

جمالية التشكيل المجازي في قصيدة "طوق الحمامة الدمشقي" لمحمود درويش: مقارنة في ضوء الشعرية المعاصرة

Aesthetics of the Figurative Formation in the Poem of "Damascus" by
Mahmoud Darwish "An Approach in the Contemporary Poetics

أ. د. هاشمي قاسمية*

جامعة العربي التبسي، تبسة (الجزائر)
hachemi.guesmia@univ-tebessa.dz

تاريخ الاستلام: 2021/08/25 تاريخ القبول: 2022/07/24 تاريخ النشر: 2022/07/31

Abstract:

The present research deals with one of the most important foundations of poetic creation on the level of aesthetic design, which is aesthetics of the figurative formation specifically in "The Damascene Collar of the Dove" by Mahmoud Darwish, in contemporary poetics perspectives. This requires a new effort to keep pace with the new rhetorical development in its global dimensions, intellectual aspects, and theoretical perceptions. Through this, this research explores the role of figurative imagery in illustrating poetry with colors of the aesthetic and semantic spectrum, as long as poetry does not mimic nature nor distort it, as Plato said, but rather reproduces symmetry and proportionality in the natural system.

Keywords: Poetry genre, elements of creation, metaphor, poetics, Damascus poem.

ملخص البحث:

يعالج هذا البحث أحد أهم مرتكزات الخلق الشعري على صعيد التصوير الجمالي، ويتناول على وجه التحديد جمالية التشكيل المجازي في قصيدة "طوق الحمامة الدمشقي" لأيقونة الشعر الفلسطيني المعاصر محمود درويش في ضوء الشعرية المعاصرة وما يتطلب ذلك من جهد أصيل في مواكبة التطور البلاغي الجديد في أبعاده الشاملة و مرجعياته الفكرية و تصورات النظرية. و يستكشف من خلال ذلك دور التصوير المجازي في توشيح الشعر بألوان الطيف الجمالي و الدلالي ما دام الشعر لا يحاكي الطبيعة و لا يعمل على تشويهها، كما يرى أفلاطون، إنما يعيد إنتاج التناظر و التناسب في النظام الطبيعي.

الكلمات المفتاحية: جنس الشعر، عناصر الخلق، المجاز، الشعرية، قصيدة دمشق.

مقدمة:

تقف هذه المحاولة الإجرائية موقف البحث المعمق عن عناصر التكوين الفني في كينونة الشعر باعتباره من أجناس التعبير الفني التي صاحبت مسيرة الإنسان منذ فجر التاريخ كإنعكاس جمالي لذاتيته المترنمة شوقاً لمعانقة المطلق وفي سعيها على خلع ما في جنباتها من أريج الروح الخالدة على مظاهر الكون والطبيعة والإنسان.. و بناء على هذه المعطيات تستمد هذه المحاولة النقدية مبررات انجازها انطلاقاً من منطق الكشف النقدي عن عناصر الخلق الشعري كأصعب ما يكون موطن التنقيب لأن التساؤل حول أي نوع من الخطاب يكون الشعر يتطلب إماماً شاملاً بمادة البحث ووعياً عميقاً بالواقع الفني بغية تمييز التداخل الدلالي بين التحديد الحسي في امتداده الجمالي الذي يربط الشعر بالموسيقى ويفصله عن الفلسفة والعلم، و بين التحديد الخيالي في بعده المجازي باعتباره خطاباً غير مباشر يتخذ الكناية والاستعارة و يحدد موضوعاته بالتلميح بدل التصريح. وحول هذا الوسم البلاغي من المجاز تكون المقاربة الإجرائية في ضوء الشعرية المعاصرة وتبعاً لذلك سنلج فضاء القصيدة من بوابة التشكيلات المجازية، فالشعر إنما يتميز بكثرة الانزياحات على تنوع إيقاعاتها الجمالية فضلاً عن تعدد دلالاتها واختلاف أشكالها بما يضيف على القصيدة نوعاً من التكامل شكلاً ومضموناً وإيقاعاً، انطلاقاً من نظرة مشتركة للصور البلاغية في التقائها جميعها في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة حسب نظرة جان كوهين في شموليتها للصور البلاغية وفق جوهر نظرية الانزياح التي تؤكد على كون «الشعر انزياح عن معياره هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من

مبادئها»¹ من جهة، و بما يخالف النظرية البلاغية الكلاسيكية التي «اقتصرت على التصنيف و لم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة فهل توجد بين القافية والاستعارة والتقديم والتأخير صفة مشتركة من شأنها أن تأخذ فعاليتها المشتركة بعين الاعتبار من جهة أخرى. بما يمكننا من رصد هذا الانزياح عن قانون اللغة في جميع المستويات و مع كل الصور»²، و لكون لغة المجاز حسب كوهين أكثر ظهوراً في الشعر خاصة و في الأدب عامة، فقد قال أحد المعاصرين أن المبدئين الرئيسيين المنظمين للشعر هما الوزن والمجاز؛ ولذات السبب ارتأى البحث أن يتناول جمالية هذا الفن (المجاز) في تجلياته اللغوية و أن يضع يد القارئ على لمساته الحريية الواردة في قصيدة "دمشق" والكشف عن مدى إفادة الشاعر منه في رسم صورته الشعرية انطلاقاً من خلفيات واقعية ممزوجة بعبق الخيال الشعري الخلاق! ما دامت الطبيعة المجازية للنص الشعري لا تنفي واقعية محتواه وإنما توطد أواصر علاقته بدنيا الواقع في قوالب الخلق الفني الساحر. ففوة الأدب تكمن ضمن نطاق الشروط الاجتماعية والواقعية، و يقدم لنا فوتتاني صيغة عن هذه الإزدواجية في التعبير المجازي بقوله: «إن الكلمة المستخدمة في المجاز ذات دلالة حقيقية سابقة، و لا مانع يحول دون احتفاظها بها إلى جانب المعنى الجديد»³. ترى ماهي عناصر الخلق الشعري؟ وكيف يساهم المجاز في بنائية النص الأدبي و لا سيما الشعري منه؟ و ما نوع الاستجابة التي يولدها في القارئ؟

1 - بسطة نظرية:

يتراءى النص الشعري في منظومة من العناصر أو الخصائص النوعية التي يتخلق في رحمها و تمده في الآن ذاته بنسغ الحياة و تمنحه بعدئذٍ علامة الإنتماء

هو الذي يكون التخيل جوهره و الذي يعمد فيه المبدع إلى إعادة تنسيق عناصر صوره بما يتماشى و خلجاته الشعورية، «فالصورة بوصفها مصطلحا أدبيا في التراث النقدي العربي تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية و من ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة و التأثير في المتلقي»⁶، وإنما تصبح الصورة معياراً للعبقريّة الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة، أو سلسلة من الأفكار و الصور ولّدتها عاطفة سائدة، أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، و بالتالي إلى لحظة واحدة، أو أخيراً حين يضيف عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية و فكرية»⁷ وهذا المفهوم للصورة هو بعينه ما استقر عليه الدرس النقدي العربي الحديث فالفاعل المتبادل بين الفكرة و الرؤية و الحواس الإنسانية الأخرى بلغة شعرية مستندة إلى طاقة اللغة الانفعالية بمجازاتها و استعاراتها و تشبيهاتها في خلق الاستجابة و الإحساس بذلك التفاعل عند المتلقي. «إن الميزة العامة لكل الصورة البلاغية- كما بينها التحليل السابق- هي كثافتها، أي: ميلها إلى أن تجعلنا ندرك الخطاب ذاته و ليس دلالاته فحسب. فاللغة المجازية هي لغة تميل نحو الكثافة أو باختصار: هي لغة كثيفة»⁸. وتعدّ الصورة عنصراً مهماً من عناصر الإبداع الشعري و وسيلة متميزة في التجربة الشعرية الحديثة ولا سيما الشعر الحر. فالمبادئ التي توصل إليها أ. أ. رتشاردز A.I. Richards في كتابه "مبادئ النقد" 1924 عن دور الصورة في قدرتها على تمثيل الإحساس تمثيلاً مرئياً ينطبع أثره على ذاكرة القارئ «و الذي يجعل الصورة ذات فاعلية ليس هو وضوحها كصورة بقدر صفتها كحادث ذهني له ارتباط خاص بالإحساس»⁹ و لهذا شغفت العرب منذ القديم باستعمالها لميلها إلى الإتساع في الكلام و إلى الدلالة على كثرة معاني

النوعي لجنس الشعر، و تميّزه عن سائر الأنواع الأخرى التي تدور في فلك الأقاويل الإبداعية. و يكشف المظهر الهيكلي، على الصعيد البصري، الناتج عن عملية الانسجام و التناغم الداخلي عن كيفية الانعكاس الآلي على مظاهر التعبير في مستوى عناصر البناء الفني المتمثلة أساساً في اللغة و الأسلوب و الإيقاع و الصورة و ما تشيعه، في تضافرها، من حيوية التدليل على المعاني التي تعطي بدورها الإبداع الشعري شهادة ميلاد وجوده باعتباره كائناً في دنيا المخلوقات الفنية و تمنحه قدرة التواصل و التفاعل بما يحمله من مفعول سحر التأثير الكامن في ذاته جراء احتوائه جرعة طاغية من كيمياء المجاز التي تسري في النص الشعري كبصمة وراثية يتعذر، بدونها، اكتمال عملية الولادة الطبيعية للمنتج الفني مع العلم المسبق أن «ما من نص ينتجه الوعي إلا و تتولد إزاءه شبكة من الاستعارات و المجازات اللغوية، و التي هي عبارة عن سلطة بلاغية هي في العمق منها سلطة الثقافة في انعكاساتها على الفرد و المجتمع.. و تنطبق هذه السمة السلطوية بصورة أو بأخرى على مجمل النصوص اللغوية»⁴ غير أنها تتفاوت في خضوعها لهذه السلطة القسرية.

و تستحوذ الصورة على صدارة خاصية الإبداع الشعري على وجه الخصوص، لأن الشعر فن هدفه الأسى التصوير، و أداة الشاعر كلماته. و بقدر براعته في التصوير يكون ناجحاً و مؤثراً. و قد تنبّه نقادنا القدامى إلى أهمية التصوير في الشعر، و قد عبر عن ذلك الجاحظ (ت 255هـ) في تعريفه للشعر: «الشعر صياغة و ضرب من النسخ و جنس من التصوير»⁵. فهو صناعة تحتاج إلى إتقان و نسج خيوط الذات و الطبيعة مع خيوط التجربة لتنتج تصويراً فنياً مبدعاً مبتكراً يثير الدهشة في المتلقي. و نعي بالتصوير الفني ذلك الذي يكون غير مباشر، و

الاستعارة أو المجاز»¹¹ فالملاحظ هو دلالة لفظ الصورة على المجاز في الاستخدام النقدي المعاصر.

2- وظيفة المجاز في بنية النص الشعري:

بمقدور المجاز أن يمد النص الفني بشحنة معرفية وفنية، وذلك لكون اللغة التواصلية المقيدة بمعجمها اليومي قاصرة عن فك إسارها المشدود إلى الخطابية والمباشرة وولعل الأديب الإنجليزي أوسكار وايلد لم يخطأ يوم قال: "إن اللغة خلقت لتخفي مشاعرنا" ومن هنا يلجأ المبدع إلى محاولات المراوغة والتدليس على اللغة و تهريب مفرداتها إلى خارج حدودها المعجمية، أي تحرير اللغة من درجة العدم الدلالي أو ما يسميه "رولان بارت" الدرجة الصفر فيعطى بالمجاز حرارة الوقع الفني فهو في صورته العامة «اللعب بالألفاظ و مدلولاتها الأصلية إلى مدلولات أخرى، فيكون في هذه النقلة طفرة غير مألوفة تثير القارئ، و تأتي إليه بالأمر الغريب غير المتوقع، أو تربط بين أشياء مختلفة في مظاهرها، و يلعب الخيال بالمجاز و ضروبه و أنواعه المختلفة من لفظي أو لغوي أو تشبيه أو تمثيل أو كناية أو ما إلى ذلك»¹². فالمجاز إذاً خرق لمألوف الكلام، ولا يستقيم الشعر إلا إذا تجاوز القاعدة و كسر نظام القاعدة النحوية بالتقديم و التأخير و نسب الأشياء إلى غير مواضعها و مخالفة معتاد التعبير الكلامي لإشباع نشوة التمرد في مجاوزة الأصل المعهود، و على هذا الأساس من التجاوز و الخرق ظهر إلى حيز الوجود الإنساني ما يسمى في التراث الثقافي بـ الشعر (Poésie)، كعلامة نوعية على هذا التمرد على القوانين، و لما كان التمرد يقتضي معياراً تنزاح عنه اللغة التي يفترض أن تكتسب صفة الشعرية، فقد حدد ابن طباطبا (عيار الشعر) جدلية القاعدة و التجاوز «الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم، بما خصّ به من

الألفاظ، و لما فيها من الدقة في التعبير، و الطلاوة في التدليل. و يوظف المجاز في مقابل الحقيقة، فلكي توجد لغة مجازية لا بدّ من وجود لغة طبيعية تقابلها حسب رأي تودوروف. و يعدّ (المجاز) كل قول محوّل عن دلالاته الحقيقية لغاية بلاغية و «لا يتم العدول عن الحقيقة إلا لدلالة مقصودة، و لذلك فهو أبلغ منها، فضلاً عن ذلك فإنه يكسب الكلام رونقا و طلاوة و يعطيه رشاقة و حلاوة»¹⁰ هذه الامتيازات النوعية ساهمت في إفراز محاولات تحديثية إبداعية فتحت الجسد الشعري على عوالم كونية عجائبية أبهرت المتلقي بما تكتنزه من جمالية الدمج و روح مغامرة البحث في دهاليز الخطاب لاقتفاء أثر الدلالات في النصوص عامة و الشعر بصفة خاصة، فالتعبير بالحقيقة يختص بالكلام اليومي العادي الذي يتراجع فيه رصيد أسهم الشعرية إلى أدنى درجات، عكس الكلام المجازي الذي يكون مشحوناً بأقصى حالات التوتر الجمالي.

و إنه من الأهمية بمكان أن نشير في هذا الصدد إلى المفهوم الموسع للمجاز في الدرس البلاغي و النقدي على حد سواء إذ تطور مجاله في ظل الشعرية المعاصر و أضحى متجاوزاً قيود التعريف المدرسي الكلاسيكي الذي يحصر معناه في تجاوز اللفظ للحقيقة، ضمن نطاق علاقات تحدد شكل أنواعه التي اعتاد البلاغيون على استعراضها تسهيلاً للفهم و التحصيل، إلى معاني الانحراف على قدر تنوع أنماطه. و ربما دلّ على الصورة في شساعة مفهومها، فقد توجد الصورة كمجاز و من هنا جاء الحرص على ضرورة استخدام كلمة الصورة كلفظ جامع لأنواع الصور البيانية من تشبيه و استعارة و كناية. فقد مثّل هذا اتجاه لويس ماكينيس (Louis Macneice) الذي يحتفظ بلفظ صور (Images) للتعبير عن

النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد الذوق»¹³. فالشعر بهذا الوصف خرق لنظام القاعدة اللغوية المألوفة و تجاوز صريح لقيود النمطية المقيّنة إلى أفاق الحرية الرحبة و ارتياد الممكن غير المألوف رغبة في معانقة المطلق المرغوب و يستتبع هذا الخرق تصوير الانفعال المتأجج في نفس الشاعر بمنح الكلمة طاقة تعبيرية خلّاقة تشعّ بمعان جديدة لم تكن في وسع اللغة حالة الكمون المعجبي و الاستعمال اليومي.

و على الصعيد ذاته يرى بعض النقاد المتمرسين أن صناعة الشعر تتخلق في رحم الصورة. و للمجاز دور فاعل في رفع منسوب الدلالة بتنشيط عملية التأويل بحثاً عن المعنى المقصود بين احتمالات قرائية متعددة، على الرغم من احتجاجه، أي المعنى في المجاز أكثر من الحقيقة لا سيما في اللغة الشعرية لدرجة يرى بعضهم فيها «أنّ المعنى يظهر في حال احتجاجه و يختفي في حال ظهوره»¹⁴.

و لعل أبرز ما يهمننا في موضوع الشعرية، في هذا السياق، هو تأكيدها على فريدة الخطاب الأدبي و تميزه عن الخطاب اليومي بمجموع الخصائص النوعية المتحررة من قيد التحديد القيمي، خاصة حين تساءل ياكبسون قائلاً: «ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟»¹⁵ و يجيب: إنها تتجلّى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة لها وزنها الخاص و قيمتها الخاصة و ترسيخها من جهة أخرى لمبدأ القراءة المحايثة للنص بحيث يغدوله فعالية قرائية ابداعية تعتمد على الطاقة التخيلية للمجازات المتمردة على ضوابط القواعد المتزمّنة في تلاقيها الحميمي مع بواعث رغبات المتلقي فيصير القارئ هو صانع المعنى و الدلالة. «لم تعد الشعرية قيمة خاصة بالخطاب الأدبي في ذاته، و إنما في قدرة ذلك الخطاب على إيقاظ المشاعر الجمالية في المتلقي، أو

إثارة الدهشة غير المجانية، أو خلق الحس بالمفارقة أو إحداث نوع من الفجوة: مسافة التوتر»¹⁶.

و إنّ، لدواعي منهجية، متجهون للبحث عن شعرية الأدب في شكله الأرقّ ألا و هو الشعر بغية الأجابة عن السؤال المنهجي الذي أسس لما يسمى الشعرية، و ذلك للكشف عن المواصفات التي تجعل من خطاب ما نصّاً شعرياً أو يكتسب صفة الشعرية. و لعلنا ممن يعتقد أن الشعر يستقوي بالمجاز في نقل الواقع و تصوير الطبيعة و الحياة، خاصة إذا كنا نؤمن أن الشعر شكل من أشكال الإنزياح أو الانحراف عن معيار هو نظام اللغة، و رأى شكري عياد أن اللغويين العرب أشاروا إلى هذه الظاهرة باسم الاتساع و التوسع إشارات متفرقة، فقد ربطها القاضي الجرجاني بالاستعارة، فقال: «فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام و عليها المعوّل في التوسع و التصرف، و بها يُتوصّل إلى تزيين اللفظ و تحسين النظم و النثر»¹⁷. و حين نود أن نفهم شعرية الانزياح لا بدّ من معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية و لذا فإن المنهج المتبع في مسألة تمييز الشعرية من خلال الانزياح لا يمكن أن يكون إلّا منهجاً مقارناً. فإذا كان الكلام العادي هو اللغة الشائعة فمن الممكن إذّا مواجهة الشعر بالكلام فيكون الثاني معياراً نعدّ الأول انزياحاً عنه فيكون المقصود بخرق اللغة ما يوظفه الشعر من تقنيات تنأى باللغة عن الخطاب اليومي الذي تؤول فيه الشعرية إلى أدنى درجات المعيارية.

3- الإجراء التطبيقي:

يجدر بنا في افتتاحية هذا التحليل أن نشير إلى أن العنوان الأصلي لهذه القصيدة هو "طوق الحمامة الدمشقي" المأخوذ من ديوانه "سرير الغريبة" الذي يتناص فكرياً و فنياً مع مؤلّف الفقيه ابن حزم الأندلسي الموسوم بـ "طوق الحمامة" في دلالة

هذا النسق حيث وجدناه يبدأ بشبه جملة قوامها الجار والمجرور "في دمشق" ثم يستأنف بجملة فعلية " تطير الحمامات " كعودة إلى أصل الكلام العربي ليخفف من حدة الخرق الذي أحدثه في نظام اللغة بالتقديم و التأخير، و قد عبر فونتاني عن وظيفة الخرق تلك بقوله: «من السهل أن تجد في كل هذه الأمثلة الحالة التي يغدو فيها "التقديم و التأخير" صورة بلاغية. و ذلك عندما يؤدي إلى زيادة في قدرة العبارة و جمالها و سحرها»¹⁹ فضلا عن ذلك يلجأ المتكلم إلى هذا الأسلوب لاعتبار نحوي أو دلالي أو إيقاعي عدا لفت الانتباه إلى أمر المقدم في كل هذا المحفل الشعري. إن دمشق، أو الشام كما يحب أن يسميها أبناءها، أقدم عاصمة مأهولة في التاريخ تغنى بها الشعراء على مر الزمان، نظموا غرر القصائد بسحرها وجمالها، إنه تقديم التعريف بهوية المدينة العريقة إلى زفاف الكرنفال الشعري لما تُحظى به من قيمة في تاريخ الحضارة الانسانية، و هذا ما سوغ له، طبعاً، أن يجعل من هذا التقديم لازمة تتكرر على رأس كل مقطع شعري في شكل عود على بدء للتأكيد على خصوصية مدينة دمشق في تراث الإنسان، و تكون افتتاحية المقاطع التي تُبنى منها القصيدة خالقةً ما يشبه اللولب أو الحلزون الدلالي.

و في هذه القصيدة (في دمشق) يجهد درويش كثيراً في تخطي مدلولات اللغة المباشرة بالتوسع و التباعد النسبي بين الدال و المدلول الأمر الذي يجعل نصه الشعري يناهز بعيداً من مرجعياته العليا، بمعنى أن يحاول- دائماً- الانفلات من رتم إيقاع اللغة النمطية و التماهي في متاهات اللغة الشعرية المشروطة بمعطيات الواقع الشعري.

في دِمَشْقَ،

تَطِيرُ الحَمَامَاتُ

خَلَفَ سَيَاحَ الحَرِيرِ

واضحة على اشتراكهما في موضوعة الحب الذي يبقى يستأثر على إبداع المتقدمين و المتأخرين. و الممارسة التناسبية أو التشكيلية كما تعرفها "جوليا كريستيفا" هي: "تقاطع نصين أو أكثر داخل النص الواحد". و قد يكون هذا التفاعل النصي نتيجة وعي إرادي شعوري أو اللاوعي، أي بروز آثار نصوص سابقة في النص الجديد أو النص المتلقي أو الوعائي. و التناس لا يعدّ عيباً و إنما هو مظهر ابداعي يثري تجربة المبدع، فالكتابة ما هي في نهاية الأمر إلا مجموعة قراءات سابقة. و فيما يخص القصيدة فالذي يهمننا ليس الأشياء في ذاتها بل الأشياء معبرا عنها من خلال اللغة تحديدا لغة المجاز في خرقه قانون اللغة، و هو وحده، أي المجاز الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي. فالواقعة الشعرية إنما تبتدئ انطلاقاً من اللحظة التي دُعي فيها. ففي ضوء هذه الخلفية المعرفية التي جهدنا في بسطها، نحاول قراءة قصيدة محمود درويش. إن لغة الشاعر في هذه القصيدة و ما فيها من انحراف عن المعهود و بروز هذه الظاهرة و تجليها من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية كانت من أهم المحفزات التي دفعتني إلى دراستها.

لعل أول ما نصطدم به من مظاهر الشعرية في قصيدة "دمشق" هو ذلك الانحراف الأسلوبي الحاد و خروجها أو عدولها عن النمط المؤلف، الذي اضطلع المجاز، طبعاً، في ترسيخه، و عن نموذج القاعدة الكلامية التي كرسها التنظير النحوي انطلاقاً من سليقة العربي في تركيب الجملة في ابتدائه بالفعل و الفاعل أو المبتدأ و الخبر ثم تأتي المتميمات، و هذا مذهب الزمخشري (ت: 538هـ)؛ حيث يقول: «والكلام هو المركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى، وذلك لا يتأتى إلا من اسمين، أو من فعل واسم، ويُسمّى جملة»¹⁸.. إلا أن شاعرنا قد خالف

أُثْنَتَيْنِ...

أُثْنَتَيْنِ... (19)

الشعري الحديث، وركناً من أركان تحول الكلام من حيز النفع المباشر إلى حيز الممارسة الإبداعية المتمثلة بالصورة الفنية، إذ إن الشاعر يسعى من خلالها إلى بناء صوره الشعرية قوامها انبهار الحواجز القائمة بين الحواس عنده²¹. و ما اصطناع الاشارات هنا و التلميح بالرموز إلّا تعبير عن مواقف فكرية و رؤى ذاتية، فالرموز الفنية توحى أكثر مما تخبر، و تشير أكثر مما تعين. و هذا ما يجعل النص الشعري مفتوحاً أو مشرعاً على كلّ الاحتمالات التأويلية و قابل لعدد لا يحصى من القراءات. و في هذا التكثيف المجازي و الاستعاري الذي يعمل على خرق القاعدة بالإسناد الانزياحي يتولد الإيقاع. يرى "أوجين نايدا" (Eugène Nida) «أن الاستعارة انزياح الكلمة أو المفردة عن مدلولها الأساسي و الأصلي في اللغة، و هي نوع من التعبيرات خارج التّمرّكز دلاليّاً Semantically Exocentric Expressions» (*).

في دِمَشْقَ،

ينامُ الغريبُ

على ظلّه واقفاً

مثل مُنْدَنَةٍ في سرير الأبد

لا يَحْنُ إلى بَلَدٍ

أو أَحَدٍ...

فأنت حين تطالع هذه القصيدة تفاجئك النغمة الغنائية المشحونة بعواطف الإعجاب و يهرك ارتفاع منسوب التوظيف المجازي في القصيدة بما يكفي ليجعلك تطرح أسئلة عن فحوى هذا التوظيف الذي ينقل القصيدة من حالتها الواقعية إلى جو من الغرائبية، و يحقّز سؤال الدهشة عن فحوى هذا اللون من النظم الذي يبدو غريباً عنا و عن مذهب شاعر القضية الفلسطينية الذي استمات في الدفاع عن فلسطين سالكا الأسلوب الواقعي الذي يشترك

و يستهل الشاعر رسم صوره الشعرية مستعيناً بالرمز الكنائي المتمثل في طيران الحمام بما يرجّح دلالة السلام في تعالقه المتين بين قلوب العشاق مثنى مثنى، فالحمام لا يطير منفرداً، و العشاق يستحيل بانتفاء شرطية التشارك، و يتعثّر بغياب أجواء السلام الذي ما فتئ يرفرف على هذه البقعة الخلابية من العالم لولا سياج الاستبداد الحريري الذي يكمم أفواه الأحرار، و يعيق حركة الحرية المتعثرة في خطوات تقدمها. إن عناصر المفارقة (Ironie) البلاغية، بين العلامات في بعدها البديعي في هذا المقطع واضحة أشدّ ما يكون الوضوح بين "السياج و الحرير"، "ينام و واقفاً" بما يزيد في غرابة النص من جهة و يساهم من جهة مقابلة في رفع منسوب الشعرية و جمالية الإيقاع. إنه الاستخدام المبدع للغة، استخدام يقوم على إثارة المتضادات و الثنائيات و التوليف بينهما في حالة متجانسة لأجل إضاءة النص في مستوياته المتعددة عبر ما يمكن أن نسميه (التفجير اللغوي).

إن من أهم وسائل الشعراء في إثارة المتلقي، مجاوزة المعنى الحقيقي و تفعيل لذة البحث عن المعنى المضمّر، و توظيف الرمز بأشكاله المختلفة الأسطوري، التاريخي، الطبيعي و الديني لتوليد حشد دلالي غير متناهي، و عن الرموز يقول "بيترنيو مارك": «إنها أشياء تمثل الفكرة مثلاً الحمام رمزاً للسلام، أو تمثل طبقة اجتماعية مثلاً المنجل رمزاً للفلاحين، أو صفة مثل الفرو رمزاً للرفاهية.. و قد يكون للرمز تأويلاً عالمياً، ثقافياً أو فردياً. إنها أقوى أشكال الاستعارة..»²⁰ و في هذا المقام لا بدّ لنا من الإحاطة بتعريف بسيط يبين لنا «ماهية هذا الأسلوب البلاغي المهم، الذي يعد معلماً من معالم النص الأدبي

جميع الناس في فهم مقاصده القريبة و البعيدة. و قد اقتصر هنا على الاستعارة و التشبيه.

فِي دِمَشْقَ،

أَرَى لُغَتِي كُلَّهَا

عَلَى حَبَّةِ الْقَمْحِ مَكْتُوبَةً

بِإِبْرَةِ أَنْثَى،

يُنَقِّحُهَا حَجَلُ الرَّافِدَيْنِ

و يبدو أن شاعرنا، المسكون بهوس الحب الدمشقي، يحاول أن يبدع على المستوى البلاغي نفسه، أن يرسم لنا صورة مجازية لأبجديته المختصرة كلها في حبة القمح، وهي إن كانت صورة غامضة نسبيا فإن الغموض هو سمة الشعر المعاصر برمته، بيد أنه الغموض الذي نعده يولّد الدلالة و «يخلق التوتر الداخلي الضروري لانبثاق الكتابة بحيث تغدو مغامرة لا متناهية لاستقصاء المناطق و النصوص الأكثر هامشية في الثقافة و الأدب»²². إذ كيف يمكن أن تكتب اللغة كلها على حبة القمح؟

لعل قصد الشاعر وراء ذلك أن حبة القمح التي تؤول رغيفا باعتبار ما سيكون، تختصر في وجودها تاريخ معاناة الإنسان، و تحمل في ذاتها اللغة التي يتساوى فيها كل المنكوبين من بني البشر، و يفهمها جياح العالم أمام وطأة القهر و الحرمان بغض النظر عن أبجديتهم الطبيعية. فتاريخ لغة المقهورين و المنكوبين و الجياح منقوش كله على حبة القمح على ضآلتها و صغر حجمها! و إن كانت «مهمة الشعر- حسب موان- الخاصة هي أن يوفر لأقوى ما في اللغة و لأخفى و أغمض ما في العالم مكانا للقاء خاف و غامض»²³.

فِي دِمَشْقَ،

تُطَرِّزُ أَسْمَاءُ خَيْلِ الْعَرَبِ،

مِنَ الْجَاهِلِيَّةِ

حتى القيامة،

أَوْ بَعْدَهَا،

...بِخُيُوطِ الذَّهَبِ

وظف الناص لغة شعرية قوامها الانزياح الذي ينقل اللغة من وظيفتها التواصلية القائمة على العلاقة الخطية بعين أحادية الدال و أحادية المدلول إلى وظيفة ثنائية قوامها أحادية الدال و تعددية أو تشعب المدلول و ذلك باستثمار الامكانات التعبيرية للغة الشعرية من مجاز و استعارة و حذف و تكرار و تصوير، و من ذلك الانزياح اللغوي توظيف الاستعارة في قوله:

فِي دِمَشْقَ،

تَسِيرُ السَّمَاءُ

عَلَى الطَّرِيقَاتِ الْقَدِيمَةِ

حَافِيَةً، حَافِيَةً

فَمَا حَاجَةُ الشُّعْرَاءِ

إِلَى الْوَحْيِ

وَالْوَزْنِ

وَالْقَافِيَةِ ؟

تتكثف أهمية المجاز في توليد المعنى عبر مسارب لغوية مصطنعة، و نظرا لما لهذه التقنية اللغوية من امكانية عالية على تحقيق هذه الغاية فقد اتخذها الأدباء مذهباً، فوضح المعنى بإسناده للحقيقة لا يكون له تأثير على المتلقي، بيد أن تقديم المعنى بإسناده للمجاز يكون في حقل دلالي واسع. و مادام الأمر كذلك وجب أن لا نغفل على حقيقة مهمة فحواها أن المجاز هو لب العمل الشعري و أن هدف جميع الأنواع البلاغية هو التوصل إلى اللغة المجازية، أي الانحراف باللغة عن استعمالها العادي. و قد وقفنا في قصيدة محمود درويش على تعابير مجازية كما في قوله: "فما حاجة الشعراء إلى الوزن و القافية"، إذ أطلق (الوزن و القافية) و أراد بهما

الذي يلتئم فيه شرح ما بين المشبه و المشبه به، و
تنحسر الهوة بينهما حتى كأنهما ذات واحدة.

في دِمَشْقَ،
تُطَرَّرُ أَسْمَاءُ خَيْلِ الْعَرَبِ،
مِنْ الْجَاهِلِيَّةِ
حتى القيامة،
أَوْ بَعْدَهَا،
...بِخُيُوطِ الذَّهَبِ

و لم تقف الصورة الشعرية عند هذا الحد، بل
يستمر في هندسة القصيدة على إيقاعها و يتأنق في
بنائها لتأخذ أبعادها الحقيقية و الإيحائية حتى
تترأى لنا سماء دمشق الفيحاء و قد طَرَزَتْ بخيوط
ذهبية أَسْمَاءُ خَيْلِ الْعَرَبِ من الجاهلية إلى القيامة. و
إن كانت الصورة شعرية فهي ذات فيض دلالي يمتد
إلى أعماق التاريخ في إشارة، يحملها منسوب المجازي
بعده الاستعاري، إلى الأمجاد الأموية العربية الممتدة
على مدى الزمن و لازالت و زاد بريقها جودة الرسم
الشعري، و في كل هذه الأمثلة و غيرها تظهر قيمة
الانزياح اللغوي كملح فني راهن عليه الناص في
تعميق شعرية المفارقة بين المسند و المسند إليه حين
تغدو الأبدية كأننا يمشي تحت الشمس. فالمعروف
عن الاستعارة أنها تتصدر بشكل كبير بنية الكلام
الإنساني، إذ تعدّ أداة تعبيرية، و مصدرا للترادف و
تعدد المعنى؛ وهي من أهم الصور البلاغية التي تلون
حياتنا و تكسو عباراتنا الكلامية بجمالية و واقعية في
آن واحد، و تسعى إلى الوصول للمعنى المراد و تقريبه
إلى الذهن بالربط بين الملموس و المجرد.

في دِمَشْقَ،
يُواصلُ فِعْلُ الْمُضَارِعِ
أَشْغَالَهُ الْأُمُوتَ.
نمشي إلى غَدِنَا وَاثْقِينِ
من الشمس في أمسنا.

الشعر، أو لست تلاحظ أنهما من أخصّ خصائص
الشعر و بذلك تكون العلاقة جزئية. فهل بقي، بعد
هذا النزول الأسطوري للسماء، من حاجة إلى وحي و
إلهام لكتابة الشعر؟! و في التعبير بالمجاز سلاسة و
عذوبة و إيجاز و ذلك مطلب كل بليغ.

في دِمَشْقَ،
ينامُ الغريبُ
على ظِلِّه واقفاً
مثل مُنْذَنَةٍ في سرير الأبد
لا يَحْنُ إلى بَلَدٍ
أَوْ أَحَدٍ...

الحقيقة الثابتة عن المجاز -حسب- ديمارسيه أن
الكلمات لا تكتسب معناها المجازي إلا بتوليف جديد
بين العبارات، كما في قول الشاعر: "ينام الغريب على
ظله" و في اسناد السرير إلى الأبد، مجاز ناتج عن
التوليف الجديد و الغريب الذي يخلع على المعاني
سحرا جذابا يعمق التأويل تأثيره بحثا عن مراد
الشاعر الذي انزاح بعيدا عن اللغة الطبيعية. فكأن
المجاز جاء من خلال اللوحة الفنية الممتدة على
مساحة النص و استغرق جل القصيدة. و من
الانزياح اللغوي توظيف طاقات التشبيه، على قلته
في النص، و معروف أن هذا اللون البلاغي هو من
الوسائل التي استعان بها الأدباء على تصوير الأشياء،
و إبرازها في أحسن الصور و إبهائها، قال أبو هلال
العسكري في الصناعتين: «التشبيه يزيد المعنى
وضوحا و يكسبه تأكيدا، و لهذا أطبق جميع
المتكلمين من العرب و العجم عليه و لم يستغن أحد
عنه»²⁴ و قد نجح درويش و بلغ الغاية في اخراج
بعض تلك الصفات في قالب تصويري، فيما يسعى في
الدرس البلاغي بالتشبيه التمثيلي، في قوله: "مثل
منذنة"، و كذلك التشبيه المقلوب في عبارة "سرير
الأبد" عوضا عن "الأبد سرير" و هو من نوع البليغ

نحن والأبدية

سُكَّانُ هذا البلد!

و يصعد الشاعر في حالة الوجد شغفا بدمشق حتى يجعل منها مدينة العشق الأبدى، فهو يصف متغزلاً بنموذج مثالي جمع له كل صور الحسن المثيرة للإعجاب و الدهشة بما يحمل إلينا من تصورات بعيدة و غريبة تذكرنا بتصورات الفلاسفة عن المدن الفاضلة و هنا تكمن المفارقة لفظية و معنوية، و هي مفارقة مثيرة فيها سحر الخيال الشعري الذي يرتاد مجاهل الوجود الإنساني، فالمجاز في الشعر ضرورة ينعدم دونها الابداع الأدبي إذ يرى "كولردج" - مثلاً- «أن الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ذلك لأن الصورة المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة»²⁵. و ذلك مستوى مكن في التعبير ومظهر من مظاهر الشعرية.

و الملاحظ أن حركة القصيدة تتشكل من شبه الجملة الشعرية "في دمشق" التي تتكرر على مدى جسد النص بعدد المقاطع الاثني و العشرين، إنه تكرار له ما يهره نفسياً و ثقافياً و حضارياً؛ إذ هو تعبير عن حب ضارب بأطنابه في ضمير الوجدان العربي. فالماضي و الحاضر يتوصلان عند درويش في جدلية عجيبة؛ فهو يستحضر الماضي العربي ممثلاً في خصوبة الحضارة الأموية، و وهج بريق اشعاعها «إذ لا يمكن أن نعيش حاضراً مشرقاً في ظل تجاهلنا لماضيها، بل لابد من التعبير عن الماضي بالحاضر»²⁶.

و من ملامح الشعرية التي تستل الإعجاب من قلب المتلقي تلك البنية الفنية في هندسة الصورة الشعرية وفق قالب تفنن الشاعر في ضبطه على تقنية العزف على قيثار أوتار الزمن حين تستغرقه دمشق الفيحاء في أبعاده الثلاثة: الماضي و الحاضر و المستقبل، فالفعل الحضاري الأموي يواصل أشغاله في ديمومة و همّة و يمنحنا الثقة و فضلة الأمان

للاستمرار في الممشى تحت شمس حضارتنا الزاهرة بمعية الأبدية التي ما فتئت تقاسمنا سكنى هذا البلد. إن استحضار العصر الأموي إلى جو القصيدة يعزّز الأمجاد التاريخية لمدينة دمشق على مر العصور، فهي و إن بلغت أوج حضارتها في العصر الإسلامي فإن ذلك لا ينفي عنها صفة التمدد الحضاري عبر الأزمنة المتعاقبة و يثبت ذلك ما تزخر به من آثار تاريخية تعود لحقب زمنية، فهنا كانت بداية الاستيطان البشري و تخطيط أولى المدن. سورية مدخل وبوابة للتاريخ، فقد قامت على أرضها حضارات متعددة كثيرة و سكنها شعوب شتى: السومريون، الأكاديون، الكنعانيون، البابليون، الفرس، الإغريق، الرومان، العرب، الأتراك... إلخ.

و من ملامح الشعرية التي يرسها المجازي في ميناة القصيدة، ذلك التنوع الخصب في ملامح الغرافيمات التصويرية و ما تكتسبه في سياقها من دلالات و احياءات بما يجعلها تتخذ سمة الصور المركبة النامية التي بإمكانها أن تستنطق كل مظاهر الوجود و تستخدم جل الموجودات بدءاً بالحمام و اللغة، و السماء، و الخيل، و الأبدية، و التاريخ، و الإنسان و غيرها.. فكلها تصبح- ببراعة الشاعر- أداة طيعة للتصوير الشعري الذي ما انفك الناص في توظيفها في محاولة لكسر رتابة الموضوع الواحد و نمطية الصورة الباهتة الجزئية، التي سكنت بيت شعرنا العربي أمدا طويلاً.

في دِمَشْقَ،

تَدُورُ الحَوَارَاتُ

بَيْنَ الكَمَنَاجَةِ وَالْعُودِ

حَوَّلَ سَوَالِ الوجودِ

وَحَوْلَ النِّهَايَاتِ:

مَنْ قَتَلَتْ عَاشِقاً مَارِقاً

فَلَهَا سِدْرَةُ الْمُنْتَهَى!

إن هذه الحوارات المهموسة، لا تُسمع ولا تكون إلا في أرجاء دمشق كنوع من الاستثناء الذي يعطى خصوصية بلاد الشام، و تدور تفاصيلها حول أحجية من يكون لها شرف فضل قتل العاشق المارق حتى تكون جديرة بنيل غاية الغايات المعبر عنها بـ "سدره المنتهى"، هذه القاتلة- لا أخالها- إلا دمشق و يؤكد هذا الافتراض حضورها الطاغي في حيز النص، و ما تتمتع به هذه المعشوقة من سحر فتنة الإغراء الذي يخولها القدرة على تنفيذ فعل القتل في حق العاشق المارق...! و يستمر الشاعر هائما في سحر معشوقته الأبدية "دمشق" بتوظيف كل امكانات المجاز البلاغية للتعبير عن مدى تمكن هذا الحب من قلبه معطيا ملمحا آخر من ملامح الشعرية باعتماد تقنية استدعاء الشخصيات التاريخية و الدينية، و المرجح أن يكون المستدعى إلى فضاء النص هو النبي يوسف عليه السلام، و يبقى السؤال مطروحا: لماذا أقدم درويش على استحضار أو استدعاء الشخصية الدينية إلى وسط ثقافي مغاير في الرؤيا و المنهج و المعرفة؟! و كذلك: لماذا انتخبنا النبي يوسف من بين عشرات الشخصيات التاريخية؟.. و ما دلالة هذا الرمز في تكثيف مجازية النص الشعري؟ يبدو لي أن انتقاء النبي يوسف من الأقنعة المتكررة في شعر درويش بصورة مكثفة، و لا أجد أدل على ذلك من ديوانه الشهير "أحد عشر كوكبا"، و قد اشتغل على هذا الرمز النبوي مستوحيا منه طبقات من المعاني و لأن المحمول الديني له قدرة على تفجير المكبوت و تحريك الهامش، فضلا عن كفاءته في مدنا برؤية جمالية تنبعث من عمق التاريخ كاشفة عن سياق تزدحم فيه النصوص المهاجرة.

في دِمَشْقُ،
يُقَطِّعُ يَوْسُفُ،

بالنَّاي،
أَضْلَعُهُ
لا لشيء،
سوى أَنَّهُ
لم يَجِدْ قَلْبَهُ مَعَهُ

في هذه المدينة، أي (دمشق) تتجلى أحداث البدايات؛ بداية التكوين و بداية الخلق حين كان كل شيء على أصله الأول في هيئة سيلان الماء، و قد استمد هذه الحقيقة الثابتة من المصادر الدينية كما حكى القرآن الكريم ﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾ سورة هود، الآية: 07، و غيره من الكتب المقدسة: التوراة و الانجيل. و رغم ذلك تتشبث دمشق بالشاعر و تطلب منه الرفقة و الصحبة في سفر إلى أقاليم الشعراء القصية بحثا عن شبق المغامرة الشهية.

في دِمَشْقُ،
يَعُودُ الْكَلَامُ إِلَى أَصْلِهِ،
الماء:

لا الشِعْرُ شِعْرٌ
ولا النَّثْرُ نَثْرٌ
وَأَنْتِ تَقُولِينَ: لَنْ أَدَعَكَ
فَخُذْنِي إِلَيْكَ
وَحُذْنِي مَعَكَ!

وواصل الشاعر هذا النسق التصاعدي في وصف دمشق بخلع أغرب الصور المجازية عليها، إذ كيف ينام الغزال مع امرأة على سرير الندي؟ و هل يعقل أن تخلع امرأة فستانها و تغطي نهر بَرَدَى العظيم؟ بيد أن هذه المفارقات الإسنادية في الجمع بين الإنسان و الحيوان في سرير الندي، و أنسنة الكائن هي من الصور الشعرية التي لا يبررها سوى الإيمان

المجازي المناقض لمنطق الحقيقة و الأشياء و ذلك بإسناد صفات يختص بها الإنسان للجمال، فالياسمين يداعب، و الحديقة تغار، و يسري الدم متدفقا في محيا القمر. و بالنظر إلى هذه المجموعة من الصور أمكن القول- حسب تودوروف-: «اتصاف اللغة المجازية بأنها لغة مصطنعة، زائفة ينقصها الصدق: و الواقع أنها تتحاشى تسمية الأشياء بأسمائها على الرغم من وجود اسم دال عليها»²⁸.

تَدَاعِبُنِي الْيَاسْمِينَةُ:

لَا تَبْتَعِدْ

وَامْشِي فِي أَثَرِي

فَتَغَارُ الْحَدِيقَةُ:

لَا تَقْتَرِبْ

مَنْ دَمَ اللَّيْلُ فِي قَمَرِي

ثم يستمر محمود درويش في هيامه المحموم بالمدينة العشيقة (دمشق) حيث يحلو السمر حين تداعب مخيلته أحلام وردية في حضان زهر اللوز الباسم، لكن هذا الزهر يقطع عليه الحلم الجميل و يجعل من الواقعية شرط الإزهار و العبور في الأحلام.

فِي دِمَشْقَ،

أُسَامِرُ حُلِيِّ الْخَفِيفِ

عَلَى زَهْرَةِ اللَّوْزِ يَضْحَكُ:

كُنْ وَاقِعِيًّا

لِزَهْرَتَانِيَّةٍ

حَوْلَ مَاءِ أُسْمِهَا

وَكُنْ وَاقِعِيًّا

لَأَعْبُرَ فِي حُلْمِهَا!

لقد تحققت الصورتان في خيال الشاعر ثم رُسمت على الورق إبداعاً و خلقاً مدهشاً. و صورة الشرط في النظم واضح (كن واقعياً لأزهر ثانية)، (وكن واقعياً لأعبر في حلمها!)، إن دمشق الغارقة في بحر من أحلام جمالها تتمتع أبداً عن كل حالم يخطب

بحقيقة الشعر المتمردة على نواميس الحياة و الوجود، ولذات السبب لن يكون الغزال هنا إلا رمز العشق المتناهي من دون مقابل، و التوازن و العطاء كما يحيل على معاني الرقة و الحب غير المشروط.. و القدرة على التضحية من أجل الخير الأسمى.

أولست الكتابة خصوصاً الفنية منها «نبوءة تاريخية تقترح شكل العالم و معناه، و هي محاولة لأنسنة الكائن و تزويده بالرغبة و الميثولوجيا و اليوتوبيا.. و فعل الصيرورة و الارتحال الدائم»²⁷ ؟

فِي دِمَشْقَ،

يَنَامُ غَزَالٌ

إِلَى جَانِبِ أُمْرَأَةٍ

فِي سَرِيرِ الْبَنَدِي

فَتَخْلَعُ فُسْتَانَهَا

وَتُغَطِّي بِهِ بَرْدَى!

و يأتي المقطع الموالي مكمل للصورة و موسعاً أبعادها و متابعاً نموها. فهو ما زال يزاوئ تقنية الوصف بآليات طبيعية معتمداً على الصور الأكثر شروداً عن عقال الحقيقة مشكلاً انحرافات مجازية تتوازي مع الحقيقة في دلالتها على ما تحوزه هذه المدينة من نِعَم الأمن و السلام و الطمأنينة، فخيرها عميم و إلفها حميم، جوها أليف و وردها صحو كثيف، فيها يغازلك الزهر و الطير و يداعبك الياسمين و تغار الحديقة، و يتدفق دم الليل في اشراقه البدر المنير؛ و لكن كيف توصل إلى تشكيل تلك الصور، و ما سرّ التركيبة الكيميائية التي أوجدت شعرية هذه الصور و القصيدة؟

إن شعرية هذه المقاطع تكمن في الصور المبتكرة، و في ذلك الانسجام المجازي للغة الذي تجاوز بها مستواها المعجمي الضيق إلى الأفق الدلالي الرحب و ذلك عن طريق وضع اللغة في علاقات جديدة وفق رؤية فنية مشبعة بالحسن الجمالي على إيقاع الرسم

فيها نبض الحياة في عروق جسد الرخام، وتعدّ هذه الصورة المجازية من أبداع مبتكرات التصوير العبقري العربي في الشعر المعاصر، و يكمن جمالها في بثّ حركة الحياة في الجماد(الرخام) و تمثيله في صورة إنسان ينبض الدم في عروقه. و هذا من سحر التصوير و التخيل الذي يضخه المجاز في عروق الشعر مما يجعله يستأثر بإعجاب القراء، فضلا عن فعل تأثير لفظة "رخام" التي تزخر بمدلولات الأبدية والذاكرة التي لا تنمحي، فهو رمز الجمال المتجدد والنقاء الخالد.

أَعْدُ ضُلُوعِي
وَأَرْجِعْ قَلْبِي إِلَى حَبِيبِهِ
لَعَلَّ الَّتِي أَدْخَلْتَنِي
إِلَى ظِلِّهَا
قَتَلْتَنِي،
وَلَمْ أَنْتَبِهْ...

هل بالإمكان أن يفقد الشاعر، تحت تأثير الإغواء حاسة التمييز و لا يدرك حقيقة حياته من مماته؟
أيمكن أن يرجع إلى قلبه الساكن إعجابا نبضه، أي خبئه (الخبب= ضرب من العدو) لأن دمشق التي أدخلته ظلالها الوارفة قد قتلتها بفتنة سحرها و لم يعلم حتي بموته، صحيح "و من الحب ما قتل؟!". و لكن هل بمقدور مدينة، بغض عن جمالها و مكانتها من القداسة، أن تحدث مثل هذا التأثير في محبيها؟
إن هذه المبالغة في التقديس الذي أعتاده الشعراء في شعرهم ناتج في مستواه الأول عن الوظيفة الشعرية للغة، فليس من الضروري أن يتوفر للغة الانفعالية؛ كما هو شأن اللغة العلمية، الصدق المنطقي أو ما يسمى ملائمة دلالة المطابقة؛ لأن ذلك يشكل عقبة في طريق الإبداع. و الشعرية تتعارض أبداً مع قواعد التنظيم و الصدق و المواءمة و من هنا، «فقد ينتقل الدال بالمدلول من مستوى دلالة

ودّها ما لم يكون واقعياً. إن كلّ الأفعال الإنسانية سواءً أكانت عاطفية أم نفسية أم اجتماعية أم حضارية تحصل في دمشق كحتمية يرتئها الشاعر و هذا ما يبرر تصدير المقاطع الشعرية بشبه الجملة "في دمشق" لأن حتى فعل المعرفة و التلاقي مع الذات يكون تحت سماء دمشق و بعدها يكون التوحد و الانطلاق بمباركة امرأة لوزية العينين، هي في الأغلب، دمشق مدينة الجمال؛ فيها جمال الله و نور الملائكة. و قد عزّز التوظيف المجازي، في إشارته للمرأة بذكر أهم جزء في كينونة وجودها و هو العينين، جوّ التعارف و التآلف و هذا ما يؤكده اسم الإشارة "هنا".

في دِمَشْقُ،
أَعْرِفُ نَفْسِي
على نفسها:
هنا، تحت عَيْنَيْنِ لُوزِيَّتَيْنِ
نَطِيرُ مَعاً تَوَافِينِ
ونرجئ ماضينا المشترك

إن كل الأفعال و الأحداث تقع في دمشق فهي المدينة المؤهلة لاحتضان مثل هكذا أفعال، أفعال التوهج الإنساني في أرق لحظات ممارسة الحياة: اللقاء، الأخوة، الطيران و قل ما شئت من الممارسات البشرية في فورة العشق الأسى.

في دِمَشْقُ،
يرقُّ الكلامُ
فأسمع صَوْتِ دِمِ
في عُرُوقِ الرخام:
أُخْطِطُفِي مِنْ ابْنِي
تَقُولُ السَّجِينَةُ لِي
أَوْ تَحْجَرُ مَعِي!

و في دمشق يصير للكلام نكهة الكلام، و يخفت صوت ضجيج الحياة المعهود، إلى الدرجة التي يُسمع

أن «يكون هناك تلازم و ترابط يجمع بين المعنيين، و يصوغ استعمال أحدهما موضع الآخر»²⁹ «منها تسمية الشيء باسم ما كان عليه، أو ما يؤول إليه أو تسمية الحال باسم محلّه، أو تسمية الشيء باسم آتته و علاقات أخرى كثيرة»³⁰.

في دِمَشْقَ،
تجفُّ السحابةُ عصرًا،
فتحفُّرُ بئراً
لصيف المحيّن في سَفْح قاسيُون،
والنّاي يُكْمِلُ عاداته
في الحنين إلى ما هُوَ الآن فيه،
ويبكي سدى

إن ما يقوله الشاعر لا يعبر بالضرورة عن الحقيقة الواقعية وهذا ليس شرطاً على صدق الشعر، وإنما كثيراً ما يلجأ الشاعر إلى إذابة معطيات هذا العالم و تحطيمها قصد صهرها من جديد وفق رؤية الشاعر للوجود. و بالتالي تحويل الواقع المادي إلى مثالي»³¹.
لاحظ الأسطر الشعرية التالية و تأكد من صدق الحكم، إذ كيف تحفر السحابة بئراً لصيف المحبين، و كيف يحنّ الناي و يبكي، و هي كلها اسنادات مخالفة لمنطق الأشياء و منحرفة عن القاعدة و النمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه. و لذات السبب يرى جان كوهين الذي شغل بنظرية الانزياح، «أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة. و يذهب إلى أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر، بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح»³²، و ذهب مصطفى ناصف إلى عدّ الاستعارة و التعبير المجازي انحرافاً للغة عن طبيعتها الأصلية، «تمنحها امكانات أوسع للتعبير عن العواطف و الانفعالات و المواقف التي يعيشها المبدع»³³، و يرى شكري عياد أن الانحراف يخص اللغة الفنية، و لا يقدم عليه إلا أديب متمكن

المطابقة إلى مستوى دلالة الإيحاء، و هذا الانتقال يتحقّق ، وفق جان كوهين، بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، من أجل العثور عليه في المستوى الثاني، أي مستوى الشعرية»¹. و يمكن أن نرمز لهذه الاستدارة في الكلام من المعنى المباشر إلى المعنى الخفي، أي من التصريح إلى التلميح بالخطاطة التالية:

دلالة المطابقة = الدال —————> المدلول الأول. دلالة الإيحاء = الدال —————> المدلول الأول + المدلول الثاني... ن مدلول.

في دِمَشْقَ،
تُعِيدُ الغريبةُ هَوْدَجَهَا
إلى القافلة:
لنْ أَعُودَ إلى خيمتي
لنْ أُعَلِّقَ جيتارتي،
بَعْدَ هذا المساء،
على تينة العائلة...

إن أجمل ما في دمشق هو قدرتها الفائقة على التأثير في البشر و حث الأرواح على التمرد بدءاً بالشاعر و الوافد و الغريب و القريب.. فكل أصناف البشر من عرب و عجم قد افتتنوا بها و هذا ما يفسر تعدد الأجناس و الحضارات التي أقامت على ضفاف هذه المدينة كما وضحنا سابقاً، حتى المرأة البدوية الغربية المسافرة إليها تعيد متاعها إلى القافلة و ترفض العودة إلى موطنها و تأبى الكفّ عن الغناء. و قد استعان الشاعر بالمجاز المرسل على وجه الخصوص لتوضيح المعاني بما يكفل لها نشوة الإمتاع الفني، فقد عبّر عن المتاع بالهودج على سبيل التخصيص بذكر الجزء و هو يقصد الكل في علاقة جزئية، أما المجاز الذي في قوله: لنْ أُعَلِّقَ جيتارتي، فهو أيضاً مرسل من علاقة سببية؛ لأن القيثارة هي آلة الغناء و سببه. و المقصود بعلاقة المجاز المرسل

الذاتية، بمعنى آخر: إن ليل دمشق يأتي هنا بوصفه محقراً على انبثاق الكتابة من مكامن الذات القصية، فطالما كان الليل ملهم الشعراء والمبدعين. وبوصفه - ثانياً - وسيطاً يدفع إلى فضاء التخيل. هنا تتحقق الحرية للذات و يبرز أفق الكتابة كمحتوى زمكاني لحركة الحرية، وهذا ما عناه ميشيل فوكو عندما قال: "اتركونا أحراراً عندما يتعلق الأمر بالكتابة".

في دِمَشْقَ،

يغني المسافر في سرّه:

لا أعود من الشام

حيّاً. ولا ميتاً

بل سحاباً

يخفّف عبء الفراشة

عن روجي الشاردة

إن هذه النفس المرهقة عشقا، والمتهاكة صباية الهائمة في معبد الجمال الدمشقي قد خلصت، في نهاية القصيدة، إلى ما يشبه القرار الأخير، قرار رفض العودة من دمشق مهما كانت وضعيتها سواءً أكانت حية أم ميتة، واستنادا لمعطيات حتمية و إلى ما سبقه من مقدمات بررت سبب اختيار أرض المقام الأبدية، ثم يعدل عن ذلك و يريد أن يستحيل سحبا يخفّف عبء الفراشة عن روحه الشاردة. و مع نهاية شفرة النص يتضح مدلول هذا الموالم الدمشقي الذي استغرق كل ذرات روح الشاعر و تطايرت معه شعاعا عبر مسارات متباينة من الشوق و الغبطة و الحبور، لتتكشف الشفرة أخيرا عن طيف من الإعجاب الذي يستهوي القلب تحت تأثير زخرف الألوان.

تري أكان كل هذا الهيام نوعا من الإغراء الذي مارسه مدينة دمشق على زائرها؟ ولم يكن من نوع الحب العميق الذي يفتح شهية العاشق ليصدر عن

و هو يلتقي في هذه النقطة مع ريفاتير في اعتبار الانحراف حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ³⁴.

في دِمَشْقَ،

أُدَوُّ في دَفْتَرِ امْرَأَةٍ:

كُلُّ ما فيكِ

من نَرْجِسٍ

يَشْتَهِيكِ

ولا سَوْرَ حَوْلِكَ، يحميكِ

مِنْ لَيلِ فِتْنَتِكَ الزائِدةِ

عندما تتماهي العلاقة بين الجماد و الإنسان بين دمشق و المرأة، تزداد بالضرورة جرعة الجمال عن الحدّ المألوف أو المطلوب، و لأجل ذلك يستأثر الجميل بشهوة النرجس على ما فيه، أي النرجس من جمال يتضاءل في هيكل الجمال الدمشقي المطلق الذي يستحيل بدوره إلى فتنة دون حماية. ترى أية نظرية لغوية تسمح بإسناد الاشتفاء للنرجس، و الفتنة لليل؟ و إنما تسند، عادة، إلى من يعقل، أما و قد اسندت هذه الأفعال إلى غير العاقل فهذه هي البنية التي تكسب العبارات الشعرية جمالا و شاعرية ولو اسندها للإنسان لكانت بنية لغوية باهتة.

في دِمَشْقَ،

أرى كيف ينقُصُ لَيلُ دِمَشْقَ

رويدا رويدا

وكيف تزيدُ إلهائنا

واحدة!

هنا نجد أن الوعي بالزمن والأشياء يتأسس دائما وفق منطق الشعر المخالف في تركيبه لمنطق الحياة و الطبيعة، و هذا لأن الكون الشعري يخضع لمنطق الذات المتفلتة من عقال قوانين العقل، فالنص يدرك بذاته الشاعرة كيف يتناقص ليل دمشق! و ما يتناقص في الحقيقة، و كيف تزداد الآلهة و ما تزداد إنها الحقيقة الشعرية التي تلون الحقائق بالرؤية

مغطى بعدد كبير من الرسوم و الصور التي لا تكشف عما ورائها. فهو لغة مكتفية بذاتها. إذا فالإستخدام البلاغي للغة يرقى بالإنسان إلى الصفات المميزة للإنسانية، لأنه- بكل بساطة- يساوي وعي الإنسان بوجود خطابه. و يسعى من جهة أخرى إلى اشباع جوع الروح إلى الجمال أو ما يسميه "الف لنتون" الاستجابة إلى الحاجة الجمالية الذوقية لدى الإنسان".

- و بعد، فإن شعرية درويش، كما رأيناها من خلال قراءة هذا النموذج الشعري الأرقى تصويرا، تتحقق في مستوى التشكيل الجمالي للمجاز في شروده البعيد عن الحقيقة و تجاوز منطق الموجودات بإسنادات جديدة حملت غرابة التراكيب إلى الجسد الشعري.. و أية ذلك قدرة الصورة المجازية على التحرر و الانحراف و التجاوز المبدع و خرق سنن التعبير بما يكفل متعة البيان و تحريك الانفعال، و كل ذلك من ملامح الشعرية و خصائص التجربة الشعرية لدي محمود درويش.

الهوامش والإحالات:

- 1- جان كوهين (1986)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء-المغرب، ص: 06.
- 2- المرجع نفسه، بنية اللغة الشعرية، ص: 05.
- 3- تودوروف (1996)، الأدب و الدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، ص: 103.
- 4 - محمد الحرز: (2005) شعرية الكتابة و الجسد، دراسة حول الوعي الشعري و النقدي، دار الانتشار العربي، ط1 بيروت- لبنان، ص: 52.
- 5- الجاحظ (1969)، الحيوان تحقيق عبد السلام هارون الطبعة الثالثة، دار الكتب المصرية، ، ص: 132/3.

عميق الفلسفة في تحليل العواطف و رسم رؤية فنية تكشف اسرار العلاقات في تجاذباتها و اضطراباتها. إنه نوع من الشرود الذي استدعته لحظة الإعجاب فانجذب يعبر عنه في خواطر يعوزها كثيرا من الترابط و التخطيط الفني المحكم، و لولا تضافر عوامل فنية و موضوعية لفقدت القصيدة بصفة كلية مبررات الانتماء لجنس الشعر، و يجدر بنا أن نذكر منها تحديدا، العامل الشكلي المتمثل في تواتر اللازمة التي رشحت بقوة العنصر الموسيقي في الإيقاع. و الثاني معنوي نفسي يتجلى في عاطفة الإعجاب الشديدة بمدينة دمشق التي استحوذت على مشاعره من المطلع حتى النهاية. و يبقى الدور المعزّز للانتماء الشعري هو، طبعا، المجاز بما اضيف من مسحة جمالية على بنية القصيدة، فقد قال أحد المعاصرين أن المبدئين الرئيسين المنظمين للشعر هما الوزن و المجاز؛ أكثر من هذا «أن الوزن و المجاز يلزمان أحدهما الآخر و أن تعريفنا للشعر ينبغي أن يكون من العمومية بحيث يشملهما معا، و يفسر تزاملهما»³⁵ (*) و لولا لمسات المجاز الفنية الساحرة لكانت القصيدة عبارة عن ركام من خواطر شاعر عاشق محموم كواه حب الشام!؟

4- خاتمة؛

- إن ما نخلص إليه في نهاية هذه الدراسة هو دور المكون البلاغي في إثبات أصالة الإبداع الأدبي، فالنص لا يكتسب هوية الإنتساب الأدبي إلا في الحضانة البلاغية و بلمسات التصوير المجازي حين يتعدى المعنى الحرفي للدوال بحثا عن المدلولات التي تحفر عميقا في الفكر و الثقافة و التاريخ و الدين و السياسة و المجتمع... فالخطاب الخالي من الصور- حسب تودوروف- هو خطاب تام الشفافية، و لذلك هو غير موجود. هنالك تبرز الصورة البلاغية و كأنها رسم منقوش على هذه الشفافية كخطاب كثيف

- 6- عناد الغزوان ، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة، مجلة الأقلام، بغداد، العددان: 11- 12، المجلد 22، كانون الأول، 1987، ص: 85.
- 7- Coleridge(1983), Biographia Literaria, edited by James Engell and W. Jackson Bate : Biographia Literaria, princeteion Universiy Press., pp 17 &18.
- 8- المرجع السابق، تودوروف: الأدب والدلالة، ص: 115.
- 9- رنيه ويلك أوستن وآرن (1992)، نظرية الأدب، تعري عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض- السعودية، ص 255.
- 10- يحيى بن حمزة العلوي (1914)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ج 1، مطبعة المقتطف، دار الكتب الخديوية، (د ط)، ص: 75.
- 11- المرجع السابق، نظرية الأدب، ص: 256.
- 12 - محمد زغلول سلام (1964)، النقد العربي الحديث مكتبة الأنجلو- مصرية، ط1، مصر، ص: 66.
- 13- بن طباطبا العلوي (1426 هـ - 2005 م)، عيار الشعر المحقق: عباس عبد الساتر. المراجع: نعيم زرزور منشورات محمد علي بيضون، ودار الكتب العلمية، ط 2، بيروت- لبنان، ص: 09.
- 14- شامل عبيد درع الجميلي ، الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665 هـ)، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العراق، العدد: 2، المجلد 9، 2014، ص: 82.
- 15- رومان جاكسون (1988)، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، ص: 19.
- 16 - بسام قطوس (2005)، إستراتيجية القراءة- التأصيل و الإجراء النقدي- عالم الكتب، ط1، القاهرة- مصر، ص: 177.
- 17- القاضي الجرجاني(د.ت)، الوساطة بين المتنبي و خصومه تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، ص: 428.
- 18- الزمخشري(2009م/1430هـ)، المفصل في صناعة الإعراب تحقيق: خالد اسماعيل حسان، مكتبة الآداب، (د.ط)
- القاهرة، ص49.
- 19- المرجع السابق: الأدب والدلالة، ص: 101.
- 20- محمود درويش (د. ت) الأعمال الكاملة، ديوان: سيرير الغريبة، www.alkottob.com، إعداد علي مولا، ص: 617.
- 21- Peter new mark, (1988), A. Textbook of translation, great, Breaton bv A, Wheaton. & co ltd, kxter, P108.
- (*) ويعرفها قائلًا:
A unite the meaning is not traceable to the Signification of the parts or to their arrangement but applies to the unit as a whole. Eugène Albert Nida, (1964), Towards a science of translating, E.J. Brill, P.95.
- 23- محمد نور الدين أفاديه(1988)، الهوية والاختلاق أفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء- المغرب، ص: 81.
- 24- Georges Mounin, Poésie et société, Paris, P.U.F.p.53.
- 25- أبو هلال العسكري (1933)، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، ط1، القاهرة- مصر، ص: 331.
- 26- إليزابيث درو، (1933)الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة (1961)، محمد إبراهيم الشوتي،(د. ط)، بيروت لبنان، ص 59.
- 27- صدوق نور الدين (1984)، حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير والإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب ص: 171- 172.
- 28- انظر المرجع السابق، شعرية الكتابة والجسد، ص: 49.
- 29- المرجع السابق، الأدب والدلالة، ص: 107.
- 30- بسيوني عبد الفتاح (1987)، علم البيان، مطبعة السعادة، (د.ط)، مصر، ص: 144.
- 31- ينظر: الخطيب القزويني (د. ت) الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط3 بيروت، ص: 205- 210.
- 32- محمد مصطفى بدوي(1988) كولريديج ، دار المعارف، ط2، مصر، ص: 158.

- 9- تودوروف (1996)، الأدب و الدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب.
- 10- جان كوهين (1986)، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء- المغرب.
- 11- رنيه ويلك أوستن وآرن (1992)، نظرية الأدب، تعري عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض- السعودية.
- 12- رومان جاكيسون (1988)، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب.
- 13- شكري عياد (1988)، اللغة و الابداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ناشيونال بريس، ط1، القاهرة.
- 14- صدوق نور الدين (1984)، حدود النص الأدبي، دراسة في التنظير و الإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء- المغرب.
- 15- محمد الحرز: (2005) شعرية الكتابة و الجسد، دراسة حول الوعي الشعري و النقدي، دار الانتشار العربي، ط1 بيروت- لبنان.
- 16- محمد زغلول سلام (1964)، النقد العربي الحديث مكتبة الأنجلو- مصرية، ط1، مصر.
- 17- محمد مصطفى بدوي (1988) كولريديج، دار المعارف، ط2، مصر.
- 18- محمد نور الدين أفاديه (1988)، الهوية و الاختلاق أفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء- المغرب.
- 19- مصطفى ناصف (1981)، نظرية المعنى في النقد العربي دار الأندلس للطباعة و النشر، ط1، بيروت.
- 20- يحيى بن حمزة العلوي (1914)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة ج1، مطبعة المقتطف، دار الكتب الخديوية، (د ط).
- ب - الكتب الأجنبية:
- 1- peter new mark (1988). A.Textbook of translation, great, Breton by A,Wheaton. & co ltd, kxter, P,108.
- 2- Georges Mounin, Poésie et société, Paris, P.U.F.
- 3- Coleridge (1983), Biographia Literaria, edited by James Engell and W. Jackson Bate : Biographia Literaria, princeteion Universiy Press., pp 17 &18.
- 33- المرجع السابق: بنية اللغة الشعرية، ص ص: 192-193.
- 34- مصطفى ناصف (1981)، نظرية المعنى في النقد العربي دار الأندلس للطباعة و النشر، ط1، بيروت، ص: 85.
- 35- شكري عياد (1988)، اللغة و الابداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ناشيونال بريس، ط1، القاهرة، ص ص: 78-79.
- 36- المرجع السابق: نظرية الأدب، ص: 253.
- (*)- النظرية العامة للشعر التي تتضمنها هذه المقولة سبق أن شرحها كولريديج في جلاء في كتابه "سيرة أدبية"(Biographia Literaria).
- قائمة المصادر والمراجع:**
- أ- الكتب العربية:**
- 1- بن طباطبا العلوي (1426 هـ - 2005 م)، عيار الشعر المحقق: عباس عبد الساتر. المراجع: نعيم زرزور منشورات محمد علي بيضون، ودار الكتب العلمية، ط2، بيروت- لبنان.
- 2- أبو هلال العسكري (1933)، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، دار احياء الكتب العربية، ط1، القاهرة- مصر.
- 3- الجاحظ (1969)، الحيوان تحقيق عبد السلام هارون الطبعة الثالثة، دار الكتب المصرية.
- 4- الخطيب القزويني (د.ت)، الإيضاح في علوم البلاغة تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط3، بيروت..
- 5- الزمخشري (2009م/1430هـ)، المفصل في صنعة الإعراب تحقيق: خالد اسماعيل حسان، مكتبة الآداب، (د.ط) القاهرة.
- 6- إليزابيث درو، (1933) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة (1961)، محمد إبراهيم الشوتي، (د. ط)، بيروت لبنان.
- 7- بسام قطوس (2005)، إستراتيجية القراءة- التأصيل و الإجراء النقدي- عالم الكتب، ط1، القاهرة- مصر،
- 8- بسيوني عبد الفتاح (1987)، علم البيان، مطبعة السعادة، (د.ط)، مصر.

4- Eugène Albert Nida, (1964) Towards a science of translating, E.J. Brill,

ج- المجلات:

1- شامل عبيد درع الجميلي: الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665 هـ)، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العراق، العدد: 2، المجلد: 9 2014.

2- عبد القادر علي زروقي: الصورة المجازية في شعر محمد بلقاسم خمار، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الإنسانية/ قسم الآداب و اللغات العدد 21- جانفي 2019.

3- عناد الغزوان: الصورة في القصيدة العراقية الحديثة مجلة الأقلام، بغداد، العددان: 11- 12، المجلد/ 22 كانون الأول، 1987.

د- المواقع الالكترونية:

1- محمود درويش (د. ت) الأعمال الكاملة، ديوان: سرير الغربية. www.alkottob.com، إعداد علي مولا، (د. ط).