



جامعة مؤتة

كلية الدراسات العليا

الرموز المحورية في شعر محمود درويش
دراسة سيميائية تحليلية

إعداد الطالب

عاطف خلف سليمان العيايدة

إشراف

الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالة مقدمة إلى كلية الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب/قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، ٢٠١٥ م

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية
لا تُعبّر بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

الإهداء

إلى من ضمّدت جراحي، ووقفت في مهبّ الرّيح خشيةً عليّ . . . أمّي . . .
إلى الغمامة التي تظللني كلّما لفحني الهجير . . . زوجتي . . .
إلى رياحين حديقة روعي، وحساسينها المغرّدة . . . أسل ولين وغنى . . .
إلى أولي العلم والبيان . . . أساتذتي الكرام . . .
إلى إخوتي وأصدقائي وأحبّتي جميعاً . . .
أهدي هذا البحث . . .

عاطف خلف سليمان العيايدة

الشكر والتقدير

الحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله، وبعد:

فإنتني أوجه شكري إلى الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة، الذي تعلمت على يديه، ونهلت من علمه، وكان أن تقبلني طالباً يشرف على رسالته، وضحي في سبيل ذلك بوقته وبجهده منذ أن كانت رسالتي فكرة، إلى أن خرجت إلى حيز النور، جزاه الله الخير، وحفظه من كل سوء.

والشكر موصول إلى أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور خليل الرفوع، والدكتور طارق المجالي والدكتور محمد السعودي؛ بتفضلهم عليّ بقراءة الرسالة وقبول مناقشتها، لهم خير الجزاء من الله، ومني كل التقدير والاحترام، ولا أنسى من الشكر أستاذي الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة_شفاه الله_، إذ استأنست برأيه في موضوع الرسالة، وفي بعض محاورها، كما وأشكر الصديق العزيز الدكتور سامح الضروس الذي شجّعني، وأعانني في الحصول على كثير من المراجع التي لم تطلها يدي في مكتبة الجامعة الأردنية والجامعات الأخرى، كما وأشكر زملائي الأفاضل على مقاعد الدراسة، وأخص بالذكر دارسي شعر محمود درويش.

عاطف خلف سليمان العيايدة

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	الإهداء
ب	الشكر والتقدير
ج	فهرس المحتويات
هـ	الملخص باللغة العربية
و	الملخص باللغة الانجليزية
1	المقدمة
٥	الفصل التمهيدى:
٥	أولاً: ماهية الرمز الفننى ومفهومه
١٤	ثانياً: السيميائية
٢٣	ثالثاً: الرمز فى شعر محمود درويش
٢٩	الفصل الأول: الرموز المحورية لجدلية الحياة والموت
٢٩	توطئة
٤١	١.١ الدم
٦٧	٢.١ القلب
٧٦	٣.١ الأرض
٨٨	٤.١ البحر
١٠١	٥.١ الرّيح
١١٠	الفصل الثانى: الرموز المحورية الدالة على الحرية والعبودية
١١٠	توطئة
١١٥	١.٢ الحجر
١٢٧	٢.٢ اللّيل
١٣٩	٣.٢ المنفى
١٥٠	٤.٢ الحصان

١٦٣	الفصل الثالث: الثّبات والتّحوّل في الرّموز المحوريّة لألفاظ الثّباتِ
١٦٣	توطئة
١٦٦	١.٣ الثّبات المثمر
١٦٨	١.١.٣ الزّيتون
١٧٧	٢.١.٣ البرتقال
١٨٥	٢.٣ الثّبات الجمال
١٨٧	١.٢.٣ الياسمين
١٩٢	٢.٢.٣ البنفسج
١٩٧	الخاتمة
١٩٩	المراجع

الملخص

الرموز المحورية في شعر محمود درويش / دراسة سيميائية تحليلية

عاطف خلف سليمان العيايدة

جامعة مؤتة ٢٠١٥م

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء الرموز المحورية التي حملها محمود درويش بطاقات فنية وإيحائية أغنت نصوصه الشعرية، معتمداً على المنهج السيميائي والتحليلي في الكشف عن تلك الرموز، وقد جاءت الدراسة في فصل تمهيدي وثلاثة فصول مستقلة، تناولت في الفصل التمهيدي ثلاثة محاور هي: ماهية الرمز الفني ومفهوميته، والسيميائية، والرمز في شعر محمود درويش، فكان هذا الفصل تمهيدياً للولوج في فصول الدراسة الرئيسية.

أما الفصل الأول الموسوم بـ(الرموز المحورية لجدلية الحياة والموت) فتناولت فيه الرموز المحورية التالية: (الدّم، القلب، الأرض، البحر، الريح)، مستنداً في تحليلي على سيميائية التضاد، وقد عرضت نماذج من شعر درويش كشواهد على دلالة تلك الرموز على الحياة والموت.

أما في الفصل الثاني الموسوم بـ(الرموز المحورية الدالة على الحرية والعبودية) فوفقت فيه على الرموز المحورية التالية: (الحجر، الليل، المنفى، الحصان)، مستعرضاً دلالات تلك الرموز في شعر درويش، ومستشهداً بنماذج من الشعر المدلل، مع وضع سيميائية التضاد بعين الاعتبار أثناء التحليل.

وفي الفصل الثالث الموسوم بـ(النبات والتحول في الرموز المحورية لألفاظ النبات) تناولت أربعة من الرموز المشتقة من عالم المسميات النباتية ضمن مبحثين هما: (النبات المثمر: الزيتون والبرتقال) و (النبات الجمالي: الياسمين والبنفسج)، مستشهداً بنماذج من الشعر المدلل، دون الاتكاء على سيميائية التضاد أثناء العرض والتحليل.

Abstract
Axial symbols in Mahmoud Darwish hair / semiotic analytical study

Atef Khalf Suleiman Ayayadh
M'utah University 2015

This study aims to elucidate the pivotal symbols that carry Mahmoud Darwish art cards and suggestive enriched texts of poetry, depending on the method of semiotic and analytical in the detection of those symbols, the study came in the introductory chapter, three separate chapters, covered in the introductory chapter three themes: the nature of the technical code and understandable, and semiotics, and the icon in the poetry of Mahmoud Darwish, was this introductory chapter to access the main chapters of the study.

The first chapter is marked (b pivotal to the dialectic of life symbols and death) grabbed a the following pivotal symbols: (blood, the heart, the earth, the sea, the wind), based on my analysis on the semiotic contrast, have been models of Darwish's poetry as witnesses offered to denote those icons on life and death.

In the second quarter marked (b pivotal symbols function on freedom and slavery) Stood in the following focal symbols: (stone, night, exile, horse), reviewing the implications of these symbols in the poetry of Darwish, and citing examples of hair spoiled, with semiotic contrast into the development of account during the analysis

In the third chapter marked with (Stability and shift in the central symbols for words Plant) took four of the derivative symbols from the world of botanical nomenclature within two sections, namely: (a fruitful plant: olive and orange) and (aesthetic Plant: jasmine and violet), citing examples of hair spoiled, without reclining on the semiotic antagonism during the presentation and analysis.

المقدمة :

الحمد لله ربّ العالمين، ربّ الخلائق أجمعين، الذي هدى عباده المؤمنين إلى علمه وهديه حتى يوم الدين، والصلاة والسلام على سيّد المرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين ومن سار على نهجهم، واهتدى بهديهم إلى يوم الدين، وبعدُ: لقد عرفت القصيدة الحديثة تطوراً في بنائها وتشكيل ألفاظها ومعانيها، وتقنيات فنيّة في صورها وفنائها جعل المتلقي مطالباً كدارسٍ ومتذوقٍ بالتفاعل معها، واستثمار قدراته في الكشف عن مكنوناتها الرمزية وتأطيراتها الفنيّة العالية، ويعدّ الرمز من أكثر الملامح بروزاً وتبدياً كأساس ارتكازي للشعراء المعاصرين يتقمصونه في قصائدهم ويطلون من خلاله، وذلك بجعل اللغة المألوفة التي تضيق بنقل التجربة لغةً جديدةً مفعمةً بالخيال والصور والعلاقات والتراكيب الانزياحية؛ لتفضي جميعها إلى تأدية دلالاتٍ وظيفيّة للرؤى والتجارب والأفكار والمضامين الخاصّة بناقل الرمز أو صانعه من العدم.

وقد تبارى الشعراء المعاصرون في صناعة الرموز وإنتاجها وجعلها علاماتٍ دالةً على مقتضى مرادهم، وسعوا لتحقيق أهدافهم ومضامينهم إلى الارتقاء بالمستويات الدلاليّة والإيحائيّة لتلك الرموز، ومن أكثرهم في هذا المجال الشاعر الفلسطيني محمود درويش، الذي تنوّعت الأنماط والقضايا في شعره، غير أنّ الغالب عليها هو الجانب الوطني الذي تميّز به؛ فأصبح لصيقاً بحالة الشعر التي مثّلها، وأراد لنفسه أن يكون حاملاً للوائها، وقد عاش درويش قابضاً على جمرة الدفاع عن قضية شعبه، متابعاً الأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة المتعلّقة بفلسطين، داعياً العالم للتعاطف مع شعبه الذي عانى من القتل والتشريد والنفي وسلب الأرض والهويّة.

وقد جاءت هذه الدراسة لاستجلاء الرموز المحوريّة التي خصّها درويش في شعره؛ لتكون قياديّة في حملة شعره ومسيرة تجربته المناهضة للاحتلال الغاشم الذي عاثّ في فلسطين قتلاً ودماراً وتشريداً وسلباً للهويّة، فأصدر على مدار عقود مجموعاته الشعريّة التي سجّل فيها أحداثاً لحقبت في تاريخ الشعب الفلسطيني، ونقل من خلالها للعالم قضية وطنه التي لم تزل همّ القومي والعربي

الَّذِي يُؤَزِّقُ الْجَمِيعَ، فَقَدْ جَابَ الْعَالَمَ كُلَّهُ نَفِيًّا وَتَشْرِيدًا وَمَلْحَقَةً مِنَ الْعَدُوِّ الصَّهْيُونِيِّ، وَاسْتِطَاعَ مِنْ خِلَالِ ذَلِكَ عَرْضَ مَشْرُوعِهِ الدِّفَاعِيِّ عَنِ فِلَسْطِينِ بِالْكَلِمَةِ الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي خَلَّدَتْ ذِكْرَهُ، فَكَانَ بِحَقِّ شَاعِرِ الْمَقَاوِمَةِ، وَمِنْ هُنَا فَإِنَّ دِرَاسَةَ بِحَقِّ شَاعِرِ كَمَحْمُودِ دُرُوشِ لَا يُمْكِنُ أَنْ تَفِيَهُ حَقَّهُ فِي الْجَانِبِ الْمَدْرُوسِ؛ لِأَنَّهُ قَدْ تَمَيَّزَ بِغَزَارَةِ إِنتَاجِهِ الشَّعْرِيِّ وَجُودَتِهِ الْفَنِّيَّةِ وَالْمَوْضُوعِيَّةِ، وَهَذَا بِشَهَادَةِ النِّقَادِ وَالدَّارِسِينَ عَلَى مَرَاكِلَ مُخْتَلِفَةٍ مِنْ حَيَاتِهِ.

وَقَدْ صَوَّرَتْ نِصُوصُ دُرُوشِ الشَّعْرِيَّةُ مَأْسَاءَ شَعْبِهِ عَلَى الْأَرْضِ، وَقَدَّمَتْ لِلْعَالَمِ وَجْهَ الْحَقِيقِيَّةِ الْمَغْلَفَ بِالْخِدَاعِ وَالزَّيْفِ، فَمَعَ تَطَوُّرِ رُؤْيَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ لَجَأً إِلَى تَقْنِيَّاتٍ فَنِّيَّةٍ عَالِيَةٍ لِمَوَاكِبِ مَسْتَوَى الثَّقَافَةِ الْمُتَعَالِيَةِ فِي الْعَالَمِ كُلِّ يَوْمٍ وَمِنْ تِلْكَ التَّقْنِيَّاتِ الرَّمُوزُ الْمُسْتَدْعَاةُ مِنْ مَخِيلَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ وَالْمَحْمَلَةُ بِدَلَالَاتٍ مَكْتَفِيَّةٍ، وَبِهَذَا اسْتِطَاعَ دُرُوشُ بِفَضْلِ عِبْقَرِيَّتِهِ الشَّعْرِيَّةِ أَنْ يَتَسَلَّلَ إِلَى رِحَابِ الْعَالَمِ، وَيَقْدِمَ مِضَامِينَ أَشْعَارِهِ بِقَوْلَابِ فَنِّيَّةٍ ابْتَعَدَ مِنْ خِلَالِهَا عَنِ الْمُبَاشَرَةِ، وَكَانَ أَقْرَبَ لِلْجَنُوحِ بِالْخِيَالِ، لَكِنَّهُ حَمَلَ عَلَى عَاتِقِهِ هَمَّ الْقَضِيَّةِ، فَكَانَ فِي أَغْلَبِ أَشْعَارِهِ يَسْعَى لَوْضَعِ فِلَسْطِينِ فِي مِحْطِ الْأَنْظَارِ.

وَلَمْ أَجِدْ دِرَاسَةَ مُسْتَقَلَّةً تَحْتَ هَذَا الْعِنْوَانِ تَطَالَ شَاعِرُنَا، بِيَدِ أَنْتِي وَجَدْتِ بَعْضَ الشَّدْرَاتِ الَّتِي تَتَحَدَّثُ عَنِ الرَّمُوزِ فِي الْقِصِيدَةِ الدَّرُوشِيَّةِ، ابْتِدَاءً مِنَ الرَّمْزِ الْبَسِيطِ إِلَى الرَّمْزِ الْمُنْتَطَوِّرِ إِلَى الرَّمْزِ الْأَكْثَرِ عَمَقًا، وَأَهَمَّ دِرَاسَةٍ لِلرَّمُوزِ الْمَحْوَرِيَّةِ بِمَسْمَاها الْوَارِدِ فِي دِرَاسَتِي: (مَعْجَمُ الْمُوْتِيفَاتِ الْمَرْكَزِيَّةِ فِي شَعْرِ مَحْمُودِ دُرُوشِ) لـ(حَسِينِ حَمَزَةَ)، غَيْرَ أَنَّ هَذِهِ الدَّرَاسَةَ مَعْجَمِيَّةٌ مِنْ عِنْوَانِهَا لَا تَتَعَدَّى التَّحْدِيدَ الْإِحْصَائِيَّ لِلْمَفْرَدَاتِ الَّتِي عَدَّهَا الدَّارِسُ رَمُوزًا مَرْكَزِيَّةً، وَمِنْ الدَّرَاسَاتِ الَّتِي طَالَتْ الرَّمْزَ فِي شَعْرِ دُرُوشِ دِرَاسَةُ بَعْنَوَانِ: (الرَّمْزُ الْفَنِّيُّ فِي شَعْرِ مَحْمُودِ دُرُوشِ) لـ(فَتْحِي مُحَمَّدُ أَبُو مِرَادِ)، غَيْرَ أَنَّهَا لَمْ تَتَعَرَّضْ لِلرَّمُوزِ الْمَحْوَرِيَّةِ الَّتِي عَمَّقَ دُرُوشُ دَلَالَتِهَا وَإِحْيَاءَاتِهَا، وَقَدْ اتَّبَعَ الدَّارِسُ الْمَنْهَجَ الْأَسْلُوبِيَّ فِي تَجْسِيدِ الْجَمَالِيَّاتِ الرَّمْزِيَّةِ بِشَكْلِ عَامٍّ عِنْدَ دُرُوشِ، أَمَّا الدَّرَاسَةُ الثَّلَاثَةُ الَّتِي تَعَرَّضْتُ لِلرَّمُوزِ الْمَحْوَرِيَّةِ بِوَصْفِهَا بِوَابَاتٍ لِدُرُوشِ فَهِيَ دِرَاسَةُ بَعْنَوَانِ: (مَجْنُونُ التَّرَابِ/ دِرَاسَةُ فِي شَعْرِ وَفِكْرِ مَحْمُودِ دُرُوشِ) لـ(شَاكِرِ النَّابِلْسِيِّ)، وَقَدْ دَرَسَ الْبَاحِثُ

عدداً من البوابات كما سماها مقتصرًا على عرض نماذج من الشعر بالاكْتفاء بالتدليل دون التحليل، كما أن الدراسة لم تتجاوز المجموعات التي صدرت بعد العام ١٩٨٧م الذي صدرت فيه.

وقد عكفت على دراسة الأعمال الكاملة لمحمود درويش، معتمداً على مرجعين للإحاطة بأشعاره التي قد يحتويها مرجع ولا يحتويها آخر، فاعتمدت في الدرجة الأولى على النسخة الورقية للديوان الصادر عن دار الحرية للطباعة والنشر في بغداد عام ٢٠٠٠م، أما المرجع الآخر فنسخة إلكترونية محولة بصيغة (pdf) ألبأ إليها استكمالاً للمجموعات المفقودة في الديوان الورقي، وذلك أنها مجموعات صادرة بعد إصدار الطبعة المعتمدة للمرجع الأول، وتجدر الإشارة إلى أنني ومجموعة من زملائي قد سعينا للحصول على نسخة ورقية حديثة من الأعمال الشعرية الكاملة لدرويش، وفي كل مرة نفاجاً بوجود نقصٍ حادٍّ في المجموعات الشعرية بشكلٍ كاملٍ، أو بوجود قصائدٍ مبتورةٍ ضمن بعض المجموعات.

وجاءت الدراسة في فصلٍ تمهيديٍّ وثلاثة فصولٍ رئيسيةٍ وخاتمة، وكان لابدء في الفصل التمهيدي من التعرف إلى المحاور التي من خلالها تتكامل أجزاء الدراسة، فقد درست داخل هذا الفصل التمهيدي ثلاثة محاور شكّلت مجتمعة عنوان الدراسة، وهي على التوالي: (ماهية الرمز الفني ومفهومه) و (السيمائية) و (الرمز في شعر محمود درويش)، مع الإشارة إلى عدم التطرق لحياة الشاعر التاريخية من حيث المولد والنشأة وما إلى ذلك؛ لأنها لا تخدم الدراسة إلى حدٍ بعيد.

أما الفصل الأول الموسوم بـ(الرموز المحورية لجدلية الحياة والموت)، فتناولت فيه خمسة من الرموز المحورية التي استطاع درويش تشكيلها عبر تجربته الشعرية؛ لتحمل دلالاتٍ مضادةٍ للحياة مرآتٍ وللموت مرآتٍ أخرى، وقد بدأت الفصل بتوطئة نظرية وضحت من خلالها بعض المفاهيم للكلمات الدلالية في عنوان الفصل ومن عدة اتجاهات، ثم درست الرموز المحورية من زاوية سيميائية التضاد، مدلاً على تحوّل الدلالة بأمثلة استشهادية من الشعر، مراعيًا التسلسل التاريخي في تقديم الشواهد الشعرية حتى يبدو البحث مترابطاً يوحي بتطور الرؤية

والتجربة عند درويش، وقد جاءت الرموز المحورية في هذا الفصل على النحو التالي: (الدم، القلب، الأرض، البحر، الريح).

وفي الفصل الثاني الموسوم بـ(الرموز المحورية الدالة على الحرية والعبودية) تناولت أربعة من الرموز المحورية التي وظفها درويش لتكون موجّهات لمحوري الصراع في القضية الفلسطينية، وقد ارتأيت أن يكون الفصل مستقلاً عما قبله؛ وذلك أن الدلالات المتحققة في رموز الحياة والموت تختلف عن الدلالات المتحققة في علاقة الحرية والعبودية، وقد وضعت بعين الاعتبار رصد بعض الأحداث السياسية التي تخدم توجه الدلالة المقصودة.

ويشتمل الفصل الثالث الموسوم بـ(النبات والتحول في الرموز المحورية لألفاظ النبات) على دراسة لأربعة رموز محورية ضمن مبحثين هما: (النبات المثمر: الزيتون والبرتقال)، و(النبات الجمالي: الياسمين والبنفسج)، وقد سلّط الضوء على رمزية الطبيعة في شعر درويش، ثم تعرّضت للرموز المذكورة بكونها علامات دالة على الوجود التاريخي للفلسطينيين، إذ هي من معالم حياتهم ومظاهر معيشتهم اليومية، كما أنّ لها دلالات جمالية، ودلالات أكثر إيحائية للتضحية والفداء والنبات على الأرض، وعدم التنازل عنها. وقد أنهيت الدراسة بخاتمة تتضمن أهمّ النتائج التي وصل إليها البحث، ومسرد بالمراجع المستعان بها.

الفصل التمهيدي

أولاً: ماهية الرمز الفني ومفهومه:

تعددت الوسائل التعبيرية في الأعمال الأدبية الإبداعية من أجل تحقيق درجة عالية من التفاعل الديناميكي بين المبدع والمتلقي؛ للوصول بالنص الإبداعي إلى مستوى عالٍ من تمثيل حالات الشعور واللاشعور، والبعد عن المباشرة في التعبير، والخروج بالنص من المقيدات التي تسم بعض النصوص التقليدية كالمباشرة والسطحية والوضوح إلى عالم من تفعيل الخيال وإتاحة الفرصة للإحياء في إحياء الموجودات المادية والطبيعية، وبت الحياة داخل البناء السياقي للنص.

ويعدّ الرمز من أهمّ الوسائل والتقنيات الفنية التي " تتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص " (١)، ويلجأ إليه الأدباء والشعراء للبحث عمّا في أعماق ذواتهم الإنسانية، وانفعالاتهم العاطفية، وفي الحالات التي لا تستطيع فيها الكلمة بمفهومها المعجمي التعبير عمّا تعنّج به خواطرهم، ونقل ما استعصى من مجردات غير محسوسة إلى عوالم محسوسة مرئية نراها ونتمثلها ونحسّها.

ومعرفة الرمز تتطلب مروراً مكثفاً وسريعاً يجلي مفهومه ويفسر معناه ويوضّحه، وسأنحو النحو الذي تتبناه الدراسات في هذا الباب من حديث عن المعنيين: المعجمي والاصطلاحي، وأنطلق ابتداءً من المعاني التي أوردتها المعاجم العربية حول مفردة الرمز، إذ كلّها تدور حول معانٍ مشتركة ودلالاتٍ متقاربة تحمل في غالبيتها دلالاتٍ إيجابيةً مثل: الغمز والإيماء والإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الرأس أو أيّ شيء كان، دون إصدار صوت؛ وذلك بقصد التفاهم (٢)، ونجدها كذلك تدور حول معانٍ آخر مثل: الإيجاز والاختصار،

(١) أدونيس، علي أحمد (١٩٧٨م)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ص ١٦٠.

(٢) انظر: الثعالبي، أبو منصور (١٩٨٤م)، فقه اللغة وسرّ العربية، تحقيق: سليمان سليم البواب،

دار الحكمة للطباعة والنشر، دمشق، ص ٢٢٨. وابن منظور: لسان العرب، إعداد عبد

الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، ص ١٧٢٧. والفيروز آبادي: القاموس

المحيط، ج ٢، ط ٢، شركة البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢م، ص ١٨٣. والمعجم

الوسيط، إشراف إبراهيم مصطفى وآخرين، ج ١، مطابع الأوفست، مصر، (د.ت)،

وفي علم البيان بمعنى: الكناية الخفية والجمع: رُمُوز^(١).

أما في القرآن الكريم فقد وردت اللفظة في سياقٍ مقالٍ مرّةً واحدةً عند الحديث عن قصة سيدنا زكريّا_ عليه السّلام_ في قوله تعالى: " قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْرًا "^(٢)، أي إشارة باليد أو الرأس أو ما شابه ذلك، فكلمة الرّمز ليست جديدة على اللّغة العربيّة بمعناها اللّغويّ العامّ الذي جاء في القرآن والمعاجم اللّغويّة، والكتب البلاغيّة والنّقديّة القديمة، وقد وردت اللفظة في الشّعْر العربيّ محمّلةً بنفس الدلالة المعجميّة لكلمة الرّمز، كقول الشيخ أمين الحمصي^(٣):

وَقَالَ لِي بِرُمُوزٍ مِنْ لَوَاحِظِهِ مِنْهَا عَنِ الْقَدَحِ اسْتَعْنَيْتُ بِالْحَدَقِ
مَاذَا تَقُولُ وَقَدْ قَالَ الرُّوَاةُ لَنَا إِنَّ الْعِنَاقَ حَرَامٌ، قُلْتُ: فِي عُنُقِي
وقول شاعر آخر^(٤):

رَمَزْتُ إِلَيَّ مَخَافَةً مِنْ بَعْلِهَا مِنْ غَيْرِ أَنْ تُبَدِّي هُنَاكَ كَلَامًا

وعند الخروج من المعنى اللّغويّ إلى المعنى الاصطلاحيّ نجد أنّ قدامة بن جعفر أوّل من عرّف الرّمز تعريفاً اصطلاحياً، إذ تعرّض للّفظة تفسيراً وشرحاً ودلالة بشكلٍ موسّع، إذ يقول عن الرّمز: " هو ما أُخفي من الكلام، وأصله الصّوت الخفيّ الذي لا يُكاد يُفهم، وإنّما يستعمل المتكلّم الرّمز في كلامه فيما

= ص ٣٨٥. والجاحظ: البيان والتبيين، ج ١، ص ٧٠. وابن رشيق: العمدة، تحقيق: محيي الدين بن عبد الحميد، دار الجيل، ١٩٨١م، ص ٣٠٦.

(١) الخطيب القزويني، أبو عبد الله (٩٨٩م)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ص ٤٦٦.

(٢) سورة آل عمران، الآية: ٤١.

(٣) وردت الأبيات في كتاب: حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، عبد الرزاق البيطار، دار صادر، بيروت، ١٩٩٣م، ط ٢، ج ١، ص ١٥٨.

(٤) (مجهول المؤلّف)، انظر: عوني، حامد (٢٠١٠م)، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، ط ١، ج ٣، ص ٣٣٧.

يريد طيّه عن كافّة النَّاس^(١)، فبهذا التّعريف يكون قدّامة بن جعفر قد تقدّم بالرمز خطوةً طيّبةً، فجعله من خلال الإخفاء كلاماً يشف عن معنى آخر يلتقطه المتلقّي المقصود بالخطاب، وليس النَّاسُ كافّةً.

ثمّ توالى الآراء حول المعنى الاصطلاحي للرمز، فنجد من العلماء من فسّره من زاوية بلاغيّة بحتة، فاعتبره اختصاراً للتشبيه وإيجازاً وتلميحاً جاء إيماءً، كما ورد عن المبرّد صاحب الكامل، أمّا ابن رشيق فيعتبر الرمز نوعاً من أنواع الإشارة يجيء على معنى التشبيه^(٢).

وإن كان العرب لم يُصرّحوا بالرمز في مقولاتهم الأدبيّة والشعريّة، فقد استخدموه في الدلالة والتعبير المجازي والأقوال الكنائية، وتصوير المشاهد الحسيّة والمبالغات التّجسيديّة، وذلك عندما " تعجز اللغة المستعملة عن احتواء المضامين التي تجيش في خواطرهم"^(٣)، فكثيراً ما اصطنعوا رموزاً تدلّ على واقعهم المعيشي، فهم أول من رمز للعدوّ بالذئب، وللممدوح بالبحر، وللفلاة بالنّاقة الحمراء، وليس من أبيات أدلّ على هذا الملمح من قول رجل كان أسيراً في بني تميم؛ فكتب إلى قومه شعراً^(٤):

خَلُّوا عَنِ النَّاقَةِ الْحَمْرَاءِ أَرْحَلَكُمْ وَالْبِازِلَ الْأَصْهَبَ الْمَعْقُولَ فَاصْطَنِعُوا
إِنَّ الذَّئْبَ قَدْ اخْضَرَّتْ بَرَانِثُهَا وَالنَّاسُ كُلُّهُمْ بَكْرٌ إِذَا شَبِعُوا

فإن كان الرمز قد ارتبط عند القدماء بالإيجاز والتلميح بعيداً عن الشرح والإطناب والتّطويل، فإنّه في المفهوم الحدائي قد ارتبط بالغموض والإبهام؛

(١) ابن قدّامة، قدّامة ابن جعفر (٩٧٩م)، نقد النثر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص ٦١.

(٢) الجندي، درويش (٩٥٧م)، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة، ص ٥٠.

(٣) عابدين، عبد المجيد (٩٥٦م)، الأمثال في النثر العربي القديم مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى، دار مصر للطباعة، ص ١٨.

(٤) انظر: ابن رشيق، أبو علي القيرواني (٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٥، ج ١، ص ٣٠٨.

فصار يدلّ بأبسط معانيه " على ما وراء المعنى الظاهريّ مع اعتبار المعنى الظاهر المقصود أيضا " (١).

ونخلص من خلال ما أوردنا سالفاً إلى القول: إنّ الأدب الرّمزيّ له جذور متأصلة في التراث العربيّ، وإن كان يُنسب للغرب فضلٌ في هذا المجال فإنّما يكون في لملمة شتاته، وجمع متفرّقه، و" صهره في قالب أدبيّ ممنهج " (٢)، عرّف فيما بعد بالمذهب الرّمزيّ.

أمّا عن الرّمزيّة كمذهبٍ، فقد تلقّاه المبدع العربيّ نتيجة اتّصاله بالغرب بعد تعرّض السّاحة الأدبيّة في الوطن العربيّ لكثير من التّيّارات الجديدة سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وثقافياً، وذلك في نهاية الحرب العالميّة الثّانية، فكان المذهب الرّمزيّ كتيّار جديد جارٍ يتّسم بأسلوب الإيحاء والغموض قريباً من ذائقة المتلقّي العربيّ، مُعيناً له على إيصال رسالته الأدبيّة والشّعريّة دون أن يعرّض نفسه لبطش الدّولة المستبدّة، ومسوّغاً له الخروج على منظومة القيود الاجتماعيّة الخانقة، فضلاً عن كونه منهجاً ذا آفاقٍ ومساحاتٍ واسعة، يسمح للمبدع الولوج في " سراديب الأدب الغيبيّ " (٣).

وقد اتّسع مفهوم الرّمز ليتعدّى الأدوات التّعبيريّة البلاغيّة، كالاستعارة والكناية والمجاز المرسل مع ظهور المدرسة الرّمزيّة في فرنسا، فأصبح يشير إلى وسائل التّعبير عن أوجه نشاطٍ غير أدبيّة، فكريّة كانت أم معرفيّة أم ثقافيّة أم صوفيّة، ومن هنا اختلفت الآراء وتباينت حول تعريفاته، فمن التّعريفات ما هي فضفاضة تعتبر كلّ إبداعٍ رمزاً، ومنها ما هي ظاهريّة تربط الرّمز بالصّورة، ومنها ما هي

(١) أبو أصعب، صالح (١٩٨١م)، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط ١، ص ٣٥١.

(٢) خلف، جلال عبدالله (٢٠١١م)، " الرّمز في الشّعْر العربيّ "، جامعة ديالى، مجلة ديالى، ص ٣.

(٣) خلف، جلال عبدالله، " الرّمز في الشّعْر العربيّ "، جامعة ديالى، مجلة ديالى، ص ٢.

ضبابيةً تَعْلُو على التَّحْدِيدِ والدَّقَّةِ، وكلَّ هذا التَّبَايُنِ عَائِدٌ إِلَى " اِخْتِلَافِ المَنَاهِجِ الَّتِي يَتَّبَعُهَا وَيَنْطَلِقُ مِنْهَا البَاحِثُونَ " (١).

وعلى الرَّغْمِ مِنَ الِاخْتِلَافِ الوَاضِحِ حَوْلِ تَحْدِيدِ مَفْهُومِ جَامِعِ الرَّمْزِ إِلَّا أَنَّ هُنَاكَ إِجْمَاعاً عَلَى أَنَّ الرَّمْزَ يَقُومُ كَالْيَتِيمِ فَنِيَّةً دَاخِلَ النِّصِّ الأَدْبِيِّ عَلَى الإِيْحَاءِ، وَتَجَاوُزُ السَّطْحِيَّةَ فِي المَعْنَى، تَجَاوُزاً يَحْتَاجُ مِنَ المُنْتَقِي أَنْ يَكُونَ قَادِراً عَلَى إِمَاطَةِ اللُّثَامِ عَنِ الرَّمْزِ لِإِظْهَارِهِ، كَمَا يَقُومُ الرَّمْزُ عَلَى الِازْدَوَاجِيَّةِ فِي الدَّلَالَةِ الَّتِي قَدْ تَخْتَلَفَ مِنْ قَارِيٍّ إِلَى آخَرَ، أَوْ مِنْ ثِقَافَةٍ إِلَى أُخْرَى، أَمَّا العِلَاقَةُ الرَّابِطَةُ بَيْنَ الرَّمْزِ وَالمَرْمُوزِ إِلَيْهِ (الدَّالِّ وَالمَدْلُولِ) فَهِيَ "عِلَاقَةُ اعْتِبَاطِيَّةٍ عُرْفِيَّةٍ فَقَطْ" (٢)، تُوَدِّي إِلَى حَدُوثِ عَمَلِيَّةِ الإِحْلَالِ فِي الدَّلَالَةِ الرَّمْزِيَّةِ.

وَبِيسَاطَةٍ، أَرَى أَنَّ الرَّمْزَ الفَنِيَّ، تَحْدِيداً، أَدَاةً إِثْرَائِيَّةً لِلنِّصِّ، تَخْرُجُهُ مِنْ نِطَاقِهِ المَبَاشِرِ إِلَى نِطَاقِ إِبْدَاعِيٍّ يَحْفَظُ المُنْتَقِي عَلَى التَّأَمُّلِ، وَاسْتِنْفَافِ مَخِيلَتِهِ التَّصَوُّرِيَّةِ؛ لِلبَحْثِ فِي مَضْمَرَاتِ المَعَانِي، وَرِبْطِهَا مَعَ خِيُوطِ التَّأْوِيلِ؛ لِلخُرُوجِ بِنِصِّ آخِرِ طَارِيٍّ عَلَى النِّصِّ المَوْسَّسِ يَفْسِرُهُ، وَيُظْهِرُ مَا فِيهِ مِنْ طَلَاسِمِ رَمْزِيَّةٍ، وَمِنْ هُنَا أَتَّفَقُ مَعَ عَاطِفِ جُودَةِ نَصْرِ عِنْدَمَا يَرَى أَنَّ الرَّمْزَ " كَانِ وَمَا زَالَ إِبْدَاعاً إِنْسَانِيّاً يَتَجَاوَزُ الِاصْطِلَاحَ وَالتَّوْقِيفَ " (٣)؛ ذَلِكَ لِأَنَّهُ مُتَوَاضِعٌ إِنْسَانِيٌّ خَاصٌّ بِبِيئَةٍ دُونَ أُخْرَى، فَمَا كَانَ رَمْزاً لِلحَدَادِ أَوْ التَّشَاوُمِ عِنْدَ شَعْبٍ لَا يَعُدُّ كَذَلِكَ عِنْدَ أُخْرَيْنَ، إِذْ نَجَدُ شَعْباً مَا قَدْ تَوَاضَعَ فِي تَقَالِيدِهِ الإِجْتِمَاعِيَّةِ عَلَى اعْتِبَارِ اللُّوْنِ الأَسْوَدِ عِلَامَةً لِلحَدَادِ، وَشَعْباً آخَرَ يَعْتَبِرُهُ عِلَامَةً عَلَى الفَرَحِ.

وَقَدْ تَطَوَّرَتْ مَسِيرَةُ الرَّمْزِ تَبَعاً لِعَوَامِلِ ثِقَافِيَّةٍ وَتَارِيخِيَّةٍ وَإِبْدَاعِيَّةٍ قَدِّمَتْ مِنْ خِلَالِ سِلْسَلَةٍ مِنَ " الحَلَقَاتِ المَتتَابِعَةِ كُلِّ حَلْقَةٍ تَفْضِي إِلَى الثَّانِيَةِ بِإِرْثِهَا وَثِقَافَتِهَا

(١) الولي، محمد (١٩٩٠م)، الصَّوْرَةُ الشَّعْرِيَّةُ فِي الخِطَابِ البَلَاغِيِّ وَالتَّقْدِي، المَرْكَزُ الثَّقَافِيِّ

العَرَبِيِّ، بِيْرُوتَ، ط١، ص١٨٩.

(٢) البازعي، سعد، الرويلي، ميجان (٢٠٠٠م)، دَلِيلُ النَّاقدِ الأَدْبِيِّ، المَرْكَزُ الثَّقَافِيِّ العَرَبِيِّ، بِيْرُوتَ،

الدَّارُ البِيضَاءُ، ط١، ص١٠٨.

(٣) نصر، عاطف جوده (١٩٧٨م)، الرَّمْزُ الشَّعْرِيُّ عِنْدَ الصُّوفِيَّةِ، دَارُ الأَنْدَلَسِ، بِيْرُوتَ

، ط١، ص٢٢.

ومخيلتها وهكذا...^(١)، وقد أثار مفهوم الرمز كقضية نقدية كثيراً من الإشكاليات، ومنها الخلاف حول مدلوله ومعناه، ثم دلالاته وما يشير إليه أو يقوم مقامه، لكنّه يحتلّ موقعا متقدّما كمعيار من المعايير التي تؤدّي قيمة عالية في الشعر المعاصر، وقد تعدّدت أشكال الرّموز لدى الشعراء، كلّ حسب رؤياه ومنطلقاته الفكرية والثّقافية، وتعدّدت تبعاً لذلك أساليب الخطاب الرّمزيّ وتشكّلاته تاريخياً أو دينياً أو شعبياً (تراثياً) أو أسطورياً.

وحتىّ تتعمّق البنية الرّمزية في السّياق الأدبيّ لا بدّ من تفعيل درجات التّكثيف الدّلالّي له، بالابتعاد عن المباشرة في تقديمه، وبالاعتماد على الاختزال اللفظيّ، وتحميل الألفاظ بقدر كبيرٍ من الدّلالات التي يقف عليها المتلقّي محاولاً استكناها، فالرّمز القويّ هو الذي لا يسلمُ نفسه طواعيةً وبكلّ يسرٍ، وإنّما يظلّ عصياً على الكشف، مليئاً بالقوّة الفنيّة والالتباس الفكريّ، وتعدّد الدّلالات.

وباعتبار الرّمز وسيلةً لتجسيد التجربة الفنيّة، فقد لجأ إليه الأدباء عندما وجدوا اللّغة التّقريبية المباشرة عاجزةً عن إدراك مقاصدهم، وتقديم مقولاتهم السياسيّة أو الاجتماعيّة أو الفكرية، فالرّمز مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بما يفكر به المبدع وينزع إليه، فهو في كثيرٍ من الأحيان ينبع من حالة باطنيّة متأتيّة من أعماق النّفس الإنسانيّة، وهو "أفضل طريقة للإفشاء بما لا يمكن التّعبير عنه، وهو معيّنٌ لا ينضب للغموض والإيحاء، ومصدر خصبٌ من مصادر التّأويل"^(٢).

والرّموز أدواتٌ فنيّةٌ أوجدها المبدع، فهي مبتكرةٌ ولها مرجعيّة وليست صفةً فطريّةً ولدت مع ولادة الإنسان، وقد تماثلت الرّموز في العصور القديمة مع الإشارة والعلامة في الدلالة على معنى واحدٍ، ومع تطوّر الرّؤية في هذا المجال ظهرت أقوال أخرى؛ لتفصل بين هذه المسمّيات، فهناك من العلماء والنّقّاد والدارسين قداماً ومحدثين من اعتبرها جميعاً معنى واحداً، وألفاظاً مترادفةً

(١) بركاتي، السّحمدي (٢٠٠٩م)، " الرمز التاريخي ودلالاته في شعر عز الدين ميهوبي "

، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة العقيد الحاج لخضر، الجزائر، ص ١١.

(٢) وهبة، مجدي، المهندس، كامل (١٩٨٤م)، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة

لبنان، بيروت، ط٢، ص ٢٦١.

لبعضها، ومنهم من اعتبر الرّمز نوعاً من الإشارة، ومنهم من فرّق بينها في المعنى والوظيفة.

وأخيراً اتَّفَقَ على أنّ الرّمز يختلف عن العلامة والإشارة من جانب واحدٍ يتعلق بالدلالة المنطلقة منه، التي تومئ إلى شيء ما، ولكنّه غير محدّد ولا معيّن، وتحتّم أكثر من تفسير، بينما الدلالة المنطلقة من العلامة والإشارة أحاديّة التفسير تدلّ على مشار إليه محدّد^(١)، ومعنى هذا تميّز الرّمز عن العلامة والإشارة بتعدّديّة التفسير للمعنى الدلاليّ للرّمز الواحد، كما أنّ الإشارة تتحدّد عن طريق ما تواضع عليه النّاس اجتماعيّاً، كاستخدام الألفاظ ومن ذلك التّعارف على أسماء الأصوات، كقولنا: (خير الماء، وصهيل الحصان، وصريّ الباب... إلخ).

ويدخل في باب الإشارات والعلامات ما هو داخلٌ في طبيعة وثقافة كلّ مجتمع، كرفع اليد أعلى الرّأس إيذاناً وإشارة بالاستسلام والرّضوخ، وهزّ الرّأس علامةً وإشارةً على القبول أو الرّفص، كما أنّ وجود الإشارة الضوئيّة الحمراء هي علامة للتوقّف، وكذلك رؤية الدخان المتطاير هي علامة على وجود النّار، والسحاب المتناقل في السّماء علامة على قرب تساقط المطر، وهكذا...، وقد يتحوّل الرّمز إلى بديلٍ إشاريٍّ يقدّم فكرةً، ويسدّ أفقاً رحباً، وقد تزداد كثافة الإشارة، وتُشحن طاقنتها الإيحائيّة، وتتعدّد دلالتها؛ لترقى إلى مستوى الرّمز، و" تتخطّى التجربة الحسيّة البسيطة إلى عالم النّفس والمعاني المجرّدة، ويصبح تحديدها أكثر صعوبةً"^(٢).

وخلاصة القول: إنّ الرّموز تختلف اختلافاً جذريّاً عن الإشارات والعلامات، إذ تستخدم الإشارات والعلامات في نطاقٍ محدّد ومتعارفٍ عليه بشكلٍ وضعيٍّ وأحاديّ الدلالة، فالملابس الدّالة على موظّفٍ شركةٍ ما تعتبر إشاراتٍ وعلاماتٍ

(١) انظر: أحمد، محمد فتوح (١٩٧٨م)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط ٢، دار المعارف، ص ٣.

(٢) صبيحة، نهاد (١٩٨٢م)، المدارس المسرحيّة المعاصرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ص ١١.

دالةً عليهم، بينما الرّمز أوسع نطاقاً يقوم على التّصور الذي يحدثه في العقول، فـ "الإشارات الوضعيّة تحيلنا على عالم الوجود المادّي، أمّا الرّمز فمرتبطٌ بعالم المعنى الإنسانيّ" (١).

وكما اختلف العلماء في تحديد مفهوم واحدٍ للرّمز اختلفوا أيضاً في تقسيم الرّموز، فمنهم من قسمها كرموزٍ سيكولوجيّة مرجعيّتها السلوك البشريّ، كسيجموند فرويد صاحب النّظرية الشهيرة (التّحليل النّفسيّ) (٢)، التي يحيل فيها كلّ إبداعٍ أدبيّ وعبارةٍ شعريّةٍ إلى صورةٍ رمزيّةٍ تعبّر عن إحساسٍ غريزيّ جنسيّ، ومن العلماء من قسمها رموزاً عامّةً (جماعيّةً)، ورموزاً خاصّةً (فرديةً)، ومنهم من قسمها تقسيماً آخر اعتمد فيه على الأطر المرجعيّة، فسمّى بعضها رموزاً تاريخيّة، وأخرى أسطوريّة، وأخرى دينيّة، وأخرى تراثيّة، كما أنّ هناك من أطلق على الرّموز المبتدعة من قبل الأديب أو الشّاعر الرّموز الشّخصيّة أو المحوريّة والتي نحن بصدد دراستها، وهذه الرّموز عادة توضع في السّياق، ويبقى على المتلقّي فهمها فهماً ظنيّاً ودلاليّاً.

وتتميّز الرّموز بخاصيّة التّعّدّد والعموم والرّحابة؛ وذلك لما للإطار المرجعيّ والثقافيّ والعوامل النّفسيّة من دورٍ في تحديد دلالاتها، فالآفاق الدّلاليّة للرّمز مفتوحة، وتختلف باختلاف جنس المتلقّي وبيئته وثقافته، لكنّها رغم رحابتها تنقسم بحسب عالم اللّغة الألمانيّ (ستيفن أولمان) إلى: "طبيعيّة وتقليديّة عرفيّة" (٣)، فمن الرّموز الطّبيعيّة مثلاً الميزان الذي يشير إلى العدالة، والحمامة التي تشير إلى السّلام.

(١) كعوان، محمد، " الرّمز والعلامة والإشارة (المفاهيم والمجالات) "، الملتقى الوطنيّ الرابع

للسّيميّاء والنصّ الأدبي، ص ١١.

(٢) انظر: آرنولد، هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، مراجعة: زكي نجيب محمود، ص ٥٩.

(٣) أولمان، ستيفن (١٩٧٥م)، دور الكلمة في اللّغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ص ٢٧.

أما الرموز العرفية التي عرفت بالمواضعة والاتفاق، والتي يسميها آخرون (اصطناعية) فهي تختلف باختلاف البيئة والثقافة والجنس البشري كما أسلفنا، وينضوي تحتها الرموز المحكومة بثقافة وتقاليد كل مجتمع، فاللون الأسود مثلاً يدلّ عند الشعوب العربية على الحزن والحداد، لكنّه عند شعوبٍ أخرى يدلّ على النقاء والصّفاء، و" اللون الأبيض يدلّ دلالةً معاكسة لما هو في ثقافتنا العربية، حيث يشير إلى الحزن والحداد "(١).

وتوظيف الرّمز في القصيدة الحديثة لغة مشتركة بين الشعراء المعاصرين، لكنّها على درجات متفاوتة من حيث العمق والدلالة والأسلوب والتشكيل الفنيّ، والانسجام مع النصّ، والتأثير في المتلقّي، فقد استعمل الرّمز الشعريّ كوسيط؛ لنقل التجربة الشعريّة إلى المتلقّي من خلال تخطّي حدود المعاني اللفظيّة للمفردات، والخروج من حدود اللغة المباشرة والمعاني الضيقة إلى حدودٍ أوسع تساعد على احتواء التجربة الشعريّة واللاشعوريّة، وحمل الدلالات الإيحائية إلى المتلقّي؛ ليصبح " أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيءٍ لا يوجد له أيّ معادل لفظيّ، وهو بديل عن شيءٍ يصعبُ أو يستحيلُ تناوله في ذاته "(٢).

غير أنّ الرّمز الشعريّ لا يمكن أن تتحقّق له حيويّته الفنيّة ما لم يضع المبدع في حسابه أنّ المتلقّي أو الناقد أو الباحث يستطيع أن يقدم مقارنة بين الرّمز ومرموزه عن طريق علاقة مشابهة أو اقتران أو اصطلاح؛ للتوحيد بين المجرّد والمحسوس، دون الخروج عن القيمة الإشاريّة أو السيميائيّة التي نحن بصدد البحث فيها.

(١) أبو زيد، أحمد (١٩٨٥م)، " الرمز الأسطوريّ والبناء الاجتماعيّ "، مجلة عالم الفكر، ص ٦.

(٢) ناصف، مصطفى (١٩٩٦م)، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،

ثانياً: السيمياءية:

ساعد التحليل السيميائي في مجال الأدب عامة والشعر خاصة على الخروج من إشكالية نقص الإجراءات والأدوات المساعدة على تحقيق النقد المتكامل للنص من جميع جوانبه وبنياته، فالسيمياءية أداة ثرية للتحليل؛ لأنها تقدم قراءة داخلية دقيقة لبنية النص، من خلال تفكيكه والوقوف على علاماته وإشاراته المتناثرة في فضائه النصي، تلك العلامات والإشارات التي ظلت عائمة داخل النص تحتاج إلى من يلمم شتاتها وينظم لها قانوناً يضعها في دائرة علائقية تعطي قراءاتٍ متقاربة للنص المدروس.

وأجد أنه من الضروري قبل توضيح المعنى الاصطلاحي لكلمة سيمياء أن أقف على المعنى اللغوي والاشتقائي لهذه المفردة، فـ(سيمياء) مشتقة من الفعل سَامَ الذي هو مقلوب سَوَمَ وأصلها وَسَمِي، وزنها عَفْلِي، وبدل على ذلك قولهم: سِمَةٌ، فإن أصلها: وَسَمَةٌ، ويقولون، سِئِمَى بالقصر، وسِئِمَاءٌ بالمد، وسِئِمَاءٌ بزيادة الياء وبالمد، ويقولون: سَوَمَ إذا جعل سِمَةً، وكأنهم إنما قلبوا حروف الكلمة لقصد التوصل إلى التخفيف لهذه الأوزان، ولم يُسَمَع من كلامهم فعلٌ مجردٌ من سَوَمَ المقلوب، وإنما سُمِعَ منهم فعلٌ مضعفٌ في قولهم: سَوَمَ فرسه، أي جعل عليها السِّمَةَ، وقيل الخيل المسوَّمة وهي التي عليها السِّيمة والسَّومة، وهي العلامة^(١).

وقد وردت لفظة (السِّيمة) في أكثر من موضع في القرآن الكريم ومنها:

_ قوله تعالى: " تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَاهُمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِحْآفَا " ^(٢).

_ قوله تعالى: " وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ " ^(٣).

_ قوله تعالى: " وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ " ^(٤).

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم (٢٠٠٨م)، لسان العرب، مج ٣، دار المعارف، ص ٢١٨٥.

(٢) سورة البقرة، الآية: ٢٧٣.

(٣) سورة الأعراف، الآية: ٤٦.

(٤) سورة الأعراف، الآية: ٤٨.

_ قوله تعالى: " وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَלَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ " (١).

_ قوله تعالى: " سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ " (٢).

_ قوله تعالى: " يُعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأُقْدَامِ " (٣).

ورحم الله ابن قيم الجوزية إذ فسّر قوله تعالى: "إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّلْمُتَوَسِّمِينَ" (٤) بقوله في تفسير المتوسمين: " هم المتفرسون الذين يأخذون بالسيما وهي العلامة " (٥).

وعند الرجوع لكتب التفسير أو المعاجم اللغوية نجد أن المعنى المقصود للفظ في الآيات السابقة لا يخرج عن معنى مشترك في الآيات جميعها، يشير إلى معنى العلامة الدالة، سواءً أكانت متصلةً بلامح الوجه أو الهيئة أو الشكل أم الأفعال والأقوال.

أما في ديوان شعر العرب فقد وردت اللفظة بمشتقاتها في مواضع كثيرة بالدلالة السابقة نفسها، نذكر منها على سبيل التمثيل ما أورده ابن منظور في عرضه لمادة (سوم) وهو قول أسيد بن عنقاء الفزاري مادحاً عميلة حين قاسمه ماله :

غُلامٌ رَمَاهُ اللهُ بِالْحُسْنِ يَافِعاً لَهُ سِيمِيَاءُ لَا يُشَقُّ عَلَى الْبَصَرِ
كَأَنَّ الثُّرَيَّا عُلِّقَتْ فَوْقَ نَحْرِهِ وَفِي جِيدِهِ الشَّعْرَى وَفِي وَجْهِهِ الْقَمَرُ (١)

(١) سورة محمد، الآية: ٣٠.

(٢) سورة الفتح، الآية: ٢٩.

(٣) سورة الرحمن، الآية: ٤١.

(٤) سورة الحجر، الآية: ٧٥.

(٥) ابن القيم الجوزية، محمد بن أبي بكر بن أيوب (ت: ٧٥١هـ)، بدائع الفوائد، تحقيق: علي بن محمد العمران، ج ٢، ص ١١٥.

(٦) ورد البيتان في: الأغاني، ج ٧، ص ٣٣. والكامل، ج ١، ص ١٤. والمؤتلف والمختلف،

ص ٣٢٣. ومعجم الشعراء، ص ٥٩. وأمالى القالي، ج ١، ص ٢٣٧. والحماسة لأبي تمام،

ج ٤، ص ٦٨. وسمط اللآلي، ص ٥٤٣. وغيرها كثير.

(بتصرف): للآبيات قصة ذكرها القالي في أماليه، وذلك أن ابن عنقاء كان من أكثر أهل

زمانه وأشدّهم عارضة ولساناً، فطال عمره، ونكبه دهره، فاختلف حاله، فمرّ عميلة بن كلدة

وبعد هذا العرض الموجز للفظـة (السِّمياء)، نجد أن اللفظة قد كانت متداولةً ومعروفةً بمعنى العلامة، ونحن " لا ندعي أن هذا العلم (أي السِّمياء) بصيغته الحالية كان معروفاً، إنما ذلك لا يتعدى الإشارة إلى معرفة العرب للعلامة ووظيفتها" (١).

وفي العصور الحديثة تعددت تعريفات السِّميائية أو السِّميولوجيا أو السِّميوطيقا عند العلماء الدارسين، غير أنهم قد اتفقوا على أنها علم يهتم بالعلامة والأنظمة اللغوية، كما يشمل هذا العلم ميادين واسعة متباينة كعلامات الحيوانات، وعلامات الشَّم، والاتصال بواسطة اللمس، والاتصال البصري، وأنماط الأصوات والتنغيم وحركات وأوضاع الجسد، واللغات الصورية، واللغات المكتوبة، والأبجديات المجهولة، وقواعد الأدب، وأنماط الأزياء" (٢).

والسِّميائية أو السِّميولوجيا أو السِّميوطيقا أو علم الأدلة تعود جميعها لمنبع واحد يعنى بدراسة العلامات والإشارات، ولفظة " السِّميولوجيا تتكون من الأصل اليوناني (Sémeion) الذي يعني علامة، و (Logos) الذي يعني خطاباً، كما تعني أيضاً ذلك: " العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت، أو

= الفزاري، وهو غلام جميل من سادات فزارة، فسلم عليه وقال: يا عم، ما أشارك إلى ما أربي؟ فقال: بخلٌ مثلك بماله، وصوني وجهي عن مسألة الناس! فقال: والله لئن بقيت إلى غد لأغيرن ما أربي من حالك.

فرجع ابن عنقاء فأخبر أهله، فقالت: لقد غرّك كلام جنح ليل!! فبات متملماً بين اليأس والرجاء. فلما كان السحر، سمع رغاء الإبل، وثغاء الشاء وصهيل الخيل، ولجب الأموال، فقال: ما هذا؟ فقال: هذا عميلة ساق إليك ماله! ثم قسم عميلة ماله شطرين وسأهمه عليه، فقال: ابن عنقاء فيه يمجده قصيدة منها هذان البيتان.

(١) شلواي، عمار (٢٠٠٠م)، علم السِّمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول للسِّمياء والنص الأدبي، (جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية)، ص ١٦.

(٢) كامل، عصام خلف (٢٠٠٣م)، الاتجاه السِّميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط ١، ص ١٤.

أيقونيّة، أو حركيّة" (١)، وهناك من عرّفها على أنّها: " علم العلامات أو الإشارات أو الدلالات اللغويّة أو الرّمزيّة، سواء أكانت طبيعيّة أم اصطناعيّة" (٢)، وحول المعنى نفسه نجد لويس بريوتو يعرّفها باعتبارها_أي السيميولوجيا_ " علماً يبحث في أنظمة العلاماتِ سواءً أكانَ مصدرها لغويّاً أم سننياً أم مؤشّريّاً" (٣).

ومع تطوّر البحثِ والعلمِ أُحيلت السيميوطيقا لدراسة الجانبِ العمليّ والأبحاثِ المنجزة حول العلاماتِ اللفظيّة وغير اللفظيّة، في حين أُحيلت السيميولوجيا للدلالة على الأصول؛ أي على الإطارِ النظريّ العامّ لعلم العلاماتِ، وفرّق آخرون بين المصطلحين على أساس أنّ السيميولوجيا تدرّس العلاماتِ غير اللسانية، كقانونِ السير، في حين تدرّس السيميوطيقا الأنظمة اللسانية كالنصّ الأدبيّ، في حين أنّ السيميائيّة من أبرز مفاهيم المناهج الحديثة التي " غزت الدرسَ النقديّ الحديث ووفّرت له سبلَ قراءةٍ جديدةٍ ومغايرةٍ أكثر سعة وعمقاً وتعدّداً وتنوعاً، راهنت على كثافة النصّ، وعمق طبقاته، وغنى عتباته، وثرأ معناه، وإشكاليّة خطابه" (٤).

والسيميائيّة ترى أنّ النصّ الشعريّ قائمٌ على نظام لغويّ وتتابعاتٍ إشاريّة، لكنّ النصوص تتميِّز عن غيرها في درجة التّكثيف العلاماتيّ والإشاريّ، وهنا يأتي دور التّحليل السيميائيّ في فرز الأنساق العلاماتيّة، والكشف عن دلالات التّشكّل في النصّ الشعريّ، وتعريّة البنية الفنّيّة لإيضاح آليات العرض والسبّك كالانزياح والتّناصّ وما إلى ذلك، ف" الدور الأساسيّ للدراسة السيميائيّة للعمل الأدبيّ يبقى

(١) حمداوي، جميل (١٩٩٧م)، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج ٢٥، ع ٣٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص ٨٩.

(٢) مجيدي، حسن (١٩٩١م)، " التحليل السيميائيّ لقصيدة: (الناس في بلادي) صلاح عبد الصبور"، مجلة دراسات الأدب المعاصر، جامعة الحكيم السبزواري، ع ١٦، ص ٢.

(٣) السّرغيني، محمد (١٩٨٧م)، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، دار الثقافة، ص ٥.

(٤) عبيد، محمد صابر (٢٠٠٩م)، سيمياء الخطاب الشعريّ_من التّشكيل إلى التّأويل _ قراءات في قصائد من بلاد النرجس، إصدارات اتحاد الأدباء الكرديّ- دهوك، ط ١، ص ٢.

هو تبيان انزياح العمل، وتفردّه وتمييزه عمّا سبقه من الأعمال الجيدة الداخلة ضمن الرزمة نفسها^(١).

ويذهب بعض الدارسين إلى أنّ دي سوسير هو أول من بشر بعلم السيمياء الحديث، فهو صاحب أهم ثورة لغوية شهدها العصر الحديث، ومن أهم مقولاته التي جاء بها اعتباره اللغة نظاماً من الإشارات يعبر بها بنو البشر عمّا يدور في أذهانهم من أفكار وأحاسيس ومشاعر، مثلها في ذلك مثل باقي الأشكال الإشارية الأخرى، فهو ينطلق من خلفية لسانية لغوية قائمة على الدال والمدلول.

ويكفي دي سوسير تقدماً على غيره في مجال التنبؤ بعلم السيمياء أنه قد حدّد الأطر الرئيسة التي قام عليها هذا العلم، خاصة فيما يتعلّق بموضوع اللسانيات، إذ جعل سوسير اللغة "نظاماً من العلامات التي تعبر عن الأفكار، مثلها مثل أنظمة أخرى تشبهها، كأبجدية الصم والإشارات العسكرية"^(٢).

أمّا العالم المنطقي الأمريكي شارل ساندرس بييرس فقد انطلق في تصوّره لعلم السيمياء من منطوق العلاقات المرادف للسيمياء؛ إذ يقوم على حمل الموضوع المعبر عنه بربطه بمحمول له خاصية أو رابط، وقد ركّز في نظريته السيميوطيقية على تقسيمات نظرية للمنظومة الدلالية، تتمثل في تقسيم العلامة أو الدليل إلى ثلاثة أقسام هي: (الممثل_الموضوع_المؤول)، كما أنّ بييرس قد جاء بتقسيم آخر أكثر أهمية من التقسيم السابق يشير به إلى طبيعة العلاقة، ويقوم على وصف العلاقة بين الدال والمدلول، ويتكوّن التقسيم من ثلاثة عناصر هي: (الإشارة، الأيقونة، الرمز)^(٣).

وضمن الثقافة الغربية نجد أنّ بيير جيرو قد حدّد للسيميوطيقيا ثلاث وظائف أساسية، وهي: (الوظيفة المنطقية، الوظيفة الاجتماعية، الوظيفة الجمالية)، كما

(١) مرتاض، عبد الملك (١٩٨٦م)، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، ط١، ص ١٠٣.

(٢) توسان، برنار (١٩٩٤م)، ما هي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق

للنشر، ط١، ص ١٤.

(٣) انظر: الوعر، مازن (١٩٨٨م)، مقدّمة الإشارة، مترجم عن: السيميولوجيا، بيير جيرو، ص ١١.

أن آخرين قد وجهوا السيمياء إلى ثلاثة اتجاهات، وهي: (التواصل، الدلالة، الثقافة).

وقد عُرف علم السيمياء عربياً وبدأت مواكبته منذ مطلع عصر النهضة؛ نتيجة لموجة التأثير الغربية، شأنه في ذلك شأن المناهج النقدية الحديثة الأخرى، غير أنه قد تبلور في منتصف القرن العشرين على يد علماء ونقادٍ ومنهم: إبراهيم أنيس، وتَمَّام حسان، (على سبيل المثال لا الحصر)، فقد وضع إبراهيم أنيس كتابه (دلالة الألفاظ) عام ١٩٤٨م، معالجاً فيه الدلالة الصوتية، والصرفية، والنحوية، والمعجمية، وتطور الدلالة، كما وضع تَمَّام حسان كتابه: (مناهج البحث في اللغة) عام ١٩٥٥م، متحدثاً فيه عن المنهج الصوتي، والصرفي، والنحوي، والمعجمي، والدلالي، وعن النظريتين: الديناميكية، والستاتيكية في البحث الدلالي والإشاري.

ومع المستجدات الثقافية تطور التطبيق النقدي عربياً؛ ليضفي على النصّ الإبداعي من ظلال السيميائية، إذ حاول النقاد المحدثون فتح نوافذهم على فضاء هذا المنهج؛ وإثراء تجربتهم النقدية به، فوجد محمد مفتاح يضع ثلاثة كتب تطبيقية في هذا المنهج النقدي هي: (في سيمياء الشعر القديم) ١٩٨٢م، و(تحليل الخطاب الشعري) ١٩٨٥م، و(دينامية النصّ) ٢٠١٠م، وقد خصصها جميعاً لتحليل الشعر وحده.

وفي مجال التحليل السيميائي للحياة الاجتماعية نجد حقولاً من الدراسات التحليلية في وصف العلامات الدالة على بعض العادات المتوارثة مثل: (الوشم، الخطّ، الأمثال... وغير ذلك)، ومن ذلك كتاب (الاسم العربي الجريح) ١٩٨٠م، لعبد الكبير الخطيبي.

ويعدّ المنهج السيميائي من أهمّ المناهج النصّية التي استطاعت مواكبة الخطاب الشعري العربي، من خلال استعراض الرموز المحملة فيه بمحاولة استنباطها، وفتح المغاليق النصّية الشعرية، وكشف ما في النصّ من بنى معقدة يستعصي على المتلقّي فهمها، فالقراءة التفسيرية التأويلية للنصّ تحترم استقلالية العمل الأدبي، وتؤسّس لعلاقة تفاعلية بين (النصّ_ القارئ)، وتحترم رؤية المبدع

عند تقديم الأحكام النقدية على نصوصه، والمنهج السيميائي في قراءته للنص الأدبي لا يخرج عن هذه المنطلقات.

والسيميائية أداة لإثراء القراءة؛ لأنها أعطت أدوات خصبة وغنية للقراءة، تساعد في توغل البحث في الدوال المباشرة والدوال غير المباشرة للجسد النصي؛ من أجل تفكيك رمزية هذا الدال، واستنطاق البنية العميقة المثبتة في باطنية الدوال؛ للكشف عن حساسية الحراك السيميائي فيها، ودرجة تأثيرها في بناء أنموذج الفضاء الشعري للقصاصد من جهة، وقدرتها من جهة أخرى على إنتاج زخم دلالي مشبع بهذه الروح يتوجه إلى موقع إعادة الاعتبار لقيمة هذا الدال في الموضوع الشعري، والتأكيد على أهميته في رسم سياسة القصيدة.

وخصوصية المنهج السيميائي تتمثل في خروجه على نمطية التصورات النقدية للمناهج الأخرى التي اهتمت بسيرة المؤلف، باعتبار النص قطعة كتابية من نتاجه الإبداعي، وتتمثل كذلك في محاولة فك رموز النص، وإظهار العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول، وبين الحاضر والغائب، كما أن من خصوصية المنهج السيميائي الاهتمام بقراءة النص من قبل متلقيه الذي يقدم نصاً آخر رديفاً لنص الكاتب يفسره، ويفك شفراته المستعصية على الكثير من القراء.

وحتى تتحقق خصوصية المنهج السيميائي، وينجح في تقديم مقروئية تأويلية تفسيرية ناجحة لابد من وجود قوة متبادلة بين قطبي العمل الأدبي (النص_القارئ)، فالنص لابد أن يكون ثرياً بالإبداع، متماسكاً في سبكه، والقارئ لابد أن يكون ذا ثقافة عالية وقدرة فكرية وحس نقدي متوقد؛ لتحقيق أعلى مستوى من القراءة والتأويل، وللخروج بمفردات النص من مرحلة المادية المعجمية إلى مرحلة متقدمة من استخلاص معانٍ نابغة من البحث العلاماتي والإشاري؛ ليكون للدال الواحد مدلولات متعددة.

وللمنهج السيميائي في هذا الحيز من البحث دور كبير، وخصوصية عن غيره من المناهج في فك عقد العلاقة بين الدال والمدلول، انطلاقاً من الوقوف على

الرموز التي انحرفت باللغة عن مجراها الاصطلاحي، وأعطت " أدوات خصبة وغنية تمكن القارئ من التوغل في النسيج الداخلي أو في البنية الجوانبية للنص " (١).
فقد تحولت عملية قراءة النصوص الشعرية من القراءة السطحية المتعلقة بتصورات تقليدية تستعين بجوانب خارجية على النص، كسيرة المؤلف وحياته التاريخية إلى قراءة غورية متعمقة، تنظر للنص على أنه بنية مستقلة، وقطعة إنتاجية فنية تحتمل التأويل من خلال فك الشفرات الدلالية والثقافية المحملة في جسد النص.

ويعتبر النص الشعري من أقرب النصوص الأدبية وأصلحها قابلية للتحليل السيميائي نظراً لقصره إذا ما قيس مع النصوص الأدبية النثرية كالرواية مثلاً، ثم لبنائه القائم على تقنيات فنية هي مجال البحث والتحليل السيميائي، كما أن السيميائية وسعت من مفهوم الحوار، وجعلته يدخل ضمن دائرة المنطوق، أو ضمن دائرة العلاقة بين المؤلف والمتلقي" (٢).

وقد قامت السيميائية كمنهج بدور أفضل في تحليل مغلقات النصوص الشعرية والخطاب الأدبي، قائمة في ذلك على ما تعطيه العلامة السيميائية الموظفة في النص الشعري من أخذ دلالات ذات علاقات متشعبة داخل النص الشعري الواحد؛ لأن السيميائية تقوم على " انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أول من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطوراً " (٣).

وقد احتفظت السيميائية بثوابت في تحليل النصوص، تتعلق بالعلامات والإشارات الدالة التي لا يمكن فصلها عن سياق النص الفني، وأحاطت بالبنى الداخلية للنص، وكشفت عن بنيته وشكله، ولكن ذلك لم يكن خروجاً على الاهتمام بالمضمون.

(١) كريزويل، إديث (١٩٨٥م)، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، ص ٢١٧.

(٢) العبادي، عيسى قويدر، " أنماط الحوار في شعر محمود درويش "، ص ٢٤.

(٣) عياد، شكري، " أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة "، مجلة فصول، مج ٦، ع ٤٤،

ولأن درويشاً أحد الأعمدة التي أسست للشعر الحدائثي، فقد انبنى شعره على مرتكزات هذا الشعر من حيث اشتماله على تقنيات حديثة، تجعله يتقدم على كثير من الشعراء المحدثين في مجال الإبداع، ورسم الحالة الشعرية بكل تفوق واقتدار، فكانت كتابة الشعر بالنسبة له " القراءة للعالم وأشياءه، وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، ولكلام مشحون بالأشياء، وسر الشعرية هو أن تظل دائماً كلاماً ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة -أي تراها في ضوء جديد" (١).

وانطلاقاً من أهمية المنهج السيميائي في فضّ خواتم النصوص الإبداعية المحملة بطاقة كبيرة من الرموز، وشحنة قوية من الغموض والإيحاء، فقد ارتأيت البحث في زخم الدلالة السيميائية للمفردات الرمزية المحورية عند درويش، التي قد تكون استنتاجاً للجمود الذي قد تفرضه المفردات في كثير من الأحيان، فالقدرة على بث الصورة الفنية سيميائياً قد حصرت الفضاء الشعري الممتد، وحدت من امتداده، وأشبعته معنى وساعدت على رسم خطا القصيدة المندرج فيها الرمز المحوري.

ومن هذا المنطلق وجهت دراستي لرصد الجوانب السيميائية والعلامية في شعر درويش، إذ وجدت فيها من الرّخم الفنّي والدلالي ما يرقى لتحقيق هذه الدراسة الموسومة بـ(الرموز المحورية في شعر محمود درويش) بوصفها دراسة تحليلية سيميائية، قد تحفز على دراسات نقدية جادة للتأمل والغوص في الأعماق؛ نظراً لما لتجربة درويش الخصبية من خصوصية شعرية من شأنها أن تدعو لرصد المستوى الخطابي لديه.

(١) أدونيس، علي أحمد (٢٠٠٠م)، الشعرية العربية، دار الآداب، ط٣، ص٧٨.

ثالثاً: الرّمز في شعر محمود درويش:

احتلّ محمود درويش موقِعاً متقدّماً على شعراء عصره، وحظي بمكانة رفيعة كشاعرٍ له نفوذ الأدبيّ الخاصّ في الثقافة العربيّة الحديثة، فقد بزغ نجمه عندما حمل لواء المقاومة عن قضيّة فلسطين بالكلمة الشعريّة التي كان لها صداها المتردّد في آذان العدو الصّهيونيّ، ومع مرور المراحل في حياة درويش وتطوّر رؤيته أصبح من كبار الشعراء العرب، حتّى ذاع صيته عالمياً بفضل ما لديه من قدرة على تقديم نفسه بوصفه شاعر قضيّة، فضلاً عن التّعاطف مع القضيّة الفلسطينيّة التي يعدّ شاعرها الأبرز.

كما استطاع درويش تحقيقَ رصيدٍ أدبيّ على مستوى الثقافة العالميّة، وساعده على ذلك اطلّاعه الواسع على الأدب الغربيّ، واستثمار حسّه الوطنيّ، ومعرفته الشاملة بالثقافة العربيّة قديمها وحديثها، وانتصاره كذلك للقضيّة الفلسطينيّة التي دفعته إلى تحويل الشعر الكلاميّ إلى قوّة وطنيّة لها دورها في الانتصار أو الانكسار، قوّة تأخذ إصرارها من الضمير الجمعيّ للأمة العربيّة، فكان بشهادة الكثيرين شاعر المقاومة، والمشروع الدّفاعيّ عن فلسطين.

أما فيما يتعلّق بالرّمز الذي قدّمنا له سالفاً، وبينّا ماله من دورٍ في إضفاء الجماليّة الأدبيّة على النّصّ، وإخراجه من قالب التّقليديّة والمباشرة، فقد استطاع كثير من الشعراء المعاصرين الولوج من بوابته إلى عالمهم الشعريّ والرّؤيويّ؛ للبوح بأفكارهم ومشاعرهم، والتسلّل إلى كوامن الذات المغلقة، ودمجها مع ما يحيط بها، فأصبحت القصيدة الحديثة حافلةً بالدلالات الرّمزيّة المستدعاة من المخيلة الشعريّة، والمرجعيات الأسطوريّة أو التاريخيّة أو التّراثيّة وما إلى ذلك.

وقد احتفى درويش بالرّمز في شعره، إذ وجد فيه الباب الذي يستطيع من خلاله أن يلج رحاب العالم خدمةً لقضيّته القوميّة وأرضه ووطنه، وقد اتكأ في تقديمه للرّمز على ثقافته الأسطوريّة، وإحساسه الشعريّ المرهف في اقتناص الرّموز وتحويلها؛ لتمتزج مع معطيات مضامينه الشعريّة، وقد عمل في نصوصه الشعريّة على توظيف الرّموز باختلاف أنواعها وأشكالها وكثافتها

وعمقها الفتيّ، فوصلَ من خلالها إلى درجةٍ توازي فيها مع أشعارِ عالميّةٍ لشعراء كبار.

وقد استخدم درويش أدواته الشعريّة ومن ضمنها الرّمز؛ ليجوس مواطنَ الهمّ الإنسانيّ لأبناء شعبه المنكّل، ويخيّط لهم من نسيج كلماته عباءةً فضفاضةً تكون لهم علامةً على سائر الجنس البشريّ، فاستخدم في ذلك تيماتٍ تميّز حالهم، وتشهد على صدق معاناتهم أمام العالم؛ لذا أوغل في استعراض الرّموز المحوريّة؛ ليترك بصماتٍ واضحةً على حُلْمِهِ الحضاريّ الذي سعى إلى تحقيقه في إطار القوميّة العربيّة؛ فكانت رموزه مستوحاةً من أساطير الخصب والرّوافد الدّالة على توليف أفكاره الأدبيّة.

وقد تجاوز أثناء خلق لغته الرّمزيّة اللغة المعجميّة المألوفة، وأسّس لنفسه لغة جديدة لها فرادتها ودلالاتها الثريّة، لغةً ذات أبعادٍ رمزيّةٍ نجدها متناثرة في نصّه الشعريّ، وقد تجلّت تلك السّمة في الرّموز المحوريّة التي ظلّت تتناسل في أشعاره خدمةً للقضيّة الفلسطينيّة.

واحتلّت البنية الرّمزيّة معلماً بارزاً من معالم التّشكيل الفنّي للقصيدة الدرويشيّة؛ لأنّ الرّمز في الشعر الفلسطينيّ الحديث فضلا عن كونه ظاهرةً معرفيّةً وفنّيّةً لها دلالاتها المتعدّدة من ناحية، وكيفيّة توظيفها من ناحية ثانية، إلا أنّه يُمثّل خصوصيّة في الشعر العربيّ المعاصر؛ نظراً للواقع الفلسطينيّ الذي عانى من الاحتلال الصهيونيّ الذي سلبه الأرض والهويّة؛ لذا اتكأ شعراءُ فلسطينَ وعلى رأسهم درويش_ على الرّمز الذي أصبح ظاهرةً معيشيّةً في واقع الحياة.

وقد حقّق درويش في شعره إنجازاً إبداعياً في مجال توظيف الرّموز التي استطاع من خلالها إقناع المتلقّي بصدق تجربته، وبحدّثة أسلوبه في تقديم أفكاره؛ حتّى أصبح شعره محطّ الأنظار، وميداناً للدارسين والباحثين الذين تباروا في تقديم الدّراسات الكثيرة في مجال تحليل شعره، وفضّ خواتمه.

وكما هو معلوم في ميدان النّقد الأدبي فإنّ غاية أيّ شاعر من تقديم الرّموز في شعره حمل رسالةٍ إيحائيّةٍ مغلفةٍ للمتلقّي الذي يواجه النّصّ، فإمّا أن ينجذب إليه؛ فيسعى لفهمه وتحليله، أو يعرض عنه؛ لأنّه لم يحقّق مستوى يتناسب مع

توقعاته، ومن هذا المنطلق أدرك درويش ماهية الرمز، وما يستطيع أن يقدم من خلاله من أفكار جديدة، فعمل على استجلاء كوامنه، ومراوحة عمقه؛ ليخاطب جمهوراً يحمل على عاتقه هم الثورة والمقاومة، جمهوراً أراد شاعراً يساير خطاه الثورية؛ فوجد في درويش مأربه، فهو من فهم القضية وعرف كيف يتعاطى مع عدوه المترصد لبلاده؛ فغلف شعره في قالب من الرموز التي تطورت معه من المباشرة في بداياته إلى العمق والتعقيد بعد ذلك.

وعند الوقوف على مراحل من حياة درويش لا يمكن القول: إن الحياة التي عاشها، أو الظروف التي وجد نفسه ملتصقا بها لم تؤثر في رؤيته الفنية، ولم تجعله يغير من توجهاته بين مرحلة وأخرى، فلم يخف على أحد من الدارسين والنقاد حجم المعاناة التي تعرض لها درويش، وهو يرى وطنه يُغتصب ويضيع، وشعبه يُفهر ويُقتل ويُهجر.

وقد تجنب درويش المباشرة في تقديم رموزه المحورية، فكان حريصاً عند ابتكارها وزجها في السياق على جمالية التوظيف، والتعبير عن الفكرة الجديدة، واستخدامها كوسيط يبلغ المعنى ويُغني النص، ويكون خصباً ثرياً في تولداته إن تكرر في غير موقع من النصوص الشعرية؛ كي لا يملأ القارئ ويعرض عن محتواه.

غير أن درويشاً لكثافة ما قدم من تجليات رمزية أصبح شاعراً يخلق من الثوابت معاني رمزية، ويركب من مفردات جامدة هرماً يقوم على محاور رمزية أيضاً، فالرمز لا يعني عند درويش مجرد دلائل إشارية أو مفاهيم تنطوي على معارف، بل هو أي الرمز حالة حيوية لعلاقات مفتوحة بين الألفاظ تتراوح بين المزج والروابط التجريدية، كما أن الرمز قد كان "يلعب دوراً فنياً كبيراً في شعرية درويش، وقد جاءت الرموز كثيفة في شعر درويش؛ لكي تحافظ على غنائية الشعر، وتحفظه من داء التقريرية والتغيرات المباشرة" (١).

(١) النابلسي، شاعر (١٩٨٧م)، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش

، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ص٥٠٠.

وعند البحث في حصيلة درويش الإبداعية التي كان منطلقها مهمةً وطنيةً نجد أن الرموز المحورية التي أقامها درويش وتناثرت في ثنايا نصوصه قد تحولت إلى ثوابتٍ جماليةٍ خاصةٍ به، ودلائلٍ متميزةٍ على كفاحه الإبداعي الذي لم يكن بمعزلٍ عن محنة فلسطين يوماً ما؛ إذ غدت هذه الرموزُ أسلحةً تستنهضُ الهممَ، وتوجهُ رسائلَ للعدوِّ، وتجددُ الوعيَ للأجيالِ المتعاقبةِ بالقضيةِ الفلسطينيةِ، وتدشنُ التاريخَ المريرَ للاحتلال على صفحاتِ القلوبِ الكليمةِ.

وقد استخدم درويش الرموز المحورية برويةٍ جديدةٍ، لتوظيف الصالح منها في إضاءة تجربته الفنية المعاصرة، والخروج بها عن الأنماط السائدة، والرموز كما نعلم مرتبطةٌ بالحركة الثقافية العالمية، وممتدةٌ جذورها في التربة الإنسانية؛ لذلك نجد الشعراء منكبين على استخدامها، والتماس ما فيها من تجلياتٍ.

وقد أفضت الظروف المحيطة بعالم درويش إلى صياغة أفكاره المحملة بطاقاتٍ من الإحساس بالمكان الذي عاش فيه ثم ارتحل عنه عنوةً، غير أنه ظلّ مرتبطاً به دلاليًا وإشاريًا في أشعاره، فعمد لشدة ارتباطه به أي المكان (فلسطين) _ إلى تصويره بكلّ منتجاته ومظاهره الحسية والمجردة، الطبيعية وغير الطبيعية؛ حتى أضحى له كياناً شعرياً كما لو كان دولةً على أوراقٍ شعره، فأصبح لدرويش سمةً خاصةً " للخطاب الشعري الذي يقوم بتوظيف العلامات توظيفاً سيميائياً مخصوصاً" (١).

كما كان للمعاناة القاسية التي لقيها درويش في حياته الخاصة وواقعه الشخصي دورٌ في توجيه المسار الشعري له، فجعلت له أفقا إنسانياً فيه كلّ المتناقضات: (الفرح والحزن، الحب والكراهة، الضحك والبكاء، الأمل واليأس، المقاومة والمساومة...)، ولا شك في أنّ شخصيته المركبة قد انعكست على إبداعه؛ ليكون مركباً أيضاً، وليتسم بالاستجابة لجميع التيارات التي قد تخدم قضيته، وتؤسس لأفكاره الشعرية.

(١) علاق، فاتح (٢٠٠٩م)، " التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد

العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته) "، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٥، ع ٢٤، ص ١٥٢.

والتعبير الرمزي لدى درويش يؤدي مواقف متعددة إلى جانب الموقف الجمالي والفني، إذ نجده في سعيه الإبداعي الدؤوب يترجم جماليات رمزية بلغة شعرية متقدمة، فهو يمتلك الرغبة الجامحة بالتحليق في سماء الرموز أثناء إنتاجه الشعري؛ لأن ذلك يقدم معطاته ومقولاته للمتلقي العالمي الذي تعدى بذوقه الفني الجماليات الكلاسيكية، ليطل من شرفة عالية على جماليات المدرسة الرمزية، التي لم يكن تعاملها مع الرمز "أسلوباً فنياً فحسب، بل كان أيضاً موقفاً جمالياً وفلسفياً من العالم، وقد تبدى هذا في الأطروحات الاجتماعية والأخلاقية والفنية لتلك المدرسة التي ترى أن الواقع لا يصلح أن يكون منطلقاً للفن، فالمثال هو المطمح، والجمال وحده هو الموضوع" (١)،

وعلى الرغم من تقارب الدلالات الرمزية في الشعر الحديث، إلا أن درويشاً قد استطاع الالتفاف حول الكثير من الدلالات الرمزية لمفردات لم تكن لتندرج في حقل الرمز؛ لولا أن شاعراً بقدرته قد أبرزها بحلّة رمزية، جعلتها فيما بعد تغرق في رمزيّتها، وتحقق وظيفة الرمز في القصيدة وهي "الإحياء بالشيء تدريجياً؛ ليبرز الحالة، أو على العكس يختار شيئاً، ويستخلص منه الحالة بسلسلة من التفسيرات" (٢).

وقد أدرك درويش بحاسته الشعرية وبمنظاره للواقع الذي كرس شعره من أجله أن الصور التي كان يريد تقديمها لا يمكن أن تحقق حضوراً لدى المتلقي إلا من خلال دخول عالم الأسطورة والرمز، وولوج نفق التناقض المظلم في الواقع الفلسطيني، وهنا يلجأ إلى استنساخ دلالاته الرمزية الجديدة التي حوّل من خلالها المحسوس إلى مجرد، والخيال إلى واقع كما سنرى في ظلال فصول الدراسة؛ ليغدو الشعر الرمزي لديه "تمرداً فكرياً فنياً ينفجر داخل المجتمع، وليس مجرد

(١) اليافي، نعيم (١٩٨٣م)، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب، دمشق، ص ٢٨٧.

(٢) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٥٠٤.

حركة احتجاج، فعندما تُسدّ أمام الكاتب والقارئ كل منافذ التعبير والتلقّي تبدأ الرّمزية»^(١).

والمتمعن شعر درويش يجد فيه صوراً من الانفلات وراء النَّبَرَاتِ الغاضبة، فشعبه وأرضه يتعرّضان كل يوم للمساس، والشعوب التي من جنسه تقف ناظرة إليه، والسياسات التي تُدار على طاولة البحث تدور في حلقات مفرّغة، وكل يوم كان يشهد مطلع صبح لا يجدُ خبراً ساراً يعيدُ له الأمل، وكل هذا يصب في النهاية في رؤيته الشعرية التي تنتج "القصيدة الدرويشية متعددة الإشعاعات؛ وبنائها الهيكلية قائم على تعدد التقنيات الفنية؛ ذلك أن ثقافة الشاعر وعمق تجربته الشعرية جعلته يوظف جملة من التقنيات الفنية: كالأسطورة، والرّمز، والحوار، والتناص، والسرد، إضافة إلى البيان والبديع لتشكيل صورة فنية تشابكية ذات علائق متعددة" ^(٢).

ومن هنا سأحاول في هذه الدراسة إثبات المقولات التي تحدّثت حول مركزية الرّموز المحورية في تجربة درويش الشعرية، آخذاً بعين الاعتبار أن تكون الرّموز المحورية المدروسة في خدمة الغرض الأدبي أنّى كان مساره وموقعه، محاولاً بناء علاقات بين هذه الرّموز؛ لجمع شتاتها المتفرق في ثنايا نصوص درويش، ووضعا تلك الرّموز المحورية في دوائر من العلاقات كعلاقة الحياة والموت، وعلاقة الحرية والعبودية، وعلاقة النبات والتحول، وكل ذلك نجده عند محمود درويش نابعا من "تجربة حيّة ذات معنى روحي، هو مصدر ما فيها من قيم جمالية، فالأشياء بصورتها الرّمزية ليست كلمة تستمد جمالها ممّا تدل عليه، لكنها متعة واستشراق لأفق الجمال الخالد" ^(٣).

(١) فيشر، إرنست (١٩٦٥م)، ضرورة الفن، بيروت، دار الحقيقة، ص ٩٦.

(٢) العبادي، عيسى قويدر (٢٠١٤م)، "أنماط الحوار في شعر محمود درويش"، مجلة دراسات

العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج ٤١، ع ١، ص ٢٣.

(٣) سعيد، مبارك محمد (٢٠٠٩م)، "جمالية الرؤيا في شعر محمود درويش"، رسالة

دكتوراه، إشراف الدكتور: غسان غنيم، جامعة تشرين، كلية الآداب، ص ٣٥٣.

الفصل الأول

الرموز المحورية لجدلية الحياة والموت

توطئة:

إنّ الوقوفَ على أعمالِ محمود درويش الشعريّة لقراءة المتخيّل الشعريّ لرموزه المحوريّة أمرٌ معقّدٌ يحتاجُ منا وضع آليّة وطريقة مثلى للسّير في هذا المسار، وقد ارتأيت القيام بتقسيم رموزه المحوريّة الدّالة على علاقات مركّبة تنتظم في كلّ علاقةٍ منها رموزٌ متقاربةٌ الدّلالات، وأوّل هذه العلاقات علاقةُ الحياة والموت، وسأنطلق في تحليلي للرموز المحوريّة في شعر درويش من سيمياء التّضاد^(١)، إذ إنّ لهذه الآليّة دلالةً سيميائيّة تثير حركة ديناميكيّة داخل النصّ المدروس، ويقع التّضادّ ضمن أنواعٍ كثيرةٍ ندرس منها في بحثنا هذا ما هو قائمٌ على تفارق الأشياء والصفات فيما بينها.

وفي مسار التحليل السيميائيّ سأقف على الرموز المحوريّة التي شكّلت ظاهرةً " من الصّعب على المتلقّي أن يحيل فيها رموز محمود درويش إلى مرجعيّة سابقة، فرموزه خاصّة به " ^(٢)، ويأتي هذا الأمر انطلاقاً من تحديد ثنائيات أو بنى دلاليّة؛ للكشف في نهاية الأمر عن مضامين النصّ الرّمزيّة، وتبرير العلاقة الاعتباريّة بين الدّال والمدلول، أي: أحاديّة الدّال وتعدديّة المدلول، وكذلك دراسة تناقضات الثنائيات، مع عدم الاتّكاء على آليات المنهج السيميائيّ الأخرى؛ لصعوبة الإحاطة بها.

والرمزُ المحوريّ _ كما نعلم _ تحقّق في شعر درويش بصورةً فريدةً متميّزةً، إذ استطاع السّموّ في توظيف مفرداتٍ رتبية الدّلالة توظيفاً رمزياً مكثفاً؛ ليتحقّق من هذا التّوظيف " أسلوبٌ فنيّ تكتسبُ فيه الكلمة المفردة قيمةً رمزيّةً، من خلال

(* سيمياء التّضاد: آليّة إجراء فنيّة جماليّة انطلق منها النّاقِد (بشير توريريت) في استنطاقه للنصّ الأدبيّ، وهناك آليات إجرائيّة أخرى مثل: سيمياء العنوان، سلم الاختيار والتأليف، سيمياء التركيب، سيمياء الإيقاع.

(٢) أبو مراد، فتحي محمد (٢٠٠٤م)، الرّمز الفنّي في شعر محمود درويش، عالم الكتب الحديث، ص ١٣٠.

تفاعلها مع ما ترمزُ إليه؛ فيؤدّي ذلك إلى إبحائها واستنارتها لكثيرٍ من المعاني الدّفينية، وخلقيها لموقفٍ رمزيٍّ يتضافرُ معَ بقيةِ عناصرِ القصيدة؛ لبنائها بناءً مكتملاً^(١).

أمّا فيما يتعلّق بثنائية الحياة والموت التي شكّلت قضيةً فلسفيّةً، فإنّ الوقوف عليها يتطلّب استحضاراً معرفياً لما تمثّله من حقيقةٍ مقلّقةٍ عند كثيرٍ من البشر، فلا يطرحُ الإنسانُ قضيةَ الحياة التي تمثّل بدايته إلا ويُتبعُ طرحه بقضية الموت الذي يمثّل نهايته وفناءه، فالحياة والموت وجهان متناقضان يمثّلان قانون الطبيعة الأزليّ للكائنات الحيّة جميعها، غير أنّ الموت بمفهومه المادّي كسرٌ لحيويّة الحياة وإيقافٌ لدورتها، وجعلها " جامدةً عند تاريخٍ يستحيلُ أن تتحرّك بعده قيد أنملة "^(٢).

فالحياة التي تمرّ بمراحل تبدأ بالولادة، ثمّ النّمّو والبلوغ حدّ النّضج والكمال، تصل بالكائن الحيّ إلى آخر مرحلةٍ وهي مرحلة الموت، فالموت على هذا " حالةٌ من حالات الحياة "^(٣)، لا يملك المخلوق سوى الرّضوخ لها، وتصوّرها في كلّ لحظات حياته، والاستعداد للقائها.

وعند البحث في المترادفات المعجميّة نجد التناقض واضحاً كعلامةٍ على المعاني التي تؤدّيها لفظنا الحياة والموت، فالحركة يناقضها السّكون، والفرح يناقضه الحزن، والجماعة يناقضها الانفراد والوحدة، والشّباب يناقضه الهرم، والبداية تناقضها النّهاية.

وقد شغلت قضية الحياة والموت عقول الفلاسفة والمفكرين، وانبروا جاهدين لتقديم تأمّلاتهم الفلسفيّة، ومقولاتهم الفكريّة حول هذه القضية، فمنهم من رأى في الموت النّهاية المأساويّة التي سيؤول لها جميع المخلوقات آجلاً أم عاجلاً، وذلك بوصف الموت " آخر المحن التي يتعرّض لها الإنسان، وأشدّها قسوةً، والاختبار

(١) عبّاس، إحسان (١٩٧٨م)، اتجاهات الشّعريّ المعاصر، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ص ١٩٤.

(٢) عبد الخالق، أحمد (١٩٨٧م)، " قلق الموت "، عالم المعرفة، الكويت، ص ١٧.

(٣) بدوي، عبد الرحمن (١٩٦٢م)، الموت والعبقريّة، مكتبة النهضة المصريّة، ط٢، ص ٥.

الحقيقي لقيمته" (١)، وهناك فلاسفة آخرون وعلى رأسهم سقراط نظروا للموت نظرة مخالفة لسواهم، فالموت عندهم أفضل من الحياة كمصير، وذلك عندما يستطيع الإنسان تجنب ارتكاب الخطأ، كما أنه يتميز بتأديته إلى طريق الخلود والبقاء.

أما الدين الإسلامي فقد صحح المفاهيم الخاطئة المبنية على تأويل وخرافات في النظرة إلى الحياة والموت، معتبراً أن الحياة " دارٌ موقوتةٌ وجسرٌ للآخرة، ومزرعةٌ لها، تثمرُ الأعمال في الدنيا؛ لتُحصَدَ في الآخرة " (٢)، وقد استقى الصوفيون نظرتهم للحياة والموت من الإسلام، غير أنها نظرة نفسانية قوامها أن الحياة ما هي إلا دار ابتلاء وامتحان، وأن الموت سبب في الحياة الأبدية، وضمن هذا التصور " تكون حياة الإنسان سبباً لموته، وموته سبباً لحياته الباقية أبد الآبدين " (٣).

أما في الشعر العربي المعاصر فقد ارتبطت قضية الحياة والموت عند الشعراء بمشاعر مسكونة تتبعث من تجاربهم الشخصية أو الجمعية، ويكاد الأمر في هذا المجال ينبثق من فلسفة عبثية في النظرة إلى الحياة التي تشكل الجانب المادي بما فيها من سعادة وشقاء، أو فرح أو حزن، أو بسملة أو ألم، غير أن الموت في الجانب الآخر يمثل الخلاص ويصبح أمنية عندما لا يجد الشاعر راحة له في الحياة، فنجد الشعر الحديث الذي يصف الموت قد انتقل من مرحلة " كونه شعراً سمجاً لا يقول شيئاً، إلى شعر يدفع بالحياة إلى الأمام، من خلال اعتبار الموت حياةً للآخرين " (٤).

(١) شورن، جاك (١٩٧٨م)، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسن، عالم المعرفة، ص ٣٤.

(٢) الهاشمي، محمد عادل (١٩٩٥م)، الإنسان في الأدب الإسلامي، مكة المكرمة، مكتبة الطالب الجامعي، ط ١، ص ٤٤٨.

(٣) جهامي، جيران (١٩٩٨م)، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان، ناشرون، ط ١، ص ٨٦١.

(٤) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٤٠٢.

ومَعَ دخول الأُمّة العربيّة في أزماّتٍ سياسيّةٍ بدءاً من نكبة فلسطين عام ١٩٤٨م، وانتهاءً بهزيمة حزيران عام ١٩٦٧م، وما تبعها من حركاتٍ وتغييراتٍ على واقع الشّعوب العربيّة عامّةً، والشّعْب الفلسطينيّ خاصّةً، انحرفت الرّؤية المشكّلة لقضيّة الحياة والموت، فشهدنا نقطة تحوّلٍ مركزيّةٍ في النّصوص الشعريّة، إذ بدأت مشاعر الإحساس بالغربة والخوف من القادم والضّياع والقلق تتسلّل إلى نفوس الشعراء، وتبعث فيهم أفكاراً تتصارع حول جدليّة الحياة والموت، فالحيّة لم تعدّ ميداناً للهو واللّعب، في الوقت الذي يترصدّ به العدو، والموت الذي كان يهربُ منه النّاس أصبح مطلباً في سبيل الدّفاع عن الأرض والهويّة، ومن هنا شهدنا تحوّلاً في الرّؤية عند الشعراء الذين ينقلون ما يجري على الأرض.

ودرويش امتداداً للشّعراء المحدثين الذين رفضوا النّيل من أوطانهم، والاعتداء على الكرامةِ وسلبِ الهويّة؛ لذا كان من أكثرِ الشعراء تصديراً لمقولات الحياةِ الكريمةِ في وطنٍ حرٍّ مستقلٍّ بذاته، ولا يكون ذلك دون تقديم عوائدٍ من الأرواح والنّفوس الأبيّة، ودون اشتماحٍ رائحة الموت فداءً للوطن، من خلال المقاومةِ ورسّ الصّفوف، والتّلاحمِ والاستبسال، وقد تمثّلت هذه الرّؤية للموت عند درويش حتّى في تصوير الحالات الرّومانسيّة، إذ اعتبر الموت صنواً للحياة، وبدايةً لتجدّدها كلّما ازداد حبه لمن أحبّ؛ لذا " تكمن حساسيّة النّصّ الدّرويشيّ في جماليّة اختيار الملمح المعبر عن تحولات الحياة " (١).

يقول:

إنّي أحبّك حين أموت (٢)

على عكس ما قاله الشعراء: " إنّي أموت حين أحبّك " (٣).

(١) فضل، صلاح (٢٠١٠م)، محمود درويش حالة شعريّة، الدّار المصريّة، ص ٣٣.

(٢) درويش، محمود (٢٠٠٠م)، الديوان، مجموعة: محاولة رقم ٧، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، مج ١، ط ٢، ص ٢٤٤.

(٣) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٤٠٧.

فدرويشُ يعتبر الموتَ مستوىً عاليًا من مستويات الحياة، ونشيداً يصدحُ في آذان الغافلين من أجل الصّحة، والسّير في طريق التّحرّر، وهو_أي الموت_ قوّة تولّد الحياة، وتدفع إلى التّجدّد والتّقدّم للأمام، وفلسفة درويش في مسألة الحياة والموت تنطلق من معاني التّجدّد والانبعاث والبدائية؛ لذا نجده يقدم رغبة الموت على رغبة الحياة، مصوِّراً الموت بصورٍ أقرب ما تكون إلى السّذاجة أمام هول الموت وحقيقته.

يقول:

_ وَبِوَدِّي لَوْ أَمُوتُ/ دَاخِلَ اللَّذَّةِ يَا تَفَاحَتِي (١)

_ رَأَيْتُ النَّصْمَتَ/ وَالْمَوْتَ الَّذِي يَشْرَبُ قَهْوَةً (٢)

_ لِأَنَّكَ كُنْتَ تُمَارِسُ مَوْتًا بِدُونِ شَهِيَّةٍ (٣)

وحتىّ يُتمّ درويش المستوى الذي أراد أن يصل به إلى مفهوم الموت كدلالةٍ على التّجدّد والانبعاث فإنّه يعتبر أنّ الأوان لم يئن في مرحلةٍ من المراحل على نضوج الموت، وكلمة نضوج تدلّ كما نعلم دلالةً واضحةً على النّشوء والتّطور، والتّجدّد والانبعاث، يقول:

لَمْ يَنْضُجِ الْمَوْتُ فِينَا (٤)

أي: لم نمتلك بعدُ كشعبٍ أدوات الحياة التي من أهمّها الموت.

ويؤكّد درويش على فكرة أنّ الموت انبعاثٌ وتجدّدٌ في قصائده التي مجدّ فيها شهداء المقاومة، أو تلك القصائد التي مجدّ فيها شخصيات تاريخيةٍ غيرت في وجه التاريخ، ومن تلك الشخصيات الزعيمُ المصريُّ جمالُ عبد الناصر، الذي بموته تحوّلت الحياة إلى واقعٍ جديدٍ على حدّ قولِ درويش_، فعلى ضريحه نبتتُ حبات القمح الجديدة، وتساقطت زخات أمطارٍ من السّماء لتحيي الأرض، وكلّ هذه المظاهر تدلّ دلالةً مبيّنةً على تجدّد الحياة.

(١) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٣٩.

(٢) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٣٩.

(٣) الديوان، مجموعة: محاولة رقم ٧، ص ٢٤٤.

(٤) الديوان، مجموعة: محاولة رقم ٧، ص ٢٤٤.

يقول في قصيدة (الرجل ذو الظلّ الأخضر):

نَعِيشُ مَعَكَ

نَسِيرُ مَعَكَ

نَجُوعُ مَعَكَ

وَحِينَ تَمُوتُ

نُحَاوِلُ أَلَّا نَمُوتَ مَعَكَ

فَفَوْقَ ضَرْبِكَ يَنْبُتُ قَمَحٌ جَدِيدٌ

وَيَنْزِلُ مَاءٌ جَدِيدٌ (١)

وقد وقف درويش أمام صورة الصّراع حول الحياة والموت؛ ليقوم بدوره في دعم نفرة الصّمود والمقاومة مع الشعب الثائر لأجل وطنه وحياته، وبدأ يتحد مع ذاته الشعريّة؛ ليدافع عن هذه الجدليّة بين الحياة والموت، موظفاً ما استطاع من رموزٍ مستقاةٍ من الأساطير، أو رموزٍ ابتداعيّةٍ مستقاةٍ من واقع بلاده الاحتلاليّ وطبيعته وكلّ عناصر تكوينه، عاملاً على بلورة هذه الرّموز لرسم علاقة الحياة والموت.

وقد فتح درويش باب المعركة بين الحياة والموت على مصراعيه؛ فقابل بين العدو الصّهيونيّ الذي لا يريد للشعب الفلسطينيّ إلا الموت، والشعب الفلسطينيّ الذي يطلب الحياة الكريمة التي لا يتحصّل عليها إلا إذا غامر الموت وذاق طعمه، ودرويش بهذه المقابلة يحقّق معادلة انتصار الحياة على الموت، إذ شعب يموت من أجل حياة لا بدّ له يوماً ما أن ينتصر على عدوّ لا يموت من أجل البقاء.

فدرويش ورغم عشقه للحياة لم يجد بداً من ترديد مفردة الموت، ورسم مظاهره أثناء رثاء أبطال المقاومة والمقاتلين، وتصوير وحشيّة الصّهاينة في تصدير بضاعة الموت لشعبه المستضعف، واستخدام كلّ ذكرياته المتخيّلة على أرضه قبل مغادرتها لتصوير وقائع الموت.

(١) الديوان، مجموعة: حبيبي تنهض من نومها، ص ١٧٥.

وقد نادى درويش عبر مسيرته النضالية بالقيم النبيلة المنبثقة من قوّة النضال الذي لا يتحقّق بلا موت، ولا تتحقّق معه الحياة كذلك، وعبر تتبّع خطى التضحية في سبيل حياة الوطن والأجيال اللاحقة يشير في كثير من المواضع إلى أنّ الموت مطلب من مطالب النّصر والحياة، وبعث الأُمّة من سباتها. ومن خلال استعراضنا لشعر درويش نجد أنّه كان " يحتفل بالحياة ويغني لها، ثمّ يلعب مع الموت ويطيل رفقته " (١)، ففكرة الحياة والموت عنده فكرة مركزيّة، فالموت لا يمثّل لديه مرحلة نهائيّة للحياة بجميع صورها، فهو مؤمن بأنّ الموت قد يكون طريقاً إلى الحياة، أو حلقة تفضي إلى سلسلة يتكوّن منها عقد الحياة الطويل، وتطويع هذه الفكرة يقوم مقام الحثّ على طلب الموت دفاعاً عن الأرض وبذل الروح فداءً لها، وتصوير الحنين الجارف إلى عودة الحياة للأرض المحتلّة من الصّهاينة.

لقد دقّ درويش طبول الشّعور والإحساس عند قارئيه وجماهيره في تصويره لوقائع الألم الإنسانيّ للشعب الفلسطينيّ الذي يعيش في شدة الموت، وأضاء من أمام مسيرة المقاومة مصابيح نور تعينهم على اقتحام ليل المحتلّ البهيم، فهو لم يقف مكتوف الأيدي ينظرُ عصابة الإجرام تفتك بشعبه، بل قام يثير من حولها ضجّةً عالميّة تكشف عن إجرامها الإنسانيّ.

إنّ الدلالة المركزيّة التي تقدّمها رموز الحياة والموت لمنثقي الخطاب تحمل دلالاتٍ جانبيّةً تنفّرع عنها، منها الإعلان الصّريح عن الوقوف في وجه العدوّ الصّهيوينيّ حتّى لو وصل الأمر حدّ الموت، وكذلك التّحريض على حمل السّلاح لمواجهة الوجود الاحتلاليّ المفروض عليه والمرفوض عنده، ثمّ توجيه الرّسائل للمستوطنينّ الذين جاءوا من كافّة أصقاع الدّنيا، بأنّهم لن يسلموا من الاعتداءات المخطّط لها، ولن يعيشوا آمنين كما يظنّون، ومن هنا نجد أنّ دلالات الرّمز تتحوّل كثيراً؛ لتعبّر عن معالم الثّورة الشّموليّة.

(١) فضل، صلاح، محمود درويش حالة شعريّة، ص ٣٧.

وقد كثرت الرموز المحورية الدالة على ثنائية الحياة والموت في النصوص الدرويشية، ذلك أن " صورة الموت والحياة أكثر الصور من حيث الكم، وأعمقها من حيث الكيف لارتباطها بموضوع الرؤيا "(1)، فعند الدخول في الأفق المستغل لهذه النصوص؛ لمسيرة العلاقات الداخلية في سياقاتها نجد تقابلاً دلالياً بين المفردات الدالة على الحياة، والمفردات الدالة على الموت، ومن خلال نزاع ثنائيتي الحياة والموت وتضادهما نستطيع تحديد المقولة الدلالية من وجهة نظر درويش كما أراد أن يقدمها.

وقد أرسلت قصائد درويش من خلال خطاب الموت الكثير من الإشارات القوية المكتنزة بالدلالات ذات المغزى التراجيدي، فحتمية الموت عنده لا شك فيها، وموته كما قال محمولٌ معه في الحقيبة التي يتأبطها في المنافي، ولو بحثنا في النصوص الشعرية له لوجدنا تمثلات الموت عنده متعددة المرجعيات التي استفاد منها فنياً في الغالب، ومن أهمها المرجعيات الدينية المستمدة من القرآن الكريم وحياة السلف التاريخية والتراث الحضاري، ونجدها مبنوثة في أعماله الشعرية بصورٍ كبيرةٍ متنوعة الظهور.

ومن المرجعيات المؤثرة في تصورات درويش للموت أيضاً المرجعيات الأسطورية المستمدة من ملاحم قديمة كملحمة جلجامش وملاحم الإغريق، التي استعار منها صورة الخلود بالعمل والشقاء، فكما هو معلوم أن جلجامش قد عمل على تحقيق الخلود والبحث عنه بشتى الوسائل، لكنه اكتشف أخيراً أن الخلود لا يكون إلا بالعمل الشاق، إذ رأى أن بناء سورٍ عظيم كالذي بُني حول مدينة (أورك) هو أفضل طريقة ليخلد اسمه، عوضاً عن البحث عن عشبة الخلود البحرية التي قضى فترةً طويلةً من الزمن يبحث عنها، حتى يئس من العثور

(1) اليافي، نعيم (1980م)، تطوّر الصورة الفنية في الشعر الحديث، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، ص 321.

عليها، حيث نجد " صوت الشاعر يتلبس بصوت جلامش، فلا يبقى مجالاً للترفة بين الصوتين »^(١).

يقول:

وَأَنْتَظِرُ

وَلَدًا سَيَحْمِلُ عَنْكَ رُوحَكَ

فَالْخُلُودُ هُوَ التَّنَاسُلُ فِي الْوُجُودِ

وَكُلُّ شَيْءٍ بَاطِلٌ أَوْ زَائِلٌ، أَوْ

زَائِلٌ أَوْ بَاطِلٌ^(٢)

وللنصوص التوراتية دور كبير كإحدى مرجعيات تصورات الموت وتمثلاته وترميزاته عند درويش^(٣)، ففي مطولة (مأساة النرجس وملهاة الفضة) من مجموعة (أرى ما أريد) الصادرة عام ١٩٩٠م نجد درويشاً يقدم الفضة مضافة للملهاة كعلامة مادية على عدوه الذي يقف متربصاً للنرجس المضاف للمأساة، والذي يمثل إشارة للشعب الفلسطيني المغتصب، وعند محاولة وضع مقارنة لعنوان القصيدة نجد أنه قد أسقط على الشعب الذي أصبح يمثل مأساة إنسانية صفة النرجسية وهي الانكفاء على الذات، إذ أصبح شعباً وحيداً في مأساته.

ومن جهة أخرى فالنرجس من الورود الجميلة، واقتلعه يمثل هدماً لحديقة الورود المتنوعة، وهذه الإشارة تحيلنا إلى ما يحكيه الكتاب المقدس عن حقل الدم الذي اشتراه رؤساء الكهنة بثمن يساوي ثلاثين قطعة من الفضة، وهي ثمن تسليم المسيح، وبعد ندم يهوذا على عدم تسليمها وقيامه بالتبرع بها، ورفض الكهنة لذلك قام الكهنة بشراء حقل جعلوه مقبرة للغرباء سمي (حقل الدم)، ولا ننسى أن

(١) المساوي، عبد السلام (٢٠٠٧م)، " الموت من منظور الذات: قراءة في جدارية محمود

درويش "، مجلة عالم الفكر، ٤٤، مج ٥٥، ص ١٠٩.

(٢) الديوان، مجموعة: جدارية، ص ٧٣٨.

(٣) انظر: الريحيات، عمر (٢٠١٢م)، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري

العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ف ٢، ص ١٤٣_ص ١٧٣.

نشير إلى " أن رمزية المسيح ذات جوانب متعدّدة، وأبعاد عميقة؛ لما تحويه من أفكارٍ وتجاربٍ ترمز للانبعاث بعد الموت " (١).

ونجد درويشاً كذلك متأثراً بمقولات الموت الواردة في سفر الجامعة الوارد فيه: (للولادة وقت وللموت وقت، للغرس وقت ولقلع الغرس وقت، للقتل وقت وللشفاء وقت، للهدم وقت وللبناء وقت، للبكاء وقت وللضحك وقت...) (٢).
يقول:

لا شَيْءَ يَبْقَى عَلَى حَالِهِ
لِلوَلَادَةِ وَقْتُ
وَلِلْمَوْتِ وَقْتُ
وَلِلصَّمْتِ وَقْتُ
وَلِلنُّطْقِ وَقْتُ
وَلِلْحَرْبِ وَقْتُ
وَلِلصُّلْحِ وَقْتُ
وَلِلوَقْتِ وَقْتُ (٣)

استطاع درويش تحقيق المعادلة المستحيلة في الجمع بين مفردات الموت والحياة، مدركاً أن ثورته الشعريّة نابعة من جاذبيّة الأرض الفلسطينيّة المحتلّة، وابتزاز العدو له ولشعبه للمضي في الدفاع والمقاومة، ولعلّ أسلوب درويش في تأمل الموت يختلف عن غيره من الشعراء، فالموت عنده بالمفهوم الميتافيزيقيّ موت واحد محتوم على الناس كافة، أمّا الموت الناجم عن نضالٍ ودفاعٍ فله خصوصيّة تأملية، ففيه حياة الوطن ودوامه ومجده.

(١) حمدان، عبد الرحيم (٢٠٠٩م)، " الأسطورة في مرثي الرئيس الراحل ياسر عرفات "،

مجلة جامعة الأقصى، مج: ١٢، ع: ١، ص ١٧.

(٢) الكتاب المقدس (١٩٩٥م)، العهد القديم، سفر الجامعة، الإصحاح الثاني، دار الكتاب

المقدس بيروت، ص ٣.

(٣) الديوان، مجموعة: جدارية، ص ٧٤٠.

وقد ظلّ درويش في كثيرٍ من مراحلهِ الشعريّة يؤكّدُ على أنّ الموت هو الوسيلة الأولى والأخيرة للتحرّر، والحصول على حياةٍ كريمة، فاستمرّ يردّد في شعره المفردات المدلّلة عليه، حتّى أنّه قد استخدمَ لفظَ الموت في أحد مجموعاته الشعريّة كعنوانٍ للمجموعة، مرتبطاً بالعصافير التي تمثّل رمزاً للبراءة والضعف، وذلك في مجموعة (العصافير تموت في الجليل) الصادرة عام ١٩٦٩م، محتفلاً فيها بالموت الذي أصبح على نقیض معناه الميتافيزيقي، أي مكملًا للحياة والبقاء.

وإذ يعتبر درويش الموت سبيلاً للحياة نفسها، فإنّه يرفض الموت الطارئ والتّاجم عن أسبابٍ غيرِ نضاليّة، فالوطنُ بحاجة إلى موتٍ من نوعٍ جديدٍ، موتٍ يجلو عن الواقع الاحتلاليّ كآبته، ويذيق من يعيشون طعم الحياة الممزوج بالدم.

يقول في قصيدة (مطر ناعم في خريفٍ بعيدٍ):

لا تَقُولِي أَنَا غَيْمَةٌ فِي الْمَطَارِ
فَأَنَا لَا أُرِيدُ مِنْ بِلَادِي الَّتِي سَقَطَتْ مِنْ رُجَاكِ الْقَطَارِ
غَيْرَ مُنْدِيلِ أُمِّي
وَأَسْبَابِ مَوْتِ جَدِيدٍ^(١)

وعند الوقوف على الرّموز المحوريّة الدّالة على الحياة والموت في شعرِ درويش، نجد أنّ فكرة الحياة والموت قد شغلت باله وألهبت قريحته، إذ هي المحرّك للوجود على الأرض ومن خلالها تتجدّد دورة الإنسان، وهما يتبادلان الأدوار لتحقيق استمراريّة الوجود، فلا الحياة مرحلةٌ نهائيّة من شأنها أن تضع حدًا لوجود الفرد، ولا الموت كذلك؛ ومن هنا كانت الرّموز المحوريّة في هذا المجال تؤدّي وظيفة رئيسيّة في التأكيد على التجدّد والدوام اللامتاهي، وعلى " أنّ درويشاً^(٢) كشاعرٍ ثوريّ ديناميكيّ ينشرُ الموت في كلّ جهة؛ لكي يسترجع الحياة المفتقدة"^(٣).

(١) الدّيوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٢٢.

(٢) ورد في الأصل (درويش)، والصّواب ما أثبتّه.

(٣) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٤٢٤.

وقد حققت الرموز المحورية الدالة على الحياة والموت رؤية درويش في التأكيد على التثبّت بتراب الأرض، والصمود في وجه العدو الصهيوني الذي جاء ماشياً في شرك الاحتلال، والتفوق على الشعور بالهزيمة، وبتّ الأمل والتفاؤل في نفوس أبناء الشعب الفلسطيني، فكان في خلقه الفني والشعري لتلك الرموز المحورية يستند على أفكار ورؤى تتغيّر بين مرحلة وأخرى، لكنها لا تبرح مكان التحوّل في الدفاع عن الأرض والقضية.

ولأنّ الموت والحياة هما محورا الصراع في فكر درويش، فقد مثلاً حضوراً كابوسياً وتراجيدياً في شعره، فهما لازمتها الفكرية التي لم تبرح مكانها في إبداعه، وقد سيطرت على تنبؤاته المستقبلية حتى في حياته وموته ذاته، فلم يكن من الممكن لدى درويش اختصار حوادث الموت، أو اعتبارها حالات مؤقتة من المتوقع زوالها، ورغم كلّ الفواجع التي عاشها وشهدها إلا أنّ ترميزات الموت نفسها ومقترباته الدلالية قد تحوّلت بفعل الإرادة الشعبية إلى مؤنّرات على الاستمرار في طلب الحياة، وهذا ما أدركه واستلهمه وترجمه على صفحات قصائده.

ومن هنا ساقف على أهمّ الرموز المحورية التي وظّفها درويش فشكّلت مفاصل هامة في جسد قصائده، ومن خلالها نجح في تطويع الرموز الشخصية العامة والخاصة، ومنح خطابها الرمزي قوة خاصة للاقتران بالحقل الدلالي (الحياة والموت) مدار بحثنا في هذا الفصل.

١.١ الدّم

تتأتى رمزيّة الدّم من كونه واهب الحياة والموت، وهذا النقيض هو حقيقة فهمها النَّاس منذ بدء الخليقة حين وقعت أوّل جريمة على وجه الأرض بين الأخ القاتل قابيل، وأخيه المقتول هابيل؛ فكان الدّم المتناثر فوق المغارة التي نُقِلَ إليها هابيل دليلاً على حادثة القتل، ومن ذلك الحين سمّيت المغارة (مغارة الدّم)^(١)، التي ظلت حتى يومنا هذا شاهدةً على صفة الشرّ الكامنة في النَّفس الإنسانيّة.

ونجدُ كذلك في قصّة سيّدنا يوسف الواردة في القرآن الكريم أنّ الدّم الواقع على القميص قد استعير للدلالة الرّمزيّة السّيميائيّة على موت سيّدنا يوسف المُدعى من إخوته الذين كادوا له وألقوه في غيابة الجبّ، وإن كان الدّم دم كذبٍ كما جاء في محكم التّنزيل في قوله تعالى: " وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ " ^(٢).

أمّا عند الأقوام السّابقة فقد مثّل الدّم علامة استرضاءٍ وتقربٍ، من خلال الاعتقاد الذي لا يساوره الشكّ في أنّ الدّم وسيلةٌ من وسائل التّضحية لنيل رضا الربّ أو المعبود أو الآلهة في الأساطير الآشوريّة، وعند الكنعانيين معتقدين " أنّ الآلهة تشرب من دمائها، فتهداً وتستجيب للحياة " ^(٣)؛ فكان الأمر يبدأ بإسالة دم القرّبان بصورة كبيرة على مذبح الإله، ثمّ ملء وعاء كبيرٍ من الدّم ليشره الإله ويرضى، وفي كثيرٍ من الأحيان كان " دمُ الذّبائح يُصبّ في المقابر " ^(٤)؛ طلباً لإطالة العمر والحياة.

وقد بلغ حدّ التّفاني والولاء للآلهة درجةً عاليةً بذبح القرابين البشريّة وإسالة دمائها، وقد شاعت ظاهرة تقديم القرابين البشريّة - وأكثرها من الأطفال - عند كلّ

(*) تقع المغارة في دمشق في آخر جبل قاسيون/ انظر: ابن بطوطة، محمد بن

عبدالله (٢٠١١م)، رحلة ابن بطوطة، شرحه وكتبه هوامشه: طلال حرب، بيروت،

دار الكتب العلميّة، ف٢، ص ١١٩.

(٢) سورة يوسف، الآية: ١٨.

(٣) الباش، حسن، السّهلي، محمد، المعتقدات الشّعبيّة، دار الجليل، ص ٢٥٦.

(٤) الباش، حسن (١٩٨٨م)، الميثولوجيا الكنعانيّة والاعتصام التّوراتي، دمشق، دار الجليل،

ط١، ص ٤٣.

الشعوب القديمة، وأكثر ما كانت بارزةً في الديانة الكنعانية، فقد عُثِرَ على " هياكلَ لأطفالٍ محفوظةٍ في جرارٍ حول معبدٍ منحوتٍ في الصخر في بلدة (تعنك) في فلسطين " (١).

وقد جرت عادةُ ذبحِ الأطفالِ ذكوراً وإناثاً_ وإسالةُ دمائهم في مياه النيل عند قدماء المصريين تقريباً للآلهة؛ من أجل إنبات الدرة التي هي غذاؤهم الرئيس، كما انتشرت عادةً أخرى عند قدماء اليونان، إذ كانوا يذبحون ضحايا بشريةً لكبير آلهتهم (زوس)، وغالباً ما يكون ذلك عندما تكثر المجاعات والحروب والكوارث، ويُقدّم فيها " فقراءُ الناسِ من قبل أفراد الأسرات الأرسقراطية " (٢).

ولم تختلف طقوس التضحية عند الإغريق كثيراً عن غيرهم، فقد كانوا يسكبون دماءهم على أرض معابدهم تقريباً للآلهة التي تحميهم وتمنحهم حياةً فضلى، وكذلك كان يفعل الهنود الذين يصبون الأرض بدماء حيواناتهم قرباناً إذا ما حلّ موسم الحصاد، إذ يقومون بوضع قطع لحم الضحية في " سلالٍ تقطر منها دماء الضحية في أرجاء الحقل المبدور، والهدف ضمان جمع محصولٍ وفير " (٣)، وعند الفينيقيين كان دم أدونيس (٤) المنسكب في نهر إبراهيم رمزاً للحياة النباتية.

(١) فريزر، جيمس (١٩٧٢م)، الفلكلور في العهد القديم، ترجمة: نبيلة إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج ١، ص ١٥٢.

(٢) وافي، علي عبد الواحد (د.ت)، غرائب النظم والتقاليد والعادات، القاهرة دار النهضة للطبع والنشر، ص ٨٣.

(٣) ألبيديل، م.ف (٢٠٠٥م)، سحر الأساطير/ دراسة في الأسطورة والتاريخ والحياة، ترجمة: حسّان ميخائيل اسحق، دمشق، دار علاء الدين، ط ١، ص ٨٩.

(*) أدونيس: شابٌ يافعٌ مولعٌ بالصيد، تقع في حبه أفروديت أو عشتار، وتقضي وقتها في قلقٍ عليه من مخاطر هوائته، ومحاولة دفعه للإقلاع عنها، إلى أن جاء يومٌ صرعه فيه خنزيرٌ بريٌّ في جبل لبنان، قرب منبع النهر الذي سمي فيما بعد باسمه، ففاض دمه ملوناً مياه النهر بالأحمر القاني، وانبتقت من قطرات دمه المتساقطة على التراب أزهارٌ شقائق النعمان الحمراء، وفي كل عام يأتي أدونيس إلى المكان نفسه في الربيع، وتفيض دماؤه فتصبغ المياه نفسها المتدفقة من بين الصخور الجبلية، وما تزال حتى الآن بقايا معبد عشتار عند نبع أدونيس الذي هو نهر إبراهيم اليوم، قرب

أما في الأوساط الشعبية العربية فقد استمرت إلى عهد ليس ببعيد عادة ذبيحة الفداء، أو ما يسمى شعبياً (الفدوة)، والتي تقدم عند أضرحة الأولياء أو الصحابة، فيقوم الذابح بمسح دمها في أرجاء المكان، و " دهن جبهة الشخص الذي ذبحت من أجله الضحية بدم تلك الضحية " (١)، وهناك طرف من خيط لم يزل حتى وقتنا هذا متعلقاً بالأضاحي التي تُذبح من بهيمة الأنعام في أيام عيد الأضحى تقريباً إلى الله عز وجل، إذ نلمس ممارسات شعبية شائعة عند الكثيرين كالقيام بمسح دم الأضحية على عتبة البيوت والجدران، وهناك من يتمسح بدم الأضحية، كأن " تمسح جبهته بدم الضحية " (٢).

وقد مارست الشعوب القديمة من كافة الأجناس نمطاً من أنماط الموثيق والعهود، وكان الدم الممتزج هو المؤكد والشاهد على ذلك، وسمي ذلك الميثاق (ميثاق الدم)، وفي هذا الطقس الشعبي القبائلي دلالة واضحة على الاحتفال بالقيمة المعنوية للدم، بحيث يكون ضامناً لروابط الولاء والتفاني بين طرفين تربط بينهما علاقة أخوية يطلق عليها (إخوة الدم).

وللدم رواج في الطقوس الدينية عند كثير من الشعوب، فهو إشارة وعلامة على التفاني في عبادة المعبود، وعلى الانصراف عن الحياة إلى الآخرة، ونزيفه حتى لفظ الأنفاس الأخيرة تضحية من أجل رضا الإله، ومن هنا " كان الكهنة يضربون أنفسهم، حتى يلطخ المذبح بدمائهم " (٣)، وأقرب مثال في زماننا هذا ما

= قرية (أفقا) اللبنانية، ويوجد نصب صخري يصور مصرع أدونيس والاستسلام للموت، وقرنه عشتار بوضع المستسلمة للمصير والقدر.

انظر: السّواح، فراس (١٩٩٦م)، لغز عشتار والألوهية المؤنثة لأهل الدين والأسطورة، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط٦، ص ٣٠٤.

(١) الجوهري، محمد (١٩٨٠م)، علم الفولكلور (دراسة المعتقدات الشعبية)، القاهرة، دار المعارف، ط١، ج٢، ص ٨٠.

(٢) الباش، حسن، السهلي، محمد، المعتقدات الشعبية، ص ٢٥٨.

(٣) السّواح، فراس (٢٠٠١م)، الأسطورة والمعنى / دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط٢، ص ٣١٩.

نراه من أفعالٍ للشَّيعة في ذكرى عاشوراء ومقتل الحسين بن عليّ رضي الله عنهما .

وللدم حضورٌ في العاداتِ والتقاليدِ العربيّة، فإذا ما وقعتْ حادثةٌ قتلٍ في قبيلةٍ ما تجدُ رجالَ القبيلةِ الواقعِ عليها القتلُ يسارعونَ في طلبِ ثأرهم، وتسمّى الحالةُ التي هم عليها في الأعرافِ العشائريّة (فَوْرَة الدّم)، وهي تسوّغُ القتلَ إذا ما لُحِقَ بالقاتلِ قبل هربه، كما أنّ طالبَ الثأرِ يغمسُ قطعةً من قماشٍ بدمه، ويرفعُها عاليًا، ليعلنَ أمام الجميع " أنْ أخذَ الثأرَ يقَعُ على عاتقه " (١).

ولشدة ما لرابطة الدّم من قداسة في الأعرافِ العشائريّة نسمع كثيرًا من النَّاسِ يردّدون القول العامّي الشائع: (عُمر الدّم ما بصير مي)، وعباراتٍ أخرى كقولهم: (الدّم بحنّ)، كما نسمع عباراتٍ أخرى في مقام التّعريض والتّوبيخ لمن يقومون بأعمال مرفوضة في الأعرافِ الاجتماعيّة، كقولهم: (خَلّي عندك دم) أو (لا تزنج دمك) أو (لقمته مغمسة بالدم) وهكذا.

ويعتبر من ضمن العاداتِ الاجتماعيّة أيضاً ما نراه في بعض المجتمعاتِ إلى يومنا هذا، كالقيام بذبح أحدِ الطيور كالدجاج والزغاليل أمام مواكب الأعراس، وعند ولادة الأطفال، ووضع تمانم مخلوطة بالدم على المولود الجديد، وكلّ ذلك غايته " منح فرصة أطول في الحياة " (٢)، ومن المعتقدات المتعلّقة بالدم عند القدماء أنه يطيل العمرَ ويمنحُ قوّةً وطاقةً متجدّدةً للحياة؛ لذا كانوا يعمدون إلى قتلِ أكثر الحيواناتِ قوّةً وشربِ دماؤها.

ولأنّ الشّعْر يقوم مقامَ الواقع الذي يصدرُ عنه فقد احتلّ الدّم فيه مساحاتٍ واسعةً كالتي احتلّها في المعتقدات والحياة الإنسانيّة، وأكثر الشعراء قديماً

(١) زناتي، محمود سلام (١٩٩٦م)، من طرائف العادات وغرائب المعتقدات، التّسرّ الذهبي، ص ٨٦.

(٢) أبو عون، أمل (٢٠٠٣م)، " اللون وأبعاده في الشّعْر الجاهلي/ شعر المعلّقات نموذجاً"، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف: إحسان الديك، جامعة النّجاح الوطنيّة، فلسطين، نابلس، ص ١٧.

وحديثاً_ من استخدامه في معطياتهم الشعريّة؛ للتعبير عن تجاربهم بشتى الصّور والألوان، وبمختلف الدلالات.

لقد ساعدت مسيرة النضال والمقاومة على خلق مخزون لغويّ جديدٍ للشعراء الذين نذروا أنفسهم للدفاع عن هذه المسيرة، ولعلّ لفظة الدّم من أكثر الألفاظ التي وظّفها الشعراء توظيفاً رمزياً انتقاءً من ذلك المخزون الكبير؛ ذلك أنّها لفظةٌ ظلّت حاضرةً في الواقع اليوميّ الدّمويّ لحياة الشعب الفلسطينيّ، وقد تعدّدت متغيّرات الدلالة لهذه اللفظة من شاعرٍ لآخر، لكنّها تعبّر عن دلالاتٍ متعدّدة في توجهاتها الإيحائيّة، فهي رمزٌ إيجابيّ للخلود والوجود والكبرياء والعزّة والفداء والتضحية وعراقة النّسب والكرم والسّخاء، وهي رمزٌ سلبيّ للقتل والإجرام والوحشيّة وانتهاك الحرمات، وما إلى ذلك من تمفصلاتٍ رمزيّة متجزّئة، وكلُّ ذلك لا يخرج عن دلالات الأمتلّة التي سردتها.

أمّا الدلالة العامّة التي نحن بصدد الوقوف عليها، فهي دلالةٌ تضمّ في طيّها الدلالات الجزئيّة السابقة لأنّها أكثر سعةً ورحابةً ودلالةً على العموم، فالدمّ رمزٌ للحياة إن كان مسعاهُ الثّورة والدّفاع لتحقيق الوجود والعزّة للأمة، وإراقته هنا شرعيّة مبتغاها تحقيق حياةٍ أفضلٍ للأجيال المتوارثة، وتقويةُ الشّعور بالتمسك بالأرض، فكأنّ الدّم المراق هنا هو الحليب الذي ترضعه الأجيال للنّمّ واستمرار الحياة، أو الحبر المسال الذي يسطرّ استمراريّة الحياة، وفي الجانب الآخر للدلالة السّلبية فالدمّ رمزٌ للموت المنصبّ على العدو الغاصب، والذي من أجله ثار الثّائرون، وأريق دّم الأبرياء، وتوالى الذّبْح، وانتُهكت المحارم، واتّسعت المجازر.

وتجدُر الإشارة إلى أنّ استخدام الشعراء للدمّ كمرسلٍ رمزيّ لم يكن نابعاً إلاّ من حسّ جمعيّ، مع عدم إقصاء الخصوصيّة عنه، وأكثر ما يهمنّا من دلالاتٍ في هذا المسار الفصليّ هو ما يتعلّق بالمنحى الدلّاليّ للدمّ في حيّز الحياة والموت، والنّاجم عن حركات الصّراع والاقْتتال والحرب دفاعاً عن قضيّة أو أرضٍ أو نفسٍ، فكلمّا ازدادت حدّة هذه التيارات الدّامية، واشتدّت رحى الحرب

ازداد الدّم تدفقاً ورُويت الأرض، وأصبح الدّم هو " الماء الذي يتطهّر به الفتى الفارس؛ ليَعْبُرَ إلى الحياة الجديدة المليئة بالنصر " (١).

أمّا عند درويشٍ الشّاعرِ الذي عبّر عن المسيرة النضاليّة الفلسطينيّة، فقد شكّل الدّم كمنطوقٍ رمزيٍّ مخزوناً كبيراً في شعره، إذ لعبت هذه اللفظة دوراً في تصوير المشاهد الدراميّة لحالات القتل والموت والدّفاع والبسالة، فهي ذات دلالاتٍ واسعةٍ وبعيدةٍ تؤدّي المقاصد الشعريّة كيفما أراد لها الشّاعرُ، فالدّم بلونه الأحمر من أكثر المفردات التصاقاً بالواقع التاريخي الممتدّ لنكبة فلسطين.

ولأنّ الدّم هو عنوانُ الثّورة على الأرض فقد استخدمه درويش في أشعاره؛ ليكونَ هو أيضاً عنوانَ الثّورة على الورق المتساقطِ عليه قطراتُ المحابير، وقد اخترتُ هذا الموتيفَ الرّمزيّ تحت مسارِ الدّلالة الرّمزيّة للحياة والموت؛ لأنّه في المفهوم الأنثروبولوجيّ شريانُ الحياة الذي به تبدأ حياة الإنسان، ويتوقّفه عن السّرّيانِ تنتهي الحياةُ ويبدأ الموتُ الذي يُعْتَبَرُ أحداثاً عكسيّة للحياة، ولعلّ " البدائيّ لاحظ أنّ خروج الدّم يؤدّي إلى الموت، فربط بين الحياة والدّم، وعدّه المادّة الأولى للخلق " (٢).

تعدّدت الدّلالات الرّمزيّة للدّم في شعر درويش، وأكثرها تدور حول رمزيّته كعنصرٍ للفداء والتضحية، والموت في سبيل الحياة الكريمة، فالدّم الفلسطينيّ المبذولُ على الأرض ينجّم عنه موتٌ محقّقٌ لأصحابه، أو بالتعبير الدّينيّ (شهادة)، وحياة للأجيال القادمة، فهو على هذا عطاءٌ لا ينضبُ.

ولأنّ الدّم هو رأسُ مال الثّورة والمقاومة، فقد اعتنى به شعراء المقاومة وعلى رأسهم درويش الذي يعدّ من أبرز شعراء المقاومة، وقد سار في نهجه الشعريّ

(١) العارضة، نهيل (٢٠١٢م)، " الدّم في الشّعْر الجاهليّ "، رسالة ماجستير غير منشورة،

إشراف: إحسان الديك، جامعة النّجاح الوطنيّة، فلسطين، نابلس، ص ٥٦.

(٢) علي، إبراهيم محمد (٢٠٠١م)، اللون في الشعر العربيّ قبل الإسلام، (قراءة ميثولوجية)،

لبنان، جروس برس، ط ١، ص ٦١.

على خطى شعراء عالميين كبار قادوا ثوراتٍ من الدّم في أشعارهم، ومنهم " شعراء
كثيرون أمثال: لوركا، ونيرودا، وأراجون، وغيرهم " (١).

ففي قصيدة (لوركا) من مجموعة (أوراق الزيتون) الصّادرة عام ١٩٦٤م يوظّف
درويش شخصيّة الشّاعر الإسبانيّ (فيدريكو غارسيا لوركا) الذي قتلته
الميليشيات الفاشستيّة الفرنكويّة رمياً بالرّصاص سنة ١٩٣٦م، وهو في ريعان
شبابه في غرناطة على إثر الحرب الأهليّة الدّاعية لإنقاذ المسيحيّة الكاثوليكيّة
من الإلحاد، ويذكر أنّ لوركا كان صاحب اتّجاهٍ يساريّ مقاوم للديكتاتوريّة
المتتمّلة في السّلطة الحاكمة، وآلته المتتمّلة في الحرس الأسود الفاشيّ، وقد عبّر
(لوركا) عن اتّجاهاته اليساريّة من خلال مسرحيته الشهيرة (عرس الدّم) التي
تعرّض في أحداثها للتّضحيات الكثيرة للأندلسيّين الرّيفيّين تحقّقاً للحرّيّة، و"
دفاعاً عن العرض والشّرف، أو طلباً للنّار" (٢).

وقد اختار درويش هذه الشّخصيّة النّائرة؛ لأنّه رأى فيها بعض الإشارات
والعلامات التي تماثل شخصيّة الشّاعريّة النّائرة، وقد استخدم لفظة الدّم في هذه
القصيدة ثلاث مرّات، ففي المرّة الأولى جاءت في مطلع المقطع الأوّل في قوله:

عَفْوُ زَهْرِ الدَّمِ، يَا لُورْكََا، وَشَمْسٌ فِي يَدَيْكَ

وَصَلِيبٌ يَزِيدِي نَارَ قَصِيدَةٍ

أَجْمَلُ الْفُرْسَانِ فِي اللَّيْلِ... يَحْجُونَ إِلَيْكَ

بِشَهِيدٍ... وَشَهِيدَةٍ (٣)

نجدُ درويشاً يبدأ المقطع بتحريف اسم مسرحيّة لوركا الشّهيرة (عرس الدّم)
مستبدلاً الزّهر بالعرس الذي دلّته الفرح والابتهاج والسّرور، كما أنّ من دلالات
الزّهر البراءة والصّفاء والجمال، وإضافة لفظة (زهر) إلى الدّم تغيّر دلالة الدّم
كلفظة مستقلّة، فكأنّما الدّم الذي أريق في ثورة لوركا زهرٌ له رائحةً عطرة وهو

(١) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٣٣٩.

(٢) كامب، جان (١٩٥٦م)، الأدب الإسبانيّ، ترجمة: بهيج شعبان، دار بيروت للطباعة،
ط ١، ص ١٤٢.

(٣) الديوان، مجموعة: أوراق الزيتون، ص ٣٣.

حياة، وتبعاً لهذا التناقض الدلالي المعبر عنه يستخدم درويش ألفاظاً لها دلالاتها الرمزية كالشمس التي وضعها في يدي لوركا، وكأنه بهذا يعلن أن مصدر النور والإبصار في يديه، وكذلك الصليب الذي من أهم دلالاته التضحية والفدائية، في إشارة إلى صلب المسيح _ عليه السلام _ فداءً لذنوب مَنْ في الأرض كما في الاعتقاد المسيحي.

وتتوالى تتابعات المشهد الوصفي الإشاري لما أنجزه الدم من نتائج ثورية، ومن تلك النتائج أن مرقد لوركا قد أصبح محجاً يقصده أجمل الفرسان، وبسيرته الثورية اقتدى الكثيرون لينالوا شرف الشهادة في سبيل المبدأ ودفاعاً عن أوطانهم، وهو يقصد المقاومين الفلسطينيين، فلفظة الدم هنا رمز، ودال واضح على الحياة، وبذله في هذا الاتجاه الثوري استمرار لحياة الآخرين.

أما في المقطعين التاليين، فنجد درويشاً يرسم حالة الحزن التي خلفها رحيل لوركا بعد أن أشار إلى قيمته الوجودية كرمز للثورة، كما أن لوركا نفسه رمز للمقاومة والرفض؛ ولذا فإنه قد يعكس من منظور درويش مأساة الشعب الفلسطيني، وذلك من خلال وضع استبدالات لغوية وتغيير في الأسماء، فبعد رحيله أصبحت إسبانيا كالأم التكلية، وعازف الجيتار الذي كان دائم الغناء للثورة على الفاشية صار يجوب الطرقات ويغني في الخفاء مستجدياً الصدقات من البؤساء، وحديث الحب عاد أبكم لا يقوى على الكلام.

يقول:

لَمْ تَزَلْ إِسْبَانِيَا أَنْعَسَ أُمَّ

أَرْخَتِ الشَّعْرَ عَلَى أَكْتَافِهَا

وَعَلَى أَغْصَانِ زَيْتُونِ الْمَسَاءِ الْمُدْلَهَمِّ

عَلَّقَتْ أَسْيَافَهَا!

عَازِفُ الْجَيْتَارِ فِي اللَّيْلِ يَجُوبُ الطَّرِيقَاتِ

وَيُغَنِّي فِي الْخَفَاءِ

وَبِأَشْعَارِكَ يَا لُورْكََا، يَلْمُ الصَّدَقَاتِ

مِنْ عِيُونِ الْبُؤْسَاءِ! (١)

أمّا في المقطع الختامي فقد وردت لفظة الدّم مرتين؛ لتعيد للقصيدة حيوية الحركة المعطاة لدلالة اللفظة، والأمل في استمرار الحياة، إذ الدّم الذي سال من لوركا صار ضوءاً يهتدي به الثّائرون، وهو كذلك أزهاراً رائحتها تُستوحى من القمر، فإذا تأملنا هذه المفردات التي تشكّل رمزية اللفظة وهي (ضوء، اكتست، أزهار، القمر، أناشيد) نجدها جميعها تساعد على شحن لفظة الدّم بشحنة دلالية موجّهة للحياة.

يقول:

نَسِي النَّسِيَّانُ أَنْ يَمْشِي عَلَى ضَوْءِ دَمِكَ
فَأَكْتَسَتْ بِالدَّمِ أَزْهَارُ الْقَمَرِ
أَنْبُلُ الْأَسْيَافِ... حَرْفٌ مِنْ فَمِكَ
عَنْ أَنْشِيدِ الْعَجَزِ! (٢)

إنّ أكثر النصوص الشعرية لدرويش ملغمةً بلفظة الدّم التي أحالها درويش في كثير من أشعاره" إلى كائن شعريّ ينمو، ويتطوّر، ويزهر وي طرح أثماراً" (٣)، ففي مجموعة (آخر الليل) الصادرة عام ١٩٦٧م تحوّل الدّم تحوّلًا محوريًا من مجرد منطوق لغويّ معجميّ له دلالة انفرادية إلى منطوق رمزيّ متشعب الدلالات، من أكثرها تكراراً دلالة الحياة والموت.

فقد أصبح الدّم لساناً ناطقاً باسم الثّورة على غطرسة المحتلّ؛ لأنّه مادّة شريان الحياة الرّئيسة وعصبها، وبسفكه تبدأ عقارب ساعة الحياة بالتوقّف، ومن هنا جعله درويش صوتاً يقدّم الوصايا للشعب المقاوم كي لا يستكين عن المقاومة، ولا يميل للمساومة، فهو الصّوت المدويّ الذي يرتجّ في الأذان كما العاصفة.

يقول في قصيدة (عيون الموتى على الأبواب):

(١) الديوان، مجموعة: أوراق الزيتون، ص ٣٤.

(٢) الديوان، مجموعة: أوراق الزيتون ص ٣٤.

(٣) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٣٤٠.

وَوَصِيَّةُ الدِّمِّ لَا تُسَاوِمُ
وَوَصِيَّةُ الدِّمِّ تَسْتَعِينُ بِأَنْ تُقَاوِمُ
بِأَنْ تُقَاوِمُ (١)

ويقول أيضاً في قصيدة (الأغنية والسلطان):
كَانَ صَوْتُ الدِّمِّ مَعْمُوساً بِلَوْنِ العَاصِفَةِ (٢)

ولأنَّ الدِّمَّ عندَ درويش مادَّةُ الحياة والموت فقد تغنى به، وسمَّى نفسه مُعْنِي الدِّمِّ في قصيدة (أزهار الدِّمِّ) التي سجَّلَ فيها مأساة كفر قاسم، تلك المذبحة التي قام بها اليهودُ عام ١٩٥٦م، وجسّدوا فيها "روحهم العدوانية نحو العرب في الأرض المحتلة" (٣) وراح ضحيّتها المئاتُ، وقد افتتحها بالاعتراف بأنّه مغنٌّ لهذه الأزهار، وأدواته أوتارٌ مصنوعة من دماء الشهداء وأعواد شجرة الزيتون؛ لما لهذه الشجرة من بعدٍ تاريخيٍّ وأثرٍ واقعيٍّ، وألحانه التي تتشكّل منها أغنياته هي نتاج بطولات الدِّمِّ المراقِ على أرض فلسطين الذي تشكّلت منه بركةٌ تلالآت فيها أضواء النجوم، وتجذرت فيها عروق الأشجار، أمّا أزهار الدِّمِّ التي توضع أكاليل على توابيت الشهداء وقبورهم فهي شراراتٌ توقد لهيب الثورة من جديدٍ معلنة ميلاد حياةٍ جديدةٍ، كما أنّ الطّبيعة لم تعد كما كانت جميلة وديعة بعد أن اختلط بها لون الدِّمِّ والموت.

يقول:

أه يَا خَمْسِينَ لَحْنًا دَمَوِيًّا
كَيْفَ صَارَتْ بَرَكَةُ الدِّمِّ نُجُومًا وَشَجَرًا (٤)

فثمّة تحولاتٍ وانزياحاتٍ من الموتِ إلى الأملِ المضيءِ، وإلى الخضرِ الخيرةِ الحيةِ التي تقدّم شعباً يكسر الموتَ، ويحوّله بطاقاتٍ رهيبةٍ أسطوريةٍ حياةً مفعمةً

(١) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١٠٥.

(٢) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١١٥.

(٣) النقّاش، رجاء (١٩٦٨م)، أدباء معاصرون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٤٠.

(٤) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ٩٩.

بكلّ جميلٍ، وبذا يكسرُ الدّمُ والموتُ كلَّ هزيمةٍ، ويُبقي على نصرٍ مُتأملٍ قريبٍ، أو يجعلهُ الفلسطينيُّ قريباً.

وفي المجموعة نفسها نقرأ لوحةً شعريّةً مخطوطةً بالدّم في قصيدةٍ معنونةٍ بـ(الموتِ مجّاناً)، وسيميائيةٍ العنوان تدلُّ على مجّانيةِ الدّم المعادلِ الموضوعيِّ للموت، فمتى يكون الموتُ بالمجان؟^(١).
يقول:

وَمِنَ الدَّمِ الْمَسْفُوكِ أَدْرِعَةٌ تُتَادِينِي: تَعَالِ!

فَلتَرْفَعِي جِيداً إِلَى شَمْسٍ تَحَنَّتْ بِالدِّمَاءِ

لَا تَدْفِنِي مَوْتَاكِ! خَلُّهُمُ كَأَعْمَدَةِ الضِّيَاءِ

خَلِّي دَمِي الْمَسْفُوكَ.. لَأَفْتَةَ الطُّغَاةِ إِلَى الْمَسَاءِ^(٢)

إنّ الموت بالمفهوم الميتافيزيقيّ نهايةٌ للحياة التي يتمنى كلّ إنسانٍ طول العمر فيها، ولكن متى يقنع المرء بأن حياته تعادل موته يتحقّق حينئذٍ (الموت مجّاناً)، وهذه الحالة لا نجدها تتصدّر الأولويات البشرية إلا حين يصبح الموت وسيلةً للحياة، ومن هذا المنطلق نجدُ درويشاً يسطّر هذه الفكرة ليغرس في نفوس المقاومين حبّ الموت استرداداً للحياة، فالدم المسفوك هو الذراع التي تمّتدّ لإنقاذ الآخرين، وهو الجيد المتعالية التي ترتفع لشمسٍ تحنّت بالدماء، وهو اللافتة التي وضعت أمام أعين الأعداء تحذيراً لهم.

وتطالعنا في المجموعة ذاتها قصيدة (جنديّ يحلمُ بالزّنايق البيضاء)، وقد وردت فيها لفظة الدّم مرتّين، مرّةً بصيغة المفرد (دم)، ومرّةً بصيغة الجمع (الدماء)، وفي سياقاتٍ جوابية على أسئلة يوجّهها درويش الذي جسّد شخصيّة الفلسطينيّ الباحث عن مشروعٍ للسّلام إلى الجنديّ الإسرائيليّ المحتلّ للأرض، ففي المرّة الأولى جاءت لفظة الدّم بصيغة الجمع الدالّ على الكثرة مضافة إلى

(* تكرّرت لفظة الموت موصوفة بالمجان أكثر من مرّة، انظر: الديوان، مجموعة حبيبتي

تنهض من نومها، قصيدة الجسر، ص ١٧٣.

(٢) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١٠١.

لفظة (مستتقع) كإشارةٍ وعلامةٍ على الموت، يقول: كَأَنَّهُ يَهْرُبُ مِنْ مُسْتَتَقِعِ الدِّمَاءِ^(١).

وفي المرّة الثّانية حملت اللفظة في أحد المقاطع دلالةً رمزيّةً على الحياة، فبعد توجيه السّؤال الاستنكاريّ للجنديّ الإسرائيليّ عن كيفيّة تنفيذ أوامر القتل (الموت) في قول درويش: (صِفْ لِي قَتِيلًا وَاحِدًا)، تأتي الإجابة من الجنديّ كما لو كانت أغنيّةً يعنيها (وَقَالَ لِي كَأَنَّهُ يُسْمِعُنِي أُغْنِيَةً)، غير أنّ أسلوب السّخرية في تأدية الإجابة تحمل دلالة الاستهانة في القتل والموت الذي مارسوه كعمليةٍ تطهيرٍ عرقيٍّ وإبادةٍ جماعيّةٍ، وهو في عُرْفِ الجنود الإسرائيليّين عملٌ ممتعٌ اعتادوا على ممارسته في كلّ حينٍ.

ثمّ ليتابع درويش وصفَ كيفيّة سقوط أحد القتلى على لسان الجنديّ، وتظهر هنا صورة العدوّ الغاشم الذي يمارس قتلاً ضدّ مواطنين عزّلٍ لا خبرة لهم بالحرب، وقد جاءت لفظة الدّم من جنس التّاج الموضوع على جبين المقتول؛ لتدلّ على الحياة المليئة بالبساطة.

يقول:

كَخَيْمَةٍ هَوَى عَلَى الْحَصَى
وَعَانَقَ الْكَوَاكِبَ الْمُحَطَّمَةَ
كَأَنَّ عَلَى جَبِينِهِ الْوَأْسِعِ تَأْجٍ مِنْ دَمٍ
وَصَدْرُهُ بِدُونِ أَوْسَمِهِ
لِأَنَّهُ لَمْ يُحْسِنِ الْقِتَالَ
يَبْدُو أَنَّهُ مَزْرَعٌ أَوْ عَامِلٌ أَوْ بَائِعٌ جَوَالٍ^(٢)

وقد استمرّ درويش في توجيه الدّلالة الرّمزيّة للدّم وجهة الحياة والموت، فنجدّه في مجموعة (العصافير تموت في الجليل) يحيلُ " الدّمَ عنصرًا حيًّا متفاعلاً، يوجّه الحياة ويرسمُ خطوطها "^(٣)، فقطرة الدّم المُسالّة على الأرض هي التي تحدّد

(١) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ٩٥.

(٢) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ٩٥.

(٣) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٣٤٠.

ملاحح الدروب القادمة، ولولاها لانعدم اللون في الجدران، فأثارها إشارات على الموت، وفيها في الوقت ذاته دعوات للحياة.

يقول في قصيدة(قاع المدينة):

لا لَوْنَ لِلْجُدْرَانِ،

لَوَّلاً قَطْرَةُ الدَّمِّ

لَا مَلَامِحَ لِلدُّرُوبِ الْمُسْتَطِيلَةِ^(١)

وتستمر حالة الإعلان عن الموت المثار في كل بقعة من بقاع فلسطين عند درويش، فنجده في قصيدة (العصافير تموت في الجليل) يصور وطنه بحبل غسيل طويل ممتد، تُوضَع عليه المناديل التي استخدمت لتجفيف الدم المسفوك للجرحي والشهداء كل دقيقة، وهذه الصورة إشارة دامغة على هزلية الموت الذي يتعرض له الفلسطينيون كل يوم داخل وطنهم الذي يستحيل بالكامل حبل غسيل.

يقول:

وَطَنِي حَبْلٌ غَسِيلٍ

لِمَنَاذِيلِ الدَّمِّ الْمَسْفُوكِ

فِي كُلِّ دَقِيقَةٍ^(٢)

واعتياد الدم في حياة الشعب الفلسطيني أمر طبيعي، فقد أدرك الفلسطينيون صغاراً وكباراً أن " لا غطاء للحياة العربية في فلسطين غير الدم، فهو غطاء حياتها الذي لا تملك غيره "^(٣)، ثم إنه بلونه الثوري هو الذي يكتب أسماء من قاوموا واستشهدوا، فهو العلامة على الموت، والإشارة التي تنطلق منها دروب البدايات.

يقول في قصيدة(الصوت الضائع في الأصوات):

دَمْنَا يَرْسُمُ فِي خَارِطَةِ الْأَرْضِ الصَّرِيحَةَ

كُلَّ أَسْمَاءِ الَّذِينَ اِكْتَشَفُوا

(١) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٢١.

(٢) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٢٣.

(٣) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٣٣٦.

دَرْبَ الْبِدَايَةِ

كَيْ يَفِرُّوا مِنْ تَوَابِيْتِ الْفَجِيعَةِ^(١)

وصفوة القول: إن دم الشعب الفلسطيني قد استباحه الصهاينة عنوةً، محاولةً منه في طمس الهوية، والقضاء على العنصر العربي فوق أرض فلسطين، وقد أدرك درويش مسؤوليته الشعريّة في نقل الواقع الفلسطيني، وتصوير الممارسات الدموية التي يتعرّض لها أبناء الشعب الفلسطيني الذين ظلّوا يضيئون بدمائهم ظلام الاحتلال.

وعند قراءة قصيدة (كتابة على ضوء البندقية) من مجموعة (حبيبي تنهض من نومها) الصادرة عام ١٩٧٠م تتبدى لنا لفظة الدم في سياق حوارٍ بين شولميت الغانية اليهودية التي أحبّت محموداً الشاب الفلسطيني المقاوم، ثم تركته لأنها أدركت أنّ الحبّ والحرب لا يجتمعان، فأحبّت سيمون الجندي الإسرائيلي الذي انتصر للمشروع الصهيوني الاحتلالي، وبادلها حباً زائفاً.

يقول درويش على لسان شولميت:

نَحْنُ لَا نَدْفَعُ هَذَا الْعِرْقَ الْأَحْمَرَ..

هَذَا الدَّمَّ لَا نَدْفَعُهُ،

مِنْ أَجْلِ أَنْ يَزْدَادَ هَذَا الْوَطْنَ الضَّارِي..حَجَزُ^(٢)

لفظة الدم جاءت هنا في سياقٍ ساخرٍ، إذ اعتبرت شولميت العرق الأحمر الذي تشربه في البار مع رفقاءها اليهود معادلاً لدماء الفلسطينيين، فكأنها تقول: نحن نشرب العرق الأحمر ونحيا به، والفلسطينيون تراق دماؤهم على أيدينا ويموتون، وأعظم ما يستطيعون فعله هو رمينا بالحجر.

وفي المجموعة ذاتها تطالعنا قصيدة (الجسر) الحكائيّة الدراميّة، التي تكررت فيها كلمة الدم (٤) مرّاتٍ ولا غرابة في تكرارها، فهذه القصيدة تدور فكرتها الأمّ حول مصير الموت الذي يلاحق الفلسطينيين المهجّرين الذين يصارع حنينهم إلى فلسطين الرصاص، فينتصر الحنين ليقرّروا العودة، ولا طريق لهم سوى الجسر

(١) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٣٧.

(٢) الديوان، مجموعة: حبيبي تنهض من نومها، ص ١٦٢.

المعلّق فوق ضفّتي النّهر والمحفوف بالمخاطر، والذي يرمز إلى طريق العودة ويشكّل مصيدةً للموت في أيّ لحظة، ولا يتخطّاه من في قلبه ذرّةً من الحنين لفلسطين_ على حدّ تعبير درويش في القصيدة_.

وقد وجّه درويش دراميّة القصيدة من خلال شخصيّ هم: (الشّيخ، والابنة، والجنديّ القديم، والجنود الإسرائيليّون الذين وصفهم بقوله ساخرًا: الجنود الطيّبين)، وقد كثرت في القصيدة الألفاظ المنطلقة من بؤرة الموت مثل: (دم، مصيدة، القتل، اللحم المفتت، البنادق، مقصلة، الدّماء، الجريمة، مرابط، الطّلاقة)، والموت نفسه الذي ورد (٣) مرّاتٍ موصوفاً بلفظة (المجان) دلالةً على السّهولة والعبثيّة في تحقّقه.

وحين نجتزئُ لفظةً دمٍ من سياقاتها الشعريّة الثلاثة الأولى نجدها تدلّ دلالةً واضحةً على الموت، فلنرَ هذا في المقطع الأوّل الذي يقول فيه:

لَمْ يَعْرِفُوا أَنَّ الطَّرِيقَ إِلَى الطَّرِيقِ

دَمٌ، وَمِصِيدَةٌ، وَبِيدٌ

كُلُّ القَوَافِلِ قَبْلَهُمْ غَاصَتْ،

وَكَانَ النّهُرُ يَبْصُقُ ضِفَّتَيْهِ

قِطْعاً مِنَ اللّحْمِ المُفْتَتِّ

فِي وَجْهِ العَائِدِينَ^(١)

لفظة (دم) المجرّدة من آل التعريف تحمل دلالة الموت، والطريق التي تقود إلى طريق القدس مصيرها الموت (دم)، أو السّجن (مصيدة)، أو التّشردّ والنّزوح (بيد)، فلا مفرّ من أحد هذه المصائر، وهذا ما حدث لأبطال القصيدة القصّة (الشّيخ، والابنة، والجنديّ القديم)؛ لذا نجدُ درويشاً قد أسقط عند تكرار العبارة الشعريّة (لَمْ يَعْرِفُوا أَنَّ الطَّرِيقَ إِلَى الطَّرِيقِ / دَمٌ، وَمِصِيدَةٌ، وَبِيدٌ) لفظة (بيد)، وأبقى على (دم، ومصيدة) في دلالة على أنّ الموت قد كان مصير (الشّيخ، والجنديّ القديم)، والسّجن الذي نهايته الاغتصاب هو مصير الابنة.

(١) الديوان، مجموعة: حبيبيتي تنهض من نومها، ص ١٧٢.

وخارج نطاق الحدث الدرامي وردت لفظة (الدّماء) بصيغة الجمع؛ لتدلّ على كثرة من ماتوا رميا بالرصاص فوق الجسر، ثمّ ألقوا في النّهر المحاذي للجسر، فاصطبغ دمهم بماء النّهر في أوقات الظّهيرة، وبلحظات مفاجئة ودون سابق إنذار.

يقول:

(كَأَنْتَ مِيَاهُ النَّهْرِ أَغْرَرَ .. فَالَّذِينَ

رَفَضُوا هُنَاكَ الْمَوْتَ بِالْمَجَانِ أَعْطُوا النَّهْرَ لَوْنًا آخِرًا

وَالْجِسْرَ، حِينَ يَصِيرُ تِمْنَالًا، سَيُصْبَغُ دُونَ

رَيْبٍ _ بِالظَّهْرِ وَالِدَّمَاءِ وَخُضْرَةِ الْمَوْتِ الْمُفَاجِئِ)^(١)

أمّا في المقطع الختاميّ فقد تكرّرت لفظة الدّم مضافةً إلى لفظة (هجرة) وفي سياقٍ يدلُّ على استمرارية الصّمود والمجاهة، فالدمّ الكثير الذي أريقَ في مياه النّهر يشبه هجرة الكثيرين، وهو وباختلاطه بحصى الوادي كأنّه ماء الحياة الذي بواسطته سنتكوّن تماثيلُ تشبه ألوان النّجوم، ورؤيتها تشبه لسعة تعزّز الذّكري، ولها طعم الحبّ الذي شبّهه بالعبادة، وهذا دلالةٌ على قداسة هذه التماثيل التي تشكّلت من دماءٍ زكيّةٍ ظاهرة هي دماء الشهداء، وهنا تحمل دلالة الدّم دلالةً مغايرةً للمقاطع السابقة، والدلالة هي التأكيد على الصّمود، طلباً لحياة أفضل.

يقول:

وَالْجِسْرُ يَكْبُرُ كُلَّ يَوْمٍ فِي الطَّرِيقِ

وَهَجْرَةُ الدَّمِ فِي مِيَاهِ النَّهْرِ تَنْحِتُ مِنْ حَصَى

الْوَادِي تَمَائِيلاً لَهَا لَوْنُ النُّجُومِ، وَلَسَعَةُ الذُّكْرَى

وَطَعْمُ الْحُبِّ حِينَ يَصِيرُ أَكْثَرَ مِنْ عِبَادَةٍ)^(٢)

فالملاحظ في قصيدة (الجسر) أنّ الدلالات الإشاريّة للمفردات التّالية:
(الرّصاص، مقصلة، يتيمة، مصيدة، الطّلبة، اللحم المفنّت، رائحة الجريمة، لحم النّازحين) كلّها تلتقي عند نقطة واحدة، وتدور في فلكٍ واحدٍ هو الموت، كما أنّ

(١) الديوان، مجموعة: حبيبي تنهض من نومها، ص ١٧٣.

(٢) الديوان، مجموعة: حبيبي تنهض من نومها، ص ١٧٣.

النَّهر كفضاءٍ محسوس متحرّك أصبح مصدراً للموت، والجسر نفسه الذي يستحيل عبوره إلا بالموت، وهذا كلّه يعطي دلالة بديهية للفظة الدّم التي هي العلامة الأساس، والمتعلّق الرئيس بالموت.

وقد تطوّر خطاب الموت عند درويش لينتج عنه خطاب الحياة، فهو حين يفضح في أشعاره أعمال الموت اليهودية إنّما يعيد للحياة خصوصيتها، ويسهم في تحويل مفارقات الموت إلى مفارقات حياة، ويمزق ستار الموت المتربّص لبلاده، وأفضل قصيدة مثّلت هذا الملمح هي قصيدة (أحمد الزّعتر) من مجموعة (أعراس) الصّادرة عام ١٩٧٧م.

والقصيدة ذات طابعٍ تسجيليٍّ صوّر فيها درويش حصار مخيم تلّ الزّعتر شماليّ شرق بيروت من قبل ميليشيات لبنانية معززة بقوى عربية إقليمية عام ١٩٧٧م، وقد قُتل في هذا الحصار الآلاف وشرّد الآلاف، وأبيد المخيم ووزّع من بقي فيه على مخيماتٍ مجاورة، وهذه المأساة بشعة في الاعتداء على الفلسطينيين فوق أرضٍ عربية ومن أبناء جلدتهم.

وقد ظلّت هذه الحادثة حاضرة في روزنامة درويش التاريخية ليقدمها من خلال قصيدة أحمد الزّعتر، وأحمد رمزٌ للاجئ الفلسطيني الذي أوصله درويش " إلى درجة الأسطورة؛ لعمله الفدائي في سبيل الوطن، وهو يكرس حقيقة الانبعاث بعد الموت ^(١)، أمّا الزّعتر فرمزٌ للمكان (المخيم) لكنّه ليس بحجم الوطن، فهو مكانٌ مؤقتٌ، والوطن المحتلّ هو المكان الدائم الذي يجب تسخير كلّ إرادة المقاومة للدّفاع عنه.

وقد حاول درويش من خلال هذه القصيدة رسم صورة بطلٍ ملحميٍّ خارقٍ يمثّل قوّة الصّمود والمقاومة، بطلٍ مستوحى من واقع ملموسٍ معاشٍ، حيثُ لعب درويش في القصيدة دور الرّأوي العليم في الحديث عن شخصيّة أحمد الزّعتر وتوجيه أحداثها، وقد ارتبطت القصيدة بوقائع محدّدة تاريخياً في فلسطين، وإذا ما

(١) زرديني، مرضية زارع (٢٠٠٢م)، " ظاهرة التّناص في لغة محمود درويش الشعريّة "،

نسخة pdf، ص ١٣.

الرّابط الإلكتروني: http://www.sid.ir/fa/VEWSSID/J_pdf

أنعمنا النَّظْرَ فيها وجدناها منسوجةً من أشغال الدَّوَالِّ، الَّتِي من أكثرها حضوراً ورواجاً دالّ الدَّم، الَّذِي ورد في القصيدة بصورةٍ اندفاعيّةٍ، وعددٍ فاق غيره من الدَّوَالِّ، إذ وردت لفظة الدَّم إحدى عشرة مرّة متضافرةً مع الدَّوَالِّ الأخرى؛ لتحقق تقابلات الحياة والموت، غير أنّ " اللحظة التّاريخيّة كانت أقوى من الانشغال بالفكر التأمليّ بقضيّة الموت " (١).

ففي المقطع الأوّل الَّذِي وردت فيه اللفظة نجد درويشاً مشدوداً لدفع البلد إلى المقاومة؛ لأنّها وسيلة الخلاص الوحيدة، فالمسدّس أداة الموت موضوعٌ في دمه، وهو بهذه المقاومة حتّى لو مات، فإنّما تكتمل أغنية الحياة عند الآخرين.

يقول:

يَا أَيُّهَا الْبَلَدُ - الْمُسَدَّسُ فِي دَمِي
قَاوِمًا!

الآنَ أَكْمِلُ فِيكَ أُغْنِيَّتِي (٢)

أمّا في العبارة الشعريّة اللاحقة وبعد استثارة عاطفة العروبة فإنّ درويشاً يذكر أحمدَ العربيّ كما سمّاه _ في إشارةٍ إلى رابطة الدَّم العربيّة _ بأنّ الموت لم يزل يطارده من اليهود الَّذين يقَدِّمون له خبزاً معجوناً بدمه، يقول:

يَا أَحْمَدُ الْعَرَبِيُّ

لَمْ أَغْسِلْ دَمِي مِنْ خُبْزِ أَعْدَائِي (٣)

وبعد أن يطوي أوراق حادثة تلّ الرّعتر يقَدِّم من خلال سلسلةٍ من أفعالٍ مسبوقهٍ بلا النّاهية دعواتٍ لأبناء الأُمّة العربيّة وجنود العسكر بعدم الانصياع لأوامر قادتهم وحكامهم الَّذين قدّموا الولاء لليهود وأعرضوا عن فلسطين حينما لفتح

(١) جردادات، رائد وليد (٢٠١٣م)، " جدليّة الحياة والموت في شعر محمود درويش "،

الجامعة الأردنيّة، مجلة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، مج ٤٠، ع ٣،

ص ٧٥٤.

(٢) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣٠٦.

(٣) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣٠٧.

وجهها سعيُر الاحتلال، فيمتثلون بممارساتهم ما مثله جنود الصّهاينة، ونالوا عليه
أوسمةً مرسومةً من دم أحمد الزّعتر وأقرانه، يقول:

لَا تَرَسُمُوا دَمَهُ وَسَامٌ

فَهُوَ الْبَنْفَسُجُ فِي قَذِيفَةٍ^(١)

وتنتامي دلالة الدّم لتتحول إلى قوّةٍ دفاعيّةٍ ضدّ الموت، فأحمد العربيّ (الزّعتر)
سيقول (لا) حتّى وهو معلق على المقصلة، وسيموت قريباً من إخوته في الدّم
ممن سيكملون مشوار الحياة، ويشاركونهم حتّى لقمة الخبز (الطحين)، يقول:

يَا أَيُّهَا الْجَسَدُ الَّذِي يَتَرَوَّجُ الْأَمْوَاجَ

فَوْقَ الْمَقْصَلَةِ

وَتَقُولُ: لَا

وَتَقُولُ: لَا

وَتَقُولُ: لَا!

وَتَمُوتُ قُرْبَ دَمِي وَتَحْيَا فِي الطَّحِينِ^(٢)

وحتىّ تتمشهد دلالة الدّم يرفع درويش لافتةً مكتوباً عليها (لا وقت للمنفى) لأنّ
العدوّ يترصد لنا وسيجرّفنا في زحام موته، فليس علينا أن نفكّر على مستوى
ضيّق (الوطن البسيط) فأرضنا العربيّة واحدة، ودمائنا العربيّة واحدة، وكلّها مهياة
للموت والجناز، ومهما أصابنا من حالات تشرنمٍ داخليّ فإنّ دمنا موحدٌ، لذا
فلتذهب أيّها العربيّ في دمي، لأذهب في دمك، فالدمّ وهو علامة الموت الذي
يجب أن يختلط بـ(الطحين) الذي هو علامة استمرار الحياة، ليكون دمي دمك،
ولقمتي لقمتك.

يقول:

لَا وَقْتٌ لِلْمَنْفَى وَأُغْنِيَتِي...

سَيَجْرِفُنَا زِحَامُ الْمَوْتِ فَأَذْهَبُ فِي الرَّحَامِ

لِنُصَابَ بِالْوَطَنِ الْبَسِيطِ وَبِاحْتِمَالِ الْيَاسَمِينِ

(١) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣٠٧.

(٢) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣٠٩.

وَأَذْهَبُ إِلَى دَمِكَ الْمُهَيَّأِ لِانْتِشَارِكُ
وَأَذْهَبُ إِلَى دَمِي الْمُوَحَّدِ فِي حِصَارِكُ
لَا وَقْتُ لِلْمَنْفَى...

وَلِلصُّورِ الْجَمِيلَةِ فَوْقَ جُدْرَانِ الشُّوَارِعِ وَالْجَنَائِزِ
وَالْتَّمَنِّي

كَتَبْتَ مَرَائِيهَا الطُّيُورُ وَشَرَّدْتَنِي
وَرَمْتَ مَعَاطِفَهَا الْحُقُولُ وَجَمَعْتَنِي

فَأَذْهَبُ بَعِيداً فِي دَمِي ! وَأَذْهَبُ بَعِيداً فِي الطَّحِينِ^(١)

ويعود درويش بعد أسطرٍ شعريّةٍ قليلة ليؤكد على رابطة الدّم التي وحدت أبناء فلسطين حتّى خارج بلادهم المحتلّة، فالدّم هو عنوان الحياة لهم، وهو سيمياء الوجود على الأرض، ولولا توحدّه لم يعدد للقضيّة الفلسطينيّة حضوراً إلا في الكلام.

يقول:

لَا وَقْتُ لِلْمَنْفَى وَأُغْنِيَتِي...

سَنُذْهَبُ فِي الْحِصَارِ

حَتَّى نِهَايَاتِ الْعَوَاصِمِ

فَأَذْهَبُ عَمِيقاً فِي دَمِي

أَذْهَبُ بَرَاعِمِ

وَأَذْهَبُ عَمِيقاً فِي دَمِي

أَذْهَبُ خَوَاتِمِ

وَأَذْهَبُ عَمِيقاً فِي دَمِي

أَذْهَبُ سَلَالِمِ

يَا أَحْمَدُ الْعَرَبِيُّ.. قَاوِمُ !^(٢)

(١) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١٠.

(٢) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١٠.

وقَبْلَ اخْتِتامِ أبوابِ القصيدةِ، وإسدالِ ستارِ مسرحِها يخاطبُ درويشُ أحمدَ العربيَّ مكرراً جملةً شعريَّةً كانَ قد كرَّرها في مقطعٍ سابقٍ، وهي: (فَأَذْهَبَ بَعِيداً فِي دَمِي ! وَأَذْهَبَ بَعِيداً فِي الطَّحِينِ)، وذلكَ بدعوةٍ صارخةٍ للشَّعبِ الفلسطينيِّ سواءً في الدَّاخِلِ أو في الخارجِ للامتزاجِ بالدَّمِ كرابطةٍ موثقةٍ للبقاءِ والاستدامةِ والوجودِ، وبالطَّحِينِ الَّذِي يرمزُ للحياةِ والاتِّصالِ بالأرضِ، وبذلكَ يضمنُ المحافظةَ على أملِ العودةِ للوطنِ البسيطِ الَّذِي حَلَّمَ بِهِ، ولنتحقَّقَ احتماليَّةَ الياسمينِ كعلامةٍ دالَّةٍ على المكانِ.

يقولُ:

فَأَذْهَبَ بَعِيداً فِي دَمِي ! وَأَذْهَبَ بَعِيداً فِي الطَّحِينِ
لِنُصَابِ بِالْوَطَنِ البُسيطِ وَبِاحْتِمَالِ اليَاسْمِينِ (١)

لقد شكَّلَ الدَّمُ في شعرِ درويشِ علامةَ سيميائيةٍ اختزلت آفاقاً دلاليَّةً واسعةً مثارةً بالحياةِ والموتِ، فالدَّمُ الَّذِي يجودُ بهِ المقاومون نورٌ وضوءٌ في دروبِ الثَّورةِ، ونزيفه رائحةٌ تتخلَّلُ أنوفَ أصحابِ الإراداتِ الضَّعيفةِ؛ ليبددوا عن أنفسهم عتمةَ الخوفِ والجبَنِ في مواجهةِ الموتِ، والدَّمُ المسفوكِ على الأرضِ والمختلطِ بترتبتها امتداداً لعزيمةِ الثَّوارِ، فكَلِّمًا شاهدوا قطراتِ الدَّمِ تختلطُ بترابِ الأرضِ تهيأوا وتحفَّزوا لقتالِ العدوِّ، وجابهوا الموتَ دونَ تردِّدٍ سعيًّا منهم لزوالِ الصَّهائنةِ، واستمرارِ حياةِ شعبهم.

فالدَّلالةُ الغائبةُ المضمرةُ للدَّمِ تقتربُ من الدَّلالةِ الحاضرةِ؛ لتحقِّقَ رؤيةَ درويشِ الَّتِي غدتْ مستحيَّةً، لكنَّ إرادةَ الحياةِ تفوقَتْ على إرادةِ الموتِ لردِّ البغاةِ عن بغيهم، وصدَّ همجيَّةِ الاحتلالِ عن الاستفحالِ؛ لتحقيقِ مقولةِ درويشِ الشعريَّةِ (منكم السَّيفُ ومنا دمنا) في قصيدةِ (عابرون في كلامِ عابرٍ) (٢) ومنها قوله:

(١) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١٠.

(*) نشر درويش هذه القصيدة عام ١٩٨٧م في دورية (اليوم السابع) الَّتِي كان ينشر فيها مقالاً أسبوعيًّا مع بداية الانتفاضة الفلسطينية؛ لمشاهدته مجموعة من الجنود الصَّهائنة يضربون النَّاسَ بالحجارة وبالبنادق على رؤوسهم على شاشة التِّلْفاز، وقد

مِنْكُمْ السَّيْفُ _ وَمِنَّا دَمًا
مِنْكُمْ الْفُولَازُ وَالنَّارُ _ وَمِنَّا لَحْمًا
مِنْكُمْ دَبَابَةٌ أُخْرَى _ وَمِنَّا حَجْرٌ
مِنْكُمْ قُنْبُلَةٌ الْغَارِ _ وَمِنَّا الْمَطْرُ
وَعَلَيْنَا مَا عَلَيْكُمْ مِنْ سَمَاءٍ وَهَوَاءٍ
فَخُذُوا حِصَّتَكُمْ مِنْ دَمِنَا وَأَنْصِرِفُوا

ومن ضمن القصائد التي أركمتها فيها رائحة الدّم القصيدة الرثائيّة لإدوارد سعيد^(١) المعنونة بـ(منفى و ٤ طباق) من مجموعة (كزهر اللوز أو أبعَد) الصادرة عام ٢٠٠٥م، وفي هذه القصيدة اختلطت ذات درويش مع الآخر المرثي، إذ يعتبر موت صديقه موتاً ذاتياً له، ومن بداية القصيدة حاول تعميق فكرة ضياع الهوية التي طالما نادى بها إدوارد سعيد، ودعا لاستردادها، حيث إنّه وبالرغم من أصوله الفلسطينيّة إلاّ أنّه لم ينعم بطعم هويته الملتبسة عليه؛ لأنّه محكومٌ بالنفي. أمّا فيما يتعلّق برصدنا السيميائيّ للفظّة الدّم في هذه القصيدة، فقد وردت ثلاث عشرة مرّة مقسّمة إلى أربعة مقاطع متوافقة مع سيميائيّة العنوان (٤ طباق)، ففي المقطع الأول جاءت نكرة مجرّدة من أل التعريف ومرفوعة؛ لتدلّ دلالة عامّة على استمراريّة بشاعة الموت، وقد وردت ثلاث مرّات. يقول:

كانت القصيدة بمثابة صيحة غضب، وقد أخذت صدى إعلامياً عالمياً، وأهاجت عقول الإسرائيليين حكومةً وشعباً؛ لما تحمله من مضامين إنكاريّة لوجودهم، واعتبارهم مجرد عابرين عليهم أن يرحلوا عن أرض لا أصول لهم فيها، وقد ارتأى درويش عدم إدراج القصيدة في دواوينه، وأن تكون عنواناً لكتابٍ نثريّ له صادرٍ عن دار توبقال المغربيّة عام ١٩٩١م.

(* مُنظّر أدبيّ فلسطينيّ، وحامل للجنسيّة الأمريكيّة، عمل أستاذاً جامعياً للغة الإنكليزية والأدب المقارن في جامعة كولومبيا في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، كان مدافعاً عن حقوق الإنسان والشّعب الفلسطينيّ، توفّي بعد صراع طويل مع اللوكيميا سنة ٢٠٠٣م. (للاستزادة مراجعة الموقع الإلكترونيّ <http://ar.wikipedia.org/>)

وَلَكِنَّهُ قَارِئٌ يَتَسَاءَلُ عَمَّا
يَقُولُ لَنَا الشُّعْرُ فِي زَمَنِ الْكَارِثَةِ
دَمٌ
دَمٌ
وَدَمٌ
فِي بِلَادِكَ (١)

أما المقطع الثاني فقد جاء تنمّةً لوجود الدم فهو في الأسماء وفي كلّ مظاهر العيش والواقع الفلسطينيّ، وقد وردت فيه لفظة الدم ثلاث مرّات بصورة نكرة منصوبة، واقعاً عليها فعل القنص كهدفٍ محدّد، والدلالة هنا الموت الذي حقّقه جنود القنّاصة اليهود بامتياز، كما وردت مرّة واحدة لتدلّ دلالةً مغايرةً للدلالات السابقة، ولتتحقّق سيميائية التّضاد على أتم صورة، ففي الأولى يقول:

قَنَاصَةٌ بَارِعُونَ يُصَيِّبُونَ أَهْدَافَهُمْ
بِامْتِيَازٍ
دَمًا
وَدَمًا
وَدَمًا (٢)

ثمّ يتابع قائلاً:

هَذِهِ الْأَرْضُ أَصْعَرُ مِنْ دَمِ أَبْنَائِهَا
الْوَاقِفِينَ عَلَى عَتَبَاتِ الْقِيَامَةِ مِثْلَ
الْقُرَابِيِّنِ (٣)

ففي المقطع الأخير ارتبط الدم بأبناء فلسطين الذين مهما عظمت مساحة الأرض فقدرتهم أكبر منها للدّفاع عنها؛ لأنّهم نذروا أنفسهم قرابين لها، ووقفوا

(١) درويش، محمود، الأعمال الشعريّة الكاملة (pdf)، مجموعة: كزهر اللوز أو أبعد، إعداد: علي مولا، منتدى مكتبة الاسكندرية، ص ٤٣٤.

(٢) الأعمال الشعريّة الكاملة (pdf)، مجموعة: كزهر اللوز أو أبعد، ص ٤٣٥.

(٣) الأعمال الشعريّة الكاملة (pdf)، مجموعة: كزهر اللوز أو أبعد، ص ٤٣٥.

أمام عتبة الموت المؤدية إلى يوم القيامة، فالدم هنا دم الفداء والتضحية_أي دم الحياة_.

ويتوالى في المقطع الثالث ورود لفظة الدم ثلاث مرّاتٍ، لكنّها تختلف في موقع الجملة الإعرابيِّ عمّا قبلها، فقد وردت مجرورةً بحرف الجرّ الباء الذي أفاد الاستعانة، فالدم عند درويش مستعانٌ به على مباركة الأرض وتعميدها^(١)، وهو المادّة الوحيدة التي تنظهر بها الأرض من نجس اليهود، ويظلّ علامة على هذا الطهر ما دامت الحياة.

يقول:

هَلْ هَذِهِ الْأَرْضُ حَقًّا

مُبَارَكَةٌ أَمْ مُعَمَّدَةٌ

بِدَمٍ

وَدَمٍ

وَدَمٍ

لَا تُجَفِّفُهُ الصَّلَوَاتُ وَلَا الرَّمْلُ^(٢)

أمّا في المقطع الرابع فقد وردت لفظة الدم بصورة متواترة ومقسّمة على ثلاث جهات، فالدم الذي يشكّل بؤرة استقطابٍ لواقع الحياة الفلسطينية هو دم الشهداء الذين قدّموا دماءهم لنيل حرّية الآخرين، لكنهم لأنّ لم يحققوا مبتغاهم، فهم ماضون ودمهم لا يتوقّف عن الجريان لا نهاراً ولا ليلاً، وحتّى في الكلام فالدم حاضرٌ على ألسنة الشعراء رواد الدفاع عن القضية، فدلالة الدم هنا دلالة إيجابية تحمل معنى البحث عن الحياة، ومتعلّقات الدلالة ألفاظٌ من الحقل الدلالي ذاته.

يقول:

لَا عَدَلَ فِي صَفَحَاتِ الْكِتَابِ الْمُقَدَّسِ

يَكْفِي لِكَيْ يَفْرَحَ الشُّهَدَاءُ بِحُرِّيَّةِ

(* التعميد: عادة متوارثة عند النصارى يقصد بها غمس المولود أو الدّاخل في دينهم في

الماء إيذاناً بدخوله في هذا الدين، والذي يقوم بهذا العمل هو القسيس.

(٢) الأعمال الشعريّة الكاملة(pdf)، مجموعة: كزهر اللوز أو أبعد، ص ٤٣٥.

المشي فوق الغمام. دم في النهار.
دم في الظلام. دم في الكلام^(١)

أما مجموعة (أثر الفراشة) الصادرة عام ٢٠٠٧م، فاسمها في حد ذاته يشير إلى ما أراد درويش أن يبينه للناس في تجربته الحياتية، فأثره الذي لا يستطيع أحد نكرانه، رغم أنه شاعر مهجر مطارداً كأثر الفراشة التي تنتقل من زهرة إلى زهرة، وقد سمى هذه المجموعة اسماً آخر هو (يوميات) خروجاً على النمطية في تقديم العناوين، حيث قدم في هذه المجموعة قصائد تصور علاقته التفاعلية مع الآخر، ونظرته التأملية للحياة والموت من خلال حوارات أقامها بينه وبين الحياة حيناً، وبينه وبين الموت حيناً آخر، وقصائد أخرى تعبّر عن همومه الذاتية رغم خوفه كما عبّر عن ذلك من اتهامه بالخروج عن مسار القضية الفلسطينية. يقول في قصيدة (اغتيال):

فإذا مشيتُ على طريقِ جانبيّ شارداً
قالوا: لقد خانَ الطريقَ
وإن عثرتُ على بلاغةِ عُشبةٍ
قالوا: تخلى عن عنادِ السُّنديانِ
وإن رأيتُ الورْدَ أصفرَ في الربيعِ
تساءلوا: أينَ الدَّمُ الوطْنيُّ في أوراقِهِ؟^(٢)

فإذا وقفنا على قصيدة (البعوضة) من المجموعة نفسها، التي تتدرج تحت باب الأقصوة الثرية التي قلب فيها درويش الطاولة على تقنية القصيدة الموزونة عروضياً نجد أن درويشاً قد استخدم لفظة الدم خمس مرات في مواطن تشير إلى الموت كحالة شخصية ومصير يواجهه الإنسان، فالبعوضة التي ترمز إلى العدو المترصد تقتل من خلال مص الدم، والدخول في معركة مصيرية نهايتها الموت،

(١) الأعمال الشعرية الكاملة (pdf)، مجموعة: كزهر اللوز أو أبعد، ص ٤٣٦.

(٢) درويش، محمود (٢٠٠٨م)، مجموعة (أثر الفراشة/يوميات) نسخة pdf، رياض الرئيس للكتب والنشر، ص ١٠٩.

وقد يُظنّ من القراءة الأولى للقصيدة أنّها تحكي نمطيّة في الحياة اليوميّة، غير أنّها تحتل كثيراً من تأويلات ما وراء النصّ.

يقول درويش في وصف البعوضة:

لَا تَكْتَفِي بِمِصِّ الدَّمِ، بَلْ تَرَجُّ بِكَ فِي مَعْرَكَةِ عَبَثِيَّةٍ^(١)

وهي تشبه في حركتها الدورانيّة حول خصمها طائرة حربيّة تطارد الهدف

للقضاء عليه وإماتته، يقول:

تَطْنُ وَتَرْنُ كَطَائِرَةٍ

حَرْبِيَّةٍ لَا تَسْمَعُهَا إِلَّا بَعْدَ إِصَابَةِ الْهَدَفِ

دَمَكَ هُوَ الْهَدَفُ^(٢)

ثمّ إنّ البعوضة العدوّ المستعدّ للحرب مهما حاول الخصم إيهامها بالنوم وبالنور، إلا أنّها ماكرة لا يغيرها غير رائحة الدّم الذي هو علامة الموت؛ لذا فهي تسعى لامتصاصه بغاراتٍ متتاليّة، تماماً كالعدوّ الإسرائيليّ الذي يملك آلة الحرب ويستخدمها في سفك دماء أبناء الشّعْب الفلسطينيّ الأعرل.

يقول:

تَظُنُّ أَنَّكَ أَفْعَنْتَهَا فَنُظْفِيءُ النُّورَ وَنَتَامُ، لَكِنَّهَا وَقَدْ

امْتَصَّتِ الْمَزِيدَ مِنْ دَمِكَ

تُعَاوِدُ الطَّنِينَ إِذَا رَأَى بَغَارَةً جَدِيدَةً^(٣)

ويتابع درويش في المقطع التّالي تقديم الإشارات الدلاليّة على ديمومة الموت الذي هو غاية البعوضة في تأويلها الرّمزيّ، فهي تحبّ الدّم لأنّه وسيلة انتصارها على خصمها، تماماً كما يحبّ اليهود رؤية الدّم يلطّخ جباه الفلسطينيين، ثمّ إنّ محاولة المساومة على هدنة مع البعوضة (العدوّ) لن تتحقّق إلا بتغيير فصيلة الدّم الذي هو عنوان الحياة، أي التخلّي عن الهويّة والأرض.

(١) درويش، محمود، مجموعة (أثر الفراشة/يوميات) نسخة pdf، ص ١٥٦.

(٢) الأعمال الشعريّة الكاملة (pdf)، مجموعة: أثر الفراشة، ص ١٥٦.

(٣) الأعمال الشعريّة الكاملة (pdf)، مجموعة: أثر الفراشة، ص ١٥٦.

يقول:

إِنَّهَا حَشْرَةٌ تُحِبُّ دَمَكَ
وَتَشْمُهُ عَن بُعْدِ عِشْرِينَ مِيلاً، وَلَا سَبِيلَ
لَكَ لِمَسَاوَمَتِهَا عَلَى هُدْنَةٍ غَيْرِ وَسَبِيلَةٍ وَاحِدَةٍ:
أَنْ تُغَيِّرَ فَصِيلَةَ دَمِكَ^(١)

وأخيراً فقد وضع درويش فلسطين بفضل أشعاره في دائرة الضوء، فعبر عن جراحها، وتمزيق هويتها، ومحاولة سلخها عن الجلد العربي، فاستحضر من أجل ذلك إشارات على وجودها التاريخي والحضاري، فهي ورغم غبار الزمن الأزلي لم يزل وجهها كنعانياً عربياً، ولم تزل مدينة الإسراء والمعراج، وتاريخها الضارب في جذور التاريخ يشهد على وجودها منذ ما يقارب خمسة آلاف عام.

٢.١ القلب

يُعرف القلب علمياً وطبيياً بأنه عين الروح والنفس، فاستمرار نبضه مؤشّر على استمرارية الحياة، وتوقفه إعلان للموت وانتهاء الأجل، ووظيفة القلب كما نعلم هي استقبال الدم وتنقيته وإعادة ضخه ودفعه في الشرايين؛ لتقوم بمهامها في بث الحياة داخل أعضاء الجسم الأخرى.

والقلب من ناحية أخرى هو موطن الذكريات والأحلام والآمال، والمحقر على العمل والنشاط والاقتدار، وعلى ساحته تتفاعل الأحاسيس والمشاعر، وتتوهج العواطف والانفعالات، وهو المكمل للعقل في التفكير بآيات الله وتحقق الإيمان، وهو الجنين المحاط بسور من أشياك القفص الصدري، واللؤلؤة الثمينة القابعة في صندوق الصدر.

فالقلب اسم جامع لما يُحفظُ به ويُحترزُ في كنفه، ويخفى على الناس ويُستتر عنهم، وهو مستودع العلم المسموع والمقروء، والملك الذي يتوج عرش مملكة النفس، وحامل النوايا الذي بمقدار نيته ترتفع الأعمال، و" القلب هو معدن التقوى

(١) الأعمال الشعرية الكاملة (pdf)، مجموعة: أثر الفراشة، ص ١٥٧.

والسكينة والوجل والإخبات واللين والطمأنينة والخشوع والتّحميص والظّهارة^(١)،
والمؤاخذُ صاحبُهُ فيما جنتُ يداه، يقول تعالى: " يُؤَاخِذُكُم بِمَا كَسَبَتْ قُلُوبُكُمْ " (٢).

فالقلب عند الشعراء هو أساس الحياة والموت، وهو كثير الدوران على
أسنتهم؛ لأنّه يقوم بعمله الأدبيّ على أكمل وجه، فهو الذي يضحّ الانفعالات
والعواطف لإنتاج الشعر، تماماً كعمله العضويّ وهو ضحّ الدّم في أنحاء الجسم،
فهو عند الشعراء لازمة للحضور الدنيويّ والحضور الشعريّ، فإذا اعتلت القلوب
اعتلت البلاد على حدّ رأي أبي العلاء المعريّ:

وكيف يقرّ قلبٌ في ضلوعٍ وقد رجفت لعلته البلاد^(٣)

وتبعاً لمكانة القلب في الجسد وأهميته وتعدّد مفاتحه، فقد تعدّدت دلالات
وروده في الشعر العربيّ قديمه وحديثه، إذ اتخذ الشعراء من لفظة القلب تفرعات
دلاليةً بنوا عليها أقوالهم الفكرية في قوالب رمزية، فكان من أهمّ الرموز التي
اتكأوا عليها في تقديم فلسفتهم في النظرة إلى الحياة والموت، فرحم الله أمير
الشعراء أحمد شوقي إذ جعل دقائق قلب المرء مؤشراً على قصر الحياة مهما
طالت في البيت المتداول كثيراً:

دقائق قلب المرء قائلة له إنّ الحياة دقائق وثواني^(٤)

أمّا درويش فقد انشغل بدالّ القلب، وسعى إلى مضاعفة الطاقة التشكيلية في
بنائه، وصياغته صياغةً فنيّةً رمزيةً تقوم على المفارقة في تحوّل الدلالة، وتموج
الحركة في رسم الصورة التعبيرية لهذا الدالّ، وإيجاد مجالات خصبة يستطيع من

(١) أبو عبدالله، الترمذي (٢٠٠٩م)، بيان الفرق بين الصّدر والقلب والفؤاد واللبّ، أعدّه للنشر
وقابله بالأصل: يوسف وليد مرعي، مؤسسة آل البيت الملكية للفكر الإسلاميّ،

عمان، الأردن، ص ٢٠.

(٢) سورة البقرة، الآية: ٢٢٥.

(٣) المعريّ، أبو العلاء (٩٦٣م)، سقط الزند، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر،
ص ٨١.

(٤) شوقي، أحمد، الديوان، نسخة (pdf)، المكتبة الشاملة، ص ١٢٧.

خلالها مواكبة مسيرة المقاومة المشروعة ضدّ الجيش الإسرائيليّ، ومن هنا " كان قلبُ الشّاعر أداةً من أدوات المقاومة ضدّ المحتلّ " (١).

ففي قصيدة (جنديّ يحلم بالزّنايق البيضاء) يروي درويش من خلال استراتيجيّتي السّرد والحوار قصّة جنديّ إسرائيليّ يحلم بالسّلام والحبّ، ويصفُ لدرويش حربَ التّطهير الصّهيونيّة التي وظّفت كلّ قوّتها وسلاحها؛ لتحقيق أهدافها الاستيطانيّة، وهو كجنديّ في صفوف الجيش لا يملك قراراً لإيقاف نزيّف الدّم، غير أنّه يتمنّى كغيره من الجنود العيش بسلامٍ وأمنٍ بعيداً عن الصّراعات والنّزاعات، وهو لا يؤمنُ بسياسة دولته الإجماليّة، وقادة جيشه المنتشين بالنّصر المزيف.

وقد وردت لفظة القلب في سياقٍ جوابيّ على سؤالٍ كرّره درويش في آخر القصيدة؛ لتأكيد فكرة رفض الجنديّ الإسرائيليّ للأعمال الإجماليّة التي يقوم بها الجيش والدّولة، وأمله في حياة إنسانيّة لا قتل فيها ولا تشريد ولا تهويد، وحتى نستطيع تحديد الدّلالة الرّمزيّة لللفظة نوردُ المقطع الذي يحمل فكرة الرّفص عند الجنديّ الإسرائيليّ في قول درويش:

أجاب: دَعْنِي..

إِنِّي أَحْلُمُ بِالزَّيَاقِ البِيضَاءِ

بشَارِعِ مَعْرَدٍ وَمَنْزِلِ مَضَاءِ

أُرِيدُ قَلْبًا طَيِّبًا، لَا حَشَوَ بُنْدِيقِيَّةِ

أُرِيدُ يَوْمًا مُشْمِسًا، لَا لَحْظَةَ انْتِصَارِ

مَجْنُونَةٍ.. فَاشِيَّةِ

أُرِيدُ طِفْلاً بِأَسْمًا يَضْحَكُ لِلنَّهَازِ،

لَا قِطْعَةَ فِي الآلَةِ الحَزْبِيَّةِ (٢)

إنّ إجابة الجنديّ على سؤال درويش عن موعد رحيله عن وطنه تنمّ عن عجزه عن تقرير المصير واتّخاذ القرار، ففعل الأمر (دَعْنِي) إشارة منه واعتراف

(١) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٤٩٠.

(٢) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ٩٦.

بعدم وجود إجابةٍ لديه، ثم تأتي الإجابة مغلّفةً بأمني يحلم بها هذا الجنديّ، ومن تلك الأمانى الحياة الجميلة التي تنعكس على كلّ المظاهر المعيشيّة، فالشارع الذي يغرق بالدمّ يتمناه مغرّداً كالطيور، والمنزل الذي ينغمس في ظلامه وحزنه يتمناه مشرقاً ومضيئاً.

ثم إنّ درويشاً في تعداده لمكّمات الحياة الجميلة على لسان الجنديّ يستخدم لفظة القلب الذي يتمناه طيباً، وهنا تتحقّق الدلالة الرّمزيّة بارتباط لفظة (قلباً) مع (طيباً) التي جاءت كنعبةٍ نكرةٍ لتخصّص منعتها النكرة؛ وتدلّ على البقاء واستمرار الحياة، وتكتمل الدلالة على الحياة في نفي مسبّات الموت عن الإرادة مثل (حشوٍ بندقيّة، لحظة انتصارٍ مجنونةٍ فاشيّة، قطعةً في الآلة الحربيّة)، ومقابلها التمسك بمتعلّقات الحياة (يوماً مشمساً، طفلاً باسمًا يضحك للنهار)، ثمّ إنّ درويشاً يستخدم الفعل المضارع (أريد) ثلاث مرّاتٍ في هذا المقطع، وهو يحمل دلالةً زمنيّةً تشير إلى الحاضر والمستقبل، ودلالةً لغويّةً تشير إلى الإصرار والتصميم على نيل الحقوق المشروعة في الحياة.

وإذا بحثنا عن دلالةٍ رمزيّةٍ مضادّةٍ لدلالة الحياة في لفظة القلب، فإننا نجدها حاضرةً في قصيدة (من أنا.. بعد ليل الغريّة؟) من مجموعة (أحد عشر كوكباً) الصّادرة عام ١٩٩٢م، والتي كتبها درويش بعد ليلة انعقاد مؤتمر السّلام في مدريد برعايةٍ أمريكيّةٍ إسبانيّةٍ عام ١٩٩٢م، الذي انعقد على أساس مبدأ (الأرض مقابل السّلام)، وقد أحدث هذا المؤتمر في نفس درويش انقلاباً على السّلطة الفلسطينيّة أدّى إلى تقديم استقالته من عضويّة منظمة التحرير.

ونقرأ في هذه القصيدة حزن درويشٍ على ما آلت إليه أحوال الأمة العربيّة من انتكاسةٍ وضعفٍ، منتنبئاً بحالة غيابها وانعدام حضورها على خريطة العالم السياسيّة، وقد أصابته حالةٌ من اليأس والموت بعد حالة السّقوط في تلك الليلة التي كانت بنظره بدايةً لانفكاك الماضي عن الحاضر، فهو لا يستطيع الرجوع إلى إخوته لإخبارهم عمّا حدث لبيته القديم (فلسطين)، ولا يستطيع التنبؤ بالغيّب الذي طالما رددّه في شعره، وهو غيب الانتصار الذي وعد به، وهنا تأتي الصّرخة المعلنة عن موت قلب الحبّ بعد ليل الغريّة.

يقول:

مَنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ؟ لَا أَسْتَطِيعُ الرَّجُوعَ إِلَى
إِخْوَتِي قُرْبَ نَخْلَةِ بَيْتِي الْقَدِيمِ، وَلَا أَسْتَطِيعُ النُّزُولَ إِلَى
قَاعِ هَاوِيَّتِي أَيُّهَا الْغَيْبُ! لَا قَلْبَ لِلْحُبِّ.. لَا
قَلْبَ لِلْحُبِّ أَسْكُنُهُ بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ.. (١)

وإذا انتقلنا إلى قصيدة (قافية من أجل المعلقات) من مجموعة (لماذا تركت الحصان وحيداً؟) الصادرة عام ١٩٩٥م نجد درويشاً يعتلي صهوة الضمائر المتحوّلة للتعبير عن قدسيّة القصيدة العربيّة الممثلة في دالّ المعلقات التي تمثّل معادلاً موضوعياً لمادّة صناعتها اللغة العربيّة، اللّغة التي حفظت التّاريخ الماضي، وصقلت التّاريخ الحاضر، وشكّلت مستقبل الكينونة العربيّة على الأرض، وقد لعبت اللّغة دور البديل عن الوطن المسلوب، والتي يلوذ بها كلّ من يشعر بفقدان وطنه.

وفيما يتعلّق بالدّلالة الرّمزيّة للفظة القلب، فقد وردت في القصيدة ضمن مقطع استشهاديٍّ على هجرة أحبّة اللّغة (علماء اللّغة والأدباء والشّعراء) الذين حفلوا باللّغة وجعلوا لها مكانةً مرموقةً، فلم تزل روائحهم تفوح في اللّغة إبداعاً وفناً، ولم يزل كلاً أدبهم وعلمهم مصدر الإلهام والعلم، ولم يزل صدى الإبداع الصّادر عنهم يتّسع ليُسمَع في كلّ زمانٍ ومكانٍ، وقد جاءت لفظة القلب معرفةً ومنعوتةً بنعتٍ معرّف بلفظة (القتيل) الدالّ على الموت؛ لتحقيق التّوضيح وإزالة الاشتراك الحاصل في المعارف، مسبوقةً بالفعل (هاجر) الذي يحمل دلالة الغياب والمغادرة والموت.

يقول:

هَذِهِ لُغَتِي قَلَائِدُ مِنْ نُجُومٍ حَوْلَ أَعْنَاقِ
الْأَحِبَّةِ: هَاجَرُوا
أَخَذُوا الْمَكَانَ وَهَاجَرُوا

(١) الديوان، مجموعة: أحد عشر كوكباً، ص ٥٥٨.

أَخَذُوا الزَّمَانَ وَهَاجَرُوا
أَخَذُوا رَوَائِحَهُمْ عَنِ الْفَخَّارِ
وَالْكَالِ الشَّحِيحِ، وَهَاجَرُوا
أَخَذُوا الْكَلَامَ وَهَاجَرَ الْقَلْبُ الْقَتِيلُ
مَعَهُمْ لِيَتَسَّعَ الصَّدَى، هَذَا الصَّدَى^(١)

ولدراسة الدلالات النصّية والرمزية للموت والحياة في مطوّلة (جدارية) الصّادرة عام ٢٠٠٠م، التي "تعدّ واحدةً من أكبر قصائد درويش وأكثرها قيمةً، فقد بثّ في ثناياها رؤيته للموت"^(٢)، إذ عاش فيها تجربة الحياة والموت وشاهدها بأكثر من وجه، وهنا يتطلّب الأمر منا الوقوف على التعلّق الدلاليّ للفظة القلب التي وردت في جدارية ثماني عشرة مرّة شكّلت معجماً دلاليّاً، منقسمةً بالتساوي إلى ثلاثة صيغ هي: (القلب، قلب، قلبي)، وكلُّ منها وردت ستّ مرّاتٍ.

وجدارية قصيدة ديوان مطوّلة لخصّ فيها درويش مشوار حياته بعد أن "رأى الموت على حقيقته، ومات لمدة دقيقتين من الزمن"^(٣) أثناء إجراء عملية جراحية لأحد شرايين قلبه في أحد مستشفيات فينا عاصمة النمسا، وقد استنفذ درويش في القصيدة كلّ طاقاته المعرفية والإبداعية؛ لتمثيل علاقة الحياة والموت، ومحاولة فكّ الصراع العالق بينهما، فاعترف في أحد لقاءاته بأنّ جدارية بمثابة وصية له قبل مشارفته على الموت، يقول: "كنت أعتقد أنّي أكتب وصيّي، وأنّ هذا آخر عملٍ شعريّ أكتبه"^(٤).

(١) الديوان، مجموعة: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٦٣٧.

(٢) عاشور، فهد ناصر (٢٠٠٤م)، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ص ١٠٥.

(٣) شادو، محمد (٢٠١٣م)، " دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر/ دراسة نصّية في جدارية محمود درويش"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الحاج لخضر، الجزائر، ص ١٦.

(٤) الفحماوي، عزت، الرويني، عبلة (٢٠٠١م)، " حوار مع درويش"، مجلة: أخبار الأدب، ع ٣٩٦، ص ٧.

وبالمضيّ في طيّات النصّ نجد أنّ الموت هو المحور الأساسيّ فيه، بل نجد درويشاً قد حوِّله " إلى كائنٍ حيٍّ يسمع ويرى ويعي " (١) يحاوره ويقدم له المشورة والنصح والعتاب، وفي لحظاتٍ أخرى يتمرّد عليه ويتحدّاه ، ويحاول الإفلات منه، وقد استطاع بفضل ما أُوتِيَ من متخيّلٍ لحقيقة الموت إجراء حوارٍ شفيفٍ معه، مستثمراً القدرة اللغويّة على خلق طاقةٍ تشخيصيّةٍ للموت في تحديدٍ معالمه، ورسم هيبته، ومواجهته على صورةٍ تقابليّةٍ، فغدا الموت كأنّه مجسّدٌ منجزٌ تراه العين وتألّفه، وتحرّر من صورته المفزعة.

يقول:

يَا مَوْتُ! يَا ظِلِّي الَّذِي
سَيَقُودُنِي، يَا ثَالِثَ الْاِثْنَيْنِ، يَا
لَوْنَ التَّرْدُدِ فِي الزُّمُرْدِ وَالزَّرْجَدِ،
يَا دَمَ الطَّاوُوسِ، يَا قَنَاصَ قَلْبِ
الدُّنْبِ، يَا مَرَضَ الْخَيَالِ! اجْلِسْ
عَلَى الْكُرْسِيِّ! ضَعْ أَدْوَاتِ صَيْدِكَ
تَحْتَ نَافِذَتِي، وَعَلِّقْ فَوْقَ بَابِ الْبَيْتِ
سِلْسِلَةَ الْمَفَاتِيحِ الثَّقِيلَةِ! لَا تُحَدِّقْ
يَا قَوِيُّ إِلَى شَرَابِيْنِي لِتَرَصَّدَ نُقْطَةَ
الضَّعْفِ الْأَخِيرَةِ! (٢)

وبالوقوف على دلالة الموت المنشطرة من تيمة القلب في المقطع السابق نلمس الواقع السوداويّ في رسم معالم تجربة الموت بكلّ معطياتها، فنلمح هيمنة ألفاظ ذات قرابة معنويّة للمكوّن اللفظيّ الأصيل (القلب)، فالموت القادم مغرورٌ بقدرته على تحقيق مراده، وهو الحاذق الماهر في قنص قلب الدنّب (الشاعر)، وهنا تتحدّد دلالة الموت، فالقنص مهارةً فروسيّةً تهدف إلى القضاء على الفريسة،

(١) شادو، محمد، دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، ص ٨٨.

(٢) الديوان، مجموعة: جداريّة، ص ٧٢٥.

والقنّاص المتميّز هو من يعرف حينَ ينصبُّ أداةَ قنصِهِ أينَ يوجّهها، ولا شكَّ في أنّ القلب هو محطُّ أنظار القنّاصين؛ لتحقيق الموت بسهولةٍ ويسرٍ.

لقد طفتُ لغةَ الموتِ على سطحِ جداريّةِ التي تعدّ " عملاً رائداً في مستوى الخطاب مع الموت " (١)، لكنّ ذلك لا يعني عدمَ وجودِ تموجاتٍ في السطحِ ذاته لدلالةِ الموت، فمع رصد العلامة الوعائيّة لدالّ (القلب) على مدلوليّة الحياة والموت يتبيّن لنا أنّنا أمامَ علامةٍ انزياحيّةٍ منحتْ قوّةً إيحائيّةً للطلول داخل قصيدة الحياة والموت معاً.

وبعيداً عن النّسقيّة في تكرار الدّلالة أُطلِّ علينا درويش في جداريّة بمقطعٍ آخر حطّم فيه الدّلالة الرّمزيّة السّابقة للقلب، وقلبها إلى دلالةٍ مضادّةٍ هي دلالة الحياة، ففي مثل تداعيات المشهد الحواريّ السّابقٍ يلجأ درويش إلى القلب للخروج من شظف المرض المؤدّي إلى الموت، ويستعين به لالتفاف في عصب الحياة، وقضاء الحاجات اليوميّة التي لولا حياة القلب لما فُضيت، ولما " سرت حرارة الحياة في هذا القلب " (٢).

ولصعوبةِ القبضِ بالدّلالة المقصودة نلجأ إلى تصوير المشهدِ درامياً، وإلى مساعلةِ النّصِّ سيميائيّاً، وفي البداية نتصوّر دخول ممرّضة درويش الخاصّة الملازمة له ليلاً ونهاراً، بدلالة سماعها لهذيانه مستنجداً بقلبٍ هو بالتأكيد قلبه، طالباً منه بلغةٍ استعطافيّةٍ أخذه إلى دورة الماء، والماء هنا علامةٌ دالّةٌ على الحياة التي يتعطّش لمعانقتها ولعودتها إليه، والقلب هو الوحيد القادر على بثّها ومصارعةِ الموت لأجلها.

يقول:

تَقُولُ مُمْرَضَتِي: كُنْتَ تَهْدِي

كثييراً، وَتَصْرُخُ: يَا قَلْبُ!

يَا قَلْبُ! خُدْنِي

(١) بلقريز، عبد الإله (٢٠٠٩م)، هكذا تكلم محمود درويش، بيروت، مركز دراسات الوحدة

العربيّة، ط١، ص ١٥.

(٢) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٤٨٧.

إلى دَوْرَةِ الْمَاءِ...

وكما امتلاك درويش شجاعة التّحديق بالموت وتحديّه في جداريّته، فقد امتلاك رغبةً في الخروج على قواعد التّرميز الدّالة على الموت، والانزياح بها إلى دلالةٍ مضادّة، فنجدّه يضعُ صورةً مقابلةً من خلالِ سؤالٍ رافضٍ لا إراديّ ينفي عن الرّوح أهمّيّتها عند وقوع المرض، ويعترف للقلبِ بأنّه وحدَه القادرُ في المحصّلة الإجماليّة على تحريكِ الخطي، واستثارةِ إرادةِ الحياةِ من جديدٍ، فيعود مكرّراً ما طلبه من قلبه مجدّداً، مضيفاً الفعل المعلّل (أمشي) الدّال على الحركة والحياة والنّشاط، ثمّ إنّ لفظة (وحدّي) تعبّر فيما يأتي عن التّحدّي والاستغناء بالقلب الذي هو أمل الحياة الوحيد.

يقول:

مَا قِيَمَةُ الرُّوحِ إِنْ كَانَ جِسْمِي

مَرِيضاً، وَلَا يَسْتَطِيعُ الْقِيَامَ

بِوَاجِبِهِ الْأُولِيِّ؟

فِيَا قَلْبُ، يَا قَلْبُ أَرْجِعْ خُطَايَ

إِلَيَّ، لِأَمْشِي إِلَى دَوْرَةِ الْمَاءِ

وَحْدِي!

لقد نصبَ درويش في المقطع السّابق تمثالاً لدلالة القلب المستخدمة خمس مرّاتٍ، أربع مرّاتٍ منها وقعت كمنادى اعتراضيّ يحمل نوعاً من الحوار الخاصّ والدّاخليّ مع القلب، وقد جاء النّداء مكرّراً تلبيةً لحالة الضّعف المرضيّ التي عاناها، وهو حين يُصدِرُ جوقة النّداءات السّابقة لقلب هو الوحيد القادر على إحيائه من جديدٍ، ومساعدته في أقلّ الأعمال اليوميّة مثل (الذهاب إلى دورة الماء)، فإنّما يحقّق الدّلالة الرّمزيّة والضّمنيّة للقلب على الحياة.

ويستمرّ التّعبير الدّلاليّ في رسم أطراف الحياة التي أخضعها درويش للقلب وحده دون سائر الأعضاء، فينسى حتّى (تفاحة الجاذبيّة) أي: القلب الذي قُطِفَ من بستان (حواء) أي: الحبّ، فلم يعد يفكّر إلا بالعودة إلى الحياة (فأعيدوا الحياة) من خلال مادّة الحياة ودالّه (القلب).

يقول:

نَسِيتُ زِرَاعِي، سَاقِي، وَالرُّكْبَتَيْنِ
وَتَفَاحَةَ الْجَادِيَّةِ

نَسِيتُ وَظِيْفَةَ قَلْبِي
وَبُسْتَانَ حَوَاءَ فِي أَوَّلِ الْأَبْدِيَّةِ

نَسِيتُ وَظِيْفَةَ عَضْوِي الصَّغِيرِ
نَسِيتُ التَّنَفُّسَ مِنْ رِئَّتِي.

نَسِيتُ الْكَلَامَ

أَخَافُ عَلَى لُغْتِي

فَأَتْرِكُوا كُلَّ شَيْءٍ عَلَى حَالِهِ

وَأَعِيدُوا الْحَيَاةَ إِلَيَّ لُغْتِي^(١)

وأخيراً فقد بنى درويش جسوراً بين الدَّوَالِ ومداليلها، وحاولَ وصلَ المقطوع من سلسلة الانزياحات الدلالية لألفاظه، بالاعتماد على القارئ المبحر الذي يغوص في عباب التَّأويل؛ ليقدم قراءات تكشف عن أسرارٍ شعريّةٍ تساعد على تقريب الدَّوَالِ من مداليلها.

٣.١ الأرض

لقد ثبت علمياً ووجودياً أنّ الأرض هي كوكب الحياة الأوحّد الذي تهيأت على سطحه كلّ الظروف الطّبيعيّة والمناخيّة للحياة والبقاء والاستخلاف، وكلّ ما على الأرض من مخلوقات وتضاريس ومقومات وتناغمٍ طبيعيٍّ إنّما سُخِّرَتْ لخدمة البشريّة، واستمرار وجودها وديمومتها؛ لتأدية رسالتها التي خُلِقَتْ من أجلها. وقد وردت كلمة الأرض في القرآن الكريم ٢٨١ مرّة، وفي كلّ مرّة كانت الإشارة واضحة إلى أنّ المقصود بها ذلك الكوكب الذي أنبت الله بني آدم من ترابه، وذرائعهم فيه، ومكّن لهم أسباب العيش فوقه، وجعلهم أمماً وقبائل وخالئف

(١) الديوان، مجموعة: جداريّة، ص ٧٣١.

لبعضها بعضاً، ثم لتكون الأرض معادهم بعد الموت ومقر رفاتهم، إلى أن يخرجهم الله منها مرة أخرى ساعة الحشر، ويرثها ومن عليها.

فالأرض هي مبدأ الخلق ومنطلق الحياة والوجود، وهي محتضن الموت وحافظة الأجساد، يقول تعالى في تمام الكلام الجوّاري بين سيدنا موسى وفرعون ذاكراً للأرض كآية عظيمة من آيات قدرته: " مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى " (١).

ومن خلال اطلاعنا على نماذج من الشعر العربي قديمه وحديثه نجد أن الشعراء قد التحموا بالأرض إلى درجة وصلت حدّ العشق والهيام الذي يؤدي بصاحبه إلى الموت، فهي بالنسبة لهم مهد الولادة وموطن الصبا، والتشبّت بها متأصل في النفوس، ولأنها حاضرة الوجود والحياة والبقاء فمن الطبيعي الدفاع عنها، والوقوف في وجه المعتدي الذي يسعى إلى سلبها، وطرد أهلها الأصلاء والشريعين منها، وقد تكون في الثقافة البطولية فكر الموت من أجل حياة الأرض، وبهذا الفكر تأثر الشعراء الذين حملوا أنفسهم مهمة قيادة حملة المقاومة الإعلامية من خلال الكلمة الحرّة الشريفة المصاغة بقالب شعري.

وفيما يخصّ درويشاً فقد شكّلت الأرض في تجربته الشعرية مركزاً لبيت قصيده، ورمزية لهوية الانتماء والوجود والبقاء، فطلّت الأرض رغم تحوّل الرؤية الشعرية والدلالية لكثير من عناصر تكوين معادلة الشعر الدرويشية تحتفظ بسمتها الرمزي، فلا مساومة للتنازل عنها، وإزاء ذلك يكون الموت الذي تتحقّق معه الحياة، ووجوده خارج الأرض " إنما هو ضياع وتيه نهائي، فلا وجود لذات الشاعر إلا داخل أرضه الممتدة بامتداد شعره، فعلاقة درويش بالأرض هي علاقة الروح بالجسد " (٢).

وما دنا في صدد دراسة دلالات الرموز المحورية على الحياة والموت في شعر درويش فإننا ندرج الأرض كمنطوق رمزي ضمن هذه الدراسة، مع حرصنا

(١) سورة طه، الآية: ٥٥.

(٢) نقلاً عن: عثمان، اعتدال (٢٠٠١م)، " نحو قراءة إبداعية نقدية لأرض درويش "، مجلة

مجمع اللغة العربية، مصر، ع ٧١، ص ٩٣.

على عدم إغلاق الدائرة أمام دلالات أخرى، إذ إن الأرض كلمح رمزي وصل بها الشعراء حد الذروة متشعبة الدلالات، وكثيرة الاستعمال وخاصة عند الشعراء المحدثين الذين حملوا رسالة القومية والمقاومة؛ فكانت الأرض بالنسبة لهم عمامة تكلّل رؤوس قصائدهم.

وإذا أردنا أن نقف عند الدلالة الرمزية للأرض على الحياة والموت في بعض قصائد درويش فعلياً الانخراط في تلك القصائد التي كانت الأرض فيها " محور الرمز في شعر محمود درويش، فامتزجت بذاته وبمحبوبته وبأمه، وبكل ما حوله من معالم الواقع والطبيعة"^(١)، فهو في إيراده لرمزية الأرض يحل كل مكوناتها وعناصرها وما يحيط بها؛ ليكشف عن علاماتها ويوحدها مع الإنسان في بنية واحدة ضماناً لبقاء الأرض إذا بقي الإنسان.

وقد دفع الانتماء الطبيعي للأرض والانغماس فيها درويشاً إلى اصطناع علامات تتشكل رمزيتها بوجهين اثنين متكاملين، إذ هي: واهبة الحياة التي تتمخض عن الموت، وهي مسرح الشوق، وحضن الجراح، ومنزل الأحباب، وهو مقابل ذلك: العاشق، والأرض حبيبه^(٢).

وبالاستناد إلى ترسيخ درويش لقدسية الأرض ورمزيتها في عقول الناس وقلوبهم، وجعلها علامة من علامات الهوية والوجود، فقد نسج من تضاداتها الدلالية علاقات تجاذب وتوحد، فدماء الشهداء التي تراق عليها وتقربها من دلالة (الموت) تمنحها الخصوبة والجاهزية لتورّد سنابل القمح (الحياة)، واجتماع الماء الذي هو في بعده الرمزي والأسطوري أساس الحياة مع الملح في قوته الفيزيائية المحافظة على طهارة المادة من كل فساد يتحوّل إلى حبات من البذور الكامنة في حضن الموت - أي الأرض - .

وانعكاساً على الواقع وبالمحصلة فقد آمن درويش بأن الموت في ساحة القتال والمقاومة، ونيل الشهادة هو السبيل الوحيد، والأمل المضمّر للخلاص من

(١) أبو مراد، فتحي محمد، الرمز الفني في شعر محمود درويش، ص ١٠٣.

(٢) الديوان، مجموعة: حبيبتي تنهض من نومها، ص ١٦٨.

المحتلّ، لذا فقد " رثى درويش شهداء الوطن رثاءً مبكياً حاراً، يفيض بكلّ معاني الحياة والتجدد والانبعاث "(١).

يقول في قصيدة (يوميات جرح فلسطيني) المهداة إلى فدوى طوقان:

هَذِهِ الْأَرْضُ الَّتِي تَمَنُّصُ جِلْدَ الشُّهَدَاءِ
تَعْدُ الصَّيْفَ بِقَمَحٍ وَكَوَاكِبٍ
فَأَعْبُدِيهَا!

نَحْنُ فِي أَحْشَائِهَا مَلْحٌ وَمَاءٌ
وَعَلَى أَحْضَانِهَا جُرْحٌ .. يُحَارِبُ (٢)

وباستقصاء الحمولة الرّمزيّة للأرض في قصيدة (الأرض) من مجموعة (أعراس) نجد أنّها من أكثر المفردات حضوراً في القصيدة، إذ وردت بلفظها ٢٨ مرّة، ووردت على صورة مترادفات (لفظاً ومجازاً) ١٣ مرّة، ووردت من خلال جزئياتها ومكوّناتها (الجبّال، النّبات، الأنهار... إلخ) ١٠٤ مرّات، أمّا من خلال الضّمائر العائدة عليها فوردت ٩ مرّات، وبهذا يكون المجموع ١٥٤ مرّة، أي ما نسبته ٦٢% من عدد سطور القصيدة البالغة ٢٤٦ سطراً.

أمّا عن دلالات الأرض المتعلّقة بموضوع فصلنا فقد بدأت دلالة انبعاث الحياة تظهر في القصيدة من بدايتها، حيث احتقلت الأرض بتخصيبيها وارتوائها بدماء فتيات المدرسة الابتدائية الخمسة اللواتي قُتلن على ثرى الأرض بدم بارد، وكنّ بذلك شرارة الانتفاضة الأولى، ومن حيث الرّمن الواقعيّ للمذبحة فقد توافق مع الرّمن الحاضر في القصيدة وهو شهر آذار (٣) رمز الإخصاب والحياة، هذا الشّهر الذي كشفت فيه الأرض عن أنهارها (وَفِي شَهْرِ آذَارٍ تَكْتَشِفُ الْأَرْضُ

(١) جرادات، رائد وليد، جدليّة الحياة والموت في شعر محمود درويش، ص ٧٥٧.

(٢) الديوان، مجموعة: حبيبي تنهض من نومها، ص ١٦٧.

(*) تكرّرت لفظة آذار في القصيدة ٢٣ مرّة، و(آذار) درويش ك(نيسان) الشّاعر الإنكليزي

توماس ستيرنس إليوت في قصيدة: الأرض الخراب (اليباب)، فقد تناصّ درويش في

قوله: " آذار أفسى الشّهور وأكثرها شبقاً"، مع قول ت. س إليوت: " نيسان أفسى

الشّهور، يخرج الليلك من الأرض الموات "

أَنْهَارَهَا)، واستيقظت فيه الخيل (فِي شَهْرِ آذَارَ تَسْتَيْقِظُ الْخَيْلُ)، وامتدَّ الاخضرار واحمرار الحجارة (هَذَا اخْضِرَارُ الْمَدَى وَاحْمِرَارُ الْحِجَارَةِ)، وتزاوجت الأشجار (فِي شَهْرِ آذَارَ زَوَّجَتِ الْأَرْضُ أَشْجَارَهَا)، وانتشرت رائحة النباتات (وَفِي شَهْرِ آذَارَ رَائِحَةُ اللَّبَائِنَاتِ)، ثم أخيراً ليقام الاحتفال الكبير المنتظر (قَالَتْ لَنَا الْأَرْضُ أَسْرَارَهَا الدَّمَوِيَّةَ... وَاحْتِفَالًا بَسِيطًا) ^(١)، وهو عرس الأرض الدّمويّ الذي نشر " الخصب والحياة، وأشعل الثّورة وفرحة النّصر في يوم الأرض " ^(٢).

وقد سار التناقض الدلاليّ جنباً إلى جنبٍ لوحدة الأرض الرّمزيّة في مطوّلة درويش التّسجيليّة (مديح الظلّ العالي) الصّادرة عام ١٩٨٣م، التي جاءت مصوّرةً حصار بيروت وصمود المقاتل (الفدائيّ) كما سمّاه درويش، وذلك بعد اجتياح الجيش الإسرائيليّ بيروت عام ١٩٨٢م؛ للقضاء على قوّة تحالف الأجناس العربيّة تحت مظلة منظمة التحرير الفلسطينيّة، ولتحوّل مرحلة النضال العسكريّ بعدها إلى منحى سياسيّ تفرض معطيّاته إسرائيل، وقد عرض درويش فيها بمواقف الرّعاء العرب الذين أنكروا صمود المقاومة، فأصبحوا في نظره كالإسرائيليين، وعادت فلسطين الأمّ وحيدة كما قال:

كَمْ كُنْتُ وَحْدَكَ، يَا ابْنَ أُمِّي،

يَا ابْنَ أَكْثَرِ مِنْ أَبِي،

كَمْ كُنْتُ وَحْدَكَ! ^(٣)

فعند استعراض مواضع ورود لفظة الأرض نجدها قد تكرّرت ١٢ مرّة في القصيدة، ثماني مرّاتٍ جاءت بالمعنى المادّيّ للأرض الكونيّة، وأربع مرّاتٍ جاءت بصفة رمزيّة تراوحت في الدلالة بين الحياة مرّةً والموت مرّاتٍ أُخر.

ففي مقطعٍ توليفيّ من القصيدة نجد درويشاً يصرّو فيه لحظة العبور من البحر الأبيض المتوسّط في طريق العودة من بيروت، متّكناً على بعدٍ أسطوريّ

(١) الديوان، مجموعة: أعراس، الصّفحات (٣١٦_٣٢٤)،

(٢) الرّعبي، أحمد (١٩٩٥م)، الشّاعر الغاضب محمود درويش: دلالات اللغة وإشاراتها وإحالاتها، دائرة المطبوعات والنّشر، عمان، ط١، ص ١٧٢.

(٣) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٥٤.

مستوحىً من قصة المسيح الواردة في الإنجيل، معلناً عن إكمال رسالته داخل بيروت، لكنّه يُفاجأُ باتّحاد شقيقه العربيّ (بعض الزّعامات العربيّة آنذاك) مع العدو، وقد نتج عن ذلك أنّه لم يجد أرضاً تكون علامةً على حياته، أرضاً تحيا من نزيف دمه فوقها، وفي هذا التّوليف يتقاطع درويش مع اتّجاه البعد الأسطوريّ للأرض التي اشتراها الكهنة، وجعلوها مقبرةً للغرباء (حقل الدّم)، وذلك بعد ندم يهوذا الذي ابتاع دم المسيح بثلاثين قطعةً من الفضة أعادها للكهنة بعد ندمه على فعلته.

يقول:

وَالآنَ، أَكْمَلْنَا رِسَالَتَنَا
إِذِ اتَّحَدَ الشَّقِيقُ مَعَ الْعَدُوِّ
وَلَمْ نَجِدْ أَرْضاً نُصَوِّبُ فَوْقَهَا
دَمَنَا
وَنَرْفَعُهُ قِلاَعاً^(١)

ومع تعالي صيحة التّحسّر على حالة التّشنت العربيّ، وانعزال الأمة عن قضيتها الوطنيّة نلمح غطاءً رمزيّاً للأرض المحتلّة (فلسطين) والأرض المحاصرة (بيروت)، واللّتين أصبحتا ميداناً للموت، وجداراً تُكتبُ عليه لوائح القتلى الذين يتساقطون كلّ يومٍ كحباتٍ سمسٍ على تلك الأرض، يقول:

الْأَرْضُ إِعْلَانٌ عَلَى جُذُرَانِ هَذَا الْكَوْنِ،
حَبَّةُ سُمْسٍ، قَتْلَاكَ
وَالْبَاقِي سُدَى^(٢)

ونلاحظ في المقطع التّالي تقلّب دلالّة الأرض واضحاً من خلال ربطها بألفاظٍ تتّصل بحقلٍ دلاليّ يفضي إلى الحياة، مثل: (تفقس، دورياً، سنبلّة، تحبّل، المقبلة)، وكذلك في الخطاب الإنشاديّ الموجّه إلى الرئيس عرفات قائد المقاومة التّحريريّة آنذاك، والذي وصفه بقوله:

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٥.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٩.

وَأَنْتَ سَيِّدُ رُوحِنَا يَا سَيِّدَ الْكَيْنُونَةِ الْمُتَحَوِّلَةِ^(١)

واعتماداً على السياق المشار إليه سابقاً تنتج الأرض دلالة الحياة بعد أن يخرج المقاومون من أرضٍ تحوّلت إلى موتٍ، لكنّها قبل عمليّة التحول حبلت بأرضٍ أخرى صغيرةٍ على يد رياحٍ جلبت معها الخصب والنماء والحياة التي ستستمرّ على تراها، يقول:

سَتَحْبِلُ الْأَرْضُ الصَّغِيرَةَ بِالرِّيَّاحِ
الْمُقْبِلَةِ^(٢)

وقد ذكر درويشٌ فيما تلا ذلك من سطورٍ شعريّةٍ -مؤكّداً على فكرة استمراريّة حياة الأرض والوجود- أنّ أرضاً ما هي فاتحة الأمل بالحياة ستمتدّ عبر راحة الرئيس الرّاحل (عرفات) الذي وجد في الخيمة وطناً لشعبه بعد أن هجر من وطنه.

يقول:

تَخْلَعُ الْمُدُنَ الْكَبِيرَةَ وَالسَّمَاءَ الْمُسْدَلَةَ
وَتَمُدُّ أَرْضاً تَحْتَ رَاحَتِكَ الصَّغِيرَةَ،
خَيْمَةً^(٣)

وفي أوّل مواجهات الموتِ الدّائيّةِ لدرويشٍ بعد التّجربة الأولى مع مرض القلب يتسرّخ الخطاب الأيقونيّ لمادّة الأرض ليقترنَ بمدار الحقل الدّلاليّ للحياة والموت، فيبدأ بتقديم نصوصٍ غنائيّةٍ تساير تجربته مع قلبه العليل، ملنقاً ببعض الرّموز كرمز الأرض، فنجدّه في قصيدة (أربعة عناوين شخصيّة) من مجموعة (هي أغنية.. هي أغنية) الصّادرة عام ١٩٨٦م، وداخل مقطوعةٍ

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٨٠.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٨٠.

(٣) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٨٠.

بعنوان: (حجرة العناية الفائقة) يقترب بالأرض من الدلالة على اقتراب الموت كـ
نوعٍ من الصّيرورة يترافق مع الحياة في جدلية أرضية^(١).

فإذا دققنا النظر في المقطع التالي المنتج في المقطوعة ندرك أنّ ذات درويشٍ
تتبعثرُ وتتشظى وتردد مفرداتٍ موتيةً مثل: (تبعثرتُ، تقيأتُ، غبتُ، صحتُ)،
وكلّها تؤكد على اجتياح الموت، كما أنّ مفردة (مت) بصيغة الماضي قد وردت
أربع مرّاتٍ، والاسم (الموت) ثلاث مرّاتٍ، و (الوفاة) ثلاث مرّاتٍ، وكلّها منتجة في
الأصل من الدلالة الرمزية لضيق الأرض على الموت.
يقول:

تدورُ بي الرّيح حين تضيقُ بي الأرض . لا بدّ لي أن أطيرَ
وأنّ ألجمَ الرّيح ، لكنني أدمي .. شعرتُ بمليون نايٍ يمزقُ صدري .
تصببتُ تلجأً وشاهدتُ قبري على راحتي . تبعثرتُ فوق السرير .
تقيأتُ . غبتُ قليلاً عن الوعي . متُّ وصحتُ قبيل الوفاة
القصيرة: إني أحبك ، هل أدخل الموت من قدميك؟ وميتٌ ...
ومتٌ تماماً ، فما أهدأ الموت لولا بكأوك ! ما أهدأ الموت لولا يدك
اللّتان تدقّان صدري لأرجع من حيث متُّ . أحبك قبل الوفاة
وبعد الوفاة^(٢)

ومن خلال مطالعة قصيدة (خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرّجل
الأبيض) المضمّنة داخل مجموعة (أحد عشر كوكباً)^(٣)، يتبيّن لنا من ملاحقة
دلالات لفظة الأرض أنّ درويشاً قد اتكأ على حادثة تاريخية اهتمت بالأرض
كعلامة على الحياة والموت، إذ من المعلوم أنّ الرّعيم الهندي (سياتل) زعيم

(١) وازن، عبده (٢٠٠٦م)، محمود درويش: الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله

الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ص٩٣.

(٢) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص٤٥٧.

(*) صدرت المجموعة بعد عامٍ واحدٍ من اندلاع حرب الخليج الثانية، وعامٍ واحدٍ كذلك من

انعقاد مؤتمر مدريد للسلام مع إسرائيل، وبمصادقة عددٍ من الدول العربية، ممّا جعل

هذه الحوادث تنعكس على شعر درويشٍ، وتلقي بظلالها على رؤيته.

قبيلتين من قبائل الهنود الحمر (الأمريكيين الأصلاء) هما: (سكواميش ودواميش) قد ألقى أمام (إيزاك ستيفنس) الرجل الأبيض ممثل الحكومة الأمريكية المنتصرة على الهنود الحمر عام ١٨٥٤م خطبةً احتفاليةً واستسلاميةً شكليةً تمّ من خلالها الاعترافُ بنصر أمريكا البيضاء، وتسليم الأرض والانتقاد للسياسة الاستعمارية المفروضة على شعوب الهنود الحمر، والعيش في نطاق محميات محدّدة تحت سيادة استعبادية عنصرية، وذلك بعد الحرب الدموية والإبادة الجماعية الفتاكة والأمراض والأوبئة التي لحقت بملايين من الهنود الحمر على أيدي المستوطنين الأوروبيين.

وقد تلبّس درويشٌ قناعَ الرّعيم الهنديّ (سياتل) في ربط قضية الهنود الحمر بقضية شعبه الفلسطينيّ الذي واجه المصير ذاته مع الاحتلال الإسرائيليّ الذي من أهدافه طمسُ الوجود الفلسطينيّ، ومحوُ تاريخِ أجداده، وتقسيمُ وطنه إلى جيوبٍ ومدنٍ معزولة تماماً كمحميات الهنود الحمر، مع الإشارة إلى أنّ درويشاً قد اتّبع في هذا النصّ أسلوبَ الشعراء العالميين في نقل حكاية الشعب الفلسطينيّ من خلال حكايات شعوبٍ أخرى مضطهدة في التاريخ الإنسانيّ.

وقد وردت لفظة الأرض في هذه القصيدة ٢٤ مرّة، ونلاحظ عند تتبّع الحركة الدلالية لهذا المنطوق الرمزيّ داخل هذا النصّ الشعريّ العابر للقارات أنّها تجسّد أبعاداً للوجود والكينونة والمصير والمكان، ولا غرابة حينئذٍ أن تشير إلى مناخ انبعاثيّ للحياة مرّات، وتراجع إلى غياهب الموت والانتهاه من الوجود مرّاتٍ أُخر، ونجد ذلك واضحاً في خطاب (سياتل) الهزليّ أمام الرجل الأبيض الذي جاء واعداً من تبقى من الهنود الحمر بحياة جديدة أفضل بعد أن أُبيد منهم الملايين، يقول:

يَقُولُ الْغَرِيبُ كَلَاماً غَرِيباً، وَيَحْفَرُ فِي الْأَرْضِ بِئْراً
لِيَدْفِنَ فِيهَا السَّمَاءَ. يَقُولُ الْغَرِيبُ كَلَاماً غَرِيباً
وَيَصْطَادُ أَطْفَالَنَا وَالْفَرَاشَ . بِمَاذَا وَعَدْتِ حَدِيقَتَنَا يَا غَرِيبُ؟
بِوَرْدٍ مِنَ الزُّنْكِ أَجْمَلَ مِنْ وَرْدِنَا؟ فَلْيَكُنْ مَا تَشَاءُ
وَلَكِنْ أَنْتَعَلِمَنَّ أَنَّ الْغَزَالَ لَا تَأْكُلُ الْعُشْبَ إِنْ مَسَّهُ دَمْنَا؟

أَتَعْلَمُ أَنَّ الْجَوَامِيسَ إِخْوَتُنَا وَالنَّبَاتَاتِ إِخْوَتُنَا يَا غَرِيبُ؟
 فَلَا تَحْفِرِ الْأَرْضَ أَكْثَرَ ! لَا تَجْرَحِ السُّلْحَفَاءَ الَّتِي
 تَنَامُ عَلَى ظَهْرِهَا الْأَرْضُ ، جَدَّتْنَا الْأَرْضُ أَشْجَارُنَا شَعْرُهَا
 وَزِينَتُنَا زَهْرُهَا . " هَذِهِ الْأَرْضُ لَا مَوْتَ فِيهَا " ، فَلَا
 تُغَيِّرْ هَشَاشَةَ تَكْوِينِهَا ! لَا تُكَسِّرْ مَرَايَا بَسَاتِينِهَا
 وَلَا تُجْفِلِ الْأَرْضَ ، لَا تُوجِعِ الْأَرْضَ أَنْهَارُنَا حَصْرُهَا
 أَحْفَادُهَا نَحْنُ ، أَنْتُمْ وَنَحْنُ فَلَا تَقْتُلُوهَا...
 سَنَذْهَبُ عَمَّا قَلِيلٍ ، خُذُوا دَمَنَا وَاتْرَكُوهَا
 كَمَا هِيَ ،

أَجْمَلَ مَا كَتَبَ اللَّهُ فَوْقَ الْمِيَاهِ^(١)

ففي المقطع السابق وردت لفظة الأرض ٧ مرّاتٍ، جاءت في المرّة الأولى
 لتحقق عمل الغريب حامل الموت الذي قتل الأطفال والفراش (الإنسان)، وجعل
 الأرض مدفناً لهم، ومما يدلُّ على حملها دلالة الموت ورودها في إطار سياقٍ
 من الألفاظ المنتمية لحقل الموت مثل: (يحفر، بئراً، يدفن، يصطاد، دمنّا).
 ويتواصل خطابُ (سياتل) أمام (ستيفنس) مورداً لفظة الأرض في سياق جملةٍ
 طلبيةٍ ترتبط بالفعل المجزوم (تحفر) الوارد في السياق السابق المشار إليه، وهذا
 ما يؤكّد دلالة الأرض الأولى على الموت، إذ إنَّ قولَ (سياتل): (لا تحفر الأرضَ
 أكثر!) معناه التوسُّلُ لوقف آلة الموت الحربية التي أوغلت حصدًا في رقابِ
 الهنود الحمر.

إنَّ أكثر ما يميّز رموز درويش المحورية أنها لم تدخل في دائرة مغلقة الدلالة،
 وأنها قد ظلّت في إطار العلامة أو الإشارة بعيدة عن الحسيّة، لا تنهض دلالتها
 إلّا من خلال إيحائيةٍ عاليةٍ وتأويلٍ عميقٍ، واستجابةً لهذه المقولة تتحوّل دلالة
 الأرض تحوُّلاً عكسيًا من الموت إلى الحياة، فقول درويش: (هذه الأرض لا موت
 فيها) يعادله قولنا: (هذه الأرض فيها حياة)، ولأنّها علامة الحياة يطالب على

(١) الديوان، مجموعة: أحد عشر كوكباً، ص ٥٦٦.

لسان (سياتل) أن تظلّ عنواناً للحياة، لا تُغيّر هشاشتها، ولا تُكسر مرابا بساتينها، ولا تُجفل، ولا تُقتل، ولا تُوجع؛ فتظلّ كما هي، وكما خلقها الله كوكب الحياة البشرية الأوحّد.

وبتواترٍ مقاطع القصيدة نقف عند مقطعٍ يختصرُ مقولة التمسك بالأرض، ورفض الصلح بين القاتل والمقتول، يقول:

هنا كان شعبي . هنا مات شعبي . هنا شجر الكستناء
يُحبيّ أرواح شعبي ، سيّرجع شعبي هواءً وضوءاً وماءً ،
خذوا أرض أمي بالسيف ، لكنني لن أوقع باسمي
مُعاهدة الصلح بين القتل وقاتله (١)

فها هو (سياتل) يُجمع قواه ليعلن في ادعاءٍ ممجوجٍ من قبيل الدولة الأمريكية عن الحقّ في ملكية الأرض: (هنا كان شعبي)، أي: فوق هذه الأرض كانت حياة شعب الهند الحمر، وكذلك يقول: (هنا مات شعبي)، أي: فوق هذه الأرض مات شعب الهند الحمر، ودرويش في هذه المقولة القدرية على لسان (سياتل) يعتبر " الأرض هي الأمّ والحياة والبلاد، وكذلك هي مقبرة الغزاة " (٢).

وقد وحّد درويش بين الأرض والمرأة في مدلولٍ واحدٍ يشير إلى قوّة الخصب والنماء، فتلك المرأة أصبحت معشوقةً كالأرض، وهي تحملُ في أحشائها نُطفَ الحياة إلى حين موعد ولادتها في صورة أجنّةٍ بشريةٍ تحتضنها وترعاها حتى تشبّ وتنمو، تماماً كالأرض التي تحتضنُ غرس الحياة حتى ينمو ويتعرّج، وتأسيساً على هذه الفكرة نجد درويشاً في (جدارية) يبدأ نصّه بمحادثة امرأةٍ نكرة، ويُبقي المجال مفتوحاً أمام عدّة دلالات فيما يتعلّق بجنس تلك المرأة التي لم يُرد أن يموت وهو بعيدٌ عنها وعن أرضه، أهي حبيبته أم ممرّضته؟ إلى أن عرفنا فيما بعد أنّها الممرّضة التي اقتادته إلى غرفة العمليات، وقامت على رعايته فيما بعد.

يقول:

(١) الديوان، مجموعة: أحد عشر كوكباً، ص ٥٦٧.

(٢) حمزة، حسين (٢٠١٢م)، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، حيفا، ص ٦٠.

قَالَتْ امْرَأَةٌ،

وَعَايَبَتْ فِي الْمَمَرِّ اللُّوَلْبِيِّ... (١)

وأمام مسألة استمرارية الحياة أو نهايتها (الموت) يحتاج المنفي وهو درويش في جدارية إلى امرأة تقاسمه الحنين إلى الأرض، وتؤانسه الليل وتقتصده معه، وتختلط به كاختلاط السماء بالأرض، وذلك باعتبار الأرض والمرأة عنصري استكمال دورة الحياة، ومن هنا كان الدفاع عن المرأة وعن الأرض واجباً من واجبات البطولة، لأن ضياع أحدهما يعني عدمية الوجود، وبالتالي " يشكّل الموت آخر طريق الحقيقة الإنسانية على هذه الأرض " (٢).

يقول:

وَحَدَكْ

الْمَنْفِي، يَا مِسْكِينُ، لَا امْرَأَةٌ تَضُمُّكَ

بَيْنَ نَهْدَيْهَا، وَلَا امْرَأَةٌ تُقَاسِمُكَ

الْحَيْنِ إِلَى اقْتِصَادِ اللَّيْلِ بِاللَّفْظِ الْإِبَاحِيِّ

الْمُرَادِفِ لاختِلاطِ الْأَرْضِ فِينَا بِالسَّمَاءِ (٣)

وترسيخاً لدلالة الأرض على الحياة في جدارية فقد عدّها درويش باعثة التحدّي والإصرار على الحياة، ومواجهة الموت والفناء حتّى في اللحظات الحرجة من حياته، فنجده يتلبّس بالأرض عند اقتراب الموت، ويلبسها اخضرار القصيدة الدالّ على الانبعاث من جديد، فهذه الأرض الخضراء التي تكرّرت في أكثر من موضعٍ على طول القصيدة (خضراء أرض قصيدتي) امتزجت بالأساطير والأحداث التاريخية والدينية؛ لتبقى خالدةً باقيةً متجدّدة الحياة.

يقول:

خَضْرَاءُ، أَرْضُ قَصِيدَتِي خَضْرَاءُ . نَهْرٌ وَاحِدٌ يَكْفِي

لأَهْمِسَ لِلْفَرَاشَةِ: آه ، يَا أُخْتِي، وَنَهْرٌ وَاحِدٌ يَكْفِي لِإِغْوَاءِ

(١) الديوان، مجموعة: جدارية، ص ٧٠٩.

(٢) رفقة، فؤاد (١٩٧٣م)، الموت والشعر، دار النهار للنشر، بيروت، ص ٢٥.

(٣) الديوان، مجموعة: جدارية، ص ٧٢٨.

الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصقر،
وهو يبذل الرّيات والقمم البعيدة، حيث أنشأت
الجوش ممالك النسيان لي. (١)

وأخيراً فإننا نلاحظ عند رصد الملفوظات المكوّنة لدلالة الحياة والموت في
نصوص درويش الشعريّة أنّها جميعاً تعانق الأفكار المهيمنة على عقول جموع
الانتفاضة الفلسطينية، في ظلّ الأحداث التي تتوالى عليهم كلّ يومٍ، وهذا يدلّ
على عمق فهم درويش لقضيّته، وجلاء فكره في نقل معاناة شعبه، وقد حمل هذا
على أن يكون هو الشّاعر المقدّم على غيره في الصّعيد السياسيّ والوطنيّ، كما
لو كان شرطيّ المرور صاحب الرّيّ المميّز الذي يقف وحيداً أمام إشارةٍ مروريّةٍ
ينظّم حركة السّير المكتنّزة.

٤.١ البحر:

إنّ البحر من الرّموز الطّبيعيّة التي تتميّر بالتغيّر والتّحوّل والحيويّة، وذلك وفقاً
لاختلافات الحقب التّاريخيّة والاجتماعيّة المشكّلة لدلالة هذا الرّمز، كما وترجعُ
التّعديّة الدّلاليّة للبحر إلى الاعتباريّة غير المحدودة والفوضويّة في توجيه
الإحالات الدّلاليّة، والبحر في اللغة خلاف البرّ، ملحاً كان أو عذباً، كما دلّت
كلمة البحر في المعاجم أيضاً على معنى الأنهار العظيمة، وقد أجمع أهل اللغة
على أنّ اليمّ هو البحر (٢).

وقد شكّل البحر في الذّهنيّة العربيّة القديمة تصوّراً مغايراً لتصوّرهم الذي منحوه
للصحراء، فلم يعتنوا به في شعرهم كما اعتنوا بحبات الرّمال التي مثّلت الوطن
والمقام، ورغم ما للبحر من جغرافيّة ممتدّة عبر الشّواطئ المحاذيّة للحدود العربيّة
إلا أنّه لم يقتحم حياة العرب القدماء؛ لأنّهم هابوا منه فأهملوا بالتّالي التّعامل
معه، ومن هذا المنطلق لم يشغل قرائح الشعراء العرب القدماء كثيراً، وظلّ

(١) الديوان، مجموعة: جداريّة، ص ٧١٨.

(٢) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (بحر)، ج ٤، ص ٤١.

بالنسبة لهم " ذلك المجهول المخيف، وظلّ البحرُ بالتالي على هامشِ الشّعْرِ العربيِّ " (١).

أمّا القرآن الكريم فقد وثّق الصّلة بين العرب و البحر، إذ وردت لفظة البحر في القرآن الكريم بصيغها الثلاث : الإفراد والتثنية والجمع، فمثال الإفراد قوله تعالى: " فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنَهُمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ سَرَبًا " (٢)، والتثنية في قوله تعالى: " إِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا " (٣)، ومثال الجمع قوله تعالى: " وَإِذَا الْبِحَارُ فُجِّرَتْ " (٤)، وقد وردت كذلك بصيغة جمع القلّة (أبحر) في قوله تعالى: " وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِنْ بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ " (٥).

أمّا مرادفات البحر ومنها كلمة (اليَمِّ) فقد وردت سبع مرّات، و كلّها تدور حول خبر سيّدنا موسى _ عليه السّلام _ مع آل فرعون و بني إسرائيل، ومثال ذلك قوله تعالى: " فَإِذَا خِفتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي " (٦)، فقد جاءت لفظة (اليَمِّ) في الخطاب القرآني للتهدئة من روع أمّ موسى، والإسرار لها بحفظ ولدها من فرعون في العام الذي كان يُقتل فيه الولدان، والدلالة التي حملتها لفظة اليَمِّ هنا هي تحقيق وعد الله في الحياة والنّجاة لموسى وهو صغير، ثمّ ليكون البحر كذلك هو وسيلة النّجاة من الموت لسيّدنا موسى عندما استعمل عصاه التي وهبه الله إيّاها ليفلق البحر ويهرب من فرعون، ولسيّدنا يونس الخارج من بطن الحوت، وكلّ هذه المشاهد تجسّد الرّحلة من الموت إلى الحياة الجديدة.

وقد سخر الله البحر للبشريّة تحقيقًا لمتطلّبات حياتها، فهو سرّ الوجود والحياة ولولاه لما أعشبت الأرض، فالنّاس يأكلون من خيره، ومنه يستخرجون صيدهم الذي أحلّ لهم، ومن خلاله يجلبون متاعهم، وفيه يسيرون سفنهم ومواخرهم

(١) النابلسي، مجنون التراب، ص ٢٦٩.

(٢) سورة الكهف، الآية: ٦١.

(٣) سورة الكهف، الآية: ٦٠.

(٤) سورة الانفطار، الآية: ٣.

(٥) سورة لقمان، الآية: ٢٧.

(٦) سورة القصص، الآية: ٧.

ليجلبوا البضائع والمستلزمات من أماكن بعيدة، والأعظم من ذلك أن البحر قد كان وسيلة استمرار الحياة في قصة سيدنا نوح عليه السلام. بعد أن أمره الله بصنع السفينة، ثم أمره تعالى بحمل الأزواج التي تتناسل منها الذريّات بعد الطوفان الذي هلك فيه كلّ من على سطح الأرض، قال تعالى: " حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا: احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ " (١).

أمّا في الشعر العربيّ المعاصر فقد أصبح البحر موضع اهتمامٍ لدى الشعراء، واتخذ أبعاداً متعدّدة باعتباره مظهرًا من مظاهر جمال الطبيعة، ومنطلقاً إنسانياً في السّفر والرحلات والتجارة والحروب، وقد أضفى عليه الشعراء المعاصرون صفاتٍ كثيرة: كالقوّة والبعد والانتقال والغدر والضياح والغربة والبحث عن المصير، وما إلى ذلك.

ورغم ما للبحر من محمولاتٍ رمزيّة تتعثر الإحاطة بها، ودلالاتٍ مائيّة وتلونٍ وتغيّرٍ في معجم شعراء الحداثة، إلّا أنّ درويشاً قد استقوى على المصاحبات الرمزيّة له بربطها بالوجود الإنسانيّ، كما أنه قد أضاف " معاني شعريّة جديدة للبحر، لم يسبق لغيره من شعراء العالم أن أضافوها " (٢)، بالإضافة إلى دلالاتٍ أخرى ألبسها زياً شاعرياً ورمزيّاً صعب على الكثير من الدارسين معها تحديدها، وفك رموزها في خطوةٍ منه لتجاوز واقع الدلالات الذي فرضه بعض الشعراء من قبله وإثرائها بما هو جديد، حتّى أنه قد أضفى على البحر صفة الإنسان، وارتقى به إلى مصافّ الأنسنة، فعانقه وتماهى معه كما لو كان ذاتاً تزفر بالحياة وبالموت معاً، وأسبل عليه " رؤية شعريّة ذات بعدٍ سياسي واضح " (٣) انطلق منها في وعيه الفنّي.

يقول في قصيدة (رباعيات):

مِنْ ثُقُوبِ السَّجْنِ لَأَقْبِتُ عِيُونَ الْبُرْتُقَالِ
وَعِنَاقِ الْبَحْرِ وَالْأُفُقِ الرَّحِيبِ

(١) سورة هود، الآية: ٤٠.

(٢) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٢٨٩.

(٣) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٢٧٤.

فَإِذَا اشْتَدَّ سَوَادُ الْحُزْنِ فِي إِحْدَى اللَّيَالِي
أَنْعَزَى بِجَمَالِ اللَّيْلِ فِي شَعْرِ حَبِيبِي!! (١)

كما أنّ درويشاً قد اتخذ من متعلقات البحر المنحى الرمزي ذاته أيضاً، فماؤه رمزٌ للحياة وأساسٌ لوجودها، فإذا اختلط بالملوحة ازداد قوّةً للحفاظ على طهارته من الفساد، كما أنّ ملح البحر يدلُّ على العدوِّ الدّخيل على وطنه وشعبه، وزرقته تشيرُ إلى حدّة ثورة الغضب من المحتلّ، وامتداده وسعته رمزٌ لامتدادِ الشّتاتِ واللّجوءِ الفلسطينيّ، ودواره وصخبه يشيران إلى اشتداد وطأة الظّلم والاستبداد، أو بالمقابل الضّدّيّ الثّورة الفلسطينيّة المتأجّجة، وقاع البحر الذي لا يسمح للأموات البقاء فيه فتقذفهم أمواج الحياة خارجه كفلسطين التي لا تحتضن الجبناء ممّن لا يدافعون عنها، وكلاب البحر رمزٌ لمن تاجروا بمكتسبات الانتفاضة من الجواسيس والمخبرين والعملاء، ومع تطوّر الانزياح الدّلاليّ للفظّة البحر عند درويش تصلُ المرحلةُ به إلى أن يعتبرَ البحرَ معادلاً لفظياً لشعب فلسطين في قوله:

وَالْبَحْرُ دَهْشَتُنَا، هَشَأْتُنَا
وَعُزْبَتُنَا وَعُيْبَتُنَا
وَالْبَحْرُ أَرْضُ نِدَائِنَا الْمُسْتَأْصَلَةَ
وَمَنْ لَا بَرَ لَهُ
لَا بَحْرَ لَهُ.. (٢)

وقد توجّ درويش للبحر تمثالاً رمزيّاً دالّاً على الحياة، حينما لجأ مع عائلته عام ١٩٤٨م إلى بيروت مطرودين من قرية البروة، فلم يجدوا سبيلاً للهروب الآمن إلّا عبر البحر الذي كان سبباً في الإبقاء على حياتهم، فظلّ يردّد قوله: "يا بحر، يا بحر.. خذني إلى هناك" (٣)، ثمّ ليكون البحر (دالّ الحياة) ذاته منقذه من الموت

(١) الديوان، مجموعة: أوراق الرّيتون، ص ٣٣.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٧.

(٣) درويش، محمود، في حضرة الغياب (pdf)، ص ٣٦.

المطارد له ولكثير من المهجرين حاضناً للبوارج البحرية الراسية قبالة شرفة شقته في بيروت استعداداً لمواجهة الموت.

وبتغلغل المتن الشعري لدرويش تتكشف لنا هيمنة لغة الموت الانفجارية وطغيان حضوره، حتى نجد أن " فضاء الموت هو كون في الشعر أقامته لغة تشكلت أصلاً من رؤى مؤطرة بأنساق فكرية" (1)، وقد شكّل البحر متفكساً أساسياً لتحدي الموت حيناً، ومهادنته حيناً آخر، واعتباره الأمل الوحيد لحياة الوطن.

فعند الولوج في نصّ (مديح الظلّ العالي) يطالعنا البحر الذي كان وحدةً بنيت القصيدة بأكملها عليه، وكان عنواناً لهذه المرحلة، وقد وردت لفظة البحر (٦٣) مرّة، وهو يمثل حالة الضياع والتشرد، ذلك البحر المتحوّل من الزرقة إلى القتامة والسواد، وقد أوصل درويش البحر حدّ الوطن والملاذ والمهرب والمستقرّ والحياة على الأرض؛ وليتحوّل في مراحل أخرى إلى تيارات جارفة من الموت، فقد استحضّر درويش بحراً في بيروت ما انفكّ يطلق الرصاص على الناس، وفي هذا الأمر تحطّ للدلالة التقليدية لتكون قصيدة " مديح الظلّ العالي، معبرة عن تطوّر كبير في دلالة البحر" (2).

يقول:

يُطَلِّقُ الْبَحْرُ الرَّصَاصَ عَلَى التَّوَاغِي . يَفْتَحُ الْعُصْفُورُ أُغْنِيَةً
مُبَكَّرَةً . يُطَيِّرُ جَارِنَا رَفَّ الْحَمَامِ إِلَى الدُّخَانِ . يَمُوتُ مَنْ لَا
يَسْتَطِيعُ الرُّكُضَ فِي الطَّرْقَاتِ (3)

لقد أحاط الموت بكلّ مكانٍ وفرض سطوته على كلّ شيء، فعندما تضيق الأحلام والآمال يخرج المرء من الحياة بيدٍ بيضاء، وبينهار ما ينهار، وهذا الذي

(١) مشوح، وليد (١٩٩٩)، الموت في الشعر العربي المعاصر، مطبوعات اتحاد الكتاب

العرب، سوريا، ص ٣٣.

(٢) بلقريز، عبد الإله وآخرون (٢٠٠٩م)، هكذا تكلم محمود درويش، منشورات بيت الشعر

الفلسطيني، شوقي بزيع، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط ١، ص ١١٧.

(٣) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٦٢.

قصده درويش في الحالة التي وشح فيها جماليات الحياة باللون الأبيض (لون كفن الموت)، ليموت كل جميل، ويموت البحر بعدما كان عنواناً للحياة.

يقول:

دَعْ كُلَّ مَا يَنْهَارُ مُنْهَارًا
وَلَا تَقْرَأْ عَلَيْهِمْ أَيَّ شَيْءٍ مِنْ كِتَابِكَ!
وَالْبَحْرُ أَبْيَضُ
وَالسَّمَاءُ
قَصِيدَتِي بَيضاءُ
وَالْتَّمَسَا حُ أَبْيَضُ
وَالهُوَاءُ
وَفَكَّرَتِي بَيضاءُ
كَلْبُ الْبَحْرِ أَبْيَضُ^(١)

الملاحظ أن درويشاً قد استخدم اللون الأبيض الذي اتفق في السياق الدلالي العام على أنه رمز لـ "نقاء السريرة والهدوء والأمل وحب الخير والحياة وعدم التقيّد والتكلف"^(٢)، لكن رغم ما يحمله اللون الأبيض من معانٍ ودلالاتٍ رمزيّةٍ إيجابيةٍ إلا أنه قد ينحرف في أفق الاستخدام السيميائي إلى دلالاتٍ مناقضةٍ ضديّةٍ للدلالات السابقة، كالحزن والسأم والدنس والقتل والدمار والموت إذا اتصل بالعدو.

أمّا باجتماع البحر الموشح بزرقه السماء باللون الأبيض الذي يستحضر نقيضه الأسود ويحيل عليه فإنّ الدلالة تتطوي على غرق البحر بالموت القادم مع الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، وبتّ الآلة العسكرية لتقصّف شعباً أعزل، فبحر بيروت الذي احتضن الفلسطينيّ عندما سافر فيه فكان له مهذاً وحياةً، هو ذاته البحر الذي حُمِلَ عليه الفلسطينيّ نعشاً في حملة حصار بيروت، والمذبحة التي نفّذت في مخيمي صبرا وشاتيلا للاجئين الفلسطينيين في 16 أيلول 1982 م.

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٩.

(٢) عبو، فرج (١٩٨٢م)، علم عناصر اللون، ميلانو، دار دكفن، ص ١٣٧.

يقول:

كُلُّ شَيْءٍ أَبْيَضٌ:

بَيْضَاءُ لَيْلَتُنَا

وَحُطُوتُنَا

وَهَذَا الْكُونُ أَبْيَضُ

أَصْدِقَائِي

وَالْمَلَاتِكَةُ الصَّغَارُ

وَصُورَةُ الْأَعْدَاءِ

أَبْيَضُ، كُلُّ شَيْءٍ صُورَةٌ بَيْضَاءُ . هَذَا الْبَحْرُ، مِلْءُ الْبَحْرِ،

أَبْيَضُ (١)

ولعلَّ التجربة المعاصرة لواقعة الموت العشوائية على شعب درويشٍ قد انعكست على تجربته الشعريّة، ممّا جعله يلوذ بتيماتٍ رمزيّةٍ تستقي دلالتها من حقل الحياة والموت، ومنها البحر في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط) من مجموعة (حصار لمدائح البحر) الصادرة عام ١٩٨٤م، وهذه المجموعة _كما نعلم_ قدّمها انعكاساً لمعاناة نفسية خاصة به بعد الاجتياح الإسرائيليّ لبيروت عام ١٩٨٢م، وطرده من بيروت التي كانت بمثابة جزيرة فلسطينية اعتقد الفلسطينيون أنّها تقرّبهم من فلسطين، وقد رصدت للفظه البحر ٣٠ موضعاً في هذه القصيدة.

ولأنّ العنوان أوّل مفتاحٍ إجرائيّ تُفْتَحُ به مغاليق النّصّ سيميائيّاً، بالإضافة إلى أنّه يعلن عن " مقصدية ونوايا المبدع ومراميه الأيديولوجية " (٢) سنقف عليه في القصيدة المشار إليها قبل ملازمة السياق الشعريّ، وما يهّمنا في تركيبه العنوان باعتباره عنصراً علاماتيّاً يختزن كثيراً من غيبات النّصّ هو البحر الذي اختاره درويش ليكون علامةً على تميّز المدينة القديمة قدم التاريخ (فلسطين)، فلم نجدّه يكتفي بصفة القدم والجمال، بل أضاف صفةً جغرافيةً وهي محاذاة البحر.

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٩.

(٢) حمداوي، جميل، السيميوطيقا والعنونة، ص ١٠٧.

واختيار البحر دون غيره من السمات والعلامات يخدم النظرة التأملية ويشير إلى القوة والعراقة إذا كان يحيط بمكان ما؛ لأنه حينها يشكّل مقوماً من مقومات الحياة، وبالتالي تحدّق به كثيرٌ من العيون الطامعة، فالبحر هنا علاوةً على معناه الحقيقيّ فإنّه يحمل معاني رمزيّة إيحائيّة تتوضّح في متن القصيدة.

لقد خرج درويش عن المألوف واشتقّ للبحر دلالاتٍ عارضةً تتحوّل من مقطعٍ إلى آخر، فهو حين يخاطب البحر الذي سمّاه بحر البدايات إنّما يحمّل البحر دلالة الحياة التي هي البداية، ثمّ يتساءل عن عودته بدليل غيابه أو موته، وهنا نشهد التحوّل في الدلالة، إذ البحر ذاته الذي تتفاعل على سطحه الحياة بعد أن كان ممراً للسفن العملاقة، يعود محاصراً لا يقوى على العودة كما كان، ومن هنا " فالبحر بمثابة حياةٍ أخرى يسعى إليها الشاعر " (١).

ثمّ إنّ اقتران ذكر البحر بإسبانيا (الأندلس) يحمل ذكرى مؤلمةً للسقوط والموت والانتهاه، وتستمرّ دلالة البحر المستثارة نحو الموت بألفاظٍ استعطافية لإنقاذه بعد أن دقّت ساعة البحر.

يقول:

يَا بَحْرَ الْبِدَايَاتِ، إِلَيَّ أَيْنَ تَعُودُ
أَيُّهَا الْبَحْرُ الْمُحَاصَرُ
بَيْنَ إِسْبَانِيَا وَصُورَ
هَاهِي الْأَرْضُ تَدُورُ
فَلَمَّادًا لَا تَعُودُ الْآنَ مِنْ حَيْثُ أُتَيْتُ؟
أه، مَنْ يُنْقِذُ هَذَا الْبَحْرَ
دَقَّتْ سَاعَةُ الْبَحْرِ (٢)

فبعد أن كان البحر بوابةً يعبر منها الفلسطينيون نحو الحياة تحوّل إلى بوابةٍ تفضي إلى الموت، وتكرار لفظة البحر في ثنايا القصيدة يحيل البحر على عدّة دلالاتٍ، فـ(البحر المحاصر) هو الشعب الفلسطينيّ، و(ساعة البحر) هي ساعة

(١) شادو، محمد، دلالة الموت في الشعر العربيّ المعاصر، ص ١٠٥.

(٢) الديوان، مجموعة: حصار لمدائح البحر، ص ٤١٤.

الرَّحِيلِ أَوْ الْمَوْتِ، وَمَجَى الْبَحْرِ فِي صَيْغَةِ نِدَاءٍ يعمِّق دلالة الاقتراب منه كبحرٍ للحياة والنَّجاة والتَّعَايشِ، ثُمَّ تَحْوَلُ الدَّلَالَةُ إِلَى التَّشَرُّدِ وَالْمَوْتِ وَالضَّعْفِ الْمَتَمَثِّلِ فِي تَرَخِي الْبَحْرِ الَّذِي صَارَ عِلَامَةً عَلَى الْمَوْتِ.

يقول:

وَسَلَامًا أَيُّهَا الْبَحْرُ الْقَدِيمُ
أَيُّهَا الْبَحْرُ الَّذِي أَنْقَذْتَنَا مِنْ وَحْشَةِ الْغَابَاتِ
يَا بَحْرَ الْبُدَايَاتِ (١)

فالبحر هو الانطلاقة نحو الهروب من معاول الموت والحصار والقتل والتدمير، وهو القوة التي لا تغلب، ونقطة البداية الأولى في مشوار الحياة.

إلى أن يقول:

وَسَلَامًا أَيُّهَا الْبَحْرُ الْمَرِيضُ
أَيُّهَا الْبَحْرُ الَّذِي أَبْحَرَ مِنْ صُورٍ إِلَى إِسْبَانِيَا
فَوْقَ السُّفُنِ
أَيُّهَا الْبَحْرُ الَّذِي يَسْقُطُ مِنَّا كَالْمُدُنِ!
أَلْفُ شُبَاكِ عَلَى تَابُوتِكَ الْكُحْلِيِّ مَفْتُوحٌ (٢)

فالبحر مربعٌ وهو مقبرة للضعفاء، ودرجٌ للضَّيَّاعِ فِي شَوَاطِئِهِ الْبَعِيدَةِ، وَهُوَ الَّذِي مَرَّتْ مِنْ فَوْقِهِ جِيُوشُ الظَّلَامِ الَّتِي جَلَبَتْ مَعَهَا الْمَوْتَ، فَكَانَ بِذَلِكَ سَبَبًا فِي سَقُوطِ مَدِينٍ وَمَمَالِكٍ.

وقد يموت البحر رمز الحياة والانتساع والعظمة والقوة عندما يختلط ماؤه بدماء الشهداء، ولا يبصر فيه الرائي إلا الجماجم، فكأنه قد غدا مقبرةً لتلك الجماجم، وكما يموت الإنسان يموت البحر الذي يتدفق ويزمجر حياة وحركة وارتداداً، ثم لا يلبث أن يثيره مثيرٌ.

يقول:

بَحْنُنَا عَنْ أَسَاطِيرِ الْحَضَارَاتِ

(١) الديوان، مجموعة: حصار لمدائح البحر، ص ٤١٤.

(٢) الديوان، مجموعة: حصار لمدائح البحر، ص ٤١٤.

فَلَمْ نُبْصِرْ سِوَى جُمُوعَةِ الْإِنْسَانِ قُرْبَ الْبَحْرِ...
يَا غِبَطَتْنَا الْأَوْلَى وَيَا دَهْشَتَنَا _

هَلْ يَمُوتُ الْبَحْرُ كَالْإِنْسَانِ فِي الْإِنْسَانِ
أَمْ فِي الْبَحْرِ؟
لَا شَيْءَ يُبَيِّرُ الْبَحْرَ فِي هَذَا الْمَكَانِ (١)

وتستمرّ الحربيّة في تقلّب دلالة البحر الذي حمل في أحشائه بذور الحياة والبقاء، وكان له شأنٌ عظيمٌ في مراحل الاستقرار على الأرض، والعبور إلى برّ الأمان من خلاله، وسنرى في المقطع التالي من قصيدة (يكتب الزاوي: يموت) أنّ البحر قد بلغ أعلى دلالات الحياة والبعث والنماء بارتباطه بعناصر أخرى حملت الدلالة نفسها ضمن علاقة تركيبية تكاملية.

يقول:

لَيْسَ لِي وَجْهٌ عَلَى هَذَا الزُّجَاجِ
الشَّظَايَا جَسَدِي
وَحَرِيْفِي نَائِمٌ فِي الْبَحْرِ
وَالْبَحْرُ زَوَاجٌ (٢)

إنّ لفظة الخريف تحمل دلالة الانتهاء والموت، وهو ما تحقّق في الاستعارة المكنية (خريفي نائم)، إذ ارتباط الخريف بالنوم يدلّ على الخمول، غير أنّ النوم (الخمول) الذي يكون في المساء سينلوه صباحٌ جديد واستيقاظٌ وصحوة، وفي هذه المعاني جميعها إحالاتٌ على أبعادٍ أسطوريةٍ للبعث والخصب، ويزكّي ذلك التحليل دلالة البحر من خلال التشبيه البليغ (البحر زواج)، حيث دلّ بصريح العبارة على استمرار دورة الحياة.

وقبل أن نغادر مجموعة (هي أغنية.. هي أغنية) سنقف على قصيدة (نزل على البحر)، وقد حمل البحر الذي افتتح به القصيدة دلالة الإقامة والمكوث والاستقرار، ثمّ تتحوّل الدلالة في المقطع الأخير من القصيدة إلى دلالة الشتات

(١) الديوان، مجموعة: حصار لمدائح البحر، ص ٤١٤.

(٢) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٧٣.

بعد تغريب الفلسطينيين من بلدٍ إلى بلدٍ، ثم ليموت البحر في نفوس الفلسطينيين بعدما كان حيًّا من سنين.

يقول:

طَأَلْتُ زِيَارَتُنَا الْقَصِيرَةَ

وَالْبَحْرُ فِينَا مَاتَ مِنْ سَنَيْنٍ.. مَاتَ الْبَحْرُ فِينَا^(١)

وبالانتقال إلى قصيدة (حجر كنعانيّ في البحر الميت) نجد أنّ لفظة البحر قد وردت تسع عشرة مرّة، وتقوم القصيدة على فكرة إثبات وجود الفلسطينيّ، وتأصيله على أرض كنعان (فلسطين) منذ فجر الإنسانيّة، وقبل مجيئ العبرانيين إليها بعد خروجهم من مصر، ووصولهم أرض فلسطين، أي بعد قرنين من وجود الكنعانيين على هذه الأرض، ويجسد البحر الميت كذلك شاهداً تاريخياً على أحقيّة فلسطين لأصحابها، وقد دحض درويش في هذه القصيدة مزاعم إسرائيل التي اتكأت عليها في أنّ فلسطين هي أرض الميعاد كما وردت في نصوص التّوراة^(٢).

وبالانعطاف بالبحر الميت نحو دلالة مبطنّة تتبلج من عنوان القصيدة من خلال لفظة الحجر الموصوفة بالكنعانيّ نلمح اتّخاذ البحر مفهوم الموت، غير أنّ الحجر الساقط فيه يأخذه إلى منحى ضديّ ينبئ عن سلب الحياة من جبروت الموت؛ لذا " فإنّ البحر الميت إشارة رامية إلى الواقع العربيّ المعاصر، القريب من الانهيار والموت، الذي تُقذَفُ على سطحه حجارة الانتفاضة لإعادة الحياة إليه"^(٣).

يقول:

أَتَيْتَ... ثُمَّ قَتَلْتَ.. ثُمَّ وَرِثْتَ، كَيْ

يَزْدَادُ هَذَا الْبَحْرُ مِلْحًا؟

(١) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٥٠.

(٢) انظر: حمّو، رابعة (٢٠١٢م)، " الهويّة والغيريّة في ديوان أحد عشر كوكباً"، أطروحة

دكتوراه، جامعة السوربون، باريس، ف٣.

(٣) الرّعبي، أحمد، الشّاعر الغاضب محمود درويش، ص ٤٩.

وَأَنَا أَنَا أَخْضَرُ عَامًا بَعْدَ عَامٍ فَوْقَ جِدْعِ السَّنْدِيَانِ
هَذَا أَنَا، وَأَنَا أَنَا، هُنَا مَكَانِي فِي مَكَانِي (١)

عبر المقطع عن حالة الصمود والثبات أمام أمواج القتل العارمة، ومحاولات الاجتثاث من الأرض التي يمارسها اليهود كل يوم على الفلسطينيين، لكنهم ظلوا صامدين يزدادون كل يوم إصراراً على الحياة وتحدياً للموت بكل بسالة وضراوة، وقد جاء البحر خدمةً لهذا الغرض، وتحقيقاً لدلالة الحياة، كما أن لفظة الملح قد ساعدت في توجيه الدلالة هذا الاتجاه.

لفظة البحر من أكثر "الدوال الأثرية في معجم درويش" (٢)، وهو من الألفاظ التي تحولت دلالتها عن المعنى المعجمي إلى معانٍ مجازيةٍ ورمزيةٍ في شعره، وقد جاءت من خلال تكرارها مكثفةً الدلالة مما زاد في غنى الصور الشعرية التي انبثقت عنها، إذ وردت "صورة البحر في شعر درويش متكررة، وموقعةً بإيقاعاتٍ مختلفةٍ منها الرحيل والعودة، ومنها الغضب والثورة" (٣)؛ بفضل ما للبحر من أهمية جغرافية وطبيعية بالنسبة للفلسطينيين الذين نفروا هاربين من العدو الذي باغتهم بعدوانه، فكان البحر من أكثر السبل منجاةً لهم من الموت، وكذلك بفضل ما وفر لهم البحر من أطعمةٍ ومأكلاً بحريةً أعانتهم على استمرار حياتهم في الوقت الذي ضاقت عليهم ظروف الحياة، وسدّت في وجوههم الأبواب.

وقد عبر درويش من خلال رؤياه الأسطورية عن رمزية البحر "اللامتناهي المقترن في الخيال الشعري بالمغامرة وأساطير الرحيل القديمة، وقصص الضياع والغرق" (٤)، كما اعتبره المحور في دورة الحياة على الأرض، وحكاية الولادة بعد

(١) الديوان، مجموعة: أحد عشر كوكباً، ص ٥٧١.

(٢) عبد المطلب، محمد (١٩٩٧م)، تطور التجربة الشعرية عند محمود درويش، زيتونة

المنفى: دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس

عشر، ص ١٠٣.

(٣) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ص ١٨٠.

(٤) مجناح، جمال (٢٠٠٧)، "دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد ١٩٧٠م

"، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، ص ٢٥٠.

الموت، فمن مياهه تسافر خيوط الشمس؛ لتلتقي مع الغيوم المعلقة بين السماء والأرض، ولتعود مياه البحر بالهطول إحياءً للأرض بعد مواتها.

كُلُّ نَهْرٍ سَيَشْرِبُهُ الْبَحْرُ

وَالْبَحْرُ لَيْسَ بِمَلَانٍ،

لَا شَيْءَ يَبْقَى عَلَى حَالِهِ

كُلُّ حَيٍّ يَسِيرُ إِلَى الْمَوْتِ

وَالْمَوْتُ لَيْسَ بِمَلَانٍ (١)

فبتجريد المقطع من شعريته وبتفريغ الصورة نثراً نلاحظ أن البحر يساوي الموت، فالبحر الذي يشرب كل الأنهار وليس بملان، يوازيه الموت الذي يأخذ كل الأحياء وليس بملان، وهذه الصورة الفلسفية التأملية تبعاً لتجربة درويش مع المرض وتحديه للموت تدل على حسن اختيار البحر كمجابه للموت، كما أن ارتباط البحر بالموت وتعلقه به توحى بالقوة والعظمة والاقتدار.

وبالسير قُدماً داخل جدارية التي نقلنا من خلالها إلى تهويم شعري صوفي؛ ليجعلنا نمثل أمام معادلة الحياة والموت، تتحقق الفروقات في دلالة البحر على الموت الذي تحداه درويش، وحاول التغلب عليه، فلم يجد له وسيلة إلى ذلك إلا بالبحر الذي ركبه هارياً من الموت المطارد له، ثم لنجدّه يتحصن بباب البحر: (وَأَنْتَظِرْنِي عِنْدَ بَابِ الْبَحْرِ) استعداداً لهزيمة الموت، والهروب منه بالتشبث بالحياة، والحرص على إطالة العمر فيها، وحتى يتحقق مرادُه نجده يختار البحر؛ ليكون حاضراً معه في لعبة التحدي مع الموت، والفوز بالحياة.

يقول:

هَذَا الْبَحْرُ لِي

هَذَا الْهَوَاءُ الرُّطْبُ لِي

هَذَا الرَّصِيفُ وَمَا عَلَيْهِ

مِنْ خُطَايَ وَسَأْتِلِي الْمُنَوِيَّ... لِي (٢)

(١) الديوان، مجموعة: جدارية، ص ٧٤٠.

(٢) الديوان، مجموعة: جدارية، ص ٧٤٥.

وتجدر الإشارة إلى أنّ لفظة البحر في جدارية قد تكررت ثماني عشرة مرّة، وقد جاءت كلّها معرّفة لتدلّ على تعلق الشاعر به، وكثرة ترحال المهجرين الفلسطينيين فيه هرباً من الموت، وبحثاً عن الحياة الأكثر راحةً وطمأنينةً، فهو " يشكّل من الثقافات والأساطير القديمة علاماتٍ مميزةً، فمن هذا البحر كان ضياعُ أوليس، ومنه جاءت الشعوب التي استوطنت فلسطين الأولى، ومن هذا البحر تتابعت الهجرات الاستيطانية اليهودية " (١).

وأخيراً فإنّ الإسهاب المكثّف في ذكر الموت ما هو إلاّ إحياءٌ مبطنٌ بالإصرار على البقاء والاستمرارية في الحياة، ففي غمرة الشعور بالنهاية تتبلج شمس الحياة الرافضة لوجود المحتلّ الذي يدرك أنّ الفلسطينيّ صاحب الأرض سيقف في وجهه مدافعاً ومقاوماً يقدّم حياته فداءً لوطنه، والاحتلال بدوره سيعلن الموت ويسعى لسلب الحياة ممّن جاء ليقوم دولته على أرضهم، لذا " فالبحر الذي هو في العادة رمز السّلام صار الآن رمز الموت " (٢).

٥.١ الرّيح

لقد شاعت لفظة الرّيح بوصفها دالّاً رمزيّاً في الأدبين: الشعريّ والنثريّ بشكلٍ لافتٍ للنظر، وقد اتّفق في المفهوم الجمعيّ على أنّ الرّيح رمزٌ للخراب والشتات والدمار والموت، فقد اعتقدت الأمم السابقة والشعوب القديمة بوجود آلهة " حين كانت تغضبُ على قومٍ ما تسلّطُ عليهم أدواتها التدميرية الفتاكة وهي الرّيح " (٣).

ومع نزول القرآن الكريم آية الإعجاز البياني الأولى جاءت بعض الآيات الكريمة مؤكّدة على الدلالة السابقة ذاتها، إذ وردت الرّيح في سياق آيات دالّة

(١) ببيزون، حيدر توفيق (١٩٩١م)، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب

العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ص٦٧.

(٢) محجز، خضر عطية (٢٠٠٩م)، " محمود درويش في خطبة الهنديّ الأحمر "، مجلة

الجامعة الإسلامية، مج١٧، ٢٤، ص١٠٤.

(٣) راكو، بيير (١٩٨٣م)، انتصارات التحليل النفسي، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق، وزارة

الثقافة، ص٣٣٤.

على الدمار والموت والجذب والتخريب، وذلك حين ترد بصيغة المفرد أي (الرياح)، كقوله تعالى: " فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُسْتَقْبِلَ أُوْدِيَّتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُّمْطِرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ * تَدْمَرُ كُلَّ شَيْءٍ بِأَمْرِ رَبِّهَا فَأَصْبَحُوا لَا يُرَى إِلَّا مَسَاكِينُهُمْ كَذَلِكَ نَجْزِي الْقَوْمَ الْمُجْرِمِينَ " (١).

أما إذا وردت بصيغة الجمع (رياح) فالدلالة مغايرة للمعنى الأول، إذ تدل على الحياة والتجدد والخصب والخير والرحمة بما لها من فوائد كنقل السحاب إلى الأرض الموت الجرداء وإحيائها، وتلقيح النباتات، وتوفير الطاقة، وتحريك السفن في البحار إحياءً للبشرية، كقوله تعالى: " وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ يُرْسِلَ الرِّيَّاحَ مُبَشِّرَاتٍ وَلِيُذِيقَكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَلِتَجْرِيَ الْفُلُكُ بِأَمْرِهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلِعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ " (٢).

أما في النصوص الشعرية الحدائرية فلم تختلف الدلالة الرمزية كثيراً عما شاع من دلالة متوافق عليها في اللاشعور الجمعي، غير أن بعض الشعراء قد اتخذ من الرياح منحى رمزياً للدلالة على توجهات فكرية أو فلسفية، فمنهم من اعتبر الرياح رمزاً للقمع والاستبداد وسلب الحرية في محمولات أفكارهم السياسية، ومنهم من اعتبرها سلاحاً مسلطاً على من يرتكبون الخطايا وفقاً لتوجهاتهم الدينية، وآخرون اعتبروها رمزاً للثورة على الأنظمة الديكتاتورية الظالمة وفقاً للمنطقات الإنسانية، ومن هنا فقد خرج رمز الرياح عند شعراء العصر الحديث إلى دلالات فكرية فلسفية تحمل معنى التغيير، فالرياح وسيلة سريعة لنقل الأفكار الثورية " في وقت كادت الوسائل فيه أن تُفقد " (٣)، وكما أن الرياح رمز للتغيير فهي رمز للقوة الطبيعية الخارقة التي لا تُقاوم، ولا يستطيع أحد التصدي لها، فلا حكم للبشر على سلطانها وأفعالها عندما تهب.

وأيّاً كانت الدلالة التي يحملها رمز الرياح فإن ثمة تشاكلاً ارتباطياً بين المدلولات المذكورة سالفاً نستطيع أن نقرب المسافة بين متباعداتها؛ لتصب في علاقة تضادية سبق وأشرنا لها، فعندما أدرجنا الرياح كرمز محوري لم ندرك أهميتها

(١) سورة الأحقاف، الآيتان: ٢٤-٢٥.

(٢) سورة الروم، الآية: ٤٦.

(٣) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٥٣٧.

أنّ" يرمزَ درويش للريّح بالحياة والموت كوجهٍ آخرَ من أوجه التّضادّ، وكسطر من أسطر جدليّة الرّيح "(١)؛ لذا كان من اللازم علينا رصدُ هذا الرّمز، والتّعريجُ عليه، والتّلوّيحُ به في بحثنا هذا.

فعند استعراضِ عددٍ من القصائد التي استخدمَ درويش فيها الرّيح بدلالةٍ رمزيّةٍ نجد أنّه قد اتّخذَ موقفاً شبه نهائيّ في دلالة الرّيح على الموتِ مرّاتٍ، وفي دلالتها على الحياة مرّاتٍ أخرى، ففي جملة النّصوص الشعريّة التي درسناها تحت هذا العنوانِ كانَ يقدّمُ رمزاً تطهيريّاً يستأنفُ به الحديثَ عن معادلةِ الوجودِ الفلسطينيّ التي لا يتحقّق طرفاها إلّا بتعادلِ الحياةِ والموتِ.

وقد تعاملَ درويشُ مع الرّيحِ كملفوظٍ متداولٍ ، لم تندثر دلالته العامّة من الواقع الأدبيّ، وعند محاولةٍ وضعِ مقاربةٍ سيميائيّةٍ لهذا الملفوظ للإمساك ببعض دلالاته لا بدّ من تمثّلِ حالاتِ هبوبِ الرّيح التي تحملُ حقيقةَ الحياةِ والموتِ، ومن هذا المنطلق " يستفيد درويش من الرّيح في ممارسة التّضاد "(٢)، فهي تقصيفُ غيرِ مباليةٍ بما ينجُم عنها من هلاكٍ وخرابٍ ودمارٍ وموتٍ، وهي تهبُّ ولها صفيّرٌ يتوهّ مع صوتِ البكاء والتفجّعِ والعيولِ والتّأسيّ على جبروتها وقسوتها. يقول:

– الرّيحُ في شَفَتَيْكَ تَهْدِمُ مَا بَنَيْتُ مِنَ الْأَعَانِي! (٣).

– قَالَ لِلرّيحِ فِي ضَجَرٍ: / دَمَّرِينِي مَا دُمْتَ أَنْتِ حَيَاتِي (٤).

– أَيُّ رِيحٍ لَمْ تُبَعَثْرِنِي عَلَى الطُّرُقَاتِ (٥).

– مَاذَا نَقُولُ الرّيحُ؟ / نَحْنُ الرّيحُ نَقْتَلِعُ المَرَكَبَ وَالْكَوَاكِبَ / وَالْخِيَامَ مَعَ العُرُوشِ الزَّائِفَةِ (٦).

(١) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٥٤٠.

(٢) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٥٤٠.

(٣) الديوان، مجموعة: أوراق الزّيتون، قصيدة: الحزن والغضب، ص ٢٩.

(٤) الديوان، مجموعة: عاشق من فلسطين، قصيدة: قال المغني، ص ٤٥.

(٥) الديوان، مجموعة: تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، ص ٢٨٧.

(٦) الديوان، مجموعة: تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، ص ٢٩٢.

_ تَمَرَّقْنِي/ رِيحُ الشَّمَالِ^(١).

_ عُوْدُوا إِلَيَّ الرِّيحِ الَّتِي اقْتَلَعْتَ جَنُوبَ الْأَرْضِ مِنْ أَضْلَاعِنَا^(٢).

_ فَاتْرَكُوا النَّايَ لِلرِّيحِ تَبْكِي/ عَلَيَّ شَعْبِ هَذَا الْمَكَانِ الْجَرِيحِ^(٣).

_ وَالرِّيحُ تَعْوِي وَتَعْوِي سُدَى^(٤).

فمن خلال إلقاء الضوء على المقاطع السابقة نلاحظ تعاضداً واضحاً في دلالة الريح على ما أشرنا له سابقاً، وتزداد الدلالة إشعاعاً بالألفاظ الفعلية المتممة لدلالة الريح على الخراب والدمار والموت، وهي: (تهديم، دمرتني، تبعثرتني، تقتلع، تمرقني، اقتلعت، تبكي، تعوي)، وهي كثيرة جداً لدرجة يصعب معها وضع تصنيف إحصائي شامل ودقيق داخل النصوص الموظفة فيها لفظة الريح. وفيما يتعلّق بالموت الذي سيره عليه وعلى شعبه العدو الصّهيوني، فقد استخدم درويش لفظة الريح في هذا الباب لتكون علامة على الموت من عدوّ هبّت ريح إجرامه في كلّ الاتجاهات، ولم تأخذ الرأفة والرحمة في قتل الأطفال والنساء والشيوخ، وإيقاع كلّ أنواع العقوبة على أبناء الشعب الفلسطيني، ومن هنا كان " تمجيد الموت من قبل درويش هو تمجيد للحياة ذاتها " ^(٥).

يقول:

أُرِيدُ أَنْ أَرْسُمَ شَكْلَكَ

أَيُّهَا الْمُحَاصِرُ بَيْنَ الرِّيحِ وَالْخَنْجَرِ

أُرِيدُ أَنْ أَرْسُمَ شَكْلَكَ

كَيْ أَجِدَ شَكْلِي فِيكَ

فَأَتَّهُمْ بِالتَّجْرِيدِ وَتَرْوِيرِ الوَثَائِقِ وَالصُّورِ الشَّمْسِيَّةِ

(١) الديوان، مجموعة: حصار لمدائح البحر، قصيدة: موسيقى عربية، ص ٣٨٥.

(٢) الديوان، مجموعة: حصار لمدائح البحر قصيدة: بيروت، ص ٤٤١.

(٣) الديوان، مجموعة: أحد عشر كوكباً، قصيدة: خطبة الهندي الأحمر، ص ٥٦٦.

(٤) الديوان، مجموعة: أحد عشر كوكباً، قصيدة: سنختار سوفوكليس، ص ٥٧٧.

(٥) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٤٠٥.

أَيُّهَا الْمُحَاصِرُ بَيْنَ الْخُنْجِرِ وَالرَّيْحِ^(١)

نلمح في المقطع أعلاه التحاماً وتفاعلاً بين الذات والوطن، وتعبيراً عن معاناة درويشٍ من التَّشَرُّدِ والغربة، وقد بلغ التَّفَاعُلُ درجة التَّمَاهِي والذَّوْبَانِ في قوله: (أُرِيدُ أَنْ أَرْسَمَ شَكْلَكَ/ كَيْ أَجِدَ شَكْلِي فِيكَ)، أما المؤشِّرُ الدَّلَالِيُّ لحالة التَّمَاهِي فدافعه الإصرار على التَّمَسُّكِ بالهويَّةِ التي اتُّهَمَ بتزويرها، وهو _كفلسطيني_ حمايةً لهذه الهويَّةِ محاصرٌ بين الرِّيحِ (دالِّ الموت)، والخنجر أذاته، وبهذا الخرق الانزياحي تتشكَّلُ صورة تحديِّ المحتلِّ بالموت فداءً للوطن والأرض.

وقد تَأَجَّجَ قلق الرِّيحِ على مدار مجموعات درويشِ الشَّعْرِيَّةِ، وفاضَ بدلالاتٍ متعدِّدةٍ شكَلَتْ ظاهرةً جديرةً بالتوقُّفِ حيالها، وقد استدعتُ ثنائِيَّةُ الدَّلالةِ الموظَّفةِ في مفردة الرِّيحِ وهي (الحياة والموت) الوقوف على تلك العلاقة المتلازمة بين الدَّلالتين، فقد اتَّسَمَ رمز الرِّيحِ كغيره من الرَّموزِ التي هي من عمل الطَّبيعةِ التي تبدو " من أكثر البنى تكراراً في شعر محمود درويش، إن لم تكن أكثرها على الإطلاق"^(٢). في كون قيمتها الجماليَّةِ والدَّلاليَّةِ متبدِّلةً وغير ثابتةٍ أو محدَّدةٍ، وهذه الحيويَّةِ في حركة الدَّلالةِ أعطت درويشاً كغيره من الشَّعراءِ حرِيَّةً في تحوير الدَّلالةِ حسبما يقتضي اتِّجاه السِّياقِ، مع الحفاظِ على جماليَّةِ الدَّلالةِ الرَّمزيَّةِ الموظَّفةِ، والبعدِ عن الاعتباطيَّةِ والفوضويَّةِ في ممارسة اللعبة اللُّغويَّةِ عند إنتاج الرَّموزِ.

يقول في قصيدة (قتلوك في الوادي):

الرِّيحُ وَأَقْفَةٌ عَلَى خُنْجَرٍ

وَدِمَاؤُنَا شَفَقُ

لَا تَحْرِقِي مِندِيكَ الْأَخْضَرَ

اللَّيْلُ يَحْتَرِقُ

طُوبَى لِمَنْ نَامَتْ عَلَى خَشَبِهِ

مِلءَ الرَّدَى.. حِيَّةً

(١) الديوان، مجموعة: أحبك أو لا أحبك، قصيدة: مزامير، ص ١٨١.

(٢) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ص ١٣٩.

طُوبَى لِسَيْفٍ يَجْعَلُ الرَّقَبَةَ
أَنْهَارَ حُرِّيَّةٍ! (١)

فلنلاحظ كيف أنسن درويش الريح؛ فجعلها واقفةً وقوفاً أعلى من قيمة توظيفها الدلالي الموجّه نحو الموت لارتباطها بقربنها (الخنجر)، فهي مستعدة لإعلان الموت، ماثلةً وبيدها الخنجر الذي يلبي نداء الموت المرسل من ربح الثورة، وهنا تتدفق الدماء كشفق الصبح، ويحترق ليل الظلم، لتفيض أنهار الحرية بالدماء، فالدلالة المشار إليها مغزولة بخيوط الموت (الزدي، لسيف، حرّية، دماؤنا، خنجر).

وفي المقابل نجد للريح ثراءً دلاليًا يظهره درويش، ويرسم من خلاله لوحةً متشظية للحياة، فالريح هي صانعة الخير، ومصاحبة الغيم، وجالبة الحب والنوى، والكاشفة عن آثارٍ وصخورٍ طمرتها الرمال، وكلُّ هذه المداليل تصبُّ في قطعٍ متوحّدٍ يشير إلى الحياة، فقد اتخذ درويش من الريح طائرًا حلّق به في السماء، معتبراً أنّ الريح " رمزٌ للإخصاب والانتظار والتغيّر والقوّة والقلق والإنباء والاحتمال " (٢).

يقول في قصيدة (الأغنية والسلطان):

كَانَ صَوْتُ الدَّمِ مَغْمُوساً بِلَوْنِ العَاصِفَةِ

وَحصَى المِيدَانِ أَقْوَاهُ جُرُوحِ رَاعِفِهِ

وَأَنَا أضْحَكَ مَفْتُوناً بِمِيلَادِ الرِّيَاحِ

عِنْدَمَا قَاوَمَنِي السُّلْطَانُ

أَمْسَكْتُ بِمِفْتَاحِ الصَّبَاحِ

وَتَلَمَّسْتُ طَرِيقِي بِقَنَادِيلِ الجِرَاحِ

أَهْ كَمْ كُنْتُ مُصِيباً

عِنْدَمَا كَرَّسْتُ قَلْبِي

لِنِدَاءِ العَاصِفَةِ

(١) الديوان، مجموعة: أحبك أو لا أحبك، ص ١٩٩.

(٢) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٥٣١.

فَلْتَهَبِ الْعَاصِفَةَ!
وَلْتَهَبِ الْعَاصِفَةَ! (١)

بدأت الرياحُ في المقطع السابق كائناً اصطفت إلى جوار أصوات دماء الثورة الباحثة عن الحرّية والحياة، ومقاومة سلطان البغي والتجبر، وميلاد الرياح علامة على الإشراق والحياة الجديدة والخصبية، والتفاؤل المقرون بالضحك بعد البكاء، والإمساك بمفتاح الصباح كلّها مساندات لإبراز مستوى تحوّل الدلالة لإشارة الريح بما يتلاءم مع تنامي فكرة النص، أي " إنَّ الرِّيحَ بقواها المطلقة تلتقي مع الدّم في قدرته وقوّته على تحقيق المعجزات، وإعادة الخصب والخير والحياة إلى الأرض، إنّها القوّة التي تحقّق آمال الشّاعر كلّها في النّصر والتّحرير والعودة إلى الوطن، ولم الشّمْل" (٢).

لقد عاش درويشٌ معلقاً بين الحياة والموت، لكنّه من خلال بؤبة الموت أطلق طاقات خلاقته لحياة جديدة، إذ " الموت الذي يُعنى به درويشٌ ليس الموت العاديّ، لكنّه الموت الذي يتمّ بناءً على فعل: مواجهة، أو مجابهة، أو مقاومة" (٣)، فحين يعلن للعالم أنّه من سلالة من وضعوا أرواحهم على أكفهم، ورقابهم على أعواد المشانق إنّما يبحث عن ميلاد حياة جديدة، والريح هي التي سـ(تحبل) لتفتح كوة الحياة والأمل.

يقول في قصيدة (أغنيات حبّ إلى إفريقيا):

أنا من سَلالاتِ الرِّياحِ وَالْمَشانِقِ

وَالرِّيحُ تَحْبِلُ.. ثُمَّ تُنْجِبُنِي

وَتَرْمِينِي عَلَى كُلِّ الْجِهاتِ

— ماذا تُريدُ؟

(١) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١١٥.

(٢) الجيّار، مدحت (١٩٨٥م)، " تحوّل الرّؤيا في ديوان (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)

"، مجلة إبداع، ع ٤٤، ص ١٢٨.

(٣) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٤٠٥.

أُرِيدُ مِيلَادًا جَدِيدًا^(١)

ويطالعنا درويش بمقطعٍ باذخٍ يتحوّل فيه دالّ الرّيح من مدلولٍ موتٍ إلى مدلولٍ حياةٍ، فهو حين يعتبر الرّيح رافدةً للعدوّ المختبئ في دهاليز الموت، فتجدها تهبّ لصالحه متى هبّ للقتل والتّخريب.

يقول:

إِنَّ الرِّيحَ إِنْ هَبَّتْ فَمِنْ أَجْلِ جُيُوشِ العَدُوِّ تَهَبُّ لَأَمْ مِنْ أَجْلِنَا^(٢)

وتطلّ الرّيحُ قريبةً من تخوم الموت، تهبّ حاملةً معها المأساة والدّماء، تطاوع في هبوبها كلابَ البحرِ المتأمّرين على القتلِ والدّمارِ، لذا فدرويش يضعها كمدلولٍ ينسجمُ مع حدثِ الموتِ في قائمةِ المحاذيرِ، حيث إنّها أصبحت واقفةً إلى جانبِ القرصانِ أداةً في يده لتنفيدِ مآربه الإجراميّة.

يقول:

لَأَ أَرْضِي بِمَا يُرْضِي نَمَ الإِغْرِيقِ مِنْ رِيحٍ تَهَبُّ لِتَنْتَهِي المَأسَاءَ

بِالمَأسَاءِ . قَدْ ذَبْحُوكَ كَيَّ يَجِدُوكَ كُرْسِيًّا فَلَا تَجْلِسُ

لِأَنَّ جَمِيعَ آلِهَتِي كِلَابُ البَحْرِ

فَأَحْذَرُهَا وَلَا تَذْهَبُ إِلَيَّ القُرْبَانَ...

إِنَّ الرِّيحَ وَأَقْفَةً

فَلَا تَلْمَسُ يَدَ القُرْصَانِ^(٣)

وبانكسار شوكة العدو عبر التقنيّة الحلميّة لدرويش ينكسر السّياق الدّلاليّ للرّيح، وذلك بتحوّلها إلى رياحٍ مقبلةٍ تحبل بها الأرض الصّغيرة؛ فتتحقّق الأحلام بميلاد الحياة وسيادتها فوق الرّماد كما أراد.

يقول:

هَلْ يَعْرِفُ البُولَيْسُ أَيْنَ سَتَحْبَلُ الأَرْضُ الصّغِيرَةُ بِالرِّيحِ

المُقْبِلَةِ ؟

(١) الديوان، مجموعة: أحبّك أو لا أحبّك، ص ٢١١.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٨.

(٣) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٨.

مَاذَا تُرِيدُ ؟

سِيَادَةٌ فَوْقَ الرَّمَادِ ؟^(١)

إنّ الموت الذي يدعو إليه درويش يعني بالنسبة إليه حياةً جديدةً للوطن، والتّضحية المقدّسة التي يقدّمها المقاومون تعادل الهدف الأسمى وهو الوجود على الأرض، فمن يرحّب بالموت بفتح صدره للرّصاص هو نفسه من يعيد الأمل ببقاءٍ أطول، وحياةٍ أفضل للأجيال القادمة، فالريّح هي الموت المحمول على أكفّ أعداء القضية الفلسطينيّة، والذي طالب مراراً وتكراراً بسدّ أبواب الرّيح (الموت) في وجوههم؛ خشيةً على الأطفال الصّغار.

يقول:

سُدُّوا طَرِيقَ الرِّيحِ عَن صِغَارِكُمْ
لِيَرْقُدَ الْأَطْفَالُ^(٢)

وأخيراً فإنّنا وبالقراءة الجوانبيّة للنصّ الدرويشيّ، وبالتّركيز على المعطى السيميائي نجد درويشاً قد عزّز الحضور الأيقونيّ للمفردات الدّالة على الحياة والموت في متون نصوصه الشعريّة كاملة، وقد أحسن توظيف الحضور الأيقونيّ ليتفاعل مع النصّ الشعريّ، وإن كان يُحدِثُ تحولاتٍ في الدّلالة للأيقونة الواحدة إلا أنّها غالباً ما تحافظ على دلالتها الأصليّة التي شكّلها، إذ جرّد الموت من ثيابه المعتادة في الدّلالة على المفارقة والغياب؛ ليلبسه دلالاتٍ أخرى أكثر التصاقاً بواقع الشعب الفلسطينيّ الذي يشكّل الموت بالنسبة له الطّريق الوحيد للبقاء على الأرض واستدامة الحياة، لتتحقّق "رؤية الشّاعر التي تتلخّص في أنّ الموت في سبيل الأرض يحمل ميلاد الحياة المشرقة"^(٣).

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٨٠.

(٢) الديوان، مجموعة: أوراق الزّيتون، قصيدة: أمل، ص ٩.

(٣) أبو مراد، فتحي محمد، الرّمز الفنّيّ في شعر محمود درويش، ص ١٣٨.

الفصل الثاني

الرموز المحورية الدالة على الحرية والعبودية

توطئة:

إنَّ الحُرِّيَّةَ من أهمِّ مقوِّمات الوجود الإنسانيِّ، وهي حقٌّ مكتسبٌ من الحقوقِ العامَّةِ للإنسانِ، وقد أكَّدت على ذلك تعاليم الشرائع السماويَّة، وأهمَّها الإسلام الذي منح الحُرِّيَّةَ للبشريَّة حتَّى في اختيار الديانة التي تدينُ بها، ومقابل ذلك نبذ الرقَّ والعبوديَّة لغير الله، وعدَّه نوعاً من انتهاك حرمة الإنسان لأخيه الإنسان، ومحاولة سلب الحُرِّيَّة بالاستبداد والقوَّة ضربٌ من انتقاص الحياة، واختلال ميزان العدالة، قال علي بن أبي طالب كرم الله وجهه: " وَلَا تَكُنْ عَبْدَ غَيْرِكَ وَقَدْ جَعَلَكَ اللَّهُ حُرّاً " (١).

أمَّا مصطلح العبوديَّة القائمة على الإرغام والإكراه فهي مناقضة للحُرِّيَّة، ومنبوذة عند الشارح الإسلامي إذا كانت لغير الله، فالناس سواسية بالحقوق والواجبات، غير أنَّ امتداد مساحات الظلم والاستبداد فرَضَ على الحلقة الأضعف في الصِّراعِ غطرسة المستبد الذي غدَّى منابت العبوديَّة التي تخدم أهدافه السياسيَّة والاحتلاليَّة، وفي المقابل بذل الطرف الآخر حياته في سبيل التوق والانعتاق من قيود المستبد.

وقد كرَّس كثيرٌ من الشعراء المحدثين أشعارهم لتفعيل الصِّراع بين طلاب الحُرِّيَّة المسلوبة (الفلسطينيين)، واليهود الساعين إلى فرض العبوديَّة على الأرض الفلسطينية التي عانى شعبها من هستيريا الاحتلال، وحملته البربريَّة الاستعماريَّة الممعنة في تمزيق أوصال الشعب الفلسطيني، وإحكام القبضة على حرِّيَّاته.

ومن خلال القراءة المتأنية لمدونة درويش الشعرية نستطيع القول: إنَّه قد حمل شعار الحُرِّيَّة، ودعا إلى الانعتاق من العبوديَّة التي سعى المحتل الصهيوني

(١) نهج البلاغة، نسخة (pdf)، ص ١٤٠.

لفرضها على الشعب الفلسطيني، فظلّ في أشعاره المفتوحة على المطلق يردّد الأصوات الرافضة للنيل من حرّية الشعب القابع على أرض لا يريد التفرّيط بها، وعبر هذه الثنائية المتضادّة (الحرّية والعبوديّة) قدّم مقولاته الشعريّة المنبثقة من هوة عميقة بين الواقع والحلم، فحقيقة الأمر أنّ العدو الصهيونيّ قد اعتدى على الحرّية وسلبها، وأقام مقامها جسورا من الإكراه والتعنّت بشتّى الوسائل والطرق.

يقول في قصيدة (قتلوك في الوادي):

طُوبَى لِمَنْ نَامَتْ عَلَى حَشْبِهِ

مِلءَ الرَّدَى.. حَيَّة

طُوبَى لِسَيْفٍ يَجْعَلُ الرُّقْبَةَ

أَنْهَارَ حُرِّيَّةٍ! (١)

وتأسيساً على ذلك فإنّ مفهومي الحرّية والعبوديّة قد تبايّرا في قصائد درويش، وأصبحا علامة منبريّة على قصائده، حتّى سمّي في مرحلة من المراحل شاعر الحرّية والمقاومة انسجاماً مع دعواته للتحرّر من عبوديّة الاحتلال، وقد اتّسع مفهوم الحرّية لديه، واتّسعت الرّؤية إلى حدّ تأسست فيه علاقة بين الشعر والحرّية، إذ استطاع التحرّر من قيود القول والأطر التقليديّة، ووصل إلى أعلى سقف الحرّية في التعبير، يقول: " إنّ التحرّر والحرّية هما الجوهران الأساسيان اللذان يتمحور حولهما نشاطنا الأدبيّ في بلادنا الواسعة " (٢)، فالحرّية هي مطلب درويش، وهي تساوي عنده تاريخ أجداده، إشارة إلى ما في هذا التاريخ من قمع وسلب ومطاردة، وهو بهذا يُسجّل موقفاً من التاريخ، ورؤية سلبية من الماضي الذي حدثت فيه ممارسات أفضت إلى ضياع البلدان وتهوي الأُمّة، وليست فلسطين بعيدة عن هذا كلّها.

يقول:

مَنْ يَشْتَرِي تَارِيخَ أَجْدَادِي

(١) الديوان، مجموعة: أحبك أو لا أحبك، ص ١٩٩.

(٢) نقلا عن: النقّاش، رجاء (١٩٦٨م)، أدباء معاصرون، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة،

بِیَوْمِ حُرَّیَّةٍ ؟ .. (١)

وفي ظلّ العبثِ الصُّهْبُونِيِّ غيرِ المحدودِ، وعمليّاتِ تهويدِ الأراضي الفلسطينية وعبرنةِ الخرائطِ والأماكنِ، وقفَ درويشٌ بوعيٍّ والتزامٍ حاملاً لواءَ مقارعةِ الصَّهَابِيَّةِ، لا لِأَنَّهُ كَانَ شاهداً على المأساةِ وحسب، بل؛ لِأَنَّهُ أَحَدُ الضَّحَايَا المتضرِّرينَ بالافتتاعِ من الوطنِ واللَّجْوِ خارجِه، فصارَ لسانَ حالِ شعبِه وحاملَ قضيتِه إلى العالمِ، وحافظَ تاريخِه الوطنيِّ، ومن هنا كانت رموزُه المحوريَّةُ موجَّهةً نحو الحُرِّيَّةِ، والانعقادِ من قيودِ العبوديَّةِ داخلَ الوطنِ، فهذا الهدفُ هو مرآةُ كلِّ فلسطينيٍّ وعربيٍّ، وهو بؤرةُ الصِّراعِ في القضيةِ الفلسطينيَّةِ.

ولأنَّ الرَّمزَ بمثابةِ وقودٍ خاصٍّ لقطارِ درويشِ الشَّعريِّ، فقد استخدمه غالباً لتقديمِ المعطى السِّيَاسِيِّ النَّابعِ من فكره النَّضاليِّ وخطابه الدِّفاعيِّ الباحثِ عن الحُرِّيَّةِ، وممَّا يميِّزُ درويشاً أنَّه قد اختصَّ لنفسه حالةً من استيحاءِ رموزه معتمداً على مخيلته الوجوديَّةِ، فلم يكن لـ " يتقيَّدَ بدلالةِ مرجعيَّةِ لرموزه، وإنَّما يستوحي دلالاتِ هذه الرَّموزِ بناءً على صلةِ نفسيَّةٍ تربطه بمظاهرِ الوجودِ المختلفةِ، ويؤازرها السِّيَاقُ الفنِّيُّ في خلقِ هذه الدِّلالةِ، وبتِّ الإيحاءاتِ المتعدِّدة " (٢).

لذا ناضلَ درويشٌ من خلالِ جبهةِ الشَّعرِ ضدَّ قوَى امبرياليَّةٍ ممثَّلةٍ في إسرائيلَ ومن يساندها في تحقيقِ فتوحاته الفكريةِ، فاستخدمَ الشَّعرَ كبوقِ دعايةٍ يُسمِعُ من خلاله العالمَ، وقد حالفه النَّجاحُ في مهمته كمندوبٍ في إشهارِ قضيةِ وطنه، وتقديمِ صورةٍ للواقعِ الاحتلاليِّ المفروضِ على أرضه.

يقول في قصيدة (أزهار الدَّم) التي سجَّلَ فيها مأساةَ كفر قاسم عام ١٩٥٦م، وراح ضحيَّتها المئاتِ:

إِنِّي مَنْدُوبٌ جُرْحٍ لَا يُسَاوِمُ
عَلَّمْتَنِي ضَرْبَةَ الْجَلَادِ أَنْ أَمْشِيَ عَلَى جُرْحِي
وَأَمْشِي
ثُمَّ أَمْشِي

(١) الديوان، مجموعة: حبيبتني تنهضُ من نومها، ص ١٥٤.

(٢) أبو مراد، فتحي محمد، الرَّمزُ الفنِّيُّ في شعرِ محمود درويش، ص ١٧٠.

وَأَقَاوِمُ ! (١)

فالحريّة والعبوديّة هما مركزا الاستقطاب والسّجال الأزلّي في الصّراع الفلسطينيّ الإسرائيليّ، إذ يُظهر الإسرائيليّون روحهم العدوانيّة سعياً لترسيخ مفهوم العبوديّة والاستسلام، ويستخدمون لذلك شتى الوسائل القمعيّة، كالإعدام والتّكيل والاعتصاب والإبادة الجماعيّة والتّهجير القسريّ إلى المنافي، ناهيك عن محاولاتهم المدروسة في تحريف التّاريخ، وادّعاء الملكيّة الحضاريّة والتّاريخيّة للأرض، مع إظهارهم وجهاً مقنعاً أمام العالم، بالتّشدّق بالحريّات والمناداة بحقوق الإنسان.

أمّا الفلسطينيّون ملاك الأرض فقد وقفوا أمام موجة الاستبداد الإسرائيليّ الفاضح، وأدركوا أن لا مفرّ من النّضال والكفاح للحصول على الحريّة والخلاص من الاستبداد، ومن هنا وظّف درويش نتاجه الشعريّ خدمةً لقضيّة وطنه، وعمل على تكتيّف الحضور الرّمزيّ في شعره الذي " يمثّل نوعاً من الهجوم النّفافي المضادّ لثقافة الاحتلال " (٢).

وتتعدّد عند درويش صور قمع الحريّات، فمن القتل والتّكيل إلى التّشريد والتّهجير، وسلب الهويّة والأرض، وسرقة الحضارة والتّراث والسّجن واللّجوء، وكلّ ذلك صوراً من الغطرسة وفرض حالة العبوديّة، وانتهاك جميع الأعراف الإنسانيّة، واتّباع سياسة تكسير العظام عند قادة اليهود وحاخاماتهم، وللتّمثيل على هذه الانتهاكات الوحشيّة أورد مقطعاً من قصيدة (عن إنسان) التي كتبها عام ١٩٧٦م، واصفاً فيها صمود الأسرى الفلسطينيّين في السّجون الإسرائيليّة، وصمود البطل خضر عدنان الذي أضرب عن الطّعام ٦٠ يوماً بشكلٍ متواصلٍ. وقارئ القصيدة يجدّها مفعمةً بالعلامات، فربط السّلسلة بالفم علامةً على القمع ومصادرة الحريّة، والإضراب عن الطّعام أصبح أيقونةً للشّعب الفلسطينيّ، وعلامةً دالّةً عليه، وتشكّل المفارقة هنا دالّةً أسلوبيّةً تفضي إلى تقديم رؤية ورسالة، فالقيّد والقتل وتجريد الإنسان والسّرقة والطّرد واللّجوء إشارات إلى انقلاب

(١) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١٠٠.

(٢) أدونيس، زمن الشعر، ص ١٠٩.

المعايير الحديثة، وأنّ المبادئ والقيم الفاضلة لم تعد تقدّم حلاً للشعوب المظلومة، فالمفارقة هنا تدعو إلى المقاومة ولو بتبني المفارقة ذاتها، أو بتبني قيم بديلة مسلحة بالقوة.

يقول:

وَضَعُوا عَلَيَّ فِيهِ السَّلَاسِلُ
رَبَطُوا يَدَهُ بِصَخْرَةِ الْمَوْتَى
وَقَالُوا: أَنْتَ قَاتِلُ!
أَخَذُوا طَعَامَهُ وَالْمَلَابِسَ وَالْبِيَارِقُ
وَرَمَوْهُ فِي زِنْرَانَةِ الْمَوْتَى
وَقَالُوا: أَنْتَ سَارِقُ
طَرَدُوهُ مِنْ كُلِّ الْمَرَاثِي
أَخَذُوا حَبِيبَتَهُ الصَّغِيرَةَ
ثُمَّ قَالُوا: أَنْتَ لَاجِيءٌ^(١)

يشير المقطع الشعري إلى الأعمال الخارجة عن حدود الإنسانية في التعامل مع الجنس البشري، وتلك الأعمال هي في المحصلة تؤدي إلى فرض العبودية، وسلب الحرية المرتجاة، فمن وضع السلاسل لتكميم الأفواه، إلى ربط اليدين بصخرة عسيرة على الزحزحة والتحرك، إلى ممارسة أشنع صور التعذيب، ثم بعد ذلك يُقال لمن تقع عليه أفعال الغطسة والاستعباد: أنت قاتل... أنت لاجيء، لكن ورغم كل ذلك يبقى النداء التحرري حاضراً رغم كل الأفعال.

يقول:

يَا دَامِيَ الْعَيْنَيْنِ وَالْكَفَّيْنِ
إِنَّ اللَّيْلَ زَائِلٌ
لَا غُرْفَةَ التَّوْقِيفِ بَاقِيَةٌ
وَلَا زَرْدُ السَّلَاسِلِ

(١) الديوان، مجموعة: أوراق الرّيتون، ص ٨.

نَيِّرُونَ مَاتَ، وَلَمْ تَمُتْ رُومًا

بِعَيْنَيْهَا تُقَاتِلُ

وَحُبُوبُ سُنْبُلَةٍ تَمُوتُ

سَتَمَلَأُ الْوَادِيَّ سَنَابِلُ^(١)

وإتماماً للنهج المتبع في دراسة الرموز المحورية في شعر درويش، سأتناول في هذا الفصل عدداً من الرموز الدالة على ثنائية (الحرية والعبودية) كبنية أسسنا عليها انطلاقاً في عرض أهم الرموز المحورية التي وهبها خصوبة دلالية وإيحائية رمزية بدلاً من المباشرة والتصریح، ف " بدأ بالرمز المفرد، أو باستخدام الرمز استخداماً جزئياً، ثم انتهى بالرمز المركب، أو باستخدام الرمز استخداماً كلياً أو محورياً " (٢).

١.٢ الحجر

واكب الشعر الفلسطيني المعاصر انتفاضة الحجر الباسلة التي تتبأ بها الشعر قبل اندلاعها، وكان منذ البداية شعر ثورة بكل معنى الكلمة، إذ كان منصباً على تحريك الفعل الثوري لاستمرارية مقاومة الاحتلال، وإعادة الحق إلى نصابه، وقد توحدت حركة الشعر الفلسطيني المقاوم في مجموعها على صياغة الكلمة الثورية " انطلاقاً من معطيات الحدث المشتعل بركاناً في وجه الاحتلال " (٣).

ومن الطبيعي أن يكون الشعر المقاوم شعر تحريض على تصعيد الثورة، إلى جانب الغوص في معطيات الحياة الاجتماعية، ووقائع الأحداث المتسارعة، ومراقبة ما يتعرض له المقاومون من تعذيب واعتقال واغتيال ونفي وتشريد، ثم ليكون دوره رئيسياً في استنهاض الهمم والدعوة إلى الثبات والصمود والمجازفة، وقد رسمت انتفاضة الحجارة لوحة استثنائية في تاريخ النضال الشعبي، إذ كان

(١) الديوان، مجموعة: أوراق الزيتون، ص ٩.

(٢) أبو مراد، فتحي محمد، الرمز الفني في شعر محمود درويش، ص ٢٠٥.

(٣) سقيرق، طلعت، الانتفاضة في شعر الوطن المحتل، نسخة pdf، ص ٢.

للتحوّل الثوريّ قانونٌ جديدٌ مفادُهُ أنّ الحجرَ في يدِ صاحبِ الأرضِ قادرٌ على كسرِ أعتى الأسلحةِ، ومن هنا تحوّلَ الحجرُ في كلِّ بقاعِ الأرضِ الفلسطينيةِ إلى قذائفَ وأسلحةٍ خطيرةٍ تجابهُ أشدَّ الأسلحةِ فتكاً ودماراً.

وقد ذكّرَ الحجرُ في الحديثِ النبويّ الشريفِ كعنصرٍ فاصلٍ وحاسمٍ في المعركةِ بينَ المسلمينَ واليهودِ، إذ يساعِدُ الحجرُ المسلمينَ على قطعِ دابرِ اليهودِ، قال النبيّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: " لَتَقَاتِلَنَّ الْيَهُودَ فَلَتَقْتُلُنَّهُمْ حَتَّى يَقُولَ الْحَجَرُ يَا مُسْلِمُ هَذَا يَهُودِيٌّ فَتَعَالَ فَأَقْتُلْهُ " (١).

فإذا رسمنا صورةً لأطفالِ الانتفاضةِ المسلّحينَ بالحجارةِ فإننا سنرسمُ صورةً لجنودِ الصّهاينةِ المدربينَ على القتلِ، والمترسّينَ بلباسٍ عسكريٍّ وخوذاتٍ حديديةٍ ومجنزراتٍ وأسلحةٍ متطورةٍ ترمي رصاصاً حياً، وهنا تبرزُ المفارقةُ الاستثنائيةُ المذهلةُ لهذا المشهدِ، فالحجارةُ الصّلبةُ التي لا حركةَ فيها ولا روحاً غدتِ الوسيلةَ النضاليّةَ الوحيدةَ للوصولِ إلى الحرّيّةِ.

وقد أصرَّ المنتفضون الثّائرون على الوقوفِ في وجهِ الاحتلالِ، واستعانوا بالحجارةِ لتكونَ جسراً وممرّاً وطريقاً للحرّيّةِ المبتغاة؛ فتحوّلتِ الحجارةُ في كفوفهم إلى قذائفَ تجابهُ نيرانَ المحتلِّ الَّذي أفرزَ مساحاتِ الدّمِ والقتلِ على طولِ الأرضِ الفلسطينيةِ وعرضِها، وكانَ همُّهُ أن يبقى الشعبُ الفلسطينيّ مستعبداً، فلم يجدِ المقاومون غيرَ الحجارةِ وسيلةً لتحقيقِ حلمهم الكبيرِ وهو حرّيّةُ الوطنِ.

وبالتعرّضِ التدرّجيِّ لقصائدِ درويشٍ رسداً لدلالةِ الحجرِ نجدُ أنّها قد صورتُ حدثَ الاضطهادِ والعبوديّةِ بواسطةِ تقنيةِ السردِ والتّصويرِ للواقعِ القهريِّ القابعِ تحتهِ الشعبُ الفلسطينيُّ السّاعي إلى نيلِ حرّيّتهِ، واتّساقاً مع استغراقِ درويشِ الوصفيِّ في سلسلةٍ كلاميّةٍ مقدّمةٍ من خلالِ تعالقٍ لغويٍّ إشاريّ مع لفظة (صخرة الموتى) في قصيدةٍ (عن إنسانٍ) ينجح في جعل تلك الصّخرة علامةً دالّةً على الهدفِ المراد تحقيقه، وهو العبوديّةُ لشعبٍ يقاوم من أجل حرّيّتهِ.

يقول:

(١) أخرجه البخاري في الجهاد والسير، حديث رقم ٢٧٠٨، وأخرجه مسلم في الفتن وأشراف الساعة، حديث رقم ٥٢٠٠ .

وَضَعُوا عَلَيَّ فِيهِ السَّلَاسِلَ
رَبَطُوا يَدَهُ بِصَخْرَةِ الْمَوْتَى
وَقَالُوا: أَنْتَ قَاتِلُ! (١)

وقد أدخل درويشُ الحجارَةَ حَيْرَ القصيدَةِ كقوَّةِ استثنائيةٍ مدافعةٍ عن الحرِّيَّةِ التي حوصرتْ بين قضبانِ الاحتلالِ، فأخذَ الحجرُ قيمتهُ الدلاليَّةَ ومعانيه النابضةَ بالصَّمودِ والثِّباتِ والمقاومةِ بحثاً عن الحرِّيَّةِ، بعد أن كانَ وثناً معبوداً وحجراً جامداً، ولعلَّ درويشاً قد جعله أغنيةَ الحرِّيَّةِ التي رددَّها، وشارةَ النَّصرِ التي توجَّ بها قصائدهُ، فكانَ "للحجرِ في شعرِ درويشٍ مساحةٌ كبيرةٌ جداً، وقد أخذتْ هذه المساحةُ تتسعُ منذُ العامِ ١٩٦٧م" (٢).

يقول في قصيدة (نشيد للرجال):

ذَلِيلٌ أَنْتَ كَالِإِسْفَلْتِ

ذَلِيلٌ أَنْتَ

يَا مَنْ يَحْتَمِي بِسِتَارَةِ الضَّجْرِ

عَبِيٌّ أَنْتَ كَالْقَمَرِ

وَمَصْلُوبٌ عَلَيَّ حَجْرٍ

فَدَعْنِي أَكْمِلُ الْإِنْشَادَ (٣)

إنَّ عنوانَ القصيدةِ لافتةٌ للدَّعوةِ لنيلِ الحرِّيَّةِ، ورسالةٌ واضحةٌ للأجيالِ للتواصلِ حفاظاً على الأرضِ، وقد استعانَ درويشٌ في القصيدةِ بعددٍ من الأصواتِ والحواراتِ؛ لبيانِ آرائهم حولَ مواقفٍ من اغتُصبتْ أرضهم، وقد انطوتِ الأصواتُ على صوتِ مشكِّكٍ لا يؤمنُ بجدوى النَّضالِ، ويبدو مرفوضاً لأنَّه يحدِّثُ على اليأسِ والتَّشاؤمِ، وقد وردتْ لفظَةُ الحجرِ في السِّياقِ السَّابِقِ كثنائيةٍ مع القمرِ في إطارٍ سلبيٍّ اتَّصِفَ به القمرُ بالغباءِ، والحجرُ بالعبوديَّةِ والجمودِ.

(١) الديوان، مجموعة: أوراق الزَّيتون، ص ٨.

(٢) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٣٦٥.

(٣) الديوان، مجموعة: عاشق من فلسطين، ص ٧٤.

وقد عَجَّتْ قِصَائِدُ دُرُوشٍ بِالإِشَارَاتِ المُوَحِّيةِ بِالصَّمُودِ والمَقَاوِمَةِ؛ نَبْذاً لِبَطْشِ الصَّهَائِنَةِ، وَدَحْرًا لِسَطْوَةِ الاستِعْبَادِ الَّتِي سَعَى العَدُوُّ إِلَى فِرْضِهَا، فَظَلَّ يَسْتَنْهَضُ الأُمَّةَ للخُرُوجِ مِنْ سِبَاتِهَا، وَيَحْتَثُّهَا لَتَنْتَقِضَ فِي وَجْهِ العَدُوِّ الجَائِمِ عَلَى أَرْضِهَا، وَقَدْ اسْتَلْهَمَ عِدَدًا مِنَ الرَّمُوزِ التَّرَائِيَةِ اليَهُودِيَّةِ، وَأَكْسَبَهَا بَعْدًا فِلَسْطِينِيًّا.

يقول في قصيدة (المزمور الحادي والخمسون بعد المائة):

صَوْتُ حُرِّيَّتِي قَادِمٌ مِنْ صَلِيلِ السَّلَاسِلِ

وَصَلِيْبِي يُقَاتِلُ !

أُورُشَلِيمُ: الَّتِي عَصَرَتْ كُلَّ أَسْمَائِهَا

فِي دَمِي^(١)

فصوتُ الحُرِّيَّةِ منبَعْتُ مِنَ السَّجُونِ (السَّلَاسِلِ)، وَالصَّلَائِبُ يِقَاتِلُ جَنْبًا إِلَى جَنْبٍ مَعَ الهَلَالِ، وَالْمَزَامِيرُ تَحَوَّلَتْ إِلَى حِجَارَةٍ يُرْجَمُ بِهَا اليَهُودُ؛ مِنْ أَجْلِ حُرِّيَّةِ الشَّعْبِ المَضْطَّهِدِ، وَقَدْ اسْتَحْضَرَ دُرُوشُ بَعْضَ الرَّمُوزِ التَّرَائِيَةِ اليَهُودِيَّةِ وَجَعَلَهَا فِي خِدْمَةِ القَضِيَّةِ الفِلَسْطِينِيَّةِ، مَشِيرًا إِلَى أَنَّهُ " أَحَدُ الَّذِينَ يَمْلِكُونَ حَقَّ أَنْ يَرِثُوا كُلَّ تَارِيخِ الإِبْدَاعِ وَالثَّقَافَةِ الَّتِي جَرَتْ عَلَى هَذِهِ الأَرْضِ، وَمِنْهَا التَّوْرَةُ " ^(٢).

ثمَّ ليقول:

وَالْمَرَامِيرُ صَارَتْ حِجَارَةً

رَجْمُونِي بِهَا^(٣)

وقد أعطتِ الحِجَارَةُ الفِلَسْطِينِيَّةِ قُوَّةً هَائِلَةً، وَجَعَلَتْهُ يَخْطُو خَطَى جِبَارَةٍ فِي طَرِيقِ التَّحَدِّيِّ لِلْحَصُولِ عَلَى حُرِّيَّتِهِ، فَغَدَتِ اليَدُ الَّتِي تَقْذِفُ الحِجَرَ شِعْلَةً لِلتَّوْرَةِ وَالعَنْفَوَانِ وَالعَطَاءِ، وَأَملاً بِأَنْ تَنْعَمَ الأَجْيَالُ القَادِمَةُ بِالحُرِّيَّةِ الكَامِلَةِ عَلَى الأَرْضِ وَالخِلَاصِ مِنَ المَحْتَلِّ الغَاصِبِ، فَالْبَطُولَةُ المُنْشَدَةُ تَعْرِفُ أَلْحَانَهَا عَلَى أوتَارِ

(١) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٣٨.

(٢) لقاء مع محمود درويش (١٩٩٦م)، مجلة: دفاتر ثقافية، ص ٥.

(٣) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٣٨.

الحجارة، والبطل المردد نشيد الحرية هو الذي عاش فوق الأرض " ليستلّ منها حجراً شرعياً يتحوّل قنبلةً في وجه المحتلّ " (١).

يقول في قصيدة (حبيبي تنهض من نومها):

لأَبْطَالِنَا، أَنشَدَ الْمُنْشِدُونَ

وَكَانُوا حِجَارَهُ

وَكَانُوا يُرِيدُونَ أَنْ يَرْصُقُوا

بَلَاطًا لِسَاحَاتِنَا

وَصَمْتًا، لِأَنَّ السُّكُوتَ طَهَارَةٌ (٢)

وقد حتّ درويش على صون الملاح العرقية من الدوبان والتهميش؛ بالتمسك بالهوية، ومواجهة تحديات الاضطهاد والعبودية، ويظهر في المقطع المستأنف كدليل على هذه الدعوة تكرر لفظة (طوبى) المستقاة من النص الإنجيلي الداعي إلى نشدان الحرية (٣).

يقول في مطولة (مزامير):

طُوبَى لِمَنْ يَلْتَفُّ بِجِلْدِهِ !

طُوبَى لِمَنْ يَتَذَكَّرُ اسْمَهُ الْأَصْلِيَّ بِلاَ أَخْطَاءٍ !

طُوبَى لِمَنْ يَأْكُلُ تَفَّاحَةً وَلَا يُصْبِحُ شَجَرَةً

طُوبَى لِمَنْ يَشْرَبُ مِنْ مِيَاهِ الْأَنْهَارِ الْبَعِيدَةِ

(١) المهداوي، صفاء عبد الفتاح (٢٠١٠م)، " الأنا في شعر محمود درويش "، رسالة

ماجستير غير منشورة، إشراف الدكتور: نايف العجلوني، جامعة اليرموك، ص ٣٨.

(٢) الديوان، مجموعة: حبيبي تنهض من نومها، ص ١٥٢.

(*) انظر: إنجيل متى، الإصحاح الخامس، ص ٧_٨.

" طُوبَى لِلْمَسَاكِينِ بِالرُّوحِ، لِأَنَّ لَهُمْ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ، طُوبَى لِلْحَرَائِى؛ لِأَنَّهُمْ يَتَعَرَّضُونَ، طُوبَى لِلْوَدَعَاءِ؛ لِأَنَّهُمْ يَرْتَوْنَ الْأَرْضَ، طُوبَى لِلْجِيَاعِ وَالْعِطَاشِ إِلَى الْبِرِّ؛ لِأَنَّهُمْ يُسَبِّعُونَ، طُوبَى لِلرَّحَمَاءِ؛ لِأَنَّهُمْ يُرْحَمُونَ، طُوبَى لِلْأَنْقِيَاءِ الْقَلْبِ؛ لِأَنَّهُمْ يُعَايِنُونَ اللَّهَ، طُوبَى لِصَانِعِي السَّلَامِ، لِأَنَّهُمْ أَبْنَاءُ اللَّهِ يُدْعَوْنَ، طُوبَى لِلْمَطْرُودِينَ مِنْ أَجْلِ الْبِرِّ؛ لِأَنَّ لَهُمْ مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ، طُوبَى لَكُمْ إِذَا عَيَّرُوكُمْ وَطَرَدُوكُمْ وَقَالُوا عَلَيْكُمْ كُلَّ كَلِمَةٍ شَرِّيرَةٍ، مِنْ أَجْلِى، كَاذِبِينَ "

وَلَا يُصْبِحُ غَيْمًا !
طُوبَى لِلصَّخْرَةِ الَّتِي تَعْتَقُ عُبودِيَّتَهَا
وَلَا تَخْتَارُ حَرِيَّةَ الرِّيحِ !.. (١)

وقد حاول درويش تحطيم معبودية الحجر الذي صنعت منه الأوثان القديمة، وتحويله إلى فاتحة للخلاص من تلك العبودية، " فلم يعد رمزا بقدر ما أصبح مجرد إشارة إلى الانتفاضة " (٢)، وأملا في التحول إلى الحرية، فنجده يفرغ على الحجر كل ملامح الأنسنة في كونه أكثر عاطفة وحنانا من الإنسان الذي صار أكثر صلابة وقساوة، خاليا من المشاعر والأحاسيس، فيتمنى نفسه حجرا حتى يحن إلى أي شيء، " ومن عادة درويش شعريا استنطاق الجوامد إذا أراد أن يستعملها كرمز فلسطيني رئيسي " (٣).

يقول في قصيدة (ليتني حجر):

يَا لَيْتَنِي حَجْرٌ
كَيَ أَحِنَ إِلَى أَيِّ شَيْءٍ (٤)

ونجد المعنى المضاد في توظيف لفظة الحجر حاضرا في قصيدة (موسيقى عربية)، إذ يعكس المعنى رغبة الشاعر في أن يتجرد الإنسان من مشاعره وأحاسيسه، ويغدو جامدا كالحجر لا تؤثر فيه التوائب والمصائب والأحزان.

يقول:

تَمَرَّقُنِي

رِيحُ الشَّمَالِ، وَيَمْحُو وَجْهِي المَطَرُ ؟

لَيْتَ الفَتَى حَجْرٌ

يَا لَيْتَنِي حَجْرٌ ... (١)

(١) الديوان، مجموعة: أحبك أو لا أحبك، ص ١٨٣.

(٢) عن دراسة بعنوان: "جمالية الرمز الفني في شعر الحداثة".

الموقع الإلكتروني: <http://www.startimes.com/>

(٣) النابلسي، شاكر، مجنون التراب، ص ٣٧١.

(٤) مجموعة (أثر الفراشة/ يوميات) نسخة pdf، ص ١٤٥.

فقد تناصّ درويشٌ مع بيتِ تميمِ بنِ مقبلٍ في قوله:

مَا أَطْيَبَ الْعَيْشَ لَوْ أَنَّ الْفَتَى حَجَرَ تَنْبُو الْحَوَادِثُ عَنْهُ وَهُوَ مَلْمُومٌ^(٢)

وتبدو شعريّة التّضادِ واضحةً في توظيفِ البنياتِ اللفظيّةِ توظيفاً رمزياً، وهي تنتشرُ على مساحاتِ أعمالِ درويشِ الشعريّةِ، ولعلّ أظهرها ما نحنُ بصددِه، فالحجرُ يتبادلُ الموقعَ مع الإنسانِ الذي فقدَ الإحساسَ؛ ليئنَّ من الحنينِ إلى سحابةِ الحرّيّةِ التي تحرّره من الجمودِ والتّسمّرِ.

يقول في قصيدة (طلليّة البروة):

إِذْ لَا أَحْسُ

بِأَنَّي حَجَرَ يئنُّ مِنَ الْحَنِينِ إِلَى السَّحَابَةِ^(٣)

ثمّ لتبزُعَ روى متضادّة تتشأ من دلالة الحجرِ الرّاسخِ على وجه الأرضِ، المعبرِ عن العبوديّة، ذلك الحجرُ الذي تتساقطُ عليه الدّماءُ ليتحوّلَ إلى تربةٍ غنيّةٍ لنموّ شقائق النعمانِ في الرّبيعِ، وهنا يتحقّقُ تحوّلُ الدّلالةِ " عبر ما يمكنُ أن يسمّى بفاعليّة التّضادِّ "^(٤).

يقول:

هُنَا وَقَعَتْ سَمَاءٌ مَا عَلَى

حَجَرَ وَأَدْمَتُهُ لَتَبزُعَ فِي الرّبيعِ شَقَائِقُ

النُّعْمَانِ...^(٥)

(١) الديوان، مجموعة: حصار لمدائح البحر، ص ٣٨٥.

(٢) ابن مقبل، تميم (٩٦٢م)، الديوان، تحقيق: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التّراث، دمشق، ص ٢٧٣.

(٣) الديوان، نسخة pdf، مجموعة: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٨٣.

(٤) أبو ديب، كمال (٩٧٩م)، جدليّة الخفاء والتّجلي، دار العلم، بيروت، ص ٤٩.

(٥) الديوان، نسخة pdf، مجموعة: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٨٣.

وَحِينَ يَكُونُ حَشْدُ دَلَالَةِ الْحَجَرِ مَنْصَبًا عَلَى مَاضٍ رَأَى الشَّاعِرُ مَنْقُوشًا عَلَى
حَجَرٍ بَدَأَ لَهُ قَمْرًا يَنْشُدُ نَشِيدَ الْحَرِّيَّةِ وَهُوَ وَاقِفٌ، فَإِنَّ الشَّاعِرَ يُوَكِّدُ عَلَى امْتِلَاكِ
هُوِيَّتِهِ، وَعَصِيَانِهِ عَلَى الْإِنْكَسَارِ، فَيَصْبِحُ الْحَجَرُ عَلَامَةً عَلَى أَثَرِ الْوُجُودِ وَالْبَقَاءِ.
يَقُولُ فِي قَصِيدَةِ (عَلَى مَحَطَّةِ قَطَارٍ سَقَطَ عَنِ الْخَرِيْطَةِ):
أَرَى أَثْرِي عَلَى حَجْرِي، فَأَحْسَبُ أَنَّهُ قَمْرِي
وَأُنْشِدُ وَاقِفًا^(١)

فالحجر هو المرتكز الدلالي للردِّ النَّضالي المرتبط بفعلِ المقاومة، وهو في يد
الطفل الفلسطينيِّ الثائرِ أداةً مِنْ أدواتِ المقاومة، ورمزٌ للانتفاضةِ المجيدة، وقد
ألْبسه الشعراءُ حلَّ القُداسَةِ ليصبحَ مشعاً بالثورةِ موحياً بالتحديِّ مِنْ أَجْلِ
الخلاصِ مِنَ الْعَبُودِيَّةِ وَنَيْلِ الْحَرِّيَّةِ، كَمَا أَنَّهُ قَدْ تَجَاوَزَ عَارِضَ الْمَقَاوِمَةِ؛ لِيَكُونَ
رَمْزًا لِلصَّرَاعِ وَعَلَامَةً عَلَى تَتَوِيحِ الْحَرِّيَّةِ الَّتِي فَجَّرَهَا أَبْطَالُ الْحِجَارَةِ؛ لِلخُرُوجِ مِنْ
جَحِيمِ الْعَبُودِيَّةِ، ثُمَّ لِيَكُونَ مَعَادِلًا لَصَوْتِ الشَّاعِرِ الْفَرْدِيِّ فِي كَامِلِ تَجْرِبَتِهِ
الشَّعْرِيَّةِ، إِذْ هُوَ الَّذِي يَشْدُ الْبَحْرَ بِالْيَابِسَةِ، كَمَا الشَّاعِرُ الَّذِي يَشْدُ فِلَسْطِينَ بِالْعَالَمِ
كِي لَا تَنْعَزَلَ عَنْهُ.

يقول:

أَنَا الْحَجْرُ الَّذِي شَدَّ الْبِحَارَ إِلَى قُرُونِ الْيَابِسَةِ
وَأَنَا نَبِيُّ الْأَنْبِيَاءِ
وَشَاعِرُ الشُّعْرَاءِ^(٢)

ويجنحُ درويشٌ نحو التحوُّلِ الحادِّ في دفعِ الدلالةِ، واستدعاءِ نسقِ تصويريِّ
للبنيةِ المطروحةِ، تحقيقاً لأعلى درجاتِ قبولِ المتلقِّي ولفَتِ نظره، فيمضي في
مطوِّلة (مديح الظلِّ العالي) في رصدِ الأفعالِ الوحشيَّةِ للمحتلِّ الإسرائيليِّ بحقِّ
الإنسانِ الفلسطينيِّ، إذ حاولَ التخلُّصَ منه؛ فمارسَ عليه أساليبَ الإنكارِ
والإنكسارِ، وقد حُصَّ الحجرُ هنا بالذِّكْرِ كوسيلةٍ مِنْ وسائلِ نفيِ الإرادةِ وسلْبِ

(١) الديوان، نسخة pdf، مجموعة: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ١٤٥.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظلِّ العالي، ص ٣٧٧.

الحرية بالمحاصرة بين جانبيه، فصار الحجر معادلاً موازياً لضدية الحرية والسلام.

يقول:

بَلْ وَوَضَعُوهُ فِي الْقَبْرِ ، حَاصِرُوهُ بَيْنَ الْحَجَرِ ...
كَسْرُوكَ ، كَمْ كَسْرُوكَ كَيْ يَقْفُوا عَلَى سَاقَيْكَ عَرْشاً ...
وَتَقَاسُمُوكَ وَأَنْكُرُوكَ وَحَبَّأُوكَ وَأَنْشَأُوا لِيَدَيْكَ جَيْشاً
حَطُّوكَ فِي حَجَرٍ وَقَالُوا: لَا تُسَلِّمْ
وَرَمُوكَ فِي بئرٍ وَقَالُوا: لَا تُسَلِّمْ
وَأَطَلْتَ حَرْبَكَ يَا ابْنَ أُمِّي (١)

وعندما يصفُ درويشُ الوطنَ المفقودَ والمستعاضَ عنه بحقيبةٍ يفتريشُها سريراً في الليلِ في قوله: (وَطَنِي حَقِيْبَةٌ فِي اللَّيْلِ أَفْرِشُهَا سَرِيْرًا وَأَنَامُ فِيهَا) (٢)، فإنه يلتفتُ في سياقهِ الوصفيِّ إلى الصخرة التي من جنسِ الحجر وقلبه عليها، فلم يجد لها وصفاً إلا أنها حرّة.

يقول:

قَلْبِي عَلَى الصَّخْرَةِ
الصَّخْرَةِ / الْحُرَّة (٣)

وقد تجلّت عاطفةُ درويشٍ نحو الوطنِ عبرَ الصّورِ والمشاهدِ، وتراءتْ من خلالِ الرّمزِ المكتنزِ بطاقاتٍ دلاليّةٍ وإيحائيّةٍ متعدّدة؛ فأعلى من قيمة رموزه ومنها الحجرُ الذي هو عُدّة المقاومةِ الشّعبيّةِ، فنجدُه من خلالِ الجملِ الحماسيّةِ ذاتِ الجرسِ الخطابيِّ يوحدُ بين القيمِ المتناقضةِ.

يقول في قصيدة: (من فضة الموت الذي لا موت فيه)
مَاذَا لَوْ اكْتَمَلَ النَّشِيدُ الْحُرُّ، وَانْهَارَتْ حُدُودُ الْهَآوِيَةِ ؟
مَاذَا لَوْ انْفَضَّ النَّهَارُ عَلَيَّ مِنْ ثَقْبِ الْمَدَى ؟ هِيَ أُغْنِيَهُ

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٥٣.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٢.

(٣) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٣.

سَيُورُغُ النَّسِيَانُ أَعْشَابًا عَلَى جُذْرَانِهَا، وَسَنَسْتَعِيدُ
أَيَّامَ إِخْوَتِنَا وَتَارِيخِ انْبِجَاسِ الْمَاءِ مِنْ حَجَرٍ (١)

فنشيدُ الحرِّيَّةِ الحرِّ الحالمُ به هو الَّذي حَمَلَهُ للانطلاقِ مِنْ حدودِ الوطنِ
وأطرِهِ؛ ليهيمَ في رحابِ وطنِهِ العربيِّ الأكبرِ، ويتسرَّبَ في تجاويفِهِ، انطلاقاً مِنْ
حبِّهِ المتفاني لوطنِهِ، وسعيّاً لتحطيمِ أسوارِ الأغلالِ، فاكتمالِ النَّشيدِ، وانهيارِ
حدودِ الهاويةِ الَّتِي لا يريدُ الوصولَ إليها، وبقاءِ شمسِ النَّهارِ موزَّعةً من ثقبِ
المدى، كلُّ ذلكِ يساعدهُ على نسيانِ مآسيِ وطنِهِ، واستعادةِ التَّاريخِ المُتغنى بِهِ،
والَّذي يشبهُ انبجاسَ الماءِ مِنْ حَجَرٍ هو أصلُ الماءِ الباعثِ للحياةِ، مصداقاً لقوله
تعالى: " وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ، وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ
الْمَاءُ " (٢).

وتتعدَّى سعةُ دلالةِ الحَجَرِ مجردَ رصدِ مشاهدِ المقاومةِ والانقراضِ بوجهِ العدوِّ
إلى كونهِ مادَّةِ خلقِ اللّهِ المُبرَمِ للإنسانِ كَمكوّنٍ بدنيٍّ في الحياةِ، ثمَّ تتصاعدُ
الدَّلالةُ بتكرارِ لفظَةِ الحَجَرِ معَ تغيُّرِ بمسارِ الدَّوائرِ اللغويَّةِ للفظَةِ، ولتعودَ دالَّةً
على انحسارِ الحرِّيَّةِ وحلولِ العبوديَّةِ في سجنِ مِنَ الحَجَرِ، ثمَّ ليكونَ الحَجَرُ ذاتهُ
موطنَ ولادةِ التَّرجسِ الَّذي يؤنِسُ صوتَ الشَّاعرِ، وتتوالى بعدَ ذلكَ ولادةُ الدَّلالاتِ
ليكونَ الحَجَرُ صانعاً للقوى الجامعةِ قوَّةَ الشَّاعرِ، القوَّةِ المرتبطةِ بخرافةِ النَّباتِ
على المكانِ رغمَ التَّحدياتِ والمواجهاتِ، فكأنَّما الحَجَرُ هنا هو علامةُ الوجودِ؛ لذا
يتمنَّى الشَّاعرُ أن يكونَ اسمُهُ حجريّاً وبصلابةِ الحَجَرِ.

يقول:

وَقَدِدْتُ مِنْ حَجَرٍ، وَفِي حَجَرٍ سُجِنْتُ. وَمِنْ حَجَرٍ
أَطْلَعْتُ نَرْجِسَةً لِنُؤْنَسَ صُورَتِي . أَنَا مِنْ هُنَاكَ
وَبِكُلِّ مَا أُوتِيْتُ مِنْ حَجَرٍ سَأَجْمَعُ قُوَّتِي وَخُرَافَتِي

(١) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٨٠.

(٢) سورة البقرة، الآية: ٧٤.

لَأَكُونَ صِنُوءًا لِاسْمِي الْحَجْرِيِّ، تَخْطِيطًا لِظِلِّ لِي، وَظِلٌّ لِلْمَكَانِ (١)

وقد عاش درويش حياته موزعاً بين الأزمنة والأمكنة، يتتبع آثار القومية العربية التي هي حلم كل عربي، والمأمن الوحيد لهيمنة المستعمر الغربي والمحتل الصهيوني؛ فكان في كل المحافل الأدبية والسياسية يُعلي من نداءات الوحدة والالتفاف في عباءة أمة عربية واحدة، فإذا ما أراد تحديث حالة الإعلان عن رفضه ممارسات النيل من حرية الشعوب أظهر نفسه كمثل على الحرية المبتغاة.

يقول:

أَنَا الْوَحِيدُ الْحُرُّ فِي كُلِّ الْعُصُورِ وَفِي جَمِيعِ الْأَمْكِنَةِ
لِيَقْبَسَ كُلُّ النَّاسِ حُرِّيَّاتِهِمْ بِطَلَقِ أُمِّي مِنْ أَبِي (٢)

ونجد درويشاً في غير موضع من قصائده يعبر عن انتصاره الروحي، ويعلن عن تفوقه على عدوه، ويؤكد على أن العبودية التي يسعى الصهاينة لفرضها عليه وعلى شعبه هي التي تمنحه الحرية والقابلية للتحرر، فبلده كائن مهما بلغت حدود السفر والابتعاد، وهو وإن كان في الوقت الحاضر مملوكاً بالكلام فإنه ثابت ثبات الحجر في دروبه، هذا " الحجر أو هذه الإشارة إلى الرفض والمقاومة بأبسط الأسلحة المتوافرة " (٣).

يقول في قصيدة بعنوان (نساfer كالناس):

لَنَا بَلَدٌ مِنْ كَلَامٍ. تَكَلَّمْ تَكَلَّمْ لِأُسْنَدِ دَرْبِي عَلَى حَجَرٍ مِنْ حَجَرٍ
لَنَا بَلَدٌ مِنْ كَلَامٍ. تَكَلَّمْ تَكَلَّمْ لِنَعْرِفَ حَدًّا لِهَذَا السَّفَرِ! (٤)

وعند مدارس قصيدة (مأساة النرجس وملهاة الفضة) التي تحدثت عن عودة الفلسطينيين إلى غزة بعد سنوات من الحصار والبعث، وكيف أنهم عادوا ومارسوا حياتهم كأن لم يتركوها أصلاً، نجد أن القصيدة قد شكّلت المعادل الموضوعي

(١) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٨٣.

(٢) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٨٢.

(٣) الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب محمود درويش، ص ٢٣.

(٤) الديوان، مجموعة: ورد أقل، ص ٤٩٠.

لحدث الانتفاضة التاريخي، وهي " تتغنى بالحجر من دون أن تدلّ عليه " (١)، وتحمل رؤيا مرتكزة على أفكار تشكّل في مجموعها أفعال الثورة والنضال وحلم تحقيق العودة إلى فلسطين، وقد وردت لفظة الحجر في سياق مقاطع زخرت بالصّور التي علا فيها كعب التركيب الفني، وتزوّج فيها المجرّد بالمحسوس. يقول:

أُيْهَأُ البَطْلُ المُسَجَّى فَوْقَ أَرْغِفَةِ الشَّعِيرِ

وَفَوْقَ صُوفِ اللُّوزِ، سَوْفَ نُحْنِطُ الجُرْحَ الَّذِي يَمْتَصُّ رُوحَكَ

بِالنَّدَى: بِحَلِيبِ لَيْلٍ لَا يَنَامُ، بِزَهْرَةِ اللَّيْمُونِ، بِالحَجَرِ المُدْمَى، بِالنَّشِيدِ - نَشِيدِنَا؛
وَبِرَيْشَةٍ مَفْلُوعَةٍ مِنْ طَائِرِ الفِينِيقِ - (٢)

إن درويشاً بهذه الوحدة الشعرية يستفيق من حلم العودة إلى الأرض، فيسائل البطل الذي لم يستطع إنهاء رحلة البداية، فكلماً ظن أنها النهاية بدأ من جديد، ذلك البطل الذي أمضى حياته مسجى يطلب رغيّف الشعير، ويناوم فوق صوف اللوز المتناثر فوق الأرصفة، ويحنط جرح روحه بحبات الندى المخلوط بحليب الليل الذي يوهّم به أطفاله الرضع ليلاً فلا ينامون، وبزهرة الليمون التي يستشفيها من حلت أجسادهم أمراض البرد والجوع، وكذلك بـ " حجر الانتفاضة الذي انطلق بوجه المحتلّ غاضباً قاهراً ومقهوراً بعد طول ظلم وانتظار؛ لاستعادة الحق الضائع والأرض المسلوّبة " (٣)، ذلك الحجر المدمى بنشيد الحرية الذي ما زال يتردد بعد من استشهدوا، وبريشة من جسد طائر الفينيق الرّامز إلى الانبعاث والتجدد.

ثمّ ليقول:

وَنَشِيدُهُمْ حَجْرٌ يَحُكُّ الشَّمْسَ (٤)

(١) وازن، عبده (١٩٨٩م)، صحيفة البيان الخليجية، صفحة منوعات.

(٢) الديوان، مجموعة: أرى ما أريد، ص ٥٢٧.

(٣) الزّعبي، أحمد (١٩٩٥م)، الشّاعر الغاضب محمود درويش، ص ٢٢.

(٤) الديوان، مجموعة: أرى ما أريد، ص ٥٢٧.

فالحجر المدمى ذاته هو منطلق التشيد الذي يحكّ شمس الحرّية لتتقد أكثر في ظلام ليل المحتلّ، ثم ليعود مخاطباً التشيد طالباً منه أخذه إلى ذلك الحجر الجائِم غير المتحرّك؛ علّه يقنعه بأن يكون جيتاراً يعزف نشيد الحرّية، وهنا تتحوّل الدلالة عما كانت عليه في الوحدات السابقة.

يقول:

— خُذْنِي إِلَى حَجَرٍ
لَأَجْلِسَ قُرْبَ جَيْتَارِ الْبَعِيدِ^(١)

وأخيراً ومن خلال مادة التنظير والتحليل السابقة ندرك أنّ دلالة الحجر في شعر درويش قد تحققت كرمزٍ محوريٍّ له قيمة فنيّة عالية ارتقت في كثيرٍ من الأحيان إلى مستوى الرمز الفنّي العامّ، وقد "تعدّدت دلالة الحجر وتباينت"^(٢)، وقدّمت إحياءاتٍ شديدة التأثير، من خلال استلاب المعاني وتوظيفها؛ كي تنال اهتمام المتلقي.

٢.٢ الليل

إنّ الليل من أكثر الرموز المحمّلة بالإحياءات، ومن أكثرها غنىً بالدلالات التي تفتح النصّ على آفاقٍ واسعةٍ من المعاني المتنوّعة، والصّور البلاغيّة المتعدّدة، ويرتبط الليل غالباً عند الشعراء بالهدوء والسّكون المطبق، غير أنّ الشعراء قد توسّعوا في استعمال لفظه اللّيل كعلامةٍ مخالفةٍ لما هو معهودٌ، فقد يتكسّر سكون الليل ويحلّ محله عواصفٌ مدمّرةٌ، غير أنّ الليل غالباً ما يلدُ ظلمةً وسواداً دامساً يفرزُ دلالة العبوديّة والاضطهاد، فالمحتلّ الصّهيونيّ ليلٌ من التسلّط والقمع والكبت، يحاول قتل النّهار الفلسطينيّ، وإطفاء أقماره المنيرة.

وقد شكّل اللّون الأسودُ مصاحبُ اللّيل في الموروث البشريّ صوراً تعبّر عن النّفور والجفاء والخوف، كما أنّه قد ارتبط بدلالاتٍ تشير إلى الظلم والشّرور

(١) الديوان، مجموعة: أرى ما أريد، ص ٥٣٠.

(٢) الخوالدة، فتحي (٢٠٠٩م)، "الاتجاهات النقديّة الحديثة في تلقّي النصّ الشعريّ عند

محمود درويش"، رسالة دكتوراة، جامعة مؤتة، ص ٨٢.

والاستبدادِ والعبوديّةِ، فالأسودُ " لونٌ مرتبطٌ بالليلِ والظلامِ والزّفَتِ والسّخامِ والهبابِ والرّمادِ المتخلفِ عن الحريقِ " (١)، كما أنّ اللونَ الأسودَ كوشاحٍ لليلِ وإكليلٍ يُلمحُ إلى العبوديّةِ، إذ إنّ صفةَ السّوادِ في الجنسِ البشريِّ كانت علامةً دالةً على عبوديّةِ الشّخصِ، بحيثُ ينظرُ له كعبدٍ محتقرٍ، منزوعِ الحرّيّةِ، محروماً من مشاعرِ الأدميّةِ.

وباعتبارِ الليلِ جالباً للأسى والهمِّ، وسجناً مظلماً إذا ما سُجِنَ بدلالاتٍ مثقلةٍ من المناخِ التسلّطيِّ فإنّه يصبحُ عدواً للحياةِ السّارةِ، ومنقراً من الفرحِ، وقاهراً للحرّيّةِ، ولكي لا يطولَ هذا الليلُ المستبدُّ تبدأ حركةُ التّمردِ والثّورةِ عليه من خلاله؛ بحثاً عن لحظةٍ لانبلاجِهِ وظهورِ تباشيرِ صباحِهِ، ونستذكرُ في هذا المقامِ قولَ أبي القاسمِ الشّابيِّ:

ولابدّ لليلِ أن ينجلي ولابدّ للقيدِ أن ينكسرَ (٢)

أمّا درويشٌ فقد كوّنَ من الليلِ صرخةً مدويّةً بوجهِ النّظمِ الاستبداديّةِ محاكياً فضاءَ الحرّيّةِ المسجونةِ في ظلامِهِ، باحثاً عن مفتاحِ الانفراجِ من الظلمِ والعبوديّةِ داخلَ بوتقةِ الليلِ، موجّهاً آمالهُ العريضةَ نحو ولادةِ الثّورةِ التّحريريّةِ المفعمةِ بالحرّيّةِ والخلاصِ، فليلُ العبوديّةِ المسيطرُ على المناخِ المعيشيِّ للشّعبِ الفلسطينيِّ لابدّ أن يبشّرَ بانبلاجِ صبحِ الحرّيّةِ المشرقِ.

وقد نبذَ درويشُ العبوديّةَ التي لغيرِ الله، ودعا إلى مقاومةٍ كلّ قوّةٍ تسعى إلى فرضِها، فنجدُهُ في قصيدةِ (أه..عبدالله) يعلي من صوتِ عبدالله العربيِّ الرّافضِ لعبوديّةِ وطاعةِ " القوى الاستعماريّةِ المتألّهةِ على العالمِ التي تريدُ للمنطقةِ أن تسيرَ ضمنَ شرطِها " (٣)؛ لذا اختار اسمَ عبدالله طرفاً في الحوارِ لينفي أيّ عبوديّةٍ أخرى؛ فيقول في حقّه:

(١) عمر، أحمد مختار (١٩٨٢م)، اللّغة واللّون، مصر، القاهرة، عالم الكتاب، ص ٢٠٢.

(٢) الشّابيِّ، أبو القاسم (١٩٩٤م)، ديوانُهُ ورسائلُهُ، قدّم له وشرحه: مجيد طراد، بيروت، دار الكتاب العربيِّ، ط ٢، ص ٩٠.

(٣) أبو غيث، أسماء غيث (١٩٩٩م)، " صورة العدوِّ في شعرِ محمود درويش "، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور: هاشم ياغي، الجامعة الأردنيّة، ص ٦١.

وَأَنَا أَفْتَحُ شُبَّاكِي
لَكِي يَدْخُلُ عَبْدُ اللَّهِ حُرًّا وَطَنِيًّا^(١)

كما اختار درويش طرفاً آخر يقاتل من أجل تحقيق أهدافه الاستيعابية، فسمّاهُ (الجلاد)، وهذه اللفظة لها الدلالة الواضحة على العبودية، خاصةً إذا ارتبطت مع ألفاظٍ أخرى من الحقل الدلالي ذاته، مثل: (السيد، أقوى).
يقول:

_ وَأَنْتَ الْآنَ يَا جَلَّادُ أَقْوَى^(٢)
_ يَقُولُ السَّيِّدُ الْجَلَّادُ^(٣)

وقد شحنت المعاناة شعر درويش بمعانٍ ودلالاتٍ مترعةٍ بالألم والقهر، ممّا جعله يوظف رموزاً للدلالة على حجم القسوة والظلم الواقع على شعبه، فكان الليل من أكثر الرموز التصاقاً بدلالة العبودية والسيطرة، ففي قصيدة (رسالة من المنفى) يعلن درويش عن إحساسه بالغربة، وفقد أمله العودة لوطنه، وقد صور نفسه بطائرٍ مقيّد الحريّة، فبدأ بلفظة الليل، ثمّ خاطب وطنه الذي رمز له بالألم بقوله: (أمّاه) مستجداً بها، ومذكراً باستتجاد العربيّة بالمعتصم في قولها: (وامعتصماه)، وقد شبه الليل بالذئب الجائع السّفّاح، والمقصود به العدو الإسرائيلي المطارد له ولأمثاله ممن رفضوا سلب حريّتهم، فغدوا بسبب ذلك غرباء عن أوطانهم في بلاد المنفى.

يقول:

الليلُ - يَا أُمَّاهُ - ذئبٌ جائعٌ سفّاحٌ
يُطارِدُ الغَريبَ أينمّا مضى..
ويَفْتَحُ الأفاقَ لِأشباحِ
وَعَابَةِ الصّفصافِ لَمْ تَزَلْ تُعَانِقُ الرِّياحَ^(٤)

(١) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٢٦.

(٢) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٢٦.

(٣) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٢٦.

(٤) الديوان، مجموعة: أوراق الزّيتون، ص ٢٠.

وقد احتضنت نصوصُ درويشِ البُنَى المتضادةَ الدلالةَ، فغدا النصُّ الدرويشيُّ مرتكزاً على ثنائياتٍ دلاليةٍ أسهمت في إثراء ميراثِ درويشِ الشعريِّ، وقد اشتغلتِ الثنائيةُ الدلاليةُ في رمزيةِ اللَّيْلِ ذي الطابعِ التَّشاؤميِّ السُّوداويِّ، حاملٍ مؤشراتِ العبوديةِ والاستبدادِ والظلمِ؛ ليتحوَّل اللَّيْلُ وينساقَ مع حركةِ القصيدةِ نحوَ دلالةٍ نقيضةٍ منطلقةٍ من التَّفاوُلِ والأملِ المنتشرِ في مفاصلِ قصائدهِ؛ فيتناثر ضوءُ الحرِّيَّةِ فجأةً على سطحِ اللَّيْلِ، ويبددهُ إلى نهارٍ.

يقولُ في قصيدةِ (السَّجينِ والقمرِ):

كُلُّ اللَّيَالِيِ السُّودِ تَسْقُطُ فِي أَغَانِيْنَا ضَحِيَّةٍ

وَالضُّوءُ يَشْرَبُ لَيْلَ أَحْرَانِي وَسَجْنِي

فَتَعَالَ ، مَا زِلْتِ لِقَصَّتِنَا بِقِيَّةِ! (١)

إنَّ عنوانَ القصيدةِ علامةٌ أوليةٌ في عرضِ التَّقْيِيمِ الدَّلَالِيِّ لِإِطَارِ الْقَصِيدَةِ الْعَامِّ، فَالسَّجِينُ مَسْلُوبُ الْحَرِّيَّةِ يَصَارِعُ فِي سَجْنِهِ اللَّيَالِيِ السُّودَ الَّتِي فَاقَ سَوَادُهَا إِشْرَاقَةَ الْقَمَرِ، فَظَلَّ ظِلَامُ اللَّيْلِ الَّذِي تَتَضَوَّى تَحْتَهُ مَفَاهِيمُ كَالْعُبودِيَّةِ وَالإِذْلالِ يَتَسَاقَطُ عَلَى أَغَانِيِ الْحَرِّيَّةِ، بَيْنَمَا الْقَمَرُ بُوَصْفِهِ رَمَازاً لِمَكَامِنِ التَّحَرُّرِ فَإِنَّهُ يَنْتَصِرُ لِلضُّوءِ، فَيَشْرَبُ ظِلَامَ اللَّيْلِ وَاَنْطِفَاءَهُ، وَيَلْفِتُ نَظَرَ الْمُتَحَرِّرِينَ لِاسْتِمْرَارِ تَحَرُّكِهِمْ ضَمْنَ الرُّؤْيَا الْمَرْسُومَةِ لِقَصَّتِهِمْ.

وبالعودةِ إلى المقطعِ الأوَّلِ مِنَ الْقَصِيدَةِ، نَجِدُ دَرُويشاً قَدْ بَدَأَهُ بِاَفْتِتَاحِيَّةِ لِقَاءِ السَّجِينِ بِالْقَمَرِ مَانِحِ الضُّوءِ وَالْأَمَلِ وَالتَّفَاوُلِ، وَفِي وَقْتِ يَكَادُ اللَّيْلُ يَزُولُ فِيهِ (أَخِرِ اللَّيْلِ)، وَبِمَتَابَعَةِ الْمَقْطَعِ يَقْدَمُ دَرُويشُ الشَّاهِدَ عَلَى سَبَبِ سَجْنِ السَّجِينِ، وَهُوَ اِنْتِصَارُهُ بِأَغْنِيَّةٍ لِلدَّفَاعِ عَنِ (عَبِيرِ الْبَرْتِقَالِ) وَ(عَنِ التَّحَدِّيِّ وَالْعُضْبِ)؛ فَكَانَ جَزَاؤُهُ الزَّجَّ فِي السَّجْنِ، وَاغْتِصَابَ حَرِّيَّتِهِ، أَمَّا عَنِ مَوْعِدِ اللِّقَاءِ فَقَدْ بَدَأَ بِلَفْظَةِ اللَّيْلِ الَّتِي بِحَسَبِ مُحَمَّدِ مَفْتَاحٍ يُمْكِنُ أَنْ نَعُدَّهَا " الْجُمْلَةُ الْمُنْطَلِقَ أَوْ الْمَفْتَتَحَ " (٢)،

(١) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١٠٥.

(٢) دينامية النص: تنظير وإنجاز، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠١٠م،

واختيارها يقرب الصورة التكميلية لظلام السجن، ويزيد من عزيمة التحدي والغضب؛ لتغيير حالة العبودية إلى حرية.

يقول:

فِي آخِرِ اللَّيْلِ التَّقِينَا تَحْتَ قِنطَرَةِ الْجِبَالِ
مُنْذُ أُعْقِلْتُ، وَأَنْتَ أَدْرَى بِالسَّبَبِ
أَلَّا أُنْغِيَةً تُدْفِعُ عَنِّي عَيْبِ الْبُرْتَقَالِ
وَعَنِ التَّحْدِي وَالْغَضَبِ
دَفَنُوا قُرْنُفَلَةَ الْمُعْنَى فِي الرَّمَالِ^(١)

وفي ظل تناقض الدلالة وتجاوز اللغة القاموسية يتخذ درويش من الليل أغاني للحرية يرددها المقهورون ويدفعون ثمناً لها أرواحهم وحرّياتهم، لكنهم لا يجدون لها آذاناً صاغية، فيظلّ الليل المرتقب سجنًا، يمارس سجنه كل أعماله الاستبدادية حرّاً لا سلطة عليه، ومنها القتل والسجن وصولاً إلى تكميم الأفواه وسلب الحرّيات، وسنواجه في المقطع المشار إليه ألفاظاً مرافقة لدلالة الليل على العبودية مثل: (السجان، القيد، السلاسل، الوجوم).

يقول:

سَأَحَدْتُ السَّجَانَ حِينَ يَرَاكَ،
عَنْ حُبِّ قَدِيمِ
فَلَرَبَّمَا وَصَلَ الْحَدِيثُ بِنَا إِلَى ثَمَنِ الْأَغَانِي
هَذَا أَنَا فِي الْقَيْدِ أَمْتَشِقُ النُّجُومَ
وَهُوَ الَّذِي يَقْتَاتُ، حُرّاً مِنْ دُخَانِي
وَمِنَ السَّلَاسِلِ وَالْوُجُومِ!^(٢)

ولا تختلف دوافع درويش في الدعوة لنيل الحرية عن دوافع الشعراء الآخرين من أبناء شعبه، ولعل في الدلالات المثقلة لرموزه المحورية دوراً حاضراً في إشعال نيران الثورة كلما خمدت، فمن الليل الذي هو خميرة الظلام ينبعث الميلاذ

(١) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١٠٥.

(٢) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١٠٦.

من جديد، وينشط النور عبر خيوط الشمس المتوهجة التي تتفوق في قوتها وإصرارها على الليل، وتبدو الإشارة في الدلالة الرمزية للفظه الليل على العبودية واضحة عندما يضعها درويش في حالة مفارقة ضدية مع الشمس مانحة الحرية، والمحيلة على النور والضياء، فشمس الحرية أقوى من ليل العبودية مهما طال، وتتحقق هنا تلازمية دلالة الليل على العبودية والشمس على الحرية.

يقول في قصيدة (ضباب على المرأة):

شَمْسُنَا أَقْوَى مِنَ اللَّيْلِ

وَكُلُّ الشُّهَدَاءِ

يَنْبُتُونَ الْيَوْمَ تَفَاحًا، وَأَعْلَامًا، وَمَاءً^(١)

أما في قصيدة (مديح الظل العالي) التي سبق ورصدنا فيها عدداً من الدوال، فإن لفظة الليل قد بلغ عدد تواترها ١٨ مرة، والمقصود ليل بيروت أثناء الاجتياح الإسرائيلي عام ١٩٨٢م، وقد وُصِفَ ذلك الليل بأنه سوداوي مظلم لا انفراجة فيه، وكأنما كان ليلاً من العبودية التي لا بزوغ لفجرها المطالب باستعجاله في بيروت مركز الإنشاد للحرية.

يقول:

يَا فَجَرَ بَيْرُوتِ الطُّوبَى

عَجَلٌ قَلِيلاً

عَجَلٌ لِأَعْرِفَ جَيْدًا:

إِنْ كُنْتَ حَيًّا أُمَّ قَتِيلًا^(٢)

فإذا ما خضنا عملية تحليل لمادة الليل سعياً لوضع مقاربة سيميائية فإنه سيتبدى لنا إصرار العدو على إحباط نشاط الإنسان الحر الباحث عن تحرره وبكافة الوسائل الإجرامية مثل: (يقصفون مقابر الشهداء، يدثرون بالفولاذ، يقطعون العمر في دبابة، يرصدون الحلم والرؤيا)، فكل أفعال الجيش الإسرائيلي الممارسة في ليل بيروت تؤدي إلى هدف واحد، وهو أن لا يعتلي صوت الحرية

(١) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٣٠.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظل العالي، ص ٣٦٣.

الَّذِي يَرْتَعِدُونَ مِنْهُ، وَلَا يَتَبَدَّى فِي الْأَفْقِ الَّذِي أَرَادُوا لَهُ أَنْ يَظْلَ مَظْلَمًا حِذَاءَ
لِمَقَاتِلِ مُقَدِّمٍ عَلَى الْمَوْتِ فِي سَبِيلِ التَّحَرُّرِ .

يقول:

وَيَرْتَعِدُونَ مِنِّي حِينَ أَطْلُعُ بَيْنَهُمْ صَوْتًا وَظِلًّا
بَيْرُوتُ / لَيْلًا:

أَه يَا أَفْقًا تَبَدَّى

مِنْ حِذَاءِ مُقَاتِلِ (١)

ووصولاً بالنص إلى وصف مذبحة صبرا الفتاة النائمة التي تركها الرجالُ
ورحلوا عنها بوجه درويش إدانةً لموقف العرب المتخاذل، وموقف رجال المقاومة
حينها عندما تركوا الأطفال والنساء والشيوخ محاصرين في بطن ليلٍ طويلٍ،
ودلالة البطن مع الليل تلتقي في اضطراب اللغة من خلال تفريغها من معانيها
المعجمية، وتوجيهها نحو دلالة التسلط والقهر والظلم والاستعباد، فالبطن عالمٌ
غير مرئي ضيق محصور، والليل أسود مظلم، وتكتمل الدلالة المقصودة في
تحديد مادة بطن الليل وهي الحديد المستعمل عادةً في تشييد السجون.

يقول:

لَمْ تَرْحَلُونَ

وَتَتْرَكُونَ نِسَاءَكُمْ فِي بَطْنِ لَيْلٍ مِنْ حَدِيدٍ؟ (٢)

وقد بدت على درويش في قصيدته ملامح الألم والعزلة الذاتية، وتملكته حالة
من التهويم وهو يخاطب أهل لبنان الذين أحرقوا بنار إسرائيل ولم يسلموا من
بطشها، فيقدم درويش دمه الذي أَسْتَبِيح لِيَجَلَّ محلّ قمر العرب الغائب في ليلهم،
في إشارة إلى تخاذل حكّام الدول العربية عن قضايا أمّتهم، وتجمع هنا دلالة
القمر الغائب مصدر النور (الحرية) بالليل الحاضر المتخّم بالسواد، ومصدر
الظلمة (العبودية).

يقول:

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٦٧.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧٠.

هَذَا دَمِي، يَا أَهْلَ لُبْنَانَ، أَرْسُمُوهُ
قَمَرًا عَلَى لَيْلِ الْعَرَبِ. (١)

وتثبت إدانة الليل بالدلالة على العبودية المنتجة من انقلاب الصفة على الموصوف، فليل العبودية طويل يرصد أحلام الحالمين في صبرا، لكن لابد يوماً أن ينجلي بإصباح الحرية الحمراء التي لا تتوهج سوى بالدم الذي أريق في مجزة صبرا الأكثر ضراوة في تاريخ المجازر الإسرائيلية.

يقول:

لَيْلٌ طَوِيلٌ

يَرْصُدُ الْأَحْلَامَ فِي صَبْرًا (٢)

ولضراوة ذلك الليل الذي يداهم بأفعاله الوحشية صبرا فإنها تخافه، وتتظاهر بالتلاطف معه كما لو كان طفلاً صغيراً تسنده لركبتها، محاولة تلهيته.

يقول:

صَبْرًا - تَخَافُ اللَّيْلَ. تَسْنِدُهُ لِرُكْبَتِهَا

تُعْطِيهِ بِكْحْلِ عْيُونِهَا. تَبْكِي لِتَلْهِيَتِهِ (٣)

وبواصل درويش وصفه لصبرا وشاتيل المجزة التاريخية البشعة بحق اللاجئين الفلسطينيين جنوب بيروت، وقد راح ضحيتها حوالي ٦ آلاف لاجيء أكثرهم من النساء والأطفال والشيوخ، وقد أتهمت فيها الكتائب اللبنانية بالتواطؤ مع الجيش الإسرائيلي، بتحريض من وزير دفاعه آنذاك أرئيل شارون، ورفائيل إيتان رئيس أركان الجيش الإسرائيلي.

يقول:

صَبْرًا - تَنَامُ، وَخَنَجَرُ الْفَاشِيِّ يَصْحُو

صَبْرًا تَتَادِي ... مَنْ تَتَادِي

كُلُّ هَذَا اللَّيْلِ لِي، وَاللَّيْلُ مِلْحٌ

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظل العالي، ص ٣٧٢.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظل العالي، ص ٣٧٠.

(٣) الديوان، مجموعة: مديح الظل العالي، ص ٣٧١.

يَقْطَعُ الْفَاشِيُّ نَدْيَيْهَا - يَقِلُّ اللَّيْلُ -
يَرْقُصُ حَوْلَ خَنْجَرِهِ وَيَلْعَقُهُ . يُعْنِي لِإِنْتِصَارِ الْأَزْرِ مَوَالًا،
وَيَمْحُو

فِي هُدُوءٍ... فِي هُدُوءٍ لَحْمَهَا عَنْ عَظْمِهَا
وَيُمَدِّدُ الْأَعْضَاءَ فَوْقَ الطَّوْلِ
وَيُؤَاصِلُ الْفَاشِيَّ رَقِصَتَهُ وَيَضْحَكُ لِلْعُيُونِ الْمَائِلَةِ

وَيُجَنُّ مِنْ فَرَحٍ وَصَبْرًا لَمْ تَعُدْ جَسَدًا^(١)

لقد جاء المقطع الشعري تلبيةً للوجع الناجم من أحداث مجزرة صبرا التي نادت فلم يسمعها أحد، وحضور لفظة الليل داخل المقطع ٣ مرات ما هو إلا مسخ للكلمة وتشويه لدلالاتها على السكون والهدوء، فالليل المرخي سدوله أعطى للمجزرة شرعيّتها، وساعد على إخفائها، إذ كان الجيش الإسرائيلي يستثمر الليل بلا كلل في رشقات أسلحته، وتنفيذ مجزرتيه، ومن ثم تبدأ الجرافات بالعمل على إخفاء الجثث المترامية تحت الركام داخل التراب.

وقد وقف الليل رمزاً ارتكازياً ليظهر الدلالة المحاذية للإجرام الإسرائيلي في مجزرتيه، فحدّد الليل زماناً لتنفيذ القتل وزرع الخوف في القلوب وفرض السيطرة، وبالتالي الإيغال في الهيمنة والاستبداد والعبودية، ثم ليكون الليل ذاته الملح الذي يرش على الجراح؛ ليزيد في ألمها، وهكذا، حتى تقلّ المحدودية الزمنية لليل، ثم ليتجدد من جديد.

وقد صور درويش في المشهد السابق القاتل اليهودي الفاشي وهو يقطع أشلاء أجساد الفلسطينيين، إذ " لم تتوحّد الوحوش على جسد كما توحدت على الجسد الفلسطيني، فلم يمرّ عام واحد في تاريخ الشعب الفلسطيني دون مذبحه"^(٢)،

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٧١.

(٢) درويش، محمود (١٩٨٧م)، في وصف حالتنا، مقال بعنوان: جنون أن تكون فلسطينياً، دار الكلمة، بيروت، ط ١، ص ١٥٩.

فاليهوديِّ الفاشيِّ قد جلس قبالةً طاولَةِ القتلِ مبتسماً لما فعلتْ يداهُ، راقصاً لانتصارِهِ، وقد استخدمَ درويشٌ في سياقِ المقطعِ عدداً من الأفعالِ التي على صيغةِ (فَعَلَ) مثل: (بَغَنِي، يَمُدُّ، يَجُنُّ، يَرَكِّبُ) للدلالةِ على المبالغةِ في أفعالِ التَّكْيَلِ، وفضاعةِ الحدثِ الإجراميِّ الإسرائيليِّ وبشاعتهِ.

وقد حملنا درويشٌ معه على أجنحةِ الخيالِ غيرِ المتكلِّفِ إلى آفاقٍ أكثرَ رحابةً واتساعاً؛ فأشارَ في مطوِّلةِ (مأساة النرجس ملهاة الفضّة) إلى تعطُّشِ شعبِهِ للحريَّةِ، وتوقِهِ للانعتاقِ مِنَ العبوديَّةِ " كما يتوقُّ بياضُ النرجسِ إلى التَّحرُّرِ مِنْ ريقةِ انطباقِ ليلِ المأساةِ عليه " (١)، فنجدُهُ يعبِّرُ من خلالِ مقاطعٍ عن ذلكَ الأملِ والحلمِ مستعيناً بالليلِ كعنصرٍ رمزيِّ.

يقول:

فِي التِّيهِ مُتَّسَعٌ لِأَحْصِنَةِ تَشَبُّ مِنْ السُّفُوحِ إِلَى الْأَعَالِي
وَمِنَ السُّفُوحِ تَخْرُ صَوْبَ الْفَاعِ؛ مُتَّسَعٌ لِفُرْسَانٍ يَحْتُونُ اللَّيَالِي
إِنَّ اللَّيَالِي كُلُّهَا لَيْلٌ . وَإِنَّ الْمَوْتَ قَتْلٌ فِي اللَّيَالِي (٢)

يعبِّرُ المقطعُ السَّابِقُ عن دلالةِ الوثوبِ بالحريَّةِ، وقد استخدمَ درويشٌ لتحقيقِ هذه الدلالةِ مفرداتٍ ثلاثٍ التَّعبيرِ، كالأحصنة التي تشبُّ نحو الأعالي مطاردةً حريَّاتها وهي في التِّيهِ بوصفِهِ بدلاً من مبدلٍ منه سبقَ ذكرُهُ أوَّلَ المقطعِ، وهو الأسرُ في قولِهِ: (فِي الْأَسْرِ مُتَّسَعٌ)، ثمَّ يستخدمُ درويشٌ لفظَةَ فرسانٍ بصيغةِ الجمعِ لتوائِمِ الأحصنة، وكأئِماً الفرسانُ للأحصنةِ المذكورةِ سابقاً، ولتكملةِ الدلالةِ، وليتحقِّقَ اختراقُ ليالي العبوديَّةِ والموتِ في الأسرِ.

ويوجِّهُ درويشٌ الليلِ بدلالةِ إسقاطيَّةٍ نحو العلاماتيَّةِ التي لم تنزلْ ثابتةً على قمصانِ الشَّهداءِ الذين قضوا في سبيلِ أوطانِهِم، ورأى فيهِم صورةً صانعيِّ

نقلًا عن: الجَزَّار، محمد فكري (٢٠٠١م)، الخطاب الشعريُّ عند محمود درويش،

القاهرة، أيتراك للنشر والتوزيع، ط١، ص١٥٦.

(١) عبادي، رحمن (٢٠٠٨م)، " قصيدة الأداء الجمالي، مأساة النرجس ملهاة الفضّة

أ نموذجاً "، جامعة القادسيَّة، مجلَّة آداب البصرة، ع٤٧، ص٣.

(٢) الديوان، مجموعة: أرى ما أريد، ص٥٢٩.

الحرية، ومحققى حلم نيلها، فهم من قادوا شعوبهم في مسيرة النضال ضد المحتل؛ للخلاص من عبوديته، كما أن " الشهداء وسيلة كشف شمس الحق، وعودة إمداد الروح بالأمل " (١).

يقول في قصيدة (عود إسماعيل):

وَلَمْ تَنْشَفْ دِمَاءُ اللَّيْلِ فِي

قُمْصَانٍ مَوْتَانَا (٢)

ففي القصيدة المشار إليها وهي من مجموعة قصائد تحت عنوان (فضاء هابيل) يعود درويش بالذاكرة إلى نماذج من الشخصيات المعجونة بالحنين، ويرسم صوراً من المأساة التي أريد لها أن تُطوى بعد اتفاقية أوسلو التي اعتبرها بدايةً للمساواة بين القاتل والمقتول (قاييل وهابيل)، ودعوة للشعب الفلسطيني للتضحية بالذات كما فعل إسماعيل الذبيح مع سيدنا إبراهيم الذي رأى في المنام أنه يذبحه، وفي هذا الأمر تناص واضح مع قصة سيدنا إسماعيل المشار لها في سورة الصافات.

وقد جاءت كلمة الليل في شعر درويش عناوين لخمس نصوص، هي: (هناك ليل، من أنا بعد ليل الغريبة، ليلة البوم، ليلك من ليلك، ليل يفيض من الجسد)، وسنولي نص (ليل يفيض من الجسد) دراسة سيميائية تتبع لفظة الليل الواردة فيه سبع مرّات، وبالنظر في القصيدة تظهر لنا دوال العنوان مؤديةً وظيفيةً شعريةً؛ " لهذا لم يكن اهتمام السيمياء بالعنوان اعتبارياً " (٣).

فالليل أهم دال في العنوان، فيه المبدأ وهو المتحرك بالفيضان من الجسد المتعب، واختيار لفظة الليل كشيء محسوسٍ ناطقٍ باسم الزمن، لتلتحم مع الجسد ككائن حي ناطقٍ باسم المكان يزيد من ظلمة الصورة وعمتها، فالمعلوم

(١) أبو غيث، أسماء غيث، " صورة العود في شعر محمود درويش "، ص ٥٩.

(٢) الديوان، مجموعة: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٦٠٨.

(٣) رحيم، عبد القادر (٢٠٠٨م)، " العنوان في النص الإبداعي: أهميته وأنواعه "، مجلة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع ٢، جامعة الملك محمد خيضر، ص ٩٥.

أَنَّ اللَّيْلَ بَاعَثَ لِلوَحْشِيَّةِ وَالخَوْفِ، وَكَوْنُهُ يَفِيضُ مِنْ جَسَدِ الشَّاعِرِ الَّذِي يُعَانِي وَيَتَأَلَّمُ لِأَوْضَاعِ وَطَنِهِ الْمُتَأَزِّمَةِ فَإِنَّهُ يُوَكِّدُ تِلْكَ الدَّلَالََةَ، وَقَدْ تَظَافَرَتْ مَفْرَدَاتُ العُنْوَانِ لِإِنْتِاجِ دَلَالَةِ المَعَانَاةِ الَّتِي يَرزُحُ تَحْتَهَا جَسَدُ الشَّاعِرِ، فَعَتَمَةُ اللَّيْلِ وَظَلَمْتُهَا تَشَاكُلُ مَعَانَاةَ الشَّاعِرِ وَاضْطِرَابَاتِهِ وَنَظَرَتُهُ السُّودَاوِيَّةَ لِكُلِّ مَا حَوْلَهُ.

وَبِالانتقالِ مِنَ العُنْوَانِ إِلَى النِّصِّ تَبْدُو الرُّوْيَةُ أَكْثَرَ وَضَوْحاً، فَالنِّصُّ يَبْدَأُ بِسَرْدِ قِصَّةِ عَاشِقِينَ اغْتَرَبَا عَنِ الوَطَنِ فَالْتَقِيَا فِي الغُرْبَةِ، وَفِي لَيْلَةٍ مِنْ لِيَالِي تَمَوَّرَ اتَّفَقَا عَلَى الاسْتِمْتَاعِ، غَيْرَ أَنَّهُمَا لَمْ يَلْبَثَا إِلَّا وَلَيْلُ الأَوْضَاعِ المَأسَاوِيَّةِ فِي الوَطَنِ يَنعَكِسُ عَلَى لَيْلَتَيْهِمَا، وَعَلَى جَمِيعِ الأَشْيَاءِ المَحِيطَةِ بِهِمَا.

يَقُولُ:

يَأْسَمِينُ عَلَى لَيْلِ تَمَوَّرَ، أُغْنِيَّةُ
لِغَرِيبَيْنِ يَلْتَقِيَانِ عَلَى شَارِعِ
لَا يُؤَدِّي إِلَيَّ هَدَفِ^(١)

ووصولاً إِلَى المَقْطَعِ التَّالِي الَّذِي يَمْتَلُّ فِيهِ اللَّيْلُ مَنعِجاً فِي الدَّلَالََةِ، وَاخْتِرَاقِ حَوَاجِزِ الأَحَادِيَّةِ، نَلاحِظُ أَنَّ اسْتِمْرَارِيَّةَ اللَّيْلِ وَهَيْمَنَةَ الظَّلَامِ دُونَ وَجُودِ وَمِيضِ ضَوْئِيٍّ تَمْتَلُّ مِنْ حَيْثُ الدَّلَالََةُ أَبْعَاداً مَأسَاوِيَّةً قَاتِمَةً، مِنْ خِلالِ مَنحِ اللَّيْلِ عَلامَةً عَلَى حُلُولِ الاسْتِبْدَادِ وَالظَّلْمِ وَالعَبُودِيَّةِ؛ لِتَتَحَقَّقَ حِينَهَا صُورَةُ الاقْتِرَانِ بَيْنَ الوَاقِعِ وَالإِبْدَاعِ مِنْ خِلالِ شَعْرِ " يَحْرِصُ عَلَى تَصْوِيرِ مَا يَعِيشُ فِيهِ النَّاسُ تَحْتَ الاِحْتِلَالِ وَالعُدْوَانِ، مَقَارَنَةً مَعَ العَيْشِ الحَرِّ الطَّلِيْقِ، وَيَتَضَمَّنُ كَلِمَاتٍ تَحْرِيْرِيَّةً (الحُرِّيَّةَ، المَقَاوِمَةَ، التَّضْحِيَّةَ، الصَّمُودَ، الوَحْدَةَ، الفِداء) " (٢).

يَقُولُ:

يُعْتِمَانِ مَعاً فِي ظِلَالٍ تُشِعُّ عَلَى
سَقْفِ غُرْفَتِهِ: لَا تَكُنْ مُعْتَمِئاً

(١) الديوان، مجموعة: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٦٤٣.

(٢) طاهر، علي باقر، مسبوق، مهدي (٢٠٠٦م)، رثاء المدن الأندلسية/ صخب المقاومة الإسلامية، من كتاب: ثقافة المقاومة، أوراق مؤتمر فيلادلفيا الدولي العاشر، المؤتمر العلمي لكلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، جرش، ص ٦٣_٦٤.

بَعْدَ نَهْدَيَّ - قَالَتْ لَهُ ...

قَالَ: نَهْدَاكَ لَيْلٌ يُضِيءُ الضَّرُورِيَّ

نَهْدَاكَ لَيْلٌ يُعْبَلُنِي، وَأَمْتَلَانَا أَنَا

وَالْمَكَانُ بِلَيْلٍ يَفِيضُ مِنَ الْكَاسِ ...

تَضَحُّكَ مِنْ وَصْفِهِ . ثُمَّ تَضَحُّكَ أَكْثَرَ

حِينَ تُحَبِّي مُنْحَدَرَ اللَّيْلِ فِي يَدِهَا ... (١)

فمن خلال سلسلة الكلمات والتعبير المكثفة في السياقين أعلاه (لَيْلٌ تَمُوزُ ، يُعْتِمَانُ مَعًا ، لَا تَكُنْ مُعْتَمًا ، نَهْدَاكَ لَيْلٌ ، بِلَيْلٍ يَفِيضُ مِنَ الْكَاسِ ، مُنْحَدَرَ اللَّيْلِ فِي يَدِهَا) يتبين لنا أن عنصر الدلالة (اللَّيْلِ) يشير إلى عتمة وظلمة عامة داخل الوطن المُنهَك من الاحتلال، وعتمة وظلمة خاصة تُشعُّ على سقفِ غرفةٍ جمعتُ عاشقين استحال كلُّ ما حولهما ظلمةً، تختبئُ في يدِ الحبيبة؛ لتتحدَرَ فجأةً منها، فدرويشٌ يكتفُ من حضورِ لفظةِ اللَّيْلِ المُشارِ بهِ للاستبدادِ الذي يعاني منه شعبُهُ، وبالتالي، مرافقةُ ذلك اللَّيْلِ للمغترِبِ خارجِ وطنِهِ.

وأخيراً، فإن لم تُفْلِحْ قصائدُ درويشٍ في تحريرِ فلسطينَ وشعبِها، فإنَّها أفلحتُ في صياغةِ مشروعٍ ثقافيٍّ تحرريٍّ أشعلَ النَّارَ من الجليدِ، مشروعٍ موحدٍ للتحرُّرِ من اللّجوءِ والاحتلالِ والتَّمييزِ والعنصريَّةِ وهذه هي ركائزُ النضالِ الفلسطينيِّ، كما ساعدتُ على تخليصِ النفوسِ من مشاعرِ الإحباطِ واليأسِ والانكسارِ أمامَ محاولاتِ العدوِّ الصَّهيونيِّ لاستعبادِها وقهرها، تحقيقاً لقولِ درويشٍ: " سنستمرُّ في محاولتنا المتواضعة، كما يفعلُ أيُّ مشروعٍ ثقافيٍّ مرتبطٍ بمشروعِ الحرِّيَّةِ والتحرُّرِ " (٢).

(١) الديوان، مجموعة: لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ٦٤٤.

(٢) مجلة الكرمل (١٩٨١م)، ع ٥٠٤.

٣.٢ المنفى

إنَّ المكانَ مِنْ أهماً المكوّناتِ في النَّصِّ الشّعريِّ العربيِّ المعاصرِ خاصّةً في القصائدِ الفلسطينيّةِ، ذلكَ أنَّ المكانَ مُمثلاً بالوطنِ هو الهويّةُ ودونهُ يصبحُ الشّعبُ بلا هويّةٍ، ويمثّلُ الوطنُ كموكّونٍ مكانيٍّ نواةً مركزيّةً تحضرُ سرّاً وعلانيّةً داخلَ كياناتِ النّصوصِ، أمّا عندما يغيبُ الوطنُ وينفصلُ عن خريطةِ الوجودِ، فإنَّ مكاناً آخرَ يبرزُ كبديلٍ مناصرٍ لحالةِ الاغترابِ عن الوطنِ الذي فُقدَ وصارَ من الاستحالةِ العودَةُ إليه، ألا وهو المنفى.

وأنسبُ مدخلٍ لما نحنُ بصددِ عرضِهِ ضمنَ هذهِ الفقرةِ هو تحديّدُ مفهومِ المنفى، فالمدخلُ المفهوميُّ للمنفى يسبقُ المدخلَ الفنّيَّ ويمهّدُ له، وهو بالمحصّلةِ المنطقيّةِ مترتّبٌ عليه، ومن هنا فإنَّ المنفى تجاوزَ في المكانِ، وانتقالٌ من مسقطِ الرّأسِ وتهجيرٌ قسريٍّ من الوطنِ الأصيلِ الدائمِ إلى مكانٍ آخرٍ مؤقتٍ أو بصفةِ الدّوامِ، ويكونُ أمرُ النّفي عاديّةً بيدَ عدوٍّ مستعمرٍ أو حاكمٍ جائرٍ، والوطنُ حينها يصبحُ عاجزاً عن حمايةِ أهلهِ، وتأمينِ المتّسعِ الكافيِ والمساحةِ المناسبةِ لممارسةِ الحرّيّاتِ الإنسانيّةِ والفكريّةِ والأدبيّةِ.

ولفظَةُ المنفى في الشّعريِّ العربيِّ المعاصرِ امتدادٌ لما يسمّى في الشّعريِّ العربيِّ القديمِ شعراً السّجنِ أو الحبسِ أو التّغريبِ عن الأهلِ والأرضِ، وهو يقتربُ إلى حدٍّ ما مِنْ تجلّياتِ بكاءِ العربيِّ على مكانِهِ وزمانِهِ الماضيين بعدَ إخضاعِهِ لفراقِ الأحبّةِ والإبعادِ عن الوطنِ، وغالباً ما يكونُ النّفيُّ على يدِ الغازيِ المحتلِّ أو النّظامِ الحاكمِ المتسلّطِ.

وقدْ كانَ المنفى بالنّسبةِ للشّعراءِ الذينَ تعرّضوا للمضايقةِ الرّثّةِ والمتنفّسِ للحرّيّةِ بكلِّ صورها وأبعادها؛ إذ استطاعَ الشّاعرُ أنْ يمثّلَ شعبَهُ ووطنَهُ داخلَ المنفى، ويكونَ لسانَهُ المدافعَ عن قضيتِهِ، حتّى وصلَ الأمرُ ببعضِ الشّعراءِ اعتبارَ المنفى وطناً لهمْ بعدما هُجّروا مِنْ أوطانِهِم، ومنْ جهةٍ ثانيةٍ قدْ يتّخذُ الشّعراءُ من المنفى موقفاً سلبياً، يسبّبُ لهمْ سلسلةً من الإحباطاتِ والمضايقاتِ، بتضييقِ حيّزِ الوجودِ والظّهورِ، وعزلِ الفردِ عن الانفتاحِ على الآخرِ، والحدِّ من حرّيّاته، وفرضِ القيودِ عليه، فحينما يُفرضُ النّفيُّ على الشّاعرِ يضطرُّ للاندماجِ

مع الحياة الجديدة التي وجدَ نفسه ملقى فيها، وهنا تفوذه القوانين الجديدة لمنفاهُ إلى التَّعوُّدِ عليها، وإجباره على " تحديد موقفٍ من الذاتِ ومن الآخر (المجتمع)، ومن الواقع كلِّه " (١).

أمَّا درويشُ الذي عاشَ معظمَ حياته منفياً عن فلسطين فقد اهتمَّ بالمكان (المنفى)، وصارَ عنصراً أساسياً متجذراً في شعره منذُ بداياته حتى آخر لحظات حياته، فنجدُ المنفى حاضراً في أعماله الشعريَّة والنثريَّة حضوراً مكثفاً، إذ نُفيَ مع عائلته من البروة مسقط رأسه_ وهو في السادسة من عمره، فصار المنفى بديلاً للوطن، وتكادُ الإقامة فيه تكونُ أبديةً، لذا " فقد أخذَ المنفى فضاءً المكان في كثيرٍ من شعرِ درويش " (٢).

وبالوقوفِ على جرائمِ الحملةِ الاحتلاليَّةِ الصَّهيونيَّةِ على الشعبِ الفلسطينيِّ وأرضه، نرصدُ وحدةً شعريَّةً يَنْتَقِلُ فيها درويشُ من دلالةٍ للمنفى إلى دلالةٍ ضدِّيَّةٍ سيأتي تفسيرها بعدَ وضعِ الشاهدِ.

يقولُ في قصيدة (عاشق من فلسطين):

لَمَّاذَا تُسْحَبُ الْبِيَّارَةُ الْخَضْرَاءُ

إِلَى سِجْنٍ، إِلَى مَنْفَى، إِلَى مِينَاءِ (٣)

فالبيَّارةُ الخضراءُ المرتبطةُ بالطَّبيعةِ الخصبَةِ مظهرٌ من مظاهرِ الاستدلالِ على وجودِ الخيرِ والجمالِ والعطاءِ والخصوبةِ، وتداعياتُ سحبِ هذا المظهرِ إلى سجنٍ أو منفى أو ميناءٍ تُحيلُ الإيجابَ إلى سلبٍ، وبما أنَّ أماكنَ السلبِ هي المُنتَقَلُ والمقامُ_ وهي دالَّةٌ على فقدانِ الحرِّيَّةِ_، فإنَّ الضدِّيَّةَ في تحوُّلِ الدلالةِ قدُ تحقَّقتُ.

(١) صليبا، جميل (١٩٨٢م)، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربيَّة والفرنسيَّة والانجليزيَّة واللاتينيَّة،

دار الكتاب اللبناني، لبنان، ج ١، ص ٧٦٥.

(٢) عبد الرَّحْمَن، حنان، " التَّأويلُ والمكان، دراسة في شعرِ محمود درويش "، منتدى

المقالاتِ الأدبيَّة والمكتبة الأدبيَّة المتكاملة.

الرَّابِطُ الإلكتروني: <http://www.stoob.com>

(٣) الديوان، مجموعة: عاشق من فلسطين، ص ٤١.

وكُلِّمًا حَاوَلَ دُرُوشَ الْخُرُوجِ مِنْ مَنَافَاهُ اصْطَدَمَ بِجِدَارِ فُولَاذِيِّ يَخِيبُ أَمَلَهُ فِي
التَّحَرُّرِ مِنْ مَصِيرِ الْمَنْفَى الَّذِي لَهُ بَابٌ وَسُورٌ يَفْصَلَانِ بَيْنَ الدَّخْلِ (الْمَنْفَى)
وَالخَارِجِ (فَلَسْطِينِ)، وَكَأَنَّهُ فِي سَجْنٍ يَسْعَى لِلخُرُوجِ مِنْهُ، فَيَدْعُو أَبْنَاءَ فِلَسْطِينِ
الْمَقَاوِمِينَ أَنْ يَأْخُذُوهُ إِلَى وَطَنِهِ؛ لِيذُوقَ مِنْ طَعْمِ مَلْجِهِ، وَيَسْتَنْشِقَ عَلِيلَ هَوَاهُ.
يَقُولُ:

وَلَكِنِّي أَنَا الْمَنْفِيُّ خَلَفَ السُّورِ وَالْبَابِ

خُذَيْبِي نَحْتَ عَيْنَيْكَ

خُذَيْبِي، أَيَّمَا كُنْتَ

خُذَيْبِي، كَيْفَمَا كُنْتَ

أَرِدُ إِلَيَّ لَوْنَ الْوَجْهِ وَالْبَدَنِ

وَضَوْءَ الْقَلْبِ وَالْعَيْنِ

وَمِلْحَ الْخُبْزِ وَاللَّحَنِ

وَطَعْمَ الْأَرْضِ وَالْوَطَنِ! (١)

ولأنَّ الوطنَ لم يهربْ من ذَاكِرَةِ دُرُوشِ، فَقَدْ ظَلَّ يَلُوحُ لَهُ فِي بِلَادِ الْمَنَافَى الَّتِي
كَانَ يَشْعُرُ فِيهَا بِالوَحْدَةِ الْخَانِقَةِ، وَالْفِرَاقِ الرُّوحِيِّ، وَالْقَيْدِ الْمَكْبَلِ لِحُرِّيَّتِهِ، فَكَانَ يَلْجَأُ
لِتَعْبِئَةِ خَوَاءِ الْغَرِبَةِ إِلَى مَاضِيهِ فِي وَطَنِهِ مُسْتَذَكِرًا الْحُرِّيَّةَ الَّتِي حَلَّمَ فِيهَا لَهُ
وَلشَعْبِهِ، وَهِيَ حَقٌّ مُشْرُوعٌ وَإِنْسَانِيٌّ لِكُلِّ مَخْلُوقٍ، غَيْرَ أَنَّهَا قَدْ أَصْبَحَتْ هَمًّا
يُورِّقُهُ، وَعَبَأًا عَلَى قَلْبِهِ لِأَنَّهَا بَيِّدَ عَدُوَّهُ، بَيْنَمَا الْمَنَافَى تَتَرَقَّبُ حُضُورَهُ إِلَيْهَا؛ لَعَلَّهَا
بِمَصِيرِهِ الْمَحْتَوِمِ.

يَقُولُ:

أَصْبَحَتْ حُرِّيَّتِي عِبْنًا

عَلَى قَلْبِي

وَعَيْنَاهَا مَنَافِي وَبِلَادُ (٢)

(١) الديوان، مجموعة: عاشق من فلسطين، ص ٤٣.

(٢) الديوان، مجموعة: أُحِبُّكَ أَوْ لَا أُحِبُّكَ، ص ٢٠٥.

وقد عبّر درويش عن مفهومه للمنفى بتلويناتٍ متعدّدة، منها أنّه مكانٌ للاستقرار والطّمانينة، فقد يكونُ النّفى المفروضُ مرغوباً كالرحيل الطّوعي عندما يكونُ الشّعبُ داخلَ الوطنِ مُكرهاً، لا إرادةً له في تحديد مصيره، وتسيير شؤونه المعيشيّة، مُعرّضاً للقتل والأعمالِ الاستبداديّة كلّ يومٍ؛ لذا يصبحُ المنفى ملاذهُ لتحقيقِ حرّيّته، وتحسينِ أوضاعه الاجتماعيّة، ولذلك " يشعرُ المنفيونَ بالحاجةِ الملحةِ ليعيدوا تشكيلَ حياتهم المدمّرة من خلالِ رؤيةِ أنفسهم كجزءٍ من أيديولوجيا ظافرةٍ أو أمّةٍ جادّةٍ"^(١).

يقول في قصيدة (سرحان يشربُ القهوةَ في الكفاتيريا):

قُبُودٌ تَلْدُ

سُجُونٌ تَلْدُ

مَنَافٍ تَلْدُ

وَنَلْتَفُ بِأَسْمِكَ،

مَا كَانَ حُبًّا

يَدَانِ تَقُولَانِ شَيْئًا.. وَتَنْطَفَأْنَ.. (٢)

فعندَ الوقوفِ على القصيدةِ لابدّ من فهمِ أبعادها، فالعنوانُ يحيلنا على قصّةِ قتلِ السّيناتورِ الأمريكيِّ روبرت كينيدي، شقيقِ الرئيسِ الأمريكيِّ جون كينيدي عقبَ فوزه في المرحلةِ الأولى من انتخاباتِ الرّئاسةِ الأمريكيّة لعام ١٩٦٨م، وقد أُدينَ الشّابُّ المقدسيّ سرحانُ بشاره سرحان، الذي يحملُ الجنسيّةَ الأردنيّةَ بتهمةِ قتلهِ أثناءَ مروره في أحدِ ممّراتِ الفندقِ^(٣)، وقد عرفَ عن كينيدي انحيازهُ العلنيّ لإسرائيل، وتجاهلهُ للعربِ.

أمّا القهوةُ في العنوانِ فقدُ وظّفها درويشٌ توظيفاً استنادياً للقهوةِ العربيّةِ التي شربها جون كينيدي قبل لقائه بالوسطِ اليهوديِّ في أحدِ المحافلِ، طالباً ماءً

(١) سعيد، إيوارد (٢٠٠٤م)، تأملات في المنفى، ترجمة: نائر أديب، دار الآداب للنشر، ص ١٧٧.

(٢) الديوان، مجموعة: أحبّك أو لا أحبّك، ص ٢١٥.

(٣) الموقع الإلكتروني: <http://ar.wikipedia.org>

ليغسلَ فمه من القهوة العربية، فهذه المداليلُ تحدّد مسار القصيدة التي أراد درويش من خلالها توجيه رسالة مفادها ما الذي يمكن أن يفعله الإنسان " عندما يفقد حرّيته، ويصبح مصهوراً في مجتمع لا يعترف له بأيّ استقلالٍ ذاتيٍّ " (١).

يقول:

كَيْفَ تُعَانِقُ حُرِّيَّتِي فِي الْأَغَانِيِ - عُبُودِيَّتِي (٢)

ففي اللحظات التي يوجّه ضابط التحقيق إلى سرحان سؤالاً اعترافياً عن قنله جون كينيدي، ينساب شريط الذكريات أمام عيون سرحان، ويعودُ به تيار الوعي إلى واقع الجريمة الحقيقي على أرض فلسطين التي تغصُّ بالسجون والمنافي والقيود والموت، وقد تحوّل شعبها إلى أكوام من الحجارة، وتحوّلت البلاد إلى خيوط من الدخان، وفي لحظة ينبعث الوهج الحماسي من صوت درويش على لسان سرحان؛ فتحوّل القيود إلى أساور من الورد، ثم لتصير بكارة دلالة على الطهر والعفاف - بعد الامتھان والاستعباد، وكلّ ذلك في المنافي الجديدة.

يقول:

وَنَعْرِفُ، كُنَّا شُعُوبًا، وَصِرْنَا حِجَارَةً

وَنَعْرِفُ، كُنْتُ بِلَادًا وَصِرْتُ دُخَانًا

وَنَعْرِفُ أَشْيَاءَ أَكْثَرَ

نَعْرِفُ، لَكِنَّ كُلَّ الْفِيُودِ الْقَدِيمَةِ

تَصِيرُ أَسَاوِرَ وَرْدٍ

تَصِيرُ بَكَارَةً

فِي الْمَنَافِي الْجَدِيدَةِ (٣)

وبشكل المنفى في تجربة درويش دالاً رمزياً له فرادة من حيث الرؤيا الفنيّة، ومن حيث إنّ هذا الدالّ المكانيّ بديلٌ للوطن المُفتقد على الصّعيد الواقعيّ،

(١) الجيّار، مدحت (٢٠١١م)، قصيدة المنفى، دراسة في شعر رواد الإحياء، القاهرة، مكتبة الأسرة، ص ١٠.

(٢) الديوان، مجموعة: أحبّك أو لا أحبّك، ص ٢١٩.

(٣) الديوان، مجموعة: أحبّك أو لا أحبّك، ص ٢١٥.

محققٌ للتحررِ نوعاً ما، فقد أعطى درويشاً فرصاً من التحررِ من قيودِ الواقعِ، وساعده على صقلِ موهبته الشعرية لتكونَ قصائدهُ أعمقَ أثراً من الرصاصِ، وهو نقيضُ العودةِ والحالِ محلّها، يقول درويشٌ: " لم أعرفُ كلمةَ المنفى إلا عندما ازدادتُ مفرداتي، وكانتُ كلمةَ العودةِ هيَ خبرنا اللغويّ الحافّ "(١)، فالمنفى مُعتادٌ في حياةِ الفلسطينيينِ يتلَفَّتُ باحثاً عنهم؛ لأنّهم أصبحوا جزءاً منه.

يقول في قصيدة (جهة المنفى)

يَتَلَفَّتُ الْمَنْفَى نَحْوَ جِهَاتِهِ

وَيَقُولُ: إِنَّ الْحُرَّ مَنْ يَخْتَارُ مَنَفَاهُ

لِأَمْرِ مَا...

أَنَا حُرٌّ إِذَنْ

أَمْشِي...فَتَنْضِحُ الْجِهَاتُ(٢)

ويظهرُ التقاطبُ المكانيُّ بينَ المنفى الذي سمّاهُ درويشٌ (اللامكان) معادلاً للبيتِ الذي يعني في اللغةِ مكانَ الإقامةِ والمبيتِ ليلاً، فلم نجدهُ يستخدمُ لفظةَ (الدارِ) بدلالتهِ الأوسعِ، أي دلالةَ الإقامةِ والمبيتِ والسّمرِ، ممّا يوحي بعدمِ الطمأنينةِ والاستقرارِ والتّوحّشِ والاستعبادِ، وبهذا يصرّحُ درويشٌ " بكراهيتهِ وكراهيةِ كلِّ الأحرارِ للمنفى "(٣)، وقد وصلَ الأمرُ بدرويشٍ حدَّ اليأسِ من العودةِ إلى وطنه، فأصبحَ المنفى هو بيتهُ، وهو في عمره السّتينِ لم يزلُ يوقدُ شمعةَ الميلادِ، ويدعو الآخرينَ للاحتفالِ معه والفرحِ قدرِ المستطاعِ في منفاهم؛ لأنّ موتاً طائشاً قد ضلَّ الطريقَ لابدّ يوماً سيأتيهم.

يقول في قصيدة (الآن.. في المنفى)

الآنَ، فِي الْمَنْفَى.... نَعَمُ فِي الْبَيْتِ،

(١) مجلة الكرمل (١٩٩٩م)، ع ٦٠.

الرّابط الإلكتروني: <http://majles.alukah.net>

(٢) مجموعة (أثر الفراشة/يوميات) نسخة pdf، ص ٣١٢.

(٣) موسى، إبراهيم (٢٠٠٧م)، " ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر "،

مجلة عالم الفكر، ع ٣٥، ص ٦٨.

فِي السَّنِينَ مِنْ عُمْرٍ سَرِيحٍ
يُوقِدُونَ الشَّمْعَ لَكَ

فافرْح، بِأَفْصَى مَا اسْتَطَعْتَ مِنَ الْهُدُوءِ،

لِأَنَّ مَوْتًا طَائِشًا ضَلَّ الطَّرِيقَ إِلَيْكَ

مِنْ فَرْطِ الزَّحَامِ.... وَأَجَلْكَ^(١)

فباعْتَبَارِ المنفى تقييداً للهويّةِ ومحواً لها، يصرُخُ درويشٌ باسمِ المنفيينَ من أبناءِ شعبه، داعياً إلى تَوْحُّدِ صوتِ الشَّعبِ داخلَ الوطنِ وفي مجتمعاتِ الشّتاتِ خارجه، فالنّفيُ حربٌ صهيونيّةٌ؛ لإفراغِ الوطنِ الفلسطينيّ من أبنائه، وهو نتيجةٌ مؤدّاهَا استبدادُ العدوِّ الذي رأى في النّفيِ مصلحةً مقدّمةً على السّجنِ الدّاخلي في الوطنِ، وهنا يفضّلُ درويشٌ أن يظلّ مسجوناً بين قضبانٍ في وطنه على أن يكونَ في ظلالِ بساتينِ المنافي خارجَ وطنه.

يقولُ في قصيدةِ (مأساة النرجسِ ملهاة الفضة):

قَدْ يَكُونُ السَّجْنُ أَجْمَلَ مِنْ بَسَاتِينِ الْمَنَافِي^(٢)

وقد تأسّست رمزيّةُ المنفى على خطابٍ مباشرٍ التّحديدِ، إذ المنفى كلُّ مكانٍ وزمانٍ يتغيّرُ أهلهُ، وهو ضياعٌ في سواحلِ البعدِ، وطبورٌ تمادت في طلبِ حرّيتها التي لم تتلها في أوطانها، وهو بلادٌ لا تنتمي لغيرِ حاكمٍ مستبدٍّ، ورغم ذلك كلّها لابدّ من التّحرّرِ من المنفى والعودةِ إلى الوطنِ الذي تُركت فيه الخيولُ، وهنا يتحقّقُ انحرافُ الدّلالةِ الرّمزيّةِ للمنفى بديلِ الوطنِ الذي تُركَ وأصبح الرجوعُ إليه غيرَ مأمولٍ.

يقولُ في قصيدةِ (مأساة النرجسِ ملهاة الفضة):

.. أَمَّا الْمَنَافِي فَهِيَ أَمْكَنَةٌ وَأَزْمَنَةٌ تُغَيِّرُ أَهْلَهَا

وَهِيَ الْمَسَاءُ إِذَا تَدَلَّى مِنْ نَوَافِدَ لَا تُطَلُّ عَلَيَّ أَحَدٌ

وَهِيَ الْوُصُولُ إِلَى السَّوْاحِلِ فَوْقَ مَرْكَبَةٍ أَضَاعَتْ حَيْلَهَا

وَهِيَ الطُّيُورُ إِذَا تَمَادَتْ فِي مَدِيحِ غَنَائِهَا، وَهِيَ الْبُلْدُ

(١) الأعمال الشعريّة الكاملة (pdf)، مجموعة: كزهر اللوز أو أبعاد، ص ٣٣٨.

(٢) الديوان، مجموعة: أرى ما أريد، ص ٥٣٦.

وَقَدِ انْتَمَى لِلْعَرْشِ .. وَاخْتَصَرَ الطَّبِيعَةَ فِي جَسَدٍ
لَكِنَّهُمْ عَادُوا مِنَ الْمَنْفَى، وَإِنْ تَرَكُوا هُنَاكَ خِيُولَهُمْ

فَلَأَنَّهُمْ كَسَرُوا خُرَافَتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ لَكِي يَنْسَرُوا مِنْهَا وَكِي يَتَحَرَّرُوا^(١)
وقد امتزج شعرُ درويشٍ بالمكانِ الوطنِ، فكانَ كلِّما همَّ بهِ عارضٌ من الشوقِ
والحنينِ في منفاهِ يرى نفسهُ غريباً، تائهاً لا يملكُ قدرةَ التحرُّرِ منْ عالمِ استبدلِ
القسوةِ بالرحمةِ، فلمْ يمنحهُ حرِّيَّةَ الاعتقادِ منْ ضيقِ المنفى بعدما كانَ يعيشُ في
وطنٍ يزدادُ ألقاً بالأُمَّهاتِ وبرائحةِ المَرِيْمِيَّةِ، واليومَ يجدُ نفسهُ وراءَ حدودٍ تسمَّى
شَتاتاً ومنفى.

يقول في قصيدة (كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي):
كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ الْمَكَانَ يُعْرَفُ
بِالْأُمَّهَاتِ وَرَائِحَةِ الْمَرِيْمِيَّةِ. لَا أَحَدٌ
قَالَ لِي إِنَّ هَذَا الْمَكَانَ يُسَمَّى بِأَدَا
وَإِنَّ وَرَاءَ الْبِلَادِ حُدُوداً وَإِنَّ وَرَاءَ
الْحُدُودِ مَكَاناً يُسَمَّى شَتَاتاً وَمَنْفَى
لَنَا^(٢)

فللمنفي أبعادٌ مأساويَّةٌ مقيمةٌ لا تُغادرُ نفسَ درويشٍ، فيه حطَّتْ عصا الترحالِ
القسريِّ الذي مزَّقَ الروابطَ الأسريَّةَ، فرغمَ الحضورِ الجسديِّ في المنفى إلا أنَّ
الروحَ لمْ تُفارقْ حدودَ الوطنِ، ومن هنا لمْ يتوانَ درويشٌ عن إظهارِ مأساةِ
الاحتلالِ التي خلفها باقتلاعِ شعبٍ من جذورهِ وزرعهُ في منافيِّ سماها درويشٌ
اللامكانِ.

يقول (كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي):
سَأَلْنَاهُ: مِنْ أَيْنَ جِئْتَ؟
فَقَالَ: مِنَ اللَّامَكَانِ، فَكُلُّ مَكَانٍ

(١) الديوان، مجموعة: أرى ما أريد، ص ٥٢٨.

(٢) الأعمال الشعريَّة الكاملة (pdf)، مجموعة: كزهر اللوز أو أبعده، ص ٤١٣.

بَعِيدٍ عَنِ اللَّهِ أَوْ أَرْضِهِ هُوَ مَنْفَى^(١)

وعندما يستعيدُ درويشُ ذاكرةَ الاضطهادِ داخلَ الوطنِ يجدُ في المنفى تحرراً من ذلك الاضطهادِ، فيزيدُ من تعالقه الحضاريِّ مع أهلِ المنفى عربياً كان أم عالمياً، محاولاً الخروجَ من الانغلاقِ اللَّفْظِيِّ لمفردةِ المنفى، وهنا تتعالى الدلالةُ لخلقِ إشاراتٍ تبعثُ تبعاتٍ جديدةً من العبوديةِ إلى الحريةِ، فاللجوءُ للقصيدةِ كردّةِ فعلٍ إيجابيةٍ من الشّاعرِ عندما تشتدُّ أزمةُ الظّرفِ الاستثنائيِّ من اللاعدالةِ والعبوديةِ وإلغاءِ الذاتِ يفتحُ على الشّاعرِ أبواباً من الحريةِ داخلَ منفاه؛ لتتغيّرَ الصّورةُ المغلوطةُ عن المنفى، فيغدو المنفى وقوداً للذاكرةِ التّواقيةِ إلى أرضِ الوطنِ.

يقولُ في قصيدةِ (من فضةِ الموتِ الذي لا موتَ فيه):

دَقَّتْ حَوَافِرُ هَذِهِ الْأَمْطَارِ خَاصِرَتِي. أَلْجَأُ لِلْقَصِيدَةِ

وَهِيَ الَّتِي فَتَحَتْ عَلَيَّ حُرِّيَّتِي مَنْفَايَ فِيكَ. فَأَيْنَ أَنْتِ وَأَيْنَ أَنْتِ؟^(٢)

وقد ظلَّ درويشُ يستنفرُ اللّغةَ لتُفصِحَ عمّا يمتزجُ بروحه من ألمٍ وحرمانٍ في منفاه، إذ حياةُ المنفى مليئةٌ بالغرابةِ والشّعورِ بالضيقِ والاعترابِ، والمنفى وإن كانَ يتمتعُ ببعضِ الحقوقِ إلّا أنّه يبقى مرتبطاً بقهريةِ الخروجِ من الأرضِ والمحاصرةِ وفقدِ الحريةِ التي كانَ يمارسُ أعلى سقوفها داخلَ وطنه.

يقولُ في قصيدةِ (من أنا، دونَ منفى؟):

مَاذَا سَأَفْعَلُ؟ مَاذَا

سَأَفْعَلُ مِنْ دُونِ مَنْفَى، وَلَيْلٍ طَوِيلٍ^(٣)

فهذه القصيدةُ من مجموعةِ (سريرِ الغريبةِ) الصّادرةِ عام ١٩٩٦م، وفيها يشدّدُ درويشُ على فكرةِ بحثِ الغريبِ عنْ غريبةٍ تشفي جراحَ غريبتهِ ومنفاه، وتخففُ عنه وحشةَ العيشِ في ديارِ الآخرينَ، وتعيدُ إليه حُرّيتهُ المفقودةَ بفقدِ الوطنِ، وهو

(١) الأعمال الشعريّة الكاملة (pdf)، مجموعة: كزهر اللوز أو أبعد، ص ٤٢٠.

(٢) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٨٢.

(٣) الديوان، مجموعة: سرير الغريبة، ص ٦٩٤.

يحاول نزع فكرة اليقين بالمنفى كهويّة لهم، واعتباره حالة دائمة من الغربة والعبوديّة، إذ يشكّل وجوداً وحياءً كالليل الطويل الذي لا يبزغ له فجرٌ.

وقد ظلّ المنفيّ حالماً بالعودة إلى وطنه، والخروج من حيز الضيق وحالة الحصار والعزل العنصريّ، فنجدُ درويشاً في مجموعة (حالة حصار) التي صوّرت فيها تجربة شعبه الأليمة، وهو مختنقٌ بأخبار المأساة، وملطّخٌ بقطرات الدّم يسجّل حدث الحصار الذي لا ينتظمه تسلسلٌ تاريخيٌّ، معتمداً على التسجيل الدراميّ، ورغم كلّ ما صوّر إلاّ أنّه قاوم انكسار الرّوح في جسد القضية، وأبدع روايةً كاملةً للبحث عن الحرّيّة، ومن عنوان المجموعة نلّمح علاقة الأنا والنحن (الفلسطينيّ المحاصر) بالآخر (اليهوديّ المحاصر)، ثمّ إنّ كلمة (حالة) وحدةً لفظيّةً يتغيّر حجمها على مراجل.

يقول:

حُرّاً أَنَا قُرْبَ حُرِّيَّتِي، وَغَدِي فِي يَدِي
سَوْفَ أَدْخُلُ عَمَّا قَلِيلٍ حَيَاتِي
وَأُولَدُ حُرّاً بِلَا أَبَوَيْنِ (١)

وأخيراً، فرغم عطش المنفى إلاّ أنّ النهر الشعريّ لدرويش لم يجفّ أو ينضب، فقد كان في منفاه صورةً عن وطنه، رافضاً الإدعان لسياسة المحتلّ الذي مارس أشنع عبثٍ إجراميٍّ في تاريخ الإنسانيّة، مرافقاً محنةً وطنه رغم فطامه عنه وهو صغيرٌ، فكان المنفى سبيله لحمل لواء دعوة التحرّر من العبوديّة، ورغم أنّ المنفى ناجمٌ عن أزمة استيطانيّة عاشتها الجماعة المهجرة من فلسطين، إلاّ أنّ "ألم المنفى المتكرّر جعل الشاعراً ينظر إلى الوطن بكونه حقيقةً" (٢)، ومن هنا ظلّ يؤكّد على عدم نسيانه، والتّوحد من أجله داخل المنافي، وعدم التناقض لأجله في رأيٍ أو مشورة.

يقول في قصيدة (مديح الظلّ العالي):

وَطَنِي حَقِيبَةٌ

(١) الأعمال الشعريّة الكاملة (pdf)، مجموعة: حالة حصار، ص ٧٠٤.

(٢) المهداوي، صفاء عبد الفتاح، الأنا في شعر محمود درويش، ص ٣٨.

وَحَقِيبَتِي وَطَنُ الْعَجَزِ
شَعْبٌ يُحَيِّمُ فِي الْأَعَانِي وَالْدُّخَانِ
شَعْبٌ يُفْتَسُّ عَنْ مَكَانٍ (١)

٤.٢ الحصان

إنَّ الحديثَ عن الخيلِ باعثٌ للحديثِ عن حضارةِ إنسانيَّةٍ عريقةٍ، وعن تاريخِ زاخرٍ بالبطولاتِ والانتصاراتِ والرَّجولةِ والحروبِ، وقد لعبتِ الخيلُ دوراً رئيساً في حياةِ العربيِّ، فهيَّ وسيلتهُ للتَّنَقُّلِ في مفاوِزِ الصَّحراءِ، وأداتهُ في دفعِ غوائلِ الأخطارِ، وقد وصلَ الأمرُ بهِ حدَّ تفضيلِ الخيلِ على الأبناءِ والعيالِ. يقولُ عبدةُ بنِ ربيعة:

مُفَدَّاةٌ مُكْرَمَةٌ عَلَيْنَا يُجَاعُ لَهَا الْعِيَالُ وَلَا تُجَاعُ (٢)

وقد حرصَ العربيُّ منذُ الجاهليَّةِ الأولى على الاهتمامِ بالخيالِ الأصليَّةِ مِنْ حيثُ نسبُها، وتفردُها بعدمِ الاختلاطِ والتَّمازجِ؛ خشيةً اختلافِ أصولِها ورداءةِ عرقِها؛ فكانَ حريصاً على تتبُّعِ أنسابِها وجودةِ مراتعِها، وأصالةِ صفاتِها ونقائِها من التَّهجينِ، وقد فرضتْ عليه معاشتهُ للصَّحراءِ وشرعيَّةُ الحربِ لديه أن يكونَ دائماً على استعدادٍ للرَّحْفِ ومقارعةِ الخطوبِ حينَ تدقُّ طبولُ الحربِ، وليس من وسيلةٍ إلى ذلكِ سوى الخيلِ.

أمَّا في الشَّعرِ فقد تجاوزتْ الخيلُ حدودَ العنايةِ على الأرضِ لدى الشَّعراءِ، فغدتْ رمزاً لحمايةِ الأعراضِ، ودرأ الأعداءِ، وجلبِ الخيرِ وردِّ الشَّرورِ، وهي كذلكِ علامةُ الشَّرَفِ والشَّجاعةِ والقوَّةِ، والحصنُ الحصينُ على الاختراقِ، كما أنَّ كثيراً من الشَّعراءِ قد اعتدَّ بها لتكونَ صاحباً مُعيّناً، أو حتَّى حبيبةً ومعشوقَةً؛ لذا اختاروا لها مِنْ الأسماءِ ما يحملُ الزَّهو والنَّشوةَ والجمالَ؛ فكانوا إذا وصفوها أغدقوا عليها من صفاتِ الكمالِ التي لا تكونُ عند كثيرٍ من النَّاسِ.

(١) الديوان، مجموعة: مديح الظلِّ العالي، ص ٣٧٢.

(٢) التَّبْرِيْزِي، أبو زكريَّا يحيى بن علي (٢٠٠٠م)، شرح ديوان الحماسة، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ١، ص ١٥٩.

وقد خلّد الشعراء الخيل في أشعارهم، وتغنّوا بجمالها، وفاخروا بشجاعتها وإقدامها، فلم يتركوا وصفاً من أوصافها إلا ووصفوه، حتى أنّ كثيراً منهم قد ارتبط اسمه بالخيل، كزيد الخيل الذي سمّاه الرسول _ عليه السلام _ زيد الخير بدلاً من زيد الخيل، وقد وصل الأمر بهم حدّ الالتحام معها في أصعب اللحظات وأعسرّها، فهي الشاهدة في الوغى على إقدام فارسها، وعفته عن المغنم. يقول عنتره:

هَلَّا سَأَلْتِ الْخَيْلَ يَا ابْنَةَ مَالِكٍ إِنْ كُنْتِ جَاهِلَةٌ بِمَا لَمْ تَعْلَمِي
يُخْبِرُكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيعَةَ أَنْنِي أَغْشَى الْوَعْيَى وَأَعَفَّ عِنْدَ الْمَغْنَمِ (١)

أمّا الحصان فكلّ ذكرٍ من الخيل الأصيلة، وهو مأخوذٌ من التّحصين والتّحصن، و" قيلَ إنّما سُمِّيَ حِصَانًا لِأَنَّهُ ضَنَّ بِمَائِهِ فَلَمْ يُنْزَ إِلَّا عَلَى كَرِيمَةٍ" (٢)، وقال الأزهري: " تحصن إذا تكلف ذلك، وخيل العرب: حصونها، وهم إلى اليوم يسمونها حصوناً ذكورها وإناثها" (٣)، ويستنتج من هذا أنّ الحصان أشبه بالحصن الذي يأوي إليه المتحاربون ليحتموا به من غارات الأعداء، فضلا عن معنى الخيلاء والتّخيل.

والحصان في الشعر شاهدٌ على الانتصارات والانكسارات التّاريخيّة، وهو رفيق الفارس المقدم الباحث عن الخيلاء في معمعة غبار النّقع والسّنابك، ومن صفاته المحبّبة الوفاء لصاحبه، وملازمته أينما كان، فمقاييس أصالة الخيل كثيرةٌ عند العرب غير أنّ الامتحان الحقيقيّ والتّجربة الأبرز في الحكم عليها وإثبات مقدرتها لا يكون إلا بالكرّ والفرّ والجري الذي يختطف الأنظار، ويصطكّ من ارتطام حوافره بالصّخر قدحٌ ونازّ.

(١) ابن شدّاد، عنتره، الديوان، تصحيح: أمين سعيد، القاهرة، المكتبة التّجاريّة، ص ١٢٦.
(٢) الرّازي، محمّد بن أبي بكر (١٩٩٩م)، مختار الصّحاح، تحقيق: يوسف الشّيب محمد، بيروت، المكتبة العصريّة، ط ٥، ج ١، ص ٧٥.
(٣) الأزهري، أبو منصور محمّد بن أحمد (٢٠٠١م)، معجم تهذيب اللّغة، تحقيق: محمّد عوض مرعب، بيروت، دار إحياء التّراث العربيّ، ج ٤، ص ١٤٤.

أما درويش فقد عزز الحضور الأيقوني للحصان في متون نصوصه؛ فكان أحد أشكال العلامة السيميائية التي يبدو فيها الدالّ شبيهاً ومحاكياً للمدلول، فللحصان في شعره دلالات كثيرة ومتنوعة جاء بعضها تصريحاً، وبعضها الآخر جاء تلميحاً، وهي جديرة بالاكشاف والتدليل عليها؛ لأنها انطوت على الكثير من الإشارات الغائبة والمضمّنة في سياقات نصوصه التي نحن على مشارفها. وقد أغرى الحصان درويشاً، فكان من أهم الرموز التي تخمّرت في اللاوعي لديه، فهو ليس من بنات مخيلته، أو طارئاً على تجربته، بل رفيقه في حادثة الوقوع طفلاً، يقول درويش في حديثه عن سماح أمه له بركوب الحصان: "ولماذا أذنت لي أن أمتطي الحصان ما دام سرجه سيسقط ليسقطني تحته، ولتبقى على جبیني هذه النُدبة" (١).

ومن هنا فليس من العبث اللغوي الاستعانة به لينشقّ عن نهارين بعدَ ليلِ بيروت المظلم، الذي اختاره الجيش الإسرائيلي لتنفيذ مجزرة صبرا وشاتيلا، فالحصان كرمزٍ حيّ ضاعف من قوة إطلاقِ عنانِ الحرّية والاندفاع نحو النّهار، الذي يمثّل لحظة النور والإشراق بعدَ ليلِ الظلمة والاستبداد. يقول:

اليوم ينشقُّ الحصانُ .

اليوم ينشقُّ الحصانُ إلى نهارين (٢)

فالصورة السابقة تتكوّن من شقين هما: انشقاقُ الحصان، وانشقاقه إلى نهارين، وبالرجوع إلى كتاب (ذاكرة النسيان) نجد درويشاً يشير إلى قصة صديقه وابن عمه سمير درويش، الذي عملَ طيلة سنواتِ عمره كفدائيّ فلسطينيّ، إذ سُجنَ وعذبَ، وحُكِمَ عليه ثلاثة أحكامٍ مؤبّدة، لولا استبداله بأسرى إسرائيليين، إلا أنه قد ظلّ تحت أنظار اليهود، فدُبّرت له حادثة القصفِ بطائرة حربيّة شقّته إلى نصفين، لكنّه لم يمتْ ووصلَ إلى حالةٍ وصفها درويش في قوله: " ولأنّني أعرف

(١) درويش، محمود (١٩٩٧م)، ذاكرة النسيان، منشورات وزارة الثقافة بالتعاون مع دار النشر، رام الله، ص ٢٢٦.

(٢) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٦٧.

سميراً^(١) منذ الطفولة لم أذهب إلى غيبوبته في المستشفى، لقد بترت الطائراتُ ساقيه وذراعيه، بقرتُ بطنه وسملتُ عينيه^(٢)، وبتألفِ طرفي الشعرِ والنثرِ نلمحُ إنتاجاً لدلالة المفردات اللامتألّفة (الحصان والنّهار) وهي دلالة التّبشيرِ بالتحرّرِ والإشراقِ.

ومن جانبٍ آخرَ، ومن خلال الممارسة القرآنيّة للقصائد الواردة فيها لفظةُ الحصانِ، نلمحُ بعداً يشي بتشويه صورته، من خلال انحراف الدلالة الحقيقيّة، وخلقِ دلالةٍ ممسوخةٍ وفق ما عبّرت به رؤية النصّ، فها هو درويشٌ يهدمُ توقّعات المتلقّي ويفاجئُ وعيه، حين يتلاعب برمزيّة الحصانِ ويخرجها عن دلالتها الرمزيّة المشار إليها، ثمّ ليجعلهُ كـ" رمزٍ يوحدُ بين الأضداد أو يجمع بين الأطراف المتقابلة"^(٣)، وهي القوّة التي تُعضدُ لتحقيق الحرّيّة المرتجاة، والضعفُ الذي يودّي إلى الاستبدادِ والعبوديّة، لتصبح الأحصنة غريبةً على فرسانها الذين يسقطون عنها إذا ما حان وقتُ محمّتها.

يقولُ في قصيدة (آن للشاعرِ أن يقتل نفسه)
مِنْ ثَلَاثِينَ سَنَةً

يَكْتُبُ الشُّعْرَ وَيَسَانِي . وَقَعْنَا عَنْ جَمِيعِ الْأَحْصِنَةِ^(٤)

فالحصانُ الذي كانَ رمزاً لتفاعلِ القوى الجزئيّة (الدّماء، السيوف... سعيّاً للحرّيّة أصبحَ في حالةٍ من الضّعفِ والانكسارِ، فخرجَ عن رمزيّته الحقيقيّة وانقلبتْ أحواله إلى صورٍ مغايرةٍ تماماً، فبعدَ أن كانَ مانحاً فرحة الانتصارِ في المعاركِ والفتوحاتِ تحقيقاً للحرّيّة، تحوّلَ منتقلاً للضدِّ إلى عاجزٍ وواهنٍ أشبهَ بتمائيلِ حجريّةِ بلا فوارس، ومن هنا " فقدتِ الخيولُ أهمّيّتها في الحاضرِ وانتقلتْ

(١) وردَ في الأصل (سمير)، والصّواب ما أثبتُّه.

(٢) درويش، محمود، ذاكرة النسيان، ص ٣٧.

(٣) الديك، نادي ساري (١٩٩٥م)، محمود درويش: الشعر والقضيّة، دار الكرمل، ط ١، ص ١٣٧.

(٤) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٦٩.

مَنْ حَالٍ إِلَى حَالٍ " (١)، فقلبُ الدلالة ليس بغريبٍ على درويشٍ، وهو الذي اعتبر السَّجْنَ معلِّمَهُ فقهَ الحرِّيَّةِ.

يقولُ:

أَعْبُرُ مِنْ شَارِعٍ وَأَسِيعُ إِلَى جُدْرَانِ سِجْنِي
الْقَدِيمِ، وَأَقُولُ: سَلَامًا يَا مُعَلِّمِي الْأَوَّلَ فِي
فِقْهَةِ الْحُرِّيَّةِ، كُنْتَ عَلَى حَقٍّ: فَلَمْ يَكُنِ الشُّعْرُ (٢)

ولا غرابةً من جريانِ درويشٍ وراءَ رمزيَّةِ الحصانِ لإسنادِ السَّقُوطِ والانحدارِ في الموقفِ العربيِّ تجاهَ قضِيَّةِ فلسطين، فليتمَّ يكونَ جسراً لخلاصِ " الضائعينَ في صحراءِ غربتِهِم " (٣)، فمن خلالِ معرفةِ درويشِ الأُولِيَّةِ لقيمةِ الحصانِ العربيِّ في الشُّعْرِ يستحضرُ صورتهُ التي جسَّدتِ الفروسِيَّةَ والنَّصرَ والقوَّةَ، إذ كانَ جزءاً من الحياةِ ذاتِ الطَّابعِ الصَّحراويِّ والبطوليِّ للعربِ، كما أنَّه يحملُ في وعيِ درويشِ دلالاتٍ تاريخيَّةً ودينيَّةً، فتاريخياً " كانتِ الخيلُ أداةً مهمَّةً من أدواتِ تحقيقِ النَّصرِ " (٤)، أمَّا دينياً فإنَّ الخيلَ تحيلُ على مدلولٍ إيجابيِّ، فهي داعيةُ الحربِ (٥)، ومرهبةُ العدوِّ، المعقودُ بنواصيها الخير (٦).

(١) أبو مراد، فتحي محمد (٢٠٠٣م)، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، ص ١١٨.

(٢) الأعمال الشعريَّة الكاملة (pdf)، مجموعة أثر الفراشة، ص ٣٣٤.

(٣) من مقطوعة شعريَّة صغيرة مدرجة في مجموعة: عسافير بلا أجنحة، وهي مجموعة مستقلة غير مدرجة في الأعمال الكاملة.

(٤) الخولي، ختام عثمان (٢٠١٣م)، بحث بعنوان: أيقونة الخيول في نصِّ أمل دنقل (الخيول)، الجامعة الأردنيَّة، دراسات العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة، مج ٤٠، ص ٣٤، ص ٦٦٣.

(٥) قوله تعالى: " وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهَبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ " ، الأنفال، الآية: ٦٠.

(٦) انظر الحديث النَّبوي: " الخيل معقودٌ بنواصيها الخير إلى يوم القيامة ".

محمد بن إسماعيل، البخاري (٩٨٦م)، صحيح البخاري، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري، ج ٩، ص ٤٩٩.

يقول في قصيدة (هنا نحن قرب هناك):

هَنَا نَحْنُ، عَمَّا قَلِيلٍ سَنَنْقُبُ هَذَا الْحِصَارَ، وَعَمَّا قَلِيلٍ نَحْرُرُ غَيْمَهُ
وَنَزْحَلُ فِيْنَا. هَنَا نَحْنُ قُرْبَ هُنَاكَ ثَلَاثُونَ بَابًا لِرِيحٍ، ثَلَاثُونَ "كَانَ"
نُعَلِّمُكُمْ أَنْ تَرَوْنَا، وَأَنْ تَعْرِفُونَا، وَأَنْ تَسْمَعُونَا، وَأَنْ تَلْمَسُوا دَمْنَا فِي أَمَانٍ
نُعَلِّمُكُمْ سِلْمَنَا. قَدْ نُحِبُّ وَقَدْ لَا نُحِبُّ طَرِيقَ دِمَشْقَ وَمَكَّةَ وَالْفَيْرَوَانَ
هَنَا نَحْنُ فِيْنَا. سَمَاءٌ لِآبٍ، وَبَحْرٌ لِمَائِي، وَحَرِّيَّةٌ لِحِصَانٍ^(١)

فإذا استعرضنا بعضاً من الصور والصفات المعبرة عن الحرية التي لا ينساها
الناس لدى الحصان قديماً، فإن صورة المطاردة والعنفوان والقوة في حوض
المعارك هي أكثر الصفات التي تحتل الصدرة، في حين أن مفارقة التحوّل في
صورة الحصان حديثاً عند درويش تهيئ لصفات متناقضة كالصغار والانقلاب
إلى تماثيل حجرية أو خشبية جامدة توضع للزينة أو الاستعراض باعتبارها رمزاً
انتقل من عالم الحيوية والحرية إلى عالم الموت والعبودية.

يقول في قصيدة (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر):

حَرْمُونِي مِنْ أَرَايِحِ النَّهَارِ
عَجَنُوا بِالْوَحْلِ خُبْرِي . . وَرُمُوشِي بِالْغُبَارِ
أَخَذُوا مِنِّي حِصَانِي الْخَشْيِي
جَعَلُونِي أَحْمِلُ الْأَثْقَالَ عَنْ ظَهْرِ أَبِي^(٢)

فالحصان الذي كان صانعاً للأمجاد والانتصارات ورمزاً للحرية تلاشى دوره
وتحوّل تحت ظلال الذل والهوان من دلالاته الأصلية إلى دلالة الاستعباد، فهاهو
اليوم حصان من الخشب محتجز في الاسطبلات وحلبات المراهنات، وداخل
أسوار مغلقة وشباك حديدية، فلا يشاهد إلا مقابل المال، كما أنه مقيد في
سجلات الاقتناء وفق رغبات المستعبدين، فليس له قيمة إلا القيمة المادية، وليس
أدل على تحوّل الدلالة من الحرية إلى العبودية إلا نفي وجود الأحصنة بعد أن

(١) الديوان، مجموعة: ورد أقل، ص ٥٠٢.

(٢) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ٩٨.

أشبهت القطط في نومها، منحنية الرؤوس شاردة ليست كعهدها، وبهذا يكون الحصان قد بدأ بحالٍ وانتهى بحالٍ.

يقول في قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة):

سَوْفَ نَعْلَمُ الْأَعْدَاءَ تَرْبِيَةَ الْحَمَامِ إِذَا اسْتَطَعْنَا أَنْ نَعْلَمَهُمْ .

وَسَوْفَ نَنَامُ بَعْدَ الظُّهْرِ تَحْتَ عَرِيْشَةِ الْعِنَبِ الظَّلِيلَةِ، حَوْلَنَا قَطَطٌ تَنَامُ عَلَى رَدَاذِ الضَّوءِ . أَحْصِنَةُ تَنَامُ عَلَى انْحِنَاءِ شُرُودِهَا^(١)

وبعيداً عن الرتابة وعادية الكلام نرى الانفلات بشطحات اللاوعي يزيد الوهج الدلالي لمفردة الحصان التي تعود للحضور داخل النصّ الدرويشي دالةً على العجز والضعف، ونجد هذه الدلالة حاضرة في مقطعٍ من قصيدة (رصاصه الرحمة)، وعنوان القصيدة يؤكد على حالة اليأس التي وصلت مرحلة المشاركة على الإنهاء خلاصاً من العذاب والشقاء، وقد تعارف الناس على استخدام تركيب رصاصه الرحمة للتخلص من الخيل المريضة والمسنة والضعيفة التي صارت عبئاً على أصحابها، وقد استدعى درويش هذه الصورة عندما بلغ به اليأس حدّاً من الانكسار الجسدي والمعنوي.

يقول:

أَغَارُ مِنَ الْحِصَانِ، فَإِذَا انْكَسَرَتْ سَاقُهُ وَأَحْسَّ

بِإِهَانَةِ الْعَجْزِ عَنِ الْكُرِّ وَالْفَرِّ فِي الرِّيحِ

عَالَجُوهُ بِرِصَاصَةِ الرَّحْمَةِ. وَأَنَا إِذَا انْكَسَرَ

شَيْءٌ فِيَّ، جَسَدِيٌّ أَوْ مَعْنَوِيٌّ، أُوصِي

بِالْبَحْثِ عَنِ قَاتِلِ مَاهِرٍ، حَتَّى لَوْ كَانَ مِنْ

أَعْدَائِي. سَادَفَعُ لَهُ أُجْرَةَ وَثَمَنَ الرِّصَاصَةِ. (٢)

وكعادة درويش دائماً، فإنه يضعنا في قلب المعاناة عندما يبعث في سياقاته الشعرية صوراً ومشاهد للمآسي التي تعرض لها الشعب الفلسطيني، ثم ليسترسل في وصف تخاذل العرب وتقصيرهم تجاه فلسطين، ونلمح ذلك في دلالة عنوان

(١) الديوان، مجموعة: أرى ما أريد، ص ٥٣٧.

(٢) مجموعة (أثر الفراشة/ يوميات) نسخة pdf، ص ٢٥٥.

مجموعته: (لماذا تركت الحصان وحيداً)، فقد انسجم مدلول العنوان مع معظم قصائد المجموعة التي تجلّت أهميّتها كمشروع لمسيرته الشعريّة حتّى مرحلة إصدار المجموعة عام ١٩٩٥م.

وبالوقوف على العنوان نلمح أفاقاً دلاليةً رحبةً تفتح على حالة الاغتراب المُعبّر عنها كفكرةٍ كليّةٍ لمضامين المجموعة، أمّا الحصان فهو الحدّ الفاصل بين البقاء والارتحال، وهو مانح الأُنس والحياة والأمل المتجدّد في التحرّر، وقد اختاره درويش كمستعارٍ بلاغيّ لينوب عن الوطن المتروك وحده بين أنياب المحتلّ، وبارتقاء دلالة العنوان يرتقي مستوى الإيحاء والتّرميز في نصوص المجموعة التي حوت اثنتي عشرة لفظةً للحصان، وفاقت بذلك المجموعات الأخرى وروداً للّفظة ذاتها.

ففي قصيدة (أبد الصّبار) جاءت لفظة الحصان لتملاً فراغاً ذا شأنٍ داخل سياقٍ حواريٍّ حول أحداث النكبة عام ١٩٤٨م، بين الأب ممثّل الحكمة والعدلِ وابنه المرافق له، وقد جاءت اللفظة في إطار سؤالٍ من الابن عن الحصان المتروك وحيداً في ساحة البيت بعد إخراج أهله إلى المنفى؛ ليرتدّ جواب الأب وفحواه: أن الحصان قد ترك لمؤانسة البيت كي لا يموت بعد أن غاب عنه سكّانه.

يقول في قصيدة (أبد الصّبار):

- لِمَاذَا تَرَكْتَ الْحِصَانَ وَحِيدًا ؟

- لِكَيْ يُؤْنَسَ الْبَيْتَ ، يَا وَلَدِي ،

فَالْبُيُوتُ تَمُوتُ إِذَا غَابَ سَكَّانُهَا ... (١)

ومن هنا اتّصف الحصان بالعجز والتّخلّي عن قوّته وصهيله وعنفوانه، وتلبّس حالة من الجمود والعبوديّة؛ فأصبحت عبوديّته معادلةً لحزّيته، ووقوفه معادلاً لركضه، وتفهُقره معادلاً لتقدّمه، فلم يعد قادراً على مواصلة مسيرته نحو الأمام، أو استرجاع تاريخه وتراثه القديم الشّاهد عليه وقع حوافزه.

(١) الدّيان، مجموعة: لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص ٦٠٣.

وفي المجموعة ذاتها نلقي نظرةً على مقطعٍ من قصيدةٍ (أرى شبحي قادماً من بعيدٍ ..)، القصيدة التي كان لها أثرٌ في دفع سياقِ الدلالة نحو الاعتلاءِ بطلبِ إحرارِ النصرِ، وبلوغِ مراتبِ التحررِ، فها هو درويشٌ يستعيدُ ذاته بالإطلالِ من شرفةِ الحاضرِ على الماضي، وإسقاطِ حدثِ رحيلِ المنتبّي الذي صدحَ اسمه في الآفاقِ على حدثِ ارتحاله عن وطنه، مستدعيًا الحصانَ في بناءِ المشهدِ كرمزٍ قادرٍ على الجمعِ بينَ الحالتين، والرّابطةِ بينهما النّشيدُ الذي تغنّى به كلا الشّاعرين، فالمنتبّي كان طامحاً للاعتلاءِ الشّخصيِّ وبلوغِ أعلى مراتبِ التقربِ من الخلفاءِ والأمراء، بينما درويشٌ كان همّه وطنياً وقضيتهُ قوميّة، فجاءت " صورةُ الحصانِ في شعرِ درويشٍ مرتبطةً أكثرَ ما يكونُ بماضيه " (١).

يقولُ:

أُطِلُّ عَلَى اسْمِ أَبِي الطَّيِّبِ الْمُنتَبِّيِّ

المُسَافِرِ مِنْ طَبْرِيًّا إِلَى مِصْرَ

فَوْقَ حِصَانِ النّشِيدِ

أُطِلُّ عَلَى الوَرْدَةِ الفَارِسِيَّةِ تَصْعَدُ

فَوْقَ سِيَاجِ الحَدِيدِ (٢)

أمّا في قصيدةٍ (الأرض) فنلاحظُ أنّ صورةَ الحصانِ قد ظهرتْ بكثافةٍ في مقطعٍ مقتبسٍ من القصيدة، يجسّدُ دلالةَ القوّةِ والمجدِ والثّورةِ بحثاً عنِ التحررِ، ويكادُ المقطعُ المُقتبسُ يقدّمُ حالةً شعريّةً مستقلةً لا يُمكنُ اختصارها، فالترابطُ بينَ المفرداتِ والصّورِ والدلالاتِ مكملٌ لبعضه بعضاً، فاستيقاظُ الخيلِ في شهرِ آذارِ استيقاظٌ للأرضِ كلّها في الرّبيع، وفي يومِ الأرضِ الذي هو عرسٌ للأرضِ تجري طقوسُ الزّواجِ والانبعاثِ والإخصابِ وولادةِ حياةٍ جديدةٍ، وقد كان صوتُ استشهادِ الفتياتِ إخصاباً للأرضِ بالدّماءِ التي أشعلتْ نارَ الانتفاضةِ، وألهبتْ نشيدَ الثّورةِ؛ فنزلَ المطرُ وارتوتِ الأرضُ بالماءِ والدّماءِ؛ فأعشبتِ الأرضُ ودبتْ الحياةُ

(١) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ص ١٧٣.

(٢) الدّيبان، مجموعة: لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ص ٥٩٥.

وصهات الخيل المنتفضة، وزمجر الصهيل في كل مكان؛ لتبدأ رحلة الخلاص
والتحرر.

يقول:

وَفِي شَهْرٍ آذَارٌ تَسْتَيْقِظُ الْخَيْلُ
سَيِّدَتِي الْأَرْضُ !
وَالْقَمَمُ اللَّوَلِيَّةُ تَبْسِطُهَا الْخَيْلُ سِجَادَةً لِلصَّلَاةِ السَّرِيعَةِ
بَيْنَ الرَّمَاحِ وَبَيْنَ دَمِي
نِصْفَ دَائِرَةٍ تَزْجَعُ الْخَيْلُ قَوْسًا
وَيَلْمَعُ وَجْهِي وَوَجْهَكَ حَيْفًا وَعُرْسًا
وَفِي شَهْرٍ آذَارٌ يَنْخَفِضُ الْبَحْرُ عَنَ أَرْضِنَا الْمُسْتَطِيلَةِ مِثْلَ
حِصَانٍ عَلَى وَتَرِ الْجِنْسِ
فِي شَهْرٍ آذَارٌ يَنْتَفِضُ الْجِنْسُ فِي شَجَرِ السَّاحِلِ الْغُرْبِيِّ
وَلِلْمَوْجِ أَنْ يَحْبِسَ الْمَوْجَ .. أَنْ يَتَمَوَّجَ ... أَنْ
يَتَرَوَّجَ ... أَوْ يَتَضَرَّجَ بِالْقَطَنِ
أَرْجُوكِ - سَيِّدَتِي الْأَرْضُ - أَنْ تُسْكِنِيْنِي وَأَنْ تُسْكِنِيْنِي
صَهِيلَكَ
أَرْجُوكِ أَنْ تَدْفِنِيْنِي مَعَ الْفَتَيَاتِ الصَّغِيرَاتِ بَيْنَ الْبُنْفَسِجِ
وَالْبُنْدُوقِيَّةِ
أَرْجُوكِ - سَيِّدَتِي الْأَرْضُ - أَنْ تُحْضِبِي عُمْرِي الْمُنْمَائِلَ
بَيْنَ سُؤَالَيْنِ : كَيْفَ ؟ وَأَيْنَ ؟ (١)

فباستيقاظ الخيل يستيقظ التاريخ والقوة والمجد والإخصاب، وتُزَفُّ حيفا
والأرض فوق حصانٍ يصنهل بالحرية والخُصوبة والحياة، وينتفض الجنس (تراب
الأرض) ليخرج من حالة العقم والصمت ويُعلن عن ثورته؛ فتلد الأشجار على
الساحل أي أجيال الثورة، ويتموج الموج ليتزوج من تراب الأرض، وهنا تتوحد

(١) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١٩.

الأرض مع الخيل في الصَّهيل المنبَعثِ، فدلالات الخيل تتشعبُ بمعنى الإخصابِ وبدءِ الحياة، والقرينةُ اللفظيةُ الدالةُ هي (جنسياً)، واستيقاظُ الخيلِ دعوةٌ لاندحارِ الغازين، وإعلانُ لفضِّ العبوديةِ والتحرُّرِ صوبَ ميلادِ حياةٍ جديدةٍ.

وقد تبنَّى درويشٌ في شعرهِ الغناءَ للحريَّةِ، فصارَ الغناءُ نسغاً لتجربتهِ المتكاملة التي لا يستطيعُ العدوُّ مصادرتهاُ بأساليبِهِ الاحترافيةِ الإجراميةِ، ومن هنا ظلتُ مفردةُ الحصانِ تُلحُّ على درويشٍ في الظهورِ داخلَ منجزهِ الشعريِّ من خلالِ سيميائيةِ التَّضادِ التي أدركها في تقديمِ الدلالاتِ المتقابلةِ لبعضِ مفرداتهِ الرمزيةِ، فتمكَّنَ منَ توظيفِ مخزونهِ الخامِّ من الثقافةِ في توليدِ توسيعاتٍ دلاليةٍ تتعالقُ في مدلولاتها للمفردةِ الواحدة، ولو ببعضِ متعلقاتها كما سنرى في المقطعِ التَّالي.

يقولُ في قصيدةِ (تحدُّ):

سَأَقُولُهَا

فِي غُرْفَةِ التَّوْقِيفِ

فِي الحَمَّامِ

فِي الإسْطَبَلِ

تَحْتَ السَّوْطِ

تَحْتَ القَيْدِ

فِي عُنْفِ السَّلَاسِلِ:

مَلِيُونُ عَصْفُورِ

عَلَى أَغْصَانِ قَلْبِي

تَخْلُقُ اللَّحْنَ المَقَاتِلِ^(١)

فالسَّجْنُ الَّذِي زَجَّ بِهِ اليَهُودُ درويشاً لم يَبُلْ منَ عَزيمتهِ في التَّراجُعِ عن الغناءِ للحريَّةِ كمليونِ عصفورٍ يَغْنُونُ على أَغْصَانِ قَلْبِهِ، أمَّا الشَّاهدُ في المقطعِ على معالجتنا للحصانِ كدالٍ رمزيٍّ فيتمثَّلُ في استحضارِ عنصرٍ لفظيٍّ (الإسْطَبَلِ)

(١) الدِّيوان، مجموعة: عاشق من فلسطين، ص ٦١.

ضمن دائرة الدلالة الأصلية (الحصان)، باعتبار دلالة (الإسطب) دلالة مرتدة عن دلالة أخرى للحصان، وقد اختاره درويش كفضاء مكاني لمصادرة الحرّية. أما سهيل الحصان الذي مثل إشارة مهمّة، وأيقونة جزئية تحيل على الأيقونة الكليّة، فيكاد يجفّ في رثي الحصان بعد أن كان علامة فارقة في امتلاك الحرّية المستمّدة من قلب الطّبيعة، فالسهيل الذي كان ملكيّة للحصان عندما كان حرّاً طليقاً في البريّة أصبح مكبلاً تحت سياط التّرويض، ووضع الحدود والحواجز أمام تعاليه، غير أن درويشاً قد أعاده للظهور والتّعالى؛ وجعل سقف الحرّية يتحدّد بامتداده، وبناء نوافذ مفتوحة من خلاله على الآخرين، فحينها يتحوّل سهيل الحصان إلى أمل بالوصول إلى الحرّية، وإيجاد مساحة نفسية رحبة للإنسان يعيش فيها بعيداً عن تضيق الدوائر وحالات الحصار، ويتداخل صوت السهيل مع الانتفاضة في نظرة تفأوليّة وثقة من الحرّية والخلص.

يقول:

سَابِنِي فَوْقَ سَقْفِ الصَّهِيلِ

ثَلَاثِينَ نَافِذَةً لِلْكَنَائِيَةِ ، فَلْتَخْرُجُوا مِنْ رَحِيلِ لِكَيْ تَدْخُلُوا فِي رَحِيلِ^(١)

ولم يكن الاقتحام الدلالي لبؤر المدلولات ليشدّ التّداعي إليه لولا وجود خليط من الاتّصال والتّوافق الذي يمنع الاستقرار على دلالة محدّدة، فحين نشرع في قراءة قصيدة (فانتازيا النّاي) من مجموعة (هي أغنية.. هي أغنية) نلاحظ ترجيع صدى الحرّية مدوّياً في فضائها، فعنوانا المجموعة والقصيدة يصرّحان بمفردات الغنائيّة التي تُعدّ من الحيثيات الهامّة في توجيه دلالة الحرّية، ذلك أن " النّعَم يخذر الوعي، وبدع الرّوح تتحرّر، ويترك الشّاعر يرسل بحرّية " (٢).

يقول:

شَجَرَ النَّخِيلِ سَيْشَتَهِينًا . مَوْهِينًا وَأَدْخُلِي بَاهَ الصَّهِيلِ

وَأَنَا الصَّهِيلُ وَأَنْتِ جِلْدِي، دَثْرِينِي ، دَثْرِينِي، وَأَشْرَبِي عَسَلَ الْقَنْبِيلِ^(٣)

(١) الديوان، مجموعة: ورد أقل، ص ٤٨٧.

(٢) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٥١٦.

(٣) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٦٥.

لفظة الصَّهِيلِ التي تحيلنا على قوَّة الحصانِ وعنفوانِهِ جاءتْ لتلبيةِ حالةِ الاندماجِ معَ أغنيةِ النَّايِ الذي صارَ خيطاً للروحِ المُطاردةِ شعاعِ الحرِّيَّةِ، ولغيرِ ذلكَ الهدفِ يتساءلُ درويشٌ قائلاً:

مَا نَفْعُ أُغْنِيَتِي؟^(١)

وقد حلَّمَ درويشٌ بتوحُّدِ شعبِهِ في إرادةٍ صُلْبَةٍ تفوقُ قوَّةَ الأعداءِ، فتجاوزَ بأحلامِهِ المشتعلةِ بالإصرارِ والتحدِّيِ الواقعَ أخذاً باستشفافِ الرموزِ التي تشكِّلُ وحدةَ التَّكاملِ وتتجدَّدُ معَ تجددِ رياحِ الحرِّيَّةِ؛ من أجلِ تحقيقِ حلْمِ الاجتماعِ واللقاءِ، وإنشادِ نشيدِ الحرِّيَّةِ، ورفعِ صوتِهِ المُناديِ بانعتاقِ شعبِهِ من عبوديَّةِ الاحتلالِ، وأرادَ لهذا الصَّوتِ أنْ ينتشرَ في مسامعِ أجيالِ المستقبلِ، متسائلاً عن الأُمِّ التي سَطَّرتْ تاريخها بصمتِ الخيولِ الفاتحةِ، وملوحاً بذلكَ المجدِ الذي تحقَّقَ.

يقول في قصيدة: (من فضة الموت الذي لا موت فيه)

مَنْ يَسْتَطِيعُ البَحْثَ عَنِّ أُمَّمِ أَتَانَا صَمْتُهَا عَبْرَ الخُيُولِ الفَاتِحَةِ^(٢)

وأخيراً، فقد غنى درويشٌ للحرِّيَّةِ، وأفسحَ لها كياناً مفتوحاً على الدلالةِ، بل وأسَّسَ لها حلقاتٍ من النواظمِ الغنائيةِ، والأشعارِ التأمليَّةِ، والأناشيدِ الصَّوفيَّةِ؛ فحقَّقَ بذلكَ خصوصيةً لدى متلقِّي نصوصِهِ، وكانَ أشبهَ بينبوعٍ لا ينتمي إلا لمجرى شعرٍ " يثيرُ الباعثَ والرَّغبةَ في الردِّ على الاغتصابِ والعدوانِ، ويزرعُ في القلوبِ الإصرارَ في طلبِ الحرِّيَّةِ والنَّجاةِ"^(٣).

(١) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٦٤.

(٢) الديوان، مجموعة: هي أغنية.. هي أغنية، ص ٤٧٩.

(٣) طاهر، علي باقر، مسبوق، مهدي (٢٠٠٦م)، رثاء المدن الأندلسية/ صخب المقاومة

الإسلامية، من كتاب: ثقافة المقاومة، أوراق مؤتمر فيلادلفيا الدولي العاشر، المؤتمر

العلمي لكلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، جرش، ص ٦٣_ ص ٦٤.

الفصل الثالث

الثبات والتحول في الرموز المحورية لألفاظ النبات

توطئة:

تمثّل الشاعرُ العربيُّ في ذهنيته صورةَ النباتِ لاقتنائها وتشاكلها مع الخصبِ والتجددِ والبقاء، فأخذَ يشكّلُ من خلالها صوراً متعدّدة المذاقِ واللونِ والمظهرِ، فمرّةً يقرئها بالأنتى لوجودِ عواملٍ مشتركةٍ بينهما، كالتكاثرِ والخصبِ والجمالِ، وتأكيدياً لهذا المنحى فقد سُمّي كثيرٌ من الشعراءِ الجاهليينَ محبوباتهم بأسماءٍ ترمزُ إلى الإنباتِ والزّرعِ كسمية ربة الخصبِ، وخولة سيّدة الزّرعِ الأولى، وهي التي رمزتُ للحياة^(١)، ومرّةً يقرئها بالوجودِ في مسألة خروجها من الأرضِ وارتباطها بها، وتجذّرها المعطاءِ المسبّبِ في استمرارية الحياة.

وقد اختلفت نظرة الشعراءِ القدامى للنباتِ عن نظرة الشعراءِ المعاصرينَ، ولا سيّما في آليّة التوظيفِ الفنّيِّ وأبعادهِ المختلفةِ، ففي القديم أضفى الشعراءُ صفاتِ الأنسنةِ على النباتِ مستعينينَ بالأساليبِ الكنائيّةِ والمجازيّةِ والاستعاريّةِ في تشكيلِ الدلالاتِ الشكليّةِ والجماليّةِ كالألوانِ والروائحِ، والدلالاتِ المعنويّةِ كالبراءةِ والنقاءِ والطهرِ والحبِّ والعشقِ، أمّا عندَ الشعراءِ المحدثينَ فقد صارَ النباتُ ممثلاً بالأشجارِ المثمرةِ والورودِ والأعشابِ مقوماً من مقوماتِ وجودِ الإنسانِ على أرضِهِ، وعلامةً على التجددِ والانبعاثِ والتّوحدِ مع الأرضِ، وبوابةً من بواباتِ تأمّلِ الوطنِ عندَ الغيابِ عنه، وهو كذلكَ عنوانٌ للمنعةِ والإرادةِ الصُّلبةِ في مقاومةِ الاحتلالِ.

أمّا درويشٌ فقد صارَ النباتُ ظاهرةً ساطعةً في شعرهِ بدليلِ اختيارِ أسماءٍ من جنسِهِ كعناوينَ لثلاثٍ من مجموعاتهِ الشعريّةِ، هي: (أوراقُ الزّيتونِ) و(كزهرِ اللّوزِ أو أبعد)، و(وردٌ أقلُّ)، وعناوينَ لكثيرٍ من القصائدِ التي أذكرُ منها على سبيلِ التّمثيلِ (الوردِ والقاموسِ، هكذا قالتِ الشجرةُ المهملَةُ، أسميكِ نرجسةً حولَ قلبي، أمّامَ غابةِ السنديانِ، أبد الصّبارِ)، فقد استطاعَ درويشٌ نقلَ الجماليّاتِ

(١) انظر: عبد الرحمن، نصرت (١٩٧٦م)، الصورةُ الفنّيّةُ في الشعرِ الجاهليِّ في ضوءِ النّقْدِ

الحديث، عمّان، مكتبة الأقبسى، ص ١٤٦_ص ١٥٩.

الظَاهِرِيَّةَ لِلنَّبَاتِ إِلَى دَلَالَاتٍ بَاطِنِيَّةٍ تَخْدِمُ رُؤْيَاهُ وَمَنْطَلِقَاتِهِ الْفِكْرِيَّةَ، إِذْ أُخْرِجَ النَّبَاتُ مِنَ الطَّبِيعَةِ السَّائِدَةِ لِيَضَعَهَا فِي عِلَاقَاتٍ اتِّحَادِيَّةٍ مَعَ الْإِنْسَانِ الْفِلَسْطِينِيِّ الَّذِي يَبْحِثُ عَنِ الْحَيَاةِ وَالْحَرِّيَّةِ فَيَرَاهُمَا فِي قُوَّةِ اخْضِرَارِ النَّبَاتِ وَسَمُوقِهِ وَصَلَابَتِهِ وَتَارِيخِيَّتِهِ.

وَتُعَدُّ رَمُوزُ النَّبَاتِ مِنْ أَهَمِّ رَمُوزِ الطَّبِيعَةِ الَّتِي تَكَرَّرَتْ فِي نِصُوصِ دُرُويشٍ، وَلَا يُمْكِنُ دِرَاسَتُهَا بَعْدِ "إِجْرَاءَاتِ الْمَقْتَرَبِ السِّيمِيَايِّيِّ، فَهِيَ تَصَبُّ أَخِيرًا فِي بَوْتَقَةِ الْمَعْنَى"^(١)، وَهِيَ رَمُوزٌ مَسْتَخْلَصَةٌ مِنَ الْمَكُونَاتِ الْجَمَالِيَّةِ لَطَّبِيعَةِ فِلَسْطِينِ الْمَتَلَوْنَةِ بِالْوَانِ الرَّبِيعِ، الْمَتَمَيِّزَةُ بِتَضَارِيْسِهَا الْجُغْرَافِيَّةِ الْمُنَاسِبَةِ، وَقَدْ انْتَشَرَتْ أَلْفَافُ النَّبَاتِ فِي ثَنَائِيَا الْقِصَائِدِ بِوَصْفِهَا عِلَامَاتٍ تَارِيخِيَّةً عَلَى الْوُجُودِ الْفِلَسْطِينِيِّ، وَدَلَالَاتٍ ثَابِتَةً لِلْأَجْيَالِ الَّتِي تَفْتَحَتْ عَيْونُهَا خَارِجَ فِلَسْطِينِ، وَرِسَالَةً مَغْلَفَةً بِأَوْرَاقِ الشَّجَرِ لِلْعَدُوِّ فَحَوَاهَا أَنَّ فِكْرَةَ الْحَقِّ لِأَصْحَابِهِ لَنْ تَمُوتَ حَتَّى لَوْ تَمَّ قَتْلُهَا فِي الْأَحْشَاءِ قَبْلَ أَنْ تُوَلَّدَ.

وَلَا تَقِفُ دَلَالَةُ رَمُوزِ النَّبَاتِ عِنْدَ هَذَا الْحَدِّ بِاعْتِبَارِهَا نَعْتًا لِمَوَاقِعِ جُغْرَافِيَّةٍ مَعْيِنٍ، بَلْ تَتَجَاوَزُ الْحَدَّ لِتَكُونَ مَصْدَرًا لِلْحَيَاةِ وَبَابًا لِلْحَرِّيَّةِ، وَفَلَكَاً يَدُورُ فِيهِ جُنَاةُ الْمَوْتِ الَّذِيْنَ بَدَلُوا أَرْوَاحَهُمْ رَخِيصَةً، وَضَحُّوا مِنْ أَجْلِ الْقَضِيَّةِ؛ فَكَانُوا شِعْلَةَ نَوْرِ يُسْتَهْدَى بِهَا فِي لَيْلِ الْعِبُودِيَّةِ الْمَجْهُولِ، وَالْأَشْجَارُ كَمَا نَعْلَمُ جِزءً مِنَ النَّبَاتِ، وَقَدْ شَاعَ نِكْرُهَا فِي شَعْرِ دُرُويشٍ، فَهِيَ الْعِلَامَةُ الشَّاهِدَةُ عَلَى تَارِيخِيَّةِ الْأَرْضِ الْعَرَبِيَّةِ وَأَصَالَتِهَا وَذِكْرِيَاتِهَا يَوْمَ أَنْ نَامَتْ الْخِيُولُ الْفَاتِحَةُ فِي ظِلِّهَا، وَعَلَى صَمُودِ الشَّعُوبِ الْعَرَبِيَّةِ أَمَامَ سِلْسِلَةِ الْإِعْتِدَاءَاتِ الْمَمْتَدَّةِ عَلَى مَدَى عَقُودٍ مِنَ الزَّمَانِ.

يَقُولُ فِي قِصِيدَةِ (طَرِيقِ دِمَشْقِ):

نَامَتْ خِيُولِي عَلَى شَجَرِ الذُّكْرِيَّاتِ

وَنِمْتُ عَلَى وَتْرِ الْمُعْجَزَاتِ^(٢)

(١) مُحَمَّد، عَشْتَار دَاوُود (٢٠٠٥م)، الْإِشَارَةُ الْجَمَالِيَّةُ فِي الْمَثَلِ الْقُرْآنِيِّ، مَنَشُورَاتِ اتِّحَادِ

الْكِتَابِ الْعَرَبِ، دِمَشْقِ، ص ١٩.

(٢) الدِّيَوَانُ، مَجْمُوعَةٌ: مَحَاوَلَةٌ رَقْم ٧، ص ٢٦٦.

وقد وُفقَ درويشٌ في صناعةِ رموزهِ المحوريّةِ المشتقّةِ من ألفاظِ النَّباتِ؛ لأنّه لم ينظرُ إليها على أنّها شيءٌ ماديٌّ منفصلٌ عن البشريّةِ، وإنّما رآها امتداداً لروحِهِ ونفسِهِ وعاطفَتِهِ وكيانِهِ؛ فغذّى منها قريحَتَهُ، وصقلَ من خلالها تجربتَهُ الشعريّةَ؛ فحقّقَ بذلكَ فهماً عالياً لتلكَ الرّموزِ التي غدتْ داخلَ سياقاتِهِ الشعريّةِ كما لو كانتْ خارجةً منْ قاموسٍ جديدٍ هو صانِعُهُ، إذ خلَعَ عليها من عواطفِهِ، وأدخلَهَا في أقبيةِ الأنا والذاتِ لديه، وجعلَهَا تضخُّ بالإيحاءاتِ والدلالاتِ القريبةِ الشفافةِ والبعيدةِ العميقةِ.

وقد استوعبَ درويشٌ مفهومَ رمزيّةِ الأشجارِ وتخطّاهُ، فد " الشجرةُ تحملُ أبعاداً إحيائيّةً ودلالاتٍ لا يمكنُ للزّهرةِ أن تحملها " (١)، لذا جعلَ درويشٌ منها علاماتٍ دالّةً على أيّامِهِ الأولى التي عاشها في فلسطينَ، فكلمّا تولّدتْ في نفسه شرارةُ انكسارٍ تولّدتْ مقابلها نيرانُ الانفجارِ على الأشجارِ لامعةً كالذهبِ؛ لتذكّرهُ بربيعِ أمّه في صباهُ.

يقولُ في قصيدةِ (حجر كنعانيّ في البحر الميتِ):

وأنا أنا، ولو إنكسرتُ... رأيتُ أيّامي أمّمي

دهباً على أشجاريّ الأولى، رأيتُ ربيعَ أمّي، يا أبي (٢)

وقد لجأَ درويشٌ إلى الأشجارِ لانتشالِهِ من الهمومِ والأحزانِ، واحتضانِهِ وإيوائه في ساعاتِ الخوفِ، والارتفاعِ به لمطاولَةِ أحلامِهِ، فنجدُهُ من خلالِ مطوّلةِ (جداريّة) يورخَ لفكرِهِ وأدبِهِ وحياتِهِ، سالكاً لتحقيقِ مبتغاهُ مسارَ الرّمزيّةِ التي ضربتْ بالصوتِ عرضَ الحائطِ، " والمتأملُ في شعرِ محمودِ درويشِ يلحظُ أنّه يوظّفُ كلَّ عناصرِ الطّبيعةِ رموزاً لوطنِهِ وأرضِهِ، غيرَ أنّ هذهِ العناصرَ لا تُوظّفُ بوصفِها جماليّةً مجردةً، وإنّما بوصفِها كائناتٍ حيّةً تتفاعلُ معَ الإنسانِ، وتشاركُهُ وجدانه وأحزانه " (٣).

يقولُ:

(١) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ص ١٤٧.

(٢) الديوان، مجموعة: أحد عشر كوكباً، ص ٥٧٢.

(٣) أبو مراد، فتحي محمد، الرّمز الفنّي في شعر محمود درويش، ص ١٧٦.

كُلَّمَا أَصْغَيْتُ لِلْقَلْبِ إِمْتَلَأْتُ
بِمَا يَقُولُ الْعَيْبُ، وَارْتَفَعَتْ بِي
الْأَشْجَارُ . مِنْ حُلْمٍ إِلَى حُلْمٍ
أَطِيرُ وَلَيْسَ لِي هَدَفٌ أَحْيَرُ^(١)

وأخيراً، فقد استطاع درويش من خلال تقنية الرمز الفنية التقلت من القيود التقليدية لكثير من المفردات المعزولة عن ساحة الحراك الرمزي كمفردات النبات، ووضعتها في فضاء رمزي واسع ومفتوح على دلالات متعددة مخاطبة من وراء حجاب، وقد تميز عن غيره من الشعراء بنوع من الخصوصية والتفرد في تخصيص مفرداته الرمزية في هذا المجال، ومن هنا سأتناول في هذا الفصل عدداً من الرموز المستخلصة من أسماء النبات التي اتخذت دلالات رمزية كالنبات والتحول، ولم تتوقع على معانيها المعجمية، مقسماً هذه الرموز إلى مبحثين هما: (النبات المثمر: الزيتون والبرتقال) و (النبات الجمالي: الياسمين والنرجس).

يقول في قصيدة (طوبى لشيء لم يصل):

هَذَا هِيَ الْأَشْيَاءُ تَزْهَرُ
فِي قِيُودِي^(٢)

١.٣ النبات المثمر

تطورت علاقة درويش مع الطبيعة كمكان؛ لتصبح علاقة متبادلة ومتجدرة، وقد بحث لتوطيد تلك العلاقة عن رموز من حقل الطبيعة الفلسطينية تعينه على إضرام نار الرفض والتحدي للعدو الساعي إلى سلخ الإنسان الفلسطيني من أرضه، فتنشبت وجدانياً وشعرياً بعلامات من بوح الطبيعة كالنبات المثمر الشاهد على مسيرة النضال والصمود، وظل واقفاً أمام فوهة البندقية، رافضاً الانسياق وراء شعارات السلام مع العدو، مؤمناً بالمقاومة كسبيل وحيد للتحرر، وشعاره أنا: لَسْتُ جُنْدِيًّا كَمَا يُطَلَّبُ مِنِّي

(١) الديوان، مجموعة: جدارية، ص ٧٣٣.

(٢) الديوان، مجموعة: محاولة رقم ٧، ص ٢٤٩.

فَسَلَّحِي كَلِمَهُ^(١)

ومنّ المعلوم أنّ نشأة درويش الطّفوليّة في بلدة (البروة) ذات الطّبيعة الخلابيّة قد انعكست على تجرّبه، وكانت من العوامل المؤثّرة في تطوّر هذه الظّاهرة، إلى جانب الحرّيّة المفتوحة التي أُتيحت له للترحال والتّطواف في بلدان العالم طويلاً وعرضاً، بالإضافة إلى عوامل أُخرى سنعرّضها في مفاصل الدّراسة، فقد طفت صورة الطّبيعة بأسماء عناصرها وصفاتها وألوانها على صفحة شعره، فهو جزء من الطّبيعة، وألفاظها المنتقاة ما هي إلاّ مجارةً لحبه لها، واندفاعه إلى أحضانها في ساعات ضيقه، لتكون سبيله إلى النّجاة، وصوته الذي يحمل النّبرة الإيعازيّة التي تخترق عبر إرادة التّحفيز والتّعبئة المعنويّة كلّ الحدود والحواجر، وتكون أشجارها سيلاً يفتّت ضلوع الصّخر.

يقول في قصيدة (الخروج من ساحل المتوسّط):

سَيْلٌ مِنَ الْأَشْجَارِ يَخْرُجُ مِنْ ضُلُوعِ الصَّخْرِ^(٢)

وقد اتخذ درويش من الأشجار المثمرة رمزا لحبه الخالد لوطنه، رابطاً بين حبه للمرأة أمّا كانت أم محبوبه وحبه لوطنه، وعدّ كلّ ما يتعرّض له من مطاردة وتضييق في سبيل وطنه يعادل ما يتعرّض له في سبيل وصل المرأة، غير ناسٍ أو متناسٍ أنّ المرأة هي رمز التّجدد والإخصاب على الأرض، وهي مظهرٌ أساسيٌّ من مظاهر اكتمال الوجود في وطنه؛ ومن هنا أخذ يبحث عن علامات تدلّ عليها، فاختر لها علامات مستوحاة من الطّبيعة، فصوتها يأتيه من أعماق الآبار أحياناً، وأحياناً أخرى يتساقط مع حبات المطر نقياً صافياً، لكنّه صوت ثورة مدوّ وملتهب كالنّار، وهو أحياناً كالأشجار المعمرّة، أو كالأشعار المحفوظة في ذواكرنا.

يقول في قصيدة (قصائد عن حبّ قديم):

وَصَوْتُكَ كَأَنَّ، يَا مَا كَأَنَّ،

يَأْنِينِي

(١) الدّيون، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، قصيدة: ضباب على المرأة، ص ١٢٩.

(٢) الدّيون، مجموعة: محاولة رقم ٧، ص ٢٣٤.

مِنَ الْأَبَارِ أَحْيَانًا
وَأَحْيَانًا يُنْقِطُهُ لِي الْمَطَرُ

نَقِيًّا هَكَذَا كَالنَّارِ

كَالْأَشْجَارِ .. كَالْأَشْعَارِ يَنْهَمِرُ (١)

لقد عمدت مياه الشعر المقدس درويشاً، فتأثر لمأساة شعبه، وانغمس في النضال ضد الغاصب الصهيوني، وأصبح شعره علامة على المقاومة التي أحييت ما تبقى من رماد، وفرضت نفسها وحضورها على الساحة الفلسطينية، والنبات المثمر من أهم العلامات والموجودات الطبيعية الكونية التي خرج درويش علينا بها، كعلامات نشطة ترتبط بدلالة مرجعها الأصيل المنطلقة منه؛ لتنتج مدلولات أخرى وفق نسق تصاعدي يتناسب مع مضمون السياق الواردة فيه، وسألتفت في المبحث الأول إلى رمزيتي الزيتون والبرتقال، وهما كما ذكر درويش من "أشياء الطبيعة التي تتحول في الغالب إلى رمز عندي، فالبرتقال والزيتون مثلاً هما من أقوى معالم الطبيعة في بلادي، ولكنهما ليسا طبيعة مجردة، إن هذه الطبيعة تستمد حيويتها ومدلولها وقيمتها من خلال تعامل الإنسان معها" (٢).

١.١.٣ الزيتون

تعد شجرة الزيتون من أكثر الأشجار التي لها قدرة على التكيف مع البيئة الجغرافية التي تنمو وتترعرع فيها، وهي من الأشجار المعمرة التي لها قدرة كبيرة على التجذر في الأرض والنبات والرسوخ، وقد عرفت منذ أقدم الحضارات، ووظفها الشعراء اليونانيون القدامى كرمز للوجود على الأرض؛ نظراً لخضرتها الدائمة وعمرها الطويل، وخيرها الوفير.

ويكفي هذه الشجرة عظمة أن الكتب السماوية قد خصتها بالذكر، وعلى رأسها القرآن الكريم الذي ذكرها في خمسة مواضع هي:

(١) الديوان، عاشق من فلسطين، ص ٦٦.

(٢) دكروب، محمد (٢٠٠٨م)، محمود درويش/ حياتي، قضيتي، شعري، مجلة الكلمة،

٢١٤، ص ٨.

_ قوله تعالى: " وَهُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ نَبَاتَ كُلِّ شَيْءٍ فَأَخْرَجْنَا مِنْهُ خَضِرًا نُخْرِجُ مِنْهُ حَبًّا مُتَرَاكِبًا وَمِنَ النَّخْلِ مِنَ طَلْعِهَا قِنْوَانٌ دَانِيَةٌ وَجَنَّاتٍ مِنْ أَعْنَابٍ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُشْتَبِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ انظُرُوا إِلَى ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَيَنْعِهِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ " (١).

_ قوله تعالى: " وَهُوَ الَّذِي أَنْشَأَ جَنَّاتٍ مَعْرُوشَاتٍ وَغَيْرَ مَعْرُوشَاتٍ وَالنَّخْلَ وَالزَّرْعَ مُخْتَلِفًا أَكْلُهُ وَالزَّيْتُونَ وَالرُّمَّانَ مُتَشَابِهًا وَغَيْرَ مُتَشَابِهٍ كُلُوا مِنْ ثَمَرِهِ إِذَا أَثْمَرَ وَآتُوا حَقَّهُ يَوْمَ حَصَادِهِ وَلَا تُسْرِفُوا إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ " (٢).

_ قوله تعالى: " يُنْبِتُ لَكُمْ بِهِ الزَّرْعَ وَالزَّيْتُونَ وَالنَّخِيلَ وَالْأَعْنَابَ وَمِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ " (٣).

_ قوله تعالى: " وَزَيْتُونًا وَنَخْلًا " (٤).

_ قوله تعالى: " وَالتَّيْنِ وَالزَّيْتُونِ " (٥).

ولأنَّ الرَّمزَ مرآةَ الشُّعوبِ فقد استعارَ الشُّعراءُ المحدثونَ من شجرةِ الزَّيتونِ صفاتها للتعبيرِ عن المقاومةِ والصِّمودِ في وجهِ العدوِّ والارتباطِ بالأرضِ، ومن أكثرِ الشُّعراءِ تأثراً بهذا الجانبِ محمودُ درويشِ الَّذي لم يتركْ من الأشجارِ والنباتاتِ التي رآها أو اشتهرت بها أرضِ فلسطينِ إلَّا وذكرها، وقد حازت شجرةُ الزَّيتونِ في شعره على حضورٍ لم يبلغه غيرُها من الأشجارِ، " وقد مثَّلت له هذه الشَّجرةُ وطناً بكلِّ أبعاده " (٦)، فنجدُه في كثيرٍ من قصائده يبلغُ أعلى مراتبِ الدَّلالةِ الرَّمزيَّةِ في توظيفها، واستخدامها استخداماً رمزيّاً مكثفاً ومحماً بالدلالاتِ، ولأهميَّةِ الزَّيتونِ اختاره درويشُ ليكونَ عنواناً لديوانه الشعريِّ الأوَّلِ (أوراقِ الزَّيتون).

(١) سورة الأنعام، الآية: ٩٩.

(٢) سورة الأنعام، الآية: ١٤١.

(٣) سورة النحل، الآية: ١١.

(٤) سورة عبس، الآية: ٢٩.

(٥) سورة التين، الآية: ١.

(٦) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، ص ١٥٦.

يقولُ في قصيدة (ههنا الآن، وههنا الآن):

وَلَنَا نِصْفُ حَيَاةٍ

وَلَنَا نِصْفُ مَمَاتٍ

وَمَشَارِبُ خُلُودٍ... وَهَوِيَّةٍ

وَطَبِيبُونَ، كَمَا الزَّيْتُونُ^(١)

أمّا فيما يتعلّق بدلالة غصن الزيتون على السّلام عند درويشٍ فلها مرجعيّة دينيّة مستوحاة من قصّة سيّدنا نوحٍ عليه السّلام، فبعد ركوبه السّفينة مع من آمن معه، وبعد انغمار اليابسة بالمياه، وحدث الطّوفان فوق أرض قومّه الذين كفروا به وكذبوه، واستقرار السّفينة على جبل (الجودي) في تركيا أرسل النّبِيُّ نوحٌ حمامةً لتستطلع الأرض، وتتوضّح نتائج الطّوفان، فعندما عادت الحمامة وفي فمها غصن زيتونٍ دلالةً منها على انقشاع المياه وانتهاء الطّوفان^(٢).

يقولُ درويشٌ في قصيدة (مطر):

يَا نُوحُ !

هَبْنِي عُصْنَ زَيْتُونٍ

وَوَالِدَتِي .. حَمَامَهُ!^(٣)

فالزيتونُ رمزٌ للسّلام الذي ينشده كلّ حالمٍ به، وقد وظّف درويشٌ هذا المنحى في قصيدة (جنديّ يحلمُ بالزنايق البيضاء) حين بدأ قصيدته بالإعلان عن حلم أحد جنود الصّهاينة المشاركين في احتلال القدس الشّرقية، وقد عبّر له عن رفضه للزّهو الانتصاريّ لليهود مقابل إراقة أرواح الأبرياء من الشعب الفلسطينيّ^(٤)، كما صرّح له عن حلمه الذي يراوده بإحلال السّلام والأمن.

(١) الديوان، نسخة pdf، مجموعة: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص ٩.

(٢) انظر: فكري، القس أنطونيوس، شرح الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين،

الإصحاح الثامن، الآية: ١٢.

(٣) الديوان، مجموعة: عاشق من فلسطين، ص ٥٧.

(٤) مقال من جريدة القدس العربيّ.

الرّابط الإلكتروني: <http://www.tlaxcala>

يقول:

يَحْلُمُ بِالزَّنَابِقِ الْبَيْضَاءِ

بِغُصْنِ زَيْتُونٍ .. (١)

وقد تميّزت شجرة الزيتون في شعر درويش عن غيرها من الأشجار لاشتهار أرض فلسطين بزراعتها، وحملها لمعاني القداسة والأزليّة والخلود، حتّى غدت علامةً على الوجود والعلاقة الحميمة بالأرض المغتصبة، فهي تحيلنا إلى دلالة المكان والهويّة، فعندما كان درويش يرى جرّافات الاحتلال تحاول اقتلاع أشجار الزيتون الرومانيّ كان يرى في ذلك محاولةً لسلب الهويّة والمكان، لكنّه في الوقت ذاته كان يرى الحياة تنبثق من موت أشجار الزيتون التي عدّها من مقومات وجود الإنسان الفلسطينيّ على أرضه، ومن أهمّ عناصر الطّبيعة التي "تمثّل الأرض وتنبؤ عنها؛ بحيثُ تندرجُ فيها اندراج المخبّر في المظهر" (٢).

يقول:

وَعَلَيْكَ أَنْ تَحْيَا وَأَنْ تَحْيَا

وَأَنْ تُعْطِيَ (٣) مُقَابِلَ حَبَّةِ الزَّيْتُونِ جِلْدَكَ

كَمْ كُنْتَ وَحْدَكَ (٤)

فشجرة الزيتون تمثّل حالةً معيشيّةً للفلسطينيين، فمن عصارته ينتجون الزيت، وفي ظلّ أشجارها يتفيتون، وعلى نيران أغصانها يتسامرون، أمّا رمزيّاً فلها دلالةُ المواطنة والتّلازم مع الأرض، والنّظر إليها يمنحُ القوّة والإصرار والتّحدّي، فهي عصيّةٌ على الاقتلاع، ومنها يُسْتَمَدُّ الكفّاح، لذا كان من الواجب عند درويش إعطاء كلّ حبة زيتونٍ من الجلد؛ لتصبح ملتحمةً بالجسد.

ولعلّ شجرة الزيتون من أهمّ معالم الطّبيعة النباتيّة التي لها ارتباطٌ روحيٌّ مع درويش، فهي "تمثّل العراقة والشموخ والالتحام الأوثق والأبقى بجسد الأرض عبر

(١) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ٩٣.

(٢) أبو مراد، فتحي محمد، الرّمز الفنّي في شعر محمود درويش، ص ١١٠.

(٣) وردت لفظة (تعطي) ساكنة الياء لاستقامة الوزن.

(٤) الديوان، مجموعة: مديح الظلّ العالي، ص ٣٥٢.

أَلُوفِ السَّنِينِ^(١)، وَقَدْ رَمَزَ دَرُوبِشٌ بِشَجَرَةِ الزَّيْتُونِ إِلَى الْوَطَنِ، دَاعِيًا إِلَى التَّشْبِيثِ بِهَا وَغَرَسَهَا فِي النُّفُوسِ إِنْ غَابَتْ عَنِ الْأَنْظَارِ، فَجَدُّهُ يَصْرُخُ بِصِيغَةِ الْأَمْرِ: (سَجِّلْ أَنَا عَرَبِي)، مُعَلِّنًا عَنِ انْتِمَائِهِ الْعَرَبِيِّ لِأَرْضِهِ، مَقْدَمًا دَلَائِلَ عَلَى ذَلِكَ الْانْتِمَاءِ هِيَ: (الْجَذُورُ، وَالسَّرُّو، وَالزَّيْتُونُ)، وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ قَدَمِ الزَّيْتُونِ وَأَصَالَتِهِ تَارِيخِيًّا إِلَّا أَنَّ زَارِعَهُ أَقْدَمَ تَجْدُرًا فِي التَّارِيخِ مِنْهُ عَلَى حَدِّ قَوْلِ دَرُوبِشٍ فِي قَصِيدَةِ (بَطَاقَةُ هَوِيَّة):

سَجِّلْ أَنَا عَرَبِي
أَنَا اسْمٌ بِلَا لَقَبِ
صَبُورٌ فِي بِلَادٍ كُلِّ مَا فِيهَا
يَعِيشُ بِفَوْرَةِ الْعَضْبِ
جُنُورِي

قَبْلَ مِيلَادِ الزَّمَانِ رَسَتْ
وَقَبْلَ تَفْتِيحِ الْحَقْبِ
وَقَبْلَ السَّرُّو وَالزَّيْتُونِ
وَقَبْلَ تَرَعْرِعِ الْعُشْبِ^(٢)

وَقَدْ يَحْمِلُ الزَّيْتُونُ عِنْدَ دَرُوبِشٍ دَلَالَةَ ضِيَاعِ الْإِنْسَانِ الَّذِي هُجِّرَ عَنِ وَطَنِهِ، وَغَابَتْ عَنْهُ أَصُولُهُ، فَتَبَدُّو مَفْرَدَةُ الزَّيْتُونِ مَلَاصِقَةً لِلْإِنْسَانِ حَتَّى أَثْنَاءَ مَحَاوَرَتِهِ لِلذَّاتِ الْمَعشُوقَةِ الْمُتَعَزِّلِ بِهَا، فَرَمَزِيَّةُ الزَّيْتُونِ الْفِدَّةُ مَمْتَرِجَةً بِالْبَكَاءِ عَلَى وَاقِعِ التَّشَرُّدِ فِي الْمَنَافِي، وَقَدْ تَتَحَوَّلُ الدَّلَالَةُ فَجَاءَةً وَتَنْقَلِبُ إِلَى أَمَلٍ فِي الْبَحْثِ عَنِ الْأُصُولِ، فَغَصَنُ الزَّيْتُونِ بَعْدَ أَنْ كَانَ يَبْكِي عَلَى حَالَةِ الْإِنْدثارِ وَالظَّلَامِ، أَصْبَحَ مَتَفَانًا بِسَطْوَعِ نَوْرِ الشَّمْسِ وَالْقَمَرِ مِنْ جَدِيدٍ.

يَقُولُ فِي قَصِيدَةِ (لَا تَنَامِي ... حَبِيبَتِي):

صَوْتُكَ الْحَلُوُ قُبْلَةً
وَجَنَاحٌ عَلَيَّ وَتَرٌّ

(١) الخطيب، يوسف (١٩٦٨م)، ديوان الوطن المحتل، دار فلسطين، دمشق، ط١، ص ٤١.

(٢) الديوان، مجموعة: أوراق الزيتون، ص ٣٦.

غُصْنُ زَيْتُونَةٍ بَكَى
فِي الْمَنَافِي عَلَى حَجَرٍ
بَاحِثًا عَنِ أُصُولِهِ
وَعَنِ الشَّمْسِ وَالْقَمَرِ (١)

ولأنَّ التَّشْبِيهَ بِالْأَرْضِ مَوْقِفٌ وَطَنِيٌّ يَعْطِي لِصَاحِبِهِ الشَّرْعِيَّةَ فِي اسْتِطْطَاقِ
الْجَمَادَاتِ وَإِسْمَاعِ الْآذَانِ الصَّمَاءِ، فَقَدْ سَعَى دَرْوِيْشٌ بِصِفَتِهِ فِلَسْطِينِيَّ الْهُوِيَّةَ
إِلَى تَحْوِيلِ "كُلِّ مَا تَقَعُ عَلَيْهِ عَيْنَاهُ أَوْ يَجُولُ فِي خَاطِرِهِ إِلَى رَمَزٍ لِلوَطَنِ وَالْأَرْضِ
" (٢)، وَإِلَى إِعْلَافِ مَرَاتِبِ الْإِنْتِمَاءِ لِلوَطَنِ، وَتَقْدِيمِ عِلَامَاتٍ دَالَّةً عَلَى مَشْرُوعِيَّةِ
مِلْكِيَّةِ الْأَرْضِ، وَالزَّيْتُونِ مِنْ أَهَمِّ الْعِلَامَاتِ الدَّالَّةِ عَلَى الْبَقَاءِ وَالْأَبْدِيَّةِ عَلَى الْأَرْضِ
الْفِلَسْطِينِيَّةِ.

يَقُولُ فِي قَصِيدَةِ (عَنِ الصَّمُودِ):

لَوْ يَذْكَرُ الزَّيْتُونُ غَارِسَهُ
لَصَارَ الزَّيْتُ دَمْعًا !
يَا حِكْمَةَ الْأَجْدَادِ
لَوْ مِنْ لَحْمِنَا نُعْطِيكَ دِرْعًا !
لَكِنَّ سَهْلَ الرِّيْحِ ،
لَا يُعْطِي عَيْبِدَ الرِّيْحِ زَرْعًا !
إِنَّا سَنَقْلَعُ بِالرُّمُوشِ
الشُّوْكَ وَالْأَحْزَانَ .. قَلْعًا !
وَالْأَمَّ نَحْمِلُ عَارِنًا وَصَلِيْبِنَا !
وَالْكَوْنَ يَسْعَى ..
سَنَظَلُّ فِي الزَّيْتُونِ خُضْرَتَهُ،
وَحَوْلَ الْأَرْضِ دِرْعًا (٣)

(١) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ٩١.

(٢) أبو مراد، فتحي محمد، الرمز الفني في شعر محمود درويش، ص ١٠٣.

(٣) الديوان، مجموعة: أوراق الزيتون، ص ٢٢.

ففي المقطع السابق دعوة إلى الاستبسال في المقاومة وعدم الخضوع والاستسلام، والتمسك بالقيم التي لها ارتباط بالصمود والتحدى، أما فيما يتعلق بمفردة الزيتون فإنها من أهم المفردات، وأكثرها وروداً في المقطع، إذ وردت مرتين في سياق المقطع، ففي المرة الأولى جاءت فاعلاً لفعل يمارسه الإنسان وهو فعل التذكر، وهذا يُحِينُنَا على الماضي العريق والتاريخ الأصيل، وليس من علامة دالة عليه سوى الزيتون، أما في المرة الثانية فقد جاءت اللفظة على عكس الدلالة الزمنية الأولى، فهي مستقبلية من خلال تسويق الفعل (ظل)، فمن الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل يبقى الزيتون " علامة على الكينونة والتاريخ، فللزيتون دلالة التقديس، ودلالة الثبات الأبدي" (١).

وقد وردت لفظة الزيتون في قصيدة (المزمور الحادي والخمسون بعد المائة) كعلامة من العلامات اللازمة في تاريخ فلسطين، حيث شبه درويش أورشليم (القدس) التي تمحور حولها النص الشعري بزيتونة دامية في دلالة رمزية على ديمومة الموت فيها، وقد حشد في القصيدة عدداً من الإشارات التوراتية مثل: (مزمور، هللوا، الصليب)؛ لتصب هذه الدلالات في بؤرة واحدة هي ديمومة الموت في سبيل النضال والمقاومة، ورفض الرضوخ للمحتل.

يقول:

أورشليم! التي أخذت شكل زيتونة
دامية.. (٢)

وعبر مرثية محمد الدرة نقراً في قصيدة (محمد) مقطعاً يرسم فيه درويش صورة الفداء والتضحية، بالتناص مع حادثة صلب المسيح كما يرد في النصوص التوراتية، وقد وظف درويش هذا المنحى في إشارة إلى أنه مصلوب وشعبه على الأرض ينتظرون الرحمة والعدل منذ زمن طويل، وفجأة يأتي المخلص (محمد الدرة)، العلامة المصنوعة من مواد هي: (نحاس، غصن زيتونة، روح شعب)، وهي تشير مجتمعة إلى الحياة والتجدد والفداء.

(١) حمزة، حسين، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، ص ٦٠.

(٢) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١٣٨.

يقول:

مُحَمَّدٌ

يَسُوعُ صَغِيرٌ يَنَامُ وَيَحْلُمُ فِي

قَلْبِ أَيْقُونَةَ

صُنِعَتْ مِنْ نُحَاسٍ

وَمِنْ عُصْنِ زَيْتُونَةَ

وَمِنْ رُوحِ شَعْبٍ تَجَدَّدَ^(١)

وقد جعل درويش من حبه للمرأة دليلاً على ارتباطه بقضيته، فـ " المرأة في شعره تؤدّي وظيفة رمزية بحتة؛ إذ كانت رمزاً خصباً للأرض"^(٢)، فهو حين يذكرها يذكر الأرض التي تعلق بها، وحين يفصل في ذكر محاسنها يعلن عن انتمائها لفلسطين، فكأنما المرأة علامة بارزة على حبه الخالد لفلسطين، ودليل على هويته الوطنية، وفي قصيدة (شجرة الزيتون الثانية) نجد درويشاً يضيف على زيتونته صفات المرأة المحتشمة الزينة التي لا تبكي ولا تضحك أمام عواصف الدهر ثابتة محتفظة بشبابها، فكأنما الزيتون معادلة المرأة علامة ثابتة للإخصاب في أرض فلسطين.

يقول:

شَجَرَةُ الزَّيْتُونِ لَا تَبْكِي وَلَا تَضْحَكُ . هِيَ

سَيِّدَةُ السُّفُوحِ الْمُحْتَشِمَةِ بِظِلِّهَا تُعْطِي

سَاقَهَا ، وَلَا تَخْلَعُ أَوْرَاقَهَا أَمَامَ عَاصِفَةٍ .

تَقِفُ كَأَنَّهَا جَالِسَةٌ ، وَتَجْلِسُ كَأَنَّهَا وَاقِفَةٌ^(٣)

(١) القصيدة غير موجودة في المرجعين المعتمدين عليهما؛ لذا استعنت بالانترنت على الموقع

الإلكتروني التالي:

<http://www.darwishfoundation.org/printnews>

(٢) أبو مراد، فتحي محمد، الرمز الفني في شعر محمود درويش، ص ١٣٢.

(٣) درويش، محمود، مجموعة: أثر الفراشة، نسخة pdf، ص ٢٧٦.

ومن جملة الدلالات الرمزية للزيتون كرمزٍ تشكيليٍّ للطبيعة الفلسطينية أنه يوحى للمقاومين بالثورة على الصهاينة، ويحرضهم على استمرار الكفاح، فهو متجدد الخضرة في كل الفصول، لا يقوى الخريف على تعرية أوراقه، وهو امتداد للوطن الذي لا حد له بعد أن حُرف العدو حدوده، وهو بهذا " يذكي حاجة الحالة الفلسطينية إلى ضخّ الحماس في نفوس الفدائيين " (١).

يقول في قصيدة (الأرض):

فَكُلُّ شِعَابِ الْجِبَالِ امْتِدَادٌ لِهَذَا النَّشِيدِ ،
وَكُلُّ الْأَنْشِيدِ فِيكَ امْتِدَادٌ لِرَيْتُونَةٍ زَمَلْتَنِي (٢)

لفظة (زملتني) تحيلنا على حادثة عودة الرسول عليه السلام بعد نزول الوحي عليه في غار حراء، وعودته إلى بيت السيدة خديجة بنت خويلد، مصاباً بهلع شديد طالبا منها أن ترمّله، فما كان منها إلا أن هدأت من روعه، وبالعودة للقصيدة نجد أن درويشاً قد تشرب هذه الحادثة، وأضفى عليها دلالات جديدة في نصّ القصيدة، وقد أكسب لفظه الزيتون دلالة مركزية، فـ " الزيتون رمز الحياة الخضراء الريانية، وهو شجر الفقراء كما هو شجر الأغنياء " (٣).

وأخيراً، ومن خلال تناول الرموز المحورية لدرويش فإنني قد وجدته شاعراً متفرداً في تأسيس الخطاب الشعري المبني على ترويض أوابد اللّغة وشواردها، باقتحام حالات العجز والجمود والتكلس الفني لكثير من المفردات، وتطوير إمكاناتها اللغوية والشعرية، وكل ذلك يصب في خدمة المضامين والأفكار المطروحة وصياغة الرؤى التي تجسّد معاناة شعبه، وقد استطاع بفضل تقنية رموزه المحورية تطويع القصيدة؛ لتلوح بين طياتها نداءات إنسانية للعالم أجمع.

(١) المهداوي، صفاء عبد الفتاح، الأنا في شعر محمود درويش، ص ١٨٥.

(٢) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣٢٢.

(٣) أبو مراد، فتحي محمد، الرّمز الفنّي في شعر محمود درويش، ص ١٦٧.

٢.١.٣ البرتقال

لم تكن الطبيعة كما عهدت في شعر درويش مجرد مفاهيم مادية جغرافية يستوحى منها عناصر ليوظفها في قصائده، فقد أدرك درويش ما للطبيعة ممثلة بمظاهرها ونوعيتها ومعالم جمالها من أثر على تجربته الشعرية، وقد ترافقت معه منذ بداياته الأولى واستمرت حتى آخر أعماله الشعرية، والنبات كما أسلفنا محور رئيسي من محاور التعامل مع الطبيعة الفلسطينية في الشعر، والبرتقال من أهم عناصر الطبيعة النباتية التي تفردت بصور ودلالات عند درويش، وكانت مدخلاً لكثير من القضايا.

إن البعد الدلالي للبرتقال في شعر درويش يفرض نفسه على الباحث، إذ عرف محمود درويش البرتقال كرمز من الرموز الفلسطينية لأول مرة في عام ١٩٦٤م^(١)، وهو يعد من أهم الأشجار التي شكّلت دلالة مثقلة بالرمز في شعره بعد الزيتون، فهذه الشجرة الحمضية جزء لا يتجزأ من واقع فلسطين الطبيعي، وهي تتميز بصفات جمالية كشكلها، وطيب ثمارها، وخصوصية زراعتها في المناطق الحارة، وقد اشتهرت فلسطين وارتبط جمالها لعهود طويلة بجمال حقول الحمضيات التي من أهمها البرتقال.

وقد تراءى لي من قدرة درويش على ترميز البرتقال إسقاط مشاعره عليه ليصبح معادلاً لأحاسيسه ومواقفه وطبائعه، فهو يستنطقه متى شاء أن يتكلم، ويقرئه بأعضاء الإنسان كالقلب والعيون واليدين في مشاهد تصويرية دلالية تصل إلى حد إقامته مقام الإنسان، ورغم ذلك فهو " لا يهمل البعد الجمالي للبرتقال كتكوين تشكيلي طبيعي أخاذ"^(٢).

يقول في قصيدة (يوم):

يَا أَوَّلَ اللَّيْلِ الَّذِي اشْتَعَلَتْ يَدَاهُ بُرْتُقَالُ^(٣)

(١) النَّابلسي، شاکر، مجنون التراب، ص ٢٨٩.

(٢) النَّابلسي، شاکر، مجنون التراب، ص ٢٩٥.

(٣) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١٠٧.

لقد هرب درويش من المجتمع البشري الذي خذله فنفض يده منه، ولجأ إلى الطبيعة بجميع مظاهرها؛ لبقائها صامدةً تصارع الحياة والظروف القاسية التي مرّت بها، فاطمأن إليها وألفها وتسرب إلى نفسه منها أملٌ جديدٌ في الحياة، ودافع بأن لا يحدث قطيعةً معها، وقد وجدَ فيها من القوة ما جعل أشجارها كسيلٍ متحدّرٍ من الصمود والعزيمة داخل صدره، فالشجرُ خالدٌ على الأرض لا يهجّرها كأبنائها؛ لأنّ الشجرَ " إذا فكّرَ بالهجرة من أرضه مات، ولكنّه لا يفعلها؛ لأنّه لا يريد أن يموتَ قبلَ الأوان " (١).

يقول في قصيدة (الخروج من ساحل المتوسط):

سَيْلٌ مِنَ الْأَشْجَارِ فِي صَدْرِي (٢)

وقد آمن درويش برسالة الشعر الإنسانية، التي من أهم أهدافها ومراميها تحويل المظاهر السلبية والمشاعر الجانحة نحو إقصاء الشعوب المُستضعفة عن ساحة الكرامة البشرية إلى تعاليم إيجابية سامية تُرسخ مفاهيم العدالة على الأرض، فجدّه وتحت هذا العنوان يحوّل كلّ مظاهر الطبيعة، ومنها البرتقال إلى علامات رمزية دالة تساعد على بث أفكاره في العالم، فالبرتقال رمزٌ كليٌّ للشعب المدافع عنه.

يقول في قصيدة (السجين والقمر):

فِي آخِرِ اللَّيْلِ التَّقِينَا تَحْتَ قِنطَرَةِ الْجِبَالِ

مُنذُ أَعْتَقَلْتُ، وَأَنْتَ أَدْرِي بِالسَّبَبِ

أَلِإِنَّ أَعْنِيَةَ تُدَافِعُ عَنْ عَيْبِ الْبُرْتُقَالِ

وَعَنِ التَّحَدِّيِّ وَالْغَضَبِ

دَفَنُوا قُرْنِفَلَةَ الْمُعْنَى فِي الزَّمَانِ (٣)

وقد استطاع درويش إكساب البرتقال رمزيةً متوهجةً عبر مجموعاته الشعرية، فمنذ بداياته الأولى وجدناه يقرن البرتقال بالوطن كعلامة من علاماته الطبيعية،

(١) درويش، محمود (١٩٧١م)، شيء عن الوطن، دار العودة، ط ١، ص ٩٣.

(٢) الديوان، مجموعة: محاولة رقم ٧، ص ٢٣٢.

(٣) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١٠٥.

ورمزٍ يَجذبُ الأَنْظارَ إليه، فسرعانَ ما يَألفهُ المتلقِّي؛ لأنَّهُ معروفٌ في الأوساطِ
الشَّعبيةِ الفلسطينيةِ كفاكهةِ حمضيةِ شتويةٍ، وقد استندَ عليه درويشٌ لاستعادةِ
ذكرياتِ طفولتهِ في المناطقِ المشتهرةِ بهِ، وأصبحَ بعدَ ذلكَ رمزاً يعبرُ عن حالةِ
التشردِّ والتناثرِ في المنافي خارجِ الوطنِ، وهوَ كذلكَ معَ فارقِ التشبيهِ مساوٍ
للساحلِ الذي خرجَ الفلسطينيونَ عبرهُ خارجَ الوطنِ.

يقولُ في قصيدةِ (طوبى لشيءٍ لم يصل):

الشيءُ أمْ هُم ؟

يَدْخُلُونَ الآنَ فِي ذَرَاتِ بَعْضِهِمْ

يَصِيرُ الشَّيْءُ أَجْسَاداً

وَهُمْ يَتَنَاطَرُونَ الآنَ بَيْنَ البَحْرِ وَالْمُدُنِ

اللَّقِيطَةَ

سَاجِلاً

أَوْ بُرْتُقَالاً - (١)

وقد انتقلَ درويشٌ بالبرتقالِ من دلالاتِهِ الحسيةِ إلى دلالاتٍ تجريديةٍ متفاوتةٍ،
إذ أصبحَ رمزاً للزينةِ ولجمالِ المحبوبةِ التي طالما تعطّرتُ بعطره، ورمزاً للبقاءِ
على الأرضِ والثباتِ على القضيةِ، ثم تطوّرتِ الدلالةُ الرمزيةُ للبرتقالِ لتشكّلَ
هيمنةً محوريةً تجدها أينما قرأتَ من أشعارٍ وردَ فيها ذكره، فمن رائحتهِ يتجددُ
النضالُ ويزدادُ لهيبُ المقاومةِ، كما أنّ لونهَ المائلَ إلى الحمرةِ هو لونُ النارِ التي
تمثّلُ جذوةَ المقاومةِ والثورةِ.

يقولُ في قصيدةِ (طريق دمشق):

مِنَ البُرْتُقَالِيِّ يَبْدَى البُرْتُقَالُ (٢)

وقد رافقَ نسيجُ الشّعورِ بالاغترابِ عن الوطنِ درويشاً كظلهِ، فأوغلَ في
وصفِ حالةِ المغتربِ عن فلسطينِ كلاجئٍ ومنفيٍّ مستعيناً برمزيةِ البرتقالِ بعيداً
عن ماديةِ معناه، فشجرةُ البرتقالِ التي تتبوءُ مكانةً هامةً بينَ مقتنياتِ الطبيعةِ

(١) الديوان، مجموعة: محاولة رقم ٧، ص ١٠٥.

(٢) الديوان، مجموعة: محاولة رقم ٧، ص ٢٦٦.

الشجرية تتصف بصفات تميّزها عن كثير من الأشجار كخضرتها الدائمة، وحمرة تربتها وجمال منظرها ولذّة ثمارها، وقد استوحى درويش من هذه الصفات صورة لتجدد الأمل في الحياة.

يقول في قصيدة (الموت مجاناً):

كَانَ الْخَرِيفُ يَمُرُّ فِي لَحْمِي جَنَازَةً بُرْتُقَالٍ...
قَمَرًا نَحَاسِيًّا تُفْتِنُهُ الْحِجَارَةُ وَالرَّمَالُ^(١)

فصل الخريف _ كما نعلم _ هو فصل التجرد والتعرية والسقوط، ونهاية البداية لربيع جديد، وهو وإن مرّ على درويش مروراً جنازياً إلا أنه مرورٌ يشبه المرور على البرتقال، وهنا تتقلب الدلالة من نقيض إلى نقيض، وقد أحسن درويش في الاستعانة بالشجر بدلاً من الإنسان للتعبير عن القوة والصمود والبقاء في وجه الخريف الرّامز للعدو الصّهيوني؛ لأنّ " الإنسان يموت في أحسن الحالات متكناً على جدار، ولكنه يسقط في الحال، أما الشجر فإنه يموت واقفاً؛ لأن أقدامه راسخة في الأرض عميقاً "^(٢)؛ لهذا أوصى درويش الإنسان بالموت واقفاً كالشجر.

يقول في قصيدة (قال المغني):

هَكَذَا مِتُّ وَاقِفًا

وَاقِفًا مِتُّ كَالشَّجَرِ!^(٣)

وقد ارتفع درويش بالشخصية الفردية كرمز بطولي على أرض فلسطين إلى مستوى الشخصية العامة الكونية، ومثال ذلك شخصية (أحمد الزعتر) التي ابتدعها في حاضر القصيدة، ولم يستعزها من الماضي، وعنوان القصيدة له علاقة مباشرة ووثيقة بمخيم تلّ الزعتر للاجئين الفلسطينيين في بيروت، أما مفردة الزعتر المقصود بها ذلك النبات البرّي المنتشر بكثرة على أرض فلسطين فهي رمز دال على التّوحد مع الأرض.

(١) الديوان، مجموعة: آخر الليل، ص ١٠١.

(٢) درويش، محمود، شيء عن الوطن، ص ٩١.

(٣) الديوان، مجموعة: عاشق من فلسطين، ص ٤٥.

وسنتعرض للبرتقال الذي يُعْتَبَرُ لغوياً من المفردات ذات الدلالة المستقاة والمُكْتَسَبَةِ من الواقع المعيشي للمجتمع الفلسطيني في قصيدة (أحمد الزعتر)، وقد نال كمفردة ما ناله من عناية وظهور في شعر درويش، فقد بات يشكل قيمة دلالية للتوجع على الوطن المسحوق، وهو بالمقابل باعث على المقاومة والوقوف صفاً واحداً للدفاع عن الوطن، فمن ثدي البرتقاله يرضع المقاومون حليب الثورة، والبرتقال هو الدّم الفلسطيني الذي لا يُباع، ويبقى عزيزاً غالياً مهما رخص عند العدو، وهو كذلك رمزٌ مكاني مرتبطٌ بفلسطين.

يقول في قصيدة (أحمد الزعتر):

أَنَا أَحْمَدُ الْعَرَبِيُّ - قَالَ

أَنَا الرَّصَاصُ الْبُرْتُقَالُ الذُّكْرِيَّاتُ

وَجَدْتُ نَفْسِي قُرْبَ نَفْسِي (١)

فأحمد العربي كنموذج تاريخي للصمود يعلن عن موقفه الثابت، وسياسته في الردّ على العدو، وهنا يتضافر الرصاص رمز المقاومة والصمود مع بيّارات البرتقال كعلامة دالة على تاريخية الأرض، ومثبّنة للذكريات التي يحاول المحتلّ محوها من الذاكرة؛ لتتفلق دلالة النور والضياء المؤدي إلى طريق العودة إلى الوطن، غير أنّ الأحلام المجهضة لا تكتمل لأنّ أحمد الكوني لم يزل خارج حدود الوطن في بقعة للمنفى أو المخيم أشبه ما تكون بصفيح ضيق، في دلالة على انتماء البطل الوطني إلى عالم البؤساء والمقهورين من أبناء جلدته.

يقول في قصيدة (أحمد الزعتر):

هُوَ أَحْمَدُ الْكُونِيُّ فِي هَذَا الصَّفِيحِ الضَّيِّقِ

الْمُتَمَرِّقِ الْحَالِمِ

وَهُوَ الرَّصَاصُ الْبُرْتُقَالِيُّ .. الْبِنْفَسَجَةُ

الرَّصَاصِيَّةُ

وَهُوَ ائِدْلَاغُ ظَهِيرَةِ حَاسِمِ

(١) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣٠٤.

فِي يَوْمِ حُرِّيَّةِ^(١)

فبالنظر في الصورة الكلية نجد للبرتقال اشتغالا رمزياً خاصاً بوصفه ثمرة رئيسة من ثمار فصل الشتاء، وعلامة من علامات جمال الطبيعة الحقلية استحيل رمزاً للمقاومة والثورة كقنبلة ورساصة وشظايا، وهذا يتطلب الارتباط بمفردة لا تخرج عن الإطار الجمالي لهذه المفردة، أما أن يرتبط بالخصائص الذي يؤدي إلى الموت والدم فهذا يحدث انزياحاً في الدلالة وولادة دلالات متداخلة وفق صيرورة تحويل العنصر الزامز إلى كيانات مجسدة، حيث يتحول المظهر الطبيعي المتمثل في البرتقال إلى نافذة للحريّة ومصدر للحياة؛ بامتزاجه بدماء الشهداء التي أزقتها رصاص العدو.

وعبر مسيرة بطل القصيدة (أحمد الزعتر) يرسم درويش صوراً لمأساة شعبه، ملتفتاً إلى انصهار الإنسان بالطبيعة الممتلئة بمفردات كثيرة كالزعتر المدرج في العنوان، والبرتقال الذي نحن بصدد تسمية دلالاته، فهو وإن بات رصاصاً في أيدي المقاومين على أرض مات فيها البنفسج فإنه اسم وعلامة محددة للباحثين عن أسماء تعي قضية المطالبة بالهوية (البرتقال) حتى وإن تعرض للموت ورمزه الرصاص، وتبرز هنا ثنائية التباين والتشاكل في الدلالة التي تحتاج منا إلى بحث أرحب وأشمل.

يقول في قصيدة (أحمد الزعتر):

يَا أَحْمَدُ الْيَوْمِي !

يَا اسْمَ الْبَاحِثِينَ عَنِ النَّدَى وَبَسَاطَةِ الْأَسْمَاءِ

يَا اسْمَ الْبُرْتُقَالِ

يَا أَحْمَدُ الْعَادِي !^(٢)

ولم يغفل درويش في هذه القصيدة التي نلمس فيها الإكثار من إشارات الطبيعة تجسيد أبعاد القداسة والأسطورة لمفردة البرتقال، جاعلاً من أحمد الزعتر أسطورة قيادية تتحد مع عناصر الطبيعة، وتمتزج في مظاهرها، والبرتقال من هذا

(١) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣٠٦.

(٢) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١٠.

المنطلق مسندٌ إليه فعلُ الاقتداءِ من قبلِ أحمدِ الزَّعْتَرِ، وبهذا يحملُ البرتقالُ دلالةَ الحكمةِ في توجيهِ الرّؤى وصياغةِ الوصايا، والملاحظُ أنّ درويشاً قد استقطبَ البرتقالَ كرمزٍ، ورمَاهُ بوابِلٍ من الدَّلالاتِ التي ساعدتْ على توسيعِ آفاقِ الرّؤيةِ لديه.

يقولُ في قصيدة (أحمد الزَّعْتَرِ):

... وَلَهُ انْحِنَاءَاتُ الْخَرِيفِ

لَهُ وَصَايَا الْبُرْتُقَالِ

لَهُ الْقَصَائِدُ فِي النَّزْرِيفِ

لَهُ تَجَاعِيدُ الْجِبَالِ (١)

وقد اختارَ درويشٌ صورَهُ الفنّيّةَ من واقعِ الطّبيعةِ الفلسطينيّةِ كي يضمنَ فعاليتها المباشرةَ على المتلقّي، فنراه يتلقّفُ المفرداتِ اليوميّةَ التي تُمارَسُ في الحياةِ العامّةِ للشَّعبِ، ويجدّها في تربةِ النّصِّ لتصبحَ حالةً معيشيّةً لمتلقّي نصوصِهِ، وسنأخذُ نمطاً تمثيليّاً لمفردة (البرتقالِ) من قصيدة (مطر ناعم في خريفٍ بعيدٍ)، منوهينَ إلى أنّ " الخريفَ يرمزُ عندَ بعضِ القراءِ إلى الكآبةِ والحزنِ والمسكنةِ والخمولِ " (٢).

يقولُ:

مَطَرٌ نَاعِمٌ فِي خَرِيفٍ غَرِيبٍ

وَالشَّبَابِيكُ بِيضَاءٌ... بِيضَاءٌ

وَالشَّمْسُ بِيَّارَةٌ فِي الْمَغِيبِ

وَأَنَا بُرْتُقَالٌ سَلِيبٌ،

فَلَمَّاذَا تَقْرَيْنَ مِنْ جَسَدِي

وَأَنَا لَا أُرِيدُ

مِنْ بِلَادِ السَّكَاكِينِ وَالْعَنْدَلِيْبِ

غَيْرِ مُنْدِيلِ أُمِّي

(١) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١١.

(٢) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٥٤٩.

وَأَسْبَابَ مَوْتِ جَدِيدٍ^(١)

إنَّ أَوَّلَ مَا يَسْتَرَعِي انْتِبَاهَنَا فِي الْمَقْطَعِ السَّابِقِ وَيَدْعُونَا لِلتَّأَمُّلِ هُوَ حُضُورُ أَشْكَالٍ كَثِيرَةٍ مَعزُوزَةٍ لِلطَّبِيعَةِ الَّتِي التَّحَمَّ دَرُوشٌ بِهَا، لَكِنَّا سَنَسَلِّطُ الضَّوْءَ عَلَى الْبِرْتِقَالِ بِاعْتِبَارِهِ عِلْمَةً انْتَكَاً عَلَيْهَا دَرُوشٌ لِاسْتِحْدَاثِ مَسَافَةٍ عَاطِفِيَّةٍ وَنَفْسِيَّةٍ غَيْرِ مُنْتَهِيَةٍ بَيْنَهُ وَبَيْنَ وَطَنِهِ، فِي قَوْلِ دَرُوشٍ: (وَأَنَا بُرْتُقَالُ سَلِيبٍ) إِشَارَةٌ دَامِغَةٌ عَلَى حُلُولِ حِيزِي لِلإِنْسَانِ بِالطَّبِيعَةِ جَسَدًا وَرُوحًا؛ " لِتَوَلِيدِ الدَّلَالَاتِ الَّتِي تَتَبَثَّقُ بِاسْتِمْرَارٍ وَبِانْسِيَابِيَّةِ التَّجَاوُرِ"^(٢)، لِدَرَجَةٍ يَخْتَفِي فِيهَا الْجِنْسُ فَلَا نَسْتَطِيعُ تَحْدِيدَهُ، وَالْجُمْلَةُ السَّابِقَةُ لِلْجُمْلَةِ الْمَطْرُوحَةِ (وَالشَّمْسُ بِيَّارَةٌ فِي الْمَغِيبِ) تَحَدَّدُ دَلَالَةَ الْجُمْلَةِ التَّابِعَةِ لَهَا الْوَارِدِ فِيهَا لَفْظَةُ (بِرْتِقَالِ)، فَالشَّمْسُ عِلْمَةٌ النُّورِ وَالإِشْرَاقِ بِيَّارَةٌ مِنَ الْبِرْتِقَالِ سَاعَةَ الْمَغِيبِ، وَلِنَا أَنْ نَتَصَوَّرَ جَمَالَ هَذِهِ الصُّورَةِ الْمَكْتَفَةِ الَّتِي تَجْعَلُنَا نَحْسُ بُوْهَجِ الْوَطَنِ (الْبِرْتِقَالِ)، ثُمَّ إِنَّ الشَّاعِرَ (أَنَا) كَفَرِدِ فِلَسْطِينِي بِرْتِقَالٍ يَحْمِلُ صِفَاتِ الشَّمْسِ، غَيْرَ أَنَّهُ (سَلِيبِ)، وَهَنَا تَتَوَحَّدُ الدَّلَالَةُ فِي اسْتِلَابِ وَطَنِ الْبِرْتِقَالِ رَغْمًا عَنِ الْإِرَادَةِ الْمَسْلُوبَةِ (وَأَنَا لَا أُرِيدُ).

وَيَتَجَدَّدُ الْإِتْحَادُ وَالْإِلْتِحَامُ بِالْبِرْتِقَالِ كَطَعِمِ دَمُويٍّ يَعُودُ لِسِيرَتِهِ الْأُولَى كَرْمِزٍ وَعِلْمَةٍ لِلْبَذْلِ وَالتَّضْحِيَةِ فِدَاءً لِلْوَطَنِ، فَعَزَّةٌ الَّتِي سَجَلَتْ مِنَ الْبَطُولَاتِ مَا يَثِيرُ الدَّهْشَةَ وَالْإِعْجَابَ تَرَفُضُ بِيْعَ بِرْتِقَالِهَا الْمَشْعَّ بِأَحْمَارِ الدِّمِّ خَارِجَ غَزَّةٍ، فَهُوَ غَالٍ كَدِمِهَا الَّذِي يَمْتَلُ إِكْسِيرًا لِلْحَيَاةِ وَالْبَقَاءِ.

يَقُولُ فِي قَصِيدَةِ (الخروج من ساحل المتوسط):

وَعَزَّةٌ لَا تَبِيعُ الْبُرْتُقَالَ لِأَنَّهُ دَمَهَا الْمُعَلَّبُ^(٣)

وأخيراً، فقد تبنى دروش على الصَّعِيدِ الفَنِّيِّ الدَّعْوَةَ لِلتَّحَرُّرِ مِنْ قِيُودِ السَّلْطَةِ الْإِقْطَاعِيَّةِ لِلْمَفْرَدَاتِ الْمُعْجَمِيَّةِ، حَامِلًا مَشْعَلَ التَّبْشِيرِ بِالْأَسَالِيبِ الْحَدَائِثِيَّةِ فِي تَقْدِيمِ

(١) الدِّيوان، مجموعة: العَصَافِيرُ تَمُوتُ فِي الْجَلِيلِ، ص ١٢٢.

(٢) غطاس كرم، إنطوان (١٩٤٩م)، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت،

ص ٩.

(٣) الدِّيوان، مجموعة: محاولة رقم ٧، ص ٢٣٢.

المضامين الشعريّة، ومن تلك الأساليب صناعة الرّموز المحوريّة ذات الدلالات الضبابيّة التي تحتاج من المتلقّي فهماً عميقاً لتحليل البذور التكوينيّة لتلك الرّموز التي استحدثها درويش عبر اشتباكاتٍ فكريّة وفلسفيّة وواقعيّة، ومن هذه الرّموز: البرتقال والزيتون، وعنهما قال درويش " إنّ اهتمامي بالبرتقال والزيتون مستوحى من واقع الإنسان الذي غرس هاتين الشجرتين، وسقاها بالعرق والأمل منتظراً ثمار ما أعطى، هذه العلاقة بين الزارع والشجرة تحمل مدلول استمرار الحياة والأمل والوطنية والتلقائية، ولكن وبشكلٍ مأساوي فُصمت هذه العلاقة وبكثيرٍ من الدّم الذي لم يعد يبرز لي المحافظة على لون الشجرة مثلاً، بعد أن اختلطت أوراقها الخضراء باحمرار الدّم وسواد الليل" (١).

٢.٣ النبات الجماليّ

لم يعد ورود النبات الجماليّ ممثلاً بالورود والزهور في الشعرٍ مقتصرًا على الأغراض التشكيلية والزخرفية في بناء الصور المستوحاة ديناميكياً من الحدائق والبساتين، فقد حظي النبات الجماليّ - كما أسمىته - باهتمام الشعراء على مرّ العصور، إذ استطاعوا أن يضيفوا إلى الأوصاف الماديّة أوصافاً مجرّدة، حيث بادلوها عاطفةً صادقةً، واستغرقوا بوصف جمالها نشوةً وغراماً، وشبّوها بها الخدود والنجوم، وتراقصوا مع أغصانها الجذلي، وتبادلوا معها علاقةً حميميّةً وديّةً.

وقد تطوّر حضور النبات الجماليّ في القصيدة العربيّة قديماً وحديثاً - ليعبر عن دلالاتٍ معنويّة، كالبراءة والصدق والطهر والنقاء وما إلى ذلك، كما وشهد النبات الجماليّ انعكاساً فنيّاً في الدلالات لا سيّما عند الشعراء الذين ولّدوا وأمام عيونهم حدائق من الورود والأزهار المحاطة بسياج من النار والموت كمحمود درويش، فعندها لا بدّ من تحوّل الدلالة بشكلٍ ضديّ من الفرح إلى الحزن، ومن الجمال إلى القبح، ومن الحياة إلى الموت.

(١) دكروب، محمد (٢٠٠٨م)، محمود درويش/ حياتي، قضيتي، شعري، مجلّة الكلمة،

وقد حظي النبات الجمالي كالورود والأزهار بحضور واضح في شعر درويش، فنجدُهُ يخصّصُ عناوين تحمل أسماءً لها، ومنها على سبيل المثال قصائد تحت عناوين: (الورد والقاموس) و (أزهار الدّم) و (الحديقة النائمة) و (أسميك نرجسة حول قلبي) و (مأساة النرجس ملهأة الفضة)، وجميعها قصائد تحمل أبعاداً دلالية لافتة للنظر، وعلى رأس هذه الدلالات " التثبّت في التراب والقدرة على مواجهة الزمن وطول النفس والخضرة الدائمة " (١).

وبعيداً عن السجالات، فقد وقع درويش في غرام الكلمات المُصدّرة من عالم النبات، فكان حريصاً على الإنصات لصوتها وهمساتها، محاولاً اصطياد الدلالة منها وربطها بالحبلى السري لأفكاره، وقد تغلغل من خلال أحاسيسه في الطبيعة النباتية؛ ليتحوّل جرحه إلى وردة بيضاء بدلالة الصفاء والنقاء، فأشار من خلال الاختفاء وراء رمزية النبات إلى القوة التي تملأ قلوب أبناء الشعب المعتدى عليه لمقاومة المحتل والمعتدي، فمهما حدث يبقى لهم اتصال بالأرض، كالبنور التي تخرج من بين شقوق الصخور زهوراً متجدّرة وحاضرة في كل ربيع بالخلق والتلاقح، ومن هنا فإن رموز النبات عند درويش قد " تسربت وامتدت على مساحة شعره كلّها؛ فكان يحول كل عشب في ربي الأرض إلى رمز للوطن والوصول إليه " (٢).

يقول في قصيدة (في القدس):

أَمْشِي كَأَنِّي وَاحِدٌ غَيْرِي . وَجُرْحِي وَرْدَةٌ
بَيْضَاءُ إِنْجِيلِيَّةٌ (٣)

وقد عبّر درويش عن إحساسه وقلقه من استمرارية الحرب على شعبه، فاقتنص صوراً للتعبير عن هذا الواقع من الطبيعة التي تعلّم أن يحبها، ويعتني بورودها التي صارت علامات على الوجود، فعندما تكون موردة في شهر آذار

(١) درويش، محمود، شيء عن الوطن، ص ٢٧٥.

(٢) أبو مراد، فتحي محمد، الرمز الفني في شعر محمود درويش، ص ١٠٣.

(٣) درويش، محمود، مجموعة: لا تعنّز عمّا فعلت، نسخة pdf، ص ٤٧١.

رمز الإخصاب والانبعاث، فذلك مرده إلى أن الوطن بأمن، وفي حالة من الرخاء والسعادة، أما إذا ظهرت تلك الورود والزهورات بمظهر اليباس والتشقق والضعف فإن المحصلة الاستنتاجية أن أيدي العبيث قد تخللت أرض الوطن.

يقول في قصيدة (هدنة مع المغول أمام غابة السنديان):

كُلُّ حَرْبٍ تُعْلَمُنَا أَنْ نُحِبَّ الطَّبِيعَةَ أَكْثَرَ: بَعْدَ الْحِصَاؤِ
نَعْتَنِي بِالزَّنَائِقِ أَكْثَرَ، نَقْطِفُ قُطْنَ الْحَنَانِ مِنَ اللُّوزِ فِي
شَهْرِ آدَارٍ . نَزْرَعُ عَارِذِينَ فِي الرُّحَامِ، وَنَسْقِي نَبَاتَاتِ جِيرَانِنَا
عِنْدَمَا يَذْهَبُونَ إِلَى صَيْدِ غِزْلَانِنَا . فَمَتَى تَضَعُ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا
كَيْ نَفَكَّ حُصُورَ النِّسَاءِ عَلَى النَّلِّ..

من عُقْدَةِ الرَّمْزِ فِي السَّنْدِيَانِ؟ (١)

وأخيراً، فإن الطبيعة في شعر درويش لم تكن مقصودة لذاتها بالقدر الذي أُتيح له من خلالها لركوب الدلالات المراد تشكيلها من خلال الملامسة غير المباشرة مع عناصر الطبيعة المتمثلة في ألفاظ النبات الجمالي الذي نحن بصدده عرضها ضمن هذا التوبيع والترتيب، ومن خلال الخصوصيات الاقترائية لهذه الألفاظ سأقدم في طيات هذا المبحث عرضاً لمفردتين هما: (الياسمين والبنفسج).

١.٢.٣ الياسمين

إن الياسمين بمعناه المعجمي نبات ذو رائحة طيبة فواحة، له زهورات بيضاء نديّة، وأكثر ما ينبت في بلاد الشام، إذ اشتهر في الحدائق وفي مداخل البيوت وأزقتها وعلى أسوارها، وقد حظي باهتمام الشعراء المعاصرين ومنهم محمود درويش الذي وجد فيه فلسطين التي حلم الشعب الفلسطيني بالعودة إليها بعد أن شردوا منها، ووزعوا على العالم، وأصبحت الجدران كفاصل عن الوطن عصية على المرور، بعد أن كانت تترين بالياسمين كعلامة مميزة لفلسطين، وكحلم يأمل به الحالمون من أبناء الشعب الفلسطيني، فنلاحظ هنا أن ثمة تطوراً دلاليّاً

(١) الديوان، مجموعة: أرى ما أريد، ص ٥٢٢.

للياسمينِ قد تعدى بعده المادي والجمالي؛ لينتقل إلى مرحلة متقدمة في مجال التوظيف الشعري.

يقول في قصيدة (لوحة على الجدار):

وَفِي الْحُلْمِ نُرِيدُ الْيَاسْمِينَ ،
عِنْدَمَا وَزَعْنَا الْعَالَمُ مِنْ قَبْلِ سِنِينَ
كَأَنْتِ الْجُذْرَانُ تَسْتَعْصِي عَلَيَّ الْفَهْمُ
وَكَأَنَّ الْأَسْبِرِينَ^(١)

وينعطف درويش بالياسمين إلى دلالة أخرى، هي العفة والطهارة والشرف، فقد حافظت المرأة الفلسطينية على صون عطر ياسمينها الذي يفوح بالطهر والعفاف أمام رائحة الجريمة التي تفوح من العدو المترص لها في كل جانب ليغتصبها ويتركها مهتوكة العرض، لكنها لم تفلح في صد المغتصب الذي مزق ثيابها عنوة؛ فطار عطر الياسمين الذي هو علامة الشرف عن صدرها العاري، وللتدليل على ذلك نسوق مقطعاً من قصيدة (الجسر) الحكائية الدرامية التي دلالتها العبور إلى الحياة، والمقطع متعلق بأحد شخصياتها، وهي: (ابنة الشيخ) التي كان مصيرها الاعتداء على عذريتها قبل قتلها.

يقول:

وَالْبِنْتُ الَّتِي صَارَتْ يَنِيمَةً
كَأَنْتِ مُمَرِّقَةَ الثِّيَابِ
وَطَارَ عِطْرُ الْيَاسْمِينِ
عَنْ صَدْرِهَا الْعَارِي الَّذِي مَلَأَتْهُ
رَائِحَةُ الْجَرِيمَةِ^(٢)

ويأخذ رمز الياسمين في التصاعد والنمو ليصبح علامة إثارة للمقاومة التي من شأنها أن تثير دروب الحرية، وتجمع صفوف المتفرقين تحت رايتها، فالياسمين كعلامة على المقاومة مثير للعزلة في نظر الذين يلوحون بالمطالبة

(١) الديوان، مجموعة: العصافير تموت في الجليل، ص ١١٩.

(٢) الديوان، مجموعة: حبيبتني تنهض من نومها، ص ١٧٢.

بالسلام مع اليهود، ويدعون إلى فضّ تيارات المقاومة؛ بحجة الاستطاعة وردود الفعل من اليهود، غير أن في الطرف الآخر فريقاً يبرئ الياسمين، ويعتبره كقبلة فيها من الحنان رغم دمويتها ما يجعلها تنام على سكين.

يقول في قصيدة (قتلوك في الوادي):

وَالْيَاسَمِينُ يُبْرِئُ عَزَلَتْنَا

وَالْيَاسَمِينُ بَرِيءٌ

يَا قُبْلَةً نَامَتْ عَلَى سَكِينٍ^(١)

ولأن الياسمين ملتحفٌ ببياض زهراته فقد التحم مع فلسطين ليكون دالاً عليها، وكثيراً ما نلمح التباساً في دلالة الياسمين تعمقه الانزياحات الدلالية الطارئة عليه، ففي قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) تمتزج ملامح الأم بملامح الوطن من خلال ورود لفظة الياسمين كعلامة دالة على الأم مرة وعلى الوطن مرة ثانية، وربما يعود الالتباس إلى غلبة صورة الوطن بصفات الأم على صورة الأم الحقيقية.

يقول:

وَالْيَاسَمِينُ اسْمٌ لِأُمِّي: فَهَوَّةُ الصُّبْحِ .

الرَّغِيْفُ السَّاحِنُ . النَّهْرُ الْجَنُوبِيُّ ، الْأَعَانِي^(٢)

ويتجاوز درويش المدّ الانكساري في بلوغ الدلالات وخلق اللامتوقع منها، فنجدّه في قصيدة (ليل يفيض من الجسد) المصورة للقاء الرجل العاشق بأنثاه المتحررة يسلط الضوء على حالة الاغتراب التي تحاصرهما حتى داخل حجرة الحب، وترد لفظة (ياسمين) في مطلع المقطع وحيدة وسط تزاحم الأحداث، ثم لتدلّ على حالة التشتت والضياح بالانسداد على ليل تمور الفاصل بين (ياسمين) و (أغنية).

يقول:

يَاسَمِينُ عَلَى لَيْلِ تَمُورَ ، أُغْنِيَّةٌ^(١)

(١) الديوان، مجموعة: أحبك أو لا أحبك، ص ٢٠٢.

(٢) الديوان، مجموعة: أحبك أو لا أحبك، ص ٢٨٥.

ولتصوير جرائم الجيش الإسرائيلي الزاحف بآلته العسكرية نحو الخلاص من الشعب الفلسطيني لم يجد درويش كلمة مضادة لبيتكرها أنسب من كلمة الياسمين كزهرة ت قلب الصورة إلى الضد، فتجافي مشهد عبث الخيول على أجساد العصافير الصغيرة، فيغيب وجه الموت أمام تفتح الياسمين الذي صار علامة دالة على بعث الحياة.

يقول في قصيدة (أحمد الزعتر):

مَشَتِ الْخُيُولُ عَلَى الْعَصَافِيرِ الصَّغِيرَةِ

فَأَبْتَكْرْنَا الْيَاسْمِينَ

لِيَغِيبَ وَجْهَ الْمَوْتِ عَنْ كَلِمَاتِنَا^(٢)

وقد تحولت أكثر قصائد درويش إلى موضوعات تركز على مفاهيم الانتماء والالتصاق بالهوية الفلسطينية، لاجئاً في ذلك إلى الارتباطات التاريخية والحضارية القديمة لفلسطين؛ وإلى مظاهر الطبيعة التي امتازت بها أرض فلسطين؛ لتغدو أشعاره كما لو كانت صكوكاً ملكية الأرض الفلسطينية للفلسطينيين، ولعل هذا المحور هو ما اختطه درويش في تثبيت دعائم الوجود على الأرض، ومن هذا المنطلق جعل درويش نوافذ لغته الشعرية مفتوحة على جميع الاحتمالات، وسندل على هذا من خلال قوله في قصيدة (ونحن نحب الحياة):

وَنَسْرِقُ مِنْ دُوْدَةِ الْفَرِّ خَيْطًا لِنَبْنِي سَمَاءً لَنَا وَنُسِيحَ هَذَا الرَّحِيْلًا

وَنَفْتَحُ بَابَ الْحَدِيقَةِ كَيْ يَخْرُجَ الْيَاسْمِينُ إِلَى الطَّرْفَاتِ نَهَارًا جَمِيْلًا^(٣)

إن عنوان القصيدة يشير إلى الرغبة الجامحة باعتناق الحياة والحصول على الحق فيها، وحتى يتحقق المراد يُبذل الغالي والنفيس، ويُصنع المستحيل، وتبدو الصورة السابقة للوهلة الأولى دليلاً على هذا المستحيل، فهل من الممكن سرقة

(١) الديوان، مجموعة: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٦٤٣.

(٢) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣٠٩.

(٣) الديوان، مجموعة: ورد أقل، ص ٥١٠.

خيطٍ من دودة القزّ للاستعانة به في بناء سماءٍ، وتسييح دروبٍ للرّحيل عن الوطن؟، وهل من الممكن إخراج الياسمين من حديقته إلى الطرقات؟.

إنّ السّموّ في صياغة الصّورة عند درويشٍ يظهرُ جلياً بتمييزها بخاصية التّنام المبنى بالمعنى، وهو القائل: "الصّورة يجبُ أن تكون لها وظيفة يحددها الشّاعر، أو تخضع لمتطلّبات بناء القصيدة وشكلها"^(١)، ونلمحُ ذلك من خلال الخليط الفنّي للصّورة الواردة في المقطع السّابق، فمن المركّبات المذكورة (دودة القزّ، خيطاً، الحديقة) ينتجُ الحلمُ الفلسطينيّ، وهو بناء سماءٍ تسيحُ أبوابَ الرّحيل، وخروج الياسمين الذي حملَ دلالة الأرض والوطن بحريّةٍ وبنهارٍ جميل.

ويكثرُ استخدامُ لفظة الياسمين لتقوم مقامَ بديلٍ لا يريدُ درويشُ التّصريح به في كثيرٍ من الأحيان، لأسبابٍ فنّيّةٍ تزيدُ من إهابِ النصّ، وتشدُّ من أزره وبلاغته التكوينيّة، فعند إعادة إنتاج اللفظة المُتوارى خلفها تتكشفُ لنا الدّلالة الأصليّة، ففي قصيدة (إلى آخري وإلى آخريه) نلمحُ أيقونة (ياسمين) التي تحملُ دلالة الجمال والزينة في الأصل المعجميّ والوضعيّ المتعارف عليه تتحوّلُ إلى دلالة مضادّة كعلامة دالّة على المكان، حيثُ جاءتُ ضمنَ شبكةٍ علائقيّةٍ مع كلماتٍ تؤدّي الدّلالة المعاكسة لها، وبالتالي تُلزمُ (ياسمين) على الالتفافِ بها والجريان في مجراها الدّلاليّ.

يقولُ:

يَأْسَمِينُ يُطَوِّقُ بَوَابَةَ مِنْ حَدِيدٍ^(٢)

وفي مرحلةٍ من المراحل التي ازدهرت فيها الدّلالة يضعُ درويشُ الياسمينَ حيالَ نظره؛ ليصنع له دلالةً رُخاميّةً، فتستوقفنا لفظة الياسمين في مقطعٍ من قصيدة (مطر ناعم في خريفٍ بعيدٍ) كمضافٍ إليه للفظّة (مصرع)، كأنّ درويشاً قد أراد أن يُنبئنا عن خبرٍ رآه، ثمّ ليأتي بعدَ المصراعِ والموتِ ولادةً (جنين)، وبالربطِ بينَ الأطرافِ الأولى نجدُ التّقابلَ واضحاً بينَ (مصرع الياسمين) و (موتي جنين)، ونستنتجُ من ذلك أنّ الياسمينَ دالٌّ من دلالاتِ الحياة والولادة؛ لذا أراد

(١) عبد الحميد، مهند (٢٠٠٨م)، سنكون يوماً ما نريد، رام الله، وزارة الثقافة، ص ٦٦.

(٢) الدّيبان، مجموعة: لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ٦٠٦.

اليهودُ مصدرٌ بضاعة الموتِ إلى الفلسطينيينِ صرعةً وقتلهُ وهو جنينٌ قبلَ أنْ يكبرُ، فقد صارَ " من المألوفِ، ومن الطبيعيِّ، ومن العاديِّ أن يُقتلَ الفلسطينيُّونَ، ألم يُخلقوا لهذه المهنة؟ " (١).

يقولُ:

لَا تَقُولِي رَأَيْتُكَ فِي مَصْرَعِ الْيَأْسَمِينِ
كَأَنَّ وَجْهِي مَسَاءٌ
وَمَوْتِي جَنِينٌ (٢)

وأخيراً، فقد كانَ توظيفُ الرّموزِ عندَ درويشٍ ممنهجاً وذا أهدافٍ واضحةٍ، وفيه من الإشاراتِ ما يؤكدُ نضجَ التجربةِ الفنيّةِ لديه، إذ كانَ الرّمزُ " يعملُ في شعرِ درويشٍ على أن تتحوّلَ اللّغةُ الشعريّةُ إلى لغةٍ رمزيّةٍ تستمدّ قدرتها الإيحائيّةَ من تجاوزها للواقع " (٣)، والرّموزُ النباتيّةُ بوصفها أداةً لتجسيدِ المعاناةِ الحقيقيّةِ للإنسانِ الفلسطينيِّ موجّهةٌ فنيّاً لخدمةِ هذا الغرضِ، ومن هنا كانَ على المتلقّي العملُ على تشعيبِ الدلالاتِ، وبذلُ جهدٍ ليسَ يسيراً؛ لإبرازِ جوانبِ القدرةِ الإيحائيّةِ والدلاليّةِ لتلكَ الرّموزِ التي تجاوزتْ الواقعَ الماديّ إلى واقعٍ تجريديّ.

٢.٢.٣ البنفسج

لم تكنْ نظرةُ درويشٍ إلى الطّبيعةِ نظرةً فوتوغرافيّةً عابرةً، فقد لامسَ في استخدامهِ لألفاظها ومنها ألفاظُ النّباتِ الجماليِّ كما أسميتها ذائقةً المتلقّي، وحفّزه على المشاركةِ الفاعلةِ لصانعِ النّصِّ في تأويلِ ما في نصّه من دلالاتٍ وإيحاءاتٍ، وقد وقعَ الاختيارُ على البنفسجِ كمفردةٍ من حقلِ النّباتِ الجماليِّ؛ لتكونَ حاضرةً كرمزٍ محوريٍّ مركزٍ جابهنِي ودفعتني إلى تحليله.

ونجدُ البنفسجَ بوصفه نباتاً بريّاً طيبَ الرائحةِ يُوظّفُ عندَ درويشٍ كرمزٍ يوميٍّ بتاريخيةِ الفلسطينيِّ على أرضه، ويحملُ دلالةَ الانتماءِ الذي أساسه الوعيُّ بأهميّةِ

(١) درويش، محمود (١٩٩١م)، عابرون في كلام عابر، دار توبقال، الدار البيضاء، ص ٨٥.

(٢) الدّيون، مجموعة: العصافير تموتُ في الجليل، ص ١٢٢.

(٣) النابلسي، شاعر، مجنون التراب، ص ٥٨٤.

الحفاظِ عليها، ويرتبطُ بحلمِ العودةِ إلى الوطن؛ لأنَّ جذورهَ متأصلةٌ فيه، ومن هنا كانَ البنفسجُ من العلاماتِ والإشاراتِ والأدلةِ التي تدعمُ مرتكزاتِ وجودِ الشعبِ الفلسطينيِّ، بالإضافةِ إلى الحقولِ بما فيها من أشجارٍ ومزروعاتٍ غرسَتْها أيدي الأجدادِ والآباءِ، وقد اختارَ درويشُ البنفسجَ ليقابلَ الإشارةَ لما فيه من مؤشِّراتِ تستأهلُ اعتبارهَ دافعاً للانتشارِ والوجودِ على الأرضِ، ورمزاً ممتزجاً بمتاهاتِ ليلِ الاحتلالِ يثيرُ في النَّفسِ دعوةَ مقاومةِ اليهودِ المغتصبينَ.

يقولُ في قصيدة (تلكَ صورتها وهذا انتحارُ العاشقِ):

وَلَا أُجِدُّ الْإِشَارَةَ وَالذَّلِيلُ

وَأَكْذَبُ الرَّوِّي

وَلَا أُجِدُّ الْبَنْفَسَجَ وَالْحُقُولُ^(١)

وفي المقامِ البحثيِّ الذي نستعرضُه نُلقي بظلالِ الدِّراسةِ على قصيدةِ (الأرضِ) كنموذجٍ على القصائدِ التي استغرقَ درويشٌ فيها فكرةَ لقلبِ دلالاتٍ كثيرٍ من المفرداتِ، ومنها مفردةُ البنفسجِ الواردةُ في القصيدةِ (٤) مرَّاتٍ، ونعودُ بالإشارةِ ثانيةً إلى حادثةِ قتلِ البناتِ الخمسِ من قبلِ جنودِ الصَّهاينةِ في شهرِ آذارٍ، شهرِ الاخضرارِ والجمالِ والخصبِ، وقد أخذتِ الحادثةُ حيِّزاً واسعاً في متنِ القصيدةِ، إذ عدَّ درويشُ الحادثةَ دافعاً للانتفاضِ على القهرِ والتسلُّطِ بكلِّ معطياته.

ففي المقطعِ الاستهلاكيِّ للقصيدةِ جاءتْ لفظَةُ البنفسجِ في سياقٍ إخباريٍّ عن الانتفاضةِ التي كانتْ حادثةً قتلِ خمسِ بناتٍ أمامَ مدرسةٍ ابتدائيةٍ بدايةً لاشتعالها، وهنا كانتْ بدايةُ الصِّراعِ بينَ البنفسجِ الحالِّ محلِّ دمِ البناتِ، والبندقيةِ التي تمثلُ طرفَ الصِّراعِ الآخرِ (الجنديِّ الإسرائيليِّ)، وقد حملتْ مفردةُ البنفسجِ دلالةَ الثَّورةِ قبلَ سقوطِ البناتِ مستشهداتٍ بدمٍ باردٍ، ولفظةُ (اشتعلن) توأزرُ هذه الدِّلالةَ باعتبارِ البنفسجِ لم يزلْ مانحَ الوجودِ والتَّجددِ والجمالِ، وكذلك لفظتا (افتتحنَ نشيداً) مكملتا الدِّلالةَ المعماريَّةَ لمفردةِ البنفسجِ.

يقولُ:

(١) الدِّيوان، مجموعة: تلكَ صورتها وهذا انتحارُ العاشقِ، ص ٢٧٩.

فِي شَهْرِ آذَارٍ ، فِي سَنَةِ الْإِنْتِفَاضَةِ ، قَالَتْ لَنَا الْأَرْضُ
أَسْرَارَهَا الدَّمَوِيَّةَ . فِي شَهْرِ آذَارٍ مَرَّتْ أَمَامَ الْبَنْفَسَجِ وَالْبُنْدُقِيَّةِ خَمْسُ
بَنَاتٍ . وَقَفْنَ عَلَى بَابِ مَدْرَسَةِ ابْتِدَائِيَّةٍ ، وَاشْتَعَلْنَ مَعَ الْوَرْدِ وَالزَّرْعَتِ
الْبَلْدِيِّ . افْتَتَحْنَ نَشِيدَ التُّرَابِ (١)

ولدفع الدلالة باتجاهٍ آخرٍ تتكرَّرُ مفردةُ البنفسجِ مرَّةً أُخرى بعدَ (٣٠) كلمةٍ تفوَّهَ
بها درويشٌ قبلَ إعلانِ خبرِ استشهادِ البناتِ داخلَ النصِّ، مستخدماً أسلوبَ
الاستشراقِ في ذكرِ النتيجةِ (الانتفاضة) قبلَ إيرادِ السَّبَبِ (حادثةِ القتلِ)، ولا
تلبثُ بوصلةِ النصِّ تغييرَ اتجاهِ السردِ إلا وتستجيبُ دلالةُ البنفسجِ بالمعنى معَ
النصِّ للتغييرِ والتحوُّلِ في الدلالةِ، فبينما كانَ البنفسجُ متورِّداً يانعاً أمامَ عيونِ
البناتِ نجدُهُ قدَ مالَ قليلاً، وقدَ رأى أجسادهنَّ مضرَّجةً بالدَّماءِ، كدلالةٍ على
الاستنارةِ للحزنِ والألمِ.

يقولُ:

الْبَنْفَسَجُ مَالٌ قَلِيلاً
لِيَعْبُرَ صَوْتُ الْبَنَاتِ (٢)

وقدِ اختارَ درويشُ البنفسجَ مرَّةً أُخرى في أحدِ المقاطعِ كقرينٍ للبندقيةِ التي
حملها الجنديُّ الإسرائيليُّ، وعندَ المقارنةِ بينَ المفردتينِ (البنفسجِ والبندقيةِ)
يصعُبُ وضعُ مقارنةٍ بينهما، غيرَ أنَّ مرورَ خمسِ بناتٍ في شهرِ آذَارِ شهرِ
الاخضرارِ والجمالِ والخصبِ أمامهما يجعلُ الأمرَ ممكناً نوعاً ما، ففي الزَّمانِ
والمكانِ اللذينِ يكونُ البنفسجُ فيهما علامةً للجمالِ والنِّقاءِ والطَّهارةِ، يقتربُ منه
كلُّ عاشقٍ ومرتادٍ لمنظره ورائحتهِ تنتظرُ البندقيةَ لتقومَ بمهمَّةِ القتلِ والإجرامِ،
فكأنَّ اختيارَ البنفسجِ مقصودٌ لتلكِ الغايةِ، ممَّا يضعُ احتمالَ اقترانِ البنفسجِ

(١) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١٦.

(٢) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١٦.

بالبندقية كـ " علامات لا يمكن تناولها منفصلة عن غيرها " (١)، وبالبنفسج وحده كعلامة متحوّلة إلى خلاف ما هو مألوف فيها.

يقول:

وَفِي شَهْرٍ آذَارُ . مَرَّتْ أَمَامَ الْبَنْفَسَجِ وَالْبُنْدُوقِيَّةِ حَمْسُ
بَنَاتٍ . سَقَطْنَ عَلَى بَابِ مَدْرَسَةِ ابْنِ دَائِيَّةِ (٢)

وبعد استيقاظ الأرض على صدى استشهاد بنات المدرسة أمام عيون البنفسج كانت صرخة الجميع من الثّوار والمنتفضين مدويةً، والخطابُ الأمرّي المغلّف بالرجاء موجّه للأرض أن تتقبّل دفنهم فيها دفاعاً عنها، أمّا مساحة الموت المكانية فهي محدّدة بين البنفسج والبندقية، وهنا تبرز حدود العلامة المكانية لمفردة البنفسج.

يقول:

أَرْجُوكِ أَنْ تَدْفِنِي مَعَ الْفَتَيَاتِ الصَّغِيرَاتِ بَيْنَ الْبَنْفَسَجِ
وَالْبُنْدُوقِيَّةِ (٣)

لقد أراد درويش باستخدام البنفسج كمفردة لها فوضاها الرّمزية أن يشتّم مثلثو نصوصه روائح عطريةً مترعةً بدلالات الحرّية والجمال والفداء والصمود، بدلاً من روائح القهر والاستعباد والاحتلال على الأرض، فسمح لنفسه في حيز من الخيال بتوليد دلالات مخالفة للمألوف، إذ جعل البنفسج علامة للاعتلاء والقداسة كما لو كان مسجداً ودار عبادة يؤمّه كلّ سامع للنداء، فجعل له مئذنة تدلّل عليه وترتفع في أعلاه.

يقول في قصيدة (ونحنُ نحبّ الحياة):

وَنَحْنُ نُحِبُّ الْحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلًا

وَنَرْفُصُ بَيْنَ شَهِيدَيْنِ . نَرْفَعُ مِئذَنَةً لِلْبَنْفَسَجِ بَيْنَهُمَا أَوْ نَخِيلاً (١)

(١) علاق، فاتح (٢٠٠٩م)، دراسة بعنوان: التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد

العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)، مجلة جامعة دمشق، مج ٢٥، ع ٢٤ ص ٣.

(٢) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١٧.

(٣) الديوان، مجموعة: أعراس، ص ٣١٩.

ويُوضَعُ البِنْفَسَجُ في بعضِ المِجْتَمَعَاتِ على قُبُورِ الأَمْوَاتِ كَعَلَامَةٍ مَوْحِيَةٍ
بِالْحَزَنِ وَالْأَلَمِ على الفِرَاقِ، وَقَدْ أَشَارَ دَرُويشٌ إلى هَذِهِ المِمارَسَةِ ، طَالِباً مِمَّنْ
يَعْدُونَ تَدَابِيرَ جَنَازَتِهِ أَنْ يَقومُوا بِبعضِ المِمارَسَاتِ، وَمِنْهَا وَضَعُ سَبْعِ سَنَابِلٍ
خَضْرَاءَ على التَّابُوتِ بَدَلاً مِنَ البِنْفَسَجِ الَّذِي سَمَّاهُ (زَهْرَ المَحْبُطِينَ).

يقولُ:

وَأَمْشُوا

صَامِتِينَ مَعِيَ عَلَى خُطُوتِ أَجْدَادِي

وَوَقَعَ النَّأْيُ فِي أَرْزَلِي . وَلَا

تَضَعُوا عَلَى قَبْرِي البِنْفَسَجَ ، فَهُوَ

زَهْرُ المَحْبُطِينَ يُذَكِّرُ المَوْتَى بِمَوْتِ

الْحُبِّ قَبْلَ أَوَانِهِ . وَضَعُوا عَلَى

التَّابُوتِ سَبْعَ سَنَابِلِ خَضْرَاءَ إِنْ

وُجِدَتْ (٢)

وفي نِهَايَةِ المِطَافِ، فَقَدْ سَجَّلَ دَرُويشٌ حِمَاسَةً شَعْرِيَّةً نَادِرَةً، إِذِ اسْتِطَاعَ احْتِوَاءَ
الأَرْضِ بِرَمُوزٍ مِنَ جِنْسِهَا، فَلَمْ يَكُنْ مِنَ السَّهْلِ عَلَيْهِ الوَقُوفُ أَمَامَ مِرَاةِ الوِطَنِ
لِيَرَى صُورَةً مُطَابِقَةً لَهُ فِي مَكُونَاتِهَا الطَّبِيعِيَّةِ الَّتِي أَنهَكَتُهُ فِي تَوْجِيهِ دِلَالَتِهَا،
غَيْرَ أَنَّهُ وَبِالإِصْرَارِ على تَحْقِيقِ مَعْجَزَتِهِ الشَّعْرِيَّةِ المَقَاوِمَةِ لِلفِكرِ الإِحتِلَالِيِّ
الاسْتِيطَانِيِّ المَعْزَزِ بِالأَلَةِ الحَرَبِيَّةِ قَدْ سَابَقَ العَدُوَّ الصَّهْيُونِيَّ زَمَنِيًّا وَمَكَانِيًّا وَوَصَلَ
إلى قَرَارِ المَأسَاةِ الفِلَسْطِينِيَّةِ وَأَعْمَاقِهَا، حَامِلًا لَهَا وَحَالِمًا بِالعُودَةِ إلى فِلَسْطِينَ قَبْلَ
أَنْ تَخْتَلِسَهُ يَدُ المَوْتِ.

الخاتمة:

(١) الدِّيوان، مِجْمُوعَةٌ: وَرَدٌ أَقَلُّ، ص ٥١٠.

(٢) الدِّيوان، مِجْمُوعَةٌ: جِدَارِيَّةٌ، ص ١٢٢.

الحمد لله أولاً وآخراً، وظاهراً وباطناً كما يحب ربنا ويرضى، اللهم لك الحمد على ما أنعمت به عليّ من حسن تمام هذا البحث، وأسألك المزيد من فضلك، ودوام توفيقك يا أكرم مسؤول، وخير مأمول، وبعد.

فقد توصلت _ بتوفيق الله _ في هذا البحث الموسوم بـ(الرّموز المحوريّة في شعر محمود درويش/ دراسة سيميائية _ تحليليّة) إلى ثمرات ونتائج أجملها فيما يأتي:

١. إنّ الرّمز من أهمّ الوسائل والتقنيات الفنيّة التي يلجأ لها الأدباء والشعراء للتعبير عما تعالج به خواطرهم، عندما لا تستطيع الكلمة بالمفهوم المعجمي المباشر أداء تلك الوظيفة.

٢. للمنهج السيميائي خصوصيّة عن غيره من المناهج النصيّة في تحليل النصّ الشعريّ، باستنطاق الرّموز وفتح المغاليق المعقّدة، وتأسيس علاقة تواصل بين (النصّ - المتلقي)، وهو يقوم على تفكيك العلامات والإشارات المتناثرة في فضاء النصوص المدروسة، وفكّ عقْد العلاقة بين الدالّ والمدلول في ثناياها.

٣. يعدّ محمود درويش من أكثر الشعراء المعاصرين احتفاءً بالرّمز في أشعاره، فقد وجدّ من خلاله وسيلةً لخدمة قضية أرضه ووطنه وشعبه، فاستخدام الرّمز في شعره كمتكأ فنيّ يساعده على ولوج رحاب العالم أجمع.

٤. تجنّب درويش المباشرة في تقديم رموزه المحوريّة، فكان يحرص عند ابتكارها وزجّها في السياق الشعريّ على المواءمة بين آليّة التوظيف والفكرة المراد تبليغها، والمعنى المتوقع تأديته.

٥. أدى التعبير الرّمزيّ لدى درويش مواقف متعدّدة تخدم أغراضه الشعريّة، إلى جانب الموقف الجماليّ والفنيّ، وقد استطاع خلق رموز محوريّة من مفردات جامدة لا تُفضي إلى طاقات إيحائيّة عند بعض الشعراء الآخرين.

٦. استطاع درويش تطويع الرموز الشخصية المبتكرة في تشكيل رؤيته الشعريّة، وجعلها رموزاً محوريّة مستندة إلى رؤى وأفكار تتغيّر بين مرحلة وأخرى.

٧. استطاعت الدراسة ربط الرموز المحوريّة التّالية: (الدّم، القلب، الأرض، البحر، الرّيح) في علاقةٍ لجدليّة الحياة والموت، وتوجيه الدّلالة الرّمزيّة والإشاريّة نحو هذا الحقلِ الدّلاليّ.

٨. استطاعت الدراسة ربط الرموز المحوريّة التّالية: (الحجر، اللّيل، المنفى، الحصان) في علاقةٍ دالّة على الحرّيّة والعبوديّة، وتوجيه الدّلالة الرّمزيّة والإشاريّة نحو هذا الحقلِ الدّلاليّ.

٩. مثّلت قضية فلسطين لدرويش همّاً وجوديّاً، فعاش طيلة سني عمره مصطحباً ذلك الهمّ، ممّا جعله ينعكس على خياله الشعريّ.

١٠. استطاعت الدراسة ربط الرّمزين المحوريّين التّاليين: (الرّيتون، البرتقال) في علاقةٍ عنونها بـ(النبات المثمر) ضمن حقلٍ دلاليّ بعنوان: (النبات والتحوّل في الرموز المحوريّة لألفاظ النبات).

١١. استطاعت الدراسة ربط الرّمزين المحوريّين التّاليين: (الياسمين، البنفسج) في علاقةٍ عنونها بـ(النبات الجماليّ) ضمن حقلٍ دلاليّ بعنوان: (النبات والتحوّل في الرموز المحوريّة لألفاظ النبات).

كما أتوجّه إلى إخوتي الدّارسين بتوصية حول دراسة مزيدٍ من الرموز المحوريّة الحاملة لدلالاتٍ أخرى تعدّ خروجاً على المألوف .

هذه خلاصة مقتضبة لما توصّلت إليه في هذا البحث، فإن تحقّق منه الغرض، وحصل به المقصود، فذلك فضل من الله، فله الحمد كلّه، وإلا فحسبي أنّي بذلتُ جهدي واستفرغتُ طاقتي.

والحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصّالحات، وصلى الله وسلّم على خير خلقه، وخاتم رسله نبينا وعلى آله وصحبه، ومن استنّ بسنته إلى يوم الدّين .

المراجع:

القرآن الكريم.

ابن القيم الجوزية، محمد بن أبي بكر بن أيوب، بدائع الفوائد، تحقيق: علي بن محمد العمران.

ابن بطوطة، محمد بن عبدالله (٢٠١١م)، رحلة ابن بطوطة، شرحه وكتبه هوامشه: طلال حرب، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن رشيق، أبو علي القيرواني (١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل.

ابن شداد، عنتر، الديوان، تصحيح: أمين سعيد، القاهرة، المكتبة التجارية.

ابن قدامة، قدامة ابن جعفر (١٩٧٩م)، نقد النثر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة.

ابن مقبل، تميم (١٩٦٢م)، الديوان، تحقيق: عزة حسن، مطبوعات مديرية إحياء التراث، دمشق.

ابن منظور، محمد بن مكرم (٢٠٠٨م)، لسان العرب، بيروت، دار صادر.

أبو أصعب، صالح (١٩٨١م)، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات.

أبو ديب، كمال (١٩٧٩م)، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم، بيروت.

أبو زيد، أحمد (١٩٨٥م)، الرمز الأسطوري والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر.

أبو عبدالله، الترمذي (٢٠٠٩م)، بيان الفرق بين الصدر والقلب والفؤاد واللب، أعدّه للنشر وقابله بالأصل: يوسف وليد مرعي، مؤسسة آل البيت الملكية للفكر الإسلامي، عمان، الأردن.

أبو عون، أمل (٢٠٠٣م)، " اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي / شعر المعلقات نموذجاً "، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف: إحسان الديك، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، نابلس.

أبو غيث، أسماء غيث (١٩٩٩م)، " صورة العدو في شعر محمود درويش "، رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور: هاشم ياغي، الجامعة الأردنية.

أبو مراد، فتحي محمد(٢٠٠٣م)، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث.

أبو مراد، فتحي محمد(٢٠٠٤م)، الرّمز الفنّي في شعر محمود درويش، عالم الكتب الحديث.

أحمد، محمد فتوح(١٩٧٨م)، الرّمز والرّمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، بيروت.

أدونيس، علي أحمد(١٩٧٨م)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت.

أدونيس، علي أحمد(١٩٧٨م)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت.

أرنولد، هاويزر، فلسفة تاريخ الفنّ، ترجمة: رمزي عبده جرجس.

الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد(٢٠٠١م)، معجم تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، بيروت، دار إحياء التراث العربيّ.

أبيدیل، م.ف(٢٠٠٥م)، سحر الأساطير/ دراسة في الأسطورة والتاريخ والحياة، ترجمة: حسّان ميخائيل اسحق، دمشق، دار علاء الدّين.

أولمان، ستيفن(١٩٧٥م)، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة.

البازعي، سعد، الرويلي، ميجان(٢٠٠٠م)، دليل النّاقّد الأدبيّ، المركز الثقافي العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء.

الباش، حسن(١٩٨٨م)، الميثولوجيا الكنعانية والاعتصاب التّوراتيّ، دمشق، دار الجليل.

الباش، حسن، السّهليّ، محمد، المعتقدات الشعبيّة، دار الجليل.

بدوي، عبد الرحمن(١٩٦٢م)، الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية.

بركاتي، السّحمدي(٢٠٠٩م)، " الرّمز التّاريخيّ ودلالته في شعر عزّ الدّين ميهوبي "، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة العقيد الحاج لخضر، الجزائر.

بلقزيز، عبد الإله وآخرون(٢٠٠٩م)، " هكذا تكلم محمود درويش "، منشورات بيت

الشعر الفلسطينيّ، شوقي بزيع، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.

بيضون، حيدر (١٩٩١م)، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلميّة، بيروت.

البيطار، عبد الرزاق (١٩٩٣م)، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، دار صادر، بيروت.

التّبريزي، أبو زكريّا يحيى بن علي (٢٠٠٠م)، شرح ديوان الحماسة، بيروت، دار الكتب العلميّة.

توسان، برنار (١٩٩٤م)، ما هي السّيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق للنشر.

التّعالبيّ، أبو منصور (١٩٨٤م)، فقه اللّغة وسرّ العربيّة، تحقيق: سليمان سليم البوّاب، دار الحكمة للطّباعة والنّشر، دمشق.

جرادات، رائد وليد (٢٠١٣م)، " جدليّة الحياة والموت في شعر محمود درويش "، الجامعة الأردنيّة، مجلّة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة.

الجزّار، محمد فكري (٢٠٠١م)، الخطاب الشعريّ عند محمود درويش، القاهرة، أيتراك للنّشر والتّوزيع.

الجنديّ، درويش (١٩٥٧م)، الرّمزيّة في الأدب العربيّ، دار نهضة مصر للطباعة. جهامي، جيار (١٩٩٨م)، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان، ناشرون.

الجوهريّ، محمد (١٩٨٠م)، علم الفولكلور (دراسة المعتقدات الشعبيّة)، القاهرة، دار المعارف.

الجيار، مدحت (١٩٨٥م)، " تحوّل الرّؤيا في ديوان (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) "، مجلة إبداع.

الجيار، مدحت (٢٠١١م)، قصيدة المنفى / دراسة في شعر رواد الإحياء، القاهرة، مكتبة الأسرة.

حمدان، عبد الرحيم (٢٠٠٩م)، " الأسطورة في مراثي الرّئيس الرّاحل ياسر عرفات "، مجلة جامعة الأقصى.

حمداوي، جميل (١٩٩٧م)، " السّيميوطيقيا والعنونة "، مجلة عالم الفكر، الكويت.

حمزة، حسين (٢٠١٢م)، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، حيفا.

حمّو، رابعة (٢٠١٢م)، " الهوية والغريبة في ديوان أحد عشر كوكباً "، أطروحة دكتوراه، جامعة السوربون، باريس.

الخطيب القزويني، أبو عبدالله (١٩٨٩م)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت.

الخطيب، يوسف (١٩٦٨م)، ديوان الوطن المحتلّ، دار فلسطين، دمشق.

خلف، جلال عبدالله (٢٠١١م)، الرّمز في الشّعر العربيّ، جامعة ديالى.

الخالدة، فتحى (٢٠٠٩م)، " الاتجاهات النقدية الحديثة في تلقى النصّ الشعريّ عند محمود درويش "، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة.

الخولي، ختام عثمان (٢٠١٣م)، " أيقونة الخيول في نصّ أمل دنقل (الخيول) "، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية.

درويش، محمود (١٩٧١م)، شيء عن الوطن، دار العودة.

درويش، محمود (١٩٩١م)، عابرون في كلام عابر، دار توبقال، الدار البيضاء.

درويش، محمود (١٩٩٧م)، ذاكرة النسيان، منشورات وزارة الثقافة، رام الله.

دكروب، محمد (٢٠٠٨م)، محمود درويش/ حياتي، قضيتي، شعري، مجلة الكلمة.

الدّيك، نادي ساري (١٩٩٥م)، محمود درويش/ الشّعر والقضية، دار الكرمل.

الرّازي، محمّد بن أبي بكر (١٩٩٩م)، مختار الصّاح، تحقيق: يوسف الشّيش محمد، بيروت، المكتبة العصرية.

راكو، بيير (١٩٨٣م)، انتصارات التحليل النفسيّ، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق، وزارة الثقافة.

الرّبيحات، عمر (٢٠١٢م)، الأثر التّوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوريّ العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان.

رحيم، عبد القادر (٢٠٠٨م)، " العنوان في النصّ الإبداعيّ: أهميته وأنواعه "، مجلة كلفة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك محمد خيضر.

رفقة، فؤاد (١٩٧٣م)، الموت والشّعر، دار النّهار للنّشر، بيروت.

زرديني، مرضية زارع (٢٠٠٢م)، " ظاهرة التناص في لغة محمود درويش الشعرية "،
نسخة.pdf.

الزعيبي، أحمد (١٩٩٥م)، الشاعر الغاضب محمود درويش: دلالات اللغة وإشارات
وإحالاتها، دائرة المطبوعات والنشر، عمان.

زناتي، محمود سلام (١٩٩٦م)، من طرائف العادات وخرائب المعتقدات، النسر الذهبي.
السريغيني، محمد (١٩٨٧م)، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، دار الثقافة.
سعيد، مبارك محمد (٢٠٠٩م)، " جمالية الرؤيا في شعر محمود درويش "، رسالة
دكتوراه، إشراف الدكتور: غسان غنيم، جامعة تشرين، كلية الآداب.

سعيد، إدوارد (٢٠٠٤م)، تأملات في المنفى، ترجمة: نائل أديب، دار الآداب للنشر.
السوّاح، فراس (١٩٩٦م)، لغز عشتار والألوهية الموثقة لأهل الدين والأسطورة، دار
علاء الدين، دمشق.

السوّاح، فراس (٢٠٠١م)، الأسطورة والمعنى/ دراسات في الميثولوجيا والديانات
المشرقية، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة.
الشّابي، أبو القاسم (١٩٩٤م)، ديوانه ورسائله، قدّم له وشرحه: مجيد طراد، بيروت،
دار الكتاب العربي.

شادو، محمد (٢٠١٣م)، " دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر/ دراسة نصية في
جدارية محمود درويش "، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الحاج
لخضر، الجزائر.

شلووي، عمار (٢٠٠٠م)، " علم السيمياء والعنوان في النصّ الأدبي "، محاضرات
الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنصّ الأدبي، جامعة محمد خيضر، كلية
الآداب والعلوم.

شورن، جاك (١٩٧٨م)، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسن، عالم
المعرفة.

شوقي، أحمد، الديوان، نسخة(pdf)، المكتبة الشاملة.
صبيحة، نهاد (١٩٨٢م)، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، القاهرة.

- صليبا، جميل (١٩٨٢م)، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، لبنان.
- طاهر، علي باقر، مسبوق، مهدي (٢٠٠٦م)، " رثاء المدن الأندلسية / صخب المقاومة الإسلامية "، من كتاب: ثقافة المقاومة، أوراق مؤتمر فيلادلفيا الدولي العاشر، المؤتمر العلمي لكلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، جرش. عابدين، عبد المجيد (١٩٥٦م)، الأمثال في النثر العربي القديم مع مقارنتها بنظائرها في الآداب السامية الأخرى، دار مصر للطباعة.
- العارضة، نهيل (٢٠١٢م)، " الدّم في الشّعْر الجاهليّ "، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف: إحسان الديك، جامعة النّجاح الوطنيّة، فلسطين، نابلس.
- عاشور، فهد ناصر (٢٠٠٤م)، التّكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنّشر، عمان.
- العبادي، عيسى قويدر (٢٠١٤م)، " أنماط الحوار في شعر محمود درويش "، مجلّة دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، الجامعة الأردنيّة.
- عبادي، رحمن (٢٠٠٨م)، " قصيدة الأداء الجماليّ / مأساة النّرجس وملهاة الفضة أنموذجاً "، جامعة القادسيّة، مجلّة آداب البصرة.
- عبّاس، إحسان (١٩٧٨م)، اتّجاهات الشّعْر العربيّ المعاصر، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- عبد الحميد، مهند (٢٠٠٨م)، سنكون يوماً ما نريد، رام الله، وزارة الثقافة.
- عبد الخالق، أحمد (١٩٨٧م)، قلق الموت، عالم المعرفة، الكويت.
- عبد الرّحمن، حنان، " التّأويل والمكان، دراسة في شعر محمود درويش "، منتدى المقالات الأدبيّة والمكتبة الأدبيّة المتكاملة.
- عبد الرّحمن، نصرت (١٩٧٦م)، الصّورة الفنّيّة في الشّعْر الجاهليّ في ضوء النّقد الحديث، عمّان، مكتبة الأقصى.
- عبد المطلب، محمد (١٩٩٧م)، تطوّر التّجربة الشّعريّة عند محمود درويش، زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش، الحلقة النّقديّة في مهرجان جرش السادس عشر.

عبيد، محمد صابر (٢٠٠٩م)، سيمياء الخطاب الشعريّ من التشكيل إلى التأويل
_قراءات في قصائد من بلاد النرجس، إصدارات اتحاد الأدباء الكرد- دهوك.
عثمان، اعتدال (٢٠٠١م)، نحو قراءة إبداعية نقدية لأرض درويش، مجلة مجمع
اللغة العربية، مصر.

علاق، فاتح (٢٠٠٩م)، " التحليل السيميائي للخطاب الشعريّ في النقد العربيّ
المعاصر (مستوياته وإجراءاته) "، مجلة جامعة دمشق.

علي، إبراهيم محمد (٢٠٠١م)، اللون في الشعر العربيّ قبل الإسلام/ (قراءة
ميثولوجية)، لبنان، جروس برس.

عمر، أحمد مختار (١٩٨٢م)، اللغة واللون، مصر، القاهرة، عالم الكتاب.

عوني، حامد (٢٠١٠م)، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث.

عيّاد، شكري، " أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة "، مجلة فصول.

غطاس كرم، إنطوان (١٩٤٩م)، الرمزية والأدب العربيّ الحديث، دار الكشاف، بيروت.

الفحماوي، عزت، الرويني، عبلة (٢٠٠١م)، " حوار مع درويش "، مجلة أخبار الأدب،
٣٩٦٤.

فريزر، جيمس (١٩٧٢م)، الفلكلور في العهد القديم، ترجمة: نبيلة إبراهيم، القاهرة،
الهيئة المصرية العامة للكتاب.

فضل، صلاح (٢٠١٠م)، محمود درويش/ حالة شعرية، الدار المصرية.

فكري، القس أنطونيوس، شرح الكتاب المقدّس، العهد القديم، سفر التكوين، الإصحاح
الثامن.

فيشر، إرنست (١٩٦٥م)، ضرورة الفنّ، بيروت، دار الحقيقة.

الكتاب المقدّس، العهد القديم والعهد الجديد وسفر الجامعة، إنجيل متى، دار الكتاب
المقدّس في العالم العربي بالقاهرة .

كريزويل، إديث (١٩٨٥م)، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور.

كعوان، محمد، " الرمز والعلامة والإشارة (المفاهيم والمجالات) "، والملتقى الوطنيّ
الرابع للسيمياء والنصّ الأدبيّ.

مجنّاح، جمال (٢٠٠٧م)، " دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد ١٩٧٠م"، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر.

مجيدي، حسن (١٩٩١م)، " التحليل السيميائي لقصيدة: (الناس في بلادي) صلاح عبد الصبور"، مجلة دراسات الأدب المعاصر، جامعة الحكيم السبزواري.
محجز، خضر عطية (٢٠٠٩م)، " محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر"، مجلة الجامعة الإسلامية.

محمد بن إسماعيل، البخاري (١٩٨٦م)، صحيح البخاري، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب المصري.

محمد، عشتار داوود (٢٠٠٥م)، الإشارة الجمالية في المثل القرآني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

مرتاض، عبد الملك (١٩٨٦م)، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة.

المساوي، عبد السلام (٢٠٠٧م)، " الموت من منظور الذات: قراءة في جدريّة محمود درويش"، مجلة عالم الفكر.

مشوح، وليد (١٩٩٩م)، الموت في الشعر العربي المعاصر، مطبوعات اتحاد الكتاب العرب، سوريا.

مصطفى، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ج١، مطابع الأوفست، مصر.

المعري، أبو العلاء (١٩٦١م)، سقط الزند، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر.

مفتاح، محمد (٢٠١٠م)، دينامية النصّ: تنظير وإنجاز، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي.

المهداوي، صفاء عبد الفتاح (٢٠١٠م)، " الأنا في شعر محمود درويش"، رسالة ماجستير غير منشورة، إشراف الدكتور: نايف العجلوني، جامعة اليرموك.

موسى، إبراهيم (٢٠٠٧م)، " ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر"، مجلة عالم الفكر.

النابلسي، شاكراً (١٩٨٧م)، مجنون التراب/ دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ناصر، مصطفى (١٩٩٦م)، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.

نصر، عاطف جودة (١٩٧٨م)، الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة، دار الأندلس، بيروت.
النّقاش، رجاء (١٩٦٨م)، أدباء معاصرون، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة.
الهاشميّ، محمد عادل (١٩٩٥م)، الإنسان في الأدب الإسلاميّ، مكّة المكرّمة، مكتبة الطّالب الجامعيّ.

وازن، عبده (٢٠٠٦م)، محمود درويش/ الغريب يقع على نفسه، قراءة في أعماله الجديدة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.
وافي، علي عبد الواحد، غرائب النّظم والتّقاليد والعادات، القاهرة دار النّهضة للطّبع والنّشر.

الوعر، مازن (١٩٨٨م)، مقدّمة الإشارة، مترجم عن: السّيميولوجيا، بيير جيرو.
الولي، محمد (١٩٩٠م)، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغيّ والنّقديّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت.

وهبة، مجدي، المهندس، كامل (١٩٨٤م)، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان.
اليافي، نعيم (١٩٨٠م)، تطوّر الصّورة الفنّيّة في الشّعر الحديث، دمشق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.

الرّوابط الإلكترونيّة:

<http://www.tlaxcala>

<http://www.darwishfoundation>

[/http://ar.wikipedia.org](http://ar.wikipedia.org)

للتواصل مع الباحث

جوال ٠٠٩٦٢٧٧٢٢٢٤١٤١/٠٠٩٦٢٧٧٢١٨٦٠٦٢

Assal_atef@yahoo.com