شعرية المقدَّس في الشعر الفلسطيني المعاصر

د. إبراهيم نمر موسى

الإهداء

إلى المحاصرين في شِعب أبي طالب الجديد

صبراً إن الله معكم

المقدمة

أسهم التناص منذ ظهوره، وتحديد ماهيته ومصطلحاته في كشف النقاب عن رؤية شعرية أو نقدية جديدة، تطرح مقولة السرقة الأدبية وما يقترن بها عادة من «إثم أخلاقي» بعيداً عن مجال الأدب، بل قرر منظروه أن كل نص أدبي يعدّ شبكة من الإشارات والاقتباسات، لأن الشاعر لا يبدع من فراغ، بل يبدع وفي وعيه أو لاوعيه تراث إنساني ضخم، يتفاعل معه، ويعيد إنتاجه، وفق رؤيا تعبّر عن الواقع.

وإذا كان النص الشعري بناء لغوياً، تشير فيه الدوال إلى دوال أخرى، كما أنه محكوم بالتوالد مع نصوص سابقة، ينفتح الشاعر من خلالها على الذاكرة البشرية...إلخ، فإن هذا قد جعل منهج الكتاب يسير في اتجاهين: الأول، يعنى برصد نوع التناص وتحديده بالاعتماد على معيِّنات لغوية أو دلالية أو سياقية، وبهتم الاتجاه الثاني بالنظر إلى التناص بوصفه نسقاً غير منعزل عن الأنساق الأخرى، ومن ثم تحليل النص الشعري باعتباره نسيجاً لغوياً، يجلو التجربة الشعرية في أبعادها المتعددة، وينتج الدلالات الكامنة تحت سطح اللغة والأسلوب والصورة...إلخ، التي استقى منها النص الشعري مصدره ووجوده، وتبدَّت من خلالها عناصره الداخلية وتفاعلاته الإبداعية؛ وبهذا لم يقتصر التحليل النقدي على إشارات النصوص المتداخلة فحسب، بل تجاوز ذلك إلى إشارات النص وأنساقة المتعددة.

يشتمل الكتاب على مدخل وستة فصول، تناولت في المدخل الموسوم

بـ «نحو تحديد المصطلحات»، مفهوم التناص وبذوره الأولى لدى «ميخائيل باختين»، ثم وضوح مفهومه ومصطلحاته في كتابات جوليا كرستيفا، ورولان بارت، وميخائيل ريفاتير، وغيرهم، ثم وازنت بين مفهوم التناص في كتابات هؤلاء النقاد، ومفهوم الأدب المقارن ودراسة التأثيرات والمصادر، وفعلت الشيء نفسه حين وازنت بينه وبين السرقات الأدبية، وقد خلصت من ذلك كله إلى نتائج محددة، آمل أن تكون قد فضَّت الاشتباك المعرفي أو الدلالي بين هذه المصطلحات الأدبية.

أما **الفصل الأول** الموسوم بـ «انفتاح على المقدس القرآني»، فقد اكتنز بامتصاص الشعراء الفسطينيين لآيات القرآن الكريم، وشخصياته وقصصه، وقد بيّنت في مستهله علاقة الشعر بالدين، ثم أفردت عناوين فرعية، حللت من خلالها رموزاً دينية، مثل: آيات قرآنية عامة، ومحمد ﷺ، وآدم وحواء، وقابيل وهابيل، ومريم، ويوسف، وشخصيات قرآنية أخرى، أضفت أبعاداً علوية مقدّسة على النصوص الشعرية قابلة للتصديق، عبّر الشعراء من خلالها عن حلمهم في الخلاص من الظلم والجور.

واشتمل **الفصل الثاني** على «مزامير توراتية ودلالات فلسطينية» مستمدة من العهد القديم، حيث درست تجلياته من خلال رموز دينية عدة، مثل: آيات توراتية عامة، وموسى (عليه السلام)، ويشوع بن نون، والسبي البابلي، وشخصيات توراتية أخرى، للتعبير عن موقف الشعراء من الاحتلال وممارساته القمعية ضد الشعب الفلسطيني، وفضح سياسته وتعريتها على قاعدة دينية، وتجسيد قيمه اللاإنسانية باتخاذه من كتابه

الديني ستاراً لسفك الدماء، بعد أن حوّل مزاميره إلى سلاح فتّاك يخالف حقيقته ومبتغاه.

وتشكّل **الفصل الثالث** من «طهارة المسيح... خطيئة العالم» المستمد من العهد الجديد، مما أدى إلى إثراء الدلالات الشعرية التي تعبّر عن تجارب الشعراء الذاتية والجماعية، وعن شمولية الصراع الإنساني من أجل البقاء، فكانت شخصية المسيح (عليه السلام)، ومحور الصلب ومتعلقاته من أكثر المحاور تردداً في الشعر الفلسطيني، وذلك بجانب محاور أخرى مثل: العشاء الأخير، والخوارق، فضلاً عن رموز إنجيلية أخرى، أصبحت معادلاً موضوعياً يجسّد معاناة الإنسان الفلسطيني، ورغبته في إعادة صياغة العالم وفق رؤيا جديدة تسحق الشر والظلم، وتعلي من القيم الدينية والأخلاقية.

أما **الفصل الرابع**، فقد تناولت فيه بالدراسة تناص الأساطير اليونانية وعنوانه «الأساطير اليونانية واستحضار الطقوس القديمه»، وقدَّمت له بمقدمة قصيرة عن علاقة الشعر بالأساطير، بيَّنت فيها الأصل الاشتقاقي اللغوي للأسطورة، ونشأتها، وماهيتها، ووظيفتها في المجتمعات القديمة، ثم درست تجليات الأساطير اليونانية في الشعر الفلسطيني، مثل: سيزيف، وأوديب وأنتيجونا، وتليماك وعوليس، وإيكاروس، وأندروميدا وبرسيوس، وابن نايوبي، فقد جسّدت هذه الأساطير حرارة التجربة الإنسانية، وصوّرت البطولة، ولوعة الألم المتوقد في نفوس الشعراء لصنع مستقبل أفضل، وتوقهم للعدل والحرية والكرامة الإنسانية.

واكتنز **الفصل الخامس** «الأساطير الشرقية وتجليات الوعي»، فدرست أساطير: تموز/عشتار، وإيزيس وأوزوريس، وبعل/عناة، وإيل، وجلجامش، وسدوم. وقد شكّلت هذه الأساطير بدلالاتها على التجدد والانبعاث...إلخ، مفاصل مهمة في الشعر الفلسطيني، لارتباطها بتراث الشعراء القومي الذي حاول العدو إلغاءه بعد احتلال فلسطين، ومزجوا من خلالها تاريخهم الأسطوري بوجودهم الإنساني.

وقد درست في **الفصل السادس** الأساطير العربية تحت عنوان «الأساطير العربية وتجسيد الواقع»، لإدراك الشعراء محاولات العدو طمس الماضي العربي، واقتلاع الشعب الفلسطيني من جذوره وأرضه وتراثه، فحضرت نتيجة لذلك أساطير العنقاء، وزرقاء اليمامة، وإرم، وعوج بن عناق، والهامة، بكثافة بالغة في قصائدهم الشعرية، فاقت توظيفهم للأساطير اليونانية، وهذا تحول مهم في نظرية المعرفة للكشف عن المصادر القومية، والتعبير عن مضامين جديدة تستند إلى الماضي.

والله من وراء القصد

د. إبراهيم نمر موسى

بير زيت–رام الله

مدخل

نحو تحديد المصطلحات

التّناص..الأدب المقارن..السرقات الأدبية

سادت ثنائية الشكل والمضمون في الفكر النقدي الأوروبي ردحاً طويلاً من الزمن، حين فرّق النقاد والشعراء على حد سواء –مثلما فعل النقاد العرب القدماء– بين اللفظ والمعنى، فهذا العالم اللغوي (بلومفيلد) لا ينكر أهمية المعنى في الدراسة اللغوية، ولكنه مع ذَلك لا يمكنه أن يضعه على بساط البحث جنباً إلى جنب مع أصوات اللغة، ويرجع ذلك إلى رغبته في الكشف عن «القوانين العامة التي تحكم السلوك اللغوي، والتي قد تؤدي إلي الكشف عن القوانين التي تحكم النفس البشرية، ومن ثم كان مقتنعاً بأن إقحام الجانب الدلالي قد يعوق الوصول إلى هذه القوانين»[1]. كما فرَّقوا بين لغة الشعر ولغة النثر كـ(أرسطو) في كتابه «فن الشعر»[2]، ثم ظهر في العصر الحديث ما يسمى بـ «المعجم الشعري» في كتابات و(وردزورث)، و(كولريدج) على سبيل المثال لا الحصر، وهذا تصور لوجود مشكلة موهومة، تقضي بتفرُّد بعض الكلمات بخواص شعرية، تمتاز بها عن غيرها، مما يعدّ قصوراً شديداً في إدراك خواص الشعر اللغوية[3]. وهذا كله يتنافى مع شعرية الشعر، وحرية اختيارات الشاعر اللغوية والإبداعية.

---

(1) د. حلمي خليل: العربية وعلم اللغة البنيوي – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية –1988م. (ص125).

(2) انظر أرسطو: فن الشعر – ترجمة وتقديم وتعليق د.إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية – مصر – د.ت – (ص189).

(3) انظر د.صلاح فضل:نظرية البنائية في النقد الأدبي – دار الآفاق الجديدة – بيروت –ط3 –1985م.(ص399).

كما اتَّضحت هـذه الثنائية على مستوى التنظير اللغوي لدى العالم السويسري (فرديناند دي سوسير) «عندما فرَّق بين اللغة "langue" والكلام "langage"، ثم تقسيمه للعلامـة اللغويـة إلى قسمين هما: الدال والمدلول، فـ"الدال" هو الصورة الصوتية للنطق، و"المدلول" هو الصورة الذهنية أو المضمون، والعلاقة بينهما علاقة اعتباطية. ولا يقصد (دي سوسير) من الصورة الصوتية مجرد الصوت الخالص فحسب، بل يعني به أيضاً الطابع النفسي الـذي يثيره هذا الصـوت في نفـوس المتلقـين " أفترض أن الصوت هو أبسط شيء، فهل يمكن أن يشكِّل كلاً !؟ لا، إنه فقط أداة وحـدة صـوتية سمعية مركّبة، تتحد بالتالي مع الفكرة لتشكِّل وحدة نفسية عضوية معقدة"[1]، وهذا إدراك منه بأن اللغة نتاج الثقافة.

ومع ذلك فإن إسهام (دي سوسير) الثوري في دراسة اللغة، يكمن –حسب رأي ترنس هوكز– في رفضه النظرة إلى اللغة بوصفها وحدات مستقلة، وتبنِّيه لوجهة النظر القائمة على العلاقات، وأن اللغة يجب ألاَّ تدرس بموجب أجزائها الفردية،أو تتابعياً فحسب، بل بموجب العلاقة بين هذه الأجزاء أيضاً، وباعتبارها حقلاً موحَّداً ونظاماً مكتفياً بذاته[2]، وهذا يعني أن السمات الجمالية ستتجلى في العمل الأدبي نفسه، وليس في مؤلفه. أما دراسته للغة باعتبارها نظاماً فهو «نفس الاعتبار الذي كان يقوم عليه النحو التقليدي، ولكنه –في هذه المرة– لا يوجَّه نحو قواعد

(1) فرديناند دي سوسير: فصول في علم اللغة العام–ترجمة د.أحمد نعيم الكراعين –دار المعرفة الجامعية–الإسكندرية –د.ت. (ص30).

(2) انظر ترنز هوكز: البنيوية وعلم الإشارة –ترجمة مجيد الماشطة –دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد –ط1 – 1986م.(ص17).

معيارية للغة الصحيحة»[1]، بل يتوجه نحو استخلاص القواعد العامة للغة. وهكذا ساعد (دي سوسير)–فيما بعد– على ظهور النظريات اللسانية كالأسلوبية والبنيوية وغيرهما.

تأثَّر الشكلانيون الروس الذين تبلورت آراؤهم النقدية في العقدين الثاني والثالث بآراء (دي سوسير)، كما تأثروا بالرمزيين الذين تطرفوا كما يقول د.محمد فتوح أحمد، في الاتكاء على إيحاءات الشكل الفني، ودعوا إلى خلق لغة داخل اللغة، لينفسح لهم المجال في البوح باختلاجات الذات، وارتعاشات اللاشعور، مستغلين القيم الصوتية للألفاظ، وتجاوزوا ذلك إلى إمكانية إبداع أثر جمالي، يصل فيه التجريد إلى درجة يكون الفهم فيها معطلاً تقريباً، حيث تقوم الأصوات بكل العمل[2]. وقد أدرك الشكلانيون بوعيهم النقدي خطورة ثنائية الشكل والمضمون، فاستبعدوها، وأحلّوا محلَّها ثنائية «المادة» و«الأداة»، وظنوا بذلك أنه تم لهم إنقاذ وحدة العمل الأدبي العضوية[3]، ولكنهم لم يدركوا أن مجرد التفريق في العملية الإبداعية بين عنصرين يوحي بصورة آلية بانقسامهما، وأن التقارب المزعوم بينهما ليس سوى تقارب شكلي، لا تنصهر فيه «المادة» و«الأداة» انصهاراً كاملاً وتاماً، كما هو الانصهار في «نظرية النظم» للناقد العربي الفذ عبد القاهر الجرجاني.

---

(1) د. شكري عيَّاد: اللغة والإبداع (مباديء علم الأسلوب العربي) – مصر – ط1 – 1988م. (ص40).

(2) انظر د. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية – دار المعارف – مصر – ط1 – 1984م. (ص10–11).

(3) د. صلاح فضل: نظرية البنائية.(ص56).

ارتبطت الفكرة السابقة لدى الشكلانيين الروس بفكرة متولدة منها، وهي فكرة استقلال العمل الأدبي عن المراجع الخارجية، باعتبارها مراجع خادعة تنتهي بملاحظات انطباعية حول حياة الأديب وعصره، وكان ذلك نتيجة استنادهم إلى مبادئ المذهب الرمزي من جهة، ورد فعل على اهتمام النقاد بسيرة حياة المؤلف وعصره من جهة أخرى، أمثال (سانت بيف)، و(هيبوليت تين)، و(لانسون)، الذين اهتموا بالبعد التوثيقي للنص بدلاً من اعتباره بناء لعلاقات متشابكة، حيث عكفوا على تحديد المؤثرات، وتصنيف المعلومات، بهدف تحديد ملامح الشاعر وسيرة حياته، بما فيها من تفاصيل وأسرار. وهذا كله لا يستطيع تقديم رؤيا نقدية صحيحة تتسم بالفاعلية أو الموضوعية؛ لذلك عمل الشكلانيون على رد الاعتبار للغة فاهتموا بالشكل «بوصفه أداة اتصال حية ونامية»[1]، لأن السمات البنيوية المميزة للعمل الأدبي «ستوجد في العمل نفسه وليس في مؤلفه»[2]، وبهذا سقطوا في شرك الدعوة إلى نظرية «الفن للفن». والحقيقة أن المضمون ليس تابعاً للشكل، لأن العلاقة بينهما علاقة تكامل جدلي، ولا أهمية لأحدهما دون الآخر، وكل منهما يبحث عن الآخر ليتجلى فيه، وبغير ذلك يبقى النص غامضاً، لا يبوح بكنوزه للناقد.

لذلك ركَّز الشكلانيون على شعرية النص للكشف عن آلياته اللغوية، وفك شفرته الكامنة في أعماقه، عندها يستطيع الناقد إظهار الوظيفة الشعرية للغة، التي بيّنها (رومان جاكبسون) في كتابه

(1) ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، (ص56).
(2) ما سبق ص57

«قضـايا الشعرية»[1]، وهي تتخذ من الرسالة وحدها محوراً للشعرية بمفهومها النقدي المعاصر، حيث يسقط محور الاختيار على محور التأليف[2] أو العكس.

لقد جرَّ على الشكلانيين القول بمبدأ استقلالية الأدب، وتفضيل الشكل على المضمون، اتهامات كثيرة لم يستطيعوا الصمود في وجهـها، فتنازلوا عن بعض آرائهم النقدية، وقد عبَّر عن ذلك (شلوفسكي) بقوله: «إن التغييرات الفنية يمكن أن تحدث –بل هي تحدث بالفعل– على أساس عوامل غير جمالية»[3]، ودعا (جاكبسون) النقاد إلى عدم التسرع، بل الكف عن دعاواهم بأن المدرسة الشكلية تدعو إلى مبدأ «الفن للفن» اقتفاء لآثار الجمالية الكانْتية بقوله: «إننا لا ننادي لاتينيانوف، ولامكاروفسكي، ولاشلوفسكي، ولا أنا، بأن الفن يكتفي بنفسه...،إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن، إنما نؤكد على استقلاليـة الوظيفـة الجمالية»[4]. لكن القول بعدم انعزالية الفن من جهة، واستقلالية الوظيفة الجمالية من جهة أخرى، يحـمل في طياته عدم وجود هدف للوظيفة الجمالية سوى التعبير عن ذاتها «أي أنها لا تسعى إلى إفـهام مدلولها، أو إرجاعه إلى سياق معين، كما لا تسعى إلى لفت الانتباه، أو التأكد من أن السنن التي بنيت على أساسها قابلة للفهم من قبل القارئ...لأن السُّنة اللغوية التي هي بمثابة دليل

(1) انظر رومان جاكبسون:قضايا الشعرية–ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز–دار توبقال للنشر– الدار البيضاء – ط1 – 1988م. (ص31).

(2) يعتمد محور الاختيار على كيفية اختيار الكلمات وترادفها في الخطاب الشعري، أمَّا محور «التأليف» فيعتمد على تأكيد العلاقة بين الكلمة والكلمات اللاحقة لها أو السابقة عليها.

(3) د. صلاح فضل: نظرية البنائية. (ص104).

(4) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية. (ص19).

لمعرفة صياغة المعنى...فقدت الضوابط التي حددها العرف»[1]، وبهذا يفقد المتلقي القدرة على كشف المضمون الشعري، ودلالاته الجمالية. هكذا لم يستطع الشكلانيون القبض على جمرة النص الملتهبة، وعلى حركاته الباطنية وأسراره الكامنة فيه.

وصفوة القول، إن مهمة الناقد عسيرة، إذ عليه أن يوازن بين الشكل والمضمون، أو البناء والمراجع الخارجية للأدب، يوازن بينهما بالقدر الذي يسمح به النص دون أن يلوي عنقه ليجعله يقول ما ليس فيه، بل عليه التعامل مع النص على أساس العلاقات التي تنتظمه، والتي تكوِّن في مجموعها بنية فنية أو جمالية، تنتج دلالة متضافرة مع البناء اللغوي للنص، دون تزيُّد أو تمحُّل يؤدي إلى سقوط النص في شرك المعلوماتية وجاذبيتها المضللة، أو سقوطه في دائرة التعمية أو التجريد اللغوي المحض الذي يضرب صفحاً عن الأبعاد الدلالية للنص.

تلك هي النظرة الصحيحة التي تجعلنا ندرك نسيج العلاقات المتكوِّنة والمتفاعلة في جسد النص؛ ومع هذا كله يمكن القول بشيء غير يسير من الاطمئنان، إن الشكلانيين الروس تجاوزوا بدفاعهم عن مبادئهم أو تعديلها من حين لآخر فجاجة البداية وسذاجتها، أو «أوَّليِّة البداية»، فربطوا الشكل بإطاره الاجتماعي، وأثبتوا بذلك أنهم حركة ديناميكية وليست سكونية، تُعدِّل من وجهة نظرها اعتماداً على المتغيرات الأدبية والظروف التاريخية. وقُدِّر لهم نتيجة لذلك أن يؤثروا في المدارس

(1) موريس أبو ناضر: إشارة اللغة ودلالة الكلام – مختارات للنشر والتوزيع – بيروت – ط1 – 1990م. (ص96–97).

والمناهج النقدية اللاحقة سلباً وإيجاباً وخاصة البنيوية، وفي مُنظِّري مبدأ «التناص الشعري».

طوَّرت البنيوية مفهوم ثنائية الشكل والمضمون، واتخذت موقفاً مضاداً من المراجع الخارجية للنص، ويتضح هذا من تعريف (جان بياجيه) للبنية بأنها «نسق من التحولات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً...علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه»[1]، وهذا يعني أن البنية ذات وجود منظَّم، تحمل خصوصية في ذاتها، كما أن لها أبعاداً وحدوداً تتفاعل فيها الأنساق، لتؤدي إلى تكوين بناء متكامل ومكتفٍ بذاته، ينـزع إلى الاستقلال عن غيره من العناصر الخارجية؛ وبهذا يصبح النص الأدبي كياناً مغلقاً على ذاته، وهذا يعني أن الناقد البنيوي يبدأ بالنص وينتهي به.

عدَّ البنيويون كل دراسة للنص ذات منظور تعاقبي، معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية والأنساق، التي ينطوي عليها النص[2]، أي أنهم نأوا بأنفسهم عن ذكر المراجع الخارجية، لتصبح لغة النص في إطارها العلمي المجرد غاية في ذاتها لدى الناقد البنيوي، ولذلك يعتمد الناقد البنيوي في دراسته للنص على الوصف، حتى يستطيع الإحاطة بالبنى الداخلية، والصيغ التعبيرية الباطنية التي يشتمل عليها.

(1) د. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية –مكتبة مصر – مصر – ط1 – 1977م. (ص33)
(2) انظر د. شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد –المؤسسة العربية–بيروت –ط1 – 1997م. (ص31).

وقد نفى د. صلاح فضل عن البنيوية صفة الوقوع في شرك الشكل وحده، وأكَّد مع (ليفي شتراوس) «أن المضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية في أبنية موضوعية أخرى، تشمل فكرة المضمون نفسها»[1]، لذلك انصب اهتمام البنيوية بتجزيء النص إلى عناصره الأولى بمنهج القيم الخلافية الشكلية للدوال[2]، أضف إلى ذلك رأي (رولان بارت)، الذي دعا فيه إلى «موت المؤلف»، أو «خلخلة مملكة المؤلف، ووجوب إلغائه لصالح الكتابة[3]، وقد شككت (يمنى العيد) في إمكانية ذلك، وأنكرت تحقق انغلاق النص على ذاته واستحالته[4]؛ لأن النص لا يمكن أن يبقى في عزلته منقطعاً عن الخارج. ولهذا أيضاً يرى د. عبد السلام المسدِّي أنه « لا شرعية لأي نظرية جمالية في الأدب، ما لم تتخذ من مضمون الرسالة الأدبية أُسَّاً لها...كما أنه لا يمكن الإقرار بأي قيمة جمالية للأثر الأدبي، ما لم تشرح مادته اللغوية على أساس اتحاد منطوق مدلولاتها بملفوظ دوالها»[5]، ذلك أن الاهتمام بالبنية الثقافية أو المرجعية التي يتشكّل منها النص، تُعدُّ في حد ذاتها عملاً نقدياً، شريطة أن يتكامل المستويان اللغوي والدلالي، وأن ينال كل واحد منهما اهتماماً من الناقد الأدبي.

---

(1) د. صلاح فضل: نظرية البنائية–دار الآفاق الجديدة–بيروت–ط3–1985م. (ص203).

(2) نعني بالقيم الخلافية للدوال: مقابلة مجموعات مختلفة من الظواهر وتنظيمها ومعرفة العلاقة فيما بينها. للاستزادة من هذا الموضوع انظر ما سبق (ص196–197).

(3) انظر رولان بارت: درس السيميولوجيا – ترجمة ع.بنعبد العالي – دار توبقال للنشر– الدار البيضاء – ط2 – 1986م.(ص83).

(4) يمنى العيد: في معرفة النص – دار الآفاق الجديدة –بيروت –ط3 – 1985م. (ص38).

5 () د. عبد السلام المسدِّي: الأسلوبية والأسلوب – الدار العربية للكتاب – ليبيا – 1977م. (ص122).

وصفوة القول، إن المدارس النقدية قد أثَّرت تأثيراً واضحاً في منظّري مبدأ «التناص الشعري» بدرجات متفاوتة سلباً وإيجاباً، وعلى رأس هذه المدارس، المدرسة البنيوية التوليدية، مما هيأ الظروف الملائمة بعد

ذلك لظهور مصطلح «التناص»، ومن ثم تطويره. فقد أدرك (لوسيان جولدمان) على سبيل المثال، بحسه النقدي الواعي، أن للنص الأدبي وجوداً داخلياً وخارجياً في الآن نفسه، وتنبّه إلى وجود علاقة جدلية تربط الجانب اللغوي الجمالي بالوظيفة الاجتماعية للأدب؛ وبذلك يتحوَّل «النص إلى «رؤية للعالم» ذات دلالة اجتماعية»[1]، كما يتحوَّل إلى بنية ذات سيرورة ثقافية منبثقة من الإطار الاجتماعي للنص. وعلى هذا ينطلق الناقد في دراسته للنص من النص نفسه ومن بنائه اللغوي، ليصل إلى دلالاته العميقة الكامنة فيه، وهو من خلال هذه الرؤيا، يستطيع الوقوف كما يقول (محمد بنيس) على النص الغائب، الذي يستحيل إلغاؤه، والحصول من خلاله على مستويات من علاقات الاختلاف والائتلاف[2]، إذا أراد لهذه الرؤيا أن تكون شاملة وكلية.

(1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت– ط2 – 1985م. (ص23–24).
(2) انظر ما سبق. (ص26).

التّناص

تشير الدلالات التي يمكن استقاؤها من المعاجم العربية إلى أن أصل المادة هو «نصص»، وتعني رفع الشيء وإظهاره. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصُّ للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند. ونصَّت الظبية جيدها: رفعته. والمِنصة ما تُظهَر عليه العروس لتُرى من بين النساء. ونصَّ المتاع نصَّاً: جعل بعضه على بعض. والنص والنصيص: السير الشديد والحث. ونصَّ الرجل نصَّاً إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. قال الزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، وروي عن كعب أنه قال: يقول الجبار احذروني، فإني لا أناصُّ عبداً إلا عذَّبته، أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعلة منه، إلا عذبته[1]. ويمكن إرجاع الدلالات السابقة إلى «الارتفاع» أي: رفع الشيء وإظهاره، وإلى «الإسناد» أي: إسناد الحديث إلى قائله، وإلى «السرعة» أي: السير الشديد، وإلى «التراكم» أي: جعل المتاع بعضه فوق بعض. يظهر مما تقدم أن كلمة التناص المستخدمة في النص النقدي الحديث لم تتوفر عليها معاجم اللغة العربية القديمة، ولا تشير إلى دلالاتها الاصطلاحية المتعارف عليها في النقدين الأوروبي، والعربي فيما بعد.

أما «النص» بمفهومه الاصطلاحي في النقد الأدبي، فلا يقتصر على تعريف واحد محدد، بل نجد تعريفات عدة تختلف باختلاف النقاد، أو اتجاهات المدارس الأدبية. فالنص كما يقول (ليتش): «ليس ذاتاً مستقلة

(1) انظر ابن منظور المصري: لسان العرب «مادة نصص»–دار صادر–بيروت– المجلد السابع– ط1–1991م. (ص97–98).

أو مادة موحدّة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى...إن شجرة نسب النص لشبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لاشعورياً، والموروث يبرز في حالة تهيُّج، وكل نص هو حتماً: نص متداخل»[1]، وهذا يعني أن النص أفق مفتوح يحتوي على أفكار ومعتقدات...إلخ، قابلة للتلقيح والاندماج، ومستقرة في الذاكرة الفردية أو الجماعية للإنسان في كل زمان ومكان.

أما «النص» عند (بارت)، فهو «لا ينشأ عن رصف كلمات تولِّد معنى وحيداً، معنى لاهوتياً إذا صح التعبير (هو «رسالة» المؤلف الإله)، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة[2]، ولا شك أن (بارت) هنا يشير إلى ثلاث قضايا: الأولى نفي

قدسية المؤلف، وهذا ما ألّح عليه في كتاباته. والثانية أن النص يعقد صلة تفاعل مع غيره من النصوص. والثالثة عدم وجود أفضلية لنص على آخر، فليس معنى إفادة النص من آخر أن ننظر إلى الأول على أنه أصل والثاني صورة له، إذ لابد أن تسهم في النص مكونات خارجية بكيفية معينة، ينبثق النص منها طازجاً وجديداً.

ويربط (تودوروف) بين مبادئ عدة، لابد من توفرها في النص الأدبي فيقول: «النص الأدبي إنشاء لغوي تسود فيه الوظيفة الجمالية الوظائف

(1) د. عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – نادي جدة الثقافي – السعودية – 1985م. (ص13).

(2) رولان بارت: درس السيميولوجيا (ص85)

الأخرى كلها، وهو عادة يبدأ من نقطة الجملة وما تجاوزها، ولذا فإنه يقع خارج دائرة اهتمام عالم اللغة»[1]. ويعرِّف (ديبوغراند) النص بأنه تشكيلة لغوية ذات معنى تستهدف الاتصال»[2]، فهو يبيَّن أن النص «لغة» هدفه «الاتصال»، وهذا التعريف لا يبتعد كثيراً عن تعريف ابن جني للغة، بأنها «أصوات يعبِّر بها كل قوم عن أغراضهم»[3]. ولكنّ (ديبوغراند) يتدرّج في تعريفه للنص، فيفرِّق بين النص والجملة، ويبيّن أن النص يتأثر بالأعراف الاجتماعية، والعوامل النفسية وغيرها. ثمّ يشير إلى معايير النص كالتضام، والتقارن، والقصدية وغيرها[4]؛ وبذلك يتفّق مع (تودوروف) في تعريفه السابق للنص، لكن (ديبوغراند) يفصِّل القول في هذه المسألة لأهميتها الحاسمة، فيفرِّق بين النص والجملة على النحو الآتي:

1–تنتمي الجملة إلى نظام افتراضي (النحو)، في حين يُعدُّ النص نظاماً واقعياً، تكوَّن من خلال عمليات اتخاذ القرارات والاختيارات من بين مختلف خيارات الأنظمة الافتراضية.

2–تتحدد الجملة بمعيار أحادي (علم القواعد) من نظام معرفي وحيد

(1) عبد النبي اصطيف: مكوِّنات النص الأدبي العربي الحديث – مجلة الناقد –بيروت – العدد 24 – 1990م. (ص32).

(2) روبرت ديبوغراند (وآخرون): مدخل إلى علم لغة النص –نابلس – ط1 –1992م. (ص9)

(3) ابن جني: الخصائص – تحقيق محمد علي النجّار – دار الهدى – بيروت – ط2 – ج1 – 1952م. (ص33).

(4) يعنى بالتَّضام: ما يقوم بين مكوِّنات النص من علاقات نحوية. أما التقارن: فهو يدرس ما تتصف به مكونات النص من وثاقة صلة وسهولة تواصل فيما بينها. أما القصدية: فموضوعها اتجاه منتج النص إلى أن تؤلّف مجموعة إلى الوقائع المعرفية نصاً ذا نفع عملي في تحقيق مقصد المؤلف، أي في نشر معرفة أو بلوغ هدف. انظر ديبوغراند (وآخرون): مدخل علم لغة النص. (ص17–30).

(علم اللغة)، في حين تتحدد نصيّة النص بمعايير عدة من مختلف الأنظمة المعرفية.

3– يتأثر النص بالأعراف الاجتماعية والعوامل النفسية...الخ، في حين يضعف تأثُّر الجملة بهذه المؤثرات[1].

ويصل (ديبوغراند) في النهاية إلى معيار النص أو النصوصية، حيث يعرِّف موضوعه بأنه مجموعة من العوامل « تجعل استغلال أحد النصوص معتمداً على معرفة نص سابق أو أكثر من النصوص، التي تعرَّف عليها مستقبِل النص في الماضي»[2]، وهذه إضافة شديدة الأهمية، تجعل من عمل (ديبوغراند) عملاً متكاملاً، أو قريباً من التكامل في تحديد ماهية النص. وفي هذا الصدد يتضح أن النص يتكوَّن من عناصر ذاتية التنظيم، يؤدي كل عنصر فيها دلالة تتحد فيما بينها لإنتاج دلالة النص الكلية.

أما (جيليان براون)، فقد استطاع أن يركِّب تعريفاً واحداً مستخلصاً من تعريفات عدة للنص، كما يشير إلى ذلك د. محمد مفتاح، حيث يعرِّف النص بأنه «مدوَّنة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»[3]، ثم يفصِّل الحديث عن مكونات هذا التعريف، ليصبح معنى «مدوَّنة كلامية» أن النص مؤلَّف من كلام، وليس رسماً أو زيّاً مثلاً. أما «حدث»، فهو أن النص حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه مثل الحدث

(1) انظر ما سبق.(ص10).
(2) ما سبق.(ص35)
(3) د.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)– المركز الثقافي العربي – المغرب – ط2 –986م.(ص120)

التاريخي. وأما «ذي وظائف متعددة» فتعني أنه «مغلق»، أي أن له بداية ونهاية، كما أنه «تفاعلي»، أي أن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم، وإنما هو متولّد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى

لاحقة له[1]، وهذا يعني صفة اللانهائية التي يتسم بها النص، بالإضافة إلى استعلائه على الزمان والمكان، إذ هو قارٌّ فيهما، ولا يقبل التحول.

أما مهاد «التناص» وبداية ظهوره، فلا شكّ أن مباديء النظريات النقدية الأوروبية، على اختلاف مشاربها وأذواقها، في كتابات منظرّيها، مثل آراء (دي سوسير) في اللغة والكلام، والعلامة اللغوية، وآراء (الشكلانيين) في ثنائية الشكل والمضمون، وآراء (باختين) في «المبدأ الحواري»، قد ساعدت على انبثاق مصطلح التَّناص ''Intertextuality'' على يد الكاتبة الفرنسية (جوليا كرستيفا)، بين عامي 1966و1967، عندما نشرت عدة أبحاث عن الرواية والتحليل السيميائي للأدب في مجلتي ''Tel.Quel'' و''Critque'' لتحديد مصطلح ''Ideologeme''. حيث يندرج «التَّناص» لديها في «إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كـ «عمل النص»، ولا تعرف حسب (كرستيفا) دائماً إلا بإدماج كلمة أخرى هي ''Ideologeme''، وهي لديها عيِّنة تركيبية»[2] لتحديد النصوص الأخرى.

(1) انظر ما سبق: (ص120)

(2) مارك أنجينو: مفهوم التَّناص في الخطاب النقدي الجديد، دراسة ضمن كتاب لتزفتان تودوروف (وآخرين): في أصول الخطاب النقدي الجديد – ترجمة وتقديم: أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط1 – 1987م. (ص103).

وكان المصطلح قد ظهر بصورته الأولية في كتابات (ميخائيل باختين) عن «دستويفسكي»، ولكن دون تحديد دقيق له، إذ تحدث (باختين) عن «المبدأ الحواري»، أو «الصوت المتعدد»، أو «تداخل السياقات»، وبيَّن أن العلاقات الحوارية في النص، تُعدُّ من مكوِّناته الأساسية «بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداماً حواريا»[1]، وهذان الصوتان يدخلان في علاقة لإنتاج دلالة جديدة. ويدل التعريف السابق أيضاً على أن (باختين) ربط بين اللغة والوسط الحيوي أوالاجتماعي الذي تعمل فيه، حيث التبادل الحواري هو الذي يشكِّل العمل الأدبي «وأدبيته بصيغ ماركسية»[2]. وهذا يشير إلى وجود علاقة جدلية بين النص وغيره من النصوص هذا من جهة، كما يشير إلى علاقة بين النص وسياق المجتمع الذي ينشأ فيه، وحركة التاريخ التي يعبِّر في إطارها عن قضايا عاطفية، أو فكرية، أو سسيولوجية من جهة أخرى. ويحدث هذا عندما يدخل «تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية، هي علاقات «دلالية» بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي[3].

ويذهب (باختين) إلى أن «التداخل النصي»، يضرب بجذوره إلى ما هو أعمق على المستوى الاجتماعي أو التاريخي، ويشير إلى وجوده منذ الحياة الأولى على الأرض، و لم يفلت منه سوى «آدم» عليه السلام؛ «لأن

(1) ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي – ترجمة د. جميل نصيف التكريتي –دار توبقال– الدار البيضاء – ط1 – 1986م.(ص269).
(2) مارك أنجينو: مفهوم التَّناص في الخطاب النقدي الجديد. (ص104).
(3) تزفتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري –ترجمة فخري صالح – المؤسسة العربية – بيروت– ط2– 1996م. (ص122).

«آدم» كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية، و لم يكن قد تكلّم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول»[1]. إذ إن كل تلفظ أو كتابة منذ هذا التاريخ ليست خاصة بمؤلفها، بل هي تشكّل اقتباسات تحكمها آليات وعلاقات تعتمد على الامتصاص، أو الاجترار، أو التماثل، أو التعارض...إلخ، تدخل مع بعضها بعضاً في علاقة حوارية حسب حاجة المرسِل إلى هذه أو تلك في خطابه، حيث يمتزج الآني بالتاريخي، والحاضر بالماضي في ضفيرة واحدة، تتشابك خيوطها لتكوّن نصاً يحمل دلالات جديدة من مجموع هذه الخيوط. وبالتالي لا يوجد خطاب إنساني – مهما كان– يخلو من علاقات التداخل النصي –تبقى المسألة نسبية من ناحية الكم–، وهذا يشكّل في رأي (باختين) «ظاهرة مشخِّصَة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته، ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي»[2].

وبالرغم من تجلي المبدأ الحواري في كل خطاب إنساني إلا أن (باختين)، يفرِّق في نسبة وروده في الشعر عن النثر، وخاصة الرواية. وقد استشف (تودوروف) هذا التغاير أو التعارض – على حد قوله – بتوفر الرواية على خصوصية التَّناص، وأن «التَّناص» القوي الحاد مظهر من أبرز مظاهر الرواية، أما الشعر فهو لا يتوفر على هذه الخاصية[3]. فالكلمة في الشعر على حد تعبير (باختين)، تنسى «تاريخ انبثاق غايتها

(1) ما سبق: (ص125).
(2) ما سبق: (ص125)
(3) انظر ما سبق. (ص 127، 130).

المتناقضة وبروزها إلى مجال الوعي، كما تنسى الشرط الحاضر المختلف والمتنافر لهذا الوعي»[1]، ويحدث نقيض ذلك على مستوى الكلمة النثرية، التي يتجلى فيها البعد الاجتماعي، وتنوع الخطاب والحوار مع نصوص سابقة.

ويضيف (باختين) إلى القول السابق بأن الشاعر «يفيد من كل كلمة وشكل وتعبير، بناءً على غرضه المقصود دون أن يستخدم علامات اقتباس»[2]. معنى هذا أن التَّناص صورة متحققة في الشعر والنثر على حد سواء، لكنه يتجلى بطريقة أوضح وأقوى في الرواية، لأن التَّناصات المستخدمة، أو الموظفة في بنيتها تحصر بين أقواس، لتدل على وجود اقتباس هنا أو هناك، نستطيع التعرف إليه وتحديده بدقة، مثلما نستطيع تحديد الحوارية، أو «الأصوات المتعددة» من خلال الشخصيات التي تحمل لغتها ومعارفها الخاصة والعامة، وهذا لا يحدث في الشعر غالباً، لأنه لا يحمل سوى صوت الشاعر. وبالتالي فإن الغاية الجمالية للعمل الأدبي، كما يقول (باختين) غاية مقيدة لا تنتفع منها فنياً، بينما تصبح في الرواية ذات مقومات جوهرية وأساسية[3]، ذلك أنّ الشاعر إذا أراد الانتفاع من هذه الجمالية، عليه أن يطوّر أساليبه بتجاوز النزعة الغنائية، إلى النزعة القصصية، أو ما يسمى بـ «الشعر القصصي» أو الدرامي.

ومهما يكن من أمر، فقد فرَّق (باختين) بين نمطين من أنماط «التداخل النصي»، أطلق على الأول «الأسلوب الخطي»، وهو الذي يتمثل خطاب

(1) ما سبق: (ص127–128).
(2) ما سبق: (ص129).
(3) انظر ما سبق: (ص128).

الآخر وصيانته في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر، مع إضافة بعض السمات الفردية للمؤلف، لكنها سمات فردية فقيرة. أما الثاني فهو «الأسلوب التصويري»، حيث يبدد المؤلف كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته، لكي يمتصه ويمحو حدوده، فيضفي –أي المؤلف– على الخطاب نفسه سمات فردية واضحة[1]، وهذا ما بيّنه (ت.س.إليوت) في دراسته النقدية «التراث والموهبة الشعرية» بقوله: ليس ثمة شاعر يستطيع التعبير عن المعنى بمفرده، لأن الأجزاء المتفردة في شعره هي «تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الشعراء أسلافه»[2]، وبهذا لا يستطيع الشاعر تأكيد ذاته إلا على أساس علاقته بالشعراء السابقين، ليكون قادراً على إنتاج دلالات جديدة، أو يعمل على تأويلها تأويلاً جديداً، أو يؤسس لعلاقات حوارية مع نصوص سابقة، أو يعيد اكتشاف الماضي، أو يلبس قناعاً دينياً، أو تاريخياً... إلخ للتعبير من خلاله عن قضايا العصر، وهذه كلها تؤدي إلى غنى النص واكتنازه بدلالات عميقة، كما تؤدي إلى انفتاحه على الذاكرة البشرية، وتعدد الأصوات المتضمنة فيه، والمؤدية إلى درامية الشعر أو ملحميته، لاستثماره مقومات الأنواع الأدبية المختلفة مثل: المسرحية والرواية على سبيل المثال، حيث السرد، والحوار، والشخصيات، والمونولوج الداخلي أو الاستبطان النفسي، وغير ذلك، التي ينظر إليها اليوم على أنها مطمح الشعر العربي المعاصر ومستقبله المنشود. إن إشارات (باختين) الغنية عن

(1) انظر ما سبق: (ص136 –137).

(2) د.عبد الواحد لؤلؤة: شواطئ الضياع – المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت –ط1 – 1999م. (ص27).

الحوارية وخاصة الامتصاص والمحو، شكَّلت فيما بعد معياراً من معايير عدة يقاس بها مدى وعي الشاعر/القارئ بالنصوص المقروءة، وأهمها الاجترار والامتصاص والحوار وغيرها.

يعود الفضل–كما ذكرت سابقاً– في ولادة مصطلح «التَّناص» إلى (جوليا كرستيفا)، التي نظرت إليه باعتباره نتاجاً لنصوص سابقة، يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة «مركزية» النص وانغلاقه على ذاته، باعتباره «بنية» مكتفية بذاتها. أي أن النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية...إلخ، لكنها علاقة محمَّلة بدلالات معاصرة، ومستحضرة لصور تعبِّر عن الواقع، «فالارتداد إلى الماضي، أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، فقد يحدث تماس – أو بالضرورة سوف يحدث تماس– يؤدي إلى تشكيلات تداخلية، قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض. وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدَّد إزاء هذا التماس»[1]؛ لأن الكلمة لا تقوم بمفردها، ولا تنغلق على ذاتها، كما تدعي البنيوية، بل هي «حزمة من الكلمات والمفروقات المتعددة القابلة –ليس فقط– لاستعمالات عديدة، بل للدخول أيضاً مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها»[2].

(1) د. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني –الشركة المصرية العالمية للنشر – مصر – ط1 – 1995م.(ص142).

(2) د. شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد. (ص156).

بناء على ما سبق، فإن كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة، يختار الشاعر من بينها ما يراه مناسباً للتعبير عن الرؤيا الفنية، التي يبتغي ملامستها في خطابه الأدبي. فالآخرون هم علاماتنا، ويجب علينا منادمتهم حسب رأي د.صلاح فضل[1]. لكن ليس معنى هذا القول، أن تذوب خصية الشاعر الحديث في الشاعر السابق، إذ على الأول أن يسعى إلى تفرده، ويولِّد أسلوبه الخاص ورؤياه المتميزة للوجود والعالم.

استعملت (كرستيفا) التَّناص على أنه «جزء من سياق إشاري شامل ينتظم لغة النص الأدبي، أو الأداء اللغوي مجسداً في النص»[2]، وترجع أهمية هذا الاستعمال إلى أن السياق هو الذي يحدد صورة الرسالة وكيفية فهمها، باعتباره –أي النص– مرجعية حضارية وثقافية لها، حتى يستطيع القارئ استيعاب النص وفهم دلالاته، ولذلك اعتقدت «أن النص ذو طبيعة إنتاجية، وهذا يعني: أولاً، أن صلته باللغة التي يكون جزءاً منها، ستكون صلة تكرار وتوزيع (هدم–بناء)...وثانياً، ثمة تبدُّل وتغيُّر في النصوص، أي تَناص: ففي حيز نص محدد ثمة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك»[3]. وبذلك يكون «التَّناص» لديها هو ذلك «التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى»[4]، أو «لوحة فسيفسائية من الاقتباسات. وكل نص هو تشرّب

(1) انظر د.صلاح فضل: شفرات النص – دار الفكر – مصر – ط1 – 1990م. (ص77).
(2) باقر جاسم محمد: التَّناص، المفهوم والآفاق– مجلة الآداب – بيروت – العدد 7–9 يوليو،أغسطس،سبتمبر 1990م.(ص65).
(3) ما سبق: (ص65–66).
(4) مارك أنجينو: مفهوم التَّناص في الخطاب النقدي الجديد. (ص103)

وتحويل لنصوص أخرى»[1]. إن تعريفات (كرستيفا) للتَّناص، تشير إلى أن ميدان عمله ميدان واسع، يشتمل على كل ما أنتجته الحضارة الإنسانية، لذلك يجد من يخوض غمار البحث فيه صعوبات جمة، لأن النص الأدبي يتحول إلى عالم مفتوح ولا نهاية له.

وجدير بالذكر أن تعريفات (جوليا كرستيفا) للتَّناص لا تخلو من قصور، وعدم تحديد دقيق للمصطلح بأبعاده وملامحه، التي استقر عليها فيما بعد، وتفادياً لهذا لجأ (رولان بارت)، ومن بعده (جيني) كما يقول (كاظم جهاد) إلى إعطاء المصطلح «حصرية أكثر، وتقييده بالتحويلات المتبادلة بين نصوص عائدة إلى نوع بذاته، فيصار إلى الحديث عن تَناص شعري، وآخر روائي...إلخ»[2]، مرتبط بالجنس الأدبي نفسه وبتطوره عبر العصور. ولذلك لن يفهم النص بعيداً عن هذا المرجع الخارجي «فالقصيدة الغزلية انبثاق تولَّد عن كل ما سلف من شعر عربي»[3]، «والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي مثلاً، لا يستطيع فهم قصيدة نبطية، حتى وإن استمع إليها ألف مرة، لأنه لا يملك سياق هذه القصيدة[4]، لأن السياق أسبق من القصيدة إلى لوجود. ولكن (تودوروف) اقترح «تقسيم المصطلح إلى اثنين: «الحوارية» بالمعنى الذي حدده (باختين) كحوار بين لغات، أو مستويات للكلام مختلفة، و«التَّناص» بالمعنى الحصري للمفردات كتبادل بين نصوص مؤلفين عديدين»[5].

(1) د.عبد الله الغذَّامي: الخطيئة والتكفير. (ص13).
(2) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً – مكتبة مدبولي – مصر –1993م. (ص36).
(3) د.عبد الله الغذَّامي: الخطيئة والتكفير. (ص9).
(4) انظر ما سبق: (ص8).
(5) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً. (ص36).

وهكذا صار التَّناص «يدل على ما دعاه (جيني) بالتحويلات التي يمارسها «نص ممركز» على ما يتشربه

من خطابات متعددة»[1]، حيث ينشئ النص علاقة مع نصوص أخرى، يستثمرها ويتحاور معها، مما يؤدي

إلى تعدد الوعي في الخطاب الشعري. بناء على ما سبق، يصبح عمل «التَّناص» عبارة عن علاقة «تكرار وتوزيع»، أو «اقتطاع وتحويل»، على حد تعبير «كرستيفا»، «فالاقتطاع» يعني اعتماد النص الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته وفق قوانين وآليات خاصة. أما «التحويل» فهو توظيف النصوص السابقة، وجعلها مزيجاً متفاعلاً لتوليد دلالات جديدة منها.فالنص في النوع الأول «جيولوجيا كتابات»[2]، على حد تعبير (بارت)، وفي الثاني «مزيج كيميائي»[3] على حد قول (باختين)، أي أن العلاقة التي تربط بين النصوص ليست علاقة ميكانيكية، إنما هي علاقة تفاعل حي. لكن (جيني) يعيد صياغة هذه العلاقات، ليضعنا بإزاء ثلاثة أنماط أو علاقات «علاقة تحقيق أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكِّل في تلك البنيات وعداً).وعلاقة تحويل (تحويل معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب بهما أبعد)، أو علاقة خرق (يتقدّم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين أو محاطين

(1) ما سبق: (ص36).
(2) مارك أنجينو: مفهوم التَّناص في الخطاب النقدي الجديد. (ص105).
(3) عبد الوهاب ترّو: تفسير وتطبيق مفهوم التَّناص في الخطاب النقدي المعاصر – مجلة الفكر العربي المعاصر – بيروت –العدد 60–61 – يناير،فبراير، – 1989م. (ص78)

بهالة من القدسية واللامساس،فيقلبهما أو يطرح ما هو ضدهما، أو يكشف عن فراغهما»[1].

ولكن (جيني) لم يقف عند هذا الحد في عرض أفكار (كرستيفا) وتعديلها، بل ذهب إلى ما هو أبعد من ذلك حين بيَّن في دراساته أن «الطرس»، أو «النص الجامع»، «يسمح بالكتابة على الكتابة، نص في نص، انطلاقاً من وفرة من النصوص، إلى ما لانهاية له، ومن حيث يتشكَّل «النص الجامع»، أو «المتن الكلي» من مجموع كل من النص، وما يمهد له ويذيله، ويومئ إليه ويتبطنه، أو يوازيه، أي في جميع الأحوال يغذيه ويرفده بشاكلة أو أخرى»[2]. وضمن مركّبات «النص الجامع» يتحدّث (جيني) عن الـ (Transtextualite)، "أي ما يخترق النصوص، ويمكّنها من اختراق سواها"[3]. وهذا يدل على عدم اكتفاء النص بامتصاص النصوص الأخرى فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى الانحراف عنها وإعادة بنائها، وفق مفاهيم تكتشف الماضي وتتحاور معه من جهة، أو تناقضه من جهة أخرى، وهذا يعني خلخلة للنصوص السابقة التي كان ينظر إليها على أنها ذات وجود قار في الفكر والثقافة، بقصد تدميرها وإعادة إنتاجها في صورة جديدة تتناسب مع رؤيا الشاعر وظروف عصره؛ وبذلك يصبح الموروث المعرفي والثقافي لدى الشاعر ضرباً من الرؤيا الفنية «يقوم فيها الحس التراثي مقام الرصد التاريخي، ويتجلى فيه»ما كان» بمثابة نبوءة، أو حدس بما يكون، كما يتجلى فيه «ما يكون» بمثابة «تأويل» إبداعي لما

(1) كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً. (ص38–39).
(2) انظر ما سبق: (ص37).
(3) انظر ما سبق: (ص37).

كان، بكل ما يترتب على هذا التأويل من خصوصية في الحذف والإضافة والتفسير»[1]. وهذا يعني أن النص الذي يمارس الحذف والإضافة، أو الانحراف والتعديل اليوم، قابل لأن يمارس عليه الانحراف والتعديل من نصوص لم تولد بعد.

بناءً على ما سبق، يتضح أن «التَّناص» غير مقيد بزمان ومكان، بمعنى أن الشاعر يستطيع الرحيل عبر الأزمنة والأمكنة، ليستحضر من خلالها فلذات غالية من التراث، تناسب مضمون النص وإنتاجيته الدلالية، معتمداً في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي. فالنص على هذا الاعتبار، يستعلي على الزمان والمكان؛ لأنه يستطيع امتلاكهما من مرحلة قوله تعالى «كن»، أي المرحلة الأولى للخلق، إلى مرحلة الحاضر الآني، بل والمستقبل الآتي، «فنحن لا نبدع المستقبل إلا في لحظة تتصل جوهرياً بالأمس والآن»[2]، فتصبح ممارسة النص للمراجع الخارجية شاملة ولا نهائية.

أما (فيليب سولرس) فقد عرَّف «التَّناص» بأنه «كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً»[3]. أما (لوتمان) فقد أغنى المصطلح وأضاف إليه أبعاداً ومقومات جديدة، عندما تحدث عن «التَّناص» في صيغة جديدة، هي صيغة «التخارج النصي»، إذ الشعر مثلاً –على حد قوله– يستدعي تحديداً تكميلياً لما ليس شعراً، وعلى هذا فإن الصيغة المذكورة، تطال

(1) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية–دار المعارف–مصر–ط1–1984م. (ص147–148).

(2) أدونيس: زمن الشعر – دار العودة – بيروت – ط3 –1983م. (ص212).

(3) مارك أنجينو: في أصول الخطاب النقدي الجديد. (ص105).

في امتدادها شروط المقروء الثقافي، التي تُعدُّ جزءاً لا يتجزأ من تجليات النص[1]، ومن هنا تختلف وجهات النظر بينهما وبين (جوليا كرستيفا) في النظر إلى «التَّناص»، إذ إن (كرستيفا) اهتمت بإنتاج النص نفسه وعلاقات الحضور، أو النصوص الغائبة فيه، في حين اهتم (لوتمان) باعتباره بنيوياً تكوينياً –كما يتضح من كتاباته–، اهتم بكيفية قراءة النص من جهة، وكيفية تلقيه من جهة ثانية، وبذلك نقل (لوتمان) كما يقول (مارك أنجينو) إلى «التَّناص» موضوعات جديدة مثل: مشاكل الباروديا (الأدب الساخر)، والسجال المقنع[2]. وغيرهما.

أما (رولان بارت)، فقد وجَّه سهام نقده إلى مصطلح «التَّناص» ومفاهيمه وآلياته وقوانينه، لأنه لا يتوافق كثيراً مع رؤيته النقدية، التي صرَّح بها في كتاباته المختلفة، وخاصة قوله بـ «موت المؤلف»، أو «خلخلة مملكة المؤلف»، ولهذا لم ترد كلمة «التَّناص» باعتبارها مصطلحاً نقدياً في كتاباته بداية من كتابه «الكتابة في درجة الصفر 1953م»، إلى كتابه «نظام الموضة 1971م»، فقد وردت هذه الكلمة –التَّناص– لأول مرة في كتابه «لذة النص 1973م». ويشير (مارك أنجينو) إلى أنها جاءت «في سياق قراءة لا تلزم بشيء»[3] يقول بارت: «هذا هو التَّناص، إذن، استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست، أو الصحيفة اليومية، أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة»[4]، ثم يتكرر ذكره للتَّناص في كتابه «درس السيميولوجيا»

(1) انظر ما سبق: (ص108).
(2) انظر ما سبق: (ص108).
(3) ما سبق: (ص107).
(4) ما سبق: (ص107).

1978م،ولكن موقفه من التَّناص لم يتغير كثيراً، إذ يقـول: «إن التَّناص الذي يدخل فيه كل نص، لا يمكن أبداً أن يعتبر أصلاً للنص: إن البحث عن «أصول» الأثر والمؤثرات التي خضع لها

رضوخ لأسطورة السلالة والانحدار. أما الاقتباسات التي يتكوَّن منها النص فهي مجهولة الاسم ولا يمكن ردها إلى أصولها...إنها اقتباسات لا تقدم نفسها كذلك ولا توضع بين أقواس»[1]. يعترف (بارت) إذن بوجود التَّناص، لكنه ينكر اتساعه، أو شموليته، مما يضعف من أهمية التَّناص في الحقل النقدي، لذلك عمد إلى حصر «التناص» في تبادل نصوص تعود إلى نوع بذاته. ونتيجة لشمولية «التَّناص»، يشير قوله أيضاً إلى إشكالية أخرى تتلخص في صعوبة، إن لم تكن استحالة معرفة كل النصوص الغائبة المندرجة في ثنايا النص، ومن ثمّ إسنادها إلى أصحابها، أو ردها إلى أصولها الأولى، فيتحول النص إلى غابة متشابكة الأغصان، وعرة الدروب، يكتنفها الضباب، فلا يستطيع المرء اجتيازها أو معرفة دروبها.

ويُعدُّ (ميخائيل ريفاتير) واحداً من النقاد، الذين أضافوا ملاحظات مهمة حول مفهوم «التَّناص» وإجراءاته، عندما تبنَّى في أعماله صيغة «التَّناص»، وعدَّها مرتبة من مراتب التأويل[2]، وينبع هذا من اهتمامه بوجود علاقة تطابق وتكامل بين الشكل والمضمون، ذلك أن «مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى...والنصّية مرتكزها التَّناص»[3]. يضاف

(1) رولان بارت: درس السيميولوجيا. (ص63).
(2) انظر مارك أنجينو: مفهوم التناص في أصول الخطاب النقدي. (ص110).
3 () ما سبق. (ص110).

إلى ذلك أنه فرَّق بين «القيمة الإجرائية» في التَّناص من جهة، و«دراسة المصادر» من جهة ثانية. فـ «القيمة الإجرائية»، تعني فعالية التَّناص والنظرة التحليلية للنص الأدبي، باعتباره شبكة من العلاقات متعانقة مع نصوص أخرى، لإظهار أثرها وقيمتها الدلالية والجمالية، واستقراء النصوص الخارجية –المرجع الخارجي– التي استقى منها المؤلف نصه وتحديدها، ومن ثمّ تحليلها، وإظهار القيم الجمالية التي تندرج فيها. أما دراسة «المصادر» باعتبارها جزءاً من الأدب المقارن، فهي تكتفي بتحديد المرجع الخارجي الذي استقى منه المؤلف نصه، أي رد النص إلى منبعه الأصلي دون تحليله، أو إظهار القيم الجمالية المندرجة فيه نتيجة اتصاله بغيره من النصوص.

وهكذا تضافرت جهود النقَّاد وتبلورت آراؤهم حول مصطلح «التَّناص»، وتحديد آلياته وقوانينه، فأضافوا كثيراً إلى آراء (جوليا كرستيفا)، التي تُعدُّ أول من تحدثت عنه، وساعدت على انتشاره حتى استقر في النهاية باعتباره مصطلحاً نقدياً، لكنه لا يخلو من التباس في مفهومه لدى بعض النقاد، أو عدم اكتمال لدى بعضهم الآخر، كما أنه استعمل في كثير من الأحيان استعمالاً خصباً للبحث عن جماليات النص، والكشف عن البنية الدلالية والثقافية والاجتماعية التي أنتج فيها، أو التي أثَّرت فيه، وهذا استعمال لا شك تكمن فيه عقبات، لا يستطيع الناقد تجاوزها إلا بصبر وأناة ومجاهدة للنفس هذا من جهة، وبكثير من القدرة الشخصية المتسلحة والمستندة إلى حقول معرفية متعددة من جهة أخرى.

هكذا اتفق النقاد –إلى حد ما– على تحديد مصطلح «التَّناص» ومنطلقاته في التوجه إلى النص، باعتباره حاملاً لنصوص غائبة، وفصَّلوا القول في آلياته ومفاهيمه على نحو من الأنحاء، فتحدثوا عن الاجترار، والامتصاص، والحوار، والمعارضة والمعارضة الساخرة (الباروديا)، والسرقة. فـ «الاجترار» يسود في عصور الانحطاط، حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجاً جامداً خالياً من الحيوية. أما «الامتصاص» فهو مرحلة أعلى من السابق، لأنه ينطلق من الإقرار بأهمية النص وقداسته، فيتعامل معه على أنه حركة وتحوّل لا ينفيان الأصل بل يسهمان في استمراره، باعتباره جوهراً قابلاً للتجدد. وأما «الحوار» فهو أعلى مراحل قراءة النص الغائب، إذ لا مجال لتقديس النص الغائب، ويعمد الشاعر إلى تغيير أسسه اللاهوتية، ويعرِّي قناعاته المثالية[1]. وتعني «المعارضة» أن عملاً أدبياً يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة «معلم» بغرض الاقتداء.ويقصد بـ «المعارضة الساخرة» التقليد الهزلي، أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدي هزلياً والعكس. أما «السرقة» فتعني النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق[2]. ولا شك أن النظرة الرأسية للتَّناص من شأنها أن تصل إلى أعمق أغواره، باعتبارها نظرة لا تسلِّم بمثالية النصوص الغائبة، أو قدسيتها، بالإضافة إلى أنها تبحث في عمق النص، وعلاقته بالنصوص الغائبة لفك شفرته الكامنة تحت مستويات اللغة والأسلوب والصورة والإيقاع...إلخ، وهذا ما سوف أحاوله في هذه الدراسة،

(1) انظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. (ص253).
(2) انظر د. محمد مفتاح: استراتيجية التَّناص. (ص121).

وعلى العكس من ذلك النظرة الأفقية التي تقف على قشرته الخارجية، دون أن تتجاوزها إلى عمق النص وأصواته الكامنة فيه.

الأدب المقارن

يثير مصطلح الأدب المقارن إشكاليات كثيرة من حيث مفهومه ومنطلقاته، لكثرة الآراء التي تناولته بالدراسة والتمحيص، مما أدى إلى اختلاف وجهات النظر ومنطلقاتها الأساسية باختلاف المدارس المقارِنة، إذ تؤمن كل مدرسة بمجموعة من المبادئ والأفكار، التي تختلف بها عن المدارس الأخرى. وليست هذه هي الإشكالية الوحيدة التي نشأت في دراسته، بل شكّك بعض النقاد أو الأدباء في موضوعه ومجالاته، وجدوى دراساته، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن ظهور مصطلح «التَّناص» في الستينيات من القرن العشرين، أثار لدى النقَّاد شكوكاً جديدة حول الأدب المقارن، فبرزت تساؤلات عدة مثيرة ومهمة، تريد أن تتعرف إلى مدى العلاقة بين «التَّناص»، و»الأدب المقارن»، وما هي درجات الائتلاف والاختلاف بينهما في دراسة النصوص الأدبية؟ وهل يمكن اعتبار «التَّناص» بديلاً من الأدب المقارن؟ وما هو الفرق على وجه الخصوص بين «التَّناص» من جهة، ودراسة «المصادر» و«التأثيرات»من جهة أخرى؟. هذه بعض الإشكاليات والتساؤلات التي أثيرت حول مفهوم «الأدب المقارن» وأهدافه، وهي تطمح إلى إظهار علاقته بـ «التَّناص». وسنعرض لهذا كله في ثنايا الصفحات الآتية.

يُعدُّ الكاتب والناقد الفرنسي (بول فان تيجم)، أول من وضع كتاباً، حدد فيه تسمية المصطلح بـ«الأدب المقارن»، بعد أن دارت تسميات كثيرة له على ألسنة الكُتَّاب في أوروبا في القرن التاسع عشر، حيث

تحدث الإنجليز كما يشير (رينيه ويلك) عن «التاريخ المقارن»، وفضَّل الفرنسيون الحديث عن «المقارنة الأدبية»، واستقر الألمان على تسميته بـ«تاريخ الأدب المقارن»[1]، وفي نهاية الأمر استقر مصطلح «الأدب المقارن»، وسادت هذه التسمية على التسميات الأخرى، وانتشرت في الدراسات المقارنة التي تبحث عن وجوه التلاقي، أو الصلات التي تربط كاتباً بآخر، أو أدب أمة بأمة أخرى.

لكن (بول فان تيجم) تراجع عن استخدام مصطلح «الأدب المقارن»، حين اكتشف ما يكتنفه من غموض، فاستخدم بدلاً منه مصطلح «الأدب العام»، ثم فرَّق بينهما. فـ «الأدب المقارن»، «يدرس في الغالب علاقات ثنائية، أي علاقات بين عنصرين فحسب، سواء أكان هذان العنصران كاتبين أو كتابين، أو طائفتين من الكتب، أو الكتَّاب، أم أدبين كاملين، سواء أكانت هذه العلاقة تتصل بمادة الأثر الفني، أم بصورته»[2]. أما الأدب العام فهو «طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب، سواء في علاقاتها المتبادلة، أو في انطباقها بعضها على بعض...شريطة أن ينظر نظرة عالمية واسعة...فالاتساع المكاني، أو المساحة الجغرافية هي التي تميزه بالدرجة الأولى»[3]. فـ «الأدب المقارن» إذن يدرس الصلات الوشيجة والعلاقات الثنائية فقط التي تربط شاعراً

(1) انظر رينيه ويلك وأوستين وارين:نظرية الأدب – ترجمة: محيي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق – 1972م. (ص57).

(2) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1996م. (ص17).

3 () ما سبق: (ص17–18).

بآخر، أو أدب أمة بأمة أخرى. وعلى هذا تقوم الدراسة المقارنة على أساس تاريخي جزئي، أما الأدب العام فيبحث في إطار تاريخي كلي، وغير مقيد بأدب أمتين، لأنَّ ميدانه بحث الظواهر الأدبية في آداب أمم متعددة في آن واحد. لكن هذا التفريق يشوبه الغموض، بسبب التداخل بين المصطلحين، وبالتالي لا يستطيع الناقد المقارن أن يقرر عما إذا كان تأثير (ت.س.إليوت) في صلاح عبد الصبور، أو تأثير قصيدة «الأرض الخراب» لـ (إليوت) في الشعر العربي المعاصر، أو في شاعر معيَّن، أو تأثير (إليوت) في حركة تجديد الشعر العربي، يدخل ضمن موضوعات «الأدب المقارن»، أو الأدب العام.

إذا كان (فان تيجم)، قد تحدَّث عن «الأدب العام»، ووضعنا أمام إشكالية من إشكاليات الأدب المقارن، فإن الكاتب الألماني (جوته)، قد وضعنا أمام إشكالية أكبر، وكان هو نفسه يدرك استحالة تحققها، وهي ما سمَّاه «الأدب العالمي». وهو اصطلاح كما يقول عنه (رينيه ويلك) شديد الفخامة بلا مناسبة، إذ يعني ضمناً أن الأدب يدرس على اتساع القارات كلها، ولم يكن هذا بخلد (جوته)، إذ استعمله ليبشِّر بوقت تصبح فيه كل الآداب أدباً واحداً[1]. لكنه رأى فيما بعد أن فكرة ائتلاف الآداب القومية وتوحيدها في أدب واحد، لا تعدو أن تكون فكرة خيالية غير قابلة للتحقيق؛ لأن أية قومية من القوميات لا تستطيع أن تتجرد من تاريخها وماضيها وتراثها، لتذوب في قوميات أخرى، ومع ذلك لا تستطيع الآداب القومية أن تنغلق على ذاتها بدعوى الكمال الأدبي،

(1) انظر رينيه ويلك: نظرية الأدب. (ص60).

أو عقدة التفوق على الآداب الأخرى، ففي مثل هذه الحالة تكون قد حكمت على نفسها بقصر الرؤية وعقمها، وحرمت تلقيح أدبها بعناصر لازمة لنموه وتطوره.

أما الكاتب الفرنسي (جويار)، فقد عرَّف «الأدب المقارن» بأنه «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية»[1]، وعرَّفه (جان ماري كاريه) على أنه فرع من تاريخ الأدب «يشتمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الأمم، والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية، ومصادر إلهامها، وحياة كُتَّابها في أكثر من أدب قومي»[2]. وعلى ذلك يمكن استخلاص أهم السمات التي شكَّلت مبادئ المدرسة الفرنسية المقارنة، وأولها أن «الأدب المقارن» يدرس «تاريخ» الآداب المقارنة، فالمنهج التاريخي أو العلاقات التاريخية بين الآداب من مرتكزاته الأساسية. وثانيها اعتبار قضايا التأثير والتأثر ودراسة المصادر، التي استقى منها الكاتب نصه الأدبي من المفاهيم الأساسية التي احتلت المكان الأول من اهتمام النقّاد. وثالثها جعل الأدب القومي الذي حاول (جوته) إذابته في العالمية، محوراً مهماً ومنطلقاً أساسياً من منطلقات البحث المقارن.

وقد رفض (رينيه إيتامبل) أحد أعلام الموجة الفرنسية الجديدة كثيراً من هذه المبادئ، كما يقول عز الدين المناصرة، حيث هاجم المركزية الفرنسية والأوروبية بما تحمله من معاني التعالي، والشوفينية، والعنصرية، حيث ساد الاعتقاد بأفضلية الأدب الأوروبي على غيره من الآداب الأخرى،

(1) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن. (ص19).
(2) ما سبق: (ص19).

ومركزيته الإشعاعية والتنويرية على المستوى العالمي، ولهذا فقد هاجم المنهج التاريخي، وتبنّى «أدبية الأدب»، ولكنّ أصل هذا المصطلح «أدبية الأدب» من إبداع الشكلانيين الروس[1]، ولهذا أطلق عليه «العصفور الشارد» من المدرسة الفرنسية.

أسهمت المدرسة الأمريكية بنصيب وافر في دراسة «الأدب المقارن» وموضوعاته، بالرغم من أن (رينيه ويلك) أنكر استقلالية الأدب المقارن، وفضَّل عليه مصطلح «الأدب العام»، الذي لا يخلو أيضاً من محاذير، وقد خلص من ذلك بقوله: «ومن المحتمل أن يكون الأفضل الحديث ببساطة عن «الأدب»[2]، لكنه مع ذلك عاد واستخدم مصطلح «الأدب المقارن»، الذي يعني عنده أول ما يعني «دراسة الأدب الشفهي، وبخاصة موضوعات القصص الشعبي وهجرته، وكيف ومتى دخل حقل الأدب «الفني» الذي هو أكثر «رقياً» منه «[3]، ويضيف قائلاً: «إن المقارنات بين الآداب، إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمصادر، والتأثيرات، أو الشهرة والسمعة»[4]. ومن اللافت للنظر هنا أن دراسة النص الأدبي لذاته، مثل قياس شهرة الأديب، أو أسباب انتشار كتبه وتسويقها، أو عدد طباعتها...إلخ، هذه كلها معزولة تماماً عن السياق أو البنية اللغوية، حيث يتم البحث في قضايا خارج حدود النص، تقع في المرتبة الأولى من

(1) انظر ما سبق: (ص20).
(2) رينيه ويلك: نظرية الأدب. (ص61).
(3) ما سبق: (ص58).
(4) ما سبق: (ص60).

اهتمام الناقد، ثم يأتي النص تالياً لها في المرتبة الثانية، وقد لا يأتي، فيغيب تحليل النص واكتشاف ما فيه من دلالات فنية وإبداع لغوي.

أما (هنري ريماك) فقد عرَّف «الأدب المقارن»، بأنه «دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة، ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى، مثل الفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الإنسانية والديانات...إلخ من جهة أخرى»[1]. أما (ألدرج)، فيرى أن «المتفق عليه في الوقت الحاضر، أن الأدب المقارن لا يوازن بين الآداب القومية المختلفة، بحيث يضع بعضها في مقابل البعض الآخر، بل إنه العلم الذي يزوِّد القارئ بوسيلة، تمكِّنه من النظر إلى الأعمال الأدبية المنفصلة في الزمان والمكان، دون اعتبار للحدود الإقليمية الضيقة؛ وبذلك يرتبط الأدب بنواحي النشاط الإنساني كله»[2]. وهذا يعني أن (ألدرج) يرفض ما درج عليه نقّاد «الأدب المقارن»، وشكَّل بذلك –أو حاول– عرفاً وتقليداً جديدين في دراستهم المقارنة، وخاصة في موضوع التأثيرات، فهو يرفض الموازنة بين شاعرين، أو أدبين، ويحاول النزوع في دراسته لموضوعات «الأدب المقارن» إلى العالمية، وربط «الأدب المقارن» بالنشاط الإنساني دون اعتبار لنواحي الزمان والمكان.

وصفوة القول، إن أول ما يميز المدرسة الأمريكية ويحدد ملامحها، أنها **أولاً**– تبنَّت دراسة العلاقات الداخلية للأدب، أو ما يسمى «أدبية الأدب»، بتأثير من الشكلانيين الروس و(رينيه إيتامبل)، **وثانياً**– اهتمامها

(1) عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن. (ص23).
(2) ما سبق. (ص24).

بدراسة «الأدب الشفهي»، كما بيَّن ذلك (رينيه ويلك). **وثالثاً**– عملت على توسيع نطاق دراسة «الأدب المقارن» وإدخال علوم جديدة عدة، وسَّعت من مجال الدراسة المقارنة، إذ تصبح المقارنة بين الأدب من جهة والعلوم الإنسانية من جهة أخرى. ورابعاً– رفض «المقابلة» بين الآداب، وربط الأدب بالنشاط الإنساني دون اعتبار للزمان والمكان.

يتضح مما تقدّم، أن النقّاد قد أجمعوا على أن الاتصال بين الآداب المختلفة، يمر عبر وسائل متعددة منها: الكتب والمؤلفات، ثم التأثيرات، ويليها دراسة المصادر، وغير ذلك: كالشهرة والعادات والأزياء والتجارة الخارجية للأدب...إلخ. والذي يهمنا من ذلك هو دراسة التأثيرات والمصادر لاشتباه مدلولاتها بمدلول «التَّناص». فما هي التأثيرات؟، وما هي ميادينها؟، وما هي أشكال دراستها؟، وما هي المصادر؟، وما هي طبيعتها وأنواعها؟، وما هي أوجه الائتلاف والاختلاف بين التأثيرات والمصادر من جهة، و»التَّناص» من جهة أخرى؟ وبناء على هذا، نستطيع تحديد علاقة «التَّناص» بـ «الأدب المقارن» في إطاره الكلي.

تشير الدراسات المقارنة في مقاربتها لموضوع التأثيرات، إلى أنها علاقة تفاعل وأخذ وعطاء، تنشأ بين عملين أدبيين كتبا بلغتين مختلفتين، ثبتت بينهما علاقة تأثير وتأثر مدعَّمة بالأدلة والبراهين، وليس لمجرد الاشتباه أو توارد الخواطر، يؤدي إلى تأثر أحدهما بالآخر لأسباب مختلفة، بغض النظر عن كون التأثيرات مباشرة أو غير مباشرة، إذ المهم في ذلك هو وقوع عملية التأثير وكفى، ليبدأ بعد ذلك دور المقارِن في إظهار الصلات

التاريخية للتأثير والتأثر «سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية، أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص، التي تعالج أو تحاكى في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي»[1]، شريطة ألاّ يتعرض الناقل للقدح أو المدح، لأن هذا لا يدخل في نطاق الدراسة المقارنة، فالمؤثِّر ليس أفضل من المتأثِّر، وأدب المؤثِّر ليس أفضل من أدب المتأثِّر أيضاً. إن العلاقة بينهما علاقة تلقيح طبيعي، تؤدي إلى انفتاح الآفاق أمام الآداب وتطورها، وتغذِّيها بأشكال تعبيرية، ومرجعيات ثقافية لها قيمة كبيرة في تطور الفنون والآداب، بل المعارف الإنسانية بشكل عام.

وبناءً على ذلك، فإنه مهما كانت ثقافة أمة المتأثِّر، أو حضارتها... إلخ، عليه أن يتخلص من عقدة النقص والدونية، أمام حضارات الأمم الأخرى وآدابها، وألا يجد حرجاً من التأثر بها، إذا رأى أنها يمكن أن تكون بذرة، أو لبنة في صرح مستقبل الأدب القومي الذي يشيِّده مع أدباء آخرين في عصره وبعد عصره. لكن عليه ألا يكون مقلداً، لأن التقليد قتل للشخصية الأدبية والفردية، التي يسعى إليها الأديب في كل زمان ومكان. لذلك فـ «الأدب المقارن» جوهري لتاريخ الأدب والنقد، لأنه «يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي، وكل أدب قومي يلتقي حتماً في عصور نهضاته بالآداب العالمية، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنساني، أو القومي»[2]، حيث يرفد بِسِمات حضارية

(1) د.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن – دار العودة – بيروت – ط5 – د.ت. (ص9).
(2) ما سبق.(ص10).

جديدة نتيجة اتصاله بالآداب العالمية، تؤدي إلى خلق تحولات مهمة في الحساسية الأدبية خاصة، وفي مسار الأدب القومي عامة.

تتشكَّل دراسة التأثيرات عبر مستويين من الدراسة: الأول «كمِّي»، والثاني «نوعي». يدرس المقارِن في المستوى الأول، مسائل تتعلق بالرواج الأدبي والثروة الأدبية، حيث «ينصرف المقارِن هنا إلى العمل الإحصائي فيبحث عن عدد الطبعات، أو عن عدد النسخ، أو عن عدد الترجمات، أو عن عدد الاقتباسات الخاصة بهذا النص، أو بهذا الكتاب»[1]، لكي يقف على مدى ارتباط المتأثر بالعصر، ومدى تفاعله مع الآداب العالمية. أما المستوى الثاني، فيبحث فيه المقارِن عن كيفية التأثير، وسماته، وأنواعه، مبيناً أشكاله من تقليد واقتباس واحتذاء وتمثيل...إلخ[2]. فالمستوى الأول، يعمل على عزل النص ليبحث في مسائل خارجية عنه، والمستوى الثاني، يريد التقاط الإشارات التأثيرية التي ينطوي عليها النص، الناتجة عن وجود علاقة تاريخية بين المؤثِّر والمتأثِّر، ليخلص إلى نتيجة تتمثل في عرض حقائق هذه العلاقة، وتجسيد القواسم الإنسانية المشتركة بين أديب وآخر، أو بين أدب أمة وأمة أخرى.

بيَّن د.مناف منصور أهمية التأثيرات ومناهجها بقوله: «قيمة التأثير

(1) د.مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن– منشورات مركز التوثيق والبحوث – بيروت – 1980. (ص115).

(2) التقليد: أحط مستويات التأثير بحكم كونه نمطاً ميكانيكياً يفقد معه المقلِّد لهب الريادة.أما الاقتباس: فهو أرفع مستوى من التقليد، يحفظ للمتأثر قدراً أكبر من حرية الخلق والإبداع. وأما الاحتذاء: فيضع المتأثر نفسه في الحالة ذاتها لدى المؤثر أي فيه مشاركة من الداخل. وأما التمثيل: فهو أرقى مستويات التأثير وأصعبها دراسة على الإطلاق حيث تتم عملية تحويل نوعي لكل ما اكتسبه المتأثر. للاستزادة انظر ما سبق. (ص117–118).

هي أن يتحوَّل إلى حركة عصر...إن أهمية التأثير تكمن في مدى توغله في عمق ضمير الأمة المتأثرة، ليصبح اتجاهاً أصيلاً خلاقاً...إن أرقى أنماط التأثير، هو حين يكون الاتصال بنتاج الآخرين عاملاً على استيقاظ ما في أصالتنا من دفائن إبداع»[1]. وعلى هذا يمكن أن نتحدث عن تأثير ذي بعد واحد، وهو أضعف أنواع التأثير، وعن تأثير يمارس سلطة ما على النصوص التي يتفاعل معها ويقوم بتأويلها، أو التعديل فيها حتى تندمج في بنية العمل الفني، وعن تأثير يخالف رؤية المقتَبس منه «المؤثر»، فتحمل شخصية المتأثر بالتالي خصوصية الرؤيا وأصالتها، وفرادة الصياغة في مستوياتها المختلفة. وبذلك تهتم التأثيرات بتحليل الروافد، واستخلاص طبيعة العلاقة التي ربطت بين الأدبين، لتتحول بعد ذلك إلى طريق خلاَّق يسلكه الأدباء، لتحقيق نهضة أدبية.

إذا كانت دراسة التأثيرات تبدأ باستقراء النص الأدبي، لاستخلاص ما فيه من مراجع خارجية مستقاة من أدباء، أو نصوص سابقة، ثم رد ذلك إلى تحديد شكل التأثير وطبيعته ونوعه، وتقييم الكيفية التي يتم بها استخدامه لدى المتأثر، فإن دراسة المصادر تبدأ بالنص أيضاً، ولكنها تنفصل عنه انفصالاً تاماً للبحث عن الأصول، أو الوثائق، التي ينطوي عليها النص، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، لأنها شكَّلت الثقافة الشخصية للمتأثِر، كالبحث مثلاً في مكتبة المتأثِر عن الكتب والمراجع المتصلة بالنص، أو سؤاله عن قراءاته السابقة، ومدى تأثيرها فيه...إلخ. وهذه كلها دراسة حول النص، وخارج نطاقه، ولهذا يجمع النقّاد على أن دراسة المصادر

(1) ما سبق.(ص119–121).

تندرج ضمن موضوع «تاريخ الأدب».

تشتمل المصادر على جميع المعارف التي حصَّلها الأديب في حياته، وبأي أسلوب أو طريقة كانت، فعلى سبيل المثال، تشكِّل الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية المخزون الثقافي للأديب، ويدخل فيها المقروء المعرفي الأجنبي بلغته الأصلية أو المترجمة، ورحلاته الداخلية والخارجية ومشاهداته...إلخ. ويحدد د. محمد غنيمي هلال أهم هذه المصادر في ثلاثة أنواع هي:

1- ما انطبع في خيال الأديب نتيجة لما رأى في أسفاره من مناظر طبيعية، وآثار فنية، وعادات وتقاليد قومية.

2- مخالطة الأديب للبيئات والنوادي، التي تهتم بالثقافات الأدبية العالمية في أرجاء الوطن نفسه.

3- المصادر المكتوبة، وهي ما ينصرف إليه المعنى بصفة عامة حين يطلق اسم المصادر، وهي أسهل أقسام المصادر دراسة وأيسرها تحديداً، إذ مظنة البرهنة عليها وحجتها متى وجدت لا تدفع[1]. ويتنوع البحث في هذه المصادر بحسب المقصود من الدراسة وما تبغي الوصول إليه، إذ قد يكون البحث جزئياً، وقد يكون كلياً. فالبحث الجزئي، يتمثل في مصادر مؤلف وأثره في نص من نصوص أديب ما، أو في ديوان من دواوينه، أو في أعماله كلها، وقد يكون البحث عن بيان مصادر أديب، أو أكثر في أدب أمة ما، مثل تأثير (إليوت) في الشعر

(1) انظر د.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. (ص343-349).

العربي المعاصر، أو تأثير موضوع أدبي معين في أديب أو أدباء عدة، مثل تأثير شعر الغزل العربي في شعراء (التروبادور) في الأندلس. أما البحث الكلي في المصادر، فقد يكون دراسة المصادر في أدب أمة بأكملها، ومدى تأثره بأدب أمة ما، أو أمم عدة، مثل علاقة التأثير والتأثُر بين الأدب العربي القديم والأدب الفارسي.

بناءً على ما تقدَّم، نستطيع استخلاص أهم النتائج التي تفرِّق بين «التَّناص» و»الأدب المقارن»:

1–انبثق مصطلح «التَّناص» من مناهج الدراسات اللغوية الحديثة، –وهي دراسات نقدية في وجه من وجوهها– نظرت إلى النص الأدبي على أنه بنية لغوية مغلقة على ذاتها، تنفي المراجع الخارجية للنص، واتخذ لنفسه منحى متميزاً حيث حطَّم فكرة بنية النص ومركزيته، وجعله منفتحاً على العالم مع أخذه في الاعتبار الإطار اللغوي للنص، وبنيته الداخلية والخارجية، أو السطحية والعميقة لإنتاج الدلالة. أما «الأدب المقارن» فيقصر نفسه على البحث عن مواطن التأثيرات ودراسة المصادر، وتنتهي مهمة المقارِن عندما يكشف عن الأصول التي استقى منها الأديب مادته الأدبية، أو غير الأدبية، أي أنه يقصر نفسه على دراسة المشكلات الخارجية للأدب، وكيفية هجرة التأثيرات وقياس مدى انتشارها.وهذا يعني أن المقومات اللغوية والفنية للنص، تغيب وتختفي وراء حجب كثيفة من المعلومات، والمراجع الخارجية المتصلة بالمؤلف وحياته وعصره...إلخ. أما

في «التَّناص» فتظهر وتتجلى هذه البنى لتبين عن الرؤيا الإبداعية المتكاملة للنص الأدبي.

2- يتناول التَّناص دراسة النصوص الأدبية وفق رؤية يستعلي فيها على الزمان والمكان، بطريقة تجعل منهما أشياء لا نهائية. أما «الأدب المقارن»، فيدرس النصوص وفق رؤية تجعل النص محدداً في إطار زمان ومكان، حيث يبحث في أثر أديب في أديب آخر، مثل أثر «بول فاليري» في سعيد عقل، أو أثر أديب في أدب أمة ما، مثل أثر «لافونتين» في القصة العربية على لسان الحيوان، أو أثر أدب أمة ما في أدب أمة أخرى، مثل أثر الأدب العربي في آداب أوروبا عن طريق العرب في الأندلس.وهذه كلها عبارة عن صور محددة في إطارها الزماني والمكاني.

3- يخرج الناقد في دراسته للنصوص الأدبية وفق مبدأ «التَّناص» عن الإطار التاريخي، أو «المنهج التاريخي»، وهي صفة أخرى فارقة بينه وبين الأدب المقارن. إذ يهتم الأدب المقارن بدراسة العوامل والمؤثرات التاريخية والمصادر التي أدت إلى تأثير أدب في أدب آخر، فيعمل على إظهار الصلات التاريخية التي ربطت بين أمتين، ثم يدرس أسبابها وطبيعتها ونوعها...إلخ، ويفصِّل القول في ذلك متسائلاً: هل تم الاتصال عن طريق الحروب مثلاً، أو التجارة؟، أو السفارة؟، أو الكتب؟، أو الرحلات؟، أو عن طريق وسيط ثالث كالترجمة؟....إلخ. هذه كلها أسئلة مهمة وأساسية إذا أردنا أن

نتعرف إلى القواسم الإنسانية المشتركة، وكيفية هجرة الظواهر الأدبية من مكان إلى آخر، أو من أمة إلى أخرى، أو إذا أردنا تحديد القضايا الفنية والموضوعية المتماثلة أو المتعارضة في أدب أمتين، أو رصد ملامح العلاقات التأثيرية التي ربطت بين أمتين، وهذا كله ذو أهمية في تاريخ الأدب القومي لإظهار صلته بغيره من الآداب العالمية. لكن أين «أدبية» الأدب في ذلك كله؟ وأين «شعرية» الشعر أيضا؟ لقد تم تجاهلهما، وبالتالي يصبح النص في المرتبة الثانية من اهتمام المقارِن، في حين يحتل النص بوصفه عملاً فنيا المرتبة الأولى من اهتمام الناقد في دراسة «التَّناص».

4- لا يشكِّل التباين بين أمتين أو لغتين للناقد وفق مبدأ «التَّناص» شرطاً لازباً في دراسته للنص الأدبي، كما هو الشأن لدى المقارِن، الذي يعتبر أن العلاقة التأثيرية التي تربط بين أدبين حتى تدخل ضمن مجالات بحثه، لابد أن تكون بين أمتين متباينتين ولغتين مختلفتين. وعلى هذا ليس من المقارنة في شيء دراسة تأثير المتنبي في شعراء عصره، أو شعراء العصر الحديث، فمثل هذا الموضوع في رأي نقَّاد الأدب المقارن يدخل ضمن الأدب القومي، أو تاريخ الأدب، وليس ضمن الأدب المقارن، كما يخرج من المقارنة الكاتب الأجنبي الذي أبدع أدباً باللغة العربية، ويقابله خروج الكاتب العربي الذي أبدع أدباً بلغة أجنبية من المقارنة. أما «التَّناص» فلا ينظر إلى مثل هذه القضايا، إذ هو مهتم بإبراز النصوص الغائبة، التي يتضمنها النص،

وتشكِّل قوام بنيته الإبداعية، بغض النظر عن كونها داخل الأدب القومي، أو خارجه. وبالتالي فإن منهج الدراسة في «التَّناص» أكثر «شمولية» من منهج الدراسة في الأدب المقارن، الذي يمكن وصفه بأنه تجزيئي.

5- يتفق «التَّناص» مع «الأدب المقارن» في الإطار العام لتحديد مصطلحاتهما تحديداً دقيقاً، ليفرِّقا من خلالها بين نوعيات مختلفة من الكتَّاب والمبدعين وطريقة التأثير، أو طريقة «التَّناص» وكيفيته وشكله. فكانت مصطلحات الاجترار والامتصاص والحوار...إلخ وغيرها في «التَّناص»، ومصطلحات التقليد والاقتباس والاحتذاء والتمثيل في الأدب المقارن.

6- يتفق «التَّناص» و«الأدب المقارن» في أن غنى الأدب ينشأ من تفاعله مع الآداب الأخرى، وعقد علاقة حوار متبادل معها، وعدم انطوائه على نفسه، وأنه لا عيب مطلقاً في هذا، مهما كانت عبقرية الكاتب أو عظمة الأمة التي ينتمي إليها، لأن الثقافة والفكر ميراث إنساني، وليس وقفاً على أمة دون أخرى. كما يتفقان في الاحتراز من خلع صفة التأثير والنصوص الغائبة على شاعر ما، أو أدب أمة ما، دون أدلة تثبت ذلك، سواء كانت هذه الأدلة من خارج النص أو من داخله. وأخيراً اتفقا في تقنية التوظيف للنصوص المتأثرة والغائبة داخل النص الأدبي، فتحدَّث النقَّاد في «الأدب المقارن» عن تأثير «تأويل»، وتأثير «عكسي»، وتحدث

النقَّاد في «التَّناص» عن تَّناص «تآلف»، وتَّناص «تخالف»، وهي مصطلحات متشابهة في المفهوم والدلالة.

السرقات الأدبية

شكَّلت ظاهرة «السرقات الأدبية» في النقد العربي القديم ظاهرة مهمة، أدلى النقَّاد فيها بدلوهم، فدبَّجوا الصفحات للتعريف بها، وتحديد أنواعها، وأسباب انتشارها، وجودة الأخذ وعيوبه...إلخ. فقد تعرضت لدراستها كتب الأدب العامة، كالأغاني لأبي الفرج الأصفهاني وغيره، وكتب النقد الممتزجة بالبلاغة كالبديع لابن المعتز، وعيار الشعر لابن طباطبا، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني. وقد جنحت هذه الكتب في دراستها للظاهرة إلى التعميم لا التخصيص، بمعنى أن البحث فيها سار في اتجاهين: **الأول**– التحديد النظري للظاهرة، و**الثاني**– الإشارة إلى السرقات دون الارتباط بفترة محددة، أو التركيز على شاعر معين لمعرفة أثره في شاعر آخر، أو شعراء آخرين عدة. وكانت إشاراتهم جزئية، ومتناثرة وغير ممنهجة، فتحدثوا عن سرقة طرفة بن العبد من شعر امرئ القيس، وسرقة النابغة من شعر أوس بن حجر، وسرقة حسَّان بن ثابت من شعر عنترة بن شداد...إلخ.

وبقي الأمر على ما ذكرته سابقاً، حتى ظهر أبو تمام، الذي أثيرت حوله شكوك كثيرة، لخروجه على تقاليد القصيدة العربية، ورغبته في تأسيس تيار أو مذهب أدبي جديد، يواكب طبيعة العصر، وقد عمل بعض النقاد –فيما أعتقد– على وقف هذا التيار المتدفق، ومقارنته بالأصالة الشعرية العربية لدى البحتري، فاتُّهم بـ «السرقة» من الشعراء السابقين أو المعاصرين، مما أدى إلى ذيوع خصومة حوله بين أنصار القديم

وأنصار الحديث. نتج عن ذلك نوع جديد من كتب النقد المتخصصة في دراسة الظاهرة، مقتصرة على دراسة شاعرين هما: أبو تمام والبحتري، بالإضافة إلى دراسة قضايا نقدية أخرى في ثنايا الكتاب، وتمثَّل ذلك في كتاب الآمدي «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري». وبذلك كانت دراسة الآمدي من الدراسات المنهجية المهمة، ليس في ظاهرة السرقات فحسب، بل في دراسة الشعر وبنياته اللغوية والتصويرية والفنية إلخ، ثم توالت الكتب التي سارت على هذا النهج، ومنها كتاب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» للقاضي الجرجاني.

ولعل أهم الأسباب التي أدت إلى انتشار ظاهرة «السرقات»، تكمن في إيمان اللغويين بالموروث وتبلوره في أحكام لا يصح الخروج عليها، واعتقاد النقاد والشعراء على حد سواء، أن القدماء ذهبوا بالمعاني واستغرقوها وسبقوا إليها، وليس أمام المحدثين إلا الاستمداد من زادهم والسير على دربهم، فتأنّقوا في الصياغة الفنية، وتجمَّلوا في الأساليب الشعرية والتصويرية، وفي هذا يقول ابن طباطبا: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على مَنْ كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ صحيح، وحيلة لطيفة، وخلاَّبة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربى عليها لم يتلقّ بالقبول، وكان كالمُطَّرح المملول»[1].

وقد خالف ابن رشيق الرأي السابق، ولعله الناقد العربي الوحيد الذي أدرك خطأ هذه المقولة فقال: »أما المعاني فما قلَّت، غير أن العلوم

(1) ابن طباطبا:عيار الشعر– تحقيق وتعليق: د.محمد زغلول سلاّم – منشأة المعارف –الإسكندرية – 1984م.(ص 46–47).

والآلات ضعفت»[1]، فابن رشيق إذن يرجع السبب إلى قلة اهتمام الشعراء بالثقافة، وضعف مقومات الشاعرية لديهم، والدليل على ذلك أنك إذا «تأملت هذا تبيَّن لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة، التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة»[2]، ويرجع ذلك إلى تقدّم العلوم والفنون.

ومهما يكن من أمر، فإن ظاهرة «السرقات»، لم تقف عند حدود الشعر، بل تجاوزتها وتسربت إليه بعض الفنون النثرية، كالأمثال وأقوال الفلاسفة والعبارات المشهورة...إلخ، وتضمينها في القصيدة، حيث يذكر ابن طباطبا سرقة أبي العتاهية لأقوال (أرسطو) فيقول: «ولما مات الإسكندر ندبه أرسطاطاليس فقال: طالما كان هذا الشخص واعظاً بليغاً، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظه بسكوته... فاختصره أبو العتاهية في بيت فقال:

وكانت في حياتك لي عظات فأنت اليوم أوعظ منك حياً»[3]

ومن الجدير ذكره، أن البحث في ظاهرة «السرقة الأدبية»، لم يكن وقفاً على النقد العربي، بل نجده منتشراً في النقد الأوروبي منذ عصر

(1) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد– دار الجيل – بيروت– ج2 د.ت. (ص238).
(2) ابن رشيق: العمدة ج2.(ص238).
(3) ابن طباطبا:عيار الشعر. (ص 115–116).

اليونان، مروراً بالعصور الوسطى وعصر النهضة، وإن كان ذلك بدرجات أقل، لاعتمادهم في عصر النهضة على استلهام التراث، ومحاكاته في أبهى صوره، وأروع نماذجه، وأبدع تجلياته منذ عصر الإغريق، من أجل تجاوز ما كان يعرف بعصر الظلام. فقد وصَم نقاد العصور الوسطى خاصة الشاعر بأنه سارق، أوخاطف، أو متطفل، وهذه الدلالات التي تحمل معنى (الإثم الأخلاقي)، هي نفسها التي تشير إليها معاجم اللغة العربية «سرق منه مالاً، وسرقه مالاً –سرقاً وسرقة: أخذ ماله خفية، فهو سارق...، ويقال سرق السمع والنظر: سمع أو نظر مستخفياً»[1]، فـ «السرقة» إذن هي حصول المرء على شيء ليس من حقه الحصول عليه، سواء كان ذلك خفية أو غصباً. وهذه الدلالات هي التي أكدها النقد العربي، والنقد الأوروبي، يقول (شبلي) «إن مؤرخي الأدب وعلماء اللغة الأوروبيين، قد نصبوا أنفسهم للكشف عن سرقات الشعراء منذ العصور القديمة، حتى إن اسماً من أسماء الشعراء البارزين لم يسلم من اتهامه بالسرقة مثل «هيرودوتس، أرستوفان، سوفكليس»[2]. ويجمع النقاد الأوروبيون على صدق مقولة الناقد الفرنسي (فرناندز) عن الشعراء السارقين بأنهم «يقطفون أزهار حديقة لا يملكونها»[3]. ولامت (مدام دي سكوديري) الشاعر الفرنسي (كورني) على سرقته مسرحيته المسماة «السيد» من الأدب الإسباني[4]. وبهذا لم يهتم النقاد بدراسة فاعلية النصوص وعلائقها

(1) انظر مجموعة من العلماء: المعجم الوسيط «مادة سرق» – مجمع اللغة العربية –مصر – ط3 – ج1 – د.ت. (ص444).

(2) د.محمد مصطفى هدَّارة: مشكلة السرقات في النقد العربي– المكتب الإسلامي– بيروت – ط3 – 1981م. (ص 246).

(3) ما سبق: (ص246).

(4) انظر د.محمد غنيمي هلال:الأدب المقارن. (ص29).

وصلاتها، وسارعوا إلى إلصاق التهم الأخلاقية والأدبية بالشاعر المتأثِر بغيره، وبالغوا في ذلك، و لم يجل بخاطرهم أن الشاعر لا يبدع من فراغ، إنما يبدع من مخزونه الثقافي أو الشعري المخبوء في ذاكرته، المختزن في شعوره أو لا شعوره من نصوص شعرية وغير شعرية، تشكِّل في النهاية رؤياه وعالمه الإبداعي المتسم بالفاعلية الخلاّقة، والتشكيل التعبيري والخصوصية الذاتية. ولكن بقدوم القرن الثامن عشر، تحوَّل البحث من السرقات إلى المقارنات الأدبية.

استخدم النقاد العرب في معالجتهم لظاهرة «السرقات»، مسميات متباينة تدل على موضوعية الناقد، أو تحيزه، أو رؤيته النقدية، من هنا رأينا أبا هلال العسكري، يطلق عليها «الأخذ»، وكذلك فعل ابن رشيق، وسمَّاها الآمدي «السرقات»، أما عبد القاهر الجرجاني فكان أكثر توفيقاً في مصطلحه «الاحتذاء» من النقاد السابقين لما في هذا المصطلح من دلالات، أولها: السير على نهج الآخرين، وثانيها: الابتكار، وثالثها: تقاسم الأشياء مع الآخرين. ويتضح من هذه الدلالات أن شخصية المحتذِي لا تذوب في شخصية المحتذَى به، بل له شخصيته المستقلة التي تشرَّبت نصوصاً سابقة، تضافرت في إنتاجها ذاكرته الخاصة والعامة، ومخزونه الثقافي، فتخلق القصيدة وفقاً لذلك سياقها الشعري المستقل عن غيرها، وإن استمدت منه وجودها وحياتها. وهي أيضاً تعيد اكتشاف الماضي من جديد، وتسقِط عليه رؤيا جديدة ومعاصرة، ولهذا رأى (الصولي) وغيره من النقاد العرب بحسهم النقدي المرهف أن الشاعر «إذا أخذ معنى لفظ وزاد عليه ووشحه ببديعه، وتمم معناه

كان أحـق به»[1]، وهذا يدل على أنه نظر إلى اللغة على أنها إشارات عائمة، تحيا في رحم الرؤيا الشعرية التي يراد التعبير عنها، ومثله في هذا مثل عبد القاهر الجرجاني.

إذا كان النقاد قد تمايزوا في تحديد مسميات الظاهرة «ظاهرة السرقات»، فإنهم من باب أولى قد تمايزت منهاجهم في النظر إليها، لذلك سوف نشير في الصفحات الآتية إلى بعض الكتب النقدية، التي تعاملت باكتمال، أو بشيء من الاكتمال في دراستها ومنهجها لهذه الظاهرة. وأول هذه الكتب كتاب «عيار الشعر» لابن طباطبا الذي يقول فيه: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة»[2]. ولعل لفظ «المحنة» يشير إلى تسامحه مع الشعراء في سرقاتهم لإدراكه صعوبة المرحلة، التي يمر بها هؤلاء الشعراء، ولذلك رأيناه يبيِّن لهم كيفية إخفاء السرقة فيقول: «ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني، واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها...فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزَل استعمله في المدح»[3]. فلا يرى ابن طباطبا جناحاً إن هو وضع مثل هذه القوانين لإخفاء السرقة، وكذلك فعل كثير من النقاد الذين جاءوا بعده، ولو أنهم نظروا إليها على أنها قضية تشرّب وتحويل وتأثير وتأثر وتفاعل،

(1) الصولي: أخبار أبي تمام– مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر –مصر – 1937. (ص53).
(2) ابن طباطبا: عيار الشعر. (ص46 –47).
(3) ما سبق. (ص113).

لما وضعوا هذه القوانين، ولكانت دراسة هذه الظاهرة قد اتخذت منحى مغايراً عن المنحى الذي اتخذته في النقد العربي.

يُعدُّ الآمدي واحداً من النقاد المتميزين، الذين أسهموا بنصيب وافر في حركة النقد العربي، التي نشأت حول ظاهرة السرقات الأدبية في القرن الرابع الهجري. ويُعدُّ كتاب «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري « من أوائل الكتب، التي أُلِّفت في هذا الحقل النقدي للتعريف بالسرقات، وتعليل أسبابها...إلخ.

والموازنة من خلال ذلك بين شاعرين لهما باع عظيم في تاريخ الشعر العربي، وكان لهما أشياع ومخالفون، حيث تعصّب قوم لأبي تمام، وتعصّب قوم للبحتري، وبهذا نقل الآمدي المفاضلة «من مرحلة اعتماد الأحكام الجزئية، إذ كان يُفضَّل الشاعر لقصيدة أو لبيت واحد، إلى مرحلة من النقد لا يقتصر على تحديد خصائص الطائيين، وتقييم شعرهما، بل يتجاوز إلى الحشد الثقافي الزاخر»[1]، فعكس بصدق صورة النقد العربي، ولذلك جاء الكتاب لكي يستقصي على الشاعرين محاسنهما ومساوئهما من خلال موازنة تفصيلية، ومبدأ دعا فيه المؤلف إلى التزامه الموضوعية والإنصاف، دون أن يحدد من أشعر من الآخر، وفي هذا يقول: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر»[2]، وهو يفعل

(1) د.مناف منصور: مدخل إلى الأدب المقارن. (ص35).

(2) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري–حقق أصوله وعلَّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد– المطبعة التجارية الكبرى– مصر – ط3 – 1959. (ص11).

ذلك ليس عن جهل بالشعر، أو ضعف في قدرته على الحكم، فالآمدي عالم بالشعر وبلغة العرب ومناهجها وأساليبها في القول، لكنه ارتأى أن يكون محايداً، لأن هذا أعدل المناهج وأقربها إلى قول الحق. لكن الحقيقة التي أجمع عليها النقاد، هي أن الآمدي لم يلتزم دائماً هذا المبدأ الذي اختاره لنفسه، فتعصّب للبحتري على أبي تمام، لأنه أكثر من ذِكر كلمات مثل «حلاوة اللفظ»، و»صحة العبارة» في وصف شعر البحتري، بالإضافة إلى كثير مما عدّه سرقة في شعر أبي تمام، يدخل في باب المعاني المشتركة وليس الخاصة.

وأثناء مناقشة الآمدي لقضية «السرقات» في شعر الشاعرين، عرَّج على قضيتين مركزيتين في دراسة ظاهرة «السرقات»: الأولى– هل السرقة في اللفظ أو في المعنى؟، والثانية– تفريقه بين المعاني العامة والمعاني الخاصة. وافق الآمدي في القضية الأولى آراء عامة النقاد السابقين له، والذين رأوا أن السرقة في الألفاظ دون المعاني، أو أن سرقة المعاني أخف وطأة من سرقة الألفاظ، لأنه لا غنى للشعراء عن تناول المعاني ممن سبقهم شريطة أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويخالفوا فيها غرض صاحبها[1]، لأن المعاني الطريفة يمكن أن تقع لأي إنسان. فـ «المفاضلة» إذن في الألفاظ وليس في المعاني، وقد ورد ذلك في سياق أسباب استقصائه لسرقات أبي تمام، مبيِّناً ما وقع له –أي الآمدي– من كتب السابقين، وما استنبطه واستخرجه هو بنفسه، يقول: «وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أُخرِّجه من

(1) انظر الآمدي: الموازنة. (ص273).و انظر أبو هلال العسكري: الصناعتين – حققه وضبط نصه د.مفيد قمحية –دار الكتب العلمية – بيروت – ط2 – 1984م.(ص217 –218). وانظر كذلك ابن طباطبا: عيار الشعر. (ص112).

مساوىء هذين الشاعرين، لأنني قدّمت القول في أنّ منْ أدركته من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باباً ما تعرَّى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادّعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس»[1]، وهو لم يفعل الشيء نفسه مع شعر البحتري، لأن أصحاب البحتري لم يدَّعوا لشاعرهم ما ادَّعاه أصحاب أبي تمام له من الابتداع والاختراع، ولهذا جاءت الدراسة عنه في هذا الباب موجزة.

أما القضية الثانية التي ذكرها الآمدي في كتابه، فهي قضية المعاني المشتركة والخاصة، وهو يذكرها في سياق ما ورد على ألسنة أصحاب البحتري قائلاً: «ولكن ليس كما ادَّعيتم وادَّعاه أبو ضياء بشر بن يحيى في كتابه، لأنّا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجري طباع الشعراء عليه فجعله مسروقاً، وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك، فما كان من هذا الباب فهو الذي أخذه البحتري من أبي تمام»[2]، وهذا القول يثير مسألتين، الأولى: اتفاق النقاد على أن السرقة في المعاني الخاصة وليس في المعاني المشتركة، والثانية: أنهم لم يتفقوا على تحديد المعاني المشتركة والخاصة بدقة، ويضعوا لهما معياراً واضحاً يتم التعامل على أساسه، وقد أدى غياب المعيار النقدي إلى إطلاق الأحكام جزافاً في أغلب الأحوال، لاعتماده على الذوق الشخصي للناقد، فما كان يراه ناقد بأنه سرقة، خالفه فيه الآمدي مصرِّحاً بأنه لا سرقة فيه. يقول الآمدي:

(1) ما سبق. (ص273).
(2) ما سبق. (ص50).

«فما أورده أبو ضياء من المعاني المستعملة الجارية مجاري الأمثال، وذكر أن البحتري أخذه من قول أبي تمام:

جرى الجود مجرى النوم منه فلم يكن
بغير سماح أو طعان بحالمِ

وقال البحتري:

ويبيت يحلم بالمكارم والعلى حتى يكون المجد جلّ منامه

وهذا الكلام موجود في عادات الناس، ومعروف في معاني كلامهم، وجار كالمثل على ألسنتهم، بأن يقولوا لمن أحبَّ شيئاً، أو استكثر منه: فلان لا يحلم إلا بالطعام، وفلان لا يحلم إلا بفلانة من شدة وجدِه بها،...ولا يقال لمن كانت هذه سبيله: سرق، وإنما يقال له: اتفاق»[1]. ويقول الآمدي في موضع آخر من كتابه «ووجدت ابن أبي طاهر خرَّج سرقات أبي تمام فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله مسروقاً»[2]. وهكذا اتهم الآمدي أبا تمام والبحتري بالسرقة بالرغم من غياب المعيار، الذي يمكن استنباط هذه الصفة على أساسه، بالرغم من محاولته تحديد الموضوعات التي لا سرقة فيها كما وردت في الكتاب، وهي الاتفاق بين الشعراء، أو ما يسمى بتوارد الأفكار أو الخواطر، والأمثال السائرة، والألفاظ المباحة الشائعة، والمعاني المشتركة، واختلاف الغرض، وهذا كله ينفي صفة السرقة عن الشاعر.

(1) ما سبق. (ص314).
(2) ما سبق. (ص103).

وقد استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يفك شيئاً من غموض المصطلحات التي جاءت في ثنايا كتاب الموازنة، وغيره. وكان أكثر تحديداً لمعيار المعاني المشتركة والمعاني الخاصة.يقول: «واعلم أن المشترك العام والظاهر الجلي، والذي قلت إن التفاضُل لا يدخله والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك منه ما كان صريحاً ظاهراً لم تلحقه صنعة، وساذجاً لم يعمل فيه نقش، فأمَّا إذا رُكِّب عليه معنى ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض والرمز والتلويح، فقد صار بما غيّر من طريقته، واستؤنف من صورته، واستجد له من المعرض، وكسي من ذلك التعرض –داخلاً في قبيل الخاص، الذي يملَك بالفكرة والتعمُّل، ويتوصل إليه بالتدبُّر والتأمُّل»[1]، وعلى هذا نجد العام الذي تحوَّل إلى خاص فأصبح ملكاً للشاعر، ونجد الخاص الذي تحوَّل إلى عام فأصبح مشاعاً بين الشعراء.

قسَّم عبد القاهر الجرجاني المعاني إلى قسمين، أطلق على الأول: «المعاني العامة»، أو «المعاني العقلية»، وأطلق على الثاني: «المعاني الخاصة»، أو «المعاني التخييلية»، والسرقة على حد قوله لا تكون إلا في المعاني الخاصة فقط[2]، وهو بذلك يتفق مع النقاد السابقين. فالأول لا يدخله التفاضل بين الشعراء، لأن العقلاء يتفقون في الأخذ به في كل زمان ومكان، ويمثِّل له بأحاديث الرسول ﷺ وكلام الصحابة والأمثال والحكم المأثورة... إلخ. والثاني هو ما يمكن أن يدخله التفاضل بين القائلين، ويمكن من خلاله

(1) عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة – علَّق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا– دار المعرفة –بيروت– 1978م.(ص295).
(2) انظر ما سبق. (ص228).

وصف أحدهما بأنه أكمل من الآخر إذا زاد عليه شيئاً، لكنه يعترف أن هذا القسم لا يحيطه تقسيم[1]. كما وضع الجرجاني بعض المصطلحات والقواعد الفلسفية في التعامل مع ظاهرة السرقات، فتحدَّث عن «الاتفاق في عموم الغرض» مثل وصف الممدوح بالشجاعة والكرم، وهذا لا سرقة فيه، و»الاتفاق في وجه الدلالة» وهو ينقسم عنده إلى قسمين، الأول– فيجب أن ينظر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقراً في العقول والعادات فإنه لا سرقة فيه. والثاني– وإن كان مما ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبُّر، ويناله بطلب واجتهاد، وكان من دونه حجاب يحتاج إلى خرقه بالنظر، وكان كالنار في الزند لا يظهر حتى يقتدحه، فهو الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق والأولية[2]. وعلى هذا يمكن القول بأن «الاتفاق في عموم الغرض» لا تدخله السرقة، وأما «الاتفاق في وجه الدلالة» فينقسم قسمين: الأول لا تدخله السرقة لأنه مما يشترك فيه الناس، والثاني تدخله السرقة لتحوله إلى معنى خاص بالشاعر، لأنه من صياغته، وبهذا تحوِّل الصياغة المعنى العام إلى معنى خاص.

استطاع عبد القاهر الجرجاني كما يقول د.محمد مصطفى هدَّارة، أن يستعمل ما فات النقَّاد السابقين في دراستهم للمعاني التي هي عماد ظاهرة السرقات، «وحوَّل دراسة السرقات من دائرة الجمود والاتهام، إلى دراسة فنية خالصة للمعاني وتطورها، وتأثُّر الشعراء بعضهم ببعض، إلى ما سوى ذلك من دقائق فنية تنفي وجود سرقة على الإطلاق، إلا أن

(1) انظر ما سبق. (ص230).
(2) انظر ما سبق. (ص 293 –294).

تكون نسخاً ومكابرة»[1]، بل تجاوز ذلك عندما تحدَّث عن مبدأ «الاتفاق في وجه الدلالة»، إذ أشار إلى أهمية الصورة الشعرية في السياق، وكيفية نقل الشاعر الصورة إلى صورة أخرى تتسم بالتجديد والإبداع. وبذلك أصاب ظاهرة السرقات تحوُّل جديد على يديه لأنه لم يهتم باللفظ والمعنى لتحديد وجود السرقة، أو عدم وجودها في شعر الشاعر، وإنما أضاف إلى ذلك مناقشة الصورة الشعرية باعتبارها مكمن الإبداع الشعري وأساسه، ويرجع ذلك إلى اهتمام عبد القاهر بالبعد النفسي للمعنى العام وقوته التأثيرية في المتلقي في سياق البحث عن الاحتذاء «السرقة».

بناءً على ما سبق، نستطيع استخلاص أهم النتائج التي تفرِّق بين «التَّناص» و«السرقات الأدبية» على النحو الآتي:

1- يرتبط مفهوم «التَّناص» بدراسة النص الأدبي، باعتباره جنساً غير مقيد بنوع محدد من التفاعل مع النصوص الأخرى، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، قومية أو عالمية، لغة واحدة أو أكثر من لغة، ثقافة واحدة أو أكثر من ثقافة...إلخ، وهذا ما أطلقنا عليه سابقاً استعلاء «التَّناص» على حدود الزمان والمكان. أما «السرقات الأدبية» فقد ركَّزت على سرقة الشعراء المحدثين من الأقدمين، أو سرقة المحدثين من المحدثين، وتجاوز بعض النقاد سرقة الشعر من الشعر إلى سرقة الشعر من النثر، أو من أقوال الفلاسفة مثل سرقة أبي العتاهية من أرسطو[2]، وهي إشارات قليلة إن لم تكن نادرة. لكن الميزة التي

(1) د. محمد مصطفى هدَّارة: مشكلة السرقات. (ص126).
(2) انظر ابن طباطبا: عيار الشعر. (ص115-116).

تجدر الإشارة إليها هنا، هي أنهم لم يربطوا السرقات في حدود اللغة القومية كما فعل «الأدب المقارن» في دراسته للتأثيرات.

2- اهتم النقاد في موضوع «التَّناص» بدراسة الكيفيات التي يتم بها ظهور نص سابق في نص جديد، وتحديدها وتحديد مصطلحاتها بدقة، وتجاوزوا ذلك إلى ربط النص بإطار البنية التي تتشكَّل من مجموعة من الأنساق المتحوِّلة، التي تتفاعل فيها هذه الأنساق وتتكامل في بناء داخلي يتسم بالشمولية والتنظيم وفق قوانين محددة، وهذا يعني أخذ القضايا الفنية في الاعتبار عند عملية تحليل «التَّناص»، باعتبارها نسقاً يتضافر مع الأنساق الأخرى، لتكون دراسة «التَّناص» على هذا الاعتبار دراسة النص في صورته الكلية أو ما يقاربها. أما «السرقات الأدبية « فقد اكتفت مثل «الأدب المقارن» برصد الظاهرة، وطرائق ممارستها، أو بمعنى آخر الوقوف عند حدود رد السرقة إلى أصلها. وهذه دراسة تعزل النص عن بنيته الكلية، أو تعزل الأنساق المكوِّنة للنص عن بعضها بعضاً. ومن هنا كانت الدراسة جزئية أو تجزيئية جاءت على حساب الاهتمام بالمقوِّمات الفنية للنص.

3- يهتم النقَّاد في موضوع «التَّناص» بمعرفة المدى الذي وصلت إليه التجربة الشعرية الجديدة، في استيعابها وتفاعلها مع النصوص أو التجارب السابقة، وكيفية تحويل هذه النصوص لكي تتلاءم مع طبيعة العصر، وأي الآليات والتقنيات استخدمت في ذلك، دون الانحياز المسبق إلى أي من النصين المدروسين.وتشير دراسة «السرقات

الأدبية» إلى غير ذلك، إذ اكتفت برصد الظاهرة، والموازنة بين السارق والمسروق،أو بين الأصل والصورة، وفضَّلوا في حالات كثيرة جداً الأصل دون إبداء الأسباب المقنعة لهذا الحكم؛ وبهذا يتحول الشاعر إلى مستهلك غير متفاعل مع الآخرين، وتتحول قصيدته إلى مُزَق لا يجمع بينها جامع.

4- لم يهتم منظرو «التَّناص» بإعطاء بعد أخلاقي للقضية، و لم يخطر في بال نقاده مثل هذا الحكم على الإطلاق، بل أجمعوا على أن النصوص لا تُبدع من فراغ، وإنما تستند إلى نصوص سابقة. فـ «التَّناص» إذن شبكة من العلاقات والتفاعلات، والهدم والبناء، تقيمها النصوص مع بعضها بعضاً، وتتدفق بلا نهاية. لكن دراسة «السرقات الأدبية» لدى النقاد، تتجه في أغلب أحوالها إلى تأثيم السارق أخلاقياً، وإذا تجاوزوا عن خلع صفة الإثم الأخلاقي عن السارق، فإن عليه أن يحسن الأخذ والإخفاء، كأن يغيِّر غرض السرقة مثلاً من المدح إلى الهجاء أو العكس. ولذلك أجهدوا أنفسهم في وضع قوانين تتحول فيها السرقة من عيب إلى فن.

5- حدّد النقَّاد في دراستهم لـ «التَّناص» مجموعة من القوانين والآليات والتقنيات...إلخ، التي يُدْرَس «التَّناص» على أساسها، فتحدثوا عن آليات واضحة كالاجترار والامتصاص والحوار...إلخ، وتقنيات محددة كـ»التَّناص» المباشر وغير المباشر، و«التَّناص» الجزئي والكلي، و«التَّناص» المختلف والمؤتلف...إلخ. ولقد حاول النقَّاد الذين

تعرضوا لظاهرة «السرقات» أن يضعوا معايير نقدية ثابتة، فتحدَّثوا عن اللفظ والمعنى وفي أيهما تكون السرقة، وتحدَّثوا كذلك عن المعاني المشتركة والمعاني الخاصة، وتحدّثوا عن السرق والسلخ والنسخ والغصب والاختلاس...إلخ.[1]، لكنهم عادوا واختلفوا في تحديد المعاني العامة والمعاني الخاصة، فما عدَّه القاضي الجرجاني سرقة لم يعدُّه الآمدي كذلك والعكس. وما عدَّه أبو ضياء ذاكراً أن البحتري سرقه من أبي تمام، عدَّه الآمدي من الكلام الموجود في عادات الناس ولا سرقة فيه، لأنه من المعاني العامة وليس من المعاني الخاصة[2].

وهكذا اختلف النقاد في تحديد المعيار بدقة، مما أدى إلى غموضه، وإلى وجود التباس كبير في الحكم على الشعراء، بل لابد أن يكون قد وقع عليهم الظلم لأن الأمر أصبح مقروناً بالذوق الشخصي، وهوى النقاد مع هذا الشاعر أو ذاك، وهذا ما حدث لأبي تمام مع الآمدي.

---

(1) من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقاً. فإن غيَّر بعض اللفظ كان سالخاً. وإن كانت السرقة فيما دون البيت فذلك هو الاهتدام ويسمى أيضاً النسخ. وإن كان الشعر لشاعر أخذ منه أغلبه فتلك الإغارة والغصب. فإن حوَّل المعنى من نسيب إلى مديح فذلك الاختلاس. انظر ابن رشيق: العمدة ج2.(ص281–282).

(2) انظر الآمدي: الموازنة. (ص50).

الفصل الأول

1 انفتاح على المقدس القرآني

- الشعر والدين
- آيات قرآنية عامة
- محمد ﷺ
- آدم وحواء
- قابيل وهابيل
- مريم
- يوسف
- شخصيات قرآنية أخرى

الشعر والدين

تُعدُّ كتب الأديان الثلاثة: القرآن والتوراة والإنجيل، رافداً مهماً من روافد التجربة الشعرية الحداثية لدى الشعراء الفلسطينيين، حيث استقوا من آياتها القدسية العامة، وشخصياتها النبوية والدينية الثرَّة، ما جعلهم يفجّرون طاقاتها الدلالية، ويكشفون من خلال الاتكاء عليها عن رؤيا شعرية، تتجاوز معطياتها المعروفة، إلى إنتاج دلالات، تستوعب الحاضر وأبعاده، وتعبِّر عن المستقبل وطموح الإنسان في تحقيق أحلامه الوطنية والوجودية على أرضه. وبذلك استطاعوا خلق بديل موضوعي ومستقبلي، لا يوازي الحاضر التاريخي السلبي للأمة العربية رغم اعتمادهم على معطياته، إنما تجاوزوه وطرحوا تصوراً شعرياً لواقع بديل منه، يكتنز بجوانب إنسانية وقيم أخلاقية متعددة وعلى رأسها حرية الإنسان، أو على الأقل عمدوا إلى تعرية الواقع وفضحه، ووازنوا بين إشراق الماضي وانطفاء الحاضر، في حركة تتسم بالتخطي لصنع مستقبل إنساني أفضل.

إن تفاعل الشعراء الفلسطينيين مع الكتب السماوية الثلاثة، وامتصاصهم للغاتها وأساليبها ومضامينها وشخصياتها الدينية، باعتبارها أدياناً سماوية تتشكل وفقها ثوابت الشخصية الوطنية والقومية والإنسانية للأمم المؤمنة بها، جعل الشعراء يبتعدون عن التعبير التقليدي المباشر والخطابي في أغلب الأحيان، إلى التعبير الموحي، الذي يكتنز برصيد روحي يوسّع من دائرة الإنتاج الدلالي، وينفتح على عوالم جديدة وطازجة في التجربة الشعرية. وبهذا يمكن القول: إن شعر الحداثة يختلف

في قراءته للنصوص الدينية عن شعر مدرسة المحافظين «الكلاسيكية»، أو المدارس الرومانسية العربية، التي تعاملت مع التراث تعاملاً يرتبط بالقشور لا الجوهر، بالسطح لا العمق، «إنها قراءة أقل ما يقال فيها أنها أكثر عمقاً وتدبراً وأصالة، ولعلها القراءة السليمة التي تجعل النصوص القرآنية حية نابضة في الضمائر على الدوام، لا مجرد أصوات وكلمات مقيدة الدلالة»[1].

لقد شكَّل التناص الديني في شعر الحداثة بنية فنية وجمالية عميقة الصلة بنسيج القصيدة، وخيوطها الدلالية بأبعادها الذاتية والإنسانية، وامتزاج أزمانها الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، التي كانت بمثابة وسائل تحريضية، أو تجاوزية، أو حداً فاصلاً لموقف نفسي، يبغي الشاعر تحقيقه في المستقبل، فهي تفضح الواقع، أو تسترجع الماضي، أو تستبق الحاضر إلى المستقبل، وتُعدَّ هذه الوسائل الفنية التي يتكئ عليها الشاعر «محاولة امتلاك قدرات مجاوزة، تتيح له ممارسة فاعليته في العالم تدميراً وتكويناً، كما تتيح له شرعية المخالفة أو الموافقة لأي قوى فوقية أو سفلية»[2]. وعلى هذا فشعر الحداثة ينبثق من الماضي، ولكنه يتجاوزه ليحييه، ويخترقه ليعيد تشكيله من جديد، وبذلك نستطيع أن ندرك كيف يضغط الحاضر على الماضي ويقطع سيرورته، أو كيف يتفاعل الماضي مع الحاضر تفاعلاً خلاقاً، يجعله أكثر حضوراً وفاعلية في النفوس، وينقله إلى المستقبل المستند إلى معرفة وتجربة حياتية.

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر–دار الفكر العربي–مصر–ط3–د.ت.(ص 32).

(2) د.محمد عبد المطلب: مناورات الشعّرية– دار الشروق – مصر – ط1 – 1996م. (ص53).

لقد ارتكز الشعراء الفلسطينيون في توظيفهم للإشارات الدينية على نمطين رئيسيين: الأول– اقتباس لفظة، أو عبارة، تضفي بعداً علوياً على الخطاب الشعري، ويتحدد من خلالها علاقة الإنسان بالخالق، أو علاقة الإنسان بالإنسان، وفق منهج سماوي، ينهض على أسس الخير والحرية، أو يستثير الهمم للبذل والتضحية والعطاء، أو تعرية الدولة العبرية التي تدَّعي أحقيتها الدينية في فلسطين التي تفيض عسلاً ولبناً. ويتمثل هذا في السعي في مناكب الأرض، وعدم الاستسلام للفئة الكثيرة الباغية، وأن العرب خير أمة أخرجت للناس، واتخاذ اليهود تعاليم التوراة ظهرياً من خلال طبخهم للجدي/الطفل الفلسطيني في حليب أمه، بما يتناقض مع تعاليم التوراة...إلخ.

أما النمط الثاني لتوظيف الإشارات الدينية، فيتمثل في الإحالة إلى شخصيات دينية محددة، تحمل أبعاداً إيجابية مشرقة في تاريخ البشرية مثل: محمد، والمسيح، وموسى وغيرهم عليهم السلام، أو شخصيات دينية سلبية، مثل: المتمرد الأول «الشيطان»، ورمز الجريمة الأرضية الأولى «قابيل»، ومدعي الألوهية «فرعون»، ومدمر مدينة أريحا فوق رؤوس أهلها الفلسطينيين «يشوع بن نون»، وبائع السيد المسيح بدريهمات «يهوذا الإسخريوطي» وغيرهم، وهي تأتي لغايات مختلفة منها: غاية الدعوة والاعتبار، أو استمداد القوة من الدين لإحداث توازن نفسي داخلي، أو جسر الهوة السحيقة التي تفصل بين الدين وتعاليمه ومعطياته من جهة، ومعطيات الواقع الممتلئ بقهر الإنسان واضطهاده، بل وقتله بدم بارد دون وازع من ضمير من جهة أخرى. لقد وظَّف الشعراء الفلسطينيون

هذين النمطين بتقنيات وآليات متنوعة، و لم يجدوا حرجاً في الابتعاد عن دلالاتها الأصلية، أو تأويلها لبث مضامين جديدة تسري فيها روح العصر بأبعاده السلبية والإيجابية.

إن انفتاح الشعراء الفلسطينيين على الإشارات والشخصيات الدينية، جعل من نصوصهم الشعرية نصوصاً لها سلطة تأثيرية قوية، يتحول فيها الخطاب الشعري إلى رؤية يقينية لا تقبل الشك، كما زخرت نصوصهم بأصوات تطرح صراعاً متعدد الرؤى، وهي أصوات ليست مجرد موضوعات لكلمة الفنان، بل إن لها كلماتها الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة، إن وعيها لا يُقدّم –غالباً– بوصفه وعياً غيرياً[1]، بل يقدّم بوصفه وعياً ذاتياً وجماعياً في الآن نفسه، خاصة في القصائد الحوارية والدرامية.

إن تفاعل الشعراء الفلسطينيين مع القرآن الكريم وتأثرهم به، وامتصاصهم وحوارهم مع آياته وشخصياته وقصصه، بتكرار يفوق مجموع الإشارات الدينية المستمدة من العهدين القديم والجديد، حيث بلغت (1152) في دواوين الشعراء موضوع البحث، مقابل (517) لإشارات العهد الجديد، و(259) لإشارات العهد القديم، مما يدل على إدراك إبداعي، وطريقة في التصور الشعري، جعلتهم يفتحون آفاقا واسعة لخطابهم الشعري، وينفتحون على عوالم علوية جديدة، شهدوا من خلالها ببصيرتهم النافذة التجلي الإنساني في أروع صوره، متمثلاً على وجه الخصوص في الأنبياء الذين قصَّ القرآن الكريم عنهم، فامتلأوا بأنوارهم، ورسموا من خلالهم عالماً شعرياً شرعته ومنهاجه إنسانية

(1) انظر ميخائيل باختين: شعرية دوستو يفسكي (ص 15–16).

الإنسان، ومحاربة الظلم والقهر والاضطهاد.

استحضر الخطاب الشعري الفلسطيني قدسية القرآن الكريم باعتباره مصدراً أدبياً، يتسنم ذروة البيان والفصاحة أولاً، وباعتباره كتاباً دينياً يمنح الخطاب الشعري سمة التصديق ثانياً، وباعتباره تجليّاً نورانياً لقصص شخصيات دينية شائعة منها المؤمن والكافر، والمصدِّق والمكذِّب...إلخ، تظهر فيها أبعاد النفس الإنسانية ونوازعها المهلكة، أو نوازعها الخيّرة ثالثاً، وباعتباره ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، يجدر التمسك به واحتضانه ضد الهجمة الصهيونية الشرسة، التي تبغي تجريد الإنسان العربي المسلم من دينه وتاريخه وتراثه، وهو بهذا المفهوم يمثِّل أحد ثوابت شخصيتنا الدينية والقومية والحضارية، فأتاح للشعراء أن يتخيَّلوا وينشئوا بالاستناد إلى تعاليمه وآياته «عالماً أرضياً موازياً للعالم السماوي»[1] في طهارته الروحية، ونقائه الأخلاقي، فكانت قصائدهم تعبيراً عن رغبتهم الباطنية في تجاوز الواقع ورفض معطياته. وبهذا عمدوا إلى تفجير الطاقات الكامنة في النص القرآني، الذي يشكِّل المخزون الثقافي لكل مسلم، فحاوروه وتفاعلوا معه، ووظفوا آياته بآليات متخالفة مرة ومتآلفة مرات، وهذا يدل على أنهم لم يتعاملوا معه بصورة آلية أو ميكانيكية أحادية الدلالة دائماً، بل تعاملوا معه بوعي فكري ونفسي ووجداني، تتعدد فيها الدلالة وتتحول الآية أو الشخصية القرآنية إلى عالم يزخر بدلالات ومنظورات متعددة ومتكثِّرة، دون انفصال عن نسيج القصيدة، وتوهج التجربة الشعرية.

(1) د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية (ص 53–54).

1- آيات قرآنية عامة:

استلهم الشعراء الفلسطينيون الإشارات القرآنية العامة في قصائدهم، ومزجوها بفلذات إدراكية وتصوّرية تعلي من قيمة الشعر/الكلمة في حياة الإنسان، وتدل على مسؤولية الشاعر تجاه الجماهير العربية المستقبلة لإبداعه الشعري، الذي عكس من خلاله آلام الحاضر وآماله، وغموض المستقبل وإشراقه، في صياغات شعرية متتابعة، وأساليب فنية متجددة، ودلالات إلهامية عميقة الغور في التعبير عن الواقع الآني، والمستقبل الآتي.

إن تجلي خطاب الذات الإلهية في الخطاب الشعري الفلسطيني، جعل الأخير يوغل في أعماق الزمن، بنوعيه العقائدي الديني، والدنيوي المعيش، دون أن يخترق أحدهما الآخر، أو دون أن ينفي أحدهما الآخر، فامتزجا في بوتقة واحدة، وفي تفاعل خلاَّق، وحلول متبادل، منح الخطاب الشعري الفلسطيني بعداً ملحمياً يتساوق مع التجارب الشعرية للشعراء، ونوازعهم النفسية، للتعبير عن خلاص الإنسان وطموحه ومكابدته في استشراف مستقبل أفضل.

استقت الشاعرة فدوى طوقان في قصيدتها «الوجه الذي ضاع في التيه» لغة القرآن وآياته، ومزجتها في بنية النص الداخلية، فأغنت القصيدة دلالياً بانفتاحها على العلوي المقدس، بزمنه العقائدي، ومزجت به زمن الشعر الدنيوي، الذي يعبِّر عن الحاضر، فتداخل الزمنان في عرى وثقى، أسست من خلالهما لرؤيا تسحق الإنسان الفلسطيني المعاصر، بل تسحق الزمن وتقهره بعد أن فتحت في قصيدتها باب «سقر» على مصراعيه، ثم

أكل الفلسطيني من شجرة «الزقوم» الدينية. تقول:

كان وحش الغاب يحسو الخمر في
حان الجريمه
ورياح الشؤم تعوي
في الجهات الأربع
يومها كان معي
يومها ما كنت في الهول أعي
(أم ترى كنت أعي؟) أنَّ الغدا
سوف يقصيه وأنَّا
بعده لن نتلاقى أبداً
ولقد نبسم أحياناً لكيما
نخدع الحزن فلا نبكي، وأهذي:
آه يا حبي الغريب
«آه يا حبي لماذا؟
وطني أصبح باباً لسقر؟
ولماذا شجر التفاح صار اليوم–زقوما، لماذا
لم يعد ضوء القمر
مستحماً لبساتين الزهر؟[1]

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة–المؤسسة العربية–بيروت–ط1–1993م. (ص412).

يشير النسق التكراري لعناصر الجمل الاستفهامية، التي تعمل على ربط السياق الشعري، إلى اعتبار الاستفهام أداة فاعلة، تشكّل أساس البنية الدلالية للنص، حيث تنفتح من خلاله الشاعرة على العالم الخارجي، وتستبطن ذاتها في الآن نفسه، مع أن أسئلتها لا تنتظر إجابات، بقدر ما تخفي وراءها مأساة وحزناً واستنكاراً، لتبدّل مظاهر الوطن إلى النقيض، كما أنها لا تدل على جهل بأبعاد الواقع، إذ ليس الغرض منه طلب العلم بالشيء، على اعتبار أنه أول مراحل الوعي، بل يدل على وعي كامل بالواقع ورغبة ملحّة في تجاوزه إلى المستقبل، فتتحوَّل التجربة إلى تجربة ممتدة داخل الوجود الإنساني، ولهذا فهي جمل ذات وجود فاعل في جسد النص على المستوى الزمني الدنيوي، الذي يؤدي تتابع جمله الخبرية والاستفهامية إلى نزوع الذات الشاعرة نحو زمن آخر هو الزمن العقائدي، لاعتقاد الذات الشاعرة أنه زمن ثابت، لكن قرار الشاعرة باتجاه هذا الزمن، باعتباره ملاذاً لها –كما تظن– يفجؤها بأنه زمن متغير، تحوَّلت فيه جنة «الوطن» وأرضه المزروعة بالحب والثمار والأزهار التي تفرش الأرض بأقواس قزح، تحوَّلت إلى هلاك مدمر مشتعل يحرق كل شيء «سقر»[1]، كما تحوَّلت ثماره إلى «زقوم»[2]. لقد تحوَّل الوطن بفعل الاحتلال من جنة الله على أرضه إلى قطعة من جهنم، ويكون السؤال الضمني أين المفر؟ لا مفر إلا مقاومة الاحتلال ودحره من الوطن، ليعود مشرقاً بثماره وأزهاره وقمره من جديد.

(1) انظر القرآن الكريم:سورة القمر آية 48، وسورة المدثِّر الآيات 26، 27، 42.
(2) انظر القرآن الكريم:سورة الواقعة آية 52، وسورة الصافات آية 62.

كما تمزج الشاعرة في الأبيات السابقة بين تجربة شديدة الخصوصية، وأخرى شديدة العمومية، أي بين حزن الذات وفراق الحبيب «الغد سوف يقصيه–لن نتلاقى أبداً–آه يا حبي» من جهة، وحزن الجماعة التي تنتمي إليها بعد أن داهمها «وحش الغاب –رياح الشؤم تعوي»، فقلبت حياتها رأساً على عقب، فقدت فيها الحبيب المتجسد في الوطن، أو الوطن المتجسد في الحبيب. إن تجربة «الفقد» التي تتشكل عبرها مفاصل الأبيات/ القصيدة ودلالاتها المحورية، جعلت الشاعرة في حالة توق صوفي أو رومانسي إلى «بساتين الزهر» و«ضوء القمر»، وهو المحبوب الأعلى أو المثالي المقترن بالإشراق الوجودي. أما انطفاء نوره، فيشكِّل غياباً للعالم الروحي، أو العاطفي للإنسان، فيتحول هذا العالم بفعل «وحش الغاب» و«انطفاء القمر»، إلى شؤم يمس جوهر الوجود الإنساني، وهنا لابد للإنسان أن يشرع أسلحته في وجه وحش الغاب/ العدو، الذي جعل «القدس» تنكمش كعذراء سبيِّة، وهذا ما عبَّرت عنه الشاعرة حين وصفت قومها بأنهم يزرعون الأرض، ويحبون الحياة، وجعلتهم يموتون/يستشهدون زمراً إثر زمر في عناقٍ واحدٍ وموت أخوي. وبذلك استطاعت الشاعرة تجاوز التعبير عن التجربة الذاتية، إلى التعبير عن جوهر التجربة الجماعية أو الإنسانية الخصبة، أو بمعنى آخر استطاعت أن تكشف عن وعيها بأبعاد المأساة الجماعية من خلال المأساة الذاتية المقترنة بها، مما أدى إلى إخصاب الدلالة الفنية، وعمق المدلولات المعبِّرة عن الواقع.

واستحضر محمود درويش في قصيدته «طريق دمشق» الخطاب القرآني، الداعي إلى إعداد آلات الحرب لمقاتلة الأعداء حسب الطاقة والإمكان، وهي «القوة» و«رباط الخيل»[1]. يقول:

أنا ساعة الصفر

جئت أقول:

أحاصرهم: قاتلاً أو قتيل

أعدُّ لهم ما استطعتُ... وينشقُّ في جثتي قمر المرحله

وأمتشق المقصله

أحاصرهم: قاتلاً أو قتيل

وأنسى الخلافة في السفر العربي الطويل[2]

يجسِّد ضمير المتكلم «أنا» المهيمن على حركة الصياغة الشعرية موقفاً حاسماً، تتمحور حوله الرؤيا الكامنة في أعماق الشاعر الفرد «الفاعل» في جسد النص على المستوى الدلالي، حيث يكشف عن نفسه في مستهل الأبيات بقوله «أنا ساعة الصفر»، أي ساعة المعركة وبدايتها، وهي رؤيا إيجابية تشجع على الثورة وانتصار الحياة في الموت، لكن الذات الشاعرة تقف إزاء زمنين متناقضين: أحدهما الزمن الحاضر الذي تتحرك فيه إيجابياً، وتستعد بكل طاقاتها الممكنة المستندة إلى القوة، والقوة هي الرمي كما ورد عن الرسول في تفسيره للآية، أما «الخيل» فهي

(1) انظر القرآن الكريم. سورة الأنفال، آية 60.

(2) محمود درويش: ديوان محمود درويش–دار العودة–بيروت–ط10–1983م (ص537).

لثلاثة: لرجل أجر، ولرجل ستر، وعلى رجل وزر[1]. ويحدد الشاعر علاقته بالخيل استناداً إلى الغرض الأول لاقتنائها، وهو ربطها من أجل حرب الأعداء. أما الزمن الثاني، فهو الزمن الماضي الذي ترفضه الذات الشاعرة، وتتخذ منه موقفاً مضاداً، وتدعو إلى نسيانه وتجاهله، لأنه زمن مضى وانقضى لا يستطيع أن يقدم شيئاً لاستعادة الوجود الحضاري للأمة –حسب رأيها–، وبهذا تحاول الذات الشاعرة سحق الماضي، وإعلاء قيمة الحاضر، باعتباره معبِّراً عن حلم الإنسان المعاصر، رغم ما يخفي تحقيق الحلم وراءه من مكابدة ومعاناة.

تتحوَّل الأنا الفردية في نهاية القصيدة لتمثِّل «الأنا الأعلى»، الذي يولد من رمادها بعد موتها في معركة الخلاص والحرية، ويتم ذلك عن طريق استحضار الذات الشاعرة لألفاظ موغلة في قرآنيتها وقداستها، يتجلى فيها طموح الإنسان المسلم في العطاء القليل، الذي يضاعفه الله سبحانه وتعالى أضعافاً مضاعفة، ليكون رصيده الإيماني في ميزان العدل الإلهي يوم تقوم الساعة، وهو حافز إلهي يسعى إليه المؤمن في الحياة الدنيا، ويحثه على مجاهدة الأعداء. يقول:

أعدّ لهم ما استطعتُ.....

وينشقُّ في جثتي قمر...ساعة الصفر دقَّت

وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل

(1) انظر ابن كثير: تفسير القرآن العظيم – مركز الحرمين التجاري –مكة المكرمة–ط2– 1991م.(ص328).

سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة

ثم يقول: خذوها ليتسع الفرق بيني وبين اتهامي

وأمشي أمامي

ويولد في الزمن العربي...نهار[1]

تكشف الأبيات عن رؤيا نضالية مستمرة في الزمن ولا نهائية، فالحبة تنبت ألف سنبلة[2]؛ وبذلك تبقى المعركة مع العدو مستمرة، حتى يكتب النصر للزمن العربي، ويشرق النهار وسط عتمة زمنهم وليلهم الحالك السواد. وهكذا تتحدد العلاقة بين الآيتين الكريمتين، لتؤكد كل منهما الأخرى، وتضفي عليها توهجاً إبداعياً، وثراءً دلالياً واسع الرؤى ومتعدد الأبعاد، للتعبير عن حقيقة دينية وإنسانية وحضارية، تستجيب لأعمق مشاعر الإنسان في تحقيق إنسانيته وإرادته في الرفض والثورة، على واقع يسحق إنسانية الإنسان، ويكبله بقيود الاحتلال.

ويشحن الشاعر سميح القاسم في قصيدته «قليلاً» النسق الوجداني في تعبيره عن النفس الأمَّارة بالسوء[3]، التي تنهر السائل، وتقهر اليتيم[4]، يشحنها بفكر عميق، ويسبر أغوار الذات، ويستبطن أبعادها في رحلة نفسية داخلية، تبتغي فيها الذات الوقوف على أسباب هزيمة الإنسان في الإنسان، وتتمنى أن تعيش غدها في أمان، ولكن الذات في إبحارها

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص544).
(2) انظر القرآن الكريم. سورة البقرة آية261.
(3) انظر القرآن الكريم. سورة يوسف آية53.
(4) انظر القرآن الكريم. سور الضحى آية 9، 10.

النفسي القريب من الروحانية الصوفية، تدرك رذائل العالم وأسباب سقوطه. يقول:

لأنها أمَّارة بالسوء

تستقطب القاتل والسارق والزاني والشائه والموبوء

تشهد بالزور على المغبون والموجوء

وتنهر السائل

وتقهر اليتيم

وتشتري بذهب العجل

صكوك الصفح والغفران

وتفسد الوضوء

وتهزم الإنسان في الإنسان[1]

تسمح قراءة الأبيات باستشفاف ثلاثة محاور رئيسية متضافرة لإنتاج الدلالة، تكشف الذات الشاعرة في أولها عن أس البلاء الذي يكتنف العالم، ويتمثل في استطالة سلطة النفس البشرية، التي تحرِّض صاحبها على تجاوز القيم الأخلاقية والدينية حتى تحقق رغباتها الآنية الفانية في الحياة الدنيا، أو هي حسب المصطلح الصوفي «تميل إلى الطبيعة البدنية، وتأمر باللذات والشهوات الحسية، وتجذب القلب إلى الجهة السفلية، فهي مأوى الشر ومنبع الأخلاق الذميمة والأفعال السيئة»[2]؛ ولذلك

(1) سميح القاسم: القصائد–دار الهدى–كفر قرع–مج2–ط1–1991م.(ص268).

(2) أحمد النقشبندي الخالدي: معجم الكلمات الصوفية–مؤسسة الانتشار العربي – بيروت –ط1–1997م.(ص89).

تجتاح الذات الشاعرة رغبة قوية في التطهر، وتجاوز الحالة الظلامية التي تخيم على الواقع وتفسد الحياة، وتقضي على إنسانية الإنسان في عصر سيطرة المادة والأنانية الشخصية، ولهذا تدعو الذات الشاعرة رموز الحياة المادية «ملك الملوك –واهب الصناعة الثقيلة– ورجال البورصة والسلاح والبنوك» في سياق القصيدة أن يهبوها قليلاً من الأمان، وهذا أقصى ما تطمح إليه الذات، وتحلم به في عصر لا يعرف التراجع عن مكتسباته المادية.

أما المحور الثاني، فيتمثَّل في النسق التكراري لعناصر الجملة القرآنية «لأنها أمارة بالسوء»، وهي لازمة تركيبية تقوم عليها الجمل الشعرية وتوجِّه دلالاتها الفنية، حيث تتمحور حولها الرؤيا الشعرية بأبعادها الدينية، وتتركز حولها قيم النص وإشاراته، وتنبثق منها أشياء العالم المادية التي تشكِّل مفاسده، وهي بهذا الاعتبار جملة مركزية، تتحدد وفقها ماهية الأشياء وكنهها، أو هي بمعنى آخر «ميزان العالم»، وبهذا تنقل الذات الشاعرة الفساد أو الصلاح من الخارج إلى الداخل، وتحارب الفعل المادي بالفعل الروحي الداخلي وتنتصر له.

ويوحي المحور الثالث بوجود وظيفة أساسية لبناء القصيدة على الشكل الذي جاءت به، يجعل زمنها السردي الماضي زمناً لانهائياً، حيث تتعلق الجملة الافتتاحية في القصيدة «لأنها أمارة بالسوء» بجملة سابقة لها، غائبة على مستوى الصياغة اللغوية أو الكتابية، لكنها حاضرة لاعتماد السرد الشعري المستند إلى التعليل الفكري عليها، وبالتالي يتجلى

وجود الجملة الغائبة من خلال الجملة الافتتاحية، لكن رغم هذا التجلي تبقى مختفية في الزمن الماضي، حيث تترك الذات الشاعرة للمتلقي الأمر كي يتصور الجملة المحذوفة، ويستحضرها في خياله لإنتاج دلالة النص، فما بين التجلي والخفاء تستبطن الذات الشاعرة نفسها ووجدانها، وأشياء العالم الخارجي في الآن نفسه، مما يشكِّل حركة جدلية إشراقية، تتجسد من خلالها آلامها الروحية والجسدية، ورغبتها في تجاوز فساد العالم الصادر من فساد النفس الإنسانية الأمَّارة بالسوء إلا من رحم ربي. كما يشكِّل غياب الجملة السابقة على جملة الافتتاحية والمتجسدة فيها في الآن نفسه، معادلاً موضوعياً لحركة النفس، إذ لا يستطيع الإنسان معرفة «ماهية النفس»، لأنها من أمر ربي، فهي على هذا المستوى غائبة، لكننا نوقن بوجودها في الإنسان، وكذلك الشأن مع الجملة الافتتاحية التي لا نستطيع إدراك وجودها بصورة منفصلة عن تصورنا لجملة الافتتاحية، وبهذا تنجح الذات في التعبير عن تجلي النفس وغيابها وماهيتها وأثرها في الإنسان، من خلال استدعاء الآية القرآنية بدلالاتها الأخلاقية والدينية.

وتحمل الآية القرآنية لدى توفيق زياد في قصيدته «كفر قاسم»، تداعيات دلالية معتمدة على «المفارقة»، حيث نفاجأ باستبدال دال «الغاشية»[1] بدلالته القرآنية على يوم القيامة، إلى دال «الملاحم» بدلالاته الاستشهادية، حيث سجَّل الإنسان الفلسطيني رغم موته غدراً بأيدي الصهاينة في «كفر قاسم» سنة 1956م ملحمة من ملاحم الحب الوطني والفناء فيه. يقول:

(1) انظر القرآن الكريم. سورة الغاشية آية1.

ألا هل أتاك حديث الملاحم

وذبح الأناسيَّ ذبح البهائم

وقصة شعبٍ تسمى:

حصاد الجماجم

ومسرحها...

قرية...

اسمها:

كفر قاسم...؟؟[1]

تصب الدلالة الشعرية للأبيات السابقة في دائرة المكان الفلسطيني «كفر قاسم»، ليحتوي أبعاد التجربة الشعرية، وصيغها اللغوية في إطارها الاستفهامي المنفتح على الخارج، «ألا هل أتاك حديث الملاحم»، حيث تخرج الدلالة من قيد التحدد المكاني إلى الانتشار الكوني، بإقامة حوار بين طرفين، أو علاقة بين طرفين تعتمد على توصيل الرؤيا الشعرية ودلالاتها المأساوية للعالم. فالشاعر يعمل على فضح الاحتلال وممارساته القمعية ضد الشعب الفلسطيني الأعزل الآمن في وطنه، كما يظهر المكان من خلال أسلوب السرد الشعري عنصرية العدو وذبحه لأهل القرية. لكن الشاعر يعبِّر في مفصل آخر من مفاصل القصيدة عن عدم استسلامه للواقع الاحتلالي، فيستجلى الأفق، فيسمع صوتاً يمور ويشق قبور الضحايا، ثم يدعو إلى الاتحاد وضم الصفوف، وشد العزائم للاقتصاص

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد–دار العودة–بيروت–1970م. (ص306).

من الكيان الصهيوني القائم على دم الأبرياء.

إن البنية اللغوية التي استند إليها الخطاب الشعري، ومأساوية دلالاتها، تتضافر مع البناء الصوتي للأبيات، ويتمثل هذا في تكرار حرف» الميم»، وهو حرف شفوي يوحي بالغنَّة، ويدل على معنى الحزن والأنين، وهي دلالـة تتوافق مع الألم الذي يسبق الموت، فالذات الشاعـرة تعبِّر عن موقف وجداني ورؤيا إنسانية، تتشابك عبرها نبضات قلب الشاعر ونفثة «الآه» الحرى، مع نبضات قلب «كفر قاسم» وزفرات أهلها الحارقة. وبهذا يستطيع التشكيل الصوتي أن يخلق الدلالة، ويجسِّد الرؤيا التي يبغي الشاعر توصيلها للمتلقين.

ويوظِّف راشد حسين قوله تعالى: ﴿ وَمَن يُوَلِّهِمْ يَوْمَئِذٍ دُبُرَهُۥٓ إِلَّا مُتَحَرِّفًا لِّقِتَالٍ أَوْ مُتَحَيِّزًا إِلَىٰ فِئَةٍ فَقَدْ بَآءَ بِغَضَبٍ مِّنَ ٱللَّهِ وَمَأْوَىٰهُ جَهَنَّمُ ۖ وَبِئْسَ ٱلْمَصِيرُ ﴿١٦﴾ ﴾[1]، يوظِّفها في قصيدته «الحب والناس». يقول:

والـــد يرعـــى غـــرام ابنته يغضب الله ومـــأواه جهنم
حين ينمو الحب في إحدى القرى يطعمون الـدود لحم العاشقه
ويقـول الناس عـن جـلادها «كان حراً صار مـاً كالصاعقه»[2]

يعبِّر الشاعر في الأبيات السابقة عن قضية اجتماعية تكابدها الفتاة في قرى فلسطين، حيث يتم التخلص منها، إذا تحركت مشاعر الحب

(1) القرآن الكريم: سورة الأنفال آية 16.
(2) راشد حسين: الأعمال الشعرية–مركز إحياء التراث العربي– الطيِّبة – ط1–1990م. (ص333).

في قلبها الغض تجاه أحد شباب القرية، وهذه دلالات رغم أهميتها الاجتماعية، إلا أنها بقيت منحصرة في نطاق المباشرة والخطابية، دون أن ترتاد مناطق دلالية جديدة، أو توغل في تصورات بعيدة، حيث اكتفى الشاعر بالتعبير عن الموروث، و لم يرق إلى درجة التوظيف الفني، وتحميل القصيدة رؤيا متعددة الدلالة والأبعاد.

ويصوِّر عز الدين المناصرة في قصيدته «نص الوحشة»، وهو عنوان دال يشي بتوجيه دلالة النص، باعتباره أول لقاء يعقد بين النص والمتلقي، وهي دلالة «الوحشة»، وحشة الإنسان الفلسطيني ووحدانيته في هذا العالم، الذي لا يستطيع فيه أن يتماس مع الآخرين، لأنهم يشكِّلون بالنسبة له حضور الغياب، وهو يشكِّل بالنسبة لهم غياب الحضور، وبهذا تكون العلاقة علاقة تضاد، تزوُّر فيها الوجوه والقلوب عن بعضها بعضاً. يقول الشاعر مستنداً إلى امتصاص لغة القرآن وأسلوبه عن «الوسواس الخنَّاس»[1]، والعواصم العربية:

سأرتِّب عاداتي في هذا البرد الموحش
وتكون الصحراء ملاذاً،
حين عواصمهم تلقاك
بوجه وسواس خنَّاس[2]

تشكِّل الصحراء/ المنفى في شموليتها واتساعها، الضياع الوجودي

(1) انظر القرآن الكريم: سورة الناس آية 4.
(2) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة–المؤسسة العربية–بيروت–ط1–1994م. (ص549).

للإنسان الفلسطيني، بعد أن لفظته العواصم، وأشاحت بوجه وسواس خنَّاس عن لقائه، فبقي وحيداً يكابد آلام الغربة عن الوطن، وهذه مكاشفة شعرية يتجلى من خلالها الحس المأساوي، الذي يكتنف حياة الفلسطيني أينما حلّ، لأن الآخرين توسوس لهم نفوسهم، وتدعوهم إلى الريبة والشك فيه عندما يدخل بلادهم، فعليهم تبعاً لذلك إغلاق الأبواب في وجهه قبل أن تقع الفأس في الرأس.

أما أحمد دحبور فيستدعي في قصيدته «الإفادة»، أبعاد الزمن الديني في إطار شهر رمضان المبارك، حيث يشكِّل الزمن عماد العبادة في تحديده الدقيق لبداية الإمساك عن الطعام ونهايته، وهذا البعد الزمني في حد ذاته درس في الحياة قلَّما أفدنا منه في حياتنا اليومية عامة، لأن حساسيتنا تجاه الزمن تفتر كثيراً بعد انتهاء شهر الصوم، لتعود الحياة إلى مجاريها من جديد. لذلك يصوِّر الشاعر شهر الصوم وما يتعلق به من «تسحير» للنائمين لتناول طعام السحور، وخروج الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر[1]، يصوِّر حالة الفقراء والجوعى، وهذه كلها تتمحور في إطارين: الأول شهر الصوم ومتعلقاته، والثاني الإحساس المفعم بالحب تجاه الفقراء والجوعى، وبذلك ينقل الشاعر تجربة اجتماعية وإنسانية، تشكِّل متكأ تتحلَّق حولها البنية اللغوية في مفاصل القصيدة، وتتحول القصيدة إلى كشف عن خبايا الذات الشاعرة وتعاطفها مع الفقراء والجوعى. يقول:

(1) انظر القرآن الكريم: سورة البقرة، آية 187.

اسمي أحمد
وأبي من يغسل موتاكم
ويسحِّركم في شهر الصوم
التهمة: جوَّال
حسنٌ...هذا لا يرضي مولاكم
ودفاعي أني لم أسلم عينيَّ إلى سلطان النومْ
فصعدت إلى الشارعْ
عايشت خروج الخيط الأبيض من فلك الخيط الأسود
وعثرت على الولد الضائع[1]

يستحضر الشاعر في هذه الأبيات فلذة من فلذات سيرته الذاتية في مخيمات اللاجئين في سوريا، حيث كان يقيم، ولكن الخيال يلعب دوراً أساسياً في تشكيلها، ويتجاوز بها حدود الواقع المعيش إلى التعبير الكنائي الموحي، الذي يوسّع دائرة الدلالة الاجتماعية إلى الرؤيا المعاصرة المندمجة بالإطار السياسي في قوله «التهمة–لا يرضي مولاكم»، ليعبِّر بعد ذلك في مفاصل القصيدة عن حلمه بالعودة إلى الوطن الأم، في قوله: «عائد يا ديرتي–تضاريس بلادي».

يتبدى من الأبيات السابقة الحضور التاريخي لاسم العلم «أحمد»، وضمير المتكلم بأشكال وأنماط متعددة «أبي–دفاعي–عثرت»، وهذا يعمل على تلوين البنية الدلالية، ويبث فيها الحركة والتغير الذي يفضي

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور–دار العودة–بيروت–1983م.(ص227).

إلى تأثيرات دلالية ونفسية، تجعل منها منبهاً أسلوبياً، يعمل على تنويع التراكيب اللغوية وثراء الدلالة، كما يجعل الذات الشاعرة شخصية محورية تسيطر على حركة الصياغة الشعرية، وتقوم بفعل السرد لتبين عن مكنوناتها النفسية، ورؤاها الاجتماعية، وأحلامها الوطنية والسياسية، فضلاً عن أن الاسم المباشر «أحمد»، يزيد من تكثيف الدلالة وتعددها، باعتباره إشارة تعيين، يمكن أن تشير إلى اسم الشاعر، وإلى لقب الرسول الكريم «أحمد» عليه السلام، وبهذا يأخذ الاسم إشراقات دينية، تتمم الدلالة الاجتماعية التي أراد الشاعر التعبير عنها، وخاصة أن جو النص تفوح منه نفحات قرآنية وإيمانية متعددة تتناسب مع اختيار الشاعر الابتداء باسم العلم «أحمد»، فالاسم إذن لا ينفصل عن السياق الدلالي بل يغذيه، ويمده بدلالة مزدوجة: دينية ودنيوية، ويؤسس معه بعداً تماثلياً يمتزج فيه المرجع الدلالي ببنية الخطاب الشعري.

إن اختيار الشاعر للآية القرآنية «وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر»[1]، يشير إلى إباحة الأكل والشرب إلى أن يتبين ضياء الصباح من سواد الليل، وهو اختيار تتجلى فيه الرؤيا الشعرية المتعاطفة مع الفقراء. وبذلك فإن الدلالة التزمينية للصوم مقصودة لذاتها، كما أنها تتكئ على الدلالة التمثيلية لظهور الفجر في تمايز الخيطين: الأبيض والأسود، والتي بررت إسناد الفعل إلى الخيط[2] للدلالة على الإفطار، والعثور على الولد الفلسطيني الضائع، حيث الجوع

(1) انظر القرآن الكريم: سورة البقرة، آية 187

(2) انظر محمد فكري الجزّار: الهاوية بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعي به – مجلة فصول – مصر – مج15– ع4 –1997م ص156).

الذي يشبِّهه الشاعر بإله لا يعبد، وحيث كسرة الخبز في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين بعيدة المنال، ولهذا يختار الصيام، لكنه عند الإفطار لا يجد شيئاً، فيقدّ الطعام من لحمه ليقتات به.

أما المتوكل طه، فقد وظَّف الإشارة القرآنية «هل من مزيد»، للتعبير عن هموم الإنسان الفلسطيني ومشكلاته المعاصرة، في مطولته التي تحمل اسم الديوان «فضاء الأغنيات»، التي نظمها زمن الانتفاضة الأولى سنة 1989م، وعبَّر فيها عن صمود الطفل الفلسطيني، الذي قامت الانتفاضة على كتفيه وحجارته، والذي اعتلى جراحه، وكان جسده متراسه الذي يحصر فيه الغزاة، ويزلزل الشوارع تحت أقدامهم، أما الرجال فقد سجنوا وهدمت بيوتهم. يقول:

ماذا إذا شرب الرجال الظامئون جراحهم
وتهللت بهم الحضارة
منعوا السفر..!
السبع يفتك إن تقيد في المغارة
قد أحرقوا
فليحرقوا
هذي جهنمنا صليناهم بها
ستظل موصدة تنادي:
هل سيأتي من مزيد؟[1]

(1) المتوكل طه: فضاء الأغنيات–دار الكاتب–القدس–ط1–1989م.(ص26).

يمتص الشاعر الآية القرآنية، «يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد»[1]، ويحوِّل وجهة الضمائر فيها من فاعل «إلهي»، إلى فاعل «بشري» هو الفلسطيني المعاصر، ولهذا سوَّغت الذات الشاعرة لنفسها أن تتحدث عن «جهنمنا»، حيث ضمير الملكية الدال على امتلاك «جهنم». لقد أصبح الفلسطيني من خلال لعبة الضمائر التي تزخر بها الأبيات والقصيدة عامة، يقوم بدور البطولة والفاعلية الإنتاجية في النص رغم أنه الأضعف عسكرياً، وهذه مفارقة دلالية لا تسلِّم بالواقع ومعطياته الخارجية، بل تنفي «الأنا» فاعلية «الآخر»، وتسيطر عليه صياغياً ودلالياً. ويمكن اعتبار الفلسطيني واحداً من ملائكة النار وحراسها الأشداء، الذين أوكلت لهم مهمة إلقاء المجرمين في أتونها، عقاباً لهم على ما اقترفوه في حق الأنبياء على مر التاريخ الإنساني من جهة، وعقاباً لهم على ما اقترفت أيديهم من قتل وتنكيل وتشريد للشعب الفلسطيني من جهة أخرى. وبهذا يصبح تكرار الضمير، أو تغييره، أو تبادله وترائيه مرتكزاً نصيِّاً واضحاً، وإن كان مراوغاً[2]، يستطيع المتلقي من خلاله توليد دلالات إبداعية لها قيمة أساسية في تأويل النص، وتفسير مفاصله ومقاطعه الأساسية، للوصول إلى الدلالات المحورية التي تنتظمه، وتنتظم بنيته اللغوية أو النحوية.

هكذا ينخرط المتوكل طه في قضايا عصره من خلال تجلي الآية القرآنية بمضامينها العلوية والقدسية، التي تمنح الخطاب الشعري بعداً إشراقياً، وحلولاً قدسياً يتسنم فيه الإنسان الفلسطيني ذرى العلا، ويرتقي سلم

(1) القرآن الكريم: سورة ق آية 30.
(2) انظر د. صلاح فضل: شفرات النص.(ص50).

المجد الإلهي، ليعبِّر عن مواجهته للحاضر، ويغتني بالتجربة الذاتية من جهة، والتجربة الجماعية المتصلة بالوطن والأمة وضميرها الحي من جهة أخرى، ونعني بالتجربة هنا «مرور المرء في طوايا الحالة الإنسانية الجائشة التي تلهب فيه اللذة، أو الألم، أو الغضب، إنها تعاطي الإنسان حياته تعاطياً عميقاً حاداً»[1]، ليحقق وجوده الوطني والحضاري والإنساني، وهذا ما عبَّر عنه الشاعر في مطولته الشعرية.

2- محمد ﷺ

يحشد الشاعر محمود درويش في ديوانه أو مطولته «مديح الظل العالي»، أكثر من عشرين إشارة ورمزاً دينياً قرآنياً، اقتربت في مجموعها من مجموع الإشارات الدينية القرآنية في دواوينه التسعة السابقة له، حيث كان تركيزه على الإشارات المستمدة من العهد القديم بقسميه التوراتي والإنجيلي، تحلَّقت من خلالها الرؤيا الشعرية التي رشَّحت السياق للانفتاح على آفاق إنسانية واسعة، لكنها في الوقت نفسه، تكشف عن أبعاد الأزمة النفسية للذات الشاعرة، كما تكشف عن خباياها اللاشعورية، بعد أن وقف المقاتل الفلسطيني خلال الاجتياح الصهيوني للبنان سنة 1982م، وحيداً تتجاذبه رياح الحقد الصهيوني من جهة، والتخاذل العربي من جهة أخرى، مما أدى إلى خروج المقاومة الفلسطينية وتشتتها في بقاع شتى من العالم العربي، فتمزقت المقاومة وتمزقت الذات الفلسطينية التي حاولت بعد ذلك لملمة جراحها وشهدائها، وصبرت أو تصابرت على

(1) جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1979م.(ص171).

الوجع النازف، والألم القاتل، وحاولت بناء نفسها من جديد، لتنبعث كالفينيق، وتثبت ذاتها وهويتها الوطنية والقومية.

يتجاوز محمود درويش في القصيدة المدلولات الدينية الجاهزة، ويبدع إشاراته الدينية من خلال تفجير اللغة، وتفريغها من دلالاتها المسبقة، فيأتي الرمز الديني محمد ﷺ محمَّلاً بأبعاد بنائية متعددة، وإشارات متنوعة من حياته على المستويين الديني والتاريخي، حيث يشير الشاعر إلى رحلة الإسراء والمعراج، وبداية نزول الوحي، وتغيير القبلة من المسجد الأقصى إلى المسجد الحرام، ثم هجرة الرسول الكريم ﷺ، وهي إشارات تلتحم في بناء القصيدة العام، وتشكِّل نسيجاً شبكياً ينداح منه الانفعال العاطفي. يقول:

لا تو لم لبيروت النبيذ – عليك أن ترمي غباري
عن جبينك.أن تدثِّرني بما ألفت يداك من الحجارة،
أن تموت كما يموت الميتون،
وأن تنام إلى الأبد
وإلى الأبد...
لا شيء يطلع من مرايا البحر في هذا الحصار،
عليك أن تجد الجسد
في فكرة أخرى، وأن تجد البلد
في جثة أخرى، وأن تجد انفجاري

ثم يقول: هي هجرة أخرى، فلا تذهب تماماً

في ما تفتَّح من ربيع الأرض، في ما فجَّر الطيران فينامن ينابيع ولا تذهب تماماً

في شظايا لتبحث عن نبي فيك ناما
هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف...
ألف سهم شدَّ خاصرتي ليدفعني أماما
لا شيء يكسرنا...[1]

يستلهم الشاعر في هذه الأبيات إشارتين قرآنيتين: أولاهما تعتمد على آلية «القول» النبوي لزوجه خديجة في مستهل نزول وحي السماء «دثِّريني»، وثانيتهما مستمدة من «هجرة» الرسول الكريم من مكة إلى المدينة، وتتخذ «الدور» آلية لها. تستند الإشارة القرآنية الأولى «تدثِّرني» إلى محورين: أولهما تحتل فيه أفعال المضارعة «ترمي–تموت–تنام»، المرتبطة بضمير المخاطب مكان الصدارة في حركة الصياغة اللغوية وإنتاج الدلالة، لأنها أفعال تمثل إشارة إلى الحاضر وتوحي بالسكون والضياع والتمزق، لكن الفعل «تجد» المتكرر مرتين في سياق الأبيات، يحضر باعتباره فعلاً مغايراً لما سبقه من أفعال، لأن الذات سوف تبدأ بعد تمزقها مباشرة في البحث عن ذاتها، إذ عليها أن تجد «الجسد» الذي سوف يحلّ في المكان «البلد»، وبهذا تستطيع الذات أن تكشف عن هويتها الوطنية، وتحقق وجودها –مجرد وجودها– الذي أراد العدو طمسه ونفيه.

أما المحور الثاني، فيتسلط بصورة أكبر على قوله «تدثرني– تجد»،

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش–دار العودة–بيروت–ط1مج2–1994م.(ص12–13).

حيث يشكِّل الفعلان في مستهل الصياغة اللغوية للأبيات، وفي نهايتها ضغطاً على الأفعال التي تتوسطهما، ويمارسان عليها سيطرة تكاد تكون تامة، في حركة تجاوزية من سوداوية الحاضر ومأساويته إلى استشراف المستقبل ونورانيته؛ وبذلك لا تستطيع الأفعال التي تتوسطهما أن تفعل شيئاً حيال هذه الحركة الطاغية للفعلين «تدثِّرني– تجد»، وخاصة الفعل الأول الذي كان بمثابة الإرهاص والاستهلال بتجلي النبوة، وهي مقولة وردت على لسان الرسول ﷺ لزوجه خديجة، التي استبشرت بأنه سيكون نبي هذه الأمة، وبذلك تبدأ مرحلة جديدة من حياة العرب في شبه الجزيرة العربية، وما تلا ذلك من انتشار للإسلام في آفاق العالم. إن هذه الحالة الدينية الاستشرافية تشكِّل معادلاً موضوعياً، يستحضرها الشاعر في قصيدته للدلالة على خروج الفلسطيني من ظلام الحاضر إلى نور المستقبل، وإن كان خروجاً يشوبه العناء، إذ تطلب الذات الشاعرة من المخاطب أن يدثرها بالحجارة، وهي حالة موازية لما كان ينتاب الرسول ﷺ عند حضور رسول الحضرة الإلهية «جبريل» من عنت وعناء، لكنهما مبهجان للنفس، وفي هذا يتحقق وجود الإنسان وتتجلى إرادته الإيمانية المستندة إلى الوحدانية، وفي هذا يقول الشعراني: » ووما أنعم الله به عليَّ، أن أقام لي عدواً يؤذيني...ليكون لي أسوة بالأنبياء والأولياء»[1]، لأن الغاية هي خلاص الإنسان، وتجاوز الحاضر القاتم، إلى مستقبل إنساني أفضل.

تتسم الإشارة الدينية الثانية «الهجرة» بكل أبعادها الدينية وتفصيلاتها

(1) زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق – منشورات المكتبة العصرية – بيروت – ج1 – د.ت. (ص164).

التاريخية والنفسية، بتجاوز المعاناة المتشكلة في الحاضر في صورة حصار الفلسطيني ومطاردته، إلى صنع مستقبل يتأسس على مبادئ إنسانية، تتمثل في الحق والخير والكرامة الإنسانية، وقد تجسد ذلك كله –فيما بعد– بإنشاء الدولة الإسلامية التي حملت لواء الدين، وسافرت به في شتى بقاع الأرض. وبهذا حققت الدولة والدين وجودهما، وانتصرا على قوى الظلم والكفر، وهذا شأن الفلسطيني الذي يطمح الشاعر إلى رسم صورته، منيطاً به القدرة على الانتصار والصبر على الشدائد مثل الرسول الكريم ﷺ، فهو في هجرته يجسِّد الهجرة النبوية مرة أخرى، أو تتجسد الهجرة النبوية فيه مرة أخرى في الوقت الحاضر، وبهذا على حد تعبير د. عبد الله الغذَّامي، فالهجرة وليس الخروج، تشكِّل محاولة من الشاعر للتجرد من حياة فرضت عليه، ولكي يعود إلى فطرته، وهو لا يخرج من مدينته، وإنما يتجه إلى مدينته، أو ما سيصبح مدينته، ويحمل معه رسالة يسعى لإبلاغها، فهو لا يهرب من ماضيه أو حاضره، وإنما ينهض لمستقبله»[1]، فهجرة الرسول ﷺ من مدينته تعني خروجه منها وإليها في الآن نفسه، والفلسطيني المهاجر من بيروت، يهاجر منها ليؤسِّس بعد ذلك دولته إن شاء الله، فهو في حالة مخاض يستشرف فيها الشاعر مستقبلاً ما زال حدساً يتماثل مع هجرة الرسول ﷺ، يحقق فيه الفلسطيني ذاته وهويته الوطنية والقومية، لأن كل شيء يدفعه إلى الأمام، ولا شيء يكسره على حد تعبير الشاعر.

(1) انظر د. عبد الله الغذَّامي: تشريح النص – دار الطليعة – بيروت– ط1– 1987م. (ص111– 112).

إذا كان محمود درويش قد استلهم حياة الرسول ﷺ في مستهل نزول الوحي عليه، ثم حدث الهجرة، ليعبِّر عن الخروج الفلسطيني من لبنان سنة 1982م، وينقل عصارة السيرة النبوية في أبعادها الدينية والنفسية، ويجرِّد منها معادلاً دلالياً لحالة الفلسطيني المحاصر الذي يؤسس ذاته ووجوده، فإن سميح القاسم في قصيدته «30 آذار» ذات النبرة الخطابية أو الانفعالية العالية، يؤسِّس من خلالها لرؤيا تحريضية مباشرة دون موارية، ويعمد إلى بعث الرسول ﷺ على المستوى الشعري في العصر الحاضر، ويصوِّره ثائراً يحمل سيفه وقرآنه، ويحارب الفُرس والروم المعاصرين الذين مزَّقوا لحم المسلمين بأنيابهم. يقول:

عاود الفُرس والروم كرَّاتهم
لحمنا نهب أنيابهم
فاخرجوا من شراييِنكم !
آن يا إخوتي
أن نبعث الثائر المصطفى
آن أن نشهر الثورة الرمح والمصحفا
آن أن يعلم اللص والقاتل
أنه زائل
زائل
زائل ![1]

(1) سميح القاسم: القصائد – مج2. (ص355).

يستحضر سميح القاسم في هذه الأبيات شخصية الرسول ﷺ من خلال آلية «اللقب»، وهي «المصطفى»، المقترنة بصفة «الثائر»، وقد اختار الشاعر اللقب دون الاسم المباشر، وهو اختيار يرتبط بالجانب الرأسي للغة، حيث توجد مجموعة من البدائل والمترادفات مثل «محمد– أحمد– طه»، لكنه لم يستحضرها ليلقي على الشخصية الدينية ظلالاً إشراقية أقوى، ودلالة قدسية أعمق، تشير إلى: اصطفاء» الخالق سبحانه وتعالى لـ «محمد» عليه السلام دون سائر البشر لنصرة الحق والعدل، والقضاء على قتلة القرن العشرين الذين لا يراعون في الناس إلاًّ ولا ذمة، وبهذا يحمل «اللقب» دلالات متكثِّرة، تجعل منه مرتكزاً دلالياً، يدل على صدقية ما جاء من أجله، وقدسية ما يدعو إليه. وتظهر أهمية اللقب «المصطفى» الدلالية لاستدعائه محمولات متعددة، تنفتح فيها الدلالة على آفاق واسعة، وتكتنز بإيحاءات توجه الخطاب الشعري، وتحوِّل لغته إلى شفرة ذات سيرورة في الزمان والمكان، تجعل المصطفى/الفلسطيني المعاص، يحقق وجوده الفاعل المهيمن، الذي تقام عليه قبة الوجود، وفي هذا يقول ابن عربي مبيناً صفات «المصطفى» الرسول الكريم محمد ﷺ، «فاعلم أن الله تعالى لمّا خلق الخلق جعلهم أصنافاً وجعل في كل صنف خياراً، واختار من الخيار خواص وهم المؤمنون، واختار من المؤمنين خواص وهم الأولياء، واختار من هؤلاء الخواص خلاصة وهم الأنبياء، واختار من الخلاصة نقاوة وهم أنبياء الشرائع المقصورة عليهم، واختار من النقاوة شرذمة قليلة هم صفاء النقاوة المروقة وهم الرسل أجمعهم، واصطفى واحداً من خلقه هو منهم وليس منهم، هو المهيمن على جميع

الخلائق، جعله عمداً أقام عليه قبة الوجود، جعله أعلى المظاهر وأسناها، صح له المقام تعييناً وتعريفاً، فعلمه قبل وجود طينة آدم، وهو محمد رسول الله ﷺ...هو السيد ومن سواه سوقة»[1].

بناءً على ما سبق، فإن اللقب أخص من الاسم المباشر، وأعمق دلالة، حيث يمكن للاسم المباشر «محمد» أن يشير للرسول ﷺ وإلى غيره، وعندئذ يتوقف تحديد المتلقي للشخصية الموظفة داخل النص على المتعلقات المصاحبة له في السياق، أما لقب «المصطفى» فلا يحتاج إلى مثل هذه المتعلقات، حيث يشير هذا اللقب إشارة صارمة إلى الشخصية المراد تعيينها، وهو الرسول الكريم (محمد) عليه السلام[2]، وهي صفة أبلغ وأكثر تأثيراً في نفوس المتلقين من الاسم المباشر في إطار السياق الدلالي للخطاب الشعري، وشفرته اللغوية العامة التي يمحو فيها «المصطفى» العلاقات المنطقية للزمان والمكان، ويحضر متجاوزاً آفاق الزمان والمكان، مازجاً بين التاريخي «الفُرس والروم»، والآني «اللص والقاتل»، ليؤسس لفعل الثورة، ثورة المظلوم على الظالم، وثورة المقتول على القاتل، ويقضي على الشر المتأصل في النفس البشرية.

كما يلعب التكرار الرأسي في قوله: «آن أن– زائل» دوراً وظيفياً بالغ الأهمية، تتحدد من خلاله المحمولات الدلالية، التي أرسل من أجلها «المصطفى» بإرادة جماهيرية، هي التي «تبعث المصطفى، وتشهر

(1) محي الدين بن عربي: الفتوحات المكّية – دار صادر – بيروت – مج2– د.ت. (ص73–74).
(2) انظر أحمد مجاهد: أشكال التّناص الشعري– الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر– 1998م.(ص30).

الثورة». وبهذا يفرض الشاعر حلاً عملياً وليس طوباوياً، تعمل فيه الذات الجماعية على تحقيق نصرها ووجودها بنفسها، دون الاستعانة بالخارج، وتتحول فيه شخصية «المصطفى» إلى شخصية واقعية معاصرة تعيش بيننا. كما يرتبط التكرار بالحالة الشعورية للذات الشاعرة التي أثقل كاهلها اللصوص والقتلة، وتنم عن نفسها بنفثات حارة تمزق حجب الظلم الكثيفة، وتخترق ظلام الحاضر في رحلة تجاوزية، تؤدي إلى ولادة الثورة التي عمَّت الأرض المحتلة في «30» مارس/آذار سنة 1976م[1]، حيث كانت في وقتها إيذاناً بصحوة فلسطينية عارمة، نهض فيها الدم الفلسطيني المسفوك ظلماً يرسم خارطة الوطن، وجغرافية المكان، وحدود التاريخ والزمان للفلسطينيين، ويصمم على طرد الاحتلال، وزهق روح الباطل واللص والقاتل.

أما معين بسيسو، فقد استحضر حدث الهجرة في قصيدته «آخر القراصنة من العصافير» بتقنية «مخالفة»، فهو لا يجد في عصره الغار الذي يحميه، والعنكبوت التي تكتم سره، والحمامة التي تحافظ على عشها خوفاً وحرصاً على من في الغار. يقول:

أبحث عن مغارة جديده

عن قافيه

(1) نشأت بعد مصادرة الاحتلال الإسرائيلي آلاف الدونمات من أراضي المواطنين العرب في فلسطين المحتلة سنة 1948م، بغرض تهويد الجليل الفلسطيني المسكون بأصحابه الأصليين من أبناء الشعب الفلسطيني بكثافة تزيد عن عدد المستوطنين اليهود. نفذَّ الفلسطينيون إضراباً شاملاً ومسيرات احتجاجية فرَّقتها قوات الاحتلال باستخدام القوة مما أدى إلى سقوط ستة شهداء إضافة إلى مئات الجرحى.

غار حراء أين؟

عنكبوت هذا العصر واشيه

ثرثارة،

وهذه اليمامة البيضاء،

ذات الطوف والخلخال زانيه

تبيع بيضها وعشها،

لقاء ملء حوصله..[1]

إن الذي يثقل كاهل الشاعر من مفتتح القصيدة وحتى منتهاها، إحساسه بأن الشعر غادره/ خانه، و لم يعد طيعاً في يده، لقد أصبح عاجزاً عن الكتابة في الوقت الذي يكتب فيه الآخرون، ولكنهم يكتبون ليزوروا الحقائق، أو ليغمضوا أعينهم عن القمع الذي يمارس يومياً على الإنسان في هذا العالم، ويبيعوا ضمائرهم وشعرهم بثمن بخس لا يسمن ولا يغني من جوع، ولذلك يقف الشاعر لمثل هؤلاء بالمرصاد. إن مأساة الشاعر الذي آمن بأهمية الكلمة في الثورة والخلاص، وانتقاد معايب عصر التزييف والسقوط والتلوث دون مهادنة، لا يمكن أن يحتمل فقدان الإبداع وجفاف معين الشعر لديه، ولذلك فهو «يريد شعراً بلا أوهام، كالواقع الفظ، وهو يرى بحق أن هذه الطريقة الصادمة هي وسيلة الشعر الوحيدة لنقل الحقيقة»[2] ؛ ولهذا يعمد الشاعر إلى تحطيم شبكة العلاقات الإشارية المسبقة في بعدها الديني «الغار–العنكبوت–الحمامة»، لتتحول

(1) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة–دار العودة–بيروت–ط2–1981م. (ص601).

(2) محي الدين صبحي: شعر الحقيقة في عصر السقوط–شؤون فلسطينية– بيروت– ع96–1979م.(ص129).

في مستواها الدلالي من الزمن العقائدي الديني إلى الزمن الدنيوي، الذي يطمح فيه الشاعر إلى الكشف عن خبايا الذات وصراعها الإنساني مع الكلمة الشعرية والإبداع الشعري من جهة، وشعراء عصر السقوط الذين باعوا ضمائرهم وقيم الإنسان الدينية والأخلاقية مثل عنكبوت العصر الحاضر وحمامته، وذلك بتخليهما عن أشرف رسالة يمكن أن يقوم بها مخلوق، وهي حماية الكلمة وصاحب الكلمة الإلهية «محمد» عليه السلام، الذي يعادل في أبعاده الدلالية من خلال أحداث الهجرة ومكوناتها، شاعر العصر المتمسك بعرى الأخلاق، الثائر على زيف الكلمة، وبيع الإنسان لضميره وكيانه بثمن بخس من جهة ثانية.

ويمزج أحمد دحبور في قصيدته «بيان الفقراء»، بين حدث الإسراء والمعراج بتجلياته الدلالية ومفاصله الأساسية و»البراق»، للتعبير عن رفضه للواقع العيني أو العالم الأرضي، محاولاً خلق عالم أرضي، أو إبداع عالم أرضي جديد، يكون أكثر إحساساً وتعاطفاً مع الفقراء من جهة، ويقوم الفقراء أنفسهم بكتابة بيانهم الذي يبتدع النار/الثورة، التي تحرق شيطان الوصاية/الاحتلال من جهة ثانية، حتى إذا فعلوا ذلك يطلع البراق ويبدأ الإسراء لصنع عالم أفضل. يقول:

يطلع الآن براق من دماء
يبدأ الإسراء من ذاكرة الأرض إلى أرض البدايهْ
بجناحين استقاما غيمة،
لا...خيمة،
لا... وردة تصبح رايه[1]

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(283)

ترتكز الأبيات في توظيفها لشخصية الرسول ﷺ، على آلية «الدور»، وأثر رحلة الإسراء والمعراج في كشف دلالات تستند إلى التمايز أو التضاد الدلالي، حيث العالم الأرضي بكثافته وقسوته، مقابل العالم العلوي بشفافيته وسحره، ومحاولة الفقراء الإفادة من هذا الحدث النبوي المقدس، باعتباره تجاوزاً للواقع، يبدأ فيه الإسراء من ذاكرة الأرض والواقع والخلاص منهما، إلى الأرض البداية التي كان فيها الإنسان قبل سقوطه من جنة السماء. وهو حدث في حقيقته يشكِّل ثورة على معطيات العقل الإنساني المحدود في زمانه وحتى اليوم. وهو بذلك يبث روح التمرد والثورة على الواقع في محاولة من الفقراء لإيجاد عالم جديد، وليس أرضاً جديدة، يقيمون عليها قيماً إنسانية سامية، تنسجم مع رغباتهم وطموحاتهم وأحلامهم الأخلاقية والدينية المشروعة.

يمثِّل حدث الإسراء والمعراج في أبعاده الدينية الأخرى، تجاوز الذات الإنسانية في رحلتها من الكون إلى المكوِّن، من كثافة العالم الأرضي إلى شفافية العالم السماوي، من مادية الأرض إلى نورانية السماء، من

المعرفة المحدودة إلى العرفانية اللانهائية، حيث كان «محمد» عليه السلام على قاب قوسين أو أدنى من الحضرة الإلهية بتجلياتها النورانية والإشراقية، وهي نشوة لا تعادلها نشوة، وانفعال يصعب وصفه وتصوره، يكشف عن تعلُّق عميق، وشعور يتوهج في النفس، ويشرق على القلب «إذ إن الشهود في العالم الأول أورث الأرواح المحبة لَمَّا شاهدوا جمال المحبوب– فتلك هي المحبة الأولى التي أسكرت الأرواح»[1].

(1) يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر– مجلة فصول–مصر– مج15– ع3– خريف 1996م.(ص153–154).

إن حاجة الرسول ﷺ إلى الصعود من عالم الأجسام إلى عالم الأرواح المفضي إلى المعرفة النورانية والعرفانية، استدعت لدى الشاعر حالة الفقـراء بأبعادها الصوفية المزدوجة، حيث يجمع الصوفية على أن عمارة الدنيا عبء لا ينهض به إلا الخاملون، لأن الخمول يصرف عن النفس شواغل كثيرة، فتفزع بالنهوض بجلائل الأعمال[1]، وهذا هو البعد الصوفي الأول للفقر. أما البعد الصوفي الثاني للفقر، فيشير إلى أنه طريق الأولياء إلى الله، يقول البسطامي: «عبدت الله أربعين سنة، فنوديت إذا أردت أن تأتي إليَّ، فأت إليَّ بما ليـس فيَّ» فقلت: «سبحانك وما ليس فيك؟» قال: الفقر»[2]. وبهذا يتضح أن الفقراء هم المصدر الأول والمحرِّك الأساسي للثورة لصنع عالم جديد، يقوم على الحق والخير والعدل، وأنهم كذلك الأقرب إلى الخالق سبحانه وتعالى، وقربهم هذا يجعلهم في رحلة معراجية نفسية دائمة، تتم وفق مقومات خاصة، يتجرد فيها الصوفي/ الفقير من إنيته، ويفتقر بصورة كاملة إلى الله، فينفتح على عالم الأسرار أوالإشراق الإلهي.

هكذا أبحرت بنا دوال «البراق–الإسراء–الفقراء» في عالم نوراني، يكشف عن وعي الذات الشاعرة وطموحها الثوري، ومجاوزة العالم الأرضي لصنع عالم جديد. وهكذا تصبح الآيات القرآنية مصدراً مهماً لإلهام الشاعر، وانفتاحه على شخصيات وأحداث، ليعبِّر من خلالها عمَّا يحلم به في تأسيس مدينة فاضلة على الأرض، ويعبِّر عـن إطار رمزي شمولي، تسري فيـه روح العصر، المتلصقـة بجسد الإنسان ودمه وطموحاته وأحلامه.

(1) انظر د.زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق. (ص123)
(2) نقلاً عن يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر. (ص156)

ويمتص على الخليلي في قصيدته «ملحمة صغيرة عن عنق النخلة» الآية القرآنية ﴿ فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمْ ۖ وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّوا۟ مِنْ حَوْلِكَ ﴾[1]، ليبين خلق الرسول الكريم ﷺ، إذ لو كان سيء الكلام قاسي القلب على الناس لانفضّوا عنه وتركوه، ولكن الله جمعهم على محبته، وألان قلبه لهم ليؤلف قلوبهم نحوه، وبذلك تتشكّل العلاقة الإنسانية بين طرفين الرسول/الناس، لكن الشاعر يحوِّل الدلالة التماثلية الموروثة بين الطرفين كما وردت في القرآن الكريم، إلى دلالة تستند إلى التخالف أو التضاد لدى الطرف الثاني من العلاقة –أي الناس– حيث يجعلهم الشاعر ينفضُّون من حول الرسول ﷺ رغم خلقه الكريم. يقول:

وطيء القدم منبت العقل، أستريني، شككي
مناقير الطيور تجف وتهمل أقواتها
سمعت نهنهة الأصابع ؟ قُطِّعتْ
أجهلت مثواك ؟
ما كنت فظاً غليظ القلب لكنما انفضُّوا[2]

يتقمص الشاعر في الأبيات شخصية الرسول ﷺ، وانفضاض الناس عنه، وهو في هذا يشكّل معادلاً موضوعياً لقومه الذين انفض عنهم الناس، وبذلك تتحدث الذات الشاعرة عن وجودها الآني بضمير المتكلم، حيث تركت تجابه الواقع القاسي مستوحدة دون معين أو مساعد يلملم جراحاتها، ويداوي آلامها، لكن المشهد الدرامي

(1) القرآن الكريم. سورة آل عمران–آية 159.
(2) علي الخليلي: نابلس تمضي إلى البحر–منشورات الأسوار–عكا–ط1–1979م. (ص188–189).

المأساوي في سياق القصيدة، يزداد عمقاً وقتامة حين يعبِّر الشاعر عن انفراط الوطن من بين يديه، وقهر الرجال الذين انقسموا إلى جيلين: الجيل الأول، يروّض أحلامه/يسكت، والثاني يتكسَّر/يُذبح، لكن الجيل الثاني سيبقى قابضاً على جمرة الحياة، وستبقى أحلامه غيمة في سماء الوطن ستمطر في يوم ما.

3- آدم وحواء

صوَّر الشعراء الفلسطينيون عمق الصراع الإنساني من خلال رؤيا معاصرة متعددة الأبعاد في شخصيتي «آدم وحواء»، ووقفوا أمام معاناة وجودية، وتجربة إنسانية شاملة لها أثرها الواضح على حياة الإنسان، بعد سقوط «آدم وحواء» من جنة السماء إلى جحيم الأرض، ورصدوا من خلال الرمزين معاناة الإنسان منذ البدء الكوني وعبر الزمن، فعادوا بذلك إلى تصوير المنبع البكر الأول في تجاربهم الشعرية بكل ما يحمله من دلالات إشراقية ومأساوية ودرامية، جعلت الشاعر في النهاية يجسِّد حنين الذات إلى فردوسها المفقود، ويحاول أن يؤسس فردوساً آخر على الأرض تعويضاً عنه، يقوم على أسس أخلاقية ودينية موازية له، لإضفاء معنى على وجوده وحياته.

يوظِّف محمود درويش في قصيدته «من فضة الموت الذي لا موت فيه» شخصية «آدم» عليه السلام، مستخدماً آلية «الاسم المباشر»، ليكشف من خلاله عن خبايا الذات، والأزمة النفسية التي فرضت عليه، وعلى شعبه بعد الخروج من لبنان سنة 1982م، وهي مأساة بقيت تلح عليه في دواوينه

الشعرية التي نظمها بعد ذلك مروراً بديوان مديح الظل العالي، ثم حصار لمدائح البحر، وحتى ديوانه هي أغنية الصادر سنة 1986م، والذي يستهله بقصيدته «سنخرج»، للتعبير عن عمق مأساة الهجرة الثانية كما أطلق عليها الشاعر، وهي ترمز لهجرة الرسول ﷺ.

لقد تحققت الفاعلية الإنتاجية للإشارة الدينية في قصيدة «من فضة الموت» من خلال رؤيا معاصرة، يمتص فيها الشاعر القصة القرآنية لدى «آدم» عليه السلام، ليلقي عليه عبء الخطأ الإنساني الأول، الذي أساء فيه إلى البشرية، وعصا ربه[1]، حيث يمثل «آدم» على حد تعبير د.محمد عبد المطلب داخل بنية التكوين، بوصفه المؤشر الوجودي الأول، حامل الانجراح الإنساني الموغل في زمنيته»[2]، ويلقي الشاعر على عاتقه هذا الانجراح الإنساني، لكنه لا يبتغي تكراره مع شعبه، ولذلك يمزج بين الزمن التاريخي القديم والزمن الحاضر، ويخرج منهما بسؤال يشكِّل متكأ تتحلق حوله الأبيات، وهو سؤال الحريص على أبناء شعبه، يقول:

وتركت سكان القصيدة في مخيمهم يعدُّون الهواء على الأصابع
كم من أخ لك لم تلده الأم يولد من شظاياك الصغيره ؟
كم من عدو غامض ولدته أمك يفصل الآن الظهيرة عن دمك ؟
«أأسأت يا شعبي إليك» كما أساء إليَّ آدم ؟
ما أضيق الأرض التي لا أرض فيها للحنين إلى أحد![3]

(1) انظر القرآن الكريم. سورة طه–آية121.
(2) انظر د.محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية.(ص105).
(3) محمود درويش: ديوان محمود درويش–ج2.(ص313).

تكشف البنية اللغوية عن محورين رئيسيين يشكِّلان الحس المأساوي العميق المكتنز بالمرارة والحزن، اللذين انتابا الذات الشاعرة لنقل أبعاد الأزمة النفسية التي فرضت عليها. وأولهما قيام سكان المخيم بفعل عبثي لا طائل تحته، وهو «عد الهواء على الأصابع» التي سوف تقطع فيما بعد، في أحد مفاصل القصيدة، وأثناء قطعها تطالبها الذات الجماعية بالدفاع عن «حلب»، لكنها تتراجع بعد ذلك في حركة نكوصية، وتضيق على الذات الفردية حركتها النضالية حتى لا تكسر موازين الرياح مع العدو. أما المحور الثاني فينم عن مفارقة موجعة، تتحول فيها الذات الجماعية إلى «فاعل» و«مفعول به» دلاليين في الوقت نفسه، وهذا يؤدي إلى تعطيل حركة النضال، وممارسة أقسى أنواع العقاب على الذات الفردية، رغم أنها جزء من الذات الجماعية، وبذلك تنبع المأساة من المساواة بينها وبين الآخر/العدو، ووضعهما في السياق الشعري باعتبارهما مكملين لبعضهما بعضاً، فالعدو على حد تعبير الشاعر هو ما ولدته أمك، وبذلك عمد الشاعر إلى «هز نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع. وإذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلا من حيث هي مباغتة ناجمة عن اقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما، فإن هذه المباغتة بدورها تعتبر محوراً هاماً من محاور الظاهرة الأسلوبية، لأن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدَّة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق»[1].

بناء على ما سبق، يحطم الشاعر شبكة العلاقات الدلالية المنطقية،

(1) د.محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية.(ص156).

ويمحو العلاقة التي تربط الأنا الفردية بالأنا الجماعية، ويجعل من الثانية عدوًّاً يشرع قراراته وأسلحته في وجه الأنا الفردية للحدِّ من قدرتها على تحقيق وجودها الإنساني، وقتل حلمها في بناء فردوسها المفقود على الأرض، بعد أن أضاع «آدم» فردوس السماء؛ ولهذا تكتنز الأبيات بأسئلة تعمل على تعميق الإحساس بالمفارقة الجارحة، وتنفتح في الوقت نفسه على شخصيات وأحداث يوظِّفها الشاعر في نسيج القصيدة، لتجلو صورة الفلسطيني الذي يحاول محاربة الشقاء دون نصير أو مساعد، فتبرز شخصية ساكن المخيم الذي أبعد عن النضال قسراً وأصبح يعدّ الهواء، كما تبرز صورة الأخ الذي ينازع العدو مكانه في قمع الذات الفردية، ويبرز»آدم» الذي تسبب في كل هذا الشقاء الإنساني بسقوطه إلى الحياة الدنيا، ويبرز أخيراً السؤال الجارح «أأسأت يا شعبي إليك؟» المتأثر باللاهوت المسيحي والدال على الخطيئة أو التنصل منها.

إذا كان محمود درويش لم يشر من قريب أو من بعيد إلى دور «حواء» في إغواء آدم، ومن ثم سقوطهما إلى الأرض، وحمَّل «آدم» المسؤولية الكاملة للسقوط، فإن سميح القاسم في قصيدته «بعد القيامة» التي استدعى فيها «آدم وحواء» بآلية «الاسم المباشر»، قد وصف «حواء» بأنها «الكارثة» التي تسببت في مأساة الإنسان، وجعل «آدم» رمزاً أسطورياً قادراً على «الانبعاث» وتجديد الحياة البشرية مثله في ذلك مثل «أدونيس» أو «تموز»، وبذلك يضمّن الشاعر الآيات القرآنية ومعاني الوحي في قصيدته، ويمزجهما ليضفيا على القصيدة تجلياً إشراقياً دينياً

وطابعاً علوياً من جهة، وبعداً تاريخياً وأسطورياً يضرب في عمق الزمن من جهة أخرى. يقول:

أيتها البدوية
يا التي لم تنطق بعد
هلمِّي إليَّ
نمنح الأشياء الجديدة
أسماءها الجديدة
لتمنحنا بدورها
اسمينا القديمين...
وكل شيء يسميك حواء الكارثة
وكل شيء يدعوني آدم الانبعاث[1]

تنم البنية اللغوية لأسلوب «النداء»، باعتباره انفتاحاً على الخارج، وتصويتاً على المنادى ليقبل، عن رغبة الذات الشاعرة في إعادة تسمية الأشياء.بمسميات جديدة، وفق رؤيا تتخذ موقفاً فكرياً وشعرياً صارماً تجاه المرأة البدوية، التي يصبح اسمها الجديد «كارثة». أما الذات الشاعرة /آدم، فهو ذو بعد أسطوري ومصدر الانبعاث والتجدد والاخضرار في الكون. وبذلك يتحوَّل المنادى باعتباره أحد المفعولات عند البصريين[2] على المستوى النحوي، يتحوَّل إلى «فاعل» دلالي، يحدد هوية الأشياء، ويعيِّن كينونتها الاسمية. وبذلك يؤسِّس الشاعر في السياق التركيبي لعلاقة التضاد المتعلقة

(1) سميح القاسم: القصائد–مج2.(ص668–669).
(2) انظر ابن يعيش–شرح المفصَّل–عالم الكتب–بيروت–ج1–د.ت.(ص127).

بالمرأة البدوية، إذ البداوة ذات بعد فطري، لكنها تتحوَّل إلى بعد كارثي، كما يؤسِّس لعلاقة تضاد أخرى بين حواء «الكارثة» وآدم «الانبعاث». وبذلك نستطيع استكشاف النسق اللغوي للجملة باعتباره حقيقة، تتمايز فيها أبعاد «آدم وحواء»، باعتبارهما أساس الوجود الإنساني.

لقد سار الشاعر في تركيب الجملة السابقة على اختيار النظام النحوي، الذي يحكم الجملة العربية إلى حد كبير، رغم غياب حرف النداء «يا» عن الحضور الكتابي على مستوى الجملة، لكنه في الجملة الثانية –البيت الثاني– يفجؤنا بتركيب مباغت، يكسر فيه عنصر التوقع والإطار المألوف لتركيب الجملة، ويختار اللانظام بعد أن عمد في الجملة الأولى إلى اختيار النظام، وبذلك تكون جملة «يا التي لم تنطق بعد» جملة مثيرة، تجبر المتلقي على الوقوف والتأمل، ومن ثم يستطيع أن يتشرب ويعي الدلالات المتولدة من الجملة النحوية. وعلى هذا يمكن أن يكون النحو إبداعاً وهو «جزء أساسي من ذكاء الشاعر وفطنته وروعته، وليس جانباً خارجياً، ولا طلاء يطلى به المعنى، النحو جزء أساسي مما نسميه نشاط الكلمات في الشعر»[1]، كما أشار «أراغون» إلى تكسير قوانين النحو والخطاب بقوله: «لا يتحقق الشعر إلا بقدر قدرة الشعر على تأمل اللغة، وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب»[2]، لمنح الجملة طاقة جديدة مستمدة من شعرية النحو.

---

(1) د. مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوب–النادي الأدبي–جدة–1989م. (ص254).

(2) نقلاً عن جان كوهن: بنية اللغة الشعرية–ترجمة محمد الولي ومحمد العمري–دار توبقال–الدار البيضاء–ط1–1986م.(ص176).

ويحتل «آدم» باعتباره إنساناً يموت، مكان الصدارة على مستوى الصياغة اللغوية، وإنتاج الدلالة في قصيدة مريد البرغوثي «أبو منيف» الفقيد الفلسطيني. يقول:

أدركته

وكأنه، مذ كان، لم يفجع بمخلوق سواك!

الموت فينا منذ آدم يا أبي

عَمَمٌ وعادي تماماً

كيف باغتني، إذن، حتى العظام؟[1]

يجسِّد الشاعر في الأبيات السابقة فجيعة الإنسان بمن يحب، حيث لا يغني حذر من قدر، فالموت سيف مسلط على رقاب الخلق منذ «آدم» وحتى اليوم، ورغم إدراك الذات الشاعرة ذلك، ووصفها الموت بأنه «عادي»، تعود وترصد أبعاد الفاجعة المتمثلة في موت «أبي منيف»، الذي حضره الموت بغتة وهذا ما يحزنها، ويكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التي تعيشها. إن تجربة الفقد/الموت في حياة الإنسان تعبِّر عن هشاشته وهشاشة الوجود الإنساني برمته، وخاصة أن الفقيد مات منفياً عن الوطن، فيطير وحش النعي من منفى إلى منفى، ويبتعد الوطن، ويذهب الفقيد تبعاً لذلك من منفى الحياة إلى منفى القبر.

يشكِّل الاستفهام في البيت الأخير «كيف باغتني» حيرة الذات الشاعرة وقلقها الإنساني، لأن الموت يأتي دون سابق إنذار وتحذير، كما

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية–المؤسسة العربية–بيروت–ط1–1997م. (ص351).

يشكِّل بعداً خارجياً يطغى فيه فعل «الموت» على ما عداه من أساليب لغوية، حيث يتحول الضمير الدال على «المفرد» إلى ضمير «الجمع»، وبذلك يخرج الشاعر في تجربته الشعرية من المستوى الفردي الضيق إلى المستوى الإنساني الشامل، لأن الموت يسكن في الجنس البشري «فينا» منذ آدم وحتى اليوم، وينم هذا عن سيطرة «الموت» على جسد النص، ويصبح «الفاعل» الدلالي الذي تخضع له الذات الشعرية والجماعية، ويطغي على الصياغة اللغوية، والأنساق الدلالية باعتباره عنصراً مهيمناً على حركة القصيدة ومفاصلها الأساسية.

ويصوِّر المتوكل طه في قصيدته «سنبدأ من أول الموت» شخصية «آدم» بآلية «الاسم المباشر»، التي تقدم نفسها قرباناً على مذبح الحرية، وتشكِّل معادلاً دلالياً للإنسان الفلسطيني المقتول بأسلحة العدو المتطورة، التي يجرب مدى فعاليتها في القتل والتدمير، فيتحول آدم/الفلسطيني تبعاً لذلك إلى «جثة» تجارب في مصانع الأسلحة التي أنشأها العدو. يقول:

وهذا الحنين المدجج بالصبر دون المسدس
رعب
وهذي السقوف انسفوها،
وخلَّوا النواقيس في الأرض توقظها، وأشعلوا في
السماء جهنمكم واجعلوا شمسها دامية
يا أبيض الروح، متنا كثيراً،
إلى أن تبدَّل آدم فينا إلى جثة للتجارب[1]

(1) المتوكل طه: رغوة السؤال–منشورات دار الكاتب–القدس–ط1–1992م.(ص39).

ترتكز القصيدة في بعدها الدلالي على محور أساسي، يتمثل في توظيف أسلوب «الحوار» الذي يتسم بحركية متجددة، تجعل القصيدة صرخة مدوِّية في آفاق العالم، وتمحو العلاقة بين الأزمنة منذ خلق آدم وحتى اليوم، ليصبح آدم هو الإنسان الفلسطيني الذي يعاني مأساة التشرد والنفي والقتل دون رحمة أو عطف. إن الحوار الذي يدور بين «الذات الشاعرة» من جهة، و«الحكيم» من جهة أخرى يمثِّل فيها «الحكيم» صوتاً إضافياً في جسد النص، تتعمق من خلال أقواله المأساة، ويجنح بالقصيدة إلى الأسلوب القصصي الدرامي، متجاوزاً الإطار الغنائي المستند إلى صوت الشاعر فقط، فالدراما هي الكشف عن الحدث، والبوح العاطفي، وتبادل الأفكار في الحوار والتمثيل وتطور الحدث[1]. كما تكشف عن وعي الشخصيات وإيمانها الذي لا يأتيه الشك، بأن الحرية لن تصنع بنصف موت وجوع، وأن المعركة مع العدو ليست معركة ساعة، بل هي معركة طويلة ومستمرة تضرب بجذورها في عمق التاريخ، ولهذا على الفلسطيني على حد تعبير «الحكيم» أن يبدأ دائماً من جديد، وهي بداية تقترن بأول الموت إذ لا مفر من الموت، حتى تزول الرياح، ويرجع الحقل المسروق لمالكه الحقيقي. وبذلك استطاعت الذات الشاعرة من خلال الصوت التحاوري، أن تتناول موضوعاً يعبِّر عن مظهر من مظاهر العالم الخارجي، وهو مأساة آدم/الفلسطيني، كما استطاعت أن تبوح بمكنوناتها وخلجات النفس الداخلية، وأن تعبِّر عن موقفها إزاء ما يحدث من ظلم وقتل للفلسطيني المعاصر على أيدي الأعداء.

(1) انظر د.جلال الخيَّاط: الأصول الدرامية في الشعر العربي–دار الرشيد للنشر–بغداد–1982م.(ص11).

4- قابيل وهابيل

تعدُّ حادثة قتل «قابيل» لأخيه «هابيل»[1] رمز الخطيئة الأولى التي مارسها الإنسان ضد أخيه الإنسان، ورمز الشر الذي لم يتوقف حتى الآن، بل إن الإنسان المعاصر باختراعه وسائل أكثر وحشية من ذي قبل تهدد العالم بالفناء.بمجرد الضغط على «أزرار» في ثوانٍ معدودة، جعلت إنسان العصر يعيش قلقاً مذعوراً ينتظر مصيره الفاجع في أية لحظة، تحت رغبة جامحة ومتهورة يفقد فيها العقل صوابه والمنطق أسبابه، لهذا تجرِّد فدوى طوقان من «قابيل» الأحمر شخصاً ينتصب في كل مكان، يعمل على تمزيق الكون، ويمارس جريمته دون وازع أو رادع ديني أو أخلاقي، وذلك في قصيدتها «نبوءة العرافة»، التي وظَّفت فيها الرمز الديني «قابيل» بآلية «الاسم المباشر». تقول:

قابيل الأحمر منتصب في كل مكان
قابيل يدقُّ على الأبواب
على الشرفات
على الجدران
يتسلق يقفز يزحف ثعباناً ويفحُّ
بألف لسان
قابيل يعربد في الساحات

(1) انظر القرآن الكريم.سورة المائدة آية30.

ثم تقول: يحمل في كفيه غسول الدم–

توابيت النيران

قابيل إله مجنون يحرق روما[1]

يتبدى في القصيدة عامة مأساة الإنسان الفلسطيني المقتول بأيدٍ عربية، مقابل هابيل/الفلسطيني، ويرشح السياق الدلالي من خلال إشارات التعيين المصاحبة وذات الحضور المكثف هذه الدلالة، عندما تقول الشاعرة: «يا إخوتي لا تقتلوه»، ثم قولها «أيلول» من سنة 1971م. تمتص الشاعرة هذه الحادثة المؤسية، وتعيد تشكيل ملامحها أو مفاصلها الأساسية من خلال الشعر، فينداح النص الشعري بين يديها ليغطي مساحات مكانية وزمانية واسعة على المستوى التاريخي، ويجسد في الوقت نفسه شخصية تدميرية، تمارس التدمير والقتل دون رحمة أو شفقة، وهي شخصية «نيرون» «37–68م» الإمبراطور الروماني الذي اشتهر بفظائعه، ولم يتورَّع عن قتل أمه وزوجه، واضطهاد المسيحيين وإحراق روما. وبذلك تخرج الشاعرة بدلالة معاصرة شديدة القتامة، تسهم في تشكيل تجربة شعرية، توسّع من التراث الإنساني، وتعبّر من خلاله عن الحاضر، وتستبطن الذاتين الفردية والجماعية لإبراز فاجعة الشعب الفلسطيني، وكارثية ما يلاقيه في هذا العالم من اضطهاد وتنكيل، ولهذا تكرر الاسم «قابيل» خمس مرات في جسد القصيدة، ليصبح الفاعل الدلالي المسيطر تماماً على حركة النص الشعري، كما أنها تعيد إنتاج التاريخ والواقع برؤيا شعرية شديدة الخصوصية، للتعبير عن فترة

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص462).

مظلمة مزقت الذات الفلسطينية، أو للتعبير عن محرقة من محارق الشعب الفلسطيني الكبرى في تاريخه المعاصر.

إذا كانت فدوى طوقان في قصيدتها السابقة قد جسَّدت شخصية «قابيل» عن طريق الإشارة الموحية، فإن محمود درويش في قصيدته «فرس للغريب»، قد وحَّد صراحة بين «قابيل» و«إخوتنا» في غريزة واحدة هي غريزة القتل. وإذا كان السياق في قصيدة فدوى طوقان قد رشَّح دلالة «الإخوة» بمقومات ومعيِّنات تشير إلى نظام عربي محدد، فإن السياق الدلالي لدى محمود درويش في قوله: «إخوتنا»، يرشِّح التتار والمغول الجدد/قوى التحالف والعدو الصهيوني، ضد العراق الشقيق، ويتضح هذا كله من خلال إهداء القصيدة إلى «شاعر عراقي»، ثم من خلال ذكره في سياق القصيدة لألفاظ تاريخية وأسطورية مثل: «بابل–سومر–جلجامش–رامبو–تكنولوجيا قتل العراق–الرصافة–دجلة والفرات–أكراد الشمال» وغيرها، وهي أصوات تزيد من كثافة الدلالة الشعرية، وتحيل إلى عوالم وشخصيات وأماكن لها حضورها الفاعل في الخطاب الشعري، يتجاوز من خلالها الشاعر آفة السرد، ويجعل منها ذات حضور تحاوري يشبع القصيدة برموز دلالية ثرَّة، ولعله أيضاً يجنح إلى التخصيص في قوله «إخوتنا» على اعتبار أن الأنا الجماعية العربية، كانت جزءاً أساسياً فاعلاً من قوى التحالف، وهي التي يتوجه الشاعر إليها بخطابه الشعري، وبذلك تضيع الفروق بين قوى التحالف والإخوة، ليصبحا شيئاً واحداً، فالعلاقة بينهما علاقة تماثل، فالذات الجماعية إذن تقتل نفسها، وتدمِّر كيانها وهويتها ووجودها. يقول:

على صورتي خنجري. وعلى خنجري صورتي. كلما
بعدنا عن النهر مرَّ المغولي، يا صاحبي، بيننا
كأن القصائد غيم الأساطير. لا الشرق شرق
ولا الغرب غرب. توحَّد إخوتنا في غريزة قابيل. لا
تعاتب أخاك، فإن البنفسج شاهد القبر...[1]

إن انقسام الأنا العربية الجماعية على نفسها، أو اتحادها ضد العراق الشقيق، وهو شكل من أشكال الانقسام أيضاً، يتضافر على المستويين اللغوي والدلالي مع إهمال الشاعر لحروف الوصل، وتعزيز ذلك بعلامات الترقيم التي تفصل بين الجمل، فضلاً عن أن هذه الجمل تتسم بالقصر الشديد، وهذا يدل على تسارع دقات القلب، أو على شدة الانفعال العاطفي، ويكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التي تعانيها هذه الذات الفردية، وهي توُّحد الإخوة في غريزة القتل والخطيئة الأولى بأبعادها الدينية والتاريخية والأسطورية.

إن انفصام علاقة الجمل الشعرية في الأبيات السابقة عن بعضها بعضاً، يشير إلى انفصام العالم الخارجي الذي يبتغي الشاعر التعبير عنه، فعمد إلى نقل المفارقة الواقعية، وتناقضات الذات الجماعية، وانقسامها، وتشتتها، وتجسيد حقيقتها من خلال الصياغة اللغوية لجمل أهملت فيها تماماً وسائل الوصل، وشكلَّت حركتها وسائل الفصل التي تجسِّد الواقع العربي الراهن، فجملة «على صورتي خنجري» مستقلة بذاتها عن جملة

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش–مج2.(ص554).

«وعلى خنجري صورتي»، وتؤدي كل واحدة منهما دلالة منفصلة عن الأخرى، رغم وجود واو العطف في الجملة الثانية التي توحي بالربط بين الجملتين، لأن الوصل يتحقق لدى علماء المعاني من خلال «الواو» فقط دون سائر حروف العطف الأخرى، لأنها لا تدل إلا على مطلق الجمع والاشتراك[1]، إلا أن «الوقف» بعد الجملة الأولى، جعلها جملة منفصلة عن الجملة الثانية ومكتملة بذاتها.

تتعزز علاقة الانفصال بين الجمل السابقة أيضاً، من خلال سيطرة الجمل الاسمية على حركة الصياغة اللغوية واحتوائها لحركية الأفعال، بل سحقها وجعلها ذات إطار محدود وغير مؤثر في جسد النص. فالجملة الاسمية هي التي يفيد فيها المسند الدوام والثبوت، أو هي التي يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً ثابتاً غير متجدد[2]، وهي في السياق الدلالي للنص غنية بالإيحاءات والمدلولات النفسية والوجدانية، حيث يتشكل من ثباتها الاكتفاء بالذات وحدها دون الاتصال بغيرها، فهي على هذا المستوى جمل مستوحدة وذات صلابة وثبات، تشكِّل معادلاً دلالياً لحالة الشعب العراقي المستوحد ضد قوى التحالف الثلاثيني وثباته على موقفه، مقابل ثبات قوى التحالف على موقفها دون مرونة أو تغيير في تعاملها معه.

ويجعل سميح القاسم في مطولته»إرم/نشيد الأنبياء» من «قابيل»

(1) انظر د. عبد العزيز عتيق: علم المعاني–دار النهضة العربية–بيروت–1985م.(ص174–175).

(2) انظر د.إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته–مؤسسة الرسالة–بيروت–ط4–1986م. (ص203).

التاريخي رمزاً قادراً على الانبعاث والتجدد، شأنه في ذلك شأن أسطورة «تموز»، أو «أدونيس»، أو «العنقاء»، لكن هذه تبعث لتخصب الكون وتجعله مزدهراً، أما انبعاث «قابيل» فهو انبعاث يمارس من خلاله رغبته في القتل، وتحويل الوجود الإنساني إلى البوار والعدم، فالعلاقة بينهما إذن علاقة «تشابه» في الانبعاث، لكنها في الوقت نفسه علاقة «تضاد» أو «تقابل» في أثر الانبعاث وما يتبعه من أفعال، وبهذه الدلالة الموحية المكثفة يتشكَّل محور الصراع بين الموت/الحياة، أو قابيل/الأسطورة، وتنبع مفارقة حادة تجسِّد الواقع، وتكشف عن علاقات تستدعي انجراح الكون ونزيفه الدائم المتجدد، المتمثل في حضور «قابيل» القاتل منذ بدء الخليقة إلى اليوم. يقول الشاعر موجهاً الخطاب إلى «موسى» عليه السلام:

ويزيح قايين القديم جميع أكداس التراب

يزيح قايين القديم. جميع أكداس التراب!

فارحم وصاياك الشقيَّه!

حطِّم وصاياك الشقيَّه![1]

يتوجَّه الخطاب الشعري في هذه الأبيات إلى «موسى» عليه السلام، كما يتوجَّه في هذا المفصل «نشيد الأنبياء» من القصيدة عامة إلى «عيسى» و»محمد» عليهما السلام، ليعبِّر عن انطفاء القيم الدينية، وضعف أثرها في نفس الإنسان المعاصر؛ لذلك يقوم الشاعر في مطولته بتبديد ظلمات الوجود، ويجعل رسول العصر يحمل هموم البشرية على كاهله، ويحلم

(1) سميح القاسم: القصائد.مج4.(ص24).

بتحقيق مستقبل أفضل للإنسان، ويؤسس لمدينة فاضلة على الأرض خالية من الشرور والآثام.

ويوظِّف أحمد دحبور «قابيل وهابيل» في قصيدته «هل كان لي؟»، بآلية «الدور» وتقنية «المخالفة»، يستحضر فيها الشاعر «قابيل» من عمق التاريخ، ويجعله ينطق ببراءته، حيث يكسر الشاعر المرجع الخارجي، ويحطم شبكة العلاقات الإشارية المسبقة والموروثة، ويخالف توقعات المتلقي، ويجعلها تتعارض مع السياق الدلالي الذي يريد التعبير عنه بمضامين جديدة، تتسم بطزاجة الأداء الشعري، والانحراف الدلالي عن الموروث. يقول:

يطاردني تراب كان فاكهة وصيادين صاحوا:
قد قتلت أباك،
يوم نسيت في الوادي، أخاك،
وما قتلت وما نسيت أخي،
ولكني رأيت أخي على حجر الوصية ناشراً دمه،
وعلَّمني غراب كيف أدفنه[1]

لم يعد الموت صفة مطلقة في الأشياء، بل يمكن استحضار الموتى وبعثهم من جديد في الخطاب الشعري ليقولوا الواقع، أو يدافعوا عن أنفسهم، وهذا ما جعل الشاعر يستحضر شخصية «قابيل» ويبعثها بمعيِّنات ومقومات دلالية تدعمها، وتجعل حضورها فاعلاً في جسد

(1) أحمد دحبور: هنا هناك–دار الشروق للنشر والتوزيع–عمَّان–ط1–1997م.(ص113).

النص، وكان ذلك من خلال استحضار «الغراب» وتعليمه «قابيل» كيف يواري سوءة أخيه[1]، وتنصله من جريمته التي شوهت وجه البشرية، وأسالت دم الإنسان منذ فجر التاريخ.

يتبدى من الأبيات أيضاً، توظيف الشاعر لأسلوب القصة حيث يستعير بعض خصائصها وتقنياتها البنائية كالحوار، والشخصيات، والمونولوج الداخلي، واسترجاع الزمن الماضي للتعبير عن الحاضر من خلال صوتين رئيسيين: الصوت الأول، يمثِّل صوت الصيادين الذين جعلوا قتل «قابيل» لأخيه «هابيل» قتلاً لأبيه «آدم»، وهي إشارة موحية ومكثفة، تتمثل في جانب منها التعبير القرآني في قوله تعالى: ﴿مِنْ أَجْلِ ذَٰلِكَ كَتَبْنَا عَلَىٰ بَنِيٓ إِسْرَٰٓءِيلَ أَنَّهُۥ مَن قَتَلَ نَفْسًۢا بِغَيْرِ نَفْسٍ أَوْ فَسَادٍ فِى ٱلْأَرْضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ ٱلنَّاسَ جَمِيعًا﴾[2]، وهذه الآية متصلة بالسياق الحكائي أو القصصي الذي قصه الحق سبحانه وتعالى في سورة المائدة، أي أنها مرتبطة دلالياً بالسمت القرآني الدال على قصة «قابيل وهابيل»؛ وبهذا يخرج الشاعر عن طريق الإيحاء الدلالي، والتكثيف الرمزي من الإطار الذاتي المحض لمعطيات القصة القرآنية «قابيل وهابيل»، إلى الإطار الإنساني الشامل الذي عبَّرت عنه الآية بقتل الناس جميعاً. إن الخطاب الشعري المستند إلى الحوار يجعل الصوت/قابيل، ينفتح على الآخر ليدافع عن نفسه من جهة، ويستبطن ذاته ليكشف للمتلقي عن نبض قلبه وروحه، وعدم قدرته على نسيان ما حدث من جهة أخرى، أو بتعبير الشاعر يكشف عن «اختلال الغياب»، ويرتد إليه صوت المنادي هذه المرة، وهو صوت أخيه «هابيل» قائلاً:

(1) انظر القرآن الكريم:سورة المائدة آية 31.
(2) القرآن الكريم:سورة المائدة آية 32.

«لست ميتاً»، لكن «قابيل» مازال حائراً قلقاً، ويتساءل عن كيفية قبر سره فيه، وفي الفضاء دم يطير هو دم أخيه.

إذا كان «الغراب» في إطاره القرآني، قد علَّم «قابيل» كيف يواري سوءة أخيه، فإن إبراهيم نصر الله «يخالف» في قصيدته «راية القلب» هذا البعد التعليمي القرآني، لأن مواراة جثة القتيل هي في حقيقتها مواراة للحياة من جهة، ومواراة لفعل القتل الدال على القاتل من جهة أخرى، لهذا فهو يطلب من القاتل قابيل/الصهيوني المعاصر، ألا يواري جثة القتيل هابيل/الفلسطيني. وبذلك يخرج الشاعر من إطار السياق القرآني لقصة «قابيل وهابيل» إلى إطار إنساني معاصر، للكشف عن دلالات جديدة تمتص النص القرآني، وتتحاور معه، يتولَّد عن هذا التلاقح والتفاعل إنتاج دلالات جديدة. يقول الشاعر:

مصر كانت لنا
وغراب السلام على بابنا
جاءنا ظلمة ترتدي هدأة وتعلَّمنا
كيف نطوي الشوارع في القبر ليلاً
ونمضي صباحاً لأكفاننا
واقف في المدى عتمة...واقف
وجه هذا الغراب
لا يعلمنا أن نواري موتاً
يعلمنا أن نواري الحياة
... قابيل دع جثة الموت عارية كي نراه[1]

(1) إبراهيم نصر الله: الأعمال الشعرية–المؤسسة العربية–بيروت–ط1–1994م.(ص583).

يتخذ الشاعر موقفاً مضاداً من معاهدة السلام التي عقدت بين مصر وإسرائيل سنة 1978م، وقد أدت هذه المعاهدة إلى ضياع مصر التي «كانت لنا» أي: وطناً للأمة العربية، وبضياعها فقدت الأمة العربية أغلى ما تملك وهو الوطن والأرض، ونعى فيها «غراب السلام» الدال في الوجدان العربي على الشؤم، ولعل الجذر اللغوي «للغراب» يشير في معاجم اللغة إلى شيء من هذا، على اعتبار أن الاسم يحيل إلى دلالات مهمة وذات مغزى، عندما يتم توظيفه في الخطاب الشعري، ويعمل على تحديد الدلالة وتركيزها بالاعتماد على المقومات الدلالية التي يقوم بإنتاجها، إذ تؤمن بعض التيارات مثل التيَّار «الكراتيلي» بوجود «علاقة طبيعية بين الأسماء والأشياء التي تعنيها، وصاغ هذا التيار قولاً شهيراً»«من تعرَّف على الأسماء تعرَّف على الأشياء»[1]؛ وبذلك تحمل الأسماء في الشعر «قصدية» دلالية ورمزية، وهذا ما يتضح من الجذر اللغوي للدال «غراب» إذ يشير إلى الذهاب، والتنحِّي عن الناس، والبعد والغربة، والنفي عن الوطن، والزواج في غير الأقارب[2]، وهذه الدلالات كلها تعزز الانفصال أو الطلاق بين مصر والدول العربية بعد معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية، أو بمعنى آخر تصب في مجرى الدلالة الانفصالية العامة التي يريد الشاعر التعبير عنها، وتبيان مأساويتها وقسوتها على كل من مصر والأمة العربية على حد سواء.

إن غراب السلام الذي أشار إليه الشاعر في الأبيات، قد جعله يستدعي بعد ذلك «الغراب» الوارد في القرآن في سياق قصة «قابيل وهابيل»،

(1) د.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري.(ص63).
(2) انظر ابن منظور المصري: لسان العرب–مادة»غرب»–مج1.(ص638–639).

وحضوره في جسد النص يعمِّق الدلالة، ويحوِّل فعل «الشؤم» إلى فعل «قتل» بكل ما فيه من قسوة وتدمير للحياة الإنسانية، لأنه لا يعلمنا أن نواري موتاً، بل يعلمنا أن نواري خصوبة الحياة، واخضرار العلاقة وإشراقها التي كانت تربط مصر بالدول العربية، ولذلك يطلب الشاعر من «قابيل» من خلال فعل الأمر «دع» أن يبقي جثة الموت ماثلة أمام العيان، ثم يعمد إلى تحويل الغراب من دلالته العينية، إلى دلالة رمزية، أو بمعنى آخر تحرير الكلمة من عقال المعنى الموروث، ليصبح الغراب/الصهاينة، أو الغراب/الطغاة، الذين يبتغي الشاعر تسديد أزهاره/بندقيته نحوهم، ليردهم عن مواصلة طريقهم في خداع السلام، لأنهم شاركونا بيتنا وخبز أطفالنا وأحضان زوجاتنا، ومن ثم تعود مصر «لنا» من جديد.

5-مريم

تحتضن شخصية «مريم» تجربة الشاعر محمود درويش في أحد مفاصل قصيدته «حجر كنعاني في البحر الميت»، المستندة إلى آلية «الدور»، للتعبير عن حالة وجدانية ترتبط بالذات الشاعرة، وتتجاوزها إلى الإطار الإنساني الذي يشكِّل الواقع الفلسطيني المعيش جزءاً لا يتجزأ منه، والمتمثل في بداية المباحثات التي أنتجت اتفاقية «أوسلو». يقول:

نامت أريحا تحت نخلتها القديمة، لم أجدْ
أحداً يهز سريرها: هدأت قوافلهم فنامي...
وبحثت لاسمي عن أب لاسمي، فشقَّتني عصاً
سحريَّة، قتلاي أم رؤياي تطلع من منامي؟

الأنبياء جميعهم أهلي، ولكن السماء بعيدة
عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامي...[1]

يوظِّف الشاعر في الأبيات السابقة قوله تعالى عن مريم العذراء: «فحملته فانتبذت به مكاناً قصيا، فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة، قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسيا، فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا، وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا»[2]. يمتص الشاعر الآية القرآنية السابقة، ويجعلها جزءاً أساسياً من خطابه الشعري، وفق رؤيا تعيد صياغة العالم الخارجي من جديد بما يتناسب والواقع المعيش. ويتضح هذا من خلال تسليط الضوء على «أريحا»، لأنها الآن هي التي تكوِّن رؤية الشاعر وهمه المعاصر، باعتبارها إحدى الحلول السلمية المطروحة على الشعب الفلسطيني في حل قضيته، لكن أريحا «تنام»، وهذا عكس السيدة العذراء التي سهرت وعانت، ثم إن «أريحا» لم تجد أحداً يهز «سريرها»، أما العذراء فقد ناداها «جبريل» عليه السلام من تحتها قائلاً: «وهزي إليك بجذع النخلة»، وهذا يعني أن أريحا، لا تجد من يخفف عنها مصابها فنامت وسكنت، وكأن الحل السلمي المطروح لا يروق للذات الشاعرة، فاستسلمت «أريحا» لنوم أو لموت عميق، وإذا كانت نتيجة مخاض العذراء ميلاد نبي جديد، فهل هذا يعني أن «أريحا» ستلد نبياً هي الأخرى؟ إن الإجابة عن هذا السؤال هي النفي، لأن أريحا لا تعاني من

1 () محمود درويش: ديوان محمود درويش–مج2–(ص518).
2 () القرآن الكريم:سورة مريم الآيات 22–25.

ألم المخاض وتأنيب الضمير كما كانت العذراء، وبذلك تكون العلاقة بين حالة مريم العذراء، وحالة أريحا علاقة تقابلية، تشير الأولى إلى حالة الامتلاء الإيجابية، والثانية إلى حالة العقم السلبية.

ويستدعي عز الدين المناصرة شخصية «مريم» في قصيدته «كم تكون المسافة»، مستخدماً آلية «اللقب»، ليكشف عن ثراء دلالي بلغة وجدانية مجنحة، يسري فيها روح العصر، عصر الموت والذهول والمدن الساكنة، وتتحول شخصية «مريم» من أبعادها الدلالية والدينية الدالة على المفرد، إلى شخصية رامزة تتسع فيها الرؤيا الشعرية، وترتقي إلى مستوى إشاري وإنساني، يكتنز بدلالات جديدة عبر صيغة الاستفهام، التي تلعب دوراً وظيفياً وأساسياً في توجيه الخطاب الشعري. يقول:

تظل القبائل تبكيك حتى الشروق
وأنتِ على الرمل نَمْرُ الرحيق
ومن أين في البرد نأتي بأجنحة للحمام المهاجر
في رحلة الألف ميل
ومن أين نأتي بثوب الكروم المطرز في هذه المدن الساكنهْ؟؟
ومن أين نأتي بقشِ لعرس البتول؟
ومن أين في الثلج نجلب عاصفة ضد هذا الذهول؟؟
ألا تعرفين بأن الحريق يذيب الحديد
لقد قتلوك...وإن نشرت نعيك الصحف الميتهْ[1]

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص196).

يعمد الشاعر عبر مفاصل القصيدة إلى ترشيح دال «البتول» بمقومات ومعيِّنات دلالية ولغوية، يستقصي من خلالها الأبعاد الحياتية أو جزءاً من السيرة الذاتية لها، فهو يشير إلى «صلب أهلها–يسوع–على رأسه تاج شوك–قتلوك»، كما يجعل منها شخصية إنسانية عامة، يلاحقها الأعداء ليقصّوا شفتيها كي يكون لهم وحدهم ثمر ورحيق، ومما يشجعهم على ذلك أن «القبائل» بدلالاتها التراثية والتاريخية على الانقسام والتفرقة والتشرذم، لا تستطيع أن تفعل شيئاً سوى فعل «البكاء»، وتقف عاجزة عن القيام بفعل حقيقي يقتص من القاتل، ويحارب لصوص الطريق ورموز الموت.

لقد استطاع الشاعر أن يوحِّد بين تجربة خاصة، هي تجربة «البتول»، وتجربة إنسانية عامة هي تجربة القبائل/الأمة العربية، ذات الحضور الوجودي المحدود بإطار الزمان والمكان، والمتقوقع على نفسه الذي يكتفي باجترار آلامه، ويسلِّم بالواقع دون محاولة تغييره، ورغم صفة القداسة الدينية للمقتول «البتول»، لم يكف ذلك لكي يكون محفزاً لهم للخلاص من قوى الشر واللصوص ورموز الموت. إن الشاعر بهذه الدلالات السلبية التي تنفي الحضور الفعلي للأمة والتأثير في أحداث العصر، يلمس جرحاً عربياً نازفاً يبغي نكأه لعله يؤدي إلى صحوة الموات العربي، واستيقاظ النخوة العربية التي تأبى الظلم وتحاربه بكل أشكاله وأنواعه منذ فجر التاريخ.

تشفُّ الصياغة اللغوية للأبيات السابقة عن أسئلة وجودية شاملة،

قادرة على توسيع المحمولات الدلالية من الإفراد (الذات الشاعرة– البتول)، إلى الجمع (نأتي–نجلب)، ويتشكَّل هذا من خلال التكرار الرأسي لأسلوب الاستفهام، الذي يسيطر سيطرة تكاد تكون تامة على حركة الصياغة وإنتاجية النص الدلالية. فالاستفهام ينداح بين يدي الشاعر ليغطي مساحة مكانية واسعة في الأبيات، وعلى مستوى النص الشعري ككل، ويؤسس لرؤيا تحريضية ينفتح فيها الخطاب الشعري على أصوات شعرية، تتمثل فيها صيغة الجمع بين سائل ومسؤول، أو مرسِل ومرسَل إليه، يتحول فيهما الطرف الثاني إلى طرف مشارك، يعقد حواراً مع الذات الشاعرة، ويقـع على عاتقه تجاوز أبعاد المرحلة الراهنة ومأساويتها.

بناء على ما سبق، تنهض الأبيات على ثراء دلالي، يرسم لنا معاناة الذات الفردية التي تصرخ وتئن تحت وقع أسئلة متراكبة مؤسية، تبغي الخلاص من المدن الساكنة والذهول العربي، الذي يحتاج إلى عاصفة تحركه وتبث الحياة فيه من جديد. إن اللازمة المكررة في سياق الأبيات «من أين» بتراكمها الاستفهامي والدلالي الرامز رغم رتابتها، تنطوي على وقفة تأمل تكشف عن أعماق الذات الشاعرة، وتلعب دوراً فاعلاً في التركيب الشعري، وربط السياق الدلالي للأبيات في ضفيرة واحدة تعكس الحالة النفسية التي تريد الذات الشاعرة التعبير عنها، وهي تقريع الذات الجماعية وتوبيخها، كما تعكس تشتت الذات الجماعية وانقسامها، وضعف فاعليتها الوجودية أو الإنسانية في الواقع المعيش.

ويمتص أحمد دحبور الآيات القرآنية في سورة «مريم»، ويعقد حواراً معها، مستخدماً تقنية «المخالفة»، وذلك في قصيدته «ولادة المرأة الصعبة». يقول:

يلح النـزيف والطَّلق يستفحل

كنا معاً على الماء نمتد نخيلاً،

وداهم النفط عقل البدوي،

استباحنا الجند،

هوْناً،

لا تهزي إليك بالجذع فالنخل غريق في النفط[1]

تتبدى في الأبيات السابقة والقصيدة ككل على مستوى البنية اللغوية، إشارتان يستند إليهما الخطاب الشعري في إنتاج دلالته. الإشارة الأولى، وتتمثل في تفريغ الدوال من دلالاتها المحددة في إطار المعجم إلى دلالات تكشف عن إبداع شعري، وانحراف عن المسار الدلالي أو الوظيفي المألوف للكلمة، التي تتحول إلى إشارة تتجاوز ذاتها وتهدم العالم وتعيد بناءه. فالكلمات على حد تعبير (بيير جيرو) لا تتمتع بمعنى، ولكنها تتمتع بوظائف، فالمعنى كما يظهر لنا أثناء الخطاب الشعري، يتعلق بعلاقات الكلمة مع كلمات المقام الأخرى، وتحدد هذه العلاقات بنية النظام اللساني، ومجموع هذه العلاقات هو الذي يحدد معنى كل كلمة. وهكذا يجد المصطلح (معنى) استقامة، لأنه يعني (اتجاهاً)، أي

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص300).

تحولاً نحو إشارات أخرى[1]، فهي إذن مغامرة تنتهك النظام الدلالي للغة، جعلت الدال «الطلق» دالاً على ولادة الثورة وبدء الحرب، رغم صعوبة «الطلق» الذي يأتي بحضوره «الفرج»، ويتجمع الفقراء من كل منفى، فتلد «العذراء» بعد ذلك في شارع يقاوم، وهو رمز تحقق الثورة على المستوى الفعلي أو الواقعي، فيعبر الفقراء الحدود الحصينة لمعانقة «حيفا». وبذلك استطاع الشاعر أن يستخدم ما نعرفه من المفردات، لكنه استخدمها بطريقة تختلف عن الطريقة التي نعرفها، فيتولّد منها ما يدهش ويوقف على سر جديد من أسرار الروح الإنساني الغامض، والحياة الإنسانية الولود[2]، ويجسِّد حركة الواقع ووعي الذات الشاعرة من خلال ممارستها الإبداعية بهذه الحركة الواقعية في أطرها الاجتماعية والسياسية والدينية، والتوحُّد بين الذات الفردية والذات الجماعية.

أما الإشارة اللغوية الثانية التي تستند إليها الأبيات السابقة، فهي توظيف الشاعر لصيغة «النهي» في سياق تصويري في قوله «لا تهزي...النخل غريق في النفط»، فتكون العلاقة بين «مريم» القرآنية، و«مريم» الشعرية، علاقة تقابل وتضاد، تجعل من هز النخل لدى «مريم» الشعرية عملية ليست ذات فائدة أو جدوى، لأن النخل غريق في النفط، وبتحليل هذه الصورة الشعرية إلى مقوماتها الأساسية، يتضح أن مقومات «النفط» هي: (+اسم+سائل+محسوس+يستخرج من باطن

(1) انظر بيير جيرو: علم الدلالة ترجمة د. منذر عيَّاشي – دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر – سوريا – 1992م. (ص42).

(2) انظر د.محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي–مكتبة الخانجي–مصر–ط1–1990م.(ص5).

الأرض+للتصدير+للتجارة والربح...إلخ). وبهذا تشير غالبية المقومات الدلالية إلى أن «النفط» سلعة يستخرجها الإنسان من باطن الأرض بغرض التجارة، لتجعل حياته حياة ترف ورفاهية، فإذا كان الأمر كذلك، فإن «النفط» سيكون عائقاً للذات عن تحقيق وجودها بفعل الحرب أو المقاومة، إذ كيف يمكن للمرء أن يختار حياة النار/الحرب، وهو يعيش حياة الجنة/الترف، يستثنى من ذلك أصحاب الإرادة والإيمان، الذين نذروا أنفسهم قرباناً على مذبح الحرية الإنسانية، وارتضوا بإرادتهم حمل عبء النضال البشري ضد قوى الشر والظلام.

يتضافر أسلوب «النهي» ودال «النفط» على إنتاج دلالات سلبية أو مأساوية، تجعل الذات الجماعية فاقدة لرغبة التحرر من ربقة الرفاهية والعدو، غارقة في ملاذها الدنيوية المترفة، لأن الأمر لا يعنيها من قريب أو من بعيد، أو لأنه أمر كما يشير الشاعر في سياق القصيدة مقتصر على الفقراء والجياع الذين يمثلون رمز الثورة وتحققها وإشراقها. وبذلك يخرج الشاعر من إطار البعد المأساوي إلى إطار البعد الوجودي الفاعل على المستوى الواقعي، ويتجاوز المأساة إذ «على الشعراء أن يتعلموا درس بيتس بأن الحياة مأساة، ولكن إذا أصبحت المأساة فاجعة بالنسبة إليهم فسيصبحون شعراء كسيحين»[1]، وكان أحمد دحبور على وعي ذاتي ووطني وقومي بهذه المعادلة الإبداعية، حيث جعل شرارة الثورة تشرق، متجاوزاً في ذلك مأساوية الواقع. يقول:

(1) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة–ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي–دار اليقظة العربية–بيروت–1963م. (ص119).

أحرقت يأسي بدمي حين لحت،

هذي الطريق لم يطأها سوى الجياع،

وفيها وحدها يطلع النخيل معافى،[1]

إن دلالة النفي «لا تهزي» التي تشير إلى الحاضر، لا تحمل وعداً بتحقق الثورة، بل تعمل على تفريغ المستقبل من إمكانية تحقق الثورة فيه، وينفي حدوثها نفياً قاطعاً عن المترفين من أبناء هذه الأمة، الذين رضوا من الحياة بالقشور المادية، و لم يتعمقوا فهم حقيقتها أو حقيقة وجودهم، ولذلك يتجاوزهم الشاعر إلى الفقراء والجياع الذين وطئوا بأقدامهم طريق الثورة، فأنبتوا على أرضها «النخل المعافى» رمز الامتلاء المادي والنفسي وتحقيق الوجود والهوية الجماعية، فما بين النفي والإثبات في «هز النخلة»، تتشكّل صيغة التخالف أو التعارض بين موقفين أو قسمين من أقسام الأمة، يمثّل القسم الثاني حركية الصراع وثبوته ورفضه للضيم، مستنداً في ذلك إلى ماضيه الحضاري المجيد، ومستقبله الواعد المأمول، ويمثّل القسم الأول نقيض هذه الدلالات السابقة.

ارتبط دال «لا تهزي» في قصيدة أحمد دحبور التي سبق تحليلها بدلالة سلبية، جعلت من فعل «الهز» خالياً من أي فائدة تذكر، لكن الفعل نفسه في قصيدة علي الخليلي «لك المجد ولا أعطيك اسمي»، يشتمل على دلالة شديدة الإيجابية، لأنه سيتساقط على إثره «الورد» و«الفرسان»، الذين نذروا أنفسهم للموت، ومجَّدوا الحياة باختيار الموت

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور. (ص300).

والشهادة، لتخليص الأمة من وحشة الطريق، والواقع المظلم الذي طال أمده، والشاعر في هذا المعنى يقتفي خطوات المناضل (هو شي منه)، حيث صدَّر ديوانه «نابلس تمضي إلى البحر» باقتباس دال له، يقول فيه: «مع أنهم أحكموا قيد ذراعي وساقيَّ، أسمع في الجبل كله تغريد العصافير، والغابة مليئة بعطر زهور الربيع. لن يمنعني أحد من حرية الاستمتاع بهذا كله، فهو الذي يقلل من وحشة الرحلة الطويلة»[1]. يقول الشاعر:

أيكم يحرس الشفاه. وفي العكاز ليل
يسَّاقط الورد
يسَّاقط الفرسان
أسرعوا، أسرعوا! إن حساب الخسران ينتظر القادة،
فانهض عن جثة أيها البارد
إن البعوض منتشر في الحلق
والموت سادن ونبي
يكبر الموت يكبر الحلم
إن المال قتَّال والمراعي هروب[2]

تنصبّ نقمة الشاعر في الأبيات السابقة على القادة، الذين تخلُّوا عن دورهم القيادي في نهوض الأمة ومحاربة أعدائها، فباءوا بخسران عظيم في الدنيا والآخرة، لكن الفرسان الذين يتساقطون واحداً تلو الآخر، ويكبر الموت بموتهم ويعظم، لا يفتُّ في عضد أبناء الأمة المخلصين

1 () علي الخليلي: نابلس تمضي إلى البحر. (ص5).
2 () ما سبق. (ص148).

المؤمنين بدورها الريادي على المستوى الحضاري أو الإنساني. إن الخوف من الموت لم يعد قائماً أو موجوداً في عرف الذات، أو بمعنى آخر، إن الذات لا ترهب الموت ولا تخاف الردى، لأنه يحقق حياتها ووجودها الوطني والقومي والإنساني على هذه الأرض، ولذلك فهي تتكامل معه ولا تبغي الانفصال عنه، فكلما كبر الموت، كبر الحلم وزاد التصميم على استرداد الوطن السليب، فالعلاقة إذن بين الطرفين الموت/الحلم علاقة تكامل جدلي، تخرج فيها الدلالة عن سياقها المتوقع، أو تكسر عنصر التوقع لتعمّق حس المقاومة المتدفق، الذي لا يتأثر بعوامل خارجية «كبر الموت»، وبذلك تتحدد العلاقة بين ثنائية الموت/الحلم على مستوى الصياغة الدلالية بسيطرة الداخل على كل ما عداه، أو بمعنى آخر سيطرة الداخل على الخارج، والباطن على الظاهر.

ويوظِّف المتوكل طه شخصية «مريم» في قصيدته المطولة «رغوة السؤال» بآلية «الكنية» مرة، و«الاسم المباشر» مرة أخرى. يقول:

سلام عليك
يا ابنة عمران
يا طهر هذا التراب المباع
سلام على كل ما لم يضع... ثم ضاع
سلام على مريم الطهر...
كيف نسينا الصليب ودقاته الحارقة؟![1]

(1) المتوكل طه: رغوة السؤال. ص(9).

يحشد الشاعر في الأبيات السابقة عدة إشارات قرآنية «سلام عليك–ابنة عمران–مريم الطهر–الصليب»، تكتنز بالدلالات، وتتفاعل مع بعضها بعضاً، وتضفي ثراء على حركة الصياغة اللغوية وعناصرها البنائية المعبِّرة عن فلذات مهمة في التجربة الشعرية خاصة والفلسطينية عامة، ويمكن رد ذلك إلى محورين أساسيين على مستوى العلاقات اللغوية والدلالية، أولهما، توظيف الشاعر لشخصية «مريم» من خلال آلية

«الكنية»، وهو يختلف عن الاسم المباشر الدال على نفسه فقط، الذي قد يختلط بأسماء شخصيات أخرى يصعب أحياناً تعيينها بدقة، كما يختلف عن اللقب الذي يدل على مدح أو ذم، لكن الكنية أقرب إلى اللقب، لأنهما يحملان إشارة مزدوجة «توصيف+ تعيين»، ويدلان على الذات وعلى غيرها معها، وتختلف الكنية عن اللقب في حالة كون المضاف إليه ذاتاً أخرى، وبذلك تمثِّل الكنية في هذه الحالة إشارة ثلاثية «توصيف+ تعيين+ تعيين» ينتج عنها معرفة صاحب الكنية بوضوح[1]. ولعل الشاعر قد اختار الكنية للدلالة على هذه الإشارة الثلاثية التي تجعل «مريم» ذات حضور ديني قوي على مستوى النص، باعتبارها ابنة عمران، أي من سلالة الأنبياء الأطهار، وباعتبارها إحدى العابدات الناسكات المشهورات بالعبادة والتبتل، ثم باعتبارها أماً لنبي «المسيح» المخلوق بنفخة نورانية إلهية. وبذلك يصبح النص شبكة من العلاقات والتداعيات الحرة، تتحول فيه الكلمات إلى إشارات ورموز عائمة، تنفتح على الزمان والمكان، كما تنفتح على شخصيات دينية، تجعل منه

1 () انظر أحمد مجاهد: أشكال التَّناص الشعري. (ص41–42).

نصاً مفتوحاً على احتمالات ودلالات غير محددة ولا نهائية.

أما المحور الثاني، فيتمثل في التكرار الرأسي لجملة قرآنية «سلام عليك»، وهي تحمل رصيداً دينياً قادراً على إضفاء صفة القدسية على شخصية «مريم»، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالوطن الضائع، وتتشابك الدوال والدلالات، لتنشىء علاقة جديدة تسري في جسد النص، وتصب في بوتقة التساؤل الحارق، وأزمة الذات الشاعرة، واستغرابها أو استنكارها لنسيان الفادي والمخلِّص، لأن نسيانه يعني نسيان الأرض الضائعة، فالعلاقة بين الأرض والفادي علاقة ارتباط شرطي، فنسيان الأول يؤدي بصورة آلية إلى نسيان الثاني، والعكس صحيح. وبذلك ترغب الذات الشاعرة من خلال قولها «نسينا» في أن تجعل الوطن/الفادي في حالة حضور دائم، وتحث الذاكرة الجماعية على عدم النسيان، كما تجعلها تصغي إلى نبضات الوطن في أعماقها.

6- يوسف

تشكِّل قصة «يوسف» عليه السلام بأحداثها المأساوية مادة غنية في قصيدة محمود درويش «أنا يوسف يا أبي»، حيث وظَّفها بمساحة «كلية» في جسد النص، التحمت بالتحربة الشعرية، وتحوَّلت في بنية القصيدة إلى دلالة رمزية موحية ذات اتصال وثيق بالواقع، وجسَّد من خلالها معاناته وهمومه الفردية والجماعية باعتبارها معادلاً موضوعياً لحالة الإنسان الفلسطيني المقتول، الذي تخلَّى عنه إخوته، ومارسوا ضده بصورة عملية القمع والنفي والقتل. يقول:

أنا يوسف يا أبي، يا أبي إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي.
يعتدون عليَّ ويرمونني بالحصى والكلام.يريدونني أن أموت لكي
يمدحوني. وهم أوصدوا باب بيتك دوني. وهم طردوني من الحقل.
وهم سمموا عنبي يا أبي. وهم حطموا لعبي يا أبي. حين مرّ النسيم
ولاعب شعري غاروا وثاروا عليَّ وثاروا عليك، فما صنعت لهم يا أبي؟
ثم يقول: أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب، والذئب أرحم من
إخوتي.. أبتِ
هل جنيت على أحد عندما قلت إني: رأيت أحد عشر كوكباً، والشمس
والقمر، رأيتهم لي ساجدين[1]

يمتص الشاعر في قصيدته سورة «يوسف» عليه السلام، وخاصة الرؤيا الحلمية التي جاءت على لسانه، ثم موقف الإخوة منها وإلقائه في الجب، وتنطوي هذه الرؤيا الحلمية من «يوسف» عليه السلام، على جانبين مهمين: جانب سلبي، وآخر إيجابي. أما السلبي فهو محاولة الإخوة قتله، وهذا يعني أن الذات تخطط لتدمير الذات، إذ العلاقة بينهما تقوم على ثنائية ضدية. حيث يرمز «يوسف» في السياق الشعري إلى الفلسطيني الذي تطارده الأنظمة العربية وصار ضحيتها. أما الجانب الإيجابي، فهو بشرى ليوسف عليه السلام بالنبوة، وتجاوز الواقع المرير الذي سيعيشه داخل الجب[2]، وهذا يتطابق إلى حد بعيد مع إيمان الشاعر

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش– مج2. (ص359).
(2) انظر إبراهيم نمر موسى: حداثة الخطاب وحداثة السؤال–مركز القدس–بير زيت–ط1– 1995م. (ص82 – 83)

ورؤيته المستقبلية من أن الشعب الفلسطيني سيتجاوز هذه المحنة التي فرضت عليه في الوقت الراهن.

إن الرسالة/القصة التي يرسلها الشاعر لأبيه، هي في حقيقتها موجهة إلى الأمة العربية التي هانت عليها رابطة الدم، مما أدى إلى تحوُّل القصيدة إلى كشف عن خبايا الذات، وقد تمَّ ذلك من خلال توظيف الشاعر لبنية لغوية وأخرى موسيقية، ويتمثَّل ذلك في أنساق دلالية هي: «الإخوة –الاستفهام–التدوير» للدلالة على سيرورة الدراما الفلسطينية التي تسري في الزمن، وما زالت تنتظر نهاية لعذاباتها الإنسانية. إن تفريق الشاعر على المستوى الدلالي بين «الأخوة والإخوة»، واختياره محور التوزيع أو المحور الأفقي في رصف الكلمات، وترتيبها، وكتابتها بشكل معين في قوله «الإخوة»، يجعل الدلالة منحصرة ومحددة في آصرة الدم أو النسب، ودالة على الكثرة، بخلاف قوله «الأخوة» الدالة على القلة، أو «الإخوان» الدالة على الصداقة دون آصرة الدم أو النسب[1]، إذ هي تستخدم لكل مشارك لغيره في صنعة أو معاملة...إلخ. إن افتقار الكلمتين «الأخوة–الإخوان» إلى الكثرة وآصرة الدم أو النسب، جعلت من كلمة «الإخوة» المتكررة في جسد النص مرتين اثنتين ذات حضور دلالي، وبؤرة مركزية وإشعاعية توحي بعمق مأساة الإنسان الفلسطيني، الذي تمارس عليه الأنا الجماعية القتل والتنكيل. أما استخدام الشاعر للاستفهام في قوله «فما صنعت لهم يا أبي؟»، فيشير إلى طهارة السائل ونقاء فطرته،

(1) انظر فاضل السامرائي: معاني الأبنية في العربية – جامعة الكويت – الكويت – ط1 – 1981م. (ص137)

ويدل على وقفة تأمل فاجعة من الذات الشاعرة/يوسف، تنفتح من خلالها على الأب/يعقوب، وهي ذات تبتغي المعرفة وإشراك غيرها في السياق الدلالي للخطاب الشعري لإقامة حوار معه، وتكشف عما في نفسها من حزن وألم، وحيرة وقلق، يعتصر قلبها وكيانها لرغبة «الإخوة» في القتل، لأن الذات لا تستوعب على المستويين النفسي والعقلي حدوث ذلك في الواقع الذي تنظر إليه بطريقة مختلفة تماماً.

أما توظيف الشاعر لنسق «التدوير»، فيشير إلى كسر البناء الموسيقي المألوف في الخطاب الشعري المعاصر، حيث يعمد الشاعر إلى تفتيت القواعد العروضية التقليدية، ويجعل الدفقات الشعورية هي التي تحدد بداية السطر الشعري ونهايته، فيأتي الانفعال على حساب المعيار. إن اكتفاء السطر الشعري بذاته وعدم افتقاره إلى رديفه وتاليه عروضياً ودلالياً، يحدُّ من قدرة الشاعر على التوهج العاطفي، ويجعل السطر الشعري صلباً وخالياً من الجريان الموسيقي والإيقاعي اللازمين للبوح النفسي، وهي دلالات أراد الشاعر التعبير عنها باستخدام نسق «التدوير»، في الوقت الذي قررت فيه نازك الملائكة «أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً»[1].

لقد استخدم الشاعر الصورة الإيقاعية لبحر المتقارب «فعولن» بأشكال متنوعة، حسب القواعد العروضية الموروثة، لكن توزيعها على الأسطر الشعرية جاء بطريقة مغايرة لاستخدامه «التدوير»، حيث انتهت

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر –دار العلم للملايين–بيروت–ط7–1983م. (ص116).

غالبية الأسطر بجزء من التفعيلة تكتمل في البيت التالي لها. ويفرض هذا الشكل العروضي على التفعيلات والأسطر الشعرية أن تتواصل مع بعضها بعضاً. ولعلّ هذا يوحي بدلالتين: أولاهما افتقار الذات الفردية إلى الذات الجماعية والعكس صحيح. والثانية عدم قدرة كل واحدة منهما أن تحقق وجودها بمعزل عن الأخرى، لذلك فهما بحاجة إلى التسامح والعفو، وطرح الشقاق والخلاف جانباً. وبهذا تشكِّل البنية العميقة للإيقاع الشعري حلم الشاعر في تحقيق الوحدة واكتمال الذات، كما تخلق علاقة تعارض مع البنية اللغوية والدلالات التي أنتجت منها. إن تفاعل الوزن والمعنى هو المبدأ الفعّال للشعر، ويشمل كل خاصياته الهامة[1] على حد تعبير (رانسوم)، ويجعلهما جزءين غير متوقعين في السياق الشعري.

أما سميح القاسم فيستدعي في قصيدته «في ذكرى المعتصم» شخصية «يوسف» عليه السلام، مستخدماً آلية «الاسم المباشر»، حيث يذكر «يوسف–إخوته–يعقوب»، وهي شخصيات ترمز لمدلولات جزئية، يجنِّدها في رمزه الكلي، حتى يمكن اعتبار يعقوب رمزاً للهداية والحب، وأولاده–أي إخوة يوسف– رمزاً للردة والخيانة، ويوسف رمزاً للطهارة والأمانة والبراءة[2]، وهي شخصيات مفتاحية لفهم الدلالة الكلية للخطاب الشعري، وأبعاده اللغوية المرتبطة بالموروث الديني والتاريخ

(1) نقلاً عن: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية–ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز–دار توبقال–الدار البيضاء–ط1–1988م. (ص49).

(2) انظر د. يوسف نوفل: أصوات النص الشعري–الشركة المصرية العالمية للنشر–مصر–ط1–1995م. (ص74).

الفلسطيني المعاصر على حدٍ سواء، فهو يبشِّر «يعقوب» بعودة يوسف/ الفلسطيني، والاقتصاص من القاتل والسارق وهاتك الأعراض وقاهر الأيتام، لأن مشيئة الإنسان لا تذوي ولا تهزم. يقول:

وكيف إمامنا يعقوب؟
ترى ما زال –يا ناري– على عكازة الوجدِ
يد... من طول صمت الثكل...
لاصقة على الخد
وأخرى... في قميص الدم
غائصة بلا حد!؟

ثم يقول: فمروا لي بخيمة شيخنا يعقوب
وقولوا: إنني من بعد لثم يديه عن بعد
أبشِّره...أبشِّره...
بعودة يوسف المحبوب
فإن الله والإنسان في الدنيا...
على وعد!![1]

إن عودة يوسف/ الفلسطيني من غيابة الجب، ومن منفاه، تنقل الدلالة من مستوى المفعول الدلالي إلى مستوى الفاعل الحقيقي الذي لا يتأثر بالأحداث، بل الذي يخلق الأحداث ويصنعها وفق إرادته، ليعيد الأمور إلى نصابها الصحيح قبل غيبته أو نفيه القسري بفعل إخوته الذين

(1) سميح القاسم: القصائد –مج1. (ص216–217).

كادوا له، لأن الله اختاره لنبوءته فادعوا كذباً أكل الذئب له، ثم جاءوا على قميصه بدم كذب. إن طلب الشاعر باسمه «سميح» الإنسان في سياق القصيدة من الآخرين تبشير «يعقوب» بعودة «يوسف»، يحمل في ثناياه تمايز شخصيته الواقعية عن شخصيته الشعرية من جهة،

ويضعف حضور الشخصية الشعرية، ويحجّم دورها في استشراف المستقبل بما هو آتٍ من حياة الشعب الفلسطيني من جهة أخرى، وبذلك يحصر الدلالة في إطار زماني ومكاني محددين، فلا تكون لها قدرة على الإيحاء بالواقع وتجاوزه، أو حدْسه شعرياً، وتصويره بطريقة فنية وجمالية، تعبِّر عن روح الشعر الوقادة المخترقة لحجب الحاضر.

ويعقد معين بسيسو في قصيدته «نفرتيتي» موازنة بين «يوسف» و«الفلسطيني»، ويجعلهما في البئر، مستخدماً التصريح دون التلويح. يقول موجهاً الخطاب إلى مصر:

يا مصر أنا يوسف الفلسطيني في البئر
وأنت في البئر نخلتي
وأنت نافورتي
جدلتها حبلاً[1]

يتبدى من البنية اللغوية التي يستند إليها الخطاب الشعري، أن النسق الأسلوبي للنداء يحضر باعتباره تأكيداً لبعد الانفتاح على العالم الخارجي متمثلاً في «مصر»، باعتبارها قلب الأمة النابض، وروحها الوقادة، لأنها

(1) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة. (ص672–673).

تشكِّل أبعاداً تاريخية ودينية ودلالية مهمة في السياق الشعري، يتمثل في كونها صورة ممتدة تحمل صفة المنقذ الذي يحسم التناقض بين الوقوع في غياهب الجب والإنقاذ منه، فهي «نخلة ونافورة وحبل» لإنقاذ الغريق من موت محقق. إن رمز النخلة في الصورة الشعرية، يشير أولاً إلى الارتفاع والعلو والشموخ، ويشير ثانياً إلى كونه رمزاً من رموز الغذاء والحياة، يستدعي حضوره الآيات القرآنية في سورة مريم ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥﴾[1] ويشير ثالثاً إلى أن النخلة في العرف الصوفي هي عمة المؤمن خلقت من فضلة طينة آدم، فضلاً عن كونها شجرة مباركة لا توجد إلا ببلاد الإسلام، وهي تشبه الإنسان من حيث الاستقامة والقد والطول، وامتياز ذكرها عن أنثاها، واختصاصها باللقاح[2]، فهي كالإنسان، وبخضرتها الدائمة ترمز إلى الحياة والتجدد والخلود، وهذه صفات أو دلالات مرتبطة بـ «مصر» باعتبارها المشبه الذي تتضح فيه صفات المشبه به ويراد اقترانه به.

ويوجِّه النسق الأسلوبي الثاني في توظيف الضمير «أنا»، الدال على الأنا الفردية والجماعية، حركية السياق وتخصيصه «أنا يوسف الفلسطيني»، ويشكِّل بذلك مؤشراً دلالياً مهماً مستمداً من القرآن الكريم وقداسة آياته، لأن الذات الشاعرة/يوسف الفلسطيني حاضر على المستويين الشعري والديني منذ البداية، وبإلحاح شديد من خلال العزف على تنويعات دلالية وشخصية متعددة، تشير مقوماتها الدلالية إلى قصة «يوسف»، حيث يمكن اعتبار هذه الشخصيات روافد متعددة تعرف

(1) القرآن الكريم: سورة مريم. آية 25.

(2) انظر د.محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب–دار الفارابي–بيروت–ج1–ط1–1994م. (ص279).

مجراها إلى النهر لتصب فيه دون سواه.

وفي قصيدته ذات المساحة «الكلية»، «أكله الذئب»، يوظِّف مريد البرغوثي قصة «يوسف»، مركِّزاً خطابه الشعري على «الذئب»، ونافياً عنه أكل «يوسف»، وأنه بريء من الإثم، ومن ارتكاب هذه الجريمة المنكرة، بل الأخلق بالإنسان أن يتعلم منه الصفات إذا أراد الإنصاف، لأن مثل هذه الجريمة لا يقوى على فعلها

«الذئب»، الذي يغير على فريسته ارتجالاً، وهذه جريمة تحتاج إلى تخطيط وتدبير حتى تتم بنجاح، وبذلك تتحول إشارة «التخطيط المسبق» إلى رمز يشير إلى الاحتلال الصهيوني، الذي يطلق النار على دفاتر الواجب المنزلي للأطفال، ويطلق النار على الجمال المتحقق في الطبيعة، ويطلق النار من الخلف، ويقتل غيلة وغدراً، وهذه صفات لا يقوى على فعلها الحيوان/الذئب. يقول:

بريء هو الذئب من دمعة فوق كُمِّ صغاري

وإحراق ناري

وتهجيج روحي بكل المنابذ من كل دار

إلى كل دار

بريء هو الذئب

فلتحملوا للذئاب اعتذاري

وما أكل الذئب يوسف يوماً

ولكن يوسف ليس الذي يحتمي بالفرار[1]

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية. (ص312–313).

تشكِّل بنية التكرار الرأسي لجملة «بريء هو الذئب»، المتكررة ثلاث مرات في جسد القصيدة، إحدى الظواهر الأسلوبية البارزة على مستوى القصيدة لاكتنازها بدلالات مركزية، يمكن اعتبارها بؤرة إشعاعية متعددة الأبعاد، تكشف عن مفارقة حادة، حيث يرفض الشاعر المقارنة بين الحيوان/الذئب من جهة، والإنسان/الاحتلال الصهيوني من جهة أخرى، فالمفارقة على هذا الأساس تخالف الدلالة المألوفة، وتستحضر نقيضها في القصيدة، وتعيد تنظيم التاريخ وفق رؤيا شعرية تؤكد الدلالة المراد تعيينها، وتحرر التعبير من أحادية الدلالة إلى تعددها وتكثرها، وتهدم النظام التعبيري المألوف، وتقوم ببناء نظام جديد، يعبِّر عن طموح الشاعر، ويكشف عن خبايا الذات.

تتحول شخصية «يوسف» عليه السلام في جسد القصيدة من شخصية دينية تراثية، إلى شخصية فلسطينية معاصرة، هي شخصية فنان الكاريكاتير الفلسطيني «ناجي العلي»، الذي اغتيل في لندن سنة 1987م بأيدي الصهاينة، وحين يعمد الشاعر إلى هذا الاستبدال يوسف/ناجي العلي، يجعل منه رمزاً للإنسان الفلسطيني، ومعادلاً موضوعياً للمقتول غيلة وغدراً؛ وبذلك نصبح أمام بناء فني متكامل، يحيل إلى عوالم وشخصيات لها حضورها الفاعل، على المستويات الدينية والتاريخية والزمنية، بأبعادها الماضية والحاضرة التي تتشكَّل عبرها مأساة الإنسان الفلسطيني المنفي والمطارد في كل بقعة من بقاع العالم، وتظهر عمق الصراع الوجودي ضد الاحتلال الصهيوني. إن الأسماء التي احتوتها القصيدة «يوسف–مريد–ناجي العلي»، لا يمكن النظر إليها على أنها

وثيقة تاريخية أو دينية، نظمها الشاعر في قصيدة تقوم بتسجيل الواقع، بل إن كل كلمة في القصيدة، تكتسب دلالة رمزية جديدة في السياق الشعري لها منطقها الخاص، فهي إذن وسائل فنية رمزية فاعلة، تتجسَّد فيها الرؤيا الشعرية وأبعادها الدلالية بطريقة إيحائية، تدمج الماضي بالحاضر وتعبِّر عنه خير تعبير.

7-شخصيات قرآنية أخرى

تستدعي فدوى طوقان في قصيدتها «العودة»، المستندة إلى آلية «الدور»، شخصية «نوح» عليه السلام من خلال رمز «الحمامة»، التي حملت البشارة، وجاءت إليه بورق زيتون بمنقارها، وطين برجليها، فعلم أن الطوفان قد انحسر عن الأرض، فاستوى بسفينته على الجودي. تقول الشاعرة:

وأطل وجهك مشرقاً من خلف عام
عام طويل ظل في عمري يدب كألف عام
عام ظللت أجره خلفي وأزحف في الظلام
ثم تقول: عام، ودبت بعده في البحر معجزة الحياه
لم أدر كيف، هناك رفت بغتة فوق المياه
وهفت حمامه
زرقاء، في طهر السماء، هفت إليَّ على غمامه
وطوت جناحيها وقرَّت في يديَّه[1]

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة. (ص151–152).

تربط الشاعرة بين «الحمامة» باعتبارها رمزاً للبشارة والحياة والانبعاث من جهة، ورسالة صديقها الأديب والناقد المصري «أنور المعداوي» من جهة أخرى، مستخدمة عدة مقومات دلالية تشير إلى القصة القرآنية مثل «البحر–رفت حمامة فوق المياه–شطآن النجاة». وتبيِّن من خلال توظيف الصورة الكلية في القصيدة لهفتها على رسائله بعد انقطاع دام عاماً كاملاً على المستوى الزمني الفلكي، ولكنه على المستوى النفسي يعادل ألف عام. إن الزمن الفلكي المشار إليه سابقاً، يشكِّل زمناً محايداً، يمثِّل ذاكرة البشرية، وهو زمن موضوعي مستقل عن خبراتنا الشخصية، ولا يتأثر بإدراكنا الحسي للأشياء «فزمن الساعة لا معنى له للخيال، وإنما هو عرف كيفي متكلف جداً، وضع لضرورة اجتماعية بغية تنظيم وتنسيق الأفعال التي تمس أكثر من شخص واحد. فنحن ندرك القطار، أو نغادر المكتب، أو نجلس لتناول العشاء حسب زمن الساعة»[1].

أما الزمن النفسي، فهو ذو فاعلية في سياق القصيدة لارتباطه بالمشاعر والعواطف والأحاسيس الإنسانية، حيث أخضعته الذات الشاعرة لأحاسيسها الذاتية، وأفرغته من طبيعته ومدته الثابتة، لتصبح الوحدات الزمنية المكوِّنة له، متشكلة طولاً وقصراً بما يمس الذات ويرتبط بإدراكها للأشياء، وهذا يعني أن «تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا، تسير بسرعة شخصية مختلفة. وإحساسنا بسرعة التجربة أو مدتها يقدّر بمدلولات القيم فقط، ويقاس بزمننا الشخصي، بالزمن السيكولوجي، وإن كنا نسقطه

(1) مندلاو: الزمن والرواية–ترجمة بكر عباس–دار صادر–بيروت–ط1–1997م.(ص76–77).

لأغراض المقارنة على نقاط ثابتة من الزمن الاصطلاحي»[1]، وبذلك نستطيع قياس الزمن النفسي بتوهج المشاعر، ودقات القلوب والشوق للحبيب...إلخ.

تشكِّل الحمامة طوق النجاة للذات الشاعرة، كما شكَّلت البشارة لمن كان في سفينة «نوح» عليه السلام، وبذلك تمزج الشاعرة بين البعدين الآني والتاريخي، وتسقط دلالات معاصرة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالذات الفردية، على اعتبار أن هذه القصيدة والديوان الذي يضمها «وجدتها» مرحلة من مراحل الرومانسية الشعرية في تاريخ فدوى طوقان الشعري قبل سنة 1967م، حيث كانت ذاتها الفردية محور الكون، فكانت رومانسية مسرفة، خلا شعرها من الكثافة والعمق وتفسير الألم تفسيراً فلسفياً.

ويشكِّل الموروث الثقافي، بأشكاله المتعددة في قصيدة «الهدهد» لمحمود درويش، ذات التوظيف «الكلي» أساس البناء اللغوي، وبؤرة الإشعاع الدلالي لشخصية «سليمان» عليه السلام، المستندة إلى آلية «الدور»، من خلال تكرار الشاعر لدال «الهدهد» حوالي «27» مرة، فقد كان الهدهد رسول «سليمان» إلى ملكة سبأ «بلقيس»[2]، وهو حسب الدلالة الصوفية رمز المرشد حامل رسالة الحق[3]، أو هو الدليل الذي يقود المحتاج إلى الهدف المرجو. يقول الشاعر:

---

(1) ما سبق: (ص77).

(2) انظر القرآن الكريم: سورة النمل الآية 20 وما بعدها.

(3) انظر د.محمد غنيمي هلال: مختارات من الشعر الفارسي – الدار القومية للطباعة والنشر – مصر – 1965م.(ص383).

أسرى، ولو قفزت سنابلنا عن الأسوار وانبثق السنونو
من قيدنا المكسور، أسرى ما نحب وما نريد وما نكون...
لكن فينا هدهداً يُملي على زيتونة المنفى بريده
ثم يقول: أنا هدهد–قال الدليل لسيد الأشياء–أبحث عن سماء تائهة
لم يبق منا في البراري غير ما تجد البراري
ثم يقول: أنا هدهد–قال الدليل–سأهتدي للنبع إن جف النبات
قلنا له: لسنا طيوراً. قال: لن تصلوا إليه، الكل له
ثم يقول: هل كنت تعرف؟–كنت أعرف أن بركاناً سيرسم صورة
الكون الجديدة–لم تقل شيئاً وأنت بريد هذي الأرض–كنت
أحاول...[1]

تشكِّل الأبيات السابقة جزءاً يسيراً من مفاصل القصيدة ذات الأبعاد الرمزية المتحركة، المستندة إلى توظيف أسلوب الحوار بين الهدهد والطيور، يبوح من خلاله الهدهد بأسرار الكون وجمال الذات الإلهية وتجلياتها الإشراقية، مما يجعل القصيدة كشفاً ينفتح على عوالم لا حدود لها على المستويات الذاتية، والنفسية، والتاريخية، والدينية...إلخ، تكتنز جميعها بالتنوع والتعدد الدلالي، وتتحول بين يدي الشاعر إلى رؤيا ذاتية، ووطنية، وقومية، وإنسانية شاملة، ومتضافرة مع بعضها بعضاً في أنساق بنائية شبكية، تعتمد على الامتصاص والحوار مع النصوص الغائبة وهضمها وحلولها –بالمعنى الصوفي للكلمة– في جسد النص،

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش. مج2.(451، 452، 453، 455).

باعتبارها جزءاً طبيعياً منه، فيخرج النص طازجاً جديداً.

إن حضور «الهدهد» في جسد النص من خلال تكراره بصورة ملحَّة، وجعله مسبوقاً بضمير المتكلم «أنا هدهد–قال الدليل»، يشير إلى حضور «الهدهد» الفاعل في جسد النص منذ عصور تاريخية سحيقة إلى التاريخ الحاضر، ليصبح الهدهد/الدليل القوة المحورية التي «يتركز فيها الفعل الشعري، وتقوم بدور البطولة المهيمن في النص»[1]، وذات وظيفة جمالية من الدرجة الأولى، تجعل من الهدهد بداية الأشياء ومنتهاها، باعتباره مرآة للإنسان الفلسطيني «الأسير والمنفي»، لكنه مع ذلك يعرف الطريق «لأن فينا هدهداً»، وبذلك يتحول الهدهد/الأنا الفردية إلى الفلسطيني/الأنا الجماعية، التي تدرك دراما النفي ومأساويته، فنكون أمام ملحمة بطولية تؤرخ للشعب الفلسطيني الطامح إلى مواجهة النفي والاحتلال الذي جمع قبح العالم.

بناءً على ما سبق، يتضح أن محمود درويش، قد أسبغ على قصيدته التي تمتص الآيات القرآنية، وكتاب منطق الطير لفريد الدين العطار بأبعاده الدينية والصوفية، قد أسبغ عليها أبعاداً سياسية تجعل من سليمان «العبري» طرفاً من أطراف المتن الشعري، مقابل بلقيس «العربية»، وهذا يشحن الدلالة بشحنة جديدة ترتبط بالحاضر السياسي. وبذلك تستند الأبيات/القصيدة إلى مبدأ الثنائية الضدية بين سليمان/بلقيس، لكن القصيدة تحمل في الوقت نفسه ثنائيات تكاملية، مثل ثنائية الهدهد/نوح،

(1) د.صلاح فضل: شفرات النص.(ص14).

أو ثنائية الهدهد/المسيح، وهذا التنوع في توظيف التصورات الثنائية، يشير إلى ديناميكية القصيدة في تجسيد التجربة الشعرية وعلاقاتها الجدلية بين طرفين، فيؤدي ذلك في ثنائية سليمان/بلقيس على وجه الخصوص إلى طغيان الحس المأساوي والصراع الحضاري الذي ما زال مستمراً منذ فجر التاريخ وحتى اليوم، متمثلاً في العصر الحاضر بين الصهيوني/الفلسطيني، حيث سوَّغ الأول لنفسه قمع الثاني والتنكيل به ونفيه عن دياره ووطنه وأرضه، ولكن شعباً عرف لذة الإيمان والشهادة غير قابل للإذلال والصغار، وسيبقى يقاوم، ويجاهد إلى ما شاء الله تعالى أن يكون.

وفي قصيدته «من مفكرة أيوب»، يربط سميح القاسم بين مأساته الجماعية ومأساة «أيوب» رمز الممتحن على الصبر والعذاب والإيمان، وهو رغم محنته ينادي الله، ويتضرع إليه طالباً منه الرحمة والعفو والمغفرة[1]، ويستخدم الشاعر بعض الإشارات الدالة على الشخصية بتقنية «المخالفة» في سياق القصيدة/المذكرات. يقول:

كل الأخبار تقول:
أنا ما خاصمت الله
فلماذا أدبني بالوجع
حسناً!
فاسمعني أنفخ في الصور:
يا لعنة أيوب...ارتفعي

(1) انظر القرآن الكريم: سورة الأنبياء آية 83

يا لعنة أيوب...ثوري
واسمعني أصرخ: يا أيوب!
لا تخضع للوجع
لا تمرض لا تجع![1]

تحشد البنية اللغوية للقصيدة في أعماقها حزمة من الأنساق المهيمنة على إنتاجية الدلالة، وتتمثل في توظيف الشاعر للاستفهام «فلماذا»، والأمر «فاسمعني»، والنداء «يا»، والنهي «لا تخضع» على لسان أيوب/ الإنسان الفلسطيني المعاصر، وهي كلها تعبِّر عن رفض الفلسطيني لما هو فيه من ابتلاء، وتمرده على حياة الخضوع والاستسلام، وثورته على عدوه الذي جرَّعه كل أصناف العذاب. وبذلك يربط الشاعر بين «مأساته ومأساة «أيوب» عليه السلام، الذي أصابه الله بالداء ليختبر قوته على الصبر والمحافظة على إيمانه في ظل الألم والقهر النفسي، غير أن بلاء أيوب كان بلاءً إلهياً جاءه من السماء، ولكن أيوب العصري مثله مثل كل أبناء وطنه من العرب المضطهدين، إنما يعيشون جميعاً في ظل «بلاء أرضي» صنعه الاستعمار والصهيونية، لذلك فإذا كانت مأساة أيوب القديم تحتاج إلى الصبر والاحتمال والرضا بالواقع، فإن مأساة أيوب العصري، وهو الإنسان العربي الفلسطيني، تحتاج إلى حل آخر هو الثورة والتمرد ورفض الظلم في كل أشكاله»[2].

(1) سميح القاسم: القصائد–مج1.(ص265)
(2) رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة–دار الهلال–مصر–ط2–1971م. (ص104)

أما معين بسيسو، فيولِّد في قصيدته «أقدّم أوراق اعتمادي كسفير» دلالة شديدة الحضور في حياتنا العربية، حيث الفلسطيني الذي لا يجد من يحميه من قمع الاحتلال وعنصريته، فإذا كان «يونس» عليه السلام في القصة القرآنية قد حماه «الله» سبحانه وتعالى في بطن الحوت، واختبر إيمانه بعد أن ذهب مغاضباً، فنادى من الظلمات[1] –وهي ظلمات البحر والليل وبطن الحوت– يا رب إني كنت من الظالمين، ثم قام فصلَّى في بطن الحوت، وكان من جملة دعائه يا رب اتخذت لك مسجداً في موضع لم يبلغه أحد من الناس، اللهم لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين، فأقبلت الدعوة تحن بالعرش، ثم أمر الله الحوت فطرحه في العراء[2]، فإذا كان الله قد حمى يونس عليه السلام في بطن الحوت، فلم يهشم له لحماً، ولم يكسر له عظماً، فمن للفلسطيني حتى يحميه من قمع الاحتلال وتكسير العظام ؟!. يقول الشاعر:

الحوت...

خبأ يونس وحماه...

الحوت حمى يونس...

لكنا نبحث في هذا الوطن الواسع

في هذا البحر الواسع

نبحث عن حوت...

نبحث عن ورقة توت...[3]

(1) انظر القرآن الكريم. سورة الأنبياء آية87.
(2) انظر ابن كثير: تفسير القرآن العظيم–مج4.(ص21).
(3) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص436).

ويستحضر أحمد دحبور في قصيدته «البشارة» من القرآن الكريم شخصية «موسى» عليه السلام، في قولـه تعالى: ﴿إِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِأَهْلِهِۦٓ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا سَـَٔاتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ ءَاتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ۝٧﴾[1]. يقول:

قلت: في فوارة القيظ يجيء الفاتحون
وعلى ظهر حزيران المكابر
قلت عن طير الأبابيل، وعن ريح المنون
إنها تنهض من مرج بن عامر
ولقد آنست ناراً،
قبساً يمخر أعماق السكون
باسم رمح الأمل المزروع في نهر العيون
باسم جوع يقتل الأطفال... كافر
أعبر النهر المجاور
وأفتح السمسم بالنار... فيسري العائدون[2]

تشي البنية اللغوية التي تستند إليها الأبيات السابقة باكتنازها الدلالي، وتحولها إلى شفرات حرة متغلغلة في نسيج القصيدة، ومنصهرة في التجربة الشعرية، تعبِّر عن الهزيمة والانكسار في حزيران 1967م، كما تعبِّر عن محاولة تجاوزهما ليعود المنفيون في رحلة الإسراء إلى وطنهم وأرضهم، وتصبح القصيدة تبعاً لذلك إعادة إنتاج للواقع برؤيا تفاؤلية تحقق فيها الأمة انتصارها على أعدائها.

(1) القرآن الكريم. سورة النمل آية7.
(2) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص193–194).

يتبدى من الأبيات السابقة ثلاث إشارات لغوية ودلالية، تشكِّل محاور كنائية موحية في إنتاجية الدلالة، أولها استهلال الشاعر القصيدة بالفعل «قلت» المقترن بضمير المتكلم، والذي يوحي بدلالات متعددة، تشير إلى حوار سابق للذات الشاعرة مع الجماعة التي تنتمي إليها محذرة لها من «فوارة القيظ»، وهي تناص مع خطبة لعلي بن أبي طالب يقول فيها: «فإذا أمرتكم بالمسير إليهم في أيام الحر قلتم: حمارة القيظ، أمهلنا حتى ينسلخ عنّا الحر[1]، كما تحذرهم الذات الشاعرة من «الفاتحين». وبهذا يشكِّل الحوار استئنافاً لكلام سابق، يجعل البداية الحقيقية مستمرة من الزمن الماضي إلى الزمن الإبداعي الشعري الحاضر، أو بمعنى آخر يجعل القصيدة كلها رمزاً غارقاً في السيرورة الزمانية دون مبتدأ ونهاية، يتجاوز محدودية الزمان إلى آفاق واسعة لا نهائية، كما يشير الفعل «قلت» إلى استشراف الشاعر لحدود الحاضر، وتجاوزه إلى المستقبل الذي مازال يتشكَّل في عالم الغيب، وتقوم الذات الشاعرة من خلال ذلك بفعل السرد، وعرض رؤاها وأحلامها في رحلة تجاوزية، تسحق المسافات الزمانية، وتمحو الأبعاد المكانية، وتنزع حجب الغيب ببصيرتها النافذة، وتعود تدق جرس الإنذار لتجاوز مأساة مستقبلية قبل قدومها، لكن لم يستمع أحد، ولم يأخذ أحد الكلام على محمل الجد، فتكون الهزيمة.

أما ثاني الإشارات اللغوية والدلالية، فتتمثَّل في توظيف الشاعر لشخصية «موسى» عليه السلام عندما آنس ناراً، حيث يعمد الشاعر

(1) الشريف الرضي: نهج البلاغة – شرح الإمام الشيخ محمد عبده – دار المعرفة للطباعة والنشر – بيروت – ج1 – د.ت.(ص69)

إلى امتصاص الدلالة القرآنية، التي تشير إلى سير «موسى» عليه السلام بأهله في سيناء فضلَّ الطريق، فآنس من جانب الطور ناراً تضطرم، فطلبها ليهتدي إلي الطريق، أو يجعلهم يستدفئون بها، وعندما وصل إليها وجد حولها الملائكة، فاقتبس منها نوراً عظيماً، ثم خاطبه «الله» سبحانه وتعالى وناجاه وجعله نبياً وجيهاً[1]. لقد امتص الشاعر هذه الدلالات، وقام بتحويرها لتدل على ولادة الثورة ونورها العظيم، و لم يكتف بذلك في سياق القصيدة، بل قارن بين إسراء/رجوع المنفيين إلى وطنهم، وحادثة الإسراء والمعراج النبوية التي قام بها «محمد» عليه السلام، وهذا المزج بين الشخصيات الدينية «موسى–محمد» عليهما السلام، يؤدي إلى قدسية الثورة، وقدرتها على التهام مظاهر الهزيمة والانكسار وتجاوزهما.

ويتبين من الإشارة الثالثة استناد الشاعر إلى الموروث الشعبي، متمثلاً في توظيف المثل الشعبي «الجوع كافر»، فهو وإن كان تعبيراً مسكوكاً، إلا أنه يصلح للدلالة على عدد لا يحصى من المقامات المتكررة عبر العصور، ويلجأ إليه الشاعر من باب التشبيه[2]. كما يوظِّف حكاية «علي بابا والأربعين حرامي» في قوله «وأفتح السمسم بالنار»، لكن الشاعر يتجاوز الدلالة الموروثة للحكاية الشعبية، ويوسّع من أبعادها، لتصبح ذات طاقة تأثيرية وإشعاعية، تجعل الشعب الفلسطيني يعبر النهر، ويفتح الباب بالنار، نار الثورة والاستقلال.

(1) انظر ابن كثير: تفسير القرآن العظيم–مج3.(ص368–369).
(2) انظر سيزا قاسم: البنيات التراثية في رواية وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا–مجلة فصول–مصر–مج1– ع1–1980م.(ص197).

ويستخدم علي الخليلي في قصيدته «كستناء النار» تقنية «المخالفة» لقصة «إبراهيم» عليه السلام، ويطلب من النـار أن تبقى مشتعلة، مـا دام الشـاعر/الشعب الفلسطيني يحترق بنيران عدو قاتـل محترف، يسرق الأرض الفلسطينية بحجة أنها حدود الدولة الإلهية التي وعد بها. يقول:

أيها المعدن الكستنائي السخيف،
ولا كستناء
ولا غامض أو واضح، أو
أي شيء ؟
يا نار: لا برداً ولا سلاماً تكونين،
وأصابعي مشتعلة[1]

لا يشير دال «الكستناء» المتكرر في سياق القصيدة إلى دلالته الأصلية، باعتباره نباتاً يؤكل بعد شيِّه على النار فحسب، بل عمد الشاعر إلى تفريغ الدال من دلالاته الموروثة وتحميله دلالات مجازية، فيخرج بذلك من المستوى التقريري للدلالة إلى المستوى الإيحائي، الذي يجعل من الدال رمزاً يكتنـز بمدلولات، تتمثل في دلالة «الأرض»، ويتضح هذا في مستهل القصيدة حين يشير الشاعر إلى سرقة الغامض/العدو لحبة الكستناء، وتركه للنار تصطلي بها الذات الشاعرة وشعبها. وبهذا تكون علاقة الشاعر بالبعد الديني القرآني ليست علاقة تأثر صرف، بل علاقة تفهّم وإدراك واعٍ، يقوم فيها الشاعر بعملية تفجير لطاقات كامنة في النص القرآني.

(1) علي الخليلي: هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط–مطبوعات وزارة الثقافة–فلسطين–ط1–1996م. (ص23)

إن صيغتي النداء «أيها المعدن–يا نار»، والنفي «ولا كستناء–ولا غامض–لا برداً»، يتم توظيفهما في جسد النص باعتبارهما إشارتين، تنفتح الأولى على الأخرى، وتنفي الثانية إمكانية عيش العدو هانئاً بما سرق من أرض فلسطينية، إذ تبقى الذات الجماعية تؤجج النار، ولا تجعلها برداً وسلاماً عليه، حتى تسترد ما سلب منها ظلماً وعدواناً، وأن النار التي يحترق بها الفلسطيني ستحرق الغاصبين المحتلين، وسيخرج الفلسطيني منها كما خرج «إبراهيم « من النار، أو كما يخرج طائر «العنقاء» من رماده.

الفصل الثاني

2 مزامير توراتية ودلالات فلسطينية

- آيات توراتية عامة
- موسى
- يشوع بن نون
- السبي البابلي
- شخصيات توراتية أخرى

اتكأ الشعراء الفلسطينيون على توظيف الإشارات والرموز التوراتية «العهد القديم»، ولكن التداخلات النصية المستمدة من التوراة في أشعارهم، تكشف عن أبعاد عميقة في تجاربهم الشعرية باعتبارها جزءاً أساسياً في بناء القصيدة، فضلاً عن إخصاب الخطاب الشعري بديناميات دينية ولغوية وجمالية، على اعتبار التوراة نصاً أدبياً مغرقاً في الشاعرية والبناء الأسطوري والبناء الملحمي. أما نشيد الإنشاد – على حد تعبير ناظم حكمت– فهو أعظم كتاب حب في تاريخ الشعر[1].

كما استمدوا لغة التوراة وأسلوبها وصورها، باعتبارها مادة ثقافية وذات أثر أدبي يتسم بالشاعرية، كما استمدوا شخصيات وأسماء تاريخية ودينية، وخلقوا منها جميعاً بديلاً شعرياً ودلالياً، يخالف الصيغ التراثية التوراتية ودلالاتها الموروثة من جهة، وعبَّروا عن بعضها وفق منظور شعري ورؤيوي شديد الخصوصية والتميز، يصف حالتهم وأمتهم وواقعهم من جهة ثانية، وسلطوا الأضواء على بعض الشخصيات الإيجابية في التاريخ اليهودي، وبيَّنوا من خلالها مدى التناقض بين يهود الأمس ويهود اليوم من جهة ثالثة. وبذلك طرحوا رؤى متعددة بالاستناد إلى التوراة، وعلاقات تقوم على التآلف والتخالف، فتعددت مستويات التعامل مع النصوص التوراتية الغائبة، وتجلَّت في البنية العميقة للنصوص الشعرية أكثر من تجليها في البنية السطحية لها.

لقد تعامل الشعراء الفلسطينيون مع النصوص الدينية التوراتية من

(1) نقلاً عن نادي ساري الديك: محمود درويش الشعر والقضية–دار الكرمل للنشر والتوزيع– عمَّان–ط1– 1995م. (ص43)

خلال نظرتهم إلى الدين ككل، على أنه ليس مجرد طقوس وعبادات فحسب، بل هو في جوهره ثورة من أجل الإنسان، وثورة من أجل العدل والحرية والكرامة، وقاموا باستخراج دلالات جديدة من التوراة، تدين الصهاينة بلغتهم ومن كتابهم المقدس نفسه[1]. ولعل شخصيات الأنبياء والقديسين والصالحين من الشخصيات الرئيسية التي استند إليها الشعراء للتعبير عن رؤاهم السياسية والاجتماعية...إلخ، وخير مثال على ذلك شخصيات «إرميا–إشعيا–حبقوق» الذين وقفوا في زمانهم ضد ما يرتكب اليهود من آثام، وعملوا جاهدين على هداية هذه الأمة العاصية.

1-آيات توراتية عامة

استمد الشعراء الفلسطينيون كثيراً من الآيات التوراتية العامة، وقد كشفوا من خلالها عن مضامين تآلفت وتخالفت مع الموروث الديني، للتعبير عن رؤاهم الشعرية، وعن موقفهم الاجتماعي والسياسي من الكيان الصهيوني وممارساته اليومية ضد الشعب الفلسطيني، كما بيَّنوا موقف اليهود القدامى والمعاصرين من التعاليم الدينية ومدى تمسكهم بها.

إن التفاعل الحيوي بين النص التوراتي والشعر الفلسطيني، جعله ذا قوة تأثيرية كبيرة في قدرته على الإيحاء والتعبير عن تجربة فلسطينية وعربية وإنسانية شاملة، تستمد أصولها من أسفار التوراة نفسها، لفضح سياسة الاحتلال الصهيوني، وتعرية آثامه ومواقفه غير الإنسانية الخارجة على كل القيم الأخلاقية والدينية في تعامله مع الشعب الفلسطيني. إن قوة

(1) انظر رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة–.(ص219)

التأثير الشعرية في مثل هذه القصائد تستند إلى محورين أساسيين: الأول، تجسيد قيم الصهيونية العنصرية اللاإنسانية على قاعدة دينية، وهذا الأمر يجعل القصيدة ذات مصداقية عالية.

والثاني، يجعل ذاكرة المتلقي ذات قدرة كبيرة على حفظ النصوص الشعرية، وفي هذا يقول د. صلاح فضل:

«إن ذاكرة الإنسان لا تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينياً أو شعرياً، وهي لا تمسك به حرصاً على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضاً. ومن هنا يصبح توظيف الشاعر للتراث الديني في الشعر–خاصة ما يتصل منه بالصيغ– تعزيزاً قوياً لشاعريته، ودعماً لاستمراره في حافظة الإنسان»[1]. ولهذا أكثر الشعراء من توظيف الآيات التوراتية خاصة، مستخدمين لغتها وأسلوبها وصورها.

يحشد محمود درويش في قصيدته «المزمور الحادي والخمسون بعد المائة»، إشارات توراتية عدة منها: لفظ «مزمور»، والترنيم المقدّس للرب والتسبيح له «هللويا». يقول:

أورشليم! التي أخذت شكل زيتونة
داميهْ...
صار جلدي حذاء
للأساطير والأنبياء
بابلي أنت. طوبى لمن جاور الليلة الآتيهْ

(1) انظر د.صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية–مؤسسة مختار–مصر–ط1–1987م.(ص59)

وأنا فيك أقرب

من بكاء الشبابيك. طوبى

لإمام المغنين في الليلة الماضيه

وإمام المغنين كان. وجسمي كائن

وأنا فيك كوكب

يسقط البعد في ليل بابل

وصليبي يقاتل...

هللويا.

هللويا...

هللويا...[1]

قبل الولوج إلى الفضاءين الدلالي والديني للأبيات الشعرية، تجدر الإشارة إلى أن عنوان القصيدة، وهذا أول ما يقرع السمع، ويوجِّه الدلالة العامة فيها باعتباره نواة إشعاعية، يتبلور من خلاله مقصدية الشاعر في امتصاص النص التوراتي ومحاورته، بل «مخالفته» منذ البداية، وجعل القصيدة عنصراً مكملاً للمزامير الواردة في التوراة، بزيادة مزمور آخر عليها لتصبح «151» مزموراً، لكي تقول على المستوى الشعري ما لم تقله على المستوى التوراتي، وهو أن الكيان الصهيوني–في سياق القصيدة– اتخذ منها ستاراً دينياً، وشرّع لنفسه قتل «الأغيار» وسفك دمائهم، بعد أن حوَّل المزامير نفسها إلى سلاح فتاك وحجارة يرجم بها الذات الشاعرة وقومها، بل وأعاد قتلها من جديد قرب «بيارة» البرتقال.

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص292–293).

كما تكتنز الأبيات الشعرية بإشارات توراتية متعددة، تجعل منها خطاباً مفتوحاً على الداخل والخارج، تتحول فيه القصيدة إلى كشف عن أبعاد الذاتين الفردية والجماعية، ومأساوية الحياة الفلسطينية متمثلة في بطش الاحتلال وطغيانه، وقتله للشعب الفلسطيني متمثلاً في «أورشليم»، التي يصفها الشاعر بأنها «دامية»، فضلاً عن تحويل جلد الفلسطيني إلى «حذاء» لأساطيره وخرافاته عن أحقيته التوراتية والتاريخية في أرض فلسطين، ويعزز هذه الدلالة توظيف الشاعر للمكان «أورشليم» بتركيبته اللغوية التراثية بدلاً من كلمة «القدس»، لأن المحور الاستبدالي الاختياري في كلمة «أورشليم»، يشير في حقيقته وأصله إلى التسمية الكنعانية العربية القديمة، المنسوبة إلى أحد ملوك الفلسطينيين «ملك صادق»، الذي عرف عنه أنه محب للسلام حتى أطلق عليه «ملك السلام»، ومن هنا جاء اسم المدينة «سالم» أو «شاليم» أو «أورو– سالم»[1]، وهو اسم كنعاني على عكس ما يظن بعض الناس من أن أصل التسمية عبري.

إن رجوع الشاعر للتراث القديم بتسمياته المكانية، يظهر ماهية المكان وكنهه الأول باعتباره مكاناً عربياً، وبذلك تشكِّل «أورشليم» بهذه التسمية المخصوصة دون سواها الأصل الأول للإنسان العربي في هذه الديار، كما تشكِّل نقيضاً دلالياً ومكانياً وتاريخياً لدعاوى الصهاينة وأحقيتهم في أرض فلسطين، وهذا الرأي مستمد من التوراة التي

(1) انظر عارف العارف: المفصَّل في تاريخ القدس – مطبعة المعارف – القدس – ط2 – 1986م.(ص2)

تشير إلى الوجود الفلسطيني الضارب في عمق التاريخ، والسابق على الوجود اليهودي بمئات السنين، وذلك حين قدم «إبراهيم» عليه السلام إلى «الخليل»، و لم يجد مكاناً فيها ليواري زوجته «سارا» بعد وفاتها[1] فأعطوه قبراً، ثم سجد شكراً لله، وتشير التوراة أيضاً إلى أن «إسحق بن إبراهيم» عليهما السلام، ذهب إلى «أبيمالك» ملك الفلسطينيين مستنجداً به من الجوع الذي عم الأرض في ذلك الوقت[2]، كما تشير التوراة صراحة إلى «أرض الفلسطينيين»[3]، وهذه أقوال تقلب دعاواهم بأن فلسطين أرض بلا شعب رأساً على عقب.

ويوظِّف الشاعر في سياق أبيات القصيدة عامة بعض الكلمات التوراتية مثل: «طوبى» الدالة على مدح الرجل الذي لم يسلك في مشورة الأشرار وفي طريق الخطاة، وللذي ينظر إلى المسكين في يوم الشر ولا يسلمه إلى مرام أعدائه، وللرجل المتقي الرب المسرور جداً بوصاياه، وللكاملين طريقاً السالكين في شريعة الرب[4]، أي أنها ثناء على أولئك الذين اتصفوا بمكارم الأخلاق، ورضوا عن الله وطبقوا شريعته فرضي عنهم، لكن الشاعر يخرجها من هذا النطاق التوراتي الديني، ويجعلها

(1) تقول التوراة «وماتت سارة في قرية أربع التي هي حبرون في أرض كنعان. فأتى إبراهيم ليندب سارة ويبكي عليها. وقام إبراهيم من أمام ميته وكلّم بني حث قائلاً: أنا غريب ونزيل عندكم، أعطوني ملك قبر معكم لأدفن ميتي من أمامي». العهد القديم: سفر التكوين، الإصحاح 23.

(2) تقول التوراة «وكان في الأرض جوع غير الجوع الأول الذي كان في أيام إبراهيم. فذهب إسحق إلى أبيمالك ملك الفلسطينيين إلى جرار». العهد القديم: سفر التكوين، الإصحاح 26.

(3) انظر العهد القديم: سفر الخروج، الإصحاح 13.

(4) انظر العهد القديم: سفر المزامير، المزامير1، 41، 112، 119.

في نطاق دنيوي، يرتبط بحلول الذات الشاعرة وقومها في «أورشليم»، ويحمل هذا تأكيداً على تحقق الوجود الفلسطيني، وتمسكه بهويته وأرضه ضد وسائل القمع والاندثار التي يمارسها الاحتلال على المستويات العسكرية والسياسية والإعلامية.

ويشير اللفظ التوراتي «هللويا» الدال على الترنيم المقدس للرب والتسبيح له[1]، المقترن بدلالتين الأولى: تاريخية «سبي بابل»، والثانية دينية «الصليب»، يشير إلى علاقة تشابه بين السبي البابلي لليهود على يد «نبوخذ نصر» متمثلاً في تجربة المنفى، والمنفى الفلسطيني على أيدي يهود القرن العشرين، وكأن التاريخ يعيد

نفسه من جديد، لأن «الضحية» قديماً تحوَّلت الآن إلى «الجلاد» هذا من جهة، كما أن انتصار الكيان الصهيوني لا يعني ديمومته، بل هو انتصار مؤقت لن يؤدي إلى تثبيت جذورهم في الأرض الفلسطينية، لأن الصليب قد تحقق انبعاثه في صيغة الفعل المضارع «يقاتل»، الذي يشير إلى دلالتين: الأولى، زمنية، ترتبط بالحاضر وتمتد للمستقبل، والثانية، تدل على التشارك بين اثنين فأكثر[2]، وهذا يعني مشاركة «المسيح» عليه السلام للإنسان الفلسطيني في قتاله ونضاله ضد الاحتلال. فإذا كان اللفظ «هللويا» يعني الترنيم المقدَّس والتسبيح للرب، بسبب انتصار اليهود على أعدائهم، كما جاء في المزمور التاسع والأربعين بعد المئة «ليبتهج الأتقياء بمجدٍ، ليرنِّموا على مضاجعهم. تنويهات الله في أفواههم وسيف ذو حدَّين

(1) انظر العهد القديم: سفر المزامير، المزامير148–150

(2) انظر أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف–مصر–ط16–1982م.(ص42)

في يدهم. ليصنعوا نقمة في الأمم وتأديبات في الشعوب، لأسر ملوكهم بقيود، وشرفائهم بكبول من حديد. ليُجْرُوا بهم الحكم المكتوب. كرامةٌ هذا لجميع أتقيائه. هللويا».[1]، فإنه تحوَّل في الخطاب الشعري الدرويشي إلى تمجيد للانتصار الفلسطيني على صهاينة القرن العشرين، ويعزِّز هذه الدلالة مفصل آخر من مفاصل القصيدة، يتمثل في الزمن الماضي «كان» المرتبط بإمام المغنين/داود عليه السلام، والزمن الحاضر «كائن» المرتبط بالجسم «جسمي كائن/الفلسطيني المعاصر، الذي يملك الحاضر ويفرض سيطرته على الزمن الماضي.

كما شكَّلت الآيات التوراتية العامة في شعر سميح القاسم، وخاصة إشارة «ما قبل التكوين»، حيث كانت الأرض خربة وخالية، وعلى وجه الغمر ظلمة، وروح الله يرف على وجه المياه[2]، وإشارة «طبخ الجدي في حليب أمه»، شكّلت ظواهر أسلوبية ودلالية بارزة، استطاع من خلالها تبيان مخالفة اليهود لهذه التشريعات الدينية وعدم التزامهم بها، وخاصة الإشارة الثانية التي جاءت في شعره بصيغ مختلفة، فجعلهم مرة «يطبخون أطفال العذارى في حليب أمهاتهم»، ومرة ثانية «يطبخون الموت في حليب أمه»[3]، أما المرة الثالثة فجعلهم «يطبخون الجدي في حليب أمه» يقول:

(1) العهد القديم:سفر المزامير.المزمور 149

(2) انظر الإشارة الدينية في قصيدة «باسمك أنت» مج2.(ص435) وقصيدة «العائد إلى مملكة الحبق» مج2.(ص454) وقصيدة «قصيدة القبر الجماعي» مج2.(ص724)، وهي تتناص مع سفر التكوين، الإصحاح 1

(3) انظر الإشارة الدينية في قصيدة «وكانت قرية اسمها سيرين» مج2.(ص210) وقصيدة «إلهي إلهي لماذا قتلتني؟» مج4.(ص150)، وهي تتناص مع سفر الخروج، الإصحاح 34.

تعبت يا أهلي، فهذا المعدن الوحشي يسحق قامتي
وسنابلي
ناديت أم الجدي: إنَّ الجدي يطبخ في حليبك فامنحي
القصَّاب عنقك نذلة أو قاتلي!
لكنها هلعت وساخت في شقوق القيظ، بين بخور أجيال وبين
مناسك وفسيفساء
ووقفت تحت يقين الغارة الليلية الحمقاء مشدوهاً
وقفت، وبين نابا لم اليقين وباطلي![1]

تشف الحقول الدلالية للكلمات في الأبيات الشعرية السابقة عن حالة قلق أو يأس، تكاد تكون مطبقة على روح الشاعر، حيث يراقب الأحداث بوصفه «شاهداً» على أعظم محرقة يتعرض لها الشعب الفلسطيني في تاريخه الحديث، لكن الأمل ما زال يراود الشاعر لاجتياز المحنة النفسية التي صنعها الاحتلال المتعطش للقتل والتدمير، مستخدماً النابا لم بوصفه سلاحاً فتاكاً محرماً دولياً. إن القلق النفسي أواليأس الروحي المخيم على كيان الذات الشاعرة، ينبع من قتامة الموقف الذي وضعت فيه وقومها، حيث «المعدن الوحشي– طبخ الجدي في حليب أمه–النابا لم»، مما يجعلها تغيِّر ما تعرفه عن نفسها، فتتحول الذات الشاعرة في سياق القصيدة من ضحية إلى ذات تقترف «الباطل»، وهذا يوحي بحالة الضياع وفقدان القدرة على تمييز الأمور وسط هذا الجو المفعم بالفجيعة والدمار،

(1) سميح القاسم: القصائد–مج2.(ص220)

ولهذا «من حق الشعر أن يعلن يأسه ولا يلام إعلامياً على هذا اليأس. أنا لا أعرف شعراً عظيماً وليد حالة انتصار. حتى في التراث الإغريقي، لا تهزنا مدائح النصر بقدر ما يهزنا التضامن مع الضحايا. مشكلة الشعر الإغريقي أننا لم نسمع الشعر الطروادي، لم نقرأه»[1].

إن قول الشاعر في جملة «ناديت أم الجدي! إن الجدي يطبخ في حليبك»[2]، تحمل في ثناياها دلالات عدة، تنفتح على الخارج، ويتحوَّل فيها النداء كغيره من الأنساق التي تشتمل عليها القصيدة، من دلالته الإنشائية إلى الاكتفاء بدلالة «الإخبار»، لأن الدلالة الإنشائية ذات أبعاد حركية، تظهر حاجة المرسِل إلى عقد صلة مع الآخر بوصفهما طرفين مشاركين في الفعل، ويأتي ذلك عن طريق النداء الصريح وبحروفه المعروفة، أما الدلالة الإخبارية، فهي تأكيد موقف الذات الشاعرة على أنها شاهد ومحذِّر دون المشاركة مع الآخر، ثم تركه يختار بين «الاستسلام» أو «القتال»، وبذلك تكتفي بمجرد الإبلاغ والتأكيد على صدقية ما تقول، ويتضح هذا أيضاً من توظيف الحرف «إنَّ» الدال على أن الخبر يوجَّه بهذا الشكل عندما يكون «المخاطب متردداً في الحكم شاكاً فيه، ويبغي الوصول إلى اليقين في معرفته، وفي هذه الحال يحسن توكيده له ليتمكن من نفسه، ويحل فيها اليقين محل الشك»[3]، وينبع يقين «أم الجدي» بصدق هذا الخبر لأنه من الشرائع التوراتية الدينية التي نزلت على بني

(1) عباس بيضون: حوار مع محمود درويش بعنوان من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية–مجلة مشارف–القدس–العدد3– تشرين الأول/أكتوبر–1995م.(ص85)

(2) انظر العهد القديم: سفر الخروج. الإصحاح 34

(3) د. عبد العزيز عتيق: علم المعاني–1985م.(ص55)

إسرائيل، وهي لذلك لا تتصور إمكانية حدوثه وخروجهم على تعاليمهم الدينية المكتوبة على الألواح، عندما تجلى «الخالق» سبحانه وتعالى لموسى عليه السلام، على جبل الطور في سيناء وأملى عليه الوصايا. إن جلال الموقف الديني وعظمته، لم يمنع اليهود القدامى[1] والمعاصرين من تجاوز هذه الوصايا ومخالفتها.

ويمتص معين بسيسو في قصيدته «إله أورشليم»، الوعد الإلهي التوراتي لبني إسرائيل، بإعطائهم بلاد الكنعانيين التي تفيض لبناً وعسلاً[2]، يمتص دلالاتها الدينية الموروثة ويحاورها، ويتخذ منها موقفاً مضاداً في خاتمة القصيدة، دون أن يسلِّم بهذا الوعد التوراتي، الذي استغلوه لاعتصار دم الإنسان الفلسطيني وامتصاصه، غير مكترثين بحياته. يقول:

ومثلما الناطور
ينسى على كرومه الثعالب
إذا نسيت
أنَّ بين ثديي أرضنا ببيت
إله أورشليم
وأنَّ من قطوفْ

(1) رغم رؤيتهم معجزات «موسى» عليه السلام في سيناء، إلا أنهم كانوا دائمي الاعتراض عليه بل تأنيبه أحياناً من ذلك تفضيلهم البقاء في مصر «خير لنا أن نخدم المصريين من أن نموت في البريِّة» ومنه أيضاً قولهم لموسى ولأخيه هارون «إنكما أخرجتمانا إلى هذا القفر لكي تميتا كل هذا الجمهور بالجوع» انظر العهد القديم: سفر الخروج، الإصحاحان 14، 16

(2) يقول الرب لموسى: «ويكون متى أدخلك الرب أرض الكنعانيين والحثيين والأموريين والحويين واليبوسيين التي حلف لآبائك أن يعطيك أرضاً تفيض لبناً وعسلاً، أنك نصنع هذه الخدمة في هذا الشهر» العهد القديم: سفر الخروج، الإصحاح13.

دمنا يعتصر
الشهد واللبن
وخمرة السنين
لكي يعيش
ويفرخ الوحوش[1]

يتبدى من عنوان القصيدة، أنه يجذب الدلالة نحو دائرة التحديد المسبق، المستند إلى علاقة التضايف بين المضاف والمضاف إليه «أورشليم»، وهي علاقة تتسم بالتميز والخصوصية، تجعل من أورشليم/اليهود أصحاب حظوة عند الله سبحانه وتعالى؛ ولذلك فإن نسق الإضافة، أو صيغة الإضافة في رأي د.كمال أبو ديب، يجب أن ينظر إليها على أنها خلق لعلاقات اختصاص وانتساب بين أشياء العالم. وتحديد لوجود بوجود ولذات بذات، وهي علاقة بين اسمين متميزين، تشكِّل عالماً من العلاقات المتكوِّنة الثابتة من التراكمية والتوارث، والالتصاق بين الأشياء وانتسابها إلى بعضها بعضاً[2]، فعلاقة التضايف إذن بين الاسمين «إله أورشليم» علاقة يتحوَّل فيها «الإله» من العام إلى الخاص.

وفي قصيدته «اختلاط الليل والنهار»، يوظِّف أحمد دحبور الآية التوراتية التي تقرن عيد الفصح اليهودي بالذبح، ويحتفل به اليهود في اليوم الرابع عشر إلى اليوم الحادي والعشرين من الشهر الأول للسنة العبرية

(1) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص144).
(2) انظر د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي – دار العلم للملايين – ط3 – 1984م. (ص282).

احتفالاً بخروجهم من أرض مصر[1]. يقول الشاعر:

هل تطاولت
لعلِّي...،
غير أن القِدْر فوق النار تغلي
والعصافير التي اختيرت ستختار:
لها الذبح
أو الفصح
وفي الآية أن الذبح والفصح معاً مقترنان
فتعالي–قالت الآية: من أي المراثي تهربان؟[2]

تكشف الأبيات الشعرية عن وجهة نظر الشاعر الخاصة، المرتبطة في الوقت نفسه بحياة الإنسان الفلسطيني الراهنة، الذي يمثِّل ضحية «الفصح» التوراتي، إذ يخالف اليهود تعاليم التوراة بذبح «العصفور» وليس «الغنم»، ثم يخرج «العصفور» من دلالته المعجمية المباشرة إلى دال غير مطابق لمدلوله، أو إلى رمز عائم يشير إلى ذبح «الفلسطيني»، وهذه مخالفة دينية أخرى. ثم يجعل الشاعر أمام العصفور/الفلسطيني أن يختار بين «الذبح» أو «الفصح»، وهو في حقيقته لا يشكِّل اختياراً حقيقياً، فهو كهارب من الرمضاء إلى النار، إذ العلاقة الرابطة بين

(1) تقول التوراة على لسان «موسى» عليه السلام «فدعا موسى جميع شيوخ إسرائيل وقال لهم: اسحبوا وخذوا لكم غنماً بحسب عشائركم واذبحوا الفصح». العهد القديم:سفر الخروج، الإصحاح 12

(2) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور. (ص498–499).

«الذبح والفصح» علاقة جدلية طردية بمعنى أنهما شيء واحد، لأن الذبح مقترن بالفصح، والفصح مقترن بالذبح، وعملية اختيار أحدهما هي في جوهرها اختيار للموت، إذ اختيار الأول لا ينفي الثاني والعكس صحيح، بل يتكامل معه ويعزز وجوده، فهو إذن اختيار/إجبار، لا يترك خياراً إلا في مجرد الاختلاف السطحي لمسمى الموت، وبذلك يخرج الحرف «أو» عن دلالة التخيير إلى دلالة العطف، وتصبح الجملة هكذا «ستختار الذبح والفصح»، ويعزز هذه الدلالة استخدام الشاعر للاستفهام «من أي المراثي تهربان ؟»، الذي يوحي بنفي إمكانية الهروب من القدر المحتوم.

وعلى المستوى اللغوي، تشير الدلالة المنتجة من الدال «معاً» في البنية السطحية إلى أنه زائد، ولا حاجة لوجوده في الصياغة اللغوية، إذ يمكن الاكتفاء بالدال «مقترنان»، لكنه على مستوى البنية العميقة للصياغة، يزيد من حضور العلاقة التكاملية بين الذبح والفصح، بعد أن أُكدت بـ «إنَّ» ويكثف الدلالة ويوجهها نحو الموت الذي لا مفر منه؛ وبهذا يلخِّص الدال «معاً» العنف الصهيوني والادعاءات اللاهوتية في إباحة دماء الآخرين، وهذا يؤدي إلى تعرية مواقفهم الدينية والعنصرية التي تخالف الشريعة.

أما المتوكل طه فيحيل في قصيدته «الابتداء»، التي يتناص عنوانها مع ابتداء خلق الكون، يحيل إلى التوراة في «سفر التكوين»[1]. يقول:

(1) تقول التوراة «في البدء خلق الله السموات والأرض. وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة، وروح الله يرف على وجه المياه». العهد القديم: سفر التكوين،الإصحاح1

وقلبي يرف
على نور أحرف اسم هزار
فاسم هزار هو الابتداء
وأول ما رف
فوق المياه
وذاب شعاعاً على عرش ربي
هزار.. فكان البهاء[1]

يتناص الشاعر في الأبيات الشعرية السابقة مع خلق الكون في سفر التكوين، ليعبِّر عن تجربة شديدة الخصوصية، تجري في عروقها دماء التجربة الفلسطينية الجماعية. إن استناد الخطاب الشعري على تجربة ذاتية، يجعل من «هزار» ابنة الشاعر محوراً للنص الشعري ترتكز عليه إنتاجية الدلالة، باعتبارها –أي هزار– شخصية إنسانية، يشتاق إليها والدها ويحنُّ إلى رؤيتها ولا يستطيع الوصول إليها. لقد جعل منها الحلم الشعري شخصية تضرب بجذورها في عمق التاريخ باعتبارها الإشراق الأزلي، والتجلي الأول للكاف والنون «كن»، ثم تجلّت السماء والأرض والليل والنهار والطيور والحيوانات...إلخ.

ينبثق من التجربة الذاتية التي عبَّر عنها الشاعر في الأبيات السابقة، تجربة فلسطينية جماعية، تضفي عليها صورة إنسانية حية، تجعل من الفلسطيني

(1) المتوكل طه: زمن الصعود–اتحاد الأدباء والكتَّاب الفلسطينيين–القدس–ط1–1988م. (ص20).

المضطهد والمعتقل شخصية تمتلىء بالحيوية والارتواء الشعريين، بالرغم من الصحراء الجافة والقاحلة، بل القاتلة التي يسجن فيها، ولذلك لا نجد غرابة من سيطرة الدوال المائية التي تنتشر في جسد النص، لتمد السجين برواء النضال، وعنفوان الجسد وحيويته وصبره على الشدائد؛ وبذلك يصبح النص الشعري تعويضاً نفسياً لافتقاد روح الحياة/الماء. إن غربة الشاعر القسرية–السجن– عن أسرته وأهله ومدينته، ولا أقول وطنه، لا تعني غربته عن الحياة، وعدم قدرته للتعبير عن التجربة الإنسانية، بل إن التجربة الإنسانية في أعمق صورها وأبسطها في الوقت نفسه، يمكن أن تتجلى في الحنين إلى دفء العلاقة الأبوية، ولذلك استطاع الشاعر بالرغم من ابتعاده عن صخب الحياة في المدينة، أن يصنع مغامرة في قلب الحياة، ويرود مجهولها، تلك الحياة الشاسعة الخطرة الكثيرة الإيلام[1]، حيث كان منعزلاً انعزالاً قسرياً عن العالم.

2- موسى

تركَّزت الإشارات التوراتية المتناصة مع شخصية «موسى» عليه السلام، لدى الشعراء الفلسطينيين كافة حول ظاهرتين اثنتين ترددتا بإلحاح شديد في قصائدهم هما: «التية السينائي» و«الوصايا العشر»، وشكَّلتا معلمين بارزين، وحضوراً مكثفاً في المتن الشعري الفلسطيني على حساب ظواهر توراتية أخرى لشخصية «موسى» عليه السلام، ولذلك فهما تستوقفان الباحث، وتستحقان الدراسة التحليلية العميقة.

(1) انظر أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة–.(ص116).

يجسِّد محمود درويش في قصيدته «بيروت»، شخصية «موسى» عليه السلام، للتعبير عن موقف إنساني، تتمرد فيه «بيروت» باعتبارها «ولداً» على قاتليها الباغين، وطغيانهم العسكري، وانحلالهم الديني والخلقي. يقول: بيروت زنبقة الحطام

وقُبلة أولى. مديح الزنزلخت. معاطف للبحر والقتلى
سطوح للكواكب والخيام
قصيدة الحجر. ارتطام بين قبرتين تختبئان في صدرٍ...
سماء مُرَّة جلست على حجر تفكر،
وردة مسموعة بيروت. صوت فاصل بين الضحية والحسام
ولد أطاح بكل ألواح الوصايا
والمرايا
ثم...نامْ[1].

إن البنيـة التصويرية التي تستند إليها الأبيات الشعرية السابقة، تشف أولاً عن بناء تصويري امتدادي متداخل، يجعل من بيروت «زنبقة–قُبلة–مديح–معاطف–سطوح–حجر–سماء–وردة»، وهي دوال تشير إلى مدلولات ذات كثافة ترميزية عالية، تشمل تجليات الكون ومظاهره المختلفة، فهي ذات بعد حسي «زنبقة–قبلة»، وذات بعد علوي قدسي «سماء»، وذات بعد أرضي ترابي «سطوح»، وذات بعد عاطفي «وردة»، وبذلك تتحول بيروت من مكان تاريخي وجغرافي محدد الأبعاد، يشكِّل

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش– مج2. (ص222–223).

جزءاً من العالم، إلى عالم منفتح يتجلى فيه مظهر الكون بمعناه الشامل، ولكنه مع ذلك يفتقد إلى حيوية الإنسان ووجوده، فيأتي «الولد» ليكمل أبعاد الصورة الشعرية والمكانية، فتؤنسن بيروت–تصبح إنساناً–يأخذ صورة البراءة ونزقها الإنساني الفطري البريء والمحبب إلى النفس، متمثلاً في «بيروت ولد» يحلم بعالم مختلف هو عالم الفضيلة، عالم فيه من البراءة والخير ما يكفي لإكمال صورته النقية الصافية، عالم يتناغم فيه الحلم البشري الطامح إلى المثال ومظاهر الطبيعة في علاقة توحدية، يصبح فيها الكون تجلياً للإنسان، ويصبح الإنسان تجلياً للكون، فيطيح بألواح الوصايا، ليس رفضاً لها من الوجهة الدينية، بل لأن أصحابها لم يمتثلوا للطباع الإنسانية القويمة، برفضهم تطبيق الوصايا الدينية التي جاء بها «موسى» عليه السلام بالرغم من قداستها، بعد أن أشرقت عليه الأنوار الإلهية في طور سيناء.

هكذا تصبح الصورة الشعرية وتوهجها الإبداعي في إنشاء عالم الفضيلة، والقضاء على عالم الشر المتمثل في الكيان الصهيوني المعاصر، إشباعاً للحنين الإنساني إلى النظام والكمال، فهذه الأشياء الساعية إلى التوحُّد، تعبِّر عن رغبة عميقة للعقل الإنساني في اكتشاف النظام في العالم الخارجي، وبناء صورة شعرية جيدة، يعني إشباع جزء من تطلع العقل إلى إسباغ النظام على ما حوله[1] وهو نظام ينتمي إلى عالم العقل الذي تطمح الذات الشاعرة من خلال «الولد» إلى تحقيقه رفضاً للواقع المعيش.

(1) انظر د.محمد حسن عبدالله: الصورة والبناء الشعري – دار العارف – مصر – 1981م. (ص156).

ويحشد سميح القاسم في قصيدته «شارلي بيطون»، إشارات دينية عدة، مثل: «موسى–التيه–الطور»، وهي ذات أبعاد دلالية قادرة على كسر التوقع، وتمتلك قدرات تعبيرية تسهم في تصوير الصراع الإنساني بين الخير والشر. يقول:

حين شكا موسى للطور أجاب الله من الجبِّ
المشتعلِ
وأنت
خاطبتَ جدار التيه السينائي،
فلم يسمع صوتك حتى الفقراء
و لم يشهر سيفك إلا الضعفاء[1]

تستند الأسطر الشعرية السابقة في إنتاج الدلالة إلى بنية التضاد، التي تحمل في ثناياها علاقة مقارنة بين طرفين موسى/الفلسطيني، أو النبي/الإنسان، وهي تكشف عن استجابة «الله» سبحانه وتعالى لشكاية «موسى»، فتجلى لـه بأنواره البهية على «طور سيناء»، أما «الفلسطيني» فلم يستجب له وبقي وحيداً حسيراً أمام طواغيت العصر؛ وبذلك تتحول الأسطر/القصيدة إلى كشف عن خبايا الذات الشاعرة ومعاناتها الفردية والجماعية. لكن البنية الفعلية المتحركة والمتوفزة التي تكتنز بها القصيدة، تدعم الفلسطيني/الإنسان، وتشد من أزره، وتشكّل بعداً دلالياً رافضاً التسليم بالواقع، متحققاً في زمان ومكان، أو بمعنى آخر فإن الفعل يمتلك

(1) سميح القاسم: القصائد–مج3.(ص67).

دلالة الحقيقة وزمانها، ولذلك فهو متغير، والتغير مشعر بالتجدد، فإذن الإخبار بالفعل يفيد وراء أصل الإثبات كون الإثبات يقترن بالتجدد[1]، وبنية الفعل تمتلك فاعلاً يقوم بتوجيه الدلالة وإنتاجها، ويتطور بها في الأسطر من الأدنى إلى الأعلى، حتى يستنفد جميع السبل الممكنة والمتاحة لتحقيق الذات على المستويين الفردي والإنساني، أي أن الفاعل يبدأ بالفعل «خاطبت» الدال على الفاعل المخاطب المفرد، ثم يتحول الفعل إلى «فلنمضِ» الدال على الفاعل المخاطب الجمع، ليصل في النهاية إلى ممارسة فعل الثورة بتدمير أبراج الطاغوت الصوَّانية. وبذلك تصبح الأفعال ذات أبعاد خصبة على مستوى الإنتاج الدلالي للخطاب الشعري، تستجيب لها الذوات الأخرى من قومها، وتسير معاً نحو تحقيق الحلم وصنع المستقبل، أي أنها لا تكتفي بالدلالة على وصف ما هو كائن واجترار الآلام في سكون وصمت، بل تتجاوز ذلك إلى ما يجب أن يكون، فينشأ نتيجة لذلك الصراع بينها وبين «تل أبيب» و«البنتاغون»، وتخرج صرخاتها مدوية لتهد أركان الشر والظلم.

أما توفيق زياد، فيوظِّف شخصية «موسى» في قصيدته «مرج بن عامر»، ويعمد إلى كسر النظام الدلالي الموروث لـ «الوصايا العشر»، وجعل عناصر البنية الدلالية تتشكَّل وفق رؤيا معاصرة، فيمتزج البعد الديني بالبعد الآني، وينفتح الوعي الشعري على عوالم يؤسس لها كياناً وجودياً مستقلاً في الخطاب الشعري. يقول:

---

(1) انظر الرازي: نهاية الإيجاز–تحقيق ودراسة د.بكري شيخ أمين–دار العلم للملايين–بيروت–ط1–1985م.(ص156).

لا تحك لي...لا تحك لي!

أنا قادم

من حيث كل فم عليه حارس

والمخبرون على الستائر

حيث الوصايا العشر

تعكس في قرارات المحاكم–

والشعائر

حيث الصدى والظل

أنكر أصله،

ويسيط خالقه مغامر[1]

تشكِّل الأبيات الشعرية السابقة مفصلاً من مفاصل القصيدة، يستقل بذاته وبعنوانه «الظاهرة والعمق» عن المفاصل الأخرى التي تشتمل عليها القصيدة ككل، لكن سياقه الدلالي رغم الانفصال الظاهر، يشير إلى الاتصال بها، لتكوِّن في مجموعها أبعاد التجربة الشعرية المكتنزة بأطر زمنية ودينية، تجعل القصيدة ملتحمة بالواقع المعيش.

يستهل الشاعر القصيدة بتوظيف بنية «النهي» المتداخلة في بنية التكرار «لا تحك»، المؤدي إلى توكيد المعنى، ونزوع الذات الشاعرة إلى الاستعلاء والإلزام في طلبها من المخاطب الكف عن الفعل والامتناع عنه

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد.(ص403–404)

على وجه الحقيقة[1]، بقولها «لا تحك لي»، وهذا الطلب يوحي بالسرعة وضيق الزمن، فلا وقت لديها حتى تستمع للآخرين، لأن الوقت ليس وقت «القول»، بل وقت «الفعل» والمغامرة والتهاب الضمائر وتمتمة الكبريت في شريان الثوار، ولذلك تقتنص الذات الشاعرة لحظات من عمر الزمن، وتستثمرها في فعل الثورة للتخلص من ربقة الاحتلال الذي «تُعكس» الوصايا العشر في محاكمه، وهي ذات دلالة إيحائية مكثفة، يشير فيها الفعل «يعكس» في دلالته العميقة إلى تجاوز المحاكم الصهيونية للتشريعات الدينية الواردة في «الوصايا العشر»، التي تحث على تمثل مجموعة من الأحكام الدينية الصارمة والقيم الأخلاقية في تعاملهم الإنساني مع الآخرين، والتي جاء فيها، لا يبغي إنسان على صاحبه ليقتله بغدر، ومن ضرب أباه وأمه يقتل قتلاً، ومن سرق يقتل، وإن حصلت أذية نعطي نفساً بنفس وعيناً بعين...إلخ[2]، وهي كلها أحكام يتم تجاوزها في تعاملهم مع الشعب الفلسطيني، فهم يقتلون النفس التي حرَّم الله، ويسرقون الأرض التي لا يملكون، ويمارسون القمع اليومي والإيذاء دون أن ينعكس هذا في قرارات محاكمهم، بل شرَّعت لهم هذه المحاكم في فترات تاريخية قريبة وبعيدة سفك الدماء وقتل الأبرياء.

إن القصيدة تؤسس لفعل الرؤيا الشعرية التي تفضح التمايز في سلوك قضاة المحاكم الصهيونية، وكانت هذه الدلالة هي الدلالة المحورية التي استند إليها الخطاب الشعري، متوسلاً بالبنية اللغوية والدوال الشعرية

(1) انظر د.عبد العزيز عتيق: علم المعاني.(ص90).
(2) انظر العهد القديم: سفر الخروج، الإصحاح 21.

سبيلاً لتحميل القصيدة أبعاداً إنسانية، بالرغم من استخدامها لأطر تعبيرية قديمة، لكن الشاعر عدل عن دلالاتها الموروثة وكشف عن رؤيا اجتماعية معاصرة، وكذلك عبَّر من خلالها عن مضمون سياسي، قلَّل فيهما من مصداقية القضاة وتطبيقهم لنصوص التوراة وأحكامها الدينية.

ويكشف أحمد دحبور في قصيدته «الخوف وحبات الطلع»، المهداة إلى الشهيد الفلسطيني «جلال كعوش»، يكشف عن تحوُّل «ألواح الوصايا» إلى خشب للتوابيت الرهيبة. يقول:

كانت يداه غمامتين تفيئان الطلع والطفل الرضيع.
كانت...وماذا بعد؟ همهمة وريبه
ووصيَّة...
لكن ألواح الوصايا أصبحت خشباً لتابوت المصيبه
والزائر المضنى يحار: أعارَكَ الطرقات موحشة لتلقاه
التوابيت الرهيبهْ ؟[1]

تهدف بنية التكرار الرأسي في صيغة الزمن الماضي «كانت» إلى تحديد أبعاد العالم النفسي، الذي ترزح تحته الذات الشاعرة، مجسّدة حنينها المتجه إلى الداخل أكثر من اتجاهه إلى الخارج، وهو بالتالي يفصل بين زمنين: الزمن الماضي المستند إلى الرثاء بأبعاده الكلية الشاملة، التي تجتاح الذات الشاعرة وكيانها الإنساني من خلال نبرة هادئة، لكنها عميقة الغور من جهة، والزمن الحاضر الذي يمارس فيه العدو أبشع أنواع

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص141).

القتل والاغتيال، متمثلاً في شخصيات فلسطينية تشارك في صنع مستقبل الشعب الفلسطيني من جهة أخرى، أو هي تفصل بين ما كان وما هو كائن، وتشكِّل بالتالي حداً فاصلاً بين زمن الارتواء وتحقق الحياة، وزمن القتـل والرثاء، وهو رثاء يختلف عن الرثاء في الشعر العربي القديم الذي يتجه فيه الشاعر إلى أبعاد جزئية نفسية، لا يخرج فيها للتعبير عن تجربة إنسانية شاملة، ويكتفي فيها الشاعر برسم صورة مثالية للفقيد «أليست الحداثة هي أن نعرف ما ينبغي تجنب العودة إليه ؟»[1] على حد تعبير رولان بارت.

إن البنية التركيبية لقول الشاعر «كانت يداه غمامتين»، توحي باكتنازها وتكثيفها لدلالات محورية في حياة الإنسان عامة، تتمثل فيها أبعاد الحضور الإنساني الفاعل الذي يروي بنسغه الحياة، ويجعل من وجوده مصدراً من مصادر الارتواء، التي تعم الأرض ومن عليها من إنسان ونبات وحيوان، فضلاً عن إيحاءاتها الدينية المعتمدة على «التظليل» أو «اتقـاء حر الشمس»، حيث كان الرب يسير أمام بني إسرائيل نهاراً في عمود سحاب، وليلاً في عمود نار، لكي يمشوا نهاراً وليلاً[2]. ولعل السياق الدلالي العام للقصيدة والإشارات الدينية والتوراتية الواردة فيها عن «موسى» و«الوصايا العشر» و«التيه»، تعزز هذا الإيحاء المشار إليه. يضاف إلى ذلك دلالة «الكرم» الشعرية القديمة، لكن الشاعر قد تجاوز هذه الدلالة المباشرة إلى دلالات أعمق، تجلَّت فيها الأبعاد الأسطورية

(1) رولان بارت: درس السيميولوجيا.(ص66).
(2) انظر العهد القديم: سفر الخروج، الإصحاح 13.

والدينية لشخصية الفقيد، وتجاوزت الإطار اللغوي المباشر، بعد أن قام بإفراغ الكلمة من مدلولاتها المثقلة بغبار السنين، وتحميلها دلالات لم تمسسها يد من قبل، فكانت لغة موحية ومكثفة، تحوّلت إلى رموز وإشارات توحي أكثر مما تقول.

إن ينبوع الدم الذي فتحه الكيان الصهيوني في الجسد الفلسطيني مازال ينزف، ويؤدي إلى موت بطيء، لكن الذات الشاعرة وقومها يحاولان إغلاق هذا الينبوع الدموي بمقاومتهما للعدو، ولذلك يأتي الحرف «لكن» الذي يؤكد بنية «الاختلاف» و«التعارض» بين الزمنين المشار إليهما سابقاً في إنتاج دلالة الفعل «كانت»، لكي يجسِّد هذه المقاومة، وليحقق في البداية انتصاراً معنوياً، حين تحوِّل الذات الشاعرة «وصايا موسى» عليه السلام بكل ما فيها من خير واستقامة وعدل وحيوية أخلاقية ودينية، إلى «خشب» يتسم بالجمود وعدم الفاعلية، لأن الصهاينة لم يعملوا بتشريعاتها وأحكامها، ثم يحوِّله مرة أخرى إلى «خشب التابوت»، الذي يحمل فيه الميت إلى مثواه الأخير. وبذلك تسمح الدلالة المنتجة في الخطاب الشعري، بجعل الموت عنصراً مسيطراً ينفي كل ما عداه، ويتحوَّل مَنْ في الشوارع إلى أشلاء ملقاة على قارعة الطريق، يتم وضعها في نهاية الأمر في هذه التوابيت لتوارى التراب دون عودة، هذا فضلاً عن الدلالة الدينية التي يمكن إنتاجها من خلال السياق الدلالي للخطاب الشعري، وهي دلالة «تابوت العهد» الوارد ذكره في التوراة المصنوع من خشب السنط المغشَّى بالذهب[1].

(1) انظر العهد القديم: سفر الخروج، الإصحاح 37.

إن امتزاج البناء اللغوي والسياق الدلالي للخطاب الشعري، جعلا القصيدة غنية بالدلالات العميقة، واستطاعت أن «تكشف جوهر الوجود بما هو لحمة متواشجة تتداخل فيها الأشياء، وتدخل بتداخلها عالم الغياب، حيث ينتهي الوضوح الكلاسيكي...لتلتف الأشياء بغلالة من الغموض المرهف الذي يفيض بحس المحتمل الممكن المتحوّل، بدلاً من المؤكد النهائي الثابت»[1]، وهذا يؤدي إلى تبلور الرؤيا الشعرية باعتبارها رؤيا إنسانية قادرة على اختراق بنية العالم والانحراف عنه، وتشكيله بطريقة تحمل من الجدة ما يبهر النظر والفكر، ويجعلهما يعاينان الوجود الإنساني في أعمق تجلياته، ويدركانه إدراكاً باطنياً يتجاوز سذاجة الفهم وسطحيته إلى عمق القراءة المتكامل.

3- يشوع بن نون

تتمحور البنية الدلالية للنصوص الشعرية الفلسطينية في توظيف شخصية «يشوع» التلمودية، حول دلالات محددة هي: دلالة القتل والتدمير والتحريق، بصيغ مختلفة، تدور في إطار الدلالة الكلية للبعد التدميري الذي نسجه التلمود لهذه الشخصية[2]، وهو بعد يتطابق مع ما ورد في نصوص العهد القديم التي تقول: «وحين تقرب من مدينة لكي تحاربها استدعها إلى الصلح، فإن أجابتك إلى الصلح وفتحت لك فكل الشعب الموجود فيها يكون لك للتسخير ويستعبد لك، وإن

(1) د.كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. (ص236).

(2) يقول التلمود بعد استيلاء «يشوع» على مدينة أريحا: «وحرَّموا كل ما في المدينة من رجل وامرأة، من طفل وشيخ، حتى البقر والغنم والحمير بحد السيف... وأحرقوا المدينة بالنار مع كل ما بها». العهد القديم: سفر يشوع، الإصحاح 6.

لم تسالمك بل عملت معك حرباً فحاصرها، وإن دفعها الرب إلهك إلى يدك، فاضرب جميع ذكورها بحد السيف[1]. ولهذا لم يكن الأمر مفاجئاً أو غريباً أن تعمل الحكومات الصهيونية حد السيف في رقاب أصحاب المدن التي يتم الاستيلاء عليها، بل و لم تسلم المدن نفسها من حرقها بالنار. ولعل موقف محمود درويش من التوراة يلخِّص لنا علاقة الشاعر الفلسطيني بها، يقول: «ولهذا فلا أخشى التوراة كأثر أدبي، وإن كنت أرفضها كتعاليم، لأن فيها فصولاً مغرقة في العنصرية، أما من الناحية الأخرى، فتحتوي التوراة على صفحات مشرقة ومغرقة في الشاعرية والبناء الأسطوري والبناء الملحمي»[2].

وتجلو قصيدة محمود درويش «أبد الصبَّار»، أبشع صور القتل والتدمير، متمثلاً في شخصيته «يشوع».

يقول: وكان غد طائش يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة
وكان جنود يهوشع بن نون يبنون
قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على درب «قانا»: هنا
مرَّ سيدنا ذات يوم. هنا
جعل الماء خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحب، يا ابني تذكَّر

(1) العهد القديم: سفر التثنية، الإصحاح 20.
(2) نقلاً عن نادي ساري الديك: محمود درويش الشعر والقضية.(ص43).

غداً. وتذكَّر قلاعاً صليبية
قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود...[1]

تستند القصيدة في إطارها الجمالي على توظيف الحوار بين الأب وابنه عندما فقدا مكانهما الأول، ولهذا يعدّ ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» سيرة شخصية للشاعر، صيغت بأسلوب أدبي، يلعب فيه الخيال دوراً أساسياً على المستوى الإبداعي، ويبرز فيه الصوت الجماعي جنباً إلى جنب مع الصوت الفردي للشاعر. إن حديث الأب الموجّه إلى الابن الطفل/محمود درويش، يلخِّص أبعاد المأساة التاريخية التي حلَّت بالشعب الفلسطيني من زمن الإمبراطورية الرومانية إلى زمن الاحتلال الصهيوني الحديث، مروراً بفترات تاريخية فاصلة في حياة فلسطين وأهلها وهي فترة «يشوع»، وفترة الحروب «الصليبية»، التي تبرز الروح والجسد المعذبيْن للشاعر والإنسان الفلسطيني، ولكن هذه الإمبراطوريات الاحتلالية قد زالت وزال وجودها، وصارت أثراً بعد عين على أرض فلسطين، ولهذا يقرر الأب هذه الحقيقة التاريخية في شكل وصية، يريد لها أن تبقى حاضرة في ذهن الطفل لينقشها في وجدانه وروحه وفكره، وقد عملت هذه الوصية عملها في وجدان الطفل عندما كبر، سواء أكان ذلك في نصوصه الشعرية، أم في نصوصه النثرية الموازية، التي تفصح عن وجهة نظره الشعرية أو الواقعية بقوله في أحد الحوارات معه: «ثم هناك خوفنا

(1) محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً. رياض الريِّس للكتب والنشر – بيروت – ط2 – 1996م. (ص34–35).

من أن نفقد الماضي أو نتركه يهرب منا. من هنا نزعتي إلى توثيق الغياب. ليس للشاعر حيال تقاطر الجيوش الإمبراطورية الكبيرة، رومانية وآشورية وفارسية، على المرور في الساحة، إلا أن يرجع إلى الطفل الذي يتفرج من ثقب الباب على المشهد. لا يستطيع الشاعر أن يقف في طريق جيوش ويحاورها. وليس من سبيل له إلا أن يطل من بعيد على التاريخ، ويتأمل سيره وعمله...فهي خطوة للبحث عن الشعر. وأين الشعر من هذا كله؟ إنه في الأشياء الأولى، في العودة إلى السيرة الأولى[1]، وهذه الأشياء تحمل في نفس الطفل/الشاعر، دلالات نفسية ترتبط بسيرة شعب وأمة بالقدر نفسه الذي ترتبط فيه بسيرة شخصيه ذات مضامين شعرية.

إن لجوء الشاعر إلى اجترار الذات الشعرية وحصيلتها التاريخية على مر السنين، جعلاه يتفاعل تفاعلاً حيوياً مع الجوانب التاريخية والدينية... إلخ، ويبدع من عمق النفس التي تعيد تكوين الأشياء رؤيا شعرية معاصرة تعتمد على الخيال، وعلى صيرورة التاريخ المتحوِّل إلى شعر، يحتمي الشاعر بصدفته من الذوبان والتلاشي. وبذلك لم تعد القصيدة إعادة إنتاج للواقع في إطار ما كان أو ما هو كائن، بل هي تعبير عن رؤيا باهرة تجسِّد الموقف الإنساني الشامل، مستندة إلى علاقة التناقض الذي يفتت الزمن والتاريخ إلى مرحلتين: الأولى، مرحلة معتمة حيث «يشوع» الذي بنى مدناً على الدماء قديماً، وتم إحياء سياسته في الوقت الحاضر بتدمير «قانا»، وتحريق أهلها ومستشفياتها بمن فيها. هذا فضلاً عن دلالة «قانا» الدينية، التي شهدت معجزة من معجزات «المسيح» عليه السلام، حين حوَّل الماء فيها

(1) عباس بيضون: محمود درويش، من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية. (ص97–98)

إلى خمر. وبذلك تتحول «قانا» إلى رمز يتلقى معجزات الأنبياء، ويحرِّم على الآخرين انتهاك حرماتها الإنسانية والدينية. أما المرحلة الثانية، فهي مرحلة «مشرقة» لم تأت بعد، وإنما هي في طور التكوين، يعبِّر عنها المنطق الشعري بأدلة فنية ويستشرف حضورها، وذلك عندما يدعو الأب الابن إلى تذكُّر القلاع الصليبية التي زالت، بعد أن قضمتها حشائش «نيسان»، وأزالت آثار العدوان من أرض فلسطين.

إذا كان محمود درويش قد حشد في الأبيات السابقة أصوات شخصيات وأماكن عدة، متمثلة في حوار الأب والابن، ويشوع، وقانا، والمسيح، والصليبيين، لإنتاج دلالة كلية ترتبط بمنطق التاريخ، واحتلال الأرض الفلسطينية، فإن سميح القاسم في قصيدته «قد نمهل لكن لا نهمل»، يكشف عن أبعاد متعددة في شخصيته «يشوع»، أو لعلها أهم الأبعاد الواردة في التلمود لهذه الشخصية، متمثلة في القتل والتدمير المقترنين بطلبه من الرب أن يوقف الشمس حتى يفرغ من قتل الفلسطينيين وينتقم من أعدائه[1]، وتكررت هذه الإشارات في جسد النص ست مرات. يقول الشاعر:

يا يوشع بن نون

إسمع

يا يوشع

(1) يقول التلمود «حينئذ كلَّم يشوع الرب يوم أسلم الرب الأموريين أمام بني إسرائيل، وقال أمام عيون إسرائيل يا شمس دومي على جبعون، ويا قمر على وادي أيلون،فدامت الشمس ووقف القمر حتى انتقم الشعب من أعدائه». العهد القديم:سفر يشوع،الإصحاح 10.

أوقفت الشمس على أسوار أريحا؟
نعلم أن الشمس تسير على أعناق الشهداء
من بحر البقر إلى حطين
نعلم أن الشمس تسير على أعناق الشهداء
من جبل الشيخ إلى سخنين
الشمس تسير وتنمو تكتمل على لهب جراح الشهداء
من عربستان إلى لبنان
ومن المغرب لفلسطين![1]

تنهض الأبيات الشعرية على بنية «النداء» في قوله «يا يوشع بن نون»، ذات التدفق التعبيري المؤدي إلى انفتاح الخطاب الشعري على الشخصية، مع وجود فاصل نفسي بينهما يباعد بين الطرفين، ويتمثل في حضور حرف النداء «يا»، كما ينفتح على عوالم مكانية وأحداث تاريخية متعددة مستندة إلى «التداعي الحر»، الذي يشكِّل لحمة النداء وسداه، حيث ينتقل الشاعر من مكان لآخر، ويعيد كتابة أسماء المدن والأماكن «أريحا– حطين – جبل الشيخ – سخنين – لبنان – فلسطين»، على خارطة العالم، باعتبارها مدناً وأماكن شهدت وما زالت تشهد آثار جرائم العنصرية الصهيونية، وتتحوَّل للتعبير عن أبعاد رمزية إنسانية مازالت حاضرة وماثلة أمام العيان، يسقط الشاعر من خلالها دلالات معاصرة تؤسس لرؤيا تحريضية، يتحقق بها الحضور الكوني لهذه الأماكن بكثافة عالية،

(1) سميح القاسم: القصائد – مج2. (ص 364 –365).

والتجربة الإنسانية الشاملة، بعد أن أصبح الموت القوة الفاعلة والمدمرة في سياق الواقع وسياق القصيدة الدلالي.

إن المكاشفة الشعرية، والرؤيا التحريضية التي تشف عنها الأبيات، تجعل المتلقي على دراية ووعي بما يدور في العالم من أحداث تصاغ شعراً، ويصبح الشاعر تبعاً لذلك شاعراً ثورياً بالمعنى الإبداعي والمعنى الواقعي، حيث يجد المتلقي نفسه وحياته وواقعه الإنساني متجسِّداً وحاضراً في قصيدة، تعبِّر بلغة رمزية موحية ومكتنزة بالدلالات، كما أنه يعيد على حد تعبير (رينيه شار) صياغة العالم على نحو جديد، وتصبح وظيفة اللغة الشعرية تبعاً لذلك هي الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف[1]، عندئذ يعي الشاعر رسالته الإنسانية التي خلق من أجلها، وبهذا لم يكتف الشاعر بالتعبير عن مأساوية الواقع من خلال الدلالات التحريضية التي تشتمل عليها القصيدة في مفاصلها المتعددة، وذلك حين يشير إلى أعناق الشهداء وجراحهم في مخاطبة «يوشع بن نون»، وحفره في لحم الشاعر وقومه من قرن مضى وتعطشه للدم، لكن الشاعر يقرر في النهاية وبصوت حازم حقيقة الإرادة الفلسطينية والتصميم على النصر بقوله:

لن يطفىء نار إرادتنا
لن يطفىء نور محبتنا
طوفان الدم[2]

(1) نقلاً عن د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ – دار المعارف – مصر – 1986م. (ص114).
(2) سميح القاسم: القصائد–مج2. (ص366).

أما بنية التكرار «الشمس تسير»، فهي بنية مراوغة لاعتمادها على الجملة الاسمية ذات الدلالة المقترنة بالثبات وعدم التحوُّل، على اعتبار خلو الاسم/المسند إليه «الشمس» من الحدث والزمان، وهذا يوحي بثبات الشمس المتحقق في دعوة «يشوع بن نون» للرب وارتباطها به من جهة، كما يوحي تقديمها برغبة الشاعر في الحديث عنها في صدارة الكلام، وجعلها مركز الثقل الشعري، حتى يتهيأ المتلقي لما سوف يلقى عليه من صفات تتعلق بها، تولّد الدلالة الشعرية وتحدد أبعادها من جهة أخرى. لكن هذه الدلالة الثبوتية للشمس سرعان ما تتغير بحضور الفعل/المسند «تسير»، الدال على الحدث والزمان والحركة والتغير، ليفاجأ المتلقي/قارىء النص بتجلي بنية «التقابل» في الثبات/السكون، مما يخلق صراعاً أو توتراً لغوياً على مستوى الصياغة الشعرية بين قوتين تشكّلان معادلاً موضوعياً لعلاقة واقعية بين طرفين هما: «الشاعر» وقومه، مقابل «يشوع» وقومه، وينتهي الأمر بانتصار الحركة على السكون، لأن «الفعل» من الناحية النحوية يخفف من وطأة السكون الاسمي، يضاف إلى هذا أن الدال الفعلي يشير إلى حركة في نفسه «يسير»، فضلاً عن اعتبار الجملة «الشمس تسير» جملة فعلية وليست جملة اسمية، يتصف فيها المسند إليه بالمسند اتصافاً متجدداً، إذ يكفي أن يكون المسند فعلاً حتى يمكن اعتبار الجملة جملة فعلية[1] بغض النظر عن «تشويش الرتبة»، أو التقديم والتأخير على مستوى الجملة. وبذلك يتحول المسند/الفعل إلى تركيب درامي يكتنز بالدلالات،

(1) انظر د. مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه–منشورات المكتبة العصرية–بيروت–ط1–1964م.(ص41)

ويتوجه نحو التغير أو التجدد المقترن بالشمس، مما يؤدي إلى اندحار الشر وقوى الطغيان، وانتصار الحق وقوى العدل.

ويوظِّف أحمد دحبور في قصيدته «عبد عابدي» شخصية «يشوع». يقول: لم يكن يوشع حتى يوقف الشمس،

ولكن كان عبداً عابدياً

أمر الألوان فالتمَّت على الشمس

فكانت ظلمة ترسل نوراً داخلياً[1]

تستند الأبيات على مبدأ «التعارض» الدلالي المستمد من الدين بين «يشوع» عبد الرب من جهة، و»عبد عابدي» المناضل الفلسطيني الشهيد من أجل تحقيق الحرية والعدالة من جهة أخرى. فإذا كان «يشوع» قد استجاب الرب لدعوته بإيقاف الشمس، فإن «عبد عابدي» الذي يستثمر الشاعر الكثافة الدلالية الرامزة لاسمه، ويجعله «عبداً عابداً» بمعناه الديني الدال على التقوى والعبادة، استطاع أن يحوِّل الشمس إلى ظلام، لكنها ترسل له نوراً داخلياً بالمعنى الصوفي لكلمة النور، وهو «اسم من أسماء الله تعالى، وتجليه بالاسم الظاهر، أعنى الوجود الظاهر في صور الأكوان كلها، وقد يطلق على كل ما يكشف المستور من العلوم الذاتية، والواردات الإلهية التي تطرد الكون عن القلب»[2]. إن تجلي النور الإلهي للشخصية، وكشف أسرار الكون لها، يحوِّلها في السياق الشعري إلى شخصية ذات أبعاد دينية،

(1) أحمد دحبور: هنا هناك-.(ص96).

(2) أحمد النقشبندي الخالدي: معجم الكلمات الصوفية. (ص91).

تتمثل الحق والتقوى، وتفرغ قلبها من ماديات الكون باتجاه الشفافية الإنسانية، لتحقيق العدل والخير والحق بمثالية الإنسان المؤمن المتقي، وهذا بدوره يكشف عن المفارقة الحادة بين سلوك «يشوع» التدميري من جهة، وسلوك الشخصية التي تشف عن روح المجاهدة في تحقيق العدالة الإنسانية، وتقف بقوة ضد أبشع مظاهر القتل والتنكيل التي يقترفها يشوع المعاصر في حق الإنسانية من جهة أخرى.

4- السبي البابلي

أسقط الشعراء الفلسطينيون تجربة السبي البابلي على الشعب الفلسطيني وقضيته العادلة، وكشفوا عن تصوّر طرحوا من خلاله أبعاد تجربة المنفى الفلسطيني بكل ما تحمل من أبعاد مأساوية وتشتت وهجرة ونفي على أيدي اليهود، الذين تحولوا في هذا العصر من «مفعول» دلالي على يدي «نبوخذ نصر»[1]، إلى «فاعل» دلالي، يمارس التنكيل والقتل والتشريد بحق الشعب الفلسطيني الآمن في دياره وأرضه، وهذه «مفارقة» جارحة، حوَّلت «الضحية» إلى «جلاد» بالرغم من أنهم–اليهود–عانوا من آثارها المأساوية وعرفوا مكابدة الألم، لكنهم أعادوا عجلة التاريخ إلى الوراء بتشريد الشعب الفلسطيني. فكانت هذه التجربة الفلسطينية معادلاً رمزياً للنفي البابلي.

ويوظِّف محمود درويش في قصيدته «صلاة أخيرة» تجربة النفي البابلي، ويربط ذلك بتجربة النفي الفلسطيني المعاصر. يقول:

(1) انظر العهد القديم: سفر الملوك الثاني، الإصحاح 25.

بلادي! يا طفلة أَمَةً

تموت القيود على قدميها

لتأتي قيود جديده

متى نشرب الكأس نخبك

حتى ولو في قصيده؟

ففرعون مات

ونيرون مات

وكل السبايا ببابل

عادت إليها الحياة![1]

تكتنز الأبيات الشعرية بظواهر لغوية متعددة، تمنح الخطاب الأدبي أدبيته، وتركِّز على الرسالة نفسها، المرتبطة بعروة وثقى مع البنية الدلالية للخطاب الشعري، وتشف عن علاقة اختيار واعٍ بطبيعة الدوال الشعرية وما تشير إليه من دلالات، تعيد صياغة مفردات اللغة وأحداث التاريخ وفق رؤيا فنية معاصرة، تعبِّر عن مأساة الإنسان الفلسطيني ونفيه وتقييده بسلاسل الاحتلال، ويتضح هذا من توظيف الشاعر للدال «أَمَة» بدلالته التاريخية الدالة على العبودية والهوان الإنساني، مما يؤدي إلى انفتاح النص أمام أزمان مختلفة مغرقة في القدم، لتصبح أزماناً متعاصرة، يحلُّ فيها الماضي بالحاضر لبعث التجربة الواقعية من جديد، محملة بمأساة الماضي اليهودي المستمر في مأساة الحاضر الفلسطيني، ثم يأتي الاسمان «فرعون–نيرون»

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش. (ص161)

وغيرهما في جسد القصيدة عامة، باعتبارهما شخصيتين مقترنتين بالتدمير، للإيحاء بتأكيد عودة الماضي متمثلاً في طغاة جدد هم طغاة هذا الزمان.

وبذلك يعمد الشاعر إلى إعادة بناء التاريخ من جديد من خلال أسماء، «تمتزج وتختلط بالمخاوف والآمال والأمنيات والخيالات، لا يمكن تذكُّرها كواقع فقط، بل إن الوقائع المتذكّرة هي في تعديل مستمر، يعاد تفسيرها، وتعاش من جديد في ضوء مقتضيات الحاضر، ومخاوف الماضي، وآمال المستقبل»[1]، وهذه الأبعاد الزمانية تعمل في جسد النص باعتبارها مؤشرات تحذيرية، يصنع الشاعر وقومه من خلالها «خميرة الأيام القادمة»، أو الثورة على الوضع القائم بأبعاده الواقعية أو الشعرية إن لم يتمكن من تغيير الواقع، ويتضح هذا في قوله «ولو في قصيدة»؛ وبذلك تصبح القصيدة فعلاً ثورياً، ومعادلاً تعويضياً للواقع المظلم الذي ترزح تحته الذات الشاعرة وقومها.

ويصرِّح سميح القاسم دون أن يلمِّح في قصيدته «في ذكرى المعتصم»، ومنذ السطر الأول الذي يواجه المتلقي، بأن القاتل سيقتل «فبشِّر قاتلاً بالقتل»[2]، حيث يوجِّه منذ البداية المحمولات الشعرية، ويجعلها تبوح بدلالاتها الفنية، ثم يشير بعد ذلك إلى تجربة السبي متمثلة في فاعلها التاريخي «نبوخذ نصر»، الذي يتخذ الشاعر منه موقفاً مضاداً. لكنه في قصيدته «قصيدة القبر الجماعي» ذات الأبعاد الشعرية الموحية، يجعل

(1) ها نزمير هوف: الزمن في الأدب–ترجمة د. أسعد رزوق–مؤسسة سجل العرب–مصر–1972م. (ص28)

(2) انظر سميح القاسم: القصائد–مج1.(ص208)

القصيدة ترسي لنفسها دلالات غائرة وعميقة تكسر المرجع الخارجي للغة، وتتخلى عن دلالتها الأولى، وتتحول إلى رمز يوحي أكثر مما يقول، ويلمِّح أكثر مما يصرِّح. يقول:

خيط من صدى النعناع
خيط من دم
يمتد بين الله والأطفال
بين الموت نوماً، والأرق
ولدان تحت الثلج
أغنيتان في سن الحليب
ووردة نارية
تكتظ غامضة
وتشعل في ظلام الروح
ناراً للقوافل
يا أيها الأحياء والأموات
هل لي بينكم مأوى
فإني قادم للتو من أنقاض بابل
يا أيها الأموات والأحياء
هل عندكم زاد
فإني عائد لخراب بابل[1]

(1) سميح القاسم: القصائد – مج2.(ص721).

إن الموت الرابض للإنسان في كل مكان، وحضور دواله في جسد القصيدة متمثلاً في «الموت–الدم–وردة نارية–أنقاض بابل»، توجِّه حركة الصياغة اللغوية، وتجعل الذات رغم الظلم الصهيوني الممارس ضدها وأبناء قومها، يتجلى في أعماقها الموقف الإنساني الرافض للقمع والتنكيل، وتكبيل الإنسان بقيود العبودية والظلم، ونبذ الشر بكل أشكاله وألوانه، وإدانة القتل والتشريد في كل زمان ومكان. وفي هذا المعنى يقول محمود درويش «أرى أن من أنقى ميزات شعر المقاومة، عادة الصفاء الإنساني الشامل، فصرخة الإنسان المضطهد في أي مكان، وفي أي زمان، هي صرخة إنسانية تخص كل إنسان، فالظلم والسجن والقتل والاضطهاد وقائع معادية للإنسانية غير منحصرة في حدود جغرافية، ومقاومة الإنسان لها هي عملية إنسانية نبيلة»[1]. وبذلك يمكن اعتبار هذا البعد الإنساني في شعر المقاومة واحداً من العلامات المميزة، التي تدل على شفافية الشاعر وإنسانيته بالرغم من وقوعه وقومه تحت نير الاضطهاد والاحتلال الذي يولغ في لحوم البشر ودمائهم.

ويمزج راشد حسين في قصيدته «الخيمة الصفراء» بين بعدين دلاليين يعبِّران عن النفي اليهودي هما: «السبي البابلي»، وشخصية «نبوخذ نصر»، الذي أحرق «أورشليم»، ودمَّر «الهيكل» وسبى اليهود إلى بابل. يقول الشاعر:

(1) محمود درويش: شيء عن الوطن–دار العودة–بيروت–ط1–1971م. (ص100)

يا سبي بابل مَنْ هداك إلى هنا فسبيتنا؟

كيف اخترقت ضلوع آلاف السنين وجئتنا؟

قل لي أعاد «نبوخذ» أم أنت وحدك زرتنا؟[1]

إن انفتاح الخطاب الشعري على الخارج من خلال توظيف صيغة «النداء»، وتكرار صيغة «الاستفهام»، يؤدي إلى إثارة انتباه المتلقي، ويفتح وعيه على مفارقة زمنية، تجعل الماضي يتشكَّل في الحاضر ويأخذ صورته بكل ما فيها من معاناة ترتبط هذه المرة بالشعب الفلسطيني وتاريخه المعاصر، وتقرر حقيقة واقعة يمارسها المسبيون القدامى ضد الفلسطيني المعاصر، وبذلك يخرج الاستفهام عن إطاره الدلالي الموروث الدال على المعرفة، لأن السائل على علم ودراية بما يحدث، فحرف الاستفهام «كيف» الذي يطلب من خلاله في الأصل «تعيين الحال»[2] لأمر لم يكن معلوماً من قبل، يخرج عن دلالته البلاغية الموروثة، لأن الذات الشاعرة على علم كامل بـ «الحال»، التي آلت إليها الأمور في فلسطين في ظل الاحتلال الصهيوني، ولذلك فهو يوحي بالاستنكار والحيرة والقلق، الذي ينتاب الذات الشاعرة، ويقضُّ مضجعها، وينغص عليها حياتها، فكأنه–الاستفهام–تحوَّل إلى صرخة نفسية تسعى للتخلص من ربقة الاحتلال والظلم والنفي والتشريد.

يشير ارتباط الاستفهام بالأفعال «هداك–اخترقت–أعاد» إلى

(1) راشد حسين: الأعمال الشعرية–مركز إحياء الترلث العربي–الطيبة–ط1–1990م. (ص174)

(2) د. عبد العزيز عتيق: علم المعاني. (ص103).

أن الاستفهام في حقيقته إنما هو عن الفعل الذي يقع فيه الشك، أي أنه يتوجَّه إلى الفعل وزمنيته وحركيته وتغيره أكثر من اتجاهه إلى «الفاعل» أو «الاسم»؛ لأنه معلوم لدى المتلقي[1]، وهذا هو الذي يجعل الذات الشاعرة، تقف عاجزة أمام تغير الأزمان التي جعلت مسبي الأمس سابياً معاصراً، وتعجب من هذه التحولات الزمانية، التي يسمح فيها المسبي القديم لنفسه أن ينكِّل بالآخرين دون الإفادة من تجربته الإنسانية القاسية.

وفي قصيدته «سعيد القروي وحلوة النبع»، يعيد مريد البرغوثي عجلة الزمن متمثلة في تجربة السبي والمنفى، ليجعل الصهاينة يمارسونها على «سعيد القروي» الفلسطيني المناضل سنة 1948م، ويكشف الشاعر في الوقت نفسه عن عدم قدرتهم على أن يكونوا إنسانيين بالرغم من أنهم خاضوا تجربة السبي بمأساويتها ومرارتها، وبدلاً من تعلُّم قيم الحق والخير، علمتهم القمع والتنكيل بالآخرين، إذ من المفترض أن « من بكى من ألفي عام، أن يكون أكثر فهماً لمن يبكي منذ عشرين عاماً»[2]، لكنهم لم يدركوا هذه الحقيقة الإنسانية حتى الآن. ثم يقول الشاعر في مفصل من مفاصل القصيدة يشبه المذكرات الشخصية، وهو بعنوان فرعي «سعيد القروي 1948م»:

انقدَّ الشيطان اثنين

الأرض انقدَّت أرضين

(1) انظر ابن يعيش: شرح المفصَّل–ج1.(ص81).
(2) محمود درويش: شيء عن الوطن.(ص57)

الجرح سيوغل منذ اليوم
وأتاك زمان السبي ففتش عن خيمة
الكل جريح يا جدي، الكل جريح
كل الأيدي تقبض ريحاً
والأوجه تذروها الريح[1]

تستشرف المذكرات الشخصية للمناضل «سعيد القروي»، أبعاد النكبة الفلسطينية سنة 1948م، وتؤسس للنكبة من خلال الشعر والتنبؤ بعودة «زمان السبي»، الذي ينقل دلالة «اليهود» من مستوى «المفعول» إلى مستوى «الفاعل»، مما يشكِّل انعطافاً في الدلالة الموروثة، جعل عناصر البنية الفنية تتشكَّل وفق رؤيا معاصرة، تستعد فيها الذات الشاعرة وقومها للتفتيش عن «خيمة» في صورة نفي قسري عن الأرض والوطن، كما فقد «الأطفال» تبعاً لذلك طفولتهم، وأصبح الطفل الفلسطيني منذ ذلك اليوم هو الطفل الوحيد في العالم الذي لا يستطيع ممارسة ألعاب الطفولة، وكان عليه أن يشب عن الطوق بسرعة ليحمل السلاح دفاعاً عن أرضه ووطنه. لقد قتلوا الطفل في أعماق الطفل.

5- شخصيات توراتية أخرى

تعدُّ شخصية «شولميت»[2] وهي ملكة من ملكات «سليمان» عليه السلام، واحدة من المصادر التوراتية المهمة في شعر محمود درويش، وفي

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية. (ص593)
(2) انظر العهد القديم: نشيد الأنشاد، الإصحاح 6، 7.

قصيدته «كتابة على ضوء بندقية». يقول:

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار
من الناحية الأخرى يمر العاشقون،
ونجوم السينما يبتسمون
ألف إعلان يقول
نحن لن نخرج من خارطة الأجداد
لن نترك شبراً واحداً للاجئين

ثم يقول: شولميت انكسرت في ساعة الحائط تبقى دقيقه
وقفت، وانتظرت صاحبها
شولميت استنشقت رائحة الخروب من بدلته[1]

تشف الصياغة اللغوية للأبيات الشعرية عن بروز محور دلالي، يشير إلى تمسك اليهود بـ «خارطة الأجداد» –حسب اعتقادهم– بالمعنى التوراتي للكلمة، متمثلاً في الحرف «لن» ويتلوه الفعل المضارع «نخرج»، الذي يشكِّل قطب الدلالة الجاذب، ومحورها الرئيسي، وهذا يؤدي إلى تخليص زمن الفعل «نخرج» من الحضور إلى الاستقبال، وإنما كان ذلك لأنها كالجواب لمن قال: سيفعل»[2]، أي أن الفعل يصبح متحققاً في الزمنين الحاضر والمستقبل بعدم الخروج من الأرض، أو التنازل عنها قيد أنملة حسب اعتقادهم، «فالأرض قد اختزلت إلى نموذج تخطيطي،

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص332–333).
(2) المالقي: رصف المباني في شرح حروف المعاني– تحقيق د. أحمد محمد الخرَّاط–دار القلم–دمشق–ط2– 1985 م.(ص355).

وتم امتلاك الحدود، وتأكدت مشروعية الميراث الأسطوري بالأمر الواقع الذي تدعمه إرادة التشبث»[1] والقوة العسكرية، والإعلامية والدعائية التي يمتلكها العدو.

لكن وسط هذا الجو المفعم بالتملك والأحقية التاريخية والتوراتية، تبرز رائحة «الخروب» الفلسطيني العالقة في «بدلة» سيمون، لتجذب الدلالة في بعدها التاريخي الضارب في أعماق الزمن على الأقل، إلى زمن فلسطين الكنعانية والعربية، مما يؤكد أن أرض فلسطين لن تكون لبنة طيعة في يد إسرائيل؛ وبذلك تتولد درامية الصراع الفلسطيني الصهيوني على الأرض، ويأخذ شجر «الخروب» بعداً جديداً من أبعاد التجربة الشعرية الدرويشية، الدالة على الحفاظ على الوطن الأم، وعلى الشخصية الفلسطينية.

لقد أصبحت «فلسطين» بناءً على ما سبق على حد تعبير شاكر النابلسي، ليست داخل كل بيت من شعر درويش، ولكنها داخل كل كلمة أيضاً، وكل كلمة في شعر درويش لها رائحة البرتقال والياسمين[2]، والخروب والزيتون والصفصاف، وإن كانت أزمانها غالباً ما تشير إلى الزمن الماضي، إلا أن صوت (شولميت) يبزغ من خلالها لتعلن لصديقها اليهودي عدم جدوى الحرب، وقد وصل بها الحد إلى الكفر بقوميتها. وبذلك نكون بإزاء شخصيتين متغايرتين على المستوى الشعري، وهما

(1) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة–دار الآداب–بيروت–ط1–1995م. (ص151).

(2) شاكر النابلسي: مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش–المؤسسة العربية–بيروت–ط1– 1987م.(ص252).

«شولميت» الإنسانة، و«سيمون» محترف القتل في سيناء، ولعل هذا يستدعي النص النثري الموازي لمحمود درويش، الذي يصنِّف فيه اليهود ويقسمهم إلى قسمين، يشكِّلان معادلاً رمزياً لشخصيتي القصيدة الرئيسيتين، وأعنى (شولميت) و(سيمون)، ويقابلهما في الواقع (شوشنة) و(الحاكم العسكري)، وفي هذا يقول: «من حسن حظي ظهرت في حياتي صورة أخرى مناقضة للحاكم العسكري. فعندما انتقلت إلى مدرسة كفر ياسيف، التقيت هناك بشخصية يهودية تختلف تمام الاختلاف، وهي شخصية المعلمة «شوشنة» التي لا أَملّ الحديث عنها. لم تكن معلمة، كانت أماً، لقد أنقذتني من جحيم الكراهية...لقد أنقذتني «شوشنة» من الحقد الذي ملأني به الحاكم العسكري. لقد حطَّمت الجدران التي أقامها ذلك الحاكم»[1]، وتنتهي القصيدة بحضور الشرطي «ليكمل انطباق الليل على المشهد، وليجعل بريق الأمل الوحيد المفضي إلى أفق المستقبل بريق البندقية»[2]، التي لا مفر للفلسطيني من حملها لاستعادة وطنه.

كما يستحضر محمود درويش في قصيدته «نشيد الرجال»، شخصية «حبقوق» النبي اليهودي الذي صرخ من الظلم والجور واغتصاب حقوق اليهود على يد الكلدانيين، تلك الأمة المرَّة القاحمة السالكة في رحاب الأرض لتملك مساكن ليست لها، الذين يجمعون سبياً كالرمل، وسخَّروا ملوك اليهود ورؤساءهم لخدمتهم[3]. إنَّ الإثم الأخلاقي الذي ارتكبه الكلدانيون في حق اليهود جعل «حبقوق» يدعو الله لتحقيق

(1) محمود درويش: شيء عن الوطن.(ص221).
(2) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية.(ص162).
(3) انظر العهد القديم: سفر حبقوق، الإصحاح1.

العدالة، وهذه هي نفسها–المظالم–التي يرفعها «محمود درويش» في محادثته الهاتفية مع «حبقوق» النبي؛ وبذلك تشكِّل معادلاً موضوعياً يكاد يكون مطابقاً لحالة الشعب الفلسطيني في هذا العصر، وكأنَّ التاريخ يعيد نفسه من جديد. يقول الشاعر:

– ألو...هالو!
أموجود هنا حبقوق؟
– نعم من أنت؟
– أنا يا سيدي عربي
وكانت لي يد تزرع
تراباً سمَّدته يدا وعين أبي
وكانت لي خطى وعباءة...
وعمامة ودفوف
وكانت لي....
– كفى يا ابني!
على قلبي حكايتكم
على قلبي سكاكين[1]

تتشكَّل الصياغة اللغوية للأبيات الشعرية في عبارات ذات بعد حركي، يستند إلى الطابع الحواري بين الذات الشاعرة وشخصية «حبقوق» النبي، ويتجسد في فعل القص التقليدي «كان»، الدال

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص157–158).

في الوقت نفسه على انقضاء الزمن الوجودي أو التاريخي للذات الشاعرة وقومها، وأعني به زمن امتلاكها للأرض، يقابله حضور الزمن اليهودي، أي امتلاك الأرض، ولذلك لم تجد الذات الشاعرة مفراً من تعويض هذا الغياب عن أرض فلسطين على المستوى التاريخي، إلا بتجسيد حضوره على المستوى الشعري في بث شكوى مرَّة مماثلة للتجربة المأساوية التي عاشها «حبقوق» وقومه على يد الكلدانيين، فيكون تعاطفه مع الشاعر تعاطفاً عظيماً، وهو نابع من شخصية دينية ثارت على اليهود لارتكابهم المعاصي والآثام والخروج على الشريعة، وثارت على ظلم الكلدانيين، وأطلقت مقولتها المشهورة «ويل للباني مدينة بالدماء وللمؤسس قرية بالإثم»[1].

تجسِّد هذه الأبعاد الدلالية تجربة الشعب الفلسطيني في تاريخه المعاصر، الباحث عن العدالة الإلهية التي كان «حبقوق» يبحث عنها في زمنه، وبذلك تتضافر التجربتان مع تجارب أخرى مشابهة على مر التاريخ الإنساني، مما يؤدي إلى خروج التجربة الشعرية من الإطار الفردي إلى الإطار الإنساني الشامل، لتنضوي تحتها تجارب بشرية قديمة وحديثة مارس فيها الإنسان حقه في الوقوف ضد الظلم. إن تحويل «فلسطين» من قضية فلسطينية محضة إلى قضية إنسانية ذات أبعاد كلية، يجعل منها على المستوى الشعري «نواة» يدور العالم في فلكها.

كما تجسِّد شخصية «إرميا» لدى سميح القاسم في قصيدته «ب»

(1) العهد القديم: سفر حبقوق، الإصحاح 2.

بعداً دلالياً آخر، يرتبط بإحدى الكوارث التي حلَّت بالشعب اليهودي على يد «نبوخذ نصر»، فقد كان «إرميا» نبياً وكاهناً وإماماً، «وهو الذي تنبأ بخراب الهيكل، وانتصار «نبوخذ نصر» على اليهودية وسبيه أهلها لبابل، وهو الذي نظم تلك المراثي المؤثرة المعروفة بمراثي إرميا»[1].

يتشابه عنوان ديوان سميح القاسم «مراثي سميح» الذي أقتطف منه هذه القصيدة «ب»، والمكوَّن من مراثٍ خمس، يتشابه مع مراثي إرميا الخمس التي رثى فيها ما آلت إليه القدس واليهود على يدي «نبوخذ نصر»، لكن رثاء القاسم يخرج عن الإطار الفردي إلى الإطار الإنساني، وإن كان كلاهما جسَّد في مراثيه مدى الدمار الذي حلَّ بمدينة القدس، وقسوة الظلم الذي أصاب قومه، إلا أن مراثي «إرميا» كانت شديدة الخصوصية في بحثها عن الموقف الإلهي تجاه ما يحدث لليهود، أمَّا تجربة القاسم فهي شديدة العمومية في بحثها عن العدل الإلهي تجاه الإنسان عامة، الذي يشكِّل الفلسطيني جزءاً منه. يضاف إلى ذلك تقسيم الديوان نفسه، إذ وضع الشاعر لكل قصيدة عنواناً ممثلاً في «حرف»، وبجمع هذه الحروف إلى بعضها تبرز كلمة «بلادي»، التي يتشكَّل عبرها الحضور الفلسطيني المستند إلى ضمير المتكلم «أنا الشاعر»، الدالة على الخصوصية والملكية الذاتية والجماعية، على اعتبار «أنا الشاعر» جزءاً لا يتجزأ من الوجود الفلسطيني وحضوره على هذه الأرض.

إنَّ رثاء سميح القاسم لفلسطين «بلادي»، يتمايز عن رثاء الأماكن

(1) د.شمعون يوسف مويال: التلمود «أصله وتسلسله وآدابه». مطبعة العرب–مصر–1919م. (ص22).

والممالك في الشعر العربي القديم والشعر الأندلسي خاصة، لما يحمله هذا الرثاء من دلالات شاملة، تستند إلى تجربة إنسانية، تجعل من «فلسطين» حالة وجدانية قابلة للتماثل والتكرار في أماكن وأزمان أخرى، تعاني أو قد تعاني مستقبلاً ما يعانيه الشاعر وقومه، وإذا لم يكن الأمر كذلك، فعلى الأقل يجعل الآخرين يدركون بقلوبهم وعقولهم حجم المأساة الإنسانية التي يعيشها الفلسطيني المعاصر، وموته وانسحاقه تحت عجلة المطامع الصهيونية التي لا نهاية لها. يقول الشاعر:

من قمت جبل الجرمق. أعلى جبل في وطن الأسماء
صار كلام الرب إليَّ أنا المنبوذ سميح القاسم
قال الرب إلهي استجمع أحزانك والمطر القادم
واستجمع موتى قومك والمرضى والأحياء
وليصغ إليَّ الأخضر واليابس
قال الرب إلهي تأتي أيام يتخثر فيها صوتك
ودموعك فيها تتخثر
ودماؤك تجري فيها قنوات قنوات حفرتها كفاك
تأتي أيام تنكرها الشمس فتنكرك الأيام
يا من تعمل في عينيَّ الشر وتقهر في عينيَّ الأيتام
يا من ملأت أوديت الشرق خطاياك
«مضى فرح قلبنا، صار رقصنا نوحاً سقط إكليل رأسنا،
ويل لنا لأننا قد أخطأنا»[1]

(1) سميح القاسم: السربيات–مج4–(ص83–84).

تنهض البنية اللغوية على أسلوب التعبير في العهد القديم و»مراثي إرميا» خاصة، حيث يتقمص الشاعر شخصية «إرميا»، مما يؤدي إلى استناد الخطاب الشعري على بنيتي المماثلة والمغايرة في الآن نفسه. فالمماثلة تتحدد في الأسلوب واللغة والتراكيب، وهذه واضحة في القصيدة من خلال تجلي «الرب» لهما حيث ورد في السفر التوراتي عن إرميا قوله «ثم صارت كلمة الرب إليَّ»[1]، وهي الصيغة اللغوية نفسها التي تجلى فيها الرب لسميح القاسم في قوله «صار كلام الرب إليَّ» هذا من ناحية، وفي كيفية رسم الكلمات من ناحية أخرى، إذ حرص الشاعر على مزج الخطاب الشعري بتجلياته اللغوية بلغة الكتب الدينية ومنها القرآن الكريم، فكتب «قمت» بدلاً من «قمة»، وكتب «أوديت» بدلاً من «أودية»، ليضفي على قصيدته بعداً دينياً قابلاً للتصديق والتأثير، عندما يسرد ما يحدث في فلسطين، لأن الدين أقوى المؤثرات الإنسانية المستقرة في وعي ولاوعي الإنسان.

أمَّا بنية المغايرة فترسم طريقتين متوازيتين في التعبير عن الشخصيتين، حيث الأول «إرميا» نبي وكاهن وإمام، أما «سميح القاسم» فهو شاعر ومنبوذ، لكن «الرب» يتجلى ليضيء له المستقبل، ويطلب منه أن يستجمع الموتى من أبناء قومه، لأن المستقبل ستسفك فيه دماء قومه وتجري أنهاراً، ثم تتحول صيغة الخطاب بتوظيف الشاعر لأسلوب «النداء» الموجَّه إلى اليهود الذين عملوا الشر، وملأوا أودية العالم بالخطايا والآثام والمعاصي، في إشارة من الشاعر إلى أن التقرير الإلهي لحقيقة الموت الفلسطيني،

(1) العهد القديم: سفر إرميا، الإصحاح1.

ستكون على أيديهم لأنهم عصوا الله، وانحرفوا عن جادة الصواب باتخاذهم الشريعة الإلهية من وراء ظهورهم، وتتأكد هذه الدلالة من التضمين التوراتي الوارد حرفياً على لسان «إرميا» في قوله: «مضى فرح قلبنا، صار رقصنا نوحاً، سقط إكليل رأسنا، ويل لنا لأننا قد أخطأنا»[1]، لكن معرفة «إرميا» بحقيقة قومه ورفضه لتصرفاتهم، ودعوتهم إلى الحق والشريعة، لم تُجْد نفعاً في عصره، فتنبأ بدمار الهيكل والسبي البابلي.

هكذا استطاعت البنية المستندة إلى المماثلة والمغايرة القيام بمهمة إنتاج الدلالة الكلية الخفية والمتجلية في جسد النص، حيث عقد الشاعر مشابهة في حجم الدمار وقسوة الاحتلال، وفقد الوطن والحنين إليه بعبارات تزخر بالحيوية والشاعرية، ونشدان المثال الإنساني وقيم الخير والحق، والتضرع إلى «الرب» لاجتثاث الشر المخيم على العالم، الذي يظلله بغلالة سوداء.

كما وظَّف سميح القاسم في قصيدته «مزامير 5–6–67» شخصية «إشعياء»، وهو يشعياهو بن أموص الملقب بملك الأنبياء لفصاحته وقوة كلامه، وقد استلم الإمامة سنة 3140 للخلق، وقد كان هذا النبي صارم اللهجة مرَّ الكلام، ولكنه كان وطنياً شديد الوطنية[2]. ويتبدى من عنوان القصيدة، أنه موجِّه للدلالة، يكشف أبعاد الرؤيا الشعرية التي يستند إليها الشاعر في القصيدة، وهي التعبير عن وقع هزيمة يونيو/حزيران سنة 1967م على النفس العربية، ولذلك يشير الشاعر في مستهل القصيدة إلى أواصر النسب والقرابة والدم التي تربط بين نحن/الشعب الفلسطيني، وإشعياء/

(1) العهد القديم: سفر إرميا، الإصحاح 5.
(2) انظر د.شمعون يوسف مويال:التلمود.(ص20–21).

إمام السلام الرافض للقوة العسكرية والحرب والتدمير، ولهذا سوَّغت الذات الشاعرة لنفسها نتيجة هذه القرابة أن تقول: «نحن أحفاد إشعيا»، ولهذا تدعو «إشعياء» للانبعاث في هذا العصر الذي ملىء جوراً وظلماً، لكي يفعل كما كان يفعل مع يهود زمانه بانتقادهم بصرامة ويسمعهم مُرَّ الكلام. وبهذا تضفي الذات الشاعرة على شخصية «إشعياء» بعداً إنسانياً، ومناصراً للشعب الفلسطيني، الذي يمارس عليه اليوم أقسى أنواع الظلم والتنكيل والتقتيل والتشريد من قِبل «أدعياء الحق...أعداء الحضارة». يقول الشاعر:

يا أشعياء المناضل
هللويا
رسل السلم هنا يبكون حقداً ومراره
بعد أن حزَّ رؤوس الآمنين
أدعياء الحق...أعداء الحضاره!
يا أشعياء الحزين!
فانهض اليوم وصح في قرية
تهوي على سفح المهالك
ثم يقول: يا أشعياء الشجاع!
انهض اليوم لكي يلعب أطفال فلسطين
ولا يخشون أنياب الصلال
لكي يأمن حملان، بآجام السباع!
هللويا[1]

(1) سميح القاسم: القصائد–مج1.(ص277–278).

تنهض شخصية «إشعياء» في الأبيات الشعرية، باعتبارها شخصية متوافقة مع رغبات الشاعر/الفلسطيني الطامح إلى حياة يملؤها الخير والعدل، فتبرز محملة بدلاليتين رئيسيتين: الأولى أنها تأتلف مع طموحاته الإنسانية، والثانية أنها جزء من العدو لكنها مختلفة عنه، أي أن الذات الشاعرة لا تضع نفسها أمام معادلة جامدة، كما هو الشأن في العقلية اليهودية الدينية التي تتحدث عن «الأغيار»، فثنائية الأنا/الآخر، ليست مظهراً من مظاهر الثقافة العربية أو الإسلامية على مر التاريخ. إن تشظي هذه الثنائية وتفتتها، جعل محمود درويش –على سبيل المثال– يفرِّق بين «شوشنا والحاكم العسكري»[1]، وجعل سميح القاسم يستحضر شخصية «إشعياء»، ويخلع عليه صفات إنسانية وحضارية مهمة، باعتباره «مناضلاً» من أجل المبدأ والقيم الأخلاقية، لكن تزداد الشخصية عمقاً، عندما يتدرج الشاعر في خلع الصفات عليه فيصبح «حزيناً» والحزن هنا يأخذ منحىً إنسانياً يسمو فيه الإنسان على الذات الفردية، ثم تأخذ الشخصية بعداً آخر متمثلاً في كونه «شجاعاً»، والشجاعة «فضيلة» أو قيمة أخلاقية وسط بين «رذيلتين» هما: التهور والجبن، وهي على هذا الاعتبار الحد الأخلاقي المعتدل المستند إلى المنطق والعقل والأخذ بالأسباب، وبهذا تكتمل صورة المخلِّص «إشعياء» المكوَّنة من فسيفساء أخلاقية، تستند إلى قوة الدين والتسبيح للرب «هللويا»، وتكتنز بأبعاد دلالية وتوصيفية مناسبة للغرض الذي يتم استدعاؤها من أجله، وهو إقامة العدل، وتحقيق الإرادة الإنسانية

(1) انظر محمود درويش: شيء عن الوطن.(ص221).

وقيم الخير في أجلى صورها وأجمل تجلياتها، والوقوف ضد أبناء جلدته الذين أباحوا لأنفسهم قتل الأبرياء من أبناء الشعب الفلسطيني، والتنكيل بهم، وسرقة أرضهم ووطنهم، والسعي إلى تأسيس عالم ينأى عن الفساد والقتل، ويقترب من عالم المثال والفضيلة.

واستدعى عز الدين المناصرة في قصيدته «وسواس أبيض» شخصية «دليلة» الفلسطينية، المذكورة في التلمود مقترنة بشخصية يهودية، هي شخصية «شمشون»، وهو «شمشون الجبَّار الذي ضرب المثل بشدة بأسه...حكم إسرائيل مدة عشرين سنة بعد أن تغلَّب على الفلسطينيين، واشتهر في حروبه معهم وانتصاراته عليهم ووفاته في أسرهم بخيانة خليلته دليلة»[1]. إن وصف «دليلة» بـ «الخيانة» في نظر المؤلف يقابلها وصف لشعور وطني صادق في النظر الفلسطيني لشخصية «دليلة» باعتبار «شمشون» عدواً وقاتلاً للفلسطينيين في ذلك الوقت. يقول الشاعر:

حين كان العَلَمْ
مِزَقاً لُطّختْ بأساكَ، اتعظت من الأولين
فلملمته ونسجتَ لكنعان مجذافه
لدليلة ضلعاً من الشجر الكرملي وأرسلته
عالياً عالياً في الندى قرب باب السماء
ثم يقول: حين كان العَلَمْ
غامضاً...والهوية غامضة

(1) د.شمعون يوسف مويال: التلمود.(ص12).

كنت أمسكته ورتقت الحديد

بعد هذا وذاك شاهدتهم

يصلبون النشيد[1]

يشكِّل «العَلَمْ» الفلسطيني المنفي، و»السلام الوطني» الفلسطيني المصلوب، محورين ينهض عليهما النص الشعري، باعتبارهما رمزين من رموز الكرامة والهوية الوطنية، وتكون الأمة تبعاً لذلك في حالة مماثلة لحالة العلم الذي يصفه الشاعر بأنه « ممزق –ملطّخ– غامض– مصلوب»، ويتجسَّد هذان الرمزان في أبعاد مكانية وتاريخية وشخصية، تضرب بجذورها في التراب الفلسطيني/الكنعاني مرة، وتطاول السماء في شخصية «دليلة» الكرملية مرة أخرى، المحافظة على الوجود الوطني الفلسطيني بالرغم من ضعفه الظاهر على المستوى الواقعي. إن حضور «دليلة» في جسد القصيدة يستدعي حضور «شمشون» الذي سلمته «دليلة» لقومها بعد أن عرفت سر قوته في شَعره، فقاموا عليه فقتلوه[2]، بعد أن أخفى عليها السر مدة طويلة.

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص649).

(2) يقول التلمود على لسان «دليلة»، فقالت دليلة لشمشون حتى الآن ختلتني وكلَّمتني بالكذب، فأخبرني بماذا توثق. فقال لها: لم يعل موسى رأسي لأني نذير الله من بطن أمي، فإن حلقت تفارقني قوتي وأضعف وأصير كأحد الناس، وعندما نام على ركبتيها حلقت خصل رأسه، ثم أخذه الفلسطينيون وقلعوا عينيه ونزلوا به إلى غزة، وهناك هدم البيت عليه وعلى ثلاثة آلاف رجل وامرأة، قائلاً لتمت نفسي مع الفلسطينيين، فسقط البيت عليهم جميعاً، فكان الموتى الذين أماتهم في موته أكثر من الذين أماتهم في حياته. انظر العهد القديم: سفر القضاة، الإصحاح 16.

الفصل الثالث

3 طهارة المسيح...خطيئة العالم

- المسيح
- الصلب ومتعلقاته
- العشاء الأخير
- الخوارق
- رموز إنجيلية أخرى

استمد الشعراء الفلسطينيون من العهد الجديد كثيراً من إشاراتهم الدينية، التي تم توظيفها في خطابهم الشعري، لإثراء الدلالة بالانفتاح على مصدر ديني يوحِّد بين تجاربهم الذاتية والجماعية، ليس لمجرد المشابهة بين مأساوية الحالة الفلسطينية وحالة «المسيح» ومعاناته فحسب، بل للتعبير عن شمولية الصراع الإنساني من أجل البقاء، ورغبة الإنسان في تحقيق وجوده الحضاري ضد قوى الشر التي عاثت في الأرض فساداً، وملأتها جوراً وظلماً، فكانت شخصية «المسيح» المخلِّص والفادي خاصة، ومحاور أخرى ترتبط به مثل: الصلب، والعشاء الأخير، والخوارق من المرتكزات الشعرية التي تكشف عن أبعاد دلالية عميقة، جعلت النص الشعري يكتنز بحضور شخصيات وأصوات متعددة، تضفي عليه نوعاً من القداسة.

لقد تجلَّت صورة «المسيح» الفادي، ومحاورها الدلالية في الخطاب الشعري الفلسطيني باعتبارها شخصية مقدسة، للتعبير عن حقائق دينية كامنة في الوعي واللاوعي الفردي والجماعي للإنسان، مما يضفي على شخصيته بعداً نورانياً شفافاً، فضلاً عن لهيب المعاناة المتصلة بحياته، وتضحيته بالنفس من أجل المجموع–حسب المعتقد المسيحي–، فقد ولد المسيح –في رأي القس فايز فارس–من امرأة تحت الناموس، واحتمل ما كان على البشر أن يحتملوه قصاصاً عن خطاياهم، وأن يقدّم نفسه ذبيحة لله من أجلهم[1]. ولهذا كان محور «الصلب» أكثر المحاور التي استند إليها

(1) انظر القس فايز فارس: حقائق أساسية في الإيمان المسيحي–دار الثقافة–مصر–ط2–1978م.(ص2)

الخطاب الشعري الفلسطيني، وجعل منها الشعراء رديفاً شعرياً وإنسانياً مهيمناً، يخترق الموت والفناء والاندثار، وينتصر عليها ليحقق وجوده. وقد تجلى ذلك كله في البنيتين السطحية والعميقة للقصيدة الفلسطينية.

1- المسيح

لقد كانت شخصية «المسيح» بحيويتها الدلالية، ومأساويتها الإنسانية في تخليص البشرية مما ترسف فيه من ظلم –حسب الاعتقاد المسيحي–، واحدة من العناصر المسيحية، التي أضفت على القصيدة الفلسطينية بعداً دينياً قابلاً للتأثير العاطفي والإقناع العقلي، فعمد الشعراء الفلسطينيون من خلال قصائدهم إلى تخليص الإنسان الفلسطيني من مأساته، كما خلَّص «المسيح» البشرية بافتدائها والتضحية بنفسه. هذا وقد التقطت «فدوى طوقان» في قصيدتها «إلى السيد المسيح في عيده»، بعداً من أبعاد المأساة الفلسطينية، متمثلة في سرقة «الكرَّامين» بعد أن قتلوا الفلسطيني «الوارث» ومالك الأرض[1] دون رحمة، مع إنكار حقه في ميراث أجداده. تقول:

يا سيد يا مجد الأكوان

في عيدك تصلب هذا العام

أفراح القدس

صمتت في عيدك يا سيد كل

(1) ورد في إنجيل مرقس على لسان المسيح قوله: ولكن أولئك الكرَّامين قالوا فيما بينهم هذا هو الوارث. هلموا نقتله فيكون لنا الميراث، فأخذوه وقتلوه وأخرجوه خارج الكرم، انظر العهد الجديد: إنجيل مرقس، الإصحاح 12.

الأجراس

من ألفي عام لم تصمت
في عيدك إلا هذا العام
فقباب الأجراس حداد
وسواد ملتف بسواد
ثم تقول: قتل الكرَّامون الوارث يا سيد
واغتصبوا الكرم
وخطاة العالم ريَّش فيهم طير–
الإثم
وانطلق يدنّس طهر القدس
شيطاناً ملعوناً، يمقته حتى الشيطان[1]

يتشكَّل النسق البنائي للأسطر الشعرية عبر محاور لغوية ودلالية، تحوم فيها روح «المسيح» في ثنايا القصيدة عامة، وذلك من خلال توظيف الشاعرة لأسلوب «النداء» الذي يفتح آفاق النص، ويستحضر شخصيته باعتباره مخلِّصاً وفادياً للبشرية، تبث الذات الشاعرة من خلاله آلامها وآلام قومها موازنة بين زمنين: الأول زمن «أفراح القدس» الذي لا يتجلى بأبعاده الدلالية، ولا يشكِّل حضوره معلماً بارزاً في جسد النص، لورود إشاراته بصورة موجزة ومكثفة، تشير إلى غيابه أكثر مما تشير إلى حضوره، أو على الأقل لا يمثّل حضوراً فاعلاً في النص

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة–386.

الشعري، حيث يتم اختراقه سريعاً باتجاه الزمن الثاني المخيم بغلالته السوداء على كل شيء. أما الزمن الثاني فهو زمن «الحزن»، الذي يتغلغل في جسد النص، ويشكِّل حقلاً دلالياً مكتمل الأبعاد، دالاً على الـ «الموت»، ويتمثل في توظيف دوال: «صمت الأجراس–حداد–سواد–اغتصبوا–خطاة العالم–يدنّس–شيطان»، للتعبير عن تجربة إنسانية حية لا تقف عن حدود «القدس» وأفراحها، وإنما تتعداها للإفصاح عن امتلاء العالم بالشر والظلم، ويتحقق هذا بحضور «خطاة العالم» في جسد القصيدة، ومن هنا تدعو الذات الشاعرة السيد «المسيح» لينبعث من جديد، ويرى مدى فداحة الظلم الذي يمارسه «الكرَّامون» ضد أبناء الشعب الفلسطيني «الوارث»، حتى يزيل الظلم، ويضيء له طريق الحرية، ويجعله يمتلك أرضه التي ورثها عن آبائه.

إن جملة «قتل الكرَّامون الوارث...» الواردة على لسان السيد «المسيح» عليه السلام، ذات أبعاد رمزية في أصلها الديني، وذلك عندما كان يجيب عن تساؤلات الكهنة والكتبة والشيوخ اليهود، الذين شككوا بنبوَّته ومعجزاته فسألوه «بأي سلطان تفعل هذا، ومن أعطاك هذا السلطان حتى تفعل هذا»[1] (2)، فكانت إجابة المسيح إجابة رمزية من خلال توظيف الأمثال الموازية، التي تحمل إجابة في ذاتها عن السؤال، وتقرر في الوقت نفسه بكثافة لغوية إيحائية بعض التعاليم الدينية وعلى رأسها عدم سلب حقوق الآخرين بالقوة. ولذلك فإن توظيف فدوى طوقان لهذه الآية الدينية التي جاءت على لسان «المسيح»، تشير

(1) العهد الجديد: إنجيل مرقس، الإصحاح 11.

إلى اكتنازها بدلالات رمزية وإيحائية أيضاً تبيِّن من خلالها إنكار يهود ذلك الزمان للرسل والأنبياء، وتشككهم في رسالاتهم وشرائعهم الدينية، فسرقوا وقتلوا وعاثوا في الأرض فساداً.

ويجعل محمود درويش في قصيدته «كان ما سوف يكون»، من «الفدائي» الفلسطيني شخصية تتقمص صورة «المسيح» المخلِّص الفادي، الذي ينقذ العالم من الضلال والزيف، وبذلك يأتي الانتصار من الداخل وليس بفعل قوى خارجية، مما يؤدي إلى «ازدواج» الشخصية وحملها لأبعاد دنيوية ودينية مقدسة في الآن نفسه، وتتعدد أصوات الرسالة الشعرية التي تسعى جميعها إلى تجسيد قوى الخير والعدل المناهضة للظلم والقتل. يقول:

يهذي خارج الذكرى: أنا الحامل عبء الأرض
والمنقذ من هذا الضلال. الفتيات انتعلت روحي
وسارت. والعصافير بنت عشاً على صوتي وشفتي
وطارت في المدى...
لم يتغير أي شيء
والأغاني شردتني شردتني
ليس هذا زمني
لا، ليس هذا وطني
لا ليس هذا بدني

كان ما سوف يكون

فضحته السنبلة

ثم أهدته السنونو

لرياح القتله[1]

يجرِّد الشاعر في السياق الشعري من «راشد حسين»، الشاعر الفلسطيني الذي أهداه محمود درويش قصيدته، يجرّد منه إنساناً ومناضلاً وفدائياً يقاتل ويقتل، لكن بموته لا ينتهي الصراع، بل ينبعث في صورة فرسان يجيئون ويمضون، ويصبح النضال الفلسطيني بحضورهم نضالاً دائم التجدد والحضور والفاعلية على المستوى الإنساني، لأنهم يحملون على عاتقهم «عبء الأرض»، وتخليصها وإنقاذها من «الضلال» الذي ينتشر في كل ركن من أركانها؛ وبذلك تندمج شخصية «راشد حسين» و«الفرسان» في شخصية «المسيح» عليه السلام، وتشكِّل الرؤيا الشعرية التي تسهم في تشكيل الأبعاد الدلالية، باعتبارها شخصيات مسيطرة على حركة الصياغة اللغوية، تحيل إلى حضورها عن طريق توظيف «الضمائر» التي تؤطر النص، وتشكِّل بؤرة إشعاعية تسحق المسافات الزمنية الفاصلة بينها وبين «المسيح»، وتمحو الأبعاد المكانية في محاولة منها لصنع واقع إنساني، يعيد صياغة العالم وفق رؤيا جديدة، تستند إلى القيم الأخلاقية والدينية، وسحق قيم الشر والظلم والموت، لكن الحضور اللغوي المنتشر في أرجاء النص لهذه الشخصيات/الأصوات، لم يستطع بالرغم من ذلك تحقيق حلمها

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش–.(ص594).

الإنساني في صنع عالم أفضل، فتأتي نهاية القصيدة «أهدته السنونو لرياح القتلة»، لتشكِّل مفاجأة تكسر عنصر التوقع، أو فاجعة إنسانية صادمة تزلزل كيان الإنسان، وقد برر الشاعر مثل هذه النهايات الشعرية الفاجعة في حوار له بقوله: «أنا بصدد مشروع شعري لا غيره. من حق الشعر إعلان الهزيمة، ومن حقه التسليم وتسجيل الخسارة. أنا فعلاً منحاز إلى طروادة لأنها الضحية، ولأن تربيتي وتكويني النفسي وتجربتي تجربة الضحية، وصراعي مع الآخر محوره: من مِنَّا هو الأحق، بموقع الضحية؟... أختار أن أكون طروادياً، لأنني أحب أن أبقى ضحية، تمنيت مراراً أن أنتصر لأمتحن إنسانيتي وقدرتي على التضامن مع الضحايا»[1].

هكذا شكَّلت ثنائية التعارض بين حضور مسيطر ومتغلغل «للأصوات» في جسد النص من جهة، وحضور جزئي يشف عن انتصار «طغاة العالم» في معركة من معاركهم ضد قوي الخير والعدل، أبعاد التجربة الشعرية، التي نشأ عنها أيضاً انحراف دلالي آخر، يحوِّل الرمز الديني «المسيح» الذي يحمل عبء النضال البشري، من دلالته الموروثة إلى دلالة مخالفة لما هو سائد، تتحطم فيها شبكة العلاقات الإشارية المسبقة والمقترنة بالرمز في أصله الواقعي أو الديني، مما يفتح القصيدة على دلالات غير مطابقة لمدلولها، يجعل «المسيح» عليه السلام غير قادر على تحقيق العدل في الأرض، كما يجعل الصراع ذا سيرورة زمانية ومكانية محددة في البدء لكنها مستمرة ولا نهائية. وبذلك لم توصل الشفرات اللغوية، التي ترددت بين جنبات

(1) عباس بيضون: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية(حوار مع محمود درويش)–مجلة مشارف.(ص86).

القصيدة إلى حتمية النهاية التي كان من المفترض أن تؤول إليها الدلالة الكلية للقصيدة، فكانت المفاجأة هزيمة المسيح/ الفدائي الفلسطيني، مفاجأة قاسية ومفجعة على غير توقعات المتلقي، لكنها «أكثر صدقاً في تمثيل دراما الانتظار»[1] الدال على عدم انتهاء المعركة التي يخوضها الحق ضد قوى البغي والعدوان.

أما سميح القاسم، فيجعل من «المسيح» عليه السلام صورة له، أو العكس، وبذلك يتوحَّد معه في علاقة مشابهة، تجعل منه مسيحاً منتظراً، يبتغي الوصول إلى حقيقة العالم من بدء الخليقة إلى اليوم. يقول:

من أنت؟
من هذا الذي هو أنت؟
من نحن؟
انتظرني يا مسيحي المنتظر
لم يبق لي أحد سواك
وليس لي أحد سواي
تعال
إن عناقنا الدموي فاتحة الحقيقة
وتعال
نبتدىء الخليقة[2]

(1) د.صلاح فضل: أساليب الشعرية–.(ص163).
(2) سميح القاسم: القصائد–مج3–.(ص156).

يتبدى من الأسطر الشعرية السابقة استنادها إلى محور يقوم عليه إنتاج الدلالة، وينمو بوجوده السياق الشعري، ويتمثل في توظيف الشاعر لصيغة «الاستفهام» التي يتخللها ملحقات لغوية مستندة إلى الأمر والنفي.

فالاستفهام يعكس في حضوره تجربة ذاتية، تطلب فيها الأنا الشعرية باعتبارها سائلاً تحديد هوية المخاطب الوجودية، حتى يبين عن نفسه، ويكشف عن كينونته، حتى إذا تيقنت من شخصيته اتحدت معه في آصرة الدم وبذله، وصولاً إلى الحقيقة الإنسانية التي تكتنف العالم وتلفه بغلالة من الغموض. لكن الذات الشاعرة في سؤالها «من أنت؟» لا تحمل شكاً مسبقاً في المسؤول، بل السؤال أقرب إلى فطرة النفس وسذاجتها الطامحة إلى المعرفة، على اعتبار أن صيغة الاستفهام تمثِّل بداية للوعي في كل مستوياته الإنسانية، ولذلك.بمجرد تحديد هوية المسؤول وتخصيصها وفك أبعادها المجهولة، تسير معها للبحث عن الحقيقة، أقول ذلك، لأن الطاقة الدلالية المختزنة في السؤال لم تبح بكل مكنوناتها، إذ يشير السؤال في الوقت نفسه إلى تناص ديني إنجيلي، يشتمل على علاقات غياب على المستوى السطحي للبنية الشعرية، لكن البنية العميقة تكتنز بدلالات أخرى يمكن توليدها من السؤال، فيحضر نتيجة لذلك وبصورة ملحة على الذهن سؤال رؤساء الكهنة والكتبة والشيوخ من اليهود، الذين أرسلوا إلى يوحنا المعمدان «ليسألوه من أنت؟. فاعترف و لم ينكر وأقر أني لست أنا المسيح...هو الذي يأتي بعدي الذي صار قدَّامي الذي لست .بمستحق أن أحل سيور حذائه»[1].

(1) العهد الجديد: إنجيل يوحنا،الإصحاح 1.

لكن سرمدية الخروج اليهودي على التعاليم الدينية المرسلة إليهم، منذ «موسى» عليه السلام وحتى «المسيح» عليه السلام، مازالت مستمرة من ذلك الوقت وحتى الزمن الحاضر. فالسؤال باعتباره باباً للمعرفة، وخاصة السؤال الديني لا يفتح لهم آفاق المعرفة والحق، بل يغلقها دونهم، لينتهوا بقولهم: سمعنا وعصينا. وبهذا يحمل السؤال بنية تعارضية، تسعى فيه الأولى/الذات الشاعرة إلى المعرفة لتحقيق العدل، وتسعى فيه الثانية/اليهود إلى المكابرة بالحق لإبقاء الظلم، وبذلك يتعمق الصراع بين الطرفين، لتسير الذات الشاعرة لاستحضار شخصية «المسيح»، وتسعى معها نحو المعرفة والحقيقة، واجتثاث الشر منذ بدء الخليقة.

ويتناص عز الدين المناصرة في قصيدته «طريق الشام» مع قول «المسيح» عليه السلام «فَصَلُّوا أنتم هكذا. أبانا الذي في السموات، ليتقدس اسمك، ليأت ملكوتك، لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك على الأرض»[1]، لكن الشاعر في القصيدة ينحرف عن الدلالة الدينية الموروثة ويمتصها، ليعبِّر من خلالها عن علاقة جديدة بالمكان «دمشق»، يقول:

حديثي عن الأمة الساكتة
غنائي عن الجوع والثورة الغامضة
كأني أرى مجزرة
كتبت على اللافتة!
أبانا الذي في دمشق

(1) العهد الجديد: إنجيل متى،الإصحاح 6.

أزورك هذا المساء وللريح في شرقنا زمجرة
وأبكي ترابك أشكو إليك زماني
زمانك كالمحبره[1]

تنطوي الجمل الشعرية على ملامح تعبيرية مأساوية، يلمس فيها الشاعر جرح الأمة الذي ما انفك ينـزف، واستشراء الجوع في ربوعها الغناءة وأرضها الخصبة، وإعمال الأعداء في رقاب أهلها حد السيف، وفي وسط هذا الجو المفعم بحقول «الموت» الدلالية التي تحوم في أرجاء القصيدة عامة، ينبثق التعبير الإنجيلي «أبانا الذي في السموات»، الدال على القوة والمجد والتقديس الإلهي، لكن الشاعر يقوم بـاستبدال هذه الدلالة الموروثة، وتوليد دلالة جديدة تفاجىء المتلقي وتكسر توقعه، فتشكِّل منبهاً أسلوبياً مهماً، تجعله مدركاً لطبيعة التغيرات الحادثة على مستوى الصياغة اللغوية، وما تنطوي عليه من ملامح دلالية جديدة غير مألوفة، مما يؤدي إلى ظهور بنية «تقابلية» ذات أبعاد نفسية حادة ومؤلمة، وذلك حين يستدعي الشاعر «أبانا الذي في دمشق» بدلالته الأرضية والترابية والمكانية الثابتة. ومما يزيد من حس المفارقة التقابلية أن الأنساق اللغوبة والدلالية، تشير إلى أن المنادى «أبانا الدمشقي» ميت، فيكون الخطاب الشعري تبعاً لذلك ليس طلباً للنصرة، بل للتعبير عن فاجعة الإنسان الفلسطيني فيمن حوله، الذين ماتوا أو سكنوا، وليس بيدهم من الأمر شيء لتقديم العون، أو الإسهام في إعادة حقوقه المغتصبة.

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة–.(ص190).

وفي قصيدة أحمد دحبور «أجراس الميلاد 1971م»، يوظِّف شخصية «المسيح»، بمتعلقاتها الدلالية مثل: المسامير، وأجراس الميلاد، وتجربة الصلب، وبعض خوارقه، وتبرز أيضاً شخصية أخرى للمسيح تكشف عن موقف جديد هو «المسيح المقاتل»، وهذه الأبعاد الدلالية كلها تدل على توظيف رمزي وإشاري، يجعل القصيدة ذات أبعاد دلالية متعددة، تتجاوز أحادية الدلالة ومحدوديتها إلى التعدد والتكثر. يقول الشاعر:

تخبرني الأجراس هذا الليل
عن مقاتل يعرفه الصغار،
في يديه مسماران،
تكبر الحقول حوله،
ووجهه منارة!
تضيء مرة،
ومرة تقول: لا
وحين يستجديه منا قاصر ينهره،
يأمر بالنهوض حتى يركض الكسيح،
حتى تصبح البلاد قاب خطوة،
والشجر المنفي قاب خطوتين
يفرح الحزين،[1]

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور–.(ص270–271).

يمزج الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة بين رمزين: «المسيح» و«تموز»، حيث يشتركان أو يتشابهان في بعث الخصب والحياة في الكون، لكنهما يتسمان بأبعاد دلالية «متغايرة» في الوقت نفسه، فإذا كان «تموز» يبعث المظاهر الخارجية للكون من إنسان ونبات وحيوان، فإن «المسيح» يبعث المظاهر الداخلية والنفسية والروحية للكون، وخاصة الإنسان الذي يشفيه من مرضه جاعلاً الكسيح يركض، والمنفي يعود إلى بلاده فتفرح نفسه بعد حزن طويل، ويحقق خلاصه وخلاص البشرية من وطأة الاحتلال القائم على الطغيان ونفي الآخرين عن أوطانهم. وبذلك يغتني «المسيح» بدلالات جديدة من خلال امتزاجه بـ «تموز»، فيضيف إلى روحانيته وأثيريته ملمحاً مادياً أكثر التصاقاً بالأرض، ثم إن تموز أيضاً يكتسب هالة نورانية ويداخل الشاعر بين الشخصيتين على أساس أرضية مشتركة تجمع بينهما ألا وهي أرضية التضحية والفداء، فيصبح بطلاً أرضياً[1]، ومقاتلاً من أجل توهج الحياة وتألقها وإشراقها بالخير والحق والعدل.

2- الصلب ومتعلقاته

تشتمل تجربة «الصلب» –حسب الاعتقاد المسيحي– على إشارات دينية عدة، تتضافر معها لتعبِّر عن إطار كلي للتجربة وهي: مكان الصلب المتمثل في الجلجلة، ومشهد المحاكمة، والمسامير، والخشب، وإكليل الشوك، وقيامة المسيح، وشخصية (بيلاطس) الحاكم الروماني، الذي أسلم المسيح للموت وغسل يديه متبرئاً من دمه، وأخيراً شخصية (باراباس) اللص الذي كان سجيناً مع المسيح. وتمثِّل هذه الإشارات

(1) انظر د.يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر–دار الأدب–بيروت–ط1–1994م.(ص73).

الدينية الصلب نفسه، كما يمثِّل بعضها الآخر أسباباً مباشرة له أو عوامل مساعدة، شكَّلت في نهاية المطاف تجربة الصلب ومعاناة «المسيح» عليه السلام، وحققت الرمز الكلي باعتباره رمزاً للفداء والتضحية وخلاص البشرية من آثامها وخطاياها.

يوظِّف محمود درويش في قصيدته «شهيد الأغنية» رمز «الصليب»، ليعبِّر عن الظلم والتشريد اللذين يتعرض لهما أبناء الشعب الفلسطيني. يقول:

نصبوا الصليب على الجدار
فكوا السلاسل عن يدي
والسوط مروحة. ودقات النعال
لحن يصفِّر: سيدي!
ويقول للموتى: حذار!
–يا أنت!
قال نباح وحش:
أعطيك دربك لو سجدت
أمام عرشي مرتين
ولثمت كفى، في حياء، مرتين
أو...
تعتلي خشب الصليب
شهيد أغنية...وشمس[1]

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص103–104).

تنهض الأسطر الشعرية السابقة على محور رئيسي، يتفرع منه عناصر لغوية تؤسس مجتمعة للدلالة الكلية التي ينتجها الخطاب الشعري عامة، حيث يسقط الشاعر من خلالها دلالات معاصرة، تتضافر مع دلالات الصلب في الاعتقاد المسيحي، لتمجيد الحياة في اختيار الموت، فيكون توظيف أسلوب الحوار المستند إلى أصوات شعرية، تبين عن موقفها من الآخر/الشاعر من خلال توجيه خطابها له مباشرة، وأمره القيام بفعل ما، ومثل هذا الأسلوب يخفف من وطأة السرد الشعري، ويعكس صراعاً بين طرفين متناقضين، مما يؤدي إلى توليد درامية ذات أبعاد خارجية وداخلية، تصبح فيها الذات الشاعرة التي تتحدث بضمير المتكلم «يدي–تقتلي» بين خيارين يتصارعان في داخل النفس والروح، إذ عليها أن تختار بين الموت والحياة، ولم يعد بينهما سوى شعرة، أو كلمة، وهذا الموقف الإنساني المأساوي يستحضر مماثله الغائب عن النص، المتمثل في مشهد محاكمة «المسيح» عليه السلام. وبذلك نكون أمام سياق رمزي، يشكِّل معادلاً موضوعياً لتجربة الصلب المسيحي بكل عناصرها، من محكمة، وساحة الصلب، وتحضير أدواته.

فإذا كان «المسيح» عليه السلام، قد اختار فداء البشرية والتكفير عن خطاياها منذ «آدم» عليه السلام –حسب الاعتقاد المسيحي–، لذلك لن نتوقع من الذات الشاعرة إلا أن تختار فداء الإنسان، لتحقق تجربة الصلب، وتعيد حضورها مرة أخرى في الواقع الفلسطيني، متمثلة في الشهادة من أجل كلمة الحق «الأغنية»، التي يعدّها العدو مصباحاَ يضيء الطريق للأجيال على طريق الحرية، ويعدُّ الشاعر تبعاً لذلك مقاتلاً، وإن

كان بالكلمة، تضاف إلى رصيد الإنسان في الدفاع عن وجوده، باعتبارها وسيلة يسعى فيها محمود درويش/الشاعر إلى حمل رسالة تتشابه مع رسالة «المسيح» عليه السلام في تحقيق كرامة الإنسان وحريته على هذه الأرض؛ وبذلك يتحول الشاعر إلى رسول، يحمل صليبه، ويسير به إلى جلجلته راضياً مرضياً «أنا تشهيت الردى» مفضلاً الصلب والموت والشهادة على «السجود ولثم الكف» والاستسلام والرضوخ للأمر الواقع. هكذا تصبح الشهادة جزءاً حيوياً وضرورياً للتعبير عن تجربة شعرية/سياسية، يبحث فيها الشاعر عن الفداء والدفاع عن الإنسان، وحماية شعبه من العذاب والقتل، تكفيراً لخطايا البشرية.

ويمتص سميح القاسم تجربة «الصلب» في قصيدته «في صف الأعداء»، ولا يجد حرجاً في الابتعاد عن دلالاتها الدينية الموروثة، للتعبير عن موقف معاصر، يشكّل البنية الدلالية المحورية التي تنتجها القصيدة. يقول:

أسمع... أسمع!
دقات طبول السمبا
وأرى الحسناء الزنجية
تترجرج كالنار الغضبى
في رقصة حب دموية
–حسناً... حسناً... حدِّث عن كوبا
هل تعرف شيئاً عن شعب
ما عاد مسيحياً مصلوباً[1]

(1) سميح القاسم: القصائد – مج1.(ص66)

تنبني أنساق القصيدة ومفاصلها الرئيسية على توظيف أسلوب الحوار القصصي بكل أبعاده الدرامية، سواء بالانفتاح على شخصيات وأصوات خارجية متوترة متعبة من مظاهر الاحتلال (إفريقيا–كوبا)، أو من خلال تعبير هذه الشخصيات عن مكنوناتها النفسية المؤلمة، مما يؤدي إلى وضوح مواقفها القومية والفكرية والإنسانية من قضاياها المعاصرة، التي يجسِّد الاحتلال فيها شكلاً آخر من أشكال «الفاشية» والعنصرية، جعلت العالم معتماً وكئيباً، وبذلك يخرج الشاعر عن الإطار الذاتي المحض بمعناه الوطني للتعبير عن آفاق إنسانية شديدة الاتساع والرحابة والشمولية، مع اعتبارها معادلاً رمزياً للإنسان الفلسطيني الرازح تحت نير الاحتلال وظلمه.

إن أسلوب الحوار الذي يرتكز عليه الخطاب الشعري في كل مفاصله، يحيل القصيدة إلى قصيدة درامية، تثري الخطاب الشعري من خلال توظيف شخصيات تحمل وجهة نظر، ليفيد الإنسان من لهيب تجاربها ومواقفها المتعددة في التحرر من الاحتلال، كما يفارق الإطار الغنائي الذاتي المتقوقع على الذات، ويجعل الشخصيات والأصوات في النص الشعري حسب رأي د. عز الدين إسماعيل، تنطق وتعبِّر عن ذواتها، وتجد فرصة للبوح والكلام والتعبير، وبذلك يتسم النص بالحيوية والتأثير، فمن خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة، تتضح لنا أبعاد الموقف، وتنطبع في نفوسنا صورته، وهذا هو سر التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يستخدم في القصيدة[1]. وبذلك يزداد الكشف الشعري

(1) انظر د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر–.(ص299).

بتفصيلات إنسانية جديدة لم يكن ليبلغها بهذا المستوى الشاعري العميق، لولا حضور هذه الشخصيات التي تبوح بأسرارها ومكنوناتها الداخلية والخارجية المحملَّة بأبعاد إنسانية.

ينتج الكشف الشعري المستند إلى الحوار والشخصيات خلاصة الموقف الإنساني، والتجربة الإنسانية التي يصوغها الشاعر في السطر الأخير، لتؤسس لرؤيا تحريضية لكل الشعوب –ومنها الشعب الفلسطيني– التي لم تستطع بعد التخلص من وطأة الاحتلال، فتأتي الجملة الشعرية «هل تعرف شيئاً عن شعبٍ ما عاد مسيحياً مصلوباً» في سياق الاستفهام بـ «هل» الدالة على التصديق ليس غير[1]، وهي توحي بمصداقية الخطاب الشعري المتجِه به إلى الآخرين، ويقرِّر لهم أمراً واقعاً، وينبههم إليه، ويشوقهم إلى أمر مهم في حياتهم المستقبلية، وهو ضرورة التخلص من ربقة الاحتلال؛ أو بمعنى آخر، يصبح الفن «عملية إنسانية فحواها أن ينقل إنسان للآخرين واعياً مستعملاً إشارات خارجية معينة الأحاسيس التي عاشها، فتنتقل عدواها إليهم أيضاً، فيعيشونها ويجربونها»[2]. وبذلك ينفتح الخطاب الشعري على أبعاد شاملة تعبِّر عن تجربة الخلاص الإنساني.

ويشير راشد حسين في قصيدته «من اللاجئ إلى أمه» إلى تجربة «الصلب» وما يتعلق بها من تثبيت يد المسيح في «الخشب» على الجلجلة. يقول الشاعر على لسان اللاجئ موجزاً الخطاب لأمه:

---

(1) انظر د. عبد العزيز عتيق: علم المعاني–.(ص99).

(2) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه–.ترجمة محمد الشوش–منشورات مكتبة منيمنة–بيروت–1961م(ص29).

وربطتُ يا أمي حبال الشوق في قلبي الجريح
يا ويح هذا الشوق مندفع من البلد الفسيح
من خشخشات براعم الزيتون والحقل المليح
نحو الحدود يشدني شد القتيل إلى ضريح
أو مثلما شدت إلى خشب الصليب يد المسيح[1]

إن شوق اللاجئ/المنفي إلى وطنه، وإلى «براعم الزيتون» باعتبارها البوابة الأولى للوطن، الذي يتجلى حضوره في كيان الفلسطيني محملاً برمز الأرض المغتصبة، ورمز الحياة والمقاومة المستمرتين، والتحريض على الثورة، يمثِّل انعكاساً نفسياً لما يجتاح كيانه، ويعتري روحه من ألم وحزن على فراق الوطن وجمال طبيعته، ويتضافر مع هذه الدلالة توظيف الشاعر لحرف الروي المتكرر «الحاء» المسبوق بحرف «الياء» ذي الامتدادات النفسية الموحية بالانتشار والاتساع، فكأن الشاعر من خلالهما يعبِّر عن الألم والحزن، ويريد لهما في الوقت نفسه أن يصلا إلى آفاق واسعة حتى يتعرف الآخرون إلى وجود شعب منفي في هذا العالم. وهذا كله يجعل اللاجىء/المنفي يفضِّل الموت/الصلب على ضياع أرضه، وينهض محارباً فداء لأبناء شعبه، وتكفيراً عن خطايا البشر كما فعل «المسيح» عليه السلام.

وفي قصيدته «كأس الخل»، يوظِّف معين بسيسو إشارات دينية عدة ترتبط بمحور «الصلب» وتجربته المأساوية، حيث يذكر في السياق العام

(1) راشد حسين: الأعمال الشعرية–. (ص167–168).

للقصيدة «إكليل الشوك – باراباس– مسمار الصلب». يقول:

واقترعوا يا شعبي
من يأخذ ثوبي
بعد الصلب...
كأس الخل بيمناي
وإكليل الشوك على رأسي،
باراباس ابن السكين طليق،
وابنك يا شعبي
ساقوه إلى الصلب وللرجم...[1]

تشكِّل بنية التضاد مؤشراً دلالياً ومتكأً أسلوبياً ولغوياً تتحلَّق حوله الأسطر الشعرية، لتنم عن نفثات حارة ومؤسية عمادها المقارنة بين شخصيتين: الأولى شخصية الفلسطيني المتقمص شخصية المسيح، والمتحدث بضمير المتكلم المفرد المتَّجه به إلى شعبه، والثانية شخصية «باراباس»[2] اللص الذي كان سجيناً مع المسيح، والـذي أطلق سراحه بعد ذلك دون المسيح. وبهذا يفسح الشاعر لخطابه الشعري أن يشكِّل معادلاً موضوعياً، يجعل من الشعب الفلسطيني «مسيحاً» معاصراً يساق إلى «جلجلته» بتحريض من اليهود[3]. وبذلك تتشابه تجربة

(1) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة–. (ص161).

(2) كانت عادة اليهود مع الحاكم الروماني «بيلاطس» أن يخرج لهم في عيد الفصح سجيناً فخيَّرهم بين «باراباس» اللص، و»المسيح» ففضلوا «باراباس» فأطلق سراحه ثم طلب المسيح، وكان إكليل من الشوك على رأسه. انظر العهد الجديد: إنجيل يوحنا، الإصحاح 18، 19.

(3) انظر العهد الجديد: إنجيل يوحنا، الإصحاح19.

«الصلب» القديمة مع تجربة «الصلب» المعاصرة، وتتوحَّد التجربتان في كثير من الجزئيات التي جرت فيهما، فالمسيح يقابله الشعب الفلسطيني، وإكليل الشوك أثناء الصلب وضع على رأس «المسيح» وكذلك على رأس الفلسطيني، والفلسطيني صاحب الحق والأرض يعذب وينفى، ويترك باراباس/الصهاينة لصوص الأرض أحراراً، ويساق «المسيح» إلى جلجلته وكذلك الفلسطيني، ويحاول الفلسطيني في نهاية القصيدة أن يقيم قيامته كالمسيح، أو يتمزق ليولد من جديد ليكون فادياً للأمة والإنسانية، بعد أن يتخلص من كثافة العالم المادي، وتحل نفس الشهيد/ الممزق في نفوس الآخرين، فينال خلوده من خلال وجودهم وفنائه من أجلهم، وهذا لإيمان الشهيد/الممزق بوجود عالم أفضل، يختفي وراء حجب المادة، ويتجلى بوضوح لدى الفلسطيني/المسيح رمز الفداء والتضحية من أجل الإنسان. ولعل هذا الموقف يتشابه إلى حد كبير مع جزء آخر من أقوال «المسيح» عليه السلام ورأيه في الدنيا عندما قال للحواريين: «أيكم يستطيع أن يبني على موج البحر داراً ؟ قالوا: يا روح الله ومن يقدر على ذلك ؟قال: إياكم والدنيا فلا تتخذوها قراراً»[1].

وبهذا تشكِّل ثنائية التماثل/المقارنة بين المسيح والفلسطيني تشابهاً كبيراً إن لم تكن تطابقا على مستوى الحكاية في أبعادها الفعلية والقولية، كما يشكِّل الخطاب الشعري ثنائية أخرى تستند إلى «التضاد» بين موقفين: الأول موقف المسيح/الفلسطيني باعتبارهما رمزاً من الرموز النورانية الشفافة والعطاء الروحي وفداء البشرية، والثاني موقف الاحتلال

(1) د. زكي مبارك: التصوف الإسلامي.(ص107).

الصهيوني باعتباره رمزاً من الرموز الظلامية الكثيفة والفقر الروحي، الذي يجد لذته وسعادته في تعذيب الآخرين.

وتتحوَّل قيامة «المسيح» بعد الصلب في قصيدة «هيثم» لعلي الخليلي إلى تجربة فلسطينية ذاتية، لكن اتصالها بتجربة «المسيح» عليه السلام، ونهل الشاعر مفصلاً من مفاصلها الحكائية الكلية، جعل منها تجربة تنفتح على عوالم دلالية شتى تمدها ببعد إنساني، فتكون قيامة الفلسطيني بعد وفاته، ثم رفعه إلى السماء، قيامة ذات أبعاد دينية تضفي نوعاً من القداسة عليه كالمسيح الذي «يرش» العالم بالصحو البشري الريَّان بعد أن أشرق له النور الإلهي، وتجلى في ملكوته. يقول الشاعر:

ولم يسقط
واحترقت منه في الصمت يدان
لوَّحتا في النفق،
ولم يسقط
والنجمة والعتمة تقتتلان
ولم يسقط
قال شهود عيان
أن فلسطينياً قام قيامته في كل مكان
رش العالم بالماء
وبالصحو البشري الريَّان
وأشرق مثل الله[1]

(1) علي الخليلي: سجانك سبحاني من طينك طوفاني–منشورات اتحاد الكتّاب الفلسطينيين–القدس–ط1–1991م.(ص105).

تشير بنية النفي «لم يسقط» المرتكزة على التكرار ثلاث مرات، إلى تحررها من دلالتها النحوية الموروثة، لأنها لا تشير إلى تحوّل الفعل «المضارع» المسبوق بـ «لم» من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي، بل يبقى الفعل المضارع الذي يحيل إلى الحاضر والمستقبل ذا حضور يتحرك بفاعلية في السياق الدلالي للقصيدة، وهذا الفهم يبرر إشارة الشاعر بعد ذلك إلى جعل الفلسطيني ينبعث بعد موته مثل قيامة المسيح بعد صلبه، ليكون رمزاً إنسانياً ودينياً وأسطورياً قابلاً للتجدد والبعث بعد الموت، أو ينهض من الموت ليكمل صراعه الوجودي ضد قوى الظلام والعتمة الرافضة للنور. إن انعطاف الشاعر ببنية «النفي» ومخالفة الدلالة السائدة، جعل عناصر البنية الفنية تتشكَّل وفق رؤيا معاصرة تتمسك بالأرض والوطن، وهذا يؤدي إلى توسيع دائرة الدلالة، ويمحو العلاقة بين الأزمنة، ليعبِّر عن الزمن الحاضر المتجه إلى صنع مستقبل أفضل عن طريق النضال الإنساني، والانبعاث والتجدد بمعناهما الأسطوري «تموز–أدونيس»، والديني «المسيح».

3- العشاء الأخير

إن قيمة محور العشاء الأخير «صياح الديك–إنكار بطرس للمسيح–يهوذا»، تنبع من كونه رمزاً حيوياً بدلالات مأساوية سلبية نتيجة خيانة «يهوذا الإسخريوطي»، الذي باع «المسيح» عليه السلام بدريهمات معدودة[1]، هذا من جهة، وبدلالات إيجابية تثري شخصية «المسيح» عليه

(1) ورد في إنجيل متى ما يلي:»حينئذ ذهب واحد من الإثني عشر الذي يدعى يهوذا الإسخريوطي إلى رؤساء الكهنة، وقال ماذا تريدون أن تعطوني وأنا أسلمه إليكم، فجعلوا له ثلاثين من الفضة». العهد الجديد: إنجيل متى، الإصحاح 26

السلام باعتباره مستشرفاً للمستقبل، ومخلِّصاً للبشرية، إذ لا سبيل إلى ذلك إلا بالموت والصلب، حيث تنبثق الحياة الأبدية من التضحية بالجسد من جهة أخرى. وقد كان «المسيح» عليه السلام يدرك ليلة العشاء الأخير ذلك فقال لحوارييه: «نفسي حزينة جداً حتى الموت...»[1]. وبذلك يشكِّل محور الصلب بدلالاته السلبية والإيجابية قيمة بارزة في العقيدة المسيحية، كما يشكِّل محوراً حيوياً في الشعر الفلسطيني المعاصر، وظَّفه الشعراء الفلسطينيون لإغناء خطابهم الشعري، وإثرائه بأبعاد دينية مقدسة ذات كثافة إيحائية وترميزية متعددة الأبعاد، وشديدة الغور في النفس الإنسانية.

يضيء محمود درويش في قصيدته المطولة «مديح الظل العالي» كثيراً من تفصيلات «العشاء الأخير، في قوله: «لا تو لم لبيروت الرغيف»[2]، وقوله «فتى كسر الهواء على موائدكم قليلاً»[3]، كما يشير إليه المقطع الشعري التالي بقوله:

لا جوع في روحي،
أكلت من الرغيف الفذ ما يكفي المسير إلى نهايات الجهات
عشاؤكم ليس الأخير
وليس فينا من تراجع، أو تداعي
يا أهل لبنان....الوداعا[4]

(1) العهد الجديد: إنجيل متى، الإصحاح 26.
(2) انظر محمود درويش: ديوان محمود درويش–مج2.(ص11).
(3) انظر ما سبق.(ص63).
(4) ما سبق (ص63–64).

تشكِّل تجربة الخروج الفلسطيني من لبنان سنة 1982، محور التجربة الشعرية لهذه المطولة، التي يبث فيها الشاعر لواعجه النفسية، وآلامه الجسدية، باعتباره وقومه رمزاً مفرداً، تخلى عنهما القاصي والداني وتركهما يعانيان مأساة التفرد بقضيتهما المشروعة وحربهما مع العدو، لكن الذات الشاعرة مع ذلك تحاول من خلال توظيف صيغة «النفي» التي بدأت بها الأبيات، تحاول أن تحارب الشقاء الداخلي والنفسي، وهو تطهير بالمعنى المسرحي «الأرسطي» للكلمة، وبالمعنى الصوفي، الذي يشير إلى تخليص القلب من الرذائل، وتحليه بالفضائل، ولعل ما في كلمة «الروح» من دلالات على الصفاء واللطائف الإنسانية المجردة، القابلة لقوة الحياة والحسن والحركة[1] ما يشير إلى نقاء سريرة الذات الشاعرة وقومها، وتمسكهما بالحياة والحركة من أجل الوصول إلى نهاياتها المرغوبة، إذ ليس منا من «تراجع»، أو «تداعى» عن الدرب الطويل الشاق.

إن طعام «المسيح» الذي أكل منه الفلسطيني قبل رحيله عن بيروت، جعل منه إنساناً ممتلئاً على المستويين المادي والمعنوي، أي أنه يشكِّل غذاء للجسد والروح، ومثلما كان «المسيح» متسامحاً ومضحياً بنفسه، لامتلائه بالنور الإلهي، والإشراق الرباني، وتقديمه لمشيئة الله قبل مشيئته، فإن الفلسطيني الذي استمد النور والإشراق من «المسيح» الذي «وطئ الموت بالموت»، كما تقول إحدى تراتيل الفصح، لن يكون مختلفاً عن «المسيح» المعلِّم والفادي، الذي استقبل «صلبه»–حسب الاعتقاد المسيحي– بنفس

(1) انظر أحمد النقشبندي الخالدي: معجم الكلمات الصوفية–.(ص39).

راضية تكفيراً عن خطايا البشر، وكذلك شبيهه الفلسطيني الذي امتلأت أمعاؤه بطعام «المسيح»، وامتلأت روحه بمعرفة تجلياته ومعجزاته، وهذا كله يتقابل مع بائع المسيح بدريهمات معدودة مقدماً الدنيا على الآخرة.

وفي قصيدته «التخلي» يوظف سميح القاسم أحد متعلقات محور العشاء الأخير، وهو إنكار «بطرس» للمسيح وقت الصلب قبل صياح الديك، وهذا ما تنبأ به «المسيح» قبل حدوثه[1]. يقول الشاعر:

رأيتها مقتولة... في ساحة المدينة
رأيتها... رأيتها...
وحين صاح:
من وليَّ أمرها؟
أنكرتها
أنكرتها في ساحة المدينة
أنكرتها... نازفة في ساحة المدينة
أنكرتها... مائلة... في ساحة المدينة
أنكرتها مقتولة... في ساحة المدينة
أنكرتها...[2]

يوجِّه عنوان القصيدة «التخلي» حركة الصياغة اللغوية، ويشكِّل مركز الإشعاع الدلالي الذي تنبثق منه الرؤيا الشعرية قبل أن يبحر المتلقي

(1) يقول المسيح لبطرس «الحق أقول لك إنك في هذه الليلة قبل أن يصيح ديك تنكرني ثلاث مرات» إنجيل متى– الإصحاح 26.
(2) سميح القاسم: القصائد=مج1.(ص492–493).

في عالم النص، ويعدُّ هذا ميزة من ميزات الشعر المعاصر، الذي ينظر للقصيدة على أنها كل متكامل من عنوانها، وهو أول مايقع في السمع حيث يستطيع المتلقي من خلاله أن يفتح القصيدة، ويلج إلى عالمها، وهو مسلح بدلالات مسبقة مستمدة من العنوان توجّه الدلالة أو توحي بها، إلى آخر إشارة لغوية أو غير لغوية تنتهي بها القصيدة، وتسهم في إنتاج الدلالة الكلية. يشير العنوان «التخلي» إلى الانفراد والترك، وهما دلالتان ترتبطان بالسياق الدلالي الذي ينتجه النص، وهو «تخلي» بطرس عن» المسيح»، وإنكاره لمعرفته به وقت المحاكمة والصلب.

تعدُّ بنية التكرار الرأسي «أنكرتها–في ساحة المدينة» بدلالاتها التأكيدية المعتمدة على التصريح دون التلميح، وعلى المباشرة دون الإيحاء، تعدُّ معادلاً لموقف «بطرس» من المسيح/الفلسطيني، وإنكار الدم الفلسطيني النازف في ساحة المدينة، المتروك وحيداً يعاني آلام الاحتضار والموت البطيء. وبهذا يصبح التكرار رغم مباشرته قادراً على تجسيد آلام الشاعر الجسدية أو الروحية، التي يعانيها وأبناء قومه، المسفوك دمهم في ساحات المدن وميادينها، ولكن العالم ينكر ذلك ويغض الطرف عن هذه المعاناة الإنسانية.

ويستدعي عز الدين المناصرة في قصيدته «خيانة»، متعلقات أخري ترتبط بمحور العشاء الأخير، تتمثل في كسر «المسيح» للخبز وإطعام حواريه[1]، ثم إنكار بطرس «للمسيح» قبل صياح الديك ثلاث مرات.

(1) ورد في إنجيل متى ما يلي: «وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسَّر وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا هذا هو جسدي». العهد الجديد: إنجيل متى، الإصحاح 26

يقول الشاعر:

وعندما قلت لهم
أطعمتكم من كسرة المشتاق
ومن جرار الخمر... والأشواق
لكن واحداً عليه نعمتي تراق
ينكرني قبل طلوع الشمس في الأسواق
ثم يقول: قبل صياح الديك في الحقول
سلمني مع الصباح للعدا[1]

يوجِّه عنوان القصيدة «الخيانة» اتهاماً صريحاً ومباشراً لمنكر «المسيح»، بالرغم من أنه كفَّر عن خطيئته بعد ذلك وبدأ «يكرز»[2] في الناس، وبذلك يوجه عنوان القصيدة حركة الصياغة اللغوية، وإنتاج دلالة الخطاب الشعري.

تشير البنية اللغوية المرتكزة على توظيف «ضمير المتكلم» المفرد، إلى تقمّص الشاعر شخصية «المسيح» في أقواله وأفعاله لحواريه وتلاميذه ليلة العشاء الأخير، وبذلك يتوحَّد الشاعر في «المسيح» ليحوم في فضاء القصيدة لإنتاج دلالة معاصرة، تجعل من الفلسطيني المسلَّم للأعداء من قبل الأصدقاء معادلاً موضوعياً يختصر حكاية «المسيح» وخيانة تلميذه (يهوذا) له، وتسليمه لأعدائه مقابل حفنة من المال لا تسمن ولا تغني من

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص97).
(2) الكرازة حسب التعريف المسيحي لها تعني التبشير في الخفاء.

جوع. هكذا يصبح الشاعر والمسيح رمزين دينيين، يشيران إلى مدلول واحد، مما يؤدي إلى انفتاح السياق الشعري الذي يضم في ثناياه أصواتاً عدّة «الشاعر–المسيح–تلاميذ المسيح–يهوذا»، وقد تجسَّد حضورها في الخطاب الشعري من خلال الضمائر النحوية، أو بعض الكلمات التي تكتنز بمتعلقات دلالية تشير إليها، تعبِّر عن معاناة الإنسان الفلسطيني وصلبه على يد الاحتلال الصهيوني بعد سوقه إلى جلجلته مثل المسيح، لكنه سينبعث منها بعد حين ليحقق وجوده.

أما مريد البرغوثي فيشير في قصيدته «باب العامود»، لمن سلَّم المسيح لأعدائه. يقول:

باب العامود
تطريز فلاحي، وبساطير جنود
رشاش «العوزي» وهلال محمد
والحرف العبري ونجمة داود
إكليل الشوك على دمع الأربيسك الهادىء
فضة همسات يهوذا
وقيامة روح المقتول المولود[1]

تتردد أصداء: «باب العامود» في أرجاء القصيدة، وتحوم بين جنباتها بإلحاح يجعل تكرارها أربع مرات تجسيداً للحنين والتوق إلى المكان، باعتباره مكاناً حياً يعج بعبق التاريخين القديم والحديث، ويزخر بحضور

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية–.(ص337).

شخصيات دينية، وتاريخية إيجابية «الأسلاف–شخصيات فلسطينية معاصرة–محمد–المسيح»، مقابل شخصيات دينية وتاريخية سلبية منها القديم والمعاصر «يهوذا–جنود الاحتلال وأسلحتهم»، مما يؤدي إلى ظهور ثنائية تعارضية، تمثّل صراعاً بين الأنا الشعرية الجماعية من جهة، والاحتلال الاستيطاني الذي غيَّر معالم المدينة «الحرف العبري–نجمة داود»، لكن حجارتها الشفافة تمكّن المرء من مشاهدة أحداث التاريخين العربي والإسلامي ماثلة أمامه بكل قوتها وعنفوانها وحضورها الديني والحضاري، لأن «هلال محمد» و«المسجد الأقصى» ما زالا ماثلين ومتجسِّدين فوق أسوارها وفي قلبها، وما زالت مأساة «المسيح» عليه السلام وصلبه، وطريق الآلام، شاهداً على خيانة من باع المسيح بحفنة من الفضة.

إن النسق التكراري الذي تتشكَّل عبره حركتان دلاليتان، تمثِّل الحركة الأولى، محمد/المسيح، والثانية يهوذا/الاحتلال، تجعل من الحركة الأولى رغم انتشار الجنود وأسلحتهم والحرف العبري ونجمة داود، ذات قدرة على الانبعاث والتجدُّد متمثلاً في «قيامة «المسيح، الذي يشكِّل معادلاً دلالياً لهلال «محمد»، والشعب

الفلسطيني الذي يرزح تحت نير الاحتلال، ويبث الأمل في النفوس بتحقق الحلم الفلسطيني، ويرسخ تأكيد الرفض للحضور الصهيوني على أرض القدس/فلسطين. وبذلك يتحول التكرار «باب العامود» إلى استكشاف المشاعر الداخلية الدفينة، بأبعادها النفسية والدرامية من خلال الحركتين الدلاليتين اللتين تشكِّلان صراعاً بين الأنا الجماعية والاحتلال.

4- الخوارق

استمدَّ الشعراء الفلسطينيون كثيراً من الأحداث والمعجزات الخارقة التي أجراها «الله» سبحانه وتعالى على يدي «المسيح» عليه السلام، مثل معجزة المشي على الماء[1] والمياه المتحولة إلى خمر في «قانا» الجليل[2]، وشفاء المرضى وذوي العاهات[3]، ووظفوها في شعرهم للتعبير عن رؤاهم الشعرية المعاصرة التي يسعى فيها الشاعر إلى الخلاص وأبناء شعبه، من خلال استحضار معجزة؛ لكنهم لم يوظفوها دائماً بتقنية «التآلف»، بل وظَّفت في بعض الأحيان بدلالة «المخالفة» للموروث الديني، لتنطوي على ملامح دلالية غير مألوفة، متسمة بأبعاد جديدة، للتعبير عن عمق المأساة الفلسطينية التي لم يعد «المسيح» بمعجزاته قادراً على حلها ووضع حد لقوى الشر والطغيان، التي تسيطر على العالم المعاصر. ومن هنا كان توظيف سميح القاسم، لمعجزة شفاء المرضى وذوي العاهات في قصيدته «الرجل الأخير» بدلالات مخالفة، لأن «المسيح» عليه السلام، لم يستطع شفاء الأبرص والمقعد والمدوغ، كما أنه لم يستطع إحياء الموتى، وهذه المخالفة الدلالية تشكِّل مفاجأة وصدمة للوعي الديني، الذي استقر في أذهان المسيحيين/المؤمنين، ولم يجد الشاعر في ذلك حرجاً للدلالة على الحقيقة المدمرة وجرائم الاحتلال الصهيوني ضد الشعب الفلسطيني. يقول الشاعر:

---

(1) انظر العهد الجديد: إنجيل متى، الإصحاح 14.
(2) انظر العهد الجديد: إنجيل يوحنا، الإصحاح 2.
(3) انظر العهد الجديد: إنجيل متى، الإصحاح 8، 9.

«أيها الأبرص
لا شفاء لك عندي
أتمنى لك الشفاء
أيها المقعد
لن أقول لك قم وامشِ
أهديك عكازاً
أيها الميت
تعازينا الحارة
إلى الأهل والأقرباء
في البلاد والخارج»[1]

يشكِّل الحزن الشعري باعتباره رؤيا موضوعية وإنسانية أبعاد التجربة الشعرية، التي يخيم عليها جو مفعم بالظلم والقهر والقتل، يمارسه الاحتلال ضد أبناء الشعب الفلسطيني، حيث لم يترك سلاحاً فتاكاً إلا وقد جرّبه للإبادة الشاملة، وعلى رأس هذه الأسلحة «النابالم» المحرَّم دولياً وقانونياً وأخلاقياً، وفي هذا الجو الذي تفوح في فضائه رائحة الدم الفلسطيني الزكية، ويحرق جسده وأرضه، يقف العالم مشاهداً كأنه يشاهد فيلماً سينمائياً، وهذا كله جعل الذات الشاعرة تتمرد على حقائق الوجود التاريخية والدينية المستقرة في الوعي الجماعي، ليشير إلى أن معجزات «المسيح» عليه السلام وأعماله وحياته، ذهبت أدراج الرياح، ولم تؤثر في إنسان العصر/الاحتلال.

(1) سميح القاسم: القصائد – مج2. (ص630).

و لم يكتفِ الشاعر بجعل «المسيح» عليه السلام عاجزاً عن شفاء المرضى وإحياء الموتى، ولكنه من خلال مخاطبته للمرضى بقوله «أيها» الدالة على البعد ووجود مسافة مكانية فاصلة بين المنادي والمنادى، يجعل حميمية العلاقة التي تعوَّدنا عليها في الموروث الديني بين «المسيح» عليه السلام والآخرين غائبة غياباً كاملاً، ويتأكد فقدان هذه العلاقة بين الطرفين بتوظيف الشاعر للحرف «لن» الذي يعمق المخالفة، ويخلص زمن الفعل «أقول» من دلالته على الزمن الحاضر إلى الزمن المستقبل، وبذلك تنتفي هذه العلاقة في الزمنين الحاضر والمستقبل، أما الزمن الماضي فلا أهمية له في السياق الشعري لأنه انتهى وانقضى، ولذلك لن تجد الذات الشاعرة وقومها من يقدم لها يد المساعدة للنهوض من كبوتها، والتخلص من أمراضها وقيودها؛ لغياب المعجزات الدينية، ولهذا يصدع الشاعر بهذه الحقيقة المؤلمة، ويمتلىء حلقه بغصة خانقة، ويغمض عينيه الدامعتين على معراج الجسد؛ ومع ذلك «يجب ألا يتبادر إلى الذهن أن وظيفة الفن هذه وظيفة سلبية، تقف عند حد الإفضاء بالانفعالات الدفينة إلى الغير. فهذا الإفضاء نفسه إن هو إلا أولى وظائف الفن الإيجابية، وعليه يترتب التأثير في الغير، وهذا التأثير سيكون مسؤولاً عن تغيير الواقع بحيث يقترب من عالم المثال، فيحقق الرغائب والنزعات الإنسانية التي طالما ظلت مكبوتة. وهكذا يشارك العمل الفني في تطوير الإنسانية وتغيير الواقع»[1]، لهذا اشتملت القصيدة على بعض الإشارات الثورية، وخاصة عندما يأخذ الشاعر/الصوت بيد صديقه نحو الانفجار الذي يشكِّل بداية الفعل الثوري الذي ما زال جنيناً.

(1) عيسى بلاطة: الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث – دار الثقافة – بيروت – ط1 – 1960.(ص56).

ويكرِّر عز الدين المناصرة في قصيدته «امرؤ القيس يصل فجأة إلى قانا الجليل» محور «تحويل الماء إلى خمر ست مرات، يتوجَّه الخطاب فيها إلى «امرئ القيس» الشاعر الجاهلي، ليبث شكواه من الاحتلال الصهيوني الذي يريد جعل «قانا الجليل»، ذلك المكان الذي شهد معجزات «المسيح» عليه السلام وخوارقه بقدرة الخالق عز وجل، مستودعاً للسلاح. يقول:

لما تمددت بين الجماهير واللغة الغاضبة
أكلوا شجري قبل هذا النهار
و لم يشبعوا من لغات الصباح
ليس بيني وبين سفائن صيدا خلاف
فنحن جميعاً جراح الجراح
إنهم جعلوا البحر مستودعاً للسلاح
يريدون أن يلحقوا خمر قانا
بتلك الضفاف[1]

تعبِّر الصياغة اللغوية عن مأساة الشعب الفلسطيني، وتصلنا بأبعادها الدالة على نهم الاحتلال الصهيوني في ابتلاع الأرض الفلسطينية وغير الفلسطينية. ولعل اختيار الشاعر لامرئ القيس خاصة ليجعل منه عنواناً للقصيدة وللمرحلة العربية الراهنة، يرجع إلى التماثل بين المأساتين أكثر من التعارض، فكلاهما ذاق مرارة القتل وفقد الأرض والملك، وبذلك وجد المناصرة معادلاً موضوعياً من التراث يلتقي مع المأساة العربية الفلسطينية

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص328).

في تاريخها المعاصر، ويعبِّر عن محرقة كبرى في تاريخ الشخصيتين، تتمثل في الضياع والتشريد والفجيعة، فتحولَّت حياتهما من الأمن والدعة، إلى النضال والسعي وراء الثأر من العدو. وبذلك استطاع المناصرة الكشف عن «كنوز التراث، فقد وجد المناصرة في ملامح شخصية الملك الضليل «امرئ القيس»، وفي أبعاد تجربته الحياتية والوجدانية والفنية ما يتراسل مع ملامح وأبعاد تجربته هو الخاصة، ومن ثم فقد عقد على هذه الشخصية أواصر صلة حميمة، وراح يمتاح من موروثها الخصب ما يجسِّد به أبعاد رؤيته الشعرية، وملامحها الوجدانية والفكرية»[1].

ويربط أحمد دحبور في قصيدته «الولد الفلسطيني» بين العذاب على الجلجلة والسير على الماء، حيث يجعل الصلب على الجلجلة شرطاً لتحقق هذه المعجزة، وهذه إشارة لها أبعاد ترميزية توسِّع من دائرة الذات باتجاه دائرة الإنسان، أي أن الذات الفردية تنجح في تحقيق هذه المعجزة إذا جعلت من نفسها قرباناً يقدَّم على مذبح الحرية الإنسانية، وحملت عبء النضال البشري، لتسير نحو جلجلتها من أجل البشرية مثل «المسيح» الفادي والمخلِّص. يقول الشاعر:

ثم إن فلسطين قاتلة،

قاتل بعدها،

قاتل قربها،

قاتل كلما جاد فيها الحليب

(1) د. علي عشري زايد: امرؤ القيس الكنعاني–المؤسسة العربية–بيروت–ط1–1999م. (ص44).

وأنا طفلها وسواي الرضيع

لمحب أنا... والبعيد القريب

وأنا وعلها العربي العجيب

علمتني مسافاتها أن لن يسير على الماء من لم يعذَّب على الجلجلة[1]

توحي بنية التكرار للدال «قاتل» بحس الموت من جهة، وتلوين الدلالة الشعرية بنسق «المفارقة» من جهة أخرى، وهو ما يضع المتلقي في حيرة من أمره حين يربط الشاعر فعل القتل بـ «فلسطين» وليس بالعدو، لكن تتضح الرؤيا الشعرية في السطرين الثاني والثالث، فيصبح القتل نتيجة للتعلق العاطفي والوجداني بها، وتتحدد أسبابه قرباً وبعداً على المستوى المكاني، فالبعيد يموت شوقاً وحنيناً إليها، والقريب يموت على ثراها غماً وكمداً، أو بفعل الاحتلال، ألم يقولوا قديماً «ومن الحب ما قتل»، ثم يؤكِّد الشاعر ذلك من خلال السطر الشعري الأخير الذي يوحي طوله بطول العذاب أو المعاناة، التي يجب أن يحياها الفلسطيني حتى يحقق معجزة السير على الماء والخلاص من نير الاحتلال. وبهذا تتجه الأبيات/القصيدة بإيقاعها الزمني إلى المستقبل، والاتجاه بالقصيدة نحو المغامرة والمجهول، باعتبار أن المستقبل هو قطاع متحرك ومليء بالاحتمالات، وقد أدى هذا المنحى المستقبلي إلى التخلص من نير التخلف والانحطاط والسلبية باتجاه الفاعلية والبناء الحضاري[2] الذي تتشكَّل أبعاده عبر الزمن، والذي لم

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص309).

(2) انظر د. يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر.(ص80).

تحن ساعته بعد، لكن الذات الشاعرة مع ذلك تحاول من خلال القصيدة أن تحرق المرحلة وتتجاوزها بالرغم من تأكيد الجميع لها بأنها تستعجل المقصلة، إلا أن هذا لا يفت في عضدها لأنها تتوق إلى تحقيق المعجزة التي لن تتم إلا بصلبها على جلجلة الوطن.

5-رموز إنجيليـة أخـرى

لم يتوقف الشعراء الفلسطينيون عند توظيف الرموز الدينية السابقة فحسب، وإنما وظفوا رموزاً دينية أخرى تتصل بحياة «المسيح» عليه السلام، وأهمها «التعميد» و«المجدلية». فقد وظَّف سميح القاسم في قصيدته «كيف أعطي ثمار موتي» رمز «التعميد» بتقنية «مخالفة»، للدلالة على القتل الذي يمارسه اليهود/الاحتلال منذ فجر التاريخ، حيث تضرجت أيديهم بدماء الفلسطيني قبل أن يتعمد جبينه وذراعه ببركة الغفران، وهذه في حد ذاتها تشكِّل مأساة من المآسي الفلسطينية الكثيرة. يقول:

هيه يا طلع حسرتي وهواني
كيف أعطي ثمار موتي لأهلي
كيف أعطي
و لم أعمِّد جبيني وذراعي،
في لفحة الغفران[1]

تعدُّ صيغة «الاستفهام» الموحية بالحسرة والندم مركز النسق الفعلي

(1) سميح القاسم: القصائد – مج2.(ص264).

«أعطي – أعمِّد»، المعبِّر عن غياب ظاهرة «التعميد»[1]؛ وبذلك يغيب عن الذات الشاعرة تجليات السماء التي فتحت للمسيح بعد تعميده، ولا تستطيع بالتالي – الذات الشاعرة – أن تورث قومها سوى الحسرة والألم، وتبقى التجربة منحصرة في الذات المفردة دون أن تنتقل للمجموع.

ويحث المتوكل طه أم الشهيد في قصيدته المطولة «فضاء الأغنيات» على أن تعمِّد ابنها بـ»جلال الثار» ضد العدو الذي اغتصب الأرض، وهتك العرض، وقتل المناضلين الفلسطينيين، أو سجنهم في زنازينه التي هي قطعة من نار جهنم. يقول الشاعر:

فلتزفِّيه إلى عرس الشباب
واجعلى أثوابه من راية الشعب
احمليه بين كفيك لمتراس عنيد
واغسليه بدخان العجل الشمسي
قومي واسمعيه أغنيات النار
قومي عمِّديه بجلال الثار[2]

تشكِّل البنية اللغوية المرتكزة على توظيف أفعال الأمر «اجعلي–احمليه–اغسليه–قومي) نواة مركزية، تشع منها الدلالات التي تشير إلى حالة من حالات التفرد الفلسطيني، التي تحوِّل «المأتم» إلى «عرس

(1) ورد في إنجيل متى مايلي:– «حينئذ جاء يسوع من الجليل إلى الأردن إلى يوحنا ليعتمد منه، ولكن يوحنا منعه قائلاً أنا محتاج أن أعتمد منك وأنت تأتي إليَّ. فأجاب يسوع وقال له امسح الآن لأنه هكذا يليق بنا أن نكمل كل بر حينئذ مسح له، فلما اعتمد يسوع صعد للوقت من الماء وإذا السموات قد انفتحت له فرأى روح الله نازلاً مثل حمامة وآتياً عليه» العهد الجديد: إنجيل متى، الإصحاح 3

(2) المتوكل طه: فضاء الأغنيات.(ص44–54).

الشباب»، وهي حالة تخترق القواعد المعيارية الدلالية في أداء المعنى، وتجنح إلى إعادة بناء بعض العادات والتقاليد الاجتماعية وفق رؤيا معاصرة تحرِّض على البذل والفداء، وتستند إلى آيات دينية إسلامية ومسيحية، تشير إلى أن الذين يقتلون في سبيل الله دفاعاً عن عرضهم وأرضهم أحياء عند ربهم[1]، وأن من آمن بـ»المسيح» ودينه وتمسك بتعاليمه وشرائعه، فهو حي إلى الأبد وإن مات[2]. وبذلك يشكِّل «التعميد الثأري» مفتاحاً تتجدد من خلاله طبيعة العلاقات الاجتماعية، وتكشف عن فاعليته السياقية في جسد النص/القصيدة.

أما رمز «المجدلية» التي غسلت قدمي «المسيح»[3]، فقد امتصه محمود درويش في قصيدته «ويسدل الستار»، وعقد معه حواراً جمالياً حفر من خلاله وطناً شعرياً لا يعدّ بديلاً من الوطن الجغرافي، بل تعزيزاً لوجوده وحضوره على المستويين المادي الحقوقي، والشعري الإبداعي باعتباره تعويضاً عن الوطن المفقود:

باسمكم، أعترف الآن بأن المسرحيه
كتبت للتسليه
رضي النقاد لكن عيون المجدليه
حفرت في جسدي
شكل الجليل
ولهذا... أستقيل[4]

(1) انظر القرآن الكريم: سورة آل عمران آية 169.
(2) انظر العهد الجديد: إنجيل يوحنا، الإصحاح8.
(3) انظر العهد الجديد: إنجيل يوحنا، الإصحاح 12.
(4) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص308).

يشير المشهد المسرحي الذي قامت الذات الشاعرة/الممثل المسرحي بتمثيل دور البطولة فيه، إلى أنه مشهد كتب لتسلية الجمهور، وقد رضي «النقاد» عنه، بالرغم من عدم التزام المؤلف بالقضايا الوطنية والقومية، فضلاً عن مضمونه الفارغ، إلا أن الإيحاء الذي تبتغي الذات الشاعرة توصيله هو عدم اكتراث الأدباء والنقاد بأهمية الكلمة باعتبارها وسيلة من وسائل بث الوعي الفكري أوالمعرفي، وبـذلك يعلن الممثل المسرحي عن اعتزاله الفن، لأنه وجد نفسه:

عارياً
كالمذبحة
كان تمثيلي بعيداً عن مواويل أبي
كان تمثيلي غريباً عن عصافير الجليل
وذراعي مروحه
ولهذا... أستقيل[1]

يعتقد الممثل أن سعيه لتغيير الواقع، ومعاينته، والتنديد به، والعمل على تحطيمه بوساطة الكلمة، هي التي يجب أن تكون موضوع الفن، لهذا يعلن استقالته من الفن، لكن المشاهد المسرحية التي جسدها على خشبة المسرح – رغم ذلك – حفرت في أعماقه بعيون «المجدلية» أنهاراً وأخاديد تشكّل التضاريس الأرضية، والجغرافيا الفلسطينية المتحققة في الواقع وفي أعماق القلب على حد سواء.

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص307–308).

الفصل الرابع

4

الأساطير اليونانية
واستحضار الطقوس القديمة

- الشعر والأسطورة
- سيزيف
- أوديب/أنتيجونا
- تليماك/عوليس
- إيكاروس
- أندروميدا/برسيوس
- ابن نايوبي

الشعر والأسطورة

تتفق معاجم اللغة العربية على أن الأصل الاشتقاقي لكلمة «أسطورة» يعني: الصف من الكتاب والشجر والنخل، والجمع أسطر وأسطار وأساطير، وواحد الأساطير أسطورة. والسطر: الخط والكتابة، والأساطير: الأباطيل. وهي أيضاً: أحاديث عجيبة لا نظام لها[1]. وقد وردت هذه الكلمة «الأساطير» بصيغة الجمع في القرآن الكريم، بمعنى الأباطيل، في قوله تعالى: ﴿يَقُولُ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ إِنۡ هَٰذَآ إِلَّآ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٢٥﴾[2]، وفي قوله تعالى: ﴿وَقَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ٱكۡتَتَبَهَا فَهِيَ تُمۡلَىٰ عَلَيۡهِ بُكۡرَةٗ وَأَصِيلٗا ٥﴾[3].

أما في العصر الحديث، فقد اشتقت الكلمة من «mythe"، وجذرها "myth"، أو "mythos" اليونانية، وكانت تعني لديهم "الحكاية التي تختص بالآلهة وأفعالها ومغامراتها"[4]، عندما ساد الاعتقاد بالآلهة ودورها في حياة البشر في بلاد اليونان، ولهذا صوّرت في أشعارهم، وأسهمت إسهاماً كبيراً في الحرب بين طروادة واليونان؛ وتُعدُّ الإلياذة والأوذيسا شاهدين على ذلك.

لقد ساعد غموض الطبيعة، ومحاولة الإنسان القديم فك طلاسمها، واكتشاف نظام الكون ومظاهره المختلفة، التي حار فكره في تفسيرها،

(1) انظر ابن منظور المصري: لسان العرب – مادة «سطر»_ ج1. (ص363). وانظر أيضاً– المعجم الوسيط– ج1. (ص445).
(2) القرآن الكريم – سورة الأنعام – آية 25.
(3) القرآن الكريم – سورة الفرقان – آية 5.
(4) انظر د.نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار نهضة مصر للطبع والنشر – مصر – ط2 – 1974م.(ص10).

ليتمكن من السيطرة على الطبيعة وترويضها وإخضاعها لإرادته، لحماية نفسه من الكوارث الطبيعية، وما يترتب عنها من زلزال وبراكين وفيضانات...إلخ، ساعد في إيمانه بقوى غيبية، أسند إليها التحكُّم في مصير الكون، فنشأت الآلهة باعتبارها تجلياً لهذه الأفكار التي آمن بها. فكانت الشمس في وضوحها المتألق ترمز إلى الحق والعدالة، ويتحتم عليها حماية الإنسان من شياطين الظلام، وكان القمر مصدر الحياة والدفء والنماء[1]. وبذلك استطاعت الأسطورة التي نشأت قبل عصر العلم، أن تحقق للبشر أحلامهم في حياة مستقرة –كما اعتقدوا–، وهذا يعني ابتداء «مرحلة جديدة تتميز بالتقرب لتلك القوى واجتذاب عطفها، ومحاولة تفهّم رغائبها»[2]؛ وبذلك كانت الأسطورة جزءاً من الشعائر البدائية، ووسيلة من وسائل تفسير ظواهر الكون المختلفة.

لم يكن الاتجاه المستند إلى ظواهر الطبيعة لتفسير نشأة الأسطورة وتحديد وظائفها، هو الاتجاه الوحيد–وإن كان هو المادة الخام التي تولَّدت منها الأساطير– في تفسير نشأة الأسطورة وتحديد وظائفها، بل كانت هناك اتجاهات أخرى ذات قيمة وحضور، لا بد من الإشارة إليها. وأول هذه الاتجاهات، «الاتجاه الأدبي»، وفيه يقوم الراوي بتطوير الأمثال الصغيرة التي يرويها حكيم القوم، ويمارس عليها رغبته الملحّة والمشروعة في الإضافة إليها، حتى تتحول إلى قصة/حكاية تأملية، تقدم للمجتمع نظريات في السلوك والأخلاق والتوجيه الاجتماعي. أما

(1) ما سبق: (ص11).

(2) فراس السوَّاح: مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة –دار الكلمة للنشر– بيروت– ط2–1981م– (ص9).

«الاتجاه التاريخي»، فيرى أن الأسطورة رصد لحوادث انتقلت من تجارب الأولين وخبراتهم، تم نقلها عبر الأجيال. وأما «الاتجاه الذرائعي»، فيرى أن الأسطورة لم تظهر لدافع المعرفة والبحث، بل هي تنتمي إلى العالم الواقعي، فهي تروى لترسيخ عادات قبيلة معينة، أو لتدعيم سيطرة عشيرة وأسرة، أو نظام اجتماعي قائم، فهي إذن عملية في منشأها وغايتها[1].

وبالرغم من اختلاف هذه الاتجاهات في تحديد نشأة الأسطورة وغايتها ووظيفتها، إلا أنها تتفق في أمرين، الأول: أنها تتصف بصفة الاحترام والتصديق والتقديس، باعتبارها مجموعة من النظم الاجتماعية المؤسسة على مبادئ وقوانين، اتفق المجتمع التعامل على أساسها، والثاني: أنها مجموعة من القصص والحكايات، والأمثال، والمعتقدات، يعمل المجتمع على إعادة نسجها وصياغتها بأسلوب جذّاب، حتى تترسخ في الوجدان العام، وتكون ملهماً للناس في حياتهم.

اختلف العلماء حول ماهية الأسطورة، و لم يجمعوا على تعريف «جامع مانع» كما يقول المناطقة، فلقد نظروا إليها وفق مناهج نقدية، تستند إلى نظريات ومدارس أنثروبولوجية، أو نفسية، أو فلسفية، وعرَّف بعضهم الأسطورة استناداً إلى مضمونها، أو باعتبارها حكاية قصصية عجيبة وبطولية، أو باعتبارها نظاماً رمزياً.

فقد عرَّف العالم الأنثروبولوجي (جيمس فريزر) الأسطورة بوصفها «علماً بدائياً يهدف إلى تفسير الحياة والطبيعة والإنسان، وأنها متأخرة

(1) فراس السوَّاح: مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة (ص10 –12).

عن الطقوس»[1]. أما (ليفي شتراوس)، فقد حاول تأسيس دراسة علمية «للأسطوريات»، مستنداً إلى منهج الألسنية البنيوية، لذلك فهو يؤكِّد الصفة البنيوية للظواهر الاجتماعية في الأسطورة، باحثاً في الوقت نفسه عن «الظاهرة الاجتماعية الكلية»، رافضاً مبادئ النظريات الاجتماعية التي تنظر للأسطورة، على أنها انعكاس للبنية الاجتماعية، لأن نتائجها لا تتسم بالدقة.

واستناداً إلى المبدأ البنيوي قاس (شتراوس) العلاقة اللغوية بقسميها الدال والمدلول وعلاقتهما الاعتباطية بالأسطورة، التي تتوالى فيها الأحداث دون أن تخضع لأية قاعدة منطقية، فهي إذن تتسم بسمة الاعتباطية، ولذلك تتشابه الأساطير على وجه البسيطة من أقصاها إلى أقصاها[2]. وبذلك استخدم (شتراوس) مصطلحات البنيوية في دراسته للأسطورة، لتكوين نظرية متكاملة لها، باعتبارها نظاماً كاللغة، وعرَّفها على أنها «نظام من أنظمة التعبير عماده اللغة الطبيعية، غير أنه يمثل دليلاً من الدرجة الثانية»[3]، وهي في هذا قرين الشعر وتوأمه، وتربطها به رابطة لا انفصام لها، ألا وهي الوظيفة الجمالية للغة، وأنها «ليست قصصاً تخلق بصورة إرادية وعشوائية، بل إنها تفرض سيطرة تامة على العقل البشري»[4]، وهي جزء مما يفكر فيه العقل البشري لمعرفة ذاته، حتى يتسنى له بعد ذلك معرفة العالم والطبيعة من حوله.

(1) د.محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب–ج1–. (ص41).
(2) انظر ما سبق (ص46).
(3) ما سبق (ص67).
(4) بيتر مونز: حين ينكسر الغصن الذهبي–ترجمة:صبَّار سعدون السعدون–دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد–1986م.(ص20).

أما العالم النفسي (فرويد)، فقد ربط الأسطورة باللاشعور، وبيَّن أن المشاكل التي يعانيها الإنسان مع الطبيعة والثقافة، تنعكس على لاشعوره من خلال أعمال ذات أبعاد رمزية، منها ما هو «فردي» مثل الإسقاط والانعكاس، ومنها ما هو «جماعي» كالأسطورة[1]، وقد بيَّن طبيعة هذه المشاكل أو الدوافع على أنها «جنسية» في الأساس، يكبتها الإنسان في لاشعوره، لتحريم التعبير عنها في إطار النظم الاجتماعية والعادات والتقاليد التي تتحكم في سلوك الناس، لذلك سوف تشبع عن طريق التخيل، فإما أن تظهر في الأحلام، باعتبارها انعكاساً في اللاشعور وهذا جانب «فردي»، وإما أن تظهر في «التعبير الشعري» أو «الأسطوري»، وهي في مثل هذه الحالة تكون مغلَّفة بالغموض، وتحتاج إلى تفسير وتأويل حتى يمكن فهمها واستيعاب دلالاتها الاجتماعية والنفسية...إلخ.

أما (غوستاف يونج)، فقد طوَّر نظرية أستاذه «فرويد»، مضيفاً إليها نظرات ثاقبة، فركَّز اهتمامه على اللاشعور «الجماعي»، ونظر إلى الرموز «لا بصفتها تعويضاً عن رغبات شبقية لم يتم إشباعها، ولا تعبيراً عن مكنونات مكبوتة في اللاوعي الفردي، مما يجعلها مجرد علامات، أو دلائل، أو أعراض مرضيّة، إنما بصفتها صوراً ورموزاً جماعية «تتجسد» من خلالها النماذج الأصلية»[2]. وهذا يعني أن الإبداع الشعري أو الأساطير، من الأمور الضرورية لحياة الإنسان، حيث يستطيع بوساطتها أن يصالح بين فكره وعاطفته، ويقيم توازنه الداخلي. وبناءً على هذا عرَّف (يونج) الأسطورة أنها «الصورة التي تعبِّر بها النماذج الأصلية

(1) انظر د. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب–ج1.(ص51).
(2) ما سبق (ص52).

عن نفسها»[1]. فالنماذج الأصلية إذن، هي القوى النفسية الهاجعة في اللاوعي الإنساني الجماعي، المستمدة من الموروث الإنساني العام، وهذا يعني أن التجربة الشخصية، تجربة إنسانية شاملة، أساسها اللاشعور الجماعي الذي ورثه الفرد ليعبِّر من خلاله عن الجماعة، ومن هذا كله»تبدو الأسطورة وسطاً بين الحلم واليقظة، أو لعلها تبدو كأنها ضرب ممتع من أحلام اليقظة»[2]، لكن هذا الحلم/الأسطورة يستوجب التأويل، لأن الأسطورة تعبِّر بالرمز والإيحاء، ولا يمكن الوصول إليهما إلا بمساعدة النماذج الأصلية الهاجعة في اللاوعي الإنساني.

لاقت الأسطورة قبولاً حسناً في كتابات الفلاسفة رغم التناقض الظاهري بين الفلسفة والأسطورة؛ ولهذا عمد الفلاسفة إلى إظهار ما في الأسطورة من قدرة على التعبير المرتبط بالمعرفة الإنسانية، لأنها تقدِّم للمجتمع نظريات في السلوك والمعرفة والأخلاق تتناقلها الأجيال، وقد تنبَّه إلى هذا (آرنست كاسيرر)، الذي بيَّن أن الأسطورة «تقع ضمن دائرة، هي دائرة المعرفة النظرية والفن والأخلاق، أي ضمن نظام أشكال التعبير الفكرية، أو بعبارة أخرى ضمن منظومة الأشكال التي يعبِّر بها الفكر»[3]. وبهذا أعاد (كاسيرر) الحياة للأسطورة، أو على الأقل قبول تداولها بوصفها نمطاً مقبولاً من أنماط المعرفة الإنسانية، بعد أن كانت في القرنين السابع عشر والثامن عشر مصطلحاً مرفوضاً ومعيباً.

(1) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث–المؤسسة العربية–بيروت–ط1–1978م.(ص177).

(2) د. أحمد كمال زكي: الأساطير، دراسة حضارية مقارنة–دار العودة–بيروت–ط2–1979م.(ص115).

(3) د.محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب–ج1.(ص58).

ويعتقد كثير من الفلاسفة أيضاً، أن الأساطير القديمة تفيد كثيراً في معرفة النشأة الأولى للكون، وبناء على هذا عرَّفها (بول ريكور) على أنها «حكاية تقليدية، تروي وقائع حدثت في بداية الزمان، وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسية حاضراً، وبصفة عامة إلى تأسيس جميع أشكال الفعل والفكر التي بواسطتها يحدد الإنسان موقعه من العالم»[1]. ولعل أسطورة «إينوما إيليش» البابلية، وهي قصيدة أسطورية تعدّ «بمثابة الميتوس لأصول الأشياء كلها، فهي تروي قصة ولادة الآلهة وتحديد الأدوار–أدوار الآلهة–وقصة التكوين وإطلاق عناصر الكون على مساراتها وفق نظام أقرّه الإله مردوك. كما تروي قصة خلق البشر، وتقرير مصيرهم، ودورهم كبشر»[2].

وبناءً على هذا الفهم، يمكن القول: إن الأسطورة تضفي دلالة على العالم والوجود، وبفضلها «يمكن إدراك العالم بصفته نظاماً كونياً قابلاً للفهم والإدراك»[3] على حد تعبير (مرسيا إلياد)، الذي عرَّف الأسطورة على أنها «قصة مقدسة تروي حدثاً وقع في بداية الزمان»[4]، وهذا التعريف يضفي على الأسطورة صفة الحقيقة، التي تندرج ضمن المعرفة الإنسانية لإدراك الكون، بصفته كوناً منظماً، ويجعل منها تجربة إنسانية عاشها الإنسان القديم، يمكن الإفادة منها، وهذا ما يسعى إليه الشعر حين ينفتح على التراث الأسطوري موظفاً له في بنية القصيدة

(1) ما سبق: (ص72)

(2) قاسم الشواف: ديوان الأساطير «سومر وأكاد وآشور»–دار الساقي–بيروت–ط1–ج2–1997م.(ص114).

(3) د.محمد عجينة: موسوعة الأساطير العربية–ج1. (ص59).

(4) ما سبق: (ص63).

ونسيجها، لاستثمار الدلالات الرمزية المتولدة منها، والتعبير عن هموم الإنسان ومشكلاته المعاصرة.

يُعدُّ التوظيف الأسطوري واحداً من الأساليب والتجليات المتعددة التي أصابت بنية قصيدة الحداثة، منذ ظهورها في نهاية النصف الأول من القرن العشرين، على يد (بدر شاكر السيَّاب)، و(نازك الملائكة)، مما أدى إلى انفتاح الخطاب الشعري على فضاءات وعوالم جديدة، لم يكن يتسنى للقصيدة التقليدية ذات الشطرين المتناظرين أن تبلغها، لأنها اعتمدت على رصد الأبعاد الخارجية المجردة للمظاهر الأسطورية في بعدها السردي

المباشر، أو أحادي الدلالة، دون توظيفه في نسيج النص، أو في شبكة العلاقات التي تحكمه، وهذا استخدام على حد تعبير د. علي عشري زايد لا يتعدى «مرحلة تسجيل التراث» أو «التعبير عنه»، لدى حركة الإحياء، يقابله «مرحلة توظيف التراث « أو «التعبيرية» لدى حركة الحداثة الشعرية[1]، حيث تحوَّلت فيه القصيدة إلى بؤرة من الدلالات، المعبِّرة عن الوعي الفردي، ممتزجاً بالوعي الجماعي.

احتلت الأسطورة بأنواعها المختلفة، اليونانية والفرعونية والكنعانية وغيرها، مكاناً مرموقاً، وحضوراً بارزاً في شعر الحداثة لأسباب عدة، أولها ترجمة جبرا إبراهيم جبرا أسطورة «أدونيس أو تموز» سنة 1957م، حيث أطلع عليها (السيَّاب) قبل نشرها بزمن طويل، فوجد فيها ضالته المنشودة، لما تحمله من شحنات دلالية ونفسية، وقدرة على التداخل مع

(1) د.علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر –دار الفكر العربي –مصر–د.ت.(ص25).

التجربة الإنسانية، وتفسير أزمة الإنسان المعاصر ومشكلاته الحضارية، وفي هذا يقول السيَّاب: «و لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمسَّ مما هو اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه»[1]. وثانيها تأثر الشعراء العرب بقصيدة «الأرض اليباب» للشاعر (ت.س. إليوت)، ولعل أهميتها تكمن_على حد تعبير د. أحمد كمال زكي_ في كونها ليست من قبيل النظم الرفيع، أو لأنها أرض الجدب التي تثير فينا الإحساس بأفول حضارة عصرنا فحسب، بل لأنها في الحقيقة معين لا ينضب من التأثيرات التي خطط لها بذكاء، بحيث يستوعب لحظات الحياة جميعاً، وتترك دلالة واضحة على ثراء العناصر المستمدة من ثراء الماضين، بالقدر الذي تدل فيه على حيوية صور العصر[2]. كما بيَّن السيَّاب للشعراء العرب «كيف استطاع شاعر غربي أن يفيد من رموزهم كرمز تموز وأوزيريس، فنبههم إلى أمر كانوا عنه غافلين»[3]، والحقيقة أن (ت.س إليوت)، يعترف بالتأثير الشرقي الأسطوري فيه، ويشير إلى أدونيس وأوزيريس[4]. أما ثالث الأسباب، فيتمثل في «جاذبية» الأسطورة، لأنها تصل بين الإنسان والطبيعة، وتتناوب الخصب والجدب، وتعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية، وتسعف الشاعر في الربط بين أحلام

(1) بدر شاكر السَّياب: مقدمة ديوان بدر شاكر السَّياب–بقلم ناجي علُّوش– دار العودة بيروت– مج1– 1997م.(ص ددد).

(2) انظر د.أحمد كمال زكي: الأساطير (ص225–226).

(3) نقلاً عن خلدون الشمعة: المثاقفة الإليوتية–مجلة فصول–مصر–المجلد الخامس عشر–العدد الثالث–خريف1996م–(ص66).

(4) انظر د.عبد الواحد لؤلؤة: الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة–المؤسسة العربية–بيروت– ط1–1980م. (ص56).

العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر[1]؛ وبهذا يشكِّل التعبير بالأسطورة استشرافاً لآفاق المستقبل.

لقد كان لهذه الأسباب وغيرها أثر كبير في مراجعة الشعراء العرب المعاصرين، وكذلك الشعراء الفلسطينيين للتراث القومي، والتراث الإنساني ومنه الأساطير، التي شكَّلت –فيما بعد– أفضل تجاربهم وإبداعاتهم، وأضافت لشعرهم بعداً جديداً، وانفتاحاً في الرؤيا، وارتحالاً لمناطق اللاشعور المجهولة، واقتحاماً لفض أسرار الكون في سبيل الوصول إلى جوهره، وهي بالتالي ليست ارتداداً «للبدائية»، بل هي تعبير عن الحقيقة الإنسانية، وقبض على جمرة الشعر المتوقدة، فغدت القصيدة رمزاً شاملاً، وصورة كلية في بناء فني متكامل، متعدد الطبقات، عميق الأغوار، لأن شعراء الحداثة حرصوا «على أن يكون تعبيرهم هامساً موحياً، ينأى عن المباشرة والخطابية والتقريرية، وأن يكون مجسداً، يتطلب عناء القارىء ومشاركته، فيستعين استعانة تامة بالصورة، والرمز، والإيجاز، مما يؤدي –أحياناً– إلى شيء من الغموض والتركيز، وأن يكون ذلك الشعر جامعاً بين شعور الشاعر وفكره، ودافعه وخياله، ومعاصرته وتراثه وتراث الإنسانية، وفي ذلك يفسحون لكثير من الأساطير المحلية والعالمية»[2]، شريطة أن يوظِّف الشاعر الأسطورة توظيفاً فنياً، و»يعبِّر بها» لا أن «يعبِّر عنها» لاستعراض ثقافته.

---

(1) انظر د.إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر –دار الشروق للنشر والتوزيع– عمَّان–ط2–1992م.(ص128).

(2) يوسف حسن نوفل:أصوات النص الشعري–الشركة المصرية العالمية للنشر–مصر–ط1– 1995م.(ص67).

وصفوة القول، لقد نهل الشعراء الفلسطينيون من معين الأساطير القومية والإنسانية، وأعادوا صياغتها برؤيا عصرية، وعبَّروا بذلك عن البعد الحضاري الشامل للأمة العربية، وتبدَّى في شعرهم حضور الذاتين الفردية والجماعية وتداخلهما، واستكناه لأبعادهما الداخلية والخارجية بما يحملان من أحلام خضراء، وواقع مرعب، وطموح متوفز، وانكسار ذليل. لقد اتَّقدت هذه المشاعر، وتصارعت في نفوس الشعراء الفلسطينيين، وخرجت نفثة حرى، تحوَّلت فيها اللغة إلى رمز وإشارة مكتنزة بالأبعاد الدلالية والتعبيرية والتصويرية، تسري في نسغ العصر وشرايينه، وتستمد منه القدرة على التواصل الحار مع الإنسان أينما وجد، في محاولة لتغيير الواقع المأساوي المعيش.

عبَّر الشعراء الفلسطينيون بالأسطورة اليونانية عن حقائق ذاتية، ووطنية، وقومية، وإنسانية، كامنة في لا وعيهم، جعل منها رصيداً حضارياً يتسم بحرارة التجربة، ولوعة الألم الممض المتوقد في كيانهم، الباحث عن الحرية، وفي أنفسهم التي تاقت إلى اختراق العالم الأرضي بكثافته وثقله، ورغبتهم في تأسيس عالم إنساني مثالي على أنقاضه، تتحول فيه الكلمة إلى قوة روحية تعدِّل مسار الكون، وتقوِّم اعوجاجه، ليصبح أكمل وأجمل وأبهى مما هو عليه. إن شهوة تغيير العالم التي حلم بها الشعراء الفلسطينيون، ورغبوا في تحقيقها وآمنوا بها، تقوم على هذه الأرض التي نمارس عليها وجودنا، ونحقق من خلالها هويتنا الذاتية أو الإنسانية، وبذلك لم يبحثوا عن عالم «ميتافيزيقي» غير محسوس، وغير

موجود إلا في أذهان الفلاسفة أمثال (أفلاطون) الذي تحدث عن «عالم المثل»، أو «المدينة الفاضلة»، لإيمانهم بعدم جدوى مثل هذا الحلم، فلا حياة للإنسان، ولا وجود له بعيداً عن هذه الأرض، التي تشكِّل أساس وجوده، حيث ولد فيها، وعاش عليها، وسيواريه ثراها الذي خلق منه واختلط بكيانه، ومازج روحه ونفسه، وهي علاقة لا انفصام لها. ولهذا كان الشعراء الفلسطينيون واقعيين في طرح فكرتهم، قابضين على جمرتها، متوقدين بلهيبها، متمسكين بكل ما أوتوا من تصميم وإرادة على تحقيقها، نتيجة فداحة الظلم، وقسوة القوة، وعنف العدو وعنصريته، وكان التحدي كبيراً وعظيماً، لاستعادة الذات الحضارية على هذه الأرض دون سواها مما خلق الله.

توسل الشعراء الفلسطينيون بفيض من الأساليب التعبيرية، وبحشد من الرموز الأسطورية، التي تم اختيارها بعناية فائقة، للتعبير عن هذا التوق الدائم للانبعاث والتجدد، وتجسيد البطولة الإنسانية في أبهى صورها، فكانت أساطير سيزيف، وأوديب وأنتيجونا، وتليماك، وعوليس، وإيكاروس، وأندروميدا، وغيرها، متعددة الدلالات والتوظيف في جسد النص الشعري الفلسطيني، تحوَّلت فيه هذه الأساطير إلى إشارات ورموز عائمة توحي أكثر مما تقول، وتومئ أكثر مما تصرِّح لالتحامها بالتجربة، وتشكيلها معادلاً موضوعياً، يعكس آفاق الحلم الشعري وأبعاده الذاتية والموضوعية.

1- سيزيف

كان الشعراء الفلسطينيون على وعي كبير بما يدور حولهم من أحداث، وما يحاك ضد ثورتهم من مؤامرات، وما يراق من دماء أبناء شعبهم بأيدٍ عدوةٍ مرة، وعربيةٍ مرات، متلقين ذلك بصبر لا ينفد، وعزيمة لا تلين، وصلابة لا تعرف الخنوع أو الخضوع، ويرجع ذلك إلى حلمهم في تكوين هوية ذاتية وحضارية تحقق وجودهم على الأرض، وتنهض على مرتكزات ثقافية تحقق إنسانية الإنسان، وتطمح في بناء مستقبل زاهر لهم ولأجيالهم القادمة، حتى لا تعيش هذه الأجيال بؤس النكبة ومرارتها، ولا تتجرع مذاق التشرد والفقر وفقدان الأمل والمستقبل، التي خيمت على حياتهم وجللتها بالسواد. لقد حاولوا اختراق الحجب الكثيفة نحو فجر مشرق، ولعلَّ ما يحدث الآن في انتفاضة الأقصى خير شاهد على حياة الشعب الفلسطيني وآماله في التحرر، فضرب مثلاً في التضحية والبطولة مثله في ذلك مثل «سيزيف»[1]، لكنه يختلف عنه في بعض المقومات، ويُعدُّ هذا تفاعلاً خلاقاً «يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية، إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية. وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها، بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله»[2]،

(1) قضي عليه أن يرفع صخرة هائلة الحجم إلى قمة جبل عالٍ شديد الانحدار، فيمضي بالصخرة نحو قمة الجبل، وما إن يكاد يصل هدفه، لينتهي إلى خلاص ما هو فيه من آلام، حتى تنقلب الصخرة من يديه، وتتدحرج نحو الأسفل محدثة جلبة شديدة. انظر د.عماد حاتم: أساطير اليونان–الدار العربية للكتاب–ليبيا–1988م.(ص192).

(2) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر–دار المعارف–مصر–ط3–1984م.(ص288).

ومعنى هذا أن الشاعر يوظِّف الأسطورة في سياق يستدعيها، بعد أن ينتقي من أحداثها ما يصلح للتعبير عن التجربة الشعرية.

إن عذاب «سيزيف» وآلامه، واستمرارية هذا العذاب والألم، تعبِّر خير تعبير عن مأساة الشعب الفلسطيني ومعاناته، لكنه مثل «سيزيف» يحدوه الأمل في أن يصل بصخرته إلى قمة الجبل، رغم أنه اليوم يتجرع مرارة القمع والتنكيل والتشريد، دون يأس، وهذا شأن أصحاب الأحلام الإنسانية المشروعة، الذين يبتغون تحقيق هويتهم الذاتية والحضارية. وبهذا يتضح أن الفعل الذي يقوم به «سيزيف»، ليس فعلاً عبثياً لا جدوى من ورائه، وبمعنى آخر، ليس رمزاً للجهد الإنساني الضائع، إنما هو فعل المتصدي لمحاربة الشقاء من الداخل بالفعل الروحي[1]، أما من الخارج فهو فعل الحالم بصنع حاضر أفضل للبشرية، يستشرف آفاق المستقبل، ويسحق قوى الشر والطغيان والتنكيل الوحشي بالإنسان. لقد بحث «سيزيف» عن خلاصه وخلاص البشرية، وهذا يعادل موقف الإنسان الفلسطيني المرابط في الأرض المقدسة، والباحث عن حياته وحياة أمته، بتخليص الأرض والإنسان والمقدسات من ربقة الاحتلال.

لقد عبَّر هؤلاء الشعراء عن عمق الصراع الوجودي للإنسان الفلسطيني، مستندين في ذلك إلى رموز تنهض وفق مقومات إبداعية، تجلو صورة الفلسطيني المناضل القابض على جمرة الحياة من جهة، كما تجلو صورة العدو الصهيوني المغتصب للأرض من جهة أخرى، ولكنهم لم

(1) انظر د. نبيل أيوب: البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة–منشورات المكتبة البولسية–بيروت–ط1–1992م.(ص368).

يقفوا عند حدود الدعوة إلى التحرر الوطني، بل تعدو ذلك إلى منظورات تحررية سياسية، وثقافية، واجتماعية، ومن المنظور الأخير قصيدة «الصخرة» لفدوى طوقان، التي تقوم فيها بتوظيف الرمز الأسطوري «سيزيف» من خلال آلية مقترنة بـ»الدور»، وبتوظيف «كلي» يتغلغل في نسيج القصيدة، ويشكِّل بنيتها المحورية. تقول:

انظر هنا

الصخرة السوداء شُدَّت فوق صدري

بسلاسل القدر العتي

بسلاسل الزمن الغبي

انظر إليها كيف تطحن تحتها

ثمري وزهري

نحتت مع الأيام ذاتي

سحقت مع الدنيا حياتي

دعني فلن تقوى عليها

لن تفك قيود أسري

سأظل وحدي

في انطواء

ما دام سجاني القضاء[1]

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص192).

تعود التجربة الأسطورية لتوظيف الرمز «سيزيف» إلى المرحلة الرومانسية من حياة فدوى طوقان الشعرية، وقد استلهمته ليعبِّر عن أزمتها الذاتية خاصة، والإنسانية عامة. فعلى المستوى الذاتي تكشف الدوال:

«الصخرة–السلاسل–القيود–الأسر–الوحدة–السجّان «، عن أبعاد الأزمتين النفسية والاجتماعية، اللتين فرضتا على الشاعرة في المجتمع الفلسطيني باعتبارها «أنثى»، فهذه السلاسل والقيود ليست سوى العادات والتقاليد، استقصت الشاعرة مظاهرها وبواعثها ومحركاتها، وأثرها في نفسها وروحها التائقة للنحرر الاجتماعي في سيرتها الذاتية «رحلة جبلية رحلة صعبة»، فانظر إليها كيف تصوِّر حالها وإحساسها بالحرية عندما تخرج من البيت في نزهة خلوية بين أحضان الطبيعة، وهو تصوير لفرح طفولي تقول: «كان الإحساس بالحرية والانطلاق، بعيداً عن جو البيت الأثري المختنق بالمحظورات وبالأوامر والنواهي، التي لا أول لها ولا آخر، كان ذلك الإحساس بالحرية يملؤني بفوحان الحياة. ففي تلك اللحظات الباهرة، كان يستولي عليَّ نهم حسي لالتهام الوجود، وتجتاحني رغبة الامتلاك، فأتمنى لو كانت تلك الأشكال الحية، المختمرة بخميرة الحياة المتفتحة، شيئاً يمكن أن أضم عليه راحة يدي، أو أحتضنه إلى صدري، أو آخذه معي لأخبئه تحت مخدتي مع أشيائي الطفولية المخبأة هناك»[1]. لقد بقيت الآثار النفسية للعادات والتقاليد كامنة في لا شعورها منذ الطفولة، تخرج إلى الوجود في نفثات شعرية حارة، تنم عن نفسها بمعيِّنات أو مقومات دلالية ولغوية مبطنة بالإيحاء.

(1) فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة–دار الشروق للنشر والتوزيع–عمَّان–ط3–1988م.(ص45).

لقد بقيت «الصخرة» تلاحق الشاعرة، ويتابع ظلها خطوات العمر، وبذلك تمثِّل «الصخرة» الجدار الذي يقف حائلاً دون تجاوزها لماضيها، رغم أنها كانت تلهو وتغني لتغيب عن الوجود رغبة في تجاوز الماضي، ولكنها مع ذلك لم تستسلم، بل تمردت كما تمرد «سيزيف» على الآلهة، لتضفي على تجربتها بعدين: إنساني وفلسفي، تفسر من خلالهما جوهر البواعث النفسية التي ألمت بها، وأقضَّت مضجعها، وقد وجدت ملاذها في التعبير الشعري المستند إلى الرمز والإيحاء، فتتحول القصيدة تبعاً لذلك، إلى كشف عن خبايا الذات، وتكمن السيرة الذاتية للشاعرة في أعماق البنية اللغوية أو الدلالية لشعرها.

يتجاوز استخدام الشاعرة لفعل الأمر «انظر» في الأبيات السابقة، دائرة النظر البصري المجرد، إلى دائرة النظر العقلي أو التخييلي، الذي يجعل المرء قادراً على التصور الذهني أو العاطفي، لإدراك المعاناة التي وصلت إليها «الأنا» الشاعرة، باعتبارها معادلاً موضوعياً يتعدى الذات الفردية، باتجاه الذات الجماعية الإنسانية لدى كل امرأة في العالم تعاني المأساة نفسها التي تعانيها الشاعرة، وتجعل المرء يتعاطف معها، ويساعدها على فك قيودها بل كسرها –رغم إدراكها باستحالة ذلك على مستوى التعبير الشعري–، وتخليصها من عبء الصخرة السوداء الملقاة على «صدرها»، وهو –أي الصدر– رمز الوجود البشري، والحياة الأولى لدى الطفل الرضيع.

إن إزاحة الصخرة عن «صدر» الشاعرة، لا يحرر المرأة/الشاعرة

باعتبارها ذاتاً فردية فحسب، بل يحرر الوجود الإنساني الذي يستقي وجوده الكوني من وجود المرأة، وهذا يعني أن الرمز الأسطوري، رمز ذو بعد فردي وشمولي في الآن نفسه «ويقتضينا هذا التصور لهذه الشخصيات الرمزية، أن نتوقعها في السياق الشعري نفسه، وقد حملت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المتفردة، وفي الوقت نفسه، قد حملت معها وجهها الشمولي في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة، أو عن وجه من وجوهها الأساسية من جهة أخرى»[1].

لكن فعل الأمر «دعني»، لا يوحي بألم الشاعرة ومعاناتها فحسب، بل يوحي بالتماس الشاعرة من «المأمور» الذي تسلَّط عليه فعل الأمر، أن يتركها لمصيرها، وفي هذه الحالة يكون «المأمور» بين حالتين: القيام بالفعل، أو أن يكون في حِلٍّ من القيام به، وهذا يعني أن الأمر الصادر من الشاعرة، قد يبقى معلقاً في الهواء، في نقطة برزخية بين حركية التحقق، وسكونية التقوقع، ويتوقف على مدى استجابة «المأمور» ومقدرته في تخليص الشاعرة من «الصخرة السوداء»، أو تركها تصارع مصيرها.

هكذا تستطيع البنية اللغوية إنتاج دلالة عميقة، تصل إلى أغوار النص وأبعاده البنائية. فالقصيدة كما يقول د. محمود الربيعي: »موضوع لغوي من نوع خاص، واللغة توظَّف فيها على نحو متميز...وفي سبيل أداء

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.(ص204).

هذه المهمة، لابد أن تقرأ القصيدة قراءة كاشفة، ترصد فيها المعالم اللغوية، وتوصف هذه المعالم،وتحدد العلاقات، وكيف تعمل داخل الشعر، ويبحث من خلال كل ذلك...عن المعنى الشعري للقصيدة[1].

إن هذا الموقف الروحي يضفي على القصيدة بعداً درامياً، بين قوى متناقضة الرؤى، متباينة التفكير، أي بين الذات الشاعرة و«الصخرة السوداء»، لكن الذات الشاعرة لا تستسلم لمصيرها الآني، كما قد يفهم من الأبيات السابقة، لكنها في سياق القصيدة تحاول بكل ما أوتيت من قوة الدفاع عن وجودها، في محاولة منها لتجاوز الواقع أو الحاضر المأساوي الذي يثقل صدرها، بعد أن تحوَّلت فيه «الصخرة السوداء» إلى وحش كاسر لا يعرف الرحمة، ويمارس القمع على سجينات منسحقات كالعبيد، لكن الأمل ما زال يراودها، وسوف تحمل على عاتقها عبء نضال البشرية، وتقدم نفسها قرباناً على مذبح الحرية الإنسانية، وتسير نحو جلجلتها راضية مطمئنة. تقول:

فولجت ما
بين الجموع
حيث المآسي
والدموع
حيث السياط توئزُّ، تهوي
فوق قطعان البشر

(1) محمود الربيعي: لغة الشعر المعاصر–مجلة فصول–مصر–المجلد الأول–العدد الرابع–يوليو–1981م.(ص62).

فوق الظهور العارية

فوق الرقاب العانية

ثم تقول: حيث العبيد

سأظل وحدي

في نضال

وحدي

مع الألم الكبير[1]

تشير الصياغة اللغوية، والحقول الدلالية للكلمات «المآسي–السياط–العبيد» إلى قتامة الموقف الشعري، لكن دون هزيمة أو استسلام، ولكن وحدها –رغم ضعفها – ستقف بكبرياء، كما عبَّرت عن هذا المعنى في القصيدة وفي سيرتها الذاتية بقولها: «إن قوى الشر سواء أكانت غيبية، أم اجتماعية،أم سياسية، تقف دائماً ضد الإنسان، وتعمل على تحطيمه، ولكن الإنسان يقف أمام هذه القوى بكبرياء وعناد بالرغم من ضعفه»[2]. وبهذا تكشف الشاعرة عن معاناتها الروحية، وعن توقها الشديد للتعبير عن مأساة الإنسان وافتقاده للحرية، ودفاعه عن أحلامه وطموحاته، وعن نزوعها إلى تحقيق عالم مثالي يخلو من الشرور والعدوان.

بناءً على القول السابق، استطاعت فدوى طوقان، تحويل الرمز الأسطوري من دلالاته الموروثة، إلى تجربة وجودية شاملة ومعاصرة، قادرة على اكتشاف العالم، كما كان الرمز الأسطوري شفرة حرة، متغلغلة في

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص194–195)

(2) فدوى طوقان: رحلة جبلية رحلة صعبة.(ص10).

نسيج القصيدة، ومنصهرة في التجربة الشعرية المعاناة، وابتعدت بذلك عن شعراء الرومانسية الذين تعاملوا مع الأساطير، باعتبارها موضوعاً قائماً بذاته، ومنفصلاً عن تجاربهم الشعرية.

تختلف الرموز الأسطورية في طبيعتها الدلالية من خطاب شعري إلى آخر، فتتشكَّل وفق رؤيا الشاعر ووعيه بوجوده الذاتي أو الإنساني، وسبره لأغوار هذا الوجود. فالرمز الأسطوري ليس سكوني الدلالة دائم الارتباط بأصله، بل يتسم بحركية متجددة وقابلية مرنة للدخول في علاقات دلالية جديدة متعددة الأبعاد، وهذا ما يمكن استكناه حضوره في قصيدة «اختلاط الليل والنهار» للشاعر أحمد دحبور، حيث يوظفه للكشف عن أبعاد دلالية جديدة هي مناصرة المظلومين، ويُعدّ هذا وجهاً من وجوه أسطورة «سيزيف»، الذي سمع استغاثة «ايجينيا وهي بين مخالب نسر عظيم «زيوس»، يريد التهام عذريتها، فهبَّ مدافعاً، وأفشى سر رب الأرباب، فعاقبه على فعلته هذه برفع صخرة إلى قمة جبل[1]. لكن الشاعر في سياق القصيدة يتجاوز هذه الدلالة، ويجعل من «سيزيف» شهيداً من أجل الوطن وخلاص الإنسان من خلال توظيفه لأسلوب الاستفهام، فتغدو القصيدة فعلاً ثورياً ينبثق من دم الشهيد صافياً نقياً، يقطع نياط القلوب، وتتحول كلماتها إلى صرخة لزجة تصم جباه المتخاذلين ونفوسهم بالخزي والعار، فالأمة تعيش حياة أقرب إلى الموات، ليس بعده إلا السقوط والانهيار الشاملين لكل مناحي الحياة، فقد بلغ السوس

(1) انظر د. عبد المعطي الشعراوي: أساطير إغريقية «أساطير البشر»–الهيئة المصرية العامة للكتاب–مصر–ج1–1982. (ص134–137).

العظم، ولهذا تزخر القصيدة بمجموعة من الأسئلة المتفجرة الهادرة، التي لا يهدأ لها قرار، ابتغاء الوصول إلى اليقين الشعري. فالأسطورة إذن ليست مجرد محاكاة للموروث «أو سجل في الماضي نحاكي من خلاله دهشة الماضي، أو موعظة المستقبل، بل إنها تفعيل للموروث والماضي، ليكون فعلاً في الحاضر، أي أنها شرارة في الماضي، تشتعل نارها في الحاضر»[1]، وهذه بعض الأسئلة الواردة في القصيدة:

ما الذي يحمل عصفوراً على الموت ؟

هل أتوا ؟

ألغام على الثغر – فمن يقوى على القبلة ؟

كل هذا الموت من أجلي أنا ؟

كيف تدبَّرت قياماتي إذن ؟[2]

إن سذاجة الذات الشاعرة ونقاء فطرتها، يمنح القصيدة وأسئلتها صفة السيرورة الزمانية، وديمومة طرحها مثل هذه الأسئلة التي لم تجد إجابة لها بعد، ولن تجد إلى ذلك سبيلا ما دام الإنسان يمارس جريمته الأولى منذ الخليقة إلى اليوم، لكنها –أي الأسئلة– ستبقى مشرعة في وجه طغاة العالم، وفي وجه أصحاب الضمائر الحية من الأمة العربية، ليحوِّلوا وجودهم إلى وجود حقيقي فاعل على هذه الأرض، وينـزعوا عنهم هذا الموات لمناصرة الشعب الفلسطيني المقتول، الذي لا يستطيع

(1) محمد شاهين: الأدب والأسطورة– المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–ط1– 1996م.(ص55)

(2) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص488–490).

تدبر قياماته وليس «قيامته»، فتتسع بذلك دائرة الإسقاطات الدلالية في استخدامه لصيغة الجمع «قيامات»، ويتحول تبعاً لذلك، كل فلسطيني إلى «مسيح» قادر على البعث والقيام من عمق عذاباته، لكن قول الشاعر «كيف تدبَّرت قياماتي»، يكشف عن افتقاد الفلسطيني إلى مكان يمكن أن يحتوي انبعاثه؟!، وهو سؤال قاسٍ ومرعب، يوحي بالضياع، ويعمِّق معنى النفي الذاتي والشتات الجماعي للإنسان الفلسطيني.

لكن الأسئلة تتوالى وتتكثف حتى تصل إلى مركز الثقل الشعري ومفتاحه الدلالي، وهو الرمز الأسطوري «سيزيف»، الذي يأخذ أقصى أبعاده الدلالية المستندة إلى مصير مكتوب ومقدَّر له، ويأتي هذا من خلال سؤالين:

– أسأل: هل أدفع أيضاً صخرتي في هذه المرة ؟

– أم أدفع أيضاً صخرتي في هذه المرة ؟[1]

يشِّف السؤالان عن مأساة «سيزيف» القديم/الجديد، الذي يطمح إلى التخلص من آلامه، ويتمرد من جديد على آلهة العصر الحاضر وطواغيته، ليصبح مناضلاً «يدفع» صخرته بعيداً عنه، وليس «يرفعها»، كما كان يفعل «سيزيف» الأسطوري القديم. والحقيقة أنه لا يوجد سؤالان، بل هما سؤال واحد، خرج فيه الحرف «أم» عن معناه إلى معنى «بل»، فكأن السؤال الأول أجيب عنه في البيت التالي بضرورة فعل ذلك، أي «دفع» الصخرة.

(1) ما سبق (ص490).

إن «سيزيف» الفلسطيني المعاصر، الذي أصبح موته في سياق القصيدة عادة دينية وشعبية، يتاجر به المنتفعون، ليتحول وجوده الإنساني، أو موته الإنساني –إن صح التعبير– إلى بضاعة يملكها سواه من أجل الربح السريع، وعندما يحاول الفلسطيني الدفاع عن نفسه، يجد المدفع مختوماً بشمع مستمد من مجاعات الآخرين، لكنه يصمم على خوض المعركة، فلا يسمع سوى صوت الرعد يطلقه الغيم، الذي يحمله قسراً إلى شاطئ «يافا»، يافا: ذلك الحلم الرائع، الذي ما زال يراود الشاعر، ولا يملك إلا أن يكرر حضوره في قصائده الشعرية.

وفي قصيدته «لو»، يوظّف مريد البرغوثي الأسطورة اليونانية «سيزيف» من خلال «الاسم المباشر»، باعتباره رمزاً للجهد الإنساني، وديمومة المعاناة. يقول:

–لو نجح «سيزيف» في رفع الصخرة
لنسيناه !
–ما أتعس ليلى
لو كان قيس حقاً بحاجة للنار !
–أي فشل
لو وفق الله المتنبي في أن يعيّن والياً ![1]

يشكّل الحرف «لو» في جسد القصيدة، بؤرة مركزية تنبثق منها الدلالات، للتعبير عن حضور «سيزيف» في تحقيق وجوده التاريخي أو الأسطوري، من خلال عمله الدؤوب وإرادته الصلبة في رفع الصخرة

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية–. (ص365)

إلى قمة الجبل، وفشله في ذلك؛ وبهذا يقف الحرف «لو» بدلالاته على الامتناع، حائلاً دون تجاوز الماضي، ويبقى مجرد فرضية شعرية، يشير فيها النجاح إلى تمزيق المثل الأعلى المتجسد في شخصية سيزيف.

2- أوديب / أنتيجونا

يعاني إنسان العصر الحديث عامة، والفلسطيني خاصة من سيطرة قوى خارجية احتلالية بأشكال مختلفة، متسلطة على مصيره، تقبض على حاضره، وتبتغي تحديد مستقبله، دون اهتمام بإنسانيته ووجوده وعمله في تحقيق الذات وامتلاك المستقبل، وصنع الغد المأمول، مما يؤدي إلى خلق صراع بين طرفين، استثمره الشعراء الفلسطينيون على المستوى الشعري من خلال توظيف الرمز الأسطوري «أوديب»، ذلك البطل الشقي من مولده إلى مماته[1]، وكان شقاؤه نابعاً في الأساس من رغبته الملحَّة في معرفة حقيقة نفسه أولاً، ومعرفة قاتل والده الملك (لايوس) حتى يقتص منه، فأخبره العرَّاف (تيرسيوس) بعد تردد، أنه هو القاتل[2]، فتحوَّلت حياته إلى سعير حارق زلزل وجوده.

تجاوز الشعراء الفلسطينيون الأبعاد الدلالية الموروثة في توظيفهم للرمز الأسطوري «أوديب»، إلى رؤيا متسعة، مع الارتقاء بها إلى مستوى إشاري يكتنز بدلالات جديدة، تناقض الدلالة الموروثة. فقد وظَّف

(1) تحكي الأسطورة أن والده طلب من عبد له إلقاء طفله الرضيع «أوديب» في الغابة لتمزقه الوحوش الضارية، لأن السحرة أخبروه أنه سيقتله عندما يكبر، لكن العبد أشفق عليه، ودفع به سراً عند ملك «كورنثيا»، وعندما كبر رحل إلى طيبة حيث والده الحقيقي فيقتله ويقترن بزوجته، أي أمه، وينجب أطفالاً منها، وعندما يعرف حقيقة ما كان يجهل يفقأ عينيه وتنتحر أمه. انظر د.عماد حاتم:أساطير اليونان.(ص649–657).

(2) انظر د. عماد حاتم: أساطير اليونان.(ص655).

«محمود درويش» الرمز الأسطوري «أوديب» في قصيدة «أوديب»، حيث جعله لا يرى جدوى في بعث الماضي أو معرفته، ويستهل الشاعر قصيدته بهذه الدلالة الجديدة على لسان قناعه «أوديب»:

ما حاجتي للمعرفة ؟
لم ينج مني طائر أو ساحر أو امرأه
العرش خاتمة المطاف، ولا ضفاف لقوتي
ومشيئتي قدر، صنعت ألوهتي
بيدي، وإلهة القطيع مزيفة
ما حاجتي للمعرفة ؟[1]

ينهض الرمز الأسطوري في هذه الأبيات على محورين، يكتفان البعد الدلالي لشخصية «أوديب» المعاصر، أولهما:سؤال المعرفة الذي يشكِّل متكأ تتحلق حوله الأبيات، وترتكز عليه القصيدة في كل مفاصلها، وهذا يكشف عن تمايز دلالي في وجهة نظر الشخصية، التي لا ترى أهمية كبرى في التنقيب عن الماضي وبعثه، إذ لا جدوى من ذلك، لأن الماضي قد مات، والحاضر حي، وهو خاتمة المطاف، لذلك تبغي الشخصية/الرمز، اتخاذ تاريخها الشخصي ظهرياً، لأنه تاريخ مؤرق، وبالتالي تتحطم شبكة العلاقات الإشارية المسبقة في بعدها الواقعي الدال على السمات الشخصية، وتأخذ لنفسها منحى جديداً يفارق الأصل رغم انبثاقه منه. وثانيهما: مشيئة الذات ورغبتها في صنع مصيرها بيدها؛ وبهذا تلعب الجمل «لا ضفاف لقوتي –مشيئتي قدر–صنعت ألوهتي» دوراً وظيفياً،

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص288).

تتعدد فيه المحمولات الدلالية من الحضور الذاتي المحض، إلى الحضور الوجودي الفاعل في هذا العالم، إلى التمرد الإنساني الشامل ضد القوى الغيبية أو المادية، التي تتحكم في الإنسان وتصنع مصيره وفق إرادتها، ولهذا يكون «أوديب» المعاصر، قد بلغ حداً عظيماً من الثورة لامتلاك إرادته، إذ لا سيِّد على الإنسان إلا نفسه.

لكن القناع الشعري[1]، وإن كان مصمماً على فرض إرادته، وتجاوز الماضي إلا أن الماضي ما زال يراوده، ويشكِّل هاجساً يلح على ذاكرته ونفسه بشكل لا يستطيع معه سكوتاً فيصرخ قائلاً:

وسألت من قتل الملك ؟
أنا قاتل الملك، الملك
هو والدي المجهول والراحل
وأنا بريء من دم واقف
بيني وبين الله، لم أعرف
بأني القاتل الجاهل
وهل الجريمة أنني قاتل
أم أنني عارف[2].

(1) هو رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفي الرمز المنظور، الذي يحقق موقف الشاعر من عصره وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات تنطق القصيدة صوتها وتقدمها تقديماً متميزاً، يكشف عالمها، أو مواقفها، أو هواجسها، أو تأملاتها. انظر د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر «مهيار الدمشقي»–مجلة فصول–مصر–المجلد الأول العدد الرابع–يوليو–1981م.(ص123).

(2) محمود درويش: ديوان محمود درويش–مج2–(ص291–292).

يثقب القناع/أوديب، في هذه الأبيات جدار الزمن، لينفذ من خلاله إلى الماضي، لكنه لا يفعل ذلك فراراً من ثقل الحاضر، وإرث الماضي على نفسه، بل لتبرير هذا الماضي، وتنقيته مما شابه من جهل، ليبرىء ساحته، ويبرر فعلته؛ ولهذا يشكِّل فعل المعرفة، أو عدم المعرفة، أساس الرؤيا الشعرية والدلالية التي يبغي «القناع» التعبير عنها، ليحصر التاريخ الشخصي في دلالة واحدة، وهي أنه لا يمارس القتل حباً في القتل، لأنه عندما قتل «والده» كان يجهل أنه والده، وهذا ما يجعله بريئاً على المستوى الذاتي على أقل تقدير، ومما يؤكِّد ذلك، الحضور المكثف والفاعل لجملة مستقاة من الكلام اليومي، تمتلك حرارة بالغة، وإيماناً لا يأتيه الشك، وهي قوله «بيني وبين الله»، وهي تحوير طفيف لقسم العامة من الناس «بيني وبينك الله»، عندما يريدون نفي تهمة يراد إلصاقها بهم.

أما أحمد دحبور فيتخذ لنفسه منظوراً ترميزياً جديداً، يستند إلى المفارقة في قصيدة «اللعنة»، والمفارقة هي «اختلاف المعرفة التي يقررها عالم النص، عن المعرفة المختزنة لدى الشخص من قبل عن العالم»[1]. إن الاختلاف بين الدلالة التراثية والدلالة الشعرية المنبثقة من خصوصية الرؤيا، في إعادة بناء العالم، يغدو فيها «أوديب الضرير» عند أحمد دحبور، دليلاً وهادياً للإنسان في عالمه النفسي الموحش، وشاهداً على بطشه وسفكه للدماء، وقسوته على الفقراء. يقول:

عيناكَ، صاحبُ، لم تردَّاني، فأجَّ، يلفُّ عينيَّ انبهار
ومضى يقودهما، يغزُّهما بمزرعة الجماجم

(1) انظر روبرت ديبوغراند: مدخل إلى علم لغة النص.(ص13).

وجه «أوديب» الضرير

بدمي غرقت... فقادني للدرب أوديب الضرير[1]

لكن الدلالة الترميزية لا تقف عند الحد الذي سبق ذكره، بل تغدو دلالة ملتبسة، تلعب فيها الضمائر النحوية دوراً أساسياً في توجيه الخطاب الشعري، وانفتاحه على عالم مزدوج ومتناقض، يشير إلى «أوديب» الذي «يغزُّ» عينيَّ الصاحب في مزرعة الموت الممتلئة بالجماجم، فتغرق الضحية في دمائها بعد أن قادها «الدليل» إلى حتفها، فيتحوَّل «أوديب» هنا من الهادي والشاهد، إلى الدليل الذي يضلل الضحية، ويسعى بها إلى طريق الهلاك والفناء؛ وبذلك تتحوَّل دلالة «الدليل» من معناها الإيجابي «قادني أوديب الضرير» إلى دلالة سلبية «يغزُّها»، أو دلالة عائمة غير محددة. ولاشك أن هذا التعدد يغني النص، ويحوِّل رموزه إلى إشارات عائمة تنفتح فيها الدلالة، لكنها في الوقت نفسه تتباين أو تصنع مفارقه. فالدوال والضمائر ترشح السياق إلى الانفتاح الدلالي وتوجه حركته.

وسواء حمل الرمز «أوديب» دلالة سلبية أو إيجابية، فإنه في كلا الأمرين يشكِّل «الدليل»، وبهذا تنتفي أهمية ابنته «أنتيجونا»، التي كرَّست حياتها لخدمته، فرافقته في حياة التشرد بعد خروجه من «طيبة»، وأخذت تقوده من بلد إلى بلد حتى وفاته[2]، وبعد طواف شاق وصلت

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص44).

(2) تقول الأسطورة إن «أوديب» خرج من «طيبة» شيخاً محطماً محروماً من النظر، وكان الهلاك المحتوم بانتظاره لو لم تقم ابنته «أنتيجونا» الفتاة الباسلة القوية الروح، بتكريس حياتها لخدمته، وكانت تسير به برفق عبر الجبال والغابات المظلمة، وتقاسمه مصائب ومخاطر طريقه. انظر د. عماد حاتم: أساطير اليونان.(ص658).

به إلى أثينا، وضربت بذلك الصنيع مثلاً رائعاً في الوفاء والتضحية من أجل مبدأ إنساني، دافعت عنه بقوة، متحدية في ذلك قرار الملك، وهذا هو السياق الدلالي الذي تجلَّى في قصيدة «أنتيجونا» للشاعر سميح القاسم، وهي قصيدة تتجلَّى فيها الرؤيا الفنية للشاعر، الذي ما فتىء يعبِّر عن هموم الإنسان المعاصر، وأحلامه، وطموحاته، ويحرّضه على الثورة ضد زبانية الأحزان والظلام، لتحقيق العدالة الاجتماعية، ويدعو الإنسان الفلسطيني إلى التحرر الوطني من قبضة الاستعمار/القرصان، وهذا كله دون انفصال بين الدلالة الترميزية للأسطورة، وبنية القصيدة في تعبيرها الكنائي الموحي، فالتحمت التجربة الشعرية، وتداخلت مع الأبعاد الدلالية التي أكسبتها ظلالاً عميقة وبعيدة الأغوار، في نزوع الإنسان إلى تحقيق إنسانيته وهويته الحضارية في هذا العالم.

يستهل الشاعر قصيدته بـ»أنتيجونا»، وهي تأخذ بخطوات أبيها نحو منفاه في ثقة وتصميم يتقطران حباً وحناناً ورحمة. يقول على لسان القناع/أنتيجونا:

خطوه

ثنتان

ثلاث...

أقدِمْ... أقدِمْ

يا قربان الآلهة العمياء

يا كبش فداء

في مذبح شهوات العصر المظلم

ثم يقول: زندي في زندك

نجتاز الدرب الملتاث![1]

تبدأ القصيدة بذكر أنتيجونا/القناع لعدد الخطوات، التي يخطوها «أوديب» في رحلته المضنية من «طيبة» إلى «أثينا»، لأن كل خطوة إلى الأمام، تعني قصر المدة المتبقية للوصول إلى المبتغي أو المكان/الحلم. أما القول «يا كبش الفداء»، فيشير إلى براءة «أوديب»، وبذلك يتحوَّل «أوديب» إلى شخصية إنسانية معاصرة وقع عليها فعل الظلم والتشريد، وأنه لا يمارس في سنى عمره فعل القتل على الآخرين، فيخرج من هذه المعادلة نقياً يثير الرحمة في النفوس، ولهذا يصف «القناع» المأساة الأوديبية بأنها أشأم كارثة في تاريخ الإنسان، لكنه سوف يتجاوز –القناع– ظلام المأساة إلى فجر جديد، تنبثق منه الحياة الإنسانية في أجلى صورها، وأبدع مظاهرها. تشكِّل الدلالة السابقة نسقاً يتجاوز فيه الإنسان آلامه، فينفتح الأفق الذي تدور حوله الدلالة، ويصبح «أوديب»

إنساناً معاصراً، ورمزاً «لشكل نوعي ونموذجي من الهوية الإنسانية، فالبحث عن الجذور الأسطورية قد لا يكون بحثاً عن الهوية الشخصية، بل عن توحُّد مع الجنس البشري عموماً»[2]، وبالتالي لا تنحصر دلالة السياق الشعري لدى الشاعر في التعبير عن آلام الإنسان الفلسطيني ومأساته فحسب، بل يعبِّر عن الإنسان، وعن أعمق أعماق النفس البشرية. يقول

(1) سميح القاسم: القصائد–مج1.(ص39–40).

(2) هانزمير هوف: الزمن في الأدب.(ص91).

سميح القاسم على لسان قناعه:

يا أبتاه

ما زالت في وجهك عينان

في أرضك ما زالت قدمان

فاضرب عبر الليل

بأشأم كارثة في تاريخ الإنسان

عبر الليل...لنخلق فجر حياه![1]

إن البنية اللغوية التي استند إليها الخطاب الشعري في الأسطر الشعرية السابقة، تشي بظلام موحش، وحياة كالسراب، يرسف فيها الإنسان تحت رحمة الزمن، لكنه مع ذلك لا ييأس من مواصلة السير، نحو تحقيق الحلم، وخلق فجر جديد. إن أسلوب الندبة «يا أبتاه»، بما يحمله من تفجع وحسرة على مصير الأب الضرير، الذي يسوقه القدر إلى حتفه في دلالاته الظاهرة، يتم تجاوزها على المستوى العميق للجمل الشعرية ككل، التي تنقل الدلالة من مستوى «المفعول» النحوي، إلى مستوى «الفاعل» الدلالي، الذي يصنع مصيره، لأنه ما زال في وجهه «عينان» وفي أرضه «قدمان»، ويضرب «عبر الليل» في رحلة غير يائسة تماماً، بل هي رحلة تجاوزية مؤلمة تستدعي إلى أذهاننا رحلة «المسيح» وطريق الآلام.

(1) سميح القاسم: القصائد–مج1–(ص40).

3-تليماك/عوليس

عبَّر الشعراء الفلسطينيون بأسطورة «عوليس» و»تليماك»، عن معاناة الإنسان الفلسطيني وتشبثه بوطنه، رغم محاولات الاقتلاع والتهجير، التي مارستها وتمارسها قوى الاحتلال الاستيطاني، وكشفوا عن رؤيا شعرية تحقق هوية الفلسطيني ووجوده داخل وطنه وليس خارجه. لقد وظَّف محمود درويش أسطورة «تليماك بن عوليس» في قصيدته «في انتظار العائدين، بتقنية «مخالفة» لدلالاتها الموروثة[1]، حيث جعله لا يسافر. يقول:

أكواخ أحبابي على صدر الرمال
وأنا مع الأمطار ساهر
وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال
ناداه بحَّار، ولكن لم يسافر
لجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال
يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر
أنا لن أبيعك باللآلىء
أنا لن أسافر...
لن أسافر...
لن أسافر...[2]

(1) تقول الأسطورة: إن «تليماك» قرر السفر بحثاً عن أبيه بتأييد من «مينتور» صديق والده، وبدعم من «أثينا» التي رأته على شاطىء البحر أسير حزن عميق، فوعدته بأن تعد له سفينة، وأن ترافقه في الطريق إلى مدينة «بيلوس» للبحث عن والده هناك. انظر د. عماد حاتم: أساطيراليونان.(ص553).

(2) محمود درويش: ديوان محمود درويش..(ص113).

إن انعطاف محمود درويش بالرمز الأسطوري، ومخالفة الدلالة السائدة، جعل عناصر البنية الفنية تتشكَّل وفق رؤيا معاصرة تتمسك بالأرض والوطن، وتنهض على علائق جديدة تحطِّم شبكة العلاقات في اتجاه سيرورتها رمزاً، وتوسِّع من دائرة الدلالة، وتمحو العلاقة بين الأزمنة، للتعبير عن الآني والآتي، الحاضر والمستقبل، في حركة تعتمد على الأخذ والعطاء، تصبح فيها ثقافة الماضي جزءاً أساسياً من الرؤيا المعاصرة، وهذا يعني أن «ابن عوليس»، هو ابن الأرض المحتلة المتمسك بوطنه وترابه، أي أن الشاعر لم يقتصر في توظيف الأسطورة على مجرد اعتبارها «استعارة تفسيرية حذف فيها المشبه وبقي المشبه به... أنه قد لجأ إلى تحطيم الإطار المعروف للأسطورة، بما يتواءم مع محتواها الجديد»[1]، فتتحول المقومات الدلالية المعروفة للأسطورة إلى مقومات جديدة، لا تسير في خط التراث بل تناقضه وتتخطاه.

إن البحَّار «ابن عوليس»، لن يسافر وهو إن سافر سيعود مرة أخرى بإرادته، ويكشف هذا عن شوقه وتمسكه بالوطن، بالرغم من محاولات الاقتلاع والتنكيل التي تمارسها قوات الاحتلال الصهيوني. هكذا يعبِّر «محمود درويش» عن القضية التي آمن بها، وتوحَّد معها «فالشاعر الفلسطيني لا ينتمي إلى القضية الفلسطينية كأي شاعر آخر يناصر الحق والعدل، وإنما هو في واقع الأمر ينتمي إلى ذاته باعتباره هو القضية... القصيدة ذاتها هي الوجود، وهي المقاومة»[2]، التي يمتلكها

(1) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية.(ص292).

(2) غالي شكري: محمود درويش عصفور الجنة أم طائر النار–مجلة القاهرة–مصر–العدد151– يونيو–1995م.(ص9–10).

الشاعر الفلسطيني، ويعبِّر من خلالها عن وجوده الذاتي وهويته الوطنية والقومية والإنسانية.

يلتقي الرمز الأسطوري «عوليس» مع الرمز «تليماك» في نقطة واحدة هي: ألم الغربة، وحلم العودة إلى الوطن، لكن الرؤيا التي يعبِّر الشاعر «مريد البرغوثي» من خلالها عن الرمز «عوليس» يشوبها الشك، وتنهض على أسئلة عدة صادمة، تسيطر سيطرة تكاد تكون تامة على السياق الشعري في قصيدته «الطوفان وإعادة التكوين ». يقول:

ذهبوا وجئ بهم وعادوا يذهبون
سكنوا إلى ظل الجدار
والأرض جمرة موقد
هل عاد عوليس من رحم البحار ؟
أهو المغني في الطريق يعد خطوات النهار ؟
(–سقراط ينتظر الحياة، وكأس سم في انتظار
–وقضاته صنم انتظار
–ماذا يدبِّر للغد ؟
–ماذا يدبِّر للغد ؟)[1]

تتبدى في الأسطر الشعرية السابقة، ثلاث إشارات تدخل مع بعضها بعضاً في علاقة جدلية، لتكوِّن ضفيرة واحدة. الأولى، تشكِّل رمزاً للذين ذهبوا وعادوا من رحلة معاناة طويلة، ثم عادوا يرحلون دون أن يقر لهم قرار. والثانية، تشير إلى تساؤل عن عودة «عوليس» وما حلَّ به،

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية.(ص710).

ليكشف عن محنته الذاتية والإنسانية باعتباره بطلاً مأساوياً، تحيط به كثير من المخاطر والأهوال، ويتمنى أن يلقي عصا الترحال، ويستقر في وطنه بعد طول غياب. والثالثة، ربط الرمز الأسطوري «عوليس» بشخصية فلسفية (سقراط) لها أبعادها المأساوية، وحضورها الفكري الفاعل، ثم تنتهي الأبيات بتساؤل مؤلم عما يخبئه الغد لـ «عوليس»، وهل سيكون مصيره مثل (سقراط)، لكن هذا السؤال المؤلم الشائك الموجع، يجيب عنه سميح القاسم في قصيدته «خطاب من سوق البطالة»، مؤكداً عودة «عوليس» رغم فقره، وسرقة الأعداء لوطنه وفكره وتراثه، فها هو الميناء قد زُيِّن وامتلأ بالمستقبلين والأناشيد الوطنية الحماسية، وها هو المركب الذي يقلُّ «عوليس»، قد بدأ نوره يبزغ، متحدياً الريح واللجج، مجتازاً المخاطر، إنها عودة «عوليس» الفلسطيني المعاصر، الذي لم يألُ جهداً ولم يدخر حبة عرق واحدة يمكن أن تعيده إلى قلب الوطن، فهو يعرف المقاومة ولا يعرف المساومة.يقول:

والأناشيد الحماسية... وهج في الحناجر!
وعلى الأفق شراع
يتحدى الريح...واللجج!
ويجتاز المخاطر!
إنها عودة يوليسيز
من بحر الضياع...
عودة الشمس... وإنساني المهاجر![1]

(1) سميح القاسم: القصائد–مج1–.(ص94).

لقد أوصلت الشفرات اللغوية التي تتردد بين جنبات القصيدة عامة مثل «لن أساوم–سأقاوم–يا عدو الشمس–على الأفق شراع...إلخ»، أوصلت إلى حتمية النهاية/البداية، التي وصلت إليها الرؤيا الشعرية في التعبير عن عودة «عوليس»، كما شكَّلت الشفرات اللغوية، نسيجاً شبكياً متماسكاً أدى إلى إنتاج هذه الدلالة المعاصرة، وهي عودة الفلسطيني إلى أرضه، أو «إنساني المهاجر» إلى وطنه وترابه.

وإذا كان سميح القاسم، قد ربط تلميحاً بين «عوليس» أو من خلال استخدام ضمير المتكلم «إنساني المهاجر» من جهة، والإنسان الفلسطيني المعاصر من جهة أخرى، فإن إبراهيم نصر الله في قصيدته «راية القلب» التي زخرت برموز أسطورية متنوعة، قد ربط فيها صراحة بين «عوليس» والشهيدة الفلسطينية دلال المغربي، مرتكزاً في سياقه الدلالي على رحلة المهالك الطويلة لـ «عوليس» باتجاه الوطن، ووصوله في النهاية حياً، أما دلال المغربي فقد وصلت هي كذلك إلى الوطن، ولكنها وصلت «شهيدة»، وما زالت فتيات فلسطينيات

أخريات ينتظرن الوصول مثلها «شهيدات» من أجل الوطن، وفي مقدمتهن لينا النابلسي، التي تشق الطريق باتجاه الساحل الذي يشكِّل نقطة اللقاء الجميلة بالقلب «فلسطين»[1].

تزخر القصيدة «راية القلب» للشاعر إبراهيم نصر الله، بألفاظ البحر ومرادفاتها من «أمواج–وسواحل–ومياه...إلخ»، وتشكِّل في مجموعها

(1) انظر الهامش التعريفي الطويل الذي وضعه إبراهيم نصر الله في الأعمال الشعرية. (ص564).

حقلاً دلالياً بالغ الأهمية، يمكن اعتباره تمهيداً لغوياً ودلالياً، يثير جواً من الترقب والانتظار، يجعل القارئ متنبهاً بكل حواسه وفكره ووجدانه، فمجيء الكبش من الموج مشتعلاً –لاحظ دلالات الكبش الدينية وارتباطه بالفداء–، وامتلاك البحر لمجد الموج، ودعوته له بأن يطفئ قرون المياه، لأن «ولد» –هكذا بصيغة النكرة– سيصل ساحل البحر اليوم، أو غداً، وهذا كله يؤدي إلى الفرح بالقادم الذي ملَّ الحزن، لأن الحزن منفى، والموت أفضل من حياة الحزن. ولعل هذه الإشارات الدلالية يمكن وصفها، بأنها ابتهال طقسي، يشير إلى وجود «الحياة في الموت»، ثم يبزغ «عوليس/ دلال المغربي»، التي وجدت حياتها أو بالأحرى شهادتها على ساحل «حيفا»، حيث حققت وجودها الكوني والحضاري، سواء كانت حية أو ميتة. يقول:

سقطت من يد الموت وجهته...وأعاصيره
قال: إني العدو وما من صداقتنا الآن بُدْ
قال «عوليس»: لا
هتف الموت فلتتسع خطوتي
وليكن حقلكم رمل «نجدْ»
وليكن وجه «فينوس» في الحدقات رَمَدْ

ثم يقول: حين عدنا مع الصبح نحو السواحل قالت «دلال»:
انظروا تلك «حيفا»
انكساراته وصلت قبلنا
وأشارت إلى كومة من زَبَدْ[1]

(1) ما سبق (ص577).

تشير البنية اللغوية للأسطر الشعرية إلى عمق الرؤيا الداخلية، وتفاعلاتها الدرامية الناشئة من ثلاثة أوجه، أولها تضمين القصيدة، بأصوات شعرية عديدة، تتحاور فيما بينها، لتعكس ما يجري في أعماقها، فيتجاوز الشاعر بهذه التقنية القصصية «آفة السرد، أو سطحية التجريد المطلق، ويتيح له الربط الحميم بين الذات وهمومها المعاصرة، وبين الدلالات النفسية المستنبتة داخل البناء الأسطوري في نسيج قصيدته...ويتيح له، إذا أحسن استيعابها، إشباع مناخ القصيدة برموز فنية تثريها»[1].

أما ثاني ما تشير إليه البنية اللغوية للأسطر الشعرية فهو: الربط بين «عوليس» و«دلال المغربي»، وإسقاط دلالات معاصرة تمتص الدلالات التراثية وتوظفها، باعتبارها رمزاً يعيش في القصيدة، ويشكِّل بنيتها الدلالية المحورية، ولذلك لم يهتم الشاعر بتفصيلات الرمز الأسطوري، أو بحكايته التراثية، عندما وظَّفه في جسد النص، لأنها أحداث ثانوية «فالشاعر لا تعنيه الأسطورة إلا بقدر ما يتخذ من موقفها العام رمزاً لموقف عصري يشبهه نوعاً من المشابهة، وهي لا يمكن أن تنهض بهذه الغاية، إلا إذا أصبحت لبنة عضوية في بناء القصيدة الحي، و لم تكن مجرد إضافة خارجية، يلجأ إليها الشاعر لتزيين الصورة، أو المبالغة في تقرير الفكرة»[2]، ولعل هذا يتضح من خلال تحويل الرمز الأسطوري إلى «صوت» يتفاعل ويتحاور مع أصوات أخرى.

أما ثالث الإشارات اللغوية، فيتمثل في توزيع الشاعر للأبعاد المكانية،

(1) د.رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر– منشأة المعارف–الإسكندرية–د.ت.(ص203).
(2) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية.(ص317).

التي لم تقتصر على «حيفا»، باعتبارها رمزاً للوطن الفلسطيني السليب، وإنما أدخل الشاعر مكاناً آخر، له أهميته وخطورته وهو «نجد»، لما يحمله هذا المكان من أبعاد عاطفية ودينية منغرسة في كيان الإنسان العربي والمسلم. يضاف إلى ذلك أن هذين المكانين بالرغم من حدودهما الجغرافية المتعارف عليها، إلا أن الشاعر يخترق هذه الحدود، ويوسِّع من دائرتها، لتحل بالمعنى الصوفي للكلمة في أماكن أخرى كثيرة، تعبيراً عن وحدة الوطن العربي أو الإسلامي منذ فجر التاريخ «آشور» و«بلاد كنعان» إلى اليوم، حيث «مصر–سوريا–العراق–فارس...إلخ»، وبهذا يصبح «مستوى سيرة مواقع المكان التي تبدو وكأنها تغادر العلامة الجغرافية المكانية المحددة، لتنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح، إنها نتاج تصارع استرجاعي بين الوقائع والتفاصيل الطبوغرافية، وبين تداعياتها الحلمية...ثم إعادة إنتاجها في صيغة من السطوح الدلالية المتراكبة، التي تجعل «عكا» على سبيل المثال موقعاً فيزيائياً ورمزياً»[1]، وتجلياً لهذه الأماكن مجتمعة، وهي أماكن على أية حال ما زالت تئن تحت وطأة الاستعمار بأشكال وأنماط وأساليب شتى، وعلى رأسها «حيفا» التي غيَّر الاحتلال الصهيوني وجهها العربي الإسلامي وأطلق على أحيائها ومعالمها وشوارعها أسماء عبرية، تلفظها الجدران التي عُلِّقت عليها.

هكذا تتسع دلالة الرمز الأسطوري «عوليس»، باعتباره بطلاً وطنياً وقومياً وإنسانياً، بعد أن تجسَّد في شخصية «دلال المغربي»، التي مجَّدت

(1) صبحي الحديدي: خيار السيرة واستراتيجيات التعبير–مجلة القاهرة–مصر–العدد151– يونيو–1995م.(ص32).

الحياة باختيار الموت، ومهَّدت بدمها النازف إلى فجر الحرية، فدم الشهداء ينتج أفضل المحاصيل على حد تعبير الروائي الفرنسي بلزاك.

4-إيكاروس

يمتزج البعد الآني بالبعد التاريخي، وينفتح الوعي الشعري في قصيدة للشاعر سميح القاسم، هي «جناز في ثلاثاء الرماد»، في توظيف الرمز البطولي «إيكاروس» الصاعد دوماً نحو الشمس، نحو العلا والمجد، نحو الأفق المتسامي، بعد هروبه بجناحين من الريش والشمع من سجنه[1]، لكن توقه للحرية جعله يحلِّق عالياً فكان موته. يثير المشهد الدرامي للحكاية في بعدها التراثي الأسطوري كثيراً من الدلالات المتفجرة في أعماق النفس، حيث البطولة والسعي إلى الحرية الشخصية، يشكلان دافعاً عن التعبير الإنساني الطامح إلى الانطلاق وتحقيق الذات، لكن هذه الحكاية الأسطورية تتحول إلى معادل شعري، يعبِّر عن احتضان الإنسان للحرية، وتجاوز الذات الفردية إلى الذات الجماعية أو الإنسانية، خاصة عندما يربط «سميح القاسم» بين «إيكاروس» و»الأقانيم الثلاثة»[2]، الذين قضوا في بيسان على مذبح الحرية؛ لذلك يبدأ الشاعر قصيدته

(1) تحكي الأسطورة أن «إيكاروس» صنع له والده في سجنهما جناحين من الريش والشمع ليهرب من سجنه، وحذَّره من الارتفاع إلى الشمس أو الهبوط إلى البحر، لكنه فرح بالطيران السريع،وصار يضاعف من تصفيق جناحيه، ونسي نصيحة والده، وحلَّق عالياً حتى كاد يبلغ وجه السماء، ويدرك الشمس الساطعة، فصهرت أشعتها المتلظية ما على جناحيه من شمع أدى إلى سقوطه في البحر ميتاً. انظر د. عماد حاتم: أساطير اليونان. (ص290–291).

(2) هم ثلاثة من المناضلين الفلسطينيين الذين استشهدوا أثناء محاولتهم القيام بعملية عسكرية سنة 1974م في مدينة بيسان، وقد نكَّل بهم الصهاينة بحرقهم وقذف جثثهم من الطوابق العليا إلى الشارع من إحدى العمارات في بيسان.

بالإشارة إلى عودة جيادهم من ضفة الأردن، أما هم فقد واصلوا المسيرة نحو الخلاص الإنساني، والاستشهاد الكريم. يقول:

جيادهم وحدها عادت

صهلت قليلاً على ضفة الأردن

حمحمت بالصخر المقهور وعادت

خفية عارية

إلى تلال الشمس المدججة بالحب

جيادهم عادت وأريج المحرقة

أما هم فواصلوا المسيرة[1]

على هدي من الحكاية التراثية، نجد ذلك التشابه الرائع بين الماضي والحاضر، بين الحكاية في إطارها التراثي، وحكاية الأقانيم الثلاثة صنو «إيكاروس» الباحث عن الحرية، كما نجد تشابه الميتة أو الشهادة، إذ سقط «إيكاروس» عندما لعبت به الريح في مياه البحر، فالتقطه «هرقل» الذي وسدَّه التراب، وسقط هؤلاء «الأقانيم الثلاثة» في مياه نهر الأردن على الضفة الشرقية لفلسطين المقيدة، ليتعمّد جسدهم بالحب والحياة والبقاء الإنساني. لكن الشاعر بالرغم من ذلك لا يريد نظم نسخة مشابهة للحكاية الأسطورية، إنما يريد التقاط التشابه لينزل الأسطورة من عليائها، لتعبِّر عن تجربة واقعية أكثر أسطورية منها، وفق رؤيا فنية معاصرة، ولهذا يقول: «أنا لا أريد لقصيدتي عن شهداء بيسان، أن تحلِّق إلى مستوى الأسطورة، الأسطورة موجودة، لا أريد أن أكتب أسطورة

(1) سميح القاسم: القصائد–مج2.(ص286)

أخرى تشبه الأسطورة السابقة، أريد أن أحطِّم هذه الأسطورة، وأقول للعالم، ما هو عندكم أسطورة لدينا هو حقيقة»[1]. فالأسطورة لدى القاسم وسيلة للتعبير عن الواقع المعاصر.

إن دماء «الأقانيم الثلاثة» الزكية، سوف تصير غيمة لا تبرح حدود الوطن، لتمطر على الأعداء كسفاً من السماء، وسوف تسبح أرواحهم الطاهرة حول النجوم، لترقب اليوم المشهود، يوم تحرر الوطن من الاحتلال الصهيوني. يقول:

إنهم أقانيم ثورتك يا إيكاروس
إنهم أقانيمك الثلاثة
إنهم أجنحة أبيك المهين الصابر
فاشملهم بروحك وانطلق
إلى الأعالي يا إيكاروس
ولا بأس عليك من التنفس والحيطة
في مياه الأرض نصب الأعداء كمينهم
وكمين الأعداء يتربص بك في وهج الشمس[2]

إن امتصاص الشاعر للرمز الأسطوري، وتوزيعه في جسد القصيدة بوعي، جعله سداة القصيدة ولحمتها، وهذا ينم عن وعي الشاعر بأهمية الكلمة الشعرية، وقدرتها على تأسيس رؤيا تحريضية، تعبِّر عن الحاضر،

(1) المتوكل طه (وآخرون) حوار مع الشاعر سميح القاسم في مجلة الشعراء–فلسطين–العدد السابع–شتاء 1999م.(ص127).
(2) سميح القاسم: القصائد–مج2.(ص287–288)

وتستشرف المستقبل، لتبقى جذوة المقاومة الفلسطينية مشتعلة، بكل ما تحمله من تضحية واستشهاد، ليصبح البطل الفلسطيني «تجسيداً لنموذج الموت والانبعاث، لأنه يفتدي بموته الأمة، ويعطيها حياة...وأصبح الموت في أرض فلسطين الأم مطمحاً لتحقيق ولادة جديدة»[1].

هكذا يدعو الشاعر «إيكاروس» أو معادله الموضوعي، أن يبقى متمسكاً بالحرية سائراً إليها، باعتباره عريسها، دون أن يرهب الموت، لأن رماده سيوزع على حدود الوطن، ليخرج منه طائر «العنقاء»، ويقسم الثائر المتعطش للحرية بألا يتوب، على حد تعبير الشاعر (عز الدين المناصرة) في قصيدته «طريق الشام»، حيث يضيف إلى الرمز الأسطوري دلالة جديدة معاصرة، أو يعيد تأسيس الرمز الأسطوري وفق رؤيا جديده، تعبِّر عن حالة النفي التي يقاسيها الإنسان الفلسطيني، وتسير هذه الدلالة في القصيدة جنباً إلى جنب مع دلالة الثائر والشهيد، معتمداً على التلميح دون التصريح باسم الرمز الأسطوري يقول:

ونحن عطاش لماء دمشق القديم
ستحمل في جانحيك عذاب المنافي
لتصرخ قرب المذابح في الأديرة
فأجنحة الشمع كادت تذوب
أتقسم أن لا تتوب
فقد قتلوك كما قتلوني[2]

(1) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث.(ص88)
(2) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة. (ص190–191).

إن إخصاب الدلالة في الأسطر الشعرية السابقة، يكشف عن حقيقة المأساة، أو مأساة الحقيقة، التي يعانيها الثائر الطامح للحرية، المتعطش لماء دمشق القديم، دمشق الرمز الممتلئ بالحياة والخصوبة، والوجود الحضاري الفاعل، التي أضاءت روح العالم، لكنها اليوم هجرتها الجيوش، والتي يعيش أهلها ويستمتعون بحياتهم، أما الشاعر وقومه، فهم يكابدون الأهوال ولا يعيشون الحياة، يقول:

ذكرت دمشق كما يذكر الطفل أثداء سيدة
في البلاد التي هجرتها الجيوش
تعيشون يا أهلها... وأنا لا أعيش!!![1]

وبهذا يعبِّر المناصرة عن المعاناة الإنسانية من خلال استخدام ضمير المتكلم، على الصعيدين الذاتي والجماعي في الآن نفسه، لكن البطل الثائر يخرج من رحم المأساة، ويلقي عن نفسه غبار الموت، وينهض من قبره بخطى واثقة من وسط صحراء العرب المقفرة راكباً فرسه، وشاهراً سيفه، إنه البطل الفرد في عالم لا يعرف معنى البطولة، يقول:

وقلت: يعود لنا من قبور الشهادة
يخرج من جوف صحرائنا المقفرة
يغمغم يركض بالسهم يركب فوق حصان
من الحور صاغوه في قاسيون[2]

(1) ما سبق: (ص191).
(2) ما سبق: (ص191).

يندا ح النص الشعري ورموزه الأسطورية بين يدي الشاعر، ليغطي مساحة الوطن في فلسطين ودمشق وقاسيون وغيرها، ولهذا يعدّ المناصرة شاعر الأمكنة بحق، حيث يتبدى في قصائده «شعرية» الأمكنة، وقدرتها على الحضور الفاعل في تشكيل بنية النص وإنتاج دلالته، وبهذا يمكن اعتبار هذه الحالة المكانية مظهرا «من مظاهر المقاومة الشعرية، لأنها تدافع عن حق الهوية الفلسطينية في لملمة عناصرها، التي تمت تجزئتها من أجل الوقوف ضد الاندثار والاندماج والإدماج في المنافي»[1]. فالأماكن إذن، ليست أماكن تاريخية صمّاء منبثقة من الماضي، وإنما حضورها يعبِّر عن مفهوم يتسم بالحياة والحيوية، ويرتبط بتجربة حضارية بالغة الأهمية في الوجدان الذاتي والوجدان الجماعي، شكَّلت مرحلة زمنية محددة من تاريخ الأمة وأمجادها القومية.

لكن الأماكن في شعر المناصرة عامة، تتشكَّل عادة عبر مكان واحد، يأخذ صورها، ويتجلى من خلالها، وتستمد هذه الأماكن وجودها منه، وهو ما يطلق عليه «النواة الخفية للمكان»، ويبيِّن ذلك بقوله: »عندما كنت أعيش في الخليل، كنت أريد التخلص منها باتجاه العالم، لكنني أدركت بعد أن عشت في المنفى أن الشاعر، أي شاعر يدور في مدن العالم، ويعود إلى «النواة الخفية» ليتمركز حولها...ولولا الخيال لمات المنفيون قهراً»[2]. وهكذا يتخذ المكان في شعر المناصرة شخصية

(1) عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري–منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتَّاب العرب–عمَّان–ط11995م.(ص290)

(2) محمد عبيد الله (وآخرون): حوار مع الشاعر عز الدين المناصرة، –مجلة مشارف–القدس–فلسطين– ع10–آب–1996م.(ص97)

واضحة القسمات، تعبِّر عن ارتباطه به، وعودته إليه مهما ابتعد عنه.

5- أندروميدا / برسيوس

تنهض قصيدة عز الدين المناصرة «صخور أندروميدا»، الموظِّفة للرمز الأسطوري «أندروميدا[1]» على صراع الإنسان من أجل الوطن، وعشقه الصوفي لأرضه، فقد ضحَّت «أندروميدا» بنفسها فداءً لوالدتها ومدينتها من الوحش الضاري. تكشف القصيدة عن حضور لافت للوطن وأشيائه ومكوناته الوجدانية التي انطبعت في ذهن الشاعر الذي يستهل قصيدته بقوله:

مسيل حصى، بطحاء، وقواعد عسكرية أجنبية
طين أحمر كالحوَّارة،
يداوون به جراح قلبي
(سفرجل، زبيب،تين سباعي،إجاص
قضم القريش وتفاح الجن)
أول فأس نكشت حقلاً كانت في يافِه

(1) تحكي الأسطورة: أن «برسيوس» ابن «زيوس» لقي «أندروميدا» الفاتنة، ابنة الملك «كيفيوس»، وقد غُلَّت إلى إحدى صخور الشاطىء الملامس للبحر في مملكة «أثيوبا» الواقعة جنوبي مصر، لتكفِّر عن خطيئة أمها «كاسيوبيا» التي كانت شديدة الاعتداد بجمالها، فأعلنت أنها أجمل من في الكون، وبذلك أغضبت عرائس البحر، فمضين إلى إله البحار «بوسيدون» وتوسلن إليه أن يقتص منها، فامتثل لهن، مما جعل الملك يمضي إلى معبد «آمون» ويسأل عن طريقة يتخلص بها من تلك المحنة، فكان جواب الكاهن: قدِّم ابنتك ضحية للوحش البحري ليفترسها، فينقشع بذلك غضب «يوسيدون»، فقام الملك بتقييد ابنته «أندروميدا» إلى صخرة بجوار البحر. ولكن «برسيوس» يتعاطف معها ويقتل الوحش البحري، ومن ثم يتزوجها، ويتنازل له والدها عن سرير الملك. انظر د. عماد حاتم: أساطير اليونان.(ص183–185).

ثم يقول: ياما على صخورك السوداء الممتدة في البحر

غزلتُ ساعاتي

أغازل بصنارتي ندى الصباح

أمدها باتجاه قبرص

تنجذب قبرص كالسمكة في شباكي

تحضر طائعة مرضية

أصرصع الحوت، فيخرج السيد منه

السيد الذي كان يجيد السباحة تحت الماء

شجيرة اليقطين ظللت جبينه المعروق[1]

تنهض البنية اللغوية على محاور دلالية متراكبة عدة، يؤدي الواحد منها إلى الآخر، في حركة نامية متطورة، كأحداث الرواية أو المسرحية، عندما يومئ الكاتب الروائي إلى بعض الإيماءات الدلالية أو أبعاد الشخصيات، التي تشكِّل بذوراً يلقيها في أرض خصبة، وقد لا يلتفت إليها المتلقي كثيراً في البداية، لكنه يستجلي بعد ذلك أبعادها ليفاجأ، بمحصول وفير منها، وهذا ما حدث بالضبط في هذه القصيدة، إذ يبيِّن الشاعر في مستهلها خصوبة «يافا»، وانتصار مبدأ الحياة، وهي لغة طقسية تستعيد الحياة الزراعية في أعمق أغوارها، حيث الماء الذي يروي أصول الأشجار، ويجعلها مخضرة يانعة وارفة الظلال. إن الشاعر يدفع المتلقي إلى الإعجاب بجمال «يافا» التي ترمز إلى «فلسطين» أو «الوطن

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة. (ص440)

الأم»، لكن هذه الخصوبة مقترنة بجملة «وقواعد عسكرية أجنبية»، وهذا انحسار للحياة والحيوية ونقيض لهما، مما يؤدي إلى إحداث مفارقة صارخة وصادمة، يكشف من خلالها الشاعر عن محنة «يافا» الحضارية، وضرورة تخليصها من قيودها، هذا من جهة.

ويستند الخطاب الشعري في الأسطر الشعرية السابقة من جهة ثانية، إلى مفردات شعبية مثل «نكشت–ياما–أصرصع»، وهي مفردات تشير إلى عمق الوجود العربي الفلسطيني الضارب في أعماق التاريخ والأرض الفلسطينية، لأن أول فأس «نكشت» الأرض بغية الزراعة على المستوى التاريخي، هي اليد الفلسطينية في مدينة «يافا»، وهكذا تأخذ كلمة «نكشت» بعدها الوجودي أو الحضاري، وخاصةً أن آثارها ما زالت حاضرة في جسد الأرض الفلسطينية حتى اليوم، متمثلة في زراعة الأرض.

ومن جهة ثالثة، فإن «يافا» تمثِّل في أبعادها التاريخية وجوداً إنسانياً وحضارياً، ما زال يخترق الزمن ويحقق حضوره الكوني بكثافة عالية تنهض على محورين: الأول، يرمز إلى الخير والعطاء، والثاني، يشير إلى حادثة دينية، مثَّلت في سياقها الدلالي تجربة ابتلاء للنبي (يونس) عليه السلام. وها هي تجربة الابتلاء تختبر بها «يافا» هذه المرة بوجود قواعد عسكرية أجنبية على أرضها.

ومن جهة رابعة، ترتبط بمستوى تأسيس الأسطورة وبداية تجليها الخفي في قوله «ياما على صخورك السوداء أصرصع الحوت»، إشارة

خفية إلى الصخور التي غُلَّتْ بجانبها «أندروميدا»، إذ كان من الممكن أن يختار الشاعر بدائل لغوية للتعبير عن الموقف فيقول:» على رمالك السوداء» مثلاً، دون تغيير يصيب الإيقاع أو البحر العروضي. لكن اختيار الصخور ووصفها بـ»السوداء»، يوحي بأنها بلدة تاريخية قديمة، وقِدمها يدل على قِدم وجود الإنسان الفلسطيني، كما يوحي وصفها بـ»السوداء» بمأساوية حاضرها، أو ربما يوحي في الوقت نفسه بـ «الخصوبة»، عندما يرتبط الأمر بالأرض، فيقال «أرض السواد» أي: الشديدة الخصوبة، وهذا احتمال جائز على أية حال، فالصياغة اللغوية إذن صالحة لترشيح الدلالتين إلا أن السياق الجزئي المرتبط بـ «مسيل حصى–طين أحمر–سفرجل–زبيب–إجاص»، يرشح الدلالة الثانية، أما سياق الرمز الأسطوري في الأبيات الواردة بعد ذلك، فيرشح الدلالة الأولى، أي دلالة «المأساة»، لأن القصيدة تدخله في بنيتها، ولهذا يوجِّه الشاعر أسئلة مؤلمة في المفصل الثاني من القصيدة، يتجلى من خلالها وجه «أندروميدا» الحزين، وهي مغلولة بالسلاسل بالقرب من «الصخرة السوداء»، وهنا تبدأ «الصخرة» في أخذ أبعاد إيحائية متطورة، باعتبارها مركز الثقل الدلالي، ومصدر المأساة:

أو تحزن على بشر يتناسلون في المجزرة ؟!

أطرح أسئلة، كان لابد أن تطرح من قبل

أندروميدا

مربوطة بالسلاسل في الصخور السوداء

البحر الذليل عند قدميها

ثم يقول: اصرخي اصرخي وحدك

على صخور البحر ومرجانه الذهبي

ارحلي إن استطعت سبيلا

ها أنت تعتازيننا

آتيك كصقر مخالبه تنبش الصخر

أفك سلاسل آلامك[1]

إن إيحائية الجمل الشعرية، وتعدد دلالاتها ومرجعياتها الخارجية، وأهمها الدينية والأسطورية، مثل «الصخور السوداء–إن استطعت سبيلا–أندروميدا–أفك سلاسل آلامك»، تتحلَّق حول دلالة مركزية واحدة، يعبِّر من خلالها الشاعر عن مأساة «أندروميدا»، وانتظارها البطل المخلِّص الذي «اعتازته» لفك قيودها، والذي لا يقل حباً عنها للوطن، وتعلقاً به، فيتجلى البطل وينبثق من الضمير النحوي الدال على المتكلم «آتيك–أفك» متقمصاً دور «بيرسيوس»، مما يؤدي إلى انفتاح الخطاب الشعري على الذات/الجماعة، باعتبار «أنا الشاعر» جزءاً من الجماعة، لهذا تقوم «الأنا» الجماعية الشاملة، بفك قيود «أندروميدا/ يافا»، وتتحول «يافا» إلى نواة ترمز إلى «فلسطين» عامة.

1 () ما سبق: (ص441).

6-ابن نايوبي

يستطيع الشاعر بقوة حدسه وخياله، أن يبث الحياة في الأموات، ويجعل منهم مرتكزاً لخطابه الشعري، ويدخلهم في علائق جديدة، ويصنع مصيرهم، وفق رؤيا جديدة، تستمد وجودها من وجودهم الأول، ولكنها تتجاوزه، ليتحولوا إلى رموز محملة بمحتوى دلالي يزخر بالتعدد، ويكتنز بالتنوع. هذا ما فعله سميح القاسم حين بعث الرمز الأسطوري «ابن نايوبي»[1] بعثاً شعرياً خيالياً، في قصيدته التي تحمل اسمه. يقول الشاعر:

سقطت كل الأسانيد التي تزعم موتي
والذين احترفوا القول بأن الموت أجدى
عندما فاجأتهم في اللحظات اليابسة
هرعوا في عريهم
صوب نتوء البحر، أو صوب نتوء اليابسه
ووحيداً تركوني
وجريحاً تركوني
نازفاً في عقر بيتي![2]

(1) يبدأ الشاعر القصيدة بهامش تعريفي للرمز الأسطوري، جاء فيه: وحين سمعت نايوبي، ملكة طيبة بمصرع أبنائها السبعة وبناتها السبع، انتحبت وأغربت في النحيب، فرثى لحالها «زفس» كبير الآلهة، وجعلها تمثالاً من الصخر، تسح من عينيه الدموع. ثم يقول: ويواصل شاعر الربابة هذه الحكاية، فيروي أن «ابن نايوبي» السابع كان قد جرح ولم يمت، وحين استعاد عافيته نذر نفسه للكفاح ضد الغزاة المعتدين، حتى ترضى عنه الآلهة جميعاً وتعود الحياة إلى أمه وتجف دموعها إلى الأبد. انظر سميح القاسم: القصائد–مج2.(ص123)
(2) ما سبق.(ص123–124).

تمثِّل هذه الأسطر الشعرية المعادل الشعري للهامش التعريفي الوارد في بداية القصيدة، وهي تستطيع أن تقول بلغة إيحائية، ما لم يستطع الهامش التعريفي قوله. يتخذ الشاعر الرمز الأسطوري «ابن نايوبي» قناعاً له يختفي خلفه. وتعدّ تقنية القناع مظهراً من مظاهر تعدد أصوات الرسالة الشعرية وكثافتها، إذ تحوِّل القصيدة من الغنائية إلى الدرامية. ومما يلفت النظر على المستويين الدلالي واللغوي أن الشخصية/القناع، تتحدث عن حضورها الآني بضمير المتكلم على أنه حضور وجودي مفارق للماضي، إنه حضور يتمثل في دعوة النيام أن يفيقوا من نومهم، لأن الفارس والمخلِّص حضر شاهراً سيفه المسلول في وجه العدو الغاصب، وهنا تغلق «الستارة على هذا المشهد الدرامي المشوق، معلنة نهاية الحركة الأولى من القصيدة، هذا من جهة.

ومن جهة ثانية، فإن تكرار الشاعر لجملة «سقطت كل الأسانيد التي تزعم موتي» ثلاث مرات في جسد النص، يجعلها مركزاً للثقل الدلالي، وتوكيداً للمعنى، فضلاً عن قدرة التكرار على الإثارة النفسية، والانتظار المتحفز لما سيفعله المخلِّص بعد شفاء جروحه، هذا وقد بيَّنت نازك الملائكة من خلال تعريفها للتكرار أهميته بقولها إنه: «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية»[1]، لكن الجملة التكرارية تزداد عمقاً بتوظيف الشاعر للمفارقة اللغوية التي تفاجئ القارئ، وتكسر عنصر التوقع لديه،

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر–دار العلم للملايين–بيروت–ط7–1983م. (ص276)

لأن الجملة الثالثة تأتي في بنـاء لغوي مغاير «سقطت كل الأساليب القديمة والأساليب الجديدة»، وهذا يجعل المتلقي على وعي كبير بطبيعة التغيرات والدلالات على مستوى الجملة.

تتشكَّل الحركة الثانية للقصيدة من صرخة الشخصية/القناع، من خلال قوله إننا نهضنا «لنقاوم»، وبهذا يتقدم الاستعداد للنضال خطوة أخرى، تتجاوز ما ورد في الحركة الأولى من بعث للبطل، وسقوط الأسانيد التي تزعم موته. يضاف إلى ذلك أن الضمائر النحوية تتحول في الحركة الثانية من ضمائر دالة على المفرد «فاجأتهم–تركوني–موتي–بيتي» إلى ضمائر دالة على الجمع «أكلنا–ماتوا–بكينا–انتهينا–نهضنا–نقاوم». وهذه ميزة جديدة، وتطور في حركة فعل المقاومة، يتوحَّد فيه البطل والشعب المظلوم معاً، ليمتلكوا بعداً حضارياً أو كونياً، يطمح إلى تخليص الإنسان، مما يرسف فيه من ذل وظلم وقيود ونفي وتشريد. يقول:

وأكلنا طيلة الأعياد، من خبز المآتم
كان أن الخبز لم يكف...فماتوا وبكينا
غير أنّـا ما انتهينا
ونهضنا لنقاوم ![1]

وعندما يقرر النضال والمقاومة، تفتح طيبة له بابها السري، ثم يتوّج وجوده الداخلي والخارجي بالانتصار على «المفازة» رمز الجفاف

(1) سميح القاسم: القصائد–مج2.(ص125)

والجدب، وهي المعادل الرمزي للاحتلال.

أما الحركة الثالثة في القصيدة، فتنهض على محورين: أولهما استمرار الشخصية/القناع في متابعة حواره الداخلي، الذي كان قد بدأه في الحركة الثانية، ليعيد تأكيد وجوده بقوله:

لم أمت
أنباؤهم كاذبة
كنت جريحاً
وشراييني إلى الأشجار والطين انتمت
لم أمت... كنت جريحاً[1]

فالجملة الأولى « لم أمت»، هي في حقيقة الأمر تعديل وتكثيف للصيغة اللغوية التي استهل بها الشاعر قصيدته «سقطت كل الأسانيد التي تزعم موتي». ولهذا يمكن القول: إن القصيدة تنهض على بنية دائرية، لتجسد الوجود المتحقق والمتعيِّن للبطل باعتباره مخلِّصاً للإنسان من آلامه.

أما ثاني المحاور التي تقوم عليها الحركة الثالثة للقصيدة، فهو الانفتاح الخارجي للشخصية/القناع، ويجسدها أسلوب «النداء» في قوله:

يا أحبائي
أنا سيف الخفاره
وأنا صوت الخفاره

(1) ما سبق. (ص129).

فاسمعوني... وافهموني
نظرة للخلف... يا أهلي
ولا شيء سوى أعمدة الملح
وقنديل الحضاره[1]

يمثِّل أسلوب النداء انفتاحاً على الخارج وإثارة للانتباه، ويخرج عن دلالته الحقيقية إلى دلالة مجازية هي «الإغراء»، وتتوحَّد هذه الدلالات التي ينهض بها النص الشعري، في صوت المنادي المدرك لمعنى البطولة الذي يلقى آذاناً صاغية، حيث يقوم بتوجيه «وصية» للآخرين، تشكِّل دستوراً لحياتهم بعد مماته، ويتمثل ذلك في الصمود والتحدي، والحفاظ على المبدأ الوجودي للإنسان، الذي يحقق لهم إنسانيتهم، وأن أي تراجع أو نكوص سيحولهم إلى ما آلت إليه «سدوم» وأهلها، حيث صب الله عليهم النار والكبريت، فأباد نسلهم، وحوَّلهم إلى أعمدة ملح، ليخلق بدلاً منهم نسلاً جديداً طاهراً لا دنس فيه.

(1) ما سبق. (ص129).

الفصل الخامس

5 الأساطير الشرقية وتجليات الوعي

- تموز/عشتار
- إيزيس وأوزاريس
- بعل/عناة
- إيل
- جلجامش
- سدوم

استقى الشعراء الفلسطينيون رموزهم الأسطورية من منابع شتى، وعالجوا موضوعات سياسية، واجتماعية، وواقعية، عبَّروا من خلالها عن البطولة، والتجدد والانبعاث، والتشبث بالأرض والوطن والهوية، فكانت أسطورة تموز وعشتار، وإيزيس وأوزيريس، وبعل وعناة،، وإيل، وجلجامش، وسدوم وغيرها، من أهم المخزونات الأسطورية الشرقية والثقافية التي وظَّفها الشعراء في قصائدهم، حيث فاقت نسبة توظيفها، توظيف الأسطورة اليونانية، وبذلك كانوا على وعي بثرائها وتعدد دلالاتها، وارتباطها بتراثهم وكيانهم، الذي حاول العدو الصهيوني إلغاءه بعد احتلاله فلسطين، فأزالوا بذلك الشكوى المرَّة التي بثها د. أحمد كمال زكي في كتابه «الأساطير» بحزن واستنكار، ومفادها أن الشعراء العرب، أبدوا اهتماماً عظيماً في توظيف الأساطير اليونانية، متجاهلين في ذلك الأساطير العربية والفرعونية والبابلية والكنعانية، مع أنها ملأى بما يمتع ويفيد[1]، فاستطاعوا بذلك أن يعبِّروا عن وعيهم ورؤاهم الفنية، ويمزجوا تاريخهم الأسطوري بوجودهم الإنساني، وأن يفيدوا من حرارة التجربة الإنسانية التي تنطوي عليها هذه الأساطير.

ومهما يكن من أمر، فإنني سأقوم في الصفحات التالية بتحليل عدة إشارات أسطورية منتقاة، تشكِّل مجموعة من القواسم المشتركة بين الشعراء الفلسطينيين، أو تحليلها لأهميتها التوظيفية في دواوينهم الشعرية للكشف عن رؤاهم الإبداعية، وعن وعيهم الذاتي والحضاري والإنساني بها.

(1) انظر د. أحمد كمال زكي: الأساطير. (ص218)

1-تموز/عشتار

تجمع كتب الأساطير على تشابك الرموز الأسطورية وتداخلها وحضورها بمسميات متعددة، فـ«تموز» هو «أدونيس»، و«عشتار» هي «إنانا»، وهي كلها تشير إلى حكاية واحدة، تجعل من «عشتار» ملكة السماء، و«تموز» الابن الحق للحياة العميقة، وهما من آلهة الخصب والتجدد والانبعاث في الطبيعة بكافة مظاهرها وأشكالها[1]. وتشير د. نبيلة إبراهيم في إحدى مقالاتها إلى الاحتفال بعودة «تموز» أو «أدونيس» إلى الحياة، في فلسطين بقولها: «فقد كان الإغريق يحتفلون بهذا العيد في الربيع، وكان يحتفل به في فلسطين في شهر يونيه، عندما يصل النبات إلى قمة ازدهاره. وكان الاحتفال بموت «أدونيس»، يصحبه دائماً عويل النساء اللاتي كن يخشين الإصابة بالعقم، حيث إن الجدب يشمل كل مظاهر الحياة»[2].

وصفوة القول، إن الشعراء الفلسطينيين أفادوا من هيكل الأسطورة العام وفق منظورات مختلفة، فقد وظَّفت «فدوى طوقان» في قصيدتها «تموز والشيء الآخر»، ذات المساحة «الكلية» الرمز «تموز»، الذي

---

(1) تشير الأسطورة إلى أن «عشتار» ترحل كل سنة إلى العالم السفلي المظلم للبحث عن «تموز» مما يؤدي إلى فقدان مظاهر الطبيعة لقدرتها على التكاثر، فيتدخل الإله العظيم «أيا» ويبعث رسولاً «آصو–شو–نامر» لآلهة العالم السفلي «أرشيكجال» لتسمح لـ «عشتار» باصطحاب «تموز» إلى الأرض حتى تحيا الطبيعة بعودته، فتوافق مضطرة. انظر د. فاضل عبد الواحد علي: عشتار ومأساة تموز–دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد–ط2–1986م. (ص108–117)

(2) د. نبيلة إبراهيم: الإنسان والزمن في التراث الشعبي–مجلة الأقلام–بغداد–العدد الثامن–مايو/أيار–1976م.(ص3)

شكَّل بنيتها الكلية، ودلالاتها المحورية، وعبَّرت الشاعرة من خلاله عن قيم إنسانية عامة، وفي واسطة عقدها تأتي «الحرية»، باعتبارها أساس الحياة الإنسانية ونقطة انطلاقها إلى الآفاق. تنقسم القصيدة حسب آلية توظيف الرمز إلى قسمين: أولهما، توظيف الرمز بدوره وقدرته على البحث تلميحاً وليس تصريحاً ودون ذكر اسمه. وثانيهما، التصريح باسمه مقترناً بالبعث والإخصاب. تقول:

على جسد الأرض راحت أنامله الخضر تنقل خطواتها
تقيم طقوس الحياة، تجوس خلال التضاريس، تتلو صلاة المطر
وتستنبت الزرع ريَّان من شريان الحجر
تبدِّل كل القوانين، تلغي أوان الفصول–
تغِير في الأرض دوراتها[1]

تشكِّل البنية اللغوية حزمة من الدلالات المتضافرة، التي تعبِّر عن فلذات مهمة في تجربة «فدوى طوقان» الشعرية، وانتقالها من التعبير الرومانسي/الغنائي إلى التعبير الواقعي/الدرامي، الملتصق بالأرض والإنسان، وعلى هذا يمكن وصفها بأنها لغة الوجدان الإنساني في صراعه مع قوى البغي والظلام، المتمثلة في الاحتلال/جفاف الطبيعة وموتها، لكن الشاعرة من خلال «تموز»، تنتصر لمبدأ الحياة بكل تجلياتها وحضورها الإيجابي، حيث يأتي «تموز» ليتلو صلاة المطر، وينبت الزرع، ويقضي على رموز الجفاف والبوار والخراب.

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة. (ص490).

يشير الثراء اللغوي في الأبيات، حيث «التقديم والتأخير» أو «تشويش الرتبة» في قولها «على جسد الأرض راحت أنامله»، إلى التشويق للمتأخر من جهة، وأهمية المتقدم من جهة أخرى، وأنسنة «جسد الأرض»، لكي يكون مؤهلاً لعملية البعث والولادة. أما قولها «تجوس خلال التضاريس»، فهي جملة ذات قدرة إيحائية، لا يستطيع أحد الوقوف في وجهها، لأنها –تجوس– تطلب الشيء بحرص واستقصاء ولا تحيد عنه حتى تتمه، وهذه هي مهمة «تموز» الذي يحيي الموات، وبهذا تبتعد الشاعرة عن الدلالة المعروفة لـ «تجوس» أي: العبث والفساد، وترسم من خلالها على المستوى المكاني الجغرافي «التضاريس» لوحة للأرض مكتملة الجمال والزينة، بعد أن «جاس» فيها «تموز» ومرر أنامله الخضر السندسية بين شقوقها الجافة، وهو «يتلو» والتلاوة تقديم طقوس للإله الباعث للخصب والاخضرار.

لكن الشاعرة رغم الاخضرار والانبعاث، ما زالت تحس في قرارة نفسها بالمطاردة والظلام،وصعوبة تحقيق الحلم، ولهذا تصرخ بألم وحزن، من أين يأتي العذاب؟ ومن أي كهف يجيء الألم ؟ ويتجلى هذا في نهاية الحركة الأولى من القصيدة. إن صرخة الشاعرة المؤلمة لا تشير إلى وجود تناقض دلالي على مستوى القصيدة، بل تشير إلى أن الانبعاث الجغرافي الأرضي، لا يكتمل وجوده إلا بتحقيق حلم الإنسان في التحرر من القيود، إذ كيف يستمتع الإنسان بجمال الطبيعة، وهو مصفد في أغلال احتلال استيطاني يسرق خضرة الأرض؟

أما الحركة الثانية في القصيدة، فتشكِّل السداة للحركة الأولى وتلتحم بها، لتعبِّر عن روح الشاعرة، ورؤاها الإنسانية، وتوقها إلى اقتران الخصب بالحرية. تقول:

على جسد الأرض راحت تمر أنامله الغضة السندسية
طيوراً تحط هنا أو هناك، فكل المساحات أوطانها
وراحت أنامله السندسية تلقي تمائمها فتذوب جبال الجليد
ومن آخر الأفق تطلع شمس الغروب بصبح جديد
ترد الدماء إلى جسد الأرض، ترجع أعيادها[1]

وبهذه الرؤيا الشعرية استطاعت فدوى طوقان في قصائدها بعد سنة 1967م، وهي سنة انفتاحها على العالم الخارجي، وتجاوز الذات الفردية الرومانسية أن تعبِّر عن طموح الإنسان وحلمه في تحقيق عالم أفضل، وأضافت إلى تجربتها توظيف الأسطورة، التي أمدتها بآفاق إنسانية شاملة، ولغة رمزية إشارية توحي أكثر مما تصرِّح.

ويتبدى الرمز الأسطوري «تموز» في شعر محمود درويش بتقنيات متعددة، وآليات مختلفة، يعبِّر فيها عن واقع الفلسطيني المقتول المسفوك دمه، الناهض رغم ذلك بخطى واثقة نحو الولادة والانبعاث، فتصبح القصيدة تبعاً لذلك إعادة إنتاج للواقع برؤيا إنسانية، يكتنز بطاقة تعبيرية وإيحائية شاملة. ففي قصيدته «تموز والأفعى»، التي تعتمد على المخالفة والمفارقة والحوار مع النص الغائب، ويتجاوز من خلالها ما هو مألوف

(1) ما سبق: (ص490–491).

ومعروف، ويدخل في سراديب النفس، للتعبير عن تجربة شعرية توسع التراث الإنساني، أو تستبطن الذات الجماعية. يقول:

تموز مرَّ على خرائبنا
وأيقظ شهوة الأفعى
القمح يحصد مرة أخرى
ويعطش للندى...المرعى
تموز عاد، ليرجم الذكرى
عطشاً...، وأحجاراً من النار

فتساءل المنفيُّ:

كيف يطيع زرع يدي
كفَّاً تسمم ماء آباري ؟[1]

إن مرور «تموز» على خرائبنا، سيبعث الموات في الطبيعة، ويخرج الحي من الميت، فتزدهر الأرض، وتشرق بخضرتها اليانعة، لكن المفاجأة ترتبط بالمحور «الرأسي» أو «الاستبدالي»، حيث إيقاظ شهوة «الأفعى» دون سائر الحيوانات، يعبِّر عن موقف اختياري لحقل دلالي معين رغم وجود بدائل له، مما يؤدي إلى وجود صراع بين قوتين: الأولى إيجابية «تموز»، والثانية: سلبية «الأفعى» ، لأنها محملة بتراث تدميري، وهو نزول «آدم» من جنة السماء حين أغرته بالأكل من الشجرة المحرمة، فكان السقوط الإنساني. فالقصيدة إذن، تنهض على بنية تصادمية تولِّد الدرامية

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش. (ص105)

والحركة والصراع هذا من جهة. ومن جهة ثانية فإن الحقول الدلالية في القصيدة، تشير إلى اختيار الشاعر لمترادفات لغوية، تعزز الجانب السلبي، المتمثل في الأفعى والجفاف والغدر، فالدوال «خرائبنا–الأفعى–يعطش المرعى–أحجار من نار–تسمم ماء آباري–تجلدنا–سوط الذل»، تخيم بظلها الثقيل على الأرض وساكنيها، وليس بمقدرة «تموز» أن يصنع شيئاً كبيراً في ظل هذا الموت المخيم على كل شيء، وتتعطل قدرته على العطاء والاخضرار، وخاصة أنه هو نفسه لم يفلت من هذه القوة، التي تمتد عبر جسد القصيدة، وتتفوق عليه في إنتاج دلالتها، فيضمحل دوره، ويتحول من «فاعل» إلى «مفعول به» على المستوى الدلالي، وتغدو «الأفعى» هي «الفاعل» الدلالي المتحكِّم في مصير الآخرين، ومن بينهم تموز، فينتصر الموت على الحياة، والجفاف على الارتواء، والبوار على الاخضرار.

إن حضور «المنفى» و«المسجون»، وغياب الفلسطيني عن وطنه قسراً، جعل قدرة «تموز» على العطاء معطلَّة، إذ قبل النفي كان «تموز» مشرقاً معطاءً كريماً دون حساب، أما بعد النفي فقد أصبح عقيماً بل قاسياً وجلاداً؟، ولعله تحوَّل هنا إلى معادل موضوعي للاحتلال الصهيوني. يقول الشاعر:

وتنهَّد المسجونُ: كنتَ لنا
يا محرقي تموز...معطاء
رخيصاً مثل نور الشمس والرمل
واليوم، تجلدنا بسوط الشوق والذل[1]

(1) محمود دروش: ديوان محمود درويش.(ص106).

تنهض هذه الأبيات أيضاً على ثنائية ضدية كالأبيات السابقة لها، لكن القوى المتصارعة هنا، تتسم بالتجريد لأنها بين زمنين: أولهما، الزمن الماضي في قوله «كنت» بتداعياتها الدينية والدلالية، التي تعبِّر عن سر الخلق والوجود الإنساني في قوله تعالى «كن»، فما بين الكاف والنون سالت الأمطار، واخضرت الأشجار، وخلق الإنسان، فهذا الزمن الماضي طويت صفحته، و لم يعد زمناً قابلاً للتجدد والانبعاث. وثانيهما، الزمن الحاضر بوحشته وكآبته واستعباده للبشر، باعتباره معادلاً موضوعياً ودلالياً للاحتلال، فالماضي لا مكان له في النص،والقصيدة تمسح الماضي وتلغيه وتنفيه، ليحل مكانه الحاضر. ويتحول الماضي/تموز ودلالاته الإيجابية إلى الحاضر/الأفعى، فـ «تموز» لم يوقظ شهوة الأفعى فحسب بل تجسِّد في الأفعى وحلَّ بها، يقول:

تموز يأخذ معطف اللهب

لكنه يبقى بخربتنا

أفعى

ويترك في حناجرنا

ظمأ

وفي دمنا...

خلود الشوق والغضب[1]

وصفوة القول، إن بنية «التضاد» تؤطر النص، وتجعل منه نصاً مفتوحاً

(1) ما سبق: (ص106).

على كل الاحتمالات، وتتشابك فيه الضمائر والأصوات الشعرية بحرابها المشرعة، مما يجعل قوة «تموز» وقدرته على تحريك الجماد وبث الحياة في الموات صعبة المنال، إن لم تكن مستحيلة، لأن الأرض لا تزدهر في غياب أهلها ونفيهم قسراً، ولكن بعودتهم يتحول المستحيل إلى ممكن الحدوث، وهذا ما ألمح إليه الشاعر في آخر القصيدة، عندما عبَّر عن شوق الدم الفلسطيني وحنينه إلى وطنه، وجعل الشوق مصحوباً بالغضب، وهو بداية الفعل الثوري والخطوة الأولى لتحرير الوطن، ولعل هذا يتوافق مع بداية تأسيس منظمة التحرير الفلسطينية سنة 1965م، وقد واكب الشاعر بقصيدته، وهي من ديوان «عاشق من فلسطين» الصادر سنة 1966م، واكب هذا المد الثوري الفلسطيني، الذي منحه الأمل في استرداد الوطن، ولهذا رغم سيطرة قوى الظلام والقهر والجفاف على القصيدة، إلا أنها انتهت بنور آتٍ من بعيد، يبث الأمل والحياة في النفوس اليائسة.

ويتجاوز «سميح القاسم» في توظيفه للرمز الأسطوري «تموز» الفرضيات الدلالية المسبقة، والمدلولات الجاهزة، والإشارات التراثية المعروفة، فيهدم الرمز الأسطوري، ثم يبني على أنقاضه عالماً جديداً، وهذه نظرة «رأسية» للتناص، لا تكتفي بالوقوف عند قشرته الظاهرة، بل تتجاوزها إلى عمق النص، وإنتاج دلالة تعبِّر عن معطيات الواقع وتنهض على السخرية، وتقلب الوظيفة من الجد إلى الهزل، ويتضح هذا كله في قصيدته «عمامة للمملوك طربوش للآغا وقدَّاس لبيروت»، التي يستهلها على لسان راوٍ، يعبِّر عن هموم الإنسان الذي يرسف في أغلال الذل

والقهر وضنك العيش. يقول:

لا خبز غير وداعة الأموات

فليكن الإدام

وشلاً على الأحداق خلف الدمعة المتحجِّرة

ولكِ المجاعة والسلام

يا أسرتي المغلوبة المتكبرة

القمح، هذا العام، منذور لحرب جلالة السلطان

حسب المؤمنين رضا جلالته ووعد بالذرة[1]

تشكِّل صيغة النفي «لا خبز»، بؤرة الأبيات ومرتكزها التركيبي، الذي يضع المتلقي وجهاً لوجه، أمام حركة تخلق تنبيهاً مأساوياً صادماً، يرفض الواقع، ويبغي استئصاله، رغم شموليته، وسيطرته الكاملة على مستوى الصياغة اللغوية ومستوى الواقع المعيش، وبقدوم حرف الاستثناء «غير»، يستبشر المتلقي بتحول على مستوى الصياغة والواقع، لكن المفارقة القاسية، تشكِّل معلماً بارزاً في الصياغة، لأن ما بعده يشير إلى سكونية الأموات ووداعتهم، إلا أن «الأنا» الشاعرة لا تستسلم، لذلك نراها تسعى إلى التوحد بالآخرين «أسرتي»، وهي صورة جماعية أو «نواة» المجتمع، التي يمكن لها احتواء الأمة، وهو احتواء قد يشكِّل حياة جديدة، أو يخلق واقعاً جديداً يستند إلى مقاومة الاحتلال، وهذا ما يحدث في سياق القصيدة بعد ذلك.

(1) سميح القاسم: القصائد. (ص546).

أما شخصية «السلطان»، فهي شخصية تاريخية عامة، وتحمل تداعيات سلبية ترتبط بالاستبداد والقتل والظلم، حيث يشير الشاعر إلى ثرائه وثراء جنده، مقابل شعب جائع يسكن في بيوت لا تقيه حر الصيف، أو برد الشتاء، ورغم ذلك نرى السلطان يعمل فيهم السيف بحجة أنهم كفروا بنعمته، ونكثوا بيعته، وخرجوا على فرمان طاعته، وهذه مفارقة جارحة، إذ من المفترض أن يتحرَّف السلطان إلى العدو،ويشرع أسلحته في وجهه بدلاً منهم، لكنه يشرع أسلحته في وجه الفقراء والضعفاء من أبناء جلدته ودينه، ويرتكب بحقهم المحارم والموبقات.

لكن عالم النص يشف فيما بعد عن حضور تاريخي آخر وهو «بيروت»، الذي تتحدد بموجبه معطيات دلالية جديدة، تتحول فيها شخصية «السلطان» إلى معادل موضوعي، وتأخذ بعداً جماعياً، يتمثل في «الجراجمة القدامى»، الذين عصت عليهم «صنِّين»، لكنهم أعادو الكَرَّة على «بيروت»، التي أرهقت من الترحال والنزيف، ثم يوميء الشاعر إلى الرمز الأسطوري «تموز» المستمر في الحضور منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها، وفي سياق دلالي يشير إلى القتل والموت، كما يشير إلى «عشتار» بالاسم. يقول:

لشقائق النعمان أن ترتاح
في أفياء أرز الله
للدوري أن يأوي لعش
آمنٍ من شهوة الأفعى

وأن يشتاق قرميد الليالي المقمرة
ولقلب عشتاروت أن يرتاح
من ضوضاء طائرة تدمر وردة
وقذيفة تلقي غبار الطلع
فوق مجنـزرة[1]

عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى تفجير اللغة، وتفريغها من محمولاتها القاموسية والأسطورية المسبقة،وتحميلها دلالات جديدة، تؤسس حكاية جديدة لـ «تموز» و«عشتار»، اللـذين يكتفيـان بموتهما ونيل راحتهما، تحت أرز لبنان، ولم يعودا «رحماً» تخرج منه الحياة، لأنها ستخرج من أيدي أبناء «بيروت» الذين سينفضون عنهم غبار الزمن، وذل السنين، فيأخذوا بذلك دور «تموز» و«عشتار»، ويُعدُّ هذا حلاً واقعياً،وليس حلاً مثالياً أو طوباوياً، يأتي من الخارج. وبهذا استطاع الشاعر أن يبدع أسطورته من زخم الأبعاد التاريخية وكثافة أصواتها المشاركة في إنتاجية النص، ووعيها المستند إلى مقاومة الاحتلال في ثوبه الجديد/القديم، وهذا يعني أن الشعر بناء للواقع، وتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر.

وتزخر أسطورة «تموز وعشتار» في شعر عز الدين المناصرة، بثراء دلالي، وتنوعيات وتأويلات متعددة على وتر واحد، فيأتيك الرمز جديداً طازجاً، ينقل عصارة الموروث، وحرارة التجارب الذاتية والإنسانية والحضارية التي يحياها الشاعر وأبناء قومه. ففي قصيدته «أغاني الكنعانيين» التي يوظف فيها الرمز الأسطوري

(1) ما سبق: (ص551).

البابلي «تموز» مقترناً بـ «إيزيس» الفرعونية، ينبىء عن مزاوجة عربية، والتحام صورة الخصب والحياة من جهة، ويوحِّد الأمة، ويجعل منها كياناً واحداً يستطيع الوقوف في وجه رموز الجدب والجفاف والفناء /العدو المحتل من جهة أخرى، ويتبدى من هذه الثنائية الضدية الخصب/الجدب، أو الفلسطيني/المحتل، حركة نفسية درامية تعبِّر عن قيم إنسانية شاملة، وظفها الشاعر مستنداً إلى تاريخ المنطقة العربية القديمة وأساطيرها، التي شكَّلت في وقتها حصناً لهم من الدمار وغموض الطبيعة، وهو حصن قادر في الوقت الراهن على قهر تناقضات معاصرة من نوع آخر،يعيشها أبناء فلسطين وهي مقاومة الاحتلال، فتتحول القصيدة إلى فعل إنساني، يمتزج فيه التاريخي بالآني،والماضي بالحاضر، ليصبحا لحمة المصير العربي وسداه إذا أرادوا أن يزيلوا عن كاهلهم صدأ النفس، وتثلم الفكر. يقول الشاعر:

ما زلت أقارع هذا الخنزير البري
وعلى رأسي ينهمر المطر التموزي

ثم يقول: تأتيني عشتار تلملمني
ومددت العنق من النافذة المكسوة بالقطرات
وتنهدت طويلاً
–روحك لك–
من وقع المطر التشريني
يتساقط ثلجاً في الطرقات

وامرأة –الثلج يذرذر يا سيدتي–
امرأة في الستين
تلهث تطرق باب البيت
تشهر في وجهي السكين
وتحذرني من قرع طبول الموت بتشرين !!![1]

يستند الخطاب الشعري للأبيات إلى تراكب مستويات تعبيرية وأسلوبية متنوعة، شكَّلت عمق الرمز الأسطوري «تموز»، وكثافته وقدرته على العطاء والإيحاء المكتنز بالدلالة. يشير المستوى الأول إلى صراع «تموز» مع «الخنزير البري»، وهو جزء من الحكاية الأسطورية الموروثة، لكن الجديد على المستوى الدلالي، أن الصراع يستمر إلى ما لا نهاية، لأن «تموز» المعاصر، لن يقبل الهزيمة أو الموت مرة أخرى، ولن يستطيع «الخنزير البري» صرعه أو تمزيق جسده، ورغم انشغال «تموز» بالمعركة، إلا أنه لا ينسى إسقاط المطر «التموزي» لبعث الحياة من قلب الأرض. إن «تموز» الذي أفاد من خبراته الموروثة مع «الخنزير البري»، وعرف كيفية الوقوف في وجهه ومقاومته، ليدعو الأمة العربية أن تفيد من صراعها مع العدو لكسر شوكته، وبهذا ترتفع القصيدة من الإطار الذاتي إلى الإطار القومي أو الإنساني الشامل.

أما المستوى الثاني من مستويات التعبير في الأبيات، فيشير إلى امتزاج «عشتار» بـ «إيزيس»، إذ يخلق الشاعر منهما مزيجاً واحداً قادراً على

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة. (ص59).

البقاء من جهة، وعلى قهر التناقضات السلبية في هذا العالم، إذ اتحادهما هو الأمل المنشود للإنسان في هذا العصر، وسعيه إلى البحث عن حياة حرة كريمة، بعيداً عن القوى المقفرة والموحشة والمدمرة من جهة أخرى.

ويشير المستوى التعبيري الثالث إلى توظيف «الكلام اليومي» في قوله «روحك لك–تذرذر»، الذي يضفي نكهة واقعية صادقة في بعدها الحواري، فضلاً عن ارتباطها بالصوت/الشخصية المتحدثة، وهي شخصية شعبية، تتحول عبرها «عشتار» إلى فتاة فلسطينية أو مصرية، تبكي حبيبها وتبحث عنه لتعيده إلى الحياة من جديد، ويُعدُّ «الكلام اليومي» في شعر المناصرة بصفة عامة، تعبيراً عن روحه، وعن امتلاكه درامية فطرية[1] على حد رأيه.

ويكتنز المستوى التعبيري الرابع للأبيات، ببعد زمني، يجعل القصيدة ملتصقة بل ملتحمة بالواقع المعيش، حيث شهر «تشرين» الذي تحذِّر منه المرأة المسنَّة، التي سرعان ما تخرج عن الإطار البشري، وتتحول إلى شيء مجرد، يرمز إلى حضور الزمن والتاريخ الفلسطيني ومآسيه الكبرى المستقرة في الوجدان الفلسطيني المعاصر، الذي يضم في ذاكرته الفردية والجماعية، تضاريس التاريخ والجغرافيا الفلسطينية قبل النكبة وأثناءها وحتى سنة 1969م، وهو زمن نظم الديوان «يا عنب الخليل»، الذي يضم بين صفحاته هذه القصيدة. إن التاريخ الفلسطيني في إطاره الزمني، قد شكَّل علامات مأساوية بارزة، لما لاقاه الفلسطيني من نفي وتشريد

(1) انظر محمد عبيد الله: «حارس النص الشعري»حوار مع الشاعر عز الدين المناصرة. (ص102)

وتحريق، جعل لحمه ينصهر عن عظمه، وترك وحيداً يعاني لوعة الموت، واحتضار الروح، لكنه سرعان ما ينبعث من رماده ليستمر النضال، ويتجدد بتجدده وانبعاثه، آملاً في تحقيق حياة حرة كريمة.

لقد سجَّل شهر «تشرين» نسبة كبيرة من المآسي الفلسطينية والعربية في التاريخ الحديث، ففي تشرين الثاني/نوفمبر سنة 1917م، صدر «وعد بلفور»، الذي منح اليهود وطناً قومياً في فلسطين، وفي سنة 1947م صوتت الأمم المتحدة على قرار تقسيم فلسطين إلى دولتين، وفي تشرين الأول/أكتوبر من سنة 1956م، هاجمت دول العدوان الثلاثي مصر بعد قرار الرئيس جمال عبد الناصر تأميم قناة السويس، وفي عشية الهجوم على مصر، فرضت قوات الاحتلال الصهيوني حظر التجول على قرية «كفر قاسم»، ثم داهمتها وقتلت واحداً وخمسين من أهل القرية. ولهذا حذرت المرأة من «تشرين»، لأنه شهر الضياع والهزيمة والاستلاب، لكن يأسها لم يكن مطبقاً، لأن الشاعر يشير من طرف خفي بإمكانية تحقق الخير والخصب والانتصار في قوله «قد ينطق الحديد والفخار»، والمكان الذي ينطق فيه الحديد هو أرض المعركة، كما توجد إشارة إيجابية أخرى في قوله:

لن نصلي تحت قاع المئذنة
قبل أن نقطع هذي الألسنة[1]

وهذه إشارة تعبِّر عن رؤيا تنـزع إلى تطهير البيت العربي أولاً من

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص60).

المتخاذلين والمهزومين. لقد تحوَّلت القصيدة بين يدي الشاعر إلى عالم متشابك غزير الدلالة، شديد الإيحاء، عميق الحضور في تضاريسنا التاريخية والجغرافية والأسطورية، توحي بالحقيقة، وتعبِّر عن اتساع الرؤيا، وتبحث عن مقومات النصر المنبثق من الذات، والمندغم في الإطار الإنساني الشامل.

أما مريد البرغوثي في قصيدته «رضوى»، فيمزج فيها الرمز الأسطوري «تموز وعشتار» بـ «رضوى» حبيبته وزوجته، التي إن حلَّت في مكان أخرجت من الأرض نبع ماء كإسماعيل الطفل في صحراء مكة، فيشرب منه اليمام، وأهل القرى والقوافل، التي ضلَّت طريقها في الصحراء، لذلك يتوجه الشاعر إليها بابتهال طقسي، يستهدف استرضاء الآلهة في صورة المرأة/رضوى، فيدعوها إلى أن تضم الكون/الطفل إلى حضنها، وترعاه وتحرسه بعين رعايتها، حتى يحافظ على نضارته وإشراقه ووجوده، ثم يضيف إليها بعداً دينياً بجانب بعدها الأسطوري، مقترناً بـ «المسيح» عليه السلام، يقول:

لو ألقاك على جبل في التيه، وما فيه
إلا أشواك الصحراء ووهج الشمس
لانبعثت الناس من الرمل وجاء الأطفال
ورجال وشيوخ وقبائل
وستجري في الصحراء الأنهار
يتعمَّد فيها الأطفال

وتسقي العطشى
يصبح وهج الشمس الشريرة ضوءاً للعشاق
وعيناً ترعى الأولاد اللاهين
يبرق في الأفق البرق الفضي وينهمر المطر
وينبعث البشر
وأصير أنا
وتصيرين[1]

تكتنز الأبيات بدلالات تنبع من الصياغة اللغوية، ومن قدرة الشاعر على خلق أسطورة جديدة «أسطرة الواقع»، وهذا يشكِّل مزيجاً من الواقع المعيش، والأسطورة في إطارها الموروث، والبعد الديني في قدرته على التطهير متمثلاً في شخصية «المسيح» عليه السلام، ومبدأ «التعميد» الديني. وسوف أقف عند ظاهرتين مهمتين،في الأبيات، شكَّلت الأولى سابقة لم أعرف لها مثيلاً في تاريخ الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر، وهي ظاهرة تحقق الوجود الذاتي أو الإنساني بكل أبعادهما الحياتية والكيانية في «المنفى» أو «التيه»، إذ يعبِّر الشاعر عن

ألفته وحبه للمكان/المنفى، شريطة توافره على الخصب والاخضرار أولاً، ووجوده في هذا الجو المفعم بالحياة بالقرب ممن يحب رضوى/ عشتار، فتتحول الحبيبة/الرمز الأسطوري، إلى وطن الشاعر وملاذه، بل تتشكل صيرورته الإنسانية، ووجوده البشري وهويته الحضارية في هذا

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية. (ص675–676).

المكان، الذي تشرق عليه رضوى/عشتار فيتحقق وجودهما معاً «أصير أنا، وتصيرين».

أما الظاهرة الثانية فتتمثل في مزج الشاعر بين أزمنة مختلفة مروراً بالماضي السحيق، أي زمن ما قبل التاريخ، إلى الزمن الحاضر، أي زمن «رضوى». إن هذا المزج الزمني في أطره المتعددة، يجعل النص الشعري يتضمن أصواتاً وشخصيات تشكِّل إنتاجية الدلالة، وتتحول فيها الإشارات السياقية إلى رموز توحي ولا تقول،تومىء ولا تصرِّح، ويصبح النص تبعاً لذلك، شبكة من العلاقات والمؤشرات الدلالية المتجهة إلى العمق،ونقل الأسطورة من معناها الموروث، إلى معنى إيحائي يعمل على تجميع السياق الشعري في علاقات متلاحمة، تتسم بصدق التعبير، وخاصة حين تُستحضَر شخصيات دينية مثل شخصية «المسيح» عليه السلام.

2-إيزيس وأوزيريس

شكَّلت الرموز الأسطورية الدالة على البطولة والانبعاث والخصب، عماد النصوص الشعرية، التي

أبدعها الشعراء الفلسطينيون، باعتبارها معادلاً موضوعياً ودلالياً، يعبِّر عن صحوة الأمة، ويصوِّر انتصاراتها المعاصرة، وصراعها مع قوى الشر والظلام التي تبغي تقويض أركانها، ونفي وجودها وهويتها الإنسانية أو الحضارية.

يطرح الرمز الأسطوري «إيزيس وأوزيريس»[1]، بمضمونه المتمثل في البعث والتجدد والخصب، تجربة الذات الشاعرة، في أبعادها الواقعية متمثلة في صورة الشهيد، رمز الثورة والمقاومة الفلسطينية، الذي ذهب ضحية أحد الأنظمة العربية سنة 1970م. وتعتمد قصيدة فدوى طوقان «نبوءة العراف» على توظيف الرمز وفق آلية «الدور»، كما تعتمد على الحوار والسرد الروائيين من خلال راوٍ/الفتاة، التي تمتزج في سردها الأبعاد التاريخية والدينية والأسطورية، وتعبِّر عن رؤيا الذات الشاعرة بمأساوية الأحداث،وعن واحدة من نكبات الشعب الفلسطيني الكثيرة، التي شكَّلت وجه تاريخه المعاصر. وتستهل الشاعرة القصيدة بقولها:

حين بلغت عامي العشرين
قالت لي العرافة الدهرية:
«وتنبئني عنك الرياح في هبوبها»
«تقول:
«تعويذة الشر المحيق ههنا»
«ببيتك المهلهل المشطور»
«معقودة تظل لا تزول»
«حتى يجيء الفارس المكرَّس المنذور»[2]

(1) ثمثل الأسطورة مقتل الإله «أوزيريس»، وتقطيع أوصاله على يد أخيه «ست»، فتذهب زوجته «إيزيس» للبحث عنه في كل مكان وتنجح في نهاية المطاف بإعادته إلى الحياة، بعد أن استكملت طقوس الإحياء للإله «رع»، فتعيش معه لفترة قصيرة، تنجب منه الابن «حورس» الذي ينتقم لأبيه من عمه. انظر صمويل نوح كريمر: أساطير العالم القديم. ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف–مصر–1974م. (ص54–55)

(2) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص457)

يكشف التصور الأولي للأبيات عن أبعاد اجتماعية فطرية، متمثلة في سؤال الراوي/الفتاة، للعرافة عن موعد وصول الفارس المنتظر، الذي نذر نفسه لتخليص أبناء شعبها وأمتها، لكن الراوي/ الفتاة تخاف عليه من الموت بأيدي الأعداء أو أيدي الأخوة، لذلك تستدعي الشاعرة بعداً تاريخياً في حياة البشرية، متمثلاً في قتل «قابيل» الأحمر لأخيه «هابيل»، الذي يقفز كثعبان، ويفح بألف لسان، فيتعمق الحس المأساوي، ويصبح انتظار البطل أمراً صعب التحقق، لتبقى الأمة وحيدة تائهة في لجة الحياة دون مخلِّص، ثم يظهر صوت داخلي مجلجل، هو صوت العرافة يحذِّر قائلاً:

«لكنما الرياح في هبوبها»

«تقول حاذري»

«إخوتك السبعة»[1]

وهذا التحذير يطرح صراعاً واسع الأبعاد، ويشكِّل ظاهرة أسلوبية مهمة، تحذِّر من الآتي، وما سوف تؤول إليه الأحداث في عمقها الصراعي أو الدرامي. فالأخوة السبعة رمز للأنظمة العربية، أو لعلها رمز إلى أخوة «يوسف»، أو إلى «شامينا» التي زوَّجها إخوتها السبعة كرهاً من «سليمان»، وظلت تبحث عن حبيبها وفارسها، وترفض هذا الزواج[2]. وصفوة القول، إن الشاعرة تتوسل بهذا الرمز الأسطوري للتعبير عن

(1) ما سبق.(ص458)

(2) انظر د. محمد حسن عبد الله: مقدمة في النقد الأدبي – دار البحوث العلمية – الكويت – 1975م.(ص195 وما بعدها)

الانكسار الوجودي للذات، وزلزلة كيانها من قبل القوى الداخلية والخارجية، لكن المحذور يقع، ويقتل الفارس،فيأتي صوت الرواي/ الفتاة هامساً حزيناً، تشوبه الإرادة والتصميم على تجاوز المحنة، ورغبة في بعث البطل وإعادته للحياة. يقول:

حين استراح الموت
وعرَّشتُ حولي غصون الصمت
حنوت فوقه أنوء بالأسى
أمسح صدره المهشم الضلوع
أمسحه بالحب والأحزان والدموع

ثم يقول: لملمته شلواً فشلواً
باقة من الزهر
أسلمتها إلى الرياح
وقلت يا رياح
خذيه وانثريه عبر ساحة الوطن[1]

وهكذا تتحقق نبوءة العرافة، وتقوم الفتاة بلملمة أشلاء «إيزيس»، وبذرها في أنحاء العالم، ليخرج من ركام الموت، ويبعث من جديد في دورة الفصول وموسم الأمطار، ويبعث الثورة التي تمجد الإنسان، وتقضي على البؤس والظلم.

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص464)

وتستجلي قصيدة «على قلعة الإمبراطور» لسميح القاسسم أبعاداً جديدة للرمز الأسطوري «إيزيس وأوزيريس»، باعتبارهما إلهين من آلهة الخصب والبعث، لكن الشاعر يركِّز على جانب مهم من جوانب الأسطورة، ويتخذ لنفسه منظوراً يعبّر فيه عن ثورة الإنسان المنفي، الذي لا ينسى بلاده ووطنه، وبهذا لم يبق الشاعر محكوماً بالإطار الضيق لمحمولات الحكاية الأسطورية، بل يتجاوزها، ويجعل منها إشارات متصلة بواقعه الذاتي الإبداعي، وواقع المجتمع الذي ينتمي إليه، فيستدعي معاناته الإنسانية ومعاناة شعبه على المستوى التاريخي المكاني، حيث كلمة الإيمان في «روما» جريمة،معرجاً في الوقت ذاته إلى الرمز الأسطوري، ناعياً قتله في مصر القديمة. يقول:

أيها الرب...فكن ما شئت...واحكم وتحكِّم!

كلمة الإيمان في روما جريمه

آه يا مصرع أوزيريس...في مصر القديمة!![1]

لكن الرب/الحاكم المعاصر المستبد، ليس بمقدوره أن يستجلي صدور الناس، ورفضهم الباطني العميق له، لأن هذا الشعور ما زال في أطواره الأولى، وهذا ينبىء بولادة ثورة، تنهض على مبدأين: أولهما، كف الظلم والتخلص من الحاكم المستبد، وثانيهما عودة الحمام الزاجل المنفي إلى وطنه، الذي يملك «بوصلة» موجهة دائماً لزاوية واحدة، هي زاوية الوطن. والشاعر هنا يمس في تعبيره وجهة مركزية مستقرة في أعمق أعماق الفلسطيني المنفي، وهي ذات بعد مأساوي يكتسب

(1) سميح القاسم: القصائد–مج1.(ص115)

ظلالاً قاتمة، ينتظر الفلسطيني طرحها على نفسه، وتحقيق حلمه وإشراقه بعودته إلى الوطن.

لقد تعددت المنظورات الشعرية لدى سميح القاسم في توظيف الرمز الأسطوري «إيزيس وأوزيريس»، بحيث يشكّل مجموع قصائده لوحة فسيفسائية مكثفة ومكتنزة بشتى الدلالات، التي تعبِّر عن الخصب والثورة والصراع[1]، فتتكامل هذه الأبعاد بعناصرها البنائية، وتفاعلاتها الدرامية في جسد القصيدة. أو بمعنى آخر إن النتاج الشعري للقاسم، يشكّل بنية متكاملة لها أبعادها الجمالية والواقعية، وتجلياتها الدلالية، المعبرة عن الذاتين الفردية والجماعية في شتى مراحلهما الوجودية والنضالية.

ويقرن الشاعر «معين بسيسو» في قصيدته «كأس الخل» بين «إيزيس وأوزيريس» من جهة، ومحور الصلب المسيحي واختراقه لحجب الفناء من جهة أخرى، بكل ما في ذلك من أبعاد دينية ونورانية وصوفية، تجعل من الفلسطيني فادياً للأمة والإنسانية، لهذا ينتشر رمز «المسيح»، ويتوزع على جسد القصيدة، وتحوم روحه ومأساته في أرجائها، مما يؤدي إلى كثافة الدلالات الإيحائية التي ينتجها النص، هذا فضلاً عن التماثل الحكائي بين الرمزين «إيزيس وأوزيريس» و«المسيح» في بعض التفصيلات الدقيقة، ومنها «العشاء الأخير»، حيث أعد «ست» عشاء لأخيه «أوزيريس» قبل قتله. يقول الشاعر:

---

(1) انظر على سبيل المثال الإشارات الأسطورية في قصيدة «حوارية العار» – ج1.(ص177–181) و«إيزيس وأوزيريس» –ج1.(ص197)، و«كيف أعطي ثمار موتي» – ج2.(ص263).

وسأنحت من عظمي

مسمار صليبي وسأمضي

أزرع حبات دمائي في الأرض

إن لم أتمزق كيف ستولد في قلبي

كيف سأولد من قلبك

يا شعبي[1]

تكشف السمة المهيمنة في الأبيات، والمتمثلة في صيغة الاستفهام عن وقفة تأمل ضرورية، تعقد فيها الذات الشاعرة حواراً مع المتلقي «الشعب»، تتخلَّق من خلاله الحياة من قلب الموت بمعناه الصوفي الإيجابي وليس الرومانسي «المازوشي–السادي»، حيث التلذذ بالألم وتعذيب الذات، وهو ما أطلق عليه فرويد «غريزة الموت».لكن هذا الشعور «لا يعني انعزالاً عن الحياة، أو زهداً فيها، بقدر ما يعني الطموح للشفافية»[2]، وهي نظرة صوفية على حد قول د. مصطفى هدراة «تؤمن بوجود عالم نموذجي أكثر واقعية من عالم الحس»[3] فتتخلص النفس الإنسانية من كثافة العالم المادي، وتفرغ ذاتها من ملاذ الدنيا، وتصفِّي باطنها من الرذائل وتحلِّيها بالفضائل، فتتحول إلى نفس شفافة تنكشف لها أستار الغيب، فيزول الوعي بالذات لتفنى في الذات الإلهية.

(1) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة–دار العودة–بيروت–ط2–1981م.(ص162).
(2) د. يوسف نوفل: تجليات الخطاب الأدبي–دار الشروق–مصر–ط1–1997م.(ص85)
(3) محمد مصطفى هدَّارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث–مجلة فصول–مصر–المجلد الأول–العدد الرابع يوليو/تموز 1981م.(ص112)

بناءً على ما سبق، لا تتحول الصياغة اللغوية للاستفهام إلى مأساة وموت، بل تتحول إلى وجود حقيقي، وحياة دائمة، تحلُّ فيها نفس الشهيد/الممزق في نفوس الآخرين، فينال خلوده من خلال وجود الآخرين بفنائه فيهم ومن أجلهم، وتصبح تبعاً لذلك صورة الفدائي الفلسطيني «تجسيداً لنموذج الموت والانبعاث، لأنه يفتدى بموته الأمة، ويعطيها حياة...وأصبح الموت في أرض فلسطين الأم مطمحاً لتحقيق ولادة جديدة»[1]. هكذا يرتبط الفدائي الفلسطيني/الشهيد، برموز البعث والتجدد، فهو «تموز» و«أوزيريس» و«العنقاء» و«المسيح» وغيرها.

ويوظِّف الشاعر «علي الخليلي» الرمز الأسطوري «إيزيس وأوزيريس» في قصيدته «إلى بابلونيرودا»، ليكشف عن صراع واقعي أو تاريخي شامل، فهو يمزج بين «إيزيس وأوزيريس» و«بابلونيرودا» الشاعر التشيلي الذي قضى حياته مدافعاً منفياً عن الوطن لآرائه الجريئة. تتكشف الرؤيا الشعرية في القصيدة بحضور «قميص يوسف»، الذي يستر عري الملايين في هذا العالم، الذين يبعثون من جديد بعد موتهم، لأنهم عشبة ونجمة لا تموت، لكنهم بعثوا ليمسحوا زجاج الشوارع والمنازل، الذي دمره الطغاة في مدينة «سانتياغو»، ويزيلوا آثار

تنتهي نأمةُ الأرض
هل غادرتْ جسدي السفن اللؤلؤية ؟
لا قرحة الجفن مني ولا قسمات الكسير

(1) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث. (ص88)

لعلك تصغي: أُقطِّع جسمي...
لعلك عشب المنافي
فرحت، نطقت: لمن صهوة البحر
رافقني في العذاب، وفاز بحبي
تجليت: وجهك لا يقبل الانكسار
ألملمُّك شلواً فشلواً[1]

تندمج الشخصيات/الأصوات التي تشكِّل الرؤيا الشعرية، في سياق القصيدة، وتسهم في تشكيلها الجمالي وإنتاج دلالاتها، التي تخرج عن الإطار الضيق المحدود، إلى التعبير عن قضايا إنسانية شاملة، وتشكِّل تجربة «المنفى» عصب التجربة الشعرية، التي تجمع في ثناياها هذه الشخصيات المتحولة إلى معادل دلالي لحياة الشاعر وأبناء شعبه المنفي المشرد، لكن أنا الشاعر المدركة لذل المنفى، لا تقف مكتوفة الأيدي حيال ما يحدث، و لم تستكن لواقع تسعى فيه قوى الشر والطغيان بقوة السلاح إلى نفيها وقتلها، لذلك تقوم أنا الشاعر، بلملمة أشلاء المنفيين لبعثها من جديد، في أوطانها التي لا تروم عنها بديلا، لأن وجودها الحضاري، وهويتها الإنسانية لا يتحققان إلا بالعيش على أرض الوطن وفوق ترابه.

هكذا يوظِّف الشاعر المنفى/المكان، ليرمز من خلاله إلى الآصرة الإنسانية الشاملة التي تربط بين سكانه، وهذا تأكيد الانتماء للوطن في صورته الكلية، مما يعني أن القصيدة تحمل شحنات عاطفية وانفعالية،

(1) علي الخليلي: جدلية الوطن–مكتبة الأسوار–عكا–1976م.(ص34).

تضفي معنى على وجود الإنسان، وتستجيب لعمق المشاعر الإنسانية الفياضة، التي ترفض أن يقاسي غيرها ما قاسته هي، وما زالت تقاسيه على أرض فلسطين. وبذلك استطاع الشاعر قهر التناقضات التي تواجه الإنسان في واقعه العيني المعيش.

3- بعل/عناة

تتجلى خصوصية التجربة لدى الشعراء الفلسطينيين، في توظيفهم للرمزين الكنعانيين المتلازمين «بعل وعناة»[1]، بدلالتهما على القران المقدس، وقد عبَّروا من خلالهما عن عمق المعاناة الكيانية في تاريخ الشعب الفلسطيني، وبذلك تنبهوا إلى ما في الرموز الكنعانية المتصلة بثقافة المنطقة العربية عامة، وفلسطين خاصة، من محمولات دلالية عميقة الصلة بتراثهم الشخصي والعربي، فضلاً عن اشتمالهما على أبعاد متناقضة جعلت منهما قوة مرغوبة ومرهوبة في الآن نفسه.

تستند الحكاية الأسطورية الكنعانية إلى تلازم الرمزين «بعل/عناة»، عندما قامت الأخيرة بدعوة الآلهة إلى وليمة فاخرة احتفالاً بانتصار «بعل» على المياه، أو انتصار قوى النظام والحضارة على قوى الغموض والعماء، وهما على هذا الاعتبار أصل الكون وبدء الوجود، وقد تبدَّى ذلك في

(1) يعتبر الإله «بعل» إله المطر والسحاب والصواعق، إلا أنه كان الإله المفضل والمحبوب لدى عامة الناس، فهو الذي نظم الكون بعد تغلبه على المياه الأولى، المتمثلة بالإله «يم» المحيط البدئي والهيولي والعماء. أما «عناة» ابنة الإله «إنليل»، فهي آلهة الخصب والحب والجنس وربة الحياة مثل عشتار وهي في الوقت نفسه ربة الحرب والدمار والكوارث والظلام، لكنها مع ذلك كانت شديدة الرحمة والرقة. انظر فراس السواح: مغامرة العقل الأولي. (ص301).

شعر محمود درويش وفي توظيفه لهما للتعبير عن رؤيا ذات كثافة عالية، تزخر بالدلالات، وتنهض على جعلهما وآلهة كنعانية أخرى مثل «إيل»، منجماً فلسطينياً، يعبِّر عن الذات وجذورها التاريخية التي ترسخت في هذه الأرض منذ فجر التاريخ، لتصبح «توراة فلسطينية» أو «توراة الجذور»، لكن هذه الكنعنة لم تظهر في شعر درويش إلا في ديوانه «أرى ما أريد» الصادر سنة 1990م، في حين تزخر دواوين عز الدين المناصرة بحضورهما منذ تفتح وعيه الشعري على الكنعنة في وقت مبكر، أي في ديوانه الأول «يا عنب الخليل» سنة 1962م، إلى ديوانه «كنعانياذا» سنة 1983م، وديوان «رعويات كنعانية» سنة 1992م.

ومهما يكن من أمر، فإن محمود درويش قد استطاع أن يعبِّر من خلال الرموز الكنعانية عن معاناته الذاتية والجماعية خير تعبير، وأن يعتمد على امتصاصها في شعره، وتحميلها دلالات معاصرة، تعبِّر عن الإنسان المقهور، الذي يئن تحت ظلم الطغاة ومصاصي دماء الشعوب، ففي قصيدته «رب الأيائل يا أبي» يقول:

وأنا حزين، يا أبي، سلِّم على جدي إذا قابلته
قبِّل يديه نيابة عني وعن أحفاد «بعل أو «عناة»
واملأ له إبريقه بالخمر من عنب الجليل أو الخليل، وقل له:
أنثاي تأبى أن تكون إطار صورتها، وتخرج من رفاتي
عنقاء أخرى، يا أبي سلِّم عليَّ هناك إن قابلتني
وانس انصرافي عن خيولك يا أبي واغفر لأعرف ذكرياتي[1]

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش. (398).

يلتحم الرمز الأسطوري بالتجربة النفسية المعبِّرة عن شحنة عاطفية عميقة الغور في الذات الشاعرة، وعن مشاعر الإنسان الحزين، الذي فارق وطنه، ولكنه ما زال يعيش في كيانه، ويسري في شراينه مسرى الدم، ويتوّج هذه الدلالات بالصياغة اللغوية، والجمل التعبيرية المحمَّلة بإيحاءات متعددة: أولها، سيطرة الأنا الشعرية على حركة الصياغة اللغوية بتشكيلاتها المختلفة «رفاتي–قابلتني–ذكرياتي–أنا حزين»، لكن قوله «أنا حزين»، يتشكَّل فيها الحزن الشعري باعتباره انعكاساً للحزن الواقعي، وباعتبار الشاعر جزءاً من الشعب الفلسطيني الحزين، والحزن ضرب من التمثيل الوجداني المعبِّر عن لحظة زمنية تنغرس كالسكين في قلب الشاعر وتقطعه إرباً إرباً، وهي لحظة زمنية ذات سيرورة، أي لها بداية ولكنها مطلقة لا نهاية لها، لكن الأمل لدى الذات الشاعرة، ما زال معقوداً بصمود من بقي من الشعب الفلسطيني في أرضه، فوق شوك المحتل وسيفه، وعليه تحدي الجهات الست وليس الأربع فقط، لأن هذه السهول الخضراء التي تشكِّل الجغرافيا الفلسطينية ملك له وليست لغيره، وعلى الفلسطيني قبل موته أن يعلِّم أولاده روح الصمود واستمرار المقاومة، وأن يعلِّمهم «كتاب الأرض» من ألفه إلى يائه، حتى ينـزرعوا في أرض الوطن، وبذلك تتحول «أنا» الشاعر إلى صورة جماعية فلسطينية تمتد للتعبير عن بعد إنساني شامل.

وثانيهما، يتمثل في قوله لأبيه «سلِّم على جدي»، لكنه يخرج في التعبير عن إطار «الجد المباشر»، ويتحول هذا «الجد» إلى كنعان القديم،

المتصل بـ«عناة وبعل»، باعتبارهما الجدين الأقدمين في التاريخ الفلسطيني، وهنا تتماهى الأرض الفلسطينية بالرمز الأسطوري الكنعاني، ويفتح الشاعر نافذة يطل منها الفلسطيني المعاصر بفخر واعتزاز على تاريخه وتراثه في هذه الأرض «فتتجلى خصوصية اختيار محمود درويش للرمز الديناميكي في تحويله إياه إلى نمط أعلى، يعود بالذات الوطنية الجمعية إلى منابعها الكنعانية الأولى... يختزن الروح الجماعية لقومه، ويرتاد آفاقها، ويستشرف مصائرها من داخل المعاناة الكيانية لوجودها، ومن هنا «يُكَنْعِنْ» محمود درويش قومه بقدر ما «يُفَلَسْطِن» كنعان»[1].

أما ثالث الدلالات المنبثقة من الصياغة اللغوية، فيتمثل في الربط بين قسوة المنفى، والمدن الفلسطينية «الجليل والخليل»، حيث لا يستطيع الشاعر الوصول إليهما، لكن التوزيع الجغرافي لهذين المكانين يكشف عن رؤيا، تجعل منهما مكانين متسعين يشملان فلسطين بأكملها، إذ الأول «الجليل» يقع في شمال فلسطين واحتل سنة 1948م، والثاني «الخليل» ويقع في جنوبها واحتل سنة 1967م، وبذلك يشكّلان بعداً جديداً من أبعاد الذات الفلسطينية في مستوياتها الشعرية والجغرافية والحضارية، لأنهما رمز فلسطين الحبيبة الغائبة السليبة أو الفردوس المفقود.

أما رابع الدلالات، فينقلنا الشاعر من خلاله إلى الأساطير العربية القديمة «العنقاء»، بتقنية «مخالفة» لدلالاتها الموروثة، حيث يأبى أن

(1) محمد جمال باروت: مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث «محمود درويش نموذجاً» دراسة ضمن كتاب من تحرير: جريس سماوي: زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–ط1–1998م.(ص56)

يخرج من رفاته «عنقاء»، و لم يعد قادراً على الانبعاث من جديد، لعمق المأساة التي يعانيها، لكن هذا العقم لن يدوم طويلاً، إذ هو يخرج من صلابة الرخام، أو على الأقل يتساءل عن كيفية الخروج من الرخام، وهذا في حد ذاته بداية تحقق الوجود، وبداية المحاولة لتحقيق الانبعاث من مكان غير متوقع ومفارق لما تعوَّد عليه المتلقي.

وإذا كان محمود درويش، قد عقد صلة تاريخية بينه وبين جده الفلسطيني الكنعاني «بعل»، فإن سميح القاسم في قصيدته «فسيفساء على قبة الصخرة»، جعل هذه الصلة أكثر عمقاً وقرباً من التاريخ الفلسطيني القديم المتشكِّل في التاريخ الفلسطيني المعاصر، والمندمج فيه اندماجاً كلياً، إذ جعل الإله الكنعاني «بعل» أباه صراحة دون إيماء أو إيحاء، ودون مخاتلة أو مراوغة، فقد شكَّلت المباشرة في بعض شعره ظاهرة أسلوبية دافع عنها الشاعر بقوله: إن الشكل الفني ابن للتجربة نفسها، ولا يعقل أن أطالب بقصيدة مهموسة عن الانتفاضة مثلاً، لأن التجربة لا تقوم على الهمس، تقوم على فعل فيه حركة، فيه ضجة، فيه عنفوان، لا يعقل التعبير عن التجربة التي حضنتها بجسدي، بقصيدة تكون أقل حجماً في إيقاعها وألوانها من الحدث، ويعتقد البعض أن مثل هذه القصيدة سهلة، لا، إنها امتحان، وفن صعب جداً[1]. استطاع سميح القاسم في قصيدته «فسيفساء على قبة الصخرة»، توحيد الأزمان والأماكن والأساطير في علاقة جدلية لا تقبل الانفصام. يقول:

(1) انظر الحوار الذي أجراه المتوكل طه (وآخرون) مع سميح القاسم–مجلة الشعراء. (ص128)

أنا سليل اللات

أبي الإله بعل

عُمِّدتُ في النيل وفي الأردن والفرات

أنا سليل اللات

أمشي، وخلفي الشمس

إلى رحاب القدس

أمشي...وظلي الليل!![1]

تنبئ أنا الشاعر عن وجودها الذاتي والجماعي، باستخدام الضمير المنفصل «أنا»، الذي يوحي بشدة الخصوصية، وحضورها التاريخي في مستوييه القديم «سليل اللات»، والحاضر «أبي»، وتشكِّل «الأنا» تبعاً لذلك شخصية محورية تسيطر على حركة الصياغة اللغوية، وتقوم بفعل السرد وعرض رؤاها وأحلامها ومأساتها، وتكشف عن هويتها التاريخية للمتلقي الذي لا يجد مفراً سوى التأثر والانفعال بأقوالها، لحضورها الطاغي بصيغ مختلفة «أنا–أبي–عُمدت». إن لعبة الضمائر «المسيطرة على جسد النص تفتح الخطاب الشعري على محمولات دلالية، تتجسد في حلم العودة إلى الوطن، بل إلى قلب الوطن «يبوس أو «أرض البراق» أو « القدس»،وبذلك نقلت التجربة قيماً مثالية لا يجسدها واقع، وأرهصت الأسطورة بوجود واقع آخر، تظل أنا الشاعر تسعى نحوه دون أن تبلغه، وكان الشعر دائماً بحثاً عما ينبغي أن يكون، كان وليد إحساس بأن شيئاً

(1) سميح القاسم: القصائد=مج3.(ص217)

ما ينقص هذا العالـم ليكون كاملاً[1]. هكذا تصبح الصيغ اللغوية والنحوية شديدة الارتباط بإنتاجية الدلالة، وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني حسب رأي د. مصطفى ناصف، حين بيَّن أنه إذا أريد بحث المعنى الكلي أو الجزئي في الخطاب الأدبي، دون نظر إلى النحو أو التراكيب من حيث هي فعالة في تشكيل ذلك المعنى، فقد ضللنا السبيل[2].

ويحاول عز الدين المناصرة في قصائده الأسطورية، أن يعيد تشكيل الأساطير الكنعانية وفق رؤيا معاصـرة، تنهض على عودة الوطن السليب من خلال الشعر، بعد أن فقد الشاعر وطنه ومسقط رأسه «الخليل»، ويجعل «الكنعنة» تنحو في شعره منحى عالمياً، وتفتح أبوابها على مدى اتساع العالم، وكان معجمه الكنعاني في ذلك الوقت المبكر من حياته الشعرية سنة 1962م، معجماً بكراً لم يتم تداوله بعد في الشعر الفلسطيني.

وقد وظَّف المناصرة الرمز الأسطوري الكنعاني «بعل»، باعتباره رمزاً للرعاية والخصوبة، أو القوة المتسلطة على الغزاة والمجرمين والفاسقين. ففي قصيدته «يا عنب الخليل»، يقول:

عنب جندلي وإيقاعه فاعلنْ في المزاد، وقيل فعولن

لأن الخبزْ

يرتوي من نهور الذهبْ

فيمشي الهوينا كدحرجة لقناني النبيذ على الطاولات

(1) انظر عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة–منشورات عيون–الدار البيضاء–ط1–1987م.(ص289)

(2) انظر د. مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوب.(ص256–257)

وفي بيت لحم التي لا تنام
يحل عليه التعب
ينام على حجر من صخب
لترعاه عين العناية من حضن بعل الذي لا ينامْ
الخليل تفضِّله في الصباح زبيباً ودبساً إذا كان
ملبنه صافياً كبنات الشآم
سكراً كبياض خليلية مثل شمس تغار من الشمس[1]

تسمح قراءة الأبيات السابقة، بتدفق شعري ينداح في حركة متواصلة، تتخلق دلالاتها من رحم التجربة الشعرية، وأغوار النفس البشرية، المتحققة في الواقع العيني، بل في الواقع الشديد الصلة بنا كأفراد وشعب، تتشكَّل حياته وفقاً لأعماله وأقواله اليومية التي يمارسها في كل لحظة من الحياة في هذا العالم. وهذا يعني أن التجربة الشعرية تستند إلى تجربة «شعبية» تقتنص لحظات من الحياة اليومية للإنسان وتصوغها شعراً، ولهذا تستند الأبيات إلى صياغة لغوية وأسلوبية شديدة الخصوصية، وشديدة الحميمية من حياة الناس، وشديدة البكارة والطزاجة في الخطاب الشعري الفلسطيني. وأول هذه البكارة اللغوية عنوان الديوان نفسه «يا عنب الخليل»، الذي يحمل أبعاداً توظف صيغة «النداء» أولاً، و«نداءات الباعة» في الأسواق لترويج بضائعهم ثانياً، وهي أبعاد تكشف عن التصاق الشاعر بالطبقات الشعبية وتعبيره عن همومها وآمالها، ومثل

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص9–10)

هذه التعبيرات على حد قول الشاعر، تمتلك حيوية ودرامية فطرية، لأن الروح الشعبية مرتبطة بالشخصية والهوية[1]، كما تشكِّل الروح الشعبية النواة الدلالية العامة، التي يعبِّر الشاعر من خلالها، وتقوم بدور البطولة التي تنبثق منها دلالات النص.

يشير مدلول «النداء» باعتباره رمزاً للبكارة اللغوية لدى الشاعر، إلى اتجاه المتكلم للانفتاح على الخارج، فالنداء غيري التوجه، يتوجه به الداعي إلى المدعو طالباً منه الإقبال عليه[2] لأغراض متعددة، منها: محاولة الداعي إغراء المتسوقين بشراء العنب الخليلي، الذي يتسم بميزات كثيرة منها: ارتواؤه من أنهار الذهب، وبياضه الذي يشبه بنات الشام، بما في ذلك من دلالات جنسية...إلخ هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فإن النداء يفيد تخصيصاً، والتخصيص ضرب من التعريف، وإذا قصدت شخصاً واحداً بعينه صار معرفة كأنك أشرت إليه[3]، فكأن الشاعر عندما اختار «يا» للنداء بدلالتها على البعد وامتداد الصوت في نطقها، وتنبيه المدعو ليقبل، قد خصص هذا المدعو لشراء العنب الجندلي الخليلي، الذي نبت وترعرع في الأرض الفلسطينية. إن الدعوة لشراء هذا العنب، تحمل في أعماقها دلالات وطنية وقومية، فضلاً عن الدلالات التواصلية الرابطة بين الإنسان الفلسطيني وأرضه وزراعته لها، كما كان يفعل «كنعان» الفلسطيني القديم، مؤسس الزراعة في فلسطين، وبهذا يغوص الشاعر من خلال النداء البسيط على العنب الجندلي، يغوص في «بئر الماضي»،

(1) انظر حوار محمد عبيد الله مع الشاعر–مجلة مشارف.(ص102)
(2) انظر د. عبد العزيز عتيق: علم المعاني. (ص125)
(3) انظر ابن يعيش: شرح المفصَّل. (ص8)

ويتجلى أمام القارىء عمق النفس البشرية، وتاريخها الأول من خلال حضور الرمز «بعل» أيضاً، الذي يرعى «الخليل» ويحنو على عنبها، ويصبح حارساً على وجودها وكيانها من الذوبان والتلاشي، كأبي الهول الرابض بجوار الأهرامات ليحرسها باعتبارها تجسيداً لحضارة مصر القديمة.

هكذا يأخذ العنب الخليلي «الجندلي» بعداً تاريخياً وأسطورياً متحققاً في حياة الكنعاني القديم، حيث شكَّل هويته الحضارية، التي ما زالت متجسدة في الزمن بزراعة العنب. وبهذا يتخذ الشاعر من التشكيل الصياغي والنداء على حد تعبير د. محمد عبد المطلب، وسيلة لتحريك الطاقات الإيجابية التي يمكن معها مواجهة العجز عن رؤية الواقع[1]، وخاصة أن الشاعر كان خارج حدود الوطن.

إن تطور دلالة العنب عبر رحلته من «الخليل» إلى «بيت لحم»، أو عبر رحلته في جسد النص، تحوَّلت من دلالات شعبية وتسويقية مباشرة، إلى دلالات رمزية تتمثل في الارتباط الجدلي بين شراء العنب الخليلي والحفاظ على الوجود أو التراث الفلسطيني، متمثلاً في الزراعة، والتماهي بالأرض، خوف استلابها وسرقتها، ويساعد «بعل» في حراستها.

أما الخصوصية اللغوية الثانية المتشكِّلة في جسد النص، فتتمثل في شعرية الأماكن الفلسطينية والعربية «الخليل–بيت لحم–الشام–وادي الجوز بالقدس» وغيرها، التي ينفتح من خلالها الشاعر على العالم «الشام»

(1) انظر د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة. (ص254)

بعد أن كان منحصراً في نطاق الخاص «الخليل–بيت لحم–وادي الجوز»، للدلالة على العلاقة الجدلية التي تربط الفلسطيني بمحيطه العربي، ويتشكَّل من تكاملهما الوجود العربي العام الفاعل. ومما يؤكد ذلك قديما، أن دولة «كنعان» القديمة، التي كانت تضم «فلسطين والأردن وسوريا ولبنان» ظلت متحدة على مر الزمن، وشكَّلت كتلة طبيعية وجغرافية وسكانية واحدة، وقد اعترف أكثر مؤرخي أوروبا، بأن الشعب الفلسطيني هو حفيد للشعب الكنعاني القديم ودللوا، على ذلك باستمرارية الثقافة الشعبية والعادات والتقاليد واللغة[1]. إن الوحدة السياسية والجغرافية التي ربطت كنعانيا قديماً، ما زالت حاضرة إلى حد بعيد، وبذلك تكون الكنعنة وأماكنها الفسيحة وأبعادها الإنسانية، مظهراً من مظاهر الوحدة العربية ضد الغزو الخارجي.

4- إيل

اعتمد سميح القاسم في قصيدته «أخذة الأميرة يبوس»، التي تحمل عنوان الديوان على آلية التوظيف المباشر للاسم الأسطوري «إيل»[2]، ومساحة «كلية» مقترنة بدلالاته الموروثة، لكنه بث فيها مضامين معاصرة، تعبِّر عن إحساسه بكلية العالم. يقول:

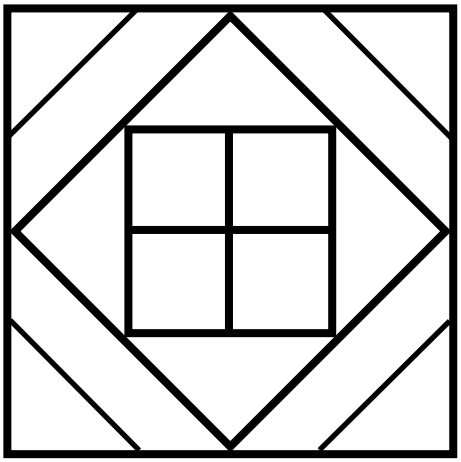
---

(1) انظر عز الدين المناصر: جمرة النص الشعري. (ص285).

(2) الإله «إيل» كبير الآلهة ورب السماء لدى السوريين، عبده العبرانيون في مطلع عهدهم، لذا فقد ورد اسمه تبادلياً مع اسم إلههم «يهوه» في أكثر من موضع في العهد القديم، وهو أصل اسم «إيلوهيم». ويهوه نفسه على ما يبدو كان إلهاً كنعانياً. انظر فراس السواح: مغامرة العقل الأولى.(ص300)

جزعاً مسكوناً بالحمى. يرقم حيوت الأعمى. في لوح
الآجر المدهون بزيت المعبد، أخذة حيوت الرائي، لأميرة
مدن الدنيا ونساء الأرض «يبوس»[1].

يستهل الشاعر قصيدته بلغة شعرية أقرب في طريقة كتابتها أو رسمها إلى عصور ما قبل التاريخ، فكأنه يشير إلى اللغة الكنعانية التي نقشت على الألواح في مدينة «أوغاريت» على الساحل السوري، وهي أول أبجدية كتبها الإنسان القديم، ففي قوله «يرقم–حيوت–لوح الآجر» استبطان لأعمق أعماق الإنسان وأعمق أغوار التاريخ، حيث «يبوس/ القدس»، أميرة مدن الدنيا ونساء الأرض، وهي في جانب من جوانبها تجسيد للنساء الفلسطينيات المعاصرات، ولكي يوحي الشاعر بصدق المحمولات التاريخية الموروثة لـ«يبوس»، يوظّف إشارات غير لغوية لإضاءة النص وأبعاده الدلالية، حين يرسم عدة مربعات متداخلة، تحتوي على أحرف نقشت بداخلها، توحي بقدمها كالتالي:



(1) سميح القاسم: القصائد–مج3. ص589)

تشير المربعات الداخلية الصغيرة إلى اسم الشاعر «سميح»، ويشير المركب المتراكب إلى اسم «يبوس»، أما المربع الذي يكتنف المربعين السابقين فقد نقش عليه لفظ دال على الشعور والعاطفة «حسِّي»، لهذا يشمل الجميع، ويكتنف الشاعر ووِطنه منذ التاريخ وحتى اللحظة الراهنة، وبمعنى آخر، فإن أنا الشاعر تشكِّل النواة المكانية والوجودية الشاملة، المنقسمة إلى ذوات أخرى منها «يبوس»، التي ترمز للوطن الفلسطيني ككل، وإلى الجموع الفلسطينية المعاصرة عبر التاريخ، الموصولة بالماضي والحاضر والمستقبل.

فإذا كانت قصيدة الحداثة قد عمدت إلى نقل عميلة التلقي من الأذن إلى العين، وكسرت الشكل المتناظر للبيت الشعري، وقامت بتوظيف إشارات غير لغوية مثل: الرسوم الفوتوغرافية، والتنفيذ الطباعي كتكبير كلمة أو تصغير أخرى في القصيدة...إلخ، جعل هذا كله قصيدة الحداثة لا تقف في إنتاج دلالاتها اللغوية عند الألفاظ والتراكيب، بل تجاوزت ذلك إلى إنتاج دلالة من خلال هذه الظواهر غير اللغوية المصاحبة لها، المعبِّرة عن رؤيا، فأصبحت القصيدة على حد تعبير شربل داغر، ذات جسم طباعي له هيئة بصرية مظهرية، وهي ظاهرة ناشئة، مقرونة بالانتقال من «العهد الشفوي» للقصيدة، إلى العهد «الكتابي الصناعي»، وهذه الهيئة الطباعية، ليست مظهرية فحسب، بل هي تفعل عميقاً في علاقات القصيدة، في المبنى والمعنى، وفي كيفية تلقيها، لأن الشاعر بات يستغل مثل هذه «التقنيات» لتلبية حاجاته التعبيرية[1]. وبناء على هذا فإن

(1) انظر شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة–دار توبقال–الدار البيضاء–ط1 – 1988م. (ص33،17،15).

الظاهرة الطباعية تترجم ما يريد الشاعر قوله، وتبين عن وجود إمكانيات واسعة مطروحة أمام الشاعر يمكنه استغلالها للتعبير عن رؤاه الشعرية.

ولكي يزيد الشاعر من الإيحاء التراثي الذي تحمله الأبيات، لم يكتف بتوظيف المربع التوضيحي الملتقط لعمق البنية اللغوية وأنساقها المتعددة فحسب، بل عمد إلى الديانة الكنعانية الفلسطينية في أجلى رموزها التراثية والأسطورية موظفاً الرمز «إيل» جاعلاً «اليهود» يتأثرون بها، ليوحي من خلال ذلك إلى أوَّلية الوجود الديني والواقعي للكنعانيين الفلسطينيين، ويتضح هذا من قوله: «المدهون بزيت المعبد»، إذ يحكي العهد القديم في سفر التكوين ما يلي: «وبكَّر يعقوب في الصباح وأخذ الحجر الذي وضعه تحت رأسه وأقامه عموداً، وصب زيتاً على رأسه، ودعا اسم ذلك المكان بيت إيل»[1]، ومن الجدير ذكره، وجود مستوطنة شمال مدينة رام الله بالضفة الغربية تدعى «بيت إيل».

وننتقل مع الشاعر إلى مفصل آخر من مفاصل القصيدة، يصوِّر فيه الرمز الأسطوري «إيل» المقتدر على الرغبات، ويوظِّف الألفاظ الدالة التي سبقت الإشارة إليها في المربع الخارجي على الحب والتعلق العاطفي بـ «يبوس» يقول:

يا «إيل» المقتدر على الرغبات
أُسكبْ صَيْهَدَ بيدك في رحم يبوس
فلا يذهب شهوتها ماء

(1) العهد القديم: سفر التكوين، الإصحاح الثامن والعشرون.(ص45).

غير النهر القادم
من سين السر إلى حاء الحب
يا رب
يا رب الأشياء جميعاً
يا رب جميع الأشياء
ضع في قلب يبوس جميع الميل
إلى مقتبل السين ومكتمل الحاء[1]

ففي قوله «من سين السر إلى حاء الحب» ترشيح للدلالة، وتخصيص لعاطفة الحب الإنسانية، والمشاعر الفياضة تجاه «يبوس»، باعتبارها رمزاً للوطن الذي يكمن فيه سر الوجود الإنساني، ويحتوي قلوب البشر، أو تحتويه قلوب البشر. إن الشاعر هنا لديه قدرة تأثيرية على جعل الآخرين فلسطينيين مثله. وبذلك يتحول المكان «يبوس» القديم، إلى حضور يتسم بالفاعلية والنماء، تتشبث به الذات الشاعرة وشعبها لأنه عنوان وجودها الفردي والجماعي.

أما على مستوى الصياغة اللغوية فيلعب أسلوب «النداء» دوراً مهماً في إنتاج الدلالة، ويشكِّل ظاهرة أسلوبية مغلَّفة بأبعاد طقوسية، تشير إلى الترنيمات اللغوية المموسقة، التي كان يطلقها الإنسان الأول في شعائره البدائية في حضرة الآلهة، عندما كان يقف عاجزاً أمام ظواهر الطبيعة المختلفة، أو من أجل استدرار الخصب بعد تقديم القرابين للآلهة. كما ينقل لنا أسلوب «النداء، تلك العلاقة الحميمة التي تربط بين الفلسطيني

(1) سميح القاسم: القصائد–مج3.(ص590).

المعاصر، والإله «إيل»، رغم بعده المكاني والزماني، في محاولة من الشاعر لبعثه من جديد، في اللحظة الراهنة، ليتسنى بعد ذلك بعث «يبوس» المحاصرة والمسلوبة.

أما عز الدين المناصرة، فقد وظَّف الرمز الأسطوري «إيل» في قصيدته «دموع الكنعانيات»، بدلالة تكشف عن أبعاد الوطن الفلسطيني الكوني، المرتبط بأقدم بقعة أو مدينة في العالم، ألا وهي مدينة «أريحا» موطن عبادة الآلهة الكنعانية، المتجسدة عبر النص في عدة أماكن فلسطينية وأخرى غيرها، منها «رام الله–الناقورة–بيروت–بلاد كنعان»، وبذلك تتماهى أريحا من خلال «جبل قرنطل»، وهو مكان أقام فيه السيد المسيح فترة من الزمن قبل مروره بالمدن الأخرى عبر الوطن العربي، لتشكِّل معه وحدة سياسية وتاريخية وجغرافية، بل إن الرمز «كنعان» يأخذ هو الآخر ببعده الرمزي المتحوّل وغير الثابت، خصوصية المكان الفلسطيني وأبعاده القومية في الآن نفسه، وهذا يعني أن «كنعنة» فلسطين، تشكِّل معلماً دلالياً بارزاً، وبنية فنية متكاملة عبر دواوين المناصرة. وقد عبّر الشاعر عن هذا بقوله:

شجيرات السدر تجيء محملة
بعطور الكنعانيين
يشدّون الخيل على الساحل
يبنون متاريس على المرج المنبسط
من الناقورة حتى الرمل[1]

1 () عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص259)

تكشف الأبيات في بعدها المكاني عن محاولة الكنعانيين تحصين بلادهم من الغزو الخارجي، لذلك بنوا «المتاريس» التي تشكّل عائقاً وحاجزاً يمنع العدو/الخارج من تجاوز حدود كنعان/ الداخل، حيث تبدأ حدود الداخل من «المرج» أي «مرج بن عامر» أو «سهل مجدّو» في تسميته الكنعانية، وهو مكان منبسط يشكّل أحد مناطق التمركز السكاني القديم، حيث مارس «كنعان» على أرضه وجوده الزراعي والحضاري الأول، باعتباره أخصب بقعة في فلسطين، لكن الطرف الآخر من الحدود كون متسع، ولا نهائي، لأن حدوده هي «الرمل»، هكذا بصيغتها المطلقة التي تتنكر للتحديد رغم وجود «أل» التعريف هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الدوال «المرج – المتاريس»، تقترن برؤيا بعيدة الغور، تشير إلى أن هذا المكان شهد وسيشهد «تجربة القضاء على الحضارة الكنعانية القديمة، كما وشهد معاصراً حركة استيطانية صهيونية طردت الأهل، واستحلت الأرض من جديد. هذا السهل الذي شهد المرارات الفلسطينية الحديثة، والكنعانية القديمة، سيكون كما يقول العهد القديم مكاناً لمذبحة إنسانية كبرى، بل لمحرقة يختلط فيها كل شيء في مأساة إنسانية قادمة، ستنذر باقتراب نهاية الحياة»[1].

إن وعي المناصرة بجغرافيا المكان، يكشف عن رؤيا ذات أبعاد جمالية وفكرية، تدعو الفلسطيني إلى التمسك بأرضه رمز وجوده الحضاري وهويته القومية، كما يكشف عن أبعاد دلالية، تحذّر من وجود كارثة

(1) عبد الله رضوان: (إعداد وتحرير) عز الدين المناصرة شاعر الحلم، دراسة ضمن كتاب امرؤ القيس الكنعاني قراءات في شعر عز الدين المناصرة –المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1999م.(ص34)

ستحل بسكان هذه الأرض، سيمتد لهيبها إلى بيروت، ويعانق دمها دم الكنعانيات، وفي وسط هذا اللهيب الدموي، ومن أشلاء الموتى ودمائهم الزكية، يخرج صوت الكنعانيات صارخاً مستغيثاً بالإله «إيل» حتى يحمي الوطن من هذا الدمار، بقولهن:

قالت: إحدى الكنعانيات: هنا دمه

واشتدت نقرات الطبل:

أيا دمه اللهب على حيطانك يا بيروت

أقبل يا أيل القربان على صخر قرنطلنا

أو في تل العاي المنثور حجارته

وازدحمت أرجلهن

أشم خلاخيل نساء جنين

يغنين عريساً في المنفى

جسداً مصفراً

يا دمه اللهب على حيطانك يا بيروت[1]

إن استغاثة الكنعانيات عبر صيغتي الأمر والنداء بالإله «إيل»، لا تشكِّل حلاً طوباوياً خارجاً عن نطاق الواقع، ينفي الوجود الفاعل للإنسان الفلسطيني، لأن الإله «إيل»، يتجسد في صورة الإنسان الفلسطيني أو «يحل» في جسد المقاتل الفلسطيني، وبذلك يكتسب المقاتل قوة إضافية تمكّنه من تحقيق الانتصار، أي أنه بمثابة «المعين» أو

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص262).

«المساعد»، الذي تتضاعف بوجوده قوة الفلسطيني وتقوى عزيمته، لأن أرض المعركة واسعة على امتداد «جنين وبيروت وجبل قرنطل وأريحا» وغيرها، وهذه في حقيقتها دعوة لتطبيق مبدأ الوحدة العربية حتى تتمكن الأمة مجتمعة من صد العدوان الصهيوني.

5- جلجامش

وقف الإنسان القديم حسيراً أمام ظواهر الكون، فحاول جاهداً فهم أسراره، حتى يوقف نزيف الأسئلة التي كانت تراوده، ولا يجد لها جواباً شافياً، فسعى باحثاً عن خلوده حتى ينتصر على الموت، فكانت أسطورة «جلجامش»[1]، تجسيداً لهذا السعي الدائم عن سر الوجود والخلود. إن الخوف من الموت الذي لازم «جلجامش»، ما زال يسري في شرايين عصرنا، حيث الإنسان المعاصر المأزوم، ما زال يبحث عن سر وجوده في هذا العالم، الذي ينقصه العقل والمنطق، ليحقق ذاته وهويته الحضارية، لكن هذا الوجود لن يتحقق في قصيدة «فرس للغريب» للشاعر محمود درويش لأنه مستحيل التحقق. يقول:

لنا ما علينا من النحل والمفردات. خلقنا لنكتب عما
يهددنا من نساء وقيصر... والأرض حين تصير لغة
وعن سر «جلجامش» المستحيل، لنهرب من عصرنا

(1) «جلجامش» بطل مدينة «أوروك» وملكها ثلثه إله، وثلثاه بشر، قضى حياته منتشياً بقوته الخرافية وطاقته المتفجرة، يقوم مع صديقه «أنكيدو» بمغامرات عديدة ذات أهداف سامية، إلا أن «أنكيدو» يموت فيصحو «جلجامش» على مأساة الإنسان، ويهيم على وجهه في البراري تاركاً عرشه ومملكته للبحث عن سر الخلود وإكسير الحياة، وعندما يجد عشبة الخلود تغافله الأفعى وتسرقها. انظر. فراس السوَّاح: مغامرة العقل الأولى. (ص128)

إلى أمس خمرتنا الذهبي ذهبنا، وسرنا إلى عمر حكمتنا

وكانت أغاني الحنين عراقية، والعراق نخيل ونهران[1]

يهدي الشاعر هذه القصيدة إلى أحد أبناء «جلجامش» في العصر الحديث، ممثلاً في «شاعر عراقي»، دمَّر بلاده «التتار الجدد»، أو «الغزاة المعاصرون»، الذين ندرك من خلال وجودهم عمق مأساتنا، وما آلت إليه حالنا من تفرقة وانقسام، جعلت الشاعر يتساءل بحسرة وألم، هل في القصيدة متسع، بعد، للأرض بعد العراق، وروما تحاصر أمطارنا بكل الوسائل المدمرة لقتل العراق الرمز، الذي يتحول إلى شفرة حرة، تشير إلى الوطن العربي المستكن فينا.

تنهض الأبيات على ظاهرة أسلوبية، تُبرز عمق المأساة العراقية/ العربية، وتجعل من الحاضر كابوساً يحسن الفرار منه، بثقب جدار الزمن باتجاه الماضي، لنعيد سيرة «جلجامش» الطامح للخلود والأبدية، فتبرز صيغة «التقابل» الدلالي بين الحاضر/الماضي، ويأخذ «الضمير» أو الأنا الأعلى الجماعي في قوله «لنا – علينا – يهددنا – نهرب – عصرنا» موقفاً كما يقول د. محمد عبد المطلب[2]، لا تتقبل فيه الأنا الجماعية معطيات الزمن الحاضر، ولذلك تحاول التحرك لاستعادة الزمن الماضي، أو استعادة مضمونه الحضاري، ولذلك يتصف هذا الموقف بعدم الفاعلية، حتى يتم التحرك لإحداث تغيير[3] من شأنه ربط الماضي بالحاضر، واسترجاع للذاكرة الجماعية.

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش – مج2.(ص553).
(2) سيتم تعديل الجملة المقتبسة بما يتناسب مع إنتاج الدلالة المتحدث عنها
3 () انظر د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب. (ص260)

إن الحل اللغوي أو الأسطوري الذي اقترحه الشاعر، حل هروبي من عنف الواقع، لذلك يصفه بأنه «مستحيل»، لأننا في هذا لن تستطيع الحصول على «عشبة الخلود» مثل «جلجامش»، فعهد الأساطير قد انتهى، ولذلك يحاول الشاعر طرح حلول أخرى، فيشير إلى التراث المكاني والإنساني للعراق، حيث المكتشفات الأثرية في «نينوى»، و«حدائق بابل»، والسيّاب شاعر «بويب»، ثم يتضح له أنه ليس حلاً عملياً، خاصة أن «الأنا الجماعية» منقسمة على ذاتها، في إشارة إلى حرب الخليج الثانية، و لم يعد «الشرق شرق» ولا «الغرب غرب» حيث يتوحَّد الجميع في غريزة القتل، متجسدة منذ أول جريمة على الأرض. ثم يوحِّد الشاعر في المأساة بين العراق والقدس، ولا بد من ولادة مشتركة. وهكذا يبقى الأمل يراود الشاعر رغم سوداوية اللحظة الراهنة ومأساويتها.

وفي قصيدة «ليس في الأوليمب» لمريد البرغوثي، يذكر فيها مدينة «أوروك». يقول:

لا ليس في أوروك أو إيثاكا
لا ليس في دلفي ولا نبوءة
الضرير تيرسياس بل هنا[1]

(1) إيثاكا: هي المدينة التي رحل إليها أوديب محطماً محروماً من النظر بعد معرفته بسر حياته المأساوي. أما دلفي: فهي المدينة التي سافر إليها والد أوديب «لايوس» ليستفسر من الإله «أبولون» عن سبب عدم إنجابه للأطفال، كما سافر إليها «أوديب» ليستطلع سر حياته. أما «الضرير تيرسياس» فهو العرَّاف الذي طلب منه «أوديب» أن يسمي قاتل الملك «لايوس»، وأخبره بأنه القاتل فتغيرت حياته. انظر د. عماد حاتم: أساطير اليونان. (ص649، 655، 658)

في النمش المسعور في الرادار
والأرصفة المهددة
أنا رأيت السيد المسيح تحت القصف
وعمره ألفا سنة
متكئاً على عصا، يخشى عبور شارع
ولا يد تساعده[1]

تنهض الأبيات على حشد هائل من الرموز الأسطورية التي سارت في اتجاهين: الأول، اتجاه سلبي، يفقد فيه الرمز الأسطوري أهميته الدلالية في السياق، ويؤدي إلى انغلاق الخطاب الشعري على ذاته. فالرموز «أوروك – إيثاكا – دلفي – الضرير تيرسياس» ، تضطر المتلقي لاستقاء دلالاتها من القواميس الأسطورية، حتى يستطيع تأويلها. أما الثاني، فهو اتجاه إيجابي، حيث يبغي الشاعر الوصول بالمتلقي إلى قمة التأزم النفسي والأخلاقي، من خلال هذا الحشد الأسطوري، ليضعه بعد ذلك أمام المفارقة/المأساة، حيث السيد «المسيح» المخلِّص والفادي أو الفلسطيني المعاصر، يعيش تحت القصف، ويمارس عليه القتل دون مساعدة من أحد، فأي جحود هذا ؟! وأي قسوة بشرية تلك ؟!

ويتبدى من تكرار صيغة «النفي» مفارقة أخرى على المستوى اللغوي، باعتبارها جواباً عن سؤال هو: هل حدث هذا في أوروك...؟

(1) مريد البرغوثي: الناس في ليلهم – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1999م. (ص30)

فتكون الإجابة لا، ليس في أوروك، بل حدث «هنا»، وفي هذا العصر الذي نعيشه، وكان حق الشاعر على المستوى الدلالي أن يفصل بين «لا» و«ليس»، ولكنه لم يفعل، وأهمل أدوات الفصل، مما يشير إلى تلاحم تام يحدث على نطاق الجملة، فيتحقق الوصل باعتباره طاقة نفسية وشعورية، ويؤدي إلى تتابع القراءة دون توقف حتى تفجؤه جملة صادمة، تشكِّل معادلاً شعورياً لمأساة الواقع وهي: »رأيت السيد المسيح تحت القصف». ولعل ظاهرة إهمال أدوات الفصل والوصل أثر من آثار الرمزية والسريالية على حد رأي د. على عشري زايد، حيث رأى السرياليون أن الجمل ينبغي أن تتوالى آلياً كما وردت في الذهن، دون أن يتدخل الفكر في ربطها وتنظيمها[1]. أما قوله «هنا»، فهي من المعيِّنات التي تمنح الخطاب مرجعية، وتحيل إلى أمور خارجية[2] تتصل بالزمان والمكان، وبهذا «تحمل كلمة «هنا» ثنائية تقابلية تتمثل في استدعاء الطرف الآخر وهو «هناك»، حيث يريد الشاعر أن يحيل إلى خصوصية المكان، وهو الأرض الفلسطينية»[3]. وبهذا نرى أن عصرنا عصر التأزم النفسي، والقلق الروحي، ينهض فيه الموت باعتباره عنصراً دلالياً، يسيطر على جسد القصيدة والواقع المعيش.

أما إبراهيم نصر الله في قصيدته «راية القلب»، فيوظف الرمز الأسطوري باسمه، مقترناً برمز آخر «تموز»، مشيراً إلى جزء من حكاية

(1) انظر د. علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة–مكتبة دار العلوم–مصر–1978م. (66)

(2) انظر د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري. (ص151)

(3) انظر إبراهيم نمر موسى: حداثة الخطاب وحداثة السؤال. (ص27).

«جلجامش»، حيث الأفعى التي خدعته، وسرقت منه عشبة الخلود. يقول مخاطباً الموت:

كيف باغتَّ «تموز»
كيف تخفَّيت في ثوب أفعى
وغرَّبتَ «جلجامش البابلي» عن الغد...والخطوة القادمة
وقوَّضتَ أسوار «أور» لتصبح يا موت من بعدها عاصمة ؟!![1]

تنهض الأبيات السابقة، على تقنية دلالية «مخالفة» للمخزون الموروث عن الأسطورة، حيث يصيب الرمز «تموز» العقم، فلم يعد قادراً على الانبعاث، وتحويل الأرض المجدبة الجافة إلى أرض خضراء، لأن الموت قد باغته فجأة. أما «جلجامش» فقد انتهى إلى العدم والموت بعد أن سرقت الأفعى منه عشبة الحياة والخلود، فعاد من رحلته منكسراً، ينتظر مصيره الفاجع، ومستقبله المجهول. وبذلك سيطر الموت على كل شيء،

وأصبح في سياق القصيدة القوة الفاعلة المدمرة، حتى وصل مدينة «أوروك» التي كان يحكمها «جلجامش»، وجعلها خاوية على عروشها، وحوَّلها من مدينة تضج بالحياة إلى مدينة يقبع فيها الموت، وينعق فيها البوم.

إن هشاشة الوجود الإنساني، ونهاية المخلوق وزواله، هي الدلالات الفاجعة التي أراد الشاعر أن يوحي بها في سياق خطابه الشعري، لكن هذه الروح القاتمة سرعان ما تبدأ في التبدد حين يظهر «الطفل» الأسطوري، الذي يحرِّض الرياح، ويطلق لها العنان حتى تقتلع الجراح

(1) إبراهيم نصر الله: الأعمال الشعرية. (ص568).

والآلام، التي لم يستطع «جنرالاتنا» أن يفعلوا شيئاً حيالها، ويأخذ الطفل على نفسه قسماً بمحاربة الموت/الغزاة، قائلاً: فلتكن الحرب يا موت، فكيف أعيش في المنافي ولي بلد ؟!. وهكذا تستمر المقاومة الفلسطينية من خلال رمز «الطفل الأسطوري، الذي يتقمص عدة شخصيات في سياق القصيدة منها: ابن الكرمل، وصبرا وشاتيلا، وبغداد، والناصرة، وحيفا، ويثرب، ودلال المغربي، وعوليس، ومحمد ﷺ. فهو ابن لكل هؤلاء، ورمز للإنسان الفلسطيني الذي يصنع خارطة الوطن من جديد.

6- سدوم

تجتاح الشعراء الفلسطينيين المعاصرين رغبة قوية في الانبعاث الكوني، للنجاة من حالة الهلاك والدمار التي حلَّت بالأمة، بعد أن أمعنت في اقتراف الخطايا والمفاسد. ولهذا كانت التجربة السدومية[1]، إحدى العلامات البارزة في شعرهم، ففي قصيدة «بيروت» لمحمود درويش، التي صوَّر فيها ما آلت إليه سدوم القديمة أو الأمة العربية المعاصرة، من انقسام وتشرذم وتفرقة، فقدت النـزق والغضب والنخوة، وهي ترى الأعداء جهاراً نهاراً يقتلون الشعب الفلسطيني بدم بارد في لبنان سنة 1982م، دون أن تحرك ساكناً سوى إطلاق عبارات الشجب والاستنكار. يقول:

(1) تعتبر «سدوم» مدينة كنعانية قديمة جنوب البحر الميت، حلَّت بها كارثة في القرن التاسع عشر قبل الميلاد، فأحرقت بالنار والكبريت قصاصاً لفساد أهلها وشذوذهم الأخلاقي، انظر العهد القديم–سفر إشعيا–الإصحاح الأول.(ص992)

خراب هذه الأرض التي تمتد من قصر الأمير إلى زنازننا
ومن أحلامنا الأولى إلى...حطب
فأعطينا جداراً واحداً لنصيح يا بيروت!
أعطينا جداراً كي نرى أفقاً ونافذة من اللهب
وأعطينا جداراً كي نعلّق فوقه سدوم
التي انقسمت إلى عشرين مملكة
لبيع النفط...والعربي
وأعطينا جداراً واحداً
لنصيح في شبه الجزيرة
بيروت خيمتنا الأخيرة
بيروت نجمتنا الأخيرة[1]

تتبدى في الأبيات السابقة، معاناة الإنسان الفلسطيني الذي لا نصير له، والذي يقف وحيداً في جفن الردى تتناثر أشلاؤه، ويئن مستغيثاً وما من مغيث، ويحرَّق وجوده وهويته المادية والمعنوية بخروج مناضليه من حدود خط النار مع العدو الصهيوني، والعالم العربي يشاهد هذه المحرقة الكبرى في التاريخ الفلسطيني المعاصر، دون أن يفتح نافذة يطل منها الأمل،–وهذا أقل ما يمكن فعله–، ليتحقق من خلالها بداية وجوده الفعلي. إن الشاعر يعاني تمزقاً رهيباً، يحوِّل الرؤيا الشعرية إلى رؤيا سوداوية.

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش–مج2.(ص198–199)

بناءً على ذلك، تستند الأبيات على مستوى الدلالة اللغوية، إلى ثلاث ظواهر، تشكِّل الأفق الرصاصي المأساوي لروح الشاعر المتعبة. أولها، اتخاذ الشاعر موقفاً مضاداً من الأرض، ليس باعتبارها أرضاً مخصبة أو مجردة، لكن باعتبارها أرضاً مستسلمة فقدت حرارة الدم والانتصار للحق والثورة على الباطل، فهي أرض ظلامية ظالمة يقترف فيها الأمراء المتخاذلون كل أنواع الموبقات وعلى رأسها تكميم الأفواه، وسجن الأصوات الحرة الطامحة إلى تحقيق المجد الوطني والكرامة القومية والحضارية للأمة، ولهذا يدعو عليها الشاعر بالخراب بقوله: «خراب هذه الأرض»، لكن هذا الدعاء لا يقصد منه التدمير فحسب، بل تجتاحه الرغبة في التطهر من الفساد والإثم، ولن يتم ذلك إلا بغضب من الله كما فعل مع «سدوم»، فحرقها بالنار والكبريت، ثم أعاد خلقها ونسلها من جديد، ليعود الإنسان طاهراً نقياً، وتنبعث الأمة العربية من جديد لتحقق وجودها وهويتها الحضارية. وتشكِّل هذه الرؤيا الشعرية في حقيقتها الكامنة المتخفية وراء حجاب التدمير والتحريق، تشكِّل على حد رأي د. يوسف نوفل، «صيحة استغاثة خوفاً على المستقبل من الحاضر، جرياً على عادة الشعراء وأصحاب الرسالات في حرصهم على الغد، على المستقبل»[1].

أما الظاهرة اللغوية الثانية، فتتمثل في استخدام الشاعر للكلمتين «الجدار» و»النافذة»،باعتبارهما وسيلة من وسائل الحماية والأمان، فهما يشكّلان حاجزاً بين زمنين: الزمن الماضي،حيث «سدوم» مدينة

(1) د. يوسف نوفل: تجليات الخطاب الأدبي.(ص88)

الرذيلة والسقوط، التي يريد الشاعر قتلها، لكي تنبعث من جديد. والزمن الحاضر،حيث الأمة التي يجب أن تبني هذا الجدار، حتى لا يؤخذ المقاتل الفلسطيني غيلة من وراء ظهره، كما حدث في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين زمن الاجتياح الصهيوني للبنان سنة 1982م. وبهذا يستطيع الفلسطيني الدفاع عن نفسه وعن أمته إذا كان هناك من يحرس ظهره. فالزمن إذن لا ينفصل عن مفهوم الذات،لأننا نعي نمونا العضوي والنفسي من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيرات[1]، فتحصل خبرتنا به، ونتصرف في حياتنا على أساس من هذه الخبرة.

أما الظاهرة الثالثة فهي تكرار الشاعر للمكان «بيروت» وربطه بالخيمة، باعتبارها شاهداً على قلبه وحبه وتعلقه بالحياة وبأرضه أرض «كنعان»، لكن «بيروت» ترتبط بمأساة الشعب الفلسطيني، فهي «خيمتنا» مرة و«نجمتنا» مرة أخرى، حيث ينبع من هذا «التناظر» البنيوي والتركيبي مفارقة حادة، تتحول فيه «بيروت» إلى رمز كلي يجمع المتناقضات، فهي خيمة المنفي ونوره الذي يضيء له الطريق، لكن الماضي بمآسيه العربية يبزغ في سياق القصيدة متجسداً في «قرطبة» الفردوس المفقود، حيث اضمحل سلطان العرب، وولغت الأمم في دمائهم، ونهشت أكبادهم. إن علاقة التداعي الحر، والتماثل التاريخي بين «بيروت» و«فلسطين» و«قرطبة»، حوَّلت «فلسطين» إلى حالة شعرية، جعلت من الأولى والثانية ملكية جمالية روحية حقوقية،

(1) انظر هانزميرهوف: الزمن في الأدب. (ص7)

ومن الثالثة ملكية إنسانية، ولكنها ملكية جمالية فنية[1]، وهي جميعها تعبِّر عن مأساة واحدة هي مأساة الرحيل والموت، وتنذر بمصير فاجع إذا لم يتم تدارك أمر «فلسطين»، لأنها ملكية حقوقية للشعب الفلسطيني وليس سواه، ولهذا يرفض الشاعر أن يهاجر مرتين، وهذه رؤيا غير قابلة للهزيمة يسعى الشاعر من خلالها إلى توحيد الأمة.

ويوظِّف عز الدين المناصرة الرمز الأسطوري «سدوم» في قصائده، بمنظورات متعددة، فيستمد من الحكاية الموروثة، ما يعبِّر عن روح العصر، ويعمِّق معرفة الإنسان بنفسه، وعصره، ففي قصيدته «غزل إلى نحلة الملح»، يتخذ من التفات الرائي للخلف، وتحوّله إلى عمود ملح قضية، يشكِّل من خلالها لوحة جمالية لامرأة كنعانية فلسطينية بيضاء، أخاذة، خصرها كالسيف، تخرج من بيتها لتزرع حقلها «حقل راعوث»، فهي امرأة فلسطينية جبلت من طين فلسطين المقدس، وأسست حضارة زراعية في فلسطين.

أما قصيدته «المرجئة»، فيطرح فيها تصوره بكلية العالم، كما يطرح فيها قلقه النفسي والروحي، الذي جعله يبث في جسد القصيدة أسئلة ملتاعة محرقة، تعتمل في نفسه، وتحتشد فيها، وتحاصره، وتقف له في كل اتجاه وطريق. ولهذا يبدأ قصيدته بقوله:

---

(1) انظر محمد الجعيدي: حوار مع الشاعر محمود درويش–مجلة الكويت–سبتمبر1984م. (ص41)

حيث تحتشد الأسئلة
سأرتِّبها واحداً واحداً واحداً
فوق تل الوضوح
وأسائلها أولاً: ما هي المسألة[1]

يشكِّل «حشد الأسئلة» في أبعاده الدلالية بداية الوعي الإنساني، والرغبة في التعرف، وإدراك ما يحدث. إن الذات الشاعرة تدرك تطورات المرحلة، لكنها من خلال الأسئلة تريد للأمة أن تتقدم خطوة في سبيل الوعي والمعرفة، لأنها تمتلك طاقة «جماعية» قادرة على التغيير وقهر المتناقضات.

ويبوح الشاعر بمكنونات نفسه في نهاية الحركة الأولى من القصيدة، بعد أن كان مصرَّاً على عدم البوح «فلست أبوح»، لذلك تتوالى الأسئلة السبعة الصادمة، التي قسمت القصيدة إلى سبعة أقسام، تزخر بأصوات وشخصيات متعددة، فضلاً عن صوت الراوي الحائر، الطامح للمعرفة:

أولاً: حين أصحوا، أتمتم
أين النساء اللواتي احترقن دماً
عند باب سدوم ؟؟[2]

تشير صيغة الاستفهام «أين» إلى طلب تعيين مكان النساء اللواتي احترقن على باب سدوم. إن هذا السؤال رغم إيحاءاته بمصير النساء

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص513)
(2) ما سبق: (ص513)

المأساوي، إلا أنه في رأيِّ، لا يعطي جواباً يقينياً بأنهن في نار جهنم مثلاً، وخاصة أنهن نساء كنعانيات أحبهن الشاعر، وتيّمن فؤاده، بل يشف عن دلالة ترتبط بعلاقة جدلية مع عنوان القصيدة «المرجئة»، وهي فرقة إسلامية خالفت المعتزلة، حين ادَّعت أن الخطيئة لا تفقد الإيمان، وبهذا، كأن الشاعر يريد «إرجاء» الأمر. وبهذا يتحول عنوان القصيدة إلى مركز الإشعاع الدلالي، الذي تنبثق منه الرؤيا الشعرية.

ومهما يكن من أمر، فإن رؤيا الشاعر تتجلى في جسد القصيدة، حين يوظف الإشارات الأسطورية والدينية والمكانية والتاريخية مثل: «سدوم–حقل الرعاة–الخليل–الروم»، لاستنهاض الهمم، ورفض الواقع، منيراً للأمة سبل المعرفة والوعي بمأساتها، وخاصة مأساة النفي أو التشريد الفلسطيني، وقد عبَّر عن هذا من خلال أسئلته، حيث جاء في السؤال الثالث «أين أبي من جحيم التنقل ؟» وفي الرابع «لماذا بلادهم لا يحاصرها أحد ؟» وفي السابع، يتساءل عن الطفل الرضيع الذي مات، إلا أن قوات الاحتلال لم تسمح له بعبور الحدود إلى وطنه ليدفن تحت ثراه، وكلها أسئلة موجعة، تستفز المرء، وتجعله يتخذ موقفاً ضد هذا القهر والظلم. لقد عدَّ «يونغ» تعلق الإنسان بأرضه شوقاً لتحقيق الانبعاث بالعودة إلى رحم الأم وانتظار حياة جديدة، وهذا شعور لا يقتصر على الإنسان البدائي فحسب، بل يتمثل في الإنسان المتحضر، الذي يحس باتحاده اتحاداً صوفياً بأرضه، لذا يخاف أن تدفن رفاته في أي مكان غير أرضه[1]. فالشاعر يدعو إلى إزالة التناقضات التي تقف حائلاً دون حدوث

(1) انظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث.(ص40)

الثورة التي تقع عليها مهمة استرداد الأوطان، لذلك يبقى معنياً بقضايا الإنسان، أكثر من عنايته بالقضايا الذاتية المحضة، لذا يظل قريباً جداً من التراب والماء والشجر ودم الإنسان[1]، وهذه صفة الشاعر الثوري الذي تراوده شهوة تغيير العالم، وبناء مجتمع إنساني أفضل.

(1) انظر شاكر النابلسي: مجنون التراب. (ص88)

الفصل السادس

6 الأساطير العربية وتجسيد الواقع

- العنقاء/الفينيق
- زرقاء اليمامة
- إرم
- عوج بن عناق
- الهامة

يرجع توظيف الشعراء الفلسطينيين للأساطير العربية إلى إدراكهم لأبعاد المرحلة التي يعيشونها، حيث محاولات العدو المستمرة في اقتلاعهم من جذورهم، ومن أرضهم وتراثهم، فكانت العودة للتراث العربي الذي تربطه بهم وشائج قوية، موجهاً للرؤيا الشعرية لتجاوز معطيات الواقع، وصياغة الحاضر، واستشراف المستقبل، وتجسيد هوية الأمة وشخصيتها وكينونتها الحضارية والإنسانية، بعد أن سرق الاحتلال الاستيطاني الأرض، وعمد إلى تهويدها وصبغها بصبغة «توراتية» بتغيير أسماء مدنها وقراها وشوارعها العربية بأسماء يهودية. وبهذا الفهم يعدّ التراث حركة، تعبِّر عن الواقع، وتتجاوز المكان والزمان، وتوطد العلاقة بين الحاضر والتراث، عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري، وخلق توازن تاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي، والفروع الناهضة على سطح الحاضر[1] على حد تعبير عبد الوهاب البياتي.

تشكِّل العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، أبعاداً حضارية وتاريخية مستقرة في أعماق النفس العربية، فلا يجد المتلقي العربي عسراً في فهم المضمون الشعري ودلالاته الإيحائية، وقد أشار د. خالد الكركي إلى ذلك، حين بيَّن تحوُّل الشعراء العرب إلى توظيف الرموز الأسطورية العربية أو الإسلامية، وتخليهم عن اتجاه الشعراء التموزيين، الذين أوغلوا في التعامل مع الرموز اليونانية، وهذا في رأيه تحوُّل مهم في فهم

(1) انظر عبد الوهاب البياتي: الشاعر العربي المعاصر والتراث–مجلة فصول–مصر–مج1–ع1–يوليو–1981م.(ص21).

أبعاد نظرية المعرفة لدى الشعراء العرب، يكشف عن المصادر القومية، ويجعل القصيدة العربية متصلة بتراث الأمة الفكري، وتصبح لها قدرة على الوصول إلى الجماهير التي تقرأ في القصائد الجيدة قلقها ورؤاها المستقبلية[1] شريطة أن تعكس هذه الرؤيا طموح الأمة، وتجاربها القومية والإنسانية الشاملة.

لا يستطيع الشاعر الفلسطيني خاصة، والعربي عامة طي صفحة الماضي، إذا أراد أن يحقق وجوده في هذا الكون، فالماضي هو الشرارة التي ما زالت صالحة لإشعال حضارة قادرة على ممارسة الحياة بفاعلية، وهذا الفهم لا يتعارض مع حركة الحداثة الشعرية العربية التي تقوم على تجاوز الأزمنة، واختراق المألوف.

و مهما يكن من أمر، فإن الشعراء الفلسطينيين قد اعتمدوا كثيراً في دواوينهم الشعرية على الرموز الأسطورية العربية، وتعاملوا معها بأساليب متعددة، وفجَّروا من خلالها دلالاتهم الإيحائية، وفق رؤيا معاصرة تلتحم عضوياً في نسيج القصيدة، وهذا يؤكِّد مدى فاعلية هذه الأساطير، وجماليات التشكيل الجمالي من خلالها، وليس كما ادَّعى «الشابي» في كتابه «الخيال الشعري عند العرب» واصفاً الأساطير العربية، بأنها «لا حظ لها من وضاءة الفن وإشراق الحياة، وأن من المحال أن يجد الباحث فيها، ما ألف أن يجده في أساطير اليونان والرومان من ذلك الخيال الخصب الجميل، ومن تلك العذوبة الشعرية التي تتفجر منها

(1) انظر د خالد الكركي: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث– دار الجيل– بيروت–ط1–1989م.(5–6)

الفلسـفة الغضة الناعمة تفجر النبع العذب»[1]. فهذا رأي شديد التعميم، أسرف فيه «الشابي» إسرافاً شديداً، وانساق وراء بعض المستشرقين، الذين جعلوا الخيال «التركيبي» خاصية من خصائص العقل الآري الأوروبي، كما انساق وراء هذه الدعوى الباطلة د.محمد عبد المعيد خان، الذي رأى أن الفكر العربي فكر مادي، يصعب عليه إدراك عقائد ما بعد الطبيعة، وهو بالتالي عاجز عن إبداع الأساطير[2]، وهذا رأي يستند إلى حكم مسبق وتعميمي دون تمحيص أو دراسة، ويتنافى مع الحضارة التي أسسها الإنسان العربي، وهي من أرقى الحضارات الإنسانية، التي تعاملت مع الإنسان في مستوياته العلمية والأخلاقية والدينية، ومع ذلك فإن الرد على مثل هذه الآراء سهل ميسور:

1- إن دعوى عدم وضاءة الفن وإشراق الحياة في الأساطير العربية منافٍ للحقيقة، فمن يتأمل الأساطير العربية القديمة، وأساطير ما قبل الإسلام، يبهره هذا الكم الهائل منها، الذي فسروا على أساسه الوجـود والطبيعة والحياة والكون. فالأساطير العربية تماثـل في مضامينهـا الأساطير اليونانية، وخاصة أسطورة الخلق والتكوين، التي بيَّنوا فيها أول المخلوقات، وترتيب الخلق، وكيفية الخلق، وصورة الكون، وغير ذلك من الأساطير الأخرى مثل: أساطير الكواكب والحيوان، وأشهرها أسطورة «كيوثا» الثور الأسطوري

(1) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب-الشركة القومية للنشر والتوزيع-تونس-1961م.(ص33)

(2) انظر د. محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام-مصر-1937م.(ص29 وما بعدها)

الحامل للأرض، أو الثور الوحشي «إيل» إله الساميين والكنعانيين، فهو نفسه «أطلس» عند اليونان. هذا بالإضافة إلى أساطير عاد وثمود وسبأ وسد مأرب وغيرها، وهذه كلها أساطير تتجلى فيها عناصر الإبداع في أجلى صورها.

2- يتفق علماء الأساطير على أن الأساطير ذات صفة «عالمية»، وليست خاصة باليونان، وأكَّدوا ذلك بحديثهم عن «هجرة الأساطير»، وفي هذا يقول (ليفي شتراوس): «إن كل أسطورة هي بطبيعتها، إما منقولة أو مقتبسة، نجد جذورها في أسطورة أخرى مصدرها شعب مجاور...فما يبدو مرتجلاً من الأساطير، قد أعيد إنتاجه، مع المزايا والتفاصيل نفسها، وفي مناطق شتى من العالم»[1]، وهذا صحيح، لأننا نتوقع أن تكون الحضارات القديمة قد تناقلت الأساطير من بعضها بعضاً. وإذا كانت الحقيقة ساطعة كعين الشمس لدى «فريزر» بقوله «كان يعبد «أدونيس» الأقوام السامية في وادي الرافدين وسوريا، ثم أخذ الإغريق عنهم عبادته حوالي القرن السابع قبل الميلاد»[2]، فلماذا نشكك نحن في قدراتنا وإبداعنا وتراثنا ؟. يضاف إلى هذا أن الرمز الأسطوري «قدموس» سوري الأصل، غادر سوريا عندما لم يستطع العثور على أخته «أوروبا»، فخشي العودة لأبيه، فرحل إلى «دلفي»، ثم بنى مدينة طيبة في بلاد اليونان، وأصبح واحداً من أغنى

(1) د.مصطفى الجوزو: من الأساطير العربية والخرافات-دار الطليعة-بيروت-ط1-1977م. (ص12)

(2) جيمس فريزر: أدونيس أو تموز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا-المؤسسة العربية-بيروت-ط2-1979م.(ص18)

ملوك الأرض[1]، وكذلك الأمر مع أسطورة «أوروروا وميمنون»، ذات الأصل الفرعوني التي هاجرت إلى بلاد اليونان.

3- استطاعت الأمم القديمة التي عاشت على الأرض العربية من المحيط إلى الخليج، أن تؤسس حضارات تطاول في إبداعها حضارة اليونان إن لم تفقها، فقد علَّمت العالم القديم الزراعة والكتابة، فإذا عرفنا أن هذه الأمم كانت «سامية» أو «عربية»، أدركنا أن القضية ليست قضية عقل عربي غير قادر على الإبداع، بل هي قضية إنكار للنتاج الإبداعي الذي أنتجته هذه الأمة، التي تُعدُّ أول من نقش على الحجر، وعلَّم العالم الكتابة. إن القبائل العربية المرتحلة التي سكنت شبه الجزيرة العربية وبلاد الرافدين ومصر والشام، هي الوريث الشرعي لإبداع الحضارات العربية فيما قبل التاريخ، ولا أقول هذا جزافاً، بل لقد أكَّدت كشوف «رأس شمرا»، وكشوف «البحر الميت» في فلسطين وجود علاقة قوية بين الكنعانيين والفينيقيين في بلاد الشام من جهة، والفراعنة في مصر من جهة ثانية. فقد عدّ الكنعانيون «أوزيريس» أخاً لـ«كنعان»، وكانت أعياد قيامته، تقام في مدينة «جبيل» الكنعانية، كما أن أعياد «أدونيس» كانت تقام في الإسكندرية القديمة[2]، وهذه دلالة على وحدة النسب بين هذه الأقوام.

(1) انظر د.عماد حاتم- أساطير اليونان-. (ص207 ومابعدها)

(2) انظر د.شوقي عبد الحكيم: الفولكلور والأساطير العربية-دار ابن خلدون-بيروت-ط1-1978م.(ص41).

1- العنقاء / الفينيق

وظّف الشعراء الفلسطينيون «الفينيق»[1] أو «طائر الرعد» أو «طائر الرَّخ»، وكشفوا من خلاله عن رؤيا تعبِّر عن معاناة ذاتية وجماعية، منحت التجربة الشعرية اتساعاً وشمولاً، وولَّدوا منه حياة متجددة لا تستكين لمعطيات الواقع، فانبعث يخصب الأرض البوار، ويطوي حياة الموات لشعب مروَّع مطارد، ويفتح منافذ الخلاص، وينـزع عنه الاستسلام والخضوع لقوى البغي والشر، ويحرِّك فيه الطموح نحو تحقيق المجد والكرامة الإنسانية، فكان رمزاً ممتلئاً بالحركة، يخرج من ركام الموت، ليحقق الحياة من جديد، أو هو على حد تعبير خزامى صبري، يهدم السدود بين الحياة والموت، ويعلو على الحياة ويمتلكها بالموت[2]، وينتصر على الجدب والبوار والجفاف، ولعل هذا ما جعل الخليفة «المعتصم «، يضع صورة «العنقاء» في صدر إيوان قصره الجديد» لما فرغ المعتصم من بناء قصره بالميدان الذي كان للعباسية، جلس فيه وجمع الناس من أهله وأصحابه، وأمر أن يلبس الناس كلهم الديباج، وجعل سريره في الإيوان المنقوش بالفسافسا الذي كان في صدره صورة العنقاء»[3].

تستل الشاعرة «فدوى طوقان» رمزها الأسطوري «العنقاء» من واقع الأمة العربية، التي فقدت حلمها الوحدوي،.بموت المخلِّص الفادي»جمال

(1) هو طائر خرافي، يعمِّر زهاء خمسمائة سنة، وعندما كان يحين موته يحضر محرقته بنفسه، ويتحول جسده إلى رماد، يخرج من هذا الرماد أتم ما يكون شباباً وجمالاً، وهو علامة على الخصب والنهوض من الموت. انظر د. نذير العظمة: سفر العنقاء حفرية ثقافية في الأسطورة–وزارة الثقافة السورية–دمشق–1996م.(ص11)

(2) انظر أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر–منشورات مجلة آفاق–بيروت–1959م. (ص75)

(3) أبو هلال العسكري: الصناعتين–1984م. (ص490)

عبد الناصر»، الذي بكته بحرارة، وندبته بألم لإدراكها مدى الفاجعة التي حلَّت بالأمة، وكأنها فقدت بموته هويتها الوجودية، كيف لا، وهي تعقد موازنة يتجسد فيها «التضاد» الدلالي، ويكشف من حيث فاعليته عن طرفين تتعمق من خلالهما المفارقة الدلالية، الأول سلبي «أيلول» بمحرقته الكبرى في تاريخ الشعب الفلسطيني سنة 1970م، والثاني إيجابي «الفادي» أو «نبي الحب» الذي بسط كفيه على الشعب الفلسطيني ليحميه من القتل، حين احتدم الدم والنار وطغيان الجنون، فافتداه بحياته، فهو «مسيح» العصر، ورمز أقرب إلى النورانية أو الروحانية الصوفية والدينية. ولعل الأصوات أو الشخصيات التي تشتمل عليها القصيدة مثل «جمال عبد الناصر– المسيح–أسماء بنت أبي بكر» وغيرها، تشكِّل الرؤيا الشعرية، وتؤدي إلى تعميق الحس المأساوي، وتحوَّل القصيدة من الغنائية إلى الدرامية، ويتجسَّد هذا من خلال تساؤل الشاعرة بحسرة وألم عن مصير الأمة العربية، بعد موت الفارس العربي أو الفادي/جمال عبد الناصر، وتنادي من يفك أسره، فتجيبها الريح قائلة:

قالت الريح سيأتي
موته الميلاد لابد سيأتي
في يديه الشمس، ذات الشمس، في
مقلتيه الوجد، ذات الوجد والعشق
ثم يقول: من رماد الموت يأتي
موته الميلاد لابد سيأتي![1]

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة. (ص468)

تطرح الأسطر الشعرية في بنائها اللغوي، حرارة التجربة الشعرية، وخصوبة الدلالات المتولدة منها، وتشكِّل نقطة ارتكاز تجلو حضور «البطل» وانبعاثه من ركام الموت من خلال محورين: أولهما «الريح»، وثانيهما «حرف الروي». فالمحور الأول «الريح» المستند إلى التشخيص «قالت الريح»، يشير في دلالته القرآنية على التدمير والموت، وهي بهذا تهيئ للرمز الأسطوري «العنقاء» المهاد التدميري الذي يحقق الولادة والانبعاث بعد ذلك؛ لأن الوجود الحقيقي للعنقاء لا يتحقق إلا بمرحلتين: الأولى الموت والاحتراق، والثانية الخروج من ركام الموت، والبطل يحمل هذه الصفات الوجودية؛ لأنه «عنقاء» معاصرة، يستطيع العودة على أتم ما يكون، شباباً وجمالاً.

أما المحور الثاني الذي يستند إليه البناء اللغوي للأسطر، فيتمثل في توظيف حرف «الياء» المتكرر في الأبيات، وهو يشكِّل بؤرة دلالية منفتحة على العالم، تتوافق مع مخرجه المتسع، الذي يوحي بامتدادات نفسية وسمعية واضحة، وهذا يتناسب مع اتساع الأرض العربية القاحلة التي ستخرج منها «العنقاء»، لتحوِّلها إلى أرض مزهرة ومشرقة، مما يؤدي إلى اختراق حاجز المكان الضيق للوصول إلى آفاق واسعة رحبة، رغبة من الشاعرة في تغيير الحقائق الواقعية المؤلمة التي تعيشها وأبناء شعبها[1].

إذا كانت فدوى طوقان متفائلة بالغد الآتي وانبعاث «العنقاء» من رمادها، فإن محمود درويش، يخالف هذه الدلالة، ويجعل «العنقاء» عقيماً. ولعل هذا يرجع إلى قسوة الظروف الذاتية والجماعية التي جعلته

(1) انظر إبراهيم نمر موسى: حداثة الخطاب وحداثة السؤال. (ص34–35)

يفقد الأمل في هذه الأمة، بعد أن نخر السوس عظمها، واستشرى الانكسار في أبنائها، حتى لم يعودوا قادرين على تحقيق وجودهم، كما يرجع إلى رغبة الشاعر في استفزاز المشاعر، وتحريضها على الانبعاث ولكن بطريقة عكسية ومفارقة للمألوف. يقول في مطولته «مديح الظل العالي»، بعد خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت سنة 1982م، إثر الاجتياح الصهيوني الغاشم:

هل تدرك المجهول فينا؟ هل نغني مثلما كنا نغني؟
سقطت قلاع قبل هذا اليوم، لكن الهواء الآن حامض
وحدي أدافع عن جدار ليس لي
وحدي أدافع عن هواء ليس لي
وحدي على سطح المدينة واقف
أيوب مات، وماتت العنقاء، وانصرف الصحابة
ثم يقول: كنت وحدي
عندما قاومت وحدي
وحدة الروح الأخيرهْ[1]

يتبدى من هذه الأسطر الشعرية استقاء الشاعر معجمه الشعري من منابع شتى منها: التاريخي والديني والأسطوري، تتفاعل مع بعضها بعضاً، وتولِّد دلالات شديدة الغور في النفس الإنسانية، تحتاج إلى رويِّة وفكر وحدْس، حتى يمكن استكناه أبعادها، وفك شفرتها الكامنة؛ لهذا

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش–مج2–. (ص17–18)

تسمح قراءة الأسطر الشعرية باستشفاف أربعة محاور رئيسية متضافرة في إنتاج الدلالة: أولها، توظيف أسلوب «الاستفهام» الذي يشير إلى توق الذات الشاعرة إلى المعرفة، مما يؤدي إلى خلق حركة نفسية باطنية، تريد التعرف إلى «المجهول فينا»، وهي رغبة مأساوية، لأننا حتى الآن لم نتعود قراءة أنفسنا، فضلاً عن قراءتنا للآخرين، وهي قراءة واجبة الحدوث، لأنها تحدد كيفية تعاملنا معهم، وهذا أمر لم يحدث حتى الآن، والنتيجة بذلك كارثية، إذ يمكن أن نلدغ من جحر مرتين أو أكثر، دون أن نتعلم من أخطائنا. كما يشير استبطان الذات أيضاً إلى دلالة تحريضية، إذ بمجرد قراءة أنفسنا، ينفتح لنا تاريخ حضاري عظيم كنا عنه غافلين، يجعلنا نعتز بأنفسنا ونفخر بتاريخنا المجيد، وهذا يحفزنا على إلقاء ضعفنا جانباً، لنعيد تحقيق هذا الوجود الحضاري إلى انتصار، كما يعزز قناعتنا بأن العدو نبت شيطاني في هذه البلاد، لا يملك تاريخاً فيها ولا جغرافيا.

أما المحور الثاني للأسطر السابقة، فيتمثل في البعد التاريخي في قوله «سقطت قلاع قبل هذا اليوم، وهي إشارة إلى سقوط «الأندلس» رمز «فلسطين» المعاصرة في شعر محمود درويش، يستحضر عبرها زمناً طويلاً، لم يغب عن تلافيف الذاكرة الشعرية والبشرية للفلسطيني المعاصر، فهو إذن لا يرى الأندلس سوى «شجرة تنبثق من تربة الماضي المضاءة بالفتوحات والعذاب الباهر، كان يراها مثقلة بعناقيد من الرؤى والدلالات، التي تتسع لتحتضن فلسطين وتجسد معاناتها»[1]. ولعل هذا يعكس مظهراً من مظاهر توحُّد الزمن، أو مظهراً من مظاهر اللازمانية، على حد تعبير «هانزميرهوف»، ويتيح لتنوع العناصر المختلفة التي تشكِّل الذات،

(1) د. علي جعفر العلاَّق: الشعر والتلقي–دار الشروق–عمَّان–ط1–1997م.(ص108)

والذكريات، والإدراكات، والتوقعات، أن يصبح الماضي والحاضر والمستقبل أزماناً متعاصرة[1]، وهـذا يعني انعكاساً جمالياً وشعرياً لوعي الشاعر بالتاريخ باعتباره مادة للمعرفة، إذ ما حدث في الماضي، يمكن أن يحدث شبيه له في الحاضر.

أما المحور الثالث، وهو تكرار الدال «وحدي»، فيشير إلى تمزق الذات، التي كتب عليها أن تدافع «وحدها» عن جدار ليس لها بدلالاته المباشرة، لكنها تؤمن في قرارة نفسها، أن هذا الجدار ملك لها، وجزء لا يتجزأ من الأنا الجماعية، بل هو «روحها الأخيرة»، يحمل من خلاله الفلسطيني على عاتقه الفردي عبء تشكيل التاريخ المعاصر للأمة، فهو يماثل «غرناطة» آخر معاقل المسلمين في الأندلس، الذي أدى انهياره إلى طردهم من فردوسهم الأرضي، لذلك لن يسمح للعدو بتقويض أركانه، ومن هنا كان صمود الفلسطيني تجسيداً له، أو أن القصيدة جسَّدت هذا الصمود الأسطوري، الـذي دام أكثر من سبعين يوماً رغم تفوق العدو في كل شيء، في حرب لبنان سنة 1982م، أما العواصم العربية فكان صمتها سهاماً موجهة ضد الذات، لا يرى فيها الشاعر سوى صحراء قاحلة تكبر فينا، لتلتهم القصيدة والحساما، لكن الذات/الفلسطيني، يقسم أنـه سيدمر الهيكل، ويقرأ سورة «بيروت» المقدسة، وهي رمز فلسطين.

أما المحور الرابع، فهو يقول المأساة، ويصلنا بقسوتها المؤلمة، حيث تنعدم البطولة والتضحية، وتنعدم قدرة «العنقاء» على الانبعاث والتجدد. لقد أصبحت العنقاء عقيماً، هرمة، مستسلمة لمرارة الواقع، وانسحب هذا على كل من جاورها في السياق الشعري «أيوب»، و»الصحابة»، وهذا

(1) انظر هانزميرهوف: الزمن في الأدب-.(ص64)

يوحي بابتكار صورة جديدة مخالفة للموروث الأسطوري، يحطم الشاعر من خلالها الشفرة الدلالية الموروثة، ويعيد تشفيرها أو تشكيلها وفق رؤيا، تعبِّر عن عمق الصراع النفسي الكامن في أعماق الذات، ويمكن اعتبار ذلك بمثابة دعوة للثورة على الأمة ومجابهتها بالرفض، حتى تنبعث من جديد فتية، تنتصر على الموت والعدم، وتضفي بالتالي معنى على حياتها ووجودها. وبهذه الطريقة يرفض الشاعر الحلول الطوباوية الجاهزة والمجلوبة من الخارج، ويدعو الأمة إلى أن تحقق انتصارها بنفسها.

و يربط الشاعر توفيق زياد في قصيدته «شهداء الحرية» الرمز الأسطوري «العنقاء» بولادة الشهداء، وانبعاثهم من جديد. يقول موجهاً خطابه للعدو:

حُطُّوا في عنقي
حبل المشنقة الأسود
حُطُّوا بدني المقتول
في لحد داخل لحد
فأنا
من شدة حبي لبلادي
لا أفنى وأموت
لكن أتجدد
دوماً أتجدد![1]

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد. (ص481).

لا يوظِّف الشاعر أفعال الأمر المتتابعة في جسد النص عامة، باعتبارها توجهاً استعلائياً وإلزامياً، كما هو الشأن في معنى صيغة «الأمر» الحقيقية، بل تستخدم هنا باعتبارها مساعداً على خلق حركة نفسية متوترة، تعبِّر عن الرفض المطلق للاستسلام والهزيمة، وتبحث عن إشراقة الانبعاث وتحقق الحياة، والانتصار على العدو بالإرادة والتصميم والحفاظ على الحق. وبالرغم من سيطرة العدو/الفاعل الدلالي على حركة الصياغة إلا أن ضمير «الأنا» الذي يشكِّل هوية الشاعر، يكتسب امتداداً جماعياً يتصل بالإنسان الفلسطيني وهويته الوطنية، التي سعى لتحقيقها بإضراب عشرة آلاف معتقل إداري عن الطعام في سجون الاحتلال الصهيوني، فتحدُّوا بذلك أغلاله الدموية وزنازينه الوحشية، وارتفعوا في وجه الموت، وآلات التعذيب، وحققوا باستشهاد بعضهم وجودهم الإنساني، وهويتهم الوطنية، حتى تبقى الأرض العربية عربية، لذلك فهم في حالة تجدد دائم، وانبعاث بلا نهاية.

أما معين بسيسو، فقد ربط في قصيدته «طائر من الرماد» بين انبعاث «العنقاء» وتجددها من جهة، وانبعاث «الشاعر» وتجدده باعتباره لسان الأمة الناطق، وضميرها الحي من جهة أخرى، وهذا إدراك منه بأهمية الكلمة في التثوير والنهوض بالأمة، يقول:

الشاعر الذي مضى كغيمة

وغاب ثم عاد

كطائر من الرماد

كحزمة من الدخان

يعضُّ في عيون ملهميه

في كتاب

ثم يقول: الشاعر الذي رمى على المقابر السلاح

وعاد يلقي الشوك في عيون ملهميه

ثم يقول: ويغمد الحروف في الأحداق

الشاعر الذي مضى كغيمة

وغاب ثم عاد

ثم يقول: كطائر من الرماد

تذروه الأشجار عن غصونها

و يبصق الصياد[1]

ينهض الخطاب الشعري في هذه الأسطر الشعرية على نسقين أساسيين: هما بنية التكرار، ودور الشاعر في المجتمع. وهما نسقان متضافران يتضمن أحدهما الآخر، ويتشكَّل حضور الأول وفاعليته بحضور الآخر وقدرته على تجسيد الرؤيا الشعرية وأبعادها الواقعية، وهي رؤيا متجاوزة تؤمن بدور الكلمة في المجتمع، وترفض معطيات الفكر الاستسلامي لبعض الشعراء المتخاذلين، الذين اكتفوا بمشاهدة الانكسار والتخلف والضياع الذي تعانيه الأمة، دون أن يحركوا ساكناً.

(1) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص194–196).

يشير النسق التكراري لعناصر الجملة «الشاعر الذي مضى كغيمة»، إلى أنه لم يأت بطريقة عشوائية أو آلية، بل هو مشحون بدلالات نفسية وإيحائية تمنحه تحققاً صوتياً وموسيقياً ودلالياً، فالتكرار له أهميته وأبعاده العميقة في النص الشعري، لأنه «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية»[1]، تؤثر في المتلقي، وتضغط عليه بقوة، لأنه في جانب من جوانبه صرخة مدوية، واحتقار شديد لتقاعس الشعراء عن الواجب المنوط بهم نحو قومهم وأمتهم ونضالها العادل ضد قوى الشر والظلم، فهم لهذا شعراء «مستلبون». وهو في جانب آخر، يشكِّل إشراقاً وجودياً لشعراء دافعوا عن أمتهم وحضارتهم، فهم شعراء «ثوريون». إن حركة الصياغة التي تظهر من خلال نسق التكرار، تعبِّر عن مفارقة جارحة، ورؤيا ضدية مشروخة، «الاستلاب/الثورة»، تعمق الحس المأساوي والصراع الوجودي للأمة ضد أعدائها؛ ولهذا يعمد الشاعر إلى هذه الموازنة بين نوعين من الشعراء، باعتبارها حالة لا بد من تجاوزها، ولن يتم هذا التجاوز إلا بميلاد الشاعر وانبعاثه من جديد.

إن المكاشفة الشعرية التي عبَّر عنها الشاعر من خلال النسق التكراري، قد شكَّلت هاجساً شعرياً لدى معين بسيسو في كثير من قصائده[2]، طمح فيها على حد قول شوقي بغدادي إلى أن «يحارب كل

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر.(ص276)

(2) انظر على سبيل المثال: قصيدة «قصيدة فلسطينية إلى لينين»،و«بطاقة معايدة إلى بوشكين» و«شهرزاد وفارس الأمل»

فساد العالم، فحين يصبح الشعر هو قدر الإنسان، يدرك –مع مضي الزمن– خطورة أن يكون شاعراً، وذلك لنمو وعيه بمسئولية الكلمة الشاعرة»[1]، على اعتبار الشعر شكلاً من أشكال المقاومة، والتحريض على الثورة، وقيادة حركة الشعب.

لقد كانت حياة «معين بسيسو» الشعرية، وجهاً آخر لحياته النضالية، فقد كان يخترق حصار بيروت ليبقى تحت الحصار مع المقاتلين، ليحقق جنون التطابق العاقل، بين الشعر والموقف، وكان يكتب القصيدة لـ»يصمد» في بيروت، ويخلق أسباب حياة، لا يعتقد بأنها هبة بقدر ما هي إنجاز، كان يخلط الواقع بشكل التعبير عنه ليوتّر ذاته ليجدها، ويفسر ما لا يفسر من طاقات المقاومين[2]، وفي هذا الكشف الشعري عبَّر عن اللحظة الراهنة، وعن المأساتين الفلسطينية والعربية. هكذا تم اللقاء بين المقاومة والشعر، أو بين البندقية والشعر. فالبندقية كانت في نظره مجرد قطعة من الحديد، إذا كانت بلا شعر أو فكر.

ويستدعي الشاعر علي الخليلي رمز «العنقاء» في قصيدته «نافذة كأنه الصفر»، باعتبارها رمزاً أسطورياً يطل من غموضه، ليجعل استطالة ليل القدس مشرقاً، يقول:

---

(1) نقلاً عن عز الدين إسماعيل:مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين–مجلة فصول–مج1– ع4– 981م.(ص57)

(2) انظر محمود درويش:معين بسيسو يجلس على نظرتي إليه–سلسلة كتاب لوتس–تونس–ط1–1986م.(ص32)

والقدس مشرقة

ومشرقة

ومشرقة

وكلما استطال ليلها

أطلت العنقاء من غموضها

ومن فروضها

ومن أسطورة تفوت

بيروت!

لا بيروت نجمتنا

ولا بيروت خيمتنا

ولا بيروت أندلس البكاء

تفاءلي![1]

يشكِّل التكرار اللفظي «مشرقة» نسقاً تعبيرياً، تتمحور حوله الرؤيا الشعرية بأبعادها التفاؤلية، وديمومتها الإشراقية، المرتبطة بالمكان «القدس». وتنهض الأبيات وفق تصور ثنائي، يتشكَّل وجوده عبر التداعي الحر بين المشرق/المظلم، أو النور/الظلمة، لكن الجانب المشرق هو المسيطر على جسد النص، ويتجاوز كل ما عداه، في حركة توحي بالسيرورة، والتحقق الوجودي للمكان «القدس»،ويتعزز هذا الجانب

(1) علي الخليلي: وحدك ثم تزدحم الحديقة–منشورات البيادر–القدس–1984م. (ص15–16)

الإيجابي، من خلال قدرة «العنقاء» الدائمة على الانبعاث والتجدد كلما «استطال ليل القدس»،كما يتعزز من خلال نسق «النفي» الرافض لتكرار تجارب «تاريخية» مأساوية ماضية «الأندلس» و»بيروت»، في محاولة للتخلص من آلام الماضي، حيث تُعدُّ «الأندلس» وجهاً من وجوه «بيروت» أو «القدس»، ويتعزز أيضاً من خلال الرفض لتكرار تجارب «أدبية» في شعر محمود درويش، وتعبيره عن «بيروت» في قصيدة « مديح الظل العالي « بأنها، «سورتنا–صورتنا–خيمتنا–نجمتنا»، ويبغي الشاعر من وراء ذلك تجاوز المأساة في عمقها التاريخي والأدبي، وأبعادها الوجودية والمكانية على حد سواء. لكنه لا يخدِّر العواطف بقوله «تفاءلي»، ولا يطرح حلاً طوباوياً حالماً بتجدد «العنقاء» كلما استطال ليل القدس، بل يشير إلى استقرار «القدس» في قلبه، كما يشير إلى قبور الشهداء المنتشرة في داخل فلسطين وخارجها، الذين قضوا دفاعاً عن القدس أو عن شرفات القدس، كما أن الأيدي الخضراء والحمراء لن تذبل دفاعاً عنها وعن عروبتها، حتى يعلو الشعب الفلسطيني، وتعلو الأمة العربية على كل أطلس وجغرافيا للمكان.

2- زرقاء اليمامة

اختلطت الأخبار التاريخية للرمز «زرقاء اليمامة»[1] بالأسطورة منذ

(1) هي ابنة رباح بن مرة الطسمي، وكانت متزوجة في جديس، وعندما جاء حسان بن تبع ملك حمير ليهاجم قومها، رأت جيوشه على مسيرة ثلاثة أيام، وأنذرت قومها ولم يصدقوها، وعندما عرف بذلك أمر جنوده بقطع الأشجار وحملها على أكتافهم تضليلاً للزرقاء، ولكن الزرقاء عادت تخبر قومها بمسيرة الأشجار القادمة، فكذبوها، حتى داهمهم جيش حسان وأبادهم،وأتى بالزرقاء ففقأ عينيها. انظر محمود سليم الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب–مطبعة دار الكتب–بيروت–1955م.(ص180–181)

زمن سحيق، وتداخلت أبعادهما بحيث لم نعد نستطيع تمييز أحدهما من الآخر، لكن الدلالة الاستشرافية للمستقبل، وتحذير قومها من الأعداء، واكتشاف الخطر قبل وقوعه، وعدم الإصغاء لتحذيرها، بقيت مقترنة بها، وشكَّلت أهم الدلالات التي تم استدعاؤها في الشعرين الفلسطيني والعربي، لما يحمله هذا الرمز من ثراء متزايد، وعودة إلى المنابع العربية البكر لربط الماضي بالحاضر، والتعبير عن القضايا الوطنية والقومية والإنسانية.

وظَّف عز الدين المناصرة الرمز الأسطوري في قصيدته «زرقاء اليمامة» بوصفها نقطة ارتكاز البنية الدلالية المتولدة منها، جاعلاً «زرقاء اليمامة» فتاة فلسطينية «جفرا» وهي مستمدة من الأغاني الشعبية الفلسطينية الجماعية، التي ترافق «الدبكة»، كما جعلها «فلاحة» فلسطينية ترتبط بالأرض.

يقول: تتدلى أشجار التين على الحيطان الشرقية

نتلقى الدرس الثاني

ثم يقول: لكن يا جفرا الكنعانية

قلت لنا إن الأشجار تسير

على الطرقات

كجيش محتشد تحت الأمطار

اقرأه سطراً سطراً رغم التمويهْ

لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة عتمتنا الحمراء

كنا نلهث في صحراء التيه

كيتامى منكسرين على مائدة الأعمام
ولهذا ما صدَّقكِ سواي، لهذا كنت الناجي[1]

يستل الشاعر رمزه الأسطوري من زخم التراث العربي الضارب في عمق التاريخ، حيث قبائل العرب البائدة «طسم وجديس»، بغية إعادة كتابة التاريخ العربي المعاصر في ضوء التاريخ العربي القديم، وتوجيه سهام نقده إلى زمننا المريض وتعريته؛ لهذا يربط بين الزمنين، ويجسد حنين الذات، ونزوعها المطلق لصنع مستقبل مشرق. وقد استند في تجسيد هذه الرؤيا إلى نسقين، شكَّلا مفاصل القصيدة، وبنيتها اللغوية والدلالية. أولهما، مزج شخصية «زرقاء اليمامة» بشخصية «جفرا»، وهذا المزج لم يكن مزجاً مجانياً أو عشوائياً، لأنه يعبِّر في الحقيقة عن ثلاثة أزمان، الزمن الأول الضارب في عمق التاريخ، حيث «طسم وجديس» ثم «جفرا» الكنعانية. والزمن الثاني هو الزمن الشعبي الذي يشير إليه الباحث حسن الباش بقوله: إن هذا اللون الشعبي يرجع بأصوله إلى ألف سنة خلت، وهو لون متطور من أغاني الدبكة، التي كانت تؤدى لدى بعض القبائل العربية، وقد ورد هذا في سيرة بني هلال، حيث كان أفراد القبيلة يشتركون في أداء الرقصات الشعبية مع مرافقة بعض الأغاني، التي عرف منها أغنية «الجفرا» و«ظريف الطول» وغيرهما[2]. أما الزمن الثالث فهو مزيج مما سبق، يعبِّر الشاعر من خلاله عن مأساة «جفرا» الكنعانية وقومها.

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص46)
(2) نقلاً عن عز الدين المناصرة: الأصل التراثي للأغنية الشعبية «جفرا وياها الربع»–مجلة شؤون فلسطينية– ع127– 1982م.(ص116)

أما النسق الدلالي الثاني، فيتمثل في استدعاء هيكل الرمز الأسطوري الموروث «زرقاء اليمامة»، وتوزيعه على جسد القصيدة، مثل قولها: «إن الأشجار تسير»، ومعرفتها بذلك رغم التمويه، ثم تصوير المجزرة التي راح ضحيتها أبناء قومها، وأخيراً قلع عين الزرقاء الفلاحة؛ وبهذا يجعل الشاعر من هذه المفاصل الرئيسية لهيكل القصيدة، الأساس الذي أنتج منه دلالات معاصرة، حيث الجيش السفاح/الاحتلال، وقتله لسكان القرية الفلسطينية الآمن أهلها «كفر قاسم»، وانكسارهم على مائدة الأعمام/ الدول العربية.

ويستدعي مريد البرغوثي الرمز الأسطوري «زرقاء اليمامة» في قصيدته «منيف»، ليعبِّر من خلالها عن حزنه العميق، الذي لا يساويه حزن، يقول:

سأبوح يا ابن أبي ويا جدي الصغير
بأن حزني فيك
كان أقل من غضبي
ثم يقول: كأن الكون مسرحنا
ستارته الشتات و لم أجد
أحداً ليسدلها علينا أو
على الأعداء
مذ جاء الذين رأتهموا أمي
وزرقاء اليمامة والكتب[1]

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية.(ص90–91)

يعبِّر الشاعر في هذه الأسطر الشعرية عن غضبه وحزنه، على ما أصاب قومه من بلاء منذ رأت أمه وزرقاء اليمامة الأعداء، يشرِّدون شعبه ويهجرِّونه من وطنه. إن الحزن الشعري الذي يعانيه الشاعر، يمثّل «خاصية من خواص العالم»[1]، لا تقف عند حدود الذات الشعرية، بل تتجاوزها إلى آفاق أوسع، تعبِّر عن تجربة إنسانية شاملة، يتعامل معها الشاعر باعتبارها معادلاً موضوعياً، يتجسد من حركة النفس وأغوارها المأساوية العميقة. إن الرؤيا الشعرية على وعي باللحظة الراهنة، وجدلية الصراع مع العدو؛ لذلك فالذات الجماعية «تبحش بالأظافر في تراب الكون كي تجد السماء»، لتغيِّر الواقع، وتغادر الحداد، وهذا ينطلق من رغبات الإنسان العميقة لتغييب كل شكل من أشكال التسلط والظلم. فشعر الرؤيا إذن شعر احتجاج مستمر على واقع بات واقع قهر، وما الثورة إلا صورته الإيجابية[2]، التي يسعى إليها الشاعر الثوري ليصلح من خلالها الواقع الفاسد.

3- إرم

يُعدُّ الرمز الأسطوري العربي «إرم» رديفاً للرمزين الأسطوريين «ثمود» و«سدوم»، لأنها مدن تدل على السقوط والفساد والرذيلة، فقد عصى أهل «إرم» نبيهم «هود» وكذبوه، فأهلكهم الله سبحانه وتعالى، وصب عليهم سوط عذاب، وأرسل عليهم ريحاً عاتية سخرها عليهم

(1) د.صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية–مؤسسة مختار للنشر والتوزيع–مصر–ط1–1987م. (ص105)

(2) انظر د.خالدة سعيد: حركية الإبداع–دار العودة–بيروت–ط2–1982م.(ص130)

سبع ليالٍ وثمانية أيام، و لم يبق لهم باقية، فبقيت المدينة «خلاء لا أنيس بها، وساخت المدينة في الأرض، فلم يدخلها بعد ذلك أحد إلا رجل واحد في أيام معاوية يقال له عبد الله بن قلابة[1]». هكذا دمَّر الله سبحانه وتعالى عاد/إرم[2] بعد أن كفرت وضلت سواء السبيل.

استوحى سميح القاسم هذه الحكاية ووظَّفها في مطولته الشعرية «إرم»، حيث أقام على أنقاض «إرم» القديمة، مدينة جديدة تعدّ بديلاً منها، تسودها القيم الأخلاقية، وتجعل منها «المدينة الفاضلة»، التي يتحقق فيها العالم المثالي على الأرض، وتجسِّد حلم الشاعر في صنع هذا العالم.

إن الحلم الشعري المؤسَّس على رؤيا كونية شاملة، لدى «سميح القاسم»، ينسرب كالماء العذب الصافي في جسد النص الشعري، ويرسم لوحة فنية متكاملة الأجزاء والأبعاد، تعبِّر عن الحقيقة الإنسانية، وكنهها الوجودي، وعن شفافية النفس الإنسانية وفطرتها الأولى التي فطرها الله عليها يوم خلق الخلق، وهي فطرة تسعى للخير والعدل والحرية. يبدأ الشاعر مطولته التي تنقسم إلى افتتاحية، وخمسة أناشيد، وخاتمة، بقوله في الافتتاحية:

---

(1) محمود سليم الحوت: في طريق المثيولوجييا عند العرب–.(ص175).

(2) رووا أن شداد بن عاد لما سمع بالجنة قال لكبرائه إني متخذ في الأرض مدينة على صفتها، فبنى مدينة فيها ثلاثمائة ألف قصر وجعل غرفها معمدة بأساطين الذهب والياقوت، وأجرى في شوارعها المسك والزعفران، وعندما تم بناؤها خرج مع حرسه ومواليه، وما إن اقتربوا من المدينة حتى أخذتهم صيحة من السماء فماتوا جميعاً.انظر ما سبق(ص175).

البشرية: إرما ... تريد القافلة؟!

الشاعر: إرما ... عل أرض جديدة

إرما... سعيدة

إرما... ولكن فاضلة!

البشرية: ماذا لديك؟!

الشاعر: لدي عن إرم قصيدة!

البشرية: فلتسكتوا

فلتسكتوا

وليلق شاعرنا نشيده!![1]

يشي الأسلوب الحواري بين البشرية والشاعر، بقدرة الشاعر على بعث الأمل في النفس الإنسانية، وانتشالها من حالة البؤس والضياع، إلى حالة الأمن والسلام والطمأنينة. كما يشي بتحديد أبعاد الموقف الشعري، وانطباع صورته في نفوسنا، ليظهر لنا إيغال الشاعر في تصوراته المسبقة بصنع عالم مثالي، يستجيب بحرارة لأعمق مشاعره الإنسانية؛ وبهذا يخرج الشاعر من الإطار الذاتي إلى الإطار الإنساني الشامل الذي يزخر بالحلم، ويكتنز بالحركة الواعية لبناء عالم أفضل. وعلى أساس هذا الفهم يغدو الشاعر هو المخلِّص من ربقة القهر والضياع.

يؤسِّس الشاعر «مدينة فاضلة»، ويستبطن أعماق الذات الإنسانية، ويستمر في أناشيده التي تشكِّل مفاصل المطولة الشعرية، حتى لا يتوقف

(1) سميح القاسم: السربيات. (ص11)

عند مجرد الحلم الرومانسي، لذلك نراه يبحث عن أركان المدينة نشيده الأول الموسوم بـ»نشيد الدهور»، ليتمكن من إيجادها بالفعل بالمعنى الفلسفي للكلمة، بعد أن أوجدها بالقوة في خياله الشعري، يقول:

عبثاً تحاول أن تنام!

قدر عليك السهد والفزع المدمر والظلام

فاهجر فراشك... ألف صلٍّ في فراشك مستثار

ووسادك المحموم أشواك ونار

قدر عليك البؤس والألم المبرح والسقام[1]

يتبدى من الأسطر السابقة قلق الذات الشاعرة الوجودي، واستبطانها لأعماقها الشعورية «قدر عليك السهد» و«فاهجر فراشك»، وعدم استكانتها لهذا الشعور، وحتمية تخليص الإنسان من هذا البؤس والألم المبرح، والسقام المخيم الذي يغرق فيه الكون، فالشعر على حد تعبير إليزابيث درو «يوقظ فينا حياة جديدة، ويعجِّل بظهورها»[2].

إن النسق التكراري لعناصر الجملة الشعرية «عبثاً تحاول أن تنام»، يكشف عن القلق الروحي الذي يجتاح نفس الشاعر وروحه، ويعكس غلبة البعد الجماعي المسيطر على الشاعر، كما أن «الحقول الدلالية» ذات الأبعاد المفزعة والمظلمة، وتكرار حرف «الميم»، والمفاجأة الذاتية التي تعتمل في نفس الشاعر، وتوحي بالغليان والحزن، وتتشكل من خلالها الشرارة الأولى أو «شرارة الثورة»، تتضافر فيما بينها لتعزِّز حضور السؤال

(1) ما سبق.(ص12)

(2) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. (ص38)

في قوله: «رباه، أين الدرب»؟ فالسؤال «الاستفهام»، هو أول مراحل الوعي، يأتي بعده تثوير الواقع وتغييره.

ويستمر الشاعر في الأناشيد الشعرية للمطولة، في حشد الإشارات والرموز التاريخية والدينية والأسطورية، لتصوير كآبة الواقع وفساده، فيبرز في النشيد الثاني «نشيد الكهنة» تمرد «آدم»، ومعاقبته بالخروج من الجنة إلى يباب الأرض يرافقه الشقاء، ثم ظهور الخطيئة الأولى على وجه الأرض، خطيئة «قابيل» بقتل أخيه «هابيل»، كما يظهر أيضاً عبادة الرعاع للإلهين «رع» و»اللات»، وانتشار الجوع والحرمان، وانفجار الأرض بالطوفان الذي يكتسح القرى السوداء والعبيد.

أما في النشيد الثالث «نشيد الأنبياء»، فيشير فيه الشاعر إلى الرسالات السماوية الثلاث، التي بالرغم من شرف تعاليمها ونقائها لم تستطع هداية البشر إلى سواء السبيل، فدماء «المسيح» عليه السلام، لم تجد نفعاً، و لم تلهم الإنسان معنى الخير، بالرغم من أنها نزفت لافتداء البشرية. يقول:

شرف المحبة والخلاص من الخطيئه

شرف التعاليم البريئه

لم يلهم الإنسان معنى الخير

لم يثن الغزاة الطامعين البله عن وهم الفتوح![1]

ثم يستمر الشاعر في هذا النشيد مع الرسول الكريم ﷺ، فيتحدث

(1) ما سبق (ص25)

عن عودة الكفر والكفَّار، ثم يشير إلى انهيار مدينة الأنصار، وفي وسط هذا الجو البشري المفعم باليأس والضياع والعصيان، يبزغ نور الفجر الذي يبدد ظلمات الوجود، ويخرج وجه رسول العصر الذي لا يحمل صفات النبوة أو الرسالة المنـزَّلة من السماء، لأنه ليس كالأنبياء يستطيع القيام بالمعجزات، فهو لا يحيي الموتى، ولا ينهض الكسيح، بل هو إنسان عصري، يحمل هموم البشرية على كاهله، ويحلم بتحقيق مستقبل أفضل للإنسان، يقول:

لم تجئ بالمعجزات الخارقات
لكن وجهك يا رسول العصر أشرق من ظلام العصر
أحلاماً، وإيماناً وقوه!
وهدير صوتك هز أعماق الخليقة
فاستفاقت جذوة سجنت بأعماق الحياة
فإذا الظلام يسيح من ذعر ونور الفجر
يولد في العيون المطفآت[1]

هكذا يستمر الشاعر في أناشيده، يصنع المستقبل الإنساني المشرق، ويوطد أركان المدينة الفاضلة التي حلم بتأسيسها، فالحل المطروح لتحقيق إنسانية الإنسان مستمد من تراب الواقع، وفهم عميق لمشكلات الإنسان المعاصرة. إن التوهج الشعري الذي أسسه الشاعر في مطولته، قد انطفأ سراجه في نشيده الخامس «نشيد الإنسان الجديد»؛ لأن الرؤية الشعرية

(1) ما سبق (ص26–27)

المباشرة المحملة بأيديولوجيا سياسية مباشرة تفسد شعرية الشعر، وتجعل من رسول العصر «المخلِّص» شخصية مختزلة في شخصيات محددة رغم احترامنا لها وهي: بول روبسون، وفيدل كاسترو، وجان بول سارتر، ونجيب محفوظ، وكريستوف غبانيا، وثوار «فييتكونغ»، وأوري ديفز، والأسطى سيد، وأخيراً محمد مهدي الجواهري.

هكذا استطاع سميح القاسم في مطولته الشعرية «إرم»، أن يعمد إلى تطوير الرمز الأسطوري، وأن يجعل منه بناء فنياً متكاملاً، يعبِّر من خلاله عن المشكلات المعاصرة للإنسان، ويعيد صياغة العالم وتأسيسه، وفق رؤيا جديدة، تعبِّر عن الطموح المثالي للذات، وتنتصر لمبدأ الحياة الكريمة، وتقف مع الإنسان في طموحاته وآماله المشروعة لبناء مستقبل أفضل.

4- عوج بن عناق

يُعدُّ الرمز الأسطوري العربي «عوج بن عناق»، رديفاً لشخصية «جالوت» الوارد ذكرها في القرآن الكريم[1]، الذي قتله «داود» عليه السلام، ورديفاً كذلك لشخصية «جليات» الوارد ذكرها في العهد القديم، فعندما كان «داود» يكلِّم أصحابه «وفيما هو يكلِّمهم، إذا برجل مبارز اسمه «جليات» الفلسطيني من جتّ، صاعد من صفوف الفلسطينيين ... ومد «داود» يده إلى الكنف، وأخذ منه حجراً ورماه بالمقلاع، وضرب الفلسطيني في جبهته، فارتز الحجر في جبهته، وسقط

(1) القرآن الكريم: سورة البقرة، الآيات 249–251

على وجهه إلى الأرض»[1]، ثم أخذ «داود» سيف «جليات» وقتله.

تختلف الروايات حول قاتل «عوج بن عناق»، فبعضها يقول إن قاتله «موسى» وليس «داود» عليهما السلام. كما تختلف في نسبه، حيث ينسبه بعضها إلى «عناق» ابنة آدم من صلبه، ويكتفي بعضها بالإشارة إلى أنه فلسطيني[2]، لكن الروايات تتفق على وجود هذه الشخصية الجبارة الهائلة، التي كانت تحتجز السحاب فتشرب منه، وتتناول الحوت من قرار البحر فتشويه بعين الشمس، ثم تأكله[3].

يوظِّف سميح القاسم الرمز «عوج بن عناق» أو «جليات» في قصيدته «سيرة جليات»، حيث استوحى فيها هيكل الحكاية التراثية ومفاصلها الأساسية، ومنها قتله بالحجر والمقلاع، وهزه للشمس وغير ذلك، لكنه ينقل الحكاية الموروثة إلى حكاية معاصرة، تعبِّر عن مأساة الفلسطيني وصموده، في وجه العدو الصهيوني، والاقتصاص من ظالميه. فيقول:

وبعد أربعين يوم
ظل هناك واقفاً
ساقاه نخلتان

(1) العهد القديم: سفر صموئيل الأول–الإصحاح السابع عشر.(ص455–456)
(2) انظر محمود سليم الحوت: في طريق المثيولوجيا عند العرب.(ص182–183)
(3) يقال أيضاً أنه أدرك الطوفان الذي لم يجاوز ركبتيه، وامتد به العمر حتى أدرك «موسى» عليه السلام، الذي ارتحل بقومه إلى «أريحا»، فأرسل من يتجسس على الفلسطينيين فلقيهم «عوج بن عناق» ووضعهم في كم قميصه، ثم تركهم ليرهبوا قومهم، ثم ذهب إلى الجبل وقوّره وحمل صخرة ليطبقها على قوم موسى، فبعث الله هدهداً نقر الصخرة فنزلت على رأسه، فوثب عليه موسى وقومه وجهزوا عليه. انظر ما سبق(182–183)

وفوق رأسه الجميل

كوفية صارت تسمى الغيم

واخترقت قامته أرتال دبابات

لكنه ظل هناك واقفاً

وصاح:

عن أي مقلاع تثرثرون

ثم يقول: يا أيها الغزاة

من ذا الذي قد مات ؟

ها أنذا حي أنا حي أنا جليات[1]

تقوم الجملة الافتتاحية «وبعد أربعين يوم» بوظيفة أساسية في بناء القصيدة، لأنها تشير إلى استكمال السرد الشعري، رغم غياب الجملة المعطوف عليها، مما يوحي بأن الجملة التالية للعطف جملة مستأنفة، وليست مفتتحاً للقصيدة، ولعل هذا يوحي بالتواصل على المستوى التاريخي بين الماضي والحاضر، يجعل «جليات» الكنعاني الثائر منبعثاً من ركام الموت كالعنقاء، وهو انبعاث أتى بفضل قوة داخلية، وليست خارجية، يؤكد على سيرورة حياته، وديمومة وجوده، وحلوله في روح الفلسطيني المعاصر، الذي تجتاحه رغبة الاقتصاص من العدو. وتشكل هذه الرؤيا الشعرية امتداداً تاريخياً متصل الحلقات، فكأن غياب الوحدة العربية، يجعل الشعر يحاول اكتشاف التاريخ العربي ودمجه بالتراث، لذلك يخرج «جليات» من

(1) سميح القاسم: السربيات–مج4–(ص191–192)

بين أنقاض التاريخ باحثاً عن الوجه المشرق للحياة، متحدياً العدو، داعياً إلى استرداد الوطن السليب، الذي دنس الغزاة أرضه، وانتهكوا حرماته، ولهذا أيضاً يتردد ضمير المتكلم «أنا»، «حي أنا أيها الغزاة»، لكي يؤكد «جليات» من خلاله انبعاثه وعودته إلى الحياة.

أما «الكوفية» التي يلبسها «جليات» على رأسه في زمن انبعاثه، فهي فلذة مهمة من فلذات التراث الشعبي الفلسطيني، ويشكِّل عنصر الوراثة في لبسها، عنصراً شعبياً أصيلاً، باعتباره جزءاً من الشخصية الفلسطينية، بل أصبحت «سمة مميزة للتحدي في الشخصية الفلسطينية، تثير مشكلات رمزية في التعامل مع الأعداء»[1]. فالتراث الشعبي يلعب دوراً مهماً في حياة الشعب الفلسطيني «بل هو يرسم الصورة الكاملة لحياة هذا المجتمع، وإن حياة أي مجتمع تسير وفق مجموعة من الموروثات القولية والمادية والممارسات، توارثها أفراد هذا المجتمع جيلاً بعد جيل.... فبمقدار عمق تاريخ أي مجتمع، يكون عمق جذور تراثه»[2]، وبهذا يخرج «جليات» حاملاً معه عبق التاريخ الكنعاني، وأحقيته التاريخية في أرض فلسطين. ثم يعمِّق الشاعر فعل المقاومة في مفاصل القصيدة، فنستمع إلى صيحة الحياة والمقاومة التي أطلقها «جليات» لرفاقه في السلاح، مؤكداً لهم أن «المطر» رمز الخير والخصب والانتصار سيهطل عما قريب، وسوف يندحر «بريطافور» رمز الاحتلال.

---

(1) د.صلاح فضل» أساليب الشعرية. (ص147)

(2) عبد العزيز أبو هدبا: التعامل الصهيوني الميداني مع التراث الشعبي الفلسطيني/دراسة ضمن كتاب إعداد عبد العزيز أبو هدبا:التراث الفلسطيني جذور وتحديات–مركز إحياء التراث العربي–الطيبة–ط1–1991م.(ص119)

وإذا كان سميح القاسم قد جعل «جليات»، ينبعث ويتجدد ويلقي عنه أسمال الموت، ويقف صامداً في وجه دبابات العدو، وهو يلبس «الكوفية» الفلسطينية، فإن عز الدين المناصرة، قد جعل منه بدوياً فلسطينياً كنعانياً، ترتوي بحضوره الأرض وتخضر، وينغرس «زيتونة»، ويتجذر في تراب الوطن باعتباره امتداداً طبيعياً للفلسطيني المعاصر. ولهذا يستوحي عز الدين المناصرة في قصيدته «دخان الأقاويل»، هيكل الرمز ومفاصله الأساسية، ومن خلال الهيكل العام للأسطورة، يكشف عن مأساة الإنسان الفلسطيني ومجازره وحرائقه التاريخية الكبرى، ويكشف عن علاقة «عوج بن عناق» بالمكان، ويستحضر أماكن فلسطينية عدة موزعة جغرافياً من الشمال إلى الجنوب، تحمل في ثناياها شمولية الوطن، وسعته الكونية. يقول:

قيل: كان الوحيد الذي قد نجا
بعد أن أغرق البحر أفلاك نوح
بعد عشرين مجزرة... نُقَّافةً
ثم يخرج في الليل
يبدأ قرع الطبول
فارع الطول كالسنط بالذات
مثل صنوبرة
قرب مدرستي في الخليل[1]

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص605).

يستهل الشاعر قصيدته بسرد قصصي «قيل: كان الوحيد «، وهذا يحوِّل القصيدة إلى مشهد درامي، يسرد فيه الراوي أحداثاً تضرب بجذورها في أعماق التاريخ القديم، وتؤسس بالاستناد إليه رؤيا معاصرة، تعبِّر عن مأساة الفلسطيني قديماً وحديثاً. إن السرد القصصي بصيغة «كان» على حد تعبير علي الخليلي، ينظر للتاريخ على أنه طفل، يعبِّر من خلاله عن تراث تم اختزانه جيلاً بعد جيل[1]، لكن الشاعر يتجاوز الماضي، ويضفي على الحاضر دلالات جديدة مستمدة من الماضي، فيعمد إلى تجريد الظاهرة التاريخية، وإعطائها دلالة فوق الدلالة التي حملتها في الزمن الماضي؛ وبذلك يسمو الشاعر بالرمز الأسطوري من دلالته الفردية إلى اعتباره نموذجاً إنسانياً شاملاً، يسعى إلى تحقيق إنسانيـة الإنسان، وهذا ما أراد الشاعر التعبير عنه، إذ جعل «عوج بن عناق» ينبعث ومعه «نقّافة» أي حرصه على السؤال حتى برم منه الناس؛ لأنه سؤال الحرب.

أما حضور الموروث «البدوي»، فيستدعي مقابله «حضري» أو «مدني»، وهذه تشير بدورها إلى محارق الشعب الفلسطيني الكبرى؛ لذلك فالدلالة الإيحائية بقوله «بدوي» إشارة إلى نقاء البداوة وطهارتها مقابل كدر المدينة وقسوتها، ثم لشاعريكشف ا عن مفصل آخر من مفاصل الرمز، يقول:

(1) انظر علي الخليلي: البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية–مؤسسة ابن رشد للنشر–القدس–ط1–1979م.(ص13).

كان يلتقط الغيم في أرض كنعان

يطرد عنه الدخان

ويشربه دفعة واحدة

لهذا غزا المحل تربتنا الواعدة

مرة واحدة

حيث أنشدت النسوة الراجفات لإيل المطر

في حنايا الزقاق[1]

يكشف الشاعر في هذه الأسطر الشعرية عن تغيير في شخصية «عوج بن عناق»، وهو تغيير سلبي، حيث يجعل منه رمزاً للجدب والجفاف، فتهرع النسوة الراجفات للإله «إيل» والابتهال إليه بإعادة الخصب والمطر، لكن الصياغة اللغوية لا تلبث أن تتحول من جديد، وتجعل من «عوج بن عناق» رمزاً من رموز الارتواء والتجذر في تراب الوطن الأم، فهو «الندى في الجليل»، و»زيتونة في الخليل»، وشجرة الزيتون هي أيضاً رمز للخضرة الدائمة عرفت بها فلسطين، ولعل العدو الصهيوني يدرك هذه الحقيقة، لهذا قامت آلياته وجرافاته باقتلاع آلاف أشجار الزيتون، عقاباً للفلسطينيين على قيام انتفاضة الأقصى، وبحجة الأمن، فإذا سولت لهم أنفسهم ذلك، فإنهم لن يستطيعوا اقتلاع التاريخ الفلسطيني المنتشر في كل بقعة من بقاع الوطن.

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص605)

5-الهامة

توظِّف فدوى طوقان الرمز الأسطوري «الهامة»[1] في قصيدة «مطاردة»، وتحوَّل دلالاته الموروثة إلى مضمون تجريدي، حيث»الحقيقة» البشرية تصرخ بالبراءة، ومن قاع معبدها «افتدوني» بقطرة ماء. وعلى هذا تُعدُّ «الهامة» رمزاً من رموز العطش، المطالب بالثأر والانتقام من القاتل. تقول:

لأنك أنت، لأنك أنت الحزينة

تظلين عزلاء في غابهم

مطاردة في ملاعب صيدهمو تخبطين ملجلجة في منافي الذهول

تولول فيك البراءة، ترجف مبخوعة تحت أنيابهم

وتظمأ فيك الحقيقة، تظمأ حتى جفاف العروق

وتصرخ من قاع معبدها: يا رجالي افتدوني افتدوني افتدوني

بقطرة ماء!

ثم تقول: لأنك أنت الحزينة

تظلين في غابهم أنت وحدك كبش الفدا في الصراع[2]

تكشف الرؤيا الشعرية في هذه الأسطر الشعرية عن أبعاد دلالية، تنهض على أساليب شعرية ولغوية، تثري السياق الشعري وطاقاته

(1) الهامة: طائر يزعم العرب في العصر الجاهلي أنه يخرج من رأس القتيل الذي لم يؤخذ بثأره، فيقف عند قبره ويقول: اسقوني من دم قاتلي فإذا أخذ بثأره طار. انظر د. محمد عجينه: موسوعة أساطير العرب–ج1–.(ص334–335)

(2) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص497–498).

الإشارية. وأولها توظيف «التكرار الرأسي» بحيث «تتردد لفظة معينة، أو جملة معينة في مطلع أسطر عدة، لتكون نقطة الثقل الذي ينطلق منها المعنى، فيغطي امتداد السطر»[1]. فقد كررت الشاعرة جملة «لأنك أنت»، من افتتاحية القصيدة إلى نهايتها، وبالرغم من أنها جملة تعتمد على «التعليل المنطقي»، إلا أنها تحيل على كلام سابق محذوف، يجعل من الجملة كلاماً مستأنفاً، ويشكِّل استمراراً للسرد الشعري، فهذا الأسلوب المعتمد على العرض المنطقي وإثارة التفكير العقلي، جعل النص الشعري نصاً منفتحاً على آفاق واسعة من القول، يغوص فيها القارئ في لعبة الاحتمالات، حتى يستطيع فهم مرجعيات الخطاب الشعري السابقة للجملة أما ثاني الأساليب الشعرية، فيرتكز على توظيف الصورة الصوتية للدوال «ملجلجة–تولول»، وهي مكونة من أصوات متكررة ذات وقع نفسي، يوحي بالكآبة والموت، لكنه مشحون بالترقب والخلاص «افتدوني»، وهذا الأسلوب يتلاءم مع ما تثيره «الدوال» من أبعاد مأساوية، تعرف فيها الذات الشاعرة باعتبارها جزءاً من الذات الجماعية، التي تطمح إلى استشراف المستقبل، وتنتظر ظهور الفادي/ البطل، من ظلام الليل الحالك السواد. وبهذا استطاعت الشاعرة على حد تعبير لانسون، أن تعثر على النغمة الصوتية والموسيقية المطابقة لكل خفقة من خفقات روحها[2]. وهكذا تكون الصور الصوتية للدوال، واحدة من المفاتيح المهمة التي توجِّه الدلالة الشعرية، وتتركز حولها مجموعة من القيم الإشارية للخطاب الشعري.

(1) د. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة–1990م.(ص433–434).
(2) انظر د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر.(ص365).

أما الأسلوب الشعري الثالث، فيتمثل في توظيف الشاعرة لأسلوب «النداء» في قولها «يا رجالي افتدوني»، والنداء انفتاح على الأنا الجماعية، لكن دون إجابة بسبب غياب البطل، فتكون نتيجة النداء، أن الأنا الشعرية «تسقى بخلّ التشفي» من الأعداء، لتبقى ضائعة حزينة وحيدة، وتصبح «كبش فداء» للآخرين؛ وبهذا ستبقى «الهامة» تستغيث وتصرخ وتولول على قبور القتلى/الشهداء دون مغيث.

هكذا يكتنز الخطاب الشعري بأبعاد نفسية، ترتبط بصلب التجربة الشعرية، التي دقت فيها الشاعرة ناقوس الخطر، لتصحو الأمة من سباتها العميق، وتفيق على وجودها الذاتي والحضاري، قبل أن يستفحل الداء، ولا ينفع معه دواء.

المصادر والمراجع

أولاً: دواوين الشعراء الفلسطينيين

1- إبراهيم نصر الله: الأعمال الشعرية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط1 - 1994م.

2- أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور - دار العودة - بيروت - 1983م.

3- أحمد دحبور: هنا هناك-دار الشروق-عمّان-ط1-1997م.

4- توفيق زياد: ديوان توفيق زياد-دار العودة-بيروت-1970م.

5- راشد حسين: الأعمال الشعرية-مركز إحياء التراث العربي-الطيّبة-ط1-1990م.

6- سميح القاسم: القصائد-دار الهدى-كفر قرع-فلسطين المحتلة-ط1-1991م.

7- عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة-المؤسسة العربية للدراسات-بيروت-ط1-1994م.

8- علي الخليلي: جدلية الوطن-مكتبة الأسوار-عكا-1976م.

9- علي الخليلي: نابلس تمضي إلى البحر-منشورات الأسوار-عكا-ط1-1979م.

10– علي الخليلي: وحدك ثم تزدحم الحديقة–منشورات البيادر–القدس–1984م.

11– علي الخليلي:سجانك سبحاني من طينك طوفاني–اتحاد الكتّاب الفلسطينيين–القدس–ط1–1991م.

12– علي الخليلي: هات لي عين الرضا–مطبوعات وزارة الثقافة–رام الله–ط1–1996م.

13– فدوى طوقان:الأعمال الشعرية الكاملة–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–ط1–1993م.

14– المتوكل طه: زمن الصعود–اتحاد الأدباء والكتَّاب الفلسطينيين–القدس–ط1–1988م.

15– المتوكل طه: فضاء الأغنيات–دار الكاتب–القدس–ط1–1989م.

16 المتوكل طه: رغوة السؤال–منشورات دار الكاتب–القدس–ط1–1992م.

17– محمود درويش: ديوان محمود درويش – دار العودة – بيروت – ط10 – 1983م.

18– محمود درويش: ديوان محمود درويش – دار العودة–بيروت–مج2–ط1–1994م.

19– محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً. رياض الريِّس للكتب والنشر– بيروت– ط2–1996.

20– مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–ط1–1997م.

21– مريد البرغوثي: الناس في ليلهم–المؤسسة العربية–بيروت–ط1–1999م.

22– معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة–دار العودة–بيروت–ط2–1981م.

ثانياً: المصادر

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس

23– الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري–حقق أصوله وعلَّق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد– المطبعة التجارية الكبرى– مصر – ط3 – 1959.

24– ابن جني: الخصائص – تحقيق محمد علي النجّار – دار الهدى – بيروت – ط2 – ج1 – 1952م.

25– الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز–تحقيق ودراسة د.بكري شيخ أمين–دار العلم للملايين–بيروت–ط1–1985م.

26– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: حققه وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد– دار الجيل – بيروت– ج2–د.ت.

27– الشريف الرضي: نهج البلاغة–شرح الإمام محمد عبده–دار المعرفة–بيروت–د.ت.

28– الصولي: أخبار أبي تمام– مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر –مصر– 1937.

29– ابن طباطبا: عيار الشعر– تحقيق د.محمد زغلول سلاّم– منشأة المعارف–الإسكندرية–1984م.

30– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة– علَّق حواشيه السيد محمد رشيد رضا– دار المعرفة –بيروت– 1978م.

31– ابن عربي: الفتوحات المكية–دار صادر–بيروت–مج2–د.ت.

32– ابن كثير: تفسير القرآن العظيم–قدّم له د. سعد ظلام–مركز الحرمين–مكة المكرمة–1991م.

33– المالقي: رصف المباني في شرح حروف المعاني–تحقيق د. أحمد محمد الخرَّاط– دار القلم–دمشق– 1985م

34– ابن منظور المصري:لسان العرب–دار صادر–بيروت– المجلد السابع– ط1–1991م.

35– أبو هلال العسكري: الصناعتين– تحقيق د.مفيد قمحية–دار الكتب العلمية– بيروت– ط2 – 1984م.

36– ابن يعيش: شرح المفصَّل–عالم الكتب–بيروت–د.ت.

ثالثاً: المراجع العربية

37- إبراهيم السامرائي: (دكتور): الفعل زمانه وأبنيته-مؤسسة الرسالة-بيروت-ط4-1986م.

38- إبراهيم نمر موسى: حداثة الخطاب وحداثة السؤال-مركز القدس-بير زيت-ط1- 1995م.

39- إحسان عباس (دكتور): اتجاهات الشعر العربي المعاصر - دار الشروق - عمَّان - ط2 - 1992م.

40- أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف-مصر-ط16-1982م.

41- أحمد كمال زكي (دكتور): الأساطير- دار العودة - بيروت - ط2 - 1979م.

42- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية-الهيئة المصرية العامة للكتاب-مصر-1998م.

43- أحمد النقشبندي الخالدي: معجم الكلمات الصوفية-مؤسسة الانتشار العربي-بيروت-ط1-1997م.

44- أدونيس: زمن الشعر - دار العودة - بيروت - ط3 -1983م.

45- أسعد رزوق: الأسطورة في الشعر المعاصر-منشورات مجلة آفاق-بيروت-1959م.

46– بدر شاكر السَّياب: مقدمة ديوان بدر شاكر السَّياب–بقلم ناجي علُّوش–دار العودة–بيروت–1997م.

47– جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا–المؤسسة العربية–بيروت–ط1–1979م.

48– جريس سماوي: زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش–المؤسسة العربية–بيروت–1998م.

49– جلال الخيّـاط (دكتور): الأصول الدرامية في الشعر العربي–دار الرشيد–بغداد–1982م.

50– خالد الكركي (دكتور): الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث–دار الجيل–بيروت–1989م.

51– خالدة سعيد (دكتورة): حركية الإبداع–دار العودة–بيروت–ط2–1982م.

52– رجاء عيد (دكتور): دراسة في لغة الشعر – منشأة المعارف – الإسكندرية – د.ت.

53– رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة–دار الهلال–مصر–ط2–1971م.

54– روبرت ديبوغراند (وآخرون): مدخل إلى علم النص – نابلس – ط1 – 1992م.

55– ريتا عوض (دكتورة): أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث–المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت –ط1– 1978م.

56– زكريا إبراهيم (دكتور): مشكلة البنية–مكتبة مصر– مصر– ط1– 1977م.

57– زكي مبارك (دكتور): التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق– المكتبة العصرية–بيروت–د.ت

58– شاكر النابلسي (دكتور): مجنون التراب دراسة في شعر وفكر محمود درويش–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–ط1–1987م.

59– شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة–دار توبقال–الدار البيضاء– ط1–1988م.

60– شكري عزيز الماضي (دكتور):من إشكاليات النقد العربي الجديد –المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت –ط1 – 1997م.

61– شمعون يوسف مويال (دكتور): التلمود «أصله وتسلسله وآدابه». مطبعة العرب–مصر–1919م.

62– شوقي عبد الحكيم (دكتور): الفولكلور والأساطير العربية–دار ابن خلدون–بيروت–ط1– 1978م

63– صلاح فضل (دكتور): نظرية البنائية–دار الآفاق الجديدة–بيروت– ط3–1985م.

64– صلاح فضل (دكتور): إنتاج الدلالة الأدبية–مؤسسة مختار–مصر–ط1–1987م.

65– صلاح فضل (دكتور): شفرات النص – دار الفكر – مصر – ط1 – 1990م.

66– صلاح فضل (دكتور): أساليب الشعرية المعاصرة–دار الآداب–بيروت–ط1–1995م.

67– عارف العارف: المفصَّل في تاريخ القدس – مطبعة المعارف – القدس – ط2 – 1986م.

68–عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة–منشورات عيون–الدار البيضاء–ط1–1987م.

69– عبدالله رضوان (إعداد وتحرير): امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة–المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت–ط1–1999م.

70– عبد الله الغذّامي (دكتور): تشريح النص–دار الطليعة–بيروت–ط1–1987م.

71– عبد الله الغذَّامي (دكتور): الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – نادي جدة الثقافي– 1985م.

72– عبد السلام المسدِّي (دكتور): الأسلوبية والأسلوب – الدار العربية للكتاب – ليبيا – 1977م.

73– عبد العزيز عتيق (دكتور): علم المعاني–دار النهضة العربية–بيروت–1985م.

74– عبد العزيز أبو هدبا (إعداد): التراث الفلسطيني جذور وتحديات– مركز إحياء التراث العربي–الطيبة– ط1–1991م.

75– عبد المعطي الشعراوي (دكتور): أساطير إغريقية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر – 1982م.

76– عبد الواحد لؤلؤة (دكتور): الأرض اليباب الشاعر والقصيدة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر–بيروت – ط1 – 1980م.

77– عبد الواحد لؤلؤة (دكتور): شواطئ الضياع – المؤسسة العربية للدراسات–بيروت–ط1– 1999م.

78– عز الدين إسماعيل (دكتور): الشعر العربي المعاصر–دار الفكر العربي–مصر–ط3–د.ت.

79– عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري – منشورات الاتحاد العام للأدباء والكُتَّاب العرب – عمَّان – ط1 – 1995م.

80– عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن – المؤسسة العربية للدراسات– بيروت– ط1– 1996م.

81– علي جعفر العلاَّق: الشعر والتلقي–دار الشروق–عمَّان–ط1–1997م.

82– علي الخليلي: البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية–مؤسسة ابن رشد للنشر–القدس–ط1–1979م.

83– علي عشري زايد (دكتور): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعـاصر – دار الفكر العربي – مصر – د.ت.

84– علي عشري زايد (دكتور): بناء القصيدة العربية الحديثة–مكتبة دار العلوم–مصر–1978م.

85– عماد حاتم (دكتور): أساطير اليونان – الدار العربية للكتاب – ليبيا – 1988م.

86– عيسى بلاطة: الرومنطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث– دار الثقافة–بيروت–ط1–1960م.

87– غالي شكري (دكتور): شعرنا الحديث إلى أين؟ – دار المعارف – مصر – 1986م.

88– فاضل عبد الواحد علي (دكتور): عشتار ومأساة تموز–دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد–ط2– 1986م.

89– فايز فارس (القس): حقائق أساسية في الإيمان المسيحي–دار الثقافة– مصر–ط2–1978م.

90– فراس السوَّاح: مغامرة العقل الأولى – دار الكلمة للنشر – بيروت – ط2 – 1981م.

91– أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب–الشركة القومية للنشر–تونس–1961م.

92– فاضل السامرائي (دكتور): معاني الأبنية في العربية–جامعة الكويت–الكويت–ط1–1981م.

93– قاسم الشوَّاف: ديوان الأساطير «سومر وأكاد وآشور» – دار الساقي – بيروت – ط1 – 1997م.

94– كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً – مكتبة مدبولي – مصر –1993م.

95– كمال أبو ديب (دكتور): جدلية الخفاء والتجلي – دار العلم للملايين – ط3 – 1984م.

96– مجموعة من العلماء: المعجم الوسيط – مجمع اللغة العربية –مصر – ط3 – ج1 – د.ت.

97– مجموعة من الكُتّاب: معين بسيسو بين السنبلة والقنبلة–تونس– ط1–1986م.

98– محمد بنيس (دكتور): ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب– دار التنوير– بيروت– ط2–1985م.

99– محمد حسن عبدالله (دكتور): الصورة والبناء الشعري–دار العارف– مصر–1981م.

100– محمد حسن عبد الله (دكتور): مقدمة في النقد الأدبي–دار البحوث العلمية–الكويت–1975م.

101– محمد حماسة (دكتور): الجملة في الشعر العربي–مكتبة الخانجي– مصر–ط1–1990م.

102– محمد شاهين: الأدب والأسطورة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1996م.

103– محمد عبد المطلب (دكتور): بناء الأسلوب في شعر الحداثة– 1990م.

104– محمد عبد المطلب (دكتور): قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني –الشركة المصرية العالمية للنشر – مصر– ط1– 1995م.

105– محمد عبد المطلب (دكتور): مناورات الشعرية– دار الشروق – مصر – ط1 – 1996م.

106– محمد عبد المعيد خان (دكتور): الأساطير العربية قبل الإسلام– مصر–1937م.

107– محمد عجينة (دكتور): موسوعة أساطير العرب– دار الفارابي– بيروت – ط1 – 1994م.

108– محمد غنيمي هلال (دكتور): الأدب المقارن – دار العودة – بيروت – ط5 – د.ت.

109– محمد غنيمي هلال (دكتور): مختارات من الشعر الفارسي–الدار القومية–مصر–1965م.

110– محمد فتوح أحمد (دكتور): الرمز والرمزية في الشعر المعاصر– دار المعارف– مصر– ط3 – 1984م.

111– محمد فتوح أحمد (دكتور): واقع القصيدة العربية–دار المعارف–

مصر–ط1–1984م.

112– محمد مصطفى هدَّارة (دكتور): مشكلة السرقات– المكتب الإسلامي– بيروت – ط3 – 1981م.

113– محمد مفتاح (دكتور): تحليل الخطاب الشعري– المركز الثقافي العربي– المغرب–ط2 –1986م.

114– محمود درويش: شيء عن الوطن–دار العودة–بيروت–ط1– 1971م.

115– محمود سليم الحوت: في طريق المثيولوجيا عند العرب–مطبعة دار الكتب–بيروت–1955م.

116– مصطفى الجوزو (دكتور): من الأساطير العربية والخرافات–دار الطليعة–بيروت–ط1–1977م.

117– مصطفى ناصف (دكتور): اللغة بين البلاغة والأسلوبية–النادي الأدبي–جدة–1989م.

118– مناف منصور (دكتور): مدخل إلى الأدب المقارن «سعيد عقل وبول فاليري»– منشورات مركز التوثيق والبحوث – بيروت–1980.

119– مهدي المخزومي (دكتور): في النحو العربي نقد وتوجيه–المكتبة العصرية–بيروت–ط1–1964م.

120– نادي ساري الديك (دكتور): محمود درويش الشعر والقضية– دار الكرمل– عمَّان –ط1–1995م.

121– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر – دار العلم للملايين – بيروت – ط7 – 1983م.

122– نبيل أيوب (دكتور): البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة – منشورات المكتبة البولسية– بيروت – ط1 – 1992م.

123– نبيلة إبراهيم (دكتورة): أشكال التعبير في الأدب الشعبي–دار نهضة مصر– مصر – ط2 – 1974م.

124– نذير العظمة (دكتور): سفر العنقاء –وزارة الثقافة السورية– دمشق–1996م.

125– يمنى العيد: في معرفة النص – دار الآفاق الجديدة –بيروت –ط3 – 1985م.

126– يوسف حلاوي (دكتور): الأسطورة في الشعر العربي المعاصر– دار الأدب–بيروت–ط1–1994م.

127– يوسف حسن نوفل (دكتور): أصوات النص الشعري – الشركة المصرية العالمية للنشر – مصر – ط1 – 1995م.

128– يوسف حسن نوفل (دكتور): تجليات الخطاب الأدبي–دار الشروق–مصر–ط1–1997م.

رابعاً: المراجع المترجمة للعربية

129– أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة–ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي–دار اليفظة العربية–بيروت– 1963م.

130– إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه–ترجمة د.محمد إبراهيم الشوش–منشورات مكتبة منيمنة–بيروت–1961م.

131– بيتر مونز: حين ينكسر الغصن الذهبي، بنيوية أم طبولوجيا – ترجمة صبَّار سعدون السعدون – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – 1986م.

132– بيير جيرو: علم الدلالة–ترجمة د. منذر عياشي–دار طلاس–سوريا–1992م.

133– تزفتان تودوروف (وآخرون): في أصول الخطاب النقدي الجديد – ترجمة وتقديم: أحمد المديني – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط1 – 1987م.

134– تزفتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري –ترجمة فخري صالح – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط2– 1996م.

135– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية–ترجمة محمد الولي ومحمد العمري–دار توبقال–الدار البيضاء–ط1– 1986م.

136– جيمس فريزر: أدونيس أو تموز. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا–المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت–ط2–1979م.

137– رولان بارت: درس السيميولوجيا– ترجمة ع.بنعبد العالي– دار توبقال– الدار البيضاء– ط2 – 1986م.

138– رومان جاكبسون: قضايا الشعرية–ترجمة محمد الولي ومبارك

حنّوز–دار توبقال–الدار البيضاء–ط1–1988م.

139– رينيه ويلك وأوستين وارين:نظرية الأدب – ترجمة: محيي الدين صبحي – المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية – دمشق – 1972م.

140– صمويل نوح كريمر: أساطير العالم القدسم–ترجمة د. أحمد يوسف–مصر–1974م.

141– مندلاو: الزمن والرواية–ترجمة بكر عباس–دار صادر–بيروت–ط1–1997م.

142– ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي– ترجمة د. جميل نصيف التكريتي –دار توبقال– الدار البيضاء– ط1– 1986م.

143– هانز ميرهوف: الزمن في الأدب– ترجمة د. أسعد رزوق– مؤسسة سجل العرب–مصر– 1972م.

خامساً: المجلات والدوريات

144– باقر جاسم محمد: التَّناص، المفهوم والآفاق– مجلة الآداب – بيروت – ع7–9 يوليو1990م.

145–جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر «مهيار الدمشقي»–مجلة فصول–مصر–مج1– ع4–يوليو–1981م.

146– خلدون الشمعة: المثاقفة الإليوتية – مجلة فصول – مصر – مج15 – ع3– خريف 1996م.

147– سيزا قاسم: البنيات التراثية في رواية وليد مسعود–مجلة فصول–مصر–مج1– ع1–1980م.

148– صبحي الحديدي: خيار السيرة استراتيجيات التعبير– مجلة القاهرة – مصر– ع151– يونيو 1995م.

149– عباس بيضون: حوار مع محمود درويش –مجلة مشارف–القدس– ع3–تشرين الأول–1995م.

150– عبد النبي اصطيف: مكوِّنات النص الأدبي العربي الحديث – مجلة الناقد –بيروت– ع24–1990م.

151– عبد الوهاب البياتي: الشاعر العربي المعاصر والتراث–مجلة فصول– مج1– ع4–يوليو–1981م.

152– عبد الوهاب ترّو: تفسير وتطبيق مفهوم التَّناص في الخطاب النقدي المعاصر – مجلة الفكر العربي المعاصر – بيروت – ع60–61 – يناير، فبراير– 1989م.

153– عز الدين إسماعيل:مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين–مجلة فصول–مج1– ع4– يوليو 1981م.

154– عز الدين المناصرة: الأصل التراثي للأغنية الشعبية «جفرا وياها الربع»–مجلة شؤون فلسطينية– ع127–يونيو 1982م.

155– غالي شكري: محمود درويش، عصفور الجنة أم طائر النار– مجلة القاهرة– مصر– ع151– 1995م.

156– المتوكل طه (وآخرون): حوار مع الشاعر سميح القاسم– مجلة الشعراء – رام الله– ع7–1999م.

157– محمد عبيد الله (وآخرون): حوار مع الشاعر عز الدين المناصرة– مجلة مشارف–القدس– ع10 آب/أغسطس–1996م.

158– محمد فكري الجزار: الهاوية بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعي به–مجلة فصول–مصر–مج15– ع4–1997م.

159– محمد مصطفى هدّارة: النـزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث– مجلة فصول–مصر– ع4–يوليو/تموز 1981م.

160– محمود الربيعي: لغة الشعر المعاصر–مجلة فصول–مج1– ع4– 1981م.

161– محيي الدين صبحي: شعر الحقيقة في عصر السقوط–شؤون فلسطينية–بيروت– ع96–1979م.

162– نبيلة إبراهيم: الإنسان والزمن في التراث الشعبي–مجلة الأقلام– بغداد– ع8–مايو/أيار–1976م.

163– يوسف زيدان: الشعر الصوفي المعاصر–مجلة فصول–مصر–مج15– ع3–1996م.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	5
المقدمة	7
مدخل نحو تحديد المصطلحات	11
التَّنـاص	21
الأدب المقارن	41
السرقـات الأدبيـة	57
الفصل الأول: انفتاح على المقدس القرآني	73
الشعر والدين	75
- آيات قرآنية عامة:	80
- محمد ﷺ	98
- آدم وحواء	112
- قابيل وهابيل	121
-مريم	131
- يوسف	143
-شخصيات قرآنية أخرى	153
الفصل الثاني: مزاميـر توراتية ودلالات فلسطينية	167
-آيات توراتية عامة	170
- موسى	184
- يشوع بن نون	194
- السبي البابلي	203
- شخصيات توراتية أخرى	210

الفصل الثالث: طهارة المسيح...خطيئة العالم.....225

- المسيح.....228

-الصلب ومتعلقاته 239

- العشاء الأخير 249

- الخوارق.....257

-رموز إنجيلية أخرى.....263

الفصل الرابع: الأساطير اليونانية واستحضار الطقوس القديمة ..267

الشعر والأسطورة 269

- سيزيف 281

- أوديب/أنتيجونا 293

-تليماك/عوليس 301

-إيكاروس 309

-أندروميدا/برسيوس.....315

-ابن نايوبي 320

الفصل الخامس: الأساطير الشرقية وتجليات الوعي.....325

-تموز/عشتار.....328

-إيزيس وأوزيريس 345

- بعل/عناة.....354

- إيل.....364

-جلجامش.....372

- سدوم 378

الفصل السادس: الأساطير العربية وتجسيد الواقع 387

- العنقاء/ الفينيق.....394

- زرقاء اليمامة 406

- إرم 410
- عوج بن عناق 416
-الهامة 423

المصادر والمراجع 427

أولاً: دواوين الشعراء الفلسطينيين 427
ثانياً: المصادر 429
ثالثاً: المراجع العربية 431
رابعاً: المراجع المترجمة للعربية 440
خامساً: المجلات والدوريات 442

فهرس الموضوعات 445