تطور أنماط الرمز في الشعر العربي

دكتور/ علي فتح الله أحمد محمد
قسم اللغة العربية – جامعة قطر

ملخص:

جهد النقاد قديمًا وحديثا في تصنيف الرمز ودراسته، وخلصوا إلى أن الرمز ينقسم من حيث امتداده إلى نوعين، الرمز الكلي الذي يستغرق القصيدة كاملة، والرمز الجزئي الذي يكون جزءًا من القصيدة ولا يمتد ليشمل بناءها الكلي، وقد لاحظنا أن النقاد اتخذوا المقياس الكمي لقياس امتداد الرمز، وكانت القصيدة هي وحدة القياس التي اعتمدها النقاد، وبتطوير رؤيتنا للرمز مع بقاء أساس المقياس وهو الكم مع تغيير وحدة القياس أو تطويرها لتصبح الشعر بشكل عام أو الأعمال الكاملة للشاعر أو الديوان، من خلال دراسة الرمز وامتداده بهذا الشكل وجدنا أن الرمز لا يتوقف عند القصيدة أو جزء منها بقدر ما يمتد ليشمل كل عناصر الديوان، ونجد في بعض الاحيان رموزًا يتعدى امتدادها الديوان، وتنتشر في شعر الشاعر بشكل عام وربما تصبح رموزًا عامة لدى جيل محدد أو لدى جميع الشعراء، وبسبب اتساع رقعة الرمز بهذا الشكل فإن تقسيم الرمز سيختلف نوعا ما، بحيث لا يقتصر على الرمز الكلي والجزئي، بل يضاف إلى ذلك نوعان هما الرمز العام، والرمز الخطي. وسيحاول هذا البحث مناقشة كل أنماط الرمز وتحولاته المختلفة من خلال تتبع الرمز العام، والرمز الخطي، والرمز الكلي، والرمز الجزئي.

كلمات مفتاحية:

رمز – كلي – جزئي – عام – خطي – قصيدة – كمي– نشر – تطور.

Development of Symbolin Arabic Poetry

Ali Fathallah Ahmed Mohamed
arabic department-qatar university

An Abstract:

Critics have been continuously exerting a great effort, past and present in the study of ***Symbol***and classifying it. They concluded that the ***Symbol***can be divided, in terms of its extension, into two types. The ***OverallSymbol*** that takes the full poem; and the ***PartialSymbol*** which is only a part of the poem and does not extend to the overall structure. We have observed that the critics have adopted the quantitative measure to determine symbol extension. The poem has been the unit of measurement accepted by the critics. As we have been developing our vision of***Symbol,*** we took into consideration to keep quantity as the basis of measurement and to change or develop the measuring unit to become poetry in its broad sense, the complete works of the poet or the divan. By studying ***Symbol*** and its extension in this way, we have found that the ***Symbol*** does not stop at the poem level or even a part of it as much as it extends to all the elements of the divan. Sometimes we might find ***Symbols*** exceed the limits of the Divan and spread all over the poems of the poet in general; and they might probably become public ***Symbols*** among a specific generation or among all poets. Because of the expansion of the ***Symbol*** extents in this way, the ***Symbol*** division will slightly vary so as not to be confined to the ***overall*** and ***PartialSymbols***. Two more types are going to be added which are the ***General Symbol*** and the ***LinearSymbol.*** This research will try to discuss all the different patterns of ***Symbol*** and their various transformations through tracking the ***GeneralSymbol,LinearSymbol,*** the ***OverallSymbol*** and finally the ***PartialSymbol.***

Key Words:

Symbol, overall, partial, General, Linear, Poem, Quantitative, Spreading, Development.

مقدمة:

يعد الرمز[١] من أكثر الوسائل الفنية استخداما في الشعر الحديث بشكل عام، والسياسي منه على وجه الخصوص، فإذا كانت اللغة الشعرية هي لغة المجاز، فإنها أيضاً لغة الرمز؛ ذلك لأن مساحةالرمز في الشعر واسعة وآفاقه رحبة وطاقته الإيحائية كثيفة. ولأن كل مفردات اللغة لهاأن تستخدم في الشعر "**استخداماً رمزياً. ولا تكون هناك كلمة هي الأصلح من غيرها لكيتكون رمزاً، إذ المعول في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحسية التي تربط الشيءبغيره من الأشياء**"[٢]؛ فـ"**الرمزية إذن يمكن أن يقال عنها أخيرا أنها محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار، سواء كانت أفكار تعتمل داخل الشاعر (بما فيها عواطفه)، أو أفكار بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه من عالم مثالي يتوق إليه الإنسان**"[٣]. هذه المفاهيم التي تحدد الرمز تجعلنا نقف لنتساءل عن الفرق بين الصورة والرمز، فكلاهما يشبه الآخر إلى الحد الذي يذوبا فيه ليصبحا شيئا واحدا، فلا شك "**أن علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة، فقد تتعقد الصور، وتتآزر إيحائيا بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز**"[٤]، وعندما يتحقق ذلك تتمثل لدينا الصورة الرمزية التي هي في الأصل صورة فنية وصلت من التجريد المعنوي مبلغا ارتفع بها إلى درجة الرمز في تجريده وإيحائه؛ فتلك هي العناصر المميزة للرمز.

الإشكالية:

جهد النقاد قديما وحديثا في تصنيف الرمز ودراسته، وخلصوا إلى أن الرمز ينقسم من حيث امتداده إلى نوعين، الرمز الكلي الذي يستغرق القصيدة كاملة، والرمز الجزئي الذي يكون جزءا من القصيدة ولا يمتد ليشمل بناءها الكلي، هنا يطرح سؤال

١- عن أصول وتاريخ الرمز في الفكر الغربي، راجع جون ماكوين: مقال "الترميز" ضمن موسوعة المصطلح النقدي ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٣ المجلد الرابع،صـــ٢٦٨- ٣٦٦. وعن تاريخ الرمز في الفكر العربي راجع محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، صـــ١٧٣-١٧٥.

٢-عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنيةوالمعنوية، دار العودة، بيروت ١٩٧٢م، ص ١٩٨.

٣- تشارلز تشادويك: الرمزية ص ٤٦.

٤- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٨٤، ص ١٤١.

مفاده، هل تطور الرمز في الشعر أم أن الشعراء التزموا بهذا التقسيم الذي وضعه النقاد؟

الفرضية:

تعتمد الفرضية في دراسة تطور الرمز هنا على العودة إلى الأسس التي بنى عليها النقاد تقسيم الرمز إلى كلي وجزئي، والملاحظ هنا أن النقاد اتخذوا المقياس الكمي لقياس امتداد الرمز، وكانت وحدة القياس التي اعتمدها النقاد القصيدة الواحدة، ما سنقوم به هنا ليس خروجا على القواعد المؤسسة للرمز لدى النقاد بل تأسيس على هذه القواعد مع تغير بسيط لا يمس جوهر هذه الأسس؛ فسيظل الأساس الكمي وحدة للقياس، وغاية ما سيطور فيه هو العينة، بحيث لا تقتصر على القصيدة الواحدة، بل ستوسع العينة لتصبح الديوان مرة ، والأعمال الكاملة للشاعر، أو المرحلة، أو الشعر بشكل عام، وسنرى في النهاية ما هي النتيجة التي سنصل إليها وما الذي دفعنا في هذا البحث إلى تغيير العينة.

التطبيق:

أولا: الرمز العام.

هو الرمز الذي يتعدى الديوان الواحد ليمتد إلى أعمال الشاعر كلها أو أجزاء من هذه الأعمال، وهنالك من الرموز ما يصبح رمزا عاما لا يقتصر على أعمال شاعر محدد بل يمتد في الشعر بشكل عام، كما أن الرمز من أهم صفاته أنه يحمل مستويات متعددة من الدلالة، وربما يركز الشاعر على أحد هذه المستويات ويعمل على إبرازها ليتحول في مرحلة أخرى إلى مستوى أخر من مستويات الدلالة التي يتحملها الرمز، وهنا نجد التحول في الدلالة الرمزية، وسيحاول البحث هنا أن يبين أنماط الرمز ودلالتها والتحول في هذه الدلالات.

١- التطور الدلالي لرمز المسيح:

ينتج عن وجود رموز عامة تمتد في مجموعة من أعمال الشاعر نوع من النمو في استخدام هذه الرموز، يعود إلى اتساع الرقعة التي تتحرك داخلها هذه الرموز من ناحية، وتنوع الظروف والمواقف التي يتم صياغة هذه الرموز خلالها من ناحية أخرى، مما يعطي هذا النمو نوعا من الزخم يجعله يتخذ صورا عدة، تمثلت فيما قمنا بدراسته لدى محمود درويش كنموذج في ثلاث صور:

١- التحول الدلالي حيث يتم تحول الرمز من دلالته الرئيسة التي يعتمدها الشاعر إلى دلالات جديدة لم يكن يرتكز عليها الشاعر بشكل رئيس.

٢- أو تبقى الدلالات ويتم التعبير عنها برموز أخرى.

٣-أو يتم استخدام رموز أخرى موازية للرمز الكلي للتعبير عن هذه الدلالات.

فالقارئ للشعر الفلسطيني يلاحظ أن درويش كان يعتمد توظيف شخصية المسيح بشكل رمزي للفلسطيني الذي يضحي بنفسه في سبيل الآخرين، لكن الشاعر يبدأ في التحول بعد ذلك ليضيف إلى الدلالة السابقة تضيع هؤلاء الآخرون للمسيح في إشارة إلى إنكار أتباع المسيح له، وتتضح هذه الدلالة الرمزية بهذا الشكل بدءا من قصيدة "الخروج من ساحل المتوسط"، المنشورة في ديوان المحاولة رقم ٧ المنشور بتاريخ ١٩٧٣، حيث نجد الشاعر يتراوح بين توظيف المسيح وتوظيف الحجر كرمز للشهيد الفلسطيني وتضيع الآخرون له، وبعد ذلك نجد أن دلالة تضيع الآخرون للشاعر

باقية ولكن من خلال رمز أخر هو شخصية يوسف عليه السلام، ثم يعود درويش مرة أخرى لرمز المسيح ليحمله كل الدلالات السابقة بجانب رمز يوسف، ولكن ما هي المراحل والأسباب التي يتم التحول فيها من هذا الرمز إلى ذاك، أو من هذه الدلالة إلى تلك، وكيف يتم هذا التحول؟

الإجابة عن هذا التساؤل تتطلب منا أن نراجع إنتاج محمود درويش الشعري لنقف على كيفية استخدام رمز المسيح وتحولاته، ومتى بدأ هذا التحول، حيث نجد أول توظيف لرمز المسيح في الديوان الأول للشاعر[١] من خلال التركيز على توظيف حادثة الصلب التي وردت في ثمانية مواضع جميعها كانت تحمل دلالة المعاناة الممتزجة بالتضحية، وتم توظيفها بشكل جزئي.

١- من أي غاب جئتني
يا كل صلبان الغضب [٢]

٢- وأبو أبيك على حذاء مهاجر يصلب [٣]

٣- وطني لم يعطني حبي لك
غير أخشاب صليبي [٤]

٤- وصليب يرتدي نار القصيدة [٥]

٥- تعتلي خشب الصليب
شهيد أغنية.. وشمس
ما كنت حامل أول أكليل شوك
لأقول للسمراء أبكي[٦]

٦- سنصنع من مشانقنا
ومن صلبان حاضرنا وماضينا

---

[١]- أول دواوين الشاعر هو ديوان عصافير بلا أجنحة ١٩٦٠ لكن الشاعر تجاهله بعد ذلك واسقطه من قائمة دواوينه وطلب من الناشرين عدم نشره وأثبت ديوان أوراق الزيتون وقد نشر في عام ١٩٦٤ كأول ديوان له، وهذا ما تأخذ به هذه الدراسة.

[٢]- محمود درويش الاعمال الكاملة، ص٧.

[٣]- السابق ص ٢٩

[٤]- السابق ص ٣٢.

[٥]- السابق ص ٣٣.

[٦]- السابق ص ٥٢.

سلالم للغد الموعود[١]

٧- يا من يحتمي بستارة الضجر

غبي أنت.. كالقمر

ومصلوب على حجر[٢]

٨- ألو

-أريد يسوع

-نعم! من أنت!

-أنا أحكي" من إسرائيل"

وفي قدمي مسامير... وإكليل

من الأشواك أحمله

فأي سبيل

أختار يا بن الله.. أي سبيل؟

أأكفر بالخلاص الحلو

أم أمشي؟

ولو أمشي وأحتضر؟

-أقول لكم :أمما أيها البشر![٣]

يتضح لنا من خلال استقصاء كل المواضع التي وظف فيها رمز المسيح في الديوان الأول للشاعر أمران، الأول أن حادثة الصلب تمثل العنصر البارز في توظيف شخصية المسيح؛ حيث ترمز هذه الحادثة إلى معاناة المسيح واعتداء اليهود عليه من ناحية، والتضحية بالنفس في سبيل الآخرين وتحقيق خلاصهم من ناحية ثانية. والثاني أن توظيف شخصية المسيح كرمز تراثي لم يتم بشكل كلي بحيث يستغرق القصيدة كاملة ولكنه جاء جزئيا تكاد تقتصر رمزيته على التضحية واعتداء اليهود، ولذلك يوظف المسيح من خلال الاشارة إلى الصليب وأكليل الشوك، ولا يتم توظيف رمز المسيح بشكل مباشر إلا في الموضع رقم (٨)، حيث نجد أن توظيف شخصية المسيح

[١] -السابق ص ٧٢.

[٢] -السابق ص ٧٤.

[٣] - السابق ص ٧٦.

جاء كمفصل كامل في القصيدة التي يحاور فيها درويش رسل الديانات السماوية، حسب الترتيب التاريخي لهذه الديانات، ثم يعود بعد ذلك في الديوان التالي ليصبح الصليب محور رمزية المسيح عليه السلام.

أحبك، كوني صليبي[١]

وما شئت كوني

ويستمر رمز المسيح في أعمال الشاعر ليتخذ من التضحية بالنفس في سبيل الأخرين دلالة مركزية له كما نجد في قصيدة "أنا آت إلى ظل عينيك"

وأجعليني شهيد الدفاع

عن العشب

والحب

والسخرية

.....

وأجعليني أحب الصليب الذي لايحب[٢]

ويتطور رمز المسيح ليصبح بداية من الانتفاضة الأولى رمزا ليس للتضحية فقط بل وعودة الحياة مرة أخرى، ليتوازى رمز المسيح مع رمز الفينق في قصيدة "قصيدة الأرض"

هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة-

هذا نشيدي

وهذا خروج المسيح من الجرح والريح

أخضر مثل النبات يغطي مساميره وقيودي [٣]

ويتجلى هذا المعنى عندما يخاطب درويش ياسر عرفا في قصيدة "في مديح الظل العالي" فيقول:

انتصر،

إن الصليب مجالك الحيوي، مسراك الوحيد من الحصار إلى

---

١ –السابق ص ٨٥.

٢ –السابق ص ١٥٧.

٣– السابق ص ٣١٨

الحصار.

بحر لأيلول الجديد. وأنت إيقاع الحديد تدقني سحبا على الصحراء،

فلتمطر[١]

وبدءا من ديوان "ورد أقل" نجد نوعا من التحول في توظيف رمز المسيح، فعلى مستوى الشكل نجد أول توظيف كلي لهذا الرمز في أعمال الشاعر في قصيدة "يطول العشاء الأخير"، والشاعر هنا لا يقف عند توظيف رمز المسيح فقط بل ويوظف أسلوب ولغة الإنجيل فيقول:

أبانا الذي معنا! كن رحيما بنا، وانتظرنا، قليلا، أبانا!
ولا تبعد الكأس عنا. تمهل لنسأل أكثر مما سألنا
ولا تتهم أحد. كن رحيما بمن سيضعف منا،
أبانا الذي في النهايات، وأصعد رويدا رويدا إلى حتفنا
.....
لقد طال هذا العشاء، وقل الرغيف، وطالت وصياك، فاصعد بنا
لأن "الرسائل" بعدك تغتالنا واحد واحدا... يا أبانا.[٢]

من ناحية الدلالة يلاحظ أن الشاعر تخلى عن العنصر البارز في توظيف رمز المسيح وهو "الصلب" لنجده يرتكز على عدد من العناصر في هذه القصيدة ليشكل صورة رمزية للخلاص الذي ينشده الشاعر من خلال التوحد مع المسيح في صعوده، لتتحول دلالة رمز المسيح من المعاناة والصمود أو عودة الحياة مرة أخرى، إلى دلالة الخلاص الأبدي "**أبانا الذي في النهايات، وأصعد رويدا رويدا إلى حتفنا**" فالشاعر لا يجد إلا الضياع والموت المتكرر "**الرسائل بعدك تغتالنا واحدا واحدا**" ولذا يطلب الشاعر الخلاص من خلال التوحد مع المسيح عليه السلام، ورمز المسيح يمتد لدى الشاعر حتى أخر دواوينه "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"[٣] الذي نشر بعد وفاته،

١- السابق ص٣٥٠.

٢- السابق ص ٥٠٤.

٣- محمود درويش:ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.

ويعود في هذا الديوان إلى الاستخدام الجزئي لرمز المسيح ويلجأ مرة أخرى إلى الرمز من خلال الصلب فيقول في قصيدة "لاعب النرد":

أُعمِّدُ ريشي بغيم البحيرةِ
ثم أُطيل سلامي
علي الناصريِّ الذي لايموتُ
لأن به نفَسَ الله
والله حظُّ النبيِّ...
ومن حسن حظّيَ أَنيَ جارُ الأُلوهِة
ومن سوءحظّيَ أَن الصليب
هو السُلَّمُ الأزليُّ إلي غدنا![1]

لكننا نلاحظ أن الدلالة لم تتغير بل ظلت حتى أخر أعمال الشاعر تشير إلى الخلاص من خلال التضحية، ونخلص من دراسة التطور الدلالي في استخدام رمز المسيح لدى محمود درويش إلى أن هناك دلالة مركزية تتمثل في التضحية والخلاص، لكن هذا لا يعني اقتصار هذا الرمز على تلك الدلالة فقط بل نجد أن هناك دلالات أخرى لكنها مرتبطة بمراحل محددة؛ مثل دلالة الخصب وعودة الحياة التي ارتبطت بالانتفاضة، وكان رمز المسيح خلال هذه الفترة موازيا لرمز الفينق، وهناك أيضا دلالة تخلي الأهل التي ظهرت خلال فترة أسلو وكان رمز المسيح موازيا لرمز يوسف وظلم أخوته له، ومراحل الصراع لم تكن سببا في نمو أو تحول دلالات بعض الرموز فقط، بل إنها أنتجت رموزها الخاصة أيضا، ومن أبر تلك الرموز رمز الحجر، الذي ظهر مع بداية إرهاصات انتفاضة أطفال الحجارة.

٢- رمز الحجر في الشعر الفلسطيني:

هل بالفعل الرموز تخلق نفسها؟ هل بالفعل يتحول العادي إلى غير عادي بفعل عوامل محددة؟ هل يمكن للشيء أن يتحول إلى النقيض؟ ربما دراسة رمز الحجر في الشعر الفلسطيني تستطيع أن تقدم إجابات أو على الأقل مفاتيح لهذه الأسئلة. حيث تعود

[1]- مجلة الكلمة العدد ٢١، سبتمبر ٢٠٠٨، الرابط الالكتروني للنص
http://www.al-kalimah.com/Data/٢٠٠٨/٩/١/Darwish-Dice.xml
بتاريخ ٨١-٣- ٢٠٠٩.

رمزية الحجر في الشعر العربي إلى العصر الجاهلي؛ فقد وظف الحجر رمزا للحنين إلى الماضي ومن هنا وجدنا البكاء على الأطلال، والشعر العربي مليء بالنماذج التي تتخذ من الحجر بكافة أشكاله – طلالا وأثافي– رمزا للحنين والوفاء للماضي، ولم يستخدم الطلل رمزا للماضي فقط والبكاء عليه، لكنه استخدم أيضا رمزا للتجدد وعودة الحياة ويكفي أن نستحضر معلقة لبيد التي يقول فيها:

وَجَلا السَّيُولُ عَنْ الطُّلُولِ كَأَنّهَا زُبُرٌ تُجِدٌّ مُتُونَهَاأَقْلامُـــهَا

أَوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفّ نَؤُورُهَا كِفَفاً تَعَرَّضَ فَوْقَهُنّوشَامُهَا[1]

فلبيد هنا يتحدث عن عودة الحياة وتجددها في هذه الأطلال ويشبهها بالكتابة التي محيت ثم أعيدت مرة أخرى أو بالوشم الذي جدد، وقد بلغ من روعة هذا المعنى أن سجد له الفرزدق عندما سمعه[2]، وفي الشعر العربي الحديث جاء الحجر رمزا كليا في قصيدة ايليا أبو ماضي "الحجر الصغير"

حجـــرٌ أغـــبر أنا وحقـــير لا جمال، لا حكمة، لا مضاء

فلأغادر هذا الوجود وأمضي بسلام، إنـــي كرهـــت البقاء

وهوى من مكانه، وهو يشكو الأرض والشهب والدجى والسماء

فتح الفجرُ جفنه ... فـــإذا الطوفان يغشى "المدينة البيضاء "[3]

فإيليا أبو ماضي هنا يرمز بالحجر للإنسان الذي لا يدرك قيمته ويستصغر نفسه في هذه الحياة، إلا أنه في حقيقة الأمر جزء أساس في بناء هذا الكون، ولذلك عندما يتخلى عن دوره ينهار البناء، وهذه الدلالة الرمزية لها أصل لغوي؛ فالحجر يستخدم في اللغة رمزا للإنسان الداهية كما جاء في لسان العرب "**يقال: رُمِي فُلانٌ بِحَجَرِ الأَرض إِذا رمي بداهية من الرجال.وفي حديث الأَحنف بن قيس أَنه قال لعلي حين سمَّى معاويةُ أَحَدَ الحَكَمَيْنِ عَمْرَو بْنَ العاص: إِنك قد رُميت بِحَجر الأَرض فأَجعل معه ابن عباس فإِنه لا يَعْقِدُ عُقْدَةً إِلاَّ حَلَّهَا؛ أَي بداهية عظيمة تثبت ثبوتَ الحَجَرِ في الأَرض.**"[4]

---

[1]– علي الجندي: عيون الشعر العربي القديم، الجزء الأول المعلقات السبع، دار النصر للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص ١٢٣.

[2]– السابق ص١٢٦

[3]– ايليا أبو ماضي: ديوان ايليا أبو ماضي، دار العودة بيروت، ص ١٢١.

[4]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (حجر).

وبالرغم من قدم الحجر– بأشكاله المختلفة– كرمز في الشعر العربي إلا أنه اكتسب نوعا من الخصوصية في الشعر الفلسطيني والشعر العبري، فقد بدأ رمز الحجر في الظهور في الشعر الفلسطيني والشعر العبري بشكل لافت خلال انتفاضة أطفال الحجارة، ولذلك فإنه قلما يستخدم بوصفه رمزاً سلبياً، أو رمزاً دالاً على التشظي والاغتراب. وتكاد تتمحور إحالاته الجمالية حول المقاومة، والخصب والانبعاث، والذي يتتبع بناء الرمز في الشعر الفلسطيني يجد أن رمز الحجر قد حلّ محلّ رموز الزيتون والبرتقال والليمون التي خلفت النكبة في عام ١٩٤٨. لكن بعد قيام الانتفاضة –التي فرضت تلك الخصوصية في التعامل مع رمز الحجر الذي أصبح رمزا للبطولة والمقاومة– تأخرت رموز الزيتون والبرتقال والليمون وكل الرموز التي كانت تؤشر للحنين، وتصدر الحجر الرموز الفلسطينية خلال فترة الانتفاضة، بل إن الأمر تعدى الشعر الفلسطيني إلى الشعر العبري الذي اتخذ من الحجر رمزا، ووقف حائرا أمام كل من يمثله من أطفال فلسطين.

ونلاحظ من خلال متابعة تطور رمز الحجر في الشعر الفلسطيني أنه اقتصر في الأغلب على دلالتين رمزيتين، الأولى تتمثل في القوة والصلابة في مواجهة العدو، حتى أنها تفوق على كل الأسلحة، كما يرى معين بسيسو:

تفاجئني الأرض، إن الحجارة [١]
تقاتل والأنظمة
بنادقها ملجمه

والانتصار الذي لم تستطيع الأنظمة أن تحققه وحققه الحجر، هو ما دعا محمود درويش أن يجعل من الحجر أسطورة فلسطينية ترمز إلى كفاح الشعب الفلسطيني، حتى أن الفلسطيني أصبح يعرف ويوصف من خلال أسطورته، فبدلا من أن يقول أنا فلسطيني نجده يقول:

أنا الحجر الذي مستّه زلزلة [٢]
رأيت الأنبياء يؤجرون صليبهم
.....

١– معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص٦٦٥.

٢– محمود درويش: ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، المجلد الثاني، ص٢٤٥.

تغير الشهداء والدنيا

وهذا ساعدي

تتحرك الأحجار

فالتفوا على أسطورتي

وهنا نلاحظ أيضا تحول واستبدال مباشر لرمز المسيح ليحل محلة رمز الحجر، وينص درويش على هذا الاستبدال (رأيت الأنبياء يؤجرون صليبهم)، وهنا نستشف رفض الرموز الفلسطينية القديمة ليخلق الفلسطيني رمزه الأسطوري المتمثل في الحجر (تتحرك الأحجار افالتفوا على أسطورتي)، واستبدال الحجر بالرموز الأخرى خلال فترة الانتفاضة أصبح ظاهرة عامة في الشعر الفلسطيني، فقد استبدل القاسم الحجر بالعنقاء في "مملكة الآر. بي. جي"[١]:

أما الملك / فكان حجراً

مات الحجر / فصار وردة

ماتت الوردة / فصارت تفاحة

من رماد الموتى انطلقت عنقاء جديدة

تطير دوماً نحو اسمها

فالشاعر قد ترك لنا العنقاء القديمة بعد أن أصبحت له عنقاء أخرى جديدة تعود معها الحياة وتتجدد، هي الحجر (من رماد الموتى انطلقت عنقاء جديدة)، لقد سيطر رمز الحجر على الحياة الفلسطينية بكافة أشكالها، وتمحورت حوله كافة الدلالات والمعاني التي استمد الشعب الفلسطيني منها قوته، تلك القوة التي أرعبت الإسرائيلي وجعلته يقف حائرا أمام هذا الحجر الفلسطيني، يتساءل مع نفسه بغض النظر عن انتمائه السياسي وموقفه من القضية الفلسطينية.

ثانيا: الرمز الخطي.

الرمز الخطي هو الرمز الذي يمتد في ديوان كامل ليصبح العنصر المسيطر والرابط لأغلب قصائد الديوان إن لم يكن جميع القصائد بدءا من العنوان، فعادة ما يكون العنوان عتبة أولية يلج من خلالها القارئ إلى النص، وتقوم بوظائف عدة تؤشر أسهمها باتجاه دلالات النص، وقد ظهرت دراسات كثيرة تُنَظِّرُ للعنوان، مما جعله أحد

١- سميح القاسم: جهات الروح. دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٤. ص: ١١٤ــ ١١٥.

العلوم المستحدثة (علم العنوانةtitrologie)[1]، ولأن عناصر العنوان ما هي إلا رموز تتعلق بفهم وتأويل العمل الأدبي، سيتناول البحث هنا العلاقة القائمة بين التراث والعنوان بوصفه رمزا يؤشر للنص، في محاولة للربط بين تأثير التراث والصراع من ناحية ودلالة العنوان كرمز اشاري ممتد داخل الديوانوقابل للتأويل من ناحية أخرى، حيث إن دلالات العنوان ووظائفه تتعدد بتعدد النصوص وسياقاتها.

وقد أجمل جيرار جينت وظائف العنوان في ثلاث وظائف "**هي التعيين** (de'signation)،**وتحديد المضمون** (indication du contenu) **وإغراء الجمهور**(se'ductiondupublic)"[2]. هذه الوظائف قد تتحقق جميعا في العمل أو بعض منها، كما نجد في ديوان.

الرمز الخطي ورمزية الأندلس.

هذا الرمز المعتمد على بناء الصورة بدءًا من عنوان الديوان مرورا بعناوين القصائد علي كافة مستويات الديوان وصولا إلى المحتوي يتضح بشكل كبير في دواوين الشعر الفلسطيني التي نشرت عقب مباحثات أسلو، والتي كان أولها ديوان محمود درويش "أحد عشر كوكبا"، حيث يحيلنا هذا العنوان إلى نوعين من التناص، التناص الداخلي الذي يتناص فيه الشاعر مع نفسه، وهذا ما نجده في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" التي نشرت في الديوان السابق للشاعر، والتناص الخارجي الذي نجده في النص القرآني (إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَباً وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ) (يوسف:٤)، بما يستدعي في الذهن مباشرة قصة سيدنا يوسف ورمزية

١- عرف العنوان اهتماما بالغا منذ ثلاثة عقود برزت فيها دراسة العنوان كعلامة في إطار منظومة إجرائية هي "علم العنونة laTitrologie، وظهر عند المدرسة الفرنسية النقدية خاصة عند ليو هوك"leo.h.hock "، وربما ظهرت إرهاصات هذا العلم عند العالمين الفرنسيين فرنسوا فروري وأندري فونتانا، من خلال دراستهما "عناوين الكتب في القرن الثامن عشر"، ثم في فصل " قوة العنوان" في كتاب الناقد شارل جريفال عام ١٩٧٣م. لكن يبقى كتاب ليو هوك "La Marque de titre " المترجم "علامة العنوان" مرجعية معتمدة لتفصيله انواع العنوان، واهم وظائفه. كما قد يكون جيرار جينيت من اوائل الذين اهتموا بدراسته، من خلال دراسة عتبات النص بفضل كتابه قرطاس "أطراس Palimpsestes" وعتبات"seuils"، وقد استطاع هذا الناقد أن يبرز دور ما يحيط بالنص /أو ما فوق النص "التعاليات النصية" التي تعطي الإطار الدلالي العام للخطاب، بل وتساعد على فهمه وقراءته بفعل أوليتها. (راجع حليمة السعدية: العنونة والعلامة النقدية في التراث، رسالة ماجستير، جامعة عبد القادر، الجزائر، ص٢٢)، وقد اشارت الدراسة من قبل للكتابات التي اهتمت بالعنوان.

٢-عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٨، ص ٧٤.

هذه القصة حيث تعرض يوسف للإبعاد عن طريق إخوته، هذه القصة التي تنتمي للتراث الديني يتخذها محمود درويش هنا رمزا لما يحدث للفلسطيني الذي تخلى عنه أخوته العرب وخذلوه. هذا المعنى الذي يرومه الشاعر من خلال الرمز في هذا الديوان يصرح به في الدواوين التي نشرت بعد ذلك من خلال قلب المثل العربي الذي يقول " أنا وأخوي علي ابن عمي وأنا وابن عمي على الغريب" ليصبح لدى الشاعر

"أنا والغريب على ابن عمي، وأنا وابن
عمي على أخي. وأنا وشيخي عليَّ". هذا
هو الدرس الأول في التربية الوطنية الجديدة،
في أقبية الظلام[١]

هذا المعنى يتكرر أيضا لدى الشاعر في نفس القصيدة من خلال التوظيف العكسي لمثل أخر هو " رب أخ لك لم تلده أمك" حيث يقول:

من يدخل الجنة أولا؟ من مات برصاص
العدو، أم من مات برصاص الأخ؟ بعض
الفقهاء يقول: "رب عدو لك ولدته
أمك"![٢]

وهذه الدلالة الرمزية للعنوان تتضح أكثر من خلال التعمق في نصوص الديوان، فأول قصائد الديوان حملت نفس عنوان الديوان (أحد عشر كوكبا) وعنوانا آخر فرعي هو (على المشهد الأندلسي)، وهذا العنوان الفرعي المستمد من التراث التاريخي له دلالة رمزية تتعلق بالإحساس بالضياع والفقد الذي شعر به الفلسطيني بعد اتفاق اسلو، حيث شعر أن القضية الفلسطينية في طريقها إلى الضياع مثلما ضاعت الأندلس، وأن العرب تخلوا عن فلسطين كما تخلوا عن الأندلس من قبل، ومن هنا شاع توظيف الأندلس كرمز لضياع القضية الفلسطينية، وشاع توظيف شخصية يوسف كرمز للتخلي العربي عن فلسطين.

وتتضح كل هذه الدلالات الرمزية بشكل كبير من خلال المقطع الثاني في أول قصائد الديوان –أحد عشر كوكبا–، وقد وضع لها الشاعر عنوانا يرمز للضياع الأبدي

١– محمود درويش: أثر الفراشة– يوميات، دار رياض الريس ٢٠٠٨، ص ٢٧٣.
٢ – السابق ص ٢٧٤.

أيضا هو (كيف أكتب فوق السحاب؟) هذا العنوان الذي صاغه الشاعر في أسلوب الاستفهام الاستنكاري، وكأنه يستنكر ما يطلب منه من توقيع اتفاق مجهول يؤدي إلى الضياع:

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟
وأهلي يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي
كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلي يخونون أهلي
في حروب الدفاع عن الملح. لكن غرناطة من ذهب[١]

درويش هنا يوظف الصورة التاريخية المتعلقة بضياع الاندلس كرمز كلي يستغرق القصيدة كاملة، لكنه في نفس الوقت يعمل على توظيف رموز تاريخية أخرى كجزء من الرمز الكلي مثل توظيفه للنخلة في التراث الاندلسي التي ترمز إلى الاغتراب والحنين إلى الديار، ويلاحظ أن الرمز الجزئي هو عنصر من عناصر الرمز الكلي، مما يعني أننا نجد رمزا عاما يمتد خلال مجموعة من دواوين الشاعر، وهذا الرمز العام يتم تكثيفه في عمل محدد بحيث يصبح رمزا خطيا يستغرق الديوان كاملا، وعادة ما تكون القصيدة الأولى من هذا الديوان هي أكثر القصائد تركيزا في توظيف هذا الرمز الخطي.

وربما يتطور الرمز الخطي ليصبح رمزا عاما، مثلما حدث مع رمزية الأندلس، فقد شاع هذا الرمز وأصبح ظاهرة عامة في الشعر الفلسطيني، ومن أبرز الشعراء الذين تأثروا بدرويش في توظيفه لرمز الأندلس[٢] كرمز للضياع الفلسطيني المتوكل طه، فقد برز توظيف التراث الأندلسي في الشعر الفلسطيني بشكل واضح بعد اتفاق أسلو ليس على مستوى القصائد فحسب بل على مستوى الدواوين بأكملها، بدءا من ديوان محمود درويش"أحد عشر كوكبا"، وديوان "الخروج إلى الحمراء– عن أبي عبد الله الصغير[٣] وتسليم غرناطة" للمتوكل طه. ففي قصيدة "الزغيبي–لقب أبي عبد

١– محمود درويش: الأعمال الكاملة، ص ٥٥٣–٥٥٤.

٢– وحول هذا الموضوع راجع محمد عبد الله الجعيدي: حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث، مجلة عالم الفكر الكويت، المجلد الثامن والعشرون، العدد الرابع ٢٠٠٠.

٣– أبو عبد الله محمد الثاني عشر (١٤٦٠؟ – ١٥٢٧) هو آخر ملوك الأندلس المسلمين. وكان ملكاً على غرناطة (من بني نصر من ملوك الطوائف) واستسلم لفرديناند وإيزابيلا يوم ٢ يناير ١٤٩٢. وسماه الإسبان elchico (أي الفرخ) و Boabdil،

الله الصغير(الذي يحكي أنه سيبعث من جديد)" حيث يستلهم المتوكل طه أسطورة العودة فيقول:

هل عدت من غيبة النسيان للزمن لكي ترى وجهك المبعوث بالمحن؟
أم ذاك غَيرُك مَنْ في الظل بـــانَ لنا وصار صنوك في التاريخ والحزن
....
إن كنت أنت الزغبي الذي سقطت على يديـــه جنـــان الروض والعــدن
وعدت ثانيةً كي تستقي دمنـــا لعرشك الخشـــب المحفـــوف بالفـــتن
فارحل فإننا نرى سلطاننا رجلا لم يبك رغم حصار البـــرِّ والسفـــن
ولن نرى راية بيضاء فوق دمٍ من ساحل البحر حتى أول الوطن[1]

فالمتوكل طه يوظف شخصية أبي عبد الله الصغير أخر ملوك الأندلس ليستدعي كل ما يتعلق بالحكم العربي للأندلس، ويوظف الاعتقاد في عودة أبي عبد الله ليسقط هذه العودة على الحالة الفلسطينية، ويرفض هذه العودة إذا ما كانت تعني التخلي عن الأرض كما حدث من قبل، ولذلك فإن الشاعر يطالب أبا عبد الله بالرحيل؛ لأنه لن يقبل بأن يرى رايات الاستسلامترفرف على أرضه، ورفض المتوكل طه لأبي عبد الله هو في حقيقة الأمر رفض للسلطة الفلسطينية ومن يمثلها ورفض للتخلي عن الحقوق الفلسطينية في اتفاقيات أسلو.

بينما سماه أهل غرناطة الزغابي. وهو ابن مولاي أبو الحسن، الذي خلعه من الحكم وطرده من البلاد عام ١٤٨٢، وذلك لرفض الوالد دفع الجزية لفرديناند كما كان يفعل ملوك غرناطة السابقين. حاول غزو قشتالة عاصمة فرديناند فهُزم وأسر في لوسينا عام ١٤٨٣، ولم يفك أسره حتى وافق على أن تصبح مملكة غرناطة تابعة لفرديناند وإيزابيلا ملوك قشتالةوأراجون. الأعوام التالية قضاها في الإقتتال مع أبيه وعمه عبد الله الزغل. في عام ١٤٨٩ استدعاه فرديناند وإيزابيلا لتسليم غرناطة، ولدى رفضه أقاما حصارا على المدينة. وأخيراً في ٢ يناير١٤٩٢ استسلمت المدينة. المكان الذي ألقى منه نظرته الأخيرة على غرناطة ما زال معروفاً بإسم زفرة العربي الأخيرة (el Ültimosuspiro del Moro) وبكى فقالت له أمه "ابك اليوم بكاء النساء على ملك لم تحفظه حفظ الرجال".انتقل لفترة وجيزة إلى قصر له في البوجرّاس بالأندلس ثم رحل إلى المغرب الأقصى فقد نزل في مدينة غساسنة الأثرية المتواجدة في إقليم الناظور ونهايته أتت حين تقاتل مع قريب له يحكم فاس، وقُتل في تلك المعركة عام ١٥٢٧. كان من شروط الاستسلام أن يأمن الغرناطيون على أنفسهم وأموالهم ودينهم كمدخرين، ولكن ما أن استقر لهم الحكم بعد مرور ٩ سنوات على سقوط غرناطة نكث فرديناند بالعهد وخير المسلمين إما اعتناق المسيحية وإما مغادرة اسبانيا، وكانت تلك هي نهاية الأندلس.

١ –المتوكل طه: الخروج إلى الحمراء (عن أبي عبد الله الصغير وتسليم غرناطة)، رام الله ٢٠٠٢، ص ٤٩،٥٠.

ثالثا: الرمز الكلي.

هو الرمز الذي يستغرق القصيدة كاملة حيث يمثل "**أطرا عامة تستوعب الرؤية الشعرية في كل قصيدة من القصائد وتتحرك في إطارها كل الأدوات الشعرية الأخرى في القصيدة**"[١]، مثلما نجد في قصيدة سميح القاسم "سيرة جليات"[٢]، وهو من أكثر الشعراء الفلسطينيين توظيفا للرموز التراثية في شعره، حيث نجده يستدعي من التراث شخصية جليات الفلسطيني الذي حارب داود وهزمه داود[٣]، كرمز للفلسطيني الذي يقاوم الاحتلال، لكن جليات الفلسطيني هنا مختلف عن جليات التاريخي؛ فإذا كان جليات قد هزم على يد داود فإن

جليات المعاصر ما زال صامدا
وبعد أربعين يومْ
ظلَّ واقفا
ساقاه نخلتان
وفوق رأسه الجميل
كوفية صارت تسمى الغيمْ

في هذا المقطع الذي يبدأ به الشاعر قصيدته نجده يركز على وصف شخصيته الرمزية، فيقدمها لنا في ثوب مهيب، فهذه الشخصية ليست عادية، فقد ظل واقفا أربعين يوما متواصلة في وجه أعاديه، والساقان نخلتان، بكل ما تحمله النخلة في التراث العربي من دلالة على الشموخ والتعالي، وفوق رأسه الكوفية رمز الشخصية الفلسطينية، هذه الكوفية التي ترمز للشخصية الفلسطينية ليست كوفية عادية لكنها غيمة تظلل الفلسطيني وتحميه، وبعد أن يرسم لنا الشاعر صورة جليات البطولية نجده يمزج بين جليات التاريخي وجليات الواقعي فيقول:

واخترقت قامته أرتال دبابات
واخترقت جبينه أسراب طيارات
لكنه ظل هناك واقفا

---

[١]–علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٧، ص ١٣٣–١٣٤.

[٢]– سميح القاسم: الأعمال الكاملة المجلد الرابع، ص١٩١.

[٣]– راجع الكتاب المقدس، صموئيل أول ١٧.

فقد مزج الشاعر بين العناصر السابقة التي رسمها لشخصية جليات والعناصر الواقعية التي تؤشر تجاه الاحتلال، حيث تخترق هذه القامة الطويلة الباسقة مثل النخلة الدبابات، وهذا الجبين الذي تظلله الكوفية تخترقه الطائرات، من خلال رسم هذه الصورة لحال البطل جليات يرمز الشاعر إلى الشهداء الفلسطينيين، لكن الشاعر يختم هذه الصورة بجملة شعرية تدل على مدى صلابة الفلسطيني، فبالرغم من الدبابات والطائرات فقد ظل الفلسطيني واقفا. ليس ذلك فقط بل

إنه صرخ مستنكرا ادعاء موته
وصاح
عن أي مقلاع تثرثرون؟
وأي قزم خائر العزم تمجدون؟
يا أيها الغزاة
منذا الذي قد مات؟
ها أنذا حيّ أنا حيّ أنا جليات
حيٌّ أنا أيها الغزاة

فالاستفهام في الأسطر الشعرية السابقة يخرج عن الاستفهام الحقيقي إلى الاستفهام الاستنكاري، حيث ينكر جليات الفلسطيني ما يشاع عن موته ويصرخ (ها أنذا حي أنا حي أنا جليات)، فنلاحظ هنا تكرار أنا حي والنص على أنه جليات، هذا التكرار يرمي من خلاله الشاعر إلى نفي موت الفلسطيني بشكل قاطع.

ويستمر الشاعر في جعل كافة العناصر في القصيدة مرتبطة بجليات ويرى أن نهاية جليات وموته مشروطة باستكمال مهمته، ولذلك يوظف النص القرآني "اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام دينا" ليجعل ذلك بمثابة خاتمة القصيدة، وعند هذا الحد يتحول موت جليات ميلادا لنسل جديد من الفلسطينيين لا يعرف الحرب لأنه لا يحتاجها.

كان الموت وكانت الولادة
وكان نسل لا يعرف القنابل..
ثم صاح جليات بوفود الأرض:
اليوم أكملت لكم دينكم

أما القنبلة الأخيرة، فلي
لي أنا المتماسك بصمغ اللهفة
أنا المتماسك
على انفجارات لا تحصى! ..
(ثم كان لجليات نسل لا يعرف القنابل!
وكان للعالم نسل لا يعرف القنابل!)

ويمثل اللجوء إلى شخصية جليات رفضا للتراث العبري الذي يحكي كيف هزم داود العبراني جليات الفلسطيني، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فهو يتمسك بالتراث الفلسطيني القديم الذي يرمز إلى الامتداد التاريخي للفلسطينيين على الأرض الفلسطينية، بما يؤشر إلى النقيض على الجانب الأخر وهو انقطاع التاريخ العبراني على أرض فلسطين فقد جاء أجدادهم إلى أرض فلسطين ورحلوا لكن جليات ظل متصلا بالأرض، وسيبعث من بطون التاريخ ليعيد الأرض إلى أحفاده وعندها ستكتمل مهمته ويرحل.

رابعا: الرمز الجزئي.

الرمز الجزئي هو أقل أنواع الرمز انتشاراوامتدادا في القصيدة، حيث لا يتعدى توظيف الرمز الجزئي جزءا قد يصغر بحيث لا يتعدى سطر شعري واحد، أو يكبر ليمتد خلال مقطع من القصيدة أو جزء كبير منها، لكنه يظل مرتبطا بهذا الجزء دون أن يمتد إلى البناء الكلى للقصيدة، "**وقد يكون الرمز الجزئي عنصرا من عناصر رمز كلي**"[١]، ومن الرموز التراثية التي عمد الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي توظيفها في قصيدة "منتصف الليل" رمز الصعاليك [٢]:

الصعاليك المقاتلون،
الذين صعدوا إلى روعة فضاء كاسر
هازئين بالأوتاد
ووقعوا معاهدات أنيقة
مع موتهم الوسيم

[١]- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٧، ص ١٣٤.

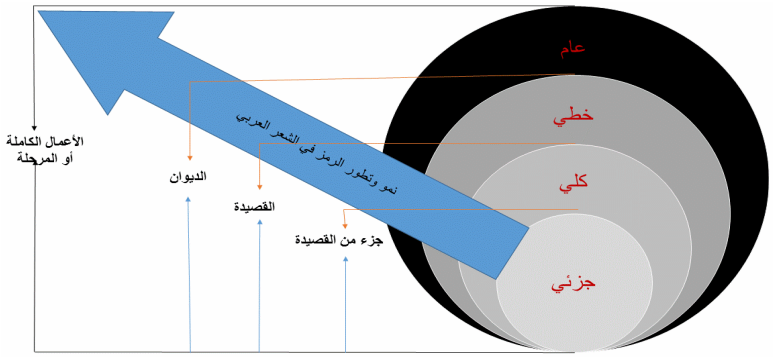
[٢]- مريد البرغوثي: منتصف الليل، دار رياض الريس، الطبعة الأولى يناير ٢٠٠٥، ص ٢٤.

الرمز هنا لا يتعدى هذا المقطع من القصيدة التي تطول لتستغرق الديوان كاملا، ومن هنا يتضح أن ثمة أشكال عديدة للرمز، وتنويعات مختلفة من حيث الكم، توثر أيضا من حيث الكيف، فبنظرة سريعة يتضح أن الرموز العامة غالبا ما تمثل حالة كاملة وترتبط برموز منتشرة وشائعة لدى الجمهور كما أنها تتميز بالثراء الدلالي وتنوع مستوياته أيضا مثلما وجدنا في رمز المسيح في الشعر الفلسطيني، أو ترتبط بحالة كاملة تمتد بعمق داخل مرحلة معينة مثلما وجدنا شيوعا لرمز الحجر خلال فترة الانتفاضة سواء في الشعر الفلسطيني أو الشعر العبري، في حين أن الرمز الخطي يرتبط بعمل محدد ينمو بداخله ويتخذ دلالة واحدة عامة ويمتد خلال الديوان تحت هذه الدلالة العامة التي يتلون داخلها بأطياف مختلفة تمنحه الحيوية التي تمنع الملل عنه وتحجب التكرار عن دلالته، مثلما نجد في ديوان حييم جوري " مفتوح مغلق مفتوح"، وهذا هو الفارق بين الرمز العام والخطي من ناحية والرمز الكلي والجزئي من ناحية أخرى حيث يسمح الكم بتنوع المستويات الدلالية للرمز وتقليبه لدرجة التحول الدلالي كما وجدنا في رمز المسيح في الشعر الفلسطيني على سبيل المثال، في حين أن الرمز الكلي والجزئي لا يستطيع الشاعر التحرك في كل المستويات الدلالية وقلبها بسبب عدم وجود مساحة كمية تمكنه من ذلك، ومن هنا كان للكم تأثير مباشر على الكيف في تطور الرمز وتنوعه.

النتيجة:

١- من خلال دراسة الرمز وامتداده –بهذا الشكل– في الشعر الفلسطيني وجدنا أن الرمز لا يتوقف عند القصيدة أو جزء منها بقدر ما يمتد ليشمل كل عناصر الديوان، ونجد في بعض الاحيان رموزا يتعدى امتدادها الديوان، وتنتشر في شعر الشاعر بشكل عام وربما تصبح رموزا عامة لدى جيل محدد أو لدى جميع الشعراء، وبسبب اتساع رقعة الرمز بهذا الشكل فإن تقسيم الرمز اختلف نوعا ما، بحيث لم يقتصر على الرمز الكلي والجزئي، بل يضاف إلى ذلك نوعان هما الرمز العام الذي يشيع في أعمال الشاعر أو لدى جيل معين أو لدى جميع الشعراء ليصبح ظاهرة عامة، والرمز الخطي الذي يمتد ليرسم خطا رابطا للديوان الشعري، بحيث يستغرق أغلب إن لم يكن كل قصائد الديوان.

وهذا المخطط الشكلي ربما يعطي صورة متكاملة لأنماط الرمز المقترحة وتقسيمها ارتباطا بالعينة التي تمثلها.



٢- الرموز متحولة ومتطورة ولابد في دراستها من ربطها بالمحيط الزماني والمكاني؛ لأنهما يؤثران بشكل مباشر في بنية الرمز وتحوله من رمز جزئي إلى كلي أو خطي أوعام، فقد بدأ رمز ضياع الأندلس رمزا خطيا ينتشر في ديوان درويش (أحد عشر كوكبا) لكنه تحول بعد ذلك إلى رمز كلي ينتشر في الشعر الفلسطيني خلال فترة أوسلو.

الخاتمة:

كانت وحدة القياس التي اعتمدها النقاد القصيدة، ويرجع اتخاذهم لها – أي القصيدة– وحدة للقياس إلى أن أغلب الشعر الذي نشر في بدايات ظهور الرمزية نشر في المجلات والمختارات وقلما نجد نشرا لأعمال الشاعر كاملة، فقد غلب نشر القصيدة، ومن ثم فقد اتخذ النقاد الكم المتاح لهم كوحدة قياس وهو القصيدة، ولكن مع تطور النشر الأدبي وانتشار نشر الدواوين والأعمال الكاملة واختفاء أو ندرة المجلات الأدبية المتخصصة وعدم شيوعها؛ فإن الكم ووحدته تطور، وبذلك يجب علينا تطوير رؤيتنا للرمز مع بقاء أساس المقياس وهو الكم مع تغيير وحدة القياس أو تطويرها لتصبح الشعر بشكل عام أو الأعمال الكاملة للشاعر أو الديوان، مما يعني أننا هنا لجأنا إلى تغيير وحدة القياس فقط مع بقاء المقياس وهو الكم بسبب تغير النشر وظروفه.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن منظور: لسان العرب، مادة (حجر).
٢. الكتاب المقدس.

الدواوين والمجموعات الشعرية

١. المتوكل طه: الخروج إلى الحمراء (عن أبي عبد الله الصغير وتسليم غرناطة)، رام الله ٢٠٠٢.
٢. ايليا أبو ماضي: ديوان ايليا أبو ماضي، دار العودة بيروت.
٣. سميح القاسم: الأعمال الكاملة.
٤. سميح القاسم: جهات الروح. دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٤.
٥. محمود درويش: أثر الفراشة– يوميات، دار رياض الريس ٢٠٠٨.
٦. محمود درويش: ديوان لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.
٧. محمود درويش: ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
٨. مريد البرغوثي: منتصف الليل، دار رياض الريس، الطبعة الأولى يناير ٢٠٠٥.
٩. معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.

المراجع:

١. تشارلز تشادويك: الرمزية.
٢. جون ماكوين: مقال "الترميز" ضمن موسوعة المصطلح النقدي ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٣
٣. عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، الطبعة الأولى ٢٠٠٨.
٤. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ظواهره وقضاياه الفنيةوالمعنوية، دار العودة، بيروت ١٩٧٢م.
٥. علي الجندي: عيون الشعر العربي القديم، الجزء الأول المعلقات السبع، دار النصر للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٣
٦. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٧.

٧. محمد عبد الله الجعيدي: حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث، مجلة عالم الفكر الكويت، المجلد الثامن والعشرون، العدد الرابع ٢٠٠٠.
٨. محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية.
٩. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٨٤.

الدوريات

١. مجلة الكلمة العدد ٢١، سبتمبر ٢٠٠٨.