An-Najah University Journal for Research - B (Humanities)

Volume 29 | Issue 10 Article 4

2015

Poetic Colors in Mahamoud Darweish's Last Divan "I Don't Want this Poem to End"

Ahmad Rahaleh
rahahleh@bau.edu.jo

Hanan Amayrah

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b

Recommended Citation
Rahaleh, Ahmad and Amayrah, Hanan (2015) "Poetic Colors in Mahamoud Darweish's Last Divan "I Don't Want this Poem to End"," *An-Najah University Journal for Research - B (Humanities)*: Vol. 29 : Iss. 10 , Article 4.
Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol29/iss10/4

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in An-Najah University Journal for Research - B (Humanities) by an authorized editor. The journal is hosted on Digital Commons, an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aaru.edu.jo, marah@aaru.edu.jo, u.murad@aaru.edu.jo.

مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية) المجلد 29 (10)، 2015

شعرية الألوان في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"

Poetic Colors in Mahamoud Darweish's Last Divan "*I Don't Want this Poem to End*"

أحمد رحاحلة*، وحنان العمايرة

Ahmad Rahaleh & Hanan Amayrah

*قسم اللغة العربية التطبيقية، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن

*الباحث المراسل، بريد الكتروني: azr_rahahleh@yahoo.com

تاريخ التسليم: (2014/3/25)، تاريخ القبول: (2015/2/4)

ملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة جوانب من شعرية الألوان في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، وبيان مستويات توظيفها فيه، ومدى فاعليتها في تفجير الطاقات الإيحائية والإحالية في البنيات اللغوية، والتراكيب الشعرية، إلى جانب الوظائف الشعرية التي تنهض بها، والسمات الجمالية التي تحققها. ويتوسل البحث إلى تحقيق غايته بجملة من الأدوات المنهجية التي تسهم في تجلية المحاور الأساسية المؤثرة في شعرية الألوان، والمكونة لجمالياتها، من خلال الوقوف على تلقي اللون وحضوره في الديوان، ومستويات التوظيف اللوني الآتية: المستوى المحايد، والمستوى المحايث، والمستوى الأيقوني. وانتهى البحث إلى بيان أثر الأداء بالألوان في المستويات التوظيفية كافة، وفاعلية حضورها في إنتاج الدلالة، وأهميتها في تكثيف درجة الشعرية التي حققتها تجربة درويش الأخيرة، وارتباطها النفسي بعواطف الشاعر ووجدانه.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، الألوان، الدلالة، شعر درويش.

Abstract

This research aims to study the aspects of the poetic colors in Mahmoud Darweish's last divan titled "***I Don't Want This Poem to End***" and to highlight theirs functional levels, their effectiveness in blasting the inspirational and referential potentials in the linguistical and poetics structures as well as their poetic functions and atheistic features that they achieve. This research endeavors to achieve its aim through spotlighting

An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), Vol. 29 [2015], Iss. 10, Art. 4

the use of a group of methodological tools that contribute to manifesting the basic pivots affecting the poetic colors and their atheistic compositions through demonstrating the effect of colors and their presence in the divan as well as the following chromatic function levels: neutral, immanent and iconic levels. The research concluded with the demonstration of the effect of the chromatic performance in all functional levels, their presence in the denotation production and their importance in deepening the poetic degree that was achieved in the last Darweish's divan in addition to their psychological linkage with the poet's emotions and sentimentality.

Key Words: Poetics, color, denotation, Darweish's poetry.

توطئة

شغلت الظاهرة اللونية الإنسان مذ أن مدّ بصره إلى الحياة والكون من حوله، وكان اللون خارج حدود الشعر يتموضع في مجالين عامين، أولهما: إداركي أداته بصرية، بوصفه صبغة لونية قائمة على الأعمال في البياض وتكامل الألوان وتباينها، ودرجات سطوعها. وثانيهما: معجمي بوصفه دوال لغوية ذات مدلولات متواضع عليها، وينسحب عليها ما ينسحب على المادة اللغوية من استعمال متعدد المستويات، ويتحقق الوجود اللوني في المجال الأول تحققا ذاتيا استنادا إلى الوجود في الطبيعة، أو وجودا صناعيا استنادا إلى الأعمال الفنية والرسوم وما شابه ذلك، لكن الشعر كان أكثر صلة بمجال اللون المعجمي، بوصفه وحدة لغوية، تدخل في تشكيل اللغة الشعرية، وإنتاج الصور، والخطابات، والتعبيرات الجمالية.

والكلام السابق يدفعنا للإشارة إلى وجود تباينات في الوقوف على دراسة اللون وتفسيره عند القدماء والمحدثين، العرب منهم أو غير العرب، ومرد كثير من هذه التباينات هو: الحقول والخلفيات التي صدر عنها، والبيئات التي وُجد فيها، ولعل أبرزها يكمن في النظرة الفنية للون، أو الفلسفية، أو العلمية – الفيزيائية- مع ما صاحب كلاً منها من مؤثرات بيئية وثقافية ونفسية، بعضها ثابت وبعضها متغير، والباحث في السيرة الذاتية للألوان يجد أن جوهر الخلاف في تفسيرها وتفسير متعلقاتها قد ارتبط ارتباطا وثيقا بتحديد مفهوم الألوان، الأساسية أو الأولية منها، والثانوية وظلالها، مقترنا بتطور الدلالات اللونية واختلافها من عصر إلى آخر، ومن موصوف إلى موصوف.

أضف إلى ذلك أن مصادر الألوان كانت في مواضع عدة تؤثر في تحديد دلالاتها، ومع أن الطبيعة ومكوناتها هي المصدر الأول للألوان [(1)] إلا أن المرجعيات المثيولوجية – على المستوى الدلالي والرمزي - كانت أشد تأثيرا من غيرها، والتي تنوعت بدورها حتى على مستوى البيئة الواحدة، وزاد من حدة هذا الأثر شحنها بالدلالات القدسية ذات الإحالات الدينية، سواء على مستوى المقدس الوثني أو المقدس السماوي، ولذلك صح القول إن الألوان قد بدأت بوصفها "مظهرا من مظاهر الواقعية في الصورة الشعرية ...، حيث تتموضع في الألوان جملة من البنى الأسطورية والحضارية المؤسسة لثقافات الشعوب"[(2)]، وبدأت دلالات الألوان تتطور منذ أن ربط "الإنسان الأول الألوان بالعالم المرئي من حوله، ورمز بها إلى قوى خفية يشعر بها ولا يراها أو يعرف كنهها، كذلك غزت الألوان عادات الشعوب وتقاليدها حتى صارت جزءا من تراثها" [(3)]، ومنطقي أن يكون للشيء المتخيل مهما كان الشكل الذي يحتويه لون دال عليه، يميزه عما يحيطه.

ومع أن واقع الحال يشير إلى اختلاف في الدلالات والرمزيات التي احتوتها الألوان، إلا أن هناك مجموعة من الألوان كانت أكثر حضورا واستعمالا من غيرها، واستطاعت أن تحافظ على دلالات أساسية ثابتة مشتركة، مكنتها من الاستمرار في التطور، واكتساب دلالات جديدة دون أن تفقد شيئا من جذورها، وسنكتفي في هذا السياق بالإشارة الماضية لتقديرنا أن الوقوف على المسألة وتأصيلها عمل يحتاج إلى إفراد وتخصيص يخرج بالدراسة عن أهدافها، بعد أن أشبعتها الدراسات والبحوث نظرا، وننتهج الانتفاع بثمارها، والمضي من حيث انتهت، مقدرين أنها من الذيوع بمكانة تغني عن ذكرها، إلا ما تتطلبه المعالجة ويقتضيه البحث.

وعلينا أن ندرك أولا "أننا باختيار الألوان قد اخترنا خاصية ذات صعوبة معينة في معالجتها شعريا، فاللون من أكثر المعطيات التجريبية جلاء في عالمنا من خلال ارتباطه بالأشياء، فأن نعطي شيئا لونا ليس له، وأن نزيد فنجعل هذا اللون (خبرا) له، يبدو كل ذلك وكأنه تحد متعمد للعقل"[(4)]، وقد بات اللون وتوظيفه في الشعر المعاصر مصدرا خصبا من مصادر الشعرية الحديثة، وسمة أسلوبية قادرة على النهوض بأبعاد التجربة الشعرية بما تحمله من طاقات إيحائية، وإحالات دلالية، قادرة على التحول باللغة الشعرية نحو مستويات الاستعمال الإبداعي، وزاد التفاعل – أدبيا - مع شعرية الألوان وجمالياتها في القصيدة المعاصرة على نحو

---

(1) يجد الباحث في الكتب والمعاجم – العربية خاصة – أن كثيرا من ألفاظ الألوان قد استُمِدتْ من الموجدات والمشاهدات والبيئة المحيطة، الساكنة منها والمتحركة، وكثيرا ما اشتقت لها أسماء من درجاتها وتمازجها في الموجودات، وتحولت بعض هذه الدرجات اللونية إلى صفات خاصة بحقل محدد.

(2) خليل، أحمد محمود (1996)، رؤية في الشعر الجاهلي، ط1، دار الفكر – دمشق ودار الفكر المعاصر – بيروت، ص193.

(3) عمر، أحمد مختار (1997)، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 161.

(4) كوهين، جان (1990)، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، ط1، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ص 135.

Published by Arab Journals Platform, 2015

جعلها جزءا من إيقاع الدلالة، ومن تطور مفهومَيّ الذاتي والموضوعي في الرؤيا والتشكيل، بعد أن تخطى اللون في حضوره حدود الاستعمال المحايد، والدلالة المتواضع عليها، مستفيدا في بعض الممارسات من التضاد والمفارقة والانزياح عن مستويات المواضعة واللاوعي الجمعي بها، وعليه "فإن توظيف اللون في الشعر يحتاج إلى وعيه، وإدراك طبيعة تشكّله في الطبيعة أولاً، وفي فنّ الرسم بنماذجه وأشكاله وحدوده ثانياً، ليتمكّن الشاعر بعد ذلك من الإفادة من طاقاته هذه وتحويلها إلى حقل الشعر"[(1)] ذلك الشعر الذي "ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن"[(2)]، ولم يعد ذِكر اللون وحده كافيا – في القصيدة - للإحالة إلى العلاقة الاعتباطية مع مدلوله، بل دخل في شبكة من العلاقات مع مجاوراته من الألفاظ والتراكيب التي تنتظم بدورها في علاقة شمولية مع النص وسياقاته.

اللون في أعمال درويش السابقة

وقف كثير من الباحثين على دلالات الألوان في أعمال محمود درويش الشعرية التي سبقت ديوانه الأخير، ونجد أن النظر في بعض هذه الدراسات يسهم في تعزيز نتائج هذه الدراسة وتفسيرها، ونرصد في هذا السياق ما وقف عليه الباحث سعيد جبر أبو خضرة الذي انطلق من مقاربة مفاهيمية للون يرى فيها أنه علامة لغوية، تقوم "بتوليد الدلالات الإيحائية، والاجتماعية، والدينية، والنفسية، التي ينطوي عليها المدلول، وعليه فإن ثراء اللون دلاليا يسهم في تشكيل لغة شعرية موحية"[(3)]، وفي سياق تأمله في دلالات تكرار بعض ألفاظ قصيدة محمود درويش "وتحمل عبء الفراشة" في ديوان "أعراس" يقف الباحث عادل الأسطة على تكرار اللون (الأخضر)، ويبين أن لهذا اللون دلالات إيجابية وأخرى سلبية، وأنها وردت في القصيدة بتوظيف دلالي إيجابي، يقول: "وردت هذه المفردة في القصيدة بمعناها الإيجابي لا السلبي ...، وقد تكررت مفردة الأخضر أربعاً وعشرين مرة. ولنلاحظ أن الأخضر الذي يغني له الشاعر هو أخضر ممتد بين يدين يابستين. إنه يقابل اليباس – أي الجفاف –"[(4)]، وعلى نحو مقارب يقف الشاعر المغربي أحمد بلحاج على دلالات الألوان في قصيدة "حين تطيل التأمل" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" ويرى أن دلالة "الخضرة الأمل، والحمرة العشق، والبياض البراءة،

(1) جواد،فاتن (2010)، اللون لعبة سيميائية:بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ص 28.

(2) إسماعيل، عز الدين (1984)، التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتب غريب، القاهرة، ص 67.

(3) أبو خضرة، سعيد جبر (2001)، تطور الدلالة اللغوية في شعر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 98.

(4) الأسطة، عادل، محمود درويش ولغة الظلال، بحث منشور على موقع جامعة النجاح الوطنية: www.najah.edu/sites/default/files/Language_Shadows.doc&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=m8MGVMe8DaSR7AaNiYCIBg&ved=0CBIQFjAA&usg=AFQjCNH7M3ioM0hSRtX9QBhZezv3zTKLeg.

والزرقة اللانهائي، والصفرة الخيبة"[1]، لكنه يتجاوز التأمل في دلالة الألوان على مستوى القصيدة ليخلص إلى تحليل شعري أعمق لهذا التوظيف فيقول: "إن لعبة الألوان في شعر درويش تتميز بالمكر والمخاتلة، ولا تخضع للمدلولات المتعارف عليها فيزيقيا، فهو يوظفها توظيفا شعريا جماليا تارة، وتوظيفا فكريا ثقافيا تارة أخرى ...، إننا نعتقد أن الألوان عند محمود درويش تحمل في طياتها دلالة كلانية على الصراع الأزلي القائم بين الحياة التي يمثلها الخارج = (الأخضر، الأبيض، الأحمر، الأصفر، الأزرق) وبين الموت أو الفناء الذي يمثله الداخل = (الأسود) وإلى التفوق النسبي لمدلولات الحياة على مدلولات الموت التي يجسدها الأسود الموجود في الداخل"[2]، ويقف الباحث عند توظيف الألوان في "الجدارية" ليخلص إلى أنها – الجدارية- ستبقى "حقلا تتبادل فيه الألوان الدلالات بشكل تناظري بصريا، وتسابقي نفسيا، وذلك بنسب مختلفة في غلاف الديوان، وفي الجسد النصي برمته، فالأخضر من بريقه إلى الدكنة المائلة للسواد ليعطي انطباعا بتآكل الذات، والأسود تجسيد للظلام وحالة العدمية، وتعميق لشعور الخوف والهلع من المجهول، وتحسيس للمتلقي بهبة العدمية، والأبيض دلالة على زمن البراءة والحلم الذي تحول إلى ما يشبه لون الرصاص، أما الأصفر فهو من الألوان التي تحمل تناقضها معها، إذ له علاقة مع الحب والرذيلة، ومن خاصيته الثبات والاحتواء الذاتي، والتعبير عن مركزية الحالة داخل سياقها"[3]، ونختم هذا المطلب في الوقوف على دراسة للباحث إبراهيم خليل[4]، في كتابه "محمود درويش قيثارة فلسطين" والذي يعنون الفصل الرابع منه بـ "درويش وفضاء اللون" جعله الباحث مخصصا للكشف عن دلالات الألوان في أعمال درويش الشعرية، ويلخص الباحث شفيق النوباني هذا الفصل بقوله: "حاولَ المؤلّفُ التوصّل إلى دلالاتِ اللون في شعر درويش في الفصل الرابع" درويشُ وفضاءُ اللون"، فتوقفَ عنْد معظم الألوان التي تكرَّرَ ورودُها في شعْره، محاولا التوصُّلَ إلى دلالةِ كلٍّ منْها، فالأخضرُ يرتبط بالحيوية، والأزرق أكثر ارتباطا بالرومانتيكية، والصفاء، والهدوء، والأبيضُ يرمزُ للسَّلْم، كما هي الحالُ في قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء"، أما الأصْفرُ فيرتبط بالموْت، والعدميّة، وقد ارتأى الباحث أنْ يصفَ اللون الأسْوَدَ بالمراوغة، فهو من ناحيةٍ وصفٌ متكرّرٌ لجمال العينين، والشعر، ومن ناحيةٍ أخرى يرتبطُ بدلالاتٍ سلبية كالحزن، والمعاناة، أمّا اللون الأحمرُ، فلا يختلفُ، في دلالته في شعر درويش، عن الدلالةِ الشائعة لهُ في الشعر، فهو يشيرُ إلى الثورةِ، والغَضَب"[5]، وهذا التأمل في دلالات الألوان الواردة في أعمال محمود درويش السابقة يعطي تصورا عاما عن

(1) وارهام، أحمد بلحاج. (2010)، أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش مقاربة وصفية تأويلية، ط1، منشورات أفروديت، مطبعة وليلي، مراكش ، ص 20.
(2) وارهام، أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش، ص 61-62.
(3) وارهام، أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش، ص 62.
(4) خليل، إبراهيم (2011)، محمود درويش قيثارة فلسطين، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان.ينظر: الفصل الرابع، ص121.
(5) النوباني، شفيق، محمود درويش قيثارة فلسطين، مقال منشور في صحيفة القدس العربي بتاريخ 2012/8/29 على الرابط التالي: http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=data\.

براعة الشاعر في استثمار الطاقات الإيحائية والدلالات التي يمكن أن يؤديها توظيف اللون شعريا من جهة، ويكشف من جهة أخرى عن أن هذه الدوال اللونية قد غلب عليها المحافظة على المدلولات العامة لها، وعلى الرغم من هذه المحافظة إلا أنها كانت أحيانا تكشف عن خرق متعمد للدلالات المتواضع عليها، لتؤسس حقلا من الدلالات الجديدة الخاص به، دون أن تلغي الدلالات القديمة، وعند هذا المستوى من الوعي يصبح لزاما التنبيه لأهمية التفريق بين الإحساس بجمال اللون والتعبير عنه، وبين الإحساس بقدرة اللون والتعبير به.

ويمكن القول إن ثمة اختلافا بين الشعراء في توظيف الألوان والانتفاع بطاقاتها التعبيرية، ارتبط بعوامل بيئية وثقافية ونفسية وإبداعية، جعلت من بعض الألوان علامة مائزة لدى بعضهم، سواء أكان هذا الحضور صريحا أم ضمنيا، ويبرز محمود درويش بوصفه قامة شعرية لها حضورها الخاص في المشهد الشعري والحركة الأدبية المعاصرة، وعلى نحو يسوغ أهمية البحث في ديوانه الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"(1) بوصفه امتدادا لتجربة قد تكون بدايتها واضحة، وختاما لرحلة قد نجد من يرى أنها لن تنتهي برحيل صاحبها.

وتنتهج الدراسة التدرج في الوقوف على مستويات التوظيف اللوني الآتية في الديوان: التوظيف اللوني المحايد، والتوظيف اللوني المحايث، والتوظيف اللوني الأيقوني، سواء أكان هذا التوظيف مباشرا أم غير مباشر، بالألوان أو متعلقاتها، مع أهمية التنويه إلى أن هناك تباينا بين الأفراد في الانجذاب إلى لون دون لون، والتأثر في بعضها دون الآخر، مرده الاختلاف في الطباع، والأذواق، والحالة الشعورية، والمؤثرات البيئية، ودرجة الاستجابة لقدرات اللون التأثيرية.

في تلقي اللون وحضوره

تلقى الإنسان الألوان من خلال وجوده ووجودها في الطبيعة والبيئة من حوله، وباتت جزءا رئيسا من حياته المادية، وتفاعلاته الحسية، وانتقلت لتصبح مؤثرا ومعبرا عن حالاته الشعورية، وتقلباته الوجدانية، ومكنوناته النفسية، ثم تلقاها من قيمه الثقافية، ودلالاتها العرفية المتواضع عليها، والتي كانت في كل تطوراتها امتدادا للعلاقة بالبيئة وخصوصياتها القومية، ومرجعياتها الفكرية، دون أن يعني ذلك أنه لم يتأثر بالآخر، أو يرصد ألوانه ودلالاتها، وينتفع بها.

إن ولوج اللون فضاءات الشعر الحديث كان ولوجا عاصفا وثوريا بمقدار الثورة التي أحدثها الشعر الحديث ذاته، ومع أن الإقرار بأن تلقي اللون بالعين يختلف عن تلقيه بالعقل، والتوافق على "أن ألفاظ الألوان لها أهمية في علم الدلالة"(2) فإننا نجد المنظومة الصوتية للمنطوق قد أصبحت وسيطا مهيمنا في كل مستويات التفاعل مع اللون، وازداد التعقيد الدلالي له

(1) درويش، محمود (2009)، الديوان الأخير - لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ط1، رياض الريس للكتب والنشر.

(2) بالمر، ف.ر (1985)، علم الدلالة ، ترجمة: عبد المجيد الماشطة، منشورات الجامعة المستنصرية، بغداد، ص 82.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol29/iss10/4

بعد أن ارتبطت الاستجابة للمثير اللوني بالمرجعية الثقافية التي جنحت في الحداثة وما بعدها إلى كسر السائد والمألوف، والخروج المتعمد عن القواعد الثابتة، والانفتاح الحر على الرؤى التعددية للمرجعيات الأخرى دون قيد أو شرط، ولم يكن التضاد والاختلاف الذي أحدثه تعدد المرجعيات كافيا للإقناع أو القبول، بل راح الشاعر ذاته يخالف كل ما تطاله يداه، ولم يعد اللون الواحد ودلالته هو ذات اللون ودلالته عند شاعر آخر، بل لم يعد الأمر كذلك عند الشاعر الواحد في القصيدة ذاتها.

وارتبط تلقي اللون في ديوان محمود درويش الأخير بحدود اشتغاله اللوني في بناء النص الشعري، والذي استند في حضوره على إدراك الشاعر ووعيه بآليات توظيف اللون وتقنياته، وكان الأساس الذي اتكأ عليه نابعا من المستوى المعرفي المشترك بينه وبين المتلقي، إلى جانب الخبرات التراكمية في هذا المقام، والحصيلة المعرفية الخصبة الدالة على مستوى ثقافة الشاعر وتعدد مصادرها، وانفتاحه على عوالم فنية وأدبية متباينة، إلى جانب الأثر النفسي وتقلباته، والحالة الوجدانية التي يصدر الشاعر عنها في أعماله الشعرية.أما حضور اللون في الديوان الأخير فكان موازيا للحضور الإبداعي في التجارب الشعرية الحداثية، وشمل الحضور في عناوين القصائد والمطالع والمقاطع، مع فارق يسير يتصل بحضور اللون في العنوان، ومرد الأمر أن الشاعر قد وافاه الأجل قبل أن يتمكن من إخراج عمله إلى حيز الوجود، فتولى من جمع القصائد وأشرف على تهيئتها للطباعة أمر وضع عناوين للقصائد التي لم يُتح لدرويش عنونتها، ولأنها – تقريبا- ليست من وضعه [(1)]، فإن الحديث عن حضور اللون فيها يفقد قيمته العلمية، والأهم من هذا كله أن الناظر في عناوين القصائد التي احتواها الديوان لا يقف على عنوان واحد حضر اللون فيه حضورا صريحا أو ضمنيا.

ومع اطمئنانا إلى أن "الاستهلال أو المطلع الشعري أحد مكونات القصيدة، ويشكل بنية أساسية فيها ...، ومنه يبدأ العمل الشعري الانطلاق نحو تكوين القصيدة" [(2)] إلا أن البحث يكشف لنا أن حضور اللون عند محمود درويش، فيما اصطلح على تسميته بالمطلع اللوني، كان مقاربا في محدوديته لما ذكرناه عن حضور اللون في العنوان، ويعزى ذلك إلى الشاعر الذي كان مقلا جدا في مطالعه اللونية الصريحة، وكادت تغيب عن الديوان لولا ظهورها في قصيدة واحدة فقط، وهو ما نقف عليه في مطلع قصيدة "عينان" الذي يقول فيه:

عينان تائهتان في الألوان. خضراوان قبل

العشب. زرقاوان قبل الفجر. تقتبسان

لون الماء، ثم تصوّبان إلى البحيرة نظرة

---

(1) للمزيد: انظر في هذا السياق ما قاله إلياس خوري الذي تولى أمر الديوان، في الكتيب الذي عنونه بـ "محمود درويش وحكاية الديوان الأخير" وهو كتيب صدر مع طبعة الديوان الأولى.

(2) الزواهرة، ظاهر (2008)، اللون ودلالته في الشعر – الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ص 161.

An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), Vol. 29 [2015], Iss. 10, Art. 4

عسلية، فيصير لون الماء أخضر ... (1)

ويؤسس المطلع أعلاه لتوجيه القراءة نحو أثر التشكيل اللوني في بناء القصيدة، ويحدد من المصافحة الأولى بينه وبين المتلقي الحضور المهيمن للون في إنتاج الدلالة، ودوره في توجيهها، وقبل الوقوف على دلالة التوظيف اللوني ومستواها في محور قادم من البحث، نذكر أن المطلع اللوني يشكل عتبة ثانية بعد عتبة العنوان أشد التحاما بالنص، ومفتاحا لعوالم النص الشعورية والفنية، ومكونا من مكونات الرؤية التي يشحن الشاعر نصه بها.

أما المطالع اللونية الضمنية التي تُعد إيقاعا لونيا، وتوظيفا غير مباشر للألوان، فإن حضورها كان أوفر حظا من المطالع اللونية المباشرة أو الصريحة، وكانت في أغلبها مستمدة من الطبيعة والبيئة المحيطة، كذلك الذي نجده في المطالع الآتية:

بالزنبق امتلأ الهواء(2)

...

..... عشب، هواء يابس، شوك، وصبار

على سكك الحديد(3)

...

كلماتٌ كلمات ... تسقط الأوراق

أوراق البتولا شاحبات، ووحيدات

على خاصرة الشارع (4)

إن اللون حاضر في المطالع السابقة وإن لم يذكره الشاعر ذكرا صريحا، وقد انتفع الشاعر من إيقاع اللون في الموجودات من حوله ليرسم صُوَره الفنية الخاصة، فالزنبق والعشب والشوك والصبار وأوراق البتولا ودلالة الجفاف والشحوب وغيرها، ترتبط مدلولاتها بالألوان التي تُعرف بها أو توحي بها، وتتعاضد مع غيرها من التراكيب ليكتمل الإيحاء، وتنتظم الإحالة، فيصبح المتلقي أمام لوحة زاخرة بالألوان والدلالات، وهو ما يميز الاستعمال اللغوي الشعري عن غيره من مستويات الاستعمال اللغوي.

ويبقى الحضور الأوفر حظا للألوان من خلال المقطع اللوني، وهو ما ارتبط في كثير من مواضعه بالصور التي يرسمها الشاعر،أو التقنيات التوظيفية التي تتكئ على اللون كالقناع

(1) درويش، الديوان الأخير - عينان، ص 20.
(2) درويش، الديوان الأخير – بالزنبق امتلأ الهواء، ص 22.
(3) درويش، الديوان الأخير – على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص 25.
(4) درويش، الديوان الأخير - كلمات، ص 153.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol29/iss10/4

والرمز وغيرها، وكثير من المواضع في الديوان الأخير تصلح للاقتباس والاستشهاد بها على هذا الشكل من أشكال الحضور اللوني، مما يجعلنا نتخفف في إثباتها، خشية التكرار، والحاجة إلى مساحة لمعالجتها في سياق مختلف.

إن استقراء ديوان درويش الأخير يكشف عن استثماره المميز للطاقات اللونية، وتنويعه في أساليب التوظيف اللوني، وتعدد مستوياتها في كل نمط، ونقف عليها الوقفة البحثية اللازمة على النحو الذي أوضحناه من قبل، واجتهدنا في تقدير ملاءمته لأهداف الدراسة وفقا للمحاور الآتية:

التوظيف اللوني المحايد

لأن اللون مكون طبيعي أساسي في حياتنا، وحقيقة لا يمكن الاستغناء عنه، أو تصور الكون دونه، فمنطقي أن يحضر اللون حضورا صريحا، ويوظف توظيفا مباشرا، وسنرى صورة الألوان ودلالاتها منسجمة وحضورها في الطبيعة، ونجد من يمثل لهذا المستوى بأننا "إذا قلنا: (غطى الظلام الأرض)، و(جاء الصباح) فإننا بهذا نتكلم كما يتكلم كل الناس، فالعبارتان اللتان تم النطق بهما عبارتان حياديتان، والتعبير فيهما يقف عند حدود الدرجة الصفر من القول"(1) ويماثل الحضور الصريح للون في هذا المستوى الحضور الصريح لرديفه اللوني، أو حضوره الضمني.

وفي مثل هذا المستوى من التوظيف اللوني لا يكون الأثر ناجما من حضور اللون ذاته – صريحا أو ضمنيا-، وإنما تكون الشعرية مرتهنة بعلاقته مع مجاوراته من الألفاظ والتراكيب، والإحالات التي يمكن أن نقف عليها، وتظل دلالته في الاستعمال ثابتة كما هي في المستوى المعجمي العام، ومن نماذج هذا المستوى ما نقف عليه في قول الشاعر:

قلتُ: سيري
ببطء على العشب، سيري ببطء
لكي يتنفس منكِ ويخضرّ
...
رأيتك من قبل
حنطيّة كأغاني الحصاد وقد دلّكتها
السنابل، سمراء من سهر الليالي،
بيضاء من فرط ما ضحك الماء حين
اقتربت من النبع(2)

---

(1) عياشي، منذر (2002)، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ط1، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ص 45.
(2) درويش، الديوان الأخير – لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 79.

Published by Arab Journals Platform, 2015

An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), Vol. 29 [2015], Iss. 10, Art. 4

يتجسد حضور الألوان في المقتبس أعلاه من خلال احتشاد لفظي لها ولإيقاعاتها، لكنها جاءت مألوفة في الاستعمال، ولم تخرج عن السائد في الدلالة، فنقف في الصورة على العشب (يخضرّ)، والغريبة الموصوفة بأنها (حنطية/ سمراء/ بيضاء)، وهذه استعمالات لم تتجاوز المستوى المعجمي المألوف؛ لذا أمكن القول إن التوظيف اللوني جاء محايدا، أما شعرية المقطع فقد اكتسبها النص من خلال علاقة اللون بالتراكيب المجاورة له، فاخضرار العشب يكتسب جمال التصوير حين يصبح سببه السير البطيء فوقه، واللون الحنطي للموصوفة يكتسب فاعلية الدلالة من ارتباطه بأغاني الحصاد وتدليك السنابل لها، والسمرة تكتسب شعريتها حين تنتج عن سهر الليالي لا عن الشمس كما هو مألوف، ومثلها صفة البياض التي ترتبط بشدة ضحك الماء في النبع، وبذا يحتفظ الشاعر بالدلالة المعجمية للألوان وإيقاعها ويحقق شعرية توظيفها من الانزياحات التركيبية والاستبدالية الأخرى.

إن الانسجام والتطابق والإحالة المباشرة إلى المتواضع عليه في الاستعمال؛ هي ما يميز هذا المستوى من الحضور اللوني، وقريبا من هذا المستوى المحايد من التوظيف ما نقف عليه في نموذج شعري آخر يقول الشاعر فيه:

حين تبدو السماء رمادية

وأرى وردة نتأت فجأة

من شقوق جدارْ

لا أقول السماء رمادية (1)

فالشاعر يقف بنا في المقتبس السابق على توظيف اللون (الرمادي) حين يصف السماء، ولا خلاف أن دلالة هذا التركيب الذي يحضر اللون فيه لا تحتاج إلى اجتهاد في القراءة أو التأويل، ولا تثير توترا إضافيا، أو تخلق فجوة تحتاج إلى إكمال، ولا تحيل إلى احتمال يخالف أفق التوقع، وبقي التوظيف محايدا، ومنسجما والدلالة المعجمية للون، والمعنى الصريح الذي يحمله التركيب.

ومثل هذا التوظيف الذي يغلب عليه الوقوف عن الدلالة العامة للون الرمادي يمكن أن نقف عليه في أعمال درويش السابقة وتحديدا في قصيدة "الرمادي" الواردة في ديوانه "محاولة رقم 7"، وفيها يقول:

الرماديّ اعترافٌ وشبابيكٌ. نساءٌ وصعاليكُ

والرماديُّ هو البحر الذي دَخّنَ حُلْمي زَبَدا

والرماديُّ هو الشّعر الذي أجر جرحي بلدا

---

(1) درويش، الديوان الأخير – لاعب النرد، ص 51.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol29/iss10/4

الرماديُّ هو البحرُ

هو الشّعرُ

هو الزهرُ

هو الطيرُ

هو الليلُ

هو الفجرُ

الرماديُّ هو السائرُ و القادمُ

وحلم الذي قَرَّره الشاعرُ و الحاكمُ (1)

والمتأمل في دلالة اللون الرمادي في النص السابق يجده منسجما تماما مع الدلالة المتواضع عليها للون، حتى "باعتباره لونا، وباعتباره موقفا، ومنظورا يطل منه الشاعر على حقائق الأمور والأشياء"(2).

وإن كان مستوى الاستعمال اللغوي في النماذج السابقة يرتقي إلى مستويات الشعرية وجماليات التوظيف التي تليق بلغة الشعر، من خلال شبكة العلاقات الدلالية الكلية التي يقيمها اللون مع التراكيب والألفاظ المجاورة، إلا أننا في بعض النماذج نرصده مباشرا وصريحا في الاستعمال، ويكاد يكون خلوا من الفاعلية ، كما في النماذج الآتية:

نعرف الماضي، ولا نمضي

ولا نقضي ليالي الصيف بحثا

عن فروسيات أمس الذهبية(3)

وقالت: أ في مثل هذا النهار الفتي الوسيم

تفكّر في تبعات القيامة؟

قال:إذن، حدثيني عن الزمن

الذهبي القديم(4)

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، محاولة رقم 7، ج1، دار الحرية ، بغداد، ص 263.
(2) خليل، محمود درويش قيثارة فلسطين، ص 146.
(3) درويش، الديوان الأخير – ههنا،الآن،وهنا والآن، ص 14.
(4) درويش، الديوان الأخير – لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص66- 67.

نقف في النموذجين أعلاه على توظيف الشاعر للون (الذهبي)، لغايات الإشارة إلى الأيام الماضية والزمن القديم، والبطولات التي ولّت، ومع أن ظاهر اللغة يكشف عن انزياح في العلاقات الإسنادية بين الصفة والموصوف، إلا أنه بات انزياحا شائعا جدا في الاستعمال ولا فاعلية فيه، بل يمكن أن نقف عليه في الاستعمال اليومي، واللغة السردية الواصفة خارج الشعر والأدب، ولا يحيل اللون في هذا المستوى من الاستعمال إلى أثر ذاتي يحدثه بقدر ما يكتسب قيمة الحضور من دلالة التركيب الذي ورد فيه، وحتى دلالة التركيب الذي تضمن لفظ اللون لم تخرج عن السائد والمألوف في الاستعمال، وبقيت طاقتها التعبيرية في مستواها الأدنى.

إن مستوى التوظيف المحايد لا يظهر عند محمود درويش في استدعاء الألوان بألفاظها الصريحة فقط، بل إننا نقف عليه في حضور رديف اللون، وإيقاعاته، ومتعلقاته الضمنية، فنرى على سبيل المثال أن العشب قد يحيل دون مواربة إلى الأخضر، والليل إلى الأسود، والليمون إلى الأصفر، والثلج إلى الأبيض، والدم إلى الأحمر، والبحر إلى الأزرق ...، بل قد نقف على أكثر من رديف يحيل إلى اللون الواحد، كأن نجد مثلا أن: (الليل، والغراب، والحبر، والشَّعر، وغيرها) تحيل إلى اللون الأسود، مع الاحتراس هنا من أن ما يحيل إلى اللون من خارجه يختلف في توظيفه ووظيفته ودلالته عما يحيل اللون إليه كما سنرى في المستويات التوظيفية الأخرى، ومنه أن نقف في بعض أعماله السابقة كما في أحد عشر كوكبا على (الثلج الأسود). ومن نماذج هذا الحضور الضمني ما نقف عليه في القصيدة التي يقول فيها:

هناك أيضا سروتان نحيلتان كإبرتين طويلتين

تطرزان سحابة صفراء ليمونية[(1)]

ومصادفة أن أرى قمرا

شاحبا مثل ليمونة يتحرش بالساهرات[(2)]

يمشي خفيفا مثل أوراق الشجيرات

ويَصفَرّ ويَحمَرّ كأوراق الشجيرات[(3)]

تكشف لنا النماذج السابق أن اشتغال الشاعر باللون كان مرتبطا بظلاله ومتعلقاته، ولم يكن كافيا ذكر اللون لتتحقق الدلالة التي يقصدها أو الصورة التي يرسمها، فالسحابة (صفراء) لكنها تكتسب التخصيص والدقة في التصوير حين يسند إليها الإيقاع (ليمونية) فتكتسب معنى إضافيا إلى جانب اللون، وصورة القمر تتضح كما يريدها الشاعر في وصفة بالشحوب، لكن اللون الذي يحيل إليه الدال (شاحب) يصبح أكثر تحديدا حين يشبهه بالليمونة، فنقف على صورة محددة:

(1) درويش، الديوان الأخير – على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص 25.
(2) درويش، الديوان الأخير – لاعب النرد، ص 37.
(3) درويش، الديوان الأخير – كلمات، ص 154.

(قمر شاحب مثل ليمونة)، وفي المقطع الأخير الذي يرِدُ في سياق الحديث عن شاعرٍ – قد يكون درويش ذاته- نجد أن وجهه يصفرّ ويحمرّ مثل أوراق الشجر، واصفرار أو احمرار أوراق الشجر يحيل إلى صورة أكثر وضوحا وتميزا من اصفرار أو احمرار سواها، ولم تقتصر الدلالة على اللون الأصفر أو الأحمر بحضورهما المباشر وإنما شُحنت بمعنى دلالي يحيل إلى الحالة الشعورية للموصوف.ويجمع النماذج السابقة وغيرها في هذا المستوى من التوظيف أنها كانت مباشرة ومألوفة، فمن السائد أن نصف الشاحب والمصفرّ بأنه كالليمونة، والوجه المصفرّ أو المحمرّ بأوراق الشجر في كلتا الحالتين،

وعن هذا المستوى من مستويات توظيف اللون الأصفر في أعمال محمود درويش السابقة يقول إبراهيم خليل:" ومن يتتبع الألوان في شعره يلاحظ أن الأصفر دون سائرها لا يُذكر إلا في سياق سلبي، كالحزن، والذبول، والفراق، وما شابه ذلك، وهو في هذا لا يشذ عما اعتاده الناس في كلامهم والأدباء في كتاباتهم" [(1)]

وفي نماذج أخرى نجد الشاعر يستثمر في صفات الألوان وإحالات المدلولات والموجدات عليها ليرسم الصورة الشعرية، فيقول:

كلما اغتم المكان أضاءهُ

قمر نحاسي ووسعه. أنا ضيف على نفسي[(2)]

ـــــــ

ربحتُ مزيدا من الصحو

لا لأكون سعيدا بليلتي المقمرة

بل لكي أشهد المجزرة [(3)]

ـــــــ

لولا ظلام المغارة لانطفأ الضوء [(4)]

نجد الشاعر في النماذج أعلاه يحيل إلى الألوان بذكر متلازماتها أو صفاتها، فيذكر الليل، والظلم، والظلام، من خلال الدلالة على الأسود/ السواد، ويقابلها بمتعلقات وصفات تحيل إلى الصورة التي يريد الوقوف عليها، كضوء القمر النحاسي، والليلة المقمرة، والضوء في المغارة

---

(1) خليل، محمود درويش قيثارة فلسطين، ص 138.
(2) درويش، الديوان الأخير – على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص 33.
(3) درويش، الديوان الأخير – لاعب النرد، ص 40.
(4) درويش، الديوان الأخير – تلال مقدسة، ص 136.

المظلمة، وكلها تبقى تراكيب وصورا لونية مألوفة لا خروج فيها عن الصورة الشائعة، وإنما اكتسبت شعريتها وجمالها من باب غير هذا الباب.

وكغيره من الشعراء يلجأ درويش إلى توظيف اللون توظيفا محايدا من خلال وجوده في الطبيعة بنباتاتها وحيواناتها وظواهرها، مستفيدا من التنوع اللوني فيها بجانب الشكل والصوت والرائحة، ليرسم لوحاته الشعرية المكتنزة بالدلالات والإحالات، فيقف بنا على سبيل المثال لا الحصر مع زهرة الرمان(1)، والزنبق(2)، والأقحوان(3)، والوردة(4)، والنخل(5)، وزهر اللوز(6)، والعصافير(7)، والغراب(8)، والثلج (9)، والبرق والصاعقة (10)، والنار(11)، والضوء(12)، ... وغيرها. ولا يعني التوظيف الصريح أو الضمني للألوان في درجة الحياد أنها لا تملك الشعرية، فشعريتها – أيا كان مستواها - وإن لم تكن بتوظيفها المباشر متحققة بجمال تركيبها اللغوي، وتفاعلها مع الدلالة العامة، وأثرها في السياق، وأحيانا قيمتها الموسيقية.

ومع أن النظرة التحليلية المتفحصة لطبيعة الألوان ومتعلقاتها من الأهمية بمكان، إلا أنها في هذا المقام لا تقدم شيئا كبيرا، فالحضور كما أسلفنا لم يكن فاعلا بذاته، أو مستقلا في تقصده، بل مطابقا لصورته المتواضع عليها، ولن نجد إضافة حقيقية لتصنيف الألوان هنا أو إحصائها في معزل عن مستويات التوظيف الباقية، لنقف وقفة دقيقة على الألوان المهيمنة، ونربطها بدلالاتها العامة والخاصة، القادرة على إضاءة جانب من جوانب التجربة الشعرية.

التوظيف اللوني المحايث

لم يقتصر استخدام الإنسان للألوان على القيمة الجمالية واستثارة الإحساس بها، بل ارتبط بوظائف متعددة، وتطبيقات واسعة علمية وعملية، فعلى مستوى الاستعمال اللغوي نجد كثيرا من اللغات "تستخدم ألفاظ الألوان استخدامات مجازية ... ، لا يفهم معناها بمجرد فهم مفرداتها، فتصبح تركيبا موحدا ذا معنى خاص"(13) ولأن لغة الشعر تتسم بالخصوصية فإن "دوال اللون في الخطاب الشعري – شأنها مثل غيرها من الدوال- تتآلف مع هذا الخطاب تآلفا غير متوقع،

---

(1) درويش، الديوان الأخير – ههنا،الآن، وهنا والآن، ص 18.
(2) درويش، الديوان الأخير – بالزنبق امتلأ الهواء، ص 22-23.
(3) درويش، الديوان الأخير – لاعب النرد، ص 50.
(4) درويش، الديوان الأخير – لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 80.
(5) درويش، الديوان الأخير – على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص 32.
(6) درويش، الديوان الأخير – على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص 32.
(7) درويش، الديوان الأخير – لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 71.
(8) درويش، الديوان الأخير – لاعب النرد، ص 49.
(9) درويش، الديوان الأخير – لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 82.
(10) درويش، الديوان الأخير – لاعب النرد ، ص 46.
(11) درويش، الديوان الأخير – ههنا،الآن،وهنا والآن، ص 14.
(12) درويش، الديوان الأخير – ههنا،الآن، وهنا والآن، ص 14 وص 31-32.
(13) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص 69.

Rahaleh and Amayrah: Poetic Colors in Mahamoud Darweish's Last Divan "I Don't Want thi

وتتحرر نتيجة التراخي في أواصر التركيب، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات الشعرية"(1).

والتوظيف اللوني المحايث في هذا المستوى يعني الأداء الشعري بالألوان أداءً يكسر العرف المعرفي السائد، ويخرج عن التتابع الدلالي المألوف في الاستعمال، ويتعالى على حدود المستوى المعجمي، وهو ما يمثل له "جورج مونان" بقوله: "ثمة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم عندما تحتوي العبارة على انزياح يخرج بها عن المعيار. فقولنا: (البحر أزرق) لا يتجاوز كلام كل الناس. إنه الدرجة الحيادية أو الدرجة صفر للتعبير. ولكن أن نبتدع كما ابتدع "هومير" فنقول: (البحر بنفسجي) أو (البحر خمري) فإن هذا يمثل حدثا أسلوبيا"(2)، غير أن الشاعر في هذا الأسلوب لا يكون مكتفيا بهذا التجاوز والخروج، وإنما يكون مقصده إعادة إنتاج لدلالة أو معنى حاضر في وجدانه، ولا نجده منشغلا فيما يريد أن يقول بقدر انشغاله بكيف يمكن أن يقوله.

ويعد توظيف اللون في هذا المستوى "أوسع بكثير لأنه يحتوي على كل المفردات التي تحمل ألوانا معينة، ثم إن المفردات التشكيلية اللونية الدسمة والكثيفة تسيطر على مناخ اللوحة الشعرية التي تمثل لباب الشاعر وتستحوذ على عوالمه، وتتجه إلى استثمار معرفته التشكيلية الحرفية وتثميرها شعريا" (3) حتى في التوظيف المحايث للألوان يمكن أن نرصد مستويات داخل المستوى ذاته، تنسجم نظريا مع مستويات الانزياح، ودرجة انحرافها عن المعيار في عالم الشعرية الرامز "الذي تتناسب فيه عدم الملاءمة تناسبا طرديا مع اتساع الدرجة اللازمة لتغيير المعنى، أي مع اتساع المسافة التي تفصل المعنى الحقيقي عن المعنى المجازي" (4).

وتكشف قصائد الديوان الأخير عن وعي درويش بجماليات اللون وشعرية الأداء به، مقترنا ذلك بسعة أفقه المعرفي بالألوان ودوالها في أطرها الثقافية والاجتماعية والنفسية، ومتحررا في الوقت ذاته من حدود الدلالة – المعجمية والمجازية- المألوفة، ليصل إلى مستوى إنتاج الدلالة الخاصة الملونة برؤيته الذاتية، ويكشف استقراء الديوان وتتبع الحضور اللوني فيه عن هيمنة بعض الألوان أكثر من غيرها في الحضور، وهي: الأسود، والأبيض، والأخضر، والأزرق، إلى جانب ظلالها اللونية، وإيقاعاتها غير المباشرة.

وإذا وقفنا على اللون الأسود سنجد أنه لون حافل بالمعاني والدلالات، متسيّد في الحضور، وهو ضدّ الأبيض غالبا، ومرتبط بالشر وصراعه مع الخير، والظلمة والنور والحزن والقهر والحقد والكراهية والألم والعذاب والتشاؤم والفناء والموت والفقر والغربة، وقد نجده كذلك –عند بعض الشعوب والحضارات- دالا على الوقار والهيبة والحكمة والفرح والحياة والقداسة في

---

(1) دياب، محمد حافظ، (1985) جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، مج 5، العدد 2، ص 44.
(2) عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 75-76.
(3) عبيد، محمد صابر (2006)، مرايا التخيل الشعري، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص 191.
(4) كوهين، بناء لغة الشعر ، ص 133.

Published by Arab Journals Platform, 2015

بعض المواقف [1]، وكذلك العالم السفلي وما يتصل به أسطوريا، ولا يعدم أن يكون محببا في مواطن الجمال، كالشَّعْر والعين واللثة والشفاه.

ويحيلنا النظر في أعمال درويش الشعرية السابقة إلى تبين حضور الأسود وتعدد دلالاته، وقدرة الشاعر على الانتفاع بطاقات التعبير الكامنة فيه، ومن ذلك ما نقف عليه في مقطع من قصيدة" تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" الذي يقول فيه:

كنت أعرف أن برقا ما سيأتي

كي أرى صوتا على حجر الظلام

والصوت أسود [2]

ويقول في قصيدة "قتلوك في الوادي" من ديوان "أحبك أو لا أحبك" :

كل الجذور هنا

هنا

كل

الجذور

الصابرة

فلتحترق كل الرياح السود[3]

ويقول في مقطع من "أحد عشر كوكبا : على آخر المشهد الأندلسي":

لْلحَقيقَة وَجْهان، وَالثَّلْجُ أَسْوَدُ فوق مَدينتنَا

لَمْ نَعُدْ قادرين على الْيأْس أكْثرَ مما يَئسْنا..

والنِّهايةُ تَمْشِي إلى السُّور واثقَةً مِنْ خُطَاهَا

فَوْقَ هذا الْبلاط الْمُبلِّل بالدَّمْعِ، واثقةً مِنْ خُطاها [4]

وأمام المقتبسات السابقة يتضح لنا أن درويش كان يتكئ على الأسود في التعبير عن حالاته الوجدانية، والتناقضات التي يرصدها في الكون حوله، فكان لا بد له أن يخالف المألوف في

---

(1) رياض، عبد الفتاح (1983)، التكوين في الفنون التشكيلية، ط2، دار النهضة العربية، القاهرة، ص 260.
(2) درويش، محمود(2000)، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 276.
(3) خليل، محمود درويش قيثارة فلسطين، ص 143.
(4) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، أحد عشر كوكبا،ج2، ص 557.

الدلالة، وينشئ دلالاته الخاصة، فهو شاعر "لا يتقيد بدلالات الألفاظ، ولا بوصف الواقع مثلما هو، ولهذا فالكلمات تتحول لديه إلى ألوان، تختلط بمعانيها وتتمازج مثلما تتمازج الألوان، فتؤدي إلى اختراع ألوان جديدة تناسب المنظور الفني لتصوير الواقع كما يراه الفنان"(1)، فنرى أن "الصوت أسود"، و"الريح سوداء"، و"الثلج أسود"، لتنهض هذه الصور المبتكرة بتعميق إحساس الشاعر بالأسود، والعواطف التي يثيرها السواد ورؤاه.

ويمكن القول إن محمود درويش قد تجاوز مرحلة الوعي بالمعاني والدلالات السابقة إلى مرحلة الإبداع بكيفية التعبير بها، وتوجيهها توجيها ذاتيا، يعبّر عن خصوصية الأداء، ومن ذلك ما نقف عليه في النص الذي يتحدث فيه عن نفسه فيقول:

كان يمكن أن لا أكون

وأن تقع القافلة

في كمين، أو تنقص العائلةْ

ولدا،

هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدة

حرفا فحرفا، ونزفا ونزفا

على هذه الكنبةْ

بدم أسود اللون، لا هو حبر الغراب

ولا صوته،

بل هو الليل معتصرا كله

قطرة قطرة، بيد الحظ والموهبة(2)

نجد السواد بدلالته الذاتية والموضوعية يهيمن على المقطع الشعري، ويعكس رؤية الشاعر المغرقة بالسوداوية، ونظرته القاتمة للواقع، ويصبح اللون الأسود بؤرة الحدث التي تدور حولها مفردات: (الدم، والحبر، والغراب، والليل) لتتعاضد في الدلالة وترسم صورة الإحساس بالسواد كما يراها الشاعر، وتكشف عن عمق إحساسه بها، إننا نقف على جمال التعبير باللون الأسود والتعبير بدلالاته، وليس التعبير عن الأسود أو عن دلالاته.

(1) درويش،محمود(2000) الأعمال الشعرية الكاملة، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، ص 276.
(2) درويش، الديوان الأخير – لاعب النرد، ص 48-49.

An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), Vol. 29 [2015], Iss. 10, Art. 4

ولا نعدم من انزياح فاعل في التوظيف اللوني، عندما يقدم الشاعر دلالة مضادة للدلالة العامة للون الأسود، فنرى الأسود حاضرا بوصفه مكونا جماليا في الصورة، كما في اللوحة التي يصف فيها الشاعر فتاة تخيلها، فيقول:

أنا مثلا، لم أحب فتاة معينة

عندما قلت إني أحب فتاة، ولكنني

قد تخيلتها: ذات عينين لوزيتين

وشَعرٍ كنهر السواد يسيل على

الكتفين، ورمانتين على طبق مرمري

تخيلتها لا لشيء، ولكن لأسمعها

شعر بابلو نيرودا،كأني أنا هم،

فالشعر كالوهم/(1)

تبدو الصورة التي يتخيلها الشاعر للفتاة مألوفة، ولأن الحب ما يدفعه لتخيلها، فضمنيا سيذكر ما يتصل بجمالها، وعلى المتلقي أن يتوقع تفاصيل الجمال الذي يتخيله الشاعر وصورته، وتوظيف اللون الأسود الذي نقف عنده يأخذ دلالة جمالية عندما يصبح شَعر الفتاة على كتفيها منسابا كأنه نهر من السواد، والمشبه به في هذا المقام – نهر السواد- لن يدل على قيمة جمالية ذات إحالة إيجابية إلا ضمن السياق الذي ورد فيه، ولا يمنع مانع أن يوظف التركيب ذاته في سياق آخر بدلالة سلبية، وهذا ينقلنا إلى حدود وعي الشاعر بطاقة الألوان الفاعلة، وقدرتها على التضاد، وأثر ذلك في إنتاج الدلالة، وهو ما نقف عليه في النص الذي يقول فيه:

الحقيقة بيضاء، فاكتب عليها

بحبر الغراب.

والحقيقة سوداء، فاكتب عليها

بضوء السراب! (2)

نجد أن اللون في النص ينهض بوظيفتين، أولاهما: تعبيرية حاملة لرؤية الشاعر الخاصة لمفهوم (الحقيقة)، وثانيتهما: جمالية بما يكسبه التضاد من وقع للنص، وما يحدثه من أثر في المتلقي، وهنا ترتهن دلالة (الحقيقة) بما تقدمه علاقاتها الإسنادية مع اللون تبعا لدرجة الانزياح بينهما، فالحقيقة بمفهومها الإيجابي – الأبيض – قد ترتبط دلاليا بالواقع المرير والألم الذي رمز

(1) درويش، الديوان الأخير – لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 72-73.
(2) درويش، الديوان الأخير – إلى شاعر شاب، ص 142.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol29/iss10/4

له بـ (حبر الغراب)، وهي بمفهومها السلبي – الأسود – تحيل إلى الأمل والنور الذي رمز إليه بـ (ضوء السراب)، فتصبح الحقيقة هي الدلالة المضادة للون الذي يصفها.

ويمضي الشاعر في الوقوف على إحالات اللون الأسود، ودلالاته الخاصة المنتفعة بالدلالات العامة عندما يتحدث عن علم البلاد في النص الذي يقول فيه:

وإن كان لا بد من علم للبلاد

فليكن عاليا، وخَفِيّ المجاز ... قليل السواد(1)

إن دلالات الألوان في العلم الذي يتحدث الشاعر عنه مستدعاة في أصلها من دلالاتها في الموروث، ويتجاوز بنا حدود الدلالة المألوفة حين يُعبِّر عن تطلعه إلى علم قليل السواد، مما يكشف عن موقفة من الدلالات المستدعاة من التراث، وحين نربط هذا الموقف بدلالات العلم الرمزية، نجد الإحالة تقودنا إلى الوطن الذي يرسم الشاعر صورته، ويحدد رؤيته الخاصة له.

وإذا تأملنا في رديف الأسود وظلاله ومتعلقاته الضمنية فسنجد أنها قد وردت منسجمة مع أصل الدلالة اللونية المشتقة منها، وبقيت مكتنزة بمعاني الظلام والظلم والقتامة والليل والوحشة والعدو والأرض المغتصبة والشتات والإحساس بالضياع والعذاب وغيرها، ولم تخرج عن حدود الدلالة السلبية التي يحيل إليها اللون الأسود على نحو يعكس جانبا من رؤية الشاعر القاتمة للمشهد الذي يعاين، ويصور انفعالاته النفسية، وعواطفه المتشحة بالألم والعذاب.

أما اللون الأبيض فقد تعددت دلالته وتباينت من مجتمع إلى آخر، ومن زمن إلى زمن، ومن حقل إلى حقل، تطابقت في بعضها وتمايزت في الآخر، وقد احتل "المرتبة الثانية بعد اللون الأسود، حسب تميز الألوان عند الشعوب المختلفة، ويعتبر من الألوان الباردة التي تثير الشعور بالهدوء" (2) وغلب عليه الدلالة على الإشراق والإضاءة(3)، والوضوح والنقاء، والصدق والطهارة، والشرف، والسكينة والاستسلام، والإيمان والفوز، والنصر، و"النور الإلهي"(4) والمتعلقات الدينية والقدسية، والكرم وحب الخير، والحسن والجمال في المرأة.

وغلب على هذا اللون في ديوان درويش الأخير المحافظة على الدلالات الإيجابية فيه، والإحالات المنسجمة مع هذه الدلالات، ولم يختلف كثيرا في مستوى حضوره عن اللون الأسود، ولعل هذا الأمر يبدو منطقيا إذا ما التفتنا إلى الرابط القوي بين اللونين، والعلاقة المتبادلة بينها في الحضور والاستدعاء.ومن نماذج ذلك ما نقف عليه في قوله:

الآن، في قيلولة الزمن الصغير تغيّر الأبدية

---

(1) درويش، الديوان الأخير – إذا كان لا بدّ، ص 99-100.
(2) عبد الوهاب، شكري (1985)، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 85.
(3) عمر، اللون واللغة، ص 41.
(4) نوفل، يوسف (1995)، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ص 21.

البيضاء أسماء المقدس. [1]

نجد الشاعر يستعمل لفظة (البيضاء) صفة للأبدية، ويصبح التركيب كله إحالة إلى مفهوم الفطرة، والحياة النقية، والزمن المشرق بالصفاء والسكينة، وتتعمق الدلالة حين يربطها بالأسماء المقدسة، ويعاين من خلالها الوجود، ويعرض نظرته التأملية للحياة، ويحافظ درويش على حقه في الخروج على الدلالة المتواضع عليها للون، حين نرى اللون الأبيض عنده يصبح في لحظة انفعالية يحيل إلى دلالة سلبية تدل على الأفول والزوال والعدم، كما في المقطع الذي يقول فيه:

انهض كي تعلمني السكينة. لم

يمتْ مثلي ومثلك. نامَ مثل قصيدة

بيضاء. أولها كآخرها سراب [2]

إن دلالة اللون الأبيض في النص لم تكن قادرة على الإحالة إلى مدلولاته الإيجابية المباشرة، فقد وظفه الشاعر في سياق الرثاء، لكنه يتحول بالمتلقي عن البحث في علاقة مشابهة أو وجه شبه إيجابي بين المشبه والمشبه به عندما يعود ليصف (القصيدة البيضاء) بأن (أولها كآخرها سراب)، فتصير إحالات البياض سلبية عدمية، ومقابلة للسراب بكل ما فيه من خيبة وألم، ومنسجمة مع سياق الموت الذي يعاينه الشاعر في القصيدة، ومثل هذا الانحراف الفني عن الدلالة العامة للون الأبيض يمكن نقف عليه في أعمال سابقة لمحمود درويش كما في نص من "مديح الظل العالي" يقول فيه:

والبحرُ أبيضُ

والسماء

قصيدتي بيضاءُ

والتمساحُ أبيض
والهواء

وفكرتي بيضاء

كلبُ البحر أبيض
كل شيء أبيضٌ:

بيضاءُ دهشتُنا
بيضاءُ ليلتُنا

---

(1) درويش، الديوان الأخير – ههنا،الآن، وهنا والآن، ص 17.
(2) درويش، الديوان الأخير – في رام الله، ص 121.

وخطوتنا
وهذا الكونُ أبيض

أصدقائي
والملائكةُ الصغار

وصورة الأعداءِ

أبيض , كل شيء صورة بيضاءُ . هذا البحرُ , ملء البحرِ

أبيضُ... (1)

يصبح الأبيض دالا على الخراب والدمار والزوال، وهو ما ينسجم والتعبير عن خروج المقاومة من بيروت، والشعور بالانكسار، والظاهر أن الكون وما فيه" في عيون الشاعر أبيض وواقع الأمر أن الكون في عيونه أسود، فلا تبدو من خلال البحر الذي سيبحرون فيه، أو من خلال السماء أي بارقة أمل، فاللون الأبيض يستحضر نقيضه ويأخذ دلالته" (2). ونرصد ذلك على نحو أوضح في قصيدة "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" من ديوان "آخر الليل" التي يقول فيها:

الحزن طير أبيض

لا يقرب الميدان، والجنود

يرتكبون الإثم حين يحزنون

كنت هناك آلة تنفث نارا وردى

وتجعل الفضاء طيرا أسودا (3)

يصبح الأبيض في لحظة شعورية مرتبطا بالحزن، وتتكاثف دلالة الحزن مع جملة "طير أبيض" الذي يرمز في دلالته العامة إلى السلام، لتكشف العبارة عن حالة الحزن التي تعتري إحساس الشاعر بالسلام، ويختم المقطع بصورة فضاء يراه "طيرا أسودا" تدليلا على يأسه من حلول هذا السلام.

ولا يكتفي الشاعر بمستويات توظيف الأبيض السابقة، بل نجده في بعض المواضع يجنح إلى الانزياح الحاد في التوظيف على نحو يحيل إلى الغموض والإغراق في الإبهام، لتصبح معه

---

(1) درويش، محمود (2000)، الأعمال الشعرية الكاملة، مديح الظل العالي، ص 379.
(2) عاشور، فهد ناصر(2004)، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 81.
(3) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، آخر الليل،ج1، ص 96.

An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), Vol. 29 [2015], Iss. 10, Art. 4

محاولات القبض على دلالة أو إحالة عملا شاقا، وسيرا في طريق الشك والاحتمالات، ومن نماذج ذلك ما نقف عليه في قوله:

والحياة هي اسمك يطفو هلالا من اللازورد

على العدم الأبيض (1)

إن الانزياحات الحادة التي تطالعنا– ليس على مستوى توظيف اللون وحده – تتوالى في المقتبس السابق لتنتج عقما دلاليا لدى المتلقي الذي يبدأ من لفظة الحياة ومسندها (اسمك)، ثم يوغل في الغموض عندما يشبّه هذا الاسم بالهلال، ويوغل من جديد عندما يصور الهلال بأنه لازوردي اللون، وتغيب الدلالة تماما عند محاولة ربط الانزياحات الماضية بدلالة (العدم الأبيض)، ولعل دلالة (العدم) وحدها تكفي لخلق الغموض والتوتر قبل أن يأتي اللون الأبيض صفة لهذا العدم، ولا يبقى للمتلقي إلا الاعتماد على حدسه ليكوّن لذاته حدود الإحساس بالدلالة.

أما عند الوقوف على اللون الأخضر، فإننا نجد البراعة والتلوين ذاتها في مستويات التوظيف، والتعدد في الدلالة، فالأخضر لون الخصب، والخير، والنماء، والحياة، والتجدد، والطبيعة الحية، وكثيرا ما نجده في "الأمثال والتعبيرات الدارجة" (2)، وفي الفكر الديني هو رمز للخير والإيمان، والإخلاص والخلود والنعيم، ودل على الشباب والفتوة، والصغير من كل شيء وبدايته، ولعل الأخضر من أكثر الألوان استقرارا وحفاظا على الدلالة العامة التي يحملها، وكثيرا ما كانت العرب تطلقه على السواد دون أن ينفصل عن دلالاته السابقة.

وحضور اللون الأخضر عند محمود درويش كان في عمومه حضورا متأتيا من ارتباط اللون بالطبيعة والأرض، والخير، وإيحاءات المحبة والسلام، ومن نماذج توظيف الأخضر المحايث ما نقف عليه في قول الشاعر:

ههنا غدنا. ويفتحُ صاحبي قبر

الغزال الأبيض:"انهض كي ينام

أبوك، يا ابني، في سرير الأرض

ثانية، ويخضرّ التراب" (3)

إن الانزياح في العلاقة الإسنادية بين الفعل (يخضرّ) وفاعله (التراب) تؤسس لدلالة جديدة، تجعل من الموت والدفن بابا إلى بعث جديد، وسببا لاستمرار الحياة، وتصبح التضحية مفتاحا للتجدد والديمومة، وتتحول صورة القبر من دلالة الظلمة إلى الإشراق عندما يجعله الشاعر

(1) درويش، الديوان الأخير – لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 81.
(2) عمر، اللغة واللون ، ص 211.
(3) درويش، الديوان الأخير – في رام الله، ص 121.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol29/iss10/4

Rahaleh and Amayrah: Poetic Colors in Mahamoud Darweish's Last Divan "I Don’t Want thi

سريرا، يتبادل النوم فيه مع الغزال الصغير، ويصبح الحدث كله دالا على معاني الخصب والنماء، ورامزا للحياة والتجدد، كالبذرة التي يحتضنها جوف الأرض ليبعث منها الحياة.

وارتباط اللون الأخضر بالأرض والحياة، يجعل له خصوصية عند شاعر مثل درويش يملك خصوصية في انتمائه للأرض، وارتباطه بالحياة، ويصبح مفهوم الأرض ذاتيا، وألوانها استثنائية، ومظاهر الحياة فوقها أشد خصوصية إذا ما كانت هذه الأرض هي فلسطين، ومن ذلك ما نقف عليه في النص الذي يقول فيه:

المكان على حاله، شجر ناقص.

شجر زائد. والسماء نقّحتها غيمة. وهنا حجر

أخضر. وهنا حمام يحط على

كتف امرأة تتأمل ... مرآتها شاردة (1)

يبدأ الوصف في المقتبس السابق من (المكان)، وجاء اللفظ معرفا للإشارة إلى مكان بعينه يقصده الشاعر دون أن يذكره تصريحا، ونرى في الصورة التي يرسمها للمكان دلالات وإشارات ترتبط بالحياة بمفهومها العام والخاص، فنرى صورة الأشجار التي تزيد وتنقص، في مظهر من مظاهر تجدد الطبيعة، ثم نرى الغيمة في السماء في مظهر آخر من مظاهر دورة الحياة، ثم نرى (حجرا أخضر) في مظهر خاص دال على الحياة والتجدد أيضا، والدوران الأبدي بين قطبي الوجود: الحياة والموت، ودلالة الحجر على الحياة والتجدد ترتبط بدلالة الحجر في ثقافة الشاعر، ورمزيته في البعث والمقاومة والانتفاضة الفلسطينية، ويصبح وصفه بـ (الأخضر) نقطة فارقة في إنتاج الدلالة، على نحو يمكن الشاعر من اختزال المشهد الحسي والمعنوي ببراعة وتميز.

ويستثمر الشاعر إيقاع اللون الأخضر في هذا المستوى من التوظيف، مستحضرا إياه من مصدره الأول الطبيعة، وينحرف بدلالته عن مستواها المألوف، ويجعله رمزا يحمل خصوصية في التعبير، وجزءا من شعوره، كذلك الذي نقف عليه في قوله:

وكما في القصيدة ... يطلع عشب على

حائط الربيع. فلا هو حلم، ولا

هو رمز يدل على طائر وطني. ولكنه

لفظة السر في أرضنا الخالدة(2)

---

(1) درويش، الديوان الأخير – لن أبدل أوتار جيتارتي، ص 132.

(2) درويش، الديوان الأخير – لن أبدل أوتار جيتارتي، ص 133.

Published by Arab Journals Platform, 2015

إن توظيف اللون الأخضر جاء غير مباشر من خلال توظيف لفظة (العشب)، ويؤكد الشاعر فيها اللون الأخضر ودلالاته حين يسندها إلى (الربيع)، لكن العشب في النص ليس حلما، أو رمزا مألوفا، بل يصبح (لفظة السرّ) في الأرض/فلسطين، وتصبح مفاهيم الحياة والتجدد والخير والخلود والقداسة سرا أخضر في عشب هذه الأرض الخالدة، وليبقى الأمل، والخصب، والحلم بالحياة، جزءا من الأرض، وجزءا من الإنسان الذي يعيش فوقها، أو تمتد جذورها إليها.

أما اللون الأزرق فدلالاته متعددة بتعدد درجاته وتعدد مرجعياته، "والشيء الذي يلون به، فهو في الماء غيره في الثياب، وغيره في البشرة، وغيره في الحيوان"[1]، وقد ارتبط عند العرب القدماء بالغدر والعذاب والألم والرهبة والخوف، والعداوة، والغول والجن والقوى السلبية في الأرض[2]، واللون الفاتح منه يرتبط بالماء والسماء "ويناسب الهدوء والبرودة" [3]، وكنّوا به عن الخسة واللؤم، ويثير كذلك الخوف والنفور، ودل في الحضارات الأخرى على الهدوء والثقة والراحة والسكينة والتأمل والتفكير، والحماية من العين والحسد، ورمزا مقدسا عند اليهود[4]، ودالا على الموت عند الصينيين[5]، أما في الفن الحديث فكثيرا ما يرمز الأزرق إلى "الشعور بالإخفاق والتشرد والفقدان" [6]، وقد يجمع كثيرا من هذه الدلالات في سياق واحد.

وعند الوقوف على توظيف الأزرق في أعمال درويش السابقة، يمكن القول إنه كان توظيفا متميزا ومتعددا، ولعل هذا التعدد مرده تعدد الدلالات الأساسية للون، "فالأزرق، وحده، لون لا يخلو من ارتباطات نفسية ومعنوية، ودلالات ثقافية، وحضارية متجذرة في التراث وفي نظرة الشاعر للعالم"[7]، ومن نماذج هذا الإبداع في التوظيف ما نرصده في قصيدة "الأغنية والسلطان" من ديوان آخر الليل، التي يقول فيها:

كانت الأغنية الزرقاء فكرة

حاول السلطان أن يطمسها

فغدت ميلاد جمرة [8]

---

(1) أبو عون، أمل، اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2003، ص 30.
(2) عمر، اللغة واللون، ص 164.
(3) عبد الفتاح، التكوين في الفنون التشكيلية، ص 261.
(4) عمر، اللغة واللون، ص 164.
(5) عمر، اللغة واللون، ص 166.
(6) عطية، محسن (1996)، الفن وعالم الرمز، دار المعارف، القاهرة، ص 170.
(7) خليل، محمود درويش قيثارة فلسطين، ص 130.
(8) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة،**آخر الليل** ،ج1، ص 115.

إن وصف الأغنية "بالزرقاء" هو شحن للتركيب بإيحاء مكثف، يكتسب معناه الخاص من علاقته بالمسند "فكرة"، وتصبح دلالة الزرقة إيجابية في وعي المتلقي حين يقف على الجملة الشعرية "حاول السلطان أن يطمسها"، وحين نحاول التأمل في الدلالة السلبية للأفكار قد نجدها مألوفة في عبارة من مثل: "فكرة سوداء"، عند هذا الحد نرى الشاعر يقودنا إلى وضع دلالة "الأغنية الزرقاء" أمام نقيض "الفكرة السوداء"، وهذا ضرب من تميز الشاعر في تكوين معجمه الشعري الخاص، واشتغاله اللغوي الأصيل، ويمكن أن نقف على دلالة مضادة للأزرق في عمل آخر يسبق الديوان الأخير في قصيدة "كان ما سوف يكون" من ديوان "أعراس" والتي يقول فيها:

سنرى صمت المغني أزرقا حتى الغياب

منذ عشرين سنة

وهو يرمي لحمه للطير والأسماك في كل اتجاه [(1)]

يظهر الأزرق في هذا التوظيف دالا على حالة الصمت والهدوء التي يحدثها الغياب، وهو غياب جنائزي أحدثه رحيل الشاعر "راشد حسين"، فارتبط الأزرق ارتباطا متناسقا في هذا المقام بالحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر، وظهر قادرا على التعبير عن مشاعر درويش وإحساسه بالفقد.

فتعدد دلالات الأزرق عند درويش مرتبط بتعدد مستويات الإحساس به، والتفاعل معه، وارتبطت في كثير من المواضع بمصادرها الأساسية كالسماء والبحر، وتجاوزها في أحيان أخرى إلى مصادر خاصة أكثر التصاقا بالجوانب النفسية، والحالة الشعورية التي يعبر عنها، أو الانفعالات التي تسيطر عليه، ومن نماذج ذلك ما نقف عليه في النص الذي يقول فيه:

حتى على الريح،لا أستطيع الفكاك

من الأبجدية/

لولا وقوفي على جبل

لفرحت بصومعة النسر: لا ضوء أعلى!

ولكنّ مجدا كهذا المتوج بالذهب الأزرق اللانهائي

صعب الزيارة: يبقى الوحيد هناك وحيدا

ولا يستطيع النزول على قدميه[(2)]

---

(1) درويش، الأعمال الشعرية الكاملة **أعراس**، ج1، ص 299.

(2) درويش، الديوان الأخير – لاعب النرد، ص 46- 47.

إن الناظر إلى توظيف اللون في المقتبس السابق يقف على جملة (الذهب الأزرق)، ويثيره الانزياح في العلاقة بين الصفة والموصوف، ويصبح من العبث الوقوف على دلالة عقلية مجردة لذهبٍ لونه أزرق، لكن الدلالة تصبح أقرب حين ينظر المتلقي في السياق ويجد مجد العلو والسمو في الجبل الذي يتحدث عنه الشاعر، والذي يتخيله متوجا بتاج ليس ذهبا، بل سماء زرقاء ممتدة، فيشبه الجبل بصاحب تاج، ويشبه السماء بالتاج الذهبي على رأسه، ويصبح علو السماء أعمق في الدلالة على السمو والارتفاع حين يتجاوز الوصف الحسي البسيط، وعلاقات المشابه المتواضع عليه، ويأخذ بالمعنوي العميق، الذي ينجح في تكثيف الشعرية، وإظهار الجمال اللغوي للتعبير.

ونقف في نص آخر على توظيف للأزرق توظيفا أشد عمقا وأكثر انزياحا، وعلى نحو يخلق فجوة ومسافة توتر تثير المتلقي وتهزه هزا، ليقف في مواجهة النص على تعددية في الدلالة، ومساحة واسعة من الاحتمالات والمقاصد، تتمثل في قوله:

لا أتذكرُ ... لا أتذكر أني فرحت

بغير النجاة من الموت

من قال: حيث تكون الطفولة

تغتسل الأبدية في النهر ... زرقاء؟

فلتأخذيني إلى النهر/(1)

يقف القارئ على الإثارة التي يخلقها أسلوب الاستفهام الذي يشي جرسه بأنه استنكاري، فيبدأ من حديثه عن زمن الطفولة الذي يسترجعه الشاعر، ويستنكر أن يكون هذا الزمن هو الأبدية التي تغتسل في النهر، ويبدأ اشتغال المتلقي بالربط بين وجود الطفولة ودلالة اغتسال الأبدية في النهر، لكنه قبل أن يقبض على مفتاح للعبور يتعثر بلفظة (زرقاء) المتأخرة عن (الأبدية) التي تصفها، ويتجلى الغموض أمام المتلقي كبدر مكتمل التكوين، وتتفجر الأسئلة التي تستوجبها لعبة الاحتمالات وآلية إنتاج الدلالة فوق محوري التركيب والاستبدال، وتتقافز إلى عقله متوالية من الأسئلة أبسطها: لماذا (زرقاء) وليس لونا آخر، وما هي الأبدية الزرقاء، وأي دلالة من دلالات الأزرق تنسجم مع التركيب، وأين موقع الطفولة من كل هذا؟ ويبقى النص في هذا المستوى متعدد القراءات، مفتوحا على الاحتمالات كافة، أما الدلالة أو المعنى فلا يتجاوز خلق إحساس في داخل المتلقي بحالة من التوتر تورث قلقا وتوترا، وتورث – قسرا- شعورا بالاستنكار والرفض لشيء يستنكره الشاعر ويرفضه.

وليس النص السابق حالة عابرة من الغموض المفرط في الديوان، أو التجاوز الحاد لدرجة الانزياح، بل يمكن أن نقف عليه في مواضع كثيرة، على نحو يكشف عن جوانب من سمات

(1) درويش، الديوان الأخير – لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 67.

الشاعر الأسلوبية في بناء قصائده، وحالته الشعورية، وانفعالاته النفسية، التي يغلب عليها العمق والحدة، وهو ما نقف عليه في النص الذي يقول فيه:

وإن كان لا بدّ من حلم، فليكن

صافيا حافيا أزرق اللون، يولد من نفسه

كأن الذي كان كان. ولكنه لم يكن

سوى صورة الشيء في غيره – عكسه (1)

إن قراءة ثانية للمقتبس أعلاه تجعلنا نقف أمام نص متنام في التكثيف والتعقيد، نجده يتدرج عمقا وانزياحا مع كل كلمة يسندها الشاعر إلى سابقتها، ونبدأ من الحلم – محور النص- ونجد البساطة في إرادته حلما (صافيا)، ونتقدم درجة أخرى في مستوى الانزياح عندما نجد الشاعر يريده بعد ذلك (حافيا)، وقبل الإجابة عن مقصده من الصفة (حافيا)، نجد صفة أخرى هي (أزرق اللون)، ونبدأ بالبحث عن دلالة الحلم الأزرق، فهل قصد الشاعر أنه يريده حلما هادئا؟ أو بسيطا؟ أم أنه أراده كبيرا ممتدا كالسماء أو البحر؟ وهل يمكن أن يقصد دلالة سلبية كأن يكون مخيفا ذا رهبة، أو دالا على التشرد والفقدان؟ وإن كان في مقدور القارئ عند هذا الحد من النص أن ينتج دلالته الخاص، ويكتسب إحساسا ببعض المعاني والعواطف التي يكتنز بها النص – إلا أن كل ما أنتجه أو بناه في هذا المستوى سينهار أو يتصدع حين يكمل القراءة، ويوغل في الغموض والتضاد والانزياحات المكثفة التالية، وسيبدأ بالبناء من جديد، ويحاول أن يعود من القراءة بشيء أكبر من مجرد إحساس أو شعور بشيء يشابه إحساس الشاعر أو شعوره في النص، ومن هنا نجد من يرى أن درويش قد وظف اللون الأزرق في أعماله السابقة "توظيفا دالا على مطلق اللون الجميل العصي على السرقة، وعلى اللانهائي، فهو هوية بذاته ورمز تدور حوله الرموز، يستخدمه في حالات كثيرة بشكل غامض، لا بصفة هيئة بصرية مألوفة إنسانيا، فيصير اللون غريبا عن سياقه المعهود وذلك انسجاما مع توجهاته التحديثية في إعادة بناء الأشياء شعريا، حيث يوظفه رمزيا للتعبير عن المطلق ...، إن لغة اللون الأزرق عنده ترتدي دلالتها غلالة ضبابية، وخاصة حين نجده يغير الأشياء المحسوسة بلونها"(2)، وهو ما لا نجده ينطبق انطباقا تاما على حضور اللون الأزرق في الديوان الأخير ذلك أننا نقف على مستويات من التوظيف المحايث للون الأزرق أقل انزياحا، وأقرب مأخذا، كما في النص الذي يقول فيه:

الآن، في الماضي نحملق في غد

متردد خلف الروابي الزرق

عالمنا يضيق بنا كقافية تحدد

(1) درويش، الديوان الأخير – إذا كان لا بد، ص 99.
(2) وارهام، أنساق التوازن الصوتي في شعر محمود درويش، ص 61.

An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), Vol. 29 [2015], Iss. 10, Art. 4

وجهة المعنى (1)

يخالف الشاعر في هذا النص السائد والمألوف في توظيف اللون، فالروابي شائع أنها خضراء، لكن الشاعر يجعلها زرقاء، وعند ربطها بمجاوراتها من التراكيب تصبح دلالتها متسقة حين يربطها بالغد الذي يحدق فيه الشاعر وصديقه، ويعطيها دلالة الامتداد والتوسع بعدما نما في داخله الإحساس بضيق الكون، فلم يعد اللون الأخضر كافيا للدلالة على إحساسه ونظرته، ووجد في الأزرق المساحة التي يريدها، والتوافق الدلالي الذي ينهض برؤيته.

إن الوقفة السابقة على توظيف اللون الأسود والأبيض والأخضر والأزرق، لا تعني أن الشاعر لم يطرق غيرها، لكننا ذكرنا أنها كانت مهيمنة على لوحاته وصوره، وحاضرة أكثر من غيرها، ومن الألوان التي نراها ويضيق المقام عن النظر فيها: الأحمر، والأصفر، والرمادي، والبنفسجي، واللازوردي، والوردي، والبرتقالي، وغيرها (2)، ومما نلمحه في هذا السياق ويستوقفنا أن اللون الأحمر كان خجولا في حضوره الصريح والضمني، وجانبيا في المشهد، وفي مستويات التوظيف كافة، ولعل تفسير ذلك المقبول يتأتى من الدلالات التي يحيل إليها اللون الأحمر، والصفات التي اشتهر بها، ومدى حاجة الشاعر له في الرؤى والعواطف التي يشحن النصوص بها، وعلى نحو يكشف صراحة عن جوانب من مشاعره وأحاسيسه، والحالة النفسية التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالصور والأخيلة التي يدخل اللون مكونا أساسا فيها.

التوظيفي اللوني الأيقوني

إن الشاعر ليس مصورا فوتوغرافيا، وليست وظيفته أن ينقل لنا الصورة بأبعادها كما هي في الواقع والوجود المحسوس، بل هو ينقل لنا الإحساس باللون، ويضفي الحياة على جموده، ويرسم بالكلمات ما لا وجود له خارج عالمه، ويظهر لنا جانب من ذلك عندما تكشف "الألوان في استخداماتها الشعرية عن تدرج متعدد في القيمة التشكيلية، تصل إلى أقصى درجاتها عمقا في التأثير والتصوير، وتبلغ في أحيان أخرى مستوى تتضاءل فيه قيمتها التشكيلية فتبدو وكأنه لا لونية لفرط ضعف انعكاس مرآة اللون على مساحة الصورة" (3).

إن اللون في هذا المستوى من التوظيف يصبح بؤرة مركزية يدور في فلكها المبدع والنص والمتلقي، ومع أنه يندرج في الممارسة ضمن مستوى التوظيف اللوني المحايث إلا أن ما يميزه ضمن هذا المستوى ويجعله قمينا بالإفراد هو القدر العالي من التكثيف، والهيمنة في الحضور، ويمكن أن نرصده ضمن نمطين: **أيقونة اللون المفرد**، وفيها يختار الشاعر لونا واحدا يكون مدار الاشتغال اللغوي والحضور الرؤيوي والانفعالي في النص، **وأيقونة اللون المركب**، وفيها

---

(1) درويش، الديوان الأخير – في رام الله، ص 119.
(2) انظر: الديوان الأخير، على سبيل المثال، ورود هذه الألوان في الصفحات: 29، 41، 51، 150، 152، 154.
(3) عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص 226.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol29/iss10/4 28

يكون الاشتغال متمركزا على الحشد اللوني وكثافة الاستدعاء في النص، ويمكن القول إن القصيدة في هذا المستوى تصبح قصيدة لونية، ويصبح التعبير بها تعبيرا بالألوان.

ويتطلب هذا المستوى من التوظيف اللوني وعيا عميقا من الشاعر بقدرة الألوان المختارة على النهوض بالنص، وثقافة لونية واسعة بالدلالات التي يمكن أن تحيل إليها، وبراعة في المعاينة، ومقدرة على استثمار طاقات اللون الواحد، وفاعليته في الدلالة، "فإذا وفّق الشاعر في توظيف اللون توظيفاً صحيحاً، فقد أمسك بعنان الصورة يسيّرها أنى يشاء، وهو بذلك ينجح في الغوص على الدلالات العميقة للمعنى الشعري، أمّا التوظيف السيئ، فهو كفيل بسحب أحد العناصر الأساسية المهمة في رسم الصورة الشعرية، التي هي خلاصة العمل الإبداعي وغايته المثلى"(1)، ومن نماذج التوظيف الأيقوني للون المفرد ما نقف عليه في النص الذي يقول فيه:

أحبك خضراء. يا أرض خضراء. تفاحة

تتموج في الضوء والماء . خضراء. ليلك

أخضر . فجرك أخضر. فلتزرعيني برفق

برفق يد الأم، في حفنة من هواء.

أنا بذرة من بذورك خضراء ...(2)

يقف بنا الشاعر في النص السابق على أيقونة خضراء، يظهر فيها اللون الأخضر بؤرة مركزية للعمل الشعري، ولونا مهيمنا على اللوحة الرؤيوية التي ينشغل بها، ويرسم بالكلمات الخضراء انفعالاته ومشاعره، ويعبر عن وجدانه، ويمكن أن نرى كما في الخطاطة الآتية حركة الدوران التامة حول اللون الأخضر:

(1) السامرائي،علي إسماعيل (2013)، اللون ودلالته الفنية والموضوعية في الشعر الأندلسي، ط1، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ص 13.
(2) درويش، الديوان الأخير – لاعب النرد، ص 53.

فيبدأ الشاعر أداءه الشعري باللون الأخضر من الحب، ويعطيه للأرض، ويرى ثمارها الخضراء، ويجعل ليل الأرض أخضر، وفجرها مثله، والزرع أخضر، ويد الأم خضراء، وبذور الأرض خضراء، ليكشف عن إحساسه بالحياة والتجدد والخير، ويدلل على الخصب والنماء الذي يراه في الأرض، واستبشاره بديمومة الوجود والحياة المتصل بحب الأرض والتعلق بها، وتصبح الأرض هي الحياة بكل أشكالها وأسبابها، وتتكاثف دلالات اللون الأخضر لتحمل العواطف المتقدة في داخله، ويكشف تكرار اللون عن إلحاحه في رؤيته، وتفرده في مطابقة مشاعره.

وتكشف لنا قصائد الديوان أن حضور الألوان كان منسجما والمعاني التي تشغل الشاعر على مستوى القصيدة كلها، وكان يتجاوز الجملة والمقطع ليندغم في بنية القصيدة الخارجية والداخلية، ومثل ذلك ما نقف عليه في قصيدة "تلال مقدسة" التي هي نظرة الشاعر الوجودية، وتأمله في الحياة، وارتداده إلى معاني التقديس ودلالاتها لدى الإنسان الأول، وتفسيرات هذا الإنسان وفهمه لمظاهر الحياة ومعاني الوجود على الأرض، فيقول:

أحب الحمار لأن الحمار

أقل كراهية

والسحابة بيضاء، و الأبجدية بيضاء،

والأبدية بيضاء. كم أنتَ أنتَ وكم

أنتَ غيرك... حين تصير تلالك بيضاء

خالية من خطاك وتاريخك الشفهي،

وخالية من سواك وتاريخه الشفهي. (1)

إن الشاعر هنا يبحث عن الأبيض في داخله، ويبحث عن ذاته البيضاء في غيره، ويعاين الوضوح والبساطة والصفاء في الأنا التي تصبح صورة الآخر إذا ما جُرِّدت من كل شيء، وعادت إلى الفطرة الأولى بكل ما فيها من نقاء وطهر، وتصبح الصفة (بيضاء) أكثر من لون، أو صفة عابرة، وإنما تصبح رمزا للخير، والمحبة، والسلام، والصفاء الذي تتوق روحه إليه، ورمزا لأصل التكوين قبل أن تلوثه الأقوال والأفعال، وقد يقابل ذلك كله الدلالة على الأفول والزوال والعدم، وهذا التكثيف لحضور الأبيض ودلالته الرمزية يكشف عن المشاعر الدفينة في داخل الشاعر، وشوقه للسكينة والسلام، وحنينه إلى زمن القداسة والنور والصفاء، ونظرته الواقعية والمتخيلة لذاته التي هي انعكاس لذوات غيره.

---

(1) درويش، الديوان الأخير – تلال مقدسة، ص137- 138.

Rahaleh and Amayrah: Poetic Colors in Mahamoud Darweish's Last Divan "I Don't Want thi

إن وعي درويش بقيمة الأداء بالألوان لم يكن على المستوى الذاتي فقط، بل نجده يظهر وعيا بحضورها عند غيره من الشعراء، ففي قصيدة "في بيت نزار قباني" التي يرثيه فيها على طريقته الخاصة، يكشف لنا التوظيف اللوني عن وعي درويش بأن نزار قباني قد "أولى اللون الأزرق اهتماما كبيرا" (1)، وكان منطقيا أن يُظهر هذا الاهتمام أن الأزرق عند نزار قباني "أكثر الألوان ورودا" (2)، وهو ما نقف عليه عند درويش في المقتبس الذي يقول فيه:

بيت الدمشقي بيت من الشِّعر

أرض العبارة زرقاء، شفافة، ليله

أزرق مثل عينيه، آنية الزهر زرقاء

والستائر زرقاء.

سجاد غرفته أزرق.دمعه حين يبكي

رحيل ابنه في الممرات أزرق.آثار

زوجته في الخزانة زرقاء. لم تعد

الأرض بحاجة لسماء. فإن قليلا

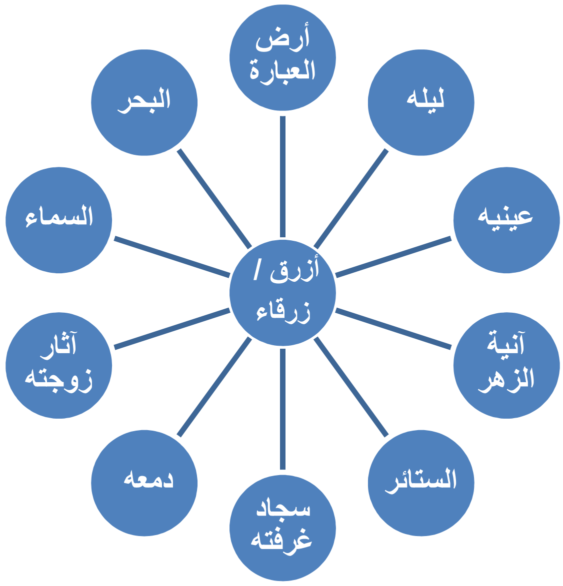
من البحر في الشّعر يكفي لينتشر الأزرق

الأبدي على الأبجدية (3)

وتكشف القراءة الأولى للمتلقي عن هيمنة اللون الأزرق على بناء النص وأداء الشاعر فيه، وتتجلى أيقونة اللون الأزرق بصورة مركزية لتشكل بؤرة الأداء ومحور الاشتغال الشعري، وتكوّن من حولها شبكة العلاقات المتآلفة والمتنافرة؛ لتنتج مجتمعة دلالة كلية تشغل الشاعر وعلى نحو يمكن تمثيله في الخطاطة الآتية:

(1) حمدان، أحمد عبد الله، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، 2008.ص 144.
(2) حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، ص 164.
(3) درويش، الديوان الأخير – في بيت نزار قباني، ص 116.

Published by Arab Journals Platform, 2015



ونرى احتشاد الأزرق ودلالاته التي تورث الإحساس بالفجيعة، وتفيض بمظاهر الموت، وظلال الألم، وهذا الوقع الجنائزي للصورة يأخذ جزءا من دلالة اللون عند درويش ذاته الذي "أدخل اللون الأزرق كرمز من رموز العذاب الجسدي والروحي الذي يعانيه الشعب الفلسطيني"[(1)]، فجاءت دلالة الأزرق عند محمود درويش امتدادا لدلالته عند نزار قباني، وليظهر الإحساس بالفقد والألم قاسما مشتركا بين الشاعرين، وهذه السمة الأسلوبية – الأداء باللون- تكشف عن امتلاك درويش قدرة شعرية ترتقي بالقصيدة إلى مستويات عليا من التعبير، وتشحنها بدفقات عاطفية قادرة على تحقيق المشاركة الوجدانية بين المتلقي و الشاعر.

إن التوظيف اللوني الأيقوني للون المفرد يتصل بمظهر أسلوبي آخر هو التكرار، الذي بات ظاهرة لصيقة الاتصال بالألفاظ الأكثر إلحاحا على الشاعر، أو تلك التي يتقصد إبرازها وتسليط القدر الأكبر من الضوء عليها، أو التي تشكل قيمة مميزة في وجدانه، وترتبط ارتباطا واضحا بتجلياته النفسية، ونقدّر في هذا المقام أن شعرية التكرار في ديوان درويش الأخير قادرة على أن تعود بالباحث عنها في عوالم درويش بدرر نفيسة.

أما على مستوى التوظيف الأيقوني للون المركب فيمكن القول إن هذا المستوى من التوظيف يقوم على مبدأ الحشد والتكثيف للألوان، لتصبح البؤرة المركزية في النص، والمحور

(1) النابلسي، شاكر(1987)، مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.ص 276.

الذي ينتج الدلالات المفردة والدلالة الكلية، وهذه التقنية تتوافق والقول "إن قيمة الفن – أي فن- ليست في اكتفائه بالدلالة العميقة دون اكتراث كاف بالتقنية هما من الآخر"(1)، وعند معاينة هذا المستوى في ديوان درويش، فالحكم الأولي أنه كان أقل حضورا من اللون الأيقوني المفرد، ويؤسس لوجاهة هذا الحكم أن توظيف الألوان في هذا المستوى عمل يتطلب معرفة واسعة بالألوان ودلالاتها من جهة، وتناغما دقيقا في تركيب الألوان، وتحقيق الانسجام بينها من جهة أخرى، وإلا باتت القصيدة لوحة سريالية تتزاحم فيها الألوان بفوضوية وتداع يصعب السيطرة عليهما، وإن كان هذا الملمح لا يخلو من جمال حين يكون الوسيط هو العين إلا أنه يصبح مزلقا خطيرا حين يكون الوسيط هو الكلام وآلياته، ومن النماذج الدالة في الديوان ما نقف عليه في قصيدة "عينان" التي يقول فيها:

عينان تائهتان في الألوان. خضراوان قبل
العشب. زرقاوان قبل الفجر. تقتبسان
لون الماء، ثم تصوبان إلى البحيرة نظرة
عسلية، فيصير لون الماء أخضر ...
لا تقولان الحقيقة، تكذبان على المصادر
والمشاعر. تنظران إلى الرمادي الحزين،
وتخفيان صفاته. وتهيجان الظل بين الليلكي
وما يشع من البنفسج في التباس الفرق.
تمتلئان بالتأويل، ثم تحيران اللون: هل هو
لازوردي أم اختلط الزمرد بالزبرجد والتركواز
المصفى؟ تكبران وتصغران كما المشاعر
...
هل يخضوضر الزيتي والكحلي في أنا الرمادي
المحايد؟ تنظران إلى الفراغ.تكحلان بنظرة
لوزية طوق الحمامة. تفتحان مراوح الخيلاء

(1) البازعي، سعد (2004)، أبواب القصيدة: قراءات باتجاه الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ص166.

An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), Vol. 29 [2015], Iss. 10, Art. 4

للطاووس في إحدى الحدائق (1)

إن رقعة الألوان هنا هي أيقونة القصيدة ومحورها الارتكازي من أولها إلى آخرها، ولا يكاد سطر شعري فيها يخلو من لون أو إيقاع لون، وهذا الحشد يكشف للمتلقي أن الألوان مجتمعة هي مقصد الشاعر وليس لونا بعينه أو مجموعة ألوان محددة، ولعل نظرة أولية للقصيدة تكشف لنا عن بعض أبرز جوانب هذا الحضور التي نراها في الشكل الآتي:

ألوان	الأخضر	الأزرق	العسلي	الرمادي	الليلكي	البنفسجي	اللازوردي	التركواز	الزيتي	الكحلي
إيقاعات لونية	العشب	الفجر	الماء	الظل	الزمرد	الزبرجد	النجوم	الليل	الطاووس	الحدائق

ويفتتح الشاعر قصيدته بعبارة "عينان تائهتان في الألوان"، ثم يتحول إلى تفسير معنى أن تتوه العينان في الألوان، وكيف يوصف هذا التيه، فيبدأ من استحضار الألوان من الطبيعة حوله بعشبها، ومائها، وبحيراتها، ويربطها ومتعلقاتها بالعينين اللتين ينشغل بهما، ولا يكتفي بالمكان بل ينتفع بدلالات اللون الزمانية، كالليل، والفجر، والظل، ويعلن صراحة أن العينين التائهتين "تمتلئان بالتأويل، ثم تحيران اللون"، وعند هذا المستوى من التوظيف تتداعى الألوان متتالية دون أن تعطي المتلقي فرصة ليقبض على دلالة محددة لها أو إحالة يمكن الوثوق بصدق استنتاجها، ويبقى الإيحاء غامضا، ومستعصيا على القراءة الأولى، وتفرض إيقاعات الألوان، وتوظيفها الضمني حضورها المكتنز بالدلالات لتشغل حيزا من وعي المتلقي، لكن تكثيف الألوان على هذا النسق لا يعطي إلا إحساسا بجمالها، وعجزا عن امتلاك دلالة محددة لها، مما يبعث فيها الحيوية والتجدد مع كل قراءة، وهذا الغموض الذي نعاينه ليس دليلا على قصور بقدر ما هو مطلب أساس للشاعر، الذي يصرح في غير موضع بالتباس الألوان والمعاني والتباس صلتها بالعينين اللتين يصفهما إلى أن يصل بنا إلى ختام القصيدة بما يؤكد هذه النظرة حين يقول:

أرى أو لا أرى، ماذا يعد الليل

لي من رحلة جوية – بحرية . وأنا أمامهما

أنا أو لا أنا. عينان صافيتان، غائمتان

صادقتان، كاذبتان عيناها . ولكن من هي ؟(2)

(1) درويش، الديوان الأخير - عينان، ص 20 - 21.
(2) درويش، الديوان الأخير - عينان، ص 21.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol29/iss10/4

إن الإحساس الذي يثيره التوظيف المكثف للألوان بتطابقه أو تضاده يتسق مع الحالة الشعورية القائمة على حشد ثنائيات ضدية تجعل الوثوق بكل دلالة للون أمرا متعدد الاحتمالات، وهذا انعكاس لرؤية الشاعر المتناقضة في القصيدة لذاته وما حوله كما في: (أرى ولا أرى / جوية وبحرية / أنا ولا أنا / صافيتان وغائمتان / صادقتان وكاذبتان) وهذا كله قد يستقيم مع محاولة تفسير معينة، لكن السؤال الأخير " من هي؟" يعيد القارئ إلى البداية للبحث عن جواب السؤال.

الخاتمة

إن الارتباط الوشيج بين الشعرية واللون هو ما جعل الأخير مكونا رئيسا وملمحا من الملامح الأسلوبية في تجربة محمود درويش الأخيرة، وتبيّن للدراسة أن حضور اللون بأنماطه كافة، ومستوياته التوظيفية المتباينة، قد أسهم في الصوغ اللغوي المائز لتراكيب درويش الشعرية، وأكسب قصائده طاقة تعبيرية، ودفقات شعورية، ارتقت بها إلى مستويات الحداثة الشعرية التي عُرف بها درويش، ويمكن القول إن مستوى الوعي بتوظيف الألوان في الديوان الأخير لا يقل عن مستواه في أعماله الشعرية السابقة وهو ما تكشف عنه مقارنة ما جاء في هذه الدراسة وبعض الدراسات السابقة،مراوحا بين المحافظة على الدلالات العامة للألوان وإبداع الدلالات الجديدة، دون أن يفقد شيئا من خصوصيته، وخصوصية التجربة الشعرية، على نحو يؤسس للحكم بأننا نقف أمام شاعر فنان، مرهف الإحساس، يرسم بالكلمات، ويلون بالأفكار، ويبدع التعبير، ويحترف التصوير، يعرف حدود الألوان ولا يقف عندها، ويملك ألوانا تشبه الألوان ولا تشبهها.

واتخذ التوظيف اللوني عنده منحى الوصف والتجسيم لتقريب الصورة أو حتى قلبها، ليخلق في مستوياته كافة اللذة والمنفعة الجمالية، وحرص درويش أن يكون إيقاعه اللوني الصريح والضمني فاعلا في نصوصه ومعبرا عن رؤيته الفنية، مما دفعه لاقتناء ألوان منسجمة والحالة الشعورية، وقادرة على الإيحاء بالدلالة التي يقصدها، والإحالة إلى الحدود التي يرسمها. لكننا لا نعدم أن نجد اللون عنده يفقد استقلاله في بعض المواضع، ويكشف عن تبعيته للثقافة المهيمنة، والدلالات المألوفة دون أن يقلل ذلك من شعرية التوظيف، ذلك أن اللون لم يكن في المستوى المحايد من التوظيف مقصودا لذاته أو قادرا على النهوض بمتطلبات الشعرية على نحو مستقل، على خلاف ما يظهر في المستوى المحايث من التوظيف أو المستوى الأيقوني.

وتتحرج الدراسة في هذا الحدّ أن تُسميّ لون درويش المفضل أو المختار في الديوان، إذ لا يعني الحديث عن هيمنة بعض الألوان كالأبيض، والأسود، والأزرق، والأخضر من حيث الحضور أن أكثرها حضورا هو لون درويش، وإنما هو لون الديوان ورؤيته التي لا تخلو من ثنائيات ضدية قد تجعل بعض الألوان يعبرّ عن غيره لا عن ذاته، ويمكن القول إن لونه المفضل هو لون خاص لا تتسع التسمية له، ولا تنجح الدلالة في كشفه، وتستدعيه العاطفة والرؤية، قد يكون مفردا أو مركبا، لا نراه كما يراه وهذا هو الفرق بين الشاعر وغيره.

An-Najah University Journal for Research - B (Humanities), Vol. 29 [2015], Iss. 10, Art. 4

References (Arabic & English)

- Abdul Wahab, S. (1985). *Theatrical lighting*. Cairo: the Egyptian General Book Organization.
- Abu Khadra, s.j. (2001). *The evolution of language semantics In the poetry of Mahmoud Darwish*, Beirut: Arab Institute for Research and Publishing.
- Abu Oun, A. (2013), *Color and dimensions of the pre-Islamic poetry*, Unpublished Ph. D. Thesis, An-Najah National University. Nablus – Palestine.
- Ashour, N. F. (2004). *Repetition In the poetry of Mahmoud Darwish Beirut*: Arab Institute for Research and Publishing.
- Atiya, M. (1996). *The art and the world of icon*, Cairo: AL- Maaref. Press.
- Ayyache, M. (2002). *Stylistic and discourse analysis*. Beirut: Center for Development of civilization.
- Bazeiy, S. (2004). *Doors poem: Readings towards Poetry*. Beirut and Casablanca: Arab Cultural Center.
- Cohen, j. (1990). *Construction of the language poetry, (Darwish, A. translation)*. Cairo: Publications of the General Authority for Cultural Palaces. (Original Work Publised 1966).
- Darwish, M. (2009) *Poetry collection*, Baghdad: Freedom House Publishing.
- Darwish, M. (2000), *Last Divan - I Don’t Want This Poem to End*, Paris: Riad Rayes of books and publishing.
- Diab, M, H. (1985). *The aesthetics of color in Arabic poem*. Chapters magazine, vol 5(2).40-54.
- Hamdan, A, A. (2008), *Connotations of Colors in Nizar Qabbani's Poetry*, Unpublished MA.Thesis, An-Najah National University, Nablus – Palestine.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/anujr_b/vol29/iss10/4

- Ismail, I, Al-D. (1984). *Psychological interpretation of the literature*. (4rd ed.). Cairo:Gareeb for publication.
- Jawad, F. (2010). *Color game semiotics: action research in the formation of the poetic sense*. Amman: Majdalawi for publication and distribution.
- Khalil, A, M. (1996). *Vision in the pre-Islamic poetry*. Beirut and Damascus: Dar AL-Fekr.
- Nabulsi, S. (1987). *Majnon AL-Toraab : a study in the poetry of Mahmoud Darwish*. Beirut: the Arab Institution for Studies and Publication.
- Nofall, J. (1995), *the poetic image and symbol chromatography*. Cairo: AL- Maaref. Press.
- Obeid, M, S. (2006), *the poetic imagination mirrors*. Amman: modern world of books.
- Omar, M, A. (1997), *language and color*. (2nd ed). The world of books for publication and distribution: Cairo.
- Palmer, F, R. (1985). *Semantics*. (Abdul Majeed Almacta, Trans). Baghdad: Mustansiriya University.
- Khalil, E. (2001). *Mahmoud Darwish Palestine Guitar*, Amman: Dar Fadaat for publication and distribution.
- Riad, A. (1983), *the configuration in the Fine Arts*. (2nd ed). Cairo: Arab renaissance press.
- Samurai, A, I. (2013), *color and artistic significance and objectivity in the Andalusian poetry*. Amman :Ghaidaa for publication and distribution.
- Warham,A. (2010), *Drift equilibrium voice In the poetry of Mahmoud Darwish*, MarrakechWaLily Press. http://www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=data.
- Zawahra, Z. (2008), *Color and significance in the poetry - Jordanian poetry model*, Amman: Al-Hamed for publication and distribution.

Websites

- www.alqudsalarabi.info/index.asp?fname=data\
- www.najah.edu/sites/default/files/Language_Shadows.doc&rct=j&frm=1&q=&esrc=s&sa=U&ei=m8MGVMe8DaSR7AaNiYCIBg&ved=0CBIQFjAA&usg=AFQjCNH7M3ioM0hSRtX9QBhZezv3zTKLeg