وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

جماليات الخطاب الشعري في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

– كريمة مسعودي

إشراف الأستاذة:

–علجية مودع

السنة الجامعية:

1436/1435هـ

2015/2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إنه لمن الأدب أن يكون الإنسان محباً لكل من أسدى له معروفاً، وساعده على تخطي مسألة ما من مسائل الحياة، وخاصة إذا تعلق الأمر بالعلم. ابتداء أرفع أجل التقدير والعرفان لأستاذتي المحترمة علجية مودع التي شرفتني بتبني هذا البحث مذ أن كان فكرة إلى أن صار حبراً على الورق ثم خرج إلى الطباعة، شاكرة لها توجيهاتها ونصائحها القيمة، وطول صبرها ورحاب صدرها التي هيأت لي الجو لإتمام هذا البحث، ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني ولو بكلمة تشجيع قريبا كان أو بعيدا، وإلى كل من كان سببا في تذليل ما واجهني من صعوبات، والشكر الجزيل إلى كل الباحثين في حقل الأدب العربي إجمالاً والفلسطيني خصوصا، وخاصة زميلاتي وزملائي وعلى رأسهم ربيع لحمادي و نور الهدى حسني

الطالبة: كريمة مسعودي

مقدمة

إن الشعر وسيلة للبوح يستخدمها الشاعر ليعبر عن كل ما يختلج في نفسه، ويستغلها لوصف معاناته، كما يعتبر– الشعر– أحد العوامل الفاعلة و المجدية لتحقيق المقاومة والتصدي لمختلف أنواع الاحتلال والجور، فالشعر متغير ومستمر وهذا ما يجعل منه أداة ايجابية تؤرخ الأحداث وترسخها.

والقصيدة العربية المعاصرة جزء لا يتجزأ من هذا الشعر، والتي عبرت عن هموم الشاعر وآلامه وآماله، عن طريق توظيفها للغة الإيحائية غير المألوفة والتي تتجاوز الواقع، فهذه القصيدة هي ملاذ الشاعر الوحيد للتعبير عن أفكاره وآراءه ومشاعره الجياشة التي تحتاج إلى وعاء تنصب فيه، فكان هذا الوعاء هو القصيدة المعاصرة، أخذها الشاعر ليصب فيها ما يحمله من شحنة داخلية.

ولذلك ارتأينا أن نخوض غمار البحث في (جماليات الخطاب الشعري وبخاصة في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" "لمحمود درويش")، محاولين الإجابة عن إشكالية معرفية بارزة وهي: خصوصية بنية الخطاب الشعري؟ وما خلفته من آثار فنية على الديوان الذي كان محل الدراسة، وجاء تركيزنا على أهم النقاط التي ارتفع فيها مستوى الخطاب عند الشاعر، ليس هذا فقط، بل وما أضفته هذه الاستخدامات اللغوية على الجانب الدلالي، الذي أصبح فسحة كلامية متجددة واحتمالاً لا يتوقف عن القراءة والتأويل.

ولدراسة هذا الموضوع أسباب عديدة تقف وراء اختيارنا له، وهي الرغبة الشديدة في الكشف عن جماليات الخطاب الشعري الفلسطيني عند "محمود درويش" بالذات، لما يتسم به شعره من خصوصية إبداعية، تعكس ذاتاً مثقفة أرادت كسر رتابة الحياة والتعبير عن حقيقة المعانات، والكشف أيضاً عن أهم ملامح التجديد الموجود في شعر "محمود درويش".

فكان ضبطنا للخطة كالآتي: مقدمة ومدخل، ثم فصلين وخاتمة؛ أما المدخل فقد تناولنا فيه: "جماليات الخطاب الشعري المعاصر (التجاوز/ التكثيف/ الغموض/ الرمز)" أين تحدثنا فيه عن الحداثة الشعرية، من خلال توضيح تطور الشعر العربي وانتقاله من قالب القصيدة التقليدية إلى قالب الشعر الحر المنزاح عن كل ما هو قديم، والمبني على الغموض و تجاوز المألوف، والحامل لكل ما هو جديد سواء من الناحية الشكلية للقصيدة، أو من ناحية المضمون الدلالي الذي تحمله هذه القصيدة وتسعى لإيصاله للقارئ.

أما الفصل الأول: فقد عُنوِّن بـ: "أسلوب الانزياح في قصيدة "لماذا تركت الحصان وحيدا" "لمحمود درويش"، والذي من خلاله تمكنا من وضع أيدينا على أبرز الظواهر الانزياحية الموجودة في الديوان التركيبية منها و الدلالية، وكيفية تعامل الشاعر مع هاته الانزياحات وتوظيفه لها، واستطلاع ما أضفته على القصائد من جمال فني وتطور شعري.

ويجيء الفصل الثاني معنونا بـ:"جمالية الرمز في القصيدة"، الذي تّم فيه تناول الرمز و أهم الأنواع التي اُستحضرت في الديوان كالرمز الفني والديني و التاريخي، والصوفي والرمز الأسطوري، ومدى تأثر الشاعر بمختلف هذه الرموز واستخدامها كجمالية شعرية ينحرف بها عن الواضح المفهوم وينتقل إلى الألفاظ غير المباشرة الحاملة لمعنى معين والرامزة إلى معنى أخر.

ثم تأتي الخاتمة مجملة لما ترتب من نتائج للدراسة، حيث لخصنا فيها أهم التطورات الإبداعية التي طرأت على الشعر العربي المعاصر، وأكثر الجماليات الشعرية توظيفاً لدى الشعراء المعاصرين عامة و عند "محمود درويش" خاصة، وأهم النقاط التي ركز عليها الشاعر ويرى أنها تحمل من الحداثة الشعرية ما يكفي لكي تتسم أشعاره بالحرية والتجديد الشعري.

متبعين في ذلك المنهج الأسلوبي الذي يهدف إلى تتبع مختلف عناصر الخطاب الشعري، كما أنه يكشف عن أهم النقاط التي خُصت بها اللغة الشعرية عند "محمود درويش"، من خلال دراسة النص من ناحية الصياغة و تأمل مكوناته الداخلية.

معتمدين في ذلك على بعض المراجع التي كانت دعماً للبحث في هذا الموضوع، أهمها: "محمد بنيس" حداثة السؤال، "نازك الملائكة" قضايا الشعر الحر، "عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، "السعيد الورقي" في الأدب العربي المعاصر، "ناصر لوحيشي" الرمز في الشعر العربي، "محمد كعوان التأويل وخطاب الرمز.

ولقد عرقل مسار هذا البحث مجموعة من الصعوبات ترجع إلى طبيعة الموضوع، والتي تقتضي منا ذكر مختلف أنواع الجماليات المكونة للخطاب الشعري، إلا أننا اكتفينا بما ذكرناه من جماليات؛وذلك لأن ما تركناه منها يصح أن يكون بحثاً قائماً بذاته، فكان التخوف من عدم التمكن من إعطاء كل قضية حقها من التنظير والتطبيق.

والحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات، والشكر له على ما وفقني لإنجاز هذه الدراسة.

ولا يسعني في هذا المقام إلاّ أن أتقّدم بوافر الشكر والامتنان والتقدير لأستاذتي المشرفة الأستاذة "مودع علجية" التي كانت عوناً لي طوال هذا البحث، فلم تّدخر جهداً، ولم تبخل بأي معلومة أو إفادة، فلها الشكر الجزيل على هاته العناية.

وختاماً نسأل الله سداد الرأي والرؤية، والحمد له وحده أولا وأخيراً .

مدخل

جماليات الخطاب الشعري المعاصر: (التجاوز/ التكثيف/ الغموض/ الرمز).

يعد الشعر من أهم فنون الأدب العربي، وهو ديوان العرب سجل تاريخهم، يختلف عن النثر في تلك الموسيقى المطردة، والتي تخضع لقواعد صوتية خاصة تجعل منه شكلا فريدا يميزه عن النثر.

ناهيك عن أن الشعر ظاهرة فنية يصعب علينا تسييجها أو حتى مقاربتها ، فهو ظاهرة تحمل ذرة انفجارية في كل تعريف ، يقول " محمد بن نيس "« هناك التباسات متراصة في تعريف الشعر العربي الحديث ، ولعل اتساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي هو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع »[1]

كما أن اتساع مفهوم الشعر هو ما جعل الأدباء ، شعراءكانوا أم نفاداً في محاولة دائمة لإيجاد تعريف دقيق للشعر، إلا أن التجدد الدائم لهذا الأخير وميوعه مع العصور المختلفة جعل التعريفات تتأزم . لكن " محمد بن نيس " حاول مواجهة قصور هذه التعريفات ، فهو يرى أنه على اتساع رقعة الشعر إلا أن مصطلح الحداثة قد زاده رحابة ، إذ أن مصطلح الحداثة « يظل مسافرا يعضد أو يدمر عبر شرائط التحقق والاحتمالات»[2]

تعتبر الحداثة قطعة نقدية بوجهين، وجه ظاهره سلم وباطنه خبث، مكر وخداع غايته الانتشار في جسد التقليد وتفتيته وإصابته بالوهن، ووجه آخر مهاجم للتراث.

أما " أدونيس " فيرى أن الحداثة « تجاوز الواقع أو ما يمكننا أن نسميه اللاعقلانية، هذه الثورة تعني بالمقابل التوكيد على الباطن ، أي على الحقيقة مقابل الشريعة ، وتعني الخلاصة من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية »[3]

---

[1]– بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية ، مطبعة مزوار ، (د .ط) (د . ت) ص 169 ، 170 .

[2]– محمد بنيس : حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، ط 2 ، بيروت ، لبنان ، 1988 ، ص 117 .

[3]– أدونيس : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، ط 4 ، بيروت ، 1983 ، ص131 .

أدونيس هنا يشير إلى مبادئ الحداثة والمتمثلة في [التمرد – التجاوز – الإباحة ، الاهتمام بعالم الباطن] . ويقول أيضا : « كل واقع تتجاوزه يوصلنا إلى واقع أغنى وأسمى ، هذا البحث عن الواقع الآخر في الممكنات هو ما يعطي الكشوف الشعرية فرادتها ، ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم ، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا و الآخر »[1] .

فنتج عن هذه الحداثة ظهور القصيدة العربية المعاصرة والتي تعد موجة من موجات الحداثة الشعرية ، فهي القصيدة التي يبرز فيها الإنسان في الشاعر ، وموضوعاتها تخص الشاعر نفسه و تأتي على حالتين : « الأولى ظاهرة وواضحة للشاعر والمتلقي وحتى الناقد ، و الثانية غير واضحة الدلالة ، مضمرة كل العلاقات والدلالات التي يتوخاها الشاعر دون أن يصرح بها »[2]

اختلف الشعر العربي الحديث اليوم عما كان عليه من قبل، ففي هذا الزمن المعاصر ظهر مفهوم جديد للشعر بسبب ما أضيف له من حرية وغموض وتتعدد للدلالات وكل هذا بسبب الحداثة الشعرية، وعليه أصبح الشعر منفتحاً ومنطلقاً على أكثر من دلالة، فلا تحصره حدود ولا تقيده شروط.

وبهذا صارت قصيدة الحداثة سهما باتجاه العمق ، بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء ، تتفلت كلما اتسع قطرها وهذا التحول من البرانية إلى الجوانية. فقصيدة الحداثة هي إيغال في صميمية الأشياء ، على نقيض قصيدة التقليد ذات الطبيعة السهلة

[1]– أدونيس : المرجع السابق، ص 121.

[2]– ينظر، فالح الحجية الكيلاني :أسس بناء القصيدة العربية المعاصرة ، www.info@aswat-elchamal.com الجمعة 26-12-2014 ، 11.05صباحاً .

والمكشوفة في حين أن قصيدة الحداثة تحمل لقارئها ألف سر ، لأنها قصيدة الأسئلة لا الأجوبة الجاهزة ، بل هي قصيدة إنسانية تخاطب كل الأقطار[1]

خرجت القصيدة العربية المعاصرة من جوها القديم القائم على السطحية والنظرة الخارجية للأشياء، ودخلت جو العمق والغوص في الذات والإيغال في المعاني وتعددية الدلالات، وأصبح فيها نوعاً من الغموض وصعوبة في الفهم.

لقد اختلفت النزعات الأدبية في الشعر العربي المعاصر اختلافا كبيرا ، المدرسة القديمة وشعراؤها ونقادها وآراؤها في الشعر ، وهناك المدرسة الحديثة بشعرائها ونقادها ونزعاتها الجديدة المتنوعة ، فهذه المدرسة تدعو إلى أن يجدد الشاعر ما شاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال ، وأن يستلهم ما شاء من التراث الإنساني الخالد الذي يشمل كل ما أدخلته الإنسانية من فلسفة ودين وفكر وفن ، لا فرق في ذلك بين ما كان منه عربيا أو غربيا ، فهي تدعو إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة . [2]

ومعنى هذا أن قصيدة الحداثة تختلف عن القصيدة التقليدية بتركيزها على الجانب النفسي الداخلي للشاعر ، وحريتها في نقل كل ما جاء به التراث الإنساني من حركة وحياة وتجديد ، وهذا ما ترجمته فيما يسمى بالشعر الحر . والذي تعرفه " نازك الملائكة " بقولها: « هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت ، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه » [3]

---

[1]– ينظر، بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص166.

[2]– ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي: القصيدة العربية بين التطور والتجدد، دار الجيل ، بيروت ، ط1، 1414هـ/1993م، ص10.

[3]– نازك الملائكة : قضايا الشعر الحر، دار العلم للملايين، مكتبة النهضة، ط2، بغداد، 1965م، ص60.

إنه من خلال هذا التعريف تتضح لنا طبيعة الشعر الحر، فهو شعر يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية ويلتزم بها ولا يخرج عنها إلا من حيث الشكل والتحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان. « فالشعر الحر هو الذي يتحرر فيه الشاعر من الأوزان والأبحر الشعرية المعروفة ولكنه يتقيد بالقافية في كل مجموعة معينة من الأبيات» [1]

يدعو الشاعر العربي المعاصر إلى التحرر في كتابة الشعر، ولكنه جعل من القافية الشيء المقدس المحرم لمسه أو العبث فيه، وإذا أراد كسر القواعد والمساس بهذا الأساس الجوهري للشعر – ألا وهو القافية – يكون ذلك وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية.

ومن مميزات هذا الشعر الحر نجد الوحدة العضوية، حيث لم يعد البيت هو الوحدة وإنما صارت القصيدة تشكل كلاما متماسكا وتزاوج الشكل والمضمون. فالبحر والقافية والتفعيلة و الصياغة وضعت كلها في خدمة الموضوع وصار الشاعر يعتمد على التفعيلة و على الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ [2]

فقد ألغى الشعر الحر ما يسمى بوحدة البيت وصارت القصيدة عبارة عن مبنى واحد متماسك ومنسجم، موحد الشكل والمضمون متناسق الألفاظ والقائمة على التفعيلة والموسيقى الداخلية للقصيدة والتي تساعد على ترابط الكلمات وانسجامها.

إن بداية الشعر الحر ظهرت مع كل من "بدر شاكر السياب" "ونازك الملائكة" ، هذه الأخيرة التي قامت بنقد القصيدة العربية القديمة ، ودعت إلى التحرر من كل ما هو تقليدي في الشعر ، والتحرر من الشكل القديم للقصيدة العربية ، الشكل القائم على وحدة

[1]– حامد حنفي داود: تاريخ الأدب الحديث(تطوره ،معالمه الكبرى ،مدارسه)،ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1، بن عكنون ، الجزائر، 1993م، ص143.

[2]–ينظر، نازك الملائكة: المرجع السابق، ص63.

البيت وعلى البحور الخليلية ، فهي تشجع على الكتابة على منوال الشعر الحر أو شعر التفعيلة .

كما استطاعت الثورة الرومانسية في القصيدة العربية الحديثة أن تحدث هزة غير عادية في المفهوم الشعري وأسس التذوق الفني، وكانت نتيجة هذا التغيير أن أصبح الشعر العربي الحديث ميدانا لتجارب شعرية متلونة. فشهد الخيال الشعري والصورة الشعرية كجانب من جوانب لغة الشعر مغامرات عديدة خاضتها تجارب الشعر الجديد للوصول إلى مفهوم شعر جديد ينسق فيه الشاعر وجوده وفقا لمشاعره.[1]

فقد حاول الشعراء الرومانسيون الخروج بنوع جديد من الشعر، نوع مختلف في شكله ومضمونه مركزين على هذا الأخير بتكثيفهم للغة الشعرية لإبداعاتهم من خلال إثرائها لما يختلج النفس والوجدان. فقاموا بتعويض البلاغة الواضحة المباشرة والعبارة العاطفية الهدارة التي كانت تتميز بها القصيدة التقليدية، بإكثارهم الصور الشعرية والأساليب الموارية من أسطورة وفلكلور وإشارة ورمز، مما يساعدهم على التعبير عن الحالات المعقدة العاطفية والفكرية والروحية التي تلزمهم بها اللحظة الحضارية [2]

هذا وقد اعتمد الشاعر العربي المعاصر الخيال الشعري كوسيلة كشف واهتداء إلى عالم يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة، وأصر هذا الخيال الخلاف على أن يخلق صوره بنفسه لا أن يستمدها من الواقع الذي حوله.

وهكذا تحولت الصورة الشعرية في ظل تجارب الشعر الجديد إلى صورة نفسية انفعالية تموج بالألوان والأصوات والرموز المتداخلة.

---

[1]– ينظر، السعيد الورقي : في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1984، ص38.

[2]– ينظر ، المرجع نفسه ، ص124.

وبسبب هذه الصورة الذاتية الأسطورية سيطر الغموض على القصيدة العربية الحديثة ، ذلك الغموض الذي جاء نتيجة طبيعية لطرح الواقع الخارجي وعدم الاعتماد عليه كمصدر للصورة الشعرية ، والاعتماد في مقابل هذا على الواقع الذاتي والواقع الأسطوري وهما واقعان عالمهما الرمز والإيحاء والغموض . [1]

فقد نتج هذا الإبهام والغموض اتجاه القصيدة الجديدة إلى العمق الذي يكسب القصيدة مقدرة رمزية إيحائية.

يعتبر الغموض من أهم ملامح القصيدة العربية المعاصرة، هذه القصيدة التي انفصلت عن التجربة التقليدية وراحت تبحث عن شكل معاصر تعبر به عن الإنسان المعاصر.

إن الغموض ليس بالظاهرة الجديدة بل وجد أيضا في الشعر العربي القديم، وهناك عدد من النقاد القدماء الذين أشادوا بالغموض واعتبروه مطلبا ضروريا لجودة الشعر، بما يخلقه من تأثير عميق في نفس المتلقي. فهذا "الجاحظ" يقول: « إن الشيء من غير معدنه أعزب ، وكل ما كان أعزب كان أبعد في الوهم ، وكل ما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع » [2]

ونجد أيضا "ابن طباطبا" يشير إلى الغموض في الشعر واعتبره من أهم ملامح الجودة فيه ، وقال : بأنه يأتي في « تعريض خفي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر » [3]

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص100.

[2]– ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق محمد علي سلام ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط 3، 1984م، ص59.

[3]– عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية – مشروع تساؤل – ، دار الآداب ، ط1، بيروت، 1985م، ص33.

وهذا يعني أن التلميح أبلغ من التصريح، فهذا التستر الخفي هو ما يدفع بالقارئ إلى التشوق للكشف عن المعنى الهارب من القصيدة، ويستعد لرحلة الكشف عن المجهول.

فكل ما يطرأ على الشعر المعاصر من تغيرات ما هو إلا انعكاس لتغير المجتمع وظروف العصر الذي نعيشه ، يقول "أدونيس" إن الشعر : « صورة عن حياتنا المعاصرة في عبثها وخللها إنه صورة عن التشققات في الكينونة المعاصرة » [1]

وكأن الشعر رسم وتصوير لكل ما يحدث في المجتمع من تغيرات ومتجددات.

كما يرى "أرسطو" أن الشعر مرآة عاكسة للحياة بما فيها من تغيرات وتطورات، والشاعر يقوم بوصف تلك الأحداث من خلال ما يكتبه من شعر.« إن الشاعر المعاصر الذي ارتمى في أحضان الغموض والإبهام ، فعجز القارئ على فهمه ، ومثلت قراءته بالسير في دروب ملتوية معقدة مليئة بالتنوءات والإنكماشات والفجوات ، دروب صعبة التضاريس مبهمة المعالم لا تتضح فيها المحاط التذوقية والدلالية مثلما تتضح في دروب الشعر القديم»[2]

يعني هذا أن الشعر العربي الحديث فيه من الغموض والإبهام ما جعل بعض النقاد والقراء يفضلون الشعر القديم الواضح على الشعر الجديد.

فالمعاصر يتخطى الحدود ويتجاوز القيود المفروضة عليه، فهو يحاول أن يعالج قضايا عصره بتعقيداتها لذا يبدو شعره غامض وتكون القصيدة مبهمة غير مفهومة « إن الغموض سمة الشعر الحقيقي وهي خاصية في طبيعة (التعبير الشعري) فإذا كان الشعر الجديد يغلب عليه طابع الغموض فلأن الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة

[1]– أدونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة (الشعر)، العدد 11، بيروت، 1959م، ص87.

[2]– أحمد مصطفى تركي : شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين إشكالية الوعي والوعي المضاد، دار غيداء، عمان، الأردن، 2013م، ص19.

عمله وهذا معناه أننا نستقبل في الشعر الجديد (رغم أنه غامض ، بل بسبب أنه غامض) شعرا تميزه الأصالة » [1]

إن الشاعر يكتب تبعا لبيئته، فإذا كان العصر يتسم بالتعقيد والاضطراب وعدم الاستقرار النفسي والروحي – مثل عصرنا هذا – فإن فكر الشاعر يكون أكثر تعقيدا وعمقا.«فكثرة التفصيلات لا تترك عملا للإيحاء الذي تتمتع به لغة الشعر والذي يعتمد على الصور الفنية كالاستعارة وغيرها. ولذا فإن التعبير المباشر ليس تعبيرا شعريا وحياة الألفاظ الطويلة وما تبلور فيها من مأثور أدبي تأريخي وأسطوري ، كل ذلك يكسبها تلك المقدرة الرمزية الإيحائية ، والغموض أو التعقيد مما يزيد عظمة اللفظ أو الرمز » .[2]

فالشاعر بحاجة إلى عمق التجربة أكثر من حاجته إلى التفصيل، فكلما قلت التفصيلات في الحالة الشعرية زاد تأثيرها المباشر.

يرى "محمد بن نيس" أن ظاهرة الغموض مشروعة في الشعر الحديث كونها ناتجة عن « انفجار النص وخروجه عن القوانين المقيدة للغة اليومية » .[3] ومنه فلغة الشعر الفنية يجب أن تختلف عن لغة التواصل العادية القائمة على المنطق والوضوح .

وكثيرا ما يفك الغموض بقدرة المتلقي على فهم دلالات الرموز من خلال القراءة الواعية والاستكشافية، فحداثة النص تفترض حداثة في التلقي، ومن ثمة فإن درجات الغموض ترتبط إلى حد كبير بذاتية المتلقي. فقد يبدو نص ما غامضا ، بل مبهما بالنسبة إلى متلق ذي وعي تقليدي ، وقد يبدو غير ذلك عند متلق ذي وعي حداثي . [4]

---

[1]– عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية)، دار الفكر العربي، ط3، بيروت،1981م، ص187.

[2]– عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص353.

[3]– محمد بن نيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1984م، ص23.

[4]– ينظر، يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1987م، ص25.

فالنص الحداثي ليس نصا غامضا أو مبهما ، بل هو نص جديد يخاطب الوعي والفكر الحضاري الجديد ، فالشاعر المعاصر يخاطب بن بيئته وعصره ومن يكون خارج ذلك العصر أو تلك البيئة يكون خارج الفكر الحداثي ، لذا يصعب عليه فهم النص الشعري المعاصر وفك شفراته والكشف عن معانيه الخفية .

إن جماليات الأثر الأدبي تكمن في غموضه وإبهامه وإيحاءاته وفي تعدد تأويلاته ، وفي البحث عن معانيه اللآمتناهية الدلالات وهذا ما سعى إليه الشعر العربي المعاصر ، لذا اتسمت القصيدة المعاصرة بما يسمى الرمز . « فإذا كانت اللغة الشعرية هي لغة المجاز ، فإنها أيضا لغة الرمز . وقد أصبح الرمز يلازم اللغة الشعرية الخيالية القائمة على المجاز والمفارقة للغة العقل والمنطق والسهولة »[1]

يعد الرمز بشتى صوره المجازية والإيحائية تعميق للمعنى الشعري ، ومصدر للاندهاش والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري ، فهو يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالتها وشدة تأثيرها في المتلقي .« إن العناصر الرمزية التي يستخدمها الشاعر المعاصر بعد أن يستكشف لها بعدا نفسيا خاصا في واقع تجربته الشعرية ، معظمها مرتبطة في الأسطورة أو القصة القديمة بالشخوص أو المواقف،والتجربة إنما تتعامل مع هذه الشخوص والمواقف تعاملا شعريا على مستوى الرمز ، فتستغل فيها خاصية الامتلاء بالمغزى أو بأكثر من مغزى ، تلك الخاصة المميزة للرمز الفني »[2]

فأصبحت القصيدة العربية الحديثة مليئة بالرموز والإشارات والإيماءات التي لا تتكشف مدلولاتها بسهولة أو من القراءة الأولى ، وإنما تحتاج إلى وقفة طويلة وتحليل عميق واستحضار لمعجم المتلقي الفني ومتابعة سياقات القصيدة وصورها المتشابكة المترابطة من أول القصيدة إلى آخرها .« فكما يتعامل الشاعر المعاصر مع الرموز

[1]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص202.

[2]– المرجع نفسه، ص202–203.

القديمة فإنه يخلق كذلك الرموز الجديدة ، وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكاريه فذة يستطيع بها أن يرفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى الكلمة الرامزة ≫ [1]

إذا كان الرمز أداة قديمة حديثة للتعبير، فإن هذا يعني أن حسن توظيفه يرتقي بالعمل الأدبي ويغنيه بالطاقات الإيحائية الفكرية منها واللفظية، ويبعد الرتابة ويحقق فجائية الإثارة، ويكسب الأفكار موسيقى والألفاظ إيقاعا.

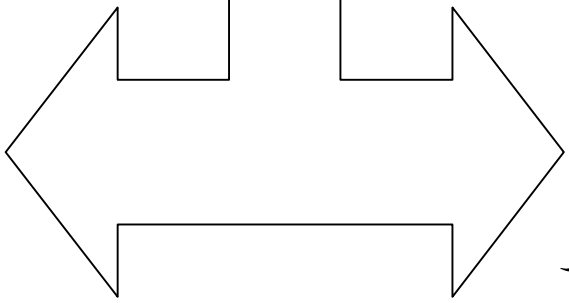
اهتم الشاعر العربي المعاصر بالرمز اهتماما كبيرا واستخدمه في شعره، لأن الرمز نفسه مصدر قوة في اللغة الشعرية عندما يراد به إثارة شيء من الغموض في ألفاظ القصيدة أو إيقاعها.

وتبعاً لذلك فالرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير وبخاصة في الشعر ، والشاعر المعاصر غلبها في تجاربه الشعرية للانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض ، في سعيه الدائم وراء اكتشاف تعابير لغوية يثري بها لغته الشعرية .

[1]– عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص218.

الفصل الأول

أسلوب الانزياح في قصيدة (لماذا تركت الحصان وحيدا) "لمحمود درويش"



الانزياح التركيبي

- التقديم والتأخير
- الحذف
- التكرار

الانزياح الاستبدالي(الدلالي)

- الاستعارة
- الكناية
- التشبيه

إن رصد ظواهر الانزياح في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استنباطية جوانية تبتعد عن القراءة السطحية والهامشية ، وبهذا تكون ظاهرة الانزياح ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة ، ولذلك يصبح حضوره في النص قادرا على جعل لغته لغة متوهجة ومثيرة تستطيع أن تمارس سلطة على القارئ من خلال عنصر المفاجأة والغرابة [1]

وفي عصرنا الحديث نظر إلى الانزياح نظرة معاصرة تخدم التصور النقدي القائم على أساس اعتبار اللغة الشعرية لغة خرق وانتهاك للسائد والمألوف ، وبقدر ما تنزاح اللغة عن الشائع والمعروف تحقق قدرا من الشعرية في رأي كوهين.[2]

فالانزياح من المصطلحات الشائعة في الدراسات الأسلوبية المعاصرة ، وهو علم قائم بذاته، يقوم على نظرية متجانسة ومتشابكة مستندة إلى اللسانيات الأدبية على اختلاف تياراتها ، وهو من المصطلحات الغربية الوافدة إلى الوطن العربي ضمن المفاهيم والمذاهب والنظريات الغربية والتي أصبح يستقي منها النقد المعاصر مادته ، وقد تشعب مصطلح الانزياح وتعددت دلالاته بين المستعملين الغرب :

المصطلح الغربي	المصطلح المعرب	مستعمله
L’écart	الإنزياح	فاليري valery
La déviation	الإنحراف	سبيتزر spitzer
La distarsion	الإختلال	والاك/فارن wallek et varren

[1] – ينظر، عبد الباسط محمد: من دلالات الانزياح التركيبي وجماليته في قصيدة(الصقر) لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، مج23،ع1، دمشق، 2007، ص161.

[2]– ينظر، جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، تر محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1986 ، ص 182 .

La subverion	الإحاطة	بايتاز peytard
L’infraction	المخالفة	تيري tiri
La xandale	التساعة	بارث barthes
Le vial	الانتهاك	كوهين Cohen
La valation de norm	خرق السنن	تودوروف todorof
la trans	العصيان	آراقون Aragon

[1]

كل هذه المصطلحات التي أشار إليها " عبد السلام المسدي " غريبة المنشأ تنم عن فكر أصحابها، وليس هذا فقط فقد استعمل الدارسون مصطلحات عديدة للانزياح تحت مسميات تختلف باختلاف فهم أو تلقي أصحابها ، وكذلك اختلاف الثقافة المرجعية لكل ناقد أو مترجم.

وثمة مصطلحات أخرى يمكن أن تضاف إلى ما سبق من مثل: الانكسار، انكسار النمط، التكسير، الكسر، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق، الاختراق، التناقص، المفارقة، التنافر، مزج الأضداد، الإخلال، الاختلال، الجلل، الانحناء، التغريب، الاستطراد، الأصالة، الاختلاف، فجوة، التوتر.[2]

[1]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتب الجديدة المتحدة،ط5، بيروت، 2007، ص 100-101

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص102.

أولا : مفهوم الانزياح :

يعد الانزياح من المصطلحات النقدية الوافدة على الثقافة العربية ، وقد احتضنه النقد العربي بشيء من الاختلاف المفهومي والمصطلحي ، وهو اختلاف متأصل في الثقافة الغربية قبل أن يصل إلى ثقافتنا العربية.

1/ الانزياح لغة :

« يعتبر الانزياح ترجمة دقيقة للمصطلح الفرنسي (l'écart) وقد كثر استعماله في الدراسات التي نهل أصحابها من الثقافة الفرنسية ».[1]

الانزياح هو: « زَاحَ الشيء يَزِيحُ زَيْحاً وزُيُوحاً وزِيوُحاً وزَيْحَاناً وانْزَاحَ ذَهَبَ وتَبَاعَدَ وأَزَحْتُهُ وأَزَاحَهُ غَيْرُهُ، وفي التهذيب الزَيْحُ ذَهَابُ الشَيء ، نقول قد أزحْتُ عِلَتَهُ فَزَاحَتْ ».[2] فالرمز يعني البعد والتباعد.

وجاء في (تاج العروس): « "زَاحَ" الشَيءُ "يَزِيحُ زَيْحاً" بالفتح والسكون ، و"زُيُوحاً" بالضم و"زِيوُحاً" بالكسر ، و"زَيْحَاناً" محركة: بَعُدَ وذَهَبَ كانزياح بنفسه » .[3]

أما في (معجم اللغة العربية) : « "نَزَحَ" /" نَزَحَ إلى" / "نَزَحَ عن يَنْزَحُ" ، "نَزْحاً" ، و"نُزُوحاً"، فهو "نَازِحٌ" والمفعول "مَنْزُوحٌ" ، ونَزَحَ البئر ونحوها فرغها قل ماؤها أو نفذ ، "نَزَحَتِ الدموع عن عيني" ، "نَزَحَ الشخص عن دياره"، أبعده عنها ، "نَزَحَهُمْ قَهْراً" ، "نَزَحَ

[1]– أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، دار مجد ، ط 1، بيروت، 2000 م ، ص 29 .

[2]– ابن منظور(أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري) : لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب ، (مادة زيح) ، مج 5 ، دار صادر ، ط 4 ، بيروت ، لبنان، (د ت)، ص 232.

[3] – سيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي : تاج العروس ، مادة زيج ، ج 12 ،باب الحاء، تحقيق مصطفى مجازي مراجعة عبد الستار أحمد فراج ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت، 1392 هـ – 1972 م، ص50 .

الشخص عن أرضه" : بعد عنها السكان النازحون عن ديارهم ، "نَزَحَ عن العاصمة" "انتقل" ، "سافر عن الريف إلى المدينة ..."».[1]

2/ الانزياح اصطلاحا :

الخروج عن المألوف من أهم الخصائص الجوهرية التي توفر سبلا مختلفة وواسعة للغوص في العمق اللغوي لدلالات الألفاظ والتعابير ، باعتباره ملاذا للتفرد اللغوي والتميز الشخصي.

وقد تبدو النصوص الإبداعية متميزة ومختلفة عن غيرها من النصوص الأخرى، إذ خرجت عن المألوف والعرف اللغوي المتداول لدى المبدعين والنقاد، ويحقق الانزياح بمفهومه الواسع هذا التفرد والاختلاف الذي تسعى النصوص لبلوغه، على اعتبار أن الانزياح أسلوب لغوي خاص يحمل فائدة لغوية وأخرى جمالية.

الانزياح في الاصطلاح هو :« خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسا في الاستعمال رؤية ولغة وصياغة وتركيب ».[2]

فهو انحراف عن قاعدة ما ، وكلمة (ما) تفتح لنا مستويات عدة ، وهو : « اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث يفضي هذا الاختلاف إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثالي، أو إلى العدول في مستوى اللغة الصوتي والدلالي عما عليه هذا النسق ».[3]

---

[1] – أحمد مختار عمر : معجم اللغة العربية المعاصرة ، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة ، ط 1، القاهرة، 1429 هـ /2008 م ، المجلد 4، ص 1013-1014 .

[2] – أحلام حلوم: النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، ط1 ،حلب، دمشق،2000م، ص132-133.

[3] – عباس رشيد الددة : الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب،دار الشؤون الثقافية العامة،ط1،بغداد، ص7.

وهو وحده القادر تزويد الشعرية بموضوعها الحقيقي، ويعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية. فالانزياح نتاج لخرق القوانين والسند المألوف للسياق ، وإعطائه الأفق الذي يبتدع فيه لغته ومميزاته الأسلوبية والجمالية .

إن الانزياح هو « ذلك النوع من الإستعمالات غير العادية في ارتباطها بمفهوم العدول على المستوى المألوف، وكل خروج عنه هو انتهاك واختراق ».[1]

والانزياح ليس مجرد الخروج عن قاعدة والدخول في الاستثناء وإنما هو جوهر الشعر جسديته، فهو ذلك المستوى الأعلى من اللغة التي تهجس وتثور، وتطغى لتحيد التركيب عن صوابه، أي انسجامه ومنطقيته، وتدخل في اختراق السياق المألوف .

وفي نفس السياق يعرف "المتنبي" الانزياح بقوله: « الإنزياح هو خروج التعبير عن المألوف في التركيب والصياغة ، والصورة الفنية ، ولكنه خروج ابداعي جمالي، يهدم لكي يبني بطريقة يصعب ضبطها ، طريقة هاربة دائما».[2]

إن الانزياح هو خروج عن ما يقتضيه الظاهر ، أو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر ، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة.

وهو أيضا: « استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر»[3] وبهذا يكون الانزياح هو فيصل ما بين الكلام الفني وغير الفني .

---

[1]– خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح(دراسة في جمال العدول)، دار اليازوري، ط1،عمان، الاردن،2011م، ص43.

[2]– أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي(قراءة في التراث النقدي عند العرب)،دار الحوار، ط1، دمشق،2009 م، ص34

[3]– أحمد محمد ويس: مرجع سابق، ص07.

فالانزياح خلق للمعاني والأساليب والتراكيب الجديدة ، وهو نوع من الأتساع والمجاز وذلك لعدم تجسيده للدلالات بهيئتها الحقيقية ، فالانزياح يبتعد بالمعنى عبر تركيب خاص إلى معنى راقي.

ثانيا: أنواع الانزياح :

ترجع أهمية الانزياح إلى كونه لا ينحصر في جزء معين من أجزاء النص ، وإنما يشمل أجزاء كثيفة ومتنوعة ، فإذا كان النص عبارة عن كلمات وجمل فإن الانزياح قادر على أن يأتي في الكثير من هذه الكلمات والجمل ، ولهذا صح تقسيم الانزياحات إلى نوعين رئيسين تنطوي تحتهما كل أشكال الانزياح:

1/ الانزياح التركيبي :

ويحدث مثل هذا الانزياح من خلال طريقة في الربط بين الدوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب. إن العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابل لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمة أو قيما جمالية ، فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللفظة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات ، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه معاني ودلالات جديدة .[1]

وفي هذا الجزء من البحث سأتوجه إلى ذكر عدة ظواهر والتي من خلالها يتجسد الانزياح في المستوى التركيبي مع التمثيل لكل ظاهرة بنماذج تطبيقية من ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا " (لمحمود درويش). ومن هذه الظواهر نذكر: **التقديم والتأخير، الحذف، والتكرار.**

[1]– ينظر، أحمد ويس: المرجع السابق،ص120.

أ / ظاهرة التقديم والتأخير:

تكشف شعرية التقديم والتأخير عن العناية المبكرة بفن التشكيل الشعري واعتباره في صلب جمالياته التي تتجاوز مجرد " انحراف الأصول " إلى ابتداع مستويات من التراكيب تجدد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه المستحدث ، وتنشئ بين الكلمات ألفة جديدة تنقلها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير يتم فيه إعادة انتظام الجمل بشكل يلفت القارئ.[1]

إن ظاهرة التقديم و التأخير ليس مجرد خروج عن قواعد اللغة، بل هي انحراف فني يؤدي إلى الانسجام بين الكلمات، وفي هذا الأخير من الجمالية مايلفت القارئ.

وربما اعتبرت قضية التقديم والتأخير قضية أسلوبية وتقبلية في آن واحد ، فهي بقدر ما توحي بذكاء الشاعر المبدع في تغيير مواقع الكلمات ، وإخراجها في سلسلة من العلاقات المبتكرة بقصد إنعاش مكونها الدلالي ، إلا أنها – وبنفس القوة – تحيل المتلقي (السامع) إلى تنشيط حسه الجمالي في إدراك الصورة المتغيرة واستيعاب فارق التغيير.[2]

وللتقديم والتأخير سمة أسلوبية ، لها عظيم الأثر في روعة الأسلوب وبلاغته وهو من أبرز مظاهر الانزياح التركيبي يحقق غرضا نفسيا ودلاليا ، يتم عبر كسر العلاقة الطبيعية بين السند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد.

وحينما نستعرض المعنى اللغوي لكلمة " التقديم والتأخير " نجد :

– ≪ التقديم : القدم والقدمة السابقة في الأمر ، وتقدم كقدم وقدم واستقدم .

– التأخير : أخرته فتأخر ، واستأخر كتأخر . وقال لا مرحبا بالآخر أي بالأبعد≫. [3]

---

[1]– ينظر، خيرة حمرة العين: مرجع سابق، ص39.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص39.

[3]– ابن منظور: مرجع سابق، ج4، (مادة قدم مادة تأخر)، ص105.

وفي معناه الاصطلاحي يقول "عبد القاهر الجرجاني":« وهو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي لك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعة، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أنه راقك ولطف عندك، قدم فيه شيء وحول اللفظ عن المكان إلى مكان» [1]

والتقديم والتأخير باب من أوسع الأبواب، حيث يبحث في جماليات العبارة اللغوية قبل أن يكون خرق للسنن، فهو عدول مقنن همه الوحيد إيصال المعنى السليم للمتلقي.

فهو: مخالفة عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السياق ، فيتقدم ما الأصل فيه أن يتأخر ويتأخر ما الأصل فيه أن يتقدم . والحاكم للترتيب الأصلي بين عنصرين يختلف إذ كان الترتيب لازما أو غير لازم ، فهو في الترتيب اللازم (الرتبة المحفوظة) ، حاكم صناعي نحوي ، أما في غير اللازم (الرتبة غير المحفوظة) ، فيكاد يكون شيئا غير محدد ، ولكن هناك أسباب عامة قد تفسر ذلك الترتيب[2]

كما يعد التقديم والتأخير جمالية من جماليات الخطاب الشعري، يوظفها الشاعر من أجل إضافة لمسة جمالية للنص الشعري والعدول به من أجل تحقيق المعنى المرغوب وإيصاله للمتلقي. وهذا ما رمى إليه الشاعر المعاصر "محمود درويش" من خلال توظيفه لهذه الظاهرة واعتمادها في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيداً " مبرزاً من خلالها قدرته غلى الانزياح عن قواعد اللغة التقليدية دون المساس بالمعنى والبناء العام للجملة، ودون الخروج عن المعنى الحقيقي لها.وفيما يلي سأستعرض بعض توظيفات الشاعر لهذه الظاهرة الجمالية.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تصحيح محمد عبده، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ط3، بيروت، لبنان،1422هـ/2001م، ص85.

[2]– ينظر، صالح عبد العظيم الشاعر: ظاهرة التقديم والتأخير، www.salihalshair.jeeran.com ، السبت 2014/12/02م، 13:31 ظهراً.

* **تأخير المفعول به:** ≪ المفعول به اسم منصوب وقع عليه فعل الفاعل≫. [1]

لقد اصطلح النحاة على ترتيب محدد للجملة الفعلية، فالأصل فيها أن تتكون من مسند(الفعل)، مسند إليه(الفاعل) والمفعول به(القيد أو الفضلة) إذ كان الفعل متعدياً، لكن هناك مواضع يتأخر فيها المفعول به.نذكر منها:

- **صنعت وحدي ما أشاء:** [2] تأخر المفعول به على الحال؛ أي قُدم الحال وأُخر المفعول به، وقد يكون هذا التأخير الذي قام به الشاعر جاء لأهمية الحال والعناية به ورغبة الشاعر في وصف حالته ووحدته فأعطى الأولوية لهاته الحالة وقدمها على المفعول به.
- **لتدرك أن كأس نبيذي امتلأت:** [3] تأخير جملة المفعول به، وجاء هذا التأخير من أجل التمييز والتعريف بنوعية الكأس وما تحتويه(كأس نبيذي) والتأكيد على أنها كأس نبيذ وليس شيئاً آخر.
- **فتطفو على جِلْدها زَبَدَا:** [4] تأخر المفعول به وتقدمت جملة الجار والمجرور، للتأكيد على أهمية المكان وتحديده وتبيان موضع وقوع الفعل ولفت الانتباه له.
- **هكذا يتركُ العاشقان الغريبان حُبَّهما:**[5] تأخر المفعول به على الصفة، وهذا لإبراز هذه الأخيرة(الغريبان) والتعريف بها لتعود على الفاعل ويتصف بها.

* **تقديم وتأخير الفاعل:** ≪ الفاعل هو اسم مرفوع تقدمه فعل، ودلَّ على الذي فَعَلَ الفِعْلَ≫.[6]

---

[1]– حسن نور الدين: الدليل إلى قواعد اللغة العربية، دار العلوم العربية للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1997م، ص77.

[2]– محمود درويش: الأعمال الشعرية، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004م، ص337.

[3]– المصدر نفسه، ص343.

[4]– المصدر نفسه، ص 370.

[5]– المصدر نفسه، ص 397.

[6]– حسن نور الدين: المرجع نفسه، ص81.

- **جدّي هَبَّ من نومِهِ:** [1] تقديم الفاعل، وجاء هذا التقديم وإعطاء الأولوية للفاعل على الفعل من أجل الدلالة على السرعة والاهتمام، فالأصل في الجملة الفعل ثم الفاعل، لكن الشاعر أحدث هذا التغيير في المراتب من أجل إعطاء الفاعل أهمية قيامه بالفعل.

- **ويمشي حوْلِيَ الشَّجَرُ:** [2] تأخير الفاعل وتقديم ظرف المكان، فقد جاء هنا تفضيل للظرف وإعطاءه الأولوية على الفاعل – بالرغم من أن الأصل هو تقديم الفاعل– من أجل الانزياح وخروج الشاعر عن قواعد الجملة، وتأخير الفاعل جاء للدلالة على الحركة وسرعة الزمن.

- **لم تشرق(على ظله) شمس/ لم يهبط(على ظله) ظلٌ:** [3] تأخر الفاعل على الشبه جملة، فجاء هذا التأخير للدلالة على الموضع والمكان الذي وقع فيه الفعل، فالشاعر يرى أن موضع وقوع الفعل أهم مِنْ مَنْ قام بالفعل.

نلاحظ أن الشعر يركز على تأخير الفاعل والمفعول به ويستحضر وصف الآخر ومكانه.

* **تقديم شبه الجملة:** « شبه الجملة هي جملة ناقصة، تأتي على شكل ظرف الزمان، وظرف المكان، والجار والمجرور».[4]

- **كنت أنتظرُ(على الرصيف) قطاراً مَرَّ:** [5] تقديم الشبه جملة على المفعول به، وقد قام الشاعر بهذا العدول للدلالة على الحضور وتعميق المعنى، ولفت انتباه القارئ للمكان والتركيز عليه.

---

[1]– الديوان، ص340.

[2]– المصدر نفسه، 330.

[3]– المصدر نفسه، ص341.

[4]– أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة العربية والبيان والبديع، المكتبة العصرية، (د ط)، بيروت، لبنان، 2003م، ص111.

[5]– الديوان، ص328.

– **لم أَلْقَ فيها يوسُفاً** :[1] تقديم الشبه جملة على المفعول به، "فمحمود درويش" يستخدم الشبه جملة دائماً في مواضع التقديم والتأخير للدلالة على الاضطراب المكاني الحاصل عنده، وتوتر علاقته بالواقع. فالمكان حاضر بقوة في شعره سواء حضوراً واقعياً وإنما بحثاً عنه، ذلك أن الديوان يتحدث عن الوطن فلسطين لذا غلب عليه عنصر المكان وساهم بشدة في وقوع المتلقي في لذة الانزياح.

* **تقديم الخبر**: «الخبر هو اسم مرفوع يؤلف مع المبدأ جملة مفيدة»[2]

– **في الأناشيد التي نُنْشدُها نايٌ**: [3] تقديم جملة الخبر للتركيز على أهمية رموز الوطن ودلالتها لدى الشاعر وكيفية عكسه تلك الدلالة لدى المتلقي والإحساس بها، وهذا التقديم دال على حب الشاعر لوطنه وكل ما يتعلق به من رموز وعادات.

– **وليكن حاضراً أَمسُنا معنا**: [4] تقديم الخبر على الاسم من أجل التركيز على الحاضر، فالشاعر يحاول تجاوز ماضيه ونسيانه والتشبث بالحاضر لعله خيرٌ، فقدم الخبر مركزاً على الحاضر والمستقبل والتفاؤل بهما.

يعتبر التقديم والتأخير حركة فاعلة تفيد انتقال وتحول الكلام مما كان عليه في مألوف تصور السامع إلى أنتضام جديد غايته السحر وتنبيه إدراك المتلقي وتهيئة حواسه، فقد استطاع تقديم إمكانيات دلالية متنوعة وغير محدودة، نفسية وفكرية وفنية، تجاوزت النظرة القديمة المتمثلة في حصر وظيفة التقديم والتأخير في دلالتي الاهتمام والاختصار.

[1]– الديوان، 337.

[2]– أحمد الهاشمي: المرجع السابق، ص95.

[3]– الديوان، ص375.

[4]– المصدر نفسه، ص375.

ب/ ظاهرة الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية حيث يميل الناطقون إلى حذف العناصر المكررة في الكلام ، أو إلى حذف ما يمكن للسامع فهمه اعتمادا على القرائن المصاحبة .

والحذف في اللغة : « القطع والإسقاط ، وجاء في" لسان العرب" : « حَذَفَ الشيء يَحْذُفُهُ : قَطَعَهُ من طَرَفِهِ و الحَجَامُ يَحْذُفُ الشَعْرَ من ذلك ... والحَذْفُ الرَمْيُ عن جانب والضرب.» [1]

جاء في (معجم الوسيط) : « حَذَفَ الشيء حَذْفاً : قَطَعَهُ من طَرَفِهِ . يقال حَذَفَ الحجام الشعر : أسقطه »[2]

أما في الصحاح : « حَذْفُ الشيء إسقاطه ، يقال حَذَفْتُ من شَعْرِي ومن ذنب الدابة ، أي أخذت ... وحَذَفْتُ رأسه بالسيف ، إذا ضربته فقطعت منه قطعة »[3]

يعد سياق الحذف من الأنساق الشعرية التي يتم فيها العدول بالكلام إلى غير ما كان عليه، وقد عده " الجرجاني " من اللطائف التي تأنس لها النفس، حيث يقول :

« هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسحر، ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد من الإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن ».[4]

---

[1]– ابن منظور: مرجع سابق، ج9، مادة(ح– ذ– ف)، ص403.

[2]– إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4،ماده حذف، 2004م، ص

[3]– إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح(تاج اللغة وصحاح العربية)، تح أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، 1990م، مادة حذف.

[4]– عبد القاهر الجرجاني: مرجع سابق، ص106.

فالمغزى العام لسياق الحذف هو الغياب، أي غياب الدوال في اللحظة التي تقتضيها الحاجة الفنية للمبدع .

إن الحذف يعد تحولا في التركيب اللغوي، يثير القارئ، ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أنه يثري النص جمالا. فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير محدودة. حيث يقول "عبد القاهر الجرجاني": « فانظر إلى ما تجده من اللطف والظرف إذا أنت مررت بموضع الحذف ثم قلبت النفس على ما تجد و ألطفت النظر فيما تحس به ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك وتوقعه في سمعك فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت وأن رب حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد»[1]

فالحذف الذي تحدث عنه "عبد القاهر الجرجاني " يدرك بحس خاص، فلا يكفي أن ينظر في كيفية تفادي إظهار المحذوف بل يبغي تأمله بقصد استشعار للذة، واستكمال الحذف يبرز لنا المعنى المحتمل الذي لا يحتويه النص مباشرة وإنما يستحضر عبر التلقي.

إن الحذف ظاهرة جمالية يعتمدها الشاعر من أجل الاختصار وعدم الإطالة في الكلام والابتعاد عن الإطناب، فوجود هذه الظاهرة في الشعر يزيد من جماله ورونقه من حيث الإيقاع والتناغم بين الكلمات، ويساعد الشاعر على الحرية في الكلام والتعبير عن ما بداخل النفس. لذا نجد الشعراء المعاصرين يعتمدون هذه الظاهرة بكثرة في شعرهم ويحاولون توظيفها وبكل أنواعها، و"محمو د درويش" من بين هؤلاء الشعراء الذين اعتمدوا هذه الجمالية وفيما يلي نستعرض بعض الأبيات التي وظف فيها "درويش" ظاهرة الحذف في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً".

[1]– عبد القاهر الجرجاني: المرجع السابق، ص107.

- أُطلُ على صورتي وَهِيَ تهرب من نفسها

إلى السلم الحجري، وتحمل منديل أُميّ.[1]

نجد هنا حذف لاسم وهو(الفاعل)، وجاء هذا الحذف اعتمادا على ما ذكر من قبل، ففي البيت الأول جاء ذكر للفاعل واستغنى الشاعر عن هذا الذكر في البيت الثاني، وهذا من أجل الابتعاد عن كثرة الكلام والتكرار والركاكة، فلو ذُكر الفاعل في البيت وللمرة الثانية لجاء المعنى مختلف ولكان الكلام ثقيل على اللسان وركيك القراءة وليتجنب الشاعر كل هذا لجأ إلى الحذف.

- إلى أَين تأخُذُني يا أبي؟

إلى جهة الريح يا وَلَدي...

...وهما يَخْرُجانِ مِنَ السَهْل، حَيْثُ

أقام جنودُ بونابرتَ تَلاً لِرَصْدِ

الظلال على سور عَكَّا القديم-

يقولُ أَبٌ لابنِهِ: لا تَخَفْ.[2]

وظف "محمود درويش" ظاهرة الحذف في هذه الأبيات ودل عليها بنقاط الحذف التي استخدمها، فالشاعر يسرد لنا سيرته الذاتية وفي هذه السيرة يعيد تأليف ماضيه، والأصل في السرد الإطناب لكن الشاعر تجنب هذا بحذف الأحداث الغير مهمة وقام بسرد المهم منها فقط والتي من خلالها يستطيع أن يصور لنا ماضيه.

---

[1]- الديوان، ص279.

[2]- المصدر نفسه، ص298.

و"درويش" يُعدُ نفسه راوياً يحكي تراجيديا شعبه ووطنه وذاته معاً، فهو يحاول أن يذكر أهم ما جرى في الماضي من مواقف مثيرة اعتمادا على الاختصار في السرد والابتعاد عن التفصيل.

– أَخافُ على حُلُمي من وضوح الفراشةْ

ومن بُقَعِ التوت فوق صهيل الحصان

أَخافُ عَلَيْهِ من الأب والابن والعابدينْ

على الساحل الأبيض المتوسِّط بحثاً عن الآلهة

وعن ذَهَب السابقين.[1]

حُذفت هنا لفظة(الحلم) وتُركت قرينة تدل عليها وهي ضمير الهاء، ومن خلال هذه القرينة يستطيع القارئ أن يُكْمِلَ ما حُذف، وجاء هذا الحذف لاجتناب التكرار ولوجود قرينة دالة على المحذوف، فالذي يقرأ "لمحمود درويش" يجب عليه أن يكون ذا فطنة وذكاء ليستوعب ما حذف الشاعر وما ترك للدلالة على هذا الحذف وتأويله بما يصح له، وهذا دليل على أن "درويش" لا يميل إلى القراءة السطحية الجافة، وإنما يدعو إلى القراءة المتعمقة التي يستخدم فيها القارئ عقلة ويبذل فيها جهداً.

– الماءُ يَبْكي، والحَصَى، والزعفرانْ.[2]

حُذف هنا الفعل(يَبْكي)، والأصل في الجملة:الماءُ يَبْكي، والحَصَى يَبْكي، والزعفرانْ يَبْكي. فالشاعر استغنى عن الفعل(يَبْكي) في المرتين لأنه ذكره في المرة الأولى وكان

[1]– الديوان، ص326.

[2]– المصدر نفسه، ص405.

ذلك كافٍ بالنسبة له، واعتمد على تأويل القارئ في إدراكه للحذف وما دل عليه من قرائن، فذكر الفعل(يبكي) أول مرة واعتبره كقرينة دالة على الفعل عندما حذف بعد ذلك.

ج / ظاهرة التكرار:

تناولت المعاجم العربية بالتفسير والتوضيح لفظة " ك رّر"، حيث جاء في القاموس المحيط للفيروزبادي أن المصطلح انشق من الجذر اللغوي (كرّ) ، حيث يقول: « كَرّ عليه كَراً وكُرُوراً وتكْرَارًا عَطَفَ عنه رَجَعَ ، فهو كَرَّارُ ومِكَرُ ، بكسر الميم ، وكَرَرَهُ تَكْرِيراً وتَكْرَارَ وتَكِرَةً ، كَتَحِلَةٍ ، وكَرْكَرَهُ أعاده مرّة بعد أخرى ».[1]

ويؤكد " ابن منظور " في " لسان العرب" أن الفعل " ك رّر " يقصد به الرجوع والإعادة ومنه كان المصدر التكرار حيث يقول: « (كرّر) الكَرُّ : الرجوع يقال كَرَّهُ وكَرَّ بنفسه يتعدّى ولا يتعدّى ، والكَرُّ مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كَراً وكرُوراً وتَكْرَاراً عطف وكرّ عنه رجع وكَرَّ على العدو ويَكُرُّ ورجل كَرَّارُ ومِكَرُّ وكذلك الفرس وكَرَّرَ الشيء وكَرْكَرَهُ أَعَادَهُ مَرَّة بعد أخرى والكَرَّةُ ، المَرَّةُ الجمع والكَرَّاتُ ويقال كَرَرْتُ عليه الحديث وكَرْكَرْتُهُ إذا رَدَدْتُهُ عليه وكَرْكَرْتُهُ عن كذا كَرْكَرَهُ إذا رَدَدْتُه والكَرُّ الرجوع على الشيء ومنه التَكْرَارُ».[2]

و على هذا يكون " التكرار" هو أحد أهم الأساليب التعبيرية التي تعين الناص على تأكيد كلامه والتركيز على أفكاره. « إنه إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا عند الذات المبدعة ، يتجمع في بؤرة واحدة ليؤدي أغراضا عديدة ».[3]

---

[1]– الفيروز آبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تقديم و تعليق(الشيخ أبو الوفا نصر الهوريني)، دار الكتاب الحديث، ط1، الجزائر، مادة كرر، 2004م، ص493.

[2]– ابن منظور: مرجع سابق،ج5،(مادة كرر)، ص135.

[3]– فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004م، ص60.

إن التكرار أحد الأدوات الأسلوبية والآليات التعبيرية التي باستطاعتها كشف أغوار النص، وبواسطتها نتعمق في ما وراء ذاته واستجلاء مختلف الأحاسيس والمشاعر الخبيئة في نفس المبدع.

وعند البلاغيين العرب هو: ≪ تكرار اللفظ أو الدال أكثر من مرة في سياق واحد≫.[1]

فالتكرار في أبسط معانيه هو ≪ أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمعنى ثم يعيده ، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في اثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين ≫.[2] فهو يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل العمل الفني ، إنه سر نجاح الكثير من المحسنات البديعية .

والتكرّار بمفهومه الاصطلاحي قد ولج في دائرة التأكيد، وذلك من حيث المعنى البلاغي كونه فائدة للكلام، فقد قيل: الكلام إذا تكرّر تقرّر.

وباعتبار أن التكرّار جمالية من جماليات الخطاب الشعري، فهو يساهم في تعميق إحساس المتلقي بالحالة، كما يساعد على خلق بنية إيقاعية منتظمة في الخطاب، وهذا ما سنحاول إبرازه في الديوان من خلال توظيف "محمود درويش" لهذه الجمالية.

[1]– فايز عرفان القرعان: بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2010م، ص11.

[2]– محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة(حساسية الانبثاقية الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)، دار عالم الكتب الحديث، ط2، أربد، الأردن، 1431هـ–2010م، ص200.

*** تكرار الحرف:**

نركز في هذه الدراسة على الحروف التي هيمنت صوتياً على بنية المقطع أو القصيدة، مستخرجين الدلالات التي ينطوي عليها الحرف المكرر.

- **لي** خلْوَةٌ في ليل صوتكَ..**لي** غيابُ.[1]

عمد "محمود درويش" إلى تكرار الحرف(**لي**) في قصيدة (حبْرُ الغراب) فجاء الحرف في هذه الأسطر الشعرية للدلالة على الخصوصية والتملك، وهو يشير من خلال هذا الحرف إلى نفسه ويريد القول أن هذه الأشياء تعود إليه وحده، فقام بتكرار الحرف-(**لي**)- لشد الانتباه إليه وإلى امتلاكه لما ذكر.

ويقول في موضع آخر من قصيدة (تعاليم حورية):

لا نلتقي إلاّ وداعاً عند مُفْتَرَقِ الحديث

تقول لي مثلاً: تزوّجْ أَيَةَ امرأة مِنَ

الغُرَبَاء، أَجمل من بنات الحيِّ. لكنْ، **لا**

تُصَدِّقْ أَيَةَ امرأة سواي. و**لا** تُصَدِّقْ

ذكرياتكَ دائماً. **لا** تَحْتَرِقْ لتضئ أُمَّكَ،

تلك مِهْنَتُهَا الجميلةُ. **لا** تحِّن إلى مواعيد

الندى. كُنْ واقعيّاً كالسماء. و**لا** تحنّ

إلى عباءة جدِّكَ السوداءِ، أو رَشَوَاتِ

---

[1]- الديوان، ص321.

جدّتكَ الكثيرةِ وانطلِقْ كالمُهْرِ في الدنيا.[1]

نلاحظ هنا أن الشاعر قام بتكرار الحرف(**لا**) ست (06) مرات في مقطع واحد، وهذا للدلالة على إصرار الرفض، والرفض القاطع، فهو يسرد لنا وصايا أمه له والحرف (لا) دال على التحذير من الشيء والأمر بعد القيام به، والشاعر يؤكد لنا رفض أمه لهاته الأشياء التي تحذره منها، وتطلب منه أن لا ينظر إلى الماضي بل يجب أن يلتفت إلى المستقبل. وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حرص الأم على ولدها وخوفها عليه من كل شيء، فلم يجد "درويش" سبيلا للتعبير عن هذا الخوف والرفض لتلك الأشياء غير الحرف (**لا**).

أما في قصيدة (أطوار أنات) فيقول الشاعر:

عند باب المَعْبَدِ المهجور...**لا**

موتٌ هناك و**لا** حياةُ

فوضى على باب القيامة. **لا** غَدٌ

يأتي. و**لا** ماضٍ يجيء مُودِّعاً

لا ذكرياتُ

تطيرُ من أَنحاءِ بابلَ فوق نخلتنا، و**لا**

حُلُمٌ يُسَامِرُنا لنسكنَ نجمةً،

هي زِرُّ ثوبكِ، يا أناتُ.[2]

---

[1]– الديوان، ص346.

[2]– المصدر نفسه، ص355.

هنا أيضا كرر "محمود درويش" الحرف(**لا**) في هذه المقاطع، إلا أن هذا التوظيف جاء بدلالة مختلفة عن السابقة، فالحرف(**لا**) يدل هنا على اليأس وثبات الحال وعدم تغير الحال، وكان استخراج الشاعر لهذا الحرف في هذه الأبيات من أجل وصف ما آلت إليه البلاد الفلسطينية وتأكيد الجمود الحاصل فيها، وعدم الراحة في هذا الواقع، فالفرد منهم لا هو حيٌّ ولا هو ميّت، بل هو بين البين وغير مستقر على حال.

ويؤكد هذا قوله في نفس القصيدة:

وأما الخيلُ

فلترقُصْ طويلاً فوق هاويتين. **لا**

موتٌ هناك و**لا** حياةٌ

لا أنا أحيا هنالك، أو أموتُ

و**لا** أناتُ

و**لا** أناتُ! [1]

ويوجد حرف آخر قام الشاعر بتكراره أكثر من مرة في قصيدة (مصرع العنقاء)، وهو حرف الجر(**في**)، حيث يقول:

في الأناشيد التي نُنْشدُها

نايٌّ،

و**في** الناي يَسْكُنُنا

نارٌ،

[1]– الديوان، ص356.

و**في** النار التي نُوقِدُها

عنقاءُ خضراءُ،

و**في** مرثيَّة العنقاء لم أَعرفْ

رمادي من غبارِكْ.[1]

كرر "درويش" حرف الجر(**في**) في هذه الأبيات للدلالة على المكان، وهذا الأخير حاضر بكثرة في الديوان بل هو بؤرة الديوان وأساسه، وهو العامود الذي بُنيَّ عليه، لذلك في كل مرة يذكره الشاعر أو يلمح له بأحد القرائن التي تدل عليه، فجاء حرف(**في**) هنا دالاً على المكان ومن خلاله حاول الشاعر تأكيد وتحديد هذا المكان.

***تكرار الكلمة:**

إن تكرار اللفظة من أهم الأسس التي يُبنى عليها النص الشعري الحداثي، فهو العنصر المركزي في هذا البناء، والتكرار اللفظي يفضي على المقطع في القصيدة المعاصرة نغماً موسيقياً يجعل المتلقي يحس بنبرة خاصة تختلف عما كان يألفها في القصيدة التقليدية.

وهذا ما دفع بالشعراء المعاصرين إلى استخدام خاصية التكرار اللفظي والتركيز عليه في شعرهم، و"محمود درويش" من بين هؤلاء الذين حاولوا استغلال ما تضفيه هذه الخاصية الجمالية من تنامي لحركة النص فوظفوها في شعرهم.

يقول "محمود درويش" في قصيدة (في يدي غيمة):

هل أَقولُ لأُميِّ الحقيقية:

[1]– الديوان، ص357.

لِيْ إخوةٌ آخرونْ

إخوةٌ يَصنعُون على شرفي قمراً

إخوةٌ ينسجون بإبرتهم معطف الأُقحوانْ.[1]

جاء هنا تكرار للفظة(**إخوةٌ**) للدلالة على أن للشاعر إخوة يفتخر بهم ويجدهم عند الحاجة، فقام بتكرار هذه اللفظة للفت انتباه المتلقي لوجود هؤلاء الإخوة.

ويقول في موضع آخر، في قصيدة (قرويُّون، من غَيْرِ سُوء...)

نحن أيضاً لنا سرُنا عندما تقع الشمسُ

عن شجر الحَوْرِ: تخطفُنا رغبةٌ في البكاء

على أحدٍ **مات** من أَجل لا شيء **ماتَ**.[2]

تكررت لفظة(**مات**) للدلالة على وقوع الفعل، وأن الفعل تم وقوعه ولا رجوع فيه، فعمد الشاعر إلى تكرار هذه اللفظة لتأكيد حصول الفعل، وربما ليبرر رغبتهم في البكاء، وأن هذه الرغبة ليست عبثاً وإنما بسبب الموت، وربما يتحسر على فعل الموت الذي وقع من أجل لا شيء.

وقام الشاعر بتوظيف تكرار لفظي آخر متمثل في كلمة(**البداية**)، فيقول في قصيدة (حبْرُ الغراب):

من أين تأتينا النهايةُ؟

نحن أحفادُ **البداية**. لا نرى

---

[1]- الديوان، ص387.

[2]- المصدر نفسه، ص391.

غير **البداية**.[1]

في هذا المقطع كرر "درويش" لفظة (البداية)، فهو يؤكد بأنهم أحفاد البداية ولا يرون سوى البداية، وهذا إن دل فإنما يدل على المكوث في مكان واحد وعدم التقدم، فالشاعر يفسر لنا حالته وحالة الشعب بأكمله وما جرى عليه من خمول للأحداث وعدم تطورها.

وفي قصيدة (سنونو التتار) يقول "درويش":

وكان التتارُ

يَدُسُّون أسماءَهُم في سقوف القرى كالسنونو،

وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين،

ولا يحلمون بما سوف يحدث بعد الظهيرة، حيث

تعودُ السماءُ، **رُوَيْداً رُوَيْداً**،

إلى أهلها في المساءْ.[2]

جاء تكرار كلمة(رُوَيْداً) للدلالة على الروية وتجنب العجلة، فالسماء تعود على مهل وبتتابع وعلى بطيء دون استعجال، والشاعر هنا يعتمد هذا التكرار للدلالة على أن السماء عائدة لا محال لكنها لن تعود مرة واحدة، وإنما على مرات عدة متتالية وعلى مهل دون تسرع، لذا يلزمها الصبر.

ووظف الشاعر تكرار لفظي آخر في قصيدة (مَرَّ القطار)، حيث يقول:

---

[1]- الديوان، ص321.

[2]- المصدر نفسه، ص325.

مَرَّ القطار سريعاً،

كُنْتُ أنتظرُ

على الرصيف قطاراً مَرَّ،

وانصرف المُسافرونَ إلى

أَيامِهِمْ...وأَنا

مازلتُ أنتظرُ.[1]

ذُكر في هذه الأبيات الفعل(أنتظر) مرتين(02)، وفي المرة الأولى ذكره الشاعر من اجل الإخبار، فهو يخبر القارئ بأنه كان ينتظر القطار، أما في المرة الثانية فجاء ذكره ليس للإخبار، وإنما للدلالة على الإصرار وعدم اليأس من مجيء القطار. ويقول لنل الشاعر بأنه كان ينتظر ولا يزال ينتظر رغم انصراف الجميع، إلا أن هذا لو يؤثر فيه ولم ييأس من الانتظار بل كان مصراً على ذلك.

ويقول في قصيدة (كالنون في سورة الرحمان):

في غابة الزيتون، شَرْقَ الينابيعِ

انطوى جدِّي على **ظلِّه**

المهجور. لم تُشْرق على **ظلِّه**

شمسٌ. ولم يهبط على **ظلِّه**

ظلٌّ

[1]– الديوان، ص328.

وجدّي دائماً، أَبعدْ...[1]

استحضر الشاعر لفظة(**الظل)** وكررها عدة مرات، ومن المعروف أن هذه اللفظة تدل على الأمل والتفاؤل، وهذا ما أراد الشاعر التعبير عنه وإبرازه من خلال تكراره لهذه الكلمة، فهو يخبرنا عن تفاؤل جده الذي لم يتحقق ولم يشرق عليه نور الشمس بعد، وحاول الشاعر من خلال هذا التكرار إبراز مدى تفاؤل جده و تشبثه بالأمل.

ويقول "درويش" في قصيدة (أمشاط عاجية):

مِنَ القَلْعَةِ انحدَرَ الغيمُ أَزرقَ

نحو الأَزقّةِ...

شال الحرير **يطيرُ**

وسربُ الحمام **يطيرُ**

وفي بِرْكَةِ الماء تمشي السماءُ قليلاً

على وجهها و**تطيرُ**

ورُوحي **تطيرُ**، كعاملة النَّحْلِ، بين الأَزقّةِ

والبحر يأكُلُ من خبزها، خبز عَكَّا

ويفرُكُ خاتَمَها مُنْذُ خَمْسَةِ آلافِ عامٍ

ويرمي على خدِّها خدَّهُ

[1]– الديوان، ص341.

في طقوس الزفاف **الطويل الطويلْ.**[1]

قام الشاعر في هذه الأبيات بتكرار لفظة(**يطير**) أربع (04) مرات للدلالة على اختفاء الشيء وذهابه، فهو يصف لنا كيف أن كل شيء من حوله يطير، شال الحرير وسرب الحمام، وحتى روحه تطير منه، فقد وظف "درويش" كلمة(**يطير**) وأصر على تكرارها عدة مرات للتعبير عن مدى حزنه عن ذهاب ما حوله من أشياء تخصه وتعني له الكثير، فلم يجد سبيل للتعبير عن مرارة وحرقة ألمه من اختفاء كل هاته الأشياء، غير تكرار الفعل(**يطير**) الذي آل به إلى هذا الإحساس بالفقدان لكل شيء يعنيه.

وفي نفس الأبيات وظف الشاعر تكراراً آخر تمثل في لفظة(**الطويل**)، ولجأ إلى هذا التكرار تعبيراً عن الفرح وللدلالة على استمرار هذا الأخير، فهو يقر بإقامة أفراح طويلة ومستمرة دون انقطاع، وقد تكون بقدر طول الحزن الذي مرّت به البلاد.

ويقول "درويش" في نفس القصيدة:

أَنا والحبيبةُ نشربُ

ماءَ المَسرَّةِ

من غيمةٍ **واحدة**

ونهبط في جَرَةٍ **واحدةْ!**[2]

جاء التكرار لكلمة(**واحدة**) للدلالة على الوحدة، وحدة الشاعر مع حبيبته، فهو يعبر لنا عن تبعيته لحبيبته فكلاهما تابع للآخر وأينما ذهب الواحد منهما ذهب معه الآخر؛ يشربان من بئر واحد ويهبطان في نفس الجرة، وكأنهما شخص واحد.

[1]– الديوان، ص349.

[2]– المصدر نفسه، ص351.

إن التكرار اللفظي منح للقصيدة المعاصرة صيرورة الأحداث وتتابعها، فهو أسلوب قديم لكنه أصبح على يد الشاعر المعاصر عامة ومحمود درويش بصفة خاصة تقنية بارزة تكمن وراءها فلسفة.

***تكرار الجملة:**

يعد تكرار الجملة مظهراً أساسياً في هيكل القصيدة ومرآة عاكسة لكثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة تبعث بالقارئ إلى تتبع المعاني والأفكار والصور.

والشاعر يكرر الجملة في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة أو في نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها، وأحيانا في بداية ونهاية كل مقطع.

وقد ظهر أسلوب تكرار الجملة في أساليب الشعراء المعاصرين وأحسنوا استخدامه مما جعله–التكرار– ينهض بالقيمة الفنية للعمل الإبداعي–الشعري– وهذا ما سنحاول الكشف عنه في الديوان من خلال استعراض بعض المقاطع التي اعتمد فيها "محمود درويش" على هذه الخاصية الجمالية.

يقول الشاعر في قصيدة (في يدي غيمة):

...**سَبْعُ سَنَابِلَ** تكفي لمائدةِ الصَيْفِ.

سَبْعُ سَنَابِلَ بين يدي. وفي كل سُنْبُلةٍ

يُنْبِتُ الحقلُ حقلاً من القمح.[1]

[1]– الديوان، ص351.

جاء تكرر جملة(**سَبْعِ سَنَابِلَ**) للدلالة على الجود والعطاء والكرم، وركز الشاعر على تكرار هذه الجملة لما توحي إليه من وفرة وسخاء، فهذا التكرار أعطى للمقطع إشباع واكتفاء موحيين على الوصول إلى قمة الاكتفاء الذاتي إلى حد العطاء والتكرم على الغير.

وفي قصيدة (أبد الصبار)، يقول "درويش":

...وَهُما يَخْرُجانِ مِنَ السَهْل، حَيْثُ

أقام جنودُ بونابرت تلاً لِرَصْدِ

الظلال على سور عَكَّا القديم–

يقولُ أَبٌ لابنِهِ: **لا تَخَفْ.لا**

تَخَفْ من أَزيز الرصاص![1]

أما في هذه الأبيات فقد كرّر الشاعر جملة(لا تَخَفْ) بغرض بعث الطمأنينة والراحة في النفس، فالأب هنا يتحدث لابنه والشاعر يسرد لنا ذلك ويحاول إيصال الصورة لنا كما هي في الواقع، ويحاول أيضاً جاهداً أن يصلنا سرده كما أراد هو، لذا يقوم بتوظيف بعض الجماليات التي تساعد على ذلك، فعمد إلى توظيف هذا التكرار الجملي ليبرز لنا مدى خوف الأب على ابنه، فيحاول طمأنته ويكرر له القول بأن لا يخاف لكي يقتنع الولد بما يقول الأب، وكذلك "درويش" يحاول أن يقنع القارئ ويترجم له ما مدى الخوف الموجود لدى الابن، فربما لو لم تتكرر هذه الجملة لما وصلنا المعنى كما أراده الشاعر أن يصل لنا.

أما في قصيدة (سنونو التتار) فيقول الشاعر:

أَخَافُ على حُلُمي من وضوح الفراشةْ

[1]– الديوان ، ص298.

ومن بُقَعِ التوت فوق صهيل الحصان

أخاف عليه من الأب والابن والعابرينْ

على ساحل الأبيض المتوسِّط بحثاً عن الآلهة

وعن ذَهَب السابقين،

أَخَافُ على حُلُمي من يديَّ

ومن نجمةٍ واقفة

على كتفي في انتظار الغناء.[1]

تكررت جملة(أَخَافُ على حُلُمي) ثلاث(03) مرات في هذا المقطع للدلالة على مدى خوف الشاعر على حلمه، أراد الشاعر من خلال هذا التكرار التعبير عن خوفه والتأكيد عليه، فهو يخاف على حلمه من أي شيء لأن حلمه هو الشيء الوحيد الذي بقيَّ له وهو أمله الوحيد، لهذا كان حريصاً عليه ويريد حمايته من كل شيء يهدده، وحاول أن يترجم لنا هذا الحرص عن طريق توظيفه للتكرار.

وتجد توظيفاً آخر للتكرار الجملي في قصيدة (تدابير شعريّة):

القصيدة ما بين بين، **وفي وُسْعِها**

أن تُضِيءَ الليالي بِنَهْدَيْ فتاةٍ،

وفي وسعها أن تضيء بتفاحةٍ جَسَدَيْنِ،

وفي وسعها أن تُعيد،

[1]– الديوان، ص326.

بصرخة غاردينيا، وطناً![1]

فالشاعر هنا كرّر جملة(**وفي وسعها**) تعبيراً عن قدرة القصيدة وما يمكن أن تفعله، فهي في نظره–الشاعر– لها الإمكانية بأن تفعل أشياء كثيرة، فالقصيدة عنده ليست مجرد كلمات تقال أو تكتب فقط، وإنما هي شيء عظيم وقدرة جبارة تستطيع فعل ما لا يمكنك تخيله، لذا قام الشاعر بتوظيف هذا التكرار الجملي لتعميق نظرتها للقصيدة وشد انتباهنا إلى عمقها وما تحمله وما يمكنها أن تقوم به.

وفي قصيدة أخرى بعنوان (هيلين، يا لَهُ من مطر) يقول "درويش":

يقولُ الغريبُ لبائعة الخبز، هيلينَ،

في شارع ضَيِّقٍ مثل جَوْرَبها،

– ليس أَكثرَ من لَفْظَةٍ...ومَطَرْ!

مَطَرٌ جَائعٌ للشَّجَرْ...

مَطَرٌ جَائعٌ للحَجَرْ...[2]

ففي هذا المقطع تكرار جملي لجملة(**مطر جائع**) للدلالة على ندرة الغيث في هذه البلاد وعن القحط والجفاف اللذان أصيبت بهما فلسطين لدرجة أن المطر جائع ومتشوق لكل شيء فيها، فكرر الشاعر هذه الجملة للتعبير عن مدى فقدان فلسطين للمطر وطول غيابه عنها، فالمطر دليل الخير وبفقدانه تفتقد البلاد الخير والفرح.

ويقول "درويش" في قصيدة (ليلْ يفيض من الجَسَد):

ياسيِّدي، هل لدينا من العَدْل ما سوف يكفي

[1]– الديوان، ص368.

[2]– المصدر نفسه، ص392.

ليجعلنا عادلين غداً؟

- كيف أُشفى من الياسمين غداً؟

- كيف أُشفى من الياسمين غداً؟[1]

الشاعر هنا قام بتكرّار جملة(كيف أُشفى من الياسمين غداً؟) فهو يتساءل إن كانت لديه القدرة على أن يشفى من الياسمين أم لا؟. يطرح هذا السؤال بالرغم من أنه يعرف الإجابة، ومع ذلك كرّر التساؤل وجاء على شكل استفهام إنكاري، من أجل الكشف لنا عن حيرته تجاه الإجابة فهو يريد من يساعده على إيجاد الحل لهذا الإشكال، فيؤكد لنا طرحه للسؤال لكي يُقر لنا بأهمية السؤال وضرورة الإجابة عليه.

***تكرار اللازمة:**

تتمثل اللازم في سطر شعري أو جملة شعري تشكل محوراً أساسياً من محاور القصيدة، ويتكرر هذا السطر أو الجملة من الحين إلى الآخر على شكل فواصل بين مقاطع القصيدة الواحدة. واللازمة نوعان:

أ. **اللازمة القبلية**: « وترد في بداية القصيدة باستمرار، حيث تشكل مفتتحاً يُلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة ».[2]

وفيما يلي سنحاول تقديم بعض القصائد التي اعتمد فيها "محمود درويش" على تكرار اللازمة القبلية، والكشف عن سر توظيفها في تلك القصائد.

وأول لازمة قبلية وظفها "درويش" جاءت في أول قصيدة (أرى شَبَحي قادماً من بعيد...)، واللازمة هي قوله: (**أُطلُ كشرفة بيت، على ما أريد**) وتكررت هذه اللازمة

[1]- الديوان، ص399.

[2]- ينظر، محمد صابر عبيد: مرجع سابق، ص224.

خمس(05) مرات في ثنايا القصيدة محافظة على وقوعها في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، وتم إعادة هذه اللازمة في كل مرة كاملة كما ذُكرت في بداية القصيدة ثم في بدايات المقاطع اللاحقة، فالشاعر هنا يقوم بإطلالة إذ راجع ذاكرته في ضوء واقعه الذي اتسم بالجمود والثبات، وهذا ما أوحى به تكرار اللازمة اللغوية (أُطلُ كشرفة بيت، على ما أريد).

وثاني لازمة قبلية نجدها في قصيدة (ليلة البوم)، وكانت اللازمة قوله: (ههُنا حاضرٌ لا يلامسُهُ الأمسُ...) وذكرت ست (06) مرات في القصيدة، وتكرّرت في بداية كل مقطع من المقاطع. فاللازمة اللغوية (ههُنا حاضرٌ) مثلت هنا اللازمة المركزية في التكرار، والقصيدة جاءت على ستة مقاطع، وفي المقطعين الأول والثاني ذَكَر الشاعر اللازمة كاملة (ههُنا حاضرٌ لا يلامسُهُ الأمسُ). أما في المقاطع الأربع المتبقية فذكر اللازمة المركزية فقط و اكتفى بها والمتمثلة في جملة (ههُنا حاضرٌ) واستغنى عن ذكر ما بقي من اللازمة، "فدرويش" كان في كل مقطع وفي كل مرة بحاجة إلى التذكير بأن الحاضر ههُنا، فهو يشير إليه ويشد انتباهنا له.

وثالث توظيف للللازمة القبلية جاء في قصيدة(مَرَّ القطار)، حيث كرّر الشاعر اللازمة القبلية (مَرَّ القطار سريعاً) إلا أنه لم يذكرها في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، وإنما ذكرها في ثلاثة(03) مقاطع من أصل ثمانية(08)، وقصد بذلك أن لا يقوم بذكر هذه اللازمة في كل مقاطع القصيدة؛ لأنه كان يسرد لنا ما حدث أثناء مرور القطار ومن شروط السرد التسلسل في الأحداث لذا كان لا بد من الاستغناء عن هذه اللازمة في بعض المقاطع وذكرها في البعض الآخر؛ أي في الموضع الذي يستحق أن تذكر فيه.

ورابع لازمة قبلية يوظفها "محمود درويش" قي قوله: (أَغلقوا المَشْهَدَ) وجاء ذكرها في قصيدة (خلاف غير لغوي، مع امرئ ألقيس)، وكرّر الشاعر هذه اللازمة ثلاث(03)

مرات من أصل خمسة مقاطع، وجاء ذكرها في المقطعين الأولين لشد انتباه القارئ إليها وإلى ما تحويه من معنى، واسْتُغني عنها في المقطع الثالث، ثم عاد ليذكرها في المقطع ما قبل الأخير وكأنه يذكرنا بها مرة أخرى، أما في المقطع الخامس والأخير فقد عمد "درويش" عدم ذكر اللازمة اللغوية في هذا المقطع لأنه يرى بأن هذا المقطع وكل ما جاء به من أحداث هو تفصيل لما ترمز إليه اللازمة وذكر لكل ما تحمله من معاني ودلالات، لذا استغنى عن ذكرها.

ب. **اللازمة البعدية**:« تُكرّر في نهايات مقاطع القصيدة لنشكل بها استقراراً وإيقاعا، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما تضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة».[1]

وأول توظيف لهذا النوع في الديوان، نجده في قصيدة (عود إسماعيل) عند قوله(هَلِّلويا، هَلِّلويا، كُلُّ شيء سوف يبدأ من جديدِ)، فجاء ذكرها ست(06) مرات عند نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة، وكان حضورها بانتظام دون زيادة أو نقصان.

إن الشاعر دائماً في حالة سرد ذاتي يتلقاه المتلقي عبر ذات الشاعر/الراوي، هو يسرد لنا ماضيه وحاضره وحتى مستقبله عن طريق التبشير به، فوجب عليه بعد كل ذكر لتلك الأحداث الماضية المؤلمة والحاضرة أيضاً أن يتفاءل ويبعث روح الأمل في نفس القارئ، ويحاول أن يبشره بمستقبل زاهي كله خير. وهذا ما دفعه إلى ذكر هذه اللازمة في آخر كل مقطع من مقاطع القصيدة.

وجاء ثاني توظيف لهذه اللازمة في قصيدة (نُزْهَةُ الغُرَباء) وتمثلت في قوله:(لم تَصِلْ بعد مَرْكَبَةُ الغرباءْ)، حيث ذكرت أربع(04) مرات في آخر كل مقطع مرة ما عدى المقطع الأخير لم يتم ذكرها فيه، وفي كل مرة ذكرت فيها في المقاطع الأربعة لم يكن ذلك بانتظام وإنما كان في كل توظيف يطرأ عليها تغيير طفيف، ففي المقطع الأول وظفت على النحو الآتي:(لم تَصِلْ بعد مَرْكَبَةُ الغرباءْ)، أما في المقطع الثاني تحولت

[1]– ينظر، محمد صابر عبيد: المرجع السابق، ص228.

كلمة(مَرْكَبَةُ) إلى لفظة(جيتارة) وتحولت في المقطع الثالث إلى لفظة(أغنيةُ)، أما في المقطع الرابع فغيُّرت إلى لفظة(أُسطورةُ).

فما طرأ على هذه اللازمة من تغيرات كان من أجل غاية سعى إليها الشاعر فحاول الانتقال من حالة إلى أخرى من خلال هذا التنوع اللفظي في اللازمة الواحدة.

2/ الانزياح الاستبدالي (الدلالي) :

يعد الانزياح الدلالي إذن صورة منحرفة لأنها تنحرف بالدلالة الوضعية والمتداولة للكلمات إلى دلالة ثانوية لكنها الأحق والأمثل للشعر

الانزياح : « هو الذي يتعلق بجوهر الوحدة اللغوية أو بدلالتها مثل الاستعارة والمجاز والكناية والتشبيه »[1]

فحدوث هذا الانزياح بالدلالة لا يحصل من فراغ وإنما نتيجة انحراف لغوي من مزج في التركيب بالاستعارة والكناية والتشبيه ...وغيرها من الإعدادات اللغوية التي تؤدي إلى انحرافات دلالية فيحدث الانزياح الدلالي .

أ/ ظاهرة الاستعارة :

تمثل الاستعارة عماد الانزياح الدلالي ، ونظرا لأهميتها ولما لها من فوائد جمة في البناء الأدبي الشعري فقد تناولها الكثيرون من الباحثين والأدباء القدامى ، واللغويين واللسانيين المحدثين على حد سواء .

يقول " بن قتيبة " « فالعرب تستعير الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب إلى الآخر، أو مجاوراً لها أو مشاكلاً » [2]

ويقول " القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني " « الاستعارة ما اكتفى فيها الاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة

---

[1]– أحمد محمد ويس: مرجع سابق، ص120.

[2]– أبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: تأويل مشكل القرآن، تح أحمد صقر، دار التراث، ط2، القاهرة، 1393هـ/1973م، ص135.

المستعار له للمستعار منه ، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا تبين في أحدهما إعراض عن الآخر » [1]

فقد عرفت الاستعارة منذ أن عرف الشعر، فهي لون من ألوان البيان، وهي عبارة عن كلمات تستعمل في غير أصولها حتى يصعب على المتلقي الوصول إلى المعنى مباشرة.

يقول " عبد القاهر الجرجاني " « اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حيث وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم ، فيكون هناك كالعارية»[2]

ومعنى هذا أن الاستعارة فعل مقصود لأن الشاعر يستعمله، إلا أن الجرجاني لا يقصر الاستعارة على الشاعر بل يوسع من نطاقها لتشمل(غير الشعراء) أيضا، وهو ما يوحي بأن الجرجاني لا يحصر الاستعارة على الخطاب الإبداعي بل يوسع من دائرتها لتشمل الخطابات الأخرى.

أما " شرف الدين ألطيبي" فيعرف الاستعارة بقوله: « الاستعارة وهي أن نذكر أحد طرفي التشبيه مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا عليه باثباتك للمشبه به من اسم جنسه لازمه أو لفظ يستعمل فيه، نحو في الحمام أسد، والمنية أنشبت أظفارها»[3]

---

[1]– القاضي على بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة(بين المتنبي وخصومه)، تح محمد أبو فضل إبراهيم علي محمد البخاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،(د ت)، ص41.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمد ألفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، (د ط)، 2005م، ص71.

[3]– عبد الستار حسين مبروك: التبيان في البيان للإمام الطبري المتوفى سنة 743هـ، تحقيقاً ودراسة، (رسالة دكتوراه)، (مخطوطة)، كلية اللغة العربية،جامعة الأزهر، مصر، 1973م، ص122.

وتبعاً لذلك فالاستعارة ترد في الشعر كما أنها ترد في غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، فالكلام الذي يخلو منها يعتبر كلاما مباشرا واضحا يجد فيه المتلقي المعنى جاهزا ، وهذا دليل على أن الاستعارة ترفع من شأن الكلام وتسمو به إلى مراتب الإبداع فيصبح كلاما ثريا مزخرفا يحمل معان عديدة في لفظ وجيز ، فيه دقة تصويرية وإيحائية وبلاغية .

وهذا ما سنحاول كشف الستار عنه في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيداً " "لمحمود درويش":

تعد الاستعارة من المقومات الترفيهية التي تقوم على دغدغة الحس الجمالي للمتلقي، إنها تعتمد على التخييل والذي يعد جوهر الكلام الشعري لأنه يحقق الالتذاذ والمتعة النفسية للقارئ. وهي على نوعين:

***<u>الاستعارة المكنية:</u>**

« الاستعارة المكنية هي ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه، و رمز له بشيء من لوازمه»[1]

يقول "محمود درويش" في قصيدة (أرى شَبَحي قادماً من بعيد...)

- أُطلُ على شَجَرٍ يحرُسُ الليل من نَفْسِهِ. [2]

وتمثلت الاستعارة في عبارة(شَجَرٍ يحرُسُ الليل)، حيث شبه الشجر بالإنسان الذي يحرس. المشبه(الشجر) وهو مذكور، والمشبه به(الإنسان) لكنه لم يذكر بل تُركت قرينة دالة عليه وهي الفعل يحرس(الحراسة)، واعتمد الشاعر هذا التشبيه بين الشجر والإنسان

[1]- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية(علم المعاني- البيان- البديع)، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1430هـ/2009م، ص176.

[2]- الديوان، ص278.

لوجود وجه شبه بينهما هو الحماية. فكلاهما يحمي الشيء العزيز والغالي عليه ويحمي كل ما يخصه ويعني له ويتعلق به، فحاول الشاعر أن يقرب للقارئ تلك الصورة عن طريق توظيفه لهاته الاستعارة، لأن في هذه الأخيرة اتضاح لغير الواضح ويقوم فيها الشاعر باستعارة الكلمة معروفة المعنى ويوظفها في الموضع الغير معروف أو الغامض، فيصبح المجهول معروف بكل سهولة وسرعة.

وفي أبيات أخرى من نفس القصيدة يقول الشاعر:

- أُطلُ على صورتي وَهْيَ تهرب من نفسها. [1]

وجاءت الاستعارة في عبارة(صورتي وهي تهرب من نفسها). شبه الشاعر هنا الصورة بالإنسان والذي دل على ذلك هو القرينة(الفعل تهرب) التي تركها الشاعر لتشير لنا إلى المشبه به المحذوف(الإنسان) ذكر المشبه(الصورة). إن تشبيه الشاعر للصورة بالكائن الذي يركض والأقرب تشبيهها بالإنسان، ذلك لوجود تشابه بينهما في شيء ما قد يكون مثلاً تشابههما في الانفصال عن الذات والهروب من النفس، فإذا ضاقت الدنيا على أي أحد منهما أو حاصرته الظروف وسكن الحزن نفسه نجده يحاول الهروب عن تلك النفس ويبتعد عن كل ما يربطه بها. إن تلك النفس بالنسبة له لم تعد آمنة ولا مستقرة كما كانت بل أصبحت بعيدة عن الراحة والطمأنينة.

ونجد استعارة أخرى في قصيدة(في يدي غيمة) جاءت في قول الشاعر:

- في يدي غَيْمةٌ جَرَحَتْني.[2]

استحضر الشاعر في هذه العبارة استعارة مكنية تمثلت في قوله(غيمة جَرحَتْني)، حيث ذكر لنا المشبه وهو(الغيمة) وحذف المشبه به، وترك قرينة لغوية تدل عليه وهي

[1]- الديوان، ص279.

[2]- المصدر نفسه، ص289.

لفظة(جَرَحَتْني)، ومن خلال هذه القرينة نستطيع أن ندرك الشيء المادي الذي شبه به "درويش" الغيمة، فقد يكون شبهها بالسكين أو السيف أو حتى الزجاج، فكل هاته الأشياء جارحة، وجاء توظيف الشاعر لهذه الاستعارة من أجل إبراز مدى عمق الفعل الذي قامت به الغيمة وأثره عليه، ومن أجل أن يخبرنا أيضاً بأن الغيمة ورغم خفتها ونعومتها إلا أنها تجرح.

إن توظيف "درويش" لهذا التشبيه المبالغ فيه؛ حيث أنه شبه شيئين ببعضهما البعض، وهما بعيدين كل البعد عن بعضهما، ويختلفان عن اختلاف الأرض عن السماء، إلا أن الشاعر يرى بأنهما يشتركان في فعل الألم الذي يسببانه سواء أكان ألم خارجي أو داخلي. وهذا ما حاول التعبير عنه من خلال استخدامه لهذه الاستعارة.

هناك توظيف آخر لهذا النوع من الاستعارة في قصيدة (إلى آخري وإلى آخره...)

- ونحلٌ أليفٌ يُعِدُ الفطور لجدِّي

على طبق الخيزران. [1]

الاستعارة في قوله:(نحلٌ أليفٌ يُعِدُ الفطور لجدِّي). شبه الشاعر النحل بالإنسان، فذكر المشبه(النحل) وحذف الشبه به(الإنسان)، إلا أنه ترك قرينة تدل عليه ألا وهي عبارة(يُعِدُ الفطور)، فهذا الفعل يتميز به الإنسان فهو الذي يعد الفطور.

أخذ "درويش" هذه الصفة(إعداد الفطور) من عند الإنسان وأسقطها على النحل، ذلك لأنه يرى بأن هناك وجه شبه بين النحل والإنسان متمثل في الحيوية و النشاط في العمل وأثناء أداء مهمة ما حتى وإن كانت إعداد الفطور. لذا حاول الشاعر الربط بين النحل والإنسان وجعل القارئ يتلذذ بهذا الربط و بالتشابه الذي رسمه الشاعر بين المشبه

[1]- الديوان، ص208.

والمشبه به تعبيراً منه عن فرحة النحل بعودة جده كما يفرح الإنسان بقدوم الضيف وكيف إذا كان العائد من أهل البيت.

ويقول "درويش" في قصيدة (تدابير شعرية):

- ألقصيدةُ بين يديَّ. [1]

ففي هذه العبارة استحضر الشاعر الاستعارة مشبهً القصيدة بالشيء المادي الذي يمكن أن نُمسكه بين اليدين ونتمكن منه، وصَرَّحَ بالمشبه(القصيدة)، وحذف المشبه به– قد يكون أي شيء مادي بإمكاننا إمساكه ووضعه بين اليدين– والذي دلت عليه عبارة(بين يدي). لجأ الشاعر إلى استعارة صفة هذا الشيء المادي– ألا وهي استسلامه للغير و القدرة على تملكه و إمساكه والتصرف فيه– وإسقاطها على القصيدة نظراً لوجود وجه شبه بينهما متمثل في الصفات التي ذكرناها آنفاً.

يرى الشاعر أنه متمكن من القصيدة ومتحكماً بها يغيرها كما يريد ويسيّرها كيفما شاء، حالها حال الشيء المادي بين اليدين.

وفي قصيدة"قافية من أجل المعلَّقات" يقول "درويش":

- من لُغَتي وُلدتُ. [2]

توجد استعارة في هذا المقطع تمثلت في جملة(من لُغَتي وُلدتُ). شُبهت اللغة بالأم التي تلد، ونقصد هنا تلك الكائن الحي العاقل وغير العاقل، "فدرويش" أخذ من الأم(المشبه به المحذوف) صفة الولادة وأسقطها على اللغة(المشبه)، ونحن استنتجنا المشبه به من خلال القرينة التي ذكرها الشاعر وهي الفعل(وُلدتُ).فهذا الفعل مرتبط بمشبه به واحد ألا وهو الأم(العاقلة وغير العاقلة) وجاء هذا التشبيه للغة والأم اعتمادا

[1]– الديوان، ص368.

[2]– المصدر نفسه، ص381.

على وجود علاقة بينهما، فالشاعر يرى أن كلا منهما محتضن لابنه ومحافظ عليه، سواء الابن الحقيقي بالنسبة للأم أو ما تلده اللغة من ألفاظ و جمل ومعاني...، وهذا ما حاول الشاعر إيصاله للمتلقي من خلال هذه الاستعارة، فهو يصف لنا انتماءه للغته كما ينتمي الابن لامه، وهنا يسعى"درويش" إلى أن يعبر عن صلة القرابة التي تربطه بلغته وعن مدى قوتها فلم يجد خير مثال من صلة الأم بابنها.

***الاستعارة التصريحية:**

« الاستعارة التصريحية هي ما صُرِّحَ فيها بلفظ المشبه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبه به للمشبه».[1]

ونجدها ضمن قوله في قصيدة "أرى شَبَحي قادماً من بعيد...":

أُطلُ على هُدْهُدٍ مُجْهَدٍ من عتاب الملكْ.[2]

تمثلت الاستعارة التصريحية في عبارة(هُدْهُدٍ مُجْهَدٍ)، حيث ذُكر المشبه به و هو (الهُدْهُد) وحُذِفَ المشبه وهو(الفرد الفلسطيني)، عوَّض "درويش" لفظة الفرد الفلسطيني بالهدهد ذلك لاشتراكهما في صفات معينة، وقد ذكر الشاعر واحد منها وهي التعب، حيث يرى بأن الفرد الفلسطيني مثله مثل الهدهد متعب ومجهد جراء ما يفعله العدو من إجرام وتعسف.

وهناك استعارة تصريحية أخرى في قوله:(عتاب الملكْ)، حيث يشبه الشاعر العدو(مشبه محذوف) بالملك وذلك لتسلطه وتجبره على الشعب الفلسطيني، وتكتمل الصورة باعتماد "درويش" على هاتين الاستعارتين حيث عبر من خلالهما على إرهاق الشعب الفلسطيني وتعبه من وراء ما يفعله الاستعمار الغاشم من ظلم واستعباد.

[1]- عبد العزيز عتيق: مرجع سابق، ص176.

[2]- الديوان، ص280.

وفي قصيدة (حبْرُ الغراب) يقول "درويش":

من أَين تأتينا النهايةُ؟

نحن أحفادَ البدايةِ.[1]

جاءت الاستعارة في قوله:(نحن أَحفادَ البدايةِ)، حيث شبه الشاعر الشعب الفلسطيني (مشبه محذوف) بأحفاد البداية(مشبه به مذكور)، وجاء هذا التشبيه بينهما لوجود علاقة تربطهما وهي الزمن الواحد، فكلاهما من زمن واحد زمن البداية التي لم تظهر لها نهاية.

حاول "درويش" من خلال هذه الاستعارة التعبير عن حال الشعب الفلسطيني وعن عم تقدم الوضع المزري الذي يمر به، فهو لا يزال في بداية ما يحدث له ولم تأته النهاية المفرحة ولم يصله الفرج.

ويقول في قصيدة (مصرع العنقاء):

قات لي:

فلا صحراءَ للذكرى التي أَحملها عنكَ

ولا أَعداءَ منذ الآن، للورد.[2]

وظف الشاعر الاستعارة في قوله:(ولا أَعداءَ منذ الآن، للورد)، شبه "درويش" هنا الشعب الفلسطيني(المشبه المحذوف) بالورد(المشبه به المذكور)، فهو يرى بأن الشعب الفلسطيني مثله مثل الورد، ونظرته هذه جاءت على أساس اشتراك الفلسطيني والورد في بعض الصفات كالرائحة الطيبة التي تفوح منه، كذلك الشعب الفلسطيني له صيت محمود

[1]– الديوان، ص321.

[2]– المصدر نفسه، ص 358.

وسمعة جيدة، والورد يستخدم للزينة ولكي يبعث الراحة والتفاؤل في النفس، كذلك هو الفلسطيني منبع الراحة والتفاؤل.

ومن خلال بحثنا عن هذه الاستعارات في ديوان "محمود درويش"، لاحظنا قلة هذا النوع من الاستعارة، وكانت الحصة الأوفر للاستعارة المكنية.

ب/ ظاهرة الكناية :

إن الكناية بإدراجها تحت علم البيان تشارك بنصيب في تلك التغييرات الأدبية بما تختص به من تعبيرات يستتر فيها المعنى الحقيقي وراء وجوه متعددة يتأرجح فيها كشف ذلك المعنى الحقيقي وراء آراء مختلفة يعد التواصل إلى المكنى عنه الدور الأكبر لها .

والكناية كما جاء في " لسان العرب " : « أن تتكلم في شيء وتريد غيره ، وكنى عن الأمر بغيره كناية يعني : إذ تكلم مما يستدل عليه ، وتكنى : تستر من كنى عنه إذا ورى: أو من الكنية »[1] فهي في معناها اللغوي الستر والخفاء .

كما يعد " أبو عبيدة معمر بن المثنى" ، المتوفى سنة (210هـ) من أقدم الذين عرضوا للكناية وهي عنده : « كل ما فهم من الكلام والسياق ، من غير أن يذكر اسمه صريحا في العبارة »[2]

من خلال هذا القول يشير "أبو عبيدة" إلى أن إعمال العقل هو السبيل لفهم دلالة الكناية.

أما "أبو الهلال العسكري" المتوفى سنة(395 هـ)، فقد تناول الكناية في كتابه (الصناعيين) تحت اسم (الكناية والتعريض) خالطا بينهما حيث عرفها بقوله:

---

[1]– ابن منظور: مرجع سابق،ج12، (مادة كني)، ص174.

[2]– عبد الرحمان عبد الدايم: النسق الثقافي في الكناية،(رسالة ماجستير)، (مخطوطة)، تخصص اللغة العربية والأدب العربي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011، ص19.

« وهي أن يكنى عن الشيء ويعرض به، ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء»[1]

إن تعريف أبو "هلال العسكري" فيه جمع بين الكناية والتعريض، وفيه تنبيه لوجود الستر والخفاء في كل من اللحن والتورية.

كما تحدث عنها " عبد القاهر الجرجاني " قائلا : « والمراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيوصي به إليه ويجعله دليلا عليه كقولهم : هو طويل النحاد ، يريدون طول القامة ، وكثير الرماد يعنون كثير القرى » [2]

بين "عبد القاهر الجرجاني" من خلال قوله هذا قيمة الإيماء في التدليل على المعنى المراد وإثباته، كما أوضح القيمة الجمالية للكناية. وسنسعى للكشف عن هذه الأخير في ديوان "محمود درويش" (لماذا تركت الحصان وحيدا)، وإبراز سر توظيف الشاعر لها.
والكناية ثلاثة أنواع:

* **<u>الكناية عن الصفة</u>:** « وهي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية كالجود والكرم والشجاعة وأمثالها لا النعت».[3]

- **وبريد فارغٌ من أيِّ ملْهاةٍ:**[4] كناية عن عدم وجود ما يفرح.

إن حياة الشاعر ومن حوله من الشعب الفلسطيني لا يوجد فيها ما يفرح، فهي خالية من الأخبار السّارة، ووظف "درويش" هذه الكناية للدلالة على الانقطاع؛ انقطاع كل شيء جميل وفيه فرح وسرور.

---

[1]- عبد الرحمان عبد الدايم: المرجع السابق، ص22-23.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص52-54.

[3]- عبد العزيز عتيق: مرجع سابق، ص212.

[4]- الديوان، ص386.

- **رُخامَ غيابنا:**[1] كناية عن قسوة وصلابة الغياب.

أشار "درويش" من خلال هذه الكناية إلى الضبابية وعدم الحضور والتيه عن باب الرجوع إلى أرض الوطن؛ فالشعب الفلسطيني أظل طريق العودة إلى أرضه ووطنه.

- **أَن أُسْقِطَ عن صوتي قناعَ الكَلِمةْ:** [2] كناية عن الصدق والقول الحق وشفاء النية، والتعامل بالفعل الذي يثبت الأحداث.

أراد الشاعر من خلال هذه الكناية التعبير عن شجاعته في القول الحق والدفاع عن نفسه وعدم خوفه من العدو أو التردد في مهاجمته سواء بالقول أو الفعل.

- **أَرى نفسي تَنْشَقُّ إلى اثنين:**[3] كناية عن عدم الاستقرار النفسي، وانقسام الرأي والتوجه.

هنا عبر الشاعر عن اضطرابه النفسي جراء ما حدث في بلاده، ووصف الشاعر لحاله هو وصف لحال الشعب الفلسطيني عامة باعتباره فرد من أفراد هذا الشعب.

* **<u>الكناية عن الموصوف</u>:**« وهي التي يطلب بها نفس الموصوف والشرط هنا أن تكون الكناية مختصة بالمكنى عنه لا تتعداه، وذلك ليحصل الانتقال منها إليه».[4]

- عندما **أَوْصَلُونا إلى الفَصْلِ قبل الأخير**: [5] كناية عن التسلط والتجبر وعن قرب انتهاء الحرب.

عبّر "درويش" من خلال هذه الكناية عن شيئين اثنين، أولهما جبروت العدو وإرغام الشعب الفلسطيني على ما لا يحب، فهو –العدو– الذي يسير الشعب ويتحكم فيه وفي

---

[1]– الديوان، ص404.

[2]– المصدر نفسه، ص420.

[3]– المصدر نفسه، ص425.

[4]– عبد العزيز عتيق: مرجع سابق، ص215.

[5]– الديوان، ص422.

تصرفاته، وهو الذي يبدأ الحرب وهو الذي ينهيها وكأنه الطرف الوحيد الموجود فيه، إن العدو لا يحسب أي حساب للشعب الفلسطيني وهذا دليل على تهميش الشعب.

والشيء الثاني الذي عبر عنه الشاعر هو انتهاء الحرب، فالشاعر وصف لنا وصولهم إلى الفصل الأخير من هذه المسرحية التي كان فيها الشعب الفلسطيني الضحية والمتضرر الوحيد على عكس العدو الذي أخذ دور البطل والمسير لكل الأحداث.

- **التفتنا إلى دورنا في الشريط المُلَوَّنِ،**

لكننا لم نَجِدْ نجمةً للشمال ولا خيمةً

للجنوب. ولم نَتَعَرَّفْ على صوتنا أَبداً.[1]

كناية عن الحياة الزاهية الجميلة التي لم يجد الشاعر نفسه فيها، فقد تغيرت الأحداث والمواقف على الشعب الفلسطيني ولم يعد جزء من تلك الحياة السعيدة الهنيئة التي كان سابقاَ أساسها، ولم يصبح له الآن مكان في تلك الحياة التي أخرجه العدو منها وألزمه على العيش في الجزء الأسود المدمي من هذه الحياة، وحرمه من كل ما هو مليء بالروح الحيوية المرحة.

* **<u>الكناية عن نسبة</u>**: ﴿ ويراد بها إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو بعبارة أخرى يطلب بها تخصيص الصفة بالموصوف﴾.[2]

- **التصِقْ بالتراب لتنجو!:**[3] كناية نسبت فيها صفة النجاة للتراب، وجاءت هذه النسبة بناء على اعتبار أن التراب هو أرض الوطن بالنسبة للشاعر، وهنا الأب يتحدث لابنه وينصحه بالتمسك بالتراب؛ أي التمسك بالوطن لأنه وسيلة النجاة الوحيدة له.

---

[1]- المصدر نفسه، ص424.

[2]- عبد العزيز عتيق: المرجع السابق، ص217.

[3]- الديوان، ص298.

- ولم تَنْشَفْ دماءُ الليل في

قُمْصانِ موتانا.[1]

هنا كناية عن نسبة، حيث نسبت الموت للقمصان وهي في الجثة والقرينة في ذلك الدماء الملتصقة بالقميص التي توحي ببشاعة منظر القتيل، ومن أجل بيان حسن صورة الكناية جمع الشاعر بين الدماء والليل والميت.

- **وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين** :[2] كناية نسب فيها الشاعر الأمن والأمان للسنابل، هذه الأخير التي تعجز عن حماية نفسها، لكنها في نظر الشاعر كانت توفر الأمان للأعداء.

والملاحظ من خلال توظيف الشاعر للكناية بمختل أنواعها، أنها زادت من الديوان تعمقا في المعنى ورونق وجمالاً في التعبير، وعند قراءتك لهاته الكنايات تشعر بلذة واستمتاع.

ج/ ظاهرة التشبيه :

التشبيه لون من ألوان التعبير الأنيق تعتمد إليه النفوس بالفطرة وهو من الصور البيانية التي لا تختص بجنس ولا بلغة لأنه من الخصائص الإنسانية.

ذكر"ابن منظور" أن: (الشبه والشبه المثل، والجمع أشباه وأشبه الشيء بالشيء: ماثله، وأشبهت فلانا وشابهته واشتبه علي، وتشابه الشيئان واشتبها أي أشبه كل واحد منهما صاحبه، وشبهه إياه وشبهه به مثله والتشبيه التمثيل).[3]

---

[1]- الديوان، ص312.

[2]- المصدر نفسه، ص324.

[3]- ابن منظور: ج7، مادة شبه، مرجع سابق، ص24.

أما في الاصطلاح فهو: « الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام »[1]

للتشبيه روعة وجمال، وموقع حسن في البلاغة العربية، وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي، وإدنائه البعيد من القريب، فهو يكسب المعنى وضوحا وتأكيدا.

يقول " عبد القاهر الجرجاني " : « فإن كان التشبيه مدحا كان أبهى وأفخم ، وأنبل في النفوس وأعظم ، وأهز للعطف وأسرع للإلف ، وأجلب للفرح ، وأغلب على الممتدح . وأسير على الألسن وأذكر ، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر. وإن كان ذما كان مسه أوجع وميسمه ألذع، ووقعه أشد، وحده أحد، إن كان حجاجا كان برهانه أنور، وسلطانه أقهر، وبيانه أبهر. وإن كان افتخارا كان شأنه أبعدَ، وسرفُهُ أشدَ ولسانه ألَهَ. وإن كان وعظا كان أشقى للصدر، وأدعى للفكر، وأبلغ في التنبيه والزجر»[2]

بعد أن ألقيت نظرة سريعة على مفهوم التشبيه أريد أن أدرس التشبيه في ضوء ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) "لمحمود درويش" مع محاولة إبراز ما تركه هذا الأسلوب في قلب القارئ.

إن التشبيه من أهم موضوعات علم البيان، وهو أساس يُوظف في كلام العرب بكثرة، فنجده في شعرهم ونثرهم، وقد استخدموه في شعرهم بطرق مختلفة وزيّنوه به، فالتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، لذا سعى الشعراء العرب القدماء منهم والمعاصرين إلى التركيز عليه واستغلال ما يملكه من جمالية فنية. ومن هؤلاء المعاصرين نجد الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" الذي حاول الإيجاز في القول ودفع

[1]– الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، تح إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1424هـ/2003م، ص164.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص64.

المخاطَب إلى التركيز عن طريق توظيفه لهاته الجمالية الخطابية. ومن بين هذه التوظيفات:

نذكر قوله في قصيدة (أرى شَبَحي قادماً من بعيد...):

- أُطلُ كشُرفَة بَيْتٍ، على ما أُريد.[1]

شبه الشاعر نفسه بشرفة البيت مستخدماً أداه التشبيه(الكاف)، فالمشبه(الشاعر) والمشبه به(شرفة البيت)، ووجه الشبه هو اشتراكهما في الإطلالة على الأحداث. إن الشاعر راجع بذاكرته إلى الماضي، والمشاهد تَمُرُ أمام عينيه كأنها عدسة تصوير ترصد بدقة وبسرعة ما جرى له من أحداث، المرءُ لا يستطيع القيام بهذا الرصد إلا إذا كان شرفة بيت لأنه من خلال الشرفة بإمكانه رؤية كل الأحداث التي تجري و لا يفوته شيء منها. وهذا حاول الشاعر إيصاله للمتلقي ونجح في ذلك عن طريق استغلاله لهذا التشبيه الذي أضاف على البيت نوع من الجمال والفن الإبداعي الظاهر من خلال تشويق القارئ لمعرفة الأحداث والتلذذ في قلبه عند قراءتها.

ونجد تشبيهً آخر في القصيدة (أَطوار أَنات)، حيث يقول الشاعر:

- الشِّعْرُ سُلَّمنا إلى قَمَرٍ تُعَلَّقُهُ أَناتُ

على حَدِيقتها، كمرآةٍ لعُشَّاقٍ بلا أَمَلِ. [2]

هنا تشبيه للقمر بالمرآة، واعتمد الشاعر هذا التشبيه بين القمر والمرآة لوجود شيء مشترك بينهما متمثل في عكس الأشياء. فالمرآة عاكسة لما يظهر لها، كذلك هو القمر بالنسبة للشاعر هو عاكس لكل شيء عندما تعلقه الأنات على حديقتها، ويصبح مثله مثل المرآة في إعادة بث ما هو موجود على واجهتها سواء أكان شيء جميل أو

[1]- الديوان، ص277.

[2]- المصدر نفسه، ص353.

قبيح/سلبي أو ايجابي. عبر الشاعر بهذا التشبيه عن عكس القمر لآلام العشاق اليائسين، وبما أن المرآة تعكس الأشياء كما هي في الواقع فإن القمر هو الآخر يعكس تلك الآلام بصورة حقيقية وصادقة.

وفي نفس القصيدة يقول "درويش":

- وانكسر الهواءُ

من الجفاف كَقِطْعَةِ الخشب.[1]

شبه الشاعر الهواء بقطعة الخشب.الهواء(المشبه)، قطعة الخشب(المشبه به)، وأداة التشبيه هي(الكاف). وجاء هذا التشبيه بناء على وجود علاقة بين الهواء وقطعة الخشب، وهذا ما دفع الشاعر إلى هذا التشبيه والربط بين هاتين اللفظتين لاشتراكهما في الهشاشة واللين والجفاف.

فالشاعر يرى أن الهواء طري وهش وسهل الانكسار جراء الجفاف، كذلك هي قطعة الخشب إذا جفت لن تجد صعوبة في كسرها بل تتكسر لأبسط الأسباب.

أراد "درويش" استغلال هذا التشبيه للتعبير عن وضع البلاد وما آلت إليه من انكسار وتحطم.

ووظف الشاعر تشبيه آخر في قصيدة (من سماء إلى أُختها يعبر الحالمون)، إذ قال:

- ألفراشةُ ماءٌ يحنُ إلى الطيران. [2]

[1]- الديوان، ص354.

[2]- المصدر نفسه، ص374.

حذف الشاعر أداة التشبيه وذكر كلاً من المشبه(الفراشة) والمشبه به(الماء)، وكان الغرض من هذا التشبيه هو الإقرار بصعوبة طيران الفراشة وشبهها بالماء الذي يحن للطيران بالرغم من أنه لا يمكنه ذلك.

وهذا ما رمى إليه الشاعر وهو استحالة طيران الفراشة ولم يجد قولاً مناسباً للتعبير عن هذه الحالة غير ذلك التشبيه الذي أخرج كل ما هو خفي فأظهره وجعل كل ما هو غير مألوف مألوفاً عند القارئ، وهذا ما جعل المتلقي يحس بالأنس جراء إيضاح المعاني وعدم غموضها، لأن الشيء الخفي إذا شُبِهَ بالشيء الجلي تَبَيَّنَ.

ويقول "درويش" في قصيدة (للغجرية،سماء مُدَرَّبة):

- دُقِّي القلوب ككسَّارة الجوزِ

يَبْزُغْ دَمُ الأحصنة ! [1]

حاول الشاعر من خلال هذا التشبيه التعبير عن قسوة الغجرية. المشبه(الغجرية) والمشبه به(كسَّارة الجوز)، والأداة(الكاف). فشبه دَقة الغجرية على القلوب بدَقة كسارة الجوز عند كسرها.

أراد "درويش" أن يوجز قسوة وقوة الغجرية في قسوة وقوة كسارة الجوز المعروف عنها أنها تصيب هدفها ومن الدقة الأولى، كذلك الغجرية في نظر الشاعر، دقتها دقيقة وصائبة حتى أنها تنزل الدم من شدة الدقِ.

فاختصر الشاعر كل هذا في اعتماده على التشبيه بهذه الطريقة، وقد أدى الاختصار والإيجاز في الكلام بالمخاطب إلى التركيز والوعي الكبير، وأَخْذِ الكثير من الوقت والغوص في بحر التجربة لكي يحاول أن يأتي بالكلام الجوهري الخفي وراء تلك

[1]- الديوان، ص401.

الألفاظ القليلة التي وظفها الشاعر للتعبير عن فكرته، وأثناء عمليه البحث عن جوهر الكلام يجد القارئ لذة واستمتاع.

أما في قصيدة (أيَّام الحُبّ السبعة" وظف "محمود درويش) تشبيه في قوله:

- أَمُرُّ باسْمِكِ، لا جَيْشٌ يُحاصِرُني

ولا بلادٌ. كأنَّي آخرُ الحَرسِ

أو شاعرٌ يَتَمشَّى في هواجسهِ... [1]

يشبه الشاعر نفسه هنا على مرتين، في الأولى شبه نفسه بآخر الحرس.
المشبه(الشاعر)/(ياء المخاطب) والمشبه به(آخر الحرس)، وأداة التشبيه(الكاف). قام الشاعر بهذا التشبيه استناداً إلى تعارضه من آخر الحرس في صفة مشتركة بينهما وهي الرتبة والمكانة، يشعر وكأنه حر لا يحاصره أي شيء مثله مثل آخر الحرس، يحرس الجميع ولا أحد يحرسه، كذلك هو الشاعر حر لا يراقبه أحد وهو يمر على اسم العنقاء.

وهناك تشبيه آخر في قوله(أو شاعر يتمشى في هواجسه...)، في هذه العبارة يشبه "درويش" نفسه بالشاعر الذي يتمشى في هواجسه وهنا فيه نوع من الحرية وأخذ وقت طويل، وهذا ما أراد الشاعر التعبير عنه فهو يمر على اسم العنقاء دون رقابة ودون وقت محدد، إنه شاعر حر في كل شيء.

يقول "درويش" في قصيدة (...عندما يبتعد):

- وشَعْرٌ

طويلٌ كَلَيْل الأغاني على الكَتِفَيْنِ.[2]

[1]- الديوان، ص414.

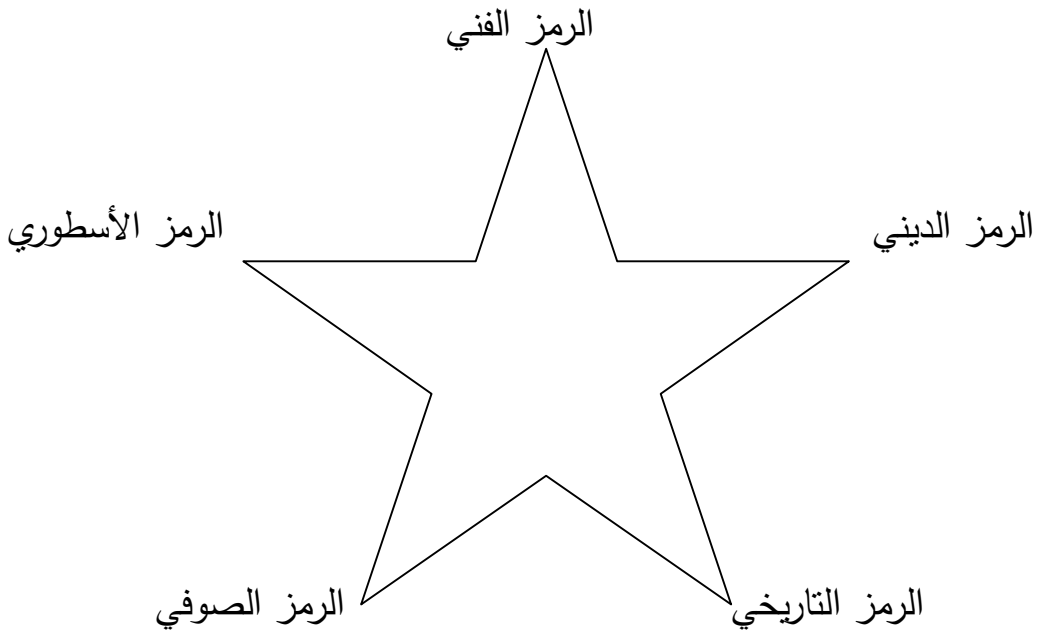
[2]- المصدر نفسه، ص430.

في هذا المقطع شبه الشاعر شعر البنت بالليل. المشبه(شعر البنت)، المشبه به(الليل)، الأداة(الكاف). وقام "درويش" بهذا التشبيه باعتبار أن لون الشعر أسود فهو يشبهه بالليل في سواده، وأراد من هذا التشبيه أيضا أن يجعل فكر القارئ يبحر في تلك المعاني التي يحملها هذا المعنى القليل، وأن لا يقف عند حد معين.

إن توظيف "درويش" لهذه الظاهرة الفنية– التشبيه– جعل ديوانه يخرج من مجال الشعر العادي إلى مجال لشعر البلاغة، التي تُولد منها من المعاني مالا تولده من الأسلوب العادي.

الفصل الثاني

جمالية الرمز في القصيدة



يعتبر الشعر وسيلة لإخراج ما في الداخل من حقائق مدفونة منذ الأزل، لا يدركها الإنسان إلا إذا تسلل داخل الذات. فكان الرمز تلك البوابة التي تدخل منها اللغة إلى عمق الحياة، فيرى الشاعر مالا يراه الآخرون، بل مالا يستطيع الآخرون رؤيته، فالرمز جمالية من جماليات القصيدة العربية الحديثة، بل أرقى أساليب التعبير التي تعدل القصيدة من السير الأفقي السطحي المباشر للدلالة إلى التوجه العمودي صوب العمق، والباطن، وبذلك فهو يمنح للشاعر مقدرة على الإيحاء بالدلالة بدل كشفها، أو تقديمها بشكل مباشر، محدد ومنتهي.

فالرمز في القصيدة أداة تقتضي وتضمن في آن واحد مشاركة المتلقي في العملية الإبداعية، إذ صار المتلقي هو المبدع الآخر للنص الشعري، وبما يحققه من كشف دلالي، بما يفتحه عبر قراءاته من آفاق ضمن التعدد التأويلي الذي يمتاز به الرمز.

وقد غلب الشاعر المعاصر الرمز في تجاربه الشعرية للانتقال الحداثي من بلاغة الوضوح إلى بلاغة الغموض في سعيه الدائم وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغته الشعرية.

أولا: ماهية الرمز:

1/ الرمز لغة :

تعني لفظة "رمز" في لسان العرب «تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بلسان غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بالصوت، إنما هو إشارة بالشفتين والفم».[1]

وجاء في القرآن الكريم على لسان النبي "زكريا" عندما سمع نداء الملائكة تبشره بأنه سيرزق "بيحي" عليهما السلام: « قَالَ رَب اجْعَلْ لِي آيَةً قالَ آيَتُكَ أَلاَ تُكَلمَ النَاسَ

[1] –ابن منظور: مرجع سابق، مادة رمز، ص357.

ثَلاثَةَ أَيَامٍ إِلاَ رَمْزاً و اذْكُرْ رَبَكَ كَثِراً و سَبحْ بالعَشِي و الإِبْكَار » [1] « وورد في التفسير أن الآية هنا هي العلامة أو الإشارة الدالة على الشيء الذي هو هنا البشارة. لقد طلب "زكريا" من ربه علامة يتيقن بها أن نداء الملائكة إلهي رحماني وليس وسوسة شيطان، لكي يطمئن قلبه بتلك البشارة.فكان الجواب: عدم التكلم مع الناس إلا بالرمز. ولكن الله تلطف به لكي لا يُعقَل لسانه فأمره بالذكر والعبادة. ولما كان الشيطان لا يأمر بعبادة الله، أيقن "زكريا" أن التكلم مع الناس بالرمز مصحوباً بالعبادة هو إشارة إلهيه. والرمز هو الإيماء بالشفتين، وقد يستعمل الإيماء بالحاجبين والعين واليد».[2]

فتأويل الرمز في هذه الآية هو أن زكريا (عليه السلام) عوقب حين سأل الله آية، أي علامة على أن البشارة بـــ "يحي" إنما هي بشارة من الله رغم مشافهة الملائكة إياه بذلك.

وتعني كلمة "رمز" في اليونانية : قطعة من الفخار أو الخزف تقدم إلى الزائر دليلاً على حسن الضيافة والكرم، وللتعارف، وقبل أن تأخذ هذا المعنى الاجتماعي انشقت من الفعل اليوناني « jetermsembel» الذي يعني الرمي المشترك أو(ألقى في الوقت نفسه) أي: اشتراك شيئين في مجرى واحد بين الرامز والمرموز أو الإشارة والمشار إليه.[3]

---

[1]– سورة آل عمران، الآية41.

[2]– هيفرو محمد علي ديركي: جمالية الرمز الصوفي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، دمشق،2009م، ص19.

[3]– ينظر، آمنة بلعلى: الرمز الديني عند رواد الشعر العربي(السياب،عبد الصبور،خليل حاووي،أدونيس)،(رسالة ماجستير)،(مخطوطة)، جامعة الجزائر، 1989م، ص04.

إذن « فالرمز عند العرب يوافق إلى حد ما معناه في القرآن: "فهو عبارة عن حركات تقوم بها إحدى الحواس (كالعينين أو الشفتين أو الفم..) للإبانة وإظهار ما تخفيه النفس، وتستره الجوانح"».[1]

يقول "الزبيدي" :« الرمز بالفتح ويضم ويحرك: الإشارة إلى شيء ما، يُبان بلفظ بأي شيء، أو هو الإيماء بأي شيء أشرت إليه بالشفتين، أي تحريكهما بكلام غير مفهوم، باللفظ من غير إبانة بالصوت، او العينين، أو الحاجبين، أو الفم، أو اليد، أو اللسان، وهو تصويت خفي به كالهمس».[2]

فالرمز عند "الخليل": «تصويت خفي باللسان كالهمس أو إيماء وإشارة بالعينين أو الحاجبين أو الشفتين».[3]

أما صاحب التهذيب – الأزهري– فيرى بأن الرمز في اللغة هو: « الحركة والتحريك...كما يقال للجارية الغمازة بعينها : رمازة : أي ترمز بفمها وتغمز بعينها... وقال "الأخطل" : في الرمازة من النساء، وهي الفاجرة:

أحاديث سدها ابن حدراء فرقد ورمازة مالت لمن يستميلها»[4]

2/ الرمز اصطلاحاً:

يعود الاهتمام بالجوانب الرمزية في التعبير إلى آراء الفيلسوف اليوناني "أفلاطون"، وذلك حينما اُتخذت الرمزية طريقاً في التعبير عن الانطباعات النفسية عن طريق الألغاز والتلميح، بدلاً من الأسلوب التقريري المباشر، وذلك أن دعاتها وجدوا

---

[1]– ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، قسنطينة، الجزائر، 1432ه/2011م، ص10.

[2]– محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز(قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر)، دار بهاء الدين، ط1، قسنطينة، الجزائر، 1430ه/2009م، ص20.

[3]– المرجع نفسه، ص20.

[4]– الأزهري(منصور محمد بن أحمد): تهذيب اللغة، تح عبد السلام محمد هارون، (د ط)، القاهرة، مادة رمز.

أن العقل عاجز عن الوصول إلى الحقائق، وأن العلم لا يمكنه إشباع رغبة الإنسان بمعرفة أسرار الكون.[1]

فلقد تعرض الرمز كغيره من المصطلحات إلى التعدد المفضي إلى الاضطراب والتناقض، وذلك نظراً للاتجاهات العديدة التي تناولته من حيث المفهوم، مما جعله يحظى خلال فترة طويلة بمخزون ثقافي هائل، ومن ثم فإن الرمز يدخل القارئ في عوالم لا حدود لها، ويدفعه إلى الغوص في مضمون النص.

وخروجا من الحد اللغوي للرمز إلى دائرة الاصطلاح، وأول من تكلم عن الرمز بالمعنى الاصطلاحي عند العرب هو "قدامى بن جعفر" في كتابه (نقد النثر)، حيث أفرد بابا فسر فيه الرمز تفسيراً لغوياً فقال: "هو ما أخفى من الكلام،..وإنما يستعمل المتكل الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسماء الطير، أو الوحش، أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما، مرموزاً عن غيرهما.[2]

ويُعرف "تندال" الرمز الأدبي بأنه: "تناظر مع شيء غير مذكور، يتألف من عناصر لفظية يتجاوز معها الحدود الحرفية، ليجسد ويعطي مركباً من المشاعر و الأفكار".[3]

يرى "تندال" أن الرمز عبارة عن مرآة عاكسة للمشاعر و الأفكار.

---

[1]- ينظر، محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1419ه/1999م، ص488/489.

[2]- ينظر، محمد كعوان: المرجع السابق، ص30.

[3]- نقلا عن، هاني نصر الله: البروج الرمزية(دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة)، جدار للكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن، 2006م، ص11.

أما موسوعة "برنستون للشعر و الشعرية" فتعرف الرمز بأنه: « نوع من التمثيل يعني فيه الشيء المعروض(عادة شيء مادي) استناداً إلى ترابطات معينة، شيئا أكبر، أو

شيئا آخر(عادة شيئا معنويا) » [1] ،وهذا هو التعريف الأكثر عملية و الأقرب إلى التطبيقات الأدبية المعمول بها. وقد عرفه بعض المفكرين الغربيين تعريفاً شاملاً بقولهم: « هو جماع لحظة تاريخية فردية مستقلة بطابع زمني مرسوم بالمفارقة، وهو من هذه الوجهة مركب على نحو استيطيقي كله مشادة بين المظهر الحسي الذي يكون نواة الصورة الشعرية وماهيات الأشياء بوصفها أساساً للكينونة ولدوام ما هو واحد لا متغير». [2]

يجمع الرمز بين مظهرين، أولهما حسي و الثاني عبارة عن وصف للأشياء و إعطائها مدلولات مناسبة للحظة الموجودة فيها.

3/: <u>سمات الرمز</u>:

هناك سمات عدة تم استنباطها من المفاهيم المتعددة للرمز، وإذا انتفت عنه انتفى كونه رمزاً وتحول إلى إشارة أو علامة دالة، وقد ورد بعضها لدى الكثير من الباحثين، وهي:

* **<u>الإيحائية</u>**: وتعني أن للرمز الفني دلالات متعددة و لا يجوز أن تكون له دلالة واحدة فحسب. [3]

---

[1]– محمد كعوان: المرجع السابق، ص12–13.

[2]– السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث و المنشورات، ط2، عنابة، الجزائر، 1429ه/2008م، ص23.

[3]– ينظر، محمد كعوان: المرجع نفسه، ص38.

هذه الإيحائية و التعدد في الدلالات ينهض من الكثافة الشعورية التي يعبر عنها الرمز، فهي من يضفي على التجربة الجمالية الكثافة والعمق والتنوع.

* **الانفعالية:** وتعني أن الرمز هو حامل انفعال، لا حامل مقولة، لأن وظيفة الرمز ليست نقل أبعاد الأشياء وهيئاتها كاملة للمتلقي، ولكن وظيفته أن يوقع في نفسك ما وقع في نفس الشاعر من إحساسات، وهو بذلك يختلف عن الرموز الأخرى. [1]

والمقصود هنا هو أن الرمز الفني لا يخلص فكرة ــو يعبر عن رأي أو يطرح موقفاً فكرياً، وإنما يكثف انفعالاً ويعبر عن تجربة.

* **التمثيل:** وهذه السمة مفادها أن الرمز هنا نتاج المجاز، لا نتاج حقيقة، ولهذا فإن ثمة تناولاً مجازياً للظواهر والأشياء بحيث تتحول عن صفاتها المعهودة، لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعي، غير أن هذا التحول محكوم بطبيعة الأثر الجمالي الذي تخلفه الظواهر والأشياء في الذات المبدعة، بمعنى أن التخييل لا ينبغي أن يكون سائبا في الرمز من الكينونة الواقعية.[2]

التخييل هو من أهم الفنون البلاغية، لأنه يتصل بالإبداع والخلق الفني.

* **الحسية:** وتحيل هذه السمة على كون الرمز يجسد ولا يجرد على خلاف الظواهر الأخرى، أي أن التحول الذي يتم في الرمز، لا ينهض بتجريد الأشياء من حسيتها، بل ينقلها من مستواها الحسي المعروف إلى مستوى حسي آخر، لم يكن لها من قبل أو لم تعهده فيها، وهو ما يتلاءم وصفته الحسية التي يتصف بها الفن العام.[3]

---

[1]- ينظر، محمد كعوان: المرجع السابق، ص38.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص38.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص39.

* **الإيجاز**: هو دعامة أساسية من دعائم الرمزية العربية الأسلوبية، وقد كان الإيجاز قديماً سمة من سمات الشعر لا النثر، وقد فطن "البحتري" لذلك حيث يقول:

والشِعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إشَارَتُهُ ولَيْسَ بالهَذْرِ، طَوَلْت خَطْبُهُ.

وقال "جعفر بن يحي": (إن قدرتم أن تجعلوا كتبكم توقيعات فافعلوا)، وقالي "بنت الخطيئة" لأبيها: (ما بال قصارك أكثر من طوالك؟) قال: (لأنها في الآذان أولج وبالأفواه أعلق).[1]

إن أسلوب الإيجاز من أهم خصائص اللغة العربية، فقد كان العرب لا يميلون إلى الإطالة و الإسهاب في الكلام، وكانوا يعدون الإيجاز بلاغة.

* **الإيهام**: وهو الكلام الذي له أكثر من وجه، وهو عند البلاغيين إيراد الكلام محتملا لوجهين مختلفين، وسماه "السكاكي" التوجيه، والإيهام لا يكون إلا في الجمل المؤتلفة المفيدة ويختص بالفنون، كالمدح والهجاء والعتاب والاعتذار، والفخر والرثاء والنسيب، وغير ذلك.[2]

فقد أخذ الشعراء المعاصرين من الإيهام وسيلة وليس غاية.

* **الاتساع**: وهو: «اللفظ الذي يتسع فيه التأويل، وينطبق هذا أيضا على التعبير الرمزي، حيث يأتي التأويل على قدر قوى الناظر فيه وبحسب ما تحتمل ألفاظه. وقال "السبكي" بشأنه: (هو كل كلام تتسع تأويلاته فتتفاوت العقول فيها، لكثرة احتمالاته لنكتة ما كفواتح السور»).[3]

ونعني به التوسع في دلالات اللفظ حسب ما يراه عقل المتلقي.

---

[1]- ينظر، محمد كعوان: المرجع السابق، ص39-40.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص40.

[3]- المرجع نفسه، ص40-41.

* **التلغيز**: في اللغة: ألغز الكلام، وألغز فيه: عمىّ مراده، وأضمره على خلاف ما أظهره، واللغز: ما ألغز من الكلام فشبه معناه، واللغز: الكلام الملتبس.[1]

ويقول "بن رشيق": (ومن أخفى الإشارات وأبعدها اللغز، وهو أن يكون للكلام ظاهر عجيب لا يمكن، وباطن ممكن عجيب).[2]

فابن رشيق هنا يدخل اللغز في باب الإشارة.

أما "ابن فارس" فيقول: (اللغز هو ميلك بالشيء عن وجهه) وفي الاصطلاح اللغز هو: أن يأتي المتكلم بكلام يعني به المقصود، بحيث يخفى على السامع، فلا يدركه إلا بفضل تأمل ومزيد نظر[3]

وهو سمة أساسية أيضا في الرمز، إلا كان ذلك سبباً في تحوله إلى إشارة دالة وحسب.

* **السياقية**:وهي إحدى خصائص الرمز، حيث يكون السياق في الرمز، كالعينات السيميائية في النص، يوجهه، ويخلق له فضاء دلالي.[4]

أي أن الرمز يسير على حسب السياق الذي جاء فيه، والسياق هو الذي يحدد وجهة الرمز ويسيّره

* **غير المباشرة في التعبير**: «وهي السمة الأساسية التي بني عليها شعر الحداثة برمته، كما تعد ركيزة أساسية من ركائز الأساليب الرمزية، يقول "مالارميه" (سّم شيئا باسمه تحذف منه ثلاثة أرباع شاعريته)» .[5]

---

[1]–ينظر، محمد كعوان: المرجع السابق، ص41

[2]– القيرواني(ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد،(د د)، ط2، ج1،. القاهرة، 1955، ص40.

[3]– ينظر، محمد كعوان: المرجع نفسه، ص41.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص41.

[5]– المرجع نفسه، ص42.

ومعنى هذا أن الرمز فيه نوع من التعريض والتورية، فهو لا يصّرح بالأشياء أو معانيها، وإنما يكتفي بالتلميح لها فقط.

ثانيا: ماهية الرمزية:

مرت الرمزية بمراحل وأطوار كثيرة، فمن الناحية الأدبية استعملت الرمزية مستقلة في مطلع القرن التاسع عشر(19)، عنواناً لكتاب أصدره العالم الألماني "فريديريك كروزر" اسمه "الرمزية والميثولوجية لدى الشعوب القديمة"، وفيه يذكر المؤلف أن كهنة آسيا القدامى قد نقلوا معارفهم الدينية العليا إلى الطبقات الشعبية بطريقة مجازية.[1]

وهي بوصفها مذهباً أدبياً وحركة فنية فقد نشأت–تحديداً– في النصف الثاني من القرن التاسع عشر(19)، مناوئة للواقعية الطبيعية، والمذهب البرناسي في شكليته، وتتسم الرمزية بطابع الغموض، واهتمامها بجوهر الأشياء، وجوهر الكائنات الحية.[2]

كانت بدايات الرمزية في بدايات القرن التاسع عشر(19)، واعتبرت آن ذاك كمذهب أدبي يتسم بالتعمق والغموض.

«فالرمزية مذهبا منافيا للمشاعر المزيّفة والوصف الموضوعي، فهي تُلبس الفكرة شكلا حسّاسا لا يكون غاية في نفسه، ولكنه يعبر عن الفكرة ويبقى تابعا لها؛ الرمزية إذن، حالة ورؤيا، حالة من التخطف الذهولي، ورؤية باهرة حيث تكشف الأشياء، تُلبس الانفعالات والأحاسيس أردية خاصة، وهي تتصل بالاستشراف الروحي اتصالا وثيقاً،

[1]– ينظر، ناصر لوحيشي: مرجع سابق، ص12.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص12.

يعمد الشاعر الرمزي إلى إدراك ذلك الصفاء بالغناء والتأمل والمعاناة الروحية، والسمو عن مادة الجسم (التراب) » .[1]

ولعل الرمزيين كانوا يفتخرون بهذا ويتباهون به كون أن نظرتهم الشعرية تلتقي مع نظرة رجال الدين، لذلك نجدهم اعتنوا عناية خاصة بالرموز المحسوسة.

والرمزية كسائر التيارات تستند إلى خلفية فلسفية هي الفلسفة المثالية بالأسرار التي هي روح الواقع وجوهره، وان الشعر لا ينبغي له أن يكون وصفياً، فإذا أردنا أن ندرك روح الأشياء التي تختفي وراء المظاهر نتخذ الرمز سبيلاً إلى ذلك، فيصير الشعر إيحائياً موسيقياً سحرياً، لأن هذا المذهب يعتمد على فلسفة تعنى بالغيبيات وبما يجري تحت طبقة النفس الواقعية، لذلك يعبر أصحابه في شعرهم عن ما تحتوي أحلامهم من الطيوف والأخيلة وربما عدوها أحق وجوداً من الواقع المحسوس.[2]

الواقع أن هناك نصوصاً في الشعر العربي تظل خالدة، متجددة لأنها تبتعد عن المباشرة، وتستند إلى لغة الإيحاء والإيماء والإشارات، دون الإسراف أو المبالغة في ذلك.

[1]– ناصر لوحيشي: المرجع السابق، ص13.

[2]– موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ص23.

ثالثا: تجليات الرمز ودلالاته في ديوان(لماذا تركت الحصان وحيداً) "لمحمود درويش":

بواسطة الرمز يستطيع الشاعر الكشف عن جوهر العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، وهذه العلاقة يطبعها التوتر والتفاعل والتأثر والتبادل بقصد الوصول إلى الانسجام والتوازن أو تحقيق قدر من المصالح بين الذات والموضوع، وقد اتخذ الرمز عدة أشكال في الشعر العربي المعاصر، وهي: الرمز الفني، الديني، التاريخي، الصوفي، والأسطوري. وهذا ما سنعمد تقصيه في الديوان.

1/ الرمز الفني:

إن البحث في مفهوم الرمز الفني وعلاقته بالبناء في شعرنا العربي المعاصر، يقتضينا الحديث عن علاقة الرمز بالصورة الفنية كذلك، إذ يمكن عد هذه الصورة الممر الحتمي المفضي إلى اكتشاف الرمز الفني وإدراكه ضمن سياقه الحيوي داخل القصيدة، وتتعاون على إيجاده ملكات الشاعر كلها: اللغوية والانفعالية، والخيالية والموسيقية... وهذه الملكات هي ذاتها التي تحول تجربة الشاعر أو ما ترسب منها في وعيه، إلى صورة فنية ذات طبيعة انفعالية جمالية.[1]

يرتبط الرمز بالصورة الفنية ارتباطا وثيقا، وبينهما علاقة تبعية باعتبار أن الصورة تابع للرمز وهي السبيل المؤدي إليه.

[1]– ينظر، عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر(فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية، (د ط)، الجزائر، 2000م، ص05.

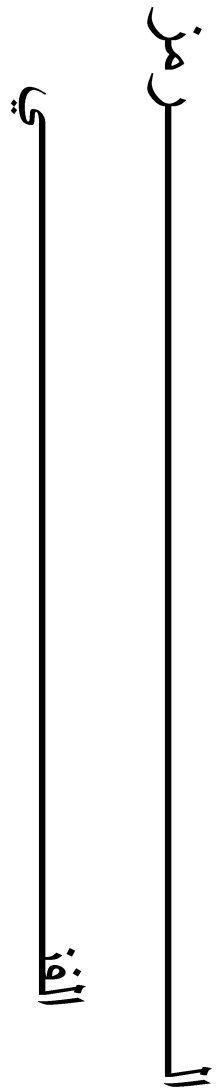
فالفن التشكيلي هو تعبير عن احتياجات إنسانية، وقد أضفى الإنسان بفنونه التشكيلية على كل ما حوله طابعاً خاصاً ورمزاً فنياً، فالرمز في مجال الفن التشكيلي متطور وأكثر حرية، فهو يسمو بالإثارة والأشياء المألوفة متخذاً معناً جديداً، وهو ينشأ من ارتباطات شخصية تولد في عقل الفنان وتعبر عن خصوبة رؤيته الفنية وهو ما يسمى بالرمز الفني. وللرمز الفني معناً جمالياً يساعد على تفسيره وفهمه سواء من حيث المدلول اللوني أو المدلول الشكلي له.[1]

يجد الرمز الفني حريته وراحته عند توظيفه في مجال التشكيل الفني، وهذا الأخير هو بمثابة المسرح الذي يستعرض فيه الرمز الفني قواه وإمكانياته الجمالية.

أما فيما يلي سنحاول اكتشاف هذه الإمكانيات الجمالية لكن الخطاب الشعري بشكل عام، وفي ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا) "لمحمود درويش":

نوع الرمز	الرمز (اللفظة)	عدد التكرار
لفظي	البيت	16 مرة
	السياج	04 مرة
	الحصان	08 مرة
	الزيتون	09 مرة
	الغيمة	13 مرة
	الأرض	19 مرة
	السنبلة	03 مرة

[1]– ينظر، عبد الناصر ياسين: الرموز الدينية في الزخرفة الإسلامية(دراسة في ميتافيزيقا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2006م، ص34.

	الصبار	03 مرة
	الدم	12 مرة
	البئر	11 مرة
	القطار	04 مرة
	السيف	06 مرة
	الشمس	05 مرة
	الماء	19 مرة
	البحر	13 مرة
	الحمام	11 مرة
	الأحلام	19 مرة
	المنديل	04 مرة
	الطفل	04 مرة
	الذئب	02 مرة
	التراب	02 مرة
	البوم	02 مرة
	السنونو	02 مرة
	الزنزلخت	02 مرة
	السنديان	03 مرة
	المريمية	01 مرة
	الشجر	12 مرة

وقد حاول الشاعر المعاصر "محمود درويش"إبراز المعنى الجمالي للرمز الفني في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا)، من خلال توظيفه للكثير من رموز هذا النوع، وأول تلك الرموز نجد رمز(**السنبلة**) الذي يتجلى في قصيدة (في يدي غيمة) من

الديوان، وهو رمز فني وظفه الشاعر للدلالة على القوة والخصوبة و النماء، حيث يقول:

...سَبْعُ **سَنَابِلَ** تكفي لمائدة الصيْفِ.

سَبْعَ **سَنَابِلَ** بين يدي. وفي كل سنبلة

يُنْبِتُ الحقل حقلاً من القمح.[1]

فالشاعر هنا وظف لفظة(**سنابل**) للدلالة على الخير والعطاء، وهو أعطي للسنبلة معناً جديدا مخالفاً لما عُرفت به من قبل، فقد كانت السنبلة قديماً رمزاً للضعف والعجز، فهي نبات ضعيف لا حوله له ولا قوة، إلا أن "محمود درويش" اتجه بهذه اللفظة اتجاه مغايراً ؛ فوظفها للدلالة على حسن الضيافة ووفرة العطاء وكثرة الخير الموجود، وفي هذا دلالة على خير فلسطين و جود كرم سكانها.

وهناك توظيف آخر لكلمة (**السنبلة**) في قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا...)، فيقول "درويش":

جاء وقتُ الحصادْ

السنابلُ مثقلةٌ، والمناجلُ مهملةٌ، والبلادْ

تَبْعُدُ الآنَ عند بابها النبويِّ.[2]

جاءت كلمة(**السنبلة**) في هذه الأبيات للدلالة أيضاً على الخير والوفرة في العطاء، فهي مثقلة بالخير والأمل والتفاؤل إلا أنها لم تجد من يحصد كل هذا، فحال البلاد

[1]- الديوان، ص287.

[2]- المصدر نفسه، ص302.

متعب فلا آلات للحصاد ولا من يستعمل هذه الآلات ويستغلها في إنتاج الخير والفلاح وجنيِّ الحرية والتحرر من الاستعمار الإسرائيلي.

ومن خلال هذه الأبيات يصف لنا الشاعر حال البلاد وخمول شعبها من شدة ما تعرض له من ظلم وأسى من طرف العدو، حتى أنهم انحازوا وانحرفوا عن سنتهم التي علمتهم الكرامة وعزة النفس وتفرض عليهم الحرية والاستشهاد من أجل الوطن.

أما في قصيدة (سنونو التتار)، يقول الشاعر:

على قدر خيلي يكون السماء، وكان التتار

يدرسون أسماءهم في سقوف القرى كالسنونو،

وكانوا ينامون بين **سنابلنا** آمنين،

ولا يحلمون بما سوف يحدث بعد الظهيرة،...[1]

أما في هذه الأبيات فقد جاءت كلمة (**سنبلة**) للدلالة على الأمان والحماية، فبرغم من أن السنبلة نبات ضعيف عاجز على الحماية حتى لنفسه، إلا أنه هنا جاء للدلالة على الحماية والحفاظ على حياة الآخرين حتى وإن كانوا غرباء عن الأرض أو حتى أعداء.

فالشاعر بتوظيفه للرمز (**السنبلة**) دّل على الفرد الفلسطيني الذي ظاهره ضعف وعجز، وعند رؤيته تستهين به، إلا أن داخله قوة وحماية وأمان، وجود وعطاء وجهاد وصبر.

[1]– الديوان، ص324.

كما نشير إلى لفظه (**الشجر**) كرمز فني له تاريخ من الاستعمال الطويل لا حصر له، تتعدد ألوانه وتتنوع دلالاته بحسب قدرة الشاعر على حشد طاقة الإيحاء في الصورة، يقول "محمود درويش" في قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد):

أُطلُ على **شَجَرٍ** يحرُسُ الليل من نَفْسِهِ

ويحرس نَوْمَ الذين يُحبُّونني مَيِّتاً...[1]

يرمز الشاعر بلفظة(**الشجر**) إلى صمود الفلسطيني ووقوفه وحرصه على سلامة نفسه وسلامة غيره ليلا ونهاراً، إن **الشجر** معروف بقوته وارتكازه على الأرض والصبر على ما يمر به من تقلبات، كذلك هو الفلسطيني قوي ومرتكز وصبور ومتحمل وحريصاً على نفسه من غدر العدو خاصة في الليل، لأن الجبناء يغدرون ليلاً، فأخذ الشاعر من رمز الشجر وما يحمله من صفات وأسقطها على الشعب الفلسطيني عامة، وعلى نفسه بشكل خاص إنه–الشاعر– أحد هؤلاء الذين يسعون لحراسة أنفسهم وبلادهم من العدو.

ويقول "محمود درويش" في مقطع آخر من قصيدة (قرويُّون من غير سوء...):

نحن أيضاً لنا سرُّنا عندما تقع الشمسُ

عن **شجر** الحَوْرِ: تخطفُنا رغبةٌ في البكاء

على أَحدٍ مات من أَجل لا شيء ماتَ،...[2]

أما هنا ترمز لفظة (**الشجر**) إلى مقاومة الشعب الفلسطيني ووقوفه في وجه العدو وتحمله الظلم والقهر كما تتحمل الشجر الحور الرياح الشديدة وحرارة الصيف وبرودة

[1]– الديوان، ص278.

[2]– المصدر نفسه، ص291–192.

الشتاء، كذلك الفلسطيني يتحمل ما يهب عليه من رياح الجوع والبرد والحرمان، وما يعصفه العدو من حرارة العذاب.

أما في قصيدة (ليلة البوم)، يقول "محمود درويش":

هٰهُنا حاضرٌ

لا يلامسه الأمسُ،

ينسَلُّ من **شَجَرِ** التوت خيطُ الحرير

حروفاً على دفتر الليل. لا شيءَ

غير الفَراش يضيء جَسَارتَنا في

النزول إلى حُفْرَة الكلمات الغريبةِ:...[1]

استخدم الشاعر لفظة (**الشجر**) ويقصد بذلك شجر التوت الأبيض الذي ينتج الحرير، فاتخذه كرمز للتفاؤل سواء من ناحية اللون لأن الأبيض لون السلام والطهارة والحرية، أو من ناحية الاستخدام فهي شجرة حرير؛ والحرير دلالة على الراحة، فالشاعر هنا يرمز إلى الحاضر الجميل، حاضر البياض والحرير، حاضر السلام والراحة والنوم الهنيء على الحرير، الحاضر الجديد المتفائل الذي لا يلامس الأمس ولا يشبهه في شيء.

[1]- الديوان، ص295.

ومن الرموز الفنية التي وظفها الشاعر، نجد لفظة (**الحمام**) وهي كلمة ترمز إلى السلام والعفة والطهارة، إلا أن "محمود درويش" استعملها هنا كرمز للخفة والضعف والعجز، حيث يقول في قصيدة (قرويُّون، من غَيْرِ سُوء..):

لم يكن بعدُ لاسميَ ريشٌ فأقفز أَبعَدَ

بعد الظهيرةِ. كانت حرارةُ أبريلَ مثل

ربابات زوّارنا العابرين تطيّرنا **كالحماماتِ**.[1]

إن لفظة (**الحمامات**) هنا رمز بها الشاعر إلى الاستسلام وعدم الدفاع عن النفس، فالحمام طائر ضعيف بطبعه وقليل المقاومة، والشاعر أراد إسقاط هذه الصفات على حال

الشعب الفلسطيني، ووصف عجزه وضعفه واستسلامه لما يفعله به العدو، فبدا وكأنه شعب لا حول له ولا قوة.

يقول "محمود درويش" في قصيدة (تعاليم حورية):

لم أكبرْ على أيدِها

كما شئنا: أنا وهِيَ، افترقنا عند مُنْحَدرِ

الرُّخام...ولوّحت سُحُبٌ لنا، ولماعزٍ

يرثُ المكان. وأَنْشَأَ المنفى لنا لغتين:

دارجةً...يفهَمَها **الحمامُ** ويحفظَ الذكرى

[1]– الديوان، ص291.

وفُصْحى...كي أُفسِّرَ للظلال ظِلالَهَا![1]

يرمز الحمام هنا إلى الشعب الفلسطيني البسيط في لغته، فهو يتعامل باللغة الدارجة لغة العامية التي يفهمها الجميع، فهو شعب أصيل حافظ للذكرى.

أما في قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا...)، فقد استعمل "درويش" لفظة (**الحمام**) ووظفها بدلالتها الحقيقية، دلالة الحيوية والحياة، فالحمام طائر الحياة وحب العيش، وهذا ما حاول الشاعر إسقاطه في هذه الأبيات

لأَبي، خفّف القولَ عَنيِّ!

تركتُ النولفذَ مفتوحةً

لهديل **الحمام**

تركتُ على حافّة البئر وجهي

تركتُ الكلامْ...[2]

هنا يخبر الشاعر أباه بأنه ترك الحياة والحيوية في البيت، يخبره بأنه لم يترك البيت وحيداً بل ترك له من يؤنسه وحدته بصوته الرنان، الدال على التفاؤل والرغبة في العيش والتمسك بالحياة؛ هو يحاول أن يبعث الطمأنينة في قلب والده ويطمئنه بأن البيت بخير وأنه ليس وحده، فهديل الحمام رمز للفرح وتجاوز الأحزان والآلام، والشعب الفلسطيني شعب جريح القلب، مغترب الأماني، وعلى الرغم من هذا إلا انه إذا هدل الحمام شعر بالسعادة والأمل.

وفي أبيات من قصيدة (أمشاط عاجية) يقول الشاعر:

---

[1]- الديوان، ص344.

[2]- المصدر نفسه، ص306.

مِنَ القَلْعَةِ انحدَرَ الغيمُ أَزرقَ

نحو الأَزِقّةِ...

شالُ الحرير يطيرُ

وسربُ **الحمام** يطيرُ

وفي بِرْكَةِ الماء تمشي السماءُ قليلاً

على وجهها وتطيرُ[1]

إن "محمود درويش" اسقط صفات الحمام على الشعب الفلسطيني، فطائر الحمام يتميز بوحدته وتكاتفه وعندما يطير لا يطير منفرداً وإنما جماعات، جماعات على شكل سَرْبٍ، وهكذا هو الشعب الفلسطيني موحد ومتعاون مع بعضه البعض، وفعل الطيران الذي يقوم به الحمام هو دلالة على الروح، الروح التي تحلق في الأفق بحثاً عن مثوى تستقر فيه، كما الفرد الفلسطيني هو في بحث دائم عن الاستقرار.و"محمود درويش" رمز بسرب الحمام إلى وحدة الشعب وترابطه، فهو كاليد الواحد في وجه المستعمر الغاشم، وعندما ينهض ضد العدو، ينهض كالرجل.

[1]- الديوان، ص348.

كما أنه يوجد رمز فني آخر في الديوان متمثل في لفظة (الحلم)، وهو رمز موجود بكثرة في الديوان، فالحلم هو الأمل الوحيد للشاعر الذي من خلاله يستطيع أن يحقق ما يريد. يقول "درويش" في قصيدة (قرويون من غير سوء...):

نحن أَيضاً لنا صَرْخَةٌ في الهبوط إلى حافّةِ

الأرض.لكننا لا نُخَزِّنُ أصواتنا

في الجرارِ العتيقةِ. لا نشنق الوَعْلَ

فوق الجدار، ولا ندَّعي ملكُوتَ الغبارِ،

و**أحلامُنا** لا تُطِلُّ على عِنَبِ الآخرين.

ولا تكسرُ القاعدةْ![1]

فلفظة (**الأحلام**) هنا أخذت منحى آخر غير الذي ترمي إليه عادة، فهي فهذه الأبيات ترمز إلى الخصوصية، خصوصية الأحلام التي لا تتطفل على الغير، والشاعر هنا لا يقصد الأحلام في حد ذاتها، وإنما رمز بها–باعتبارها شيء خاص لكل فرد– إلى الشعب الفلسطيني الذي لا يتدخل في شؤون الغير، ولا يتطفل على أمور الآخرين، فهمه الوحيد هو نفسه وما يطرأ عليها من حوادث.

ويقول "محمود درويش" في قصيدة أخرى بعنوان (سنونو التتار):

لنا ، نحن أَهْلُ الليالي القديمة، عاداتُنا

في الصعود إلى القَمَر القافيةْ

نُصَدِّقُ **أحلامَنا** ونكذِّبُ أيّامنا،

[1]– الديوان، ص219.

فأيّامُنا لم تكن كُلُّها معنا منذ جاء التتارُ،...[1]

يرمز الشاعر هنا إلى الهروب من الواقع، فعادة يحاول الإنسان الحلم وأن يحقق في الحلم ما فشل في تحقيقه في الواقع، والإنسان تكون لديه رغبة في تغيير واقعه ورؤيته في أحسن حال، وإن لم يتمكن من ذلك يلجأ إلى الحلم والخيال لتحقيق ما أراد تحقيقه في الواقع، فالشاعر هنا يرمز إلى أن الشعب أصبح يصدق أحلامه على ما يجري في الواقع، وذلك ليس لأن الحلم صادق أو حقيقي، وإنما لأنه يحمل ما كان الشعب يرغب في تحقيقه، وما كان يتمنى أن يكون مجسداً على أرض الحقيقة.

لذلك أصبح الفرد الفلسطيني منجرف وراء الأحلام ويصدق ما تأتي به ويكذب واقعه وما يجري فيه، محاولاً الهروب من الآلام ومحاولة للتنفيس على النفس عن طريق الحلم، فأصبحت الأحلام الملاذ الوحيد الذي يلجأ إليه الفلسطيني للراحة، وإن كان زمن هذه الراحة قصير وغير دائم، إلا أنه يفي بالغرض ويهوّن على النفس ولو القليل.

إن الشاعر يتخذ من الرمز الفني كوسيلة للتعبير عن جوهر العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، وهذا ما حاول "محمود درويش" الوصول إليه من خلال توظيفه لهذا النوع من الرموز.

[1]- الديوان، ص 326-327.

2/ الرمز الديني:

إن توظيف الرموز الدينية في الخطاب الشعري يعطي للنص دلالات خصبة، تحيله على موروث حضاري زاخر، واستدعاؤها في اللحظة الراهنة يمثل التمسك بالماضي المليء بالصور المشرقة لأمتنا من أجل معالجة الحاضر وانكساراته، ومحاولة إقناع المتلقي بدلالة هذه الرموز سواء كانت شخصيات أنبياء ورسل أو صحابة، أم شخصيات دينية عُرفت بمواقفها عبر الحقب الزمنية المتعاقبة[1]

يوظف الشاعر هذا النوع من الرموز من أجل إحياء التراث الديني ونفض الغبار عنه، وتوظيفه بصورة جديدة وحلة معاصرة يحاول من خلالها اقناع المتلقي بالمعنى المرغوب.

ونعني بالرمز الديني: « تلك الرموز المستقاة من الكتب السماوية الثلاثة، القرءن، الإنجيل، والتوراة».[2]

وقد شاع استخدام هذه التقنية في الشعر العربي المعاصر، إذ لم يجدوا حرجاً من تقمص شخصيات الأنبياء والتعبير بها عن حالاتهم النفسية وتجاربهم الشعرية، لذلك فقد طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعاناة التي يعيشها قبل ميلاد قصيدة من قصائده، بفترة الغيبوبة التي كانت تنتاب الرسول أثناء الوحي.[3]

---

[1]– ينظر، عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص199.

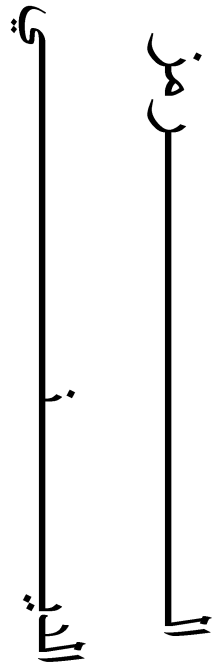
[2]– خالد سليمان: أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، (د ط)، الأردن، 1978م، ص43.

[3]– ينظر، على عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة، (د ط)، القاهرة، مصر، 2006م، ص77.

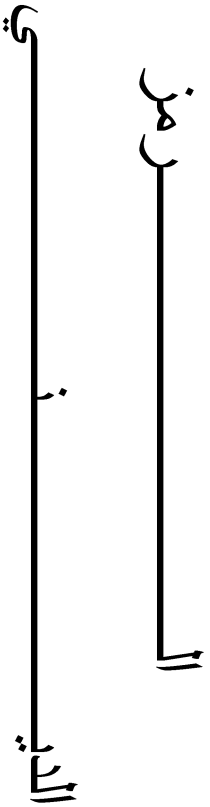
كان الشاعر يأخذ هذه الرموز الدينية ويوظفها في شعره، على شكل أقنعة يخبئ وراءها معاناته.

والرأي نفسه نجده عند "مصر حامد أبو زيد"، حيث يقول: : « ومثل هذه الأسماء ذات الدلالة الرمزية في ثقافة ما يمكن أن يعاد توظيفها في النصوص الشعرية، توظيفاً متميزاً يتجاوز دلالتها "المجازية" أو "الرمزية" المباشرة إلى أبعاد وآفاق سيميوطيقية تشكل النص الشعري وتربطه بسياق الثقافة التي تنتمي إليها ».[1]

ويقصد بذلك أنه هناك أسماء معينة كانت لها معاني محددة في زمن ما، يأخذها الشاعر ليوظفها في هذا الزمن تبعاً لمتطلبات شعره، إلا أن هذا التوظيف يخرج بتلك الأسماء عن معناها الأول (الأصلي)، لتتخذ منحى آخر ويصبغ عليها معاني جديدة تكون معبرة عن وضع الشاعر وعن الإطار ألزماني الموجود فيه.

نوع الرمز	الرمز (اللفظة)	عدد التكرار
	الأنبياء	04 مرة
	زكريا	01 مرة
	الملائكة	02 مرة
	السيف	03 مرة
	إسماعيل	06 مرة
	آدم	03 مرة
	قابيل	01 مرة
	هابيل	01 مرة
	الصحف	01 مرة
	يوسف	01 مرة

[1]– نصر حامد أبو زيد: إشكالات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط8، بيروت، لبنان، 2008م، ص107.

	سورة الرحمن	02 مرة
	الفردوس	01 مرة
	الصلاة	02 مرة
	هاجر	01 مرة
	الرسول	01 مرة
	بن مريم	01 مرة
	الأناجيل	01 مرة
	ملكوت	01 مرة
	مدائح	01 مرة
	الآذان	01 مرة
	سبع سنابل	03 مرة
	الهدهد	01 مرة

ولعل أول ما يلفت الانتباه في القصيدة العربية المعاصرة، هو غلبة المقصدية الدينية على مضامينها، وخاصة لدى الشاعر المعاصر "محمود درويش" الذي نجده يوظف الرموز الدينية بكثرة في دواوينه عامة وفي ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا) خاصة. ومن أمثلة هذا التوظيف نجد قوله في قصيدة (البئر):

أعرف أنني

سأعود حيًّا، بعد ساعاتٍ، من البئر التي

لم أَلْقَ فيها **يوسُفاً** أَو خَوْفَ إخوتْهْ

من الأصداء. كَنْ حَذِراً! هنا وضعتْكَ

أمُّكَ قرب باب البئر، وانصرَفَتْ إلى تعْويذةٍ...[1]

والبداية تتعلق بالعنوان الذي جاء مختصراً في كلمة واحدة وهي لفظة (البئر)، والتي تمثل ثروة دلالية تتفجر بالإيحاءات، وهذا ما دفع الشاعر إلى اختيار هذه الكلمة كاختصار لقصيدة كاملة، فأراد أن يوحي بها إلى الستر والوقاية، حيث كانت ستراً للنبي (يوسف عليه السلام)، ووظف الشاعر البئر بقصد التلميح إلى فكرة النبذ والتهميش، نبذ النبي يوسف عليه السلام وتهميشه من طرف إخوته، كذلك هو الحال لدى الفرد الفلسطيني اليوم، مهمش من طرف إخوته العرب. هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى، فالشاعر هنا لم يلمح إلى شخصية (**يوسف**) عليه السلام، وإنما وظفها توظيفاً صريحاً يقارب حدود التقرير المباشر، إلا أنه لم يقصد في هذه الأبيات سيدنا يوسف عليه السلام، بل استخدمه كقناع يرمز به إلى نفسه خاصة، وإلى الشعب الفلسطيني عامة باعتباره جزء لا يتجزأ من هذا الشعب.

يرمز "محمود درويش" بسيدنا **يوسف** (عليه السلام) إلى نفسه وإلى الحالة التي آل إليها، فهو يشبه سيدنا يوسف (عليه السلام) في معاناته مع إخوته وهم بالنسبة للشاعر، العرب الذين خذلوه وألقوا به في بئر الظلمات. ولم يأتي توظيف الشاعر لهذا القناع عبثاً وإنما وظفه بالاستناد إلى بعض النقاط التي تتشارك فيها مأساة سيدنا يوسف (عليه السلام) مع مأساة الشاعر، فكلاهما مظلوم من اقرب الناس إليهما، وكلاهما أصيبا بالخذلان من لم يكن متوقع منه أن يخذل في يوم من الأيام.

وقد وظف الشاعر رمز ديني آخر متمثل في لفظة (**النبي**) حيث يقول في قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد):

أُطلُ على موكب الأنبياء القُدامى

[1]- الديوان، ص337.

وهم يَصْعَدُون حُفَاة إلى أورشليم

وأَسْأَلُ: هَلْ من **نَبِيٍّ** جديدٍ

لهذا الزمان الجديدْ.[1]

فـــ"محمود درويش" هنا استخدم لفظة (**النبي)** ليس للدلالة على نبي من أنبياء الله تعالى، وإنما للدلالة على رجل جديد يكون كالأنبياء القدامى لهذا الزمن الجديد؛ زمن الظلم والقهر والعدوان، فهو يبحث عن رجل المعجزات، يبحث عن من يحقق له معجزة هذا العصر، فهو يتساءل إن كان بإمكاننا أن نجد في هذا العصر من يأتي لنا بمعجزة الحرية كما كان يفعل الأنبياء القدامى بالمعجزات، ورَمزَ "محمود درويش" بهذا الشخص–أو أشخاص– صانع المعجزة، بالنبي لأنه ما من أحد يأتي بالمعجزات غير الأنباء بإلهام من الله عز وجل، فالشاعر هنا كمن يطلب المستحيل فبالرغم من أنه مستحيل الإتيان بمعجزة في زمن خلت منه المعجزات، إلا أن الشاعر يطلب ويتمنى ذلك.

وفي السياق نفسه يقول "محمود درويش" في قصيدة (سنونو التتار):

أنا حُلُمي...

وفي عزلتي طُرُقٌ للحجيج إلى أورشليم–

الكلام المُنَتّف كالريش فوق الحجارة،

كَمْ مِنْ **نَبِيّ** تريد المدينةُ لكي تحفظ اسم

أبيها وتندم:« من غير حرب سَقَطْتُ »؟[2]

---

[1]– الديوان، 279.

[2]– المصدر نفسه، ص325.

يتساءل الشاعر عن عدد الأنبياء الذي يلزم لكي تحفظ فلسطين اسم أبيها؛ أي تاريخها المجيد، تاريخ السّلف العظيم، سلف الأجداد والآباء، فكم من نبي تحتاج هذه المدينة لكي تحافظ على ما بقي لها من عزة وكرامة تركها لها السّلف.

ودائماً يستخدم الشاعر لفظة (**النبي**) للدلالة على الرجل المعجزة الذي سيحمي ما تبقى من تراث الأجداد ويحافظ عليه.

أما في قصيدة (حبر الغراب) استخدم "محمود درويش" قناعاً دينياً آخر هو لفظة (**قابيل**)، حيث يقول:

وهذا أَقَلُ

الدّمِ من سُلاَلَتِنا أَمَامَكَ، فابتعدْ

عن دار **قابيل** الجديدة

مثلما ابتعَدَ السرابُ

عن حِبْر ريشك يا غرابُ.[1]

استعمل "درويش" لفظة (**قابيل**) كقناع ديني رمز به إلى العرب الذين قتلوا إخوانهم العرب، فدّل باللفظة إلى غدر العرب وبرودة قلوبهم على إخوانهم الفلسطينيين، فإنْ كان

قبيل قد قتل أخاه هابيل فعلاً، فالعرب قتلوا الفلسطينيين بسكوتهم على ما حصل لهم من ظلم وقهر ودمار، والشاعر يتحدث للغراب ويشكو له حزنه وحسرته على ما فعله العرب ببلاده، ويحذره منهم ويقول له بأن بلاد العرب هي دار قابيل الجديدة فهي غير آمنة، كما يحذره من الاقتراب منها.

[1]- الديوان، ص321.

وفي أبيات أخرى من نفس القصيدة، يقول "درويش":

يطلبون الآن منّا بعدما سرقوا كلامي من

كلامك، ثم ناموا في منامي واقفينَ

على الرماح. ولم أَكُنْ شَبَحاً لكي يمشوا

خُطَايَ على خُطايَ. فكُنْ أخي الثاني،

أنا **هابيل**، يُرْجِعُني الترابُ

إليك خَرُّوباً لتجلسَ فوق غُصني يا غرابُ.[1]

أما في هذه المقاطع، فقد وظف الشاعر لفظه (**هابيل**) كقناع ديني أيضاً ليرمز به إلى نفسه لأنه واحد من بين الفلسطينيين المقهورين، فهو يطلب من الغراب أن يكون أخاً له لأنه لم يجد الخير في أخيه الحقيقي، بل بالعطس وجد الظلم والعدوان، فكان رجاءه عند الغراب أن يكون أخاه، ذلك أنه وجد في الغراب ما لم يجده في أخيه، فالغراب كان أحن على أخيه من العرب على الرغم من أنه حيوان غير عاقل، إلا أنه فعل ما لم يفعله البشر، وكان مخلصاً لأخيه ومحباً له وحريصاً على سلامته وعلى كرامته إن كان حياً أو ميتاً.

فمن خلال هذه الرموز والأقنعة ودلالاتها المختلفة، يعبر "محمود درويش" عن أسفه وخيبة أمله فيما يجري في بلاد العرب وإلى ما آلت إليه فلسطين بالتحديد جراء سكوت العرب وخوفهم، ومن خلال تلك الأبيات نشهد نبرة حزن الشاعر وفقدانه للأمل تجاه العرب الذين ساهموا ولو بالقليل فيما يحدث في فلسطين وشعبها.

[1]- الديوان، ص322.

3/ الرمز التاريخي:

من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعرية المعاصرة، احتوائها الأدائي لمعطيات التاريخ و دلالات التراث، التي تتيح نماذج و تخلق تداخلاً بين الحركة الزمنية بحيث يتكسب الماضي بكل إثارته و توفراته و إحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة.[1]

يخلق الرمز التاريخي نوعاً من الألفة بين الأزمنة، فيجمع بين تراث الماضي وحداثة الحاضر، ويكسب تلك الأحداث التاريخية طزاجة تجعل منها موروث متجدد ومتطور.

الرمز التاريخي: هو عبارة عن الإشارات التاريخية التي ينتقيها الشاعر من تراث أمته و من تاريخها الحافل بالبطولات، أو من الميثيولوجيا العلمية، فيستعيرها من سياقها في الماضي و يدخلها في شعره تصريحاً أو تلميحاً، لفظاً أو معناً و يُحمِّلها في ذلك السياق دلالات جديدة ومعاني أخرى ومواقف معاصرة تضاف إلى ثراء الدلالة الأصلية في التراث.[2]

يقوم الشاعر باستحضار تراث أمته بكل ما يحمله من أحداث هامة تفتخر بها الأمة وتمجدها، ويوظفها في شعره توظيفاً مغايراً لما عُرفت عليه من قبل، فيكسبها حلة جديدة.

---

[1]– ينظر، رجاء العيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي المعاصر)، نشأة المعارف، (د ط)، مصر، (د ت)، ص38.

[2]– ينظر، عثمان حشلاف: مرجع سابق، ص65.

إن الرمز التاريخي يكشف لنا عن غايات بعيدة، ويعبر عن تجربة إنسانية واسعة حاضرة وأزلية، بحسب طاقة الشاعر التعبيرية وقدرته البيانية على صهر رموزه ضمن سياق التجربة الكلية لامته، هذه التجربة التي هي إشعاع دائم بالنسبة إليه.[1]

يوظف الشاعر الرمز التاريخي من أجل تعميق دلالة موقفه، وإيضاح الصورة للمتلقي، فيحول الأحداث التاريخية إلى رموز تطبع تجربته الشعرية، ويكون استحضاره لتلك الرموز حسب الموقف الشعري وما يدعيه في تلك اللحظة، وغرضه من كل هذا هو إنشاء دلالات رمزية تتلاءم وأحلامه الرؤيوية في التأسيس لعالمه الخاص.

نوع الرمز	الرمز (اللفظة)	عدد التكرار
رموز تاريخية	أبي الطيب المتنبي	01 مرة
	بابل	05 مرة
	عكا القديم	04 مرة
	كنعان	03 مرة
	امرئ القيس	03 مرة
	أبي فارس الحمداني	01 مرة
	لبنان	03 مرة
	لسان العرب	01 مرة
	مصر	03 مرة
	طبريا	02 مرة
	الأندلس	02 مرة
	بونابرت	01 مرة
	يهوشع بن نون بينون	01 مرة
	أثينا	01 مرة

[1]- ينظر،عثمان حشلاف، المرجع السابق، ص65.

	جزيرة رودوس	01 مرة
	جنكيز خان	01 مرة
	أورشليم	02 مرة
	الهكسوس	01 مرة
	تيمورلنك	01 مرة
	يوليس قيصر	01 مرة
	طاغور	01 مرة
	أنطونيو	01 مرة
	آخاب وايزبيل	01 مرة

يعد التاريخ المصدر الأول لمن يبحث عن الماضي استلهاما وتضميناً، بوصفه خزان الاحتياط الاستراتيجي الذي يستوعب ماضي الأمة وما يشمل عليه من مفاخر، فالتاريخ يسجل حروب الأمة وأحداثها وعلاقتها مع غيرها من أعمال رجالها، وقد كان–التاريخ– رافدا أساسياً في شعر "محمود درويش"، وسنقف فيما يلي على كيفية استخدام تلك الرموز واستدعاء تلك الشخصيات التاريخية في الديوان.

***الشخصيات التاريخية:**

إن الغرض من توظيف الشخصيات التاريخية في النص الشعري، هو أن نثريه فنياً بكمٍ من الدلالات والرموز التي يتدفق من خلالها الماضي ليلتحم بالحاضر، مشكلين في محصلتيهما تعبيراً فنياً عن رؤية الشاعر المعاصر. ومن بين الشخصيات التاريخية التي وظفها "محمود درويش" في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، نجد شخصية "**امرئ القيس**" في قصيدة (خلاف غير لغوي، مع امرئ القيس)، حيث يقول:

لم يكن دَمُنا يتكلم في الميكروفونات في

ذلك اليوم، يَوْمَ اتّكأْنا على لُغَةٍ

بَعْثَرَتْ قلبها عندما غَيّرتْ دَرْبَها. لم

يَقُلْ أَحدٌ **لامرئ القيس:** ماذا صنعتَ

بنا وبنفسكَ؟ فاذهبْ على درب

قيْصَرَ، خلف دُخانٍ يُطلُّ من

الوقت أَسْوَدَ. واذْهَبْ على درب

قَيْصَرَ، وحْدَكَ، وحْدَكَ، وحْدَكَ

واتركْ لنا، ههنا، لُغَتَكْ![1]

وظف "محمود درويش" شخصية من الشخصيات الأدبية العظيمة، وهي شخصية "**امرئ القيس**" ذلك الشاعر الفحل، شاعر اللغة العربية الأصل، لغة العروبة والأصالة، "فدرويش" رمز بهذه الشخصية إلى تلك اللغة، لغة الأجداد، لغة السلف الأصيل، فبمجرد سماع اسم "امرئ القيس" تتبادر إلى ذهنك فصاحة اللسان وجزالة الكلام وحسن القول وبلاغة القصد.

وهذا ما أراد الشاعر الإشارة إليه من خلال توظيفه لاسم "امرئ القيس" متحسراً على اللغة التي صنعها هذا الشاعر في ذاك الزمان، وعن ما يحدث لها في زماننا هذا، من فتحٍ للمجال أمام العدو لكي يعبث بها وبأصالتها ويجعل منها لغة لا قيمة لها، إن الشاعر ينادي على "امرئ القيس" بأن يترك لنا لغته بعد ذهابه عنا، فنحن بحاجة إلى هاته اللغة وهي سلاحنا أمام العدو وبها نتغلب عليه.

[1]– الديوان، ص424.

وهناك شخصية تاريخية أخرى، وظفها الشاعر في ديوانه، حيث يقول في قصيدة (أَبَدُ الصبار):

...وَهُما يَخْرُجَانِ مِنْ السَهْل، حَيْثُ

أقام جنودُ **بونابرت** تلاً لِرَصْدِ

الظلال على سور عَكّا القديم-

يقول أَبٌ لابنِهِ: لا تخَفْ. لا

تخَفْ من أَزير الرصاص![1]

والملاحظ هنا أن الشاعر قد وظف شخصية "**نابليون بونابرت**" التي أسقطها على مستعمر فلسطين، فهو-الشاعر- يسرد لنا قصته مع أبيه عند مخادرتهم ا الديار، يصف لنا كيف أقام الجنود الإسرائليين على أرضهم كما فعل في زمن مضى "نابليون بونابرت" في مصر.

واستحضر "درويش" شخصية "بونابرت" ليسقطها على العدو الإسرائيلي، إنهما يجتمعان في القوة والمكر والخداع، وفي استعمال وسائل الظلم والقهر، فلم يجد الشاعر خير مثال للجبروت الإسرائيلي غير شخصية "نابليون بونابرت"، لذا قام باستحضار هذه الشخصية وتوظيفها للدلالة على العدو الذي سكن الأراضي الفلسطينية وأطال الإقامة فيها.

ومن بين الرموز المستوحاة من بطون التاريخ أيضاً، نجد رمز " **أبي الطيب المتنبي** " وذلك في قصيدة (أرى شَبَحي قادماً من بعيد...)، حيث يقول "محمود درويش":

أُطلُ على «**اسم أبي الطيب المتنبي**»،

[1]- الديوان، ص298.

المسافر من طبريّا إلى مصر

فوق حصان النشيدْ[1]

من يتابع المشاهد التي رسمها الشاعر في هذا المقطع ، يجد أن كاميرا السرد خرجت من إطار التكثيف والإيجاز، لتوجه عدساتها نحو المحيط السردي للحدث في فضائه الزمكاني المخصوص، وتلتقط صورة جاء بها الشاعر من مخزون ذاكرته، واتصلت بتجربته الذاتية، إذ نقلت هذه اللقطة مشهدَ رحيل الشاعر المتنبي منفياً من بلاد الشام إلى مصر، وهو يعاني المرارة والخيبة.

فحاول الشاعر أن يسترجع الذكريات الجميلة التي عاشتها البلاد قبل الاحتلال، ومن بين هذه الذكريات " **أبي الطيب المتنبي** " الذي مَّر على ذاكرة الشاعر أثناء استرجاعه لشريط ذكرياته من خلال توظيفه للفعل (أُطلُ) – وهو فعل مضارع يوحي بتتابع تلك المشاهد وترابطها– "فأبي الطيب المتنبي" هو رمز الأصالة والشعر، رمز الشجاعة والطموح والكبرياء، فكان الشاعر هنا يطلُ على ما مَّر من أحداث في زمن ماضي، فكانت الإطلالة من علٍ على مفخرة من مفاخر الأدب العربي وشاعر حكيم.

حاول الشاعر في هذا المقطع أن يسقط حدث رحيل المتنبي إلى مصر على أحداث تجربته الذاتية، فثمة تشابه بين الحدثين، فالمتنبي الجديد خرج منفياً من فلسطين المحتلة إلى المنفى والغربة في مصر سنة 1971م، وكلاهما لم يكن يعاني هموماً فردية خاصة فحسب، وإنما كان يعاني هموماً على مستوى الشعور العام بقضايا الأمة والوطن، فضلاً عن أنهما ارتبطا بقضية الشعر، وتحقيق الذات بهذه الوسيلة المشتركة بينهما، المتنبي في طموحه الشخصي والقومي، ومحمود درويش في طموحه الوطني القومي.

[1]– الديوان، ص278.

*<u>**الأمكنة التاريخية**</u>:

ويقصد بها التوظيف الرامز للأمكنة المرتبطة بأحداث تاريخية، وقد استطاع الشاعر "محمود درويش" أن يتخذ منها أبعاداً من السياق النفسي ومن الصراع الحضاري الذي يتمازج داخل ذاته، وبالتالي لم تعد تلك الأمكنة التاريخية بالمعنى التقريري المباشر، بل أخذت دلالات أخرى، ومن أهم الأمكنة التي وردت في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً)، نجد (**عكا**) وهي من أهم مدن فلسطين التاريخية. يقول "محمود درويش" في قصيدة (أَبَدُ الصبار):

...وَهُما يَخْرُجَانِ مِنْ السَهْل، حَيْثُ

أقام جنودُ بونابرت تلاًّ لِرَصْدِ

الظلال على سور **عَكّا القديم**-

يقول أَبٌ لابنِهِ: لا تخَفْ.[1]

استحضر الشاعر مدينة (**عكّا**) القديمة للدلالة على سيطرة الاحتلال الإسرائيلي على الأراضي الفلسطينية والاستقرار فيها جسدياً وروحياً؛ ففي **عكّا** معبد يعتبر من أهم المعابد اليهودية، كما أن الإسرائليين قاموا بعدة مجازر في المدينة وقراها لترويع السكان العرب وطرد معظمهم. جاءت عكّا رمزاً دالاً على سيطرة العدو وجبروته.

ويقول "محمود درويش" في مقاطع أخرى من قصيدة (إلى آخري وإلى آخره...):

سنقطع عمّا قليلْ

غابة البُطْم والسنديان الأخيرةَ

هذا شمالُ الجليلْ

ولبنانُ من خلفنا،

[1]- الديوان، ص298.

والسماءُ لنا كُلُّها من دمشقَ

إلى سور **عكا** الجميلْ.[1]

جاءت مدينة (**عكا**) للدلالة على التفاؤل بأن عكا لا تزال جميلة كما كانت رغم احتلال العدو لها، إن الشاعر يأمل في العودة إلى هذه المدينة الجميلة وفي إيجادها كما كانت، فالإسرائيلي لم ولن يستطيع أن يغير فيها شيء، وستبقى كما هي جميلة على الأقل في عيون الفلسطينيين.

وفي السياق نفسه، يقول "درويش" في قصيدة (أمشاط عاجية):

من القَلْعَةِ انحدَرَ الغيمُ أَزرقَ

نحو الأَزقّةِ...

شالُ الحرير يطيرُ

وسربُ الحمام يطيرُ

وفي برْكَةِ الماء تمشي السماءُ قليلاً

على وجهها وتطيرُ

ورُوحي تطيرُ، كعاملة النّحْلِ، بين الأَزقّةِ

والبحرُ يأكُلُ من خبزها، خبزِ **عكّا**

ويفرُكُ خاتَمها مُنْذُ خَمْسَةِ آلافِ عامٍ.[2]

---

[1]- الديوان، ص306-307.

[2]- المصدر نفسه، ص348.

تمثل مدينة **عكّا** عند الشاعر الوطن، وأمله في العودة إلى عكّا هو أمل العودة إلى أرض الوطن، "فمحمود درويش" يعبر عن شوقه وحنينه إلى وطنه وأكل الخبز فيه وإقامة الأفراح الطويلة فيه طول عدد السنين التي احتلت فيها عكّا وظُلمت فيها من طرف الإسرائيلي الغاشم.

4/الرمز الصوفي:

إن الشعر أداة في أيدي الشعراء الصوفيين، يصورون به أدّق حقائق الكون والمعرفة

الإلهية، ويحولون كل ما هو مادي إلى روحاني مرتبط بالأعلى وقريب من الذات الإلهية.

والتصوف عموماً هو: « حالة غيبوبة ودخول النفس في حالة متعالية على بقية الأحوال، يذهب فيها الصوفي عن العالمين حيث يفقد إحساسه بهما، ويعقده مع مثال أعلى، وهو الذات العليا».[1]

ومعنى هذا أن التصوف هو ارتقاء الفرد فكرياً ووجدانياً عن كل ما هو مادي محسوس، وربط اتصاله بعالم المثل، عالم الصفاء والنقاء.

أما الشعر الصوفي فهو: « تعبير عن الحضور والغياب:(حضور لما غاب من كيانه بصفاء اليقين)» .[2]

[1]– قرين جميلة: مجلة الحقيقة الصوفية بين العقل والكشف،ع5، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، جانفي 2010، ص01

[2]– المرجع نفسه، ص02.

فقد عاد الشعراء إلى التيار الصوفي في شعرنا المعاصر، من أجل تحقيق التواصل الفني بجزء من تراثنا الأدبي الروحي الذي صار امتداداً في الحاضر من ناحية، ورمز احتجاج على مظالم الاستعمار لأراضينا من ناحية أخرى، الاستعمار الذي من نتائجه حرمان الشعب من ثرواته وتراثه وهويته، مما دفع بالكثير من شعرائنا إلى رفع راية الانتماء إلى هذا التراث الإسلامي عالياً.[1]

يلجأ الشاعر إلى الرمز الصوفي، من أجل وصل ما قطع من حبالٍ بيننا وبين تراثنا الروحي، الذي نستحضره في زمننا هذا للدفاع به عن أرضنا وعرضنا وأنفسنا من الاستعمار الذي يسعى إلى حرماننا من تراثنا الروحي وملجأ راحتنا النفسية.

ويكوّن لنا **الرمز الصوفي** قناعاً لتجربة الشاعر الروحية، ويصور لنا مقام التلويح والتوحيد، كما يصور لنا جانب الحياة الواقعية وما فيها من ظلم وانحراف عن جادة الصواب، ونهج الإسلام القويم.[2]

إن الرمز الصوفي هو ترجمة لعقائد الشاعر الدينية، ومدى صموده أمام ما يتعرض له في واقعه المعاش، من ظلم وحرمان، ومدى تمسكه بأفكاره ومعتقداته تجاه النهج الإلهي.

نوع الرمز	الرمز (اللفظة)	عدد التكرار
الرمز الصوفي	النبيذ	05 مرة
	الخمر	01 مرة
	المعبد	02 مرة
	الليل	19 مرة
	القمر	11 مرة

[1]– ينظر، عثمان حشلاف: مرجع سابق، ص45.

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص47.

	المطر	04 مرة
	البحر	13 مرة

هناك صلة وثيقة بين الأدب والتصوف، فالصوفية هي الأقرب للشعر، وهي في سعي دائم ومتواصل للكشف عن الغامض والمبهم، وللتعبير عن عوامل النفس الداخلية والجمال المطلق بأساليب رمزية لا تحدها حدود العقل.[1]

ومن الرموز الصوفية التي تمكنا من الوقوف عندها في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا)، نجد رمز (الخمرة). يقول "محمود درويش" في قصيدة (أبد الصبار):

وكان جنودُ يُهُوشُعَ بن نون يبنون

قَلْعَتَهُمْ على حجارة بيتهما. وهما

يلهثان على درب«قانا»: هما

مرّ سَيّدُنا ذاتَ يومٍ. هنا

جعل الماءَ **خمراً**. وقال كلاماً

كثيراً عن الحبِّ، يا ابني تذكّر

غداً.[2]

فالخمرة هي إحدى الوسائل التي يمكن أن يُستدعى بواسطتها في اللاشعور من مخزونات. والشاعر يسرد لنا بأن على درب (قانا) مرّ سيده وسيد أبيه، وجعل الماء خمراً، وقال كلاما عن الحبّ؛ ويشير"درويش" هنا إلى الحب الإلهي حب الصوفي الذي

[1]– محمد كعوان: مرجع سابق، ص174–175.

[2]– الديوان، ص300–301.

رمز له بلفظة (خمراً)، حب التعبد والتعلق بالله عز وجل، ففي هذا الاستعمال للرمز(الخمرة) دلالة على صله العبد بربه، وتوكله عليه في كل شيء، وخاصة في حروبه ومعاركه ومواجهته للعدو.

ويقول في أبيات أخرى من قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد...):

أُطلُ كشُرْفة بَيْتٍ، على ما أُريدْ

أُطلُ على أصدقائي وهم يحملون بريدَ

المساء: **نبيذاً** وخبزاً،

وبعض الرواياتِ والأسطواناتْ...[1]

في هذا المقطع لم يذكر الشاعر لفظة (**الخمرة**) كرمز صريح، وإنما ذكر مفردة من المفردات الكائنة في حقل الخمرة الدلالي، ألا وهي (**النبيذ**). إن الشاعر يرى من مكانه وهو في المنفى كل ما مّر على هذه البلاد، وحاول أن يستشرف المستقبل، ذلك أن الشاعر في هذه السيرة يعيد تأليف ماضيه، وأول ما خطر على ذاكرته هو ذكرى الأصدقاء في المساء وغيبتهم عن الوجود وسكرهم، فالنبيذ يتعالى بالفرد ويصل به إلى قمة السعادة، السعادة الروحية بالدرجة الأولى، لأن سعادة الفرد الوجدانية مرتبطة بغيبوبته عن العالم الحسي وارتباطه بالذات الإلهية.

وباعتبار أن السكر يجعل الشخص يبوح بما يختلج في ذاته عمِد "درويش" على توظيف هذا الرمز الصوفي والتعبير به عن اللذة التي يحسها الأصدقاء أثناء السكر والتي تدفعهم للبوح والتفريغ عن النفس. إن لفظة (**النبيذ**) هنا أعطت لنا دلالة صوفية، وهي البوح عن ما تختلج به النفس.

---

[1]- الديوان، ص277.

أما في قصيدة (تعاليم حورية)، فيقول "درويش":

فَكّرتُ يوماً بالرحيل، فحطّ حَسُّونٌ على

يدها ونام، وكان يكفي أن أُداعِبَ غُصْنَ

دالِيَةٍ على عَجَلٍ...لِتُدركَ أن كأسَ **نبيذي**َ

امتلأت. ويكفي أَن أنامَ مُبَكِّراً لتَرَى

مناميَ واضحاً، فتطيلُ لَيْلَتَها لتحرسَهُ...[1]

وظف "محمود درويش" كلمة (**النبيذ**) في هذه الأبيات للدلالة على الالتزام، بل قمة الالتزام لحد الزهد فيقول: (كأس نبيذي امتلأت)، وهذا يحيل إلى قوة الصلة بالرب وامتلاء الكأس دليل الوصول إلى قمة التعبد والإيمان.

[1]– الديوان، ص343.

5/ الرمز الأسطوري:

تعد الأسطورة من بين القوى الاجتماعية التي استخدمت للتعليل والرمز، فهناك لحظات معينة من التاريخ تحدث فيها الوقائع وتكون أسبابها وطبيعتها وراء السببية التاريخية، هنا تتحول وظيفة الأسطورة إلى التعبير بالصورة، عن الألفاظ الرمزية التي لا يمكن بغير هذه الطريقة وضعها في القول الإنساني.[1]

يسعى الشاعر المعاصر من خلال الأسطورة إلى تجسيد عالم خفي مملوء بالدلالات النفسية والفكرية والإنسانية...بما تتضمنه من عطاء فني وتاريخي، للوصول إلى لغة شعرية راقية وفيها مزج بين الذات والموضوع، والانتقال من مستوى التجربة الفردية إلى التجربة الإنسانية الكلية.

إن توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي مسألة في غاية الأهمية، فما من شاعر عربي معاصر إلا ووظف الأسطورة في أعماله الشعرية، إنها –الأسطورة– تشكل نظاماً خاصاً داخل بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد يبدو هذا النظام عصياً على الضبط والتحديد، وذلك لضبابية الرؤية المراد طرحها ولكثافة الأسطورة نفسها، وغموضاً وتداخلاً مع ظواهر أخرى، وعندما نستحضر الأسطورة فإننا نستحضر التاريخ متداخلاً مع الميثيولوجية والخرافة، ولذا فإنه يصعب علينا تلمس أوجهها كاملة، وذلك لتناصها مع الحقول المعرفية الأخرى، التاريخية والميثيولوجية والسحرية والخرافية.[2]

يقوم الشاعر بتوظيف الأسطورة توظيفاً داخلياً بنائياً، باستلهام حالتها وتحويلها إلى شعر، حيث يوظفها للتعبير عن تجربة معاصرة بإخراجها من نطاقها القديم

---

[1]– ينظر، عثمان حشلاف: مرجع سابق، ص05–13.

[2]– ينظر، فراس السواح: الأسطورة والمعنى(دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقة)، دار علاء الدين، ط2، دمشق، 2001م، ص13.

وتحميلها أبعاداً معاصرة، فهي تعبر عن تجربة الشاعر الذي يتقمص الشخصية أو يتناول الحدث ليعبر من خلالهما أو من خلال أحدهما، تعبيراً غير مباشر عن إحساساته.

فالرمز الأسطوري: هو تلك الرموز المستقاة من أساطير الأمم المختلفة، مثل اليونانية والفينيقية، والإغريقية والهندية، والكنعانية، وغيرها، ونعني بذلك اتخاذ الأسطورة قالباً رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية. والأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهي بمعناها حكاية مجهولة المؤلف، تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيراً يخلو من نزعة تربوية تعليمية.[1]

عند عجز الإنسان عن تفسير بعض الظواهر الكونية، يلجأ إلى الأسطورة لفهم وتفسير تلك الظواهر، كذلك الشاعر يلجأ للأسطورة ويوظفها في شعره محاولاً من خلالها تفسير تجربته الشعرية وتبسيطها قدر الإمكان لتكون سهلة الاستيعاب لدى القارئ.

يستدعي الشاعر الرمز الأسطوري من الذاكرة الميثيولوجية القديمة بأبعادها المتنوعة جزئية كانت أم كلية، ويترتب على ذلك أن أي قصور لدى القارئ في استحضار تلك الأبعاد سيقلل من فهمه للنص الذي يقرؤه، مما دعا بالكثير من القراء إلى وسمه بالغموض، واعتماد الشاعر على الأساطير كإطار رمزي دال، محاولة منه تفسير ما يستصعب فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيراً يقوم على مفاهيم أخلاقية وروحية.

---

[1]– ينظر، محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1984م، ص288.

أضحت الأساطير تشكل بنية فنية من بنى النص الشعرية المعاصرة، فهي مصدر إلهام للشاعر الذي أصبح عمله الشعري عبارة عن صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة، ذلك أن الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر وفي إطار أرقى الحضارات.

نوع الرمز	الرمز (اللفظة)	عدد التكرار
الرمز الأسطوري	جلجامش	01 مرة
	أسطورة الغرباء	01 مرة
	المعبد	02 مرة
	طائر الفينيق	01 مرة
	أسخيلوس	01 مرة

من بين الأساطير التي يستحضرها "محمود درويش" في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيداً)، أسطورة (جلجامش)؛ وهي أسطورة من التراث العربي، ومن المعروف عليها أنها أول أسطورة في التاريخ تتحدث عن سر الخلود.

يقول الشاعر في قصيدة (البئر):

...ورأيتُ أنِّي قد سقطتُ

عليِّ من سَفَر القوافِلِ، قرب أفعى. لم

أجِدْ أحداً لأُكْمِلَهُ سوى شَبَحي. رَمَتْني

الأرضُ خارجَ أرضها، واسمي يَرِنُّ على خُطَايَ

كحذْوةِ الفَرَسِ: اقتربْ...لأَعود من هذا

الفراغ إليكَ يا **جلجامش** الأبديِّ في اسْمِكَ!..[1]

إن "**جلجامش**" رمزٌ للخلود، فقد كان يبحث عن عشبة الخلود، ولكنها أكلتها الأفعى فأدرك "جلجامش" أن سر الخلود ليس في العشبة ولكنه في العمل الصالح النافع. وهذا ما حاول الشاعر التعبير عنه من خلال إسقاطه لرمز **(جلجامش)** على حالته التي يعيشها، فهو يريد العيش والخلود كما خلد اسم "جلجامش" على مر التاريخ، ولكن الخلود الذي يقصده الشاعر هنا ليس الخلود في الدنيا، وإنما خلود الآخرة في جنة النعيم مع الشهداء الذين ضحوا من أجل الوطن.

ومن بين الرموز الأسطورية أيضاً، نجد رمز (طائر الفينيق)، وهو عكس جلجامش الذي يبحث عن الخلود، " **فطائر الفينيق**" كان يسكن الجنة وملّ من عمره الطويل لأن في الجنة لا يوجد موت، فشق طريقه إلى عالم الأرض ومات هناك واحترق، فولد من هذا الطائر "طائر فينيق" آخر، فهو الكائن الوحيد الذي يولد من نفسه. يقول "محمود درويش" في قصيدة (عود إسماعيل):

كانتِ الحربُ انتهتْ

ورمادُ قريتنا اختفى بسحابةٍ سوداءَ لم

يُولَدْ عليها **طائرُ الفينيق** بَعْدُ، كما

تَوَقّعْنا، ولم تَنْشَفْ دماءُ الليل في

قُمْصانِ موتانا.[2]

---

[1]- الديوان، ص337.

[2]- المصدر نفسه، ص312.

يرمز **طائر الفينيق** إلى الأمل والتفاؤل، أمل الغد الجميل المشرق المفحم بالحرية، فهو يرمز إلى الشمس التي تموت في نهاية كل يوم لكنها تعود من جديد في اليوم الموالي، إلا أن "محمود درويش" رمز بهذا الطائر إلى الأمل الذي لم يكتمل والحلم الذي لم يتحقق،

ولكنه في نفس الوقت لديه أمل في غدٍ جديد مخالف للأمس القديم، أمس المرارة وخيبة الأمل، فهو يتمنى في نفسه أن يولد طائر الفينيق على السحابة السوداء الممطرة على البلاد الفلسطينية، يتمنى ولادة هذا الطائر لكي تشرق شمس اليوم الجديد ويعم الدفيء على فلسطين.

وعموماً فقد لقيت الرموز بأنواعها المختلفة: الفنية والدينية، التاريخية والصوفية، وحتى الأسطورية حظها الوافر من الاستخدام والتوظيف في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا) "لمحمود درويش" مع وجود بعض تفاوت في نسبة التوظيف.

خاتمة

هاهو البحث يصل إلى آخر محطاته وهي الخاتمة، و التي جاءت خلاصة لجولة تعمقنا خلالها في أغوار الشعر المعاصر والتي كانت عصارتها جملة من النتائج حاولت أن تجيب عن تلك التساؤلات التي شدتنا عند بداية هذا البحث سواء ما تعلق منها بالجانب النظري أو التطبيقي. ومن بين هذه النتائج نذكر:

- الانزياح مفهوم معقد وواسع، قد يلتقي في استعمالاته ومعانيه مع مصطلحات أخرى: كالخرق، والكسر، والمخالفة والانتهاك واللحن والتحريف والاختلاف، ومصطلحات أخرى غريبة الأصل تختلف باختلاف فكر أصحابها وثقافتهم.
- ظاهرة الانزياح موجودة بشكل كبير في النصوص الأدبية خاصة الشعرية منها، وهي ظاهرة جد مهمة لأنها تتعلق أساساً بالجانب الدلالي للغة باختلاف المستويات التي تحدث فيها الظاهرة. وتوظيف "محمود درويش" لهذه الظاهرة ليس عبثاً وإنما من أجل إضفاء نوع من التجديد و الحرية على شعره، والخروج به من دائرة القواعد اللغوية القديمة الصارمة.
- ليس كل خروج عن العادة أو الضرورة يشكل ظاهرة انزياحية ما لم يحقق سمة جمالية؛ بمعنى أن ليس كل انزياح خاصية شعرية ايجابية، وهذا ما حاول "محمود درويش" الوصول إليه من خلال اعتماده على الانزياح في أعماله الشعرية، ففي ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً " عمل "درويش" على توظيفه لخاصية الانزياح بكل ما تحمله من شعرية بعيداً عن السياقات المألوفة العادية.
- إن التقديم والتأخير يمثل أهم خصائص اللغة العربية، حيث يدل على مرونتها و اتساعها، مما جعلها مفتوحة عبر الأزمنة المختلفة و خاصة في الزمن المعاصر باعتباره سمة من سمات الحداثة الشعرية وجمالية من جماليات الخطاب الشعري، وحاول "درويش" استغلال ما في هذه الخاصية الشعرية من الرخاوة وحرية في الانتقال بين الألفاظ، ليزيد نوعاً من السلاسة في شعره و شيء من السهولة تصل حد المرونة عند قراءتك أشعاره،

وخاصة هذا الديوان الذي برز فيه التلاعب بمراتب الكلمات و مواضعها بشكل واضح ومتواضع نوعاً ما.

- للحذف أهمية تتعلق بفصاحة الأسلوب العربي وبلاغته، إذ إن الحذف غالباً ما يرتبط بالأسلوب البليغ، حيث يكون الحذف في بعض المواضيع أبلغ من الذكر، ويتحقق بواسطة الإيجاز والاختصار، لذلك لجأ "محمود درويش" لهذه الخاصية الجمالية التي يتميز بها الخطاب الشعري ووظفها في ديوانه، محاولاً من خلالها اختصار ما يسرده من أحداث بحذف مالا يصح ذكره في بعض المواضع دون المساس بالمعنى المراد إبلاغه للمتلقي.

- إن التكرار بأنماطه المختلفة عند "محمود درويش" لم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي بكل ما يوحي إليه النص، لذلك تنوعت أنماطه بما يناسب تجربة الشاعر، فكان عوناً له لتأكيد قوله واثبات رأيه وشد انتباه القارئ لما يجب أن يركز عليه ويحاول فهمه والتعمق فيه.

- لا يمكن لنا أن نعتبر الاستعارة مجرد زخرف بلاغي، أو ترف لغوي، إنما ينبغي أن ننظر إليها على أساس أنها تنبع من صميم لغتنا اليومية ومن مجموع تفاعلاتنا مع محيطنا، إنها ذهنية فكرية لا يمكن الاستغناء عنها أو تجاهلها. فهي تعكس تفكيرنا وتمنح له نسقاً لفهم الأشياء،

- بإمكان الاستعارات أن تخبرنا بحقائق جديدة؛ فبالرغم من أننا نستعمل الاستعارات، إلا أننا في الحقيقة نريد الوصول إلى قضايا تتعدى نطاق الحقيقة الحرفية، وهذا ما سعى إليه "درويش" من خلال توظيفه لهذه الظاهرة الجمالية؛ فوظف الاستعارة بنوعيها مركزاً على المكنية منها محاولة منه التقرب للقارئ وكسر الحاجز بينهما، ويتم ذلك عن طريق التعبير الغير مباشر الذي تحمله الاستعارة، والذي يحفز القارئ على التركيز والتأمل في هذه الاستعارات، وبذل الجهد للوصول إلى المعاني التي يقصدها الكاتب.

- إن التصورات الكنائية تتبني على أساس تجربة الإنسان في الحياة داخل الأنساق الاجتماعية التي تراكمها البشرية عبر تاريخها، إذ لا يمكن أن نفهم الكناية فهماً صحيحاً بمعزل عن المجتمع وأحواله المختلفة، فكانت – الكناية– مرآة عاكسة لما عاشه الشعب الفلسطيني ووصفاً للواقع المزّري الذي نقل أحداثه "درويش" من خلال توظيفه لظاهرة الكناية.

- تنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً ؛(قليل الحضور على البال) كان التشبيه أروع للنفس، وهذا ما نلاحظه في ديوان محمود درويش هذا والذي وصل إلى أعلى درجات البلاغة الشعرية عن طريق وجود مثل هذا النوع من الجماليات المتعلقة بالخطاب الذي يحوِّل الكلام العادي إلى كلام فيه من البلاغة ما يكفي ليجعل القارئ يبحر في مياه المعنى البليغ.

- إن الرموز والإشارات والإيماءات الموجودة داخل شعر "محمود درويش" لا تتكشف مدلولاتها بسهولة أو من القراءة الأولى، وإنما من خلال استحضارك لمعجم الشاعر الفني، ومتابعة سياقات القصيدة وصورها المتشابكة المترابطة من أول قصيدة إلى آخرها. ولقد انفرد "درويش" عن غيره من الشعراء برموزه الخاصة المبدعة التي جعلته متميزاً .

- خلق "درويش" ثورة من عملية الرمز الخفي والتجريد البعيد عن طريق حفاوته بالإشارات الدالة، لكي ينفتح على فنون التأويل و التذوق الجمالي الممتع لأبعادها.

- إن "محمود درويش" كان منفتحاً على الحداثة الشعرية المميزة، مجدد ومطّور قادر على اختراع لغة جديدة، وأساليب عصرية وكتابة قصائد يتجاوز فيها نفسه، ويقوم بتطوير ذاته بأساليب تزيده قرباً من جمهوره، تؤسس له مكانة خاصة في وجدانهم،وتصنع له مكاناً متقدماً في المشهد الأدبي على مستوى العالم.

- إن الشعر الفلسطيني الحديث و المعاصر بحاجة ماسة للدراسة والبحث، لأنه يمتلك تراثاً فكرياً كبيراً متميزاً، وثروة فنية ضخمة.
- لقد شكل "محمود درويش" ظاهرة إنسانية وشعرية في عالمنا العربي، وقد نحتاج إلى وقت طويل كي نحصل على ظاهرة جديدة أخرى في حجم ظاهرته، ولهذا وجب على كل مثقف وباحث قراءة "محمود درويش" الإنسان وقراءة شعره بعيداً عن الطريقة التقليدية، بل من أجل النفاذ عبر الشعر إلى عقل الشاعر وروحه وقلبه وإحساسه ومشاعره، والآفاق التي أراد اكتسابها، والتحليق بها كي يصل إلى تحقيق ما كان يصبو إليه من التزام بالقضية، لأن نفسه كانت تجيش بالفكر الذي أراد أن يبدعه ويمنحه لشعبه.

ومع ذلك فإن هذا البحث لا يعدو أن يكون محاولة في الكشف عن أهم الجماليات في الخطاب الشعري المعاصر، على أمل أن يتواصل البحث في هذا المجال.

وأخيرا...أرجو من الله أن يتقبل مني هذا العمل، وأن يحقق به النفع والفائدة للباحثين، إنه نعم المولى ونعم النصير.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

❖ **المصادر:**

1 -محمود درويش: الأعمال الشعرية، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004م.

❖ **المراجع:**

I. <u>الكتب العربية:</u>

1 - أحلام حلوم: النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب، دمشق، 2000م.

2 - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة العربية والبيان والبديع، المكتبة العصرية، (د ط)، بيروت، لبنان، 2003م،

3 - أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي(قراءة في التراث النقدي عند العرب)، دار الحوار، ط1، دمشق، 2009م.

4 - أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار مجد، ط 1، بيروت، 2000م.

5 - أحمد مصطفى تركي: شعرية الغموض في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين إشكالية الوعي والوعي المضاد، دار غيداء، عمان، الأردن، 2013م.

6 - أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار عودة، ط4، بيروت، 1983م.

7 - بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية، مطبعة مزوار، (د ط)، 2006م.

8 - حامد حنفي داود: تاريخ الأدب الحديث(تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، بن عكنون، الجزائر، 1993م.

9 - حسن نور الدين: الدليل إلى قواعد اللغة العربية، دار العلوم العربية للنشر، ط 1، بيروت، لبنان، 1997م.

10 -خالد سليمان: أنماط الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، (د ط)، الأردن، 1978م.

11 -الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة(المعاني والبيان والبديع)، تح إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1424هـ- 2003م.

12 -خيرة حمرة العين: شعرية الانزياح(دراسة في جمال العدول)، دار اليازوري، ط 1، عمان، الأردن، 2011م.

13 -رجاء العيد: لغة الشعر(قراءة في الشعر العربي المعاصر)، نشأة المعارف، (د ط)، مصر، (د ت).

14 -السعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1984م.

15 -السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والمنشورات، ط2، عنابة، الجزائر، 1429هـ- 2008م.

16 -عباس رشيد الددة : الانزياح في الخطاب النقدي و البلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، (د ت).

17 -عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر(فترة الاستقلال)، منشورات التبيين الجاحظية، (د ط)، الجزائر، 2000م.

18 -عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية،(د ط) بغداد، 1986م.

19 -عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية)، دار الفكر العربي، ط3، بيروت، 1981م.

20 –عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية(علم المعاني– البيان– والبديع)، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1430هـ– 2009م.

21 –عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية– مشروع تساؤل–، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1985م.

22 –علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة، (د ط)، القاهرة، مصر، 2006م.

23 –فراس السواح: الأسطورة والمعنى(دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقة)، دار علاء الدين، ط2، دمشق، 2001م.

24 –فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2010م.

25 –فايز عرفان القرعان: بلاغة الضمير والتكرار، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004م.

26 –القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة(بين المتنبي وخصومه)، تح محمد أبو فضل إبراهيم علي محمد البخاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د ت).

27 –عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح محمد ألفاضلي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، (د ط)، 2005م.

28 –عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمد رضوان الداية، دار الفكر، ط 1، بيروت، (د ب)، 1428هـ– 2008م.

29 –ابن قتيبة (أبي محمد عبد الله بن مسلم) تأويل مشكل القرآن، تح أحمد صقر، دار التراث، ط2، القاهرة، 1393هـ– 1973م.

30 –محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1984م.

31 –محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، مطبعة مزوار، (د ط)، 2006م.

32 –محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط 1، بيروت، لبنان، 1984م.

33 –محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة(حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)، دار عالم الكتب الحديث، ط2، أربد، الأردن، 1431هـ– 2010م.

34 –محمد عبد المنعم خفاجي: القصيدة العربية بين التطور والتجدد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1414هـ– 1965م.

35 –محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز(قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر)، دار بهاء الدين، ط1، قسنطينة، الجزائر، 1430هـ– 2009م.

36 –موهوب مصطفاوي: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د ط)، الجزائر، 1981م.

37 –نازك الملائكة: قضايا الشعر الحر، دار العلم للملايين، مكتبة النهضة، ط 2، بغداد، 1965م.

38 –ناصر لوحيشي: الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط 1، قسنطينة، الجزائر، 1432هـ–2001م.

39 –عبد الناصر ياسين: الرموز الدينية في الزخرفة الإسلامية(دراسة في ميتيفيزيقا الفن الإسلامي)، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، 2006م.

40 –نسيمه بو صلاح: تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، ط1، الجزائر، 2003م.

41 –نصر حامد أبو زيد: إشكالات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، ط8، بيروت، لبنان، 2008م.

42 –هاني نصر الله: البروج الرمزية(دراسة في رموز السياب الشعرية والخاصة)، جدار للكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن، 2006م.

43 –هيفرو محمد علي الديركي: جماليات الرمز الصوفي، دار التكوين، للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2009م.

44 –يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

II. الكتب المترجمة:

45 – جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد لعمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

III. الرسائل الجامعية:

46 –آمنة بلعلى: الرمز الديني عند رواد الشعر العربي(السياب، عبد الصبور، خليل حاوي، أدونيس)، (رسالة ماجستير)، جامعة الجزائر، 1989م.

47 –عبد الرحمان عبد الدايم: النسق الثقافي في الكناية، (رسالة ماجستير)، تخصص اللغة العربية والأدب العربي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011م.

48 –عبد الستار حسين مبروك: التبيان في البيان للإمام الطبري المتوفى سنة 743هـ تحقيقاً ودراسة، (رسالة دكتوراه)، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، مصر، 1973م.

IV. **المعاجم:**

49 – إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، (د ب)، 2004م.

50 –أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، القاهرة، 1429هـ– 2008م.

56- إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط4، 1990م.

57 -الأزهري(منصور محمد بن أحمد): تهذيب اللغة، تح عبد السلام محمد هارون، (د ط)، القاهرة، مادة رمز، (د ت).

58 -الفيروز آبادي(مجد محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تقديم وتعليق(الشيخ أبو الوفا نصر الهوريني)، دار الكتاب الحديث، ط1، الجزائر، 2004م.

59 -القيرواني(ابن رشيق): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد،(د د)، ط2، ج1،. القاهرة، 1955.

60 -سيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، ج 12، باب الحاء، تحقيق مصطفى مجازي، مراجعة عبد الستار أحمد فراج، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1392هـ- 1972م.

61 - محمد التويجي: المعجم المفصل في الأدب، ج 2، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، لبنان، 1419هـ- 1999م.

62 - ابن منظور(أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الوهاب، م5، دار صادر، ط4، بيروت، لبنان،(د ت).

٧. **المجلات**:

63 - مجلة الشعر، العدد 11، بيروت، 1959م.

64 - مجلة جامعة دمشق، مج 23، ع1، 2007م.

65 - مجلة الحقيقة الصوفية بين العقل والكشف، ع5، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، جانفي 2010م.

VI. **المواقع**:

66 – صالح الشاعر: ظاهرة التقديم والتأخير، السبت 2014/12/27م، 13.31 ظهراً، www.salihalshair.jceran.com

67 – فالح الحجية الكيلالي: أسس بناء القصيدة العربية المعاصرة، الجمعة 2014/12/26م، 11.50 صباحاً، www.info@aswat_elchamal.com

فهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ- ت
مدخل: جماليات الخطاب الشعري المعاصر(التجاوز/ التكثيف/ الغموض/ الرمز).	05
الفصل الأول: أسلوب الانزياح في قصيدة(لماذا تركت الحصان وحيدا) "لمحمود درويش).	16
أولا: مفهوم الانزياح:	18
1- الانزياح لغة.	18
2- الانزياح اصطلاحا.	19
ثانيا: أنواع الانزياح:	21
1- الانزياح التركيبي:	21
أ- ظاهرة التقديم والتأخير.	22
* تأخير المفعول به	24
*تقديم وتأخير الفاعل	25
*تقديم الشبه جملة	25
*تقديم الخبر	26
ب- ظاهرة الحذف.	27
ج- ظاهرة التكرار.	32
*تكرار الحرف	33
*تكرار الكلمة	37
*تكرار الجملة	43
*تكرار اللازمة (القبلية- البعدية)	47
2- الانزياح الاستبدالي (الدلالي):	51
أ- ظاهرة الاستعارة.	51
*الاستعارة المكنية	53
*الاستعارة التصريحية	57

ب- ظاهرة الكناية.	59
*الكناية عن الصفة	60
*الكناية عن الموصوف	61
*الكناية عن النسبة	62
ج- ظاهرة التشبيه.	64
الفصل الثاني: جمالية الرمز في القصيدة:	71
أولا: ماهية الرمز:	71
1- الرمز لغة.	71
2- الرمز اصطلاحا.	73
3- سمات الرمز.	75
*الإيحائية *الانفعالي	75
*التمثيل *الحسية *الإيجاز	76
*والإيهام *الاتساع *التلغيز	77
*السياقية *غير المباشرة في التعبير	78
ثانيا: ماهية الرمزية.	78
ثالثا: تجليات الرمز ودلالته في ديوان(لماذا تركت الحصان وحيدا) "لمحمود درويش".	08
1- الرمز الفني.	80
2- الرمز الديني.	92
3- الرمز التاريخي.	100
4- الرمز الصوفي.	108
5- الرمز الأسطوري.	113
خاتمة.	119
قائمة المصادر والمراجع.	124
فهرس المحتويات.	132

ملخص:

تدخل هذه الدراسة في إطار محاولة الكشف عن أهم وأبرز جماليات الخطاب الشعري المعاصر، وقصيدة "محمود درويش" بشكل خاص.

وتتبلور دراستنا حول الخطاب الشعري العربي، وانتقاله من نهر الحدود والقيود، إلى بحر الحرية والتحرر بفعل الحداثة الشعرية والتي دلت عليها مجموعة من الآليات الشعرية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر، ومن بين هاته الجماليات الفنية، نجد ما استحضره "درويش" في ديوانه(لماذا تركت الحصان وحيداً)، من انزياح ورمز. وجاء الديوان كلوحة فنية استعرض من خلالها الشاعر قدراته على الخروج عن المألوف والانزياح عن القاعدة التقليدية، وكان –الديوان– خير مثال على التطور الشعري وتحرر الشعراء المعاصرين في كتاباتهم الشعرية.

Summary:

This study concernes the context of attempting to detect the most important and prominent aesthetics of contemporary poetic discourse, and "Mahmoud Darwish's" poem in particular.

Our study crystallizes on the Arab poetic discourse, and his move from River of limitations and restrictions, to the Sea of liberty and freedom by the modernity of poetry, which is indicated by a group of poetic mechanisms employed by contemporary Arab poet, and among these aesthetics, we find what "Darwish" used in his record (Why did you leave Horse alone) , as the symbol, and the deviation. The record reviewed the poet's abilities from which he to go out of the ordinary and displacement from traditional base, and it was a good example of poetic development and emancipation of contemporary poets in their writing poetry.

الشعر ماء اللغة، به تغتسل من ذاكرتها وتصنع ذاكرتها في آن واحد، كأن الكلمات التي يكتبها الشعراء تأتي من مكان سري في أعماقنا ؛ من تجربة تبحث عن لغتها ، ومن كلمات تتجدد في ماء الشعر. فلم تشهد تجربة في الشعر العربيّ المعاصر من القلق والتحوّل ما شهدته تجربة الشاعر الفلسطينيّ "محمود درويش" الذي يمثّل حالة مشرقة في تاريخ الشعر الفلسطيني المعاصر، فخصوصية التجربة الشعرية التي عرف بها تهيمن منذ زمن ليس بالقصير على أفق المشهد الأدبي الفلسطيني، وقد امتدت إلى المشهد الثقافي العربي الكبير.

احتل "محمود درويش" ذلك المكان العالي في الوعي الفلسطيني والعربي والإنساني بكل جدارة باعتباره شاعر المقاومة بأبهى تجلياتها الإنسانية والأخلاقية والجمالية ، ولقد ارتفع بمعايير الإبداع إلى الدرجة التي ستجعل من مهمة أي مبدع، راهن أو قادم، مهمة صعبة ليحتل مكانة في وعي الناس ووجدانهم، لقد فرض نفسه من خلال ارتقائه وصعوده وسيره الدائم عند خط المواجهة المتقدم دون أن يفقد لونه أو خصوصيته. لقد نجح في أن يحمل قضية شعبه إلى أقصى مكان في الكون و أن يقدم الشعب الفلسطيني بأجمل ما يكون. هكذا أصبح "محمود درويش" مقيما فينا.

ها هو "محمود درويش" يستعيد ذاته، يستعيد ما تركته الريح على عتبات العمر .. يستعيد طفولة ما كان لها أن تنمو إلا في الشعر، وتستيقظ على حدود الكلم ة، طفولة ما كان له أن يمحوها من ذاكرته إلا لتنتج القصيدة ..القصيدة التي تبدأ من الذات لتمضي إلى نهايات الوعي .. الوعي الذي يجعل من التفاصيل الصغيرة، تفاصيل جوهرية في مشهد الشعر .. الشعر الذي ما فتئ يبحث عن أسئلة جديدة ، تمكّنه من تجاوز كلّ محطة يبلغها بالتطلع الدائب إلى محطة أخرى..وهكذا.

فلخترنا أن نعنى في هذه الورقات بخطاب الشعر في تجربة "درويش" لقناعتنا بأنّ القصيدة المعاصرة لم تقف عند حدود العالم الذي ترسمه، بل إنها كثيرا ما ترتدّ إلى ذاتها وتتكفئ على نفسها لتجعل من الكتابة الشعريّة موضوعا لها وتكشف عن رؤية الشعراء

لمكوّنات الشعر ووظيفته ، وكان اختيارنا لأحد الأعمال الشعرية الدرويشية والمتمثلة في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"،والذي من خلاله يلقي الشاعر بنفسه عميقاً في السيرة، بكل ما تختزنه من ذاتية ، غير أن هذه الذاتية لا تنحصر في حدود الذات الشاعرة ، بل تبدع ذاتاً جمعية لا تمحو الأولى، بل توازيها في بحثها عن تفاصيل المكان الذي أنتجها.

ويعد ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" للشاعر "محمود درويش"، –وهو المجموعة التاسعة ضمن إصدارات هذا الشاعر – مرحلة تحول جديدة في تجربته الشعرية، وإنجازاته الإبداعية الثرية، إذ انتقل درويش في هذا الديوان من الغنائية الشفافة اللماحة إلى الملحمية الغنائية حيث وصفت غنائيته بالغنائية الدرامية.

والواقع أن أهمية هذا الديوان قد تجلت في نواح عدة منها: أن الخطاب الشعري "لمحمود درويش" في هذه المجموعة الشعرية قد استطاع أن يبني عدداً من القصائد التي تتسم بنفس سرديةٍ، تجلت فيها عناصر السرد وأساليبه واضحة المعالم والأبعاد، ويُعدُّ توافر هذه الأبنية السردية في شعره أثراً من آثار التمازج والتلاقح بين الدراما والأجناس الأدبية الأخرى، حتى غدت النزعة السردية بما تحتويه من عناصر وتقنيات ، بنية أساسية في الخطاب الشعري لا يمكن تجاوزها، دون أن تفقد النصوص طبيعتها الشعرية من لغة وصورة وإيقاع.

وتجلت أهمية ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" من ناحية أخرى؛ من خلال كونه مشروعاً لسيرة ذاتية للشاعر، تتبع فيها "محمود درويش" المراحل الواضحة من حياته، والمعاني الكبيرة والأشياء المؤثرة.

فكان هذا الديوان كأنموذج لدراستنا المتمثلة في (جماليات الخطاب الشعري)، وللغوص في هذه الدراسة وتحليلها وجب علينا طرح بعض الأسئلة التي من خلال الإجابة عنها سنطرق باب أهم الجماليات الموظفة في الديوان، فجاء طرحنا للإشكال حول الخطاب الشعري؟ لاسيما أهم الانزياحات التركيبية والدلالية، وما خلفته من جماليات فنية

على الديوان؟ ومدى ارتفاع المستوى الخطابي للديوان جراء هذه التوظيفات؟ وأهم الدلالات التي رمز إليها الشاعر من خلال توظيفه لتلك الجماليات في قصائده؟ وللإجابة على هذه التساؤلات وضعنا خطة بحث جاءت كالآتي: مقدمة وتلاها مدخل، ففصلين، ثم خاتمة.

جاء المدخل بعنوان: جماليات القصيدة الشعرية المعاصرة (التجاوز/ التكثيف/ الغموض/ الرمز)، والذي تحدثنا فيه عن الحداثة وكيف أنها ساهمت وبشكل أساسي في تطور الشعر وتحوله من شعر تقليدي إلى شعر حداثي، وانتقال القصيدة الشعرية من الزمن القديم؛ زمن الوزن والقافية، إلى الزمن الحديث؛ زمن الحرية والتحرر من كل القيود القديمة الشكلية منها والموضوعية.

كما تناولنا فيه عن الشعر الحر و سمي بهذا الاسم لأن الشاعر يتحرر فيه من الأوزان والأبحر الشعرية المعروفة . وعرجنا الحديث أيضا إلى أهم مميزات هذا الشعر والتي من بينها: الوحدة العضوية؛ حيث أن الشعر الحر يلغي ما يسمى بوحدة البيت وأصبح القصيدة عبارة عن مبنى واحد متماسك ومنسجم، وساقنا الحديث إلى أهم الذين ظهر على أيديهم هذا الشعر ومن بينهم"بدر شاكر السياب" و"نازك الملائكة" هذه الأخيرة التي تشجع إلى الكتابة على منوال الشعر الحر أو شعر التفعيلة وتدعو إلى التحرر من كل ما هو تقليدي في الشعر.

وتحدثنا عن مدى استغلال هذا النوع الجديد من الشعر لدى الشعراء المعاصرين الذين لقوا فيه ملاذهم الوحيد للتعبير، فهو بمثابة المساحة الواسعة الشاسعة التي أتيحت لهم للتعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم وآرائهم اتجاه قضايا تهمهم، كما تحدثنا عن كيفية صب هؤلاء الشعراء لكل ما يروقهم من غموض وإيحاءات في وعاء الشعر الحر الذي يستوعب كل ما هو جديد وغير مألوف. وختمنا حديثنا بكشف الستار عن ما تحتويه القصيدة الشعرية المعاصرة من رموز وإيماءات انتقلت بالقصيدة من واضحة المعاني

والدلالات إلى الغامضة والغير واضحة، فأصبحت مليئة بالألفاظ الرامزة إلى أكثر من معنى إنها قصيدة متعددة الدلالات.

أما الفصل الأول عنّون بـ (أسلوب الانزياح في قصيدة "لماذا تركت الحصان وحيدا" "لمحمود درويش")، وتناولنا فيه مفهوم الانزياح باللغة والاصطلاح حيث أنه خروج عن المألوف وعن ما يقتضيه الظاهر لغرض قصد إليه المتكلم، وهو نوعان: انزياح تركيبي والذي ينحصر في ثلاثة جماليات هي: التقديم والتأخير؛ و يتم عبر كسر العلاقة الطبيعية بين السند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد، والأصل فيه مخالفة عناصر التركيب ترتيبها الأصلي في السياق ، فيتقدم ما الأصل فيه أن يتأخر ويتأخر ما الأصل فيه أن يتقدم.

هذا من الناحية النظرية أما من الناحية التطبيقية فقمنا باستخراج بعض الأمثل الخاصة بهذه الظاهرة والتي قام "درويش" بتوظيفها في الديوان بغرض العدول بالنص الشعري إلى ما فيه صالح للنص وللمتلقي من تحقيق للمعنى المرغوب وإيصاله كما يجب، وتمثل عصارة هذا التطبيق في أربعة أنواع من التقديم والتأخير جاءت على النحو الآتي: تأخير المفعول به/ تقديم وتأخير الفاعل/ تقديم الشبه جملة/ وتقديم الخبر.

وكانت الخلاصة من هذا الاستخراج هي أن ظاهرة التقديم والتأخير قد تجاوزت النظرة القديمة المنحصرة على دلالتي الاختصار والاهتمام وإنما تعدت ذلك وأصبح للواحدة منها أكثر من دلالة وأكثر من معنى.

وثاني جمالية من جماليات الانزياح التركيبي تمثلت في ظاهرة الحذف، هذه الظاهرة التي عُدت من اللطائف التي تأنس لها النفس فتثير القارئ وتحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ الذي تركه الشاعر عمداً من أجل إثراء النص بنوع من الجمال

والرونق الشعري. وقمنا أيضاً باستخراج بعض المواقف التي تم فيها حذف أحد عناصر الجملة والتي وجدت في الديوان.

وتمثلت ثالث جمالية من الجماليات الانزياحية في ظاهرة التكرار، فمن خلال هذه الظاهرة يتعمق إحساس المتلقي بالحالة التي يصفها الشاعر ويتم خلق بنية إيقاعية منتظمة في الخطاب. وجاء التكرار على أربعة أنواع في الجانب التطبيقي: تكرار الحرف، تكرار الكلمة، وتكرار الجملة، وختمناه بتكرار اللازمة والتي جاءت على نوعين: قبلية وبعدية.

أما الانزياح الدلالي(الاستبدالي)، وهو عدول بالدلالة عند طريق بعض الظواهر الجمالية، نذكر منها عماد هذا الانزياح المتمثل في الاستعارة، وتعد لازمة من اللوازم الترفيهية التي تحدث لذة في نفس القارئ، وهي على نوعين: استعارة مكنية؛ وهي ما حذف فيها المشبه به وتركت لازمة من لوازمه لكي تدل عليه، وكان توظيف هذا النوع من الاستعارة في الديوان كثيفاً، وثاني نوع هو الاستعارة التصريحية؛ وهي ما صُرح فيها بالمشبه به، وتم توظيفها في الديوان لكن ليس بالحجم الذي وظفت فيه المكنية.

والظاهرة الثانية من الانزياح الدلالي هي ظاهرة الكناية؛ وهي ما فهم من الكلام من غير التصريح به، ووظفت في الديوان على نوعين: كناية عن الصفة وهي موجودة بكثرة في الديوان، وكناية عن الموصوف وكان ذكرها متواضع في الديوان، إلا أنه تم الاستغناء عن النوع الثالث من الكناية والمتمثل في الكناية عن النسبة.

وتمثلت آخر ظاهرة من هذا الانزياح في ظاهرة التشبيه؛ ونعني به الدلالة على مشاركة أمر لأمر في شيء معين يشتركان فيه، وتتم هذه الدلالة عن طريق إحدى أدوات التشبيه، ووظف هذا النوع من الظواهر الجمالية بشكل كثيف في الديوان لما يحمله من روعة وجمال، ووقع حسن في أذن المتلقي.

وجاء الفصل الثاني حاملا لعنوان:(جماليات الرمز في القصيدة)، وقمنا فيه برصد لتعريف الرمز من الناحية اللغوية والاصطلاحية، وخلاصته أن الرمز مرآة عاكسة لما يحمله الشاعر من مشاعر وأحاسيس، كما ذكرنا بعض السمات المميزة للرمز ومنها:

- الايجابية: والتي تعني أن للرمز عدة دلالات ولا يصح أن يكون حامل لدلالة واحد.

- الانفعالية: وتعني أن الرمز ترجمة لما يشعر به الشاعر من انفعالات مختلفة.

- التمثيل: ومفاده أن الرمز تمثيل للأشياء ونتاج للمجاز لا للحقيقة. وغيرها من السمات كالحسية، الإيجاز، الإيهام، الاتساع، التلغيز، السياقية، والغير المباشرة في التعبير. ثم نعرج الحديث إلى المدرسة الرمزية وما تحمله من مصداقية في التعبير.

هذا من الناحية النظرية، أما من الناحية التطبيقية فكان تركيزنا على تجليات الرمز في الديوان، وتناولنا أنواع الرمز المختلفة وحللنا أهم الرموز منها: كالرمز الفني(البيت- الحصان- الغيمة- السنبلة- الحمام- الشجر...)، والرمز الديني(الأنبياء- قابيل وهابيل...)، الرمز التاريخي بما فيه من شخصيات تاريخية (كأبي الطيب المتنبي وامرئ القيس)، وأماكن مثل (عكا) وغيرها، والرمز الصوفي(كالخمر)، وأخيراً الرمز الأسطوري كتوظيف الشاعر لأسطورة (جلجامش) و(الطائر الفينيق).

وجاء تحليلنا لهذه الرموز من خلال مختلف الدلالات التي حملتها والتي قصد الشاعر إيصالها لنا عن طريق التستر وراء هذه الرموز والأقنعة المختلفة.

وخلصنا من وراء هذه الدراسة إلى بعض الاستنتاجات الخاصة بالشاعر وبما كتبه من شعر ترجم من خلاله أفكاره و آراءه اتجاه بعض المواقف التي وصفها في ديوانه والتي تصب كلها في مصب واحد ألا وهو القضية الفلسطينية:

- ✓ يحظى "محمود درويش" بإجماع نادر على رسوخه وتجدده، فهو يبذل جهداً تنظيمياً هائلاً في بناء قصيدته بناء يكاد يتكشف لولا غزارة موهبته عن قصديه واضحة.

✓ إن قصيدة "محمود درويش" في الغالب متوترة وذكية، ومشوبة بطرب داخلي موجع، وأخطر جوانب هذا الذكاء لا يتمثل في المستوى النصي– أعني ما يجسده فعل شعري بالغ النضج فقط– بل ما يكمن وراء هذا الفعل، يغذيه ويتغذى منه ويلتحم به ومعه.

✓ شكل "محمود درويش " طيلة رحلته الإبداعية رافعة ثقافية ساهمت بكل نشاط وحيوية في صقل الوعي والذاكرة الفلسطينية، فتعامل مع مفردات المآسي والنكبات الفلسطينية وما رافقها من معاندة ومقاومات باعتبارها الطينة الطبيعية الأولى التي منها أخذت تتشكل الأبعاد الإبداعية عند "محمود درويش"، كان دائما يعود إليها، يعيد قراءتها، يعيد تشكيلها، ليستخرج منها أبهى الصور والمفاهيم الجمالية ، وكانت هذه العملية الممتعة تعيد صياغة وعي "محمود درويش" لذاته ولتجربته، وكأنه مع كل مرحلة إبداعية كان يولد من جديد، أو على حد قوله: بأنه "وُلد بالتقسيط".

✓ القصيدة لدى "درويش" لا يمكننا أن نتأمل مفاتنها، ولا ننشغل بخصالها بفيض من الانبهار دائماً، بل تصح أحيانا موضوعا ذاتها هي، أو دالاً من دوالها المركزية، أو ركيزة من ركائزها السردية المولدة للذكرى المؤلمة تارة، وللانفراج العميق تارة أخرى.

✓ نستطيع أن نقرأ التجربة الدرويشية في مستويات متعددة:

– ننسبها إلى أرضها ، ونكتشف ملحمة مقاومة الشعب الفلسطيني للاندثار والموت فتصبح القصائد شكلاً لتاريخ المأساة .

– و نقرأها في لغتها ، حيث يأخذنا التبدل الذي طرأ على الشعر العربي إلى إعادة اكتشاف العلاقة الخفية بلغة الأجداد.

– أو نقرأها في حاضرها الأدبي بوصفها تلخيصاً مكثفاً لتجربة الشعر العربي الحديث.

– أو نقرأها بوصفها تجربة ذاتية كانت الذات فيها مرآة العالم ، وكانت القصيدة مرآة الذات، بحيث استطاع الشاعر في صوته المنفرد، أن يفارق الصوت العالم لحظة اندغامه به، لذلك فهو عصي على التجديد، وقادر على أن يصنع في المسافة بين المرآتين تلاوين لا حصر لها.

– أو نقرأها في عالمها بوصفها جزء من صوت شعري متعدد اللغات، صبغ القرن العشرين بصرخة الحرية.

– كانت كلمات الديوان وشم على جسد التاريخ والشعر شاهد يعجن الكلمات في التجربة ، فنقرأ امتداداً لمثنّى امرئ القيس وقلق المتنبي داخل موسيقى جدلتها رؤيا جديدة بحيث صار الامتداد قطيعة لا تحيل إلى الماضي، بل تعطي الماضي معنى جديد داخل حاضر متغيّر.

- ✓ تتعدد القراءات لشعر محمود درويش فهو في مراحله المختلفة وطبقاته ، المتعددة يحمل أكثر من تأويل، لكننا نفضل قراءة التجربة الدرويشية بوصفها تجربة اغتسال الكلمات بماء الشعر؛ أي تجربة اكتشاف دائم للكلمات التي تأتي موقعة بالتجربة.