وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2-

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية .

قسم اللغة العربية وآدابها

صورة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر

دراسة أسلوبية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:

عمر برداوي

إشراف الأستاذ الدكتور:

فاتح علاق

السنة الجامعية 2016/ 2017

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2- أبوالقاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية . قسم اللغة العربية وآدابها

صورة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر

دراسة أسلوبية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:
عمر برداوي فاتح علاق

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	المؤسسة

السنة الجامعية 2016/ 2017

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ لِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۚ إِنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلۡغَنِيُّ ٱلۡحَمِيدُ ٢٦ وَلَوۡ أَنَّمَا فِي ٱلۡأَرۡضِ مِن شَجَرَةٍ أَقۡلَٰمٞ وَٱلۡبَحۡرُ يَمُدُّهُۥ مِنۢ بَعۡدِهِۦ سَبۡعَةُ أَبۡحُرٖ مَّا نَفِدَتۡ كَلِمَٰتُ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٞ ٢٧ ﴾

لقمان: ٢٦ - ٢٧

الإهـــــــداء

إلى من بذلا من حياتيهما؛ لينيرا لي دربا ... من الله ... والدي ... .

وإلى إخوتي.

وإلى من رضيت أن تقاسمني حياتي؛ وتحمل ... ملك قلبي

راضية ،وهيأت لي من أسباب الراحة ما أعانني على إتمام هذا الجهد

زوجتي.

وإلى من يضيفون إلى عمري كل جديد ... أبنائي.

هبة الرحمن ، عبد الرحيم ، عبد الحميد، آلاء الرحمن

إليهم جميعا أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع .

والله يهدي إلى سواء السبيل .

عمـــــر

شكر و عرفان

رغبت نفسي في أن أوشّح هذا العمل بكلمة شكر وتقدير ، تكون اعترافا وامتنانا لأهل الفضل الذين أناروا لنا عبر سنين طويلة درب المعرفة ، ومهدوا لنا سبل النجاح ، فتزاحمت على مخيلتي الأسماء وهي كثيرة ، ولكن مالا يدرك كله ، لا يترك بعضه .

أود ـ بداية ـ أن أعبِّر عن جزيل شكري وعظيم امتناني لأستاذي المشرف فاتح علاق ، الذي اقتنع بجدوى البحث في هذا الموضوع ووثق في صاحبه ، فتكّربعلمه ووقته وجهده ، وتابع هذا العمل مدة نصف عقد كان لي فيها مرشدا وموجها وناصحا ومعلما ، لقد جمع بين حلم الأصدقاء وحزم العلماء، وتتبع كل صغيرة وكبيرة في هذا العمل حتى رأى النور على الصورة التي هو عليها الآن. ولولا حرصه الشديد لما تمّ لصاحبه أن يبلغ به هذه اللحظة بهذا الشكل .

كما علّي أن أوجِّه جزيل الشكر والتقدير إلى أعضاء اللجنة العلمية الموقّرة التي تحملت عناء قراءة هذا العمل ومناقشته وتقويم هناته وعثراته ، فلهم مني وافر الامتنان والتقدير.

والشكر موصول أيضا إلى الأساتذة الذين أعانوا بالنصح والتوجيه أ/ د عبد الحميد بورايو، وأ/د جمال مجناح ، من جامعة المسيلة . وللقائمين على مكتبة قسم اللغة العربية ، جامعة الجزائر الذين يسروا لي سبل الاستفادة من المصادر والمراجع القيمة التي تحتويها .

كما أشكر الفريق الإداري العامل بإدارة قسم اللغة العربية جامعة الجزائر ـ 2ـ ولكل من تكرم ولو بكلمة تشجيع لنا عبر مسيرة هذا البحث .

وأتوجه بشكر خاص إلى صديقي الشاعر رزق البياري المنسق العام للكتاب الفلسطينين بغزة ، لما قدمه لي من مساعدات ، مكنتني من الوصول إلى بعض المصادر المهمة في الدراسة .

فلهم جميعا جزيل الشكر والعرفان ....

ع/برداوي

المقدمة

المقدمة :

شكل البحر ـ ولا يزال ـ مادة غنية بالإيحاءات وموضوعا أثيرا في مختلف الفنون ، استمد الشعراء منه أجمل صورهم ، واتّخذه الكثير من الروائيين فضاء لأشهر أعمالهم الروائية ، ولكنه بقي إلى حد بعيد خارج دائرة اهتمام المخيلة العربية ، مقارنة بحضوره في الآداب الغربية ، ومقارنة بحضور فضاءات الصحراء والريف واليابسة عموما في الأدب العربي .

إن حضور البحر في الشعر يختلف عن حضوره في الجغرافيا ، لأنه في الكثير من الأعمال الأدبية إنما يتلّون بحالات النفس الإنسانية المبدعة ، ولذلك كثيرا ما يتقمص هذا البحر صورا جديدة تبدو بعيدة كل البعد عن صورته في الواقع ، لكنَّ صورته باعتباره معادلا للمطلق و الاتساع والغموض ، ورمزا للضياع والتيه والهلاك ، هي الصورة التي ظلت تعتورها المخيِّلة الإنسانية في استحضارها لموضوعة البحر ؛ ولعلّ هذه الصورة السلبية المترسخة في هذه المخيلة ، هي التي جعلت الإنسان العربي يقصيه عن اهتماماته ، فإن ذكر لديه جاء ذكره ـ في أغلب الأحيان ـ مقرونا بالأذى والهلاك . وهذا الشعور الحاضر في ذاكرة العربي عن البحر هو الذي انعكس على مستوى إبداعاته الشعرية ، فكاد يغيب عنها .

لقد تتبعنا تطّور حضور البحر في الشعر العربي فلاحظنا تفاوت نسبة حضوره من فترة إلى أخرى ، ولاحظنا أن أكثر التجارب الشعرية التي ظهر الاهتمام فيها واضحا بهذا الدال هي تجربة الشعر الفلسطيني المعاصر . فكان اختيارنا هو رصد **(صورة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر)** ، وهو اختيار يجعل الجهد البحثي منشطرا إلى محورين أساسّيين : أولهما : يحاول أن يقف على علاقة البحر بالشعر ونوع الإضافة التي يمكن أن

تضيفها صوره إلى جمالية القصيدة ، باعتبار هذه الصورة مكونا جماليا يُستشفُّ من خلاله تفاعل الذات الإنسانية مع مظاهر الكون ، وتدُرك بواسطته الآليات التي بها يسمو المظهر الطبيعي المألوف للعيون إلى مستوى الفن الخالد . أما المحور الثاني من الدراسة فيتعلق بجمالية النص الشعري العربي المعاصر في بيئة زمانية ومكانية متميزة هي فلسطين ، في نهاية القرن العشرين . إنَّ من أبرز الظواهر الفنية والموضوعية التي تميز بها الشعر الفلسطيني المعاصر، هي أّنه نصٌّ يشتغل على موضوع المكان بصورة جلّية لا تخطئها العيون ؛ ولذلك من السهل أن يلاحظ الدارس ذلك الحضور الكثيف لموضوعات تتعلّق بالأرض والهوية والانتماء، وفي سياقها يحضر البحر باعتباره أحد المكونات المكانية البارزة في مدونة الشّعر الفلسطيني المعاصر.

هذا الحضور الكثيف لدال البحر في الشعر الفلسطيني جعله يعرف تحولات دلالية من فترة إلى أخرى ، ويتقمصّ صورا متباينة من شاعر إلى آخر ؛ لذلك استقرت إشكالية هذه الدراسة على الرغبة في معرفة تجليَّات حضور البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ورصد الأسباب الموضوعية والذاتية التي كانت وراء تشكيل تلك الصورة، وأبعادها الفكرية و الفنية ، مع ضرورة الوقوف على الظروف التاريخية ، التي تشكّلت في سياقها تلك الصّورة، وارتباطها مع رموز الأرض والانتماء والهوية والمقاومة .

تكتسي هذه الدراسة ـ في تصوُّري ـ أهمية بالغة كونها تشكّل لبنة جديدة تضاف إلى المنجز النقدي العربي حول صورة البحر في الشّعر العربي ، وهو منجز يبدو ضئيلا ، لأن ما كتب في هذا الحقل المعرفي ــ وهو قليل ـلا يُ قدّم صورة واضحة ودقيقة عن تطوُّر حضور البحر في الشعر العربي . كما أن الالتفات إلى ظاهرة الشعر الفلسطيني المعاصر ، ودراسة جمالية القصيدة العربية في فلسطين، بعيدا عن الإطار المعياري الإيديولوجي ، قد

يعد مساهمة موضوعية لإنصافها فنيًّا من جهة ، وإسماع صوتها في آفاقه الإنسانية الرحبة من جهة أخرى .

استفادت دراستنا من بعض الجهود القليلة التي تصدّت لصورة البحر في الشعر العربي ؛ ومنها دراسة حسين عطوان : **(وصف الّبحر والنهر من الشعر الجاهلي حتى العصر العباسي الثاني)** ؛ لكن الشواهد التي قدمها الباحث ـ وهي قليلة ـ كان معظمها مستمدا من وصف الأنهار والرحلات النهرية ، حتى وإن تشابهت مع بيئة البحار.

أما الدراسة الثانية ، فتتمثل في بحث أحمد محمد عطية ، الموسوم **(أدب البحر)**. وهو بحث موسّع يغلب عليه السرد التاريخي، واستقصاء جوانب الحياة البحرية لدى العرب منذ الجاهلية ، لكن الباحث لم يقدم شواهد كثيرة وكافية من الشعر الجاهلي أو العصور الأخرى ، تثبت حقيقة ما ذهب إليه، وهو التأكيد على معرفة العرب القدماء بالبحر ؛ إذ اكتفى بشروح مطولة لبضعة أبيات من شعر المعلقات، وأخرى من شعر المفضليات، امتزجت فيها إشارات للبحر والنهر ومتعلقاتهما .

وهذا القصور الذي بدا على مستوى هاتين الدراستين السالفتين ، هو ما حاولت أن تسلم منه الباحثة رنا رفيق سبليني في بحثها الموسوم :**(صور البحر في القرآن والشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي)** ؛ وهو عبارة عن رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى ، في كلية العلوم والآداب في الجامعة الأمريكية في بيروت ، لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماجستير سنة 2008. إذ استطاعت أن تجمع ثلاثا وثلاثين وأربعمائة (433) قطعة شعرية ، ورد فيها لفظ البحر ومتعلقاته ، منها تسعون ومائة (190) قطعة للشعراء الجاهليين والمخضرمين ؛ وخصَّصت لهذا الجهد ملحقا موسعا في آخر الرسالة ، أسمته ديوان البحر.

وتبدو ـ لأول وهلة ـ دراسة مها داود محمود محمد **(دال البحر في شعر محمود درويش)** وثيقة الصلة بمجال دراستنا ، وهي أطروحة مقدمة سنة 2011 لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها جامعة النجاح الوطنية نابلس فلسطين، ضمت الدراسة ذات المائة والتسع والستين(169) صفحة، ثلاثة فصول ، عنوان الأول : البحر في اللغة والتراث ، وفيه وقفت كذلك على نماذج من الشواهد الشعرية حضر فيها ذكر البحر، لفدوى طوقان وسميح القاسم ، ومعين بسيسو ، وخالد أبو خالد، بينما جعلت الثاني بعنوان : صورة البحر عند محمود درويش، مّيزت فيه بين الصور التقليدية والصور المبتكرة للبحر ، وخلصت في الفصل الثالث ، إلى ظواهر أسلوبية ؛ على أنَّ ما تفتقر إليه دراسة الباحثة هو قلة الشواهد الشعرية التي اختارتها عينات للبحث ، ولذلك تبدو صورة البحر عند درويش من خلالها باهتة .

كما تبدو دراسة الباحث الجزائري جمال مجناح **(مكانية صورة البحر في الخيال الشعري الفلسطيني المعاصر)** وثيقة الصلة بموضوع دراستنا، وهي مقال نشر للباحث بمجلة جامعة القدس المفتوحة ، ع21، تشرين الأول 2010. قّدم فيه مقاربة سيميائية ظاهراتية لصورة البحر في تجلياتها المكانية ، مبينا علاقة البحر بالمنفى والوطن ، ثم البحر ونمذجة القيم ، جدل الداخل والخارج ، البحر وفضاء التاريخ ، ولذلك فإن البعد المكاني لصورة البحر هو الذي طغى ــ في تصّوري ـ على هذه الدراسة .

لقد أسهمت هذه الدراسات جميعها ، وبدرجات متفاوتة في إنارة الكثير من النقاط المعتمة في مساحة بحثنا ، وفتحت لنا منافذ مهمة أعانتنا على تحديد معالم الدراسة لدينا ، وجعلتنا نحرص على عدم الوقوع في التكرار، فخلص اجتهادنا إلى حصر مجال دراسة صورة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر ، فإن وقع في دراستنا شيئ من التشابه مع دراسات أخرى دون أن نشير إليه ، فهو أمر استدعته طبيعة الدراسة وتقارب النتائج لتقارب

المدونات . لقد حرصنا على التزام مسار خاص يقوم على التحليل المنهجي لحضور دال البحر وتجلّي صورته لدى مجموعة من الشعراء الفلسطينيين ، توفرت لنا دواوينهم ، كلّها أو بعضها ، ولاحظنا حضور هذا الدال بنسب متفاوتة فيها .

لذلك كانت رغبتنا في دعم المنجز النقدي العربي حول صورة البحر في الشعر، هي العامل الجوهري وراء اختيارنا لهذا الموضوع ، بعد أن تضافرت ، عوامل ذاتية وموضوعية أخرى كانت وراء هذا الاختيار ، هي :

أولا: ميل في النفس إلى قراءة الأدب الذي يشتغل على المكان ،لاسّيما البحر . وقد تكوَّن لدي هذا الميل لقراءة أدب البحر منذ قراءتي لرواية العجوز والبحر ، لأرنست هيمنقواي في ترجمتها العربية ، وثلاثية حنامينه البحرية ، (الدقل ، حكاية بحار والمرفأ البعيد ،) ولما لم يكن بمقدوري دراسة صورة البحر في الرواية العربية لأني عثرت على دراسة عنوانها "صورة البحر في روايات حنّامينه" لباية خوجة من جامعة الجزائر . نصحني الأستاذ المشرف بالتحّول إلى صورة البحر في الخطاب الشعري و اقترح علّي إمكانية دراسة رمزية البحر في شعر محمود درويش، لأّنه لاحظ حضور هذا الرمز بكثافة في شعره .وقد وجد هذا الاقتراح في نفسي هوى ،لأّني ألفت التعامل مع النصوص الشعرية ،في مرحلة الماجستير.

ثانيا: بعد قراءة متأنية لبعض دواوين الشاعر محمود درويش، وبعض الدواوين الأخرى لشعراء فلسطينيين معاصرين ،تصّورت أن حصر الدراسة في مستوى صورة البحر في شعر محمود درويش عَمَلٌ قد يكون فيه كثير من القصور، وجزئية الرؤية ،لأّن حضور البحر و إن بدا لافتا في المتن الدرويشي، فإّنه يكاد يشكل ظاهرة بارزة ومتشابهة

الخصائص، في جـلّ الشعر الفلسطيني الذي عايش النكبة؛ لذلك بدا لي أن أوسع البحث ، ليشمل عددا أكبر من الشعـراء الفلسطينيين المعاصرين .

ثالثا :لقد بذلت جهود منهجية كبيرة لدراسة جماليات الشعر العربي المعاصر وظواهره الفّنية ، كظاهرة الغموض والصورة الفنّية والرمز والأسطورة ؛ وظلت دراسة المكان قليلة ، فإذا بحثنا عن صورة البحر وتجلياته في هذا الشعر، وجدنا الدراسات حولها قليلة . لاسيما على مستوى البحوث الجامعّية في الوطن العربي، ممّا يجعل التصدّي لدراسة صورة البحر على مستوى النصوص الشعرية ، ضرورة علمية ، قبل أن تكون رغبة ذاتية ، في ظلّ المكاسب التي حقّقتها الحداثة في ميدان نقد الشعر واعتباره بنية جمالية وفّنا لغويا، تتحدّد جماليته بكيفية استخدام تلك اللغة، لا بمحمولاته الأخلاقية والاجتماعية والسياسية .

رابعا: شغل الشعر الفلسطيني المعاصر حّيزا لافتا في الدراسات النقدية المعاصرة، لكنّ جلّ هذه الدراسات قد ركّزت على مضامين فكرية وجمالية معّينة ، كالمقاومة والهّوية والرموز الّدينّية والتاريخّية ، لكنّ الّرموز المكانّية كرمز البحر ظلّت بعيدة عن اهتمام الّدارسين . ولعلنا بهذا الجهد سوف نقّدم بعض الإضافة ، ونؤسِّس لمفهوم أوسع للّرمز في شعرنا العربّي المعاصر. وإّنه لطموح كبير لكّنه مشروع ، في ظلّ الدلالات التي أصبح يحملها هذا الرمز وغيره من رموز الطبيعة ، كالصحراء والريف والليل والمطر... في تجارب الرّواد من شعرائنا .

وفي ضوء ذلك قسمنا دراستنا هذه **(صورة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر)** إلى فصل تمهيدي عام، وأربعة فصول خاصة بالشعر الفلسطيني ، تطرقنا في الفصل التمهيدي لحضور البحر في الأدب عامة ، وتطّور صورته في الأدب العربي . معتبرين هذا

المبحث مدخلا ضروريا لقراءة تداولية دال البحر في الأدب العربي عامة، ومقارنته بصورته في الشعر الفلسطيني .

أما الفصول الأربعة الباقية : فخصّصنا الأول منها لرصد تطّور الشعر الفلسطيني الحديث ، وتحولات صورة البحر منذ بداية الصراع العربي الصهيوني إلى غاية الانتفاضة . لتلي الفصول الثلاثة الباقية للدراسة التطبيقية لصورة البحر :

جعلنا الفصل الثاني للدراسة المعجمية للفظ البحر، وقسمناه إلى ثلاثة مباحث ، كان الأول لإحصاء تردّد كلمة البحر في الشعر الفلسطيني ، وجاء المبحث الثاني ، لرصد الحقول المعجمية للبحر لدى عشرة من الشعراء الفلسطينيين ، ثم أتبعناها بجدول عام لحقل ألفاظ البحر في الشعر الفلسطيني ؛ وقد قام جهدنا في هذه المرحلة على انتقاء العينات والنماذج التي لاحظنا فيها تردّد لفظ البحر بصورة واضحة ، ولم يكن مسحنا شاملا بسبب سعة المدونة الشعرية الفلسطينية المعاصرة ، ومراعاة لاقتصاد الجهد . وختمنا هذا الفصل بمبحث ثالث درسنا فيه معجم البحر في سياق حقل الألفاظ الضدية ، كالصحراء ... وسياق الألفاظ المجاورة ، كألفاظ الموت والليل ، وألفاظ الثورة والمقاومة .

وخصّصنا الفصل الثالث لدراسة صورة البحر على المستوى التركيبي ، في محاولة للوقوف على أشكال الإنزياح الأسلوبي في رتبة لفظ البحر مبرزين الأبعاد السيميائية لرتبة البحر ووظيفته داخل الجملة النحوية ، ولذلك قسّمنا هذا الفصل بدوره إلى ثلاثة مباحث أساسية ؛ رصدنا في الأول مظاهر التبّاين والتشّاكل في الجمل التي حضر فيها دال البحر ، وفي الثاني ظاهرة التقديم والتأخير في لفظ البحر، وفي الثالث ظاهرة الحذف في التراكيب التي ورد فيها لفظ البحر .

أما الفصل الأخير من البحث، فأفردناه للمستوى الدلالي لصورة البحر، وتعرضنا فيه إلى ثلاثة مباحث ، تناولنا في أولها : دراسة الصور الشعرية التي وُظِّف فيها البحر مركزين على الاستعارة ، ثم درسنا في ثانيها الرموز البحرية في الشعر الفلسطيني ؛ ثم جعلنا المبحث الأخير للبحر والأسطورة .

و أخيراً كانت خاتمة البحث التي اختزلنا فيها العديد من النتائج التي تمخضت عنها هذه الدراسة . ثم كان ملخص للبحث باللغة الفرنسية ، ثم قائمة المصادر والمراجع .

و يعدّ البحث في الشعر العربي المعاصر تحدّيا مليئا بالمجازفة ، إنه نصّ مغلق، لا تضطلع دواله بمهمة القول ، بل هي إشارات حرّة ، تحرّرت من إسار المعجم وأصبحت مستعصية على الانقياد ، وليس من السهل على الباحث أن ينأى عن المجازفة فيسهل عليه الخوض في هذا النصّ ، ما لم يمتلك المفاتيـــح المناسبة لولوج عالمه المغلق، وأوّل هذه المفاتيح تحديد منهج الدراسة .

ففي ظلّ تعدّد المناهج واختلافها أصبحت الجهود التي تستفيد من اكتشافات البحوث اللّسانية هي الأكثر إغراء ، والأقرب إلى الموضوعية والدّقة والبحث الصحيح . وقد بدا لنا أن نستفيد من تلك الجهود فرأينا أن نستهدي بمقولات المنهج الأسلوبي : هذا المنهج الذي تجمع الكثير من الدراسات على أنه من أنجع المناهج النقدية الكفيلة بتحقيق دراسة قريبة من الموضوعية في نقد الشعر المعاصر:

سمحت لنا الأسلوبية، بالبحث عن نسيج العلاقات الذي تتناسل من خلاله ألفاظ البحر ، لتحقيق انسجام الخطاب وجمالياته . كما أتاحت لنا إمكانية قراءة تفاعل تلك الألفاظ باعتبارها قائمة يتشكل من خلالها المعجم اللغوي للبحر ، وكيفية انضواء تلك الألفاظ في

سياقات الجمل والتراكيب والصورة الفنّية ، كما سمحت لنا برصد أشكال الإنزياح التي طرأت على هذا الدال على المستويين التركيبي والدلالي .

وقد تطلبت الدراسة استدعاء بعض الآليات الإجرائية للوقوف على البنية العميقة لدال البحر ومتعلقاته ، فكانت حافزا للاتكاء على المنهج السيميائي الذي منحنا فرصة ملائمة للتفكير، وحرية أكثر في التحليل والتأويل . لأنه أتاح لنا إمكانية التعامل مع دال البحر باعتباره علامة سيميائية يمكن أن تتمظهر بأشكال مختلفة ، من رمز إلى إشارة إلى أيقونة ، كما أنّه منهج سمح لنا بتجريب بعض الإجراءات التطبيقية كالمربع السيميائي ، ومفهوم التشاكل لرصد الدلالات التي تحيل عليها تلك الّدوال ألفاظ البحر ، وهي إجراءات لازالت إلى اليوم قليلة الاستثمار في نقد النص الشعري العربي ، رغم الجهود التي بذلت حولها على المستوى النظري . و لذلك كان كتاب محمد مفتاح **(في تحليل النص الشعري)** ومقولات غريماس عن المربع السيميائي ومفهوم التشاكل ، أبرز المراجع التي أنارت أمامنا سبيل الولوج إلى المنهج السيميائي . كما استفادت الدراسة من بعض المناهج المتكاملة كالمقارنة والوصف والتحليل .

ولا ننكر أن الدراسة قد اعترضتها بعض المشاق، بسبب ما تتميز به من جدة وحساسية على مستوى عينات الدراسة وموضوعها ، و منهجها :

فعلى مستوى العينة ، لا ينكر أحد أن ظاهرة الغموض التي يتميز بها النص الشعري المعاصر، قد زهدت فيه الكثير من القراء ، وكانت سببا في كثير من الإقصاء الذي مورس في حقه على مستوى الدراسة والنقد. إن هذا النص يتميز بقابلية دواله لمختلف التأويلات، بسبب لغته المتجاوزة وصوره الغامضة . لذلك وجدنا أنفسنا في الكثير من الأحيان نحاول تحليل نصوص شعرية شبيهة بالألغاز. يضاف إلى ذلك أنَّ طبيعة النص

الشعري الفلسطيني تمتاز بحساسية وتجاذب بين البعد الأخلاقي والفني الجمالي، بحيث نصادف كما هائلا من الدراسات النقدية التي اهتمت بالشعر الفلسطيني، فاندفعت لهذا الحقل المعرفي بدوافع قومية، يحفز عليها شعور الانتماء ودواعي التعاطف والمؤازرة . وهي مواقف قيمية قد تضلل الباحث أحيانا . يضاف إلى ذلك صعوبة الحصول على عينات كافية من الشعر الفلسطيني تكون مادة للدراسة . وهذا ما دفعنا إلى انتهاج سبل مختلفة ، فعقدنا صداقات عن طريق وسائل التواصل الاجتماعي مع بعض الشعراء الفلسطينيين الشباب الذين أمدونا ببعض العينات من دواوين جديدة مطبوعة بفلسطين لم تصل إلينا مثل ديوان **(وجهان)** لصديقنا رزق البياري المنسق العام للكتاب الفلسطينين في غزة . أما على مستوى موضوع الدراسة ، فصورة البحر في الشعر العربي المعاصر موضوع بكر ، لم نعثر فيه على آثار سابقة كافية نترسم معالمها ، لذلك لم تسلم رحلتنا من مخاطر الضياع والتيه . ووضعتنا الدراسة أمام تحدي المنهج الأسلوبي وقدرته على توفير الآليات العملية لاستكشاف أسلوبية صورة البحر في الشعر وأبعادها الدلالية ، هذه الأبعاد التي رأينا أن الاستفادة من المقولات السيميائية ، يمكن أن تدعم جهدنا وتتيح لنا فرصة أكبر للإلمام بصورة البحر بشكل أعمق ، فكان جهدنا بمثابة جمع بين منهجين نقديين لدراسة ظاهرة فنية على مستوى النص الشعري المعاصر ، هما الأسلوبية والسيميائية : اللذان ما زالا إلى اليوم قليلي التمثل على المستوى التطبيقي، ولذلك فقد أحوجتنا الممارسة إلى النماذج التطبيقية التي يمكن احتذاؤها . ورغم ذلك فقد حاولنا التغلب على تلك الصعاب بالصبر والمثابرة ، وتوجيهات الأستاذ المشرف وتحفيزات الأصدقاء ، فجزاهم الله عنّا كل خير.

لعلّ ي بهذا الجهد المتواضع أكون قد أحطت بجوانب البحث ، ومن الطبيعي أن كل محاولة يعتريها النقص، تحتاج إلى تصويب وإضافات . فإن وفقت إلى ما سعيت إليه فذلك توفيق من الله ، وإن قصّرت فإنني لن أكون أفضل حالا من القاضي الفاضل عبد الرحيم

البيساني حين قال : « رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه ، إلا قال في غده : لو غُيِّر هذا لكان أحسن ، ولو زيد هذا لكان يستحسن ، ولو قُدِّم هذا لكان أفضل ، ولو ترك هذا لكان أجمل . وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر »[1]

وعلي ـ في آخر هذه المقدمة ـ واجب الشكر الجزيل أزجيه مرة أخرى إلى أستاذي الفاضل الدكتور : فاتح علاق ، على حلمه وصبره ، وسداد توجيهاته ، وخالص نصحه تلك الخلال التي حفّزتني و مكّنتني من إخراج هذا العمل المتواضع إلى النّور على صورته الحالية ، معترفا أن هذا الجهد هو غاية ما استطعت إنجازه . وهو عمل لا يدعي الكمال، وإنما حسبه أن يكون خطوة باحث واجتهاد طالب . كما أتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلها بقراءة هذا البحث ، وتحّملها مشاق النظر فيه ، وعلى ما ستقدمه لي من نصائح وإرشادات ، ستسهم إن شاء الله في إثراء هذا البحث حتى يخرج إلى صورته النهائية.

كما أتقدم أيضا بالشكر والعرفان لكل من كانت له يد في إنجاح هذا العمل ؛ والحمد لله على فضله أولا وآخرا .

1/ حاجي خليفة ، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون ، تح / محمد شرف الدين يالتقايا، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان ، مج/1 ص18. (نصادف في بعض المدونات من ينسب هذه المقولة للعماد الأصفهاني ، مثل إميل بديع يعقوب في كتابه (معجم الإعراب والإملاء) دار شريفة الجزائر، د/ ط ، د/ت ، ص9 . والراجح ، أن هذه المقولة كتبها القاضي الفاضل عبدالرحيم البيساني إلى العماد الأصفهاني معتذرا عن كلام استدركه عليه ، جاء في بدايتها (إنه قد وقع لي شيئ وما أدري أوقع لك أم لا، وها أنا أخبرك به ، وذلك أني رأيت أنه لايكتب إنسان كتابا في يومه ...إلى آخر القول ...ينظر : حاجي خليفة ، كشف الظنون مج/1، ص 18.)

فصل تمهيدي :

مقدمة عامة في صورة البحر في الأدب العربي

أولا: مدخل عام :

أ/ من صور البحر في الآداب العالمية

ب/ العرب والبحر.

ثانيا : المبحث الأول : صورة البحر في الشعر العربي القديم :

المطلب الأول : صورة البحر في الشعر الجاهلي .

المطلب الثاني :صورة البحر في الشعر الأموي والشعر العباسي .

المطلب الثالث : صورة البحر في الشعر الأندلسي والمغربي .

ثالثا : المبحث الثاني: صورة البحر في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

المطلب الأول : صورة البحر لدى شعراء الإحياء.

المطلب الثاني : صورة البحر في شعر الحركة الابتداعية العربية .

المطلب الثالث : صورة البحر في الشعر العربي المعاصر .

أولا :مدخل عام :

أ/ من صور البحر في الآداب العالمية :

يكشف نص أدبي قديم يعود إلى الدولة الوسطى* ، من الحضارة المصرية ، جانبا من الصورة التي تخيَّلها قدماء المصريين عن البحر ، ففي بردية** محفوظة في المتحف الأمبراطوري في سانت بطرسبورغ نقرأ قصة (الملاح التائه) و« المعاناة التي لاقاها بحار غرقت سفينته ، فتشبث بالحياة حتى رسي على جزيرة بها خيرات كثيرة، وغير مأهولة بالسكان تماما، وبعد أن استعاد عافيته فوجئ بظهور ثعبان كبير أدار حوارا مع الّبحار، الذي قصّ له حكاية غرقه ورغبته في العودة إلى بلده ، فطمأنه الثعبان ، وعاد البحار محملا بخيرات كثيرة من تلك الجزيرة .»[1] من اليسير أن نلاحظ التشابه الكبير بين هذه القصة وقصص السندباد البحري في ألف ليلة وليلة ، حين تكشف القصة عن الصورة المزدوجة للبحر بين دلالة الرهبة ودلالة الرغبة . لذلك راح الخيال الإنساني يستعيد تلك الصورة المتناقضة للبحر . وخلدت الكثير من الآثار ذلك الصراع القديم المستمر مع البحر.

ومن أوضح تلك الآثار ، ما حفظه الأدب اليوناني ، ممثلا في إلياذة هوميروس ، وصراع أوديسيوس مع أهوال البحر، وفيها بدت الصورة المتخيلة للبحر في الذاكرة الإنسانية القديمة ؛ إنه فضاء الغرائب والعجائب ، والموطن المثالي للخرافات والأساطير . وكذلك فعـــل الشاعـر الروماني فرجيليوس (70ـ 19ق م) في ملحمته (الإنياذة)

1/ محمد عبد الفتاح سليمان ،(الأسطورة والتوظيف الحضاري في الثقافة المصرية القديمة) ، عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 40، ع/4، أبريل ، يونيو 2012. ص55.

*/ الدولة الوسطى : ثيبة حوالي 2050ـ 1590، ق م ، من السلالة 11إلى 17، المنجد في اللغة والأعلام ، منشورات دار المشرق ، بيروت ، ط/28، 1986، ص761.

**/ بردية : قشر من نبات البردي كان يكتب عليه الانسان المصري القديم.

التي صوّر فيها مغامرات البطل الطروادي (آينياس)، في رحلته من طروادة نحو إيطاليا، وصراعه مع البحر؛ إذ في الوقت الذي أوشكت فيه سفنه أن تبلغ سواحل إيطاليا ، حتى « طلبت (الربة يونو) من إله الرياح (أيولوس Aeolus) أن يثير عاصفة بحرية .. . وكان من نتيجة هذه العاصفة أن ألقت بسفن آينياس على شاطئ مملكة (ديدو Dido) في قرطاجة بشمال افريقيا ...»[1] .

توالت بعد ذلك أعمال، كان البحر موضوعها المحوري : ففي أدب الرحلات ، تعتبر رحلة مركو بولو من أفضل ما دون في هذا الفن، وفيها يفسح المؤلف مجالا واسعا للبحر، وما يتصل بالمعارف البحرية في القرن الثالث عشر الميلادي* .

ولايزال أدب الرواية إلى اليوم يعترف بالفضل الكبير، للكاتب الأمريكي (هرمان ملفل Herman Melville ، 1819، 1891)، بروايته (**موبي ديك**) ، التي صور فيها صراع الإنسان مع ظواهر الكون؛ وكان أهمَّ ما قدَّمته : « هو كشفـــها لعـــالم البحر ، وارتيادها لعالم جديد هو عالم الحيتان ، ومهنة جديدة ، هي مهنة صيد الحيتان ، وكل ما يتصل بالبحر والحيتان ، من قوى الطبيعة البحرية ؛ إنَّها ملحمة البحر ودائرة معارفه .»[2] حرصت الرواية على الإيهام بالواقعية ، وتقديم صور يقبلها العقل ــ بالنسبة لزمن كتابتها ــ عن عوالم البحر؛ لكن الصورة المرعبة للبحر في الذاكرة الجمعية الإنسانية مالبثت أن قفزت إلى سطح الشعور ، فاختلطت الحقيقة بالأسطورة ، لذلك يخرج الكاتب كما يقول نورثروب فراي :« عن السرد الروائي ، ويشرح لنا كيف أنّ حوته الأبيض ينتمي إلى أسرة الوحوش البحرية ذاتها التي تبرز في الأساطير اليونانية وفي

1/ ماجدة النويعمي ، (أسطورة آينياس في ملحمة الإنياذة ، للشاعر الروماني فرجيليوس) عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 40، ع/4، أبريل ، يونيو 2012. صص 178، 179.

*/ ينظر : أحمد محمد عطية : أدب البحر، دار المعارف القاهرة ، ، ط/1 1978. ص169 وما بعدها.

2/ أحمد محمد عطية ، المرجع نفسه ، ص181.

التوراة .»[1] إن نهاية الرواية بغرق بطلها ، في رحلة الصيد الأخيرة مع حوت العنبر* ، تؤكد الصورة السلبية التي ترسخت في الضمير الجمعي الإنساني عن البحر .

وفي نفس السنة التي ولد فيها هرمان ملفل 1819. ولد الشاعر الأمريكي (والت ويتمان Walt Whitman) صاحب ديوان (**أوراق العشب**) ، ومطولته (**أغنية إلى نفسي**) [2] من أشهر القصائد العالمية في أدب البحر.

وتأتي رواية (**العجوز والبحر**)(لأرنست إيمنغواي Ernest Hemingway). باعتبارها ذروة ما كتب عن البحر في الأدب ؛ « لقد صوَّر الروائي بطله [سانتياغو] وقد تركت المعارك اليومية مع قوى الطبيعة البحرية آثارا لا تمحي على كلِّ أجزاء جسده ... وكانت يداه تحتوي على ندوب سبَّبها رفع الأسماك الثقيلة بالحبال ، وكان كلُّ شيئ فيه يحدثنا بالشيخوخة ماعدا عينيه بلون البحر ...أضفى عليه البحر قوة وإصرارا وضياء في عينيه ، نتيجة عدم اعترافه بالهزيمة »[3] . وربما كان جنكيز آيتماتوف واقعا تحت أسر مطالعته لرواية إيمنغواي ، وهو يؤلف روايته البحرية (**الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر**) لأن التشابه واضح بين بطل إيمنغواي ، و بطل آيتماتوف ، فآوروجان مثله ، نحيل ، له وجه مجعد وشعر أشيب، ويدان مليئتان بالندوب .. وفي هذه الرواية

1/ نورثروب فراي ، الخيال الأدبي ، تر/ حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق ، د/ط، 1995، ص28.

* (تتكرَّر تيمة المواجهة بين البطل والحوت، بدلالات متقاربة في رواية (الياطر) لحنامينه ، حيث يتصدى زكريا المرسنلي للحوت الذي يهاجم الميناء ، فيلفّ حول جسمه حبلا ليُجَرَّ بواسطة الشاحنات إلى الشاطئ .) وإذا كان (آخاب) ملفل هو الذي يموت في مواجهته للحوت ، فإن بطل حنامينه (المرسنلي) ، لا يقتله الحوت ، بل تقتله الدسائس ، حين يواجهها بالجريمة ، ليموت موتا معنويا يلجئه إلى الفرار إلى الغابة ، والهروب من القانون . بعد أن كان سيِّد البحر والميناء والصيد . تنظر الرواية ، طبعة ، دار الجنوب للنشر تونس ، 1982، ص 23 ، وما بعدها .

2 / أحمد محمد عطية ، المرجع نفسه ، ص212.

3 / باية خوجة ، صورة البحر في روايات حنامينة ، جامعة الجزائر ،رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير1996.

يقدم البحر* باعتباره : « مرتبط بالمطلق واللانهائي ، بالحلم المستحيل ، بأصل الأشياء وجذرها المغمور والغامض ، ولكنه يطالعنا ــ أيضا ـ قوة هجوم وأذى ، والعدو هو الضباب ، ابن البحر الهائج يـُداهم المبحرين..»[1] ، هذه الصورة النمطية التي يتبدى بها البحر من خلال الرواية ؛ لكن المدقّق في النص كما تقول رضوى عاشور:« يرى أن دفاع الإنسان عن نفسه ، في مواجهة الطبيعة هو فعل تطويع وامتلاك ، ولذلك فإن الإنسان في النص صياد،يتوغل في البحر، ويعيش في خليج الكلب الأبلق، الذي هو أرض تغزو البحر وتمتّد فيه .»[2].

وتبدو حكايات ألف ليلة وليلة ؛ ورغم الطابع الشعبي لها ، المدونة السردية ، الأكثر اشتغالا على البحر في الأدب العربي القديم ، لقد استثمرت تلك الحكايات المخيلة العربية ، وما ترسب لديها، من معارف بحرية، مصدرها أخبار الرحالة خاصة ، فأفسحت للبحر مساحات واسعة ، لاسيما ما يتعلق بقصص السندباد البحري التي يعتبرها النقاد :« القصة البحرية الكبرى في الأدب العربي ، وهي فوق هذا واحدة من أهم قصص البحار في آداب العالم .»[3] ويرى المستشرق ، إغناطيوس يوليانوفيتش كراتشكوفسكي : «أنها تتّصل بالقصص البحرية السابقة للتجار العرب ، وأنّها عرفت أولا ككتاب مستقلٍّ

---

*/ لم نشأ التوسُّع في هذا المبحث ، مخافة الإطالة في موضوع لا نعتبره من صميم الدراسة . كما أنّ هناك دراسات استوفت هذا المبحث مثل دراسة باية خوجة السابقة ، و نشير ـ أيضا ـ إلى مقال : عبد الحق ميفراني (الأدب والبحر، المجرد والمحسوس) مجلة الدوحة الإيليكترونية ، العدد 83، سبتمبر 2014، وفيه يستعرض أهم الأعمال الغربية التي ارتبطت بالبحر مثل كتاب (صورة البحر في الأدب الفرنسي من فراونسوا رابلي إلى بيير لوتي) للناقد الفرنسي (سيمون دي لوبيس).

1/ رضوى عاشور ،(الإنسان والبحر)، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج/3، ع/ 3، أفريل ، ماي ، جوان ، 1983 ، ص125.

2/ رضوى عاشور ، المرجع نفسه ، ص126.

3 / أحمد محمد عطية ، المرجع السابق ص64.

ثّم أضيفت إلى قصص ألف ليلة وليلة .»[1] ويبدو البحر في هذه القصص البيئة المثالية للأساطير، ومصدرا للثراء ، وميدانا للمغامرة وتحقيق الذات، لذلك نجد الراوي السندباد يستهل الحديث عن رحلاته بالاستشهاد بهذه الأبيات الشعرية لأحد الشعراء، فيقول: [2]

بقدر الكدِّ تكتسب المعـالي ومن طلب العلا سهر الليالي

يغوص البحر في طلب اللآلي ويحظى بالسـِّـــيادة والنوال

بهذه الصورة بدا البحر في مخيلة الإنسان العربي في العصر العباسي ، فانعكست صورته في موسوعته السردية ألف ليلة وليلة ،

وفي العصر الحديث استطاع الروائي السوري حنامينا، أن يكون أكثر الروائيين العرب احتفاء بالبحر، اختاره فضاء أثيرا لأبرز أعماله ، ورأى فيه البيئة المثالية لاختبار البطولة ، هكذا بدا في ثلاثيته البحرية (حكاية بحار، الدقل ، المرفأ البعيد) ، حيث يتابع فيها الكاتب مراحل نضج بطل الثلاثية واكتمال شخصيته البطولية من خلال مغامراته البحرية ، لم يكن إصراره على ركوب البحر إلا رغبة في الانتقام من البحر ، بعد أن سلب منه قدوتَه نموذج الرجولة الحقَّة والِدَه البحَّار، هذا مايعلنه سعيد وقد استلم تركة والده المختفي في البحر : « أعرف أن المعركة بيننا ستطول ، وأن أيام انتظار والدي ستطول، لكنني أنا، سعيد حزُّوم ، ابن صالح حزُّوم ؛ مستعد لطول المعركة ولطول الانتظار ، واثق أن الشمس التي غابت في البحر، منه ستظهر أيضا ؛ فالبحر لا يقتل الشمس ،لا أحد يستطيع قتل الشمس...»[2].

إن اقتران دلالة الأب بدلالة الشمس ، التي تختفي في البحر ، لتشرق من الشرق

1/ أحمد محمد عطية ، المرجع السابق، ص64.

2/ ألف ليلة وليلة ، الليلة 530 . مج/3 المكتبة الثقافية بيروت لبنان ، ط/2، 1981 ص139.

3/ حنامينه ، حكاية بحار ، دار الآداب، بيروت ، ط/1، 1982 ، ص14.

من جديد ، تجعل البحر والوالد رمزين قابلين للانفتاح على شتى الدلالات العميقة . ولكن سعيدا انتهى كما انتهى كل الذين ناصبوا البحر العداء ، بعد رحلة الانتقام الطويلة ، التي لم يجن منها سوى الضعف والشيخوخة:«..لقد تعب البحار، ولم يتعب البحر، وها هو كعهدي به ، يترقرق بموجه على الشاطئ وديعا رفيقا ، مختزنا قواه للشتاء ، آنِ العواصف، ثورة مدمِّرة تكتسح الحواجز والمراكب ، وتهزأ بالبحارة ، بانتظار ذلك : يحيا البحر قانونه ، ويجـدِّد شبابه... والبحَّار يمضي إلى الشيخـــوخة ..آه لماذا البحر يجـدِّد شبابه والبحَّار يمضي إلى الشيخوخة ؟ »[1] . لكن البطل يتقّص دور المقاوم في مواجهة البحر المعتدي في روايتي (الياطر و الشراع والعاصفة)، هذه الأخيرة التي قدم لها سعيد حورانية فقال :« إنها قصة رجال البحر المردة في صراعهم اليومي المرير مع الموت، المتمثل في البحر الهائج والعواصف الغادرة »[2] .

تشترك جلَّ تلك الأعمال الغربية ، أو العربية في تقديم البحر باعتباره فضاء للمغامرة والكفاح من أجل البقاء ، وفيها يـُصَوَّر البحر على أنه بيئة مرعبة مخيفة ، خاصة وأن كثيرا من الثقافات حسب رأي (واين سادان) قد ظلت تنظر للبحر على أنه :« مصدر تهديد للأرض والمكان »[3] ولذلك فإن الخوف من البحر ورهبته لم تكن خاصة بشعب دون آخر، بل هي سمة جل الشعوب لاسيما تلك التي كانت مساكنها متاخمة للبحار والمحيطات .

1/ حنامينه ، الدقل ، دار الآداب بيروت ، ط1، 1981، ص8.

2/ حنامينه ، الشراع والعاصفة ، دار الآداب ، بيروت ، ط/4، 1982، ص10،(مقدمة الرواية بقلم سعيد حورانية)

3/ رنا رفيق، سبليني، صورة البحر في القرآن والشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي ص 114 (رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى ، كلية العلوم والآداب ، الجامعة الأمريكية بيروت، لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماجستير سنة 2008 .)

ب: العرب والبحر:

يذهب كثير من الباحثين إلى أن العربي في الجاهلية لم يكن يستهويه ركوب البحر، ولم تكن له معرفة ببيئته وحيواناته ، إذ ينقل جواد علي عن العجم هذا المثل : « لا ترِ العربيَّ البحرَ ولا ترِ الصيدوني الصحراء »[1] . وترسخ هذا الاعتقاد عندما تأملوا دواوين الشعر العربي ، فوجدوا الشواهد الشعرية عن البحر قليلة ، مقارنة بالشواهد الدالة على الفيافي ؛ ولعلَّ هذه القلة هي التي صرفت الباحثين عن الاهتمام بموضوع البحر ؛ فابن سلام الجمحي كما يقول حسين عطوان :« الذي تعرض لشعراء اليمامة والبحرين لم يتعرض للبحر.»[2]

و علّل الجاحظ عدم حديثه عن السمك وحيوانات البحر بتلك القلّة من الشواهد ، إضافة إلى سيطرة القصص الخرافية على موضوع البحر ، فقال **:«** ولم نجعل لما يسكن الملح والعذوبة والأنهار والأودية والمناقع والمياه الجارية ... بابا مجردا ، لأني لم أجد في أكثره شعرا يجمع الشاهد ، ويوثق منه بحسن الوصف، وينشط بما فيه من غير ذلك للقراءة. ولم يكن الشاهد عليه إلا أخبار البحرّيين . مع عبارة غثة ومخارج سمجة ...»[3]

تدلّ هذه الفقرة على أن المصدر المتاح للمعارف البحرية في عصر الجاحظ ، هو قصص البحارة ــ من غير العرب ـ التي تختلط فيها الحقيقة بالخرافة ؛ ويدعم هذا الرأي ابن خلدون ، فيقول، وهو يعلّل جهل العرب بالبحر، :« والسبب في ذلك أن العرب

1/ جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج/7، الباب التاسع والتسعون (ركوب البحر)، طبع المؤلف بمساعدة جامعة بغداد العراق ، ط/2، 1993، ص245.

2/ حسين عطوان ، وصف البحر والنهر في الشعر العربي ، من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الثاني، دار الجيل بيروت،ط2 ،1982،ص12.

3/الجاحظ, عمرو بن بحر ، كتاب الحيوان ، بتحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل. بيروت، 1966، ج /6 ، ص 16 .

لبداوتهم ، لم يكونوا مهرة في ثقافته وركوبه ، والروم والإفرنجة لممارستهم أحواله ... ، مرنوا عليه وأحكموا الدراية بثقافته ..»[1]

واتّخذ طه حسين تلك القلّة من الشواهد، دليلا آخر للتشكيك في صحة الشعر الجاهلي ، فقال :« ومن عجيب الأمر، أنَّا لا نكاد نجد في الشعر الجاهلي ذكر البحر ، أو الإشارة إليه ، فإذا ذكر، فذكرٌ يدل على الجهل لا أكثر ولا أقل . » [2] ، فالشعر الذي ينسبه الرواة لشعراء الجاهلية ــ في رأيه ـ لا يمثل حياة العرب تمثيلا صادقا ، إذ لو قاله شعراء الجاهلية حقيقة ، لمثل في جانب منه حياتهم البحرية .

ويلاحظ الدارس أن قلة ذكر البحر لم تقتصر على الأدب العربي القديم ، بل هي قلة واضحة في الأدب العربي الحديث أيضا، قد يكون سببها نفسيا، يتعلق بالصورة المترسبة للبحر في مخيلة العربي، أو تكون بسبب سيطرة الذائقة الأدبية العربية التقليدية ، وطغيان سنة المحافظة والاتباع ؛ ولعل هذا ما يقصده حورانية في تقديمه لرواية الشراع والعاصفة حين يقول : « البلاد العربية بمجملها واقعة على أطراف البحار، ولكننا من ألف ليلة وليلة ، لم يعرف البحر سبيله إلى أدبنا ؛ لماذا؟ ذلك أننا لا نزال عبيد الجاهلية كما كان أسلافنا ، لا نزال نتحدث عن الصحراء ، والخيل والإبل والسيوف ، والرِّماح ، ونعيش في عبودية مواضيع أتى عليها الزمان .»[3]

أجمع الدارسون أن عمر الشعر العربي في الجاهلية ، هو الخمسون والمائة سنة التي سبقت الإسلام ؛ وفيها تمت للقصيدة العربية تقاليدها ، واكتـــمل بنيانها ، وفي هـذه الفترة تركزت حـــياة العرب في عمق الجزيرة العربية ، ونشـــطت الحياة التـــجارية عبر

1/ ابن خلدون عبد الرحمان , المقدمة ، دار القلم بيروت لبنان ، ط7، 1989، ص253.

2/ طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط13 ،1979، ص79.

3/ حنامينه ، الشراع والعاصفة ، ص10 ,

الصحراء، وكانت مكة مركز الاستقطاب الديني والتجاري، في ظل الحصار الذي فرضه الروم من ناحية الغرب، والفرس من ناحية الشرق .

واستثمر العرب بذكاء خبراتهم بالصحراء ، كما استغلوا قوة تحملهم لمناخها وصبرهم على صعابها ، فاحتموا بها ضد هجمات الأمم المجاورة من جهة ، ومن جهة أخرى فقد وفروا نوعا من الحماية للقوافل الحاملة لعروض التجارة ، العابرة من الجنوب إلى الشمال ، أو من الشمال إلى الجنوب ، فهيمنوا على تلك التجارة ، وأصبحت مكة سوقا تجارية تجبى إليها خيرات الشرق والغرب . وقد صرح القرآن الكريم بهذا الامتياز الذي فضلت به قريش ، قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ لِإِيلَٰفِ قُرَيْشٍ ۝١ إِۦلَٰفِهِمْ رِحْلَةَ ٱلشِّتَآءِ وَٱلصَّيْفِ ۝٢ فَلْيَعْبُدُواْ رَبَّ هَٰذَا ٱلْبَيْتِ ۝٣ ٱلَّذِىٓ أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَءَامَنَهُم مِّنْ خَوْفٍۭ ۝٤ ﴾ [قريش: ١– ٤] وقال أيضا : ﴿ أَوَلَمْ نُمَكِّن لَّهُمْ حَرَمًا ءَامِنًا يُجْبَىٰٓ إِلَيْهِ ثَمَرَٰتُ كُلِّ شَىْءٍ رِّزْقًا مِّن لَّدُنَّا وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ ۝٥٧ ﴾ [القصص: ٥٧.]

قد تكون الصورة التي ورد بها البحر في القرآن الكريم* ، من بين الأسباب التي حفزت بعض الباحثين للتنقيب في الشعر الجاهلي، عما ينفي جهل العرب بالبحر، فاندفعوا لجمع الشواهد ، الشعرية التي تسعف غاياتهم ،من هؤلاء الباحثين حسين عطوان من خلال كتابه **(وصف البحر والنهر من الشعر الجاهلي حتى العصر العباسي**

---

* ورد لفظ البحر مفردا في القرآن الكريم في أربعة وثلاثين موضعا (1/البقرة؛؛ 50 ؛164 . المائدة؛ 96 . الأنعام 63؛59 . الأعراف؛138؛163. يونس؛ 22؛90 . إبراهيم؛32. النحل؛14 . الإسراء؛66؛67؛70 . الكهف؛61؛68 ؛79؛ 109. طه؛77. الحج؛65. النور؛40. الشعراء؛63. النمل؛63. الروم؛41 . لقمان ؛31 ؛67. الشورى ؛32. الدخان ،24. الجاثية،12 .الطور، 6. الرحمان؛24 . التكوير؛ 6. الانفطار، 3.) كما ورد بصيغة المثنى في أربعة مواضع (الكهف؛60. الفرقان؛53. فاطر؛12. الرحمان؛ 19) و ورد لفظ اليَمِّ بدلالة البحر في سبعة مواضع (الأعراف؛ 136. طه؛ 39؛ 78؛ 98. القصص؛ 7؛ 40. الذاريات ؛40.) . والبحر في معناه العام في القرآن الكريم ، هو آية من آيات الله تعالى ، ودليل من دلائل عظمته ، وهو إلى ذلك نعمة جليلة من نعم الله تعالى التي أنعم بها على الإنسان الذي كرمه على سائر خلقه: قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِىٓ ءَادَمَ وَحَمَلْنَٰهُمْ فِى ٱلْبَرِّ وَٱلْبَحْرِ وَرَزَقْنَٰهُم مِّنَ ٱلطَّيِّبَٰتِ وَفَضَّلْنَٰهُمْ عَلَىٰ كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلَقْنَا تَفْضِيلًا ۝٧٠ ﴾ الإسراء:٧٠

الثاني) ؛ حيث قال في مقدمة كتابه : « يصحح هذا البحث ما شاع بين الباحثين من أن الشعر العربي يكاد يخلو خلوا تاما من وصف البحر والنهر »[1] .

وردّ أحمد محمد عطية ، في كتابه (**أدب البحر**). على بعض من أنكروا معرفة العرب القدامى بالبحر ، مثل المستشرق الروسي كرتشفسكي* ؛ فقال بعدما استعرض آراءه :« وهي آراء غير صحيحة، لأن أدب البحر في الشعر الجاهلي ، يؤكد تجاوز العرب لجزيرتهم إلى عالم البحر، كما أن الصور الشعرية الدقيقة ، والتشبيهات والاستعارات المستمدة من عالم البحر تدل على معرفة العرب القدماء الواقعية بالبحر ، والظواهر البحرية ، والسفن ؛ وهذا ما نستهدفه بدراسة البحر في الشعر الجاهلي . » [2]

واستطاعت الباحثة رنا رفيق سبليني في بحثها الموسوم :(**صور البحر في القرآن والشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي**) ؛ أن تجمع ثلاثا وثلاثين وأربعمائة (433) قطعة شعرية ورد فيها لفظ البحر ومتعلقاته ، منها مائة وتسعون(190) قطعة للشعراء الجاهليين والمخضرمين .

كما ورد ذكر البحر مقترنا بدلالة الترهيب والدعوة إلى التأمل والتفكير :قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ أَوۡ كَظُلُمَٰتٖ فِي بَحۡرٖ لُّجِّيّٖ يَغۡشَىٰهُ مَوۡجٞ مِّن فَوۡقِهِۦ مَوۡجٞ مِّن فَوۡقِهِۦ سَحَابٞۚ ظُلُمَٰتُۢ بَعۡضُهَا فَوۡقَ بَعۡضٍ إِذَآ أَخۡرَجَ يَدَهُۥ لَمۡ يَكَدۡ يَرَىٰهَاۗ وَمَن لَّمۡ يَجۡعَلِ ٱللَّهُ لَهُۥ نُورٗا فَمَا لَهُۥ مِن نُّورٍ ٤٠ ﴾ [النور: ٤٠]

1/حسين عطوان ، وصف البحر والنهر ص5 .

*إجناتي يوليانوفيتش كرتشكوفسكي، IGNATIJ JULIANOVIC KRACKOVSKIJ (1951/1883) هو أحد أهم المستشرقين الروس المختصين بالدراسات العربية ، سكرتير كلية الدراسات الشرقية وأستاذ كرسي بجامعة لينينجراد 1918؛ له دراسات عديدة وترجمات من العربية إلى الروسية . من أشهر مؤلفاته ، بين المخطوطات العربية ، و تاريخ التأليف في الجغرافيا عند العرب. (ينظر ،عبد الرحمان بدوي ، موسوعة المستشرقين ، دار العلم للملايين بيروت ، ط3، 1993، حرف الكاف ، ص468).

2/ أحمد محمد عطية ، المرجع السابق ، ص31 .

المبحث الأول : صورة البحر في الشعر العربي القديم:

1-1-1- : صورة البحر في الشعر الجاهلي :

ألزمت التقاليد الشعرية المتوارثة الشاعر العربي القديم عادات فنية وموضوعية لم يكن ليحيد عنها ، ولم يكن موضوع البحر ضمن هذه التقاليد ؛ وحتى في رحلة الشاعر للممدوح ، إنما فضل أن يسلك درب الصحراء لا طريق البحر . لذلك فإن النماذج الشعرية المتاحة ، والتي ورد فيها لفظ البحر ومتعلقاته ، وردت في سياقات فكرية تبدو بعيدة عن سياق البحر، وتتمثل هذه السياقات في أغراض: الغزل ، والمدح والفخر والهجاء ؛ واللافت في جل النماذج المتوفرة لدينا، هو طغيان الصُّور النمطية المكررة ، وتقليد اللاحق للسابق ، ، وتلك سمة بارزة في الشعر الجاهلي انتبه إليها الدارسون ؛ يقول شوقي ضيف عن صور الجاهليين بأنها :« جعلتهم يدورون حول معان تكاد تكون واحدة ،...وكأنهم اصطلحوا على معان بعينها ...فما يقوله طرفة في النّاقة يقوله غيره .... وقل ذلك في غزلهم ومديحهم ورثائهم ، فالشعراء يتداولون معاني واحدة وتشبيهات وأخيلة واحدة ؛ ومن ثم تبدو في أشعارهم نزعة واضحة للمحاكاة والتقليد .»[1]

1-1-1-١/ البحر و الغزل:

حضر البحر في سياق الغزل في الشعر الجاهلي في مظهرين بارزين هما : صورة الحبيبة التي يشبهها الشاعر بدرة الغواص ؛ وصورة الظعن الراحلة بين الوهاد والهضاب التي تشبه حركة السفن في البحر، لكن الفرق بين الصورتين، يكمن في أن الأولى منتزعة من البحر فقط ؛ بينما استوحى الشاعر الثانية من بيئة الأنهار خاصة .

1/ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط/ 24، 2003، ص221 .

أ/ تشبيه المرأة بدرَّة الغواص :

شكل موضوع الحبيبة ، مساحة واسعة من مخيلة الشاعر الجاهلي؛ وشَبِيهها بالدرَّة النفيسة ، من التشبيهات التي وقع عليها الإجماع ؛ فتكّرر عند كثير من شعراء الجاهلية والإسلام ؛ وفي هذا السِّياق يحضر البحر باعتباره الحارس الأمين ، الذي يحول بين الشاعر الذي يتقمَّص دور الغواص الباحث عن اللؤلؤ ؛ والحبيبة التي تصبح معادلا للدّرة ، ولعل أشهر النماذج الشعرية التي تتكئ على هذا التشبيه رائية المسيب بن علس ، والتي قد تكون النموذج الأول الذي راح الشعراء يحتذونه ، إن لم يكن هناك نموذج سابق احتذاه كل الشعراء ولم يُ تحْ له الخلود .

يصور الشاعر القطيعة التي حدثت بينه وبين حبيبته ، فيقول : [1]*

أَصْرَمْتَ حَبْلَ الوَصْلِ من ذِرِ وهَجرتَهَا ولَجَجْتَ فِي الهَجْرِ

ويحوِّلها البين إلى، درة نفيسة يحجبها البحر عنه، وعليه أن يصارع الموج من أجلها:

كَجُمَانةِ البـحَرِيِّ جَـــــاَء بِهــاَ غوَّاصُها من لجَّةِ البـــَحــــرِ

ولا تختلف درة الأعشى عن جمانة المسيِّب بن علس ، لكنها أكثر منها تمنعا ، لأن ماردا من غواة الجِّن يحرسها ، وهو مستعد أن يموت لأجلها . [2]

1/ المسيب بن علس ، شعر المسيب بن علس، جمع وتحقيق ودراسة ، أنور أبو سويلم ، جامعة مؤتة ، عمان الأردن ، د/ط، 1994، ص100.

*هذه القصيدة ، ينسبها عبد القادر البغدادي للأعشى ميمون بن قيس ، ويورد أبياتا منها في كتابه خزانة الأدب ؛ لكنه يذكر ما يشير إلى أن الأعشى ربما أخذها عن خاله ونسبها الى نفسه فقال :« كان الأعشى راوية المسيب بن علس خاله ، وكان يطرد شعره ويأخذ منه » تنظر القصيدة : عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب العرب ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة، ط/4 ،1997، المجلد 3، ص 236، 237. وينظر التعقيب، المجلد نفسه، ص 240.

2 /الأعشى ميمون بن قيس، الديوان ، شرح وتعليق محمد حسين،المطبعة النموذجية، القاهرة د/ط، د/ت ، ص367.

كأنَّها درَّةٌ زهـــــــــراءُ أَخْرَجَـــها غـــوَّاصُ دَارِينَ يَخْشَى دُونَهَا الغَرقـا

ومارد من غـــواة الجِّن يحرســـها ذو نـيــقة مســـتـــعدٌّ دونـها تـرقـــــا

وتعلُّق قصة الدرة بحضور الجن ، يؤكد ما أشار إليه الجاحظ من ارتباط المعارف حول البحر في عصره بالخرافات والأساطير . *

تشهد هذه النماذج على مهنة قديمة ورثها أبناء الخليج العربي عن أجدادهم الأقدمين ؛ هي مهنة صيد اللؤلؤ ؛ ومعظمها يقدم البحر باعتباره بيئة مثالية لصراع الإنسان ضد قوى الطبيعة ، لما في البحر من مخاطر تفوق مخاطر الصحراء ؛ ومن خلالها نكتشف الصورة المخيفة التي ترسبت في مخيلة العربي عن البحر .

ب/ تشبيه الظعن المرتحلة في الصحراء بالسفن .

تكّرر تشبيه القافلة ، بالسفينة وهي تمخر عباب الماء في الشعر الجاهلي؛ لكن الكثير من تلك الصّوَّر استمدها الشعراء من رحلة السفن في الأنهار كدجلة والفرات ، ولم تكن مأخوذة من بيئة البحر حقيقة، وأشهر النماذج ما ورد في معلقة طرفة بن العبد :[1]

كأن حـدوج المـالكية غـدوة خلايا سفين بالنواصـف من دد

عدولّيةٌ أو من سفين ابن يامن يجور بها الملاّح طورا ويهتدي .

---

* / تتكرر صورة تشبيه الحبيبة بدرة الغواص لدى عدد كثير من شعراء الجاهلية مثل ميمية المخبل السعدي ، وسينية نهشل بن حرّي/ ينظر: المخبل السعدي حياته وما تبقى من شعره ، صنعه حاتم الضامن ، الإعدادية المركزية ، بغداد، ص131 . و حاتم صالح الضامن ، شعراء مقلون (نهشل بن حرِّي) وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد، د/ط، 1990، ص 119. كما تتكّرر عند شعراء أخرين جاهليين ومخضرمين منهم : امرؤ القيس والنابغة الذبياني وقيس بن الخطيم وأبي ذؤيب الهذلي ولبيد بن ربيعة وحسان بن ثابت : ينظر رنا رفيق سبليني ، صورة البحر في القرآن والشعر العربي ، ملحق ديوان البحر . ص184.

1/ التبريزي ابن الخطيب ، شرح المعلقات العشر ، ضبط وشرح وتقديم عمر فاروق الطباع ، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ،د/ط،د/ت، ص77.

وبدا لامرئ القيس أن موكب القافلة في السراب،يماثل صورة السفن في البحر فقال:[1]

بعيني ظعن الحيّ لما تحــمّلوا لدى جانب الأفلاج من جنب تيمرا

فشبّهتهم في ا لآل لما تكمّشوا حــدائق دوم أو سفينا مقيّرا *

ويمتزج مشهد الرحيل ، بتصوير آلام الفراق ...، يقول بشر بن أبي خازم :[2]

ذهب الألى كانوا بهن فعادني أشجان نصب للظعائن منصب

فانهل دمعي في الرداء صبابة أثر الخليط وكنت غير مغلب

فكأن ظعنهم غداة تحمــلوا سفن تكفأ في خليج مغرب

وهذا الإحساس الظاهر بالفقد نلاحظه في أبيات لأبي دؤاد الإيادي حين يقول: [3]

غَنَّ النَّوَم مَاويَّ التِّهمامُ وجَــديرٌ بالهمِّ منْ لا ينَامُ

هل ترى من ظَعَائنَ باكراتٍ كالعُدَولِيِّ سيُنَّ انقحَــامُ

ارتبطت صورة البحر في هذه النماذج بدلالة الفقد والرحيل ؛ و استقرَّ في ضمير العربي منذ القديم ذلك الإحساس المفجع الذي يرى في البحر عالما مليئا بالأهوال ، مما يجعل السفر على ظهره ذهابا من دون رجوع ؛ فتعاظمت رهبته له وخوفه منه .

---

1 /امرؤ القيس ، ديوان امرؤ القيس تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، ط/4، 1984،، صص56،57 .(الأفلاج ، الأنهار. الآل ، السراب. مقيرا مشحون بالسلع) * / هذه الصورة تشبه صورة النابغة الذبياني في نونيته ينظر: النابغة الذبياني ، ديوان النابغة الذبياني ، قدّم له وبوّبه وشرحه علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت ، ط/1 ،1991،ص97 .

2/ بشر بن أبي خازم ، ديوان بشر بن أبي حازم الأسدي ، قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي بيروت ،ط/1، 1994، صص38، 39.

3/ الأصمعي ، أبوسعيد عبد الملك بن قريب بن علي ، الأصمعيات ، تح/ محمد نبيل طريفي ، دار صادر بيروت ، ط/2، 2005/ ص 204 . وينظر ، ديوان أبي داود الإيادي ، جمع وتحقيق ، أنوار محمود الصالحي ، وأحمد هاشم السمرائي ، دار العصماء دمشق ، 2010 .

1-1-1 ـ٢ / البحر و المدح والهجاء:

تحتل صورة تشبيه الممدوح بالبحر حيزا لافتا في ديوان البحر في الشعر العربي ؛ وهي صورة نمطية كثيرة التردُّد في شعر الجاهليين وغيرهم ، ولما كان للممدوح وجه فيه الرهبة والفتك بالأعداء، ووجه فيه الخير والحدب على الأتباع ، فقد وجد الشعراء في البحر في حال اضطرابه وحال هدوئه معادلا مشابها له .

وفي هذه الصورة التي يشبَّه فيها الممدوح بالبحر، تتكرَّس هيبة الإنسان للبحر مصدر الموت والحياة معا ؛ وتتماهى مع صورة الممدوح الحاكم الذي يجتمع بين يديه النقيضان ، الرهب والرغب . ومن الطبيعي أن يحصل هذا التماهي بين الحاكم والبحر في المخيلة العربية في بيئة كان يتردد فيها على الألسنة مثل هذا المثل **(ثلاثة ليس معهن أمان البحر والسلطان والزمان)** . و الشواهد التي يشبه فيها الممدوح بالبحر في الشعر الجاهلي كثيرة ؛ منها ما نجده في ديوان زهير بن أبي سلمى في قوله [1]

فقَ ـرِّي في بـلادك إن قــومــا متى يدَعوا بلادهم يهونوا
أو انتَجـعِي سِنانا حيث أمسى فـإن الـغيث منتـَجع ٌمعين
متى تأتيـه تـأتـي لـجَّ بحــرٍ تـَقاذَفُ في غواربه السفين
له لـقب لباغي الخير سهـل وكيـدٌ حينَ تـأتيــَه متين

وقريب الى هذا المعنى قول النابغة الذبياني :[2]

---

1 /زهير بن أبي سلمى، شعر زهير بن أبي سلمى, صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية بيروت، ط/1، 1992 ، ص157، 158 .(غواربه، أمواجه).

2 / النابغة الذبياني ، ديوان النابغة الذبياني ، قدم له وبوّبه وشرحه علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت ، ط/1 ،1991،ص 84 . * ويتكرر هذا المعنى عند الحطيئة ، ينظر: ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني ، تحقيق نعمان أمين طه ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر د/ط، د/ت ، ص24

فألفيته يوما يبيد عدّوه وبحر عطاء يستخف المعابرا

والنماذج التي يشبه فيها الممدوح بالبحر كثيرة ، وفيها يبدو الوجهان المتناقضان للبحر، بين الإيجاب والسلب ، وهي الصورة التي ترسخت في الضمير الإنساني عامة عن البحر.

أما في غرض الهجاء ؛ فقد رأى الشاعر العربي في البحر بعض المثالب ، راح يسقطها على خصومه، فالضحالة ، وقلة الماء والملوحة ، صفات سلبية بدت له مدخلا للهجاء ؛ كما جاء في هجاء الأعشى لعلقمة بن علاثة في قوله [1]:

أتوعدني أن جاش بحر بن عمكم وبحرك ساج لا يواري الدعامصا

فبحره قليل الماء ، ضحل لا يغطي الدعامص* ؛ و رأى الشاعر العربي أن السكن قرب البحر يورث صاحبه المهانة، وهذا ما يشير إليه الأسود بن يعفر [2]

أحقا بني أبناء سلمى بن جندل وعيدكم إياي وسط المجالس

فهلا جعلتم نحوه من وعيدكم على رهط قعقاع ورهط ابن حابس

وهم أوردوكم ضفة البحر طاميا وهم تركوكم بين خاز وناكس**

فالسكن بجوار البحر دليل على الجبن وقلة الحيلة ، وسبب للذلة والهوان مع ما تتعرض له تلك المنازل من هجمات القراصنة . لقد استمد الشاعر العربي إذن معاني الملوحة والضحالة وألحقها بالمهجو، بصور غلب عليها التكرار والتقليد.

---

1 /الأعشى ميمون بن قيس ، ديوان الأعشى الكبير ، ص 151 .

*/ والدعموص بضم الدال، دودة سوداء تكون في الغدران إذا قلّ ماؤها .

2 / الأسود بن يعفر، ديوان الأسود بن يعفر ، صنعه نوري حمودي القيسي ، مطبعة الجمهورية وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، 1970، د/ط ، ص 42 ،43 .

** وهذا المعنى نجده عند المتلمس الضبعي : ينظر: ديوان المتلمس الضبعي ، رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي ، الشركة المصرية للطباعة والنشر، 1970، د/ ط، ص 203، 204، 205 .

1-1-1-٣ / البحر و الفخر :

ترددت في الشعر الجاهلي نماذج كثيرة لوصف البحر في سياق الفخر؛ وارتبطت بما كان يفضل به العربي من قيم الفروسية كالشجاعة والصبر والكفاءة الشعرية .

ففي سياق الشجاعة والبطولة ، شُبِّه الرجل الشجاع بالبحر لعظمته واتساعه ؛ يعبر عن هذا المعنى أبو زبيد الطائي بقوله :[1]

من رجال كانوا جبالا بحارا فهم اليوم صحب آل ثمود

أما عمر بن كلثوم فيصور كثرة قومه كثرة بالغة ، ملأت البر والبحر : [2]

ملأنا الّبر حتى ضاق عنا ووجه الّبحر نملأه سفينا

بينما جعل أبو نصر البراق عبور البحر دليلا على روح الانتصار لدى جيشه فقال :[3]

عبرت بقومي البحر أنزف ماءه وهل ينزفن البحر ياقوم نازف

وفرق امرؤ القيس بين من يتحدى البحر ويركب أهواله من أجل رزقه ، فتمتحن رجولته ، وبين القاعد الضعيف الذي جاءه الرزق دون عناء ، فقال:[4]

ناعم في أهله ذو غبطة ومناص عيش سوء في كبد
ركب اللّجّ إلى اللّجِّ إلى غمرات البحر ذي الموت الأشد

---

1 / أبو زبيد الطائي شعر أبي زبيد الطائي ، جمعه وحققه ، نوري حمودي القيسي ، مطبعة المعارف بغداد، د/ط، 1967 ص49.

2/ابن الخطيب التبريزي ، شرح المعلقات العشر ، ص235.

3/ ، لويس شيخو ، شعراء النصرانية ، ج/1 ، في شعراء الجاهلية ،أبو نصر البراق ، مطبعة الآباء اليسوعيين بيروت ، 1890 ص146.

4/ امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ، ص218. (مناص ، متحول من الغبطة الى ضيق العيش. كبد ، شدة . اللّجّ ، أمواج البحر . ارتمى الأذي ، رمى الموج بعضه بعضا.)

حـين أرسى كـل من يعـرفـه وارتـمـى الأذي منـه بالـزبـد

عاجز الحيلة مسترخي القوى جـاءه الـدهـر بمـال وولـد

و واسى الأعشى ابنته وقد خشيت عليه الموت حين عزم على الرحيل ، وأخوف ما تخافه عليه ركوب البحر (الطوف): [1]

تقول ابنتي حين جد الرحيل أرانـا سـواءً ومَن قـد يـتَمْ

أرانـا إذا أضـمرتـك البـلا د نجفوتُقطعُ منا الرَّحم

أفي الطَّوف خفت عليَّ الرَّدى وكـم من ردٍأهـلَه لم يـرِمْ

وقـد طـفـت للمـال آفـاقـه عمـانَ فحـمصَفأوريشلِمْ

أتيـتُ النجاشـيَّ فـي أرضـه وأرضَ النَّبيطِ وأرضَ العَجم

تحّول البحر في هذه النماذج إلى فضاء لاختبار قيم الفروسية والبطولة ، وأصبحت الأهوال المرتبطة به ، تحديا كبيرا يواجه الفارس، مما أوحى لامرئ القيس أن يقول : [2]

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

وحضر البحر حين حاول الشاعر الجاهلي الافتخار بملكته الشعرية؛ فشّبه اتساع معانيه وعمق أفكاره ، بسعة البحر وعمق أغواره، كما شّبه مهارته وإجادته في قرض الشعر بمهارة الحوت في السباحة ؛ و قصيدة عبيد بن الأبرص ، قصيدة متفردة في هذا الباب ، لما توفرت عليه من الألفاظ الغريبة .. ، التي تقدم البحر على أنه بيئة مليئة بالأهوال ؛ كالحوت ، بنات الماء الغوص اللج ...يقول الشاعر: [3]

1/ الأعشى ميمون بن قيس ، ديوان الأعشى الكبير ص 41.

2/امرؤ القيس ، الديوان ص 18.

3/ عبيد بن الأبرص ، ديوان عبيد بن الأبرص ، شرح أشرف أحمد عدرة ، دار الكتاب العربي لبنان ، ط/1، 1994، ص73.

سل الشعراء هل سبحوا كسبحي بحور الشعر أو غاصوا مغاصي

لســـاني بالنـــثير وبالقـــوافي وبالأسجـــاع أمـــهر في الغيـــاَص

من الحوت الذي في لـــجٍّ بحر يجيد السبح في لجج المغاصي

أما أوس بن حجر فشعره بحر طام لذلك يعجز الشعراء عن مجاراته :[1]

وقد رام بحري بعد ذلك طاميا من الشعراء كل عود ومقحم

وهو المعنى الذي استثمره حسان بن ثابت في قوله : [2]

لساني صارم لا عيب فيه وبحري لا تكدره الدلاء

كشف رصد حضور البحر في الشعر الجاهلي ، أن هذا الشعر لم يخل من حضور البحر كما تصوّر ذلك كثير من الباحثين ، ولكن اهتمام العربي بالبيئة القريبة المحيطة به هي التي زهدته في الاهتمام بالبحر ، إضافة إلى ما وقر في مخيلته من سمعة سيئة نحوه ، جعلته يقصيه عن اهتماماته الأساسية . وحتى وإن بدا واضحا خوف الشاعر العربي من البحر، فإن هذا الخوف لم يكن خاصا بالعربي ، بل إنه خوف قديم عرفت به معظم الشعوب وهي حقيقة يؤكدها كثير من الباحثين .

1/أوس بن حجر ، ديوان أوس بن حجر ، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر بيروت ، د/ط ، 1980،ص123.

2/حسان بن ثابت ديوان حسان بن ثابت ، شرح وتهميش وتقديم عبد أعلي مهنا ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ط/2، 1994، ص21 .

1-1-2: البحر في الشعر والأموي والعباسي :

أحدث الإسلام تغييرا كبيرا في معتقدات العرب ،وقيمهم ؛ فارتفعت ـ كما يقول أحمد أمين ـ :« قيمة أشياء ، وانخفضت قيمة أخرى ، وأصبحت مقومات الحياة في نظرهم غيرها بالأمس ...»[1] . ولكن هذا التغيير الذي بدا في المعتقدات والمعاملات والأخلاق ، لم يكن بنفس الوضوح على مستوى القيم الفنّية والجمالية للقصيدة العربية . انعكست بعض ملامح الدين الجديد في ألفاظ الشعر ومعانيه، دون أن تطال تلك الملامح جوهر القصيدة ، وبنيتها الإيقاعية والشكلية ؛ فإذا الأغراض هي نفس الأغراض ، وإذا الأوزان هي نفسها . بل إن ما يثير دهشة الباحثين ، هو أن يظلّ الشعراء المتأخرون يعتورون نفس المعاني والصور التي استنها شعراء الجاهلية .

رسم القرآن الكريم للبحر صورة نموذجية وقفنا عليها من قبل ، ولم تخل السنة النبوية من الإشارات الإيجابية له*، رغم أن سيرة الرسول (ص) لا تقدم تجارب للرسول(ص) مع البحر . وإذا كان عهد الرسول (ص) قد خلا من الغزوات البحرية ، فإن الخلفاء من بعده قد خاضوا حروبا في البحر المتوسط والبحر الأحمر . لقد منع عمر بن الخطاب قادته من الغزو في البحر، لما لاحظ أن الجيش الإسلامي لا يمتلك المهارات والوسائل الكافية التي تؤهله لمواجهة أساطيل الروم والفرس **. فلما تهيأت لهذا الجيش الخبرة والوسائل ، رأى الخليفة عثمان بن عفان ، أنه ليس هناك بد إلا خوض

---

1 / أحمد أمين ، فجر الإسلام ص 75.

*/ روى أبو هريرة ــ رضي الله عنه ــ قال : سأل رجل النبي صلى الله عليه وسلم فقال : يا رسول الله ، إنا نركب البحر، ونحمل معنا القليل من الماء، فإن توضأنا به عطشنا ، أفنتوضأ بماء البحر؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم :« **هو الطهور ماؤه الحل ميتته** » . (صحيح مسلم ، الجزء الثاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ،كتاب الإمارة ، باب فضل الغزو في البحر، ص159)

**/ ينظر : جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الأسلام ، ج/7، ص244 .

البحر من أجل نشر هذا الدين خارج شبه الجزيرة العربية ، وفي عهده سنة 27هـ فتح معاوية بن أبي سفيان قبرص . .

وكنا ننتظر أن تتأثر صورة البحر في المخيلة العربية في ظل هذه الظروف الجديدة ، لكن ذلك التأثر لم يحدث بالشكل الكافي ؛ إذ بقيت الصورة المنطبعة في ذاكرة العربي، المقترنة بالرهبة والخوف ، هي السمة البارزة في جل الشواهد التي ورد فيها ذكر البحر في العصر الأموي والعصر العباسي. كما هيمنت الصور النمطية للبحر على جل الشواهد :

1- 1-2-١/ الصور النمطية للبحر في الشعر الأموي والعباسي

اتسع حضور البحر في الشعر الأموي والعباسي ، وظل مقترنا بالأغراض التقليدية:

أ / المدح والهجاء

كثرت النماذج الشعرية التي حضر فيها البحر في الشعر الأموي والعباسي ، وارتبطت خاصة بغرضي المدح والهجاء ، دون أن تطرأ على صورة البحر دلالات جديدة مهمة ، إلا ما يتعلق بتطور صورة البحر في ضمير الشاعر العربي فلم يعد مقرونا بدلالتي العطاء والفتك وحسب ، بل أصبح مثالا أعلى، لكل ما يرفع من منزلة الممدوح من كرم وقوة ورهبة واتساع ؛ لذلك لم يقف الشعراء الأمويون والعباسيون عند وجه شبه محدد في تشبيه ممدوحيهم بالبحر ؛ فالفرزدق يمدح قوم العذافر بن يزيد التميمي بأنهم منبع السيادة والملك و بهذا المنبع سَمت البحور الزواخر [1]

ملـــوك وأبنـاء المـلوك وسـادة لهم سؤدد عود على الناس قاهر

فهم خير بطحاوي لؤي بن غالب سمـا بهُم منها البحــور الزواخر

1/ الفرزدق ، ديوان الفرزدق ، شرح وضبط علي فاعور، دار الكتب العلمية لبنان، ط/1،1987 ، ،ص279.(سؤدد عود ، ملك ومجد تليد وقديم) .

قد يجد الدارس في الشعر العباسي بعض النماذج التي حاولت إضافة بعض المعاني الجديدة لصورة البحر ، كالتأثر بقيم القرآن الكريم ، وهذا ما نجد له مثالا لدى ابن الرومي في قصيدته التي مدح بها أبا سهل بن علي النبوختي ، لقد استحضر الشاعر فيها رعاية الله له في البحر، وهي دلالة مأخوذة من القرآن الكريم فيقول: [1]

فإن الذي يميطني البحر مركبـا سيحفظني من موجه المتلاطم
كَ ي رِعيتي عند المغيب إلى الذي رعانا قديما في غيوب المشائم

لكن هذه الصورة ما تلبث أن تستعيد ملامحها البدوية القديمة ؛ حينما يصور الشاعر خوف والدته عليه من ركوب البحر في رحلته قاصدا الممدوح طالبا نواله ، على متن سفينة تختال في درع من القطران الأسود، بنفس التَّشبيهات المألوفة في الشعر العربي من نوق ونسور ونعام ...[2]

إليـــك ركبنا بطن جوفاء جـونة تَخايلُ في درع من القار فاحم
نـــــواهـقٌ أشبـــاهاً لـها ونظائـرا ملمعة بالـودع فعُ الملاطـم
إذا هي قيست بالنسور تشابهت بـــأجنحة خفـَّاقة وخـــراطـــم
وقد أيقنت أن سوف تقطع زاخرا إلـــى زاخـر بالعـــارفات التوائم
هـــو البحـر لاينفك فـي جنبـاتـه رغـاء المطايا لا نئيم العلاجم

والشاعر شديد الثقة في عطاء الممدوح البحر ، إذ لو حالت بينهما أبحر، لسخر الممدوح البحر حيتانه مطايا للشاعر.[3]

ولو أعرضت بيني وبينك أبحر زواخر تـودي بالسفين العـوائم
لسخرت لي حيـتانهن حوامـلا بها لـُها كـفيـك غير عـــــواتم

ولم يضف المتنبي رغم شموخه في غرض المدح في الشعر العربي أي معنى

1/ ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي ، شرح أحمد حسن بسج ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ط/3، 2002، ج/ 3، ص268.

2/ المصدر ، نفسه ، ص272.

3/ نفسه ، 272

جديد لصورة البحر المكافئ للممدوح* ؛ فهو حينا معادل لمطلق العطاء والهيبة في قوله :وهو يمدح سيف الدولة الحمداني : [1]

فأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي

أو في مدحه لكافور الإخشيدي[2]

قواصد كافور توارك غيره ومن قصد البحر استقل السواقيا

أو هو مثال لاجتماع النقيضين العطاء والهلاك في قوله [3]

هو البحر غص فيه إذا كان ساكنا على الدّر واحذره إذا كان مزبدا

وكثرت النماذج الشعرية التي ذكر فيها البحر ممتزجا بغرض الهجاء ، لكن جلّ تلك النماذج لم تحمل دلالات جديدة مهمة لصورة البحر، سوى استثمار قصة غرق فرعون في اليَّمِّ ، كما وردت في القرآن الكريم . وهي صورة تتكرر لدى شعراء النقائض ، مثل هذا الشاهد من هجاء جرير لربيع بن مالك :[4]

بأي قديم يا ربيع بن مالك وأنتم ذنابى لا يدان ولا صدر

إذا قيل يوما يال حنظلة اركبوا نزلت بقرواح وطم بك البحر

وكان السكن جوار البحر،وامتهان الملاحة من السلوكات المنبوذة في نظر الشاعر الأموي ، وهو معنى متوارث منذ الجاهلية ، نجد آثاره جلّية في هجاء الفرزدق للمهلب بن أبي صفرة ، فطعام قومه الثوم والبصل ، ومهنتهم الملاحة ، وأنهم يسكنون

---

*وقف أحمد محمد معتوق مع بيت المتنبي :

(فلم أر مثلي من مشى البحر مثله ولا رجلا قامت تعانقه الأسد) . فقال : لا نستطيع أن نقطع في تحديد المعنى الذي قصده المتنبي في استعارته حين شبه ممدوحه بالبحر ؛ هل أراد المتنبي أن يصف هذا الممدوح بشدة الكرم أو بعظم الحلم وسعة الصدر ، او بغزارة العلم والمعرفة أوبالحنكة والشجاعة ، هذه المدلولات المجازية لكلمة (البحر) كلها كانت مألوفة بين عامة أهل الأدب في عصره ، وقد يكون أرادها كلها بالفعل ، ولا مانع من أن يكون قد أراد معاني أخرى غيرها كالهيبة والرهبة أو المهابة والعظمة ....(اللغة العليا ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب .ط/1، 2006، ص113.)

1/ أبو الطيب المتنبي ، العرف الطيب في شرح ديوان المتنبي ،شرح ناصيف اليازجي ، تقديم ياسين الأيوبي ، دار ومكتبة الهلال بيروت ، ط/الأخيرة ، 2000، مج/2، ص116.

2/ أبو الطيب المتنبي ، المصدر نفسه ،ص243.

3/ المصدر نفسه، ص143.

4/ جرير ، ديوان جرير ، تقديم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر د/ط،1986، ص202 .

أحقر المنازل جوار البحر ، والقصيدة غنية بصور الجاهليين [1] :

وجدنا الأزد من بصل وثوم وأدنـى الناس من دنس وعار
صراريون ينضح في لحاهم نَفِّي الماء من خشب وقـــار
ولو ردَّ المهلَّب حيث ضمت عليه الغاف أرض أبي صفـار
تبيَّن أنَّه نبطيٌّ بـحـر وأن لـه اللئـيم مـن الدِّيـار

ب/البحر وغرض الغزل

تضاءل حضور البحر في سياق الغزل في الشعر الأموي والعباسي، ولم يعد تشبيه الحبيبة بدرة الغواص، ولا صورة الضعن المرتحل في الصحراء تغري الشعراء مثلما كانت عليه في الجاهلية ، لذلك لا نعثر إلا على نماذج قليلة مشابهة، منها قصيدة الفرزدق التي راح يحاكي فيها قصيدتي المسيب بن علس والأعشى ، وينتقل من التغزل بالحبيبة إلى حكاية مغامرة الغواص مع الدرة في خضم البحر ؛ قال الفرزدق [2]:

تهادى الى بيت الصلاة كأنـها على الوعث ذو ساق مهيض كسيرها*
كـدرة غواص رمى في مهيبة بأجرامـه ، والنـفس يخشى ضميرها

وهي مغامرة انتهت بلدغة سامة أودت بحياة الغوَّاص بعد أن حاز هدفه **:** ولعل الجديد الوحيد الذي طرأ على صورة البحر في هذه القصة ، هو مشهد الحية التي تحرس الدرة ، وهو مشهد يعمق الإحساس بصورة البحر المخيفة .

1/ الفرزدق ، الديوان ، صص 184، 185.(صراريون ، مفردها صراري ، ملاح . نفي الماء ، ما يرمي به المجداف من ماء البحر الوسخ . القار، الزفت . الغاف ، شجر كثيف . أبو صفار ، المهجو .)

2/ الفرزدق ، ديوان الفرزدق ، ص.315. *(الوعث ، الأرض الوعرة . مهيبة ، مكان خطر . أجرامه ، جسمه .)

** / لعبيد بن قيس الرقيات نموذج آخر يقترن فيه وصف الحبيبة بالدرة وتأتي فيه صورة البحر باهتة ، ينظر ديوان الشاعر: تحقيق وشرح عزيزة فوال بابتي ، دار الجيل بيروت لبنان ، ط/1، 1995، ص156،157

1ـ 1ـ2ـ٢: الملامح الجديدة في صورة البحر:

يجد الباحث في بعض الشواهد القليلة من الشعر الأموي والعباسي صورا لتأثير القرآن الكريم في الشعر المتعلق بذكر البحر منها ما يتعلق بالناحية اللغوية في استخدام مفردات وعبارات قرآنية ، كتشبيه الأمواج بالجبال في قول جرير يهجو الراعي النميري : [1]

تنـّح فإن بحري خندفيٌّ ترى في مـوج جريته عبابا
بموج كالجبال فإن ترمه تغُرَّقْ ثم يرم بـك الجنابا

أو استخدام الأخطل للفظ مسخرات للسفن [2]

يعجُّ الماء تحت مسخرات يصكُّ القار والخشب الصلابا.

كما وردت ألفاظ أخرى ك (الجواري والأجاج ...) ، واستثمر قلة من الشعراء بعض الدلالات المرتبطة بالقصص القرآني كقصة غرق فرعون في البحر . يقول الفرزدق مبرزا نكوص إبليس عن إنقاذ أخيه فرعون من الغرق:[3]

يبشُرِّني أن لا أموت وإنـَّه سيخلـدني فـــي جنـَّة وســلام
فقلت لـه هلاَّ أُخَيَّكَ أخرجت يمينك من خضر البحور طوام
رميـت به في اليَّمِّ لما رأيته كفـرقة طــَوَدي يَذبـلٍ وشمــام
فلما تلاقى فوقه الموج طاميا نكصت ولـم تحـتل له بـــمرام

و وظّف جرير لفظة اليَّمِّ بحمولتها السلبية ، وهو يهجو الفرزدق فقال :[4]

1/ جرير بن عطية، ديوان جرير، ص64.

2/ الأخطل ديوان الأخطل ،شرح وتصنيف وتقديم ، مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ط/2 ،1994،ص51.

3/الفرزدق ، ديوان الفرزدق ، صص540 ، 541 .

4/ جرير بن عطية ، ديوان جرير ،ص344 .

أطهي فقد غرق الفرزدق فاعلموا في اليَّمِّ ثم رمى به بالساحل

وارتبطت بعض النماذج بالظروف السياسية التي أحاطت بالشاعر العربي ، في ظل حركة الفتوح ، وهي نماذج قليلة جدا ، لكنها تكشف بوضوح تلك الصورة المرعبة التي ملأت وجدان الشاعر العربي وهو يخوض أمواج البحر. مثل قصيدة نسبها ياقوت الحموي لأحد الأعراب ، وقد أغزاه الأسود بن بلال المحاربي ـ وهو من قومه ــ بحر الشام وفرض له . وبمجرد أن ركب هذا الأعرابي البحر ورأى اضطراب أمواجه ، حتى دب الرعب في نفسه، فراح يبدي ندمه ، وحنينه لعيشه في الفيافي مع إبله، فقال فيها [1]:

أقول وقد لاح السفينُ ملجِّجا وقد بعدت بعد التقرُّب صورُ
وقد عصفت ريحٌ وللموج قاصفٌ وللبحر من تحت السفين هدير
ألا ليت أجري والعطاَء صفا لهم وحظِّي حَطوط في الزمان وكوُر

والخوف من ركوب البحر لأجل الغزو يؤكده ابن براقة الهذلي،حين يقول:[2]

ألا هل للهموم من انفراج وهل لي من ركوب البحرناجِي
أكُلُّ عشيَّةٍ زوراُء تهَوي بنا في مظلمِ الغمرات داجِي
يشقُّ الماَء كلكلُها لُمِحًا على ثَبَجٍ من المِلحِ الأُجاَجِ*

ويبدو من خلال الأبيات أن سبب الخوف ليس الغزو بل هو ركوب البحر، إذ كلُّ ما علق

1/ ياقوت بن عبد الله الحموي ، معجم البلدان ، دار صادر بيروت لبنان ،1977، المجلد 3، ص333. وينظر : عطوان حسين ، وصف البحر والنهر في الشعر العربي ، دار الجيل بيروت ، ط/2، 1982. ص47.

2/ أبو سعيد السكري ، شرح أشعار الهذليين ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، مراجعة محمود محمد شاكر، مطبعة الميدني القاهرة، د/ط، د/ت ،ج/2، ص878.

* / الأبيات ينسبها الشمشاطي، في كتابه الأنوار ومحاسن الأشعار، لعمرو بن براقة (شاعر مخضرم) ينظر : شريف راغب علاونة ، عمرو بن براقة سيرته وشعره ، دار المناهج للنشر والتوزيع عمان الأردن ،ط/1 ،2005، ص11 .

بضمير هذا العربي من البحر ، هو عصف الريح وهدير البحر واضطراب أمواجه .

و لم يحفظ الشعر العربي في هذه الفترة ، إلا نماذج قليلة تصوِّر خوض العرب للبحر لأجل الغزو أو التجارة أو الحج ؛ ولعل قصيدة البحتري في وصف المعركة البحرية ، هي النموذج الفريد في هذا الباب ؛ يقول أبو هلال العسكري : «ولم يصف أحد من المتقدِّمين والمتأخرين الحرب في المراكب إلا البحتري »[1]، و هي قصيدة قالها الشاعر في أحمد بن دينار، يصف فيها انتصاره على جيش الروم في البحر المتوسط ، وفيها يحضر البحر في سياق غرض المدح، ولا يبدو البحر فيها مقرونا بالرهبة والخوف ، كما عهدناه في النماذج السابقة ، بل إن صورة الممدوح ،هي التي طغت على صورة البحر، فأصبح بعضا من شمائل الممدوح :[2]

ولما تولَّى البحر والجـــود صنوه غدا البحر من أخــلاقه بين أبحر

أطــلَّ بعـطفـيه ومـــــرَّ كـأنـَّما تشَوَّف من هادي حصان مشهَّرِ

إذا عصفت فيه الجنوب اعتلى لها جناحا عقـاب في السـماء مهـجَّرِ

ورغم جدة المشاهد، فقد بقيت صور البداوة تتردَّد في ثنايا القصيدة، كصورة القائد على ظهر السفينة ، شبيهة بصوة الفارس على جواده، والشراع الشبيه بجناحي العقاب .

دلَّ ت النماذج السابقة على بعض الملامح الجديدة ، التي طرأت على صورة البحر في الشعر الإسلامي الأموي والعباسي ، ولكنها نماذج قليلة مقارنة بما كتب من الشعر العربي في تلك الفترة وجاء فيه ذكر البحر ؛ لأن الصورة الغالبة في تلك النماذج هي تلك التي بقيت خاضعة للنمط الجاهلي.

1/أبوهلال العسكري ، ديوان المعاني ، شرحه وضبط نصه ، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ج/1، ص412.

2/ البحتري، ديوان البحتري ، تقديم حنا الفاخوري ،دار الجيل بيروت ،ط/1، 199، المجلد /2، ص481،480.

1-1-3: صورة البحر في الشعر الأندلسي والمغربي :

تناول الأندلسيون في شعرهم كما ــ يقول حنا الفاخوري ــ:« جميع الموضوعات التي تناولها المشارقة ...إلا أنهم صرفوا معظم همِّهم إلى الوصف لاسيما وصف الطبيعة ..»[1] . وكان البحر ضمن اهتماماتهم البارزة ، يقول منجد مصطفى بهجت :« لدى استقراء النصوص الشعرية التي اتصلت بالبحر ودارت في فلكه مما وقفنا عليه تجلى لنا ضخامة نتاج شعر البحر وكثرة شعرائه »[2]. وكان شعور الأندلسيين نحوه مخالفا ، مقارنة بشعورهم نحو مظاهر الطبيعة الأخرى ، إذ حاول بعضهم تأمل جماله ، « إلا أنهم سرعان ما شعروا بعجزهم وإخفاقهم إزاءه... »[3]

يعبر عن هذا العجز أبو الصلت ، فيقول [4]:

تناهى البحر في عرض وطول وليس لـه على التحقيق كُنْهُ

وأعجب كلما شاهـدت فيـه سـلامـتنـا على الأهوال مِنْهُ

فالخوف من البحر، هو الشعور الغالب على شعر البحر الأندلسي والمغربي .

أ/ الخوف من البحر

من أسباب خوف الأندلسيين من البحر،غلبة الأساطيل الأوربية على البحر المتوسط، وهذا مايعلنه ابن هانئ الأندلسي بقوله : [5]

1/ حنا الفاخوري ،الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم ، دار الجيل بيروت لبنان، ط/1، 1986، ص 939.

2 / منجد مصطفى بهجت ، (البحر في شعر الأندلس والمغرب ، في عصر الطوائف والمرابطين) ، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت ،الحولية السابعة ،الرسالة الأربعون 1986. ص 15.

3/ منجد مصطفى بهجت ، نفس المرجع ،ص21.

4/ ينظر: منجد مصطفى بهجت ، المرجع السابق ، ص 22.

5 / ابن هانئ الأندلسي ، تبين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي ، تقديم وشرح زاهد علي ، مطبعة المعارف القاهرة ،1932 ،ص220 .(شحط ، بعد . قاريات ، سفن مطلية بالقار)

قد كانت الروم محذورا كتائبها تدني البلاد على شحط وتبعيد

وشاغبوا اليَّمَّ ألفي حجة كملا وهم فوارس قارياته السود

وترسخ هذا الشعور السلبي نحو البحر في نفس الشاعر الأندلسي ، لما خاض أمواجه في رحلاته المتعددة ؛ وظلت تتوارد عليه أخبار الغرق في البحر ، فلم يكن يركب البحر إلا مضطرا ،حتى إذا ركب أمواجه ، دب الروع في خلده وأظهر الندم على ركوبه . لذلك اطرد الشعر الذي صور الرعب من البحر ؛ فهذا شاعر الطبيعة الأندلسية ابن خفاجة على ما عرف به من ولع بوصف الطبيعة ، نجده ينهى عن مدح البحر فيقول [1]

يا مادح البحر وهو يجهله مهلا فإني قد خبرته علما

فائدة مثل قعره بعدا ورزقه مثل ما به طعما

وبلغ الخوف من البحر حدّته، في شعر ابن حمديس الصقلي،الذي كانت له « مع البحر حكاية حزينة تتجلى فصولها جميعا في صورة مأساة كبيرة ، ويمثل البحر الرافد الذي يغذي هذه المأساة بالهم والحيرة والدموع »[2] ، وقد علّل علي مطشر نعيمة هذا الخوف بالظروف التاريخية التي أحاطت بحياة الشاعر ، فقد ولد في جزيرة صقلية ، وعايش حملات النورمانديين البحرية على مدنها وشاهد سقوطها الواحدة تلو الأخرى ، فهاجر عبر البرِّ الجنوبي للمتوسط إلى الأندلس ، في الوقت الذي كانت الأساطيل الرومية كما يقول إحسان عباس :« قد استولت على السيادة البحرية في غرب البحر المتوسط ، وأصبح كل سفر بحري محفوفا بالمخاطر.»[3]، فأصبح البحر هو الحاجز

1/ ابن خفاجة الأندلسي، ديوان ابن خفاجة ،تحقيق السيد مصطفى غازي ،منشاة دارالمعارف، مصر،1960، ص341.

2/ علي مطشر نعيمة ، ، وعبد الكاظم عذاري ، خالد: صورة البحر ودلالتها في شعر ابن حمديس ، مجلة آداب البصرة ، ع/ 42، 2007، ص125.

3 / ابن حمديس الصقلي ، ديوان ابن حمديس ، تصحيح وتقديم إحسان عباس ، دار صادر بيروت ، د/ط ،1960، ص4.

المنيع الذي يحول دون عودة ابن حمديس إلى فردوسه المفقود :[1]

وراءك يا بــحر لــي جنـــة لبست النــعيم بـها لا الشقاء

إذا أنا حاولت منها صباحا تعرضتَ من دونها لي مساء

وهي أبيات تجسِّم فاجعة الفقد والغربة لدى الشاعر . لقد أصبح البحر في تجربة ابن حمديس الشعرية رمزا للعدوان ، ومعادلا للروم ؛ ومنه فقد تطورت صورته فجسدت جانبا من الصراع الحضاري بين الشرق الإسلامي والغرب المسيحي في البحر المتوسط .

وازدادت مأساة الشاعر مع البحر عندما ركبه راجعا إلى وطنه ، فتحطّم المركب وغرقت جاريته جوهرة ، ونجا الشاعر بجسده ، صوّر الشاعر تلك الحادثة فقال[1]

ألم أركب النــفس اشتـياقا إليكم غوارب مخضر الغوارب طـام

ألم أك في الغرقى مشيرا براحتي فلـم أنـج إلا مـن لقاء حمامي

ألم أفقد الشمس التي كان ضوؤها يجلي عـن الأجفان كل ظـلام

وبقيت حادثة الغرق هذه تؤثر بصورة واضحة في تشكيل الدلالات النفسية للبحر عند ابن حمديس ، و تلقي بظلالها على الكثير من أشعاره .

ب : البحر والحنين

واقترن ذكر البحر لدى المغاربة والأندلسيين، في بعض النماذج ، بالشوق والحنين للأهل والوطن البعيد ؛ لقد أدت الظروف المختلفة ، إلى حالات الهجرة والترحال ، فكان البحر أول ما يواجهه المرتحل في رحلته ، وحينها تقترن صورة البحر ، بذكر الأهل والوطن ، لقد مر بنا حنين ابن حمديس لصقلية ؛ بعدما حرم العودة إليها وحال بينهما البحر؛ فظل شعره نموذجا متميزا للغربة والحنين في الشعر الأندلسي.

1/ ابن حمديس ، الديوان ، ص 4 .

ويرتبط الحنين في الكثير من النماذج بالخوف من الغرق ، خاصة حين يكون الشاعر على ظهر السفينة . ويزداد الخوف حدة ، إذا خشي الشاعر إغارة الأعداء ، هذه المعاني هي التي نقف عليها في هذا الشاهد من شعر ابن حمديس :[1]

ولقد ذكرتك في السفينة والردى متوقع بتـلاطم الأمــواج

وعلى السواحل للأعادي غـارة يتوقـعون لغـارة وهيـاج

وهي معان تتكررعند ابن دراج القسطلي ، وابن خفاجة وغيرهما لتعمق الدلالة السلبية .

ج: البحر وغرض المدح :

واستأثر غرض المدح بالنسبة الكبرى من الشواهد الشعرية التي حضر فيها البحر في الشعر الأندلسي ، وفيها بدا الشاعر الأندلسي وفيا للمعاني التقليدية المتعلقة بالبحر؛ فالعظمة و العطاء ، والاتساع والرهبة ؛ هي ما تواضع عليه الأندلسيون وهم يشبهون ممدوحيهم من الأمراء والقادة بالبحر يقول ابن حمديس : [2]

يا من تضاعف فيض الجود من يده كأنما البحر من جدواه مختصر

ومثل هذا المعنى يتكرر عند أكثر من شاعر من شعراء الأندلس والمغرب* ...

وفرض الصراع بين المسلمين والروم من جهة ، والإمارات الإسلامية فيما بينها من جهة أخرى ، حتمية المواجهة البحرية ، وفيها ابتلي الأبطال وسجل الشعر الأندلسي بعض المواجهات البحرية ؛ وفي سياقها حضر البحر مقترنا بالمديح ، كقصيدة ابن هانئ الأندلسي في وصف أسطول المعز لدين الله الفاطمي التي صور فيها حرَّاقات المعزّ ،

1/ ابن حمديس، الديوان ص34.

2/ابن حمديس ، المصجر نفسه ،ص251.

*/ ينظر :المغربي ابن سعيد ، المغرب في حلى المغرب ، حقّه وعلّ ق عليه ، شوقي ضيف، دار المعارف مصر، ط/2، 1955، ص165.

وفيها يظهر سلطان الذاكرة في وصف الشاعر للسفن وتشبيهها بهوادج النساء ، وغطت صورة الممدوح على صورة البحر ، و فقد البحر هيبته إزاء هيبة الممدوح ، وبدت معالمه باهتة ، حيث لا يكاد يظهر البحر إلا في هذين البيتين من القصيدة :[1]

لها شعل فوق الغمار كأنها دماء تلقتها ملاحف سود

تعانق موج البحر حتى كأنه سليط لها ، فيه الذبال عتيد

ولابن دراج القسطلي قصيدة مشابهة مدح بها المنصور بن أبي عامر وفيها بدا البحر دون منزلة الممدوح ، وفيها تطغى صور القدماء وتشابيههم فيقول عنها مصطفى الشكعة « ويمضي ابن دراج في وصف سفن الأسطول متأثرا تأثرا بينا بوصف المعارك البرية، إذ لا تزال الخيول والجياد والهوادج والأراقم في خاطره يستعملها في صوره وتشبيهاته وصنعته التي تبدو واضحة من خلا ل أبياته»[2]

لقد كانت البيئة السياسية والجغرافية في الأندلس والمغرب ، إلى جانب ما ترسب في المخيال الشعبي العربي عن البحر، وما وصل من الذاكرة الشعرية الشرقية عن هذا الفضاء الواسع ، المصادر الأساسية التي شكلت صورة البحر في شعر الأندلسيين والمغاربة ، ولذلك لا ينبغي أن نعجب لهذا الثراء والخصب اللذين عرفتهما صورة البحر في هذه البيئة مقارنة بنظيرتها في شعر المشارقة .

1/ ابن هانئ، الديوان ص234.

/ مصطفى الشكعة ، الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان، ط/9، 1996،ص483. لم نشأ التوسع في موضوع المعارك البحرية في الشعر الأندلسي ، لأن هناك من انبرى لهذا الموضوع ، لقد أفرد له مصطفى الشكعة الفصل الخامس (من ص465الى ص 502)من كتابه الأدب الأندلسي فنونه وموضوعاته .

المبحث الثاني : صورة البحر في الشعر العربي الحديث والمعاصر:

1-2-1: صورة البحر لدى شعراء الإحياء

ظلت نظرة شعراء الإحياء للطبيعة نظرة خارجية ، قنعوا منها بما تقع عليه أعينهم من مظاهر ؛ وهذا ما جعل عباس حسن يصف شعر شوقي فيقول :« وأوصافه على قلتها أو كثرتها ، يغلب عليها طابع التعميم ، والإجمال ، فلست أعرف له وصفا تناول فيه أجزاء الموصوف وخصائصه التي تميزه عن سواه تناولا جيدا .»[1] لذلك كان التفاتهم للبحر محدودا.وفيه تقليد لصور الأقدمين ، كتشبيه الإبل بسفن البحر عند الأمير عبد القادر[(2)].

سفائن البر بل أنجى لراكبها سفائن البحر كم فيها من الخطر

ولم يضف البارودي لصورة البحر دلالات جديدة رغم خبرته به في منفاه ، والقصيدة التي خصصها له لم يتجاوز فيها المعاني الخارجية المألوفة ، من هدوء ، واضطراب[(3)].

كأن أعالي المَّوج عهن مشعَّثٌ به وانحدار السيِّح شعر مفلفل

واستعار حافظ إبراهيم صفات البحر لوصف اللغة العربية فقال :[(4)]

أنا البحر في أحشائه الدُّرُّ كامن فهل سألوا الغواص عن صدفاتي

وجلّ النماذج التي ورد فيها ذكر البحر عند أحمد شوقي لا تكاد تختلف فيها دلالته

1/ مفيدة إبراهيم على عبد الخالق ، في الشعر العربي الحديث ، الطبيعة بين المحافظين والمجددين، الدار السعودية للنشر والتوزيع ،ط /1، 2005، ص150.

2 / الأمير عبد القادر، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري ، جمع وتحقيق، شرح وتقديم ، العربي دحو ، منشورات ثالة الجزائر ، ط/3، 2007، ص51.

3/ البارودي ، ديوان البارودي، شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، دار الجيل بيروت،ط/1، 1995،ص 438.

4/حافظ إبراهيم ، ديوان حافظ إبراهيم ، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه ، أحمد أمين، أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط/3، 1987، ص254 .

عن الشعر العربي القديم . لكنه بدا أكثر ابتكارا في صورة البحر، في قصيدته **(كبريات الحوادث في واد النيل)** ؛ وفيها جعل من البحر وأمواجه استعارة تصريحية كبرى ، للزمان ، وحوادثه التي ظلت تعترض سفينة الحضارة المصرية العتيدة . [1]

همت الفلك واحتواها المـــاء وحـداها بمن تقل الرجـــــاء

ضرب البحر ذو العباب حواليـــــها سماء قد أكبرتها السماء

وفيها يدعو الله ليعصم وطنه من أذى هذا البحر الهائج ويحيل ظلامه أنوارا فيقول:

فاجعل البحر عصمة وابعث الرحمة فيها الرياح والأنواء

تتولى البحار مهما ادلهمت مـنك في كل جـــانب لألاء

قال شارح الديوان :« ولا يخفى ما في الالتفات هنا إلى رب العالمين من عاطفة التسليم للمشيئة الإلهية ... فتواكب جماليتان : جمالية فنية خالقة للبحر وللأشياء على نحو جديد ، وجمال التقوى ...».[1] وقد يكون هذا النموذج ،من المحاولات القليلة التي خلصت صورة البحر في الشعر الإحيائي العربي من المعاني النمطية ، ودفعت بها نحو الابتكار والتجديد.

1/ أحمد شوقي ، الشوقيات ، تحقيق وشرح إميل ،أ ،كبا ، دار الجيل بيروت ، ط/2، 1999، ج/1، صص372 ،373 .

2/ أحمد شوقي ، المصدر نفسه، ج/1،ص 374.

1ـ2ـ2: صورة البحر في شعر المدرسة الابتداعية العربية :

شكلت الطبيعة مادة فكرية أساسية في مدونة الشعر العربي الرومانسي الحديث ، فشعراء هذا الاتجاه كما يقول محمد غنيمي هلال : « ينشدون السلوان في الطبيعة ، ويبثونها حزنهم ، ويستجيبون لمناظرها الحزينة ، لأن لها صلات بخواطرهم ومصائرهم » .[1] والبحر مظهر طبيعي كثيرا ما أوحى للشاعر الرومانسي بدلالات تستدعي التأمل والبحث . وخليل مطران ، من الأوائل الذين أحدثوا ذلك التحوُّل الواضح في التعامل مع صور الطبيعة ،بأسلوب فيه جدة وحياة ، وفي شعره يحضر البحر ، وقد خلع عن جسده ثوب الرهبة ، وجلس الشاعر إلى جواره يبادله الألم ويقاسمه أحمال الضَّجر . :[2]

شاك إلى البحر اضطراب خواطري فيجيبني برياحه الهوجـــاء
ثـاو على صخر أصم ، وليت لـي قلبـا كهاذه الصخرة الصمـاء
ينتـابها مــوج كمـوج مكـــارهـي ويفتـها كالسـقم في أعضائي
والبحر خفـاق الجوانـب ضائــق كمدا كصدري ساعة الإمسـاء

ومثله شعراء الرابطة القلمية الذين استثمروا تأملهم في البحر فحّملوه ما يعبر عن نظرتهم للوجود ، فهم «مثل أمواجه في تقلُّب وحيرة دائمين ، وفي نفوسهم مافي أعماقه من الأسرار، وفي هديره ما في أرواحهم من الحنين والتَّطلع إلى ما وراء الوجود.»[3]

رأى جبران في البحر صورة لوحدة الوجود ، وإليه تنتهي كلُّ الأشياء فقال :[4]

غير أن البَّحر يبقى هاجعا قائلا في نومه الكلُّ لي

1/ محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ،دار الثقافة ، دار العودة بيروت، د/ط،1973،ص178.

2/ خليل مطران ، ديوان الخليل، دار مارون عبود بيروت ، د/ط ، 1975، ص17،18.

3/ نادرة السراج جميل ، شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف القاهرة، ط/3، 1979، ص160 .

4 / جبران خليل جبران ، البدائع والطرائف، المكتبة الثقافية بيروت لبنان ،د/ط، د/ت، ص159 .

وحاول ميخائيل نعيمة استطلاع أسرار الكون ، وما فيها من صور التَّضاد ، وهو يتأمل البحر ، حتى بدت فيه صورة نفسه القلقة فقال من قصيدته يا بحر:[1]

ماذا تروم وأنى تسير لا تستقر

كأنما فيك مثلي قلبان عبد وحر

وأكثر شعراء الرابطة القلمية وقوفا مع البحر هو إيليا أبو ماضي ، فقد خصَّه اثنتي عشرة رباعية من مطولته الطّلاسم ، استهلها بالسؤال ، قائلا:[2]

قد سألت البحر يوما هل أنا يا بحر منك ؟

أصحيح ما رواه بعضهم عنّي وعنكا؟

أم ترى ما زعموا زورا وبهتانا وإفكا ؟

ضحكت أمواجه مني وقالت :

لست أدري

أثار الشاعرمن خلال تأمله في البحر مسائل عديدة ، أبرزها مسألة الجبر و الحرية، وحاول أن يستوفي ما أمكنه من الدلالات ، لكن تأمله لم يزده إلا حيرة .

وحاولت جماعة الديوان،أن تستثمر ثقافتها النقدية، لتضيف للبحر في القصيدة العربية دلالات جديدة؛ لذلك يعيب العقادعلى شعراء عصره عدم خوضهم في موضوعات لاحظها في الشعر الأوربي، فقال :« لم لا نرى بينهم تلك النماذج الحية ... التي نراها في آداب الأمم الشاعرة من الغربيين ، لم لا نرى هذا المفتون بالبحر، وذاك الموكل بمنطق الطير، وذلك المشغول بالسماء؟»[3] .

1/ ميخائيل نعيمة ، همس الجفون ، مؤسسة نوفل بيروت لبنان ،د/ط، د/ت ، ص97 .

2/ إيليا أبو ماضي ، الجداول ،دار العلم للملايين بيروت لبنان،ط/11، 1977، ص142 .

3 /مفيدة إبراهيم ، في الشعر العربي الحديث ، ص213.

ولاحظ عبد القادر القطّ تكرار ذكر البحر في أشعارهم فقال:« والحق أن هؤلاء الشعراء قد أكثروا من الحديث عن البحر والصحراء ،حتى أصبح كل منهما يكاد يكون بديلا لنفس الشاعر والحياة ، أو تكون نفس الشاعر والحياة معادلين لهما .»[1]

ومعظم السياقات التي ورد فيها البحر عند هؤلاء الثلاثة لم تكد تخرج عن هذا المعنى العام الذي يرى في البحر انعكاسا لأحوال النفس ، يقول المازني :[2]

والبحر للنفس مرآة تري صـــورا فيـها بها ولعجم الموج تبيــان

يا حبذا الغار والأرواح نائـــمة والبحر مصطخب والليل طخيان

وهي نماذج رغم كثرتها في شعر الجماعة ، فإنها ـ في تصوُّري ـ لم تستطع أن تحلق بعيدا بدلالات البحر ،حتى تتناسب وعمق نظرتهم للطبيعة على المستوى النظري .

فإذا تحولنا إلى جماعة أبوللو، وجدنا البحر مظهراً ثيرا في أشعار شعرائها، وأكثرهم تحليقا في أجوائه،علي محمود طه؛ لم يكتف بديوان واحد يستوحي فيه من البحر معانيه، هو ديوان **(الملاح التائه 1934)** ، بل أتبعه سنة 1940 بديوان آخر هو **(ليالي الملاح التائه)** وقصيدته الملاح التائه، نموذج متميز لصورة البحر؛ أصبح رمزا للحياة وما يعترض الإنسان فيها من صراع ضد أمواج الدهر قبل أن يصل إلى الموت؛ فالشاعر يخوض بحر الحياة بسفينته (نفسه) يقودها ملاح القدر؛ لذلك يهيب به أن يتريث فيطوي الشراع ليغنم من النعيم ما دامت السفينة لا محالة بالغة شاطئ النهاية ..: [3]

1/ عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة ع، بيروت، ط/3،د/ت، ص 145.

2 / عبد القادر المازني ، ديوان المازني ، مراجعة وضبط وتفسير محمود عماد ، المجلس الأعلى للثقافة المطابع الأميرية ،د/ط ، 1999، ص107.

3 / علي محمود طه ، ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة، د/ط، 2012،ص29.

أيُّها المَّلاح قم واطو الشِّراعا لم تطوي لجَّةَ اللَّيل سراعا

جَدِّفِ الآن بنـا فـي هَينَ ــةٍ وِجهَةَ الشاطئ سَيْرا واتِّباعا

ويقف الشاعر على البحر ليلا فيناجيه ، ويبثّه أشجانه مصورا ما يعتريه من تحّول بين الهدوء والاضطراب ، ويخلص الى تصوير غربته في بحر الحياة :[1]

لـــي وراء الأمـواج يا بحـــر قلـب نـازح الـدار ماله من مـآب

أنا وحدي ، هيمان في لجِّك الطامي غريق في حيرتي وارتيابي

وكان للبحر حضور واضح في شعر إبراهيم ناجي من خلال قصائده **(خواطر الغروب ،السراب على البحر، عاصفة ، يا نسيم البحر، يا بحر)** وفيها يحضر البحر باعتباره ملاذ الشاعر الذي يحكي في جواره حبه الضائع ، و حياته الآيلة إلى الزوال :[2]

قلت للبـحر إذ وقفت مساء كم أطلت الوقوف و الإصغاء

أنت باق ونحن حرب الليالي مزّقــتنا وصـيَّرتـنـا هبــاء

وجد الشاعر العربي في الطبيعة الأمان الذي افتقده في حياته العادية . فحضر البحر في التجارب الرائدة من الشعر الرومانسي العربي في سياق لجوء الشاعر إلى الطبيعة ، ليخفف من أعباء الحياة فكان البحر نعم المحاور الذي استطاع الشاعر أن ينقل من خلاله آلامه وضجره من توالي الخيبات والإحساس بضآلته أمام هذا الكون الفسيح .

1/ علي محمود طه، المصدر السابق ، ص114.

2/ إبراهيم ناجي ، ديوان إبراهيم ناجي ، دار العودة بيروت ،د/ط، 1980،ص52.

1-2-3: صورة البحر في الشعر العربي المعاصر

يعتبر خليل حاوي من رواد الشعر العربي المعاصر الذين شغلهم التفكير في واقع الحضارة العربية، فقد كان كما تقول ريتا عوض :« من الشعراء الرواد الذين التزموا بقضايا الحضارة العربية ، وعاش مأساة الإنسان العربي الذي يعي حقيقة التحديات التي تواجهها حضارتنا ، »[1] ولذلك كانت فكرة انبعاث هذه الحضارة محور معظم أعماله الشعرية ؛ ففي ديوانه (نهر الرماد) : جاءت قصيدته البحار والدرويش لتؤكد إفلاس الحضارتين الغربية والعربية على السواء، وفيها جاء البحَّار معادلا لروح الحضارة الغربية ، في سعيها للمغامرة والاستكشاف والبحث ؛ بينما مثل الدرويش صورة الحضارة العربية الشرقية في خمولها وسكونها وتعويلها على الغيبيات ، [2]

بعد أن عانى دوار البحر

والضوء المداجي عبر عتمات الطريق ،

.....

بعد أن راوغه الرِّيح

رماه الرِّيح للشرق العريق

حطَّ في أرض حكى عنها الرواة :

حانة كسلى ، أساطير ، صلاة ..

إن ما يعنينا من هذه القصيدة هي دلالة البحر الذي جاء معادلا للحضارة الغربية ، مقرونا بالمغامرة والاستكشاف والضياع.

1/ ريتا عوض ، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث، (رسالة مقدمة الى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى، في الجامعة الأمريكية بيروت ، للحصول على درجة الماجستير في الآداب ، آذار 1974. ص95

2/ / إيليا الحاوي ، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره ، دار الثقافة بيروت لبنان ، ط/1 ،1984، ص12.

خلّني للبحر للريح ، لموت

ينشر الأكفان زرقا للغريق

مبحر ماتت بعينيه منارات الطريق ،

والبحَّار الذي حضر في هذه القصيدة لابد أن يكون - كما يقول إيليا الحاوي – « بوجه ما صنوا للسندباد ، كان يبحر في الغيب والغياهب ويتشبه له الموج ويراوغه ..»[1] ولذلك نجد الشاعر في مطولته **(السندباد في رحلته الثامنة)** من دوانه اللاحق: **(الناي والريح)** يستثمر دال البحر معادلا للبحث عن المعرفة ؛ ولكن إبحاره في هذه الرحلة لم يكن في بحر الجغرافيا، بل هو إبحار داخل النفس؛* . ولذلك كان البحر في هذه الرحلة بمثابة الاختبار من أجل إجازة المعرفة ، لقد أبَحرت معه داره القديمة (ذاته الأولى) : [2]

داري التي أْبَحرتِ ، غَرْبتِ معي

وكنتِ خير دار، في دوخة البِحار

أصبحت نفس الشاعر بما خبرته من كنوز المعرفة بمثابة البحر الزاخر، وداخل هذه النفس ينبغي أن يبحر السندباد في رحلته الثامنة من أجل المعرفة والتطهير.

وأستعار السياب بعض ملامح أوليس في قصيدته **(رحل النهار)** من ديوانه **(منزل الأقنان)** ـ كما يقول علي عشري زايد ـ:« لشخصية السندباد ... ليعبر من خلالها عن إحساسه بانتصار المرض عليه ، حيث يرى نفسه سندبادا مهزوما كسيرا، أسرته آلهة

---

1 / إيليا الحاوي ، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره ، ص11.

* للباحث يوسف حلاوي دراسة مطولة لهذه القصيدة ، ينظر كتابه ، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الأداب ، ط/1، 1994، ص164، وما بعدها .

2/ إيليا الحاوي ، المرجع نفسه ص53.

البحار في قلعة سوداء ؛ ويطلب من زوجته الوفية ألا تنتظره بعد فهو لن يعود.» [1]

يقول السياب مخاطبا زوجته التي تقنعت بقناع بنيلوب : [2]

والبحر يصرخ من ورائكِ بالعواصف والرعود

هو لن يعود، أو ما علمتِ بأنه أسرته آلهةُ البحار .

في قلعة سوداء ، في جُزرٍ من الدم والمحار .

يا سندباد متى تعود ؟

والبحر متسع و خاو لا غناء سوى الهدير .

وهذه الصورة السلبية التي رسمها السِّياب للبحر ، هي نفسها التي عادت في القصيدة التالية **(هدير البحر والأشواق)** من نفس الديوان منزل الأقنان،وفيها يكشف الشاعر صراعه القاسي مع تباريح المرض **(هدير البحر)** الذي يفتل من دمائه وشراييه ، فيحيل جسده المتهدم إلى مايشبه سفينة متهالكة تعاني الخمول :[3]

هدير البحر يفتل من دمائي ، من شراييني ،

حبال سفينة بيضاء ينعس فوقها القمر .

وقد ظل السِّياب وفيًا لعلاقته السلبية مع البحر، ففي قصيدته **(غريب على الخليج)** يتقمَّص البحر دور الخصم الذي يحول بين الغريب والعودة إلى الوطن ؛ لقد ارتسمت في أعماق الذات الشاعرة وهي تتأمل الغريب في الخليج غربة نفسية حادة، بدا بسببها البحر الذي يكاد يخنق الشاعر بحرا نفسيا متجذرا في أعماقه ، إنه بحر الظلم والاستبداد... ؛

1/ علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة ،د/ط، 1997،ص157.

2/ بدر شاكر السياب ، ديوان السياب ، دار العودة بيروت ،د/ط،1971، ص229.

3 / السياب ، الديوان ، ص233.

ولذلك أصبح البحر حاجزا منيعا بين الشاعر والعراق الذي يحلم به :[1]

الريح تصرخ بي عراق ،

والموج يعول بي عراق ، عراق ، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق ،

ولما كان البحر معادلا للظلم يتمنى الشاعر خلو الأرض من البحار.

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها على سفار

أوليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار

لقد فقد بحر السياب كل محامده ولم يعد يهب غير المحار والردى ، بعدما كان يهب اللؤلؤ : [2]

أصيح بالخليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ ، والمحار ، والردى ؟

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

يا خليج

ياواهب المحار والردى ،

ومنه فإن بحر السياب بحر نفسي حاضر في لاشعوره، تشكّلت ملامحه السلبية عبر تجارب قاسية من الاغتراب الوجودي ، والآلام النفسية والعضوية .

---

1 / السياب ، المصدر السابق ، ص317.

2/ السياب ، نفسه ، ص477.

وتأتي قصيدة أمل دنقل **(إجازة فوق شاطئ البحر)** ، لتعمق غربة الشاعر الحديث وصراعه مع المدينة (الاسكندرية)، وفيها يحضر البحر باعتباره مكونا عضويا في المدينة القابعة على حوافه ، تغري شواطئه سكانها فيهرعون إليها مستسلمين ، يتخففون فيها من المتاعب والأحزان ، ولكن الشاعر الغريب يحاول عبثا أن يساير الناس لكن لقاءه بالبحر لا يجني منه إلا الألم والموت، لقد حولت المدينة بمنظومتها المعقدة البحر في وجدان الشاعر الغريب، إلى بيئة مقترنة بالعفونة والقبح الممزوج بالشبق الجنسي :[1]

وفي الصبح ، نرفع راياتنا البيض للبحر مستسلمين

لينخرنا الملح ، يمنح بشرتنا النمش البرصي

ونفرش أبسطة الظهر، نجلس فوق الرمال

نُـَمْروِحُ في حزننا الغامض الشبقي .. لكي يتوهج

إنها « محاولات لإفساد عبقرية المكان ، تبرز من داخل الشاعر في صراعه العنيف مع المدينة »[2] من خلال حشد مجموعة من الصور العنيفة . الأجساد ينخرها الملح ، البشرة ذات النمش البرصي ، الحزن المتولد من الظمأ إلى الشهوة الحارقة إزاء الأجساد التي عراها البحر ، الثدي الذي جفت النضارة فيه ، فأصبح كتفاحة متعفنة يعيث فيها الدود .

ويبلغ البحر أقسى مستويات القسوة حين يصبح منتجا للموت والغرق:[3] .

صديقي الذي غاص في البحر ...مات ، / فحنّطته .... /

وكانت على البحر راية حزن وغضبة ريح ،

---

1 / أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، القاهرة ،ط/1، 2010 ، صص 121. 122.

2 / مختار أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1995، ص78.

3/ أمل دنقل ، المصدر نفسه صص123. 124.

والغرق من مفردات البحر، يحضر في القصيدة ليكرس حالة عدم الألفة بين الغريب الغارق والمدينة ، التي أبت أن تفتح لجثمانه قبرا على أرضها ؛ لتكون رحلته من البحر إلى البحر . بذلك فالبحر لدى دنقل لم يكن ملاذا للشاعر من صخب المدينة بل كان سببا آخر لغربته وأزمته النفسية الحادة[1] .

(بدايتنا البحر/ حين قصدنا المقابر؟ !/ كيف رجعنا إليه !: / وكيف الطريق اشتبه !؟)

و يبدو صلاح عبد الصبور واحدا من الشعراء المعاصرين القليلين الذي حاولوا أن يعيدوا للبحر تلك الصورة الرومانسية الحالمة التي ترى في حركة أمواجه دلالة على التجدد ، وصورة لثنائية الموت والانبعاث ، ففي قصيدته **(أحلام الفارس القديم)** ، يحلم الشاعر أن يكون هو وحبيبته موجتين بشط البحر، صُفِيتاَ من المحار والرمال ، وتوِجتاَ بضوء النهار والزبد ،يدفع بهما التيار من المهد إلى اللّحد ، لتشربهما سحابة رقيقة ، ويذُيبُ همُا ثغر شمس حلوة ، ليعودا نجمتين توأمين :[2]

ثم نعود موجتين توأمين ،

أسلمنا العنان للتيار، في دورة الحياة

من البحار للسماء ، من السماء للبحار

لقد استطاع الشعراء المعاصرون تجاوز الدلالة السطحية للبحر، وأصبح بمثابة القناع والرمز يلجأ إليه الشاعر، لإغناء النص بمختلف الدلالات التي تعبر عن المشاعر المترسبة في أعماقه . ولعل السياق الحضاري المعقد الذي ظل يتقلب فيه هذا الشاعر ، هو الذي جعله يستشعر هذه الدلالات السلبية للبحر.

وخلاصة القول في نهاية هذا الفصل ،هي أن الشعر العربي عبر عصوره المختلفة

1/ السياب ،المصدر نفسه ، ص 124.

2 / صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت ، د/ط ،1977، ص242 إلى 249 .

لم يفرد قصائد كاملة للبحر ، بل جاءت معظم الشواهد الشعرية التي حضر فيها مقترنة بالأغراض التقليدية المعروفة كالغزل والمدح والهجاء . لقد حفّز تشبيهُ المرأة بالدّرة النفيسة في أعماق البحر، وتصويرُ مشاهد الضعن والرحيل ، الخيالَ الشّعريَّ العربيَّ إلى استدعاء صور البحر ، وكان المصدر الأول لهذه المشاهد مهنة صيد اللؤلؤ التي مارسها سكان الخليج العربي منذ قديم الزمان ، في تلك النماذج بدا البحر بيئة خطيرة ، فترسخ في ضمير الانسان العربي نوع من الخوف من البحر من جهة، والرغبة في عطائه من جهة أخرى ، انعكس ذلك الشعور على صوره الشعرية ، المرتبطة بسياقات المدح والفخر والهجاء .

ولم تؤثر قّيم الدين الجديد في صورة البحر في الشعر الأموي والعباسي ، بل بقي معظم الشعراء يستعيدون تلك المعاني التقليدية . وتوسع حضور البحر في الشعر الأندلسي والمغربي ، بفعل قرب تلك البيئة من البحر واضطرار الشعراء لخوض أمواجه ، وارتبطت معظم النماذج بسياقات الخوف من البحر ، والحنين إلى الأهل و مدح الأمراء .

ولا نجد في الشعر العربي الإحيائي صورا جديدة للبحر ، فقد بقي هذا الدال مغيبا عن الذاكرة الشعرية العربية ، وجلّ صوره إنما هي استعادة لمعاني القدماء ؛ أما شعراء المدرسة الابتداعية ، فقد وجدوا في الطبيعة ملاذهم ، لذلك حضر البحر في أشعارهم بصورة لافتة في سياق تحولٍّ هم إلى الطبيعة ونزعتهم إلى التأّمل . واستطاع الشعراء العرب المعاصرون أن يتجاوزوا الدلالات السطحية لصورة البحر ، فأصبح دالا غنيا بمحمولاته الفكرية والنفسية التي استطاع من خلالها الشاعر المعاصر أن يحلق بتجربته الشعرية ، متأثرا بالمتغيرات التاريخية في العصر الحديث.

الفصل الأول

تطور حضور البحر في الشعر الفلسطيني

توطئة :

المبحث الأول : الشعر الفلسطيني قبل 1967.

المطلب الأول : الموقف الشعري والملامح الفنية .

المطلب الثاني : تجليات البحر في شعر المرحلة .

المبحث الثاني : الشعر الفلسطيني بعد 1967 .

المطلب الأول : الموقف الشعري والملامح الفنية .

المطلب الثاني : تجليات البحر في شعر المرحلة .

توطئة

ارتبطت تجربة الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر بمؤثرين بارزين ؛ أولهما : تيار الحداثة والتجديد في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، بمراحله المتعاقبة من اتباعية محافظة ، إلى ابتداعية رومانسية ، وصولا إلى حركة شعر التفعيلة وقصيدة النثر . أما المؤثر الثاني : فيتمثل في حركة النضال والمقاومة التي ابتدأت منذ مطلع القرن العشرين رفضا للوجود البريطاني أولا، في السياق العام لنضال الأمة العربية ضد الاستعمار الأجنبي . وثانيا من خلال اندلاع الكفاح والمقاومة ضد الكيان الصهيوني، منذ منتصف العقد الرابع من القرن العشرين . ومحاولة دراسة هذه التجربة من خارج هذين المؤثرين عملية فيها الكثير من الإجحاف، في حق ظاهرة شعرية عربية نضجت على نار المأساة ، إذ « لا يمكن دراسة النتاج الأدبي الفلسطيني بمعزل عن حركة المقاومة كما لا يمكن فهمه من داخل هذه الحركة فقط .»[1]

قد يبدو في هذا التجاور بين البعد الفني والبعد الوطني شكل من أشكال التعسف على الفن والشعر، لأنه يجعل الشاعر- أراد أو لم يرد - متورطا في الصراعات السياسية والأيديولوجية ، وهذا مما يشمئز منه أنصار الجمالية ، ويرفضه دعاة الفن للفن ؛ ولكن حساسية المرحلة ورؤية الشاعر الفلسطيني لها ولمسؤولياته نحوه جعلته يرى في الفصل بين الجمالي والأخلاقي نكوصا عن الحياة وتخليا عن الواجب الذي يمليانه عليه الوطن والفن معا .

لذلك تجاور هذان المؤثران ، وسارا معا في وجدان الشاعر الفلسطيني، حين راح يواكب التيارات والمدارس الأدبية الحديثة ، ويبحث عن الآليات الفنية والجمالية لإيصال صوته الشعري ، في سياق تطّور القصيدة العربية في العصر الحديث ؛ ولعل أزهى

1/ إلياس خوري ،الذاكرة المفقودة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت لبنان ،ط/1، 1982،ص227.

مرحلة وصلت إليها القصيدة الفلسطينية على مستوى الفن والتشكيل، هي مرحلة شعر التفعيلة ، مع جيل المقاومة و الانتفاضة ، ممثلا في محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما ؛ هذا الجيل الذي رضع حليب الرفض والمقاومة ممزوجا برغبة واضحة في المشاركة في مسيرة تطور القصيدة العربية في فلسطين ؛ وتلك الرغبة ما كانت لتتضح بعيداعن السياق التاريخي والثقافي في العالم العربي عامة ، وفلسطين على وجه الخـــصوص.

كان صوت الحرية ورفـــض الاستعباد من الأصوات التي انطلقت من حناجر الفلسطينيين ، حين راح الشاعر الفلسطيني يعبر عن رفضه للاستعمار الانجليزي ، وكان هذا التعبير نابعا عن وعي هذا الشاعر بمخططات الاستعمار وأهدافه. وظل هذا الصوت يعلو وينتشر مع تعقد القضية الفلسطينية ، ووعي الفلسطينيين بخيوط المؤامرة ، وتعمق الجرح الفلسطيني ، بتتابع الأحداث وتسارعها ، ومع هذه التطورات ظل الشعر يصطبغ في كل مرحلة بصبغة خاصة ، لا تخرج عن السياق العام وهو الدفاع عن الأرض ، كان قبل نكبة 1948 شعرا تحريضيا ثائرا ، ثم لبس ثوب المقاومة والرفض ، وصولا إلى أدب الانتفاضة بعد 1987 ومؤتمر أوسلو 1994.

لقد ظلت معظم قضايا الشعر الفلسطيني وفي جميع مراحله، تصب في هذا الغرض النضالي العام ، وتساير المراحل التاريخية للقضية ؛ ولذلك اكتسب التنظير النقدي العربي ما يشبه المشروعية وهو يحصر الشعر الفلسطيني في المحتوى الإيديولوجي النضالي، وجاءت معظم الكتابات النقدية تصبُّ في هذا المنحى العام، الذي يحصر الشعر في الأرض والثورة والمقاومة ؛ بل إن الأمر ليبلغ درجة الخطورة حينما تفتح بعض المجلات صفحاتها للشعر الفلسطيني ، لشعور خاص نحو هذا الشعر، قريب إلى التعاطف .

وجد شعراء المقاومة كما يقول محمد صالح الشنطي في مجلة الآداب البيروتية « نافذة متسعة لنشر إنتاجهم ومنبرا مسموعا يطلون بأصواتهم من خلاله ،حيث كانت قصائدهم تنشر فيها باحتفال إعلامي متميز ..»[1] ويرى أن سبب هذا الاحتفال إنما « يعود إلى مواقفهم العملية ، والتزامهم الثوري في مواجهة الأعداء أكثر مما يعود إلى المستوى الفني لقصائدهم »[2] ولعل هذه النظرة المعيارية التي تعلي من الأخلاقي على حساب الجمالي، هي ماحمل درويش على اعلان انزعاجه قائلا :« أنقذونا من هذا الحب القاسي ،»[3].

والدارس لتطور الشعر الفلسطيني في القرن العشرين ، سيلاحظ الارتباط الواضح بين هذا الشعر والمتغيرات التاريخية التي شهدتها فلسطين ، والعالم العربي فقد انعكست تلك الأحداث على خصائص الشعر الفلسطيني ، وموضوعاته ، ولذلك نجد الدارسين يقسمون مراحل هذا التطور إلى ثلاث مراحل أساسية ، هي مرحلة الانتداب قبل 1948، ثم مرحلة النكبة بعد سنة 1948، ثم مرحلة المقاومة بعد 1967. ولما كان غرضنا أن نرصد تطور حضور البحر في الشعر الفلسطيني ، رأينا أن نختصر هذه المراحل في مرحلتين هما مرحلة ما قبل 1967، وما بعدها . وهذا التقسيم غايته الوقوف على المعالم الكبرى لتطور حضور دال البحر وملامح صورته في الشعر الفلسطيني .

1/ محمد الصالح الشنطي ،(خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش) ،مجلة ، فصول ، مج 7 ،ع/ 1، 2 أكتوبر 1986/ مارس 1987، ص140.

2/ المرجع نفسه ،ص140

3/ ينظر . محمود درويش ،(انقذونا من هذا الحب القاسي)، مجلة الآداب، بيروت ، أوت 1969، ص 5.

1-1-/ الشعر الفلسطيني قبل 1967.

1-1-1: الموقف الشعري والملامح الفنية :

يميِّز النقاد والمهتمون بالشعر الفلسطيني بين مرحلتين تارخييتين اختلفت فيهما ملامح القصيدة الفلسطينية :

أ/ المرحلة الأولى هي مرحلة الانتداب و تطلق على فترة الاحتلال الانجليزي لفلسطين ، قبل إعلان دولة الكيان الصهيوني في مايو سنة 1948. والواقع أن شعر البدايات في فلسطين ، في هذه المرحلة وقبلها كان امتدادا لنظيره في منطقة الشام والمشرق العربي ، وكان يخضع لنفس المؤثرات التي كان يخضع لها الشعر العربي عموما ، فعلى مستوى المضمون شغلت قضية التحّرر من الحكم التركي وجدان الشاعر العربي في منطقة الشام ،كما شغلته بعض القضايا الاجتماعية ، ولم يتخلص نهائيا من ترسبات عصور طويلة من الاجترار ظلت تهيمن على القصيدة العربية خلال عصر الضعف والانحطاط . يقول خالد علي مصطفى :« في مطلع القرن العشرين كان الشعر مقصورا على الإخوانيات والمديح المفتعل والمناسبات الاجتماعية الخاصة ، وكانت تتكّرر فيه المعاني الشائعة المتوارثة ، والتشبيهات والاستعارات المستهلكة ، وتنعدم فيه الهموم الإنسانية ، ويصدر عن فراغ نفسي وفكري. »[1]

ولكن الظروف الجديدة التي عرفتها فلسطين تحت نير الانتداب ، حولت وجهة نظر الشاعر الفلسطيني إلى القضايا المصيرية التي تهّم وطنه ، لاسيما بعد ما أفرزه وعد بلفور سنة 1917 ، من وعد لليهود بإنشاء كيان لهم على أرض فلسطين ، لقد وعى الشعر الفلسطيني مخططات الاستعمار والصهيونية مبكرا ، فاتخذ موقفا نضاليا رافضا منذ العقد الأول من القرن العشرين ، وكان الشاعر إسعاف النشاشيبي من الشعراء الأوائل

1/ مصطفى خالد علي, الشعر الفلسطيني الحديث ، وزارة الثقافة العراق ، ط/1، 1978 ، ص24.

الذين تنبؤوا بالكارثة ، يقول في قصيدة نظمها سنة 1910 .[1]

يا فتاة الحيِّ جودي بالدمـاء بـدل الدمع إذا رمـت البكـاء

.....

إن هذا الداء قد أمسى عياء فـتلافـوه سـريـعـا بالـدواء

إنهـا أوطانـكم فاستيقـظـوا لا تبـيعـوهـا لقـوم دخـلاء

وكان للأحداث التي عرفتها فلسطين في هذه الفترة الأثر الواضح في تحديد المسار الفكري والفني الذي كان لابد للشاعر الفلسطيني أن يسلكه . لقد استوعب هذا الجيل مبادئ حركة الإحياء في مصر والوطن العربي ، من نزوع نحو العودة إلى النموذج الشعري الراقي للقصيدة العربية ، زمن الفحولة في العصر الجاهلي والعصر العباسي ، وهو نزوع نابع من رغبة الشاعر العربي في العودة إلى زمن البطولة والفروسية واستعادة المجد العربي القديم ، لقد بدا الشعر الفلسطيني في هذه المرحلة « مستجيبا لبواعث النهضة الفكرية ، التي أكدت على بعث التراث دون التفريط فيما تتطلبه الحياة ، فكان رواد هذا الاتجاه مشدودين لقيم الشعر القديم في تعبيرهم عن الحياة . »[2]

تجلى هذا الملمح بعد سنة 1917، وأصبح أكثر وضوحا في ذلك الشعر الذي تزامن مع الثورة الفلسطينية سنة 1936 ، وتجلت ملامحه في تلك النغمة الخطابية العالية ، التي تدعو الجماهير إلى موقف محدد ، و التعبير المباشر الصريح ، والشكل التقليدي ذي القافية المتنوعة أحيانا وفي جهارة الإيقاع وعلو جرسه ، وفي التخلص من الأغراض التقليدية ، وفي تخليص أسلوب الشعر من الزخرفة والبديع ؛ « كل ذلك لأنه شعر يولد

1/ عاطف أبو حمادة ومجموعة من الباحثين ، (دراسات في الأدب الفلسطيني)،منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ط/1، 2003، ص49.

2/ مصطفى خالد علي ، المرجع السابق ص53 .

وسط ضجيج المعركة .. شعر يولد في المظاهرات والاصطدامات المسلحة ...» [1] لقد اتخذ الشعر منبرا للدعوة والنضال والتحريض على الثورة ، واستطاع الجيل الذي عايش المرحلة ، أن يمنح الشعر الطابع الجماهيري ويجعله أداة قوية لتعبئتها ، وتوحيد موقفها تجاه الهاجس العام ،والموقف المعادي، لمخططات الانجليز والصهاينة ؛ اكتسب الشعر طابعا جماهيريا ، ولذلك استطاع إبراهيم طوقان كما يقول إحسان عباس : « أن يجعل جانبا كبيرا من شعره غذاء للشعب ، سواء في لحظات الراحة والمتعة أو في لحظات الثورة والنضال »[2]؛ ولم يعد يوجد ـ كما يقول كامل السوافيري ـ: « بين الفلسطينيين الذين تعلموا في مدارس فلسطين بعد ثورة 1936 من لا يحفظ لإبراهيم طوقان قصيدتيه «الفدائي» و«الشهيد»، ولعبد الرحيم محمود قصيدتيه «الشهيد» و«الشعب الباسل» ولأبي سلمى داليته التي ثار فيها على حكام العرب .»[3] شكل هذا الثالوث المشهد الشعري الأبرز في شعر المرحلة ، وكشف عن وعي ناضج بطبيعة الصراع العربي الصهيوني بأنه صراع على الأرض والوطن ، يظهر هذا واضحا في قصيدة إبراهيم طوقان ، متحدثا عن هؤلاء العرب الذين يبيعون الأرض لليهود [4]:

باعوا البلاد إلى أعدائهم طمعا بالمال لكنما أوطانهم باعوا

تلك البلاد إذا قلت :اسمها وطن لا يفهمون ودون الفهم أطماع

يا بائع الأرض لم تحفل بعاقبة ولا تعلمت أن الخصم خداع

فكر بموتك في أرض نشأت بها واترك لقبرك أرضا طولها باع

1/ رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ،دار الهلال ، بيروت لبنان ، ط/2 ، 1971، ص64.

2/ إحسان عباس ، مقدمة ديوان ابراهيم طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط/2، 1993 ، ص8.

3/ رجاء النقاش ، المرجع السابق ، ص64 .

4/ إبراهيم طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص110.

لم تعد الأرض مجرد قطعة من التراب ، بل أصبحت معادلا للوطن والكينونة والانتماء ، والشاعر يبطن إحساسا ظاهرا بالفجيعة وهو يدرك ما تخبئه الأيام حينما يضيع هذا الوطن ولا يبقى له فيه أرض يموت عليها ، ويأتي هذا الإحساس من وعي الشاعر بالفارق في الدهاء ، في علاقة غير متكافئة بين اليهودي المحتال، والفلسطيني الفلاح البسيط حين يقول :[1]

أعداؤنا منذ أن كانوا صيارفة ونحن منذ أن هبطنا الأرض زراع

ويصبغ عبد الرحيم محمود تحذيره من ضياع الأقصى بسخرية دامية وهو يخاطب أحد أمراء آل سعود لما زار نابلس سنة 1935، وهي سخرية تكشف عن وعي الفلسطيني بمدى التقصير في حق القدس وفلسطين من قبل الحكام العرب لذلك يقول الشاعر [2]

يا ذا الأمير أمام عينك شاعر ضمت على الشكوى المريرة أضلعه
المسجد الأقصى أجئت تزوره أم جئت من قبل الضياع تودِّعه
وغدا وما أدناه ، لا يبقى سوى دمع لنا يهمي وخدا نقرعه

وهو وعي أفرز قناعة راسخة لدى هؤلاء الشعراء بوجوب التضحية ، والموت في سبيل هذه الأرض الوطن، وهو ما تحقق للشاعر عبد الرحيم محمود حين استشهد سنة 1948. وكان قد عبر عنه شعرا في قصيدة مشهورة ، قال فيها : [3]

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهاوي الردى

1/ إبراهيم طوقان ، المصدر السابق ، ص، 110.

2/ عبد الرحيم محمود، الأعمال الكاملة للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود ، تحقيق وتقديم عز الدين المناصرة ، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع دمشق ،ط/1، 1988، ص61.

3/ عبد الرحيم محمود ، الديوان، ص31 .

فإما حيـاة تسرُّ الصديــق وإما ممات يغيـظ العــدى

لقد تحولت الشهادة الى بديل معنوي لا مناص منه للبقاء في الأرض ، عندما انتفت الحياة الكريمة ، « وكأن الموت قد أصبح الجسر الوحيد الذي يستطيع هذا الوعي المأساوي العبور منه إلى الأرض .»[1]

في هذه المرحلة ، أصبح الالتزام بالقضايا الوطنية ، وتثمين واقع الثورة والتحريض عليها ، من أبرز ملامح القصيدة الفلسطينية ، حتى وإن جنحت أحيانا قليلة إلى الرومانسية والوجدان ، لقد استشعر الشعراء الخطر القادم ، واقتنعوا بأن الخلاص في الثورة ، فانطلق هذا الشعر الثائر الذي هيمن فيه البعد التحريضي والقيمة النفعية الإيديولوجية ، على البعد الجمالي والقيمة الفنية الإمتاعية ؛ وهذا القصور هو الذي قلّ ل من شأن هذه التجارب فنيا ، « وإذا كان لعمل أدبي أن يؤدي وظيفته بنجاح ، فإن صفتي المتعة والفائدة لا تقتصران على مجرد التلازم، وإنما تنــدمجان اندمــاجا كليا. إن المتعة الأدبية متعة سامية لأنها تأتي عن طريق نشاط سام . » [2]

ولا يمكن أن يقلّل البحث عن المتعة من قيمة تلك التجارب ، التي استطاعت أن تحقّق الكثير من التجاوب مع الجماهير؛ كما أن طبيعة المرحلة ، وتسارع الأحداث وخطورتها ، لم تكن توفر للشاعر من الوقت ما يسمح له بتأمل أشعاره ، وتنقيحها فنيا ؛ «لأن الذين ثاروا بالفعل ـ كما يقول طه حسين ـ ... لم ينشئوا أدبا ذا خطر. شغلوا بالعمل عن الفن ، وشغلوا بصنع التاريخ عن كتابته ..»[3] ولذلك فأدبهم في رأيه ..أدب ثائر مضطرب قلق غير محكم البناء ، تشغله الغاية عن الوسيلة ؛ إنه أدب فاتر

1/ إلياس خوري ، الذاكرة المفقودة ، ص232.

2/رينه وليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تع/عادل سلامة ، دار المريخ للنشر الرياض ،1992، ص 46.

1/ طه حسين ، خصام ونقد ، مؤسسة هنداوي للإبداع والثقافة ، مصر ، د/ط، 2014، ص94 .

ضعيف من الجانب الفني ، لأن الناس مشغولون عنه بأحداث الثورة ، وعلّل هذا الضعف بظروف الخوف والفقر، وضيق الوقت المتاح لهم للإبداع .

إنّ هذه العوامل وغيرها هي التي جعلت أدونيس يقلّل من قيمة هذا الشعر حين قال : « إن شعرنا في الأرض المحتلة هو أولا : رافد صغير في الشعر العربي المعاصر ، بل رافد ثانوي ؛ وهو ثانيا: امتداد لا بداية ، امتداد لشعر التحرر الوطني ، الذي عرفه العرب طيلة النصف الماضي من هذا القرن (20) وليس شعرا ثوريا .»[1] وهو رأي فيه كثير من المبالغة ، لأنه ينبع من موقف بالغ التعقيد، يرتبط بالنظرة العامة لوظيفة الشعر عند هذا الناقد .

ب/ المرحلة الثانية وهي مرحلة النكبة بعد 1948، وفيها بقي الشعر الفلسطيني وثيق الصلة بالمتغيرات التي طالت الوطن فلسطين ؛ لقد نجحت خطة الصهاينة ، في إعلان كيان لهم على هذه الأرض ، وتعرض الفلسطينيون للقتل و النفي والطرد والتشريد ؛ لاسيما بعد توالي المجازر التي ارتكبها الصهاينة في حق هذا الشعب ، كمجزرة دير ياسين ابريل 1948 ، التي أودت بما يقارب المائتي مواطنا ، لقد كانت هذه المذبحة « من أهم أسباب الهجرة العربية من فلسطين بصورة جماعية عنيفة1948»[2] .

وفي ظل حياة الشتات والنفي وفجيعة فقد الأرض والوطن أصبح الشعر انعكاسا لواقع الهزيمة ، يصور مظاهر اليأس والخيبة ، التي أصابت الإنسان العربي في فلسطين ، لقد انخفضت تلك الخطابية العالية وتراجع الحس الثوري ؛ يرى رجاء النقاش أن « اللغة الأصيلة في هذا الشعر هي لغة اليأس ولغة الحزن ، وأن الأصوات القليلة التي ارتفعت آنذاك بالشعر الخطابي الرنان، لم يكن لها تأثير كبير، وأنها كانت خالية من الأصالة

1/ أدونيس (علي أحمد سعيد) زمن الشعر، دار الساقي بيروت لبنان،ط/6، 2006،ص 218 .

2/ رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص40 .

الفنية ؛ لأن اللغة الصحيحة الصادقة في تلك المرحلة ، كانت لغة اليأس والهزيمة .»[1]

تجلت ملامح الهزيمة والانطواء في صور شتى من شعر هذه المرحلة ؛ أوضحها تلك الرومانسية الهاربة إلى الذات أو الطبيعة ، حيث حاول بعض الشعراء البحث عن عزائهم فيما تقدِّمه لهم الطبيعة من مشاهد يجعلونها إسقاطات لما تتوق إليه أنفسهم من حرية وحنين إلى الوطن ، وتعبيرا عن حالة التمرد اليائس . ومن الأصوات البارزة في هذه المرحلة يوسف الخطيب ، الذي يصور في قصيدة له ما تتمتع به (قبرة) من حـــرية يجد نفسه محروما منها فيقول: [1]

تلك يا صاح قبرة في الحدود خرقت ألف حرمة للعهود

فهـي تغدو طليـقة وتـروح وأنا مثخن هنا بالجـروح

ليـتنـي كنت قبرة فأطـير وجناحي مصفق في الأثير

فـوق بيـارة لـنا وغـديـر

ليتني كنت قبرة

توضح الأبيات تعلق الشاعر برموز الوطن، كالبيارة والغدير ممزوجا بتوقه للحرية من خلال ألفاظ (**طليقة** ، **أطير**، **الأثير**، **غدير**). وهي دوال واقعة تحت ثقل المأساة والجروح ، قد تبدو هذه حالة فردية ، اكتوى بلهبها الشاعر يوسف الخطيب ولكنها في الحقيقة تعبير صادق عن وجدان الفلسطينيين جميعا في هذه المرحلة . واللافت في شعر هذه المرحلة أن المعجم اللفظي أصبح غنيا بالألفاظ الطبيعية التي تحيل على الغرس والأرض والحصاد، من قبيل القمح والسنابل والبرتقال .. وهي بمثابة معادلات للأرض الحلم .

واستطاعت فدوى طوقان بحزنها العميق الذي تلون به شعرها أن تجسِّد ذلك اليأس

1/ رجاء النقاش، المرجع السابق ص75.

2/ رجاء النقاش ، المرجع نفسه ، ص 76 .

تجسيدا واضحا ، قد يكون لطبيعة الحياة التي عاشتها الشاعرة منذ بداية الوعي ، وما تعرضت له من حرمان ، سببا في هذا الحزن ، لاسيما بعد وفاة أخيها وأستاذها ، الذي لقنها أبجديات الكتابة الشعرية إبراهيم طوقان؛ لكن الجرح الذي ارتبط بفجيعة فقد الوطن، كان أعمق غورا في وجدان الشاعرة ، يتجلى ذلك بوضوح في تلك الخيبة التي تمتلئ بها نفسها وهي ترى تخاذل قومها في رد المعتدين ،تقول في قصيدتها (مابعد الكارثة)[1]

يا وطني مـالـك يـخـنـى علـى روحك معنى الموت معنى العدم
جرحـك ما أعمـق أغـــواره كـم يتنـفّى تحـــت ناب الألـم
أين الألى استصرختهم ضارعا تحسبـــهم ذراك والمـعتصـــم
لا روح يستنهض من عزمـهم لا نخـوة تحـفـزهم لا همـــم

لقد عمقت هذه الخيبة من جرح الشاعرة فآثرت العزلة في الطبيعة ، واتخذت من شجرة الزيتون أنيسا ومحاورا :« في السفح الغربي من جبل (جرزيم) حيث تملأ مغارس الزيتون القلوب والعيون هناك، ألفت القعود في أصيل كل يوم عند زيتونة مباركة تحنو على نفسي ظلالها...وفي ظلال هذه الزيتونة الشاعرة ، كم حلُمتُ أحلاما ووهِمتُ أوهاما »[2] وهي المقدمة التي مهدت بها لقصيدتها ،(أوهام في الزيتون) . ولكنها عزلة لم تزدها إلا إحساسا بالفقد ، ظل يحوم بها في متاهات الضياع ويجعلها دائمة التفكير في الموت ، تخاطب تلك الزيتونة فتقول : [3]

يا ليت شعري إن مضت بي غدا عنك يد الموت إلى حفرتي
تـــراك تنسيـــن مقـامـي هنـــا وأنت تحنين على مهجتي

1/ فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط/1، 1999، ص107.

2/ فدوى طوقان ، المصدر نفسه ، ص18.

3/ فدوى طوقان ، نفسه ، ص19.

ولكن الشاعرة ـ رغم عزلتها ـ ظلت شديدة التعلق بمأساة شعبها، وما يعانيه من تمزق وضياع ، تصور حياة اللاجئين في العيد بأسلوب يتقطّر أسى ولوعة، فتقول : [1]

أختـاه هـذا العيـد رفَّ سنـاه فـي روح الوجود

وأشـاع فـي قلب الحياة بشاشة الفجر السعيد

وأراك مـا بيـن الخيـام قبـعت تـمثـالا شقيـا

متهـالكا يطــوي وراء جـمـوده ألمــا عتــيا

يرنو إلى اللاشيء منسرحا مـع الأفق البعـيد .

ومع هذا الواقع المؤلم يصبح الوطن ذاكرة يحيا في ماضيها، بصوره الجميلة ، صور الطفولة والعيد في(يافا)المسلوبة:[2]

أترى ذكرت مباهج العيد في يافا الجميلة

أهفت بقلـبك ذكريات العيد أيام الطفولـة.

بدا لكثير من النقاد ، أن الشعراء الفلسطينيين في هذه المرحلة كانوا أكثر سلبية في التعامل مع قضية وطنهم ، « فشعر المنافي في معظمه يقدم الغربة بديلا للأرض ، والحنين بديلا للمقاومة ، والندب والعويل بديلا للرفض والتحدي ، والتشرنق بالرومانسية الضائعة كبديل للواقعية الثورية .»[3] وهو رأي فيه كثير من التعسف بالنظر لحجم المعاناة ، لأن هذا الجيل الذي أشرب من المأساة حتى الثمالة كان أكثر عذابا وتألما وتحملا في سبيل الوطن ، « ولقد كانت أحزان هؤلاء الشعراء مقدمة حّية لكل ما جاء

---

1 / فدوى طوقان المصدر السابق ، ص 110.

2/ فدوى طوقان ، نفسه ، ص110.

3/ خليل السوافيري ، زمن الاحتلال ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط/1، 1979، ص48.

بعدهم من مظاهر الثّورة والتمّرد ، كما كـــان هذا الحـــزن تنبيها للضمير العربي حتى يستيقظ ويبدأ مرحلة جديدة من مراحل التاريخ في الأرض العربية.»[1]

وعلى مستوى التشكيل الفني نلاحظ أن شعراء هذه المرحلة قد صاغوا تجاربهم في أسلوب الشعر العمودي التقليدي، رغم خفوت حدة الخطابية ؛ كما ظهرت في بعض التجارب محاولات لتجريب نمط الشعر المقطعي والبحور المجزوءة ، والتنويع في حرف الروي .

ولكن الشاعر الفلسطيني ما لبث أن راح يترك يأسه ، ويتخلّص من ذلك الصوت المتشائم ، متأثرا ببعض المتغيرات على الساحة العربية ، كثورة الضباط في مصر سنة 1952، والعدوان الثلاثي 1956، والمكاسب التي بدأت تحققها ثورة التحرير في الجزائر ، إضافة إلى تحرُّر بعض الدول العربية ، ومشروع الوحدة العربية بين مصر و سوريا ، لذلك بدا لهؤلاء الشعراء ضرورة تغيير لهجة الخطاب ، والتحوُّل إلى الشعر الثوري المقاوم .« وقد مضى ذلك الأدب إلى أبعد من هذا، حين أدرك في وقت مبكر أيضا الترابط العضوي بين مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، وبين قضايا التحرر في البلاد العربية وفي العالم »[2].

لقد بدأت تظهر ملامح المقاومة في ذلك الشعر الذي بدأ يتجاوب مع الأحداث العربية ، كالعدوان الثلاثي على مصر ، فهذا الشاعر حبيب قهوجي يتفاعل مع الأحداث عبر المذياع ويصور شوقه إلى فضاء المعارك فيقول : [3]

تفجر من صميمي يا قصيدي جريء اللحن تسخر بالقيود

وأرسلـها مجلجـلة تـــدوي إلى أرض القنال وبور سعيد

---

1 /رجاء النقاش ،محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص81.

2/ غسان كنفاني ، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948، 1968) ،مؤسسة الدراسات الفلسطينية ، بيروت، ط /1 ،1968 ، ص45.

3/ رجاء النقاش ، المرجع نفسه ، ص86،87 .

إلى الأبطال قد طاروا خفافـا لصد الغـزو كالقـدر المبيــد

قبعت بقرب مذياعي شرودا وروحي عندكـم رغـم السدود

تحرق مهجتي وتذيب نـفسي معانقة المعارك من جديـد

وهذا الشعور الذي يحمل شوقا عارما للثورة ، ويعبر عما يتوق إليه الفلسطينيون من رغبة في المقاومة ، يتكرر في الكثير من قصائد راشد حسين من ديوانه (صواريخ) الذي صدر سنة 1958 ؛ من هذه القصائد : قصـيدته عن (**جميلة بوحيرد**) وفيـــــها يتجاوب مع ما تحرزه الثورة الجزائرية وأبطالها من مكاسب : [1]

خولة أخت ضرار بعثت في الأرض حية،

يوم ربتك على الثورة أم عربية ،

لتكوني في طريق الظلم أنواء عتية ،

إيه يا منية شاعر ،

يانشيدا من لهيب فوق ضوضاء المجازر،

ليتني كنت مع الثوار في الخندق ثائر،

ليتني غرسة زيتون على أرض الجزائر .

وأصبح هذا الصوت المقاوم الثائر أكثر علوا مع الجيل الذي برز في الستينيات ، حين اتخذت الثورة مفهوما أوسع ، واكتسبت أبعادا إنسانية أكثر عمقا ، فاحمد دحبور يصور مأساة اللاجيء الفلسطيني باعتبارها مأساة إنسانية كبرى :[2]

جياع نحن ؟ ماذا يخسر الفقراء؟

إعاشتهم

1/ راشد حسين ، الديوان ، دار العودة بيروت ط/1 ، 1999، ص498.

2/ سعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ،دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د/ط،2011 ص240.

مخيمهم

أجبنا أنت ماذا يخسر الفقراء ؟

أنخسر جوعنا والقيد؟

أتعلم أن هذا الكون لا يهتم بالشَّحَّاذ والبكَّاء ؟.

وارتفع صوت محمود درويش ليشخص هذه المأساة ، فقال : [1]

سجل أنا عربي

سلبت كروم أجدادي

وأرضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي

ولم تترك لنا .. ولكل أحفادي

سوى هذي الصخور ..

فهل ستأخذها حكومتكم ... كما قيلا ؟

لقد تحقق في مفهوم شعر المقاومة « أهم عوامل الواقعية الثورية ، من معرفة تامة بقوى الواقع واتجاه التقدم ، ومن الالتزام بالقضية وتبنيها وممارستها » [2] ولم يحدث هذا التحّول مصادفة بل كان امتدادا لتطور حركة المقاومة في فلسطين ونضج صوتها الشعري منذ مرحلة ما قبل النكبة يعبر درويش عن هذا الامتداد وهو يقدم لديوان أبي سلمى فيقول :« أنت الجذع الذي نبتت عليه أغانينا ، نحن امتدادك وامتداد أخويك اللذين

---

1 / محمود درويش ، الديوان ، مج/ 1 ، دار العودة بيروت ، ط/14، 1994 ص 74.

2/ سعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص241.

ذهبا إبراهيم .. وعبد الرحيم* الذي قاتل بالكلمة والجسد ؛ لا لسنا لقطاء إلى هذا الحد إننا أبناؤكم .» [1] ، ولذلك راح درويش وشعراء هذه المرحلة يكرسون الفعل الثوري المقاوم ،الذي يعتبر رسالة الأدب الأساسية هي مؤازرة المقاومة بالكلمة المسؤولة :[2]

قصائدنا

بلا لون ، بلا طعم ، بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح

من بيت إلى بيت

و نفس المفهوم نجده عند سميح القاسم حين يقول :[3]

قصائدنا..

موقعة على الفولاذ والأخشاب والصخر .

وأمتنا .. تحث الزحف ..

ما زالت تحث الزحف ..للفجر !

لقد أدرك شعراء المقاومة دورهم ، وهو الوعي السليم بأن على المواطن أن يقود مسيرة النضال والكفاح من أجل استعادة الأرض والكرامة والحرية ، ومنه فإن شعر المقاومة « قد حدد دوره بنفسه,...فإن الشعر سلاح ما في ذلك شك ، ولم تكن كفاءته وجدارته إلا التزامه بدوره المقاوم الواعي . » [4]

---

* يقصد الشاعرين إبراهيم طوقان ، وعبد الرحيم محمود

1/ ينظر ، محمد الصالح الشنطي ، الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش ، ص141.

2/ محمود درويش ، الديوان ، مج/1، ص45.

3/ سميح القاسم ، الديوان ، دار العودة بيروت، د/ ط، 1973 ، ص 602.

4/ غسان كنفاني ، الأدب الفلسطيني المقاوم ، ص54.

ورغم ماحقّقه شعر المقاومة الفلسطينية في هذه المرحلة من امتداد جماهيري، على المستوى المحلي الفلسطيني ، والقومي العربي وحتى الإنساني؛ فإنه ظل في نبرته الخطابية وفي طبيعته التحريضية ، شعرا مرهونا بالأحداث السياسية، متأثرا ومنفعلا بها ،أكثرمن كونه مؤثرا،وفاعلا في توجيه فعل المقاومة نحو التـغيير الإيجابي ،الذي ينـشده الضمير الجمعي العربي والفلسطيني؛ « إنه شعر تبشير يخاطب الجمهور العددي باللغة الشعرية السائدة ،والشحنة العاطفية والفكرية السائدة ، وهولذلك شعر استهلاك ، ولا يقدِّم للمستهلك سوى وهم الثورة ، وهو على صعيد التطّور في النتاج الشعري امتداد ، لكن بنبرة فلسطينية لشعر الوطنية والاستقلال، الذي ظهر في البلدان العربية منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ...»[1] لقد عاب أدونيس على هذا الشعر عجزه عن خلق المعادل الثقافي للكفاح المسلح ، بسبب ما تميز به من سقوط في المبالغة ، التي تفقد الموقف بعده الواقعي الإنساني ، كما أنه لم يكن قادرا على مواجهة الحملة العنصرية العدائية التي يشنها الشعراء اليهود ، وهو يبادلهم نظرة الصداقة *

أما على مستوى التشكيل الفنِّي والإيقاعي ، فقد بدأ الشعراء الفلسطينيون يجربون شكل شعر التفعيلة ، منذ أواخر الخمسينيات ، متأثرين بحركة الشعر الحر في المشرق العربي ؛ هذا التأثر الذي أعلنه محمود درويش فقال :« لقد تربينا على أيدي الشعراء العرب القدامى والمعاصرين ، وحاولنا التعرُّف على هذا الشعر في العراق وفي مصر ولبنان وسوريا ، ونحن لا يمكن أن نعتبر أنفسنا إلا تلامذة لأولئك الشعراء. »[2] وتَعتبِر سلمى الخضراء الجيوسي توفيقَ صائغ من الشعراء الأوائل الذين جربوا هذا

1/ أدونيس ، زمن الشعر ، ص199.

* ينظر أدونيس ، المرجع نفسه ، ص221،220.

2 / محمد صالح الشنطي، (خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش،) ص 140.

الشكل الجديد في قصيدته التي نشرها في مجلة شعر العدد 16 ،سنة 1960، وعنوانها:(القصيدة ك)[1]، وتبعت محاولته محاولات أخرى تجلت في شعر فدوى طوقان التي نظمت قصيدتها (رجوع الى البحر)[2] في أبريل 1960، حسب تاريخها في ديوانها (أعطني حبا). ثم توالت المحاولات مع أحمد دحبور , محمد القيسي وغيرهما.

وفي هذه المرحلة بدأ الشعر يستعيض عن الوطن المفقود بوطن آخر جمالي هو الوطن الحلم ، وفيه تماهت فلسطين مع صورة الأم والحبيبة ، واعتبرت الأندلس خلفية تاريخية لتكريس دلالة الفقد ومأساويته ، وأصبح الشعر غنيا بحمولاته المكانية ؛ تشكل الأرض فيه تيمة ، مقدسة ،« إنها جسد ، داخل هذا الجسد يقيم الشاعر علاقاته الجديدة، ويرسم صورته وأوجاعه، العلاقة الجديدة هي نتيجة تجربة اقتلاع جماعية ..»[3] لقد اقتلع هؤلاء الشعراء من مدنهم وقراهم ؛ كانت هذه المدن وتلك القرى جميلة ، ولكنها أجمل في الذاكرة والحلم ، ولذلك بدأ الشعر يعنى بالتفصيلات ، لصور المكان والأرض ، تعبيرا عن رفض الاقتلاع ، وحظيت مفردات القمح والزيتون والسنابل والبرتقال ، وأسماء المدن الفلسطينية باحتفال كبير في هذا الشعر .

1/ سلمى خضراء الجيوسي ، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط/1، 1997 ، ص51 .

2/ فدوى طوقان ، الأعمال الكاملة ، ص 476 .

3/ إلياس خوري ، الذاكرة المفقودة ، ص149، 150.

1-1-2: حضور البحر في شعر المرحلة :

من السهل أن يلاحظ الدارس قلة ذكر البحر في المرحلة الأولى من شعر ما قبل 1967. فديوان عبد الرحيم محمود الذي تجاوز الستين قصيدة وضمت أكثر من ثمانمائة وألف (1800) بيت شعري لا يتجاوز ذكر البحر فيه السبعة مواضع، وهو في ذكره للبحر، لم يتجاوز البعد التزييني ، كربطه بمعاني الدر والعلم ، يقول الشاعر:[1]

الدُّرُّ في طيِّ البحور مخبأٌ والتِّبر إن تنشده تحت رغام

وهذا الحكم ينطبق على الشاعر إبراهيم طوقان الذي تردد دال البحر في خمسة مواضع من دوانه ، جاء في جميعها مقترنا بالأغراض التقليدية كالفخر والرثاء والوصف ؛ من تلك النماذج تشبيه الجموع السورية الثائرة في وجه الاحتلال الفرنسي سنة 1925، بالبحر والأمواج ، حيث يقول : [2]

هو ذا البحر مزبدا يتعالى إثر بعض أمواجه تتوالى

تلطم الصخر كبرياء وعنفا ثم ترتدُّ للخضم خـذالى

بضجيج كـأنَّه زجـل الـــرعد ورجـفا تخـــاله زلزالا .

وشبه الشاعر الطوفان الذي أصاب مدينة نابلس ، وجبل عيبال بالبحر فقال : [3]

حـلّ الـــوبال بعيبال فـــمال به يـــا هيـبة الله إبـراقا وإرعـادا

في جارف كعجيج البحر طاغية أمواجه تـحمل الأسواق أمـدادا

وتعلقت بمخيلة إبراهيم طوقان في مرحلة مبكرة (سنة 1935) صورة أفـواج اليـــهود

---

1 / عبد الرحيم محمود ، الديوان ،ص46 .

2/ إبراهيم طوقان ، الأعمال الكاملة ، ص51.

3/ أبراهيم طوقان ، المصدر نفسه ، ص 214.

الوافدين إلى فلسطين عبر البحر ، وهي الصورة التي بقيت دائما تراود مخيلات جلّ الشعراء الفلسطينيين :[1]

يهاجر ألف ... ثم ألف مهربا ويدخل ألف سائحا غير آيب

وفي البحر آلاف..كأن عـبابه وأمواحه مشحونة في المراكب .

أما الشاعر أبو سلمى (عبد الكريم الكرمي) فيضم ديوانه ثلاث قصائد من شعر الشباب، يحضر في سياقها دال البحر ومتعالقاته ؛ كتبت هذه القصائد سنة 1935، كما أرخ لها في الديوان وهي **(يامرحبا)، (ما الشاطئ الغربي)** و **(الشاطئ الغربي)** وذكر الشاطئ يرتبط في هذه القصائد بشكل من أشكال الحرمان العاطفي وهوى الشباب ، وفيها تظهر بعض الملامح الوجدانية حين يتخذ الشاعر من الطبيعة البحرية أنيسه وملاذه في حالات السعادة كما في حالات الخيبة [2].

والشاطئ الغربي بعد النوح غنى طربا

وهو في مشهد آخر لولا مزار الحبيبة مجرد أحجار وغربان :[3]

وما الشاطئ الغربي لولا مزارها سوى ضم أحجار وأوكار غربان

أمـرت يديها فـوقه فـإذا بـه مـراح صبابـات ومـلعب غـزلان

لكن الشاعر في حالات الخيبة والحزن يتحول الشاطئ عنده الى معادل لنفسه الكئيبة ، يشاركه البحر بكاءه وخفقان قلبه :[4]

أيها الشاطئ ماهذي الدموع في دجى الليل وهذا الخفقان ؟

1/ إبراهيم طوقان ، المصدر السابق ، ص222.

2/ أبوسلمى (عبد الكريم الكرمي) ، ديوان أبي سلمى ، دار العودة ، بيروت ، ط/1، 1978،ص102 .

3/أبو سلمى ، المصدر نفسه ،ص103.

4/ المصدر نفسه ، ص104.

أترى تبكي على عهد الهوى أم أثـارتـــك تبــاريــح الـنوى ؟

أم ترى يبكيك مابين الضلوع؟

قد يكون التعلق بجماليات القصيدة العربية القديمة والتأثر بخصائص شعر الإحياء ، في هذه المرحلة ، وهي جماليات لم يكن ذكر البحر من تقاليدها ، هو الأمر الذي غيبه في هذه التجارب . كما إن انشغال الشاعر الفلسطيني بالقضايا الوطنية المتسارعة ، وخوفه الشديد من ضياع الوطن، حال دون تأمـــل أشعاره ، وتكريس الوقت الكافي لتجويدها ، وابتكار صورها .

كان الوطن واقعا جغرافيا لم يفقده الشاعر بعد، ولم يتحوَّل بعد إلى وطن الذاكرة ، ولم يبرح بعد حواسه ، لذلك لم يتغلغل الشاعر في تأمله ، والوقوف على تفاصيله ، التي ربما تتيح له التحوُّل إلى موضوع البحر؛ خاصة وأن الشاعر الفلسطيني في هذه المرحلة كان مشغولا بعيش الواقع، ولم ينزو بعد في تأملاته الرومانسية . كما يمكن أن نفسر غياب دال البحر في هذه المرحلة بغياب بواعثه النفسية ، من هجرة ورحيل ومنفى وضياع .. إذ لم يذق بعد هذا الجيل الأول من شعراء فلسطين آلام البعد عن الوطن ، ولم تتجسد بعد في وجدانهم فكرة المنفى ، حيث يتحوَّل البحر إلى معادل للغربة والضياع .

أما في مرحلة مابعد النكبة ، فقد بدأ دال البحر يتسرب إلى داخل القصيدة، شيئا فشيئا . يوظّ فه الشاعر أحيانا، توظيفا جامدا، باعتباره المنفذ الذي لابد أن تأتي عبره الجيوش العربية لتحرِّر فلسطين ؛ لقد انعكست العاطفة القومية في نفس الشاعر أبي سلمى، وارتفع تفاؤله وهو يرى الصمود العربي بعد العدوان الثلاثي على بور سعيد ، فراح يبشر بأحلامه مصورا الجيوش العربية ، وهي تقبل عبر البحر لتطرد القراصنة واليهود؛ يقول الشاعر من قصيدته (أغنية الموج):[1] .

1/ أبو سلمى ، ديوان أبي سلمى ، ص346 .

من رأى البحر عاصفا بالأساطيـــــــــل مغيرا على الطغـاة مبيدا

إنــه الشـعب ثـــائــرا عربـيا هو أقوى جيشا وأعلى بنودا

طلبوا الصيد عندنا وأبى الصيـــــــد سوى أن يـردهم ويصيـدا

الأغاني على شواطئ بحر الـــــــــعرب منشورة تحيِّ الشهيدا

من رأى البحر فاتحا صدره الرَّحـــــــب ليلقى فتى البِّحار الفريدا

كما يرد البحر باعتباره امتدادا جغرافيا للوطن ، ودليلا على جمال المكان فلسطين ، كقصيدة رشيد حسين (**عكا والبحر**) وفيها يمنح الشاعر لمدينته البحرية بعدا صوفيا، حينما يقيم بينها وبين البحر علاقة عشق وهيام :[1]

يا حُلوةَ السِّمات يا عكا رُويكَ يا طَهُ وقَر

البحرُ قبَّل راحتيك وجاء َيسألُك المَشُ وقَر

فهـو الأميـر وجـاء يخـطـب ودَّكِ يا أميرة

رفْقـاً به وبقلـبِه لا تجـرحـ ي أبدا شعوَر

والبحر مكون جغرافي مُهمٌّ في خريطة فلسطين لذلك يمارس حضوره البارز في مخيلة الشاعر الفلسطيني؛ خاصة حين أصبح هذا الشاعر بعيدا عن هذا الوطن، بفعل النفي ، أو لما أصبح يحسّ أن الوطن يوشك أن يضيع من بين يديه ؛ لذلك بدأ البحر يتلوَّن ، ويتجاوز الدلالات التزيينية ، ليحمل أبعادا نفسية جديدة .

في هذه المرحلة اكتسب البحر في الشعر الفلسطيني دلالة المنفى والضياع . وهي دلالة ما كانت لتبلغ ما بلغته في هذا الشعر، بعيدا عن ظروف المنفى، التي طالت هذا الشعب ؛ وهي الدلالة التي لازمت صورة البحر في الكثير من تجارب الشعر الفلسطيني المعاصر ، حيث أصبح الميناء والبحر والسفينة، استعارات كبرى للنفي والرحيل .

1/ راشد حسين ، عكا والبحر موقع اليكتروني ، ملتقى رابطة الواحة الثقافية ، ع / 10 02 ، 2014 م

حضرت هذه الدلالة في قصيدة (**القصيدة 24**) من ديوان توفيق صائغ (**ثلاثون قصيدة**) [1]:

تلُمُّ جزمتيك وتتبعثران ،
وتقذف بمحفظتك لجيب البحَّارة الأقربين
لَينْتَصِب في وجهك عند المساء
عِملاقٌ مخيفُ جميل
رأيتَه وارتعشتَ لمرآه ،
في ألف ميناء تألفُ بلدة

أما عبد الرحيم عمر (1929/ 1993) فيضيف لصورة البحر، شخصية (كريستوف كولومبوس) « رمزا للإنسان الفلسطيني الذي جاب الأفاق حاملا عبء القضية ، ورمز بإسبانيا إلى فلسطين أمل كل فلسطيني في أن ينتهي طوافه إليها » [2]

أفيقي أبحر الظلمات ،
هذا ركب كولومبو
يزحزح عنك دهر العار
يمسح جبهة التيار
يزرع في قفار البحر ألوانا من الدرر.

ودلالة المنفى هي المحور الذي ظلت تحوم حوله جل النماذج التي اقترنت بالبحر عند معين بسيسو ؛ لذلك نجده يكرِّر رمز السندباد في جلِّ هذه النماذج باعتباره معادلا

---

1 / توفيق صائغ ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار الرَّيس ، بيروت لبنان ، ط/1، 1990، ص266.

2 / حسين أبو شاور ، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر ، وزارة الثقافة عمان الأردن ، ط/1 ،2003، ص322.

للفلسطيني الرحالة الباحث عن جزيرة تعوض أرضه المفقودة . ويتمنى الشاعر أن يعود ذلك الملاح التائه ويأتي معه الشراع وسلة الهدير والثمار ..[1].

لو أن ياحبيبتي ملاحي

يعود من جزيرة الرياح ،

يعود يرتمي على الضفاف

بالجرح والشراع والمجذاف،

في صدره عجائب البحار

يعود فوق ظهره شراعي ،

وسلة الهدير والثمار ...

وأصبح السندباد رمزا لكل صور النضال في شعر بسيسو لذلك نجده يربط بينه وبين جمال عبد الناصر في قصيدته **(رسالة في زجاجة إلى جمال عبد الناصر)** فيقول :[2]

السندباد عاد . بعد رحلة العذاب

والضنى

قد عاد في يديه العشب والحصى

هاجمه القراصنة

السندباد والقراصنة

والمركب الغريق في المياه الآسنة

ومثله فدوى طوقان التي لم تر في المنافي غير الضياع ؛ فاتكأت على أسطورتي السندباد أو عوليس لتشخّص غربة الفلسطيني في المنافي ، يصارع البحر عبثا، بحثا

1/ معين بسيسو، : الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط/3، 1987، ص172.

2/ معين بسيسو ، المصدر نفسه ، ص 595.

عن جزيرته الضائعة [1]

إنا سنمضي يا جزيرة حلمنا

لا تمسكينا ، يكفي بأرضك ما لقينا

ألقا سرابيا لقينا .

لقد تحطمت آمال الذات الشاعرة في سراب هذه الجزيرة ، لذلك كان عليها أن تعود إلى البحر:

إنا سنمضي عن شواطئك الملونة الضحوك

سنعود نسلم للرياح شراعنا

ونظل نحمل تيهنا وضياعنا

في الصاخب الهدار في هذا الخضم بلا قرار

سنصارع الموج الكبير

وهناك نعطي عمرنا

للصاخب الهدار نعطي عمرنا .

وتسربت إلى معجم البحر في الشعر الفلسطيني في هذه المرحلة ألفاظ الرحيل والمركب والضياع ، لتعبر عن مأساة الفلسطيني في المنافي ، وتشخص حياة الشتات والغربة ، وتضيف للبحر أبعادا أكثر مأساوية . هذا ما تعبِّر عنه هذه الصورة القاتمة التي يرسمها محمد القيسي للبحر في قصيدته **(الإبحار والمركب)** فيقول: [2]

تتلفَّتُ العينان حولي لا أرى

1/ فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ص299، 300 .

2 / محمد القيسي ، الأعمال الشعرية 64، 84، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط/1، 1987، ص32.

لاَ صحابا هاهنا متفرِّقين ،

تتجسّد المأساة في نظراتهم ،

صورا من الأحزان والألم الدَّفين ،

ويروح يمخر في عباب البحر مركبنا الحزين،

ونظلُّ نغرق في دياجير السِّنين .

بدأ البحر يتخلى عن الوظيفة التجميلية في شعر هذه المرحلة ، وراح يتقمص صورا جديدة ، سلبية مأساوية ؛ هي في الحقيقة انعكاس لنفسية الشاعر الفلسطيني ؛ الذي يعاني الغربة والضياع .وعلى الرغم من قلَّ ة تردُّد دال البحر في الأعمال الأولى، لمحمود درويش ، مقارنة بالأعمال اللاحقة في فترة السبعينيات والثمانينيات ، فإن النماذج القليلة المتاحة في هذه الفترة ، تبيِّن كيف بدأ يغير البحر لونه في شعره ، كان في أعماله الأولى دالا على الاتساع والانطلاق والحرية وفضاء للحلم، الذي ينسيه ضيق السجن ، ويصبح لقاءه للبحر عناقا للحياة . [1]

من ثقوب السجن لاقيت عيون البرتقال ،

وعناق البحر والأفق الرحيب .

لكنه تحول بعد ذلك فأصبح معادلا للمنفى والبعد عن الوطن فلسطين ، ولذلك ارتبط لديه ذكر البحر . بصورة الميناء والرحيل : [2]

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل ... بلا زاد .

1/ محمود درويش ، الديوان ، مج/1، ص64.

2 / محمود درويش ، المصدر نفسه ، ص 78.

ركضت إليك كالأيتام

أسأل حكمة الأجداد

لماذا نسحب البيارة الخضراء

الى سجن إلى ميناء ؟

إن هذا الإحساس القاتم هو الذي حدا بالشاعر إلى إعلان موقفه نحو الميناء :

وأكتب في مذكرتي

أحب البرتقال وأكره الميناء

والميناء والسفن والنوارس والقرصان والخليج هي المفردات الأثيرة التي شكلت معجم ألفاظ البحر، في شعر سميح القاسم في هذه المرحلة [1]

لا تسأليني : كيف ؟ ـ ياحبيبتي ـ وأين

وبعد ساعة من الزمان

يموت في السفائن الضجيج

والنورسان ...يمضيان ، يمضيان ..

ويحلمان.. يحلمان بالخليج!!،

ويعد الشاعر حكمت العتيلي (2006/1938) حسب رأي عيسى بطارسة من أكثر شعراء فلسطين في الستينيات ذكرا للبحر ؛ إذ يقول عنه :« هو عاشق البحر والنوارس بلا منازع...وليس صدفة أن ديوان شعره الوحيد الذي صدر له في منتصف الستينات عن دار الآداب البيروتية يحمل اسم **(يا بحر)** » [2].

1/ سميح القاسم ، ديوان سميح القاسم ، ص398.

2/ عيسى بطارسة ، الشاعر الفلسطيني حكمت العتيلي ، عاشق البحر على سرير المرض ، موقع اللغة العربية الإيليكتروني .www.drmosad.com.

استعرض الباحث للشاعر مجموعة من الشواهد تدلّ على مدى تعلقه بالبحر كقوله:[1]

في قلبي يا بحر حملتك غنوة

في عيني صلاة ودعاء

في قصيدته(**للبحر هذا الكأس**) يحتفي الشاعر بالبحر، هو خدنه ونديمه الذي يخفف عنه غلواء الوحدة ، وهو بحر يعيش في وجدانه يستمد منه نفائسه : [2]

للبحر هاجسه ولي كالبحر هاجس ،.....

وله نفائسه

وكم أحرزت منه على نفائس

ولذلك لا يروق للشاعر هدوء البحر ، لأنه يرى فيه موتا لنفسه وتبلدا لمشاعره ، فيهيب ببحره أن يظل دائم الاضطراب ، يقول في قصيدته **(هدير الريح)** : [3]

كيف يموت البحر ،

وتصمت حتى زمر البطريق الغجرية ؟

يغدو البحر الموار بحيرة ملح عاقر

ولعل هذه النوافذ التي فتحها شعراء فلسطين على البحر في هذه المرحلة هي التي عمقت دلالاته ووسعت حضوره في الشعر الفلسطيني عامة . إذ تكشف الدواوين الشعرية اللاحقة عن اهتمام واضح بالبحر ومتعلقاته .

---

1 / عيسى بطارسة ، المرجع السابق .

2.1: البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1967.

1ـ2ـ1: الملامح العامة في شعر المرحلة :

بقي المنحى العام للشعر الفلسطيني بعد 1967 ، يتحرك في سياق المتغيرات التاريخية ، لفلسطين والوطن العربي والعالم ، وبقيت القضية المركز فلسطين تهيمن بصورة واضحة على المدونة الشعرية الفلسطينية ، سواء داخل الأرض المحتلة أو في المنفى ؛ واستطاعت الأحداث المتعاقبة أن تحدِّد المعالم الكبرى لحركة الشعر الفلسطيني ، بدءا بنكسة جوان 1976، ثم حرب أكتوبر 1973 ، إلى اجتياح بيروت 1982. إلى الانتفاضة وحرب الخليج . كل هذه الحوادث ألقت بظلالها على وجدان الشعر الفلسطيني خاصة والعربي عامة .

تفاعل الشعر العربي مع نكسة جوان 1967، بأشكال مختلفة ، أشدها سلبية ؛ تلك النظرة المتشائمة إلى الحاضر والمستقبل ، والتي تحولت «إلى جلد الذات بقسوة يائسة هي بحد ذاتها دعوة لإلغاء أي أفق ممكن لتجاوز الفاجعة »[1] ، وجعلت الشاعر العربي يبالغ في الرجوع إلى الماضي ، كطريقة للهروب من مسؤولية النهوض . ولعل هذه الروح المهزومة التي وسمت الشعر العربي عموما في هذه المرحلة هي التي جعلت درويش ينتقد هذا الشعر فيقول :« إن ما كتب في تلك الفترة من شعر كان أكثره شعرا مهزوما ، كان دون أن يدري جزءا من السلاح المصوب إلى صدر قضية التحرر العربي ، لأنه شارك أعداءها حملة التشكيك في قيمها وتاريخها ، وأشاع اليأس القاتل في صفوف أبنائها ...وبدلا من أن يكون شعر مقاومة للهزيمة وأسبابها ، كان شعر هزيمة ، شعر استسلام ..»[2].

1/ سليمان إبراهيم العسكري ، (أربعون عاما على هزيمة يونيو)، مجلة العربي ، وزارة الإعلام بدولة الكويت ، ع/583، يونيو2007، ص12.

2 / فتحية محمود ، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، د/ط ، 1987،ص46.

أدرك درويش وغيره من شعراء فلسطين، أن هذا الوعي السلبي لم يكن ليزيد المأساة إلاّ قتامة ،لأنّه أسهم في نشر نوع من الطمأنينة في قلوب المحتلين؛ فكان على الشعر الفلسطيني أن يخرج من لغة الآمال الكاذبة إلى لغة أكثر واقعية ؛ « كانت ثمة رغبة شديدة لدى الشاعر في النظر من زاوية جديدة إلى ما يحيط به، مما ولد لدى الشعراء الفلسطينيين وغيرهم الرغبة في تدمير البطولة إضافة إلى تدمير الشجاعة ، والتأسي والحب والفروسية ..»[2]. ولذلك فإن أبرز الملامح التي تجلّت في شعر هذه المرحلة هي التخلّص من البكائية والرومانسية المنطوية.، وارتفعت الأصوات المنادية بمراجعة الذات العربية ، الداعية إلى تصحيح مسار المقاومة، لم يكن حزيران :« تأريخا للهزيمة في معركة عسكرية ، لكنه منعطف جديد في الحياة العربية سياسيا وعسكريا وثقافيا ، وكان الشعر الأكثر استجابة للتحولات الجديدة ، فشهدنا منعطفا نوعيا في الحركة الشعرية، مثلت الثورة الفلسطينية وطروحاتها محورها الرئيس ؛ ومع الرصاص المقاتل انطلق الشعرالمقاتل ليُ جهِز على شعر الاغتراب والتغريب والأحزان الوجودية .»[3] ولذلك لاحظنا أكثر الأصوات انطواء مثل صوت فدوى طوقان قد أعلنت قطيعتها مع هذا الأسلوب ، عندما كتبت قصيدتها (**لن أبكي**) سنة 1968، معلنة من خلالها انضمامها لخندق المقاومة الثورية ، إلى جانب درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد ... تعبر عن هذه القطيعة فتقول موجهة رسالتها إلى شعراء المقاومة :[3]

وها أنا يا أحبائي ،

1/ جمال مجناح ، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، مخطوط ، جامعة الحاج لخضر باتنة ، 2008، ص54.

2/ نزيه أبو نضال ، الشعر الفلسطيني المقاتل ، دراسة في الواقعية الثورية ،منشورات اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط/1، 1974، ص16.

3 / فدوى طوقان ، الديوان ص396 .

إلى يدكم أمدّ يدي ،

وعند رؤوسكم ألقي هنا رأسي،

وأرفع جبهتي معكم إلى الشمس ،

وها انتم كصخر جبالنا قوة ،

كزهر بلادنا الحلوة ، فكيف الجرح يسحقني ؟

وكيف أمامكم أبكي ؟

يمينا ، بعد هذا اليوم لن أبكي.

ارتفع في هذه المرحلة صوت التحدِّي ورفض الموت ، ومواجهة أشكال التنكيل والمسخ الصهيوني ، بشعر يمتلئ صلابة وعنفوانا ، واستطاعت قصائد مثل **(خطاب في سوق البطالة لسميح القاسم)** و**(عابرون في كلام عابر لمحمود درويش)** أن تهز ضغينة هذا الكيان : يتحدث عبد العزيز المقالح عن قصيدة درويش فيقول :« إنه من بين مئات القصائد التي تناولت الانتفاضة ، وعالجت أشكال القمع والإرهاب واغتصاب الأرض ، فإن قصيدة واحدة فقط أثارت ضغينة المحتلين الإسرائيليين وحقدهم ، وأعني بها قصيدة عابرون في كلام عابر...إنها قصيدة خرقاء لشاعر مشبوه هكذا قال إسحاق شامير...»[1] ولم يكن هذا الصوت الثائر مولودا جديدا، أفرزته أحداث 1967 في رأي شعراء المقاومة ، بل كان امتدادا لشعر النضال منذ 1948 ، هذا مايصرح به محمود درويش :[2]

لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام ،

ولذا لم يتفتت حبنا بين السلاسل،

---

1 / عبد العزيز المقالح ، صدمة الحجارة ، دار الآداب بيروت ، ط/1، 1992 ص62.

2/ محمود درويش ، الديوان مج/1، ص342.

نحن يا أختاه من عشرين عام ،

نحن لا نكتب أشعارا،

ولكنا نقاتل .

وبقي موضوع الوطن بأبعاده التحررية النضالية ، هو الموضوع المركزي الذي تصب فيه جل التجارب الشعرية الفلسطينية ، لقد تنوعت التجارب وتعددت لكنها جميعا كانت تصب في نهر واحد هو نهر المقاومة . وأصبح شعر المقاومة ، ظاهرة فكرية واتجاها فنيا قائما بذاته في الشعر العربي المعاصر ، ولم يعد مجرد رافد صغير ، كما قال أدونيس*، اتَّحد المقصد في هذا الشعر واختلفت المسالك ، واكتسح قالب شعر التفعيلة جل التجارب الشعرية ، وفتح بعض الشعراء نوافذ مشرعة لقصيدة النثر ، وتقلص مجال القصيدة العمودية ، واقتصر على بعض الأصوات المخضرمة ، واتسعت دائرة شعراء المقاومة ، بانضواء قائمة طويلة و طموحة من الشعراء الشباب من داخل فلسطين أمثال ، المتوكل طه وابراهيم نصر الله وعبد الكريم العسولي وصالح فروانة ورزق البياري وجمال قعوار ورحاب كنعان ... كان هذا الجيل رغم تباين اتجاهاته امتدادا للمسار الذي خطه الشعراء الرواد . وأعطت ظروف ما بعد حزيران :« الكتاب والشعراء العرب ، إجمالا دفعة قوية جريئة نحو الابتكار والتجديد، في محاولة تمردية على كل ما سبق ، والبحث . المحموم عن أشكال ومضامين جديدة .»[1]

تنوعت تلك التجارب الشعرية مما أغنى شعر القضية . وهيمن صوت محمود درويش ، دون أن يغطي على بقية الأسماء التي كان لكل منها صوته الخاص . منذ أن خرج محمود درويش من فلسطين سنة 1972، وهو يبحث عن الأسلوب الشخصي ،

---

*/ ينظر الشعر الفلسطيني قبل 1967. ص 73 من هذه الدراسة .

1 / ناصر لوحيشي ، الرمز في الشعر العربي ،عالم الكتب الحديث للنشروالتوزيع الأردن، ط/1، 2011 ،ص36 .

الذي يمكّنه من تجنب الوقوع في تكرار نفسه ؛ ويعتبر ديوانه (**أحبك أولا أحبك**) في عام1972؛ « نقطة تحول في تطوير لغة الشعر في هذه المنطقة ، إذ نقل لغة الشعر من التثوير- مع الحفاظ على ثوريتها المقنعة والشفافة - إلى مرحلة الترميز والتشكيل الشعري الذي يعمد إلي الإيحاء والإشارة والأسطورة والتناص والقناع ، أكثر من اعتماده على الصور المألوفة والصور السهلة ، » [1] . ولعل قصيدته (**سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا**) النموذج المثالي لهذا التحول في شعر درويش من الغنائية إلى الدرامية ، لقد جنحت لغة القصيدة إلى الرمز، وأصبحت مفرداتها إشارات ورموزا محملة بشتى الدلالات ؛ قد يبدو في هذا التحول ميل إلى الفني الجمالي على حساب الثوري الأخلاقي ، خاصة وأن القصيدة أصبحت تجنح إلى الغموض والإبهام ، مما يبعد المسافة بين النص والقارئ ، ولكن وعي درويش كان أكثر عمقا بطبيعة المرحلة التي كانت تستدعي موقفا أكثر إنسانية ، وأكثر إحساسا بوظيفة الشعر وأبعاده الجمالية .

يعلل درويش هذا التحول فيقول :« لم أخرج . عن الجماعة ، ولكن شعري يسعى إلى ، الخروج عن دوره في تمثيل الجماعة بالطريقة التقليدية ، لأننا في مرحلة ثقافية حساسة جدا ، لذلك المفردات يجب أن تكون دقيقة ، فهناك خلط بين الأخلاق والإبداع ، كل الهاجس هو كيف يتم انخراط النص الشعري في التاريخ بشكل أفضل فنيا ، وليس بشكل أفضل وطنيا .»[2] « لذلك تجده يتحاور في نصوصه ـ حسب رأي جان ميشال ملبوا ـ مع مجموع الحضارات (الكنعانية ، العبرية ، اليونانية ، الرومانية ،الفارسية ، المصرية، العربية ،العثمانية ، الإنكليزية ، الفرنسية) وهـي الحضارات التي تعـاقبت على أرض

1/ أحمد الزغبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة ، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين (1950؛2000) ، دار الشروق عمان الأردن ،ط/1، 2007، ص36.

2/ محمود درويش ، المختلف الحقيقي ، دراسات وشهادات ،دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن ،ط/1، 1999، ص 19.

فلسطين، وفي هذا الحيِّز يشكل الصوت الأرضَ الحقيقية .»[1]

لم تتوقف تجربة محمود درويش في هذا المستوى ، بل انتقل في مرحلة أخرى ، إلى أسلوب جديد أصبحت فيه القصيدة تجنح إلى الطول ، وتكتسي طابعا ملحميا قصصيا ، « أتاح لأصوات متعددة أن تظهر في القصيدة لتقصَّ الأحداث متتالية حينا ، أو تعلن موقف التحدي حينا آخر أو تخفف من شدة المأساة بالنشيد : مرة بصوت الفرد البطل ، ومرة بصوت الجماعة ، ثم إنه نوع في موضوعات القصيدة ، لكنه كان واعيا لهذا التنوع ، إذ إن كل الموضوعات تدور حول فكرة أساسية قامت عليها القصيدة ، وهي : الهجــرة إلى المجهول / الضياع .» [2]، تجلت هذه الملامح بوضوح في تلك القصائد التي سجلت محنة الخروج بعد اجتياح بيروت سنة 1982 . لقد أثر هذا الحدث: « تأثيرا بالغا في الوجدان العربي ...واعتبر في نظر المتتبعين نقطة التحول الأساسية في مدونة الشعر الفلسطينية التي نحت نحو الملحمية قرابة عقد كامل ...كما صاحبه من جهة أخرى ، نضوج شعري وفتح لغوي ورؤياوي رائعان ، كانا في تقديرنا إضافة نوعية للشعرية العربية »[3]. وعى درويش وغيره من شعراء فلسطين أن الشعر المرتبط بالأحداث الكبرى لن يتجاوز بعده التاريخي، ولن يرتقي إلى مستوى الفن مالم يرتفع بلغة التعبير ، ويحوِّل الحدث إلى رؤيا إنسانية . وهذا ما نبه عليه أدونيس وهو يتحدث عن الشعر العربي المرتبط بالأحداث الوطنية فقال : « ماالذي بقي من الشعر حول الأحداث

---

1 /جان ميشال مولبوا،(فلسطين شرط إنساني)، ضمن مجموعة مقالات ، جمعها ميشال سعادة تحت عنوان، محمود درويش عصي عن النسيان ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ، ط/1، 2009،ص 71.

2/ علي ناصر ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ،ط/1، 2001،ص81.

3ـ/ محمد بودويك ، شعر عز الدين المناصرة ، بنياته وابدالاته وبعده الرعوي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط/1، 2006، ص189.

الوطنية العربية في النصف قرن الأخير؟ بقي الشعر الذي أخترق الحدث محولا إياه إلى رمز .» [1] لذلك شكلت بعض القصائد من قبيل: **(مديح الظل العالي)** و**(بيروت)** لدرويش، و**(سربية الصحراء)** لسميح القاسم و**(عكا وهدير البحر)** لمريد البرغوثي... محطات متميزة في مسيرة تطور القصيدة العربية في فلسطين . كان درويش يدرك أن على الشاعر أن يكون دائم البحث عن اللغة المتجددة الحيَّة التي تستجيب لمتغيرات الحياة ، « لقد آمن أنه لا جمالية شعرية من خارج اللغة، وآمن أيضا أن الشعر هو أساس اللغة، وهو الذي يحمي اللغة »[2]

و لم ينفصل محمود درويش عن الهاجس المركزي ، الوطن رغم طول تجربته ، التي امتدَّت أكثر من أربعة عقود ، حتى في التجارب الذاتية ، مثل ديوانه (هي أغنية). لكننا نلاحظ في تجاربه المتأخرة ميلا واضحا إلى التأمل الفلسفي والتفكير العميق، وإثارة الأسئلة الوجودية ، حول الحياة والموت ، وهي روح جديدة، تسربل بها الشعر الفلسطيني عامة ، ولم تقتصر على محمود درويش ، ولدت نبرة من الحزن و القتامة ، سببها الخوف من المستقبل ، وتوالي الهزائم والمآسي ، واستفحال حياة المنفى والاغتراب :[3]

الآن في المنفى .. نعم في البيت
في الستين من عمر سريع يوقدون الشمع لك
فافرح ، بأقصى ما استطعت من الهدوء
لأن موتا طائشا ضل الطريق إليك
من فرط الزحام ..وأجَّلك .

1/ صلاح فضل ، شفرات النص، دار الأداب القاهرة ط/1، 1999، ص29.

2/حسان نصر ، قال قلبه كفى ،. محمود درويش عصي عن النسيان مرجع سابق ص172.

3/ محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد ، رياض الّريس للكتب والنشر بيروت،ط/3، 2009، ص17.

كان للأحداث التي عرفتها فلسطين، والوطن العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، بدءا بالانتفاضة الأولى سنة 1987، ثم حرب الخليج 1991، ومؤتمر أوسلو 1993، أثر واضح في ارتفاع قيَّم وانخفاض أخرى في مسار شعر المقاومة ، لقد أعلت الانتفاضة من دور الطفل و الحجر في كسر كبرياء الكيان الصهيوني ، وظهر ديوان كامل يتغنى بثورة أطفال الحجارة ؛* يشيد مروان برزق بهذه الثورة فيقول :[1]

المجد للأطفال والحجر ،

فهو الذي سيورق الحقول

وهو الذي سيسقط المطر

ويقول صالح فروانة من قصيدته الطفل المقاوم:[2]

في كل شارع

مواكب تجمعت

وكل موكب يقوده فتى ,

رفيقه المقلاع والحجر

أصبح معظم الشعراء الفلسطينيين، على يقين بأن لاحل لقضية وطنهم من خارج هذا الوطن ، لذلك ازدادت ثقتهم في ما يقدمه أطفال الحجارة من صور الصمود والتحدي ، خاصة بعد أحداث حرب الخليج ، التي أدت الى نوع من التنازل العربي عن قضية فلسطين

---

*ينظر عبد العزيز المقالح ، صدمة الحجارة ، دراسة في قصيد ة الانتفاضة ، دار الآداب بيروت ، ط/1، 1992. وهي دراسة نقدية في الشعر الفلسطيني والعربي الذي سجل انتفاضة الشعب الفلسطيني بما عرف بثورة الحجارة .

1/ مروان برزق ، ديوان رحيل مفاجئ ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ط/1، 2003، ص6 .

2/ صالح فروانة ، ديوان مفردات فلسطينية ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ط/1، 2004، ص 66.

وتحوَّل الصراع من صراع عربي صهيوني ، إلى صراع فلسطيني صهيوني ؛ ولكن تلك الثقة مالبثت أن تلاشت بفعل ما تمخض عن مؤتمر أوسلو من نتائج كانت أكثرها في خدمة الكيان ، فأبدى كثير من الشعراء رفضهم استبدال السلام المزعوم بالنضال والمقاومة .

1ـ2ـ2: تجليات البحر في شعر مابعد 1967 .

شكل الاشتغال على المكان في هذه المرحلة علامة بارزة في الشعر الفلسطيني ، وهذا الاشتغال ما هو في الحقيقة إلا استمرار لحضوره في المراحل السالفة ، وفي هذا الاشتغال أصبحت فلسطين أكبر من مجرد قطعة مستلبة من الأرض ، بل أصبحت الكيان الفلسطيني الذي يرفض أن يزول أو يتلاشى ، وأصبحت علاقة الشاعر الفلسطيني بوطنه علاقة رحميَّة ، قال عنها أدونيس :« لم تظهر صلة الإنسان بأرضه ، في الشعر العربي كله بشكل أكثر بهاء وعمقا، من ظهورها في نتاج شعراء الأرض المحتلة ، لم تعد صلة الإنسان بها كصلته بمكان مجرد ، الأرض في هذا الشعر هي الوجه الآخر للشخص ، هي امتداده الكياني ، جزءه المكمل الآخر.»[1]

وفي غياب الوطن المكان، راح الشاعر الفلسطيني يستعيد صوره من خلال الحلم والذاكرة ، ووجد ما يشبه البديل ، عبر فضاءات جديدة احتلّ فيها البحر ومتعلقاته مساحة واسعة في معجم ألفاظ هذا الشعر، ويكاد يشكل البحر في الشعر الفلسطيني علامة فارقة مقارنة بحضوره في الشعر العربي الحديث ، فهو يتردد في الكثير من التجارب بصورة لا تخفى حتى على القارئ العادي، سواء حضر هذا الرمز من خلال لفظ البحر نفسه ، أو من خلال متعلقاته ، كالميناء والموج والنورس والسفينة والشراع ؛ مما شكل معجما لفظيا قائما بذاته بين ألفاظ هؤلاء الشعراء، هو معجم ألفاظ البحر ؛ إضافة الى محمولاته الدلالية التي أصبح يستوعبها ، والتي لم نقف عليها في معظم التجارب الشعرية العربية الأخرى. ولقد ترسخ هذا الإحساس الفارق في النظر الى البحر لدى شعراء فلسطين ، نتيجة التجارب المرتبطة بهذا الفضاء الجغرافي الواسع؛ إضافة الى صلة سكان شرق المتوسط القديمة بالبحر، إذ عبر بوابته انفتح الكنعانيون والفينيقيون

1/أدونيس ، زمن الشعر ،ص223.

على ضفاف المتوسط ، وعبره توالت الهجمات على مدن الشام وفلسطين ، وهذا ما جعل تجربة سكان المتوسط عميقة مع البحر فاتخذها شعراء فلسطين خلفية غنية لإغناء تجاربهم الشعرية : لقد « شكل [البحر] في الثقافات والأساطير القديمة علامات مميزة ، فمن هذا البحر كان ضياع أوليس ؛ ومن هذا البحر جاءت الشعوب التي استوطنت فلسطين الأولى الشام وفلسطين، ووجد الشاعر الفلسطيني في فضاء البحر عالما خصبا من الرموز والأساطير ومن هذا البحر تتابعت الهجرات الاستطانية اليهودية .» [1] وهذا الغنى الذي ترسب في مخيلة الفلسطيني عن البحر ، هو الذي جعل دلالاته متنوعة في هذا الشعر .

من اليسير أن يلاحظ الدارس أن هذا البحر، إنما يخضع عادة إلى أحوال الشاعر النفسية، فقد يأتي أحيانا ، بدلالة الرحابة والامتداد ، أو معادلا للمغامرة والضياع والموت ،أو رمزا للطهر والصفاء ، أوصورة للذاكرة التي تأبى النسيان... لكن حضور البحر بدلالة المنفى يكاد يكون الصورة المهيمنة في الشعر الفلسطيني المعاصر؛ هذا البحر الذي تحّول كما يقول أحمد جواد مغنية إلى :« الفاصل بين الفلسطيني المشرَّد وبين تراب أرضه ..»[2]. إنّه بوابة الفلسطيني المشرعة نحو المنفى والاغتراب ، وهو بوابته أيضا نحو أمل العودة : [3]

يجيئون

أبوابنا البحر،فاجأنا مطر،لا إله سوى الله.

فاجأنا مطر ورصاص .

هنا الأرض سجّادة والحقائب غربة .

1/ حيدر توفيق بيضون ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الكتب العلمية بيروت ،ط/1، 1991،ص67.

2/ أحمد جواد مغنية ، الغربة في شعر محمود درويش، دار الفرابي ، بيروت لبنان ،ط/1، 2004، ص65.

3/ محمود درويش ، الديوان ، مج/1، ص449.

تحول البحر إلى رمز كبير لهذه التغريبة الفلسطينية الكبرى ؛ رمز يكاد ينسحب على شعر جل الفلسطينيين الذين ذاقوا تجربة فقد الوطن ، وأصبح من اليسير أن يلاحظ الدارس تردد عبارات يأتي فيها البحر مقرونا إلى الضياع ، كقول سميح القاسم :[1]

وعلى الأفق شراع ..

يتحدى الريح.. واللج ..

ويجتاز المخاطر

إنها عودة يوليسيز

من بحر الضياع ..

عودة الشمس ، وإنساني المهاجر.

تميز محمود درويش بترديد دال البحر بصورة لافتة في شعره ، وهو أمر أدركه الكثير من الدارسين ، لقد اتخذ درويش كما يقول شاكر النابلسي :« البحر وما يقترن به من رحيل وغرق ، ولا نهاية وأشرعة وموانئ ومسافرين ووداع ، مسرحا لحزنه وملاذا لمنفاه ، »[2] ولم يكتف درويش بهذه النظرة الرومانسية للبحر بل « تميز ... عن باقي الشعراء العرب في مدلولاته للبحر ، باعتباره بابا من أبواب القدس ، وبابا من أبواب فلسطين .»[3] ويؤكد هذا الرأي حيدر توفيق بيضون بقوله : « من النادر أن يكون البحر قد اتخذ أبعادا مهمة خارج الإطار الوصفي الجمالي في الشعر العربي ، ومن النادر أن يكون ثمة شاعر تناول البحر واستمد منه بواباته كما فعل محمود درويش .»[4]

1/ سميح القاسم ، ديوان سميح القاسم، ص 94 .

2/ شاكر النابلسي، مجنون التراب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط/ 1، 1987، ص 271.

3/ شاكر النابلسي ، المرجع نفسه ، 271.

4/ حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ،ص61.

وقد أنجز محمد عبد المطلب دراسة إحصائية ، لاحظ فيها تفاوت معدل ترديد دال البحر في دواوينه ، فقال : « معدل التردد يبدو ضعيفا في الجزء الأول من ديوان محمود درويش ، إذ جملة التردد تبلغ ستا وثمانين مفردة في تسعة دواوين ، بمعدل تسع مفردات للديوان الواحد ، بينما يرتفع المعدل في الجزء الثاني من ديوانه ، إذ تبلغ مفردات البحر مائتين وسبعا وثلاثين مفردة في ســـتة دواوين ، بمعدل يبلغ أربعين مفردة . تقريبا . للديوان الواحد ، ثم ينفرد الديوان الأخير بمعدل تردد يبلغ ثماني عشرة مفردة .» [1]

ويأتي هذا الاحتفاء بالبحر من لدن درويش ، من اعتبارات كثيرة قد تبدو أحيانا متناقضة ، فهو من جهة يرسم صورة جميلة للبحر باعتباره جزءا جغرافيا من خريطة وطنه فلسطين ، وهو من جهة أخرى يراه تهديدا لهذا الوطن... يقول درويش :« يا امرأة وضعت ساحل البحر المتوسط في حضنها وبساتين آسيا على كتفيها وكل السلاسل في قلبها .»[2] ورسم صورة أخرى مكثفة لهذا الوطن فلسطين فقال :« احفظوا هذه الأماكن في الفقرة التالية لنتعرف على واحدة من أجمل خرائط العالم : إن الرقصة الجنسية التي يمارسها البحر الأبيض المتوسط مع خاصرة جبل الكرمل في الوسط ، تنتهي بولادة بحيرة طبريا في الشمال ، وهنا بحر سموه البحر الميت ، لأنه ينبغي أن يموت شيء في هذه الجنة لكي لا تصبح الحياة مملة ... »[3].

تردد دال البحر في شعر درويش بصورة لافتة ، ويعتبر ديوان(**حصار لمدائح البحر**) أكثر دواوين الشاعر احتفاء بهذه المفردة (ست وستون مفردة)، تليه قصيدة (**مديح الظل العالي**) التـــي استـــقلت بديوان خاص ، (ثلاث وستون مفردة .) وبحر

1/ محمد عبد المطلب ، زيتونة المنفى ، دراسات في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط/1، 1998، ص104.

2/ ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص199.

3/ ناصر علي ، المرجع نفسه ، ص199.

درويش متغير الدلالات ، يخضع عادة لتحولات الواقع التاريخي والنفسي الذي تولد في خضمه التجربة الشعرية ؛ لكن بينه وبين البحر جفاء قديما، لم تغيره السنين الطويلة التي استغرقتها تجربته .

كما حظي البحر في شعر عز الدين المناصرة بعناية بالغة ؛ لقد تميزت تجربة الشاعر بجملة من الخصائص ، أهمها: استدعاء التراث الفلسطيني القديم بأغانيه الشعبية و بقصصه ورموزه وأساطيره ، خاصة ظاهرة الكنعنة ، « ليس بوصفها قاعا تاريخيا للإنسان الفلسطيني .. وإنما أيضا بوصفها سلاح نقض وتقويض للزعم الإسرائيلي المتهافت »[1]

و تميز الشاعر بالقصيدة الرعوية* والاحتفاء الظاهر بالمكان ، وفي هذا الاحتفاء شكلت مدن فلسطين: كالخليل وبيت لحم ، والقدس والبحر الميت ، مساحة كبيرة من مفرداته المكانية . يعبر المناصرة عن هذا الوجد الذي يكنُّه للبحر الميت ومدن فلسطين، وهو بعيد عنها في الأردن فيقول :«في غور الأردن ، مقابل فلسطين ..هناك أتسلّ ل باتجاه الشاطئ الشرقي للبحر الميِّت، الذي يقـــابل الخليل . هنـاك استحضر امرأة فارعة ، فاتنة كنخلة أو كعمود الملح، كنت أراها في أحلامي . ظل البحر الميت أسطورة نائمة حتى استوليت عليه في شعري وجعلت الشعراء والروائيين العرب لا يخجلون من مغازلته وإعادة قراءته من جديد .»[2]

1/ محمد بودويك ، شعر عز الدين المناصرة ، ص69 .

*/ الرعوية ، كجنس شعري ابتكر على يد الشاعر اليوناني الاسكندري تيوكريت (310، 250) ق م ، الذي ترك ديوانا شعريا سماه (الايديليا / Idylles) ترجمت بالرعويات، والايديليا في معناها الإغريقي :هي الصوة الصغيرة أو القصيدة القصيرة... تمثل الحياة في الريف.(Encyclopédie Encarta 2002) ينظر: بودويك محمد ، مرجع سابق ،ص58

2/ عز الدين المناصرة ، جمرة النص الشعري، دار الكرمل للنشر والتوزيع ،عمان الأردن ، ط/1، 1995، ص41.

ظهر اشتغال المناصرة على البحر بصورة لافتة ، إلى درجة جعلت أحد الباحثين يعتقد أنه رمز خاص بالمناصرة ، يقول : فيصل صالح القصيري :« إنه يستمد مادته الشعرية من البحر الذي صار رمزا شعريا خاصا بالمناصرة ، على طريقة الشعراء الحداثيين البارعين ، في خلق رموزهم الخاصة ، فإذا كان المطر رمزا سيابيا محضا ، فإن البحر رمز خاص جدا بعز الدين المناصرة ، رغم أن العديد من الشعراء تفاعلوا مع المطر والبحر » [1] ولكن هذا الحكم يحتاج إلى مراجعة ، لأن البحر الذي اختص به المناصرة هو البحر الميت ، وليس البحر مطلقا ؛ ولعل هذا ما قصده الباحث .

واحتفال الشاعر بالبحر الميت ، يأتي في سياق حرصه على تخليد التراث الفلسطيني القديم ، وإثبات الجذور الكنعانية القديمة لهذه الأرض؛ ولذلك كثيرا ما يقترن ذكر البحر الميِّت بذكر الكنعانيين . فهو الامتداد الجغرافي الثابت الذي يصل الأبناء الفلسطينيين بأجدادهم الكنعانيين، فلا غرابة إذن أن يقترن في معظم النماذج الشعرية ذكر البحر الميت في شعر المناصرة بذكر الكنعانيين ، وتجارتهم « التي قامت (قديما) على تجميع تلال الملح وتسفيره عبر البحر الأبيض المتوسط ، لبيعه لسكان كريت واليونان وغيرهم ... ومع الملح الحروف ، وبهذه الإشارة التاريخية يكون البحر الميت مهد الحضارات »[2] يصور الشاعر : علاقته بجده الكنعاني والبحر الميت فيقول:[3]

أنا عز الدين المناصرة

سليل شجرة كنعان حفيد البحر الميت

قبطان سفن الزجاج المحملة بالحروف،

1/ فيصل صالح القصيري ، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر عمان الأردن، ط/1، 2006، ص55.

2 / محمد بودويك ، شعر عز الدين المناصرة ،ص311.

3 / عز الدين المناصرة ، كنعانياذا، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط/1 ،2002، ص46،47.

أسافر في مدن العالم طائرا أحمل رموزا ورسائل .

كما وجد المناصرة في البحر الميت كنزا غنيا بالرموز والأساطير خاصة ماتعلّ ق بقصة لوط والقرية الآثمة . لقد ارتبطت ملوحته بآثام تلك القرية لذلك يظل هذا البحر يعاني تلك الأثام ، يقول من قصيدته ،(**سجلات البحر الميت)** :[1]

أحمل همك يابحر يا قتيل وحدي

أمسك شمسك من قرنيها

وأغمسها في ملحك حتى

يطهر هذا الإثم المزمن

ظلت صورة البحر الميت القتيل المعذب ، هي الصورة المتكررة في معظم قصائد المناصرة ، لقد مارس فيها هذا البحر حضوره اللافت، وكان فيها موضوعا مركزيا ؛ و أبرز تلك القصائد **(مذكرات البحر الميت، يتوهج كنعان ، سجلات البحر الميت)** وهذه القصيدة الطويلة الأخيرة ، تتردد فيها مفردة البحر، في سبعة و أربعين موضعا (47)[2]؛ كما يشكل الضمير العائد على دال البحر رابطة لغوية محورية في تحقيق انسجام الخطاب ووحدة القصيدة .

وجد الشعراء الفلسطينيون في دال البحر، وحمولاته الفكرية والجمالية معاني لا تنضب ؛ فراحوا يتعاورونه بالشكل الذي يمنح تجاربهم الشعرية الانفتاح على فضاءات الوطن والمقاومة ، الذات والآخر. وكان للتحولات التي عرفها الشعر العربي في فلسطين أثر واضح في تطور دلالات هذا الكون المائي الواسع في وجدان الشاعر الفلسطيني.

1/ عز الدين المناصرة ، المصدر السابق، ص75 .

2/ عز الدين المناصرة ، المصدر نفسه ، ص70.

وعرفت صورة البحر عند إبراهيم نصرالله تحولات كثيرة ، أكثرها جلاء تلك الصورة التي ينفتح فيها البحر على الوطن ، وهذا ماقصده أحمد الزغبي حين قال : « إن البحر الوطن هو مانح الحياة ، وهو معني بوجود الشاعر فكيف انتزع منه »[1] ولعل هذا ما تتضمنه قصيدة الشاعر : **(هادئ بحر غزة)** التي يقول فيها :[2]

هادئ بحر غزة ،
ماء وأشرعة ، زرقة وصباح عريض ،
ونافذة للنوارس أو جدول في الوريد ،
هادئ بحر غزة ..
لي رغبة أن أرى وجه أمي ومدرستي ،
كل أسئلتي انتشرت في موجا ....

لاشك أن تداخل الحقول الدّلالية يفتح صورة البحر على دلالات مختلفة ، فالأشرعة والنوارس تحيل على الرحيل ، لكن في وجه الأم والمدرسة ، سعي واضح لاستعادة صور الطفولة ، ولهذا فقد فتح التأملُ في البحرللشاعر كُوَّةً يطِلُّ من خلالها على ذاكرة الوطن والانتماء ، وهنا تعود صورة البحر كما يقول جمال مجناح : « إلى ما درج عليه كثير من الشعر الفلسطيني عندما وظفها صورة خلفية للوطن ونافذة تواصل بها الشعراء مع القضايا الإنسانية المختلفة .»[3]

لكن البحر الذي تكّرر في ديوان نصر الله **(نعمان يسترد لونه)** في أربعة وخمسين (54) موضعا، نجده معادلا للثورة التي ينشدها الشاعر، يوظفه رمزا متضافرا

1/ أحمد الزغبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة ، دار الشروق عمان ، الأردن ، ط/1 2007، ص59.

2/ إبراهيم نصر الله ، الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، صص ، 526، 527 .

3/ جمال مجناح ،(مكانية صورة البحر في الخيال الشعري الفلسطيني المعاصر)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ؛ ع/ 21؛ تشرين الأول ، 2010، ص152.

مع الرمز المركزي في الديوان نعمان ، ولذلك لا يريد الشاعر أن يفصل بين نعمان رمز الدم والنضال والتضحية والتجدّد ، والبحر رمز المقاومة والثورة ، هذا ما توحي به قصيدته **(الدخول في الأزرق)** التي يقول :[1]

نعمان ،
ماذا تخبئ في صدرك الآن للبحر ؟
كان الفراق طويلا ،
نعمان، هل تعرف البحر ؟
يعرفني ،
أه عانقتني مرة في الطفولة
فانطفأ الدم في جسدي ،
لا تفصل البحر عن سفني .

وهذا البعد الثوري يظل يهيمن على معظم السياقات التي ورد فيها هذا الدال في ديوانه ، ولعل هذا ما يدلّ عليه هذا الحوار بين نعمان وبيروت في قصيدة **(شجر الأرض... دورتها)** [2]

آه نعمان ، بيروت ،
هل يبعد البحر عنَّا؟
قريب،
بيروت، هل يبعد البحر عنا ؟
بعيد ، قريب بعيد ، بعيد قريب .

1/إبراهيم نصر الله، نعمان يسترد لونه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط/1، 1984. ص33.

2 / المصدر نفسه ،ص73.

إن هذا التجاذب بين القرب والبعد هو الذي يجعل البحر(الثورة) أملا مؤجلا ينتظره الفلسطيني بحرارة وشوق .

ولاغرو أن تتطور دلالة البحر عند فدوى طوقان ، وقد نذرت على نفسها أن تخلع ثوب البكاء والعويل في هذه المرحلة ، لذلك فقد طوَّرت مفهومها للبحر ، حينما أصبح معادلا لثورة الشعب الفلسطيني ، تتجلى هذه الدلالة في قصيدتين من ديوانها **(تموز والشيء الآخر)** وهو الديوان الذي تجلت فيه ملامح الاتجاه الثوري. في القصيدة الأولى يصبح النورس بشرى، والنورس من طيور البحر حامل البشرى للبحارة المتعبين ودليل الوصول ، ترى الشاعرة في عودته من بحر الظلمات دليلا على عودة الفلسطينيين من المنافي لطرد الغاصبين ؛ فالثورة محتاجة إلى نفي معاكس؛ ولذلك اختارت عنوان القصيدة **(النورس ونفي النفي)** وهؤلاء هم الطوفان الذي يأتي من البحر ليغسل ما تدّنس من أرض فلسطين ، إنها الثورة التي ستنبع من عمق المأساة : [1]

يا طير البحر ، يا طير البحر الآن عرفت
في الزمن الصعب الواقف في أفنية الصمت تتحرك كل الأشياء ،
تنمو البذرة في قلب الموت ينفجر الصبح من الظلماء
الآن عرفت
وأنا أسمع ركض الخيل ، سباق الموت على الشطآن
كيف إذا جاء الطوفان
تغتسل الأرض من الأحزان

إذا كان فعل الثورة والمقاومة في هذه القصيدة ، لابد أن يأتي من وراء البحر مجسدا في عودة الفلسطينيين المنفيين ، فإن هذا الفعل في القصيدة الثانية **(كنوز الخير)**، لابد أن

1/ فدوى طوقان ، الديوان ،ص495،496 .

يكون منطلقه من داخل الأرض المحتلة ، لذلك كان البحر الميت أرض الكنعانيين الخلفية التاريخية للفلسطينيين ، هو المعادل الفني لهذه الثورة ، سيغير هذا البحر من طعمه المالح المُرِّ وتنتفض أمواجه لتسقي الأرض العطشى ، ونخيل أريحا ؛ وتغسل كفاه الحزنَ والخوفَ واليأس: [1]

يشتعل الحلم ، نخيل أريحا يضحك للشمس ،
يتحرك قلب البحر الميت ، يحلو ماء الملح المر
تعلو الأمواج يفيض البحر
تغسل كفاه في وطني
الأرض العطشى تخضر، تنهمر تفيض كنوز الخير.

وتميزت تجربة سميح القاسم بالعودة الى التراث العربي القديم، واستلهام الجذور التاريخية العربية القديمة لشعب فلسطين؛ ولعلّه وجد في رمز الشنفرة وقصته الكثير من نقاط التشابه بينها وبين محنة الفرد الفلسطيني المعذب ؛ كما راح يعيد قراءة واقع وطنه من خلال العودة الى الجذور القديمة للمحنة . ولم يكن للبحر في شعره نفس الحضور الذي كان للمناصرة ودرويش ؛ لكنه بالمقابل وجد في رمز الصحراء ما يوثّق به جذوره العربية ، وكانت مطولته المشهورة (سربية الصحراء) إعلانا صريحا « أن جذور العربي عميقة هناك في الصحراء العربية التي خرج منها وإليها يعود، يعود لا ليقنع بالهجوع ويعزف عن ملاحقة الآمال وتحقيق الغايات ، وإنما ليستريح ويخفف من ثقل الماضي والحاضر »[2] .

1/ فدوى طوقان ، المصدر السابق، ص 505 .

2 / نبيه قاسم ، (قراءة في مجموعتين شعريتين) سميح القاسم في دائرة النقد، مج/ 7 دار الجيل ، ط/1 ،1992 ص440.

لعل في هذه العودة دلالة على الهجرة المعاكسة ، التي كان على الفلسطيني أن يسلكها عوض الإبحار في شتى الموانئ ، حيث المنفى والضياع ، خاصة وأن القصيدة قد ولدت بعد اجتياح بيروت سنة 1982 . ولذلك ظل البحر بسفنه وأشرعته وموانئه ونوارسه يتردد بصورة واضحة في قصائده ، البحر هو منفذ الخروج من فلسطين ، أو الأوبة إليها ومع ذكره تتردد معاني الرحيل والضياع والمغامرة والبعد عن الوطن ؛ في قصيدته **(إلى حارس فنار عكا)** من ديوانه **(دمي على كفي)** يشخص الشاعر خروج الفلسطينيين من مدينتهم من خلال مشهد القارب المهجور الذي غطت الرمال جنبه المكسور، بعد أن تركه صاحبه الصياد مكرها ، وبقيت حباله وشباكه تعبث بها الأمطار والأمواج فيقول:[1]

ملت شباك الصيد الانتظار

يا حارس الفنار

والقارب المهجور

غطت رمال الشط دفته

وجنبه المكسور

وكاد أن يورق مجدافه المطمور ،

ولكن هذا المشهد القاتم لم يكن باعثا على اليأس ، لأن الشاعر كان على يقين بأن الصيَّاد لابد أن يعود لحباله وشِباكه وقاربه:

ياحارس الفنار،

أنقذ حبال الجار،

من قسوة الأمواج والأمطار

1/ سميح القاسم ،الديوان ، ص527.

تهرأت ياصاحبي تهرأت ،

والجار، غدا يعود ضاحكا

للصيد والفنار

وارتفع الشاعر بصورة البحر إلى مستويات عميقة من الأبعاد الرمزية والأسطورية في مطولته **(ملك أتلانتيس)** حيث راح يشخِّص مظاهر الاستبداد مقدِّما من خلال أسطورة غرق(جزيرة أتلانتيس) رؤيته لمصير الاستبداد . والبحر في هذه القصيدة يأتي معادلا للقوة الجبارة التي تضعف إزاءها كل قوى الطغيان :[1]

وتظل ربانا على برج السفينة ، رافعا كفّيه صوب يد الإله.

تتلاطم الأمواج حولك، يستعد القاع للحفل الكبير، والماء يصعد، أنت تهبط، تختفي قدماك(ربان بلاقدمين)، يعلو الماء(ربان بلا ساقين)، يعلو الماء ، تهبط أنت .

سرّتك احتفاء الأهل بالطفل الجديد على السرير .

وسريرك المائي يغطس ، تختفي كتفاك تحت الماء، يهبط رأسك المائي ، يسبح شعرك المائي في ماء بلا حد على ماء بلا حد، روحك عائد للماء. فوق الغمر يطفو، يستعيد الله أيته القديمة .

وبقي موضوع المنفى علامة بارزة في مدونة محمد القيسي الشعرية ، بل يكاد يكون هذا الموضوع هو الموضوع المحوري في مجموعته الشعرية الواسعة ، ولذلك نجده يستثمر رمز عبد الله في ديوانه **(اشتعالات عبد الله وأيامه)** ليشخص عذابات العربي الفلسطيني من آلام الغربة والمنفى والضياع ؛ ويحضر البحر باعتباره مكونا أساسيا في تيمة المنفى ولذلك يظل عبد الله يقاوم أشكال الغرق والضياع ، ومن دون جدوى تتزين صبايا القرية

1/ سميح القاسم (ملك أتلانتيس) ، مجلة ثقافات ، كلية الآداب جامعة البحرين ، مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع البحرين ،ع/4، خريف 2002 ص83.

لتستقبل عبد الله المنتظر ، يقول القيسي :[1]

شيئ ما يحدث ...

فلعبد الله الأزرق ،

تتزين بثياب البحر صبايا القرية ...

لأن عبد الله المنفي يظل وحيدا :

عبد الله حزين كالسعف العربي،

حزين كالعرب الرحَّل ،

ووحيد ،

كالنخلة في الأندلس الغارب ،

مزمار منفي ، وبيوت .

وفي سياق المنفى الذي ظل الفلسطيني يعاني من عذاباته في هذه المرحلة ، يستعيد يوسف الخطيب قناع السندباد ليشخض حياة الضياع في البحر والموانئ فيقول من قصيدته **(التغريبة التونسية):**[2]

لأنك ..تعلمين ..

أنا المغامر من قفار الشرق

جزت إليك سبعةَ أبحر،

واليك جزت هجيرة الصحراء ,,

1/ محمد القيسي، الأعمال الشعرية ، صص 374، 375 ،

2 / يوسف الخطيب ، الأعمال الشعرية الجاهزة ، دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون دمشق ، بمساندة الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين رام الله فلسطين ط/1، 2011. ج/3 صص، 79، 80.

وكنا اثنين وحدهما ،

هنا التقيا صباح الدهر ...

هنا افترعا على الدنيا بكارات الرؤى العذراء ،

ولم أركب جنون البحر ألا في شفاعة أنَّكِ الميناء ,,

ويأتي البحر في بعض النماذج الشعرية معادلا للعدوان الصهيوني على فلسطين ، نستطيع أن نستجلي هذا المعنى في أكثر شعر درويش الذي هيمن فيه هذا الدال ، كما نلاحظه في تجارب أخرى . فمريد البرغوثي في مطولته **(عكا وهدير البحر)** يصور صمود المدن الفلسطينية مجسدا في مدينة عكا البحرية أمام ضربات أمواج الصهاينة، معلنا موقفه النضالي الصامد في وجه العدوان:[2]

وعلينا أن نختار

المشهد في أوج تصادمه

والحرب حروب

والحرب بحار

وعلينا أن نختار

لكن عكا ستواصل رحلتها ،

وعلى كفيها رائحة التاريخ.

وتبدو صورة العدوان التي انعكست على البحر أكثر وضوحا في هذه القصيدة ، التي يرمز فيها الشاعر صالح فروانة لموجات الهجرة اليهودية إلى فلسطين عبر البحر بالحيتان :[2]

---

1 مريد البرغوثي ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، القاهرة ، ج/2، ط/1، 2013 ، ص445 .

2/ صالح فروانة ، ديوان مفردات فلسطينية ، ص12.

يحكى أن لفظت أمواج البحر

على شاطئ غزة حوتا

كان الحوت ضعيفا منزوع الأسنان

هرع السكان

فرحين لمرأى الحوت

لم يشهد أحد في غزة يوما حيتان

ثم توالت أفواج الحيتان

من كل بلاد التيه كما الطوفان

فانكمش السكان

لأن الحيتان القادمة من التيه

تستمرئ لحم الإنسان

وبغياب المدينة يغيب الوطن ، ويصبح البحر ملجأ للشعب المحروم من الانتماء ، فلا يجد في البحر إلا الضياع والتيه ؛ حينما ترفض الموانئ استقبال سفن الُمهجَّرين ، هذه الصورة الفجائعية يقف عندها الشاعر رزق البياري في قصيدته (خريف البحر)، قائلا :[1]

البحر تهجره الريح

يستكين في أحشائه الزبد

السفن أنكرتها الشواطئ

والنوارس في الأفق عاصبة الجبين تنتحب ...

وفي هذا الضياع يصبح الوطن ذكرى ، والمدينة التي تركها الشاعر مكرها تغدو صورة محفورة في الذاكرة بجمالها ، وهو الأمر الذي يولد الإصرار لدى الشاعر بضرورة

1 /رزق البياري ، ديوان وجهان ، اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين رام الله فلسطين ، ط/1، 2007، ص6 .

العودة، ورفض التسليم ، يعلن الشاعر عبد الكريم العسولي يقينه بالعودة إلى مدينته البحرية الجميلة يافا فيقول: [1]

بحر يافا .. أيها البحر الجميل ،

كنت لي يوما شراعا وسفين ،

كنت لي نغما

يهدهد حيرتي يحنو علي ،

يذيقني سحر السكون .

بحر يافا.. أيها البحر الجميل،

لن يتوه الطير عن عش بناه ،

أو يحيد النهر عن مجرى احتواه ،

لن يضل الفجر يوما عن سماه .

وخلاصة القول ، هي أن الشعر الفلسطيني قد عرف انفتاحا واضحا على عالم البحر في فترة مابعد 1967، وتعددت دلالاته وصوره مقارنة بالمراحل السابقة ؛ وهو انفتاح يعبر عن تطوُّر الرؤية الشعرية لدى شعراء فلسطين، وتأثرهم بواقع الوطن، وما تعرض له الشعب الفلسطيني من صور القتل والنفي والعدوان . لقد هيمنت الصورة السلبية للبحر، و عكست الواقع المرير وصور المأساة التي ظلت تزداد حدة مع مرور الوقت . لاحظنا تفاوت الشعراء الفلسطينيين في استغلالهم لدال البحر ، وهو تفاوت يرتبط باختلاف التجارب الشعرية وتفاوتها ، وتباين وجهات النظر الفنية والفكرية . لكن الثابت هو أن دال البحر أصبح يشكل ظاهرة جمالية متميزة في الشعر العربي الفلسطيني .

1/عبد الكريم العسولي ، ديوان النار والحجر ، مكتبة النور، خانيونس،فلسطين ، د/ط، 2001، ص26.

لقد استطاع هؤلاء الشعراء بما أوتوا من صدق التجربة ومرارة الفاجعة ، فاجعة فقد الوطن فلسطين ؛ وبما اتسمت به أعمالهم من دربة ومهارة في تشكيل مفردات اللغة، وتطويع الإمكانيات التي تتيحها ألفاظها، وبما تميزت به مخيلتهم من خصب وثراء، أن يسموا بالبحر من مستواه الجغرافي الطبيعي ،إلى مستوى البحر الجمالي الشاعري، بصورة لا نجد لها نظيرا في الشعر العربي، قديمه وحديثه . لقد تحوّل إلى تيمة فاعلة ومكّون أساسي وظاهرة بارزة بين ظواهر هذا الشعر .

الفصل الثاني

المعجم اللغوي للبحر في الشعر الفلسطيني المعاصر

المبحث الأول : تكرار لفظ البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر.

2-1-1: المطلب الأول : إحصاء تكرار لفظ البحر:

2-1-2: المطلب الثاني : بين الدلالة المعجمية والدلالة الصوتية للفظ البحر ،

المبحث الثاني : الحقل المعجمي للبحر في الشعر الفلسطيني المعاصر .

2-2-1: الحقول المعجمية الجزئية لألفاظ البحر لدى الشعراء الفلسطينيين:

2-2-2: الحقل المعجمي العام لألفاظ البحر :

المبحث الثالث : حقل ألفاظ البحر والحقول اللفظية المجاورة ،

2-3-1: المطلب الأول : ألفاظ البحر ، و الألفاظ الضِّدية

2-3-2: المطلب الثاني : ألفظ البحر ، وألفاظ الموت والليل ،

2-3-3: المطلب الثالث : ألفاظ البحر ، وألفاظ الثورة والمقاومة .

المعجم اللغوي للبحر في الشعر الفلسطيني :

المبحث الأول : تكرار لفظ البحر في الشعر الفلسطيني :

توطئة :

النص الشعري إنتاج مادته اللغة ، ولقد لقيت لغة الشعر اهتماما كبيرا في المنجز النقدي الحداثي، الذي واكب حركة التجديد في الشعر العربي المعاصر؛ واستفاد من المناهج النقدية التي ظلت تتعامل مع الخطاب الشعري باعتباره إنتاجا لغويا ، و لذلك ظلت لغة التعبير على مستوى مفرداتها ورموزها وصورها الشاغل الأساسي في وعي الشاعر المعاصر.

اقتفى شعراء الحداثة العرب ، في نظرتهم للغة الشعر، وتعاملهم معها ، خُطى شعراء الحداثة الغربيين ، لاسيما الرمزيين منهم ومن بعدهم السرياليين ؛ وكان من نتائج هذا الاقتفاء هذه الفجوة الكبيرة بين الكثير من تجارب الشعر المعاصر، والقارئ العربي على مستوى التلقي والقبول ، بما أصبح يعرف بظاهرة الغموض، التي نظر إليها على أنها واحدة من الظواهر البارزة في الشعر العربي المعاصر. وقضية الغموض ليست جديدة في تاريخ القصيدة العربية ، بل إن لها تقاليد في الشعر العربي القديم ، أوضحها شعر أبي تمام . والحقيقة أن الغموض كما يقول محمد حمود :« لم يكن هدفا من أهداف دعاة الحداثة ...وإنما هو نتيجة طبيعية لتعامل هؤلاء مع اللغة ، ولفهمهم لطبيعة الشعر وغاية الشعر»[1]. وهذا ما يوضحه فاتح علاق وهو ينقل رأي بلند الحيدري حين ميَّز بين الإبهام والغموض قائلا :« ينتج الإبهام عن عجز في الرؤيا ونقص في الأداء الشعري ، إنما الغموض ليس له علاقة بالعجز أو ما شابه ، إنما هو غمـوض الرحلة

---

1 / محمّد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ،دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط/1، 1986 ، ص165.

غموض الأشياء، »[1] ، لذلك يخلص فاتح علاق إلى أن هذا الغموض :« مرتبط بالغوص في حقائق الحياة والتوغّل في أسرارها بالرؤيا، أما الإبهام فهو نتيجة توهّم فاسد وقصور في الأداء، والغموض هنا ليس مقصودا لذاته ، بل هو من طبيعة الرؤيا والتعبير معا . »[2] .

لقد بدا واضحا لقارئ الشعر العربي اختلاف الكتابة الشعرية الحديثة ، عن نظيرتها القديمة ، وسبب هذا الاختلاف تغيّر نظرة الشاعر الحديث لوظيفة الشعر وماهيته ، واللغة التي لابد أن يكتب بها هذا الشعر . الشعر الحديث ثورة من أجل التغيير، إنّه شكل من أشكال الخلق التي ينشدها الشاعر في بنية هذا الوجود ، وقيمه الفكرية والجمالية ؛ إنّه سعي دائم لنقض القيم النمطية السائدة ، وإحلال قيم جديدة بَدَلا لها ، تستجيب لتطلعات الإنسان المعاصر: إنسان المدينة والصراع والتجدّد .

أصبح الشعر الحديث غوصا في الأعمـاق، وتجاوزا للمكشوف ، « وإذا كان الشعر الجديد تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيئ ما ، أو في العالم كله ، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي ، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا الى رؤى أليفة »[3] . كانت اللغة في الشعر القديم تقول المنتظر والمألوف والمتوقع ؛ و أيّة محاولة لمفاجأة توقع القارئ بمعان لم يألفها ، تعتبر خروجا منكرا عن القيّم الجمالية المتعارف عليها . أما القصيدة الحديثة فهاجسها في نفي المعنى المسبق ، « المعنى يتكون وينشأ في الكلام في ممارسة الكتابة ، في صيغ هذه الكتابة في حضورها الشكلي

1/ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، دار التنوير، الجزائر ط/1، 2010، ص241.

2/ فاتح علاق ، المرجع نفسه ، ص 241.

3/ أدونيس ، زمن الشعر ص157.

على الورق ، فالمعنى لاحق لا سابق ...»[1] لأجل ذلك رأى الشاعر المعاصر وجوب خلق لغة جديدة ، تستجيب لرؤيته وتتلاءم مع ما يطمح إليه من ثورة على القيم السائدة ، من أجل الرقي بالفن ليكون أداة للتغيير وتحسين الذوق ، والرفع من مستوى القارئ ؛ و كان لابد على القارئ كذلك أن يرتقي بذوقه ، ليكون في مستوى طموح القصيدة المعاصرة ، والشاعر المعاصر. وهنا تطرح مسألة القارئ الافتراضي أو القارئ الضمني، لدى ياوس وإيزر،هذا القارئ الذي يستطيع أن يحوّل تلقيه الى وعي نقدي فعال ؛ وهي مسألة لاتتوفر- في رأي أدونيس - في ظروف الحياة العربية الراهنة « إلا لجمهور- يسميه عضويا - يدرك بتربيته وثقافته وانهماكاته معنى الفاعلية الشعرية ودورها ، ويقدر تبعا لذلك ، أن يتجاوز دلالة اللغة الشعرية العادية ، الى الدلالة الإيحائية أو الرمزية ..»[2] .

وهذا النوع من القراءة التي ينشدها أدونيس هي التي يسميها صلاح فضل* بالقراءة الخلاقة ، التي تقوم على قدرة القارئ على ملء الفراغات في النص بالاعتماد على مجموعة من التعبيرات يستعملها المؤلف ، وتعين القارئ على تشغيل القراءة بالطريقة التي يتوقعها . ولكن النص كون مفتوح ، وعلى القارئ كما يقول أمبرتو إيكو:« أن يتخيل أن كل سطر يخفي دلالة خفية ، فعوض أن تقول الكلمات ، فإنها تخفي ما لا تقول ، إن مجد القارئ يكمن في اكتشافه أنه بإمكان النصوص أن تقول كل شيئ باستثناء ما يود الكاتب التدليل عليه »[3]. إن كفاءة القارئ في امتلاكه الأدوات التي تمكنه من إدراك تلك الكلمات ، الإشارات الحرة ، التي أصبحت تحلق عبرها اللغة ،

1/ أدونيس ، المرجع نفسه ، ص200.

2/ أدونيس، المرجع السابق ، ص23.

*/ ينظر صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الآداب ، بيروت ،ط/1، 1999، ص157.

3/أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، ط/2 ، 2004، ص43.

بعد أن غادرت دلالاتها القاموسية ، وأصبحت « قادرة على أن تعني كل شيئ ... والشاعرية الحديثة تأتي لتعطي الكلمة هذا الحق الذي هوحق طبيعي لها حرمت منه على مر السنين ..»[1] ومنه أصبحت النصوص قابلة للبوح بما هو غير متوقع ، وهي حسب رأي إيكو :« قادرة دوما على قول شيئ جديد ، وهذا بالتحديد راجع إلى أن العلامات هي نقطة البداية لعملية تفسيرية تؤدي الى سلسلة من النتائج المتزايدة ، إن العلامات وسائل منفتحة وليست دروعا جامدة ، تستدعي تطابقا ثنائيا »[2].

ويفرِّق ميشال أوتن (Michel Otten) ـــ في عملية الفعل القرائي ـــ بين مستويين من النص يسمي الأول:نص القراءة ، ويسمي الثاني : نص القارئ ، ويستعمل على مستوى نص القراءة مصطلحا إجرائيا لتيسير عملية القراءة ، يتمثل في ما يحمله النص من نقاط مضيئة يسميها:« مواضع اليقين (Lieux de certitude) »،[3] بوصفها الأمكنة الأكثر وضوحا ، والأقرب لتكون طيِّعة في النص، وهي التي ينبغي أن ننطلق منها في بناء التأويل وتشمل : الجنس الأدبي للنص ، الكلمات المكّررة ، الثنائيات، العناوين ، وغيرها من العلامات ؛ لذلك تبدو محاولة التصدي لمقاربة النص الشعري المعاصر تجربة محفوفة بالكثير من المخاطر؛ ومنه فعلى الباحث أن يحسن انتقاء المفاتيح الصحيحة لولوج النص . إن رصد النقاط المضيئة في النص هي الخطوة الأولى الأكثر إغراء لاتخاذ موقف سليم منه .

وانطلاقامن هذه المعطيات، ومن طبيعة الدراسة التي تحاول مساءلة النص الشعري

1/ عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ، ط/6، 2006. ص66.

2 / غريب اسكندر ، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، د،ط ،2002 ، ص145.

3/ ميشال أوتن ،(سيميولوجية القراءة)، تر، عبد الرحمن بوعلي ، مجلة علامات ، جدة ، ع/4، يناير مارس، 1997، ص79.

الفلسطيني المعاصر، والبحث عن تجليات صورة البحر في هذه المدونة الواسعة كان لابد علينا من اختيار المواقع الأكثر ضعفا ، أو الأكثر وضوحا حسب تعبير محمد مفتاح* ولذلك كان الوقوف على رصد و إحصاء تكرار دال البحر، ثم تأمل علاقة هذا الدال بحقل معجم الألفاظ البحرية ، هي الخطوة المناسبة الأولى من أجل قراءة منتجة قادرة على استنباط القيم الجمالية والفكرية التي ارتبطت بهذا الدال . لذلك سنحاول ـ كخطوة إجرائية أولى ــ إحصاء تكرار دال البحر في الشعر الفلسطيني ، وفي الخطوة الثانية سنحاول رصد علاقة دال البحر ببقية الألفاظ التي يمكن أن تنضوي في حقل دلالي واحد هو حقل ألفاظ البحر .

*/ ينظر : محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط/3، 2006، ص60.

1-1-2: إحصاء تكرار لفظ البحر :

الكلمة المفردة مكون أساسي في الكلام، ولذلك خصها النحاة العرب بقدر كبير من الأهمية حين قسموا الكلام الى اسم وفعل وحرف، فجعلوا شطري الكلام كلمات مفردة ، أسماء وأفعالا ، والشطر الثالث حروفا؛ وبقيت تحافظ على مكانتها في كل البحوث اللغوية . عرفها (بلومفيد Bloomfild) « بأنها أصغر صيغة حرة »[1]، كما عرفها (بالمار، Palmar): « بأنها أصغر وحدة كلامية قادرة على القيام بدور نطق تام »[2] وهما بهذا التحديد إنما أرادا أن يبعدا نوعا من الصيغ كحروف الجر و ال التعريف والضمائر المتصلة .. وغيرها من اللواحق . وقد لاحظ ابراهيم أنيس تعدد تعاريف الكلمة واختلافها باختلاف المدارس اللغوية ، إلا أن معظمها يتفق على جملة معايير، تجعل رؤاهم متقاربة ، إنهم حسب رأيه « يشيرون في كتبهم إلى اختبار دقيق يمكن أن نتبين منه معالم الكلمة أو حدودها ، وذلك بأن يمكن إفرادها بالنطق وحذفها من الكلام ، أو إقحامها فيه ، أو الاستعاضة عنها بأخرى » [3].

وهذا المفهوم يتفق تماما مع التعريف الذي وضعه عدنان بن ذريل للكلمة حين أعتبر أن « هوية الكلمة في اللغة ، والتي يعبر عنها مكانها في المعجم ، يجعلها ذات امكانية الاستعادة ، أي أن تكون مكررة ، ومترجمة لأية لغة أخرى »[4] .

تنطبق هذه التعاريف بشكل واضح على نوع من الصيغ ، يطلق عليها لفظ الألفاظ أو المفردات ، وهي التي يقصدها جورج مولينيه في كتابه الأسلوبية، في حديثه عن

---

1 / ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، تر/ كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب د/ط، 1975، ص45،

2/ ستيفن أولمان ، المرجع نفسه ص 45.

3/ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط/6، 1991 ، ص43.

4/ عدنان بن ذريل ، اللغة والأسلوب ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الأردن، ط/6، 2006، ص23 .

مفهوم الحقل le champ ، إذ يعتبر أن المفردة التي هي أصغر وحدة أسلوبية ،هي المادة الأساس في البحث الأسلوبي ، و يسميها باسم المفردة (lexie) ويجعل حدها « بكونها كتلة صوتية يتفق إصدارها أو تلقيها مع مفهوم معين أوتمثل معين ».[1]

ينطلق مولينيه من مسلمة أساسية تقوم على التّمييز بين وجهي المفردة الدال والمدلول ، ويقّر أن تحليل الدال إنما تضطلع به الأسلوبية الصوتية ؛ لكنه يعتبر المدلول هو الأصل لأّنه هو حامل المعنى هذا المدلول الذي يتكون من قيمتين : ذاتية، وإيحائية . ويعتبر تحليل الدلالة الذاتية للمفردة عملا أساسيا ، بحيث « يسمح بتحليل رموز النص وفقا للمنظومات الدلالية المحددة بتكرارات هذه السمات »[2] كما يسمح باستثمار الإجراءات السيميائية ويبنى بالقياس عليها المربع السيميائي ...إلا أن القيمة الإيحائية هي التي يراها أكثر نفعا ؛« لأن الأدبية إنما تعطي أكبر الأهمية للقيم الإيحائية على حساب القيم الذاتية، وذلك لكل مفردة ، أوعلى الأقل لعدد معين من المفردات » [3]، وهذا البعد الجمالي للكلمة هو الذي تحرص عليه الدراسات اللغوية للأعمال الأدبية ، فالكلمة في رأي هيدجر :« تمنح الشيئ الوجود لأنها تضيئه ، ولكن الكلمة الشعرية هي دائما الأنقى والأصفى بين الكلمات ، إنها تستند إلى الرؤية الصافية ..» [4] . ويخلص مولينيه الى أن دراسة نص ما، دراسة مفرداتية ، هي وحدها التي يناط بها علم المفردات الأسلوبي . وعلى المستوى السيميائي تمنحنا دراسة المفردات فرصة النظر إلى هذه المفردات على أنها علامات تأخذ صورة الرموز القابلة دوما للتأويل وتعّدد المعنى .

1/ جورج مولينيه، الأسلوبية، تر و تق، بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط/2، 2006، ص191.

2/ مولينيه ، المرجع نفسه ،ص193.

3/ المرجع نفسه ، ص194.

4/ عدنان بن ذريل ، اللغة والأسلوب ، ص29.

مكنتنا القراءة الأولية ، لمجوعة من دواوين الشعر الفلسطيني ، من رصد مجموعة من الظواهر الأسلوبية اللافتة، من هذه الظواهر: ظاهرة حضور البحر التي تبرز بنسب متباينة في نتاج الشعر الفلسطيني ، لكنها أكثر حضورا في شعر محمود درويش و عز الدين المناصرة ؛ وعند مقارنة هذا الحضور بنسبته في الشعر العربي المعاصر، تبين لنا أن الشعر الفلسطيني قد فاق الشعر العربي المعاصر في الاهتمام بهذا الدال الطبيعي .

كان عملنا في هذه المرحلة معتمدا الحدس ، باعتباره خطوة أولى طالما عوّل عليها الأسلوبيون في إجراءاتهم التطبيقية ، إن أهمية الحدس تكمن في أنه سبيل أولي لا يستغني عنه الباحث لرصد الظواهر الأسلوبية البارزة ، وهذه المرحلة يسميها ريفاتير مرحلة الاكتشاف، التي تسمح « باكتشاف وجوه الاختلاف بين بنية النص ، والبنية النموذج القائمة في حسِّه اللغوي »[1]. ولكن هذه القدرة على الاكتشاف لا تأتي مصادفة ، ولا هي منحة توهب لأي كان ، بل لابد أن يتوفر الباحث على حد أدنى من التذوق الشخصي ، كما يقول صلاح فضل ، لذلك يستشهد بمقولة (كايسر ،Kayser) فيقول :« على من يتصدى للبحث في أسلوب عمل أدبي معين أن يترك هذا العمل يمارس تأثيره الشامل العميق عليه ، بدون أن يوجه أي اهتمام ثان للملامح والخواص الأسلوبية ، فالبحث الأسلوبي ليس عملية برهنة رياضية على مقولات مسبقة ، ولكي تبدأه فأنت محتاج لشحذ كل حساسيتك وقوتك على الحدس دون أن تتخلى عنها في المراحل التالية ،»[2] . ولكن الاكتفاء بهذا الإجراء ، يجعل الدراسة رهينة الانطباع ، لذلك كان لابد من

1/ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج/1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر د/ط، 2010،ص 87، 88.

2 / صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الأفاق الجديدة بيروت ، ط/1، 1985، ص169.

التوسل ببعض الإجراءات، التي تسمو بالجهد الى مرتبة البحث العلمي المقنن .

وإحصاء الظواهر الأسلوبية في النص الأدبـي ، ومقارنـتها بنصوص أخرى إجـراء عـملي، تقتـرحه الأسلـوبيـة الإحصائية ، لتحويل الحدس والانطباع إلى جهد كمي يمكن قياسه ، ورغم ما يبديه بعض الدارسين من تحفظ على الإحصاء كإجراء عملي في دراسة الظواهر الأسلوبية* فإن استثماره « في تحليل الخطاب مهما كان جنسه يمكّن من دراسة الظواهر دراسة موضوعية ، ذلك أنه لا يخرج عن إطار الخطاب المدروس ، ولا يقدم قوالب جاهزة ، يمكن صبها أو إطلاقها على خطاب أخر .»[1]

لذلك يكتسي الإحصاء أهمية كبيرة في المقاربات الأسلوبية ، التي تروم البحث عن السمات الأسلوبية في النص الشعري ؛ إنّه إجراء عملي لإضفاء نوع من الموضوعية على الدراسة ، تتأى بالدارس من الوقوع في الأحكام الذاتية المسبقة، البعيدة عن التعليل . ولذلك تصبح عملية رصد تردد ظاهرة أسلوبية معينة في أي نص أدبي، عملية كفيلة بالكشف عن سمات الأسلوب الحاضن لها ، ولعل هذا ماينبه له بودلير بقوله :« قرأت في مقالة نقدية : لكي نستشف روح شاعر ما ، أوعلى الأقل شاغله الأهم ، ينبغي أن نبحث في أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردد أكثر من غيرها،فإن الكلمة تكشف عن الهم ».[2]

---

*/ يقول صلاح فضل :« يعدّ المنهج الإحصائي أشدّ غلظة وأكثر بدائية من أن يلتقط بعض الظلال المرهفة للأسلوب ، مثل الإيقاعات العاطفية و الإيحاءات المستثارة والتأثيرات الموسيقية الدقيقة .. وقد تضفي الحسابات العددية على البحث نوعا من الدقة الزائفة.. ..ومن نقط الضعف الخطيرة في الدراسة الإحصائية للأسلوب أنها لا تقيم حسابا لتأثير السياق ، » صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق مصر، ط/1، 1998، ص270.

1 / نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ص126.

2 / حسن ناظم البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ، ط/1، 2002، ص49.

ويقترح ستيفن أولمان طريقة عملية ، تقوم على إحصاء وتجميع كلمات معينة وردت بكثرة في النص الأدبي ومقارنة نسبة تكرارها في اللغة العادية ، « إن هذه الطريقة يمكن أن تقام عبرها مقاربة أسلوبية إحصائية ، كما يمكن أن يقام تفسير نفسي أو وظيفي ليفصح عن نفسية الكاتب أوعن البنية الداخلية لأعماله .» [1] ونحن بدورنا سنحاول استثمار هذا الإجراء من أجل الوقوف على تجليات صورة البحر في مجموعة من النصوص بدا واضحا اشتغالها على دال البحر باعتباره دالا كثير التردد، مقارنة بنسبة تردده في اللغة العادية .سنتّخذ دراسة تكرار لفظة البحر إجراء تطبيقيا من أجل رصد مدى تركيز الشاعر الفلسطيني على موضوعة البحر؛ وماهي المراحل التاريخية التي برزت فيها هذه الموضوعة ، ونحاول التركيز على الأعمال الشعرية، التى تجلّى فيها بوضوح هذا الاهتمام .

أنجز الباحث محمد عبد المطلب* دراسة عنوانها (تطور تجربة محمود درويش الشعرية) ، عقد جانبا من الدراسة لرصد تطور حضور دال البحر في شعره ؛ وعرض تلك النتائج في جدول إحصائي ، ولأهمية هذا المبحث ارتأيت نقله كاملا ، مع بعض التغيير في صورة الجدول . حيث أضفت سنوات صدور الدواوين . واستأنست بهذه الطريقة الإحصائية لرصد تكرار دال البحر عند عز الدين المناصرة ومحمد القيسي :

1/ ستيفن أولمان ، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ، نقلا ، عن حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، ص49.

*/محمد عبد المطلب ،(تطور تجربة محمود درويش الشعرية) زيتونة المنفى ، ص103.

ا / جدول إحصائي لتكرار دال البحر في شعر محمود درويش

عنوان الديوان وسنة صدوره	عدد مرات تردد دال البحر
أوراق الزيتون (1964)	3
عاشق من فلسطين (1966)	3
آخر الليل (1967)	/
العصافير تموت في الجليل (1969)	1
حبيبتي تنهض من نومها (1970)	/
أحبك أو لا أحبك (1972)	6
محاولة رقم 7 (1973)	25
تلك صورتها وهذا انتحار العاشق (1975)	27
أعراس (1977)	21
مديح الظل العالي (1983)	63
حصار لمدائح البحر (1984)	66
هي أغنية هي أغنية (1986)	36
ورد أقل (1987)	21
أرى ما أريد (1990)	21
أحد عشر كوكبا (1992)	30
لماذا تركت الحصان وحيدا (1995)	18
المجموع : 16، ديوانا	341

ب/ جدول إحصائي لتكرار دال البحر في شعر عز الدين المناصرة

عنوان الديوان	تردد دال البحر في الديوان
يا عنب الخليل (1963)	30
الخروج من البحر الميت(1969)	55
قمر جرش كان حزينا (1974)	38
بالأخضر كفناه (1976)	26
جفرا (1981)	38
كنعانياذا (1983)	30
حيزية (1990)	81
رعويات كنعانية (1992)	69
المجموع	367

1/ عز الدين المناصرة، ديوان عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط/1، 1994.

ج/ جدول إحصائي لتكرار دال البحر في شعر محمد القيسي[1]

عناوين الدواوين وسنوات الصدور		تكرار دال البحر
راية في الريح	1968	12
خماسية الموت والحياة	1971	04
رياح عز الدين القسام	1974	12
الحداد يليق بحيفا	1975	13
إناء لأزهار سارة ، زعتر لأيامها	1979	37
اشتعالات عبد الله وأيامه	1981	07
كم يلزم من موت لنموت معا	1983	07
الوقوف في جرش	1983	03
منازل الأفق	1985	09
المجموع		104

1/ محمد القيسي، الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط/1، 1987.

كشف لنا إحصاء تكرار دال البحر في الشعر الفلسطيني ، أن عز الدين المناصرة ، هو أكثر الشعراء الفلسطينيين ترديدا لدال البحر بنسبة تردد بلغت (367 ترددا) في ثمانية (8) دواوين ؛ وأكثر السياقات التي ذكر فيها البحر عند المناصرة ، إنما ارتبطت بالبحر الميت الخلفية التاريخية والجغرافية لفلسطين ، ولذلك فإن القصيدة التي استأثرت بأعلى نسبة لتردد دال البحر لديه ، هي قصيدة سجلات البحر الميت التي تكرّر فيها دال البحر في سبعين موضعا (70) . ظل الشاعر يعتور دال البحر عبر جميع مراحل تطور تجربته الشعرية ، منذ ديوانه الأول ياعنب الخليل 1963،الذي بلغ تردد دال البحر فيه 30 ترددا، الى غاية ديوانه رعويات 1992، الذي بلغ 69 ترددا. وبلغ الذروة في ديوانه حيزية 1990، 81 ترددا .

كما كشفت لنا عملية الإحصاء أن محمود درويش هو ثاني أكثر الشعراء الفلسطينيين ترديدا لدال البحر ، لقد تبين للباحث: محمد عبد المطلب ، تطور حضور دال البحر في شعر درويش حيث بدا ضعيفا في الجزء الأول من ديوانه : « إذ جملة التردد تبلغ ستا وثمانين مفردة في تسعة دواوين ، بمعدل تسع مفردات للديوان الواحد ، بينما يرتفع المعدل في الجزء الثاني من ديوانه ، إذ تبلغ مفردات البحر مائتين وسبعا وثلاثين مفردة في ستة دواوين بمعدل يبلغ أربعين مفردة ـ تقريبا ـ للديوان الواحد ، ثم ينفرد الديوان الأخير بمعدل تردد يبلغ ثماني عشرة مفردة .»[1] . ونلاحظ أن هذا الدال قد شكل علامة بارزة في الديوانين اللذين صدرا سنتي 1983 ، و 1984، وتزامنا مع محنة حصار بيروت وخروج المقاومة الفلسطينية من لبنان ، وهذان الديوانان هما **(مديح الظل العالي) و (حصار لمدائح البحر)**، ولذلك لا أتصور أنه بمقدورنا استنباط دلالة البحر في هذه المرحلة بعيدا عن هذا السياق التاريخي الحاسم .

1/ محمدعبد المطلب ، زيتونة المنفى ص104 .

لم يقتصر تردد دال البحر على المناصرة ودرويش بل تردّد بنسب أقل عند شعراء فلسطينيين آخرين ؛ إذ يتردّد في شعر محمد القيسي في أربعة ومائة موضعا (104) تتوزع على تسعة دواوين، يستأثر ديوانه ، **(إناء لأزهار سارة ، زعتر لأيامها 1979)** بأكبر نسبة هي سبعة وثلاثون ترددا(37) . و يحصي الباحث جمال مجناح [1] ، في مجموعة ابراهيم نصر الله الشعرية ، اثني عشر ومأتين (212) ترددا لهذا الدال . يستأثر فيها ديوانه **(نعمان يسترّد لونه 1984)*** بأعلى نسبة تردد هي، اثنان وخمسون ترددا (52). وهذه النسبة تتضاءل عند معين بسيسو ، وسميح القاسم وشعراء آخرين .

إن هذا الاهتمام الواضح بدال البحر لدى الشعراء الفلسطينيين إنما يؤكد أن هذا الدال قد اتخذ أبعادا فكرية وجمالية عميقة في أشعارهم ، كما يؤشر إلى نوع من التواطئ العفوي أو المقصود على استغلال هذا الدال، لتوسيع دائرة الرؤية للوجود في هذا الشعر؛ و يحمل كذلك على الاعتقاد بتشابه المؤثرات التاريخية والفكرية التي أسهمت في تشكيل تلك الرؤية ونوعية الموقف الشعري وملامحه . وهذا التشابه في نوعية التجربة هو الذي يغري الباحثين ، بتناول الشعر الفلسطيني رغم تعدد الشعراء وتفاوت مستوياتهم كأنه تجربة واحدة مشتركة الملامح .

إن إحصاء تردد كلمة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر ، هو نوع من الاختيار لابد أن نسلكه من أجل التعرف على معالم صورة البحر ، في هذا الشعر، إنه « عملية اختيار ثانية ، بعد ما كان صاحب النص قد قام بعملية اختيار أولى ، وإذا كان صاحب الأثر يختار ليخلق شيئا ، فإن الدارس يختار ليفسر عملية الخلق »[2])

1/ جمال مجناح ، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 107.

*/ ابراهيم نصر الله ، نعمان يسترّد لونه ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط/1، 1984.

2/ نور الدين السّد ،الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع د/ط، 2010، ص177.

ويدخل هذا الإجراء في سياق أســـلوبية التكرار ، والتكرار من الظواهر البــارزة في الشعــر العربي المعاصر. يلجأ الشاعر الحديث إليه ، كنوع من الإيماء يلقيه بين يدي قارئه ليسهل عليه استقبال النص ،لا سيما في النصوص الغامضة ، أو يعود كما يقول صلاح فضل إلى : « خلق نموذج جديد، يمثل صورة جديدة لطريقة إبداع ، تخلق دهشة ومفاجأة في المتلقي .» [1] ويبين محمد عبد المطلب أهمية اللفظة المكررة في تنسيق دلالة النص ، فيخلص إلى أن :« افتتان شعراء الحداثة بالتكرار إنما ينبعث من محاولتهم التركيز عليه ليكون نقطة ثقل، ينطلق منها المعنى»[2] ؛ولعل هذا ما يشير إليه غريماس حين يقول : « ثمة ما يبرر للتكرار وجوده . إنه يسهل استقبال الرسالة » [3] .

إن بعض المعاني قد تمارس نوعا من الإلحاح على مخيلة الشاعر ، وبذلك تنعكس صورها من خلال الألفاظ التي تتردد بصورة لافتة في إنتاجه ، ويصبح للتكرار بعد نفسي ، ويتحول إلى مؤشر أسلوبي، يشير إلى هذا محمد أحمد علي فيقول:« للتكرار مبعث نفسي يتمثل في كونه مؤشرا أسلوبيا يدل على أن هناك معاني تحوج إلى شيئ من الإشباع ، ولا شيئ سوى ذلك » [4].

لذلك فإن تكرار دال البحر في الشعر الفلسطيني ، إنما يكشف عن أن الشاعر الفلسطيني قد أصبح يرى فيه الكثير من الأبعاد الرمزية والجمالية ، لقد ارتقى هذا الدال

1/ صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الأداب بيروت ، ط/1، 1995، ص104.

2/ محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط/1، 1995، ص112.

3/منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء العربي ، حلب ، د/ط، 2009، ص80.

4 / علي محمد أحمد (التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي)، مجلة جامعة دمشق ، سوريا المجلد 26، العدد 1، 2، 2010، ص49.

إلى رتبة الظواهر الأسلوبية التي تنماز بها بعض التجارب الشعرية الفلسطينية ، من قبيل أشعار درويش التي تزامنت ومحنة الخروج من بيروت ، وقصائد المناصرة التي خصّ بها البحر الميت ، وقصائد محمد القيسي التي أفردها لموضوعة المنفى . لقد تحول البحر إلى مكون أسلوبي في معظم تلك النماذج ، وأصبح بمقدوره أن يسهم في إغناء تلك التجارب ، لتعبر عن الموقف الشعري لدى شعراء فلسطين ، ولذلك علينا تقصّي أهم الدلالات التي أصبح ينفتح عليها دال البحر في الشعر الفلسطيني. من خلال تأمل الحقول المعجمية للبحر لدى شعراء فلسطين ، ولن نقتصر على النماذج التي حضر فيها دال البحر بصورة لافتة ، بل سنحاول توسيع الدراسة لتشمل نماذج أكثر ، مركزين على النصوص التي نراها تشتغل على موضوعة البحر بصورة واضحة .

2-1-2: بين الدلالة المعجمية والدلالة الصوتية للفظ البحر

قسم علماء الدلالة معنى الكلمة أقساما مختلفة ، وجميع هذه الأقسام إنما تؤول كما لاحظنا ذلك من قبل مع جورج مولينيه* إلى قيمتين أساسيتين هما القيمة الذاتية ، والقيمة الإيحائية ، أو الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية . و الدلالة الذاتية هي التي يمكن أن ترصد على مستوى معاجم اللغة . وتسمى الدلالة المعجمية ، كما يمكن أن تحصل نسبة من الدلالة الذاتية للكلمة تتحقّق من بنية أصواتها ، تسمى الدلالة الصوتية .

ا / الدلالة المعجمية للفظ البحر :

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة : بحر :« الماء الكثير ، ملحا كان أو عذبا وهو خلاف البر، سمي بذلك لعمقه واتساعه ، وقد غلب على الملح حتى قلَّ في العذب ...وقد أجمع أهل اللغة أن اليَّم هو البحر »[1] ، وهو نفس التعريف الذي يقدمه صاحب القاموس المحيط ،« فهو الماء الكثير أو المَلِح فقط »[2] وينقل الزبيدي هذا التعريف ، لكنه يضيف : « وأصل البحر مكان واسع جامع للماء الكثير »[3] وهذا التعريف يتفق مع تعريف البحر في المعاجم الأجنبية ، التي تضفي على التعريف نوعا من التحديد العلمي ، حيث ورد في معجم(روبير الموضح.Le Robert illustre) مادة « بحر: اسم مؤنث ، مجال واسع من الماء المالح يغطي الجزء الأكبر من مساحة

---

*/ تنظر الصفحة 127 من هذه الدراسة .

1 / ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ، لسان العرب ، مج 3، حرف الراء مادة بحر ، تح،عامر أحمد حيدر ، مر، عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية بيروت ، ط/1، 2005، ص39.

2 / الفيروزآبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ج/1، دار الجيل بيروت ، باب الراء ، فصل الباء، ص381.

3/ الزبيدي ، مرتضى ، تاج العروس من جواهر القاموس،مج/6، در، وتح ، علي شيري ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، د/ط، 1994، باب الراء ص51.

الكرة الأرضية »[1]، وأضاف معجم (لروس Larousse) لهذا التعريف صفة (جدا) للموصوف (مجال واسع) فقال :« البحر : اسم مؤنث ، مجال واسع جدا من الماء المالح، يغطي جزءا كبيرا من مساحة الكرة الأرضية »[2].

تحيل هذه التعاريف على مجموعة من المقومات بها تحدد الدلالة الذاتية لمفردة البحر ؛ فهي تستدعي:

البحر = (+ الماء) (+ الملح) (+ المساحة) (+ الاتساع) (+ العمق) .

ولعل هذه المقومات هي التي يحصل بموجبها الاتفاق بين جمهور المتكلمين حول الدلالة المعجمية للفظة البحر، وهي الدلالة التي يسميها إبراهيم أنيس الدلالة المركزية ويقول عنها :« هي التي يحصل بموجبها التوافق بين جمهور المتحدثين بتلك اللغة ، وعلى أساس هذه الدلالة يحصل التعاون وتبادل المصالح بين الناس ، وهذا القدر المشترك من الدلالة هو الذي يسجله اللغوي في معجمه ويسميه بالدلالة المركزية »[3] . وهي التي يقصدها أحمد مختار عمر حين يطلق عليها عدة مصطلحات فهي : المعنى الأساسي أو الأولي، المركزي ، التصوري ، المفهومي الإدراكي وهذا المعنى هو« العامل الرئيسي للاتصال اللغوي، الممثل الحقيقي للوظيفة الأساسية للغة ، وهي التفاهم ونقل الأفكار »[4] وينقل تعريفا أكثر تحديدا لأحد اللغويين الغربيين وهو(نيدا EA Nida)

1/Le Robert illustre D aujourd'hui en couleur. R/France loisirs 123/ Boulevard de Gremille Paris. P 916.

2/Petit Larousse en couleurs. Librairie Larousse .17.Rue du Montpar nasse. Et Buleverd Raspail.114. Paris/M.....P 576

3/ إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، ص117.

4/ أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتب القاهرة ، ط/5، 1998، ص36 .

يقول فيه :« إنه المعنى المتصل بالوحدة المعجمية حينما ترد في أقل سياق أي حينما ترد منفردة »[1] تساهم تلك المقومات التي من خلالها يتحدد مفهوم البحر داخل المعجم؛ وهي الماء الملح السعة والانبساط ... في التعرف على الألفاظ المركزية التي يتكون منها الحقل المعجمي الأساسي لألفاظ البحر أو هي الكلمات المفتاحية أو الشاهدة كما يسميها جورج ماطوري ، ولكن هذه المقومات لا تمنع من أن تكون للفظة مقومات هامشية أضافها لها الاستعمال عبر الزمن « إن الذي يرسم ملامح الكلمة ...ليس هو فقط قيمتها في حال سكونها ... ولكـن هــو أيضا أن تعبر عن حركية وديناميـة ؛ ولذلك فمن المستحيل تجريدها من عامل الزمن ، إن الكلمة لها ماض.»[2] ولذلك فإن لفظة البحر قد شحنت في اللغة العربية بشتى الدلالات عبر العصور ، جعلتها تبتعد أحياناعن دلالتها الذاتية فقيل:« كل نهر عظيم بحر... والبحر عمق الرحم »[3] . و « سّموا كلّ متوسّع في شيئ بحرا ، فالّرجل المتوسّع في علمه بحر ، والفرس المتوسّع في جريه بحر »[4]؛ وغيرها من الدلالات التي يضيق المقام بحصرها . ولم يكتف علماء اللغة بهذا المستوى من البحث في دلالة الكلمة بل دفعهم الفضول إلى تأمل مكوناتها الصوتية ، فراحوا يعقدون صلات ذاتية بين هده الأصوات ودلالات الكلمة ، مما أوحى لهم بأن الكلمة لها دلالة متصلة بدلالتها الذاتية ، أطلق عليها الدلالة الصوتية .

1/ أحمد مختار عمر المرجع السابق ،ص37.

2/صلاح الدين زرال ، الظاهرة الدلالية ، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان ،ط/1، 2008.ص205.

3/ ابن منظور ، لسان العرب مج/3، ص43.

4/ الزبيدي مرتضى ، تاج العروس ، ص51.

ب/ الدلالة الصوتية :

تأمل علماء اللغة منذ القديم مفردات اللغة ولاحظوا مكوناتها الصوتية ، وبدا لبعضهم من تلك الملاحظة أن بعض الألفاظ ترتبط بمعانيها ترابطا طبيعيا، و كان فلاسفة اليونان من الأوائل الذين استرعت هذه الفكرة اهتمامهم ، ومن العلماء العرب الذين كانوا ينتصرون لهذه الفكرة حسب رأي ابراهيم أنيس : عباد بن سليمان الصيمودي، أحد علماء المعتزلة الذي كان يقول : « إن بين اللفظ ومدلوله مناسبة طبيعية حاملة للواضع على أن يضع ، وإلا كان تخصيص الاسم المعين بالمسمى المعين ترجيحا من غير مرجح»[1] وهذا الرأي نجد مايدعمه عند ابن فارس في معجمه، لما راح يسوق الكلمات التي « تشترك في أصول ثلاثة ، ويشرح معانيها مع ذكر تقلبات تلك الأصول ... ثم يحاول تلمس الصلة المشتركة بين معاني كل هذه الصور مستنبطا معنى عاما لهذه الكلمة .» [2]

ويقترب إلى هذا المفهوم رأي ابن جني الذي يربط بين تقارب مخارج الأصوات وتقارب الدلالة ، ويعتبر محمد مفتاح* هذا الرأي الذي يأخذ به ابن جني قريبا الى روح الدراسات المعاصرة خاصة مفهوم الأنغرام Anagrame .. وخصوصا ما اسماه ابن جني «بالاشتقاق الأكبر» ،أو « تقارب الحروف لتقارب المعاني » ويرى إبراهيم أنيس أن الكثير من اللغويين العرب قد رفض هذا الرأي ، دون أن يمنعهم ذلك من البحث عن الصلات الممكنة بين الألفاظ ومعانيها . ويرى أن جسبرسن من اللغويين الغربيين

1/إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ ، ص64.

2/ ، المرجع نفسه ص 67 .

* / ينظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط/4، 2005 ، ص38.

المحدثين القلائل الذين انتصروا لهذه الفكرة ؛ لاسيما فيما يتعلّق بتلك الألفاظ التي تعدّ بمثابة الصدى لأصوات الطبيعة وينقل رأيه قائلا : « ويبدو أن هذا النوع من الألفاظ يكثر في اللغات البدائية ، أوبين الأمم المتخلفة .»[1]

أما اللسانيات الحديثة فقد عارضت هذه الفكرة ، حينما قال رائدها فردناند دي سوسير بفكرة اعتباطية العلامة اللغوية ، ورغم اعترافه بوجود نوع من الصلة بين بعض الألفاظ التي تعد بمثابة الصدى لأصوات الطبيعة ، فإنه قرّر أن تلك الألفاظ من القلة والاختلاف بين اللغات الإنسانية ما يحول دون أن تكون ظاهرة لغوية مطردة يمكن التعويل عليها .

لكن الشعر حريص على استغلال كل الإمكانيات التي تمنحها اللغة ، لشحن الألفاظ بمختلف القيم الجمالية والدلالية التي تجعل منه خطابا متميزا عن اللغة العادية ؛ ولذلك استرعت انتباه الشعراء هذه الصلات الطبيعية الممكنة بين الألفاظ ودلالاتها ، فراحوا يتخيرون من ألفاظ اللغة ما يحقق لهم المقصدية واعتنقوا بدرجات متفاوتة هذه النظرية التي تحاول الربط بين اللفظة ودلالتها الطبيعية القائمة في الغالب على العناصر الصوتية للفظة لاسيما منهم الشعراء المحدثون المتأثرون بالتيارات السيميائة المعاصرة . « صاروا يقصّدون اللغة بسبق الإصرار . وهكذا نجد في قصائدهم ، ما يحاكي أصوات الطبيعة ، وحشدا هائلا من أسماء الأعلام المختلفة ، ذات الدلالات الإيحائية ...»[2]

ومن طريف ما وجدناه ونحن نستقصي دلالة الجذر بحر، هذه الدراسة التي نقلتها مها داود محمود لأحمد عبد القادر صلاحية بعنوان البحر في معاجم اللغة حين راح

1/ إبراهيم أنيس ، المرجع نفسه ص69.

2/ محمد مفتاح، ، دينامية النص(تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط/3، 2006 ، ص56 .

يبحث عن العلاقة الممكنة بين الصوت والمعنى في مادة بحر فقال : « في هذا الجذر حرفان مجهوران بينهما مهموس ، أي أن الصوت يرتفع وينخفض ثم يرتفع مرة أخرى ، وكذلك صوت الموج إذ يبدأ بصوت مرتفع ثم ينخفض هنيهة ، ثم يرتفع مرة أخرى في جزره مواكبا حركة الموج »[1] وحاول الباحث إيجاد الصلة بين طبيعة هذه الأصوات وما وقر في ذهن العربي من تصور للبحر ليرسم صورة معنوية له فقال :« وفي هذا الجذر أيضا حرفان شديدان يتوسطهما حرف رخو، وهذا يعني أن معنى الشدة والصعوبة ضعف معنى السهولة والرخاوة ، فهو يدل دلالة خفية على رجحان هيبة العربي أمام هذا المخلوق العجيب على الاطمئنان له ؛ وهذا يطابق نظرة العرب القدامى إلى البحر من أن هوله وشدَّته وهيجه أكثر من سهولته وهدوئه . »[2]

ورغم ما يبدو في هذه الدراسة من ذاتية، فإنها تكشف عن رغبة لدى بعض الباحثين في إيجاد صلات معنوية ، بين المكونات الصوتية لمادة بحر ودلالتها الذاتية . وإذا كان هذا التشكيل الصوتي يحيل ـ حقيقة ــ على الهول والشدَّة ، أمكننا تبرير السبب الذي جعل العرب يطلقون على الموج العالي لفظ الأذيِّ، فهو تعبير عن الأذى الذي تلحقه الأمواج بالمبحرين ؛ يقول مالك بن نويرة : [3] وهو يمدح جيش قومه ويشبهه بالموج :

فما فتئوا حتى رأونا كأننا مع الصُّبح أذيٌّ من الموج مزبد

وهو بيت شعري يربط بين الموج وسياق الحرب، والحرب أذى ، وبين البحر والحرب وشيجة صوتية لأن كلا منهما يؤول إلى أصول صوتية واحدة هي **(ب ح ر)** ؛ فتكون

1/ مها داود محمود محمد ، دال البحر في شعر محمود درويش كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين،أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها 2011م،ص9.

2/ المرجع نفسه ، ص10.

3 / الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن قريب ، الأصمعيات ، ص193.

دلالة البحر قريبة لدلالة الحرب ، ولعل في بيت أبي تمام ما يعضد هذا التصور : [1]

لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالي ،

وكذلك البُرح ، جاء في منجد اللغة والأعلام : « برَّح به الأمر، أتعبه وجهَّده وآذاه أذى شديدا، والبرح ، ج أبراح والتبريح والبرحاء الشدة الأذى الشر »[2]. وحتى مادة حبر تتضمن دلالة الأذى : « حبرت الأسنان اصفرت والحُبْر، والحُبَرة صفرة تشوب بياض الأسنان ، والحُبَار، الأثر، يقال بجلده حُبار الضرب ، أي أثره »[3] ؛ كذلك الربح فهو يتضمن الأذى لأنه مثل الحرب يستدعي منتصرا ومنهزما ورابحا وخاسرا.

إذن فالدلالة على الأذى والشّر هي ما يجمع بين هذه الألفاظ التي تؤول إلى أصول صوتية واحدة ، ولذلك نجد محمود درويش يجمع بين الكلمات التي تتواشج صوتيا مع لفظ البحر فيقول : [4]

فسر مايلي :

بيروت (بحر ـ حرب ـ حبر- ربح)

البحر : أبيض أو رصاصي ، وفي أبريل أخضر ،

أزرق ، لكنه يحمر في كل الشهور إذا غضب ...

ومثله مريد البرغوثي حين يجمع بين الحرب والبحر : [5]

1/ الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه ، راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي بيروت ، ط/2، 1994، ج/2 ص38 .

2/ المنجد في اللغة والأعلام ، منشورات دار المشرق بيروت ، ط/28، 1986، ص33 .

3/ المرجع نفسه ، ص113، 114.

4/ محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني ص211.

5/ مريد البرغوثي ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، القاهرة ، ط/1، ج/1، ص 445 .

المشهد في أوج تصادمه

والحرب حروب والبحر بحار

أما المناصرة فيجمع بين الحبر والبحر : [1]

القصائد التي تمدح الأشرار

ابتلعها الحبر الذي صار بحرا من الأرق .

تكشف هذه النماذج عن رغبة واضحة لدى هؤلاء الشعراء في إيجاد صلات دلالية بين هذه الدوال لوجود وشيجة حسية تجمع بينها ، و التي تؤول جميعا لأصول صوتية واحدة (ب ح ر) وهو ما يعرف في الدراسات البلاغية العربية بمصطلح الجناس الناقص من نوع اختلاف ترتيب الحروف .

قد يبدو هذا الجمع ضربا من اللعب اللغوي ، الذي يعتبره (ميشال ريفاتير Michael Riffaterre) من خصائص الخطاب الأدبي ، ينقل عنه محمد مفتاح ما مضمونه :« إن نواة معنوية واحدة تتقلب في صور مختلفة ، عن طريق اللعب بألفاظ اللغة، وبتغيير مواقعها ، وبالاشتقاق منها ؛ فاللعب الاضطراري أو الاختياري إذن هو صميم العملية اللغوية بعامة والأدبية بخاصة . والشعر بكيفية أخص »[2]. قد يكون هذا لعبا لغويا ، خَلَبَتُه الشعر ولكن ـ كما يقول محمد مفتاح ـ« كيف يصح التحدث عن اللعب اللغوي؟ في حين نجد آثارا أدبية تحكي مأساة الإنسان »[3] ، وكيف يلعب الشاعر الفلسطيني وهو يحمل على عاتقه عبء قضية ومأساة وطن وأمة ؟ إن هذا اللعب اللغوي

1/ عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص300 301.

2/ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ص40 .

3/ محمد مفتاح ، المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وهذه المجاورة الصوتية في تلك النماذج المنتقاة قد تمدنا بمفاتيح مهمة لاستقراء صورة البحر في هذا الشعر الذي بدا فيه البحر أذى ومحنة ، وفلسطين عرضة للبحر والحرب أو كما يقول درويش[1] :

صلبَرتغني نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة ،

ومنه يصبح لهذه الدلالة الصوتية ما يبررها، حين تكون دلالة الأذى قاسما مشتركا بين الألفاظ التي تشترك صوتيا في الباء والحاء والراء ، وتغدو فرضية عبد القادر صلاحية ، وما ألمح إليه من دلالة الشدة والأذى في أصوات هذا الجذر مقنعة؛ تعزز ما نفترضه من تصور الشعراء الفلسطينيين عن البحر حين ربطوه بدلالة الأذى، فقرنوه بالحرب والربح والحبر، لقرابته الصوتية لهذه الألفاظ . وهذه الدلالة وإن بدت أقرب إلى الدلالة النفسية* للبحر، فإنها قد ترسبت في مخيلة الشاعر الفلسطيني، وانعكست في الكثير من النماذج الشعرية . وهي وإن كانت مجرد حدس فردي لدلالة البحر، فإنها قد أسهمت إلى حد بعيد في تشكيل صورته فنيا . لذلك فأن هذه الأبعاد الدلالية التي أضافها الشعراء الفلسطينيون لدال البحر هي التي جعلت هذه الكلمة تغادر مستواها المعجمي ، لتحلق في سماء اللغة باحثة عن دلالات جديدة ، تنعكس من خلالها الصورة الجديدة للبحر و تمنح للشعر الحياة ، وهذه الدلالات هي مانحاول رصده من خلال تأمل الحقل الدلالي للفظ البحر ، والألفاظ البحرية التي تعالقت به .

1/ محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص53.

***/** يقول أحمد مختار عمر: « المعنى النفسي يشير إلى ما يتضمنه اللفظ من دلالات عند الفرد ، فهو بذلك معنى فردي ذاتي ، وبالتالي يعتبرمعنى مقيدا بالنسبة لمتحدث واحد فقط ، ولا يتميز بالعمومية ، ولا التداول بين الأفراد جميعا ، ويظهر هذا المعنى بوضوح في الأحاديث العادية للأفراد ، وفي كتابات الأدباء وأشعار الشعراء ، حيث تنعكس المعاني الذاتية النفسية بصورة واضحة قوية تجاه الألفاظ والمفاهيم المتباينة .» أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتب القاهرة ، ط/5، 1998، ،ص77.

المبحث الثاني : الحقل المعجمي للبحر في الشعر الفلسطيني المعاصر:

نحاول في هذا المستوى من الدراسة تناول معجم ألفاظ البحر باعتباره قائمة من الكلمات تترابط فيما بينها ترابطا دلاليا تجمع مابينها كلمة رئيسة هي لفظة البحر، بما عرف في الدراسات اللغوية بمصطلح الحقل الدلالي .

والباحث في علوم اللغة والدلالة لاشك واجد ، تعريفات كثيرة لمفهوم (الحقل الدلالي Semantic Field أو الحقل المعجمي ، Lexical Field) لكن معظمها يتفق على أنه : « مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها ، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها ..» [1] ويعرفه (أولمان ،Ullman) بأنه :« قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معين من الخبرة .» [2] ويقدم سعيد علوش تعريفا مختصرا للحقل الدلالي يقول فيه : « [إنه] علامات تنتمي إلى كود محدد ،»[3] ويضيف ، :« ويكون (الحقل الدلالي) كلا منسجما،»[4]

تقول نظريــة الحقـول الدلالية : إنه لكي يفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كـــذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، ولذلك يعرف(ليون Lyons) معنى الكلمة بأنه:« محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي »[5] والحقل الدلالي هو الذي يعطي الكلمة معناها خاصة في ما يتعلق بالكلمات التي خضعت لحالات متعددة من التطور الدلالي ، وأصبحت توظف في سياقات جديدة .

1/ أحمد مختار عمر ، علم الدلالة،ص79.

2 / المرجع نفسه ،ص79 .

3/ سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، ط/ 1، 1985، ص93.

4/ ، المرجع نفسه ص93 .

5/ أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ص80.

لقد اتسقت الكثير من الجهود اللغوية ، لتشكّل المِّهاد التطبيقي لنظرية الحقول الدلالية في الدرس اللغوي والبلاغي العربي القديم ، فالرسائل التي ألفها اللغويون العرب ، حول ألفاظ خاصة بحقول معرفية معينة ، كرسائل الخيل والإبل ، وظهورمعاجم المعاني ، التي تهتم بترتيب ألفاظ اللغة حسب قراباتها الدلالية ككتاب المخصّص لابن سيده .. وغيرها ... كلها جهود تكشف بوضوح ، مدى استيعاب البحث اللغوي العربي القديم لفكرة الحقول الدلالية وتطبيقها على مستوى المنجز البحثي اللغوي ، حتى وإن لم تؤطَّر في حدود ابستيمولوجة مضبوطة .

واستفادت نظرية الحقول الدلالية لدى الغربيين من المكاسب التي أحرزتها علوم اللغة في القرن العشرين . ومن أوضح الجهود في هذا السياق ما قدمه الباحثان الأنجليزيان (أوجدن Ogden وريتشاردز Richards) في كتابهما معنى المعنى (the Meaning of Meaning) عام 1923 ، الكتاب الذي قدما فيه ستة عشر تعريفا للمعنى اللغوي، وكانا من السابقين في إبراز التحليل السيميائي للكلمة ، والتمييز بين الوظيفة الإشارية ، والوظيفة العاطفية للكلمات *.

لقد أظهر بعض اللغويين نوعا من الزهد في الاستفادة من نظرية الحقول الدلالية ، لأنها تركز على دراسة المعجم معزولا عن السياق و « دراسة المعنى المعجمي ـ في رأي بلومفيلد ـ تعد خارج المجال الواقعي لعلم اللغة »[1]. ولذلك مال التركيبيون المتأثرون ببلومفيلد كما يقول أحمد مختار عمر إلى إهمال المعجم لأنه ـــ في رأيهم ـ :« يعالج مفردات توصف بأنها غير تركيبية، أو على الأقل يبدو التسّيب في تركيبيتها» [2] .

*/ينظر: استيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة، تر/ كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب د/ط، 1975، ص63 .

1/ أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص24 .

2/ المرجع نفسه ، ص82.

ولكن الأبحاث التي قدمت في الثلث الأول من القرن العشرين، من قبل بعض العلماء السويسريين والألمان، وعلى رأسهم (ابسن، Ipsen) و (تيرير، Trier) *، هي التي حولت العناية لصالح الدلالة المعجمية للألفاظ ؛ ومن خلالها اتضحت الأسس النظرية لمفهوم الحقول الدلالية ؛ ولعل الباحث الفرنسي (جورج ماطوري , George Maturé) أكثر اللغويين استثمارا لهذا الحقل المعرفي فهو « الذي عرف بهذا المفهوم ونشره في كتابه حول (مفردات الموضة في حكم لويس فيليب) ثم في كتابه الآخر(المنهج في علم المفردات)»[1].

لقد حرصنا على الاستفادة مما تتيحه لنا نظرية الحقول الدلالية لإعادة قراءة دال البحر في الشعر الفلسطيني ، مقرونا بمجموعة من الدوال تتعالق به عن طريق علاقة الترادف كاليمِّ ، أو الاشتمال مثل الماء والموج ، أو الجزء من الكل ، كالجزيرة والشاطئ ، من أجل الوقوف على أهم الدلالات التي اكتسبها دال البحر في هذه المدونة ؛ لأننا رأينا أنَّ الاكتفاء برصد هذا الدال معزولا عن بقية الدوال التي يتعالق بها على مستوى النصوص الشعرية عمل مبتور، والاكتفاء بمجرد إحصاء تردّد هذا الدال فى مستوى مجموعة من النصوص لا يقدم إجابات دقيقة، عن الدلالات التي شحن بها الشعراء هذا الدال . لذلك نقترح هذا الجهد الإحصائي الداعم، الذي نحاول من خلاله رصد معجم ألفاظ البحر في مجموعة: من قصائد الشعر الفلسطيني ظهر لنا جليا اشتغالها على معجم ألفاظ البحر .

*/ ينظر: أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص84، و صلاح الدين زرال ، الظاهرة الدلالية ، ص189.

1 / جورج مولينيه ، الأسلوبية ، ص 113.

2-2-1: الحقول المعجمية الجزئية لألفاظ البحر لدى الشعراء الفلسطينيين:

ا / إبراهيم نصرالله :

القصيدة	تردّد دال البحر	المعجم الداعم
الحلم [1]	**(5)**	**الماء (1) الزرقة (1)**
الدخول في الأزرق[2]	**(3)**	**الأزرق(2)، موجة (1)، المنافي (1)**
العودة من البحر [3]	**(2)**	**الأمواج(2)، الماء (2)، المنفى (1)، الرحيل(1)،**
باسمنا لا تمت[4]	**(7)**	**الموج (2) ، المنافي (2) ،الماء (1) ، الريح (1)، زرقة (1)،**

يحضر دال البحر لدى ابراهيم نصرالله ، على صفحات ديوانه **(نعمان يستردّ لونه)** حضورا متوازنا، فعلى مدار صفحات الديوان البالغة مائة وأربع صفحات ، يظل هذا الدال يفرض حضوره النوعي، ليعمق دلالات الرموز الكثيرة التي جاء الديوان غنيا بها ، إن رمز نعمان الذي حضر على مستوى العنوان ، ما هو إلا الوجه الآخر لتموز

1/ ابراهيم نصر الله ، نعمان يستردّ لونه، ص12.

2/ المصدر نفسه ص33.

3/ المصدر نفسه ، 38.

4/ نفسه، ص 91.

الأسطوري ، جاء في الديوان ليعزز قيم التضحية والفداء ، ولذلك فإن البحر الذي غادر معجمه الطبيعي ، أصبح أقرب للدلالة الإيحائية ، ذات البعد الثوري الفدائي ، ولما كانت الثورة تشبه البحر في الهيجان فقد وجد نصر الله في لفظ الموج دالا يعضد البعد الثوري العنيف فحضر على مستوى النماذج المختارة في خمسة مواضع (5) يدعمه لفظ الماء باعتباره رمزا للحياة في أربعة مواضع . (4) ،والمنفى في ثلاثة مواضع (3) .

لذلك تكشف النظرة السطحية لهذا الدال على المستوى المعجمي ، أن ابراهيم نصرالله قد عدل بدلالة البحر عن دلالته المعجمية وحوّله الى رمز غني بالإيحاءات ، وحمّله دلالات إيجابية قريبة لمعنى الثورة ، لذلك نجد الشاعر يجمع بين رموز الثورة ورمز البحر فيقول :[1]

خيط من الدم ، نهر من الدم ،

بحر من الدم ،

نعمان باسم الهواء وباسمي ، ...

لا تمت ..

1/ إبراهيم نصر الله ، المصدر السابق ، ص99.

ب/ أحمد دحبور:

القصيدة	دال البحر	الألفاظ الداعمة
الريح وآلهة القرصان [1]	**16**	**الرمل 18، الريح15، الموج 8،ملاح 2، قرصان 2، البوادي 2، مركب 3، الشط 2، الملح 1، المحار 1، الصخر1، المنفى 1،**

كتب أحمد دحبور هذه القصيدة سنة 1962 ، كما أشارإلى ذلك في آخرها؛ وهي قصيدة طويلة نسبيا إذ تستغرق سبع عشرة صفحة من الديوان (**الضواري وعيون الأطفال)** الصادر سنة 1964 . ويبدو واضحا تأثره فيها بقصيدة البحار والدرويش لخليل حاوي وهذا مايعلنه صراحة في مقدمة الديوان بقوله :« من يصدق أنني كنت أعتقد أن التأثر بشاعر راسخ ، هو نوع من الامتياز، وليس نقيصة ؟ ذهبت الى تقليد الشاعر خليل حاوي إلى درجة لاتخفى على أي مُطّلِع ، وكنت أرى في الغموض لوجه الغموض مسحة من عبقرية »[1] .

تردد دال البحر في هذه القصيدة في ستة عشر موضعا وتضمنت حقلا معجميا وثيق الصلة بمجال البحر ، شكلت فيه ألفاظ الرمل والريح والموج حيزا واضحا ، أما الماء باعتباره مكونا أساسيا من مكونات البحر فلم يرد ذكره على طول القصيدة ، وهذا يؤشر لنوع من الدلالة الإيحائية يريد أن يشحن بها الشاعر البحر، والرمل قسمة بين البحر والصحراء، ولعله بالصحراء أكثر تعلقا، وكذلك لفظ الريح، وليس هذا غريبا، ونحن نلاحظ

1/ أحمد دحبور ، ديوان أحمد دحبور ، دار العودة بيروت ، 1986، د/ط ، من ص 49الى ص66.

حضور دلالة الصحراء في القصيدة من خلال لفظ البوادي حين يقول الشاعر : [1].

إيهٍ ياريحَ الَبَوادِي

وهو ملمح يمكن أن يفتح أفقا جديدا للباحث على مستوى المعجم ، وهو مستوى التضاد الذي يستدعي النظر في ألفاظ الصحراء في القصيدة ؛ وفيها يتردّد لفظ النخل في (15) خمسة عشر موضعا، ولفظ الجذور في (5) خمسة مواضع، وكل من الشمس والبوادي في (3) ثلاثة مواضع ، والخيمة والجدب في (2) موضعين ، والتمر والواحة والخيل والمفازة والصحراء في (1) موضع واحد .

وهذا المعجم يكشف عن زاوية رؤية معاكسة ، تتنامى في بنية القصيدة لتعبر عن نوع من البينية الضدية والإحساس المتناقض في رؤية الشاعر، تتقاطع دلاليا مع قصيدة البحار والدرويش لخليل حاوي . فالشاعر يعاني نوعا من التمزق على مستوى الهوية بين البحر الذي يستدعي المغامرة والرغبة في الاستكشاف والتغّير الدائم، وهي قيم الحضارة الغربية الحديثة ، و والصحراء التي تستدعي قيم الجدب والتشبث بالماضي من خلال لفظي النخل والجذور، وحياة السكون والدعة المتمثلة للشاعر في قيم الحضارة العربية . فالشاعر يتنازعه البحر والصحراء كما يتنازعه الرمل والريح . ولذلك فدلالة البحر في هذه القصيدة لا تكاد تختلف عن دلالته في قصيدة البحار والدرويش، لخليل حاوي ، وهي الرمز به للحضارة الغربية . وهذا الإقرار الضمني من دحبور بأن البحر قرين الغرب يؤكد العلاقة السلبية بينه وبين الوجدان الفلسطيني خاصة والوجدان العربي بصفة عامة ويؤكد ما ترسب من صورة سلبية للبحر في مخيلة العربي في العصر الحديث .

1/ أحمد دحبور ، المصدر نفسه ، ص49 .

ج/ رزق البياري:

القصيدة	دال البحر	المعجم الداعم
خريف البحر [1]	03	الريح،2، الغرق2، السفن 2، الشراع 1، النوارس1، الشواطئ 1، بحارة1، النوتي 1، حبال 1، الزبد 1.
أوراق البحر[2]	02	الموج 1، القاع 1، الملح 1، الريح 1، التيار1، البحارة 1، الفنار 1، الشبكة 1.

لم يختلف رزق البياري في تصوره للبحر، عن بقية الشعراء الفلسطينين ، ومعجمه البحري ، رغم قصر النماذج الشعرية ، يبدو متجاوزا لمعجم البحر الطبيعي ، تغيب الدوال الأساسية للبحر (الماء والملح)، لتفسح المجال لدوال تجعل لفظة البحر تغادر معجمها ، وتبرح دلالتها الذاتية، لتشحن بدلالات جديدة، ترتوي من معين الذات الشاعرة ونفسه المأزومة من صورة البحر؛ المقترنة بالغرق والعذاب والرحيل . ولذلك فسح الشاعر في هذا المعجم هذا الحيِّز المتميِّز لألفاظ الغرق (2) والسفن (2) والشراع والتيار والنَّوارس ، وغيرها ، مما يجعل البحر لديه مقرونا بالمنفى والرحيل ، وهي التيِّمة التي سيكون لها حضور واضح في مدونة الشعر الفلسطيني .

1/رزق البياري ، ديوان وجهان، اتحاد الكتاب الفلسطينيين شركة مطابع الجراح ، غزة ، ط/1، 2005،صص6،5 .

2/ ، المصدر نفسه ص 26 .

د/ سميح القاسم:

القصيدة	تكرار دال البحر	الألفاظ الداعمة
إلى حارس فنار عكا (1)	**/**	**، الصيد (2)،الفنار(2)، القارب (1)، شباك(1)، رمال(1)، الشاطئ(1)، دفة (1)،مجداف (1)، حبال (1) ، الأمواج (1)، الأمطار(1) .**
أنا وأنت (2)	**/**	**نورسان (2) ، الخليج (2) ، الرياح (1)، السفائن (1) .**
إلى أن يصدر الحكم (3)	**7**	**صياد(12)، السمك(8)، الجزيرة (5)، الصخور (4) ، أمواج (3) ، القارب (2)، الشبكة (2)،الشواطئ (2)، الرمال (2)، الملح (2) ، الماء (1)، الغرق (1) ، الريح (1)، العاصفة (1)، القاع (1)، الصدف (1) الصار(1).**
قصيدة حب (4)	**6**	**الأعماق (2)، القرش (2) ، حورية (1)، الماء(1)، بحارة (1) ، قرصان (1)، الحبل (1)، موجة (1) ، سمك (1) ، الطحلب (1) ، الطفو (1) .**
إلى رفائيل ألبيرتي(5)	**4**	**شاطئ (1)، الطحالب (1)، القاع (1)، جزر (1) ، تطفو(2) الغرق (2) .**
المسافر (6)	**3**	**سفن (2) ، أسافر (2) ، بحارة (2)، الإقلاع (1) ، الريح (1)، الطقس (1)، الأرصاد الجوية (1) .**
ملك	**7**	**الماء (25)، أطلانتيس (23)، الغوص والغرق**

أطلانتيس (7)		**(17)،الموج (9)، الريح العواصف الإعصار(15)، العمق والغور(7)، حورية البحر (4)، الرمال (4)، الجزر(3)، الطوفان(3)، الطقس (2) ، الملح (2)، الشطآن (2)، المحيط (2)، الحيتان(2)، أسماك(2)،أخطبوط (2)، الأصداف(2)، ربان(2)، بوسيدون(2)،المنفى(2)،اللآلئ (1) الجواهر(1)، النضار(1)، الحواة (1)، كلاب البحر(1)، أفاعي (1)، القرش(1)، التمساح(1)،السرطان(1)، الهدير(1)، الصيد (1) ، أقيانوس الظلمات (1)، الموانئ (1) ، المراكب (1)،الوداع (1) ،الرحيل(1)، الضياع(1)، يسبح ، (1)، يطفو(1).**

لم يول سميح القاسم للبحر اهتماما كبيرا ، مقارنة بحجم المدونة الشعرية الكبيرة التي تركها ، ومقارنة باهتمام درويش والمناصرة ، وبالمقابل فقد حضرت الصحراء ومتعلقاتها بصورة جلية في شعره ، يلمح الى هذا الاهتمام فيقول : [8]

1/ سميح القاسم ، ديوان سميح القاسم ، مج/1، دار الجيل ، دار الهدى ، ط/1 ،1992، ص157.

2/ سميح القاسم ، نفس المصدر، صص446، 447.

3/ المصدر نفسه، مج/3، ص93 .

4/ نفسه ، صص295، 298.

5/ نفسه ، ص370.

6/نفسه ،394.

.7/ سميح القاسم ،(ملك أتلانتيس)، مجلة ثقافات،كلية الآداب جامعة البحرين ،ع/4، خريف 2002 ، ص75، 80.

8/ سميح القاسم ، الديوان ، مج/ 3، ص372.

يا صديقي لك البحُر

صحراُءلي

ولنا يا رفيقي

سنونوة عند باب الشروق

ومطولته (**سربية الصحراء**) دليل على هذا الإلحاح على الصحراء ،في تلك المطولة يعلن ـ حسب رأي نبيه قاسم ـ :« أن جذور العربي عميقة هناك في الصحراء العربية التي خرج منها وإليها يعود ..»[1]

قد يكون هذا الاحتفاء بالصحراء والجذور ، هو الذي كرّس هذه النظرة السلبية للبحر في شعر القاسم. لقد هيمنت على معجمه البحري ألفاظ: الماء (26) ستة وعشرون ترددا ،والغرق (20) عشرون ترددا وحيوانات البحر(20)عشرون ترددا . والموج(14)أربعة عشر ترددا، والغور والعمق (11) أحد عشر ترددا. ورغم مايبدو من خلال ألفاظ الصيد (15) خمسة عشر ترددا من دلالات الرزق والخير فإن السياقات التي وردت فيها هذه الألفاظ بعيدة عن هذه الدلالة الإيجابية ، وردت معظمها في قصيدة إلى أن يصدر الحكم في(12) إثني عشر ترددا وهي قصيدة مرتبطة بالجريمة والقتل .

ولعل القصيدة التي ظهر فيها الاهتمام بالبحر واضحا عند القاسم هي (**ملك أطلنتس**) وفيها يستعيد قصة غرق القارة الأسطورية أتلانتس في البحر بسبب ذنوب أهلها ، وفيها تهيمن ألفاظ الغرق ليكرس الدلالة السلبية للبحر في شعره باعتباره بيئة للهلاك والظلم . والبحر عند القاسم أرض خصبة للأسطورة يتجلى هذا في قصيدته (قصيدة حب) مما يدعم الصورة المتخيلة للبحر عند القاسم .

1/ / نبيه قاسم ،(قراءة في مجموعتين شعريتين) مرجع سابق ص440.

هـ/ فدوى طوقان :

القصائد	دال البحر	الألفاظ الداعمة
رجوع الى البحر[1]	1	التيه 3، ضياع 2،الصاخب الهدار2، جزيرة 2، الموج1، الخضم1، رواسي1،شراع1، الرياح1، الملح1،
النورس ونفي النفي[2]	2	طير4، النورس3، النفي 2، الزرقة1، الشطآن 1، الطوفان1، القاع1،
كنوز الخير[3]	4	الملح1، الماء1، الموج1، الشراع1،

لم يشكل البحر في شعر فدوى طوقان ظاهرة أسلوبية بارزة ، مثلما تجلى لنا في شعر المناصرة ودرويش، إذ إن معدل تردّد هذه الدال في مجموع الديوان يبدو ضئيلا جدا ، ورغم ذلك فقد استطعنا أن نقف على بعض القصائد التي يمكن أن تضيف بعض الدلالات النوعية لصورة البحر في الشعر الفلسطيني .

---

1 / فدوى طوقان ، الديوان ص302.

2/ فدوى طوقان ، المصدر نفسه ،ص495.

3/ المصدر نفسه ، ص508.

لايحضر دال البحر في قصيدتها **(رجوع الى البحر)** إلا على مستوى العنوان لكنه يحضر على مستوى متن القصيدة من خلال حقل معجمي تتردد فيه ألفاظ الضياع والتيه والموج والخضم والجزيرة والشراع ، وهي الألفاظ التي تعمق الدلالة الإيحائية للبحر في مخيلة الشاعرة التي جعلت منه معادلا للمنفى، وضياع الفلسطينيين في الآفاق بعدما سلب منهم الوطن فلسطين. لكن هذه الدلالة السلبية للبحر ليست مطلقة في شعر فدوى ؛ بل نلاحظ في قصيدتها الثانية في الجدول ومن خلال العنوان (**النورس ونفي النفي**) ومن خلال حضور ألفاظ الطير في أربعة مواضع والنورس في ثلاثة مواضع؛ أن الشاعرة قد بدأت ترسم للبحر بعض الصور الإيجابية، حينما يصبح طير البحر النورس مبشرا بالخير؛ إن سلب السلب يستدعي الإيجاب ، كما أنا نفي النفي يستدعي إثبات حق العودة إلى الأرض المسلوبة، ولا يكون ذلك إلا بطرد من كان سببا في ابتعاد النوارس (الشباب الفلسطيني) عن أرضه ، إن الشاعرة بهذه الرؤية المتفائلة إنما تستبشر بالثورة القادمة من وراء البحر. لكنها في القصيدة الأخيرة(**كنوز الخير**) التي تردّد فيها لفظ البحر في (4) أربعة مواضع، والتي رصدتها جميعا للبحر الميت ، تحاول أن تمنح لهذا البحر صورة مناقضة ،لأنها تحوِّله إلى كنوز للخير؛ ورغم أن المعجم الداعم لا يحمل دلالات واضحة فإن السياق العام يمكن أن يشي بنوع من الثورة الداخلية التي يمكن أن يقودها أبناء الوطن الصامتون في وجه المحتل، لتتحد ثورة الخارج بثورة الداخل .

إنّ تطّور معجم ألفاظ البحر عند فدوى طوقان يتناسب مع تطور تجربتها الشعرية ، من الرومانسية السلبية التي تميزت بها في شبابها، إلى نوع من الواقعية والتفاؤل ، تجلت في أشعارها التي تزامنت مع تصاعد المد الوطني المقاوم في فلسطين ، بعد هزيمة حزيران 1967.

و/ عزالدين المناصرة :

القصيدة	تردد دال البحر	المعجم الداعم
قاع العالم [1]	17	قاع العالم 6، الملح،3، الرمل 1، المرجان 1،
الخروج من البحر الميت[2]	19	الملح 7، الصخور7، الموج6، الرمل 6، ، الغرق 4، الرحيل 4،الماء 3، الشاطئ3، السفن 2، العاصفة2، الريح2، الحجر 2، الجزيرة 2، المنفى 1،الصياد1، الصدف1، الخليج1، اللجة1،..
يتوهج كنعان [3]	21	الصخر والحجارة 8،الماء6، النوارس 5، الملوحة4، الرمل 3، الريح3، الموج3، الفنار2، الغرق1، العاصفة 1،القراصنة1، الرحلة 1،الساحل 1،الجزيرة 1، المرجان1، الصدف1، .
سجلات البحر الميت [4]	70	الملوحة 8،القاع 6،الريح5، الغرق4، الرمل 3، الحجر2، الضباب 2، الماء1، أشرعة 1، عاصفة 1، شطآن 1، هدير1، الرحيل 1،

1/ عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية ، من ص119، إلى ص 122.

2/ المصدر نفسه ، من ص127، إلى ص 139.

3/ المصدر نفسه، من ص498، إلى ص512.

4/ نفسه ، من ص 673 إلى ص 695.

كشف الإحصاء أن المناصرة هو أكثر الشعراء الفلسطينين ترديدا لدال البحر ، يدل معجم البحر لديه ـ من خلال النظرة السطحية ـ على البعد الطبيعي الجغرافي للبحر، إذ تحتل الألفاظ الأساسية الدالة على حقل ألفاظ البحر مرتبة الصدارة ، حيث تكرر لفظ الملح في اثنين وعشرين (22) موضعا ، ولفظ القاع والعمق في اثني عشر(12) موضعا ، والماء في عشرة (10) مواضع . ارتبط دال البحر في جل قصائده بالبحر الميت، البحر الوحيد الذي تغيب عنه الحياة البحرية الطبيعية لملوحته الشديدة ، ولذلك فمن الطبيعي أن يكون لفظ الملح هو الدال الأكثر ترددا في معجم ألفاظ البحر عند المناصرة . وهو دال يعمق ذلك الإحساس الرهيب بالموت خاصة وأن معظم السياقات التي ورد فيها دال البحر إنما جاء مقرونا بصفة الموت (البحر الميت) [1].

فلنحذر دومات البحر ،

البحر الميت لا ينسى

لا تغضبوا من غضب البحر الميت

و يتردد لفظا الصخر والحجر في سبعة عشر(17) موضعا، وهو لفظ يتشاكل مع لفظ الملح في الدلالة على الموت والعدمية ، و رغم أنه يتنازعه البحر واليابسة على السواء ، يحمل على تصور دلالات الثبات والكينونة التي تعبر عن التعلق بالأرض والمكان فهو الشاهد الحسي على الماضي الكنعاني للبحر الميت والأرض الفلسطينية ، ومحاولة اقتلاع صخور البحر الميت والجبال المحيطة به هي معادل لمحاولة اقتلاع الفلسطينيين من أرضهم .

تتعاضد هذه الدوال (الملح والصخر والقاع) مع أخرى الريح (10)، والموج (09)،

1/ عز الدين المناصرة ، ، المصدر السابق ، ص692.

والغرق (09) والرحيل (6) ، والنورس(5) ، من أجل نمو العلاقة المأساوية بين البحر والمناصرة . ولتؤسس لصورة سلبية للبحر لا تختلف عن الصورة العامة له في الشعر الفلسطيني عامة .

ز/ محمد القيسي:

القصيدة	تكرار دال البحر	المعجم الداعم
سهام النورس والبحر[1]	**(4)**	**النوارس(4)،الرياح(3)، الموج(1)، المراكب(1)، الخليج(1)، الشاطئ(1).**
رسالة النبي في حاشية البحر[2]	**(13)**	**الموج (4)، السمك(3)، الماء(2)، الأزرق(1)**
المنزل [3]	**(2)**	**الساحل (1)، زرقة(1) ،القارب (1)**

يبدو المعجم الداعم لحقل ألفاظ البحر عند محمد القيسي فقيرا نسبيا مقارنة بتكرار دال البحر نفسه ، مما يدلّ على أن هذا الدّال قد غادر حقله الطبيعي ، واختار لنفسه حقلا إيحائيا جديدا ، فلفظ الماء باعتباره أحد الألفاظ الأساسية التي تؤشر للبحر لا يحضر في هذا المعجم إلا مرتين ، بينما يغيب الملح وتغيب الجزر ، لتفسح المجال لألفاظ شديدة الإيحاء ، تمنح للبحر دلالات نفسية إيحائية جديدة ؛ لقد تشكّل هذا المعجم من ألفاظ الموج في خمسة مواضع ، وهو لفظ يؤشر للأذى الذي يلاقيه الفلسطيني في رحلة المنفى والضياع ، وتكّرر لفظ النوراس في أربعة مواضع ، والنورس من طيور البحر التي تغنت به الشعرية الفلسطينية بصورة لافته حتى ليمكن عده رمزا للفلسطيني التائه بين

1/ محمد القيسي، الأعمال الشعرية ، 262.

2/ المصدر نفسه ، 319.

3/ نفسه، ص 433.

الجزر . إن هذين اللفظين ولفظي المركب والقارب لتنسجم بشكل واضح مع الموضوع المحوري ، الذي شغل مخيلة محمد القيسي عبر معظم قصائد ديوانه الكبير ، وهو موضوع المنفى والحنين إلى الوطن المفقود ولذلك فليس غريبا أن يفتتح هذا الديوان بقصيدته ذات العنوان الدال **(في المنفى)** ، التي يصرح فيها بوضوح تعلقه بالوطن والأحباب ، فيقول :[1]

ترى من يخبر الأحباب أنا مانسيناهم ،
وأنّا نحن في المنفى نعيش بزاد ذكراهم
وأنا ما سلوناهم ،

مع هذا الشعور المأساوي بالمنفى لم تفارق صورة الإبحار مخيلة القيسي ، فجاء بحره عميق الدلالة عن حياة التيه والضياع وأمل العودة ، هذا الأمل الذي ظل البحر أحد معوقاته الأساسية :

غدا يمضي بنا التيار يجمعنا بمن نهوى ،
ونروي شوقنا المحبوس في أعماقنا نجوى،
ويدري الناس والأحباب أنا ما سلوناهم ،
وأنا لم نزل في مركب الأشواق نبحر صوب دنياهم .

ومنه فبحر محمد القيسي لا يكاد يختلف عن بحار غيره من شعراء فلسطين في دلالاته السلبية واقترانه بالمنفى والضياع .

1/ محمد القيسي ، المصدر السابق ، ص 13 .

2/ المصدر نفسه ، ص16

ح/ محمود درويش:

القصيدة	تردد دال البحر	المعجم الداعم
مديح الظل العالي [1]	63	الموج 6،الماء 5، الجزر5، الملح 4، السفينة 3، الزورق 3، الريح 3 ، الغرق 3 ، المنفى 3، الرمل 2، الشراع 2، الصواري 1، السراب 1، الساحل1، العواصف 1، طيور البحر 1. الرحيل 12، الوداع 12.
تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط.[2]	29	الريح 4، الماء 3، الموجة 2، الزبد 2، اليابسة 2، الرحيل 2، الملح 1، الموانئ 1، المنفى 1، ساحل 1، سرطان 1،
بيروت [3]	24	المراكب والزوارق والسفينة 8، الريح 4، الوداع3، المحيط 2، الرحلة 2، الأمواج 1، الميناء1،الرمل1، الملح، 1، الزبد1، الخليج 1، المد والجزر1، طحلب1.
حجر كنعاتي في البحر الميت.[4]	18	الملح ،5، الريح 3، الشاطئ 1، زبد 1، موجة 1، حصى 1، بخار، برزخ 1،

1/ محمود درويش ، الديوان ، مج/2، دار العودة بيروت ، ط/1، 1994، ص 5 الى ص77.

2/ المصدر نفسه ، من ص 145 إلى ص 167.

3/ المصدر نفسه ، ص 193إلى ص223.

4/ نفسه ، من ص 515إلى 524.

يظهر من خلال معجم البحر عند محمود درويش ، أنه أكثر الشعراء الفلسطينين رغبة في الإنزياح بهذا الدال عن دلالته الذاتية المركزية، وشحنه بدلالات إيحائية جديدة ؛ فالمعجم الداعم لحقل ألفاظ البحر في النماذج المقترحة للتحليل ، يبدو ضعيفا مقارنة بنسبة تردد دال البحر نفسه ، وكأن هذا الدال قد غادر حقله الطبيعي باحثا عن حقل معجمي جديد .

يأتي هذا الإنزياح من وعي فني لدى درويش حول ضرورة تجديد لغة الشعر، عبر عنه في عدة مواقف إذ يقول :« الفضل الأساسي للشعر على اللغة لدى كل الشعوب ، هو أن الشعر يجدد حياة اللغة دائما ، وما يبدو جديدا اليوم ، سرعان ما يصبح قديما وكلاسيكيا ...وكل الشعراء في العالم بحاجة إلى التخلي عن مفردات معينة كل عقد من الزمن ، لأنها أصبحت ـ مهما كانت جديدة في مرحلة معينة ـ مستهلكة وتفقد بريقها؛ فأنت تشحن اللغة بدلالات جديدة ، تفرغ اللغة من هذه الدلالات وتحتاج إلى شحن بدلالات جديدة ، هذه أول متطلبات الشعر .»[1]وهذا ماحاول درويش تطبيقه مع مفردة البحر ؛ إذ أن لفظة الماء من المقومات الأساسية ، والكلمات الشاهدة في حقل ألفاظ البحر، لكنها لم تتردد إلا في ثمانية(8) مواضع ؛ بينما احتلت الألفاظ الهامشية مكان الصدارة ، فترددت ألفاظ الرحيل في ستة عشر(16) موضعا ، والوداع في أربعة عشر (14)موضعا، والسفينة والزورق في أربعة عشر(14) موضعا ؛ وهذا ما يمنح لفظ البحر دلالات إيحائية جديدة، تعبر عن تصوُّر نفسي من لدن درويش نحو البحر، وهوتصوُّر لا يختلف كثيرا في بعده السلبي المتكرِّر في الشعر الفلسطيني. فالمنفى والرحيل والضياع قيم واضحة في دلالة البحر عند هذا الشاعر، أو لعلّ هذا ما توحي به البنية السطحية لألفاظ الرحيل والوداع والسفينة ، إن لم تكن له دلالات أعمق، يمكن أن توحي بها ألفاظ

1/ محمود درويش ، المختلف الحقيقي ،ص24،

أخرى واردة في المعجم مثل الموج والغرق والريح .

و يبدو البحر عند درويش أكثر تحديدا عندما يرتبط بالبحر الميت ، في قصيدته **(حجركنعاني في البحر الميت)** ؛ ولذلك يتردد لفظ الملح في هذه القصيدة في (5) خمسة مواضع ليعبر عن الانتماء ، فكما ارتبط الملح بهذا البحر حتى استحالت بسببه الحياة فيه، كذلك ينبغي أن ترتبط به حياة الفلسطيني حفيد الكنعانيين، إن الحجر الثابت القائم بصلابته في هذا البحر ماهو إلا معادل للفلسطيني الثابت في هذه الأرض المرتبطة بهذا البحر .[1]

والبحر هذا البحر ، في متناول الأيدي . سأمشي فوقه
وأسكُّ فضَّته ، وأطحن ملحه بيديَّ ، هذا البحر لا
يحتلُّه أحد . أتي كسرى وفرعون وقيصر والنجاشّي
والآخرون ، ليكتبوا أسماءهم ، بيدي، على ألواحه
فكتبت : لاسْمي الأرضُ ، واسم الأرض آلهة تشاركني مُقامي
في المقعد الحجري . لم أذهب ولم أرجع مع الزمن الهلامي .

وهذه الدلالة لا تقدم للقارئ بلغة شفافة اتعبها الاستعمال ، بل يختار لها درويش لغة الحلم والرمز والإشارة ، حتى تحلِّق بما تتوفر عليه من إثارة وإدهاش في سماء التأويل وتحفيز الدلالات الإيحائية للألفاظ .

1/ محمود درويش، الديوان ، مج/2 ،ص522.

ط/ مريد البرغوثي :

القصيدة	تردد دال البحر	المعجم الداعم
عكا وهدير البحر[1].	**4**	**الموج6 ، الشط3، الصيادون 3، الشبك2، سمك1، الطيور1.**
لي قارب في البحر.[2]	**5**	**القارب 7، المبحرون 2، الغرق2، ملاحون 1، الربان1، إبحار1، الأمواج 1، التيار 1، عواصف1،الريح1، المجذاف1، الماء1، الرحيل 1، سواحل1**

(عكا وهدير البحر) و**(لي قارب في البحر)** من القصائد القليلة التي حضر فيها دال البحر بصورة نوعية في شعر مريد البرغوثي ؛ في هاتين القصيدتين التي يتردد فيهما دال البحر (9) في تسعة مواضع ، نجد على مستوى المعجم الداعم قلة الكلمات الشاهدة والألفاظ الأساسية التي يمكن أن تحيل على بحر جغرافي طبيعي ، وهذا الإنزياح في دلالة البحر يغرينا بالتأويل وإعادة إنتاج المعنى، والقراءة الباطنية لدلالات هذا المعجم . يكشف عنوانا القصيدتين على بنية ضدية تقوم كما يقول محمد معتصم ـ عن القصيدة الأولى ـ :« على فكرة المواجهة والصراع بين عكا والبحر ، بين الماء والتراب ، بين الدخيل والأصيل ..»[3] ، ويقوم الصراع في الثانية على المواجهة بين القارب

1/ مريد البرغوثي ، الأعمال الكاملة ،ج/2 ، 445، 460.

2/ المصدر نفسه ج/2، ص253.

3/ محمد معتصم ، ، البنيات الدلالية في شعر مريد البرغوثي ، الدار البيضاء المغرب ، 1986، ص16.(نشر المقال إليكترونيا بموقع اتحاد كتاب الانترنيت العرب 2006).

والبحر، المجذاف والموج والتيار والعواصف .. ومن خلالها يقدِّم البرغوثي نموذجا نوعيا لتجلِّي صورة البحر في الشعر الفلسطيني، باعتباره معادلا للأذى الذي يلحق فلسطين ؛ أو معادلا للعذاب والضياع الذي يلاقيه الفلسطيني في رحلة البحث عن منفى، أو ساحل أمين يأوي إليه بعد ضياع الوطن ؛ هذا ما يشي به عنوانا القصيدتين ؛ وهو مايدل عليه معجم ألفاظ البحر، والمعجم اللغوي العام وما يتضمنه من ثنائيات ضدية . لقد تردّد في القصيدتين لفظ الموج ، في سبعة مواضع (7) باعتباره أداة الفعل السلبي الذي يمارسه البحر ضد اليابسة ضد الشط ، الذي تكّرر في ثلاثة مواضع (3) والصيادين في ثلاثة مواضع (3) أيضا . وضد القارب الذي تكّرر في سبعة مواضع (7) والمجداف في موضع واحد (1) . يكشف هذا التفاوت في معدل تردّد البحر ومتعلقاته، والقارب واليابسة ومتعلقاتهما عن عدم التكافؤ في المواجهة . كما تكشف هذه العلاقة الضدية بين البحر واليابسة من جهة ، والبحر والقارب من جهة أخرى عن الصورة السلبية للبحر في مخيلة الشاعر الفلسطيني .

ي/ معين بسيسو:

القصيدة	تردد دال البحر	المعجم الداعم لدال البحر
يوميات ملقن مهرج[1]	2	السندباد2، الاعصار2،المطر1، العاصفة 1، الصواعق1، الميناء 1، السفينة1،البحارة 1، الجزر1،
عيون مليكة المراكشية [2]	3	الأمواج 3،الماء2، السفينة 2، جزيرة2، البحَّار1،الأبحار1، القراصنة1، الصواعق 1، التيار1، السمك 1، طيور البحر1،
البيانو [3]	7	السفينة7، الشواطئ 3، المراكب2، البحارة2، المجداف1، موجة، النورس1.
رسالة في زجاجة إلى جمال عبد الناصر[4]	1	السندباد2، القراصنة2، الماء 2، المركب 1، الشباك 1، الغريق 1، الحيتان 1، السلاحف 1.

1/معين بسيسو ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص324.

2/ المصدر نفسه ،ص509.

3/ المصدر نفسه ، ص571.

4/ نفسه ، ص592 .

لم يحضر دال البحر في مدونة معين بسيسو الواسعة بنفس الكثافة التي نجدها عند المناصرة ودرويش؛ لكن حضوره القليل كان نوعيا ، لقد اقترن البحر لديه بالسفن والمراكب في ثلاثة عشر موضعا (13) والموانئ والجزر والشواطئ والبحارة في إثني عشر موضعا (12) ؛ مما يمنح للبحر معنى الرحيل والسفر ، وإذا كان هذا المعنى مقرونا باسم السندباد ، الذي تردد في أربعة مواضع (4) فإن الرحلة تصبح مغامرة لإثبات الذات وتحقيق الوجود والتعبير عن الكيان ؛ يمكن لنا أن نقرأ رمز السندباد باعتباره قناعا تراثيا للفلسطيني الذي اختار الرحلة والمغامرة من أجل إثبات حقه في الوجود، هذا الحق الذي أراد الآخر أن يسلبه إياه ، متقمصا دورالقراصنة في ثلاثة مواضع (3) . وهذا المعجم لا ينكر الدلالة السلبية للبحر ، إذ أنه بيئة الخطر والموت ولذلك نجد ألفاظ الإعصار والصواعق والأمواج ألفاظا محورية شكلت معجم البحر لدى بسيسو .

وقد كشفت لنا دراسة معجم ألفاظ البحر في الشعر الفلسطيني أن هذا البحر لم يعد مساحة واسعة جدا من الماء المالح ، ليست هذه الصورة هي التي علقت في مخيلة هذا الشعر ، إنما تحول البحر إلى تيمة غامضة ، مقترنة بما ترسّب في ضمير الشاعر الفلسطيني من صور الانتماء و الضياع والمنفى والعدوان ، إنّه شكل من أشكال الإنزياح الدلالي ، تحقق من خلال تخلّ ي ألفاظ البحر عن دلالاتها الذاتية القاموسية ، لأجل أن تتقمص دلالات إيحائية جديدة ترتبط ، بالموقف الشعري ، والراهن التاريخي لفلسطين . وهذا التشكيل المعجمي لم يأت محض مصادفة، بل كان نتيجة وعي فكري وجمالي متموٍّ تحقّق للقصيدة المعاصرة في فلسطين ، هذا الانزياح المعجمي في ألفاظ البحر هو مايظهر بصورة أكثر جلاء على مستوى هذا الجدول العام :

2-2-2: الحقل المعجمي العام لألفاظ البحر:

جدول عام لتردُّد أهم الألفاظ التي شكلت المعجم الداعم للبحر في الشعر الفلسطيني

الشعراء / الألفاظ	إبراهيم نصرالله	أحمد دحبور	رزق البياري	سميح القاسم	فدوى طوقان	عز الدين المناصرة	محمد القيسي	محمود درويش	مريد البرغوثي	معين بسيسو	المجموع
الماء	04	/	/	26	01	10	02	08	/	04	55
الملح	/	01	01	02	02	22	/	07	/	/	35
الموج	5	08	01	14	02	09	05	10	06	04	64
الريح	1	15	03	10	01	10	03	14	/	/	57
الغرق	/	/	02	20	/	09	/	03	/	01	35
مراكب/	/	02	02	04	02	03	01	14	/	13	41
حيوان البحر	/	/	/	20	/	/	03	01	01	02	27
العمق القاع	/	/	01	11	01	12	/	/	/	/	25
الجزر	/	/	/	09	02	03	/	05	/	05	22
الصيد/صياد	/	/	/	15	/	/	/	/	/	/	18
الرحيل	1	/	/	/	/	06	/	12	/	/	19
نورس/ طير	/	/	01	02	07	05	04	01	01	02	23

بدا لنا من خلال هذا الجدول العام أن الشاعر الفلسطينيي ، قد جرد البحر من دلالاته الواقعية وبعده النفعي ، فلم يعد مصدرا للرزق من صيد للسمك أو البحث عن اللؤلؤ... كما أنه لم يتخذ من البحر مسرحا يستجلي فيه مظاهر الجمال الطبيعي ، فهو ليس مكانا للاستجمام أو للفرار من حر الصيف ولا هو مكان للمتعة والتخفف من أتعاب الحياة ؛ وجرد هذا البحر من دلالاته الرومانسية الغنائية فلم يعد ملاذا للشاعر- كما فعل الرومانسيون - يشكو إليه همومه ويبثه أشجانه ؛ وكأن بين الشاعر الفلسطيني والبحر قطيعة وجفاء . لقد غابت الدلالات الرومانسية وتضاءلت الدلالات الواقعية للبحر في هذا المعجم ، مفسحة المجال للدلالات النفسية . الإيحائية

الألفاظ الأكثر ترددا في حقل ألفاظ البحر هي الموج (64) ترددا و الريح (57) ترددا ، وإذا استثنينا لفظ الريح باعتباره دالا لايتعلق بالبحر فقط، فإننا حينئذ لابد أن ننظر إلى لفظة الموج باعتبارها أكثر الألفاظ التي ينبغي أن يقع عليها التركيز من أجل تأويل صورة البحر في الشعر الفلسطيني . « والموج ما ارتفع من الماء على سطحه، وموجة الشباب عنفوانه »[1]؛ هذا مما ورد في مادة موج في منجد اللغة والأعلام ؛ ومن مرادفات الموج في اللغة العربية الأذيّ ، جاء في شعر امرئ القيس قوله : [2]

كـب اللّـج إلـى اللّـج إلـى غمرات البحر ذي الموت الأشد

حين أرسى كـل مـن يعرفه وارتـمـى الأذي مـنـه بالـزبـد

ولعل الذي حمل العرب على هذا الوصف ، هو الصورة المقترنة في أذهانهم بهذا اللفظ باعتباره سبب الأذى الذي يلحق الإنسان من البحر ، إن الموج بالنسبة للبحر آلة التعدي وأداة البطش مثلما اليد أداة البطش لدى الإنسان ، إن الصورة العالقة في الذهن

1/ منجد اللغة والأعلام ، دار المشرق بيروت ، ط28، 1986، مادة ، موج ، ص779.

2 / امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس ، ص218.

عن الموج وهو يلقي بالسفن في غمرات الماء ، ويفتت الصخور الصلبة على الشواطئ ويسلب حق التراب المشروع هي التي علقت في مخيلة الشاعر الفلسطيني ، فأصبحت دلالته مرتبطة بالتعدي والعدوان؛ وصورة الفلسطيني الذي يأتيه الظلم من كل مكان ، ويتعرض لصور العدوان بكل السبل ، قد تماهت مع صورة الأرض التي تقُطع أُجزاؤها يوما بعد يوم؛ فكان البحر طرفا في هذه المأساة ، وكان الموج فيه أداة هذا العدوان، تتأكد هذه الصورة السلبية للبحر من خلال ألفاظ أخرى ، مثل لفظ الغرق الذي تردّد في خمسة وثلاثين(35) موضعا . وهو لفظ يحيل على دلالة الضياع النهائي وفيه تتجلى دلالة الغدر الذي يمكن أن يتعرض لها المبحر بعد أن يقلب له البحر ظهر المجن .

إن الموج والغرق لفظان يحيلان على الهلاك، ويجعلان البحر بيئة خطيرة كثيرة الأهوال ؛ مما ولد في نفس الشاعر الفلسطيني نوعا من الخوف الوجودي من البحر ، وهو خوف له جذوره العميقة في المخيلة العربية القديمة ، ظلاله قائمة في الموروث الشعري العربي منذ الجاهلية .

كما تحضر من خلال معجم الألفاظ الداعمة للفظ البحر دلالة المنفى ، ورغم أن المنفى لفظ لم يرد بصورة دالة واضحة، بحيث أقتصر حضوره على درويش في أربعة (4) مواضع ، والقاسم في موضعين (2) وفدوى في موضعين (2) ؛ ودحبور في موضع واحد (1) فإن ألفاظا أخرى ذات صلة هي التي عمقت الإحساس بدلالة المنفى على مستوى المعجم ؛ تتمثل في لفظ الرحيل في تسعة عشر موضعا (19), والوداع في اثني عشر موضعا (12) والسفن والمراكب في واحد وأربعين (41) موضعا. والنوارس وطير البحر التي أصبحت رمزا للفلسطيني التائه بين الجزر ، والتي تكّررت في ثلاثة وعشرين (23) موضعا .

وللمنفى تجليه الواضح في الشعر الفلسطيني . إذ إن حياة الشتات التي فرضت على الفلسطينيين هي التي حولت موضوع المنفى إلى تيمة بارزة من تيمات هذا الشعر .

والمنفى في رأي درويش ظاهرة ثقافية عالمية ، متعددة المعاني والأبعاد ، لكنها « عند الفلسطينيين منفى المضطهدين والمحرومين من الوطن ، وللمنفى عندهم معنى واحد هو عكس الوطن ، وكل شيئ في الوطن جنة بالمقارنة مع المنفى ».[1] واقترانه بدال البحر يعمق الدلالة المأساوية لصورة البحر في الشعر الفلسطيني، لقد بدا للشاعر الفلسطيني أن البحر علة هذا المنفى؛ فعبره توافدت أفواج المحتلين ،وعبره أيضا رحل الفلسطينيون بعيدا عن فلسطين .

ورغم أن بعض الشعراء الفلسطينيين لم تطلهم يد الإبعاد ، فإن الإحساس بالنفي والغربة وهم لاجئون على أرضهم قد كان أشد مرارة. لم يترك سميح القاسم وطنه فلسطين ، لكن معجمه البحري جاء غنيا بألفاظ الرحيل والسفن والمنفى والوداع ، مما يحمل على تصوُّر المنفى النفسي الذي كان يعيشه داخل وطنه المسلوب ، وتجربة اللاجئ في وطنه يعتبرها رجاء النقاش أقسى من تجربة المنفى : « في المنفى يتوافر لديك الإحساس بالانتظار ، وبأن المأساة مؤقتة، فتشتم رائحة الأمل ، أما التجربة الأخرى ، اللجوء في الوطن ، فإنه أمر غير مبرر وصعب الاستعاب .»[1]

ومنه فإن دراسة المستوى المعجمي لدال البحر في الشعر الفلسطيني وفق مقولة الحقول الدلالية ، قد كشفت بوضوح: أن الشعراء الفلسطينيين قد جردوا هذا الدال من معناه المعجمي ، وجعلوه منفتحا على شتى الدلالات الإيحائية؛ لكن الصورة السلبية المقترنة بالأذى والمنفى هي التي هيمنت على تلك الدلالات .

1/ درويش ، محمود ، المختلف الحقيقي ص 41.

2/ رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص111.

المبحث الثالث : حقل ألفاظ البحر والحقول اللفظية المجاورة

2ـ3ـ1 : ألفاظ البحر والألفاظ الضدِّية

حرصنا في المستويات السابقة من دراسة معجم البحر على اختيار ألفاظ المعجم من خلال رصد الألفاظ التي تتعالق مع لفظ البحر عن طريق علاقة الترادف ، كاليم، والمحيط أو علاقة الجزء من الكل كالماء والملح ، أو علاقة الاشتمال كالموج والغرق ، ولكن المهتمين بنظرية الحقول الدلالية يوسعون المجال الدلالي ليشمل أيضا علاقة التضاد . يقول أحمد مختار عمر:« وقد وسع بعضهم مفهوم الحقل الدلالي ليشمل الأنواع التالية : الكلمات المترادفة والكلمات المتضادة ، وقد كان A. Jolles أول من اعتبر ألفاظ المترادف والتضاد من الحقول الدلالية .» [1] ويقول نعمان بوقرة : « ويتحكم في بناء الحقل الدلالي، العلاقات الدلالية التالية : الترادف ، الاشتمال ، علاقة الجزء بالكل ، علاقة التضاد . »[2] وهذا مايؤكده أحد أقطاب نظرية الحقول الدلالية وهو تريير، بقوله :« إن قيمة كلمة ما لا يمكن تحديدها إلا بتعريفها ضمن علاقتها ببقية الكلمات المجاورة لها والمتباينة معها ، إنها لا تحصل على معنى إلا باعتبارها جزءا من كل ؛ ولهذا فإنه ليس هناك من معنى إلا داخل المجـــال .»[3]

لا نقصد بالتّضاد ما كان يراد به في الدرس اللغوي العربي القديم ، وهو اللفظ المستعمل في معنيين متضادين، كلفظ البصير التي تطلق على المبصر والضرير معا ، بل نقصد به ما يعنيه علماء اللغة المحدثون من وجود لفظين مختلفين في اللفظ متضادين

1/ أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، ص80.

2/ نعمان بوقرة ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ، عالم الكتب الحديث الأردن، ط/1، 2009، ص108.

3/ ينظر: صلاح الدين زرال، الظاهرة الدلالية ، ص197.

في المعنى ، وهو ما اصطلح على تسميته في البلاغة العربية القديمة بمصطلح الطباق ، كالليل وضده النهار ، والظلام وضده الضياء. وانطلاقا من مقولة دي سوسير : « بأنَّ اللسانيات تعد الكلمات قِيَّما أخلاقية لا تتحدّد بماهيتها ، وإنما بعلاقاتها الضدِّية ببقية الكلمات داخل نظام اللغة الواحد »[1]،ارتأينا أن نفرد هذا الحيِّز من الدراسة لعلاقة التضاد التي تربط لفظة البحر بغيرها من الألفاظ كاليابسة والصحراء .

إن الذي أغرانا بتناول هذا المستوى من الدراسة المعجمية ، هو طبيعة النصوص الشعرية التي تكرر فيها دال البحر بصورة لافتة ، وهي نصوص ذات بنية سردية ملحمية وقودها الصراع والتضاد ،« لقد أصبح التغاير والتضاد في القصيدة الشعرية المعاصرة والحديثة مكونا من مكوناتها الجمالية والتركيبية ، أي أن القصيدة لا تقوم إلا على التناقض والتنافر والتغاير والتضاد ، لأن الحياة المعاصرة تتطلب ذلك ، ولأن المدينة تتأسس على الصراع »[2] ورغم أن هذا البناء الذي يعتمد على التغاير هو بناء لغوي فإنه في رأي يمنى العيد : « في نهوضه ، في حركة نموه محكوم بحركة نمو زمن الواقع وصداميته »[3] . هذه البنية المتضادة تكشف عن قيم أسلوبية يستحيل فيها تاويل بعض الدوال تأويلا مقنعا بمعزل عن مقابلاتها الضدية . تجلت لنا هذه البنية الضدية بصورة بسيطة في قصيد ة **(الريح وآلهة القرصان)** لأحمد دحبور* من خلال حضور بيئتين متناقضتين متصارعتين بيئة البحر وبيئة الصحراء، و تتجلى أيضا هذه البنية و بشكل أشد وضوحا، وأكثر عمقا في قصيدة **(عكا وهدير البحر)** لمريد البرغوثي ،

1/ غريب اسكندر ، السيمياء، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة ، د/ط،2002، ص133.

2/ محمد معتصم ، البنيات الدلالية في شعر مريد البرغوثي ، ص14.

3/ يمنى العيد ، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت ط/2، 1984. ص15.

*/ تنظر الصفحة 151 من هذه الدراسة (معجم أحمد دحبور)

وقصيدتي(**مديح الظل العالي و بيروت**) لمحمود درويش ، وهذه القصائد الثلاث الأخيرة هي النماذج التي سنقصر عليها التحليل في هذا المستوى .

يقوم في تلك النماذج الثلاثة حقل ألفاظ البر مقابلا لحقل ألفاظ البحر ، فالبحر « وهو خلاف البر »[1] يتعالق بمعجم ألفاظ البر عبر علاقة التضاد ، ولعله من خلال. هذا التعالق يمكن أن تتكشف صورة البحر عن أبعاد فكرية أو جمالية ما كنا لندركها لو اقتصرت الدراسة على رصد الألفاظ التي تتعالق بلفظ البحر وفق علاقة الاشتمال أو علاقة الجزء بالكل.

1/ ابن منظور، لسان العرب ، مج /3 باب الراء ، ص39.

ا/ مريد البرغوثي

يشكل لفظ عكا في قصيدة (**عكا وهدير البحر**) الكلمة المحور التي تتعالق بها مجموعة من االكلمات الداعمة المكونة لحقل ألفاظ البرِّ ، تكّرر لفظ (عكا) في ستة عشر(16) موضعا من القصيدة ، يعضدها لفظ (الوطن) في ثلاثة (3) مواضع و(الأرض) في ثلاثة (3) مواضع أيضا، و(الناس) في موضعين (2) ، وأسماء المدن الفلسطينية (القدس ، الناصرة ، غزة ،عسقلان، الخليل، اللّد ،السامرة ، إضافة إلى مجموعة من الألفاظ الداعمة الأخرى مثل (زهر اللوز) في أربعة مواضع (4) و(البيدر والليمون الدراق العنب...) وهو معجم يحيل على الوطن بكل دلالات الانتماء والحياة ، يقف جدارا صامدا لصد هجمات البحر بأمواجه [1]

قالت عكا : يستعرض هذا الموج عليك

فتوته في بدء الأمر

إن خفت

تلاحق في الشاطئ

إن خفت

تلاحق في البيت

أول ملمح للبنية الضدية في القصيدة ، بنية الصمود مقابل التعدِّي التي تتجلّى على مستوى عنوان القصيدة (عكا VS هدير البحر) ، فالعنوان قد يغري بتصوّر التهديد الدائم من البحر للمدينة المشيدة على شواطئه غير المأمونة ، ولطالما نظر في الأساطير القديمة للمدينة القائمة على شاطئ البحر ،أنها رمز للتهديد والنهاية المأساوية

1/ مريد البرغوثي ، الأعمال الكاملة ، ج/2، ص445.

من خلال الغرق، لأنها تمثل :« أطروحة الطبيعي في مواجهة الاصطناعي ، هذه المدينة شيدت بصفتها تحديا في وجه الطبيعة ، وتصارع ضد هذه الأخيرة »[1] يرى يوري لوتمان أن الأساطير القديمة كانت تتنبأ بغرق مدينة القسطنطينية (روما غير الخالدة) وهذه الفكرة هي التي كانت وراء الكثير من الأعمال الأدبية التي دارت حول تيمة الغرق أو الطوفان * ولذلك فإن دلالة الغرق بحمولاتها السلبية تعتبر ملمحا أساسيا لإنتاج المعنى وتأويل الدلالة في هذه القصيدة ؛ ولعل هذا المنحى يمكن أن يكون نوعا من التضليل والتعمية، يمارسه العنوان لتوجيه القراءة سعيا وراء رغبة من المؤلف لممارسة لعبة القناع ، في ظروف سياسية صعبة ، تحول دون حرية التعبير. وهذا مايفضحه المتن الشعري أونص القصيدة . حيث تتكاثف مجموعة معتبرة من الثنائيات الضدية :

الزنزانة	مقابل	البيدر
الموج	VS	الضمير أنت
الشرطة	VS	الأهالي
فوهات الرشاشات	VS	أعناق الناس
خوذات الحراس	VS	الأرصفة الملساء
عربات الجيش	VS	كتب الطلبة
الذئب	VS	الطاووس

وهي ثنائيات تضطلع بدور كشف القناع عن الدلالات الخبيئة خلف الدوال، ليصبح

1/ يوري لوتمان ، سيمياء الكون ، تر/ عبد المجيد نوسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط/1، 2011، ص188.

*/ قدم يوري لوتمان مجموعة من المقتطفات لنصوص استلهمت حادثة الطوفان ، ل(نيكولا تيكاونرفوف ، Nicolas Tikhonravov) . والمدينة المبتلعة ، قصة ل(أودويفسكي، Audouvesky) والمدينة البحرية ل (ديمتريف .Dmitriev) ،ينظر سيمياء الكون ، المرجع السابق ، ص 189، والهامش ، ص 212، 213.

البحر معادلا للعدوان، والغطرسة الصهيونية ؛ وتصبح (عكا) معادلا مركزيا ورمزا شفافا للمقاومة الفلسطينية . إننا بصدد جبهتين متضادتين تحاول كل منهما نفي الأخرى ، جبهتي: (البحر وعكا)، العدوان والمقاومة ، الموت والحياة ، إن وجود الأولى مرهون بنفي الثانية وهذه الثنائيات تفتح لنا المجال لسبر الدلالة على المستوى المنطقي من خلال تجريب أحدى الإجراءات السيميائية المشهورة وهو المربع السيميائي .

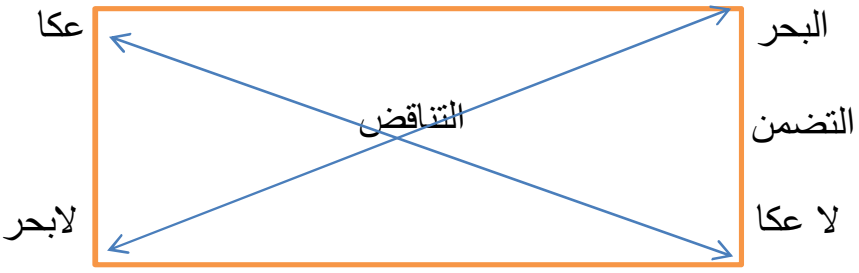
تعود فكرة (المربع السيميائي Le carre Semiotique) إلى الباحث الفرنسي غريماس الذي كان يرى أن كل الظواهر الدلالية يمكن أن تفسر تفسيرا منطقيا ، انطلاقا من مبدإ التقابل بين الشيئ ونقيضه ، فهو « ينطلق من فرضية تتعامل مع المعنى كمجموع قابل للتفكيك كوحدات مكونة »[1]...لأن السيميائي : «لا يكتفي بعملية المزاوجة بين المفاهيم ، والقيام بإيجاد التعارضات الاستبدالية ، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجا يسعى إلى الكشف عن المعنى ، وهذا دور المربع السيميائي ، إن كل معنى ـ وفق نموذج المربع السيميائي ـ لايقوم على تعارضات ثنائية فقط ، وإنما أيضا على تعارضات رباعية .. مثل أسود لا أسود ، أبيض لا أبيض » [2] ، وهذه المقاربة هي التي يشير إليها جورج مولينيه بقوله :« ترتبط السيمات (الكلمات المفردة) بالظروف الواقعية للتواصل الفعلي ، وهذا يضع علم السيمياء على الفور في بعد يتطابق فيه مباشرة مع علم الأسلوبية ، وبناء على هذه الحيثيات الأساسية يصبح من الممكن وضع بنية أولية من المعنى يطلق عليها المربع السيميائي . وهي بنية تقوم على بؤرتين من التضاد »[3].

1/ميشال آرفيه ، جان كلود جيرو ، لوي بانييه جوزيف كورتيس ، السيميائية أصولها وقواعدها ، تر/ رشيد بن مالك ، مرا / عز الدين المناصرة ، منشورات الاختلاف الجزائر ، د/ط، 2002،ص47.

2/ ميشال آرفيه ....، المرجع نفسه ص48.

3/ جورج مولينيه ، الأسلوبية ، ص 131.

التضاد



ماتحت التضاد(الاستحالة)

يكشف المربع السيميائي عن مجموعة من العلاقات المنطقية، القابلة للإسقاط على شتى الظواهر الرمزية ، « إنه يمثل بنية عميقة ثابتة ومنطقية لأي منظومة دلالية مهما كانت أدوات التعبير مختلفة »[1]؛ ولذلك يعدّه التحليل السيميائي للنص الأدبي من الأدوات الإجرائية المهمة في كشف البنية العميقة للنص ، وتعيين العلاقات التي تجمع بين الدوال لإقامة المعنى . لقد كشف هذا المربع على العلاقات التالية :

علاقة التضاد Contradiction (البحر / عكا)

علاقة شبه التضاد Contradictoire (البحر/ لابحر ، عكا / لا عكا)

علاقة التضمن Implication (البحر / لا عكا ، لا البحر / عكا).

وثنائية (عكا VS البحر) من نوع التقابلات المحورية التي لا تقبل وسطا، حسب تصنيف اغريماس * ولذلك فمحور نفي التضاد (لابحر/ لاعكا) ينتج لنا ثنائية منطقية منعدمة التحقُّق ، وهذا مما يؤشر لنوع من البنية الدرامية الصراعية التي تقوم على سعي كل طرف من الثنائية إلى نفي الآخر؛ إن ما يطيل عمر الصراع بين المكون

1/ لحمداني حميد ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط/3، 2000، ص116.

* / ينظر محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص160.

المائي البحر، والمكون الترابي عكا ؛ ومايعمق الدلالة التراجيدية للتضاد هو غياب منطقة وسطى بين البحر واليابسة ، يؤدي إلى نوع من الانقطاع واستحالة التواصل بين النفي والإيجاب .

ب/ محمود درويش

تتجلى هذه التقابلات القائمة على التضاد أيضا وبصورة درامية مأساوية في قصيدتي ، درويش **(مديح الظل العالي)**، و**(بيروت)**، وسأحاول التعامل معهما باعتبارهما نصا واحدا ، لأن السياق التاريخي الذي ولدتا فيه واحد، والإحساس الفجائعي الذي يحرك الوجدان فيهما متداخل متشابه ؛ لقد ارتبطت القصيدتان بحدث الخروج ، خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت سنة 1982. تحت وابل القنابل العنقودية الساقطة من الجو والمقذوفة من البحر والبر ؛ وعبَّرتا عن حالة الشعور بالضياع والخيبة التي تملكت الذات الفلسطينية، إزاء تلك الأحداث المأساوية التي تزامنت معها . وكما أن التضاد قد تجسد بين الماء والتراب في قصيدة (عكا و هدير البحر) فإنه تجسَّد كذلك بنفس الأسلوب في قصيدتي درويش من خلال ثنائية (البحر و بيروت .)

تكرر دال البحر في قصيدتي درويش (مديح الظل العالي) و(بيروت) مجتمعتين في اثنين وتسعين (92) موضعا (63 +29) ، وتكرر فيهما دال بيروت في ستة وتسعين (96) موضعا (57 +39) ، مما يؤشر لنوع من العلاقة الصدامية بين بيئة الماء البحر وبيئة التراب بيروت، العلاقة التي تنفتح عليها القصيدة الأولى بقول الشاعر :[1]

بحر للنشيد المر ، هيأنا لبيروت القصيدة كلها ،،

وتنفتح عليها القصيدة الثانية من خلال العنوان **(بيروت)** والسطرالأول والثاني منها :[2]

تفاحة البحر نرجسة الرخام ،

فراشة حجرية بيروت . شكل الروح في المرآة ،

1/ محمود درويش , الديوان ، مج/2 ، ص 7.

2/ درويش ، المصدر نفسه ص195.

تحمل مفردات العنوان في القصيدة الأولى ، قدرا معتبرا من القصدية السيميائية فالمديح بمحمولاته التراثية والتقنية، قد يوحي بدور الشاعر العربي وموقفه المهزوم على باب الحاكم العربي والخليفة المعصوم ؛ كما يمكن أن يومئ بمديح الجوقة كتقنية أساسية في الدلالة في المسرح الشعري التراجيدي الكلاسيكي القديم . أما لفظ الظل فقد يحيل على مرحلة مبكرة في تطور بذور المسرح العربي (خيال الظل) وصفة العالي قد تحيل على نوع من الغناء والشجو المصحوب بالعويل، باعتباره أعلى أنواع الرثاء في الشعر العربي، إنها مفردات تحمل الكثير من دلالات الدراما والصراع ؛ والصراع هو الوقود الذي يحرك الأحداث في المسرح . فرغبة العنوان هي أن يلقي القارئ في أتون هذا الصراع . أما عنوان (بيروت) في القصيدة الثانية ، فيؤشر- وهو لفظ معزول - من خلال السياق التاريخي لعزلة هذه العاصمة العربية في مواجهة أشكال العدوان العالمي مشخصا في العدوان الصهيوني سنة 1982.

وكما حضر البحر بمعجمه الدال على الخروج والنفي من خلال: (السفن والمراكب) في أحد عشر موضعا (11) . و(الرحيل والوداع) في سبعة وعشرين موضعا (27) أو من خلال ألفاظه الدالة على العدوان كألفاظ (الموج) في سبعة (7) مواضع ، والريح في سبعة (7) مواضع أيضا .. فإن معجم ألفاظ اليابسة (بيروت)ٌ قد جاء ليدعم هذه البنية الضدية الصدامية بين الماء واليابسة ، وهو معجم متنوع يمكن ملاحظته من خلال الجدول التالي :

القصيدة	تردد دال بيروت	الألفاظ الداعمة لحقل ألفاظ بيروت
مديح	57	صبرا 14 ، لبنان 9، الوطن 7، الأرض5، المدينة 4، الأسوار

الظل العالي		الجدار الحيطان 9، الصحاري 6، ، الشارع 3، الأندلس 3، النافذة 3، القلعة 2 ، بلاد 1،
بيروت	39	الجدار 4،الشارع 3، الارض2، بلاد 2، بعلبك2، قرطبة 2، أرض كنعان1، المدن 1، لبنان1، صبرا، 1،

قد تبدو بعض الألفاظ الواردة في الجدول ، بعيدة الصلة عن الحقل المعجمي الخاص ببيروت كالصحاري والأندلس ؛ ولكن الصحراء قد تشكل تهديدا لبعض المدن المتاخمة لها بما تسببه من خطر التصحر ، والأندلس وقرطبة إنما تحيلان إلى الماضي العربي المجيد ووجودهما في النص قد يحمل دلالة الزوال والضياع لبيروت . كما ضاعت قرطبة والأندلس . لكن الكلمات الشاهدة أو الأساسية التي يتكون منها معجم ألفاظ بيروت كالمدينة و الجدار والشارع ، تكملها ألفاظ لبنان والأرض والقلعة والنافذة والبلاد ، وهناك مفردات قد تنتحي منطقة وسطى بين المركز والهامش وهي (صبرا) و(بعلبك).

تتردد (صبرا) في القصيدتين في خمسة عشر موضعا (15) وصبرا مخيم للاجئين الفلسطينيين غرب بيروت تعرض سكانه لمذبحة بشعة في 16سبتمبر1982، أودت حسب بعض التقارير ب3000 قتيل من المدنيين، معظمهم من الفلسطينيين اللاجئين في لبنان*. إن إلحاح الشاعر عليها في هذه القصيدة يعزّز دلالة الصراع وفعل العدوان ، الذي تعرض له الفلسطيني ، كما يمكن أن يحيل هذا اللفظ على معنى الصبر ، وهو من القّيم التي يشكل وجودها طرفا محوريا لحسم نتائج الصراع لجهة على حساب أخرى ؛ وبذلك يصبح هذا اللفظ من المفاتيح الأساسية في إنتاج دلالة معجم ألفاظ بيروت في

*/ صحيفة الحياة الجديدة ، يومية فلسطينية ، رام الله ، ع/ 6064، الأربعاء 09/19/ 2012، ص12.

مقابل معجم ألفاظ البحر . وبيروت القابعة على الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط تحاول أن تحمي نفسها من ضربات الموج بما فيها من جدران وأسوار، ولذلك كان لفظ الجدار والأسوار، من الألفاظ الأساسية الأكثر ترددا في القصيدتين، في ثلاثة عشر موضعا(13). ليضعنا الشاعر إزاء صورة صدامية يمثل فيها البحر بمياهه وأمواجه وعواصفه دور المعتدي، وتمثل بيروت بمدينتها وأسوارها وشوارعها دور المقاوم ؛ وفق مجموعة من الثنائيات المتضادة :

البحر VS بيروت .

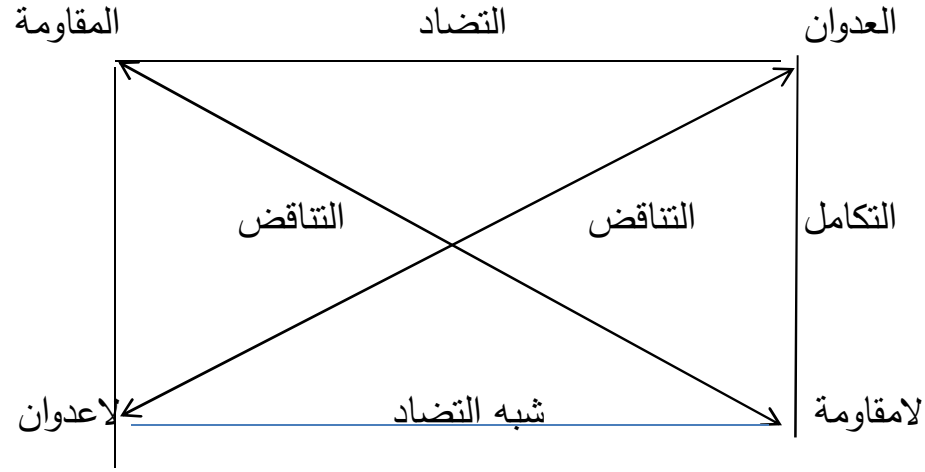
الماء VS المدينة .

الموج VS الأسوار .

الريح VS الشارع .

العدوان مقابل المقاومة

وهذه الثنائيات تفتح لنا المجال لسبر دلالة التضاد سيميائيا من خلال استثمار المربع السيميائي ، ولكن على المستوى الرمزي للدلالة ، ثنائية (العدوان ، المقاومة)



إن هذا الصراع غير المتكافئ بين بيروت والبحر، يمكن أن يعضده طرف ثالث ، هو طرف الصحراء ، التي تردد لفظها في ستة مواضع (6) . ولكن المعجم لايفسر لنا بدقة في

أي خندق سيختار هذا الطرف موقعه : خندق بيروت ، أم خندق البحر ، إن الصحراء هي الامتداد الطبيعي لليابسة، على حساب الماء البحر ؛ ولكن بيروت المحاصرة غربا بالبحر قد أدارت ظهرها للصحراء من ناحية الشرق، وهي تتصور أنها ستكون لها حماية وعونا ؛ ولكن أشياء مشتركة يمكن أن تجمع بين البحر والصحراء . و للمخيلة قدرة عجيبة في استحضار الصور الشعرية التي قد تبدو لأول وهلة متباعدة ، فتستدعي صور البحر صور الصحراء أو العكس؛ وهذا ما لاحظه غاستون باشلار وهو يمثل لصور المتناهي في الكبر بفقرات مقتبسة من كتاب (أجمل صحاري العالم) لفيليب ديول، إذ يقول هذا الأخير : « تبين لي ، إنني وأنا أسير ، ملأ عقلي المشهد الصحراوي بالماء ، في خيالي أغرقت المكان الذي حولي وأنا أسير عبره . عشت في نوع من الغوص المخترع وتحركت في قلب سائل مضيئ ، حنون، مادة كثيفة ، كانت ماء بحر أو بالأحرى ذاكرة ماء بحر ..»[1] ولذلك يمكن أن تتحالف صور البحر مع صور الصحراء لتشكل جبهة موحدة ضد بيروت: فالامتداد الواسع ، والرمل الذي يتقاسمه كل من البحر والصحراء، وصورة الكثبان الرملية التي تشبه صورة الأمواج ، يمكن أن تشكل خطرا آخر، ضد بيروت : هذا على الأقل ماتشير إليه بعض المقاطع الشعرية المبثوثة في مدونة درويش : [2]

وعلى أعالي الموج ، موج البحر والصحراء كانوا يرفعون جزيرة لوجودهم .

ومنه يصبح للصحراء دور المساعد للبحر، ضد بيروت، وتصبح بيروت محاصرة من جهة الغرب بالبحر ، ومن جهة الشرق بالصحراء ؛ ولذلك يعلن درويش تعبه من هذا

---

1 / غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ت / غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان، ط/ 2، 1984، ص188.

2/ محمود درويش ، الديوان، المجلد الثاني ص 437

الحصار الثنائي فيقول : [1]

كم تعبنا ...كم تعبنا من هواء البحر والصحراء .

ويقول أيضا : [2]

البحر خلف الباب ، والصحراء خلف البحر.

وإذا أعتبرنا لفظ الصحراء رمزا مثل رمزية البحر وبيروت ، وقرأنا هذا الرمز في سياقه التاريخي المحايث لإنتاج القصيدتين؛ أمكننا اعتبار الصحراء رمزا للكيانات العربية التي منحت نوعا من الشرعية للعدوان على بيروت .

أمكننا تأمل البنية العميقة لمعجم ألفاظ البحر من خلال المعجم المضاد على مستوى ثلاث قصائد ، أن نرى تطور صورة البحر عند درويش والبرغوثي ؛ فلم يعد البحر معادلا للمنفى والضياع وحسب بل أصبح البحر رمزا للعدوان ، وهذه الدلالة المحورية ليست خاصة بالشعر الفلسطيني ، بل إن لها ظلالا واضحة في الشعر العربي القديم ؛ وقد وقفناعلى ملامح هذه الدلالة في بعض النماذج الشعرية الجاهلية، التي صورت تجربة الغوص لصيد اللؤلؤ ، حيث بدا البحر في صورة العدو المتربص الذي ينتظر الغواصين . كما تجلت هذه الصورة في الشعر الأندلسي والمغربي ، حين ارتبط البحر بجيوش الروم ، وأوضح النماذج الشعرية لهذه الصورة العدوانية للبحر يمكن أن نلاحظها في شعر ابن حمديس ، والتي تعود إلى « نظرة التشاؤم التي يحملها الشاعر عن البحر أنه عدو متربص بالشاعر أية لحظة يمني بها نفسه بالعودة إلى الديار » [3] وحتى في بعض النصوص.

1/ محمود درويش ، المصدر نفسه ص440.

2/ ، المصدر السابق ص541.

3/ علي مطشر نعيمة و خالد عبد الكاظم عزاري ، صورة البحر ودلالتها في شعر ابن حمديس الصقلي ، مجلة آداب البصرة ، العدد42، سنة 2007، ص127.

السردية العربية الحديثة*. تقمص البحر صورة مأساوية قريبة من دلالة العدوان .

إن هذه الدلالات هي التي جعلت لفظ البحر يرتقي من مجرد لفظ معزول إلى مستوى الرمز أو القناع الذي يتخذه الشاعر الفلسطيني جسرا يمرّر من خلاله رؤاه ؛ حينما يشير به إلى ما يختزنه من مشاعر وأحاسيس .

*/ يعتبر الروائي السوري حنامينه ، أكثر الروائيين العرب الذين خصصوا للبحر حيزا واسعا في كتاباتهم ، يتجلّى هذا الأهتمام بصورة خاصة في ثلاثيته (الدقل ، حكاية بحار ،المرفأ البعيد) .... في روايته الياطر ، يتخذ البحر صورة العدوان من خلال الحوت الذي يهاجم المرفأ فيحطم القوارب ويغرق الصيادين ويسبب الهلع والمجاعة في المدينة المتاخمة للبحر ، ومن ثمت كان لابد من المقاومة ، وقتل الحوت ، رمز العدوان القادم من وراء البحر . وهذا ما تم بتعاون السكان تحت إمرة بطل الرواية زكريا المرسنلي الذي قام بالغوص في البحر ولف الحوت بحبل طويل ثم سحب الحوت إلى الشاطئ بواسطة الشاحنات . (ينظر حنامينة الياطر،دار الجنوب للنشر ، تونس 1982.)

2ـ3ـ2: حقل ألفاظ البحر والحقول اللفظية المجاورة

يتعالق معجم البحر وفق علاقة التجاور مع مجموعة من الحقول المعجمية ، قد يكون لها دور كبير قي تحديد المعنى العام لدال البحر . لقد استرعى انتباهي وأنا ألاحظ دال البحر في شعر المناصرة وإبراهيم نصر الله ،اهتمامهما بتكرار بعض الألفاظ التي لاتنسجم مع حقل ألفاظ البحر وهي لفظ الليل ولفظ الموت بالنسبة للمناصرة ، ولفظا نعمان والدم بالنسبة لابراهيم نصر الله . يبدو واضحا بعد هذه الألفاظ عن حقل ألفاظ البحر ، فلا علاقة الاشتمال ولا علاقة الجزء من الكل ولا علاقة التضاد، يمكن أن تجمع بين هذه الحقول على مستوى الدلالات الذاتية . ولكن الذي يمكن أن يحدث وشيجة ما بين هذه الحقول هي الدلالة الإيحائية ، لذلك ــ وهذا اجتهاد خاص ـ بدا لي إمكان إعادة قراءة معجم ألفاظ البحر عند المناصرة ، وابراهيم نصر الله من خلال علاقة التجاور التي تجمع بين حقل ألفاظ البحر والحقول الدلالية التي يمكن أن تنضوي تحتها هذه الألفاظ على مستوى أكثر قصائد المناصرة اهتماما بالبحر وهي قصيدة **(سجلات البحر الميت)**: وعلى مستوى ديوان إبراهيم نصر الله ، **(نعمان يسترد لونه)** : ويمكن أن نسمي لدى المناصرة معجم ألفاظ الموت والليل ، بينما يمكن أن نطلق على معجم ابراهيم نصر الله معجم ألفاظ الثورة والمقاومة.

ا/ معجم ألفاظ الموت و الليل عند المناصرة :

القصيدة	تكرار الدال	المعجم الداعم
سجلات البحر الميت	الموت 20	القتيل 10، المذبحة 6،النعش 4، أرثي 3، شهيد2، جنازة 2، المحنطون ، يتامى1، يدفنون1،الأكفان 1،
	الليل 38	الفجر 1، الغسق1،

تكشف القصيدة من خلال المعجم ،أن حركة النص قائمة عبر ثلاثة محاور أساسية هي البحر والموت والليل ؛ هذه الحركة يوضحها العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية **:1/ الليل ، 2/ لم أجد من أشكو له ، 3/ خداج التكوين ، 4/طبقات ، 5/ الليل مرة أخرى ، 6/ مذبحة البحر، 7/ سجلات البحر، 8/ عنب البحر، 9/ فرقة البحر.**

إن اشتغال الخطاب عند المناصرة عبر محور البحر الموت والليل ، وفق علاقة التجاور يمكن أن يفتح آفاقا أخرى للدلالة تنفتح من خلالها صورة البحر على أبعاد جديدة ، يمكن رصدها من خلال تأمل معجم ألفاظ الليل ومعجم ألفاظ الموت ،

لقد تكرر لفظ الليل في القصيدة بصورة لافتة في ثمانية وثلاثين موضعا (38) . لكن المعجم الداعم يبدو فقيرا جدا اقتصر على لفظي الغسق والفجر ، وهذا الفقر في هذا المعجم يؤشر على أمر بالغ الأهمية ، وهو هيمنة الدلالة الإيحائية على حساب الدلالة الذاتية ، فليس الليل الذي يعوِّل عليه المناصرة هو ما يقابل النهار، بل هو ليل نفسي ثقيل فرض نفسه على مخيلة الشاعر، وأصبح عتبة مهمة لسبر الدلالة . واقتران الليل بالبحر أصيل في الشعر العربي وهذا ما يشير إليه الشاعر في القصيدة نفسها بقوله [1]

الليل كما قال الشاعر بحر
والبحر كما قال الراوي ليل
من منكم جرب حرقته
سوف يلازمه الليل

ولعل الشاعر الذي يقصده المناصرة هو امرؤ القيس الذي سبق إلى إدراك الوشيجة الدلالية بين الليل وموج البحر في بيته المشهور ؛ وفي الشعر العربي ، نماذج أخرى

1/ المناصرة , الديوان ص674.

كثيرة يأتي فيها البحر مقرونا إلى الليل؛ ولعلَّ الذي جذب الشعراء إلى هذه المقاربة هو اقتران البحر الهائج بالظلام مثل الليل ، ولكن الظلام باعتباره من لوازم الليل لانجد له حضورا في القصيدة كلها . أصبح لفظ الليل في الشعر العربي الحديث الذي واكب حركات التحرر من الاستعمار رمزا للاحتلال والظلم ، كما تحولت الشمس الى رمز يحيل على الحرية والاستقلال ، وشاع على الألسن هذان التشبيهان البليغان(ليل الاستعمار وشمس الحرية) فهل لهذه الدلالة أثر في دلالة الليل عند المناصرة ؟ ومنه يصبح لفظ الليل في هذه القصيدة معادلا للظلم ؟

ويحضر معجم ألفاظ الموت في هذه القصيدة بصورة لافتة، الى جوار معجم ألفاظ البحر والليل ؛ ولهذا الحضور علاقة بينة باهتمام المناصرة بالبحر الميت ، لكن الذي يبدو في هذا المعجم ، هوتحول دلالة الموت إلى فعل يثير التساؤل ، خاصة وهو يرتبط بألفاظ تجعل الموت والقتل جريمة ، ارتكبت في حق هذا البحر ، وليس صفة فرضتها الطبيعة ، يؤسس لهذه الدلالة ورود ألفاظ القتيل في عشرة مواضع (10) ، والمذبحة في ستة مواضع (6)، والشهيد في موضعين (2)، والبحر الميِّت جزء من فلسطين فليس بعيدا أن يصبح البحر الميِّت مجازا مرسلا عاما لفلسطين؛ ويصبح الموت معادلا للأذى الذي تعرضت له هذه الأرض . والليل استعارة كبرى للمعتدين والظلمة الذين تعاقبوا على هذه الأرض . وبذلك أخذ البحر الميت في شعر المناصرة صورة الوطن المقتول المظلوم المذبوح .

ب/ معجم ألفاظ الثورة والمقاومة عند إبراهيم نصر الله :

يضّم ديوان ابراهيم نصر الله **(نعمان يسترد لونه)** : ثلاثا وثلاثين قصيدة ، من الحجم المتوسط . أغرانا بدراسة معجم البحر إلى جوار معجم الثورة والمقاومة ، غنى هذا الديوان بالعلامات السيميائية المحيلة على الثورة والمقاومة والتضحية ، الى جانب تكرار دال البحر بصورة لافتة . فعلى مستوى العنوان تنفتح الجملة **(نعمان يسترد لونه)** على رمز

أسطوري عميق الدلالة غني بمعاني التجدّد ، فنعمان كما يقول ناصر علي هو : « الاسم الكنعاني لتمُّوز..»[1] أوأدونيس إله الخصب الذي عليه أن يموت كل عام ويبعث في الربيع ليؤشر على عودة الخصب والنماء للأرض ، وقد ارتبطت عودته في مخيلة إنسان منطقة الشام قديما بتفتح شقائق النعمان بلونها الأحمر القاني ..*، و حرص الشاعر على فكِّ لغز هذا الرمز عندما ذيَّل قصيدته التي اختار لها عنوان الديوان نفسه فقال : « نعمان في العربية تعني الدَّم »[2] ولذلك فإن اللون الذي ينبغي أن يسترده نعمان هو اللون الأحمر لون الدم أكسير الحياة ، وفي هذا الاسترداد الكثير من معاني الثورة والتجدُّد ، وقد حضر اللون الأحمر على غلاف الديوان بصورة بارزة ليؤكد هذه المعاني .

لم يصرِّح نصر الله بألفاظ الثورة والمقاومة والتضحية ، فلا نجد ذكرا لهذه الألفاظ على مدار الديوان ، خلا لفظ الثورة الذي ورد في موضع واحد من قصيدته : **(شجر الارض دورتها)** القصيدة التي جاءت غنية برموز الثورة والتضحية والمقاومة من قبيل نعمان وهيفاء ، وفيها يقول:[2]

وفي الأفق أكثر من غيمة ترتديها،
تناوله الآن هيفاء ساعُدها ،
يتدلى صليب أليف على سعة الأرض والقلب،
من صدرها ، ينتصب.
أيتها المرأة الطيف ، أيتها المرأة السيف ،

1/ ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ص149.

* ينظر: آرثر كورتل قاموس أساطير العالم ، ، تر/ سهى الطريحي دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، د/ط، 2010، ص17 .

2/ إبراهيم نصر الله ، نعمان يستردُّ لونه، ص73.

أيتها المرأة الثورة ،

الوردة ،

الأغنيات،

وهذا الغياب لتلك الألفاظ عوضه حضور كثيف للألفاظ التي يمكن أن تنضوي في حقل الثورة والمقاومة ، والسيف والأغنيات من الألفاظ المكونة لهذا الحقل , وهناك ألفاظ أخرى أكثر دلالة عليه ، وهذا ماتجسّد واضحا من خلال الحقل المهيمن على جلّ الديوان ، كما يتجلى في هذا الجدول :

الديوان	تكرار دال البحر	معجم الثورة والمقاومه والتضحية.
نعمان يسترد لونه	54	نعمان (81)، الدم (82)، الرصاص،(35)، الأحزان(34)، الموت (31)، الطلقات (28)، هيفاء(25)، الشمس(20)، القتل (19) الجراح(18)، البندقية(16) ، الحلم (15) ، النار(12) ، الشهداء (7).

إن هيمنة مجموعة من الألفاظ من قبيل: نعمان، الّدم ، الّرصاص، الأحزان ، الموت ، الطلقات ، ...يجعل موضوع الثورة والمقاومة نقطة ارتكاز الديوان ، ومحور دلالته ، ولكن ما علاقة لفظ البحر بهذا المحور ، وهو الذي تكّرر بدوره بصورة لافتة في أربعة وخمسين (54) موضعا؟

لاحظنا أن المعجم الداعم لحقل ألفاظ البحر في هذا الديوان قد جاء محدودا ، مقارنة بتكرار لفظ البحر ، فقد تكّرر لفظ الماء في اثني عشر(12) موضعا، والموج في سبعة(7) مواضع ، وغابت ألفاظ الملح والجزر وطيور البحر وغيرها من الألفاظ المكونة

للحقل الطبيعي لألفاظ البحر ، وهو غياب يدلّ على أن الشاعر قد تجاوز المعنى المعجمي للفظ البحر ، وجعله حاملا لمعنى إيحائي جديد .

يحيل لفظ الماء على الحياة ، ويحيل لفظ الموج على الثورة والأضطراب ، والحياة والثورة من القيم المحورية التي تنشدها الثورة والمقاومة ، لذلك وجد ابراهيم نصر الله في لفظ البحر رمزا غنيا بحمولاته الدلالية الثورية ، فنقله من حقله الطبيعي ، وضمّه إلى حقل الثورة والمقاومة ، وبذلك ارتقى به إلى مستوى الرمز الطبيعي، مثله مثل الكثير من الشعراء المعاصرين الذين وجدوا في الكثير من ألفاظ الطبيعة رموزا غنية بالدلالات .

وخلاصة القول في نهاية هذا الفصل ، هو أن إحصاء تردّد دال البحر و دراسة المستوى المعجمي لصورة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر وفق نظرية الحقول الدلالية قد كشفت جملة من المعطيات المحورية ؛ أسهمت في الوقوف على جوانب مهمة في تحديد معالم تلك الصورة وتجلياتها في هذا الشعر وأبرز هذه المعطيات :

يعتبر عز الدين المناصرة ومحمود درويش أكثر الشعراء الفلسطينين تداولا للفظ البحر؛ والفارق الأساسي بينهما : هو أن اهتمام المناصرة بهذا الدال كان أكثر انحصارا في البحر الميت، باعتباره الدليل الجغرافي على الانتماء الفلسطيني لهذه الأرض ؛ وبذلك يكون الانتصار للبحر الميت هو انتصار للوطن فلسطين . بينما كان اهتمام درويش بالبحر اهتماما عاما ، ولذلك يبدو بحر درويش اكثر غموضا واكثر انفتاحا على مختلف الدلالات .

شكل البحر في جل الأعمال الشعرية معادلا أساسيا للضياع والمنفى والرحيل ، وهذه الصورة تجلت بوضوح في تلك النماذج الأولى التي بدأت ــ منذ الستينيات من القرن الماضي ـــ تفرد مساحات معينة لهذا الدال في المدونة الشعرية الفلسطينية ، تتجلى هذه

الصورة واضحة ، عند فدوى طوقان، وسميح القاسم ،ومعين بسيسو، ودرويش ، ومحمد القيسي .

تطورت صورة البحر في الشعر الفلسطيني وأصبحت معادلا للعدوان وتجلت ملامحها واضحة عند محمود درويش، ومريد البرغوثي، وغيرهما لاسيما في النماذج التي ارتبطت بمحنة الخروج خروج المقاومة الفلسطينية من لبنان سنة 1982.

في بعض النماذج القليلة يأتي البحر معادلا للثورة والمقاومة كقصيدة (كنوز الخير) لفدوى طوقان . وديوان نصر الله (نعمان يسترد لونه) . وفي هذه الصورة الجديدة حاول الشعراء إضافة بعض الدلالات الإيجابية لصورة البحر .

وبذلك تكون الصورة السلبية للبحر باعتباره ضياعا ومنفى وموتا وعدوا هي التيمة الأساسية في صورة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر .

الفصل الثالث

المستوى التركيبي لصورة البحر في الشعر الفلسطيني

ـ أهمية الدراسة التركيبية لصورة البحر .

المبحث الأول : 3ـ1: التباين والتشاكل في صورة البحر

3ـ1ـ1: المطلب الأول التباين في صورة البحر

3ـ1ـ2: المطلب الثاني التشاكل في صورة البحر

ا/ تشاكل الجمل الاسمية

ب/ تشاكل الجمل الفعلية

المبحث الثاني : 3ـ2: التقديم والتأخير.

المبحث الثالث : 3ـ3 الحذف.

: أهمية الدراسة التركيبية لصورة البحر

نحاول في هذا الفصل دراسة المستوى التركيبي لصورة البحر في الشعر الفلسطيني ، وذلك بمحاولة تتبع التراكيب التي ورد في سياقها لفظ البحر ، وهو عمل يضعنا في سياق دراسة الجملة الشعرية أو التركيب الشعري . إن الاكتفاء بمايمنحه هذا اللفظ من دلالات على المستوى المعجمي فيه كثير من القصور ، لأن دلالة الكلمة لايمكن أن تتحقق كاملة من مجرد النظر إلى اللفظة منعزلة عن سياقها الكلامي وهو الجملة . وإن أسلوبية الكلمة لا يمكن أن يكون لها اعتبار ما لم ينظر إليها في علاقاتها مع ما قبلها وما بعدها داخل الجملة أو التركيب، أي داخل النسيج .

وقد أدرك علماء اللغة والبلاغة المسلمون أهمية التركيب في بناء دلالة الكلمة وتحقيق أسلوبيتها ، لذلك رد الإمام عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز على الذين يرون أن المزية للفظ المجرد، فأكد من خلال نظريته في النظم على أهمية التركيب والترتيب في بناء دلالة الكلمات ، وأن المزية لا تكون للفظ إلا من خلال اجتماعه مع غيره في الجملة فقال: « إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ...ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ..»[1] وكان قد بين من قبل دور النحو في الكشف عن تلك المعاني التي تؤديها تلك الألفاظ وهي متعالقة مع غيرها في التراكيب، فقال :« إن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها .»[2] وقد كان نقاد الشعر العربي

1/ الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، حققّه وقدّم له ، محمد رضوان الدّاية ، وفايز الدّاية ، دار الفكر دمشق ، ط/1 ، 2007، ص94.

2/ الجرجاني ، المصدر نفسه ، ص82.

القديم على وعي بأهمية التركيب النحوي، وأثره في إعطاء مفهوم خاص للشعر، ففي ظل عنايتهم الفائقة بالتشكيل النحوي ، والحاحهم المستمر على أن للشعر طريقته في تأليف الكلمات ، وربطها وتنظيمها ، نشأت ـــ حسب رأي تامر سلوم ـــ نظرة خاصة للشعر :« وأخذت مسألة تنظيم الكلمات أهمية خيالية في جماليات النشاط التصويري .» ويضيف : « لاحظ بعض النقاد أن المعنى في الشعر لا يستطيع أن يظفر باستقلال واضح وأنه يرتبط بفكرة التنظيمات الداخلية للألفاظ المستعملة في تشكله أوتكوينه أي أن التنظيم يعطي له غنى ومادة جديدة .»[1]

إن أسلوبية الكلمة وأبعادها الدلالية والجمالية لا يمكن رصدها إلا من خلال علاقاتها بغيرها، في الجملة أو التركيب ؛ إن الملامح الأسلوبية كما يقول صلاح فضل إنما تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي وتنبثق منه : « إن البحث عن بعض هذه الخواص ينبغي أن يتركز في الوحدات المكونة للنص ، وكيفية بروزها وعلائقها ، والجامع بينها نصيا يعتمد على نموذج الجملة الشعرية المكونة من العناصر التالية : الفاعل أو الشخص المسند إليه سواء كان ظاهرا أو ضميرا ، عمليات الإسناد ...حالة الإسناد الخبرية أو الإنشائية والنغمة المسيطرة عليه .»[2] ويعتبر بحث هذه المستويات منفصلا دراسة لغوية بحتة ، ولن تنتقل إلى المجال الأسلوبي ما لم نركز على كيفية تراكب هذه المستويات في قطاعات عرضية ، ونلتقط نقطة محددة تتعلق فيها ، مما يبرز الظاهرة وهي تقوم بدورها في خلق الدلالة الشعرية . ويؤكد صلاح فضل رأيه فيدعمه بقول ياكوبسن عن الشعرية :« كيف تتحقق الشاعرية ؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليس مجرد بديل عن الشيئ المسمى، ولا كانبثاق عن الانفعال ؛ وتتجلى

1/تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ، ط/1 ، 1983 ، ص112.

2/ صلاح فضل ، شفرات النص ، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، دار الأداب ، ط/1، 1999. ص80.

في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها المتميزة .»[1] يمثل صلاح فضل لهذا الرأي بكلمة (أنا) في الشعر فهي تفقد شعريتها لو اعتبرت معادلا للشخص المتكلم الحي وحسب ،بل ينبغي أن تفهم على أنها :« الذات الغنائية التي تمتلك قدرا ثرا من العلاقات بالفرد القائل من ناحية وبالنموذج الذي تسعى إلى تكوينه عنه من ناحية ثانية ، كما ينبغي أن نفهمه في أحيان أخرى على ضوء ما تضفيه على تلك الذات من أوصاف وأدوار لابد أن تمسها حرارة المجاز ... » [2].

ويتحقَّق هذا الدور للكلمة من خلال الإسناد أو التركيب ؛ على مستوى الجملة التي يعرفها ابن جني بلفظ الكلام ، فيقول :« أما الكلام : فكل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه . وهو الذي يسميه النحويون الجمل، نحو(زيد أخوك) و(قام زيد) ، و(ضرب سعيد) ، و(في الدار أبوك) ، و(صه)، و(مه) ،و(رويد)، و(حاء) و(عاء) في الأصوات ، و(حس) ، و(لب)،و(أف) و(أوه)، فكل لفظ استقل بنفسه ، وجنيت منه ثمرة معناه فهو كلام .» [3]

وهو تعريف يتوافق مع ما عرفها به ابن هشام ، في باب شرح الكلام وشرح ما يتألف منه فقال :« الكلام ــ في اصطلاح النحويين ـ عبارة عما اجتمع فيه أمران : اللفظ والإفادة . والمراد باللفظ الصوت المشتمل على بعض الحروف ، تحقيقا أو تقديرا . والمراد بالمفيد : ما دلَّ على معنى يحسن السكوت عليه ، وأقلُّ ما يتألف الكلام من

1/ رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، تر/ محمد الولي ومبارك حنون ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/1، 1988، ص 19.

2/ صلاح فضل ، شفرات النص ، ص83.

3/ ابن جني ، أبو الفتح عثمان، تح الشربيني شريدة ، دار الحديث القاهرة ، د/ط، 2007، ج/1، ص54.

.

اسمين : ك « زيد قائم» ومن فعل واسم ، ك« قام زيد » ومنه « استقم»؛ »[1] كما يتوافق مع التعاريف الحديثة للجملة التي يقول عنها إبراهيم أنيس : «أقل قدرا من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه ، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر. »[2] ومن التعاريف الدالة التي تلح على البعد التبليغي للجملة ما نجده عند مهدي المخزومي الذي عرفها فقال :« الجملة هي الصورة اللفظية الصغرى للكلام المفيد في أية لغة من اللغات ،وهي المركب الذي يبين المتكلم به أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه ، ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جاء في ذهن المتكلم إلى السامع .»[3] وهو تعريف يلح على البعد التبليغي للجملة ، وأن المعنى لا ينقل مبتورا من خلالها ، إذ فيها يتجلى الدور المحوري للجملة في انتقال الرسالة بين المرسل والمتلقي .

إن الذي يضبط الكلمات مع غيرها على مستوى الجملة هو النحو . ولذلك تنطلق معظم الدراسات اللغوية المهتمة بتحليل الكلام من مستوى الجملة . إن ما نلاحظه في هذه التعاريف هو اتفاقها على معياري الإفادة والتأليف ، و الجملة هي التي تمثل الوحدة الكبرى للكلام « وأن الكلمة بدون معنى إذا لم تدخل في سياق الجملة ، ولا تتحقق الجملة إلا إذا تحقق فيها البناء اللغوي السليم القائم على قواعد اللغة المتعارف عليها ؛ ومن هنا فإن تكوين أية جملة لغوية يخضع لقاعدة اختيارية تأليفية ، وبدون شك إن نظم العلامات يعتمد على المحور السياقي .» [4] وعلى محور التأليف تتحقق معيارية الجملة

1/ابن هشام الأنصاري ،أبو محمد عبد الله جمال الدين ... أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، تح محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع للنشر والتوزيع القاهرة ،د/ ط، 2009، ج/1، ص14

2/ إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط/7، 1985، ص275، 276.

3/ فتحي عبد الفتاح الّدجني ، الجملة النحوية ، نشأة وتطورا وإعرابا ، مكتبة الفلاح الكويت ، ط/2، 1987، ص35.

4 / علي ملاحي ، الجملة الشعرية في القصيد الجديد ، السياب نموذجا ، دار ابحاث للترجمة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط/1، 2007، ص38.

النحوية ، فنظام الجملة الفعلية ذات الفعل والفاعل والمفعول به ــ مثلا ــ هو الذي يحافظ على سلامة الاتفاق بين جمهور المتحدثين ، ويحصل بموجبه التفاهم ؛ ولذلك فالجمل التي يتداولها معظم الناس في مجالسهم ومحاوراتهم اليومية، من نوع **(يطلق الجندي الرصاص)**، تسهم في تحقق عملية التواصل بينهم بطريقة سلسة مأمونة ؛ لكنها لاتثير حفيظة الباحث الأسلوبي ولا تشدّ أهتمامه لأنها خاوية على مستوى المفاجأة والانفعال، إذ من الطبيعي أن يطلق الجندي الرصاص إذا توافرت الشروط المواتية لذلك كظروف الحرب ، أو حتى حالات التدريب .

لكن الذي يحقق الفاعلية العاطفية ، ويصبح مجال الدرس الأسلوبي هو ما يمكن أن يتحقق في الكلام على مستوى الاستبدال ، ولذلك فإن جملا من قبيل قول درويش« **يطلق البحر الرصاص..**»[1] أو قوله : « **بحر للنشيد المر** »[2] هي الطرائد التي يظل الباحث الأسلوبي لاهثا وراءها ساعيا لاصطيادها ، وذلك بسبب ما طرأ عليها من انزياح في عملية الإسناد ، أو بسبب تشويش الرتبة ؛ إنها مكتنزة بكهرباء الانفعال، مشحونة بالمفاجأة والحساسية الوجدانية كما يرى شارل بالي ، وهي الجمل التي يمكن أن تكون ذريعة لأنصار الأسلوبية النفسية لرصد نفس المؤلف ؛ ولعل هذا ما يقصده جورج مونان حينما يقول : « ثمة أسلوب إلى بعضهم ، عندما تحتوي العبارة على انزياح يخرج بها عن المعيار . فقولنا :« البحر أزرق » لا يتجاوز كلام الناس.إنه الدرجة الحيادية ،أو الدرجة صفر للتعبير.ولكن أن نبتدع كما ابتدع (هومير) فنقول« البحر بنفسجي » أو «البحر أحمر» فإن هذا يمثل حدثا أسلوبيا .»[3]

1/ محمود درويش ، الديوان ، مج/ 2 ص 35.

2/ درويش ، المصدر نفسه ، ص7.

3/ منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء الحضاري ، دار المحبة ، دمشق ، د/ط 2009، ص75،

وكلما تباعدت العلاقات المعنوية بين أجزاء القول في الجملة ، وتكاثفت الضبابية التي تعتّم أفق الانتظار لدى المتلقي ازداد احتمال المفاجأة في الكلام وتضاءلت القدرة على التوقع، ومنه القدرة على التواصل الإيجابي ، وتراجعت الدلالة الذاتية للألفاظ، لتفسح المجال للدلالة الإيحائية وتحفيز عملية التأويل وتعدد القراءات .. كما يتجلى ذلك من خلال الترسيمة التالية ، التي توضح ، عملية الإنزياح الدلالي على مستوى محور الاستبدال :

ترسيمة لتوضيح الانزياح الدلالي على محور الاستبدال

يوضح هذا الرسم قضية الاستبدال على مستوي التأليف ، وما ينجرّ عنها من امكانيات يسمح بها النحو ، وكيف تتغير الدلالة وتتطور من المستوى الذاتي إلى المستوى الإيحائي . فتعسر عملية التبليغ بسبب خلخلة عملية الإسناد دون إخلال بمعايير النحو .

وقد يبدو في هذا الطرح التداخل بين الدراسة التركيبية ، والدراسة الدلالية ، وهو تداخل مشروع لأننا نعتبر الفصل بين المستويين ضربا من التجنِّي على طبيعة الجملة باعتبارها علامة سيميائية لايمكن الفصل بين وجهها التركيبي ، ودلالتها أو ماتحيل عليه . وهذا ما يؤكده أنصار السيميائية ومن بينهم جوزيف كورتيس الذي يوضح التصنيف الذي وضعه اللغوي بينفيست للعلامات فقال:« تقيم العلامات فيما بينها على الأقل نوعين من العلاقات ، التي تحدد المنظومة الي تنخرط فيها ؛ فمن جهة تخضع لعلاقات التقابل والتمايز على محور الاختيار...ومن جهة أخرى ، فإن العلامات تتوالى الواحدة بعد الأخرى حسب قواعد التوزيع ،(محور التركيب حسب بينفيست..»[1]

لذلك سينصبُّ اهتمامنا في هذا المستوى من الدراسة على كلمة البحر وبعض الألفاظ المأخوذة من حقلها المعجمي باعتبارها علامات لها علاقات بما قبلها أو ما يليها من العلامات التي تتعالق بها وفق محور التركيب ، وهذا يستدعي الأخذ بعين الاعتبار وظيفة الكلمة في الجملة ورتبتها ، وسنحاول تبين دلالة تلك الوظيفة في تشكيل دلالة البحر ، والوقوف سيميائيا على دلالة الإنزياح على مستوى تقويض تلك الرتبة، وسنحرص على رصد حضور لفظ البحرعلى مستوى نماذج الجملة ، مستثمرين بعض الإجراءات التطبيقية التي استثمرها السيميائيون في تحليل الخطاب ، كظاهرة التشاكل والتباين ، كما نحاول رصد سيميائية التقديم والتأخير في رتبة البحر ، وحالات الحذف والذكر ودلالاتها.

1/جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة ، تر/ جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، د/ط، د/ت،ص34.

1-3: تشاكل التراكيب وتباينها

يتحكم مبدأ التباين والتشاكل في تشكيل الكلام ، وهذا ما يمنحه حيويته وقدرته على تحقيق فاعلية الاتصال ، وفي الشعر تزداد أهمية هذين المبدأين لأنهما يخضعان لأبعاد جمالية ونفسية ، من شأن الوقوف على تجلياتهما ، أن يمنح الناقد القدرة على القراءة الفاعلة للنص الشعري .

لذلك أفردت الدراسات السيميائية لمفهوم التشاكل (L'isotopie) و التباين (Lallotopie) مكانة خاصة في تحليل النصوص الأدبية لاسيما النصوص التي تنحو نحو الغموض وتعدد التأويلات ، وكان غريماس(A.J.GREIMAS) أول من نقل هذا المفهوم ــ حسب محمد مفتاح ــ من ميدان الفيزياء إلى ميدان اللسانيات .

ركز غريماس على التشاكل المعنوي وعرفه بأنه :« مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية ..»[1] وفي رأي غريماس وكثير من المنظرين :« يحدد التشاكل الآليات المعدلة التي تسهم في جعل ملفوظ أو نص مجموعة دلالية ؛ وتنتج هذه المجموعة قبل كل شيئ عن الإعادة على امتداد سلسلة مركبات ...تضمن للخطاب الملفوظ انسجامه »[2] وهذا التحديد يحصر هذا الإجراء على مستوى الحكاية ، ويجعله خاصا بالتشاكل المعنوي . وقد وسع(فرانسوا راستي FRANCOIS RASTIER)هذا المفهوم فقال : « نسمي تشاكلا كل تكرار لوحدة لسانية مهما كانت طبيعتها »[3]، ولذلك فإن هذا المفهوم ،« يمكن رصده ـ في رأي راستي ـ عبر جميع

1/ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ص20.

2/ باتريك شارودو ، ودومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب . تر عبد القادر المهيري ، وحمادي صمود، دار سيناترا ، المركز الوطني للترجمة ، تونس 2008.ص322.

3/FRANCOIS RASTIER.(Systématique des isotopies)A .J.GREIMAS. essais de sémiotique poétique. Librairie Larousse ;1972 ;P 82 .

مستويات النص لضمان وصول الرسالة أو الخبر »[1].

وفي هذا الاتجاه من توسيع المفهوم سارت جماعة M ، حين حددت التشاكل بأنه : « تكرار مقنن لوحدات أو تكرار لنفس البنيات التركيبية (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول »[2]. ويرى محمد مفتاح أن هذه التعاريف على ما فيها من وجاهة ، فإنها لم تسلم من النقائص، لذلك يحاول أن يخلص إلى تعريف جامع ، فيحدد التشاكل بأنه :« تنمية لنواة معنوية ، سلبا أو إيجابا ، بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ، ضمانا لانسجام الرسالة، »[3] وهو تعريف يرفع من قيمة التشاكل في إنتاج المعنى وتحقيق الانسجام في الخطاب . حتى لو تم ذلك بقرائن لسانية صوتية أو معجمية أو تركيبية . يمثل هذان المبدأن مقومين أساسين في تشكيل بنية هذا الخطاب على المستوى التركيبي للجملة .

إن بنية الصراع والتضاد من جهة ، والتماهي والاطراد من جهة أخرى ، من الخصائص البارزة التي تتحكم في تشكيل المعنى في الخطاب الشعري المعاصر ؛ وفي تجربة الشعر الفلسطيني المعاصر، باختلاف مراحله، وتباين الخلفيات الفكرية والجمالية التي كانت وراء تشكيل صورة البحر في مدونته الواسعة والغنية بالنماذج ، كان من الطبيعي أن تتباين هذه الصورة ، أحيانا وتتشاكل لتأخذ أبعادا نمطية أحيانا أخرى ؛ لذلك كان مفهوم التباين والتشاكل من المفاهيم الإجرائية المهمة لرصد هذه الصورة على المستوى التركيبي . والوقوف على أنماط اشتغالهما كفيل بأن يكشف عن الكثير من

1/ FRANCOIS RASTIER. (Systematique des isotopies) P83

2/ محمد مفتاح ، المرجع السابق ، ص21.

3/ مفتاح محمد المرجع نفسه ص25.

ملامح صورة البحر في هذه التجربة الغنية بالنماذج . نقول هذا ونحن نعلم باستحالة الفصل بين التباين والتشاكل في الكلام ، إذ نادرا ما يؤخذ هذان المبدآن باعتبارهما إجراءين منفصلين، لأن كل تباين لابد أن يتضمن نسبة معينة من التشاكل ، كما أن كل تشاكل لا يكون بالضرورة تشاكلا مطلقا : إن البحر يباين الصحراء، ولكن بينهما تشاكلا في دلالتهما معا على المكان. وهذه العلاقة المتداخلة بينهما هي التي تلزمنا بضرورة توخي الحذر في رصدهما على المستوى التركيبي لصورة البحر ؛ هذه الصورة التي انعكست عليها تطورات الأحداث التي لو نت الصراع بين المعتدِي والمعتَدى عليه وكان من نتائجها أن تتباين رتبة لفظ البحر ووظيفته في النماذج المختارة للتراكيب التي ورد فيها هذا الدال ، وهذا يؤشر لتنوع صورة البحر واختلاف نظرة الشعراء الفلسطينيين في نظرتهم إليه ، كما يؤشر لتطور تلك الصورة من فترة إلى أخرى .

3-1-1 : بنية التباين

يتجلى هذا التباين بوضوح في التجارب الأولى التي حضر في تراكيبها البحر بأشكال مختلفة أو التجارب التي لم يشكل فيها البحر علامة بارزة .

في قصيدة فدوى طوقان **(رجوع إلى البحر)** يبدو البحر بيئة لصراع الفلسطيني من أجل البقاء بحثا عن أرض يابسة يأوي إليها بعد أن سلبت أرضه . [1]

في الصاخب الهدار ، في هذا الخضم بلا قرار

سنصارع الموج الكبير

وهناك نعطي عمرنا

للصاخب الهدار نعطي عمرنا

وكفاحنا

و هناك سوف نواجه التيه المحتم

والمصير

تباينت الوظيفة النحوية لدال البحر ومتعلقاته في هذه المقطوعة : بين التركيب النعتي المجرور بحرف الجر**(في)** الدال على الظرفية المكانية **(في الصاخب الهدار)** ، والمفعول به المنعوت **(الموج الكبير)** ، والتركيب النعتي المجرور ب**(اللام)**الدال على الانتساب والامتلاك **(للصاخب الهدار)** ؛ وهو تباين يؤشر على اضطراب المشاعر والقلق الذي يكتنف الذات الشاعرة تجاه الصورة المأساوية للبحر ، ولكنه تباين يتضمن تشاكلا من جهة أخرى لأن جميع هذه التراكيب تشترك في حضور النعت الدال على كبر الموصوف ورهبته **(الهدار، الكبير)** . وهو حضور يدل على ضآلة الذات الشاعرة أمام البحر رمز التيه والضياع الذي يعاني منه الفلسطيني . خاصة وأن دلالة البحر على أنه

1/ فدوى طوقان ، الديوان ، ص302**.**

مكان للاحتواء ، حاضرة على المستوى التركيبي من خلال حرف الجر الدال على الظرفية المكانية (**في)** ، ولكن هذه الصورة التركيبية تتباين مع صورة تركيبية أخرى وردت في قصيدة الشاعرة ، **(كنوز الخير)** [1] :

يشتعل الحلم ، نخيل أريحا يضحك للشمس،
يتحرك قلب البحر الميت ، يحلو ماء الملح المرّ،
تعلو الأمواج يفيض البحر ،
تغسل كفاه في وطني
قسمات الحزن الخوف اليأس ،
الأرض العطشى تخضر،
تنهمر تفيض كنوز الخير .

استعاد البحر الميت وظيفة الفاعلية ، وهيمنت الجمل الفعلية و الفعل المضارع بدلالة الإيجاب **(يتحرك ، يحلو ، تعلو ، يفيض ، تغسل ،تنهمر ، تفيض،)** مما يمنح للبحر الميت دلالة جديدة ، مباينة تنحرف به عن الدلالة السلبية التاريخية المتعلقة به في الضمير الجمعي الفلسطيني والإنساني دلالة الموت والملوحة . وهذا الانزياح على مستوى التعبير يتولد عنه انزياح دلالي في تصوّر البحر الميت لدى الشاعرة ، يباين تصورها السابق للبحر حيث الضياع والمنفى .. هو تباين يكشف أن البحر لم يكن واحدا في تصور الشاعرة فدوى طوقان ، وأن هذه الصورة قد تطورت بتطور تجربتها الشعرية ، وبتغير السياق التاريخي الذي أنتجت فيه نصوصها .

وهذا التباين نلاحظه أيضا في قصيدة مريد البرغوثي **(لي قارب في البحر)**[2]

1/ فدوى طوقان ، المصدر السابق ص508 .

2/ مريد البرغوثي ، الأعمال الكاملة ج/2، ص253.

لي قارب في البحر ،

روحي أبحرت معه ،

كفاي مجذافاه ، والعينان قنديلاه والأضلاع أضلعه ،

لا النجم لاح لمبحريه ولا بدا لنواظر الأحباب مطلعه

تتدافع الأمواج ضد مساره وأنا بنبض القلب أدفعه .

بين الجملتين **(لي قارب في البحر)** (**تتدافع الأمواج)** تباين تركيبي بين(**البحر**) المجرور و(**الأمواج**) الفاعل ، وهوتباين يتضمن تشاكلا على مستوى البنية السطحية للخطاب ؛ لأنه يحيل على مشهد من مشاهد البحر المألوفة حركة القارب بين الأمواج ؛ لكنه يكشف في نفس الوقت عن تحول مفصلي في صورة البحر من فضاء طبيعي لحركة القارب إلى فاعل سلبي ، يحول دون هذه الحركة الطبيعية السلسة للقارب على سطح الماء ، ليحقق البعد المأساوي لصورة البحر . إن الذي يغني المعنى ليس الدلالة الذاتية للفظ البحر أو الموج إنما الدلالة الإيحائية ، والتي تفرض نفسها في الخطاب كبنية أساسية تعضدها مجموعة من التراكيب المنزاحة دلاليا من قبيل ،(**كفاي مجذافاه ، والعينان قنديلاه والأضلاع أضلعه ... وأنا بنبض القلب أدفعه .)** . ولكن هذا التباين الذي يتضمنه هذا المقطع الوارد في فاتحة القصيدة ، لا يؤثر في وظيفة البحر باعتباره فاعلا معاكسا لإرادة الذات الشاعرة ، ورغبتها في خوض البحر، مقارنة بالمقطع الأخير من القصيدة وهو خاتمتها حيث يقول الشاعر[1]

قلْ إنني من لو تكاد يداه أن تتصافحا

مع مستبد

لم تطعه أنامله ؛

1/ مريد البرغوثي ، الأعمال الكاملة ، ج/ 2 ، ص253 .

قلْ إنّني سأموت دون مداخل الوطن الذي
تعطي الحجارةَ والصغارَ مشاتلُه
قل إنني بحر تتالى فيه غرقاه الكثارُ
وما بدت للمبحرين سواحلُه
قل إنني المجنون أبصر موتَ حلم رائع
وأواصله ،

وفي هذا المقطع يتقمص البحر وظيفة الخبر المسند ،المحكوم به على المبتدإ ، المحكوم عليه بضمير الشاعر أنا ، ومنه تتماهى هذه الذات مع البحر في جسد واحد فيتحول البحر إلى تصور جديد متباين مع صورته في فاتحة القصيدة .

وقد نوع محمود درويش في صورة البحر على المستوى التركيبي، وبصيغ متباينة بالشكل الذي يجعله في مقدمة الشعراء الفلسطينيين الذين حلقوا به في مستويات دلالية بعيدة ومتباينة ، و قصيدته (**تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط**)[1] خطاب نموذجي للتراكيب التي حضر فيها البحر بصور متباينة على مستوى الرتبة والوظيفة ؛ جاء العنوان جملة إسمية : المبتدأ فيها نكرة مخصص بوصف ، والخبر شبه جملة يحيل على المكان من خلال حرف الجر **(في)** بدلالة الظرفية المكانية و**(مدينة ... البحر المتوسط)**. يأتي عنوان القصيدة ، أحيانا كأنه وعد بالتنفيذ يعلنه الشاعر بين يدي القارئ ، ولذلك فإن ما يفترض أن يتحقق على مستوى المتن من خلال ما يشير إليه العنوان هو مجموعة من الصور المختلفة المتباينة التي تستدعيها كثرة التأملات وتسارعها في المكان ، وقد لا تكون تلك التأملات منسقة ومنسجمة ما دامت مرهونة بالزمن السريع ، ورغم ما يسعى إليه العنوان من حرص

1/ محمود درويش ، ديوان محمود درويش مج/2، ص158.

على تحديد المكان (**مدينة جميلة وقديمة على ساحل البحر المتوسط**) فإن التعميم هو الوجه الآخر للتركيب، ما دامت هذه المدينة نكرة ، وكثيرة هي المدن الجميلة والقديمة على ساحل المتوسط . وهذا التباين الذي يكرسه العنوان هو الذي يستدعي تباين التراكيب التي وظّ ف في سياقاتها البحر في هذه القصيدة . وهذا ما نلاحظه من خلال هذا المقطع الشعري : [1]

آه من ينقذ هذا البحر

دقت ساعة البحر

تراخى البحر

من ينقذنا من سرطان البحر

من يعلن أن البحر ميِّت ؟

...وسلاما أيها البحر القديم ،

أيُّها البحر الذي أنقذنا من وحشة الغابات .

يا بحر البدايات .. يغيب البحر .

ورد لفظ البحر في الجملة الأولى بدلا ، وفي الثانية والرابعة مضافا إليه ، وفي الثالثة والأخيرة فاعلا ، وفي الخامسة اسما لإن ، و ورد منادى في ثلاث حالات . كما تجلّى هذا التباين على مستوى الرتبة فقد تأخر وتوسط وتقدم ؛ وهو تباين يكشف عن تعدّد الصور التي رسمها درويش للبحر . كما يتجلى التباين على المستوى البلاغي، حيث ينتقل الشاعر من الغيبة إلى الخطاب (من يعلن أن البحر ميت .. وسلاما أيها البحر القديم ،) ومن الإنشاء إلى الإخبار، فيتجاور الاستفهام مع التقرير والنداء مع الوصف لينتج بنية لسانية متباينة تساهم في تشويش صورة البحر ، وتقويض معالمه .

1/ محمود درويش، المصدر السابق ص 160 .

حدد الشاعر من خلال العنوان بحره المقصود، المتوسط بحر جغرافي واضح المعالم ، ورد لفظ البحر في المتن في ثمانية وعشرين موضعا ، في موضعين منها فقط ورد نكرة ، في بقية المواضع الأخرى كان فيها معرفا بأل . وقد أمعن الشاعر في تحديده ، فجعله بدلا من اسم الإشارة هذا في ثلاثة مواضع : (**لتكن أما لهذا البحر ...أم هذا البحر ...من ينقذ هذا البحر**) و بدلا من المنادى في ستة مواضع : **(وسلاما أيها البحر المريض ...أيها البحر الذي أبحر..أيها البحر المحاصر... أيها البحر الذي يسقط ..أيها البحر القديم أيها البحر الذي أنقذنا ...)** وورد منادى في تسع مواضع في موضعين منها بلفظ صريح **(يابحر البدايات)** وسبعة مواضع استبدل فيها البحر عن طريق الاستعارة بألفاظ تعوضه (**يا جثتنا الزرقاء ..يا غبطتنا ..ياروحنا الهامد من يافا إلى قرطاج..يا إبريقنا المكسور .. يا لوح الكتابات . ياغبطتنا الأولى ...يا دهشتنا ...)**

إن معظم هذه السياقات تشترك في تقديم البحر باعتباره كائنا قريبا من الذات الشاعرة ، المتكلمة بصوت الضمير الجمعي نحن ؛ ولكنها في الحقيقة قرابة فيزيائية ، يفرضها سياق القصيدة : (**مدينة جميلة وقديمة على ساحل البحر الأبيض المتوسط**) لأننا نحس أنَّ هناك بعدا معنويا وحاجزا نفسيا ، وبين القرب والبعد ، الحضور والغياب ، تتباين صورة البحر لدى الشاعر فتنعكس على نوع التراكيب وتحوّل الضمائر العائدة على البحر من الخطاب إلى الغيبة ، ويمنع ذلك الحاجز النفسي الذات الشاعرة من أن تناجي البحر من دون وسائط . لذلك نجدها تستعين بقرائن لسانية ، تضطلع بمهمة توسيع المسافة بين المخاطب الذات والمخاطب/ الغائب البحر. وهو بعد عززه الشعور بفجوة الزمن والتاريخ، في تصوّر البحر عبر حقب زمانية متباعدة ، بقدر ما عرف فيها البحر من انتصارات ،عرف كذلك انهزامات أخرى ؛ فالبحر الذي عرفه أجداد الشاعر زمن الفينيقيين والمسلمين الفاتحين: (**بحر البدايات**) **(البحر القديم**) **(البحر الذي أنقذنا من**

وحشة الغابات) ليس هو البحر الذي تعرفه الذات الشاعرة زمن النفي واللجوء ،**(البحر الذي يسقط منا كالمدن)**، ورحلات الأمس في المتوسط ليست مثل رحلات الحاضر فيه . لذلك فالبحر الذي يناجيه الشاعر هو البحر التاريخي ، ولكن في زمن التحّول الحاضر؛ لقد أصاب هذا البحر الانكسار والخذلان ، وانتقل في جلّ التراكيب من وظيفة الفاعلية إلى وظيفة المفعولية . (**انكسار البحر فينا ...قتلانا على مرأى من البحر ... سفوح تشرب البحر ، وملوك توجوا البحر بإكليل الزبد ... وقتلنا البحر ..من يعلن أن البحر ميت ..هل يموت البحر ...لا شيئ يثير البحر في هذا المكان ...)** . وبين الذاكرة والواقع ، تتباين صورة البحر لدى درويش فتنعكس على تباين التراكيب التي يحضر فيها لفظ البحر .

وهذا التباين في رتبة البحر ووظيفته نلاحظ نماذج منه عند سميح القاسم . من ذلك قصيدته(**المسافر**) التي يقول فيها :[1]

سفني جاهزة

هاهم بحارة روحي

يبتهلون لميعاد الإقلاع

طيبة طيبة أنباء الأرصاد الجوية

لكن لا بحر لدي

البحر السفن البحارة

طوع بناني

لكن كيف أسافر .. من دون زمان

أين أسافر... من غير مكان

1/ سميح القاسم، ديوان سميح القاسم ، مج 3، ص394.

إن ما نلاحظه من تباين بين مقولة النفي **(لابحر لدي)** التي تنفي حق الشاعر في امتلاك البحر ، و بين مقولة الإثبات **(البحر...طوع بناني)** إنما يؤشر للعلاقة اللايقينية بين البحر والشاعر ، وتتعزز الفجوة بينهما لتنسحب على كثير من التراكيب الشعرية التي تردد فيها لفظ البحر في مدونة القاسم الشعرية . والتي أظهرت معظمها موقفا سلبيا واضحا من سميح القاسم نحو البحر ، وهذا مايعلنه القاسم صراحة في قصيدته **(إلى رفائيل ألبيرتي)** ، حين يقول : [1]

لك البحر

للبحر أغنية منك

كم لطختها المكائد بالدم ،

لك البحر، صحراء لي

ولنا يارفيقي سنونوة عند باب الشروق .

تباينت وظيفة البحر بين الابتداء والخبر، وبين التقديم والتأخير ؛ جاء في الجملة الأولى مسندا إليه مبتدأ موخرا ، ليتحوّل في الثانية إلى مسند خبر مقدم ، مقرون بضمير الخطاب العائد على الشاعر. ولكن هذه العلاقة السلبية التي تربط الشاعر بالبحر لها ما يبررها ،عندما يصبح الشعر الذي يغنى للبحر مشوها بالدم الذي أرهقته المكائد فيه .

(للبحر أغنية منك كم لطختها المكائد بالدم) .

لقد أصبح البحر لدى القاسم بيئة خطيرة فيها الموت والظلم ، ولذلك فليس غريبا أن تتكرر في شعره مجموعة من التراكيب التي تكرس هذا المفهوم السلبي للبحر . تكشف عن الصورة المأساوية له في مخيلته ، وتؤشر لنوع من الصراع النفسي في تفاعل

1/ سميح القاسم ، الديوان ص370.

الشاعر السلبي مع البحر . ولذلك لم يكن ضمن اهتمامات الشاعر المركزية . وحتى على مستوى الجملة ، قلما تكون له الصدارة :[1]

نناديك والبحر دوامة

بدون قرار ،

وبعض شراع يحشرج في اللج أين الفرار ؟

ويقول : [2]

صمتي وصاعقة تزلزلني

إلى دهر العباءات الفصيحة والقباب ،

أين البيارقُ والسُّروج ؟ جهزت عمارتنا ،

وبحرُ الرُّوم ، يـ ُضْمِر شرَّه ،

وتهّر آلاف الكلاب

واقتران البحر بالدوامة ، وبالرُّوم والشَّرِّ يعمق البعد السلبي للبحر في مدونة القاسم ؛ ولذلك يستثمر الشاعر هذا البعد في قصيدته **(ملك إطلانتيس)** التي يتكئ فيها على الأسطورة ليتنبأ بموت المدنية الغربية ، التي شيَّدت عمرانهاعلى الظلم والجور ، فيكون البحر والغرق هو مصيرها ، وفيها يكرس البعد المأساوي للبحر والغرق ؛ يقول الشاعر مخاطبا الملك رمز السلطة المطلقة : [3]

ومشيت ، محتشدا ، بمجد الماء مغتبطا ، قهرت الجوع مليونا

بخمسة أرغفة وتبوح، أسماك الحياة تملصت من عدة الصيد

1/ سميح القاسم ، المصدر نفسه ، ص 575.

2/ المصدر نفسه، ص 706.

3/ سميح القاسم ، ملك اتلانتيس ثقافات ، ص75.

القديمة ، في البحار المجحفة .

إن الجور لايلد إلا جورا مضاعفا ، ولما كانت هذه الحضارة قد شيدت على العدوان فإن هذا العدوان هو الذي سيكون سببا لزوال هذا الظلم . لذلك نلاحظ هذا البعد المأساوي للبحر يتكرس في هذه التراكيب : [1]

الكون بين يديك ، والأبواب موصدة . ولا مفتاح إلا إبرة النيران في كوم الهشيم . والبرق يضرب صدرك العاري ، أفاعي الماء تنهش محجريك . ولا سنونو. يا أيها الشرف المهين ، وأيها الفرح الحزين . ماذا ستفعل ؟ والملاك جزيرة ، والبحر شيطان رجيم ؟ ماذا ستفعل ؟ والحدائق أزهرت فيها القبور ، وأقفرت منك القصور ، وفرخت فيها سجون ؟

ويكشف رصد التباين في قصيدة (سجلات البحر الميت) لعز الدين المناصرة ، أن صورة البحر يكتنفها كثير من الغموض فعلى الرغم مما يوحي به العنوان من رغبة لدى الشاعر في القبض على المعنى والتركيز على بحر معين هو البحر الميت ، فإن المتن ما يلبث حتى يخذل الشاعر ليتشظى فيه المعنى، فيصبح البحر رمزا معتما غائر الدلالة ؛ وهذا ما يؤشر عليه تشويش الرتبة وخلخلة الوظيفة داخل التركيب يقول الشاعر:[1]

دائما كان يزمجر قلبي

في بريَّةِ البحرِ الميِّت

حيث المغاورُ والسلاسلُ والمنازلُ والوعول .

ويقول : [3]

1/ سميح القاسم ، المصدر نفسه ، ص 77.

2/ عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص678.

3/ المصدر نفسه ، ص682.

كان البحرُ يحطِّب أخشابَ الغابات

فيضطهد الصفصافَ ويقتلع الزَّان ،

يشفي غربتَه بكؤوسِ الرُّمان

فبأيِّ جنودٍ سأردُّ البحرَ الظمآن ؟

وبأي سيوفٍ أمنع صلفَ البحر؟.

يتحدَّد البحر الميت في المقطع الأول باعتباره مكانا رومانسيا يحتضن ماضي الشاعر، ويحفظ ذكرياته فهو المكان الذي يحِنُّ إليه ، لأنه طالما حلَّق فيه قلبُه ، وهذا ما يحيل عليه الفعل الناقص كان، وحرف الجر الدال على الظرفية المكانية (**في برية البحر الميت)**، ولذلك فهذا اللفظ يبدو أكثر واقعية لأنه يرتبط بالبحر الجغرافي، ولكن هذه الدلالة تفقد مشروعيتها في المقطع الثاني من خلال تشويش الرتبة والانحراف بالوظيفة ليصبح البحر فاعلا(**يحطب، يضطهد، يقتلع الزان، يشفي غربته .)** ثم يتحول إلى منعوت بالظمأ، فمضاف إلى الصلف، ليفقد دلالته الرومانسية ويتحول إلى فاعل سلبي غامض .

إن تتبع التراكيب التي ورد فيها هذا اللفظ على طول القصيدة وهي كثيرة جدا، يكشف بوضوح مجموعة من الصور التركيبية المتباينة ، تَشكَّل عبرها البحر في هذه القصيدة .وهذا التباين في تشكيل الصورة التركيبية للفظ البحر ومتعلقاته ينسحب حتى على الجيل الجديد من شعراء فلسطين ؛ وتشويش الرتبة وتباين الوظيفة ، يدل على نوع من التشويش يخالج المخيلة الشعرية الفلسطينية في تصور البحر وتصويره ، فبين السلب والإيجاب ، وبين الصراع والوئام، تأخذ هذه الصورة أبعادها المتباينة ؛ وينعكس تباينها على مستوى التركيب اللغوي ؛ هذا مانلاحظه في قصيدة ناصر رباح (**يتهيأ للبحر)** :[1]

1/ ناصر رباح ، ديوان واحد من لا أحد، منشورات مركز أوغاريت الثقافي ،رام الله ، فلسطين ، د/ط، 2011، ص83.

من ذا يدل على يدي

قوس الكمان لأظل أعزف

أعزف

لحنا يجر البحر من أذنيه

يلقيه على حزن المكان .

ويقول من نفس القصيدة :[2]

أخلي البيوت من شجر العائلات

من ناياتها

ليملأها هدير البحر

أعلق بين كل بنايتين عنقودا من المحار

يضيئه وجد المكان

نشاهد فتنة الحيطان تخلع أسماءها الحجرية ،

تهرع في اشتهاء الماء

والموج يضحك ،

حين نظنه حلما من اللبلاب يصعد مئذنة .

والموج يضحك ،

حين يظنّنا سربا من الأعشاب في صوت الإمام .

وتتأسس بنية التباين في هذا النموذج من خلال تصادم ضميرين مختلفين في الهيئة والفعل والغاية ، ضمير الشاعر بفعله المسالم الموسيقى ، وغايته في ترويض البحر وجرّه ؛ في مقابل البحر الزاحف نحو البيوت يتقدمه الهدير . لذلك كان على كل

1/ ناصر رباح ، المصدر السابق ص83.

طرف أن يختار موقعه في هذا النزال . وهي المواقع التي لابد أن تتغير بتغيُّر الحالة .

في وضع البداية اتخذ الشاعر لنفسه مواقع متصدرة ، واضطلع بوظيفة الفاعلية ، في مقابل البحر الذي اختار له رتبة التأخير ، فتقّص وظيفة المفعولية ، ظنًّا من الذات الشاعرة ـ التي هي معادل للفلسطيني المقاوم ـ أنها تستطيع حسم النزال لصالحها ، (**أعزف لحنا يجرّ البحر من أذنيه ..يلقيه على حزن المكان** ...)، لكن تغيّر الحالة وتحولّها إلى وضع جديد أفرز نظاما تراتبيا جديدا تحّول فيها البحر إلى وظيفة الفاعلية **(يملأها هدير البحر)** وأصبحت له الصدارة في وضع الختام (**والموج يضحك حين يظننا سربا من الأعشاب** ...) إن هذا التباين في رتبة أطراف النزال ووظائفها وتحولاتها عبر تحولات الحالة ، يلخص تجربة مريرة في صراع الفعل المقاوم المسالم الشاعر المغني ضد الفعل المعتدي المحارب البحر والموج ، إنه تباين يكشف بوضوح عن تباين العلاقة بين الفلسطيني والبحر عبر مراحل الصِّراع الطويلة ، ويكشف النهاية المأساوية التي انهزم من خلالها الفعل الفلسطيني المسالم أمام الفعل العدواني ، فتضطر حيطان المدينة إلى التخلي عن أحجارها لصالح الماء المعتدي ليضحك الموج ،حين يظن أفواج الراحلين سربا من الأعشاب البحرية .

إن رصد التباين التركيبي في رتبة البحر ووظيفته ، في مدونة الشعر الفلسطيني المعاصر، وهو أمر عسير، لسعة هذه المدّونة؛ يكشف بوضوح أن الشعراء الفلسطينيين قد ظلوا يعتورون هذا اللفظ ومتعلقاته ، بصور تركيبية مختلفة ومتباينة، تحمل دلالة واضحة على تباين تصورهم للبحر لكن الصورة السلبية له هي التي تكاد تهيمن على جل التصورات التي تحملها تلك التراكيب .

3ـ1ـ2: بنية التشاكل :

يضعنا رصد التشاكل التركيبي إزاء ظاهرة التكرار باعتبارها إحدى الظواهر الأسلوبية التي تتماز بها لغة الشعر ، يستغل المبدع القدرة التي يتيحها التكرار للكلام في توجيه القراءة وتحقيق الفهم ؛ إنه شكل من أشكال التوجيه القسري يمارسه المبدع لتحويل زاوية الرؤية لدى القارئ ، لأنه نوع من التبئير على نقطة أو مجموعة نقاط معينة في الخطاب ؛ ويستغله القارئ لإنتاج الدلالة وتشغيل عملية التأويل ؛ ولن يسعفنا الجهد والمدونة الشعرية الواسعة لرصد كل صور التشاكل التركيبي وتحليلها لذلك سيكون عملنا في هذه المرحلة انتقائيا لأننا سنركز على بعض النصوص المتميزة التي حضر فيها البحر بصورة جلية في اشعار درويش ومريد البرغوثي وسميح القاسم و المناصرة .

ا / **تشاكل الجمل الإسمية** :

هيمن نمط الجملة الإسمية على التراكيب التي حضر فيها لفظ البحر ، أو الألفاظ التي تنتمي إلى نفس الحقل المعجمي ، في معظم النماذج المختارة من ديوان الشعر الفلسطيني ، يعلن عن هذه الهيمنة محمود درويش بقوله في قصيدة اختار لها عنوانا دالا هو(هي جملة اسمية) يقول فيها : [1]

هي جملة إسمية ، لا فعل
فيها أو لها : للبحر رائحة الأسرة
بعد فعل الحبّ ... عطر مالح أو
حامض . هي جملة إسمية: فرحي
جريح كالغروب على شبابيك الغريبة .

1/ محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت ، رياض الريس للكتب والنشر بيروت ، ط/3، 2009، ص93.

ولما كانت الجملة إسمية كان من المعقول أن تتخلى عن الفعل ، خاصة الفعل الإيجابي المضارع :[1]

وأين نحن السائرين على خطى الفعل
المضارع ، أين نحن ؟ كلامنا خبر
ومبتدأ أمام البحر، والزبد المراوغ في
الكلام هو النقاط على الحروف ،
فليت للفعل المضارع موطنا فوق
الرصيف ...

إن غياب الأفعال في الجملة يدل على الثبات واستمرار الوضع على ما هو عليه، ويؤشر إلى نوع من الدلالة المأساوية دلالة الخمود والسكون، الشبيهة بالموت أمام الفاعل الحقيقي الوحيد البحر، وبغياب الأفعال يغيب الزمن أويتوقف ، ويفقد الخطاب بعض معالمه الواقعية ، التي يرتكز عليها ؛ ومن ثمة يصبح المعنى هيوليا شفافا مستعصيا على التحديد ،لأن وظيفة الزمن في الخطاب ضرورية لرصد الدلالة ، و مقولة الزمن كما يقول الأزهر الزناد : « مقولة أساسية في عمل الذهن البشري ، وتكفي الإشارة إلى أنه لا يدرك ، بل لاَيتَصوَّر شيئاً خارج الزمن ..»[2] ويرى أن للأفعال دورا أساسيا في انتظام عالم الخطاب ، لاسيما الأفعال الأساسية ، التي « لا يمكن أن يستغني عنها المتلقي لأنها تمثل المعالم (repères) التي تقوم عليها تضاريس الخطاب » [3]

1/ محمود درويش ، المصدر نفسه ، ص 94.

2/ الأزهر الزناد ، نسيج النص ، بحث في ما يكون به الملفوظ خطابا، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط/1، 1993 ، ص112.

3/ المرجع نفسه ص87.

يأتي هذا الالتفات للجملة الإسمية من قبل درويش لإدراكه تلك المكانة التي يستأثربها هذا النمط من الجمل بين الأنماط التركيبية الأخرى في مدونته البحرية ؛ ففي قصيدته **(مديح الظل العالي)** التي حضر لفظ البحر في اثنين وأربعين تركيبا من تراكيبها المختلفة ، نلفي ضمنها واحدا وثلاثين تركيبا من تلك التراكيب جاءت جملا إسمية أي ما يمثل ثلاثة أرباع تلك التراكيب . وأهم ميزة تجمع بين تلك الجمل الإسمية وهي ظاهرة التشاكل التي تجعل صورة البحر فيها تأخذ صبغة الثبات ؛ وهو تشاكل ذو بعدين، الأول: يمكن رصده من خلال مراكمة مجموعة من الجمل الإسمية المتشاكلة في سياق موضعي واحد من النص ، والثاني قد يحضر من خلال مجموعة من التراكيب تأتي موزعة عبر أقسام النص المتباعدة موضعيا، في هذه القصيدة الملحمة التي تشغل ديوانا كاملا . يقول درويش : [1]

بحر لأيلول الجديد ، خريفنا يدنو من الأبواب ..
بحر للنشيد المرّ . هيأنا لبيروت القصيدة كلها
بحر لمنتصف النهار .

هذا نموذج لتشاكل مجموعة من الجمل الإسمية تحتل مساحة موضعية واحدة من الخطاب ؛ وعلى هذا النسق يواصل الخطاب انسيابه : **(بحر لرايات الحمام ....بحر للزمان المستعار ... ليديك ... بحر جاهز من أجلنا ...) وقد أطلقنا على هذه المجموعة المتشاكلة من الجمل تسمية (تركيبة جملية).**

لقد تجلت بنية التشاكل في هذه الجمل على مستويين : الأول في تكرار لفظ البحر والثاني في تكرار صيغة المبتدأ النكرة والخبر شبه الجملة . إن هذا التكرار قد يبدو شكلا من أشكال اللعب اللغوي، وهو من خصائص الخطاب الشعري ، لكنه في مستوى آخر

1/ محمود درويش ، الديوان ،مج/2، ص7.

إلحاح مقصود، يراد من ورائه توجيه عملية التأويل ، لاسيما وأن هذه الجمل قد وقع فيها التركيز على دال مركزي هو لفظ البحر . تتميز هذه التراكيب بالاستطراد دون وجود روابط لسانية بينها ، إن الاستغناء عن حروف الربط بين هذه التراكيب ، قد يؤدي إلى نوع من التفكك في الخطاب والتشظي في الدلالة ، وهذا التفكك يعتبره جون كوهين انزياحا تركيبيا لأن فيه خرقا للقاعدة النحوية، كما اطلقت عليه البلاغة القديمة ــ في رأيه ـ اسم الفصل بينما سماه كوهين القران فقال : « يتحقق الوصل في اللغة العادية في صورتين : إحداهما ظاهرة ، بفضل أداة الربط التركيبية... والثانية مضمرة وتتحقق بمجرد القران دون أداة .»[1] وهذا الوصل المضمر هو الذي يمنحنا الفرصة لإعادة قراءة التراكيب لا باعتبارها وحدات دلالية لسانية مستقلة ، ومنفصلة عن بعضها البعض ، بل باعتبارها مكونات عضوية أساسية في خطاب ممتد . ويمكن أن يتأتّى لنا ذلك، في النظر إليها باعتبارها امتدادا لعنوان القصيدة .

نعتبر العنوان (**مديح الظل العالي**) تركيبا إضافيا منعوتا ، مفتقرا لعملية الإسناد ولذلك هو في عرف النحو العربي جملة ناقصة ، وحتى تصبح تامة لابد أن تُتِمَّ النقص باسم الإشارة (هذا) الذي عليه أن يضطلع بوظيفة المبتدإ المحذوف ، ويصبح التركيب الإضافي خبرا له . لكنّ العنوان عتبة أساسية في خطاب شعري ممتد هو متن القصيدة ، ولذلك نستطيع أن نعتبرهذا العنوان صدر جملة ممتدة ، ومنتهاها متن القصيدة ، ويصبح العنوان مبتدأ مفتقرا إلى خبر ، ليكون في المتن خبره ، وبذلك يصبح هذا العنوان مسندا إليه مفتقرا إلى المسند؛ وهذا التركيب من دون تدخل القارئ لاتمام النقص يعدّ علامة معتمة من ناحية الدلالة ، وهو بحكم خرقه للمعيار النحوي المتمثل في الافتقار :« ينطبع بسمات قريبة للغاية من سمات الشعرية Poétique ، وربما أهمِها إنه خطاب

1/ جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، تر، محمد الولي ومحمد العمري ، دار طوبقال للنشر ، المغرب ، ط/1، 1986، ص158.

ناقص النحوية أو لا نحوي بامتياز ، ومن ثم فهو لا يحيل إلى عمله بلغته / دلائله .. إّنه يحيل إلى عمله بكفاءته الفائقة في التحول من كونه واقعة لغوية ، والصّعود بفضل التلقي إلى مستوى النص . » [1] ودور القارئ ضروري لاتمام النقص وإضاءة ماعتم منه ، إما انطلاقا من من معرفته المسبقة بالجنس الأدبي أو السِّياق بمفهومه العام ، أو من خلال السياق الخاص وهو المتن الشعري المرتبط به هذا العنوان . لذلك نفترض العنوان مسندا إليه يعوزه المسند الناقص ، وهذا النقص هو الذي يتممه المتن حين تأخذ تلك التراكيب المتشاكلة دور المسند إليه المتعدد؛ و الخبر في النحو العربي يمكن أن يتعدد والمبتدأ واحد ، سواء كان الخبر مفردا ، أو جملة أو شبه جملة . وبذلك يضطلع العنوان بلم شمل ما تشتت وجمع ما تفرق ؛ ويتحول الخطاب إلى بناء متكامل تضطلع كل أركانه بمهمة تحقيق الاتساق والانسجام فيه .

وعبر هذه السلسلة من الأخبار المتتابعة بدون روابط لغوية ، يلتئم شمل النص كما يقول حسن ناظم « بوصفه وصلا ممتدا ويتحقّق انسجام النص الذي لم تستطع البنية الاستطرادية الظاهرية أن تلغيه أو أن تشوِّشه ..بل هي بمثابة بناء كلي يحاول أن يحيط بتفصيلات الموضوع ، فيضع مسندا إليه واحدا لتتعلق به مسانيد عدة »[1] ، فمديح الظل العالي ليس فقط بحرا لأيلول أو بحرا للنشيد المر بل هو كذلك بحر لرايات الحمام .. بل إن هذه الجمل التي تضطلع بمهمة الإخبار عن المبتدإ العنوان ، وتؤدي دور المسانيد نجدها موزعة عبر مساحة القصيدة كلها ، لتكّون ثماني مجموعات تركيبية متشاكلة ، من نوع الجمل الإسمـــية ، تـشترك معظمها في التركيز على لفظ البحر باعتباره عمدة في القول (مبتدأ أو خبرا) وضمير الخطاب أنت كما هو واضح في هذه الترسيمة .

1/ محمد فكري الجزار ، العنوان وسيميوتيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية للكتاب ، د/ط، 1998، ص40، 41.
/ حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ص 154 .

العنوان : مديح الظل العالي* (مسند إليه مبتدأ)

التركيبة الجملية الإسمية الأولى : ص7

بحر لأيلول الجديد (خبر1)

بحر للنشيد المر (خبر2)

بحر لمنتصف النهار (خبر3)

بحر لرايات الحمام (خبر4)

بحر للزمان المستعار (خبر5)

....لديك (خبر6)

بحر جاهز من أجلنا (خبر7)

التركيبة الجملية الإسمية الثانية : ص8،9

بيروت قلعتنا (8)

بيروت دمعتنا (9)

ومفتاح لهذا البحر ، كنا نقطة التكوين (10)

بحر لأيلول الجديد ، وأنت إيقاع الحديد (11)

التركيبة الجملية الإسمية الثالثة ص 13

الآن بحر

الآن بحر كله بحر

ومن لابر له لابحر له

والبحر صورتنا

فلا تذهب تماما

التركيبة الجملية الإسمية الرابعة ص67

البحر دهشتنا هشاشتنا

وغربتنا ولعبتنا

والبحر أرض ندائنا المستأصلة

والبحر صورتنا

ومن لا بر له لا بحر له

التركيبة الجملية الإسمية الخامسة ص67

بحر أمامك ، بحر من ورائك

فوق هذا البحر بحر ، تحته بحر

وأنت نشيد هذا البحر

التركيبة الجملية الإسمية السادسة ص 68 69

بحر لتسكن أم تضيع ،

بحر لأيلول الجديد . أم الرجوع إلى الفصول الأربعة

بحر أمامك ، بحر من ورائك .

التركيبة الجملية الإسمية السابعة ص 72

كلب البحر أبيض

كل شيئ أبيض

التركيبة الجملية الإسمية الثامنة ص 73

أبيض ، كل شيئ صورة بيضاء ،

هذا البحر ، ملء البحر أبيض .

*/ محمود درويش ، الديوان مج/2 ، ص5.

تبدو هذه المجموعات التركيبية بمثابة نقاط إضاءة وإشعاع مهمة في عتمة النص ، وإن كانت كذلك فلابد أن تضطلع بمهمة مفصلية في الكشف عن مكنون الخطاب .

يحتل المبتدأ مكانة مهمة في الكلام ، هو الأول في الجملة وعليه يقع الاهتمام فيها ، ولكن أهميته ما تلبث أن تتلاشى حينما يتقاصر دور الخبر، فلا يقوم بوظيفته في رفع اللبس عن المبتدإ وإكمال الرسالة ، ومنه لا يصبح لعنوان القصيدة السابقة وظيفة ما لم تتحق الدلالة من خلال الأَخبار التي يحتويها المتن ؛ وفي هذه الأخبار يلّح الشاعر على لفظ البحر، باعتباره دالا محوريا في تحقيق الدلالة . لقد جاء البحر في التركيبة الجملية الإسمية الأولى ، مبتدأً نكرةً مما يعزِّز من البعد الانفعالي والنفسي لهذا الدال الذي يكتنفه الغموض ، إنه بحر ضبابي بدون معالم تحدُّه ، خاصة حين ينظر إليه على أن الإبتداء بالنكرة مظهر لخرق المعيار النحوي ، الذي يمنع الابتداء بالنكرة ، فإذا حصل فلابد له من مسوغ . ولكن هذا البحر يضطلع بوظيفتين محوريتين ، وظيفة الخبر بالنسبة للعنوان (المبتدأ) ، ووظيفة المبتدأ بالنسبة للجملة الصغرى التي هو أولها (بحر لأيلول الجديد) فهو خبر ومبتدأ في نفس الوقت وهذا يتواشج دلاليا مع قول درويش السابق (**كلامنا خبر ومبتدأ أمام البحر**) .هذه الوظيفة التي يضطلع بها لفظ البحر تركيبيا إضافة إلى حضوره الكثيف معجميا هو الذي يجعله دالا مركزيا في القصيدة كلها . إنه جوهر المديح والأنشودة في هذه القصيدة الملحمة التي تصور جانبا من محنة الفلسطيني.

جاء الخبر في جميع الجمل المتشاكلة السابقة شبه جملة، الجار لام الملكية أو الاستحقاق، والمجرور المنعوت أو المضاف (أيلول الجديد) (النشيد المر) (منتصف النهار) (رايات الحمام) (الزمان المستعار)(يديك) وبذلك يصبح المالك أو المستحِق متعددا إزاء المملوك المستَحَقِّ المفرد (بحر) وهذا يعطي للبحر القدرة على الاحتواء والامتداد حتى يسع هذا الكلّ المتعدِّد ، وهذا يتناسب مع الدلالة الذاتية للبحر دلالة

الاتّساع والكبر ، ولكن الشاعر يجعل المالك مقرونا بالسلبية ، إن أيلول الجديد يحيل على أيلول القديم ، الزمن الذي شهد فيه حدث خروج المقاومة الفلسطينية من عمان ، أما أيلول الجديد فهو الحدث الذي شهد حصار بيروت وخروج المقاومة من لبنان ، ومنه يصبح استحقاق أيلول الجديد للبحر استحقاق عقاب لا استحقاق مكافأة ؛ ويتقمص البحر في هذه الجمل المتشاكلة دور الأذى والعدوان الذي تعرضت له المقاومة الفلسطينية في لبنان سنة 1982 . وهذا ما تحيل عليه الجملة الإسمية المحذوفة المبتدأ(...**ليديك**)، الموضحة بما بعدها (**كم من موجة سرقت يديك؟**) ليتعزز المعنى العقابي للبحر في الجملة الأخيرة من هذه التركيبة (**بحر جاهز من أجلنا**) . ولما كان البحر بهذه العنجهية ، فليس بإمكانه أن يفرق بين المسالم الحامل لرايات السلام (**رايات الحمام**) ولا بين الأعزل الوحيد مع ظله (**لظلنا**) ولا بين الذي يحمل سلاحه الفردي دفاعا عن نفسه فهم جميعا أمام عدوانية البحر سواء . وفي هذه التركيبة التي يمكن أعتبارها فاتحة النشيد ، يتعرف القارئ على المعتدي البحر وفعل الأعتداء العدوان ، وزمن الإعتداء(**تشرين الجديد خريفنا**) . كما يتعرف على المعتَدى عليه ضمير الجماعة المتكلمين (**خريفنا ، هيأنا ، ظلنا ، سلاحنا**) الذي مايلبث أن يتحول إلى ضمير المخاطب المفرد (**يديك**)، الدال على العزلة وغياب السند والمعين ، وهو الفلسطيني المقاوم الوحيد ضد جبهات عدة ، ليتحول مرة أخرى إلى المفرد المتكلم ضمير الذات الشاعرة (**انكساري**). وهذا التشظي في توظيف الضمائر في القصيدة يسهم كثيرا في تعدد الدلالات ، ويغني التأويل ويسمح للقارئ أن ينظر للفعل الفلسطيني المقاوم للحصار على أنه عمل جماعي ؛ وفي نفس الوقت يعزّز هذا التحول الدلالي على عزلة هذا الفعل وفرادته في مواجهة صور العدوان التي يمارسها البحر .

وفي الجملة التركيبية الثانية يتقاطع ضمير الجماعة نحن مع الاسم الظاهر بيروت ، في خندق واحد في مواجهة البحر، الذي أصبح أكثر تحديدا حين جاء بدلا معرفا من

اسم الإشارة ؛ **(بيرت قلعتنا ، بيروت دمعتنا ، ومفتاح لهذا البحر، بحر لأيلول الجديد)** ، وبيروت هي القلعة الوحيدة الباقية للمقاومة في هذا الحصار المفتوح على البحر ، في أيلول الجديد ؛ والتشاكل الذي يحضر في هذه التركيبة من خلال تكرار لفظ البحر، يتضمن تباينا لفظيا وراءه تباين دلالي؛ فالبحر الأول المعرف المشار إليه يبدو أقرب إلى الدلالة الذاتية والبعد الجغرافي ، بينما يحمل الثاني النكرة قدرا هائلا من الدلالة الإيحائية ، إنه العدوان والحصار .

وإذا تحولنا إلى التركيبة الجملية الثالثة ألفينا البحر وقد استعاد مركزيته في الخطاب من خلال ترديده في خمسة مواضع ، موضع واحد منها فقط جاء فيه البحر معرفا ب ال ، وقد حضر من خلال مقولة الزمن **(الآن بحر الآن بحر كله بحر)** ليستفيق الشاعر على حقيقة مفجعة **(ومن لا بر له لا بحر له)** ، إن فقد الأرض يستدعي استحالة امتلاك البحر ، ومنه فالفجوة بين البحر والشاعر، هي حاصل هذه العلاقة السلبية ، ولذلك يقف القارئ على رغبة واضحة من الشاعر لتكثيف هذه السلبية من خلال تكثيف مقولة النفي **(لا)** ؛ ولكن الذي ينحرف بالدلالة هو هذا الإثبات**(البحر صورتنا)**، وكأننا إزاء بحرين مختلفين ، يشكلان البنية الدرامية للقصيدة .

وهذا البحر الثاني هو الذي يهيمن على التركيبة الجملية الرابعة ؛ وفيها يتصدر(البحر) المبتدأ المعرف بال ثلاث جمل اسمية أخبارها جميعا من نمط شبه الجملة من المضاف و المضاف إليه ضمير الجماعة المتكلمين **(دهشتنا هشاشتنا ...)** وهذا الاشتغال على ضمير الجماعة يؤكد الطابع الجماعي لمحنة الخروج من لبنان ، فكأنَّ البحر المرآة التي انعكست على صفحتها دهشة الفلسطيني وهشاشة القضية وغربتها ، وكان البحر هو المنفى والغربة ، لأن فقد الأرض هو فقد لرد فعل ضد العدوان **(ومن لابرله لا بحر له)**. ومنه فإّنه من الممكن أن نتصور تباين صورة البحر ودلالته ، عند محمود درويش ، فالبحر بصيغة التنكير هو أقرب للمعنى المأساوي معنى العدوان

والحصار، بينما البحر بصيغة التعريف هو أقرب للبحر الجغرافي المحاصر لبيروت . وهذا التباين الدلالي هو ما توضحة التركيبة الجملية الخامسة ، وفيها يبدو البحر الإيحائي مكتسحا لجميع الأبعاد:[1]

بحر أمامك ، فيك ، بحر من ورائك .

فوق هذا البحر بحر ، تحته بحر

وأنت نشيد هذا البحر

وتشاكل التراكيب في هذه الجمل ، في تكرار لفظ البحر نكرة ، من جهة وفي تكرار ألفاظ الجهات ،(**امام ، في ، وراء ، فوق ، تحت**) وجميعها مقترن بضمير المخاطب ، أو اسم الإشارة المحيل على البحر هذا أو الضمير العائد على البحر . لكن بينها تباينا يتجلى في تغير رتبة البحر بين التقديم إلى التأخير ، وهو تشويش في الرتبة مقصود إلى حد بعيد، يتوافق مع دلالة الاتساع والامتداد في لفظ البحر ، لكن الذي يثير حساسية القارئ هذه الجمل من قبيل: بحر...فيك ، و فوق هذا البحر بحر تحته بحر ، وأنت نشيد هذا البحر . لقد تقمص البحر جميع الأدوار، وانتقل من الواقع إلى الخيال ، وغادر دلالته القاموسية ، ليتقمص أدوارا أخرى ، حملّته إياها مخيِّلة الشاعر .

يقبل المنطق مقولـــة بحر أمامك وبحر من ورائك لكنه ، لا يقبل مقولة بحر فيك ، ولا مقولة فوق هذا البحر بحر تحته بحر. إن البنية التركيبية ولدت انزياحا دلاليا في معنى البحر ، وإذا كنا لا نستطيع مراكمة البحر وجعله طبقات فيها فوق ووسط وتحت ، فلابد أن نبحث عن دلالة أخرى للفظ البحر يمكن أن تنسجم ودلالة التركيب . وهذا ما ألمعنا له من قبل ، حين فرقنا بين دلالة البحر حال كونه نكرة ، ودلالته حين كان معرفة . إن البحر في حالة التعريف يبدو أكثر تحديدا خاصة وهو يقترن باسم الإشارة(هذا)،

1/ محمود درويش ، الديوان مج/2 ، ص 64.

وهو الاسم الذي يجعله أقرب الى الدلالة الذاتية بحر الجغرافيا . وإدراكنا يسمح لنا أن نتصور المعنى المقابل للفظ (بحر) نكرة في قوله **(فوق هذا البحر بحر)** إنه بحر آخر مهيمن مكتسح لكل الجهات .

وتأتي التركيبة الجملية السادسة لتكرِّس هذه الدلالة الإيحائية المأساوية للبحر ، عندما يصبح معادلا لعقاب الفلسطيني الذي ليس له أي خيار إما السكون والخمود وهو أقرب إلى الموت أو الضياع والتيهان بين الجزر ، وفي كلا الحالتين موت للفلسطيني الذي يحاصره البحر من كل الجهات ، **(بحر لتسكن أم تضيع ...بحر أمامك بحر من ورائك)** .

وتأتي التركيبتان الأخيرتان لتمارسا نوعا من التضليل المقصود على القارئ . يتخذ الخطاب الشعري أحيانا بعض أشكال اللعب ؛ فحين يبدو للشاعر أن إلحاحه على بعض الدوال ، قد فكّك رموزه وجعل خطابه طيِّعا أمام القارئ ، يلجأ إلى ممارسة لعبة التخفِّي وارتداء القناع ، ولذلك حرص الشاعر على إيهامنا وتحويل زاوية الرؤية نحو البحر فنرى فيه غير الذي يراه الشاعر . وكأنه يستعيد المعنى القديم :

إذا جئتنا فامنح طرف عينك غيرنا لكي يحسبوا أن الهوى حيث تنظر

لذلك نجده يربط البحر بلون البياض ، الذي طالما نظر إليه على أنه رمز للصفاء والنقاء ، إنه لون السلام ؛ هذا ماتنفتح له البنية التركيبية للخطاب حين يقول **(كلب البحر أبيض .. بيضاء دهشتنا ،أبيض، كل شيئ صورة بيضاء ، بحر أبيض ملء البحر أبيض ،)** ولكننا نحسب أن وراء هذه البنية السطحية دلالة أعمق ، هي التي حرص الشاعر على أن تبقى حبيسة في الأعماق . وهي ما يمكن رصده على المستوى الدلالي .

وتشاكل لفظ البحر على مستوى الجملة الإسمية في (مديح الظل العالي)، يتكرر بنفس المعالم في قصيدة(**بيروت**)، وإن لم يكن بنفس الكثافة .

يضطلع العنوان **(بيروت)** بوظيفة المسند إليه المفتقر إلى المسند ؛ لينفتح المتن على جملة من التراكيب المتشاكلة التي تقوم بوظيفة المسند المتعدد . وفي هذه التراكيب هيمن لفظ البحر ومتعلقاته مثلما هيمن في مديح الظل العالي . لكن القصيدة تتضمن مقطعين بارزين يمكن اعتبارهما بؤرة الخطاب إنهما : مقطع المطلع :[1]

تفاحة البحر، نرجسة الرخام ،

فراشة حجرية بيروت .

شكل الروح في المرآة،

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .

ومقطع الخِتام :[2]

تفاحة في البحر ، إمرأة الدم المعجون بالأقواس ،

شطرنج الكلام ،

بقية الروح ، استغاثات الندى ،

قمر تحطَّم فوق مصطبة الظلام .

وبين التركيبين تشاكلات عديدة ، في تكرار لفظ البحر مقابلا لتكرار ألفاظ التفاحة المرأة الروح ؛ وفي توافق القافية الرخام الغمام ، الكلام الظلام . وهذا يحمل على الاعتقاد أن هذين المقطعين إنما يمثلان خلاصة الخطاب ومجمله فهما مقدمته وخاتمته . بينما تضطلع بقية التراكيب في المتن بمهمة التفصيل والتفسير . وهذا ما نقف عليه في هذا المقطع الذي يتوسط القصيدة : [3]

1/ درويش محمود ، الديوان مج2، ص195.

2 / المصدر نفسه، ص222.

3/ نفسه ص 211. 212.

فسر مايلي :

بيروت (بحر ـ حرب ـ حبر ـ ربح) ...

يستعذب درويش لعبة الاشتِقاق ليولِّد من جذر واحد أربعة ألفاظ متشاكلة صوتيا ، لأنه رأى أن بينها علاقة معنوية ،هي الدلالة على الأذى*.(البحر الحرب الحبر الربح)

البحر : أبيض أو رصاصيٌّ ، وفي أبريل أخضر .
أزرق لكنه يحمرُّ في كل الشهور إذا غضب
والبحر مال على دمي ..
ليكُون صورةَ من أحب

أما :

الحرب: تهدم مسرحيتنا لنلعب دون نص أوكتاب
والحرب: ذاكرة البدائيين والمتحضرين ،
والحرب : أولها دماء
والحرب : آخرها هواء
والحرب : تثقب ظلنا لتمر من باب لباب .

بينما :

الحبر: للفصحى ، وللضباط ، والمتفرجين على أغانينا
وللمستسلمين لمنظر البحر الحزين ،
الحبر: نمل أسود ، أو سيد ،
والحبر: برزخنا الأمين .

- / ينظر معجم ألفاظ البحر ، ص143.

و :

والربح : مشتق من الحرب التي لا تنتهي ،

منذ ارتدت أجسادنا المحراث

منذ الرحلة الأولى إلى صيد الظباء

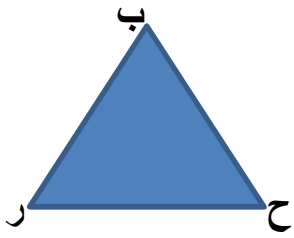
حتى بزوغ الاشتراكيين في آسيا وفي إفريقيا

والربح: يحكمنا، يشردنا عن الأدوات والكلمات

يسرق لحمنا ويبيعه .

تشاكلت هذه الكلمات عبر عدة مستويات ، فهي جميعا تؤول إلى أصول صوتية واحدة ، وتشاكلت تركيبيا ، فكانت لها رتبة الصدارة ووظيفة الابتداء ، ووردت جميع هذه الكلمات معرفة بال ، ولا أحسبها اجتمعت في تركيب شعري مثلما اجتمعت في هذا السياق ؛ وهذا يمنحها الأفضلية في الكلام ، ويجعلها دوالا أساسية في كل محاولة للتأويل. لذلك كان لهذه الّدوال أن تتشاكل دلاليا أيضا . لقد رأى درويش أن هناك وشيجة دلالية بين البحر الحرب ، هي الأذى وكان (الدم) الدليل الحسِّي على ذاك الأذى .(**البحر مال على دمي ...الحرب أولها دماء)** وربط بين البحر وصفة التلّون ومنه فلا يؤمن جانبه ، والحرب وفعل الهدم ، والحبر وفعل الكلام ، وهو سلاح الدعاية المغرضة ومادة لحرب الكلام ووسيلة المتفرجين على تغريبة هذا الفلسطيني التائه ؛ (**المتفرجين على أغانينا)** وجمع إليها (الربح) باعتباره استثمارا مقرونا بالحرب ، وهو مثلها يستدعي رابحا وخاسرا ، لقد رأى دلالة الأذى في الربح في صورة المشردين عن أرضهم **(والربح: يحكمنا، يشردنا عن الأدوات والكلمات يسرق لحمنا ويبيعه)** ولذلك كانت دلالة الأذى والعدوان هو ما يجعل هذه الدوال متشاكلة دلاليا وهذه الروابط ، التي تتعالق جميعا بلفظ البحر، تتعاضد كلها لتؤسس لتصور محوري لهذا الدال، في علاقته ببيروت، باعتباره المنفذ الوحيد لهذه المدينة . لقد جرّ عليها كثيرا من الأذى فهي ،

تخريب للاقتصاد و عدوان و منفى : ولعل اقتران هذه المورفيمات بدلالة الأذى والعدوان، الذي لحق بيروت ؛هو الذي حفز درويش للجمع بينها في سياق تركيبي واحد .



ف :(**بيروت أسواق على البحر اقتصاد يهدم الإنتاج ...جبال تنحني للبحر ..بحر صاعد نحو الجبال ، غزالة مذبوحة بجناحي دوري ...بيروت الشوارع في سفن . بيروت ـ ميناء لتجميع المدن .)** [1]

لقد سمح لنا رصد الجمل الإسمية المتشاكلة ، والتي ورد فيها لفظ البحر عند درويش ، أن نقف على أهمية الوظيفة التي يضطلع بها هذا اللفظ ، والرتبة التي يحتلها في الجملة الإسمية ؛ فهو دائما عمدة في القول : مبتدأ أو خبر. وسواء كان نكرة وهي أكثر أحواله ، أو معرفة ، فإن هذا الدال قد أخذ أبعادا دلالية ونفسية عميقة لدى درويش؛ وجميع هذه الأبعاد تعزز المعنى السلبي للبحر في شعره ، وتؤكد إلى حد بعيد ما تمخضت عنه الدراسة المعجمية لألفاظ البحر عند درويش من كونه مرادفا للعدوان، الذي يتعرض له الفلسطيني سواء : عن طريق النفي ، أو الحصار أو القتل ...

1/محمود درويش ، المصدر السابق ص213.

ب/ تشاكل الجمل الفعلية :

بيَّن إحصاء التراكيب التي ورد فيها لفظ البحر على مستوى المدونة الشعرية المتاحة لنا: أن حضور الجمل الفعلية جاء محدودا ، مقارنة بحضور الجمل الإسمية . وقلة الأفعال المرتبطة بالبحر ، قد يؤشر إلى الثبات وديمومة الحالة واستمرار الوضع في الزمان ، وخلو التجربة الواقعية الفلسطينية من أي فعل إيجابي يتحقق به التغيير المنشود نحو الأحسن . ولذلك يبقى هذا التغيير رغبة مؤجلة في وجدان الشاعر الفلسطيني يعبر عنها المناصرة في قصيدته (يتوهج كنعان) بالفعل المضارع أحاول الذي يتكّرر في مجموعة من الجمل المتشاكلة يحضر فيها البحر في رتبة المفعول به باعتباره كائنا هيوليا عصيا على القبض . وقد وردت هذه التراكيب المتاشكلة موزعة على مساحة القصيدة ، لتضطلع بمهمة الإضاءة ، وانبلاج المعنى من سطح نص شعري معتم عصيٍّ عن الإمساك بتلابيبه؛ وهذه الجمل هي :[1]

1 ــ أُحاولُ أن أمسكَ البحرَ من خصرِه القرمزيِّ ،
إِهُ كذلك
لكنَّه يشتهي أن يكونَ ربيعا
لكي يعجِبَ الآخرين

2/ أحاول أن أرسم البحرَ لكنَّه
كنساء الينابيع يبدو صديقا
ويهربُ من بين كفِّي مثل حقولِ القطارِ

3/ أحاول أن أوقظ البحر من موته السرمديِّ
أقول له في المساء :

1/ عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية الكاملة . ص 498. 499. 502.

دُم البحر أزهَر وردَ الشقائقِ من نجمة الحقل .

يتجلى التشاكل في هذه التراكيب في ورود لفظ البحر مفعولا به ، وهذا الموضع قد يجعله في موضع ضعف ، لكن هذا الضعف سرعان ما يتلاشى حينما يستحيل الفعل الواقع عليه حدثا مؤجل التحقُّق ، ما دام لم يتجاوز مرحلة المحاولة، إن الفاعل في جميع هذه السياقات ــ وذلك مظهر آخر لتشاكل التراكيب ــ هوضمير المتكلم العائد على الذات الشاعرة ، ولما كانت التعدية بين الفعل أحاول والمفعول به البحر بعيدة التحقق دلاليا ، احتاج الفاعل إلى واسطة لسانية هي المصدر المؤول (أن + الفعل المضارع) وهو فعل مضارع بقدر ما يتضمن من دلالة الإيجاب ، فإنه في الوقت ذاته مفتوح على الكثير من قيم السلب ، مادام بعيدا عن فعل التحقق . وهذا يؤشر إلى نوع من العلاقة المستعصية بين الشاعر و البحر، وما يفسر هذه العلاقة هذا التقابل بين ضمير المتكلم العائد على الشاعر وضمير الغياب العائد على البحر، مما يكثف دلالة الصراع بين الذات والبحر الغائب البعيد ؛ تحاول الذات تجاوز هذا الغياب بمحاولة يائسة ، هي استحضاره فنيا، رسم البحر ولكن الرسم لايبعث ميتا ولا يوقظ نائما . إن علاقة التنافر التي تكشف عنها هذه البنية التركيبية تسهم في غموض البحر وتحليقه في عالم من الدلالات الإيحائية البعيدة . كما يتضمن هذا التشاكل التركيبي ، تشاكلا صرفيا على مستوى صياغة الفعل المضارع المتعلق بالمفعول به (**أمسك ، أرسم ، أوقظ**) فجميعها متعلق بضمير الذات الشاعرة **(أنا)**، لكنها تتضمن في نفس الوقت تباينا دلاليا لأنها تحيل على أبعاد دلالية متباينة .

ومن نماذج تشاكل الجمل الفعلية الحاملة لمفردة البحر عند درويش ـــ على قلتها ـ ما نجده من تكرار لهذه الجملة : [1]

1/ محمود درويش ، الديوان مج/2 ، ص 233.

لا تعطنا يا بحر مالا نستحق من النشيد .

اضطلعت هذه الجملة بوظيفة اللازمة في قصيدة اختار لها درويش عنوانا دالا **(نُزْلٌ على البحر)** ؛ تتكون القصيدة من ست مقطوعات ، المقطوعة الأولى فقط غابت عنها هذه اللازمة . فجاءت اللازمة الأولى والثانية على النحو التالي :[1]

.... ماذا تبقى من بقايانا لنرحل من جديد ؟

#

لا تعطنا ، يابحر مالا نستحق من النشيد.

#

للبحر مهنته القديمة

مدٌّ وجزر ؛

للنساء وظيفة أولى هي الإغراء ؛

للشعراء أن يتساقطوا غمَّاً

وللشهداء أن يتفجروا حُلُماً

وللحكماء أن يستدرجوا شعبا إلى الوهم السعيدْ.

#

لا تعطنا ، يا بحر ، ما لا نستحق من النشيد .

#

لم نأت من لغة المكان إلى المكان ....

وبهذا الشكل تحضر بقية اللوازم لتنتهي القصيدة على الشكل التالي :[1]

1/ محمود درويش ، المصدر السابق، ص236.

...طالت زيارتنا القصيرة ،

والبحر فينا مات من سنتين .. مات البحر فينا .

#

لا تعطنا يا بحر ما لا نستحق من النشيد .

لايقتصر تشاكل هذه الجمل لكونها جملا مكررة فقط ، إن ارتباطها بدلالات البحر والرحيل ، وشكلها الطباعي داخل القصيدة ، وانتهاءها بعلامة ترقيم ثقيلة (النقطة) وفصلها عما قبلها وما بعدها بمربعين صغيرين ، كل ذلك يظهرها وكأنها نصّ منفصل مستقل عن جسد القصيدة . إننا نعتقد كما يعتقد أنصار الأسلوبية النفسية أنّه « ما من شيئ عارض في مكونات الخطاب الأدبي »[1] ولذلك ينبغي أن ننظر إلى هذه الاختيارات الأسلوبية المتشاكلة على أنها علامات ونقاط مضيئة مفصلية في تأويل صورة البحر في هذه القصيدة ، التي تردد فيها لفظ البحر في ثلاثة عشر موضعا (13) منها المواضع الخمسة المتعلقة بالجملة المكررة .

حضر البحر في هذه الجملة (**لا تعطنا يا بحر ما لا نستحق من النشيد**) من خلال مستويين اثنين : أولهما الضمير المستتر الدال على الخطاب المتعلق بالفعل (**تعطنا**) ؛ وثانيهما المنادى(**يابحر**) وهذا الحضور يمنحه الهيمنة والقوة ، خاصة وهو مسند إليه ، والفعل تعطي هو المسند وهو فعل يتعدى إلى مفعولين ، مما يجعل وظيفة التعدي مضاعفة، تشمل المفعول الأول الذات الشاعرة الحاضرة من خلال الضمير المتصل نحن ؛ والمفعول الثاني المتمثل في الاسم الموصول (**ما**) المفسَّر بصلته (**لا نستحق من النشيد**). إن أسلوب الطلب المتمثل في النهي ينفتح بلاغيا على وجود طالب ومطلوب، والمطلوب القادر على فعل العطاء، أعلى منزلة من الطالب المحتاج إلى العطاء ، وهذا ما يفسر حضور الأول على مستويين مضمر وظاهر ؛ وحضور الثاني على مستوى واحد مضمر . وهذه البنية الطلبية مفتوحة على نتيجة سلبية عديمة التحقق مادام الطلب

نهيا عن العطاء ، وما دام المعطَى له لا يستحق العطاء **(ما لانستحق من النشيد)** . وهذا التقابل بين البحر وضمير الجماعة ، يفتح الدلالة على بنية متناقضة يمثل فيها البحر دلالة الإيجاب الامتلاك والقدرة على العطاء والعلو والهيمنة ، في مقابل الضميرنحن الذي يتضمن دلالة السلب والحرمان والافتقار والعجز . لذلك تبدو هذه العلاقة غير المتكافئة بين هذين الطرفين وراء استحالة التجاوب والتكامل بينهما .

تبدو هذه الدلالة محورية في تصوُّر درويش للبحر مقابل الفعل الفلسطيني المقاوم ، زمن النفي والخروج والغربة ؛ لذلك نجده يستعيد هذا التركيب المتشاكل في قصيدة أخرى هي **(مأساة النرجس ملهاة الفضة)** من ديوانه **(أرى ما أريد)** [2]

الآن سدَّد آخر الخطوات نحو الباب .. واختَتَم المَسيرَة
برجوع موتانا . ونام البحر تحت نوافذ الدُّور الصغيرة .
.. يابحرُ! لم نخطئ كثيرا ...أيُّها البحرُ القديم .
لا تعطنا ، يابحر أكثر من سوانا .. نحن ندري
أن الضحايا فيك أكثُر .. والمياه هي الغيوم .

و الشاهد في هذه المقطوعة هو الجملة : **(لاتعطنا يا بحر أكثر من سوانا)**؛ وهي جملة تتشاكل تركيبيا ودلاليا مع الجملة المكررة السابقة ، من خلال أسلوبي : النهي **(لاتعطنا)** والنداء **(يابحر)** ، وهما أسلوبان يستدعيان وجود طالب ومطلوب ، قد يحمل الفعل تعطي دلالة إيجابية تتعلق بالمنح، لكن ما الذي يجعل الشاعر يرفض هذا العطاء، لو لم يكن هذا العطاء مقرونا بالعقاب ، يؤكد هذه الدلالة اقتران هذا التركيب بالجملة

1/ نور الدين السَّد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث ، ص73**.**

2/ محمود درويش ، الديوان مج/2، ص443.

(أن الضحايا فيك أكثر) ولذلك فإن الطلب جاء مقرونا بالاستعطاف والرجاء **(يابحر ! لم نخطئ كثيرا ...أيها البحر القديم ...)** وماذا بوسع البحر أن يعطي ـ إذا تقمص ثوب العقاب ــ غير الغرق ؟ ، وهذه الصورة السلبية للبحر هي التي ظلت تتردد في مدونته الشعرية . وهي الدلالة نفسها التي تعود لتحضر على مستوى قصيدة أخرى عنوانها **(شكرا لتونس)** من ديوانه **(لا تعتذر عما فعلت)**[1]

لغتي ، وقلبي موجة زرقاء تخدش
صخرة : لا تعطني ، يابحر ، ما
لا أستحق من النشيد ، ولا تكن
يا بحر، أكثر أو أقل من النشيد .

يتجلى التباين الوحيد في هذه الجملة **(لا تعطني يا بحر ما لا أستحق من النشيد)** مقارنة بالجمل المكررة السابقة في هذا التحول من ضمير الجماعة (نحن) إلى ضمير المفرد (أنا) كما كثّف دلالة الطلب من خلال دعم النهي بنهي ثان **(لا تكن يابحر، أكثر أو أقل من النشيد)**؛ وهذا التحول لضمير المفرد وتكثيف الطلب يعززان دلالة الافتقار والحاجة والحرمان والعجز بالنسبة للطالب ، والهيمنة والاستعلاء والقدرة والكفاءة بالنسبة للمطلوب . .

1/ محمود درويش ، لا تعتذر عما فعلت ، الأعمال الجديدة ، ص117.

3ـ2: التقديم والتأخير :

تبوأ موضوع التقديم والتأخير مكانة مرموقة في الدرس النحوي والبلاغي العربي، بسبب ما يمثله هذا الموضوع من أهمية في ترتيب عناصر الجملة في العربية ، وكيفية توزيع الوظائف على عناصر تلك الجملة , ولأهميته في تحقيق عملية التبليغ والانحراف بها عن المعيار ، نال حظه الواضح في دراسة الأسلوب باعتباره شكلا من أشكال الانزياح في الأسلوب الأدبي . ولعل الانزياح الذي يتضمنه التقديم والتأخير هو الذي جعل بعض البلاغيين العرب يدخلونه في باب المجاز، فقرنوه بالاستعارة والتمثيل* .

علّل سيبويه ظاهرة التقديم والتأخير في كلام العرب فقال :« كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى ...»[1] وخصّص له الزركشي مبحثا مطولا وقال عنه :« هو أحد أساليب البلاغة ، فإنهم أتوا به دلالة على تمكنهم في الفصاحة ، وملكتهم في الكلام وانقياده لهم ، وله في القلوب أحسن موقع وأعذب مذاق .» [2] وأفرد له ابن جني فصلا في كتابه الخصائص في باب سماه(في شجاعة العربية)، مقسما إياه إلى ضربين : أحدهما ما يقبله القِّياس ، والآخر ما يقبله الاضطرار. وبعد أن استعرض مجموعة من الشواهد الشعرية للتقديم والتأخير يرفضها النحو راح يعلل سبب لجوء الشعراء إليها فرأى أن لجوء الشعراء إلى مثل هذه الضرورات على قبحها ، إنما هو نوع من المغامرة ، يلجأ إليها الشاعر ليدلّل على مهارته ، وبراعته ، وليس بداعي الضعف في لغته فهو في رأي

---

*/ من هؤلاء البلاغيين ، ابن قتيبة وأبو عبيدة وابن فارس ، ينظر: أحمد محمد ويس ،الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، 2002 ،ص167

1/ سيبويه ، أبو بشر عثمان بن قنبر، تح/ وشر/ عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة، ط/ 3، 1988، ج/1، ص34 .

2/ الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله ، البرهان في علوم القرآن ، تح محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، ط/ 2 ، 1972 ، ج/3 ، ص 233.

ابن جني :« مثل مجرى الجموح بلا لجام ، ووارد الحرب بلا احتشام ، فهو إن كان ملوما في عنفه وتهالكه ، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته ؛ ألا تراه لا يجهل أن لو تكفل في سلاحه أو أعصم بلجام جواده ، لكان أقرب إلى النجاة ، وأبعد عن الملحاة ؛ لكنه جشَّم ما جشَّمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله ، إدلالا بقوة طبعه ، ودلالة على شهامة نفسه .»[1]إن أهم ما يستفاد من كلام ابن جني رغم استهجانه لبعض أمثلة التقديم القبيح في الشعر، إنما هو أثر من آثار الشجاعة وخرق المألوف لدى الشعراء خاصة . وقد توسع ابن جني نفسه في إبراز أهمية التقديم والتأخير في اللغة العربية في كتابه (المحتسب) حين رأى أن العرب إنما تقدم ما حقه التأخير لمزيد العناية والاهتمام .*

وجاء عبد القاهر الجرجاني فتوسع في موضوع التقديم والتأخير وهو يفسر مقولاته في نظرية النظم ؛ فعاب على من قصر أهميته على العناية بالمقدم فقال :« وقد وقع في ظنون الـ ناس أنه يكفي أن يقال : إنه قدم للعناية ، و لأنّ ذكره أهّم ، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية ، وبم كان أهّم . ولتخيُّلهم ذلك قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم وهّونوا الخطب فيه ..»[2] وحرص الجرجاني على إبراز ما يمكن أن يضيفه التقديم والتأخير من روعة وجمال للكلام ، في فصل سماه في التفاوت في بلاغة الاستعارة ، مستعرضا شواهد عديدة ، منها بيت لابن المعتز استدل به على الحسن واللطف الذي أضافه التقديم والتأخير للأستعارة .

سالت عليه شعاب الحي حين دعا أنـصـــاره بـــــوجـــوه كالدنـــانـــــير

و أوضح رأيه فقال :« وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرف ، فأزل كلا منهما

1/ ابن جني الخصائص ج/2، ص373، 374.

* ينظر : أحمد محمد ويس ، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ص170.

(2) الجرجاني ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص145

عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه ، فقل : سالت شعاب الحي عليه بوجوه كالدنانير حين دعا أنصاره ، ثم انظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها ..»[1] لقد أدرك الجرجاني بحسه النقدي المرهف ، شعرية هذا البيت عن طريق تقديم الظرف وجملة الإضافة على الجار والمجرور والتشبيه . وللجرجاني أمثلة أخرى حاول فيها إبراز أهمية التقديم والتأخير الجمالية .

وظهر الحديث عن التقديم والتأخير عند الغربيين تحت مفهوم ترتيب الكلمات أو القلب ، واعتبر من الأشكال البارزة للإنزياح في لغة الشعر ولذلك يربط جون كوهن بين الشعر وتحطيم قواعد النحو، فيستشهد بقول الشاعر أراغون :« لا يتحقق الشعر إلا بقدر تأمل اللغة ، وإعادة خلق اللغة مع كل خطوة . وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو وقوانين الخطاب. » [2] ويربط كوهين بين قواعد النحو، وتحقق الدلالة في الكلام ، فيقول :« إن النحو هو الركيزة التي تسند إليها الدلالة، فبمجرد ما يتحقق الانزياح ، بدرجة معينة ، عن قواعد ترتيب الكلمات تذوب الجملة وتتلاشى قابلية الفهم » [3] والذي يسترعي انتباهنا في هذا هو أن للكلمات داخل الجمل رتبا ووظائف تضبطها قواعد النحو؛ وأنّ الإخلال بتلك القواعد لايمكن أن يكون عديم الأثر في تعديل الدلالة وتشويشها .

ولذلك سيكون تركيزنا في هذا المستوى من الدراسة على التراكيب التي حدث فيها تشويش في رتبة البحر أو ما تعلق به ، لأننا نعتبر تلك التراكيب التي انحرفت عن

1/ الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص138.

2/جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص 176.

3/ جون كوهين ، المرجع نفسه ص178.

المعيار النحوي هي القادرة على الكشف عن الدلالات الإيحائية لصورة البحر . وقد يبدو للقارئ أن هذا المبحث فيه تكرار لبعض القضايا التي وردت في مستوى دراسة تشاكل الجملة . لكن الذي يحفزنا لهذا الإلحاح ، هو رصد البعد السيميائي لرتبة البحر ووظيفته معتبرين ، أن رتبة البحر ووظيفته علامة من نوع المؤشر على مكانة البحر في نفس الذات الشاعرة ، وعلى أهميته وكفاءته .

لابد أن ندرك ـ أولا ـــ أن الإيقاع في الشعر كثيرا ما يفرض منطقه على الشاعر ، فيلجأ إلى تقديم المتأخر وتأخير المتقدم ، ولذلك أمثلة كثيرة في الشعر العربي قديمه وحديثه ومثاله هذا النموذج من شعر سميح القاسم :[1]

ملت شباك الصيد الانتظار

يا حارس الفنار

والقارب المهجور

غطت رمال الشط دفته

وجنبه المكسور

وكاد أن يورق مجدافه المكسور .

والشاهد هو تقديم خبر كاد جملة المضارع (يورق) على اسمها في حين أن القانون النحوي يقتضي أن يلي الاسُم (كاد) مباشرة ، فأخّره الشاعر مراعاة لنظم الكلام ، و وحدة الإيقاع ؛ وهذا التقديم في تصوري لا يحمل من الدلالات ما يمكن أن يساهم كثيرا في بلورة صورة البحر التي ننشدها ؛ يمكن أن يتضمن هذا التقديم دلالات نفسية أخرى تتعلق بموقع كل معنى من نفس الذات الشاعرة . لأن موقع المعنى من النفس كثيرا ما ينعكس على رتبته في الكلام وهو الأمر الذي يشير إليه الجرجاني بقوله :« واعلم ... أن

1/ سميح القاسم ، الديوان ،مج/1، ص 157.

الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني ، فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها ، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب اللفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق .» [1] وبهذا الاعتبار رتبت عناصر الجملة في العربية ، فكانت« رتبة المسند إليه التقديم لأنه المحكوم عليه ، ورتبة المسند التأخير إذ هو محكوم به وما عداهما فتوابع ومتعلقات تأتي تالية لهما في الرتبة » [2]

لذلك فإن هذا الشاهد الثاني من شعر سميح القاسم هو الذي ينبغي أن يحظى بالعناية ؛ يقول من قصيدة عنوانها إلى رفائيل ألبيرتي* :[3]

يا صديقي ،

لك البحر

صحراء لي

ولنا يارفيقي

سنونوة عند باب الشروق .

نلاحظ أن الجملتين (**لك البحر**) (**صحراء لي**) كلتيهما قد وقع فيهما تشويش في الرتبة ، بتقديم ما حقه التأخير ، ففي الجملة الأولى تقدم الخبر شبه الجملة **(لك)** على المبتدأ

1/ الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ص 99.

2 / أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ط/3، 1993، ص100

* رفائيل ألبيرتي(Rafael Alberti Merllo)(1902/ 1999) شاعر اسباني أنشد للمنفى وناهض الفاشية ... من دواوينه (بحار اليابسة) الذي اهتم فيه بتيمة البحر ، وعبر فيه عن غربته في مدينة مدريد بعد أن غادر قريته (بورتودي سانتا ماريا)على شاطئ الأطلسي حيث بحر صباه ، ولعل اهتمامه بالمنفى والبحر هو ما يومئ له القاسم في هذه القصيدة ، ينظر وكيبيديا الموسوعة الحرة ، وينظر: سالم خالد ، (شعر المنفى عند البياتي و رفائيل ألبيرتي) موقع الحوار المتمدن ، ع/ 3992. 2/ 3 / 2013.

3/ سميح القاسم ، الديوان ، مج/ 3، ص 372.

(**البحر**) وهذا الترتيب يؤشر إلى موقع كل عنصر من نفس الشاعر، فشبه الجملة المتضمن لكاف الخطاب ضمير الصديق المخاطب، استحق التقديم والتقريب ، والقرب اهتمام والقريب أولا ، كما يقول محمد مفتاح* بينما أخر المبتدأ البحر وحقُّه أن يـُقدَّم ، لأن الصورة السلبية للبحر والجفوة التي تفرق بينهما ، هي التي جعلت الشاعر يمارس عليه نوعا من الإقصاء والإبعاد ولو على مستوى التعبير، وليس غريبا هذا الإقصاء الذي يمارسه الشاعر على البحر وهو الذي يقول عنه : [1]

والبحر شيطان رجيم .

أما الجملة الثانية (صحراء لي) فقد قدم فيها المبتدأ ، والأصل فيه أن يتأخر ــ حسب رأي النحاة ـ لأنه نكرة والخبر شبه جملة ، ولكن الشاعر انحرف به عن المعيار النحوي ، ليؤشر للعلاقة الضدية بين البحر والصحراء ، الصحراء التي شكلت تيمة مهمة في مدونة القاسم الشعرية ، بدلا من البحر . ولذلك فقد يبدو تعلق البحر بالصديق مؤشرا للمغامرة والمنفى التي اصطبغت بهما حياة الشاعر الإسباني ، أما تعلق القاسم بالصحراء ففيه ما يدل على جذوره العربية ، أو ما يؤشر لقضية وطنه وما تعانيه من خمود وجفاف وقد ترسخت هذه النظرة السلبية للبحر في شعر القاسم ، فهو بحر غيري، مليئ بالأسرار؛ لذلك نجده يقدمه أحيانا ويجعل له الصدارة ، حين يتعلق الأمر بأفعال الشر والسوء :[2]

أين البيارق والسروج ؟

جَهَّزت عمارتنا

وبحرُ الرُّوم يضمر سرَّه

---

*/ ينظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص74.

1/ سميح القاسم ،(ملك اتلانتيس) ثقافات ، ص75 .

2/ سميح القاسم ، الديوان ، ص706.

وتهرُّ آلاف الكلاب .

إن الرتبة الطبيعية للفاعل في العربية أن يلي الفعل ، ولكن هذا الترتيب قد يحدث فيه تشويش عندما يتقدم الفاعل عن الفعل، إن هذا التقديم ينقل الفاعل ــ في رأي معظم النحويين ــ من وظيفة الفاعلية إلى وظيفة الإبتداء ولذلك يسمى الفاعل في هذه الحالة مبتدأ والجملة الفعلية بعده يسمى خبرا ، ولكن يحق للشاعر ما لا يحق لغيره ، لذلك نعتبر ـ مجازا لأجل وحدة الرؤية التحليلية ـ اللفظ الوارد مبتدأ وخبره جملة فعلية فاعلا تقدم على فاعله ، من منظور فعل الفاعلية لا من منظور الابتداء ففي جملة سميح القاسم (**وبحر الروم يضمر سرّه**) من هذا المنظور فاعل هو بحر الروم تقّدم على فعله يضمر لأنه هو الأهم في نفسه ، خاصة وهو يقترن بكل ما يتعلق بمحنة الفلسطيني من أذى وهذا ما يوحي به الفعل يضمر والمفعول به سره الذي يمكن أن نقرأه عن طريق عملية التصحيف (شره) فالسين شين سقطت نقاطه .

إن مسافة نفسية كبيرة ظلّت تحول بين سميح والبحر، لذلك مارس ضده كثيرا من الإقصاء ، فجاء قليل الحضور في مدونته الشعرية الواسعة ، مقارنة بحضوره لدى أخويه درويش والمناصرة وغيرهما ؛ ولعله لهذه المسافة أيضا، لم يكترث الشاعر لرتبته على مستوى التراكيب الشعرية ، فتباينت مواقعه في التراكيب القليلة التي حضر فيها هذا البحر.

ويمارس الشاعر رزق البياري في قصيدته (**أوراق البحر**) لعبة تقديم الفاعل على الفعل ليتحول بهذا التقديم من وظيفة الفاعلية إلى وظيفة المبتدأ، ويعلن عن مركزيته في الخطاب ، فتصبح له الحظوة من خلال كونه أولا في التركيب ، ومسندا إليه عاملا على مستوى الدلالة ؛ وهو تقديم علينا أن نقرأه في سياق القصيدة التي تعبر عن تيمة الغرق، باعتبار البحر ومتعلقاته وراء هذا الفعل المأساوي ؛ لذلك نصادف بعض التراكيب تعمل

على إبراز هذا الفعل من خلال تقدُّم الفاعل على فعله ، ولعلَّ القصيدة التي تحمل قدرا مهما من القصدية ، ويضطلع فيها دال البحر بوظيفة محورية هي: **(خريف البحر)**:[1]

1/ البحر يبتلع وداعةَ وجهه

يلطم خديه

يشقُّ ثوب السكينة .

2/ رعونة التيار تتخطفك إلى القاع .

3/ الريح تذر رائحة الحداد .

4/ رهبة المشهد تفتق أنات الوجع .

إن نقل الفاعل (**البحر**) في التركيب الأول من وظيفة الفاعل إلى وظيفة المبتدأ فيه نقل لرتبته من التأخير إلى التقديم ، وهو نقل ينسجم مع طبيعة الأفعال المسندة له (**يبتلع** ، **يلطم** ، **يشق**)؛ إنها جميعا تعزز دلالة الفاعلية السلبية للبحر، خاصة وأن تلك الأفعال جاءت متعدية، تنسحب دلالتها إلى طرف ثالث هو المفعول به:(**وداعة وجهه** ، **خديه** ، **ثوب السكينة**) ،الطرف المتأثر سلبا بفعل الفاعل البحر. وقد جاءت رتبة المفعول به ، التأخير وهو الرتبة الطبيعية له نحويا ، ودلاليا لأن جميع ألفاظه ذات صلة بدلالة الضعف والتقاصر إزاء سلطة البحر وهيمنته . وهذه العلاقات تعيدنا إلى ما كنا ألمحنا له على المستوى المعجمي ، من ارتباط لفظ البحر بألفاظ أخرى عن طريق علاقة التضاد ، حيث تقمص البحر في هذا التركيب دور الجاني ، وتقمص المفعول به دور الضحية ، وهذه الصورة التركيبية تعمق إلى حد بعيد موقع البحر من نفس الذات الشاعرة ، فهو هاجس هذه الذات وشغلها الشاغل لذلك يستأثر برتبة الصدارة في الجملة ؛ وهو لفظ قد حُمِّل بدلالة الشّر والسّوء وفعل التدمير والموت والمعاناة ، وهي

1/ رزق البياري: ديوان ، وجهان ، ص26.

الصورة التي ترددت بشكل لافت في سياقات معجمية وتركيبية كثيرة سابقة .

ونلاحظ أن معظم التراكيب التي حضر فيها البحر أو متعلقاته ، عند معين بسيسو ، هي تلك التي ارتبطت بالشراع أو السندباد ؛ ولذلك يحظى هذان اللفظان باهتمام الشاعر، فيحرص على انتقاء مواقع مفصلية لهما على مستوى التراكيب التي حدث فيها التقديم والتأخير ؛ ففي قصيدته (**البحار العائد من الشطآن المحتلة**) يربط بسيسو بين الملاح (السندباد) والشراع فيقول :[1]

ياعاصر الشراع في أقداحي

موجة قد أمسكت شراعي

من بحرنا كقطرة الشعاع

لم ترخه ومخلب الرياح

في قلبها ، ياعاصر الشراع ...

لاتخفى على القارئ القيمة التي تضيفها لفظة الشراع لإيقاع القصيدة ، خاصة وهي مكررة ، أو مجاورة للفظتي الشعاع والرياح ، لكن دلالتها المركزية تأخذ مشروعيتها من خلال مقابلتها بلفظة الموجة ، لقد تأخرت وأدت وظيفة المفعولية ، بينما تصدرت لفظة (موجة) وتقمصت دور المبتدأ دون أن تتخلى عن وظيفة الفاعلية (قد أمسكت) إن هذا الإسناد يعزز لدى القارئ الشعور بصورة البحر السلبية في مخيلة الفلسطيني، لقد أصبح هذا البحر ومتعلقاته العائق الكبير أمام سيرورة التاريخ الفلسطيني، وسعيه نحو المستقبل الإيجابي ، وما يعزز هذا المفهوم ، اختيارات الشاعر على مستوى التركيب ، حيث جعل المفعول به مضافا إلى ضمير المتكلم ضمير الذات الشاعرة (شراعي) وجاء بالمبتدأ

1/ معين بسيسو ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 172.

الفاعل (موجة) نكرة ليعمق الهوة بينه وبين البحر ومتعلقاته .

وفي سياق آخر يستعرض بسيسو مغامرات السندباد وصراعه مع البحر ، مستثمرا الممكنات التي تمنحها اللغة العربية لتشويش مراتب الألفاظ داخل الجملة ؛ من مظاهر هذا التشويش ما نلاحظه في هذه المقطوعة بعنوان : الخميس[1] من قصيدته **(يوميات مهرج)**

السندباد إنني أعرفه
يخاف حين يسقط المطر
يشحب وجهه حين تهب العاصفة
يغمى عليه حين تسقط الصواعق
وصدقوني قد عرفته
شباكه قد كان بحره
وبابه الميناء
تحت قوائم السرير كانت الجزر
لكنه لابد أن تكون في حياتنا سفينة
وأن نكون فوقها البحارة
وان نقول كان يا ما كان
كان بحر فوق كفنا وكان سندباد .

تتضمن هذه المقطوعة سبعة انزياحات تركيبية من نوع تقديم ما حقه التأخير وانزياح واحد بحذف خبر كان في جملة (وكان سندباد ..) وهذه الانزياحات السبعة هي :

1/ معين بسيسو ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 327 .

1/(**السندباد إنني أعرفه)** ـ نقل لفظ السندباد من وظيفة المفعولية إلى وظيفة الأبتداء.

2/(**شباكه قد كان بحره)** تقديم خبر كان على الناسخ والاسم .

3/(**بابه الميناء)** تقديم الخبر على المبتدأ .

4/(**تحت قوائم السرير كانت الجزر)** تقديم خبر كان على الناسخ والاسم .

5/(**تكون في حياتنا سفينة)** تقديم خبركان شبه الجملة على اسمها .

6/ **(نكون فوق سطحها البحارة)** تقديم خبر كان على اسمها .

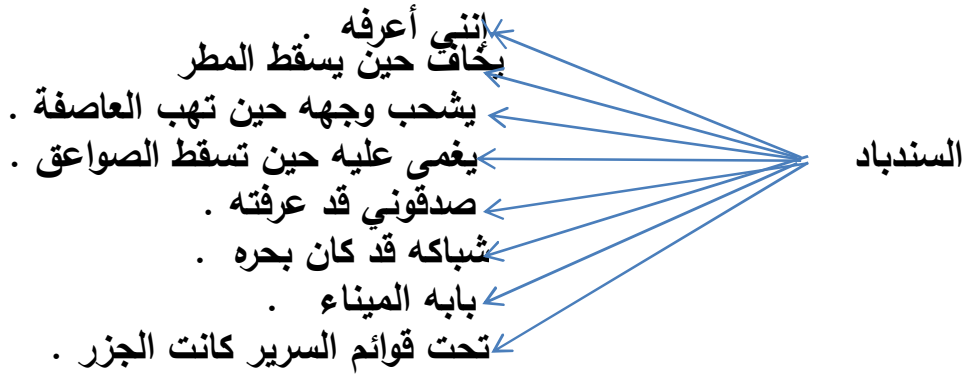
7 / **(كان بحر فوق كفنا)** تقديم اسم كان النكرة على خبرها شبه جملة .

ولا نتصّور أن المصادفة هي التي أملت على الشاعر هذا اللعب التركيبي ، إذ من المحال عدم وجود ضرورة تحكمت فيه ليحضر على هذه الصورة ، وهذا ما انتبه له الجرجاني عندما تحدّث عن دواعي ترتيب الكلم في الشعر فرأى أّنه: « لا يكون ترتيب في شيئ حتى يكون هناك قصد إلى صورة أو صنعة ، إن لم يـُقَدَّم ما قدِّم ، ولم يؤخَّر ما أُخِّر و بدئ بالذي نثّني به ، أو نثّني بالذي ثلّث به ، لم تحصل لك تلك الصورة وتلك الصنعة ...»[1] ، ولذلك أتصّور أن هذا الموجب إنما يعود أولا إلى ما يقتضيه النغم من وحدة الإيقاع على مستوى النص . فهل هذا هو الموجب الوحيد الذي حفز لدى الشاعر لعبة التقديم والتأخير .

كشفت مدونة بسيسو الشعرية أن رمز السندباد قد شكل تيمة محورية ، في النماذج التي حضرت من خلالها صورة البحر لديه، ولذلك فليس عجيبا أن يصبح هذا الدال علامة مركزية في خطابه الشعري ، تقع من نفسه موقع الصدارة ، وتكون بؤرة مركزية في خطابه الشعري . لذلك فقد مثل هذا اللفظ وضع البداية ووضع الختام في هذه المقطوعة وكان بؤرة الدلالة التي ارتبطت بها مقولات هذه المقطوعة من خلال الحظور الكثيف

1/ الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ص354.

للعائد الذي يحيل على لفظ السندباد :



إن تعلق السندباد بأفعال تجتمع معظمها على دلالة الضعف (يخاف ، يشحب وجهه ، يغمى عليه) يحمل صورة مناقضة للسندباد القديم، الذي اختار الرحلة والمغامرة ، وهذا مايحملنا على تصور مفهوم جديد لسندباد بسيسو، حينما يصبح البحر والرحلة لديه إكراها، وليس اختيارا: (**شباكه قد كان بحره ، بابه الميناء ، تحت قوائم السرير كانت الجزر)** ، ولذلك تكشف هذه البنية التركيبية الانزياحية عن علاقة تضاد وصراع بين السندباد الضحية ، في مواجهة الجاني البحر، ومتعلقاته ؛ وتزداد هذه العلاقة الضدية مأساوية ، حينما يصبح السندباد مفردا معزولا ، في مواجهة حتمية مع جان متعدد قوي ؛ وتعاطف الذات الشاعرة مع السندباد هو الذي أملى عليها ممارسة نوع من الإقصاء في حق البحر، ومتعلقاته ،على مستوى رتبتها في الجملة؛ فجاءت جميعها متأخرة : (المطر ، العاصفة ، الصواعق ، بحره ، الميناء الجزر سفينة ، بحارة) . وهذا مايحيل على الدلالة الرمزية للفظ السندباد باعتباره معادلا للفلسطيني التائه ، بينما يصبح البحر رمزا للتيه والضياع .

وهذه العلاقة المأساوية غير المتوازنة ، بين البحر والسندباد أو الذات الشاعرة ، يكشف عنها هذا المقطع من قصيدة مريد البرغوثي(لي قارب في البحر)[1] .

1/ مريد البرغوثي ، ، الديوان ، ص253.

لي قارب في البحر، روحي أبحرت معه ؛

كفاي مجذافاه والعينان قنديلاه والأضلاع أضلعه ؛

لا النجم لاح لمبحريه ، ولابدا لنواظر الأحباب مطلعه ؛

تتدافع الأمواج ضد مساره ، وأنا بنبض القلب أدفعه .

وفي هذه المقطوعة خمسة انزياحات تركيبية ، حدث فيها تشويش على مستوى الرتبة ، وهي :

1/ **(لي قارب في البحر)** قدم الخبر شبه الجملة (لي)على المبتدأ(قارب في البحر).

2/(**روحي أبحرت معه**) قدم الفاعل على الفعل .

3/ **(لا النجم لاح لمبحريه)** قدم الفاعل على الفعل .

4/ **(لا بدا لنواظر الأحباب مطلعه**)، قدم الجار والمجرور والمضاف إليه على الفاعل .

5/ **(وأنا بنبض القلب أدفعه**). قدم شبه الجملة الجار والمجرور والمضاف إليه على الفعل والفاعل .

وأول مانلاحظه في هذه الانزياحات أنها حققت قيمة إيقاعية أساسية في البنية الموسيقية للقصيدة . لكنَّها في الوقت نفسه يمكن أن ننظر إليها على المستوى الدلالي باعتبارها علامات مركزية لتأويل صورة البحر، وأول هذه العلامات تقديم شبه الجملة من لام الملكية وياء المتكلم المتعلقين بالمملوك القارب ، وهذا التركيب يتضمن ما يدلُّ على ضآلة المملوك واقتصار الملكية عليه دون سواه ، في مواجهة الواسع القوي الممتد البحر.

إن العلاقة الصدامية بين الشاعر والبحر ، من أجل مملوك واحد هو القارب هي التي أغرت الشاعر بممارسة نوع من التحيُّز للذات، فقدَّم متعلقاتها وجعل لها الصدارة (**لي ، روحي ، لنواظر الأحباب ، أنا)**، وهوتقديم يستدعي ضمنيا إقصاء للبحر ، ولذلك

هذه الانزياحات تسهم إلى حد ما في بناء تصور سلبي للبحر ترسخت في مخيلة الشاعر مريد البرغوثي وانعكست على تراكيبه الشعرية.

ويمارس محمود درويش لعبة تشويش الرتبة في بناء الجمل التي يحضر فيها دال البحر، ليحمِّل هذا الدال بمختلف الدلالات تجعله يغادر دلالته الذاتية ، باحثا عن دلالات إيحائية توافق نظرة الشاعر السلبية للبحر . و كنا قد وقفنا في مستوى تشاكل الجمل الإسمية على عدة تراكيب بدا فيها البحر علامة مميزة في شعر درويش ، وقد تبدو العودة إليها في هذا المستوى ضربا من التكرار الذي لا طائل منه ، ولكن غنى هذه النماذج هو الذي يملي على الدارس العودة إليها وتناولها في مستويات متعددة .

لاحظنا في قصيدة **(مديح الظل العالي)*** أن معظم التراكيب التي ورد فيها لفظ البحر إنما كانت له الصدارة ، وهذه الصدارة يمكن اعتبارها علامة مؤشرة على أن البحر محفز أساسي لدى درويش ، وتبدو أهمية هذه الرتبة في كونها قد خالفت معايير النحو وشوشت الترتيب الطبيعي للمفردات داخل تلك التراكيب . إننا بصدد ثلاث عشرة جملة حدث في جميعها انزياح تركيبي وتشويش في الرتبة من نوع تقديم المبتدإ النكرة على الخبر شبه الجملة (**بحر لأيلول الجديد ...بحر للنشيد المرِّ...بحر لمنتصف النهار ...بحر لرايات الحمام ... بحر للزمان المستعار...لديك ...بحر لأيلول الجديد ...بحر أمامك ... بحر من ورائك ...بحر لتسكن أوتضيع ...بحر لأيلول الجديد ...بحر أمامك ...بحر من ورائك .)** ومكمن الانزياح هو أن النحو العربي ، يجعل تقدم الخبر على المبتدإ واجبا إذا كان الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة ، تفاديا للإبتداء بالنكرة ، ومخافة أن يلتبس الخبر بالنعت ، يقول ابن هشام الأنصاري عن تقدم الخبر على المبتدإ في جملة (في الدار رجل) بأنه واجب مخافة « أن يوقع تقديمه في لبس ظاهر ...[هو] إلباس

*/ تنظر القصيدة ، درويش الديوان مج/2 ص 7، وما بعدها .

الخبر بالصفة ...»[1] وفي هذه النماذج التي وقع فيها خرق صريح للقاعدة ، وحتى يؤمن اللبس ينبغي أن يضطلع القارئ بسدِّ الثغرات التي تشوِّش الخطاب وإضاءة النقاط المعتمة لاكتمال الرسالة . لقد ورد المبتدأ (بحر) نكرة لفظا عاما شفافا لا لون ولاجرم له فهو محتاج إلى سند يضبطه ويؤطر معالمه ، ولن يكون ذلك إلا بتصوُّر نعت أو مضاف إليه يخصِّصه ؛ ترك الشاعر للقارئ الحرية في اختيار هذا النعت أو المضاف إليه ، ولكن هذه الحرية ليست مطلقة ، ما دامت مشروطة بمعرفة الخلفية الخاصة للبحر لدى درويش وهي خلفية الأذى والإهلاك والعدوان ، ولذلك فمن المعقول أن نقترح كلمة(**محاصر أو معتد أو مهلك**) لتنوب مناب النعت المحذوف ، وهذه المصادرة نراها موافقة للصورة العامة للبحر عند درويش .

ومن وجهة نظر سيميائية تأتي هذه الصدارة للبحر لتكرس فعل الهيمنة والاكتساح ، وتدلّ على أن البحر بؤرة في الخطاب، في نصٍّ شعري ذي بنية سردية تضطلع فيه الفواعل بوظائف متباينة ومتفاوتة ، تشكل فيها وظيفة الفاعل ، البحر موقع الصدارة ، من حيث القدرة والكفاءة والإنجاز.

وهذه الهيمنة هي التي أملت على درويش أن يجعل له الصدارة في سياقات أخرى من نفس القصيدة . إن حكم رتبة جملة الحال (**والبحر أبيض**) هو التأخير بعد الفعل وصاحب الحال ، ولكن درويش يشوِّش هذه الرتبة عندما يكون لفظ البحر مسندا إليه محكوما عليه في جملة الحال في قوله :[1]

والَبحرُ أبيض،
هَذِي سفنُِي الأخيرةُ

1/ ابن هشام الأنصاري ، جمال الدين .. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، ج/1، صص 190، 191 .
2 / محمود درويش ، المصدر السابق ، ص 66.

ترسو على دمعِ المدينةِ ، وهي ترفع رايتي ،
لا رايةَ بيضاءَ في بيروت .

وارتباط البحر بالفعل السلبي هو الذي يدفع الشاعر إلى تشويش رتبته ، فينقله من وظيفة الفاعلية فقط إلى الفاعلية والإبتداء، تحقيقا لدلالة الهيمنة والاكتساح؛ في قوله :[1]

والبحرُ يأكُلُ من خُبزِها ، خُبزِ عكا
ويفُرِكُ خاتمها منذ خمسةِ آلافِ عام .

وقوله :[2]

(و البحر َيحملُ ظلِّي الفضِّيَ عند الفجر ...والبحرُ مات من الرتابةِ في وَصايا لا تموت ... والبحرُ َيْنزل تحت سطحِ البحرِ كي تَطفُو عظامي ... والبحرُ نام أمَام نافذتي على إيقاعِ ريتا .)

تشترك جميع هذه النماذج في الدلالة على أن البحر قد شغل درويش بصورة لافتة واستأثر باهتمامه الكبير وقد انعكس ذلك على نفسه فاحتل سطح شعوره ومنطقته العليا ، فلا غرابة إذن أن يحتل الصدارة في جل التراكيب التي حضر فيها في مدونته الشعرية .

فإذا تحولنا إلى المناصرة ، فإننا نلاحظ أن رتبة البحر لديه لم تكن نتيجة لأمر تحتِّمه قواعد النحو، أوقواعد النظم، فقط بل كانت أحيانا لعوامل نفسية ، تسهم في بلورة ماترسخ من صورة البحر لديه ، مما يغرينا بالتعامل معها باعتبارها علامات مؤشرة تساعدنا على تأويل تلك الصورة وسبر أغوارها . لاحظنا في دراسة معجم ألفاظ البحر عند المناصرة ، ارتباط هذا الدال لديه بالبحر الميت ، باعتباره الامتداد الطبيعي لفلسطين

1/ محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدا (الأعمال الجديدة) دار رياض الريس للكتب والنشر، ط3/ 2001، ص348.

2./ درويش ، الأعمال الشعرية مج2، ص 518. 519. 521. 540.

الجغرافيا والتاريخ ؛ وقد جاء هذا المعجم وثيق الصلة بالموت والظلم ، ولذلك فلا غرابة أن تنعكس هذه الصورة على رتبة هذا الدال على المستوى التركيبي . وهي رتبة لا تخضع لقانون ثابتٍ مُطَّرِدٍ، إنما تتحكم فيها تباين المشاعر لدى الشاعر ، مشاعر معرضة للمد والجزر مثل البحر، فهذا البحر عندما ينتاب الشاعر نوع من الشعور بالنظرة الدونية نحوه ، يختار له موضع التأخير كنوع من الإقصاء والإبعاد كقوله :[1]

قاع العالم هذا البحر الحي ..

وفي هذه الجملة تقدم الخبر(**قاع العالم**) ورتبته الطبيعية التأخير، وتأخر المبتدأ اسم الإشارة وبدله(**هذا البحر**) ،وهو تشويش هدفه الحط والتقليل من قيمة المؤخَّر، وقد تبدو هنا بعض المفارقة في وصف البحر الميت بما يناقض الموت وهو الحياة (**الحَيُّ**) ولكنه في الحقيقة وصف قدحي غايته السخرية وليس الثناء،من نوع وصف الضرير بالبصير . وهذه الدلالة القدحية هي التي تجعل المناصرة يمارس ضد البحر الميت هذا الإقصاء والتأخير في قوله :[2]

سَمْكٌ مِثلي
نَتِنٌ مثلي،
وجميلٌ هذا البحرُ الميت،
مـ ثلُ بنات عُمومتنا في الصحراء
غُولٌ هذا البحرُ الميت ،
طِيَبتُه تَمتَصُّ وِشايات الشعراء.

إن الأصل في أسلوب النداء أن يتقدم النداء لتليه جملة جواب النداء ، لكن المناصرة

1/ عز الدين ،المناصرة ، الأعمال الشعرية ص119.

2/ المصدر نفسه ، ص 693.

يؤثر إيراد النداء مؤخرا لسبب يتعلق بالنظم ، أو لهذا البعد القدحي الذي ارتبط بالبحر الميت : وهذا ما نلاحظه في هذه النماذج :[1]

1/ أهبط من عليائي مفتونا بالنرجس الجبلي أتسلل بين أشجارك يابحر .

2/ الحمام الأزرق يوشوش القمح لا يتناجى اثنان دونك يا بحر.

3 / أمس دفنت البحر في البحر وحدي ، لا تكن قاسيا علي أيها البحر .

تكشف هذه النماذج التي تأخر فيها لفظ البحر تركيبيا ، الدلالة السلبية القدحية لهذا البحر . لكن هناك سياقات كثيرة تؤشر لنوع من القرابة المكانية بين البحر الميت والشاعر ترتبت عنها قرابة نفسية . إنَّ الكثير من الشواهد التي ورد فيها لفظ البحر عند المناصرة جاء فيها مسبوقا باسم الإشارة (هذا) الدال على القرب . وهذه القرابة النفسية هي التي استدعت تقريبه وتقديمه على المستوى التركيبي ، فنجده مثلا يقدِّم ما يُعتَبر فضلة في القول : الجار والمجرور والبدل ، على ما يُعتَبُر عمدةً : الفعل والفاعل؛ لأن هذه الفضلة تضمنت دال البحر: [2]

في هذا البحر الميِّت أحيا كالدُّوري البدويِّ .

وتلك القرابة النفسية التي تؤدي إلى قرابة في الرتبة يعبر عنها المناصرة فيقول: [3]

البحُر النائمفي حضنِ فتاةٍ مقتولة ...

.البحُر المتمدِّد في قلبِي الوثنّي ..

ترتبط هذه القرابة النفسية بما يمكن أن يضطلع به هذا البحر من أدوار إيجابية تجعله، يخلع عنه صورته السلبية المتعلقة بالموت ، فينعكس هذا التحوُّل على رتبته في الجملة

1/ المناصرة ، المصدر السابق ص686.

2/ المصدر نفسه ، ص131.

3/ نفسه ، ص120.

فيتقدم منحرفا عن معايير النحو . في مثل هذه النماذج :[1]

1/ البحر الميِّت سوف يرشُّ الـ ملحَ على مائدةِ الشَّامِ .

2/ من خاصرة البحر الشرقي يكون الأردن ومن البحر الغربي تكون فلسطين .

3 / البَحر الميِّت لا ينسى ..

وجميع هذه النماذج تتعلق بالبحر الميِّت، الذي راهن عليه المناصرة بشكل لافت وحمَّله الكثير من الدلالات ، إن الدلالات الإيجابية لهذا البحر من حيث هو مصدر رزق، وحياة لمنطقة الشام فمنه كان أهل الشام يجلبون الملح ويوردونه لأهالي قبرص وكريت ، هذا ما جعل المناصرة يغيِّر رتبته من التأخير إلى التقديم ، ومن الفاعلية فقط ، إلى الإبتداء والفاعلية معا . وتقدَّم في النموذج الثاني، وهو شبه جملة خبر يكون، ومحله التأخير، لأنه ارتبط بالبعد الجغرافي الإيجابي المتمثل في الوصل مابين الأردن وفلسطين . أما النموذج الثالث فرتبته الطبيعية هي أن يلي الفعل المضارع المنفي ، لكن البعد التاريخي لهذا البحر الحافظ لذاكرة التاريخ التي لا تنسى ،هو الذي أهله لمرتبة الصدارة فتقدم على الفعل ، وتقمص دور الإبتداء .

وقد حرصنا في هذا المستوى من الدراسة على التركيز على الأبعاد الدلالية لرتبة البحر ووظيفته ، دون الخوض في المضامين الفكرية مخافة الوقوع في الخلط بين المستوى التركيبي والمستوى الدلالي لصورة البحر ، لذلك بدا لنا بعض القصور في تحليل النماذج ، رأينا أن نرجئه إلى المستوى الدلالي .

1/ المناصرة ، نفسه صص،132. 139.

3ـ3: الحذف

يعتبر الحذف من أشكال الانزياح في الكلام ، إذ من خلاله يعدل المتكلم عن الوجه المتواضع عليه المعتاد، الذي تضبطه قواعد النحو إلى أسلوب يخرق المعيار ، وذلك بحذف أحد عناصر الجملة الفعلية ، أو الإسمية ، مع اعتبار أن المخاطب قادر على إدراك العنصر المحذوف ؛ ولذلك اهتمت الدراسات الأسلوبية بالحذف باعتباره مظهرا لتجلي الملامح الأسلوبية على المستوى التركيبي للكلام .

وقد أدرك علماء النحو والبلاغة العرب أهمية الحذف فأفردوا له أبوابا وفصولا ومباحث في مؤلفاتهم : تحدث عنه ابن جني في باب شجاعة العربية* ، وقال عنه الجرجاني :« هو باب دقيق المسلك ، لطيف المأخذ ، عجيب الأمر شبيه بالسحر ، فإنك ترى به ترك الذكر ، أفصح من الذكر ، والصمت عن الإفادة أزيد للفائدة ، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ماتكون بيانا إذا لم تبن .»[1] واعتبره الزركشي من ألوان المجاز فقال عنه في البرهان :«المشهور أن الحذف مجاز »[2] ؛ وذكر له فوائد عديدة منها: « زيادة لذة بسبب استنباط الذهن للمحذوف ، وكلما كان الشعور بالمحذوف أعسر ، كان الالتذاذ به أشدّ وأحسن ....وطلب الإيجاز والاختصار ، وتحصيل المعنى الكثير في اللفظ القليل .. »[3] .

ويأتي اهتمامنا بظاهرة الحذف في سياق دراسة صورة البحر في المستوى التركيبي ،. باعتباره أداة مهمة لتحفيز التأويل وإنتاج المعنى ، خاصة وأن النص الشعري الفلسطيني

---

*/ ينظر ابن جني ، الخصائص ج2، تح / الشربيني شريدة ،دار الحديث القاهرة ، ط، 2007, ص344.

1/ الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص170 ،

2/ الزركشي ، البرهان في علوم القرآن ، ج/ 3، ص103.

3/ المصدر نفسه ص105.

يبلغ أحيانا أقصى درجات الغموض ،إن القارئ وهو يبحث عن صور الحذف ويحاول إتمام النقص الذي يخلفه المحذوف في الجملة ، إنما يسهم في اتمام الرسالة من خلال ملء البياض وتكملة الفجوات المبثوثة بين تضاريس الخطاب الشعري . لكننا سنركز في هذا المستوى على رصد هذه الظاهرة على مستوى التراكيب التي حضر فيها البحر أو التراكيب المجاورة لها لما لها من دور في عملية التأويل.

تميزت النصوص التي حضر فيها البحر عند المناصرة بالغموض ، وهو حتى وإن كشف معجم البحر لديه عن اهتمامه الواضح بالبحر الميت ، باعتباره الامتداد التاريخي لفلسطين ، فإن هذا البحر يأخذ دلالات متعددة تصل درجة الإنغلاق أحيانا ؛ وإن من بين أسباب هذا الغموض ، أشكال الإنزياح العديدة والمختلفة التي تميز النص الشعري عند المناصرة ، وهذا ما يفرض على القارئ جهدا مضاعفا ، لن يكون فيه في منأى من الزلل ولذلك سيكون تأويلنا جهدا اجتهاديا نروم منه الكشف عن بعض تجليات صورة البحر لدى المناصرة على المستوى التركيبي .

ينفتح نص المناصرة **(قاع العالم)** على البحر الميت باعتباره أخفض نقطة على سطح الكرة الأرضية ، ويتردد في ستة عشر موضعا . يشكل فيها الحذف أحد الظواهر التي تحلق بالمعنى في عالم متباين من الدلالات.

تظهر أول صورة للحذف على مستوى العنوان **(قاع العالم)**[1] وهو تركيب إضافي ينقصه الإسناد ، اضطلع الشاعر نفسه باتمامه من خلال فاتحة القصيدة ، وكأنه يسعى بهذا الجهد إلى تحفيز القارئ على ركوب هذا المتن الوعر :

هذا البحر المأكول المذموم .

منذ خراب مدائنه العامرة الأرجاء .

1/ عز الدين المناصرة ، الديوان ، ص119.

تضطلع هذه الفاتحة ، بالكشف عن وظيفة العنوان ، فهو مسند (خبر) مفتقر للمسند إليه (المبتدأ) المحذوف ، البحر الميت ؛ وفي هذا الحذف، حث لذهن القارئ ، وإثارة لوجدانه ، لتلقي النص بنوع من التفاعل ، والمشاركة في بناء المعنى .

ولما كان الخبر متضمنا ما يضيف للمبتدإ من الدلالة السلبية باعتباره يحيل على الدنو والانخفاض والسفلية (القاع) ، رغب الشاعر به فلم يذكره صيانة وحفظا له من كل ما يشينه، وقد سبق علماء البلاغة إلى عد صيانة المحذوف من أسباب عدم ذكره؛ قال الزركشي: « ومنها أن يحذف صيانة له.»[1] وهذا يتوافق مع المكانة التي يحتفظ بها المناصرة للبحر الميت . وبسبب هذه الأهمية . يلجأ الشاعر مرة أخرى إلى ممارسة لعبة الحذف ، ولكنه حذف يطال الخبر هذه المرة ، على امتداد أربع جمل إسمية ممتدة مفتقرة كلها لمسانيدها : [2]

البحر النائم في حضن فتاة مقتولة ...

البحر الممتد في قلبي الوثني ...

البحر المشدود كقوس ..كهلام مرخي ...

البحر الميت فوق الطاولة الحجرية ...

وفي هذه التراكيب لايجتهد القارئ كثيرا ، في تأويل خبر مسند مناسب لكل هذه الجمل ، مادام الشاعر قد كفاه من خلال العنوان هذه المهمة ؛ إذ إن تفادي التكرار للفظ العنوان (قاع العالم) ، ورغبته في صيانة المبتدأ البحر من كل ما يزري به على المستوى التركيبي ، هو الذي حمله على هذا الحذف . إن هذا الحذف يعطينا انطباعا قويا على أن البحر الميت يحتل مكانة بارزة في وجدان المناصرة ، لذلك يحرص على إحلاله

1/ الزركشي ، البرهان ج3،ص107.

2/ المناصرة ، الديوان ، ص120.

المكانة اللائقة به في الخطاب .سواء تعلق الأمر بذكره أو بحذفه .

وإذا كان الشاعر قد سهل علينا في هذه القصيدة مهمة اكتشاف الحذف وتأويله باستغلال استراتيجية العنونة ؛ فإن هذه المهمة تبدو عسيرة جدا في قصيدة **(يتوهج كنعان)** بسبب ما في القصيدة من غموض . والعنوان يتضمن حذفا هو حذف التمييز تمييز الجملة أو النسبة الذي ينبغي أن يضطلع بمهمة رفع نسبة من الغموض في جملة قبله ، هي جملة **(يتوهج كنعان ...)**يتوهج ماذا ؟ ترك الشاعر مهمة اكتشاف التمـــييز للقارئ ، وليكن هذا التمييز ذا صلة بدلالة التوهج (نارا ، نورا ، لهبا أو شعاعا.) إن رغبة الشاعر في إثراء الدلالة وإخصاب المعنى هي التي أغرته بهذا الإنزياح التركيبي ، الذي يفتح للقارئ شهية الاستكشاف والغوص في بنية الخطاب والإسهام في تشكيله ؛ وسيظهر جهد القارئ بصورة أوضح حين يحاول اكتشاف الحذف وملء البياض، في هذه التراكيب الموزعة على امتداد القصيدة الطويلة :

وأكثرها ترددا حذف المفعول به بعد الفعل أحاول في قوله : *

ـ أحاول ، كان المدى شجرا ..

وشجيرات عوسج هذا المدى عشرق البحر ..

ـ أحاول : راهنت أربعة: كان وجه أبي في مقالع مرمر قريتنا تعبا...

ـ أحاول : دار وحاكورة وسماء

وسمعت الجنود يقولون : أين الذي قد من جبل ...

ـ أحاول ـ هل أستطيع مساكنة الحلم في الدار ،

ثم رأيت القرنفل في عوسج الدار ..

---

*/ ينظر المناصرة ، الأعمال الشعرية : الصفحات : 501، 502، 503.

لم يترك الشاعر قارئه ليخوض متاهة القصيدة من دون دليل ، بل جعل من بنية التكرار إحدى القرائن الأساسية لولوج عالم النص ، وتكرار الفعل **(أحاول)** في هذه التراكيب وغيرها في القصيدة هي أول القرائن التي ينبغي أن نستعين بها لرصد المفعول به المحذوف وأولها مانجده في فاتحة القصيدة :

أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزي

أراه كذلك

لكنه يشتهي أن يكون ربيعا لكي يعجب الآخرين

وقوله: **(أحاول أن أرسم البحر...أحاول أن أوقظ البحر ...)** وفي جميع هذه التراكيب جاء المفعول به جملة مصدرية مركبة من: (أن المصدرية + المضارع المنصوب +الفاعل المستتر العائد على الذات الشاعرة +المفعول به البحر) فما الذي يمنع من اعتبار هذه المفاعيل تعويضا للمفاعيل المحذوفة في التراكيب السابقة ، إن بؤرة الخطاب هي المفعول به البحر ، وهو بحر عصي على القبض، لذلك يستعين الشاعر بالأدوات التي تعينه على الوصول إليه ، وهذه الأدوات يراها وسائط تقرب المسافة البعيدة بينه وبين هذا البحر، لذلك آثر المصدر المؤول على المصدر الصريح ، ولما تكررت المحاولات الفاشلة آثر الشاعر أن يخفي المفعول به المستعصي ، درءا للفشل والاعتراف بالهزيمة، أو لعلّه حذفه صونا له مما يزري به . خاصة وأنه رأى من مواصفات هذا البحر ما يتناقض مع دلالة التوهج التي يتضمنها عنوان القصيدة .

وحذف البحر وهو مفعول به أغرى الشاعر بحذفه وهو مبتدأ ، في مجموعة من الجمل الإسمية المفتقرة للمسند إليه : كقوله :[1]

1/ عز الدين لمناصرة ، الديوان ، ص504.

هيئ جوادك للرعي في مرج ذاكرة الغيم قبل المساء

سلام، سليم ، سلام ، سليم ،

أرق من القمح قبل هبوب رياح السموم

أرق من المجلس البلدي إذا كان منتخبا من عموم البلد،

أرق من الورد والحور بعد سكون النسيم ،

أرق من النسوة الحاملات جرار الغيوم ،

أرق من النوم تحت امتداداتك الهمجية ،

يا بحر منذ قديم الزمان،

إن مايُعيننا على القراءة المنسجمة لهذه المقطوعة ، هو وحدة الضمير المخاطب في جملة البداية وجملة الختام (هيئ ... يا بحر) لذلك نعتبر مابينهما مجموعة مسانيد لمسند إليه واحد محذوف هو ضمير المخاطب (أنت)العائد على البحر . وبذلك فإن هذه النماذج من حالات الحذف في جمل المناصرة التي كان فيها البحر لفظا مركزيا ، قد عززت الصورة النمطية لديه عن البحر الميت الخامل الخامد . قد يبدو في هذه الصورة السلبية ما يتناقض مع دلالة التنزيه ، التي أفرزتها التراكيب السابقة ، ولكن وصف البحر بالخمود ليس هجاء بل عتابا ، هذا البحر الذي لم يكن في مستوى تطلعات الشاعر الراغب في إيقاظه بعد خمول وإحيائه بعد موت .

وعلى النقيض من ذلك يبدو موقف مريد البرغوثي من البحر، إذ أتصوَّر أن العلاقة الصراعية بينهما هي التي دفعت الشاعر إلى حذف المفعول به (الموج) وبناء الفعل للمجهول في هذه المقطوعة : من قصيدته **(عكا وهدير البحر)**[1]

قالت عكا : يستعرض هذا الموج عليك

1/ مريد البرغوثي ، الديوان، صص448،447 .

فتوته في بدء الأمر،

إن خفت

تلاحق في الشاطئ ،

إن خفت

تلاحق في البيت ،

إن خفت تلاحق في الغرفة ،

إن خفت سيسكن داخلك الموج ،

ويصير عدوك فيك ،

وتصارع نفسك نفسك ، أخرج لملاقاة الموج .

اضطلع حذف المفعول به **(الموج)** أربع مرات في جملة **(إن خفت)** بعدة وظائف : فعلى المستوى الإيقاعي كان سببا في تعزيز ترديد كتلة صوتية متجانسة عبر مسافة زمانية معينة ؛ وأسهم على مستوى التواصل في تحقيق ما تجنح له اللغة من ميل إلى الإيجاز واقتصاد الجهد ؛ أما على مستوى السياق الدلالي للقصيدة فإن الحذف قد عمق الدلالة الصراعية بين البحر وعكا ؛ من خلال تكثيف الصراع بين الفعل (الخوف) ورد الفعل (الملاحقة)؛ حيث بدا التعاقب السريع بينهما واضحا في مشهد الصراع بين البحر والموج من جهة، وعكا والإنسان من جهة أخرى. وإذا حاولنا الغوص في البنية العميقة للسياق أمكننا إدراك ماتجنح له الذات الشاعرة ، بعملية الحذف على المستوى النفسي العميق ؛ من رفض للبحر ونفي للموج، لأن فيه نفيا للأذى الذي يلحق الذات الشاعرة التي تقمصت ضمير المخاطب أنت . إن رفض الذات الشاعرة للبحر والموج على مستوى الواقع ،هو الذي انعكس على حذفها للموج على مستوى الجملة ؛ وحتى وإن كان مفروضا بالقوة على مستوى التجربة فإن هذه الذات تمارس نوعا من التعويض على مستوى التعبير .

ولعل هذا البعد النفسي هو الذي أملى على درويش حذف المبتدأ (البحر) في قوله :[1]

بحر لرايات الحمام ، لظلنا ، لسلاحنا الفردي

بحر للزمان المستعار

ليديك ، كم موجة سرقت يديك ؟

ويبدو من ظاهر الكلام أن ذكر المبتدأ في الجملة الأولى والرابعة، أغنى عن تكراره في الثانية(.... **لظلنا**) والثالثة(... **لسلاحنا الفردي**) والخامسة (...**لديك**)، تحقيقا للإيجاز والاقتصاد اللغوي ، وسر الجمال في هذا الحذف كما يقول أحمد درويش :« هو أننا حين نحذف المبتدأ من العبارة ، إنما ندعي أن ذلك المبتدأ حي في ذهن المخاطب ، ومعلوم ، ولسنا في حاجة إلى أن نورده مرة أخرى »[2]؛ وربما تكون الغاية أعمق ، بالنسبة للشاعر حينما يصبح حذف المبتدأ (بحر) شكلا من أشكال التخفف من عبئ هذا الكون الواسع المقتحم؛ خاصة وأنه تضمن دلالة العقاب والعدوان ، كما لاحظنا على مستوى دراسة تشاكل الجملة الاسمية ؛ و كما يشير إلى ذلك الجرجاني :« إنك ترى نصبة الكلام ، وهيئته تروم منك أن تنسى هذا المبتدأ ، وتبعده من وهمك ، وتجتهد أن لا يدور في خلدك ولا يعرض لخاطرك.»[3] .

وأسهم الحذف لدى درويش في الخروج بهذا اللفظ من دلالته الذاتية إلى الدلالة الإيحائية ، التي تزيد من غموضه و تحميله أدوارا متناقضة أحيانا ، تعزز من انفتاحه على أبعاد نفسية مختلفة ، حتى لتبدو صورته مناقضة لنفسها ، فالبحر الذي بدا عدوانا

1/ محمود درويش ، الديوان ، المجلد الثاني ، ص 7.

2/ أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة ، د/ط ، 1998، ص172.

3/ الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص175.

وعقابا للفلسطيني في سياقات تركيبية كثيرة يصبح حاجة ، حرم منها هذا الفلسطيني كما حُرِم من الأرض : [1]

لا بر إلا ساعداك

لا بحر، إلا الغامض الكحلي فيك .

في هاتين الجملتين حذف الخبر، وذكر المبتدأ (بر) (بحر) ؛ و جاء في كليهما نكرة منفيا بلا النافية للجنس. و ما يعمق من دلالة السلب والافتقار، التي تحول دون سلامة التلقي ، هو أن اللفظ في حالة تنكيره يتّصف بالعموم ، لأن « النكرة تفيد أصل المعنى ، ومعنى ذلك أنها صالحة لأداء المعنى عندما يراد سوقه مجردا خاليا من أي صفة .» [2] وبسبب من هذا الغموض رأى اللغوّيون العرب عدم جواز الابتداء بالنكرة فإذا حصل فلابد من مسوغ ، كأن يخصَّص المبتدأ النكرة بوصف أو إضافة؛ وهذا مالم يتحقق في هاتين الجملتين مما يلقي على كاهل القارئ جهدا مضاعفا في تأويل كل من الصفة أو المضاف، لرفع اللبس عن المبتدأ، والخبر لرفع اللبس عن الجملة . ولذلك لابد من الاستنجاد بلواحق الجملة ، وجملة الاستثناء يمكن أن تسعف القارئ خاصة وهي تتضمن ما يمكن أن يحيل على الخبر المحذوف ، وهو ضمير المخاطب أنت ، العائد على المقاوم الفلسطيني ،(**إلا ساعداك**) ،(**إلا الغامض الكحلي فيك**)؛ وحتى وإن حاولت البلاغة إيجاد تبرير لهذا الحذف ، من خلال مقولة المقصور عليه الذي يحيل على الخبر، فإنها في عرف النحو جملة مفتقرة للخبر، هذه الجملة التي يمكن أن تؤول إلى : لا بر تحتمي به إلا ساعداك ؛ ولا بحر تلجأ إليه إلا الغامض الكحلي فيك . ومنه يأتي حذف الخبر تعبيرا عن الحرمان والعـــزلة أمام تخـــاذل الــبر والبحر في نصرة

1/ محمود درويش ، المصدر السابق ،ص16.

2/ أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ، ص 155.

الفلسطيني . وهذا الحرمان يعبر عنه درويش ، في سياق آخر متصل، من نفس القصيدة يمارس فيه لعبة حذف الخبر يقول فيه :[1]

لا إخوة لك ، يا أخي لا أصدقاء ،

يا صديقي لا قلاع

لا الماء عندك ، لا الدواء ولا السماء ولا الدماء ولا الشراع

ولا الأمام ولا الوراء .

حذف خبر الجمل الإسمية التالية (**لا أصدقاء ...**) (**لا قلاع...**) (**لا الدواء ...**) (**لا السماء...**) (**لا الدماء...**) (**لا الشراع ...**) وهو حذف يمكن تأويله لأن الشاعر وفر الكثير من مشقة التأويل على القارئ، حين أورد جملا تامة مجاورة لهذه الجمل الناقصة . والشاهد المحوري هو جملة لا الشراع والشراع من الألفاظ المهمة في معجم ألفاظ البحر في الشعر الفلسطيني يعبر عن السفينة و الأمل المنتظر؛ وحذف المسند الذي يخبر عنه ، يحمل دلالة مبطنة عن اليأس والحرمان وافتقاد سبيل الخلاص من الحصار، الذي يفرضه البحر واليابسة على الفلسطيني . وهذا الحرمان وافتقاد الخلاص والسبيل ، يعبر عنه كذلك معين بسيسو وبنفس طريقة الحذف حذف الخبر في قوله :[1]

إنهم يكررون الصوت لا صدى

إنهم يكررون الرمل والأعشاب والسفن

لا شاطئ ولا وطن .

وحتى وإن كان حذف خبر المبتدإ بعد لا النافية للوحدة مألوفا ، في النحو العربي فإن هذا الحذف يؤشر لدلالة أكثر عمقا، في علاقة الفلسطيني بالمكان ، الشاطئ باعتباره

1/ محمود درويش ، مصدر سابق ص24.

2/ معين بسيسو ، الديوان ، ص 572.

برزخا فاصلا بين البحر واليابسة ، والوطن رمز الهوية والانتماء. إن إقصاء الخبر عنهما هو إقصاء للوجود الفلسطيني في المكان ؛ إقصاء له من البحر وإقصاء له من الوطن ، خاصة وأن القصيدة نفسها تتضمن الكثير من الدلالات الحاملة لتيمة المنفى والرحيل .

تلك نماذج من صور الحذف ، طالت التراكيب التي حضر فيها البحر، في الشعر الفلسطيني؛ استعرضناها بغية التعرف على الدلالات التي أضافها هذا الانزياح لصور البحر على المستوى التركيبي ؛ وجميعها تؤكد اختلاف صور البحر لدى هؤلاء الشعراء وتكرس الدلالة السلبية المهيمنة على هذا الدال وتؤكد الفرضيات التي كنا وقفنا عليها على المستوى المعجمي لصورة البحر .

مكنتنا دراسة المستوى التركيبي لصورة البحر في الشعر الفلسطيني من الوقوف على تجليات لفظ البحر ورتبته ووظيفته على مستوى الجملة ، وهذه الدراسة كانت وسيلة لرصد أسلوبية صورة البحر وتباينها لدى الشعراء الفلسطنيين .

لم تقتصر دراستنا في هذا المستوى على التجلي الأسلوبي بل حاولنا مساءلة هذه التراكيب سيميائيا من خلال رغبتنا في معرفة دلالات تلك الرتبة وأبعاد تلك الوظيفة على مستوى الجملة .

أفردت جلّ التراكيب لمفردة البحر مرتبة الصدارة في الكلام ، فكان البحر مبتدأ أو فاعلا في معظم السياقات ، وهذه الرتبة تؤكد أن البحر قد كان ضمن الاهتمامات الأولى لدى الشاعر الفلسطيني ، واقتران البحر بأفعال الهيمنة والامتداد قد جعل منه لدى الشعراء الفلسطينيين رمزا للعقاب والعدوان والمنفى وهي الدلالات نفسها التي انفتحت عليها صورة البحر على المستوى المعجم

الفصل الرابع

المستوى الدلالي لصورة البحر

أولا : المبحث الأول : البحر والصورة الفنية .

4 ـ1ـ1: البحر/ الرحيل المنفى والضياع .

4 ـ1ـ2: البحر/ العدوان :

4 ـ1ـ3 : البحر/ الوطن والذاكرة :

4ـ1ـ4: البحر/ الثورة والمقاومة

ثانيا: المبحث الثاني : البحر و الرمز:

4ـ2ـ1: رمزية البحر .

4ـ2ـ2: رمزية الموج .

4ـ2ـ3:رمزية القارب والسفينة والشراع .

4ـ2ـ4: رمزية النورس وطيور البحر.

ثالثا: المبحث الثالث : البحر والأسطورة

4 ـ3ـ1: أسطورة السندباد.

4ـ3ـ2: أسطورة عوليس .

4ـ3ـ3: أسطورة أتلانتيس .

4ـ3ـ4: أساطير أخرى.

تركز اهتمامنا في المباحث السابقة على رصد صورة البحر في الشعر الفلسطيني على المستوى المعجمي والتركيبي ، وهو جهد وإن كان قد كشف عن الكثير من الملامح المهمة المتعلقة بصورة البحر في هذا الشعر، لأنه حرص على إبراز العلاقات التي تجمع دال البحر بغيره من الدوال من ناحية المعجم من جهة ، وملاحظة تعالق هذا الدال مع بقية الدوال على مستوى الجملة أو التركيب من جهة أخرى . و لابد أن نشير أن هذا الجهد كثيرا ما انحرف عن ضوابطه المنهجية ، لأننا كنا بين الحين والآخر نخرق مسار الدراسة فنجمع بين المعجم والدلالة ، أو التركيب والدلالة ، وهو جمع استدعته في الكثير من الأحيان طبيعة الدراسة التي تزاوج بين الدراسة الأسلوبية والدراسة السيميائية لصورة البحر؛ دراسة مارست علينا نوعا من الإكراه، ونحن نسعى للإجابة على سؤالين محوريين هما كيف شكل الشاعر الفلسطيني صورة البحر أسلوبيا ؟ وماهي أبعاد ذلك التشكيل سميائيا؟ لأننا كنا دائما ننطلق من مسلمة نعتبر بموجبها دال البحر ومتعلقاته علامات سيميائية قيمتها فيما تحيل عليه .

لقد كشفت لنا دراسة حقل ألفاظ البحر على المستوى المعجمي ، هيمنة الدلالة الإيحائية لدال البحر وانحصار الدلالة الذاتية ، أو ما يسمى المعنى المعجمي ، لأن هذا الدال ظلّ يتحرك ضمن نسق من الدوال المجاورة، تبدو بعيدة عن حقل ألفاظ البحر ؛ مما يوحي بأن هذا الدال قد غادر حقله المعجمي الطبيعي ، وراح يحلّق في سماء الدلالات الجديدة ، إشارة حرة باحثة عن معنى جديد . كما كشفت لنا الدراسة التركيبية لألفاظ البحر في الشعر الفلسطيني ، أن هذا الدال قد ظلّ في جلّ السياقات متصدرا في الجملة، منوطا بوظيفة الفاعلية والابتداء ، ولم يعد فضلة يقتصر دوره على تأطير الحادثة أو الموقف بجغرافية المكان المائي ؛ وهذه المعطيات هي التي تفتح أمام الباحث فرصة تقصي دلالات هذا الدال على مستوى الإسناد . وهو إسناد له مستويان : أحدهما محدود على مستوى الجملة من خلال الفاعلية أو المفعولية ، أو الابتداء والإخبار، أو من خلال

النعوت والأحوال والإضافات وغيرها . وثانيهما ممتد على مستوى مجموع النص أو التجربة التي تستغرق ديوانا كاملا ، أو مجموعة دواوين، عبر فترة زمانية ممتدة .

لذلك يأتي هذا المستوى من الدراسة ليكلّل الجهد السابق ، ويضطلع بوظيفة رتق ما بدا فيه من تمزّق ، و إكمال ما تخلّله من نقص . إن الدراسة الدلالية لصورة البحر تضعنا في جوهر الإشكالية التي يثيرها هذا البحث ، وهي تأويل دال البحر في النص الشعري الفلسطيني ، وهي عملية تقودنا في رحلة البحث عن المعنى . لقد ظل ولعهود بعيدة ينظر للّغة على أنها وعاء ومحتواه هو المعنى ، ولذلك يجد ابن رشيق نوعا من التماثل الدلالي بين بيت السكن والبيت الشعري في كون الأول محلا لسكن الإنسان والثاني مسكون بالمعنى فيقول :« و البيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قراره الطبع ، وسمكه الرواية ، ودعائمه العلم ، وبابه الدَّربة ، وساكنه المعنى ، ولا خير في بيت غير مسكون .. »[1] وهو تصّور تنتج عنه قضيتان مهمتان في علاقة اللغة بالدلالة ؛ الأولى: تتمثل في التصوُّر التقليدي للمعنى الشعري ، الذي ظلت حدوده مضبوطة بالمساحة التي يسمح بها البيت الشعري ، والتي جعلت البلاغيين العرب يعتبرون تعدي المعنى من البيت إلى الذي يليه عيبا من عيوب القافية، سمي بمصطلح التضمين . أما القضية الثانية ، فتلك التي تجعل الدلالة مقّيدة ، وتحدُّ من قدرة الألفاظ على تجاوز المعنى الحقيقي ، وكأن اللغة سجن للمعنى . فالمعنى المقيَّد بحدود البيت وبضوابط القافية رأى فيه شعراء الحداثة معنى واجب التحرير ، وكانت دعوتهم للحرية واضحة وعلى شتى المستويات ؛ ولذلك لم تستطع تلك النظرة القديمة لمفهوم البيت أن تصمد أمام تيارات التجديد التي طالت القصيدة العربية المعاصرة ، وأودت بمفهوم

1/ ابن رشيق، الحسن أبو علي القيرواني' ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة بيروت ، ط/5 ، 1981 ، ج1 ص121.

البيت ذي الشطريين ؛ حين أصبح المعنى ممتدا يطال العمل الشعري كله؛ « بعد أن بحث الشعراء المعاصرون عن مسكن حر، انتقل من البيت إلى القصيدة، كمفهوم يعتمد الوحدة العضوية ،»[1] كما خلخلت هذه النظرة الجديدة الكثير من المفاهيم الجمالية المتعلقة خاصة بعلاقة اللغة بالمعنى .

« إن النَّصَّ الأدبي ـ كما يرى (لوري لوتمان Lotman Ju. M.) نص لغوي ، ولكنه نصٌّ لغوي من نوع خاص . ذلك أن طبيعة العلامة فيه تختلف عن العلامة في النص اللغوي »[2] . ويوضح عبد القادر بوزيدة هذه المفارقة فيقول : « العلامة في اللغة الطبيعية شفافة، لأنها ذات طابع اعتباطي اصطلاحي ، ولا توجد علاقة بينها وبين الشيئ الذي تدلّ عليه ، أما العلامة الأدبية الفنية فليست على القدر نفسه من الشفافية ؛ وقد توجد علاقة مشابهة بينها وبين الشيئ الذي تدلّ عليه ، أي أنَّها تكتسب صفة العلامات الأيقونية ..»[3] ولذلك فمن العسف أن يبقى المعنى مرهونا بالدلالات المعجمية للكلمات داخل اللغة . ومن العسف أيضا أن ننظر للمعنى في السيَّاق الضَّيق لدلالات العلامة المفردة ؛ ذلك: « أن حدود العلامة نفسها تتغير في النّص الأدبي الفّني ، ولا تصبح العلامة مقصورة على الكلمة كما في النظام اللغوي ، بل يمكن أن تصبح مجموع الكلمات علامة واحدة ؛ ويمكن أن تكون الجملة علامة ، بل يمكن أن يصبح النص كّله علامة واحدة ..»[4] . إنَّ هذه العلامة سواء أكانت جزئية أو كلية ،

1/ محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ج/3 ، الشعر المعاصر ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط/1، 1990، ص 75.

2 / عبد القادر بوزيدة ، (يوري لوتمان ..مدرسة تارتو ـ موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدالة) عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ع/ 3، المجلد /35، يناير مارس،2007. ص196.

3/ عبد القادر بوزيدة ، المرجع نفسه ، ص196.

4/ عبد القادر بوزيدة ، نفسه ، ص 196.

إنما تخضع لطبيعة اللغة الجديدة التي تبناها الشعر المعاصر : اللغة التي ينبغي ـ كما ينقل محمد بنيس عن أدونيس ـ أن « تحيد عن معناها العادي ، ذلك أن المعنى الذي تتّخذه عادة لا يقود إلى رؤى أليفة مشتركة ، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة .»[1] وهذه النظرة هي التي ارتقت بدور اللغة إلى المستوى الذي أصبحت فيه خالقة للمعنى ، وهي فكرة تمخضت في الحقيقة عن المكاسب التي حققتها الدراسات اللسانية الحديثة . إن ميزة « الثورة الألسنية ، التي شهدها القرن العشرون من سوسير و ويتفنشتاين إلى النظرية الأدية المعاصرة ، هي إدراك أنَّ المعنى ليس مجرد شيئ تُعبِّر عنه اللغة أو تعكسه، إنما هو فعليا شيئ تنتجه اللغة ؛ فليس الأمر كما لو أننا نمتلك معاني أو تجارب ، ومن ثم نباشر تغطيتها بعباءة من كلمات ... ذلك أننا لا نستطيع امتلاك المعاني أو التجارب أصلا إلا لأننا نمتلك لغة نمتلكها فيها . »[2]

وانطلاقا من هذه الرؤية التي ترى في المعنى جسدا ممتدا داخل النص الشعري كلّه ، أو التجربة الشعرية بأكملها ، ومن اعتبار اللغة الشعرية في النص المعاصر خالقة للمعنى ومنتجة للدلالة ، فإننا سنركز اهتمامنا على رصد دلالة البحر في الشعر الفلسطيني من أجل تلّمس صورته ، معتمدين على مساءلة الانزياح الدلالي على مستوى الاستبدال الذي يمكن ان نرصده بالدرجة الأولى على مستوى الصورة الفنية والرمز والأسطورة .

1/. محمد بنيس الشعر العربي الحديث صص84، 85. نقلا عن: أدونيس ، علي أحمد سعيد ، مقدمة للشعر العربي صص172 ،173 .

2/ تيري إيغيلتون ، نظرية الأدب ، تر/ ثائر ديب ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، د/ ط، 1995، ص109.

4 ـ1: البحر والصورة الشعرية :

ما زالت الصورة في الشعر تضطلع بالدور الرئيس، في نقل الرسالة بين المبدع والمتلقي ، وتحظى بالعناية القصوى على مستوى التنظير والنقد . يأتي هذا الاهتمام من الطبيعة التخييلية التي تميِّز الشعر عن كثير من الأنشطة الإنسانية ؛ لذلك تحفظ المدونة النقدية الإنسانية الكثير من النماذج التي تعلي من شأن الصورة في الشعر ؛ وأوضحها ما تركه أرسطو في حديثه عن الاستعارة . والتي شكلت المهاد النظري الأول لجميع الدراسات المرتبطة بالتخييل والتصوير في الشعر، خاصة الدراسات ذات المنحى الكلاسيكي منها ؛ وأثَّرت حتى في النقد البلاغي العربي القديم . وهذا ما يؤكده بعض الباحثين يقول سعيد الحنصالي :« والفكر البلاغي العربي شارح دقيق ومفصّل للآرسطية ، ويدين لها بالكثير من مفاهيمه ، واصطلاحاته ..»[1]

لقد وعى العقل النقدي العربي القديم أهمية الصورة في الشعر ، وكشفت الكثير من الشواهد هذا الوعي، ومن أمثلتها ما يروى من قصة حسان بن ثابت وابنه ، « فقد قال ابن حسان لأبيه :(لسعني طائر)، فقال حسان : صفه يابني ، فقال : (كأنه ملتفٌّ في بردي حبرة) ، فقال حسَّان : قال ابني الشعر وربِّ الكعبة . »[2] و هو شاهد يكشف أهمية القدرة على التصوير في اللحاق بركب الشعراء ، حسب تصور حسَّان . كما يبرز دوره في عملية التبليغ والكشف عن المعنى الكامن في النفس . ومضمون هذه الحادثة يتطابق تماما مع قول آرسطو: «إن السيطرة على المجاز هي علامة النبوغ الشعري » [3]

1/ سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، دار طوبقال للنشر ،ط/1، 2005، ص92. ويمكن العودة إلى إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، الفصل الخاص بالتأثير اليوناني في النقد العربي .

2/إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن ،ط/1، 2006. ص441.

3/ سسيل دي لويس ، الصورة الشعرية ، تر/ أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراق ، 1982، ص23.

وهذا الوعي لا يختلف عن نظرة النقد الحديث لأهمية الصورة ، حين يجعل قيمة الشاعر الخاصة ، في قدرته الخيالية التي تمكّنه من التوفيق بين العناصر والتي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة * . لقد طّور البلاغيون العرب هذا الوعي المتقدم بأهمية الصورة ؛ وسار قول الجاحظ المشهور على الألسنة : « إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير». وبلغ الاهتمام بالصورة في الشعر والتنظير لها ذروته مع عبد القاهر الجرجاني ، حين وقف وقفته المطولة مع الاستعارة ، لاسيما في مراجعته لفكرة « خصوصية الاستعارة بالنسبة للغة العربية ، وتمييزه بين المفيد وغير المفيد منها ، وفصله بين الاستعارة المكنية والتصريحية ، وإشاراته الضمنية إلى الاستعارة المرشحة .»[1] ، و كان تأثير الجرجاني بليغا في الجهود التي قدمها البلاغييون العرب من بعده حول الصورة ، إذ ظلت أفكاره بمثابة المهاد الذي اهتدى بهديه كل من الفخر الرازي والخوارزمي والسكاكي وغيرهم ؛ يظهر هذا التأثير واضحا ،لاسيما في إلحاحهم على مفهوم الادعاء في تعريف الاستعارة *.لكن أهم مايعاب على تلك الجهود هو أنَّ معظمها قد ظلَّ ينظر للصورة الفنية على أنها أداة لنقل المعنى والبرهنة عليه وتوكيده ، ومنه فقد بدت الصورة على أنها وسيلة للإثبات والقياس ، فحولت من خلال هذه النظرة « الاستعارة والتشبيه والكناية والتمثيل من وسائل فنية ثرية إلى طرائق للإثبات »[2] . وفي أحسن الحالات ـ وهي قليلة ــ نُظِر للصورة على أنها مكون تزييني تحسيني للكلام الأدبي .

وفي الآداب الأوروبية ، ظلَّ النقد الكلاسيكي ينظر للصّور الشعرية باعتبـــارها

*/ينظر : جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط/3، 1992، ص13 ، 14.

1/ جابر عصفور ، المرجع نفسه ، ص246.

*/ ينظر ، جابر عصفور ، المرجع السابق ص250 وما بعدها .

2/ جابر عصفور ، المرجع نفسه ص250.

وسيلة تجميل إذ « إن نقاد القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، كانوا معرضين لأن يتحدثوا عن الصورة وكأنها زينة وتزويق، مثل ثمار الكرز اللذيذة الموضوعة بعناية فوق كعكة »[1] . لكنها بدأت تكتسب الكثير من الاهتمام والشرعية في زمن الحركة الرومانتيكية حين أصبحت الصورة مكونا مندمجا في قلب القصيدة ، وأصبحت رغم« أنها تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض ، لكنَّها توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية »[2] ؛ أولى الرومانسييون أهمية بالغة للخيال ، فجاءت نصوصهم غنية بالصُّور الشّعرية ، واستحالت قصائدهم لوحات متنوعة المشاهد ، جسدت موقفهم من الذات والطبيعة ، ومثلت اندماجهم بها إلى ما يشبه الحلول فيها ؛ ولكن جميع تلك الصور لم تبعد رؤاهم عن التصّور الإنساني لأشياء العالم وعلاقاته ، فجاءت صورهم ــ وإن كانت غنية ــ محكومة بأطر المنطق وضوابط التوصيل ، ولم تحدث القطيعة بين المبدع والمتلقي. إلا أن النقلة النوعية التي عرفتها الصورة في النص الشعري ،إنما ارتبطت على وجه الخصوص بالمدرسة الرمزية .

ومن المؤكد كما يقول : (جون ميلي JEAN MILLY)« أن يتحقق الشعر بمعزل عن الصور الكثيرة لكن معالمه لا تكتمل إلا بوجودها ، لأنه بواسطة الصورة يقدم لنا الشعر شكل العالم ، ودلالاته ، ومختلف الأحاسيس ، وبواسطتها يتحقق للقصيدة غنى التجربة المعيشة ..»[3] .

استفاد الشعر العربي المعاصر من المنجز النقدي الغني في مجال الصورة الشعرية و جلست الاستعارة ملكة على عرشها ، واخترقت كما يقول كمال أبوديب « جدران

---

1 / سيسيل دي لويس ، الصورة الشعرية ، ص21.

2 / سيسيل دي لويس ، المرجع نفسه ، ص21.

3/ JEAN MILLY . Poétique des textes .Editions Nathan.1992 .p232.

الحواجز كلها التي أقامتها بين تصنيفات العالم وأشيائه وكلماته قرونٌ طويلةٌ من الفكر الفلسفيِّ والنقدي والعلمي و[تجسدت] في تكوينات فذّة جديدة ، تقترن ضمنها أشياء ومفاهيم وكلمات ، في علاقات باهرة في لا منطقيتها ، ولا معقوليتها ...»[1] لقد أحدثت الاستعارة خصوصا والصورة عموما في الشعر العربي المعاصر نوعا من القطيعة بين القارئ العادي والنص الحداثي، على مستوى التلقي عرفت بظاهرة الغموض؛ ظاهرة اتخذت أبعادا خطيرة في كثير من التجارب ، وجعلت المعنى الشعري طريدة مستعصية على القنص . لم تكن الصورة الشعرية عموما والاستعارة خصوصا هي المسؤولة الوحيدة في غموض القصيدة المعاصرة ، وتلك مسألة فَصَلَ فيها- وبتوسع ـــ كثير من الباحثين* ؛ ولكن هذه الاستعارات الغريبة كانت من بين أبرز هذه الأسباب .

أثارت مسألة الغموض الذي تسببه الاستعارت الغريبة النقد العربي المنطقي القديم ، وتجلّت صورها سخطا واستهجانا ، لأنها خالفت سنن كلام العرب ؛ ومن أوضح نماذج ذلك السخط موقف الآمدي المشهور من استعارات أبي تمام التي بدت بالنسبة إليه غريبة فقال عنها : « وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد من الصواب .»[2] وهذا الموقف الرافض من الآمدي لم يكن إلا لأن أبا تمام قد خالف كلام العرب ؛ « وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيئ الذي

1/ كمال أبو ذيب ، (صدمة/ هزة الاستعارة) مجلة ثقافات ، كلية الآداب ، جامعة البحرين .ع/1، شتاء 2002، ص64.

*/ ينظر على سبيل المثال ، إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، وعبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة .

2/ الآمدي، الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح/ السيد أحمد صقر ، دار المعارف القاهرة ، ط/4، د/ت، ج/1، ص265.

استعيرت له وملائمة لمعناه »[1].

وبلغت هذه المخالفة ذروتها في النص الشعري الحداثي ، فأصبح هذا النص مفتوحا على شتى الدلالات ، ولم تعد الاستعارة مجرد وسيلة لتجميل الكلام ، ولا هي أداة لإيضاح المعنى ، بقدر ماهي أداة لإعادة تأثيث المحسوسات والمجردات بواسطة اللغة ؛ « إنها جزء من بنية تصورية ، تحدِّد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه. »[2] بل إن الأمر ليبلغ ببعض الشعراء الحدَّ الذي يجعلهم يتخذون من الاستعارة والمجاز قناعا يختبئون وراءه يمارسون من خلاله لعبة التخفي والتمويه ؛ أما أدونيس فيبرّر مسألة الغموض هذه بالبعد الرؤيوي للشعر الذي يحوِّل اللغة إلى قول ما لم تتعود قوله :

« و الرؤيا بطبيعتها ، قفزة خارج المفهومات السائدة ،هي إذا تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها .»[3]

لذلك يطمح الشعر الجديد انطلاقا من هذا التصور إلى : « أن يؤسس لغة التساؤل والتغيير .»[4] ، إن أقرب الأدوات التي يتحقَّق بها فعليا هذا المشروع الفني ، هو مايمكن أن يصيب اللغة على محور الاستبدال ، حينما تصبح دوال اللغة علامات تحيل على غير مدلولاتها الحقيقية ، التى تواضع عليها جمهور المتحدثين بتلك اللغة ، وأكثر الوسائل الفنية تحقيقا لهذا الاستبدال هي الاستعارة . ولذلك فإن المبدأ الذي تقوم عليه الاستعارة في رأي جون كوهن هو هذا الاستبدال الذي يولد نوعا من المنافرة بين الدوال داخل الجملة ، ذلك أن الجملة الاستعارية تحيل على معنيين أولهما حرفي وثانيهما مجازي و: « إنَّ الاقتصار على المعنى الأول يجعل الكلمة منافرة ، بينما تستعيد هذه

1/ الآمدي ، المصدر السابق، ص266.

2/ سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص295.

3 / أدونيس ، زمن الشعر ، صص 150، 151.

4/ أدونيس ، المرجع نفسه ، ص 157.

الملاءمة بفضل المعنى الثاني . الاستعارة تتدخل لأجل نفي الانزياح المترتب عن هذه المنافرة »[1] .

ويوضح بول ريكور مسألة المنافرة هذه بأنها ذلك :« التوتر الحاصل في وجود تنافر بين تأويلين على مستوى الاستعارة ، تأويل حرفي ، وتأويل مجازي ، »[2] ولذلك يرى بأنه :« لايجب أن نتحدَّث عن استعمال استعاري لكلمة معينة ، بل عن قول استعاري كامل ، فالاستعارة هي حاصل التوتر بين مفردتين في قول استعاري »[3]

سنحرص في هذا المستوى من الدراسة على تلمُّس صورة البحر دلاليا ؛ وذلك بمراجعة الصور الشعرية التي شكل فيها دال البحر عنصرا مكونا أساسيا ، نقوم بذلك دون الفصل بين أشكال الصورة الشعرية من تشبيه وكناية ومجاز واستعارة ، مع يقيننا أن هذا النمط من الدراسة تفرضه طبيعة الصورة الشعرية في النص المعاصر ، في كونها صورة ممتدة متشابكة مع غيرها من الصور على مستوى النص الشعري ، صورة تمارس نوعا من الإكراه على الدارس ، حتى يستوعبها جملة من دون تجزئة ؛ ونظرا لطول النماذج المقترحة للتحليل رأينا أن ندخل بعض التحوير في الاستشهاد بتلك النماذج ، فاستبدلنا الكتابة الأفقية للأسطر بالكتابة العمودية اقتصادا للمساحة الطباعية .

لقد تبين لنا من خلال الصور الشعرية المقترنة بالبحر أن المنفى والعدوان والوطن والثورة ، هي المحاور الرئيسة التي ظلت تتحرك عبرها المخيلة الشعرية الفلسطينية، لذلك سنحاول الوقوف على أهم النماذج التي تجسدت من خلالها هذه الدلالات .

1/جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص109.

2/ بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) تر/ سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط/2، 2006، ص91.

3/ بول ريكور ، المرجع نفسه ، ص90.

4-1-1: البحر/ الرحيل المنفى والضياع .

كشف لنا معجم ألفاظ البحر في الشعر الفلسطيني ، حضورا واضحا لألفاظ السفن والمراكب والموانئ والجزر ، وغيرها من الألفاظ التي تحيل على دلالة الرحيل والمنفى والضياع ، ولذلك من السهولة بمكان أن يصادف الباحث حشدا من الصور الشعرية المرتبطة بالبحر، و التي تحيل على هذه التيمات الواضحة في الشعر الفلسطيني ، وهو ما انكشف للكثير من الباحثين المنشغلين بهذا الشعر. لقد فتح الشعراء الفلسطينيون المعاصرون أعينهم على البحر، فوجدوه بوابة كبرى تتوافد عبرها أفواج اليهود نحو فلسطين ، لتخرج بالمقابل أفواج أخرى من الفلسطينين تحت وابل الرصاص نحو المنفى ، هذا ما عبر عنه محمود درويش فقال :[1]

يجيئون ،/ أبوابنا البحر، فاجأنا مطر،لا إله سوى الله. / فاجأنا مطر ورصاص . / هنا الأرض سجّادة والحقائب غربة ./

إن اتكاء الشاعر على هذه الصورة البصرية السريعة وفق مقولة التشبيه البليغ **(أبوابنا البحر)** ، يحيل على عنصر المفاجأة والمباغتة ، الذي يلقي بثقله على الذات ، فتغرقها في مستنقع المأساة، بصورة لاخلاص لها منها ، هنا لا مناص لها إلا الاتجاه صوب البحر، بلا زاد ولا هدف ؛ وهذا يعمق دلالتهَ التشبيهان البليغان التاليان **(الأرض سجادة والحقائب غربة)** إذ ليس للشاعر أرض يطؤها غير سجادته ، ولا وطن يغترب فيه غير حقيبته . ولعلّ هذه الصورة التي تقدِّم لنا البحر بوابة نحو المنفى هي التي ظلت تفرض دلالاتها السلبية على ماترسخ في الضمير الجماعي الفلسطيني من صور سلبية عن البحر .

وتجربة محمود درويش مع البحر غنية خصبة ، لازمه البحر عبر جميع مراحل

---

1 / محمود درويش ، الديوان مج/1 ص449.

تطّور شعره : منذ أشعاره الأولى في ديوانه أوراق الزيتون و البحر ومتعلقاته هاجس مؤلم ، ينغِّص على الشاعر علاقته الرَّحِمّيةِ مع أّمه فلسطين ؛ لذلك تبدو صوره المقترنة بالبحر قاتمة ، تثير شعورا واضحا بالخوف والرهبة والجفوة لكل ماله علاقة بالبحر ؛ فليس عجيبا أن يُصرِّح معلنا كرهه للميناء ، وهو يعيد تصوير مأساة الوطن النازل نحو الميناء الراحل في البحر نحو المنفى : [1]

رأيتك أمس في الميناء / مسافرة بلا أهل بلا زاد،/ ركضت إليك كالأيتام ،/ أسأل حكمة الأجداد / لماذا تسحب البيَّارة الخضراء؟/ إلى سجن ، إلى منفى إلى ميناء / وتبقى رغم رحلتها /و رغم روائح الأملاح والأشواق / تبقى دائما خضراء ؟ / وأكتب في مذكرتي / أحبّ البرتقال ، وأكره الميناء ./

واضح من سياق القصيدة وقرائنها اللسانية ، أن ضمير المفردة المؤنثة قد تجاوز دلالته المألوفة المرأة ، ليدل على أنثى جديدة، لن تكون في تصوُّرنا إلا فلسطين الأم ؛ نفترض هذا وهي تقترن بالبّيارة الخضراء(الحقل) وبالبرتقال ؛ ولذلك فإن صورة الوطن الراحل في البحر نحو المنفى وعبر الميناء، كانت كافية لتولِّد نوعا من الجفوة بين الشاعر والبحر. خاصة وأن المشاهد التي تحيل عليها هذه الصور قد افسحت الدلالة لثنائية ضدية ، تضع ضمير الشاعر والوطن وذاكرة الأجداد ، والبيارة الخضراء ، وروائح الأملاح والاشواق ، والبرتقال ، في مواجهة مباشرة مع الميناء والسجن والمنفى .

وتبدو صور فدوى طوقان محبوكة على نمط الصور الرومنسية ، التي لا تقف حائلا بين النص وعملية التوصيل، لذلك تأتي استعاراتها شفافة ، لا يفصل بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي فيها إلا غشاء رقيق ، ولا تحمل قدرا كبيرا من الإثارة ، والتعقيد ، ومن النماذج التي حضر فيها دال البحر ، تلك التي نجدها تجمع فيها بين الليل والبحر على

1/ محمود درويش ، الديوان ج1 صص78،79.

طريقة امرئ القيس والشعراء الرومانسيين :[1]

ودفّــق اللّيلُ كبحر طــغى فانحدرت تحت عباب المساء .

وتقول : [2]

هو الليل يا قلب فانشر شراعـــــــــك واعبر خضم الظلام العميق

وجـــنّف بأوهـــامك الراعشـــــــات في زورق مـابه من رفـيق

.....

وِلليـــل ياقلب أ ّي امـــتداد يحيط بهـــذا الوجـــود العظيم

سرى واحتوى الكون في عمقه فلفّ البحـــار ولفّ الأديـم

وهي نماذج تصوِّر غربة الشاعرة النفسية ، كان فيها البحر من الأدوات التي تجسِّد جانبا من تلك الغربة ؛ ولكن صورة البحر ما لبثت أن تطورت ، واتخذت أبعادا رمزية متعددة ، كان فيها لمعنى الضياع حظ كبير،هذا مانلاحظه في قصيدتها(**رجوع إلى البحر**) ؛ حيث تتضافر مجموعة من الصور الشعرية ، لتجسم ذلك الخوف القديم من البحر ، وتقدمه في صـــورة المتاهة المهلكة تقول الشاعرة :[3]

سنعود نسلم للريَّاح شراعنا / ونظلُّ نحمل تيهنا وضياعنا / ياتيهنا وضياعنا / في الصاخب الهدار، في هذا الخضمِّ بلا قرار/ سنصارع الموج الكبير/ وهناك نعطي عمرنا / للصاخب الهدار نعطي عمرنا / ..

تعالقت في هذا المقطع مجموعة من الصور، لتجسم أمام أعيننا مشهد الضياع

1/ فدوى طوقان ، الديوان ، ص 17.

2/ فدوى طوقان ، المصدر نفسه ، ص34.

3/ فدوى طوقان ، نفسه ، ص302.

في البحر؛ وقد يبدو للقارئ في هذه الصور نوع من النمطية والسطحية لكثرة تداولها ، وبسبب القرابة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي . فالاستعارات المكنية **(نسلم للرياح شراعنا) (نحمل تيهنا) (نصارع الموج الكبير) (نعطي عمرنا)** و**(للصاخب الهدار نعطي عمرنا)** والمجاز المرسل **(شراعنا)** الذي هو جزء من السفينة ، والكنايتان عن موصوف (البحر) **(الصاخب الهدار) (هذا الخضم بلا قرار)** ، جميعها : صور شفافة مهمتها تقديم المعنى للقارئ من دون إرهاق لأعصابه . تبدو هذه الصور غنية بالدلالات الرمزية والأسطورية لكن الذي يعنينا في هذا المستوى هو هذه الصورة المأساوية للبحر ، صورة مقرونة بالتّيه والضياع الذي أصبح يعاني منه الفلسطيني في بحثه عن وطن مسلوب .

ووجد محمد القيسي في تيمة المنفى والضياع موضوعا أثيرا ، فجعله حاضرا على سطح الشعور في الكثير من قصائده ، وفي هذا الموضوع شكل البحرعلامة بارزة من بين علامات الرحيل لذلك كان البحر المعادل الحسيَّ المباشر لهذه التغريبة الطويلة، التي ظل يعانيها الشاعر لذلك يعلن عنها فيقول : [1]

وتَهَ ّقْتُ يقينا ./ أن درب الغربة السوداء دربي ، / أنني أمخر في المنفى بحارا ويحار ، / مرفأي ضيعته ، والمركب المهزوم تنئيه الرياح ./

لم يعد البحر بالنِّسبة للقيسي فضاء رحبا للتيه وحسب ، بل اتخذ صورة الخصم الذي يظل يصارعه الشاعر في رحلة البحث عن مرفإ ، وفي مشهد المركب المهزوم الذي نأت به الرياح ما يدل على لا نهائية التّيه ، وفداحة المأساة أمام غطرسة البحر . لذلك يستعيد الشاعر مشهد المأساة في صورة أخرى فيقول :[2]

ويروح يمخر في عباب البحر مركبنا الحزين ،/ ونظلُّ نغرق في دياجير السنين /..

1/ محمد القيسي ، الأعمال الشعرية (64، 84)، صص23، 24.

2/ محمد القيسي، المصدر نفسه ، ص32.

وهذا الترابط بين تيمة المنفى والغربة بدال البحر هو الذي حفز الشاعر لتطوير دلالة البحر، وتحويله إلى أيقونة للمنفى والرحيل ، وهذا ما تكشف عنه هذه الاستعارة التصريحية ، التي يأخذ فيها دال البحر موقع دال المنفى في قوله من قصيدة **(الحداد يليق بحيفا)** :[1]

يليق بك الفرح الياسمينيُّ/ في عرسك الدموي ،/ يليق بك البحر والبرتقال الحيّي ./

لقد تعاظم الشعور بمأساوية المنفى والغربة في مخيلة الشعر الفلسطيني ، وارتبط هذا الشعور بأنواع الأذى المادي والمعنوي ، التي كان على الفلسطيني أن يتحّملها في رحلة البحث عن وطن عبر البحر، ولذلك تطور هذا البحر ليحيل على دلالتين تستدعي الاولى منهما الثانية ، هما المنفى والأذى ، لذلك ، لا يكتفي المناصرة برصد صور التيه في البحر ، بل يقرنها بأشكال الأذى والّعدوان ، فيقول وقد جمع بين دلالة المنفى والبحر، واقتران صورة البحر بالعدوان الذي شنته الحضارة الغربية مرموزا لها بالّروم [2]

أبحرنا في المنفى ...والمنفى قفر ملغوم ./ البحر يناديا ، والشَّطُّ الرملي المهزوم ،/ يتمزَّق قلبي لصهيل الروم ، / ووراء الرُّوم الروم ...الروم،/ فلأيِّ الطعنات توجِّه وجهك يا مهزوم ؟!

ومنه فلم يعد البحر مجرد رمز دال على المنفى والرحيل فحسب ، بل تطور في أقسى صوره ليحيل على الأذى والعدوان .

1/ محمد القيسي ، المصدر السابق ، ص236.

2/ عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص121.

4-1-2: البحر/ العدوان :

استهل أحمد دحبور حكايته مع البحر في قصيدته **(الريح وآلهة القرصان)**[1]، من نهايتها المفجعة ، بعد رحلة العذاب في البحر ، نهاية جعلت منه جسدا ميتا يعاني الوحدة والبرد ويحن إلى ريح البوادي .

وأنا أرصد ذاتي من شقوق الغيب ملاحا وحيد ،/ يتعرَّى علّ وجه البحر ينساه ، على مدّ الجليد /، جسدا تابوت أعصاب ، يصلّي الريح يلتمُّ لسانا / وينادي آه ياريح البوادي زاد الضيف والعاني الشريد /.

لقد بدأت قصته مع البحر لما أغراه قرصان، تقنع بوجه عراف، فسكب في زنده مصل البحر، وتركه يعاني التشرد بين الحنين إلى جذوره الصحراوية ، والتَّوق إلى المغامرة والاستكشاف ، ولم يأبه لنداء الأم وتضرعها للخالق أن يعيد لها ابنها بعد أن سلبته أيدي الدهر منها .[2]

وامتطيت البحر ،/ وجهي معدن هش شراييني قديد/ تحتويني قهقهات الموج .../ صورة تخترق البعد ، أراها التحمت بالشطِّ ،/ ربي صوتها ينحلُّ في حدسي .. يعيد/ « ولدي حبة عيني ،/ فلتحطه آية الكرسي ، يحرسه الكريم /، خطفته ويل قلبي إصبع الدهر /، متى يرجعه الدهر العقيم ؟

تتعالق في هذا المقطع مجموعة من الصور ، لتقدم لنا تصورا مأساويا للبحر ، وحتى وإن أخذت الاستعارة الأولى(**امتطيت البحر**) حكم الاستعارات الميتة لأن « الاستعارة ، ــ كما ينقل بول ريكور عن ريفاتيرــ حين تتداولها الجماعة اللغوية ، وتقرُّ

1/ أحمد دحبور، الديوان ، ص49.

2/ أحمد دحبور ، المصدر نفسه ، ص54.

بها . ..تبتذل الكلمة ثّم تتحوَّل إلى استعارات ميتة ، »[1] لكنها في هذا النموذج استعادت حيويتها من خلال تعالقها مع التّشبيهين البليغين (**وجهي معدن هشٌّ / شراييني قديد**) والاستعارة المكنية **(تحتويني قهقهات الموج)** ؛ إنّ تشبيه الوجه بالمعدن الهشّ ، والشرايين بالقديد يؤكّد على خوف الذات الشاعرة من البحر، في مقابل قهقهات الموج ، فاعل الأذى والغرق في البحر ؛ ولكن الصورة السلبية لا تكتمل إلا من خلال تعالق هذه المجموعة من الصّور مع مجموعة أخرى ، تدعمها وتشكّل معها ضفيرة متينة : **(ولدي حبة عيني / خطفته .. إصبع الدهر / متى يرجعه الدهر العقيم ؟)** في هذه الاستعارات المكنية نزوع واضح لأنسنة المحسوسات والمجردات ، وتشخيصها ؛ وهذا النزوع يجعل الفعل السلبي المسند للفاعل فعلا إراديا مقصودا ؛ (القهقهة ، الاحتواء ، الاختطاف ، الأخذ ، العقم؛) وهي أفعال تحيل على فاعل مجازي له علاقة بالبحر ، هو الموج أو الدهر، وبين الدهر والبحر تشاكل صوتي ، وتشاكل دلالي، لأن الدهر مرادف للزمان ؛ وقد شاع على لسان العربي هذا المثل « ثلاثة ليس لهن أمان: البحر والسلطان والزمان .» مما يجعل دال الدهر بديلا لدال البحر، وهذا مايعمق الدلالة السلبية المأساوية للبحر، مقابل الصحراء التي تعبر في القصيدة عن جذور الشاعر، هذه الجذور التي ماانفكت تدعوه للعودة من بحر الضياع[2] :

ربِّ ؛ عيناها ، جذور النخل تدعوني./... ربِّ عيناها جذور النخل ، في روحي / تصلّي خيمة «الطوطم »/ تهوي وتغور/ وأيادي الأخطبوط الصفر تمتصُّ بقايا النخل من زندي/ وتبتزُّ الجذور.

لقد كشفت هذه الصور المتعالقة عن حالة من الانفصام في وجدان الذات

1 / بول ريكور، نظرية التأويل ، ص265.

2/ أحمد دحبور ، الديوان ، ص57.

الشاعرة ، بين التشبث بالجذور العربية ، وبين المغامرة والانصهار بالحضارة الغربية التي لم يجن منها إلا الضياع والندم ؛ ولذلك بدا البحر رمزا لهذه الحضارة، وهذه الفكرة هي التي أثارها من قبل خليل حاوي في قصيدته البحار والدرويش ، ودحبور نفسه يعترف بهذا التأثر نفسه في مقدمة ديوانه . لقد استثمر دحبور اقتران دلالة البحر بالحضارة الغربية ، في بعدها العدواني التي مارسته على الشرق الخامل ، فكانت الصورة التي رسمها للبحر أيقونة كبرى لذلك العدوان .

وتطورت الصورة الشعرية عند فدوى طوقان ، ومالت إلى الترميز وكستها مسحة من غموض ، ولعل رغبتها في دعوة القارئ إلى فك تلك الرموز لفهم دلالاتها الحقيقية هي التي كانت وراء سؤالها الأخير في هذه المقطوعة : **(من يكشف سرَّ الكلمات؟)**[1]**.**

وأنا أهذي وأهذي / « آه يا حبِّي لماذا / هجر الله بلادي ؟ ولماذا / حبس النور تخلَّى عن بلادي/ لبحار الظلمات ؟/ وأرى العالم تنِّينا خرافيا / على باب بلادي / وأنادي : ياحبيبي / من يفكُّ اللغزَ من يكشف / سرَّ الكلمات ؟.

إنَّ تخلي الله ـ في تصوُّر الشاعرة ــ عن بلادها ، وحبس النُّور عنها ، يستدعي غياب الأمن والأمان والعدل ، وغياب العدل يعوِّضه حضور الجور والظلم ؛ وهذه الدلالات عبرت عنها الشاعرة ، بتحريك الفعل الاستعاري : في **(حبس النور)** ، والتشبيه البليغ من خلال إضافة المشبه به البحار للمشبه الظُّلمات . لقد تحوَّل البحر في تصوُّر الشاعرة إلى نموذج للظلم والعدوان ، لذلك تراه شبيها ملائما للظلام، الذي يتقارب صوتيا ودلاليا مع الظلم ، وهاتان الصورتان: الاستعارة والتشبيه ، هما اللتان تسهمان في رفع القناع عن دلالة التشبيه البليغ **(أرى العالم تنِّينا خرافيا)** ، إنها الصورة التي تجسِّم العدوان العالمي على فلسطين .

1/ فدوى طوقان ، المصدر نفسه ، ص414.

و يستعيد مريد البرغوثي الصورة العدوانية المأساوية للبحر من خلال أُسَنَةِ أداة الأذى والغرق الموج، مثلما أنسنها أحمد دحبور؛ مستثمرا الإمكانات التي تمنحها الاستعارة لتفعيل الدلالة الإيحائية للبحر والموج فيقول : [1]

قالت عكا : يستعرض هذا الموجُ عليك / فُتوتَه في بدء الأمر / إن خفت / تُلاحَق في الشاطئ إن خِفت / تلاحَق في البيت/ إن خفت / تلاحَق في الغرفة / إن خفت/ سَيسكنُ داخلكَ الموجُ / ويصير عدوُّك فيك / وتصارع نفسُك نفسَك/ أُخرج لملاقاة الموج .

إن اقتران الموج بأفعال استعراض الفتوة ، والإخافة والملاحقة في الشاطئ والبيت والغرفة ، والسكن داخل الذات الشاعرة ، والمعاداة ، هو الذي يولّد نوعا من المنافرة الدلالية بين المسند إليه الموج والمسند الفعل ، وهذه المنافرة هي التي تحفِّز عملية القراءة ، والتنقيب عن الطبقة الثانية للمعنى ؛ وعلى القارئ أن يستبعد المعنى الحرفي لدال الموج ليحلَّ بدلا منه معنى مجازي جديد، معنى مقترن بالفعل السلبي ، والسُّلوك الإرادي المقصود ، وهي صفات تصلح للفاعل المسيئ القوي في صورته السلبية المقترنة بالشّر؛ وفي الوضع الفلسطيني الراهن ، لن يكون هذا الفاعل إلا قوى الطغيان والاحتلال ، التي تتكالب على الفلسطينيين ،إنه العدوان الصهيوني .

أما في قصيدته **(لي قارب في البحر)** فالشاعر يريد ممارسة نوع من الإيهام بالواقعية من خلال الحرص على تفادي المنافرة بين الدوال وتبئير المعنى الحرفي لها ، فمن المعقول أن يجتمع القارب والمجذاف والقنديل والمبحرون ، في مواجهة البحر والأمواج في قوله : [2]

لي قارِبٌ في البَحْرِ روحي أَبْحَرَتْ مَعَهُ لَفّاي مجذافاهُ والعينان قِنديلاهُ والأضلاعُ

1/ مريد البرغوثي ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج/ 2، ص445.

2/ مريد البرغوثي ، المصدر نفسه ، ص253.

أضْلُعُه لا النَّجْم لاح لُمبحِريه ولا بدا لنواظرِ الأحبابِ مَطْلُعُه / تَدافعُ الأمواجُ ضدَّ مَسارِهِ وأنا بنبضِ القَلْبِأدفُعُه .

تحيل هذه الدوال (القارب، البحر، الأمواج ..) على مستوى الدلالة الحرفية إلى مدلولات عينية محسوسة يدركها جمهور القارئين ، ولذلك يمكن أن نقرأ الجملة الأولى من التركيب قراءة حرفية، فليس غريبا أن يكون للشاعر قارب في البحر ، ومنه فلن تثير العبارة حساسية القارئ ، ولن يقف الغموض جدارا أمام عملية التلقي . لكن تعالق الصورة الأولى **(لي قارب في البحر)** مع الصورة الثانية **(كفاي مجذافاه والعينان قنديلاه والأضلاع أضلعه)** هو الذي يحرك المعنى الاستعاري لكل من القارب والبحر ، والأمواج ، ويدفع القارئ إلى البحث عن الطبقة الثانية للمعنى . هذه الطبقة التي تتسرب إلى بنية النص الدلالية بتوالي الصور الاستعارية في القصيدة [1]

لي قارِبٌ فيه النبيُّ وفيه شيطانٌ رجيْم/ فيه المعذَب والمعذِب والنعيم مع الجحيْم/مع كاشف الطرقات والأعمى وأفذاذٌ وأُمِّيونَ، مبتكرو/ مَخارِجَموقدو أملٍ ومرتكبو مباهجَ/ ظالم فظ ومظلوم حليم/ لي قارب فيه الشجِيُّ مع الخَلِيِّ، مع المُخَرَّبِ/ والَغيِّ، مع الأغاني والضجيج المدفعيِّ، مع الصبايا / في الحذاء العسكريِّ، مع المُقدَّمِ روحَه / والصَّيْرفِيِّ، مع الغَريرِ مع الحكيْم / لي قارب فيه الرصاصُ وفيه ملاحون مصطرعونَ / فوقهُم النجومُكأنها موتى،/ وحولهم الرفاقُ المَيّتون كما النجوْم

لقد تجمع في هذا القارب الخير مع الشر ، والنعيم مع الجحيم ، وتلاقت على متنه الأشـــياء وأضدادها؛ ليست المشـــكلة في أيـن يسـع القـارب مـع ضآلته كـــل هذه

1/ مريد البرغوثي ، المصدر السابق ، ص255.

المتناقضات ، فهذا ما يمكن أن يحصل فعلا في مخيلة الشاعر ، ثم إن الاختلاف من سنن الحياة ؛ لكن المشكلة كيف يمكن لهذا القارب أن يحتوي التحديين ؟ : تحدِّي الداخل ، تعارض الرغبات ، وتحدي الخارج مواجهة البحر .

في هذه اللحظة علينا أن نبعد المعنى الحرفي لدالي القارب والبحر، من أجل أن نفسح المجال للمعنى المجازي لهما ، ولرصد هذا المعنى المجازي علينا أن نقرأ القصيدة في السياق العام الذي واكب نظمها ، وفي إطار مقولة الموسوعة التي يقول بها أمبرتو إيكو حيث يرى أن مهمة القارئ في تأويل الدلالة لا يمكن أن تكون كاملة ناجعة، بالاعتماد فقط على الوسائط اللسانية المباشرة ، بل يحتاج إلى زاد ثقافي يمكن أن يكون قاسما مشتركا بينه وبين المبدع .

إن كون النص ــ حسب إيكوــ : « آلة كسولة تفرض على القارئ عملا اشتراكيا عنيدا من أجل ملء فضاءات اللامقول أو المقول سلفا، »[1] ولذلك يصبح اللجوء إلى الموسوعة ، ــ كما يقول سعيد الحنصالي ـ « لجوءا إلى ذاكرة جماعية مفترضة قبل التحليل حيث توجد مختزِنة مختلف الأقوال والمعارف التي تنتشر في سياق ثقافي اجتماعي »[2] لذلك فإن هذه الموسوعة قد تحيلنا ونحن نبحث عن دلالة القارب إلى السُّنَّة النبوية و حديث السفينة . أو إلى مجموعة الدلالات التي أصبحت تحيل عليها ألفاظ الرحيل والسفر في الشعر الفلسطيني كالسفينة والشراع ؛ وفي الوضع الذي ظهرت فيه القصيدة كان لابد أن ننظر إلى ما يكتنف القضية الفلسطينية من تجاذبات الداخل (صراع الأقطاب) ، وماتواجهه من عدوان عالمي ممثلا في الصهيونية ومؤيديها الظاهرين ، والسريِّين ؛ ومن ثمة فإن القارب هو فلسطين القضية ، في رحلة البقاء

1/ سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص94.

2/ سعيد الحنصالي ، المرجع نفسه ، ص94.

والوجود ، بينما يصبح البحر والموج معادلا للعدوان بصوره المختلفة ؛ ومنه يحصل الانسجام بين استعارات البرغوثي التي تحيل فيها ألفاظ عكا والقارب على فلسطين ، بينما تحيل دوال البحر والموج على العدوان الإسرائيلي، أو العالمي . إن هذا المستوى الثاني للدلالة هو الذي يمنح لدوال القارب والبحر والموج بعدا رمزيا .

و انعكس هذا التصوِّر العدواني المأساوي للبحر، عند محمود درويش على طبيعة اللغة الشعرية ، ونوعية الصور التي سجلت موقفه منه ، إنها لغة متجاوزة ، يكتنفها كثير من الغموض ؛ ذلك أن اللغة العادية في وضوحها ومنطقها ومعياريتها لم تستطع أن تفي بالشعور المخيف ، المتحوِّل نحو عالم البحر عالم التيه والمأساة والعبثية ، عالم جعله يعيش حياة المنفى والشتات. هذا ما يلخِّصة هذا المقتطف المطّول من قصيدته : شكرا لتونس : [1]

في لغتي دوار البحر ، في لغتي رحيل / غامض من صور ، لا قرطاج تكبحه ، ولا / ريح البرابرة الجنوبيين ، جئت على / وتيرة نورس ، ونسجت خيمتي الجديدة / فوق منحدر سماوي ، سأكتب ههنا فصلا/ جديدا في مديح البحر : أسطورية / لغتي ، وقلبي موجة زرقاء تخدش/ صخرة : « لا تعطني ، يابحر ، ما / لا أستحق من النشيد، ولا / تكن يابحر ، أكثر أو أقل من النشيد ! » /

وهي صور تكرِّس هيمنة البحر على وجدان الذات الشاعرة ولغتها ، ولذلك تتضاءل هذه الذات إزاء البحر فلا تملك إلا أن تكتب فصلا جديدا في مديحه ، ولكن ما الذي يرغِّب هذه الذات ـــ الحاملة لصوت الجماعة ـــ في مديح البحر وهو بعض مأساتها؟ لم يمنحه جزيرة يقيم عليها وطنا ، بل جعل رحيله غامضا ومنح لغته الثُّوار،

1/ محمود درويش ، لا تعتذر عما فعلت ، الأعمال الجديدة ، صص117، 118.

وأمام هذا التحدي لم يعد للشاعر سلاح يردّ به أذى البحر ، غير لغته وقلبه اللذين استحالا موجة زرقاء باهتة، تحاول عبثا أن تخدش صخرة ، إنها صورة تحيل زرقتها على الموت والخمود ، لقد أصاب لغة الشاعر الدوار، فأصبحت تقول عكس مايريد ، وكان أولى به أن يقول **(فصلا جديدا في هجاء البحر)** أو **(رثاء مأساته في البحر).** ولذلك يتصوَّر البحر خصما لا ينتظر منه إلا أن يكون منصفا، حتى يحظى بالنشيد الذي يـُخَلِّد بطولته وتاريخه في مواجهة البحر ، وبذلك يتسرّب للنص البعد السلبي للبحر باعتباره خصما وعدوا للذات الشاعرة ؛ وهو المعنى الذي يحرص درويش على إبقائه في الطبقات السحيقة من الدلالة ، وتغدو الاستعارات البحرية عنده قناعا تتكريا كما يشير ادموند ولسن، وهو يتحدث عن رموز المدرسة الرمزية التي : « يتمُّ اختيارها من جانب الشاعر لتمثل أفكارا خاصة به وهي نوع من الغطاء التتكريِّ لهذه الأفكار »[1].

نفترض هذه الدلالات لأن النماذج التي تدعم افتراضنا كثيرة في شعر درويش ، يقول في هذا الحوار الشعري بينه وبين بابلو نيرودا : [2]

لا بحر في بيته ، في أثينا القديمة / حيث الإلاهات كنّ يدرن شؤون الحياة ،/ مع البشر الطيِّبين .../ قال لي عندما يحرن الشعر أرسم/ فوق الحجارة بعض الفخاخ لصيد القطا / قلت : من أين يأتي لصوتك / البحر، والبحر منشغل عنك ياصاحبي؟/ قال : من جهة الذكريات وإن / كنت « لا أتذكَّر أني كنت صغيرا » / ولدت ولي أخوان عدوان:/ سجني ودائي ./

إنّ ما يجمع بين هذه الاستعارات:**(لابحر في بيته) ، (يأتي لصوتك البحر) (البحر منشغل عنك)** هو أن البحر في جميعها جاء مسندا إليه ، وبينه وبين المسند علاقة

1/ سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية ،ص134.

2/ محمود درويش، المصدر السابق ، صص157، 158.

غير منطقية ، مما يولّد انزياحا ومنافرة دلالية صارخة ، تخرق اللغة وتفتح باب التأويل ، وهذا يجعلنا نبعد المعنى الحرفي لدال البحر لنبحث عن معناه المجازي؛ و حتى نصل إلى هذا المعنى علينا أن نقرأ هذه الاستعارات من خلال علاقتها ببقية الدوال على مستوى النص الشاهد ، أولا ، وعلى مستوى التجربة الشعرية لدرويش كلها ثانيا .

فعلى مستوى النص الشاهد ارتبط انسجام الحياة بين الإلاهات والبشر الطّيبين بغياب البحر ، فغياب البحر أفسح المجال لحضور السلام ، كما ارتبط إتيان البحر لصوت الشاعر بالذاكرة التي تختزن عدوين: السجن والداء ، ولذلك فحضـــور البحر شرط لحصول العداوة ، ومنه فدال العداوة مؤول أساسي لدال البحر؛ وهو الدال الذي يمكن أن نتكّئ عليه لتأويل العلاقة بين غياب البحر وحضور السلام ؛ ويصبح حينئذ المعنى المجازي للبحر هو العدوان . فأين تكمن علاقة التشابه بين المشبه به البحر والمشبه العدوان ؟ ، إذا أخذنا برأي البلاغيين العرب* أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ، أوهي كما يقول محمد الماكري « نوع من التعويض يتّم بموجبه إفراغ (ع1)من مدلولها لتستعير مدلول (ع2).»[1] فإن الأصل في لجوء المتكلّم إلى هذا التعويض ، ملاحظته لنسبة من التّشابه بين المعوَّض والمعوِّض، ولكن و للوهلة الأولى يبدو وجه الشبه بين العدوان والبحر متباعدا، إلا أن صورة الأمواج البحرية وهي تحطّم السفن، وتغرق البحارة، وتذيب الصخور ، وتسلب حق التراب ، لا تختلف كثيرا عن صور العدوان التي يمارسها الأقوياء ضد الضعفاء . وقد لاحظنا في المستوى المعجمي من هذه الدراسة كيف اقترنت دلالة الموج بمعنى الأذى فسمي الأذيُّ .

---

* يقول: أحمد الهاشمي:« فأصل الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ووجه شبهه وأداته...» ، جواهر البلاغة ، دار الأفاق العربية القاهرة ، ط/1، 2002، ص239.

1 / محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط/1، 1991، ص35.

في لغة الشعر المعاصر لا يشترط أن يكون المعوَّض مطابقا في صورته للمعوِّض حتى تصلح عملية الاستعارة ، ولذلك كما يقول عز الدِّين اسماعيل فإن :« العلاقة بين الكلمة والواقعة في الشعر أكثر غموضا وبعدا من العلاقة بين الصورة والشيء المصوَّر في الرسم مثلا ؛ فالكلمة التي تدلّ على شيئ ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصودا به استحضار صورة هذا الشّيء في الذهن .»[1] ولذلك كان تعامل الشاعر المعاصر مع دوال اللغة تعاملا خاصا ، تحدِّده تجربته الشعرية ومشاعره الخاصة تجاه ذاته والكون والأشياء ، وأصبحت الكلمة قادرة على تمثيل « بدرجة متساوية ، وفي وقت واحد أشياء بين بعضها وبعضها بون شاسع ، وتستطيع من ثمَّ ، أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة . »[2]

إذا سلمنا بوجاهة هذا الافتراض وهو أن البحر معادل للعدوان عند محمود درويش، أمكننا وبيسر قراءة الكثير من الاستعارات المرتبطة بدال البحر في مدونته الواسعة . ويصبح البحر عقابا للفلسطيني المقاوم المتحصن ببيروت في أيلول الجديد :[3]

بحر لأيلول الجديد /...بحر للنشيد المرِّ./ هيَّأنا لبيروت القصيدة كلها ./..

ويصبح من المعقول أن : [4]

يطلق البحر الرصاص على النوافذ /....

و من لايملك برا لا يستطيع أن يملك رد العدوان بعدوان مماثل ، ويصبح العدوان أمامه

1/ عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط/ 2، 1972، ص 131

2/ عز الدين ، اسماعيل المرجع نفسه ص132.

3/ درويش محمود، الديوان مج/2، ص7 .

4/ درويش ، المصدر نفسه ، ص35.

ووراءه وفوقه وتحته ويكون ضحية ذلك العدوان : [1]

ومن لابرَّ له لابحر له ، / ... بحر أمامك، بحر من ورائك،/ فوق هذا البحر بحر، تحته بحر،/ وأنت نشيد هذا البحر ./

ولكن للعدوان مستويات أقساها التعدي على حق الحياة ، فما هو المستوى الذي بلغه العدوان في حق الفلسطيني مشخصا في تجربة الذات الشاعرة ، ؟ إن الدلالة الأولى لصورة العدوان في رأي درويش هي مايمكن رصده في قوله : [2]

صبرا تغني نصفها المفقود بين البحر و الحرب والأخيرة ، / لم ترحلون ،

لقد أودت مذابح صبرا وشتيلا سنة 1982، بمئات العشرات من الضحايا الفلسطينيين ، فهل كان البحر غنيمة لمن نجا من الموت ؟ قد يبدو فعلا أن المنفى والهجرة خير من البقاء في أرض غاب عنها السلام ، إذ لا راية بيضاء في بيروت : [3]

حدَّقت في كفي / لأبصر ما وراء البحر ،/ تلك وسيلتي لتبصُّر الأشياء ،/ بحر ، ثّم بحر ، ثم بحر /... والبحر أبيض ،/ هذه سفني الأخيرة ،/ ترسو على دمع المدينة ، وهي ترفع رايتي ،/ لا راية بيضاء في بيروت ؟

حاول درويش أن يوجّه زاوية الرؤية لدى القارئ نحو المعنى السطحي للبحر وهو الهجرة والرحيل ، فكّرر لفظ البحر وقرنه بلفظ السفن الراسية ، وفي غياب رايات السلام البيضاء عن بيروت اتخذ البحر لون البياض ؛ ولكن هذه المحاولة نوع من القناع ، خاصة وأن العبارة تتضمن انزياحا تركيبيا في تقديم جملة الحال (**والبحر أبيض**) على

---

1 / محمود درويش ،المصدر السابق ص67 .

2/ المصدر نفسه ، ص53.

3/ نفسه صص 63، 66.

جملة (**ترسو على دمع المدينة ..**) فهل يستدعي هذا الانزياح التركيبي انزياحا دلاليا،؟ وهو يتضمن إسنادا غير منطقي بين البحر والبياض ، يقترن بالسفن الأخيرة ، و بدمع المدينة ، مما يعمق البعد المأساوي لمعنى الرحيل . هذه القرائن تستدعي مساءلة دلالة اللون عند درويش . .

لاحظنا مثلما لاحظ بعض النقاد* من بينهم ابراهيم رماني أن درويش : « من الشـــعراء الـذين يكثفون استخدام الألفاظ اللونية على المستوى الإيقاعي والدلالي معا، وينوع دلالة اللفظ. من النقيض إلى النقيض ،»[1] ويرى في هذا التنويع مجرد رغبة «لاثارة الدهشة والتفجير العاطفي والانسياب الإيقاعي »[2] . واعتقد أن هذا الحكم يحتاج إلى تأمل ومراجعة ، لأن متابعة استخدام الألفاظ اللونية عند محمود درويش تكشف عن دلالات فكرية عميقة ، وأبعاد جمالية متجاوزة تسهم في تميّز تجربته الشعرية فنيا وفكريا، وتتجاوز في قيمتها البعد الإيقاعي العاطفي .

وجد الشاعر المعاصر ـ لاسيما من استهواه البعد الرمزي للأشياء ـــ في الألوان مادة غنية لتفعيل رموزه وإخصابها بشتى الدلالات ، خاصة وهي تتعالق بدوال اللغة في سياقات تركيبية غير مألوفة ومفاجئة ، وهذا ما انتبه له جون كوهين وهو يتأمل أشعار رامبو وفارلين وملارمي فقال :« اللون هو أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء

---

*من هؤلاء النقاد ، يوسف اليوسف : الذي يقف مع قصيدة درويش (محاولة رقم 7) محللا رمزية الألوان في القصيدة ، والتي يخلص فيها إلى أن هناك نوعا من التناقض في استخدام اللونين الأبيض والإزرق في القصيدة مما يولّد نوعا من التعقيد الدلالي . ينظر (يوسف اليوسف ، محاولة رقم 7 لمحمود درويش) دراسة تحليلية نقدية ، الآداب ، بيروت لبنان، ع/7، يوليو 1974، ص251 .

1/ إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د/ط، 1991، ص182

2/ إبراهيم رماني ، المرجع نفسه ، ص182 .

هذا العالم . ولهذا فإسناد لون ما إلى شيئ غير ملون ، والأكثر من هذا إسناد هذا اللون إلى أشياء غير محسوسة ، يبدو تحدّيا مقصودا في وجه العقل . إنَّ العالم الرمزي عالم مضلّل.ولهذا نجد القمروردیا، والعشب أزرق والشمس سوداء ، والليل أخضر.»[1]

جعل درويش البحر أبيض ؛ لم يكن الوحيد الأبيض بل اكتسح البياض كل شيئ:[2]

والبحر أبيض / والسماء / قصيدتي بيضاء / والتمساح أبيض / والهواء / وفكرتي بيضاء / كلب البحر أبيض / كل شيئ أبيض / بيضاء دهشتنا / بيضاء ليلتنا / وخطوتنا / وهذا الكون أبيض ،/ أصدقائي / والملائكة الصغار/ وصورة الأعداء / أبيض، كل شيئ صورة بيضاء . هذا البحر ، ملء البحر، / أبيض

وتكرّر هذا الولع باللّون الأبيض عند درويش في مطولته **(جدارية)** التي صوّر فيها تجربة الموت فقال :[3]

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب / طفولة أخرى ../ أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا / وأطير. سوف أكون ما سأصير في/ الفلك الأخير . وكلُّ شيئ أبيض /، البحر المعلق فوق سقف غمامة / بيضاء . واللاشيء أبيض في/ سماء المطلق البيضاء ../.

ربما هذا الذي جعل الناقد المغربي عبد السلام المساوي يربط بين دلالة الموت والبياض عند درويش فهو في رأيه :« يجعل من البياض لونا للعالم الآخر»[4] واستدل على ذلك برسالة أرسلها محمود درويش لسميح القاسم ، صوَّر فيها مشاهداته عندما

---

1 /جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، صص127 ، 128.

2/ درويش ، المصدر السابق صص72،

3/ محمود درويش ، جدارية ، الأعمال الجديدة ، رياض الريس للكتب والنشر ط/2 ،/1 200، صص441، 442.

4/ عبد السلام المساوي ، (جماليات الموت في شعر درويش ،) ثقافات كلية الآداب جامعة البحرين ، ع/10، 2004 ص60.

أصيب بأزمة قلبية أفقدته الوعي لدقيقتين، قبل أن تعيده الصدمة الكهربائية للحياة ؛ مما ورد في رسالته قوله :« نمت على غيمة من قطن أبيض ...لم أشعر من قبل بهذه النشوة ، نشوة النوم الأبيض ، على سحابة بيضاء ، بياض لم أره من قبل ...»[1]

تفرض علينا هذه القرائن التّعامل مع لون البياض عند درويش تعاملا خاصا ، فلم يعد رمزا للنقاء والتقوى كما صورته الكتب الدينية ، ولا هو رمز للنور مقابل السـواد رمز الظلمة . ورد هذا اللون مسندا لعدة أشياء أهمها البحر في خاتمة قصيدة مديح الظل العالي ذات البنية القصصية الملحمية ، والخاتمة في الملحمة مقترنة بالنهاية ، بقوة في نهاية القصيدة ، خاصة وأن القصيدة تتناص مع نص خطبة حجة الوداع للرسول صلى الله عليه وسلم :[2]

الآن أكملنا رسالتنا / إذ اتَّحد الشقيق مع العدوِّ / ولم نجد أرضا نصوِّب فوقها / دمنا / ونرفعه قلاعا./ يا أهل لبنان ...الوداعا ، /

أو في استعادة قصة الخروج من الجنة : [3]

لست آدم كي أقول خرجت من بيروت منتصرا على الدنيا/ ومنهزما أمام الله /

تقف هذه القرائن متعاضدة لتكرس المعنى الإيحائي لدلالة البياض وهو الموت ، ومنه يمكن أن نجيب على السؤال الذي طرحناه سالفا ، وهو: ما أقصى ما يمكن أن يبلغه العدوان الذي يمارسه البحر ؟ إنه الموت ، ويتحّول البحر إلى دلالة الموت البحر أبيض معناه البحر موت ، وهي الحقيقة الواقعية التاريخية التي آلت إليه المقاومة الفلسطينية بعد الخروج من بيروت ؛ على الأقل في تلك المرحلة الحرجة .

1/ عبد السلام المساوي ، المرجع السابق ، ص60.

2/ محمود درويش ، الديوان المجلد 2، ص65.

3/ المصدر نفسه ، ص 73.

وهذه الصورة التي استقرت في مخيلة درويش عن البحر وعلاقته بالبياض تكلسَّت لديه عبر تجربة طويلة من المكابدة ، تطورت عبرها دلالات البحر وتغيرت ألوانه ، لقد كان لون البحر في بداية تسرب هذا الدال لمدونته الشعرية رماديا :[1]

والرماديُّ هو البحر الذي دخن حلمي زبدا ، / والرماديُّ هو الشعر الذي أجَّر جرحي بلدا / والرماديُّ هو البحر / هو الشعر ... الرماديُّ من البحر إلى البحر .

والرمادي لون عبثي، لون الضباب والغموض والضياع؛ ولذلك فليس عجيبا أن يقترن البحر به في بدايات تسرب هذا الدال لشعر درويش ، ليدل على الضياع، والهجرة إلى المجهول .

ولم يكن درويش الشاعر الوحيد الذي ارتبطت لديه صورة البحر بالعدوان ، بل إن التصّور نفسه وجدناه عند مريد البرغوثي ، وهي صورة التقطها بعض شعراء الجيل الحاضر في فلسطين ، وراحوا يعتورونها.

وناصر رباح من هؤلاء الشعراء الذين رأوا في البحر دلالة العدوان : إن عنوان القصيدة **(يتهيأ للبحر)**[2] ينفتح على دلالة المواجهة بين الذات الشاعرة التي تتحّول من ضمير الغيبة على مستوى العنوان إلى ضمير المتكلم على مستوى متن القصيدة : والبحر الذي يتّخذ وضعيات مختلفة من الدفاع إلى الهجوم إلى المناورة : وتتضافر في هذه القصيدة مجموعة من الاستعارات لترسم للبحر صورا متنوعة تكشف عن تحوّلات صورة البحر في مخيِّـلة الشاعر فهو حينا يريد أن يروض هذا البـحر عن طريق المـوسيقى في مشهد شبيه بمشهد مروضي الأفاعي في البوادي المغربية"

من ذا يدل على يدي قوسَ الكَمان /لأظلَ أعزف،/ أعزف لحناً يجر البحر من أذنيه

1 / محمود درويش ، الديوان ، مج/ 1، ص538.

2/ ناصر رباح، واحد من لا أحد ، ص 83.

/ يلقيه على حزن المكان /.

إن امتناع الفاعل الذي يدلّ قوس الكمان على يد الشاعر يجعل جر البحر من أذنيه ، مشروعا مؤجلا ، وفي غياب هذا الفاعل يظل البحر ممارسا عاداته القديمة في الاعتداء ، وعلى الشاعر أن يكتفي باخلاء البيوت ليملأها هدير البحر .

أخلي البيوتَ من شجر العائلاتِ، / من ناياتها / ليملأها هدير البحرِ ،

وتكتفي الذات الشاعرة بمشاهدة الرحلة الجماعية نحو الماء والبحر :

نشاهد فتنةَ الحيطانِ تخلع أسماَءها الحجريةَ،/ تهرع في اشتهاء الماءِ/ والموجُ يضحك،/ حين نظنُّه حلماً من اللبلاب يصعد مئذنةً/ والموجُ يضحك،/ حين يظننا سرباً من الأعشاب في صوتِ الإمام/

سكن البحر البيوت ، بعد رحلة أهلها نحو المنفى ، وحتى القلة الذين عادوا في صورة القارب الناجي من حطام المدّ، لم يحملوا معهم غنائم الحرب ، بل حملوا الرمل علامة الخيبة .

أفتح الشباكَ، يدخل قاربُ لينَام على حطامِ المدِ / يفتش الأولادُ جيبَ سترتِه الجريحةِ عن هدايا الحربِ/ يا أولاد : لاشيء غيَر الرملِ في جيب المحارب./ لاشيء غير الرمل .

ويصبح الوطن ذكرى ، تتجلى صوره في الكتب القديمة .

نعرف شكل بيوتنا من فوقَ/ كتباً قديمةً عند بائعِ أمنياتِ،/

وتنتهي المواجهة والمأساة بإعلان الهزيمة أمام الماء والبحر .

وأنا أموتُ كأنني أغفو، / ومدينتي تصحو على درجِ المياه،/ وصوتِ موسيقى الكَمان.

هكذا تلخص القصيدة بعض ما وقر في مخيلة الشاعر الفلسطيني من دلالات للبحر بين المنفى والهجرة والاعتداء ، ليتحوَّل في الأخير إلى معادل للاحتلال الصهيوني .

4-1-3 : البحر/ الوطن الذاكرة :

هيمن دال البحر الميِّت على مخيلة عز الدين المناصـرة ، واكتسح الكثير من استعـاراته؛ ولايعدم الباحث أن يصادف الكثير من هذه الاستعارات مفارقة وغريبة ومتناقضة أحيانا، مما يكشف عن تباين في تصّور الشاعر لهذا الدال ، وتطّور دلالاته حسب تحولات الذات الشاعرة : لكن الّلالة المركزية التي ظلّت تتردّد في معظم أشعار المناصرة لهذا البحر، هو أّنه الّدليل التاريخي والجغرافي المحسوس على الوجود الفلسطيني في هذه الأرض : بهذه الحقيقة يناجي الشاعر هذا البحر:[1]

ياقاع العالم / يا قاع الكنعانيين / يا وقع خيول عمالقة جبال النّور ...ياعرق العالم ، ياحقل اللّيمون / ياإثم العالم ، يا بحري الموجوع / اخلع عنك لحاف التوّت ...

تتضافر هذه الاستعارات لتقدِّم لنا الصورة المشوشة التي ارتسمت ملامحها في مخيلة المناصرة ، وهو تشويش يدل على أن هذا البحر قد أصبح يستدعي مشاعر مختلفة متناقضة أحيانا لضمير الشاعر، فقد اجتمع في هذا البحر السلب بالإيجاب ، و غابت عنه حالة الصفاء التي ينشدها الشاعر؛ إن استعارة ألفاظ : القاع العرق الاثم ، بدائل عن هذا البحر يؤكد الأذى الذي طاله ، فهو القاع الذي تخلّص فيه هذا العالم من فضلاته وفي ذلك إشارة إلى تهجير يهود العالم إلى فلسطين ، فقد امتلأ هذا البحر بالعفونة (عرق العالم) والحموضة (حقل الليمون)؛ ومن جهة أخرى فإن هذا البحر هو قاع الكنعانيين والأبطال الفرسان ، لذلك يهيب به الشاعر أن يخلع عنه ثياب الوجع والموت ، (لحاف التوت) .وفي انتظار ذلك الحلم يعلن المناصرة وفاءه لهذا البحر، فيقول :[2]

1/ عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية ص 140.

2/ عز الدين المناصرة ، كنعانياذا ونصوص أخرى ، دار الشروق للنشر والتوزيع الاردن ، ط/1، 2002، ص76.

أقْبل البحر ملحا أجاجا ،/ أقبله ناشفا / أقبله ميتا في نعش رماد الطبقات ، / أقبله بركانا خامدا في الجرف بعد الهزيمة,../

لقد تكررت لدى المناصرة الصور الشعرية التي تقدم البحر الميت دليلا جغرافيا وتاريخيا على الوطن فلسطين ، وحضرت بقوة طبيعته وتضاريسه ونباتاته لتؤكدعلى الولاء الدائم لهذا البحر :[1]

دائما كان يزمجر قلبي / في بريَّة البحر الميِّت / حيث المغاور والسلاسل والمنازل والوعول ،/ تليها تلال الملح وغابات السكر والمشمش البلدي ...

و مورست كلّ أشكال القتل والتشويه على وطن الشاعر فلسطين ، فاتخذ الشاعر البحر الميت بديلا لهذا الوطن ، ولذا ظل يتردد هذا البحر في صورة المقتول المعذب الموجوع ، وأصبح يحضر في ضمير الشاعر عامل إزعاج ، ينغِّص على الشاعر لحظات السعادة القليلة التي تتاح له، فيقول : [2]

في الليل يعاتبنا البحر ، / ونحن نسكن أعالي الّرعب /، يتمدّد البحر مازحا إلى أسرّة زوجاتنا / نغار من مزاجه الصعب ،(يابحر يا ميِّت ، يا بحر يا ثقيل)/ نقرأ المراثي ونكظم خوفنا ، / نحن الملغومين بالحقد على قاتليه .

إن تيمة الموت التي ارتبطت بالبحر الميت ، هي التي حفزت مخيلة المناصرة لاتخاذه أيقونة كبرى تحيل على الوطن الموجوع المعذّب .

وهذا المعنى الذي يرى في البحر الميت معادلا للوطن فلسطين ، يستعيده درويش في قصيدته (**حجركنعاني في البحر الميِّت**) ونعت الحجر بصفة الكنعنة استعارة مكنية

1/ عز الدّين المناصرة ، كنعانياذا ، ص79.

2/ عز الّدين المناصرة ، المصدر نفسه ، 81.

تشخص الجامد وتحي الموات ، غايتها تأكيد البعد التاريخي لهذه الجغرافيا المرتبطة بالبحر المّيت ، هذا البحر هو الدليل الذي ما انفك يرشد الشاعر إلى كلماته المقاومة ، وإلى أمه فلسطين رغم موته الحسي ، يعبر الشاعر عن هذه الدلالات بجملة من الأستعارات ، الجريئة التي تجعل الدلالات صعبة المنال فيقول :[1]

والبحر يحمل ظلّيَ الفضيَّ عند الفجر، يرشدني إلى / كلماتي الأولى لثدي المرأة الأولى ، ويحيا ميتا/ في رقصة الوثني حول فضائه ، / ويموت حياً في ثنائي القصيدة والحسام.

ولما كان هذا البحر بهذه الملوحة لم يقو على تحملها أحد عدا الشاعر الوفي له ، وفي هذا إقرار على أنه لابد أن يبقى لصاحب الحق عليه الفلسطيني سليل الكنعانيين :[2]

والبحر ، هذا البحر ، في متناول الأيدي . سأمشي فوقه / وأسكّ فضّته ، وأطحن ملحه بيدي . هذا البحر لا يحتله أحد. أتى كسرى وفرعون وقيصر والنجاشّي/ والآخرون، ليكتبوا أسماءهم ، بيدي ، على ألواحه، فكتبت : لاسمي الأرضُ...

وتماهى عبر لغة الحلم والرؤيا ، ضمير الشاعر مع صوت الحجر ليعلنا عن قصة طويلة تعالق فيها هذا البحر بهذا الوطن، وبقى هذا البحر مشرع الأبواب لكل من رامت نفسه العبث بكبريائه، لذلك يختم الشاعر قصيدته بنوع من اليأس والإحساس بالعزلة في هذا العالم المتنكر لقيمه.[3]

حجر، يطير إلى أبي حجلا. أتعلم يا أبي ما حلَّ بي ؟ لا باب يغلقه عليَّ البحر. لا مرآة أكسرها لتنتشر الطريق رؤى ...أمامي/ والأنبياء جميعهم أهلي ، ولكنّ السماء بعيدة عن أرضها ، وأنا بعيد عن كلامي..

1/ محمود درويش ، الديوان ، مج/2، ص518.

2 / المصدر نفسه ، 522.

3/ نفسه، 524.

واستثمر محمود درويش ، دال البحر استعارة كبرى تحيل على الذاكرة التاريخية للوطن في بعديه الكنعاني الفينيقي، في قصيدته **(تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط)**[1] . ولكن هذا الوطن الذي يستحضره الشاعر هو وطن الذاكرة ، وكأنه يتخذ من البحر المتوسط دليلا على أحقيته بالبقاء ، فما باله يعيش حياة الترحال عبر مدن المتوسط ؟

كل القرائن تشير إلى أن المدينة القديمة الجميلة ، هي قرطاج ، عاصمة الفينيقين القديمة ، على شواطئ تونس ، وهي ترتبط برباط الدم بمدن الشام الموطن الأصلي للفنيقيين أول شعوب المتوسط التي روضت البحر، وأقامت حضارة ووطنا على شواطئه ، فلتكن قرطاج هي هذا الوطن الذي تماهى بصورة البحر :

...لتكن أمًّا لهذا البحر ،/ أو صرخته الأولى على هذا المكان /، وليكن أن الذي شيدها من موجة/ أقوى من الماضي ومن ألف حصان /...وليكن أن التي نامت على وردتها الأولى فتاة من بلاد الشام ../ ما شأني ، وما شأن زماني / بهواء لم يجفف دمي العاري ...

تكمن محنة الشاعر في عجز هذا الوطن عن توفير هواء أو سماء له ، لذلك أولى به عوض التغني بأمجاده القديمة أن يغني لانكسار هذا الوطن (البحر)

علينا أن نغني لانكسار البحر فينا / أو لقتلانا على مرأى من البحر ...

لقد انكسر البحر وطن الشاعر القديم وأصبح جثة هامدة هذا ماتحيل عليه مجموعة من الاستعارات كان فيها البحر بؤرة الدلالة المأساوية :

ملوك توجوا البحر بإكليل الزبد ....قتلنا البحر في رحلة صيد يائسة ، سلاما أيها

1/ محمود درويش ، الديوان ، مج/ 2، ص145.

ـالبحر المريض ، أيها البحر الذي أبحر من صور إلى إسبانيا فوق السفن ، / أيها البحر الذي يسقط منا كالمدن ...يا بحر البدايات ، إلى أين تعود أيها البحر المحاصر.../ يا بحر البدايات ،/ يا جثتنا الزرقاء ، يا غبطتنا ، يا روحنا الهامد من يافا إلى قرطاج ، يا إبريقنا المكسور ....لا شيئ يثير البحر في هذا المكان ..

لذلك فإن هذه الاستعارات البحرية ، إنما تحيل على وطن الذاكرة المجد الذي أقامه في الماضي البعيد أجداد الشاعر في المتوسط ، ولم ينل من الشاعر غير الحسرة .

وعلى الرغم من تطّور دلالة البحر عند درويش ، وتعالقه بدلالة الوطن والذاكرة المجيدة ، فإنّ الصّورة السلبية التي ترسّخت حوله في مخيلة الشاعر لم يحدث فيها ذلك التطّور أي تغيير. ولذلك فإن هذه الروح السلبية التي ينفتح عليها خطاب درويش عن الوطن (البحر) في هذه القصيدة ، ما هي إلا شكل من أشكال الرفض ، والثورة على واقع مرير أصبح يعاني منه الفلسطيني ، في غياب الوطن ؛ وكثيرا ما استدعى موضوع الوطن موضوع الثورة في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، خاصة لما تمتهن كرامة الأوطان وتتعرض للأذى والعدوان ، فهل للثورة والمقاومة نصيب في هذا البحر المتلون ؟

4-1-4: البحر/ الثورة والمقاومة :

لاجرم كان الماء ولا يزال سر الحياة ، وهو المكون المهيمن في البحر« وقد أجمعت كلّ الميثولوجيا القديمة على وظيفة الخلق والإحياء المرتبطة بعنصر الماء »[1] وقد تطّورت الصورة الشعرية عند فدوى طوقان ، وبلغت درجة من النضج ، والنزوع نحو التغيير والنظر للحياة بمنظور فيه بعض التفاؤل ؛ وانعكس ذلك على نظرتها للبحر ، وتشكيله فنيا ، في صور تبدو مفارقة لما ألفناه في شعرها من نظرة سلبية للبحر . لذلك تحاول الشاعرة أن تستثمر الدَّور الإيجابي للماء أصل الحياة ، لكنها تصطدم بواقع عياني قد يحول دون ذلك ، وهي تنتقي من واقع وطنها نموذج البحر الميت : نموذج انتفاء الحياة ؛ ولذلك تستعيض عن الواقع بقوة المخيلة ، فتتوالى جملة من الصور الشعرية ، يصبح من خلالها هذا البحر باعثا للحياة :[2]

يشتعل الحلم، نخيل أريحا يضحك للشمس / يتحرك قلب البحر الميِّت ، يحلو ماء الملح المرِّ/ تعلو الأمواج يفيض البحر / تغسل كفاه في وطني / قسمات الحزن الخوف اليأس / الأرض العطشى تخضر/ تنهمر تفيض كنوز الخير.

تنفتح هذه المقطوعة على جملة من الاستعارات، أقامتها الشاعرة عبر إسناد مجموعة من الدوال لأخرى وفق علاقات متنافرة من الناحية المنطقية :

أشتعال / الحلم ؛ ضحك /النخيل ؛ تحّرك / قلب البحر الميِّت ؛ حلاوة / ماء الملح المّر؛ تغسيل / كفي البحر الميت ؛ اغتسال / قسمات الحزن ،

تكشف هذه الاستعارات عن تحوُّل إيجابي من الموت إلى الحياة ، يطال البحر

1/ سعيد الحنصالي ،الاستعارات والشعر العربي الحديث ص ما بعد 188. نقلا عن جان صدقة رموز وأساطير ص26 .

2 / فدوى طوقان ، الديوان ص508.

المّيت ، فينعكس هذا التحوُّل على ما حوله ،(ضحك النخيل ، زوال الحزن ..اخضرار الأرض العطشى ، انهمار كنوز الخير ..) ولما كانت الاستعارة حسب تعريف آرسطو القديم هي : « إعطاء اسم يدلّ على شيئ إلى شيئ آخر ، »[1] ، فإّنه لابد علينا أن نبحث عن هذا الشيئ الآخر، الذي جاءت الاستعارة لتسند إليه أفعالا وصفات ، لا يقبل العقل إسنادها للبحر الميت .

إن البحر الميِّت هوالامتداد المائي من فلسطين ، ولذلك فهو يرتبط بها وفق علاقة الجزء بالكُل ، فليس غريبا أن تعبر الشاعرة بالجزء **(البحر الميت)** عن الكل **(فلسطين)** ، وفق مقولة المجاز المرسل . وفلسطين هي المكان المسلوب من شعب حكم عليه بالموت ، فليس غريبا كذلك أن تعبر الشاعرة من طريق المجاز المرسل ، وفق علاقة المكانية عن أهل فلسطين ؛ وباختصار المسافة يصبح البحر الميِّت هو الشعب الفلسطيني، الساكن الخامد المعرض عن الحياة . ولما كان من صفات البحر السكون أو الاضطراب ، فإن هذا الشعب الساكن يمكن أن يتحرك ويثور أيضا؛ وحينها يشتعل حلم الشاعرة ، ويتحقق أملها في ثورة المظلوم في وجه الظالم ؛ وبذلك تكون الاستعارات اللاحقة تفسيرا وتقوية للاستعارة السابقة **(يشتعل الحلم)** ، لقد أتاحت هذه الصـــــور المتظافرة فرصة رسم صورة إيجابية مفارقة للبحر المّيت حولته إلى رمز شعري يحيل على الثورة والتغيير . ومن ثمة نستطيع فهَم قول أمبرتو إيكو: « تبدو الاستعارة فقيرة حين تكون معزولة ، أما حين تندمج في السياق ، فإنَّها تدعم استعارات أخرى وتتقوى بها .»[2] وهو في هذا الرأي يدعم أصحاب النظرية السياقية ، الذين يلحُّون على ضرورة إدراك المعطيات المحايثة لعملية الاستعارة لفهم دلالتها الجديدة، لأن الاستعارة :« هي

1/ بول ريكور ، نظرية التأويل ، ص86 .

2/ سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص9 .

إعطاء كلمة قديمة معاني جديدة [ولذلك لابد من إدراك] الزمرة التي تنتسب إليها الكلمات في بنائها الجديد ، والحقل أو العالم الأصلي الذي ترتد إليه الكلمات ..»[1]

بهذه الخلفية المعرفية التي يقول بها إيكو عن طبيعة الاستعارة ، وعلاقاتها السياقية يمكن أن نتعامل مع جملة من الاستعارات الغامضة ، وردت في قصيدة عز الدين المناصرة **(يتوهّج كنعان)**[2] وكنعان « هو جد الفلسطينيين ، وقد ورد اسم كنعان في رسائل العمارنة التي تعود إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد »[3]. واقتران اسم كنعان بفعل التوهُّج على مستوى العنوان ، يفتح المتن على دلالة النار بأبعادها الرمزية وهي الحرب والثورة ، خاصة وأنه يتضمن إضمارا ــ كما لاحظنا على المستوى التركيبي ــ وهو إضمار التمييز (نارا أو نورا أو وميضا) . نفترض هذه الدلالة لأن القصيدة تقدم لنا الكثير من الإشارات التي يمكن اعتبارها مفاتيح مساعدة لولوج خباياها . إذ تزدحم فيها الألفاظ الدالة على الثورة والجموح والمقاومة : كالجواد ، والماء، الجنود ، الموج . كما نصادف اللازمة ، فاتحة القصيدة **(هيء جوادك للرَّعي في مرج ذاكرة الغيم قبل المساء)** وقد تكررت على مستوى المتن في ستة مواضع .

تبدو هذه اللازمة مشبعة بالدلالات الاستعارية البعيدة والمتنافرة ، هذا التنافر الذي نلاحظه في إسناد المرج للذاكرة ، والذاكرة للغيم ، وإذا كانت للغيم ذاكرة فلن تكون غير الماء ، منه مبتدؤها ، وإليه منتهاها ، فما العلاقة بين المرج والماء إذا ؟ إنها كالعلاقة بين المرج والعشب ، باعتبار الماء مسبِّب العشب ، وهذا الذي يطلق عليه علماء البلاغة

1/ يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع عمان الأردن ، ط/1، 1997، ص103.

2/ عزالدين المناصرة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص498.

3/ فيصل صالح القصيري ، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، ص46.

المجاز المرسل وفق علاقة السَّببية ، ومن ثمة فمن المنطق أن يرعى الجواد في مروج العشب ، لكن الجواد وهو يرتبط بفعل طلب التهييئ ، قبل المساء وزوال النهار ، يعيدنا إلى الآية القرآنـــية الكريمة المرتبـــطة بسياق الحرب والاستعداد إليها 7 8 ﴿ وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسۡتَطَعۡتُم مِّن قُوَّةٖ وَمِن رِّبَاطِ ٱلۡخَيۡلِ تُرۡهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمۡ ﴾ [الأنفال:٦٠]

إنّ الخيل مؤشر واضح يحيل على الحرب ، هذا الذي يحلم به الشاعر المناصرة ، كما حلمت به من قبل فدوى طوقان ؛ فهل للبحر علاقة بهذا المحتوى الثوري ؟ وهو الذي تردد في القصيدة في واحد وعشرين (21) موضعا ، والبحر يتجانس صوتيا مع الحرب ، وهو في القصيدة بحران:البحر المتوسط ، بحر وهران ، منتهى الشاعر في رحلة المنفى . والبحر الميِّت ذاكرة الوطن المسلوب .

ورغم أن الاكتفاء بالنماذج الاستعارية التي ورد فيها لفظ البحر مادة للتحليل ، قد يبعد الدراسة عن الموضوعية ويوقعها في الزلل، فإنّ طول القصيدة يفرض علينا الاكتفاء بالنماذج الدالة المكررة ، التي نراها تمثل النقاط الأكثر إشعاعا فيها .

أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزيِّ / أراه كذلك / لكنَّه يشتهي أن يكون ربيعا ،/ لكي يعجب الآخرين / بطيئ بريدك يا وطني والرسائل لا تصل العاشقين .... أحاول يا فرسا حجريا على التلة القرمزية / كالبحر ، مريم إفريقيا في الفضاء ، تمد ذراعا لوهران /... أحاول أن أرسم البحر لكنه/ كنساء الينابيع يبدو صديقا / ويهرب من بين كفي مثل حقول القطار / أحاول أن أوقظ البحر من موته السرمديِّ/ أقول له في المساء :/ دم البحر أزهر ورد الشقائق من نجمة الحقل،/

إنّ مسافة جغرافية تفصل بين الشاعر البعيد عن وطنه ، والبحر الميِّت ، ترتّبت عنها مسافة نفسية ، لذلك أصبح بريد وطنه بطيئا والرسائل لا تصل العاشقين ، وهي لازمة تكررت بدورها في القصيدة في خمسة (5) مواضع، وهذا التنافر بين الدوال يجعل

الاستعارة حقا كما يقول بول ريكور:« ابتكارا دلاليا لا مكان له في اللغة السائدة ، ولاوجود له ، إلا لأنه أكتسب مسندا غير عادي أوغير متوقع ، ولذلك تشبه الاستعارة حلّ لغز ، أكثر مما تشبه قرانا قائما على المشابهة »[1]

إن هذا البعد النفسي بين الذات الشاعرة و البحر ، هو الذي يجعل محاولتها للإمساك به ورسمه بعيدة المنال ، ليس هذا فقط ، بل إن طبيعة البحر المسالمة ،ـــ فهو يشتهي أن يكون ربيعا ، وهو كنساء الينابيع يبدو صديقا ـــ هي التي تكّرس استحالة تحقق المحاولة تلك . لذلك كان عليه أولا أن يوقظ هذا البحر من موته السرمدي ، ولما كان هذا البحر هو الامتداد الطبيعي للوطن فقد عبر بالجزء عن الكل فلسطين وإن كان لابد لشيئ أن يستيقظ في هذا الوطن فلن يكون إلا الشعب الفلسطيني حفيد الجد كنعان ، وبذلك تتفاعل الدوال المفاتيح : عنوان القصيدة **(يتوهج كنعان)** واللازمة **(هيئ جوادك ..**) وتكرار لفظ البحر لإنتاج خطاب منسجم ، الثورة هي بؤرته المركزية ؛ وبذلك تتقنع الذات الشاعرة بقناع البحر الميت للدعوة إلى الثورة ، وتثمين الفعل المقاوم ، حيث لا ينفك الشعر معبرا عن رغبة الجماعة المناضلة العاشقة للثورة والحياة ، لكن **(الرسائل لا تصل العاشقين)** وتلك مأساة الذات الشاعرة، ليبقى مشروعها حلما مؤجلا .

واستثمار دال البحر قناعا للثورة لايقتصر على فدوى طوقان والمناصرة ، بل يتكرر بصورة أكثر وضوحا في ديوان ابراهيم نصر الله **(نعمان يسترد لونه)** لقد تكرّر هذا الدال في مواضع كثيرة ، وجاء متضافرا مع مجموعة من الرموز الثورية ، ولذلك فإن محاولة رصد دلالته على المستوى الحرفي للتراكيب التي ورد فيها ، يجعل تلك التراكيب عديمة الدلالة، لذلك علينا تنشيط المعنى الاستعاري لها للوقوف على البعد الرمزي لهذا الدال ، وسندلل على رأينا هذا بمجموعة من الصور الاستعارية التي كان فيها البحر

1/ بول ريكور ، نظرية التأويل ص93 .

مركزا في الخطاب من قصيدته **(باسمنا لاتمت)**[1] وفيها نصادف الاستعارات التالية :

ـ عشرون حربا تشق الهواء إلى البحر والناس والملصقات ..

ـ يخرج البحر من زرقة الموت يصهل ، والزهر يصهل ، والأرض تصهل ..

ـ يأأيها البحر يا وجهنا المتوزِّع في هدأة الموت في الصمت والانفجار ، ياهبوب المواعيد في الانتشار، ياانهمار المحبة ، في رئة النار انهض الآن ...

ـ نعمان يجمع في يده النهر، يجمع جدران هذا الدمار....أحزان دالية ، ومنافي ، ونعمان يجمع موج البحار...

ـ عشرون حربا تشق الهواء إلى البحر والناس والملصقات ....

ـ نعمان نم هادئاً ...غادرت حرب هذي المدينة من زمن لوننا ، ... غادرت البندقية ، فالبحر والناس والملصقات غناؤك ...

ـ نهر من الدم ، بحر من الدم ،...نعمان باسم الهواء وباسمي ...لا تمت ..

تتعاضد هذه الصور لترسم صورة مفارقة للبحر عن طريق مجموعة من العلاقات المتنافرة بين المسند إليه البحر ومجموعة من المسانيد ، أكثرها إغراء تلك التي تجعل البحر يخرج من زرقة الموت ويصهل ، وهما مسندان يحيلان على الحركة والحياة ، وإذا كانت هذه الحركة سبيلا في رئة النار ، وأداة لانهمار المحبة ، وفي نفس الوقت طريقا لبذل الدم من أجل تلك الغاية فلن تكون غير طريق الثورة والمقاومة ؛ تلك التي ستبقى النشيد الذي يظل مرددا على لسان الفلسطيني الحر الذي تقمص شخص نعمان .

ونعمان لابد ألا يموت حتى تبقى الثورة والمقاومة . فإبراهيم نصر الله من الشعراء القلائل الذي ارتقوا بصورة البحر نحو أبعاد أكثر إيجابية ، بما استطاعوا أن يضيفوه لهذه الصورة من دلالات ثورية تحررية .

1/ إبراهيم نصر الله ، نعمان يسترد لونه، ص91 .

4ـ2 : البحر والرمز:

كان من أثار اهتمام الشعر الفلسطيني بالبحر ومتعلقاته ، أن تحوَّل البحر والكثير من الألفاظ التي يضمها حقله الدلالي ، إلى رموز ؛ ذلك أن كثيرا من الصُّور كما يقول رينيه وليك ، وأوستن وارن : « إذا تكررت بشكل ثابت ، كعرض وتمثيل في وقت واحد فإنها تصبح رمزا .»[1] ويرى بول ريكور أن الرموز الأدبية هي الشكل الأكثر تجريدا ونضجا للصُّورة الشعرية ، إذ إنَّ هناك :« أنماطا من الاستعارات تأخذ صفة الرموز إذا كانت تشكّل لبَّ قصيدة معينة ، أو بوصفها استعارات مهيمنة لدى شاعر معين ، أو استعارات نمطية سائدة لدى جماعة لغوية معينة ، أوثقافة بذاتها ..»[2] ومنه لن نستطيع أن نفهم دلالات الكثير من الألفاظ المتعلقة بالبحر ، إلا إذا نظرنا إليها كرموز ؛ إن ما يتمّيز به الرمز من موارية ، وقدرة على شحن الكلام بدلالات غير متوقعة ، هو ما يجعل منه أداة لغوية حافلة بالمفارقة والشعرية؛ فهو كما يقول ابن رشيق :« أصل الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم ».[3]

لا نقصد بالرمز، الرمز العلمي، كالذي نجده في علوم الرياضيات مثلا ، ولا الرمز اللغوي الذي شاع عند اللسانيين ، وإنما نقصد الرمز الشعري ، الذي يخلقه الشاعر، في تجارب معينة لينقل من خلاله ، شعورا معينا . ولذلك فالشاعر الجزائري الذي أنتج رمز الأوراس، ليعبر عن معاني الشموخ والكبرياء ، اللذَينِ ارتبط بهما كفاح الشعب الجزائري في ثورة التحرير إنما رأى في تلك الجبال الشامخة معادلا حسِّيًّا ، أسقطه على الفعل الثوري ؛ فراح الكثير من الشعراء العرب يعتورون هذا الرمز وهم يصّورون كفاح الشعب

1/ رينيه وليك ، وأوستن وارن ، نظرية الأدب ، تر/ عادل سلامة ، صص 257، 258.

2/ بول ريكور ، نظرية التأويل ، ص110.

3/.ابن رشيق الحسن أبو علي ، العمدة، ج1، ص504.

الجزائري وثورته ؛ ولذلك يختلف الرمز الشعري عن الرمز اللغوي ، فما يحيل عليه هذا الأخير بالنسبة للمتكلم ، لا يختلف عما يحيل عليه بالنسبة للمتلقي ، بخلاف الرمز الشعري الذي قد تبدو دلالته متباعدة بين المبدع والقارئ ، وهذا مايجعل الرمز من أسباب الغموض في النص الشعري المعاصر . فالرمز الشعري كما ينقل إبراهيم رماني عن إليوت : « يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ، لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ إن الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء»[1] .

ويوسِّع عز الدين اسماعيل هذه الفكرة فيقول : « عندما يستخدم الشاعر كلمات مثل ، (البحر، الريح ، القمر ، النجم ..) فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالات رمزية ، وربما كانت بعض هذه الدلالات ــ على الأقل ــ مشتركة بين معظم الناس ، ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ، ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات والأبعاد القديمة في هذا الرمز ، وما لم يُضِف إلى ذلك أبعادا جديدة هي من كشفه الخاص ؛ فالرمز الشعري مرتبط كلّ الارتباط بالتجربة الشعرية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء معنى خاصاً .»[2]

ولاشك أن لفظ البحر واحد من الألفاظ العربية التي أكتسبت الكثير من الدلالات الرمزية عبر العصور . مما يجعله لفظا ديناميا غنيا بمحمولاته الفكرية والجمالية . لكن شعريته لا تكتسب مرجعتيها إلا من خلال قدرته على الحياة الفعلية في النص الجديد ، ومن خلال قدرته على تحقيق التجاوب الشعوري المراد بين النص والمتلقي ، وهذا ما

1/_ إبراهيم رماني، (الرمز في الشعر العربي الحديث،) مجلة اللغة والأدب العربي، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ع2، 1993، ص76.

2/ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر . ص198.

يشير إليه عز الدّين اسماعيل بقوله :« ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة في التاريخ ...فإنها ـــ حين يستخدمها الشاعر المعاصر ـــ لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر ، بالتّجربة الحالية ، وأن تكون قوّتها التّعبيرية نابعة منها ، فالقيّمة كامنة في لحظة التّجربة ذاتها ، وليست راجعة لا إلى صفة الدّيمومة التي لهذه الرموز، ولا إلى قدمها. »[1] . ولذلك حينما نحاول استكناه الدلالات الفكرية لرموز البحر في الشعر الفلسطيني فعلينا أن نراعي دلالة السياق الفكري والشعوري الذي واكب عملية إنتاج تلك الرموز ، وهي رموز تستحيل علينا قراءتها بعيدا عن تلك السياقات التاريخية والجمالية .

لاحظنا في دراستنا لمعجم ألفاظ البحر أن الدلالة الإيحائية هي التي هيمنت على معظم حقل ألفاظ البحر؛ فالماء ، والزرقة والسمك ، والعمق والاتّساع ، مكونات أساسية في البحر؛ لم يشكل حضورها علامة بارزة مقارنة بألفاظ أخرى، فالماء وهو المكون المهيمن من ألفاظ البحر لم يقف أمامه الشاعر الفلسطيني وقفة التأمل وإعادة البناء الدلالي التي تكسبه صفة الرمز الطبيعي ، في حين كانت ألفاظ كالموج والسفينة والنوارس ، ألفاظا غنية بالدلالات المفارقة التي رفعتها إلى مقام الرموز الشعرية المهمة ، التي تساهم في تحقيق المقصدية ، في النص الشعري الفلسطيني . ولذلك كان لابد أن نجرد تلك الألفاظ من دلالاتتها الحرفية ، وأن نتعامل معها باعتبارها رموزا شعرية .

إن الكلمات الأكثر اتصافا بخاصية الترميز هي تلك المرتبطة بسياقات الأرض والمنفى والرحيل والعدوان والمقاومة . وحتى وإن اتخذت تلك الرموز شكل الأقنعة أحيانا فقد ساهمت في إغناء القصيدة الفلسطينية وشحنها بالكثير من الإيثارة والإيحاء . ويأتي البحر على رأس قائمة من الكلمات التي غادرت دلالاتها الحرفية ، وأصبحت في مدونة الشعر الفلسطيني رموزا تستدعي الدراسة والتحليل .

1/ عز الدين إسماعيل ، المرجع السابق ، صص، 199،200.

4-2-1 : رمزية البحر :

لم يستقر رمز البحر في مدونة الشعر الفلسطيني على دلالة ثابتة قارة ، بل عرفت دلالته الكثير من التحولّ من شاعر لآخر ومن مرحلة لأخرى .

كشفت لنا وقفتنا مع قصيدة الريح وآلهة القرصان لأحمد دحبور أن الشاعر قد اتخذ من البحر رمزا للحضارة الغربية المهيمنة في العصر الحديث ، في مقابل الصحراء التي رمز بها للشرق ؛ وهو في هذا الترميز قد بدا تأثره واضحا بقصيدة البحار والدرويش لخليل حاوي وقد وقفنا على هذه الفكرة من قبل . فأحمد دحبور مثل بحار خليل حاوي أراد ينزل إلى البحر ليبعد حياة الملل والكآبة التي أثقلت كاهله في البادية حيث لا شيئ إلا النخل والرمل والريح ، إنه شكل من أشكال المغامرة ، وتخليص الذات من الماضي العتيق ، هذا الماضي الذي هو جذور الشاعر وأصوله العربية الشرقية ، لقد رأى دحبور في الحضارة الغربية إمكانية خلاصه ، ورأى في البحر رمزا طبيعيا ، يلائم تجربته الشعرية ، فأسقطه على هذه الحضارة ليجسد دلالة المغامرة ، وروح البحث والتساؤل عن الأسرار الخبيئة في هذا العالم . فامتطى الشاعر البحر وهو لا يملك الأدوات الكافية لخوض هذه المغامرة الصعبة :[1]

وامتطيت البحر ، / وجهي معدن هش ، شراعي قديد ، / تحتويني قهقهات الموج .../

وبالمقابل لم ينس هذا البحار نداء الأم وابتهالاتها للعودة للجذور.. [2]

ولدي حبة عيني ،/ فلتحطه آية الكرسي ، ويحرسه الكريم ،..رب عيناها جذور النخل تدعوني .../

1/ أحمد دحبور ، الديوان ص 54.

2/ أحمد دحبور ، المصدر نفسه ص 54.

كانت محنة الشاعر مع البحر قاسية ، بالحجم الذي تأكد به أنهم يُخلَق للبحر رمز الحضارة الغربية ، بما فيها من ضياع وعناء. لم يستطع الشاعر الاندماج في عالم البحر عالم الحضارة الغربية وماديتها لأنه لم يستطع التخلّص من ماضيه ، الذي ظل يحن إليه والندم يملأ وجدانه ...[1]

شدني البحر ، نتن الفكر لو يجدي الفرار ،/ لعنة الشمس تفشت ، في مدى رأسي فراغا أخضرا ...آه ريح الّرمل ...أغواني ولاشى الإخضرار ..

وهذا البعد الرمزي للبحر باعتباره معادلا للحضارة الغربية، نجده كذلك في أشعار سميح القاسم ، التي عّبر فيها عن الجذور العربية لفلسطين بلفظ الصحراءوعبّ ر بالبحر عن الانتماء الغربي في قصيدته إلى رفائيل ألبيرتي التي يقول فيها :[2]

لك البحر / صحراء لي ،

ولذلك جاء هذا البحر مقرونا بالشَّرِّ في قوله : [3]

وبحر الرُّوم يضمر سّره ،/ وتهرُّ آلاف الكلاب ·

ومن ثمة كان من الطبيعي أن يحتدم الصراع بين البحر والصحراء . [4]

باب على الصحراء مفتوح ، / لأبواب على الأشلاء موصدة / لأبواب تصدّ البحر ، / غربا تلو غرب ، تلو غرب ، / مازال للصحراء قلب ، .

لقد كشف تعامل الشاعر الفلسطيني مع البحر وفق هذه الرمزية ،حالة الانفصام بين

1/ أحمد دحبور ، المصدر السابق، ص62.

2/ سميح القاسم ، الديوان، مج/3، ص 372.

3 / سميح القاسم ، الديوان مج/1، ص706.

4/سميح القاسم ، مج/3،ص553.

هذا الشاعر والحضارة الغربية ، إذ ظل هذا الشاعر على يقين تام أنه ابن الشرق ، وله قيمه الخاصة ، ومن ثمة فإن كل محاولة للاندماج في الحضارة الغربية وقيمها لابد أن تترتب عليها نتائج ليست في صالحه ، إن مادية هذه الحضارة ، وروحها القائمة على نفي الآخر، تجعل امكانية انسجام الشاعر الفلسطيني معها مستحيلة. لقد ترسخت هذه الصورة الرمزية للبحر في مخيلة الشعر الفلسطيني بفعل موجة الاستعمار الحديث القادم عبر البحر لاجتياح البلاد العربية واستغلال خيراتها ، كما أنها رمزية ضاربة في وعي الإنسان العربي وشعوره منذ القديم وفي الثقافة الشعرية العربية القديمة ، وقد عبر عنها الشعر في مواضع مختلفة ، مثل هذا الشاهد لابن هانئ الأندلسي [1]

قد كانت الروم محذورا كتائبها تدني البلاد على شحط وتبعيد

وشاغبوا الّيم ألفي حجة كملا وهم فوارس قارياته السود

وهذا الشاهد لشاعر آخر هو أبو العرب الصّقلي : [2]

الّبحر للّروم لا تجري السفين به إلا على غرر والبّ ر للعرب

لقد استوعب الشعر الفلسطيني هذه الدلالة الرمزية ، ومنحها أبعادا دلالية خطيرة ، حينما أصبح رمز البحر في بعض النماذج الشعرية الفلسطينية يحيل على العدوان العالمي والصهيوني على فلسطين ، وهي دلالة ساقها الشاعر صالح فروانة برمزية شفافة وهو يصوِّر موجات الهجرة اليهودية إلى فلسطين عبر البحر :[3]

يحكى أن لفظت أمواج البحر/ على شاطئ غزة حوتا / كان الحوت ضعيفا منزوع

---

1 / ابن هانئ الأندلسي ، تبين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي ، تقديم وشرح زاهد علي ، مطبعة المعارف القاهرة ،1932 ،ص220 .

2/ ينظر : ابن حمديس الصقلي ، ديوان ابن حمديس ، ص4.

3 / صالح فروانة ، ديوان مفردات فلسطينية ، ص12.

الأسنان/ هرع السكان / فرحين لمرأى الحوت / لم يشهد أحد في غزة يوما حيتان ثم توالت أفواج الحيتان / من كل بلاد التيه كما الطوفان / فانكمش السكان لأن الحيتان القادمة من التيه / تستمرئ لحم الإنسان .

لكنّ هذه الرمزية تتخذ أشكالا موغلة في الغموض عند مريد البرغوثي و محمود درويش وهو غموض له ما يبرره وقد ظلّ هاجس هؤلاء الشعراء هو البحث عن لغة جديدة تبعد تجاربهم عن الخطابية والتقريرية الفجّة ، أو تجعلهم في منأى عن عيون الّرقابة ، إن السِّياق التاريخي الذي كتب فيه مريد البرغوثي قصيدته **(عكا وهدير البحر)** سنة 1978، وكتب محمود درويش **(مديح الظل العالي)** و**(بيروت)** 1983، سياق عصيب على الصوت الشعري الفلسطيني، تزامن مع إمضاء معاهدة (كامب ديفيد) وحصار بيروت ، ومن ثمة فقد كان على هذا الصوت أن يعدّل في ذبذباته ، ولذلك « فبسبب الخوف صار الغموض بلاغة المقموعين ، وبسبب الخوف أو بسبب الجو الفكري والسياسي السائد في بعض البلدان العربية ... تحوّل الغموض إلى كوى صغيرة تنفذ خلالها أفكار الشاعر وأحاسيسه وتجاربه. والشاعر يلجأ إلى هذا الغموض والتعقيد بشكل واع مقصود . »[1] وهذا ما يلاحظه الدارس في رمز البحر عند البرغوثي ودرويش في النماذج المشار إليها آنفا وكنا قد وقفنا عليها في المستويات السابقة من الدراسة، فالبحر عند درويش من خلال **(مديح الظل العالي)** يبدو لأول وهلة أنه رمز للرحيل والمنفى والضّياع ؛ وهذا ما يحيل عليه عنقود من الصور الشعرية المتشّحة بلفظ البحر:

بحر لأيلول الجديد / بحر للذّ شيد المر/ بحر لمنتصف النهار/ بحر لرايات الحمام

1/ عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،يناير 1978 ص218.

2/ محمود درويش ، الديوان ، مج/2 ص07.

بحر للزمان المستعار ....لديك بحر جاهز من أجلنا

لكن استطلاع البنية العميقة للقصيدة ، وتأمل هذا الرمز في علاقاته الأفقية والعمودية مع بقية الدوال يكشف لنا بوضوح كيف تطور هذا الدال فأصبح رمزا للعدوان العالمي على القضية الفلسطينية ، وإذا تّم استيعاب هذا الرمز أمكننا قراءة الكثير من التراكيب الغامضة قراءة سليمة مثل قوله :[1]

بيروت /فجرا، / يطلق البحر الرصاص على النوافذ . يفتح العصفور أغنية / مبكرة . يطيِّر جارنا رفَّ الحمام إلى الدخان . يموت من لا يستطيع الركض في الطرقات.

وهذا العدوان االممارس على الفلسطينيين قديم قدم هذا الوطن ، لذلك يصوِّر درويش هذا العدوان القديم فيقول:[2]

والبحرُ يأكُلُ من خُبزِها ، خُبزِ عكا

ويفُرِكُ خاتمها منذ خمسةِ آلافِ عام .

وهذا الرمزية لا تقتصر على درويش والبرغوثي بل نجد ظلالها مبثوثة عند عدد من الشعراء الفلسطنيين أمثال رزق البياري وناصر رباح .

واستثمر الشعراء الفلسطينيين رمز البحر للدلالة على المنفى والرحيل ، ولذلك صرّح درويش بكرهه للميناء وحبه للبرتقال فقال :[3]

وأكتب في مذكرتي

أحب البرتقال وأكره الميناء

1/ محمود درويش، المصدر السابق، ص35.

2/ محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدا (الأعمال الجديدة) ص348.

3 / محمود درويش ، الديوان ،مج/ 1 ، ص 78.

وهي الدلالة التي ارتبط بها هذا الرمز في قصيدة فدوى طوقان **(رجوع إلى البحر)** ، فجسمت من خلالها رحلة الفلسطيني اليائسة بحثا عن مرفإ أو جزيرة بعد ضياع الوطن ، و في هذا التيه ظل يصارع الأمواج لتضيع حياته في البحر، فقالت:

وهناك نعطي عمرنا / للصاخب الهدار نعطي عمرنا / ..

وربط محمد القيسي هذا الرمز بدلالة المنفى في نماذج كثيرة من شعره. ليجسد مأساة من يفقد وطنه ، ولايجد غير البحر مأوى حيث التيه والغرق فقال :

ويروح يمخر في عباب البحر مركبنا الحزين ،/ ونظل نغرق في دياجير السنين /..

أما البحر الميِّت ، الذي حضر في شعر المناصرة بصورة لافتة ، وبدرجة أقلّ عند درويش ، فقد تحّول إلى رمز للجذور الفلسطينية والامتداد التاريخي للشعب الفلسطيني ، في أرض فلسطين . ومع هذا التوظيف ارتقى بعض الشعراء بهذا الرمز فحملوه دلالات ثورية ، بالشكل الذي بدا به في نماذج من شعر المناصرة وفدوى طوقان وابراهيم نصر الله . ومع حضور رمز البحر، حضرت ألفاظ أخرى اتخذت صورا رمزية ، ومن أبرزها الموج والسفينة، والشراع .

1/ فدوى طوقان ، الديوان ، ص302.

2/ محمد القيسي، الأعمال الشعرية ، ص32.

2 ـ2ـ4: رمزية الموج :

ارتبط حضور الموج بالبحر في مدونة الشعر الفلسطيني ارتباطا عضويا ؛ وإذا بدا هذا البحر في هذه المدونة مصدرا للأذى، فإن الموج هي أداته ، ولذلك فإن الدلالة الحرفية لكلمة الموج ما تلبث أن تختفي لتفسح المجال للدلالة الرمزية . لابد أن نقّر كما أقّر من قبل عز الدين اسماعيل ، أن الكلمة الرمز ذات طبيعة عجيبة فهي تجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي في وقت واحد ؛ « ففي قمة الدلالة الرمزية [لكلمة الموج] ماتزال الواقعة المرئية تثبت وجودها وتؤدي دورها... غير أن الصورة المجملة هي التي تحدد للرمز دلالته المطلوبة في اقترانه بالرموز الأخرى ..»[1] ولذلك لا يمكننا أن نقرأ رمزية الموج إلا في علاقته برموز أخرى مصاحبة كالبحر والسفينة والقارب والشراع .

سبق أن رأينا في البحر دلالة العدوان ، والمنفى والضياع ، فليس عجيبا أن يكون الموج رمزا للأذى ؛ هذا ما تنفتح عليه قصيدة مريد البرغوثي لي قارب في البحر : وفيها بدا الموج مقابلا للقارب ، يحول بينه وبين الوصول إلى شاطئ الأمان ، بل إن أذاه ، يتّخذ صورة مأساوية حين يؤدي بالأرواح نحو الغرق ، في تلك القصيدة ، يتقمص الموج صورة العقبات التي تقف في وجه النضال الفلسطيني وكفاح هذا الشعب من أجل استرجاع حقوقه . ويبلغ الموج قمة الأذى والتعدّي في القصيدة الثانية لمريد البرغوثي ، **(عكا وهدير البحر)** عندما يتجسد فعل الأذى في الملاحقة التي يتعرض لها الفلسطيني في الشارع والبيت، لذلك يؤنسن مريد البرغوثي هذا الرمز حينما يسند له أفعالا بشرية في قوله[2]

يستعرض هذا الموجُ عليك / فُتوتَه ... إن خفت سَيسكنُ داخلكَ الموجُ ، ... أُخرج

1/ عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، صص ، 151، 152.

2/ مريد البرغوثي ، الأعمال الكاملة ، ج/2، ص 445.

لملاقاة الموج ...

وهذا البعد الرمزي نفسه نتلمسه في قصيدة ناصر رباح :[1]

نشاهد فتنةَ الحيطانِ تخلع أسماَءها الحجريةَ،/ تهرع في اشتهاء الماءِ/ والموجُ يضحك،/ ...../ والموجُ يضحك،/ حين يظننا سرباً من الأعشاب في صوتِ الإمام/

وهذه الدلالة السلبية للموج هي التي حفزت مخيلة محمود درويش ليستعين بها على تجسيم حالة العجز التي طالت كفاءة المقاومة الفلسطينية خلال حصار بيروت فقال:[2]

بحر للزمان المستعار ،/ ليديك ، كم من موجة سرقت يديك .

إن الأمواج التي سرقت اليد الفلسطينية وما أكثرها هي في الحقيقة المعادل الحسي للأذى والعدوان .

أسهمت هذه القّيم الدلالية التي أضافها الموج لصورة البحر، في تعميق الدلالة الإيحائية لدال البحر ، إن الصّورة العالقة في الذاكرة الإنسانية عن البحر في صورته السلبية، لطالما اقترنت بخطر الغرق ، لاسيما في حال اضطراب أمواجه . إن أهم الأخطار التي تواجهها السفن إنما ترتبط بالظروف التي تكون فيها أمواج البحر عاتية . لذلك اقتنص الشاعر الفلسطيني هذا الدال وجرّده من دلالته الحرفية ، وأصبح يرمز به لكل أشكال التعدي والظلم التي يتعرض لها الشعب الفلسطيني .

1/ ناصر رباح ، ديوان ، واحد من لا أحد ، ص80.

2/ محمود درويش ، الديوان ، مج/2، ص7 .

4-2-3: رموز السفينة والقارب والشراع :

ترددت بنسب متفاوتة ألفاظ الشراع والسفينة والقارب في مدونة الشعر الفلسطيني ، ولعل سميح القاسم ، ومعين بسيسو من أكثر شعراء فلسطين ترديدا لهذه الدوال، وإذا كان البحر والموج قد تحولا إلى رمزين يدلان على الأذى والعدوان ، فإن الشاعر الفلسطيني قد حول ألفاظ السفينة والقارب والشراع إلى رموز شعرية تحيل على الوطن ، فلسطين ، والقضية الفلسطينية في رحلة البحث عن الذات وصراع البقاء والوجود ، وهذا ما يصرِّح به الشاعر جمال قعوار في قوله :[1]

كانت سفينتنا في البحر تائهة تلهو بدفتها الأرياح واللجج
كانت فلسطين ملء الليل غارقة ، ترنو إلى الصبح أنَّى الصبح ينبلج

ويستبدل الشاعر الفلسطيني رمز القارب برمز السفينة ليضفي على المعنى نوعا من الدلالة العاطفية، عندما يكون القارب أدلّ على الضعف ، وإذا كان للقارب معنى رمزي مجرد فلن يكون في تصوُّرنا غير القضية الفلسطينية ، التي تتقاذفها الأهواء ، وتعترض طريقها نحو البقاء كل أشكال العدوان البشري ، لذلك فإن قارب البرغوثي الذي وهبه يديه مجدافين ، وعينيه قنديلين ... لم يبد له نجمه المأمول بعد، ما دامت الأمواج تتدافع ضد مساره : [1]

لي قاربٌ في البَحْرِ روحي أَبحرتْ مَعَهُ كفّايَ مجذافاهُ والعينان قِنديلاهُ والأضلاعُ أضْلُعُهُ
لا النَّجْم لاح لُمبحِريهِ ولا بدا لنواظرِ الأحبابِ مَطْلَعُهُ تَتَدافعُ الأمواجُ ضدَّ مَسارِهِ وأنا بنبضِ القَلْبِ أدفَعُهُ .

1/ جمال قعوار ، قصائد من مسيرة العشق ، مطبعة فينوس الناصرة فلسطين ، ط/1، 2000، ص297.

2/ مريد البرغوثي ، الأعمال الشعرية ، ج/2، ص253.

وهذه الرمزية التي ترى في القارب والزورق معادلا لصراع القضية الفلسطينية ضد قوى الظلم تستعاد في سياقات مختلفة من ديوان الشعر الفلسطيني ، مثل هذه القصيدة من ديوان توفيق زياد التي اختار لها عنوانا معبرا هو **(بحار)** يقول فيها: [1]

زورقنا من خشب الورود /، ملأته بالطيب والسلام والوعود،/ بكل ما نريد ،/ بألف ألف أرغل ، وألف ألف عود ، / مجذافه شعاع نجمة وليد،/ وكل لوحة به قصيدة نشيد ، / البحر هائج ...يقلبه الإعصار،/ لكنني بحار، / منذ فتحت مقلتيَّ للنَّهار ،/ قضيت عمري كلَّه أروض البحار,,/

وفي هذه المقطوعة تنفتح رمزية الزورق على وداعة القضية وجنوحها للسلام والحياة ، في مقابل عدوانية البحر وأذاه . كما تنفتح على رمزية البحار الذي يصبح معادلا للفلسطيني التائه الباحث عن مرفإ أو جزيرة ، وهي رموز تنأى بالخطاب الشعري عن التقريرية والمباشرة ، وتجعله خطابا مفتوحا على مختلف الدلالات . إنها تسهم في تحقيق البعد الشعري الجمالي للخطاب الشعري ، إضافة إلى الإفصاح عن الموقف الشعري الهادف.

أما فدوى طوقان فاختارت رمز الشراع ، لتعبر عن التيه والضياع الذي تعاني منه قضيتها :[3]

سنعود نسلم للريَّاح شراعنا / ونظلُّ نحمل تيهنا وضياعنا .

لكن هذا الشراع يصبح رمزا للأمل ، عيندما ينفتح للشاعر الفلسطيني بصيص من التفاؤل حول مصير وطنه ، لذلك يربط سميح القاسم بين مشهد الشراع في الأفق البعيد ‘

1/ توفيق زياد ، الديوان ، دار العودة ، بيروت لبنان ، د/ط، د/ت، ص439.

2/ فدوى طوقان ، الديوان ، ص302.

وعودة الفلسطينيين المبعدين إلى وطنهم . رغم العقبات . [1]

وعلى الأفق شراع / يتحدَّى الريح واللج / ويجتاز المخاطر،

إن حضور هذه الرموز (السفينة ، القارب، الشراع) ، يفتح الدلالة الشعرية على معاني الصراع ، ومجموعة من الثنائيات ، تعمق البعد الدرامي لهذه الرموز حيث تأتي السفينة في مقابل البحر، والقارب في مواجهة الموج ، والشراع في مواجهة الرياح . وهذه الثنائيات تسهم في تلوين صورة البحر بالألوان القاتمة التي تتماهى دلاليا مع قتامة المرحلة السياسية التي واكبت إنتاج هذه النصوص.

1/ سميح القاسم ، الديوان ، ص 94.

4-2-4: رموز النوارس وطيور البحر :

يحضر لفظ النورس ، كما يحضر لفظ طيور البحر في الشعر الفلسطيني ، ليرمز للفلسطينيين المبعديين عن الوطن ، وهذا مايؤكده جمال مجناح بقوله : « عودنا الشعر الفلسطيني على توظيف النوارس والطيور رمزا للإنسان الفلسطيني المهاجر ..»[1] ولذلك تبدو هذه الدلالة الرمزية واضحة في هذا المقطع الشعري لمحمد القيسي الذي يصور فيه معاناة الشعب الفلسطيني بين العواصم العربية والغربية ، رامزا للفلسطينيين بطيور البحر، فيقول :[2]

تنزف في عّمان ،/ وتسقط عند مشارف صيدا ،/ وضواحي بيروت ، / والعمر يفوت،/ يتسع فضاء الربع الخالي ،/ وطيور البحر تموت،/ وتُطَارَد في الأرض العربية ! / ترسف في أغلال الروم ./

تقترن رؤية هذه الطّيور في مخيلة الشاعر الفلسطيني بفاجعة فقد الوطن . هذا الفقد الذي يعبر عنه المناصرة فيقول : [3]

وداعا نقول لعكّا ويضطرب القلب ، / في قلعة البحر،/ دون نقوش ، ولا دولة ، والنوارس فوق الفنار/، الفنار الذي صار مأوى قراصنة البرِّ ، / في غرف ، شلّ هذا الهواَء ، / تباريحها وأساها ، ولم يبق غير السجون..

قد تبدو هذه الدلالة الرمزية بعيدة في هذا المقطع الشعري، الذي يوظف فيه المناصرة دال النورس لأن سّياقه اللّساني يجعله أقرب للمعنى الحرفي ، لكن اقترانه

1/ جمال مجناح ،(مكانية صورة البحر في الخيال الشعري الفلسطيني المعاصر) مجلة جامعة النجاح الفلسطينية للأبحاث والدراسات،ع/21، تشرين الأول 2010، ص138.

2/ محمد القيسي ، الأعمال الشعرية ، ص 233.

3/ عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 500.

بدلالة الوداع وقراصنة البّر التي احتلت الفنار ، يجعله مشبعا بالدلالات الرمزية التي تحيل على الفقد والضياع ، وما ذا يبقى للنوارس ، بعد أن احتل القراصنة الفنار، لم يبق لهم غير المرافئ ، والموت ، هذا ما يصوره المتوكل طه في هذه الصورة القاتمة :[1]

وهذي نوارسنا في المرافئ ، ممهورة بالشتاء ،/ ونكتب أشعارنا بالجراح ليسعدنا الموت،/ والشعر وجه الحقيقة يبقى ..

يتحدد البعد المأساوي لهذا الرمز في كون نهاية الضياع في البحر والموانئ هي الموت ، ودور الشاعر الفلسطيني هو في مواكبة هذا الضياع بالكلمة الشعرية ، الحقيقة الوحيدة الباقية .

ويستبدل محمود درويش دال طيور البحر بدال النورس ليعبر عن نفس المعنى ، وهو هجرة الفلسطيني وضياعه فيقول: [2]

وأين تذهب ؟./ أينما حطت طيور البحر في البحر الكبير ، / البحر دهشتنا هشاشتنا ،/ وغربتنا ولعبتنا ، /

وتتعالق مأساة الحاضر ضياع فلسطين ، بمأساة الماضي ضياع الأندلس ، في مخيلة درويش من خلال مشهد النوارس والشراع في البحر فيقول : [3]

أرى ما أريد من البحر،/ إني أرى هبوب النوارس عند الغروب ،/ فأغمض عيني ، /هذا الضياء يؤدي إلى أندلس ، / وهذا الشراع صلاة الحمام عليَّ، /

1/ المتوكل طه ، الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان،ط/1، 2003، ص609.

2/ درويش محمود ، الديوان مج/ 2، صص66، 67.

3 / محمود درويش ، الديوان ، مج/ 2، ص 380.

ولكن هذه الأبعاد المأساوية التي تمظهر بها رمز النورس والطير تتّخذ أحيانا مجرى معاكسا، يحيل على التفاؤل ، عندما يصبح النورس علامة للعودة من بحر الضياع وإيذانا بعودة الشعب المنفي إلى أرضه ، هذه الصورة الرمزية هي التي انطبعت في وجدان فدوى طوقان لمشهد النوارس وهي تحلق على شواطئ الوطن فقالت من قصيدتها **(النورس ونفي النفي)**[1] إنه الإيذان بعودة الفلسطينيين المبعدين لطرد المغتصبيين :

يا طير البحر الطالع من قاع الديجور،/ بشرك الله بكل الخير،/ الآن عرفت ،/ شيئ حدث ..انفتح الأفق وحيا الدار صباح النور .

ولن يعدم الباحث في مدونة الشعر الفلسطيني أن يقف على دوال أخرى ارتقت إلى مرتبة الرموز الشعرية وساهمت في تعميق دلالات البحر ، ولم نتوسع في تعقبها مخافة وقوع الدراسة في الاجترار . ساهمت هذه الرموز وما انفتحت عليه من أبعاد ودلالات ؛ إضافة إلى ما استقّر في الأذهان من تصورات حول البحر ، في تكريس الدلالة السلبية لصورة البحر في الوجدان الفلسطيني ، يدعم هذه الصورة الأحداث والتصورات الأسطورية التي ارتبطت بهذه المخيلة عن البحر.

1/ فدوى طوقان ، الديوان ، ص 495.

4-3: البحر والأسطورة :

يعتبر البحر البيئة المثالية التي ألهمت الإنسان القديم الكثير من الأساطير ، إن الشدائد الكثيرة التي واجهها ذلك الإنسان ، وهو يحاول ترويض البحر وركوب أمواجه ، وعجزه عن سبر أغواره والاطلاع على أسراره ، هو الذي دفعه إلى خلق الأساطير الكثيرة المتعلقة بالبحر كنوع من العزاء ، ينسيه تلك الشدائد . إنّ أهم ما توصّلت إليه مخيِّلته البكر ، هو أن الماء أصل الكون ومنه ابتدأت الحياة .

لم يحدث ذلك إلا بعد صراع بين الآلهة الخلاقة الطامحة إلى التغيير، وآلهة الماء، التي كانت دائما رمز تهديد لكل محاولة لتشكل الحياة على وجه الأرض ؛ هكذا تصوّر إنسان بلاد الرافدين بداية الخلق فخلق الإنسان السومري إلاهة الماء:« (نَمو) الأم التي أنجبت السماء والأرض ... (نمو) الأم الأولى التي أنجبت جميع الآلهة ..»[1] وخلق الإنسان البابلي (تِهامة) « والدة جميع الآلهة .. التي تمثل المياه المالحة ، وزوجها (أبسو) يمثل المياه العذبة .»[2] ولذلك كان الماء في تصوِّر خالق هذه الأسطورة هو العنصر الوحيد الموجود؛ لكنّ الآلهة الشابة التي ولدت من رحم هذه المياه الكونية تمردت بزعامة كبيرها(مردوخ) على رغبة الأم والأب الرافضين لكل تغيير ، فخلق مردوخ على جثة تهامة الأرض وأقام السماء وحصر المياه المالحة في البحار، بينما خصص جوف الأرض والينابيع والأنهار للمياه العذبة .

ويقترب هذا التصوُّر لما ورد في التوراة عن بداية الخلق : « وقال الله : (لتتجمع

1/ خالد عبد الملك النوري ، (الأسطورة في بلاد الرافدين)، عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج/ 40، ع/4، 2012، ص117.

2/ خالد عبد الملك النوري ، المرجع نفسه ، ص119.

المياه التي تحت السماء في مكان واحد ، وليظهر اليبس ، فكان كذلك ، وسّمى الله اليَّبس أرضا ، وتَجَمُّع المياه سمَّاه بحارا. »[1] *.

تكشف إذن الأسطورة البابلية أن الماء أصل الخلق، لكنها في الوقت نفسه ، تتضمن مايدلّ على أن في الماء تهديدا للحياة ، لأن بداية الحياة كانت بعد إخضاع للماء ومثل هذا التصّور نجده أيضا في الأساطير اليونانية القديمة ، منها الأسطورة التي توَّجت الرَّبَّة أثينة ربةً راعيةً وحاميةً لمدينة أثينا ، والتي تصّور الصراع الذي نشب بين بوسيدون ربّ البحار عند الإغريق و(أثينة) إلاهة الحكمة ، في محاولة كليهما بسط نفوذه على المدينة الوليدة ، لقد وصل بوسيدون أولا: « وضرب هضبة الأكروبول بشوكته الثلاثية ، فخرجت نافورة من المياه المالحة ، واتخذت مجرى مائيا يسمى (إريخثيس) ، ثم وصلت الرّبة أثينة.. وزرعت لأول مرة شجرة الزيتون ؛ ودبَّ خلاف بين أثينة وبوسيدون على سيادة المنطقة ، أفضى إلى تدخل زيوس رب الأرباب عند الإغريق ..»[2] انتهت المحاكمة إلى أن شجرة الزيتون أجدى نفعا لأهالي المنطقة ، من المياه المالحة ، وهو ما أثار غضب بوسيدون ..

هذا التصّور الذي يرى في البحر تهديدا لليابسة ، إضافة إلى تعلق صورته بالوحوش والمخلوقات الغريبة الشريرة ، هي التي كرست رهبة الإنسان القديم من البحر ، انعكست على ماتركه من تراث فني وفكري .

1/ خالد عبد المالك النوري ، المرجع السابق، ص122. نقلا عن الكتاب المقدس .

*/ ومما ورد في الكتاب المقدس المزمور 74، (13، 14) : (أنت شققت البحر بعزتك وحطمت على المياه رؤوس التنانين، أنت هشمت رأس لوياثان وأعطيته للوحوش طعاما ،) هذا المقطع ـ في رأي خالد عبد المالك النوري ــ يذكّر بعمل مردوخ في أسطورة الخلق البابلية عندما شقّ تهامة نصفين ومن ثّم هزم جيشها من الوحوش ، فالتنانين ولوياثان هما اسمان لوحوش أسطورية تقطن في البحر. ينظر خالد عبد المالك النوري ، المرجع نفسه ، ص 136.

2/ عبد الغني محمد السيد ،(نظرة الأثينيين إلى الأسطورة) عالم الفكر مرجع سابق ، صص 10، 11.

وجد الشعراء العرب في الأساطير القديمة معينا لا ينضب من الرموز والدلالات ، التي تمنح تجاربهم الغنى والقدرة على التأثير ، ما كان ليتحقق في هذا الشعر لولا وجود تلك المادة الملهمة . والحقيقة هي أن الشاعر العربي المعاصر لم يكتشف سحر الأسطورة ، إلا بعد أن تذوق أريجه ، في نماذج من الشعر الغربي المعاصر؛ التي اتكأت بشكل جليٍّ على الأساطير القديمة ، مثل قصيدة الأرض الخراب ، لإيليوت ؛ هذا الأخير الذي اعترف بأنه مدين في اهتمامه بالأسطورة لكتاب الغصن الذهبي ، لجيمس فريزر فقال :« إنني مدين أيضا بوجه عام إلى كتاب آخر في علم دراسة الجنس البشري ، وهو الذي أثر تأثيرا عميقا في جيلنا الحاضر ، وأعني بذلك كتاب الغصن الذهبي .»[1]

ورأى إحسان عباس :« أن استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه ، وأبعدها آثارا حتى اليوم ،»[2] لما فيها من استعادة للرموز الوثنية واستخدامها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر، وعلّل إحسان عباس هذا الاهتمام بالأسطورة ، بعدة أسباب ، أهمها : تقليد الشعر الغربي ؛ وجاذبية الأسطورة، التي يمكن أن تضطلع بعدة أدوار من بينها إنقاذ القصيدة من الغنائية المحض ...*

ولعل تلك الجاذبية هي التي جلبت الشعراء الغربيين والعرب للأساطير ، وكشفت عن العلاقة الوطيدة ، بين الفن والأسطورة عامة، والشعر والأسطورة على وجه الخصوص، فالأسطورة كما تراها (جين هاريسون) :« هي قطعة من حياة الروح إنها التفكير الحلمي للشعب ، كما أن الحلم هو أسطورة الفرد،»[3] ولذلك يستدل يوسف حلاوي

1/ عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، دار الرائد العربي ، بيروت لبنان ، ط/2، 1984، ص20.

2/ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ،، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت فبراير 1978، ص129.

*/ ينظر : إحسان عباس، المرجع السابق ، ص129.

3/ يوسف حلاوي ، الأسطورة في الشعر العربي ، ص46.

عن علاقة الشعر بالأسطورة بقول فريديرك شليجل : « أن الأسطورة والشعر هما شيئ واحد لا انفصال بينهما .»[1] ويؤكد هذه العلاقة صاحب نظرية الأدب فيقول : « إنّ معنى الأدب ووظيفته متضمنان بشكل أساسي في المجاز والأسطورة ، فهناك ثمة أنشطة يقال لها الفكر المجازي أو الفكر الأسطوري ...»[2]

استطاع الشاعر العربي المعاصر إذن ، بحكم ثقافته الواسعة واحتكاكه بمختلف التيارات الأدبية ، أن يدرك هذه العلاقة الحميمة بين الشعر والأسطورة ، فراح يستخدمها ، كنوع من القناع يسمو بتجربته عن الخطابية التقريرية البائسة ، التي لم تعد تشبع ظمأ القارئ المعاصر إلى المعرفة ، والانصهار مع المبدع في لعبة التلقي والتفاعل الإيجابي مع النص الحداثي ؛ كما كان هذا القناع وسيلة تنأى بالمبدع عن الوقوع في المحظور ، في واقع يفرض رقابة مستحكمة على كل تمرد أو مرووق على القيم السائدة . كما : « يوفر القناع للشاعر فرصة تخطي حدود الزمن، أو دمج أبعاده، فتتحول القصيدة إلى نبوءة، أو حلم، أو رؤيا، حيث تتجاوز الواقع إلى اللاواقع، أو الواقع الراهن إلى واقع أفضل وأسمى وأمثل ،»[3] ومن خلاله كما يقول أدونيس: « يتعانق المرئي مع اللامرئي، والمعروف مع المجهول، والواقع المحسوس مع الحلم، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما وراء الواقع.»[4] . ثّم إن طبيعة العصر وأزماته جعلت الإنسان يشعر بضآلته وغربته أمام سطوة الآلة ، لاسيما وهو يعايش ويلات الحروب والصراعات، وأشكال القهر والتهميش؛

1/ يوسف حلاوي ، المرجع نفسه ، ص 47.

2/ رينيه وليك وأوستن وآرن ، نظرية الأدب ، تع / عادل سلامة ، صص 262، 263.

3/ إحسان الديك ،(رمزية القناع في سربية سميح القاسم) ، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية ، مج / 13، ع/ B1 ، 2011، ص 808.

4/ أدونيس ، مقدمة الشعر العربي ، دار العودة بيروت ، ط/3، 1979، ص120،

فكـــان اللجوء إلى الأسطورة بمثابة رغبة في العودة إلى عصر الإنسان الأول حيث العلاقات الإنسانية لم يكتنفها التحلّل بعد ... لذلك برّر بدر شاكر السياب تهافت الشاعر المعاصر على استخدام الأساطير بطبيعة العصر المادية ، فقال : « إن الأنسان الآن يعيش أزمته الكبرى ، إنه يعيش في عالم لا يعطيه سوى علاقات متدهورة ، بين الإنسان والإنسان ؛ وسوى تعكير وتحطيم مستمّر لوجوده وانسانيته. إن واقعنا لا شعري ، ولا يمكن التعبير عنه باللاشعر أيضا، إن الأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر . وإن نبعها لم ينضب ولم يستهلك بعد، ولهذا تراني ألجأ إليها في شعري كثيرا »[1] .

وإذا تأملنا الراهن العربي ، الذي شهد التحاق الأسطورة بالشعر العربي ، وتمعنا الظروف الصعبة التي واجهها الإنسان العربي ، وما أفرزته من حالات الحيرة و القلق والخوف من المستقبل ، أمكننا إدراك التشابه الكبير بين هذه الظروف ، وظروف الإنسان القديم الذي أوجد الأساطير . وربما كان الواقع الفلسطيني أشد وطأة على هذا الإنسان ؛ فالفلسطيني الذي سلبت أرضه ووجد نفسه يعاني قلق البحث عن أرض ، والخوف من المصير، هو في أمس الحاجة للبحث عن بدائل تعبيرية يسعى من خلالها للتخفيف من تلك المعاناة . ومنه فإن لجوء الشاعر الفلسطيني إلى الأسطورة إنما كان تنفيذا لحاجة نفسية أولا ، قبل أن يكون تلبية لمطلب فني أوجمالي تميزت به القصيدة المعاصرة . ولذلك نعتبر الأسطورة جسرا محوريا لنقل المعنى والتعبير عن مقصدية الشعر الفلسطيني .

خلص الباحث أحمد جبر شعث في دراسته الموسعة الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر إلى : « أن أهم الدلالات والقيم المعنوية التي تمخضت عن تجربة الشعر الفلسطيني في توظيف الأسطورة ، تتمثل في ثلاثة مجالات رئيسة عامة، هي :

1/ علي عبد الرضا ، الأسطورة في شعر السياب ، ص90.

1ــ الموت والانبعاث . 2ــ مأساة الإنسان المعاصر . 3ــ القلق الروحي . وقد تخرج تجربة قصيدة ما عن هذه الدلالات عند أحد الشعراء ، ولكنها لا تشكل حقلا دلاليا مشتركا بين مختلف الشعراء ...»[1] . والحقيقة هي أن هذه الدلالات ، ليست خاصة بالشعر الفلسطيني فحسب ، بل تكاد تنسحب على معظم تجارب الشعر العربي المعاصر ، وربما العالمي أيضا ، وهذا يؤكد البعد القومي والإنساني لتجربة الشعر الفلسطيني المعاصر . دون أن نغفل خصوصية هذه التجربة المرتبطة بأكبر جريمة اقتلاع من الأرض عرفها مجتمع إنساني سلبت أرضه ، ومنحت لشعب آخر على مرآى ومباركة الضمير العام الإنساني؛ مما يفتح المجال لقراءة هذه الأساطير في سياق من الدلالة الأكثر ألما في مأساة الأنسان المعاصر . لذلك كانت أساطير العذاب والضياع والتضحية ، والانتماء هي الأكثر تجليا في مدونة الشعر الفلسطيني ، فلا غرابة إذن أن يكون رمز المسيح مهيمنا بصورة واضحة في هذه التجربة الشعرية الواسعة .

لا نبغي من خلال هذا المبحث تتبع حضور الأساطير في الشعر الفلسطيني بصفة عامة ، فتلك مسألة تمت دراستها ، ثم إن طبيعة الدراسة واتساع هــذا الحقــل المعرفي لا يسمحان بذلك. إنما نخصّ تلك الأساطير التي حضرت في تلك المدونة مرتبطة بحضور البحر، رغبة منا في الوقوف على أهم الإضاءات التي أضافتها تلك الأساطير لصورة البحر.

يعتبر سميح القاسم من أكثر الشعراء الفلسطينيين اتكاء على الرموز والأساطير، فهوــ حسب رأي إحسان الديك ــ : « من أول الشعراء الفلسطينيين وأكثرهم استخداماً للأسطورة، وتوظيفاً لها، وهو من أوائل الشعراء العرب المعاصرين الذين

1/ أحمد جبر شعث ، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية للنشروالتوزيع، خان يونس فلسطين ، ط/1، 2002، ص278.

وظفوا تقنية القناع، فكتب قصيدة "أنتيجونا" سنة 1964، وتوالت تجربته في هذا المجال فاستخدم قناع أوزوريس، وصقر قريش، واسكندرون، والشنفري، وهاملت.»[1]

ولم يكتف القاسم باستلهام الأساطير القديمة بل راح ينشئ أساطيره الخاصة ، ويختار من البحر كما فعل الإنسان القديم بيئة مثالية تتحرك فيها تلك الأساطير . يقول القاسم ، من قصيدة ، جعل عنوانها **(قصيدة حب)** صور فيها تجربة خيالية رمزية لسقوط طائرة في البحر ، وكان هو الناجي الوحيد ، فطمحت نفسه أن تتصيده حورية الأعماق :[2]

أعالي البحر حبلى بالأساطير،/ وقد تعشقني حورية الأعماق ،/ لكم يسعدني أن أقضي الباقي من العمر،/ على شرفة قصر الطحلب الفخم ،/ ومن حولي رعاياي،/

وإذا كان لابد للشاعر من عروس فلابد أن تكون عروسا من حوت القرش ليعمق البعد العدواني لبيئة البحر. وعليه أن يخوض معركة دامية ضد ذكور القرش حتى يحظى بعروس القرش :[3]

ها هيذي تدنو إلي ،/ ويهيجون بحقد دموي ،/ ليس لي بعد خيار،/ أن أكون القاتل الفائز أو يقضى علي،/

ويفوز الشاعر بعروسه بعد أن انتصر ضد قروش البحر ، وفي هذه القصة الأسطورية يقدم القاسم البحر باعتباره بيئة صراع ، لا يسعد فيها بالحياة إلا من امتلك القوة، وكان مستعدا دائما للعدوان . فقانون البقاء للأقوى هو الذي له السيادة في بيئة البحر.

1/ إحسان الديك، رمزية القناع في سربية سميح القاسم ، مرجع سابق ، ص810.

2/ سميح القاسم ، شعر سميح القاسم ، مج/3، ص295.

3/ سميح القاسم ، المصدر نفسه ، ص296.

وهذه الدلالة الدموية لبيئة البحر يستعيدها القاسم في قصيدة أخرى عنوانها:(**إلى أن يصدر الحكم**) وفيها يحكي قصة الصياد الذي قتل زوجته الممسوخة و قطعها أشلاء و رمى بها للبحر فراحت الأسماك تأكل من تلك الأشلاء :[1]

أفرغ كيسه الرهيب (في المقلاة الهائلة التي نسميها أيضا،/ (البحر) ، / هرعت أسراب الأسماك الجائعة ،/ وراحت تقضم الأشلاء بأسنانها النهمة المدببة كمسامير نعش /، قذف الصياد بشبكته الوحشية/ ... وفي الصباح أكل سكان الجزيرة أسماك الصياد / وسرعان ما ّاسخوا مثل زوجته ... /

لذلك يتخذ البحر صورة العدوان والموت ولا مجال فيه للضعفاء .

1/ سميح القاسم ، المصدر السابق ، صص 96 97.

4-3-1: أسطورة السندباد :

استدعت ظروف النفي والإبعاد ، التي تعرض لها الشعب الفلسطيني أن تحولت دلالة التّيه والضّياع إلى تيمة مركزية واضحة في هذا الشعر؛ ولما كان البحر هو بوابة الفلسطيني على حياة المنفى ، كان من الطبيعي أن يتوازى حضور البحر مع هذه الدلالات ، كما كان من الطبيعي أيضا أن يبحث الشاعر الفلسطيني عن الرموز الأسطورية التي تسعفه لتجسيد محنة الضياع تلك، بأسلوب يرفع تجربته بعيدا عن الخطابية الفجة ، ويمنحها قدرا من الإيحاء بتلك الأبعاد المأساوية ؛ ويسمح له بالتعامل مع هذه المحنة باعتبارها مأساة إنسانية كبرى . لذلك وجد الشاعر الفلسطيني في رمز السندباد واحدا من النماذج العليا التي راح يشخص من خلالها هذه المأساة . وهو في استدعائه لهذا الرمز الأسطوري: يكون قد وضع تجربته في سياق التجربة الشعرية العربية المعاصرة ، التي اتكأت على هذا الرمز الذي تباينت ملامحه « ووجوهه في الشعر العربي المعاصر، بتعدد أبعاد تجربة الشاعر المعاصر وتنوع ملامحها النفسية والاجتماعية والفنية .. »[1]

ظهر السندباد البحري في ألف ليلة وليلة ، في صورة البطل المغامر الجوَّاب ، الذي أنف حياة الدعة والسكون، بعد أن أوشكت الثروة التي ورثها عن والده على النفاد ؛ فقرر خوض البحر وقام بسبع رحلات تعرض فيها إلى الأهوال ، وكان في كلّ رحلة ينجو بأعجوبة من الموت ، ويعود محملا بالكنوز ، وأفضل تلك الكنوز كنز المعرفة بعالم البحر المليئ بالعجائب والأساطير. وإذا كانت عودة السندباد في تلك الرحلات محققّة بعد التيه والضياع ، فإن هذه العودة لا تبدو كذلك ـ في قصيدة فدوى طوقان (رجوع إلى البحر) ـ بالنسبة للفلسطيني التائه بين الجزر، الباحث عن أرض يابسة ، لينجو من

1/ علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص 158.

الصـاخب الهدار، و يبدو أن الشاعرة قد اكتفت باستلهام روح أسطورة السندباد ، في رحلته الأولى ، دون نصها حين راح وبقية البحارة ، يأخذون قسطا من الراحة على الجزيرة الخطأ، التي كانت في الحقيقة ظهر حوت ضخم نائم ، اسيقظ لمجرد إحساسه بالحرارة ، بعد أن أوقد البحارة النار على ظهره لطهي مأكولاتهم ، فكان مصير بعضهم الغرق وعاد البقية إلى ظهر السفينة ، ونجا السندباد بأعجوبة بعد أن تشبث بقطعة خشب وألقى به التيار إلى جزيرة مهجورة *...

تقول فدوى طوقان : [1]

إنا سنمضي عن شواطئك الملونة الضحوك ، / سنعود نسلم للرياح شراعنا / ونظل نحمل تيهنا وضياعنا .

ولذلك فإن إسقاط تجربة السندباد على رحلة الفلسطيني في بحر الضياع ، وعجزه عن إيجاد جزيرة يرتاح عليها ، ويستعيد فيها بعض النشاط يعيد له الأمل ،ويسهم في تجسيم حجم المعاناة التي يعانيها هذا الشعب بعدما اضطر إلى ركوب البحار مكرها .

وتتردد أسطورة السندباد في مواضع متعددة من ديوان معين بسيسو؛ ذلك المغامر مكتشف المجهول الذي يستحيل في شعر بسيسو، إلى رمز للفلسطيني التائه في البحار . لكن السندباد الفلسطيني يختلف في تصوُّر بسيسو عن نظيره في ألف ليلة وليلة ، لأن المحن التي واجهها جعلته يخاف العاصفة ويغمى عليه حين تسقط الصواعق ، وهو ولأن البحر أصبح ديدنه ، و شباكه البحر وبابه الميناء ، وحياته كلها ترحال، فليس له وقت ليعود ويستريح كما كان يفعل السندباد القديم ، وليس له أن يتمتع بكنوزه ،

---

*/ ينظر ألف ليلة وليلة ، المكتبة الثقافية بيروت لبنان ط/2، 1981. (الليلة الواحدة والثلاثون بعد الخمسمائة) مج/ 3 ص141 .

1/ فدوى طوقان ، الديوان ، ص 302.

ويحكي مغامراته .ولذلك يقول بسيسو [1]

السندباد إنني أعرفه ،/ يخاف حين يسقط المطر ،/ ... وصدقوني قد عرفته شباكه قد كان بحره ،/ وبابه الميناء ، / وتحت قوائم السرير كانت الجزر ...

ولكن هذا السندباد لابد أن يعود لأن ما ينبغي أن يعود به أغلى من الكنوز؛ عليه أن يعود من جزيرة الرياح محملا بالأمل والثورة والحياة، فهو قد تحول ـــ كما يرى أحمد جبر شعث ـــ : « إلى ثائر فدائي ، يعود من الشطآن المحتلة بعد كل(مغامرة) لكي يهدي شعبه أغلى من كل كنوز الأرض: تحرير الوطن وبعث الأمل»[2] لذا يستعيد بسيسو حديث السندباد ، ممزوجا بالأمل فيقول : [3]

لو أنّ يا حبيبتي ملاّحي ،/ يعود من جزيرة الرياح/ يعود يرتمي على الضفاف، / بالجرح والشراع والمجذاف / في صدره عجائب البحار / يعود فوق ظهره شراعي وسلة الهدير والثمار...

ولكن هذا الأمل يبقى مؤجل التحقّ ق في مخيلة الشاعر معين بسيسو، ما دامت الأمواج لازالت عالقة بشراع السندباد تؤجل عودته ، وبذلك يتخذ البحر وأمواجه صورة المعيق الذي يقتل ذلك الأمل .

ياعاصر الشراع في أقداحي / موجة قد أمسكت شراعي.

وصورة السندباد الذي ينبغي أن يعود للوطن محملا بالخير والأمل تتكرر في قصيدة (**مصباح علاء الدين**) لكن وعوده لحبيبته بأن يمنحها طير الرخ ، وخاتم

1/ معين بسيسو ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 171.

2/ احمد جبر شعث ، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص79.

3/ بسيسو ، المصدر السابق ، ص 172.

الطلب وكنوز المارد لم تتحقق بعد ، لأن طير الرخ طار وهاجرت السحب بالكنوز :[1]

لو عاد من جزيرة الغيلان ،/ ذلك المحارب الصغير ../ لكن طير الرخ طار ،/ ريشة لم يعطني ،/ وهاجرت بكنزها السحب ، / واسترجع الجنيُّ خاتم الطلب ../ مازلت أنتظر،

إن محنة السندباد الفلسطيني تبدو أكثر مأساوية حين ترتبط بعقبة الحاكم العربي ، الذي رمز له الشاعر برمز الحجاج في قصيدته **(الحجاج والفيلسوف الأخرس)** وفيها يصبح السندباد في بغداد خارجا على القانون لابد أن تفقأ عيونه ويهدر دمه ليقام الاحتفال على حدث نهايته : [2]

الفيلسوف الأخرس المجذوم يقعي ، / وهو يصغي ،/ كيف قد فقأوا عيون السندباد ، / وتصيح عاهرة ، تسمي نفسها قمر الزمان ،/ .../ مولاي قد طوي الشراع ، / هوذا قميص السندباد، / عليه أختام البحار..

وإذا كان لابد أن يعود السندباد ويبعث من جديد؛ فلابد من حاكم عربي يعيد للأمة الأمل ، ويبعث فيها روح الثورة ، وهو الأمل الذي لم يتحقق في رأي الشاعر بعد موت جمال عبد الناصر ، وهو الرمز الذي يتجاور مع رمز السندباد في قصيدة (رسالة في زجاجة إلى جمال عبد الناصر) لقد مات عبد الناصر :[3]

ووقف اللصوص كلهم في حضرة /الضريح .../ ولم يصدقوا العين التي ترى../ فوضعوا على ضريحه اليدا ،/ ولم يصدقوا اليدا ../ فربما يصحو غدا ..

وبموته عاد السندباد لكنه لم يحمل معه غير العشب والحصى:[4]

1/ معين بسيسو ، المصدر السابق ، صص254، 255.

2/ بسيسو ، المصدر نفسه ، ص270.

3/ بسيسو، نفسه صص،594 ، 595.

4/ نفسه ، ص 595.

السندباد عاد . بعد رحلة العذاب،/ والضنى . / قد عاد في يديه العشب والحصى، / هاجمه القراصنة ، / السندباد والقراصنة ، والمركب الغريق في المياه الآسنة.

لقد تعددت العقبات التي تحول دون العودة المأمولة للسندباد الفلسطيني ، وكان البحر ضمن هذه العقبات طرفا مساعدا ، على محنة الفلسطيني وهي الصورة التي تنسجم بوضوح مع دلالات البحر السلبية في الشعر الفلسطيني .

4-3-2: أسطورة عوليس:

عوليس أو (ديونيسوس) هو البطل اليوناني الذي اختار طريق البحر للعودة إلى وطنه بعد معركة طروادة، فتاه في البحر المتوسط ، ولم ينج من أسر الإلهة (كالبسو) ، الذي دام سبع سنوات إلا بعد أن تدخل كبير الآلهة (زيوس) ، ولقي الأهوال وخاض الكثير من المغامرات في البحر ، وذلك بسبب غضب بوسيدون إله البحر انتقاما منه لأنه فقأ عين ابنه بوليفيموس* . هكذا صوره هوميروس في أوديسته ، وفي فترة هذا الغياب كثرت الأطماع في زوجته بنيلوب ، لكنها ظلت وفية يحدوها أمل قوي في عودة زوجها ، الذي عاد فعلا بعد رحلة الضياع الطويلة ، وانتقم من خصومه . ونقاط التشابه موجودة بينه وبين السندباد ؛ لاسيما فيما يتعلق بالمغامرات التي اعترضت كلا منهما في البحر . وجد الشعراء الفلسطنيون في رمز يوليسيز، كما وجدوا في السندباد ، معادلا للفلسطيني في رحلة المنفى والتيه والضياع . لذلك رأى سميح القاسم في النهاية السعيدة التي آلت إليها محنة يوليسيز مثالا لعودة الفلسطينيين المأمولة لأرضهم وتحريرها من الصهاينة فقال عن هذه العودة :[1]

ياعدّو الشمس ! / في الميناء زينات ... وتلويح بشائر، / وزغاريد وبهجة ،/ وهتافات وضجة ،/ والأناشيد الحماسية .. وهج في الحناجر ،/ وعلى الأفق شراع ،/ يتحدى الرِّيح ، واللُّجَّ ،/ ويجتاز المخاطر، / إنَّها عودة يوليسيز من بحر الضياع ،/ عودة الشمس وإنساني المهاجر .

---

* / ينظر: آرثر كورتل ، قاموس أساطير العالم ، تر/ سهى الطريحي ، دار نينوى للنشر والإشهار والتوزيع ، سوريا ، د/ط، 2010 ، صص 144، 145.

1/ سميح القاسم ، الديوان ، مج/1، ص94.

إن بحث القاسم عن قناع يولسيز واستخراجه من أنقاض الأسطورة القديمة ، ما هو في حقيقة الأمر إلا سعي كما يقول عبد الوهاب البياتي: للبحث عن « البطل النموذجي، »[1] . في الوقت الذي عزّ فيه الأبطال الذين عليهم أن يحملوا عبء القضية ، بطل دوره هو مواجهة المخاطر والصعاب ، و يمكن إيجاده في ذلك السياق التاريخي الذي واكب كتابة القصيدة ، سياق حرب أكتوبر 1973، والمكاسب التي أصبحت تحرزها المقاومة ، في فلسطين ، سياق فتح بعض الكوى للأمل ؛ ولذلك نجد رمز يوليسيز يقترن برمز الشراع ، وعلامات الفرح والنصر التي تزين الميناء .

ولكن الصعاب التي على يوليسيز الفلسطيني أن يواجهها ، أعظم من تلك التي واجهها يوليسيز القديم ، ولذلك ماتلبث ، أن تغطي غيمة من اليأس ، ذلك الأمل ، حينما يعيد القاسم إعادة تأمل واقع الصراع ، فيرى أن العقابات التي يواجهها يوليسيز الفلسطيني أشدّ تعقيدا ، فيطلق صيحة اليائس ، في نموذج آخر لتوظيف هذه الأسطورة فيقول [2]

عَبْثًا تحاول أن تنام ، / فاحمل عظامك وامض في الدرب الطويل ، / تحفك الأخطار، جدِّد رحلة الأحزان في أرض الضياع ، / القاحل المشؤوم ،/ في بحر الأسى الطامي الذي لا يرحم السفن البريئة تقطع / الأبعاد ...بالقرصان والملاح ، / والأطفال والشيخ العجوز وغادة عذراء / حالمة بفارسها الجميل ،، وزوجة فضلى / وزانية وقديس وإنسان يغامر / في سبيل الحق ، يحدجه اللصوص ، / ويهمسون ويرسمون، / خططا يطلّ وراءها وجه يقهقه ساخرا / عبثا حياتكموا جنون .

لم يصرِّح القاسم باسم يوليسيز ، لكنّ المقطع حافل بالإشارات التي تعيدنا إلى

1/ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 121.

2 / القاسم ، الديوان ، صص 306، 307.

فضاء الأسطورة الإغريقية ، فالرحلة والضياع والأخطار والبحر والسفن البريئة والزوجة الفضلى ،كلها موتيفات وثيقة الصلة بأسطورة يوليسيز ، لكن محنته في هذه التجربة أكثر تعقيدا ؛ ومن العبث أن يحاول النوم وطلب الراحة ، لأن ما عليه أن يواجهه لا ينحصر في مخاطر البحر وأهواله ، بل إن عدو الداخل أشدَّ مراسا من العدو الخارجي البحر ، ذلك أن سفينة يوليسيز الفلسطيني ما انفكت تَضمُّ على متنها المتناقضات (القرصان والملاح ، الأطفال والشيخ العجوز ، الزوجة الفضلى والزانية ، القديس والإنسان المغامر) إن محنة يوليسيز هي كيف يحقق التواؤم بين أعداء الداخل ، قبل مواجهة عدو الخارج البحر ، وتلك هي مشكلة القضية الفلسطينية الكبرى .

ووجد محمود درويش في الأوديسة دلالات كثيرة أسقطها على واقع تجربته ، لقد رأى في قصة تليماك ابن يوليسيز ما يتقاطع مع محنته ومحنة وطنه ، لكن درويش رفض مغادرة وطنه ، والخروج إلى البحر كما خرج تليماك للبحث عن والده ، بل بقي في أرضه لحراسة أكواخ أحبابه :[1]

أكواخ أحبابي على صدر الرمال ، / وأنا مع الأمطار ساهر، / وأنا (ابن عوليس) الذي انتظر البريد من الشمال ، / ناداه بحار، ولكن لم يسافر، / لجم المراكب ، وانتحى أعلى الجبال، /

يكشف هذا الأعلان موقف درويش الصريح الرافض للبحر والرحيل ، لذلك يفضل البقاء لحماية أرضه .

واستثمر درويش أسطورة يوليسيز بدلالات أكثر مأساوية ، في قصيدته المرتبطة بالخروج من بيروت **(مديح الظل العالي)** ، ليعبر عن حالة اليأس الكبرى التي تملكت

1/ درويش محمود، الديوان ، مج/1، ص107.

المقاومة الفلسطينية فقال :[1]

عمَّ تبحث يافتًى في زورق الأوديسة المكسور؟/ عن جيش يحاربني ويهزمني فانطق بالحقيقة ثم أسأل : هل / أكون مدينة الشعراء يوما ؟/ عمَّ تبحث يافتى في زورق الأوديسة المكسور؟/ عن جيش أحاربه وأهزمه، /....عمَّ تبحث يا فتًى في زورق الأوديسة المكسور ، عمَّ/ عن موجة ضيعتها في البحر، / عن خاتم...

يكشف تكرار الاستفهام الصورة المأساوية التي آل إليها واقع المقاوم الفلسطيني والذي تقنع بقناع يوليسيز المهزوم ، و الذي كسَّرت أمواج البحر زورقه ، فأصبحت كل محاولات مواصلة المغامرة ، أمرا مستحيلا ، وإذا كان :« زورق (عوليس) قد وصل في نهاية الأمر بعد الأهوال والمخاطر إلى حضن الزوجة الوطن ، فإن زورق الراحلين عن بيروت فاقد لبوصلة الأمان ، ولا يقلع إلا إلى المجهول ،»[2] وإن أقسى ما يمكن أن يبلغه ذلك المجهول هو موت القضية خاصة وأن درويش يتبع هذا المقطع بمقطع آخر أكثر مأساوية فاتحته :[3]

باب لتسكن ، أم تضيع ،/ بحر لأيلول الجديد ، أم الرجوع إلى الفصول الأربعة / بحر أمامك ، فيك ، بحر من ورائك. /

ولذلك فإن عودة يوليسيز البعيدة لن تتحقق إلا إذا أراد البحر ذلك ، ولن يرضى البحر لأنه في هذه الحالة ، سيقدم هدية مجانية للفلسطيني وهو عدّوه ، وإذا حدث ذلك فلابد أن يستعيد الفلسطيني ذكرى القائد الكردي صلاح الدين ، ولابد أن تحرّر القدس ،

1/ محمود درويش، الديوان ، مج/2،صص67، 68.

2/ أحمد جبر شعث الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، صص 242، 243.

3 / محمود درويش ، المصدر السابق، صص68، 69.

لذلك يجمع درويش في هذا المقطع، بين قناع يوليسيز وقناع صلاح الدين فيقول : [1]

ونكون أوليس النقيض إذا أراد البحر ذلك يابنات ،/ نروي ونروي ، حينما نروي ، نداء القائد الكرديِّ للمتردِّد العربي: هات ، سيفا ، وخذ مني الصلاة .

وفي انتظار ذلك يبقى أمل العودة مجرد رجع الصدى يستعيده الشاعر على لسان محاوره بابلو نيرودا :[2]

لم يكترث للتحية. قدم لي قهوة.،/ ثم قال: سيرجع أوديسكم سالما ، سوف يرجع .../

ولذلك فإن اقتران أسطورة يوليسيز بالبحر والضياع ، هو الذي أغرى الشعراء الفلسطينيين ، باستلهام دلالاتها واسقاطها على محنة الشعب الفلسطيني ، وفيها تكرست الدلالة المأساوية للبحر ، حتى وإن بلغت هذه الدلالة أقسى درجات المأساوية ، وهي الرحلة في البحر دون وصول . وحتى وإن تحقق ذلك الوصول فلن يكون إلا موتا وفناء . في البحر .

1/ درويش ، الديوان مج/2، ص440.

2/ محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت ، الأعمال الجديدة ، ص160.

4-3-3: أتلانتيس :

أتلانتيس هي الجزيرة أو القارة الغارقة في البحر أو المحيط ، ذكرها أفلاطون في إحدى محاوراته ، وفيها يعيد حديث الفيلسوف تيمايوس Temaeus 360 ق م عن :« دولة كانت منافسة قوية لأثينا، وأنّها كانت تقع في منطقة نائية في المحيط الأطلنطي . أرادت أتلانتيس أن تهاجم أوروبا وتطارد سلطان آسيا ...هناك في جزيرة أتلانتيس عاشت مجموعة من الملوك المتحالفين الذين كانوا يشكلون قوة هائلة سيطرت على عدد كبير من الجزر...»[1] ويضيف أفلاطون على لسان الفيلسوف كريتياس : « أنّ الآلهة الإغريقية اقتسمت اليابسة فيما بينها ، وكانت جزيرة اتلانتيس من نصيب الإله بوسيدون ؛ لكن الميَّاه غمرتها بعد ذلك بسبب زلزال قوي، وهجرها أهلها .»[2] . لقد ظلت رواية أفلاطون هذه مصدرا لعدد من الروايات التي حيكت حول قصة اتلانتيس ، امتزج فيها الواقع بالخيال ، دون أن يصل الباحثون إلى اليوم إلى إجابات مقنعة تتعلق بهذه الجزيرة الأسطورة .

استلهم سميح القاسم هذه الأسطورة قناعا لقصيدته المطوَّلة (ملك اتلانتيس) *. وهي قصيدة ، ذات بنية سردية درامية وقودها الصراع ، وقد جاءت غنية بالرموز التاريخية والأسطورية ، مما يجعل المعنى مغلفا بطبقات متراكمة من الغموض ، وتغدو قراءة القصيدة ، مغامرة محفوفة بخطر الانحراف عن مقصيدية الشاعر.

1/ عبد المعطي شعراوي (الأسطورة بين الحقيقة والخيال) (عالم الفكر) ع/ 4، مج/ 40، أفريل يونيو 2012. ص227.

2/ عبد المعطي شعراوي، المرجع نفسه ، ص227.

3/ سميح القاسم (ملك اتلانتيس)، ثقافات، ع/ 4، خريف 2002،ص75. وقد نشرت القصيدة ضمن مجموعة الشاعر (ملك اتلانتيس وسربيات أخرى) عن دار ثقافات المنامة البحرين ، 2003.

يحضر دال (المَلِك) في العنوان و المتن ليعبر عن الاستبداد والتسلط وقيام الجماعة الإنسانية على أساس من اللاعدالة والإجحاف في حق الضعفاء ، ولذلك فإن المصير المحتوم هو الزوال ، وهذا ما يُوحي به العنوان عندما جاء لفظ (ملك) مضافا إلى (أتلانتيس) بكل ماتحمله هذه الكلمة من دلالات على الزوال والغرق . لانريد من خلال هذه الوقفة أن نقدِّم قراءة للقصيدة ، لأن هذه المهمة تحتاج إلى جهد مضاعف ، وسيرورة البحث لا تسمح بذلك ، إنما نريد الوقوف على بعض دلالات توظيف أسطورة أتلانتيس. والصورة التي انطبعت للبحر في هذا التوظيف .

تنفتح القصيدة على صورة مفارقة ، يختبئ خلفها المصير التراجيدي لهذا الملك الصوري . حينما يقول الشاعر :[1]

عرشي على ماء . ومملكتي على ماء . ومن ماء رعية صولجاني .

ولذلك يصبح الماء تهديدا دائما للمملكة . كما تأخذ القصيدة شكل النبوءة ، لمصير المدنية الإنسانية المعاصرة ممثلة في الدول المهيمنة الكبرى ، التي بنت مدنيتها على قانون التعدي والظلم ، وسلب الضعفاء حقوقهم في الحياة الكريمة والحرية ، خاصة وأن القصيدة تتضمن الكثير من الإشارات التي توحي إلى هذه الحضارة ، التي بنت أسباب دمارها بأيدي أبنائها . يقول القاسم :[2]

ملك إذن ، في عرشه المائيِّ حاشية البخار،/ وعلى مرامي توقه مدن تعجّ بأهلها الآتين من صدف البحار،/ وجيوشه تأتي كما شاءت وتذهب حيثما شاءت وتأتي باللآلئ والجواري والجواهر والنضار، / ملك حديث العهد بالدنيا ويضطرب المدار، /

1/ سميح القاسم ، (ملك اتلانتيس) ، ثقافات ، ص76.

2/ القاسم ، المصدر نفسه ، ص77 .

تذوي صلاة العشب في البلقان ، أجراس القطيع ترن في سحب ملوثة ،أغاني الريف في القفقاز تصمت ، في مدى تشرنوبل الأشباح هائمة، هنا تشرنوبل الأخرى تنام ولا تنام،/ وهنا غبار الموت محتفل بأعشاش اليمام.

يذكرنا هذا المقطع بحادثة انفجار المفاعل النووي الروسي في مدينة تشرنوبل الأوكرانية ربيع 1986، والذي خلف حولي 4000 قتيل ، وهي حادثة يقدمها القاسم كشاهد تاريخي على المصير المأساوي الذي تسير نحوه هذه المدنية المجتهدة في تشييد مصانع الدمار. لذلك يستعيد الشاعر من خلال استجوابه للملك رمز الاستبداد والظلم صور القهر وهشاشة هذه الحضارة ، التي عوض أن تنبت أرضها أزهارا أزهرت قبورا:[1]

ماذا ستفعل ؟ والملاك جزيرة ، والبحر شيطان رجيم ، / ماذا ستفعل ؟ والحدائق أزهرت فيها القبور، وأقفرت منك القصور. وفّرخت فيها سجون؟./ ولك الوقوف على سدى الأطلال . والدمع الرصين.

لقد وقر في مخيلة الشاعر سميح القاسم الطبيعة العدوانية لحضارة الغرب الحديثة ، والتي لم تثمر إلا الموت والدمار والأطلال ، كما ترسبت الطبيعة العدوانية للبحر. وبدا لسميح القاسم أن العدوان ، الذي تمارسه هذه الحضارة الغربية في حق ضعفاء العالم ، وحق الشعب الفلسطيني ، لا يمكن أن يجابه إلا بعدوان أشد قسوة منه هو البحر، ذلك ما يتنبأ به القاسم عن مصير الحضارة الغربية التي يتخذ لها قناع اتلانتيس ، حينما يأتي الوقت فيغمرها الماء :[2]

وأقول لي ، لتقول لك، / ستعود من منفاك قبل الموت في منفى جديد، / غرقا مع

1/ القاسم ، سميح ، المصدر السابق ، ص 77.

2/ القاسم ، نفسه ، ص 77.

الوطن السعيد ،/..../ بوسيدون يعلم ما تريد وما يريد،/ وأقول لي ، لتقول لك ،/ بوسيدون يطلق شهوة الإعصار،لكن الطريق على جبال الموج يبلغ منزلك .../

ومن خلال هذه الملحمة يستعيد القاسم قصة الطوفان ونهاية الحضارة والمدنية الإنسانية عبر صور مأساوية يكون فيها للماء سلطة القهر والسيادة والانتصار على اليابسة ، وكل ما شّيدته يد الإنسان :

الآن يغطس عرشك المائّي ،.أمواج من الظلمات تغمر بهجة الأعياد .../ ...في شرك مميت تختفي المدن الكثيفة ، والقرى المعزولة . الثكنات . أبراج المعابد. المصانع . والحدائق . تختفي الأشجار. والطرق المعبَّدة . والمقاهي والموانئ ../ وتَظَلُّ ربانا على برج السفينة . رافعا كفيه صوب يد الإله ./ تتلاطم الأمواج حولك ، يستعدُّ القاع للحفل الكبير ../

لقد رأى القاسم في غرق أتلانتيس معادلا لنهاية الحضارة الإنسانية ، ورأى في شكل النهاية صورة عكسية لبداية الخلق كما صورته أساطير بلاد الرافدين قديما حيث بدأت كل أشكال الوجود المادي من الماء لتعود في النهاية إلى الماء .

ماء بلا حد ، وروحك عائد للماء . فوق الغمر يطفو . يستعيد الله آيته القديمة./ وتغوص في القيعان أتلانتيس. يغوص الملك في الظلمات .أنت تغوص في القيعان ، في أحلام يقضتك الوخيمة / وتغوص أسرار الجريمة ،/ وتغوص أسرار الجريمة . ..

هكذا يتنبأ القاسم بنهاية الحضارة الإنسانية ، وانتهاء الظلم في ظلمات البحر . وكأن هذه النهاية ماهي إلا عقاب من الله في حق هذا الإنسان الظالم الذي تعددت جرائمه ، و لم يستطع أن يعمر الأرض بالخير والعدل الكافيين لاستمرار خلافته لهذه الأرض. وفي هذه القصيدة تترسخ تلك الصورة المأساوية للبحر ، فهو نقيض السلام ، ومعادل للظلم والعدوان ، وهي الصورة التي ظلت تتردد في مدونات الشعراء الفلسطيينين .

4ـ3ـ5: أساطير أخرى :

استلهم الشعراء الفلسطينيون أساطير أخرى كانت ذات صلة بموضوعة البحر ، حتى وإن كانت تلك الصلة باهتة ، من هذه الأساطير أسطورة إيكاروس الذي ظلّ يستلهم كرمز للتضحية في سبيل الحرية والانعتاق* ، لذلك اعتبره أحمد جبر شعث مع بروميثيوس : « أكثر الأساطير دورانا حول معاني الحرية والتمرد والتضحية في سبيل انعتاق الإنسان مما يرسف فيه من قيود الظلم ..»[1] وجد بعض الشعراء الفلسطينيين في إيكاروس رمزا أسطوريا مناسبا للتعبير عن سعي الفلسطيني نحو الحرية ، لذلك راح المناصرة يستوحي هذه الدلالة وقصة طموحه نحو الشمس ـ التي ينبغي أن نقرأها كرمز طبيعي يحيل على الحرية ــ ، ونهايته المأساوية في الغرق في البحر ، ليعبر عن هذه الرغبة الدفينة في نفسه التي تقف ضدها البحار . يقول المناصرة من قصيدته (**تشمع كبد إيكار**) :[2]

بيني وبين إيكار مسافات ضوئية / ومع هذا فنحن نلتقي،/ في نقطة من العالم ،/ ليلا دون أن يرانا أحد ../

لا شك أن الروح التواقة إلى الحرية والتمرد هو ما قرب المسافة بين المناصرة

---

*/ إيكاروس ، هو ابن المخترع اليوناني دايدالوس الذي لجأ إلى كنوسوس في جزيرة كريت، فلقي إعجاب الملك مينوس ، وحتى يحتكر اختراعاته لنفسه ، أسره في المتاهة (لابرينت)التي شيدها دايدالوس نفسه ، ولم يكن من اليسير أن يهرب دادالوس من كريت لأن مينوس قد فرض عليه حراسة مشدَّدة . ولكن دايدالوس صنع زوجا من الأجنحة لنفسه، وزوجا آخر لابنه إيكاروس وبعد أن ربط أجنحة ولده قال له والدموع تترقرق في عينيه :« احذر يابني ، إياك والتحليق عاليا حتى لا تصهر الشمس الشمع (الذي يلصق الريش الصغير) أو أن تطير منخفضا حتى لا يبلل البحر ريشك » . لكن إيكاروس سره التحليق عاليا نحو الشمس ، فأذابت حرارتها الشمع ،وتناثر الريش، وغرق في البحر ... ينظر : عبد الغني محمد، نظرة الأثينيين للأسطورة ، عالم الفكر (مرجع سابق) صص17، 18.

1 / أحمد جبر شعث ، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص312.

2/ عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص431.

والأسطورة اليونانية ، ولأجل هذه الغاية نفسها نجد سميح القاسم ، يعيد استلهام هذه الأسطورة في قصيدته : **(جنازة في ثلاثاء الرماد)** ، القصيدة التي ارتبط موضوعها بثلاثة فدائيين فلسطينين حاولوا اجتياز الحدود والعبور إلى فلسطين بطائرة شراعية فاستشهدوا في نهر الأردن سنة 1973* . ولما كانت قصة هؤلاء الشهداء قريبة إلى روح أسطورة إيكاروس استلهمها القاسم ليرتفع بمعنى الشهادة من أجل الحرية إلى مقام الفعل الإنساني النموذجي الخالد ، فهو من خلالها يؤكد كما يقول أحمد شعث :« أن قيم الإنسان وهمومه ومآسيه بعامة لا تكاد تختلف،»[1] ويمنح القاسم لهذه الحادثة من خلال الأسطورة بعدا درميا عميقا لأنه يقيم هيكل الصراع بين الفعل المقاوم الساعي إلى الحرية وأعدائها الذين ينصبون الكمائن ويتربصون بكل فعل مقاوم يقول الشاعر:[2]

إلى الأعالي يا إيكاروس ، / ولابأس من التنفس والحيطة ،/ في مياه الأردن نصب الأعداء كمينهم/ سدوا عليك المخارج

ورغم أن البحر لا يحضر باعتباره مؤثرا حاسما في هيكلها إلا في كونه المآل النهائي لإيكاروس ، فإن دلالة الغرق ، تعمق من البعد المأساوي لصورة البحر باعتباره أحد العوائق الطبيعية التي تحول بين الفلسطيني وطريق العودة والحرية .

واستلهم شعراء فلسطين أسطورة الموت والانبعاث ، للتعبير عن توقهم الدفين لعودة البطل النموذجي الفلسطيني للفعل المقاوم ؛ قد يبدو ارتباط البحر بأسطورة البعث ، أمرا بعيدا ، لكننا نصادف بعض النماذج الشعرية التي حصل فيها هذا التعالق ، مثل قصيدة المناصرة : **(يتوهج كنعان)** ، التي وقفنا على بعض دلالتها الثورية على مستوى دراسة

---

*/ ينظر: أحمد جبر شعث ، المرجع السابق، ص313.

1/ أحمد جبر شعث ، المرجع نفسه، ص313.

2/ القاسم ، سميح ، الديوان مج/ 2، ص288.

الصورة الشعرية ، في القصيدة الكثير من الإشارات لمعالم الخصب والحياة ، في مقابل العقم والموت ، وفيها تقمص البحر رمز الثورة ، التي ينبغي أن تعيد الحياة للأرض من الدم الذي لابد أن يراق حتى تزهر شقائق النعمان من جديد:[1]

أحاول أن أوقظ البحر من موته السرمدي ،/ أقول له في المساء:/ دم البحر أزهر ورد الشقائق من نجمة الحقل /، كنعان يخرج فجرا ،/

ويستلهم ابراهيم نصر الله اسطورة الموت والانبعاث بصورة لافتة ، في ديوانه **(نعمان يستردّ لونه)** ، وهو الديوان الذي جاء مشحونا بالرموز الثورية ، و« نعمان هو الاسم الكنعاني لتموز »[2] ، والشاعر نفسه يشرح دال نعمان في الديوان بأنه يعني في العربية الدم * ، واقترن البحر بهذا الرمز الاسطوري في مواضع كثيرة من الديوان ، وإذا كان لنعمان أن يستعيد لونه فلابد أن يسترده بلون الدم الأحمر القاني لون شقائق النعمان لون الثورة والتجدد ، ولذلك وجد نصر الله في البحر رمزا شعريا مناسبا ضمنه معاني الثورة والمقاومة والتجدد ، لذلك يعلن نعمان ثورته على لسان الشاعر فيقول :[3]

يفتتح العشب موسمه بدمي، / هل رأيت ؟/ ويبتدئ البحر صرخته من فمي ، / هل سمعت؟

إن تعالق البحر بدلالة الثورة ، ونعمان بدلالة الانبعاث يستعيدها إبراهيم نصرالله عبر جلّ قصائد الديوان ، ولذلك يعلن هذا التعالق في قصيدته **(هذا دمي جارف**

1/ عز الدين المناصرة ، الأعمال الشعرية ، ص502.

2/ علي ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص149.

*/ إبراهيم نصر الله ، نعمان يستردّ لونه ، ص30 .

3/ إبراهيم نصرالله ، الديوان ،صص25، 26.

فاعبروه) يقول فيها :[1]

شارع من دم ،/ جسد من رصاص، / ويد تدفع الموت، / والفقراء يعودون صوب سواعدهم في المساء ،/ ونعمان يغمر أوجاعه في المخيَّم ،/ كم تشبه البحر، / نعمان كم تشبه البحر،؟/ فلتطلقوا النار./

وهذا مايمنح البحر صورة إيجابية مخالفة لما تعودنا عليه من صور سلبية في مدونة الشعر الفلسطيني.

وعلى النقيض من ذلك فإن الصورة التي يتمظهر بها البحر في قصيدة ناصر رباح **(يتهيأ للبحر)** تبدو بالغة السلبية ، وهي تقترن بأسطورة (أورفيوس)* صاحب الألحان السحرية ورحلته إلى العالم السفلي لاسترداد حبيبته وزوجته (يورديس) عازفا بقثارته أعذب الألحان ، لقد رقت قلوب كل من سمع ألحانه ، حتى كلب الجحيم (سربروس) لم يعترض طريقه للوصول إلى مبتغاه . لقد تقمص الشاعر قناع أورفيوس وهو يطلب الكمان ليظل يعزف ويعزف لحنا يجر البحر من أذنيه :

من ذا يدل على يدي قوسَ الكَمان /لأظلَ أعزف،/ أعزف لحناً يجر البحر من أذنيه / يلقيه على حزن المكان .

ولكن الشاعر لم يصل إلى مبتغاه ، إما لأنه لم يحصل على كمانه ، أو لأن البحر كان أشد قسوة من كلب الجحيم (سربروس) . إن استلهام هذه الأسطورة ، يكشف عن الصراع غير المتكافئ بين الذات الفلسطينية ، التي تسلك في صراعها سبيلا سلميا ، والبحر الذي يمارس شتى أشكال العدوان ، ضد هذا الفعل المسالم .

1/ إبراهيم نصر الله ، المصدر نفسه صص58، 59.

*/ ينظر: آرثر كورتل ،قاموس أساطير العالم ص146 ، وينظر: علي عبد الرضا ، الأسطورة في شعرالسياب ص27.

ويقترن حضور البحر في الشعر الفلسطيني باستلهام حادثة عقاب الله لقوم لوط ، أو قرى سدوم وعمورة ، ورغم الأصل الديني والتاريخي لهذه الحادثة ، فإن تداول المخيلة الشعبية لها قد منحها الكثير من الأبعاد الأسطورية*. واقتران هذه االحادثة التاريخية بالبحر الميت يكرِّس البعد السلبي المأساوي لهذا البحر ، ويجعله موطنا للآثام ورمزا للفساد الذي يرتكبه الأنسان على هذه الأرض ، وأكثر الشعراء الفلسطينيين ، ترديدا لهذه الدلالة عز الدين المناصرة ، الذي نجده يستعيد روح هذه الحادثة في نماذج مختلفة من أشعاره التي خصّ بها البحر الميِّت ، لقد تحول هذا البحر إلى رمز للخطيئة منذ أن حلت بمدائنه العامرة فأصبح قاع العالم ، وليس عجيبا أن تتراكم فيه الخطايا البشرية جيلا بعد جيل :[1]

هذا البحر المأكول المذموم، / منذ خراب مدائنه العامرة الأرجاء، قاع العالم هذا البحر الحيْ/ البحر الأخضر فوق سرير الموت الأحمر ، أصفر ...

يدرك المناصرة أن هذه الصورة قد جرَّت على بحره كثيرا من الآلام ، وكانت مدعاة للذم والهجاء، لذلك يتنبأ المناصرة بأنه لابد من أسطورة جديدة يثور فيها هذا البحر ليدفع عن نفسه كل هذا الاثم :[2]

فالبحر الميت جمل صحراوي حقود./..البحر الميت لا ينسى،/ لا تغضبوا إن غضب البحر.

وإذا ربطنا هذا البحر بفلسطين والشعب الفلسطيني ، أمكننا تصور رؤية المناصرة لهذا البحرالذي لابد أن تنطلق منه الثورة ضد القهر الذي يتعرض له هذا البحر:[3]

---

* / ينظر: جهاد محمد ، قصة لوط بين القرآن الكريم والتوراة ، أطروحة لنيل درجة الماجستير ، جامعة النجاح فلسطين ، 2007، ص46.

1/ عز الدين المناصرة ، ديوان عز الدين المناصرة، ص119.

2/ المصدر نفسه ، ص692 ،

3/ نفسه ، 695.

هو البحر طق من القهر، من حرقة غالية / حين شاهد أحبابه يذبحون ...

ساهمت الأساطير المختلفة التي ارتبطت بصورة البحر في الشعر الفلسطيني في تعميق دلالتها ،كما أمدت الشاعر الفلسطيني ، بامكانيات دلالية وتشكيلات فنية متميزة .

إنّ اتكاء الشعر الفلسطيني المعاصر على الصّور الفّنية والّرموز والأساطير ، ما هو في حقيقة الأمر ــ حسب تصورنا ـ إلا شكل من أشكال المقاومة والرفض والتعبير عن الكيان الخاص ، الذي يمنح للموقف الشعري الفلسطيني أصالته وخصوصيته ، لقد وجد هؤلاء الشعراء في تلك الأدوات الفنية نوعا من البدائل الناجعة ، التي توفر المناعة لخطاب شعري ، ظلّ يـُنظَر إليه نظرة معيارية قدحية من الناحية الفنية ؛كما وفّرت له تلك الأدوات الحماية ضد أشكال الرقابة ، في بيئة فكرية وسياسية مصادرة للحريات والأفكار ، لذلك كان لزاما على الشاعر الفلسطيني أن يسلك هذا المسلك لينتج خطابا شعريا أصيلا وقويا . وفيه تكرست الصورة السلبية للبحر بما أضافه له هؤلاء الشعراء من محمولات فكرية ارتقت بهذا الدال من أبعاده الجغرافية الطبيعية النفعية ، إلى رمز فني عميق الدلالة .

الخاتمة

الخاتمة :

ترتبط قيمة كل جهد بطبيعة المسلك الذي يسلكه صاحب الجهد ، والهدف الذي ينشده والنتائج التي يسعى إلى تحقيقها .وقد تمثّل جهدنا في رصد حضور دال البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر، وتبيُّن تطوُّر صورته لدى مجموعة من الشعراء الفلسطينيين مكّننا البحث من ملاحظة تردُّد هذا الدال بصورة واضحة في أشعارهم . ولأجل تخفيف هذا الجهد سلكنا منهجا علميا يجمع بين التحليل الأسلوبي لمعجم ألفاظ البحر وتراكيبه ودلالاته ، مع رصد الدلالات والأبعاد السيميائية لذلك الدال، عبر مستويات التحليل تلك ، وكانت غايتنا من ذلك الجهد ، هي الوقوف على تجليات حضور البحر وصورته التي رسمتها المخيلة الشعرية الفلسطينية المعاصرة لهذا الدال ، والوقوف على أبعادها الفكرية والفنية، باعتبار البحر مظهرا طبيعيا مهما من مظاهر الطبيعة ، وعلامة سيميائية مفتوحة على مستويات مختلفة من التأويل . حرصنا من خلال هذا الجهد على رصد تطور صورة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر، وحتى تكون تلك الصورة واضحة المعالم رأينا أن نتأملها في السياق العام لصورة البحر في الشعر العربي القديم والحديث . ولقد خلصت دراستنا هذه إلى مجموعة من النتائج رأينا أن نعرضها حسب أهميتها وفق الترتيب التالي :

- لم تول المخيلة الشعرية العربية في عصورها المختلفة اهتماما كافيا بالبحر، مقارنة باهتمامها بمظاهر الطبيعة الأخرى ، كالفيافي والبوادي ، إذ على الرغم من أن البحر، يحيط بمعظم البلاد العربية ، فإن ذكر البحر ظل قليل الورود في الشعر العربي ، ورغم ماأظهره الشعر الأندلسي والمغربي من اهتمام به ، فإن ذكره لا يشكل علامة لافتة تثير الاهتمام .

- طغت الصوَّر النمطية للبحر في الشعر العربي القديم ، وبقي المتأخرون يردِّدون معاني السابقين ؛ وظلّ ذكر البحر مرتبطا بالأغراض التقليدية المعروفة كالغزل والفخر

والمدح والهجاء . وترسخت في مخيِّلة الشاعر العربي الصورة السلبية للبحر ، باعتباره معادلا للهلاك والغرق والضياع .

• لم يضف شعراء مدرسة الإحياء في العصر الحديث معاني جديدة لصورة البحر، وبقي ذكره قليلا في دواوينهم . لكن ميل الشعر الوجداني العربي للطبيعة ، ونزوعه للتأمل ، جعل شعراءه يفسحون للبحر مساحات مقبولة في دواوينهم ، فاتخذوا من البحر ملاذا وأنيسا ، حين فروا من ضجيج المدن إلى سكون الطبيعة . وبقي ذكر البحر في الشعر العربي المعاصر لا يشكل علامة لافتة ، فإن ذكر جاء ذكره تكريسا لظاهرة الاغتراب والحزن التي تلونت بها الكثير من التجارب الشعرية المعاصرة .

• تبدو تجربة الشعر الفلسطيني المعاصر ، أكثر التجارب الشعرية العربية التي أفردت لموضوعة البحر مساحة واسعة . لقد حضر البحر بصورة لافتة في أشعار محمود درويش ، وعزالدين المناصرة ، وإبراهيم نصر الله ، وخالد أبي خالد ، ومحمد القيسي، وبصورة أقل عند غيرهم من شعراء فلسطين ، لكنه ظل عند معظمهم موضوعا ملهما ، أوحى للشعر الفلسطيني بأعمق الصور الشعرية ، وأكثرها تأثيرا في وجدان القارئ العربي .

• لم يلتفت الشعر الفلسطيني قبل الاحتلال كثيرا لموضوع البحر، لكن بعد إعلان دولة الكيان الصهيوني ، وتعرض الفلسطينيين للنفي وحياة الشتات ، بدأ يتسرّب دال البحر للقصيدة الفلسطينية بصورة لافتة ، حيث أصبح جزءا من الوطن المسلوب ، وامتدادا للأرض المغتصبة فلسطين ، ونظر إليه بعض الشعراء على أنه الفضاء المفتوح على المجهول بعد فقد الأرض .

• بيَّن لنا إحصاء تردُّد لفظ البحر عند عز الدين المناصرة ، ومحمود درويش ، ومحمد القيسي ، وأبراهيم نصر الله ، أن فترة الثمانينيات من القرن الماضي ، هي الفترة الزمنية التي

شهدت ذروة حضور البحر في الشعر الفلسطيني ، وهي الفترة التي شهدت خروج المقاومة من لبنان ، مما يعزز الاعتقاد بأن ذكر البحر في الشعر الفلسطيني مرتبط بالظروف التاريخية لفلسطين .

- كشفت لنا دراسة معجم ألفاظ البحر في الشعر الفلسطيني ، أن الألفاظ المركزية التي تشكل الحقل اللغوي الطبيعي للبحر كالماء والاتساع والعمق ، قد تضاءل حضورها، لتفسح المجال للألفاظ الهامشية : كالغرق والموج والنورس والريح والملح ؛ وهذا مما يؤكد أن لفظ البحرفي الشعر الفلسطيني قد غادر دلالتة المعجمية ، وأصبح مفتوحا على شتى الدلالات الإيحائية .

- بينت لنا دراسة حقل ألفاظ البحر عند درويش من خلال قصيدتيه **(مديح الظل العالي ، وبيروت)** وقصيدة مريد البرغوثي **(عكا وهدير البحر)** أن هذا الحقل يتجاور مع حقل ألفاظ اليابسة وفق علاقة التضاد ، وهذه العلاقة حفزتنا لتجريب إجراء المربع السيميائي ، الذي كشف عن دلالة الصراع بين البحر واليابسة العدوان والمقاومة .

- وبينت لنا دراسة معجم ألفاظ البحر عند عزالدين المناصرة ، وإبراهيم نصر الله ، أن هذا المعجم يتجاور عند المناصرة بحقل ألفاظ الموت والليل ، وهذا يتَّسق مع دلالة الموت التي ارتبط بها البحر الميت ، مما يؤشر إلى أن هذا البحر هو الامتداد الطبيعي لفلسطين التي تعاني الظلم والقهر. ويتجاور حضور البحر عند نصر الله بمعجم ألفاظ الثورة والمقاومة مما يحملنا على الاعتقاد بأن الشاعر قد رأى في البحر رمزا للثورة في ديوانه **(نعمان يسترد لونه)** .

- مكنتنا دراسة التراكيب التي ورد فيها ذكر البحر في الشعر الفلسطيني ، ورصد حالات التشاكل في الجملة الفعلية والجملة الإسمية ، وتحليل نماذج التقديم والحذف ، أن

الشاعر الفلسطيني: قد ظلَّ يفرد للبحر مرتبة الصدارة في الجملة ، ويسند له غالبا وظيفة العمدة في الكلام ، ويقدِّمه وحقه التأخير ، وهذا ما أمكننا تأويله سميائيا بصفة الهيمنة والاجتياح ، وكونه فاعلا في الخطاب . إذ أن موقع البحر من نفسية الشاعر هي التي ظلت تفرض نوعا من الإكراه على الذات الشاعرة لتحدِّد موقعه ورتبته في الجملة .

• شكلت لنا دراسة المستوى الدلالي لصورة البحر حقلا خصبا لملاحظة تباين صورة البحر، وتحولاتها في الشعر الفلسطيني ؛ إذ استطعنا من خلال تحليل مجموعة من الصور الشعرية لاسيما الاستعارات ، أن نقف على الكثير من الأبعاد الفكرية والجمالية لصورة البحر، فالبحر عند فدوى طوقان ومحمد القيسي وسميح القاسم وأحمد دحبور يأتي معادلا للرحيل والمنفى والضياع ، وتطور عند المناصرة وإبراهيم نصر الله ليتقمص معنى الثورة والمقاومة . وتطورت صورته عند محمود درويش بعدما كان معادلا للمنفى ، أصبح رمزا للعدوان هذا العدوان الذي يبلغ ذروته مشخصا في الموت ، وهي نفس الدلالة التي يمكن رصدها عند مريد البرغوثي . كما شكلت دلالة البحر على الوطن والانتماء علامة بارزة في شعر المناصرة ومحمود درويش في بعض السياقات .

• تميزت الصّور الشعرية التي تقمص من خلالها دال البحر صورة العدوان الصهيوني والعالمي ، بالغموض ، والتعقيد مما يجعل الوصول إلى دلالاتها أمرا بعيد المنال ، ولذلك فإن تأويل تلك الصور ، يحتاج إلى جهد نقدي مضاعف، تراعى فيه السياقات الخاصة لتلك الصور، أي تعالقها بصور أخرى متاخمة لها على مستوى النص الخاص، أو صور أخرى على مستوى التجربة كلِّها ، أو من خلال السياق التاريخي الذي أنتجت فيه تلك النصوص .

• استطاع الشعراء الفلسطينيون أن يرتقوا بالكثير من الألفاظ المأخوذة من حقل ألفاظ البحر إلى مرتبة الرموز الشعرية ، لذلك أصبح الموج رمزا للعدوان ، وأصبحت السفن

والمراكب والقوارب رموزا للرحيل ، والشراع رمزا لأمل العودة ، والجزر رمزا للمنافي ، وتكّرر ذكر النورس وطيور البحر باعتبارها رموزا للفلسطيني التائه .

- استثمر الشعراء الفلسطينيون في سياق حضور البحر بعض الأساطير لتعميق صورة البحر وإثراء دلالاتها ، ولذلك حضر السندباد عند معين بسيسو وفدوى طوقان باعتباره نموذجا أعلى للمغامرة ، وصنوا للفلسطيني في رحلة البحث عن جزيرة ومرفإ . وبدورها حضرت أسطورة يوليسيز لتشخص رحلة الضياع التي تعرض لها الفلسطيني في القرن العشرين . واستثمر سميح القاسم أسطورة أتلانتيس الجزيرة الغارقة ليجسّد عاقبة الظلم والاستبداد والطغيان ، وكأنه يتنبأ بنهاية المدنية الغربية ، التي أقامت قواعدها على الظلم والعدوان .

- هيمنت الصور السلبية للبحر في مخيلة الشاعر الفلسطيني ، واكتسح هذا الكون المائي الواسع وجدانه فراح يرسم له صورا مختلفة ، كان لتحولات المرحلة انعكاسها على نفسه أثر واضح في تحديد معالم تلك الصور، ولعل صورة البحر باعتباره بوابة الفلسطيني نحو المنفى ، وبوابة أفواج اليهود نحو الوطن المسلوب ، هي التي كرست هذه الصورة السلبية للبحر . لقد أسهمت صورة البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر، بما تميزت به من غنى وعمق في الرقي بهذه التجربة فنيا من الخطابية والتقرير إلى الإيحاء والترميز ، وجعلت الموقف الشعري ينأى بنفسه عن المعيارية الضيقة ، لينشد آفاقا إنسانية أكثر رحابة .

Résumé

Résumé

Cette étude se veut une critique de la poésie arabe, et elle vise à détecter la présence de Symbol mer et l'évolution de son image dans le texte poétique palestinien contemporain. Notre choix de ce thème est justifié par le fait que peu d'études portant sur ce cercle de connaissances, qu'est la présence de la mer dans la poésie arabe, ont jusque là été faites.

Notre recherche nous a permis de constater un manque dans l'usage du terme ''mer'' dans la poésie arabe comparativement à d'autres espaces naturels ; tels que la compagne, la forêt, et le désert; et ce en dépit du fait que le monde arabe est, dans sa majorité, entouré de mers. Ainsi, le terme ''mer'' demeure en dehors du cercle d'intérêts de l'imagination poétique arabe ; même dans le cas où ce terme est utilisé, l'image du négativisme est prédominante. Par conséquent, la mer est devenue synonyme de la peur de la noyade, et de la déperdition.

L'expérience poétique palestinienne contemporaine est considérée comme la plus grande expérience arabe s'intéressant à la mer. Cet indice a commencé à s'infiltrer dans l'espace poétique palestinien après la déclaration de la fondation de l'état sioniste; après quoi les palestiniens étaient forcés à l'extradition et à l'exile trouvant, ainsi, dans la mer la porte grande ouverte vers l'extradition et la déperdition. En outre, cette même mer véhiculait l'image, ancrée dans les esprits des Palestiniens, des Juifs venant en foule en Palestine par mer laissant de facto une mauvaise empreinte sur la poésie palestinienne.

Suite aux multiple défaites que la question palestinienne avait connues, et au revers de juin 1967 ainsi que la crise de l'embargo et la sortie de la résistance de Bierut en 1982; cette image négative sur la mer est devenue plus dramatique, et plus fréquente dans la poésie palestinienne.

Des statistiques de fréquences de l'apparition de l'indice mer faites sur des écrits poétiques de dix poètes palestiniens contemporains nous ont permis de constater que **Azeddine El Menasra** ainsi que **Mahmoud Derouiche** sont les poètes qui s'intéressent le plus à la mer. Moins d'intérêt est donné à la mer par d'autres poètes; tels que **Mohamed El Kaïci**, **Ibrahim Nasrallah**, et **Samih El Kacim.** Il est bien évident que **Azeddine El Menasra** attache plus d'importance à la Mer Morte du fait qu'elle symbolise la Palestine historiquement et géographiquement.

Notre étude est constituée d'une partie théorique; où est développé l'évolution de l'image de la mer dans la poésie arabe ancienne et contemporaine. Des exemples de poèmes illustrant l'évolution de cette image sont donnés, une image dominée par des aspects négatifs sur la mer. Dans la majorité de ces exemples, la mer est présentée comme une source de la peur et une preuve de la déperdition.

Dans la partie principale de l'étude, composée de quatre chapitres, l'accent est mis sur la présence de la mer dans la poésie palestinienne.

Dans le premier chapitre, il est question de mettre en relief l'évolution de la poésie palestinienne contemporaine et les changements qu'a connus l'image de la mer depuis le début du conflit arabo-sioniste jusqu'à la Intifada

(mot arabe désignant la lutte sans armes à feu menée par les jeunes Palestiniens contre l'occupation israélienne).

Les trois chapitres restants sont consacrés à l'étude pratique de l'image de la mer :

Le premier des trois chapitres traite de l'étude lexicale du terme mer, et est composé de trois sujets d'étude: le premier est comptabilise la fréquence d'apparition du terme mer dans la poésie palestinienne; le deuxième traite du champ lexical de la mer chez trois poètes palestiniens suivi d'un tableau général du champ des termes relatifs à la mer dans la poésie palestinienne auquel stade on s'est consacré à sélectionner des spécimens et des modèles où la fréquence du terme mer est évidente. Par ailleurs, notre balayage de l'écrit poétique palestinien contemporain n'était pas intégral en raison de son immensité et en vue d'économiser les efforts nécessaires à cet effet. Pour en fini, ce chapitre se termine par une troisième étude traitant le lexique mer dans un contexte de termes opposés; comme le désert… et dans un contexte des termes proches, comme ceux de la mort et de la nuit, et les termes de la révolution et de la résistance.

La deuxième partie pratique est réservée à l'étude de l'image de la mer sur le plan synthétique, dans une tentative de concevoir la dimension sémantique du rang de la mer et sa fonction dans une phrase grammaticale montrant, à travers cela, le déplacement stylique dans le rang du terme mer. A cet effet, cette même partie se compose de trois sujets de recherche principaux.

Dans le premier sujet, on a observé les aspects de contraste et d'isomorphisme dans les phrases où le terme mer est présent. Dans le deuxième sujet, il est traité l'aspect de présentation et la présentation dans le terme mer. Le troisième sujet se consacre à l'aspect de l'omission dans les tournures où le terme mer est évoqué.

Le dernier chapitre de notre étude est consacré à l'aspect sémantique de l'image de la mer. Ce chapitre tourne autour de trois axes: le premier concerne l'étude des images poétiques ayant employé le terme mer en se basant sur la métaphore. Le deuxième a trait aux symboles maritimes dans la poésie palestinienne; le troisième s'occupe de la mer et de la légende.

Pour terminer, une conclusion de recherche montrant les résultats essentiels découlant de notre étude, à savoir:

L'image de la mer a connu une évolution dans la poésie palestinienne, avec une dominance des aspects négatifs: l'exile, la déperdition, la mort matérielle et morale ainsi que l'agression sont les indicateurs principaux caractérisant l'image de la mer. Ces indicateurs sont à évidents chez certains poètes tels que: Mahmoud Derouiche, Mohamed El Kaïci, Fedoua Toukane, Marid El Bargouti, et Samih El Kacim. D'autres, comme El Ménasra, ont donné une dimension sublime à la mer; faisant d'elle un symbole de la Palestine, alors que d'autres poètes, comme Ibrahim Nasrallah et Fedoua Toukane, considèrent la mer comme un symbole de la révolution et de la résistance.

Dans cette étude, on a adopté un méthode linguistique regroupant l'analyse stylistique du glossaire de la mer ainsi que son contexte et signification. Pour cette raison; le recensement et l'observation de la déviation

contextuelle sémantique sont un procédé stylistique dans l'analyse de l'image de la mer stylistiquement.

L'analyse sémantique nous a été, également, bénéfique, et à travers laquelle on a effectué certains procédés pratiques tels que le carré sémantique et les notions d'isomorphisme et de contraste afin d'interpréter les indicateurs maritimes dans les écrits poétiques palestiniens.

On s'est basé dans notre étude sur une riche bibliographie notamment celle se rapportant aux écrits de poètes palestiniens, ainsi que sur des études arabes et étrangères s'intéressant à la critique du texte poétique et ses aspects artistiques.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

ـ القرآن الكريم ، مصحف المدينة للنشر الحاسوبي ، الإصدار الأول ، د/ت.

أ/ مصادر البحث:

ـ صحيح مسلم ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان. د/ط، د/ت.

ـ الآمدي، الحسن بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح/ السيد أحمد صقر ، دار المعارف القاهرة ، ط/4، د/ت.

ـ إبراهيم طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط/2، 1993 .

ـ إبراهيم ناجي ، ديوان إبراهيم ناجي ، دار العودة بيروت ،د/ط، 1980.

ـ إبراهيم نصر الله، نعمان يسترد لونه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط/1، 1984.

ـ ابن جني ، أبو الفتح عثمان، تح الشربيني شريدة ، دار الحديث القاهرة ، د/ط، 2007 .

ـ ابن حمديس الصقلي ، ديوان ابن حمديس ، تصحيح وتقديم إحسان عباس ، دار صادر بيروت ، د/ط ،1960،

ـ ابن خفاجة الأندلسي، ديوان ابن خفاجة ،تحقيق السيد مصطفى غازي ،منشأة دار المعارف، مصر ،د/ط ، 1960 .

ـ ابن خلدون عبد الرحمان , المقدمة ، دار القلم ، بيروت لبنان ، ط7، 1989.

ـ ابن رشيق، الحسن أبو علي القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة بيروت ، ط/5 ، 1981 .

ـ ابن الرومي ، ديوان ابن الرومي ، شرح أحمد حسن بسج ، منشورات محمد علي

بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ط/3، 2002،

ـ ابن هانئ الأندلسي ، تبين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي ، تقديم وشرح زاهد علي ، مطبعة المعارف القاهرة ، د/ت 1932 .

ـ ابن هشام الأنصاري ،أبو محمد عبد الله جمال الدين ... أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، تح محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع للنشر والتوزيع القاهرة ، د/ط ، 2009.

ـ أبو دؤاد الإيادي ، ديوان أبي داود الإيادي ، جمع وتحقيق ، أنوار محمود الصالحي ، وأحمد هاشم السمرائي ، دار العصماء دمشق ، 2010 .

ـ أبو زبيد الطائي شعر أبي زبيد الطائي ، جمعه وحققه ، نوري حمودي القيسي ، مطبعة المعارف بغداد، د/ط، 1967.

ـ أبوسلمى (عبد الكريم الكرمي) ، ديوان أبي سلمى ، دار العودة ، بيروت ، ط/1، 1978.

ـ أبوهلال العسكري ، ديوان المعاني ، شرحه وضبط نصه ، أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية بيروت لبنان .د/ط، د/ت.

ـ أحمد دحبور ، ديوان أحمد دحبور ، دار العودة بيروت ، د/ط، 1986،

ـ أحمد شوقي ، الشوقيات ، تحقيق وشرح إميل ،أ ،كبا ، دار الجيل بيروت ، ط/2، 1999.

ـ الأخطل ، ديوان الأخطل ، شرح وتصنيف وتقديم ، مهدي محمد ناصر الدين ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ط/2 ،1994 .

ـ الأسود بن يعفر، ديوان الأسود بن يعفر ، صنعه نوري حمودي القيسي ، مطبعة الجمهورية، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، د/ط 1970.

ـ الأصمعي ، أبوسعيد عبد الملك بن قريب بن علي ، الأصمعيات ، تح/ محمد نبيل

طريفي ، دار صادر بيروت ، ط/2، 2005 .

ـ الأعشى ميمون بن قيس، الديوان ، شرح وتعليق محمد حسين ، المطبعة النموذجية ، القاهرة د/ط، د/ت .

ـ ألف ليلة وليلة ، المكتبة الثقافية ، بيروت لبنان ، ط/2، 1981 .

ـ امرؤ القيس ، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، ط/4، 1984،

ـ أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، القاهرة ،ط/1، 2010 .

ـ الأمير عبد القادر، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري ، جمع وتحقيق، شرح وتقديم ، العربي دحو ، منشورات ثالة الجزائر ، ط/3، 2007 .

ـ أوس بن حجر ، ديوان أوس بن حجر ، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر بيروت ، د/ط ، 1980 .

ـ إيليا أبو ماضي ، الجداول ،دار العلم للملايين بيروت لبنان،ط/11، 1977 .

ـ البارودي ، ديوان البارودي، شرح علي عبد المقصود عبد الرحيم ، دار الجيل بيروت،ط/1، 1995 .

ـ البحتري ، ديوان البحتري ،شرح وتقديم حنا الفاخوري ،دار الجيل بيروت ،ط/1، 1995.

ـ بدر شاكر السياب ، ديوان السياب ، دار العودة بيروت ،د/ط،1971 .

ـ بشر بن أبي خازم ، ديوان بشر بن أبي حازم الأسدي ، قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي بيروت ، ط/1، 1994.

ـ البغدادي عبد القادر بن عمر ، خزانة الأدب ولب لباب العرب ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة، ط/4 ،1997.

ـ التبريزي ابن الخطيب ، شرح المعلقات العشر ، ضبط وشرح وتقديم عمر فاروق

الطباع ، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان ،د/ط،د/.

ـــ توفيق زياد ، الديوان ، دار العودة ، بيروت لبنان ، د/ط، د/ت .

ـــ توفيق صائغ ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار الريس ، بيروت لبنان ، ط/1، 1990.

ـ الجاحظ, عمرو بن بحر ، كتاب الحيوان ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل. بيروت،لبنان ، د/ط، 1966.

ـ جبران خليل جبران ، البدائع والطرائف، المكتبة الثقافية بيروت لبنان ،د/ط، د/ت.

ـ الجرجاني ، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، حققّه وقدّم له ، محمد رضوان الّداية ، وفايز الّداية ، دار الفكر دمشق ، ط/1 ، 2007.

ـ جرير بن عطية، ديوان جرير، تقديم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر ،1986.

ـ جمال قعوار ، قصائد من مسيرة العشق ، مطبعة فينوس الناصرة فلسطين ، ط/1، 2000 .

ـ حاتم صالح الضامن ، شعراء مقلون (نهشل بن حرِّي) وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، جامعة بغداد، د/ط، 1990.

ـ حافظ إبراهيم ، ديوان حافظ إبراهيم ، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه ، أحمد أمين، و أحمد الزين ، إبراهيم الأبياري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط/3، 1987.

ـ حسان بن ثابت ديوان حسان بن ثابت ، شرح وتهميش وتقديم عبد أعلي مهنا ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ط/2، 1994،

ـ الحطيئة ، ديوان الحطيئة، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني ، تحقيق نعمان أمين طه ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، د/ط، د/ت .

ـ الحموي ، ياقوت بن عبد الله ، معجم البلدان ، دار صادر بيروت لبنان ، د/ط،

. 1977

ـ الخطيب التبريزي ، شرح ديوان أبي تمام ، ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه ، راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي بيروت ، ط/2، 1994.

ـ خليل مطران ، ديوان الخليل، دار مارون عبود بيروت ، د/ط ، 1975.

ـ راشد حسين ، الديوان ، دار العودة بيروت ط/1 ، 1999 .

ـ رزق البياري ، ديوان وجهان ، اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين رام الله فلسطين ، ط/1، 2007 .

ـ الزركشي ، بدر الدين محمد بن عبد الله ، البرهان في علوم القرآن ، تح / محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ، ط/ 2 ، 1972 .

ـ زهير بن أبي سلمى، شعر زهير بن أبي سلمى, صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الكتب العلمية بيروت، ط/1، 1992 .

ـ السكري أبو سعيد ، شرح أشعار الهذليين ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، مراجعة محمود محمد شاكر، مطبعة الميدني القاهرة، د/ط، د/ت .

ـ سميح القاسم ، ديوان سميح القاسم ، دار الجيل ، دار الهدى ، ط/1 ،1992،

ـ سميح القاسم ، ديوان سميح القاسم ، دار العودة بيروت ،1973، د/ط.

ـ سميح القاسم (ملك أتلانتيس) ، مجلة ثقافات ، كلية الآداب جامعة البحرين ، مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع البحرين ،ع/4، خريف 2002.

ـ سيبويه ، أبو بشر عثمان بن قنبر، الكتاب ، تح/ وشر/ عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة، ط/ 3، 1988 .

ـ شريف راغب علاونة ، عمرو بن براقة سيرته وشعره ، دار المناهج للنشر والتوزيع عمان الأردن ،ط/1 ،2005.

ـ صالح فروانة ، ديوان مفردات فلسطينية ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ط/1،

.2004

ــ صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت ، د/ط ،1977.

ــ عبد الرحيم محمود، الأعمال الكاملة للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود ، تحقيق وتقديم عز الدين المناصرة ، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ط/1، 1988.

ـ عبد القادر المازني ، ديوان المازني ، مراجعة وضبط وتفسير محمود عماد ، المجلس الأعلى للثقافة المطابع الأميرية ،د/ط ، 1999.

ـ عبد الكريم العسولي ، ديوان النار والحجر ، مكتبة النور، خانيونس،فلسطين ، د/ط، 2001 .

ـ عبيد بن الأبرص ، ديوان عبيد بن الأبرص ، شرح أشرف أحمد عدرة ، دار الكتاب العربي لبنان ، ط/1، 1994.

ـ عبيد بن قيس الرقيات الديوان ، تحقيق وشرح عزيزة فوال بابتي ، دار الجيل بيروت لبنان ، ط/1، د/ت.

ـ عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية (1962،1992) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط/1، 1994.

ـ عز الدين المناصرة ، جمرة النص الشعري، دار الكرمل للنشر والتوزيع ،عمان الأردن ، ط/1، 1995 .

ـ عز الدين المناصرة ، كنعانياذا، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط/1 ،2002.

ــ علي محمود طه ، ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، القاهرة، د/ط، 2012 .

ـ الفرزدق ، ديوان الفرزدق ، شرح وضبط علي فاعور، دار الكتب العلمية لبنان، ط/1، 1987 .

ـ فدوى طوقان ، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط/1، 1999 .

ـ لبيد بن ربيعة ، شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ؛ حققه وقدمه إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت د/ط ،1962.

ـ لويس شيخو ، شعراء النصرانية ، ج/1 ، في شعراء الجاهلية ،أبو نصر البراق ، مطبعة الآباء اليسوعيين بيروت ، د/ط، 1890 .

ـ المتلمس الضبعي ، رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، تحقيق وشرح وتعليق حسن كامل الصيرفي ، الشركة المصرية للطباعة والنشر، د/ ط ،1970.

ـ المتوكل طه ، الأعمال الشعرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت لبنان،ط/1، 2003.

ـ محمد القيسي ، الأعمال الشعرية(64، 84) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط/1، 1987 .

ـ محمود درويش ، ،الديوان مج/1، دار العودة بيروت ، ط/14، 1994.

ـ محمود درويش ، الديوان ، مج/2، دار العودة بيروت ، ط/1، 1994.

ـ محمود درويش ،(انقذونا من هذا الحب القاسي)، مجلة الآداب، بيروت ، أوت 1969 .

ـ محمود درويش ، المختلف الحقيقي ، دراسات وشهادات ،دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن ،ط/1، 1999.

ـ محمود درويش ، جدارية ، الأعمال الجديدة ، رياض الريس للكتب والنشر، ط /2، 2001 .

ـ محمود درويش ، كزهر اللوز أو أبعد ، رياض الّريس للكتب والنشر بيروت،ط/3، 2009 .

ـ محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت ، رياض الريس للكتب والنشر بيروت ، ط/3، 2009.

ـ محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدا، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط3/ 2001 .

ـ المخبل السعدي ، المخبل السعدي حياته وما تبقى من شعره ، صنعه حاتم الضامن ، الإعدادية المركزية ، بغداد، د/ط، د/ت.

ـ مروان برزق ، ديوان رحيل مفاجئ ، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، ط/1، 2003 .

ـ مريد البرغوثي ، الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، القاهرة ، ط/1، 2013 .

ـ المسيِّب بن علس ، شعر المسيب بن علس، جمع وتحقيق ودراسة ، أنور أبو سويلم جامعة مؤتة ، عمان الأردن ، د/ط، 1994 .

ـ معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط/3، 1987 .

ـالمغربي ابن سعيد ، المغرب في حلى المغرب ، حققّه وعلّ ق عليه ، شوقي ضيف، دار المعارف مصر، ط/2، 1955 .

ـ المفضل الضبي ، المفضليات ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون ، دار المعارف مصر ، ط/ 6، د/ت.

ـ ميخائيل نعيمة ، همس الجفون ، مؤسسة نوفل بيروت لبنان ،د/ط، د/ت .

ـ النابغة الذبياني ، ديوان النابغة الذبياني ، قدم له وبّوبه وشرحه علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال بيروت ،ط/1 ،1991.

ـ ناصر رباح ، ديوان واحد من لا أحد، منشورات مركز أوغاريت الثقافي ،رام الله ، فلسطين ، د/ط، 2011.

ـ يوسف الخطيب ، الأعمال الشعرية الجاهزة ، دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون

دمشق ، بمساندة الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين رام الله فلسطين ط/1، 2011 .

ب/ مراجع البحث:

ـ إبراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط/6، 1991 .

ـ إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط/7، 1985،.

ـ إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د/ط، 1991.

ـ إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ،، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت فبراير 1978،

ـ إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن ، ط/1، 2006.

ـ أحمد أمين ، فجر الإسلام ،مكتبة النهضة المصرية ،ط /11، 1975 .

ـ أحمد جبر شعث ، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة القادسية للنشروالتوزيع، خان يونس فلسطين ، ط/1، 2002.

ـ أحمد جواد مغنية ، الغربة في شعر محمود درويش، دار الفرابي ، بيروت لبنان ،ط/1، 2004.

ـ أحمد درويش ، دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث ، دار غريب للطباعة والنشر القاهرة ، د/ط ، 1998 .

ـ أحمد الزغبي، أسلوبيات القصيدة المعاصرة ، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين (1950؛2000) ، دار الشروق عمان الأردن ،ط/1، 2007.

ـ أحمد محمد عطية : أدب البحر، دار المعارف القاهرة ، ، ط/1 1978.

ـ أحمد محمد معتوق ، اللغة العليا ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء المغرب .

ط/1، 2006.

ـ أحمد محمد ويس ،الانزياح في التراث النقدي والبلاغي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق 2002 .

ـ أحمد مختار عمر، علم الدلالة ، عالم الكتب القاهرة ، ط/5، 1998 .

ـ أحمد مصطفى المراغي ، علوم البلاغة ، دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ط/3، 1993 .

ـ أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، دار الأفاق العربية القاهرة ، ط/1، 2002 .

ـ أدونيس (علي أحمد سعيد) زمن الشعر، دار الساقي بيروت لبنان، ط/6، 2006 .

ـ أدونيس ، مقدمة الشعر العربي ، دار العودة بيروت ، ط/3، 1979.

ـ الأزهر الزناد ، نسيج النص ، بحث في ما يكون به الملفوظ خطابا، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط/1، 1993 .

ـ إلياس خوري ،الذاكرة المفقودة ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت لبنان ،ط/1، 1982.

ـ إيليا الحاوي ، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره ،دار الثقافة بيروت لبنان ،ط/1، 1984.

ـ تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ، ط/1 ، 1983.

ـ جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط/3، 1992.

ـ جواد علي ، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ، طبع المؤلف بمساعدة جامعة بغداد العراق ، ط/2، 1993.

ـ حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ، ط/1، 2002 .

ـ حسين أبو شاور ، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر ، وزارة الثقافة عمان الأردن ، ط/1 ،2003.

ـ حسين عطوان ، وصف البحر والنهر في الشعر العربي ، من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي الثاني، دار الجيل بيروت،ط2 ، 1982 .

ــ حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط/3، 2000 .

ــ حنا الفاخوري ،الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم ، دار الجيل بيروت لبنان، ط/1، 1986.

ـــ حنامينه ، الدقل ، دار الآداب بيروت ، ط1، 1981.

ـــ حنامينه ، الشراع والعاصفة ، دار الآداب ، بيروت ، ط/4، 1982.

ــ حنامينة الياطر،دار الجنوب للنشر ، تونس 1982 .

ـــ حنامينه ، حكاية بحار ، دار الآداب، بيروت ، ط/1، 1982 .

ــ حيدر توفيق بيضون ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الكتب العلمية بيروت ،ط/1، 1991 .

ـــ خليل السوافيري ، زمن الاحتلال ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط/1، 1979 .

ــ رجاء النقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، بيروت لبنان ، ط/2 ، 1971 .

ــ سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، دار طوبقال للنشر ،ط/1، 2005 .

ـــ سعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ،دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د/ط،2011 .

ــ سلمى خضراء الجيوسي ، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر بيروت ، ط/1، 1997 .

ــ شاكر النابلسي، مجنون التراب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط/ 1، 1987 .

ــ شوقي ضيف ، العصر الجاهلي، دار المعارف ، القاهرة ، ط/ 24، 2003.

ـ صلاح الدين زرال ، الظاهرة الدلالية ، ـ منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان ،ط/1، 2008.

ــ صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الأداب بيروت ، ط/1، 1995.

ــ صلاح فضل ، شفرات النص، دار الأداب القاهرة ط/1، 1999 .

ــ صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ، دار الشروق مصر، ط/1، 1998،

ــ صلاح فضل ، علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته، منشورات دار الأفاق الجديدة بيروت ، ط/1. 1985.

ـ طه حسين ، خصام ونقد ، مؤسسة هنداوي للإبداع والثقافة ، مصر ، د/ط، 2014 .

ـــ طه حسين ،في الأدب الجاهلي، دار المعارف ، القاهرة ، ط13 ،1979

ــ عاطف أبو حمادة ومجموعة من الباحثين ، (دراسات في الأدب الفلسطيني)، منشورات جامعة القدس المفتوحة ، ط/1، 2003 .

ـ عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،يناير 1978

ــ عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، دار الرائد العربي ، بيروت لبنان ، ط/2، 1984.

ـ عبد العزيز المقالح ، صدمة الحجارة ، دار الآداب بيروت ، ط/1، 1992 .

ـ عبد القادر القط ،الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة ع، بيروت، ط/3، د/ت .

ـ عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط/ 6، 2006.

ـ عدنان بن ذريل ، اللغة والأسلوب ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، الأردن، ط/6، 2006 .

ــ عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، دار الثقافة ، بيروت ، ط/ 2، 1972 .

ــ علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة ، د/ط، 1997 .

ــ علي ملاحي ، الجملة الشعرية في القصيد الجديد ، السياب نموذجا ، دار ابحاث للترجمة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط/1، 2007 .

ـ غريب اسكندر ، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، د،ط ،2002 .

ـ غسان كنفاني ، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948، 1968) ،مؤسسة الدراسات الفلسطينية ، بيروت، ط /1 ،1968 .

ـ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحّر، دار التنوير، الجزائر ط/1، 2010 .

ـ فتحية محمود ،محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، د/ط ، 1987 .

ــ فتحي عبد الفتاح الّدجني ، الجملة النحوية ، نشأة وتطورا وإعرابا ، مكتبة الفلاح الكويت ، ط/2، 1987 .

ـ فيصل صالح القصيري ، بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة ، دار مجدلاوي للنشر عمان الأردن، ط/1، 2006.

ــ محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط/1،1991 .

ــ محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ، ج/3 ، الشعر المعاصر ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ، ط/1، 1990.

ــ محمد بودويك ، شعر عز الدين المناصرة ، بنياته وابدالاته وبعده الرعوي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط/1، 2006 .

ــ محّمد حمود ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، بيانها ومظاهرها ،دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط/1، 1986.

ــ محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط/1، 1995.

ــ محمد عبد المطلب ، زيتونة المنفى ، دراسات في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط/1، 1998 .

ـ محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ،دار الثقافة ، دار العودة بيروت، د/ط، 1973 .

ــ محمد فكري الجزار ، العنوان وسيميوتيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية للكتاب ، د/ط، 1998.

ــ محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط/4، 2005.

ــ محمد مفتاح، ، ديناّمية النّص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط/3، 2006.

ــ مختار أبو غالي ، المدينة في الشعر العربي المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1995.

ـ مصطفى الشكعة ، الأدب الأندلسي موضوعاته و فنونه ، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان، ط/9، 1996.

ـ مصطفى خالد علي, الشعر الفلسطيني الحديث ، وزارة الثقافة العراق ، ط/1، 1978.

ـ مفيدة إبراهيم على عبد الخالق ، في الشعر العربي الحديث ، الطبيعة بين المحافظين والمجددين، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ط/1، 2005 .

ـ منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، مركز الإنماء العربي ، حلب ، د/ط، 2009.

ـ نادرة السراج جميل ، شعراء الرابطة القلمية، دار المعارف القاهرة، ط/3، 1979.

ـ ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ،ط/1، 2001.

ـ ناصر لوحيشي ، الرمز في الشعر العربي ،عالم الكتب الحديث للنشروالتوزيع الأردن، ط/1، 2011.

ـ نبيه قاسم ، (قراءة في مجموعتين شعريتين) سميح القاسم في دائرة النقد، مج/ 7 دار الجيل ، ط/1 ،1992 .

ـ نزيه أبو نضال ، الشعر الفلسطيني المقاتل ، دراسة في الواقعية الثورية ،منشورات اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط/1، 1974 .

ـ نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج/1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر د/ط، 2010 .

ـ يمنى العيد ، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت ط/2، 1984.

ـ يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأهلية للنشر والتوزيع عمان الأردن ، ط/1، 1997ـ

ـ يوسف حلاوي ، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الأداب ، ط/1، 1994 .

ج/ المراجع المترجمة

ـ أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، ط/2 ، 2004 .

ـ بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) تر/ سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط/2، 2006،

ـ تيري إيغيلتون ، نظرية الأدب ، تر/ ثائر ديب ، وزارة الثقافة ، الجمهورية العربية السورية ، د/ ط، 1995 .

ـ جان ميشال مولبوا،(فلسطين شرط إنساني)، ضمن كتاب ميشال سعادة ، محمود درويش عصي عن النسيان ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ، ط/1، 2009.

ـ جورج مولينيه، الأسلوبية، تر و تق، بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط/2، 2006 .

ـ جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة ، تر/ جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، د/ط، د/ت،

ـ جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، تر، محمد الولي ومحمد العمري ، دار طوبقال للنشر ، المغرب ، ط/1، 1986 .

ـ رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، تر/ محمد الولي ومبارك حنون ، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط/1، 1988،

ـ رينه وليك و أوستن وارن، نظرية الأدب، تع/عادل سلامة ، دار المريخ للنشر الرياض، د/ط ،1992 .

ـ ستيفن أولمان ، دور الكلمة في اللغة ، تر/ كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب د/ط، 1975 .

ـ سسيل دي لويس ، الصورة الشعرية ، تر/ أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان

حسن إبراهيم ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراق ، 1982.

ـ غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ت / غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان، ط/ 2، 1984 .

ـ ميشال آرفيه ، جان كلود جيرو ، لوي بانييه جوزيف كورتيس ، السيميائية أصولها وقواعدها ، تر/ رشيد بن مالك ، مرا / عز الدين المناصرة ، منشورات الاختلاف الجزائر ، 2002.

ـ نورثروب فراي ، الخيال الأدبي ، تر/ حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة السورية دمشق ، د/ط، 1995.

ـ يوري لوتمان ، سيمياء الكون ، تر/ عبد المجيد نوسي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط/1، 2011.

د/ الدوريات والمجلات

ـ إبراهيم رماني، (الرمز في الشعر العربي الحديث،) مجلة اللغة والأدب العربي، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ع2، 1993 .

ـ إحسان الديك ،(رمزية القناع في سربية سميح القاسم) ، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية ، مج / 13، ع/ B1 ، 2011.

ـ جمال مجناح ،(مكانية صورة البحر في الخيال الشعري الفلسطيني المعاصر)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ؛ ع/ 21؛ تشرين الأول ، 2010 .

ـ حسان نصر ،(قال قلبه كفى)، ضمن كتاب : ميشال سعادة محمود درويش عصي عن النسيان ، رياض الريس للكتب والنشر، ط/1، 2009.

ـ الحياة الجديدة ، صحيفة يومية فلسطينية ، رام الله ، ع/ 6064، الأربعاء 09/19/ 2012 .

ـ خالد عبد الملك النّوري ، (الأسطورة في بلاد الرافدين)، عالم الفكر ، المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج/ 40، ع/4، 2012.

ـ سليمان إبراهيم العسكري ، (أربعون عاما على هزيمة يونيو)، مجلة العربي ، وزارة الإعلام بدولة الكويت ، ع/583، يونيو 2007 .

ـ رضوى عاشور ،(الإنسان والبحر)، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج/3، ع/ 3، أفريل ، ماي ، جوان ، 1983 .

ـ عبد السلام المساوي ، (جماليات الموت في شعر درويش ،) ثقافات كلية الآداب جامعة البحرين ، ع/10، 2004 .

ـ عبد الغني محمد السيد ،(نظرة الأثينيين إلى الأسطورة) عالم الفكر عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج/ 40، ع/4، 2012 .

ـ عبد القادر بوزيدة ، (يوري لوتمان ..مدرسة تارتوـ موسكو وسيميائية الثقافة والنظم الدالة) عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ع/ 3، المجلد 35/، يناير مارس،2007.

ـ عبد المعطي شعراوي (الأسطورة بين الحقيقة والخيال) عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج/ 40، ع/ 4، أفريل يونيو 2012.

ـ علي محمد أحمد (التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي)، مجلة جامعة دمشق ، سوريا المجلد 26، العدد 1، 2، 2010.

ـ علي مطشر نعيمة ، و خالد عبد الكاظم عذاري ، (صورة البحر ودلالتها في شعر ابن حمديس)، مجلة آداب البصرة ، ع/ 42، 2007.

ـ عيسى بطارسة ، (الشاعر الفلسطيني حكمت العتيلي ، عاشق البحر على سرير المرض) ، القدس العربي ، 28فبراير 2006 .

ـ كمال أبو ديب ، (صدمة/ هزة الاستعارة) مجلة ثقافات ، كلية الآداب ، جامعة البحرين .ع/1، شتاء 2002 .

ـ ماجدة النويعمي ، (أسطورة آينياس في ملحمة الإنياذة ، للشاعر الروماني فرجيليوس) عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 40، ع/4، أبريل ، يونيو 2012.

ـ محمد الصالح الشنطي ،(خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش) ، مجلة فصول ، مج 7 ،ع/ 1، 2 ، أكتوبر 1986/ مارس 1987.

ـ محمد عبد الفتاح سليمان ،(الأسطورة والتوظيف الحضاري في الثقافة المصرية القديمة) عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج/ 40، ع/ 4، أفريل يونيو 2012 .

ـ منجد مصطفى بهجت ، (البحر في شعر الأندلس والمغرب ، في عصر الطوائف والمرابطين) ، حوليات كلية الآداب جامعة الكويت ،الحولية السابعة ،الرسالة الأربعون 1986.

ـ ميشال أوتن ،(سيميولوجية القراءة)، تر، عبد الرحمن بوعلي ، مجلة علامات ، جدة ، ع/4، يناير مارس، 1997.

ـ يوسف اليوسف ،(محاولة رقم 7 لمحمود درويش) دراسة تحليلية نقدية ، الآداب ، بيروت لبنان، ع/7، يوليو 1974.

هـ/ المعاجم :

ـ آرثر كورتل قاموس أساطير العالم ، ، تر/ سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع دمشق، د/ط، 2010.

ـ ابن منظور جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ، لسان العرب ، تح/عامر أحمد حيدر ، مر/عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية بيروت ، ط/1، 2005.

ـ باتريك شارودو ، ودومينيك منغنو ، معجم تحليل الخطاب . تر/ عبد القاد المهيري ، وحمادي صمود، دار سيناترا ، المركز الوطني للترجمة ، تونس، د/ط، 2008.

ـ الفيروزآبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط ، دار الجيل بيروت

ـ سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني بيروت ، ط/ 1، 1985.

ـ الزبيدي ، مرتضى ، تاج العروس من جواهر القاموس، در وتح / علي شيري ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، د/ط، 1994.

ـ المنجد في اللغة والأعلام ، منشورات دار المشرق ، بيروت ، ط/28.

ـ عبد الرحمان بدوي ، موسوعة المستشرقين ، دار العلم للملايين بيروت ، ط3، 1993.

ـ نعمان بوقرة ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ، عالم الكتب الحديث الأردن، ط/1، 2009.

ـ Le Robert illustre D aujourd'hui en couleur. R/ France loisirs 123/ Boulevard de Gremille Paris .

ـ Petit Larousse en couleurs Libraries Larousse .17.Rue du Montparnasse. Et Boulevard Raspail.114. Paris .

و/ الرسائل الجامعية:

ـ باية خوجة ، صورة البحر في روايات حنامينة ، جامعة الجزائر ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير 1996.

ـ جمال مجناح ، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، جامعة الحاج لخضر باتنة ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، 2008.

ـ جهاد محمد ، قصة لوط بين القرآن الكريم والتوراة ، جامعة النجاح فلسطين أطروحة لنيل درجة الماجستير ، 2007.

ـ رنا رفيق، سبليني، صورة البحر في القرآن والشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي،

دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى ، كلية العلوم والآداب ، الجامعة الأمريكية بيروت، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماجستير ، 2008 ,

ــ مها داود محمود محمد ، دال البحر في شعر محمود درويش، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، أطروحة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها 2011م.

ز/ المواقع الإيليكترونية :

ـ سالم خالد ، (شعر المنفى عند البياتي و رفائيل ألبيرتي) موقع الحوار المتمدن ، ع/ 3992. 2/ 3 / 2013.

ـ راشد حسين ، عكا والبحر موقع اليكتروني ، ملتقى رابطة الواحة الثقافية ، ع / 10 02 ، 2014 م

ـ عبد الحق ميفراني (الأدب والبحر، المجرد والمحسوس) مجلة الدوحة الإيليكترونية ، العدد 83، سبتمبر 2014،

ــ محمد معتصم ، ، البنيات الدلالية في شعر مريد البرغوثي ، الدار البيضاء المغرب ، 1986، ص16.(نشر المقال إليكترونيا بموقع اتحاد كتاب الانترنيت العرب 2006).

ح/ المراجع الأجنبية :

ـ A .J. FRANCOIS RASTIER.(Systématique des isotopies)- essais de sémiotique poétique. Librairie . GREIMAS ;1972 Larousse

ـ JEAN MILLY. Poétique des textes .Editions. Nathan.1992 .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ:

إهداء

شكر وعرفان

المقدمة ..... أ ـــــ ل

فصل تمهيدي : مقدمة عامة في صورة البحر في الأدب العربي :.....18ـــ 63

أولا: مدخل عام : 19ـــــ29

أ/ من صور البحر في الآداب العالمي.....19

ب/ العرب والبحر 25

ثانيا : المبحث الأول : صورة البحر في الشعر العربي القديم 29ـــــ50

1-1-1 : صورة البحر في الشعر الجاهلي 29

أ/ البحر والغزل 29

ب/ البحر والمدح والهجاء.....33

ج/ البحر والفخر 35

1ـــ1ـــ2 : البحر في الشعر الأموي والشعر العباسي 38

أ/ الصورة النمطية للبحر في الشعر الأموي والعباسي.....39

ب/ الملامح الجديدة في صورة البحر 43

1ـــ1-3: البحر في الشعر الأندلسي والمغربي 46

أ/ الخوف من البحر.....46

ب/ البحر والحنين 48

ج/ البحر وغرض المدح.....49

ثالثا : المبحث الثاني: صورة البحر في الشعر العربي الحديث والمعاصر ...51ـــ63

1ـ2ـ1 : من صور البحر لدى شعراء الإحياء.....51

1ـ2ـ2 : من صور البحر في شعر الحركة الابتداعية العربية 53

1ـ2ـ3 : من صور البحر في الشعر العربي المعاصر **.....**57

الفصل الأول: تطور حضور البحر في الشعر الفلسطيني.....64ـــ119

توطئة :.....65

1ـ1 : الشعر الفلسطيني قبل 1967.....68ـــ92

1ـ1ـ1 : الموقف الشعري والملامح الفنية 68

1ـ1ـ2 حضور البحر في شعر المرحلة 83

1ـ2 : البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1967 .....93 ـــ119

1ـ 2ـ1: الموقف الشعري والملامح الفنية ..... 93.

1ـ2ـ2 : تجليات البحر في شعر المرحلة 102

الفصل الثاني المعجم اللغوي للبحر في الشعر الفلسطيني المعاصر....120 ـــــ197

المبحث الأول : تكرار لفظ البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر. . .. 121ـــ 150

توطئة 121

2ـ1ـ1: إحصاء تكرار لفظ البحر: 126

أ/ جدول إحصائي لتكرار دال البحر في شعر محمود درويش 131

ب/ جدول إحصائي لتكرار دال البحر في شعر عز الدين المناصرة 132

ج/ جدول إحصائي لتكرار دال البحر في شعر محمد القيسي 133

2ـ1ـ2: : بين الدلالة المعجمية والدلالة الصوتية للفظ البحر 138

أ / الدلالة المعجمية للفظ البحر 138

ب/ الدلالة الصوتية 141

المبحث الثاني : الحقل المعجمي للبحر في الشعر الفلسطيني المعاصر.147ـــ173

1.2.2: الحقول المعجمية الجزئية لألفاظ البحر لدى الشعراء الفلسطينيين.....150

أ/ ابراهيم نص الله 150

ب/ أحمد دحبور 152

ج/ رزق البياري 154

د/سميح القاسم 155

هـ/فدوى طوقان..... 158

و/ عز الدين المناصرة..... 160

ز/ محمد القيسي 163

ح/ محمود درويش 165

ط/ مريد البرغوثي 168

ي/ معين بسيسو 170

2.2.2: الحقل المعجمي العام لألفاظ البحر 172

المبحث الثالث : حقل ألفاظ البحر والحقول اللفظية المجاورة 176ـــ197

1.3.2: ألفاظ البحر و الألفاظ الضِّدية 176

أ/ مريد البرغوثي 179

ب/ محمود درويش 184

2.3.2: ألفاظ البحر و الحقول المجاورة 191

ا/ معجم ألفاظ الموت والليل عند المناصرة 191

ب/ معجم ألفاظ الثورة والمقاومة عند إبرهيم نصر الله 193

الفصل الثالث المستوى التركيبي لصورة البحر في الشعر الفلسطيني .198ـــ272

ـ أهمية الدراسة التركيبية لصورة البحر 199

المبحث الأول : تشاكل التراكيب وتباينها 206ـــ242

3-1-1: بنية التباين 209

3-1-2: بنية التشاكل .....,..... 222

ا/ تشاكل الجمل الاسمية.....222

ب/ شاكل الجمل الفعلية 237

المبحث الثاني : التقديم والتأخير.....243ـــ259

المبحث الثالث : الحذف..... .....262 ـــ272

الفصل الرابع المستوى الدلالي لصورة البحر..... 273 ـــ360

أولا : المبحث الأول : البحر والصورة الفنية 278 ـــ315

4-1-1: البحر/ الرحيل المنفى والضياع . **.....** 284

4-1-2 : البحر/ العدوان : 289

4-1-3 : البحر/ الوطن و الذاكرة : 305

4-1-4 : البحر، **/** الثورة والمقاومة 310

ثانيا : المبحث الثاني : البحر والرمز.....316 ـــ332

4-2-1: رمزية البحر 319

4-2-2: رمزية الموج 325

3-2-4:رمزية القارب والسفينة والشراع 327

4-2-4: رمزية النورس وطيور البحر.....330

ثالثا: المبحث الثالث : البحر والأسطورة 333ـــ360

4 -3-1: أسطورة السندباد. 341

2-3-4: أسطورة عوليس 346

3-3-4: أسطورة أتلانتيس 351

4-3-4: أساطير أخرى. 355

خاتمة 361ـ 366

ملخص البحث باللغة الفرنسية 367ـــ372

قائمة المصادر والمراجع 374 ـــ394

أ/ مصادر البحث: 374

ب/ مراجع البحث:.....382

ج/ المراجع الأجنبية :.....389

د/ الدوريات والمجلات 390

ه/ المعاجم 393

و/ الرسائل الجامعية:.....394

ز/ المواقع الإيليكترونية :.....394

فهرس الموضوعات 395ـــ400