التصوير الشعري عند محمود درويش

المشرف الأستاذ الدكتور: عبد الرحمان تيبرماسين
طالبة دكتوراه: نسرين دهيلي
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة بسكرة (الجزائر)

ملخـــص:

الشعر المعاصر إبداع إشكالي وتراكم معرفي للعديد من طرق التعبير،التي تتضافر للنهوض بصرحه الفني وتكوين خصوصيته،ومن هنا تكتسب "**الصّورة الشعرية**" أهميتها البنائية،فبالإضافة إلى لمستها الجمالية،تعد "**الصّورة الشعرية**" منهجا في التعبير وطريقة في الكتابة،تخلّف وراءها بصمة الشاعر الفنية،الناتجة عن توظيفها الكلّيّ أو الجزئيّ،وبشكليها القديم أو المعاصر،وقد حاولت هذه الدراسة تحرّي بعض امتيازات وخصائص **"الصورة الشعرية"** عند الشاعر الفلسطيني "**محمود درويش**" من خلال محطتين رئيسيتين:

أ- الصورة البلاغية.

ب- الصورة المعاصرة.

Abstract:

Contemporary poetry is problematic creativity and accumulation of knowledge of many ways of expression which contribute to promote its techniques and composition of its specificity, hence «Poetic image" gained its structural significance and the aesthetic touch. " the poetic image" is a method of expression and an approach in writing that the poet let his technical imprint as a result of partial or total use and both contemporary and old forms. This study has tried to explore some of" the poetic image" through the Palestinian poet "Mahmoud Darwish" discussing the folowing elements :

A- Rhetorical.

B- Contemporary image.

بساط تمهيدي:

الصّورة الشعرية تركيب إسنادي مكونة من وحدتين لغويتين: (الصورة+ الشعرية)،الصّورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته؛ تصورت الشيء توهمته صورته فتصور لي،يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي صفته والصّور بالتحريك: الميل. [1]

ونخلص من هذا المفهوم المعجمي إلى عدة دلالات أهمها:

1 التصور له علاقة بالوهم،والوهم والتوهم خلاف الحقيقة،كما أنه خلاف الخيال؛ إذ تفصله عنه خيوط رفيعة فكلاهما ممارسة عقلية لبناء عوالم مغايرة للواقع،إلاّ أن الخيال ذو حس جمالي بنّاء،على حين يتعلق الوهم بجوانب مرضية.

2 ترتبط الصورة عند العرب بظاهر الأشياء ومظهرها الذي لا فصال فيه،كما ترتبط بهيأة الأشياء وصفاتها،وهنا يتعدى المفهوم ظاهرة الأشياء إلى ما يعتريها من تغيرات عرضية.

3 الصّور: الإمالة أي الانحراف عن الوضع الثابت الذي يقتضيه الظاهر ومن ثمة الابتعاد عن حقيقة الهيأة إلى محاكاتها حقيقة وخيالا،وفي هذا الخصوص نتذكر بعض الحوادث العرضية التي تصادفنا فنعبر عنها بقولنا "**تصورت كذا وكذا**" أي تخيلت.

وفي الفوتوغرافيا تعني الصورة: «اللقطة التي تسجل وضعا معينا لشيء سواء أكان حيّا أم ظواهر طبيعية،وهذا ما تصنعه آلة التصوير،وكذلك ما يصنع الفنان» [2]؛ وإن لم يكن بنفس الدقة والأبعاد،فومضة الآلة هي بمثابة تأريخ للحظة زمنية معينة،على حين تبدو صورة الفنان أكثر ابتكارا وإن كانت تحاكي واقعا معينا كما أنها تسعى دائما إلى إلغاء الزمنية وإن كانت تحتفي بالتأريخ وذلك حتى «تضفي الحياة على ما تصور ولا تثبّته في وضع معين،ثم حين تمنحه من الحركة واللون والإيقاع ما يجعله أجمل من واقعه» [3] وإن كان يحاكي واقعه فالعلاقة بين الصورة الفوتوغرافية والمصوَّر علاقة تماثل وتطابق،أما صورة الفنان فهي خلق دائم مهما ادعت التماثل،وهنا بالذات ننتقل من الصورة إلى التصوير.

أما الشعرية فهي وحدة لغوية كثيرا ما ترددت خاصة بعد ميلاد وظائف اللغة لـ"**ياكوبسون**"؛ حيث أثبتت الوظيفة الشعرية فاعليتها ضمن تلك الوظائف الستة واستقلت عنها نظرا لأهميتها. وأساليب الشعرية كثيرة لاهتمامها «بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي» [4]؛ أي هي مجموعة خصائص وقيم جمالية تضفي لمسة السحر والجمال على النصوص الإبداعية وتجعلها تستحق هذا الانتماء.

وبهذا تصبح الصورة الشعرية هي ذلك الرافد الذي يعنى بمجموع الخصائص الجمالية الفريدة التي تسجل لنا معالم وهيئات تجاوزية للغة العادية الثابتة إلى معالم خيالية تأليفية تضاهيها روعة

وجمالا،تجعلنا نتخذ منها معادلا موضوعيا لرؤيتنا ورؤانا،إنّها طريقة في رسم المعالم كما هو النص طريقة في الكلام،وإن كانت طريقة الكلام تدعى أسلوبا فالصورة هي أداة هذا الأسلوب في التميز والبزوغ والرقي. وهذا يعني إفراغ الكلمات من محتواها المألوف واستئصالها من سياقها المعروف لتدمج في سياقات جديدة،فبدل أن يكون الشاعر – والأديب عامة - جزء من اللغة المألوفة تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه: لا يلبسها وإنما يتجلى فيها[5]،ثم بعد ذلك قد يخلقها خلقا جديدا وإن تشابه مع غيره.

وبهذا المفهوم تصبح الصّورة الشعرية داخل النص دالٌ قوامه الألفاظ،مدلوله ذاك الإشعاع في المعنى الذي يفرز دلالات لانهائية يستنبطها القارئ. فالصّورة هي منهج وطريقة الأداء تعاني معها وبها اللغة اهتزازات ذهنية فتصطدم الوحدات اللغوية بعضها مع بعض لتتمركز حول نواة واحدة في إطار حقل جمالي تأليفي،فتكتسب تلك اللغة ذاتها هيكلا ماديا يتلقاه القارئ ضمن منظومته الخاصة التي تسمى نصا يصدر «من مبدع يبدو لفرادة إبداعه كأنه يؤسسها للمرة الأولى» [6].

إنّ صورة شعرية بهذا المعنى تجعلنا نتساءل عن طبيعة هذا الكائن الزئبقي،وكذا كيفية تكوّنه ليتجسد صورة سوية تلامس تخومها حدود الواقع واللاواقع معا؛ فالصّورة الشعرية «تصوير لعلاقة الشاعر بالأشياء وليس نقلا للأشياء ذاتها،والواقع معطيات حسية ووقائع وأحداث لا تشكل صورة شعرية بذاتها،وإنما الشاعر ينتقي منها عناصره التي يعيد خلقها من خلال رؤيته الخاصة وتشكيلها بحسب متطلبات الفن،فالصورة الفنية أغنى من الواقع لأنها ليست انعكاسا مرآويا له»[7] كما هو حال الصورة الفوتوغرافية،وفي الآن ذاته هي نتاج تلك الصدمات المتعاقبة به والتراكمات المختلفة له،فمنه تستقي قوتها لتتجاوزه وتستقر في برزخ اللاواقع.

بقي أن نشير من خلال هذه التوطئة البسيطة إلى تسميات هذا النوع من التصوير؛ يعني فوضاه الاصطلاحية التي لم تجد ضابطا يحكمها؛ فتارة هي صورة شعرية وأخرى هي صورة أدبية،وفي ثالثة هي صورة جمالية،وقد تكون صورة أدبية،فأي هذه الاصطلاحات أقرب إلى رحم النّص الأدبي؟

إنّ الصّورة الشعرية قول أهل الاختصاص لا عامة الناس وهذا يحيط المصطلح بنوع من الهالة تأمنه اللُبس في الأذهان،أما بقية التسميات فنلاحظ فيها التدرج من الأعمّ إلى الأخص فالفن هو عالم الأدب،والأدب عالم الصورة،والصورة عالم الشعور واللاشعور،والصّورة الشعرية الممثل الذي ينوب عن تلك المصطلحات جمعاء،وبوجود اجماع على السابقة واختلاف في اللاحقة،فالدارس مدعوٌ إلى التركيز على ما يخلق صورة أو لوحة أو مشهدا شعريا داخل النص سواء سميناها شعرية أو أدبية أو فنية أو جمالية،فما يعنينا حقا وما يعيننا حقا هي تلك النقلة إلى عالم الخيال والاستغلال الأمثل لوظيفة ما وراء اللغة و«الوظيفة التحويلية التي يقدمها الجانب الفني عند التعامل مع الأشياء،وهو إذ يسلك إلى فصل الشيء عن مواصفاته الواقعية إنّما يهيّئ للخطاب مسافة الإشعاع الدلالي الذي يكفل لرؤية شعرية

مناخا بلاغيا تفقد فيه المعايير الفكرية صرامة القياس من أجل تنامي الصورة»[8] وبالتالي تنامي قدرتها على الخلق والإبداع والتأثير.

إنّ المفاهيم السابقة على قلّتها تبرز أهمية الصورة الشعرية في تزويد النص الشعري بدفقة جمالية،تستمد منه عناصرها وأسباب بقائها وذلك عندما يتضافر الخيال،والموسيقى،واللغة في بنائها،وتساهم هي في بناء النص،وتبعا لعناصرها ومادة تكوينها تختلف طرق بناء الصورة وأنواعها أيضا،من ذلك النمط البلاغي،النمط الرمزي،والنمط الأسطوري. وهذه الروافد تجعل من الصورة بؤرة مكثفة للدلالة الشعرية تتمطط على مستوى النّص،كما قد تشكل أنوية ذات تموضعات مختلفة في الجسد الشعري تتكاثف فيما بينها لبناء الدلالة الكلية ممتصة مادتها مما هو حسي وغير حسي على السواء،ذلك أنّ العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها وإنما يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات سواء أكانت مرئية أم غير مرئية لذلك لا نستطيع دائما أن نتمثل الصّورة الشعرية عيانا واقعا قائما في المكان[9] نظرا لصعوبة تشكيل تلك المعطيات التصويرية،سواء لارتباطها بالخيال الجامح،أو كونها تجسدا صرفا لمعنويات نحسّها دون تمثل أو على أقل تقدير لانحرافها عن أبعادها الحقيقية. رغم ذلك تبقى مادة الصورة هي «ما تعطيه الحواس،وما يتناثر قريبا منّا من فتات الحياة الأليفة» [10]،ينطبع بداية في شعور أو لاشعور الذات المبدعة لتعيد ترميمه بلمستها السحرية،ومن ثمة ندرك جيدا أن مزية التصوير لا تعزى لعناصر الصورة قدر ما هي لصيقة بالنفس الشاعرة.

وهذا الميكانيزم الدقيق الذي يتحكم في الصّورة الشعرية يجعلنا نتخيل الشاعر إنسانا شديد الحساسية تنطبع عنده جميع ما تستقبله مدركاته لتختمر في أحشاء شعوره،معيدة تركيب ذاتها بمعيّة قوة وكثافة التجربة الشعرية،فتتشكل الصورة عن طريق تعطيل الرؤية وتفعيل الرؤيا،فيتحول المبدع من مخلوق يتفاعل مع مخلوقات إلى خالق كائنات شعرية له السلطة المطلقة عليها.

2 الصورة البلاغية:

الحديث عن تشكيل الصّورة الشعرية،بهذا المنظور يجعل منها شيئا مستعصيا كونها تأخذ بأعناق الألفاظ لتنفخ فيها روحا مشابهة لما في الواقع،وقد تتجاوز ذلك لتتفتق خلقا جديدا ينافس هذا الواقع،ومما زادها استعصاء تجذرها في الدرس البلاغي القديم الذي حاول الكثيرون دحضها عنه فدية للحداثة؛ بدعوى أن هذا التراث النقدي سطحي في جوهره سيطرت فيه «النزعة الحسية على النظرة الجمالية في الشعر العربي،تلك النزعة التي تعتمد على الاقناع وامتاع الحواس غالبا أكثر مما تعتمد على الإيحاء» [11]،ومرد ذلك ربما أنّ وقوع التصوير في إطار المدركات الحسية أسرع للفهم لدى المتلقي من غيره،خاصة إذا اقترن بالإيقاع الخارجي المدرك حسيا أيضا،وقد يرى بعض النقاد أنّ بساطة الصورة قديما نابع من بساطة الأشياء والمحيط عندهم،وفي إطار هذه النظرة القاصرة للتراث أراق المحدثون –

بعضهم - دم التشبيه ورموا به بعيدا عن معالم التصوير الشعري،رغم علمهم المطلق أنّ التشبيه علاقة قائمة في المجاز والكناية والاستعارة،كما أنه قائم في استدعاء الرموز والأساطير بشكل أقل وضوحا إذ يتم استدعاؤها في النصوص بناء على قيام المشابهة بين هذا الواقع والآخر،أو هذه التجربة وتلك،ومدى قدرة الرمز المستدعى لبناء التشبيه على احتواء التجربتين باعتباره أقوى وأرقى فالتعبير «عن الواقع هو نوع من الاستعارة أو المجاز،ذلك أنه تجابه تخييلي بين الفكر والواقع،ويكون التعبير أكثر عمقا حين يكون التجاؤه جدليا»[12] بذلك قد يتكبد التشبيه وحده أعباء التصوير كما في قول الشاعر:[13]

وهِمتُ بغيمةٍ بَيْضَاء تأخذني
إلَى أَعْلَى
كأنّني هُدهدٌ،والريحُ أَجْنحَتِي

وهنا نلحظ تنامي القيمة الدلالية للتشبيه؛ إذ لم يبق تلك الأداة التي تقيم علاقة بين شيئين لإلحاق أحدهما بالآخر،بل أكسبته حلة دلالية لا متناهية جمعت درويش بالنّص الديني التاريخي من خلال تشبهه بهدهد سليمان النبي فتغيّب الطرف الأسمى لحساب صناعة الصّورة الأبهى،ولا يخفى على الدارس هنا جمالية التشبيه وجودته،حيث يصوّر الشاعر صاحب إيمان عميق وأمانة تامة وقدرة عجائبية على نقل الرسالة،والتعبير عن الوفاء التام للقضية الدينية الهدهدية وبالتالي الوطنية الدرويشية.

ومن جماليات التشبيه الدرويشي؛ التشبيه المطلق أو الحرّ أين يتماهى المشبه في المشبه به فيصعب تحديد صفاتهما،يقول[14]:

أَمَا أَنَا،فَأَقُولُ لِاسْمِي: دَعْكَ مِنّي
وابتَعِدْ عَنّي،ضِقْتُ مُنْذُ نَطَقْتُ
واتَّسَعتْ صفاتُك! خذ صفاتِكَ وامتحنْ
غيري...حملتُك حين كنا قادرَيْن على
عبور النهر متّحدين "أنت وأنا" ولم
أَخْتَرْكَ يا ظلّي السلوقيَّ الوفيَّ،اَختارك
الآباءُ كيْ يَتفاءَلوا بالبحثِ عنْ معْنَى

وهنا تشبيه بليغ خلق تماثلا بين الظل والسلوقيّ الوفيّ؛ ليحذف أداة التشبيه ووجهه محتفظا بالمشبه به والمشبه،ووجه الشبه بينهما عدم الاختيار من قبل الشاعر؛ فالاسم فرضه الآباء والظل أبدعه الخالق وكلاهما لا يفارقانه إلاّ بالموت،وهنا انفجر التشبيه طاقة إيحائية تجاوز معها السطحية،إلى الفعل القصري الذي يمارس جبريته على الشاعر حتى تماهى في هويته كالاسم والظل،كما يمكن أن نتحسس تشبيها آخر بين الشاعر وذاته التي تمثلها شخصا يلقي عليه لومه،وهنا يخرج التشبيه الدرويشي عن العرف

البلاغي القائل بتسامي المشبه به عن المشبه،إلى المساواة بينهما والأكثر من ذلك أصبح المشبه به هو ذاته المشبه،وربما مرد ذلك إلى ما يعانيه الفرد الفلسطيني من ظلم يجعله يخلق حوارا داخليا تذيبتا لذاته لأنّها وحدها تفهم عليه،وربما هو نتاج قوة وطئ جعلت درويشا يهذي ولا يجد من يخاطب ويفقه عنه الخطاب غير ظله واسمه،لا ليتشبث بهما بل طلبا للتحرر،ومن ثمة يخلق هذا الصوت صدى للقضية خارج ذاتها،لأنها قضية أكبر من الفرد والأسماء. ولا نجانب الصواب إذا قلنا أنّ المحرض الحقيقي لهذه التجربة الشعرية الفريدة والقدرة التصويرية،هو الحلم بالحرية والانعتاق حتى من قيد الاسم الذي نحس من خلاله الانتماء فينمي فينا شعور الطمأنينة،وهو في حالة درويش أصبح قيدا إضافيا حريته مرهونة بحرية المكان،فما جدوى الانتماء مع عدم وجود مكان نمارسه فيه،فعبارات هذا المقطع وغيره كثير عند درويش « تنحو منحى تدويريا جدليا لا يتوجه إلى إقامة فكرة معيّنة،بقدر ما يسعى إلى تشويش الموقف الشعري»[15] وزحزحته لخلق موقف شعري وحياتي بديل أكثر نبلا وجمالا واستيعابا لقيم الإنسان،وفي هذه الحالة يصبح التشبيه عنصرا تصويريا بالغ الأهمية،يصل « في بعض الأحيان درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث يمثل الصّورة ويؤدي دورها» [16].

وغير بعيد عن التشبيه حظيت الاستعارة بأهمية بالغة،حتى أصبحت مناط البراعة ولبّ البلاغة العربية،ومبعث فخرهم فتربعت على قمة الفن البياني،يقول بكري شيخ أمين: «إنّ الاستعارة - في رأينا - قمة الفن البياني،وجوهر الصّورة الرائعة،والعنصر الأصيل في الإعجاز،والوسيلة الأولى التي يخلق بها الشعراء،وأولو الذوق الرفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع ولا أجمل ولا أحلى»[17].

وربما لهذا السبب كانت الاستعارة من أهم عناصر بناء الصّورة الشعرية،كما يعزى إليها الفضل في خلق فضاء تصويري يعج بالكائنات اللغوية التي انزاحت عن استخدامها المألوف فازدادت توهجا وإشعاعا جماليا،إضافة إلى قيامها على خصيصة جمالية أخرى؛ هي الحذف وبذلك اجتمع لها الحسنين في الدرس البلاغي القديم الذي يرى ترك الذكر أفصح من الذكر،وبحسب المحذوف تحددت عندهم الاستعارة وتنوعت بين مكنية وتصريحية.

وإذا كان الشاعر قديما قد احتفى بالاستعارة وعمد إليها على السليقة،فالشاعر المعاصر أكثر وعيا بطرق استغلالها،وهذا ما جسده ببراعة متناهية الشاعر الفلسطيني "**محمود درويش**"،كيف لا وقد تزاحمت الاستعارات في قصائده،يقول من الاستعارة المكنية [18]:

لِي حِكْمَتُ المَحْكومِ بِالإعدَامِ
لَا أشْياءَ أَمْلكُها لِتَمْلُكَنِي،
كَتبتُ وَصيَّتِي بِدمِي:
" ثِقُوا بِالمَاء يَا سُكَّان أُغْنِيَتِي"

فشبه الدم بالمداد وحذف المشبه به مستعيضا عنه بأحد لوازمه الكتابة،فكانت الصورة أكثر إيحاء وبراعة،وإن كانت الصورة هنا تقليدا محضا لاستعارة حقيقية جسدها صاحب اللّهب المقدس **"مفدي زكريا"** فأصبح الدم وسيلة هامة في تأليف أغنيات الحياة لدى الشاعرين.

أما الاستعارة التصريحية فنمثل لها بقوله [19]:

نَزَفَ الحبيبُ شقائقَ النعمان،
فاصفرَّتْ صخورُ السَّفْحِ من
وَجَعُ المخاض الصعبِ،
واحْمَرَّتْ،
وسَالَ الماءُ أحمرَ
في عروقِ رَبيعِنَا

لايسعنا المضي في شرح هذه الصورة الاستعارية دونما الوقوف على مكانة شقائق النعمان في المكان "فلسطين"،وفي نفسية الفرد الفلسطيني «نظرا لارتباط الكثير من مكونات الطبيعية الفلسطينية بالموروث الثقافي الشعبي ينظر إلى بعض النباتات بخصوصية من زاويا اجتماعية وسياسية مثلما حملت حمرة زهرة شقائق النعمان لون دماء الشهداء» [20]،وباللجوء إلى مبدأ التعويض تتضح معالم الصورة في ذهن المتلقي،حيث أصبحت هذه النبتة (شقائق النعمان) معادلا موضوعيا لدماء الحبيب الذي يبدو من خلال معاناته لوجع المخاض مؤنثا،ولا يمكن أن نعوضه إلا بفلسطين الجريحة،وكنتيجة حتمية سال الماء أحمر من تربة ارتوت بدماء الشهداء،ثم ارتوت من نزيف شقائق النعمان الأحمر اللون،في هذه الجملة الشعرية موضع الاستعارة (وسال الماء أحمر)،وإن كان المقطع ككل استعارة تصريحية شبه فيها فلسطين بالحبيب في معاناته. فيهيم القارئ مع التّص في خلجان وأنهار من الدم يندى لها الجبين خاصة إذا كانت في فصل الفرح والنشوة (الربيع)،ومرتبطة بمحبوبته الأبدية فلسطين التي تحول ربيعها إلى ولادة قيصرية تجترحها اجتراحا.

وبناء على ما قيل نستطيع القول إنّ الاستعارة «تؤلف أشياء ليست تأتلف في حكم الألف والعادة والتفكير العملي،وسرعان ما تصبح هذه العناصر أوتادا يشد عليها التفكير في أمر الصّورة الشعرية» [21] فالاستعارة هي النواة الأدبية التي تملأ الكون جمالا وتنفث في روع النص دبيب الحياة فيفرح وينزف صورا شعرية،وشبيه بهذا النوع الاستعاري قول الشاعر [22]:

كُنْ حيَادِيًّا كأنَّكَ لستَ متّي! هاهنا
وقف الرُّعَاةُ الطَيّبونَ على الهواء وطوَّرُوا
النَاياتِ،ثم استدرجوا حَجَلَ الجبالِ إلَى

الفخاخ (...)

إنّ مسألة التذوق والخيال لابد منها للقارئ وإلا لما استطاع أن يقف على جماليات التصوير الاستعاري،ولا على حيثيات الصورة الشعرية فيه،والمتأمل لهذا المقطع يرتسم في مخيّلته مشهد حجل الجبال في قطعان مثنى وفرادى،أمامهم رعاة طيّبون يعزفون بالنايات أصوات شجية يذوب لها الفؤاد،وهذا المشهد الجنائزي بسمفونيته الحزينة ليس على أرض وعرة أو جبال مرتفعة،وإنّما على مسرح الهواء بين أرض وسماء،فأين لوحة الرّسام من هذه الصورة البلاغية.

وموضع الاستعارة هنا في الهواء الشفاف الذي تحول إلى أرضية صلبة،تلامس قمم الجبال ليتمكن الرعاة من استدراج الحجل إلى الفخاخ،وفي هذا التشكيل الاستعاري تساوى المشبه والمشبه به في الرتبة والمنزلة،فالشاعر المعاصر أعاد بناء استعاراته الخاصة وبذلك يصبح "**سيّد الاستعارات**" الذي يحسن الاستعمال العدولي لعلاقة المشابهة فيكون القبول الدلالي للاستعارة [23].

3 المجاز والكناية:

المجاز عند أهل الاختصاص هو «اللفظ المستعمل في غير ما وضع له،لعلاقة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي» [24]،أما الكناية فهي «كلام أريد به غير معناه الحقيقي الذي وضع له،مع جواز إرادة ذلك المعنى الأصلي،إذ لا قرينة تمنع هذه الإرادة» [25]؛ فالفارق الرئيس بين المجاز والكناية هو القرينة الدالة التي تغيّب في الكناية وتستحضر في المجاز.

وحريّ بنا في هذا الموضع أن ننظر إلى المجاز بعيون الشاعر،يقول [26]:

قُلْ ما تشاءُ ضَعِ النقاطَ على الحروفِ
ضَعِ الحروفَ مع الحروف لتُولَدَ الكلماتُ،
غامضةً واضحةً،ويبتدئَ الكلامُ.
ضَعِ الكلامَ علَى المجاز. ضَعِ المجازَ على
الخيال. ضَعِ الخَيالَ على تَلَفُّته البعيد.
ضَعِ البعيدَ على البعيد...سَيُولَدُ الإيقاعُ
عند تَشَابُكِ الصُّوَرِ الغريبةِ من لقاء
الواقعيّ مع الخياليّ المُشَاكِس/
هل كتَبْتَ قصيدةً؟
كلا!

وهكذا يصدمنا درويش بنظريته في اللغة بدء من الحرف ووصولا إلى القصيدة التي لا تفتأ أن تتحول إلى وجود عائم يخيّم بين الغموض والوضوح،وإذا كان الحرف في الشعر وتر يصدح بنغم؛ فإن

الحرف **"الدرويشي"** أصبح لغما ينفجر إيحاء وإيقاعا تصويريا،ولا تكتسب اللغة هذه الأهمية إلاّ في إطارها الإبداعي حيث تصبح اللغة بدلالاتها اللانهائية رتقا لا يتفتق،ووجودا حيا دائم التطور.

ومن المجازات المستخدمة في بناء النص **"الدرويشي"**،قوله من المقطع السابق [27]:

لِي حِكْمَةُ المَحكومِ بالإعْدَامِ:
لَا أشْـياءَ أملكها لتَمْلكنِي

وهي صورة شعرية من المجاز المرسل جمعت أطرافها علاقة الحالية،أساسها التشابه بين الحكيم والمحكوم بالاعدام في حالة الصفاء الروحي القصوى التي تجعل منهما يهذيان بالحكم البالغة،وكأن هذا المحكوم بالاعدام منتشي بالموت حدا جعل منه حكيما يقنن أحداث الزمان فتتراءى له الحقيقة المطلقة،إنّها حالة برزخية يتجرد فيها الإنسان من زيف الأشياء فلا يملكها لتملكه،وهذا بالتحديد ما لغى اللغو في الكلام والفذلكة الخطابية في حضرة الموت،وبالتالي لابد للمحكوم بالإعدام من اكتساب حكمة الحكيم.

وفي بلاغة القول المجازي يندرج قول الشاعر [28]:

لم يبقَ في اللغة الحديثةِ هامشٌ
للاحتفاء بما نحبُّ
فَكُلُّ ما سيكونُ... كانْ
سقطَ الحصانُ مُضَرَّجًا
بقصيدتي
وأنا سَقَطْتُ مُضَرَّجًا
بدمِ الحصانْ

ففي هذه الأسطر الشعرية يشعّ المجاز العقلي رابطا ما كان من شأن اللغة،بما هو كائن أو ينبغي أن يكون؛ فاللغة على اتساعها لم يبق فيها هامش بسيط لاحتفاء الشاعر بما يحب،وهنا أسند الشاعر فعل البقاء للغة،وبذلك أصبح فاعل البقاء مجازي،ويلي هذه الجملة الشعرية المجازية،أخرى كنائية في قوله" كلّ ما سيكون...كان"،وهي كناية عن العدم ودعوة ضمنية للمضيّ قدما بعيدا عن الحديث البالي الذي كثر طنينه،إلى آخر مشعّ بنور الأمل،وعلى القارئ أن يحذر من استقبال هذه الصور فرادى،إذ لابد لها من أن تتكاتف وتتعاضد لبناء الصورة الكلية أو الصورة المركبة وبذلك تتجسد أحد أهم خصائص التصوير البلاغي المعاصر نعني بذلك اتساع الصور وتركيبها حيث أصبحت الاستعارات والمجازات والكنايات تسبح في مدار تكاملي لتحقيق غاية مجانية خارج ذاتها،وتندرج تحت محور دلالي أعم يضمها مصطلح دقيق هو "**الصورة الشعرية**".

وقد كانت الكناية في الأسطر الشعرية على قدر من القوة واتساع؛ إذ لم تعد تلك الكنايات القديمة المرتكزة على الألفاظ القليلة الموحية،فنرى الشاعر أفرغ اللغة من قيمتها كناية عن عدم جدوى الكلام،وصورها حصانا يسقط مضرجا بدماء القصيدة – على ما في هذه الجملة الشعرية من استعارة - وجميعنا يدرك ما للحصان من علاقات حميمة مع الإنسان العربي،ليصبح سقوط الحصان واللغة سقوطا للعزّة والفحولة والعنفوان العربي.

ومن الكنايات المميزة عند درويش يقول [29]:

أَنْزِلْ،هنا،والآن،عن كَتِفَيْكَ قَبْرَكَ
وأعطِ عُمْرَكَ فُرْصَةً أخرى لترميم الحكايةِ
ليس كُلُّ الحُبِّ موتاً
ليسَتِ الأرضُ اغتراباً مزمناً،(...)
فَاخْرُجْ مِنْ "أَنَا" كَ إلَى سواكَ
ومن رُؤَاكَ إلى خُطَاكَ
ومُدَّ جِسْرَكَ عَالِيًا.

وهي كناية مركبة تراكمت جزيئاتها التصويرية جوار بعضها بعضا حتى اكتمل المشهد،استهلها الكاتب بكناية عن اليأس محمّلة في لفظة "**القبر**" إذ لا ينتظر الموت إلاّ من يئس من رحمة الله فيصبح إنزال القبر هو إنزال لحمولة اليأس،فتتحول الكناية إلى كناية عن الأمل في السطر الثاني،من خلال الدعوة إلى استدراك ما فات وترميم العزّة والكبرياء،ثم دعم هذا المعنى بكناية أخرى عن المكان (فلسطين)،مفادها أن الأرض ليست اغترابا مزمنا لمواطنيها،فكل ما يلزم حسب الشاعر هو التخلي عن الأنا للتضافر مع الآخرين،وعن الرؤى والخيالات لحساب السعي الحثيث،وبذلك أصبحت هذه الصورة "**كناية التيه العربي**" الذي أثقل كاهلنا،وأصبح لزاما علينا أن نمد الجسد عاليا. إنّ المتأمل لهذه الألفاظ يجدها على قدر كبير من البساطة،لكنّ أنامل الشاعر السحرية أعادت تركيبها وترتيبها لتتماشى مع عمق رؤاه،وتختزل قوة تجربته التي امتحها من معطيات الواقع.

لقد سبق أن ألبسنا الشاعر عباءةً مكتوب عليها "**سيّد الاستعارات**"،ولا نجانب الصواب إذا قلنا أنّ الشعر كلّه "**كناية**"،كناية عن واقع بمختلف أشكاله وفي شتى حالاته،أما "**المجاز**" فقد استحوذ على اللغة فأصبحت كلّها مجازية،والأمثلة السابقة على اقتضابها تبرز بشكل جليّ طواعية الصّور البلاغية بمختلف أشكالها في تصعيد كثافة الدلالة الشعرية،وفي تحديد ملامح وتفاصيل مشهده،لتثبت قوتها وفاعليتها على صعيد النص المعاصر فتزاحم إجراءاته الأكثر حداثة.

الصورة المعاصرة الرمزية [30]:

الرمز من المعاني المتأصلة في الذهنية العربية كثيرا ما اقترن توظيفه بالأداء الشعري،وقد مال الشعر المعاصر إلى الإشباع الرمزي لقدرة هذا الأخير على تصوير ما يدور بخلد الشاعر من معان قد تنوء عن حملها الجبال،يختزلها الرمز في ألفاظ قليلة،بهذه الخاصية الاختزالية يجسد الرمز مبدأً هاما من مبادئ البلاغيين في قولهم أنّ البلاغة هي الإيجاز،وقد كان لظهور الرمز في الشعر المعاصر مبررات عدّة منها الاضطهاد والرقابة الممارستان على الشاعر،لكن أهم الأسباب – حسب رأينا - يعود إلى قدرة الرمز على خلق صور شعرية تبوح بما يدور في خلد الشاعر،وتعبئ نصوصه بطاقات جمالية بعيدا عن الاستخدام المباشر له،فـ «ليس الرمز إلاّ وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة»[31].

وعن تطور الرمز الحسّي الشعري في علاقته بالشاعر يقول "**مصطفى ناصف**": «الشاعر يلتمس خبرته في بعض المحسوسات الخارجية التي تكتسب من خلال القصيدة التي ينشئها عالما خاصا،وربما لا ينسى الشاعر هذا العالم الشعري الذي عكف عليه مرة أو مرات،وربما عاود ارتياده ليخلق صورا بالرجوع إليه أكثر مما يخلقها بالرجوع إلى العالم الحقيقي»[32]،فتصبح الرموز المنشأة معادلا موضوعيا للرموز الواقعية،وعنصرا أساسيا تستمد منه الصورة الشعرية قوتها الإيحائية والدلالية،وكما يعامل الشاعر الرمز الحسي لاشك لدينا يعامل بقية الرموز على اختلاف أنواعها،و«هكذا لا تستمد لغة المبدع رموزها وأبعادها من لغة سابقة،وإنّما تنشأ رموزها وأبعادها معها وتنمو معها،ولا نفهمها بالعودة إلى مصادر سابقة (الأساطير،التوراة،الشعر العربي أو الغربي إلخ) وإنّما نفهمها بالغوص فيها هي ذاتها»[33]،والرمز بهذا المعنى يتشعّب إلى عدّة روافد تختلف باختلاف مصدره نختار منها في وقفتنا مع "**محمود درويش**" ثلاث مصادر:

1 -المصدر الطبيعي (الحسّي).

2 – المصدر التراثي.

3 -المصدر الأسطوري.

وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا أنّ الرمز ابن السياق وأبوه معا؛ ابن المرجع باعتبار قدرته العجيبة على الاندماج في مدارات الصور الشعرية المختلفة باختلاف نصوصها،ثم هو أبٌ للسياق إذا أخذنا في الحسبان النواة الأولى التي تكوّن فيها الرمز حتى اكتسب قيمته وبذلك لا يعد من المبالغة في شيء قولنا أنّ الرمز صورة داخل صورة،فهو «البنية الحيّة التي يصح التوقف عندها وتأملها لذاتها،قبل أن تتجاوز إلى غيرها» [34]،وإذا كان وجوده يمدّ النّص بلمسة من السحر والجمال،ولبنة رئيسية في بناء المدلول الشعري،فإنّ قيمة الرمز تختلف حسب قدرة الشاعر في إدماج الرمز في سياقه الجديد وإلاّ جاء هزيلا لا يغني الصورة ولا يسمنها من جوعها الدلالي.

وفيما يلي سنحاول الوقوف على بعض الرموز التي نحت منها "درويش" عوالم خياله.

1- الرموز الحسّية: ونقصد بها تلك الرموز التي تكون مادتها الطبيعة المرئية التي تزودنا بها الحواس،وفي هذا النوع تتشكل الصّورة بطريقتين:

أ- بتبادل الحواس.

ب- بتبادل المدركات.

أ-بناء الصورة بتراسل الحواس:

ونعني بها أنّ «ما يدرك بالبصر يصبح مسموعا والمسموع يصبح مرئيا،وما حقه أن يسمع يشم أو يتذوق،وهكذا» [35] وندل على هذا النوع بقول الشاعر [36]:

لَعلَّ قَلْبَكَ لَمْ يُفكِرْ جيدًا،ولعلَّ
فِكْرَكَ لَمْ يُحِسَّ بما يَرجُك. فَالقَصيدة،
زوجةُ الغدِ وابنةُ المَاضي،تخيّم في
مكانٍ غامضٍ بين الكتابة والكلامِ/

إنّ هذه الفوضى في استخدام الحواس حيث الفكر يستوطن القلب والأفكار مرهفة الحس،تبرز قدرة الشاعر على خلخلة الموازين الواقعية لحساب الموازين الفنية،فمعاينة الصّورة هنا لا يمكن أن تكون معاينة حسّية رغم مكوناتها الغارقة في الحسّية فهي صورة اعتمدت التجمعات الحسّية لإثارة موقف انفعالي قائم،من خلال ما تثيره هذه التركيبات الحسّية من شحنات انفعالية كامنة في كل منها [37]،وجمال الصورة هنا لا يحدده استخدام الرمز الحسية رغم ما في هذا الاستخدام من إضافات جمالية،وإنّما يحدده مدلوله الفني الذي يبرز نظرة الشاعر للقصيدة،فما فائدة عقل يفكر وقلب يحسّ وهما لا يدركان قيمة القصيدة "زوجة الغد وابنة الماضي"،فربما عندما يتبادلان الأدوار يتداركان ما عجزا عن فهمه،فمن خلال هذه الصورة يدعوهما إلى التَمثُل لبناء الموقف من القصيدة.

وإذا اعتبرنا أن القلب رمز للعاطفة،والعقل رمز للفكر،سنعتبر أيضا الكتابة رمز للشعر المعاصر،والكلام (لشفويته) رمز للشعر القديم،وبإدراج هذه الرموز في سياقها النصي تتضح معالم الصورة،فنفهم كيف أنّ القصيدة زوجة الغد المكتوب وابنة الماضي الشفوي.

ب – بناء الصورة بتبادل المدركات:

إنّ تشكيل الصورة وفق المعطيات الادراكية شبيه بالنمط الأول (بناؤها بتراسل الحواس)،غير أنّنا نعني بها هنا « أن تكتسب الماديات صفات المعنويات أو المعنويات صفات الماديات» [38] وذلك وفق آليتين هما التجسيد والتشخيص،أما التجسيد فهو «أن تكسب المعنويات صفات حسّية أومادية مجسدة غير حيّة» [39] على حين يضطلع التشخيص بإكساب «الماديات صفات معنوية مجردة،وهي صّور

يتبادل فيها الحسّ والفكر،والمادي والمعنوي،وتنهار فيها الحواجز ما بين الواقع وما وراء الواقع،فلا يعود ثمة وجود إلا لبصيرة الشاعر»[40]،وهذا النوع له قدرة إيحائية هائلة إذ ينفث الروح في الجمادات ويعطيها قدرة على التعبير والتنقل في أرجاء التّص،مما يبعث فيه ديناميّة غير معهودة وطاقة تصويرية إضافية،وإلى هذا النوع ينتمي قول محمود درويش[41]:

فِي السَّنةِ الكبيسةِ،في التقَاء الأَخْضر
الأَبديّ بِالكُحْلِيّ فِي هَذا الصَّباحِ،وفِي
الْتِقَاء الشَّكلِ بالمَضْمونِ،والحِسّي بالصُّوفِيّ
تحت عريشةٍ فَضْفَاضَةٍ في ظلّ دوريٍّ
يُوتِّرُ صُورةَ المَعنَى،وفي هذا المكان
العَاطِفيّ/
سَأَلْتَقِي بِنِهَايتِي وبِدايَتِي
وأقولُ: وَيْحَكُمَا! خُذَاني وَاتْرُكا
قلبَ الحقيقةِ طازَجًا لِبَنَات آوى الجائعاتِ

وفي هذا المقطع تصوير مركب يتضافر فيه التشخيص والتجسيد للنهوض بالصورة،في ثنائية تصويرية تبعث الحياة في التص وتجعل منه حديقة للمتناقضات يلتقي فيها أشخاص من نوع آخر (الأخضر والكحلي)،(الشكل والمضمون)،(الحسّي والصوفي)،ليناقشوا تأزم واقع الشاعر العصيب وبالتالي تأزم البنية الفنية،ومما زاد إيحائية الصورة مزجها بالتجسيد في قوله: (خذاني واتركا قلب الحقيقة طازجا) أين تحولت الحقيقة كقيمة معنوية إلى كائن له قلب يضخّ دماء الحياة في كيانها،لا لتحيا بسلام بل لتملأ بطون مصاص الدماء أو كما سماه بنات آوى الجائعات وهو رمز للكيان الصهيوني المتكاثر كخلايا سرطانية واجبة الاستئصال،إضافة إلى ذلك تضطلع تقنية الحوار بإنشاء صورة تشخيصية من نوع آخر حيث تُكشف عن شاعرنا الحجب وتتمثل له بدايته ونهايته شخصين يمارسه عليهما فعله الزجري "ويحكما".

والملاحظ في هذا النوع التصويري أنه يوضح «الواقع بغامض لو وقف الناقد عليه بعد التحليل والتفكير العميقين لأصبح الواقع أكثر وضوحا وانبلاجا،إنه تعقيد يسلم إلى الانفراج في الرؤيا»[42]،فعلى مستوى هذا المقطع مثلا شهدنا التصوير بعدة طرق تكاتف فيه الرمز والتشخيص والتجسيد،ولو فحصنا كلّ صورة منفردة لما أمكننا الوقوف على الدلالة الشعرية،إنّه فتات متناثر وجزيئات مستقلة تسعى إلى خلق ائتلافٍ من اختلافها.

2- الرموز التراثية:

ونقصد بها كل تلك الطاقات الإيحائية المشعة أصالة التي يستوردها الشاعر من الذاكرة الجمعية بغية استغلال قوتها وحمولتها كرموز لها ثقلها التاريخي،وقد الشاعر المعاصر تجاوز مرحلة الكتابة عن الموروث لحساب مرحلة «التعبير بالموروث،وهي مرحلة أكثر إيحاء وأعمق تأثيرا،بحيث أصبح الرمز التراثي جزء من نسيج القصيدة،وعضوا لا تستغني عنه،ولا تقوم بدونه» [43]،يستحضرها من أزمنة سحيقة ليرمم بها جسد النّص ويغنيه بالأصالة،ثم تعود من نفس هوّة الزمن التي خرج منها.

وقد تفنن شعراء في استدعاء تلك الرموز خاصة الشخوص التراثية والدينية.

أ-استدعاء الشخوص:

وهنا يقوم الشاعر بمنح «بعض الأعلام القديمة أوالحديثة،دلالة جديدة،أويضعها في سياق يمنحها إيحاء خاصا» [44]،وفي هذا الموضوع خصوصا نجد شاعرنا قد وظف رموزا عدة وأعلام مثل: السيّاب،سليمان النجّاب،حمورابي،هوميروس،وجعل من بعضها عناوين لقصائده،كأبو تمام رمز الحداثة والثورة على الأعراف الفنية في العصر العباسي ليخاطبه مخاطبة الأصدقاء،يقول "**محمود درويش**" [45]:

إنْ عُدتَ وَحْدَكَ ،قُلْ لنَفسكَ:
غَيَّر المنفى مَلَامِحَه...
أَ لَمْ يَفْجعْ أَبُو تَمام قَبْلَك
حينَ قَابَلَ نَفْسَهُ:
"لا أنتِ أنتِ
ولا الديارُ هِيَ الديارُ"

ويبدو جليا في هذه الأسطر الشعرية مقدار الكثافة الفنية المحملة في شخصية "أبو تمام" كمعادل موضوعي للشخصية المعاصرة في ثورتها على الموازين،مما يجعلنا نوازيها تلقائيا بمعاناة الشاعر الحداثي خاصة في مواجهتة لنفسه ومجتمعه،واستحداثه لأطر فنية جديدة تواكب تجربته الإبداعية التي تصبح أكثر ثراء بتوظيف هؤلاء الأعلام فـ «يساعد المتلقي على تمثل إيماءاتها [46]،لكننا لا نستطيع أن نسقط الثورة الفنية على هذا المقطع وإلا جاء هزيلا لا يتعدى الحشو اللفظي،لأنّ الهدف من الرمز ليس استدعاء لفظة من قاموس أو جملة نحوية لها معنى،وإنّما يستورد معه الشاعر واقعا تاريخيا وآدابا ومعاناة ومعاملات،وما إلى ذلك من أحداث،وليس السبب في استدعائها علاقة المشابهة بين مضرب الرمز وموردة فربما غير المشابهة هي السبب الرئيس،نضيف إلى ذلك بعدا ثالثا هو الحمولة الدلالية التي يقدمها الرمز ،فالرمز علامة ثابتها اللفظ ومتغيرها الدلالة،ففي خطاب محمود درويش لأبي تمام نرى بأنّ الشاعر يخاطب الفلسطينيين فردا فردا ليدعوهم أن يكونوا ثوارا لا ثوريين –وإن كان لا يضرهم أن يجمعوا كلتا

الصفتين- وهذا ما تبرزه البؤرة الدلالية: "**لا أنتِ أنتِ/ ولا الديار هي الديار**" لأنّ الواقع الفلسطيني ليس كما يبغي هذا الفرد فهو في حالة اغتراب نفسي وتدنيس مكاني،وبالتالي هي دعوة للحلم،دعوة للتغيير الكلي،ولشحذ الهمم بعيدا عن النرجسية والثورة الذاتية والفنية التي قد نلحقها بشخص أبي تمام والتي قد تفهم من قولنا شخصية ثورية،فشتان بين ثورة عن العرف الفني،وثورة للقيم الإنسانية وعن العدو الغاشم.

ومعلوم لدينا أنّ درويشا شاعر متميّز بأسلوبه عن بقية الشعراء،استطاع إلى حدّ كبير أن يروّض التجربة الشعرية المعاصرة لحساب تجربته الفنية،خاصة من خلال تطويع رموز الشخصيات ذات الطابع الحداثي،والتي خلّفت بصمات لا تنسى في حركة مسيرة الشعر العربي المعاصر،وذلك بإدراجها في سياقه النصي لتزيده أبعادا فنية ودلالية،ونمثل لذلك بقوله في قصيدة بعنوان "**أتذكر السيّاب**" [47]:

أَتَذكرُ السَّيّاب،يَصْرخُ فِي الخَليجِ سدىً:
"عراقُ،عراقُ،ليسَ سِوى العِرَاق..."
وَلَا يردُ سِوى الصَّدَى. (...)
فَكُنْ عِرَاقِيًا لتصبحَ شَاعرًا يَا صَاحِبِي!

ولا يخفى عن القارئ كيف حملنا هذه الرمز المشبع إلى عصر الثورة الشعرية التي خلقها شعر التفعيلة مع السيّاب ونازك الملائكة في العراق ومن ثمة أشرقت على العالم العربي أجمع- وإن كان السيابّ لا ينتمي إلى التراث العربي الضارب في القدم-،لتتفاعل هذه الحركة الثورية مع كيمياء التجربة الدرويشية الثائرة على كل القيود،الفنية منها والسياسية،وهنا يلعب الرمز دوره بامتياز فلا حاجة للشاعر أن يذكر لنا شعر التفعيلة،أو أن يعيد إلى الذاكرة صراعات قبول هذا النوع الجديد ورفضه ولا أن يؤرخ لهذه الحركة في ثورتها عن الشعر العمودي،لأنّ وظيفة الرمز التحريضية تحثّ الذاكرة الأدبية على استحضار كلّ ذلك جملة وتفصيلا بمجرد ذكر اسم " **السيّاب**".

إنّ توظيف الشخوص كرموز له خصوصية باعتبار أنّ المرموز به له قدرة –أو كانت له- على التغيير والتغيّر والاستيعاب،ولا تتحدد قيمة بقية أنواع الرموز إلاّ به،لأنّ هذه الرموز الشخصيات تدلل مباشرة على أصحابها.

ب-الرموز الدينية:

أما استدعاء الرموز الدينية التي تحمل شحنة عقائدية اعتقادية،فنجد "**محمود درويش**" كان حريصا على صهر الاسلامي والمسيحي واليهودي في بوتقة واحدة،لغرض أسمى هو السلام البشري،يقول [48]:

فِي القُدسِ أَعْني دَاخلَ السُّور القَديمِ،(...)

الكلماتُ كَالأعشابِ مِنْ فَمِ أَشْعِيَا
النَّبَوِيّ "إنْ لمْ تُؤْمنُوا لنْ تُؤْمِنُوا".
أَمْشِي كَأَنِّي واحدٌ غَيْرِي. وَجُرْحِي وَرْدَةُ
بَيْضَاء إنْجِيلية. وَيدَاي مِثْلَ حَمَامَتَيْن
عَلَى الصَّلِيب تُحَلِقانِ وتحملانِ الأَرْضَ.
لَا أَمْشِي،لَا أطيرُ،أصيرُ غَيْرِي فِي التَّجَلي
التَّجَلي. لَا مكانٌ ولَا زمانٌ. فَمَنْ أَنَا ؟
أَنَا لا أَنَا فِي حَضْرةِ المِعْراجِ.لَكِنِّي
أُفَكِّرُ: وَحْدَهُ،كَانَ النَّبِي مُحَمَدُ
يتكلمُ العربيّةَ الفُصْحَى. "ومَاذَا بَعدُ ؟"

وماذا بعد،إنّها فلسفة الشاعر وتجلّيه الصوفي جعلت منه إنسانا متعدد الديانات في حضرة القدس،يتأمل الخصب الذي زرعه النبيّ أشعيا اليهودي،وهو مثل المسيح مصلوبا يحمل حمامتين،ثم "هو لا هو" في حضرة المعراج النبويّ الشريف،فماذا بعد؟ ماذا بعد هذا التراكم الدّيني وتعاقب الأنبياء؟ ماذا بعد هذا الطقس الصوفي؟ استفهام كبير من شاعر كبير تجاوز برؤياه ذاتيته وانتماءه الفلسطيني لحساب الإنساني،فإذا كان استخدام رموز الشخصيات الإنساني على قدر كبير من الأهمية والخصوصية،فإنّ الرموز الدينية لا تقل أهمية عنها ذلك أنّها أقدس القيم وأكثرها مساسا بالإنسان،ولا نبالغ إذا قلنا أنّه يتخلى عن كلّ شيء ويستسيغ المحن في سبيل معتقده الديني،وقد وعي درويش هذه الحقيقة في قوله "أنا لا أنا في حضرة المعراج،فلماذا تُكرر الخطيئة الأولى ويقتل الأخ أخاه؟،ومن هذه الفلسفة الدرويشية،يوجه الشاعر دعوة للتعايش السّلمي في حضرة العقيدة،من أرض الأديان السماوية القدس،وبذلك تتضح ميزة أخرى للرموز الدينية نعني بذلك منبعه السماوي.

كما يبدو في هذا المقطع احتفاء الشاعر بالمكان (القدس) «باعتباره عاملا مساعدا على توثيق ظرفية المعرفة (...) فمن شدة ارتباط الشاعر بالمكان الفلسطيني المسلوب أنشأ يبدع البنيات اللغوية والفكرية التي يمكنها أن تدل على هذه الرغبة الدفينة الحيّة» (49) في امتلاك المكان الذي قد نرى فيه مقرا للسكن نملأه،لكن الحقيقة تشي بغير ذلك فالمكان يسكننا ويملأ الخواء فينا.

إنّ استثمار الشاعر للرموز التراثية بما فيها الدينية جعل منها طاقات دلالية مؤثرة،تستغور نفس الشاعر والمتلقي معا،وتبسط على النّص ظلال المعرفة مجسدةً في حلم الشاعر الرؤياوي،وسعيه الحثيث لترسيخ المبادئ والقيم الإنسانية.

3- الرمزي الأسطوري:

الأسطورة تعبير خاص عن أعماق الذات الإنسانية،حول أخص أحلامها وأضخم مخاوفها،وهي رمز ذو طابع خاص،هي في أصلها رمز لقوى الطبيعة المختلفة،والظواهر الكونية المحيطة بالإنسان،أصبحت تشكل معتقدا دينيا عنده [50] وبتوالي الأزمنة اكتسبت لمسة خرافية تجمع بين القداسة والتدنيس.

ولا نظن أنّ أحدا ينكر أنّ الأسطورة أولى رحلات الإنسان نحو الخيالي الفعال والعجائبي،هذا العجائبي الذي أصبح يقاسم الإنسان حياته الواقعية،ويوكل إليه تفسير الكثير من المعطيات الكونية الغامضة التي يقف عاجزا أمامها،وبالتالي فوجودها في النتاج الإنساني الأدبي ضروري ومبرر؛ ضروري لتفسير طرق التفكير الغامض،ومبرر باعتبارها من صنع هذا الإنسان وجزء لا يتجزأ من موروثه –البدائي- فالرمز الأسطوري سليل الرمز التراثي كونهما يُمتصّان من أعماق الموروث الإنساني،إلاّ أنّ الأسطورة لفرادتها شكلت رمزا خاصا داخل هذا التراث ذاته.

ويلزمنا في هذا الخصوص أن نميّز الأسطورة عن الأسطوري،ذلك أنها جزء منه لا غير،فالأسطوري منهج في الكتابة الأدبية المعاصرة،تكتسب به الصورة الشعرية جماليتها مهما صغرت جزئياتها بغض النظر إذا ما وظف الأديب الأسطورة أم لا.

كما يجب التركيز على الاستغلال الإيجابي للأسطورة،في مقابل الاستغلال السلبي أو المباشر،فالأسطورة «ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان،وأنها لذلك لا تتفق وعصور الحضارة،وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر» [51]،إذ تلعب الأسطورة دورا كبيرا في بعث الاتزان النفسي لدى الإنسان الشاعر خاصة،لتشكل طريقة مثلى ومنهجا للكتابة،يبني حاجزا أخضرا أمام تصحر التجربة الشعرية وتحجرها،وبالتالي العطاء المحتشم للنّص.

ومتى آمن الشاعر بهذه الطاقة الإيجابية تمكن من استغلال الأسطورة استغلالا أمثلا حتى يمد نصه بنوع من الدينامية المستوحاة من عصور سحيقة،ولا يتأتى ذلك إلاّ بالتخلي عن النظرة القاصرة لها بوصفها طريقة بدائية وساذجة في التفكير ثم في التعبير،أو ربما يفرط في استعمالها فيصبح النص يعاني من التعمية المفرطة،والغموض المظلم المبهم.

وقد تنوعت واردات الشاعر الأسطورية بين كنعانية،وبابلية،وفرعونية،ويونانية،باختصار كل ماهو إنساني تأكله نار التجربة فيتحول نصّا متكاملا،أشعارا وقصائدا يشهد لها التاريخ،يقول [52]:

يَا شَعْبَ كَنعَان احْتَفِلْ

بِرَبِيعِ أَرضِكَ،وَاشْتَعِلْ

كَزهورِهَا،يَا شعبَ كَنْعان المُجَرَّدُ من
سلاحكَ،وَاكتَمِلْ
مِنْ حُسْن حَظِّكَ أَنَّكَ اخْتَرْتَ الزِّرَاعَةَ مِهْنَةً
مِنْ سُوءِ حَظِّك أَنَّكَ اخْتَرْتَ البَسَاتِينَ
القَرِيبَةَ مِنْ حُدودِ اللهِ

لقد استدعى الشاعر الأسطورة كاملة من أرض كنعان متجاوزا التصريح بها إلى التلميح،فعبارات من مثل: "يا شعب كنعان المجرد من سلاحك/ من حسن حظك أنّك اخترت الزراعة مهنة/ من سوء حظك أنّك اخترت البساتين القريبة من الله" تحثّ الدارس على استذكار أسطورة **"بعل"** «أهم آلهة لدى الكنعانيين،وكانوا يعتبرونه الإله المحارب،إله الزوابع والأمطار والخصب» [53]،تقول الأسطورة كان « يهوي بسيفه فتتناثر الأمطار،يضرب بعصاه فتجري الأنهار،يضرب برمحه فتخضر الأشجار،يضرب بقضيبه فتتلاحق الأبقار،يفتح حضنه فتلد الخراف الصغار» [54]،وطبيعي لشعب هذا الإله أن يمتهن الزراعة ويحتفل بربيعه الأخضر،لكنّ درجة قربه من الإله جعلته مطمعا للذئاب البشرية،فانقلب حسن الحظ سوءً،والملاحظ من خلال هذا التوظيف الأسطوري أنّ الشاعر لم يصرح بأسطورة بعل مباشرة بل أشار إليها من خلال جزئياتها،ومن خلال استحضار **"شعب كنعان"**،لأنّ **"محمود درويش"** يحكي قصة شعب خالد **"بعل"** جزء من تراثه الأسطوري،وكان الأمر سيختلف لو ذكر **"بعلا"** عوض **"كنعان"** لأنّ الإشارة هنا ستكون فردية نوعا ما فلا تساير قضية الشعب الفلسطيني الكنعاني.

وإلى هذا النوع من الرموز ينتمي قول الشاعر أيضا [55]:

كَأَنَّهُمْ يَأْتُونَ مِنْ قَدَرٍ إِلَى قَدَرْ/
مَصَائرهمْ مُدَوَّنَةٌ وَراءَ النَّصِّ،
إَغْرِيقِيةٌ فِي شَكلِ طَرْوَاديَّة،
بَيْضَاء أَوْ سَوْدَاء/
لَا اِنْكَسَرُوا ولا اِنْتَصَرُوا
وَلَمْ يَتَسَاءَلُوا: مَاذَا سَيَحدُثُ فِي صَبَاح غدٍ
وَماذَا بَعدَ الانْتِظَارِ الهُومِيرِي؟ /

وهنا عمد الشاعر إلى الإشارة المباشرة للأسطورة،حاثا القارئ على استحضارها الكلّي،وقد أضفى عليها هذا الحضور رمزية ممتدة امتداد الأسطورة الهوميرية،التي غرّ شعبها الانتصار فكان مصيره الانكسار دون بصيص أمل للمستقبل،فكانت هذه الأسطورة هي أسطورة الشعب العربي الذي آمن

بالتوكل ولم يعمل بالأسباب للحفاظ على قيمه السامية،فاختار مقاعد الاحتياط للفرجة محتميا بسوره الهشّ،فلم يحتج أعداؤه إلى حصان طروادة،وقد برهن "**درويش**" من خلال هذا النّص على إنسانية تجربته وعالميتها،كما اتضحت القيمة الفنية الحقيقية للأسطورة،وقدرتها على تعميق معاني ودلالات النص الشعري.

وفي الأخير يجب الإشارة إلى أنّ توظيف الصّورة في الشعر المعاصر إجراء له خصوصيته،فهي إضافة إلى كونها بناء فني فعّال،منهج في التعبير يوظف بشكليه الكلّي والجزئي،ويخضع في تشكيله وتشكّله إلى تعطيل الرؤية وتفعيل الرؤيا،لتتمثل صورة شعرية تمتد فضائيا في الزمان والمكان متجاوزة جميع الحدود والفواصل،خاصة إذا كان مصدرها شاعر فحل تستكين بين يديه كخيوط دمى.

الهوامش والمراجع والمصادر :

(1) جمال الدين ابن منظور: لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان،[ط 1]،[م 4]،1997،ص85.

(2) منير سلطان: الصورة الفنية في شعر المتنبي "التشبيه"،منشأة المعارف،الإسكندرية،مصر،[د ط]،2002،ص148.

(3) المرجع نفسه: ص 148.

(4) سامح رواشدة: فضاءات الشعرية "دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل"،المركز القومي للنشر،إربد،الأردن،[د ط]،[د ت]،ص45.

(5) أدونيس،الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابتداع عند العرب "3صدمة الحداثة"،دار العودة،بيروت،لبنان،[ط 4]،[د ت]،ص 282.

(6) المرجع نفسه: ص283.

(7) فاتح علاق: مفهوم الشعر "عند رواد الشعر العربي الحر"،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،[د ط]،2005،ص261.

(8) عميش العربي: القيم الجمالية في شعر محمود درويش،كوكب العلوم للنشر والتوزيع،الجزائر،[ط2]،2012،ص120.

(9) ينظر: عزّ الدين إسماعيل،الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،دار الفكر العربي،القاهرة،مصر،[ط 3]،ص130.

(10) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية،دار الأندلس،بيروت،لبنان،[ط3]،1983،ص64.

(11) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث "مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية،دار المعرفة،الأزاريطة،مصر،[دط]،2007،ص98.

(12) أدونيس: الثابت والمتحول "3صدمة الحداثة"،ص285.

(13) محمود درويش الأعمال الجديدة،رياض الريس،بيروت،لبنان،[ط 1]،2004،ص21.

(14) المرجع نفسه،79.

(15) عميش العربي: القيم الجمالية في شعر محمود درويش،ص171.

(16) عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه الفنية وظواهره المعنوية"،ص143.

(17) بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد "علم البيان"،دار العلم للملايين"،بيروت،لبنان،[ج2]،[ط2]،1984،ص111.

(18) محمود درويش الأعمال الجديدة،ص21.

(19) المرجع نفسه: ص 50.

(20) نابلس وفاء: وكالة الأنباء والمعلومات الفلسطينية.http://www.wafa.ps/arabic/index.ph تاريخ الزيارة: 09/06/ 2014،الساعة 16:18.

(21) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية،ص146.

(22) محمود درويش: الأعمال الجديدة،ص37.

(23) ينظر: مصطفى حميدة،نظام الربط والارتباط في تركيب الجملة العربية،مكتبة لبنان،بيروت،لبنان،لونجمان،الجيزة،مصر،[ط1]،1997،ص92.

(24) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة "في المعاني والبيان والبديع"،دار الآفاق،القاهرة،مصر،[ط1]،2002،ص 231. وينظر: بكري الشيخ أمين،البلاغة العربية في ثوبها الجديد،ص76.

(25) بكري الشيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد،ص153. وينظر: السيد أحمد الهاشمي،جواهر البلاغة،ص 272.

(26) محمود درويش الأعمال الجديدة،ص 99.

(27) المرجع نفسه: ص21.

(28) المرجع نفسه: ص42.

(29) المرجع نفسه: ص 33-34.

(30) نصطلح على تسمية الصورة الحديثة بالرمزية لاتساع مفهوم الرمز لجميع أشكال التصوير الحداثي (تبادل الحواس،الأسطورة،الرمز...).

(31) عزّ الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ص 195.

(32) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية،ص 153.

(33) أدونيس: الثابت والمتحول 3صدمة الحداثة،ص283.

(34) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية،ص155.

(35) إيمان محمد الكيلاني: بدر شاكر السيّاب "دراسة أسلوبية لشعره"،دار وائل،عمان،الأردن،[ط1]،2008،ص26.

(36) محمود درويش: الأعمال الجديدة،ص 100.

(37) ينظر: السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث،ص133.

(38) إيمان محمد الكيلاني: بدر شاكر السياب "دراسة أسلوبية في شعره"،ص23.

(39) المرجع نفسه: ص 23.

(40) المرجع نفسه: ص 23.
(41) محمود درويش: الأعمال الجديدة،ص 31.
(42) إيمان محمد الكيلاني: بدر شاكر السياب "دراسة أسلوبية في شعره"،ص84.
(43) المرجع نفسه: ص125.
(44) شلتاع عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،[د ط]،1985،ص160.
(45) محمود درويش: الأعمال الجديدة،ص35.
(46) شلتاع عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر،ص161.
(47) محمود درويش الأعمال الجديدة،ص125.
(48) المرجع نفسه: ص52.
(49) عميش العربي: القيم الجمالية في شعر محمود درويش،ص 170.
(50) ينظر: إيمان محمد الكيلاني،بدر شاكر السياب "دراسة أسلوبية لشعره"،ص 127.
(51) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ص222. وينظر: السعيد الورقي،لغة الشعر العربي الحديث، ص141.
(52) محمود درويش: الأعمال الجديدة،ص 49.
(53) توفيق الشيخ حسن: قصة عشق كنعانية،www.oda.basham.net،تاريخ الزيارة:2014/09/13،الساعة 17:28.
(54) المرجع نفسه.
(55) محمود درويش: الأعمال الجديدة،ص40.