الصورة في شعر محمود درويش، الإبداع وعبق التراب، محاولة رقم (7) أنموذجاً.

د. إبراهيم عبد الرحمن النعانعة*

الملخص

تُعد دراسة الصورة الشعرية من الأهمية بمكان لما تنطوي عليه من دور مهم في بناء النص الشعري وتشكله، وتزداد أهمية دراستها إذا اقترنت بالشاعر محمود درويش الذي يشكل ظاهرة شعرية بما يحمل شعره من مضمون فكري أيديولوجي، وقدرة شعرية على تحويل هذا المضمون إلى فن شعري حديث يستفيد من معظم تقنيات الفن الشعري.

فمحمود درويش الذي يتحرك في إطار الحرية المفقودة، والوطن الضائع، والمدائن الموجودة الغائبة، والأرض التي تشكل مكاناً ينسلخ عنه الزمن، والمشاعر المبعثرة بين التشبث بالحياة، والإحباط، والحلم، والواقع والمقارنة والركون إلى الدعة، وشكّل من هذا المزيج فناً شعرياً يتقن لعبة الشعر، ويمتلك القدرة على استغلال الصورة وتلوينها، ويأتي البحث ليكشف عن مفهوم الصورة ومصادرها وأنماطها، وقراءة بعض المقاطع الشعرية من مجموعته (محاولة رقم 7).

* جامعة الحسين بن طلال قسم اللغة العربية وآدابها .

Figures of Speech: Creativity and the Aura of the Land: The Poetry of Mahmood Darweesh: Attempt (7)

Ibrahem Al Nanaa

Abstract

Introduction

This study is of great significance since it examines figures of speech which play a major role in creating the text on one hand, and explores, on the other hand, the poetry of Mahmood Darweesh- poetry which echoes a poetical phenomenon in the way it displays an ideological and thoughtful content, and poetical capacity to transform such a content to modern poetry.

This poet touches on the notion of lost freedom, lost homeland, absently present cities, the land that forms a place irrelevant to time, emotions veering in between love of life, depression, dream, reality, comparison, and, above all, to submission to feebleness. This medley brings out highly distinguished poetry, teeming with successful use of figures of speech. In so doing, this study aims to unravel the concept, resources and types of the figures of speech and to read some stanzas.

في مفهوم الصورة الشعرية

يعدّ الجاحظ من أقدم من أشار إلى العلاقة بين الشعر والتصوير عند العرب، حين قال: " إنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير "[1]، لكن التصوير الذي عناه لا يتعدى صياغة الألفاظ صياغة بارعة، تهدف إلى توصيل المعنى توصيلاً حسّياً، وتشكيله على نحو تصويري.

أما قدامة بن جعفر فقد جعل الصورة وسيلة لتشكيل المادة وصياغتها وجعلها " نقلاً حرفياً للمادة الموضوعة؛ المعنى يحسنها ويظهرها جلية تؤكد براعة الصانع "[2] وتفرّد عبد القاهر الجرجاني في نظرته للشعر فلم ينظر إلى الشعر على أنه معنى أضيف إلى مبنى، فإنما هو مبنى ومعنى، دون سبق لأحدهما على الآخر، ينتظمان في الصورة، وقد عدّها "تمثيل قياسي لما تعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا "[3].

وفي النقد الحديث يتشابك مفهوم الصورة تبعاً لارتباطاتها بنظرية المعرفة الفلسفية، أو نظرة الإنسان إلى الكون[4]، ويبدو فيهما ملحًّا إذا علمنا أنّ لكل فن واسطة، وواسطة الشعر هي الصورة التي تتشكل من علاقات داخلية مترتبة على نسق خاص أو أسلوب متميز، وهي وسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله، وإيصاله إلى غيره. ذلك لأن ما بداخله من مشاعر وأفكار يتحول بالصورة، إلى أشكال، وصفت بأنّها أشكال روحية. فبالصورة تتحقق خاصية الشعر، فهي جوهر العالم وقطب رحى الوجود، ودراسة الصورة دراسة لكل شيء في الشعر[5]. " والصورة إعادة إنتاج عقلية، ذكرى، لتجربة عاطفية، أو إدراكية غابرة ليست بالضرورة بصري "[6].

وقد واجه وينظر إلى الصورة في البلاغة التقليدية على أنها وسيلة تزيين وزخرفة وتحسين للمعنى منطلقة من تصور قاصر للأسلوب والصورة، على أنهما خارجيان في العمل الفني[7]، لكنها حلى ضرورية للإحساس غير المعقد[8]، تحمل في ثناياها حقائق شعرية تنأى بها عن الزخرف الشعري وعن الأصباغ عن البلاغة[9].

وتتعدد تعريفات الصورة بتعدد مشارب الباحثين ومناهجهم ومدارسهم فـ (س – دي لويس) يرى أن الصورة (رسم قوامه الكلمات)[10] وهو بذا يركز على الناحية البصرية المرئية وهذه نظرة ربما كانت ساذجة ويعلى ت. س. لإليوت من قيمة الصور السمعية، ويجعل لها خيالاً خاصاً يسمّيه الخيال السمعي، ويرى أن الإحساس بالمقاطع والإيقاع إحساساً يعبر مستويات التفكير والمشاعر الواعية إلى أكثر الأحاسيس بدائية عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة[11].

وفي موسوعة برنستون (الصورة خلق إحساس أو شعور في العقل، يتم

بواسطة إدراك مادي فعندما يرى الإنسان لوناً ما، فإنَّ صورة من اللون نفسه تتكون في عقله، لأن إحساسه الذاتي سيصبح نسخة مطابقة للون نفسه[12].

ويرى (أزرا باوند) أنّ الصورة الشعرية تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن، وهي توحيد لأفكار متفاوتة[13] وينظر كذلك إلى الصورة باعتبارها (تشكيلاً لغوياً يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية[14]، فالصورة تكشف عن المعنى الأعمق للحياة، وتعود إلى بعث الخير والجمال فيها بطريقة مخصبة[15].

وهي لا تبني لذاتها وإنما لتكون جزءاً من التجربة، ولتكون جزءاً من البنيان العضوي في القصيدة، يقول مكليش (إنَّ الصورة في القصائد لا تهدف إلى أن تكون جميلة، بل إن عملها هو أن تكون صوراً في القصائد وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد[16].

ويرى عز الدين إسماعيل : أن التشابه غير كاف لإدراك الشعر، بل أنه غير صحيح على الإطلاق، فالعلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر أكثر غموضاً وبعداً من العلاقة بين الصورة والشيء المصور في الرسم مثلاً، فالكلمة تدل على شيءٍ ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصوداً، إنه استحضار صورة هذا الشيء في الذهن[17] وينظر - أيضاً- إلى الصورة على أنها (تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية أو الشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته، وفق تعادلية فنية بين طرفين هما : المجاز، والحقيقة، دون أن يستبد طرف بآخر[18]، وتوصف الصورة بأنها مراوغة تتجنب الحصار الممل للغة، لذا يختلف النقاد حول مفهومها كما يختلفون حول مسمياتها، فمن قائل بأنها صور أدبية، أو صورة فنية، أو صورة شعرية، أو صورة بلاغية، وتكون هذه الأنماط متقاربة في مدلولاتها، وإن استقلت بعضها بتعريفات خاصة بها، فالصورة الفنية عند دوني (ليست نسخة مادية ولا محتوى فكرة، يكون الانتباه فيها مركزاً على نوعية حسية بشكل ما[19]، وهي عند الرباعي "مولود نضر لقوة خلاقة هي الخيال، والخيال فن فعّال يعمل على استنفار كينونة الأشياء، ليبني منها عملاً فنياً، متناسق الأجزاء، منسجماً، فيه هزة للقلب، ومتعة للنفس[20].

أما الصورة الشعرية " فتتفق إلى حد كبير مع صورة الرسّام الحديث في إعطائه كل القيمة التعبيرية " للعلاقات بين المفردات، لا إلى هذه المفردات، على أن هذه العلاقات الجديدة التي تستكشف - دائماً - لا يتوصل إليها الشاعر أو الفنان بطريقة منطقية مستأنية يقبلها ويرتاح لها من حيث هي نسق من النظام الطبيعي، بل تحصل

هذه العلاقات في النفس دفعة واحدة بطريقة لقائية خاطفة[21].

وتحتل الصورة حيزاً مهماً في بنية القصيدة، فهي التي تقيم الفواصل الجزئية التي تسمح للمصطلح الشعري الواحد بالتقدم، إنها الجزيء الذي يشكل مفاتيح متعددة للعالم الشعري، فهي المجال الأساسي للرؤيا الشعرية، لأنها تشكل مسار هذه الرؤيا..... وهي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري، فيتم توحيد جزيئات الصور المتعددة في لوحة شاملة تشكل حيزاً " أساسياً " في بنية القصيدة[22].

والصورة جزء عضوي في القصيدة تتلاحم وتتجانس مع بقية العناصر التي تشكل في مجموعها نسيج القصيدة، وتبدو متزاوجة تلتقي في قطب محوري واحد ثم تتوزع أزواجاً قد تتباعد وتتنافر بحيوية وتكافؤ، ولكنها تعمل متعاونة مع العناصر الشعرية الأخرى الإيقاع، والرؤى العاطفية أو الشعور المسيطر لتحقيق غاية الشعر الممكنة[23].

والصورة مجال إبداع الشاعر، فيها تتجلى قدرته الشعرية، وعليها يعتمد في بنائه المتوازن لقصيدة تستوعب الصور، والموسيقى، والشعور المسيطر، وهي نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بنية القصيدة.

أما محمود درويش فالصورة في شعره هي ضلع قصيدته الأكبر، وهي الجذر الأغلظ والجذوع الأكثر انتشاراً في شعره، فدرويش يعتبر الشعر صورة كل ما هو في الشعر صورة، يقول :

كل شيء صورة فيه، أنا مرآته

كل موت صورة كل جسد

صورة كل رحيل صورة كل بلد[24]

ويرى (باشيلار) أن للقارئ دوراً أساسياً في تلقي الصور، فهي تتجذر في داخل القارئ التاقد، لتصبح وجوداً جديداً في لغة تعبر عنه، بتحويلها إياه إلى ما فيه من أحلام وأفكار[25]، فإذا كان وعي الشاعر يعتمد على الحلم، فإنّ وعي القارئ وعي خلاّق[26]، أما العلاقات بين الصور المنسوجة داخل القصيدة، فلا يعتمد على التشبيه أو التماثل حسب، فهي تمتد إلى عناصر بنائية أخرى تترابط معاً بفاعلية (اللاتماثل) (والمصاحبة) بعد أن تنصهر داخل عمل شعري واحد أبدعه انفعال منفعل، وانبثق من الذات المبدعة في لحظة من الزمن[27].

من مصادر الصورة الشعرية

يُعدّ الخيال والواقع، بنوعيه الحسي والذهني، وما يتعلق بهما من مؤثرات من

المصادر الأساسية للصورة الشعرية التي يصوغها الشاعر المبدع، ويختارها، لتنسجم مع الموضوع الذي يعالجه، ويخرجها عصارة خاصة من ذاته، لتكون صورة خاصة به، تربط الذات بالموضوع، وتزداد قدرة الشاعر كلما استطاع إخراج الصورة المختزنة في داخله بشكل يعرض ما في الداخل بأسلوب يبتعد عن العرض البصري للصورة، وينسجم مع الخارج المتحقق في الموضوع. (يقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية، وصياغتها فهو الذي يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر والمكونات؛ لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية[28].

ولقد اهتمت المدرسة الرومانسية بالخيال، وعد المصدر الأساسي من مصادر الصورة، وخاصة لدى (كولردج) الذي جعله القوة الخلاقة القادرة على توحيد المتناقضات التي تمكنّا من الوصل بين عالم العقل وعالم الطبيعة[29]، ويرى أن الخيال خلق يفرض في عملية الإدراك شكلاً ونظاماً على مادة الإحساس، ويقوم بنصف عملية خلق لما يدرك، كما أنه يفكك المادة قبل أن يعيد خلقها لأنه ليس مرآة بل مبدأ خلق[30].

ولقد عمل (أزرا باوند) و (ت .س. اليوت) على تطوير النظرة إلى الصورة حين جعل إليوت الصورة تعتمد على إثارة الطاقة الإيحائية في التعبير عن العواطف، بطريقة موضوعية دون البوح بها على نحو مباشر بما سُمِّي بالمعادل الموضوعي[31] والخيال يرفد الصورة بحيوية فاعلة في حلفها تتدفق بالحياة وتنهل من مظاهر الطبيعة ومؤثراتها المتعددة [32]:

"والواقع ذو أهمية خاصة في تشكيل الصورة، فهو المصدر الذي يستمد من المضمون، ويبدو أثره واضحاً في موضوع الصورة التي تفتح مضمونها من مجالات الحياة اليومية، وفي المؤثرات النفسية، والانفعالية المتباينة التي توجدها التجارب "وحركة الواقع في ذات الشاعر والمؤثرات العقلية التي تتصف بثقافة الشاعر، وخبراته الخاصة، ويتحّد الجانبان الحسي، والذهني في الصورة[33] يقول درويش أنا أعتبر أن المصدر الأول للشعر في تجربتي الشخصية هو الواقع، وأخلق رموزي من هذا الواقع، فرموزي خاصة بي؛ حيث لا يستطيع الناقد، أو القارئ، أن يحيل رموزي إلى مرجعية سابقة، أي أنني أُحوّل اليومي إلى رمزي، الواقع هو مصدر رئيسي لشعري[34].

"ومن مصادر الصورة - أيضاً - الموروث الثقافي، سواءً أكانت شخصياتٍ أم أحداثاً أم اقوالاً شخصيات، يتخذ منها الشاعر رموزاً، يدخلها في بناء قصائده، وتعد هذه المصادر جماعية، لأنها إما أن تكون دينية مستمدة من التراث الديني، أو أن

تكون فردية اكتسبت جماعيتها حين أصبحت موروثاً ما، يمكن أن يستفيد منها أي شاعر[35]، وقد سُمِّي هذا النمط من الصور بالصورة التناصيّة، وقد وردت لدى محمود درويش منه، في قوله :

لكن فينا هدهداً يملي على زيتونة المنفى بريده

عادت إلينا من رسائلنا رسائلنا، لتكتب من جديد

ما تكتب الأمطار من زهرٍ بدائي على صخر البعيد

أنا هدهد – قال الدليل لسيد الأشياء منا أبحث عن سماء تائهة[36]

فلفظة هدهد وما يرتسم حولها من صورة تملأ فضاء النص، وتعيدنا إلى سياقات نصيّة ذات طابع ديني، ترتبط بقصة الهدهد في سورة (النمل)، كما تستدعي الأساطير التي نسجتها المخيلة الشعبية حول هذا الطائر بالاتكاء على المرجعيات الدينية التي تتمحور حول قدرة هذا الطائر لعجيبة على اكتشاف الماء في باطن الأرض، والتبصر وخفة الحركة والجمال التشكيلي[37].

أما ارتباط الهدهد بالبريد فذلك مرتبط بالدين، وتفاسير القرآن لقصة الهدهد، الذي أوصل رسالة سيِّدنا سليمان إلى بلقيس، حيث ألقى الرسالة عليها ثم تولّى، لكن هدهد محمود درويش، لا يسقط الرسائل بل يكتبها ويتحرك باتجاه المنفى مكان الوطن، حيث منبت الزيتون في بلاد الشام ومملكة سليمان في فلسطين، لكن المنفى هو مبتدأ الرَّحلة ومحطها[38].فالصورة " لا يمكن فرزها عن مكوناتها الأساسية ، بعيدا عن مكوناتها الأساسية وبعيدا عن حيثيات جذوره التاريخية وأصوله التراثية من غير أن ننسى دور التراث الشعبي والأدب العربي ، ومؤثرات الثقافتين الأوروبية والشرقية في بلورة المفردة الشعرية وبناء القصيدة " [39] .

من عناصر الصورة الشعرية في شعر درويش

تُدرس الصورة الشعرية في مجالين، أحدهما : دراسة عناصر الصورة على نحو تنظيري عام، وآخر ينبني على دراسة وسائل تشكيل هذه العناصر وخصائص بنائها في الصورة الفنية.

تتمثل عناصر الصورة الشعرية، في اللغة والتقديم الحسي للمعنى، وعناصر الأنواع البلاغية للصورة، يضاف إلى ذلك كل من الرمز والأسطورة [40]اللذان يدخلان في صلب الصورة الشعرية، شريطة استخدامها في براعة فنية تخلق في القصيدة دلالاٍت جديدة ومتميزة.

يبرز دور اللغة الشعرية بشكل محوري، فالصورة مفردة لغوية، ينطوي اختيارها على قدرة الشاعر في التقاط الألفاظ المناسبة للسياق الفكري عنده، ويظهر

هذا الانتقاء قدرة الشاعر على التكثيف، والتركيز، والإضاءة، ورصد أبعاد التجربة الشعرية[41]، ولعلّ هذا ما جعل بعضهم يرى أن على الشاعر أن يسعى إلى إيجاد معجم يناسب تجربته الخاصّة[42]، وأضحت مهمة اللغة الشعرية إيحائية تستغل القدرات الكامنة في الأصوات، والكلمات، والتراكيب، وقد طوَّر النقد الحديث ما اعتبره نظرية (وظيفية) راديكالية للصورة على افتراض أن المجازات هي الخصائص المميزة للغة الشعرية، وأن اللغة الشعرية هي الخصيصة المميزة للفن الشعري[43].

أما محمود درويش، فقد استطاع أن يرقى في توظيف معطيات النظام اللغوي على مستوياته المختلفة؛ لتخدم النص من النواحي التعبيرية والتأثيرية والجمالية، وذلك بأن عمل على تطوير طريقته في توظيف الأدوات اللغوية في نصوصه؛ حتى أنه استطاع أن يشكّل الظواهر الثابتة عنده بطريقة تطور قدرته الشعرية[44]، كما أنه اقترب من طبيعة الصورة التي تمزج بين اللغة، والمجتمع، وموقف المبدع في اللحظة الإبداعية، فدرويش مزج بين الجمالي والاجتماعي، وجعلهما يتواشجان في صورته، ويستمدان من عناصر الواقع الحي حركتهما، " فالضغط اليومي والمعيش داخل ثنائية (الضحية / الجلاد) التي يعيشها الفلسطيني، يمنح صورة (محمود درويش) طزاجة الحدث، وحيوية الصراع، وهو يربط ربطاً عضوياً بين التصوير الفني، والموقف الفكري، ليكوّنا معاً الوحدة البنائية الأساسية في شعره[45].

والعنصر الثاني وهو العنصر الحسي، فعندما ينظم الشاعر الصورة، ويقوم بفعل المحاكاة، فإنه يخاطب المحسوسات، والمخيلة، ويجسّم الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة، تدركها العين عن طريق المخيلة، وهذا ما دعا (ريتشاردز) للقول: إنّ ما يعطي الصورة فاعليتها، ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية، ترتبط نوعياً بالإحساس[46]، وقد أعلى (ت. س. إليوت) من قيمة الصور السمعية، وجعل لها خيالاً خاصاً أسماه الخيال السمعي، ورأى أن الإحساس بالمقاطع، والإيقاع إحساساً يعبر مستويات التفكير، والمشاعر الواعية، إلى أكثر الأحاسيس بدائية عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة[47].

وقد جعلت الصور التي تعتمد على المحسوس (الصور الذهنية) وحدَّد لها عدة أنواع: كالصورة البصرية، والصورة السمعية، والصورة الذوقية، والصورة الشمية، والصورة اللمسية، والصورة العضوية، والصورة الحركية، وفهم الصور الحسية ضروري لمعالجة عناصر الصورة، وقد استخدم درويش هذه الصور في شعره.

والعنصر الآخر للصورة ، الصور البلاغية وهي أنماط عدة : منها الصورة القائمة على التشبيه، وسُمِّيت أحياناً بالصور التشبيهية البسيطة، ويبرز التشبيه في شعر درويش في مرحلة البدايات، ثم يتطور ويستمر، ليشكّل صوراً شعرية منغرسة

في حسّية الواقع، لاستنطاق المأساة الفلسطينية في معاينتها، ومعاناتها، ومن صوره المعتمدة على فعالية التشبيه قوله :

وفي شهر آذار تأتي الظلال حريرية والغزاة بدون ظلال

وتأتي العصافير كاعتراف النبات

وواضحة كالحقول

العصافير ظل الحقول على القلب والكلمات

خديجة

أين حفيداتك الذاهبات إلى حبّهن الجديد ؟

ذهبن ليقطفن بعض الحجارة[48]

يرسم الشاعر في هذه الأبيات صورة الوطن في طبيعته الأولى، الأرض حين يعلنها آذار بكامل زينتها، وزخرفها، إعلاناً يتميز فيه وجود الوطن الدائم عن وجود الغزاة المؤقت، الغزاة موجودون في المكان، لكنهم بدون ظلال، ويرفضهم الزمن، والعصافير تملأ سماء الصورة، لكنها مع رمزيتها للحرية تبدو غامضة تخبئ علاقاتها بآذار كاعتراف البنات، وهي واضحة تعلن عن علاقة الخصب بينها وبين الحقول[49] معتمدة على التشبيه.

ومن عناصر الصورة البلاغية، الاستعارة بمفهومها الجديد التي تعد عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابة لعناصر الواقع؛ لإعادة تركيبها من جديد[50]، وينسب إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى المحسوس[51]، وعُدَّت نوعاً من وحدة الوجود الصوفي، تزول فيه الحواجز بين الذات، وما حولها، وهي منفصلة عن التشبيه[52]، وهي تصويرية تخلق ما يسمَّى باللغة التجسيمية، وليست مغالطة زخرفيه[53] وتوصف الاستعارة وطبيعتها في شعر درويش، بأنها ليست أداة لنقل مضمون، بل هي أساس عضوي في بنائه الشعري، وطبيعتها مركبة بحيث لا يمكن فيها فصل المنقول عن الناقل[54]، ومن أمثلتها في شعره قوله :

أريد مزيداً من السيّدات لأعرف آخر قبلة

وأول موت جميل على خنجر من نبيذ السحاب[55]

أراد الشاعر أن يستفيد من خواص النبيذ، ليعبَّر بواسطته عن المعنى غير المحسوس المراد. تقول حين الشعور بمتعة خاصة متعة قوية " كأنه في السحاب "

وهي حالة نشوة، فالشاعر يريد أن يصفَ إحساساً لا نهائياً، فهو بحاجة إلى شيءٍ محسوس، فقد استعمل كلمة النبيذ ليستعير منه خاصية التخمُّر التمثل[56] ومن استعاراته الجميلة :

قمر جارح

صمت

يكسر الريح بالمطر

النهر إبرة

في يد تسبيح الشجر

وقد استخدم محمود درويش كثيراً من الاستعارات في بناء قصيدته، وتنوَّعت استعاراته ما بين استعارات ميتة نحو " سأقطع هذا الطريق الطويل "[57] واستعارات تقليدية كاستعمال الشمس في التعبير عن الجمال، والاستعارات الحيَّة، وتنوعت هذه الاستعارات ما بين استعارات بسيطة، وأخرى مركبة وغيرها معقدة، وممزوجة، وهذه الاستعارات مبثوثة في شعره، وهي تتمّ فلسفة شاملة تحفز وتثير وتجعل الناس يقومون بعمل معين"[58]. ومن أمثلة الاستعارات الممزوجة قوله: **بكى الناي، لو استطيع ذهبت إلى الشام ماشياً،**

كأني الصدى ينوح الحرير على ساحل، يتعرّج في صرخةٍ

لم تصل أبداً[59] "

بكى الناي " الناي لا يبكي فالاستعارة هنا تعبر عن وضع نفسي[60] عاطفة مرادها الحزن النابع من كون الشاعر لا يستطيع الذهاب إلى الشام، وهذه الاستعارة معقدّة، ففي قولهِ " ينوح الحرير على ساحل "الحرير هنا كناية الشام التي اشتهرت بحريرها، والفعل ينوح هو تتمّة " بكى الناي "والبكاء والنواح استعارة لتلك العاطفة الجياشة، ومصدرها شعور الشاعر بالحزن العميق، لعدم استطاعته زيارة الشام وهذا ما نستطيع أن نلمسه في البيت الأخير من القصيدة " بكى الناي " **لو استطيع البكاء كناي..... عرفت دمشقاً**.

والعنصر الآخر في الصورة هو : الاستخدام الرمزي في الصورة الفنية، وقد دخل الرمز إلى الشعر عن طريقين : استخدام اللغة في الشعر استخداماً رمزياً عن طريق كلمات ذات دلالة رمزية، مثل : البداية والنهاية، والأغنية، والحلم، والزمن، والأخضر الغامق، والدم والريح والخريف والمطر والحمام والنسيان[61].

ثم استخدام الموضوع أو الموقف أو الحادثة أو الشخصيات ذات الطابع الرمزي

في الصورة الشعرية، سواءٌ أكانت هذه العناصر قديمة أو جديدة، وقد انبنى كثيرٌ من شعر درويش على الرمز، ففي قصيدة الأرض يقول الشاعر:

في شهر آذار تستيقظ الخيل

سيدتي الأرض

والقمم اللولبية تبسطها الخيل سجادة *للصلاة* البعيدة

بين الرياح وبين دمي[62]

هذا المقطع صورة في غاية التركيب تتلخَّص في الطبيعة الرمزية لشهر آذار، ففيه حدثت انتفاضة يوم الأرض 1976م، كما يرتبط بنهوض (تموز) في شهر آذار، وفيه أعياد الخصب، والنماء، وانبعاث الحياة، وفيه تستيقظ الخيل منبعثة من رحم الأرض، وترتبط بالقمم اللولبية وسجَّادة الصلاة السريعة الموحية بالفتح الإسلامي، وخيوله من ناحية، وربما ارتبط ببرهة تراجيدية من حياة شخصية إسلامية ذات موقف فذ هو (خبيب بن عدي) الذي غدر به بنو لحيان وباعوه لقريش([63])، فالصلاة السريعة والرماح يفتحان الصورة الدرويشية باتجاه القصة الغائبة، وترتبط الصورة بالرمز، فهي إذا عاودت الظهور بإلحاح، فإنها تغدو رمزاً، ودلالة الرمز ترتبط فيما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري[64] مقصودا مع اعتماده على الإيحاء والتلميح بدلاً من اللجوء إلى المباشرة[65]، وهي تقنية شعرية.

محاولة في قراءة أنماط الصورة في (محاولة رقم 7) لمحمود درويش

في عام 1973م أصدر محمود درويش ديوانه (محاولة رقم 7) وانتقل فيه إلى معنى جديد من معاني الحفاظ على الشخصية العربية الفلسطينية، عندما مزج بين حبيبته، والوطن، وأصبح نداءُ الحب واحداً للحبيبة والوطن[66]، وشهد الديوان استنطاقاً للمدن الفلسطينية، ونقل أحاديثها عبر أشعاره، وهو ما يعني مزيداً من التكريس لصالح الهوية الوطنية، إذ جنَّد كلَّ العناصر من بشر ومن شجر ومن حجر ومن مطر لصالحها.

كان ديوان (محاولة رقم 7) ديوان الأمكنة العربية في الشام ومصر، وديوان الأنهار، حاول فيه درويش من خلال الشعر أن يستنطق الأمكنة، بعد أن اضطر البشر إلى السكوت، ففي (طريق دمشق) يقول الشاعر :

أفتح جرحي لتبتدئ الشمس. ما اسمي ؟ دمشق

ومثلي كان وحيداً هو المستحيل

أنا ساعة الصفر دقت

فشقَّت خلايا الفراغ على سرج هذا الحصان

المحاصر بين المياه[67]

ويبدو أنّ لسان حال درويش يصدح قائلاً :

السد عال شامخ وأنا قصير

والمنشآت كبيرة وأنا صغير

والأغنيات طليقة وأنا أسير

في هذا الديوان يطفو الإحساس بالاغتراب على الصور المشكلة في الشعر، ولقد برز هذا الحس في (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) الذي يعد توطئة لهذا الديوان، ففي سرحان يشرب القهوة ، رسم درويش صورة للفلسطيني في المنفى، من خلال سرحان الذي يشرب قهوته في المنفى لا في الوطن، يشربها في أي مقهى في كل أصقاع الأرض ما عدا أرضه[68] ودرويش في تلك القصيدة "يرحل في اللحظات الواقعة ما بين سؤال المحقق وإجابة سرحان إلى تاريخ المأساة الفلسطينية كاملة..... يرصد العنف، والموت، والقتل، ويستحضر مشاهد التشرد، والنفي، والخيام، ليشير بإصبعه إلى القاتل والقتيل، وإلى المجرم والضحية، وإلى المحتل، والمنفي عن وطنه..... الإجابات التي بحث عنها المحقق "[69].

وحول ديوان (محاولة رقم 7) يقول يوسف اليوسف : إنّ الدرويش لا يعكس أو يجد الفجيعة فحسب، بل هو يعكس ويجسَّد انفجاعه، يعجز الأمّة بعامة عن تجاوز الفجيعة، لقد فجعه حالنا، بعد أن تعرف إليه عن كثب وهنا نتقابل وجهاً لوجه مع مغترب الدرويش، وكذلك هذه الأرضية وحدها، تملك أن تفسر الدافع الذي حفزه إلى كتابة (سرحان يشرب القهوة....) إنَّ عنوان هذه القصيدة قبل الذي سواه كفيل بتعريفنا أن نكون على سيكولوجيا السياسة للشاعر المفجوع، زد على ذلك أن شخصية سرحان لا يمكن أن تكون إلا صورتنا في ذهن درويش إن لم تكن (صورة الدوريش في ذهنه ذاته)، بل قل هي البنيان الوجداني الذي شَيَّده في غيبوبته الصدمة الناجمة عن تعرفه المباشر على أحوالنا، والحق أن الموضوعة التي رأينا فيها منطلقاً وأساساً لفهم واستيعاب ديوان (محاولة رقم 7) تصدق كمنطلق لفهم ديوان أحبك أولاً إذ هو تمهيد لهذا العمل (محاولة رقم 7) الذي يُعَدّ لحظة متقدمة على سابقه فهو تتمة له، وامتداد لجوهره[70] وبصورة عامة فديوان درويش (محاولة رقم 7) حلقة في سلسلة شعر درويش المقاوم للاحتلال والقارئ الغاضب للحالة العربية المتردية، والإنسان الذي يمتلئ برغبات إنسانية في العيش في وطنه، كأي إنسان

آخر، لكنَّ هذه الرغبة تُطْحَن تحت أقدام الغزاة القادمين من الخارج، وهذا الديوان تطور لشعر درويش نفسه، داخل تطور الشعر الفلسطيني، وهو تطور للحركة الشعرية العربية المعاصرة، تطوُّر يحمل في داخله أكثر من محورية واحدة، لكنه يلتقي في نقطة انطلاقه على ضرورات البحث عن أشكال جديدة[71].

ولقد أشار خوري أن القصيدة (سرحان يشرب القهوة) توطئة لهذا الديوان، متلاحمة تتداعى داخل حركة لولبية تختصرها الصورة[72]، وموضوع هذه المجموعة الشعرية فلسطين، داخل الرؤيا التراجيدية للوطن، ومع أنَّ الشعر موضوع الشعر[73] لكنه يعالج انتماءً إنسانياً محدداً، ويعيد اكتشاف مظاهر الحياة من خلال عالم الإشارات الشعرية، التي تدعم الذاتي والموضوعي في علاقة امتدادية داخل الحقل الفني، وفي هذه المجموعة يصبح الموضوع هو بداية العملية الشعرية، وليس حدودها[74]، ودراسة الصورة في (محاولة رقم 7) وفي شعر درويش بصورة عامة، عامة تحتاج إلى قارئ يعي الحركة الشعرية في أبعادها الثلاثة، البعد العالمي، والبعد العربي، والبعد الفلسطيني، وحركة الشعر الفلسطيني المقاوم، وما اكتنفته من ظروف بشكل خاص، وهذا من الصعب الوصول إليه، لغموض الصورة وتعدد مصطلحاتها، وأشكالها، وصعوبة الإحاطة بها، وربما بدا قول (كمال أبو ديب) " أما في النقد العربي الحديث فما زال تحليل الصورة هشاً وذوقياً وجزئياً وقاصراً من حيث توفر النظرة الحيوية إلى الصورة فيه[75]. لذلك تحاول الدراسة معالجة أنماط الصورة في شعر محمود درويش في بعض أسطر مختارة.

وفيما يلي أمثلة لبعض أنماط الصورة في مجالاتها الحسيّة والبيانية (البلاغية) والرمزية، والصورة التناصيّة والرامزة ، مع الميل إلى الإيجاز، ودراسة بعض النماذج.

1 - الصورة التشبيهية :

يتكئ المقطع التالي على فاعلية التشبيه، يقول درويش :

دمهم أمامي

يسكن المدن التي اقتربت

كأنَّ جراحهم سفن الرجوع

ووحدهم لا يرجعون

دمهم أمامي

لا أراه

كأنه وطني

أمامي لا أراه

كأنه طرقات يافا

لا أراه.....

كأنه قرميد حيفا

لا أراه

كأنه كل نوافذ الوطن اختفت في اللحم

وحدهم يرون[76]

يتجاوز الشاعر التعريف البلاغي للتشبيه القائل بالتقريب بين حقيقتين مختلفتين، والمتناسي لفاعلية السياق في تشكيل الصورة المتكئة على التشبيه، ويدخل الشاعر هذا المقطع ويجعل المشبه به الأول (جراحهم سفن الرجوع) "ووحدهم لا يرجعون: يحمل كل الدلالات الفكرية والنفسية والأشياء المخفية المدفونة في نفسه، ليندغم الدّم بالرجوع، ويختصر معادلة المقاومة في هذه الصورة التشبيهية، لكن الأمر لا يقف عند هذا التشبيه الاستهلاكي، بل يتعداه إلى صورة أكثر تعقيداً تأتي من نسق التناقض في بلادهم (أمامي لا أراه).

وتنفلت الصورة من عقال الحدود الفاصلة، وتعمل على تعرية التناقض القائم على ثنائية الحضور / الغياب، الذي يشكّل جوهر وجود الفلسطيني في المنفى[77]، وفي الجمل الشعرية " كأنه وطني " " وكأنه طرقات يافا " " وكأنه قرميد حيفا " يتكثف التناقض بين ما يُدرك بالعقل، وما يُرى بالعين، ويبدو المشبه به (دمهم) خارجاً من دلالاته المألوفة ، لتنفتح البداية الغامضة للصورة على سياقها، ويتوسط ذاك التناقض التركيب " أمامي " " ولا أراه " فالفلسطيني الثائر كامن أمام الشاعر في عمله الثوري والاستشهادي في (فعله / دمه) لكنه لا يرى جغرافية واضحة لذلك الوطن الذي تقدم القرابين لإحيائه.

ومع ذلك فهم الحل، يختصرون فعل الثورة في دمهم، ليبتدئ فعلهم في بوابة لحمهم، جغرافية الوطن "كأن كل نوافذ الوطن اختفت في اللحم : إنّ الدم يختفي لا أراه، ويحل الوطن فيه "وطني طرقات يافا، وقرميد حيفا، وتبدو أداة التشبيه عاجزةً عن التقريب بين الدم والوطن، ولكنها تعبّر عن عجز اللغة في استيعاب الحدث المعجز، الذي خرق حدود الدم الحسية، وخلّف صورة من الدهشة والانبهار أمام الحدث، ولولا هذا الانبهار ما أشعَّت الصورة بهذه الأبعاد التي تومئ إلى إعجاز

الدلالة دون أن تشي اللغة بالأمر مباشرة.

وإذا كانت أداة التشبيه كأنَّ أداة التقريب في الموروث البلاغي، تبقي المشبه والمشبه به وتفتحه على احتمالات الدلالة التي يقدمها (المشبه به) و (المشبه) وهو الحالة القائمة الثانوية الكائنة في (الدم) والمشبه به وهو القائم في " وطني، وطرقات يافا، وقرميد حيفا " كلاهما يضيئان فضاء الصورة، بعد أن يخرج امتزاجهما من التحديد إلى الاحتمال، ومن التقرير إلى الإيحاء للصورة التشبيهية التي تتعدى حدود الاتكاء على استخلاص وجوه مشابهة، وتعتمد على الانثيال العاطفي، وتدفق الألوان التي تفسح ظلالاً إيحائية تستمد قيمتها من تموُّجات الشعور[78].

وفي الصورة التشبيهية لا نتعامل مع مشبه ومشبه به ، وإنما نبحث عن بؤرة الصورة التشبيهية التي تمحور الصورة ... ثم الدائرة التي تتشكل منها بقية الصورة من خلال إقامة علاقات لغوية تفصح بعد كثافة لغوية حادة، عن الرؤية الخاصة والدلالة المقصودة [79]

ومن قصيدة (الرمادي) يقول درويش:

الرمادي هو السائر والقادم

والحلم الذي قرره الشاعر والحاكم

منذ اتحدا !

لست أعمى لأرى

لست اعمي ... لأرى

أنني اعبر بين الجثتين القمتين

كالنباتات البدائية

كوني حائطي كي أعبر

لست أعمى لأرى[80]

ففي لوحة حالمة مفعمة بالأمل في افتتاحيتها ، تصطبغ باللون الرمادي الذي يحمل في ثناياها دلالات أسطورة طائر العنقاء المتجذر في ذاكرة الفلاح الفلسطيني وذاكرة الفلاح في بلاد الشام كلها ، والمرافق لفصل الربيع ، المتمثل للحياة المتجددة و" طائرالعنقاء هو ذاته طائر الفنيق الذي نجد صداه في الأساطير اليونانية الذي ينسبه اليونان للعرب ، والفنيق عندهم طائر مقدس ، يعيد إنتاج نفسه بنفسه ، إذ إنه إذا شارف أجله على الانتهاء أحرق نفسه فوق كومة حطب ، ومن الرماد المتخلف يحيا من جديد ، ويتجدد شبابه ليعيش مرة أخرى "[81]،ويبدو الأمل الذي أشعته كلمة

الرمادي المفتاح وتكملة السطر(هو السائر والقادم) متسقا مع الحلم الذي يأمله الشاعر في قرار يتخذه المفكر حامل الرؤية المستقبلية والشاعر مع الحاكم. ذلك القرار ينبثق من الرمادي، ويبدو أن الشاعر يرى في الموت الذي يخبئ الحياة لدى العنقاء (الرمادي طريقة للحل وتجاوز المرارة التي يعانيها الفلسطيني" وكأن الحل برأيه لا يكون إلا بإعادة صياغة جديدة للحياة "[82]

ولعل في استخدامه للسطر (لست أعمى لأرى) وما يحمل من انزياح في المعنى والأسلوب ما يؤكد الأمل ووضوح الرؤية التي لا تحتاج إلى مزيد من التدقيق البصري لرؤيتها، ونفي العمى يؤكد الرؤية / لذا يعبر عن قدرته في العبور بين الجثتين القمتين ! فما الجثتان القمتان؟ ولماذا هما قمتان؟، ويأتي الموت ثانية منسجمًا مع الرمادي، وتجسد لحظة العبور الموت والشهادة والتضحية باعتبارها أدوات العبور ووسيلته بين الجثتين ، انطلاقاً من رؤية إعادة ترتيب لعبة الموت واستثمارها، مع أن لحظة العبور تمارس بضمير الأنا المتكلم وتتشكل بطريقة ترسمها الصورة التشبيهية وتحذر من عدم تنظيم العبور حين يشكل العبور بصورة تشبه النباتات البرية في تلقائيتها وبعثرة انتشارها، وتبدو فاعلية الصورة التشبيهية محورية وبؤرة تكوينية للبناء الشعري لهذا المقطع المفتاح، فهي تختصر المسافة بين ما يتمناه الشاعر من تحول في أدوات العبور، وما يحدث لحظة العبور من رجرجة ودربكة، والحلم الذي بدأ به المقطع والمستند إلى اتساق الشاعر مع الحاكم ويرتد إلى أحضان الأم الوطن الحبيبة في قوله (كوني حائطاً كي أعبر) وعند درويش الوطن " هو الأم والأب والمحبوبة ،والمكان الجميل المقدس الذي لا تجسده سوى فلسطين "[83] ويتمنى على الأم أن تمنحه الأرضية الصلبة والحماية (الحائط) ليعبر وليحقق هدف العبور ، ويختم المشهد مكررا جملة (لست أعمى لأرى) ليقرر أن الرمادي الألم والحلم بتبدلاته القدرية الساخرة وارتباكه الظاهري يبقى أملا.

ويقول درويش في قصيدة (تأملات في لوحة غائبة):

ها هو الوقت يثمر تفاحة

نلتقي؟

لم أجد غيرها امرأة ذاهبة

لم أجد غيرها خنجراً قادمًا

كأن خطاها مفاجأة الموت[84]

يبرز الانزياح واضحاً في المزج بين الوقت وإثمار التفاح، ويشير التأمل في اللوحة إلى انزياح في السياق لصالح الصورة الشعرية فالمزج بين الزمن والجغرافيا في صورة تجعل الوقت يثمر تفاحا يتسق والتأمل في اللوحة اللالوحة أو غير المرئية

في اللحظة الحاضرة، لكن جعل الزمن يثمر تفاحة يجعل المشهد أكثر كثافة وتركيزاً، فالتفاحة هي من أخرجت آدم وحواء من الجنة، وحواء هي من ساعدته على السقوط في الفخ، غير أن تفرق آدم وحواء عند نزولهما إلى الأرض انتهى بالالتقاء، فهل الفعل نلتقي في السطر الثاني يبشر بإمكانية الالتقاء والخلاص من المحنة .

حواء الرمز التي التقطت التفاحة لا غيرها هي قبلة الشاعر ومبتغاه،هي الأنثى التي تحمل الشهد والعلقم، هي من تحمل داخلها التناقض العجيب ، فهي الوحيدة الذاهبة المفقودة، وهي الوحيدة الخنجر القادم الذي ينغرس في الذات الشاعرة، وتفجأنا الصورة التشبيهية وسط التعمية التي يوحي بها استخدام النفي بلم وتكراره، لتكشف عن ماهية الأنثى في صورة تشبيهية تخترق الحواجز بين المشبه والمشبه به، لتصبح خطا الأنثى تشبه مفاجأة الموت، وبإعادة رسم اللوحة الغائبة تأملا في البنى اللغوية ودلالاتها المعنوية بعد أن أضاءتها الصورة التشبيهية، ويمكن القول بأن الأرض الحبيبة والوطن هي الأنثى الذاهبة المفقودة، وهي الخنجر القادم الذي يدمي القلب، وهي مفاجأة الموت ساعة فقدت، فالشاعر يتأمل لوحة محبوبته التي تغيب عن محياه بجغرافيتها الممتدة والمتحدة مع التاريخ الممزوج بعبق الطفولة وقسوة التشريد وألم الضياع والتشرد الحاضر لأنها حاضرة في عقله ونفسه.

وفي القصيدة نفسها يقول :

لجسمك صوت يذكرني بالولادة

حين أموت

(ومن عادتي أن أموت كثيراً)

تأخرت.

أسرعت...

كالصاعقة (85)

يتأمل لوحته الغائبة، والمتشكلة عبر ثنائية الحضور والغياب، ويحيا متأملا ظلال ألوانها وتشابك خطوطها وبريقها الغائب، يتذكر جسمها وينزاح نحو الصوت الذي يستدعيه ذلك الجسم. وما يستدعيه ذاك الصوت من تأمل في لوحة الولادة والنشأة، وما يشع به من حياة بريئة وطفولة في حضن الأم، والترعرع بين أثدائها، ورشفات حليبها، وما يرافق ذلك من لهو طفولي في جنبات المنزل وحديقته، غير أن المشهد الذكرى المتأمل يستدعي لحظة الموت وزمنه الذي يحاصر الشاعر خارج

جغرافيا الولادة، وتنزاح دلالة الموت قي سياق الاستدعاء الدلالي، من موت فيزيائي حقيقي إلى موت آخر يتم فيه فقدان روح الولادة وعبق النشأة والطفولة المتجذرة داخل تراب جغرافيا الأم وصخورها الصماء ،وطين حيطانها، وروث حيواناتها، وبقايا أوراق شجرها المتحللة وفي ذلك الموت تكون الحياة.

وأمام اللوحة الميلاد/ والموت تستحضر الجملة الفعلية (من عادتي أن أموت كثيراً) ذلك الاتساق الدلالي، بين انزياح معنى الموت، وما يكابده الشاعر من موت آخر وهو البعد عن المعشوقة، وعن الجذور التي تغذي الحياة أو الموت في جسد كل من يستشهد على أرض فلسطين، الذي يعايشه الشاعر فيموت مع جسد يموت ثم يحيا، بعد أن تجلت فكرة العشق الصوفي في شعر درويش وتوحد في عشقه لفلسطين، كما يتوحد الصوفيون مع معشوقهم، الذات الإلهية [86]

ولعل إحساس الشاعر المتأمل للوحة الوطن الغائبة ، وشروده الذهني في لحظة زمنية يجعله يهرع إلى معشوقته والصورة التشبيهية التي تختم المشهد (تأخرت ... أسرعت... كالصاعقة) في طرفيها المشبه الشاعر في تأخره ثم إسراعه، والمشبه به الصاعقة وما تحمله تلك الكلمة من حمولات تراثية ووطنية واجتماعية تشكل البؤرة التي يتمفصل حولها المشهد، فهي تختصر ثنائية الولادة / والموت ودلالاتهما. وتأتي الصورة التشبيهية لتسبر أعماق الشاعر المتأمل في اللوحة الغائبة ، ولتجعل الإسراع متولداً عن التأخر ، ولتجعل(الصاعقة) المشبه به جزءا من الحل ، ويبقى السؤال هل الصاعقة هي ذلك التنظيم الفدائي الفلسطيني المعروف أم أنها ريح صرصر العاتية التي أهلكت عادا فما أبقت؟أم هي الإعصار والمطر اللذان يحملان العذاب والحياة في آن، ويلخصان الميلاد /والموت ويجمعانه في جسد واحد؟

2 - الصورة الاستعارية :

وللصورة الاستعارية حجم خاص في سياق الصورة الشعرية في قصائد المجموعة (محاولة رقم 7)، وهي المدخل الذي يقيم العلاقات الغريبة، ليفتح نوافذ الاقتراب الشامل من اللحظة الشعرية، لذلك تأخذ الصورة طابعاً وظيفياً مباشراً، يقول الشاعر من قصيدة (الخروج من ساحل المتوسط) :

سيلٌ من الأشجار في صدري.

أتيت..... أتيت

سيروا في شوارع ساعدي تصلوا[87]

تتشكل الصورة من ذاك التوحد بين الأشجار وصدر الشاعر، صورة تعتمد على خرق حدود اللغة عن طريق الاستعارة التي تذيب الدلالات، وتجعل الأشجار تسيل داخل الصدر، ولعلّ هذا التوحدّ الأولي بالأرض؛ حيث يتحول الجسد إلى أرض

جديدة، يأخذ عند دخول الصورة الاستعارية بُعداً وظيفياً[88] فيصبح الفعل سيروا محركاً يفضي إلى نتيجة منطقية مباشرة وهي التوحد بالأرض في سواعد الشاعر / الشهيد، وما يوّحد بينهما من تقاسم للمأساة، وجغرافيا الوطن تتحول إلى أعضاء الإنسان الفلسطيني، وتعطي الأرض مذاقها وتتابع الصورة الاستعارية في مقاطع القصيدة على نحو يفضي إلى جعل الصورة ترسم دائرة متكاملة هي التأكيد على الطابع المتعدد للتجربة الشعرية أي لا وجود لترتيب نهائي وحاسم للدلالة[89].

وفي قصيدة بعنوان (النزول من الكرمل) التي تغنى بها الشاعر بالأرض وعبق المكان وطياته، يقول محمود درويش:

وماذا يقول الجبل ؟

بكى قصب في الغدير

وكان الغدير مرايا

فلم ينطق الجبل

- وهل رحلوا [90].

ويقتحم الشاعر دلالة اللغة ويعمل على إزاحة لدلالة القول، ويستعيرها للجبل، فينطقه ويجري على لسانه حوارا دراميا معبرا عما يستقر في أعماق نفسه من امتزاج بالمكان، فالجبل في الصورة الاستعارية يقول: **بكى قصب**، وفي العادة ينبت نبات القصب في صورته الباكية حول الغدران. والغدير يشبه المرايا حين يصفو. غير أن الذي يصف المكان هو المكان نفسه أو قل هو امتزاج الشاعر بالمكان وقدرته على تطويع الصورة لتصبح " أداة النقل والإيحاء، والبديل للتعبير المباشر المرفوض أو للتعبير الذي يحسن استغلال طبيعة اللغة المجازية "[91] فالجبل في صورته الناطقة والقصب في صورته الباكية وطريقة الشاعر في استخدام الصورة التشبيهية في سياق الجملة الفعلية **وكان الغدير مرايا** ينمي حوار الأمكنة التصويري، ويلجم الجبل عن النطق بالأمنية التي يودها الشاعر وهي رحيل المحتل عن المكان ، فالصورة تسعى إلى " الكشف عن العواطف والانفعالات وفرز المعاناة الإنسانية بكل أبعادها الخلاقة والمتوهجة بالثراء"[92]

وفي قصيدة بعنوان (بين حلمي واسمه، كان موتي بطيئاً) والسابحة في الحلم البعيد والواقع المكبل بسلاسل القهر، يقول أيضا

كانت ذراعيك نهرين من جثث وسنابل

وكان جبينك بيدر

وعيناك نار القبائل

وكنت أنا من مواليد عام الخروج

ونسل السلاسل(93)

ويستغل الشاعر اللغة ويسبر أعماق الذات الشاعرة بتكراره للفعل الماضي الناقص في دلالته على ديمومة الماضي واختراقه حجب الحاضر ويتشكل المعنى مغلقًا في صورة استعمارية تخترق الدلالة العادية للذراعين لتجعلهما نهرين ، وتتعمق الصورة لترسم صورة متناهية في التعبير عن الحس بالمأساة حين تجعل المياه الجارية في النهرين المجازيين (جثثًا وسنابل) ويتصاعد بناء الصورة لتوحد بين جنب المحبوبة والبيدر، أم العينان فتتوحدان ونار القبائل . هذا البناء التراكمي للصورة في بعديه العمودي والأفقي يتجاوز قدرة اللغة العادية في التعبير عن ذات الشاعر التي" تتجه نحو داخلها من أجل الوصول إلى صورة البقاء والاحتفاظ بالهوية "[94] فالصورة التي تعبر عن واقع المحبوبة المقهور وجسدها الممزق لا تلغي جانبا من الوعد بسنابل الخير ، وبيدر الأهل في القرية الفلسطينية الرامز لعطاء الأرض، ولا تلغي اضطرام الثورة الممتدة عبر زمن القبائل الموحية بايجابية الانتماء للأمة العربية، وسلبية القبائل المتنافرة. فالصورة توحد المتناقضات.

أما المحور الآخر للصورة فما يرسمه الشاعر بشكل مباشر وينسبه إلى الذات (كنت) ، من أنه تشكل في نسق الخروج من حضن المحبوبة المجرحة بسبب ميلاده في زمن النزوح، وبفعل قهري تنخرط فيه الصورة الاستعارية المشكلة في المضاف والمضاف إليه **نسل السلاسل** ، وفي سياق التهجير وإيحاءاته الاستعمارية التي استعبدت الإنسان؛ بسبب لونه الأسود، وقهرته بالسلاسل ورحلته عن وطنه إلى ديار أخرى، أو بسبب جنسه العربي الفلسطيني الذي اقتيد من أرضه بسلاسل الخوف والقتل، وأبعد عن حضن محبوبته أرض فلسطين .

الصورة التجسيدية والتشخيصية :

بنى درويش بعض صوره على هذين الأسلوبين في بعض قصائده، لكنَّ هذين الأسلوبين لا ينفصلان عن أمهما الاستعارة، ولا عن الوسائل الأخرى التي تسهم في بناء الصورة كالتشبيه والكناية والرمز والصور الحسيّة والبنى التقريرية، فكل هذه الأدوات تسعى للوصول إلى تشكيل فني متلاحم داخل بنية القصيدة، يوصل فكرة الشاعر وإحساسه وفنه، ومن الصور التشخيصية في شعر درويش قوله في قصيدة (طريق دمشق) :

من الأزرق ابتدأ البحر

هذا النهار يعود الأبيض السابق

الآن جئت من الأحمر اللاحق

اغتسلي يا دمشق بلوني

ليولد في الزمن العربي نهار[95]

يتمازج في هذا المقطع اللون الأزرق مع الأبيض مع الأحمر، في صورة حسية لونية مباغتة، لكن عند دراسة دلالة هذه الألوان نخرج بأمر آخر، فالأبيض دال على التكوين الذي قد يستمده من بيضة الكون والتشكيل، ولعلّ فكرة التكوين تتصل بفيزيائية الأبيض الذي يعد الألوان مجتمعة في حركتها الدائرية[96]، فدلالته نفسية، يرتبط لدى الشاعر بدلالة سلبية، يتضمنها اللون الازرق ذو المكانة الخاصة في اليهودية وأحد الألوان المقدَّسة عند اليهود[97]، ولعل ارتباط الأزرق اليهودي بابتداء البحر يستخدم نعتاً للعذاب الجسدي والروحي الذي يواجه الشعب العربي الفلسطيني "[98]، فالبحر بوابة جَلبت الأزرق اليهودي، والبحر بوابة للمنفى.

وعلى هذا فالتشخيص يتمازجه اللوني الذي يجعل البحر مبعثاً للأزرق بدلالته النفسية والرمزية، يعيد للنهار وهجه السابق الأصيل المنبعث من الدم الأحمر، دم الشهادة الذي ولد من رحم النهار ببياضه وتكوّنه الجديد، هذا هو الفعل الفلسطيني ، وأنت يا دمشق إذا أردت هذا النهار (الذي) يعود من الأبيض السابق فعليك أن تغتسلي بدم الشهداء الأحمر، فدم الشهادة هو الأمل في أن " يولد في الزمن العربي نهاراً". وبرز التشخيص بشكل واضح في إعطاء البحر صفات الأحياء، فالبحر يبدأ من الأزرق، والنهار يعود، ودمشق تغتسل بالدماء إذا أرادت تحرير الأرض، حينها يطلع فجر جديد، يبشر بالنصر، وعودة العزة العربية، أما الطَّابع الحِسِّي اللوني، فيحمل دلالات، تضفي على الصورة المتشكلة دلالات إيحائية تغني الصورة، وتسهم في التشكيل الفني للمقطع.

وفي قول درويش الآتي يجسد الطبيعة بساعة حائط :

وما كان يوماً

لأن فراش الحقول البعيدة ساعة حائط[99]

ويقول أيضاً :

وما كنت ألعب في الرمل لهواً

لأن الرذاذ يكسرني حين تعلن عيناك

أن الدروبَ شهداءَ المدينة مقفرة من يديك

فاصعد هذا الاله الصغير[100].

يجسد الشاعر فراش الحقول البعيدة في صورة حائط، ويقرن الفراش بالزمن الثابت (ساعة حائط)، ويجعله مقابلاً لخروج الروح الاستشهاد، وخلودها اللذين تفتقر إليهما الدروب، ويلجأ الشاعر في نهاية المقطع إلى التعبير عن الارتقاء إلى الأعالي، بالصعود عبر القصيدة للاستشراف[101]

3 - الصورة الحسية :

إن الفصل بين مستويات الصورة ، يكاد يصل إلى درجة الاستحالة، لأن الشعر هو الصورة، لكن الاقتباس - هنا - للتدليل والاستشهاد مع القناعة بتداخل القصيدة بشكل يستعصي على فصل الصورة عن السياق، فـ" دراسة الصورة لا يمكن أن تتم بمعزل عن دراسة البناء الشعري، والبحث عن علاقات تشكله السياقي ، والحث عن وحدته واتساقه بل وانسجامه وبخاصة أن القصيدة لا تقوم على الإخبار فحسب وبل تقوم على الإيحاء والرمز واللمح "[102] والصور الحسيّة مما استخدمه درويش في شعره بكثرة – وخاصة اللونية – فقد عنون إحدى قصائد المجموعة الشعرية بالرمادي وذكر اللون الأحمر والأسود والأخضر في مواضع أخرى من ديوانه ومما قاله "من الأسود ابتدأ الأحمر ... ابتدأ الدم" [103]

ومما قاله – أيضاً- ويحتوي صورة لمسّية ممتزجة بالرمز والأسطورة :

في غزة اختلف الزمان مع المكان

أين المجدلية ؟

ذابت أصابعها مع الصابون

بدموع هاجر، كانت الصحراء جالسة على جلدي

وأول دمعة في الأرض كانت دمعة عربية

هل تذكرون دموع هاجر – أول امرأة بكت في

هجرة لا تنتهي[104]

تشكل الصورة الحسّية اللمسية " ذابت أصابعها مع الصابون " البؤرة التي تضيء جنبات المقطع الشعري المقتبس من (الخروج من ساحل المتوسط) وتأتي الصورة الحسّية في لباب الصورة الرمزية، وتضفي على الرموز الجزئية في المقطع بعدا رمزيا شاملا جديدا ، فالشاعر حين يتحدث عن المجدلية وعن دموع هاجر في إطار المكان غزة ، ينسج لوحة رامزة تقتحم جدار القصيدة، وتصبح المجدلية الرامزة إلى

الجمال والأمومة مدخلا لاضطراب هاجر ونزول دموعها بسبب الصحراء وهجر الزوج ويسهم ذوبان أصابع المجدلية مع الصابون، والرامزة إلى التوبة في تشكيل صورة هاجر الرامزة إلى الهجرة، ولاثنتان تجتمعان بفعل الصورة الحسية ذوبان الأصابع في الصابون في بوتقة الاحتلال لغزة في ثنائية عناد الزمان للمكان ولعل "الشاعر لا ينفصل عن تراثه ولا يستطيع أن يرفض ذاكرته أو يبددها ويدفعها نحو أعماق النسيان، فإذا فعل ذلك فإنه سيموت عطشا" [105] ودرويش ينهل من التراث الفلسطيني في تشكيل نصه مع تفعيل للمدركات الحسية ومن قصيدة "النزول من الكرمل" والممسكة بتلابيب جزئيات المكان يقول درويش:

تركت الحبيبة - لم أنسها – في غروب الشجر.

تطرز من زبد البحر منديلها وضمادي

توهمت أن السموات أبعد من يدها عن حسي

وأوهمتها أن قلبي يصل

وأن يدي تنتقل

إلى جثة ضائعة [106]

يرسم الشاعر صورة تعتمد المدركات الحسية في تكوينها ، فالحبيبة لا تنسى عند البعد عنها فهي ماثلة بصورتها المرئية وسط منظر الغروب المجازي في انزياحه إلى الشجر، وهي تطرز من المرئيات غير الصالحة للتطريز منديلها ، وتطرز ضمادة للشاعر تنسج من اللامنطق منطقا ، وهذه اللغة الشعرية حين تستند إلى الخيال الذي يخلق الصورة ويبتكرها فهو " عامل خلاق في الإبداع الشعري لأنه نشاط استلهامي يعمل بصورة لا واعية ، بدون أن يدرك أن في حلمه ومن مادته تخلق الحقيقة" [107] ويتابع تشكيل صورته في سياق ثنائية الأنا /والحبيبة ، فهو يتوهم بعدها المطلق عنه ، لكنها قريبة قرب اليد من الجسد، وتبدو اللغة أقرب الهذيان الناتج عن شدة الهيام والوله بالمحبوبة / أرض فلسطين فالمحبوبة كائنة في حسه وواقعة ، على الرغم من أنها جثة ضائعة ، لكن الجثة تبقى مدركة ومحسوسة

ويقول من القصيدة نفسها

وجدول يمتد من صدري عمودياً – وتنحدر السماء

رأيت رأي القلب – ذوبني الضياء

فصرت صوتا ، والحصى صار الصدى

وتنفس القبر القديم ...[108]

يتكئ الشاعر على الخيال الحسي في تكوين صورته ويمتزج المدرك الحسي بغيره من أشكال الصورة الأخرى فيرسم شكلا هندسيا يتعامد مع صدره مركزه الشاعر، لكن هذا الخط يتكون من جدول وبسببه تنحدر السماء، وذلك الجدول / العمود يدركه الشاعر بحسه وعاطفته القلبية المعتمدة على الإبصار (رأيت) ويدهشنا بصورته الحسية التي تمزج الحواس بعضها بعضا؛ ليصبح الضياء أداة تذيب الشاعر وتحوله إلى صوت، أما صدى ذلك الصوت فالحصى، وبسبب انفلات اللغة من عقال الحقيقة وانزياحها الجميل نحو المجاز المنصهر في مرجل الخيال الإبداعي يهتز القبر القديم في إيحائية ورمزية، فيتنفس لتغدو الصورة إشارة دالة في جسد القصيدة. ولعل النسيج البنائي لجزئيات الصورة في اعتماده على المحسوسات يتجاوز منطق اللغة العادية، وتغدو الصورة في طزاجتها وإدهاشها أكثر قدرة على التعبير عن تجذر الشاعر في أشياء وطنه وامتزاجه به إلى حد التلاشي والذوبان داخل ترابه ومائه وتاريخه . وهو يحاول إنطاق الأمكنة وإشهارها حسيا وإزالة ما ران عليها من خبث الاحتلال، وغبار الأحداث وانشغال الأهل النازحين بالهم الحياتي الذي يثقل الكاهل ، فالشاعر يود بعث الأمكنة بأسلوب مدهش ولغة طازجة

4 - الصورة المتجاوزة :

يقوم الشاعر في الصورة المتجاوزة بتفتيت العالم الموضوعي إلى مفردات أولية، مدخلاً إيَّاها فيما يمكن أن نسميه (الحالة المعجمية)، ثم تُنْقل هذه المفردة إلى الحالة السياقية التي تخرج الكلمة والصورة والتشكيل اللغوي من الدلالة المعجمية، إلى دلالة متجاوزة، تصل بالصورة إلى مستويات الترميز، واللغة الأسطورية، ومن أمثلة ذلك قول درويش:

وغزة لا تبيع البرتقال لأنه دمها المعلب

كنت أهرب من أزقَّتها

وأكتب باسمها موتى على جميزة

فتصير سيدة وتحمل بي فتى حراً

سبحان التي أسرت بأوردتي إلى يدها[109]

وبالاستناد إلى التعليل اللغوي المنطقي لما تنقله الجملة الشعرية التي تبدو للوهلة الأولى تقريرية، يصبح تفسير العلاقة بين (غزة، وتبيع البرتقال، ودمها المعلب) مستحيلاً، وتستثير صورة الدم المعلب بإيحاءاتها، التعليل اللغوي، وتتجاوز علاقات جديدة، فهل يطلب من غزة أن لا تبيع البرتقال ؟ أيطلب منها أن تتجاوز الذي

تتواصل به (غزة) مع العصر، بما يفرضه المنطق التجاري (التعليب) على الأشياء ؟ وأن تلغي العلاقات مهما بلغت القيمة ؟

يبدو تعليل عدم البيع منطقياً، لأن البيع لا يكون للهوية، فالهوية سلعة تتجاوز التجارة، وتتجاوز السلع المبيعة، فثمار البرتقال بشر لم تعد برتقالا، بل دماء وجغرافيا وأرضا، أما دلالات غزة فتتسع لتغطي الأرض الفلسطينية كلها في ثنائية التواؤم بين الثمر والبشر، ويوازي الشاعر بين غزة، والبرتقال، والأم، والابن، والوطن، والمواطن، فهو دمها المعلب، والمواطن في هربه بين أزقتها، إنما يبني علاقة حميمة معها قائمة على الانتشار، لكن هذا الانتشار يفجرّه الفعل التدميري على صعيد الكتابة على الجميزة، الذي يتوالد عنه ميلاد، ثم ميلاد، ويتجلّى الحب الأمومي الذي يحتضن حالة اليأس، ويعيد الأمل بتكرار عملية الولادة.

يستلّ الشاعر من المفردات دلالاتها المعجمية، ويشكلها في سياق جديد، تجعل الصورة فعلاً إبداعياً يقع على الواقع فيعيد تشكيله جمالياً، ومن وجهة أخرى فهو مواضعة تصويرية للغة هذا التشكل، وبمقدار تجاوز رؤية الشاعر لواقعه يكون تجاوزه للغة[110].

ومن الصور المتجاوزة - أيضاً - قول درويش :

كأني أحبك حقاً

فأغمدتُ ريحاً بخاصرتي

كنت أنت الرياح وكنت الجناح

وفتَّشت عنك السماءَ البعيدة

وقد كنت استأجر الحلم

- للحلم شكل يقلدها -

وكنت أغني سدى

لحصانٍ على شجر

وفي آخر الأرض أرجعني البحر

كل البلاد مرايا

وكل المرايا حجر

لماذ نحاول هذا السفر[111]

تحاول هذه الصورة أن تتجاوز الخطاب الأيديولوجي الثوري المباشر، وتجتاح اللغة الاجتماعية لتؤطّر لصورة أساسها الحوار، يحضر فيها ضمير المتكلم ويغيب المخاطب / المخاطبة، وتبرز صورة المتكلم في التشكيل الشعري دون تحديد تشخيصي لطرفي الحوار، وربما أسهم ذلك عدم التحديد في إعطاء الصورة طاقة أكبر في فعلها وإخراجها من شرنقتها، لذلك جاءت مكونات الصورة متسمة بفاعلية أكبر، تتجاوز المدلولات اللغوية، وتستفيد من فعل الحوار من طرق المتكلم حول فشل الرحيل المتخيل عن الوطن، واستخدام (الرمز البحر الأمة العربية) جسراً يساعده في استيعاب الاغتراب، والاحتماء من قسوته، لكن هذا الجسر ما فتىء يذكّره بخطأ الرحيل.

وفي العودة إلى أداة التشبيه (كأن) التي تربط الأمر بالمرأة، وتحول الأرض إلى امرأة، تطرح الصورة إشكالية الانتماء المباشر للوطن، و (حضوره عاطفيا)، مع حالة الرحيل عن الوطن والحنين إليه و (غيابه واقعياً).

ينتبه الشاعر إلى الانفصال في " كأني أحبك " فيتحول عن ذلك إلى " فأغمدت ريحا بخاصرتي " ليؤكد "البعثرة في فضاء لا نهائي عبر فعل اجراحي ودامٍ "[112]، لكن هذا الفعل لا يلغي الماضي " كنت أنت الرياح وكنت الجناح "، فلم يعد الوطن قائماً بالفعل في جغرافية الواقع. لذلك يلوذ بالحلم يستأجره ليتخذ الحلم شكلاً يقلّد الوطن، ويقف المغترب عاجزاً أمام الحلم فلم يبق له غير غنائه المرفوع كالصلاة إلى قوة الحياة الكامنة في خصب الأرض وقدرتها على الانبعاث والتجدد فيما يشبه العزاء "[113]. " وكنت أغني سدى، لحصان على شجر" في رحلة المنفى والضياع، لكنه يصل إلى آخر الأرض، فيعيده البحر من حلمه، ووهم لقاء الوطن واشتباهه بأرض الآخرين، فتلك البلاد مرايا حجريّة لا تعكس إلا صورة نفسها، وهم الصورة فيها مترجرحة، ومحاولة النظر فيها (سدى) و (لماذا نحاول هذا السفر) وكلمة السّفر تربط الصورة ومفرداتها الرامزة بعالمها الخارجي، وتنبئ عن المحتوى الفكري المغيّب داخل نسيج الصورة وربما كانت "خطيئة الرحيل عن الوطن التي ظل درويش يحمل أثمها – دائماً- معبراً عنها شعراً ونثراً "[114] هي ذاك المغيب.

5 - الصورة التناصيّة :

اعتمد محمود درويش في بناء بعض صوره الشعرية على توظيف نصوص سابقة في صوره الشعرية، بشكل يخدم تشكيله الشعري، ويبدو أن مخزونه النصي قد استخدم وقوداً لناره الإبداعية، وقد استخدم درويش آليات تناصية في شعره مثل: الاقتباس، والتضمين، والإحالة، والإذابة، وغيرها، ومن الصور التناصية المعتمدة على الاقتباس قول درويش في قصيدة " طريق دمشق ":

من الأسود ابتدأ الأحمر..... ابتدأ الدم[115]

فجملة ابتدأ الدم يمكن أن تنوب نحوياً مكان (جملة ابتدأ الأحمر) لذلك يمكن القول إنَّ الأسود من الأحمر، ويعني الدم، لكنَّ التساؤل المطروح ما الأسود ؟ وما تأويله ولماذا نصصه الشاعر ؟

لا اعتقد أن مثقفاً عادياً يعرف سبب التنصيص، فقد كَثُرَ استخدام اللون في شعر درويش، وفي القصيدة هذه، لكنَ الباحث المتخصص، قد يصل إلى القول : إنّ هذا النّص يتعالق مع نص لقصيدة قصيرة بعنوان الأحمر والأسود يقول فيه :

من أين ينبع الأحمر ؟

من الأسود ينبع فمن قديم الزمن

تسيل الدماء بسبب الأفعال السوداء[116]

فقصيدة طريق دمشق تستفيد من نص (حمزتوف) على الرغم من الاختلاف الذي تنبثق منه كل قصيدة منهما. ويأتي توظيف اللون الرمزي" للتعبير عن الحزن، وعن الشعور بالاحباط حتى يبدو لنا أن ذلك نابع من تأثير الذكريات" [117]

ومن الصور التي يعلق فيها النص مع نصوص سابقة له، قول درويش :

أعد لهم ما استطعت

وينشقّ في جثتي قمر..... ساعة الصفر دقت

وفي جثتي حب انبتت للسنابل

سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة

كي..... يولد في الزمن العربي..... نهار[118]

ونكتفي – هنا- بإثارة التعالق النصي بين السطر الشعري " وفي جثتي حبة انبتت للسنابل، سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة " فالنص – هنا- يشير إلى الفارق السياقي بين استخدام العدد (7) عند الشاعر وفي النص القرآني مع اتفاقهما بالدلالة العامة وهي : التوالد والكثرة " فولادة الزمن شأن السنبلة التي تموت لتمنح غيرها من السنابل الحياة علة نحو دائم[119].

ويقول درويش من قصيدة تدعو إلى إعادة تشكيل الذات بعنوان (الرمادي)

ليس لي خلف جبال الرمل آبار من النفط ولا صفصافة

مستشرقة

كان لي سورة"اقرأ " وقرأت...

كان لي بذرة قمح في يد محترقة.

واحترقت (120)

فإذا كانت القصيدة تتوشح بالرمادي في دلالاته الأسطورية في إعادة البعث ، فان اللون الرمادي يتداخل مع دلالة الحزن التي سمتها الرمادية [121]علما أن قيمة الصفة اللونية تخلق دلالات متشعبة غير مباشرة.[122] ودرويش يستشعر الحس بالفقد، وتعبر صورته في إيحائيتها عن انبتار العلاقة مع أبناء أمته خلف جبال الرمل في الصحراء التي تنتج نفطا أو البلاد المورقة صفصافا، لكنه مع هذا يخترق دلالة اللغة العادية ليجعل من سورة (اقرأ) وهي السورة الأولى في التنزيل، والرامزة إلى الارتباط الأزلي بين المؤمنين برسالتها، أداة تعمق الحس بالتوحد والشعور بالنسيان من الأمة التي تجتمع حول سورة (اقرأ) لمحنة الشاعر وشعبه ، فالصورة التي تتناص مع التراث الديني في نصه القرآني يوظفه الشاعر إشارة أخرى دالة في جسد القصيدة. ولعل صورة اليد المحترقة والتي كانت تحرص على بذرة القمح ثم احترقت والموحية بالأمل، تعزز الشعور بالبعثرة الداخلية التي يعيشها الشاعر وشعبه وهم يواجهون الاحتلال وحدهم، وما يعمق صورة الفقدان ما حل بالعرب وبلادهم من بعثرة وتفتت لتصبح فقط لبيع النفط [123]

وفي قصيدة بعنوان (الخروج من ساحل المتوسط) يقول درويش:

ابتعدنا واقتربنا وابتعدنا

يا أهالي الكهف قوموا واصلبوني من جديد

إنني آت من الموت الذي يأتي غدا

آت من الشجر البعيد

وذاهب في خاصرتي – غدكم

أنا قشرت موج البحر زنبقة لغزة [124]

يجسد الشاعر في الجملة الشعرية التي تشكل السطر الأول من المقطع الشعري الحركة المضطربة لجماعة الشاعر فهو يختزل في ذاته ضمير الجماعة ورؤية الجماعة التي ينتمي إليها ... وكلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح واقوى [125] لذا يوظف النص التراثي ويبدعه صورة تناصية تتعالق مع الصورة الموروثة لأهل الكهف الذين أنامهم الله في كهفهم.

وتتعالق مع فعل الصلب الذي قام به السيد المسيح، الخطاب الشعري بأسلوبي النداء والأمر يوحي بالتحدي والثورة، وتبدو صورة البعث الآتي من الموت بدلالاتها

الدينية تتساوق في البناء الصوري التناصي للمقطع، كما تخترق صورة الإتيان من الشجرة البعيد حجب الماضي لتوحد الغد مع الماضي فكلمة (الشجر) تخرج عن دلالتها المألوفة إلى دلالة أخرى هي التاريخ[126] ويلغي الشاعر الحدود الفاصلة بين الزمن ليجعل حاضره وحاضر جماعته، تصنع غد الجماعة المؤمنة بقصة أهل الكهف والصليب والبعث يوم الحساب، إنه يجعل الغد يصنع الحاضر[127] ويؤكد ذاته في الصورة التي تنزاح عن مدلولات اللغة وتجعل من موج البحر حبة فاكهة تقشر، ويتحول موج البحر صورة زنبقة تهدى إلى غزة .

وربما ألح علينا السؤال التالي: لك رقم (7) ؟ ولم المحاولة رقم (7) لتسمية الديوان ؟ أهي إشارة إلى أن ديوانه هذا هو المحاولة السابعة في الكتابة، وفي ترتيب المجموعة الكاملة، وهناك من يرى أن العدد (7) آتٍ من محاولات الشعب الفلسطيني الثوريّة الستّة، ومحاولته تأتي رقم (7) وربما محاولة سورية عام 1973م في حرب تشرين فالقصيدة معنونة (بطريق دمشق).ورقم (7)يثير عند القارئ تساؤلاً حتمياً حول إصرار الشاعر على التمسك بالرقم(7) وهو تساؤل يرتد بنا إلى الموروث الجماعي والدلالات الاجتماعية لهذا الرقم السري [128].

الخاتمة

لا يمكن لقارئ شعر محمود درويش في مجموعته الشعرية محاولة رقم(7) نفي روح الشاعر الطاغية على جميع نصوصه الشعرية، فقد سكب جزءاً كبيرا من مشاعره في مداد كلماته حين شكل أبياته وقصائده. وعلى الرغم من محاولته لملمة أحاسيسه وتقييدها بسلاسل اللغة الشعرية بانزياحاتها المتعددة، وباعتمادها المجاز والإيحاء والرمز، فقد فضحت صوره الشعرية وطريقة تكوينها ما ستره داخل أبنية اللغة، وجاءت تلك الصور بأشكالها التشبيهية أو الحسية أو الاستعارية أو السابرة المتجاوزة للحدود أو التناصية معبرة عن دواخل ذاته بصفته الفردية وبصفته الجماعية وبصفته الإنسانية. فقد عكست الصور الشعرية البواطن الإنسانية التي تعمر قلب درويش والرغبة الكامنة في أعماقه بالاستقرار في وطنه والتمتع بجغرافية طفولته في قريته (البروة) وأزجت صوره كذلك الطفل الذي عمر قلبه وجعله دائم الشوق إلى أماكن طفولته في وطنه المسلوب.

وألحت عليه تلك المرابع في كل جملة كتبها، وتشكلت أمام ناظريه بصورة الأنثى وصورة الدم والموت والحياة، فجمعت كل المتناقضات في آن، وكانت هي اللوحة الغائبة الحاضرة المتأملة.

وصدحت الصور الشعرية بمكنونات النفس الثائرة المقيدة بسلاسل القهر والجوع والحرمان والظلم والتشريد والاحتلال والقتل الذي يعاني منه قوم الشاعر وأهله ، في داخل فلسطين المكبلة بقيود الاحتلال وخارج فلسطين، وفي مخيمات الداخل وفي مخيمات الخارج في الشتات في البلدان العربية أو غيرها. ومزجت صورته القهر والثورة والأمل والحلم معاً، وصهرت الرغبة والأماني بالشفقة، والدموع بالابتسامة، وأخفت تمنياته بأن لا تضيع الدماء النازفة على أرض فلسطين وخارجها عبثا، وأن يكون العبور عبر الجسد الفلسطيني إلى بوابات الوطن مدروسة تجمع حلم الشاعر وإرادة الحاكم وتحقق المراد.

وأرسلت صوره إشارات لغوية عاتبة على الإنسان الذي يرى شعبه يشرد ويقتل ولا يساعده بشكل جاد على الخلاص من نير الاحتلال ، وخصت ذوي القربى بالأسى الشفيف والممزوج بالشعور بالخذلان وبتخلي ذوي القربى عن مساعدة الإنسان الفلسطيني على مده بالدعم اللازم لعمله الفدائي. وقد وظف أشكال الصورة لخدمة إيديولوجيته التي أذابها بشكل شبه كامل داخل أبنية اللغة مما يؤكد نبوغه الشعري وامتلاكه لأدواته الحديثة .

قائمة المصادر والمراجع

1 - إسماعيل، عزالدين، (الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية)، دار الثقافة، بيروت، 1966م.

2 - أبو إصبع، صالح، (الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة من عام 1948 – 1975م)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.

3 - أبو خضرة، سعيد جبر محمد، (تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.

4 - أبو ديب، كمال، أنهاج التصور والتشكيل في العمل الأدبي (الأقلام)، عدد 4، السنة 25، 1990م.

5 - أبو ديب، كمال، (جدلية الخفاء والتجلي)، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م.

6 - أبو العدوس، يوسف، فاعلية الاستعارة في النص الشعري، (مداخل لتحليل النص الأدبي)، إشراف : عزالدين إسماعيل، أعمال المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي، القاهرة، 1997م.

7 - أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة ،عمان، الأردن ، 2007م

8 - أبو هشهش، إبراهيم محمد، المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش (زيتونة المنفى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م.

9 - البطل، علي، (الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري)، دار الأندلس، ط 2، 1981م.

10 - الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، القاهرة، ط2، 1322ه

11 -الجزار، محمد فكري، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش (محمود درويش المختلف الحقيقي)، دار الشروق، 1999م.

12 -الجنابي ، قيس كاظم، الصورة الشعرية عند السياب، مجلة البيان، الكويت، ع 250 ، كانون الثاني، 1987م.

13 -الجنابي، قيس كاظم، الصورة في الشعر العراقي، مجلة البيان، الكويت، عدد264 آذار، 1988م.

14 - حسن، عبد الكريم، (قضية الأرض في شعر محمود درويش)، دمشق، 1975.

15 -خوري، إلياس، (دراسات في نقد الشعر)، دار ابن رشد، 1979م.

16 -درويش، أحمد، ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش، (فصول)، م 11، ع 1، ط2، الهيئة المصرية للكتاب، 1992م.

17 -درويش، محمود ، (الديوان)، دار العودة، بيروت،ط 13، 1989م

18 -درويش، محمود ، (الديوان)، المجلد الأول، دار العودة، بيروت،ط 14، 1994م.

19 -الرباعي، عبد القادر، (الصورة الفنيّة في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق)، دار العلوم، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1984م.

20 -الزعبي، أحمد، دراسات نقدية، مكتبة عمان، 1985م.

21 -الزعبي، أحمد، (الشاعر الغاضب محمود درويش)، مؤسسة حمادة، اربد، 1995م.

22 -شاكر، تهاني ، محمود درويش ناثرا ، د،ن، د،ت.

23 -العبد ، محمد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور ، فصول عدد 2،1 أكتوبر 1986 ومارس 1986 م.

24 -عبد الرحمن، نصرت، (الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي)، مكتبة الأقصى، ط 2، عمان، 1982م.

25 -العجلوني، نايف، وخالد سليمان، ترجمة الصورة الفنيّة (موسوعة برنستون)، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 4، سنة 1988م.

26 -عرايدي، نعيم، (محطات على طريق الإبداع)، دراسات نقدية في الأدب الفلسطيني المعاصر، مكتبة كل شيء، حيفا، 1992م.

27 -العرود، أحمد ياسين، تحولات العشق قراءة في قصيدة بيروت لمحمود درويش مجلة التواصل الأدبي ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة باجي مختار، عنابة ، الجزائر العدد الأول، 2007م، ص215.

28 -عوض، لينة أحمد إسماعيل، (لغة الشعر عند محمود درويش)، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1997م.

29 -غزوان، عناد، المعادل الموضوع مصطلحاً نقدياً. (الأقلام)، ع 9، 1984م.

30 -قاسم، عدنان، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر ، المنشأة الشعبية للنشر ، ليبيا، 1980م.

31 -لؤلؤة، عبد الواحد، ترجمة: (موسوعة المصطلح النقدي)، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978م.

32 -النابلسي، شاكر، (مجنون التراب)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م.

33 -ويليك، رينيه، وأوستن وارين، (نظرية الأدب)، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1981م.

34 - اليوسف، يوسف، (محاولة رقم 7 لمحمود درويش)، والآداب السنة 22، ع 11، 1974م.

الهوامش

1- الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق. عبد السلام هارون، بيروت، ط3، ص .132

2- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق. محمد عبد المنعم الخفاجي، بيروت، د. ت، ص 65

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة، ط2، 1322هـ، ص .365

4- نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، ط2، مكتبة الأقصى، عمان، ص 5

5- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنيّة في النقد الشعري.....، دار العلوم، الرياض، ص 85

6- رينيه ويليك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ص194.

7- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، ص 21.

8- ترجمة. نايف العجلوني، وخالد سليمان، الصورة الفنيّة، موسوعة برنستون، مجلة الثقافة الأجنبية، ع24، سنة 1988 م، ص 4.

9- نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي، ص .5

10-- نايف العجلوني، الصورة الفنيّة، الثقافة الأجنبية، ص .21

11- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص 87.

12- نايف العجلوني، الصورة الفنيّة، الثقافة الأجنبية، .172

13- رينيه ويليك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص .195

14- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار الأندلس، ط2، ص .30

15- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص .89

16- صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ص .33

17- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة، دار الثقافة، بيروت، ص 131.

18- إحسان عباس، حوار، أقلام - ع 6، بغداد، 1986م، ص 134.

19- نايف العجلوني، الصورة الفنيّة، الثقافة الأجنبية، ع 4، 1988م، ص 22، .23

20-- الرباعي، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص .69

21- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، ص 131.

22- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ص .173

23- الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 104.

24- شاكر النابلسي، مجنون التراب، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت، ص 453.

25- الرباعي، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص 194.

26-المصدر نفسه، ص 194.

27-المصدر نفسه، ص 194.

28- محمد فكري الجزار، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش، (محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات)، دار الشروق، ط 1، 1999م.

29- ترجمة. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، م2، المؤسسة العربية للدراسات، 1982م، ص .239

30-المرجع نفسه، 240.

31- عناد غزوان، المعادل الموضوعي مصطلحا نقديا، الأقلام، ع 9، 1984، ص .35

32-عدنان قاسم ، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر،المنشأة الشعبية للنشر ، ليبيا ، 1980، ص.25

33-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص .128

34-شاكر النابلسي، مجنون التراب، ص .515

35- الرباعي، الصورة في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، 1980م، ص .107

36-درويش محمود، الديوان، دار العودة، بيروت، ط4، م2، ص456

37- أبو هشهش، إبراهيم محمد، المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش (زيتون المنفى)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997م.ص153.

38- المرجع نفسه ، ص154.

39- الجنابي، قيس كاظم ،الصورة الشعرية عند السياب، مجلة البيان، الكويت ،ع 250، كانون الثاني، 1987م ص19,18

40- عبد القادر الرباعي، الصورة في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، 1980م، ص عدة صفحات.

41- إحسان عباس، فن الشعر، ص260.

42- المرجع نفسه، ص260.

43- العجلوني، الصورة الفنيّة، الثقافة الأجنبية، ص 24.

44- لينة أحمد إسماعيل عوض، لغة الشعر عند محمود درويش، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1997م، الملخص، 1.

45- محمد فكري الجزار، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش، (محمود درويش المختلف الحقيقي)، ص 164

46- رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص .194

47- الرباعي، الصورة الفنيّة في النقد الشعري، ص .87

48- درويش، الديوان، م 1، ص 642.

49- محمد الجزار، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند درويش، ص .175

50- يوسف أبو العدوس، فاعلية الاستعارة في النص الشعري، مداخل لتحليل النص، القاهر، 1997م، ص 151.

51- أحمد درويش، ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحريّة في شعر درويش، فصول، م 11، 1992م، ص 85.

52- نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي، ص 16.

53- علي البطل ، الصورة في الشعر العربي، ص 24.

54- نعيم عرايدي، محطات على طريق الإبداع، مكتبة كل شيء، حيفا، 1992م، ص .31

55- الديوان، م2، ص362.

56- ينظر عرايدي، محطات على طريق الإبداع، ص34.

57- الديوان، م 2، ص 323.

58- ينظر عرايدي، محطات على طريق الإبداع، ص 34.

59- الديوان، م2، ص 346.

60- ينظر عرايدي، محطات على طريق الإبداع، ص .37

61- شاكر النابلسي، مجنون التراب، 507

62- الديوان، م 1، 641.

63- ينظر إبراهيم محمد أبو هشهش، (المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش)، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربيّة للدراسات، 1997م، ص .178

64- رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 197، والصورة الفنيّة في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، ص 100.

65- صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص .109

66- شاكر النابلسي، مجنون التراب، ص 127.

67- الديوان، م 1، ص537.

68- الزعبي، أحمد، دراسات نقدية، مكتبة عمان، 1985م.ص45.

69- المرجع نفسه.ص58.

70- اليوسف، يوسف، (محاولة رقم 7 لمحمود درويش)، والآداب السنة 22، ع 11، 1974 ،ص24.

71- خوري، إلياس، (دراسات في نقد الشعر)، دار ابن رشد، 1979م.ص159,160.

72- المرجع نفسه ص162.

73- المرجع نفسه، ص164.

74- المرجع نفسه، ص164.

75- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، ص 20.

76- الديوان، م 1، ص 510.

77-- الجزار، محمد فكري، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش، (محمود درويش المختلف الحقيقي)، دار الشروق، 1999م،ص174.

78- الجزار، محمد فكري، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش (محمود درويش المختلف الحقيقي)، ص174.

79- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة ، عمان، الأردن ، 2007م، 222.

80-درويش ،محمود،الديوان ،دار العودة بيروت ،ط13،ص532

81- شاكر،تهاني ،محمود درويش ناثرا،ص156

82-- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة ، عمان، الأردن ، 2007م ص225

83-محمود درويش ناثراً ص31.

84- الديوان، ط13، ص490.

85- الديوان، ط13، ص 491.

86- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة ، عمان، الأردن ، 2007م ص224

87- الديوان، م 1، ص 478.

88- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص.177

89- المصدر نفسه ص177.

90- الديوان،ط13، ص470.

91- قاسم، عدنان، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر، المنشأة الشعبية للنشر، ليبيا، 1980م.ص245.

92- الصورة الشعرية عند السياب، ص19.

93- الديوان، م 1،ص502.

94- العرود أحمد، تحولات العشق قراءة في قصيدة بيروت لمحمود درويش، مجلة التواصل الادبي، جامعة باجي مختار، العدد الأول 2007م، ص215.

95- الديوان، م 1، ص 542.

إبراهيم أبو هشهش، المكون التناصي في الصورة عند درويش، ص 167.

96- سعيد جبر، محمد أبو خضرة، تطور الدلالات اللغويّة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت، 2001م، ص 109.

97-سعيد جبر ،محمد أبو خضرة، تطور الدلالات اللغويّة في شعر محمود درويش ، ص 76.

98- شاكر النابلسي، مجنون التراب، ص .276

99- الديوان، م 1، ص581.

100- المصدر نفسه، م 1، ص 519.

101-سعيد جبر ،محمد أبو خضرة، تطور الدلالات اللغويّة في شعر محمود درويش، ص 276.

102-جعافرة، ماجد، قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة، اربد، ومكتبة المتنبي، الدمام، السعودية، 2003، ص56.

103- الديوان، م 1، ص545.

104- المصدر نفسه،م1، ص486-487.

105- قيس كاظم الجنابي، الصورة الشعرية عند السياب، مجلة البيان، الكويت عدد 264، اذار، ص68.

106-الديوان ط13 ص472.

107-الجنابي،الصورة عند السياب ص35.

108-الديوان ص470.

109- المصدر نفسه م 1ص479.

110- محمد الجزار، الصورة الشعريّة... عند درويش، ص .187

111-الديوان م1 ص468.

112- محمد الجزار، الصورة الشعرية..... عند درويش،ص .196

113-المصدر نفسه ص196.

114- المصدر نفسه ص197.

115-الديوان م1،ص545.

116- المصدر نفسه.

117-الجنابي، الصورة في الشعر العراقي ،ص71.

118- الديوان م1،ص552.

119 - سعيد أبو خضرة، تطور الدلالات اللغويّة.....، ص .137

120- الديوان م1 ص533.

121- الجنابي، الصورة في الشعر العراقي، ص81.

122-العبد، محمد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول عدد 1,2,1اكتوبر 1986 ومارس 1987.ص96.

123-العرود، أحمد، تحولات العشق قراءة في قصيدة بيروت لمحمود درويش، مجلة التواصل الأدبي ع1، ص228.

124-الديوان م1 ص479.

125-شاكر،تهاني، محمود درويش ناثرا،ص31.

126-أبو العدوس، الأسلوبية ،ص209.

127-المصدر نفسه، ص227.

128- المصدر نفسه، ص211.