PDF Complete
Your complimentary use period has ended. Thank you for using PDF Complete.
Click Here to upgrade to Unlimited Pages and Expanded Features
Université d'Oran

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية

وزارة التعليم العالي والبحث

جامعة وهران

كلية الآداب،اللغاتوالفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطابموسومة بـــ :

الفضـــــــــــاء

عند محمــود درويش

مشروع (تحليل الخطاب) للدكتور : عبد الوهاب ميراوي

إعداد :

الهاشمي قشيش

إشراف :

أ.د.عبد الوهاب ميراوي

لجنة المناقشـــة

أ.د. الهواري بلـــقاسم : رئيسا

أ.د. عبد الوهاب ميراوي: مشرفا و مقررا

أ.د. ابراهيم علي: عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2011 – 2012 م

إهـــــداء

إلى: العائلة الكريمة، خاصة أميّ وأبيّ

رحمهُ الله

إلى : الزوجة المخلصة وبناتيّ أهُدي

الجهد المتواضع

الى أساتذتيّ الأفاضلّ ، إلى كلّ منّ ساعدنيّ منّ

قريبّ أو بعيدّ ...

إلى المشرفّ علىّ هذا العملّ

الأستاذ الدكتور: عبد الوهابّ ميراوي

مقدمة

مقدمة:

شكل الفضاء بعدا هاما في تشييد النص الأدبي عموما والشعري خصوصا، منه تنبثق مختلف الصور، إنه يسهم في بناء النص خلال مسيرة نموه، لذلك لا يعد عنصرا زائدا؛ بل من المكونات الجوهرية والفعالة في أي عمل شعري، ذلك أنه يدعم الرؤية الشعرية، ويمدها بظلال وإيحاءات غنية ومتنوعة، فلا عجب أن أُعْتبر من أهم المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب، إذ لم يعد مجرد خلفية يبنى عليها النص الأدبي عامة والشعري خاصة، بل أصبح ينظر إليه من حيث هو عنصر شكلي وتشكيلي في أي عمل أدبي، وبالتالي أصبح تفاعل عناصر الفضاء وتشابكها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي. **وهو** نسق ترابُطاتٍ من حيث هو عنصر تكويني وجوهري في الخطاب الشعري تحديدا، إنه لا يستحق ما لقيه من تهميش وسوء فهم من لدن الدراسات النقدية العربية الحديثة، فإذا كانت الحركة النقدية الغربية قد عرفت جهدا مواكبا **للفضاء** في الأعمال الأدبية عموما مع رواد الشعرية الحديثة (لوتمان، باشلار، جينيت، غريماس وكورتاس)، فإن الأمر مختلف تماما مع الحركة النقدية العربية الحديثة، إذ واجهت هذا المكون الأدبي بصمت رهيب، كون المفهوم ما يزال يراوح مكانه، لأنه لم يحظ من الدراسة إلا ببحوث قليلة في مجلات أدبية، وبعض فصول في كتب معدودة، وهي على قلتها لها فضل السبق والريادة، كـــ (غالب هلسا في ترجمته لكتاب غاستون باشلار(جماليات المكان)، ومحمد الماكري في كتابه(الشكل والخطاب)، وحميد لحميداني في مؤلفه(بنية النص السردي)، وسيزا قاسم مع كتابها (بناء الرواية) بغض النظر عما تطرحه المفاهيم والمصطلحات من انشغالات حول (**الفضاء**) بصفة عامة، و(**الفضاء عند محمود درويش**) بصفة خاصة وهذا ما نحاول الكشف عنه في بحثنا.

يسعى هذا البحث إلى إثارة الإشكال وتقليبه من زوايا متنوعة ومتعددة من خلال فكرة البحث في مفهوم (**الفضاء عند محمود درويش**) عبر المنجز الشعري عنده وما عرفه من تحولات فنية وموضوعاتية منذ الستينيات، فهو يُعْرف عنه تعلّقه بالأرض وما يرمز لها من أمكنة وتسميات

وموروث، جعل من فلسطين الأرض والوطن والإنسان مدخلا شاملا لقضاياه وموضوعاته ورمزا مكثفا لأبعاده وصوره، وهو ما يعني أن الخطاب الشعري ظل متأثرا بواقعه وتاريخه، فعكس حركة المجتمع والفن، وأخيرا الشعر والإنسان .

مادامت مشكلة الإنسان في هذه الحركة هي **الفضاء** وما يختزنه من أبعاد وقيم، فإن البحث وجد في هذه العلاقة مبررا لاختيار موضوع **الفضاء** في الشعر والعبور من خلاله إلى دلالاته وبنياته وأشكال حضوره في النص. هذا الموضوع" **الفضاء عند محمود درويش** " دفع الباحث إلى قراءة ظاهرة **الفضاء** في النص وتأسيسها على فرضية شاملة ترى أن الشعر الفلسطيني عموما والشعر عند درويش خصوصا، شعر **فضاء** لأن تاريخه وخياله وموضوعه ارتبط **بالفضاء** عموما، و**بالفضاء الجغرافي** خصوصا، وما قدمه من قضايا أدبية وإنسانية. لذا اتّجهت الدراسة إلى **الفضاء** في الشعر باعتباره صورة وموضوعا ونواة للقصيدة، من خلال **الفضاء** بأنواعه الثلاثة، **الجغرافي، النصي، والدلالي** على اعتبار جدّتهم في التناول النقدي؛ وبذلك لم يطرحوا كإشكال من زوايا جمالية أو معرفية.

إذا كان أي بحث تتحكم فيه دوافع ونوازع ثقافية ونفسية، فإن ما شدني إلى البحث في **الفضاء،** هو حالة من قيم فنية وفكرية تحيل النص الشعري المعاصر بمعان، وخاصة عند الشاعر درويش ، وهو ميل يجد مسوغاته في الأسباب الآتية:

– لأن درويش يعد من بين الشعراء الذين حققوا مستوى متميزا من التراكم والحضور الشعري والثقافي، كونه كان صاحب حضور متميز وطاغ على من سواه من معاصريه الأواخر.

– لأن منجزاته الابداعية يمكنها أن تضيء أسئلتنا، وتستجيب للتأمل وابتكار المعنى، ولأن الشعرية العربية المعاصرة، برزت في أعلى تجلياتها، وأرق توجهاتها في نصوصه الشعرية.

– ولأن هذه النصوص تجسد مثالا أساسيا لطرح سؤال **الفضاء** بأنواعه الثلاثة المقترحة على ما قام به من تجريب وتنويع إيقاعيا صائبا بالمعاني المتعددة، التي تأسر المتلقي،. ولما كانت أي دراسة وفي أي

مجال لا تنطلق من فراغ أو عدم فقد سبقت هذا البحث دراسات أثرت الفكرة لديه ، وتماست مع موضوعه في بعض الجوانب والهوامش. بديهي أن هذه الأسطر قد لا تفي الموضوع حقه، وتظل نقاط كثيرة جديرة بالطرح والمساءلة نوجزها في هذه الفرضيات :

هل اختلف مفهوم **الفضاء** بين الشاعر القديم والشاعر الحديث؟ وهل هو ذاته الاختلاف الذي خضع له المفهوم ؟

كيف شكلت بنية **الفضاء** بأنواعه الثلاثة في الشعر نموذجا فنيا، له أبعاده ودلالته؟

أيقدّم شعر درويش مخططاً أولياً لتبين مبناه وإنجاز معناه من خلال نوع من أنواع **الفضاءات** المقترحة للدراسة، وهل يبنى على سبيل الاحتمال نتائج تلقيه؟.

حسب هذه الدراسة ــ إن لم تضف شيئا ــ فإنها تناولت موضوعا جديدا ومن أهدافها التعريف **بالفضاء** ودوره في بناء المعنى، وما أفرزه من إشكالات على المستوى النظري، وعلى المستوى الإبداعي، وتجلياته في النص الشعري عند درويش.

أسلمتنا الدراسة إلى المنهج الوصفي التحليلي، ليتسع فيحتضن كل ما يمكن أن يفتح النصوص الشعرية ويستنطق جماليتها من أسلوبية وسيميائية، وهذا ما تطلبه موضوع البحث، أي العمل على النص، وإن كان هذا لا يعني عدم تداخل مناهج أخرى متكاملة في هذه الدراسة عند اقتضاء الضرورة، ذلك أن المناهج تتكافل وتتداخل فيما بينها كما أن الموضوع المتناول، أحيانا يفرض طبيعة المنهج الملائم.

تشعب بنا البحث وانقسم إلى جانب نظري وآخر تطبيقي، وعليه بنيت الدراسة على مقدمة وثلاثة فصول، كان الفصل الأول نظريا من ثلاثة مباحث، تناول أولها شبكة المفاهيم للفضاء في الدراسات الغربية والعربية، واعتنى الثاني بتجنيسه، ليبقى للمبحث الأخير معماريته.

أما الفصل الثاني فخصص للفضاء الجغرافي في أربعة مباحث، كان أولها حول دلالة الفضاء، والثاني للفضاء المغلق، أما الثالث فتناول الفضاء المفتوح، ليختم المبحث الرابع هذا الفصل بالفضاء المقدس الذي يرمز للمأساة عند درويش، كونه يشير للأرض المفقودة قديما وحديثا.

ختم الفصل الأخير هذا البحث في ثلاثة مباحث جمع فيها الفضاءين النَّصي والدلالي من حيث الكتابة، التصوير والصناعة. أبرز المبحث الأول العلامات النوعية من المكون الخطي، وحركة الأسطر الشعرية وعلامات الترقيم، والبياض والسواد، أما الثاني فأُوْقف على الأشكال البصرية الممثلة في الأشكال الهندسية المعروفة كالمثلث، والمربع، ليختص الأخير بالصناعة مُمَثلة في الصورة الشعرية مدعمة بالمجاز والاستعارة، فالرمز والأسطورة.

بقي أن نشير إلى أنه لم ينج هذا البحث من بعض الصعوبات التي كانت تعترضه من حين إلى آخر، نجملها في قّلة المراجع من جهة ثمّ مشقة السفر للبحث عنها من جهة أخرى. لكن رغم ذلك فالحقيقة التي لا نستطيع إلاّ أن نقرها، أننا أحسسنا بمتعة هذا البحث؛ من خلال حوارنا المتكرر مع المصادر والمراجع المتنوعة والحديثة من جهة.

وأختتم مقدمة بحثنا هذا بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف: الدكتور(عبد الوهاب ميراوي)، الذي كان السند في كل الأوقات، والذي أتاح لي الحرية في النقاش وإبداء الرأي والله تعالى نسأل السداد والتوفيق.

الفصل الأول

(الجانب النظري)

1- الشبكة المفاهيمية

2- تجنيس الفضاء

3-المعمار الفضائي

المبحث الأول:

(الشبكة المفاهمية للفضاء)

1.1 : مفهوم الفضاء لغة واصطلاحا :

تُرْجع معظم المعاجم الأصل اللغوي لكلمة "فضاء فضي، فضا" إلى الجذر المتكون من:[الفاء والضاد والحرف المعتل]، فهذا "ابن منظور" في " لسان العرب " يرى الفضاء ذلك المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوا هو فاض، قال **رؤبة:**

أفرخ قيض بيضها المنقاض * عنكم كراما بالمقام الفاضي**

وفضا المكان وأفضى، إذا اتسع وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه, وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيّزه، قال **ثعلب بن عبيد** يصف نحلا:

شتت كثة الأوبار لا القرى تتقي * و لا الذئب تخشى و هي بالبلد المفضي**

أي العراء الذي لا شيء فيه، وأفضى إليه الأمر كذلك، وأفضى الرجل دخل على أهله[1]، والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض، والفضاء الساحة وما اتسع من الأرض ويقال: أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء والفضاء ما استوي من الأرض واتسع، قال والصحراء فضاء، قال أبو بكر: الفضاء ممدود كالحساء وهو ما يجري على وجه الأرض، والفضية الماء المستنقع والجمع فضا، ومكان فاض ومفض أي واسع والمفضي المتسع، قال **رؤبة:**

جاوزته بالقوم حتى أفضى * بهم وأمضى سخر ما أمضى**

قال أفضى بلغ بهم مكانا واسعا ويقال قد أفضينا إلى الفضاء، وجمعه أفضية[2]، والظاهر من القول أن ابن منظور تحدث وبشكل واضح عن الفضاء الجغرافي(المكان) ذي الأبعاد الهندسية المعروفة، كما

---

(1)[1] ابن منظور .–لسان العرب – المجلد الخامس. دار صادر . بيروت. ط1 . 1997. ص:139.

(2) م. ن. ص: 140.

نلحظ أنه لم يول المصطلح الأهمية المتمثلة في التفرقة بين الفضاء والمكان، والذي يدعم القول ويؤكده، ما جاء في "القاموس المحيط" فضا المكان فضاء وفضوّا اتّسع والفضا بالمد الساحة وما اتسع من الأرض[1]، أما في" معجم المقاييس في اللغة " فضي: الفاء والضاد والحرف المعتل، أصل صحيح يدل على انفساح في الشيء واتساع من ذلك الفضاء: المكان الواسع، ويقولون أفضى الرجل إلى امرأته، باشرها أي كأنه لاقى فضاءها بفضائه، وليس هذا ببعيد في القياس الذي ذكر. ومثل هذا: أفضى إلى فلان بسره إفضاء، وأفضى بيده إلى الأرض إذا مسها بباطن راحته في سجوده، وهو من الذي ذكر قياس الفضاء[2]وجاء في "مختار الصحاح "الفضاء : الساحة وما اتسع من الأرض، وقد أفضى خرج إلى الفضاء أفضى إليه بسره، أفضى بيده إلى الأرض مسها بباطن راحته في سجوده[3]، ومنه يمكن القول أن الفضاء يشترط فيه أن يكون ممدودا مطلقا بخلاف المكان الذي يتوجب أن يكون محدودا ومسكونا فيزيائيا؛ فإذا كان الفضاء في اللغة يعني : المكان الواسع من الأرض؛ فإنه من الناحية الاصطلاحية يعد من المصطلحات النقدية التي ولجت عالم الدراسات والبحوث الأدبية حديثا، فأضحى يشكل عنصرا حتميا في بعض الفنون الأدبية، فلا يمكن أن يغفل عنه حين دراستها؛ نحو المسرح والعمل السردي، فلا يستغرب وجود هذا العنصر، واتصاله بفنية الأدب، فهوذلك العنصر الجمالي من مكونات العمل الأدبي، الذي يلون الشخصيات والكائنات بصبغته، وذلك المصطلح الذي عرف بالفرنسية(espace) وبالانجليزيّة (space) ونشأ حول تحديد مفهومه اختلافا ظاهريا وتضاربا واضحا بين تصورات النقاد والدارسين "فهو لا يبرح غير قار، ولا مجمع عليه في الاستعمال السيمائي العالمي من حيث هو مفهوم، ولا في الاستعمال السيمائي العربي المعاصر من حيث هو مصطلح، بل ولا في الاستعمال الفلسفي أيضا[4]". من هنا ندرك هيولة مصطلح الفضاء ومدى شموليته واتساعه؛ إن لم نقل قدرته على احتواء عالم مليء بالأسرار التي لا

(1) الفيروز آبادي. ــ القاموس المحيط ــ دار الكتب العلمية . بيروت. ط2 . 2007 .ص :1327.

(2) أبو الحسين أحمد ــ معجم المقاييس في اللغة ــ تحقيق شهاب . دار الفكر .بيروت . (د ت). ص :848.

(3) محمد بن أبي بكر الرازي ــ مختار الصحاح ــ ضبط مصطفى ديب. دار الهدى. بيروت ط4. 1990.ص:323 .

(4) عبد المالك مرتاض. نظرية النص الأدبي. دار هومة .الجزائر .ط2007. ص: 296 .

حصر لها، خاصة في ظل التطور المنهجي والعلمي حيث وجهت الدراسات الأدبية الحديثة أنظارها نحو الفضاء في النصوص الأدبية منها الشعرية على الخصوص، فقد أخذ الاهتمام بالفضاء عند الباحثين المعاصرين يكتسب طابعه العلمي، فأصبح الفضاء يقرأ "بما هو وجود وذاكرة وعلائق وأمكنة...، وبحس ظاهراتي، بالانتباه الضروري، ولكن أيضا بدهشة الاكتشاف، بالحدس الكامن في أعماق النفس، وبالملاحظة المتجهة إلى حركة الأشياء والعلائق والأفعال والأصوات[1] "، فهذه القراءة جديدة للفضاء الأدبي، ترتقي به من مستوى ابتذاله الشائع لدى عموم القراء إلى مستوى التثمين، بعد خلخلته حسب مقتضيات المنهج واستراتيجية المتلقي.

إن الفضاء بهذا المعنى، حياة لا يحده الطول والعرض فقط، بل يجاوزه ليصبح ذا بعد رمزي يعكس مفهوما نظريا أو فلسفيا داخل العمل الأدبي، وليس ذلك المفهوم الخارجي المحايد الذي نعبره دون أن نأبه به، وليس مجرد إشارة إلى الفضاء الجغرافي(المكان) فحسب، كما يتمثل في الواقع الخارجي؛ الفضاء عام، فالشخصيات في النص الأدبي سواء الحقيقية منها أو الأسطورية فضاء، النص الأدبي فضاء بعينه، التفضيل الميتالغوي في النص فضاء، القصة فضاء...، إلى الحد الذي يجعلنا نقول بأن الفضاء له خاصية الاشتمال، وهو إحدى العلامات المميزة للعمل الأدبي، لا يمكن إغفاله أو طرحه من الدراسات الأدبية، وهذا يعني أن الفضاء موجود وحاضر على طول امتداد العمل الأدبي؛ إنه لا يغيب أبدا حتى ولو كان النص الأدبي بلا مكان، فالفضاء " حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الأدبي. وعندما يرفض أن نسميه، أن نحدده، أن نمنحه هوية وأن نعبر عنه لعجز في الإدراك أو رغبة في تحصين، رغبة في بناء نموذج نظري معين، فإنه لا يتغيب، بل يظل كامنا هناك في الظل بانتظار لحظة إدراك ملائمة أو استجابة أكثر تعاطفا[2] "، قد يحتاج هذا المفهوم لكي يدرك إلى توجه مختلف أو منظور متفهم ورؤية ثاقبة، وذلك لاعتباره في الإبداع الأدبي عامة والشعري على الخصوص ليس مقتصرا على الفضاء الجغرافي (المكان) فحسب،

(1) حسن نجمي. شعرية الفضاء. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1 . 2000. ص: 41.

(2) م. ن. ص:65.

فالفضاء قد يكون تلفظا لغويا أو تعبيرا أو دالا يشمل مدلولا أو مدلولات تحيل على مرجع معين، ثم تتحول من خلال الرؤية الابداعية إلى مرجع مفتوح يتوالد من خلالها الدال، كما قد يلتحم مع غيره من الدوال، وذلك من قبل سياقات أسلوبية محددة، وخلال تراكيب لغوية معينة، بل خلال خطاب أو نصوص إبداعية متنوعة .

2.1. الفضاء في الدراسات الغربية

يعتبر الفضاء من المصطلحات النقدية التي لقت رواجا واهتماما في الدّراسات النقدية الأدبية الغربية التّي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، وراحت الدّراسات والبحوث التي تتخذ العلوم الإنسانية مجالا للتنظير والممارسة تعده من أهم المصطلحات التّي دخلت عالمها، فتولد عن هذا الاهتمام ظهور دراسات كثيرة مكنت من دراسة هذا المفهوم وجعلته شغلا أساسا لها بعد أن كانت بدايته مفهوما أدبيا غير واضح يفتقد إلى معرفة نظرية مدققة، فأولت المدرسة **الألمانية** أهمية للمصطلح من خلال نقادها حيث جعلوا منه مفهوما لا يقل أهميًة عن بقية مكونات النص:الشخصيات، الزمن، الحوار، الأحداث،الأبعاد الايديولوجية، اعتمادا على الكتابات التنظيرية والأبحاث والدراسات المتخصصة.

و"كان من بين هؤلاء النقاد (**هـــ.مايير** H.Meyer) بالإضافة إلى كتابات(**هنري متران** Henry Mitterrand)[1]"، التي كان لها دور مهم في تقريب الأسس الجمالية لمفهوم الفضاء بصفته مصطلحا نقديّا حديثا ومواكبا للدراسات النقدية الحديثة الغربية ومعززا لها، خاصة منها البحوث النقدية التي عملت على أن يكون مفهوم الفضاء وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني، مما دفع الباحثين **الفرنسيين** إلى التركيز على دراسة مفهوم الفضاء نظريا وتطبيقيا في فترة ما بين الستينات والسبعينات قصد إذاعته وتطويره بين أوساط الدارسين أو في جلبه لفضول القراء والمهتمين، وحصل كل ذلك بفضل كل من" **:جورج بولي** في كتابه(L'espace proustien)الصادر عام1963م، **وجلبير دوران، رولان بورنوف**[2]"؛ الذي كان له الفضل في سد الثغرات المنهجية والتطبيقية التي ظهرت عند زميليه **بولي ودوران**، وتمكن من اضافة أشياء لم تتناول من قبل الباحثين من قبله، كتساؤلاته عن الضرورات الدّاخلة التّي يبنى عليها التنظيم الفضائي، فوصف

(1) ينظر فيصل الأحمر. معجم السميائية. الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف. بيروت . الطبعة الأولى. 2010. ص:123.

(2) م. ن. ص:124.

الحدث بطريقة محددة ، وحلل مظاهر الوصف، واهتم بالكشف عن القيم الأيديولوجية والرّمزية المرتبطة بعرضه وتقديمه.

بالمقابل شهد مفهوم الفضاء تطورات جذرية في المناهج النقدية الحديثة ولاسيما النقد الظاهراتي (Phenomenological Criticism) باعتماده على تحليل الوعي اثناء دراساته التي تعمل على استبطان الأشياء فتتحول إلى ظواهر، والفضل في تطوير هذا النقد يعود إلى كل من **غاستون باشلار وجان بيير ريشار وجيلبير ديوران** في النقد **الفرنسي** الذي سرعان ما انتشر في النقد الأدبي الحديث.

أطلق (**غاستون باشلار** bachlar.G) نظريته عام 1938م، في كتابه "التحليل النفسي للنار"، واتبعه بكتبه الأخرى، ومنها "شعرية الفضاء" (1957)(وقد ترجمه غالب هلسا (الأردن) عن الإنجليزية عام 1980 بعنوان "جماليات المكان[1]"). انطلق غاستون في مؤلفه من فضاء البيت القديم بصفته بيت الطفولة، مركز تكيف الخيال، فضاء نظل نستعيد ذكراه كلما ابتعدنا عنه، ونسقط الكثير من الإحساس بالجمالية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا على مظاهر الحياة المادية، باعتباره"يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية، فنعيش لحظات البيت من خلال الأدراج والصناديق والخزائن، التي يسميها باشلار بيت الأشياء. والأمر ذاته مع العش فالعش يبعث إحساسنا بالبيت، لأنه يجعلنا نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة بالعالم... هل كان العصفور يبني عشه لو لم يكن يملك غريزة الثقة بالعالم؟. ثم يتناول القوقعة فالقوقعة تجسد انطواء الإنسان داخل المكان في الزوايا والأركان، لأنّ فعل الانطواء ينتمي إلى ظاهراتية فعل يسكن[2]". كشف الصلة الحميمية التي تحدث بين الفضاءات المتخيلة و الشخصيات المتخيلة متناولا الفضاء الذي ينجذب نحو خيال الشخصيات بدون هوادة " إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد

(1) ينظر عبد الله أبو هيف. جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر. مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب المجلد27. العدد1. 2005. ص: 124.

(2) ينظر غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة. غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدّراسات و النشر والتوزيع. بيروت ط1987.3 ص: 9.

هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر، ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيّز، إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية[1]"، والفضاء عند **الشعريين** يعطي المفردة بعدا تتجاوز فيه النظرة السطحية والمفهوم البسيط الذي يقلل من قيمتها ويجعل منها مجرد خلفية مشهدية أو ديكورا يملأ النص، وعند **السيميائيين** بزعامة **غريماس** أنه يتحول في أيّ خطاب مطابقاً لخطية النصّ، وقريباً من مفهوم الفضاء(Espace)المعروف أورد أخرى كالتحييز(Spatialisation)الذي ينشأ عنه (Proxèmique) البروكسيما غايته تحليل أحوال الذوات والموضوعات معا عبر الحيز. يرى مع **كورتيس** أن الفضاء يستخدم في معان متعددة وما يجمعها" هو الشيء المبني يحتوي على عناصر متمفصلة، يتوفر على عنصر الامتداد، وهو بعد كامل ممتلئ[2]"كما يمكن أن ينصرف هذا المفهوم إلى المنحى الهندسي المعماري، وإلى سيكولوجية الوظيفة، وإلى المنحى الاجتماعي الثقافي، والمنحى النفسي الفزيولوجي، ومنه يصبح مفهوم الفضاء عنده وعند **كورتيس** " ذا خصائص مرئية لأنه يدخل في مجال الهندسة المعمارية، إلا أن موضوع الفضاء في تحليل الخطاب تراعى فيه الناحية النفسية و الفيزيولوجية وكذا الناحية الثقافية الاجتماعية[3]"، ويلاحظ كل منهما أننا" إذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة، أن استعمال مصطلح الفضاء يتطلب حذرا شديدا من قبل السيمائيين [4]"، لتشغيله يجب أن تتوفر شبكة لغوية ثرية وطاقة خصبة من التعداد المعرفي بدءا من التاريخ وصولا إلى الفنون التشكيلية،نظرا لتميزه بشساعة دلالية ورمزية ايحائية وشعرية جمالية. يحدد (**شارل ساندرس بورس** C.S.Peirce) مفهوم الفضاء بدقة من المرتبة الأيقونية للعلامة، تحديدا جعل منه أول تعريف نظري صارم مضبوط لعلم تواصلي غير لغوي، ومن هذا المنطلق تعددت مجالات اشتغال السيميوطقيا في الحقل البصري ذاته، متراوحة بين المعطيات

(1) ينظر. م. ن. ص: 31.

(2). *Greimas (A.J.) et Courtes, Sémiotique P: 300-359*

(3)*Ibid.p132-133*

(4)*Ibid.p132-133*

البصرية الثابتة والمتحركة واللغوية[1]، في المقابل نجد الباحثة الفرنسية ذات الأصول البلغارية **جوليا كرستيفا** k. Julia تتناول الفضاء في كتابها"النص الروائي[2]le texte du roman" متطرقة إلى أنواع من أفضية ذكرت منها الفضاء الجغرافي (L'espace géographique)والفضاء النصي للرواية(L'espace textuel du roman)، فالفضاء الجغرافي عندها يتواجد في عالم الحكي ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، تكون مرتبطة عادة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهو ما أطلقت عليه اسم اديولوجيم" Idiologeme . تعتقد أن **الفضاء الجغرافي** (المكان) بالنسبة لعصر الروائي والكاتب الفرنسي "**أنطوان دولا سال** Antoine De La Sale " كان في البداية محددا بمفهوم **الفضاء** في بداية عصر النهضة، أي قبل أن يكتشف الفضاء الخارجي وقبل أن يمتد التحليل العلمي إلي أعماق اللاشعور، ويعتبر هنا فضاءا متميزا عما كان يتصوره أدباء ذلك العصر. يؤسسون إلى فضاء حكائي مرتبط بحركة البطل الرئيسي في الحكاية وما يميز الفضاء في عصر القرون الوسطى هو التعارض الكامل بين الأمكنة كتعارض السماء مع الأرض . أما في شأن **الفضاء النصي** فهي تدرج فيه زاوية النظر التي يقدّم بها الراوي أو الكاتب عالمه الروائي الخاص فتقول في شأن ذلك: "هذا الفضاء شامل ومحوّل إلى كل، أنه واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلّف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي [3]".

الفضاء له علاقة متينة بالكاتب، وعلاقة متينة أيضا بالروائي، المؤسس الوحيد للحوار بين الأبطال والمقيم للحدث الروائي بينهم، والراسم للخطة العامة التي تقام عليها الرواية، لذا يتحتم الإقرار مبدئيا أن **الفضاء الجغرافي** هو العلامة الأساسية التي تطبع مقولة "**الفضاء**"، والعنصر الأكثر

(1) ينظر شادية شقروش. سيميائية الحطاب الشعري. عالم الكتب الحديث. أربد . لأردن. ط1 . 2010. ص:199.

(2)*Kristeva Julia le texte du roman –Approche sémiotique structure* discursive *transformationnelle –mouton 1976 p 182 .*

(3)Ibid. p 186.

حضورا و تمكنا في العمل الأدبي، إنه رؤية سردية، كونه يلعب دورا هاما في التعبير عن وجهات النظر وكشف عن مكنونات وأفـــكار ورؤى وقناعات مالكيه، أما **الفضاء النصي** فيعد بالنسبة للفضاء عنصرا مساعدا على استجلاء بنية الفضاء ككل، وكاشفا عن خصوصيتة و خصوصية الفضاء الجغرافي، وخاصة إذا تمكن الناقد من قراءته قراءة جيدة ووصله بهما.

يعد الناقد الفرنسي(**جيرار جينيت** G . Genette) **الفضاء النصي** مكون من مكونات الفضاء في الدراسات الغربية، يهتم بالعتبات النصية من شكل الخطوط، وتنظيم الصفحة، وهيأة الكتاب في كليته. من الغلاف الخارجي، و تنظيم الفصول، والمطالع، وتشكيلات العناوين، أي كل ما يتعلق بالصورة الشكلية للنص الأدبي؛ أما **الفضاء الجغرافي** يتولد عن القصة في الحكي، فنظرته إليه نظرة تقليدية تعني مفهوم المكان، يظهر في العمل الأدبي في الأمكنة والمشاهد، والمنازل وما يبعد عنها، أو يفضي إليها؛ و**الفضاء الدلالي** يرتبط في البلاغة الكلاسيكية بالصور، حيث" يتأسس الخطاب من سلسلة دوال حاضرة تقوم مقام سلسلة مدلولات غائبة، على أن اللغة الأدبية بخاصة لا تعمل بهذه الكيفية البسيطة، حيث إنها غير أحادية المعنى، إذ تبقى في حالة توالد و تضاعف مستمر، حيث قد تحمل اللفظة الواحدة دلالتين تقول البلاغة عن أحدهما أنه حقيقي و عن الآخر بأنه مجازي، هناك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي و المدلول الحقيقي[1] "، ذو علاقة وطيدة بالشعر، لأنه يشمل أدوات الصورة الشعرية من استعارة وتشبيه وكناية ومجاز مرسل، يرتبط بالشعر ويعد المنبع الأساسي الخالص منه. تطرق **جينيت** إلى الفضاء في كتبه صور[2] Figure معبرا عن الفضاء الأدبي أنه فضاء يسكن ويشغل الأدب ولا يعتبره متصلا بجوهر الأدب، وقارن بين الأدب والرسم والتصوير واعتبره فنا فضائيا L'art de L'espaces واعتبر الهندسة المعمارية فن الفضاء بامتياز دون التكلم التحدث عنه، بل يكون من الصحة ومن الحق لو قلنا بأنه يكلم وينطق الفضاء بحيث

(1)Genette Gérard – Figures II

(2)Genette Gérard – Figures II Seuil Paris 1969 p 44.

الفضاء يتكلم فيه ويغتدي متحدثا عبره، أما ما يعترف به **جينيت** من ملامح فضاء "أدبي فإنه يظل مجرد فضائية هي بمعنى ما أولية وبسيطة، هي فضائية اللغة[1]".

نجد في سياق المنهج العلاماتي السيميائي، من بين النقاد والباحثين الذين بذلوا جهودا كبيرة من أجل الكشف عن دلالة **الفضاء** العالم **الروسي" يوري لوتمان** Youri lotman " الذي عالج المكان ودلالاته في كتابه "بناء النص الفني" سنة 1973[2] (المترجم إلى الفرنسية عام 1976)، حيث انطلق **لوتمان** "في تحليله للمكان الفني من مقولة أساسية مفادها أن اللغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى تراكيب نظامية، باعتبارها قائمة على مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وانظمة لا على تسميات.

إضافة إلى اللغة أبدعت الثقافة البشرية أنظمة وتراكيبا أكثر تعقيداً، تستعمل بعضها اللغة الطبيعية مادة لها على غرار الأدب والأديان والفلسفة، كما تستخدم بعضها مواد أخرى مثل الصورة، ولكنها تعتمد على النظام اللساني وطرق تكوينه، والفنون باعتبارها أنظمة منمذجة، تخلق تراكيبا دلالية وتنظر أثناء توظيفها المكان الفني نظرة خاصة، بصفة العمل الفني مكان محدد المساحة (اللوحة الفنية أو التمثال أو القصيدة أو الرواية)، فإذا كان الحيز(الفضاء) معين في الكون الفسيح، ففي العمل الفني الأدبي يمثل في هذا الحيز المحدود خلفية أو مكان أوسع وأشمل متمثل في العالم اللامتناهي، وهذه هي طبيعته الجوهرية " فيجد مثلاً أن قوانين المنظور في الرسم تمكن الفنان من تمثيل العالم المحسوس ذي الأبعاد الثلاثة على قماش اللوحة ذات البعدين فقط[3]"، فأسس دراسته على التقاطبات المكانية وظفها في شكل ثنائيات متقابلة تجمع بين عناصر متعارضة، معبرة عن العلاقات السائدة والتواترات الحاصلة التي عادة ما تحصل عند الالتحام بأماكن الأحداث، مكنته من أقامة نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية منطلقا من فرضية مفادها الفضاء هو مجموعة الأشكال المتغيرة أو الأشياء المتجانسة تقوم بينها علاقات مكانية

(1) عبد الله أبو هيف. جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر. م. س. ص: 127.

(2) يوري لوتمان. مشكلة المكان الفني. جماليات المكان. عيون المقالات . الدار البيضاء. ط2 .1988 ص: 65.

(3) م. ن. ص:65.

مألوفة عادية مثل المسافة، والاتصال؛ فمافهيم مثل"العالي، المنخفض " " القريب ، البعيد" "المنفتح، المغلق" "يسار، يمين" "قيم، غير قيم" " شرير، خير " "الأهل، الأغراب[1] "، فكلها أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية، كما نجده اعتمد في بحثه للمكان على تقسيم **مول** و **رومير** وقسّم الفضاء إلى أربعة أصناف حسب السلطة التي تخضع إليها هذه الأماكن وهي كالأتي:

1 . **عندي** وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما أليفًا

2 . **عند الآخرين** وهو مكان يشبه الأوّل في نواحٍ كثيرة، ولكنّه يختلف عنه من حيث أنني بالضرورة أخضع فيه لوطأة سلطة الغير ولابد لي أن أعترف بهذه السّلطة.

3 . **الأماكن العامة** وهذه الأماكن ليست ملكًا لأحدٍ معيّن، ولكنّها ملك للسلطة العامة "الدولة"، النابعة من الجماعة التي يمثلها الشرطي المتحكم فيها.

4. **المكان اللا متناهي** ويكون هذا المكان بصفة عامّة، خاليًا من النّاس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء، هذه الأماكن لا يملكها أحد وتكون الدّولة وسلطانها بعيدة، بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها، ولذلك تصبح أسطورة نائية[2]، أما الباحث **الروسي** الثاني **ميخائيل باختين** M-Bakhtine [3]، فيقترح بدوره أربعة أنواع للفضاء تختلف في بعض الجوانب عن سابقه وهي: [**الفضاء الخارجي. الفضاء الدّاخلي. الفضاء المعادي. فضاء العتبة**]، وهذا الأخير يتمثل في المداخل والممّرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنه فضاء يتمثل في الحافلات والأكواخ والخنادق والبواخر والسيارات والقطارات.

---

(1) م. ن. ص:61.

(2) م. س. ص: 62.

(3) ينظر منيب البوريمي. الفضاء الروائي في الغربة –سلسلة دراسات تحليلية –دار النشر المغربية. ط 1984. ص:22.

3.1. الفضاء في الدراسات العربية:

اهتمام بعض النّقاد العرب المحدثين بمفهوم الفضاء والدور الذي يلعبه في بنية النّص الأدبي قابله التأخر في اعداد المنزلة اللائقة له ضمن مسار الحركة النقدية العربية المعاصرة، مآله قلّة الاحاطة الشاملة نظريا للمفهوم على الرغم مما آثرته الحركة الغربية تجاه المفهوم، اضافة إلى تراجع المقروئية في وسط قراء العالم العربي وقلة التجارب التطبيقية حول المفهوم. وظفت الدراسات العربية النقدية الحديثة مصطلح الفضاء في مستوياته المتباينة عبر تطوره الزماني والمكاني؛ كل ناقد حسب فهمه ونظرته للمفهوم فتعددت المصطلحات، المكان، الحيّز، الفضاء،؛ غير أن مصطلح الفضاء كان أكثرها تواجدا، وأغناها دلالة وتجربة وأعمقها بعدا؛ واللافت أن مصطلح الفضاء L'espace في الدّراسات النقدية المغاربية أكثر استعمالا ورواجًا ووضوحًا منه في الدّراسات النقدية المشرقية، ويرجع ذلك إلى اطلاع النقاد المغاربيين على الكتابات الغربية في لغتها الأصلية أو مترجمة "سواء من خلال ما تراكم من اجتهادات متفرقة في النقد الفرنسي[1] "، أو إلى نشاط حركة الترجمة وتنوعها، خصوصًا في السنوات الأخيرة "بوحي مما استشعره النقاد المغاربة من فراغ وضعف في بعض الدراسات النقدية لحداثة عهدها، و عدم تطورها لتؤلف بعد نظرية متكاملة عن الفضاء، أو كونها أبحاث في بداية الطريق أو عبارة عن اجتهادات لها قيمتها[2]".

تتصدر دراسة **غالب هلسا** الدراسات النقدية العربية بعنوان "المكان في الرواية العربية" فكان من الأوائل تعلقا بشعرية المكان ، وضمن الفهم المتأثر به باشلار بالأخص، معجبا بشعريته وجماليته الفلسفية فترجم دراسته إلى كتاب "جماليات المكان"، وتوصل إلى تقسيم المكان إلى أربعة أقسام[3]، المكان المجازي: وهو الذي نجده في روية الأحداث المتتالية، إذ يكون المكان مساحة للأحداث ومكملا لها، وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، فهو مكان سلبي يخضع لأفعال الشخصيات.

---

(1) حسن نجمي. شعرية الفضاء. ص:51.

(2) ينظر حميد لحميداني. في بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب. ط1. 1991.ص: 53.

(3) فيصل الأحمر. معجم السميائيات. ص:127.

المكان الهندسي: هو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي: وهو القادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي. المكان المعادي: كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر[1]، إلا أن هذا التقسيم تعرض للنقد من قبل "الناقد المغربي محمد برادة الذي يقول: لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية. كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي أو مكان معاش لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية ... والمكان المعادي يظل بدوره فضاء... [2]".

من الدراسات التي تناولت الفضاء الشعري ووظفت مصطلح **الفضاء الجغرافي** ما قدمه الباحث العراقي **ياسين النصير** في دراسته لشعر السياب حيث تناول بكثير من العمق في مؤلّفه "جماليات المكان في شعر السياب[3]"، حيث أثر المكان بوصفه جغرافيا شعرية في بناء عالم السياب الدلالي "منطلقا من تصور مفاده أن للجغرافيا من حيث هي بعد فريائي أثر واضح في نص السياب وحسب رأيه فإن الصورة الشعرية تتمحور حول مراكز ثقل مكانية[4]"، وبالتالي فإن التوزيع الجغرافي لها " يكشف عن سعة المخيلة الشعرية وهي تجمع في أبعادها كونا متسعا يعطي في أعمق دلالاته معنى حسيا بالطبيعة والماضي بالعام والخاص[5]". تناول المكان من منظور الثنائيات الضدية أو تقابل الأمكنة وما ينتج عنها من مفاهيم، مركزا على تصورات الداخل والخارج والعتبات المكانية، إلا أنه لم يقعد لمفهوم الفضاء الجغرافي (المكان) وما يمكن استنتاجه من خلال دراسته هو أن الفضاء يعادل مفهوم الجغرافيا الشعرية، كما يعتبر العمل الذي أنجزه **ياسين النصير**" مساءلة مبكرة للفضاء الجغرافي، رغم بساطة تناوله لهذا المكون الذي يترجم جدة الموضوع على الساحة النقدية من جهة،

---

(1) فيصل الأحمر. معجم السميائيات. ص: 127 .

(2) حسن نجمي. شعرية الفضاء. ص: 52 .

(3) ياسين النصير جماليات المكان في شعر السياب. دار المدى للثقافة والنشر. دمشق .ط 1 .1995 .

(4) ينظر م. ن. ص: 20 .

(5) م. ن. ص: 20.

وعدم اطلاعه على ما أنجزته الشعرية الغربية في هذا الموضوع من جهة أخرى، فبدا عدم امتلاكه للآليات المنهجية واضحا، لذلك بدت مقاربته بسيطة وسطحية لموضوع غاية في العمق والصعوبة والالتباس، فاختزله وبسطه وأبقى عليه كمعادل للمكان، وبنظرة تقليدية[1]"، كما يرى أن "المكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم، فكان وكان: واقعا ورمزا، تاريخا قديما وآخر معاصرا، شرائح وقطاعات مدنا وقرى حقيقية، وأخرى مبنية في الخيال، كيانا تتلمسه وتراه، وكونا مهجورا أغرقته سديمات لا نهاية لها[2]"، ذلك أنه يؤكد قوله حين يبرز قيم الفضاء الجغرافي الفكرية والشعرية في العمل الأدبي، معتمدا على القيمة الدلالية للفضاء الجغرافي (المكان) لا على المكان في حد ذاته قائلا: "فالمكان في العمل الفني شخصية متماسكة ومسافة مقاسه بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاء خارجيا أو شيئا ثانويا، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلا مع العمل الفني[3]".

بالمقابل نجد **سيزا قاسم** في بحثها "بناء الرواية[4]" تتجه إلى التمييز بين الفضاء والمكان فكانت أكثر فهما للفضاء، مستعملة مصطلح المكان في الفصلين الثالث والرابع من كتابها منبهة إلى جانب هام في سر التمييز بين المكان والفضاء؛ لأنها الْتزمت بما تراه نظريات الأدب كالبنيوية، والشكلانية، والسيميائية، والشعرية الحديثة للمفهوم وتلافيا لأي تعصب منهجي؛ مشيرة لما اكتفى به النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث باستخدام المكان Lieu /Place للتعبير عن أنواع الفضاء حيث لم تكن دلالة الفراغ (الفضاء) بمفهومها الحديث قد نشأت؛ غير أن مسألة التمييز بين كل هذه المصطلحات لا يمكن أن يفسر طبيعة المفهوم أو يضبط حدوده بصورة دقيقة يتوقف عندها، لأن المشكل يكمن في التصور الذي يرتبط به كل من المكان والفضاء في الخطاب النقدي المعاصر،

(1) ينظر حسن نجمي. شعرية الفضاء . ص:53.

(2) ياسين النصير. اشكالية المكان في النص الأدبي. وزارة الشؤون الثقافة العامة. بغداد. ط1 ،1986.ص:5.

(3) ياسين النصير. الرواية والمكان. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ط1 1986. ص:17.

(4) سيزا قاسم. بناء الرواية. دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ . دار التنوير .بيروت .ط 1 1985 .

وليس في اللغة في المفهوم في حد ذاته؛ باعتبار الفضاء شامل لكل عناصر العمل الأدبي، بينما المكان والذي هو فضاء جغرافي يعد جزء من الفضاء، وكل ذلك مآله الاختلاف الناجم بين المدارس النقدية في مفهومها وتناولها لمفهوم الفضاء.

اضفت **سيزا قاسم** اثناء وصفها للمكان في العمل الروائي عليه مفهوم الفضاء جاعلة منه عالما متخيلا تصنعه الكلمات فالروائي "عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات. يصنع عالما مكونا من الكلمات وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية [1]"، والحق لا يمكن إنكار جهودها بل يظل فهمها متقدما للمكان الروائي، لأنها استطاعت أن تتناوله بعمق نسبي رغم جدة الموضوع على الساحة النقدية.

اعتمدت **أسماء شاهين** اثناء تناولها للفضاء الجغرافي(المكان) وشعريته في روايات "جبرا إبراهيم جبرا[2]"كليا على مفهوم الفضاء الجغرافي (المكان)دون الالتفات إلى ما كان من إشكاليات في العلاقة بينه والفضاء أو مناقشة تداخل المفاهيم في هذا الموضوع، مركزة على تعريف الفضاء الجغرافي ومبينة أهمية ارتباطه بالعمل الأدبي عامة و الروائي خاصة معتبرة أياه أحد العناصر الأساسية في بنية الرواية كما اعدت له عديد من تعريفات مانعة جامعة تحيط بمصطلح الفضاء الجغرافي(المكان) وتوظيفه في الخطاب النقدي ، كونه يظهر في بعض الأعمال عنصرا فعالا في تكوين الشخصية وطبعها بطابعه، فهو في الوقت نفسه المفتاح الذي يسمح للدارس بولوج عوالمها واستبطان دواخلها؛ لما يتمتع به من تأثير مباشر عليها من الناحية الجسدية والناحية النفسية والوجدانية، ذلك أن "الحديث عن تأثير المكان في الناحية النفسية للشخصيات يقودنا إلى معرفة أشمل لخبايا النفس الإنسانية فتأثير المكان في نفسية الشخصيات غالبا ما يكون أعمق من التأثير في الجسد[3]"؛ فهاهي

(1) م. س. ص:104.

(2) أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2001. ص:15.

(3) م. ن. ص:118.

في دراستها لروايات" جبرا" تخص بالتحليل الفضاء الجغرافي وعلاقته بالشخصية وبالجوانب النفسية والاجتماعية وما تنتجه الأمكنة من أبعاد ودلالات، وتصل إلى كونه يشكل في العمل الإبداعي "جزءا أساسيا من هندسته ومعماريته وليس مظهرا تزويقا[1]"ـــ بمعنى أن شعريته تتساوق وتتناغم مع شعرية العمل في مجمله ـــ وعندما تتناول تطور الاهتمام بالفضاء في العمل الإبداعي، فإنها تمنحه نوعا من الشمولية بحيث يصير فاعلا في النص وعنصرا من خيال المبدع، وفي ذلك تقول: " أما المكان في الرواية الحديثة فقد انتقل به الروائيون نقلة نوعية عندما أصبحت صورته تتشكل من خيال الروائي لا مما يبصره في العالم المحيط بنا [2]"، فيتحول تصوير الفضاء لاستراحة وفسحة لا يمكن للقارئ مغالبتها "بوصفه عاملا مثيرا للإحساس فيولونه عناية فائقة لأنه يشد القارئ أثناء قراءته[3]" بحيث تملأ عليه جامع حواسه ومشاعره بما تضعه أمام ناظريه من مشاهد لأمكنة أثيرية أو منبوذة تثير لديه حساسية مفرطة حيالها.

تدرس الباحثة **اعتدال عثمان** "جماليات المكان" في الشعر العربي المعاصر، معرفة المكان بصفته فضاءا جغرافيا، أي " مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية [4]"، موضحة أثناء محاولتها للتعريف بالفضاء الشعري أن اللغة بامتلاكها بعد فيزيقي يربط بين المفردات وأصولها الحسية هي التي تشكله ثم ترجع لتستدرك على هذه الإشارة بأن "المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع ويظل على الرغم من ذلك واقعا محتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية ولكنها تدخل في سياق حلمي[5]"، والذي يهمها في ذلك خصائص الخيال اللغوي واتصاله بتشكل المكان في الشعر العربي، حيث يجعل كل مكان جذوة أفق لأماكن أخرى "فيتفرق المكان الواحد في أمكنة عدة، ويتحول

---

(1) م. س. ص:17.

(2) م. ن. ص:21.

(3) م. ن. ص:20.

(4) اعتدال عثمان. إضاءة النص قراءات في الشعر العربي الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر. ط2. 1998 .ص:7.

(5) م. ن. ص:7.

زمن الحياة تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو أسطورية[1]". وما يشد الانتباه هو تعاملها مع الفضاء، فعندما تطرقها لموضوع شائك مثل الأندلس بوصفه حلما ضائعا وباعتباره الفردوس المفقود المستقر في اللاشعور فإنه يحضر "بعناصره المكانية الحسية وأبعاده الذهنية المجردة عبر اختراق خيالي هائل يستقطب فضاء إلى القصيدة المحدود بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية وما تشتمل عليه ما لا يحد من عناصر تشكل جسد النص[2]"، توصلت من خلال دراستها "لفضاء الأندلس" عند كل من محمود درويش، أدونيس، سعدي يوسف، البياتي، حجازي ومطر إلى رصد حركة الخيال الشعري "التي تعمل على إلغاء موضوعية الظاهرة المكانية من حيث هي ظاهرة هندسية وتحل محلها دينامية خاصة مفارقة [3]"، لذا هي تبرهن عن القيمة المطلقة للمكان والميتافيزقية له حتى تصل بالفضاء إلى لعب دورا في توجيه القراءة نحو معاني انزياحية ودور المشوش بما يوهم به من واقعية تصرف عنه الفوضى التي تقطع التركيز هو **الفضاء الدلالي**.

كان **عبد المالك مرتاض** أمينا لمنهجه المعلن الذي يأخذ ببعض معطيات النقد السيميائي والتفكيكي، فمارسه وهو متسلح بذخيرة لغوية ومعرفية هائلة مكنته من التفرد عن غيره بمصطلح الحيز؛ إذ يعترف "لقد خالفنا جماعة النقاد في أنهم يصطنعون الفضاء وفي أننا نصطنع الحيز[4]"، فهو يفرق بينه وبين المكان والفضاء وحتى المجال والفراغ وهو متشبث به كونه " قادر على أن يشمل جلّ هذه المصطلحات اتجاها وبعدا ومجالا وفضاء وجوا وفراغا وامتلاء [5]"، وأشار مميزا "أن مصطلح (فضاء) من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي، على مفهوم الحيّز الجغرافي

(1) م. ن. ص:8.

(2) م. س. ص:10.

(3) م. ن. ص:10.

(4) عبد المالك مرتاض. السبع المعلقات مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها. دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب 1998. ص: 89.

(5) عبد المالك مرتاض. ألف ـــياء تحليل مركب لقصيدة. أين ليلاي لمحمد العيد دار الغرب للنشر والتوزيع وهران. 2004 ص: 176.

وحدهُ[1]"؛ والحق إنه أوفى الفضاء الشعري حقه بهذا المفهوم متوصل إلى أجمل ما جاء في النص الشعري وأبهى ما تنضح به لغته من دلالات وظلال " في قراءة النصوص الشعرية، على النحو الذي نقرأ به نحن الشعر، في مستواه الحيزي[2]"، حتى أنه أغرى به باحثين آخرين فوظفوه بنفس التخريج الذي استعمله في قصيدة" أنت ليلاي لمحمد العيد آل خليفة"، ومنهم الناقد الأردني بسام قطوس " ذلك التخريج اللطيف الذي أورده مرتاض حول تصوره للحيز[3]"،بينما في دراسته الأخيرة[4]يقر أنه لا مناص من وجود الحيز في الفضاء "وذلك لاعتقادنا بخصوصية ذاك، وعمومية هذا فكأن الحيز خاص والفضاء عام[5]"ويتناول فيها الفضاء الأدبي ومفهومه في الكتابات العربية القديمة، فالنقد الغربي الغربي الحديث والعربي ،كما تطرق وبإسهاب لعلاقته مع القراءة واللغة فالتجربة مرتكزا في تحليله على أدباء غربيين.

عنون الباحث المغربي **حسن بحراوي** في كتابه "بنية الشكل الروائي[6]"، أحد أبوابه الثلاثة للفضاء بـــ: "بنية المكان في الرواية المغربية[7]"، وجاء حديثه مترددا بين المفهومين (المكان/الفضاء) دون تفضيل أحدهما عن الآخر، كما لو كانا شيئا واحدا إلا في حدود التعريفات والشواهد التي استدل بها، حيث ارتبط عنده المكان بالفضاء على اعتبار أنه لكل مكان فضاءاته، وفي تحليله لتلك الفضاءات نجده يعتمد على مقاربات باشلار حتى أنه لم يتردد في ترجمة كتابه "شعرية الفضاء" بـــ "شعرية المكان"، وأيضا لوتمان في نظرية التقاطب مثل أماكن الإقامة الجبرية(السجن) وأماكن الإقامة

(1) عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران2005. ص: 185. ينظر أيضا تحليل الخطاب السردي. ص: 245.

(2) عبد المالك مرتاض. نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية. دار الغرب للنشر والتوزيع. وهران 2003. ص: 119.

(3) بسام قطوس. استرا تجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي. مؤسسة حمادة ودار الكندي. إربد الأردن. 1998 ص: 36.

(4) عبد المالك مرتاض. نظرية النص الأدبي. ص: 295 إلى 345.

(5) م .ن. ص: 298 .

(6) حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي .(الفضاء ـــالزمن ـــ الشخصية) المركز الثقافي العربي .بيروت .ط1 1990.

(7) م. ن. ص: 25-104.

الاختيارية (البيت)[1]. عندما يتحدث عن أماكن الإقامة الاختيارية بالأخص فهو لا يتوان في الإشارة لأهمية فضاء البيت كونه مصدرا للمعاني والقيم دون أن يغفل عن شعرية المكان وأثره في تشكيل الفضاء إذ "أنها تسّلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله[2]"، ومن بين الأفضية التي تناولها فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات وهو الفضاء النصي في معرض إشارته إلى كون "الدراسة الشعرية الحديثة للمكان تبتدئ بإقصاء طائفة الالتباسات وعلى رأسها رفع الالتباس عن العلاقة القائمة بين الفضاء النصي، والفضاء الحكائي والفضاء الواقعي[3]".

نظر **حميد لحمداني** لمصطلح "الفضاء"، متكئا على ما تناوله عن الحكي في كتابه(بنية النص السردي) [4]، مبرزا موضوع الفضاء الحكائي، بوصفه من مكونات الخطاب الروائي وأن الفضاء عبارة عن مجموعة آراء حصرها في نقاط ووزعها في أنواع: الفضاء كمعادل للمكان، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور، الأول تصوره الرواية المتخيلة، والثاني تشغله الكتابة على مساحة الورق، الثالث ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة صورة، والرابع يتلخص في زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي، مبينا أن "المفهومين الأخيرين لهما علاقة بمباحث أخرى، واتخذا هنا تسمية الفضاء دون أن يدلا على مساحة مكانية محددة، على خلاف المفهومين الأولين، اللذين نعتبرهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي [5]"؛ وفي سياق حديثه عن مكونات الفضاء الروائي لا يدمجها مع بعضها البعض؛ بل يفرق بينها، منتقلا إلى التمييز بين الفضاء والمكان حيث أبدى في هذا المبحث اجتهادا خاصا، فحاول أن يميز بين الفضاء والمكان فالفضاء شمولي يشير إلى المسرح الروائي بكامله، "والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء

---

(1) م. ن. ص:33 .

(2) م. س. ص:45 .

(3) م. ن. ص:27 .

(4) حميد لحميداني. بنية النص السردي .ص :53 ــ 73.

(5) م. ن. ص: 62.

الروائي[1]"فكان تمييزه محددا لكل من الفضاء والمكان؛ ثم تناول الفضاء الجغرافي و الدور الذي يلعبه في الفضاء الروائي مستشهدا بأمثلة من الرواية العربية لجأت إلى تشخيص المكان، مميزا بين أهمية المكان في الروايتين الواقعية والخيالية بقوله: "إن المكان في الرواية الواقعية يكتسب أهمية كبيرة بالنسبة للسرد (...) أما في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية مثل روايات تيار الوعي، فلا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة[2]"،مقتصرا على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكي. ثم قسم وظيفة المكان في الرواية الجديدة إلى قسمين: "أحدهما: يعتم عن قصد صورة المكان، وثانيهما يبالغ في وصف التفاصيل، بصورة يبدو معها العالم المادي ينوء بأشيائه وأمكنته على الأبطال وعلى القراء أنفسهم[3] "خاتما بحثه بتقصير "البنائية" نحو قضايا الموضوع[4]".

(1) م. ن. ص:63 .

(2) م. س. ص:67 .

(3) م. ن. ص:69 .

(4) ينظر م. ن. ص:73 .

المبحث الثاني:

(التجنيس الفضائي)

1.2 . الفضاء الجغرافي:

ورد في لسان العرب" المكان : الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع قال ثعلب : يبطل أن يكون (مكان) فعالا ؛ لأن العرب تقول : كن مكانك ، وقم مكانك ، واقعد مقْعدك ، فقد دل هذا على أنه مصدر من(كان) أو موضع منه[1] "، وقال الزبيدي " :المكان، الموضع الحاوي للشيء ، وعند بعض المتكلمين أنه عرض ، و هو اجتماع جسمين(حاو ومحوي)، وذلك لكون الجسم الحاوي محيطًا بالمحوي ، فالمكان عندهم هو المناسبة بين هذين الجسمين ، وليس بالمعروف في اللغة[2]"، وعند ابن دريد " : المكان : مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة، ولفلان (مكانة عند السلطان أي منزلة) [3]"، والمكانة تخص بالمجازي، كالمنزل والمنزلة في المعنوي "والمكانة اسم للمكان، والمكان الواحد يسمى مرة مقاما إذا اعتبر بمقامه، ومقعدا إذا اعتبر بقعوده[4]"، و"المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس الظاهر للسطح من الجسم المحوي وعند المتكلمين الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده[5]".

يقسم الجرجاني المكان إلى قسمين : مكان مبهم، ومكان معين، فالمكان المبهم هو" عبارة عن مكان له اسم تسميته به بسبب أمرٍ غير داخل في مسماه كالخلف ، فإن تسمية ذلك المكان بالخلف

---

(1) ابن منظور. لسان العرب. المجلد13 دار صادر بيروت. ط 3. 1994. ص: 414.

(2) محمد مرتضى الزبيدي. تاج العروس من جواهر القاموس تحقيق العزباوي. مادة. مكن ج36. مطبعة حكومة. الكويت ط1. 2001 .ص: 189.

(3) أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي. جمهرة اللغة. ج3. دائرة المعارف العثمانية حيدر أباد. ط1 . 1345ه.ص: 171.

(4) أبو البقاء بن موسى الحسيني الكفوي. معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ق 4. إعداد عدنان درويش. محمد المصري ط2.(د ت) ص: 223.

(5) على بن محمد الجرجاني. تعريفات طبعه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر. ط 1 دار الكتب العلمية. بيروت 1982 ص. 227.

إنما هو بسبب كون الخلف في جهة، وهو غير داخل في مسماه. والمكان المعين : هو عبارة عن مكان له اسم تسميته به بسبب أمر داخل في مسماه، كالدار فإن تسميتها بسبب الحائط، والسقف وغيرها، وكلها (داخلة في مسماه) [1]"، وعليه نجد أن المفهوم اللغوي للمكان يكاد يكون واحدًا، وهو الموقع الثابت المحسوس القابل للإدراك.

إن الفضاء الجغرافي(المكان) باعتباره عنصرا بارزا في الإبداع الأدبي عامة وفي الإبداع الشعري على الخصوص ليس صورة أو شكلا مرسوما هندسيا كما يبدو للوهلة الأولى، وإنما هو أحد العناصر الفنية الحتمية، التي ينشغل عليها العمل الأدبي ولا يمكن أن نغفل عنه حين نقوم بدراسته من خلال التطور المنهجي والعلمي، حيث وجهت الدراسات الأدبية المعاصرة اهتمامها صوب المكان في الإبداع الأدبي فأخذ الاهتمام به عند الباحثين المعاصرين يكتسب طابعه العلمي، فالمكان حيز ووجود وليس غريبا ما دام الأمر بهذه الأهمية أن نصرف الكلام فيما يخول لهذا المكون الأدبي(الفضاء الجغرافي) الاضطلاع بهذا الدور، علما أن الإجابة عن هذا الانشغال يتطلب منهجيا وضع المفهوم قيد الدراسة والبحث، وفي هذا الصدد يرى بعض النقاد" أن أسبق الأولويات هو تميز الحدود بين مصطلحين متداولين بتسامح عفوي هما الفضاء والمكان[2] "، وعليه يغدو الفصل بينهما سبيلا إلى وضع الدراسة في اتجاه صحيح رافعة الكثير من الخلط المعتمد في إحداث طبقة سميكة من العتمة بين المصطلحين وإن كان " المكان منفصل عن الفضاء وأنه سبب في وضع الفضاء[3]"، كما أنه ليس من اليسير التسليم مبكرا بهذه النتيجة؛ خاصة في ظل اتساع دائرة الدراسات الأدبية المعاصرة لهذا المكون الأدبي؛ خصوصا ما أفادت به الدراسات الغربية في هذا المضمار بعد أن خصت الفضاء الجغرافي "المكان" بإيضاحات أزالت عنه العموميات وبعض التصورات التي ألحقت به، وعجلت بإخضاعه إلى مناهج البحث وطرق التحليل الحديثة، وفق ما تراه نظريات الأدب الحديثة كالشكلانية، والبنيوية

(1) م. س. ص:227.

(2) حسن نجمي. شعرية المكان. ص: 42.

(3) م. ن. ص:42.

والسيميائية والشعرية، وتلافيا لأي تعصب منهجي" اكتفى النقاد الكلاسكيون في اللغات الثلاثة العربية و الإنجليزية والفرنسية باستخدام (المكان/LIEU / PLACE) للدلالة على كل أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ(الفضاء) بمفهومه الحديث قد نشأ بعد[1]". اضافة إلى كل ذلك مسألة الاختلاف بين المدارس النقدية في تناولها للفضاء الجغرافي. نبه الكثير من الباحثين إلى وجوب التحفظ والاحتياط وتنقيه المفهوم من الشوائب التي تزيد من تعتيمه وطمس حقوقه، بعد أن كان " مكونا هامشيا أو مقصيا في الخطابات النقدية المعاصرة بالرغم من بعض الإشارات الخفيفة والعابرة[2]"، لذا بات من الضروري الوقوف عند هذه النقطة؛ وبالذات عند ما رصده وأفاض فيه بعض النقاد والدارسين الذين أفادوا أن مفهوم الفضاء الجغرافي يعد من ابرز المصطلحات النقدية التّي ولجت عالم الدّراسات، النقدية، والتّي تجعل من العلوم الإنسانية مجالا للتنظير والممارسة التطبيقية.

نتج عن هذا الاهتمام بروز دراسات كثيرة جعلت من معالجة هذا المفهوم شغلا أساسا لها. معللة جديته في حقول الدّراسات الأدبّية يعود بالدرجة الأولى النقاد والباحثين الذين صرفوا جل اهتمامهم على العناصر الأخرى ممثلة في الزّمن، والشخصيات، والحوار، والأحداث، والأبعاد الأيديولوجية للنّص الأدبي، أي "بدراسة مقولات المحكي، بصيغ إحداثها وبالأولويات التي تمفصلها عن بعضها البعض[3]". مهما كانت المبررات والمسوغات التي حاولت تقزيم دور المفهوم أو تغيبه على الرغم من اعتباره محركا أدبيا يمكن الاشتغال عليه على مستوى النظرية والنقد، رغم صعوبة الاهتداء إلى مسار يفضي إلى تلمس نظرية جاهزة تتناوله على مستوى المنهج والتنظير، وفي هذا لا يرى "حسن بحراوي " أية نظرية جاهزة وإنما يوجد اتجاه في البحث ذو منحى جانبي مثله غاستون باشلار حينما قام بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر[4]".

---

(1) سيزا قاسم . بناء الرواية. ص: 101.

(2) حسن نجمي. شعرية المكان. ص:46.

(3) م. ن .ص:47.

(4) ينظر حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص:25.

سبق حميد لحميداني النقاد العرب إلى معالجة الفضاء ومنه الحكائي وميزه عن المكان إلى أنه "أوسع وأشمل ثم سمى أربعة أشكال، يتجلى فيها الفضاء الجغرافي، والفضاء النصي، والفضاء الدلالي، والفضاء من حيث هو منظور روائي[1]"، وبعودتنا إلى رؤيته في تحديد الفضاء كمعادل للمكان، وهو يقصد به الحيز المكاني في الحكي عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي؛ يعني أن المبدع يحرص من أجل تنشيط وإخصاب خيال المتلقي وتفعيله من خلال تقديم إشارات جغرافية واضحة، تشكل نقطة انطلاق في توجيه القارئ وقيادته نحو عوالم و فضاءات لا تكتمل المغامرة إلا به، ذلك أنه لا يمكن إنكار ما للمفهوم من ثراء يتسع على مستوى الاصطلاحات المستخدمة للتدليل عليه.

لعل من التنوع في الفضاء الجغرافي والفضاء المعادل للمكان عند لحميداني، ما اهتدى إليه عبد المالك مرتاض " المكان الذي هو ذو مفهوم جغرافي خالص، أي أنه يحيل على موقع جغرافي بعينه من الأرض[2] " وأقرب من هذا " المكان في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده –أي لكل ما دل على وجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص –[3]"، ولعل هذا التنوع في انتقاء المصطلحات هو ما يكسب المفهوم عدة زوايا يمكن أن تكون منطلقات لرؤى جديدة تغني بإضافات قيمة في مجال البحوث والدراسات الأدبية التي تصب حول علاقة المكان بالنص سواء واقعية أم خيالية؛ فإذا كان الفضاء يعد تشكيلا وتصورا عاما لكل المكونات الأدبية عموما والشعرية المحتواة في صلب العمل الأدبي بما فيها الفضاء الجغرافي على الخصوص، فالمكان كما تراه أسماء شاهين لابد أن يشكل في العمل الإبداعي "جزءا أساسيا من هندسته ومعماريته وليس مظهرا تزو يقيا[4] "، وما يستشف من هذا الكلام أن الفضاء الجغرافي كيان مادي يشكل طرفا هاما من التاريخ الخاص للعمل الأدبي، وأهمية هذا المكون لا تظهر إلا اكتملت وتكاملت مقومات الأسلوب داخل العمل الإبداعي وذلك مرجعه عدة اعتبارات من بينها طريقة الكاتب في تقديمه للقارئ حيث يجب أن يكون بشكل مغاير

(1) حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص: 53.

(2) عبد المالك مرتاض. الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور. دار هومة الجزائر. طبعة. 2003 .ص: 166.

(3) ينظر عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص: 185.

(4) أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا. ص:17.

تماما عما ألفه لدى كتاب آخرين، محدثا من خلاله غرابة غير مألوفة ولا مرتقبة، مما قد يصدم أفق انتظار المتلقي، الذي لا يهزه المعتاد بقدر ما يحركه الغريب الذي يجد فيه لذة، ومتعة تتجاوز على مستوى النص حدود المعقول.

يتحول الفضاء الجغرافي إلى بعد جمالي من أبعاد النص الأدبي "شعري كان أو سردي" نظرا لما يقوم به من إمكانية الغوص في أعماق البنية العميقة للنص الأدبي والتحليق في أجوائه راصدا تفاعلاته وتناقضاته. وفي هذا الشأن حقق الشعريون في دراستهم لمفهوم الفضاء مكسبا ذا أهمية بالغة وذلك حينما وسعوا من مفهومه متجاوزين النظرة السطحية والمفهوم التقليدي الذي جعل منه مجرد خلفية مشهدية أو ديكورا يملأ الفراغ، و لم يعد كونه المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية فحسب "وإنما يجاوزه ليصبح ذا بعد رمزي يعكس مفهوما نظريا أو فلسفيا داخل العمل الفني[1]" أو أحد أهم العناصر الفاعلة، وفاعلا مؤثرا "فالحدث لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية ،والمكانية ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته[2]"، لقد صار مؤكدا أن المكان الفني مدين بشكل أو بآخر بالانتساب إلى المكان الفعلي بالدرجة الأولى؛ وإلا ما معنى لجوء المبدع في بعض الأحيان إلى اختيار بعض الأسماء لأماكن حقيقية في عمله الإبداعي نثرا كان أم شعرا، وإن كانت تختلف عنها في الواقع كل الاختلاف وحتى الأماكن المواربة لها تعتبر الخلفية التي يشتغل عليها خيال المبدع و المتلقي وعلى هذا النحو يتشظى مفهوم المكان ويأخذ موضعه وأبعاده في النص وفق استعمالاته وأنساقه انطلاقا من تصور "أن المكان ليس بأبعاده الجغرافية، ولا بهندسته بل يحمل أبعادا اجتماعية، وتاريخية وسياسية نفسية تظهر من خلال تخلق المكان في العمل الروائي[3]"وهو حال العمل الإبداعي الرفيع الذي " لا يستحضر أو يبتكر فضاء معين إلا إذا أوجد له منظورا ووزع ظلاله وأضواءه بما يخدم استراتيجية الكتابة والقراءة معا[4]". والحاصل مما تم عرضه

(1) أحمد زنيبر . جمالية المكان. في قصص إدريس الخوري. التنوخي للطباعة والنشر. الرباط. ط1. 2009. ص: 29.

(2) حسين بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص:29.

(3) أسماء شاهين. جماليات المكان في رويات جبرا إبراهيم جبر. ص: 111.

(4) حسن نجمي. شعرية الفضاء. ص:48.

عن الفضاء الجغرافي يدل على أنه مفهوم واحد، وهو المكان اللفظي المتخيل الذي يعتمد على حاسة اللغة "فمن الأولى أن يسخر فضاء اللغة، ونشاط الذهن، وكفاءة العقل، عوض تسخير رسم فضاءات ممتدة تضطرب فيها الشخصيات[1]" في توصيل هذا المكان إلى المتلقي، الذي يترجم تلك الدلالات والإشارات اللغوية عبر وعيه وذاكرته، إلى عالم حسن متخيل.

ربطت الدراسات النقدية الحديثة بين الفضاء الجغرافي(المكان) واللغة التي تنتجه، فجمال العمل الإبداعي يعتمد على جمال اللغة بما تحمله من معاني ودلالات وإيحاءات تحرك خيال المتلقي، ذلك أن حضور الفضاء الجغرافي في النص الشعري يتميز باعتباره شكلا ولغة، استجابة لمثيرات الواقع في كل أبعاده، مختزلا التفاصيل الوصفية الناجمة عن الطبيعة الرامزة للأبعاد المكانية وعن النصوص الغائبة ، كما أنه نتيجة نظام الاستبدال والترميز لا يخضع لنموذج ثابت من الأمكنة؛ إذ إن الصور المكانية قد لا ترتبط بالأمكنة الحقيقية، وعليه من تعدد علاقاتها الدلالية بالأمكنة، تخلق أمكنة من أشياء غير مكانية فتكتسب القصيدة الشعرية مجالها الشكلي من خلال جمالية الواقع، ذلك أنه " منذ القدم حتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، ومخاوفه وآماله وأسراره وكل ما يتصل به[2]"،كونه أشد التحاما بمعيشته، وأكثر تغلغلا في كيانه، وأعمق تجادلا مع ذاته؛ والمنطلق لتفسير كل تصرفاته، كما أنه يشكل للمبدع كيانا ماديا وطرفا هاما من التاريخ الخاص بالعمل الأدبي بعد اكتمال الشخوص وبروز الحدث وتكامل مقومات الأسلوب بشكل عام، منذ أرسطو الذي أشار إلى أهمية المنظور بوصفه أحد العناصر الستة التي تتكون فيها المأساة وبتالي فإن الإحاطة بفكرة المكان نابغة في الأساس من أهميته داخل البنية النصية، وبالدور الذي يناط به، والإطار الذي يهيئه للعناصر الأخرى المكونة للنص وقد كان "الروائيون التقليديون يولون المكان بوصفه عاملا مثيرا للإحساس، عناية فائقة لأنه يشد القارئ أثناء قراءته[3]"،

(1) عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية. ص:205.

(2) أسماء شاهين، جماليات المكان في رويات جبرا إبراهيم جبر. ص:114.

(3) م. ن. ص:20.

لأن مجرد ذكر المكان، يوحي للمتلقي بمعنى معين اقترن به، وهو ما يشير إليه باشلار تعليق القراءة [1] .

يتحول تصوير المكان إلى استراحة وفسحة لا يمكن للقارئ مغالبتها بحيث تملأ عليه جامع حواسه ومشاعره، جاعلة إياه يستعيد تجربة مكانه الأليف "وينطلق هذا كله من فكرة دينامية الخيال، أي أن الصورة الفنية والمكان الأليف، والذكريات ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل مكيفة بخيال وأحلام يقظة المتلقي[2]"، وبالتالي تلغى موضوعية الظاهرة المكانية، وتحل محلها تلك الطاقة الشعرية التي يمسك بها الشاعر، فوجودها الكلي، يعود إلى المكان الأليف، وهو مكان يمتاز بالعمق والغوص داخليا إلى المدى اللانهائي، لأنه وببساطة "إذا كان حيز الرسم والمعمار ينهض على استعمال حاسة البصر، فإن الحيز الأدبي ينهض على استعمال حاسة البصيرة وملكة الخيال، وحركة الذهن جميعا[3]"،متجاوزا المكان كما هو متمثل في الواقع الخارجي، إلى مكان يحمل ابعادا رمزية يعكس من خلالها مفهوما نظريا أو فلسفيا داخل العمل الأدبي.

إن " أي إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية إنما هو قمع معين لهوية من هويات الخطاب الأدبي، وضمنه الخطاب الروائي[4]"، ومن ثم يتضح أن أهمية المكان تنبعث مستمدة مقوماتها من رحم بنية الشكل الأدبي عامة والخطابي خاصة " فإن الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتابة ولكل كتابة أدبية[5]"، ومنه نجد أن النظرة إلى الفضاء الجغرافي خضعت إلى تطور الأبحاث والدراسات الأدبية التي عالجت المسألة من وجهات نظر معينة، منصبة حول الكشف عن خبايا ومكنونات المكان، ودلالاته الرمزية، والنفسية التي يخفى إسهامها في إشاعة نوع من الإحساس بدفء وحرارة العلاقات الوشيجة التي يجسدها المكان، فتعمقت النظرة حوله وازدادت اتساعا، ومن ثم " نشأ الاهتمام بالمكان الفني نتيجة لظهور بعض

(1) ينظر غاستون باشلار. جمالية المكان. ص:7.

(2) م. س. ص:7.

(3) عبد المالك مرتاض. بناء الرواية. ص: 209.

(4) حسن نجمي. شعرية الفضاء. ص:59.

(5) م. ن. ص: 59.

الأفكار والتصورات التي تنظر إلى العمل الفني على أنه مكان تحدد أبعاده تحديدا[1]"، لذا حرصت الدراسات الحديثة على تشكلات المكان والاهتمام بنظام اشتغاله" بوصفه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخر مثل الشخصية والحدث والزمان ... [2]"، وهذا من أجل اختيار مستويات كثافة المكان، وسيولته، والاستحواذ على ما تمنحه دلالته، ورمزيته من شعرية وجمالية تنبع عن صدق إحساس، ومهارة فنية تبين عن خبرة " الأديب المبدع المحترف الذي يكتب عن ثقافة وخبرة، لاعن هواية ورغبة، تمكنه إلى اللعب بالفضاء، وتصل به إلى دس فيه للقارئ أمورا لا ينتهي فيها إلى وجه[3]".

إن ما تم تحصيله في حقل العلوم الإنسانية، والمنطق والسيميائيات أَثْرَ النظرة إلى مفهوم الفضاء الجغرافي، وساعد على انفتاح النص على شعرية خاصة به، وذلك بوصفه مكونا نصيا خالصا يوجد من خلال الألفاظ، والعبارات المستوحاة من التجربة الفنية للمبدع " لأن الروائيين المحنكين لا يوردون كل التفاصيل المنصرفة إلى الحدود الجغرافية للمكان وطبيعته...وحينئذ لا يكون للخيال، ولا للتناص، ولا لجمالية المتلقي[4]"، ذلك أن التجليات المكانية تسمو بالأثر الفني، وتسهم في إخصاب الشعرية لدى المتلقي باعتبارها حقيقة شعرية، لذى بات في حكم المؤكد الإقرار أن "المكان يساهم في خلق المعنى داخل العمل الأدبي، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للأديب أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم[5]"، وبالتالي يمكن قراءة وشرح وجهة نظر المبدع، أو البطل من خلال فعلهما في المكان، وما يسجل من انطباعاتهما تجاهه لأنه "من خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم[6]"، وفي نفس

(1) يوري لوتمان. جماليات المكان " مشكلة المكان الفني". ص:69.

(2) عبد المالك مرتاض. بناء الرواية. ص :208.

(3) ينظر. م. ن. ص:196.

(4) م. ن. ص: 197.

(5) ينظر حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص:70.

(6) ياسين النصير. الرواية والمكان. ص:17.

الوقت يتاح للقارئ تكوين نظرة محايدة لا يمكن أن يستشفها إلا عبر التوغل بين تجاويف الأمكنة التي تنسجها الذاكرة ويبنيها الخيال، في صور غريبة أحيانا ومختلفة أحيانا أخرى وفق ما تتيحه آلية اللغة من انزياح ينحرف بالقارئ عم كان متوقعا أصلا، ومخالفا لأفق الانتظار، الذي لا يهزه المعتاد بقدر ما يحركه الغريب الذي يجد فيه لذة، تتجاوز على مستوى النص حدود المعقول، ليخلق فيه نوعا من الدهشة، على مستوى القراءة تليها هزة وخلخلة تملأ عليه جميع مدركاته، وانفعالاته مولدة جمالية للفضاء، هذا الفضاء الذي يمتلك جماليته من خلال الألفة والبقاء الطويل، حيث يمتزج بخيال الفرد وأحلامه وإحساسه، مكونا صورا فنية كبرى هي غاية في الجمال، تصبح عناصر ثابتة وسريعة الإثارة لمجرد ذكر المكان وهذا الذي يسميه باشلار كما أسلفنا ذكره بتعليق القراءة، أي "أننا حين نقرأ وصفا لحجرة(غرفة)، نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا كون القراءة في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة[1]"، فتصبح الصورة الفنية التي ابتدعها الشاعر، خاصة بعد قراءة " الفضاء، بما هو وجود وذاكرة وعلائق وأمكنة، ونحن مسلحون بحس ظاهراتي، وبالانتباه الضروري، ولكن أيضا بدهشة الاكتشاف، بالحدس الكامن في أعماق النفس، وبالملاحظة المتجهة إلى حركة الأشياء والعلائق والأفعال والأصوات والروائح والوجوه والألوان. [2]"، لأنه سيغدو باهتا متسربلا خلوا من أي معنى إذا لم يمنحه الإنسان بعضا من تفاعله وروحه، وبما أنه مشكل في النص من الكلمات فإن ذلك يجعله منطويا على كل المشاعر والتصورات والقيم والرموز" إذ تصبح قيمة المكان في الحياة امتداد للقيم الروحية التي نعيشها ونحيا بها[3]"، ومع هذا كله، لا تتحدد جمالية الفضاء الجغرافي في شكلها الكامل من خلال ذاتية المكان نفسه بقدر ما تتوضح من خلال اللغة المنبثقة " فهي على الدوام تعلو قليلا على لغة التواصل العادية[4]" حيث يبدو فيها الفضاء مرئي عبر حيوية اللغة المنبثقة بصورتها الشعرية وما تشمله من وسائل التعبير وطرائق الحديث عن الفضاء، من خلال الأسلوب والتعبير،

(1) غاستون باشلار. جمالية المكان. ص:07.

(2) حسن نجمي. شعرية الفضاء. ص:41.

(3) أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبر. ص:19.

(4) م. ن. ص:25.

ومن خلال الألفاظ والكلمات المختارة، ومن خلال الأنساق و البناء اللغوي المنتقى، ومن خلال الصور البلاغية وما تحمله من اشارات ورموز، لأنها " اللغة الفضائية التي تعد في نظامها الضمني، نظام اللسان الذي يوجه ويحدد كل فعل للكلمة، ولقد توجد هذه الفضائية، بادية الملامح، مشكلة المعالم، ولو على هون ما في العمل الأدبي؛ وذلك باصطناع النص المكتوب[1]"، ففي الحقيقة إن اللغة هي المعول عليه في جمالية المكان وشعريته، بما تزخر به تراكيبها وما تمنحه من معاني ومفاهيم وما تتمتع به من رؤى وما تحويه من رموز وما تكنه من تشكيل خصوصا إذا امتلكها مبدع، حذق، متأنق، بارع في نقل صورة المكان وحيويته، من خلال روح الكلمات والتعابير الموحية، فيفجرها تفجيرا شاعريا محددا بها وراسما عبرها هذا المكان، لأن أماكن الإبداع الأدبي (شعرا أو نثرا) لغوية بالضرورة، وإن أحالت على ما هو مادي في الأصل، ومهما يكن التصور الذي سنتبناه من جملة التصورات التي تم عرضها، إلا أننا نرى أن هناك فرق بين الفضاء الجغرافي العادي والفضاء الجغرافي الشعري، فإذا كان الأول هو مساحة من الأرض تحكمها أبعاد هندسية تميزها عن غيرها، فإن الثاني الشعري "شخصية متماسكة ومسافة مقاسه بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية[2]"من جهة، ومن جهة ثانية تزداد قيمته الشعرية والأدبية كلما كان متداخلا بالعمل الفني، وخاصة الشعري منه كونه يفجر صوره الشعرية تفجيرا يحرك الأنفس ويدغدغ الوجدان ويسمو بالقارئ العادي إلى القارئ الضمني الذي" يتحقق فعل التلقي عنده من خلال استجابات فنية[3]".

---

(1): Gerard Genette, Figures,II 45.

(2) ياسين النصير. الرواية والمكان. ص:17.

(3) بشرى موسى صالح. نظرية التلقي . أصول ... وتطبيقات. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء المغرب .ط2001/1. ص:51.

2.2. الفضاء النصي:

ورد في لسان العرب لابن منظور:"(النص) رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصاً: رفعه. وكل ما أُظهِر فقد نُصَّ. ووضع على المنصة: أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور. وقال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها، ومنه قيل: نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء، حين تستخرج كل ما عنده، وفي حديث هرقل: ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره ومنه قول الفقهاء: نص القرآن، ونص السنة. أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام وانتص الشيء وانتصب إذا استوى واستقام[1]"، وأورد أورد الفيروز آبادي في مادة(نصص)قوله:"(نص)الحديث رفعه، وناقته استخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء حركه، ومنه فلان يَنصُّ أنفه غضباً وهو نصاص الأنف، والمتاع : جعل بعضه فوق بعض، وفلاناً :استقصى مسألته عن الشيء والعروس أقعدها على المنصة بالكسر، وهي ما ترفع عليه فانتصت، والشيء أظهره، والشواء ينص نصيصاً: صوّتَ على النار، والمنصة بالفتح الجَمَلَة من نصّ المتاع... [2]"، وفي مختار الصحاح للرازي مادة(ن.ص.ص)" في حديث علي رضي الله عنه: "إذا بلغ النساء نص الحقاق "يعني منتهى بلوغ العقل و(نصنص)الشيء: حركه.

وفي حديث أبي بكر حين دخل عليه عمر رضي الله عنهما وهو ينصنص لسانه، ويقول: هذا أوردني الموارد[3]"، والأمر ذاته في اللغة الغربية، فعلى الرغم من وجود تعريفات عديدة للنص، إلا أنه ليس هناك تعريف جامع مانع له: فالنص(TEXT) في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل (TEXTERE)الذي يعني: يحوك، أو ينسج. وفي القاموس:(النّص) مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوباً أو منطوقاً.

(1) ابن منظور . لسان العرب. مادة (نص). ص:98.

(2) الفيروز آبادي. القاموس المحيط. مادة (نص). ص: 858.

(3) محمد بن أبي بكر الرازي. مختار الصحاح. مادة (نص). ص:381.

نخلص من التعريفات العربية والغربية المعجمية لمادة (نص) لاستخدامها في حقول متعددة المحاور منها، الرفع كقول نص الحديث إليه رفعه إليه، والحركة كقول نص الشواء نصيصا أي صوت، الإظهار كقول نص العروس وضعها على المنصة، والإسناد كقول نص الحديث إلى صاحبه، إي أسنده إليه.

أما فيما يخص المعنى اللغوي لمادة (TEXTE) فإنها تدل دلالة صريحة على التماسك والترابط والتلاحم بين أجزاء النص وذلك من خلال معنى كلمة "يحوك" أو "ينسج" التي تؤشر إلى الانسجام والتضام والتماسك بين مكونات الشيء المنسوج والمحاك ماديا، كما توحي معنويا أيضا إلى علاقات الترابط والتماسك من خلال حبك أجزاء العمل الأدبي، الذي يزداد جمالا وقيمة كلما ازدادت مكوناته تماسكا، واستنادا للتعريفات الآنفة يعتبر النص كائن لغوي يحوي بنيات صوتية وصرفية وأنساقية ودلالية، تتناسق جميعا وفق بنية محكومة البناء بنظم التركيب لأن "النص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، وهذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد[1]".

ما يؤيد أن النص" نسيج كلمات منسقة في تأليف معين بحيث هو يفرض شكلاً يكون على قدر المستطاع ثابتاً، ووحيدا، مبينا ذلك من حيث أنه نسيج، فهو مرتبط بالكتابة، ويشاطر التأليف المنجز به هالته الروحية، وذلك لأنه بصفته رسماً بالحروف، فهو إيحاء بالكلام، وأيضاً بتشابك النسيج[2]"،وإذا كان التثبيت بواسطة الكتابة يشكل النص. النص كل حديث مكنته الكتابة وثبتته باعتبارها نظام لاحق للكلام، يثبت التمفصلات السابقة والبارزة بطريقة شفهية، مستعملة السواد الممثل في الخطوط أفقية وعلامة غير لسانية.

الاهتمام بالكتابة الملفوظة اهتمام بالكلمة المتينة وتأكيد على أنها لا تمنح أشياء على ظاهرة الكلام غير التثبيت الذي يسمح بالمحافظة؛ وبأن التدوين سواء أكان خطياً أم بواسطة التسجيل، ما هو إلا

(1) الأزهر الزناد. نسيج النص. المركز الثقافي العربي. دار البيضاء المغرب. ط1. 1993. ص: 21.

(2) منذر عياشي. الأسلوبية وتحليل الخطاب. مركز الإنماء الضاري. حلب سورية ط1. 2002. ص: 125

تأمين للكلمة والمحافظة على ديمومتها بفضل طابع الحفر الراسخ "وما الكتابة إلا وجها واحدا من تجليات(الأثر) وليست هي الأثر نفسه، والكتابة هنا تقف ضد النطق، وتمثل عدمية الصوت، وليس للكينونة عندئذ إلا أن تتولد من الكتابة[1]"؛ ومنه تأتي الكتابة مكان الكلام بالذات أي حيث كان بوسع الكلام أن يولد، وهذا الذي يبدو عند بول ريكور "أن التثبيت بواسطة الكتابة يحدث في مكان الكلام نفسه، أي في المكان الذي كان بإمكان الكلام أن يلد فيه[2]".

يبقى النص منتوجا مترابطا متسقا ومنسجما وليس تتابعا عشوائيا لمفردات وأنساق وأقوال وأفعال كلامية فالنص إذن إنتاجية لأنه "يحدد كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه[3]". وكون علاقة النص باللسان المتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، معتدة على الوسائل اللغوية الشكلية في عملية الربط بين أجزائه ومكوناته العديدة والمتنوعة التي تتقاطع فيما بينها وتتنافى فإن " النص كل تحده مجموعة من الحدود تسمح لنا أن ندركه بصفته كل مترابطا بفعل العلاقات النحوية التركيبية بين القضايا وداخلها وكذلك باستعمال أساليب الإحالة المختلفة والروابط والمنظمات العديدة ولكنه لا يكون مترابطا فحسب بل ينبغي أن يتصف بالاتساق بل إن الاتساق من الشروط الأساسية لبناء نصية المعنى وينتج هذا الاتساق باستعمال النظائر الدلالية أو المتجانسات الدلالية[4]"، فالناقد المغربي محمد مفتاح يرى أن "النص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة ومدونة كلامية يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا وإن كان الدارس برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل[5]".

---

(1) عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق. المركز الثقافي العربي. لبنان ط6. 2006. ص: 51.

(2) منذر عياشي. الأسلوبية وتحليل الخطاب. ص: 131.

(3) جوليا كريستيفا. علم النص ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال للنشر الدار البيضاء. المغرب. ط1 . 1991. ص: 21.

(4) خوله طالب الإبراهيمي. مبادئ في اللسانيات . دار القصبة للنشر. الجزائر ط2 . 2000 /2006 .ص: 169.

(5) محمد مفتاح. تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب ط1 . 1985. ص: 120.

الفضاء النصي هو ذلك المكتوب الذي حل محل الشفاهي فغدت العلامات النوعية المكونة له، كنقاط الحذف والبياضات، وعلامات الترقيم وطريقة تنظيم السطور مزاوجة مع علامات الفضاء الصوري، هي الشفرة أو القانون الذي يوجه القراءة أو بالأحرى القارئ في عملية القراءة لإدراك ما اضمر عنه، وما اضمر هو طريقة الأداء قوتها، وضعفها، النبر البصري الذي "يشتغل على واجهتين، فمن جهة يوجه التلقي بإبراز العنصر المنبور، ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي[1]"، كل هذه حلت محلها الأشكال البصرية المنطوية تحت الفضاء الصوري، وعلى هذا الأساس تتضح فسيفساء النص الكتابي الذي ينشر أو يتمثل كتابيا عبر الكتابة التي تتموضع في الفضاء، ويتلقى بواسطة العين، ويؤكد على مبدأين متجاورين ومتلازمين هما: مبدأ البنية المتمثلة في الفضاء النصي "الذي يتم فيه تسجيل الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام الخطابي : وهو فضاء لا يستدعي مشاركة ولا موقعا محددا لجسد المتلقي ،لأن هذا الأخير يوجد ملغى في هذه الحالة[2]"، ومبدأ الشكل المتمثل في الفضاء الصوري "الذي يستدعي مرجعية في موقع المتلقي ومشاركة تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة التي تعرض المسح البصري السريع من أجل امتلاك الشكل لا امتلاك العلاقات[3]".

الفضاء النصي "هو أيضا فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه عين القارئ[4]" متتبعة الفضاء المقروء والفضاء الموجه للقراءة المتمثل في كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستواها أو على مستوى عين البصيرة، فهو إذا بكل بساطة، فضاء الكتابة المتجسدة من الجدل القائم بين الشفهي والمكتوب، والمنبثقة عن كل المحاولات الكتابية باعتبارها طباعة؛ الناجمة عن "التشكيل وما يولده من رموز بصرية ينوب عن حضور السمات الشفهية للذات

(1) محمد الماكري. الشكل والخطاب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب .ط1. 1991. ص: 266 .

(2) م. ن. ص: 113.

(3) م. ن. ص: 113.

(4) حميد لحميداني. بنية النص السردي. م س. ص: 56.

الشاعرة التي غيبتها الكتابة[1]"؛ لكن أفضل ما في الكتابة كما يقول ميشال بوتور "هو الإبقاء على الكلام، الكلام يذهب والكتابة تبقى[2]". تتحقق كتابية النص الشعري وتتداول من خلالها وعلى حساب العلامات المكونة له، وتأثيرات الطباعة على استخدام الفراغ المرئي في إبراز المخفي.

بناء على ما سبق يظل الفضاء النصي باهتا متسربلا خلوا من أي معنى إذ لم يمنح قيمته، ويعرف مضموره، ويفك شفرته، وبما أنه " ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية، إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص[3]" لأنه وببساطة أن النص الإلقائي هو نص المبدع، بينما يمثل النص التشكيلي نص القارئ المتلقي، الذي يفترض أن يمتلك وعيا بقصدية الكلمات الموظفة في الفضاء النصي، وثقافة بصرية "فالمتلقي في النص التشكيلي يكتسب ميزة إنتاج الدلالة من خلال سمات الأداء الشفهي التي يجسدها له التشكيل البصري حيث لا يوجد في مقام التلقي القرائي سوى النص والمتلقي[4]"؛ علما أنه لا يمكن إنكار دلالات وإيحاءات مكونات الفضاء النصي مزواجة مع مكونات الفضاء الصوري والذي سبق وأن لمحنا إلى المجاورة الكائنة بينهما، والمتمثلة في تلك الطاقة الإيحائية المخزنة التي لم تستعمل بشكل اعتباطي وإنما لحاجة في نفس الشاعر و ذاتيته الشاعرة التي غيبتها الكتابة " فالنبر، وحركة الأسطر التي تعتبر عادة ضابطة لحركة عين المتلقي، ثم علامات الترقيم وما تحمله من شحنات تلعب دورا فعالا في توجيه عملية التلقي، ويأتي البياض والسواد الذي يعتبر مؤشرا على الحضور/الغياب، الكلام/الصمت، الامتلاء/الفراغ، وكل ذلك مرتبط بالسياق ومقصديه الباث[5]"، وهي مكونات الفضاء النصي باعتباره علامة نوعية مركبة، وهذه المكونات للقراءة حاملة

(1) محمد الصفراني. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2008. ص: 20 .

(2) ميشال بوتور. بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد انطونيوس. منشورات عويدات. بيروت. ط3 . 1986. ص: 110.

(3) ينظر حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص: 56، و محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص: 113.

(4) محمد الصفراني. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص: 20.

(5) شادية شقروش. سيميائية الخطاب الشعري. ص: 203.

في طياتها دلالات إيحائية تنوب عن التعبير؛ والأمر عينه مع مكونات الفضاء الصوري الذي "تحكمه أشكال تجد مرجعيتها في موقع المتلقي ودرجة تجاوبها معه[1]".

إنه لمن العسير إثبات ما للفضاء النصي من أسبقية وأهمية من حيث الانشغال به والاشتغال عليه، إذ لم يعد الأمر يعزى إلى فضل الدراسات الحديثة في هذا المجال، بل يبدو الأمر في هذا الجانب أقدم بكثير، أي إلى "الوقت الذي أصبحنا فيه نعرف القراءة بأعيننا دون أن نتهجى، دون أن نسمع[2]"، ولاشك أن أهمية الفضاء النصي تتبدى من أول وهلة يفكر فيها المبدع بصفة عامة والشاعر بصفة خاصة رسم ملامح قصيدته، متحرزا من" وقوع النقص فيها أو التداخل أو وقوع الأمرين فيها معا، فإن ذلك مما يعيب المعاني ويسلب بهجتها ويزيل طلاوتها[3]"، كما يمنح هذه الأخيرة إمكانية قول ما قد يسكت عنه، بحيث تساعد على إظهار ما تخفى وتستر بين طيات الكلمات والسطور، والعلامات النوعية المكونة للمنجز الشعري الذي غدا ابتكارا طباعيا نفذ من مدار التوزيع لمنطق الجملة الشعرية إلى كتابة رمزية يؤديها الفضاء إلى مرأى العين، بممارسة مغايرة تتداخل ضمنها أيقونتا البياض والسواد وهي تسلك مسلك فن الرسم كونه وثيق الصلة بفن الشعر "فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير[4]"، وفن الشعر مثل فني النسيج والرسم، فهو يقتسم مع الرسم الهيئة المظهرية كما يستعير الشعر من الرسم بلاغة الهيئة وانزياح الأشكال.

القصيدة الشعرية تركيب، والتركيب يحوي العلامات النوعية المشكلة من أنساق بها المعجم و والضمائر والصيغ النحوية والصرفية. يحدد الأديب من خلاله تجليات الواقع و الفن في كل عمل أدبي باعتباره عنصر مهم من عناصر العملية الإبداعية، حيث ، وإن البنية التركيبية تهتم بالعملية التواصلية فالشاعر يستعمل لغة "لها سمات فنية راقية تتسلط على الفرد فتلغي خصوصيته وترقى به إلى جماعية

(1) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص: 249.

(2) م. ن. ص: 127.

(3) أبو الحسن حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ت محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط3. 1986. ص: 56.

(4) الجاحظ. الحيوان. ترجمة عبد السلام هارون. ج3 مكتبة الحلبي. القاهرة. ط2 . 1965. ص: 132.

شاملة توحده مع الآخرين وتجعله ناطقا باسمهم فيقول عنهم مثلما يقول لهم[1]"يريد من خلالها إيصال مجموعة من الأفكار والمعاني والدلالات التي تندرج ضمن بنية دلالية للنص، لذى أضحى الفضاء النصي تركيبا يبين من خلاله طريقة التواصل والوسيلة التعبيرية التي يستعين بها الشاعر لإيصال مضامينه. وكيف تكون الطريقة التي انتهجها أهي فنية انزياحية أو واقعية عادية ؟ هل تعتمد على البساطة والسطحية في تقريب الشعر من المألوف المعتاد، أم تعتمد التعقيد والعمق فتجعل منه مجرد طلاسم لا يفهمها القراء ؟ أو بالأحرى يفهمها كل واحد بطريقته الخاصة والمختلفة عن الآخرين، فيغدو "المنجز الشعري ابتكارا طباعيا، نفذا من مدار التوزيع لمنطق الجملة الشعرية إلى كتابة رمزية، يؤديها الفضاء في مرأى العين بممارسة ذات طبيعة مغايرة تتداخل ضمنها أوصال الأشكال، وأبعاد الفراغات المترلة و المتروكة، وهي تسلك انحرافا متفردا له خطاطة ملموسة مؤدية في الوقت ذاته تجاوب الفن التصويري مع هيئتها[2]"، وعلى هذا النحو تعمقت النظرة حول الفضاء النصي وازدادت اتساعا، كونه شكلا والشكل يمثل في الفن قيمة لا تنتقص، بل إن الشكل يكاد يكون كل شيء في الشعر، فالذي يجذب المتلقي إلى النص هو براعة المبدع، وقدرته على تشكيل مادته و تنسيقها و تقديمها في شكل يمنحها خصوصيتها ويميزها عما سواها " وتنظيم الشكل الكتابي للشعر يعتبر من أهم تجليات هذه الخاصية من خواص النص الشعري، ذلك أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة، ففي أية لغة طبيعية لا تمثل البنية الكتابية ونعني به الشكل الخطي أسلوبا كما لا تمثل نظاما تعبيريا خاصا، بل تطرح نفسها فقط باعتبارها تسجيلا تحريريا للصورة الشفوية للغة[3]".

لفت الشكل الكتابي أنظار القراء إليه باعتباره عنصراً دالاً مندغماً في كلية النص، ولهذا كانت النظرة الخاطفة على نص مكتوب تدفع إلى القول أنه نص شعري، أو ليس شعراً من مجرد معرفة

(1) عبد الله الغذامي. الكتابة ضد الكتابة. دار الآداب. بيروت. لبنان. ط1 .1991. ص: 17.

(2) اسطمبول ناصر. بصريات الفضاء الشعري المعاصر. مجلة سيميائيات. العدد1. خريف2005 جامعة وهران.ص: 139.

(3) يوري لوتمان. تحليل النص الشعري بنية القصيدة. ترجمة د محمد فتوح أحمد . دار المعارف. مصر طبعة1995. ص: 106.

الطريقة المعروفة في تحرير النص الشعري. الشعر يتطلب تشكيلا كتابيا معينا، بل ويرافق ذلك خطوط ورسوم أحيانا؛ لا لشيء إلا " لاعتباره أنه ينهض عموما على أقصى حد من التنظيم فإنه يعنى كذلك بقرينة الحال ممثلة في دقة الترتيب الكتابي للنص، الأمر الذي يتجلى أولا وقبل كل شيء في اقتران السطر الكتابي بالبيت الشعري... ويبقى التوزيع الكتابي للشعر إلى أسطر باعتباره المعلم الوحيد من معالم انتماء النص إلى حقل الشعر[1]"إضافة إلى الأشكال الصورية التي حلت لتوضح وتعبر عن التمثيل البصري للدلالات الخفية المعبر عن " تولد ملامح المنظومة الفكرية والإيديولوجية للنص[2]"عاكسة في ذلك شخصية المبدع.

اعتمادا على ما تم تحصيله في حقل العلوم الإنسانية والسيميائيات، يتحتم الإقرار مبدئيا أن الفضاء النصي في الشعر العربي الحديث، أضحى يلعب دورا مهما في تطويع اللغة وإيصالها إلى أقصى طاقات التعبير عن التجربة كما هي ماثلة في فكر الشاعر ورؤاه، وتحريرها من محدوديتها المعجمية منطلقا بها إلى آفاق التعبير الإبداعي المتسع اتساع النفس الإنسانية. "وذلك من أجل استمرار العلاقة الإبداعية للإنسان مع لغته التي يكون صانعا لها من خلال ما يضيفه إليها بديلا عن المتغيرات المنقرضة، كما أن اللغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية[3]"، مما نتج عنه نقل القارئ من عادة استقبال القصائد وفق الهندسة العمودية المتوارثة وأدخله في تعامل جديد أساسه إمعان البصر في الشكل الخطي الجديد الموزّع وفق الدال الأكبر وهو دال طباعي الذي يعد "من التقنيات الفنية البارزة التي استطاع شعراؤنا المعاصرون استعارتها من القصيدة الغربية المعاصرة[4]، وعليه أضحى الشكل الطباعي شكل من الأشكال التي انتهى إليها الشعر بعد تلاشي الوقفة التي تؤديها القافية للبيت الشعري، وانزياحا في مقابل اللزومية البصرية التي يمليها المعيار العروضي، والهيئة

(1) م. س. ص:106.

(2) صلاح فضل. شفرات النص دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد. عين للدراسات . مصر .ط2 .1995. ص:31.

(3) عبد الله الغذامي. تشريح النص. مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة. المركز الثقافي العربي. المغرب. ط2. 2006. ص:14.

(4) كاميليا عبد الفتاح. الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة. مجلة علامات. ج70. مج18. النادي الأدبي. جدة. 2009 أغسطس. ص:361.

المفتوحة التي تلعب دوراً مهماً في تنشيط فاعلية القراءة والتأمل، بحيث تخرج القارئ من عادة استقبال القصائد وفق الهندسة العمودية المتوارثة وتدخله في تعامل جديد أساسه إمعان البصر في الشكل الخطي انطلاقا من رسم الكلمة فتجلي المخالف، والمخالف انزياح تجاه الهيئة المباغتة والتي" تظهر من جديد بشكل مخالف تماما. كلمة مودعة بصمت وحذر على بياض ورقة، حيث لا صوت لها ولا مخاطب، حيث لا شيء تقوله إلا ذاتها، ولا شيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها[1]"، وتأسيسا لذلك يعتبر الفضاء النصي للخطاب الشعري المعاصر أنماط كتابة، كما أن كتابة الشعر المعاصر أصبح يستند على التحول من اللفظ إلى الشكل، مدعاة لتقوية الطاقة الدلالية للقصيدة وكسبها كثافة وسمكاً.

خرق الشعر المعاصر باعتماده على الشكل التعبيري الخطي العادة الخطية المألوفة التي تمكنت في خيال القارئ بنمطية ثابتة، خلق انزياحا بصريا نتمثله قياسا إلى معيارية التوازي الذي تؤديه صرامة تخلق الهيئة الشعرية " ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي، البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا، ويحصى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة[2]"وهذا ما يميز شعر الشطرين عن شعر التفعيلة "المتفقان موسيقيا فيما يخص اشتراكهما في الوحدة الإيقاعية الواحدة، إذا لم يطرأ على هذه الوحدة من تجديد سوى عملية التوزيع[3]"، وكأن الفضاء النصي حل لإغناء بنية النص وتعقيد هيئته وجعل من القصيدة تتحول من بلاغة الألفاظ والأصوات إلى بلاغة الأيقونة، متطلبة إدراك حقلين متباعدين، هما حقل العلامة اللغوية وحقل الأيقونة ، ضرورة لفهم منجزها النصي وفهم التفاعل الناجم بين العلامات اللسانية والعلامات الأيقونية.

3.2. الفضاء الدلالي:

(1) ميشيل فوكو. الكلمات والأشياء. ترجمة مطاع صفدي وآخرون . مركز الإنماء القومي. بيروت. طبعة 1990. ص:250.

(2) رومان ياكبسون. قضايا شعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. ط1. 1988. ص: 108.

(3) محمد بن مريسي الحارثي. عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم. نادي مكة الثقافي الأدبي. مكة. ط1. 1996 ص:30 .

حلت صيغة (دلّ) في القرآن الكريم وبمختلف مشتقاتها في سبعة مواطن تشترك في اظهار المعنى اللغوي لهذه المادة، موحية بدورها إلى الشيء أو الذات سواء أكان ذلك تجريداً أم حساً، ويترتب على ذلك وجود طرفين: طرف دال وطرف مدلول، وتبرز العلاقة الرمزية بين الدال والمدلول قطبي الفعل الدلالي في قوله تعالى من سورة الفرقان(ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكناً ثم جعلنا الشمس عليه دليلاً[1]). لولا الشمس لما عرف الظل، فالشمس تدل على وجود الظل فهي شبيهة بعلاقة النار بالدخان الذي يورده علماء الدلالة مثالاً للعلاقة الطبيعية التي تربط الدال بمدلوله ويمكن تمثل هذه العلاقة في أي صيغة أخرى.

رسمُ القرآن الكريم لدلالة لفظ (دلّ)، وما صيغ منه، نجده واردا في معاجم اللغة المعروفة، فيورد ابن منظور قوله حول معاني لفظ(دلّ)"الدليل ما يستدل به، والدليل الدال. وقد دله على الطريق يدله دلالة (بفتح الدال أو كسرها أو ضمها) والفتح أعلى، وأنشد أبو عبيد: إني امرؤ بالطرق ذو دلالات. والدليل والدليلي الذي يدلك[2]"، وإلى المعنى ذاته يشير الفيروز أبادي[3] محدداً الوضع اللغوي للفظ(دلّ) فيقول والدالة ما تدل به على حميمك، ودله عليه دلالة (ويثلثه) ودلولة فاندل: سدده إليه وقد دلت تدل والدال كالهدي، وبهذا الشرح يؤكد الفيروز أبادي ما نص عليه ابن منظور من أن الأصل اللغوي للفظ "دل" يعني هدى وسدد وأرشد. أما الزبيدي في معجمه[4]فيشرح لفظ(دلّ) لغوياً فيقول:"... وامرأة ذات دل أي شكل تدل به" وينقل عن الأزهري في كتابه "التهذيب" قوله: دللت بهذا الطريق دلالة عرفته ودللت به أدل دلالة، ثم إن المراد بالتسديد إراءة الطريق، دل عليه يدله دلالة ودلولة فاندل على الطريق (سدده إليه[5])، وعلماء اللغة يجمعون على أن الدلالة، تعني الإرشاد، فدله على الشيء وعليه أرشده وهداه، كون الوضع اللغوي

(1) سورة الفرقان. الآية: 45.

(2) ابن منظور . لسان العرب. مادة (دل). ص: 395.

(3) الفيروز آبادي. القاموس المحيط. مادة (دل). ص: 377.

(4) محمد مرتضى الزبيدي. تاج العروس. ج7. ص: 324.

(5) م. س. ص: 325.

الذي اجتمع عليه أهل اللغة قديماً، يلقي بظلاله الدلالية على المعنى العلمي المجرد في الدرس اللساني الحديث، وقع اختلاف بين علماء اللغة المحدثين في تعيين المصطلح العربي الذي يقابل مصطلح "sémantique" بالأجنبية "فبعضهم يسميه علم الدلالة، وبعضهم يسميه علم المعنى، وبعضهم يطلق عليه اسم السيمانتيك أخذا من الكلمة الإنجليزية أو الفرنسية[1]"، فاهتدى بعض علماء اللغة العرب إلى مصطلح "المعنى" باعتباره ورد في متون الكتب القديمة لعلماء أشاروا إلى الدراسة اللغوية التي تهتم بالجانب المفهومي للفظ كالجرجاني الذي يعرف الدلالة الوضعية " كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه للعلم بوضعه[2]".

يعرف علم الدلالة "بأنه دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى[3]"، ومن علماء العرب المحدثين الذي استعمل مصطلح "المعنى" تمام حسان إذ يقول في سياق حديثه عن العلاقة بين الرمز والدلالة : "ولبيان ذلك نشير إلى تقسيم السيميائيين للعلاقة بين الرمز والمعنى إلى علاقة طبيعية وعلاقة عرفية وعلاقة ذهنية. [4]"، كما آثر آخرون استعمال مصطلح "الدلالة" مقابلاً للمصطلح الأجنبي: "لأنه يعين على اشتقاقات فرعية مرنة نجدها في مادة الدلالة: الدال، المدلول، المدلولات، الدلالات، الدلالي[5]"، بهذا نخلص إلى أن الفضاء الدلالي الدلالي يهدف أساساً إلى التعرف على القوانين التي تشرف على النظام اللغوي، وذلك بتحليل نصوص لغوية من خلال استعمال أدوات محددة تضبط المعاني المختلفة وفي هذا سعي إلى تنويع التراكيب اللغوية لأداء وظائف دلالية معينة، وهذا التنويع هو الذي يمكن اللغة تمكينا يحفظ أصولها وينميها بدل أن سدا كابحا لتناسلها، ويمكن في خضم هذا؛ البحث على النواميس الخفية وخلق

(1) أحمد مختار عمر .علم الدلالة . عالم الكتاب . القاهرة مصر . ط1. 1985.ص: 11.

(2) شريف الجرجاني.كتاب التعريفات. مكتبة لبنان. بيروت. طبعة جديدة. 1985. ص: 110.

(3) م. ن. ص: 110.

(4) تمام حسان. الأصول ،دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب ،النحو ،فقه اللغة، البلاغة. عالم الكتب. القاهرة ط2000 ص: 285.

(5) فايز الداية. علم الدلالة العربي. النظرية والتطبيق. دراسة تاريخية تأصيلية. دار الفكر . دمشق ط2. 1996 . ص: 9.

نواميس لغوية جديدة لتشرف على النظام الكلامي والخطابي بين أفراد المجتمع الواحد،كون "اللغة مؤسسة اجتماعية تحكمها نواميس مفروضة على الأفراد تتناقلها الأجيال بضرب من الحتمية التاريخية[1]".

الفضاء الدلالي، فضاء يرتبط بقضية الصورة والمجاز، ويقوم بين المدلول المجازي والحقيقي، حيث المفردة ليست معنى ثابت، وإنما يتغير معناها على الدوام "فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي[2] "، مرجعه بنية اللغة التي تترع إلى التجدد والتطور تقتضي ما يوقع بين الحقول الدلالية من مد وجزر؛ وطواعية النسق اللغوي المعمول على حساب هذا التشاكل الدائم حتى لتغدو فيه الدلالة المجازية بالاستعمال المتداول دلالة حقيقة، و" طبيعة اللغة العربية طبيعة تركيبية وليست تحليلية، فالألفاظ فيها كالأوعية، وربما جعلت العرب كثيرا من الأوعية في وعاء واحد[3]". يكتسب الفضاء الدلالي من المعاني المجازية المنبثقة عن المعاني الحقيقية، وخاصة في الشعر لأنه يوظف هذا اللون في بناء صوره الشعرية اعتمادا على آليات مختلفة، باعتبار الصورة الشعرية متعلقة أساسا بالشعر أكثر من تعلقها بأي فن أدبي آخر، مرتكزة في ذلك على أدوات تعتبر الوسائل الأساسية للغة الشعر والمعبر الذي يمكن القارئ من القصيدة؛ استعارة وتشبيه وكناية ومجاز مرسل.

المعيارية في اللغة والكلام، وعمق الدراسة في معنى المفردات والنظم هو ما يميز الفضاء الدلالي متتبعا في ذلك مسار "العلوم إذا اختلفت في المنهج تباينت في الهوية وقوام العلوم ليست فحسب مواضيع بحثها وإنما يستقيم العلم بموضوع ومنهج[4]"، فيتسع نطاقه إلى الاهتمام بجوهر البنيات في

(1 عبد السلام المسدي. اللسانيات وأسسها المعرفية. الدار التونسية للنشر. طبعة أوت. 1986. ص: 161.

(2) حميد لحميداني . بنية النص السردي. ص:60.

(3) عز الدين اسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي. عرض وتفسير ومقارنة. دار الفكر العربي .القاهرة طبعة .1992. ص: 353.

(4) عبد السلام المسدي. اللسانيات وأسسها المعرفية. ص:41.

حالاتها الإفرادية القاموسية وفي حالاتها التركيبية السياقية وآلياتها الداخلية التي هي أساس عملية الايصال والابلاغ، فيعمد إلى أن "تتحول الكلمة عندئذ إلى إشارة لا لتدل على معنى وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها[1]"، ارْتكازا على ثنائية الدلالة والتخاطب، حيث تقوم هذه الثنائية على دراسة المعاني على مستويين مختلفين نسبيين "مستوى ما قبل التحقق السياقي، في مقام التخاطب وهو مستوى المعنى قبل تحققه سياقيا في مقام التخاطب ومستوى ما بعد التحقق السياقي، وهو المعنى بعد أن يصير قصدا فعليا، تبعا للقرائن التي ينصبها المتكلم[2]"، ويطلق عليها ثنائية الوضع والاستعمال، قصد التفريق بين العناصر اللغوية الأصلية، والعناصر الكلامية السياقية التي يقتضيها أو يستخدمها المقام التخاطبي "ذلك أن المعاني تتحول في مقامات التخاطب إلى مقاصد، وتقضي بأن العبرة في نجاح التخاطب، إنما يكون بإدراك المراد من الكلام الخاطب، وليس بالوقوف على معناه الوضعي[3]".

تستقر أهمية الفضاء الدلالي في نطاق بنى النص، وبالنسبة للشعر في بنية القصيدة وتشكيلاتها، على مستوى التركيب والدلالة والصور والإيقاع الذي به "تتخلص اللغة من الظروف والملابسات ومن المصادفات وينفذ المعنى إلى العقل بالأذن وهو حافل بما لذ في النفس والجسم معا[4]"، كما يعتمد في تكوين القصيدة على عمليات الإزاحة والتحويل الأسلوبي والانزياح وما ينتج عنها من تقنيات شعرية يجد فيها الشاعر صياغة تنمي المدلول وتكسب القصيدة أسلوبا يبرز هويتها الشعرية وخصائصها الفنية والجمالية والتعبيرية .

تنصهر بُنية الفضاء الدلالي في عناصره التي تتحول من مستوى البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة في جمل تركيبة ونظام التأليف الشعري، و"الانتقال من اللغة العادية المؤسسة على الوظيفة

(1) عبد الله الغذامي . الخطيئة والتكفير. ص:26.

(2) محمد محمد يونس على. المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية. دار المدار الإسلامي. بيروت لبنان ط2 2007 .ص:8.

(3) م. ن. ص:9.

(4) محمد حسن عبد الله . الصورة والبناء الشعري . دار المعارف . القاهرة . مصر. ط1981 ص:10.

المرجعية إلى لغة ثانية مؤسسة على لوظيفة الجمالية[1]"متجاوزا بها قوانين اللغة المعيارية وعلاقاتها المألوفة، وصولا إلى لغة شاعرية خالقة للفاعلية والدينامية المنظمة لعملية الرؤية الكلية للنص. وعليه نجد في اغلب الأحيان أن الخطاب الأدبي من خلال عملية دفع التركيب اللغوي ودلالاته، ومفرداته ومرجعياته الخارجية والمعجمية يمكن أن يغير من وظيفته الإخبارية إلى الوظيفة الانفعالية والجمالية الشعرية أي "أن يحسن صياغتها وأن يخرجها في صورة جميلة[2]"مؤكدا المعنى ومعمقا الدلالة غير الملائمة والمتنافرة، وتحويلها إلى نص شعري.

يتشكل الفضاء الدلالي من البنى النصية، والآليات التي تنتظم تغيّر المعاني ونموها، والقواعد التي تعمل وفقها اللغة، باطلاعها على النصوص الإبداعية بغية ضبط المعاني لغويا بتقنيات محددة تصل بها إلى تنويع النظم اللغوية حتى تؤدي وظائفها الدلالية المنوطة بها، و تثري اللغة إثراء يحفظ أصولها، ولا يكون سدا منيعا أمام تناسلها "فالنظام اللغوي، نظام متجدد ما دامت الكلمات لا تخضع لقانون ثابت يلزمها بمدلولاتها، فاللغة تنتظمها نواميس خفية تعود إلى اقتضاءات تعبيرية هي جزء من النظام الكلي الذي تسير وفقه اللغة، وتصرف دلالات تراكيبها[3]"، وللإشراف على النظام الكلامي بين أهل اللغة يستوجب خلق نواميس لغوية جديدة لأن " عالم اللسان يكون همه الوعي باللغة عبر إدراك نواميس السلوك الكلامي[4]" المغذية للنص بوقود حياته وبقائه، خالقة لبنية شعرية مترابطة عفويا متولدة من عناصر حضورية، وأخرى غيابية، الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء، وتتكون على مستوى البنية السطحية له، المخفية فهي علاقات اشارة ودلالة وايحاء، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وتخلق في مستوى البنية العميقة له. تكون اللغة الخاصة بالسياق من خلال تنوعها وتعددها ، "وهي إبداعية فريدة، قابلة للتجدد والتغير والتحول [5]"، ولأجل ذلك أضحى من غير المعقول

(1) على آيت أوشان. السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة. مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء. ط1 2000.ص: 50.

(2) عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي. ص:337.

(3) منقور عبد الجليل. علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي دراسة. منشورات اتحاد كتاب العرب . دمشق 2001. ص: 20.

(4) عبد السلام المسدي . اللسانيات وأسسها المعرفية.ص:104.

(5) عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير . ص:13.

التمسك بتلك المفاهيم المسطحة التي ركنت من دور الفضاء الدلالي وحبست أهميته، وفاعليته، بل يجب أن نعي وندرك أن الفضاء الدلالي يحمل أكثر مما هو في ظاهره، والموجود في مقوماته ليس سوى انعكاس نزر.

يستقر الفضاء الدلالي في نطاق النصية، على اعتباره مشكل من عناصر تتجلى أهميته فيها بصورة جلية تتيح لنا تعبئة كل المصطلحات و المفاهيم من أجل تعرية الدور والقيمة التي يكتسيها في النص الأدبي بالدرجة الأولى، ومن أبرز هذه العناصر: الشاعرية كونها "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم. فهي إذا سحر البيان الذي أشار إليه الحديث الشريف، وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له، يقلبه إلى لاواقع، أو هو تخييل على لغة القرطاجني، أي تحويل العالم إلى خيال[1]".

الفضاء الدلالي له الضلع الكبير في توضيح هذا التحول، تحول تغدو فيه اللفظة ذات مفهوم جديد وقد يحدث أن يختفي هذا المفهوم ليحل مكانه مفهوم آخر، لأنه في حركية اللغة الدائبة قد تتخلف الدلالة المركزية للمفردة تاركة مكانها للدلالة السياقية أو لقيمة أسلوبية، وبذلك تبعا للحقيقة "العلمية التي لا مراء فيها اليوم هي أن كل الألسنة البشرية ما دامت تتداول فإنها تتطور ومفهوم التطور هنا لا يحمل شحنة معيارية لا إيجابا ولا سلبا وإنما هو مأخوذ في معنى أنها تتغير إذ يطرأ على بعض أجزائها تبدل نسبي في الأصوات والتركيب من جهة ثم في الدلالة على وجه الخصوص[2]" كي ترتكز عليها عملية التحويل الدلالي في البنية النصية حيث تنتشر الدلالات وتتسع وتنفتح لتشحن اللغة دلاليا وتقدم رؤية جمالية، وبهذا ساعد الفضاء الدلالي على انفتاح النص على شعرية خاصة، و أسهم بدور كبير لا يقل أهمية عن باقي العناصر، في الرفع من قيمة العمل الإبداعي والسمو به فنيا، وبالتالي تأخذ التجليات الفضائية بكل تشكيلاتها موضعا لا يقبل التخلي عنه في استكمال الشكل

(1) عبد الله الغذامي . الخطيئة والتكفير. ص: 13.

(2) عبد السلام المسدي. اللسانيات وأسسها المعرفية. ص: 38.

الفني على مستوى خلق النص من جهة، وطبع الصورة الشعرية في خيال المتلقي من جهة ثانية؛ ممثلة في صنع إيقاعات وتراكيب متوازية وومتباينة، تحاول صنع تراكيب وتقنيات شعرية وأسلوبية ودلالية مغايرة بدل التراكيب البلاغية والدلالية القديمة كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة ، يكون فيها "ملء اللغة الشعرية وملء قامة الشعر :لا يطيع إلا ضرورته الداخلية، بعيدا عن التقليد أو التكرار وعن استنساب الطريقة التعبيرية الشائعة[1]"، بناء على ذلك يكون الأديب محققا المزيد من الانزياحات والانحرافات الدلالية عن النسق الشعري العام، بلاغيا وتركيبيا ونحويا، موظفا الفضاءات الممثلة في الشخصيات التاريخية التي يكون بعضها قادم من الذاكرة الجماعية أو شعبية أسطورية والآخر من الواقع.

تجربة الشاعر تمكنه من بناء فضاء نصوصه على مجموعة من العلائق الدلالية، والنظم التركيبية والملفوظات المتطورة، والثيمات المحورية مستعينا بالرموز والايحاء والاشارة والأقنعة والمرايا وأحداث التاريخ والوقائع المروية الشعبية والأسطورية جاعلا نصه مفتوحا على التعدد خالقا له فرصا كثيرة لتعميق فضاء رؤيته الأساسية، وهي تتكون داخل في "إخضاع عناصر الشكل لدفقات شعورية متغيرة، والاستعانة بالرمز حينا، وبالأسطورة حينا آخر لتصوير أفكاره ومشاعره، واستبطان المعاني بدلا من وصفها، كما يعبر عن المواقف الشعرية، ونواحي الصراع، وتناقضات الحياة، بلغة نابضة بالحركة التصويرية[2]"، مستخدما التناص والعناصر القصصية، والحوار بأشكاله المختلفة، لتعميق المضامين والإيحاء بظلال جديدة.

(1) أدونيس . ديوان الشعر العربي المجلد الأول . دار المدى للثقافة والنشر . دمشق سورية. طبعة 1996 . ص: 17.

(2) محمد مصطفى هدارة. دراسات في الأدب العربي الحديث. دار العلوم العربية لطباعة والنشر. بيروت لبنان. ط1. 1988 .ص: 43.

المبحث الثالث:

(المعمار الفضائي)

1.3 : معمار الفضاء الجغرافي .

تبدو علاقة الإنسان بالفضاء الجغرافي علاقة وجود فقد كان المكان أسبق في وجوده من الوجود الإنساني، لأن الله سبحانه وتعالى خلق الأرض وذللها، وهيأها كما هيأ الكون كله بوصفه المكان

الأكبر لحياة الإنسان، فقال عز وجل((وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة [1]))
يتضح من خلال الآية الكريمة أن الوجود الإنساني(خليفة) قد ارتبط بالأرض بوصفها مأوى وموطنا ومصدرا لعيشته وقوته، فثنائية (إنسان /أرض) علاقة قديمة، وحب الإنسان للأرض موجود في لاوعي البشرية منذ القدم، ومن هنا كان للمكان في مسيرة أي إنسان" قيمته الكبرى ورمزيته التي تشده إلى الأرض ... فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي، حتى إذا حان المخاض وخرج هذا الجنين يشم أول نسمة للوجود الخارجي كان المهد هو المكان الذي تتفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه، وبعد المهد تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح في البيت والمدرسة والنادي والشارع، بل في البحر والجو أيضا أحياز مكانية لا حصر لها، قد يكون القبر في الحقيقة هو النهاية أو المحطة الأخيرة لكل منها[2]".

يوضح الالتصاق الحميمي الحاصل بين الإنسان والفضاء الجغرافي الدور الهام الذي يلعبه الفضاء، في الكشف عن المفاهيم والتصورات ذهنية لدى البشر" فمنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، مخاوفه وآماله، وأسراره وكل ما يتصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل[3]". نتيجة محاولة الإنسان لتجسيد الأشياء المجردة إلى أشياء محسوسة وإخضاعه العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات الفضاء الجغرافي ثم منحه هذه الأخيرة عن طريق اللغة على التصورات الذهنية. تتشكل هذه المفاهيم ويمكن القول "إن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان على مر مراحل تاريخه الروحي على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به[4]"، ولعله من الطبيعي جدا أن يكون لهذا الالتصاق المكاني علائق متجذرة في عمق التجارب والخبرات الإنسانية المرتبطة بالمعرفة الفطرية التي جبل عليها الإنسان متخذا منها مسوغات لصياغة مفاهيم لقيم أخلاقية واجتماعية ونفسية وجمالية

(1) سورة البقرة . الآية: 38.

(2) أحمد طاهر حسنين. المكان في النحو العربي. مجلة عيون المقالات عدد8 . 1987. ص: 5.

(3) ياسين النصير. الرواية والمكان. ص: 17.

(4) يوري لوتمان. جمالية المكان " مشكلة المكان الفني". ص: 69.

كون "المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا يبدأ بخبرة الإنسان لجسده الذي هو مكمن القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن حي[1]"، لما يحيط به بدءا من المتناهي في الصغر إلى المترامي في الكبر، فالرحلة تبدأ من البيت الذي يمثل عالم الطفل ومكان الألفة " وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، إنه بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا[2]" بحثا عن متعة المغامرة خارج جدرانه، ومنه يصدم بفتنة المكان وقسوته، ووحشية أناسه وبرودة العلاقات الإنسانية، وفتورها لذلك تبقى صور مثل هذه الأماكن الأثرية منطبعة ومرسخة في الذاكرة الفردية والجماعية للأفراد و الجماعات بل وتتوارثها الأجيال فيما بعد .

إن المكان يؤثر ويتأثر بالإنسان، نظرا لتلك الصلة التي تجمعهما، فالأول يسكن كيان الثاني لأنه لا يحقق وجوده بدونه، ومن هنا يستدعي كل عنصر وجود الآخر، وبالمقابل يظل المكان باهتا متسربلا خلوا من أي معنى إذا لم يمنحه الإنسان بعضا من تفاعله وروحه " إذ تصبح قيمة المكان في الحياة امتداد للقيم الروحية التي نعيشها ونحيا بها[3]"، بحيث يصبح المكان قسيم القيم الاجتماعية، والروحية التي جبل عليها الإنسان وتوارث الإحساس بشعريتها، فكم من أمكنة خلدها الإنسان وأضفى عليها هالة من القدسية وأفرغ فيها من وجدانه وروحه وجعلها مكان اتصال وتواصل بينه بين روحانيته، والحق أنه لا يمكن الفصل بين الإنسان والمكان، فثمة ألفة وحميمية بينهما، ولذا يعتبر المكان للإنسان "جسدا وروحا، وهو عالم الإنسان الأول[4]"فلا وجود إذن للمكان إلا بالإنسان، ولا وجود للإنسان إلا في المكان، أما الزمن شأنه شأن الإنسان فهو دوما مرتبط بالفضاء الجغرافي، فلا مكان بدون زمانه "فهما متلازمان لا يفترقان، ومتقاربان لا يتزايلان [5]"حتى أن الإحساس

(1) م. ن. ص:59.

(2) غاستون باشلار. جمالية المكان. ص:06.

(3) أسماء شاهين. جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبر. ص:19.

(4) غاستون باشلار. جمالية المكان. ص:38.

(5) عبد المالك. مرتاض في نظرية الرواية. ص:287.

بفاعلية المكان رهين بالإحساس بفاعلية الزمان " فهما بعبارة :وجهان لعملة واحدة[1] " وإن اختلفا فهما يشكلان مع باقي العناصر الأدبية بنية نصية تعكس رؤية المبدع لعمله الأدبي ومن هنا نجد أنه" إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط و يصاحبه ويحتويه[2]"، وعليه تجدر الإشارة إلى أن الحضور الزماني لا يكاد ينفصم عن الحضور المكاني في الأعمال الأدبية، ويبتدئ من أول وهلة يفكر فيها المبدع في بناء أو رسم ملامح عمله، بحيث يصير متعذرا عليه سرد الأحداث، ونقل حركة أبطالها خارج إطار المكان والزمان اللذين يمنحان العمل الأدبي بعض الحقيقة الواقعية، ولذا " يستحيل تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في أي عمل سردي دون اللجوء إلى المكان في أي مظهر من مظاهره[3]"، كما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، ويدرك المكان إدراكا حسيا مباشرا، فـــ" الزمان أزمنة و المكان أمكنة، بحسب التأويل أو التلوين ، ولكنهما مع التباين والتشابه يمثلان دائرة واحدة حتى نحت(الزمكان)حلا وسطا لإشكاليات لا حصر لها[4]".

معالجة لهذه المسألة توصل **ميخائيل باختين** إلى صياغة مصطلح إجرائي سماه **الكرونوطوب** (الزمان /المكان Chronotop) وهو مقتنع من استحالة فصل أحدهما عن الآخر في شكل العمل الفني وهذا المصطلح (الزمكان) "يحدد الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته مع الحقيقة، لهذا السبب ينطوي الزمكان في المؤلّف دائماً على لحظة تقييميه لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي إلا في التحليل المجرد، ذلك أن كل التحديدات الزمانية المكانية في الفن والأدب لا ينفصل أحدها عن الآخر، وهي دائماً ذات صبغة انفعالية تقييميه. يستطيع التفكير المجرد طبعاً أن يتصور الزمان والمكان كلاً على حدة ويغفل لحظتهما الانفعالية التقييمية. لكن التأمل الفني الحي لا يفصل شيئاً، ولا يغفل

(1) أحمد زنيبر. جمالية المكان. ص: 22.

(2) سيزا قاسم. بناء الرواية. ص:102.

(3) عبد المالك مرتاض. تحليل الخطاب السردي. ص:287.

(4) عبد الإله الصائغ. دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين لأمين أسير أنموذجا. الأهالي للطباعة والنشر. سورية. ط1. 1999. ص:36.

شيئاً. إنه يلّم بالزمكان في كل تماميته وامتلائه. إن الفن والأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام، وكل موضوع جزئي وكل لحظة مجتزئة من المؤلّف الفني هي قيمة من هذه القيم[1]" ونجد تقنية الوصف تميز المكان في عرضه للأشياء كاعتماد الزمن على تقنية السرد في عرض الأحداث ، فالمبدع عندما يبدأ في إعداد عالمه الخاص، يعمد على تنظيم المكونات الأدبية داخله، وهو معتمد على اللغة بالدرجة الأولى، إذ بها يستطيع خلق عالم من الكلمات التي قد تماثل الواقع أو تخالفه، حسب التصوير الفني المستعمل، ونوع الوصف الذي انتهجه في وصف الأماكن ورسمها إما بالواقعية المفرطة والتصاقها بعالم الوقع، وإما رسمها بطريقة فنية تكتسي التنكر حاملة في طياتها بعدا رمزيا ودلاليا، متمثلا في تعدد الصور المجازية، بعيدا عن المحاكاة الحرفية في الوصف "ما يهمنا هو التفرقة بين الوصف التصنيفي الذي يحول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء، والوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه، أما الأول فيلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاذ بينما يلجأ الثاني إلى الإيحاء والتلميح[2]".

يعمل الوصف على اعطاء الفضاء الجغرافي الصورة الواضحة في بناء العمل الأدبي؛ فجماليّة الفضاء الجغرافي لا تتجسد من خلال تحديد اسمه وأبعاده وصفاته فحسب، وإنما تتجسّد من خلال مرجعية وواقعية طبيعته الخاصة، فهو مكان يُحدد شعريا، وذلك بأسره في قبضة مجموعة من المفردات، لأنه مصاغ من ألفاظ لا من موجودات. من هنا تكمن أهمية وصف المكان بصفته مكون أدبي بدقة، وبإيجاز مبين سماته وخصائصه الأساسية المرتبطة بالعمل الأدبي والتي تُسهم في الكشف عن الدلالات، والانتقال به على الصعيد الشعري، من مستوى إلى مستوى آخر لأن الوصف "أصبح يميل إلى الدقة المتناهية في قياس المسافات بحثا عن هندسة حقيقية للمكان[3]". بالمقابل يمكن أن يمزق

(1) عبد الله أبو هيف. جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر. ص: 123.

(2) سيزا قاسم. بناء الرواية. ص:109.

(3) حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص: 80.

الوصف الذي يرد حشوا الانسجام بين القارئ والمكان في النص الأدبي، ويُضعف من شأن عاملي الإثارة والتشويق، كما يُقلل من قدرة القارئ على التركيز، و يجب أن ندرك بأن وصف الفضاء وتحديد الزمان والاعتماد على السبل الفنية التي تثير الحواس، وتدعم عنصر الحركة جميعها تعمل على التكثيف الرمزي، و تكشف عن أبعاد المكان العميقة.

إن انتقاء الفضاء في العمل الأدبي "يتطلب من الكاتب مزيداً من الدقة فهو يقدم لنا قطعة من الفسيفساء، يمكننا أن نرى من خلالها الزخرف كاملا، لو كان على قدر كاف من الإدراك، فمن خلال التقنية الوصفية العالية، فنياً، وجمالياً، يمكن للمكان أن يكون أكثر حيوية وخصوبة، من كثير من الأماكن الواقعية المشابهة[1]"، كما يفضل بعض المبدعين وصف تفاصيل الفضاء راصدين أجزاءه ودقائقه، تبعا للموقف ووفقا للتشكيل الضمني للبناء العام للعمل الأدبي كما نخلص من ذلك كله إلى أن المبدع حرص على الوصف في أثناء تشكيل الفضاء في عمله الأدبي، وعمد إلى جعله ذاتيا ليستخدمه في اختراق الفضاء.

من المؤكد أن تقسيمات الفضاء الجغرافي تكون خاضعة بالدرجة الأولى إلى شكل النص، وإلى الوجهة التي ينحوها المبدع في رسمه لأطر المكان داخل النص الأدبي وفق أيديولوجيته وحنكته وثقافته بالمكان المعاين على صفحات الواقع ومن ثم النسيج النصي، وبالتالي نخلص إلى معادلة ذات حل واحد تتفرع عنها أنماط مكانية حسب ورودها عند أصحابها مدعمين بها غاياتهم النفسية الفكرية والفكرية. وعليه فالفضاء الجغرافي مهما كان نوعه فرض وجوده كصيغة دلالية في العمل الأدبي، فلم يصبح دالا على وسيلة من الوسائل التي تستقبل الحدث، بل تساهم في خلقه وبنائه، كما يتصدر الواجهة كمكون أدبي مستقل بذاته ويرتبط مع بقية المكونات الأدبية الأخرى في علاقة جدلية لا تنتهي وبالتالي يصبح هو البؤرة والوعاء ومصدر القيم، و ملفت اهتمام النقاد والمنظرين

(1) أحمد طالب مجلة الموقف الأدبي. مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق. العدد 403. تشرين الثاني. 2004.ص120.

قسم النقاد الفضاء الجغرافي وبشكل عام إلى قسمين: فضاء جغرافي موضوعي وآخر مفترض. ومن الواضح أن النمط الأول يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية، ويمكن أن نؤشر عليه بما يتمثله اجتماعيا وواقعيا أحيانا وهذا كونه واقعي، أما النمط الثاني فهو ابن الخيال البحت، الذي تشكل أجزاءه وفق منظور مفترض، وهو قد يستمد بعض خصائصه من الواقع إلا أنه غير محدد وغير واضح المعالم وهذا كونه خيالي. تحديد طبيعة الفضاء الجغرافي خاضعة بالدرجة الأولى للاجتهادات الخاصة بالنقاد، إذ لم يتم التوصل إلى اعتماد تصور واحد تعتمد عليه الدراسات الأدبية، وعلى هذا الأساس تضاربت وتشعبت التقسيمات المكانية، فغالب هلسا مثلا يعتبر أول نقاد العرب تأثرا بتقسيمات نقاد الغرب، ينحو في تقسيماته للمكان منحى مغايرا؛ إذ يقسم المكان إلى أربعة أنماط هي "المكان المجازي، والمقصود به المكان المفترض، والمكان الهندسي الذي يعرض بأبعاده الخارجية والمكان ذو التجربة المعاشة القادر على إثارة الذكرى عند القارئ، والمكان المعادي كالسجن[1]"، غير أن هذه التقسيمات وجدت معارضة من قبل نقاد كما أسلفنا الذكر؛ لأن الفضاء الجغرافي داخل إي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية.

نجد تفاصيل أنماط المكان عند أسماء شاهين في روايات جبرا إبراهيم جبرا تصب" في نمطين اثنين أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة[2]"، في حين نجد عبد المالك مرتاض يسلك منهجا آخر في تخريجيه لأنماط المكان وخاصة الشعري منه "إذ هناك الحيز التائه، والحيز الحائل، والحيز الكاذب، والحيز المتحرك، كما يوجد الحيز القاصر عن الاحتواء[3]" هذا الذي كان له صدى على بعض الكتاب الذين سلكوا منهجه معللين أنه كان قاصدا "من ورائه تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية التي تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسد على الخشبة السردية أو الشعرية[4]"، وهذا يجب ألا يحمل على نقيض" أن الأمكنة بالاضافة إلى اختلافها من

(1) ينظر فيصل الأحمر. معجم السميائية. ص: 127.

(2) ينظر أسماء شاهين. جماليات المكان في رويات جبرا إبراهيم جبر. ص:31.

(3) عبد المالك مرتاض أ/ي. ص:180.

(4) بسام قطوس. استرا تجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي. ص: 36.

حيث طابعها، ونوعية الأشياء التي توجد فيها فهي تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان والزنزانة ليست هي الغرفة[1] "، ولايستبعد اثر ذلك بناء الفكرة والتصور حول المكان، وإعطاء الانطباعية حياله بالميول والرغبة المتجسدة في الحب أو بالإبتعاد والنفور والكراهية حتى "إن تغيير الأحداث، وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أوتقلصها[2]"، كأن هي التي تملي على المبدع تصور أنماط الأمكنة التي يبني عليها نسيجه النصي .

بناء على ما تم ذكره من تقسيمات نخلص إلى أن المكان في بنيته النصية لا يستقر على نمط واحد، ولا على صورة ثابتة مندمجة، وبالخصوص إذا كان مشكلا من أحرف، يستقي منها خطوط رسمه، ومادة لونه وحركة هندسته، ورائحة متنفسه، مما يجعله خاضعا لتقسيمات متعددة ومتنوعة، وأبعاد منتشرة على طول قرطاس عمله الفني الإبداعي ووفق تعدد مقاصد اللغة يوعز إليها عملية حمل دلالاته، وتعمية رموزه وتكثيف إيحاءاته من باب كونه" هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، مخاوفه وآماله، وأسراره وكل ما يتصل به[3]" في سبيل الإبانة عن قيمه الاجتماعية والأيديولوجية، والجمالية المستكنهة فيه، فينجم عن ذلك تعدد صور المكان وبالأحرى تتعدد صوره وفق تقسيمات نظرية بحتة بحيث لم يعد ينظر له من نفس الزاوية التي تضيق من دلالاته على حساب أنماطه إذ كلما تعددت تلك الأنماط وتنوعت تشكيلاتها في العمل الأدبي كلما كان ذلك ملفتا للنظر ومحلا للمتابعة والدراسة الجادة، وصار معدا وصالحا لأن يكون مادة خام تغني وتغتني بتيمة الأبحاث الأدبية في الدراسات الحديثة وخاصة إذا كانت هذه الأنماط " ذات بنية نابضة بالحركة والفعل، متماثلة في علاقاتها وطبيعتها ودلالتها[4]"؛ لكن هذا لا ينفي أنه يمكن حصر الأمكنة في العمل الفني في نمط واحد مهيمن، وإنما ليس يقاس وينسحب ذلك على كل

(1) حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص:72.

(2) م. ن. ص:63.

(3) يوري لوتمان. جمالية المكان " مشكلة المكان الفني". ص:69.

(4) سمر روحي فيصل. الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق. 2003. ص:88.

الأعمال فلكل مبدع حرية الاختيار، ويرجع ذلك إلى حنكة المبدع في حد ذاته و إلى حريته في اختيار موضعة ما لحدث ما محفزا للشخصية السردية كانت أم شعرية على اختراق فضاء المكان وإلا " لا يتشكَّل إذا لم تخترق الشخصيـــة المكان حاملة وجهة نظرها الخاصـــة في علاقاته، وإذا لم تكشف عن حالها الشعورية وتسهم في رصد تحولاتها الداخلية[1]" بما يتلاءم ومغزى العمل الأدبي ومرجعيته .

تتعدد أنماط الفضاء الجغرافي في الشعر وتتنوع بحسب رؤية الشاعر، لأنها تخضع بالدرجة الأولى إلى النص من جانب" يبدو فيه الشاعر في حاجة إلى شحذ كل طاقته الإبداعية من أجل امتلاك المكان باللغة[2]"، وإلى الوجهة التي ينحوها الشاعر في رسمه لأطر المكان داخل نصوصه الشعرية المتعددة بتعدد الأهداف التي يصبو إليها في كونها إشارات منبهة للقارئ من جانب آخر، حيث يتكئ حضور الفضاء الجغرافي في إبداعاته على طبيعة المرحلة. ينحو الشاعر بالفضاء الجغرافي في شعره في أغلب الأحيان إلى نمطين اثنين هما: الفضاء المغلق، والفضاء المفتوح، مع الأخذ بعين الاعتبار ما يتفرع عنهما من تلك الأفضية المطلوبة لدلالتها كأفضية العتمة، والإضاءة، الجبرية منها، والاختيارية، السامية والوضيعة، ناهيك عن التقسيمات التي ينحو فيها بعض الدارسين منحا فيه غلو ومبالغة وتشدد في استعراض قائمة يطول فيها أنماط المكان بكل التفاصيل والجزئيات، وإنما تقسم الأمكنة على ما توافر في المتون الشعرية من تلك التشكيلات، وحسب مقتضيات النصوص حيث لا يخفى على دارس الشعر المعاصر بأنه يتميز بالتكثيف اللغوي.

تتم الاستعانة في معرفة أنماط المكان في الشعر العربي المعاصر حملا على تصورات الشعراء، ووعيهم، وثقافتهم، فقد يستحضر الشاعر الأمكنة ليعبر عن دلالة نفسية، أو اجتماعية، أو قومية، أو دينية، أو جمالية، أو تاريخية، فمثلا "كلما كتب عن المكان (الأرض) بشكل أجمل كلما استحق

(1) ينظر م. ن. ص:96.

(2) ظافر مقدادي. الرمزية الميثولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان. مجلة ديوان العرب. أغسطس 2009 . ص: 10.

المكان أكثر[1]"، فقد تأخذ هذه العلاقات شكلا من أشكال التباين والتعارض بين قيم المكان، وذلك يتضح أن أفعال البشر خاضعة لهيمنة وسلطة جغرافية المكان الآسرة بضيقها ورحابة أفقها حدود الحركة بحيث تغدو في اغلب الأحيان صدمة لمنطقة اللاشعور التي تفرضها حتمية الواقع، وعلى رصد الأماكن ومعاينة ما يرسم عليها من ملامح قاطنيها واستبطان نفسيتهم بالإضافة إلى ما تضفيه عليهم من انطباعات وأحاسيس متميزة.

2.3 : معمار الفضاء النصي .

يدلنا الفضاء النصي في الشعر العربي الحديث على التحول من بلاغة الألفاظ والأصوات إلى بلاغة الأيقونة، أي إغناء بنية النص وتعقيد هيئته، ثمّة دعت ضرورة التلقي لمنجزها النصي إلى إدراك حقلين متباعدين، وهما حقل العلامة اللغوية وبعض المكونات وإن كانت " ليست علامات لسانية، إلا أنها ليست حيادية، بل تختزن طاقات إيحائية، ومنه النبر، وحركة الأسطر التي تعتبر عادة ضابطة لحركة عين المتلقي فعلامات الترقيم وما تحمله من شحنات تلعب دورا فعالا في عملية توجيه

(1) م. س. ص10.

التلقي، ويأتي البياض والسواد [1]"، والعلامة الأيقونية المتمثلة في الفضاء الصوري ومكوناته "ولا يتعلق بمعطيات اللغة، ولكن بالبعد التشكيلي المنظم للفضاء الصوري للنص[2]"، مع ضرورة فهم التفاعل بين علامة لسانية وأيقونية، حيث الأولى ممنوحة للقراءة والثانية للرؤية.

يمكن القول أن مكونات الفضاء النصي هي معطيات للتعرف السريع والمباشر، في المقابل مكونات الفضاء الصوري هي معطيات للرؤية، والتأمل المتأني" هذا يعني أن الفضاء النصي يمنح أدلته للعين المسترسلة في القراءة ومسح المكتوب، في حين أن مكونات الفضاء الصوري تستدعي توقف هذا الاسترسال، وتستلزم فترة زمنية أطول للإدراك[3]"، ومن مكونات الفضاء النصي:

2.3.1.**الخط**: هو "لغة الكتب بالقلم وغيره، وملكة تنضبط بها حركة الأنامل بالقلم على قواعد مخصوصة[4]"وذلك المعطى الجشطالشي المكون من أدلة خطية منظمة على أسطر متوازية وأفقية، وتوزيع لبياض و سواد على ورقة، تنتجه حركة خاصة وتلك البنية التي تبرز هيكل الكتابة وتكوينها، تخضع لقواعد تواضعية والخط يمثل الدلالة البصرية وسمات الأداء الشفهي للنص المخطوط وهو " الفن الأوحد الذي نستطيع دون مغالاة أن نقول إن له روحا، فهو كصوت الإنسان يعبر عما في النفس من أفكار[5]" .

2.3.2.**السطر**: هو المكون الثاني، وهو بحركته يخرج القارئ من عادة استقبال القصائد وفق الهندسة العمودية المتوارثة، ويدخله في رحاب جديد أساسه إمعان البصر في الشكل الخطي الجديد الموزّع وفق السطر الشعري المتمثل في" كمية القول الشعري المكتوبة في سطر واحد سواء أكان القول تاما

(1) شادية شقروش. سيميائية الخطاب الشعري. ص: 203 .

(2) م. ن. ص:203.

(3) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:242.

(4) محمد طاهر بن عبد القادر. تاريخ الخط العربي وآدابه. المطبعة التجارية الحديثة بالسكاكيني .ط1. 1939 ص:150 .

(5) عبد الحميد إبراهيم. الوسطية العربية مذهب وتطبيق. الكتاب الثاني التطبيق. دار المعارف. القاهرة ط1. 1986. ص:110.

من الناحية التركيبية أو الدلالية أم غير تام[1]"، مغيرا مسار حركة عينه على النص، تغييرا يخرق الخطية المألوفة، يساير الموجات الشعورية الصادرة عن الشاعر، التي بدورها تحدد المسافة التي يقطعها السطر الشعري بتفاوت موجي، ودرامي، أو تساوي تركيبي وإيقاعي، كما يحدد اتجاه السطر الشعري باتجاهات مختلفة (الاتجاه العمودي من الأعلى إلى الأسفل والعكس، واتجاه منحني من الأعلى إلى الأسفل والعكس، ومن الأفقي إلى العمودي، ومن الأفقي إلى المائل تدريجيا إلى الأعلى) لتوليد دلالات بصرية معينة، "ولتسجيل سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في ارتفاع أو انخفاض نبرة الصوت تسجيلا بصريا[2]"، والحال ذاته مع دلالات الفعل

2.3.3.النبر: هو ذلك المنحى النظمي الذي تحدده تنوعات الارتفاع في تلفظ الأصوات أثناء إلقاء الجملة، محدثا هيمنة مكون واحد على سواه حسب مقتضيات سياقية و مقصديه في الأداء الشفوي، وفي الفضاء النصي هو تلك الكتابة من النص ذات البنط الغليظ ويعد "منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية ومن هذا المنظور فإن دوره يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الإنجاز الصوتي للنص[3]"، حيث يسجل للمتلقي نبرة الصوت المتميزة عن غيرها من الأصوات التي يتطلبها نطق المقطع تسجيلا بصريا.

2.3.4.علامات الترقيم: هي "علامات اصطلاحية، توضع أثناء الكتابة أو آخرها، كالفاصلة والنقطة وعلامتي الاستفهام والتعجب، لتميز بعض الكلام من بعض، أو لتنغيم الصوت عند القراءة[4]"وهي في الشعر الحديث مستخدمة من اجل المنحى الإبداعي التجاوزي وتعامل معاملة الدوال اللغوية وذلك بشحنه بدلالات ووظائف جديدة تبعدها عن المألوف من دلالاتها و وظائفها "المتعارف عليها في التقليد الكتابي الذي يعارض المعايير النحوية والتركيبية والدلالية، مع شحنها

(1) محمد الصفراني. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص: 171.

(2) م. ن. ص: 183.

(3) محمد الماكري . الشكل والخطاب. ص:236 .

(4) فخر الدين قباوة . علامات الترقيم في اللغة العربية. دار الملتقى حلب سورية. ط1 .2007 ص: 56.

بوظائف شعرية، لتلعب أدورا مميزة ضمن الفضاء الخطي[1]"، كأدلة ضابطة للنبر، حتى أن غيابها غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض، حيث تكون إيقاعية النص كافية لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي "وقد استعملت علامات الوقف في الشعر العربي الحديث ضمن دلالاتها الوظيفية وفي مواضعها المحددة، وقد اكتسب بعضها دلالات ومواضع جديدة، وبعضها الآخر تطور في اتجاه تكوين علامات ترقيمية جديدة تناسب روح التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث[2]"وقسمت إلى محورين رئيسين محور علامات الوقف ويشمل النقطة وبها نقطة التوقف الوزني، نقطتا التوتر التي توضع بدل الروابط، ونقط الحذف، المد النقطى، ومحور علامات الحصر[3].

2.3.5.البياض والسواد: هو في الفضاء النصي يعتبر ضابطا لنظامه وأثرا لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية، كما يمكن أن يتعدى ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية إما في ارتباطه بالمنتج أوفي علاقته بالسياق النصي فيصبغ السواد بصبغة "النص المدون الذي يمثل جسد القصيدة[4]"، ويصبغ البياض بصبغة" النص اللامدون الملون بالأبيض والممثل للنص الغائب، الذي تتحرك فيه فضاءات المخيلة الرجراجة[5]". يبرز ارتباط الممارسة الكتابية الشعرية بتوزيع فضائي مخصوص للبياض والسواد، وفق نسقية الاتصال والانفصال، ووفق تنظيم متراصف متداخل يعمل على الفعل الحسي لوقع الإثارة الموجهة للعين "وعليه يصبح البياض هو العلامة المانحة للنص المكتوب هيئة الجسماني بوصفه أيقونة مصاحبة وكابحة لسيولة السواد الناطق ومن ثم فهي تمارس فعل التثقيب الضوئي في برقع السواد للكتابة دون قيد؛ فالبياض يشكل بمجمله داخل الكتابة الشعرية استعارة وبؤرة وتحويلا، وهو المحدث للهيئة والتسمية وهو الوسم الممتد في حركية غير قارة[6]"،البياض شرط

---

(1) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية. مطبعة تريفة بركان . المغرب. ط1. 2007. ص: 217 .

(2) محمد الصفراني. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص:202 .

(3) ينظر م. ن. ص: 202 إلى223.

(4) غالية خوجة. أسرار البياض الشعري موسيقى الحدس. تفاعيل الرؤيا. منشورات اتحاد كتاب العرب. دمشق . 2009 .ص:207 .

(5) م. ن. ص:207.

(6) سطمبول ناصر. بصريات الفضاء الشعري المعاصر. مجلة سيميائيات. ص:144.

شرط وجود القصيدة، شرط حياتها وتنفسها وليس في الواقع ضرورة مادية مفروضة على القصيدة الشعرية الحديثة من الخارج، بل هو "فهو فضاء يسدي وقع التلقي لمحددات السواد المنتهكة لفضائه وفعاليته تستلزم التصريح والبوح ومطلقه يرتئي الكشف بوصفه محرضا على التلميح بكل مضمر [1]"، فيغدو أغنى من المفهوم ذاته، كونه تحدد بإطار ذوقي معين وحقيقة قيمية جلية، فبدي ذلك "الصمت المتكلم الذي يحفر في أقاصي اللغة...ليس الصمت السابق عن الكلام، وإنما الصمت البالغ نهايات الكلام، هذا الصمت البليغ، هو الذي يسعف في التخاطب مع الكائنات الناطقة وغير الناطقة[2]". تجدر الاشارة إلى أن توزيع البياض والسواد يكون خاضعا إلى الفضاء الصوري، ولا تحكمه فقط مقتضيات الفضاء النصي، لأنه متعلق بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص.

2.3.6.الصّور. إذا كانت مكونات الفضاء النصي تمنح أدلة للعين المسترسلة في القراءة ومسح المكتوب، فإن مكونات الفضاء الصوري تتطلب توقف هذا الاسترسال، وتستلزم فترة زمنية أطول للإدراك، وإمعان البصر في الشكل الخطي الجديد الموزّع وفق الدال الأكبر وهو دال طباعي، المستقى من سيمياء الخطوط والأشكال الهندسية والدوائر والمثلثات، فتولدت معه مكونات تمثلت في الأشكال البصرية المرتبطة بالفضاء النصي، لكون مادة بناء هذه المكونات تبقى هي اللغة المكتوبة والأسطر الشعرية المطبوعة. ومن مكونات الفضاء الصوري الأشكال البصرية "التي تقدمها النصوص معتمدة على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل تشكيلها، وهذه الأشكال تعتبر مجردة لأنها لاتلتبس طابعا أيقونيا صرفا ومن ذلك مثلا: الأشكال المثلثية، الأشكال المربعة، الأشكال الدائرية، الأشكال الحلزونية الأشكال الحلقية[3]"من أجل توليد دلالة بصرية، وتتمظهر في الشعر العربي الحديث في الرسم بمفردات النص الشعري شكلا هندسيا معينا، أو أن يرسم شكلا هندسيا ضمن نصه الشعري . والأشكال البصرية المقدمة منها ماهو مركب ومنها ماهو غير مركب، حسب

(1) م . ن. ص:145.

(2) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية. ص:478.

(3) م. س. ص: 246.

الأسطر المكونة للشكل البصري التي تحوله من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية، تقتضي من المتلقي أن يحتضنها بمفهوم مزدوج مفهوم موجه للقراءة، ومفهوم موجه للتأمل التشكيلي، وبالأخص مع النصوص الشعرية الحديثة التي تعتمد العلامات الخطية اللغوية مادة للتشكيل، حيث" يتمثل الخط المضلع من خلال النظر إلى نهايات الأسطر الشعرية، إذ أن أسطر النص تتباين أطوالها مكونة خطا مضلعا[1]".

يعد **الخط المضلع** هو الغالب في أنواع المكونات الصورية في الشعر العربي الحديث ثم يليه **المثلث**، وللمثلث أنواع بحيث يحمل كل نوع دلالة تختلف عن النوع الآخر، كل حسب توظيف الشاعر له، حسب الحالة التي يعيشها والواقع والأوضاع السائدة، والأمر ذاته مع الأنواع الأخرى للمثلث، أو **الأشكال الرباعية** "ذات شكل هندسي يتكون من أربعة أضلاع مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع[2]"ولكل نوع دلالة مميزة تميزه عن غيره، يوظفها الشاعر ليجسد بها للمتلقي المبتغى من هذا النص الشعري والحالة التي يعيشها الشاعر، أو يريد التعبير عنها في هذه البنية النصية.

يعد **التشكيل الخطي الأيقوني**، أيضا من المكونات الصورية، التي تتكئ على اللغة في تشكيلها البصري مادة للبناء كبقية الأشكال الصورية السابقة إلا أن وجه الاختلاف يكمن في كون الأشكال التي يشكلها تتميز بطبيعتها الأيقونية المحضة، وتستعين بالأسطر لبناء أجسام الأشكال المراد تشكيلها أو لتعيين حافاتها" والفضاء الصوري المتضمن لهذه الأشكال، تتحول فيه الأسطر المكونة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية[3]"، والحاصل مما تم عرضه أن كلا من الفضاء النصي، والفضاء الصوري، ومكوناتهما ماهي في واقع الأمر إلا صراع خفي بين أنماط من التفكير تتجاذبها مصالح ثقافية واقتاصدية جسدها الشاعر العربي المعاصر في ممارسات كتابية و"اتقان كتابة تتطابق مع الفكرة التي كان يسمح لهم

(1) محمد الصفراني. التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث. ص:41.

(2) م. ن. ص:48.

(3) محمد الماكري الشكل والخطاب. ص:243.

بالتعبيرعنها، فالمبدع الحقيقي يسيطر على تقنيته ويمنحها طاقته التعبيرية[1]"وهي طاقة تشير إلى القدرة على إنتاج دلالة تتجاوز قدرة الكلمة وتستجيب لمتطلبات حضارة الفضاء النصي والدلالي معا"وهذا مما مهد لأن يصبح شكل القصيدة الحديثة سنفونية حركة وضوء عمق وسطح، خط ورسم فراغ وامتلاء، مرئي ولا مرئي، مهد لكي يصبح الشكل صورة دال لمدلول...وإلى تمحور الكتابة الشعرية حول الطاقة الحركية... من حيث أن الشكل لم يعد قالبا، وانما أصبح ترسيمة للهب الداخلي لهب التجربة الكتابية[2]".

3.3 : معمار الفضاء الدلالي .

يرتبط الفضاء الدلالي بالصورة والمجاز والأسلوب، فعلى اعتبار الصورة والمجاز البنية المركزية للشعر ،فإن الأسلوب يبقى دائما مرتبطا بآثار المعاني الثانية، تلك التي تسمى في اللسانيات علامات واشارات ايحائية فما يقال في ملفوظ يتضاعف دوما بما تقوله الكيفية التي يقال بها. البنية في اللغة الشعرية تقوم على الصورة، كونها شعرية و وسيلة للكلام، و من أدواتها الاستعارة و التشبيه والكناية و المجاز المرسل، ولو رجع بنا الأدب العربي لألفينا أن المجاز هو المعبر الأول الذي تلجه الصورة باعتبارها معيارا فنيا في دراسة الشعر ونقده وبوصفها قيمة جمالية تحددها أخيلة الشاعر وبراعته في اختيار الأدق وقعا على نفسية المتلقي لأنها "تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا[3]"

(1) جمال الدين بن الشيخ. الشعرية العربية. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط1. 1996. ص:299.

(2) أدونيس. الصوفية والسوريالية. دار الساقي ط3. (د. ت). ص:219.

(3) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز في علم المعاني. تعليق محمد رشيد. مكتبة القاهرة، مصر. طبعة1961.ص: 330 .

فضلا عن كونها وسيلة لنقل فكرة الأديب وعاطفته وتوضيح للفكرة وتحليق في عالم الخيال لتقديم المعنى وبثوب جديد، فهي "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ و العبارات يَنظِمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ... والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يَصُوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية[1]".

تعمقت النظرة حول مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، فلم يعد ضيقا أو قاصرا على مكونات بلاغية قديمة بل اتسع مفهومها ولبست ثوبا جديدا، زف بها إلى الجانب الشعوري الوجداني وكل ما له صلة بالتعبير الحسي، "فبالصورة يصبح الشاعر بمثابة رجل صعد إلى مكان مرتفع فأصبح يشاهد من حوله أفقا أوسع فيه تتقرر بين الأشياء علاقات جديدة لا تتحدد بالمنطق أو بالقانون العلية، بل بارتباط منسجم لتكوين معنى[2]"هذا الذي لا يكون له المكانة في الفضاء الدلالي إلا بالأسلوب، و"للأسلوب عملان: إيضاح المعنى المستغلق على الأذهان، وإحياء قوة المعنى وتأثيره بإيقاظ الذهن له [3]"مستعينا بحافظة قوية ينتقي منها خير الرموز، وأكفلها بإحداث الصور المطلوبة في ذهن القارئ، وذوق سليم يلجأ إليه في اختيار الرموز، فيجتمع حسن الاختيار واتساق النظام "وهو ذلك الإبراز الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية[4]"، الانتباه الذي يشعره بالضرورة إلى أبعادها الدلالية الناجمة عن الأسلوب كونه طريق عمل، ووسيلة تعبير عن الفكر، بواسطة الكلمات والتركيبات.

---

(1) الولي محمد . الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي والعربي. الدار البيضاء. ط1 1990. ص: 10. نقلا عن عبد القادر القط .الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. ص : 435.

(2) محمد حسن عبد الله . الصورة والبناء الشعري. ص: 10.

(3) عبد القادر المازني. الشعر غاياته ووسائطه. تحقيق فايز الترحيني. دار الفكر اللبناني . بيروت. ط1 . 1915. ص:94.

(4) مايكل ريفاتير . معايير تحليل الأسلوب . ترجمة حميد لحميداني. دار النجاح الجديدة . دارالبيضاء.ط1 .1993 ص:05.

يتأمل الشاعر من خلال الأسلوب بصفته قوام صناعة الشعر ما أداه إليه انفعاله ونتجه إليه فكره موفقا بين الرؤية التي يكتسبها والاحتراف اللغوي والنظمي والشعري، فيؤدي مهمته مراعيا أفق انتظار القارئ "لأن الأسلوب مفهوم عائم، فهو وجه بسيط للملفوظ تارة، وهو فن واع من فنون الكاتب تارة أخرى، وهو تعبير يصدر عن طبيعة الإنسان تارة ثالثة، ولذا فهو يتعدى دائما الحدود التي يدعي بأنه انغلق عليها[1] "؛ الأسلوب ليس المعنى وحده واللفظ وحده، وإنما هو مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها المبدع من ذهنه ومن انفعالاته ومن ذوقه ومن تجربته الشعرية، ينسج بها بنيته عبر جميع مستوياتها، مرتكزا على الظواهر الأسلوبية المتمثلة في التناص ودلالاته، موظفا الشخصيات الأدبية والتاريخية والأسطورية والتكرار، والحذف، و الحوار والمفارقة، والتشكيل البصري و الانحراف الأسلوبي.

كلما مال الأسلوب إلى ما ليس شائعا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف فقد احتكم إلى قانون العدول، الذي من خلاله يمتلك الأسلوب تميزه النوعي، ويشحن بقيمة جمالية و درجة من الشعرية، فالانزياح يلعب إلى جانب الأدوات الأخرى دورا هاما في تحقيق مقصد الشعر الأسمى، ويعبر عن التجربة الشعرية بجمالية فائقة تتمثل في "خرق النظام وإشاعة فوضى منظمة[2]" تسمى "الفوضى الجميلة[3]"، كما يعد من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري، مستخدما العناصر اللغوية بأسلوب غير مألوف يعتمد إلى اللاعقلانية واللاعادي، مما يُكْسب النص الشعري خصوصية جديدة ومنفردة، وبعدا جماليا له دلالته وأثره في النص الشعري وبالمتلقي أيضا، فهو "انحراف عن قاعدة ما[4]"، وعدول عن القاعدة المألوفة مرجعها المؤثرات النفسية والوجدانية والاجتماعية الثقافية

(1) بيير جيرو . الأسلوبية . ترجمة منذر العياشي. دار الحاسوب للطبع . حلب سورية. ط2 .1994 . ص:47.

(2) حسن ناظم . مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في المنهج والأصول والمفاهيم. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1 . 1994. ص: 121.

(3) رومان ياكبسون . قضايا شعرية. ص:71 .

(4) صلاح فضل. علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. دار الشروق . القاهرة مصر. ط1 .1998. ص:145.

والفكرية التي يتأثر بها الشاعر "وما الانزياح عندئذ سوى احتيال الإنسان على اللغة على نفسه لسد قصوره وقصورها معا[1]".

يتحتم الإقرار مبدئيا بأن مقومات الفضاء الدلالي تساهم في خلق وتقوية المعنى في صور مختلفة مألوفة حينا، وغريبة أحيانا أخرى وفق ما تتيحه آلية اللغة من انزياح ينحرف بالقارئ عم كان متوقعا أصلا، ليخلق فيه نوعا من الدهشة على مستوى القراءة تليها هزة وخلخلة تملأ عليه جميع مدركاته، وانفعالاته مفادها أضرب المهارة في إبداع الصورة، وأنواع المجاز الكلامي، الممثل في الاستعارة كونها "تزيين ووشي لاحق باللغة، وأثرها ينبع من تمازج المألوف وغير المألوف، ومن هذا التمازج نحصل على عنصري التجلية والإدهاش التجلية تستقى من الأداء اللغوي والإدهاش ينبثق من تقديم لذة ذهنية نحصل عليها من إدراك المشابهة الناجمة بواسطة البناء الاستعاري[2]"، والقيمة الفنية في الاستعارة وكذا المجاز والتشبيه والكناية ليست من حيث هي كذلك، بل من حيث قدرة كل منها على الامتزاج والانصهار مع عناصر التعبير الأدبي، تعبيرا ومضمونا وحسن تموقع داخل البنى، كما يزيدها النظم رونقا وجمالا وتناسقا، "وعلى ذلك فليس قالب الاستعارة إطارا خارجيا للعمل الفني، بل هو نفس كيانه وتعبيره الذي يحدد مضمونه، أو بعبارة أدق يحدد النمو الداخلي لهذا المضمون، بل إن مجموع الصور الشعرية في القصيدة تعبر عن حركة تحقق ونماء نفس، تجعل من القصيدة كلها صورة واحدة من طراز خاص، يحقق التكامل بين الشاعر والحياة[3]" وتكشف التجربة الشعورية والنفسية للشاعر التي تظهر من خلال العمل الأدبي. الرهان وكل الرهان إذن في العمل الأدبي المتمثل في الشعر العربي الحديث، على بناء لغة شعرية مغايرة تتفاعل ضمن إطارها المستويات المعجمية والتركيبية والدلالية، بطريقة مغايرة عن طرائق الاشتغالات الشعرية المألوفة، وتكون اللغة هي الملجأ الأنسب لولوج الشعرية العربية الجديدة"فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير

(1) عبد السلام المسدي. الأسلوبية و الأسلوب. دار الكتاب العربية . تونس . ط3 . 1982. ص:106 .

(2) يوسف أبو العدوس. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية. الأهلية للنشر والتوزيع. الأردن. ط1. 1997. ص:56.

(3) م. س. ص: 249.

والدلالة، ونظيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون مانكتبه شعرا...اخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة[1]" فالتصور الجديد للغة على أنها اكتشاف هو على الأرجح تصور للغة الشعرية، التي تبنى على فرضية الانزياح، ويتأكد البعد الانزياحي للغة عن الاستعمال المعتاد من خلال مجهودات الشاعر في اللغة، وفي كيفية الكشف عن الحركات الباطنية لها، وهجر تقنياتها البلاغية الخطابية، لتعانق أسرارا ومشاهدات لم تعتد على الإفصاح عنها وهذا يرجع " إلى رج اللغة الموروثة وكسر توازنها وهدوئها و ادعاءاتها التحديدية[2]".

يتضح على هذا الأساس أن اللغة من المقومات الأساسية للفضاء الدلالي، ولكن بوجود شاعر حاذق وشعر يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء" هذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مساً رفيقا للعالم ، وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه وحسب، بل هو إلى ذلك الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة[3]"، لذلك فإن الشعر يعمد إلى تكثيف اللغة، وجعلها " تقول ما لم تتعلم أن تقوله[4]" مما يجعل من المتلقي يصرف النظر بعيدا عن الدلالات المرجعية للكلمات ويوجهه صوب اللغة وما فيها من خصائص فنية و شكلية تثير في ذهنه أثرها الجمالي. في الحقيقة أن الشعر والشاعر هما اللذان يحددان ويوضحان مقومات الفضاء الدلالي، وأن الشاعر هو الذي يرسم قدره الإبداعي، ويخط برنامجه الشعري الإرادي وغير الإرادي تبعا لرؤاه الذاتية وأعماق نفسه الباطنية، وعمله و مجهوداته في المغامرة، والمواجهة والصراع، حتى يتخطى حصون المحافظة وتقليد المألوف والعادة ويمضى اتجاه التحرر والانعتاق الشعري و الكياني " فكل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هو فيه. وما هو كذات كاتبة، مغاير، بالضرورة، لما هو غيره، قديما ،أو معاصرا. هذا يعني أن له طريقته المختلفة المتميزة، في استخدام اللغة؛ وبهذه الطريقة ينتج كلامه الخاص، المغاير من حيث أنه ينطوي على أفق من الدلالة، أو يكشف عن فضاء شعري،

(1) أدونيس. مقدمة للشعر العربي. دار العودة. بيروت. لبنان. ط3. 1979. ص: 113.

(2) كمال خيربك . الجملة الشعرية الجديدة. مجلة الكرمل. العدد الثالث. صيف 1981 .ص: 121.

(3) أدونيس. مقدمة للشعر العربي. ص127.

(4) م. ن. ص: 126.

خاصين، مغايرين، فكما أن الشاعر يكتب كلامه المتميز بين الكلام، فمن الممكن القول أن كلامه يكتبه، بدوره كشاعر متميز بين الشعراء[1]"وهو سر الحداثة الشعرية، و سر انتهاء "عهد كانت فيه القصيدة كمياء لفضية وأصبحت كمياء شعورية

الفصل الثاني

(الفضاء الجغرافي)

(1) أدونيس . في الشعرية . مجلة الكرمل . العدد الثالث .صيف 1981 .ص: 137.

1- دلالة الفضاء

2- الفضاء المغلق

3- الفضاء المفتوح

4- الفضاء المقدس

المبحث الأول:

(دلالة الفضاء)

يعتبرالفضاء الجغرافي(المكان) في الشعر الفلسطيني أحد أهم خصائصه البنيوية، ومكون من مكونات الهوية الهامة للنص الشعري الفلسطيني؛ ولأجل ذلك عمل الشعراء الفلسطينيون على صياغة الأماكن والمعالم محملة بصور مثالية وإنسانية، متجاوزين بها الأفضية الجغرافية المجردة إلى كونها تشكيلاً روحيا ووجدانياً يزخر بالحياة والنشاط فاستنطقوها، وتناولوا أحاديثها وتاريخها، عبر

أشعارهم وكان ذلك متنفسا لهم لافتقادهم فلسطين، ومدنها وقراها وشوارعها. كما يعتبر أحد أهم روابط العلاقات بين الواقع والممكن والمتخيل بالنظر إلى اعتباره وسيطا بين النص والقارئ في تشكيل نماذج العلاقات التي تحكم إعادة تركيبه، "ومن ثم فإن الوظيفة الرئيسية للأدب هي الكشف عن العلاقات التي تحكم الواقع، بما أن الواقع هو ذلك الحيز الذي تنسج فيه مجموعة من العلاقات تحدد هوية المرحلة التاريخية وتشهد على الوضع الحضاري الراهن ولا تتحدد قسماته إلا بالكشف عن هذه العلاقات التي تشكل في مجموعها بنية المجتمع[1]"فالفضاء الجغرافي في الشعر الفلسطيني ارتبط بواقعها التاريخي وحمل أبعادها الحضارية والإنسانية، وهو بذلك إعادة قراءة وتشكيل جمالي لحالة وعي فردية وجماعية ناتجة عن مرحلة لازالت قائمة، والذاكرة الفردية أو الجماعية التي اختزلت المكان في النص الشعري الفلسطيني بالأخص هي ناتجة عن فقدان المكان.

يقدم الشاعر الفلسطيني شكلا جماليا للفضاء الجغرافي المهدد بالفقد وهو إذ يبدع صورة الفضاء إنما ينتج عالمه الخاص داخل حركة وعي جماعية "لأن الذاكرة الجمعية هي ذاكرة وظيفية أو نفعية أما الذاكرة الفردية فهي شاعرية ترتبط بشيء حميم وتحن إلى المكان الحميم التي توقظ زيارته الواقعية أو المتخيلة كل ما في الزمن الماضي من جمال[2]"، وضمن هذا البعد الذي يتداخل فيه الجمالي والأيديولوجي يصبغ على المكان هوية شعرية تقوم على الاسترجاع والتخيل، في بحثه عن المحتمل والممكن. فصورة الفضاء الجغرفي تكتسب جزئياتها و عناصرها من الخارج، الذي يعتمد على الذاكرة عند الاسترجاع، وهوية الفضاء الجغرافي في الشعر الفلسطيني هي هوية الانسان الفلسطيني الذي سلب المكان في واقعه، فلجأ إلى تشكيله في الفضاء النصي، وهو بذلك يعيد بناء واقع شعري مغاير تماما للواقع الماثل للعيان الذي صدمه وغيبه عن حدوده، ومن ثم فإن إعادة البناء هذه تستعيد المفقود من خلال استعارة العناصر اللغوية المكانية. وهو ما يمنح صورة المكان وظيفتها الرمزية، لتظهر في النص نموذجا جماليا يتقمص التجربة ويستعيد عالم الرؤيا.

(1) حسين خمري. فضاء المتخيل. مقاربات في الرواية. منشورات الاختلاف الجزائر. ط1 2005 . ص:49.

(2) حوار أدونيس ومحمود درويش. مهرجان للشعر العربي في برلين وندوة حول الذاكرة والشعر وثيقة برلين. الكلمة ع21 /2008/9.ص: 2.

إن بنيات الفضاء الجغرافي في النص الشعري الفلسطيني تجمع بين عالمين متقابلين: عالم واقعي عاشه الفلسطيني بكل جوارحه مذ صباه، وغيره الصهيوني لمتطلبات دينية خرافية بحته؛ وعالم خيالي يسعى إليه الشاعر الفلسطيني لاكتسابه من خلال تثبيته في اللغة، وهذا هو دوره كما يحدده محمود درويش" تعرفون كم هو صعب أن يكون المرء فلسطينيا ولكني اعرف أكثر كم يكون من الصعب أن يكون الفلسطيني شاعرا لأنه محمل بمهام قد لا يتحملها الشعر، موزع بين متطلبات جماعية ودور لا يستطيع القيام به وحده، كأن يكون فيه شيء من المؤرخ، شيء من الجغرافي، شيء من الميثولوجي، شيء من الآركولوجي وشيء من السياسي، وعليه أن يحرر الواقعي من الأسطوري وان يجعل الواقع أسطوريا في آن واحد[1]".

نجد الفضاء الجغرافي(المكان) قد شكل جزءا لا بأس به في شعر محمود درويش، ويكاد يكون من أكثر الشعراء المحدثين ارتباطا بالفضاء الجغرافي، واندماجا بمكوناته المختلفة، فالفضاء الجغرافي عنده ليس مجرد مأوى يسكنه أو يأوي إليه في حال الحل والترحال، أو بستان يزرعه أو حديقة يتنزه فيها وإنما "المكان مكمل للإنسان، فهو الذي يحتوي الإنسان، ويعطي للأحداث التي يقوم بها الحيوية والمعنى والقيمة والرمز[2]"فهو الوطن السليب، وهو أساس شقائه وشقاء كل فلسطيني سلب منه مكانه الأليف، وشرد منه ونفي وغرب عنه؛ والمتتبع لشعر درويش، يجد أنه يعج بذكر الأفضية التاريخية والحضارية، وكيف لا وهو القائل:" أنا لا أكون إلا في الأرض، وكل وجود لي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها[3]". لأجل ذلك أضحى الفضاء الجغرافي يشكل عنصرا أساسيا في بناء القصيدة الدرويشية، حيث يوظفه درويش توظيفا خاصا، كونه يعكس رؤيته الشعرية للواقع الإنساني بصفة عامة، والفلسطيني بوجه أخص، لا لشيء إلا لكونه أمتحن في بيته و وطنه، وعانى ومازال يعانى ويلات الحرمان والاغتراب، والصراع في أحقية امتلاك الفضاء الجغرافي "المكان تحوّل إلي كل صراعنا، صراعنا الوطني هو حول المكان، وحول امتلاك المكان.

(1) حوار أدونيس ومحمود درويش. ص:4.

(2) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. دار اليازوردي للنشر. الأردن الطبعة 2009. ص:107.

(3) اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص:102.

يسعي الشاعر لامتلاك المكان من خلال تثبيته في اللغة، وفي شعري كثير من هذا الجهد مهما تغيّر المكان، فهو دائما ما يتعرض لتغييرات كي تتطابق الأسطورة والخرافة مع الواقع. الجرّافات تقوم بعملية تطويع المكان لمتطلبات الأسطورة. ولكن في ذاكرتنا المكان هو نفسه لا يتغيّر، وقد يفاجئنا انه تغيّر؛ ولكن في الذاكرة التي رسمت الشكل النهائي له، يبقي المكان في مكانه حتى لو تمت محاولة نقله بالشاحنات وإجراء تعديلات عليه ليلائم متطلبات الخرافة[1]".

ترتبط شاعرية محمود درويش بفضائه الجغرافي وبالأشياء المكونة له، وخاصة عندما تتفاعل زيارته الواقعية منها أو المتخيلة مع كل ما في الماضي من جمال. ترجعه إلى الأيام الأولى، رغم انها تغيرت، بتغير الفضاء الذي تعرض لتغييرات جغرافية مقصودة جاعلة منه مكانا أخر غير مألوف، فلا مرابع الصبا ولا بيت طفولة؛ لكن ذلك المتغير والغائب والمفقود والموجود يبقي ثابتا في الذاكرة.

المكان الرائحة

قهوة تفتح شباكا ، غموض المرأة الأولى

أب علق بحرا فوق حائط

المكان الشهوة الجارحة

خطوتي الأولى إلى أول ساقين أضاءا جسدي

فتعرفت إليه و إلى النرجس فيّ

المكان المرض الأول...

أمّ تعصر الغيمة كي تغسل ثوبا.و المكان

هو ما كان وما يمنعني الآن من اللهو.

المكان الفاتحة ،

المكان السنة الأولى، ضجيج الدمعة الأولى.

(1) محمود درويش. عائد إلى حيفا حوار مع صحيفة الاتحاد. في حيفا بتاريخ2007/8/24 الكلمة عدد21سبتمبر2008. ص:2.

التفات الماء نحو الفتيات، الوجع الجنسي في أوله، والعسلُ المرّ.

هبوب الريح من أغنية. صخرة أجدادي.و أمي الواضحة.

المكان الشيء في رحلته منّي إ ليّ

المكان الأرض والتاريخُ فيّ

المكان الشيء إن دلّ عليّ

لا شيء يضيء الاسم في هذا المكان[1]

فهوية الفضاء الجغرافي (المكان)في شعر درويش تنبعث من كل الصور المكانية وغير المكانية، وإذا كانت الصورة المكانية الحسية(المكان ، الشباك ،الحائط ،البحر ، صخرة أجدادي ، الأرض، التاريخ) تقدم نفسها بوضوح للقارئ، فإن الصورة الشعرية غير المكانية (الرائحة، القهوة، الخطوة، المرض، الغيمة، ضجيج الدمعة، الوجع، الماء ،...) تأخذ مأخذا تجاوزيا يتداخل في مستواه الأنا والآخر، والحقيقة والخيال، بحيث يصبح تمثيلا لحالة عالية الكثافة والاختزال، يسيرها التداخل بين العناصر الطبيعية، منها ترابط العلاقات البشرية بالأرض وعناصرها وتماهي الحب والمرأة، لتكتسب بذلك أبعادا فضائية تختلط بالعناصر الثقافية إذ تخبرنا الكثير من القصائد الشعرية بمثل هذه التحولات تبدو

فيها " غالبا أن كلمات الإنسان تنفث حيوية إنسانية في كينونة الأشياء[2]"حتى تولد مسافة بين اللغة المستعملة ومرجعيتها وبين المتطلبات الجمالية وما يمليه الواقع. يمتلك محمود درويش لغة تعد لغة مجهولة، بوصفها لغة الإشارة تتطلب من المتلقي تشغيل آليات التأويل ومعرفة تفاصيل الأحداث في سيرته كانسان وكشاعر حتى يفك شفراتها فهي المجاز والكناية، و الاستعارة، والتورية.

لم يكن للكواكب دور،

سوى

(1) محمود درويش. حصار لمدائح البحر. الدار الغربية للنشر والتوزيع عمان الأردن. طبعة 1987. ص: 187.

(2) غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ترجمة جورج سعد. المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع. بيروت. ط1. 1991. ص:164.

أنها علمتني القراءة:

لي لغة في السماء

وفي الأرض لي [1]

امْتلك درويش الفضاء الجغرافي من خلال تثبيته في اللغة، ففي شعره كثير من هذا الجهد مهما تغيّر المكان، كونه دائما في تواصل مع مفردات الأرض الفلسطينية من مدن وقرى، ونبات وأزهار وأشجار، وجبال ووديان ودروب وطرق، وحدائق وشبابيك وأبواب، وبحار وآبار، وتمثلت –هذه أبجدية الحياة اليومية– في أمكنة احتلت عناوين لدواوينه أو قصائده فتاريخ قصيدة محمود درويش هو من وجه آخر "تاريخ أمكنتها. ولدت القصيدة في مكان ونمت في مكان، وأينعت في أمكنة، لم يكن المكان محايدا أمام تجربة القصيدة. لم يمنحها جغرافيا ترابية كي تقيم فيها كما يقيم العابرون. كان المكان لها رحما، تربة ازدرعت فيها. كان ماءها وشمسها وهواءها. ولقد حملت خواصه، وكلما تغير المكان أو تعدد أضافت إلى الخواص الموروثة أخرى مكتسبة. ظلت القصيدة تقول مكانها بطريقتها تستعذبه وتذيقك طعمه. وكان على كل مكان أن يكون لحظة في سيرة القصيدة، زمنا من أزمنتها... خرجت القصيدة من فلسطين وعادت إلى فلسطين. وفي رحلة العودة، تألقت أكثر في المكان الذي يقولها وتقوله"[2]، لأنه من الشائع أن الفضاء الجغرافي في بنيته النصية لا يستقر على شكل واحد، ولا على هيئة واحدة ثابتة مندمجة وبالخصوص إذا كان مشكلا من خيال اللغة، يستقي منها خطوط رسمه، ومادة لونه، وحركة هندسته ورائحته مما يجعله خاضعا لتقسيمات متنوعة وأبعاد منتشرة على طول أبيات القصيدة الشعرية، ووفق تعدد مقاصد اللغة يوعز إليها عملية حمل دلالاته لأن "العلاقة بين وصف المكان والدلالة أو المعنى ليست دائما علاقة تبعية وخضوع، فالمكان ليس مسطحا أملسا، أو بمعنى آخر ليس محايدا أو عاريا من أية دلالة محددة [3]"وتعمية رموزه وتكثيف إيحاءاته، في سبيل الإبانة عن القيمة الاجتماعية والإيديولوجية، والجمالية المستكنهة فيه.

---

(1) محمود درويش. الأعمال الجديدة الكاملة. الجزء الأول. عن رياض ريس للكتب والنشر. بيروت ط1 كانون الثاني 2004 ص:365.

(2) عبد الإله بلقزيز وآخرون. هكذا تكلم محمود درويش. دراسات في ذكرى رحيله. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. ط1. 2009. ص:13.

(3) حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص: 70.

تعددت صور الفضاء الجغرافي في قصائد محمود درويش وفق تقسيمات نظرية محضة، بحيث لم يعد ينظر له من الزاوية التي تضيق بإمكانية تطويق دلالاته، إذ كلما تعددت تلك الأنماط وتنوعت تشكيلاتها في أعمال درويش، كلما كان ذلك ملفتا للنظر ومدعى للدراسة الجادة، وصار قابلا لأن يكون موضوعا كاشفا عن حالة من أحوال المجتمع و الشاعر النفسية والاجتماعية وحتى الإيديولوجية منها. كما لا يستبعد إثر ذلك ما لطبيعة الفضاء الجغرافي من أثر في بناء الصورة والفكرة التي يأمل الشاعر من ورائها إيصال مقاصده القريبة والبعيدة منها حتى " إن تغيير الأحداث، وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها وتقلصها[1]"، وبالتالي نخلص إلى نتيجة ثابتة تتفرع عنها التشكيلات المكانية التي انتهجها درويش في أعماله حسب أهميتها، ودرجة كثافتها، والتي يمكن حصرها في الفضاء المغلق، ثم المفتوح، وصولا إلى نوع آخر من الفضاء، إنه فضاء مقدس مأساوي في نفس اللحظة.

المبحث الثاني:

(الفضاء المغلق)

تنهض الأفضية المغلقة بطبيعة الحال في الفضاء الجغرافي الدرويشي بأدوار محورية باعتبار فاعليتها في البنية النصية، وتأطير مكوناتها، لأنها من أكثر حضورا أو مثولا في المتن الشعري، والأقرب إلى الرصد والمعاينة، وقد يوعز ذلك إلى دورها في "رسم العلاقات الإنسانية والنفسية والوجدانية التي تنشأ بين الشاعر والأماكن التي يعيش فيها، أو يألفها، أو يتنقل من خلالها، وبقدر ما تكون الألفة

(1) م. ن. ص: 63.

والعشق، أو النفور والكراهية تتجلى صورة المكان في وجدان الشاعر، فيسعد بذكر بعض الأمكنة، ويتلذذ بسماعها ويكثر من ترديدها على أحاسيسه ومسامعه، وكأنها منبع لحياته وهدوئه واستقراره. في حين ينفر من سماع بعضها الآخر، ويقلع عن ترديده إلا إذا كان في سياق الألم والشكوى والعذاب[1]".

كلما كانت طبوغرافية **الفضاء المغلق** موغلة في ذكر الأشياء بجزئياتها وتفاصيلها كلما أمكننا ذلك من قراءة أفكار الشاعر، وتفهم دواعيه، وقد يساعد على ذلك أن الفضاء الجغرافي ظاهرة مشاهدة، ومعايشة على كافة الحواس، مرتبطة بشكل لصيق بواقع عالمنا الفعلي، والمجازي الذي يبنيه الخيال "من هنا كان للمكان في حياة الإنسان قيمته الكبرى ومزيته التي تشده إلى الأرض، ولا غرو فالمكان يلعب دورا رئيسيا في حياة أي إنسان[2]"، لذلك تختلف رؤية الناس للأفضية الجغرافية باختلاف ألوانهم ومواقفهم وتجاربهم ويصبح الفضاء الجغرافي الواحد بمختلف مسمياته وأشكاله ملتقى للعديد من الأحاسيس والوجدان التي ارتبطت به. درويش شاعر الأرض لأنه الأكثر افْتتانا بالفضاء الجغرافي من غيره، تختلف رؤيته باختلاف طبيعة الأمكنة وعلاقته بها، فمن خلال رصدنا للأفضية المغلقة في ديوان الأعمال الجديدة الجزء الأول، يتبين أن مفردات **الفضاء المغلق** وردت في مجموعة الدواوين 209 مرة كالآتي:

مكان الألفة البيت، وما يشابهه في الوظيفة مثل المترل، والدار، والكوخ، والخيمة، والمرافق التابعة مثل المطبخ، والشرفة وساحة البيت، والعتبة، الركن . و الجدول التالي يبين ذلك :

الرقم	الكلمة	عدد المرات		الرقم	الكلمة	عدد المرات	
.1	البيت	46		.20	المسرح	03	
.2	البئر	28		.21	ساحة البيت	02	
.3	القبر	13		.22	المطعم	02	
.4	الخيمة	12		.23	المطبخ	02	

(1) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. مجلة جامعة النجاح للأبحاث غزة مج22. 2008. ص: 475.

(2) أحمد طاهر حسنين. ظرف المكان في النحو العربي وطرق توظيفه في الشعر. جماليات المكان. ص: 5.

.5	الكنيسة	11		.24	النفق	02	
.6	المقعد	09		.25	المركب	02	
.7	المقهى	08		.26	القبو	01	
.8	الشرفة	07		.27	العريش	01	
.9	الغرفة	06		.28	المدرسة	01	
.10	الزنزانة	06		.29	المتحف	01	
.11	السرير	05		.30	الضريح	01	
.12	السجن	05		.31	البنوك	01	
.13	الدار	05		.32	الخزائن	01	
.14	الدرج	05		.33	الكوخ	01	
.15	القلعة	04		.34	العتبة	01	
.16	العش	04		.35	الركن	01	
.17	المترل	03		.36	المكتب	01	
.18	المنفى	03		.37	الحفرة	01	
.19	المحطة	03		.38	مأذن	01	

والذي يلاحظ من خلاله أن مفردات البيت، والبئر، والقبر من أكثر الكلمات ترددا، ويحتل البيت الصدارة في عدد الترددات بـــ 46مرة، وإذا أضفنا إليها كلمات الخيمة والمترل والدار، والكوخ لتشابه وظيفتها فإنها تبلغ 73، ثم تليها كلمة البئر بـــ 28 مرة فكلمة القبر بـــ13مرة، وكلمة الكنيسة ب11مرة، لذا نركز على الأمكنة الأكثر تردد .

1.2: فضاء البيت.

يأتي البيت في مقدمة الأفضية الجغرافية التي تعج بها قصائد محمود درويش، لأن علاقة الشاعر بالبيت تكاد تكون فريدة في بابها، وكون البيت هو عالمنا في المنبت، والمبتدأ منه نخرج على الدنيا وقد تحصنا بعاطفة الانجذاب نحوه تلقائيا، لذا أتي ذكره في جميع الثقافات العالمية ملازما لمعاني الألفة، وحرارة الاتصال، وبراءة ذكرى الطفولة فـــ"البيت القديم بيت الطفولة هو مكان الألفة، ومركز

تكييف الخيال. وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه[1]"، تمدنا دراسته بجملة من الإجراءات يمكن توظيفها للوقوف والكشف عن الومضة الشعرية المنبعثة من الشاعر والتي يشعها في المتلقي، لأن "المكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة[2]"، لا تؤول شعرية البيت بالضرورة إلى صورته، أو هندسته بقدر ما ترتد إلى ما يثيره بيت الطفولة فينا من معاني الألفة وما يعترونا فيه من مشاعر الحزن والغبطة.

البيت مكون من مكونات الانتماء، ومطلب يستجيب لرغبات اللجوء والحماية، وعلاقة بها يتجذر الإنسان في أرضه. من الواضح أنه ينتظم في مجموعة قيم نفسية وأخلاقية ترتبط بمختلف أنواع التجارب في الحياة، ولذلك يعتبر المكان الجاذب الذي يقوم في مواجهة الأماكن الطاردة لأنه مصدر الألفة ومنبعها، فهو لا يغيب عن مكونات الهوية وقيم الحماية واللجوء؛ ومنه يتحرك الخيال نحو فضاءات مفتوحة للتأمل،" فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم إنه يتوزع ويبدو كأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة[3]". تحيل تفاصيل البيت أو الدار أو المترل وغيرها من المسميات التي أطلقتها التجربة الشعرية الفلسطينية بصفة عامة والتجربة الدرويشية بصفة خاصة، على هذا النوع من الأمكنة نلاحظ أنه يمكن اعتبارها البيت الكوني الأكبر.

-ومن يسكن البيت من بعدنا

يا أبي؟

-سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي[4]!

(1) غاستون باشلار. جماليات المكان.ص:9.

(2) م. ن. ص: 5.

(3) م. س. ص: 72.

(4) محمود درويش. أ ج ك 1. ص: 299.

في لحظة الرحيل ومن خلال الحوار القائم بين الولد ووالده يتبادر لنا نوع الانتماء للبيت (البيت الكوني الأكبر ألا و هو الوطن)، كما اتضح من خلال الحوار أن العودة حاصلة بالتأكيد. لكن ما يناقشه ويلح عليه الصبي هنا هو صحة البيت، طوال فترة الغياب، والأب المطمئن إلى الغد، يؤكد للولد أن البيت – بما هو معادل للوطن – سيبقى في انتظار أصحابه. وهنا تبدو المفارقة الولد يسأل عن البيت(المنزل). والوالد يجيب عن البيت(الوطن)، وقد علمنا آنفا أن أحد معاني البيت في اللغة هو الوطن، وعليه يتواصل الحوار ويتواصل معه الإفصاح عن طبيعة وملامح البيت وهويته.

ـــ لماذا تركت الحصان وحيداً؟

ـــ لكي يؤنس البيت ، يا ولدي ،

فالبيوت تموت إذا غاب سكانها[1]...

تحرص هذه الأسطر الشعرية على أن يفصح البيت عن ملامحه وهويته، فمن أولى سماته أنه قادر على الصمود والمقاومة، بمعنى أنه لا يتيح للآخرين السكن فيه، ولكنه بالمقابل يظل كائنا حيا يموت بالعزلة ويتلاشى. وهومؤشر للعودة وعدم الرحيل وهذا هو الهاجس الذي يعيشه درويش ويريد تجسيده من خلال عنصر البيت المتناهي في الصغر. من ثم فالملاحظة الأولى التي يمكن تصورها هي كون البيت من العناصر المتناهية في الصغر لكنها تظلّ تُبقي التأملات الشعرية مفتوحة على المتناهي في الكبر، وما يلفت كذلك أن جمالية الألفة – كموضوعة تأملية في البيت – تقوم على توحد العام والخاص داخل إطار التجربة الشعرية في شموليتها، فهي خاصة لأنها ترتبط بتجارب فردية إذ لكلّ شاعر ذاكرته الطفولية وزمنه المكّثف في موضوعة الألفة والحنين، فالشاعر بذلك يتعرف إلى نفسه من خلال زمنه الخاص وبيت طفولته الحميمي، ومن ثم يصبح في تأملاته الشعرية "أمام تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي، حين يبدأ

(1) م. ن. ص: 300.

البحث عن أحداث سابقة، أن يمسك بحركة الزمن إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها ، يحتوي على الزمن مكثفا[1]"

في بيت أُمِّي صورتي ترنو إليّ

ولا تكفُّ عن السؤالِ:

أأنت، يا ضيفي، أنا؟

هل كنتَ في العشرين من عُمري،

بلا نظَّارةٍ طبيةٍ،

وبلا حقائب؟

[...]

فمَن منا تنصَّل من ملامحِهِ؟

أتذكُرُ حافرَ الفَرَس الحرونِ على جبينكَ [2]

يتعرف محمود درويش في هذه القصيدة (بيت أمي) على نفسه من خلال بيت الأم التي تعتبر هنا النقطة المركزية، وكذلك الأشياء الموجودة فيه، فأول تذكار قابله صورته التذكارية (القديمة المعلقة على الحائط)؛ وأوجدها ليخبرنا بماضيه الذي عاشه في طفولته، الذي تركه وسافر. ترنو الصورة هنا إليه وتقابله بمجموعة من التساؤلات: أأنت، يا ضيفي، أنا؟ هل أنت ما زلت أنت ؟ أم تغيرت ؟ أما زلت أنت ذات الشخص الذي أنا صورته ؟ هل كنتَ في العشرين من عُمري، بلا نظَّارةٍ طبيةٍ، وبلا حقائب؟ وغيرها؛ جعلت الشاعر في حيرة من أمره، فالشعور بالغربة عن بيت الأم (الوطن)، والشعور بالشوق لتلك الأيام الخالية المليئة بعنفوان الشباب، والوجع الذي آلمه من العتاب، جعلته يبحث عن ذاته القديمة الممثلة في الصورة التي تذكره بشبابه وكيف كان بلا نظارة طبية، وأصبح بها،

(1) غاستون باشلار. جماليات المكان. ص:39.

(2) محمود درويش. أ ج ك1. ص: 27.

دلالة على تقدم العمر كان بلا حقائب لكنه استعجل السفر و لم يتذكر أيام الطفولة وما حدث فيها كوقع حافر الفرس الحرون على الجبين، والقلب المثقوب بالناي القديم وريشة العنقاء، وغفل على أن يبحث عن بقعة ضوء (الأمل) يخطو من خلالها إلى عالمه إلى آماله أهو التنصل؛ أم غيّر قلبه عندما غيّر دَربَه؟، أما العام الذي يتوحد بالخاص فهو تحول مكانية البيت لتشمل أفقا تأمليا إنسانيا مفتوحا على الوطن والعالم بالنظر إلى كونه "واحدا من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة[1]"

وقلت: تعلمتُ منك الكثير. تعلمت

كيف أُدرِّبُ نفسي على الانشغال بحبِّ

الحياة، وكيف أجدِّفُ في الأبيض

المتوسط بحثاً عن الدرب والبيت أو

عن ثنائية الدربِ والبيت/[2]

المتتبع للدلالات (البيت)في الأسطر الشعرية يدرك أن درويش قد اختزل الوطن بمعانيه الكبيرة في مفردة البيت، فهو حينما يعبر عن فقدانه لبيته، إنما يعبر عن فقدانه لوطنه، فيصبح البحث عن البيت، بحث عن الوطن في أجلّ معانيه، (فالبيت / الوطن) هو ما جعل الشاعر يتعلم الكثير ويشقى في حياته من أجل الوصول إليه ولا وصول. فهو يعيش باحثا لا يعرف أين الطريق الذي يقوده إليه، لأن البيت باعتباره فضاء ضيق، فهو بالنسبة للشاعر محمود درويش هو الحلم والسكينة، وهو الفردوس المفقود، منبعا للحياة والأمل، ويكون بذلك مخالفا لما يشعر به عادة كثير من الناس، " إن الشاعر يعرف جيدا أن البيت يحمل الطفولة ساكنة بين ذراعيه. الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت، وإذا كان البيت أكثر تعقيدا، فإن أحلامنا تكون أكثر تحددا[3]"ويبقى البيت في أسمى تجلياته الشعرية رهين جدلية الحضور والغياب للجنس الأنثوي، الذي يصبغ عليه هالة متوهجة من خلال

(1) غاستون باشلار. جماليات المكان. ص:38.

(2) محمود درويش . أ ح ك1 . ص :159.

(3) غاستون باشلار. جماليات المكان.ص:39.

حسها الرهيف، وحركتها الدؤوب بين ثنياه، وخارج طوق هذه العلاقة يصبح لا معنى للإحساس بالبيت طالما هو خلو من إحساسها وعبقها.

ها هِيَ ذكرياتُكَ كُلُّها مرئِيّةٌ:

ضَجَرُ الظهيرة في نُعَاس القطِّ/

عُرْفُ الديكِ/

عطرُ المريميَّةِ/

قهوةُ الأمِّ/

الحصيرةُ والوسائدُ/

بابُ غُرفَتِكَ الحديديُّ/ (1)

فصور الظهيرة القط الديك العطر القهوة الحصيرة الوسائد ترتبط بالأم، وتتحرك في فضاءات المكان الأليف إذ يتضح الحنين للمكان الأليف وما يثيره من إحساس بالحرية. فالذات تعيش لحظات بعيدة في الماضي وفي صورة تجريدية للمكان(البيت) تستعيده ليس من خلال المشاهدة العينية ولكن عن طريق استرجاعات الذاكرة، وما دام المشهد يتعّلق بمكان عالي الأهمية في الوجود الإنساني، فهو مكان خاص لأنه مكان الولادة والوجود الأول في الكون فإن الذاكرة تسترجع كل تفاصيله المادية من أشياء مرتبطة بآثارها النفسية، فالرمز هنا في النص لا يرتبط بمرحلة من حياة الطفولة فحسب، بل إن الأهم استعادة ما يكمن خلف صورة الرمز من طمأنينة وشعور بالحماية .

أطل كشرفة بيت، على كل ما أريد

أطل على صوريّ وهي تهرب من نفسها

إلى السلم الحجري، وتحمل منديل أمي

وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عدت

طفلا؟ وعدت إليك ...وعدت إلي(1)

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:29. الديوان الجزء الثاني. دار العودة بيروت. الطبعة الثانية. 1978. ص:86مج 2. ص:98.

يشير درويش إلى مسألة مهمة في تكوين السيرة الذاتية، وعلاقة الفرد بماضيه البعيد أو بالأحرى بطفولته على وجه التقدير. وذلك باعتبار استعادة ذكريات الطفولة عملية تتطلب استعادة اللحظات الغائصة في القدم، وأن كتابة السيرة عملية مستحيلة كونها تغدو تعويضا عن زمن هارب، وتعويذة من موت داهم. "فيستخدم الشاعر تشبيها يوحي بالثبات والإطلالة على المكان المحيط[2]"ليعبر عن حالته الوجدانية النفسية.

إن البيت مركز تنشيط الذاكرة، ومثار أحلام اليقظة، لأن " كل ركن في البيت وكل زاوية في الحجرة، وكل رقعة في المكان المنعزل الذي تعودنا الاختباء فيه، أو الانطواء فيه على أنفسنا هو رمز للعزلة بالنسبة للخيال[3]"، والأمر عينه مع كل من فضاءات الغرفة، والخيمة، الحجرة، فكلها تحمل معاني البيت، كونها أمكنة خلوة ومأوى لمن فقد المأوى الحقيقي، وإن كان لا يجد ساكنها رابطا يشده إليها، وبما أنها في الآن نفسه لا توازي فضاء البيت نفس الترعة والقيمة، فقد شاع ذكرها بكثافة مشفوعة برمزية إيحائية تعبر عن حالات اغتراب .

2.2: فضاء البئر.

تأتي مفردة البئر في المرتبة الثانية بعد مفردة البيت من حيث تردد الأفضية المغلقة، استرسالاً في تأكيد علاقة الشاعر الحميمية بالأفضية الضيقة، وإحساسه العميق بكثير من الرضا، كيف لا والبئر من تفاصيل البيت الذي "من أعماق ركنه يتذكر الحالم كل الأشياء التي تتماثل مع الوحدة[4]"

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:279.

(2) عبد الإله بلقزيز و آخرون. هكذا تكلم محمود درويش. ص:140.

(3) غاستون باشلار. جماليات المكان. ص:134.

(4) م. س. ص:139.

متمثلة في درج البيت الحجري، وباحة البيت، والصفصافة، والحصان ،...هذه التفاصيل التي لا تزال عالقة في ذاكرة الشاعر/الطفل.

– هل تعرف البيت , يا ولدي

– مثلما أعرف الدرب أعرفه

ياسمين يطوّق بوّابةً من حديد

ودعسات شمسٍ على الدرج الحجريّ

وعبّاد شمس يحدّق في ما وراء المكان

ونحلٌ أليف يُعِدّ الفطور لجدّي

على طبق الخيزران

وفي باحة البيت بئرٌ وصفصافة وحصانْ

وخلف السياج غدٌ يتصفّح أوراقنا ... (1)

يضعنا درويش أمام لوحة جميلة من خلال هذه الأبيات حيث يقدّم لنا المكان الأليف الواقعي كما هو بكلّ جزئياته، وكلّ ذلك بعين الصبي الذي التصق بالفضاء الجغرافي، وغدا جزءاً من مكوناته التي تمنحه كل هذا الدفء. تلعب الصورة التشخيصية دورا أساسيا في بنية الصورة الشعرية فذكر زهرة الياسمين وتطويقها للبوابة الحديد، ودعسات الشمس على الدرج الحجريّ، وتحديق عباد الشمس، واعداد النحل للفطور، وموقع البئر من البيت، صحبة الحصان والصفصافة، وما زاد المشهد بعداً حركياً، وأضفى عليه جمالاً وروعة صورة الغد يتصفـــّح الأوراق ؛ فالبئر عند محمود درويش "يمثل مستودعا للمشاعر والأحاسيس، والذكريات، فهو موطن الأسرار، وسجل لتاريخ طويل طالما

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:308.

اشتاق إليه الشاعر، وشاهد على الأحداث و الأيام[1]" التي لا يزال يعيشها بذاكرة الطفل وكأنها أمامه، حيث يبدأ بوصفها بدقة. مجيباً أباه :

– هل تعرف الدرب يا ابني

– نعم يا أبي :

شرقَ خرّوبة الشارع العامِّ

دربٌ صغيرٌ يضيق بصبّاره

في البداية , ثم يسير إلى البئر

أوسعَ أوسع ... [2]

تبين الأسطر الشعرية أن المكان في ذاكرة محمود درويش مشكل تشكيلا نهائيا، لا يمكن أن يمحى "وبالتالي لا يمكن أن يصبح مفهوميًا أو مجازيًا لشدّة ما هو قوي في الطفولة. أنت لا تستطيع ان تجري تعديلات على الطفولة، تعديلات معطى ثابت لا يتحرّك، مُحمّلٌ بجماليات قد لا تكون مهمّة[3]"، رغم أنه لم يعد الى قريته، بعد أن رجع متسللا الى فلسطين مع أمه، لأن قريته محيت تماما "فتشت عن مرتع طفولتي فلم أجد إلا الأشواك... لا مترل ولا شيء إلا الشوك. لن أعود إلى ذلك المكان[4]"، ولكن غياب الفضاء الجغرافي عن الشاعر أسهم في بعثه وحضوره، وكساه بطابع القداسة، فغدا خليطا من الذاكرة والأسطورة ولم يعد ذكره والكتابة عنه ضربا من سرد التاريخ الشخصي للشاعر، بقدر ما أصبح لونا من ألوان استرجاع الحلم الضائع، وعليه كان فضاء البئر يشكل المدار الذي تدور حوله لحظات المغادرة ولحظات العودة وأن يبث غيابه على إعادة تشكيله. هذا هو عمله كشاعر فهو يعمل على أن يبقى كما كان أو أقوى مما كان.

(1) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 480.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:307.

(3) محمود درويش. عائد إلى حيفا حوار مع صحيفة الاتحاد. في حيفا بتاريخ2007/8/24 الكلمة عدد21سبتمبر2008. ص:2.

(4) رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. دار الهلال. القاهرة. الطبعة الثانية 1971. ص:108.

يتبين أن البئر بالنسبة لمحمود درويش ليس مجرد حفرة ماء يستخرج منها الماء للضرورة فحسب، وإنما هو كاتم لأسرار قريته (البروة) وحافظ لما وقع لها، فالمكان "أبيد وأصبح أطلالا، في البروة حتى الأطلال جري دفنها ببنايات أقيمت عليها. لكن عملي كشاعر هو الاستمرار بحفريات أركيولوجية وجمالية للاحتفاظ بهذا المكان في نصّي الشعري[1]"ولذا يقول.

" عمْ مساءً وسلّمْ على بئرنا

وعلى جهة التين . وامش الهوينى على

ظلّنا في حقول الشعير . وسلّم على سرونا[2]

[...]

البئر من بين الأماكن التي لا تزال محفورة في ذاكرة الشاعر رفقة الأماكن الطبيعية التي تتميز بها قرية (البروة) الفلاحية؛ ويعتبر البئر أحد مقومات الفلاحة و" لأن القرية نفسها تتميز بأرضها الخصبة ومزروعاتها الممتازة من حبوب والخضروات والزيتون[3]". بدا درويش في هذه الأبيات الشعرية التي تسكت أكثر مما تبوح، وتخبئ أكثر مما تظهر، وتهمس بكل كبرياء الإنسانية "عم مساء وسلم على.." وكأنه يخاطب صديقا حميما، أو أحد أبناء الوطن، فهو يعرف كل شيء عنها، لذلك نجده يوصيه بكل ما يحب فيبدأ بالبئر مؤشرا على طبيعة القرية بصفة عامة والبيت بصفة خاصة، كما أنه يعتبر رمز حافظ الأسرار، ويختم بالحصان كرمز قادر على الجمع بين الحيوية في أوقات السلم، والاستعداد لدرء الخطر في أوقات الحرب، وهنا تكمن اللعبة، فهو كأنه يفوت الفرصة على سالب مكانه، ويتحداه بضعفه، وصمته، وإنسانيته، التي توحي أنها ستنتصر في يوم ما، إذا كان محمود درويش يبرز أماكن ويضعها في الصدر، فإنه يختفي بأخرى ويخفيها في تجليات القصيدة، لأنها تشكل القاسم المشترك بين العناصر الأخرى التي تحدد جمالية البيت، وذكر البئر لأنه رافقه مذ "يوميات

(1) محمود درويش. عائد إلى حيفا. ص: 2.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1.ص:431.

(3) رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. ص:68.

الحزن العادي" ففي فصل بعنوان "القمر لم يسقط في البئر يتحدث درويش عن طفولته المبكرة يوم كان في الخامسة من عمره، وذهب ليبحث عن أمه التي سافرت إلى عكا و لم تأخذه معها. رجع إلى البيت متأخرا، ليجد أن أمه وأهل البيت والجيران، يبحثون عنه في كل آبار القرية حين يضيع الطفل فلابد أن يكون قد سقط في بئر، بكت أمي وبكيت معها،[1]".

يربط درويش البئر برموز دينية وحضارية متعددة حيث يسرد تلك الحادثة في فضاء محمل بالدلالات والرموز فيقول:

وقلت للذكرى: سلاما يا كلام الجدة العفوي

يأخذنا إلى أيامنا البيضاء تحت نعاسها...

واسمي يرن كليرة الذهب القديمة عند

باب البئر، أسمع وحشة الأسلاف بين

الميم والواو السحيقة، مثل واد غير ذي

زرع، وأخفي تعبي الودي،... [2]

يستحضر السرد على لسان درويش صورة لمشهد من مشاهد الطفولة، يمزج بين محاولات الذاكرة المستحضرة، وأحاديث الجدة التي تعمق المشهد، فيثار مشهد متولد صوتيا. ومبينا أسرار الشخصية ونوازعها؛ فالنداء على الشاعر (باعتبار أنه سقط في البئر) يرد بينا وواضحا، إلا أنه مصحوب بالوجل فالميم والواو هما حرفان من اسم محمود درويش وهما يطلقان على نحو ممدود يتجاوب مع أصداء البئر، أو "إن صورة أسمع وحشة الأسلاف بين الميم والواو. هي بحد ذاتها صورة شعرية رمزية دينامكية تعتمد منهج المطابقات الرمزي، وهي بارتباطها بلغة كهانية صوفية (بين الميم والواو) تستكمل طابعها الميتافيزيقي و الاسراري والباطني[3]"؛ لكن المشهد لا يتوقف عند ضياع

(1) محمود درويش. يوميات الحزن العادي. دار العودة بيروت ط5. 1988ص: 35

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:377.

(3) محمد جمال باروت. مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث. زيتونة المنفى. جرش الأردن. ط1. 1997.ص:71.

الطفل، وسقوطه المتخيل في البئر. يستدعي قصة يوسف وإلقائه في البئر "الذي يشكل بؤرة خوف وضيق مستمر في نفس درويش كما شكل اقتران يوسف بالبئر، نقطة الخوف والتوحد والتوجس في نفسه،...كما ينبئنا بمدى الوحدة التي كان يعانيها درويش[1]"فيبدو واضحا تعبيره عن الوحدة (مثل واد غير ذي زرع) والضعف أمام إخوته العرب، الذين تركوه في ساحة النضال، لكنه كان متيقنا أنه سيعود بعد كل الذي حصل فقال :

...أعرف أنني

سأعود حيا، بعد ساعات من البئر التي

[...]

أشاء .كبرت ليلا في الحكاية بين أضلاع

المثلث :مصر، سوريا، بابل. [2]

حصلت العودة ، مع أنه لم يلق(يوسف) الذي كان الشاعر معتمدا عليه في نصرته على البئر وظلمته، والأمر ذاته مع عدم خوف إخوته من الفضيحة ومن الأصداء، فالمقابل كان "الأم تلد الشاعر قرب البئر وتنصرف إلى تعويذها، قاذفة بابنها في العالم يصنع ما يشاء، مثل الإله الذي يخلق كل شيء ويقذفه في الوجود[3]". كان انفصال الفلسطيني، الممثل في درويش عن أمته العربية التي لم تخف عليه، والأم التي لم تخف عليه فتركته وحيدا في البئر، وانصرفت تبحث عن الخرافات دليل على جهلها. صنع درويش حياته كما أراد، واستدعى الأرض والتراب الجغرافيا؛ أضلاع المثلث: مصر وسوريا، وبابل، أي أرض فلسطين .

يبقى لنا أن نشير أنه عندما زار الشاعر قريته مؤخرا، حاول أن يتخفى في شخصية حيادية أمام البئر التي لم يبق منها سوى آثارها، بعدما تعرضت للمحو لأنه لا يقوى على مواجهة الحقيقة

(1) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص:85.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1 . ص: 337.

(3) محمد جمال باروت. مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث. زيتونة المنفى.ص:72.

الأليمة التي مازالت تئن بالشكوى والعتاب، لكل من هجر المكان، أو فرط في هذا المكان الغالي والعزيز، ولو أن محمود درويش لم يقبل على هذا الفعل، ولكنه يعبر عن ذلك قائلا:

لم أعتذر للبئر حينما مرَ رْ تُ بالبئرِ ،

استعرْ تُ من الصنوبرة العتيقةِ غيمة

وعصرْ تها كالبرتقالةِ ، وانتظرتُ غزالة

بيضاءَ أسطورية، وأمرْ تُ قلبي بالتريث:

كن حيادياً كأنكَ لستَ منيَ ! هاهنا[1]

نلتمس في الأبيات التحول الذي يشعر به درويش، فبعد الضعف واليأس والقنوط، ينتقل إلى تحد البئر وعدم الاعتذار له "إذ نجده مستقويا عليها، هاجرا لها، فلم تعد تشكل له ذلك الهاجس الدائم بالخوف والوحدة، فمر عنها و لم يعتذر لها [2]"، فاستحضار البئر يحيل ضمنيا على ظمأ الشاعر، لذلك نجده ينشد دال(الغيمة) حتى يقوم بعصرها كالبرتقالة، وكأن سماءه افتقرت للغيوم وذاته تصحرت، فلجأ إلى الصنوبرة العتيقة وخرج من الزمان مرتقبا غزالة أسطورية تسبح به في اللاشعور، ليخاطب قلبه متخذا من البئر معادلا موضوعيا يبث له الشكوى والحنين.

وأنا شاعر

وملك

و حكيم على حافة البئر[3]

3.2: فضاء القبر.

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:37.

(2) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص:84.

(3) محمود درويش. أ ج ك 1 . ص:518.

حلت مفردة القبر في المرتبة الثالثة من حيث عدد الترديدات بعد مفردتي البيت والبئر كونها من مقومات البيت الفلسطيني التقليدي والبيت العربي الشرقي عموما. القبر كلمة موحشة تحمل معنى الخوف والفزع من عالم المجهول، كما توحي بالمعنى القاموسي إلى نهاية دور الإنسان في الحياة.

... ، حيث تَعُبُّ روحي
سورةُ الرحمن في القرآن . وامشوا
صامتين معي على خطوات أَجدادي
ووقع الناي في أَزلي . ولا
تَضَعُوا على قبري البنفسجَ ، فَهْوَ
زَهْرُ المُحْبَطين يُذَكِّرُ الموتى بموت
الحُبِّ قبل أَوانِهِ . وَضَعُوا على
التابوتِ سَبْعَ سنابلٍ خضراءَ إنْ
وُجِدَتْ ، وبَعْضَ شقائقِ النُعْمانِ إنْ
وُجِدَتْ . وإلاّ ، فاتركوا وَرْدَ
الكنائس للكنائس والعرائس
أَيُّها الموت انتظر ! ... [1]

هذه الأبيات من (الجدارية)التي يشكل قاموسها اللغوي معجما يستقي من الحداد والموت عالمه الخاص، ويجعل من الموت بؤرة دلالية أساسية، فلا عجب أن تتكرر المفردات المعجمية التي تحيل على الموت، من خلال هذه الأبيات يتضح جبن وضعف ومكر درويش تجاه الموت فهو المنتصر المتشفي وبذلك تكون ذاته الشاعرة وهي تواجه عدوها الميتافيزيقي قد حققت نصرا رمزيا. من هنا يبدو الاستعداد للموت، فهذا الترتيب للرحيل ترتيب للجنازة، و تأبين لنفسه بنفسه، وما دعوته للموت

(1) م. س. ص: 482.

بالانتظار إلا ليتم هذه المراسيم، ووصيته التي يستمر معها هذا الخلود والأمل. نرقب أن محمود درويش يرى في القبر شيئاً آخر فهو عنده رمز للراحة، ونهاية لرحلة العذاب والألم، (ولا تَضَعُوا على قبري البنفسجَ، فَهْوَ زَهْرُ المُحْبَطين يُذَكِّرُ الموتى بموت الحُبِّ قبل أَوانِهِ)، أي أنه ليس شيئاً مرعباً أو مخيفا؛ بل "هو وسيلة من وسائل البحث عن السكينة والاطمئنان والشعور بالذات، وكأن درويش يريد أن يقول لنا: إن الشيء المر قد يبدو حلوا إذا ما قيس بما هو أمر منه[1]" وهذا ما يعكس الحالة النفسية للشاعر وحالة الشعب الفلسطيني وخلوده ومقاومته للموت وللعدو الإسرائيلي، وهو ما توضحه أيضا أبيات قصيدة (لا شيء يعجبني):

تقول سيدة :أنا أيضا. أنا لا

شيءَ يعجبني. دللتُ ابني على قبري،

فأعجبه ، ونامَ ، ولم يودعني/ [2]

لم يعد القبر ذلك المكان المظلم المخيف، لم يعد بيت الوحدة، فصورته عند الشاعر أضحت صورة جميلة مملوءة بكثير من الأحلام التي تنسج أثناء النوم، والمزايا التي تغريه وتجعله يعجب به ويودع فيه بدون أن يودّع أعز الناس إليه. إن رؤية درويش للقبر على هذا النحو بما يخالف إحساس الناس جميعا، يحمل في طياته إشارة واضحة إلى ما يعانيه الفلسطيني من عذاب ومآس بعيدا عن وطنه المسلوب "وصحيح أننا في المنافي الجديدة لا نملك أرضا نزرع فيها غرسنا أو شهدائنا، ولكننا نملك ما هو هدف العلاقة بين الأرض والإنسان، الحرية ورسالة الحرية"[3]، لذلك يصبح البحث عن القبر هو البحث عن السكينة والاستقرار عن وطن ضيق صغير يحمل فيه ولو الجزء اليسير من تاريخه الذي يشعره بكينونته ووجوده "من هنا لا نشعر بأننا أقلية، نعلن أننا الأقلية الأغلبية، ونعلن أننا قادمون

(1) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان"لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 479.

(2) محمود درويش. أ ح ك 1. ص:37.

(3) محمود درويش. حلم مسيّج بالمدى المفتوح. مجلة الكرمل. العدد7 /1982. ص:8.

من هذا الزمن، لا من الماضي ولا من المستقبل [1]"، يتبين أن دلالة القبر عند محمود درويش في مواطن تدعو إلى الهدوء الذي يولد العاصفة، تهدف إلى السكينة التي تجني ثمار الوطن المسلوب.

لـــم أقل شيئاً لصاحبي الحزين. ولـــم يودعني كعادته بأبيات

من الشعر القديم مشى إلى قبر الغزال الأبيض.

احتضن الترابَ" وأجهش انهض

كي ينام أبوك، يا ابني، في سريرك.

هاهنا أجد السكينة "/

نام في قبر الغزال، وصار لي

ماضٍ صغيرٌ في المكانْ:

رجل و خشف في الحديقة يرقدانْ ! [2]

قيلت الأبيات في تأبين(سليمان النجاب)، والخشف، الغزال الصغير الذي قد روى في أكثر من مقاطع من حكايته، حيث وجده متعبا وجائعا بين الأشجار في القرية، فأرضعه الحليب بيديه برضاعة الأطفال، لكن الغزال فارق في نهاية الأمر الحياة، وانتهى به المطاف في قبر بالحديقة. هذه الحكاية التي تحوّلت بعد رحيل سليمان إلى قصيدة بعنوان "رجل وخشف في الحديقة" نشرها محمود في ديوان "لا تعتذر عمّا فعلت"؛ أحيانا تأخذ دلالة القبر عنده أكثر من منحى واتجاه، وإن ظلت تقبع في إطارها الخاص، فالقبر ليس إشارة إلى نهاية المطاف والشعور بالراحة والسكينة، إنما هو نهاية مؤقتة يبحث عنها عندما تضيق به السبل، ويتعب من مواصلة المسير في خضم الدرب المليء بالأشواك، "فيبدو له استراحة أشبه باستراحة مقاتل، ينطلق بعدها بحيوية أكبر، وإصرار أشد نحو الهدف[3]"

وكل قصيدة حلم:

(1) محمود درويش. جزء...لا جزيرة. مجلة الكرمل. العدد5 شتاء /1982. ص:7.

(2) محمود درويش. أ ح ك 1 .ص :71.

(3) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 480.

((حلمت بأن لي حلما))

سيحملني وأحمله إلى أن أكتب السطرَ الأخيرَ

على رخام القبر:

نمت : لكي أطير[1]

تبدو علاقة الشاعر بالقبر هي علاقة ايجابية،" ينسجها من وحي خياله وإحساسه، بالمشكلة المؤرقة له، وللكثيرين من أبناء شعبه، فهو الملاذ والسكينة والاطمئنان في مواجهة الخوف والعذاب[2]"، فمحمود درويش الذي أحب أرضه وعشق فلسطينه حتى لقب شاعر المقاومة؛ حاول بعدها الخروج من هذا الإطار الشعري لكنه لم يفلح وظل شاعر الزيتون والسجون والسلاسل .. شاعر الحرية حتى في موته .

وهذا الاسم لي ولأصدقائي أينما كانوا

ولي جسدي المؤقت حاضرا أم غائبا

متران من هذا التراب سيكفيان الآن

لي متر و75 سنتمترا

والباقي لزَهْرٍ فوضويِّ اللون

يشربني على مهل.(3)

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:26.

(2) محمد أبو حميدة. وجماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 480.

(3) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:535.

4.2: فضاء السجن.

يستحيل فضاء السجن إلى فراغ يعدم الإحساس بالمكان لدى النزيل، مثلما يثير في نفسه العدمية بالزمان فهما من الأهمية بحيث لا يقدران عنده بثمن، فكل رغبة في الحركة هي لحظة تعيشها الذات وتعيها بل وتتوقها داخل السجن بملء الوعي والوجدان، وفي الواقع "يمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية [1]"تعكسها ابتهالات البوح والمناجاة المهداة للمكان، لا يقف السجن عند حدود المكان أي مجال الحركة، وإنما يتصل بشكل مباشر بكل مدركات الإنسان، فالعتمة وضيق الحيز، والرطوبة ينضاف إليها برودة العلاقات الإنسانية من سماته القاسية، وحتى العزلة لها نصيب من هذا المكان، لكن تحديد السجن كمكان لتأملات العزلة لا يعني تخصيص هذا المكان لوحده بهذا النوع من التأملات إذ أنها تأملات تنبعث من الشعور بالوحدة وهذا ما قد يحدث في أي مكان.

ذكر فضاء السجن دون غيره يجد مبرره في عدد مرات تكرار اللفظة وعلاقة الفضاء بالتجربة الشعرية الفلسطينية حيث أن أغلب الشعراء كانوا على علاقة بالسجن إما بحكم التجربة والمعايشة أو بطرق هذه الصورة باعتبارها لصيقة بحياة الفلسطيني في ضوء واقعه التاريخي والسياسي. عبر محمود درويش عن هذا الإحساس في أكثر من مناسبة، كيف لا وهو الذي ذاق مرارة السجن ثلاث مرات (عام 1961،وعام 1965، وعام 1967) [2]، بالإضافة إلى سجنه الثاني في شهر يونيو من عام1967، وعنه قال محمود درويش: " أنه كان مستريح النفس في هذا السجن، فلقد كان الواقع خارج السجن مؤلما بعد الهزيمة العربية، وفي هذه الحالة يبدو السجن مريحا للنفس إلى أبعد الحدود. وفي سنة 1969 اعتقل للمرة الخامسة في سجن الجلمة و بقي مدة عشرين يوما[3]"، إن حالة النفي والحصار والاعتقالات وأوامر الإقامة الجبرية المفروضة جعلت درويش يجد في تأملات

(1) أسماء شاهين. جماليات المكان في رويات جبرا ابراهيم جبرا. ص: 50.

(2) غسان كنفاني. الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الإحتلال1948ـــ1968 مؤسسة الدراسات الفلسطينية. ط1 بيروت 1968. ص: 97.

(3) رجاء النقاش. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. ص: 113.

العزلة متنفسا للحرية والتواصل وخروجا ممكنا من عالم معتم وضيق إلى عالم مضيء وواسع وقد عبر عن هذا الإحساس في أكثر من مناسبة " الكثيرون من أصدقائي يتألمون من أجلى، هذه الملاحقات ... الاعتقالات وأوامر الإقامة الجبرية التي تحدد حرية تجولي في وطني، أصبحت جزءا من حياتي اليومية، ولكنني انظر إليها باستهتار يكاد يكون خبيثا، لست متوترا أو لست مندهشا[1]"؛ لكن تبقى للسجن خصوصيته الهندسية المحكمة الإغلاق، وطبيعته الخاصة وطبيعة المقيمين فيه، والقائمين عليه فإنه يصطنع من حوله هالة من التهويل تتعدى حدود طوق الأسوار، فاسحة للحواس في محاولة اختراق عتمة المكان، وانقباضه لتؤول إلى الأذن أرهف حاسة في الإنسان لتضطلع بمهمة تصيد إيقاع الحركة الرتيبة في حال احتجاب الرؤية، ومن ثم تأويلها إلى علامات ترقب وتوجس تنذر بمصير مجهول، وكأن المكان أعد خصيصا لمثل هذه.

صدى راجع .شارع واسع في الصدى

خطى تتبادل صوت السعال وتدنو

من الباب شيئا فشيئا، وتنأى،

عن الباب .ثمة أهل يزوروننا

غدا ، في خميس الزيارات .ثمة ظلّ

لنا في الممر .وشمس لنا في سلال[2]

حرص محمود درويش في هذه الرومية (من روميات أبي فراس الحمداني) على الاشارة إلى ما ظلت مسيرته الشعرية تحفل به من العناصر الرومانسية. فكان إيقاع قصيدة المنفى ورموزها، وتفاصيل وقع الخطى المتناوبة مع السعال والزيارة المتمثلة في الأهل الذين حملوا له معهم في أثناء الزيارة البرتقال " شمس في سلال الفواكه "، وفي شخصية الأم وحوارها مع السجان وهي تزور ابنها، حاملة معها القهوة، كلها مؤشرات على مرحلة من مراحل درويش الشعرية ذات الإيقاع الحزين المليء

(1) م. س. ص: 109.

(2) محمود درويش . أ ج ك 1. ص:369.

بالشجن. لم تختلف تطلعات درويش لـــ (أبي فراس) ، وهو تحت قبضة الاحتلال، إلى الخلاص، آملاً أن يساعد أبناء لغته وأقربائه خارج حدود الزنزانة(السجن)، عرب فلسطين تحت الحكم الإسرائيلي، بهذا يستعمل رمز الحمام ويكلفه بمهمة استدعاء شخصية أبي فراس باعتباره مشاركا في نفس التجربة، وهكذا يصبح عالم السجن باعثا على تغيير الأبعاد وخلق فضاء اتصال يحاور الأشياء والأحداث ويستدعي تفاصيل خارج السجن لأن " السجن بهذا المعنى يبقى مجرد فضاء ذاتي يعبر عن حساسية مفرطة تجاه الواقع وتجاه الآخر[1]" وعليه اتخذ محمود درويش السجن "كأفق للحلم و والحب والتسامح[2]"وكتب قصائد لأمه كان أبرزها قصيدة :

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي[3]

كما كتب عن حبه وعن علاقته بالفتاة التي أحبها، وهذا يدعو إلى البحث عن عوالم بديلة تتجاوز العزلة إلى البحث عن الحميمية والألفة، وتكون بذلك وحدة السجن أو الزنزانة من أهم المثيرات التي تحّفز التأملات إلى اختلاق مكان الألفة في الداخل. وبالأخص إن كان من أقرب الناس إليه .

وزنزانتي اتسعت في الصدى شرفة

كثوب الفتاة التي رافقتني سدى

إلى شرفات القطار ، وقالت : أبي

لا يحبك.أمي تحبك. فاحذر سدوم غدا

ولا تنتظرني .صباح الخميس.

أحب الكثافة حين تُخبئ في سجنها

(1) حسن نجمي. شعرية الفضاء. ص:148.

(2) م. ن . ص:151.

(3) محمود درويش. مج2. ص:98.

حركات المعاني ،وتتركني جسدا

يتذكر غاباته وحده ... للصدى غرفة

كزنزانتي هذه : غرفة للكلام مع النفس

زنزانتي صوريّ لم أجد حولها أحدا

يشاركني قهوتي في الصباح، ولا مقعدا

يشاركني عزلتي في المساء، ولا مشهدا

أشاركه حيرتي لبلوغ الهدى[1].

إن الزنزانة التي اتسعت لتأملات الشاعر اتسعت كذلك إلى شذرات من حياته خارج السجن، ليسترجع تفاصيل الحديث الذي دار بينه وبين فتاته. ورغم كون الحوار المستعاد لا يضيف في دلالات النص سوى تفاصيل إضافية غير أن في ذلك دلالة على محاولة الذات تجاوز المعاناة النفسية وقهر الوحدة بخلق فضاء حميمي داخلي. وهكذا تحتمل الزنزانة صورا إضافية تبدأ بتبديل التسمية بحيث تصبح غرفة للكلام مع النفس والتفكير فيما مضى؛ بل تحوّلت إلى صورة للذّات، صورةٍ موحشةٍ تعكس ظلال الحزن والغربة، لا يكتمل هذا الحوار الداخلي؛ إذ سرعان ما يعود الشاعر إلى إحساس الوحدة والشعور بالعزلة لأنها الحالة الواقعية التي يسعى للخلاص منها؛ لكن الشاعر المقاوم يعود في نهاية روملياتة ليستحضر الحمداني، ذلك السجين الذي تتداعى على ذاكرته مشاهد حزينة ومؤلمة ومؤثرة في الوقت نفسه، تتوالد في زنزانة ضيقة لتأخذ بالاتساع التدريجي، عندما يحضر الوطن اليها، فاتسم بالشجاعة، والصمود في حالة الأسر وبين لعدوه قوته وشجاعته وعدم خوفه من الموت لأنه آت في أي لحظة، وأنه صاحب همة وعزة فقال:

فلأكن ما تريد لي الخيل في الغزوات:

فإما أميرا

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:371.

وإما اسيرا

وإما الردى!

وزنزانتي اتسعت شارعاً شارعين .وهذا الصدى

[...]

برومیتي، واحملي لابن عمي

سلام النّدى[1]!

درويش أسير وإن لم يؤسر، شجاع وإن لم يحمل السلاح، لذا نجده يتحدى الزنزانة وضيقها لأنه" قد يكون أحيانا ضيق المكان مناسبة لفتح سعة الأفق على مداه[2] "، مما جعله يستعمل رموزا تساعده على فتح سعة الأفق كالصدى، السبح الحر، العودة إلى حلب، الحمامة، الرومية، ابن العم، سلام الندى.

لا تنحصر الزنزانة أو السجن في ذلك المكان ذي الخصوصية الهندسية المحكمة الإغلاق، والأسوار العالية المزودة بالأسلاك الشائكة، فالسجن أيضا له عدة أشكال قد يصبح البيت سجناً، أو زنزانة، لأن "السّعة في السجن الحقيقي أكبر من مساحة الحرية في البيت عندما يتحوّل الي سجن. لأنك عندها تشعر بثلاثة أشياء: بالغيظ، وبنوع من التعسّف، وبالقسوة. وتعاني من حق الشرطة في تلك الحالة أن تدخل عليك في أي وقت تشاء لتتأكد من وجودك. فأن تكون مسجونا غير مسمّى سجيناً، هذا يترك شعورا أقسى بكثير من أن تكون سجينًا وتشعر أنك حرٌ. عندما تكون سجيناً في البيت تتمتع بحرية ما نسبيّة، أنت لست سجيناً وليس معترف بك كسجين. بينما في السجن معترف بك كسجين وتتعامل مع نفسك كسجين وتطوّر تأملاتِ وتطلّعات الي حريّة

(1) م. ن. ص:371.

(2) محمود درويش. عائد إلى حيفا حوار مع صحيفة الاتحاد. في حيفا بتاريخ2007/8/24 الكلمة عدد21سبتمبر.2008. ص:4.

مُتخيّلة انطلاقا من ذلك[1]"وهذا ما تمثله حالة الحصار التي مارست ضغطها على محمود درويش وعلى أبناء وطنه داخل أسوار وطنهم.

يَجِدُ الوقتَ للسُخْرِيَةْ:

هاتفي لا يرنُّ

ولا جَرَسُ الباب أيضاً يرنُّ

فكيف تيقَّنتِ من أَنني

لم أكن ههنا ! [2]

يصير الحصار في أغلب الأحيان سجنا وخاصة عندما يتحول إلى مقاطعة مصحوبة بمزحة قاتمة، ترى أي حصار هذا عندما لا يرن هاتفك، أولا يرن جرس بابك، فالوجود الشخصي لأي كان مرهن بوجود الآخرين وعندما يحاصر الآخرون في بيوتهم، وخاصة إذا كان شاعرا يحمل قضية فهذا يعني أنه ليس موجودا في بيته بالرغم من وجوده فيها، حيث يمارس حياة معطلة وهي عديمة الجدوى قطعا، وكأنه غير موجود بالمرة (لم أكن ههنا)، فالمأساة تحملت بغياب يشبه الحضور وحضور يشبه الغياب؛ والكوميديا السوداء نشأت لتوقظ الوجدان وتنعش الذاكرة. فتولد الحصار ليدحض الحصار ويدعم البقاء، ومن هنا تنشأ عظمة الإنسان الأبي لأنه يستخف بعظائم المصائب ويروضها لصالحه ويخرج منتصرا دائما

نَجِدُ الوقتَ للتسليةْ:

نلعبُ النردَ، أَو نَتَصَفّح أَخبارَنا

في جرائدِ أَمسِ الجريحِ،

ونقرأ زاويةَ الحظِّ: في عامِ

(1) م. س. ص:4.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:227.

أَلفينِ واثنينِ تبتسم الكاميرا

لمواليد بُرْجِ الحصار. [1]

إذن فرغم الذي حصل و يحصل الرجل العظيم لا يموت ولا يستسلم، فشاعرنا يلعب النرد، ويقرأ جرائد الأمس الجريح! وزاوية الحظ التي تشي إلى المستقبل وهو مجهول، ولكن مهلا فالحصار ليس عقيما، فهو له مواليده(مواليد برج الحصار) وهو ما جعل ابتسامة كاميرا سنة ألفين واثنين، ولا أحد يتوقع ما سيفعل هؤلاء المواليد الجدد بجنود الاحتلال الواقفين للمراقبة الذين يدعوهم الشاعر مرة أخرى قائلا:

أَيُّها الواقفون علي العَتَبات ادخُلُوا،

واشربوا معنا القهوةَ العربيَّةَ

فقد تشعرون بأنكمُ بَشَرٌ مثلنا .

أَيها الواقفون علي عتبات البيوت !

اُخرجوا من صباحاتنا،

نطمئنَّ إلي أَننا

بَشَرٌ مثلكُمْ! [2]

يخبر درويش جنود الاحتلال أن الخارج بالنسبة لهم عالم غير آمن فدعاهم للدخول إلى عالمه الآمن وشرب القهوة العربية، والشعور بالآدمية والتأكد من طبيعة البشر الساكنين خلف العتبات؛ تشعرون وتحسون وتعرفون بأننا مسالمون. فهو يبدي مقدرة عالية في توصيل أفكاره عن طريق استخدام الملفوظات استخداما مكينا وغير عادي، وهذا ما لا تجده سوى عند كبار الشعراء وهم قلة نادرة، كما يجد درويش أن هذا السجن لا يريد أن يفارقه مما دعاه إلى" محاورة ابن سجانه القديم ملمحاً إلى عامل الوراثة الذي بدأ يتفشى بين أصحاب الحرف ماراً بالسجان الذي تمكن ابنه من

(1) م. س. ص:187.

(2) م. ن. ص:186.

الاستحواذ على مهنة والده الذي أوصاه قبل وفاته بالاحتراس من الشاعر ومتابعة سقطاته وبذلك يكون عمر سجانه أطول من عمره[1]"

قلت للسجان عند الشاطئ الغربي:

ــ هل أنت ابن سجاني القديم؟

ــ نعم!

ــ فأين أبوك؟

قال :أبي توفي من سنين.

أصيب بالإحباط من سأم الحراسة

ثم أورثني مهمته ومهنته،وأوصاني

بأن أحمي المدينة من نشيدك...

قلت: منذ متى تراقبني وتسجن

فيَّ نفسك؟

قال :منذ كتبت أولى أغنياتك[2]

ويستمر الحوار بينه وبين ابن سجانه الذي أنكر هو الآخر كونه إنسان وأنه مجرد شبح فكما يبدو أن عصر الأشباح قد أحل ضيفاً بالمنطقة .

قال لي :أنت السجين، سجين

نفسك والحنين، ومن تراه الأن

ليس أنا .أنا شبحي[3]

(1) صلاح الدين الغزال. جدارية محمود درويش. مقالات ودراسات. ملحق خاص. صحيفة القدس. لندن عدد22/21 سبتمبر 2008. ص: 30.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:527/526.

(3) م. ن. ص:528.

المبحث الثالث:

(الفضاء المفتوح)

إذا كان الفضاء الجغرافي الضيق يتمثل في الأماكن الأكثر محدودية؛ فإن الفضاء الجغرافي المفتوح تمثله تلك المساحات الجغرافية التي لا تحد بحدود واضحةٍ، ولا بأماكن تنبئ عن الضيق والمحاصرة، وتمنع من حرية الحركة وانطلاقاتها، وإنما هي أمكنة تدعو إلى السعة والانفراج، والهروب من عالم الضيق إلى عالم الانفتاح والانبساط والحرية الجسدية والنفسية، وهي التي يسعى إليها الشعب الفلسطيني ليتخلص من الملاحقات والاعتقالات وأوامر الإقامة الجبرية التي تحدد من حرية الفضاء الجغرافي المفتوح، خاصة في الوطن الأم، وإن كان المتأمل في عالمه "الشعري ويمعن في وعيه بالمكان المفتوح يرى غير ذلك، ويشعر في معظم الأحيان، بانحباس أنفاس الشاعر وخوفه المستمر من اتساع المكان، ليس لشيء إلا لأن ذلك الانفتاح يذكره دوما بالسفر و الرحيل في طرق لولبية لا تنتهي معاناته فيها[1]"، إلا أن حياته في النفي والتشرد تمثل نموذجا في احتلال الأماكن المفتوحة نسبة معتبرة من بين الأمكنة المتواجدة في قصائد (ديوان الأعمال الجديدة الكاملة1) حيث تنوعت المفردات التي أشارت إلى ذلك وبنسب متفاوتة وتعددت دلالاتها وهذا راجع إلى الحالة النفسية والاجتماعية التي كان يعيشها مؤكدا ذلك بقوله "وهل أستطيع أن أعيد الصورة الشعرية إلى عناصرها الأولى بطريقة لا تمدح المنفى إلا على دوره في رفع العادي إلى المقدس[2]"، وهذا يعطينا مؤشرا على كثافة حضور الأمكنة المفتوحة في ذاكرة الشاعر وعلاقته بها، كما يوضح تنوع دلالاتها الشعرية " لأن تنوع الأمكنة يستدعي تنوعا في الأحداث وبالتالي في الدلالات[3]"، ترددت مفردات الأمكنة المفتوحة متجاوزة600 مفردة منها على سبيل المثال : الأرض، المكان، البحر، الصحراء

(1) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان"لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 482.

(2) محمود درويش. البيت والطريق. أقواس. مجلة الكرمل. العدد62 شتاء 1999.ص: 257.

(3) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 90.

،البلاد، الدرب، الشارع، الحديقة، الوادي ، الموطن القرى، الطبيعة، هنا هناك، المنفى، المستوطنة حيفا، القدس، بيروت، الأندلس...؛ كما يبينه الجدول الآتي:

الرقم	الكلمة	عدد مرات ترددها	الرقم	الكلمة	عدد مرات ترددها
01	الطريق	79	08	البلاد	17
02	الأرض	67	09	الشارع	14
03	المكان	62	10	الدرب	9
04	هنا	37	11	الحديقة	8
05	هناك	31	12	الطبيعة	7
06	البحر	25	13	الموطن	4
07	الصحراء	18	14	الوادي	3

من خلال الجدول الملاحظة التي يمكن أن نتوصل إليها أن مفردات الطريق، الأرض المكان، من أكثر الكلمات ترددا، وتحتل مفردة الطريق الصدارة في عدد الترددات وخاصة إذا أضفنا إليها مفردتي الشارع والدرب لتقاربهم في الوظيفة، ثم تليها مفردة الأرض فمفردة المكان، وهنا وهناك، فمفردتي البحر والصحراء، لذا نركز على الأمكنة الأكثر ترددا، والتي كانت تمثل نموذجا في حياة الشاعر بصورتيها الفردية والجمعية، والبحث في دلالتها في مواضع ورودها من الديوان، يكشف لنا عن جماليات استخدامها، وموقف الشاعر وعلاقته بالأماكن المفتوحة التي أضحى يجد "صعوبة بالغة إن حاول الإمساك بأولى المفردات، للتأكد من صحة مكانتها في السياق، فقد اختلط الواقعي بالأسطوري، و التبس البعيد على القريب[1]".

(1) محمود درويش. البيت والطريق. مجلة الكرمل. ص: 257.

1.3: فضاء الطريق:

تمثل الطريق على غرار الأمكنة المغلقة فضاء منفتحا يسعى من خلاله الشاعر الخروج من البيت وبلوغ غاياته، ففيه يستشعر دفء الجماعة، ولذة المكان الذي فقده فبطبيعة الطريق نتصور ما سيحدث فيه على اعتبار "أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات، وتشكل لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها[1]"، لذلك يمكن اعتبار أماكن المسارب فضاءات مفتوحة مقابل أخرى مغلقة تسمح بعرض أكبر قدر من المشاهد والتقاط أكبر كم من التساؤلات التي تشكل جوهر الطريق الذي تتفاضل به الأماكن المفتوحة فـــ "الأحياء و الأزقة والشوارع باعتبارها أماكن عبور وانتقال نموذجية تمدنا دراستها بمادة وفيرة من الصور و المفاهيم للضفر بما هو جوهري فيها من مجموع القيم والدلالات المتصلة بفضاءاتها[2]" .

ورد الطريق عند محمود درويش بمعناه المجازي الإيحائي أكثر منه بمعناه الحقيقي، فقد حظي باحتفاء كبير وفي كثير من قصائده، مستقاة من أوصافه، وحركة شخوصه، واضطراب علاقاته فيه، وطبيعة أحداثه ودلالتها، و شعريتها نظرا لكونها منطلقا لأحداث حقيقية معاشة "من هنا من كفر ياسين من الجليل، بدأ أول طريق إلى وضع الهاجس الشخصي والسؤال الذاتي في مكانة من السؤال العام، اتضح الوعي الأول بالتلاحم التلقائي بين الذاكرة الجمعية والذكرى الشخصية ،حين كانت هذه القرية /البلدة تحمل من الإشارات والمعاني أكثر من مساحتها الجغرافية [3]"، فمحيطها بما فيه طرقها ودروبها لا تزال راسخة في الأذهان وكأنها نحتت في ذاكرته لتذكر الشاعر بين الفينة والأخرى، فإذا كان الطريق هو المكان المفتوح الأول الذي سلكه الشاعر خروجا من وطنه فسيكون هو المسلك الوحيد الذي يوصله إلى غايته المنشودة وهي الوطن، فكون الشاعر لا يزال يحمل تفاصيل المكان في نفسه، فالطريق أيضا كائنة بكلّ تفاصيلها التي تؤدّي إلى البيت .

---

(1) حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. ص: 79.

(2) م. ن . ص:79.

(3) محمود درويش. البيت والطريق. ص: 258.

هل تعرف الدرب يا ابني

– نعم يا أبي :

شرقَ خرّوبة الشارع العامِّ

دربٌ صغيرٌ يضيق بصبّاره

في البداية , ثم يسير إلى البئر

أوسعَ أوسع ... [1]

الدرب محفورة بذاكرة الشاعر يعرفها كما يعرف البيت والوطن؛ بل يأتي تمهيداً لفعل الرجوع الحقيقي، والعودة إلى الوطن، هذا الوطن الذي ما زال يعيش بذاكرة الطفل وكأنه أمامه، حيث يبدأ بوصفه بدقة، مجيباً أبيه. وإن كان الوصول إليه لا يكون إلا عبر هذه الطريق الذي يعبأ بحملِ الشاعر فيه، كما يعبأ الشاعر بحمله على كتفه؛ إلى أن يستعيد الشيء صورته.

وأنا سيحملني الطريق

وسوف أحمله على كتفي

إلى أن يستعيد الشيء صورته

كما هي،

واسمه الأصلي في ما بعد/ [2]

فالتغيّر والتبدّل والتحوّل التي طرأ على "الشيء"، الذي يعبأ الطريقُ بحملِ الشاعر فيه كما يعبأ الشاعر بحمله على كتفه؛ إلى أن يستعيد الشيء صورته، وهو ما يعني أن الغاية هنا حاملة لطلب الاستعادة، وهو ما يشي بوجود شيء عزيز على محمود درويش، ما يزال ناقصا أو مفقود لديه وهذا ما يكشف "حنين درويش إلى وطنه لم يكن حنين العاجز ذا الطبيعة السلبية التي تنعدم معها القدرة على التحرك أو المقاومة، بل يتخذ منه نقطة انطلاق نحو نهاية الاغتراب، وقوة تدفعه إلى الخروج من

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:307.

(2) م. ن. ص:25.

واقع الغربة إلى واقع الأنس في الوطن[1]" إلى "أن يستعيد الشيء صورته كما هي"، يبقى أن نشير إلى أنه رغم كون مفردة الطريق من أكثر المفردات المكانية دوران في الديوان الذي تناولناه، فإن المفردة تكاد تكون في كل مرة رمزا فـــ" عندما يترك الشاعر اللغة المألوفة ويعتمد اللغة الشاعرية، تصبح استجمالية نفسية أو الحياة النفسية العلامة السيكولوجية المهيمنة[2]"، يلجأ إليه الشاعر ليفك عقدته النفسية، المتولدة من الغربة وحنين العودة إلى الوطن، كما " تكاد تشكل الكلمة المفتاح لتفسير شعر درويش، الذي عانى وما زال يعاني من وعورة الطريق، و تشعباتها، و ضبابية الرؤية فيها، بل انغلاقها.[3]"، لذلك غدت العلاقة بين الشاعر والطريق علاقة متوترة ومبهمة يحذوها نوعا من التأزم وذلك راجع لسببين اثنين وهما أن الطريق لا يقوم بوظيفته الحقيقية و الطبيعة، وهي إيصاله إلى الغاية المنشودة وهي الوطن .

لم يصلْ أحدٌ

ربّما أخطأَ الغرباء الطريق

إلى نـــزهة الغرباء ! [4]

فالرحلة التي حملت الشاعر(الطفل)إلى البعيد، محتْ الطريق خلفه، وغيّرتْ معالَم الأشياء، وأضحى الطريق لا يؤدى مهمته. أو أن الطريق يجلب له كثيرا من المتاعب والمآسي والعذبات التي لا تنتهي.

لو كنت غيري لانتميت إلى الطريق،

فلن أعود ولن تعودي. أيقظي الجيتار

كي نتحسس المجهول والجهة التي تغوي

المسافر باختبار الجاذبية .ما أنا إلا

خطاي، وأنت بوصلتي وهاويتي معاً.

(1) محمد صلاح زكي أبو حميدة. الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص:110.

(2) غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة. ص:161.

(3) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش . ص: 483.

(4) محمود درويش. أ ج ك 1 . ص:307.

لو كنت غيري في الطريق، لكنتُ

أخفيت العواطفَ في الحقيبةِ، كي

تكون قصيدتي مائيةً، شفافةً، بيضاء،

تجريديةً، وخفيفةً... أقوى من الذكرى،

وأضعف من حبيبات الندى، ولقلتُ:

إن هويتي هذا المدى!

لو كنت غيري في الطريق، لقلتُ

للجيتار: درّبني على وترٍ إضافيّ!

فإنّ البيتَ أبعدُ، والطريقَ إليه أجملُ-

هكذا ستقول أغنيتي الجديدةُ– كلما

طال الطريق تجدّد المعنى، وصرت اثنين

في الطريق: أنا ...وغيري[1]!

تشي الأسطر بانشغال الشاعر بالسفرِ الخياليّ، وبالتمني وبالغناء إلى البيت الأبعدِ، حاملا طلب استعادة الشيء المعنوي غير الموجود، الناقص، المفقود. رغم كون الشاعر فيه، وكأنه يعيش في غربة، والطريق أصبح في رؤيته شيئا مختلفا تماما عما ألفناه من قبل، فهو لا يؤدي أيضا إلى النجاة وبلوغ المصير، وإنما يؤدي إلى الغياب وتمزق الذات ، فقد الطريق عند محمود درويش معناها وخاصيتها الجغرافية، تكتسب دلالات رمزية تتمثل في التعبير عن السلم، العودة إلى الوطن الأم المقاومة، تقرير المصير، الحالة النفسية ...

..... ، أين

طريقيَ الثاني إلى دَرَج المدى؟ أَين

(1) م. س. ص: 116.

السُّدَى؟ أَين الطريقُ إلي الطريق؟

وأين نَحْنُ, السائرين على خُطَى الفعل

المضارع, أين نحن؟ ... [1]

تبدو دلالة الطريق في هذه القصيدة بلا هدف محدد تسير ، إذ درج درويش في قصيدة(هي جملة اسمية)، على درب أغلب شعراء اللاموضوع الذين يغورون في أنفسهم، أي في دروب التيه، والدخول في المجهول، ومنها يصبح الشاعر في حاجة ملحة إلى طريق آخر يصحح خطاه، ويقوده نحو الحلم الذي يحياه، كي يمكنه في النهاية من أن يفرز مشاعره صحيحة واضحة الرؤية؛ خاصة عند الكتابة التي يستقيها من الحالة النفسية أولا وأخيراً، واللغة عليها أن تخلق نفسها بنفسها، فرغم كل ذلك لا يمل الشاعر ولا يسأم لأنه من "الذين يحصرون فكرهم ومشاعرهم في معاناتهم، وهم بذلك يؤلفون تيارا قوميا في إطار الشعر الواقعي، فيه قدر كبير من الثورية والرفض، والحزن والألم، والشعور بالغربة والضياع[2]". يصبح تعدد الطرق عنده إشارة إلى تعدد التجارب ، فدرويش يريد أن يجرب ويجرب، ويبقى في بحث دؤوب مستعملا شتى الوسائل الممكنة وغير الممكنة التي من شأنها أن ترسم له خط النهاية و لعل تجربته تصيب أو تجربته تخطيء، بل يذهب إلى أبعد من ذلك بقوله:

لو كان لي دربان لاخترت البديل

الثالث. انكشف الطريق الأول،

انكشف الطريق الأخير،

انكشفت دروب الهاوية[3]

يتبين خلال الأبيات لنا أن الذات الشاعرة لا تجد مناصا من التعامل مع الطريق وبكل الوسائل الممكنة مادام هذا الطريق يؤدِي إلى الهدف المنشود، ويحقق الرغبة التي يعيش من أجلها ولأجلها

(1) م. س. ص:98.

(2) محمد مصطفى هدارة. دراسات في الأدب العربي الحديث . ص: 49.

(3) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:56.

الشاعر محمود درويش، لأنه لا بديل له مادام يحلم بالعودة إلى وطنه المغتصب، أو أن يستعيد الوطن صورته، ولما لا يستعيد اسمه.

2.3: الأرض

لم تعد الأرض عند درويش مصدر خير وعطاء أو مكاناً للمأوى أو جنة خضراء يتمتع المرء بجمالها وإنّما تجاوزت "دلالاتها الحقيقية لتحمل بعدا أيديولوجيا، فهي ليست ترابا وجبالا وأودية ومساحات خضراء فحسب بل هي رمز للوجود، ومسرح للخيال، هي الحلم الأبدي هي الوطن[1]"، كونها أصبحت كيانا حياً يتفاعل مع الأحداث، و لم يسع لإبراز البعد الجمالي للأرض الفلسطينيّة فحسب؛ بل سعى إلى التلاحم بها واكتساب القوة والصبر منها، فغدا والأرض شيئا واحد، حتى استوعب مفهوم الأرض كبعد إنساني تحركت خلاله كلّ تفاعلاته وتجاربه التي كونت علاقاته بالأرض، بحسب حالات القرب والبعد، الانتماء والاستقرار والوجود ، تثيرها أحاسيس خوف الفقد وضياع الاستقرار في الوطن.

تعامل الشاعر مع الأرض من خلال هذه الحالات في موجاته ومراحله المختلفة تعاملا يختلف عن باقي الأمكنة سواء الضيقة منها أو المفتوحة. فعلاقة الشّاعر محمود درويش بالأرض الفلسطينية " علاقة العشق والحب والتوحد فهي منبع السعادة، وموقد الأمل، وحلم المستقبل، يشتم في ربوعها رائحة البرتقال وعبق الياسمين، وعطر المريمية...ويذوق من خيراتها طعم القمح، والخروب، والزعتر البلدي واللوز، والرمان، وتجلو ناظراه سماءها الصافية الندية، وعيونها العذبة، وسهولها الخضراء، وجبالها التي تعانق السماء[2]"، لذلك فإن الإحساس بأهمية الأرض عنده يزداد تجذرا وتعمقا كلما سمع من بعيد، ورأى من قريب ما تتعرض إليه من خطر أو ضياع أو انصهار. كل ذلك جعل منه باسم ما ذكر أن ينادي أجداده وآبائه شعب كنعان (الفلسطنيين) للاحتفال بربيع أرضه، والاستمرار في الانتفاضة فيقول:

---

(1) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 486.

(2) م. س. ص:486.

يا شعب كنعان احتفل

بربيع أرضك، واشتعل

كزهورها، يا شعب كنعان المجرد من

سلاحك، واكتمل !

من حسن حظك أنّك اخترت الزراعة مهنة

[...]

فلتكن السنابل جيشك الأبدي[1]

يؤكد الشاعر أن فلسطين كانت وما زالت أرضاً لشعب عاش عليها وما يزال وسيظل، فهذه الأرض للفلسطينيين وستبقى سنابلها وسيبقى ربيع الأرض وعبق الزهور ولن يزول" ويضع درويش دورة الزمن في حسابه، فيوجه خطابه إلى شعب كنعان (الفلسطينيين) الذين جردوا من سلاحهم، لكنهم لم يهربوا من ساحة المعركة...ويطلب منه الاستمرار في انتفاضته [2]" بداعي أن هذه الأرض توّلد الثورة كما تنتج السلام وهي أرض تبحث عن خلاص وتتطلب المزيد، فعلى مر القرون تعرضت للأسر، كانت دائما الضحية وكانت دائما تطلب التضحية والفداء.

تأتي صورة الأرض في شعر محمود درويش في الغالب ضمن تصور متكامل يعكس صور الحياة وتبدلاتها، كما ظلت تمزج بين الخاص والعام، وتقيم علاقاتها وارتباطاتها المعرفية والثقافية حول جدلية الأنا والآخر، ومن ثم فإن تشابه حالات الإحساس بالفقد أو معاناة الفقد والنفي وما ينجر عنها على المستوى الفردي والجماعي، كل هذه أسهمت في إنتاج نص الأرض وتحوله إلى جمالية مكانية تخترق حدود المألوف أو الوصف المباشر لتغامر الصورة الشعرية في إنتاج رمزي"

(1) محمود درويش. أ ح ك 1. ص:49.

(2) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص:247.

يحط فيها فيجد عندها متنفسا له، يبث آلامه وأحزانه وآماله وأحلامه، فيحقق بذلك بعض غاياته تحقيقا إن لم يكن بالفعل فبالقوة[1]"

إذا كانت مفردة (الأرض) التي ترمز إلى المكان المفتوح كونها دال يدل على الموضع والمكان أو كما ورد في المعاجم اللغوية "هي اسم جنس، وهي أنثى والأرض التي عليها الناس،...أو الموضع والمكان ...أو أهل الأرض[2]"، فإنها عند محمود درويش أوسع من إطارها الدلالي، أصبحت تحمل في طياتها مدلولات أخرى جديدة تتمثل في الثنائيات التالية" (الأرض، الوطن)(الأرض، الأم)(الأرض، الحبيبة)(الأرض، الإنسان) (الأرض، العالم) (الأرض، المكان)(الأرض، التراب)(الأرض، الحلم)[3]"، وعليه تبدو الأرض ملتصقة في ذهن كل فلسطيني وفي حلمه وفي كل حياته.

الأرضُ مثل الثوب منسوجةٌ

بإبرة السُمَّاق في حُلْمِهِ

المكسور ... جدّي هَبَّ من نومِهِ

كي يجمَعَ الأعشابَ من كرمِهِ

المطمور تحت الشارع الأَسودْ ...[4]

تّملكت الأرض عقول ووجدان الجميع حتى أصبحت هاجس الفقد وخيال المنفى الداخلي والخارجي ومكان الجسد، وما شكله محمود درويش عبر قنوات اللغة من صور تجذر التاريخي والأسطوري بتحقيق الانتماء للطبيعة، لكنها طبيعة تختص بكونها تختزن ذاكرة الكون وترسم تضاريس القصيدة، فتصبح للمكان الأرض سطوته في الاستحواذ على الحواس، وإن حضور المكان الأرض لم يعد مجرد أحلام يقظة أو تأملات شاردة أو مشاهد ثابتة متصّلبة " بل هي أيضا قيم

(1) محمد صلاح زكي أبو حميدة. الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص: 65.

(2) ابن منظور لسان العرب. مادة "ارض". ص:60.

(3) محمد صلاح زكي أبو حميدة. الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص:66.

(4) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:340.

روحية، وقيم سيكولوجية مباشرة لا متحركة لا يمكن تهديمها، ولأنها تعيش في الذاكرة فهي دوما مفيدة[1]"، فالأرض بالنسبة لدرويش مصدر حب وحبّه لها وقوده في النضال من أجلها ، فلا يكون إلا فيها، وإذا كان موجودا خارجها فهو ضياع بالنسبة له؛ ومنه تراكم صور الأرض في شعر محمود درويش لا يدعو للمفاجأة، غير أن الذي يثير الانتباه هو تشعب الدلالات التي يمكن أن تختزنها، والقيم التي تتجلى من خلالها، بحيث نصبح أمام فضاء دلالي لا متناه، تنسج علاماتُه حقلا معرفيا خاصا لإنتاج معجم الأرض الموزع في كل الاتجاهات. والذي قد لا يتوفر إلا في مثل هذا النموذج الشعري المؤسس على المكان كخلفية ونواة، وذلك ما يعكس هوية هذا الحقل اللغوي باعتباره بنية مكانية تعيد صياغة علاقات الهوية بالجغرافيا السياسية على المستوى الأيديولوجي، وعلاقات الخيال بالواقع على المستوى الشعري، إذ يعتمد على مرجعيات واقعية وتاريخية أو دينية تجعل منه خطابا متميزا بقضيته وهويته وجمالياته.

..... ، وكُلُّ شيء في

البعيد يعود ريفياً بدائيا ، كأنَّ الأرضَ

مازالت تكوِّن نفسها للقاء آدَ مَ ، نازلا

للطابق الأرضيِّ من فردوسه .فأقول:

تلك بلادنا حبلى بنا .. .فمتى وُ لِدنا ؟

هل تزوَّ ج آدمُ امرأتين ؟ أم أنا

سنولَدُ مرة أخرى

لكي ننسى الخطيئةْ ؟[2]

اعتمد درويش في الأبيات التالية من قصيدة(ولنا البلاد) على مرجعية دينية وتاريخية ليبين مدى تعلقه بقضيته (الأرض) فعدل من أحداث القصة الدينية "فأما آدم النازل إلى العالم السفلي، فهو غير آدم

(1) غاستون باشلار. شاعرية أحلام اليقظة . ص:103.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:46.

الأول، وإن حمل نفس الرؤيا والبعد الدلالي ، مع مفارقة بائنة، إذ تتزين الأرض لاستقباله لكن الأشياء تعود بدائية ريفية، فالأمة تعود إلى الوراء بدل من التقدم والازدهار لا محافظة على الهوية والثقافة وإنما لأنها لا تريد أن تنسى[1]" بما يحفظ له البقاء في جنته، فما زالت تحمله في جوفه وما زال يحيا في أحشائها، و لم يشعر لحظة واحدة أنه انفصل يوما عنها "أنا لا أكون إلا في الأرض، وكل وجود لي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها[2]" فكيف هو الآن خارجها، إنه استفهام يكتنه الإنكار والتعجب، الذي لا يفسره غير العودة ليجعل من (الأرض) فلسطين الجنة التي حرم منها وكأنه يقول "لقد طرد آدم من جنته الأولى لغواية زوجته الأولى حواء له بفعل الخطيئة فخرج من الجنة (الأندلس) مطرودا إلى عالمه السفلي،...عندما طرد العربي من أرضه (فلسطين)بعد طرده من الأندلس، هل تزوج آدم مرتين، ففعل الخطيئة مرتين، ليطرد مرتين، أم أن أبناءه سيولدون من جديد حتى ينسوا فعل خطيئة أبيهم[3]". هذا ما دفع درويش للبحث عن مبررات لضياع جنته المفقودة، وحلم العودة الجديدة، لا يرتكب فيها خطأ مرة أخرى.

شكلت صورة الأرض عند محمود درويش مفهوما شاملا، يعالج إشكالية الوجود على الأرض، فحولت إلى دلالة الحياة والوجود بكلّ ما تحمله هذه المفاهيم البقاء والانتماء والديمومة والبعث والخلاص. الأرض علامة بقاء وحياة وهي ابتداء وانتهاء انتماء للوطن على مستوى الفكرة، والصورة، فصورة الأرض تلخص جزئيات المكان الفلسطيني، باعتبارها الأرض الخلفية للقصيدة، إذ تحولت كونا شعريا يمد المكان في تجلياته المختلفة بمعاني الحياة والانتماء، والشعر من أهم بوابات الأرض إلى حين" والشعر هو لغتك واللغة الشعرية تتلافى مواجهة السؤال القاتل، الشعر يقول ولا يقول الشعر يقول الحقيقة ولا يعلنها. هذا وطنك، والرد على الغزاة، مزيد من

(1) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص:89.

(2) اعتدال عثمان. إضاءة النص. ص:102.

(3) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص:90.

الحب لهذا الوطن ...وتبقى فلسطين وطنك...خارطة ... أو مذبحة...أو أرضا، أو فكرة إنها وطنك[1] "

من أنتِ ؟ ما اسمك ؟

سمني لأكونَ ما سميتني

-لا أستطيع، لأنني ريحٌ

وأنتِ غربية مثلي، وللأسماءِ أرضٌ ما

إذن، أنا" لا أحد[2]

استعمل درويش مفردة الأرض ليعبر بها عن آلامه وأحلامه المفتوحة، التي لا تنتهي وتمضى به من ضياع إلى ضياع مادامت الأرض أخذت من طرف الغاصب، ويراها وراثة وحقا مكتسبا له دون غيره من الضعفاء المقموعين الذين لا حول ولا قوة لهم.

فإن ضاقت بي الزنزانة امتدت بي الأرض،

ولكن رعاياك يجسون كلامي غاضبين

ويصيحون بآخاب وإيزابيل: قوما, ورثا

بستان نابوت الثمين!

ويقولون: لنا الله

وأرض الله

لا للآخرين! [3]

ضاق السجن الكوني بالشاعر، وسلب منه كل الذي يحبه والذي يذكره بماضيه وطفولته، فلا ملجأ ولا منأى سوى الأرض التي وإن "ضاقت به زنزانة سجنه، امتدت به أرض التيه والضياع، في عالم يأخذ

(1) محمود درويش . مج 2 ص:150.

(2) محمود درويش . أ ج ك 1. ص:107.

(3) م. ن. ص:419.

فيه القوي أرض الضعيف، ويراها وراثة وحقا مكتسبا فما يحدث اليوم للفلسطيني، هو ما حدث لنابوت مع الملك آخاب وزوجته إيزابيل عندما قام بقتله ووراثة بستانه....والفلسطيني اليوم بمثابة الميت، فما عليك أيها اليهودي إلا وراثة أرضه التي وعدك الله بها، فهي حق مكتسب لك دون غيرك[1]"، حب درويش للأرض، وإحساسه العميق بها، يمنحه قوة أسطورية في تحمل عذاباتها و آلامها وأحزانها، ومن جراحه تتفتح الورود القدسية، ومن على صليبه يولد الوطن.

3.3: المكان.

كون الوجود الفيزيائي للمكان وبتحوله إلى النص الشعري لم يتخل عما ارتبط به من علاقات معقدة على المستوى الفردي والجماعي، كما أن تجاربه بقيت ماثلة في واقعها الثقافي والتاريخي، ولذلك فإن حضوره بهذه المستويات في النص الشعري الدرويشي لم يكتف باستعادة ذاكرة الحدث أو الموضوع المعرفي الذي تحول إليه، بل لقد ارتفع إلى مرتبة السؤال الوجودي في علاقاته بجغرافيا المكان والهوية والانتماء، فالذات المفردة التي أنتجها المكان الجمعي، الملحمي ، فلسطين ، استطاعت في مراحل مختلفة ، أن تكثّف هذا المكان بكثافة الروح، لينقلب إلى ما يمكن تسميته بـــ(المكان، الذات)"بحيث يصبح غياب المكان، كما هو متجل في الذاكرة، وكما عاشت الذات في الماضي، دافعا إلى تأزم الذات وفقدانها لتوازنها، أي أن علاقة الشاعر بأي مكان آخر تبدو علاقة مختلة، لا تنطوي على إحساس حقيقي بفكرة المكان[2]"

إحساس الشاعر بالمكان ينطلق من فكرة راودته منذ الطفولة التي حرم وقتها من المكان ولدت له فكرة أيديولوجية ملأت له حياته وكيانه وبينت له أن الإنسان لا وجود له خارج مكانه وزمانه، وأن غياب المكان هو غياب للذات وفقدان للهوية فـــ"المكان كان ومازال، يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجمعي[3] " بل أصبح بالنسبة له دلالة مأسوية يجد من خلالها متنفسه باعتباره

(1) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص:218.

(2) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 485.

(3) سيزا قاسم وآخرون. جماليات المكان. ص: 3.

من الأمكنة المفتوحة ولأن "الاتساع في المكان تأكيد على حرية الفرد، أو تأكيدا على الخروج من الذات إلى الآخر[1]". يجعل منه بيانا يلجأ إليه ليصور مشاهد مختلفة تتمثل في الطفولة، والهجرة من فلسطين، والعودة إليها والمنفى، لذلك ظل المكان كفضاء مفتوح هو القضية المؤرقة التي تشغل بال الشاعر محمود درويش في شعره، يبحث عنها في كل الاتجاهات والأزمان اللامحدوده، عله يحس بذاته وبوجوده، ففي القصائد التي يسميها (أيقونات من بلور المكان) يقف عند طفولته ويسعى جاهدا كي يبلور ملامحها، من أجل استعادة فضاء جغرافي تلاشى وتلاشت معه .

... كان المكان معداً لمولده : تلّةٌ

من رياحين أجداده تتلفت شرقاً وغرباً. وزيتونة

قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغةْ ...

[...]

آذار أرضٌ لليل السنونو , ولامرأة

تستعدّ لصرختها في البراري .. وتمتدّ في

شجر السنديان .

يُولَد الآن طفلٌ

وصرخته ,

في شقوق المكانْ[2]

تكشف الأبيات حنين الشاعر ابن القرية الريفية(البروة)، للمكان الذي ولد فيه، فها هو يرسمه ساردا آفاق المكان والزمان الذين ولدا فيهما، ويبين الارتباط بين ولادة الشاعر والمكان، كما يحدده، ارتباط أزليّ، إنه ارتباط الزمان بالمكان " آذار أرضٌ " هذا المكان الذي سيظلّ يلهم درويش شعره في كلّ ما يكتب. و يتمسك شعرياً درويش بتفاصيل هذا المكان الذي يستحضره من ذاكرة بعيدة

(1) مدحت الجيار. جماليات المكان في مسرح عبد الصبور. ص:32.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص: 286.

بقوة، فتسمه الذاكرة القريبة بطابعها الحاد، تأخذ حينها دلالة المكان بعداً وجودياً، فلا تنتفي حتى وإن انتفت تفاصيل المكان.

لم تكن للمكان مساميرُ أقوى من الزنـــزلحتْ

عندما جاءت الشاحنات من البحر . كنَّا

نهيِّئ وجبة أبقارنا في حظائرها , ونرتِّب

أيامَنا في خزائن من شغلنا اليدويّ

ونخطب ودّ الحصان , ونومئ

للنجمة الشاردة[1]

يصل محمود درويش مع امتداد القصيدة في الأخير إلى ضمير المتكلم الجمع بعدما وظف ضمير المتكلم المفرد الذي استخدمه في أول القصيدة ، ، بحيث تتماهى السيرة الفردية بذاكرة جمعية، ويصبح الحديث عن الأولى حديثاً عن الثانية، دون حدود فاصلة، ليعبر عن المكان الأليف، محدداً بزمن الطفولة الأولى، بل يضرب النص عمقاً في الرجوع إلى أيام (البروة) الهادئة المليئة بالنشاط والهمة والأعمال الريفية وحالة من الأمن كان فيها المكان غير مهيأ للمقاومة، جاءت الشاحنات المحملة بالغاصب لتغتصب هذا المكان الذي بقى راسخا في ذاكرة الشاعر، ومذ ذلك الوقت ظل يبحث عنه في كل الاتجاهات عل وعسى يجد ما يشفي غليله.

ومضيتُ أبحثُ عن مكاني

أعلَى وأبعد،

ثمَّ أعلَى ثمَّ أبعد،

من زماني...[2]

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص: 293.

(2) م. س. ص:48.

لأن الشاعر يعي جيدا العمق المعرفي للمكان، فالمكان ليس مجرد قيمة فضائية أو مكانية بل يتجاوز ذلك إلى ما هو أعمق في التجربة الإنسانية، فهو يمكن الشاعر من الذهاب بتجربته إلى أبعد ما يمكن، حيث أقاصي الأحلام والرؤى والتأملات، لأجل اكتشاف الذات أولإعادة البحث في الجذور والوجود والانتماء كما أن إحالاته لا تتوقف عند امتداد المسافات أو تسميات الأشياء في علاقاتها بالأمكنة بل تتعدى ذلك بكثير.

لا أمشي، أطيرُ ، أصيرُ غَيْري في
التجلي .لا مكان ولا زمان .فمن أنا ؟
أنا لا أنا في حضرة المعراج .لكني
أفكِّرُ : وَحدَه ، كان النبي محمدٌ
يتكلَّمُ العربية الفصْحى ... [1]

إن "الإنسان لا وجود له خارج مكانه وزمانه، وغياب المكان هو فقدان للذات[2] "، وتأسيسا لما مضى فإن عدم الإحساس بالمكان المادي "الذي هو وطن الألفة والانتماء و الذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض (الأم)، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصبا [3]" من ناحية، ومواصلة البحث عنه والالتقاء به من ناحية أخرى، كونه معرض للفقد والضياع، مما دفع الشاعر إلى أن يبني له مكاناً في خياله وذاكرته، يترتب عليه وجود توافق في إيقاع العلاقة المكانية بينهما، واقتراب أكثر من شعوره بذاتيه وكينونته، يزداد هذا الشعور كلما كان الشاعر بعيد عن المكان كالمنفى "إن الوجود في المنفى يعنى الانقطاع عن الوجود الفعلي في الوطن، كما يعني في الوقت نفسه تمددا داخليا لهذا الوجود ذاته، وحين يصبح وجود الوطن داخليا تنشط حركة الخيال وتظهر مستويات متعددة للحلم والذاكرة، فيتفرق المكان الواحد في أمكنة عدة، ويتحول زمن الحياة

(1) م. ن. ص:52.

(2) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 485.

(3) اعتدال عثمان. إضاءة النص. ص:8.

تحت سمائه إلى أزمنة تاريخية أو شخصية أو أسطورية [1] "، لذلك فإن التقاطعات النصية التاريخية والدينية والأسطورية في الشعر الفلسطيني عامة وشعر درويش خاصة ترتبط بواقع إنساني مشبع بالانتماء للمكان، حيث أنها تؤسس العلاقة بين الإنسان والمكان، وتجعل منه نموذجا ثقافيا يؤسس فضاءات الانتماء للمكان لأنها تتشبع بذاكرته الثقافية العامة ضمن سلسلة من المفاهيم والتصورات الأخرى التي تختزل تصور المكان شرطا للهوية، واثبات للذات وبحثا عن الكينونة ومعرفتها فيقول:

..... وأنا أنا ،لاشيء

آخر/

واحد من أهل هذا السهل...

في عيد الشعير أزور أطلالي

البهية مثل وشم في الهوية.

لا تبددها الرياح ولا تؤبدها.../

وفي عيد الكروم أعبّ كأساً

من نبيذ الباعة المتجولين.. خفيفةٌ

روحي، وجسمي مُثقلٌ بالذكريات وبالمكان/[2]

يستحضر درويش هذه الطقوس لا لشيء إلا لإثبات ذاته، ومعرفة كينونته، بعد أن فقد الإحساس بالوجود، فم يبق في خاطره سوى الذكريات التي لا تمحى، وكيف تمحى وهو واحد من أهل سهول فلسطين، تلك الأماكن المفتوحة بذكريات جني المحاصيل، وقطف الكروم فدرويش " الذي يحتفل بهذه الأعياد لا يحتفل بها حقيقة، وإنما يحتفل بالأطلال والذكريات التي أصبحت وشما بارزا واضحا لا تمحوه الرياح، ولا عاديات الزمن، فإذا احتفل الآخر بهذا العيد حقيقة، حيث يجني محاصيل زرعه وكرمه، فإن درويش يحتفل بها مع الأطلال والذكريات التي لم تمح من خياله، ..

(1) م. س. ص: 8.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:507.

فأصبحت روحه خفيفة، لأنها تعيش مع الأحلام، لكن جسمه ثقيل لأنه يحمل فيه ذكريات الزمان والمكان[1]" ، لهذا نراه يعتمد على جماليات المكان المفتوح لكي يثبت حقه في المكان، فكلما كتب عن المكان بشكل أجمل كلما استحق المكان أكثر، من وجهة نظره. لقد كان واعياً لهذه المسألة، فهو يقول في احدى مقابلاته: "الشاعر الفلسطيني لم يشعر يوماً بأنه محتاج الى تقديم براهين على حقه بالمكان، وعلاقته بالأرض تلقائية وعفوية ولا تحتاج إلى أي إيديولوجيا أو تبرير. الشاعر الإسرائيلي الذي يعرف كيف تمّ مشروعه وماذا كان قبل إسرائيل، والذي يعرف أيضاً أن هذا المكان له اسم آخر وسابق هو فلسطين، يبدو هذا الشاعر في حاجة الى شحذ كل طاقته الإبداعية من أجل امتلاك المكان باللغة كجزء مكمل للمشروع الاستيطاني[2]". عند استدعاء الرمزيات الميثولوجية في شعره، وكأنه يقول للآخر: إني لا أجد صعوبة في الاحتفاء بها وبكل الأماكن المفتوحة التي أجد فيها متنفسا للآلام والأحزان.

من استدلالات درويش على الفضاء المكاني عباراته: "هنا وهناك" إشارة إلى لا محدودية المكان، واختيارنا لهما ضمن الأماكن المفتوحة كونهما يحملان دلالتي الوطن/المنفى وكلا الدلالتين توحيان إلى المكان المفتوح، فالشاعر حين كان في المنفى كان يشير إلى الوطن بـــ"هناك" ويشير إلى المنفى بـــ"هنا" والعكس، وإن كان تغليب الوطن على المنفى في كثير من الأحيان نظرا "لارتباط شعر محمود درويش بالمنجز الحضاري /الإنساني للشعب الفلسطيني من تراث أسطوري ديني وأنثروبولوجي عام ...بحيث يمكن القول بثقة أن أشعار درويش تمثل الروح الشعبية الفلسطينية عبر تاريخها في علاقتها مع المكان[3]"، إنه شاعر فلسطيني يعيش تحت قبضة الاغتصاب الصهيوني لوطنه، فالشرط السياسي هذا زوده بمادة الكتابة، وكان هو صانع لغتها "واستخدام الشاعر لهذين الرمزين يكشف عن علاقته باللغة، وموقفه من قضية الشعر، فعلاقة درويش باللغة أشبه بعلاقة الرسام بالألوان والأصباغ، يتجلى إبداعه الفني أيما تجل في تعامله مع اللغة ذاتها، أو ما يسمى بما وراء

(1) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص:154.

(2) ينظر محمود درويش. عائد إلى حيفا حوار مع صحيفة الاتحاد. في حيفا بتاريخ2007/8/24 الكلمة عدد21سبتمبر. 2008. ص:3.

(3) صبحي الحديدي و آخرون. زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش. ص:8.

اللغة[1] "، فهو من يصنع لغته وقصيدته ويزف بها في لغة جديدة ، تواكب الاستمرار وتنبذ التكرار للشعراء، وحتى لنفسه، فهو يتجاوز ما هو قائم بل يتجاوز ذاته الشعرية "غير الذائقة وأقنع قراءه وسامعيه أن الشاعر يمكن أن يكون نجما جماهيريا دون أن يخاطب الغرائز أو يكرر السائد والمعروف وما يحب الناس أن يسمعوه[2]" وهذا ما تجلى في استخدام الشاعر لظرفي المكان " هنا :إشارة للمكان القريب ،وهناك :يشار بها إلى المكان المتوسط البعد[3]"، حيث تجاوز دلالتيهما الظرفية، وحملهما دلالة شعرية رمزية هي الإشارة إلى الوطن والمنفى، دون أن يلتزم بدلالة محددة لكل ظرف على حدة فتبادل الظرفان الدلالتين الرمزيتين. فمرة يرمز بـــ" هنا" للوطن ومرة للمنفى، كما يرمز بـــ "هناك " مرة للمنفى وأخرى للوطن، حيث استعمل دلالة "هنا" في قصيدة (لا راية في الريح) إشارة إلى الوطن فقال في نهايتها:

نداوي جرحنا بالملحِ

نحيا قرب ذكرانا

نجرِّ بُ موتنا العاديَّ

ننتظر القيامة، ههنا، في دارها

في الفصل ما بعد الأخير... [4]

من خلال المعنى الذي توحي به الأبيات يتبين أن الكلمة "هنا" يريد بها الوطن والحالة التي يعيشها الشاعر وأبناء جلدته جراء التعسف الصهيوني، ليبين حالة الوطن المكبل والمقيد بحلم الأعداء وطغيانهم، واستعمل اللفظة "هنا" بنفس المعنى الوطن إشارة إلى المكان كما هو وارد في قصيدة (لا كما يفعل السائح الأجنبي)، نقرأ وجهَ الانتماء، والمسؤولية التي يحملها خطابُ الشاعر في المكان العاطفي، متخذا من الخيالِ فسحة وملهاة لتجاوز الواقع الخراب.

(1) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان"لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 488.

(2) عبد الإله بلقزيز وآخرون. هكذا تكلم محمود درويش دراسات في ذكرى رحيله. ص:129.

(3) إميل بديع يعقوب. معجم الطلاب في الإعراب والإملاء. دار العلم للملايين. لبنان بيروت. ط1 1984. ص:255.

(4) محمود درويش. أ ج ك 1 . ص: 40.

ثم تساءلت: كيف يصير المكانُ

انعكاساً لصورته في الأساطير،

أو صفة من صفات الكلامِ؟

وهل صورة الشيءِ أقوى

من الشيءِ؟

لولا مخيلتي قال لي آخري:

أنا لست هنا ! [1]

في موضع آخر يستعمل درويش اللفظة نفسها "هنا" لتدل هذه المرة على المنفى لا على الوطن كما هو وارد في أبيات من قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا...)حيث يسأل الابن أباه قائلا:

هل سنبقى , إذاً , ههنا يا أبي

تحت صفصافة الريح

بين السموات والأرض[2]

من خلال الحوار الذي دار بين الطفل الحائر والأب اتضحت دلالة اللفظة "هنا" أنه يراد بها المنفى، وحالة القسوة التي تنتابه، حيث تمثل الصورة" صفصافة الريح" محور السؤال وتكشف عن حالة الضياع والفراغ. فالريح هنا دالّ على الخواء لأن الصفصاف شجر لا يثمر، ويؤكد الشاعر أن كلمة "هنا" تدل على المنفى وهو يافع فيقول في أبيات من قصيدة (شكرا لتونس):

أقول لها :سأمكثُ عند تونسَ بين

منْزِلَتيْنِ : لا بيتي هنا بيتي، ولا

منفاي كالمنفى .وها أَنذا أُودِّعها،

فيجرحني هواءُ البحر...، مِسْكُ الليل يجرحني[3]

---

(1) م. س. ص:139.

(2) م. ن. ص:304.

(3) م. س. ص:118.

وتبقى الإشارة إلى التداخل والتماهي الذي يحصل بين الدلالتين مآله موقع الأنا من الموضوع فإن كان الشاعر في المنفى رمز إليه بـــ"هنا" ورمز للوطن بـــ"هناك" والعكس إن كان مقيما في الوطن رمز إليه بـــ"هنا" وللمنفى بـــ"هناك".

المبحث الرابع:

(الفضاء المقدس / المأساوي)

عادة في الفضاء الجغرافي ما يميز الأمكنة الدينية عن غيرها من الأمكنة، كونها تمتلك جماليتها من خلال الألفة والبقاء، وما تثيره من سعادة، وما تشعره من نشوة إلى درجة الانفعال، كما تجعل النفس تشتاق إلى زيارتها كلما ابتعدت عنها، وما يميزها أيضا أنها تلعب دورا هاما في عملية التخريج والتفريغ، والراحة النفسية والكشف عن الصراعات النفسية الداخلية، وبناء المكان في النص الشعري على هذه التصورات وارتباطه بالخلفية الدينية على اختلاف مصادرها، يبعث منه امتدادا للقيم الروحية التي تربط الإنسان بأمكنته وبالتالي يحقق من هذا البعد تفاعل الذات بما يحدث فيه فتتأثر بسياقه الروحي "إذ تصبح قيمة المكان في الحياة امتدادا للقيم الروحية التي نعيشها ونحيا بها[1] ".

يرتبط مفهوم المكان المقدس/ المأسوي بالعلاقة الروحية التي ساير بها الشاعر محمود درويش أمكنته المقدسة معتبرا اياها مصدر انتمائه وجذوره، وعنصر كيانه ووجوده ولذلك فهي عنده بمثابة الفردوس المفقود والجنة الضائعة التي يسعى جاهدا لاستردادها، فيسترجع من خلالها مجده الضائع المتمثل في المكان/الوطن فيقول:

مَرَّ الْغريبْ ههُنا كَيْ يَمُرَّ الغريب هناكَ
سأخْرُجُ بَعْد قَليل من تَجاعيد وَقْتي غَريباً عن الشَّامِ والأندُلُسْ
هذهِ الأرْضُ لَيْسَتْ سَمائي ولكنَّ هذا الْمَساءَ مَسائي، والْمفاتيح لي، والْمآذن لي، والْمَصابيح لِي، وأَنا لي أيْضاً،

(1) أسماء شاهين .جماليات المكان في روايات جبرا. ص:19.

أنا آدَمُ الْجَنَّتَيْن فَقَدْتُهُما مَرَّتَيْنْ

فَاطْردوني على مَهَل

وَاقْتُلوني على عَجَلٍ

تَحْتَ زَيْتونَتي

مَعَ لوركا.... [1]

يلجأ درويش في استرجاع مكانه الديني إلى قصة خروج آدم من الجنة، هناك آدم واحد وجنة واحدة، وهنا نجد درويش يتحدث عن آدم واحد والذي يتناص معه في حالة الخروج فإن خرج آدم عليه السلام من الجنة، جنة الله " وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه[2]"،

فدرويش يقول: (أنا آدم الجنتين فقدتهما مرتين)، فالجنة الأولى الأندلس خرج العرب منها وكان هذا الخروج بمثابة الكارثة العظمى، والجنة الثانية (القدس) والخروج منها بمثابة الفاجعة الكبرى. قدم الخطاب صورا لفقد الذات، والهم العربي المشترك الذي كان بفعل الذوات المسؤولة عن مرحلة كهذه باعتبار الشعور بعقدة الذنب، كما في قوله في هذه الأسطر الشعرية (فاطردوني على مهل واقتلوني على مهل تحت زيتونتي مع لوركا) حيث يحفل هذا الجزء برمز ديني متمثل بسيدنا آدم عليه السلام، وما تمثله تجربته في الجنة من مثول حاضر في عقلية المتلقي، فالرمز ذو الدلالة الإيحائية وظف للتعبير عن مرحلة الخروج من الزمان/ المكان، وخدم الغرض الأساسي للخطاب، لأنه يرتبط مع فعل الفقد المؤطر له عبر عنوان الخطاب الكلي.

فَادخُلوها لِنَخْرُجَ مِنْها تَماما، وعَمَّا قَليلٍ سَنَبْحَثُ عَمّا

كانَ تاريخَنا حَوْلَ تاريخِكُمْ في الْبلاد الْبَعيدَة

وَسَنسْأَلُ أَنْفُسَنا فِي النِّهايَة: هَلْ كَانَتِ الأَندلس

هُنا أَمْ هُنَاكَ ؟ عَلى الأَرضِ ... أَمْ في الْقَصيدَة ؟[3]

(1) محمود درويش. مج2. ص:480.

(2) سورة البقرة . الآية: 36/35.

(3) محمود درويش. مج2. ص:480.

وإذا اتجهت الرؤى الشعرية نحو النص أو الرمز الديني، فإنها في مستواها الدلالي تأملات في عالم بديل أو كون شعري يتجاوز الواقع ويحاول أن يؤسس فردوسه، ومن منطلق فكرة الفردوس المفقود، أو الجنة الضائعة يدخل المكان في النص الشعري في مجموعة علاقات دلالية تتجه بمفهوم المقدس إلى مفهوم البحث عن المكان الضائع من خلال النص الديني مرتبطا بالأبعاد المكانية.

1.4: فضاء القدس.

شكلت القدس محورا مهما في أشعار محمود درويش عبر مسيرته الشعرية الطويلة فكانت العلاقة بين الشاعر والقدس علاقة عضوية تبدو فيها قوة الانتماء والتلاحم، لأن القدس قد غدت عنده قضية مصيرية لا يتخلى عنها، ولا يمكث عن الدفاع عنها، مهما تكن الظروف صعبة، والمؤامرات خطيرة. وقد نقد محمود درويش الذين لا يكترثون لمصير وطنهم نقداً لاذعاً، وشن عليهم حملة قوية. كما غدت هي وغيرها من المدن الضائعة سبرا للخطابة، و مستودعا للكآبة، ولكنها على الرغم من ذلك كله يظل "ذكر القدس، يثير في نفوس المسلمين ذلك الحنين والشوق الجارف له وذلك لأهمية هذا المكان وقدسيته التاريخية في أعماقهم[1]"ووطن الشاعر الذي يحن إليه وينتمي إليه، ولا يستطيع الأعداء فصله عنه مهما كلف الأمر.

خص الشاعر القدس في الديوان الذي نحن قيد دراسته بقصيدة تحت عنوان(في القدس) تبين استخدام درويش للقدس في قصائده بوصفها متكأ لقول هموم الذات ووعيها ورؤيتها للمدينة وللحالة النفسية التي يعيشها الشاعر تجاهها، وللحالة التي تعيشها المدينة كمدينة من أقدس المدن الفلسطينية "ورد ذكرها في القرآن،(سبحا ن الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله...)وعلى لسان النبي صلى الله عليه وسلم(لا تشد الرحال إلا إلى ثلاث مساجد: المسجد الحرام، ومسجدي هذا، والمسجد الأقصى)، وفي أحاديث الصحابة فعن على كرم الله وجهه قال(وسط الأرضيين أرض بيت المقدس، وأرفع الأرض كلها إلى السماء بيت المقدس) [2]

(1) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص: 107.

(2) ينظر عارف باشا العارف. تاريخ القدس. دار المعارف القاهرة مصر. الطبعة الثانية 1994. ص:43.

"؛ فالشاعر باختياره عبارة (في القدس) يدل على أنّ ثمة محتوياً ومحتوى، وأن هناك علاقة إيجابية بين صاحب الخطاب والمكان. كما أن تركيب شبه الجملة المختارة نمط لغوي ضعيف وغير مستقل بذاته يعكس الإحساس بالضعف الإنساني الواقعي الذي يردفه مباشرة بجملة توضيحية، وكأنها تحديد هوية ضائعة:(أعني داخل السور القديم) فيقول محمود درويش:

في القدس ، أعني داخل السور القديم ،

أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى

تصوَّبني، فإن الأنبياء هناك يقتسمون

تاريخ المقدس.. يصعدون إلى السماء

ويرجعون أقل إحباطاً وحزناً، فالمحبة

والسلام مقدسان وقادمان إلى المدينة[1].

الحق أن مدينة القدس على صعيد الحقيقة أي التاريخ، يمتد فضاؤها الزماني من أعماق التاريخ إلى أفق المستقبل، فلا تعود في حاجة إلى تحديد هوية أو تاريخ إلا أن الشاعر في البيتين: الأول، والثاني يعزز متاهة الفضاء (الزماني، والمكاني) في النص عند مواجهة الزمن الحاضر. وهذه هي الصورة العامة لأشكال وصيغ التمثلات البارزة للقدس في أشعار محمود درويش، ولعل أهم ما يميزها؛ وعيه بدورها وبأهميتها بوصفها أحد الرموز الفلسطينية الدالة إنسانيا، تاريخيا، أسطوريا، ودينيا، وواقعا يوميا، وكون القدس مكان ديني فإنه يمتلك جماليته من خلال الألفة والبقاء، وما يثيره من سعادة، وما يشعر من نشوة إلى درجة الانفعال، كما يجعل النفس تشتاق إلى زيارته كلما ابتعدت عنه. محط الأنبياء وتعايشهم، علاقة الأرض بالسماء، العودة أقل إحباطا وحزنا فحتى المحبة والسلام فهما قادمان إلى المدينة لابد، فهما حالة مستقبلية قادمة، وما يرمز إلى علاقة الذات بالمكانِ لدى الشاعر، هو كثرة الأسئلة التي يستحضرها في فضاء اليقظة، للتعبير عن مشاعره اتجاه القدس كمكان تاريخي ديني مقدس.

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:51.

كنتُ أمشي فوق منحدرٍ وأهجسُ

كيف يختلف الرواة على كلام الضوء في حجرٍ؟

أمن حجر شحيح الضوء تندلع الحروب؟[1]

من ثم فإن مفهوم القدس يرتبط بالعلاقة الروحية التي أضفاها الشاعر على أمكنته والتي يعتبرها مصدر انتمائه وجذوره، وعنصر كيانه ووجوده ولذلك فهي فردوسه المفقود الذي يحاول استعادته، و جنته الضائعة التي يسترجع من خلالها نموذجه الأول مرتكزا على قصة الأنبياء.

" أطلّ على الأنبياء القدامى

وهم يصعدون حفاة إلى أورشليم

وأسأل : هل من نبيّ جديد

لهذا الزمان الجديدْ ؟ [2]

يريد درويش نبيا جديدا لهذا الزمان، يضحي من أجل سلامة أورشليم" الاسم الذي عرفت به مدينة القدس في عهد الكنعانيين (أوروـــ سالم)أي مدينة السلام[3]"ومن أجل الوطن، نبيا يكفر عن أخطاء بني إسرائيل تجاه هذه المكان المقدس، ويخلص الشعب الفلسطيني من الظلم الواقع عليه، رغم المقاومة التي كانت على يد أطفال القدس في انتفاضة الأقصى وكانت وسيلة المقاومة حجر، حجر المقلاع بخاصة لمقاومة لاحتلال الصهيوني، (أمن حجر شحيح الضوء تندلع الحروب؟)، أي أن الحجر أصبح رمزا للتمرد والثورة، أشعل حربا من نوع جديدة كما أشعلت في أيام الأجداد، ثم يعود محمود درويش في نهاية القصيدة ليصف لنا جزء من الراهن اليومي في القدس عبر سؤال المجندة الإسرائيلية:

---

(1) م. س. ص: 52.

(2) م. ن. ص:51.

(3) عارف باشا العارف. تاريخ القدس. ص:11.

ماذا بعد؟ صاحَتْ فجأةً جنديةٌ

هو أنت ثانية ؟ ألمْ أقتلكَ؟

قلتُ: قتلتَني... ونسيتُ، مثلكَ، أن أموت[1].

هنا يتركنا الشاعر في تساءل لما هي جندية وليست جندي، وكأني به يريد أن يخبرنا أن الجنسين سواء في حرفة التدمير، وأن القتل والتنكيل هوايتهم المفضلة وسلوكهم اليومي ورغم ذلك أن الفلسطيني لا يموت وقائم ومستمر في الواقع اليومي والشعوب حية تقاوم.

2.4: فضاء الأندلس .

تعد الأندلس فهي بمثابة المكان الديني الثاني بعد القدس التي استهوت مخيلة الشاعر درويش بكل مكوناتها وأبعادها، بأحداثها الفاصلة وشخصياتها الفاعلة، مثلت عنده رمز الفردوس المفقود، وجمالية المكان المطلق، وذاكرة مفجوعة بفقد الوطن، إذ أصبح لها في شعره أكثر من دلالة وأكثر من خطاب. فهي الذات المفجوعة، وهي الوطن، وهي بحث تاريخي عن القيم، وعن العودة. لذلك كانت منطلق الشاعر إلى الماضي والعنصر الفاعل الذي شد خياله إلى لحظات الكشف عن الممكن لأن الأندلس بتحولها إلى نص شعري أصبحت بذلك نصا مفتوحا على كل الاحتمالات أي مندرج في سياق الصيرورة التاريخية؛ والأندلس تاريخيا مكان " في جانب من جوانبه بناء للحضارة العربية في المنفى استمر ما يقارب ثمانية قرون تمثلت فيه مرحلة من مراحل إيجابية هذه الثقافة ولهذا السبب نستطيع أن نتصورها بوصفها أحد مكونات البنية اللاشعورية الثانوية في العقل العربي[2]"، لذلك شكلت خلفية تاريخية، وأرضا شعرية جعلت من المكان الفلسطيني متخيلا شديد الخصوبة، فالخوف على المكان من الفقد أثار ذاكرة الأندلس بكل حمولاتها وأبعادها التاريخية حتى صارت من المعادلات الموضوعية الأساسية في موضوعة هذا الشعر، "فالأندلس بالإضافة إلى ذلك تستقر في

(1) محمود درويش. أ ح ك 1. ص: 51.

(2) اعتدال عثمان. إضاءة النص. ص:09.

هذه المنطقة اللاشعورية ذاتها بوصفها الجنة الضائعة أو الفردوس الأرضي المفقود وحين يتم استدعاء هذا المنفى بوصفه حلما ضائعا في منافي الشعراء فإنه يحضر بأبعاده الفيزيقية والمجردة معا في آن واحد أعني ـــ أنه يحضر بعناصره المكانية الحسية وأبعاده الذهنية المجردة ـــ عبر اختراق خيالي هائل يستقطب إلى فضاء القصيدة المحدودة بعدد ما من الصفحات والأشكال الطباعية [1]"، لذلك استحضر محمود درويش ذكر الأندلس مقرونا بالمنفى الذي كان بتونس فقال:

منفايَ كالمنفى.وها أَنذا أُودِّعُها,

فيخرجني هواءُ البحر.. مِسْكُ الليل يجرحني,

وعِقْدُ الياسمين على كلام الناس يجرحني

ويجرحني التأمُّلُ في الطريق اللولبيِّ إلى ضواحي الأندلس[2]

تتوحد الأندلس في أبعادها المختلفة بالمكان الفلسطيني المعاصر، باعتبارها خلفية أسقط عليها الشعراء قراءاتهم الخاصة للأحداث والمواقف والتجارب، فتظهر في شعر محمود درويش بصورة متواترة ممثلة في الخروج من منفى إلى منفى كما ورد في الأبيات الأنفة (منفايَ كالمنفى. وها أَنذا أُودِّعُها)أو لتعادل الوطن بعد خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت حيث يقول درويش في شأن الخروج الأول "إن فلسطين ليست ذاكرة، إنها أكثر من وجود، ليست ماضيا ولكنها مستقبل فلسطين هي جمالية الأندلس الممكن وتتوجه حركة الخيال في تجسيد هذا الممكن شعرا نحو الخارج ونهدف إلى الذهاب إلى فلسطين هذا الماضي الذي دخل في سكونية الغياب وضياع الضياع تحوله إلى حركية التفجر والانبثاق والذهاب[3]"، أما في شأن الخروج الثاني فنجده في قصيدته(أقبية أندلسية صحراء) يقارن درويش بين خروج الفلسطينيين من بيروت وضياع الأندلس، فيستلهم من تجربة الأندلس قصة الضياع وتجربة المنفى:

(1) م. ن. ص:09.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:118.

(3) اعتدال عثمان. إضاءة النص. م س. ص:22.

"فلا تبك يا صاحبي، حائطا يتهاوى

وصدق رحيلي القصير إلى قرطبة

غن التشابه بين السؤال وبين السؤال الذي سيليه

أنا ألف عام من اللحظة العربية ، أبني على الرمل ما تحمل الريح

مزق شرايين قلبي بأغنية الغجر الذاهبين إلى الأندلس

ولا تبك يا صاحبي وترا ضاع في الأقبية"[1]

الأبيات نموذجا كاشفا لمفهوم النسق المكاني المرتبط بالأندلس في شعر محمود درويش كما ترتبط بالفضاء التاريخي المستند على الأندلس خلفية له، وهو فضاء يكشف عن مدى التداخل بين الأمكنة في متابعتها لصيرورة الحدث التاريخي، وعليه من العنوان(أقبية أندلسية صحراء) تحاصر الأندلس بين مكانين إحداهما يحمل دلالة الخوف هي الأقبية والآخر يحمل دلالة الضياع وهي الصحراء ، فالأندلس المعاصرة هي بين حالتين: الخوف(الأقبية) والضياع(الصحراء). بهذا التركيب يقرأ الشاعر واقعه المعاصر و تجربته الذاتية فإن "التقابل الذي يتحدد بين طرفي ثنائية القبو/ الصحراء يؤدي إلى إثارة تقابلات أخرى بين المكان المعتم الضيق التحتي الخفي شبه المغلق الذي يكون بالداخل والمكان المفتوح الظاهر الضوء، الشاسع الاتساع، المكشوف في وضوح وجلاء، فالقبو يعادل قوى العالم السفلي ويرتبط بمخاوف الأعماق وخشية تسرب جمرة اليقين، وتبدد التشبث بجدوى الحلم بالذهاب إلى الوطن الفردوس الأرضي أو الأندلس الذي يظهر في العنوان محاصرا بين طرفي الثنائية أي بين القبو والصحراء وإذا كان القبو يمثل مخاوف الداخل فإن الصحراء تمثل رعب الخارج وقواه السلبية[2]".

من خلال موضوع الغربة والمنفى يفتح محمود درويش التجربة التاريخية المشابهة في الأندلس، ليذكره الخروج المعاصر بالخروج من الأندلس، ولذلك فإن التجارب لم تنقطع ورسائل الحرب

(1) محمود درويش . حصار لمدائح البحر. ص : 24.

(2) اعتدال عثمان. إضاءة النص. ص: 24.

ومسافات البعد لم تنس الذات الشاعرة وقع المدن الأندلسية في اللاشعور، حيث يكون الرحيل إلى مدنها قصير، وترتبط حركة الذهاب إلى الأندلس، أو إحدى مدنها بحركة طائر محلق ينطلق كالسهم، أو كالقذيفة.

وصدق رحيلي القصير إلى قرطبة

وواصل نشيدك باسمي .هل اخترت أمي وصوتك ؟ صحراء صحراء

.....

أذكر أني سأحلم ثانية بالرجوع

ــ إلى أين يا صاحبي؟

ــ إلى حيث طار الحمام فصفق قمح وشق السماء

ليربط هذا الفضاء بسنبلة في الجليل[1]

ما نخلص إليه في نهاية هذا الفصل هو أن الفضاء الجغرافي (المكان) عند شاعر درويش يمثل عنصرا أساسيا في بناء القصيدة، ولا يتوقف عند هذا الحد بل تجاوزه فهو الغاية والوسيلة، حيث يوظفه ليجسد به رؤيته الشعرية والواقع الإنساني، والواقع الفلسطيني بوجه أخص. كما يرتبط الفضاء الجغرافي عند درويش بفكرة إيديولوجية بحتة فعلاقته بالمكان علاقة وجود" أنا لا أكون إلا في الأرض، وكل وجود لي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي و تكتبني واكتبها"[2] ومصير، أي لا وجود له خارج المكان ولا مكان خارج وجوده ، كما شكّل إحساس الفقد الذي رافق تجربة المكان في شعر درويش العلاقات المكانية في مستوى النص، لذلك اعتمدت الصورة المكانية على بنية جدلية تنسجم مع سياقها فتشكلت الصورة وفقا لعلاقات الاتصال والانفصال، والقرب والبعد، والداخل والخارج. وضمن هذا التصور لم يكن المكان "شعريا" مجرد صورة ثانوية جامدة أو تسمية اعتباطية، بل هو تفاعل بين معطيات جمالية، وتصورات فكرية، تقدم أنساقا ثقافية

(1) محمود درويش. حصار لمدائح البحر. ص: 20.

(2) اعتدال عثمان. إضاءة النص. ص:102.

مضمرة، وتحول عالم الأمكنة إلى عالم دلالي يؤثر في إنتاج المعنى ومضاعفته، وتجعل منه موجها يؤشر للتحولات المختلفة ومن ثم تتحول لغة المكان إلى علامات وقيم تنتج فضاءاتها الاجتماعية والثقافية المختلفة.

خلال دراستنا للفضاء الجغرافي بصفة عامة، والأمكنة المغلقة والمفتوحة بصفة خاصة عند محمود درويش تبينت" حالة من الانفصام الواضحة بين الذات العتيقة بذكرياتها وأحلامها التي وئدت، والآخر الشخصي الذي يتمثل في الذات الحاضرة ومعايشتها للواقع الجديد[1]"ففي الأماكن المغلقة كانت العلاقة بينها وبينه علاقة انتماء و توحد، وحنين دائم، حيث نقشت معالم هذه الأمكنة في ذاكرة الشاعر فراح يصفها شبرا بشبر وكأنه لم يغادرها منذ نعومة أظافره، ففقدانه لها جعله كثيرا ما يلجأ إليها ليحتمي بها من قسوة الابتعاد والخوف من المجهول" إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية[2]"ومن أبرز هذه الأماكن البيت؛ في حين نجد بالمقابل علاقة الشاعر بالأماكن المفتوحة تتسم في أغلبها بعدم الانتماء والنفور والشعور بالوحدة والغربة والضياع التي ما فتئت تلازم الشاعر فى الحل والترحال في الوطن، وفي المنفى من أبرز هذه الأماكن الأرض. تبقى الإشارة إلى أن حرمان الشاعر من الفضاء الجغرافي الممثل في الأماكن المغلقة والمفتوحة جعلت من الشاعر يغرق في استدعاء صور الماضي المكانية، واستحضار ذكرياته ليبعث الحياة في المكان الجديد، ويشكله كما يريد ويحب ويشتهي، كونه يعيش بعيدا عنه، أو يعيش مرارة امتلاكه والعيش فيه حرا سعيدا وأفراد أسرته وأبناء شعبه الفلسطيني. والأمر عينه مع الأماكن المقدسة حيث لمسنا غزارة استحضارها في معظم قصائده المتواجدة في الديوان (الأعمال الجديدة الكاملة ج1) الذي كان قيد الدراسة، فالشاعر يحتمي بها عند الشعور بالوحدة والغربة الداخلية، ليعيد إلى نفسه المجروحة والمهزومة توازنها ويبعث فيها بين الفينة والأخرى أمل العودة وامتلاك المكان المفقود والذي يعني به في كل الأحوال الوطن. الذي يكثر من الرمز إشارة إليه، فمفردات البيت، المكان الأرض، هنا هناك، الأندلس...ما هي إلا رموز دالة على

(1) محمد أبو حميدة. جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش. ص: 491.

(2) غاستون باشلار. جماليات المكان. ص:31.

الوطن أولا وقبل كل شيء؛ إن إحساس الفقد الذي رافق تجربة المكان في الشعر، ومن هذا التصور، نسج العلاقات المكانية في مستوى النص على جدليات ثنائية تعكس علاقات لاتصال والانفصال، والقرب والبعد، والداخل والخارج، وهي تتحول في القصيدة إلى نوع من إعادة إنتاج العلاقات الإنسانية، والتساؤل حول وجود الشاعر خارج المكان، فنجده يستبدل نظام الواقع المكاني بنظام آخر ينتجه النص، حيث يقيم عالمه الخاص بتماهي الأشياء وإعادة تركيب العلاقات ورغم ما تشير إليه الكلمات من أشياء وعناصر مكانية، إلا أنها تأخذ شكلها وهويتها من عنصر الحركة، وتتواصل داخل عالم بديل غير مرئي يقيم في القصيدة.

استدراكا لما سبق فقد فتحت صورة المكان جماليات جديدة باتجاه أفضية الألفة والعزلة والتي لم تنقطع عن الخط العام الذي تمحورت فيه التجربة الشعرية الدرويشية ممثلا في العلاقات المكانية المرتبطة بالتجربة الشاملة للأرض والوطن ولذلك فإن نموذج البيت والسجن من أهم المعالم المكانية التي شكلت بوضوح تأملات الألفة والعزلة باعتبارها جمالية تستحضر المكان الأليف وذكريات الطفولة ومفهوم الحميمية. وأخيرا رغم هذه الوقفة القصيرة حول الفضاء الجغرافي بما يحتويه من الأماكن الضيقة والأماكن المفتوحة منها الأماكن الأليفة والأماكن العزلة والمنبوذة فالأماكن المقدسة؛ أرى أن تجربة المكان الشعري تتطلب أكثر من بحث ودراسة بالنظر إلى كثافة حضورها، ولقد حاولت أن أحيط بكل ما توحي إليه ما استطعت إلى ذلك سبيلا .

1.الفضاء النّصي:

المبحث الأول:

(الكتابة)

إن التحول الذي طرأ على اللغة الشعرية من التواصل إلى لغة الإنجاز، هو الحافز الأكبر الذي دفع بالتيارات الشعرية الجديدة بمختلف اتجاهاتها أن تتأسس في المقام الأول على وعي بإمكانات

اللغة، وبالعنصر الفضائي ومقتضياته. والكشف عن الاشتغال النصي في الشعر العربي المعاصر، والتعرّض من خلاله إلى تمظهرات هذا الاشتغال الفضائي، المتمثل في لعبة البياض والسواد، وعلامات الترقيم داخل النص والفراغات وتشكلات النص ودرجات الخط ونوعيته؛ فهو بذلك يطرح مفهوم الكتابة من حيث هي السبيل لدعوة التجديد، والممر إلى تعبير جديد للشعر خروجاً به من عادته التقليدية والنمذجة المتوارثة، وفتح أفاق التجديد في أساليب الأداء اللغوي والفني المتمثل في "استعمال المفردات استعمالا سياقيا يختلف عن الاستعمال المعجمي، الجرأة في مجال النحت اللغوي، الترميز اللغوي، وتحويل كثير من مفردات اللغة الدارجة إلى لغة شعرية موحية .وهذا فضلا عن استحداث أساليب غير معهودة في الأداء اللغوي مثل: الحذف، والتنقيط، وقد كانت هذه المهارات وغيرها بمثابة الاستنبات اللغوي من اللغة المتداولة ذاتها [1]".

لم يعد الفضاء النصي في القصيدة الشعرية الحديثة ذلك الدال اللساني وحده؛ وإنما غدا يمتزج بالتشكيل المجسم على بياض الورقة، مختبرا الطاقة البصرية في الكشف عن دوالها وعن مسلكها. أصبح يخبر عن كيفية الإنشاد، ويعين هيئة الوقفات ضمن النص الشعري، ويحدد تدفقات الأسطر الشعرية بشكلها التراكبي التي تتعاقب في السطر تلو الآخر من ناحية أخرى " وخصوصا وأن الأمر يتعلق بإدراك المعطى نفسه عبر حاستين إدراكيتين أساسيتين(العين والأذن). إذا سلمنا بالصلة الوثيقة بين الزماني والفضائي فإن الفضاء وهو ينظم العناصر في ترتيب وتواز نمطي متشاكل، ادعى بالضرورة أيضا لمتعة العين و إيلاعها بالنظر إلى الشيء، بحيث توازي لذة العين لذة الأذن، ومتعة الاستماع متعة النظر[2]"؛ الفضاء النصي تركيب يبين من خلاله طريقة التواصل، والوسيلة التعبيرية التي يستعين بها الشاعر لإيصال مضامينه، معتمدا في ذلك على تمظهرت متنوعة يخلق من خلالها الجمهور القارئ المتذوق الذي يدافع عنها، ويمدّها بالاستمرارية، والحضور المتواصل في المنابر الشعرية والنقدية ، ويصبح بناء المعنى في الفضاء النصي للقصيدة يستند على ثنائية (اللفظ / الشكل)،

(1) كاميليا عبد الفتاح. الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة. مجلة علامات ج70 مج18 النادي الأدبي. جدة 2009 ص:360.

(2) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص: 137.

مما يقوّي الطاقة الدلالية ويكسبها كثافة وسمكاً، وهذا ما "جعل القصيدة الشعرية قصيدة مرئية، فحدث التمازج بين اللغة والصورة واختلطت العلامات اللغوية بالرسوم والأشكال وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص وتعود من النص إلى الصورة لإحداث التواصل[1]"، وأضحى الشعر المعاصر بصفة عامة والعربي منه بصفة خاصة في نمطه التعبيري الخطي الجديد ممزقا للألفة الخطية محدثا خلخلة لما ألفه خيال القارئ من نمطية ثابتة سواء في الشعر العمودي القديم، أو الإحيائي، أو الشعر الحديث الكلاسيكي، منميا في قرائه طريقة تذوّق الشاعرية الجمالية للشعر دافعا بهم إلى تغيير طرائق تقبّل الشعر المعاصر المبنى على عنصر المفاجأة.

يمكننا الحديث عن فضاء نصي جديد برز مع ظهور شعر التفعيلة أو الشعر الحر "ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها ـــ باعتبارها أحرفا طباعية ـــ على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها[2]"، من العلامات البصرية الظاهرة على مساحة معينة من النص الشعري المكتوب، تحتويها عين القارئ بمجرد ما يباشر اتصاله به في هيئته البصرية؛ التي لا تخرج على نطاق الأدلة اللغوية، معلنة عن " الفضاء الذي يحتوي أو يسجل فيه الدال الخطي بحيث يتم إدراكه كعلاقات داخل نسق يحدده المقام التخاطبي[3]" ضمن فضاء نصي، وإن كان هذا الفضاء لا يتطلب من المتلقي موقعا محددا، ولا مشاركة جسدية، كما يستدعيها الفضاء الصوري الذي " يستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده ومشاركة منه تؤشر عليها مدة التلقي البطيئة :المعرضة للمسح البصري السريع، وذلك من أجل تبين الشكل، لا تبين العلاقات النسقية فقط[4]"حيث ترد الأشكال البصرية مقدمة منها ماهو مركب ومنها ماهو غير مركب، حسب الأسطر المكونة للشكل البصري التي تحوله النظرة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية، تقتضي من المتلقي أن يحتضنها بمفهوم مزدوج،

(1) خرفي محمد الصالح. التلقي البصري للشعر. مجلة الملتقى الدولي الخامس. السيمياء والنص الأدبي. جامعة خيضر بسكرة. نوفمبر2008. ص:541.

(2) حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص:255.

(3) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:242.

(4) م.س.ص:242.

مفهوم موجه للقراءة، ومفهوم موجه للتأمل التشكيلي، وبالأخص مع النصوص الشعرية المعاصرة التي تعتمد العلامات الخطية اللغوية مادة للتشكيل، مع الإشارة إلى أن القصيدة الشعرية المعاصرة أضحت " تأخذ شرعيتها ودلالتها من مستوها الخطي، وعلاماتها غير اللغوية، وكل ما يحيط بالنص، القصيدة صمت وصوت، سواد وسط البياض، وللرسم المرافق لها دلالالته وللتشكيل الخطي الذي جاءت فيه أهدافه ولطريقة تقديم النص على الورقة ومكانه فيها، إضافة إلى التشكيلات الخطية والهندسية الموجودة داخل النصوص أهمية كبرى في تقريب النص وإعطاء الصورة الحقيقية له[1]"، مما يقبل القول أن كل ما هو موجود ومكتوب في القصيدة الشعرية المعاصرة، إلا و يحمل معنى، فإن كان يعتبر عنصرا أساسيا في الفضاء النصي بحمله لدلالة لسانية، يتحول إلى عنصر في الفضاء الصوري بمجرد ما يتخلى عن هذه الدلالة ويصير غير قابل للتعرف والقراءة، والعكس فالعنصر الذي هو أساسي في الفضاء الصوري، يتحول إلى عنصر أساسي في الفضاء النصي بمجرد ما يحمل دلالة لسانية ممنوحة للقراءة، "وذلك لأن طريقة الكتابة، وتوزيع الأبيات الشعرية، وأنماط توزيع السواد والبياض على جسد الصفحة، تدفعنا إلى الحديث عن حضور التشكيل في الكتابة وحضور الكتابة في التشكيل وبين المكتوب والشفهي، يحضر الصوت متفاعلا مع الخط أي الرمزية الحروفية والفضاء ليدرج في نسقية الخطاب التي ينظمها[2]"، فالفضاء الطباعي للصفحة دال من الدوال البانية سواء للفضاء النصي بمكوناته من علامات الترقيم ونسقها في الكلام المكتوب، وأشكال توزيعها، وتباينها في القصيدة، وعلاقاتها مع باقي المكونات كالنبر والبياض والسواد وحركة الأسطر وكل ما هو" ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب غير أنها، وبشكل طبيعي، محملة بدلالات لسانية[3]"بالمقابل كل ما هو غير قابل للقراءة فهو مكون من مكونات الفضاء الصوري الممثل في شكل الكتابة وطريقة إعداد الصفحة باعتباره علامة بارزة التي يمكن من خلالها تميز الفضاء الصوري عن الفضاء النصي.

(1) خرفي محمد الصالح. التلقي البصري للشعر. ص: 542.

(2) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية .ص: 185.

(3) م. س. ص : 210.

نجد الفضاء النصي وكذا الفضاء الصوري في قصائد شاعرنا محمود درويش منصاعين للاعب ماهر ومحترف و" نوع آخر من اللاعبين بالحروف، و الخالقين من الحروف كونا...يلعب بالحرف من حيث هو مبدع كبير وليس من حيث هو شغّيل صف للحروف في مطبعة قديمة... يخلق من الحروف أكوانا وجمالات وبشرا بإتقانه الإبداعي المعرفي للجمع بين الحروف والكلمات والجمل وصيرورتها قصائد وملاحم ومشاعر حب في نبضات القلب وأقاليم الجسد وأغوار الروح[1]"، لأنه يرى اللغة الملجأ والملاذ الذي يستند عليه، ويرجع إليه وهو يشكو من الحالة النفسية التي يعيشها جراء السجن والحصار والمنفى ؛ ويتخذ منها تدابير تمنع اليأس من بسط نفوذه، و تحول الهزيمة إلى نصر.

"لم يكن للكواكب دور،

سوى

أنها علمتني القراءة:

لي لغة في السماء

وفي الأرض لي لغة

من أنا؟ من أنا؟[2]

فشاعرنا من خلال أعماله وقصائده يعمد إلى اتخاذ اللغة وطنا بديلا للفضاء الجغرافي المسلوب الذي لا يعود وذلك "انطلاقا من القدرة الأسطورية للقصيدة على إعادة وطن ضائع فهو يردد على الدوام أن لغته هي وطنه، في إشارة واضحة منه إلى سكناه في لغته [3]"

القصيدة بين يدي، وفي وسعها

أن تدير شؤون الأساطير،

(1) عبد الإله بلقزيز وآخرون. هكذا تكلم محمود درويش. ص: 192.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1 .ص:365.

(3) ينظر عبد الإله بلقزيز وآخرون. هكذا تكلم محمود درويش. ص: 145.

بالعمل اليدوي، ولكنني

مذ وجدت القصيدة شردت نفسي

وساءلتها:

من أنا

من أنا؟[1]

تبدو لغة القصيدة، رحما وملاذا للشاعر الراوي الذي يريد أن يكتب حكايته ليرث أرض الكلام ويملك المعنى تماما، وذلك من خلال "زحزحة النص الشعري عن يقينه الشكلي والوزني، فيترتب عنه اقتناصه للاستراتيجية مهمة في خلق وبلورة فضاء نصه، لا عن طريق الإكراه التي كانت تمارسه قوانين الوزن الخليلية، وإنما عن طريق الاجتهاد و الرؤية وعن طريق التصور النابغ من الحياة الراهنة"[2] فيجدد حياة اللغة ويخترقها من الداخل ويغير بنياتها وطرق تفاعل مكوناتها. لقد كان درويش يعطي كل قصيدة شكلها الخاص من خلال "العلامات النوعية المتجسدة ماديا والبانية للنص كعلامة مفردة[3]"؛ وأولى هذه العلامات النوعية، علامة قانونية تواضعية ممثلة في:

1.1.1. السطر الشعري.

يعتبر الخط "من خواص الإنسان التي يتميز بها عن الحيوان[4]"، وهو في دواوين درويش مرقوم آليا في مستوى الطباعة لسبب منهجي يتمثل في ضرورة وجود بنية مرجعية يقاس عليها شكل الحرف "حيث تلتقي النصوص الشعرية مخرج دار النشر أو الصحيفة قبل التقائها القراء في وضع إخراجي معين. وقد يفاجئ إخراج النص الشعري الشاعر نفسه ويرشده إلى مراكز قوى دلالية في نصه لم

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:368.

(2) ينظر عبد الوهاب ميراوي. شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة. مخطوط رسالة دكتورة 2006/2005 وهران. ص:336.

(3) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:256.

(4) بن خلدون عبد الرحمان ، مقدمة بن خلدون ، دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط1 ،1993 ص: 333.

ينتبه إليها من قبل[1]". إلى جانب هذه العلامة النوعية نرصد علامة نوعية أخرى وليدة البنية الخطية، تتحكم في توجيه حركة العين وتغيير مسارها أثناء تعرفها على العلامات الخطية المكونة للنص الشعري، ومولدة دلالات بصرية معينة. تتجلى هذه العلامة النوعية في الشعر العربي الحديث عامة وشعر درويش خاصة في مظهرين رئيسين وهما اتجاه الكتابة حيث تتجه الأسطر الشعرية عنده حسب اتجاه الكتابة العربية وذلك من يمين الصفحة إلى يسارها.

هكذا الشاعر، زلزال. .وإعصار مياه

ورياح. . إن زأر

يهمس الشارع للشارع: قد مرت خطاه

فتطاير يا حجر ! [2]

إن الاتجاه الأفقي للسطر قد يتغير " لتكوين بنية تشكيلية تسجل سمات الأداء الشفهي أو تجسد دلالة الفعل بصريا[3]"إلى اتجاه عمودي تماما، أو إلى اتجاه مائل تدريجيا إلى الأسفل أو إلى الأعلى، على غرار ما حدث في قصيدة (ربي الأيائل يا أبي ربيها) [4]:

بدا شكل الصدى بلدا هنا ورد الردى، فانكسر

جدار الكون يا أبتي صدى حول الصدى ولتنفجر

أنا

من

هنا

وهنا

هنا

(1) محمد الصفراني. التشكيل البصري قي الشعر العربي الحديث .ص: 130.

(2) محمود درويش. الديوان الجزء الأول. دار العودة بيروت. ط6 . 1979. ص: 144..

(3) محمد الصفراني. التشكيل البصري قي الشعر العربي الحديث .ص: 180.

(4) ينظر عبد الإله بلقزيز و آخرون. هكذا تكلم محمود درويش. ص:66 .

وأنا

أنا

وهنا

أنا

وأنا

هنا

إذ أن الاتجاه الأفقي هو الاتجاه السليم لكتابتها كما وردت في الأسطر الشعرية السابقة(أنا من هنا. وهنا أنادي أبي: أنا من هنا). إلا أن درويش غير اتجاهها الأفقي إلى العمودي لأنه يفكر " بمستوى الرمزية الرؤيوية الصوتية التي تتخطى المفهوم العلمي لاعتباطية العلاقة بين الصوت والمعنى، بحيث تكون للتشاكلات اللفظية قيمة تعبيرية[1] "، ويسجل للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفوي ممثلة في تمييز الأصوات المتفرقة بين زمان ومكان(أنا، هنا، الآن)، ومن النصوص التي بنيت أسطرها الشعرية بهيئة تغيير اتجاه السطر الشعري أيضا من الأفقي السليم إلى العمودي، لتبين للمتلقي سمة من سمات الأداء الشفوي، ولتسجل دلالة الصوت ممثلا في ارتفاع نبرة الصوت للصدى الذي ينجم من التصفيق المتواصل تسجيلا بصريا ما ورد في قصيدة (مزامير):

وعلى جثّي ينبت الشعر والزعماء

وكل سماسرة اللغة العربية

صفّقوا

صفّقوا

صفّقوا

ولتعش

(1) م. س. ص:67 .

حالة الاحتضار العربية[1]

أما فيما يخص حالة تغيير اتجاه السطر الشعري من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل، مبرزة سمة من سمات الأداء الشفوي على الشكل البصري وباعتبارها مجسدة دلالة من دلالات الصوت، أو الفعل ما نلمسه في النصوص التالية:

ففوق ضريحك ينبت قمح جديد

ويترل ماء جديد

وأنت ترانا

نسير

نسير

نسير[2]

وظف درويش هذا الفضاء النصي، المجسد في تغيير اتجاه السطر الشعري من الاتجاه الأفقي إلى الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل، ليبين للقارئ دلالة فعل السير المتواصل حتى يتحقق الهدف المنشود الذي يُسعى إليه. كما هو حال الشاعر هنا مع فقيده، أو حاله تجاه وطنه المسلوب والموجود تحت وطأة الاستعمار حتى التحرر، ودلالة فعل السير يبدأ بالخطوة، فمسافة ألف ميل تبدأ من الميل، والأمر عينه مع دلالة البنية (بلادي) في النص الموالي، فبلاد الشاعر بعيدة كونه عابر سبيل، سواء أكان متواجدا في المنفى خارج الأرض المحتلة، أو متواجدا في حالة حصار داخلها. فهي بعيدة المسافة أو الموقع أو التحرر من قبضة المحتل الصهيوني، فالأسطوانة تدور حول نفسها والبلاد بعيدة، فوظف الشاعر تقنية الاتجاه المائل تدريجيا إلى الأسفل للسطر الشعري، ليجسد للقارئ دلالة فعل البعد بصريا.

(1) محمود درويش . الديوان الجزء الثاني. دار العودة بيروت. الطبعة الثانية. 1978. ص: 52.

(2) م. ن. ص: 119.

ولا ينسيان

ولكن . . لماذا؟

لماذا توقفت الأسطوانة ؟

[...]

بلادي بعيدة

بلادي

بلادي

بلادي[1]

من النصوص التي وظف فيها درويش تقنية السطر الشعري من الاتجاه الأفقي المائل تدريجيا إلى الأسفل ليسجل للقارئ سمة من سمات الأداء الشفهي تتمثل في دلالة فعل السقوط تسجيلا بصريا، نص:

يهز أصابع كفي

فتسقط ذكرى ،

رصاص قديم ،

صنوبرة ،

تمر فاسد ،

تمة ،

أسئلة[2]

2.1.1. البياض والسواد:

اشتغل درويش في الفضاء النصي على تموجات الأسطر والأشطر والجمل الشعرية حسب تدفقاته الشاعرية، فاتخذت نصوصه صورا عدة تداخل فيها البياض والسواد تماثلا واختلافا استيعابا للدفقات الشعورية التي كانت تنتابه؛ عن طريق التقنيات الطباعية من مثل الحذف والتدرج

(1) م. س. ص: 168.

(2) م. ن. ص:220.

والسواد، فكان أن شحنت بحركات وقيم صوتية ودلالية تصب في جماليتها، فتزيدها تأثيرا في المتلقي. كون البياض والسواد عنصران مهمان في الفضاء النصي، سعى درويش إلى تطويع اللغة من خلالهما ، وتحريرها من محدوديتها المعجمية وسعى بها إلى تشخيص فكره ورؤاه ، وللتعبير " عما طرأ على الواقع الإنساني المعاصر من تعقد فكري، وزخم شعوري، وصراع نفسي بين أضداد المشاعر، مما لم يكن في استطاعة الشاعر التعبير عنه من خلال اللغة التقليدية وأساليب التعبير اللغوي والفني المعهودة"[1].

من النصوص التي جسدت ثنائية البياض والسواد قصيدة(الجدارية) حيث تجسد البياض في مطلع القصيدة وخاصة في الصفحات الأولى، وبالمضي في النص يتضح السواد وفراغات البياض في مهارة طباعية مقصودة، تدخل في سياق النص كله وقد تتفاوت الفراغات وكذا الدفقات الشعرية من مقطع إلى آخر حتى تصل إلى فراغات البياض التي تمثل استراحات تحمل في طياتها دلالات تعبيرية واضحة.

هذا هو اسمك /

قالت امراءة ،

وغابت في الممر اللولبي ...

أرى السماء هناك في متناول الأيدي.

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طفولة أخرى. ولم أحلم بأني

كنت أحلم. كل شيء واقعي. كنت

أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا ... [2]

(1)كاميليا عبد الفتاح. الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة. مجلة علامات ج70 مج18 النادي الأدبي. جدة 2009 ص:360.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص: 441.

بدأت لعبة البياض والسواد تتجلى بأنواعها كالتموج الظاهر من خلال عدم توازن الأسطر الشعرية، والحذف الباد من خلال نقاط الحذف، والفراغ البارز بين الجمل الشعرية، فكان تغيب السواد ليحل محله البياض مخاضه التغيب الذي انتهجه الشاعر وهو يستعين بأدوات التغيب الممثلة في اللغة(بالتنكير والإشارة والضمير)، فحل التنكير بداية بحكاية على لسان امرأة مجهولة (نكرة) تخاطب الشاعر الذي أمعن في تغييب نفسه عن الواقع، فقد دل الخطاب أنها تشير إلى اسمه و كأنه يجهله أو منفصل عنه مستحضرا الإشارة والضمير، وفي المكان استحضر:(الممر اللولبي الذي يحجب الرؤية) واترابه، يرجع السواد ليحل محله البياض برجوع الشاعر وإطلالته من شرفة كاف المخاطب التي تجعله طرفاً مباشراً من أطراف الحوار فالشاعر موجود، بل هو موجد الحوار و على الرغم من محاولة الشاعر نقلنا بالإشارة : هناك، إلى المكان البعيد، يبقى يرى السماء بعينيه، بل يلمسها بيده، وهو تعبير كنيوي يدل على علو الشاعر علواً مكانيا يقارب السماء والتموج الناجم عن البياض والسواد، مآله رؤية الشاعر وصفاءه وسموه وتجرده المقبل على عملية القلب المفتوح، حيث يتأرجح بين الحياة والموت، وحتى التهويم الصوفي الذي جعله يشعر بأنه ريشة في جناح حمامة، منقادا صوب طفولة أخرى غير التي كان يعيشها، طفولة توصله إلى الواقع وترمي به إلى ثقل الحياة وهمومها لذا فهو يلقي بنفسه المثقلة جانبا، ويسبح صوب طفولة أخرى يحلم فيها بالتحليق وبتحقيق كل أحلامه، فهو في رحلة معراجه يشاهد ما لا يشاهده غيره إنه يشاهد ما سيصير إليه في الفلك الذي لم يعشه بعد.

وأطير. سوف أكون ما سأصير في

الفلك الأخير. وكل شيء أبيض،

البحر المعلق فوق سقف غمامة

بيضاء، ..... [1]

(1) م. س. ص: 442.

إن توزيع البياض والسواد على جسد الصفحة، يدفع عادة إلى الحديث عن حضور التشكيل في الكتابة، وتقديم دلالات أيقونية "لا تحكمها فقط مقتضيات تنظيم الفضاء النصي بل يمكن أن يضبطها وينظمها مقتضى الفضاء الصوري في الوقت الذي يتعلق فيه الأمر بإدماج عنصر التشكيل الخطي في النص[1] " ويكون هذا كله بمقصد من الشاعر؛ لا لشيء إلاّ ليعبر بها عن رؤيته.

.... . ولكني سأسند ظلك

العاري على شجر النخيل. فأين ظلك؟

أين ظلك بعدما انكسرت جذوعك؟

قمة

الإنسان

هاوية . . . [2]

أراد درويش في هذه الأبيات أن يرسم صورة السقوط فوظف هذه التقنية جاعلا منها" كلمة قمّة في سطر وكلمة الإنسان في سطر وكلمة هاوية في سطر وهي دلالة على التدرج في السقوط فجعل هذه الأسطر مندرجة ليدل على آلية السقوط؛ وكأنه يرسم هذا السقوط رسما، وفي السطر الأخير يشير إلى الحذف وكأن هذا السقوط مستمر. [3] "؛ عطفا على ما سبق تبين الأبيات الآتية الحالة التي كان يعيشها الشاعر مذ طفولته وهو يتذكر الحياة التي عاشتها وتعيشها بلاده جراء الاحتلال الصهيوني، والمقاومة التي تبديها طوال هذه المدة، فالشاعر يطالبها بعدم نسيانه لأنه بدوره يتذكر كل التفاصيل.

ولتذكرينا . .

نحن نذكرك اخضرارا طالعا من كل دم

(1) ينظر محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:239.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص: 515.

(3) محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية م6ع2 /2009 ص:284.

طين . . ودم

شمس. . ودم

زهر . . ودم

ليل . . ودم

وسنشتهيك ــ

وأنت طالعة من الوادي

ونازلة إلى الوادي

غزالا سابحا في حقل دم

دم

دم

دم . . [1]

الخلخلة التي ظهرت في توازن هذه الأسطر الشعرية هي غيض من فيض وهو أسلوب ينتهجه درويش عن قصديه ؛ لأن كل سواد أو بياض يمكن عده حالة أراد من خلالها الشاعر أن يوصل بها رسالة ما، بداية من الصمود الذي منحه اكتمال السطر بالسواد، وكذا لفظتي (طالعة، سابحا) عكس (نازلة، دم) اللتين منحهما نسبة من البياض دلالة على التدرج في السقوط، والسقوط المستمر.

من بين تقنيات البياض والسواد؛ تساوي الأسطر الشعرية، والتي إن دلت على شيء فإنما تدل على أن الشاعر أكمل ما كان يريد إيصاله إلى القارئ، وأتم فكرته وما يصبو إليه فلم يحتج إلى بياض

(1) محمود درويش. أ ج ك1. ص: 119.

أو حذف ومثل هذا ليس بالعسير على شاعر فذ " يتمتع بشحنة الموهبة الشعرية التي تفجر في داخله قصائده... [1]"، من أمثلة التوازن في الأسطر الشعرية ما ورد في (الجدارية):

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ . نهرٌ واحدٌ يكفي
لأهمس للفراشة : آهِ ، يا أُختي ، ونَهْرٌ واحدٌ يكفي
لإغواءِ الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصَّقْر، وَهْوَ
يُبَدِّلُ الراياتِ والقممَ البعيدةَ ، حيث أَنشأتِ الجيوشُ
ممالِكَ النسيان لي. لا شَعْبَ أَصْغَرُ من قصيدته . ولكنَّ
السلاحَ يُوَسِّعُ الكلمات للموتى وللأحياء فيها ،
والحُرُوفَ تُلَمِّعُ السيفَ المُعَلَّقَ في حزام الفجر،
والصحراء تنقُصُ بالأغاني، أَو تزيدُ[2]

يلفت الانتباه في هذه الأبيات الشعرية أن شاعرنا محمود درويش ملأ بياض الأسطر الشعرية، فأتت الأسطر الشعرية سوداء مكتملة، وكأني به أكمل فكرته، دون أن يوظف معها بياض أو حذف، دلالة على أن الصورة هنا مكتملة. حيث نجد توازيا وتناسبا في السطر الشعري الأسود، خالقا به نوعا من الإيقاع البصري " فشكل الكتابة ، وطريقة إعداد الصفحة، هي العلامة البارزة التي يمكن بواسطتها الفصل في المسالة الإشكالية الخاصة بتعريف البيت الشعري[3] ".

(1) جمال بدران. محمود درويش شاعر الصمود و المقاومة. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة. ط1 1999. ص: 76.

(2) محمود درويش. أ ج ك 1. ص: 465

(3) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية .ص: 210.

3.1.1. علامات الترقيم:

"وهو مستوى يمكن أن يدمج بين مستوى الخط، ومستوى توزيع البياض والسواد[1]"وقد ابدى الدارسون من النقاد والباحثين في الدراسات الغربية و العربية أهمية بالغة تمثلت في الشكل البصري عامة، وعلامات الترقيم خاصة مبرزين الدور الذي تلعبه في إغناء دلالة النص باعتبارها وقائع أسلوبية توظف في التعبير عن المواقف أثناء الانتقال من الخطاب الشفوي إلى الخطاب المكتوب. تميز الخطاب الشفوي بنظام إشاري أغنى اللغة بكثير من العلامات، بوقفات الصمت، وتقطيع الكلام الشعري؛ ترتب عنها مواقف إنسانية مضمرة؛ جعل من الشعراء يلتفتون إلى أهمية توظيف علامات الترقيم (بياض ونقط حذف ونقطة التعجب ونقطة الاستفهام و حصر عبارة بين قوسين...)، في التعبير عما تعجز الألفاظ عن الافصاح عنه، وفي تعويض النظام الإشاري و الصمت وفي تقسيم مكونات الجملة بين الأسطر الشعرية، فعلامات الترقيم" قوامها مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أي أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط. وعليه يمكن تناولها من جهتين: من جهة فعلها في إنتاج المعنى والإيقاعات، ومن جهة خضوعها لمقتضيات الدلالة وانحصارها في فضائها المستوي. فهي داله باعتبار الوجه الأول، وموجهة في القراءة باعتبار الوجه الثاني[2]".

استعمل درويش **علامات الترقيم** ووظفها ضمن دلالاتها الوظيفية في مواضعها المحددة، حيث أن طريقة توزيعها تستجيب للوظائف النحوية والتركيبية والدلالية، وإن خالف ذلك؛ يشحنها بوظائف شعرية لتلعب أدوارا مميزة ضمن الفضاء الخطي، وما يسمح به من إمكانات التوزيع والتقسيم. كما حرص على استعمالها سواء داخل الأبيات أو في نهاياتها ، حتى وردت البعض من نصوصه مشبعة بها وهذا "راجع بالدرجة الأولى، إلى اختلاف وظائفها، في علاقاتها التفاعلية مع باقي

(1) محمد الماكري. الشكل والخطاب .ص:239.

(2) م .ن . ص:241.

المكونات التي تتكون منها القصيدة[1]" وهذا ما نجده مجسدا في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" ، وهي قصيدة مكتوبة في أسطر ممتلئة أيضا، بأسلوب النثر، نقرأ في مطلعها:

" أنا يوسفٌ يا أبي. يا أبي، إخْوتي لا يُحبّونَني، لا يُريدونَني بيْنَهم يا أبي. يعْتَدونَ عَليَّ ويَرْمونَني بالحَصى والكَلامِ. يُريدونَني أنْ أموتَ لِكَيْ يَمْدَحونني (...)

... فماذا فعَلْتُ أَنا يا أَبي، ولماذا أَنا؟ أَنتَ سمَّيتني يُوسُفًا، وهُمُو أَوقعُونيَ في الجُبِّ، واتَّهموا الذِّئب: والذِّئبُ أَرحمُ من إخوتي.. أبتي! هل جنَيْتُ على أَحد عندما قُلْتُ إنِّي:رأَيتُ أَحدَ عشرَ كوكبًا، والشَّمس والقمرَ، رأيتُهُم لي ساجدين؟[2]

إن النص مشبع بعلامات الترقيم، والشاعر حرص في بداية الأمر على إثبات نقطة الوقف ومنه يكون القارئ مضطرّ إلى الوقف بعد الجملة الأولى، والوقفة " في الأصل توقف للصوت ضروري بالنسبة للمتكلم ليأخذ نفسه. إنها في ذاتها ليست سوى ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، غير أنها، وبشكل طبيعي، محملة بدلالات لسانية[3]"، ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى نقطة التوقف الوزني التي تملك نفس الصورة البصرية والتي هي" وضع نقطة في نهاية السطر الشعري للدلالة على توقف الوزن المنساب مع تدفق المشاعر في مادة القول الشعري [4]"ومن النصوص التي بنيت بهذه التقنية نص قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق):

تلك صورتها وهذا انتحار العاشق

وأريد أن أتقمص الأشجار:

(1) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية. ص: 210.

(2) محمود درويش. مج 2. ص: 259.

(3) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية. ص: 210.

(4) محمد الصفراني. التشكيل البصري .ص: 203.

قد كذب المساء عليه، أشهد أنني غطيته بالصمت

قرب البحر

أشهد أنني ودعته بين الندى والانتحار. [1]

فقد وضع الشاعر نقطة التوقف الوزني في نهاية السطر ليسجل دلالة انتهاء الوزن تسجيلا بصريا "فبالرغم من إمكانية توقف العبارات بوضع نقطة توقف عادية بعد كلمة : الأشجار، أو عليه، أو البحر، ويتم معها المعنى. لكن الشاعر لم يفعل لأن المقطع يشكل دفقة شعورية متصلة يتطلب اتصالها التحام الوزن بها ومجاراته لها مما أدى إلى انسياب الوزن وانعطافه مع الدفقة وعدم التوقف إلا بتوقفها وانتهائها[2]"، أما فيما يخص النصوص التي بنيت بتقنية نقطتي التوتر والتي يقصد بها " وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية[3]"نص من قصيدة (كان ما سوف يكون):

كان بعيداً وبعيداً ونهائيّ الغيابْ

دَخّنَ الكأس..

تلاشى

كغزالٍ يتلاشى

في مروّج تتلاشى في الضبابْ

ورمى سيجارة في كبدي وارتاحَ

لم ينظر إلى الساعةِ[4]

فدرويش في هذه الأبيات من القصيدة التي كتبها في رثاء الشاعر راشد حسين، وظف نقطتي التوتر التي

(1) محمود درويش. مج 1. ص: 594.

(2) محمد الصفراني. التشكيل البصري. ص: 204.

(3) م .ن . ص: 204.

(4) محمود درويش. مج 2. ص: 463.

تتجلى في نهاية السطر الثاني، لتبين توقفه عن النطق للحظات بسبب توتره، ولتدل على توتر الشاعر وإسقاطه الروابط النحوية من موضع النقطتين في السطرين الثاني والثالث، حيث كان بإمكان أن يكون البيتان بعد إعادة الربط :

دَخّنَ الكأس(ثم)

تلاشى

ومن علامات الترقيم أيضا نقط الحذف و التي صورتها البصرية(...)، وهي ثلاث نقط لا أكثر ولا أقل على السطر متتالية وهي "للتعبير عن بياض أو خرم أو إغفال ما لا يلزم في النص الشعري أو النثري[1]" يستعملها الشاعر للدلالة على الاختصار والبتر في طول الجملة، وأن يجعل القارئ مشاركا فيما يكتبه، مشاركا في قراءة النص مجتهدا في معرفة معنى الحذف المسكوت عنه، ومن النصوص التي بنيت بتقنية الحذف نص من (الجدارية) :

وكأنني قد متُّ قبل الآن ...

أَعرفُ هذه الرؤيا ، وأَعرفُ أَنني

أَمضي إلى ما لَسْتُ أَعرفُ . رُبَّما

ما زلتُ حيّاً في مكانٍ ما، وأَعرفُ

ما أُريدُ ...

سأصيرُ يوماً ما أُريدُ[2]

تتجلى نقط الحذف في نهاية السطر. كأن درويش أراد من هذا الحذف أن " يشرح رؤيته، ولكنه استغنى عنها لما فيها من ألم وحزن وترك تقديرها للمتلقي، و مما يؤكد عدم رغبته في ذكر هذه الرؤية أنه قال: وأعرف هذه الرؤيا[3]." والأمر ذاته مع أعرف ما أريد. لأنه في الأخير سيصير يوما

(1) فخر الدين قباوة . علامات الترقيم في اللغة العربية. ،دار الملتقى. حلب سورية .ط1 ،2007. ص: 56.

(2) محمود درويش. أج ك 1. ص: 465

(3) محمد أحمد القضاة. الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش. ص:281.

ما يريد لذا لجأ إلى الحذف ووضع النقاط الثلاثة؛ ولجأ درويش إلى وضع ثلاث نقاط دلالة على الحذف "إما لأسباب رقابية، وإما عن قصد واضح، وعلى المتلقي أن يجتهد في استحضار معنى الحذف وتخيله وهو ما يفتح مجالا للتأويل[1]"ويتكرر الحذف في نصوص درويش بشكل لافت حتى نشعر حينها أننا أمام فضاء بصري يطرح أسئلة لا تنتهي.

تماشيا مع التطورات التي لحقت الشعر العربي الحديث في إطار الفضاء النصي والتلقي البصري بالأخص يلفت انتباهنا إلى علامة ترقيم جديدة وهي المد النقطي. و التي نعني بها " مد أربع نقط أفقية فأكثر في النص الشعري بحيث تشغل مساحة معينة بين مفردتين معينتين أو سطرا كاملا، أو مجموعة من أسطر وفق ما تقتضيه رؤية الشاعر[2]" ومثال ذلك قصيدة (مغني الدم):

كفر قاسم ..

قرية تحلم بالقمح ، وأزهار البنفسج

وبأعراس الحمام

. . . . . .

ـــ أحصدوهم دفعة واحدة

أحصدوهم

. . . . . .

. . . . . حصدوهم . .

. . . . . .

آه يا سنبلة القمح على صدر الحقول[3]

(1) م .س . ص: 280.

(2) محمد الصفراني. التشكيل البصري. ص: 206.

(3) محمود درويش. مج 1. ص: 333.

ما يلفت انتباهنا في هذه الأسطر الشعرية التي يشير فيها درويش إلى قرية (كفر قاسم) المدينة الواعدة والمحتفلة بأعراس الزهر وأغاريد الحمام، المد النقطي الذي وظفه درويش هنا حتى يجعل من الذاكرة تستمر في الاستمتاع بتفاصيل الحلم، الذي ينقطع بمجيء الصوت. صوت حازم هو صوت الواقع ، فيقول (الغاصب) المضمر بجسده الحاضر بفعله (احصدوهم دفعة واحدة)، وحتى يترك درويش للقارئ حرية الحوار مع النص، يرجع له تقنية الحذف وعمد من خلالها إلى ترك فراغات متقطعة، توحي أكثر من أن تحدد، جاعلة من القارئ الحاذق يوظف قدراته في استكمال المشهد بالتوقع المناسب وفي معرفة السبب وراء هذا الحذف، والسكوت عن وصف المنظر، دليل على أمور منها التخلي على ما يوحي به المشهد من مأساويته، أو نسيانه، أو ازدراء لفعل القتل.

من علامات الترقيم التي شاع استعمالها في الشعر العربي الحديث عموما وشعر محمود درويش خصوصا، علامتي التعجب والاستفهام، للدلالة على الانفعال والاستفهام و شاعرنا أكثر منهما تعبيرا عن الحالات والجوانب التي امتاز بها، و ذلك كونهما يلعبان دورا ما في إذكاء وترييض فكر القارئ وخياله، ولارتباطهما الوثيق بحركات قصائده الوجدانية الداخلية، فالحالة الشعورية(الحزن، الأسى، التمزق، الضياع، التشريد في المنفي) ساعدت في توظيفها بشكل ملفت، ومن النصوص التي بنيت بتقنية علامة الاستفهام قصيدة: **أهديك ذاكرتى على مرأى من الزمن**

أهديك ذاكرتى

ماذا تقول النار فى وطنى

ماذا تقول النار؟

هل كنت عاشقتى

أم كنت عاصفة على أوتار؟

وأنا.. غريب الدار فى وطنى

غريب الدار. [1]

(1) محمود درويش. مج 2. ص: 116.

استعمل الشاعر علامة الاستفهام، في موضعها المحدد واللائق بها، حيث تتجلى في السطر الرابع والسادس، بعد أسلوب الاستفهام (ماذا، هل) ليسجل معها نبرة الصوت الاستفهامية الغائبة تسجيلا بصريا لارتباطها الوثيق بحركات القصيدة الوجدانية، والحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر جراء النفي والتشريد في المنفى، من حزن وأسى وتمزق.

ومن يسكُنُ البَيْتَ من بعدنا

يا أَبي ؟

سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي ! [1]

ها هو الابن يستفهم و يبدي قلقا مشروعاً حيال الوطن الذي أجبر أهله على تركه عنوة، والذي رمز له بالبيت في القصيدة، فتجلت علامة الاستفهام في نهاية البيت، فكان جواب الأب جوابا بسيطا ومقنعا: سيبقى(البيت/ الوطن) على حاله يا أبني، صامدا وعصياً في الآن نفسه على استقبال غير أهله على ترابه، وكان السطر الشعري مكتملا بعلامة تعجب لتدل على حالة التأثر و الانفعالية التي يعيشها الأب، وهو يغادر بيته مرغما. ومع هذا يحاول أن يطمئن الابن.

..... . و يقولُ

أَب لابنه : كُنْ قوياً كجدِّك!

وأَصعَدْ معي تلَّة السنديان الأخيرةَ

يا ابني ، تذكَّرْ : هنا وقع الانكشاريُّ

عن بَغْلَةِ الحرب ، فاصمُدْ معي

لنعودْ .

– متى با أَبي ؟

(1) محمود درويش. أ ج ك 1. ص:299.

– غداً . ربما بعد يومين با ابني ! [1]

هذا كله حتى يزرع العزيمة في نفس ابنه ويشد من عزمه على الشجاعة والمقاومة، ويدعوه بأن يكون قوياً كأجداده؛ فتجلت علامة التعجب بعدها لتسجل سمة من سمات الأداء الشفهي والتي تتمثل في الدعوة إلى القدوة المتمثلة في الصمود، ويطلب منه أن يصعد معه إلى تلة السنديان، ليذكره بما حدث للجندي الانكشاري الذي هزم على أرض فلسطين، ويوصيه بصبر و الصمود حتى العودة. لكن الابن يلجأ للاستفهام ويسأل: متى سيكون ذلك ؟ فورد جواب الأب قبل علامة التعجب التي تدل على الحيرة: ربما كان ذلك غداً أو بعد يومين! "فسجلت علامة التعجب تسجيلا بصريا، ليسجل للقارئ سمة من سمات الأداء الشفهي والتي تتمثل في التعجب والحيرة والتعبير عن حالة انفعالية واحدة من حالات التأثر والانفعال"[2].

المبحث الثاني:

(1) م .س . ص: 300.

(2) محمد الصفراني. التشكيل البصري. ص: 211.

(التصوير)

عرف الشعر العربي المعاصر فن التصوير أو التشكيل بالمتن العلاماتي كنوع من أنواع الفضاء، رغبة في استحضار اللامرئي في المرئي، فالمنظور المتلقي بصريا ليس معطى للقراءة فقط؛ ولكن للرؤية أيضا. وظف الشعراء الأشكال البصرية في النصوص معتمدين على المادة اللغوية؛ حيث "تتحول الأسطر المكونة من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ ولكن لتشاهد كعلامات بصرية"[1]، وهذا ما أتاه درويش في بعض أعماله، إذ نجده يرسم بمفردات النص الشعري أشكالا هندسية منها الثلاثية و الرباعية و العامة من أجل توليد دلالات بصرية هادفة، تتمثل معظمها في الأشكال الآتية :

1.2.1. الخط المضلع:

من النصوص التي بنيت بتقنية الخط المضلع قصيدة (بطاقة هوية):

سجِّل!

أنا عربي

ورقمُ بطاقتي خمسونَ ألف

وأطفالي ثمانيةٌ

وتاسعهُم.. سيأتي بعدَ صيف !

فهلْ تغضبْ؟ [2]

يجد القارئ نفسه من خلال النظر إلى نهايات الأسطر الشعرية إزاء خط مضلع، لأن اسطر النص تتباين في أطوالها. وما لفت انتباهنا أن معظم نصوص شعره بنيت بهذه التقنية. ومرجع كل

(1) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:239.

(2) محمود درويش. مج 1. ص121.

ذلك تفاوت دفعات الموجات الشعورية المتدفقة عبر كل سطر. ومن الأشكال الهندسية التي أخذت نصيبا يحسب له إلى جانب الخط المضلع.

2.2.1 .المثلث :

وظف درويش المثلث بمختلف أشكاله ليولد في شعره دلالات بصرية معينة وليجسد من خلالها الحالة الشعورية والشعرية التي يعيشها والشعب الفلسطيني جراء العدو الغاصب الصهيوني، فمن النصوص التي بنيت بتقنية مثلث قائم الزاوية ذي القاعدة العلوية منها نص من قصيدة (مزامير) :

وكيف تتسع عيناي لمزيد من وجوه الأنبياء ؟

اتبعيني أيتها البحار التي تسأم لونها

لأدلك على عصا أخرى .

إني قابل للأعجوبة

كالشرق . . [1]

ونفس الشكل يرسم بأبيات من قصيدة (صلاة أخيرة):

يخيل لي أن عمري قصير

وأني على الأرض سائح

وأن صديقة قلبي السكير

تخون إن غبت عنها

وتشرب خمرا

وتكتب شعرا

لغيري ، [1]

(1) محمود درويش. مج 2. ص :32.

فالمتأمل بصريا للنصين السابقين يجد بصره حيال رسم. خطوطه تصل بين النقاط الرئيسية لزوايا مثلث قائم بقاعدة علوية. ولجأ الشاعر إلى هذه التقنية ليجسد من خلالها حالته الانفعالية، التي تتأتى نتيجة التدفقات الشعرية والشعورية التي تنتاب الشاعر أثناء الكتابة، "زيادة على أن علاقة الخط بالسطر مرهونة بالتوقع والاحتمال، وكل ذلك يجعل التفاعل ركنا بانيا للإيقاع . فامتلاء أو نقصان السطر يقدم حرية في التشكيل الخطي[2]"

وبالمقابل من النصوص التي بنيت بتقنية المثلث القائم ذي القاعدة السفلية نص من (قتلوك في الوادي):

حرية . .

وحمامة . .

ورضا يسوع .

وكتابة الأسماء :

عائشة تودع زوجها

وتعيش عائشة . .

تعيش روائح الدم والندى الياسمين [3]

والأمر عينه مع أبيات من قصيدة (رسالة من المنفى):

أنا بخير

قد صرت في العشرين

وصرت كالشباب يا أماه

أدخن التبغ ، وأتكي على الجدار [1]

---

(1) محمود درويش. مج 1. ص : 261.

(2) محمد الماكري. الشكل والخطاب. ص:239.

(3) محمود درويش. مج2. ص: 115 .

فالمتأمل للنصين السابقين يشد بصره إزاء شكل هندسي ممثل في مثلث قائم بقاعدة سفلية. عمد الشاعر لتوظيف هذا الشكل في بناء نصه من أجل تنمية الكلمة التي بدأ بها الشكل الأول (حرية)، وراح يوسع في مفهومها مسجلا بذلك دلالة بصرية ممثلة في سعة العيش. وفي الشكل الثاني نجده ينمي الكلمة المحورية (أنا بخير) بتوسيع محيطها المتمثل في الصحة وطول العمر.

ومن النصوص التي بنيت بتقنية المثلث متقايس الأضلاع ذي قاعدة علوية، نص من (القتيل رقم 18):

بركة حمراء . . خمسين ضحية

يا حبيبي . . لا تلمني . .

قتلوني . . قتلوني . .

قتلوني . . (2)

فالقارئ المتأمل النص يوجه بصره نحو رسم خطوطه تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الثلاثة مما يفضى به إلى شكل مثلث متساوي الأضلاع مقلوب قاعدته إلى الأعلى. وظف درويش هذا الشكل بالأخص ليجسد من خلاله دلالة الوضع الذي يعيشه و الشعب الفلسطيني، فالحب الفلسطيني الذي أسقطته نيران بندقية سيتحوّل في مرحلة ما إلى نزيف دماء أمام المذابح المتنقلة وأشباح التوقيف والقتل التي واجهت هذا الحب. العاشق الذي تعوّد كل مساء في (كفر قاسم) أن يرمي لحبيبته وردة لن يعود هذه الليلة لأنه غدا في تلك المذبحة قتيلا وهو(القتيل رقم 18) وحتى الطبيعة لم تسلم وتحولت إلى لون الدماء كما أن الإسراف في القتل يجسد دلالة الأوضاع المقلوبة تجسيدا بصريا.

طلعت من الوادي

وفي الوادي تموت . .

ونحن نكبر في السلاسل

---

(1) محمود درويش. مج 1. ص: 60.

(2) محمود درويش. مج 1. ص: 245.

طلعت من الوادي مفاجأة

وفي الوادي تموت على مراحل .

ونمر عنها الآن جيلا بعد جيل

ونبيع زيتون الجليل بلا مقابل

ونبيع أحجار الجليل

ونبيع تاريخ الجليل

ونبيعها. [1]

و نلاحظ أيضا النص السابق بني بتقنية الشكل الهندسي الممثل في مثلث متساوي الساقين قاعدته جانبية، ليجسد للقارئ الوضع الفلسطيني تجسيدا بصريا. حيث ابتدأه الشاعر بكلمة محورية(طلعت من الوادي) ثم أخذ في تنميتها، وذلك بتوسيع محيطها المكاني المتمثل في الوادي لكن سرعان ما تجهض. وعليه عمد مباشرة في إنقاص الكلمة المحورية، فلجأ إلى تضيق نطاقها موظفا دلالة البيع و التخلي المتواصلة إلى أصغر وحداته مجسدا بذلك دلالة التضييق للقارئ تجسيدا بصريا.

3.2.1. أشكال هندسية رباعية:

مثل المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع. فمن النصوص التي بنيت بتقنية الشكل الرباعي (المستطيل) نص من قصيدة(المناديل):

كمقابر الشهـــــداء صمتـــــــك

والطريـــق إلى امتـــــــــداد

ويداك .. أذكر طـــــــائرين

يحومـــان عـــلى فـــــؤادي

فدعي مخـــــاض البرق

(1) محمود درويش. مج 2. ص: 108.

للأفـــق المعبأ بالسواد[1]

إن تأمل النص السابق يوجه بصر القارئ نحو رسم خطوطه متصلة بين نقاط الزوايا الأربعة لشكل هندسي يميزه تقايس كل ضلعين متقابلين(المستطيل). لجأ درويش إلى توظيف تقنية الشكل المستطيل في النص "لأنه يمثل خطابا شعريا طويلا ومتصلا بدليل خلوه من علامات الترقيم، وقد جسد الشكل المستطيل دلالة الطول للمتلقي شكلا بصريا[2]"

أما النصوص التي عمد درويش في بنائها بتقنية الشكل الرباعي ذو الأضلاع المتقايسة (المربع) نص من قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحارا لعاشق) :

جاء وقت الانفجار

وعلى السيف قمر

وطني ليس جدار

وأنا لست حجر[3]

إن المتأمل في النص يجد بصره موجها نحو رسم ممثل بشكل رباعي متقايس الأضلاع الأربعة، ومنتظم الشكل العام وهو المربع. لجأ درويش إلى توظيف هذه التقنية ليجسد للقارئ انتظام وتساوي حالة الانفعال تجسيدا بصريا. ومن القصائد التي بنيت بتقنية(متوازي الأضلاع) "تحد"

في غرفة التوقيف .

في الحمام . .

في الإسطبل . .

تحت السوط . .

تحت القيد . .

(1) محمود درويش. مج 1. ص: 204.

(2) محمد الصفراني. التشكيل البصري. ص: 50.

(3) محمود درويش. مج 2. ص: 411.

في عنف السلاسل [1]

والأمر ذاته يبرز في نص من قصيدة (النزول من الكرمل):

يهز أصابع كفي
فتسقط ذكرى ،
رصاص قديم ،
صنوبرة ،
تمر فاسد ،
تهمة ،
أسئلة [2]

فالمتأمل في النصوص السابقة يجدها بنيت بتقنية الشكل الهندسي الرباعي (متوازي الأضلاع)، وقد لجأ محمود درويش إلى توظيفها في نصوصه ليجسد للقارئ الحالة التي مر بها أثناء حالة شعورية مملوءة بالانفعال.

يعطي درويش أهمية جمالية لنصوصه الشعرية انطلاقاً من فهمه واقتناعه بالتجديد في المتن الشعري، بغية تحقيق حداثة إبداعية تستثمر المخزون الثقافي التراثي والمقروء الغربي والعربي إبداعا ونقدا، بحيث يتمكن من خلالها نقل القارئ من عادة استقبال القصائد وفق الهندسة العمودية المتوارثة، إلى الحياة الراهنة التي تمكنه من التعامل الجديد معها أساسه إمعان البصر في الشكل الخطي الجديد الموزّع في القصائد الشعرية المعاصرة وفق الدال الأكبر وهو دال طباعي، ثم الدوال الصغرى المجسمة بالعلامات المكونة للفضاء النصي سعيا منه لتنمية الخبرة الجمالية لدى قرائه، ورغبة في تذوّق الشعر، دافعا إياهم إلى تغيير طرائق تقبّل أشعار الحداثة المطبوعة أساسا بعنصر المفاجأة في بنياتها الجمالية والشعرية.

(1) محمود درويش. مج 1. ص: 200.

(2) محمود درويش. مج 2. ص: 220.

2.الفضاء الدلالي:

المبحث الثالث.

إن الفضاء الدلالي يساعد على انفتاح النص على شعرية خاصة، تبين أنه يسهم بدور كبير لا يقل أهمية عن باقي العناصر، في الرفع من أسهم العمل الإبداعي والسمو به فنيا، وبالتالي تأخذ التجليات الفضائية بكل تشكيلاتها موضعا لا يقبل التخلي عنه في استكمال الشكل الفني على مستوى عملية خلق النص من جهة وطبع الصورة الشعرية في خيال المتلقي من جهة ثانية، ويساهم في خلق بلورة إيقاعات و تمظهرات وتراكيب متوازية ومتداخلة، محاولة منها زحزحة و استبدال الأنساق البلاغية والدلالية القديمة كالتشبيه والمجاز والكناية والاستعارة بأنساق وتقنيات شعرية وأسلوبية ودلالية مغايرة، لأنه وببساطة الفضاء الذي يرتبط بقضية الصورة و المجاز " على اعتبار إنها البنية المركزية للشعر[1]"، يتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، حيث الكلمة ليست معنى ثابت، وإنما يتغير معناها على الدوام "فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف، ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي[2]"، خاصة في الشعر العربي الحديث عموما وشعر درويش خصوصا حيث اللغة الشعرية عنده مميزة" بانسيابية المفردة، بالحيث الذي تجيء فيه مشحونة بالطاقات الانفعالية الحادة والمؤثرة، ومصحوبة بالبروق التعبيرية الهائلة التي تعزز وضعية الصورة في ذهنية المتلقي[3]"والصورة مجسدة صوتا و حضورا بمكوناتها الحسية جاعلة من شعره أداة تعبيرية. ومبقية عليه في كتاب مغلق حيث المتلقي عندما يقلب أوراق دواوينه لا يستطيع الارتقاء إلى موهبته الشعرية وعبقريته الفذة، فجمال الأداء والقدر على امتلاك اللغة يختصران مسافة الوعي بين المبدع والمتلقي.

---

(1) رينيه ويلك. أوستن وارين. نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط3 .1987. ص:193.

(2) حميد لحميداني. بنية النص السردي. ص:60 .

(3) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة . ص :83.

منه يتبين أن درويش كان تمثيلا لتجربة شعرية عربية و علامة " أساسية في الشعر العربي المعاصر. فقبله كان الشعر العربي شيئا وصار بعده شيئا مختلفا فهو غير الذائقة وأقنع قراءه وسامعيه أن الشاعر يمكن أن يكون نجما جماهريا دون أن يخاطب الغرائز أو يكرر السائد، لقد قاد قراءه إلى قمة الشعر، مفتتحا آفاقا واسعة لخيالهم[1]". قصائد درويش شاهدة على التغير في الشكل و المعنى الذي له علاقة بالفترة الزمنية المعقدة من حياة الفلسطينيين وخاصة الذين ظلوا في فلسطين، وعلى صعيد المنحى التعبيري والمجازات والاستعارات، والصور الشعرية بعامة المنبثقة من تجربة شعرية تولدت نتيجة الاحتكاك بالتجارب الشعرية العربية في البدايات حيث استطاع أن يهضم التطورات التي مست المدرستين الممثلتين للتجربة الشعرية العربية "الأولى والتي أرسى دعائمها السياب وفيها تتمحور القصيدة حول خطابها المركزي، كثيمة رئيسية تتفرع عنها ثيمات فرعية يحرص الشاعر على إيصالها إلى قرائه، والثانية التي بدأت مع مجلة الشعر وتعمقت عبر تجربة أدونيس والتي تتمحور فيها القصيدة حول بنيتها اللغوية أساسا. مع التركيز على الصورة الشعرية [2]".

جاءت تجربة محمود درويش منشدة إلى مرجعيّات ثقافيّة عديدة و محكومة بتصوّرات عديدة ومتباينة موزعة على كثير من النداءات: نداء الذات والحالة الانفعالية التي يعيشها، ونداء الواقع الذي جعله يبرز، ونداء الشعر، حيث قاده إلى التأثّر ببعض أفكار المدرستين فأخذ من "مدرسة الخطاب وعيها، وتعلقها بالحياة، وبالمقاومة، وبالنزوع الإنساني إلى تأكيد الذات وفعل المقاومة والاحتفاء بالحياة، وأخذ من مدرسة البنية تماسكها، وأنساقها اللغوية الشعرية، وصورها المدهشة التي تعيد تركيب اللغة شعريا[3]"، ونداء المتقبل .

إذا كان الرهان في الشعر الجديد يعتمد على بناء لغة شعرية مغايرة تماما عن طرق الاشتغالات الشعرية السائدة، حيث تتفاعل ضمن إطارها المكونات الأساسية: المعجمية والتركيبية والدلالية، فإن

(1) عبد الإله بلقزيز و آخرون. هكذا تكلم محمود درويش. ص:129.

(2) صبحي الحديدي وآخرون. زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش. ص: 7.

(3) م. ن. ص:7 .

مسارات التجريب تتجدد بتجدد أشكال التحققات الفعلية للغة على المستوى الفردي. " فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة، يكون ما نكتبه شعرا والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس. فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة[1]". بناء على ذلك يمكن الجزم بأن الشعر واللغة والتجديد والشاعر محاور أساسية في هيكلية الشعر العربي الحديث، ولعل كلاماً عن الشعر والشاعر وخاصة إذا كان بوزن محمود درويش يؤكد ذلك، وهو القائل في شأن اللغة:

..... فلتنتصر

لغتي على الدهر العدو، على سلالاتي،

على, على أبي, وعلى زوال لا يزول

هذه لغتي ومعجزتي. عصا سحري.

حدائق بابلي ومسلتي, وهويتي الأولى,

ومعدني الصقيل

ومقدس العربي في الصحراء,

يعبد ما يسيل

من القوافي كالنجوم على عباءته,

ويعبد ما يقول[2]

تبدو اللغة رحما وملاذا للشاعر الذي يريد أن يكتب حكايته ليرث أرض الكلام ويملك المعنى تماما فاللغة الشعرية عند درويش لغة جديدة متطورة، المتكأ في دواوينه وخاصة الأخيرة منها وعلى وجه

(1) أدونيس على أحمد سعيد. مقدمة في الشعر العربي. ص: 113.

(2) محمود درويش. أ ج ك1. ص: 384.

التحديد ديوانه(لا تعتذر عما فعلت)حيث يبدى فيه درويش براعة شعرية متميزة تجاوز بها القصيدة العربية وشكلها المألوف حتى اللغوي . ضمّن هذا الديوان دفق شعري كبير فتعامل مع اللغة تعاملا جريئا ومثيراً للاهتمام. استخدم المفردات استخداما ملفتا للانتباه بحيث وظفها توظيفا جديدا، وجاب في التصريف وخاصة الأسماء، بحيث استخرج صيغاً جديدة كما هو الشأن مع قصيدته (هي جملة أسمية):حيث استطاع أن يكتب قصيدة كلها أسماء ولا تحوي أي فعلٍ ولها موضوع أيضاً، لقد مكنّه الإيقاع من كتابة إبداعٍ جديد في هيكلية القصيدة العربية فقال:

هي جملة إسمية، لا فعل

فيها أو لها: للبحر رائحة الأسرةِ

بعد فعل الحبِّ... عطر مالح أو

حامض. هي جملة إسمية: فرحي

جريح كالغروبِ على شبابيك الغريبةِ .

[...]

وأين نحن، السائرين على خطى الفعل

المضارع، أين نحن؟ كلامنا خبرٌ

ومبتدأ أمام البحر، والزبد المراوغُ

في الكلام هو النقاط على الحروف،

فليت للفعل المضارع موطئاً فوق

الرصيف... (1)

اللافت للانتباه في ما مضى من الأسطر الشعرية، أنها تشكل قصيدة كاملة ليس فيها أي فعل، كلها أسماء ووردت تحت عنوان (هي جملة اسمية)، لها موضوعاً أيضاً. تمكن درويش من خلالها على

(1) م. س. ص: 98.

إيقاع جعل منه قادرا على كتابة قصيدة كلها اسمية، وعلى حد قوله يمكنه كتابة قصيدة كلها أفعال، أو ربما كتابة قصيدة كلها حروف لأنه هو القائل "الحروف أمامك، فخذها من حيادها والعب بها كالفاتح في هذيان الكون. الحروف قلقة، جائعة إلى صورة، والصورة عطشى إلى معنى، الحروف أواني فخار فارغة فأملأها بسهر الغزو الأول. والحروف نداء أخرس في حصى متناثرة على قارعة المعنى. حك حرفا بحرف تولد نجمة. قرب حرفا من حرف تسمع صوت المطر، ضع حرفا على حرف تجد اسمك مرسوما كسلم قليل الدرج[1]".

المبحث الرابع:

(مواد الصناعة)

1.4. اللغة الشعرية:

(1) عبد الإله بلقزيز و آخرون. هكذا تكلم محمود درويش. ص:193.

اكتشاف التصور الجديد للغة هو على الأرجح تصور للغة الشعرية لأن اللغة الشعرية في اشتغالها على اللغة وانشغالها ببناء النص تتجه صوب تقويض القوانين التي يعمل بموجبها الكلام المنطقي؛ وأثناء تفكيكها لبنية الكلام، وبنية النص الشعري، تُمَظهِرُ قوانينها الجديدة وتؤسس منطقها الخاص بها، جاعلة من اللغة تتجاوز الوظيفة التواصلية القائمة على الوضوح إلى الوظيفة الشعرية القائمة على الالتباس والتعتيم الدلالي. اللغة الشعرية تعمل على نسف الوظيفة التواصلية للغة كوسيلة لنقل المعلومات وشحنها بالتوتر والفجوات وإحداث الفراغات والغياب والانتكاسات والمفارقات الدلالية متخطية "معيار الجزالة في انتقاء الألفاظ، كما هو منصوص عليه في ركن من أركان نظرية عمود الشعر، وتعويضه بمعيار جمالي موسيقي، تعطى الأولوية فيه إلى الانسجام الصوتي النغمي في الكتابة الشعرية[1]" قصد الكشف عن الحركات الباطنية العميقة في الذات والمجتمع، يبدو القارئ من خلالها إزاء لغة مميزة بالمفاجأة والدهشة والغرابة، ومن هذا القبيل اللغة الشعرية تعد مجال لانصهار الصوت والمعنى من خلال التجاور والاشتغال على اللغة من أجل الخروج بالكلمات من معانيها المعجمية اللسانية.

يلاحظ القارئ لشعر درويش "انسيابية وتألق المفردة، بالحيث الذي تجيء فيه مشحونة بالطاقات الانفعالية الحادة والمؤثرة، ومصحوبة بالبروق التعبيرية الهائلة التي تعزز وضعية الصورة في ذهنية المتلقي[2]" لأن خطابه الشعري يأخذ صلاحية إضافية من كونه خطابا خاضعا للتجدد، يتحاشى الوقوع في اسر الخطاب القديم، فهو يسعى دائما للتجديد المستمر، والتمرد على القديم لا لهدمه لكن لترميمه،" لتحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر درجة اللامعنى أي درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها، ومن مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها[3]"، وما خروج الشعر عن المألوف إلا من أجل أن يشحنها بطاقة دلالية متجددة، وفعالية

(1) عبد القادر الغزالي. قصيدة النثر العربية. ص:58.

(2) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة. ص:83.

(3) عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص:66.

مستمرة، وإمدادها بإمكانات تعبيرية بلغة شعرية تكون "أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم. إنها وسيلة استبطان واكتشاف، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق إنها تهامسنا لكي نصير، أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن. إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده. هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة، فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاح[1]"؛ من ثم فإن أول ما ميز اللغة الشعرية عند محمود درويش، هو عدولها عن النظام اللغوي، ليس على مستوى المفردات والصيغ فحسب بل حتى على مستوى التركيب أيضا، فهو عندما يقول:

وأريدّ أن أتقمص الأشجار :

قد كذب المساء عليه . أشهد أنني غطيته بالصمت

قرب البحر

أشهد أنني ودعته بين الندى والانتحار .

وأريد أن أتقمص الأسوار :

قد كذب النخيل عليه . أشهد أنه وجد الرصاصة .

أنه أخفى الرصاصة[2].

وهذا ما توضحه الأسطر الشعرية التي أراد درويش أن يجعل فيها أمثلة بعدولها تفقد رابطتها مع الطبقات القصدية في اللغة وبعض سياقاتها " فقد بدأ الشاعر قصيدته بـــ(وأريد)مع ملاحظة أن هذه الواو ليست (واو ورب)التي استعملها الشعراء الجاهليون ومن بعدهم عموما، وليست(حسب ما قبلها)إذ أنه بالطبع لا كلام قبلها. وكذلك استعماله (قد) في (وقد كذب) فـــ (قد) قبل الفعل

(1) أدونيس على أحمد سعيد. مقدمة في الشعر العربي. ص:79.

(2) محمود درويش. مج 2. ص: 398.

الماضي حرف تحقيق، و الماضي باعتباره حدثا حدث وانتهى، فهو ليس بحاجة لما يؤكده.وتعتبر(قد) السابقة للفعل الماضي والمستعملة في الشعر قبيحة في مواقعها؛ لأنها من قبيل الحشو الذي لا طائل منه والذي اقتضاه الوزن، أما هنا فتبدو (قد) مخلوقة من ضلع الفعل الماضي بعدها[1]".

يستعمل درويش خبرته الشعرية، وجماليات قصيدته المختلفة التي تغري قارئه بمواصلة استكشاف هذه التجربة، "فالشاعر في قصيدته يمضي مع مفرداته دون ملاحظة مطبات أو فواصل تقف بين هذه المفردات عامة، بالرغم أن بعضها قد يكون نهاية لهذه الجملة، وبعضها بداية لجملة ثانية[2]"مستغلا انسيابية اللغة الشعرية ودورا نيتها ومنه

مرّة أخرى

يفر الشهداء

من أغاني الشعراء

مرة أخرى

نزلنا عن صليبينا

فلم نعثر على أرض

ولم نبصر سماء[3]

فما نلحظه في الأسطر السالفة ظاهرة التدوير، وظاهرة الانفصال ولكن الظاهرة الأولى متغلبة على الثانية، مما جعل الأسطر الشعرية تتلاحم وتتواصل إيقاعيا ودلاليا ونظميا، كما جعل عنصر الإيقاع والموسيقى الداخلية تتميز بوقفة صوتية قوية. وبهذا وأكثر منه نلاحظ أن السمات التي طبعت بها اللغة الشعرية عند محمود درويش متنوعة ومتعددة بتعدد المقاطع في القصيدة الواحدة، أو القصائد التي وظف فيها هذه السمات، فمثلا على مستوى اللمح وتكثيف الدلالات " تحققت هذه الانعطافة

(1) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة. ص:84.

(2) م . ن . ص:84.

(3) محمود درويش. مج 2. ص:425.

في مجموعتيه:(هي أغنية هي أغنية)و(ورد أقل)حيث تصبح القصيدة أكثر كثافة واختزالا، وأكثر التفاتا إلى ما هو كوني في التجربة[1]".

تبدو كلمات درويش مشحونة ومؤسسة جيدا حيث أن كلا منها يفتح نوافذ أمام المتلقي، وبالنسبة للتناسل فالقصيدة مخاض، والعملية الإبداعية ولادة، والكلمات تتوالد من أرحام بعضها البعض، وعليه يعمد درويش تناسل قصائده بعضها من بعض. كأن يلفت انتباه قارئه إلى مجموعة شعرية سابقة مثلا:

وأَنا شَاعرٌ

ومَلِكْ

وحكيمٌ على حافّة البئرِ

لا غيمةٌ في يدي

ولا أَحَدَ عَشَرَ كوكباً

على معبدي [2]

وهذا ما يجعل قارئ درويش يحدس بما يريده من خلال عودته إلى قصائده السابقة حتى يعيد توليف مادته الشعرية، مستخدما تجربته الفذة، وصفاء المنهل والمخزن الرمزي الثقافي الشديد الإيحاء، العميق الدلالة، فليس الشعر في اصطفاف المفردات إلى جانب بعضها، ولكن في رؤيتها تتناسل من بعضها وتتآخى في رحاب قصيدة "يلعب فيها التفاعل بين الصوت والدلالة والخيال لعبة الظلال والألوان والأبعاد والأضواء في اللوحة التشكيلية. وليس هذا سوى معنى من معاني الإيقاع التي تتعلق بالقصيدة خاصة[3]"، ذلك أن بنية التوازن الصوتي ونسقها تضع نصب عينيها خصائص اللغة الشعرية مثل

(1) عبد الإله بلقزيز و آخرون. هكذا تكلم محمود درويش. ص:134.

(2) محمود درويش. أ ج ك1. ص:465.

(3) أحمد بلحاج آية وارهام. أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش. مطبعة وليلي المغرب. ط1 . 2010. ص:18.

الموسيقى والجرس المؤلف من تآلف الكلمات التي تسحب معها طاقة تعبيرية حاشدة، على مستوى عال من التناغم والموسيقى.

إلى أين أذهب؟

إنَّ الجداول باقية في عروقي

و إن السنابل تنضج تحت ثيابي

و إنّ المنازل مهجورة في تجاعيد كفي

و إن السلاسل تلتفُّ حول دمي

و ليس الأمام أمامي

و ليس الوراء ورائي

كأن يديك المكان الوحيد

كأن يديك بلد

آه من وطن في جسد [1]!

2.4.الصورة الشعرية :

تعتبر الصورة الشعرية وسيلة فنية و جوهرية توظف لنقل التجربة الشعرية، كونها أداة النقل والإيحاء والبديل الأقوى عن التعبير المباشر لأن"ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس[2] " فكان لها الدور الحاسم والأهمية البالغة في تبين ماهية الشعر حتى أصبحت القصيدة الشعرية تقرأ صورة صورة، ومن ثم غدت الصورة "البنية المركزية للشعر[3]"وعنصرا رئيساً من عناصر شعرنا العربي المعاصر. تعتبر الصورة الشعرية وسيلة

(1) محمود درويش. مج 2. ص:425.

(2) رينيه ويلك. أوستن وارين. نظرية الأدب .ص:194.

(3) م. ن . ص:193.

للتجديد والابتكار، وهذا الابتكار يتبع حنكة الشاعر اللغوية وموهبته المتشظية بأفكار بديعة ورؤى خارقة ينميها الخيال، وتنضجها اللغة الأنيقة والرصينة، ومن المفيد التنبيه إلى أن الصورة الشعرية "هي من أهم مقومات القصيدة، والتي تسهم إلى حد كبير في تمتين هيكلتها، وهي تتفوق كعنصر أساس على عنصري اللغة والإيقاع ولعل محك ذلك الترجمة، إذ أن اللغة الخاصة تسقط بالانتقال من لغة إلى لغة، كذلك فإن الموسيقى تذوب عندها، وما يبقى فقط الصور الخلاقة النابضة بالحركة والمشبعة بالإيحاءات والرموز[1]"و الصورة مع المجاز والرمز والأسطورة تعتبر ذات مرجع واحد، فهي مصطلحات من ناحية المدلول اللغوي تتراكب. " فالصورة يمكن استشارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل على السواء فإنها تغدو رمزا، قد يصبح جزءا من منظومة رمزية أو أسطورية[2]"، وشعر محمود درويش زاخر بالصور الشعرية البديعة، فهو" طوال المسيرة الشعرية يحرص على أن يفاجئ صاحبيه، وما صاحباه إلا هو وهو. وقد حرص على التحول بالنظام البلاغي التقليدي الساكن، وامتد به إلى الصور المتحركة التي ترسمها الكلمات في تشكيل شعري مفتوح الشرفات[3]" وكأني به يرفض اللغة السائبة والمكررة، كما يرفض فنه الإبداعي، الصورة المجانية التي لا يمكن لأحد أن يفهمها أو يستوعبها، أي لا توجد روابط بين أجزائها.

قصائدنا بلا لون

بلا طعم . . بلا صوت !

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت !

و إن لم يفهم "البسطا" معانيها

(1) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة. ص:88.

(2) رينيه ويلك. أوستن وارين. نظرية الأدب. ص:197.

(3) عبد الرحمن ياغي. محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق. زيتونة المنفى. ص:145.

فأولى أن نذريها

و نخلد نحن . . للصمت !! [1]"

يوظف محمود درويش مفردات الحياة اليومية بكل انتباه لذا نجد الصورة الشعرية عنده عبارة عن مزيج بين الصورة الخارجية والصورة الداخلية التي تنتج من وجدانه وخياله. فهو يعي جيدا أن "الصورة تشكيل إبداعي كالرسم التشكيلي المفتوح يدخلك في حالة تجعلك جزءا من تلك اللوحات وليس مجرد مشاهد منفصل عنها. وذلك ترى ما يرى الشاعر وأنت في داخل النص[2]"حيث فى شعر درويش تتملك المتلقي لذة باذخة يشعر بها تنبثق من القصيدة الصادرة عن الانفعال في تعقيده ورهافته حين ينبعث ذلك من ثنايا النص، معززا قوة القصيدة وجاذبيتها، مضاعفا من افتتان المتلقي بقصيدته الشعرية، لذا كان الشاعر يلجأ إلى أنواع من الصور الشعرية ليخلق بها ويخيب التوقع لدى القارئ، كما هو الشأن مع الصورة الشعرية المركبة "وهي نوع من الصور يلجأ الشاعر فيه إلى الجمع ما بين حسي ومجرد أو حسي ومرئي أو قطبين متناقضين. ويكمن غرض الشاعر في هذا النوع من الصور، بإعطاء المتلقي الرؤية الواضحة عن طريق إبراز التناقضات[3]"ومثالها نص(يطير الحمام):

يطير الحمام

يحط الحمام

ــ اعدي لي الأرض كي أستريح

فأني احبك حتى التعب

[...]

ــ أنا وحبيبتي صوتان في شفة واحدة

أنا لحبيبي أنا, وحبيبي لنجمته الشاردة

---

(1) محمود درويش. مج 1. ص:93.

(2) عبد الرحمن ياغي. محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق. زيتونة المنفى. ص:145.

(3) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة. ص:99.

وندخل في الحلم, لكنه يتباطأ كي لا نراه

وحين ينام حبيبي أصحو لكي احرس الحلم مما يراه

[...]

يطير الحمام

ويطير الحمام[1]

وظف درويش الصورة الشعرية هنا في رمز الحمام(رمز السلام) الذي يطير ويحط ثم يطير ويحط، في عديد من المرات، حتى يشير بها إلى حلم الذي يراوده وحبيبته(الأرض) أو الذي ينتظره شعبه فهذا الحلم هو حلم السلام المعلق ما بين الأرض والسماء يضيء مرة وينطفئ أخرى في حياتهم أملا في السلام أن يحط حتى يعود إلى وطنه وينتهي كابوس الاحتلال، فدرويش يريد من بلاده الحبيبة(أن تعد له الأرض كي يستريح) من تحليقه وتجواله فقد تعبت أجنحته ولا بد له أن (يحط) بعد الطيران لسنوات طويلة قضاها في السفر حتى قال وطني حقيبة. وردت الصورة هنا في هذه الأسطر الشعرية من قبيل الاستعارة التصريحية، فهي تقوم على التماهي بين عنصرين بارزين جسد المرأة والأرض، ولو أرجعنا الاستعارة إلى التشبيه كما في بعض التعريفات البلاغية (الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه)، يتوجب علينا معرفة العنصر الغائب أي المكون المخفي في بنية الصورة الشعرية. فالقرينة(أحبك حتى التعب) هي التي توصل القارئ للتعرف من خلال القراءة المتواجدة على المكون المستتر وذلك بنقل التيمة اللغوية (الأرض) من مدلولها الحقيقي الفيزيائي إلى المدلول المجازي(جسد المرأة) فالعدول الذي استخدمه درويش كان في محله، نظرا لاشتراك كل من الجسد والأرض في الوحدات الدلالية الصغرى. "والتجربة في هذا النص تعتمد عمق الملاحظة التي توحد بين الكلي والجزئي توحد بين الوطن والمحبوبة، ثم يمتد التوحد ليستوعب الذات المتكلمة بوصفها مفردة تنتمي إلى كل طرف من الطرفين السابقين على حدة، وإليهما مجتمعين[2]". انبثقت شعرية التركيب الناجمة

(1) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص:221.

(2) محمد عبد المطلب. تطور تجربة محمود درويش الشعرية. زيتونة المنفى. ص:83.

من استبدال الجسد بالأرض، محركة نشاط القراءة والتأويل، مخلخلة أفق انتظار المتلقي، فلو لم تكن هذه الزحزحة أي أن الشاعر أورد كلمة الجسد بدلاً من الأرض، لجاءت الصورة عادية دون توتر، وخالية من البعد الشعري الجمالي، وما تأسست الفجوة الدلالية في بنية الصورة.

توفرت بنية التركيب على عناصر فاعلة عديدة تخدم المستوى السيميائي ممثلة في كل من العاشق، العاشقة، والعامل عامل الرغبة الذي يدفع بالذات (ذات العاشق) للاتصال بالموضوع وهنا يبرز في جسد العاشقة، وربما كان هذا يعضد من التأويل المقترح للصورة. ويلاحظ أن التوحد بين الكلي والجزئي قد استمد عمقه من مجموع الملاحظات التي ترصد مجموع التحولات المحتملة. كان من اللازم قبل التطرق إلى الصورة المركبة، أن نعرج على كل من الصورة الكلية والجزئية، لأن الكلية "هي نوع من الصور التي يرسمها الشاعر في قصيدته دون أن يظهر جزئياتها تاركا للمتلقي تحليلها وتخيلها بأي شكل رأى، وبأي لون أراد[1]"ومنه:

لا تسرقوه من السنونو

لا تأخذوه من الندى

كتبت مراثيها العيون

و تركت قلبي للصدى

لا تسرقوه من الأبد

و تبعثروه على الصليب

فهو الخريطة و الجسد

وهو اشتعال العندليب

لا تأخذوه من الحمام

لا ترسلوه إلى الوظيفه

(1) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة. ص: 90.

لا ترسموا دمه وسام

فهو البنفسج في قذيفه[1]

والصورة الجزئية "هي صور يرسمها الشاعر بشكل متلاحق لتؤلف مع بعضها البعض الصورة الكلية، والغرض منها، إثراء الصورة الكلية وتعميقها[2]"

تفاحة للبحر, نرجسة الرخام

فراشة فجرية, بيروت, شكل الروح في المرآة

وصف المرأة الأولى, ورائحة الغمام

بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام

فضة. زبد. وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاة سنبلة، تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت

لم أسمع دمي من قبل ينطلق باسم عاشقة تنام على دمي... [3]

امتلأت القصيدة بالرموز والإيماءات والإشارات التي يصعب كشف مدلولاتها بسهولة أو من القراءة الأولى، وإنما تحتاج إلى قراءات مصحوبة بمعجم الشاعر الفني، ونظرة متمعنة أو وقفة طويلة تجاه سياقات القصيدة وتحليل معمق لصورها المتشابكة المتلاحقة من أول القصيدة إلى آخرها التي تؤلف مع بعضها البعض الصورة الكلية. يرسم الشاعر صورة لبيروت بعد ما آلت إليه من جراء الاجتياح الإسرائيلي لها وبعد طرده وطرد المقاومة منها بالقوة ليرحل ويصبح يبحث له عن منفى جديد، يوظف هذه الصور متلاحقة ومعبرة ليعبر بها عن صراع التي تعيشه بيروت صراع ما بين (الفناء والبقاء) صراع (الحياة والموت) صراع الحب؛ فصور التفاحة، النرجسه الفراشة والحمام والسنبلة.. كلها تدل على البقاء على الحب، الحياة. وتترصد لها بالمقابل صور البحر والصخر،

(1) محمود درويش. مج 2. ص:480.

(2) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة. ص: 91.

(3) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص:89.

الرخام والتعب والزبد والتشرد والدم، وكلها تدل على الفناء، على الحقد، الموت. نجد الصورة التجريدية " وهي النوع الذي يتركها الشاعر تقدح في ذهن المتلقي، دون أن يحدد هو أطرافها، والقصد منها تحديد النشاط الذهني لدى القارئ.... بالدرجة الأولى[1]"ومثال ذلك قصيدة (أجمل حب) حيث نكتفي برصد الصور التي صنعتها القدرة التخيلية، ومن أهم هذه الصور الأبنية التشبيهية المعكوسة، التي تنتج متكآت للخيال على نحو مغاير تماما عما سبقه من أفكار وأحاسيس ومشاعر، تعلو بها إلى آفاق التجريد، وتنزل بها إلى مساحات التجسيد، مشكلة من كل ذلك شعرية من طراز مميز تدعو للنشاط الذهني اليقظ.

كما ينبت العشب بين مفاصل صخرة

وجدنا غريبين يوما

وكانت سماء الربيع تؤلف نجما ... و نجما

و كنت أؤلف فقرة حب..

لعينيك.. غنيتها!

أتعلم عيناك أني انتظرت طويلا

كما انتظر الصيف طائر

و نمت.. كنوم المهاجر

فعين تنام لتصحو عين.. طويلا

و تبكي على أختها ،

حبيبان نحن، إلى أن ينام القمر

طعام ليالي الغزل[2]

(1) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة. ص: 91.

(2) محمود درويش. مج 2. ص: 104.

المتأمل للأسطر الشعرية يجدها عبارة عن دفقة شعرية مشحونة بكم هائل من المشاعر المتقابلة التي تجمع بين (الشوق، الخوف)،(السعادة، الألم)،(التوحد، التمزق)" فهناك خط العشب الثابت بين مفاصل صخرة، ويوازيه خط الحب الذي يجمع بين غريبين، وخط السماء التي توجد بين نجمين، ويوازيه خط الذات التي تبدع (فقرة الحب)، ثم خط الطائر الذي ينتظر فصل الصيف ليبدأ رحلته الحياتية، ويوازيه خط الذات التي تعيش زمن الانتظار، لأن تحل في زمن الهجرة، زمن الانشطار والتمزق، ثم تنتهي الخطوط بخط اللقاء الجسدي والمعنوي بين الذات العاشقة والموضوع المعشوق[1]" فأهم الصور التي صنعت هنا من القدرة التخيلية "صور الأبنية التشبيهية المعكوسة التي تدفع بالمشبه به ليتصدر البنية كما في تشبيه (الغريبين) (بالعشب بين مفاصل صخرة). وتشبيه (تأليف فقرة حب)(بتأليف السماء بين نجمين)، وهذا التشبيه يتحول إلى بناء استعاري عندما تتوجه (فقرة حب) في شكل أغنية إلى (عيني المحبوبة[2])". بينما الصورة التشكيلية والتي هي "الصورة التي يترسم فيها الشاعر ملامح الفن التشكيلي الفني بالألوان والخطوط والأضواء. والغاية منها أن تقلد الواقع القائم ، ولكن لا تنقله[3]" ومن القصائد التي بنيت على ذلك قصيدة (ثلاث صور):

كان القمر

كعهده – منذ ولدنا – باردا

الحزن في جبينه مرقرق...

روافدا ...روافدا

قرب سياج قرية

خر حزينا

شاردا...

(1) محمد عبد المطلب. تطور تجربة محمود درويش الشعرية. زيتونة المنفى. ص:86.

(2) م. ن. ص:98.

(3) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة. ص: 92.

كان حبيبي

كعهده– منذ التقينا– ساهما

الغيم في عيونه

يزرع أفقا غائما...

و النار في شفاهه

تقول لي ملاحما... [1]

كونت الصورة في هذه الأسطر مشهدا شعريا متكاملا اعتمد في مجمله على الحياة اليومية البسيطة التي يعيشها درويش وأهل قريته الفلاحية؛ وعلى الطبيعة بألوانها المختلفة كونها دالة على تجذر درويش بأرضه، كما تعتبر بعناصرها أحد مرتكزات الصورة الشعرية. فجاءت الصور بسيطة لا تعتمد على لون واحد، الهدف من ورائها محاكاة الطبيعة وليس نقلها كما هي، حيث الشاعر يقف مكان الطبيعة في التلوين أو يقوم بما تفعل، وليس كما تفعل بالضبط. وهو ما يتمثل في:

والصوت أخضر

إن شلال السلاسل والبلابل يلتقي في صرخة

أو ينتهي في مقبره

والصوت أخضر

قال لي: أو قلت لي أنتم مظاهرة البروق

وهم نشيد الاعتدال

والصوت موت المجزره

(1) محمود درويش. مج1 . ص:38.

ضدّ القرنفل.. ضدّ عطر البرتقال

ومع التراب ..مع اليد الأخرى،

مع الكفّ التي تلج السلاسل والسنابل

كدت أنسى، كاد ينسى التسميه:

أنتم جذوع البرتقال

وهم نشيد الاعتدال[1]

3.4.الاستعارة والمجاز:

يرتبط الفضاء الدلالي بقضية الصورة و المجاز، ويتمظهر بين مدلولين المجازي والحقيقي، وتعد دراسة المجاز المرسل تكملة طبيعية لدراسة الاستعارة، التي هي بدورها تمثل مكانة بارزة في الشعر، تفوق بها مكانة العناصر الأخرى التي تدخل في بنية الشعر ومفهوم الاستعارة يتمثل في أنها "وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظ الحقيقية إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأولى إلا من خلال تشبيه مضمر في الفكر[2]"ومن الخواص الدلالية لها كأن تكون تجسيدية أو إيحائية أو تشخيصية أو تجريدية، وهي متوفرة عند محمود درويش "ولكن بنسب متفاوتة تفاوتا كبيرا، إذ أن الاستعارة التشخيصية، هي أكثر الأنواع ترددا، وفيها يكون لفظ المستعار منتميا إلى عالم البشري، كأن يكون صفة من صفات الإنسانية، وهو الغالب كاستعارة الحبيبة للأرض[3]"

أنا وحبيبي صوتان في شفةٍ واحده

أنا لحبيبي أنا. وحبيبي لنجمته الشارده

وندخل في الحلم، لكنّه يتباطأ كي لا نراه

---

(1) محمود درويش. مج 2. ص:422.

(2) محمد صلاح زكي أبو حميدة. الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية. ص:200.

(3) م. ن. ص:201.

وحين ينام حبيبي أصحو لكي أحرس الحلم مما يراه

وأطرد عنه الليالي التي عبرت قبل أن نلتقي

وأختار أيّامنا بيديّ

كما اختار لي وردة المائده

فنم يا حبيبي[1]

استعار درويش ألفاظا تنتمي إلى العالم البشري والمتمثل في جسد الحبيبة، الصوت، الشفة الحلم، النوم. والأمر ذاته مع اسطر شعرية من قصيدة (أجمل حب)، حيث يتحول فيها التشبيه إلى بناء استعاري عندما تتوجه (فقرة الحب) في شكل أغنية إلى (عيني المحبوبة):

وكانت سماء الربيع تؤلف نجما ... و نجما

و كنت أؤلف فقرة حب..

لعينيك.. غنيتها!

أتعلم عيناك أني انتظرت طويلا

كما انتظر الصيف طائر

و نمت.. كنوم المهاجر

فعين تنام لتصحو عين.. طويلا

و تبكي على أختها ،

حبيبان نحن، إلى أن ينام القمر[2]

(1) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص:221.

(2) محمود درويش . مج 1. ص:104 .

وبالمقابل الاستعارة التجسيدية، لا تبتعد ولا تقل عن سابقتها بكثير فهي تقريبا تساويها في الاستعارة، إلا أنها تستعير اسما من أسماء الجماد ومن بين القصائد التي بنيت على ذلك قصيدة (عن الشعر)حيث استعار محمود درويش للأمل وهو معنى مجرد صورة المصباح تجسيدا له كقوله:

قصائدنا بلا لون

بلا طعم . . بلا صوت !

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت !

و إن لم يفهم "البسطا" معانيها

فأولى أن نذريها

و نخلد نحن . . للصمت !!" [1]

أما فيما يخص الاستعارة الايحيائية، ما ورد في قصيدة (نشيد ما)حين استعار صورة النحلة للأرض:

و أنا على أسوارك السوداء ساهد

عطش الرمال أنا .. وأعصاب المواقد !

من يوصد الأبواب دوني ؟

أي طاغية و مارد !!

سأحب شهدك

رغم أن الشهد يسكب في كؤوس الآخرين

يا نحلة

ما قبلت إلا شفاه الياسمين !" [2]

---

(1) م. ن. ص:93 .

(2) م. س. ص: 18.

أما بالنسبة **للمجاز**، فإنه ينطوي على مكانة خاصة لعلاقته الحميمة بالتعبير الفني، وارتباطه بأنماط الصورة، وكما سلف الذكر فإن كثيرا مما يقال عن المجاز قد وجد له مكانا تحت الاستعارة، باعتبارها مجازا علاقته بالمشابهة؛ "فإذا كان الانحراف اللغوي في الاستعارة يفسر عن طريق المشابهة، فإنه في المجاز يفهم على أساس المجاورة[1]"والمجاز له دور رئيسي في كشف وتمييز الرؤية الشعرية من التلفيق الذكي، " وأن التشخيص والإثارة صفتان للأسلوب الجيد، ولكنهما ليستا خاصتين للمجاز، ويظل المجاز تشخيصا وإثارة مشروطين بما يبلغ بالمجاز أعلى وسائل التعبير[2]"وصور محمود درويش من المجاز جاءت كثيرة ومتنوعة وهو القائل في شأن ذلك:

قُل ما تشاءَ. ضَعِ النقاطَ على الحروفِ.
ضَعِ الحروفَ مع الحروف لتُولَدَ الكلماتُ
غامضةً وواضحةً, ويبتدئَ الكلامُ.
ضَعِ الكلامَ على المجاز. ضَعِ المجازَ على
الخيال . ضَعِ الخيالَ على تَلفُّته البعيد. [3]

فمن أجواء الذات الشاعرة ينطلق العنان كي يكتب أو يفكر في الشعر، ما هو؟ وكيف؟ بما يكتب وبما لا يكتب، فتقع دون هوادة في دائرة السحر والفتنة في تخير الحروف والمفردات والصور المصحوبة بالمجاز، فما من حيلة تنفع مع الهام معاند، لأن الشعر لا يتنزل قسرا ولا قهرا، ولا احد يدري من اين يبتدئ الكلام. لكن يبدأ بـــ

ضَعِ البعيدَ على البعيد.... سَيُولَدُ الإيقاعُ
عند تَشَابُكِ الصُّوَرِ الغريبةِ من لقاء
الواقعيِّ مع الخياليِّ المُشَاكسِ/[4]

---

(1) محمد صلاح زكي أبو حميدة . الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية .ص:211.

(2) محمد حسن عبد الله. الصورة والبناء الشعري. دار المعارف. القاهرة. ص:123.

(3) محمود درويش. أ ج ك1. ص:99.

(4) م. س. ص:99.

ثم يواصل حواره بين ذاتين تتقاسمان بدورهما بناء الدلالة وشكلها، وهي الطريقة المثلى في شعره، فتتوالد معه الثنائيات، غموض الكلمات ووضوحها، لقاء الواقعي مع الخيالي، زيادة الملح أو قلته في المفردات، خفة الرمز أو ثقله، إلى أن يصل به إلى بلوغ القصيدة ذروتها.

لعلَّ هناك ملحاً زائداً أَو ناقصاً

في المفردات . لعلَّ حادِثةً أخلَّتْ بالتوازن

[....]

لعلَّ قلبَكَ لم يفكِّرْ جيّداً ولعل

فكرك لم يحس بما لم يرجك . فالقصيدة

زوجةُ الغد واُبنةُ الماضي تخيِّم في

مكانٍ غامضٍ بين الكتابة والكلامِ/[1]

ومن القصائد التي ورد فيها المجاز العقلي وكان فيه إسناد الفعل إلى الوسيلة، (قصيدة بيروت)

شكرا للجريدة لم تقل أني سقطت هناك سهوا...

أفتح الطرق الصغيرة للهواء و خطوتي و الأصدقاء العابرين

و تاجر الخبز الخبيث، و صورة البحر الجديدة

شكرا لبيروت الضباب[2]

ورد في السطر الأول اسناد الفعل(تقل) للجريدة. بالرغم أن الجريدة لا تقول، وإنما هي وسيلة من وسائل القول، فحذف الفاعل الحقيقي لفعل (تقل) وهو الإنسان وبقيت الوسيلة مسندا إليها الفعل.

(1) م. ن. ص:100

(2) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص:95.

وفي نفس السياق ولكن يكون فيها الفعل مسندا إلى آلته نأتي بمثال من قصيدة تمثل فيها درويش شخصية المتنبي مخاطبا إياه عبر العصور. قصيدة (رحلة المتنبي إلى مصر). اشتغل على بنية القصيدة الجديدة وعد من أوائل شعراء العرب الذين لم يكن لهم انقطاع مع تراث الأمة ولا تاريخها الشعري بل استلهم من هذا الأخير ملاحم كاملة بدا فيها النص أقرب إلى الغرافيك الزمني للنص الشعري؛ كما كان أكثر تركيزا على أبعاد هذا التاريخ.

الآن أشهر كل أسئلتي..

واسأل: كيف اسأل؟

و الصراع هو الصراع

و الروم ينتشرون حول الضاد

لا سيف يطاردهم هناك ولا ذراع.

كل الرماح تصيبني

وتعيد اسمائي إليّ[1]

إن الفعل (يطارد) الذي كان من المفروض أن يسند إلى الانسان، اسند إلى السيف على غير الحقيقة، إذ إن المطاردة تكون من الإنسان لا من آلة السيف، ولكن حذف (الإنسان) من الصياغة وبقيت آلة الفعل السيف. وأما إسناد الفعل إلى الظرف على سبيل المجاز العقلي، نجد الأمثلة في النصوص الشعرية لدرويش كثيرة منها ما أسند إلى المكان بدل الإنسان المتواجد في ذلك المكان ومآل ذلك بعث الحيوية في المفردات الجامدة وتحريكها " بالسعي للتجديد المستمر، وتغيير الوجود المتآكل للذات، وتعميق جوهرها الباقي والخروج من شكل إلى آخر وليس ذلك عملية قفز تقطع

(1) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص: 47.

الصلة بين الآني والسابق بل هي عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية، وتنمو في طريق النضج والاكتمال[1]".

ومن النصوص التي بنيت على حذف الفاعل الأصلي، ليحل محله الظرف الممثل في المكان الذي يتواجدون فيه؛ نص من قصيدة (الحوار الأخير في باريس):

... يرى موتَهُ واقفاً بيننا فيدخِّنُ كي يُبعدَ الموتَ عنا قليلاً.

يُصفِّر لحناً سريعاً ويطردُ عن معطفي نحلةً ٭ ويتابعُ : في شهر تموزَ

تذهبُ باريسُ نحو الجنوب , وقد يذهبُ القتلَهْ.

يرى موتَهُ في النبيذِ فيهتف : سيدتي غيِّري قَدَحي . ويتابعُ :

كانوا ورائيَ في معرض المُلْصَقاتِ فأسندتُ نافذةً واستدرتُ

وصافحتُهم واحداً واحداً... [2]

فالفعل (تذهب) أسند إلى المكان (باريس) عوض إسناده إلى الذين يتواجدون في باريس فاستعمل الشاعر درويش (باريس) وهي مكان للتعبير عن أهلها.

4.4. الرمز والأسطورة:

يجد المرء في شعر درويش إلى جانب الصور التي لا تحصى والتي ليس لها محدودية الرموز إضافة إلى الصور المتحورة رموزا" فالصورة يمكن استشارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل على السواء فإنها تغدو رمزا، قد يصبح جزءا من منظومة رمزية أو أسطورية[3]". أضحى توظيف الرمز في القصيدة الحديثة بصفة عامة، والقصيدة العربية منها بصفة خاصة، سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات متفاوتة، من حيث الرمز البسيط إلى الرمز

(1) محمد عبد المطلب. تطور تجربة محمود درويش الشعرية. زيتونة المنفى. ص:78.

(2) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص:60.

(3) رينيه ويلك. أوستن وارين. نظرية الأدب. ص: 197.

العميق فالأعمق وصولا إلى الرمز الأسطوري؛ تعميقا للمعنى الشعري، ومصدرا للإدهاش والتأثير وتجسيدا لجماليات التشكيل الشعري. يسمو الرمز بشعرية القصيدة ويقوي دلالاتها ويعزز تأثيرها في المتلقي إذا وظفه الشاعر بطريقة جمالية، واتساق فكري دقيق مقنع.

كثف درويش من توظيف الرموز المختلفة في أشعاره وخاصة دواوينه الأخيرة التي وردت فيها الرموز بشكل مكثف عميق وموح، جعلت من قصائده ترتقي إلى مستويات إبداعية مبتكرة " فكان محمود درويش أهم شاعر فلسطيني على الإطلاق تخطى هذا الاستخدام المألوف، التقليدي والمنطقي، والمحدد وشبه الخارجي للرمز، إلى اختبار ديناميكي له يكون فيه رمزا دينامكيا مستوعبا الرمزية فيما يتجاوزها في آن ، وهو ما تعبر عنه تجربته بعد خروجه من الأرض المحتلة، والتي ارتبطت على نحو محدد باختبار قدرات الرمز الديناميكي وطاقاته الشعرية[1]"بل هو من الأعلام البارزين كما أنه ليس بالشاعر المقل في استخدام الرمز والأسطورة وتوظيفهما التوظيف الأمثل .

تعد(قصيدة الأرض) أجل مثال على ذلك ففيها يؤسطر درويش الأرض في رمز ديناميكي ."فأسطورة الأرض هنا، هي على وجه الدقة اكتشاف لميتافيزيا الحسي، وتشكل هذه المعنى الرمزي العميق الثاوي في الحسي، فتحضر الأرض حضورا حسيا لكن مشبعا بالقداسة، وتتحول إلى رمز مشبع بالوجود ومشع به، فيشكل وجودها ذاته تجليا للقداسة يتماهى بها الكائن المنبعث، ويغدو التراب امتدادا للروح، وتنهض أنطولوجية حلولية ما بين الأنا الشعرية والأرض، وتمتد الذات في الأرض في الوقت الذي تنتشر فيه الأرض في الذات[2]"، وعليه أضحت الأرض ليست كلمة أو صورة أو فكرة خاضعة للمعنى بل هي سيميولوجية تحول لفظة الأرض إلى مجموعة من الدلالات " فلم يكن مفهوم الأرض عند درويش ترابا ومكانا ومناخا وأشجارا كما لم يكن مفهوما تاريخيا وجغرافيا فقط بل كانت في الآن نفسه مفهوما رمزيا حركيا، ينطوي على كل الدلالات[3]"

(1) محمد جمال باروت. مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني محمود درويش نموذجا. زيتونة المنفى.ص:55.

(2) م. ن. ص: 75 .

(3) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش ،شاعر الأرض المحتلة. ص:55.

في شهر آذار، في سنة الإنتفاضة، قالت لنا الأرضُ

أسرارها الدموية. في شهر آذار مرّت أمام

البنفسج والبندقيّة خمس بنات. وقفن على باب

مدرسة إبتدائية، واشتعلن مع الورد والزعتر

البلديّ. افتتحن نشيد التراب. دخلن العناق

النهائي – آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض

يأتي، ومن رقصة الفتيات.... [1]

يفتتح درويش قصيدته بجملة شعرية مفعمة بالرموز(آذار)و(الانتفاضة)و(الأرض) والتي هي رموز لآثار دلالية حرة هي في نهاية المطاف جزء من النص مادام النص يثيره "إن آذار ليس هو فحسب ذلك الزمن المطلق الذي يأتي إلى الأرض من باطن الأرض في حدث كوني مفعم بسر الوجود، لكنه زمن فلسطيني محدد في شهر آذار في سنة الانتفاضة ويأتي ذلك الزمن في أبعاده[2]"وفي إشارات سيميولوجية متجاورة هي "الاستيقاظ، اخضرار المدى، واحمرار الحجارة، خروج المسيح أخضر مثل النبات انتفاض الجنس في شجر الساحل العربي، الإخصاب، الربيع الطليعي، الربيع النهائي ،...الخ[3]"أي لا يعود دالا على معنى بالمعنى التقليدي، بل دالا حرا يثير معاني عديدة والأمر عينه مع رمز الأرض التي " وسع محمود درويش من إطاره الدلالي وأصبح يحمل في طياته مدلولات أخرى جديدة ومتنوعة : الوطن، البلد، الأم، المعشوقة الحبيبة الإنسان، العالم، المكان، التراب، الحلم، وهذه الدلالات على تنوعها يجمعها مشترك دلالي واحد هو العطاء المتواصل[4]"

(1) محمود درويش. مج 2. ص516.

(2) اعتدال عثمان. إضاءة النص. ص: 104.

(3) محمد جمال باروت. مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني محمود درويش نموذجا. زيتونة المنفى.ص:58.

(4) محمد صلاح زكي أبو حميدة. الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية. ص: 66.

يعني ذلك أن درويش اتخذ الرمز أداة يتوسد بها عمله، لكنه مشحون بفنية وتقنية عالية لإيصالها إلى المتلقي، وتقبلها بشكلها الذي تخرج عليه، وهذا يدفعه "لاستخدام مخزونه الدلالي وبشكل معقد ومركب في إنتاج رمز ديناميكي مفتوح، فهو لا ينقل الأسطورة بقدر ما يحولها، إنه لا يركن إلى معنى، بل ينتج رمزا قابلا لتوليد دلالة مشعة[1]" فكانت لغته لغة الرموز الدينامكية، التي تتميز بالحركية وليست مجرد تعبير.

أنا الأرض

والأرض أنت

خديجة !لا تغلقي الباب

لا تدخلي في الغياب[2]

لجأ درويش إلى ابتكار وتوظيف الرموز وخاصة منها الفنية العميقة؛ لأن الرمز يتحرك دائما في دائرة ترسيخ تجربته الشعرية والارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالاتها وشدة تأثيرها في المتلقي. انهمرت بقوة في قصائده وخاصة في المرحلة المتأخرة لتجسيد حالته الذهنية أو الواقعية وهو ينسجها في تراكيب قصيدته. جسدت قصيدة (بيروت) الصور الشعرية الرامزة تجسدا موح على الطريقة التي ينتهجها الشاعر في توظيفها معززا سياقات القصيدة وإيحاءاتها يقول في مطلع قصيدته (بيروت)

تفاحة للبحر, نرجسة الرخام

فراشة فجرية, بيروت, شكل الروح في المرأة

وصف المرأة الأولى, ورائحة الغمام .

بيروت من تعب ومن ذهب واندلس وشام.

فضة, زبد, وصايا الأرض في ريش الحمام.

(1) ينظر محمد جمال باروت. مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني محمود درويش نموذجا. زيتونة المنفى.ص:60.

(2) محمود درويش. مج 2. ص:516.

وفاة سنبلة تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت.

لم أسمع دمي من قبل ينطلق باسم عاشقة تنام على دمي...

وتنام... [1]

فضلنا العودة إلى الأسطر الشعرية من قصيدة (بيروت) لأنها مليئة بالرموز والإشارات التي لا تبدو إيحاءاتها من بنيتها السطحية وانما تحتاج إلى قراءة متمعنة تفك رموزها وتقرب مفهومها، مرتكزة على أساق القصيدة الشعرية وصورها المتباينة المتسقة من أول القصيدة إلى آخرها، وعلى الحالة النفسية و الشعرية والانفعالية التي تمتلك الشاعر وهو يقول قصيدته. استحضار الرموز معجم شعري وفني في نفس الوقت يستعين به الشاعر ليعبر عن مكنونات ويتنفس به من مكروبات، فدرويش خلال نص القصيدة، رسم حالة الدمار والفناء والحقد والموت التي تعيشها بيروت التي كانت منفاه الأول موظفا رموزا دالة على ذلك، تمثلت في البحر، والصخر، الرخام، والتعب، والزبد، والتشرد، والدم... قابلها برسم حالة الصمود والبقاء والحب والحياة مستندا على رموز تمثلت في التفاحة، والنرجسه ، والفراشة، والحمام، والسنبلة. وبذلك يكون درويش قد رسم صورة المواجهة، ما بين رموز الموت ورموز الحياة.

يعتبر البحر من العناصر الطبيعية التي وردت بكثرة في الكتابات الإبداعية لمحمود درويش واتخذت أبعاد جمالية وإنسانية، ولكنه لم يتقوقع في مدلول واحد وإنما ورد في سياقات مختلفة،" وحمل دلالات متباينة تبعا لتجربته الشعرية ورؤياه الخاصة. وتعددت استخدامات رمز البحر بتعدد السياقات، إذ نجده يحتل مساحات مهمة في متنه الشعري يخترق جملة من الصور الاستعارية ويحضر رمزا نابضا بالحياة. بدءا من الدلالات السطحية[2]"

أحبك

والأفق يأخذ شكل السؤال

(1) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص:89.

(2) ينظرحيدر توفيق بيضون. محمود درويش. شاعر الأرض المحتلة. ص:61.

أحبك

والبحر أزرق

أحبك

والعشب أخضر

أحبك زنبق[1]

تخلى البحر في المراحل اللاحقة من تجربة درويش الشعرية عن دلالاته الأصلية وتشبع بدلالات رمزية متنوعة وذلك حسب الوضعية الراهنة "فقد عاد درويش إلى البحر من خلال لونه لا ليستعمله للتلوين، كما فعل في بداياته مع البحر، ولكن ليدخل اللون الأزرق كرمز من رموز العذاب الجسدي والروحي التي يعانيها الشعب العربي الفلسطيني[2]"وهذا ما تجسده قصيدة (أحمد زعتر) :

وأحمد يفرك الساعات في الخندق

لم تأت أغنيتي لترسم أحمد المحروق بالأزرق

هو أحمد الكونيّ في هذا الصفيح الضيّق

المتمزّق الحالم

و هو الرصاص البرتقاليّ .. البنفسجية الرصاصيّة

و هو اندلاع ظهيرة حاسم

في يوم حريه

يا أيّها الولد المكرّس للندى

قاوم[3]**!**

أخذ البحر بعدا دلاليا آخر. فبعد أن كان بوابة فلسطين التي تستقبل أبنائها، تحول إلى بوابة نحو المجهول و لم يعد نعتا لجزء جغرافي، وإنما تحول إلى مؤرخ يشهد أحداثا ووقائع يدونها في وثيقة

(1) محمود درويش. مج 2. ص: 389.

(2) حيدر توفيق بيضون. محمود درويش . شاعر الأرض المحتلة. ص:63.

(3) محمود درويش. مج 2. ص:476.

تختزن نبض التاريخ وإيقاعه المتحرك. لقد أصبح شاهدا على الفواجع، وهذا ما تبينه قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

يا بحر البدايات، إلى أين تعود

أيها البحر المحاصر

بين اسبانيا وصور

ها هي الأرض تدور

لماذا لا تعود الآن من حيث أتيت؟

آه من ينقذ هذا البحر

دقت ساعة البحر

تراخي البحر

من ينقذنا من سرطان البحر

من يعلن أن البحر ميت؟ ! (1)

تكررت تيمة بحر في الأسطر الشعرية وانتشرت بين ثنايا القصيدة ووظفها درويش كرمز للدلالة على الشعب الفلسطيني تارة (أيها البحر المحاصر)، والدلالة على الرحيل تارة أخرى (دقت ساعة البحر) ليزيد من عمق الجراح فالرحيل أصبح حتما مقضيا على الشعب الفلسطيني. ليعمق وطأة هذا الرحيل وظفه في صيغة منادى ، وزاد في تعميق هذه الدلالة اقترانه بحرف نداء (يا بحر البدايات) لتعزف مقطوعة البحث عن الاستقرار، لا يريد لها أن تتوقف؛ أما فيما يخص الشق الثاني والمتعلق بالرمز التراثي حيث يعد عنصرا من أهم عناصر التراث، لما يقدمه من ثراء فني وجمالي للقصيدة العربية بصفة عامة والدرويشية بصفة خاصة، ومواكبتها لحاضرها في عالم متطور متحرك نحو الأفضل، ذلك أن درويش "أعطى الرمز التراثي دلالته التاريخية تارة، وأعطاه دلالة رمزية مغايرة

(1) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص:188.

تارة أخرى، إذ أن منها ما شكل لديه هاجسا ارتباطيا بقضيته العامة (فلسطين)، وبنفسيته الخاصة (محمود) إذ لازمته منذ بدايته الشعرية المبكرة، إلى أواخر اصدرا ته[1]"ومن الرموز التي تناولها في هذا المجال رموز الأنبياء حيث وظفها مرة بالقوة والإيجاب ومرة بالضعف والسلب" إذ عكست هذه الرموز المعاناة والمقاساة، والظلم الذي حل به، والوحدة التي عاناها وعايشها في حله وترحاله، إذ قاسى درويش التشرد والضياع في فترات ما، والقوة والأمل في فترات أخر وبنفس القدر والشاعر في الغالب يتوحد بهذه الشخصيات التي تتعرض للألم والنسيان من أجل ما تحمله من رسالة [2]".

استخدم درويش النبي (آدم) في مواضع متعددة ومتباعدة زمانيا، إذ كان في كل مرة دلالة معينة وتكون مغايرة للدلالة السابقة.

لستَ آدمَ كي أقول خرجتَ من بيروت منتصراً على الدنيا ومنهزماً

أمام الله

أنت المسألة

الأرضُ إعلانٌ على جدران هذا الكون [3]

يضع الشاعر(آدم) معادلا موضوعيا لنفسه الفلسطينية و(الجنة) معادلا لبيروت، فهو يرى فيها " خروجه من بيروت بعد القرار المتخذ بمغادرة بيروت، إلا كخروج آدم من الجنة، حيث الهزيمة والانكسار، وان رأى في خروج آدم انتصار على الدنيا، فإنه انتصار المهزومين إذ كان في خروج آدم هزيمة أمام الله، أما خروجه هو فهي هزيمة لا نصر فيها إذ ضاع حلمه بالنصر، والعودة إلى وطنه فكانت الأرض إعلان على جدران الكون لتحدى آدم لها، وانتصار عليها فإن الخروج من بيروت،

(1) ينظر عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص:45.

(2) م. ن. ص:46 .

(3) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص:172.

هو إعلان السقوط والانهزام لنضال الشاعر[1]"، أما فيما يخص استعمال رمز آدم انعكاسا على ذاتيته في مخاطبة العقل والاتجاه نحو الحكمة ومعالجة الواقع بعقلانية ما تجسده قصيدة (زيتونتان):

أَنا آدمُ الثاني. تَعَلَّمْتُ القراءةَ

والكتابةَ من دروس خطيئتي,

وغدي سيبدأ من هنا, والآنْ

إن شئتُ أن أَنسى... تذكّرتُ

انتَقيْتُ بدايةً وَوُلِدْتُ كيف أردتُ

لا بطلاً.... ولا قُرْبانْ[2]

تأثر محمود درويش بالأسطورة، كما تأثر بالرمز تماما، ولذلك نجده وظفها بشكل ملفت للانتباه، إلى درجة أنه عبر من خلالها عن الواقع اليومي المعاش وعن تفاصيل الأشياء والأحداث التي رمزت إلى ذاك الواقع. فكونه شاعر قضية "وجد في أساطير الخصب والتضحية والموت والميلاد فضاءا أسطوريا يتسع لرؤياه المعذبة ويقدم لنصوص قصائده دما شعريا يحكم صياغتها ويزيد لغتها ثراء[3]"

.....آذار طفل

الشهور المدلل .آذار يندف قطنا على شجر

اللوز.آذار يولم خبيزة لفناء الكنيسة.

آذار أرض لليل السنونو، ولامرأة

تستعد لصرختها في البراري ...وتمتد في شجر

(1) ينظر عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص:54.

(2) محمود درويش. أ ج ك1. ص:58.

(3) عبد الوهاب ميراوي. شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة.ص:196.

السنديان[1]

الالتصاق الحميمي للإنسان الفلسطيني بالأرض جعل من درويش يعبر عن موضوعات معاصرة، ترتبط بموضوعها والعلاقة الحيّة والمتجددة التي يظهر توحده معها. موظفا الأسطر الشعرية المحملة بالمعنى الرمزي لتلك الأساطير، وما توحي به من معان ودلالات، دون أن يغفل عن الاستعارة والتشبيه وتوظيفهما في البلاغة النصية، فمن خلالهما يبدو المعنى الرمزي موحدا بين المرأة، بوصفها الولودة رمز الخصب والتجدد والأرض" وداخل ما يستدعيه رمز(آذار) بوصفه دالا حرا من دلالات ترتبط في عملية القراءة بذلك النمط الأصلي فلا تأخذ المعنى القار بل الدلالة الكيانية له دلالة تضميخ الأرض عشتار أو عناة الكنعانية[2]"، كما وظف الشجر باعتباره رمز دال على القوة والخضرة الدائمة، قرنه بصيغة الفعل المضارع الدالة على الاستمرارية في الحركة، والمُشكلِة لمشهديه مولدة لمعانيها الحية والثرية. جاعلا الرمز منتجا لفعله الرمزي الدال، وخالقا مستوى من التراكب الدلالي في القصيدة التي تنفتح على التجربة التي يريد التعبير عنها،

تتميز الأسطورة بفضاءها اللاشعوري والتخييلي و طبيعة دلالتها الرمزية الموحية وأهمية وجودها في الثقافة الجمعية، مما جعل درويش يوظفها كلما استدعى اللاشعور الجمعي. تجربة درويش الشعرية وطبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة على المستويين الفكري والجمالي مكنته من توظيف الأسطورة وكثافتها الرمزية. بما في ذلك رمز التراث الأسطوري الشرقي الذي يعود إلى الحضارة العربية القديمة الذي كثر استدعاؤه في قصائد درويش "فأول ما تطالعنا به أساطير الطقوس والعبادات، تجربة بني إسرائيل للرب، والصعود للجلجال، و هو مكان تقديم الطاعات للرب[3]"ومثال ذلك قصيدة (مديح الظل العالي) التي جاءت مجسدة لذلك حيث يقول درويش:

كَمْ من نبيٍّ فيك جَرَّبَ

(1) محمود درويش. أ ج ك1. ص:286.

(2) محمد جمال باروت. مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني محمود درويش نموذجا. زيتونة المنفى .ص:58.

(3) عمر أحمد الربيحات. الأثر التوراتي في شعر محمود درويش. ص: 143 .

كَمْ تعذَّب كي يُرَتِّبَ هيكَلَهْ

عبثاً تحاول يا أبي مُلْكاً ومَمْلَكَةً

فَسِرْ للجُلْجُلَهْ

واصْعَدْ معي

لِنُعيْدَ للروح المُشَرَّد أوَّلَهْ

ماذا تُريد , وأنت سَيِّدُ روحنا

يا سَيِّدَ الكينونة المتحوِّلَهْ؟[1]

يرى درويش في أسطورة (جلجلة) ملاذا للخلاص من واقع اليأس في استحضار مستقبل جديد، مبشر بالأمل ومخلص للإنسان الفلسطيني، ومعيد للروح الفلسطينية الضائعة المشردة في ظلمات الظلم العالمي بدايتها، وتكوينها الجديد. واستخدام درويش للأسطورة هنا كأنه يريد الاخبار إن الذي يحدث اليوم حدث نفسه في الأمس القريب، أو البعيد، وسيحدث في المستقبل الذي سننتهي إليه، حتى بعد انتهاء الطقس الشعائري الذي يختفي ظاهراً، ولكن ليترك دالّه الذي لا يكف عن التولُّد باطناً. يمضي محمود درويش في (الجدارية) مؤكدا ضرورة الأسطورة ما توحي إليه فنجده مثلا في أسطورة «البعث» التي يفرضها موضوعه، يبين أنها أسطورة تعتمد على الثنائيات المركزية(البقاء والفناء)، (الموت والحياة)، (الخصب والجدب) .

الأسطورة اتخذت مكانتها / المكيدة

في سياق الواقعي. وليس في وسع

القصيدة أن تغير ماضياً يمضي ولا يمضي

ولا أن توقف الزلزال

لكني سأحلم. [2]

(1) محمود درويش. ديوان حصار لمدائح البحر. ص:172.

(2) محمود درويش. أ ج ك1. ص:506.

خاتمـــــة

الخاتمـــــــة

يمثل الوعي لحظة تفاعل إيجابي مع الوجود بمختلف جوانبه ومستجداته، وهو حالة صعبة التّحقيق في ظل المتغيرات السريعة الّتي يطرحها العصر، إلى جانب التّمويه الممارس من طرف مختلف الفعاليّات والرّؤى، الّتي تسعى إلى تحقيق الانتشار والذّيوع باقتناص التّأييد والموافقة.

الخطاب عند محمود درويش واحد من الخطابات الّتي يستدعي التّفاعل معها. وعيا خاصّا، فهو خطاب إيحائي يحيي في الإنسان طاقة التأويل والسّؤال، ويستجيب للتأمل وابتكار المعنى.لا يطلب المطابقة والتّبني والتّسليم به بقدر ما يطلب الاختلاف والخروج و المغايرة.

توصل البحث بعد رحلتة في رحاب هذا الخطاب واللغة الشعرية المميزة لصاحبه وتجربته الإبداعيّة في نهاية هذه الدراسة إلى نتائج في حدود ما استطعنا إنجازه، غير أننا لا نستطيع أن نلم في هذ العجالة، بجميع المسائل لأنها كثيرة ومتنوعة ومتناثرة في غضون البحث، إلاَّ أننا سنكتفي بالأهم: بداية شكل الفصل الأول في المهاد النظري تأطيرا للمفاهيم الإجرائية الموظفة في الدراسة، ونعني بذلك" الفضاء والحيز والمكان " نظرا لاتسامهم بالضبابية المصطلحية والمفهومية، فحددنا طريقة توظيفهما – في الدراسة –

إن تعريف الفضاء اصطلاحا، بداية من الدراسات الغربية ووصولا إلى الدراسات العربية التي تستقي من معين الدراسات الغربية نفسها، يكون خاضعا بالدرجة الأولى إلى الوجهة الإيديولوجية التي ينحوها الناقد والباحث في رسمه للفضاء وأقسامه، وفق خبرته وثقافته بالفضاء المعاين على صفحات الواقع ومن ثمة على مساحة الخطاب كونها إشارات منبهة للقارئ.

بما أن الفضاء الجغرافي مكمل للإنسان، فهو الذي يحتويه، ويعطى للأحداث التي يقوم بها الحيوية والمعنى والقيمة والرمز. فلا تتم الأحداث في فضاء فارغ، ولا في أجواء سماوية أو خرافية، فمجرد ذكر المكان، يوحي للمتلقي بمعنى معين اقترن به، وهو تاريخ الأحداث وقدسيتها، وأهميتها في نفوس الشعوب، فمثلا ذكر القدس يثير في نفوس المسلمين ذلك الحنين والشوق الجارف له، وذلك لأهمية المكان وقدسيته التاريخية في أعماقهم، ونفس الشيء مع الأندلس والأرض، وبيت الطفولة، فالأمكنة تعبر عن تاريخ الأحداث وأهميتها وهي رموز تحمل دلالات لتلك الأحداث.

الفضاء النصي في القصيدة يدل على التحول من بلاغة الألفاظ والأصوات إلى بلاغة الأيقونة، أي إغناء بنية النص وتعقيد هيئته، ومن ثمّ دعت ضرورة التلقي لمنجزها النصي إلى إدراك حقلين متباعدين، هما حقل العلامة اللغوية وحقل الأيقونة، وأيضاً ضرورة فهم التفاعل بين علامة لسانية وعلامة أيقونية.

الفضاء الدلالي هو الفضاء الذي يرتبط بقضية الصورة والمجاز، ويتأسس بين المدلول المجازي، والمدلول الحقيقي، حيث الكلمة ليست معنى ثابت، وإنما يتغير معناها على الدوام فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنه لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر مجازي.

من حيث المتابعة التاريخية لظاهرة الفضاء الجغرافي في شعر درويش نلاحظ أن نصوصه الشعرية المختلفة قد ارتبطت بالموضوع فشكلته في صور متنوعة تعقبت المراحل والأحداث التاريخية

المختلفة، حيث أصبح المكان جغرافية شعرية حاضرة في النص، استلهم درويش مظاهره الحسية والخفية وجعله أرضا خلفية للقصيدة، فكانت بدورها وطنا وعالما أقام الشاعر بين تأملاته.

اعتمدت الصورة المكانية عند درويش على بنية جدلية تنسجم مع سياقها. فتشكلت وفقا لعلاقات الاتصال والانفصال، والقرب والبعد، والداخل والخارج، ضمن هذا التصور لم يكن المكان "شعريا" مجرد صورة ثانوية جامدة أو تسمية اعتباطية، بل هو تفاعل بين معطيات جمالية، وتصورات فكرية، تقدم أنساقا ثقافية مضمرة، وتحول عالم الأمكنة إلى عالم دلالي يؤثر في إنتاج المعنى ومضاعفته، وتجعل منه موجها يؤشر للتحولات المختلفة، ومن ثم تتحول لغة المكان إلى علامات وقيم تنتج فضاءاتها الاجتماعية والثقافية المختلفة.

كشفت الدراسة للفضاء الجغرافي بصفة عامة، والأمكنة المغلقة والمفتوحة بصفة خاصة عن حالة من الانفصام بين الذات العتيقة بذكرياتها وأحلامها التي وئدت، والآخر الشخصي الذي يتمثل في الذات الحاضرة ومعايشتها للواقع الجديد؛ ففي الأماكن المغلقة كانت العلاقة بينها وبينه علاقة انتماء وتوحد، وحنين دائم، حيث نقشت معالم هذه الأمكنة في ذاكرة الشاعر فراح يصفها شبرا بشبر وكأنه لم يغادرها منذ نعومة أظافره، ففقدانه لها جعله كثيرا ما يلجأ إليها ليحتمي بها من قسوة الابتعاد والخوف من المجهول. ومن أبرز هذه الأماكن البيت.

أوصلتنا الدراسة أن كل ما هو موجود ومكتوب في القصيدة الشعرية الحديثة ، إلا و يحمل معنى، فإن كان يعتبر عنصرا أساسيا في الفضاء النصي بحمله لدلالة لسانية، يتحول إلى عنصر في الفضاء الصوري بمجرد ما يتخلى عن هذه الدلالة ويصير غير قابل للتعرف والقراءة، والعكس فالعنصر الذي هو أساسي في الفضاء الصوري، يتحول إلى عنصر أساسي في الفضاء النصي بمجرد ما يحمل دلالة لسانية ممنوحة للقراءة.

كان الفضاء الدلالي عند محمود درويش تمثيلا لتجربة شعرية عربية وعلامة أساسية في الشعر العربي المعاصر، فقبله كان الشعر العربي شيئا وصار بعده شيئا مختلفا، فهو أقنع قراءه وسامعيه أن

الشاعر يمكن أن يكون نجما جماهريا دون أن يخاطب الغرائز أو يكرر السائد، لقد قاد قراءه إلى قمة الشعر، مفتتحا آفاقا واسعة لخيالهم، فكانت قصائده شاهدة على التغير في الشكل والمعنى الذي له علاقة بالفترة الزمنية الضاغطة المعقدة من حياة الفلسطينيين الذين ظلوا في فلسطين، أو على صعيد المنحى التعبيري والمجازات والاستعارات، والصور الشعرية بعامة المنبثقة من تجربة شعرية تولدت نتيجة الاحتكاك بالتجارب الشعرية الغربية والعربية.

حسبنا في ذلك أننا لم نبخل بجهد و لم ندخر ما استطعنا من اجتهاد، فإن أصبنا فمن توفيق الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

بيبليوغرافيا

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- **أولا : المصادر**

❖ محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الأول، عن رياض ريس للكتب والنشر، بيروت ط1 كانون الثاني 2004 .

❖ محمود درويش، الديوان الجزء الأول، دار العودة بيروت، الطبعة السادسة، 1979 .

❖ محمود درويش، الديوان الجزء الثاني، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية، 1978.

❖ محمود درويش، حصار لمدائح البحر، الدار الغربية للنشر والتوزيع عمان الأردن، ط 1987.

- **ثانيا: المراجع باللغة العربية**

❖ أحمد الزنيبر، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، التنوخي للطباعة والنشر الرباط، ط1 2009.

❖ أحمد بلحاج آية وارهام. أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش. مطبعة وليلي المغرب. ط1 . 2010.

❖ أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت ابن الخوجة ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986.

❖ أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتاب، القاهرة مصر، ط1، 1985.

- أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي. ط3،(د ت)
- أدونيس، ديوان الشعر العربي المجلد الأول، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق سورية، ط 1996.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979 .
- الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي دار البيضاء المغرب، ط1، 1993 .
- أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط1، 2001.
- اعتدال عثمان، إضاءة النص قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2 1998
- بسام قطوس، استرا تجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد الأردن، 1998.
- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001
- تمام حسان، الأصول، دراسة ابستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب القاهرة، ط 2000 .
- الجاحظ، الحيوان، ترجمة عبد السلام هارون، ج3، مكتبة الحلبي القاهرة، ط2 1965.
- جما ل الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط 1996.
- جمال بدران، محمود درويش شاعر الصمود و المقاومة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ،ط1 1999.
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء ـــالزمن ـــ الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1990.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في المنهج والأصول والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 1994.
- حسن نجمي شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط1 2000.
- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1 2005.
- حميد لحميداني، في بنية النص السردي من منظور نقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء

المغرب ط1 1991.

- حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1 1991.
- خوله طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر الجزائر، ط2 ،2000 .
- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، القاهرة ط2 ، 1971.
- سمر روحي فيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.
- سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط 1 1985.
- شادية شقروش، سيميائية الحطاب الشعري، عالم الكتب الحديث أربد الأردن، ط1 2010.
- صلاح فضل، شفرات النص دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات، مصر، ط2 ،1995.
- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة مصر، ط1 1998.
- عارف باشا العارف، تاريخ القدس، دار المعارف القاهرة مصر، الطبعة الثانية 1994 .
- عبد الإله الصائغ، دلالة المكان في قصيدة النثر بياض اليقين لأمين أسير أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر، سورية، ط1 1999.
- عبد الإله بلقزيز، هكذا تكلم محمود درويش دراسات في ذكرى رحيله، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 2009.
- عبد الحميد إبراهيم، الوسطية العربية مذهب وتطبيق، الكتاب الثاني التطبيق، دار المعارف،القاهرة ط1 1986.
- عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة بن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1993 .
- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب، دار الكتاب العربية، تونس، ط3، 1982.
- عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، طبعة أوت، 1986.
- عبد القادر الغزالي ،قصيدة النثر العربية الأسس النظرية والبنيات النصية ، مطبعة تريفة بركان ، المغرب،ط1 2007.

❖ عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، تحقيق فايز الترحيني، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 1915 .

❖ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق محمد رشيد، مكتبة القاهرة، مصر، طبعة 1961.

❖ عبد الله الغذامي ، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان ط1، 1991.

❖ عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ،نظرية وتطبيق المركز الثقافي العربي لبنان ط6، 2006.

❖ عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي المغرب، ط2، 2006.

❖ عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور،دار هومة الجزائر، طبعة2003.

❖ عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيميائية انتروبولوجية لنصوصها دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 .

❖ عبد المالك مرتاض، ألف ـــياء تحليل مركب لقصيدة ،أين ليلاي لمحمد العيد دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2004 .

❖ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران 2005.

❖ عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشروالتوزيع وهران ، 2003.

❖ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي دار هومة، الجزائر، 2007.

❖ عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ،عرض وتفسير ومقارنة ،دار الفكر العربي، القاهرة، طبعة، 1992.

❖ على آيت أوشان. السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة. مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء. ط1 2000.

❖ على بن محمد الجرجاني، تعريفات، طبعه وصححه جماعة من العلماء بإشراف الناشر، ط1 دار الكتب العلمية، بيروت، 1989.

❖ عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوردي للنشر الأردن، طبعة

2009.

❖ غالية خوجة ، أسرار البياض الشعري موسيقى الحدس تفاعيل الرؤيا، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2009 .

❖ غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الإحتلال1948ـــ1968 مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط1 بيروت، 1968.

❖ فايز الداية، علم الدلالة العربي،النظرية والتطبيق ،دراسة تاريخية تأصيلية، دار الفكر، دمشق ط2 1996.

❖ فخر الدين قباوة، علامات الترقيم في اللغة العربية، دار الملتقى حلب سورية، ط1، 2007.

❖ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2008.

❖ محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط1 ،1991.

❖ محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي النشأة والمفهوم، نادي مكة الثقافي الأدبي،مكة ط1 1996.

❖ محمد جمال باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث، زيتونة المنفى، جرش الأردن، ط1، 1997.

❖ محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1981.

❖ محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1 2000.

❖ محمد طاهر بن عبد القادر، تاريخ الخط العربي وآدابه، المطبعة التجارية الحديثة بالسكاكيني ط1 1939.

❖ محمد محمد يونس على، المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت لبنان، ط2، 2007.

❖ محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية لطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1 1988.

❖ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري استرتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط1 ، 1985.
❖ منذرعياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الضاري، حلب سورية، ط1، 2002.
❖ منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.
❖ منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، سلسلة دراسات تحليلية، دار النشر المغربية،ط1984.
❖ الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي والعربي الدار البيضاء، ط1 1999.
❖ ياسين النصير، اشكالية المكان في النص الأدبي، وزارة الشؤون الثقافة العامة، بغداد العراق، ط1 1986.
❖ ياسين النصير، الرواية والمكان دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 1986.
❖ ياسين النصير، جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى للثقافة والنشر،دمشق. ط1 1995
❖ يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر و التوزيع الأردن، ط1 1997.

- **ثالثا: المراجع المترجمة إلى العربية:**

❖ بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر العياشي، دار الحاسوب للطبع، حلب سورية، ط2 1994.
❖ جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر الدارالبيضاء، المغرب ط1 1991.
❖ رومان ياكبسون، قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، المغرب، ط1 1988.
❖ رينيه ويلك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3 ،1987.
❖ غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1 1991.
❖ غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدّراسات و النشر

والتوزيع، بيروت لبنان، ط3، 1987 .

❖ مايكل ريفاتير، معاير تحليل الأسلوب، ترجمة حميد لحميداني، دار النجاح الجديدة، دارالبيضاء، ط1، 1993.

❖ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط3، 1986.

❖ ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وآخرون. مركز الإنماء القومي، بيروت ط 1990.

❖ يوري لوتمان. جماليات المكان. عيون المقالات . الدار البيضاء. ط2 .1988

❖ يوري لوتمان، تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة د محمد فتوح أحمد، دار المعارف،مصر ط 1995.

- **رابعا: الدوريات والرسائل الجامعية:**

❖ أحمد طالب، مجلة الموقف الأدبي ، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد 403 تشرين الثاني 2004.

❖ أحمد طاهر حسنين، المكان في النحو العربي، مجلة عيون المقالات، عدد8، 1987.

❖ أدونيس . في الشعرية . مجلة الكرمل . العدد الثالث .صيف 1981.

❖ أدونيس ومحمود درويش، مهرجان للشعر العربي في برلين وندوة حول الذاكرة و الشعر وثيقة برلين ،الكلمة العدد21 /2008/9.

❖ خرفي محمد الصالح، التلقي البصري للشعر، مجلة الملتقى الدولي الخامس، السيمياء والنص الأدبي، جامعة خيضر بسكرة، نوفمبر2008.

❖ سطمبول ناصر، بصريات الفضاء الشعري المعاصر، مجلة سيميائيات، جامعة وهران الجزائر، العدد 1 خريف 2005.

❖ صلاح الدين الغزال، جدارية محمود درويش، مقالات ودراسات، ملحق خاص صحيفة القدس، لندن عدد22/21 سبتمبر 2008.

❖ ظافر مقدادي، الرمزية الميثولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان، مجلة ديوان

العرب، أغسطس 2009.

❖ عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة الآداب المجلد27 العدد1 2005.

❖ عبد الوهاب ميراوي، شعرية التناص في القصيدة العربية المعاصرة، مخطوط رسالة دكتورة وهران ، 2006/2005.

❖ كاميليا عبد الفتاح، الشكل الطباعي ودوره في تشخيص الدلالة، مجلة علامات ج70 مج18 النادي الأدبي،جدة أغسطس ، 2009.

❖ كمال خيربك . الجملة الشعرية الجديدة. مجلة الكرمل. العدد الثالث. صيف 1981 .

❖ محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية م6ع2 /2009

❖ محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان"لا تعتذر عما فعلت" محمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث غزة مج22، 2008.

❖ محمود درويش. جزء...لا جزيرة. مجلة الكرمل. العدد5 شتاء /1982

❖ محمود درويش ، عائد إلى حيفا حوار مع صحيفة الاتحاد،في حيفا بتاريخ2007/8/24 الكلمة عدد21سبتمبر2008 .

❖ محمود درويش، حلم مسيّج بالمدى المفتوح ،مجلة الكرمل العدد7 /1982.

❖ محمود درويش، البيت والطريق، أقواس ،مجلة الكرمل ،العدد62 شتاء 1999.

- **خامسا: المعاجم**

❖ ابن منظور –لسان العرب –دار صادر , بيروت, ط1 1997.

❖ أبو البقاء بن موسى الحسينى الكفوي، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية قسم 4،إعداد عدنان درويش، محمد المصري ط2 (**د ت**)

❖ أبو الحسين أحمد ـــ معجم المقاييس في اللغة ـــ تحقيق شهاب دار الفكر ،بيروت(**د ت**)

❖ أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي ، جمهرة اللغة، دائرة المعارف العثمانية حيدر أباد ط1 1345ه

❖ إميل بديع يعقوب، معجم الطلاب في الإعراب والإملاء، دار العلم للملايين، لبنان بيروت،ط1 1984.
❖ الفيروز آبادي ـــ القاموس المحيط ـــ دار الكتب العلمية ، بيروت ط2 2007.
❖ فيصل الأحمر، معجم السميائية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ،ط1 2010.
❖ محمد بن أبي بكر الرازي ـــ مختار الصحاح ـــ ضبط مصطفى ديب دار الهدى، بيروت ط4 1990.
❖ محمد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس تحقيق العزباوي، مطبعة حكومة، الكويت، ط1 2001.

- **سادسا : المراجع الأجنبية:**

1. Kristeva Julia le texte du roman –Approche sémiotique structure discursive transformationnelle –mouton 1976
2. Greimas (A.J.) et Courtes, Sémiotique dictionnaire raisonne de la theorie du langage hachette paris 199
3. Genette Gérard – Figures II Seuil Paris 1969

فهرس الموضوعات

المقدمـــة

الفصل الأول

المبحث

الأول:.....1

(الشبكة المفاهيمية).....1

1.1 مفهوم الفضاء لغة واصطلاحا.....1

2.1 الفضاء في الدراسات

الغربية.....7

3.1الفضاء والدراسات العربية

.....12

المبحث

الثاني:.....21

(تجنيس

الفضاء).....21

1.2 الفضاء الجغرافي

.....21

2.2 الفضاء
النّصي.....31
3.2 الفضاء
الدلالي.....40
المبحث
الثالث.....47
(المعمار
الفضائي).....47
1.3 معمار الفضاء الجغرافي
.....47
2.3 معمار الفضاء النصي
.....56
3.3 معمار الفضاء الدلالي
.....61
الفصل الثاني
(الفضاء الجغرافي)
المبحث
الأول.....68
دلالة
الفضاء.....68
المبحث
الثاني.....74
(الفضاء
المغلق).....74
1.2البيت
.....76

2.2البئر
.....81
3.2القبر
.....88
4.2السجن
.....92
المبحث
الثالث.....100
(الفضاء
المفتوح).....100

1.3
الطريق.....101
2.3الأرض.....
107
3.3المكان.....
113
(المبحث
الرابع).....121
الفضاء
المقدس(المأساوي).....121
1.4فضاء
القدس.....123
2.4فضاء الأندلس.....126
الفصل الثالث
1:الفضاء النصي.....133
المبحث الأول.....133

(الكتابة)
.....133
1.1.1 السطرالشعري.....137
2.1.1. البياض والسواد
.....141
3.1.1. علامات الترقيم
.....146
المبحث
الثاني.....154
1.(التصوير).....
154

1.2.1 الخط
المضلع.....154
.2.2.1
المثلث.....155
3.2.1. أشكال هندسية
ورباعية.....158
2. الفضاء
الدلالي.....161
المبحث
الثالث.....161
المبحث
الرابع.....165
(مواد
الصناعة).....165

1.4. اللغة الشعرية.....165
2.4. الصورة
الشعرية.....170
3.4. الاستعارة والمجاز.....179
4.4. الرمز والأسطورة
.....185
الخاتمة.....
198
قائمة المصادر والمراجع..... 202
فهرس الموضوعات.....211

الملخص:

تناول موضوع الرسالة: الفضاء عند محمود درويش، حيث عالج البحث إشكالية الفضاء وعلاقته بالأدبية، بداية من المفهوم بأنواعه الثلاثة (الجغرافي، النصي والدلالي)، ثم التجلّي في الدراسات الغربية والعربية، وإن كانت هذه الأخيرة وفية لفلك الأولى.

من خلال الخريطة المفاهيمية، التجنيس والمعمار كان مسار هذه الرسالة، ثم انفتح على أنواع الفضاء ذي الأحياز المتباعدة داخل النص الشعري عند درويش، وكذا علاقتها أو دورها في إذكاء جذوة القول الشعري لديه.

خلص البحث إلى أن المكان عند محمود درويش، غطى مساحات كبيرة من فنه، ذلك أنه يرمز إلى الوطن السليب والأرض والمهجرين، فقصة خروج الفلسطيني من أرضه هي عينها خروج آدم من الجنة؛ غير أن الإخراج كُتب على الفلسطينيين مرتين كما يرى درويش، ختاما نسأل الله التوفيق.

الكلمات المفتاحية:

الفضاء؛ الخلاء؛ النتوء؛ المغلق؛ المفتوح؛ المقدس؛ المأسوي؛ الكتابة؛ الصور؛ الصناعة.