادِ"[2].

فعلى المستوى الفكريّ يعبّرُ هذا المقطع عن موقف درويش من فكرة الوجود والعدم، وهي من صميم التفكير الفلسفي، فليس الموت – هنا – بمعناه العَدَمي، أو أن الحياة هي رحلةٌ سيزيفيّة تنتهي إلى العبث واللاجدوى، وإنما الموت هو لحظة إشراق وجودية، وانبعاث فينيقية؛ ليصبحَ النقيضُ بابًا لنقيضه بالمعنى الإشراقي الصوفي.

ويحتفي درويش – أنطولوجيًّا – منطلقًا من أساس فلسفي في تمجيد فكرة الخلود بتوظيف رموز ذات مرجعية ميثولوجية؛ لكونها صيغة بديلة عن التعبير المباشر، فتمجيد الحياة والاحتفاء بالفنون والآثار الإنسانية في بلاد الرافدين، ومقابر الفراعنة والنقوش على المعابد، تمثّل موقفا نقديّا من فكرة تشيؤ الحياة، واستلاب كينونة الإنسان في زمن التوحش، " فإيجاد أساس مشترك بين الفكر والشعر أو الفن هو ما يمثل أحد أهم مرتكزات أنطولوجيا مارتن هيدغر"[3]، فـ"الخلود" – حسب درويش – " هُوَ التَّنَاسُلُ في الوجود"[4].

إنّ صيرورة الأنا في وجودها هي تعبيرٌ عن تأكيد حضورها بتناسلها أنطولوجيا متجسدًا في الشعر تارة، أو القصيدة، أو الرمز الأسطوري، تارة أخرى. و"مهمّة الرمز الأسطوري هي أن يخرجَ العام من الخاص، والحيَّ من

---

1) جبور عبدالنور، **المعجم الأدبي**، ص:40. يقول درويش من حوار صحفي:"الحبُّ أحدُ أشكالِ البحثِ عن صورةِ الذاتِ في الآخرِ.. الحبُّ بقدرِ ما هو اتحادٌ والتحامٌ، فهو شكلٌ من أشكالِ المنفى". لمزيد التوسع انظر: عبدالرحمن العبوشي، وتيسير النجار، **محمود درويش: أسرار في نصوصي الشعرية**، دبي الثقافية، دبي، العدد 1، اكتوبر 2004م، ص:39.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:12.

3) انظر: أحمد علي محمد، ومازن سليمان، **جماليات اللغة والشعر عند مارتن هيدجر**، ص:226.

4) محمود درويش، **جدارية**، ص:85.

الميت، والوجودَ من العدم، والحضورَ من الغياب، والحاضرَ من الماضي، والمستقبل من الحاضر، والبراعمَ الخضراءَ من الساقِ اليابسة بعد إحيائها، فالعثورُ على المعادل الموضوعيِّ هو سرُّ بقاءِ القصيدةِ وخلودها"[1].

فالأنا في تعدّدها، والاسم في تجلياته، ومحاولة فهم الذات باللغة؛ لتحقيق حضور الأنا أنطولوجيًّا ما هي إلا شكلٌ من أشكال البحث عن الأنا العنقائي، أو بتعبير آخر هو شكل من أشكال البحث عن بدء التكوين؛ سعيًا بالأنا الشاعرة نحو التّحقق أسطوريًّا، والخلود في المطلق، حيث كمال البدايات واكتمالها.

1) محمد فؤاد السلطان، **الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش**، مجلة جامعة الأقصى، غزّة، مج:14، العدد الأول، يناير 2010م، ص:18.

المبحث الثالث

الوظيفة الجمالية[1]:

احتل الرمز والأسطورة مكانا بارزًا بوصفهما كيانين رمزيين في تجربة درويش منذ فترة مبكرة من تجربته الشعرية، إلا أن تطورًا فنيًّا دفع بهما نحو التّحول من كونهما احتيالا فنيًّا؛ لتخطي الواقع السياسي والاجتماعي إلى كونهما أسلوب تعبير، وطريقة تفكير، تمثل في توظيف الرمز الأسطوري في مرحلته المتأخرة تعبيرًا عن وعي جمالي بوظيفة الإيحاء في مقابل التقرير، والتلميح في مقابل التّصريح.

ويكشف تواتر الرمز الأسطوري في شعر درويش عن "تنامي توظيف هذا الضرب من الرمز مع تطور تجربة الشاعر الشعرية، إذ يبدو حضور الرمز الأسطوري محدودا في مجموعات الشاعر الأولى مقارنة بأعمال الشاعر الأخيرة، وهو تنام يكشف للباحث عن وعي الشاعر المطرد والمتنامي بالقيمة الفنية والجمالية للرمز الأسطوري، كما يكشف عن سعي من الشاعر إلى إغناء تجربته وتأثيثها بإمكانيات تعبيرية متنوعة، وهو سعي لا نستغربه من درويش الذي جمع إلى كونه شاعرا صفات القارىء الناقد، وصاحب الرؤية الفنية والفكرية"[2].

وانطلاقًا من أنّ التناص الأسطوريّ في شعر درويش مثّل علامةً سيميائية، إذ ينفتحُ شعره على مرجعيات أسطورية متعددة، لها حضورها الرمزي، ووظيفتها الجمالية، فشعره قد ارتاد آفاقًا إنسانية، وثقافات كونيّة ذات رؤى حضارية وأنطولوجية وجمالية، فسيكون تركيزنا – في هذه الوظيفة – على كشف المكونات التناصية، وأثرها في إغناء شعر درويش جماليا وفنيّا، وتأثيثه بآليات التناص الأسطوري المختلفة؛ فإنّ"المقدّمةَ الكبرى في أية دراسة سيميائية للشعر هي أن القصيدة نصّ يرتبطُ بنصوصٍ أخرى"[3].

فما علاقة الشعري بالأسطوري جماليا وفنيّا، وما مسوغ التناص الأسطوري، وما المغزى الرمزي وراء توظيفه شعريًا؟

---

1) تنهض الوظيفة الجمالية على أساس أن الجمالَ إحساس ذاتي داخلي، فالجمال هو ما يثير فينا إحساسا بالانتظام والتناغم والكمال، وهو اكتناه انفعالي، وتصور ذهني لدى الإنسان، فالجمال لا يمثل الطبيعة تماما وكليا؛ لأن الفنّان يأخذ من المادة التي تعرضها أمامه الملامح المميزة، ويزيد على الشيء الذي يعنيه ما يوحيه إليه مزاجه، فهو إذن يؤول الطبيعة من خلال شخصيته الإنسانية، فالفن نوع من التجسيد، والجمال الفني هو النجاح في التأويل الإنساني للطبيعة، فإذا نجح هذا التأويل بالكلام تجلّى الجمالُ الفني، وعلم الجمال هو علم يدرس طبيعة الإحساس الفني، وما يبتعث الجمال في شكل من أشكال الفن، أو التعبير. لمزيد التوسع انظر: جبور عبدالنور، **المعجم الأدبي**، ص:85، ص:86.

2) محمد علي الموساوي، **الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص:197.

3) إبراهيم أبو هشهش، **المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش**، ضمن كتاب **زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش، (كتاب مشترك)**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1998م، ص:169.

إذا كان الشعر يعتمد – أساسًا – في تكوينه على الإيحاء والتلميح؛ فإن وظيفة التناص الأسطوري هي تعميق دلالات الشعر وتكثيفها، فالعلاقة بين الشعري والأسطوري تقوم على التفاعل التناصي؛ لجعل الشعر أكثر إيحاءً، فالعلاقة الجدلية بينهما تضفي على الشعر عمقا دلاليا ورمزيا لا يمكن إيقافُ تدفقه الدلالي، ولكونِ الشعر خطابًا جماليا وفنيا – في الأساس – إلا أنه بتفاعله النصي مع الرمز الأسطوري يصبحُ شعرَ رؤيةٍ أيضًا؛ بمعنى أنه قادرٌ على إثارة الأسئلة الجمالية برؤية أكثر انفتاحًا على المطلقِ لا الزمني، وعلى الإيحائي لا التعييني، وعلى السيرورة التأويلية لا المعنى؛ لأن توظيف درويش للرمز الأسطوري نابع من وعي جمالي بضرورة إذابة الحدود بين ممكنات التعبير الرمزي والجمالي، ولا سبيل إلى ذلك إلا بالتناص الأسطوري الذي يمنح الشعر خصائص الرمز الأسطوري، ويمنح الرمز الأسطوري خصائص الشعر، وهذا ما يشكّل نبعًا ثرًا لتكثيف دلالات شعره ولغته في سياقها الرمزي، وبهذا يصبح الرمز الأسطوري عنصرًا بنائيا في الأدب كما يرى نورثروب فراي.

وقد شكّل التناصُ الأسطوريُّ مع أسطورة جلجامش تناصًا لافتًا بآليات تناصيّة متعددة: استدعاءً مضمونيّا وقناعًا رمزيا، وهو تناصٌّ أساسيّ يمثّل نموذجًا بارزا على أصالة التلاقي بين الشعري والأسطوري في شعر درويش، إذ يصبح الرمز الأسطوري تعبيرا فنيا يندرج ضمن وسائل التعبير الفني لديه؛ من أجل تخصيبِ رؤاه الشعرية فنيّا ومضمونيا، فـ"يحقّقُ الرمزُ الأسطوريُّ في شعر درويش هدفا (مهمّا) من أهداف شعره الفنية، وهو التجسيد بين إشارات التاريخ عبر الأزمنة المختلفة، وهو في سعيه هذا يحاول أن يوجد صيغة وحدوية لما تبعثر، وصيغة تكاملية لما تنافر، وصيغة كلية لما تجزأ"[1].

وإذ يلجأ درويش إلى توظيف التناص الأسطوري بعدا جماليا في قصيدته، فهو يهدف إلى تكثيف رؤيته الشعرية بالدلالات الإيحائية الأكثر عمقًا، كما يهدف إلى تعميقها بالرموز الأسطورية الأكثر تصويرا وتعبيرا؛ لكون الرمز – في أساسهِ – صورة حسيّة، وطاقة مولدة للمعنى، ودرويش يجعل منه بنية فنية قادرة على الإيحاء والتكثيف لا تناصًّا تأليفيًّا مستقرًّا عند المألوف من القول، والمعاد من الرؤى، إنه يسعى بخبرة الشاعر الرائي إلى أن يؤثث بيت وجوده بذاته وتشظياتها وثنائياتها وازدهارها وانكسارها في لوحة فسيفسائية أسطورية يجمع قِطَعها وكِسَرها من مرجعيات أسطورية مختلفة ثم يعيد بناءها برؤية فنية خاصة، وصياغة جمالية متجاوزة لألفة التعبير منفتحة على اللانهائي من الدلالات.

إن التناص الأسطوري يتجاوز المستوى المرجعي للأسطوري؛ لينفتح على مستوى الاستدعاء والاستلهام المضموني، والتفاعل الشعري بين الأنظمة الرمزية؛ لتحقيق أبعاد دلالالية وتخييلية تحويلا وإيحاءً؛ فنُلفي درويش

1) محمد فؤاد السلطان، **الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش**، ص:23.

مهتما بالتراث الأسطوري الإنسانيّ؛ إيمانًا منه بوحدة التجربة الإنسانية في التعبير عن قضايا الوجود الكبرى كالجمال والحب والموت والانبعاث والخلود، والتناص الأسطوري إحدى آليات درويش الجمالية لتشكيل رؤية فنية تنهضُ على تناصٍّ التّكثيف لا تناص التّأليفِ؛ أي حرصه على تشكيل الرؤيا الخاصة به لا إعادة صياغة المألوف من الرؤى، والمتكرر من البنى.

ويستدعي درويش في نصه الشعري فسيفساء تناصية معتمدًا خفاء التناص تارة وتجلّيه تارة أخرى، بآليّة التعالق النّصيّ، أو استراتيجية القناع، أو تقنية الاستدعاء أعلامًا زمانية، ومواضعَ مكانية ذات أبعاد أسطورية امتصاصًا وتجاوزا، وذلك بتجلي متعلقاتها الأيقونية والأمارية.

وقد شكّلت شخصية جلجامش – قناعًا أسطوريّا – بأبعادها الدرامية والملحمية تجليًّا في شعر درويش، معتمدًا المبدأ الحواري مع هذه الملحمة السومرية التي تعالق معها درويش متأثرًا بها، ومؤثرًا فيها، فكانت مدوّنة أسطورية منفتحة على سؤال الوجود والموت والبحث عن الخلود، كما كانت جداريّة درويش بالمثل صيغة أخرى لسؤال الوجود والموت والبحث عن الخلود. لقد أقام درويشُ حوارا مباشرا مع جلجامش بوصفه معادلا رمزيّا للذات الشاعرة، بل ربما نعثر على ملامح من التقمّص في أبعاده الرمزية أسطوريًّا وشعريًّا، وقد نجح درويش نجاحا فنيًّا هائلا في توظيف شخصية جلجامش بوصفه قناعًا أثار من خلاله كلَّ أسئلة الأنا وتشظياتها ازدهارا وانكسارا.

وقد مثّلت لغة درويش على المستوى التعبيري والتصويري أساسًا متينًا في بنية التناص الأسطوري، فكانت عنصرا بنائيا، ومكوّنًا أصيلا من مكونات هذا التوظيف، فلم تخضع لسلطة الأسطورة وهيمنتها، بل تماهت معها في لعبة النقض والتأسيس: نقض الدلالة المألوفة، والمعنى المرجعي للأسطوري وتجاوزه إلى تأسيس دلالة رمزية عبر البحث عن أقاصي المعنى، وسيروراته اللامتناهية، فليس من وظيفة الشعر إعادة فهرسة الأسطورة، بل تشييد معمارها بالشعر، وترميم بنيتها بالتخييل؛ لقدرة الشعر على العدول عن أصول الأسطورة ومعجمها اللغوي معًا، فيخرج بالتوظيف من مستواه الإشاري إلى المستوى الرمزي.

وقد ألقى المعجم الأسطوري باستدعاء الأعلام الزمانية، مثل هوميروس وعناة وأوزوريس، والأعلام المكانية، مثل بابل وطروادة وبلاد سومر وأثينا ظلالاً ملحمية على شعر درويش؛ لكونها مثّلت عناصر بنائية لا قوالب لفظية، فهذه الشخصيات والمدن لا تحضر بألفاظها، ولكنها تتجلى برمزيتها التي تنهضُ على استعادة الزمن الأسطوري لغايةٍ بنائيةٍ تتعلق بجمالية النص الدرويشي تتجاوز التوظيف الاستعاري إلى الأسلوب الكنائي الرمزي، وليس لغايةٍ تفسيرية مباشرة وآنيّة؛ حتّى لقد غدا الرمز الأسطوري في شعر درويش سمة أسلوبيةٍ ينفتح على الزمان والمكان في أبعادهما الأسطورية لا الزمانية، وهذا هو دور العمل الفني، وهو إعادتنا إلى الزمن والطبيعة والأشياء

للاتحاد بها، والتفاعل معها "بوصفنا كائنات طبيعية بالدرجة الأولى، كما يعيدنا إلى التأمل في الغايات القائمة وراء مظاهر الكون المختلفة؛ وذلك بالحدس الخلاق، والإدراك الباطني للمدهش والرائع والفائق والقدسي"[1].

لقد سعى درويش بدأب فنيّ متواصل إلى تحرير نصّه الشعري من دائرة المألوف إلى أفق الحداثة الشعرية الأكثر عمقا وتقدما؛ وذلك لكونه من أكثر الشعراء اطلاعا ومتابعة لحركة الشعر العالمي، ولكونه من أكثر الشعراء العرب قلقًا على تطوير تجربته الشعرية، فقصيدة درويش لاتقوم على ثوابت جمالية، وإن كانت مؤسسة لتقاليد جمالية وشعرية، ولكنّ درويش سرعان ما يسعى إلى نقضها والتمرد على ثوابتها وتقاليدها بتجربة شعرية جديدة مثيرة للجدل والحراك النقدي والشعري، يقول درويش:

- "يأخُذُني الجمالُ إلى الجميلِ

وأُحبُّ حُبَّك، هكذا متحرّرا من ذاتِهِ وصفاتِهِ

وأنا بديلي...

أَنا من يُحَدِّثُ نَفْسَهُ:

مِنْ أَصغر الأشياءِ تُولَدُ أكبرُ الأفكار"[2].

لقد أضفى العالم الأسطوري على تجربة درويش أبعادا فنية؛ بغية الدخول بنصه الشعري رحاب الحداثة الشعرية بجعل الأسطورة تمثل قاعا أسطوريا للنص الشعري وليس مرجعية له، ولا شك في أن أهم إنجازات درويش الشعرية هي دخوله بالقصيدة إلى فضاء حداثة الرؤيا؛ أي أن الأسطورة أصبحت رمزا ذا أبعاد رؤيوية، وليست مجرد مرجعية أسطورية ذات أبعاد وظيفية تعيينية، فاتصال الشعري بالأسطوري يجعل منه رافدا جماليا، "يرفد الشعري ويسنده دون أن يستبد به؛ لكون الأسطورة واقعة رمزية، وإمكانية تعبيرية يلجأ إليها الشاعر تأثيثًا لخطابه الشعري بأشكال تعبيرية تعضد شعريته عزوفا عن المطابقة، وميلا إلى الإيحاء والإيماء"[3].

ومتى اشتبك الشعر بالرمزي والأسطوري أصبحت اللغة توحي أكثر مما تقول، وتومئ أعمق مما تعبّر، وترمز أبلغ من كونها تنطق. **فكيف مثّل الرمز الأسطوري في مدونة البحث خيطًا ناظمًا منظوما؟**

---

1) فراس السوّاح، **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، ص:30.

2) محمود درويش، **جدارية**، ص:36.

3) محمد علي الموساوي، **الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص:87.

لقد تناولنا في المبحث الأول في مستوى المؤول الدينامي سيميائية الحب بوصفها السيرورة التأويلية لأسطورة عشتار وتموز، ونظرنا في المبحث الثاني في سيميائية الموت والانبعاث بوصفها السيرورة التأويلية لأسطورة طائر الفينيق، وقاربنا في المبحث الثالث سيميائية الخلود بوصفها السيرورة التأويلية لأسطورة العنقاء، وعلينا الآن – لنستكمل دائرة المؤول النهائي – أن نقيمَ الصلة بين هذه الرموز الأسطورية لكونها تمثل إشكاليات حضارية وأنطولوجية وجمالية متفاعلة مع بعضها، وإن بدت لنا رموزا أسطورية مختلفة من حيث بنيتها المرجعية والثقافية.

لقد انتظمت إيحاءات هذه الرموز الأسطورية في دلالات رمزية مستقلة تبلورت في خيط سيميائي ناظم، مثّل أولها علامة سيميائية مركزية على الحب، وثانيها علامة سيميائية مركزية على الموت والانبعاث، وثالثها علامة سيميائية مركزية على الخلود. ولكنّ هذه الرموز الأسطورية على ما تمثله من بنية دلالية مستقلة إلا أن بينها تفاعلا دلاليا واصلا موصولا يكادُ أن ينظم ملامحها في دلالات ثقافية وإنسانية متشابكة ومتفاعلة، فـ"ثمة تداخلا واضحا بين هذه الأساطير، فالأسطورة الواحدة تنمو وتتشعب؛ لتنتقل من حضارة إلى أخرى عبر مثاقفة فكرية وحضارية، وإن اختلفت التسميات الأسطورية، فإن قاسما مشتركا بين ملامحها وخصائصها وأبعادها الأسطورية ومدلولات رموزها"[1].

وانطلاقا من كون الأسطورة نتاجا معرفيا جماعيًّا مترسّبًا في اللاشعور الجمعي، إلا أن توظيفها رمزيًّا في الشعر ينقلها من جماعيتها إلى جمالياتها، ولكن دونَ أن يصبح الرمز الأسطوري مبتورا عن مرجعيته، بل تظل محافظة على نسقها الكلي في الفكر الإنساني؛ ولذا انتظمت هذه الرموز الأسطورية في خيط ناظم لدلالاتها الرمزية، فمثّلت جميعها قاعًا أسطوريًّا، وبنية متشاكلة تعبر من خلال تجلياتها عن فكرة الحب والجمال والموت والانبعاث والخلود في دلالاتها الرمزية الثاوية وراء دلالاتها السيميائية المركزية، فهي رموز أسطورية مختلفة في مبناها متجانسة في معناها.

فأسطورة عشتار وتموز، وطائر الفينيق، والعنقاء تُجَسّدُ موت الطبيعة السنوي وانبعاثها من جديد ثانية، فهي في نسقها الكليّ ذات مغزى دلالي ترمز إلى الحب والانبعاث والخلود، وإن اختلفت أسماؤها.

ودرويش في استدعائه هذه الرموز الأسطورية لا يروم محاكاتها، بل يوظفها توظيفا رمزيًّا إيحائيًّا، ويعيد صياغتها أسطوريًّا وشعريا؛ ليشكّل منها رؤيا جمالية، ورؤية ثقافية يعبر من خلالها عن رؤاه وأحلامه باستلهامها وتحويلها من سياقها المرجعي الكلي إلى بعدها الرمزي في الخطاب الشعري؛ ولذا لا يحفل درويش بتفاصيلها قدر احتفائه بدلالاتها الرمزية ومتعلقاتها الأيقونية والأمارية.

---

1) محمد عبدالرحمن يونس، **مقاربات في مفهوم الأسطورة: شعرا وفكرا**، ص:9.

خاتمة الفصل الرابع

قاربنا في هذا الفصل الرمز الأسطوري في ضوء المؤول النهائي الذي تستقر عنده السيرورة التأويلية، وتناولنا الأبعاد الخفية والقصية لتوظيف الرموز الأسطورية، ومنها الوظائف التالية:

. الوظيفة الحضارية:

ومدارها على الخلفية الثقافية والحضارية للأساطير في ثقافات الشعوب قديما وحديثًا، فلم تعد الأساطير مجرد خرافات أو أوهام، وإنما أضحت تراثًا إنسانيًّا، وكنزًا حضاريًّا؛ انطلاقًا من مضمونها الذي يعبر عن المخيال الجماعي للأمم والشعوب.

. الوظيفة الأنطلوجية:

ومدارها على مبحث الوجود، ومن خلال تجلي العلامات كشفت لنا عن أن الرمز الأسطوري تعبير عن تحقيق الوجود للذات في عالم التشظي والتمزق الوجودي الذي يحيط بالشاعر.

. الوظيفة الجمالية:

ومدارها على أنّ تفاعل النص الدرويشي مع الرمز الأسطوري تعبير عن قدرة الشعر على إثارة الأسئلة الجمالية برؤية أكثر انفتاحًا على المطلقِ لا الزمني، وعلى الإيحائي لا التعييني، وعلى السيرورة التأويلية لا المعنى المباشر؛ لأن التوظيف الرمزي نابع عن وعي جمالي بضرورة إذابة الحدود بين ممكنات التعبير الرمزي والجمالي.

خاتمة البحث

انطلقنا في بحث سيميائية الرمز الأسطوري في شعر محمود درويش من رؤية منهجية تنهضُ على آليات المنهج السيميائي البورسي، وآنَ لنا أن نعيد التركيز على الحصيلة المعرفية والمنهجية من هذا البحث، وقد بدا لنا أن نتناول في هذه الخاتمة أهم النتائج المعرفية التي ظهرت لنا بعد رحلة التأويل في غابات الرمز الأسطوري في شعر درويش، ثم يتلو ذلك بعض النقود التي بدت لنا على المنهج السيميائي، ونحنُ نقوم بهذه المقاربة السيميائية.

أولا: أهم النتائج المعرفية والمنهجية:

1- تبيّن لنا بعد رحلة البحث في تأويل الرمز الأسطوري سيميائيا كم هي مفيدة ومثيرة هذه الرحلة، لكون الرمز والأسطورة قد دارت حولهما العديد من الدراسات النقدية أنثروبولوجيا ونفسيا وأدبيا وفلسفيا، وهذا التعدد في المنظورات ألقى بظلالٍ من الحيرة على الباحث في متاهات الرمز الأسطوري بشكل عام، وفي المدونة الدرويشية بشكل خاص، إلا أنّ اختيارنا لآليات المنهج السيميائي وأدواته – وقد فرضته علينا مدونة البحث – أسهم في تذليل تلك العقبات، وإنارة سبيل الحيرة وتبديدها بضوء منهجي كاشفٍ.

2-ضرورة اختبار آليات المنهج السيميائي بدراسة النص الشعري وتأويله في ضوء المناهج النصية المعاصرة، وامتحان قدرة المقاربة السيميائية على كشف أوساع النص الشعري الحديث، وإجراء أدوات المنهج السيميائي البورسي في الدراسة السيميائية التطبيقية خصوصًا؛ وعدم الاكتفاء بالجانب النظري على حساب الجانب الإجرائي التطبيقي، وشعر محمود درويش نصّ سيميائي بامتياز؛ فهو متعدد الدلالات والأصوات، ومنفتحٌ على آفاق رحبة من التأويل.

3-أهمية اكتشاف دلالات الرمز الأسطوري في تجربة محمود درويش سيميائيا، وعدم الركون إلى ما تمليه الدراسات الانطباعية والارتسامية عن هذه التجربة الغنية التي تمتلك خبرة فنيّة وجمالية طويلة في التعامل مع الرمز؛ ابتداءً من كونه احتيالاً فنيًّا وانتهاء بكونه أسلوب تعبيرٍ، وطريقة تفكير، فهو يعبّر عن وعي جماليّ بأهمية الرمز الأسطوري ودوره ووظيفته.

4-ضرورة التمرس بالمناهج المعاصرة وتمثلها تمثلا واعيًا في دراسة النصوص المعَالِم التي يعدُّ النصّ الدرويشي واحدا منها، وأهمية الوعي بأن قيمة المناهج المعاصرة تكمن في تفاعل آلياتها؛ ولذا استعنا ببعض آليات المقاربة التناصية في التأويل إلى جانب اعتمادنا – في الأساس – على المنهج السيميائي؛ بغيةَ الإفادة من آليات كليهما في كشفِ خفايا النص الشعري، وما توارى من دلالاته الرمزية.

5-إنّ توظيف درويش للرمز الأسطوري في نصه الشعريّ وسمَ شعره بعدة سمات حضارية وثقافية، وأنطولوجية، وجماليّة، وكشف لنا المنهج السيميائي أن تلك السمات تمثّل عناصر بنائية في النص الشعري، وليست مجرد عناصر فنية، إذ استطاع درويش أن يوظّفَ الأسطوري في الشعري عبر نظام الترميز دون أن يضيم أحدا منهما.

ثانيا: أهم النقود الموجهة للمنهج السيميائي:

ولا نروم في ختام هذا البحث أن نتناول النقود الموجه للمنهج السيميائي بشكل تفصيلي، وإنما نرمي إلى تناول بعض الملاحظات النقدية التي بدت لنا في أثناء الدراسة على المستويين النظري والإجرائي، فلا شك في أن المنهج السيميائي هو من الاتساع والشمول بحيث لا يمكن الإلمام بجوانبه كلها، فقد اتسعت خارطة اهتمام السيميائيات لتمتد إلى أغلب أنظمة العلامات، والتفاعل مع مختلف المعارف الإنسانية، فالسيميائية هي محاولة جادّة لتفاعل المعارف والمناهج على مختلف توجهاتها، وقد تبلورت منهجا ناظما بعد أن أسهم الإفراط في التخصص إلى عزل الحقول المعرفية بعضها عن بعض[1].

1 تعدد المصطلحات، واضطراب المفاهيم:

يمثل تحديد المصطلح في الدرس السيميائي إشكالية منهجية نالت اهتمام الكثير من الباحثين؛ لأن افتقاد التحديد العلمي للمصطلح يسبب اضطرابا في المفاهيم، فإذا كان التحديد الاصطلاحي للسيميائية قد حُسم غربيًّا في المؤتمر الذي عقد في باريس، عام 1969م لصالح مصطلح السيميوطيقا البورسي، وفي الوقت نفسه لم يتجاهل المؤتمر مصطلح السيميولوجيا السوسيري؛ لما بينهما من اختلافات لغوية ومعرفية، فإنّ تعدد المصطلحات السيميائية عربيًّا بسبب فوضى الترجمة تارة، واختلاط المفاهيم تارة أخرى، عمّ الدرس السيميائي العربي نظريا وإجرائيا، مما سبب ارتباكًا منهجيا وتضخمًا اصطلاحيًّا، أوصل تعدادها الباحث عبدالله بوخلخال إلى تسعة عشر مصطلحًا، ذكرها الباحث محمد العبد بأسمائها، ولا شك في أن هذا التضارب في المصطلحات يسبب اختلاطا مفهوميّا ينسفُ مبرر وجود المصطلح من أصله[2].

---

1) انظر: سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد، **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا**، ص:49.

2) لمزيد التوسع انظر: عامر الحلواني، **في القراءة السيميائية**، ص: 35. وانظر كذلك: عبدالله حمادي، بشير تاوريريت، **السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر**، مجلة علامات في النقد، جدة، ج:57، م:15، رجب 1426هـ/ سبتمبر 2005م، ص:221. وانظر كذلك: محمد العبد، **إشكاليات المصطلح السيميائي**، مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، م:1، العدد الثاني، ربيع الآخر – جمادى الآخرة 1420هـ/ يوليو – سبتمبر 1999م، ص:149. وانظر أيضا: رشيد بن مالك، **إشكالية ترجمة المصطلح في البحوث السيميائية العربية**، مجلة علامات في النقد، جدة، ج:53، م:14، رجب 1425هـ/ سبتمبر 2004م، ص:318.

2 -الطابع الشمولي والتغوّل السيميائي في مختلف المعارف الإنسانية:

لا شك في أنّ هذه الشمولية في الارتباط المعرفي سبّب نوعا من اللاتحديد؛ نظرا لاختلاف المنظورات المؤسسة للسيميائيات من جهة، ولتعدد مجالات اشتغالها من جهة ثانية؛ ولذا لم تستطع حصر موضوعها في منظور واحد، ولا في مجال محدد، فبقدر اتساعها فقدت بعضا من خصوصياتها وتمركزها المنهجي[1].

3 -إشكاليّة التوصيف:

نظرًا لإشكاليات الترجمة، والطابع الشمولي للسيميائية سبّب إشكالية منهجية أخرى، وهي عدم دقة التوصيف العلمي لمجال السيميائيات نظريّا وإجرائيا، فهناك من يعدّ السيميائية علمًا، وهناك من يعدّها اتجاها نقديًّا، وهناك من يعدّها اقتراحًا منهجيا، وهناك من يعدّها نظرية عامة، وهناك من يعدّها منهجًا من مناهج البحث، وتبعا لذلك تعددت اتجاهاتها، وقد أوصلها الباحث السيميائي حنون مبارك في كتابه دروس في السيميائيات إلى سبعة اتجاهات. وقد أخذ على معظم الدراسات السيميائية نهجها الشكلاني، مما دفع بها إلى الاقتراب من الحقل البنيوي، والنأي بنفسها عن الحقل التأويلي[2].

4 -سيميائية بورس وكثرة التفريعات والتقسيمات:

لا مراء في أن شارل سندرس بورس هو المؤسس الحقيقي للسيميائيات الحديثة، فهو أوّل من وضع للعلامة تعريفا علميا، وقام بتصنيفها تصنيفًا منهجيًا متجاوزا التصنيف الثنائي -كما في لسانيات دي سوسير – إلى التصنيف الثلاثي، فهي لديه ثلاثية المبنى مكوّنة من **ماثول يُحيلُ على موضوعٍ عبرَ مؤّولٍ**، وقد وضع نظرية سيميائية علميّة تمثّل التيار المنطقي الفلسفي في التيارات السيميائية الحديثة.

---

1) لمزيد التوسع انظر: عبدالواحد المرابط، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب: من أجل تصور شامل**، ص:35.

2) لمزيد التوسع انظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:5، 2007م، ص:185. وانظر كذلك: **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا**، ص:15، ص:49، ص:50. انطلاقا من تتبّعه الصيرورة التفاعلية بين المناهج المعاصرة (الأسلوبية والسيمائية والتأويلية)؛ لقدرتها – متفاعلةً – على استجلاء السيرورة التأويلية يرى الدكتور عامر الحلواني أن السيميائية عندما تتفاعل مع الأسلوبية "تدرك درجة من الموضوعية تخفّف من حدة القناعات المعرفية والافتراضات المنهجية والتأويلية المسبقة، وهذا التصور المنهجي التفاعلي ينأى بالمقاربة السيميائية عن شطط السيرورة التأويلية القائمة على سلسلة الإحالات اللامتناهية من جهة، ويضمن – من جهة ثانية – تأسيس نسق تأويلي لا تبهره أوهام التفاعل بين الذوات الفردية، ولا تغريه أهواء المقاربة الإيديولوجية وأحلامها". لمزيد التوسع انظر: عامر الحلواني، **التحليل السيميائي والمشروع التأويلي**، ص:16، ص:17.

وإنّ سيميائية بورس ليست مجرد أدوات إجرائية لقراءة الوقائع النصية، وبل هي فعلُ سيميوز؛ بمعنى أنها بحث في السيرورات التأويلية في سبيل العثور على المعنى، ومعنى المعنى، وهي تصور فلسفي شامل للكون والوجود والعالم. وأقصى تمثيل لنظرية بورس السيميائية عبارته الشهيرة التي يؤكد فيها بأن ليس في وسعه أن يدرس أي شيء في الكون إلا من منظور سيميائي[1].

إلا أن هذا التصور السيميائي البورسي لمفهوم العلامات وتصنيفاتها، وكثرة تقسيماتها وتفريعاتها لم يَنْجُ من نقد اللساني إميل بنفنيست؛ إذ أخذ على بورس "تحويله كل شيء إلى علامات، ووضع العلامة أساسًا للعالم بأسره.. ومما يُلحظ على نظرية بورس هو أنه عَمِلَ على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيميائية، وذلك بعقد صلة جوهرية بينها وبين مختلف العلوم والمعارف، وقد تجلى ذلك في علاقتها وتواشجها مع الحقول اللسانية والأسلوبية والشعريات والبنيوية وعلم النفس إلى جانب إسرافها في استخدام أدوات هذه العلوم ومفاهيمها الإجرائية"[2].

ويقرُّ الباحث السيميائي سعيد بنكراد بهذه النقود؛ خصوصًا لائحة التصنيفات والتقسيمات الفرعية الخاصة بالعلامة إلا أنه يرى بأنها توهمُ غير المختص بأنّ هذه النظرية معقّدة وتستعصي على الفهم والإدراك، ويبرّر ذلك بأن قراءة الوقائع الإنسانية – والنقد الأدبي جزء من هذه القراءة – "ليست هلوسة مجانية، أو هذيانًا، ولا هي كتابة على هامش الكتابة الأولى، أو انطباعات لا يحكمها رابط، ولا يجمع أجزاءها منطق"[3].

ولكنّ بنكراد يعيدُ تنبيه القاريء غير المتخصص إلى ضرورة قراءة نظرية المقولات؛ لأهميّتها في فهم نظرية بورس السيميائية؛ لأنّ "مجموعَ كتابات بورس تتميز بنوع من التعقيد والتركيب، ويستدعي استحضار مراجعات فكريّة متنوعة لفهم المقاصد العميقة لكل مقترح نظري"[4].

ولا تقلّل هذه النقود من القيمة المعرفية والمنهجية للسيميائية، فما زالت قادرة على كشف أوساع النص الشعري، واقتفاء أثر المعنى وسيروراته متى فهمنا أن السيميائية ليست مجرد آليات وأدوات، وإنما هي فعل قراءةٍ، وسيرورة تأويل.

---

1) انظر: سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س. بورس**، ص:13، ص:27.

2) انظر: عبدالله حمادي، بشير تاوريريت، **السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر**، مجلة علامات في النقد، جدة، ج:57، م:15، رجب 1426هـ/ سبتمبر 2005م، ص: 208، ص:209.

3) انظر: سعيد بنكراد، **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س. بورس**، ص:32.

4) انظر: **المرجع نفسه**، ص:39.

قائمة المصادر والمراجع[1]

- القرآن الكريم.

أولًا: المصادر:

* درويش، (محمود)،

- **جدارية**، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ط:2، 2001م.
- **كزهر اللوز أو أبعد**، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ط:2، 2005م.
- **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ط:1، 2009م.
- **لا تعتذر عمّا فعلت**، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ط:1، 2004م.

ثانيًا: المراجع:

أ: الكتب:

* ابن خلدون، (عبد الرحمن بن محمد)، **المقدّمة**، تحقيق: عبدالسلام الشدادي، الدار البيضاء: بيت العلوم والفنون والآداب، ط:1، 2005م.

* ابن سينا، (أبو علي الحسين بن عبد الله)، **كتاب الشفاء: المنطق**، تحقيق: محمود الخضيري، القاهرة: المطبعة الأميرية، نشر وزارة المعارف العمومية. (د.ت).

* ابن عاشور، (محمد الطاهر بن محمد)، **تفسير التحرير والتنوير**، تونس: الدار التونسية للنشر، 1984م.

* ابن عربي، (محي الدين محمد بن علي بن محمد)، **الفتوحات المكية**، تحقيق: عثمان يحيى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:2، 1410هـ/1990م.

* ابن فارس، (أبوالحسين أحمد بن زكريا)، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، بيروت: دار الفكر، 1399هـ/1979م.

* ابن منظور، (محمد بن مكرم)، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، ط:1، 1374هـ/1955م.

1) رتّبنا قائمة المصادر والمراجع – حسب أسماء المؤلفين – ترتيبًا ألفبائيًا دونَ التفاتٍ إلى (أل التعريف).

* أبو حميدة، (محمد صلاح زكي)، **الخطاب الشعري عند محمود درويش: دراسة أسلوبية**، غزة: جامعة الأزهر، كلية الآداب، 1421هـ/2000م.

* أبو زيد (نصر حامد)، **مفهوم النص**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:5، 2000م.

* أبو هشهش، (إبراهيم)، **المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش**، ضمن كتاب **زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش، (كتاب مشترك)**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1998م.

* أحمد (مخلوف سيد)، **اللغة والمعنى: مقاربات في فلسفة اللغة**، (تأليف مشترك)، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط:1، 1431هـ/2010م.

* أحمد، (محمد فتوح)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دار غريب، 1432هـ/2011م.

* الأحمر، (فيصل)، **معجم السيميائيات**، بيروت: الدار العربية للعلوم، ط:1، 1431هـ/2010م.

* أدونيس،

- **الثابت والمتحول**، بيروت: دار الفكر، ط:5، 1406هـ/1986م.
- **الصوفية والسوريالية**، بيروت: دار الساقي، ط:2، 1995م.

* الأسدآبادي، (أبو الحسن عبدالجبار)، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، تحقيق: محمود محمد قاسم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت).

* إسماعيل، (عز الدين)، **التفسير النفسي للأدب**، القاهرة: مكتبة غريب، ط:4، (د.ت)

* الأصمعي، (أبوسعيد عبدالملك بن قُريب)، **الأصمعيات**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام محمد هارون، القاهرة: دار المعارف، ط:7، 1993م.

* إلياد، (ميرسيا)، **أسطورة العود الأبدي**، ترجمة: نهاد خياطة، دمشق: دار طلاس، ط:1، 1987م.

* الأنباري، (عبدالرحمن بن محمد)، **الإنصاف في مسائل الخلاف**، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، القاهرة: دار الفكر، (د.ت).

* الأندلسي، (ابن حزم)، **طوق الحمامة في الألفة والألاف**، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، القاهرة: دار المعارف، ط:4، 1405هـ/1985م.

* أنيس، (إبراهيم) وآخرون، **المعجم الوسيط**، استانبول: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط:2، 1392هـ/ 1972م.

* أولمان، (ستيفن)، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال محمد بشر، القاهرة: مكتبة الشباب، 1975م.

* إيكو، (أمبرتو)، **العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه**، ترجمة: سعيد بنكراد، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:1، 428هـ/2007م.

* بارت، (ج. روبرت)، **الخيال الرمزي: كولريدج والتقليد الرومانسي**، ترجمة: عيسى علي العاكوب، بيروت: معهد الإنماء العربي، 1992م.

* بارت، (رولان)، **أسطوريات: أساطير الحياة اليومية**، ترجمة: قاسم المقداد، دمشق: دار نينوى، 1433هـ/2012م.

* البعلبكي، (منير)، **معجم أعلام المورد**، بيروت: دار العلم للملايين، ط:1، 1992م.

* بن عياد، (محمد)، **دروب السيمياء**: كتاب جماعي، تونس: المطبعة الرسمية للبلاد التونسية، ط:1، 2008م.

* بنكراد، (سعيد)،

- **السميائيات والتأويل: مدخل لسميائيات ش.س.بورس**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:1، 2005م.

- **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط:2، 2005.

- **سيرورات التأويل: من الهرموسية إلى السميائيات**، الرباط: دار الأمان، ط:1، 2012م.

* التوحيدي، (أبوحيان)، **كتاب الإمتاع والمؤانسة**، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، صححه أحمد أمين، وأحمد الزين، (د.ت).

* تودوروف، (تزفيتان)، **نظريات في الرمز**، ترجمة محمد الزكراوي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ط:1، 2011م.

* الجاحظ، (أبو عثمان عمرو بن بحر)، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، بيروت: دار الجيل، (د.ت).

* الجبر، (خالد عبدالرؤوف)، **عنقاء يوسف: التناص والرمز في شعر محمود درويش**، عمّان: دار جرير للنشر والتوزيع، ط:1، 2015م.

* الجرجاني، (عبدالقاهر)،

- **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني، ط:1، 1412هـ/1991م.

- **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، جدة: دار المدني، ط:3، 1413هـ/1992م.

* الجرجاني، (علي بن محمد بن علي)، **كتاب التعريفات**، تحقيق: إبراهيم الأبياري، بيروت: دار الكتاب العربي، ط:2، 1413هـ/1992م.

* جلال، (سليمة)، **أسماء السور في القرآن الكريم: مقاربة لسانية سيميائية** (رسالة ماجستير)، قسم اللغة وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، 2008م/2009م.

* جمعة، (عبدالله صالح)، **ملحمة جلجامش: قصيدة من الأدب السومري**، بيروت: محترف بيروت غرافيكس للنشر، ط:1، 2012م.

* الجمل، (بسام)، **من الرمز إلى الرمز الديني: بحث في المعنى والوظائف والمقاربات**، صفاقس: مطبعة التسفير الفني، ط:1، 2007م.

* جينيت، (جيرار)، **مقالة طروس**، ترجمة: محمد خير البقاعي، **دراسات في النص والتناصية**، حلب: مركز الإنماء الحضاري، ط:1، 1998م.

* الحاج صالح، (محمد إبراهيم)، **محمود درويش بين الزعتر والصّبار**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1997م.

* الحاج، (نور الدين)، **الأنا الغنائي في لماذا تركت الحصان وحيدا**، صفاقس: دار أمل للنشر والتوزيع، ط:1، 2008م.

* حرب، (علي)، **التأويل والحقيقة**، بيروت: دار التنوير، ط:1، 1985م.

* الحلواني، (عامر)،

- **التحليل السيميائي والمشروع التأويلي**، تونس، صفاقس: سوجيك، ط:1، 2010م.

- **الرَّمز الأورفي في أشعار عبدالوهاب البياتي**، محاضرات في مقرر الرمز الديني في الأدب، السنة الجامعية 2011م.

- **جمالية الموت في مراثي الشعراء المخضرمين: مقاربة أسلوبية**، صفاقس-تونس: مطبعة التسفير الفني، ط:1، 2004م.

- **على عتباتها تبنى النصوص**، صفاقس- تونس: دار نهى للكباعة والنشر والتوزيع، ط:1، 2012م.

- **في القراءة السيميائية**، صفاقس: مطبعة التسفير الفني، ط:1، 2005م.

* حمزة، (حسين)، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، حيفا: مجمع اللغة العربية، ط:1، 2012م.

* الحيزم، (وئام)، **تأويل اللفظ والحمل على المعنى**، تونس: جامعة تونس، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، شركة أوربيس للطباعة، 2009م.

* خان، (محمد عبدالمعيد)، **الأساطير والخرافات عند العرب**، بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط:4، 1993م.

* خليل، (خليل أحمد)، **معجم الرموز**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط:1، 1995م.

* داود، (أنس)، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، القاهرة: دار المعارف، ط:3، 1992م.

* درويش، (محمود)،

- **حيرة العائد**، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ط:1، 2007م.

- **في حضرة الغياب**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2006م.

* دوران، (جيلبير)، **الخيال الرمزي**، ترجمة: علي المصري، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط:1، 1411هـ/1991م.

* دي سوسير، (فرديناند)، **محاضرات في علم اللسان العام**، ترجمة: عبدالقادر قنيني، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2008م.

* راغب، (نبيل)، **موسوعة النظريات الأدبية**، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ط:1، 2003م.

* الرويلي، (ميجان) والبازعي، (سعد)، **دليل الناقد الأدبي**، الدار البيضاء: ط:5، 2007م.

* سبيلا، (محمد)، و بنعبدالعالي، (عبدالسلام)، **دفاتر فلسفية: اللغة**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط:4، 2005م.

* سعادة، (ميشال)، **محمود درويش عصي على النسيان**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ط:1، 2009م.

* السعران، (محمود)، **علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي**، بيروت: دار النهضة العربية، (د.ت)

* سعيد، (جلال الدين)، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، تونس: دار الجنوب للنشر، 2004م.

* السكاكي، **مفتاح العلوم**، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، بغداد: مطبعة دار الرسالة، ط:1، 1402هـ/1982م،.

* سلامة، (أمين)،

- **الأساطير اليونانية والرومانية**، القاهرة: دار الثقافة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1988م.

- **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، القاهرة: مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، ط:2، 1988م.

* السلايمي، (محمد علي)، **الأسطوري في شعر المتنبي**، تونس: الدار التونسية للكتاب، ط: 1، 2013م.

* السوّاح، (فراس)،

- **الأسطورة والمعنى: دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، دمشق: منشورات دار علاء الدين، 2012م.

- **لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، دمشق: دار علاء الدين، ط: 8، 2002م.

* سيد، (عبدالباسط محمد)، و حسين، (عبدالتواب عبدالله)، **الموسوعة الأم للعلاج بالأعشاب والنباتات الطبية**، الإسكندرية: الدار العالمية للنشر والتوزيع، ط:1، 1424هـ/2004م.

* شتراوس، (كلود ليفي)، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة شاكر عبدالحميد، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط:1، 1986م.

* صليبا، (جميل)، **المعجم الفلسفي**، بيروت: الشركة العالمية للكتاب، 1994م/ 1414هـ.

* عباس، (إحسان)، **فن الشعر**، عمّان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ط:5، 1992م.

* عبدالنور، (جبّور)، **المعجم الأدبي**، بيروت: دار العلم للملايين، ط:2، 1984م.

* العبوشي، (عبدالرحمن)، والنجار، (تيسير)، **محمود درويش: أسرار في نصوصي الشعرية**، دبي الثقافية، دبي، العدد 1، اكتوبر 2004م.

* العتيري، (هالة)، **ثنائية النار والماء في حدّث أبوهريرة قال: مقاربة سيميائية**، تونس: دار المعلمين العليا، السنة الجامعية، 2009م-2010م.

* ، (محمد)،

- **حفريات في الأدب والأساطير**، تونس: دار المعرفة للنشر، ط:1، 2006م.

- **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، بيروت: دار الفارابي، ط:1، 1994م.

* العسكري، (أبوهلال الحَسَن بْن عَبْد الله)، **الفروق في اللغة**، تحقيق: جمال عبدالغني مدغمش، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط:1، 1422هـ/2002م.

* علي، (جواد)، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، بيروت: دار العلم للملايين، ط:1، 1968م.

* علي، (فاضل عبدالواحد)، **عشتار ومأساة تموز**، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 1، 1999م.

* علي، (نصر سامي)، **الجسد في شعر محمود درويش: الإيروس والتاناتوس**، عمّان: دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط:1، 1436هـ/ 2015م.

* عمر، (أحمد مختار)، **علم الدلالة**، القاهرة: عالم الكتب، ط:2، 1988م.

* عوض، (ريتا)، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر الحديث**، (رسالة ماجستير) دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى، الجامعة الأميركية، بيروت، 1974م.

* غريماس، (ألجيرداس.ج.)، وفونتنيي، (جاك)، **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، ترجمة سعيد بنكراد، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط:1، 2010م.

* الغزالي، (أبو حامد)،

- **إحياء علوم الدين**، بيروت: دار المعرفة، (د.ت).

- **معيار العلم**، تحقيق: سليمان دنيا القاهرة: دار المعارف، 1961م.

* فضل، (صلاح)، **نقد الشعر: أساليب الشعرية المعاصرة**، القاهرة: دار الكتاب المصري، ط:1، 431هـ/2009م.

* فيدوح، (عبدالقادر)، **القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد**، المنامة: مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، ط:1، 1998م.

* قاسم (سيزا)، وأبوزيد (نصر حامد)، **أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: مدخل إلى السيميوطيقا**، القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط:1، 2014م.

* القحطاني، (جابر بن سالم)، **موسوعة جابر لطب الأعشاب**، الرياض: العبيكان للنشر، ط:2، 1429هـ/2008م.

* القيرواني، (ابن رشيق)، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، بيروت: دار الجيل، ط:5، 1401هـ/1981م.

* الكاتب، (أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن وهب)، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: طه حسين، وعبدالحميد العبادي، القاهرة: دار الكتب، 1933م.

* كاسيرر، (أرنست)، **اللغة والأسطورة**، ترجمة سعيد الغانمي، أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، ط:1، 1430هـ/2009م.

* **الكتاب المقدس**، بيروت: دار المشرق، ط:3، 1988م.

* كورتل، (آرثر) **قاموس أساطير العالم**، ترجمة سهى الطريحي، دمشق: دار نينوى، 2010م/1430هـ.

* لالاند، (أندريه)، **موسوعة لالاند الفلسفية**، بيروت: منشورات عويدات، ط:2، 2001م.

* الماكري، (محمد)، **الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي**، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:1، 1991م.

* لمفون، (نائلة قاسم)، **الكناية في ضوء التفكير الرمزي**، (رسالة ماجستير)، قسم الدراسات العربية، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1404هـ/1984م.

* مجموعة من المؤلفين، **موسوعة الأديان الميسرة**، بيروت: دار النفائس، ط:1، 1422هـ/2001م.

* محمد، (إبراهيم عبدالرحمن)، **مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط:1، 1997م.

* المرابط، (عبدالواحد)، **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، بيروت: الدار العربية للعلوم، ط:1، 1431هـ/2010م.

* المصري، (ابن أبي الإصبع)، **بديع القرآن**، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة: نهضة مصر، (د.ت).

* المهداوي، (صفاء)، **الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيوثقافية في دواوينه من 1995م – 2008**، إربد: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط:1، 2013م.

* المهندس، (كامل)، ووهبه، (مجدي)، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان، ط:2، 1984م.

* الموساوي، (محمد علي)، **الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر**، تونس: المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، (د.ت).

* **الموسوعة العربية العالمية**، الرياض: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط:1، 1416هـ/1996م.

* الميداني، (أبوالفضل أحمد بن محمد)، **مجمع الأمثال**، بيروت: دار الكتب العلمية، ط:1، 1408هـ/ 1998م.

* ناسو، (يوبليوس أوڤيديوس)، **مسخ الكائنات**، ترجمة ثروت عكاشة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:3، 1992م.

* نعمة، (حسن)، **موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة**، بيروت: دار الفكر اللبناني، 1994م.

* هلال، (محمد غنيمي)،

- **الأدب المقارن**، القاهرة: دار الثقافة، (د.ت).

- **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت).

* هيدجر، (مارتن)، **نداء الحقيقة**، ترجمة عبدالغفار مكاوي، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1977م.

* يونس، (محمد عبدالرحمن)، **مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرا وفكرا**، بيروت: الانتشار العربي، ط:1، 2011م.

ب: المجلات والدوريات:

* أبو حمادة، (عاطف)، **البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، فلسطين، العدد 25، أيلول 2011م.

* حمادي، (عبدالله)، و تاوريريت، (بشير)، **السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر**، مجلة علامات في النقد، جدة، ج:57، م:15، رجب 1426هـ/ سبتمبر 2005م.

* الزهراني، (معجب سعيد) **في المقاربة السيميائية**، مجلة علامات في النقد، ج:2، مج:1، جمادى الآخرة 1412هـ/ ديسمبر 1991م.

* السلطان، (محمد فؤاد)، **الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش**، مجلة جامعة الأقصى، غزّة، مج:14، العدد الأول، يناير 2010م.

* شاكر، (تهاني عبدالفتاح)، **تجليات أسطورة البعث في ديوانيْ لا تعتذر عما فعلت، وكزهر اللوز أو أبعد،** مجلة جامعة دمشق، سورية، مج:26، العدد الأول والثاني، 2010م.

* الشيخ، (خليل)، **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها،** مجلة نزوى، عُمَان: العدد 25، يناير 2001م.

* العبد، (محمد)، **إشكاليات المصطلح السيميائي،** مجلة الدراسات اللغوية، الرياض، م:1، العدد الثاني، ربيع الآخر- جمادى الآخرة 1420هـ/ يوليو- سبتمبر 1999م.

* عصفور، (جابر)، تجليات القرين، **مجلة العربي،** الكويت: العدد 588، نوفمبر 2007م.

* الغرافي، (مصطفى)، **خطاب الموت في جدارية محمود درويش: رثاء استباقي لذات حدّقت في الموت طويلاً،** مجلة نزوى، عُمَان: العدد 72، أكتوبر 2012م.

* مالك، (رشيد بن)، **إشكالية ترجمة المصطلح في البحوث السيميائية العربية،** مجلة علامات في النقد، جدة، ج53، م:14، رجب 1425هـ/ سبتمبر 2004م.

* محمد، (أحمد علي)، و سليمان، (مازن)، **جماليات اللغة والشعر عند مارتن هيدجر،** مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سورية، اللاذقية، مج: 30، العدد 1، 2008م.

* المنصوري، (جريدي)، **غواية الحرف في الوجود الشعري: قراءة في شعر محمد الثبيتي، ومحمود درويش،** مجلة علامات في النقد، جدة، ج:72، مج:18، صفر 1432هـ، فبراير 2011م.

ج: الصحف اليومية:

* الزهراني، (معجب سعيد)، **خطاب المحبة ضد خطاب التوحش: مقاربة لقضايا الحب ومكانة المرأة في طوق الحمامة لابن حزم،** الرياض، صحيفة الرياض، الخميس، 23 ذو الحجة 1422هـ، العدد 12309، السنة 37.

* وازن، (عبده)،

- **دفاتر محمود درويش حول الشعر والحداثة وقصيدة النثر،** لندن، صحيفة الحياة، حوار صحفي، 12/10/ 2005م، الموافق 8/ 11/ 1426هـ، العدد: 15592.

- **دفاتر محمود درويش حول الشعر والحداثة وقصيدة النثر**، لندن، صحيفة الحياة، حوار صحفي، 12/11/ 2005م، الموافق 9/ 11/ 1426هـ، العدد: 15593.

د: الروابط الإلكترونية:

* المساوي، (عبدالسلام)، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، تعريف بالكتاب على موقع مؤسسة محمود درويش: الرابط الإلكتروني:

http://www.darwishfoundation.org/atemplate.php?id=432

* الموسوعة البريطانية:

http://global.britannica.com/topic/griffin-mythological-creature

* انظر الرابط التالي:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wenceslas_Hollar_-_A_griffin.jpg

* انظر الرابط التالي:

https://en.wikipedia.org/wiki/Phoenix_%28mythology%29

* لقاء تلفزيوني على قناة المغربية، والرابط:

https://www.youtube.com/watch?v=Ij6juc7bnVg

* لقاء تلفزيوني مع الإذاعية نشوة الرويني على قناة MBC، عام 1997م، والرابط:

https://www.youtube.com/watch?v=Bu2HnGZNFeE&spfreload=10&hd=1

* يوأنس، (الأنبا)، **تأملات في سفر نشيد الإنشاد**، على الرابط الإلكتروني:

http://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-010-Late-Bishop-Youannes/001-Nashid-El-Anshad/SongofSongs-065-CH4-Bosom.html

المحتويات

مقدمة 1

الفصل الأول: مدخل نظري إلى المنهج والمصطلح: 7

المبحث الأول: المنهج 8

أ. السيميائية في المعاجم اللغوية: 8

ب- السيميائية في الدراسات النقدية العربية القديمة: 12

ج- السيميائية في الدراسات النقدية العربية الحديثة: 19

د- السيميائية في الدراسات النقدية الغربية: 24

المبحث الثاني: المصطلح 33

1. الرمز: 33

أ. الرمز لغةً: 33

ب- الرمز مفهوما: 34

ج- الرَّمزُ بلاغيًّا: 36

د- الرمز أدبيًّا 37

هـ- الرمز نفسيا: 38

و- الاقترانات الاصطلاحيّة التي سدّت مَسَدّ الرّمز: 40

2- من الرمز إلى الرمز الأسطوري: 42

أ- علاقة الرمز بالأسطورة: 42

ب- مفهوم الأسطورة مبنى ومعنى: 44

ج- من الأسطورة إلى الرمز الأسطوري: 46

د- علاقة الأسطوري بالأدبي: 48

هـ- خصائص الرمز، والرمز الأسطوري: 49

خاتمة الفصل الأول 52

الفصل الثاني: الرمز الأسطوري في ضوء المؤول المباشر في شعر محمود درويش: 53

مدخل إلى الأساطير: 54

1. عشتار وتموز في محفلهما المرجعي: 54

2. طائر الفينيق في محفله المرجعي: 55

3. العنقاء في محفلها المرجعي: 55

4. وجهة نظر في أسطوريّ العنقاء وطائر الفينيق: 56

الرموز الأسطورية ومتعلقاتها في شعر محمود درويش: مُعَاينة إحصائيّة: 60

المبحث الأول: عشتار وتموز رمزين أسطوريين: معاينة إحصائية: 62

أولا: العلامة اللونية: 96

ثانيا: علامة الحب: 98

ثالثا: علامة الأنوثة: 102

رابعا: العلامة الإيروسية: 105

خامسا: علامة الجمال: 109

سادسا: أعلام المكان والزمان: 111

المبحث الثاني: طائر الفينيق رمزا أسطوريا: معاينة إحصائية: 112

أولا: جدلية الحياة والموت: 138

ثانيا: جدلية الاحتراق والانبعاث: 140

المبحث الثالث: العنقاء رمزا أسطوريا: معاينة إحصائية: 142

أولا: علامة الأنا: 168

ثانيا: علامة الأبدية: 171

ثالثا: علامة النسر: 174

رابعا: علامة العنقاء: 175

خاتمة الفصل الثاني 176

الفصل الثالث: الرمز الأسطوري في ضوء المؤول الدينامي: إشكاليات الحب، والموت والانبعاث، والخلود خيطا واصلا موصولا 177

مدخل: 178

المبحث الأول: سيميائية الحب 180

تشكّلات علامة الحب: 189

1. الحب الطبيعي: 193

2. الحب الإيروسي: 200

3. الحب الإنساني: 214

المبحث الثاني: سيميائية الموت والانبعاث 226

جدليّة المسيح والسيدة العذراء: 232

جدليّة آدم وحواء: 235

جدليّة الشعر والكتابة: 237

جدليّة الغناء والإنشاد: 245

جدليّة عناة وبعل: 248

جدلية أوزوريس وإيزيس: 250

جدليّة جلجامش وإنكيدو: 256

المبحث الثالث: سيميائية الخلود 262

1- تعدد الأنا: 265

أ- الأنا الإنساني: 267

ب- الأنا الوجودي: 268

ج- الأنا الأسطوري: 273

د- الأنا الغنائي: 278

2- مركزية الاسم: 281
أولا: الاسم علامة رمزية على الخلود في ذاكرة الزمن: 287
ثانيا: الاسم فضاء كوني مستوحى من رمزية السيد المسيح: 287
ثالثا: الاسم تكرار صوتي وتشكيل إيقاعي:..... 287
3- اللغة بوصفها وجودا: 289
خاتمة الفصل الثالث 298
الفصل الرابع: الرمز الأسطوري في ضوء المؤول النهائي..... 300
المبحث الأول: الوظيفة الحضارية: 302
المبحث الثاني: الوظيفة الأنطولوجية: 307
المبحث الثالث: الوظيفة الجمالية:..... 313
خاتمة الفصل الرابع 319
خاتمة البحث..... 320
أولا: أهم النتائج المعرفية والمنهجية: 320
ثانيا: أهم النقود الموجهة للمنهج السيميائي:..... 321
قائمة المصادر والمراجع 324