بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الخليل

عمادة الدراسات العليا

قسم اللغة العربية

التّناص الدّيني والتّاريخيّ في شعر " محمود درويش "

إعداد الطالبة :

ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار

إشراف:

د. نادر قاسم

أستاذ الأدب الحديث المشارك

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في قسم اللغة العربية في عمادة الدراسات العليا في جامعة الخليل

1428 هـ - 2007 م

المنارة للاستشارات

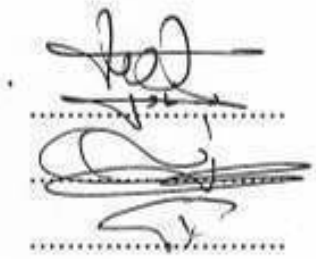
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

نوقشت هذه الرسالة يوم الأحد الموافق 2007/7/1 وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة:

1. الدكتور نادر قاسم	المشرف رئيساً	.....
2. الدكتور عبد الكريم أبو خشان	ممتحناً خارجياً	.....
3. الدكتور ياسر أبو عليان	ممتحناً داخلياً	.....



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإهداء

إلى من يُخفض لهما جناح الذّلّ ، إلى من رأيت العيش ناقصًا بدونهما ، إلى روح والدي الّذي علّمني أنّ معنى الوجود يتجسّد بالعلم ، فربِّ ارحمه ؛ إذ لم يواصل تربيتي صغيرةً ، وإلى روح والدتي الّتي علّمتني أن الصّبر يروي كلّ أرض حرّى ما إن أردنا لها النّماء.

إلى من رأيت الحياة الموحشة مؤنسة بجوارها، وبقيت ذكراها في جوانحي لحنًا يصارعه الألم ، إلى روح جدّتي لأمّي .

إلى أولئك الّذين أحيا بهم ومعهم ،إلى من شاركوني القلق في دجى هَذا الدّرب ، وأحسّوا معي بكلّ لحظة انكسار ، لا بد أن يقوى أمامها الأمل ، إلى أهلي : شقيقاتي ، وشقيقيّ .

إلى الّذين اعتقدوا أنّ الأقلام والأوراق دمى يستفرد بها الكبار دون الصّغار ، إلى صغار العائلة : مؤمن ، تامر ، تالة ، ميرة ، بانة ، عمّار ، لين ، والصّغير القادم خلفهم .

إلى أولئك الّذين يزنون الأمور بميزان ألبابهم ، ويخطّون جهود الآخرين بحبر ضمائرهم دون أن تتخطّفهم رياح التّزلّف ، أو تغريهم مادّيات الحياة وقشورها ، إلى تلك القلّة القليلة .

إلى أولئك جميعًا أهدي هَذا البحث .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشكر والتقدير

إلى من ناجيته أسأله النّجاة، وأسأله العون في سلوك مسالكها، إلى من هو الحقيق الأحقّ بالحمد والثّناء، إلى خالقي أتضرّع شاكرةً ممتنّة ، فسبحانك اللّهم راعيًا للورى ، فأنت الأحقّ بأن تحمدَ، وأنت الأحقّ بأن تشكرَ .

أتقدّم بوافر الامتنان، وجزيل الشّكر للدّكتور " نادر قاسم " مشرفًا على هَذه الرّسالة، بدءًا باختياره للموضوع ، وانتقالاً إلى رعايته له متمثّلة في استقبالاته لي ، وإجاباته على أسئلتي .

هَذا وأتقدّم بخالص شكري لكلّ من ذلّل لي عثرة في طريقي ؛ إذ أشكر مكتبة الجامعة الأردنيّة الّتي شقّت لنا أبوابها، وأخصّ بالشّكر الأخ "عبد الله الخالدي" في قسم الرّسائل الجامعيّة، كما أشكر بيت الشعر الفلسطينيّ ، واتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين لمنحهما إيّانا بعض إصداراتهما، كما أشكر مكتبة بلديّة البيرة لحسن استقبالها لنا؛ ولما حوته من كتب تعتني بالأدب الحديث، لا سيّما الفلسطينيّ، وأشكر مكتبة بلديّة الخليل الّتي أفدت من كتبها القيّمة، وأخصّ بالشّكر الأخ " أبو ربيع" الّذي خفّف عنّا أعباء التّصوير .

وأخيرًا أتقدّم بوافر الشّكر للأخت " هنيّة البدارين" الّتي سخّرت بطاقتها لاستعاراتي المتواصلة، ولطويلباتي اللاّتي خفّفنَ عنّي أعباء التّسوّل أمام ماكنة التّصوير، وقدّمن لي جانبًا من العون، كما أشكر أختي" إيمان" لما قدّمته لي من مساندة في مجالات طباعيّة شتّى ، وأشكر كلّ من استحقّ الشّكر بحكم من الله تعالى .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
الشّكر والتّقدير	ب
فهرس المحتويات	ت
الملخّص باللّغة العربيّة	د
المقدّمة	ذ
التّمهيد	1-23
التّناصّ: نشأة المصطلح، وتطوّر الظّاهرة	1
المفهوم الحديث للتّناصّ المصطلح والظّاهرة	7
أنواع التّناصّ في ضوء الدّراسات الحديثة	9
السّرقات الأدبيّة	11
التّضمين	20
الاقتباس	21
الفصل الأول	
إيحاءات التّناصّ الدّينيّ عبر شخوص القصّة الدّينيّة	24- 96
❖ "آدم" و" حوّاء" في حقل التّناصّ الدّينيّ تعميقًا لمعنى الوجود والانتماء	24
❖ " قابيل" و " هابيل" الصّورة المجسّدة للمفارقة الجدليّة للصّراع الأخويّ	32
❖ "نوح" عليه السّلام ورمزيّة البحث عن المصير والهدف	37
❖ " هاجر" الصّورة الموحية إلى عذابات الاغتراب	40
❖ " إسماعيل" عليه السّلام ممثّلاً لوضعيّة الفلسطينيّ مغتربًا، ومضحّيًا، ومتجذّرًا في تاريخه	42
❖ "لوط" عليه السّلام وجدليّة الصّراع بين الحقّ والباطل	45
❖ "يوسف" عليه السّلام مجالاً خصبًا لتمثيل التّجربة الحياتيّة	46

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع	الصفحة
الممتدّة	
❖ "أيّوب" عليه السّلام وأسطورة العذاب الموازية لعذابات الفلسطينيّ	61
❖ ملامح قصّة " موسى" عليه السّلام قوّة متخيّلة في مساندة الحلم الفلسطينيّ	65
❖ "العذراء" ممثّلة للبشرى بالخلاص	69
❖ " المسيح" عليه السّلام ممثّلاً لمسيرة الفداء والتّجربة الوجوديّة	71
❖ رسالة النّبيّ محمّد ﷺ معادلاً موضوعيًّا للرّسالة الفلسطينيّة	88
الفصل الثّاني	
متفرّقات من التّناصّ الدّينيّ وصلتها بنصوص الشّاعر	97 -182
1. آيات القرآن الكريم وأثرها في المبنى والمعنى	97
2. نماذج من الأسفار التّوراتيّة رافدًا للتّجربة الشّاعريّة	132
❖ "سفر الجامعة" وفلسفة الفناء والوجود	133
❖ " مزامير داود" صدى للعذاب والحنين الإنسانيّ والحلم بالوجود	144
❖ " نشيد الأناشيد" والتّرنيم بلغة الحسّ الوجدانيّ	150
❖ "إشعياء" الصّورة الإنسانيّة الرّكينة الحكيمة	153
3. الألفاظ الدّينيّة وصلتها بالمادّة الشّعريّة	155
الفصل الثّالث	
التّناصّ التّاريخيّ	183- 257
1. المكان التّاريخيّ صورة للمكان المحدث	183
❖ "الأندلس" معمّقة للإحساس بفقدان المكان	183
❖ " كنعان" صورة مجسّدة للوجود الفلسطينيّ	201

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع	الصفحة
❖ "سمرقند" صورة للمكان المفقود	206
❖ "بابل" المنفى المتجدّد والحنين الدّائم	213
❖ "أورشليم" بين التّناصّ والواقع	216
❖ "روما" موضوعًا للتّناصّ والإيحاءات المتنوّعة	219
❖ المكان اليونانيّ عبر التّناصّ تمثيل للصّراع المتضاربة غاياته	224
❖ "قرطاج" صورة للمكان الممثّل لوضعيّة الفلسطينيّ مهجّرًا	230
❖ "هيروشيما" تجسيد للكارثة وتعميق للإحساس بها	232
2. الصّورة التّاريخيّة للنّموذج الإنسانيّ	234
❖ النّموذج الإنسانيّ المدمّر صورة لطغاة العصر	234
❖ النّموذج الإنسانيّ المثاليّ وسيلة للتّحدّي واستلهام العبرة	252
الفصل الرّابع	
التّشكيل الجماليّ في إطار التّناصّ الدّينيّ والتّاريخيّ	258 -319
1. الصّورة وأثرها في التّشكيل الجماليّ	258
2. أنماط الصّورة المجاورة للصّورة التّناصّيّة.	259
• الصّورة الحسّيّة	259
• الصّورة البصريّة	259
• الصّورة السّمعيّة	265
• الصّورة الذّوقيّة.	267
• الصّورة اللّونيّة.	268
• الصّورة الضّوئيّة.	270
• الصّورة الحركيّة.	271
• الصّورة السّاكنة.	275

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع	الصفحة
• الصّورة التّشخيصيّة.	278
• الصّورة التّجسيديّة.	282
• الصّورة الانتشاريّة.	283
• الصّورة الجزئيّة أو المفردة وأثرها في البناء الكليّ	284
• بناء القصيدة التّناصّيّة والصّورة الكلّيّة.	285
• البناء الدّراميّ (القصصيّ– الحواريّ).	285
• البناءان الدّائريّ واللّولبيّ للصّورة الكلّيّة.	288
• البناء المقطعيّ للصّورة الكلّيّة.	289
2. الموسيقا وأثرها في التّشكيل الجماليّ: مكامن التّشكيل الموسيقيّ داخل الصّورة التّناصيّة.	296
• إيقاع الوزن.	296
• إيقاع القافية.	298
• الوصلة الموسيقيّة بالتّضمين والتّدوير.	300
• الصّمت الموسيقيّ عبر الوقفات، صمت الإيقاع وإيقاع الصّمت	303
❖ تنظيم الإيقاع بوساطة الوقفتين: العروضيّة والدّلاليّة.	304
❖ تنظيم الإيقاع بوساطة الوقفة الطّباعيّة.	305
❖ تنظيم الإيقاع بوساطة علامات التّرقيم	306
• المؤثّرات الصّوتيّة والتّشكيل الموسيقيّ.	308
❖ التّنغيم وأثره في التّلوين الموسيقيّ.	308
❖ الأصوات المهموسة والمجهورة وأثرها في التّشكيل الموسيقيّ.	311
❖ إيقاع التّكرار	313
• تجلّيات الموسيقا النّفسيّة.	316
• التّشكيل الموسيقيّ بالصّورة.	318
الخاتمة	320
المصادر والمراجع	322
الدوريات	363

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الموضوع	الصفحة
الرّسائل	376
الصّحف	376
الإنترنت	376
الملخّص باللّغة الإنجليزيّة	A

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الملخّص

في هَذا البحث المعنون بالتّناصّ الدّينيّ والتّاريخيّ في شعر " محمود درويش" عرضت المادّة في تمهيد، وأربعة فصول، وقد اشتمل التّمهيد على التّناصّ مصطلحًا وظاهرة، فتتبّعت هَذه الظّاهرة في بعض كتبنا التّراثيّة بصورة سريعة، وتناولت أبرز المفاهيم الّتي تضمّنتها تلك الكتب،وأشرت إلى صلة هَذه المفاهيم بمجموعة من المصطلحات الّتي اتّصلت حديثًا بالتّداخل النّصّيّ.

اشتمل الفصل الأوّل على أثر القصّة الدّينيّة في شعر " درويش" وعلى ما تضمّنه شعره من إيحاءات تتّصل غالبًا بشخوص الأنبياء، وقد اعتمدت التّسلسل التّاريخيّ في ترتيب مادّة الفصل؛ إذ بدأ الفصل بقصّة " آدم" عليه السّلام، وانتهى بقصّة محمّد ﷺ، وقمت بربط المادّة بالواقع الاجتماعيّ، وقد كان هناك تفاوت في حضور القصص الدّينيّة المختلفة، فقد طغت قصّتا " المسيح" و" يوسف" عليهما السّلام في حضورهما على باقي القصص، ومن ثمّ شكّلتا الجزء الأكبر من هَذا الفصل.

أمّا الفصل الثّاني فقد اشتمل على الآيات القرآنيّة، ومد ى صلتها بالغاية الّتي يسعى الشّاعر للتّعبير عنها، وقد احتوى نماذج من النّصوص التّوراتيّة المؤثّرة في لغة الشّاعر وعاطفته...، وتضمّن هَذا الفصل ألفاظًا دينيّة متنوّعة، أثّرت في معجم الشّاعر، وفي تكوين مادّته الشّعريّة، فكان هَذا الفصل ممثّلاً غالباً للّغة الدّينيّة في شعر " درويش".

كان الفصل الثّالث متضمّنًا للتّناصّ التّاريخيّ بما يشتمل عليه من أمكنة ونماذج إنسانيّة تاريخيّة، تصوّر نماذج إنسانيّة محدثة، وقد كان حضور المكان طاغيًا؛ لأنّه يشكّل جوهر التّجربة الممثّلة لقضيّة الشّاعر، فالجدل قائم على الأغلب حول المكان، والأمكنة هي سبب الصّراع والجدال عبر الأزمنة المتباعدة. وقد كانت الصّورة الإنسانيّة السّلبيّة أكثر حضورًا من الصّورة المثاليّة.

تضمّن الفصل الرّابع جانبين هامّين من جوانب التّشكيل الفنّيّ، وهما الصّورة والموسيقا، فقد جاورت الصّورة التّناصّيّة صور ذاتيّة اعتنيت بتحليل أبعادها، فاشتمل هَذا الفصل على أنواع مختلفة للصّور الّتي تبثّ الحياة في النّصّ، كما تضمّن بعض مصادر الموسيقا. وقد انتهت الرّسالة بخاتمة لخّصت نتائج البحث.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقدّمة

الحمد لله الّذي قدّر لي أن أسير في هَذا الـدّرب، وألهمنـي القـدرة علـى مواصـلته، وتحمّـل عثراته الّتي ما كانت لتذّلل لولا أن أراد، وما كنت لأستطيع تحمّـل هَـذا العـبء لـولا مـشيئته. لقـد كان شعر " درويـش" بدايـة مجـالاً للاختيـار، وكـان التّنـاصّ الـدّينيّ والتّـاريخيّ هـو موضـوع الدّراسة، وإن لم يكن العثور على الموضوع خارجًا عن إرادتـه تعـالى. وقـد جـاء الاختيـار منطلقًـا من مدى أهمّيّة الموضوع النّابعة مـن الحـضور المميّـز للتّنـاصّ فـي القـصيدة الحديثـة بـصورة عامّة، وفي قصائد " درويش" بصورة خاصّة، فظاهرة التّنـاصّ واحـدة مـن الظّـواهر الـسّائدة فـي القصيدة الحديثة، والمسهمة في بنائها، وإقامة الجـدل حولهـا، والبحـث فـي التّنـاصّ يـسهم فـي كشف طبيعة القصيدة، ويعمل على تفسير بعض جوانبهـا، وإبـراز خباياهـا، ويبـيّن نهـج الـشّعراء المحدثين؛ إذ أصبح فهم القصيدة في أبرز جوانبـه متوقّفًـا علـى الثّقافـة المخـصّبة لهـا، فالتّنـاصّ قضيّة ثريّة بما فيه من تعدّديّة وقابليّة للتّقـصّي والبحـث، وبمـا فيـه مـن جهـد إبـداعيّ، يتعلّـق بثقافة الشّاعر وقدرته على تسخيرها في العمل الإبداعيّ.

لقد آثرت في هَذا البحث اعتماد المنهج التّكـامليّ الّـذي يمكّـن الباحـث مـن تنـاول الدّراسـة من جوانبها المتعدّدة دون التّقيّد بجانـب دون آخـر؛ ممّـا يتـيح أمامـه فرصـة الانطـلاق والنّظـر للظّاهرة من زواياها المتعدّدة الّتي تفي بالغايـة، وربطهـا بـشكل القـصيدة ومـضمونها؛ إذ لا مجـال للفصل بين هَذين الجانبين، وتنوّع المناهج يتّصل بالجانبين معًـا، فلقـد كـان اعتمـادي فـي التّمهيـد غالبًا على الجانب الوصفيّ، أمّـا الفـصول فقـد اعتمـدت فيهـا علـى أكثـر مـن مـنهج؛ إذ جـاء استخدام المنهج الاجتماعيّ في محاولة لـربط الظّـاهرة التّناصّـيّة بقـضايا المجتمـع، وقـد اعتمـدت المنهج الوصفيّ التّحليليّ أثناء البحث عـن الظّـاهرة ومحاولـة تفـسيرها داخـل النّمـاذج الـشّعريّة، وقد كان للمنهج التّاريخيّ حضور في الفـصلين الأوّل والثّالـث فـي أثنـاء البحـث عـن النّـصوص المستحضرة، كما اعتمدت هَذا المنهج في عرض مـادّة الفـصل الأوّل وفقًـا للتّسلـسل الزّمنـيّ، أمّـا المنهج الجماليّ الفنّيّ فقد اتّصل بالبحث عـن الأثـر الفنّـيّ للظّـاهرة ؛ فظهـر أثنـاء الحـديث عـن المكوّنات الفنّيّة للنّماذج الشّعريّة، وقد تمثّـل حـضور المـنهج النّفـسيّ لاتّـصاله بعناصـر أساسـيّة للتّجربة الشّعريّة، فهو يتّصل بالعاطفة الّتي تعدّ محرّكًا للعمليّـة الإبداعيّـة ومثيـرًا داخليًّـا لهـا، فـلا بدّ إذن من أكثر من منهج نظرًا لتنوّع أجزاء الـنّصّ الـشّعريّ، وقابليّـة معالجتهـا بغيـر طريقـة؛ إذ لا بدّ من تناولها من أكثر من جانب تلبية لغاية البحث.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا شكّ أنّ الدّراسات الّتي تناولت شعر " درويش" ليست ضحلة، ولَكنّ هَذه الدّراسات على الرّغم من تنوّعها لم تكن متداخلة، بل إنّها تؤدّي غايات منفصلة، ولكلّ منها منهجه الخاصّ، وأساليبه المتنوّعة، وقد جاء بعض تلك الدّراسات على شكل رسائل علميّة، والبعض الآخر جاء على شكل دراسات نقديّة، إمّا في بحوث مقتضبة في دوريّات أو في كتب، ومن الدّراسات الجامعيّة: الصّورة وتحوّلات المعنى عند محمود درويش (مرحلة ما بعد بيروت، 1982)، "عبد الباسط محمود الزّيود"، وصورة العدوّ في شعر محمود درويش، أسماء غيث أبو غيث، وتحوّلات المكان في شعر محمود درويش، مرحلة ما بعد بيروت (1982- 1995)، "مهى محمود عتّوم"، ولغة الشّعر عند محمود درويش، " لينة عوض " وهناك دراسات منشورة مثل : الخطاب الشّعريّ عند محمود درويش، "محمّد فكري الجزّار" ، الخطاب الشّعريّ عند محمود درويش دراسة أسلوبيّة ، " محمّد صلاح زكي أبو حميدة " ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، " ناصر علي " ، محمود درويش الشّعر والقضيّة ، " نادي ساري الدّيك " ، تطوّر الدّلالات اللّغوية في شعر محمود درويش ، " سعيد جبر محمّد أبو خضرة " ، التّكرار في شعر محمود درويش ، " فهد ناصر عاشور" ، الرّمز الفنّيّ في شعر محمود درويش،"فتحي أبو مراد" ، محمود درويش بين الزّعتر والصّبّار دراسة نقديّة، "محمّد الحاج صالح"،مراوغة النصّ/دراسات في شعر محمود درويش،"حسين حمزة " ... ...

أمّا عن المصادر والمراجع الّتي استندت إليها في هَذه الدّراسة فقد كانت دواوين الشّاعر مصادري الأولى، وقد كانت الكتب السّماويّة كذَلك من مصادر الدّراسة؛ لارتباطها بموضوعها، ولكونها المصدر الأوّل للنّصوص الدّينيّة المستحضرة، كما اعتمدت على مراجع متعدّدة؛ إذ استندت إلى بعض المسائل النّظريّة، ولم يكن لأيّ منها طغيان على الآخر.

لقد جاء البحث في تمهيد، وضّحت فيه مفهوم التّناصّ، وأشرت إلى جذور الظّاهرة، وتطوّرها، وتنوّع المصطلحات المتّصلة بها في تراثنا النّقديّ والبلاغيّ، بينما توزّعت مادّة البحث الأصليّة في أربعة فصول:

الفصل الأوّل: تناولت فيه جانبًا من جوانب التّناصّ الدّينيّ، وهو القصّة الدّينيّة، فكان تجلّي الأنبياء هو الأكثر بروزًا في هَذا الجانب؛ إذ أظهرت حضور شخوص الأنبياء وما يتعلّق بهم من ملامح، وقد كان لهَذا الجانب حضوره المميّز في شعر " درويش"؛ إذ اشتمل على القصّة الدّينيّة منذ عهد "آدم" وحتّى "محمّد " عليهما السّلام.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثّاني: وقد اختصّ هَذا الفصل بتواصل الشّاعر مع آيات القرآن الكريم وأجزاء من التّوراة، وبتواصله مع الألفاظ الدّينيّة لا سيّما البارز منها في أعمال الشّاعر، وقد اشتمل أيضًا على آيات مختلفة، وقد عكس أثر هَذه المادّة في أسلوب الشّاعر، ولغته، وأفكاره.

الفصل الثّالث: وقد اشتمل على التّناصّ التّاريخيّ، وقد تضمّن جانبين: المكان التّاريخيّ، والنّموذج الإنسانيّ المستمدّة صورته من التّاريخ، ومن الأمكنة الّتي اشتمل عليها الفصل "الأندلس"، و"كنعان"، و"سمرقند"، و"بابل"، و"أورشليم"، و"روما"، و"اليونان" وما يتّصل بها من أمكنة، و"هيروشيما". كما اشتمل على نوعين متقابلين من النّماذج الإنسانيّة، وهما النّموذج الإنسانيّ المدمّر، والنّموذج الإنسانيّ المثاليّ.

الفصل الرّابع: وقد تضمّن الصّورة والموسيقا في إطار الصّورة التّناصّيّة؛ إذ تناولت فيه أنواعًا للصّورة، كالصّورة الحسّيّة: من بصريّة، وسمعيّة، وذوقيّة..، كما اشتمل على ألوان أخرى للصّورة بالإضافة إلى اشتماله على أشكال بنائيّة وعلى أهمّ مصادر الموسيقا، ولم أتوسّع في موضوعات هَذا الفصل؛ نظرًا لأنّ البحث لا يحتمل إضافات جديدة.

وقد انتهى البحث بخاتمة تضمّنت أهمّ النّتائج.

وأخيرًا أتمنّى أن لا يكون بحثي هَذا طعامًا من ضريع، لا يسمن ولا يغني من جوع، ولا زبدًا يذهب جفاء، وأن يجعل الله فيه ما ينتفع به الآخرون، فيمكث في أذهانهم. وأظنّ أنّ مواكبة ثقافة الشّاعر والخوض في مثل هَذا الموضوع يحتاج إلى عقد من الزّمن القادم حتّى يخرج الموضوع على الصّورة الّتي يستأهلها ، وأتمنّى أن يكون الله تعالى وليًّا لتوفيقي، وهو الموفّق، وهو حسبي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّمهيد

التّناصّ: نشأة المصطلح، وتطوّر الظّاهرة

إنّ نظرة تلقى عبر العصور المتعاقبة لن تختفي معها معالم التّحوّل في طبيعة حياة المجتمعات والظّواهر السّائدة فيها؛ إذ تنبثق تلك المعالم من العصر والبيئة الّتي تكوّن ملامحها، فلكلّ عصر ظروفه الخاصّة، ومعالمه البارزة الّتي لا تكون إلاّ نتاجًا له، والظّواهر المستجدّة في مجتمع ما تولّد بدورها ظواهر أدبيّة، لا تنفصل عن مستجدّات ذَلك العصر، فليس الأدب إلاّ جزءًا ممّا يسود الزّمان والمكان من مكوّنات، وهو فضلاً عن ذَلك يعكس ما يلقيه العصر من ظلال، تكشف عن طبيعة الحياة، ومن هنا، فإنّ الظّواهر المتولّدة في الأدب لا تكون إلاّ امتدادًا لظواهر عصريّة وبيئيّة، فالبيئة هي البوتقة الّتي تولّد، وتحتضن ظروف الحياة الجديدة، والزّمان يعبث بتلك الظّروف، ويتحكّم في مسيرتها بالاستناد إلى الخلف.

للعصر الحديث كما للعصور الأخرى مستحدثات انطلقت من عوامل أدّت إلى تطوّر الحياة حديثًا بمختلف أبعادها. ففي ظلّ هَذا التّحوّل الزّمنيّ ظهر مصطلح نقديّ حديث، يتّصل بظاهرة، لها ملامحها العصريّة.فليست ظاهرة التّناصّ سوى واحدة من أهمّ الملامح الّتي تمخّضت عن معالم بيئيّة وزمنيّة،تشعّبت أشكالها عبر العصور،وارتقت أهدافها ؛ممّا أكسبها دلالات وأبعادًا مختلفة، أدّت إلى اختلاف التّسميات وفقًا لتفسيرات متباينة، وغايات متضاربة.

يعاد التّناصّ في اللّغة إلى مادّة "نَصَصَ"،والنّصّ في اللّغة رفع الشّيء،ونصّ الحديث رفعه،والنّصّ:إظهار الشّيْء، ويقال:نصّ المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض،[1]ونصّ الشّيء منتهاه، ونصّت، ونصصتُ الشّيء إذا حرّكته، ويقال: انتصّ الشّيء، وانتصب إذا استوى واستقام[2]، "وتناصّ القوم إذا ازدحموا". [3]

لعلّ المتتبّع لمعاجم اللّغة العربيّة لا سيّما التّراثيّة منها، يجد أنّ التّناصّ بصيغته المصدريّة، أو بمعناه النّقديّ لم يظهر في تلك المعاجم، كما أنّي لم أعثر على تلك الصّيغة في سلسلة كبيرة من المعاجم الحديثة الّتي تمكّنت من الاطّلاع عليها، بل اقتصر الأمر في بعضها على صيغة تناصّ بمعنى ازدحم، [4] ولعلّي

---

(1) ينظر: الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادّة (نصّ)319/2، وينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة (نصص) 97/7، والمقري الفيّوميّ، المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير للرّافعيّ، مادّة (نصّ)608/1.

(2) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة (نصص) 97/7.

(3) الزّبيديّ، تاج العروس من جواهر القاموس، مادّة(نصّ) 440/1

(4) ينظر في ذَلك: عبد الله البستاني، البستان، مادّة (نصص) 2427/2،وينظر: بطرس البستانيّ، قطر المحيط، مادّة (نصّ) 2179/2، وينظر: المنجد في اللّغة والأعلام، مادّة (نصّ) 810، وينظر: جبران مسعود، الرّائد، مادّة (نصّ) 1504/2، وينظر: عبد الله البستاني، الوافي ، معجم وسيط للّغة العربيّة، مادة (نصص) 631، وينظر: بطرس البستانيّ، محيط المحيط، قاموس مطوّل للّغة العربية، مادّة(نصّ) 896 ، وينظر: أحمد قبّش، المعجم الفيصل، مادّة (نصّ) 343، وينظر: مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوجيز، مادّة (نصّ) 619، وينظر: عبد الحليم قنبس، معجم الألفاظ المشتركة في اللّغة العربيّة، مادّة (نصص) 108، وينظر: حسن سعيد الكرمي، الهادي إلى لغة العرب، مادّة (نصّ) 307/4، وينظر: أديب اللّجمي وآخرون، المحيط، معجم اللّغة العربيّة، مادّة (نصّ) 1253/3، وينظر: الجيلاني بن الحاج يحيى وآخرون ، القاموس الجديد الألفبائي، مادّة (نصّ) 961، وينظر: أنطون بـ. قيقانو، معجم تعدّي الأفعال، مادّة (نصص)426، وينظر: منصور علي عمايرة، المعجم الاصطلاحيّ، معجم عربيّ جديد الفعل =

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أستثني واحدًا من تلك المعاجم؛ إذ ورد فيه التّناصّ بالمعنى النّقديّ، فقد عرّفه صاحبه واضعًا المصطلح الإنجليزيّ Intertext في المقابل على أنّه: وصف لإدخال نصّ في آخر؛ ممّا يمكّن المتلقّي من معرفة حدود النّصّين: الحاضر والغائب ؛ إذ تنبثق من أسلوب ما فيه جدليّة بين نصّين، فالنّصّ يصنع من نصوص تتزاحم إلى الذّهن، وتتداخل في علاقات، تقوم على المحاورة، والتّعارض، والتّنافس. [1]ويضاف إلى ذَلك أنّ هناك معاجم متخصّصة في المصطلحات الأدبيّة لم يتسنَّ لي الاطّلاع عليها اعتنت بهَذا المصطلح[2]،أمّا معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب لـ" مجدي وهبة" و "كامل المهندس" فهو سابق لظهور المصطلح.

بالرّغم من عدم وجود مصطلح التّناصّ في معاجمنا التّراثيّة، وبالرّغم من عدم احتواء الفعل "تناصّ" المعنى المتوصّل إليه حديثًا إلاّ أنّي ألمح انسجامًا بين ما تدلّ عليه صيغة تناصّ الّتي تشير إلى ازدحام القوم وما يدلّ عليه مصطلح التّناصّ بمعناه النّقديّ؛ فالازدحام بحدّ ذاته يشير إلى التّداخل، ألا تتداخل الأشياء حين تزدحم؟كما أنّ جعل المتاع بعضه فوق بعض فيه نوع من الدّمج والتّركيب المتداخل المتنوّع، فلعلّ الّذي قاد النّقّاد إلى مفهوم التّناصّ ارتباط ذَلك اللّفظ وتلك الظّاهرة بالنّصّ الّذي يعدّ حقلاً للتّناصّ الأدبيّ من ناحية، وارتباطه من ناحية أخرى بالنّصّ وفقًا للمصطلح الأجنبيّ المعرّب Intertext، فالنّصّ(Text) الّذي يكون جزءًا للعمليّة،بل أساسها يكون جزءًا من المصطلح، وما يجري في النّصّ (Inter) يمثّل الجزء الثّاني من المصطلح بصرف النّظر عن طبيعة التّسميات الملتصقة به، ولعلّ اختيار تناصّ من مادّة "نصص" جاء بسبب دلالة صيغة تناصّ على التّفاعل، والتّناصّ من صيغة "تفاعل"، وهي بذَلك تؤدّي إلى التّفاعل النّصّيّ، والتّفاعل لا يتمّ بلا تداخل.

التّناصّ مفردة نقديّة حديثة، وهي تعريب للمصطلح الإنجليزيّ Intertextuality[3]، وترتبط مادّة المصطلح بمفردة لاتينيّة تدلّ على الاختلاط والنّسج؛ ممّا ينبئ عن تفاعل حيّ يتّصل بالنّصّ، وقد مرّ هَذا المصطلح بترجمات كثيرة[4]؛ إذ لم يتّفق المترجمون العرب على تعريبه إلى مصطلح واحد، فمنهم من عرّبه إلى التّناصّيّة، وإن كان التّناصّ أكثر شيوعًا، ومنهم من عرّبه إلى النّصوصيّة، وآخرون سمّوه التّداخل النّصّيّ[5]، ومنهم من استخدم التّفاعل النّصّيّ لما يسمّى عند الآخرين بالتّناصّ، على أنّ الأوّل أعمّ

= وحرف الجرّ، مادّة (نصّ) 262، وينظر: خليفة محمّد التّليسي، النّفيس من كنوز القواميس، مادّة (نصص) 2275/4، وينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، مادّة (نصّ) 383.

(1) ينظر: محمّد التّونجي، معجم علوم العربيّة، تخصّص شموليّة أعلام، 158- 159.

(2) ينظر: التّعريفات المنقولة عن كتاب المصطلحات الأدبيّة الحديثة لمحمّد عناني، ومعجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة لسعيد علّوش: عمر محمّد علي نقرش، مفهوم التّناصّ في النّصّ المسرحيّ، ص8-9، رسالة دكتوراة، جامعة بغداد، 2002م.

(3) ينظر: عبد المنعم عجب الفيّا، ما أرانا نقول إلاّ معارًا.. حول التّناصّ في القصيدة الحديثة، قراءة في أسلوب تي. إس إليوت، الرّافد، ع 48، 2001م، ص48.

(4) ينظر: معجب العدوانيّ، رحلة التّناصّيّة إلى النّقد العربيّ القديم، علامات في النّقد، م12، ج44، 2002م، ص757.

(5) ينظر: محمّد عزّام، النّصّ الغائب، تجلّيات التّناصّ في الشّعر العربيّ، دراسة، 39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأشمل من الثّاني؛ لذا فُضّل عليه؛ إذ إنّ التّناصّ واحد من أنواع التّفاعل النّصّيّ[1]، وهناك من يجعل من التّفاعل، والتّعالق، والتّناصّ مصطلحات مترادفة، ويرفق معها مصطلح التّخصيب، كإشارة ضمنيّة إلى أثر التّناصّ[2]، وهناك من استخدم تواشج النّصوص وتداخلها، بالإضافة إلى التّناصّ... [3]

إنّ تلك التّسميات- وإن اختلفت في لفظها- لا تختلف في دلالتها، فهي في نهاية الأمر تفسّر ما اصطلحت تسميته بالتّناصّ، وسواء أكانت تلك الكلمة تشير إلى التّفاعل أم التّداخل أم التّعالق أم التّواشج، فهي لا تنفصل في دلالتها عن النّصّ، وهي جميعًا تشير إلى اشتراك أكثر من طرف في بوتقة مكانيّة واحدة، وهي النّصّ، وليست تلك الأطراف إلاّ نصوصًا، ولعلّ تلك التّسميات استندت إلى ما أوحى به التّناصّ، أو إلى ما اتّصل بمادّته الأصليّة من دلالات، ويرتبط ذَلك بالمحاولات الذّهنيّة السّاعية لتفسير حقيقة تلك الظّاهرة، فمن استعمل" التّناصّ أشار إلى التّركيبين الدّالّين على التّفاعل.. في مصطلح واحد، يحمل الدّلالة نفسها.

من خلال ذَلك يستطيع الباحث أن يلمس حداثة النّشأة لمصطلح التّناصّ، وهو أكثر المصطلحات اختلافًا بين النّقّاد العرب والنّقّاد الأوروبيّين أنفسهم[4]، وهو بذَلك مصطلح مولّد دخل مؤخّرًا إلى نقدنا العربيّ الحديث؛ إذ يتميّز بتعدّديّة مثقلة بالإيحاءات والتّأويلات. [5]

استخدم لفظ التّناصّ أوّلاً على يد الباحثة "جوليا كريستيفا"[6]، وقد ظهر ذَلك في عدّة أبحاث لها، كتبت بين عامي ألف وتسعمائة وستّة وستّين وألف وتسعمائة وتسعة وستّين، نشرت في بعض المجلاّت الفرنسيّة[7]. لقد استوحت "كريستيفا" ذَلك المصطلح من "ميخائيل باختين"[8]، وذَلك من كتابه " شعريّة

---

(1) هَذا الرأي لسعيد يقطين أورده في دراستين. ينظر: سعيد يقطين، التّفاعل النّصّيّ والتّرابط النّصّيّ بين نظريّة النّصّ والإعلاميّات، علامات في النّقد، م8، ج32، 1999م ،ص 218، وسعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائيّ، النّصّ والسّياق، 92.

(2) ينظر هَذه المصطلحات: محمّد الجزائريّ في دراسته، تخصيب النّصّ، التّشكيل بين التّناصّ والسّرد: تجربة (البينال) نموذجًا، الرّافد، ع68، 2003م،ص44.

(3) ينظر في ذَلك: إبراهيم خليل، النّصّ الأدبيّ تحليله وبناؤه، مدخل إجرائيّ، 165، 167، 171.

(4) ينظر: محمّد طَه حسين، "التّناصّ" في رأي ابن خلدون، فكر ونقد، ع32، 2000م، س.4، ص127.

(5) ينظر: تركي المغيض، التّناصّ في معارضات البارودي، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويّات، م9، ع2، 1991م، ص 85.

(6) ولدت في بلغاريا عام 1941، ثم هاجرت إلى فرنسا، وأصبحت من أهمّ النّقّاد وفلاسفة ما بعد الحداثة في فرنسا والعالم أجمع، بدأت سيرتها كعالمة لغة في جامعة باريس، عملت في مجلّة " تيل كيل"، تأثّرت بعلماء النّفس، وعلماء السّيميولوجيا، من أهمّ كتبها " ثورة اللّغة الشّعريّة"، ينظر: (فخري صالح، النّقد والمجتمع حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك ديريدا، نور ثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، تيري إيجلتون، 175- 176).

(7) ينظر: تزفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النّقديّ الجديد، 102 ، وينظر: شكري عزيز ماضي، من إشكاليّات النّقد العربيّ الجديد، 154، وينظر: كاملة بدارنة، طار الطّير، (دراستان في الحكايات الشّعبيّة الفلسطينيّة)، 41، وينظر: كاظم نوير، تناصّ الشّكل في الرّسم الحديث، الموقف الثّقافيّ، ع 29، 2000م، س.5،ص 47، وينظر: عبد الله آيت الأعشير، حسن الأخذ والتّناصّ بين القديم والحديث، دراسة تطبيقيّة عن أشكال التّفاعلات النّصّيّة في رواية "شجيرة حنّاء وقمر"، عالم الفكر، م31، ع3، 2003م، ص227، وينظر: حسام الخطيب، تقنية النّصّ التّكوينيّ ومغامرة مع نصّ درويشيّ، المعرفة ، ع406، 1997م، س.36،ص 137).

(8) هو ميخائيل فيتش باختين، مفكّر روسيّ، توفّي عام 1975م، (ينظر: كيريل إيمرسون، باختين وعلم الأدب المعاصر، إبداع، ع6،7 1997م، ص133- 134).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

دوستويفسكي"[1][2]. لم يستخدم "باختين" مصطلح التّناصّ بل مصطلح الحواريّة للدّلالة على تقاطع النّصوص والملفوظات في النّصّ الرّوائيّ الواحد، كما استخدم مفهوم تعدّديّة الأصوات وتعدّديّة اللّغات[3]، فقد رأى أنّ الرّواية تتّسم بالحواريّة وتعدّد الأصوات بين جميع عناصرها البنائيّة، وذَلك كما يحدث عند الجمع بين الألحان في عمل موسيقيّ[4]، وبذَلك لم يكن "باختين" أوّل من التفت إلى التّناصّ، ولَكنّه أوّل من أسّس له نظريًّا في كتابه السّابق من خلال تركيزه على الحواريّة[5]، لقد كشف "باختين" في مواقع متفرّقة من كتابه "الخطاب الرّوائيّ" عن تقاطع الأصوات وتداخلها داخل العمل الرّوائيّ، فالرّواية في رأيه تسمح بولوج جميع أنواع الأجناس التّعبيريّة، ومن الممكن أن تكون تلك الأجناس قصصًا، أو أشعارًا، أو غير ذَلك. [6] إنّ كلام الآخرين الّذي يدخل في سياق ما يتعرّض لتعديلات في معناه، وباللّجوء إلى طرائق تضمين ملائمة يمكن التّوصّل إلى تحوير ملفوظ أجنبيّ تحويرًا بارزًا[7]. لم تقتصر تلك النّظرة عند "باختين" على النّصّ الأدبيّ، وإنّما أكّد على أنّ نصف ما يتلفّظ به الإنسان العاديّ على الأقلّ هو من كلام الآخرين[8].

إنّ ثمّة إشارات واضحة عند "باختين" تؤكّد على أنّ تداخل النّصوص أمر حتميّ، ولعلّ المتتبّع لما جاء به يدرك أنّه التفت إلى أنواع من التّداخل النّصّيّ وفقًا لطبيعة النّصوص الّتي تلج الرّواية من ناحية، ووفقًا لطريقة ولوج تلك النّصوص من ناحية أخرى، وهو بالرّغم من أنّه لم يضع مصطلح التّناصّ ركّز على التّعدّديّة داخل النّصّ، كما ركّز على العنصر الحواريّ، وقد أشار إلى التّضمين بوصفه مصطلحًا مرتبطًا بتداخل النّصوص. إنّ ما ذهب إليه "باختين" سندركه إذا ما تأمّلنا واقع حياتنا اليوميّ؛ إذ إنّ مقولاتنا لا تخلو من كلام الآخرين، فأحيانًا نسوق الأمثال، وأحيانًا الأشعار، وقد نستشهد بالآيات القرآنيّة أو بالأحاديث، وقد نرمز إلى شخص ما بشخصيّة أخرى، وتكون أقوال الآخرين أسيرة المواقف الكلاميّة، وليست الرّواية إلاّ تجسيدًا لصورة من صور الواقع، ومن هنا فإنّ الخطاب الكتابيّ لا يختلف عن الشّفويّ

---

(1) فيدور. م. دوستويفسكي روائيّ روسيّ، ولد في "موسكو" عام 1821، نشر روايته الأولى "الفقراء"، احتلّ مكانة مرموقة في دنيا الأدب، قبض عليه بتهمة الاشتراك في الثّورة، وحكم عليه بالإعدام رميًا بالرّصاص، وعندما وقف مع زملائه الثّوّار بانتظار الإعدام، صدر أمر في اللّحظة الأخيرة بإبدال حكم النّفي بالموت، توفّي عام 1881. (ينظر: موريس حنّا شربل، موسوعة الشّعراء والأدباء الأجانب، 197– 198).

(2) ينظر: مفيد نجم، التّناصّ الدّاخليّ في تجربة الشّاعر محمود درويش ، الرّافد،ع51، 2001م،ص71.

(3) ينظر: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبيّ، 23، وينظر: دراسته في هَذا المجال: التّناصّ وإنتاجيّة المعاني، علامات في النّقد، م10، ج40، 2001م، ص64–74.

(4) ينظر: ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، 59.

(5) ينظر: المختار حسني، من التّناصّ إلى الأطراس ، علامات في النّقد، م7، ج25، 1997م،ص 177.

(6) ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، 88.

(7) ينظر: نفسه، 107.

(8) ينظر: نفسه، 106.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من هَذه النّاحية، بل إنّ كليهما مردود إلى الآخر على الأغلب، وليس الأديب سوى ناقل لتجارب عاديّة في قوالب فنيّة، والأديب الرّوائيّ ناطق ومُنطِق لشخصيّات تحاكي عناصر بشريّة.

إنّ "باختين" وإن لم يستخدم "التّناصّ" أو ما يقابله من المفردات الرّوسيّة، فهناك شبه إجماع من الباحثين على أنّ المصطلح يردّ إليه[1]، وهو المدخل الطّبيعيّ له، ومنه انتقلت الأفكار إلى "كريستيفا"، فقد فهم التّناصّيّة على أنّها حواريّة، وتعدّد أصوات[2] كما اتّضح؛ وبذا يكون قد وضع المفهوم قبل أن يظهر المصطلح، وهَذا ما قاد "كريستيفا" إلى أن تقدّم شيئًا جديدًا إلى الجهود الّتي سبقتها.

لقد التقطت " كريستيفا" مصطلح الحواريّة الّذي استخدمه "باختين"، وطوّرته، واصطلحت التّناصّ[3]، وبذا تكون أوّل من تطرّقت لذَلك المفهوم، وذَلك في دراستها "ثورة اللّغة الشّعريّة"، وتكون دراستها في هَذا المجال قد شقّت الطّريق، ومهّدته لمن جاء بعدها. [4]

تحدّثت "كريستيفا" عن التّناصّ بصيغ مختلفة، فقد عرّفت النّصّ على أنّه: "ترحال للنّصوص، وتداخل نصّيّ، ففي فضاء نصّ معيّن، تتقاطع، وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى"[5]، ورأت أنّ المدلول الشّعريّ يحيل القارئ إلى مدلولات خطابيّة مغايرة؛ إذ يمكن قراءة خطابات عديدة داخل النّصّ الشّعريّ، [6] وتتمّ صناعة النّصوص الشّعريّة الحداثيّة عبر امتصاص وهدم النّصوص الأخرى في فضاء التّداخل النّصّيّ[7].

إنّ ما قدّمته "كريستيفا" من فكر نصّيّ لا يختلف في تأويلاته كثيرًا عمّا قدّمه "باختين". فإذا كان "باختين" قد تحدّث عن تعدّد الأصوات في الرّواية، فإنّ "كريستيفا" أشارت إلى التّعداد النّصّيّ في الشّعر، وليست النّصوص إلاّ أصواتًا، وقد كشفت "كريستيفا" عن ظاهرة التّقاطع النّصّيّ بصورة أكثر وضوحًا للمتلقّي. لقد نقلت الباحثة أفكارًا سُبقت إليها، وأضافت إليها تفاصيل جديدة، وأكسبتها وضوحًا، ودلالات متجدّدة، فالنّصّ، والتّرحال، والتّداخل، والتّقاطع، والاقتطاع، والتّعدّديّة، كلّ هَذه المصطلحات قادت إلى ما يعرف لديها بالتّناصّ، وقد عبّرت عن طرق التّداخل النّصّيّ من خلال ما أضافته من تنافٍ، واقتطاع، وامتصاص، وهدم. فكلّ هَذه المصطلحات تشير إلى كيفيّة صهر نصوص سابقة في بوتقة نصّيّة جديدة، وقد التفت "باختين" من قبلها إلى أنواع النّصوص المتداخلة مع نصّ ما، وهَذا ما يتحكّم في أنواع التّناصّ أحيانًا،

---

(1) ينظر: رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة جماليّة، 337، وينظر: باقر جاسم محمّد، التّناصّ: المفهوم والآفاق، الآداب، ع7-9، 1990م ،س.38، ص65.

(2) ينظر: منير سلطان، التّضمين والتّناصّ، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجًا)، 48- 49.

(3) ينظر: المختار حسني ، من التّناصّ إلى الأطراس، علامات في النّقد، م7، ج25، 1997م، ص177، وينظر: داود سلمان الشّويلي، التّناصّ.. الآليّة النّقديّة مقترب تاريخيّ من المناهج النّقديّة الحديثة، الموقف الثّقافيّ، ع26، 2000م، س.5،ص59.

(4) ينظر: شربل داغر، التّناصّ سبيلاً إلى دراسة النّصّ الشّعريّ وغيره، فصول، م16، ع1، 1997م، ص127.

(5) جوليا كريسطيفا، علم النّصّ، 21.

(6) ينظر: نفسه، 78.

(7) ينظر: نفسه، 79.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولَكنّ "باختين" لم يتوسّع في إضافة مصطلحات توضّح طريقة معالجة تلك النّصوص داخل نصّ جديد، بل إنّ كليهما التفت إلى فكرة واحدة، غير أنّهما اختلفا في طريقة توصيلها؛ وبذَلك في طبيعة المصطلحات المستخدمة.

لقد أسهم "رولان بارت" [1] من بعد "كريستيفا" في تفسير ظاهرة التّناصّ حينما عرّف النّصّ على أنّه نسيج من الاقتباسات المنحدرة من أصول ثقافيّة متنوّعة، فالكاتب لا يمكنه إلاّ أن يقلّد ما تقدّم عليه من أفعال[2]، والتّناصّ الّذي يدخل في كلّ نصّ لا يمكن أن يعدّ أصلاً له، والبحث في أصول الأثر والمؤثّرات الّتي خضع لها النّصّ رضوخ لأسطورة السّلالة والانحدار [3].

لعلّ كلمة" نسيج" الّتي استخدمها "بارت" بمفهومها العميق تحمل دلالات مختلفة، أولَيسَ النّسيج بذاته تقاطعًا، وتداخلاً، وهدمًا، وبناء، وتعدّدًا وامتدادًا للسّابق، وتمهيدًا للاّحق؟ إنّ كلمة "نسيج" عند "بارت" منفصلة عن "اقتباسات" الّتي ألصقها بها تؤوّل إلى غير دلالة، بينما تأتي كلمة اقتباسات لتؤكّد طبيعة النّسيج. وما زاد مفهوم التّداخل النّصّيّ عنده تأكيده على صعوبة تحديد الجذور الأولى الّتي انحدرت منها النّصوص اللاّحقة، وربط هَذا الأمر بمسألة السّلالة والانحدار يقودنا إلى بعد تاريخيّ وجوديّ، يصعب حصر أبعاده؛ وبذا يكون قد" عمل على تطوير المفهوم وفتحه على حقول وآفاق معرفيّة متعدّدة بهدف رفد النّصّ وتعضيده"[4].

لعلّ الحقيقة الّتي تستشفّ من تلك التّفسيرات تؤكّد على أنّ وجود الأثر قيد يلاحق أفكارنا وأقوالنا، ولعلّ هناك نموذجًا حيًّا قريب المأخذ، يبرهن هَذه الحقيقة، أليس ما قدّمه النّقّاد في مجال التّناصّ، وما يقدّمونه في ميادين أخرى في ذاته تناصًّا؟ إنّ اعتماد النّقّاد والباحثين على أقوال سابقة إشارة إلى تداخل النّصوص، فتضمين آراء الآخرين، ومناقشتها، وتحويرها، واقتباسها نوع من التّناصّ، وهَكذا تستمرّ الكتابات بصورة تستند فيها آراء اللاّحقين إلى آراء السّابقين، ولَكنّ هَذا لا ينفي جدّيّة الدّور الّذي يقوم به اللاّحقون.

وفقًا لذَلك يمكن أن يقال: إنّ التّناصّ خاصّيّة ملازمة لكلّ إنتاج لغويّ مهما كان نوعه، فليس ثمّة كلام ينطلق من الصّمت، مهما كان طابعه خاصًّا [5]، وفي رأي " درويش" ليس هناك كتابة أوّليّة، تنطلق من لا شيء؛ لذَلك كان حريًّا في هَذا العصر الّذي يوصف بالتّداخل الثّقافيّ، والتّطوّر الهائل في الإبداع

(1) ناقد وعالم دلالة فرنسيّ، ولد في "شيربور"، قدّم دراسات كلاسيكيّة وتجربة في المسرح، تأثّر بـ"سارتر" و"ماركس" في كتابه:" درجة الصّفر في الكتابة"، عرض طريقة جديدة في النّقد، ترتكز على تحليل النّصّ ومعانيه دون الاهتمام بالظّواهر الخارجيّة ، تعرّف إلى علم اللّغة البنيويّ. من مؤلّفاته:" ميثولوجيّات، و" عناصر علم الدّلالة"، و" رولان بارت بنفسه"، أصبح من أوائل الّذين طبّقوا النّقد الشّكليّ، توفّي إثر حادث عام 1980 في باريس، (ينظر: موريس حنّا شربل، موسوعة الشّعراء والأدباء الأجانب،70-71).

(2) ينظر: رولان بارط، درس السّيميولوجيا،85.

(3) ينظر: نفسه،63.

(4) عمر محمّد علي نقرش، مفهوم التّناصّ في النّصّ المسرحيّ، ص69، رسالة دكتوراة، جامعة بغداد، 2002م.

(5) ينظر: محمّد فكري الجزّار، لسانيّات الاختلاف، الجزء الأوّل، الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة،296.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشّعريّ أن يدخل التّناصّ؛ لأنّ الكتابة الآن هي كتابة على ما كتب [1]، بل إنّ أكثر الكتّاب أصالة هو إلى حدّ بعيد راسب من الأجيال السّابقة، وبؤرة التّيّارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكوّن من غير ذاته، فلكي نجده هو نفسه فلا بدّ من فصل كمّيّة كبيرة من العناصر الغريبة عنه، يجب أن نعرف ذَلك الماضي الممتدّ فيه، والحاضر المتسرّب إليه[2]، فالنّصّ الأدبيّ مهما توافرت فيه الجدّة، يرتبط بطائفة من النّصوص السّابقة عليه، وهي تكوّن ما يدعى بالمرجعيّة الثّقافيّة والفكريّة[3]، "والشّاعر ليس إلاّ معيدًا لإنتاج سابق عليه في حدود من الحرّيّة" [4].

فالأدب في العصر الحديث ليس إلاّ امتدادًا لآداب العصور الغابرة وثقافاتها، والأديب المحدث بكلّ ما يملك من رغبة في التّجديد والابتكار استطاع أن يوفّق بين حتميّة الاستمراريّة مع القديم وبين ضرورة الانفتاح على الثّقافات المتباينة والتّكيّف مع روح العصر، وقد اطّلع على القديم، واستوعبه، وهضمه، وتمثّله في نفسه، ولم يكتفِ به، بل تواصل مع ثقافات عصره، واستمدّ الموقف من الحاضر والعبرة من الماضي؛ لما فيه من مواقف حياتيّة شبيهة بمواقف الحياة الحاضرة، أو مناقضة لها، ومن هنا تأتي أهمّيّة الرّجوع إليها.

المفهوم الحديث للتّناصّ المصطلح والظّاهرة

إنّ دخول التّناصّ إلى اللّغة العربيّة حديثًا، مصطلحًا لا ظاهرة، لفت إلى الاهتمام بذَلك المصطلح في النّقد والأدب على المستويين: النّظريّ والتّطبيقيّ، وقد تمثّل ذَلك الاعتناء بوضع تعريفات له، ولم يقتصر الأمر على تفسير مصطلح التّناصّ ذاته، وإنّما تناول التّسميات المرادفة له، وقد تنوّعت التّفسيرات، كما تنوّعت التّسميات.

قد يصعب تحديد تعريف نهائيّ للتّناصّ؛ لأنّه يقوم على مبدأ تعدّديّة المعاني، ولَكن يمكن ضبطه ضمن سلسلة من فرضيّات التّأويل[5]، ومع ذَلك فقد أسهم الباحثون المحدثون الّذين تركّزت أبحاثهم في حقل التّناصّ في تقديم حدود له، أسهمت إلى قدر ما في إعطاء المتلقّي صورة عن ذَلك المفهوم، وإن اختلفت تلك التّعريفات في مادّتها التّركيبيّة، فهي تلتقي عند رؤية معيّنة.

يعرّف التّناصّ على أنّه مجموعة من الآليّات الّتي تقوم عليها كتابة نصّ ما، ويكون ذَلك بتفاعل النّصّ المنتج مع نصوص سابقة عليه أو معايشة له [6]، وهَذا التّعريف يقود إلى البحث عن مكوّنات النّصّ،

---

(1) ينظر: سميح القاسم وآخرون، محمود درويش، المختلف الحقيقيّ، "دراسات وشهادات"،17.

(2) ينظر: محمّد مندور، النّقد المنهجيّ عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللّغة، مترجم عن الأستاذين لانسون ومايه،400.

(3) ينظر: علي نجيب إبراهيم ، ومضى الأعماق مقالات في علم الجمال والنّقد،102.

(4) محمّد مفتاح،تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناصّ)، 124.

(5) ينظر: عزيز توما، مفهوم التّناصّ في الخطاب النّقديّ المعاصر، الرّافد ع31، 2000م، ص21.

(6) ينظر: عبد السّتّار الأسديّ، التّناصّ: السّرقة الأدبيّة والتّأثر،(بارت ،كريستوفا، باختين.. والنّقّاد العرب الحديثون)، كتابات معاصرة، فنون وعلوم، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة، م11، ع44،2001م، ص71.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكيفيّة الإفادة منها، والتّعامل معها على أنّها الأجزاء التّكوينيّة لذَلك النّصّ الموسوم بطابعها الخاصّ الّذي يمنحه سمة جديدة، تجمع بين الأثر والمؤثّرات، ولا يمكن أن يتمّ ذَلك دون تفاعل مركّز بين النّصّ الأصليّ، والنّصوص المؤثّرة فيه.

لقد عرّف التّناصّ أيضًا على أنّه علاقة بين نصّين، تقوم على الحوار، وإقامة الجدال، وقد يحدث اتّفاق بين هَذين النّصّين، وقد لا يحدث، فيمدّ أحدهما الآخر بطرق مختلفة، إمّا من خلال الفكرة أو من خلال الأسلوب[1]، فالتّناصّ بذَلك يقوم على علاقة تضافريّة بين نصّ ما ونصوص أخرى متعالقة معه،وتكون العلاقة بينهما قائمة على الصّراع،وتبقى متجدّدة بتجدّد الذّات القارئة [2]، والتّناصّ ارتداد للماضي، واستحضار له، وهو حالة تواصل ما بين النّصّين: الحاضر والغائب، تحدث بخفاء أو بشكل ظاهر،ويعتمد هَذا على قدرة المتلقّي على عقد موازنات مع نصوص أخرى بحثًا عن العلاقة بينهما[3]،أمّا النّصّ الغائب الّذي يعدّ جزءًا من عمليّة التّناصّ؛ فهو ما يوحي به النّصّ، ولا يعبّر عنه مباشرة[4]، وهو مجموعة من النّصوص غير الظّاهرة الّتي يشتمل عليها النّصّ الشّعريّ، فتعمل على تكوينه، وتشكّل دلالته[5]، ودراسة النّصّ الغائب تعني دراسة ما وراء النّصّ الحاضر من أجل فهمه[6].

إنّ ارتكاز مفهوم التّناصّ على الحوار يشير إلى التّفاعل بين النّصوص، والحوار والجدال لا بدّ من أن ينطلقا من مخالفة أو اتّفاق، والذّات القارئة تسهم في تعميق الجدل، وإقامة الصّراع داخل النّصّ الجديد، وقد تختلف النّظرة إلى مدى الاتّفاق والمخالفة باختلاف القرّاء وتأويلاتهم. إنّ التّناصّ وفقًا لذَلك يشير إلى العمليّة الّتي تتمّ داخل العمل الشّعريّ، أمّا النّصّ الغائب فهو جزء من تلك العمليّة، ولا تتمّ إلاّ به.

أمّا التّفاعل النّصّيّ بوصفه مرادفًا للتّناصّ، فهو مركّب تجتمع فيه دلالة منشطرة إلى دلالتين، فهو في جزئه الأوّل تفاعل، وفي جزئه الثّاني نصّ، وجزؤه الثّاني حقل للأوّل، وفي ذَلك الحقل تتمّ الممارسة[7]؛ إذ إنّ لكلّ نصّ علاقة تفاعل مع نصوص سابقة عليه سواء أكانت مكتوبة أم متخيّلة، وتقام هَذه العلاقة أيضًا من خلال ثقافة القارئ[8]. والنّصوصيّة Intertextuality بعدّها مرادفة للتّناصّ تتضمّن العلاقات بين نصّ ما ونصوص أخرى ذات صلة به، وقد يتمّ التّعرّف عليها في خبرة سابقة[9].

---

(1) ينظر: محمّد أيّوب، الزّمن والسّرد القصصيّ في الرّواية الفلسطينيّة المعاصرة، 186.

(2) ينظر: عزيز توما، مفهوم التّناصّ في الخطاب النّقديّ المعاصر، الرّافد، ع31، 2000م،ص21.

(3) ينظر: فايز أبو شمّالة، افتراض المشابهة عن ديوان "الخروج إلى الحمراء" للمتوكّل طَه،52.

(4) ينظر: أحمد الزّعبيّ، النّصّ الغائب نظريًّا وتطبيقيًّا– دراسة في جدليّة العلاقة بين النّصّ الحاضر والغائب، 9.

(5) ينظر: إبراهيم رمّاني، النّصّ الغائب في الشّعر العربيّ الحديث، الوحدة،ع 49، 1988م، س.5،ص53.

(6) ينظر: أحمد الزّعبي، النّصّ الغائب، دراسة في جدليّة العلاقة بين النّصّ الحاضر والنّصّ الغائب، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويّات، م12،ع1، 1994م، ص223.

(7) ينظر: نهلة الأحمد، ما هو النّصّ؟، المعرفة،ع451،2001م، س.40، ص83.

(8) ينظر: نبيل راغب، موسوعة النّظريّات الأدبيّة،676.

(9) ينظر: روبرت ديبوغراند وآخرون، مدخل إلى علم لغة النّصّ، 12.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنواع التّناصّ في ضوء الدّراسات الحديثة

في الوقت الّذي لم يتّفق فيه الدّارسون على وضع حدّ نهائيّ للتّناصّ، لم يتّفق فيه هَؤلاء على تحديد أنواع له، فالتّناصّ قد يقسّم إلى نوعين رئيسين، وهما: التّناصّ المباشر، وغير المباشر. أمّا المباشر فهو الاقتباس الحرفيّ للنّصوصّ، وأمّا غير المباشر فهو الّذي يتضمّن فيه النّصّ تلميحًا أو إيحاء[1]، وقد يكون ظاهرًا، سهل الاكتشاف للقارئ العاديّ، ويتمثّل في المعنى القريب واللّفظ الصّريح، وقد يكون خفيًّا، لا يستطيع القارئ العاديّ اكتشافه. [2]

إنّ التّقسيمين السّابقين المشتمل كلّ منهما على نوعين للتّناصّ قد لا يختلفان في المضمون، فالتّناصّ المباشر لا بدّ أن يكون ظاهرًا، وغير المباشر لا بدّ أن يكون خفيًّا، وقد تختلف نوعيّة التّناصّ باختلاف القرّاء وباختلاف أوقات القراءة ونتائجها.

هناك أيضًا ما يسمّى بتناصّ الموافقة، أو الاقتداء، أو التّشاكل، وفي هَذا النّوع من التّناصّ يتوافق النّصّ الغائب مع النّصّ الحاضر إلى حدّ ما، ويقابله تناصّ المخالفة، أو المعاكسة، أو التّناصّ السّاخر، وفي هَذا النّوع يكون النّصّ الغائب مخالفًا للحاضر، وقد تكون المخالفة ضيّقة مقتصرة على المبنى، وقد تتّسع لتشمل المبنى والمعنى معًا. [3]

ينقسم التّناصّ بشكل أساسيّ عند بعض الباحثين إلى تناصّ واعٍ أو شعوريّ، وهو يتضمّن الاقتباس، والاستشهاد، والتّضمين، ويصدر ذَلك بوعي أو بشعور من المؤلّف، ويتمثّل وعيه أحيانًا في وضع النّصوص داخل قوسين، أو بوضع قرينة تدلّ عليها، وعكس التّناصّ الشّعوريّ اللاّشعوريّ[4].

إنّ تلك التّقسيمات الّتي اعتمدها الباحثون للتّناصّ تتشابه في دلالتها، ولَكنّ رغبة الباحث في الابتكار تدفعه إلى اصطلاح تسميات، تنسجم مع رغبته، وذوقه، وطبيعة فهمه للظّاهرة، أمّا طريقة تفسير تلك المصطلحات فهي- وإن عبّرت عن اجتهاد المفسّرين، ومحاولتهم تقديم الجديد عن مصطلح مستحدث- فهي تدور حول فكرة واحدة، وتنمّ عن رؤية تنبثق من الهدف ذاته، وتكوّن في أذهاننا فكرة كلّيّة، تتبلور من مجموع الأفكار الجزئيّة الّتي جاء بها المفسّرون، وهي في النّهاية لا تتجاوز واقعيّة تلك الظّاهرة الأدبيّة، ظاهرة التّناصّ؛ لذا فهي تلتقي في جوهرها، وإن اختلفت في طريقة صياغتها.

يقسّم التّناصّ أيضًا إلى داخليّ[5] وخارجيّ، أمّا الدّاخليّ فهو الّذي يحدث بين نصوص المؤلّف

---

(1) ينظر: أحمد الزّعبي، التّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا، 29.

(2) ينظر: خليل الموسى، التّناصّ ومرجعيّاته، المعرفة، ع476، 2003م، س.42،ص107

(3) ينظر: نفسه، ص108.

(4) ينظر: مفيد نجم، التّناصّ الدّاخليّ في تجربة الشّاعر محمود درويش ، الرّافد ، ع51، 2001م ، ص 71- 72.

(5) يسمّي خليل الموسى هَذا النّوع بالتّناصّ الذّاتيّ، ينظر: خليل الموسى، التّناصّ ومرجعيّاته، المعرفة، ع476، 2003م، س.42، ص108.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نفسه[1]، وأمّا الخارجيّ فهو تناصّ الشّاعر مع نصوص أخرى لمؤلّفين آخرين[2]، وقد تتّسع دائرة التّناصّ لتشمل كلّ ما تصل إليه مشاهدات المبدع، أو تختزنه ذاكرته عن العالم بتاريخه ومعتقداته[3]، فالمبدع يفيد من تلك المعارف؛ ليعيد إنتاجها؛ أو ليتّخذها أساسًا لإبداعات جديدة، ومن هنا يكون النّصّ خليطًا لتراكمات سابقة بعد خضوعها للانتقاء والتّأليف[4]، ويوصف بَعدها بالانفتاح والقدرة على استيعاب النّصوص الأخرى وباللاّنهائيّة من جهة التّفاعل والقراءة[5]. إنّ التّقسيمات الأخيرة للتّناصّ تختلف عن سابقتها في أنّها تعتمد على المصدر المرتكن إليه أثناء التّناصّ، لا وفقًا لطريقة حضور نصّ سابق في نصّ لاحق كما بدا من خلال الأنواع السّابقة لما عرف بالتّناصّ الداخليّ أو الخارجيّ.

ظهرت تسميات أخرى تقترن بأنواع التّناصّ؛ فمنه التّناصّ الاعتباطيّ الّذي يعتمد على ذاكرة المتلقّي، والتّناصّ الواجب الّذي يوجّه المتلقّي نحو مظانه[6]، ووفقًا لذَلك يختلف التّناصّ من حين إلى آخر باختلاف المتلقّين، وبتقلّب المخزون الثّقافيّ اللاّمستقر لديهم.

يتّضح ممّا سبق أنّ الباحثين المحدثين، وضعوا تفسيرات للتّناصّ، وحدّدوا أنواعه، وأضافوا تسميات، ترتبط بتلك الأنواع، وبعضهم بنى دراسته على ما جاء به السّابقون، وبعضهم اجتهد في تقديم الجديد لذَلك المصطلح، غير أنّ هَؤلاء لم يعطوا تفسيرات دقيقة لما توصّلوا إليه في معظم الأحيان، واكتفوا غالبًا بعرض المصطلح، دون تقديم تفسيرات واضحة له.

إنّ التّساؤل الّذي يمكن أن يخطر على الذّاكرة بعد الوقوف على التّناصّ ومفهومه حديثًا يدور حول وجود هَذه الظّاهرة في أدبنا ونقدنا القديم. فهل يمكننا أن نلمس إشارات تجيب على هَذا التّساؤل؟

إنّ الإجابة على ذَلك التّساؤل لا بدّ أن تنطلق من الدّراسات المختلفة الّتي ارتبطت بالتّناصّ من ناحية، ومن الملامح الّتي التقت معه في تراثنا الأدبيّ والنّقديّ من ناحية أخرى، فلم يظهر التّناصّ كمصطلح في تراثنا النّقديّ، بيد أنّ غيابه مصطلحًا لا يعني غياب مفهومه عن واقع الحياة قديمًا، بل ثمّة مفردات تلتقي معه في ماهيّته، ولَكنّها مع ذَلك تتضارب وفقًا للغاية الكامنة في نفس الأديب، أو انسجامًا مع الظّروف الّتي أحاطت بولادة النّصّ.

لقد حاول الباحثون إيجاد صلة بين التّناصّ بتسميته الحديثة، وبين ما يتّصل بمفهومه من تسميات قديمة، وقد بدا ذَلك واضحًا من خلال تعريف التّناصّ.

---

(1) يُعرَّف الدّاخليّ أيضًا على أنّه تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص كتّاب عصره، ينظر هَذا التّعريف: سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائيّ، النّصّ والسّياق، 100.

(2) ينظر: مفيد نجم، التّناصّ الدّاخليّ في تجربة الشّاعر محمود درويش ، الرّافد، ع 51، 2001م، ص72، وينظر: داود سلمان الشّويلي، التّناصّ.. الآليّة النّقديّة مقترب تاريخيّ من المناهج النّقديّة الحديثة، الموقف الثّقافيّ، ع26، 2000م،س.5،ص61.

(3) ينظر: ماجد ياسين الجعافرة، التّناصّ والتّلقّي، دراسات في الشّعر العبّاسيّ،13.

(4) ينظر: محمّد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعيّ، 40.

(5) ينظر: موسى ربابعة، التّناصّ في نماذج من الشّعر العربيّ الحديث، 44.

(6) ينظر: محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناصّ)، 131.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد عُرّف التّناصّ وفقًا لصلته بمصطلحات قديمة، فهو يشمل السّرقة، والتّضمين، والاقتباس[1]، وقد عرّف على أنّه تضمين أحد نصوص الأدب نصوصًا أخرى سابقة له بالاقتباس، أو التّضمين، أو التّلميح... [2]، وهَذا ما يلفت إلى ارتباط التّناصّ بجملة من المفاهيم المعروفة في تراثنا بمختلف فروعه من أدب، ونقد، وبلاغة، ونظرًا لضيق المقام فإنّي سأتناول في هَذا الجزء من البحث أبرز المصطلحات المتّصلة بالتّناصّ ضمن ما خلّفه القدماء من إنتاج يكشف عن العناية بتشابه النّصوص، وذَلك بالالتفات إلى ذَلك في بعض مصنّفاتنا التّراثيّة، ولعلّ أبرز المصطلحات المتّصلة بالتّناصّ هي: السّرقة، والتّضمين، والاقتباس، وما يمكن أن يتّصل بها من تسميات أخرى.

السّرقات الأدبيّة

لعلّ لفظة سرقة هي الأكثر دورانًا في الأبحاث الّتي غايتها إيجاد صلة بين التّناصّ وبين عدّة مفاهيم، تمّ تداولها في نقدنا القديم؛ لأنّ السّرقة باب اتّسع للعديد من المفاهيم [3]، وهي تعدّ من أكثر المسائل ارتباطًا بالتّناصّ، وقد أثيرت من قبيل غير باحث؛ لما لها من صلة بذَلك المفهوم[4]، وهي أقدم تلك المسائل.

لقد فطنت الشّعريّة العربيّة القديمة لعلاقة النّصّ بغيره من النّصوص، وقد أحسّ الشّعراء العرب منذ الجاهليّة بسلطة النّصوص الأخرى على النّصّ الشّخصيّ، [5] ولعلّ أوّل من ذمّ السّرقة من الشّعراء "طرفه ابن العبد" بقوله[6]:

ولا أُغيـرُ[7] عَلَـى الأشـعارِ أسـرقُها عَنها غَنِيت وَشَـرُّ النَّـاسِ مَـنْ سَـرَقا[8]

لعلّه يلمح في البيت السّابق وجود لفظتين ترتبطان بمفهوم تشابه النّصوص، وهما "أغير"، و"سـرقا"، وذكر السّرقة عند "طرفة" لم يأتِ إلاّ نتيجة لظاهرة بيئيّة سائدة، وقد بدت النّظرة إلى تلك الظّاهرة على أنّها سلبيّة مذمومة. ونظرًا لأنّ النّقد الأدبيّ يتّصل بالأدب، بل يستمدّ مادّته منه، فهو يتناول الظّـواهر السّائدة فيه، فلم تلبث تلك المصطلحات أن ظهرت في المصنّفات الّتي تعتني بالأدب والأدباء.

---

(1) ينظر: محمّد التّونجي، معجم علوم العربيّة، تخصّص شموليّة أعلام، 158.

(2) ينظر: أحمد الزّعبيّ، التّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا، 11.

(3) ينظر: معتصم سالم الشّمايلة، التّناصّ في النّقد العربيّ الحديث،ص8، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 1999م.

(4) ينظر: عبد الباسط أحمد مراشدة، التّناصّ في الشّعر العربيّ الحديث،ص19، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، 2000م.

(5) ينظر: محمّد بنّيس ، الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3- الشّعر المعاصر، 184.

(6) ينظر: عبد العزيز عتيق ، في النّقد الأدبيّ، 313، وينظر: بدوي طبانة، السّرقات الأدبيّة، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبيّة وتقليدها، 39.

(7) هَذا اللّفظ أصبح بصيغته المصدريّة فيما بعد مصطلحًا من مصطلحات السّرقة، ستتمّ الإشارة إليه لاحقًا.

(8) طرفة بن العبد، شرح ديوان طرفة بن العبد البكريّ، شرح الأعلم الشّنتمري، 174.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شغل موضوع السّرقات حيّزًا كبيرًا في كتب النّقد العربيّ[1]، وقد مثّلت دراسته أهمّيّة قصوى في تلك الكتب النّقديّة القديمة[2]؛فالسّرقات باب متّسع جدًّا، لا يقدر أحد من الشّعراء غالبًا أن يدّعي السّلامة منه[3]، ومن هنا سأقف على بعض المصنّفات المتقدّمة الّتي أولت هَذا الموضوع عناية بطريقة أو بأخرى.

لعلّ أقدم ما وصل إلينا من المصنّفات النّقديّة كتاب:" طبقات فحول الشّعراء" لـ" ابن سلاّم الجمحيّ" المتوفّى سنة 231هـ[4]، وهَذا ما يلفت إلى أنّ التّصنيف لم يواكب مسيرة الأدب منذ بدايتها، وإن كان من الطّبيعيّ أن يكون الأدب أسبق إلى الظّهور من النّقد، فوجود أيّ مصطلح في النّقد لا يأتي إلاّ نتيجة لوجود باعث أو نظير له في الأدب، بالنّظر إلى الثّاني على أنّه مادّة للأوّل.

أشار "ابن سلاّم" إلى التّداخل النّصّيّ في معرض حديثه عن رواية الشّعر، إذ كان أحد الرّواة في رأيه ينحل شعر الرّجل غيره، وينحله غير شعره[5]، وتردّد من بعده اللّفظ "ينحل" ترددًا عابرًا حتّى ظهر مصطلح "الانتحال"، وعرّفه"القيروانيّ" على أنّه إعجاب الشّاعر ببيت من شعر غيره، وادّعاؤه جملة، ولا يقال لأحد: إنّه منتحل إلاّ لمن ادّعى شعرًا لغيره، وهو يقول الشّعر[6].

تحدّث "ابن سلاّم" عن السّرقة، وجاء حديثه عابرًا في معرض ترجماته للشّعراء في غير موضع من كتابه، وقد كشف أثناء ذَلك عن السّرقة مصطلحًا، وظاهرة؛ إذ أورد غير رواية احتوت ذَلك المصطلح[7]، أو غيره من الإشارات الّتي تتّصل بتداخل النّصوص، منها: الادّعاء[8]والسّبق، والابتداع، والاتّباع، وجاء بعضها أثناء حديثه عن سَبْق "امرئ القيس" للمعاني، وقد نسب الابتداع لامرئ القيس، ونقيضه الاتّباع للاّحقين له[9]، والسّبق في الغالب ابتداع.

لقد تطوّر مصطلح الاتّباع فيما بعد حتّى أصبح فنًّا بديعيًّا، وهو ما عرف بـ"حسن الاتّباع": وهو أن يأتي المتكلّم إلى معنى اخترعه غيره، فيحسن اتّباعه، بحيث يستحقّه بوجه من وجوه الزّيادات، إمّا باختصار لفظه، أو قصر وزنه... [10]

---

(1) ينظر: داود غطاشة، حسين راضي، قضايا النّقد العربيّ قديمها وحديثها، 64.

(2) ينظر: محمّد مصطفى أبو شوارب ، إشكاليّة الحداثة، قراءة في نقد القرن الرّابع الهجريّ، 231.

(3) ينظر: ضياء الدّين بن الأثير، كفاية الطّالب في نقد كلام الشّاعر والكاتب، 109.

(4) ينظر: أحمد أمين، النّقد الأدبيّ،2/ 473، وينظر: عبد العزيز عتيق، في النّقد الأدبيّ، 328، وينظر: طَه أحمد إبراهيم، تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب، 74، وينظر: عثمان موافي، دراسات في النّقد العربيّ، 32، وينظر: ناديا عليّ الدّولة ، نقد الشّعر في آثار أبي العلاء المعرّي، 318.

(5) ينظر: ابن سلاّم الجمحيّ، طبقات فحول الشّعراء، 48/1.

(6) ينظر: ابن رشيق القيروانيّ ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 283/2.

(7) ينظر: ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، 58/1 ، 128/1.

(8) ينظر: نفسه، 733/2.

(9) ينظر: نفسه، 55/1.

(10) ينظر: ابن أبي الإصبع، تحرير التّحبير، 475/3.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد تضمّن كتاب "ابن سلاّم" إشارات عفويّة للتّداخل النّصّيّ، وقد تضمّن مصطلحي "الاستزادة" و"الاجتلاب"؛ إذ روى أنّ العرب كانت تروي بيتًا من الشّعر لكلّ من "النّابغة" و"الزّبرقان بن بدر"، فقال أحد الرّواة: إنّه للنّابغة، ويظنّ أنّ الزّبرقان استزاده في شعره كالمثل حينما جاء موضعه لا مجتلبًا له، وقد تفعل ذَلك العرب لا يريدون به السّرقة[1]، فالاستزادة وفقًا لذَلك تكسب النّصّ أثرًا جماليًّا، [2] وهي لا تلتقي في مفهومها مع الاجتلاب، بل تتنافى معه، وتكون أمرًا إيجابيًّا بينما الاجتلاب الّذي هو السّرقة وفقًا للرّواية السّابقة أمر سلبيّ، وهو عند اللاّحقين لـ"ابن سلاّم" الاستزادة عند "ابن سلاّم"، فقد عرّفه "الحاتميّ"ت. 388هـ في "حلية المحاضرة" على أنّه: قيام الشّاعر بإدخال بيت إلى شعره على طريق التّمثيل[3]، ومن هنا تتغيّر دلالة المصطلحات من مصنّف لآخر، كما تتغيّر المصطلحات المتّصلة بمفهوم ما تبعًا لذَلك.

في نهاية الأمر يستشفّ ممّا أورده "ابن سلاّم" أنّ الشّعراء كانوا يدخلون نصوصًا شعريّة إلى أشعارهم وفقًا لغير غاية، وقد لاحظ ذَلك النّقّاد، وفرّقوا بين غاياتهم، وابتدعوا مصطلحات دالّة، تتناسب مع تلك الغاية، وهَذا ما يكشف عن أنّ إدخال النّصوص لدى القدماء لم يتّخذ دومًا المعنى السّلبيّ، وإنّما اعتمد على وضعيّة معيّنة، انبثقت من موقف معيّن، ومن بيئة معيّنة.

من الألفاظ الّتي تتّصل بتداخل النّصوص، وقد ظهرت عند "ابن سلاّم" "تُغير"، و"تأخذ" [4]، وهما مفردتان تتّصلان بالسّرقة، واستخدامهما يأتي وفقًا لدلالتهما اللّغويّة، والفعل "تغير" ورد في بيت "طرفة" السّابق الذّكر ، ولم يلبث أن تحوّل لمصطلح وضّح مفهومه المصنّفون؛ إذ عرّف "الحاتميّ" الصّيغة المصدريّة لذَلك الفعل "الإغارة" على أنّها: أن يسمع الشّاعر المفلق الأبيات الرّائعة الّتي ندرت لشاعر في عصره، وباينت مذاهبه من أمثالها من شعره، وتكون بمذهب الشّاعر المغير أليق، فيستنزل شاعرها عنها قسرًا، فيسلّمها إليه. [5]

التفت الجاحظ ت.255هـ. إلى تداخل المعاني، وفصّل في المعنى بطريقة فاقت طريقة "ابن سلاّم"، وذَلك بإشارته إلى أنّ أحدًا من الشّعراء لم يسبق في معنى، أو تشبيه إلاّ وجاء شاعر من بعده، فسرق بعضه، أو ادّعاه بأسره، ولم يكتفِ بالاستعانة بالمعنى الّذي يشترك فيه الشّعراء مع اختلاف الألفاظ، وقد ينكر سماعه بذَلك المعنى، ويدّعي أنّه خطر على باله من غير سماع. [6]

ممّا سبق يدرك أنّ الجاحظ تنبّه إلى طرق مختلفة تتعلّق بتداخل المعاني، واستخدم مصطلحات سابقة عليه، وأشار إلى أساليب مجرّدة من تسمياتها، فهو يكون قد تنبّه إلى تداخل الأفكار والصّور مستخدمًا ألفاظ

---

(1) ينظر: ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، 1/57- 58.

(2) ينظر: فاطمة عبد الرّحمَن البريكي، نظريّة التّناصّ في النّقد العربيّ القديم،ص71، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، 2003م.

(3) ينظر: الحاتميّ، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر، 58/2.

(4) ينظر: ابن سلاّم الجمحيّ، طبقات فحول الشّعراء، 733/2.

(5) ينظر: الحاتميّ، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر، 39/2.

(6) ينظر: الجاحظ، الحيوان، 311/3.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السّرقة، والادّعاء، والاستعانة، وهي في علم البديع: أن يستعين الشّاعر ببيت من الشّعر لغيره، بأن يوطّئ له توطئة لائقة بحيث لا يبعد بينه وبين أبياته، وقد شرط النّقّاد التّنبيه على البيت إن لم يكن مشهورًا[1]، كما تنبّه "الجاحظ" إلى المعاني المشتركة الّتي حظيت باهتمام الباحثين في السّرقة، فقد فرّق "الجرجانيّ" بينها، وبين المعاني الخاصّة، وقد سمّى المشتركة بالظّاهرة الجليّة، واستخدم ألفاظًا تختصّ بهَذه المعاني كالسّبق، والتّقدّم، والأوّليّة، والسّلف، والخلف، والمفيد، والمستفيد، وكان ذَلك ضمن فصل سمّاه " في الاتّفاق في الأخذ، والسّرقة، والاستمداد، والاستعانة"[2]،كما أشار "ابن الأثير" إلى المعاني المشتركة بأن قال: من المعاني ما تتوارد فيها الخواطر، ويتساوى فيها الشّعراء، ولا يطلق عليها اسم الابتداع؛ لأنّ الخواطر تأتي من غير حاجة لاتّباع، ومن غير كلفة، وتستوي في إيرادها، ولا تعدّ سرقة، بل إنّ السّرقة في المعاني الخصوص[3]، بينما سمّى "ابن طباطبا" السّرقات بصورة عامّة معاني مشتركة، فجعلهما عنوانًا واحدًا[4]، ومن هنا يفهم أنّ اشتراك المعاني عنده تشابهها، وتداخلها بصرف النّظر عن طبيعة ذَلك التّشابه.

تنبّه "الجاحظ" أيضًا وفقًا لما سبق إلى أخذ المعاني، وإعادة صياغتها، كما التفت إلى ما سمّي عند اللاّحقين "الموارِدة"، وهي: عند الحاتميّ اتّفاق شاعرين في المعنى، وتواردهما في اللّفظ، دون أن يلقى أحدهما الآخر، أو يسمع بشعره[5]، وقد عرفت "الموارِدة" بتوارد الخواطر، وهو الاتّفاق من غير قصد إلى الأخذ والسّرقة[6]، وقد اقترن هَذا التّركيب الأخير "توارد الخواطر" عند "ابن الأثير" بالحديث عن المعاني المشتركة، ولَكنّه لم يسمِّها بهَذه التّسمية في الوقت الّذي سمّى النّوع الآخر من المعاني بالمبتدعة. [7] وتقوم ظاهرة توارد الخواطر وفقًا لذَلك على التّداخل الفطريّ للنّصوص، دون أن يكون أيّ منها أصليًّا، ودون أن يكون لأحدها فضل على الآخر أو تأثير فيه، بينما يكون النّصّ المعنيّ بالدّراسة حاضرًا والمشابه له غائبًا، وتكون صفة الحضور والغياب غير قابلة للثّبات ومتغيّرة بتغيّر النّصّ الخاضع للدّراسة.

التفت "ابن قتيبة"ت. 276هـ. إلى تشابه النّصوص وتداخلها، وجاء ذَلك عنده على شكل إشارات سريعة، لم تكن الغاية منها التّعبير عنها بذاتها، وإنّما التّعريف بالشّاعر من خلالها، وقد كان حضورها عفويًّا غير مفصّل. ردّد "ابن قتيبة" بعض التّسميات السّابقة عليه، وأضاف مصطلحات جديدة، تتعلّق بالتّداخل النّصّيّ، دون أن يضع تفسيرات لها، بل لم يكن معنيًّا بذَلك، فقد وظّف بعض الإشارات الّتي

(1) ينظر: ابن أبي الإصبع ، تحرير التّحبير، 383/3.
(2) ينظر: عبد القاهر الجرجانيّ، أسرار البلاغة، 338- 341.
(3) ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 303/2.
(4) ينظر: ابن طباطبا العلويّ، عيار الشّعر، 79.
(5) ينظر: الحاتميّ، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر، 45/2.
(6) ينظر: الخطيب القزوينيّ، الإيضاح في علوم البلاغة،2/ 415.
(7) ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 2/ 303.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ظهرت عند "ابن سلاّم" مثل: الأخذ[1]، والاتّباع[2]، والسّبق[3]، غير أنّ "ابن قتيبة" أكثر من استخدام الأخذ بالمقارنة مع "ابن سلاّم"، وهذا يكون قد التفت إلى تداول المعاني بين الشّعراء، وغالبًا ما اقترن الأخذ لديه بالسّبق. ذكر "ابن قتيبة" مصطلحًا لم يفسره، لم يلبث أن أصبح قسمًا من أقسام السّرقة، وهو السّلخ[4]، وقد عرّفه "ابن الأثير" على أنّه: أخذ بعض المعنى مأخوذًا من سلخ الجلد الّذي هو بعض المسلوخ. [5]

لقد تنبّه "ابن قتيبة" إلى تداخل النّصوص الدّينيّة في الشّعر؛ إذ قال في "أميّة بن أبي الصّلت"[6]: وكان يحكي في شعره قصص الأنبياء، ويأتي بألفاظ لا تعرفها العرب، يأخذها من الكتب المتقدّمة، وبأحاديث من أحاديث أهل الكتاب[7]، وكان "ابن سلاّم" قبله قد قال:" وكان أميّة بن أبي الصّلت كثير العجائب، يذكر في شعره خلق السّماوات والأرض، ويذكر الملائكة، ويذكر من ذَلك ما لم يذكره أحد من الشّعراء، وكان قد شامَّ أهل الكتاب".[8]

من الّذين اعتنوا بتداخل المعاني الشّعريّة والنّثريّة "المبرّد"، ت.285هـ. وكان ذَلك أثناء اهتمامه بالجانب اللّغويّ للكلمة الواحدة وتوضيحها بالشّواهد المختلفة الّتي تضمّنتها، وربطه بين شواهد النّثر، ومنها: القرآن الكريم، وبين الشّواهد الشّعريّة؛ إذ ظهرت لديه بعض الإشارات المتكرّرة المعبّرة عن تداخل المعاني، كقوله مثلاً: "أخذ هَذا المعنى"[9] " ،وشبيه بهَذا المعنى"[10]،و"يتناول"، و"يسرق"[11] و" مأخوذ من قول"[12]، وممّا يشير إلى اهتمام المبرّد بتداخل النّصوص والآثار وصفه أحد الشّعراء بقوله: إنّ شعره لم يكن خاليًا من الأخبار المتقدّمة، فينظم الكلام المشهور، فيتناوله أقرب متناول، ويسرقه أخفى سرقة [13]، ومن هنا يكون "المبرّد" قد تنبّه إلى تداخل المعاني النّثريّة في الشّعر إلى جانب المعاني الشّعريّة، وتبدو السّرقة في رأيه أمرًا إيجابيًّا، ويبدو هو في موقفه هَذا قريبًا من "الجاحظ".

---

(1) ينظر: ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، 130/1، 131/1، 132/1، 145/1، 147/1، 160/1، 177/1.

(2) ينظر: نفسه 1/ 133، 134/1.

(3) ينظر نفسه:141/1، 144/1، 146/1، 149/1، 168/1، 171/1، 175/1، 177/1، 190/1، 192/1، 212/1، 215/1.

(4) ينظر: نفسه، 73/1.

(5) ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 305/2.

(6) هو أميّة بن أبي الصّلت بن ربيعة بن عوف، قرأ الكتب المتقدّمة من كتب الله عزّ وجلّ، ورغب عن عبادة الأوثان، كان يُخبِر أنّ نبيًّا سيبعث، ويؤمّل أن يكون ذَلك النّبيّ؛ فلمّا بلغه خروج الرّسول ﷺ كفر حسدًا له(ينظر: ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، 459/1).

(7) ينظر: ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، 1/ 459.

(8) ابن سلاّم الجمحيّ، طبقات فحول الشّعراء، 262/1 – 263.

(9) ينظر: المبرّد، الكامل ، 114/1، 14/2.

(10) ينظر: نفسه،172/2.

(11) ينظر: نفسه،11/2

(12) ينظر: نفسه، 114/1، 311/1، 12/2، 13/2، 14/2.

(13) ينظر: نفسه، 11/2.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من النّقّاد الّذين عبّروا عن موقفهم من قضيّة السّرقات "ابن طباطا" ت. 322 هـ.، فقد استعمل إشارات دالّة على التّداخل النّصّيّ فأشار إلى: التّناول،والسّبق،والأخذ ، والاستعارة، والاختصار [1]، وقد تردّد عنده بكثرة اللّفظ "أخذ". كما دعا "ابن طباطبا" إلى إلطاف الحيلة في السّرقة، وذَلك بأن يستعمل الشّاعر المعاني المأخوذة من غير الجنس الّذي يكتب فيه، وإن كان المعنى المستعار من خطبة أو رسالة فعلى المستعير أن يتناولها في الشّعر لإخفاء السّرقة[2]، وقد أورد أنّه قيل لأحد الشّعراء:" بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال بحلّ معقود الكلام، فالشّعر رسائل معقودة، والرّسائل شعر..." [3]

إنّ استخدام ابن طباطبا للّفظ "إلطاف" مقترنًا بالحيلة في السّياق السّابق يحمل حسًّا فنيًّا، يشير إلى فنّيّة التّداخل النّصّيّ وإيجابيّته، كما يلفت إلى تنوّع النّصوص المتداخلة؛ وبذَلك تتنوّع العناصر الفنّيّة داخل النّصّ الواحد.

بإعادة النّظر في ما قدّمه المصنّفون الأربعة، "ابن سلاّم"، و"ابن قتيبة"، و"المبرّد" و"ابن طباطبا" فيما يختصّ بتداخل النّصوص النّثريّة مع نصوص الشّعر نلتفت إلى ما أصبح يسمّى عند اللاّحقين بـ"العقد" و"التّلميح"، أمّا "العقد" فقد ذكره "الحاتميّ"، وسمّاه "نظم المنثور" فقال فيه:"ومن الشّعراء المطبوعين طائفة تخفي السّرق، وتلبسه اعتمادًا على منثور الكلام دون منظومه، واستراقًا للألفاظ الموجزة، والفقر الشّريفة، والمواعظ الواقعة، والخطب البارعة"[4]، وقد قال "القيروانيّ":" وأجلّ السّرقات نظم النّثر وحلّ الشّعر"[5]،فحينما يصل الأمر إلى إجلال ذَلك الجانب من السّرقة، فذاك يوحي بإيجابيّة النّظرة للسّرقة، وهي تكشف عن رؤية فنّيّة إبداعيّة، تعبّر عن براعة الأديب.

أضحى "العقد" فنًّا بديعيًّا، وقد أورده "ابن أبي الإصبع" ضمن فنون البديع، وقال فيه: هو ضدّ الحلّ، ومن شروطه أن يؤخذ المنثور بجملة لفظه، أو بمعظمه، ويزاد فيه، أو ينقص منه، ومتى أخذ المنثور دون لفظه كان نوعًا من أنواع السّرقات[6]، وقد يكون الكلام المنثور المعقود من القرآن أو الحديث، أو نثر بيت من الشّعر، ثم نظمه على غير هيأته مع التّنبيه به على سائره إشارة إلى قصّة أو قصدًا لزيادة معنى[7]، وإذا كان المنثور من كتب التّنزيل فلا بدّ فيه من التّغيير الكثير حتّى يصير عقدًا. [8]

---

(1) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشّعر ، 79 – 85.

(2) ينظر: نفسه، 80– 81.

(3) نفسه، 81.

(4)الحاتميّ، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر، 92/2.

(5) ابن رشيق القيروانيّ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 292/2.

(6) ينظر: ابن أبي الإصبع، تحرير التّحبير، 441/3،وصفيّ الدّين الحلّيّ، نتائج الألمعيّة في شرح الكافية البديعيّة، 263، وابن حجّة الحمويّ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، 489/2.

(7) ينظر: ابن جابر الأندلسيّ، الحلّة السّيرا في مدح خير الورى، 70.

(8) ينظر: الخوري بولس عوّاد، العقد البديع في فنّ البديع، 324.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا التّلميح: فهو أن يشير الشّاعر في نظمه إلى قصّة من غير ذكرها[1]، أو إلى مثل سائر أو شعر نادر فضلاً عن ذَلك [2] من غير قصد إلى ذكره ،بل يجري في كلامه على جهة التّمثيل أو التّورية. [3]

من خلال ما سبق نرى أنّ المصنّفين المتقدّمين نظروا إلى ظاهرة التّداخل النّصّيّ، وأسّسوا مفاهيم لمصطلحات لاحقة، كما وضعوا مصطلحات تحدّدت من خلال السّياق الواردة فيه، ثمّ وضع لها اللاّحقون تفسيرات انبثقت من ذَلك السّياق، وقد ركّز هَؤلاء غالبًا على النّصّ الشّعريّ بوصفه نصًّا أصليًّا، وتنبّهوا إلى أنواع مختلفة من النّصوص المتحوّلة إليه، وابتدعوا مصطلحات، بعضها ينطلق من نظرة ذاتيّة، وبعضها يبنى على ما جاء به الآخرون.

من المصنّفين الّذين التفتوا إلى ظاهرة التّداخل النّصّيّ أيضًا "الأصفهانيّ" ت.356هـ؛ إذ وظّف بعض الإشارات السّابقة عليه للتّعبير عن تناقل المعاني، ومنها: السّلخ، والأخذ، والإدخال[4]، والسّرقة، والإغارة، والانتحال[5]،وقد أورد رواية تلفت إلى أخذ معانٍ من التّوراة، وتوظيفها في الشّعر[6]، وقد جاء ذَلك عنده ضمن إشارات سريعة في الغالب، ولم يعتنِ بتلك الظّاهرة في ذاتها.

كان "المرزبانيّ"ت. 384هـ واحدًا من المصنّفين الّذين تعرّضوا لظاهرة التّداخل النّصّيّ، وكان ذَلك في معرض حديثه عن الشّعراء كما هو الحال في بعض الكتب السّابقة، وقد استخدم إشارات سبقت عليه، تتعلّق بتشابه النّصوص، كما ظهرت لديه مصطلحات لم تُؤْلف في الكتب السّابقة، وقد تناول اللاّحقون تلك المصطلحات، واستشفّوا دلالتها من خلال الشّواهد الّتي أوردها، فعرّفوها، وفرّعوا منها أقسامًا أخرى، فقد أشار بصيغ مختلفة إلى الإدخال[7]، والانتحال[8]، والسّرقة[9]، والاجتلاب[10]،والإغارة[11]، والأخذ[12]،

(1) ينظر: محمّد الجرجانيّ، الإشارات والتّنبيهات في علم البلاغة، 320.

(2) ينظر: يحيى بن حمزة العلويّ، كتاب الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، 171/3، وينظر: صفيّ الدّين الحلّيّ، شرح الكافية البديعيّة في علوم البلاغة ومحاسن البديع، 328، وينظر: صفيّ الدّين الحلّيّ، نتائج الألمعيّة في شرح الكافية البديعيّة، 266، وينظر: ابن جابر الأندلسيّ، الحلّة السّيرا في مدح خير الورى، 74، وينظر: سعد الدّين التّفتازانيّ، المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم، 730، وينظر: الحسن المفتي، خلاصة المعاني، 503، وينظر: الخوري بولس عوّاد، العقد البديع في فنّ البديع، 185.

(3) ينظر: ابن جابر الأندلسيّ، الحلّة السّيرا في مدح خير الورى، 74.

(4) ينظر: الأصفهانيّ، الأغاني، 21/7.

(5) ينظر: نفسه، 97/6

(6) ينظر: نفسه، 145/2- 146.

(7) ينظر: المرزبانيّ، الموشّح، مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّة أنواع من صناعة الشّعر، 172.

(8) ينظر: نفسه، 172، 173، 225، 343، 574...

(9) ينظر: نفسه، 174، 175، 203، 225، 245، 478، 480، 484، 485، 486، 490، 502، 504، 574...

(10) ينظر: نفسه، 175.

(11) ينظر: نفسه، 244.

(12) ينظر: نفسه، 179، 392، 435، 450، 451، 459، 508، 509، 518، 523، 524، 531، 532.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والنّسخ[1]، والمسخ[2]، وحسن الأخذ[3]، وإساءة السّرقة أو الأخذ[4]، والسّبق[5]، والنّقل (الأخذ لفظًا ومعنى)[6]، وقد أكثر من ذكر الأخذ والسّرقة من بين تلك الإشارات.

لقد تناول اللاّحقون بعض المصطلحات السّابقة، وعرّفوها، وقد عرّف "ابن الأثير" النّسخ بأن قال: "أمّا النّسخ فإنّه لا يكون إلاّ في أخذ المعنى واللّفظ جميعًا؛ لأنّه مأخوذ من نسخ الكتاب[7]، وقد أطلق "المرزبانيّ" هَذا اللّفظ بعد أن أورد بيتًا لشاعر مطابقًا لبيت شاعر آخر. [8] وهَذا يدلّل على أنّ النّسخ عند "ابن الأثير" يطابق في مفهومه ما هو عند "المرزبانيّ"، أمّا المسخ فهو عند "ابن الأثير" إحالة المعنى إلى ما دونه، مأخوذًا من مسخ الآدميّين قردة. [9]

كان للحاتميّ ت. 388هـ. فضل في توسيع قضيّة السّرقات، وجعلها موضوعًا مستقلاً، فقد أورد في حليته نصًّا يؤكّد على حتميّة التّداخل النّصّيّ مستعملاً في تلك الرّواية لفظ "التّداخل" الّذي شاع عند الباحثين المحدثين، ولعلّ هَذا اللّفظ يفسّر كلّ المصطلحات المرتبطة بالتّشابه النّصّيّ تفسيرًا عامًّا، وقد سُبق "إلى اللّفظ "أدخل"، وهَذا يشير إلى وجود هَذا اللّفظ في تراثنا قبل اجتهادات الباحثين المحدثين، ويؤكّد على عمق الاهتمام بتلك الظّاهرة، ولعلّ الدّلالة الّتي تحملها هي الّتي تستدعي تلك الألفاظ انطلاقًا من دلالتها اللّغويّة. فقد ذكر "الحاتميّ" في روايته أنّ المحترس المطبوع بلاغة وشعرًا لا يسلم من الأخذ من غيره، مهما اجتهد في الاحتراس، وأفلت من شباك التّداخل[10]؛ وبذا فإنّ لفظ " التّداخل" في القديم ينقصه لفظ "النّصّ" المقترن به حديثًا، ولا يمكن تصوّره في حقل الأدب والنّقد بلا "نصّ" في أيّ زمن كان، سواء أَظَهر اللّفظ صراحة أم ظهر ما يدلّ عليه.

توسّع الحاتميّ في الحديث عن السّرقات، وأفرد لها فصلاً، قُسّم إلى عدّة أبواب، تتضمّن مجموعة من المصطلحات الجديدة بالإضافة إلى ما جاء في مصنّفات أخرى، وقد عرّف بعضها من خلال إيراد الشّواهد، واكتفى بتفسير بعضها من خلال الرّواية، والموقف المتّصلة به، فقد أشار إلى الاتّباع، والابتداع،

---

(1) ينظر: المرزباني، الموشّح، مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّة أنواع من صناعة الشّعر ، 178، 434، 577.

(2) ينظر: نفسه، 450.

(3) ينظر: نفسه، 435، 451.

(4) ينظر: نفسه، 451، 480، 518، 523، 524.

(5) ينظر: نفسه، 536.

(6) ينظر: نفسه، 508.

(7) ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 305/2.

(8) ينظر: المرزبانيّ، الموشّح، مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّة أنواع من صناعة الشّعر، 178.

(9) ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 305/2.

(10) ينظر: الحاتميّ، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر، 28/2.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والانتحال، والاجتلاب، أو الاستلحاق... [1]،وهناك قضايا أخرى ترتبط بالسّرقة عنده، ولا يتّسع المقام لذكرها. [2]

خلاصة الأمر يمكن القول: إنّ "الحاتميّ" أسهم إسهامًا ملحوظًا في توسيع مجال السّرقة، ووضّح ما جاء به السّابقون، وأسّس للاّحقين.

إنّه لغنيّ عن البيان أن أشير إلى أنّ "القيروانيّ" واحد من المصنّفين الّذين اعتنوا بالسّرقات؛ إذ أفرد لها بابًا بعنوان: "السّرقات وما شاكلها"[3]، ويفهم من هَذا العنوان أنّ السّرقات لا تضمّ الأنواع الأخرى. أكّد "القيروانيّ" على أنّ السّرقات موضوع لا مناص منه بالنّسبة للشّاعر، وشائك عميق بالنّسبة للنّاقد؛ إذ قال:" وهَذا باب متّسع جدًّا لا يقدر أحد من الشّعراء أن يدّعي السّلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلاّ على البصير الحاذق بالصّناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفّل". [4] فمن هنا تكون نظرة "القيروانيّ" للسّرقات منطلقة ممّا جاء به السّابقون مع إسهامه في توضيح المصطلحات.

بمحاولة إيجاد صلة بين ما توصّل إليه المحدثون في مجال التّناصّ وبين نظرة القدماء إلى تشابه النّصوص؛ نجد أنّ ما جاء به المحدثون ليس إلاّ إعادة صياغة لما جاء به القدماء سواء أكان ذَلك مقصودًا، أم عفويًّا، ولّدته حقيقة تلك الظّاهرة. فقد نظر المحدثون إلى حتميّة التّداخل النّصّيّ، كما التفتوا إلى تفاوت المتلقّين في معرفة التّناصّ، وهَذا ما وجد عند "القيروانيّ".

من الّذين اعتنوا قديمًا بالسّرقات "ابن الأثير"؛ إذ قسّم كتابه إلى أنواع، وجعل السّرقة نوعًا من تلك الأنواع، وقد قسّم السّرقات إلى أنماط، فذكر النّسخ، والسّلخ، والمسخ،(وهي مصطلحات سبق إليها، وقد قمت بتفسيرها)، وأشار إلى أخذ المعنى مع الزّيادة فيه، وعكس المعنى إلى ضدّه، وهَذان القسمان الأخيران ليسا بنسخ، أو سلخ، أو مسخ. [5] وفقًا لذَلك يكون "ابن الأثير" قد أسهم في توضيح أصناف السّرقة وتقديم حدود لها، وقد ربط ألفاظ السّابقين الدّالة على التّداخل بوسائل السّرقة.

اتّسع مدى الاهتمام بالسّرقة بعد "ابن الأثير"، فانتشرت الظّاهرة في كتب النّقد والبلاغة، وقد كان "القزوينيّ" ممّن اهتمّوا بها؛ حيث أفرد لها فصلاً، لم يدخل ضمن العلوم الثّلاثة الّتي قسّم كتابه إليها، وهي: المعاني، والبيان، والبديع، بل جعلها ضمن الملحقات، وجعل ضمن ذَلك الفصل تداخل المعاني، مفرّقًا بين المعاني الخاصّة والعامّة[6]، متّفقًا مع آراء السّابقين في هَذا المجال. قسّم "القزوينيّ" الأخذ، والسّرقة إلى نوعين: ظاهر، وغير ظاهر، والظّاهر في رأيه إمّا أن يكون بأخذ المعنى كلّه مع اللّفظ كلّه دون تغيير

(1) ينظر: الحاتميّ، حلية المحاضرة في صناعة الشّعر ، 2/28- 59.
(2) نفسه، 2/67- 97.
(3) ابن رشيق القيروانيّ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده ، 2/282.
(4) نفسه، 2/282.
(5) ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 2/302- 305.
(6) ينظر:الخطيب القزوينيّ، الإيضاح في علوم البلاغة،2/ 401- 402.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لنظمه، ويكون مذمومًا مردودًا وسرقة محضة، ويسمّى نسخًا وانتحالاً. وإمّا أن يكون بأخذ المعنى مع بعض اللّفظ أو بتغيير النّظم، ويسمّى إغارة ومسخًا، وإن أخذ المعنى دون اللّفظ سمّي إلمامًا وسلخًا[1]. أمّا السّرقة غير الظّاهرة في رأي "القزوينيّ" فتكون بتشابه معنيين ما بين بيت وآخر، وقد يكونان مختلفين في الغرض والألفاظ والوزن والقافية، وقد سمّاه الأخذ الخفيّ، ويكون بالنّقل؛ أي نقل معنى البيت الأوّل إلى غير محلّه، ويكون كذَلك بالقلب؛ أي قلب المعنى إلى نقيضه، ويكون بأخذ المعنى وإضافة زيادة تحسّنه...[2]

إنّ ما جاء به "القزوينيّ" والتّابعون له من القدماء يلفت إلى أمرين: أحدهما يتمثّل في أنّ هَؤلاء اعتمدوا على ما جاء به السّابقون، وأعادوا تنسيق مصطلحاتهم، وقد نقلوها من مواقعها الّتي وضعها فيها السّابقون إلى مواقع أخرى. والآخر يشير إلى أنّ المحدثين حينما حدّدوا أنواعًا للتّناصّ بنوا ذَلك على ما جاء به القدماء بقصد أو بغير قصد، وخاصّة فيما يتعلّق بأنواع التّناصّ؛ إذ قُسّم إلى ظاهر أو مباشر، وخفيّ أو غير مباشر، كما عُرِف بتناصّ الموافقة أو الاقتداء، وفي المقابل المخالفة أو المعاكسة بصرف النّظر عن جزئيّات النّظرة إلى طبيعة التّعامل مع النّصّ.

ممّا يتّصل بالسّرقة التّضمين، والاقتباس، والعقد، والحلّ، والتّلميح[3]، وهَذه المصطلحات ذات صلة وثيقة بالتّناصّ، ومن هنا فلا بدّ من الوقوف وقفة سريعة عند التّضمين والاقتباس، أمّا المصطلحات الثّلاثة الأخيرة فقد سبقت الإشارة إليها.

التّضمين

التّضمين لغة جعل الشّيء وعاء لشيء، وبذا ضمّنته إيّاه[4]، ويقال: "ضمن الشّيء إذا أودعه إيّاه كما تودع الوعاء المتاع والميْت القبر"[5]، ويقال ضمن الشّيء بمعنى تضمّنه، ومنه مضمون الكتاب[6]، وضمّنت الشّيء كذا جعلته محتويًا عليه، فاشتمل عليه، واحتوى. [7]

لعلّ أوّل من أشار إلى التّضمين "ابن المعتز" في كتابه "البديع"؛ حيث سمّاه "حسن التّضمين"، وأورد شواهد شعريّة دون أن يفسّر المصطلح، بل ترك تلك الشّواهد تفسّره، ولم يعلّق عليها[8]. وبذا يكون التّضمين فنًّا بديعيًّا، له جذوره المؤكّدة في المصنّفات السّابقة لكتاب "البديع"، فلا بدّ أن يكون الحديث عن السّرقات قد تضمّن جذور المصطلح.

---

(1) ينظر:الخطيب القزوينيّ، الإيضاح في علوم البلاغة ، 2/403- 411.

(2) ينظر: نفسه،2/ 412- 415.

(3) ينظر: نفسه، 2/416.

(4) ينظر: ابن دريد، جمهرة اللّغة، مادّة (ضمن) 3/101..

(5) الزّبيديّ، تاج العروس من جواهر القاموس، مادّة (ضمن) 9/ 265،وابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم ، مادّة (ضمن) 8/214.

(6) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة (ضمن) 13/ 257- 258.

(7) ينظر: المقري الفيّوميّ، المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير للرّافعيّ، مادّة (ضمن) 1/364.

(8) ينظر: ابن المعتزّ، كتاب البديع، 64.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اهتمّ المصنّفون البلاغيّون فيما بعد بالتّضمين، وقد اتّفقوا غالبًا في تحديده، فقد عرّف غالبًا على أنّه قيام النّاظم بتضمين شعره بيتًا من شعر غيره أو أكثر، أو نصف بيت، أو بعض البيت، أو ربع البيت وما دونه[1]، أمّا تضمين البيت فما فوقه فيسمّى الاستعانة، ونصف البيت فما دونه يسمّى إيداعًا أو رفوًا[2]، ولا بدّ من التّنبيه إذا لم يكن البيت مشهورًا، وبذا يختلف التّضمين عن السّرقة والأخذ. [3]

قد يكون التّضمين آية من القرآن الكريم، أو فقرة من الحديث النّبويّ، ويشترط أن لا يتعرّض إلى نقص شيء من حكم الآية، أو تنقيص أحد الأنبياء، وإلاّ فإنّ ذَلك تَعدٍّ للكفر[4]، وقد يكون التّضمين بذكر مثل سائر، فيضمّن بلفظه، ويوطّأ له توطئة تقلب معناه الأوّل إلى الثّاني؛ ممّا يضفي على هَذا الأسلوب رونقًا وسلاسة. [5]

قسّم "ابن الأثير" التّضمين– وهو يشتمل في رأيه على الآيات القرآنيّة، والأخبار النّبويّة– إلى قسمين: أحدهما كلّيّ، وتذكر فيه الآية، والخبر بجملتهما، والآخر جزئيّ: وهو إدراج بعض الآية، أو الخبر في الكلام. [6]

الاقتباس

الاقتباس من قبس، والقبس الشّعلة من النّار، والقابس الّذي يقبس يأخذ منه قبسًا، ويقال قبست من فلان نارًا أو خبرًا، واقتبست منه علمًا، وأقبسني فلان إذا أعطاك قبسًا.[7]

الاقتباس في الاصطلاح: أن يضمّن المتكلّم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله خاصّة تزيينًا لنظامه وتفخيمًا لشأنه[8]، أو قد يكون الاقتباس من الحديث دون تنبيه؛ أي على أنّه ليس من القرآن أو غيره أو لا على وجه يشعر بأنّه من القرآن أو الحديث...[9] وقد يقع الكلام المقتبس في الشّعر أو في

---

(1) ينظر: أبو طاهر البغداديّ، قانون البلاغة في نقد النّثر والشّعر، 130.

(2) ينظر: الخطيب القزوينيّ، الإيضاح في علوم البلاغة،2/ 423، وينظر: ابن جابر الأندلسيّ، الحُلّة السّيرا في مدح خير الورى، 78، وينظر: أبو جعفر الغرناطيّ، طراز الحُلّة وشفاء الغُلّة ، شرح الحلّة السّيرا في مدح خير الورى، 336، وينظر: سعد الدّين التّفتازانيّ، المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم، 728، و ينظر: سعد الدّين التّفتازانيّ، مختصر المعاني وهو الشّرح الصّغير على متن "تلخيص المفتاح" للخطيب القزوينيّ، 250، وينظر: عبد المتعال الصّعيديّ، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، 118/1.

(3) ينظر: سعد الدّين التّفتازانيّ، المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم، 725.

(4) ينظر: ابن الأثير الحلبيّ، جوهر الكنز" تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة"، 262.

(5) ينظر: الصّفديّ، فضّ الختام عن التّورية والاستخدام، 187.

(6) ينظر: ابن الأثير، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، 287/2.

(7) ابن دريد، جمهرة اللّغة، مادّة (قبس) 287/1.

(8) ينظر: فخر الدّين الرّازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، 288، وينظر: ماهر مهدي هلال، فخر الدّين الرّازي بلاغيًّا، 177.

(9) ينظر: ابن جابر الأندلسيّ، الحلّة السّيرا في مدح خير الورى، 67، وينظر: جلال الدّين عبد الرّحمَن السّيوطيّ، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، 166، وينظر: عبد الغنيّ النّابلسيّ، نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النّبيّ المختار، شرح البديعيّة المزَريّة بالعقود الجوهريّة، 239.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النّثر[1]، وقد يكون الاقتباس من الأمثال السّائرة أو من الحكم المشهورة، أو من أقوال كبار الشّعراء والبلغاء المتداولة، دون أن يعزو المقتبس القول إلى قائله[2]، من هنا نجد أنّ هناك تداخلاً بين مفهوم الاقتباس والتّضمين عند المصنّفين، بل إنّ أحد المصنّفين، وهو "ابن قيّم الجوزيّة" جعل التّضمين اسمًا آخر للاقتباس[3]، فهناك وفقًا لما سبق من سمّى الظّاهرة بالتّضمين، وضمّ إليها مفهوم الاقتباس، وهناك من سمّى الظّاهرة بالاقتباس، وضمّ إليها مفهوم التّضمين، وهناك من فصل بينهما.

الاقتباس نوعان: الأوّل أن لا يخرج به المقتبس عن المعنى، والثّاني أن يغيّر لفظ المقتبس بزيادة، أو نقصان، أو تقديم، أو تأخير، أو إبدال الظّاهر من المضمر...، [4] وقد أشار "الحمويّ" خلافًا لبعضهم إلى أنّ العلماء قالوا: "إنّ الشّاعر لا يقتبس، بل يعقد، ويضمّن، أمّا النّاثر فهو الّذي يقتبس كالمنشئ والخطيب"[5]. وأمّا الإتيان بالمعنى دون شيء من اللّفظ من القرآن الكريم أو الحديث فلا يعدّ اقتباسًا. [6]

قسّم المصنّفون الاقتباس من القرآن الكريم إلى ثلاثة أقسام: وهي المقبول: وهو ما يكون في الخطب، والمواعظ، والعهود، ومدح النّبيّ ﷺ. والمباح: وهو ما يكون في الغزل، والرّسائل، والقصص، والمردود وهو على نوعين: الأوّل ما نسبه الله تعالى إلى نفسه، والثّاني تضمين آية كريمة في معنى هزل.[7]

في النّهاية يمكن القول: إنّ ظاهرة التّناصّ قد احتلّت موقعًا متميّزًا في مصنّفاتنا التّراثيّة مع تنوّع التّسميات المتّصلة بها، فقد أصبح مصطلح التّناصّ يضمّ كلّ تلك التّسميات، ويهضمها، ويستوعبها، وقد جاءت دراسة القدماء لهَذه الظّاهرة غالبًا وصفيّة، ولم يتعمّقوا في التّحليل والتّفسير أثناء التّطبيق، وإن جاءوا بمصطلحات دقيقة، تنمّ عن رؤية مشابهة، وما توصّل إليه المحدثون لم يتضمّن الكثير من الشّيء المستحدث، لَكنّهم توسّعوا في تحليل هَذه الظّاهرة، وهَذا طبيعيّ في ضوء مواكبة التّطوّرات المستجدّة، ولَكنّ شغفنا بالثّقافات الأجنبيّة يدفعنا دومًا إلى الاعتقاد بأنّ تلك الثّقافات هي الأغنى والأقدر على المدّ والتّخصيب، فنحن بحاجة إلى دراسة تراثنا على نحو أعمق والإفادة منه، والعمل على استمراريّته وتطويره.

---

(1) ينظر: أبو جعفر الغرناطيّ، طراز الحُلّة وشفاء الغُلّة، شرح الحلّة السّيرا في مدح خير الورى، 268، وينظر: يوسف أبو العدّوس، البلاغة والأسلوبيّة مقدّمات عامّة، 150.

(2) ينظر: أبو جعفر الغرناطيّ، طراز الحُلّة وشفاء الغُلّة، شرح الحلّة السّيرا في مدح خير الورى، 268، وينظر: عبد الرّحمَن الميدانيّ، البلاغة العربيّة، أسسها، وعلومها، وفنونها، وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد،536/2.

(3) ينظر في هَذا: ابن قيّم الجوزيّة، كتاب الفوائد، (المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان)،117.

(4) ينظر: ابن حجّة الحمويّ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، 2/ 456.

(5) نفسه، 459/2.

(6) ينظر: أبو جعفر الغرناطيّ، طراز الحلّة وشفاء الغلّة، شرح الحلّة السّيرا في مدح خير الورى، 268.

(7) ينظر: صفيّ الدّين الحلّيّ، نتائج الألمعيّة في شرح الكافية البديعيّة، 264– 265، وابن حجّة الحمويّ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، 455/2.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأخيرًا، وبعد انتهائي من الحديث عن مصطلح التّناصّ أفضّل أن أتعامل في بحثي هَذا مع مصطلح التّناصّ الشّامل لكلّ تلك المصطلحات بمفهومه العامّ، وما سأستخدمه من تسميات سيكون منطلقًا من الدّلالة المعجميّة، وسأُعرِض عن تقسيم البحث وفقًا للأنواع المشتمل عليها التّناصّ تجنّبًا للوقوع في التّكرار والاستطراد من ناحية، ولأنّي أعتقد أنّ هَذه التّقسيمات مسألة نسبيّة أحيانًا، لا يمكن أن تكون ثابتة، وتتأثّر ببعض العوامل، ولم تكن واضحة لدى الباحثين، كما أنّي أعتقد أنّ محاولة إيجاد مصطلح موحّد هو التّناصّ تغني عن ذَلك، وأيّ رؤية تتّصل بتلك التّسميات قد تظهر أثناء الدّراسة والتّحليل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

إيحاءات التّناصّ الدّينيّ عبر شخوص القصّة الدّينيّة

- "آدم" و" حوّاء" في حقل التّناصّ الدّينيّ تعميقًا لمعنى الوجود والانتماء
- " قابيل" و " هابيل" الصّورة المجسّدة للمفارقة الجدليّة للصّراع الأخويّ
- "نوح" عليه السّلام ورمزيّة البحث عن المصير والهدف
- " هاجر" الصّورة الموحية إلى عذابات الاغتراب
- " إسماعيل" عليه السّلام ممثّلاً لوضعيّة الفلسطينيّ مغتربًا، ومضحّيًا، ومتجذّرًا في تاريخه
- "لوط" عليه السّلام وجدليّة الصّراع بين الحقّ والباطل
- "يوسف" عليه السّلام مجالاً خصبًا لتمثيل التّجربة الحياتيّة الممتدّة
- "أيّوب" عليه السّلام وأسطورة العذاب الموازية لعذابات الفلسطينيّ
- ملامح قصّة " موسى" عليه السّلام قوّة متخيّلة في مساندة الحلم الفلسطينيّ
- "العذراء" ممثّلة للبشرى بالخلاص
- " المسيح" عليه السّلام ممثّلاً لمسيرة الفداء والتّجربة الوجوديّة
- رسالة النّبيّ محمّد ﷺ معادلاً موضوعيًّا للرّسالة الفلسطينيّة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إيحاءات التّناصّ الدّينيّ عبر شخوص القصّة الدّينيّة

ظهرت الرّموز الدّينيّة من إسلاميّة، ومسيحيّة، ويهوديّة عند الشّعراء العرب وغيرهم، وقد وجدت بكثرة عند شعراء الشّعر الحرّ من العرب[1]، فالشّاعر يعود في ظروف خاصّة إلى ثقافته الدّينيّة، ويمتح من القرآن الكريم والإنجيل والتّوراة[2]؛ إذ كان طبيعيًّا أن يرتدّ الشّعراء إلى المصادر الدّينيّة بوصفها مقوّمًا لازمًا لمواجهة المحتلّ الّذي يستند في وجوده لمبرّرات دينيّة، فقد حاول هَؤلاء نفي تلك المبرّرات عبر الثّقافة الدّينيّة، هَذا بالإضافة إلى أنّ الموضوعات الدّينيّة تغني الفكرة؛ لما تمتاز به من الثّراء في مدلولاتها الرّامزة[3]، فالكتب السّماويّة وغيرها من المصادر الدّينيّة تُعدّ من أهمّ روافد القصيدة الحديثة من ناحيتي الشّكل والمضمون؛ لما تمتاز به من خصوبة في هَذين الجانبين. و"درويش" شاعرًا استند إلى جوانب متفرّقة من تلك المصادر بحيث أثّرت في شعره فنيًّا وموضوعيًّا.

إنّ الحديث عن التّناصّ مع أيّ شخصيّة لا بدّ أنّ يضمّ جوانب شتّى، تشقّ آفاقًا رحبة، تتّصل بتلك الشّخصيّة اتّصالاً مباشرًا، على أنّ ثمّة أبعادًا وأزمات ترتبط بالنّفس الإنسانيّة؛ إذ لا يمكن تنصيل تلك النّفس من أبعاد وجودها المتشابكة، وآثار ذَلك الوجود في رقعة هَذا الكون الممتدّة، بما تحتمله أسراره من تأويلات مهما كانت طبيعة تلك النّفس، كما أنّ النّفس لا تنمو خارج إطاريها: الزّمانيّ والمكانيّ، إذ يؤثّر هَذان العنصران في جانبها السّلوكيّ، والشّخصيّة تتّصل اتّصالاً وثيقًا بالحدث، تديره، ويؤثّر في حركتها.

❖ "آدم" و"حوّاء" في حقل التّناصّ الدّينيّ تعميقًا لمعنى الوجود والانتماء

تميّزت شخصيّتا "آدم" و"حوّاء" بأبعاد خاصّة مستمدّة من الذّات والواقع، وهي أبعاد تثير جدلاً حياتيًّا مستفحلاً بما تتضمّنه هاتان الشّخصيّتان من متضادّات ترتبط بالوجود الإنسانيّ، تتمثّل في وقوف الإنسان بين مفترقي السّعادة والقلق، تتجاذبه عواقب الخطيئة، ولاجدوى النّدم.

صوّر الشّعراء الفلسطينيّون عمق الصّراع الإنسانيّ من خلال شخصيّتي "آدم" و"حوّاء"، وقفوا أثناء ذَلك أمام معاناة وجوديّة وتجربة إنسانيّة مؤثّرة، ورصدوا تلك المعاناة عبر الزّمن[4]، و"درويش" واحدًا من الشّعراء استأنس بهاتين الشّخصيّتين؛ لما لمسه فيهما من قواسم نفسيّة، تصطدم بوجدانه، وتقارب أفكاره؛ ممّا أكسب النّصّ المبتدع ملامح خاصّة، تجمع ما بين النّصّين المتماسّين، وتتّصل بالذّاتيّ، والاجتماعيّ، والإنسانيّ في آن، وتقارب بين الشّخصيّات الإنسانيّة عبر أزمنة متباعدة؛ وذَلك بإيجاد صفات مشتركة بينهما، تثيرها بعض الظّروف والمعالم المتّصلة بـ"آدم" و"حوّاء"، ومن تلك

---

(1) ينظر: عبد الفتّاح النّجّار، حركة الشّعر الحرّ في الأردن(1979-1992م)،316- 317.

(2) ينظر: محمّد علي اليوسفيّ، أبجديّة الحجارة، 43.

(3) ينظر: صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948 حتّى 1975، دراسة نقديّة، 137-138.

(4) ينظر: إبراهيم نمر موسى، آفاق الرّؤيا الشّعريّة، (دراسات في أنواع التّناصّ في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر)،89.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعالم حقيقة الخلق[1]؛ إذ استلهم "درويش" هَذه الفكرة، ليعبّر عن الوجود الفلسطينيّ وقوّة التّلاحم بالأرض الّتي جبل منها، وكانت له مكان وجود؛ إذْ يقول:

هنا، لا "أنا"

هنا يتذكّرُ "آدمٌ" صلصالَهُ

□

سيمتدُّ هَذا الحصار إلى أن نُعَلّم أعداءنا

نماذجَ من شعرنا الجاهليّ. [2]

إنّها معركة بقاء، والبقاء يعني أن تكون، وأن تكون يعني أن يكون لك هويّة لتدلّ عليك، وعندما تحصل على ما يدلّ عليك، سيكون من المريع فقدانه؛ لأنّ ذَلك يعني الضّياع واللاّوجود[3]، والتّعبير عن الوجود في الشّعر يجد متّسعه عبر الرّموز، والطّين في السّياق السّابق رمز لوجود الفلسطينيّ، وهويّة بقائه، فإن كان يعني بالنّسبة لـ"آدم" عليه السّلام حقيقة الخلق، فلعلّه يعني بالنّسبة للشّاعر الوجود والانتماء تحت لهيب الاحتلال ، وتحت وطأة الحصار النّفسيّ والماديّ على الأرض، فالشّاعر يعكس لحظة تاريخيّة حرجة من حياة الفلسطينيّ داخل وطنه، "فهناك صلات كثيرة تربط ما بين الشّعر والحياة، ولكنّها صلات عميقة خبيئة. والحياة والشّعر صورتان مختلفتان لشيء واحد. فالحياة حقائق ووقائع...، فلكلّ من الشّعر والحياة طريقة خاصّة، ولكنّهما يتشابهان، ومن هَذا التّشابه نفهم أحدهما عن طريق الآخر"[4]، والشّاعر أثناء تصويره للحياة يجسّد لحظات الحصار الطّاغي في "رام الله"، واسم الإشارة "هنا" يمثّل لحظة سكون الماضي في النّفس، واستعادة ذَلك الماضي في لحظات الإحساس بالوجود في غمرة الضّياع على أرض الوجود، منشأ الشّاعر. إنّها لحظة تجسيد للكينونة الملهمة للقوّة، ويأتي ذَلك بالتّناصّ مع آية قرآنيّة، ترتبط بقصّة "آدم" عليه السّلام، وهي قوله تعالى: " **وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقٌۢ بَشَرًا مِّن صَلْصَٰلٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ** "[5]، وهل يرمز "آدم" عليه السّلام إلى غير الفلسطينيّ المترنّح للحرّيّة على بقعة وجوده وتكوينه؟

إنّ العودة إلى الذّاكرة الدّينيّة تقوم بدور الموحّد السّياسيّ في وجه الغزوة الأجنبيّة، والعودة إلى الذّاكرة الثّقافيّة الجماعيّة تتحوّل إلى قوّة فعليّة لحظة تهديد المجتمع بالانهيار[6]، فهي دخول للشّعر في ميدان الجدل والقناعة المُدْحضة، وهي إصرار على الانتماء الوجوديّ، وتحفيز للذّاكرة للتّأمّل في معضلات الواقع، وتحريك للذّهن للبحث، والتّدبّر، والسّعي لتحديد موقف تجاه القضيّة الّتي يتنازعها

(1) ينظر في هَذا الأمر: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الثّاني، 7،ص5، وابن كثير، قصص الأنبياء، 23-26

(2) محمود درويش، حالة حصار، 11

(3) ينظر: ذياب شاهين، التّلقّي والنّصّ الشّعريّ " قراءة في نصوص شعريّة معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات"، 19

(4) محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبيّ الحديث، 482

(5) سورة الحجر، آية، 28.

(6) ينظر: الياس خوري، الذّاكرة المفقودة، دراسات نقديّة، 214

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طرفا الصّراع، فالشّاعر يسعى إلى استنطاق تلك القوّة من خلال تسخير حقيقة خلق "آدم" للتّعبير عن عمق الانتماء، والتّجذّر الوجوديّ، إذ يقول:

والأرضُ تكبر حين نجهلُ، ثمّ تصغر حين نعرف جهلنا

لكنّنا أحفادُ هَذا الطّين، والشّيطان من نارٍ يحاول مثلنا

أن يُدْرِكَ الأسرارَ عن كَثَبٍ ليحرقنا ويحرق عقلنا[1]

"عندما تتدفّق العواطف تأخذ لها مجرى، يشقّ طريقه في الحياة"[2]، و"أعظم ما يحرّك الإنسان من الدّاخل هو الأمل"[3]، فكلّ ذَلك يسلك طريقه إلى الشّعر داخل الذّات الشّاعرة، وباللّغة الّتي تستند إلى الثّقافة الدّينيّة يشبع الشّاعر تلك العاطفة، ومن هنا كانت حقيقة الخلق في السّياق السّابق بِعدّها جزءًا من القصّة الدّينيّة وسيلة لإشباع حاجة نفسيّة، فالطّين رمز للأصل الإنسانيّ، وهو جزء من الأرض الّتي هي محور الصّراع فيما يخصّ الفلسطينيّ؛ ممّا يجعل الأرض والإنسان واحدًا، والشّاعر يسبر غور الدّلالة حينما يجعل للطّين أحفادًا؛ إذ يشير بذَلك إلى التّلاحم الوجوديّ بَهذه الأرض والأسبقيّة الوجوديّة عليها؛ فذَلك ما يمدّ الأبصار نحو الامتداد التّاريخيّ للأجيال الفلسطينيّة على أرضها، أمّا اسم الإشارة "هَذا" فيوحي بالقرب المعنويّ أو النّفسيّ من الأرض. وتلتقي تلك المعاني المرتبطة بالقصّة الدّينيّة مع قوله تعالى: " **قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ ۖ قَالَ أَنَا۠ خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِى مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُۥ مِن طِينٍ**"[4]، ففي ضوء ذَلك تبدو روح النّصّ القرآنيّ المتّصل بالقصّة الدّينيّة واضحة، وإن كانت حقيقة الخلق واحدة في النّصّين: القرآنيّ والتّوراتيّ، ومن ثمّ تكون الفكرة مستمدّة من النّصوص الدّينيّة بصورة عامّة، بينما تطغى لغة القرآن الكريم على السّياق الشّعريّ.

إنّ "الإنسان ينزع في حياته إلى جمع المعلومات الّتي تؤيّد ما يعتقده من معتقدات"[5]، فهي وسيلة لإخراج النّفس من حالة القلق الّتي تنتابها تخوّفًا من الواقع غير المرضي الّذي تواجهه، فهَذه الثّقافة الّتي يجمعها تصبح جزءًا من الحقيقة الّتي يسعى الشّاعر للتّعبير عنها بوسيلة تشدّ المتلقّي لإدراك الواقع بفكره وحواسه، وتشعره بأنّ القضيّة المعبَّر عنها تستأهل التّأمّل والتّقصّي، فهي ليست مجرّد فكرة تثير عواطفنا إثارة عابرة، وليست حدثًا مألوفًا بغير حاجة للاستعادة، وإنّما هي حقيقة جدليّة، تتّصل بجانب إنسانيّ واسع النّطاق. من هنا كانت حقيقة تعليم الأسماء – الّتي تعدّ جزءًا من قصّة "آدم" عليه السّلام–[6] سبيلاً للتّناصّ الدّينيّ في شعر "درويش"؛ إذ يتناصّ مع الجانب

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 456.

(2) عبد المعطي الخفّاف، يوميّات إنسان، الكتاب الثّالث عشر، الإنسان من الدّاخل، 34.

(3) نفسه، 7.

(4) سورة الأعراف، آية، 12.

(5) عبد المعطي الخفّاف، يوميّات إنسان، الكتاب الثّالث عشر، الإنسان من الدّاخل، 7.

(6) ينظر في ذَلك الأمر: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الثّاني، 19–20،ص 5 ،وابن كثير، قصص الأنبياء، 7.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتّصل بقوله تعالى: " وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا "[1]. فقد استمدّ فكرة النّصّ القرآنيّ ولغته ذات الصّلة بالقصّة الدّينيّة؛ إذ وجدها تتماسّ مع الفكرة القائمة في ذهنه، فنراه يقول:

نحن الثّنائيُّ السّماءُ-الأرضُ، والأرضُ-السّماءُ. وحولنا سورٌ وسورُ
ماذا وراء السّور؟ علّم آدمَ الأسماءَ كي يتفتّح السرُّ الكبيرُ
والسّرُّ رحلتنا إلى السّرّيّ. إنّ الناسَ طيرٌ لا تطيرُ[2]

تشير التّسمية هنا إلى بدئيّة المعرفة أوّلاً، وإلى تجذير الهويّة، وإثبات الوجود ثانيًا، فالشّاعر يحاول تسمية الأشياء من جديد؛ ليمنحها رؤيته الفكريّة[3]، وتأتي تلك التّسمية من خلال تعليم "آدم" الأسماء، فـ"آدم" هو الفلسطينيّ في طريقه نحو آماله وأهدافه، وتعليم الأسماء هنا إدراك للواقع الّذي لا يدرك إلاّ بعمق رؤية، فالشّاعر ينقل جزءًا من الآية القرآنيّة؛ لتتكامل الفكرة في السّياق الشّعريّ، وقد أخرجها من دلالتها الأصليّة إلى دلالة جديدة، وذَلك بتحويل تعلّم الأسماء إلى واقع، وقضيّة، وشريعة حياة، من سننها مواكبة المسير، وتلقّن حروف المقاومة لبلوغ الهدف الأسمى، وكلّ ذَلك يكمن في "السّرّ الكبير"، هَذا السّرّ الّذي يشمل كلّ تفاصيل القضيّة، والسّرّ الكبير -الّذي يسنده الشّاعر إلى الماضي؛ ليعمّق الإيحاء- لا يقتصر على الحاضر، بل يمتدّ إلى المستقبل بقوله: "كي يتفتّح السّرّ..."[4].

ليس الماضي زمنًا منقضيًا أو ذكرى لا تمكن استعادتها، بل هو طاقة روحيّة جيّاشة، وهو زمن مكتظّ بالغنى والدّلالة والتّوتّر، وهو ماضٍ يعين الشّاعر جماليًّا، سيّما أنّه يسعى لجعل القصيدة لحظة مشتعلة، تمتدّ بين الماضي والحاضر، وتسعى لاحتضان المستقبل، بما تحمله من وعي، وسحر، وطاقة للرّؤيا[5]، فلا يمكننا وضع فواصل زمنيّة دقيقة بين الماضي والحاضر؛ نظرًا لأنّ الكائنات الإنسانيّة متعاقبة على الأرض، فامتداد الإنسان عبر الأزمنة يؤدّي إلى تداخلها في حلقات متشابكة، وبتداخلها تنتقل أبرز مؤثّرات الماضي في محاولة لتفسير الحاضر، وبذَلك يتحوّل تعليم الأسماء -بعدّه ملمحًا من ملامح إحدى شخصيّات القصّة الدّينيّة- عن صورته التّركيبيّة الأوّليّة؛ ليصبح وسيلة إيحاء، نفهم حاضر الشّاعر من خلالها؛ إذ يقول:

ما الّذي يجعلني أقفزُ من هَذا الأذانِ
لأُصلّي للّذي علّمها أسماءَهُ
ثُمّ غنّاني للأغاني..
.. فلتكنْ هَذي المدينةْ

(1) سورة البقرة، آية، 31.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 454.
(3) ينظر، محمود غنايم، مرايا في النّقد، دراسات في الأدب الفلسطينيّ، 123.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 454.
(5) ينظر: علي جعفر العلاّق، في حداثة النّصّ الشّعريّ، دراسة نقديّة، 33-34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أُمَّ هَذا البحر، أو صَرْخَتُهُ الأُولى[1]

تتجلّى الوظيفة الاجتماعيّة للأدب فيما يحقّقه للمتلقّي من متعة ولذّة، وفيما يحرّك فيه من مشاعر[2]، فـ"سؤال المشاعر هو أحد أكثر القضايا إلحاحًا"[3]، فالواقع في الفنّ يتشكّل من جديد، وللفنّ قيمة معرفيّة، وفيه نفع نفسيّ روحيّ لا يكون بمعرفة الصّور فحسب[4]، وتلك الوظيفة للأدب لا تتحقّق إلاّ بالبحث عن أساليب تدخِل السّياق في العمق، والتّناصّ مع جوانب القصّة الدّينيّة من مصادرها المختلفة يحقّق للشّاعر غايته في المقطوعة السّابقة، فلعلّ تعليم الأسماء هنا نوع من السّيادة، والتّميّز، والأسبقيّة الوجوديّة، ولعلّه تعبير عن صلة الإنسان بالمكان، فالشّاعر إذ يعبّر عن ذَلك ينقل الفعل "علّم" من صلته في النّصّ الدّينيّ بالمذكر "آدم" إلى صلته بالمؤنّث المجازيّ، وهو المدينة ؛ وبذا لا يكون معنيًّا بنقل المعنى الأصليّ، بل يعدّل ذَلك وفقًا لما يختفي وراء الإيحاء بالنّصّ الدّينيّ، وتبعًا لما يتّصل بذاته من تخيّلات.

إنّ حركات الإنسان وأقواله مرتبطة بحالات نفسيّة، فالأدب تعبير عن حالة الأديب النّفسيّة الّتي يمرّ بها[5]، وتلك الحالة تتطلّب مادّة مثرية، تستمدّ من الجزء اللاّواعي من العقل تعبيرًا عن حالة اللاّوعي المسيطرة على النّفس، وحقيقة خلق "حوّاء"[6] –الّتي تعدّ جزءًا من القصّة الدّينيّة تمثّل تلك الحالة، فهي وجه مقابل لحقيقة تلاحم الفلسطينيّ مع أرضه، فمن خلال الضّمائر المتّصلة بالذّات الشّاعرة تتضح المشاعر الإنسانيّة مندفعة من النّفس لتصبّ في القالب الشّعريّ، وقد اكتست بسمات مصدرها القصّة الدّينيّة، فيها نبل وقداسة، كما تتّصل بجوانب تاريخيّة لا تخلو من عراقة، ومن ذَلك قول الشّاعر:

كنت أحمل ضلعًا وأسأل أين بقيّتُهُ

... ...

أنا آخر الشّهداء.

أسجّل أنّك قدّيسةٌ في الزّمان، وضائعة

في المكان

أُريد بقيّة ضلعي[7]

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 147– 148

(2) ينظر: نبيل سليمان، أسئلة الواقعيّة والالتزام، 96.

(3)إدوارد سعيد وآخرون، الحقّ يخاطب القوّة، إدوارد سعيد وعمل النّاقد، 132.

(4) ينظر: نبيل سليمان، أسئلة الواقعيّة والالتزام، 53.

(5) ينظر: خليل محمّد سالم الحسيني، دراسات في تطوّر النّقد الأدبيّ الحديث، 136.

(6) ينظر في ذَلك: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الثّاني، 21– 23، ص5، وابن كثير، قصص الأنبياء، 11.

(7) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 529.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبدع يتكوّن، ويحيا إنسانًا، والنّصّ يتكوّن ويحيا جملة من العلاقات والبنى، وللمبدع رؤيته وموقفه، وللنّصّ أيضًا[1]ذَلك الموقف المنعكس من ذات الأديب نتيجة لجملة من العلاقات الّتي تربطه بالمجتمع، والشّاعر حينما يعبّر عن موقفه ينفذ إليه عبر التّناصّ مع القصّة الدّينيّة، فهو أفاد هنا من مسألة خلق "حوّاء"، فالإشارة إلى الضّلع الّذي له بقيّة إشارة إلى النّصّين المتواشجين، أمّا المعنى الّذي يختفي وراء بقيّة الضّلع فلعلّه الوطن المفقود الّذي يضطر صاحبه أن يكابد السّرى بحثًا عن الأمان، فإذا كانت "حوّاء" قد خلقت من ضلع "آدم" عليه السّلام، فالوطن جزء من جسد الشّاعر؛ وبذا تضيق حياته بعيدًا عنه، فالشّاعر هنا ينقل الواقع الدّينيّ نقلاً يفضي بالواقع الاجتماعيّ الّذي يعيشه، ويناسب الدّفقة العاطفيّة الّتي يفجّرها عمق الإحساس بذَلك الواقع، وقوّة إدراك كنهه والتّماهي به. إنّ لفظة "قدّيسة" المرافقة للتّناصّ مع القصّة الدّينيّة في السّياق السّابق تمنح النّصّ خصوبة، وتجعله يعبق بإيماءة روحيّة، تعكس رقّة الشّعور، وحيويّته.

يؤدّي الأدب الحقيقة بالصّورة الّتي يكوّنها مزاج الأديب تبعًا لتأثيرها في نفسه، لا كما هي خالصة، وتتجلّى شخصيّة المبدع من خلال الآثار الّتي تختلط فيها الحقيقة بالعاطفة[2]، فالشّاعر يعيد صياغة الواقع وفقًا لذوقه الذّاتيّ وإحساسه الدّاخليّ الّذي يضطلع بمؤثّر خارجيّ يحرّك المخيّلة، ويمدّها بالصّورة الكلّيّة للتّجربة، وتكتسب تلك الصّورة تفاصيلها من خيال الأديب وقوّة لاشعوره، ومدى قدرته على التّغلغل في أركان الوجود، ومادّته المتّصلة بكلّ عناصر الاستقبال في النّفس الإنسانيّة، وتكون الحقائق الوجوديّة وسيلة إثراء للواقع في صورته المتجدّدة داخل القصيدة، والقصّة الدّينيّة بجزئيّاتها المدهشة تخترق الواقع، وتصبح جزءًا منه في تصوّر مستجدّ؛ إذ يقول الشّاعر:

مَنْ أكونُ غدًا؟ هل سأُولَدُ من
ضلعكِ امرأةً لا هُمُومَ لها غيرُ زينةِ
دُنْيَاكَ. أمْ سوف أبكي هناك على
حَجَرٍ كان يُرْشِدُ غيمي إلى ماء بئرك؟ [3]

يصنع الشّاعر لنفسه مقوّمات نفسيّة وثقافيّة، تساعده على بلوغ مآربه من قول الشّعر، بالإضافة إلى حساسيّته المفرطة، وقدرته على التّعبير عمّا يختلج في نفسه[4]، والقصّة الدّينيّة ببعض سماتها الإيحائيّة هنا تغذّي ذهن الشّاعر، وتمكّنه من البوح بمشاعره؛ إذ يتمّ ذَلك بتحوّل "أنا" الشّاعر بفعل الـ"هو اللاّشعوريّ"[5] إلى امرأة تكتسب بعض ملامح "حوّاء"، ولعلّ رمز المرأة هنا له دلالة أخرى،

---

(1) ينظر: نبيل سليمان، أسئلة الواقعيّة والالتزام، 99.

(2) ينظر: أحمد الشّايب، أصول النّقد الأدبيّ، 24.

(3) محمود درويش، سرير الغريبة، 66.

(4) ينظر: محمّد عبد العظيم، في ماهيّة النّصّ الشّعريّ، إطلالة أسلوبيّة من نافذة التّراث النّقديّ، 39.

(5) ينظر في هَذه المصطلحات: سيجموند فرويد، الموجز في التّحليل النّفسيّ، 15–17، 27–34، وعبّاس محمود عوض، في علم النّفس الاجتماعيّ،42– 44، وإبراهيم وجيه محمود، علم النّفس، موضوعه ومدارسه ومناهجه، 131–138.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحمل الرّمز على اكتساب سمة التّكثيف الّذي هو عند علماء النّفس وجود أكثر من فكرة وراء الرّمز نفسه[1]، فلعلّ "رمزًا واحدًا يعبّر عن شيئين أو أكثر، ولعلّ شيئًا واحدًا يعبّر عنه رمزان أو أكثر"[2]، فالشّاعر يجمع بين نزعات ذاته تجاه نفسه، وبين نزعات تلك الذّات تجاه الحياة والمجتمع، فالولادة من الضّلع تعبير عن قوّة الالتحام، وشدّة الإحساس، بصرف النّظر عن الجهة الّتي يمثّلها الرّمز الّذي قد يتّسم بالتّعدّديّة؛ والشّاعر يدعم قوّة الإحساس المتّصلة بذَلك المعنى؛ إذ قصر هموم تلك المرأة على زينة دنياه في السّطر الثّاني.

القصيدة مجموعة من العناصر المترابطة والمتداخلة الّتي تصوغها بصيرة الشّاعر؛ لتصوّر خبرته تجاه حدث نفسيّ أو كونيّ، تجاه حدث لا تزال نفسه تنفعل به؛ ممّا يجعل الإحساسات تتدفّق في تلك النّفس[3] منبعثة من الواقع الّذي لا ينفصل عن الذّات الشّاعرة؛ إذ تنصهر تلك الذّات في ذَلك الواقع مؤثّرة ومتأثّرة، والشّاعر بوعيه النّفسيّ والاجتماعيّ يحاول أن ينقل خبرته السّاكنة في ذَلك الوعي، ومهما كانت التّجربة ذاتيّة، فهي لا بدّ أن تمسّ الآخرين، ومهما كانت صلتها بمجتمع ما، فهي لا بدّ أن تكون كونيّة في أسبابها وامتدادها المؤثّر، فتجربة الخروج من "بيروت"[4] –الّتي تعدّ حدثًا يمسّ الذّات، والمجتمع، والكون أثارت ذاكرة الشّاعر وأحاسيسه؛ ممّا دفعه للبحث عن تجربة ثقافيّة مماثلة، تمكّنه من إخراج ما في نفسه من طاقة مكبوتة، فوجد في فكرة خروج "آدم" عليه السّلام من الجنّة[5] ما يلائم رغبته في إعادة صياغة التّجربة الّتي تشكّلت بدءًا بالأنا الواعي ووصولاً إلى "الهو" غير الواعي، وبدءًا بالعقل الشّعوريّ ومرورًا بالعقل تحت الشّعوريّ ووصولاً إلى العقل اللاّشعوريّ[6]، فنظرة منطقيّة عبر الواقع تعيد الذّاكرة إلى الذّكريات الشّعوريّة؛ ممّا يثير المكبوت النّفسيّ، فتظهر اللاّإرادة التّعبيريّة؛ لتكون مسرى لمشاعر الشّاعر، حينما يقول:

لستَ آدمَ كي أقول خرجتَ من بيروت منتصرًا على الدّنيا

ومنهزمًا أمام الله.[7]

يلجأ الشّاعر أثناء عمليّة الخلق إلى الانفراد؛ ليهب ذاته الإحساس، ويعيش التّجربة، ويخرجها شعرًا، ولَكنّ ذَلك لا يعني ابتعاده عن الواقع الموضوعيّ الّذي يشكّل مادّته الخام، ودوره يكمن في البحث عن الصّياغة الملائمة لبلوغ الشّعر هدفه الاجتماعيّ والتّأثيريّ[8]، من هنا كان خروج "آدم" عليه السّلام

(1) ينظر: سارجنت، علم النّفس الحديث، 142.

(2)ركس نايت، ومرجريت نايت، المدخل إلى علم النّفس الحديث، 368.

(3) ينظر: شوقي ضيف، في النّقد الأدبيّ، 153.

(4) ينظر في ذَلك الأمر: صلاح عبد ربّه، اللاّجئون وحلم العودة إلى أرض البرتقال الحزين، 18.

(5) ينظر في ذَلك: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الثّالث، 1– 24، ص6–7، وابن كثير، قصص الأنبياء، 11–19.

(6) ينظر في تلك المفاهيم: عبد العزيز جادو، الشّعور واللاّشعور عند فرويد وآدلر ويونغ، 70.

(7) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 73.

(8) ينظر: محمّد عبد العظيم، في ماهيّة النّصّ الشّعريّ، إطلالة أسلوبيّة من نافذة التّراث النّقديّ،39– 40.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من الجنّة في المقطوعة السّابقة صورة لخروج الفلسطينيّ من "بيروت"، تزداد معها أزمات الحياة إثارة، فالشّاعر يرفض نظريًّا مبدأ الخروج، يرفض الواقع بصورته الحتميّة معتمدًا على الفكرة المأخوذة من القصّة الدّينيّة، وينقل الزّمن الأزليّ إلى الزّمن الحاليّ، ولَكنّ التّناصّ يأتي بصورة مخالفة، ينفي فيها التّشابه بين وضعيّة الشّخصيّة الرّمز، والشّخصيّة المرموز لها، والشّاعر -إذ يستدعي شخصيّة "آدم" عليه السّلام استدعاء مباشرًا- يرى أنّ هزيمته أمام الله سبحانه وتعالى تكون منطقيّة طبيعيّة من ناحية، ومتوقّعة من ناحية أخرى، أمّا خروج الفلسطينيّ من "بيروت" فليس له ما يبرّره سوى الإجحاف والهيمنة الاستعماريّة، فخروج "آدم" فيه انتصار وهزيمة في آن، فيه سطوة للشّهوة، بينما خروج الفلسطينيّ ليس فيه انتصار لشيء، من هنا يرفض الشّاعر الهزيمة أمام عدوّه، ويمقت ذَلك العدوّ كلّ المقت.

الإحساس بالزّمان والمكان إحساس فطريّ، وأصيل في النّفس البشريّة، ويزداد إحساس الإنسان بالمكان إذا حرم منه، فالانقطاع عن الوطن سواء أكان اختيارًا أم إجبارًا يجعله يتمدّد داخل الإنسان، ويصبح مصدرًا للحلم والإبداع، وتنشيط المخيّلة الخلاّقة؛ لتبدأ بتشكيل صورة خاصّة بالمكان المفقود[1]، فالشّاعر يرسم بمخيّلته عالمه الخاصّ الّذي يستمدّ ملامحه من العالم المحيط به، ويضيف إليه من ذاته، وممّا تبصره تلك الذّات في وعيها ولاوعيها، والذّات تبصر أبرز أحداث الماضي في ضوء اتّصالها بالحاضر، وإسهامها في تكوينه بالانفتاح على المستقبل الّذي يسعى الإنسان لإبداع صورته وفقًا لطموحاته وآماله، وفي حالة الشّعور بالإخفاق يكون الماضي الصّورة المتبقّية في ذهن الشّاعر إذْ يقول:

لا وقْتَ حَوْلَكَ للكلام العاطفيّ.
عَجّنْتِ بالحَبَقِ الظّهيرةَ كلَّها. وَخَبَزْتِ للسُّمّاقِ
عُرْفَ الدّيكِ. أعْرِفُ ما يُخَرّبُ قلبكِ المَثْقُوبَ
بالطّاووس، مُنْذُ طُرِدتِ ثانيةً من الفردوس.[2]

يسترجع الإنسان ما يرغب فيه من الماضي، بما تمدّه الذّاكرة من قدرة على ذَلك، والحدث الماضي يصبح موضوع تأمّل للإنسان العاطفيّ الّذي يحتاج لتغذية حياته الدّاخليّة، وهَذا ما ينشئ الحنين الشّديد للماضي[3]، وهَذا الشّعور يستدعي لغة تشبع حاجته، فيجد الشّاعر في جزئيّات القصّة الدّينيّة في السّياق السّابق ما يفي بتلك الحاجة، بما يتلاءم مع الزّمن ولحظة الإبداع، ويحوّر الفكرة؛ لتلائم عالمه اللاّشعوريّ والشّعوريّ، فهو يستحضر فكرة خروج "آدم" عليه السّلام من الجنّة بصياغة جديدة، يتضاعف فيها فعل الطّرد بما يقوم عليه من ثنائيّة في السّطر الأخير، وهو يستعيد في قصيدته: "تعاليم حوريّة" الّتي أخذت منها المقطوعة جزءًا من سيرته داخل الوطن، ويشير إلى الخروج منه غير مرّة، وأيًّا كان المعنى المختفي وراء النّصّ المتّكأ عليه، فالفكرة تصاغ وفقًا لرؤى الشّاعر الدّفينة في مخيّلته،

(1) ينظر: بسّام قطّوس، مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطينيّ الحديث، 19.
(2) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 79.
(3) ينظر: سامي الدّروبي، علم الطّباع المدرسة الفرنسيّة، 114.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتتقاطع بفعل ذَلك ثلاث مراحل زمنيّة متباعدة، اثنتان تنبثقان من حاضر الشّاعر، وواحدة تنتزع من الماضي البعيد.

وأخيرًا يأتي حضور القصّة الدّينيّة المتّصلة بشخصيّتي "آدم" و"حوّاء" مستلهمًا من القرآن الكريم والتّوراة؛ نظرًا للتّشابه بين الأفكار الواردة في هَذين المصدرين، وإن كانت بعض ملامح الآيات القرآنيّة أكثر تجلّيًا، فإذا كان التّناصّ بالمعنى، فهو يشتمل على غير مصدر للقصّة الدّينيّة، وإن كان هناك حضور للّغة، فكان ذَلك الحضور من النّصّ القرآنيّ.

❖ "قابيل" و"هابيل"[1] الصّورة المجسّدة للمفارقة الجدليّة للصّراع الأخويّ

يعدّ "قابيل" أوّل قاتل على وجه الأرض، ومثال السّاخط المتمرّد الضّائق الذّرع بما لا يعرف له كنهًا من مسائل الخير، والشّرّ، ووجود الخلق[2]، ومنذ قتل "قابيل" أخاه "هابيل"، وهام في البريّة يحمل وصمة الذّنب الّذي جناه والإنسان لا يكفّ عن القتال[3]، تلك هي صورة "قابيل" الّتي عرفتها البشريّة، وتلك هي الصّورة الّتي تتجدّد عبر كلّ بيئة وعصر أعدادًا غير محدودة من المرّات. من هنا جاء استلهام بعض ملامح هَذه القصّة في الشّعر؛ إذ يدور ذَلك حول محاور ثلاثة، وهي: "قابيل"، و"هابيل"، و"الغراب"، وما يتّصل بتلك المحاور من أحداث. لقد كان لشخصيّتيّ "قابيل" و"هابيل" أثر ملموس في شعر "درويش"؛ إذ ظهر ذَلك بداية –إن صحّت الإشارة في ديوانه: "أرى ما أريد"، ثم ظهرت فيما بعد في دواوينه اللاّحقة؛ فقد حاول "درويش" أثناء ذَلك أن يوحّد بين هَاتين الشّخصيّتين وبين الشّخصيّات المعاصرة في صورها المتشابهة، فظهرت صورة "قابيل" المحدث الّذي يقف في مواجهة الفلسطينيّ الّذي يرمز له بـ "هابيل"؛ إذ يقول الشّاعر:

هل كان أوّلُ قاتلٍ -قابيلُ- يعرف أنّ نومَ أخيه موتُ؟
هل كان يعرف أنّه لا يعرف الأسماءَ بعدُ، ولا اللّغةْ[4]

يصل المدلول في الخطاب الشّعريّ بعد المرور بجملة من الوسائل الّتي تساهم في شدّ المتلقّي، فيتلقّاه وقد استعدّ له، وتصوّره، وتأثّر به، وتلك الوسائط تكوّن أسلوب الخطاب[5]، ويبقى المدلول في وصوله مموّهًا، مهما بلغت درجة وضوحه، والتّناصّ مع القصّة الدّينيّة في السّياق السّابق يكسب النّصّ تلك السّمة؛ إذْ يكشف الشّاعر عبره عن لحظات الضّلال العفويّ النّاتجة عن عدم التّبصّر بحقيقة الحياة: خيرها وشرّها، فهَذا ما نلمحه في شخصيّة "قابيل" الأزليّة الّتي تشابه "قابيل" العصريّ في بعض الملامح، وتخالفها في أخرى، فمهما كانت العفويّة سمة للإنسان العصريّ الضّال، فهو يستطيع أن يدرك معاني

(1) ينظر في تلك القصّة: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الرّابع، 1–16، ص7–8، وابن كثير، قصص الأنبياء، 31–34.

(2) ينظر: محمّد غنيمي هلال، الموقف الأدبيّ، 84، والأدب المقارن، 316.

(3) ينظر: قاسم عبده قاسم، الخلفيّة الإيديولوجيّة للحروب الصّليبيّة، دراسة عن الحملة الأولى 1095–1099م، 11.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 425.

(5) ينظر: محمّد عبد العظيم، في ماهيّة النّصّ الشّعريّ، إطلالة أسلوبيّة من نافذة التّراث النّقديّ، 124.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخير والشّرّ، إذ هو مطّلع على حقائق الحياة، ومتبصّر بها، ويكون ذَلك بمعرفة الأسماء واللّغة في خطاب الشّاعر، ولَكنّه ضالّ غارق في غياهب غيّه.

العقل الباطن وحده كفيل بأن يعبّر عمّا يجول فيه من مشاعر مكبوتة، وما يرسمه داخلُ الإنسان من خيال[1]؛ لأنّ لغة العقل الباطن هي الّتي تشبع الأحاسيس، وتوفّر لها مخرجًا، يولجها إلى تجربة جديدة هي عالم الشّاعر الّذي يشكّله إحساسه المفجّر لطاقات الواقع بالرّموز المختلفة، ومنها الرّمز "هابيل" الّذي تستعاد حادثة قتله كلّ يوم في صورة الفلسطينيّ، ومن ذَلك قول الشّاعر:

سعفُ النّخيل إذا أرادوا أو سطوح خيولنا . وستنجب
الأُمُّ الحزينةُ إخوةً ليتوّجُوا هَابيلَهُمْ ملكًا على عرش التّرابْ
لكنّ رحلتنا إلى النسيان طالت . والحجاب أمامنا غطّى الحجابْ[2]

إذا كان التّناصّ يقوم على استدعاء نصّ شعريّ بقصد اقتناص بعض إيحاءاته، وتفجيره بما يثري النّصّ المحدث، ويخصّبه[3]، فـ"درويش" سعيًا وراء ذَلك يستدعي هنا الرّمز "هابيل"؛ ليعبّر عن شخوص الواقع العصريّ، فيكون ذَلك الرّمز موافقًا لملامحهم من ناحية ومخالفًا من نواحٍ أخرى، فاليوم لا يوارى "هابيل"، بل يتوّج على عرش التّراب، فهَذا الانحراف النّصّيّ يوحي بالقوّة المتصدّية للواقع، أوَليس "هابيل" الفلسطينيّ أسمى من أن يوارى؟ إنّ نقل "هابيل" من المواراة إلى التّتويج قد يشير إلى الحياة والخلود من ناحية، وإلى البعث والاستمراريّة من ناحية أخرى، ويسهم في تأكيد تلك الدّلالة إنجاب الأم الحزينة إخوة جددًا يتوّجون أخاهم، ولَكنّ كون التّتويج على عرش التّراب يخلق نوعًا من المفارقة، توقع المتلقّي في حيرة.

من خلال التّناصّ نرى أنّ الشّاعر لا يلغي نفسه بالحلول في شخصيّة سابقة عليه، وإنّما يتفاعل مع "أنا" مغاير في إطار تجربة تماهٍ، تتكوّن في تجربة الرّؤيا الدّاخليّة له، والشّاعر لا يختار كيانًا ناجزًا، وإنّما يتفاعل مع ذَلك الكيان؛ فينتقي، ويحطّم، ويلهب كلّ شيء بشعاع الرّؤيا الخاصّة[4]، و"درويش" يصهر الذّات الغابرة بالذّات الحاضرة الّتي تكتسب حيثيّاتها من الماضي والحاضر معًا؛ إذ يقول مكرّرًا الفكرة الّتي تعيد "هابيل" إلى الحياة:

أَنا هابيلُ، يُرْجِعُني التّرابُ
إليكَ خَرُوبًا لتجلسَ فوق غُصْني يا غرابُ[5]

(1) ينظر: علي عبد الخالق علي دومة، في الأدب ومذاهبه المعاصرة، 272.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 460.
(3) ينظر: محمّد صالح الشّنطي، في الأدب الإسلاميّ قضاياه وفنونه ونماذج منه، 298.
(4) ينظر: عبد الرّحمَن بسيسو، قصيدة القناع في الشّعر العربيّ المعاصر، تحليل الظّاهرة، 202.
(5) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 56.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد يسهم التّوحّد أو ما يسمّى بالتّعيين الذّاتيّ في نشأة "الأنا الأعلى" [1]، وهَذا ما تمثّله ذات الشّاعر الّتي تحلّ في "هابيل" النّموذج الإنسانيّ المثاليّ الحامل للمبادئ والقيم الإنسانيّة الحقّة، والضّمير الإنسانيّ الخالص، وهَذا التّوحّد الّذي يسوقه الأسلوب الإخباريّ بصورة مؤكّدة، يسلخ على الذّات الفلسطينيّة المعاني السّامية، فلعلّ عودة "هابيل" الّتي هي نتاج النّصّ الحاضر تومئ إلى الدّرب المنفتح على اللاّنهاية، وتدلّل على العطاء الخصيب الّذي ينمّ عن العجز عن إضعاف الرّوح الفلسطينيّة الوثّابة الّتي يصوّرها "هابيل".

يظلّ "هابيل" رمزًا للإنسان المقاتل المطارد، ويظلّ "قابيل" رمزًا للمهيمن المقاتل، وفي كلّ عصر يحمل "قابيل" صورة مغايرة، لَكنّ القتل والمصادرة هما النّتيجة[2]، هَكذا تستمرّ الحياة في دورتها، وتستعيد أحداثها ذاتها، ولَكنْ تتبدّل العناصر الإنسانيّة الّتي تقود مسيرتها، وهَذه العناصر تبقى محرّكة للصّراع؛ وبذا تكون متشابهة الملامح عبر أزمنة متباعدة، فشخصيّتا "قابيل" و"هابيل" وجهان متجدّدان لنماذج كثيرة، من هنا كان لهما حضور في شعر "درويش"، ففي قصيدته الّتي أخذ منها السّطران الشّعريّان السّابقان يستعيد أحداث القصّة الدّينيّة وفقًا لإيقاعه النّفسيّ، ويحاول المقاربة بين عناصر القصّة وأحداث الواقع المتّصل بالفلسطينيّ؛ إذ تظهر محاور القصّة الآنفة الذّكر، ويستحضر الشّخصيّتين دون استدعاء العَلَمين، حيث يقول:

لَكَ خَلْوَةٌ في وَحْشة الخَرّوب، يا
جَرَسَ الغُروب الدّاكنَ الأصواتِ! ماذا
يطلبون الآن منكَ؟ بَحثتَ في
بُستانِ آدمَ، كي يواري قاتلٌ ضَجِرٌ أخاهُ،
وانغلقتَ على سوادكَ
عندما انفَتَحَ القتيلُ على مَداهُ،[3]

لقد وضّح القرآن الكريم الملامح الأصليّة الّتي تميّز النّماذج البشريّة في كلّ زمان ومكان، فهَؤلاء ليسوا مجرّد شخصيّات لا تتكرّر، بل أراد القرآن بصياغتها أن نبصر محتواها الفكريّ والنّفسيّ بوجودها الحيّ، ومن تلك النّماذج ما يحتذى به، ومنها ما يرفض[4]، من هنا كان "قابيل" شخصيّة مرفوضة و"هابيل" شخصيّة يقتدى بها في كلّ زمن، فالشّاعر في السّياق السّابق ينتزع صورتي "قابيل" و"هابيل" من القصّة القرآنيّة الّتي تبقى في النّصّ الشّعريّ طاغية الحضور على القصّة التّوراتيّة، وإن تشابهت معها في بعض الأفكار، فالأسلوب القرآنيّ هو الغالب، كما أنّ القرآن الكريم يحظى ببعض الجزئيّات غير الموجودة في التّوراة، ويحظى بلغة أشدّ تأثيرًا من لغة التّوراة.

---

(1) ينظر: إيمان فوزي، في الصّحّة النّفسيّة، 122-123.

(2) ينظر: محمّد علي الشّوابكة، توظيف التّناصّ في "متاهة الأعراب في ناطحات السّراب" لمؤنس الرّزّاز، دراسة في التّناصّ القرآنيّ والبنائيّ فكريًّا وفنّيًّا، مؤتة للبحوث والدّراسات، م10، ع2، 1995م، ص26.

(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 54.

(4) سليمان الطّراونة، دراسة نصّيّة أدبيّة في القصّة القرآنيّة، 178.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتمثّل الحضور القرآنيّ بتصوّر قوله تعالى: "فَطَوَّعَتْ لَهُۥ نَفْسُهُۥ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِى ٱلْأَرْضِ لِيُرِيَهُۥ كَيْفَ يُوَٰرِى سَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَ يَٰوَيْلَتَىٰٓ أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا ٱلْغُرَابِ فَأُوَٰرِىَ سَوْءَةَ أَخِى ۖ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ"[1]، فصورة "قابيل" القرآنيّة تكمن في كونه ضجرًا، حائرًا، لا يدرك كنه الحياة وأسرارها البدائيّة، فهو مثال للإنسان العصريّ الّذي يدرك ذَلك، ويصرّ عليه خصمًا للفلسطينيّ، ولَكنّ ضجره ينبعث من الطّرق الملتوية الّتي يختارها مسلكًا لنفسه محاولاً أن يوجد لتلك النّفس مخرجًا باختراق الواقع، والشّاعر يسوق النّصّ القرآنيّ محوّرًا باقيًا على اللّفظ "يواري" الّذي له دلالة عميقة في السّياق، إذْ إنّ "اختيار الألفاظ في القرآن دقيق ومعبّر"[2]، وانتقاء الشّاعر للّفظ القرآنيّ يكسب النّصّ دقّة وإيحاء، فالفعل "يواري" يمثّل أحد الأحداث المتراكمة في القصّة، وهَذا ما يُظهر دور الغراب محرّكًا للأحداث، فمن هنا يكون رمزًا مصاحبًا للشّخصيّتين، ويكمن دوره في الكشف عن حقائق الوجود، ورسم خطّة للحياة من الأزل وإلى الأبد، فالشّاعر يعيد صياغة ذَلك؛ ليتلاءم مع الجوّ النّفسيّ المتّصل بوضعيّة معيّنة، ويوثّق الصّلة بين الأزمنة بتوظيف الظّرف "الآن"، ويُخفق الغراب في أداء دوره وفقًا للزّمن الحاضر "عندما انفتح القتيل على مداه"[3]، فوجود "هابيل" أقوى من أن يوارى، وجريمة "قابيل" العصريّ أشدّ من أن تخفى.

يكتسب الشّاعر وفقًا لذَلك إيحاء عميقًا من أسطورة الغراب الّذي علّم الإنسان الأوّل كيف يخفي جريمته، جريمة قتل أخ لأخيه[4]، هَذه الأبعاد الّتي تحمل أسرار الخليقة، وتفكّ طلاسم الحياة؛ وبذا كان الإنسان في زمنه بحاجة إلى البحث عمّا يعمّق إدراكه للحياة؛ فهَذا ما جعل الشّاعر يعود إلى القصّة الدّينيّة، وقد أفاد من دور الغراب الّذي رسّخ في أذهاننا صورة من صور الوجود، وقد اتّخذ "درويش" ذَلك الرّمز؛ ليضفي على التّجربة بعدًا ذاتيًّا، يغذّيه اللاّشعور الجمعيّ؛ ليكشف عن إحساسه بالواقع، ففي قصيدة "حبر الغراب" الّتي أُخِذ منها النّموذجان السّابقان يسيطر رمز الغراب على جوّ القصيدة في ضوء التّفاعل النّصّيّ، لقد تكرّر رمز الغراب في تلك القصيدة سبع مرّات، منها ما جاء في العنوان، وقد شكّلت تلك الكلمة غالبًا نهاية كلّ مقطع من المقاطع الّتي تشتمل عليها القصيدة، ومن ضمنها لفظ الغراب المتخلّل لأجزاء النّصّ القرآنيّ المقتبس. يقول الشّاعر:

وانصرفْتَ إلى شؤونكَ مثلما انصرفَ الغيابُ
إلى مشاغله الكثيرة. فلتَكُنْ
يَقِظًا. قيامتُنا سَتُرْجِأُ يا غرابُ! [5]

---

(1) سورة المائدة، آية، 30-31.
(2) سليمان الطّراونة، دراسة نصّيّة أدبيّة في القصّة القرآنيّة، 171.
(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 54.
(4) ينظر: محمّد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزّعتر والصّبّار، دراسة نقديّة، 16.
(5) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 54.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

... ...

أنتَ متّهمٌ بما فينا . وهذا أوّلُ

الذّمِ من سُلالتنا أمامكَ، فابتعدْ

عن دارِ قابيلَ الجديدةِ

مثلما ابتعدَ السّرابُ

عن حِبرِ ريشكَ يا غرابُ [1]

التّفاعل النّصّيّ لا يظهر في جسد القصيدة وما يرتبط به من مكوّنات فحسب، وإنّما يتعدّاه إلى ما قبل المتن اللّغويّ؛ ليظهر في العنوان[2]، فالقصيدة تشير إلى التّفاعل بدءًا بالعنوان، وهَذا ما يظهر في غير قصيدة عند الشّاعر؛ إذ يحاول في السّياق السّابق مخاطبًا الغراب، متحدّيًا له، أن ينفي دوره بالانصراف في السّطر الأوّل، وبنبرة آمرة قويّة: "فلتكن يقظًا"[3] توحي بالإصرار على البقاء تصبح صورة الغراب ملائمة لمعركة العصر، فالشّاعر بقوله: "قيامتنا سترجأ يا غراب"[4]، يجدّد عهد "هابيل" الفلسطينيّ في عطائه المتواصل، واللّفظ قيامة يؤكّد هَذا المعنى، يؤكّد أنّ أسرار الحياة تأخذ مساراتها الجدّيّة مصبوغة بزمنيّة الحدث، وظروفه المتجدّدة، فالجريمة العصريّة أصبحت محاكة بإتقان، والضّحيّة –الّتي يمثّلها الفلسطينيّ بصورة خاصّة، والإنسان المقهور في أنحاء الأرض بصورة عامّة– لم تمنعها صورتها المثاليّة من رفض الخضوع للقسوة الأخويّة، فهي قادرة على التّحدّي ومواصلة البقاء، أمّا الغراب الّذي كان شاهدًا على جريمة، وهو الآن طرف فيها، فهو قد يرمز للإنسان العصريّ الّذي يكون شاهدًا على الحقيقة، بل طرفًا فيها، ويحاول إخفاءها وتحريفها، ومن هنا تكون صورة الغراب المنتزعة أصلاً من القصّة القرآنيّة حاملة لدلالات محدثة، تجسّد نماذج إنسانيّة،تتّصل بقضيّة الشّاعر، وتعترض سبيله.

بذَلك يعدّ القرآن الكريم مؤثّرًا ساحرًا في خيال الشّعراء، غزت صفاته أفكارهم، ولوّنت قوافيهم[5]، وبتأثير السّحر القرآنيّ النّابع من كلّ مكوّناته يقتبس الشّاعر حرفيًّا الآية القرآنيّة الّتي تجسّم صورة الغراب في القصيدة ذاتها؛ إذ يواصل قائلاً في المقطع النّهائيّ منها:

ويضيئك القرآنُ:

﴿فَبَعَثَ اللهُ غرابًا يبحث في الأرض

ليُريَهُ كيف يواري سوءة أخيه، قال:

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا ، 55.

(2) ينظر: علي جعفر العلاّق، الدّلالة المرئيّة، قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة،55

(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 54.

(4) نفسه، 54.

(5) ينظر: محمّد عبّاس الدّراجي، الإشعاع القرآنيّ في الشّعر العربيّ، 31.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هَذا الغراب﴾

ويضيئك القرآنُ،

فابحثْ عن قيامتنا، وحَلِّقْ يا غُرَابُ![1]

تصاغ جمل القرآن الكريم بما يتناسب مع الشّخصيّات المحاورة، وتصدر عنها، والقرآن يأخذ بالواقعيّة النّفسيّة للشّخصيّة[2]، ففي القصّة القرآنيّة ملامح أسلوبيّة متميّزة في التّراكيب واختيار الألفاظ[3]، وحينما يكون الأمر كذَلك، يكتسب النّصّ الشّعريّ تلك السّمات بولوج النّصّ القرآنيّ فيه، ولَكنّ الآية تبدو غير متماسكة مع النّصّ الشّعريّ، والّذي يضاعف ذَلك أنّها تشكّل مقطعًا مستقلاً من المقاطع التّي تتكوّن منها القصيدة، وحضور تلك الآية يجدّد دور الغراب، ولعلّ إضاءة القرآن للغراب دليل على ذَلك في ضوء إصرار الشّاعر على القيامة ولو بعد حين، ولعلّ البحث عن القيامة وتحليق الغراب في السّطر الأخير تعبير عن الإصرار على الوصول إلى الهدف.

❖ "نوح" عليه السّلام[4] ورمزيّة البحث عن المصير والهدف

"للواقع حقيقته الموضوعيّة، ولهَذه الحقيقة وقع في نفوسنا، وصدى في ذواتنا الإنسانيّة، ومفهوم في أذهاننا، تنعكس صورة الواقع الموضوعيّ على الذّات، ولَكنْ لهَذه الذّات رؤاها وأحلامها ومواقفها، فتتغيّر الصّورة لديها، وتكتسب شكلاً خاصًّا"[5]، وهَذا الشّكل الّذي اكتسبته القصيدة عند "درويش" صبغ التّجربة الموضوعيّة بصبغة ذاتيّة، تستند إلى النّصّ الدّينيّ في أبرز مقوّماته، وقد كان لقصّة "نوح" عليه السّلام أثر في تكوين شكل النّصّ الشّعريّ عنده، وقد حضر الرّمز "نوح" بما يمتلكه من بعض الملامح منذ بدايات إنتاجه، ولعلّ أوّل إشارة جاءت في ديوانه: "عاشق من فلسطين"، غير أنّ حضوره في هَذه المرحلة لم يبلغ ما بلغه لاحقًا من الحلول والذّوبان والعمق، ولعلّ حضور هَذه الشّخصيّة لم ينتشر عبر مساحات واسعة في شعره؛ إذ يقول في ديوانه السّالف الذّكر:

يا نوح!

هبني غصن زيتونٍ

ووالدتي . . حمامة!

... ...

لا ترحل بنا

---

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 56-57.

(2) ينظر: سليمان الطّراونة، دراسة نصّيّة أدبيّة في القصّة القرآنيّة، 172.

(3) ينظر: نفسه، 156.

(4) ينظر في تلك القصّة: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح السّابع والثّامن، ص11-13، وابن كثير، قصص الأنبياء، 50-60.

(5) عبد المنعم تليمة، مقدّمة في نظريّة الأدب، 210.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الممات هنا سلامة[1]

إذا كانت سفينة "نوح" عليه السّلام في قصّة الطّوفان وسيلة للنّجاة، فهي في القرن العشرين وسيلة للرّحيل عن الدّيار، فقد اتّخذت قصّة الطّوفان عند "درويش" بعدًا شعوريًّا آخر يكمن في البحث عن وسيلة للنّجاة دون الرّحيل عن أرض الوطن الّذي طغى عليه طوفان الأعداء[2]، وهو يستلهم أثناء ذَلك الحدث المتمثّل في إرسال "نوح" عليه السّلام للحمامة؛ ليستكشف الطّوفان، فأتته بورق الزّيتون[3]، ووجود الحمامة وغصن الزّيتون في السّياق يرمز إلى زوال الطّوفان، ولَكنّه ليس طوفان "نوح" عليه السّلام، وإنّما طوفان الأعداء، و"نوح" في النّصّ الأصليّ يبحث عن الأمان، وسفينته رمز ذَلك الأمان، وهي وإن لم تظهر في السّياق يوحى إليها بالرّحيل، فالاستقرار في الوطن خلافًا للنّصّ الماضي يكون مصدرًا للأمان، والشّاعر هنا يستدعي الجزئيّات ليحوّرها وفقًا لرؤيته الخاصّة، فالشّعراء- كما يرى "رجاء عيد"- يرتبطون بقضايا اجتماعيّة وسياسيّة، بما ينبثق من وجدانهم وانصهارهم الذّاتيّ في تفاعلات المجتمع[4]، و"درويش" إذ يستدعي الحمامة يجعلها رمزًا لوطنه؛ إذ تمثّل الواقع، وانصهر فيه، وأدرك أن لا سلامة إلاّ على أرض الوطن على الرّغم من كلّ الأخطار المحدّقة به على تلك الأرض، فالحمامة رمز للسّلام، ومن هنا تكون "فلسطين" أرض سلامة، وفي محاولة لاستشعار الأمن والسّلام، يجعل الشّاعر وطنه "حمامة"، ويجعل نفسه "غصن زيتون"[5]، فالقارئ يدرك أثناء ذَلك أنّ الأخذ من عناصر النّصّ الدّينيّ، وتوفير وضعيّة جديدة لها في السّياق ينتج عن إدراك الشّاعر الذّاتيّ للواقع الّذي يسكن نفسه.

يلتفّ الشّاعر حول الدّلالة الأولى للنّصوص الغائبة، ليحمّلها دلالات جديدة، تتجاوز زمنها الأصليّ، ويقيم تواصلاً نفسيًّا بين علاقات الغياب والحضور؛ ممّا يؤدّي إلى تكثيف المعطى الفنّيّ، والتّعبير بدفقة لغويّة مركّزة[6]، تشدّ المتلقّي، وتدفعه إلى التّركيز، وتوقعه في تأويلات متضاربة، فالتّغيير الدّلاليّ الّذي سيطر على القصيدة الحديثة أدخلها في الالتواء، ولَكنّه أكسبها كثافة، وثقلاً، واتّصالاً بالحياة في مراحلها المختلفة؛ لما أصبحت تحويه من مدّ لغويّ متجدّد. يقول "درويش":

وَرَأَيتُ بَابًا لِلْخُرُوجِ، وَرَأَيتُ بَابًا لِلْخُرُوجِ وَلِلدُّخول...
هَلْ مَرَّ نَوحٌ مِنْ هُنَاكَ إِلى هُنَاكَ لِكَي يَقول

مَا قَالَ فِي الدُّنيا: لَها بابانِ مُخْتَلِفانِ، لَكِنَّ الحِصانَ يَطيرُ بي[7]

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 110-111.
(2) ينظر: سعدي أبو شاور، تطوّر الاتّجاه الوطنيّ في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، 33.
(3) ينظر: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الثّامن، 10-12، ص13، وابن كثير، قصص الأنبياء، 58.
(4) ينظر: رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النّقد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق، 295.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 110.
(6) ينظر:رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر، 93.
(7) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 523.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ينقسم قوم "نوح" اليوم، ويتصارعون، فأصحاب الحقّ سينجون من الطّوفان، والمحتلّون الخائفون سيغرقون، ويتلاشون في صخبه ، فيكون في هَذا تناصّ مع قصّة الطّوفان الّتي انقسم فيها قوم "نوح" بين مصدّق، وغير مصدّق، بين مؤمن، وكافر[1]، و"البابان المختلفان" هما السّبيل أمام المنقسمين اليوم للولوج عبرهما، فلعلّ الدّخول يعني الثّبات أمام معترك القضيّة، والمشاركة في البحث عن الحياة الآمنة، والإيمان بمناصرة الفلسطينيّ، والعودة إليه، والمشاركة في معركته بوصف المشارك طرفًا فيها، والإيمان بأحقيّته في الوجود، والبعد عن التّقاعس والخذلان، والإصرار على الوقوف في وجه المحتلّ. أمّا الخروج فلعلّه مخالفة هَذا الدّرب، والإصرار على العصيان والتّمرّد، ومن هنا يكون الدّخول والخروج في تضادّهما وتنافرهما تعبيرًا عن تنافر الفريقين، وتضادّهما، ودخولهما في صراع، نتيجته محسومة، كما أنّ نتيجة الصّراع الّذي قام بين "نوح" وقومه أصبحت محسومة، بينما الصّراع بين قوم الشّاعر لا يزال قائمًا، والنّتيجة لا تزال مجهولة، وهَذا ما يدلّل عليه أسلوب الاستفهام في السّطر الثّاني، والشّاعر رغم تزاحم الفريقين المتصارعين أمام تلك الطّرق كما نتخيّل لا يلج أيًّا منها، بل يطير، فلم يعد هناك "نوح" ليفصل بين الاتّجاهات المتصارعة، ولم يعد السّبيل إلى الوطن بيّنًا. هنا قد يكون طيران الشّاعر هروبًا من الواقع في الإحساس باللاّشعور.

بالعقل اللاّشعوريّ يتقبّل الإنسان الأفكار، ويحوّلها إلى إيحاء ذاتيّ، يترك أثره في النّفس دون أن تشعر[2]، "فاللاّشعور هو الواقع النّفسيّ الحقيقيّ"[3]؛ وبذا يتحكّم ذَلك الواقع في إنتاج الشّاعر الّذي يتكوّن من الأفكار المرتبطة بذَلك الواقع، وبطبيعة التّجربة، وتُلفّ تلك الأفكار بدفقة من العوامل النّفسيّة؛ فتتحوّل التّعابير في ذهنه إلى رموز، تختفي وراءها المعاني الأصليّة المرتبطة بالإحساس، وتبقى تلك المعاني ضبابيّة في تشكيلاتها، وبقدر قوّة الإحساس تزداد قوّة الإيحاء غالبًا. يقول الشّاعر:

وأُريدُ أَن أحيا...
فلي عَمَلٌ على ظهرِ السّفينة. لا
لأُنقذ طائرًا من جوعنا أو من
دُوَارِ البحرِ، بل لأُشاهدَ الطُّوفانَ[4]

التّقمّص آليّة نفسيّة، يهدف الإنسان منها تحقيق ما يصبو إليه عندما يعجز عن تحقيقه في الواقع، فهو يحدث في المستوى الخياليّ؛ لرفع المشاعر إلى الكفاية[5]، فالشّاعر يضع نفسه في موضع نبيّ الله "نوح" عليه السّلام وفقًا لآليّة التّقمّص؛ وهَذا ما يجعله يرقى عبر لاشعوره وإحساسه إلى مستوى إخراج النّفس من وضعيّتها القلقة بتفريغ طاقة الإحساس، فالرّغبة بالحياة تقترن بالعمل على ظهر السّفينة؛ إذ

(1) ينظر: أحمد الزّعبي، الشّاعر الغاضب (محمود درويش) دراسات في دلالات اللّغة ورموزها وإحالاتها،64.
(2) ينظر: عبد العزيز جادو، الشّعور واللاّشعور عند فرويد وآدلر ويونغ، 78.
(3) سيجموند فرويد، تفسير الأحلام، 595.
(4) محمود درويش، جداريّة، 48.
(5) ينظر: وضّاح سيّد وهبة، أضواء على خفايا النّفس، 18.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كانت سفينة "نوح" عليه السّلام في مرحلة زمنيّة ماضية محدّدة لمصير البشريّة، وها هي اليوم تحدّد مصير الشّاعر، بل إنّ "نوحًا وسفينته يشكّلان جزءًا من العالم القديم، يبدأ به العالم الجديد"[1] ، ومن هنا يصير التّعلّق بالحياة هادفًا، وتكون السّفينة بذاتها رمزًا للحياة، فأن يتعلّق الإنسان بالحياة فهَذه نزعة طبيعيّة سيّما إذا ما أحسّ بقرب الموت، بيد أنّ رغبة الشّاعر في الحياة تتوهّج حينما ترتبط بحياة الآخرين، ولعلّ "مشاهدة الطّوفان" في السّطر الأخير تعبير عن رغبته في الاحتفاء بالوصول إلى الأحلام الّتي صبَت إليها نفسه طوال مشوار حياته، ولعلّ ذَلك الحلم هو انتهاء الصّراع بحلّ أزمة قضيّته، فمن هنا تصبح القصّة الدّينيّة برموزها وأحداثها وسيلة إيحاء لرغبة إنسانيّة سامية.

في النّهاية يمكن أن يقال: إنّ حضور قصّة "نوح" عليه السّلام كان بالإشارة إلى الفكرة الواردة في مصادر القصّة الدّينيّة دون التّقيّد بنصّ ينتمي إلى مصدر بعينه.

❖ "هاجر" الصّورة الموحية إلى عذابات الاغتراب

للاستعمار أكبر الأثر في خلق الاغتراب عند المبدع العربيّ، إذ يجد نفسه سلسلة من الاستلابات، تبدأ بسلب الحرّيّة، فالاغتراب انبعاث الحلم المستحيل، والحنين إلى الماضي[2]، و"وحشيّة الاغتراب حين تتملّك ذهنيّة المغترب تجعله يشرد، يتخيّل"[3] مادّيّات الحياة؛ فتفيض نفسه بمعنويّاتها، والشّاعر الحديث الّذي عاش هَذه التّجربة، وعاناها لا بدّ أن يعبّر عنها، وكون هَذا الشّاعر يستند إلى نصوص سابقة عليه؛ لتكون وسيلة إيماء بالمضمون، فهو يبحث عن تجربة مماثلة عانتها شخصيّات، لها ثقلها الوجوديّ، من هنا كانت "هاجر" رمزًا للهجرة والاغتراب في شعر "درويش"؛ وبذا كانت معاناتها المتوّجة بخلاص ربانيّ[4] وسيلة الشّاعر للبوح بلواعج نفسه. لقد وجد "درويش" في تلك الشّخصيّة جانبًا مخصّبًا للفكرة المعبّرة عن واقع التّشرّد الّذي يعيشه، فقد واجه الفلسطينيّ ممثّلاً بالشّاعر حياة عانية في المغترَب، والرّغبة بالعودة المكبوتة في لاوعي الشّاعر رسّخت ذَلك الوضع النّفسيّ، وجعلته يتنامى يومًا بعد يوم إلى أن آل في خياله إلى رموز وصور، تأخذ من الواقع، ولا تكتفي به؛ إذْ يقول:

وكانوا يُلحقون حياتها
بدموع هاجَرَ. كانت الصّحراء جالسةً على جلدي.
وأوّلُ دمعة في الأرض كانت دمعةً عربيّة.
هل تذكرون دموع هاجَرَ_ أوّلِ امرأةٍ بكتْ في
هجرةٍ لا تنتهي؟

(1) إدوارد سعيد وآخرون، إدوارد سعيد مقالات وحوارات، 75.
(2) ينظر: عبد الإلَه الصّائغ، الخطاب الشّعريّ الحداثويّ والصّورة الفنّيّة الحداثة وتحليل النّصّ، 301.
(3)أحمد زلط، قراءة في الأدب الحديث، بحوث ومقالات، 70.
(4) ينظر في أحداث القصّة: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الحادي والعشرون، 9-34،ص 29-31، وابن كثير، قصص الأنبياء، 97-100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا هاجَرُ، احتفلي بهجرتي الجديدة من ضلوع القبر[1]

يبدو الواقع بذَلك في الفنّ أكثر غنى من حقيقته، فالفنّ لا يقف عند المعطيات الخارجيّة المباشرة، إنّما يتخطّى ذَلك إلى إدراك يبدو فيه الواقع في صورة فنّيّة أكثر كمالاً من أصلها[2]، والرّموز الدّينيّة تسهم في تحديد مواصفات تلك الصّورة، والرّمز الّذي يتكرّر ثلاث مرّات يخرج الفكرة من شكلها المتعارف عليه إلى صورة جديدة تبدو فيها "هاجر" في كلّ مرّة باكية؛ إذ يجعل الشّاعر مشهد الهجرة والاغتراب ماثلاً في ملامح هَذا الرّمز، ولعلّه استوحى ذَلك من النّصّ التّوراتيّ الّذي بدت فيه "هاجر" باكية، وبذَلك تكون صورة "هاجر" مجسّدة للعذاب والألم الفلسطينيّ، فالبكاء الّذي يتكرّر مشهده يوحي بواقعيّة مأساويّة، تجعل الواقع المتناسى أشدّ إيلامًا، واستخدام الشّاعر أسلوب النّداء في قوله:"يا هاجر" يقوّي الصّلة بين "هاجر" الحقيقيّة و"هاجر" الرّمز، ويجعل الشّخصيّة الأزليّة في متناول الخيال والإدراك، فهَذا النّداء يشتمل على القرب المعنويّ، والشّاعر يلجأ إلى السّخرية؛ إذ يجعل "هاجر" محتفلة بهجرته الجديدة. هنا يعبّر عن واقع الشّتات بصورة يتفاقم فيها الإحساس بالاستياء من ذَلك الواقع ورفضه عبر التّجربة الإبداعيّة.

يعنى الإبداع بخلق الأنماط، والأفكار، والصّور الجديدة الّتي تتلاءم مع الواقع، وتحضّ على الاستمراريّة وفق ما تقتضيه عمليّة الخلق، فالمبدع لا يخضع لسطوة العالم الخارجيّ؛ لأنّه ينفعل، ويتفاعل مع عوامل باطنيّة، تسمو فوق القيود[3]، فالعالم الخارجيّ يخترق ذات الفنّان، ومن هنا تتّحد ذاته بالآخرين، وما بين العالم الخارجيّ وذات الفنّان ينشأ عالم الشّاعر الجديد الّذي يقوم الفنّان بصياغته بما يفرزه مخزون لاوعيه، والشّاعر إذ يختزن الثّقافة الدّينيّة تستحيل في مخيّلته إلى رموز، تعيد تسمية معاني الواقع؛ إذ يقول متناصًّا مع الرّمز "هاجر":

في كلّ منفى قلعةٌ مكسورةٌ أبوابُها لحصارهم، ولكلِّ بابْ

صحراءُ تكملُ سيرةَ السّفر الطّويل من الحروب إلى الحروبْ

ولكلّ عَوْسَجَةٍ على الصّحراءِ هاجَرُ هاجَرَتْ نحو الجنوبْ [4]

"الشّاعر إذن يرحل إلى أعماق الذّات بمكنوناتها الفرديّة، وارتباطاتها الجماعيّة؛ ليعبّر عن مأساة الفلسطينيّ في ظروف جديدة"[5]، ويلجأ أثناء ذَلك إلى الرّمز الّذي يعدّه "مندور" وسيلة إيحاء بالمضمون العاطفيّ أو الفكريّ الكامن خلفه[6]، فالرّمز "هاجر" المقترن بالفعل "هاجر" يبقى دالاً على هجرة الفلسطينيّين المستمرّة ما داموا لا يملكون العودة لديارهم، والشّاعر يستلهم الفكرة الّتي تصوّر هجرة الفلسطينيّ اللاّمتناهية؛ إذ إنّ الظّروف الّتي يمرّ بها الفلسطينيّ تتشابه في بعض أحوالها مع الظّروف الّتي مرّت بها "هاجر" واحدة من شخوص القصّة الدّينيّة،

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 486-487.

(2) ينظر: عبد المنعم تليمة، مقدّمة في نظريّة الأدب، 210.

(3) ينظر: مها خير بك ناصر، جبران أصالة وحداثة، 51.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 431.

(5) إبراهيم نمر موسى، حداثة الخطاب وحداثة السّؤال، 60.

(6) ينظر: محمّد مندور، الأدب وفنونه، 39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالتّجارب الإنسانيّة متشابهة مع اختلاف الأزمنة والشّخوص، ولعلّ رمزيّة "هاجر" هنا لا تنحصر في دلالة ثابتة، بل تتكاثر وفقًا للإحساس بالتّجربة، ويتّصف حدث الهجرة بالتّعدّديّة؛ إذ إنّ " لكلّ عوسجة على الصّحراء هاجر"[1].

❖ "إسماعيل" عليه السّلام ممثّلاً لوضعيّة الفلسطينيّ مغتربًا ومضحّيًا ومتجذّرًا في تاريخه

يعدّ "إسماعيل" عليه السّلام واحدًا من السّلالات الّتي انحدر منها العرب، وباختلاط تلك السّلالات برز شخصيّة رئيسة في تقاليد العرب جميعهم[2]؛ وبذا يكون استحضار تلك الشّخصيّة موضوعًا للتّناصّ معبّرًا عن تاريخيّة الفلسطينيّ، وأصل وجوده، كما يعبّر عن مشاعر الاغتراب والوضعيّة النّفسيّة الّتي يعيشها الفلسطينيّ مشابهًا لـ"إسماعيل". فقد استلهم "درويش" تلك الشّخصيّة بوضوح في قصيدته "عود إسماعيل" الواردة تحت عنوان "فضاء هابيل"، وقد تكرّر في متن تلك القصيدة استدعاء العلم "إسماعيل" سبع مرّات ، وفي تلك القصيدة يكون " الغناء بمصاحبة أوتار عود إسماعيل استعارة لاسم جدّ العرب إسماعيل بن إبراهيم، وإعادة تمثيليّة للتّكوين الأوّل"[3]؛ إذ يقول الشّاعر:

مسافةٌ تكفي لتنفجرَ القصيدةُ. كان إسماعيلُ
يهبط بيننا، ليلاً، ويُنشدُ: يا غريبُ،
أنا الغريبُ، وأنت منّي يا غريبُ! فترحَلُ
الصّحراءُ في الكلمات. والكلماتُ تُهمِلُ قوّةَ
الأشياء: عُدْ يا عُودُ... بالمفقود، واذبحْني
عَلَيْه، من البعيد إلى البعيد[4]
... ...
في عُودِ إسماعيلَ يرتفعُ الزّفافُ السُّومَريُّ
إلى أقاصي السّيف. لا عَدَمٌ هناك
ولا وجودٌ. مَسّنا شَبَقٌ إلى التّكْوين: [5]

من طبيعة الحزن إذا امتدّ به الزّمن أن يتحوّل إلى حالة وجدانيّة شاملة، تشتدّ، وتنبسط بفعل المؤثّرات الخارجيّة، ولَكنّه حنين إلى شيء ماضٍ أو مفتقد، بل هو حلم بالماضي أو بالعودة، ومع الزّمن يصبح الحزن من مكوّنات الذّات الأساسيّة، تركن إليه في اضطرابها[6]، والشّاعر إذ يعاني حالة حزن شاملة تمتدّ من الماضي إلى الحاضر يحاول إعادة التّكوين عبر عود " إسماعيل"؛ إذ يرسم تفاصيل المشهد بجعله "إسماعيل" يحمل عوده منشدًا:"

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 431.
(2) ينظر: الملوحي مظهر وآخرون ، نشأة العالم والبشريّة دراسة معاصرة في سفر التّكوين، 76.
(3) حاتم الصّكر، مرايا نرسيس، الأنماط النّوعيّة والتّشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة، 169.
(4) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 46-47.
(5) نفسه، 48.
(6) ينظر: ناجي نجيب، كتاب الأحزان فصول في التّاريخ النّفسيّ والوجدانيّ والاجتماعيّ للفئات المتوسّطة العربيّة، 169.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا غريب، أنا الغريب، وأنت منّي يا غريب!" [1]، ومن هنا يكون استحضار "إسماعيل" تعبيرًا عن الغربة، فالفلسطينيّون و"إسماعيل" يعيشون الاغتراب في ضوء ملفوظات الشّاعر السّابقة وفي ضوء الواقع التّاريخيّ لكلّ منهما، فمخاطبة الغريب بالنّداء إشارة إلى الفلسطينيّ، والضّمير " أنا" يشير إلى "إسماعيل" رامزًا للفلسطينيّ، وجملة:" وأنت منّي"[2] تأكيد على صلة الفلسطينيّ بـ"إسماعيل" وبالظّروف الّتي كوّنته، فكأنّ "درويشًا" أراد أن يقول:" كلّنا غرباء على الأرض. منذ طرد آدم. وهو غريب على هَذه الأرض التّي يحيا عليها مؤقّتًا إلى أن يستطيع العودة إلى جنّته الأولى. اختلاط الشّعوب وهجراتها على هَذه الأرض مسار غرباء"[3]، ومن هنا يعبّر الضّمير "أنا" عن لاشعور جمعيّ في أجواء روحيّة وخياليّة، فالشّاعر يحاول استعادة الحياة؛ لتتكوّن وفقًا لرؤاه وأحلامه؛ لتنتقل به من الحزن إلى نقيضه، ويتمثّل ذَلك في هبوط "إسماعيل" عليه السّلام ليلاً منشدًا؛ فتتمحور اللّحظة الحالمة حول ذَلك النّشيد؛ فينبعث الأمل من جديد، وتبقى التّضحية مسارًا لذَلك الحلم، ويحاول اختراق الواقع بلغته كما يبدو لنا ممّا نلمسه من معانٍ في السّياق، وما يفضي به قائلاً:" والكلمات تهمل قوّة الأشياء"[4]، فالشّاعر هنا يكشف عن عالم جديد تصنعه القصيدة، وكلّ ذَلك بفعل ما مسّه من "شبق إلى التّكوين"[5]، يعيده " عود إسماعيل" الّذي يعزف المشاعر المكبوتة في ذاته.

فكلّما فاض الشّعور فطغى على الوعي، وانطلق يستمدّ من الرّواسب النّفسيّة، ويستوحي الظّلال الشّعوريّة، يجري في ميدانه الأصيل دون أن يغفل اتّصاله بالحياة، ونفاذه إلى الأسرار الكونيّة الخالدة[6]، فالمشاعر المتزاحمة والمتفارقة أحيانًا، تخلق جوًّا من المفارقة في صور الواقع، وكلّ ذَلك يجعل اللاّوعي يتسرّب إلى أبعاد زمانيّة تربط أسرار الكون بعضها بعضًا؛ ليكون "إسماعيل" السّرّ الكونيّ الّذي ينفذ إليه؛ ويعيد تشكيل الحياة بغنائه وسط اللاّممكن؛ فيصبح ممكنًا، حين يواصل الشّاعر في موقع آخر من القصيدة:

يتحرّكُ المعنى بنا . . . فنطيرُ من سَفْحٍ إلى
سَفحٍ رُخَاميّ. ونركُضُ بين هاوِيَتَينِ زرقاوين.
لا أحلامُنا تصحو، ولا حَرَسُ المكان
يغادرون فضاءَ إسماعيلَ. لا أرضٌ هناكَ
ولا سماءٌ. سَنَا طربٌ جَمَاعيٌّ أَمَامَ
البَرْزَخِ المصنوعِ منْ وتَرَيْن. إسماعيلُ. . . غَنّ
لنا، ليصبحَ كُلُّ شيءٍ مُمْكنًا قُرْبَ الوجودِ[7]

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 46.
(2) نفسه، 46.
(3) محمود درويش، التّراجيديا الفلسطينيّة ستجد تعبيرها الأرقى، مشارف، ع3، 1995م، ص77.
(4) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 46– 47.
(5) نفسه، 48.
(6) ينظر: سيّد قطب، كتب وشخصيّات، 47.
(7) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بذَلك يتجسّد الفكر في عمليّة الخلق والولادة، وهَذه العمليّة حركة دائمة هدفها المستقبل، وتولّد أفكارًا جديدة تلائم الواقع المتجدّد، وتختزن رغبات كلّ لحظة متبدّلة على امتداد الزّمان والفكر[1]، ومن هنا كان الرّمز "إسماعيل" أحد عناصر القصّة الدّينيّة الّتي ولّدها الفكر الشّعريّ لمواكبة واقعه المحدث؛ وليتتبّع سيرورة الحياة متّجهة نحو المستقبل،فالطّرب الجماعيّ تعبير عن الحلم الجماعيّ، وعن الشّعور الموحّد ليس لدى أمّة الشّاعر فحسب، بل لدى البشريّة منذ بداية تكوينها.

الفكر وعي للحياة، ومنفذ للإحساس العميق بها، والشّاعر يسمو بأحاسيسه وأفكاره المتأصّلة في النّفس والمتمكّنة من الوجدان[2]، فالنّصّ الشّعريّ وليد الإحساس والفكر الّذي يجمع بين الماضي والحاضر، ويقتفي عبرهما خطى المستقبل، ولعلّ كليهما يتولّد في حركة متواصلة في الشّعر، فلا الفكر سابق الإحساس، ولا الإحساس سابق الفكر، والعمل الشّعريّ يتكوّن أساسًا من هَذين العنصرين غير المنفصلين في قالب خاصّ بهما، والماضي جزء من مكوّناته؛ إذ يقول الشّاعر:

لم يسألوا عمّا وراء مصيرهم وقبورهم . ما شأنهم بعد القيامة؟
ما شأنهم إن كان إسماعيل أمْ إسحقُ شاةَ للإلَه؟ [3]

يشكّل الماضي المنطلق الرّئيس لأيّ حركة إبداعيّة، والكلمة هي الأداة الّتي تحوك المضامين في سلسلة لامتناهية من الإيحاءات المتبدّلة الدّلالة في كلّ زمان ومكان، وهنا يكمن دور اللّغة الّتي تبقى قادرة على تلبية ظروف الحداثة[4]، فاللّغة محكومة بالفكرة الّتي تعبّر عنها، والفكرة المستمدّة من الواقع الحاليّ يعبَّر عنها بفكرة متّصلة بمصدر له قيمته، وهو النّصّ المرجعيّ المتضمّن للقصّة الدّينيّة الّتي استوحى الشّاعر بعض ملامحها في السّياق السّابق، فهو هنا يستلهم الفكرة المتعلّقة بقضيّة الفداء في قصّة "إبراهيم" عليه السّلام، والخلاف ما بين التّوراة والقرآن الكريم حول كون الابن الذّبيح "إسماعيل" أو "إسحاق"[5]، ولم يكن استلهام الفكرة من أجل إثارة الخلاف في ذاته، ولا من أجل إثارة خلاف مستمدّ من الواقع، فلعلّه إشارة إلى مرحلة زمنيّة يتوصّل فيها الفلسطينيّ الحالم إلى هدفه غير مبالٍ بالتّضحيات، وبمن يضحّي، وإنّما نشوته بالوصول إلى حلمه تنسيه آلامه وتضحياته، ولعلّ "شاة للإلَه" [6] هنا شاة الوطن، إذا ما كان الله في رأى "درويش" " يأخذ اسمًا جديدًا هو الوطن، الله هو الوطن.." [7].

---

(1) ينظر: مها خير بك ناصر، جبران أصالة وحداثة، 7.
(2) ينظر: ميشال عاصي، دراسات منهجيّة في النّقد، 66.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 423.
(4) ينظر: مها خير بك ناصر، جبران أصالة وحداثة، 46.
(5) ينظر: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الثّاني والعشرون، 1-24، ص31- 32، وابن كثير، قصص الأنبياء، 102- 103.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 423.
(7) محمود درويش، وداعًا أيّتها الحرب وداعًا أيّها السّلام، 39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖ "لوط" عليه السّلام وجدليّة الصّراع بين الحقّ والباطل

يصنع الشّاعر النّصّ بلغة قادرة على حمل الدّلالات النّفسيّة من أجل التّعبير الإنسانيّ عن الذّات، وحياة اللّغة رهن بقوّة الابتكار عند الشّاعر[1]، والرّموز الدّينيّة تهب اللّغة القدرة على الإيحاء والبوح بمشاعر النّفس، والشّعراء إذ يتناولون تلك الرّموز يصبغونها بصبغة ذاتيّة تكسبها سمة خاصّة إلى جانب كونها أداة فنيّة عامّة، فالرّمز الدّينيّ "لوط" الّذي يعدّ أحد عناصر القصّة الدّينيّة أسهم إلى درجة ما في إكساب النّصّ الدّرويشيّ الخاصّيّة الإيحائيّة، فقد ظهر هَذا الرّمز في مرحلة مبكّرة من شعر "درويش"، وقد تمثّل ذَلك من خلال جانبين بارزين: أوّلهما العلم "لوط"، وثانيهما المكان " سدوم"؛ إذ يقول:

هَذَا غيابي سَيِّدُ يَتْلُو شَرِائِعَهُ على
أَحْفَادِ لُوطَ، ولا يَرى لِسَدومَ مَغْفِرَةً سِوَايْ[2]

إنّ لكلّ كلمة مدلولاً نفسيًّا وقدرة على الإيحاء وإثارة الخيال، يخفّ ذَلك المدلول، أو يتركّز في تفاعل لاشعوريّ مع الواقع[3]، فالعَلَم "لوط" والمكان "سدوم" في هَذا السّياق كلمتان تحملان إيحاء نفسيًّا وليدًا للوعي الباطن، فشخصيّة "لوط" ترمز إلى غلبة الخير أمام قوى الشّرّ، و"سدوم" تمثّل مسرح الصّراع، فـ"أحفاد لوط" لعلّهم الأجيال الفلسطينيّة الماضية والآتية، و"سدوم" الّتي احتضنت قوى الخير والشّرّ في الزّمن الغابر يمارس فيها هَذا الدّور في الزّمن الحاضر، ولا شكّ أنّ الفلسطينيّ يمثّل جانب الخير الثّابت أمام الطّغيان؛ وبذا تتداخل الأزمنة والأمكنة في تصوير الواقع.

العلاقة بين الفنّ والواقع علاقة وطيدة ومتبادلة، فالواقع هو المادّة الأوّليّة الّتي يأخذ منها الشّاعر بوعي أو بغير وعي، ويحفظ ذَلك في مخيّلته الّتي تعيد بدورها الموادّ الأوّليّة بشكل فنّيّ، يتّصف بالإبداع[4]، فالشّاعر ينقل الواقع ممتدًّا عبر مساحات مكانيّة شاسعة ومتوغّلاً عبر الزّمان: قريبه وبعيده، متّخذًا من التّناصّ وسيلة لبلوغ غايته المتمكّنة في أعماقه، و"سدوم" بما يكمن فيها من إيحاءات قد تعبّر عن تلك الغاية حين يقول الشّاعر:

أعطينا جدارًا كي نرى أُفقًا ونافذةً من اللّهب.
وأعطينا جدارًا كي نُعلّق فوقه سدُومَ
الّتي انقسمتْ إلى عشرين مملكةً
لبيع النّفط . . . والعربي[5]

إنّ عمليّات التّهجير، والتّدمير، والنّفي، والمجازر البشعة الّتي يتعرّض لها النّاس تحدث بشرعة الحرب[6]، فالحرب أقسى الأحداث وأشدّها تدميرًا للقيم الإنسانيّة، ولم يحدث أن ضلّل شيء أسمى ما عرفه الإنسان بقدر ما

(1) ينظر: مها خير بك ناصر، جبران أصالة وحداثة، 207.
(2) ينظر: محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 521.
(3) ينظر: حسين جميل البرغوثي، أزمة الشّعر المحلّيّ، 75.
(4) ينظر: أحمد معيطة، الإسلام الخوارجيّ، قراءة في الفكر والفنّ ونصوص مختارة، 180.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 198.
(6) ينظر: فيصل عبّاس، التّحليل النّفسيّ وقضايا الإنسان والحضارة، 117.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تفعل الحرب[1]، وحرب "بيروت" بكلّ ما خلّفته في نفس الفلسطينيّ كانت تجربة قاسية، تستأهل وسيلة فنّيّة عميقة الإيحاء بالفكرة، و"سدوم" هي الصّورة المماثلة للوضع العربيّ الممزّق الّذي تجرفه تيّارات الغيّ، فإذا كان لـ" سدوم" " أهل من أفجر النّاس، وأكفرهم، وأسوأهم طويّة، وأردأهم سريرة، وسيرة"[2]، فالوطن العربيّ المتخاذلة قياداته هو "سدوم" الّتي يبحث الفلسطينيّ عن جدار يعلّقه فوقها، فبذَلك يلغي الشّاعر وجود الوطن العربيّ مستثنيًا "فلسطين" الضّائعة الّتي يستعاض عنها بجدار، هَكذا ينقسم ذَلك الوطن على نفسه كما انقسم أهل "سدوم"، ومن هنا تكون "سدوم" رمزًا للصّراع بين قوى الخير والشّرّ، بين الحقّ والباطل، والشّاعر –بتلك الصّورة المأخوذة من القصّة الدّينيّة عامّة والمنفتحة على تاريخ " سدوم" بكلّ تفاصيله– يشدّنا إلى بشاعة المشهد في الوقت الّذي تتوافر لنا فيه اللّذة المستقاة من السّياق الفنّيّ المشبع لعواطفنا، وانقسام "سدوم" "إلى عشرين مملكة" في السّياق يشير إلى وضعيّة التّجزئة والفرقة الّتي يعيشها الوطن العربيّ متّجرًا بأخيه العربيّ.

❖ "يوسف" عليه السّلام مجالاً خصبًا لتمثيل التّجربة الحياتيّة الممتدّة

أثّرت قصّة "يوسف" عليه السّلام في الشّعر إلى جانب النّثر؛ فعملت على إثرائهما[3]،ولم يقتصر ذَلك الأثر على الأدب العربيّ فحسب، بل امتدّ إلى أدب اللّغات الأخرى[4]، فالقصّة تشتمل على جوانب سيكولوجيّة هامّة[5]، قد تكون سببًا في حضورها المتميّز في الأدب الّذي يركّز على جوانب نفسيّة من حياة الإنسان بصورة أساسيّة، وهَذه الجوانب تنطلق من الذّات والواقع؛ لذا أسهمت شخصيّة "يوسف"في تأويل الواقع الفلسطينيّ بأبعاده الآنيّة والمستقبليّة على نحو يزيدها عمقًا وإثارة؛ وذَلك لما تحويه من مادّة وافرة تضمّنت بطبيعتها رموزًا عميقة، أُوّلت عبر الأدب إلى رموز أخرى، تغني بأبعادها الواقع، وتعبّر عنه بدقّة متناهية، فهي بما تحتويه من أبعاد نفسيّة قادرة على أن تلهب الإحساس، وتقدّم الفكرة تقديمًا غنيًّا بالإيحاءات، تقديمًا يقود الإحساس والذّاكرة إلى الماضي متسلّلاً إلى الحاضر، ملتحمًا به، ومفجّرًا لطاقاته، فكيف لا يكون الأدب المستضيء بتلك القصّة محرّكًا لوجداننا ومخيّلتنا؟ فالشّاعر حينما يوجّه أنظاره نحو الواقع الدّينيّ المنصهر في تاريخه، ويستدعي شخصيّاته لا يقف عند تلك الرّموز وقوفًا سطحيًّا، ولا يركّز على الملامح العاديّة لها، بل يستوحي أبرز معالمها وأشدّ تفاصيل حياتها ثراء.

من الأهميّة بمكان أن يشار إلى أنّ من أهمّ مواصفات النّصّ المرجعيّ أن يكون جميلاً ومضيئًا وخصبًا، يتخطّى حواجز الزّمان والمكان؛ ممّا يفسح مجالاً للتّأمّل والتّأويل، ولعلّ قصّة "يوسف" عليه السّلام تشتمل على تلك العناصر النّصّيّة المتوهّجة[6] بكلّ ملامحها؛ من هنا استلهم " درويش" عناصر تلك القصّة متّصلة بشخصيّة "يوسف" عليه السّلام الّتي تعدّ أبرز تلك العناصر، وقد كان للرّؤيا حضور مميّز في شعره، فالحلم لفظ يوميّ يرافق أحاديثنا، ويوجّه أنظارنا نحو المستقبل، سيّما أنّ المستقبل رهن الحاضر، وكلاهما رهن الماضي، لقد وجد " درويش" في ذَلك

---

(1) ينظر: سيجموند فرويد، الحرب والحضارة والحبّ والموت، 12– 13.

(2) ابن كثير، قصص الأنبياء، 119–120.

(3) ينظر: أحمد ماهر محمود البقريّ، يوسف في القرآن، 116.

(4) ينظر: داود سلّوم، الأدب المقارن في الدّراسات المقارنة التّطبيقيّة، 164– 165.

(5) ينظر: عزّت عبد العظيم الطّويل، دراسات نفسيّة وتأمّلات قرآنيّة، 102.

(6) ينظر: خالد الجبر، تحوّلات التّناصّ في شعر محمود درويش، ترائي سورة يوسف نموذجًا، 63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مسرى لحلمه، وقد تكرّرت لفظتا الحلم والرّؤيا عنده في مواضع كثيرة سواء أكان ذَلك التّكـرار عفويًّـا، يعكـس الحاضر بصورته الأوّليّة أم مقصودًا بذاته، يسمو بالحاضر بالتّركيز على الماضي، والتّوجه نحو المستقبل؛ ويـأتي ذَلك عادة عبر تقنية التّقمّص؛ إذ يقول الشّاعر:

هل كان لي أنْ أطمئنّ إلى رؤايَ
وأن أُصدّقَ أنّني قمرٌ تُكوّرهُ يدايْ؟
صَدّقْتُ ما صَدّقْتُ، لكنّي سأمشي في خُطايْ.[1]

التّقمّص عمليّة غالبًا ما تكون لاشعوريّة، وهي وليدة ارتباط انفعاليّ يتصوّر فيه الشّخص نفسه، كمـا لـو كان الشّخص الذّي ارتبط به، فيسلك مسلكه[2]، والتّقمّص يعمّق شعور الإنسان بقيمته[3]، وتأتي تلك الآليّة في النّصّ موثّقه بضمائر المتكلّم، ويستند ذَلك إلى جانب من جوانب الشّخصيّة، وهو الحلم، والشّاعر حينما يقوم بذَلك لا يقتبس من نصّ دينيّ بعينه، وإنّما يقف على المعنى العامّ للفكرة الّتي تتشابه في النّصّين: القرآنيّ والتّـوراتيّ، فهـي فـي معناهـا مـأخوذة مـن قولـه تعـالى:" **إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ**"[4]، وقد جاء في التّوراة على لسان "يوسف" عليه السّلام:

" إِنِّي قَدْ حَلُمْتُ حُلْمًا أَيْضًا، وَإِذَا الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ وَأَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا سَاجِدَةٌ لِي"[5]، وهناك جانب في التّوراة ورد على لسان "يوسف" لم يكن له أثر؛ إذ يقول:" اسمَعُوا هَذا الحُلْمَ الَّذي حَلُمْتُ. فَهَا نَحْنُ حازِمُونَ حُزَمًـا فِـي الْحَقْـلِ وَإِذَا حُزْمَتِي قَامَتْ وانْتَصَبَتْ، فاحْتَاطَتْ حُزَمُكُمْ وَسَجَدَتْ لِحُزْمَتِي"[6]، والشّاعر هنا إذ يتناول الفكرة يـستهلّها بأسـلوب الاستفهام ناقلاً إيّاها من الأسلوب الخبريّ المؤكّد؛ لتتلاءم مع الموقف، واللّحظة الإبداعيّة، فالرّؤيـا تجـسّد الحلـم الفلسطينيّ، وهي البحث عن المستقبل الآمن، والإيمان بحتميّة العودة والسّيادة، في حين كانت بالنّسبة لـ" يوسـف" عليه السّلام بشرى بالنّبوّة، فنبوّة الفلسطينيّ تتمثّل في الوصول إلى الهدف، والعودة إلى الوطن، وقد تخلّـص مـن الاحتلال، والقمر هو الجانب المشرق في ليل الفلسطينيّ في حين رمز في النّصّ الـدّينيّ لوالـد "يوسـف" عليـه السّلام[7]، فهو يدّل على الحلم المشرق مجرّدًا من السّجود ودلالته، فالفلسطينيّ يحلم؛ ويطمح في أن يكون في موقع مؤازرة من قبل الآخر العربيّ، لَكنّه يجد نفسه وحيدًا في ساحة العذاب، ولعلّ خلاصة الفكرة الّتي أراد الشّاعر نقلها أنّ المحتلّ بمشاركة الإخوة العرب يحاول استئصال كلّ فكرة في ذهن الفلسطينيّ، تحاول استشراف المستقبل تمامًا كما فعل إخوة "يوسف" عليه السّلام، ففي هَذا الموضع يكون الفلسطينيّ صنوًا لـ" يوسـف" الّـذي حـاول إخوتـه

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 29.
(2) ينظر: حلمي المليجي ، علم النّفس المعاصر، 120.
(3) ينظر: حلمي المليجي ، علم النّفس الإكلينيكي، 66.
(4) سورة يوسف، آية4.
(5) الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح السّابع والثّلاثون، 9، ص60.
(6) نفسه، 6- 7، ص 60.
(7) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 214/4.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استئصال وجوده انطلاقًا من محاباة أبيهم له، وكان من الممكن أن تكون الرّؤيا مثار حقد أكبر ضدّه، بينما تكون الرّؤيا مثار الحقد ضدّ الفلسطينيّ، فالتّوحّد اللاّشعوريّ هنا يدلّل على الإحساس المفعم بالتّقارب النّفسيّ بينهما،والشّاعر أثناء ذَلك يخرج الصّياغة عن النّصّ الدّينيّ،ويومئ إليه بمشتركَيْن لفظيَّين، وهما "رؤاي" و"قمرًا"، لَكنّه بفعل التّحوير– الّذي يدلّل على حالة نفسيّة، تتّصل بشدّة التّلهّف والتّعلّق بالحلم– لم يرَ القمر فحسب، بل يسمو له ليملكه، ويشكّله حسبما ترتضيه نفسه بقوله:" تكوّره يداي"[1]؛ إذ يؤكّد على حقّه في البحث عن مستقبل نقيّ، فالفلسطينيّ وحده هو الحقيق بتقرير مصيره، وهو مع كلّ محاولات الكبت يصرّ على مواصلة دربه، وهَذا يتأكّد عبر صيغة الاستفهام المتصدّرة للجملة المحتوية على الرّؤيا، فهو يسوق ذَلك في جوّ صاخب، تزداد معه الفكرة عمقًا والإحساس قوّة.

من خلال الفنّ تستطيع الماهيّة المكبوته أن تعبّر عن ذاتها، فإنتاج الفنّان لا يأتي إلاّ عبر الطّاقة النّاتجة عن شحنات الانفعال المترسّبة من الإحباطات، والفنّان بدوره يعيد توظيف تلك التّيّارات الانفعاليّة عبر الصّورة الّتي ينتجها[2]، وباختلاف الموقف المولّد لحظة الإبداع، تختلف طبيعة تصوير الانفعال، وتختلف آليّة التّناصّ القائمة على استدعاء الرّؤيا، فالتّصوير يأتي منسجمًا مع الحالة النّفسيّة الكامنة وراء الفكرة؛ إذ يقول الشّاعر:

وأنا شَاعرٌ
ومَلِكْ
وحكيمٌ على حافّة البئرِ
لا غيمةٌ في يدي
ولا أحَدَ عَشَرَ كوكبًا
على معبدي
ضاق بي جَسَدي
ضاق بي أبدي
وغدي
جالسٌ مثل تاج الغبار
على مقعدي[3]

تكمن علّة الإبداع الفنّيّ في كون الفنّان يعاني انفعالاً أو توتّرًا إزاء أحداث أو مشاهد جماليّة، توتّر وجدانه، وتثير نفسه، وتكون سبب الإبداع الفنّيّ[4]، فالانفعال والتّوتّر هنا ناتج عن التّجربة الذّاتيّة الوجوديّة المتّصلة

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،29.
(2) ينظر: أحمد حيدر، مقالات فلسفيّة،123.
(3) محمود درويش ، جداريّة، 86–87.
(4) ينظر: علي عبد المعطي محمّد، راوية عبد المنعم عبّاس، الحسّ الجماليّ وتاريخ التّذوّق الفنّيّ عبر العصور، 380.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالموت،والتّناصّ مع رؤيا"يوسف" عليه السّلام هو أحد وسائل الإبداع الفنّيّ الّتي تعكس حالة نفسيّة، تغلب عليها نزعة تشاؤميّة ويأس؛ ومن هنا بدا التّناصّ مع الرّؤيا مقلوبًا في السّياق السّابق الّذي يبرز فيه التّوحّد عبر"أنا" الشّاعر المؤكّدة لذاتها، فالشّاعر لم يعد حالمًا، ولم تعد حاله موافقة لحال" يوسف" عليه السّلام، فيبدو النّصّ مغايرًا للنّصّ المرجعيّ بتلاشي الأحد عشر كوكبًا، ويبقى الشّاعر في صورة "يوسف" الحكيم الّذي يمتاح من حكمته، فإذا كانت الأحد عشر كوكبًا في الواقع ترمز إلى إخوة "يوسف"، فغيابها يرمز إلى غياب الأمل والقوّة وإلى اللّحظات القاسية الّتي يعيشها الشّاعر منعزلاً عن الحياة الآمنة. إنّ "يوسف" الأمسِ لم يعد "يوسف" اليوم؛ إذ يبدو مبتئسًا، شديد القنوط عبر الصّور المتوالية في السّياق، ومن خلال النّبرة اللّغوية الخافتة في ظلّ الجمل الإخباريّة المتوالية، ويزداد خفوتها، ويهبط إيقاعها بتعبير الماضي المتكرّر "ضاق"، ويتعمّق ذَلك الإحساس، وتتّسع المساحة المشجية لاقتران الضّيق بالجسد والأبد والغد؛ فيتحوّل الغد إلى ماضٍ، أمّا "تاج الغبار" في السّطر العاشر فهو صورة موحية دالّة على الإحساس، لا تومئ إلى غير التّلاشي، ولا ترمي إلى أبعد من نافذة اليأس، واقتران ذَلك بالجلوس يؤكّد الضّعف الإنسانيّ المكتنف للنّفس الشّاعرة.

إنّ القارئ لشعر "درويش" يلاحظ شغفه بطفولته، وحنينه إليها مع أنّها لم تكن طفولة سعيدة، فقد أثّرت تلك الطّفولة في مسيرته الشّعريّة [1]، فالطّفولة تتحوّل إلى ذكريات في عمليّة النّموّ الإنسانيّ، وفي اللاّشعور تتكدّس تلك الذّكريات، وتختزن ممّا يعطي أملاً كبيرًا في استعادة صورها[2]، والشّاعر إذ يستعيد تلك الصّور عبر لاشعوره، ويعيد تصوير بيئته في مرحلة زمنيّة تمثّل جانبًا من طفولته- يلجأ إلى التّناصّ الدّينيّ مؤطّرًا بجوانب من قصّة "يوسف" عليه السّلام ذات صلة بواقعه انطلاقًا من تصوّر خاصّ حين يقول:

. . . سَبْعُ سنابِلَ تكفي لمائدة الصَّيْف.
سَبْعُ سَنَابِلَ بين يديَّ. وفي كلّ سُنْبُلَة
يُنْبِتُ الحقلُ حقلاً من القمح. كانَ
أبي يَسْحَبُ الماءَ من بئرِهِ ويقولُ
لَهُ: لا تَجِفْ. ويأخذني من يَدِيْ
لأرى كيف أكبرُ كالفرْفَحِينَة. . .
أمشي على حافَّة البئر: لِيْ قَمَرانْ
واحدٌ في الأعالي
وآخرُ في الماء يسبَحُ. . . لِيْ قمرانْ [3]

(1) ينظر: شهاب محمّد، شعراء فلسطينيّون(1)، قراءة في ديوان الشّعر الفلسطينيّ المعاصر،12.

(2) ينظر: عزيز السّيّد جاسم، ديالكتيك العلاقة المعقّدة بين المثاليّة والماديّة "في الرّؤيا والمقدّس والمعجز والعقلانيّ"، 182.

(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 21-22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الإنسان يمنح بيئته معنى يستجيب إليه، وتمنحه بيئته معنى يؤثّر فيها، فعندما ينتبه الفرد إلى أشياء، فإنّه يعطيها معنى لما يدركه، فالبيئة الّتي يتفاعل معها الإنسان هي المجال الإنسانيّ الّذي تظهر فيه حياته النّفسيّة الشّعوريّة واللاّشعوريّة[1]، فالشّاعر حينما استعاد صورة الطّفولة الرّاكنة في لاشعوره بدا متأثّرًا ببيئته، وحينما صوّر ملامحها استدعى ملامح البيئة الماضية الّتي شكّلت عنصرًا من عناصر قصّة "يوسف" عليه السّلام إلى جانب ما استوحاه من أحداث تتّصل بالحلم، فتجلّت شخصيّة "يوسف" الحكيم المفسّر للأحلام إلى جانب شخصيّته الحالمة، و"البئر" هي المكان الّذي يتّصل بالحاضر في صورته الحقيقيّة، وبالماضي في صورته الرّمزيّة، ففي السّطر الأوّل يبدو الشّاعر متناصًّا مع قوله تعالى:" **وَقَالَ ٱلۡمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبۡعَ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَأُ أَفۡتُونِي فِي رُءۡيَايَ إِن كُنتُمۡ لِلرُّءۡيَا تَعۡبُرُونَ** "[2]، ومع المعنى نفسه الوارد في التّوراة[3]، فالشّاعر أعاد صياغة ذكرياته، وأخذ يلوّنها بإحساساته، ويحدّد أطرها بوعيه الباطن معتمدًا على القصّة الدّينيّة الّتي شكّل أجزاء منها تبعًا لما ترتئيه زاويته النّفسيّة، فالطّفولة الّتي صوّرها تبدو أشدّ خصوبة منها في الواقع، ويتجلّى ذَلك عبر تحوير النّصّ المستحضر؛ فالسّنابل الّتي رمزت للخصوبة في نصّها الأصليّ في فترة زمنيّة بعيدة، لا بدّ أنّها احتفظت بذَلك في النّصّ الشّعريّ، والشّاعر يسقط الجانب المتّصل بالجفاف، ويقصر النّصّ على الخصوبة، وهي خصوبة معنويّة مألوفة، ترتبط بالحلم، وبالواقع المتخيّل، وتمثّل الحياة اللاّئقة على أرض الوطن. وإذا كانت سبع السّنابل وفقًا لتفسير " يوسف" عليه السّلام لتلك الرّؤيا تتّصل بسبع سنين[4]، فهي في النّصّ الشّعريّ تمتدّ عبر مائدة الصّيف، وكلا التّركيبين يرمز إلى الخصوبة بدلالتيها الماديّة والمعنويّة، ولعلّ "مائدة الصّيف" تحمل التّناصّ هنا على الرّؤيا الّتي يبرز فيها "يوسف" المفسّر للحلم، ويظهر" يوسف" الحالم بقول الشّاعر:"لي قمران" [5]، ولعلّ هَذا يعبّر عن الشّعور بالتّألّق والارتياح في جوّ، ينسحب فيه الشّاعر في لاوعيه إلى عالم خياليّ، يستعيض به عن الواقع،وهنا يبدو النّصّ الحاضر مخترقًا للنّصّ المرجعيّ، ومتظلّلاً بظلاله، وإذا كان الحلم في نصّه الأصليّ يتضمّن قمرًا، فللشّاعر قمران:" واحد في الأعالي ، وآخر في الماء يسبح" [6]، وقد يحار القارئ في هَذه الرّمزيّة، فهل يمثّل قمر الأعالي العلوّ حقيقة أم نقيضه؟ هل يعبّر عن سموّ الشّاعر بأمانيه؟ أم بُعْده عنها؟ وهل قمر الماء هو الصّورة المنعكسة من قمر الأعالي أم هو قمر آخر؟ لعلّ الصّورة الإيجابيّة هي الأقرب هنا وفقًا لصلة ذَلك بالسّياق. وأخيرًا يمكن القول: إنّ اختلاط "

(1) ينظر: أحمد فائق، محمود عبد القادر، مدخل إلى علم النّفس العامّ، 378-379.

(2) سورة يوسف، آية، 43.

(3) ينظر:الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الحادي والأربعون، 17- 57،ص 67- 69.

(4) ينظر: في تفسير "يوسف" عليه السّلام لذَلك الحلم: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 227/4.

(5) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا،22.

(6) نفسه،22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّجربة الخاصّة بـدرويش الشّاعر بتجربة درويش الفلسطينيّ قد أنتج حقـلاً دلاليًّـا جديـدًا للحلـم، وعناصـره المختلفة"[1].

الأديب الصّادق حينما يعبّر عن المجتمع الّذي يندمج فيه، إنّما يغوص في أعماقه[2]؛ ليكون فنّه إبداعًا لقيم إنسانيّة يخلق بمقتضاها عالَمًا غريبًا عن الطّبيعة، ويكون ذَلك الإبداع بإرادته الحرّة الخلاّقة[3]، والوصول إلى تلـك الغاية له أساليبه المنتقاة الباحثة عن عوامل إثرائيّة، تغيّر في أبرز عوامل الإثراء، وقصّة "يوسف" عليه السّلام بمـا تشتمل عليه من إيحاءات في أصلها قادرة على مدّ النّصّ بإيحاءات جديدة؛ لتصبح ذات إيحاءات مزدوجة؛ إذ يقـول الشّاعر:

ويجيئكَ الفقراءُ. لا خبزٌ لديك، ولا دعاءٌ ينقذ القمح
المهدّدَ بالجفاف. تقول شيئًا ما عن الغضب الّذي
نرفَ السّنابل للسّيوف. تقول شيئًا ما عن التهر
المخبّأ في عباءات النساء القادمات من الخريف.
فيضحكون ويذهبون، ويتركون الباب مفتوحًا
لأسئلة الحقول. [4].

إنّ الشّعر الحقيقيّ ما شمل الحقيقة والخيال، فتجري في بيانه الإشارات، فحينما نقرأه نسمع صدى كلمـات غير مكتوبة، ونشاهد في معانيه صورًا خفيّة، تثير العقل والمخيّلة[5]، فالواقع الّذي يمثّل الحقيقة يعاد تصويره عبـر المخيّلة، وتكون الرّموز الدّينيّة جزءًا من خيال الشّاعر، ففي السّياق السّابق عكف الشّاعر إلى التّناصّ؛ لينقل الحقيقة المقترنة بالواقع، وأنعم فكره في أكثر الجوانب قدرة على ذَلك؛ فوجد أنّ الرّؤيا المتّصلة بـ"يوسف" الحكيم المفـسّر للحلم هي الأقدر، فاتّخذ الجانب الأكثر ملاءمة للواقع والإحساس، وهو الجانب المـشتمل علـى الإشـارة للقحـط والجفاف، فما التّناصّ هنا إلاّ أسلوب رمزيّ، يطوي خلفه معاني قد نتوصّل إليها بالتّأمّل والاستبطان، فـ"القمـح المهدّد بالجفاف"[6] قد يشير إلى الواقع الفلسطينيّ الصّعب في ظلّ الاحتلال، وإلى الشّعب المهدّد بالقتل، في الوقـت الّذي كان يرمز فيه في النّصّ الأصليّ إلى غياب الخصب، فيكون غياب الخصب رمزًا لغياب الاستقرار، والقـدرة على التّصدّي في لحظة زمنيّة إبداعيّة، يولّدها إحساس الشّاعر، وإذا كانت السّنابل في النّصّ الدّينيّ مـصدر حيـاة للبشر، فهي في النّصّ الدّرويشيّ مصدر حياة للوطن، فهي ترمز إلى الثّوّار المهدّدين بالاندثار، ووقـوف الغـضب وراء زفّ السّنابل للسّيوف إشارة لذَلك، أما زفّ السّنابل للسّيوف فقد يعني حصاد النّفوس، وتساقط الشّهداء، وقـد

(1) خالد الجبر، تحوّلات التّناصّ في شعر محمود درويش، ترائي سورة يوسف نموذجًا،140.
(2) ينظر: رمضان الصبّاغ، جماليّات الفنّ، الإطار الأخلاقيّ والاجتماعيّ،185.
(3) ينظر: نفسه،18.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل،657.
(5) ينظر: أمين الرّيحانيّ، الأعمال العربيّة الكاملة المجلّد التّاسع، الكتابات الشّعريّة والنّقديّة والأدبيّة، 179.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل،657.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يرمز "النّهر المخبّأ في عباءات النّساء"[1] إلى جيل قادم رغم الخريف الّذي قد يومئ إلى الموت. ولعلّ "الحقول" في السّطر الأخير رمز يتّصل بالسّنابل، ومن هنا تكون القصّة الدّينيّة وسيلة إيحاء يختفي وراءها الواقع.

فمن الشّعراء من يشكّل أمثولته الرّمزيّة من أجواء القصّة القرآنيّة، ويستمدّ من إيحاء النّصّ القرآنيّ فيضًا دلاليًّا[2]، والشّاعر حينما يستدرج إلى قصيدته نصًّا، فلا بدّ من أن يذوّب ذَلك النّصّ، ويدمجه في السّياق الجديد؛ فيضيف النّصّ الغائب إلى الحاضر قوّة خفيّة [3] ،وقد استطاع "درويش" أن يصهر بعض ملامح قصّة "يوسف" عليه السّلام في شعره، واستمدّ منها إيحاءات لا تقدّم دلالات إشاريّة ثابتة، بل اكتسبت تلك الإيحاءات السّمات الخاصّة بالنّصّ، ففي أحد المواضع يقول:

ووقع الناي في أنزلي. ولا
تضعوا على قبري البنفسج، فهو
زهر المحبطين يذكّر الموتى بموت
الحبّ قبل أوانه. وضعوا على
التّابوت سبع سنابل خضراء إنْ
وُجدتْ، وبعض شقائق النّعمان إنْ
وُجدتْ. وإلاّ، فاتركوا وردَ
الكنائس للكنائس والعرائس/[4]

تتولّد العواطف الأصيلة أثناء التّجارب الإنسانيّة، ومن تلك العواطف ينهل الشّاعر خياله، فالخيال قوّة خالقة مبدعة، تعمل على استثارة رصيده الثّقافيّ[5]، وتتحوّل الثّقافة المستثارة إلى رموز، تولّدها العاطفة والخيال، والتّناصّ في معظم حالاته ليس إلاّ رموزًا، تفرزها المخيّلة الّتي تستقبل صور الحياة، وتعيد تشكيلها انطلاقًا من قوّة تأثيرها في النّفس، فرمزيّة السّنابل السّبع المتّصلة بقدرة" يوسف" عليه السّلام على تفسير الرّؤيا تعبّر في مخيّلة الشّاعر عن إحساسه بالواقع وفقًا لما ندركه من السّياق السّابق، والتّعبير "سبع سنابل"[6] في السّطر الخامس يقترن بالوصف "خضراء"، وهي جزئيّة دالّة على اتّصال الحياة بالموت، تتخلّل التّعبير عن تجربة الموت الذّاتيّة، والشّاعر يستبدل السّنابل الخضراء بالورود المتّصلة بتقاليد الحياة، فلعلّ الحياة والخلود في تصوّره يتحقّقان بتلك السّنابل الخضراء الّتي توحي بسكينة أبديّة بما أنّها ترافق الموت؛ لتجعله عابقًا بعطر الحياة، والدّلالات المستقبليّة "لا تضعوا"، "اتركوا" ترتبط بغد مجهول.

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل،657.

(2) ينظر: محمّد صالح الشّنطي، في الأدب الإسلاميّ قضاياه وفنونه ونماذج منه، 525.

(3) ينظر: علي جعفر العلاّق، الشّعر والتّلقّي دراسات نقديّة،132.

(4) محمود درويش، جداريّة،50.

(5) ينظر: عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعريّ التّجربة الشّعوريّة وأدوات رسم الصّورة الشّعريّة،25.

(6) محمود درويش، جداريّة،50.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ وظيفة الفنّ هي تجريد إدراكنا من عاديّته، وأن يعيد الشّيء إلى الحياة مرّة أخرى، وتقرّر خاصيّة الفنّ وفقًا للشّخص المدرك له[1]، فالفنّ يأخذ من الحياة، ويغيّر في الحياة، والمتلقّي الّذي يدرك تجاربها يستعيد عبر الفنّ صورتها على غير حالها، بما في ذَلك الصّور اليوميّة المألوفة؛ إذ تتّخذ شكلاً جديدًا في الشّعر حين يوجد الشّاعر لها ذَلك الشّكل، ويغيّر في طبيعتها، فسبع السّنابل تضاف إلى صورة يوميّة في ضوء التّعبير عن مشهد رومانسيّ، حين يقول الشّاعر:

انظرها،

بسبعِ وسائدَ مَحْشُوَّةٍ بالسّحابِ الخفيفِ[2]

من تلك الصّور "سبع وسائد" الّتي تجمع بين النّصّ الدّينيّ والصّورة اليوميّة، فلعلّ الوسائد لم تبتعد كثيرًا عن السّنابل ما دامت" محشوّة بالسّحاب"، والسّحاب مصدر للإمداد والخصب، ففكرة النّصّ الدّينيّ تسكن ذهن الشّاعر، وتصبح مسيطرة على المجرى التّعبيريّ عنده، تأتيه من زاوية لاشعوريّة، قد لا يكون متوقّعًا لها، وتكتسب تلك الفكرة خصوصيّتها حسب درجة تأثيرها في النّفس الشّاعرة الّتي تسبك فيها مادّة العقل على اختلاف مصادرها، وتسعى إلى تشكيل مادّة جديدة، لها طابعها الخاصّ الّذي يميّز أسلوب الشّاعر، "ويصبح الأسلوب بذَلك حقيقة ذهنيّة وصورة تمتلك الواقع وتملي اللّغة وتسمح الإشارات الّتي توفّرها تلك الحقيقة الذّهنيّة للوعي الخلاّق بأن يجد العبارات اللّغويّة المطابقة لذَلك. وتلك العبارات في حدّ ذاتها ليست شعريّة، ولَكنّها تستحيل كذَلك؛لأنّها تجسيد لوعي شعريّ"[3].

يعتمد الأديب شفرات موضوعيّة وجماليّة وتقنيات مخالفة لشفرات اللّغة والثّقافة المألوفة ومتراكبة فوقها في الوقت نفسه؛ وبذا تتحوّل الأدوات اليوميّة بفعل التّنظيم اللّغويّ إلى أعمال فنّيّة متماسكة ذات أبنية دلاليّة ووظائف جماليّة وفعاليّة تمثيليّة [4]، فالفكرة المستمدّة من الحياة اليوميّة تستحيل إلى رموز، تؤخذ من مصادر وثيقة الصّلة بالحياة الإنسانيّة، فضلاً عن تفرّدها بلغة جماليّة تلائم الذّوق والفطرة الجماليّة الّتي نُزِع الإنسان عليها، من هنا كان النّصّ الدّينيّ مصدرًا لذَلك لا سيّما قصة "يوسف" عليه السّلام الّتي تمتاز بخصوبة إيحائيّة، تلامس أحاسيسنا، وقد تعدّدت مصادر الإيحاء من تلك القصّة، فقد كان لفكرة المراودة المنتسبة لامرأة العزيز[5] حضور في شعر "درويش"، ومن هَذا قوله:

ما عُدْتَ أملكُ شيئًا ليُشْبِهَني. هل

أحبَبْتَك سيّدةُ الماء أكثرَ؟ هل راوَدَتْك

على صخرةِ البحرِ عن نفسِكَ، اعترِفِ

---

(1) ينظر: روبرت هولب، نظريّة التّلقّي مقدّمة نقديّة،51.

(2) محمود درويش، سرير الغريبة،125.

(3) محمّد عبد العظيم، في ماهيّة النّصّ الشّعريّ إطلالة أسلوبيّة من نافذة التّراث النّقديّ،37.

(4) ينظر: صلاح فضل، شفرات النّصّ دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد،177.

(5) هي زوجة وزير مصر "أطفير بن روحيب"، واسمها"راعيل بنت رعاييل"، أو هي "زليخا". (ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء،147).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الآن أنك مددت تيهك عشرين عامًا[1]

إنّ القصيدة مأوى الشّاعر المهنيّ والرّوحيّ، ومناط حرّيّته في القول والصّمت والاعتراض[2]، والحوار داخل القصيدة يلبّي تلك الرّغبة عند الشّاعر، والأخذ من النّصوص الماضية يساند هَذين الجانبين،فالمقطوعة السّابقة تشتمل على حضور الحوار ملتصقًا بأنحاء من القصّة تقود إليها اللّغة القرآنيّة، فالشّاعر هنا يستحضر قوله تعالى على لسان "يوسف" عليه السّلام:" **قَالَ هِيَ رَٰوَدتَّنِي عَن نَّفۡسِي** "[3]، وقوله تعالى على لسان امرأة العزيز: "**وَلَقَد رَٰوَدتُّهُۥ عَن نَّفۡسِهِۦ فَٱسۡتَعۡصَمَ** "[4]، فاللّغة هنا تشير إلى أنّ ملامح القصّة المأخوذة تردّ إلى القرآن الكريم، فالفكرة ذاتها موجودة في التّوراة، غير أنّ اللّغة تبدو مختلفة، ومن هنا تكون اللّغة مقرّرة للنّصّ المرجعيّ الّذي عاد إليه الشّاعر، فهو يصوغ ذَلك في جوّ رومانسيّ تحاوره فيه الأخرى معبّرًا في الوقت ذاته عن مشاعر الاغتراب، وهو بذَلك يلجأ إلى وسائل فنّيّة تعينه على ضخّ فكرته، وتقديمها بصورة خياليّة مؤثّرة، وتختفي صورة الشّاعر رمزًا للفلسطينيّ وراء صورة "يوسف" المغترب الّذي حاولت امرأة العزيز إغراءه، ويحاول أن يسلخ ذَلك الإثم على نفسه بالاستفهام المتّصل باللّفظ "راودتك"، ولعلّ المراودة هنا تأتي من قبل "سيّدة الماء"[5] إشارة إلى الصّراع النّفسيّ الّذي يكمن في معاناة الشّاعر من الاغتراب من ناحية، وفي شعوره بالذّنب تجاه خروجه من الوطن من ناحية أخرى، فلعلّ "سيّدة الماء" ترمز إلى المغترَب، و"صخرة البحر"[6] هي الطّريق إلى ذَلك المغترب، وهي قد ترتبط بالصّخرة الّتي جلس عليها"يوسف" عليه السّلام في البئر تعبيرًا عن بداية الطّريق الاغترابيّ[7]، والمراودة في الزّمنين:الماضي والحاضر قد تعبّر عن المخادعة، وهي ليست صادرة عن امرأة في النّصّ الشّعريّ، فلعلّها المنفى الّذي أثار في مخيّلة الشّاعر الفكرة، فالمنفى في رأي "إدوارد سعيد" بمقدوره أن يولّد رؤية حادّة، فما خلّفه المرء وراءه قد يكون مثارًا للنّدب والتّفجّع؛ ولأنّ المنفى والذّاكرة يسيران معًا،فإنّ ما يتذكّره المرء من الماضي، وكيفيّة تذكّره يحدّدان رؤية المستقبل[8]، فالمنفى تجربة فظيعة تجبر المرء على التّفكير بها، وإذا كان الأدب يحفل بحوادث بطوليّة فإنّ القصد من ذَلك هو التّغلّب على أسى الغربة[9]، و"درويش" "يعيش أزمة الاغتراب بكلّ ما تدّخره هَذه اللّفظة من أبعاد"[10].

---

(1) محمود درويش، سرير الغريبة، 76-77.

(2) ينظر: أحمد دحبور، (عيد الأربعاء)، محمود درويش يناديناويتشر "كزهر اللّوز أو أبعد"، الحياة الجديدة، الأربعاء،2005/10/5م، ص15.

(3) سورة يوسف،آية،26.

(4) سورة يوسف، آية 32.

(5) محمود درويش، سرير الغريبة،77.

(6) نفسه، 77

(7) ألقى إخوة "يوسف" أخاهم في قعر البئر على راعوفته، وهي صخرة تكون في وسط البئر يجلس عليها المائح .(ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء)، 145.

(8) ينظر: إدوارد سعيد، تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرىI، 42.

(9) ينظر: نفسه،117.

(10) محمّد حمزة غنايم، الصّحوة، كتاب فصليّ يعنى بشؤون الأدب الفلسطينيّ،127

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الإلهام في الفنّ بزوغ فكرة نتجت عن مؤثّر خارجيّ، ثم سرح فيها الفنّان، وتخيّلها؛ ليعمل على تنفيذها بعد أن يضيف إليها قيمة جديدة من ذاته[1]، وبالنّظر إلى الشّاعر على أنّه فنّان يعيش وسط عالمه الخارجيّ مؤثّرًا ومتأثّراً، نلمس إعادة تشكيل الواقع مجبولاً بانفعالاته وأحاسيسه، فهو يحدّق في الزّمنين: القريب والبعيد؛ فيعثر على صنو لمضمونه، فيصوغ اليوميّ، وقد أفاد من النّصوص الأصليّة الماضية وفقًا لِلَمْسته الفنّيّة؛ إذ يتحوّل فعل المراودة؛ لتمارسه عناصر جديدة، فتختفي شخوص القصّة القرآنيّة، وهي المرأة المراودة و "يوسف" المراوَد، ويحلّ مكانهما شخص واحد، وهو النّفس الشّاعرة، ويقوم التّناصّ على جانب جزئيّ؛ إذ يقول الشّاعر:

وحدي. أراود نفسيَ الثّكلى فتأبى أن تساعدني على نفسي[2]

تبدو النّفس من الشّاعر بمنزلة ذات أخرى يتحدّث عنها، فهي تقاسمه وجوده، وتؤثّر في سلوكه، وتتصارع معه صراعًا، يكشف عن إشكاليّة عميقة، فالصّراع مع الذّات نوع من تحوّل مواجهة الإنسان للغير إلى مواجهة مع النّفس[3]، إذ إنّ الصّراع مع الآخرين، صراع الفلسطينيّ مع عدوّه يتحوّل في السّطر الشّعريّ السّابق إلى صراع مع الذّات، يكشف عن طبيعة التّجربة الّتي خاضها الشّاعر، وهي تجربة " بيروت" الّتي زادت حدّة صراع الذّات مع الآخر، وصراع الذّات مع الذّات، والشّاعر يعمّق هَذا المعنى بالتّناصّ مع المراودة الّتي تبرز ذَلك في إطار الشّعور بالوحدة، فمساعدة النّفس على النّفس ليست إلاّ تعبيرًا عن العزلة النّفسيّة الحالكة، وعن قوّة المأساة الّتي يجابهها الشّاعر ممثّلاً للفلسطينيّ الّذي هو في رأي "درويش" وحيد في صراعه مع العدوّ، وحيد في ذاته وفي أداته، وحيد في دمه، وحيد في حلمه، فيتحوّل إحساسه هَذا إلى ما يشبه الهويّة الدّفاعيّة[4].

يولي "درويش" عنايته بالتّصوّرات الدّينيّة؛ إذ يجد فيها مرجعيّة للقول أو دافعًا للتأمّل الشّعريّ بالإيحاءات والصّور والاقترانات اللّغويّة[5]، وقصّة النّبيّ"يوسف" عليه السّلام تمدّه بذَلك التّيّار بكلّ ما تتضمّنه من ملامح، تتّفق مع مسيرة الحياة المستمرّة، وسجن "يوسف" مضافًا إلى مقوّمات أخرى صورة متجدّدة من صور الحياة، فقد أصبح ذَلك السّجن "رمزًا لكلّ السّجون الّتي كانت في كلّ العصور قبورًا"[6]، سواء أكان المرموز له سجنًا ماديًّا أم معنويًّا. لم يكن حضور السّجن في شعر "درويش" وافرًا كعناصر أخرى من القصّة، وقد يردّ ذَلك إلى طبيعة التّجارب الّتي خاضها الشّاعر خارج الوطن؛ فتجربة السّجن ترتبط بحياة الشّاعر داخل الوطن، وهي مرحلة لم يظهر فيها التّناصّ كثيرًا مع قصّة "يوسف" عليه السّلام، ومع هَذا لم يخلُ شعره من هَذا البعد التّناصّيّ، ومن هَذا قوله في قصيده:" آن للشّاعر أن يقتل نفسه":

يدخل السّجنَ فلا يُبصر إلاّ قمرهْ
يدخلُ الحبَّ فلا يَقطِفُ إلاّ ثمرهْ

---

(1) ينظر: عبد الفتّاح رياض، التّكوين في الفنون التّشكيليّة،22.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،17.

(3) ينظر: حسني عبد الجليل يوسف، النّفس في الشّعر الجاهليّ،89.

(4) ينظر: محمود درويش ، (في ذكرى مجزرة صبرا وشاتيلا)، القتل الآخر، والأبجديّة الجديدة، الكرمل ،ع13، 1984م،ص8.

(5) ينظر: علي الشّرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة،99.

(6) زاهر الجوهر، شعر المعتقلات في فلسطين، 1967– 1993م، 229.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قلتُ: ما المرأةُ فينا؟ قال لي: تُفَّاحةٌ للمغفرةُ.

أين إنسانيّتي؟ صحتُ

فسدَّ الباب كي يبصرني خارجَهُ. يصرخ بي:

من فكرةٍ في صورةٍ في سُلَّم الإيقاع تأتي المرأةُ المنتظرةُ. [1]

النّصّ نتاج لتفكير فنّيّ اكتسب وجودًا موضوعيًّا[2]، فالموضوع يستحيل في بعض جوانبه إلى رمـــوز؛ إذ "قد يتعامل الشّاعر مع الرّموز تعاملاً جزئيًّا، بمعنى أنّه لا يكون المركز الّذي تدور حوله القصيدة كلّها، بل يكـــون استدعاؤه رضا للدّلالة ومدعاة لتنوّع الأداة وإثراء النّصّ"[3]، ففي هَذه المقطوعة تكون القصيدة كلّها متّـــصلة بهَـــذا الجانب التّناصّيّ، فهي تصوّر جانبًا نفسيًّا من حياة الشّاعر بالاستناد إلى الرّموز الدّينيّة؛ لما تدّخره هي الأخرى من إيحاءات نفسيّة، فالسّجن قد لا يكون سجنًا ماديًّا، وإنّما هو سجن معنويّ نفسيّ، يعبّر عن حالة قنوط، تـــضيق فيهـــا الكلمة عن تحقيق شيء، والقمر بذَلك – وإن كان يمثّل جانبًا مشرقًا في حياة "يوسف" عليه الـــسّلام– يمثّـــل جانبًـــا محيّرًا من حياة الشّاعر، ولعلّ الشّاعر في السّطر الخامس يتناصّ مع أحد جوانب القصّة المتمثّل في قوله تعـــالى: "وَرَٰوَدَتۡهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيۡتِهَا عَن نَّفۡسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلۡأَبۡوَٰبَ "[4]، فهو في ذَلك السّياق يحاور ذاته، ويجعل إغلاق الباب الّذي مارسته في النّصّ القرآنيّ "امرأة العزيز" متعلّقًا بالآخر، وهو الشّاعر الّذي يتحدّث عنـــه "درويش" بصيغة الغائب، وهو في نهاية الأمر يمثّل ذاته، فهَذا الجانب وغيره من قصّة "يوسف" عليه السّلام يكشف عن حالة نفسيّة، يبرزها الصّراع مع الذّات، وفي النّهاية يكون إيصاد الباب سبيلاً لإتيان المرأة، ولعـــلّ هَـــذا أمـــر يرجوه الشّاعر، ويعبّر عن رغبته به من خلال الحوار والصّراع الّذي يزيده الصّراخ حدّة، فلعلّ "المرأة المنتظـــرة" هي الوطن الّذي يصبي الشّاعر، ولعلّها في الوقت ذاته امرأة حقيقيّة، تتداخل صورتها في ذهنه مع صورة الـــوطن، ومن هنا تأتي الدّلالة مخالفة للنّصّ المرجعيّ الّذي مثّلت فيه تلك الواقعة أمرًا مرفوضًا.

تجيش النّفس الإنسانيّة بالخلجات؛ ويأتي الشّعر؛ ليعبّر عن تلك الخلجات بوصفه الوسيلة القادرة على نقل الشّعور الإنسانيّ تجاه مواقف الحياة [5]، والمشاعر المتّصلة بحالة النّبيّ "يوسف" عليه السّلام خليط مـــن مـــشاعر الحزن ونقيضه؛ أمّا الحزن فلأنّه سجن ظلمًا؛ وأمّا الفرح فلأنّ السّجن وسيلة للخلاص من مكر "امرأة العزيـــز"[6]؛ من هنا كانت رموز هَذه القصّة قادرة على نقل المشاعر السّاكنة في نفس الشّاعر؛ فحالة "يوسف" عليه السّلام فـــي بعض سماتها شبيهة بحالة الشّاعر؛ وحالة الحزن الّتي نتجت عن أوضاع مختلفة متعلّقة بقضيّة الشّاعر تسيطر على نفسه ، فهو يقول مستلهمًا أحداث القصّة الدّينيّة:

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،286.

(2) ينظر: فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنّصّ والمتلقّي، عالم الفكر م 23، ع1، 2، 1994م، ص 339.

(3)أحمد الدّوسري، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار،353.

(4) سورة يوسف ، آية23.

(5) ينظر: لطفي الشّربيني، الاكتئاب النّفسيّ أسبابه وعلاجه، 99.

(6) ينظر: عفيف عبد الفتّاح طبارة ، اليهود في القرآن،152.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقفتُ وناديتُ. كان الصّدى حجرًا

فذهبت إلى شاطئ البحر. ناديتُ. كان الصّدى قمرًا

فجلستُ على صخرةٍ في المياهِ

وأعددت موتي

فشاهدت وجهي في الماء،

خفتُ، تراجعتُ، ثمّ رجعتُ إلى الماءِ

لكنّهم أوقفوني في اللّحظة السّاجدةُ

وفي سجن عكّا القديم تعلّمتُ كيف تصيرُ النساءُ وطنْ[1]

إنّ دور العواطف وفاعليّة العناصر الوجدانيّة قد تسبق في قيمتها وفاعليّة آثارها العقل في التّشكيل الفنّيّ، فمقوّمات الذّات المبدعة، وطبيعة الموقف المفجّر للّحظة الإبداعيّة هي العناصر المهيّئة للإبداع[2]، والمتحكّمة في كيفيّة تقديم العمل الإبداعيّ؛ وبذا تكون رموز القصّة الدّينيّة في هَذا السّياق وليدة تلك اللّحظة الإبداعيّة الانفعاليّة، وتعبيرًا عن أحلام الفلسطينيّ في أوج معاناته، فالفلسطينيّ يبذل ثمنًا مضاعفًا، وإذا كان وصول " يوسف" عليه السّلام إلى الغاية الكامنة وراء الحلم قد استغرق زمنًا تحيطه المخاطر، فالفلسطينيّ يخوض مشوارًا مضمّخًا بالعناء والقهر، ومن هنا جاءت الرّموز الدّينيّة ممثّلة بـ" قمرًا" تعبيرًا عن الحلم، و" حجرًا" و" صخرة في المياه"[3] تعبيرًا عن المعاناة والانتظار، فإذا كان "يوسف" عليه السّلام قد جلس على صخرة في الماء غير مدرك لمعاني الخطر، فالفلسطينيّ يخوض الأخطار باحثًا عن مصيره، راميًا لآماله. وفي السّطر الأخير يأتي حضور السّجن وقد اختلط فيه ماضي الفلسطينيّ بحاضره، وكلاهما تداخل مع الماضي البعيد، فالسّجن له دلالة حقيقيّة مأخوذة من الواقع، ولعلّ له دلالة رمزيّة مأخوذة من سجن "يوسف" الّذي يمثّل أحاسيس القهر في مواجهة الطّيش والضّلال، فهو المشابه المكانيّ لـ"سجن عكا" الّذي يرمز إلى وضعيّة الفلسطينيّ المكبّل أنّى وأينما حلّ، فالشّاعر في تصويره للواقع استعان بظروف إنسانيّة مشابهة مستمدّة من اللاّشعور الجمعيّ، وضمائر المتكلّم في السّياق عبّرت عن "الهو" اللاّشعوريّ في جوّ ذاب فيه النّصّ المرجعيّ في النّصّ الأصليّ بصورة أبعدته عن المباشرة.

تمثّل بئر" يوسف" عليه السّلام نقطة الانطلاق نحو الأعلى، ومحور التّجربة في التّحوّلات الأخرى الّتي شهدتها حياته[4]، فالبئر تمثّل مصيرًا مجهولاً، تنبثق منه أحداث وتراكمات واقعيّة مؤدّية إلى نهاية خفيّة المعالم، من هنا كان هَذا الرّمز صالحًا للتّعبير عن نهج الفلسطينيّ الّذي تتداخله تصوّرات كثيرة،فالبئر تمثّل جدليّة الحياة والموت، ومفارقة الغدر والأخوّة، وهَذا ما يوازي الحالة الفلسطينيّة الرّاهنة؛ لذا كان لبئر "يوسف" عليه السّلام

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 126

(2) ينظر: صلاح رزق، أدبيّة النّصّ، 190- 191.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 126

(4) ينظر: خليل الشّيخ، الانتحار في الأدب العربيّ، دراسات في جدليّة العلاقة بين الأدب والسّيرة، 130.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حضور مميّز في شعر "درويش" ، فقد أفرد قصيدة بعنوان "البئر" تحت عنوان آخر أشمل، وقد تكرّر فيها لفظ "البئر " ثماني مرّات، منها ثلاث مرّات في المقطوعة الّتي يقول فيها في القصيدة نفسها:

واسْمِيْ يرِنُّ كليرة الذّهَبِ القديمة عِنْدَ
باب البئرِ. أَسْمَعُ وَحْشَةَ الأَسلاف بين
الميم والواو السّحيقة مثل وادٍ غيرِ ذي
زرعٍ. وأُخفي تعبي الودِيَّ. أَعرفُ أنني
سأعود حيًّا، بعد ساعات، من البئر الّتي
لم أَلقَ فيها يوسُفًا أو خَوْفَ إخوتِه
من الأصداء. كُنْ حَذِرًا ! هنا وضعتْكَ
أُمُّكَ قربَ بابِ البئرِ، وانصرفَتْ إلى تَعْويذةٍ. . . [1]

قد يستخدم الشّاعر الرّمز استخدامًا كلّيًّا بحيث يصبح نواة النّصّ، وينهض البناء على فذاذة النّصّ وحيويّته واتّصاله بالتّجربة المعاصرة للشّاعر[2]، فالبئر تمثّل هيكليّة القصيدة الكلّيّة المتّصلة بسيرة الشّاعر الّتي يعرض لها ديوانه المحتوي على قصيدة "البئر"؛ وبذا يكون الشّاعر قد ضمّ ماضيه الخاصّ المتعلّق بهَذا الرّمز إلى الماضي البعيد المتّصل بسيرة "يوسف" عليه السّلام، فالبئر هنا "رمز لواقع الشّتات أو النّكبة أو هو الهوّة السّحيقة الّتي اندثر فيها الحلم، وها هو الحاضر يتقاطع مع الماضي من خلال التّناصّ الّذي يمحو الفواصل الزّمنيّة"[3]، والبئر هنا رسم للذّكريات القابعة داخل الذّاكرة، وتعبير عن الحنين إلى الماضي الّذي انطلق منه خيال الشّاعر، وأحلامه، وآماله الّتي لم يستحل أيّ منها إلى واقع؛ وبذا تتداخل في النّصّ الشّعريّ رموز الماضي مع حقائقه المتّصلة بتجربة الشّاعر الذّاتيّة، فالبئر – بالإضافة إلى أنّها رمز – مَعْلَم واقعيّ، يتّصل بالسّيرة المبكّرة للشّاعر[4]، فتتراكم المشاعر الّتي يطغى فيها الحنين إلى الماضي، لا سيّما الطفوليّ، "والحنين إلى الماضي الطّفوليّ سمة عامّة... لدى الشّعراء عامّة على اختلاف مذاهبهم وأزمانهم، ولكنّهم ليسوا سواء في استلهام ماضيهم، والنّكوص إليه واجترار أخيلته"[5]، فالشّاعر يعيد صياغة الماضي في فضاء شعريّ محمّل بالدّلالات، فلعلّ البئر في السّطر الثّاني تمثّل الواقع المرتبط بذكريات الطّفولة غير منفصل عبر التّمويه عن بئر"يوسف" عليه السّلام، أمّا عودة الشّاعر من البئر في السّطر الخامس، فتبدو فيها رمزيّه بئر "يوسف" عليه السّلام واضحة غير منفصلة عن الواقع المتعلّق بحادثة البئر الخاصّة بالشّاعر الذي عثر عليه حيًّا بعد افتقاده ومواصلة البحث عنه؛ ولَكنّ العثور عليه حيًّا كان خارج البئر وفقًا لماضيه

---

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 70– 71.

(2) ينظر :أحمد الدّوسريّ، أمل دنقل شاعر على خطوط النّار،355

(3) فوزي عيسى، السّعيد الورقي، دراسات نقديّة نقد تطبيقيّ، 26

(4) حاول "درويش" في الخامسة من عمره أن يلحق بأمّه حيث ذهبت إلى عكّا، وقد مشى باتّجاه عكّا، وكان أهل البيت والجيران يبحثون عنه حتّى في آبار القرية.(ينظر: محمود درويش، القمر لم يسقط في البئر، شؤون فلسطينيّة ،ع23، 1973م،ص 18).

(5) محمّد طَه عصر ، سيكولوجيّة الشّعر العصاب والصّحّة النّفسيّة ،186

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطّفوليّ وخلافًا للحادثة الدّينيّة في أحد جوانبها، ويتأكّد حضور النّصّ المتعلّق بالقصّة الدّينيّة حينما لا يجد الشّاعر"يوسف" في البئر؛ إذ يستدعي هَذا العلم استدعاء مباشرًا، فيكون "يوسف " النّبيّ رمزًا ممثّلا للآخرين، أمّا البئر في السّطر الأخير فهي استلهام لفكرة يختلط فيها الواقعيّ بالمتخيّل؛ فيتّضح المتخيّل بقوله: "هنا وضعتك أمّك"[1]إذ يستدعي الحدث التّاريخيّ الّذي قام به إخوة "يوسف" عليه السّلام؛ إذ وضعوه داخل البئر، غير أنّ ذَلك يقرّبنا من واقع الشّاعر لحضور الأمّ أوّلاً عوضًا عن إخوة "يوسف" وارتباط الوضع بالعبارة" قرب باب البئر"[2]. هنا يتلاعب الشّاعر بالدّلالات، وكيفيّة تركيب الألفاظ المتّصلة في دلالتها بالنّصّ الدّينيّ داخل النّصّ الشّعريّ؛ إذ عَبْر ذَلك تتدّخل اللّغة في عمليّة الإيحاء، وتتداخل العناصر النّصيّة الدّالّة على الماضي مع العناصر النّصيّة الدّالة على الحاضر، وينشأ عبر ذَلك نصّ دالّ على الزّمنين والتّجربتين: التّجربة المتّصلة بشخصيّة النّبيّ "يوسف" عليه السّلام من ناحية، والمتّصلة بشخصيّة الشّاعر من ناحية أخرى، وبقول الشّاعر: "وانصرفت إلى تعويذة"[3] تنبثق صورة الواقع اليوميّ الّتي لا تبتعد عن العادة الدّينيّة، وتبرز صورة الذّكريات الّتي تكوّن جزءًا من ذاكرة الشّاعر، وتثير في نفسه مشاعر شتّى تكوّن ذاته ، وتسهم في تكوين عمله الإبداعيّ. ولا يتوقف الأمر على البئر جانبًا للتّناصّ، وإنّما يستحضر الشّاعر إخوة "يوسف" عليه السّلام مجسّدًا حالتهم النّفسيّة الّتي يضفيها على الواقع الحاليّ، وتتحقّق الازدواجيّة للرّمز "يوسف" عليه السّلام، وذَلك حينما يتقنّع الشّاعر بشخصيّة النّبيّ "يوسف" بقوله: " سأعود حيًّا، بعد ساعات، من البئر..." [4]، ويسلخ هَذا الرّمز على الآخر بقوله:"لم ألق فيها يوسفًا"[5] .

الشّاعر إلى جانب كونه إنسانًا هو صاحب رسالة،تتمثّل في إبلاغ صوته، وإقناع المتلقّي بمعاني شعره، وهَذا ما استوجب عليه أن يجمع من المؤهّلات ما يؤثّر في المتلقّي، فشعره لا يمثّل تعبيرًا عن أحاسيس نفسيّة صرفة، بل يعبّر عمّا يشعر به ساعيًا إلى إقناع الآخر؛ ليشاركه في إحساسه؛ وبذا فهو مطالب بأن يجمع في خطابه ما يساعده على ذَلك ؛ وبذا تكون الوظيفة التّأثيريّة إحدى الوظائف الأساسيّة للشّعر[6]، والتّناصّ بكلّ أنماطه يسهم في تحقيق ذَلك، فالنّصوص المستحضرة تشكّل في بنيتها الأساسيّة وسيلة للجدل والمحاورة، تمدّ المساحة النّصيّة الّتي تلجأ إليها، وتتكيّف معها بتلك السّمة، وقصّة النّبيّ "يوسف" عليه السّلام واحدة من المصادر الغنيّة من هَذه النّاحية.يقول الشّاعر في ضوء ذَلك في ديوانه " مديح الظّلّ العالي":

حطُّوك في حجرٍ . . وقالوا: لا تُسَلِّمْ
ورموك في بئرٍ . . وقالوا: لا تُسَلِّمْ
وأَطَلْتَ حربكَ، يا بن أُمّي،[7]

---

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 71.
(2) نفسه ،71.
(3) نفسه، 71.
(4) نفسه، 71.
(5) نفسه، 71.
(6) ينظر : محمّد عبد العظيم ، في ماهيّة النّصّ الشّعريّ، إطلالة أسلوبيّة من نافذة التّراث النّقديّ،13.
(7) محمود درويش ، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،16.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اتّخذ "درويش" من سيّدنا "يوسف" عليه السّلام رمزًا، يعبّر من خلاله عن خذلان الأشقّاء العرب الّذين تركوا الفلسطينيّ وحيدًا في مواجهة الذّئب الإسرائيليّ[1]، فالبئر تمثّل فعل الغدر،ومكانه، وحالة الإنسان المغدور به ؛ إذ يزداد شعوره بالغدر حينما يكون ذَلك من قبيل من يُفترض أنّ الآمال تعقد عليهم، فالبئر – بعدًا مكانيًّا في السّياق وما يتّصل به من حدث– ترمز إلى أرض المعركة الّتي يشعر فيها الفلسطينيّ الّذي يمثّله الشّاعر بالخذلان، والإلقاء في البئر هو نظير التّخلّي والخذلان؛ إذ يمثّل الرّمز "يوسف" الّذي تستدعيه البئر فلسطينيّ الثّمانينات الّذي يلقى في بئر العصر الحديث، أمّا إخوة "يوسف" الّذين نتخيّل صورتهم أيضًا من خلال البئر، فلعلّهم العرب الّذين ينزوون خلف المستعمر، مقتفين خطاه، ناطقين بلسانه، أو صامتين تخاذلاً وخنوعًا، وإلى جانب البئر تُستدعى الحجر الّتي جلس عليها "يوسف" عليه السّلام في البئر، وهي تمثّل حالته النّفسيّة، فهي جزئيّة مكانيّة تستحضر عليها صورة "يوسف" الفلسطينيّ، بكلّ ما تمتلكه الصّورة من إيماءات، تشدّ أحداث القصّة بحلقة دائريّة حول البئر،فالحجر يرتبط بمكان الحصار، والفلسطينيّ في هَذه الوضعيّة والبعد النّفسيّ يتشابه مع "يوسف" النّبيّ عليه السّلام، فالشّاعر يداخل عناصر النّصوص السّابقة عليه في نصوصه؛ لينقل التّجربة نقلاً مقنعًا ومؤثّرًا.

يعيد الشّاعر تسمية الأشياء والحالات كي يجعلنا نتعرّف عليها من جديد، يخلع عنها ما ألفناه من أوصاف، فهو خالق دوالٍ، تعيد تكوين مدلولات، وهو في النّهاية يحدث فعله فينا، ويتمّ عمله علينا[2]؛ إذ يسترجع سلسلة الذّكريات الّتي تستثير مخيّلته، وتلك الذّكريات تتّصل بأزمنة مختلفة سواء أكانت تلك الأزمنة متّصلة بحياته أم سابقة عليه، وتلك الدّوال الّتي يضمّها إلى معجمه الخاصّ تكشف لنا عن نفسه وعن واقعه، وعن صلة تلك النّفس، وذَلك الواقع بتجارب الأمم، وللشّاعر لغة لا يمكن أن يتوصّل العقل الواعي إلى كشف خباياها بدقّة، وتبقى رموز القصّة الدّينيّة مسهمة في تشكيلها حين يقول "درويش":

في صرختي مَطَرٌ؛ هل أسأتُ إلى إخوتي
عندما قلتُ إنّي رأيتُ ملائكةً يلعبون مع الذّئب
في باحة الدّار؟ لا أتذكّرُ
أسماءَهُمْ . ولا أتذكّرُ أيضًا طريقَتَهُمْ في
الكلام . . . وفي خفّة الطّيران.

أصدقائي يرفّون ليلاً، ولا يتركون
خَلْفَهُمْ أثرًا . هل أقولُ لأُمّي الحقيقةَ:
ليْ إخوةٌ آخرونْ
إخوةٌ يَضَعونَ على شرفتي قمرًا

(1) ينظر: إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشّعر العربيّ الحديث، 335.

(2) ينظر: صلاح فضل، شفرات النّصّ، دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد، 69.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إخوةٌ ينسجون بإبرتهم معطفَ الأُقحوان[1]

النّصّ الأدبيّ ذاكرة تختزل واقعًا اجتماعيًّا وثقافيًّا ونفسيًّا وتاريخيًّا وروحيًّا، والأديب يفاعل ما بين الماضي والحاضر، وما بين الرّفض والقبول، ويؤسّس لولادة الكلمة الّتي تنبئ عن وجوده، وأفكاره، وآرائه[2]، وهَذا التّأسيس يتّخذ من ملامح القصّة الدّينيّة مقوّمًا له، وإخوة "يوسف" عليه السّلام صورة مشابهة لصورة إنسانيّة تكمن في مخيّلة الشّاعر، ففي السّطر الأوّل تطالعنا صورة هَؤلاء الإخوة عبر أسلوب الاستفهام، والشّاعر يسقط قسمات إخوة "يوسف" على إخوة متّصلين به، ويشترك النّصّان: الماضي والحاضر في كون الرّؤيا مثارًا للحقد بين الشّخصيّات المتنازعة ، وفي كون الإساءة صادرة عن أحد تلك الأطراف ، غير أنّ الشّاعر يعبّر عن هَذا الموقف كاشفًا عن مشاعر الدّهشة الّتي تستثيرها نفسه تجاه مواقف غير خاضعة لمبرّرات منطقيّة، وهَذا ما يجعله يوظّف أسلوب الاستفهام الّذي يكشف عن تشكّكه في الواقع، والشّاعر بتحويره الرّؤيا في السّطر الثّاني يكشف عن تناقضات الواقع، وانقلاب الحقائق، فاجتماع الملائكة لاعبة مع الذّئب في مشهد واحد يبرز المفارقة الجوهريّة بين " يوسف" عليه السّلام في براءته، وبين الإخوة في قسوتهم، وهي الصّورة الموافقة تمامًا للشّاعر وإخوته؛ هنا تبرز الصّورة المعتمة للإخوة حينما يسلخ الشّاعر على الذّئب ملامح البراءة باجتماعه مع الملائكة، فالذّئب الّذي اتّهمه إخوة " يوسف" بالقسوة على أخيهم لم يسئ له في حين هم أساءوا، وكَذلك يكون الذّئب في مخيّلة الشّاعر، فهو أشدّ رأفة من إخوته، وإذا كان للشّاعر إخوة يجسّدهم الواقع الحقيقيّ في صورة مشابهة لإخوة " يوسف" عليه السّلام، فله إخوة يخالفون في صورتهم إخوة النّبيّ "يوسف"، ويجسّدهم خيال الشّاعر حينما يقول:" لي إخوة آخرون"[3]، وهَؤلاء الإخوة هم الصّورة النّاتجة عن الحدس والتّأمّل كتعويض عن الواقع الّذي يتناقض مع تلك الصّورة، فَهؤلاء الإخوة يحسنون بدلاً من الإساءة، وهم يضعون على شرفته قمرًا، فإذا كان القمر يمكن أن يكون مثارًا أكبر لضغينة إخوة " يوسف" له بوصفه جزءًا من الحلم، فإخوة الشّاعر يمنحونه هَذا القمر الرّامز للتّألّق والحبّ والألفة، وإذا كان هناك فريق من الإخوة مشابهين لإخوة "يوسف"، لا يرجون خيرًا لأخيهم، فهناك " إخوة ينسجون بإبرتهم معطف الأقحوان،" إخوة يزرعون للشّاعر الحلم بدلاً من اقتلاعه، والشّاعر يضفي هنا الاستمراريّة والحيويّة على النّصّ باستخدام صيغ المضارعة:"يضعون"، " ينسجون"، وهَذه الصّيغ من زاوية معيّنة تعكس حاضرًا مشرقًا متلائمًا مع أحلامه، ومناقضًا للواقع من زاوية محدّدة، فالشّاعر هنا لا يخفي الواقع، بل يحاول إبراز صورته الحقيقيّة عبر التّطابق والتّناظر، هنا يحاول أن يوحي بالمعنى بإبراز النّقيضين، فالشّخوص في هَذا السّياق لعبوا دورًا في تحريك أحداث الواقع، وفي إثارة الجانب النّفسيّ عبر السّياق فيما يشبه أثر إخوة " يوسف" عليه السّلام في توجيه أحداث القصّة.

❖ "أيّوب" عليه السّلام وأسطورة العذاب الموازية لعذابات الفلسطينيّ

النّصّ الشّعريّ الخلاّق هو بالتّأكيد نصّ مفتوح وتعدّديّ، وهو نصّ تخييليّ منسوج من مجموعة من الدّوال والمدلولات، فكلّ نصّ شعريّ هو بالضّرورة نصّ دلاليّ، يكشف عن حمولات معرفيّة وأيديولوجيّة، لا يجوز

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 20- 21.
(2) ينظر: مها خير بك ناصر، جبران أصالة وحداثة، 89.
(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 21.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تجاهلها[1]، والنّصوص السّابقة الّتي ينفتح عليها اللاّحق توصف بالتّنوّع والثّراء، وبالتّجدّد والتّحوّل، فهي في صيرورة دائبة، وانتقال دائم، وهي قابلة لاستعادة بنائها في أزمنة متفرّقة، وهي مخترقة لأخيلة، تتّسم بالتّنوّع داخل الذّاكرة الواحدة، أو ضمن الذّاكرة المتعدّدة، وقصّة نبيّ الله "أيّوب" عليه السّلام واحدة من تلك النّصوص الّتي تمتاز بذَلك، لقد كان لهَذه الشّخصيّة حضور مبكّر في شعر "درويش"؛ إذ يقول في ديوانه " عاشق من فلسطين":

في حوار مع العذاب

كان أيّوب يشكرُ

خالق الدّود . . والسّحاب!

خُلق الجرحُ لِي أنا

لا ليُت . . ولا صنمْ

فدع الجرح والألم[2]

استأنس الشّعراء بشخصيّة "أيّوب" عليه السّلام، واستغلّوا موضوع عذابه في قصائدهم[3]، فأسطورة العذاب الفلسطينيّ استدعت البحث عن أسطورة عذاب مماثلة تكمن في قصّة النّبيّ "أيّوب" عليه السّلام ،و" درويش" شاعرًا ملتزمًا استغلّ هَذا المعطى في السّياق السّابق؛ ليعبّر عن حال الفلسطينيّ المعذّب على أرض الوطن، ومع ذَلك هو صابر على مكابدة العناء، فالصّبر كذَلك صفة مستلهمة من قصّة العذاب الأيّوبيّ، وشخصيّة النّبيّ "أيّوب"عليه السّلام هي الشّخصيّة الملائمة للتّعبير عن حالة الفلسطينيّ، فالشّاعر يحاول إبلاغ الفكرة بصورة يشتدّ معها التّوتّر والانفعال، ويبدو النّصّ قريبًا من المباشرة بالرّغم من احتوائه على الرّمز، فالعذاب إشارة واضحة إلى النّصّين: الرّمزيّ والحقيقيّ، غير أنّ العذاب عبر التّشخيص والتّجسيم يبدو محاوَرًا، هَذا ما يجعل النّصّ أشدّ عمقًا، والشّاعر يسلخ وضعيّة "أيّوب" عليه السّلام على الفلسطينيّ في السّطرين: الثّاني والثّالث، فالدّود والسّحاب إشارتان، تتّصلان بواقع القصّة، وليس الشّكر إلاّ ملمحًا مرافقًا لشخصيّة "أيّوب" عليه السّلام الّذي لم ينقطع عن شكر خالقه في الشّدّة والرّخاء، فالسّحاب رمز للفرج؛ إذ فرّج الله تعالى كربة "أيّوب" عليه السّلام بأن أرسل عليه سحابتين [4]، ومن هنا يعبّر الشّاعر عن صمود الفلسطينيّ وثباته ساعيًا لتحقيق شأوه الّذي يبشّر به السّحاب المبشّر بالنّصر وغياب المعاناة، وعبر تلك المقطوعة تُقتطع أجزاء النّصّ الدّينيّ، "وطبيعيّ أن يستجمع الشّاعر في توظيفه للرّموز بعض عناصرها التّشكيليّة الأصليّة، ويطرح بعضها الآخر، لكي يستطيع أن يبني داخل بنية النّصّ الشّعريّ شكلاً خاصًّا، يصوغه للتّعبير عن تجربته الذّاتيّة أو الموضوعيّة"[5].

(1) ينظر: فاضل ثامر، الصّوت الآخر الجوهر الحواريّ للخطاب الأدبيّ، 224- 225.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 139.

(3) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، 36.

(4) ينظر : ابن كثير، قصص الأنبياء،166- 169.

(5) آمنة بلعلي، الرّمز الدّينيّ عند روّاد الشّعر العربيّ الحديث، ص88، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1988-1989م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتجلّى قدرة الشّعر على توظيف الرّموز الدّينيّة حين تكتسي الشّخصيّة طابعًا متميّزًا، يجعلها تتجاوب مع إيمان الشّاعر بضرورة الكشف عن شيء مجهول، يعبّر عنه بوساطة الرّمز، فلا مندوحة أن تكون تلك الرّموز دينيّة، ويكون أوّل من يثير الشّعراء هم الأنبياء[1]، فالأنبياء الخالدون بكلّ تفاصيل تاريخهم أكثر الرّموز قدرة على إعطاء النّصّ أهمّيّة حينما ينجح الشّاعر في جعل تلك الرّموز جزءًا يمارس وجوده بفاعليّة داخل النّصّ، ويؤثّر في وحدة القصيدة العضويّة، ويحقّق لها النّموّ والتّكامل مصاحبًا لباقي أجزاء اللّغة داخل النّصّ، والرّمز "أيّوب" أسلوبًا تناصيًّا له أثره في تصعيد الكثافة الشّعريّة والفنّيّة بالإضافة إلى تعميق المعنى ، إذ يقول الشّاعر:

عارٍ من الاسم، من الانتماء؟
في تربة مرّبيتها باليدين؟
أيوب صاح اليوم ملء السّماء:
لا تجعلوني عبرة مرّتين![2]

الباعث الأساسيّ للعمل الأدبيّ هو المعاناة، فالنّاس في حياتهم يعانون مختلف المشاعر والانفعالات، والفنّان يصوغ انفعالاته فنًّا [3]، والفنّ يتطلّب أسلوبًا مؤثّرًا لنقل تلك المعاناة؛ ممّا يأخذ المتلقّي إلى إدراك جديد، ومعاناة مستعادة، تستثير في نفسه كلّ وسائل التّأمّل،من هنا كانت شخصيّة النّبيّ "أيّوب" عليه السّلام وسيلة إيماء، يتفاقم معها الانفعال والمعاناة، فإذا كان "أيّوب" في صورته المألوفة رمزًا للصّبر، فصيحته إيماءة لنفاد الصّبر واستهلاكه، ويزداد الإحساس بذَلك إذا ما كانت الصّيحة" ملء السّماء"[4]، والشّاعر يجعل معاناة "أيّوب" منسلخة على الفلسطينيّ مضاعفة بقوله: " لا تجعلوني عبرة مرّتين!"[5]، فالعذاب يتكرّر، والفلسطينيّ المرموز له بشخصيّة" أيّوب " تتجدّد رمزيّة العذاب المنسلخة عليه؛ لذا فهو لم يعد قادرًا على الاحتمال، لم يعد قادرًا على أن يكون رمزًا للصّبر على المعاناة؛ لذا تكون الصّيحة إشارة لنفاد القدرة على الاحتمال،فالصّيحة في مضمونها حالة من الضّجر، تنبئ عن حالة الفلسطينيّ في سنوات الاحتلال الأولى.

لمّا كان الفنّ إنتاجًا بشريًّا حاملاً شحنة عاطفيّة، وموقفًا تجاه الوجود، فإنّه لا بدّ أن يكون هَذا الموقف من داخل البنية الاجتماعيّة ومثيرًا لدى متلقّيه شعورًا معيّنًا، وهو شعور يتناول التّجربة مركّزةً تركيزًا خاصًّا عن طريق التّكثيف الفنّيّ، والفنّان يضيف إلى السّياق الاجتماعيّ، ويعدّل فيه حسب قدرته الإبداعيّة الّتي تميّزه[6]، فالتّجربة الشّعريّة إعادة صياغة لتجربة واقعة، وتقوم تلك الصّياغة على التّحوير في طريقة التّوصيل الّتي تخضع في تفسيرها لمعطيات الواقع، ومعرفتنا به، فلا نستطيع أن نفهم التّناصّ – بوصفه أحد طرق التّوصيل– خارج حدود التّجربة المدركة، والتّناصّ وسيلة محرّكة لمشاعرنا نحو إدراك التّجربة؛ إذ يقول الشّاعر:

---

(1) ينظر، آمنة بلعلي، الرّمز الدّينيّ عند روّاد الشّعر العربيّ الحديث، ص88، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1988– 1989م

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل ،359.

(3) ينظر: عماد حاتم، النّقد الأدبيّ قضاياه واتّجاهاته الحديثة،46.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 359.

(5) نفسه، 359.

(6) ينظر: رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النّقد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق، 91.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَيُوبُ ماتَ، وماتتِ العنقاءُ[1]، وانصرفَ الصَّحابَةُ[2]

يعكس الفنّ كلّ شعور، ويحوّل الشّعور الخفيّ إلى شعور واضح، فالحقيقة في الأدب قد تهزّنا أكثر من الحقيقة في الواقع، وهَذا ما يمنح الفنّ القدرة الفائقة على التّأثير العاطفيّ[3]، فالواقع تعاد صياغته بصورة يشتدّ وقعها في النّفس سعيًا لتحقيق الهدف الأساسيّ للشّعر، فتجربة "بيروت" الّتي يمثّل السّطر السّابق جزءًا منها تستعاد في جوّ جنائزيّ، يسنده التّناصّ مع الشّخصيّة الدّينيّة المجسّدة للانفعالات القويّة والعواطف العميقة، فالشّاعر بابتداعه حالة مغايرة للصّورة المألوفة للرّمز "أيّوب" يكشف عن غياهب الواقع الخاضع للتّصوير، وموت "أيّوب" يعني ضيق الذّرع، ونفاد الصّبر، واليأس، والعجز الّذي وصل إليه الفلسطينيّ في مرحلة زمنيّة ولّدت تجربة ما، فلم يعد "أيّوب" ليستأنس به، إذ إنّ موته إشارة إلى وحشة الدّرب، وتفشّي القنوط الثّاقب، وفعل الموت المتكرّر في السّياق يؤكّد على همود النّفس بالرّغم من قوّتها، فموت "أيّوب" تعبير عن نتيجة غير مرضية، آل إليها الفلسطينيّ المعذّب، إنّ موته إعلان انفجار اللّحظة المسفرة عن إخفاق وألم.

الشّعر لحظة توهّج رؤى فائقة التّفرّد لإبداع يتحاور لأبعد مدى مع الحياة في إيقاع حيويّ، يشتبك معها، ويتمرّد عليها في ديمومة لا تتوقّف؛ لأنّه يصوغ وجدان الإنسان وفقًا لرؤى متعدّدة، تخترق المألوف؛ لتحفّز العقل على التّفاعل مع الجديد[4]، فالشّعر وعاء الحياة والوجود، وهو مهما ابتعد عنها يستوحي منها مادّته، ومهما اقترب منها لا ينقلها نقلاً حرفيًّا، لا يتجاوز معرفتنا الأوّليّة لها، فالشّعر صقل للواعج أنفسنا، إرضاء للمخيّلة النّافرة من بعض حقائق الوجود، والخاضعة لها في آن، الشّعر استعادة للحياة ليس في صورتها الأولى، وهَذه الاستعادة تنقل حصيلة العقل الواعي إلى لاوعينا في عمليّة التّشكيل الإبداعيّ وتلقّيه، وتتحوّل المعرفة تحت الشّعوريّة إلى لاشعوريّة بتحوّل النّصوص الماضية إلى رموز؛ إذ يقول الشّاعر مخاطبًا الموت:

كُنْتَ حكمتكَ الخبيئة! ربّما أسرعْتَ
في تعليم قابيلَ الرّماية. ربّما
أبطأتَ في تدريب أيّوبٍ على
الصّبر الطّويل. وربّما أسرجْتَ لي
فَرَسًا لتقتلني على فَرَسي. كأنّي[5]

النّصّ عالم دلالات وبنيات، يتمّ إنتاجها من خلال ذاته ، كما تتجلّى من خلال ذات كاتبه وقارئه[6]، والرّموز الدّينيّة جانبًا من جوانب التّناصّ تسهم في تنويع الدّلالات، فالرّمز "أيّوب" هنا في صورته المعاكسة للواقع

---

(1) العنقاء: معتقد آراميّ، وهي أنثى أبي الهول، رأس امرأة وجسد طائر، تشير إلى البعث المستمرّ للحياة،(ينظر: خزعل الماجديّ، المعتقدات الآراميّة،128)، والعنقاء طائر خرافيّ في نهاية عمره يحرق نفسه، فينشأ من جثّته عنقاء جديد، يحمل جثّة أبيه محنّطة بالتّوابل.(ينظر: عبد الحقّ فاضل، تأريخهم من لغتهم،53، 55).

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 17.

(3) ينظر: ف. كيللي، وم. كوفالزون،(أسس الاشتراكيّة العلميّة) الماديّة التّاريخيّة، 530.

(4) ينظر: صبري عبد الله قنديل، رياح الانشطار قضايا ومعارك أدبيّة ونقديّة، 319.

(5) محمود درويش، جداريّة،60-61.

(6) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائيّ النّصّ والسّياق، 150.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدّينيّ يعبّر عن ضعف الإنسان أمام سطوة الموت، والشّاعر يخاطب الموت عبر التّشخيص كاشفًا عن صورة مخالفة للنّصّ الأصليّ، فلم يعد "أيّوب" رمزًا للصّبر الطّويل، ومن خلال ذَلك يجسّد صورة الإنسان الضّعيف أمام تلك الحقيقة الوجوديّة، ومع ذَلك فهو قادر على التّحايل على إحساسه بذَلك بالمراوغة التّصويريّة الّتي تستبعد الإحساس الحقيقيّ، وتستبدل الإحساس المتمرّد به، والّذي أعانه على ذَلك التّجربة الّتي جعلته يشرف على الموت، وينجو منه، وإلاّ لما استطاع أن يبتدع ذَلك إلاّ بالتّخيّل البحت لهَذه التّجربة، فإمّا أن تكون هناك تجربة واقعة، أو متخيّلة، وإلاّ فلا فسحة للتّمرّد.

❖ ملامح قصّة "موسى" عليه السّلام قوّة متخيّلة في مساندة الحلم الفلسطينيّ

إنّ انفتاح النّصّ في بنائه يوازيه انفتاح آخر على بنيات نصّيّة، أصبحت جزءًا منه؛ وبذَلك فهو يتفاعل معها، ويحاورها، ومن خلال هَذا التّفاعل ينتج دلالة جديدة وموقفًا جديدًا من النّصّ وزمنه وتاريخه[1]،فالشّاعر حينما ينتج نصّه تنفتح مخيّلته على المخزون اللّغويّ المشكّل لديه، والخاضع للتّشكيل الجديد، والمتلقّي حينما يتلقّى النّصّ ذاته تنفتح ذاكرته على نصوص مختلفة سواء أكان ذَلك الانفتاح اختياريًّا أم تلقائيًّا، ومن تلك النّصوص الّتي خضعت لتصوّر الشّاعر قصّة النّبيّ "موسى" عليه السّلام، وما يرافقها من دلالات، وتوصف هَذه الشّخصيّة بأنّها متوسّطة الحضور في النّصّ الدّرويشيّ، فلم تبلغ مثلاً ما بلغه حضور شخصيّة " يوسف" أو "آدم" عليهما السّلام، ولَكنّها تفاعلت، وتواشجت مع إنتاج الشّاعر وأحاسيسه داخل النّصّ الشّعريّ، وقبل إنتاجه، وأسهمت في تقديم إيحاءات جديدة معبّرة عن تصوّرات الشّاعر وأحلامه، والمغزى من تلك التّصوّرات والأفكار الّتي تتمحور حولها العمليّة الإبداعيّة، ومن هَذا اللّون قول الشّاعر:

تتحرّكُ الأحجارُ،
ما سرقوا عصا موسى.
وإنّ البحر أبعدُ من يدي عنكم
إذن، تتحرّكُ الأحجارُ
إن طلعوا وإن ركعوا، وإن مرّوا وإن فرّوا_
أنا الحجرُ
أنا الحجرُ الّذي مسّتْهُ مزلزلةٌ. [2]

يرتبط العمل الفنّيّ ارتباطًا مباشرًا بالأحلام والخيالات، أو ينبع من المصادر الّتي تنبع منها،والأحلام تطلّ على الأفكار والتّجارب الخفيّة، والمبدع بقدرته يستطيع أن ينتج ما في الحلم من صور ومعانٍ؛ ممّا يوسّع خياله، ويمدّه بقوّة، تجعله يرسم الحياة بشكل أعمق[3]، فأحلام الفلسطينيّ المنطلقة من شأو وطنيّ لا تقف عند حدود، وقدرة الشّاعر على التّعبير عن أحلامه تفوق قدرة الإنسان العاديّ، وهو بذَلك يبحث عن منفذ قويّ، يتلاءم مع قوّة ذَلك

(1) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائيّ النّصّ والسّياق، 129.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 483- 484.
(3) ينظر: عادل الآلوسي، ينابيع العبقريّة، 55.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحلم، والحاجة الكامنة خلفه، فالنّصّ الدّينيّ وما يشتمل عليه من معجزات ربّانيّة المصدر في السّياق السّابق هو الوسيلة الأكثر تناسبًا للنفوذ إلى تلك الأحلام الّتي تثيرها طاقة انفعاليّة منسابة في نفس الشّاعر، فالفعل الإعجازيّ التّخيّليّ يبدأ بحركة الأحجار في السّطر الأوّل، وهَذا ما يحيلنا إلى أكثر من نصّ دينيّ، يتداخلان معًا في نصّ آخر، ففيه إشارة إلى حجر "موسى" عليه السّلام الّذي أزاحه عن باب البئر[1]، وحجر "المسيح" عليه السّلام الّذي دحرج عن باب القبر، وهو في السّطر الأخير يحيلنا مباشرة إلى ذَلك ؛ إذ جاء في الإنجيل:" وإِذا زَلْزَلَةٌ عَظِيمَةٌ حَدَثَتْ. لأَنَّ مَلاكَ الرَّبِّ نَزَلَ من السَّمَاءِ وَجَاء وَدَحْرَجَ الحَجَرَ عَنِ الْبَابِ، وَجَلَسَ عَلَيْهِ"[2]،فالحجر الّذي كان مصدرًا إعجازيًّا مُعيناً للأنبياء على الوصول إلى أهدافهم، يتحوّل عبر التّخيّل إلى مصدر قوّة بالنّسبة للفلسطينيّ، يستعين به للتّعبير عن أحلامه ورغباته، وهو مصدر للتّحدّي والإصرار على المواجهة لنيل الحلم، ولا تقف الإحالات النّصّيّة عند ذَلك، بل إنّ نفي سرقة "عصا موسى" في السّطر الثّاني تعبير عن الإصرار على تخطّي العقبات، فالقوّة وفقًا لذَلك في يد الفلسطينيّ، والشّاعر هنا يستأنس بقدرات الأنبياء، وملامح إعجازهم؛ ليوهب نفسه القوّة حتّى لو كان ذَلك تخيّلاً ، وتكرار حركة الأحجار في السّطر الرّابع زيادة في التّشبّث بالقوّة والأمل، فحركة الأحجار فِعْل بطوليّ إنسانيّ، وما هي إلاّ حركة نضاليّة مقاومة، ويحاول الشّاعر أن يمدّ نفسه بالثّقة والقدرة على التّصدّي، حينما تحلّ الأنا اللاّواعية في السّطر السّادس في الحجر، هنا يمنح نفسه إعجازًا لاشعوريًّا، هنا يبلغ الانفعال غايته؛ فيدفعه إلى اختراق الواقع على نحو يتّسع مداه زيادة في الإصرار على التّحدّي، والزّلزلة المكتسبة من شخصيّة "المسيح" عليه السّلام في السّطر الأخير تولج نصًّا دينيًّا في آخر، وتمنح النّصّ الشّعريّ كثافة انفعاليّة، تشبع رغبة الشّاعر معبّرًا عن صورة الفلسطينيّ أثناء محاولة الخلاص من حالة والدّخول في حالة أخرى مهما كان الثّمن.

الأدب تمثيل للحياة، والحياة حقيقة اجتماعيّة واقعة، والشّاعر نفسه عضو في المجتمع، ومنغمس في وضعه الاجتماعيّ،وللأدب وظيفة اجتماعيّة، لا يمكن أن تكون فرديّة[3]، والشّاعر مهما ابتعد عن الواقع في نقل الفكرة فهو لا يصوّر إلاّ ذَلك الواقع، وتصوير التّجربة لا ينبغي أن يحاكي الصّورة الحرفيّة للواقع، وإلاّ لافتقدنا الجانب الرّوحيّ الّذي يحقّق اللّذة للمتلقّي، وهي اللّذة النّاجمة عن إثارة المشاعر والتّمتّع بالجمال الفنّيّ، وبذَلك يفقد الشّعر هَذه القيمة، ونستبدل الوثائق المشتملة على الحقائق المنقولة حرفيًّا به، فالشّعر فنّ يبحث عن مادّته في الواقع، وهو إعادة تشكيل للصّور المختلفة الّتي يشتمل عليها العالم المحيط بالشّاعر، وما يقدّمه هذا الشّاعر من جديد مأخوذ كذَلك من الطّبيعة المحيطة به، وقد فتّت أجزاءها، وأعاد تشكيلها، والنّصوص الدّينيّة أحد أشكال الواقع في صياغتها الجديدة تعبيرًا عن التّجربة المقصودة؛ إذ يقول " درويش":

وكيف تتّسع عيناي لمزيد من وجوه الأنبياء ؟
اتبعيني أيّتها البحار الّتي تسأم لونها
لأدلّك على عصا أخرى.

(1) ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، 188.
(2) العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح الثّامن والعشرون، 2، ص55.
(3) ينظر: رينيه ويليك،أوستن وارين، نظريّة الأدب،97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّني قابل للأعجوبة [1]

القيمة الحقيقيّة للأدب تكمن فيما يقدّمه من قيم ودلائل، والحكم عليه متعلّق بقيمته ووظيفته وتأثيره في الفرد والجماعة[2] ، وهَذا التّأثير لا بدّ له من لغة تستند في تكوينها إلى مصادر مؤثّرة، فالنّصّ الدّينيّ، وما يحويه من مظاهر إعجازيّة له القدرة على تحقيق تلك الفاعليّة في السّياق السّابق، والشّاعر يدمج واقعه الحاليّ بالواقع الدّينيّ، فيحمل لفظ "البحار"دلالة مزدوجة، أحدها ينطلق من عالم الشّاعر الذّاتيّ والاجتماعيّ، والآخر من قصّة "موسى" عليه السّلام؛ إذ استطاع أن يشقّ البحر بعصاه[3]، فالعصا هنا تكون رمزًا للعبور نحو المستقبل، فإذا كانت في النّصّ الدّينيّ تمثّل قدرة إلَهيّة خارقة تُمكّن النّبيّ من تحقيق غايته وتجنّب العثرات، فهي كذَلك بالنّسبة للفلسطينيّ، ولكنّها تمثّل جانبًا معنويًّا يكمن في قوّة الإرادة والإصرار على المواجهة والانطلاق نحو الهدف، وهي تعكس رغبة فذّة، تكشف مشاعر الأمل واللّهفة، فالشّاعر منذ السّطر الأوّل يمهّد للإشارة إلى قوّة المقاومة، والأنبياء هم المقاومون الّذين تبدو صورتهم في مخيّلة الشّاعر مخترقة للواقع ومعجزة بما تقدّمه من بطولات، والشّاعر يسلخ تلك القدرة على ذاته، كما يتمثّل في الأسطر الثّلاثة الأخيرة، وكلّ ذَلك يتأتّى نتيجة لرغبة في الخلاص، فهو يحاول عبر لاوعيه وفي عالم التّخيّل أن يمنح نفسه ما يعجز عن الوصول إليه في الواقع.

الرّؤيا تكسب الشّعر قوّة خلق وكشف، وتؤصّل فرادة الشّاعر، حين يرفض الأشياء القريبة، ويتوق ليكون المثال الّذي تتناقله الأجيال فكرًا حيًّا فاعلاً في الحاضر والمستقبل، [4]، صالحًا لإعادة إنتاجه عبر أمكنة وأزمنة آتية، فالقريب في صورته لا شكّ أنّه يهضم في مخيّلة الشّاعر؛ ليحيله فيما بعد إلى أشياء بعيدة، تعود بالإدراك والتّخيّل أشياء قريبة، تكون في صورتها غير مألوفة، وفي دلالتها تتّصل بالواقع المألوف، ويكون التّناصّ الدّينيّ وسيلة لتحويل الواقع عبر التّشكيل اللّغويّ إلى مادّة جديدة، والتّناصّ مع قصّة النّبيّ "موسى" عليه السّلام لم يقتصر على ذكر اللّفظ المباشر للعصا، وإنّما يتناصّ الشّاعر مع فعل العصا؛ لا ليعبّر عن قوّة آنيّة؛ وإنّما ليعبّر عن القوّة بوصفها شيئًا مفقودًا قابلاً للاستعادة؛ إذ يقول متناصًّا مع قوله تعالى:" **وَأَوۡحَيۡنَآ إِلَىٰ مُوسَىٰٓ إِذِ ٱسۡتَسۡقَىٰهُ قَوۡمُهُۥٓ أَنِ ٱضۡرِب بِّعَصَاكَ ٱلۡحَجَرَۖ فَٱنۢبَجَسَتۡ مِنۡهُ ٱثۡنَتَا عَشۡرَةَ عَيۡنٗا** "[5]:

سيونزِعُ النسيانُ أعشابًا على جدرانها، وسنستعيدْ
أيامَ إخوتنا وتاريخ انبجاس الماءِ من حجر. فكم سنةً سنبقى
في قاع هاويةٍ نُعَلّم روحنا قُدّاسَها وجنَاسَها. [6]

---

(1) محمود درويش،ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل،381.
(2) ينظر: علي عبد الخالق علي دومة، في الأدب ومذاهبه المعاصرة،299.
(3) ينظر : ابن كثير، قصص الأنبياء،252.
(4) ينظر: مها خير بك ناصر، جبران أصالة وحداثة، 200.
(5) سورة الأعراف، آية 160.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 312.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشّعر الحقيقيّ إذن أصالة وابتكار، يعبّر عن الحياة، ويخلق أشكال العالم، فهو من تجلّيات الابتكار، وهو علم التّجربة والاستنتاج[1]، وهو كلّ ما ينطقه الشّاعر لحظة الإلهام، وهو خلاصة الثّقافة المتراكمة في الذّاكرة، ومن ضمنها النّصوص الدّينيّة الّتي تعدّ مظهرًا من مظاهر الابتكار الأسلوبيّة، فالشّاعر هنا يتناصّ جزئيًّا مع تلك الآية؛ الّتي تمثّل ملمحًا من ملامح القصّة الدّينيّة؛ إذ تختفي العصا وفعلها السّحريّ وراء "انبجاس الماء من حجر"[2]، واستعادة التّاريخ الدّينيّ الإعجازيّ تعويض عن الشّعور بالإخفاق وعجز الفلسطينيّ عن تحقيق أحلامه، فالشّاعر يبحث في خياله عن منطق قوّة، وهَذا المنطق يجده في النّصّ الدّينيّ عبر التّخيّل، وهو يوظّف الفعل المستقبليّ " سنستعيد" إشارة إلى استعادة صور الماضي، لا لتعبّر عن الماضي؛ وإنّما لتومئ للصّورة المستقبليّة الكامنة في حلمه، فالإيحاء الدّينيّ إشارة إلى تجديد لحظات القدرة والتّصدّي، فإذا كان النّصّ المستوحى في أصله يمثّل القدرة الخارقة، فهو في النّصّ الحاليّ محاولة لاستلهام قدرة مماثلة إلى درجة ما ، تعيد للفلسطينيّ وجوده، وجذَله بذَلك الوجود، وكلّ ذَلك يكشف عن مشاعر الأمل والتّوق والإصرار في محاولة للسّيطرة على اليأس والضّعف.

إنّ المتتبّع لظاهرة التّناصّ يلاحظ ما تحمله الدّلالات السّابقة من قرائن ذات صلة بقضايا الشّاعر واهتماماته[3]، فالتّناصّ وسيلة لإشباع رغبة الشّاعر في إضاءة مكبوتات النّفس، واستبطان الجوانب المؤلمة فيها، وهو محاولة لمحاكاة التّاريخ الدّينيّ في لحظات إشراقه، واستبداله بالواقع الحاليّ في لحظات أفوله. للتّناصّ صلة وثيقة بالغاية الّتي يسعى الشّاعر إلى بلوغها، وبالمشاعر المتدفّقة في نفسه، وبه يحاول إرضاء رغباته الّتي يفتقر إليها في الواقع، وعبره يستطيع أن يوجد علاقة بين التّاريخ الإنسانيّ على امتداد مراحله؛ إذ يصبح التّاريخ متّصلاً بتجاربه، وحيًّا في الذّاكرة الإنسانيّة، نفهم الواقع من خلاله، ونحتسّ مشاعر الشّاعر؛ إذ يتفاقم شعوره بالأمل من خلال محاولة أقوى لاكتساب القدرة على المواجهة ، فهو يقول متناصًّا مع الملمح السّابق من قصّة النّبيّ "موسى" عليه السّلام:

سوف نُلقّن الأعداء درسًا في الزّراعة وانبثاق الماء من حجرٍ . . سنزرع[4]

... ...

إنّ حضور النّصّ السّابق في اللاّحق يعني تداخلاً حتميًّا بين الذّاكرة العامّة والخاصّة؛ ممّا يؤثّر في رؤية المبدع لعالمه [5]، فالشّاعر يوظّف النّصّ الدّينيّ؛ لينفُذ إلى عالمه وفقًا لرؤيته المتناسبة مع إحساسه بذَلك العالم، وفي الذّاكرة ينصهر الماضي الّذي يتّصل بالإنسانيّة في الإبداع الخاصّ؛ إذ يمثّل السّطر السّابق نموذجًا من ذَلك، فلعلّ الزّراعة في اللاّوعي هي النّضال في الوعي، فالزّراعة سبيل المقاومة، " وانبثاق الماء من حجر"[6] في اللاّوعي هو

(1) ينظر: مها خير بك ناصر، جبران أصالة وحداثة، 194.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 312.
(3) ينظر: سعيد جبر محمّد أبو خضرة، تطوّر الدّلالات اللّغويّة في شعر محمود درويش، 163.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 441.
(5) ينظر: محمّد عبد المطّلب، مناورات الشّعريّة، 50.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 441.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوقود الّذي يدعم ذَلك الدّرب، واقتران هَذا الجزء من التّناصّ بالصّيغة المستقبليّة " سوف نلقّن.. [1] "إشارة إلـــى أنّ التّناصّ يقوم على محاولة استئناس بالماضي للوصول إلى الأمل المنتظر عبر التّخيّل، فالماضي الّذي أصبح جـــزءًا من الذّاكرة هو الأقرب للتّعبير عن أحلام الفلسطينيّ القائمة على لغة التّحدّي.

❖ "العذراء" ممثّلة للبشرى بالخلاص

يمارس الشّاعر بالتّناصّ إعادة تشكيل النّصوص للتّعبير عن واقعه؛ لذا فهو لا يقف عنـــد حـــدود دلالات النّصّ، بل يتعدّاها لتبلغ أفقًا دلاليًّا أوسع[2]، فحينما تقع فكرة على مخيّلته نتيجة لتصوّر واقعيّ ســـبقها، أو إحـــساس حرّكها، فهي تصطدم في طريقها بأفكار وصور مختزنة في ذهنه، أو يحاول البحث عن فكرة سابقة مماثلة، وأثنـــاء تلك العمليّة يولد النّصّ الجديد محمّلاً بمكنونات تلك الأفكار، فصورة "العذراء" واحدة من صور المعرفة الدّينيّة الّتي سكنت ذاكرة الشّاعر ووجدانه؛ لتعبّر عن حالة من القلق النّاتج عن الرّغبة في الخلاص الإنسانيّ، وقد غلب علـــى هَذه الصّورة حضور الآية القرآنيّة المتمثّلة في قوله تعالى:" **وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا** "[3]، ويظهر هَذا في قوله:

سألتكِ: هزّي بأجمل كفّ على الأرض
غصنَ الزّمان!
لتسقط أوراق ماض وحاضرْ
ويولد في لحظة توأمان:
ملاك.. وشاعر! [4]

إنّ أكثر المبدعين أصالة من كان نصّه ذا طبيعة تراكميّة؛ أي أنّ الرّوافد السّابقة وجدت حيّزًا لاستقبالها[5]، فشعر " درويش" امتلك من السّعة ما يؤهّله لاستيعاب أنماط من النّصوص السّابقة، ويعود ذَلـــك لحنكـــة الـــشّاعر، وقدرته على الملاءمة بين تلك النّصوص وحدسه، فحضور الآية القرآنيّة في هَذا السّياق يقوم على التّحوير، والفعل " هزّي" يحتفظ بزمنيّته المتعلّقة بصيغته، ويبقى على فاعله المعبّر عن المخاطبة، بينما يحلّ " غصن الزّمان" محـــلّ جذع النّخلة، وتظهر النّتيجة المغايرة لفعل الهزّ حسب سياقه، وهي تجلّي الماضي والحاضر، والـــولادة المنتظـــرة ترتبط بالزّمان المنتظر، إنّها ولادة ملاك وشاعر لا ولادة نبيّ، وصورة "العذراء" المختفية داخل السّياق، والكامنـــة في ضمير المخاطب بقوله:" هزّي" هي صورة رمزيّة لـــ " فلسطين" الأم، وللأمّ الفلسطينيّة، والـــولادة هنـــا تقـــديم

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 441.
(2) ينظر: سعيد جبر محمّد أبو خضرة، تطوّر الدّلالات اللّغويّة في شعر محمود درويش، 164.
(3) سورة مريم، آية 25.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 124.
(5) ينظر: محمّد عبد المطّلب، التّناصّ القرآنيّ في (أنـــت واحـــداها) لمحمّـــد عفيفـــي مطـــر، إبـــداع مجلّـــة الأدب والفـــنّ، ع1، س. 8، 1990م، ص 15.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبطال يخلّصون الوطن من سطوة الاحتلال، و"المسيح" المنتظرة ولادته رمز للفلسطينيّين المنصهرين على درب التّضحيات، ولفظ "لمحة" يشير إلى استمراريّة التّضحية، ومواصلة العطاء، والهزّ في سياقه الدّينيّ معبّر عن الأمل والخلاص والبشرى، وهو لا يخالف هَذه المعاني في السّياق الشّعريّ، فالشّاعر يتناصّ هنا مع الحدث الدّينيّ، ويوصلنا إلى الشّخصيّ؛ ليعبّر عن غاية اجتماعيّة، ومأرب وطنيّ، يشبع رغبته حالمًا بالتّحرير، ومؤمنًا بالخلاص من الاحتلال.

إنّ النّصّ الحاضر يبني النّصّ الغائب وفق عمليّة هدم له، بناء متناسبًا مع النّصّ الحاضر من حيث دلالاته وفنّيّاته، فيتحوّل النّصّ الغائب إلى دلالات جديدة مع عدم فقدانه لمرجعيّته[1]، فالنّصّ المرجعيّ يرتحل ليسكن في نصّ جديد له تجربته الخاصّة، وظروف إبداعه المنبثقة من تلك التّجربة، وهَذا النّصّ الجديد بكلّ عوامل تشكيله الخاصّة يكون قادرًا على استيعاب النّصّ المرجعيّ، وهضمه، وامتصاصه؛ إذ يصبح جزءًا متداخلاً في بنيته، لا يسهل عزله عنه، والنّصّ الدّينيّ بكلّ معالم الدّهشة فيه تتجدّد قدرته على الإثارة ليس في ذاته فحسب، وإنّما في ما يقدّمه من دلالات جديدة، تجعل محيط الشّاعر الاجتماعيّ قابلاً للاستقبال بصورة نستعيد فيها الواقع استعادة، يزداد تأثيرها، وإحساسنا بها، وتأمّلنا فيها، من هنا حاول الشّاعر تشكيل الواقع بالاستناد إلى النّصّ الدّينيّ في أجزاء متداخلة مع النّصّ الشّعريّ بقوله:

عاد المسيحُ إلى العشاء، كما نشاء، ومريمٌ عادتْ إليهِ
على جديلتها الطّويلة كي تُغَطّيَ مسرحَ الرّومان فينا .
هل كان في الزّيتون ما يكفي من المعنى . . لنملأ راحتيهِ
سكينةً وجروحَهُ حبقًا، ونذلق روحَنا ألقًا عليه؟ [2]

يظلّ العالم الموضوعيّ قابلاً لعمليّة تركيبيّة أكثر ثراء هي التّخيّل، وفيها لا تنفصل الذّات عن الموضوع، وإنّما تشكّل رؤيتها مصدرًا لانبثاق مجموعة من العلاقات المبدعة، تشكّل صورة لا تنتمي إلى الواقع الموضوعيّ قدر انتمائها إلى الذّات المتخيّلة[3]، فالذّات هي القادرة على تكييف النّصوص وإعادة إبداعها وفقًا للذّائقة والمخيّلة، والقصّة الدّينيّة بما فيها من رموز حاضرة هنا هي خلاصة قدرة الشّاعر على إعادة تشكيل المعنى، فلعلّ عودة "مريم" مصاحبة لعودة "المسيح" محاولة للخروج إلى واقع جديد، يتجدّد فيه الأمل، ويتفاقم فيه العطاء المتواصل، لعلّها عودة تختفي فيها معالم الحياة المؤسّية في تاريخيّة الفلسطينيّ، لعلّها عودة مرجوّة، تؤكّد على الانتماء، والشّاعر إذ يتخيّل هَذه الصّور الرّمزيّة يستخدم صيغة الماضي " عاد" إصرارًا على تعميق الشّعور بالأمل؛ إذ يصبح الحدث ماثلاً للإدراك والتّخيّل، وهَذه وسيلة تثير الإقناع، وتقرّب الصّورة المستقبليّة الّتي تنتقل إلى الزّمن الماضي، ولعلّ الصّورة الّتي تتّصل بـ"مريم" في السّطر الثّاني تعبّر عن أمل غامر، وإمداد وفير، نستمدّه من الأمّ الفلسطينيّة والوطن، " والسّكينة" في السّياق هي سكينة مستلهمة من خصوبة النّصّ الدّينيّ، هي محاولة للتّخلّص من أعباء

(1) ينظر: عبد الباسط أحمد محمّد مراشدة، التّناصّ في الشّعر العربيّ الحديث،ص240، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنيّة، 2000م.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 430.

(3) ينظر: سميح القاسم وآخرون، محمود درويش المختلف الحقيقيّ دراسات وشهادات، 163.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القلق، هي سكينة مماثلة يرجوها الشّاعر في مستقبله المأمول،وملء الجروح بالحبق ودلق الرّوح ألقًا يعيد للمتألّم وميضًا من الجذل، ويخرجه من الواقع المرير محاولاً تناسيه، فالشّاعر يحاول استلهام امتصاص المعاناة في النّصّ الدّينيّ رغبة في تغيير الواقع، بل قلبه إلى الصّورة النّقيضة.

❖ "المسيح" عليه السّلام ممثّلاً لمسيرة الفداء والتّجربة الوجوديّة

يأتي في طليعة الرّموز الدّينيّة الموظّفة في القصيدة الحديثة رمز "المسيح" عليه السّلام، وليكن ليس من قبيل المبالغة إذا قيل: إنّ من النّادر أن نجد شاعرًا لا يوظّف هَذه الشّخصيّة وما يرتبط بها من دلالات، تنسجم مع الواقع الّذي يعيشه [1] ؛وبذا يكون "درويش" واحدًا من الشّعراء الّذين تناصّوا مع هَذه الشّخصيّة ؛ إذ كسب هَذا الجانب من التّناصّ عنده حضورًا مميّزًا ؛ لما يزهو به من إيماءات؛ ولما يحمله من معطيات، فشخصيّة "المسيح" عليه السّلام باقية، بما تكتنزه من الإيجابيّات الّتي تثري الخواطر المتدفّقة في النّفس المبدعة، وتسهّل إرساءها في قالبها اللّغوي في جوّ يكتنفه العمق؛ ممّا يجعل الحاضر مرتكزًا على الماضي، والماضي مشدودًا إلى الحاضر بتجاربه الرّوحيّة في غناها وخلودها، وهي توائم ما في نفس الشّاعر من هواجس، فقد انتقى منها ما يلائم أفكاره، ويحمل الذّاكرة الإنسانيّة على إدراك الواقع إدراكًا بعيد المدى، يقتضي استبطان النّفس المبدعة، واستخلاص المؤثّرات المحيطة بها، وتكون هَذه العمليّة شبيهة بعمليّة سابقة قام بها المبدع نفسه حينما استبطن ذاته. لقد رافقت شخصيّة "المسيح" مشوار الشّاعر منذ بداياته، وأخذت بالنّموّ على نحو يتواءم مع نموّ القصيدة من ناحية، ويسهم في ذَلك التّطوّر من ناحية أخرى، ومن هنا أخذت هَذه الشّخصيّة تلقي بظلالها عبر إنتاج الشّاعر. لقد واكب التّناصّ مع هَذه الشّخصيّة نموّها؛ إذ التمس الشّاعر جوانبها منذ الولادة وحتّى القيامة وفقاً للفكر المسيحيّ،ومن ثمّ كان ترقّب إشراقة العالم المرتهنة بولادته أحد المعالم المستلهمة، تلك الولادة الّتي تبشّر بالخلاص والعطاء، وتغري الفلسطينيّ بالأمل القادم الّذي يذلّل طريقه الشّائك، ويبشّر بخصبه؛ إذ يقول الشّاعر:

طَوِيلٌ طَرِيقُكَ فَاحْمِلْ بِسَبْعِ نِسَاءٍ لِتَحْمِلَ هَذَا الطَّرِيقَ الطَّوِيلْ
عَلَى كَتِفَيْكَ. وَهُزَّ لَهُنَّ النَّخِيلَ لِتَعْرِفَ أَسْمَاءَهُنَّ وَمِنْ أَيِّ أُمٍّ سَيُولَدُ طِفْلُ الجَلِيلْ
لَنَا بَلَدٌ مِنْ كَلَامٍ. تَكَلَّمْ تَكَلَّمْ لأُسْنِدَ دَرْبِي عَلَى حَجَرٍ مِنْ حَجَرْ [2] .

يرتبط العمل الفنّيّ بمعاناة الإنسانيّة،فالعمل الفنّيّ الأصيل هو الّذي يضع يده على مشكلات الشّعب، وهو التّعبير الحقّ عن آمال الأمّة، وهو الّذي يلامس أماني النّفوس في عمقها، فالمبدع هو الّذي ينطلق من الشّعور إلى اللاّشعور الجمعيّ في لحظات إلهام صوفيّة [3]، وهَذا الانطلاق لا بدّ أن يستند إلى التّجارب الإنسانيّة العامّة الّتي تقيم في اللاّشعور الجمعيّ، وأسمى تلك التّجارب هي الدّينيّة، فهي غنيّة بالإيحاءات المتّصلة بأحداث الإنسانيّة، فالشّاعر رأى في فكرة الخلاص الإنسانيّ والبشرى بولادة "المسيح" عليه السّلام ما يقترب من الأفكار الّتي يبغي توصيلها بعمق،فالإيماءات الدّينيّة تتّصل بالواقع الفلسطينيّ، فإذا كانت "العذراء" قد بُشّرت في "الجليل" بولادة

(1) ينظر:خالد سليمان، ظاهرة الغموض في الشّعر الحرّ، فصول،م7، ع3 ،4، 1987م، ص72.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش،المجلّد الثّاني،331.
(3) ينظر، كارل غوستاف يونغ، علم النّفس والشّعر، الموقف الأدبيّ، ج1، ع1-3، 1971م،ص41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"المسيح" عليه السّلام[1]، وإذا كانت تلك الحادثة قد مرّت في غير مكان، فالفلسطينيّ مهجّرًا في غير مكان يأمل أن تكون هناك بشرى بخلاصه من معاناته في طريقه الطّويل نحو وطنه،وهَذا الطّريق لا يمكن تجاوزه وفقًا لنظرة الشّاعر التّخيّليّة إلاّ بالحلم،فالحلم هو سبيل الخلاص، ومادّته هي النّصّ الدّينيّ الّذي يعدّله الشّاعر وفقًا لغايته، فالخطاب يتحوّل من صيغة المؤنّث إلى صيغة المذكّر موجّهًا للفلسطينيّ، والمرأة الفلسطينيّة هي الشّخصيّة المماثلة لشخصيّة "العذراء" الّتي تعطي، وتقدّم لتخليص الأمّة، و"العذراء" تتحوّل إلى عذراوات؛ إذ يقول الشّاعر :" فاحلم بسبع نساء"[2]، ويبدو هنا الشّاعر متأثّرًا بقوله تعالى:" **مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمۡوَٰلَهُمۡ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتۡ سَبۡعَ سَنَابِلَ**..." [3]، وهنا يدمج الشّاعر أكثر من نصّ دينيّ، "وسبع نساء" هنّ سبع عذراوات من أجل ولادة "مسيح" واحد، يضيء الدّرب المرتقب؛ إذ إنّ محاولات سبعًا قد تنجح منها واحدة، وهَذا ما يعبّر عن صعوبة الدّرب الّذي يسلكه الفلسطينيّ، فانتظار الولادة لم يعد أمرًا قريب المنال كما هو الحال في النّصّ الدّينيّ، والهزّ يكون مرافقًا للحلم، بقول الشّاعر و"هزّ" مستبدلاً هَذا اللّفظ باللّفظ " هزّي"، والنّخلة تتحوّل إلى نخيل إشارة إلى مدى ما يتطلّبه مشوار الفلسطينيّ من عطاء، نخلة واحدة لا تكفي لتخليص الفلسطينيّ القابع خلف المسافات المدلهمّة من عذاباته المتفاقمة، نخلة واحدة لا تكفي من أجل ولادة واحدة، تبشّر بالخلاص المستقبليّ المرتهن بالفجر الثّاوي خلف الدّيجور، فالنّساء يتعدّدن، والنّخيل يتعدّد، وليس هناك إلاّ طفل واحد، فالتّحوير هنا بقدر ما يتشبّث الشّاعر عبره بالأمل، يعبّر عن صعوبة الوصول إليه، والشّاعر هنا يستدعي "الجليل" بعدًا مكانيًّا يتّصل بـ"المسيح" عليه السّلام، ويوجّه الأحداث نحو المستقبل: "فاحلم"، " لتحمل" ،هزّ"، " لتعرف"، " سيولد" [4] ، ومن ثمّ تكون الصّورة المستقبليّة للفلسطينيّ متجلّية عبر السّياق، ويكون الفعل المستقبليّ موجّهًا حسب زمنيّته، ويكون ذَلك في ظلّ الاتّصال بالماضي الممتدّ عبر اللاّوعي الجمعيّ.

لكلّ تجربة فنّيّة بعد غيريّ، فهي تنطلق أوّلاً من الذّات، ولَكنّها حين تتكامل تحلّ في التّجربة الاجتماعيّة، ومنها تتنامى، وتتطوّر من خلال التّعمّق وإدراك التّجربة الماورائيّة[5]، وليست الذّات إلاّ جزءًا من كيان اجتماعيّ، والشّاعر حينما يفكّر في ذاته، لا يمكن أن يتصوّرها منفصلة عن الذّوات الأخرى، ولا يمكن لتجربة مهما كانت خصوصيّتها أن لا تمسّ الآخرين، بل الإنسانيّة عامّة، ويكتسب الموقف أهميّته إذا ما كان منطلقًا من الذّات والمجتمع في آن، وتزداد تلك الأهميّة حينما تأخذ من تجارب الأمم الماضية، ومن اللاّشعور الجمعيّ، والإيحاءات المنبعثة من قصّة "المسيح" عليه السّلام تكسب النّصّ جدّة، حينما يقول الشّاعر:

لِدِبني... لِدِبني لأَعْرِفَ فِي أَيِّ أَرْضٍ أَمُوتُ وَفِي أَيِّ أَرْضٍ سَأُبْعَثُ حَيًّا
سَلامٌ عَلَيْكِ وَأَنْتِ تُعِدِّينَ نَارَ الصَّبَاحِ، سَلامٌ عَلَيْكِ... سَلامٌ عَلَيْكِ. أَمَا

(1) ينظر في ذَلك: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير لوقا، الأصحاح الأوّل، 26-33، ص 92.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 331.
(3) سورة البقرة، آية 260.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش،المجلّد الثّاني،331.
(5) ينظر: إيليّا الحاوي، الفنّ والحياة والمسرح، نظريّات ونظرات، 79.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

آنَ لِي أَنْ أُقَدِّمَ بَعْضَ الهَدَايَا إِلَيْك: أَمَا آنَ لِي أَنْ أَعُودَ إِلَيْك؟ أَمَا زَالَ
شَعْرُكِ أَطْوَلَ مِنْ عُمرِنَا وَمِنْ شَجَرِ الغَيْـمِ وَهُوَ يَمُدُّ السَّمَاءَ إِلَيْك لِيَحْيَا؟ [1]

التّناصّ يجعل الشّاعر يتجاوز ذاته؛ ليلتحم بذوات أخرى[2]، وهو يصنع نصًّا حيويًّا نشطًا، فالنّصّ الإبداعيّ ينبغي أن يكون منتجًا، يكسر شكل النّصّ القديم[3]، فالشّاعر هنا يصهر النّصّ المرجعيّ داخل السّياق الشّعريّ ملتحمًا بذات "المسيح" عليه السّلام، ومتناصًّا مع قوله تعالى :" **وَٱلسَّلَـٰمُ عَلَيَّ يَوۡمَ وُلِدتُّ وَيَوۡمَ أَمُوتُ وَيَوۡمَ أُبۡعَثُ حَيًّا** "[4]، وتذوب شخصيّة "المسيح" عليه السّلام في شخصيّة الفلسطينيّ بوصفه رمزًا للعطاء المتواصل، والإمداد الخصيب، وقد قام الشّاعر بتفكيك النّصّ القرآنيّ، ومن ثمّ بإعادة تركيبه، فتوزّعت أجزاء المضمون القرآنيّ في غير مواضعها؛ إذ إنّ الولادة تتحوّل من زمنيّة الماضي إلى زمنيّة المستقبل، ومن الحديث عن الذّات إلى الحديث إلى المخاطب المؤنّث، والولادة هنا تنتهك عنوان القصيدة:" لديني... لديني لأعرف"، وهي إعادة نظر في الماضي، إعادة نظر في تقرير الوجود، ولعلّ المخاطبة هنا هي "فلسطين" انطلاقًا من زمن القصيدة، فالشّاعر في مرحلة ما بعد "بيروت" يشعر بالضّياع نتيجة النّدم والأسف بسبب البعد عن الوطن؛ إذ "يبقى الإنسان الفلسطينيّ في منفاه دائم الحنين إلى أرضه، يجذبه صوتها، ويشدّه إليها"[5]، فالولادة بحث عن عودة، تنطلق من نقطة التّكوين، ينتابها الخلاص بالاستناد إلى ولادة "المسيح" عليه السّلام، ولعلّ الموت والحياة يمثّلان جانبًا معنويًّا، فلعلّ الموت ضيق بالواقع، والحياة تكيّف معه، ومن هنا يكون تحويل الولادة إلى المستقبل متّصلاً بمستقبل الفلسطينيّ غير منفصل عن ماضيه، ويأتي ذَلك بفعل التّقمّص ابتداء بالذّات الشّاعرة، ووصولاً إلى "نحن". أمّا السّلام الّذي قُصد به "المسيح" عليه السّلام في النّصّ الدّينيّ، فلعلّه يمنح هنا للوطن المفقود، والشّاعر أثناء ذَلك يحشد المقطوعة بالأفعال ذات الدّلالة المستقبليّة:" لديني"، "سأبعث"، "أن أقدّم"، "أن أعود"، "ليحيا"[6]، وهَذا ما يعبّر عن قلقه تجاه واقعه ومستقبله، ويبرز الضّمائر المتّصلة بالذّات في نطاق الآخر، فتتجسّد ذات الفلسطينيّ بما تختزنه من رغبات، ويعبّر بوعيه الباطن عن عالمه الخاصّ؛ لينطلق إلى عالم الآخر، وعبر ذَلك تتفجّر العاطفة؛ لتصل إلى درجة الانفعال المزمن الّذي يعكس التّجربة الاجتماعيّة المسهمة في عمليّة الإبداع، فينصهر الهمّ الفرديّ الّذي قاساه الشّاعر في همّ الفلسطينيّين الجماعيّ؛ وبذا يبلغ الانفعال الذّروة، ويطغى على العقل، وإن استمدّ حياته منه.

تختلف آليّة استدعاء الشّخصيّة وفقًا لبنية النّصّ ودلالته الكلّيّة، والشّاعر يملك آليّات استدعاء مختلفة، يختار منها ما يلائم بنية النّصّ، ويكون لتلك الآليّة نفسها دور داخل السّياق، ومن تلك الآليّات

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 352.

(2) ينظر: إبراهيم نمر موسى، حداثة الخطاب وحداثة السّؤال،81.

(3) ينظر: معتصم سالم الشّمايلة، التّناصّ في النّقد العربيّ الحديث، ص43، رسالة ماجستير، جامعة مؤته، 1999م.

(4) سورة مريم، آية 33.

(5) محمّد شحادة عليان، الجانب الاجتماعيّ في الشّعر الفلسطينيّ الحديث، 62.

(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 352.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الاستدعاء بالعَلَم، أو ما يشير إليه[1]، ويكون هَذا اللّون من الاستدعاء أكثر مباشرة من الآليّات الأخرى، سيّما أنّ الشّخصيّة الدّينيّة هي الأكثر بروزًا من بين الجوانب الأخرى المتّصلة بها، ولقد شاع في غير موطن عند "درويش" هَذا اللّون من التّناصّ، وكان استدعاؤه للعلَم الدّال على "المسيح" عليه السّلام إمّا بلفظ "المسيح" نفسه أو بتسميات أخرى تشير إليه، وتعدّ من متعلّقاته، ويأتي ذَلك أحيانًا من باب النّظر إلى "المسيح" عليه السّلام على أنّه مصدر المعرفة والحكمة والتّسامح الإنسانيّ، ويبدو هَذا في قوله:

- ألو..
- أُريد يسوع
- نعم! من أنت!
- أنا أحكي من "إسرائيل"

وفي قدمي مسامير.. وإكليل

من الأشواك أحمله

فأيّ سبيل

أختار يا بن الله.. أيّ سبيل؟

أأكفر بالخلاص الحلو

أم أمشي؟

ولو أمشي وأحتضرُ؟

- أقول لكم: أماتا أيها البشرُ! [2]

"المسيح" نور فلسطينيّ إلى العالم، يولد ملايين المرّات في كلّ لحظة. وفي كلّ لحظة تذهب فلسطين إلى قضيّتها الشّموليّة. تذهب إلى عالميّتها وأبعادها الّتي لا حدود لها؛ لتطالب بمكان أبنائها المعذّبين على الأرض"[3]، فما دامت قضيّة "فلسطين" قائمة يتطلّب الوطن مسحاء مستعدّين للتّضحية، قادرين على تقرير المصير، فقد أراد الشّاعر هنا عبر شخصيّة "المسيح" عليه السّلام أن يصوّر الصّراع القائم داخل النّفوس الفلسطينيّة الحائرة في دربها، وأن يسترشد بحكمة الأنبياء الرّافضين للاستسلام، ولعلّ هَؤلاء هم الأبطال العازمون على تقرير المصير، فالفلسطينيّ يعاني عذاباته حائرًا منتظرًا ولادة فجر جديد مرتهن بأبطال متجدّدين؛ وبذا يحاول الشّاعر فلسطينيًّا أن يستمدّ قوّته من "المسيح" الحكيم المضحّي من أجل الإنسانيّة، الثّابت رغم المعاناة، وليس ممّن يملك هَذه القسمات إلاّ أن يحثّه على مواصلة المسير، والشّاعر يلجأ إلى ذَلك مؤمنًا بأنّ تلك الشّخصيّة رمز للقوّة والتّحدّي، وأثناء ذَلك يستدعي الإشارات الدّالة عليها:" المسيح"، "يسوع"، "ابن الله"، ويصوّر معاناة الفلسطينيّ باستحضاره

(1) ينظر: أحمد مجاهد، أشكال التّناصّ الشّعريّ، دراسة في توظيف الشّخصيّات التّراثيّة، 20.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 150.

(3) محمود درويش، وداعًا أيّتها الحرب، وداعًا أيّها السّلام، 134.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إشارات أخرى دالّة عليه، ومن تلك الإشارات: "مسامير"، و"إكليل من الأشواك"[1]، والحوار داخل السّياق بين الفلسطينيّ متقمّصًا شخص "المسيح" المصلوب رمزًا للفداء وبين "المسيح" المتجلّية شخصيّته تجلّيًا مباشرًا- يعبّر عن صراع الفلسطينيّ مع ذاته. وتكون عبارة "أمامًا أيّها البشر"[2] معبّرة عن الإصرار على مواصلة الدّرب رغم المعاناة والألم، وفي هَذا اقتداء بشخصيّة "المسيح" عليه السّلام الّذي لم ينثنِ على صليبه، بل ظلّ منتصب الهمّة والهامة، وإن كان الأسلوب في بداية الحوار غير متناسب مع طبيعة النّصّ الشّاعريّة، فاللّفظ "ألو" فاقد للكثافة الفنّيّة الدّالة داخل اللّغة الشّعريّة.

إنّ الوصول إلى الغاية الجماليّة يتطلّب من الشّاعر أن يوفّر لذاته حرّيّة الإبداع، والسّيطرة على تجربته الشّعريّة؛ وبذا ينفذ من هيمنة التّقاليد الشّعريّة، ويترك لروح العصر فرصة الدّخول في عالمه[3]، والشّاعر أثناء ممارسته للعمليّة الإبداعيّة بحرّيّة يتجاوز الحقائق في عمليّة التّشكيل، والقصيدة الحديثة لها تشكيلها الخاصّ المرتكز على أساليب ملتوية، أبرزها الرّموز الخاضعة لآليّات مختلفة، ورمز "المسيح" يتحرّك داخل النّصّ الشّعريّ معبّرًا عن حرّيّة الإبداع في الزّمن الحداثيّ، وهو عند "درويش" يسهم في تحريك عناصر القصيدة والاتّصال بها، ويجسّد تجربته، ويلبّي شأوه؛ إذ يقول:

أَنا والمسيحُ على حالنا:
يَمُوتُ ويحيا، وفي نَفْسه مريمُ
وأحيا، وأَحْلُمُ ثانيةً أَنَّني أَحلُمُ
ولَكنَّ حُلْمي سريعٌ كبرقيّة
تُذَكِّرُني بالأُخُوَّة بين السّماوات والأرض.../ [4]

الإبداع يتمثّل في الاتّساع والتّخييل، وذَلك بتشكيل الصّور الّتي تفتح القراءة على الغرابة بقيامها على فنّ قوليّ، يتجاوز فيه الشّاعر الحقيقة إلى ما يمكن أن يمنحه الحرّيّة في أن يفتنّ في الصّور الّتي تجسّد القدرة على خلق عوالم جديدة[5]، ويكون ذَلك هنا أقرب إلى الغرابة بمصاحبة الرّمز الإنسانيّ المثاليّ، فالشّاعر يوازي حالته بحالة "المسيح" عليه السّلام مؤكّدًا على التّطابق النّفسيّ بينهما، ولم يلجأ إلى التّوحّد أو القناع بقوله:" أنا والمسيح على حالنا"[6]، ولعلّه أراد من خلال ذَلك أن يجعل الصّورة أقرب إلى الذّهن، أقرب إلى الإدراك والتّصوّر على الرّغم من غموض بعض الجوانب الدّلاليّة، فالشّاعر يتشابه مع "المسيح"عليه السّلام في أنّه عاجز عن تحقيق أحلامه المتّصلة بـ"مريم"، ولَكنْ من هي "مريم" المرموز لها؟ هل هي "فلسطين"؟ هل هي المرأة الّتي تطلّ علينا أحيانًا في شعر "درويش" تعبيرًا عن

(1) محمود درويش ، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 150.
(2) نفسه، 150.
(3) ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، شعرنا القديم والنّقد الأجنبيّ، 127.
(4) محمود درويش، سرير الغريبة، 96.
(5) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة (مفاهيمها وتجلّياتها)، 74-75.
(6) محمود درويش، سرير الغريبة، 96.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقدانها في الواقع؟، أم هي كلاهما؟ فأيًّا كانت الدّلالة، فالشّاعر مصرّ على الحلم مستلهمًا مواصفات "المسيح" عليه السّلام، فهو في السّطر الثّاني ربط الموت بالحياة، ولعلّه هنا يستلهم فكرة القيامة استلهامًا بعيدًا عن المباشرة؛ إذ يعتقد المسيحيّون أنّ "المسيح" عليه السّلام قام من الأموات في يومه الثّالث[1]، والّذي يقرّب هَذه الفكرة قوله في السّطر الثّالث:" وأحيا، وأحلم ثانية"[2]، فالحياة هنا لم تقترن بالموت كما السّطر الثّاني، والقيامة عودة دائمة للحياة، والموت والحياة بالنّسبة للنّبيّ "المسيح" عليه السّلام لا يعنيان غير الدّلالة الحقيقيّة، أمّا الموت والحياة بالنّسبة للشّاعر، فلعلّهما تجارب الحياة المتراوحة بين الأمل واليأس، ولعلّ الحلم هو الوسيلة إلى الحياة بمفهومها المعنويّ؛ لذا يحلم الشّاعر ثانية في السّطر الثّالث، غير أنّه سرعان ما يتخلّى عن حلمه الّذي يذكّره "بالأخوّة بين السّماوات والأرض"[3]، فلعلّ المسافة الشّاسعة بين السّماوات والأرض تفرض مسافة شبيهة بين الشّاعر وأمله في تحقيق أحلامه، أو أنّ اقتران السّماوات بالأرض في العادة يجعل هَذا المعنى عكسيًّا، وإذا ما نظر المتلقّي إلى السّطر الرّابع يجد أحد أطراف الصّورة وهو اللّفظ " برقيّة" قد أخلّ بجماليّة تلك الصّورة الّتي تقتضي لفظًا أكثر إيحاء وجاذبيّة.

إنّ التّحوّل الرّمزيّ للشّخصيّة يخلع عليها طابع البطولة، حتّى تصير في وجدان الجماعة الإنسانيّة رمزًا، يظهر عودة الذّاكرة والوجدان إلى ينابيع ثقافيّة قديمة، يسيطر عليها مبدأ انفعاليّ أساسه أنّ الفرد تعبير عن الجماعة، وأنّ الجزء تعبير عن الكل[4]، لا سيّما أنّ الأنبياء أكثر قدرة على التّأثير في الجانب الوجدانيّ من حياة النّاس، وأهمّ جانب في حياة الأنبياء هو معجزاتهم؛ لما يحمله هَذا الجانب من إثارة مبعثها اختراق الواقع، وقدرة إلَهيّة يمنحها الله تعالى لهم من أجل مجابهة التّحدّيات، ومعجزات "المسيح" عليه السّلام جانب يستضاء به عبر تاريخ الإنسانيّة، وبما أنّ الشّعر يمثّل جانبًا حيًّا من ذَلك التّاريخ، فقد استضاء الشّاعر بذَلك الجانب مكتسبًا منه الثّراء في شكله ومضمونه.

من معجزات "المسيح" عليه السّلام تحويله الماء إلى خمر، وكان هَذا سببًا في إقبال تلامذته على الإيمان به[5]، وقد كانت الخمرة رمزًا شائعًا في أيّامه، فهي رمز الحياة[6]، وقد شاع هَذا الرّمز؛ لما له من قدرة تحويليّة هائلة، فهي طريق العبور بين عالمي الحسّ والرّوح، وتشعر بالتّحرّر والانطلاق؛ إذ كان "المسيح" عليه السّلام يهدف من تحويله الماء إلى خمر الدّخول إلى العالم من جديد؛ إذ يتحوّل فيه إليه الجميع[7]. ويؤمن المسيحيّون بأنّ شرب شيء من الخمر يؤدّي إلى حلول "المسيح" فيهم[8]، ومن هنا

---

(1) ينظر: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح السّابع والعشرون، 57- 65، ص 54- 55.

(2) محمود درويش، سرير الغريبة، 96.

(3) نفسه، 96.

(4) ينظر: عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة، 456.

(5) ينظر: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير يوحنّا، الأصحاح الثّاني، 1-11، ص150، وينظر: محمود علي قراعة، الثّقافة الرّوحيّة في إنجيل برنابا، 180.

(6) ينظر: مظهر الملوحي وآخرون، قراءة صوفيّة لإنجيل يوحنّا، 158.

(7) ينظر: نفسه، 27- 28.

(8) ينظر: عابد توفيق زين العابدين، النّفس الإنسانيّة بميزان القرآن الكريم والكتاب المقدّس، 74.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يكون لهَذا الجانب أثره في تحويل القصيدة إلى عالم جديد، ينطلق من عالم الشّاعر وبيئته، ينطلق من ذكرياته، وأحلامه الماضية، والآتية حين يقول:

مرَّ سيّدُنا ذاتَ يومٍ . هنا
جَعَلَ الماءَ خمرًا . وقال كلامًا
كثيرًا عن الحبّ، يا ابني تذكّرْ
غدًا . وتذكّرْ قلاعًا صليبيّةً [1]

الفنّ يكفي الإنسان حاجته إلى الوعي بعالميه الدّاخليّ والخارجيّ بوساطة الموضوع الّذي يعكس ذاته وفعله؛ ليرى نفسه من خلاله؛ ويكتسب الفنّ بذَلك قيمته المعرفيّة، وكلّما أفصح عن الباطن الرّوحانيّ ارتقى في الكمال، ونضج في الشّكل [2]، والشّاعر بوصفه فنّانًا يخترق عوالم داخليّة وخارجيّة، ويعيش تجربته بين الواقع والخيال، ويستعيد صور الماضي بتداخله مع الحاضر والمستقبل، فقد "ظلّت لحظة العودة تؤمن أنّ ما يحدث لن يكون نهاية التّاريخ"[3] في ذهن " درويش" حتّى لو كان ذَلك بالتّخيّل، فالشّاعر يصوّر لحظة عودة متخيّلة على أرض وطنه، وهَذه اللّحظة تفجّر في مخيّلته ذكريات الماضي عبر زمن بعيد، وهو يستند بذَلك إلى الجانب الرّوحيّ من الماضي؛ ممّا يعطي الموضوع أهمّيّة، تنطلق من المكان، ويكون ذَلك بالاستحضار المباشر لمعجزة "المسيح" عليه السّلام؛ إذ حوّل الماء إلى خمر، فـ"المسيح" والشّاعر كلاهما يرتبطان بالمكان نفسه، ولعلّ تحويل الماء إلى خمر من زاوية الشّاعر انتقال من حالة إلى أخرى، وتغلّب على وضعيّة منبوذة، والشّاعر يريد بذَلك أن تكون العودة متكاملة، فهو يهدف إلى الاستئناس بلحظة آمنة على أرضه، فرمز "المسيح" يبشّر بطهارة المكان، ونقائه مستقبلاً، ويُشعر بالرّوحانيّة، وتكون الخمرة رمزًا لتسيير الواقع نحو الحلم الّذي يستقطب الإنسان، والظّرف "هنا" يقرّب الشّاعر من حلمه، يقرّبه من المكان الّذي يعود إليه في خياله، فالمكان يسكن الشّاعر، والشّاعر يسكنه، ويصل إليه عبر الخيال الّذي يكوّن في رأي "سيّد قطب" الصّلة بين الإنسان وآماله البعيدة، الّتي لا تتحقّق في الواقع، فيدنو منها بخياله. [4]

يأتي الأثر الفنّيّ نتيجة لانعكاس الوجود على ذات الفنّان، وينصهر الموجود خارج الأديب عن طريق التّجربة الوجدانيّة أو الحدسيّة الّتي يعانيها بوجوده الذّاتيّ[5]، ويتمثّل هَذه المادّة نفسيًّا، ويرتفع بها إلى مستوى التّجربة الشّعريّة بعد أن تسهم في تكوين حياته الواعية والشّعوريّة[6]، وتتدخّل معرفة الشّاعر وخبرته في صياغة انفعالاته، وتزداد تلك الانفعالات قوّة ونفاذًا باقتناصها جوانب مدهشة من التّجارب

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 35.
(2) ينظر: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، 127.
(3) خليل الشّيخ، السّيرة والمتخيّل، قراءات في نماذج عربيّة معاصرة، 186.
(4) ينظر: سيّد قطب، مهمّة الشّاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر، 52.
(5) ينظر: محمّد زكي العشماويّ، قضايا النّقد الأدبيّ بين القديم والحديث، 18.
(6) ينظر: ك. غ، يونغ، علم النّفس التّحليليّ، 162.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماضية، والمعجزات أشدّها إثارة للدّهشة؛ إذ يستدعي معجزة الخبز الّتي تعود إلى "المسيح" عليه السّلام، وملخّصها أنّ خمسة أرغفة أشبعت نحو خمسة آلاف رجل من تلامذته بعد أن رفع نظره نحو السّماء[1]، والشّاعر يتناصّ مع هَذا الملمح تناصًّا غير مباشر حينما يقول:

يا أهلَ لبنانَ...الوداعا
شكرًا لكلِّ شجيرةٍ حمَلتْ دمي
لتضيءَ للفقراءِ عيدَ الخبزِ،
أو لتضيءَ للمحتلِّ وجهي كي يرى وجهي
ويرتديَ الخداعا. [2]

يغدو التّناصّ ظاهرة أسلوبيّة عندما يصبح قادرًا على أن يختلط مع خيوط النّصّ الّذي يفد إليه، ويصبح جزءًا منه[3]، وهَذه الظّاهرة لا تنفصل عن مضمون النّصّ، بل تصبح جزءًا من المضمون تعبّر عنه في خفاء، فالتّعبير "عيد الخبز" المستوحى من معجزة الخبز يأتي في ضوء التّعبير عن تجربة مصيريّة، اعترضت سبيل الفلسطينيّ، وهي أزمة "بيروت"، والشّاعر هنا لم يكن مشاهدًا للتّجربة فحسب، بل طرفًا فيها، و"المسيح" المختفي وراء معجزة الخبز هنا يعكس صورة الفلسطينيّ بكلّ ما تحمله هَذه الصّورة من صدق وعطاء إنسانيّ، وإذا كان عطاء "المسيح" عليه السّلام يتجلّى في معجزة الخبز، فإنّ معجزة الفلسطينيّ هي الدّم المسفوك من أجل حياة الآخرين، والدّم والخبز كلاهما يتّصل بالحياة، وعبر ذَلك تلتقي شخصيّة "المسيح" مع فلسطينيّ الثّمانينات، فكلاهما يسعى إلى العطاء الوفير، وتحقيق الحياة المثلى لأمّته، والخبز المرتبط بالدّم عبّر عن تضحيات الفلسطينيّ في سبيل أمانيه الرّوحيّة، و"الفقراء" لعلّهم الأبرياء، وقد جاء ذَلك في جوّ يغمره الانفعال الّذي يجتثّ الفكرة من أعماق النّفس الّتي تجتاحها تيّارات الحزن الصّادقة، وهي تنطلق في جوّ خطابيّ، تتجلجل فيه الصّرخة، بدافع موجة الانفعال الّتي تتفاوت عبر السّياق بتفاوت الدّالّ اللّغويّ.

قد يمثّل رمز "المسيح" في تجارب بعض الشّعراء مثالاً لربط حالة الظّلم والقهر، ونضال الإنسان في حياتنا المعاصرة بالواقع القديم لنضال "المسيح" من أجل الإنسان[4]، فمعاناة "المسيح" عليه السّلام بما تشتمل عليه من تصوّرات تنسلخ على الفلسطينيّ، وتعبّر عن معاناته بصورة أعمق، وتأتي تلك المعاناة مصحوبة بمعاني التّسامح والحبّ والإنسانيّة والفداء في مقابل الظّلم والخيانة والمخاتلة، وقد كان العشاء الأخير الّذي يمثّل جانبًا مثيرًا من حياة "المسيح"عليه السّلام أحد التّصوّرات الذّهنيّة المستوحاة في شعر "درويش"؛ إذ استطاع من خلاله أن يغذّي الجانب الموضوعيّ في شعره، وقد أومأ إلى الإمدادات الفلسطينيّة الّتي لا تقف عند نقطة انتهاء، فـ" العشاء الأخير" يبلور نقطة انطلاق نحو واقع الفلسطينيّ،

(1) ينظر: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح الرّابع عشر، 14- 21، ص26.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 59- 60.
(3) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة (مفاهيمها وتجلّياتها)، 103- 104.
(4) ينظر: أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، 113.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهَذا ما حدا بالشّاعر أن يفرد قصيدة يبدأ فيها التّناصّ بالعنوان؛ إذ يسمّيها " يطول العشاء الأخير" قائلاً فيها:

يَطُولُ العَشَاءُ الأَخِيرُ؛ تَطُولُ وَصَايَا العَشَاءِ الأَخِيرْ

أَبَانَا الّذِي مَعَنَا ! كُنْ رَحِيمًا بِنَا، وانْتَظِرْنَا، قَلِيلاً أَبَانَا !

وَلاَ تُبْعِدِ الكَأْسَ عَنَّا . تَمَهَّلْ لِنَسْأَلَ أَكْثَرَ مِمَّا سَأَلْنَا

وَلاَ تَتَّهِمْ أَحَدًا . كُنْ رَحِيمًا بِمَنْ سَوْفَ يَضْعُفُ مِنَّا،

أَبَانَا الّذِي فِي النِّهَايَاتِ، وَاصْعَدْ رُوَيْدًا رُوَيْدًا إِلَى حَتْفِنَا

لَقَدْ ضَاقَ هَذَا المَكَانُ الصَّغِيرُ بِصَرْخَتِنَا . ضَاقَ هَذَا الجَسَدْ

بِفِكْرَتِنَا، يَا أَبَانَا، وَقُلْتَ الكَلاَمَ الَّذِي كَانَ فِينَا . فَخُذْنَا مَعَكْ

إِلَى أَوَّلِ المَاءِ خُذْنَا، إِلَى أَوَّلِ الشَّيْءِ خُذْنَا، إِلَى أَوَّلِ الكَلِمَةْ .

لَقَدْ طَالَ هَذَا العَشَاءُ، وَقَلَّ الرَّغِيفُ، وَطَالَتْ وَصَايَاكَ، فَاصْعَدْ بِنَا

لأَنَّ "الرَّسَائِلَ" بَعْدَكَ تَغْتَالُنَا واحدًا واحدًا . . يَا أَبَانَا .[1]

أثناء التّعبير الفنّيّ تحدث عمليّة ذوبان بين الشّعور واللاّشعور، وتوحّد بين مستويات الإدراك من حسّيّ، وفكريّ، ووجدانيّ[2]، وبوصف اللاّشعور أعمق مراتب الحياة النّفسيّة[3]، فهو يطغى على التّشكيل الشّعريّ، ويكون حضور التّناصّ القائم على التّرميز نتيجة لهَذا الطّغيان، والشّاعر أثناء ذَلك يتدبّر الفكرة الكلّيّة وجزئيّاتها، ويستوحي دلالاتها محتفظًا ببعض تشكيلاتها السّابقة الملتصقة بخياله، فقد استهلّ القصيدة بالفعل " يطول..." بصيغة المضارع بتكرار العنوان، ولهَذه الدّلالة الزّمنيّة أثر في تعميق معنى الطّول ما دام آخذًا في الاستمراريّة، ولا يطول العشاء فحسب، بل تطول وصاياه، وهي الوصايا الّتي أوصى بها "المسيح" عليه السّلام تلامذته أثناء العشاء الأخير[4]، وفي هَذا المعنى تعبير عن إحساس ما يكمن في ذات الشّاعر، ولعلّه يثير نوعًا من الالتماس والتّوسّل والاستئناس ، وللّفظ "أبانا" الّذي يستهلّ به السّطر الثّاني دلالته في العقيدة المسيحيّة[5]، وقد استوحى "درويش" هَذا اللّفظ من السّياق الإنجيليّ؛ إذ

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 360.

(2) ينظر: يوسف الشّاروني، دراسات أدبيّة، 115- 116.

(3) ينظر: كمال الدّين عبد الحميد نايل، الغرضيّة في السّلوك الإنسانيّ في ضوء أهمّ المدارس السّيكولوجيّة، مكدوجل والتّحليل النّفسيّ والجشطلت، 25.

(4) ينظر حول ذَلك: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير يوحنّا، الأصحاح الثّالث عشر، والرّابع عشر، ص176- 180.

(5)الآب في المسيحية أو الأب: هو أحد الأقانيم الثّلاثة، وهي: الأب، والابن، وروح القدس، وهي تسمّى بالثّالوث المقدّس (ينظر: حنّا حنّا، دراسات توراتيّة، 102).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صلّى "المسيح" في عشائه الأخير قائلاً:" يَا أَبَتَاهُ، إِنْ أَمْكَنَ فَلْتَعْبُرْ عَنِّي هَذه الكَأْسُ"[1] .. وصلّى قائلاً: "يا أبتاه،إِنْ لَمْ يُمْكِنْ أَنْ تَعْبُرَ عَنِّي هَذِهِ الْكَأْسُ إِلاَّ أَنْ أَشْرَبَهَا فَلْتَكُنْ مَشِيئَتُكَ"[2]، وقد أحسّ "المسيح" بالخيانة في العشاء الأخير، ومع ذلك كان يعطي تلامذته الخبز، ويقول لهم:" خُذُوا كُلُوا. هَذا هُوَ جَسَدِي"[3]، "وأَخَذَ الكَأْسَ وشَكَرَ وأَعْطَاهُمْ قائلاً:" اشْرَبُوا مِنْهَا كُلُّكُم؛ لأنّ هَذا هُوَ دَمِي الَّذِي لِلعهد الْجَدِيدِ الَّذِي يُسْفَكُ مِنْ أَجْلِ كَثِيرِينَ لِمَغْفِرَةِ الْخَطَايَا"[4]، ولعلّ "المسيح" الّذي قدّم جسده دفاعًا عن الإنسانيّة هو المثال للفلسطينيّ الّذي يبذل دمه في سبيل قضيّته، وبما أنّ المسيحيّين يؤمنون بالتّوحّد بين "المسيح" عليه السّلام والآب فقد كان لهذا الفكر أثره في النّصّ الشّعريّ، وبقول الشّاعر:"أبانا..." يتحوّل نداء "المسيح" عليه السّلام الموجّه للإلَه في النّصّ الإنجيليّ إلى نداء التّلميذ الموجّه إلى "المسيح"، وهو يحوّر الصّياغة؛ إذ يطلب بقاء الكأس، فلعلّ في بقاء الكأس حياة للجميع، فالكأس تعكس الأمل المنتظر، والحياة المرجوّة، وغيابها يمثّل حلول الهلاك والعذاب، ومن ثمّ يحاول الشّاعر التماس بقائها بصيغ الأمر :" كن رحيمًا"،" انتظرنا"،" تمهّل"[5]، وتبدو المفارقة واضحة حينما يصف الشّاعر العشاء بالطّول من ناحية، وحينما يطلب بقاء الكأس الّذي يطيل العشاء من ناحية أخرى، وقول الشّاعر:" واصعد رويدًا رويدًا إلى حتفنا"[6] يحيل إلى الخيانة في العشاء الأخير، لكنّ صعود "المسيح" رويدًا لم يكن إلى حتفه، بل استبدل ضمير المتكلّمين بضمير المخاطب، ولعلّ في هَذا إشارة إلى أنّ المكر يحيق بأهله، والخيانة تقع على صاحبها، وفي السّطر الخامس يتناصّ الشّاعر مع الصّلاة المسيحيّة:" أَبَانَا الّذِي فِي السَّمَاوَاتِ، لِيَتَقَدّسَ اسْمُكَ. لِيَأْتِ مَلَكُوتُكَ..."[7]، وقد أعاد الصّياغة؛ إذ حوّل السّماوات إلى النّهايات، وكلاهما يؤدّي إلى النّهاية. وفي السّطرين، السّابع والثّامن يتناصّ مع النّصّ الإنجيليّ:" فِي الْبَدْءِ كَانَ الكَلِمَةُ، والْكَلِمَةُ كَانَ عِنْدَ اللهِ، وكَانَ الْكَلِمَةُ اللهَ"[8]، "والْكَلِمَةُ صَارَ جَسَدًا، وَحَلّ بَيْنَنَا"[9]، والكلمة هو "المسيح" عليه السّلام، ولعلّ الأخذ إلى أوّل الماء والشّيء والكلمة عودة إلى نقطة البداية والتّكوين في حياة الفلسطينيّ، فالشّاعر يريد أن يعود إلى تكوينه الأوّل؛ ليبدأ حياة نقيّة من جديد، ولعلّ إشارته إلى طول العشاء، وطول الوصايا إشارة إلى المشوار الّذي سلكه الفلسطينيّ دون أن يسفر عن هدف، وعدم الوصول إلى الهدف والمكابدة غير

---

(1) العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح السّادس والعشرون، 39، ص50.

(2) نفسه، 42،ص 50.

(3) نفسه، 26،ص 49.

(4)نفسه، 27– 28، ص 49.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، ، 360.

(6) نفسه، 360.

(7) العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح السّادس، 9–10، ص10، وإنجيل المسيح حسب البشير لوقا، الأصحاح الحادي عشر، 2، ص 116، وينظر: إميل ناصيف، من أروع ما قال الكتاب المقدّس، 187.

(8) العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير يوحنّا، الأصحاح الأول، 1، ص148.

(9) نفسه، 14، ص 148.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المجدية الّتي واجهها الفلسطينيّ قد تُلمس من قول الشّاعر:" وقلّ الرّغيف"[1]، فـ"المسيح" هنا يمارس دور المرشد الهادي الرّؤوف بمن حوله.

يعتقد المسيحيّون أنّ "آدم" عليه السّلام أوّل البشر ارتكب خطيئة بعصيانه الله تعالى؛ وبذَلك يصبح كلّ أفراد ذرّيّته خطاة؛ لذا يأتي "المسيح"؛ ليفدي البشر، ويحمل خطاياهم[2]؛ وبذَلك تكون "المسيحيّة عنصرًا ثمينًا، بفكرتها عن رجل يموت فوق صليب[3] من أجل خطايا البشر"[4]. والصّليب رمز يرتبط بـ"فلسطين" القديمة، وقد أكثر "درويش" من استخدامه؛ ممّا ينمّ عن مدى اهتمامه بالثّقافة الدّينيّة، ويبيّن الجوّ النّفسيّ الّذي يعيشه[5]. رافق هَذا الرّمز مسيرة الشّعر عنده منذ بداياتها، ففي الوقت الّذي لم يخلُ فيه ديوان من التّناصّ مع رمز "المسيح" عليه السّلام أو أحد متعلّقاته غطّى الصّليب مساحة شاسعة من تلك الدّواوين؛ إذ إنّ تكراره يجعل القارئ يشعر بأنّ قضيّة الصّلب لا تكون معادلاً موضوعيًّا[6] أو تجربة مماثلة فحسب، بل هو موضوع حقيقيّ مرّ به الشّاعر. تمثّل اهتمام الشّاعر في انتقائه للألفاظ المتّصلة بالصّلب اتّصالاً مباشرًا، فمن يطّلع على دواوينه مبتدئًا بديوانه الأوّل " عصافير بلا أجنحة"[7] يطالعه ذَلك الرّمز، وإن كان استخدامه له ضيّقًا بضيق مساحة العمق الفنّيّ للقصيدة. لقد تردّدت عند "درويش" في مختلف دواوينه ألفاظ دالّة على هَذا الرّمز مثل:" صلبان" و "صليب" و "يصلب" و "مصلوب" و "صلبوني..."، ولعلّ أكثرها ترددًا لفظ "الصّليب" على أنّه الشّعار والرّمز في العقيدة المسيحيّة، وتردّدت عنده إشارات أخرى، ترتبط بحدث الصّلب على أنّها من أدواته مثل:" الخشبة" و "القيود"، و" إكليل الشّوك... "؛ إذ وضع على رأس "المسيح" إكليل من الشّوك قبل الصّلب[8] وكلّ تلك الرّموز تشكّل بمجموعها حدثًا تاريخيًّا، يحمل في كنهه بعدًا يثير في النّفس خلجاتها الرّوحيّة المشجية، وتكاد تجتمع هَذه الرّموز في قصيدة واحدة عندما يقول الشّاعر:

نَصَبُوا الصّليبَ على الجدارْ

فكّوا السّلاسل عن يدي.

... ...

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 360.

(2) ينظر: سليمان مظهر، قصّة الدّيانات،413- 414.

(3) في حادثة الصّلب ينظر: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح السّابع والعشرون، 27- 40، ص 53.

(4) كولن ولسون، الشّعر والصّوفيّة، 55.

(5) ينظر: رجاء النّقّاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلّة، 210- 211.

(6) نظريّة المعادل الموضوعيّ قدّم لها "إليوت" مؤكّدًا أنّ هدف الفنّان يرتكز على إيجاد المعادل الموضوعيّ الّذي يتأثّر بدرجة ذكاء الشّاعر.(ينظر: ت. س، إليوت، فائدة الشّعر وفائدة النّقد، 16)

(7) قال فيه:

تلك الجراح تصلّي..والصّليب على أبوابنا قدر والنّاس ما برحوا

(عبد الرّحمَن ياغي، مع محمود درويش في ديوانه عصافير بلا أجنحة، 40).

(8) ينظر: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح السّابع والعشرون، 29، ص 53.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قال نباح وحشٌ:

أعطيكَ دربكَ لو سجدتَ

أمام عرشي سجدتينْ!

ولثمتَ كفّي، في حياء، مرّتينْ

أو..

تعتلي خشب الصّليبِ

شهيد أغنية.. وشمسْ![1]

" الصّليب رمز تبرّره مأساة الشّاعر، ومأساة وطنه"[2]، ومن هنا يكون هَذا الرّمز في عمليّة النّضال قدرة تحريضيّة، تظهر مدى قدرة الجماعة على استحضار الماضي[3]، فالماضي في هَذا السّياق انطلاقًا من تجربة "المسيح" عليه السّلام، وحادثة صلبه قادر على مدّ الحاضر بمعاني التّضحية والإصرار على الخطو نحو الهدف، وتتمثّل تجربة "المسيح" عليه السّلام في الصّليب رمزًا وحادثة، ويبرز الشّاعر معاناته قبل الصّلب، ويستحضر النّصّ الإنجيليّ على لسان عدوّه المرموز له بالوحش. وذَلك بقوله:" أعطيك دربك لو سجدت أمام عرشي سجدتين"[4]، ففي النّصّ الإنجيليّ يأخذ "إبليسُ" "المسيح" عليه السّلام إلى جبل عال، ويريه جميع ممالك العالم ومجدها[5]، ويقول له:" أُعْطِيكَ هَذِهِ جَمِيعَهَا إِنْ خَرَرْتَ وَسَجَدْتَ لِي"[6]، فَرَفَضَ "المسيح" السّجود إلاّ للرّب[7]، ومن هنا يكون الشّاعر قد أعاد صياغة النّصّ، وتحويل دلالته بما ينسجم مع الواقع، فـ" إبليس" يكون رمزًا للمحتلّ مستبدلاً لفظ "الوحش" به، و"المسيح" عليه السّلام يكون صورة للشّاعر الّذي يخيّره المحتلّ بين السّجود والخنوع له من ناحية- وهَذا يعني الصّمت، والتّخلّي عن المسيرة النّضاليّة والتّواطؤ للمحتلّ- وبين الموت على الصّليب من ناحية أخرى، ويكون السّجود مقابل أن يعطيه المحتلّ دربه؛ أي مقابل تخليصه من السّجن، ورفض السّجود لا يقابله عدم إعطاء الدّرب فحسب، وإنّما الموت، وهَذا ما يكشف عن الصّورة المدلهمّة للسّجّان، وإذا كان "إبليس" تبعًا للنّصّ الإنجيليّ قد اكتفى بالسّجدتين، فالمحتلّ السّجّان يطلب من الشّاعر أن يلثم كفّه في السّطر السّادس، وفي هَذا إشارة إلى أنّ صورة المحتلّ تفوق صورة "إبليس" في بشاعتها، وممّا يزيده بشاعة وتجبّرًا أن يكون اللّثم " في حياء"، هنا يعرض الشّاعر مظاهر الذّلّ الّتي يتعرّض لها الفلسطينيّ سجينًا، هنا يعرض لأساليب السّجّان المحتلّ الّذي يساوم الفلسطينيّ على قضيّته، بل على

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 98- 99.

(2) ياسين أحمد فاعور، الثّورة في شعر محمود درويش، 163.

(3) ينظر: إبراهيم العلم وآخرون، دراسات نقديّة في الأدب الفلسطينيّ المحلّيّ، 152.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 98.

(5) ينظر: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح الرّابع، 8،ص 6.

(6) نفسه، 9، ص6

(7) نفسه، 10، ص7.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجوده، ويجعل الشّاعر اللّفظ " مرّتين" موازيًا للّفظ "سجدتين"، ومن ثمّ يعرض للخيار الثّاني في السّطر الثّامن:" أو.. تعتلي خشب الصّليب شهيد أغنية.. وشمس"[1] ، وأيّ الخيارين يختار الشّاعر إذا كان كلاهما مؤلمًا؟ أيّهما أشدّ إيلامًا؟ هل يرفض الفلسطينيّ الموت متخلّيًا عن قضيّته؟أم يرتضيه متمسّكًا بها؟؟؟...

"الفلسطينيّ لا يكون فلسطينيًّا إلاّ في حضرة الموت.. وفي حضرة الموت يتحقّق التّطابق النّهائيّ بينه وبين الوطن"[2]، "وقد توفّرت معالم التّطابق بين الموت والحياة على أرض فلسطين بشكل ناصع. إنّه ليس موت الفناء والنّهاية، إنّه تجلّي الانبعاث. فالشّعر خاصّة يلتحم برمز الصّليب الّذي يتحوّل إلى قطعة سلاح، الصّليب الفعّال، قطعة العذاب البشريّ الطّويل الّتي انتقلت من مشاهدة المذبحة إلى مقاومتها، وهكذا كان الموت الفلسطينيّ العربيّ سبّاقًا للبحث عن الحياة"[3]، من هنا يختار الشّاعر موته على الصّليب على أن يساوم على قضيّته ساجدًا لعدوّه؛ إذ يواصل قائلاً في تلك القصيدة:

ما كنتُ أوّل حامل إكليل شوكِ
لأقول للسّمراء: ابكي!
يا من أُحبّك، مثلَ إيماني،
ولاسمك في فمي المغموسِ
بالعطش المعفّر بالغبار
طعمُ النّبيذ إذا تعتّق في الجرار!
ما كنتُ أوّل حامل إكليل شوكِ
لأقول: ابكي!
فعسى صليبي صهوةٌ،
والشّوك فوق جبيني المنقوش
بالدّم والندى
إكليلُ غار! [4]

"يتحوّل هنا نموذج الشّاعر إلى مسيح يفتدي الآخرين ليرى ثورتهم بعد موته"[5]، فالموت هنا حياة للآخرين، وحياة للوطن، وهَذا النّموذج المصلوب لن يكون نموذجًا أخيرًا، بل إنّه وسيلة لاستثارة النّماذج الآتية، والشّاعر هنا يعيد رسم صورة "المسيح" المصلوب؛ ليكون رمزًا للفلسطينيّ، ويحدّد بعض خطوط الصّورة المستوحاة من النّصّ الإنجيليّ، وعبر ذَلك يؤكّد رفضه لما يعرضه المحتلّ، فتظهر الإشارة إلى

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 98– 99.
(2) نبيه القاسم، محمود درويش يقول: وداعًا أيّتها الحرب، وداعًا أيّها السّلام، الأسوار. ع11، 1991م، ص208.
(3)محمود درويش، الكتابة في درجة الغليان، الآداب، ع7، 1974م، س. 22،،ص 4.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل،99.
(5) جابر عصفور، معنى الحداثة في الشّعر المعاصر، فصول، م4، ع4، 1984م، ص40.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النّصّ الدّينيّ الإنجيليّ عبر إكليل الشّوك؛ إذ يشير الشّاعر إلى أنّه ليس أوّل من رضي بالموت خيارًا: "ما كنت أوّل حامل إكليل شوك"[1]، فـ"المسيح" عليه السّلام كلّل به أوّلاً، وما يزال الإنسان منذ ذَلك التّاريخ مقدمًا على التّضحية، ولم يكتفِ الشّاعر بالتّناصّ مع حادثة الصّلب، وإنّما يشير إلى خمرة "المسيح" رمز العطاء الإنسانيّ في السّطر السّادس، وهو من خلال ذَلك يكشف عن عطائه المتواصل لوطنه، ويؤكّد على ذَلك بتكرار السّطر الأوّل، وهو في سبيل ذَلك يحيل الألم إلى لذّة، والموت إلى حياة وانتعاش وانبعاث، ويجعل نفسه متألّقًا في السّطور الأخيرة،" فعسى صليبي صهوة، والشّوك... إكليل غار"[2]، فلا العذاب يمنعه من مواصلة دربه، ولا الموت.

إنّ الشّعراء وأخصّ منهم "درويشًا" يغرفون من الماضي بقدر ما يهضمون منه، فلا يكتفون بمحاكاته، بل يحوّرون معانيه وفقًا للغاية الّتي يسعون إلى بلوغها، وتلك الغاية لا تنفصل عن طبيعة التّجربة الّتي تلتقط صورًا لملامح الحياة بالاستناد إلى العقل في طور وعيه ولاوعيه، وهَكذا تحلّق الشّخصيّات الرّمزيّة وإيحاءاتها في نصوصهم، بما ينسجم مع مواصفات النّماذج الخاضعة للتّصوير مع البقاء على المعطيات العامّة للشّخصيّات المستحضرة:

أَمشي كأنّي واحدٌ غيري. وجُرْحي وَرْدَةٌ
بيضاءُ إنجيليّةٌ. ويداي مثل حمامتَيْن
على الصّليب تُحلّقان وتحملان الأرضَ.
لا أمشي، أَطيرُ، أَصيرُ غَيْري في
التّجلّي. لا مكانَ ولا زمانَ. فمن أنا؟[3]

ثمّة خلفيّات معرفيّة وطبيعة وجدانيّة ورؤية جماليّة وقدرات عقليّة، تضبطها المعايير الّتي تتحكّم في التّكوين الذّاتيّ للمبدع؛ وبذا تمارس أثرها في العمليّة الإبداعيّة[4]، وكلّ تلك المؤثّرات تُخضع المنتَج لتأثيرها، وتحدّد بناءه، ومن ثمّ اتّجاهات البحث فيه، والشّاعر هنا يذلّل معرفته الدّينيّة المستمدّة من الإنجيل غير منفصلة عن العواطف المحرّكة لكلّ فعل، ويصلها بتجربته، وكلّ ذَلك يشكّل وفقًا لمعيار جماليّ، تصمّمه رؤيته الذّاتيّة، فصورة "المسيح" على الصّليب تتحوّل إلى صورة إنسان آخر هو الشّاعر، ويؤوّل الحدث المأساويّ إلى نقيضه، فالجرح " وردة بيضاء"، وتكتسب الوردة قداستها لكونها إنجيليّة، أمّا اليدان المغروستان بالمسامير فهي صورة في أصلها توحي بالعذاب والبغضاء والغدر، إلاّ أنّ هاتين اليدين تصيران حمامتين، وتحلّقان رغم القيد، هنا يبلغ التّناصّ غايته من الانحراف عن النّصّ المستدعى، فيبدو مرتكزًا عليه من ناحية ومفارقًا له من ناحية أخرى، والشّاعر يضفي على الحدث صفة الاستمراريّة من خلال صيغ المضارعة:"أمشي"، " تحلّقان"، " تحملان"، " أطير"،" أصير"[5] ؛ إذ يبث الحيويّة في النّصّ، ويبلغ التّوحّد

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 99.
(2) نفسه، 99.
(3) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 48.
(4)ينظر: صلاح رزق، أدبيّة النّصّ، 191.
(5) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 48.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غايته بقوله:" أمشي كأنّي واحد غيري"[1] إذا ما عدنا إلى السّطر الأوّل؛ فالحقيقة الّتي يفرضها الشّاعر على السّياق أنّه "المسيح"، ولَكنّه يبدو مغايرًا لذَلك في لحظة ما، فبعد أن تيقّن الآخر أنّه "المسيح" أراد الشّاعر أن يثير شكّه حول ذَلك، وهو يسعى من خلال ذَلك إلى أن ينقل نفسه من واقع مؤسٍّ إلى آخر خياليّ، ويتحقّق الهروب من ذَلك الواقع إذا ما بلغ اللاّوعي ذروته في السّطر الأخير، فأفقده الإحساس بالزّمان والمكان والنّفس.

في الوقت الّذي تتّصل فيه التّجربة الشّعريّة بالذّات الشّاعرة معتمدة على الطّاقة المختزنة في أعماقها، وقدرتها على التّوصيل، فهي وثيقة الصّلة بالواقع بكلّ ما فيه من غموض والتباس[2]، و"درويش" يجسّد التّجربة عبر ذاته، ومن خلال صلته بالواقع، ويحاول إخراج واقعه الحاليّ، وقد تغذّى بالواقع الدّينيّ الإنجيليّ، فقد كان لصرخة "المسيح" عليه السّلام على الصّليب صدى في شعره، وهي صرخة تعبّر عن قمّة المعاناة، فهي إذن تتناسب مع واقع الفلسطينيّ؛ إذ صرخ "المسيح" على الصّليب قائلاً:" إِيلِي إِيلِي لمَا شَبَقْتَنِي (أَيْ: إِلَهِي إِلَهِي، لِمَاذَا تَرَكْتَنِي؟)[3]، وقد أفرد الشّاعر قصيدة، يبدأ فيها التّناصّ منذ العنوان، ويستمرّ حتّى نهاية القصيدة؛ إذ كان عنوانها:" إلَهي لماذا تخلّيت عنّي"؟[4]، كما تكرّرت هَذه الفكرة من النّصّ الدّينيّ في غير موقع من شعره؛ إذ يقول في تعبيره عن حصار الفلسطينيّين في "رام الله":

إلَهي... إلَهي! لماذا تخلّيتَ عني
وما نزلتُ طفلاً... ولم تَمْتَحني؟
قالت الأُمُّ:
لم أرَهُ ماشيًا في دَمِهِ[5]

إنّ علاقة الذّات الشّاعرة بموجودات الخارج المحسّة تقوم على إلغاء المسافات بينها وبين تلك الموجودات، وعلى نسف وجودها الخاصّ وتفجيرها من جهة ثانية؛ لتصبح أدوات لتحقيق وجودها الممكن في التّجربة[6]، وأثناء ذَلك تصبح النّصوص الدّينيّة السّابقة مشاركة إلى جانب تلك الأدوات في عمليّة البناء، فالشّاعر هنا يتّخذ صرخة "المسيح" على الصّليب وسيلة لتصوير واقع المعاناة في ظلّ الحصار والقتل الّذي ينال من وجود الأطفال، فصرخة الطّفل هنا تكون موازية لصرخة "المسيح" عليه السّلام، ومفجّرة للواقع في صورته الجديدة، هَذه الصّرخة تكون وسيلة لشدّ المتلقّي لإدراك المشهد المؤلم والإحساس به، ويقوم التّناصّ هنا على التّحوير اللّفظيّ للنّصّ، ولعلّ علامة الحذف الّتي تفصل اللّفظين

(1) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 48.
(2) ينظر: رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة جماليّة،108.
(3) العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح السّابع والعشرون، 46، ص 54.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 361.
(5) محمود درويش، حالة حصار، 44– 45.
(6) ينظر: عبد الواسع الحميريّ، الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، 98–99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتشابهين في السّطر الأوّل تثير إحساسًا أعمق، حينما تتكرّر في أذهاننا كلمات الصّرخة النّابعة من ألم الواقع.

إنّ النّصّ الأدبيّ الحديث يتّكئ على الماضي، لا ليستمدّ منه جانبًا فنيًّا فحسب؛ بل لينتج نصًّا مولّدًا؛ [1]، يستمدّ مادّته من ممارسات الإنسان الماضية وحركاته ليجسّد عبرها ممارسات الإنسان في زمنيّة الإبداع، سواء أكانت تلك التّحرّكات إراديّة أم لاإراديّة تدخل فيها قوى خارقة، ومن ثمّ تلتقي الأحداث في طبيعتها أو بواعثها أو غايتها، ومن خلال ذَلك الالتقاء تتشابك الأفكار المختلفة في الذّهن، وتتجسّد أثناء عمليّة الإبداع متداخلة في بعض جزئيّاتها، فقيامة "المسيح" عليه السّلام بنَعْتها إحدى الظّواهر المرتبطة بشخصيّته يكون لها حضور في شعر "درويش"، وهَذا الحضور مجسّد لإعادة الوجود الفلسطينيّ واستمراريّته؛ إذ يقول منحرفًا نحو النّصّ الدّينيّ في بعض مكوّناته:

ماذا تبقّى منكَ غيرُ قصيدةِ الرّوحِ المحلّقِ في الدّخانِ قيامةً
وقيامةً بعد القيامةِ؟ خُذْ ثُثاري
وانتصرْ في ما يُمزّقِ قلبكَ العاري،
ويجعلكَ انتشارًا للبذارِ
قوسًا يُلملمُ الأرضَ من أطرافها . .
جَرَسًا لما ينساهُ سُكّانُ القيامةِ من معانيكَ.
انتصرْ،
إنّ الصّليبَ مجالُكَ الحيويُّ، مسراكَ الوحيدُ من الحصارِ إلى
الحصارِ.[2]

الانحراف النّصّيّ عنصر من العناصر الّتي تضفي حيويَّة وجماليّة على السّياق الّذي يرد فيه[3]، وإحدى وسائل الانحراف في هَذا السّياق التّناصّ مع شخصيّة "المسيح" عليه السّلام، لا سيّما صلبه وقيامته بعد الصّلب؛ إذ تتكرّر لفظة "قيامة" أربع مرّات ،كما ورد لفظ الصّليب مرّة واحدة، ففي السّطر الأوّل تعبّر حادثة القيامة عن الواقع الفلسطينيّ الّذي يوسم باستمراريّة العطاء، والانبعاث، والقدرة على مواصلة الدّرب، فأسلوب الاستفهام بالرّغم ممّا يفرضه من واقع يئيس يعيد في الفلسطينيّ الحياة، ويعيده إلى الحياة، ويصرّ على البقاء، حينما ينبعث غير مرّة بقول الشّاعر:" وقيامة بعد القيامة"[4]، هنا يتجلّى انبعاث الرّوح بعد هلاكها،فإذا كان "المسيح" قد قام قيامة واحدة، فالفلسطينيّ يموت غير مرّة؛ ليقوم غير مرّة، وفي هَذا تعبير عن شدّة المعاناة وصعوبة الدّرب، وعن إصرار المحتلّ على ملاحقته، وسلب

(1) ينظر: حسين حمزة، مراوغة النّصّ، دراسات في شعر محمود درويش، 31- 32.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 9.
(3) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة (مفاهيمها وتجلّياتها)، 41.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 9.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حياته، ولا يكتفي الشّاعر ببعث الرّوح ثلاثًا في السّطرين الأوّل والثّاني، وإنّما يصرّ على الانتصار رغم الألم بقوله: "وانتصر في ما يمزّق قلبك العاري"[1]، هنا تستعاد صورة الفلسطينيّ حيًّا منتصرًا على العذاب، ويستمرّ الانبعاث إذا ما كان "انتشارًا للبذار"[2]، ويكون مثيرًا للصّحو في مكان القيامة في السّطر السّادس، فالقيامة فيه تأخذ جانبًا آخر، وهو مكان قيامة "المسيح" عليه السّلام، ذَلك المكان الشّاهد على معركة الانبعاث، وهو في النّصّ الشّعريّ "بيروت"؛ إذ يعلن فيها الفلسطينيّ انتصاره على الموت، و"الجرس" إشارة إلى "كنيسة القيامة"، ويتحوّل الصّليب مجال العذاب إلى مجال حيويّ في السّطر الثّامن، ويكرّر الشّاعر الدّعوة للانتصار، ويصبح النّصّ مخالفًا لطبيعة النّصّ الدّينيّ، إذا ما كان الصّليب مسرى بدلاً من كونه قيدًا، ولَكنّه المسرى "الوحيد من الحصار إلى الحصار"[3]، فلا مجال أمام الفلسطينيّ إلاّ الصّليب أمام الواقع المؤلم، فالخلاص من العذاب هو في ذاته عذاب.

التّناصّ الخلاّق يغترف ما يشاء من النّصوص الأولى، ويعيد صياغتها؛ كي تتحوّل إلى شفرات، تمارس تهشيم وجودها الأوّل، وتقوم بزحزحته؛ إذ يفقد لونه الأوّل[4]، لتُقدّم دلالاته الجديدة بما يوافق الفكرة الّتي تحدّدها ذاكرة الشّاعر، والعاطفة الّتي تمليها نفسه عليه، والصّور الّتي تحوّر في مخيّلته؛ إذ تكون النّصوص الأولى جزءًا من تلك الصّور، وقد تأتي متوافقة مع سياقها الأصليّ، ومع تجربة الشّاعر، وقد تكون مخالفة له في بعض الملامح ، ومتّسقة مع تجربة الشّاعر وإحساسه ومادّة خياله، إذ يقول معبّرًا عن تجربة وجوديّة:

مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَةِ،
سرتُ في رؤياي. لكنّي نزلتُ عن
الصّليب لأنّني أخشى العُلُوَّ، ولا
أُبَشِّرُ بالقيامة. لم أُغَيِّرْ غَيْرَ
إيقاعي لأسمَعَ صوتَ قلبي واضحًا.[5]

يشكّل الموت في "جداريّة" فكرتها الأساسيّة، وإن كان أصلاً موضوعًا رئيسًا في أشعار الشّاعر؛ فقد كان " درويش" ينظم في موت الآخرين، ولَكنّه في "جداريّة" يتحدّث عن موته الشّخصيّ[6]، فالموت وإن كان موتنا نحن لا نفكّر به إلاّ بوصفه موت الآخرين[7]، ولَكنّ الشّاعر فكّر به بوصفه موته، واتّخذ

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ،9.
(2) نفسه،9.
(3) نفسه،9.
(4) ينظر: ناجح المعموريّ، الأسطورة والتّوراة، قراءة في الخطابات الميثولوجيّة، 59.
(5) محمود درويش، جداريّة،92
(6) ينظر: عادل الأسطة، أرض القصيدة ، جداريّة محمود درويش وصلتها بأشعاره، دراسة نقديّة، 29، وفي ظروف المرض (ينظر: عزّت الغزّاوي، تأمّلات نقديّة في نماذج من الأدب الفلسطينيّ المعاصر، 95-97)
(7) ينظر: سيجموند فرويد، الحرب والحضارة والحبّ والموت، 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من صلب "المسيح" عليه السّلام، وقيامته وسيلة للتّعبير عن هواجس نفسه، فهو في السّطر الأوّل يستعيد صورة "المسيح" على بحيرة "طبريّة"[1]، ويوازي بين صورته وبين تلك الصّورة بقوله:" مثلما سار المسيح"[2]، لَكنّ مسيرة الشّاعر تختلف في أنّها لا تمثّل المعنى الحقيقيّ للسّير، وإنّما تمثّل الحالة النّفسيّة له والتّطلّعات الّتي تملأ نفسه، وذَلك بقوله:" سرت في رؤياي"[3]، لَكنّ الشّاعر هنا ينزل عن الصّليب؛ لأنّه يخشى العلوّ، ولعلّه هنا يأخذ ممّا قيل للمسيح بسخرية:" خَلِّصْ نَفْسَكَ وانْزِلْ عَنِ الصَّليبِ!"[4]، فلعلّ نزول الشّاعر عن الصّليب وخشيته من العلّو خشية من الموت، ولعلّ الشّاعر يرفض الموت؛ فينزل عن الصّليب؛ لأنّه لا يبشّر بالقيامة، فـ"المسيح" بقي على صليبه، وكانت النّتيجة البشرى بالقيامة، فالشّاعر هنا يستدعي هَذه الحادثة بما يتناسب مع تجربته الفرديّة، فلم تعد فكرة الانبعاث في ذهنه قائمة بما يتناسب مع التّجربة المَرَضيّة الّتي عاناها، فالنّزول عن الصّليب كان خلاصًا من الموت؛ وبذا لا تتحقّق القيامة دون موته. وأخيرًا يمكن أن يقال:" إنّ انزياح التّعبير عن مستوى الموجودات أوّلاً، وإنّ اختلاف المدلولات المتكوّنة لدى المحاورين ثانيًا بحكم اختلاف علاقاتهم بالمرجع، وتفاوت مواقعهم منه، يجعل من كلّ قراءة تأويلاً"[5].

❖ رسالة النّبي "محمّد"ﷺ معادلاً موضوعيًّا للرّسالة الفلسطينيّة

الكتابة، كلّ كتابة، تنهض على مستوى المتخيّل، فالكاتب لا يتعامل مع الواقعيّ مباشرة، بل مع ما يرتسم في ذهنه أو مخيّلته من صور ذَلك الواقع، وهي صور تعادل معاني، مستمدّة من موقع رؤية كاتبها في إطار ليس هو الواقع ذاته[6]، فالشّاعر حينما يمارس الكتابة يخضع لمخيّلته اللاّواعية، تلك المخيّلة الّتي تمدّ النّصّ بما تختزنه من معارف سابقة، ومن بين تلك المعارف شخصيّة النّبيّ محمّد ﷺ وما تشتمل عليه من متعلّقات، تتداخل مع تجربة الشّاعر، لقد كان لهَذه الشّخصيّة حضور في شعر "درويش"، لَكنّه لم يبلغ من العمق والكثافة والبروز ما بلغته شخصيّات أخرى كشخصيّة "يوسف" و"المسيح" عليهما السّلام مثلاً، وقد يعود ذَلك إلى مدى الانسجام بين الشّخصيّة وبين الحالة النّفسيّة الّتي يعيشها الشّاعر، ويكون ذَلك نابعًا من إحساسه تجاه ذاته أو تجاه الواقع؛ إذ يقول مستدعيًا العلم "محمّد":

- ألو..
- أُريد محمّد العربي
- نعم! من أنت؟

(1) ينظر: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير يوحنّا، الأصحاح الحادي والعشرون، 1، ص 190.

(2) محمود درويش، جداريّة، 92.

(3) نفسه، 92.

(4) العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير مرقس، الأصحاح الخامس عشر، 30،ص 88.

(5) يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيويّ، 20.

(6) ينظر: نفسه، 16.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- سجين في بلادي

....

ما أفعلْ؟

- تحدّ السّجن والسّجّان

فإنّ حلاوة الإيمان

تذيب مرارة الحنظلْ![1]

يستقي الفنّان انفعالاته على اختلاف صورها من المجتمع الّذي هو عضو فيه، ومن خلال ارتكاس شخصيّة الفنّان تظهر الإرادة المبدعة[2]، فالذّاتيّ والموضوعيّ ينصهران في مخيّلة الشّاعر؛ إذ يحاول عبر التّناصّ مع الشّخصيّة الدّينيّة في السّياق السّابق أن يعكس معاناة السّجين الّذي يحاول المحتلّ إغراءه بأن يكون صمته وإعراضه عن المقاومة ثمنًا لحريّته الماديّة، وفي محاولة للتّصدّي لمرارة الواقع يستعين الشّاعر بحكمة النّبيّ محمّد ﷺ بوصفه حاملاً لرسالة سماويّة تحمّل في سبيلها عقبات الدّهر، ولم ينثنِ أمام كلّ العراقيل الّتي تعترض سبيله، ومن هنا تكون هَذه الشّخصيّة جديرة بأن تُستَلهم الحكمة، وتُستمدّ العبرة من سفرها الخالد، فليس لنبيّ آمن برسالته، وأصرّ على نشرها متخطّيًا كلّ السّبل إلاّ أن يحثّ الفلسطينيّ على التّحدّي حاملاً رسالته الوطنيّة، مؤمنًا بحتميّة توصيلها، هَكذا يريد الشّاعر أن يقنع نفسه والآخر بالفكرة، ويريد أن يوصل التّجربة بصورة أشدّ تأثيرًا، ويكون ذَلك قائمًا على الحوار والجدل، فينتهي الموقف بالأخذ بحكمة النّبيّ محمّد ﷺ الّتي يصوغها الشّاعر:" تحدّ السّجن والسّجّان فإنّ حلاوة الإيمان تذيب مرارة الحنظل"[3]، ومن هنا يكون الرّمز " محمّد العرب" قادرًا على حمل ذاكرة المتلقّي إلى الماضي الزّاخر بالعبر في إطار الزّمن الحاليّ؛ إذ إنّ الرّمز في رأي " أدونيس" ما يتيح لنا أن نتأمّل شيئًا آخر وراء النّصّ، فهو بعد خفيّ وإيحاء. [4]

إنّ روعة الإبداع تتجلّى في قدرة الكلمة على الاندماج في السّياق اللّغويّ، وتحقيق الثّراء النّصّيّ في ذهن المتلقّي، وعلى بلورة روح العصر باكتسابها سمة التّميّز الحداثيّ[5]، فالنّصوص الماضية لا سيّما الدّينيّة تصبح الأكثر قدرة على ذَلك خاصّة إذا كانت مستوحاة من مصدر له سمة التّميّز، وإذا كانت متّصلة بشخصيّة النّبيّ " محمّد" ﷺ باستحضار النّصّ القرآنيّ المتّصل بالحادثة الدّينيّة، وذَلك بالاستناد إلى الحوار الّذي دار بينه وبين الملاك "جبريل" في غار "حراء"[6] دون الظّهور المباشر للشّخصيّات،

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 151.

(2) ينظر: محمود السّمرة، النّقد الأدبيّ والإبداع في الشّعر، 61.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 151.

(4) ينظر: أدونيس، زمن الشّعر، 160.

(5) ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، شعرنا القديم والنّقد الأجنبيّ، 116.

(6) ينظر في ذَلك: ابن هشام ، السّيرة النّبويّة، 172/1، وينظر: البخاريّ، صحيح البخاريّ، 1401.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكان قوله تعالى:" **ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ** "[1] دالاً على الشّخصيّتين المتحاورتين في تلك الحادثة ؛ إذ يقول الشّاعر معبّرًا عن معاناة واقعيّة في مرثيّته للشّهيد " ماجد أبو شرار":

صباحُ الخيرِ يا ماجدْ

صباحُ الخيرْ

قُمِ اقرأْ سُورةَ العائدْ

وحُثَّ السَّيْرْ

إلى بلدٍ فقدناهُ

بحادثِ سيرْ[2]

... ...

تَجَمَّعْ واجمعِ السّاعدْ

لتكتبَ سُورةَ العائدْ...[3]

يشكّل الواقع مرجعًا يتعامل معه الكاتب، يراه، يسمعه، يحاوره... لَكن يبقى أنّ الكتابة لا تتعامل مباشرة مع المرجع سواء أكان هَذا المرجع هو الواقع الحيّ أم الواقع النّصّيّ[4]، من هنا كانت في ذَلك السّياق عودة للتّاريخ الدّينيّ تعبيرًا عن أزمة اجتماعيّة، فالشّاعر هنا لا ينقل الفكرة مباشرة، وإنّما يتناصّ مع حادثة النّزول الأوّل للوحي على النّبيّ محمّد ﷺ، فإذا كانت تلك الحادثة تمثّل البشرى بنبوءته ﷺ ، ونقطة الانطلاق لنشر الرّسالة، فهي بالنّسبة للفلسطينيّ ممثّلاً بالشّهيد " ماجد" تمثّل درب المقاومة، ونقطة الارتكاز نحو الحرّيّة والهويّة، سيّما أنّ شاعريّة الشّاعر "تتحرّك في إطار الحرّيّة المفقودة، والوطن الضّائع"[5]، والقراءة وفقًا للانحراف النّصّيّ تعني تأمّل الطّريق، ومواصلة السّير، وهي لم تكن قراءة لسورة "العلق"، وإنّما لـ"سورة العائد"؛ وبذا تكون القراءة مقترنة بمشوار الفلسطينيّ، بتأمّلاته، وتطلّعاته، وهي تلتقي في النّهاية عند حلمه بعودته؛ فمن هَذه الدّلالة كانت السّورة " سورة العائد"، ويكون الفلسطينيّ في المرحلة الأولى للقراءة قد حمل رسالته سعيًا لنشرها، ومن ثمّ لتحقيق الهدف الأمثل، فقراءة سورة "العلق" كانت بداية مبشّرة بطريق مؤدٍّ إلى نهاية مرجوّة، وإذا كانت القراءة كلّ ما يبذله الفلسطينيّ ممثّلاً بهَذا الشّهيد من أجل ذَلك الهدف، فهي تتحوّل في السّطر الأخير إلى كتابة، ولعلّ الكتابة هي الغاية نفسها الّتي بذلت القراءة من أجلها؛ وبذا يحوّر الشّاعر النّصّ؛ ليخدم غايته المتعلّقة بفكره وإحساسه.

---

(1) سورة العلق، آية 1.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 141.

(3) نفسه، 143.

(4) ينظر: يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيويّ، 16.

(5) أحمد درويش، في نقد الشّعر، الكلمة والمجهر،74.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحوار جزء من بنية التّشكيل الفنّيّ في لغة الشّعر، يحمل الأفكار، ويصوّر محاور ثنائيّة متضادّة أو متناظرة، يكشف المواقف المتناقضة، يسبر أغوار النّفس لإحداث حركة تصادميّة ، يؤجّج الصّراع، ويستقطب الانتباه[1]، ويعمّق الحدث، ويقيم علاقة تواصل وتأثير بين النّصّ والمتلقّي؛ لأنّه يقوم على إبراز التّفاصيل المتعلّقة بجوهر القضيّة المبتغى إيصالها، ومن ثمّ اعتمد الشّاعر الحوار المتّصل بالحادثة الدّينيّة المثيرة للدّهشة، وقد كانت العلامات الأولى لنبوّة سيّدنا محمّد ﷺ ممثّلة بنزول الوحي ذات أثر في تشكيل الفكرة عند الشّاعر، وإعادة تكوينها الفنّيّ بما يتوافق مع الإيحاء النّفسيّ مع استبدال الشّخصيّات المتحاورة، فيكون التّناصّ عامل ثراء فنّيّ؛ إذ يقول الشّاعر:

وفي الصّحراء قال الغَيْبُ لي:
اكتُبْ!
فقُلْتُ: على السّراب كتابةً أُخرى
فقال: اكتُبْ ليخضرّ السّرابُ
فَقُلْتُ: ينقُصُني الغيابُ
وقُلْتُ: لم أتعلّم الكلماتِ بَعْدُ
فقال لي: اُكْتُبْ لتعرفها
وتعرفَ أين كنتَ، وأين أنتَ
وكيف جئتَ، ومَنْ تكونُ غداً،
ضع اسْمَكَ في يَدَيْ واكْتُبْ
لتعرف مَنْ أنا، واذهبْ غماما
في المدى...
فكتبتُ: مَنْ يكتُبْ حكايته يَرِثْ
أرضَ الكلام، ويُمْلِكِ المعنى تماما ! [2]

إنّ التّوالج النّصّيّ يفصح عن الامتداد الّذي يتجاوز مفهوم الانقطاع، وتخوم العصور، وحدود المذاهب والتّيّارات، وهو يقيم النّصّ الشّعريّ في شكل تمدّد، وإضافة نامية في السّياق الثّقافيّ المتغيّر من خلال التحامه بغيره من النّصوص[3]؛ ليسهم في بلورة التّجربة الجديدة، فالشّاعر في السّياق السّابق يوجد علاقة وثيقة بين مسيرته الحياتيّة، وبين بعض ما خلّفته العصور الماضية من حصيلة معرفيّة صالحة لكلّ زمان ومكان بوصفها شريعة حياة، وهو بذلك يصل الماضي بالحاضر، ويهدم الحاجز الزّمنيّ،

(1) ينظر: محمود إسماعيل عمّار، صورة الحجر الفلسطينيّ في الشّعر السّعوديّ، 262.
(2) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 112.
(3) ينظر: عاطف جودة نصر، النّصّ الشّعريّ، ومشكلات التّفسير، 173.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويكشف عن مدى قدرته على استيعاب الثّقافة الدّينيّة وكيفيّة استدعائها في لحظة الإنتاج؛ إذ يبدو معتمدًا على الشّكل الفنّيّ أكثر من اعتماده على المضمون باقتطاعه القالب الحواريّ مستبدلاً الشّخوص الممثّلين للتّجربة الحاليّة بالشّخوص الأصليّة، فالوحي هو الموازي للغيب العصريّ، ولَكنّه في نهاية الأمر مُحاور متخيّل، أمّا الشّاعر فهو الطّرف الآخر في الحوار في موضع مشابه لموضع الرّسول ﷺ ، ويتقلّد الوضع النّفسيّ لتلك الشّخصيّة؛ إذ " يعتمد الرّمز على التّشابه النّفسيّ بين الأشياء".[1]

في العمل الإبداعيّ تتشابك العوامل الذّاتيّة مع العناصر الاجتماعيّة، وتظهر مستويات متعدّدة من الوعي واللاّوعي الفرديّ والجمعيّ[2]. فالشّاعر يعبّر عن مكبوته بلاوعيه نتيجة لإدراكه الواقع بوعيه، راكنًا أثناء ذَلك إلى الحادثة والنّصّ الدّينيّ المرتبط بالقصّة الدّينيّة، وموفّقًا بين قضايا الإنسانيّة: قديمها وحديثها، واصفًا التّجربة برؤيته الذّاتيّة ومقيمًا في لبّها؛ إذ يبدو "درويش" فيما يأتي متناصًّا مع حادثة عودته ﷺ بعد نزول الوحي[3]، متشرّبًا بعض ما تَقْنع به مخيّلته، وذَلك بقوله:

ومالت خديجةُ نحو الندى، فاحترقتُ، خديجةُ! لا

تغلقي الباب!

... ...

ويا وطن الضّائعين... تكامل

فكلُّ شِعاب الجبال امتدادٌ لهَذا النّشيد،

وكلُّ الأناشيد فيك امتداد لزيتونةٍ زمّلتني.[4]

يتشرّب الأديب نصوصًا سابقة عليه، تصبح شيئًا من ذاكرته، وتذوب في معارفه المتنوّعة، وحينما يبدأ بالكتابة يعود إليه قسم من تلك النّصوص المختزنة[5]، وقد وجدت مكانًا آخر، له دلالات مستجدّة في النّصّ الجديد، تكتسب من المتجاورات اللّفظيّة، فالشّاعر هنا – كما يرى " أحمد الزّعبيّ"– يلوذ إلى "خديجة" الوطن والزّيتونة، مهده الأوّل، ومثلما كان ملاذ النّبيّ ﷺ ؛ لتدثّره ريثما ينشر نشيده، ويحقّق نصره، ومثلما احتمى النّبيّ ﷺ بـ" خديجة"، ولجأ إليها، وشجّعته على المضيّ في أمره، يلجأ الشّاعر إلى وطنه، ويستقوي به؛ لاسترداده من المحتلّ[6]، فالوطن بما فيه من زيتون يعادل "خديجة"، والشّاعر يتقلّد شخص الرّسول ﷺ بحثًا عن حالة نفسيّة مشابهة لحالته من أجل تعميق الفكرة والإحساس، "ومن هَذه الطّاقة الرّوحيّة ذاتها يتولّد النّبويّ المرتبط بخديجة"[7]؛إذ إنّ كليهما يلتمس موطن دفء وأمان

(1) عدنان حسين قاسم، التّصوير الشّعريّ التّجربة الشّعوريّة وأدوات رسم الصّورة، 122.

(2) ينظر: صبري حافظ، الأدب والمجتمع، مدخل إلى علم الاجتماع الأدبيّ، فصول، م10، ع2، 1981م، ص65.

(3) ينظر: في تلك الحادثة، البخاريّ، صحيح البخاريّ، 1401

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 646– 647.

(5) ينظر: إبراهيم خليل، النّصّ الأدبيّ، تحليله وبناؤه مدخل إجرائيّ، 166.

(6) ينظر: أحمد الزّعبيّ، النّصّ الغائب (في الشّعر) دراسة في جدليّة العلاقة بين النّصّ الحاضر والنّصّ الغائب في "قصيدة الأرض" لمحمود درويش، دراسات السّلسلةأ: العلوم الإنسانيّة، م22، ع1، 1995م،ص 171.

(7) اعتدال عثمان، النّصّ، نحو قراءة نقديّة إبداعيّة لأرض محمود درويش، فصول، م5، ع1، 1984م، ص 200.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في مشوار انتابه القلق والخوف، وزيتون الوطن المشابه لـ "خديجة" في حنوّه هو مصدر الدّفء، فالشّاعر أثناء بحثه عن معادل موضوعيّ باعتباطيّة أو بقصديّة يتتبّع الوضع النّفسيّ أو الفكريّ للشّخصيّة وما يحيط بها من ظروف، ويسلخ عليها مشاعره وأفكاره مركّزًا ومكثّفًا؛ ممّا يزيد حدّة التّوتّر، ويثير إحساس المتلقّي بمشهدين: أحدهما واقعيّ حاليّ، يسعى الشّاعر لنقله، والآخر واقعيّ دينيّ في سياق متخيّل، يسعى لتأكيد الحاليّ من خلاله؛ وبذا تتنامى الفكرة، ويتصاعد الإحساس بها، واللّفظ " زمّلتني" الّذي يتحوّل من دلالته المستقبليّة في النّصّ الدّينيّ إلى دلالة الماضي قد يشير إلى نقطة التّكوين على أرض الوطن، تلك النّقطة الّتي تشكّل مصدر دفء للشّاعر.

إنّ مادّة الإحساس والتّفكير مستمدّة من مظاهر الحياة المختلفة؛ وبذا تكون هَذه المظاهر مادّة الأدب؛ إذ بدونها لا يتصوّر تفكير ولا شعور، ولا تكون النّفس إلاّ خواء تامًّا، ولا الفكر إلاّ فضاء مطلقًا، أمّا النّفس الإنسانيّة فهي العامل الّذي يعكس تلك المظاهر[1]، ويتمّ الإبداع الأدبيّ عبر حلم اليقظة الّذي يُعدّ الحالة النّفسيّة الأنسب لعمل المبدع[2]، فالشّاعر في محاولته لنقل الواقع عبر مخيّلته حالمًا يلقي نظرة تجاه الماضي البعيد باحثًا عن بعد موضوعيّ مشابه لموضوعه أو وسيلة صالحة للتّخيّل والإثراء، وهي ما يثري التّجربة الإبداعيّة، ويخصّبها بسمة الأصالة، وقد مثّلت الحادثة المرتبطة بشخصيّة الرّسول ﷺ مادّة ثريّة، تغيّر في ملامح الواقع، وتتناسب مع حياة الفلسطينيّ الّتي تتحرّك في غير إطار مكانيّ بحثًا عن مكان واحد، ومن هنا كان لحادثة "الإسراء والمعراج" حضور في شعر "درويش"؛ إذ يقول:

وكدتُ أعود قُبَيْل انبثاق الفراقْ
ولَكنّ حادثةَ الوهم تمّت، وتمّ احتراقُ البُراقْ.
على شارع عجّ بالحالمين،
وبالرّحلة الثّالثةْ. [3]

تتحقّق إذن الأصالة في العمل الفنّيّ في كونه مغايرًا ونابعًا من أصل صاحبه[4]، والمغايرة هنا تأتي بالاتّصال بالحادثة الدّينيّة وبشخص الرّسول ﷺ؛ فيجد الشّاعر في رحلة البراق سبيلاً ملائمًا لتصوير الواقع تصويرًا مغايرًا، فإذا كان البراق في رحلة الرّسول ﷺ قد نقله فعليًّا من "مكّة" إلى "القدس"، وعرج به إلى السّماوات السّبع[5] في رحلة واحدة يتحقّق فيها الإعجاز الرّبّانيّ والوصول إلى الهدف، فالبراق ينقل الشّاعر في ثلاث رحلات نحو اللاّهدف، وبعيدًا عن الحلم، والشّاعر يؤكّد ذَلك؛إذ يتمّ "احتراق البراق... وبالرّحلة الثّالثة"[6]؛ وبذا يكون قد ارتحل رحلتين عبر البراق، فلعلّ الرّحلة الأولى

(1) ينظر: وليد محمود خالص، أوراق مطويّة من تاريخ الأدب المقارن في الوطن العربيّ، 282
(2) ينظر: فاخر عاقل، الإبداع وتربيته، 75.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 301.
(4) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الفنّ والحلم والفعل، 342.
(5) ينظر في ذَلك: ابن هشام، السّيرة النّبويّة ، 2/285- 294.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 301.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رحلته من " فلسطين" إلى "بيروت"، والثّانية من "بيروت"، والثّالثة هي الّتي كان ينبغي أن توصله إلى "فلسطين"، غير أنّ البراق الّذي اجتاز الرّسولﷺ الأمكنة عبره يحترق في رحلة الشّاعر، ولعلّ هَذا يعبّر عن يأسه من وصوله إلى مراده؛ إذ كانت كلّ رحلة من الرّحلتين الأوّليّتين تبعده عن وطنه أكثر، وفي ضوء الاتّكاء على حادثة "الإسراء والمعراج" يحوّر الشّاعر التّسمية؛ لتلائم المجرى التّاريخيّ للواقع وتفاصيل الحدث، فتسمّى تلك الحادثة في اصطلاح الشّاعر " حادثة الوهم"[1]، تعبيرًا عن خيبة آماله في عودته لوطنه، ويزداد الشّعور بخيبة الأمل حينما يكون " احتراق البراق على شارع عجّ بالحالمين"[2]، فالشّاعر هنا يخرج الواقع بصورته المغايرة بالاعتماد على النّصّ الدّينيّ الّذي يبدو هو الآخر مغايرًا لواقعه.

العمل الفنّيّ على نحو ما يتّصل بأعمق الأصول الّتي عرفتها التّجربة الإنسانيّة، والأصالة من ناحية هي أن يخلق الفنّان ذاته بجدّيّة وتميّز، وهي من النّاحية الأخرى ما يحمل في تضاعيفه نسبًا يتسلّل في الماضي؛ ممّا يدلّ على أنّ الفنّان يحتوي في دمه تجارب أمّته الواعية واللاّواعية، وينطلق بتوقّعه نحو القادم من الزّمن،[3] والواقع الحاليّ للشّاعر هو الّذي يحرّكه نحو تلك الأصول؛ ليقارب بينها وبين الفكرة المتبلورة من الواقع، وكلّ ذَلك تخصّبه الذّات بقوّة إحساسها بالتّجارب الإنسانيّة العامّة، وبمدى صلتها بالتّجربة الاجتماعيّة، وقدرتها على إعادة تكوينها، بما يجلب التّأثّر والالتذاذ، وقد كانت خطبة "حجّة الوداع"[4] إحدى جوانب حياة الرّسول ﷺ المؤثّرة في نصوص الشّاعر حين يقول:

اليومَ أكملتُ الرّسالةَ فانشروني، إن أردتم، في القبائلِ توبةً

أو ذكرياتٍ

أو شراعا.

اليومَ أكملتُ الرّسالةَ فيكُمُ

فلتطفئوا لهبي، إذا شئتم، عن الدّنيا،

وإن شئتمُ فزيدوهُ اندلاعا [5]

العمل الفنّيّ تبعًا لذَلك يعيش في المجتمع، وهو يتألّف غالبًا من مواضيع ذات علاقة اجتماعيّة[6]، كما أنّ الكتابة عمليّة استقصاء للذّات، استقصاء للذّهن والتّجربة، والّذي يدفع إليها قوى داخليّة[7]، تلك القوى الّتي تتحكّم هنا من جانب ما في التّناصّ المشتمل جزئيًّا على قوله تعالى:" **ٱلْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ**

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 301.

(2) نفسه، 301.

(3) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الفنّ والحلم والفعل، 343.

(4) للاطّلاع على نصّ الخطبة ينظر: ابن هشام، السّيرة النّبويّة، 4/466- 467.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 60- 61.

(6) ينظر: كريستوفر كودويل، الوهم والواقع دراسة في منابع الشّعر، 115.

(7) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الفنّ والحلم والفعل، 140.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ ٱلْإِسْلَٰمَ دِينًا "[1]، وهي الآية الّتي نزلت على سيّدنا محمّد ﷺ أثناء إلقائه خطبة "حجّة الوداع" على جبل "عرفة"[2]، وتتجلّى شخصيّته ﷺ في هَذا الموقف حاملاً للرّسالة الدّينيّة، ساعيًا لتوصيلها بكلّ ما يملك، وقد اكتمل دوره في حجّته الأخيرة، وكان إكمال دين الله تعالى بانتهاء تلك الرّسالة الّتي حملها، والشّاعر هنا يستحضر هَذا الجانب المتّصل بحمل الرّسالة الّتي انتهى أمدها، تلك الرّسالة الّتي تعكس الدّور الّذي قام به ﷺ بتكليف من الله تعالى، ويأتي التّناصّ مع هَذا الجانب هنا؛ ليمثّل صورة الفلسطينيّ المتخيّلة في شخص الشّاعر، الفلسطينيّ الّذي حمل رسالته الوطنيّة من "فلسطين" إلى "بيروت"، فالشّاعر هنا يستبطن ذاته، وما انتابها من شعور بالضّيق والقلق والحيرة؛ إذ أحسّ بأنّ رسالته الوطنيّة قاربت نهايتها في مكان معيّن هو "بيروت"، فإذا كان المكان في النّصّ الدّينيّ هو جبل "عرفة" فهو في النّصّ الحاليّ "بيروت"، فالفلسطينيّ هنا بذل ما بوسعه من محاولات للتّصدّي للعنف الصّهيونيّ، ولَكنّ هَذه النّهاية لم تكن مرجوّة؛ وبذَلك هي نهاية مأساويّة، فهي شبيهة بالموت الّذي انتهت عنده رسالة النّبيّ محمّد ﷺ ، ولم يكن ذَلك ليتولّد إلاّ نتيجة للتّجربة القاسية الّتي كانت نتيجتها صفعة الخروج من "بيروت"، فقد كانت الظّروف المحيطة بشخصيّة النّبيّ ﷺ مشابهة لوضعيّة الفلسطينيّ في بعض جزئيّاتها، و"الرّسالة" في السّطر الأوّل تعادل لفظة "دينكم" في الآية، وكلتاهما تتّصل بدلالة واحدة، ولكنّ نشر رسالة الشّاعر حينما يكتمل يعقبه نشره، بقوله:" فانشروني"[3]، وهَذا ما يوحي بالإحساس بالضّياع، ويزداد هَذا الإحساس بالصّور المختلفة للشّاعر منشورًا عبر الأسطر، وسواء أُطفئ لهبه أم زاد اندلاعًا في السّطرين الأخيرين، فهَذا لا ينصرف عن ذَلك الإحساس.

يوظّف الشّاعر رمز الشّخصيّة في القصيدة الحديثة، ويسقط الأبعاد المعاصرة للرّؤية الشّعريّة على ملامح تلك الشّخصيّة؛ إذ توحي هَذه الملامح إيحاء رمزيًّا بالرّؤية المعاصرة[4]، فالشّخصيّات الرّمزيّة تتميّز باكتسابها السّمة الإيحائيّة القادرة على إغناء الفكرة وإكسابها شكلاً مغايرًا لصورتها الأوّليّة؛ وبذا يضيف بعدًا فنّيًّا للبعد الواقعيّ، ويفتح آفاق التّأويل أمام المتلقّي الّذي تتحوّل لديه التّجربة المباشرة المألوفة إلى رؤية جديدة للواقع، يحاول إدراكها بخياله إلى جانب عقله. يقول الشّاعر مستخدمًا الرّمز " أحمد العربيّ" وسيلة إيحاء:

الآن أكمل فيك أُغنيتي

وأذهبُ في حصارك

والآن أكمل فيك أسئلتي

وأولد من غبارك[5]

---

(1) سورة المائدة، آية، 3.

(2) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 16/3.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 60.

(4) ينظر: علي عشري زايد، توظيف التّراث العربيّ في شعرنا المعاصر، فصول، م1، ع1، 1980م، ص207.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 615.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

... ...

أكلّما نَهَدَتْ سفرجلةٌ نسيتُ حدود قلبي

والتجأتُ إلى حصارٍ كي أحدّدَ قامتي

يا أحمد العربيُّ؟ [1]

إذا كان التّناصّ يعني القبض على جوهر قضايا الماضي ومحاورتها، ومن ثمّ استئنافها واستدخالها [2]،فالشّاعر يقتنص من الماضي ما يتناسب مع إشكالات الحاضر، فيعيش النّصّ المقتنص داخله، وتحلّ ظروفه في نفسه، وتلتحم بإحساساته، والشّاعر هنا يقتنص جزئيًّا الآية نفسها المتّصلة بـ"حجّة الوداع"، وقد بدت محوّرة بصورة أكبر، فالفعل " أكمل" يتحوّل عن اتّصاله باللاّم ليتّصل بـ "في"، وتتغيّر الدّلالة تبعًا لذَلك، ويستدعي العلم "أحمد العربيّ"، والرّسالة الّتي يحملها هي الأغنية والأسئلة، وهي تعادل المشوار النّضاليّ المبذول في سبيل الوطن، و" أحمد العربيّ" يمثّل الفلسطينيّ حاملاً رسالته، ومنتصرًا على الصّمت، ولعلّ حرف النّداء المقترن بذَلك الرّمز يمدّه بمكانة متميّزة، ويوليه مهمّة ما تفصح عن تلك المكانة.

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل ، 616.

(2) ينظر: نزيه أبو نضال وآخرون، دراسات في الرّواية العربيّة، 32.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثّاني

متفرّقات من التّناصّ الدّينيّ وصلتها بنصوص الشّاعر

1. آيات القرآن الكريم وأثرها في المبنى والمعنى
2. نماذج من الأسفار التّوراتيّة رافدًا للتّجربة الشّاعريّة
   - ❖ "سفر الجامعة" وفلسفة الفناء والوجود
   - ❖ "مزامير داود" صدى للعذاب والحنين الإنسانيّ والحلم بالوجود
   - ❖ "نشيد الأناشيد" والتّرنيم بلغة الحسّ الوجدانيّ
   - ❖ "إشعياء" الصّورة الإنسانيّة الرّكينة الحكيمة
3. الألفاظ الدّينيّة وصلتها بالمادّة الشّعريّة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متفرّقات من التّناصّ الدّينيّ وصلتها بنصوص الشّاعر

1. آيات القرآن الكريم وأثرها في المبنى والمعنى

يعدّ القرآن الكريم رافدًا مهمًّا للشّعر العربيّ المعاصر، فقد استطاعت فئة من الشّعراء أن تقتبس منه صياغات جديدة غير مستهلكة، تنقل أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس؛ ممّا يدفع الشّاعر إلى خلق رموز جديدة، واستعارة لغة دينيّة وآيات قرآنيّة[1]. لقد كان " درويش" واحدًا من الشّعراء الّذين أثْروا شعرهم بمادّة فنّيّة مستوحاة من آيات القرآن الكريم بالإضافة إلى ما تضمّنه شعره من ملامح، مصدرها القصّة الدّينيّة، ولعلّ المادّة المستوحاة من الآيات القرآنيّة لم تبلغ ما بلغه تأثير القصّة الدّينيّة؛ ولعلّ هَذا راجع إلى أكثر من عامل؛ فقد يكون بسبب تركيز الشّاعر على إبراز عنصر الصّراع الّذي لا يقوم إلاّ بالاعتماد على الشّخصيّات، ولا شكّ أنّ القصّة الدّينيّة غنيّة بشخصيّاتها الرّامزة، والشّاعر يحرص على إبراز صورة الفلسطينيّ بوصفه العنصر الأهمّ بين تلك الشّخصيّات، وشخصيّات القصّة الدّينيّة الّتي يتناصّ معها – لا سيّما أبطالها– شخصيّات مثاليّة، تتناسب في بعض ملامحها مع الفلسطينيّ الّذي يسعى بمثاليّة للوصول إلى أهدافه؛ ولربّما كان تحوّل الشّعر من الغنائيّة إلى القصصيّة المعتمدة على الشّخوص من ناحية وعلى الصّراع من ناحية أخرى سببًا في ذَلك.

إنّ كلّ ذَلك لا يعني البتّة إهمال آيات القرآن الكريم، بل ظهر التّناصّ مع آيات قرآنيّة مختلفة وفقًا لآليّات متنوّعة، لقد ارتبط بعض تلك الآيات بالقصّة القرآنيّة، وجاء بعضها في صورة قالب حواريّ، ومنها ما اتّصل بالصّورة، أو باللّغة، أو بالإيقاع، والقافية...؛ إذ تقوم طريقة استحضار " درويش" للآيات القرآنيّة في الغالب على التّناصّ الجزئيّ، وندر ندرة كبيرة أن اقتبس آية قرآنيّة كاملة اقتباسًا حرفيًّا أو شبه حرفيّ.

تأتي أهميّة النّصوص الشّعريّة من اكتنازها بالتّنوّع، وامتلائها بملفوظات النّصوص الأخرى وأصدائها؛ ممّا يذيب جدار الفرديّة في النّصّ والذّاتيّة المنغلقة[2]. ويظهر ذَلك في شعر "درويش" من خلال التّناصّ مع أكثر من آية قرآنيّة في موقع واحد، ويقوم التّناصّ على التّحوير بما يتناسب مع غاية الشّاعر، وقد تكون تلك الآيات مرتبطة بالشّخصيّة القرآنيّة؛ ممّا يجعلها تمتدّ نحو الجماعة الإنسانيّة، وتخرج من النّطاق الفرديّ الضيّق، ويكون ذَلك بتمثّل النّصّ، وانصهاره في بوتقة الأحاسيس، والتحامه مع مادّة المخيّلة، فتأتي لغة القرآن الكريم بما تثيره من عمق في المعنى والإحساس؛ لتكون جزءًا من لغة الشّاعر وأحاسيسه؛ إذ يقول في قصيدة:" أنا وجميل بثينة":

هل هَمَمْتَ بها، يا جميل، على عكس
ما قال عنك الرُّواةُ، وهَمَّتْ بكَ؟

(1) ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربيّ المعاصر، 66.

(2) ينظر: صالح زياد، منظور (التّناصّ) وحواريّة الإقصاء الفنّيّ للهيمنة، مديح الشّاعر السّعوديّ (طاهر زمخشريّ) نموذجًا، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويّات، م19، ع1، 2001م، ص90.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تزوَّجتُها . وهَزَزْنا السّماءَ فسالَتْ
حليبًا على خُبْزِنا . كُلَّما جئتُها فَتَّحَتْ
جَسَدي زهرةً زهرةً، وأراق غدي
خمرةً قطرةً قطرةً، في أباريقها[1]

إنّ عمليّة الخلق الجديد في الشّعر تنهض من خلال تمثّل النّصّ الماضي تمثّلاً ذاتيًّا، ينسجم مع التّجربة الشّعريّة الّتي تحمل سمات خاصّة، تكون نتاجًا للفرديّة والغيريّة[2]، ففي محاولة للخلق الفنّيّ استطاع "درويش" أن يجعل آيات القرآن الكريم مادّة مغذّية لشعره، تتّصل بالذّات والجماعة في آن، وقد تناصّ في المقطوعة السّابقة مع آيتين قرآنيّتين؛ ففي السّطر الأوّل يتناصّ مع قوله تعالى:" **وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِۦ ۖ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَآ أَن رَّءَا بُرْهَٰنَ رَبِّهِۦ** "[3]، فهو يتّخذ من "جميل بثينة" غزلاً عذريًّا رمزًا، يتقنّع به، ويأتي التّناصّ محورًا في أبعاده الدّلاليّة والتّركيبيّة، ويطغى الجوّ الغزليّ على تلك المقطوعة، وتتبادل الشّخصيّات المواقع، ويحتفظ الشّاعر باللّفظ "همَّ" الّذي يكون مفتاحًا للآية، والشّخصيّات المحدثة تنتحل الأدوار؛ وتتحوّل الأفعال المقترنة بالحدث من دلالة الماضي الأكيدة؛ وذَلك باستخدام أسلوب الاستفهام، ويعيد الشّاعر ترتيب الأحداث بصورة تخالف الآية؛ ليكشف عمّا يدور في ذهنه من فكرة وفي نفسه من شعور. ويتناصّ كذَلك مع قوله تعالى:" **وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا** "[4]، وذَلك إذ قال:" تزوَّجتُها. وهَزَزْنا السّماءَ فسالَت حليبًا"[5]، فقد يثير – كما يرى المتوكّل طَه– نصّ منجز شرارة ما في ذهن المبدع؛ فيُنتِج نصًّا جديدًا؛ فيكون ذَلك النّصّ قد فجّر ما اختمر، وتراكم في نفسه تمامًا كما يحدث الأمر بالنّسبة لحدث يثير الإبداع[6]، وقد يشترك النّصّ المنجز مع الحدث المثير للإبداع في آن في عمليّة الإثارة، ومن هَذا المنطلق تنسلّ ملامح النّصّ الغائب حينما تصطدم بمخيّلة الشّاعر، فتتدغم بمادّتها، وفي أثناء هَذه العمليّة تدخل في تركيب النّصّ الحاليّ بعض ملامح النّصّ المستحضر، لَكنّ الفعل" هزّ" يتحوّل من الدّلالة المستقبليّة إلى الماضي، ومن صيغة المفرد إلى المثنّى، بيد أنّ الهزّ يأتي فوق المتخيّل حينما

(1) محمود درويش، سرير الغريبة، 118–119.
(2) ينظر: عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشّعر دراسة في البنية الموضوعيّة والفنّيّة للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق، 178.
(3) سورة يوسف، آية 24.
(4) سورة مريم، آية 25.
(5) محمود درويش، سرير الغريبة، 118.
(6) ينظر: المتوكّل طَه، إبراهيم طوقان، دراسة في شعره، 253.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تكون السّماء مفعوله، وهي مَعْلم كونيّ لا تطاله يد. أمّا الفاء المتّصلة بالحدث الماضي " سالت"، فهي تؤكّد فاعليّة الهزّ.

الإنسان موجود جماليّ، مفطور على النّزوع إلى الجمال، وهو من ثمّ يمتلك قدرًا من الوعي الجماليّ الّذي قد يكون من أهمّ أشكال الوعي الإنسانيّ؛ إذ تكمن أهميّته في مساهمته في إغناء الجانب المعرفيّ من وجودنا، وتطوير قدراتنا على الاكتشاف الدّائم لأنفسنا، وللعالم من حولنا[1]، فلا شكّ أنّ القرآن الكريم يحتوي على جانب جماليّ، يرهف إحساسنا بالواقع، وآخر معرفيّ يدفعنا إلى التّأمّل في حقائق الوجود، والشّاعر يستفيد من هَذين الجانبين، موظّفًا كذَلك قوله تعالى :" وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ "[2]؛ ممّا يسهم في تطعيم الفكرة، وتنميتها في الذّهن بالإضافة إلى ما تنسجه من نواحٍ جماليّة، تعمّق الأثر في النّفس؛ حيث يقول:

أَنا قَيسُ لَيلى
غَريبٌ عَن اسمي وَعَن زَمني
لا أَهزُّ الغِيابَ كَجِذعِ النَخيل [3]

إنّ الغربتين: المكانيّة والزّمانيّة النّفسيّة ترتبطان بعنصري المرأة والطّبيعة العامّة للوطن، والغربة المكانيّة أو الحنين إلى الوطن من أعمق الأحاسيس لدى الإنسان[4]، و"درويش" مرتحلاً عن الوطن بكلّ ما يعنيه له هَذا الوطن من صلات يعاني أزمة اغترابيّة مزمنة؛ ممّا يدفعه للبحث عن وسيلة تعبّر عن حالته النّفسيّة، فيجد في هَذه الوسيلة خير مجال للتّسرية عن همومه وأحزانه؛ وبذا يتناصّ في المقطوعة السّابقة مع آية قرآنيّة ترتبط بجوّ نفسيّ معبّر عن حالته؛ فقد وجد فيها متنفّسة للتّعبير عن فكرته تعبيرًا يستنفد الإحساس، ويحقّق الغاية الوجدانيّة المرجوّة، وكان ذَلك من خلال معالجة فنّيّة ذاتيّة، جعلت فعل الهزّ يتحوّل من صيغة المستقبل إلى الحاضر، ويأتي في إطار تخيّليّ مفارق عند اقترانه بالغياب، غير أنّ اعتماد الهزّ على النّفي، قد ينفي المفارقة، فإذا كان الهزّ في ذهن الشّاعر كمال الحياة والبقاء، فهو أمر يفتقر إليه، وتتأكّد المفارقة باقتران الهزّ بالغياب، وهو بذَلك يجعل هزّ الغياب صورة مشابهة للصّورة المستوحاة من الأصل، وهي هزّ الجذع. هنا يصهر الشّاعر المتخيّل بالواقعيّ؛ ليبثّ ما في نفسه من أحاسيس تعكس تصوّرات الواقع والإحساس به.

"الفنّان ليس شخصًا منعزلاً عن مجتمعه، فهو من النّاس وإليهم"[5]، "والإبداع الفنّيّ إن هو إلاّ ظاهرة اجتماعيّة"[6]، يقوم خلالها الأديب بتبنّي أساليب جماليّة بالاعتماد على طاقة عقليّة وخصائص نفسيّة[7]، فالشّاعر بوصفه كائنًا اجتماعيًّا حدّق في مشكلات الواقع مستندًا إلى قدراته العقليّة وزاويته النّفسيّة؛ فأبصر ما يعانيه

(1) ينظر: أحمد محمود خليل، في النّقد الجماليّ، رؤية في الشّعر الجاهليّ، 20.
(2) سورة مريم، آية 25.
(3) محمود درويش، سرير الغريبة، 123.
(4) ينظر: علوي الهاشميّ، ما قالته النّخلة للبحر، دراسة فنّيّة في شعر البحرين المعاصر، 1925– 1975م، 294– 295.
(5) سناء خضر، مبادئ فلسفة الفنّ، 215.
(6) نفسه، 232.
(7) ينظر: مصري عبد الحميد حنّورة، الدّراسة النّفسيّة للإبداع الفنّيّ منهج وتطبيق، فصول، م1، ع2، 1981، ص44.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفلسطينيّ من تشريد غير مبتعد عن ذاته؛ إذ يستعين بالنّصّ القرآنيّ للتّعبير عن حالته النّفسيّة المشابهة للحالة المتمثّلة في المقطوعة السّابقة؛ فيتناصّ مع قوله تعالى:" **وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ** "[1]، قائلاً:

وما شرّدوك . . وما قتلوك.

أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللّصوص.

ولستَ شريدًا . . ولستَ شهيدًا . . وأُمّك باعت

ضفائرها للسّنابل والأمنيات: (وفوق سواعدنا

فارسٌ لا يسلّم (وشم عميق) . وفوق أصابعنا

كرمةٌ لا تهاجر (وشم عميق) . [2]

يحوّر الشّاعر الآية؛ ليوصل الفكرة والإحساس بالصّورة الّتي يريد، مع البقاء على بعض الإيحاءات اللّفظيّة مثل " قتلوك"، أمّا التّشريد فهو يعادل الصّلب من النّاحية النّفسيّة، وينعكس صدى الإيقاع القرآنيّ المستهلّ بالنّفي؛ فيكرّر ذَلك بقوله:" ولست شريدًا..."[3]، وهو عَبْر استحضار تلك الآية ينمّ عن صورة القلق والضّياع النّفسيّ للإنسان، ومع أنّ واقع الفلسطينيّ يخالف مضمون الآية، فالشّاعر يحتفظ بالنّفي؛ ليبقى المعنى منفيًّا؛ فتُخلق حالة مشابهة لمضمون الآية، تجعلنا ننظر إلى الفلسطينيّ بالرّغم من تشريده وقهره على أنّه لا ينثني، بل يزيده ذَلك صلابة لتطغى وضعيّة نفسيّة تتمثّل في التّحدّي والصّلابة على وضعيّة نفسيّة تظهر في الشّعور بالضّعف والضّياع، فدخول النّصّ القرآنيّ في النّصّ الشّعريّ تعبيرًا عن وضع اجتماعيّ إشارة إلى أنّ "النّصّ نسيج من المعاني والإدراكات والاستجابات الّتي تكمن في المقام الأوّل في ذَلك الإنتاج التّخيّليّ للحقيقيّ"[4].

ينظر الشّعراء إلى القرآن الكريم على أنّه مصدر بلاغيّ متميّز، وأنّه يحمل للإنسان في كلّ زمان ومكان دلالات لامتناهية، ويفسّر أشياء تمسّ حياته[5]، ومن هنا كانت تلك المادّة سخيّة في إيحاءاتها، يستلهم منها "درويش" ما يفي برغبته في التّعبير عن واقع الضّلال والفساد الّذي تعيشه الشّعوب في ظلّ الاحتلال، فيتّكئ في ذَلك على قوله تعالى:" **قَالَتْ إِنَّ ٱلْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا۟ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوٓا۟ أَعِزَّةَ أَهْلِهَآ أَذِلَّةً ۖ وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ** "[6]، ونلتمس هَذا في قوله:

---

(1) سورة النّساء، آية 157.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 454.

(3) نفسه، 454.

(4) ك. م. نيوتن، نظريّة الأدب في القرن العشرين، 261.

(5) ينظر: موسى ربابعة، التّناصّ في نماذج من الشّعر العربيّ الحديث، 76- 77.

(6) سورة النّمل، آية 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولَكنه يجمعُ الملصقات ويكتب فوق بقايا السّجائر آراءهُ في الغزاةِ

الّذين إذا شاهدوا مُدُنًا هدموها بأسمائهم واستراحوا على العشبِ.[1]

إنّ الخاصّيّة المميّزة للشّاعر هي الإبداع، فالشّاعر لا يحاكي أشياء موجودة، بل إنّه يبدع أشياء جديدة معتمدًا على فطنته الخاصّة[2]، وأحاسيسه ورغباته المكبوتة تجاه الحياة والمجتمع، فالشّعر متنفّس صاحبه، ووسيلته للتّعبير عن معاناته الّتي تتراوح بين الذّاتيّة والجماعيّة، وقدرة الشّاعر على الإنتاج الفنّيّ هي الّتي تتحكّم في قدرته على توصيل الفكرة إلى المتلقّي ملتهبة بالإحساس، وهي كذَلك تتحكّم في إخراج العاطفة إخراجًا تستلذّ له النّفس، ويحقّق لها غايتها، ولا يتهيّأ ذَلك للشّاعر إلاّ إذا لجأ إلى أساليب ملتوية، تتوافر عبرها المتعتان: الوجدانيّة والجماليّة، وقد كان التّناصّ مع تلك الآية، سببًا للوصول إلى تلك الغاية، فالشّاعر يعدّلها محتفظًا ببعض الإشارات الدّالة عليها وهو- وإن استبدل- " شاهدوا" بـ"دخلوا" و " هدموها بـ" أفسدوها" مع الاحتفاظ بالإيقاع الصّرفيّ لها- لم ينتقل بالمعنى بعيدًا، فَهدْم المدن بعد مشاهدتها لا يتمّ إلاّ بدخولها؛ وبذا تكون المشاهدة معادلة للدّخول، والهدم والإفساد يؤدّيان إلى نتيجة واحدة؛ وبناء عليه يكون الشّاعر قد استغلّ الآية القرآنيّة استغلالاً عميقًا لا يخلو من عفويّة. فإذا كان الملوك يفسدون في الأرض، فالغزاة أشدّ إفسادًا، هَذا ما أراد الشّاعر إثارته عبر تلك الآية، وأيّ صورة تزيد هَذا المعنى عمقًا، وتلك الصّورة حلكة أكثر من استراحتهم على العشب بعدما تمّت فعلتهم الدّنيّة؟! وأيّ استراحة تلك الّتي ستكون على أجساد أبناء تلك المدينة؟! وهل يدلّل ذَلك على ممارسة الشّرّ بغير دافعيّة قويّة ورغبة فذّة؟

سيطر القرآن الكريم على الشّعراء، وامتصّوه، وأعادوا كتابته[3]، كما استعانوا بتعبيراته؛ لأنّها ذات ظلال مشبعة بجوّ روحيّ، وتأثير نفسيّ؛ ممّا يسهم في وصول الرّسالة الشّعريّة[4]، فقد استطاع "درويش" كغيره من الشّعراء أن يتأثّر بروحانيّة القرآن الكريم مستثريًا بفكرته وجمال أسلوبه؛ إذ يتناصّ، كذَلك مع قوله تعالى:" **قَالَتْ إِنَّ ٱلْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُواْ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا** "[5] قائلاً:

هل تؤمن الآن أنّهم يُقتلون بلا سببٍ؟

قلتُ: مَنْ هُمْ؟

فقال: الّذين إذا شاهدوا حُلُما

أعدّوا له القبرَ والزّهرَ والشّاهدةْ.[6]

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 123.

(2) ينظر: ديفد ديتشس، مناهج النّقد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق، 95.

(3) ينظر: محمّد بنّيس، ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيويّة تكوينيّة، 267.

(4) ينظر: محمود إسماعيل عمّار، صورة الحجر الفلسطينيّ في الشّعر السّعوديّ، 284.

(5) سورة النّمل، آية 34.

(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 124.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المشكلة الجماليّة تظهر أثناء محاولة الفنّان القبض على الحقائق النّفسيّة والحسّيّة الكائنة بحقيقتها الفعليّة؛ ومن هَذا كانت أساليب الفنّ متعدّدة متجدّدة[1]، "ودرويش" هنا يجدّد الأسلوب بالأخذ من أسلوب النّصّ القرآنيّ بما يتناسب مع الواقع النّفسيّ الّذي يعيشه، ويمتدّ داخله، فأسلوب الشّرط، وفعله ذو البعد الإيجابيّ وجوابه ذو البعد السّلبيّ يقودان إلى النّصّ القرآنيّ، والشّاعر بالاعتماد على التّناصّ يعبّر عن محاولات الغزاة لاستئصال أحلام الفلسطينيّين، فالمشاهدة الّتي تقترن بالمحسوس المرئيّ تتّصل في السّياق الشّعريّ بما هو معنويّ، وهَذا ما يعمّق الإحساس وصلة التّجربة بالوعي الباطن، أمّا الغزاة فهم وفقًا لذَلك لم يفتِكوا بالمادّيّ فحسب، بل حطّموا المعنويّ كذَلك.

يستخدم الشّاعر أحيانًا كلمات، ويكون المعنى الّذي يرمي إليه أبعد من تلك الكلمات، فالجزء الأكبر ممّا يتوخّاه من معنى يتمّ التّوصّل إليه بالحدس والتّخمين[2]، ولا عجب أن ينطبق ذَلك على الشّاعر نفسه، سيّما أنّ النّفس المبدعة في حالة اللاّوعي تنطق بما لا تعيه، وتستطيع بذَلك أن تقف على التّفسير الكلّيّ فحسب لا الجزئيّ أحيانًا، والشّعر لا يفسّر حرفيًّا، بل إنّ التّفسيرات لا تعدو أن تكون هي الأخرى تخمينات وإيحاءات حينما يكون الشّعر نفسه قائمًا على الإيحاء والتّمويه، والآيات القرآنيّة هي إحدى مصادر الإيحاء الّذي قد يحيّر المتلقّي أحيانًا؛ إذ يقول الشّاعر:

كان يثير التّساؤل: مَنْ هؤلاء
الّذين إذا شاهدوا نخلةً وقفوا
صامتين، وخرّوا على ظلّها ساجدين؟[3]

يلخّص "درويش" في ديوانه " كزهر اللّوز أو أبعد" نظرته إلى مشوار الحياة المنقضي، وهو يجعل ذَلك المشوار عبورًا للشّوارع، وهَذا العبور يعبّر عنه بالاستعانة بالأسلوب القرآنيّ، ففي السّطر الثّاني لا يخرج التّناصّ عن قوله تعالى:" **قَالَتْ إِنَّ ٱلْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُواْ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا**"[4]،غير أنّ التّحوير هَذه المرّة يمتدّ إلى جواب الشّرط؛ ليتحوّل من المعنى السّلبيّ إلى المعنى الإيجابيّ؛ فيعبق النّصّ بجوّ روحيّ، يتضاعف بالتّناصّ في السّطر الثّالث مع قوله تعالى:" **وَرَفَعَ أَبَوَيْهِ عَلَى ٱلْعَرْشِ وَخَرُّواْ لَهُۥ سُجَّدًا** "[5]، فالشّاعر يربط بين آيتين في عبارة واحدة، يتحقّق

(1) ينظر: إيليّا الحاوي، في النّقد والأدب، الجزء الثّاني، مقدّمات جماليّة عامّة، مقطوعات من العصر الإسلاميّ والأمويّ، 12-13.
(2) ينظر: الفرد آدلر، سيكولوجيّتك في الحياة كيف تحياها؟، 87.
(3) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 134- 135.
(4) سورة النّمل، آية 34.
(5) سورة يوسف، آية 100.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيها الإيقاع القرآنيّ؛ فتتوالى الأفعال الماضية:"شاهدوا"، "وقفوا"، "خرّوا"[1]، ويوفّق بين "صامتين" و "ساجدين" إيقاعيًّا، وكلاهما يضفي جوًّا من السّكينة على السّياق، ويتحقّق معهما النَّغْم والطّمأنينة عبر اللّغة القرآنيّة المشكَّلة تشكيلاً خاصًّا، "فالأدب إعادة تشكيل دائمة للّغة، ومحاولة مستمرّة لصهرها"[2].

تجري الخواطر في الذّهن؛ إذ يشعر بها صاحبها، فهي تهبط إلى الشّعور أو تصدر عن اللاّشعور، ولَكنّها تتّصل ببعضها بعضًا، وتظهر نتيجة لحالة نفسيّة، تتبعها أخرى، وهَذا ما يسمّى بتداعي الخواطر[3]، و"درويش" بعلاقة من تداعي الخواطر يداخل الماضي بالحاضر، والنّثريّ بالشّعريّ، والسّماويّ بالأرضيّ؛ لينقل الفكرة بالاستناد إلى الآية الّتي تكرّر ذكرها في المقطوعات السّابقة لهَذه المقطوعة[4]، ناقلاً المعنى إلى دلالات جديدة؛ إذ يقول:

كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السَّحابِ وَصِيَّةَ أَهْلي ؟ وَأَهْلي

يَتْرُكونَ الزَّمانَ كَما يَتْرُكونَ مَعاطِفَهُمْ في البُيوتِ، وَأَهْلي

كُلَّما شَيَّدوا قَلْعَةً هَدَموها لِكَيْ يَرْفَعوا فَوْقَها

خَيْمَةً لِلْحَنينِ إِلى أَوَّلِ النَّخْلِ . أَهْلي يَخُونونَ أَهْلي[5]

إنّ النّصّ صيرورة وتحويل وتجاوز، ولا يمكن عدّه مادّة لها أبعاد ثابتة، إنّه بأبعاده اللّفظيّة تجاوز للواقع، وزعزعة للجمود، وفي هَذا تكمن حركيّته، والنّصّ متقاطع مع سائر النّصوص[6] وقد أعيدت صياغتها أثناء بنائه، فهو بناء زخرفيّ، تتنوّع مكوّناته، وآيات القرآن الكريم مصدر من مصادر بنائه بناء يتجاوز الثّابت والمألوف، وتصاغ الآية الواحدة صياغات عديدة، تتلاءم مع غاية الشّاعر، فهو في السّطر الثّالث ممّا سبق يعيد صياغة قوله تعالى:" **إِنَّ ٱلْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُواْ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا**"[7]؛ لينقل واقع أمّته وانكساراتها، وهو بذَلك يشير إلى انسحاب التّاريخ البطوليّ من أيدي المسلمين، وإنّما يقصد ضياع "الأندلس" بوصفها رمزًا لضياع "فلسطين"، وهَذا يظهر من خلال الاطّلاع الكلّيّ على القصيدة والنّظر إليها على أنّها جسد واحد يخضع لوحدة عضويّة؛ إذ" هي وحدة الشّعور الّذي تنطوي عليه القصيدة، ووحدة الموضوع المثير له في نفس الشّاعر"[8]، فالشّاعر أثناء نقله لذَلك المعنى يحوّر الجزء المتناصّ من الآية القرآنيّة مستبدلاً ألفاظًا أخرى بألفاظه مع الاحتفاظ ببعض بنيتها الإيقاعيّة، ويأتي كلّ ذَلك عبر الصّورة المؤسّية الّتي يخطّها في السّطر الثّالث، فأيّ صورة تلك! وأيّ شعور أقسى من الحنين إلى شيء

---

(1) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 134– 135.

(2) صلاح فضل، إنتاج الدّلالة الأدبيّة، 195.

(3) ينظر: أحمد فؤاد الأهوانيّ، خلاصة علم النّفس، 109.

(4) ينظر: سورة النّمل، آية 34.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 477.

(6) ينظر: نبيل أيّوب، البنية الجماليّة في القصيدة العربيّة الحديثة، نظريّات جماليّة ونقديّة، نصوص حديثة، 23.

(7) سورة النّمل، آية 34.

(8) عيسى علي العاكوب،العاطفة والإبداع الشّعريّ، دراسة في التّراث النّقديّ عند العرب إلى نهاية القرن الرّابع الهجريّ، 91.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هُدم بيد صاحبه! فالحنين الّذي يمتدّ إلى أوّل النّخل قد يرمز إلى المشوار الطّويل الّذي قطعته أمّة الشّاعر، ثم عادت أدراجها؛ فهَذا ما يكثّف الإحساس بالحنين، ويثير التّوتّر.

يعود نجاح الأديب في مدى استفادته من التّناصّ إلى شكل العلاقة الّتي يقيمها بين نصّه وبين تلك النّصوص، فإذا ما أحسن إقامتها أسهمت في خدمة دلالة النّصّ[1]، والنّصّ الدّينيّ الّذي ينساق إلى ذاكرة الشّاعر؛ وبذَلك إلى نصّه بما يتناسب مع الدّلالة الغائيّة له، ويتلاحم في عضويّتها شكلاً ومضموناً- يصبح جزءًا من تجربة الشّاعر وكيان النّصّ، إذ يقول متناصًّا مع قوله تعالى:" **وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا**"[2]:

يا خالقي في هَذه السّاعات من عَدَمٍ تجَلَّ!
لعلَّ لي حُلُمًا لأعْبدَهُ
لَعَلَّ!
علّمتَني الأسماء[3]

استطاع "درويش" أن يكوّن نفسه تكوينًا ثقافيًّا ، فقد وثّق الصّلة بالثّقافة العربيّة: قديمها وحديثها، وتأثّر بتيّاراتها المختلفة[4]، وقد كان لثقافته الدّينيّة العميقة أكبر الأثر في تكوين نصوصه الشّعريّة، فهو هنا يعمّق الدّلالة من خلال تناصّه مع جزء محوّر من آية قرآنيّة؛ فنزوح الفعل علّم عن اتّصاله بضمير الغائب إلى اتّصاله بالضّمير العائد على المخاطب يقوّي الدّلالة، واتّصاله بياء المتكلّم يزيد المعنى عمقًا، ويثير القرب المعنويّ؛ فيرتفع صوت الشّاعر إلى خالقه تعبيرًا عن ضيقه وضجره من الواقع. فلعلّ توظيف ذَلك الجزء من الآية يرمز إلى طريق النّضال الّذي خاضه الفلسطينيّ، وبالتّحديد الخطوة الأولى من ذَلك الطّريق، فالخطاب الّذي يوجّه وجهة ربانيّة صدى لرجاء الفلسطينيّ الّذي وصل إلى طريق موصد بعد تجربة "بيروت"؛ ممّا دفعه إلى نداء الخالق.

الفنّ خلق وإبداع، فيه يجد الإنسان ذاته، ويعبّر عنها، وإن كان في الوقت نفسه يعبّر عن مجمل العصر، والظّروف الّتي تتّم فيها عمليّة الإبداع[5]، فالشّاعر له الدّور الأكبر في إعادة تشكيل الواقع المتّصل بذاته بعد أن يشتدّ وقعه على مخيّلته، ويكسوه بدلالات جديدة تكفل له الوصول إلى درجة الإبداع بعد أن تنصهر ذاته في المجتمع، وينصهر كلاهما في العمل الشّعريّ؛ وهو بذَلك يرقى بأحاسيسه وأفكاره، ويرتقي من ثمّ عمله الأدبيّ، ففي سبيل

(1) ينظر: يوسف حطّيني، مكوّنات السّرد في الرّواية الفلسطينيّة، 251.
(2) سورة البقرة، آية31.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 26- 27.
(4) ينظر: ميشال جحا، ملف I مجزرة قانا: تجسيد لأيديولوجيا العنف الصّهيونيّ، محمود درويش، الفكر العربيّ، ع95، 1999م، س20. (1)، ص87.
(5) ينظر: رمضان الصبّاغ، الفنّ والقيم الجماليّة بين المثاليّة والماديّة، 191.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّعبير عن الذّات الّتي لا تنفصل بحال عن المجتمع ينهض الشّاعر بالأسلوب بتناصّه مع قوله تعالى:" **وَٱلسَّلَٰمُ عَلَيَّ يَوۡمَ وُلِدتُّ وَيَوۡمَ أَمُوتُ وَيَوۡمَ أُبۡعَثُ حَيّٗا**"[1]؛ إذ يقول:

سلامٌ على الحبّ يوم يجيءُ، ويوم يموتُ، ويومَ يُغيّرُ أصحابَهُ في

الفنادقِ! هل يخسرُ الحبُّ شيئًا؟ سنشربُ قهوتنا في مساءِ الحديقة. [2]

يرث الإنسان اللّغة بما تحمله من خصائص الجماعة، ويفرزها مضافًا إليها ما نما في نفسه من أفكار وتراكيب جديدة[3]، وللشّاعر لغته الخاصّة الّتي يستقيها من مصادرها المتميّزة؛ فيمنحها سمات شخصيّته، ويلوّنها بأبعاد تجربته، ويعيد إنتاجها وقد أصبحت كيانًا قائمًا داخل الإنتاج الشّعريّ، فالشّاعر إذ يتناصّ في المقطوعة السّابقة مع الآية القرآنيّة المشار إليها يحوّر المضمون بفعل استبدال بعض الألفاظ بألفاظ مركزيّة في النّصّ، وبقاء بعض الألفاظ هو الّذي يحمل المتلقّي على إدراك موقع التّناصّ، وإن كانت تلك الألفاظ قد أصابها بعض التّعديل كـ"سلام على"، و"يوم"، و"يموت"[4]، أمّا المجيء في السّياق فهو يعادل الولادة، بَلْهَ أنّ السّلام يفارق النّفس؛ ليتعلّق بما هو معنويّ، وليكون ذَلك المعنويّ عاطفة في ذاته؛ وذَلك بقوله:" سلام على الحبّ"،[5] أمّا الفعل" أموت" في السّياق القرآنيّ فهو يتحوّل من دلالته على المتكلّم ليدلّ على الغائب، و" **أُبۡعَثُ حَيّٗا**"[6] تقاربها "يغيّر أصحابه"[7]، وتغيير الأصحاب ليس إلاّ إحياء للحبّ، فالشّاعر كما يبدو يحاكي آليّة النّصّ القرآنيّ؛ وبذَلك يكون التّأثّر باللّغة وطريقة الصّياغة أكثر من التأثّر بالمضمون، وهَذا ما يثري الجانب الفنّيّ في القصيدة، سيّما أنّ القرآن الكريم معجز بأسلوبه ونواحيه الفنّيّة المتضمّنة، ولَكنّ الشّاعر وإن نجح في ذَلك من جانب فهو أخفق من جانب آخر؛ لأنّه جعل هَذا النّصّ القرآنيّ المحوّر مصاحبًا لتعابير يوميّة، تفتقر إلى الطّلاوة الفنّيّة والرّهافة، ولعلّ هَذه السّمة تظهر عنده في غير موضع، وهي سمة لا تطرب لها الأذن، وتفتقر إلى عنصر التّأثير واستثارة الشّعور الّذي يعدّ قوام العمليّة الشّعريّة.

الكون ليس مجرّد ظواهر خارجيّة، والحياة ليست حقائق جامدة، والعقل ليس الوسيلة الحقّة لإدراك خفايا الكون وأسرار الحياة، وإنّما يتمّ ذَلك عن طريق القلب والشّعور [8]، فالشّاعر يعيد صياغة حقائق الكون: الماضي منها والحاضر، والصّالح منها لكلّ زمان ومكان؛ لينقلها من الوجهة العقليّة

---

(1) سورة مريم، آية 33.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 259.

(3) ينظر: مصري عبد الحميد حنّورة، الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّيّ في المسرحيّة، 108.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 259.

(5) نفسه ، 259

(6) سورة مريم، آية 33.

(7) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،259.

(8) ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرّمزيّة الغربيّة في مسرح توفيق الحكيم، 106.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المجرّدة إلى الإحساس، وهي حقائق مستلهمة من النّصّ القرآنيّ، إذ يحوّر الآية السّابقة نفسها، وقد تداخلت معها آية أخرى، حيث يقول:

على أوّل القمح في أوّل الحقل في أوّل الأرض. نامي
لأعرف أنّي أحبّك أكثر ممّا أحبّك. نامي
لأدخل دغل الشّعيرات في جسد من هديل الحمام
ونامي لأعرف في أيّ ملح أموت، وفي أيّ شهد سأبعث حيّا.[1]

لقد شعر الإنسان المعاصر أنّه ضالّ يبحث عن حقيقة وهميّة، وعن استقرار مستحيل، وقد أحسّ الأدباء المعاصرون أنّهم جيل المأساة، وجيل القلق، فعكسوا أحاسيسهم، وصوّروا معاناتهم الفكريّة، وتجاربهم الحياتيّة؛ لما فيها من قلق وحيرة[2]، و"درويش" شاعرًا فلسطينيًّا سيطر إحساسه بالغربة على زاوية عقله اللاّشعوريّ؛ لما يعانيه من رغبة مكبوتة في الاستقرار، وهَذا ما دفعه للبحث عن فكرة تنهض بالمضمون، وتثري الأسلوب، فهو بالإضافة إلى تناصّه مع قوله تعالى:" **وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا** "[3]، يتناصّ مع قوله تعالى:" **وَمَا تَدْرِى نَفْسٌۢ بِأَىِّ أَرْضٍ تَمُوتُ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ** "[4]، فتناصّ الشّاعر مع الآيتين يؤكّد على غربة الفلسطينيّ، فهو يعكس حقيقة عقائديّة تزداد إثارة إذا ما ردّدها إنسان لا يملك حتّى المنفى، فأنّى له أن يعلم في أيّ أرض يموت إذا كان كلّ من يملك وطنًا لا يعلم ذَلك؟ فـ"درويش" يوحّد بين التّجارب النّفسيّة الخاصّة والأزمة الوطنيّة، وكلّ ذَلك ينتج عن المعاناة في جوّ الغربة والوحدة، وهو يقوّي الإيحاء بالاعتماد على جانب عقليّ منطقيّ، ويكسبه خصوصيّة، جعلته ينطلق من طبيعة التّجربة والموقف والتّفاصيل المحيطة بالسّياق، ولَكنّه يحوّر النّصّ تحويرًا معاكسًا، قد يرتدّ إلى الدّلالة الأصليّة بصلته بباقي أجزاء النّصّ، فهو يجعل معرفة مكان الموت أمرًا محتملاً، يعيقه عدم النّوم، وقد تتحقّق له المعرفة بالنّوم، ولعلّ شيئًا من ذَلك القبيل لن يحدث. لقد دمج "درويش" بين آيتين؛ إذ جعلهما تشكّلان جسدًا واحدًا متماسكًا مع النّصّ الشّعريّ أشدّ تماسك.

إنّ كثافة التّرميز، وسرعة القفز من مجال دلاليّ إلى آخر، ولطافة الإشارة وغموضها، والتّلاعب الماهر بالضّمائر، والأصوات، والأزمنة، والمشاعر، والإسقاطات المتناوبة بين الماضي والحاضر، كلّ ذَلك قد يبدو شبه مستعصٍ على القارئ[5]، لقد استطاع "درويش" أن يصل إلى كلّ ذَلك من خلال التّناصّ مع آيات القرآن الكريم، وقد تسنّى له ذَلك عبر التّناصّ مع أكثر من آية قرآنيّة كوسيلة للإيحاء والتّقنّع؛ إذ يقول:

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 264.
(2) ينظر: أحمد الزّعبيّ، دراسات نقديّة، 106.
(3) سورة مريم، آية 33.
(4) سورة لقمان، آية 34.
(5) ينظر : حاتم الصّكر وآخرون، الشّعر العربيّ في نهاية القرن، 87.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودُرْتُ حول البئر حتّى طِرْتُ من نفسي

إلى ما ليس منها . صاح بي صوتٌ

عميقٌ: ليس هَذا القبرُ قَبرَكَ، فاعتذرت.

قرأت آيات من الذّكر الحكيم، وقُلْتُ

للمجهول في البئر: السّلام عليك يوم

قُتِلْتَ في أرض السّلام، ويَوْمَ تصعَدُ

من ظلام البئر حيّاً![1]

تحت وطأة الشّعور واللاّشعور تتداخل النّصوص في الذّاكرة في بناء واحد متشابك متشعّب، يثير الذّاكرة والشّعور، فالمتناصّات هنا تتنوّع، وتتعدّد معها الأصوات بظهور شخصين من شخوص الأنبياء عبر النّصّ القرآنيّ إلى جانب صوت الشّاعر؛ وبذا يكون التّناصّ قائمًا على التعدّديّة، فالشّاعر يتناصّ مع قوله تعالى: "**وَٱلسَّلَٰمُ عَلَيَّ يَوۡمَ وُلِدتُّ وَيَوۡمَ أَمُوتُ وَيَوۡمَ أُبۡعَثُ حَيّٗا**"[2]، إلى جانب تناصّه في السّطر الرّابع مع قوله تعالى: "**ذَٰلِكَ نَتۡلُوهُ عَلَيۡكَ مِنَ ٱلۡأٓيَٰتِ وَٱلذِّكۡرِ ٱلۡحَكِيمِ** "[3]. فقد دمج بين أكثر من نصّ قرآنيّ في ذَلك السّياق؛ فتداخلت تلك النّصوص، بل تشابكت، إذ جعل حدثًا يرتبط بقصّة "يوسف" عليه السّلام يدخل ضمن آية قرآنيّة أخرى، وبذَلك تتشابك فيها خيوط النّصوص المختلفة، ويأتي ذَلك محاولة للتّخلّص من المغامرات القاسية الّتي يواجهها الفلسطينيّ، وتظهر المفارقة في غير جانب، كالقتل "في أرض السّلام"[4]، والصّعود بعد القتل "من ظلام البئر"[5]، ومن هنا تكون إفادة الشّاعر من اللّغة القرآنيّة وسيلة لنقل التّجربة عبر المخيّلة، فاللّغة "تلعب الدّور الأساسيّ في نقل التّجربة الإنسانيّة وتوصيلها. وعلى قدر تمكّن الشّاعر من استغلال الإمكانات الفكريّة الكامنة في اللّغة يكون نجاحه في نقل التّجارب وتوصيلها"[6].

---

(1) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 34.

(2) سورة مريم، آية 33.

(3) سورة آل عمران، آية 58.

(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 34.

(5) نفسه، 34.

(6) عدنان حسين قاسم، الأصول التّراثيّة في نقد الشّعر العربيّ المعاصر في مصر، 75.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرّمز أحد عناصر البنية الفنّيّة للنّصّ الشّعريّ، والإيحائيّة سمة التّعبير الجماليّ عامّة، فالوعي الفنّيّ بطبيعته الحسّيّة الانفعاليّة يسعى إلى تملّك العالم جماليًّا[1]، والصّور بوصفها وسائل إيحائيّة تغني النّصّ جماليًّا، وتكسبه بعدًا انفعاليًّا، مبعثه الإحساس الجماليّ بالنّصّ، والقرآن الكريم بكلّ طاقاته البلاغيّة يتضمّن صورًا ناجزة، يستطيع الشّاعر أن يعثر عليها؛ لينقلها من موقعها الأصليّ إلى موقع جديد، يتناسب مع دلالتها؛ فتصبح جزءًا من النّصّ الشّعريّ، تنسجم معه، وتتآلف مع عناصره؛ فتُضْحي عنصرًا حيويًّا فعّالاً، يتميّز بقوّة تأثيره؛ فيتفوّق في ذَلك على باقي عناصر النّصّ؛ إذ يقول "درويش":

ما ينفَعُ النّاسَ يمكُثُ في كَلماتِ القصيدِ
وأمّا الطُّبولُ فتطفو على جِلْدها زَبَدًا
ونرجسُ أتْعَبَني في الصّدى، شرفةً[2]

استطاع الشّعراء أن يتأثّروا بالصّورة القرآنيّة الرّائعة الجمال، الأنيقة المعنى[3] بعلاقة من تداعي المعاني القائم على توارد المعاني إلى الذّهن؛ لوجود علاقة بينها، تقوم على التّشابه، أو التّضادّ، أو الاقتران الزّمانيّ، أو المكانيّ[4]، فبعلاقة من تداعي المعاني القائم على التّشابه استطاع "درويش" أن يصوغ الفكرة وفقًا للفيض الشّعوريّ والفكريّ المنبثق من ذاته، فهو في المقطوعة السّابقة يتناصّ مع قوله تعالى:"... فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَآءً وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمْكُثُ فِى ٱلْأَرْضِ ۚ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ "[5]، وهو إذ يتناصّ مع هَذه الصّورة يحدث حركة استبدال لمواقع الأجزاء الّتي تتكوّن منها، فيستبدل عناصر بأخرى، حتّى استقرّت على شاكلة جديدة، حملت من النّصّ بعض مواصفاته، وحمّلته بصبغتها الّتي لوّنتها أحاسيس الشّاعر، وخيالاته. فـ"كلمات القصيد"[6] في السّياق الشّعريّ تعادل الأرض في الآية القرآنيّة، وهَذا ما يسمو بها؛ لتكون معادلاً للحقّ في الآية، ومن ثمّ تقوم العلاقة بين عناصر الصّورة في الآية القرآنيّة وعناصرها في النّصّ الشّعريّ على التّشابه.

للكلمة أهمّيّة في كشف أبعاد النّصّ ومعانيه، فهي تعبّر عن معنى يبغي الشّاعر توصيله، فالكلمة تشكّل اللّبنة الأولى في بناء المعنى[7]، وهي تعبّر عن المعنى بدقّة إن أحسن الشّاعر اختيارها، ووضعها في المكان المناسب بين الكلمات المختلفة الّتي تشكّل البناء الشّعريّ؛ وهَذا ما يدفع الشّاعر لانتقاء ألفاظه مرتبطة بسياقاتها من مصادر عدّة، ومن هنا كان القرآن الكريم بتراكيب آياته مصدرًا للكلمة الموحية عند الشّاعر حين يقول:

---

(1) ينظر: سعد الدّين كليب، جماليّة الرّمز الفنّيّ في الشّعر الحديث، الوحدة، ع 82- 83، 1991م، س.7، ص37.
(2) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 104.
(3) ينظر: محمّد عبّاس الدّراجيّ، الإشعاع القرآنيّ في الشّعر العربيّ، 103.
(4) ينظر: عبد العزيز عتيق، في النّقد الأدبيّ، 76- 77.
(5) سورة الرّعد، آية 17.
(6) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 104.
(7) ينظر: مراد عبد الرّحمن مبروك، من الصّوت إلى النّصّ نحو نسق منهجيّ لدراسة النّصّ الشّعريّ، 83.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنا، كلّما عسعس الليل فيك حدست

بمنزلة القلب ما بين منزلتين: فلا

النفس ترضى، ولا الروح ترضى. وفي[1]

يتناصّ الشّاعر هنا جزئيًّا مع قوله تعالى:" **وَٱلَّيۡلِ إِذَا عَسۡعَسَ** "[2] مستعينًا باللّغة القرآنيّة، وكلمة " عسعس" الّتي تحتمل دلالات عدّة حمّلت النّصّ دلالات مماثلة، ولعلّ استبدال أيّ كلمة بـ "عسعس" تنال من قوّة السّياق وتماسكه وحدّة تأثيره، ولعلّ ذَلك التّركيب يشكّل الجزء الأساس في البناء الشّعريّ السّابق، وتظهر قوّة تأثيره من خلال صلته بمفردات الشّاعر المنبثقة من لاوعيه، والمنطلقة من ذاته وتجربته المتشابكة الأبعاد؛ إذ إنّ "حسن التّعبير لا يكمن في اللّغة المستخدمة، وإنّما يكمن في قدرة الإنسان الثّقافيّة والإبداعيّة في تشكيل اللّغة"[3].

يعيش الشّاعر في مور من الأحوال النّفسيّة المتداخلة والمصطَرعة، وهو في ذَلك يحاول أن يتّخذ له سبيلاً، يُتمّ عن طريقه موضوعه الفنّيّ مستبطنًا داخله ولاشعوره[4]، ولعلّ تلك الأحوال النّفسيّة المتداخلة نكاد نلمسها في العمل الشّعريّ ذاته الّذي تتصارع فيه التّعابير، وتتضارب متأرجحة بين الخيال والواقع، فالشّاعر في ذروة انفعاله تموج في ذهنه التّعابير الشّعريّة، وتأتيه من منطقة ذهنيّة دون أن يكون توقّعها أو انتظرها متيقّنًا من حضورها، فهو بذَلك قد يفاجئه حضورها، ويحار في دلالتها كما لو كان النّصّ غير خارج من ذاته، حيث يقول في خضمّ انفعالاته:

فسبحان الّتي أسرَتْ بأوردتي إلى يدها !.

أتيتُ... أتيتُ

غزيّة لا تصلّي.[5]

إنّ فنّ الشّاعر ثمرة الميراث الثّقافيّ الّتي تقع في البنية الاجتماعيّة رغبة في تجاوز فرديّتها بالاتّصال بالآخرين في جوّ من الإثارة[6]، هَكذا يخلق الشّاعر عمله الفنّيّ مظلّلاً بخلجاته النّفسيّة، ويركّز الإحساس من خلال تذليل المخزون الثّقافيّ لديه، وهو في المقطوعة السّابقة يعتمد على ثقافته القرآنيّة، ويصهرها في مخيّلته؛ لتكون جزءًا من إنتاجه اللّغويّ ومصدر ثراء له، فهو يتناصّ مع قوله تعالى:"**سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِيٓ أَسۡرَىٰ بِعَبۡدِهِۦ**

(1) محمود درويش، سرير الغريبة، 31-32.

(2) سورة التّكوير، آية 17.

(3) شاكر النّابلسيّ، الضّوء ... واللّعبة، استكناه نقديّ لنزار قبّاني، 524.

(4) ينظر: محمّد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشّعر الحديث، 58- 59.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 479.

(6) ينظر: محمّد حسن عبد اللّه، الصّورة.. والبناء الشّعريّ، 137.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لَيْلًا مِّنَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ إِلَى ٱلْمَسْجِدِ ٱلْأَقْصَا "[1]، ويوجّه النّصّ الدّينيّ وجهة تتدغم بروح الفكرة والإحساس والبناء الفنّيّ، فيتحوّل الإسراء من كونه متّصلاً بشخصيّة النّبيّ ﷺ؛ ليتّصل بأوردة الشّاعر، وتكون "غزّة" عاملاً على ذَلك.

العمل الفنّيّ دلالات ورموز توحي بالمقصود، ولا تفصح عنه، وبذَلك يصير عمقه الجماليّ الّذي يستأثر بالوجدان فيثيره[2]، هَذا هو نهج الشّاعر الحديث، وأخصّ هنا "درويشًا"، فهو يبني النّصّ على شبكة من الرّموز تتقاطع أفقيًّا وعموديًّا؛ لتحقّق المفهوم الجماليّ الّذي يسعى لبلوغه عبر الإثارة الوجدانيّة، ومن هنا يغذّي الشّعر الجانب الرّوحيّ للإنسان، ويوقظ فيه حسًّا جماليًّا مستمدًّا من قدرته على التّذوّق والتّمتّع، ولمس الظّواهر الإبداعيّة المستمدّة من مصادرها الذّاتيّة والغيريّة، ولا شكّ أنّ التّناصّ أحد مظاهر الإبداع، والقرآن الكريم هو الإبداع في ذاته. من هَذا المنطلق كانت أجزاء الآيات القرآنيّة بكلّ ما تتضمّنه من إيحاء منبعًا زاخرًا لإثراء التّكوين الفكريّ والوجدانيّ؛ حيث يقول الشّاعر متناصًّا مع قوله تعالى:" رَّبَّنَآ إِنِّيٓ أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِى بِوَادٍ غَيْرِ ذِى زَرْعٍ عِندَ بَيْتِكَ ٱلْمُحَرَّمِ"[3]:

واسْمِي يرِنُّ كليرة الذّهَب القديمة عِنْدَ
باب البئرِ. أَسْمَعُ وَحْشَةَ الأَسلاف بين
الميم والواو السّحيقة مثل وادٍ غيرِ ذي
زرعٍ. وأُخفي تعبي الودّيَّ. أَعرفُ أنّني
سأعود حيًّا، بعد ساعات، من البئر الّتي
لم أُلقَ فيها يوسُفًا أو خَوْفَ إخوته[4]

بما أنّ العمل الفنّيّ رموز لا تفصح عن المقصود يبقى كلّ ما يمكن أن يصل إليه المتلقّي من تأويلات لرموز مبهمة ملبسًا هو الآخر في مدى موافقته للحقيقة الّتي تكمن في نفس الشّاعر، ولَكن في ضوء ذَلك يمكن أن يقال: إنّ الشّاعر يحاول أن يوجد علاقة مجازيّة بين "الميم والواو السّحيقة"[5]، وبين "واد غير ذي زرع"[6]، ويجعل ذَلك السّطر الشّعريّ حاملاً لأكثر من رمز، وهَذا ما يدخل المعنى في العمق ، والشّاعر يأتي برموز حرفيّة قد يستعصي معها العثور على احتمالات قريبة إليها تخطر بالذّهن،

(1) سورة الإسراء، آية 1.
(2) ينظر: محمّد عبد الواحد حجازيّ، ظاهرة الغموض في الشّعر الحديث،33- 34.
(3) سورة إبراهيم، آية 37.
(4) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 70-71.
(5) نفسه، 71.
(6) نفسه، 71.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويجعل التّركيب المأخوذ من النّصّ القرآنيّ، "واد غير ذي زرع"[1] وجهًا مقابلاً لتركيبه السّابق عليه:" بين الميم والواو السّحيقة"[2]، ويتساوى التّركيبان المتماثلان في عدد الكلمات، وكلّ ذَلك يجعل النّصّ القرآنيّ يلتحم بما يجاوره من مفردات، ويتواشج مع باقي أجزاء النّصّ؛ وبذا يتحقّق التّوافق والانسجام، وتكون اللّغة المشكّلة للنّموذج الشّعريّ عاملاً على تحقيق الفنيّة الّتي يسعى الشّاعر لبلوغها؛ إذ " إنّ وظيفة اللّغة الأدبيّة هي بالتّحديد وظيفة التّفرّد بوصفها خبرة شكليّة أو تركيبًا فريدًا.وهَذه الوظيفة جماليّة بطبيعتها وفي قيمتها"[3].

يحاول الشّاعر الحديث أن يجعل الشّعر غنيًّا بتحميله أقصى درجات التّأثير الشّعريّ، ويقدّم لنا التّجربة بكلّ ما فيها من تعقيد، فقد يجيئه الوحي الشّعريّ على شكل دفقات عارمة، تحطّم طريقته في التّفكير، فيستغلّ الصّور للتّعبير عن الحالات الغامضة الّتي لا يمكن التّعبير عنها مباشرة[4]، فالشّاعر يطفق في بناء عمله الشّعريّ بكلّ ما يملك من مؤهّلات لتجربته، وبقدر ما تختزن ذاكرته من صور وحقائق تسهل عمليّة الإبداع الشّعريّ بصورة تزول معها السّطحيّة، فيختزل من تلك الصّور ما يستدعيه الدّفق العاطفيّ، فقد تخطر بباله صور ما تتجسّد في كلّ ما يمتلكه العمل الشّعريّ من عناصر، وتبدو تلك العناصر متداخلة؛ إذ لا يمكن فصل أيٍّ منها عن الآخر. وهَكذا يعيد الشّاعر عمليّة الإنتاج، والمتلقّي بدوره يقوم بعمليّة التّفكيك وفقًا للغاية الّتي يستند عليها التّذوّق، والباحث في ميدان التّناصّ لا بدّ أن يبحث عن التّعابير الدّخيلة على التّجربة الإبداعيّة، وآيات القرآن الكريم جزء من الفكر النّاجز الّذي يجترّ منه الشّاعر ما ارتضته نفسه؛ إذ يقول "درويش" متناصًّا مع قوله تعالى:" **لَوۡ أَنزَلۡنَا هَٰذَا ٱلۡقُرۡءَانَ عَلَىٰ جَبَلٖ لَّرَأَيۡتَهُۥ خَٰشِعٗا مُّتَصَدِّعٗا مِّنۡ خَشۡيَةِ ٱللَّهِۚ** "[5]:

سأصير يومًا فكرةً. لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب، ولا كتاب...
كأنها مطرٌ على جبلٍ تصدّع من
تفتّح عشبة،
لا القوّة انتصرت
ولا العدل الشريد[6]

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 71.
(2) نفسه، 71.
(3) خوسية ماريا بوثويلو إيفانكوس، نظريّة اللّغة الأدبيّة، 48.
(4) ينظر: إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، 95.
(5) سورة الحشر، آية 21.
(6) محمود درويش، جداريّة، 12.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّناصّ نوع من التّأويل، يتحرّك فيه المتلقّي بحرّيّة وتلقائيّة، وذَلك بإرجاع النّصّ إلى بعض العناصر الأولى الّتي شكّلته بغية الوصول إلى فكّ شفراته المتكوّنة من ثقافة المبدع[1]؛ إذ عَبْر التّناصّ تتحوّل تلك الثّقافة اللّغويّة إلى رموز يسعى المتلقّي لتفسيرها من أجل الوصول إلى ماهيّة الشّعر، فالشّاعر في السّياق السّابق أفاد من الجانب التّصويريّ للآية ، وقد أعاد تكوينها مستسقيًا من لاوعيه؛ إذ يتصدّع الجبل "من تفتّح عشبة"، فهو يستلهم شيئًا رقيقًا هشًّا؛ ليسند عليه ذَلك الجزء من الآية على عكس السّياق القرآنيّ الّذي يتصدّع فيه الجبل من عظمة الخالق، ولعلّ العشبة- وإن كانت في ظاهرها هشّة- في ذهن الشّاعر لها دلالتها المتينة، ولا شكّ أنّ التّصدّع يأخذ في الاستمراريّة كلّما همى المطر على ذَلك الجبل؛ وذَلك لأنّ العشب يتفتّح بسقوط المطر، لَكنّ عزيمة الشّاعر سرعان ما يثنيها الضّعف في السّطرين الأخيرين بنفيه لانتصار القوّة والعدل، ويتعمّق الإحساس بهَذا المعنى إذا ما وصف العدل بأنّه شريد.

إنّ الجماليّ لا الوثائقيّ هو الّذي يحكم صلتنا بالنّصّ، وإنّ فاعليّة أيّ نصّ قد تصل إلى أكثر مستوياتها إثارة حين يتناول الواقع بطريقة خلاّقة[2]، فالقارئ للشّعر يبحث عن الفكرة مكسوّة بإطارها الجماليّ، وهو لا يبحث عن الفكرة لذاتها بل لما تزهو به من جوانب فنّيّة وشعوريّة، تعمّق الإحساس بها في ضوء التّغذية الرّوحيّة، واللّذة الّتي لا تتحقّق إلاّ بإعادة تصوير الواقع تصويرًا يأخذ من الفنون وجماليّاتها، ويعيد تنسيق معطياته تنسيقًا فنّيًّا، يعكس ذوق الشّاعر وقدرته على البناء الفنّيّ، وهو بذَلك يحتكم إلى المخيّلة، ويختزل من مخزونه الفكريّ، فيجد في مادّة القرآن الكريم ما ينمّي الجانبين: الفنّيّ والموضوعيّ، و"درويش" يتناصّ مع قوله تعالى:" **يُوقَد مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ** "[3]، فيقول:

وأبي تحت، يحملُ زيتونةَ
عُمرُها ألفُ عامٍ،
فلا هيَ شرقيّةٌ
ولا هيَ غربيّةٌ. [4]

استدعت التّناصّ الدّينيّ طبيعة التّجربة الوجوديّة، فقد أراد الشّاعر أن يمنح نظرته الفكريّة والفلسفيّة عمقها وشموليّتها، ويشحنها بالدّلالات من أجل التّأثير؛ لما تتمتّع به اللّغة الدّينيّة من حضور في الوعي الجماعيّ[5]، ويكون استدعاء تلك اللّغة محاولة لإعادة استكشاف التّجربة، ففي الشّعر يلتقي

(1) ينظر : عبد العاطي كيوان، التّناصّ القرآنيّ في شعر أمل دنقل، 17.
(2) ينظر: علي جعفر العلاق، الشّعر والتّلقّي، دراسات نقديّة، 230.
(3) سورة النّور، آية 35
(4) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 100.
(5) ينظر: حصّة بنت عبد الله بن سعيد البادي، التّناصّ في تجربة البرغوثيّ الشّعريّة، ص27، رسالة ماجستير، جامعة السّلطان قابوس، عُمان، 2001- 2002م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الواقعيّ بالمتّخيّل، والحقيقيّ بالمتأمّل، والذّاتيّ بالموضوعيّ، والخاصّ بالعامّ، والمألوف بالمذهل...، كلّ هَذا يدخل في اللّغة مادّة التّجربة، فقد وجد الشّاعر في النّصّ القرآنيّ صورة تشابه واقعه، وتفي بحاجته؛ فنقل من صور القرآن الكريم ما ينسجم مع ملامح "فلسطين"، فالزّيتون بوصفه رمزًا لها يرتبط بحلم الفلسطينيّ بالعودة كما يتمثّل في السّياق، وهو يومئ إلى تاريخيّة الفلسطينيّ على الأرض، وإلى جذوره المتأصّلة فيها، ويضرب الشّاعر بالمعنى في العمق بقوله:" عمرها ألف عام"[1]، ويضيف للصّورة عناصر جديدة؛ فيحذف، ويضيف إلى تلك الجزئيّة المقتطعة من الآية، ويرسم في السّطر الأوّل صورة جديدة؛ فيجعل الزّيتونة محمولة مع ضخامتها المتخيّلة، وهي صورة تجذّر الانتماء، وتنقل الإحساس إلى استبطان الجانب اللاّواعي الّذي أسهم في الإبداع؛ إذ "إنّ الصّورة الفنّيّة هي الجوهر الثّابت والدّائم في الشّعر"[2]، ويزداد هَذا الجوهر ثباتًا وديمومة إذا كان مرتبطًا بوجدان النّاس وذاكرتهم الجماعيّة، والقرآن الكريم هو مصدر ذَلك.

إنّ اللّغة بالنّسبة للشّاعر الحديث تظلّ ميدانًا للإفصاح عن شخصيّته التّعبيريّة، وبلورة شمائل لغويّة خاصّة به، والشّاعر لا يستطيع أن يبتكر لغة من فراغ، بل هو محكوم بإرث لغويّ يحاصره، ويضغط على وجدانه[3]، والماضي بما فيه من طاقة وسحر قادر على إضاءة الحاضر وتوتّراته، ويثري تكوينات النّصّ ولغته، [4]، وما أثير عبر العصور من جدل حول القرآن الكريم لا يعكس إقرارًا عميقًا بسحره الطّاغي فحسب، ولَكنّه يجسّد في الوقت نفسه الإحساس بإمكان شعريّ مدهش، يقع خارج النّثر المطلق، وخارج الشّعر المطلق[5]، والقرآن الكريم لا يمثّل ماضيًا فحسب، بل هو ماضٍ وحاضر ومستقبل، وهو ممتدّ بكلّ طاقاته الفكريّة والفنّيّة عبر كلّ زمان ومكان، من هنا كان مصدر إلهام للشّاعر، يمتاح من لغته ما يرقى بعاطفته وفكرته، ويشدّ المتلقّي خارج النّصّ من أجل فهمه فهمًا يثير الجدل في الذّاكرة. لقد لجأ "درويش" إلى التّناصّ مع أجزاء من آيات القرآن الكريم للإفادة من النّاحية اللّغويّة من ناحية، ولإثراء المعنى من ناحية أخرى بصورة تقوم على التّفتيت والتّحوير؛ حيث يقول متناصًّا مع قوله تعالى:" خَلَقَ ٱلْإِنسَـٰنَ مِن نُّطْفَةٍ فَإِذَا هُوَ خَصِيمٌ مُّبِينٌ "[6]، محتفظًا بلفظة توصل ما بين النّصّ والآية:

وأولدُ من نطفةٍ لا أمراها
وألعبُ في جُثّتي والقمرْ
لماذا نحاول هَذا السّفرْ؟ [7]

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 100.
(2) خالد محمّد الزّواوي، الصّورة الفنّيّة عند النّابغة الذّبيانيّ، 1.
(3) ينظر: علي جعفر العلاّق، في حداثة النّصّ الشّعريّ دراسة نقديّة، 24.
(4) ينظر: نفسه، 34- 35.
(5) ينظر: نفسه، 112.
(6) سورة النّحل، آية 4.
(7) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 469.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتشكّل البناء اللّغويّ في النّصّ الشّعريّ من مجموع المفردات والأفكار والصّور الّتي تجد طريقها إلى ذاكرة المبدع في لحظات اللاّوعي؛ فتصبح اللّغة المكوّنة سابقًا في ذاكرة المبدع جزءًا من عمليّة التّفكير، وتعاد قولبتها بصورة عفويّة أو منسّقة؛ إذ يجعل الشّاعر الولادة معادلة للخلق في الآية القرآنيّة، ولعلّها في مضمونها عودة إلى نقطة البداية، عودة تنتهي معها كلّ المعوّقات، وتبدأ الحياة الجديدة الّتي تختزن صورتها في اللاّوعي؛ وبذا تكون نقطة البداية حلمًا يتحقّق بالعودة إلى "فلسطين" الّتي يأسى الشّاعر لبعده عنها، والشّاعر في ذَلك السّياق ينهض بالدّلالة؛ فيتحقّق المعنى الّذي أفاد منه على نحو يذهب بالغاية إلى الأبعد، وتتكامل الصّورة، وتكتسب بعدًا بقوله :" وألعب في جثّتي والقمر"[1]، وفي ذَلك إشارة إلى المشوار المستقبليّ الّذي سيتمّ اجتيازه؛ وبذا يكون قد عبّر عن ذاته بعدّها جزءًا لا يتجزّأ من البنية الاجتماعيّة؛ إذ" يكشف العمل الأدبيّ عن طاقة المبدع، وقدرته على تحويل تفاصيل الحياة الّتي تثير اهتمامه إلى عمل فنّيّ، تظهر فيه الكثير من تجلّيات الذّات المبدعة ونظرتها في الكثير من القضايا"[2].

إنّ فكرة التّوضيح ترتبط باللّغة ارتباطًا عميقًا، ومن العسير الفصل بينهما. فالنّصّ الأدبيّ ليس مجرّد مجموعة من الأفكار، بل تأخذ اللّغة فيه شكلاً حيًّا، يحقّق الارتباط الوثيق بين الطّرفين[3]، فلا معنى خارج اللّغة، ولا لغة بلا معنى، والشّاعر قد يمتصّ من النّصوص السّابقة عليه اللّغة داخل معناها؛ ليعبّر عن فكرتها ذاتها منغرسة في سياقها الجديد، ومندمجة في أجواء النّصّ الحاضر. يقول "درويش" مستقيًا من قوله تعالى:" **وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ** "[4]: ومن قوله تعالى:" **ٱقْتَرَبَتِ ٱلسَّاعَةُ وَٱنشَقَّ ٱلْقَمَرُ** "[5]؛

أعدُّ لهم ما استطعتُ . .
وينشقُّ في جثّتي قمرٌ . . . ساعةُ الصّفر دقّتْ،
وفي جثّتي حبّةٌ أنبتت للسّنابلِ
سبع سنابلَ، في كلّ سنبلة ألفُ سنبلة...[6]

القرآن الكريم تجسيد للّغة وللفكر في هَذه اللّغة، فهو أثر لغويّ يبسط ظلّه على سائر المجالات اللّغويّة، وفي حضوره المهيمن مغزى خاصّ[7]، والشّعر أحد تلك المجالات المتأثّرة باللّغة القرآنيّة، فالشّاعر يخضع لتأثيرها هنا؛

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 469.
(2) نجيّة فتحي عبد الرّحمّن الحاجّ نجيب ، قصيدة السّيرة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر- محمود درويش- فدوى طوقان مريد البرغوثيّ نموذجًا،ص 27، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشميّة، 2003م.
(3) ينظر: مصطفى ناصف، نظريّة المعنى في النّقد العربيّ، 158.
(4) سورة الأنفال، آية60.
(5) سورة القمر، آية 1.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 552
(7) ينظر: إدوارد سعيد وآخرون،إدوارد سعيد مقالات وحوارات، 49.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذ ينتزع من العقيدة القرآنيّة ما هو صالح لمجاراة العصر بمجرياته المنبثقة من الماضي والحاضر، وما هو متناسب مع واقع الحياة الفلسطينيّة، وهَذا النّوع من التّناصّ يمدّ الفلسطينيّ بسلاح عقائديّ، يستمدّ منه قوّته المعنويّة، وبتحوّل صيغة الأمر "أعدّوا" إلى المضارع،" أعدّ" ينتقل الفعل الّذي كان ذا بعد مستقبليّ إلى حيّز التّطبيق في نطاق الحاضر، فالمعركة والاستعداد قائمان. فإعادة تركيب ذَلك الجزء من الآية في سياقه الجديد لم ينقله من دلالته الأصليّة إلى دلالة جديدة، بل نقل دلالته إلى ظروف نصيّة جديدة، ترتبط بالواقع الاجتماعيّ لذَلك النّصّ؛ فيتوافق مع سياقه الاجتماعيّ بقدر توافقه مع سياقه الأصليّ، ويصبح ذَلك الجزء حيًّا في النّصّ الحاضر، ويقوم الشّاعر بتوثيق الصّلة بينه وبين الملفوظات المجاورة؛ فيجمع بين الآيتين المتجاورتين في إطار التّناصّ، وكلاهما يقوم على التّناصّ الجزئيّ المحوّر؛ فتحوير الآية الثّانية يمنح المعنى كثافة، تتولّد من الفكرة القائمة في نفس الشّاعر، ويتمثّل ذَلك في انشقاق القمر داخل الجثّة في السّطر الثّاني، فالشّاعر يرمي إلى مرحلة مستقبليّة قادمة ترتبط بقضيّته، وتكون هَذه المرحلة متمخّضة عن المعنى المفاد من التّناصّ مع الآية الأولى. وإذا كان انشقاق القمر في النّصّ القرآنيّ يقترن بقيام السّاعة؛ فقيام السّاعة هنا مرهون باستعادة الحياة على أرض "فلسطين"؛ وكلّ ذَلك مستند إلى إعداد العدّة وخوض المعركة الّذي يعمّق معناه حضور النّصّ القرآنيّ محوّرًا في بداية السّطر بقول الشّاعر:" أعدّ لهم ما استطعت"[1].ولا يقف التّناصّ عند ذَلك بل يستحضر الشّاعر في السّطرين الأخيرين قوله تعالى:" **مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمۡوَٰلَهُمۡ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتۡ سَبۡعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنۢبُلَةٖ مِّاْئَةُ حَبَّةٖ**"[2]، ويحوّر أثناء ذَلك الآية تحويرًا طفيفًا، لا يعترض سبيل القارئ في إدراك التّناصّ، ويكثّف المعنى بالتّناصّ مع ثلاث آيات في أربعة أسطر، فإذا كانت الآية الأخيرة في سياقها القرآنيّ ترتبط بالإنفاق، فهي في الشّعر أصبحت ترتبط بتضحيات الفلسطينيّ وقدراته على العطاء اللاّمحدود وإنفاقه كلّ ما يملك في سبيل قضيّته، وتتضاعف القدرة على العطاء بتحويل العدد "مائة" في الآية إلى "ألف"، وبتحويل اللّفظ حبّة إلى " سنبلة" ؛ وبذا يكون التّناصّ القرآنيّ وسيلة لاقتناص المعنى، ولا بدّ أنّ هَذا المعنى في سياقه الأصليّ يتميّز بأناقة فنّيّة أكسبت النّصّ الشّعريّ أناقة مشابهة.

إنّ الكتابة مهما كان مستواها ما هي في نهاية الأمر إلاّ مجموعة قراءات سابقة للزّمن وعمليّة الإبداع؛ وبذَلك لا يمكن إنكار بروز آثارها في عمليّة الخلق، فهي حاضرة، وحضورها يترجم بصورة مختلفة،[3] وفقًا لذَلك تتحوّل النّصوص السّابقة إلى أجزاء حيّة من النّصّ الجديد، يعاد إنتاجها في ظروف جديدة تنتج من عصر الشّاعر وبيئته وذاته، وما تشتمل عليه تلك الذّات من إحساس؛ والقرآن الكريم الّذي يعدّ جزءًا من حياتنا اليوميّة لا بدّ أن

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 552

(2) سورة البقرة، آية 260.

(3) ينظر: عبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعانيّ، قراءات في شعر عزّ الدّين المناصرة، 138.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتداخل آياته مع إنتاج الشّاعر الّذي لا ينفكّ من النّصوص السّابقة عليه؛ إذ يتناصّ "درويش" مع قوله تعالى:" **وَلِلَّهِ عَلَى ٱلنَّاسِ حِجُّ ٱلْبَيْتِ مَنِ ٱسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلًا** "[1]، وهو في ذَلك يقول:

وَنَحْنُ نُحِبُّ الحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلا

وَنَرْقُصُ بَيْنَ شَهِيدَيْنِ . نَرْفَعُ مِئْذَنَةً لِلْبَنَفْسَجِ بَيْنَهُمَا أَوْ نَخِيلا[2]

يجعل الفنّان لغته مفتوحة على إشارات متداخلة، فيعثر على الرّموز مشحونة بالدّلالات المتراكمة، فيكون العمل الفنّيّ خلاصة تجربة جماليّة[3]، تكون الآيات القرآنيّة جزءًا منها، وهَذه التّجربة تكون أداة لتوصيل الفكرة الّتي تتّصل هنا بنظرة الشّاعر للحياة وفقًا لرؤيته الخاصّة، بينما يكون التعلّق بالحياة غريزة إنسانيّة شاملة إذا ما توافرت شروطها،فيستمدّ الشّاعر جانبًا من فكرة النّصّ القرآنيّ؛ ليحذف، ويضيف بما يتلاءم مع وضعيّته النّفسيّة، فالنّصّ القرآنيّ يتكيّف مع النّصّ المنتج؛ لتصبح الاستطاعة مرتبطة بالحياة، والحياة ليست حياة ماديّة، بل هي حياة كريمة على أرض الوطن، حياة بمعنى الحياة، ففي هَذه المقطوعة جاء التّناصّ جزئيًّا في فكرته تعبيرًا عن الرّغبة في الحياة الّتي قد تكون ممكنة أو غير ممكنة، ولَكنّها رغبة ملحّة ومستهدفة.

تصبح اللّغة المشكّلة سابقًا كيانًا قائمًا في مخيّلة الشّاعر، تختلط بمادّة تفكيره، وتتردّد عليها تبعًا للدّفق العاطفيّ الّذي يتولّد أثناء الإنتاج الشّعريّ، وتحت سطوة ذَلك يبقى متشبّثًا بتلك الجزئيّة القرآنيّة من زمن إلى آخر؛ فإذا به يقول في موضع آخر في ديوانه "حالة حصار":

عن عذاري الخلود، فإنّي أُحبُّ الحياةَ

على الأرض، بين الصّنوبر والتّين، لَكنّني

ما استطعتُ إليها سبيلاً،

ففتّشتُ عنها بآخرِ ما أملكُ: [4]

إنّنا اليوم نعيش في صراع، ومن واجب الأديب أن يصارع مع أمّته، ويكون جزءًا حيويًّا في الصّراع، ومتداخلاً فيه، يستمدّ منه بواعثه وأفكاره ومبادئه؛ وبذا يكون أدبه تصوّرًا اجتماعيًّا من ناحية وإنسانيًّا من ناحية أخرى[5] انطلاقًا من التّجربة الاجتماعيّة غير المنفصلة عن الذّات؛ إذ ينمّ الشّاعر عن ذاته ملتحمة بالجماعة، فالوضع النّفسيّ والحصار الّذي عاشه على أرض الوطن جعله يستشعر البعد عن

(1) سورة آل عمران، آية 97.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 371.

(3) ينظر: صلاح فضل، قراءة الصّورة وصور القراءة، 12.

(4) محمود درويش، حالة حصار، 78.

(5) ينظر: شوقي ضيف، في النّقد الأدبيّ، 192.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحياة بمعناه الحقيقيّ، وبتحوّل ما إلى نافية في تلك المقطوعة يتحقّق معنى فقدان الحياة، فيختزل الشّاعر جزءًا من آية قرآنيّة؛ ليقدّم المعنى بالطّريقة الّتي يريدها وتبعًا لمكوّنات النّصّ: الدّاخليّة والخارجيّة.

" لكلّ أداء لغويّ فاعليّة متجدّدة داخل بناء القصيدة، وهَذه الفاعليّة تخلق عدّة علاقات متداخلة متضامنة، تتنوّع في تيّارات لا تدرك منفصلة، وإنّما تنبثق شكولها من خلال الدّلالات اللّغويّة وبوساطة تتابع المعطيات الإيحائيّة"[1]. إنّ اللّغة المستمدّة من القرآن الكريم وما اكتسبته من إيحاءات داخل السّياق الشّعريّ أحدثت تفاعلاً بين عناصر النّصّ الشّعريّ، وأثّرت، وتأثّرت بها؛ بعد أن أصبحت جزءًا من ذاكرة الشّاعر؛ لتكون جزءًا من إنتاجه؛ ممّا يثير التّوتّر؛ إذ يقول الشّاعر متناصًّا مع قوله تعالى:" **إِنَّمَآ أَمۡرُهُۥٓ إِذَآ أَرَادَ شَيۡـًٔا أَن يَقُولَ لَهُۥ كُن فَيَكُونُ** "[2]:

لا شيء . يأتي القضاة، يقولون للطّين كن جبلاً
شامخًا فيكون . يقولون للتّرعة امتلخي أنهرًا فتكون[3]

للنّصّ امتداد ضروريّ خارج بنيته[4]، وبذَلك الامتداد يدخل في مفهوم جدليّ، ومظاهر الإعجاز الإلَهيّ في النّصّ القرآنيّ تبعًا لذَلك المفهوم تعبّر عن الواقع الخاضع للفكر والتّأمّل، فقد يرمز الشّاعر بتناصّه الجزئيّ مع تلك الآية إلى وضع الحياة الزّائف، وما يمارسه طغاة الأرض، القضاة الّذين يدَعون الأمور تجري وفقًا لرؤاهم الخاصّة، ودستورهم المكيّف حسب تلك الرّؤى، والشّاعر حينما يقتطع الفكرة يركّبها في سياقها الجديد، ويحيلها إلى جزئيّة متلائمة مع الوضعيّة النّفسيّة والمعنى النّصّيّ؛ فيخرجها من العموم إلى الخصوص، ومن الحقل اللّغويّ الشّامل للكون والحياة إلى المقتصر على مصدر الماء؛ وذَلك باستبدال "الترعة" و"الأنهر" بـ"شيئًا".

الفنّ يبلغ الذّروة حينما يتناصر فيه الشّكل مع المضمون، فالإخراج الفنّيّ هو الّذي يرفع من قيمة الموضوع أو يسقطه[5]، والشّاعر يلجأ إلى وسائل عدّة يستطيع من خلالها إيصال العمل الفنّيّ، وقد نضج بشكله ومضمونه، والقرآن الكريم بكلّ ما يتميّز به فنّيًّا إلى جانب تميّزه موضوعيًّا ليس إلاّ وسيلة غنيّة، تمدّ الشّاعر بمادّة جماليّة ينتقيها الخيال، وتكون له مصدر ثراء وإبداع. يقول "درويش" وقد كانت آيات القرآن الكريم جزءًا من لغته الإيحائيّة:

كُلّما يَمّمْتُ وجهي شَطْرَ آلهتي،
هنالك، في بلاد الأرجوان أضاءني

(1) رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر، 43.
(2) سورة يس، آية 82.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 459.
(4) ينظر: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبيّ، 73.
(5) ينظر: أحمد رحمانيّ، الرّؤيا والتّشكيل في الأدب المعاصر،20.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قَمَرٌ تُطَوِّقُهُ عناةُ [1]، عناةُ سَيِّدَةُ
الكِنايةِ في الحكايةِ. لم تكن تبكي على
أَحَدٍ، ولكنْ من مَفَاتِنِها بَكَتْ:[2]

يتناصّ الشّاعر هنا مع قوله تعالى:" وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ ٱلْمَسْجِدِ ٱلْحَرَامِ ۚ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا۟ وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُۥ لِئَلَّا يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَيْكُمْ حُجَّةٌ"[3]، والشّاعر يستبدل اللّفظ "يمّمت" باللّفظة "فولّ"، وهو بذَلك يضيف لفظًا ذاتيًّا إلى هَذا الجزء من الآية، ويحيل صيغة الأمر إلى الماضي، وضمائر المخاطب إلى المتكلّم، ويسخّر اللّغة القرآنيّة في جوّ أسطوريّ؛ لتؤدّي وظيفة فنّيّة، ولعلّ الآلهة الأسطوريّة الّتي يتوجّه نحوها الشّاعر هي الأحلام الّتي لا تثمر على أرض الوطن، وهي ترتبط بكلّ ما يمكن أن يتّصل بالنّفس من علائق.

إنّ "الأدب يصدر عن المجتمع، ويرتبط به ارتباطًا عضويًّا لا ينفصم"[4]، والفنّان يستجيب لحاجات عصره، ووسيلته لتحقيق ذَلك هي الاحتفاظ بالقيم الفنّيّة الجماليّة الّتي تكسب الأدب فاعليّته وطابعه المميّز، وتفتح أمامه العقول والقلوب[5]، وقد ارتدّ الشّاعر إلى القرآن الكريم؛ ليعبّر عن واقعه الاجتماعيّ من ناحية؛ ولينقل ذَلك الواقع في صورة فنّيّة جماليّة مؤثّرة في العقل والقلب من ناحية أخرى؛ حيث يقول في ضوء ذَلك:

...أَسْماؤُنا شَجَرٌ مِنْ كَلامِ الإِلَهِ، وَطَيْرٌ تُحَلِّقُ أَعْلى
مِنَ الْبُنْدُقِيَّةِ. لا تَقْطَعوا شَجَرَ الاسْمِ يا أَيُّها الْقادِمون
مِنَ الْبَحْرِ حَرْبًا، ولا تَنْفُثوا خَيْلَكُمْ لَهَبًا في السُّهول
لَكُمْ رَبُّكُمْ ولَنا رَبُّنا، وَلَكُمْ دِينُكُمْ وَلَنا دِينُنا[6]

الشّاعر الحديث يتمتّع بيقظة جماليّة عالية؛ إذ يستدرج الجمهور، ويغذّي فضوله بأساليب شتّى؛ فالتّلاعب بأنساق الجمل الشّعريّة، والتّنقّل بين الخبر والإنشاء يتيح للنّصّ حدًّا عاليًا من الإثارة والجدّة[7]، و"درويش" في

(1) عناة إلَهة الخصب الكنعانيّة في مصر، انتشرت عبادتها وتقديسها ليس في سورية فحسب بل في كافة منطقة المشرق العربيّ، وقد انتقلت عبادتها إلى مصر عن طريق الهكسوس، وهي موجودة في المتحف البريطانيّ مرتدية ثوبًا طويلاً، يصل حتّى قدميها، ومعمّرة خوذة تلوح بالفأس والرّمح. أمّا النّصّ المنقوش بجانبها فيصفها بسيّدة السّماء وعشيقة الآلهة، أغرم بها فراعنة مصر؛ إذ إنّ رعمسيس الثّاني أطلق على ابنته اسم بنت عناة. (ينظر: د. إدزارد، م.ه، بوب ف. رولينغ، قاموس الآلهة والأساطير، 179- 180).

(2) محمود درويش، جداريّة،72.

(3) سورة البقرة، آية 150.

(4) عماد حاتم، النّقد الأدبيّ قضاياه واتّجاهاته الحديثة، 184.

(5) ينظر: محمّد مندور، النّقد والنّقّاد المعاصرون، 221.

(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 504.

(7) ينظر: علي جعفر العلاّق، الشّعر والتّلقّي، دراسات نقديّة، 78.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المقطوعة السّابقة يتناصّ مع قوله تعالى:" لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ "[1]، مخاطبًا أعداءه الّذين يحاولون دسّ الاعتقاد الدّينيّ غير العقلانيّ في الواقع السّياسيّ، وكأنّه أراد أن يقول: إنّ الخلاف القائم ليس خلافًا دينيًّا لغياب المشترك الدّينيّ، وإنّما الأرض هي محور ذَلك النّزاع، فلعلّ الرّبّ والدّين هنا يمثّلان الأصل والوجود والوطن. ففي الشّقّ الأوّل يستبدل الشّاعر "ربّكم " و " ربّنا"[2] بـ"دينكم" و " دين"، والتّحوير في الشّقّين يقوم على تحويل المفرد الدّال على المتكلّم إلى الجمع الدّالّ على المتكلّم؛ ويعتمد الشّاعر على الأسلوب الخطابيّ مستندًا إلى الأسلوب الخبريّ؛ ممّا يحقّق الإثارة والإقناع، وفي ضوء ذَلك تنصهر الذّات الشّاعرة في روح الجماعة، وتنطق بلسانها، وتبوح بمعاناتها، وتسعى لحلّ معضلاتها.

اللّغة عمليّة اقترانيّة تتفجّر من خلالها المفردات موحية، لها مدلولاتها، تحمل طاقات شعوريّة وتعبيريّة[3]، وتزداد تلك الطّاقات قدرة على التّمكّن من ذات المتلقّي إذا استمدّت طاقة إيحائيّة من مصادر متميّزة في ذاتها، وهَذا ما نلمسه في استرفاد الشّاعر جزءًا من الآية القرآنيّة السّابقة بمعناه دون لفظه في محاولة لتصوير الواقع تصويرًا يلتفت إلى الماضي السّحيق وما يلفّه من صراع؛ ممّا يبرز صراع الحاضر، حيث يقول:

نحن لا ننشدُ شيئًا . نحن لن نبعث فيكم مرّةً أُخرى نبيًّا

هَذه أصنامكم فلتعبدوها مثلما شئتم . كُلُوا التّمرَ. كُلوا أسماءَنا . [4]

إنّ حداثة القصيدة تتمثّل في انعطافات الشّاعر الكبرى لبلورة رؤيا خاصّة به، يمنحها شكلاً حيًّا ملموسًا[5]، والفكر الدّينيّ الّذي يخاطب العقل والعاطفة بلغة متميّزة له أكبر الأثر في بلورة نظرته لتفاصيل الحياة المحيطة به، ومن هنا يكون التّناصّ الدّينيّ ملبّيًا لحاجة الشّاعر لذَلك، إذ يتناصّ في السّطر الثّاني كذَلك بالمعنى مكتفيًا به مع قوله تعالى:" لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ "[6]؛ إذ لم يبقَ على أيّ لفظ من الألفاظ الواردة في الآية، وإن بقي على شيء من ذَلك فقد كان باستخدام ضمير المخاطب "كم"، وهو في المقطوعة نفسها ركّز على ضمائر المخاطب، ولعلّ هَذا الضّمير يرتبط بأهل "لبنان"، وقد ترمز الأصنام إلى المستعمرين الّذين يُعبدون من قبل العرب، ويسعى هَؤلاءِ إلى إرضائهم. ويوفّق الشّاعر بين الأسلوبين: الخبريّ والإنشائيّ، بأنْ يأتي بمجموعة من الجمل الإخباريّة المتوالية الّتي تليها مجموعة من الأساليب الإنشائيّة، ويسوق ذَلك في أسلوب خطابيّ مؤثّر، فهو يستغلّ المعنى، ويلبسه ألفاظًا خاصّة؛ ممّا يثير جدلاً عقليًّا إلى جانب الحسّ الفنّيّ والعاطفيّ.

---

(1) سورة الكافرون، آية 6.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 504.

(3) ينظر: نادي ساري الدّيك، رائحة التّراب، دراسات في الأدب والنّقد، 61.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 240.

(5) ينظر: زهر العنّابي، موازنة بين نزار قبّاني ومحمود درويش في تحليل خطاب شعريّة الحداثيّ،61.

(6) سورة الكافرون، آية 6.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكلمة الشّعريّة تنشئ معاني محتملة، تتحوّل طبقًا لدلالاتها من كلّ مسبق، إلى حركة مكتسبة من خلال السّياق المنتجة له، وهي تهدف إلى خلخلة السّائد وإنجاز نزوحاتها[1]، واللّغة الشّعريّة المستوحاة من آيات القرآن الكريم تستعاد نشأتها في السّياق الشّعريّ، فتحتلّ موقعها المناسب فيه، وتتصهر في السّياق؛ لتكون إحدى أركانه؛ وهي بذا تنزاح عن دلالتها الأصليّة المستمدّة من بيئتها الخاصّة؛ لتستمدّ دلالات جديدة، مصدرها البيئة الّتي أعيد تكوينها فيها، وفي النّصّ الجديد قد تتعدّد معانيها نتيجة لانحرافها عن معناها الأصليّ؛ وهَذا ما قد يؤدّي إلى تعدّد المعاني على مستوى القارئ الواحد أو القرّاء ككلّ، إذ يقول الشّاعر متناصًّا مع قوله تعالى:" **سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا** "[2].

سنخرج؛ قلنا: سنخرجُ

فلتدخلوا في أريحا الجديدة سبعَ ليالٍ قصارٍ فقط، [3]

إنّ غياب تحديد المعنى يسمح بالإمكانيّة الدّائمة للاستمرار في قراءة النّصوص[4]؛ وهَذا ما يبثّ الحياة في النّصّ، ويجعله قابلاً للدّخول في زمن جديد، وغالبًا ما اتّسمت نصوص الشّاعر بهَذه السّمة، والتّناصّ يمنح النّصّ أفقًا أبعد ، تتحقّق فيه تلك السّمة، ففي السّياق السّابق بتر الشّاعر من الآية التّركيب " **سَبْعَ لَيَالٍ** "[5]، ولعلّه يعبّر بذَلك عن إحساسه بدخول الأعداء إلى "بيروت"، وأضاف إلى التّركيب لفظتي " قصار" و "فقط"، وهاتان اللّفظتان تولّدان إمكانيّة المعاني المحتملة، وازدواجيّة التّأويل بالاستناد إلى النّصّ القرآنيّ الّذي يصف هلاك "عادٍ" بالرّيح الّتي استمرّت سبع ليالٍ[6]، وهي لا شكّ ليال طوال على من أصابهم السّوء، فإضافات الشّاعر المرتبطة بذَلك الجزء أضفت على النّصّ إحساسات مستجدّة، وأومأت بنظرتة المستقبليّة الّتي تحدس خروج المحتلّ، وانتهاء وجوده، وإن كان اللّفظ "فقط" فاقدًا للإيقاع والتّخيّل والسّمة الفنيّة.

إنّ أولى مميّزات الشّعر هي استثمار خصائص اللّغة بوصفها مادّة بنائه؛ ذَلك أنّ الشّاعر يعتمد على ما في قوّة التّعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التّصويريّة الخاصّة به[7]. لقد كانت لغة القرآن الكريم أو ما يتّصل بها من دلالات يصوغها الشّاعر وفقًا لرؤياه الذّاتيّة مصدرًا يستقي منه الشّاعر تراكيبه الخاصّة، ويشي عبره بأحاسيسه، ويفرغ موجة الانفعال في قالب تُركَّب أجزاؤه من إيحاءات متفرّعة المنابع. إنّ للقرآن الكريم لغة مؤثّرة، لا تفقد جاذبيّتها لكونها مألوفة أو قريبة. بل إنّ فيها جمالاً

(1) ينظر: غالية خوجة، قلق النّصّ، محارق الحداثة، 37- 38.

(2) سورة الحاقّة، آية 7.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 230.

(4) ينظر: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبيّ، 65.

(5) سورة الحاقّة، آية7.

(6) ينظر :ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 133/8.

(7) ينظر: محمّد غنيمي هلال ، النّقد الأدبيّ الحديث، 408.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متجدّدًا بقوّة تأثيره المعقولة المتخيّلة، ومن هنا استند الشّاعر إلى هَذه اللّغة؛ لما تمتلكه من قوّة، تثير في النّفس عمق الإدراك والتّقصّي للواقع المألوف والمتخيّل. يقول "درويش" وقد كانت لغة القرآن الكريم جزءًا من منطوقه اللّغويّ، وسمة أسلوبيّة حاضرة في شعره:

سجا اللّيل، واكتمل اللّيل، فاستَيْقَظَتْ

زهرةٌ للتّنفُّس عند سياج الحديقة.

قُلْتُ: سأشهد أنّي ما نزلت حيًّا، [1]

يتناصّ الشّاعر في المقطوعة السّابقة مع قوله تعالى:" **وَٱلَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ** "[2]، ولَكنّه يعيد ترتيب الآية، ويستبدل المواقع، ويحذف بما يتلاءم مع تلك المواقع، ويضيف إلى ذَلك عبارة من إنتاجه"واكتمل اللّيل"[3] لتأكيد المعنى، ويعرض ذَلك في جوّ من المفارقة؛ إذ يقول " فاستيقظتْ زهرة"[4]، ولعلّه يهيّئ المتلقّي إلى أنّ اكتمال اللّيل يقترن بالنّوم، غير أنّه يقترن لديه بالاستيقاظ، فالشّاعر يستمدّ من النّصّ القرآنيّ ما يتلاءم مع ذائقته وإحساسه منهمكًا في ذاته، فمن "هنا كان الشّعر أعمق انهماكات الإنسان وأكثرها أصالة؛ لأنّه أكثرها براءة وفطريّة والتصاقًا بدخائل النّفس"[5].

لا ينطلق الشّاعر من فكرة واضحة محدّدة، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة، فهو لا يخضع للعقل المنطق، بل إنّ حدسه هو الّذي يوجّهه، فليست الكلمة في الشّعر تعبيرًا دقيقًا عن فكرة[6]، وإنّما هي إيماء لما يكمن في النّفس من إحساس، ينطلق من عالم اللاّوعي المتأمّل في الواقع تأمّلاً باطنيًّا، يحاول أثناءه أن يرسم صورة جديدة، يشكّلها الحدس لعالم غير خاصّ تشكيلاً خاصًّا، تختفي معه هيئة ذَلك العالم الرّاسخة في الذّهن؛ لتحلّ محلّها تلك السّمات الحديثة للعالم نفسه، وقد اتّسقت جزئيّاتها في الذّهن، وانصهرت نفس الشّاعر فيها انصهارًا يعبّر عن قوة المثير العاطفيّ والفكريّ في نفس الذّات المبدعة. واللّغة الخارجة عن موقعها الطّبيعيّ ودلالتها الأصليّة مهما اختلفت مواصفاتها وجهات استيحائها كفيلة بأن تخرجها من منطقيّتها، وإمكانيّة استقبالها استقبالاً واعيًا، فهي تنطلق من اللاّوعي إلى اللاّوعي، ومن أحاسيس يشتدّ غليانها إلى أحاسيس مماثلة. يقول " درويش" وقد زحزح اللّغة القرآنيّة، حيث تجد لها موقعًا آخر عثر عليه لاشعوره المقترن بإحساسه:

وقلت له: منذ كم سنة نَسْتَحِثُّ

---

(1) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 124.

(2) سورة الضُّحى، آية 2.

(3) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 124.

(4) نفسه، 124.

(5) أدونيس، مقدّمة للشّعر العربيّ، 102- 103.

(6) ينظر: وائل غالي ، الشّعر والفكر، أدونيس نموذجًا، 222.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحمامة: طيري إلى سدرة المنتهى،

تحت شبّاكنا، يا حمامة طيري وطيري [1]

في السّطر الثّاني، من المقطوعة السّابقة تتجلّى اللّغة القرآنيّة؛ إذ يتناصّ الشّاعر مع قولــه تعــالى:" **وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ**"[2]، وفي الآية إشارة إلى ليلة الإسراء، وهي اللّيلة الّتي رأى فيها ﷺ "جبريل" عند سدرة المنتهى[3]، ولَكنّ المعنى الّذي أفصح عنه الشّاعر بإحساسه يجري تبعًا لمجريات الحياة الّتي عاشها؛ فتحوّلت في مخيّلته إلى ذكريات باستثناء ما كان منها حاضرًا، يتراكم فوق مجموع التّجارب.فــ"سدرة المنتهى" [4] في السّياق الجديد ليست تلك الشّجرة المشار إليها في القرآن الكريم، وإنّما قد تكون شجرة من أشــجار الوطن، إنْ لم تكن الوطن نفسه، فإذا كان لقاء "جبريل" بــ"محمّد" ﷺ عند السّدرة، فالحمامة تطير إلى السّدرة أيضًا، ويتحوّل الأسلوب القرآنيّ الخبريّ المؤكّد إلى أسلوب إنشائيّ في مخيّلة الشّاعر: "طيري"[5]، ويقترن إحساس الشّاعر بالمستقبل المتخيّل بقوله: " تحت شبّاكنا"[6]، ويؤكّد ذَلك بقوله: "طيري وطيري"[7]، من هنا كانت لغة القرآن الكــريم مؤدّية إلى السّموّ بالمعنى والإحساس، ومثرية للمتخيّل المنبثق من الواقع؛ إذ إنّ "الواقع يظــلّ مرجعيّــة، يتمثّلهــا الخيال، ويمثّلها"[8].

إنّ "اللّغة هدف مؤثّر، يرمي إليه الشّاعر، وينتقي منها ما هو جدير بإبداع مضامينه، وبما فيه من إيحاءات تصويريّة نفسيّة، فالكلمة ترشد وتصوّر وتوحي"[9]،واللّغة المصوغة بكلمات هي أهمّ عناصــر الإنتــاج الــشّعريّ، وليست لغة الشّعر لغة عاديّة يقتصر هدفها على إيصال المعنى بوضوح، بل هي لغة موحية مؤثّرة، فيها ما يُمتّــع، ويستأهل التّأمّل والتّخيّل. إنّ لغة الشّعر بكلّ ما تتضمّنه من مثريات دليل على قدرة الشّاعر على الإبداع، وقد يقوم الشّاعر بتركيب كلمات اللّغة منفردة، أو قد تأتيه تراكيب وجملاً وعبارات ناجزة، فيضمّ كلّ ما يــرد إلــى مخيّلتــه بعضه إلى بعض؛ ليشكّل بناءً كاملاً، والقرآن بألفاظه المفردة وتراكيبه وعباراته يمثّل قسمًا من ذَلك الهيكل المتكامل

---

(1) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 132– 133.

(2) سورة النّجم، آية 13– 14.

(3) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 300/7.

(4) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 132.

(5) نفسه، 132.

(6) نفسه، 133

(7) نفسه، 133.

(8) أسماء شاهين، جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا،22.

(9) عزّ الدّين منصور، دراسات نقديّة ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر،63.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأجزاء، يقول الشّاعر وقد استدعى تركيبًا قرآنيًّا من قوله تعالى:" وَعِبَادُ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلَّذِينَ يَمۡشُونَ عَلَى ٱلۡأَرۡضِ هَوۡنٗا "[1]:

عِـمْ مساءً! وسَلِّـمْ على بَشَرِنا
وعلى جِهَةِ التّين. وامشِ الهُوَيْنَى على
ظِلّنا في حقول الشّعيرِ. وسَلِّـمْ على سَرْوِنا[2]

اللّغة في الشّعر وسيلة للإيحاء[3]، وهي رمز للعالم كما يتصوّره الشّاعر، ورمز لعالم الشّاعر النّفسيّ[4]، فاللّغة لدى الشّاعر هي العالم الذّاتيّ الّذي يولّد صورة العالم الآخر بالإيحاء والإنكار لصورته الأصليّة، وبوساطة لغة القرآن الكريم الّتي تعدّ وسيلة إيحاء يعبّر الشّاعر هنا عن معنى، ينمّ عن إحساس خاصّ تجاه العالم المحيط به، ويحوّر أثناء ذَلك صيغة " يمشون" إلى " امشِ"، وقد يوجّه خطابه للعدوّ الّذي يختال في أرضه طولاً وعرضًا، وهو يحيل ما هو مستمرّ في الوقوع إلى ما قد يقع عبر صيغة الأمر، بيد أنّه يربط ذَلك الحدث بالعدوّ الّذي تفارق ملامحه كلّ المفارقة ملامح "عباد الرّحمن" في الآية القرآنيّة، وهي مقارنة ينعكس فيها المعنى؛ ليلائم فكرة الشّاعر؛ وذَلك بقلب زمنيّة الفعل ؛ إذ أصبحت صفة المشي هونًا غير ملازمة لهم على عكس الآية، بل إنّ دعوتهم لذَلك تدلّل على أنّهم يختالون في وطن الشّاعر، وهَذا هو الواقع الّذي لا ينكر.

نشأ الأدب نتيجة لحاجة الإنسان للتّعبير عن عقله وشعوره، فهو يصوّر ما في النّفس من أفكار وعواطف[5]، ومهما كانت العوامل الحياتيّة، فإنّ شخصيّة الفنّان مسألة نفسيّة، لها قيمتها الكبرى في حالة الفنّان الذّهنيّة ساعة الإلهام[6]؛ لذا يتشبّث الشّاعر بتأثير الآية القرآنيّة السّابقة؛ ليمنّ هَذا التّشبّث عن شعور ذاتيّ، يشدّ العقل إلى تفريغ شحنة الانفعال، بالاتّكاء في جانب على تلك الجزئيّة القرآنيّة، وينجم ذَلك الشّعور عن طبيعة التّجربة الّتي ينطلق منها الشّاعر نحو الإنتاج الشّعريّ؛ وبذا تكتسب اللّغة القرآنيّة دلالتها الخاصّة؛ إذ يقول:

لو أستطيع الحديث إلى امرأة
في الطّريق لقلتُ: خصوصيّتي لا
تثيرانتباهًا: تكلّسُ بعض الشّرايين

---

(1) سورة الفرقان، آية 63.
(2) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 165.
(3) ينظر: عبد الله محمّد الغذّامي، تشريح النّصّ، مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، 100.
(4) ينظر: نفسه، 101.
(5) ينظر: أحمد الشّايب، أصول النّقد الأدبيّ، 76.
(6) ينظر: محمود السّمرة، النّقد الأدبيّ والإبداع في الشّعر، 90.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في القدمين، ولا شيء أكثر، فامشي

الهوينى معي مثل مشي السّحابة[1]

تجيش النّفس الإنسانيّة بالمشاعر الّتي تتقلّب بتقلّبات الحياة ومجرياتها، وتتنوّع بتنوّع عوامل الإثارة، تثور، وتهدأ تبعًا لذَلك، فحينما تثور، فاللّغة الشّعريّة هي وسيلة الشّاعر للإفصاح عنها؛ إذ ينتقي منها ما يوافق إحساسه. لقد كان للّغة القرآنيّة في هَذه المقطوعة دلالتها الخاصّة المتفجّرة من طبيعة الإحساس، فالشّاعر يحيل الصّياغة بقوله:" فامشي الهوينى"[2]؛ ليعبّر عن مرحلة حياتيّة متقدّمة يعيشها بصحبة الأخرى الّتي يسعى إلى جعل صورتها موافقة لصورته، فهو يرسم صورة الإنسان وقد انتابه الإحساس بسطوة اللّحظة الآنيّة، فمشي الهوينى هنا لعلّه تعبير عن الضّعف الجسديّ والنّفسيّ الّذي يعتري الشّاعر في سنّ الستّينات، وهي المرحلة الّتي تنحرف فيها تطلّعات الإنسان إلى الأحلام المستقبليّة، منصرفًا إلى الماضي بتأثير الحاضر؛ ليقلّب أسفار الحياة الغابرة، ويبيّن مدى انغماسها في الحاضر، وليعبّر في النّهاية عن خلجات الحاضر، وما تبثّه في نفسه من خوف مجهول، ولَكنّ المعنى سرعان ما ينقلب إذا كان ذَلك المشي مشابهًا للسّحابة؛ إذ إنّ السّحابة في مشيتها توحي بما هو مخالف لذَلك.

إنّ وعي الإنسان شاعرًا يتشكّل في جدله مع الواقع، وارتباطه بالزّمان والمكان، ورؤية الشّاعر وتعبيره عن تجربته إنّما تعكس منظومة من العلاقات، تتداخل فيها طاقته الإبداعيّة مع تأثّره بما يحيط به[3]، فأيّ تجربة لا بدّ من أن تنبثق من زمكانيّة محدّدة، والصّراع سواء أكان داخليًّا أم خارجيًّا ينطلق من الواقع، ذَلك الواقع الّذي يعيد الشّاعر صياغته بلغته الخاصّة الّتي تتداخل مع عبارات سابقة عليها. يقول "درويش" مستلهمًا لغة القرآن الكريم:

الحُروبُ تعلّمنا أن نحبَّ التّفاصيل: شَكلَ مفاتيحِ أبوابنا،

أن نُمَشّطَ حنطتنا بالرّموش، ونمشي خفافًا على أرضنا، [4]

تكمن قيمة الشّعر فيما يختلج في نفوسنا، ويقوم في أذهاننا عند قراءته[5]، والنّصّ القرآنيّ من أقوى العوامل اللّغويّة المؤثّرة في وجداننا والمثيرة لتفكيرنا، وهيمنتها على النّصّ الشّعريّ هيمنة إيحائيّة، تتيح حركة داخل النّصّ، يتبعها المتلقّي بكلّ ما يملك من إمكانيّات لاستقباله، وهَذا ما يتيحه تناصّ الشّاعر مع اللّغة القرآنيّة مأخوذة من قوله تعالى:" ٱنفِرُواْ خِفَافًا وَثِقَالاً وَجَٰهِدُواْ بِأَمۡوَٰلِكُمۡ وَأَنفُسِكُمۡ.."[6]، والتّعبير القرآنيّ "خفافًا و ثقالاً" له دلالته العميقة المرنة، ففيه دعوة للمؤمنين لقتال أعداء الدّين كهولاً، وشباباً، أو شيوخًا وشبابًا، أو نِشاطًا وغير

(1) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 108.

(2) نفسه، 108.

(3) ينظر: رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة جماليّة، 100.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 409.

(5) ينظر: عبد القادر المازنيّ، الشّعر "غاياته ووسائطه"، 57.

(6) سورة التّوبة، آية 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نِشاط، أو في العسر واليسر، أو في الغنى والفقر، والقوّة والضّعف[1]؛ وبذا يفهم بأنّ "خفافًا" يعنى بها كلّ الأحوال السّلبيّة الّتي تسبق الواو، و"ثقالاً" يعنى بها كلّ الأحوال الإيجابيّة الّتي تتبع الواو. فلماذا يختار الشّاعر " خفافًا" دون " ثقالاً" ؟ لعلّه هنا يحيل المعنى القرآنيّ إلى نقيضه، فيكتسب اللّفظ، "خفافًا" معنى إيجابيًّا على عكس الآية، ولربّما جاء ذَلك تعبيرًا عن حالة اليأس والضّعف الّتي أصابت الفلسطينيّ في مرحلة زمنيّة معيّنة سيّما بعد خوضه حرب "بيروت"، ولم يكتفِ الشّاعر لتعبيره عن تلك الحالة بحذف" ثقالاً"، وإنّما يستبدل " نمشي" بـ"انفروا"، ولا شكّ أنّ النّفور أشدّ سرعة وتعبيرًا عن القوّة من المشي، فاختيار جزء من الآية وتحويره وفقًا لرغبة الشّاعر ليس إلاّ تعبيرًا عن حالته النّفسيّة، وكلّ ذَلك يأتي في ضوء استهلال المقطوعة بقوله: "الحروب تعلّمنا أن نحبّ التّفاصيل...."[2]،ولعلّ مشي الفلسطينيّين خفافًا يكون بعض ما تعلّموه من الحروب، فهَذا قد يدلّ على حالة يائسة حلّت بالشّاعر، واليأس من الحرب في ذاته ما هو إلاّ تعبير عن الرّغبة في تحقيق الأمن والسّلام والحياة الهادئة على أرض الوطن، وما يؤكّد تلك المشاعر عنده قوله في موضع آخر من القصيدة الّتي أخذت منها المقطوعة السّابقة نفسها:

كُلُّ حربٍ تُعلّمنا أن نحبَّ الطّبيعةَ أكثرَ: بعد الحصارْ
نَعْتَني بالنّوابقِ أكثرَ، نقطفُ قُطْنَ الحنانِ من اللّونِ في
شهرِ آذارَ. نزرعُ غاردينيا[3] في الرّخامِ، ونَسْقي نباتاتِ جيراننا
عندما يذهبونَ إلى صَيْدِ غزلانِنا. فمتى تَضَعُ الحربُ أوزارَها[4]

يتناصّ الشّاعر في السّطر الرّابع من هَذه المقطوعة مع قوله تعالى:" **فَشُدُّواْ ٱلْوَثَاقَ فَإِمَّا مَنًّا بَعْدُ وَإِمَّا فِدَآءً حَتَّىٰ تَضَعَ ٱلْحَرْبُ أَوْزَارَهَا** "[5]، وهو ينمّ عن إحساسه بالواقع غير المرضي، ويعبّر عن حالة نفسيّة قلقة لإنسان يبحث عن الأمن والاستقرار الّذي لا يتحقّق إلاّ بالعودة إلى الدّيار؛ لذا فهو يضطرّ إلى أن يستبدل متى بـ"حتّى" في قوله :" فمتى تضع الحرب أوزارها"[6]؛ لينسجم التّعبير مع المعنى والوضع النّفسيّ المتّصل به، فهو بذَلك التّبديل يكشف عن اليأس من الانتظار، بل إنّ الأسلوب الإنشائيّ أضفى على النّصّ دلالة خاصّة، حقّقت الغاية الإيحائيّة الّتي يرجوها الشّاعر؛ فتحوّل المعنى من الدّعوة إلى استمراريّة الحرب والثّبات إلى شعور بالسّأم من

(1) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 92/4.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 409.
(3) gardenia: الغردينيا: شجرة استوائيّة، يعتقد أنّ موطنها الأصليّ "الصّين"، يزيد ارتفاعها على ستّة أقدام، دائمة الخضرة، زهرها جميل، سمّيت على اسم عالم النّبات الأسكتلنديّ "ألكسندر غاردن"، (ينظر: منير البعلبكي، موسوعة المورد، 192/4).
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 405.
(5) سورة محمّد، آية 4.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 405.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذَلك، والشّاعر هنا ينقل الواقع ليس كما يراه الإنسان العاديّ، مستندًا إلى خياله؛" لأنّ التّداخل بين الخيال والواقع لا بدّ أن يغيّر في صورة الواقع المألوفة"[1] .

الشّعر لغة العاطفة ولسان الوجدان، وأداته التّعبيريّة هي اللّغة غير المعهودة في نقل الحقائق وبثّ الأفكار، وتصوير نفس الشّاعر[2]، وهَذا ما جعل أنماطًا لغويّة سابقة على الشّاعر تتداخل في لغته؛ وذَلك لأنّه يبحث عن غير المألوف؛ لما يحمله من قدرة على تحريك الوجدان. فاللّغة بكلّ ما يمكن أن تبوح به ما هي إلاّ رموز تأتي من الإحساس وإليه؛ وبذا تكتسي بإيحاءات تستحدثها الظّروف المحيطة بالنّصّ الشّعريّ. يقول الشّاعر مستعينًا باللّغة القرآنيّة؛ لتسهم في تعميق مشاعره، وبالتّحديد مع قوله تعالى:"انفِرُواْ خِفَافًا وَثِقَالاً "[3]

أَمشي خفيفًا خفيفًا . وأَنظر حولي
لعلّي أرى شبَهًا بين أوصاف نفسي
وصفصاف هَذا الفضاء فلا أتبيّن
شيئًا يشير إليّ[4]

لعلّ مشي الشّاعر خفيفًا في هَذه المقطوعة يعبّر عن مشاعر التّيه الّتي تحدّق به، فهو يمشي غير واثق، يبحث عن حقيقة مجهولة، يشعر بأنّه يفقد وجوده في عالم غريب، لعلّ المشي بخفّة هنا دليل على انحصار التّطلّعات المستقبليّة، وانحسار الإحساس بالاغتراب النّفسيّ أمام سطوة الواقع، والخفّة توحي بخفوت الشّعور بالاندفاع نحو الحياة الحاضرة والآتية. والمشي خفيفًا قد يدلّ على سرعة انقضاء الحياة حينما يقول الشّاعر:

أَمشي خفيفًا، فأكبر عَشرَ دقائقَ،
عشرين، ستّين . . . أَمشي وتنقص
في الحياةُ على مهلها كسُعال خفيف. [5]

الشّاعر أكثر من سواه شعورًا بوطأة الزّمن، ورصدًا للتّفاصيل والتّحوّلات الّتي يمرّ بها الكائن[6]، ويفرض عامل الزّمن على الشّاعر ما هو كفيل بإقامة وحدة زمنيّة بين الأشياء، توغل في الماضي، وتصل إلى الواقع[7]، فالشّاعر هنا يعبّر عن سطوة الزّمن بأبعاده المختلفة؛ إذ يوحّد بينها، ليستعرض مشوار حياته مستعينًا بالأسلوب القرآنيّ، فلعلّ مشي الشّاعر خفيفاً يمثّل مشوارًا حياتيًّا متسارعًا، ولعلّ

(1) أسماء شاهين، جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا،22.
(2) ينظر: عيسى علي العاكوب، العاطفة والإبداع الشّعريّ، دراسة في التّراث النّقديّ عند العرب إلى نهاية القرن الرّابع الهجريّ، 147.
(3) سورة التّوبة،آية41.
(4) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 106.
(5) نفسه، 109.
(6) ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشّعر العربيّ الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا، 129.
(7) ينظر: نفسه، 132.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عشر الدّقائق والعشرين، والستّين سنو العمر الّتي ولّت كما لو كانت ثواني معدودة، تساوي سرعة مرورها سرعة لفْظنا للمفردتين اللّتين تفصل بينهما الفاصلة، وتتبعهما علامة الحذف، سيّما أنّ القصيدة الّتي أخذت منها المقطوعة تمثّل جزءًا من تجربة الستّينات، ويتحوّل هَذا النّوع من المشي إلى نقيضه بقول الشّاعر في القصيدة ذاتها:

... وأمشي ثقيلاً ثقيلاً، كأنّي على موعد
مع إحدى الخسارات. أمشي وبي شاعر
يستعدّ لراحته الأبديّة في ليل لندن. [1]

ليس ذَلك إلاّ حركات متغايرة ناتجة عن حالات نفسيّة متشابهة، تخضع لوطأة مثيرات خارجيّة منبثقة عن وضعيّة إنسانيّة حياتيّة واحدة وعن مواقف مختلفة، فطبيعة المشي تقترن بالموقف المتّصلة به، فلعلّ المشي ثقيلاً هنا على عكس الآية يحمل دلالة سلبيّة يفسّرها الطّرف الآخر للصّورة:" كأنّي على موعد..."[2]، واللاّوعي هو الّذي يتحكّم في تصوير تلك الحركات اللاّإراديّة في القصيدة النّاجمة عن إحساس متفاقم تجاه مشوار الحياة الآيل للزّوال، فالنّفس الشّاعرة كما يرى "مندور" نفس حسّاسة تُولّد فيها حقائق الحياة والوجود ومظاهر الكون انطباعات عاطفيّة، تثير مشاعرها، وتحرّك خيالها الّذي يقتنص الصّور، ويسكنها انطباعاته وأحاسيس وجدانه[3]، ومن هنا جاء التّعبير القرآنيّ ملبّيًا لتلك الغاية.

إنّ الشّاعر إذا اختار نصًّا مصدريًّا، فهو يختاره في إطار تجربته الشّعريّة والحياتيّة، ووفقًا لاعتبارات وعلاقات معقّدة؛ ليجعل النّصّ المصدر يتفجّر بإمكانات جديدة في حواره مع النّصّ المبدع[4]، فالشّاعر يبحث عن نصّ مصدريّ منسجم في بعض معطياته مع النّصّ المبدع بصرف النّظر عن كونه موافقًا أو مخالفًا له في فكرته، فمتى استطاع أن يهضم ذَلك النّصّ، ويتمثّله في نفسه، ومن ثمّ في شعره بصورة يصعب فيها الفصل بين حدود النّصّين – كان ذَلك أدلّ على قوّة التّأثير والقدرة على الإبداع. يقول الشّاعر وقد ذابت إحدى آيات القرآن الكريم في ذاته ذوبانًا ينعكس في شعره:

هل أريك الموت؟ أسخر من فكرتي،
ثمّ أسأل نفسي: إلى أين تمشين
أيتها المطمئنة مثل النعامة؟ أمشي
كأنّ الحياة تعدّل نقصانها بعد حين.
ولا أتلفّت خلفي، فلن أستطيع
الرّجوع إلى أيّ شيء، ولا أستطيع

(1) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 120.
(2) نفسه، 120.
(3) ينظر: محمّد مندور، الأدب وفنونه، 37.
(4) ينظر: رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة جماليّة، 339.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّماهي

ولو أستطيع الحديث إلى الرّبّ قلت:
إلهي إلهي! لماذا تخلّيتَ عني؟
ولستُ سوى ظلّ ظلّك في الأرض،
كيف تخلّيتَ عني، وأوقعتني في
فخاخ السّؤال: لماذا خلقت البعوض
إلهي إلهي؟ [1]

يتناصّ الشّاعر مع قوله تعالى: يَٰٓأَيَّتُهَا ٱلنَّفْسُ ٱلْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ ٱرْجِعِىٓ إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ﴿٢٨﴾ فَٱدْخُلِى فِى عِبَٰدِى ﴿٢٩﴾ وَٱدْخُلِى جَنَّتِى "[2]، ولعلّ انصهار الآية القرآنيّة في النّصّ يبدو واضحًا؛ إذ يبدأ ذَلك في السّطر الثّاني بسؤال الشّاعر لنفسه؛ وبذا يبدأ التّناصّ بتجلّي النّفس الإنسانيّة، تلك النّفس الّتي تحيّر ذاتها، فإذا كانت الآية تخاطب النّفس المطمئنّة، فإنّ ذَلك يتحوّل إلى حوار داخليّ بين الشّاعر ونفسه، لكنّ ملامح النّصّ القرآنيّ سرعان ما تتبدّى بوضوح إذا ما قال: "أيّتها المطمئنة"[3]، وقد يتوقّع المتلقّي فيما بعد أن يجد ما يتعلّق بالرّجوع، فإذا بالشّاعر في السّطرين الخامس والسّادس لا يستطيع الرّجوع أو التّماهي في أيّ شيء، وهو يحوّل الرّجوع إلى الرّب إلى حديث إليه، وحينها يتداخل القرآنيّ بالإنجيليّ، ويجعل الشّاعر عدم الرّجوع إلى الرّب بسبب تخلّي الرّبّ عنه، إذ يجمع بين صرخة المسيح على الصّليب[4] وبين الآية القرآنيّة، " وهو يصرخ لا ليشكو بل ليعرف. وقد عرف ما هو مكتوب على جبله"[5]، والنّصّ في ذروة اللاّوعي يحاط بهالة من الغموض، ويمتاز بالتّداخل والتّشعّب الّذي يهبه القوّة؛ إذ إنّ "الشّعر القويّ يحتاج إلى ملكة التّركيب والتّركيز والبلورة الفكريّة والعاطفيّة"[6].

لا يجهل أحد مدى تأثير الموسيقا القرآنيّة وإيقاعاتها المألوفة في الوجدان، من هنا لم تقتصر العودة إلى النّصّ القرآنيّ على المضمون وحده عند الشّعراء، وإنّما تعدّته إلى أسلوب القرآن نفسه[7]، وإلى أسماء السّور، فقد ترسّب القالب الحواريّ ، لبعض السّور فضلاً عن أسمائها؛ ليرث النّصّ الشّعريّ

(1) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 110.
(2) سورة الفجر، الآيات 27- 30.
(3) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 110.
(4) ينظر في ذَلك : العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح السّابع والعشرون، 45- 46، ص54.
(5) أحمد دحبور، (عيد الأربعاء)، محمود درويش: يناديناوينتشر " كزهر اللّوز أو أبعد...، الحياة الجديدة ، الأربعاء، 2005/10/5، ص15.
(6) محمّد مندور، الأدب وفنونه، 37.
(7) ينظر: نزيه أبو نضال، جدل الشّعر والثّورة، 154.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حسًّا روحيّ المصدر، ويكسبه جدّيّة، وقربًا من الحقيقة، ويمنحه حيويّة متجدّدة لاستناده على نصّ لا يفقد أصالته تبعًا لاختلاف الذّائقة أو تبعًا لتبدّل الأزمنة والأمكنة، يقول الشّاعر وقد أفاد من القرآن الكريم مصدرًا سماويًّا:

عَلَّمني القرآنَ في دوحة الرّيحانِ
شَرْقَ البئرِ،
من آدمِ جنّا ومن حوّاءَ
في جنّة النسيانِ.
يا جدّي! أنا آخر الأحياء
في الصّحراء، فلنصعدْ!
□

البحرُ والصّحراءُ حول اسمِهِ
العاري من الحُرّاسِ
لم يعرفا جدّي ولا أبناءَهُ
الواقفين الآن حول "النون"
في سورة "الرّحمَن"، [1]

إنّ التّرسّبات الإيقاعيّة المنبعثة من "سورة الرّحمَن" أثّرت في الجانب الفنّيّ للقصيدة، وإن كان لا يمكن الفصل بين وحدة أجزاء القصيدة من شكل ومضمون، فالشّاعر أعاد تركيب بعض أجزاء السّورة، وأعاد توزيعها في سياق جديد، ففي السّطر الأوّل من المقطوعة السّابقة يعيد صياغة قوله تعالى في "سورة الرّحمن": " **عَلَّمَ ٱلْقُرْءَانَ** "[2]، بقوله :" علّمني القرآن"[3] مع تغيير المعلِّم، والمتعلِّم، وذلك بأن يكون جدّه معلّمه، وهو بذلك المتعلِّم، ومن هنا يجعل ما يشمل الإنسانيّة جمعاء خاصًّا به، وما يتّسم بالعموميّة يتّسم بالخصوصيّة. وما يكتسب طابعًا عقائديًّا كونيًّا يكتسب طابعًا اجتماعيًّا أُسريًّا؛ وبذلك يملأ الشّاعر فضاء جزئيًّا بإعادة صياغة الواقع معتمدًا على الفكرة والإيقاع القرآنيّ. أمّا لفظة "الرّيحان" في السّطر الأوّل كذلك فهي جزء من قوله تعالى:" **وَٱلْحَبُّ ذُو ٱلْعَصْفِ وَٱلرَّيْحَانُ** "[4]، غير أنّ الشّاعر يضفي على اللّفظة عبقًا حينما يجعل لها دوحة، ويحتفظ بالوتر

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 74– 75.
(2) سورة الرحمَن، آية 2.
(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 74.
(4) سورة الرّحمَن، أية 12.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإيقاعيّ ببقائه على آخر الآية. وفي السّطرين العاشر والحادي عشر تلتفّ أسرة الشّاعر "حول "النّون" في سورة "الرّحمن" "[1]، ولحرف النّون دلالة رمزيّة خاصّة في نفس الشّاعر، ولعلّ هَذا الرّمز يعود إلى جدّه "حسين"[2] الّذي ينتهي اسمه بالنّون كما "سورة الرّحمن"، ويأخذ ذَلك الرّمز أهمّيّته في القصيدة، بدءًا بعنوانها" كالنّون في سورة الرّحمَن"[3]، أمّا السّطر الرّابع من السّياق السّابق فيحاكي فيه الشّاعر الإيقاع القرآنيّ؛ فينتهي بقافية النّون مسبوقة بالألف بقوله:" في جنّة النّسيان"[4].

إنّ الأدب بوصفه تعبيرًا عن قضايا نفسيّة يمرّ بها الأدباء[5] يُشكَّل بلغة الأديب الخاصّة المكتسية بإيماءات، تتطلّبها مخيّلته الّتي تحرّكها التّوتّرات النّفسيّة النّاتجة عن تجربة ذاتيّة، لا تنفصل عن الكيان الإنسانيّ؛ فبالانطلاق من ذَلك تبقى "سورة الرّحمَن" تحمل إيماءات ذات تأثير نفسيّ وفنّيّ ودلاليّ في شعر " درويش" حيث يقول:

فيا مَوْتُ! انتظرني رِبْعَ أُنْمي
تدابيرَ الجنازة في الرّبيع الهَشّ،
حيث وُلدتُ، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صُمُود التّين والزّيتون في وجه
الزّمان وجيشه. سأقول: صُبُّوني
بحرف النون، حيث تَعُبُّ روحي
سورةُ الرّحمَن في القرآن. وامشوا
صامتين معي على خطوات أجدادي[6]

إنّ التّعبير عن الرّؤية العميقة للعالم لا يتمّ إلاّ بالأسلوب المشتمل على الجمال الفنّيّ؛ إذ إنّ الأسلوب هو مجال التّميّز[7]؛ فالشّاعر يستأنس هنا بـ"سورة الرّحمَن"، ويجعل لها دلالة خاصّة في شعره، فهو في السّطر الثّامن يختزن طاقة نفسيّة هائلة، لا يفي التّعبير المباشر بحاجتها للانطلاق خارج مكبتها، بل إنّ الرّمز والالتواء في التّعبير هو الأقدر على تفجير تلك القوّة الشّعوريّة المكبوتة؛ ومن هنا يتجلّى أثر "سورة الرّحمَن" في مخيّلة الشّاعر؛ إذ تكون

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 74-75.
(2) يهدي الشّاعر ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدًا" الّذي أخذت منه هَذه المقطوعة إلى جدّه حسين وجدّته وأبيه وأمّه.(ينظر: محمود درويش،لماذا تركت الحصان وحيدًا، 9.)
(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 73.
(4) نفسه، 74.
(5) ينظر: خليل محمّد سالم الحسينيّ، دراسات في تطوّر النّقد الأدبيّ الحديث، 140.
(6) محمود درويش، جداريّة، 49-50.
(7) ينظر: محمّد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، 351.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وسيلته للإيحاء بعواطفه وأفكاره. وبالإضافة إلى ذَلك يتناصّ مع قوله تعـالى:" وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيْتُونِ ۝١ وَطُورِ سِينِينَ ۝٢ وَهَٰذَا ٱلْبَلَدِ ٱلْأَمِينِ "[1]، ففي السّطر الخامس يقتطع الآية الأولى مع تحوير طفيف بقوله:" عن صمود التّين والزّيتون"[2]، وهو بذَلك يضيف بعدًا غيريًّا إلى البعد الذّاتيّ، وباختياره للّغة الدّينيّة يحيـل البعـد الغيريّ المرتبط بالحاضر إلى بعد تاريخيّ دينيّ، يتّصل بكلّ زمان، فبالإشارة إلى موقع الولادة في قولـه: " حيـث ولدت"[3] تحضر " فلسطين" إلى الذّهن؛ وبذا يكون " صمود التّين والزّيتون" إشارة لها دلالة دينيّة موحيـة، تتّـصل بـ"فلسطين" وأهلها ومعالمها،ولعلّ جيش الزّمان هو الخطر المحدّق بها، و"البلد الحزين"[4] هو إعادة صياغة لقولـه تعالى:"وَهَٰذَا ٱلْبَلَدِ ٱلْأَمِينِ "[5]، غير أنّ هَذه الصّياغة تتحوّل من دلالة مكانيّة أصليّة إلى دلالة مكانيّـة يستحدثها الشّاعر، "فالبلد الأمين" في السّياق القرآنيّ هو "مكة"[6]، بينما "البلد الحزين"[7] في السّياق الـشّعريّ لعلّـه "فلسطين". من هنا تحوّل لفظ "الأمين" إلى " حزين"؛ لينسجم مع الواقع الاجتماعيّ لـ"فلسطين" مـن ناحيـة ومـع الإحساسات الّتي تتلجلج في نفس الشّاعر تجاه ذَلك الوضع من ناحية أخرى، وهو يستثير تلك الإحـساسات نتيجـة لإحساس أوّليّ نابع من تجربة الموت الّتي واجهها؛ ممّا جعله ينزع إلى الماضي مجبولاً بالحاضر والمستقبل.

يستعين "درويش" كذَلك بأسماء السّور القرآنيّة فـي مواقـع أخـرى؛ ليـربط مـضمونها الكلّـيّ، سـعيًا لإيجاد صلة بينه وبين واقع الحياة الّذي يعيشه، فالأدب كما يرى " مـارون عبّـود" هـو الّـذي يـصوّر الحيـاة: ماضيها وحاضرها، مستقبلها القريب والبعيد، ويضع مخطّط مخيّلة الأديب الّتـي هـي فـي حلـم دائـم يـسعى إلى تجميل الحياة وإسـعاد البـشر[8]، " ودرويـش" شـاعرًا يملـك إحـساسًا عميقًـا نحـو الحيـاة، يستقـصي جوهرها: قريبه وبعيده،ويقارب بين الأزمنة؛ ليعيـد صـياغتها وفقًـا لرؤيـة فرديّـة ذات طـابع جمـاعيّ؛ إذ يقول:

وتناسل فينا الغُزاةُ تكاثر فينا الطُّغاة. دم كالمياه،
وليس تجفّفه غير سورة عـمّ وقبعة الشّرطيّ
وخادمه الأسيويّ. وكان يقيس الزّمان بأغلاله.

---

(1) سورة التّين، آية1– 3.
(2) محمود درويش، جداريّة، 49.
(3) نفسه، 49.
(4) نفسه، 49.
(5) سورة التّين، آية 3.
(6) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 272/8.
(7) محمود درويش، جداريّة، 49.
(8) ينظر: مارون عبّود، مؤلّفات مارون عبّود، المجموعة الكاملة في النّقد الأدبيّ، 319– 320.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سألناه: سرحان[1] عمّ تساءلت؟

قال: اذهبوا . فذهبنا

إلى الأمّهات اللّواتي تزوّجن أعداءنا.[2]

لا يمكن تفسير الرّموز منعزلة عن الواقع الاجتماعيّ أو بمنأى عن التّكوين النّفسيّ للمبدع، فالتّشكيل الفنّيّ المحسوس يرتكز في تفسيره على هَذين البعدين[3]، وبوصف التّكوين النّفسيّ للشّاعر يتراكم من تكاثف أحداث عبر مراحل مختلفة،فهو يخفي وراء الرّموز صورة المجتمع، وكلّ ما تعنيه له تلك الصّورة من جزئيّات. تنتقل " سورة عمّ" عبر مخيّلة الشّاعر محمّلة بدلالة رمزيّة، يرمي الشّاعر من ورائها إلى تخيّل مرحلة حاسمة، تفصل بين أطراف الصّراع على أرض "فلسطين"، وكأنّه يحيل القارئ إحالة غير مباشرة إلى مضمون تلك السّورة؛ حيث يقول تعالى:" عَمَّ يَتَسَآءَلُونَ ۝١ عَنِ ٱلنَّبَإِ ٱلۡعَظِيمِ ۝٢ ٱلَّذِي هُمۡ فِيهِ مُخۡتَلِفُونَ "[4]. إنّ تجفيف " سورة عمّ" للدّم كما يظهر في السّطر الثّاني ، قد يعني الوصول إلى مرحلة النّهاية الّتي قد تعادل النّبأ العظيم، فإذا كان النّبأ العظيم في السّياق القرآنيّ يعني يوم القيامة الّذي ينكره المشركون[5]، فلعلّه في النّصّ الدّرويشيّ نبأ الحقّ المقترن بعودة "فلسطين" إلى أهلها، والشّاعر هنا يفيد من مضمون السّورة فضلاً عن إفادته من قالبها الّذي يكتسب سمة حواريّة، وممّا يلفت عند "درويش" أحياناً غرابة الصّور وعدم تآلفها وانسجامها مع التّراكيب المجاورة، ولعلّ هَذا ماثل في التّركيب "قبّعة الشّرطيّ" المرتبط بـ"سورة عمّ".

2. نماذج من الأسفار التّوراتيّة رافداً للتّجربة الشّاعريّة

النّصّ "فضاء لأبعاد متعدّدة، تتزاوج في كتابات مختلفة، وتتنازع دون أن يكون أيّ منها أصليًّا: فالنّصّ نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثّقافة"[6] المختزنة في ذاكرة الأديب؛ ممّا يؤدّي أحيانًا إلى تداخلها، واصطدام عناصرها للتّشابك مع النّصّ الحديث الإنتاج، وقد تظهر عبره مستقلّة أو متعالقة، تفضي بدلالات متنوّعة، من هنا كان لثقافة "درويش" التّوراتيّة أثر متمكّن في شعره؛ إذ تمثّلت ملامح بعض الأسفار بوضوح، وهو في إحدى محاوراته يعلّل ذَلك الحضور بنظره إلى التّوراة على أنّها كتاب

---

(1) هو الرّمز "سرحان بشارة" شابّ عربيّ فلسطينيّ ولد في القدس عام 1945م، ودخل الولايات المتّحدة كمهاجر أردنيّ مسيحيّ، اتُّهم باغتيال "روبرت كيندي" شقيق الرّئيس الأمريكيّ " جون كيندي" قبل الخامس من يونيو 1968م الّذي يوافق الذّكرى الأولى لحرب 1967، ترصّد " سرحان" لـ " كيندي" حيث كان يعقد مؤتمرًا بمناسبة فوزه في الانتخابات التّمهيدية لولاية "كاليفورنيا"، فقد أطلق ثماني رصاصات، أصابت إحداها "كيندي" في مخّه، فتوفّي على الفور.(ينظر: فهد عامر الأحمديّ، الآلة الّتي قتلت كيندي، http://www.alriyadh.com/2004/07/05/article14520.html)

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 452- 453

(3) ينظر: محمّد عبد الحميد، النّصّ الأدبيّ بين إشكاليّة الأحاديّة والرّؤية التّكامليّة، 90.

(4) سورة النّبأ، الآيات 1-3.

(5) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 8/ 192.

(6) رولان بارت، نقد وحقيقة، 3 الأعمال الكاملة، 21.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أدبيّ، فيه فصول أدبيّة راقية، وليس كتابًا دينيًّا ولا تاريخيًّا، فهناك ثلاثة أسفار فيه مملوءة بالشّعر، وتعبّر عن خبرة إنسانيّة، وهي "سفر أيّوب" و " سفر الجامعة" الّذي يطرح سؤال الموت، و" نشيد الأناشيد"[1].

❖ "سفر الجامعة"[2] وفلسفة الفناء والوجود

يعد" سفر الجامعة" أحد الأسفار التّوراتيّة الّتي كان لها حضور مميّز في شعر "درويش" وبالتّحديد في "جداريّته" الّتي تمثّل خلاصة تجربة حياتيّة، تدفع الإنسان إلى الاستقصاء في نظرته للواقع، فأيّ تجربة في الحياة قد توصل الإنسان إلى حكمة، تدفعه للبحث عن تجربة مثيلة لها أو حكمة يتكيّف معها ذَلك الواقع، و"سفر الجامعة" يلخّص نظرة حكيم في الحياة، وهي نظرة تنمّ عن فهم عميق لها. لقد سرت تلك الحكم المستمدّة من ذَلك السّفر في أنحاء " جداريّة"، وانصهرت فيها، وشكّلت جوانب بيّنة منها، فـ"الجداريّة" في فكرتها تدور حول الموت المنبعث من تجربة ذاتيّة واقعيّة مرّ بها الشّاعر، وهي تلخّص نظرة إنسان للحياة، وهو على مشارف الموت، ومن هنا يتّضح أنّ "درويشًا" لم يطّلع على ذَلك السّفر فحسب، بل تمثّله في نفسه، وحينما شرع في التّعبير عن تلك التّجربة، اصطدمت بمادّة ذَلك السّفر، ولعلّه بنفسه قاد قارئه، وجعله يشعر بضرورة العودة إليه؛ فمن المقطوعة الآتية يسير القارئ نحو هدفه؛ إذ يقول الشّاعر:

مَنْ أنا؟
أنشيدُ الأناشيد
أم حِكْمَةُ الجامعةْ؟
وكلانا أنا...
وأنا شَاعرٌ
ومَلِكْ
وحكيمٌ على حافّة البئرِ[3]

ليست الرّموز الّتي يغرفها الشّعراء من مَعين الثّقافات القديمة غاية في ذاتها بقدر ما هي شفرات تصوّريّة، يحوّلها التّعبير الشّعريّ إلى ما يلائم الإنسان المعاصر[4]، و" درويش" بعودته إلى الينبوع الثّقافيّ الدّينيّ يحاول أن يعبّر عمّا يمور في صدره من خلجات، ففي المقطوعة السّابقة تتداخل

(1) ينظر: محمود درويش،(يفتح دفاتره في حوار شامل حول الشّعر والسّياسة والحاضر والماضي)، محمود درويش: قصيدة النّثر حازت شرعيّتها وعلى شعرائها أن يعترفوا بالآخرين، حاوره: عبده وازن، الحياة الجديدة، الإثنين، 12/12/ 2005، ص24.

(2) كتب هَذا السّفر عند مستهلّ القرن الثّاني قبل الميلاد، مؤلّفه يسمّى نفسه الجامعة وفي العبريّة (قوهلت)؛ أي الواعظ، ويبدأ السّفر هَكذا" كلام الجامعة بن داود الملك في أورشليم" (ينظر: سلامة غنمي، التّوراة والأناجيل بين التّناقض والأساطير، 50).

(3) محمود درويش، جداريّة، 86.

(4) ينظر: عاطف جودة نصر، النّصّ الشّعريّ ومشكلات التّفسير، 118- 119.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشّفرات التّوراتيّة مع النّصّ الشّعريّ؛ وبذا تتجلّى "حكمة الجامعة"؛ ففي لحظات الإحساس بالموت تلج الصّور نفس صاحبها؛ فيستعيد الشّاعر ماضيه استعادة خاطفة، وتتولّد في نفسه الحكمة النّابعة من تجربة ذاتيّة عميقة، و"الجامعة" هو مصدر تلك الحكمة، ويأتي الضّمير "أنا" معبّرًا عن ذاته داخل الذّات الأخرى، ويبلغ التّوحّد غايته بين الشّاعر والحكيم؛ إذ يتضاعف الإحساس باللاّوعي، حينما يبدأ الشّاعر التّناصّ بأسلوب الاستفهام، ويبلغ ذَلك حدًّا أكبر، حينما يجيب: " وكلانا أنا"[1]؛ إذ يشمل التّوحّد أكثر من شخصيّة، لا تنتفي بوجودها الذّات الشّاعرة، ويكون ذَلك عبر الأدب، "هَذا الّذي عن طريقه نعي إنسانيّتنا الّتي تفكّر، وتتكلّم".[2]

إنّ انسجام التّناصّ في العمل الأدبيّ فنيًّا وموضوعيًّا شرط أساسيّ لتماسكه واتّساقه، فالنّصّ المستوحى من المقروء الثّقافيّ لا بدّ أن يناسب المقام الّذي يطرح فيه، وأن يؤدّي وظيفته الفنيّة والموضوعيّة[3]، ولعلّ "درويشًا" حينما يمتتح من النّصوص الدّينيّة لا يقوم بذَلك؛ إلاّ لأنّه يجد فيها مادّة مغذّية لشعره من جانبيه: الفنّيّ والموضوعيّ، وملائمة لإحساساته ولأصداء خيالاته وتصوّراته، وحكمة "الجامعة" من الرّوافد الّتي يدرك غايات نفسه من خلالها؛ إذ يقول:

للولادة وقْتٌ

وللموت وقتٌ

وللصّمت وقْتٌ

وللنّطق وقْتٌ

وللحرب وقْتٌ

وللصُّلح وقْتٌ

وللوقتِ وقْتٌ[4]

يتأسّس معنى النّصّ الحاضر المتناصّ على النّصّ الغائب المتناصّ معه، والأوّل تجمعه بالثّاني علاقة بناء، ولا يتأتّى فهمه إلاّ بإدراك معنى الثّاني[5]،وهَذا ما تتطلّبه العلاقة المشتركة بينهما الّتي تجعلهما متلاصقين ومؤدّيين غاية واحدة داخل النّصّ المشترك الّذي نصّ من خلاله على أنّ الأوقات تتداخل حينما تقترب النّهاية، ويدرك الإنسان أنّ كلّ شيء في وقته آتٍ لا محالة، وأنّ الحياة تجري تبعًا لنظام مخصوص، وهَذا ما أدركه "درويش" عبر تلك المقطوعة الّتي تحيل القارئ إلى النّصّ التّوراتيّ الّذي تعاد صياغته بما يشبه لعبة تركيبيّة، و"درويش" يستوحي تلك اللّغة وما تؤدّي إليه من معان من قول "الجامعة":" لِكُلِّ شَيْءٍ زَمَانٌ، وَلِكُلِّ أَمْرٍ تَحْتَ السَّمَاوَاتِ وَقْتٌ. لِلْوِلاَدَةِ وَقْتٌ وَلِلْمَوْتِ وَقْتٌ. لِلْغَرْسِ

(1) محمود درويش، جداريّة، 86.

(2) جان بيلمان نويل، التّحليل النّفسيّ والأدب،8.

(3) ينظر: أحمد الزّعبيّ، التّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا، 31.

(4) محمود درويش، جداريّة، 90.

(5) ينظر: الحسن بواجلابن، التّناصّ من منظور حازم القرطاجنّي، جذور ، م7،ج 12، 2003، س.6، ص139.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وَقْتٌ وَلِقَلْعِ الْمَغْرُوسِ وَقْتٌ. لِلْقَتْلِ وَقْتٌ وَلِلشِّفَاءِ وَقْتٌ. لِلهَدمِ وَقْتٌ وَلِلبِنَاءِ وَقْتٌ. لِلْبُكَاءِ وَقْتٌ وَلِلضِّحْكِ وَقْتٌ. لِلنَّوْحِ وَقْتٌ وَلِلرَّقْصِ وَقْتٌ. لِتَفْرِيقِ الْحِجَارَةِ وَقْتٌ. وَلِجَمْعِ الْحِجَارَةِ وَقْتٌ. لِلْمُعَانَقَةِ وَقْتٌ وَلِلانْفِصَالِ عَنِ الْمُعَانَقَةِ وَقْتٌ. لِلْكَسْبِ وَقْتٌ وَلِلْخَسَارَةِ وَقْتٌ. لِلصِّيَانَةِ وَقْتٌ وَلِلطَّرْحِ وَقْتٌ. لِلتَّمْزِيقِ وَقْتٌ وَلِلتَّخْيِيطِ وَقْتٌ. لِلسُّكُوتِ وَقْتٌ وَلِلتَّكَلُّمِ وَقْتٌ.لِلْحُبِّ وَقْتٌ وَلِلْبُغْضَةِ وَقْتٌ. لِلْحَرْبِ وَقْتٌ وَلِلصُّلْحِ وَقْتٌ"[1]. تبدأ الأوقات عند "درويش" بالولادة، وتبدأ الحياة بالولادة، فجملة "للولادة وقت"[2] ينقلها حرفيًّا من "سفر الجامعة" ، ليقرن بين لحظات الوجود والعدم، فالشّاعر يستعرض مشوار الحياة سريعًا إلى أن يصل إلى الفكرة المنطلقة من التّجربة الّتي يخوضها؛ ليقول:"للموت وقت"[3]، ألم يكن "درويش" قبلها يعلم أنّ للموت وقتًا؟؟ أم أنّ شعوره باقتراب حضوره ذكّره بذَلك؟ إنّ سرعة اقتران الولادة بالموت تذكّر بالانقضاء السّريع للحياة، واجتماع كلّ شيء بنقيضه في النّصّين تذكير أيضًا بالولادة والموت، فقد تكون مفردات القلع، والقتل، والهدم، والتّفريق، والانفصال، والخسارة، والطّرح، والتّمزيق نوعًا من الموت، وقد تكون نقائضها نوعًا من الولادة. إنّ طبيعة التّجربة والفكرة المرتبطة بها هي الّتي استدعت ربط الموت بالوقت. والشّاعر في المقطوعة السّابقة يستبدل الصّمت بالسّكوت؛ ليستقيم الإيقاع، وليس الموت إلاّ صمتًا في أحد ملامحه، ويستبدل كذَلك النّطق بالتّكلّم، وليس ذَلك في دلالته العامّة ببعيد عمّا جاء به "الجامعة"؛ إذ إنّ لكلّ شيء وقتًا في نظر كليهما، ولَكنّ "درويشًا" يستمدّ ما يتلاءم مع تجاربه، فيحذف، ويضيف، ويعدّل وفقًا لذَلك، إلى أن يقول في النّهاية مضيفًا ممّا لديه: "للوقت وقت"[4]، وليس ذَلك إلاّ تعبيرًا عن شدّة ارتباط جزئيّات الحياة بالوقت، وعن عمق إحساسه بأقوال "الجامعة" من ناحية، ومدى صلتها بمكنونات نفسه من ناحية أخرى، فهو يختصر على نفسه الحاجة الملحّة للتّعبير عن الدّفق العاطفيّ والفكريّ؛ لتكون تلك الجملة خلاصة ذَلك الدّفق.

الممارسة الفنّيّة لحظة تحوّل من الاعتلال إلى الصّحّة؛ لأنّها تستوعب حاجات الشّاعر ولجاجاته؛ فتقوم باستدراجها في خيالات، تخدع نفسه بشيء من الرّاحة، وتتيح للانفعال هدوءًا وقتيًّا[5]، يخلّص النّفس من صور الانفعالات المكبوتة الّتي تكون مصدر ألم إن لم تجد طريقها خارج النّفس الشّاعرة، إذ يواصل الشّاعر فكرته قائلاً:

كُلُّ شَهْرٍ سيشربُهُ البحرُ
والبحرُ ليس بملآنَ،
لا شيءَ يبقى على حالِه
كُلُّ حيٍّ يسيرُ إلى الموت

(1) الكتاب المقدّس، سفر الجامعة، الأصحاح الثّالث،1- 8، ص936.
(2) محمود درويش، جداريّة، 90.
(3) نفسه، 90.
(4) نفسه،90.
(5) ينظر: محمّد طَه عصر، سيكولوجيّة الشّعر، العصاب والصّحّة النّفسيّة، 137

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والموتُ ليس بملآنَ[1]

الممارسة الشّعريّة وفقًا لذَلك وسيلة لاحتواء الاحتدام الوجدانيّ، وخروج من حالة الكبح إلى الاستقرار[2]، وقد كان حضور النّصّ الدّينيّ في "جداريّة" أبرز وسائل الإيحاء بالحالة النّفسيّة للشّاعر؛ ففي السّطر الثّالث يستوحي الشّاعر الفكرة العامّة في" سفر الجامعة"؛ إذ يقول في ذَلك السّفر:" بَاطِلُ الأَبَاطِيلِ الْكُلُّ بَاطِلٌ"[3]. لقد أعاد "درويش" صياغة الفكرة المتعلّقة بحتميّة زوال كلّ شيء وفقًا لنظام الحياة المتقلّب، فهو بقوله:" لا شيء يبقى على حاله"[4] يشير إلى التّغيير، والتّغيير غالبًا ما يعني الزّوال، وهو يتناصّ كذَلك مع قول "الجامعة":" كُلُّ الأَنْهَارِ تَجْرِي إِلَى الْبَحْرِ، والْبَحْرُ لَيْسَ بِمَلآنَ"[5]، وهو أثناء ذَلك يستبدل اللّفظين "يشرب" و "يسير" بـ"تجري" ، وعدم امتلاء البحر يؤكّد معنى " يشربه"، فهو يتحايل على الألفاظ؛ ممّا يكسب التّناصّ نوعًا من المرونة، تؤكّد على ذوبان النّصّ المرجعيّ في النّفس والقدرة على إعادة صياغته بعفويّة، وفي السّطرين الأخيرين تتداخل أكثر من فكرة تعود لأكثر من نصّ مرجعيّ، فالشّاعر إلى جانب تحويره لمقولة "الجامعة":" كلّ الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن"[6]، يتناصّ مع قوله تعالى:" **كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ** "[7]، ومع قوله تعالى:" **كُل نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ**"[8]، سواء أكان التّناصّ عفويًّا أم مقصودًا لذاته، أم أحدثه التّشابه في الفكرة بين مصدرين دينيّين، فتكون المادّة الدّينيّة عاملاً مثريًا في تلك المقطوعة شكلاً ومضمونًا، فيأتي ذَلك التّناصّ الّذي يقترب من الحرفيّة في بعض أجزائه؛ ليشكّل جزءًا من الفكرة الكلّيّة في "جداريّة"، وهي فكرة تجسّد نهاية الحياة؛ لتشدّها إلى بدايتها، وتلخّص النّتيجة الطّبيعيّة الّتي ينتهي إليها الوجود الإنسانيّ بالاستناد إلى أكثر من عقيدة سماويّة، سيّما أنّ العقائد تعتني بحقائق الوجود أشدّ اعتناء.

إنّ الأدب في بعض حالاته يستقي مادّته من تجارب الحياة الشّعوريّة، وهي تجارب يستوعبها الفنّان، ويسمو بها من مستواها العاديّ، ويعبّر عنها بطريقة مثيرة للانفعال،[9] و"درويش" لا ينقل تجارب الحياة نقلاً مباشرًا، وإنّما يأخذ من الماضي ما يمكن أن يندمج مع الحاضر، ويلتحم به، من هنا كانت حكم "الجامعة" وسيلة للإفصاح عمّا يمور في نفسه؛ لتكون جزءًا ممّا ينطق به شعوره؛ إذ يقول :

الرّياحُ شماليّةٌ

والرّياحُ جنوبيّةٌ

---

(1) محمود درويش، جداريّة، 90.

(2) ينظر: محمّد طّه عصر، سيكولوجيّة الشّعر، العصاب والصّحّة النّفسيّة، 137-138.

(3) الكتاب المقدّس، سفر الجامعة، الأصحاح الأوّل، 2، ص934.

(4) محمود درويش، جداريّة، 90.

(5) الكتاب المقدّس، سفر الجامعة، الأصحاح الأوّل، 7، ص934.

(6) نفسه، 7، ص934.

(7) سورة الرّحمَن، آية 26.

(8) سورة آل عمران، آية 185.

(9) ينظر: محمود السّمرة، النّقد الأدبيّ والإبداع في الشّعر، 112- 113.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تُشرِقُ الشّمسُ من ذاتها
تَغْرُبُ الشّمسُ في ذاتها
لا جديدَ، إذاً
والزّمَنْ
كان أمسِ،
سُدًى في سُدًى.[1]

تحيل السّطور السّابقة قارئها إلى "سفر الجامعة"؛ حيث يقول:" والشَّمْسُ تُشْرِقُ، والشَّمْسُ تَغْرُبُ، وَتُسْرِعُ إِلَى مَوْضِعِهَا حَيْثُ تُشْرِقُ. الرِّيحُ تَذْهَبُ إِلَى الْجَنُوب وَتَدُورُ إِلَى الشِّمَال. تَذْهَبُ دَائِرَةً دَوَرَانًا، وَإِلَى مَدَارَاتِهَا تَرْجِعُ الرِّيحُ...، فَلَيْسَ تَحْتَ الشَّمْسِ جَدِيدٌ...، فَهُوَ مُنْذُ زَمَانٍ كَانَ فِي الدُّهُورِ الَّتِي كَانَتْ قَبْلَنَا. لَيْسَ ذِكْرٌ لْلأَوَّلِينَ، وَالآخِرُونَ أيضًا الّذِينَ سَيَكُونُونَ لاَ يَكُونُ لَهُمْ ذِكْرٌ عِنْدَ الّذِين يَكُونُونَ بَعْدَهُمْ"[2]. يبقى الدّفق الشّعريّ عند "درويش" في "جداريّة" متعلّقًا بالنّصّ التّوراتيّ؛ ممّا يدفع القارئ إلى أن ينعم النّظر في دورة الحياة الّتي تستعيد ذاتها، وليس ذَلك بمعزل عن الإحساس بمشوار الحياة الّذي يسير وفقًا لمراحل، يستعيد فيها نفسه، إلى أن ينقضي، فليست حركة الرّياح، وتقلّبات الشّمس إلاّ خطوات، تقود إلى النّهاية، فالشّاعر يعيد تصوير الحياة مستبطنًا مسيرتها؛ ليبثّ ما في نفسه من رغبة لتفريغ الطّاقات الشّعوريّة المكبوتة، وفي الأسطر الثّلاثة الأخيرة يلخّص المعنى الّذي تضمّنته حكم "الجامعة"؛ إذ يصوغه بلغته الخاصّة إشارة إلى انقضاء الحياة، فالشّاعر هنا يفلسف الوجود بالاتّكاء على النّصّ التّوراتيّ، فالشّعر الكبير عند " درويش" لا بدّ من أن تخترقه رؤية ما للكون والوجود، والنّصّ الّذي لا يحمل تاريخًا وثقافة هو نصّ هشّ[3].

إنّ كثافة النّصّ الشّعريّ لا تمنعه من الانفتاح على الآخر والاغتناء به، ولا تحول دون اندراجه في سياق ثقافيّ يزيده عمقًا، ويزداد به سعة وإثارة[4]، و"درويش" في "جداريّة" عبّر عن تجربة فرديّة، لا تنفصل عن روح الجماعة، وتتّصل بالإنسانيّة معتمدًا على الماضي بمنطقيّته وعقلانيّته وقوّة تأثيره، متيقّنًا أنّ التّجارب الإنسانيّة تتشابه مع اختلاف الأزمنة والأمكنة؛ فتأتي النّصوص المرجعيّة لتكون جزءًا من الفكرة الّتي تمرّ عبر الإحساس الصّادق، وهنا يرتقي الشّاعر بالمعنى، ويخرجه من دائرته الفرديّة إلى مستوى ثقافيّ عامّ، وذَلك بالتّواصل مع النّصّ الدّينيّ بوصفه وسيلة تأثير وإقناع؛ إذ يقول:

باطلٌ، باطلُ الأباطيل... باطلْ
كلُّ شيء على البسيطة زائلْ[5]

(1) محمود درويش، جداريّة، 87– 88.
(2) الكتاب المقدّس، سفر الجامعة، الأصحاح الأوّل، 5– 11، ص934.
(3) ينظر: محمود درويش، كلام في الشّعر، الكرمل، ع78، 2004م، ص189.
(4) ينظر: علي جعفر العلاّق، الدّلالة المرئيّة قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة،51– 52.
(5) محمود درويش، جداريّة، 87.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويقول مخاطبًا "أنكيدو" وقد أفاد من أسطورته مع "جلجامش"[1]:

واستسلمتَ للبشريّ. أنكيدو، ترفّقْ
بي وُعدْ من حيثُ مُتَّ، لعلّنا
نجدُ الجوابَ، فمن أنا وحدي؟
... ...
تحرّكْ قبل أن يتكاثرَ الحكماءُ حولي
كالثّعالب. [كلُّ شيء باطلٌ، فاغنَمْ
حياتَكَ مثلما هيَ برهةً جُبْلَى بسائلها،
دَمِ العُشْبِ المُقَطَّرِ. عِشْ ليومك لا
لحلمك. كلُّ شيء زائلٌ. فاحذَرْ
غداً وعِشِ الحياةَ الآنَ في امرأةٍ
تحبُّكَ. عِشْ لجسمك لا لوَهْمِكَ.
واستظرْ
ولداً سيحملُ عنك روحَكَ.
فالخلودُ هوَ التّناسُلُ في الوجود. [2]

التّجربة الذّاتيّة أساس المعرفة، وما دام هناك مشترك بين الآحاد من البشر فإنّ تلك التّجربة تصبح الأساس لإدراك الموضوعيّ، [3] وبمعايشتها عبر النّصّ الشّعريّ تثار فينا أفكار وأحاسيس ومواقف متضمّنة في تجاربنا الذّاتيّة، وهَذا ما يعمّق تجارب حياتنا[4]، وتنمو تلك التّجارب داخل المبدع والمتلقّي بالأخذ من تجارب الأمم الغابرة، فالسّطور السّابقة تحيلنا إلى النّصّ التّوراتيّ، حيث يقول

(1) "جلجامش" و"أنكيدو" والعالم السّفليّ: أسطورة سومريّة في قسمها الأوّل، تتحدّث عن نشوء الكون،: حيث اقتلعت العاصفة على نهر الفرات شجرة؛ فعثرت عليها إحدى السّيّدات، وزرعتها، وعندما كبرت الشّجرة صنعت تلك السّيّدة من خشبها عرشًا وسريرًا؛ إلاّ أنّ أفعى عشعشت في جذورها، فلجأت تلك السّيّدة إلى أخيها؛ فنصحها باللّجوء إلى "جلجامش" الّذي قطع الشّجرة بعد هرب من فيها، وقد اصطنع لنفسه منها أداتين، وقد أسقطت إحدى الإلَهات الأداتين إلى العالم السّفليّ، وقد عرض "أنكيدو" نفسه على "جلجامش" للنّزول إلى العالم السّفليّ لإحضارهما، ولم يأبه "أنكيدو" لنصائح "جلجامش"، فوقع فريسة الموت، وبعد محاولات عدّة أفلح "جلجامش" في رؤية صديقه في العالم السّفليّ، إذ أمر أحد الآلهة إلَه الموت بإحضار روح "أنكيدو" ليحادثها "جلجامش"، فقصّ عليه "أنكيدو" حياة الموتى.(ينظر: د. إدزارد، م. ه، بوب، ف. رولينغ، قاموس الآلهة والأساطير، 122).

(2) محمود درويش، جداريّة ، 83- 85.

(3) ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليّات القراءة وآليّات التّأويل، 25.

(4) ينظر: نفسه، 27- 28.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"الجامعة" في سفره:" بَاطِلُ الأَبَاطِيلِ، الْكُلُّ بَاطِلٌ"[1]، ويقول: "يُوجَدُ وَاحِدٌ وَلاَ ثَانِيَ لَهُ، وَلَيْسَ لَهُ ابْنٌ وَلاَ أَخٌ، وَلا نِهايَةَ لِكُلِّ تَعَبِهِ... اثْنَانِ خَيْرٌ مِنْ وَاحِدٍ...؛ لأَنَّهُ إِنْ وَقَعَ أَحَدُهُمَا يُقِيمُهُ رَفِيقُهُ. وَوَيْلٌ لِمَنْ هُوَ وَحْدَهُ إِنْ وَقَعَ؛ إِذْ لَيْسَ ثَانٍ لِيُقِيمَهُ. أَيْضًا إِن اضْطَجَعَ اثْنَانِ يَكُونُ لَهُمَا دِفْءٌ. أَمَّا الْوَحْدُ فَكَيْفَ يَدْفَأُ؟...، رَأَيْتُ كُلَّ الأَحْيَاءِ السَّائِرِينَ تَحْتَ الشَّمْسِ مَعَ الْوَلَدِ الثَّانِي الَّذِي يَقُومُ عِوَضًا عَنْهُ. لاَ نِهَايَةَ لِكُلِّ الشَّعْبِ، لِكُلِّ الَّذِينَ كَانَ أَمَامَهُمْ"[2]. لقد استشعر "درويش" الوحدة في اللّحظات المدلسة؛ فألقى نظرة جابت سفر الحياة الغابرة.. انطلاقًا من الذّاتيّ ووصولاً إلى الإنسانيّ، وقد أفاد من أسطورة "جلجامش" و"أنكيدو"؛ فهو أثناء حواره مع "أنكيدو" التهم أفكار الجامعة الّتي تتماشى مع واقعه النّفسيّ مفيدًا من التّجربة الأسطوريّة؛ حيث يقع "أنكيدو" – حسب مضمون تلك الأسطورة– فريسة الموت، ويمارس "جلجامش" دور الحكيم النّاصح له، ولعلّ الشّاعر في هَذه الحالة يمثّل شخصيّتين: شخصيّة "أنكيدو" الّتي قد تمثّل ذاته المريضة الّتي أشرفت على الموت، بل هي في نظره مَيْتة، وشخصيّة "جلجامش" صاحب "أنكيدو" الّذي أراد أن يرى صديقه بعد الموت، وهي قد تمثّل ذات الشّاعر الّتي عادت إلى صحوها، فلعلّه " استحضر شخصيّة جلجامش المفجوع بموت أنكيدو وتقمّصها؛ ليجعل منها ذاته ويخاطب من خلالها أنكيدو والّذي يرى فيه ذاته الميتة مرّة أخرى"[3]، ومن هنا تكون أقوال "الجامعة" ممثّلة للحالة الّتي مرّ بها كلّ من "أنكيدو" بعد موته و"درويش" في مرضه؛ فقد وجد أنّ "الجامعة" ينطق بما يموج في خاطره، وبما يصوّر حالته المعاكسة للحِكم الّتي قالها في سفره، ومن هنا يشعر بالذّنب تجاه نفسه، وقد أعاد تلك الحكم؛ ليمليها على نفسه من خلال دعوته "أنكيدو" للعودة من الموت، فهو يريد أن يحيا؛ ليعيد النّظرة في الحياة؛ ففي السّطر الأوّل نقل عبارة "الجامعة"؛ ليثير شعوره نحو آليّة زوال الحياة؛ وهو بذَلك يصل إلى مرحلة الإدراك الفعليّ لتلك الحقيقة، وهي مرحلة يستشعرها الإنسان العاديّ، ولَكن ليس بقدر ما يستشعرها الإنسان المفارق للبقاء في إحساسه، وفي هَذه المرحلة يبرهن تعلّقه بالحياة بقوله:" فاغنم حياتك مثلما هي برهة..." [4]. لقد دفع الشّعور بالوحدانيّة "درويشًا" إلى إعادة النّظر في الحياة، مستقصيًا أقوال "الجامعة" الّتي تنبذ هَذه الحالة. الآن أدرك "درويش" الحاجة للمرأة والولد من أجل التّخلّص من ذَلك الشّعور، وقد عبّر عن ذَلك من خلال تداخل النّصّ التّوراتيّ بأفكاره، وقد عمّق ذَلك المعنى كاشفًا انصهار ذَلك النّصّ في مخيّلته بجملة واحدة؛ إذ يقول:" فالخلود هو التّناسل في الوجود"[5]. إنّ تلك الحكم الّتي يسوقها الجامعة و"درويش" من بعده تجسّد التّجربة أشدّ تجسيد، وتتلاحم معها أشدّ تلاحم. هَكذا أنعم الشّاعر فكره في أفكار "الجامعة"، وأفرغها عبر شحنة الانفعالات متمثّلاً كلّ معنى، واجدًا فيها متنفّسه الّذي ينضح بكلّ ما في نفسه من خلجات. وقد بقيت الدّفقة الشّعوريّة متّصلة بالنّصّ التّوراتيّ الممثّل لحال الشّاعر؛ إذ يقول مخاطبًا الموت:

---

(1) الكتاب المقدّس، سفر الجامعة، الأصحاح الأوّل، 2،ص 934.

(2) نفسه، الأصحاح الرّابع، 8– 11، 15– 16، ص938.

(3) عبّاس دويكات وآخرون، قراءات في جداريّة محمود درويش، 18.

(4) محمود درويش، جداريّة، 84.

(5) نفسه، 85.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نحن الضّيوفَ على الفراشة . وحدك
المنفيُّ، يا مسكين، لا امرأةٌ تضمُّك
بين نهديها، ولا امرأةٌ تُقاسمُك
الحنين إلى اقتصاد اللّيل باللّفظ الإباحيّ
المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسّماء .
ولم تَلدْ وَلَدًا يجيئك ضارعًا: أبتي،
أُحبُّكَ . وحدك المنفيُّ، يا مَلِكَ
الملوك، ولا مديحَ لصولجانكَ. لا[1]

يمارس "درويش" ما يشبه الإسقاط في علم النّفس[2]؛ إذ يسقط حالته –الّتي أصبح كارهًا رافضًا لها– على الموت ممارسًا فنّيّة التّشخيص؛ ويأتي ذَلك امتثالاً لحكم الجامعة الّتي تتعارض مع حالته النّفسيّة ووضعيّته الاجتماعيّة، وهو إذ يشعر بالوحدة والبعد والحزن على نفسه يخاطب الموت بقوله:" يا مسكين"[3]،وهَذا الخطاب عند " درويش" وفقًا لتفسيره الخاصّ محاولة إجراء مصالحة مع الموت بعد محاربته؛ والوصول إلى اتّفاق بأنّه "مسكين"، وهي محاولة ترويض له كما يروّض المرء الوحش من خلال الالتصاق به[4]، ويتبع ذَلك بتفاصيل حالته مفيدًا من معاني التّوراة، ليس كما جاءت نصًّا ، وإنّما كما يرى نفسه من خلالها؛ إذ يمثّل دور الواعظ متفقّدًا حالته وفقًا لأقوال "الجامعة"، فيسلخ معاناته على الموت، ويتقنّع بشخصيّة "الجامعة" حيث تقنّع بشخصيّة "جلجامش"،إذ "يصنع درويش إذن مادّة "جداريّته" من الشّخصيّ والأسطوريّ والحكايات المتداولة عن الموت، والصّيغ الثّقافيّة المختلفة الّتي تقارب موضوعة الموت والخلود، ويصهر هَذه المادّة كلّها في حكايته الشّخصيّة وتجربته الفعليّة مع الموت"[5].

" لا شكّ أنّ وراء الإبداع الأدبيّ موهبة مبدعة تجمع أشتات المظاهر في الوجود، وتوغل إلى أبعاد التّجارب في النّفس، إلاّ أنّ الموهبة ذاتها تبدو قاصرة إذا لم تخصّبها الثّقافة"[6].إنّ موهبة الشّاعر بكلّ عوامل نمائها عبّرت عن تجربة ذاتيّة، تستند إلى الثّقافة التّوراتيّة كعامل من عوامل الثّراء، ولعلّ ذَلك النّصّ مثّل تجربة ثقافيّة سكنت مخيّلة الشّاعر، وذابت فيها مندغمة بالإحساس؛ لتشكّل في تجربته

(1) محمود درويش، جداريّة، 58.
(2) الإسقاط : هو أن يسقط الشّاعر كلّ ما لا يرضى عنه في الشّعور على غيره من النّاس، (ينظر: وضّاح سيّد وهبة، أضواء على خفايا النّفس)، 17.
(3) محمود درويش، جداريّة، 58.
(4) ينظر: محمود درويش، حوار مع محمود درويش عن السّياسة والشّعر وتجربة الموت ، مجلّة الدّراسات الفلسطينيّة، ع48، 2001م، ص17.
(5) فخري صالح، عن " جداريّة" محمود درويش وعلاقته بقارئه، أفكار، ع152، 2001م، ص41.
(6) إيليّا الحاوي، نماذج في النّقد الأدبيّ وتحليل النّصوص، 103.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تشكيلاً، يصعب عزلها عنها، فإذا كان التّناصّ مع "سفر الجامعة" واضحًا وقريبًا من الحرفيّة في المقطوعات السّابقة، ففي مواقع أخرى قد يبدو التّناصّ خفيًّا؛ حيث يقول الشّاعر:

البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامةٍ
بيضاءَ. واللاّشيء أبيضُ في
سماء المُطْلَق البيضاء. كُنْتُ، ولم
أَكُنْ. فأنا وحيدٌ في نواحي هَذه
الأَبديّة البيضاء. جئتُ قُبَيْل ميعادي[1]

لعلّ الجملة الأخيرة من هَذه المقطوعة تلتقي مع قول "الجامعة": "لِمَاذَا تَمُوتُ فِي غَيْرِ وَقْتِكَ؟"[2]، وهي مقولة تلائم الجوّ النّفسيّ الّذي عاشه الشّاعر أمام تجربة حقيقيّة للموت، فلم تبقَ صلة الشّاعر بالموت قيد الإحساس بدنوّه، بل غدا يعيش تلك التّجربة في عالمه المتخيّل، فالأجل يحلّ، والشّاعر يرحل إلى عالم الأبديّة، ولَكنْ قبيل الموعد، وهو يعبّر عن الفكرة بلغته الخاصّة، ويستمدّها من النّصّ التّوراتيّ من ناحية، ومن إحساسه الّذي انسجمت معه تلك الفكرة، فتطلّبتها من ناحية أخرى. ويبقى إحساسه متشبّثًا بتلك الفكرة، إذ يقول:

. . ويا مَوْتُ انتظرْ، يا موتُ،
حتّى أستعيدَ صفاءَ ذِهْني في الرّبيع[3]

النّفس تصنع الأدب، والأدب يصنع النّفس، النّفس تجمع أطراف الحياة، لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة؛ كي يضيء جوانب النّفس[4]، لقد تمكّن الشّاعر فيما سبق من البوح بما تهجس به نفسه عبر الشّعر؛ ليعبّر عن حقائق الوجود، وطبيعة الإحساس بها، وهي حقائق واحدة لا تتبدّل، ويشترك النّاس غالبًا في طبيعة إحساسهم بها؛ إذ إنّ "في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم، ولا يزال حقيقة حتّى اليوم، وسيبقى حقيقة حتّى آخر الدّهر"[5]، وبوصف الدّين يعتني بتصوير القضايا الإنسانيّة والحقائق المرتبطة بها، فقد استند "درويش" إلى النّصّ التّوراتيّ في تصويره لحقيقة أزليّة أبديّة، ترتبط بالذّات والجماعة على السّواء، ألا وهي حقيقة الموت؛ فقد ربط بين ما في مخيّلته من أفكار وبين ما استوحاه من أقوال "الجامعة"؛ ليعبّر عمّا جاش في نفسه إزاء تلك التّجربة المصيريّة الّتي عاناها؛ فتفجّرت إحساساته تجاهها، وليس ذَلك إلاّ تعبيرًا عن تعلّق ملحّ بالحياة.

---

(1) محمود درويش، جداريّة، 10.
(2) الكتاب المقدّس، سفر الجامعة، الأصحاح السّابع، 17، ص941.
(3) محمود درويش، جداريّة، 51.
(4) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسيّ للأدب، 13.
(5) ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، 3/ 391.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ "ثقافة المرء غالبًا ما تجد طريقًا إلى كتابته، بوعي منه أو دون وعي"،[1] وقد وجدت ثقافة " درويش" التّوراتيّة المستلهمة من " سفر الجامعة" طريقها الأرحب إلى " جداريّة"، وأظنّ أنّه مارسها بوعي من حيث هي فكرة ماثلة في ذهنه، وبغير وعي حينما أعاد تشكيل تلك الفكرة في بوتقة مخيّلته؛ وبذا بقيت أقوال "الجامعة" تتسرّب إلى "جداريّة" مصوغة بطريقة تنسجم مع رؤية الشّاعر الخاصّة؛ إذ يقول:

وللكلمات وَهْيَ بعيدةٌ أرضٌ تُجاورُ
كوكبًا أعلى. وللكلمات وَهْيَ قريبةٌ
منّي. ولا يكفي الكتابُ لكي أقول:
وجدتُ نفسي حاضرًا ملءَ الغياب.[2]

... ...

يَضيقُ الشّكلُ. يَتّسعُ الكلامُ. أفيضُ
عن حاجات مفردتي، وأنظُرُ نحو
نفسي في المرايا: [3]

لعلّ "درويشًا" يتناصّ فيما سبق مع قول "الجامعة":" كُلُّ الْكَلاَمِ يَقْصُرُ. لاَ يَسْتَطِيعُ الإِنْسَانُ أَنْ يُخْبِرَ بِالْكُلِّ."[4]، فهو يجد القصيدة بما تشتمل عليه من قول عاجزة عن بثّ ما في نفسه من حاجة لذلك، ولعلّه يأخذ هَذا المعنى من الجامعة، ولم يستوحِه؛ إلاّ لأنّه وجده ينطق بحاله، فالقول يعجز عن التّعبير عن الجانب اللاّشعوريّ الّذي يملأ نفس الشّاعر، وسواء أكان الكتاب غير كافٍ كما هو الحال عند " درويش" أم كان الكلام قصيرًا كما هو الحال عند "الجامعة"، ففي النّهاية لا يعبّر الفرد وفقًا لرأي كليهما عمّا في نفسه من حاجة للقول، ونفس الشّاعر هنا تبعًا للفيض اللاّشعوريّ لا تجد متّسعًا لتفريغ الطّاقة النّفسيّة المكبوتة. و"درويش" في المقطوعة الثّانية يعبّر بطريقة مغايرة، فالكلام يتّسع إلاّ أنّ حاجته للتّعبير تتفاقم بالرّغم من اتّساع الكلام، وهَذا يدّلل على مدى تدفّق المشاعر وانسيابها في نفس الشّاعر، وهي مشاعر نابعة من تجربة عميقة،" فالتّجربة الّتي تتمتّع بدرجة كبيرة من العمق هي التّجربة الّتي يبزغ منها الشّعر"[5].

---

(1) عادل الأسطه، محمود درويش ولغة الظّلال، الشّعراء، ع12، 2001م، ص200.

(2) محمود درويش، جداريّة، 22– 23.

(3) نفسه، 23–24.

(4) الكتاب المقدّس، سفر الجامعة، الأصحاح الأوّل، 8، ص934.

(5) عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ عرض وتفسير ومقارنة، 352– 353.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يختصّ الفنّ بأنّه يظهر للحواس خواطر الفكر البشريّ؛ إذ إنّه يكشف للشّعور الحقيقة بشكل محسوس، والجمال الفنّيّ هو الظّاهرة المحسوسة[1]، ويكمن فيها ذاتها؛ وذلك لما تكتسبه تلك الظّاهرة من مكوّنات فنّيّة تسهم في إبرازها بصورة مؤثّرة ، و"درويش" يستوحي بعض أجزاء الفكرة ومكوّناتها الفنّيّة من النّصّ التّوراتيّ، ويبني ما استوحاه بناء متكاملاً، مضيفًا إليه أبعادًا جديدة؛ إذ يقول:

في الجرّة المكسورة استحبتْ نساءُ
السّاحل السّوريّ من طول المسافة،
واحترقْنَ بشمس آبَ . رأيتُهنّ على
طريق النبع قبل ولادتي . وسمعتُ
صَوْتَ الماء في الفخّار يبكيهنّ:
عُدْنَ إلى السّحابة يرجع الزّمَنُ الرّغيدُ

قال الصّدى:

لا شيء يرجعُ غيرُ ماضي الأقوياء[2]

تبدو هناك ملامح مشتركة بين المقطوعة السّابقة وبين قول "الجامعة":" لأَنَّ الإِنْسَانَ ذَاهِبٌ إِلَى بَيْتِهِ الأَبَدِيِّ، وَالنَّادِبُونَ يَطُوفُونَ فِي السُّوقِ. قَبْلَ مَا يَنْفَصِمُ حَبْلُ الْفِضَّةِ، أَوْ يَنْسَحِقُ كُوزُ الذَّهَبِ، أَوْ تَنْكَسِرُ الْجَرَّةُ عَلَى الْعَيْنِ، أَوْ تَنْقَصِفُ الْبَكْرَةُ عِنْدَ الْبِئْرِ. فَيَرْجِعُ التُّرَابُ إِلَى الأَرْضِ كَمَا كَانَ، وَتَرْجِعُ الرُّوحُ إِلَى اللهِ الَّذِي أَعْطَاهَا"[3]، فلعلّ "درويشًا" استلهم فكرة الجرّة المكسورة المقترنة بالنّحيب من ذَلك السّفر، بيد أنّه يكسب التّعبير سعة بأن جعل النّساء ينتحبن داخل الجرّة، وهو وإن استوحى ذَلك التّصوير من "الجامعة" أضفى عليه روحه الخاصّة النّابعة من أحاسيسه وزاوية لاشعوره، ويعيد الشّاعر الصّورة في السّطر الخامس؛ إذ يجعل الماء يبكي هَؤلاء النّساء؛ فتتحوّل المقطوعة إلى بكائيّة متنوّعة الأبعاد. كما يتحدّث "الجامعة" والشّاعر عن الرّجوع في نهاية السّياقين السّابقين بيد أنّ "درويشًا" يقرن الرّجوع بالدّنيا، ويجعله "الجامعة" إلى الله؛ إذ يأخذ " درويش" ما يناسب غايته وتطلّعه إلى الحياة، ولكنّه ينفي ذَلك الرّجوع على عكس "الجامعة"، وحينما ينفي الرّجوع إلى الدّنيا، فهو يلتقي مع نظرة "الجامعة"؛ إذ إنّ عدم الرّجوع إلى الدّنيا، رجوع إلى الله، وبذا يعدّ "الخطاب بنية مفتوحة لها القدرة على استيعاب الخطابات

(1) ينظر: علي عبد المعطي محمّد، وراوية عبد المنعم عبّاس، الحسّ الجماليّ وتاريخ التّذوّق الفنّيّ عبر العصور، 136.

(2) محمود درويش، جداريّة،20.

(3) الكتاب المقدّس، سفر الجامعة، الأصحاح الثّاني عشر، 5-7،ص 945- 946.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الغائبة وامتصاصها على مستوى الشّكل أو المضمون وتوظيفها توظيفًا جماليًّا، له دلالته في جسد النّصّ الجديد".[1]

قد تقصر كلمات اللّغة وقواميسها عن الكشف عن حقائق الحياة وحالات النّفس؛ إذ إنّ الصّورة الشّعريّة وما تتضمّنه من إيحاء أقوى تعبيرًا وأثرًا[2]، ومن هنا يستهلك "درويش" صورة الجرّة المكسورة، فقد بقيت عنده وسيلة للتّمويه والإيحاء بحالات النّفس المتأجّجة؛ إذ نجده يقول:

فهاتِي ليكونَ لي- وأنا أُحطِّمُ جَرَّتي بيديَّ-
حاضِرِيَ السّعيدُ[3]

إنّ تحطيم الجّرة هنا ليس إلاّ محاولة للتّحوّل عن حالة نفسيّة إلى حالة أخرى مناقضة، وما ذَلك إلاّ نتيجة لما تتوصّل إليه المخيّلة في ذروة انفعال الذّات الشّاعرة، ووصولها إلى مرحلة اللاّوعي الّتي يطغى فيها التّخيّل على الإدراك العقليّ الواعي؛ إذ يلجأ الشّاعر إلى حيل تعبيريّة، ترضي عاطفته، وتخرجه من أزمة الانفعال بتفريغ الطّاقة المكبوتة في ذاته عبر لغة خاصّة، تستعصي على الإدراك العقليّ، فقد " تمكّن من التّعبير عمّا أراده من المضامين من خلال لغة غير مباشرة، توحي بالأشياء دون أن تقولها، بل هي تحقّق للقصيدة رصيدًا عاليًا من القوّة الإيحائيّة المتّكئة على النّماذج والرّموز"[4] وهَذا ما ميّز جداريّته.

❖ "مزامير داود" صدى للعذاب والحنين الإنسانيّ والحلم بالوجود

إنّ العودة إلى الماضي ليست إلاّ قراءته قراءة جديدة، تتماشى مع المواقف المستحدثة؛ لأنّ في الماضي استمرارًا للحاضر[5]، وعودة الشّاعر إليه بعد قراءته واستيعابه وهضمه في الذّاكرة تأتي بالنّظر إليه بناظر الحاضر؛ ليستحيل إلى نصّ يتماهى فيه الزّمنان؛ ليعبّر عن رؤية ذاتيّة لتجربة جماعيّة، فالمزامير التّوراتيّة بكلّ ما تتضمّنه، وتوحي إليه أصبحت جزءًا من ذاكرة الشّاعر، تتسلّل إلى نصوصه، وتسيطر على بعض ملامحها؛ فيكتسب النّصّ الحاضر بعض سمات النّصّ الغائب، و"درويش" يتناصّ مع المزامير في العنوان؛ إذ يسمّي إحدى قصائده " المزمور الحادي والخمسون بعد المائة"، وهو هنا أثناء تناصّه مع المزامير يضيف مزمورًا إلى مزامير "داود" عليه السّلام الّتي بلغت مائة وخمسين مزمورًا، وفي القصيدة يمتصّ "درويش" النّسق العامّ للمزامير، بالإضافة إلى أنّه يمتصّ روح النّصّ؛ إذ يقول:

أورُشليمُ! الّتي ابتعدتُ عن شفاهي...

---

(1) عبد المعطي صالح، وسيّد محمّد السّيّد قطب، قراءات نقديّة، 141.
(2) ينظر: محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، 383.
(3) محمود درويش، جداريّة، 35.
(4) مصلح النّجّار، جداريّة محمود درويش دراسة استدلاليّة في المضمون الشّعريّ، دراسات، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، م29، ع3، 2002م، ص672.
(5) ينظر: موسى ربابعة، التّناصّ في نماذج من الشّعر العربيّ الحديث، 44.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المسافات أقربُ.

بيننا شارعان، وظهرُ إلَهٍ

وأنا فيك كوكبْ

كائنٌ فيكِ. طوبى لجسمي المعذَّب!.

يسقط البُعدُ في ليل بابل

... ...

أورُشليم! التي عصرت كلّ أسمائها

في دمي..

خدعتني اللّغات التي خدعتني

لن أُسمّيكِ

إنّي أذوب، وإنّ المسافات أقربُ[1]

لقد عبّر "داود" في مزموره " المائة والسّابع والثّلاثون" عن حنين اليهود المنفيّين في "بابل"[2] إلى "أورشليم" [3]، كما عبّر "عن مشاعر الألم والضّياع في المنفى بعيدًا عن أورشليم"[4]؛ إذ يقول:" إِنْ نَسِيتُكِ يَا أُورُشَلِيمَ، تَنْسَى يَمِينِي- لِيَلْتَصِقْ لِسَانِي بِحَنَكِي إِنْ لَمْ أَذْكُرْكِ! إِنْ لَمْ أُفَضِّلْ أُورُشَلِيمَ عَلَى أَعْظَمِ فَرَحِي!".[5] إنّ صدى هَذه الكلمات ليتردّد عبر العصور؛ ليعبّر عن مشاعر المسبيّين، وكما هو شأن النّصّ العظيم في التّعبير عن أحوال مستجدّة ومختلفة عن أحوال زمنه، فإنّ هَذه الكلمات لتعبّر اليوم عن مشاعر الألم والضّياع لأولَئك الفلسطينيّين الّذين انفصلوا حديثًا عن مدينتهم "القدس"، وحرموا حقّ العودة إليها[6]. لقد فهم "درويش" التّوراة فهمًا تاريخيًّا، لم يربط أثناءه بين الدّين اليهوديّ والاحتلال الصّهيونيّ، ولم يجد حرجًا من أن يسمّي القدس باسمها التّوراتيّ "أورشليم"[7] الّذي يشكّل جزءًا من المزامير التّوراتيّة، فقد استهلّ السّطر الأوّل من المقطوعة السّابقة باللّفظ "أورشليم"؛ ليعبّر عن صلته بها على الرّغم من البعد المكانيّ الّذي أثار في النّفس عذاباتها، فقد استلهم مزامير "داود" مشبعة بروحه الشّعريّة؛

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 287- 288.

(2) هي "بابل" العراق أوّل من سكنها "نوح" عليه السّلام، وهو أوّل من عمرها، ويقال: إنّ الله تعالى حشر الخلائق إلى بابل، وبعث إليهم ريحًا شرقيّة وغربيّة (ينظر: الحمويّ، معجم البلدان، 1/309- 310)، لقد قام ملك" بابل" "نبوخذ نصّر" بحصار "أورشليم" وسبي أهلها بعد أن أحرق بيوتها، غير أنّه أبقى بعض أهلها (ينظر: الكتاب المقدّس، سفر الملوك الثّاني، الأصحاح الرّابع والعشرون، والخامس والعشرون، ص604- 607 وإياد هشام محمود الصّاحب، السّامريّون، 69).

(3) ينظر: توماس ل. تومبسون، القدس أورشليم العصور القديمة بين التّوراة والتّاريخ، 335.

(4) نفسه، 351.

(5) الكتاب المقدّس، المزامير، المزمور المائة والسّابع والثّلاثون، 5، ص893.

(6) ينظر: توماس ل. تومبسون، القدس، أورشليم العصور القديمة بين التّوراة والتّاريخ، 351.

(7) ينظر: محمّد فكري الجزّار، الخطاب الشّعريّ عند محمود درويش، 271.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليعمّق إحساسه بذَلك المكان التّاريخيّ، وقد عثر على معادل موضوعيّ غير خالٍ من دلالات نفسيّة، بل ينسجم مع إحساساته تجاه بوتقة مكانيّة، لم تتغيّر في النّصّين، فقد تضمّن النّصّ المستحضر حالة نفسيّة، تخدم حالة الشّاعر، وهو في السّطر السّابع يستوحي أقوال "داود" المعبّرة عن تعلّقه بـ"أورشليم" في "المزمور المائة والسّابع والثّلاثون"؛ ليقول:" أورشليم! الّتي عصرت كلّ أسمائها في دمي"[1]،فيكشف ذَلك التّناصّ عن اندغام وجدان الشّاعر بـ"القدس" فيما يزيد على التحام "داود" عليه السّلام بها، ومن هنا يكون النّصّ الدّينيّ مرتبطًا بالفكرة والعاطفة في آن، غير أنّ اليهوديّ في التّاريخ كان معذّبًا بينما في النّصّ الدّرويشيّ هو المعذِّب، ولم يقف " درويش" عند الصّياغة الأولى للنّصّ التّوراتيّ، بل أعاد صياغته بما يمثّل روحه الخاصّة، وحسّه الذّاتيّ؛ إذ جعل "القدس" تحلّ به، وتسري في دمه، فنضحت تلك الصّورة بالإحساس، وأكّدت الفكرة بما يخدم العاطفة الشّعريّة، ويتناسب مع قوّة انسيابها، وعصر أسماء "أورشليم" في دم الشّاعر لا شكّ أنّه يحمل معنى ذكرها، وعدم نسيانها الّذي أشار إليه "داود" بقوله:" إِنْ نَسِيتُكِ يَا أُورُشَلِيمُ"[2]، وعصر الأسماء في الدّم أقوى من النّسيان.

إنّ التّاريخ لا يكرّر نفسه حرفيًّا، ولَكن إن اختلفت وقائعه بعض الاختلاف نظرًا لتغيّر الزّمن وتغيّر النّاس تبقى العوامل التّاريخيّة والدّوافع الكامنة خلف الأحداث والوقائع تتشابه إلى حدّ بعيد[3]، وهَذا ما دفع "درويشًا" إلى استلهام الجانب التّاريخيّ لمزامير "داود"، ليجسّد من خلاله الحاضر الفلسطينيّ؛ فهو يواصل قائلاً في "المزمور الحادي والخمسون بعد المائة":

وإمامُ المغتين صكّ سلاحًا ليقتلني
في زمان الحنين المعلّب،
والمزامير صارت حجارة
ترجموني بها
وأعادوا اغتيالي
قرب بيّارة البرتقالِ . . .

أورشليم ! التي أخذتْ شكل نرجسةٍ
داميةْ . .
صار جلدي حذاء
للأساطير والأنبياء
بابلي أنت . طوبى لمن جاور الليلة الآتيةْ

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 287.
(2) الكتاب المقدّس، المزامير، المزمور المائة والسّابع والثّلاثون، 5، ص893.
(3) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، روح العصر، دراسات نقديّة في الشّعر والمسرح والقصّة، 320.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأنا فيكِ أقرب

من بكاء الشّبابيك. طوبى

لإمام المغنّين في اللّيلة الماضية

وإمامُ المغنّين كان. وجسمي كأنّ

وأنا فيك كوكب.

يسقط البُعد في ليل بابل

وصليبي يقاتل . .

هلّلويا [1] [2]

يتواصل الشّاعر في هَذه المقطوعة مع ألفاظ المزامير التّوراتيّة، محمّلة بدلالات معبّرة عن التّجربة الاجتماعيّة المنبثق منها السّياق الشّعريّ، ومستندة إلى التّجربة التّاريخيّة المتمثّلة في المزامير، فهو يوظّف الرّموز "أورشليم" و"إمام المغنّين"، و"بابل" و " طوبى"[3]، ويحاول عبر ذَلك أن يقلب الواقع التّاريخيّ؛ ليتناسب مع الوضع الحاليّ لأصحاب التّوراة، فبعد أن كان "إمام المغنّين" يترنّم بأناشيد إنسانيّة، يتحوّل إلى سلاح، وهو يعدّل ملامح ذَلك الرّمز؛ لتتلاءم مع ملامح يهوديّ العصر العدوانيّ، ويظهر ذَلك في السّطر الأوّل من المقطوعة حينما يُصكّ " إمام المغنّين " سلاحًا لقتل الفلسطينيّ؛ فتظهر صورة اليهوديّ العصريّ المخالفة لصورته في العقيدة التّوراتيّة، وفي السّطور الثّالث عشر والرّابع عشر والخامس عشر يستعيد الشّاعر صورة "إمام المغنّين" التّوراتيّة بقوله:" طوبى لإمام المغنّين في اللّيلة الماضية وإمام المغنّين كان..." [4]، ولعلّ اللّيلة الماضية ترمز إلى التّاريخ اليهوديّ المستمدّ من التّوراة، واستخدام صيغة الكينونة الماضية " كان" يؤكّد ذَلك، وتتأكّد المفارقة بين صورة اليهوديّ العصريّ المعذِّب وصورة اليهوديّ المعذَّب المستلهمة من المزامير التّوراتيّة بتحويل الشّاعر المزامير ذات الإيقاع الرّقيق إلى حجارة ذات إيقاع قاتل، وذَلك بقوله:" والمزامير صارت حجارة"[5]، فلم يعد التّرنيم بمعاني الإنسانيّة قائمًا، وتتكامل صورة الواقع الحاليّ لـ"فلسطين" باستلهام صورة "أورشليم" عبر التّاريخ؛ إذ يستعيد الشّاعر تلك الصّورة بقوله:" أورشليم! الّتي أخذت شكل زيتونة داميّة"[6]، فهو يتناصّ مع ما عبّر به "داود" عن "أورشليم" تاريخيًّا، إذ قال هو الآخر في مزموره التّاسع والسّبعين:" جَعَلُوا أُورُشَلِيمَ أَكْوَامًا... سَفَكُوا دَمَهُمْ كَالْمَاءِ حَوْلَ أُورُشَلِيمَ وَلَيْسَ مَنْ يَدْفِنُ"[7]، فمزامير "داود" عكست من

(1) هلّلويا، كلمة عبرانيّة معناها "سبّحوا الرّبّ"، المنجد الأبجديّ، مادّة (هلّ)، 1123.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 288- 289.

(3) نفسه، 288-289.

(4) نفسه، 288-289.

(5) نفسه، 288.

(6) نفسه، 288.

(7) الكتاب المقدّس، المزامير، المزمور التّاسع والسّبعون، مزمور لآساف، ، 1- 3، ص853.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلال التّعبير السّابق الوضع التّاريخيّ لـ"أورشليم" وما لحق بأهلها من قتل وتشريد، و"درويش" يتّكئ عليها؛ ليصوّر الواقع الحاليّ لـ"فلسطين" نتيجة لممارسات المحتلّ، فالوقائع واحدة، والمكان واحد، والزّمن يمضي، والكائنات تتغيّر، وتتبادل الأدوار، ولعلّه أراد أن يثبت من خلال ذَلك أنّ العداء بين اليهود والفلسطينيّين ليس عداء عقائديًّا، وإنّما هو عداء سياسيّ، مبدؤه رفض الاحتلال، ولا ينسى "درويش" أثناء ذَلك استخدام اللّفظ التّوراتيّ " هلّلويا" الّذي يتردّد ذكره في المزامير مقترنًا بالتّسبيح والتّحميد[1] أو ما يحمل ذَلك المعنى؛ إذ يصبغ القصيدة بصبغة نفسيّة توراتيّة مستمدّة من إيقاع المزامير، وتسبيح الرّبّ يكون إثارة لمشاعر نضاليّة، وتعبيرًا عن النّشوة بها؛ وبذا يمكن القول: إنّ" كلّ نصّ ينبني على نصوص سابقة، وكلّ نصّ يرجع ضمنيًّا إلى أعمال سابقة"[2].

من الشّعراء من يعيش ما يدعى "الحالة الشّعريّة الدّائمة"؛ فتتحوّل كلّ المؤثّرات الخارجيّة والأيّام الّتي يقطعونها على الأرض إلى تجارب شعوريّة، وينظرون إلى العالم الخارجيّ من خلال هَذه الحالة الشّعوريّة الحادّة؛ إذ يعبّرون عنها تعبيرًا شعريًّا منسجمًا مع نظرتهم في الحياة ومزاجهم، وكلّ شيء حولهم رمز يثير حالة شعوريّة معيّنة، والكون كلّه عندهم شعر[3]، و"درويش" واحدًا من هَؤلاء الشّعراء دائم التّرجمة لمشاعره المنبثقة من أحداث الحياة الّتي لا ينفصل فيها العامّ عن الخاصّ بالنّسبة إليه، وهي حياة حافلة بالتّجارب الكبرى الّتي تتّصل بالمجتمع والإنسانيّة عامّة في ذروة خصوصيّتها، وهو لا ينقل تلك التّجارب كما أصبحت مألوفة بالنّسبة للآخر، وإنّما يحوّل تلك الأحداث: ماضيها وحاضرها إلى رموز، تجدّد في المتلقّي عنصر الإثارة والانفعال؛ ليتحوّل العاديّ أحيانًا إلى مدهش. وهو يحيل النّصّ الدّينيّ في بعض ملامحه إلى رموز، تكثّف الأثر ببعديه: الفنّيّ والموضوعيّ، وتكون المزامير التّوراتيّة رموزًا منسجمة مع أحاسيسه؛ ممّا دفعه إلى عنونة مجموعة قصائد له" مزامير"؛ إذ بلغ عددها اثني عشر مزمورًا، ويقول في المزمور الرّابع من تلك المزامير:

وكلّما ازددتُ اقترابًا من المزامير
ازددتُ نُحولاً..
يا أيّتها الممرّات المحتشدة بالفراغ
متى أصل؟..
طوبى لمن يلتفُّ بجلده!
طوبى لمن يَتذكّر اسمه الأصليّ بلا أخطاء!
طوبى لمن يأكل تفّاحة ولا يصبح شجرة.

---

(1) ينظر: الكتاب المقدّس، المزامير، المزمور المئة والسّادس، 1،ص 871، والمزمور المئة والحادي عشر،1، ص876، والمزمور المئة والثّالث عشر،1 ، ص877، والمزمور المئة والخامس والثّلاثون، 1، ص891.

(2) زهور لحزام، آليّة التّناصّ، النّاقد، ع30، 1990م،س.3، ص58.

(3) ينظر: محمّد عبد الجبّار المطّلبيّ، مواقف في الأدب والنّقد، 196.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طوبى لمن يشرب من مياه الأنهار البعيدة

ولا يصبح غيمًا !

طوبى للصّخرة الّتي تعشق عبوديّتها[1]

إنّ "درويشًا" في مجموعة المزامير الّتي أخذت منها المقطوعة السّابقة لا يتناصّ مع نصوص محدّدة من المزامير، بل يهضم الأفكار العامّة؛ فتنعكس في مزاميره أصداء تلك النّصوص، ويستوحي قالبها العامّ، فيتمثّل هيكليّتها في نفسه، ويحاول أن يحاكي تلك البنية؛ فيصوّر مجريات المجتمع في قالب دينيّ، وتتمدّد تلك الأحداث في ذَلك القالب. فهو في السّطرين الأوّل والثّاني يجعل الاقتراب من المزامير سببًا لزيادة النّحول، فإلام يرمز "درويش" من وراء ذَلك؟ ما الّذي تثيره المزامير في نفسه حينما يقترب منها؟ لعلّها تحرّك في نفسه مشاعر الاغتراب، وتضاعف توقه؛ فتصببه، وتشجيه؛ وذَلك لأنّ المزامير في بعض جوانبها تذرف مشاعر الغربة الّتي أحاطت باليهود في منفاهم "بابل"، وما ينمّ عن ذَلك الطّابع الشّعوريّ المتمكّن من نفس الشّاعر، قوله في السّطر الرّابع: " متى أصل؟"[2]، فالاستفهام هنا يعمّق الدّلالة النّفسيّة المسقطة على ذات الشّاعر، وينمّي معاني الشّوق؛ ليظهر فيما بعد اللّفظ التّوراتيّ المستوحى من المزامير " طوبى"، فيتكرّر خمس مرّات، في كلّ مرّة تستهلّ به عبارة جديدة مستوحاة من واقع الفلسطينيّ، والشّاعر يغرف من لاشعوره بقدر إحساسه بذَلك الواقع؛ ليرمز من وراء ذَلك إلى حالة الإنسان المعذّب بعيدًا عن وطنه، وحرّيّته، وأحلامه...

تصبح المزامير لفظًا، له دلالته الّتي لا تنفصل عن نصّه، وتتراءى في مجملها داخل هَذا اللّفظ، فلفظ المزامير في النّهاية يمثّل كتلة نصيّة، لها دلالتها العقليّة والشّعوريّة، ومن ذَلك قول الشّاعر:

أَمِنْ حَجَرٍ يقدُّون النُّعاسَ؟

أَمِنْ مزاميرٍ يصكُّون السّلاحَ؟

ضحيَّةٌ

قَتَلَتْ

ضَحيَّتها[3]

يوظّف الشّاعر لفظ المزامير غير عارٍ من مضمونه، وما يحمله ذَلك المضمون من دلالات، فهو يحاول من خلال ذَلك أن يرسم صورة اليهوديّ المحدث الّذي يحوّل المزامير ذات الإيقاعات الرّقيقة المشجية أحيانًا إلى مصدر لصكّ السّلاح، فتكون إيقاعاته صلبة قاتلة، وأثناء ذَلك تكتسب الشّخصيّة الفلسطينيّة صورة مضادّة لصورة اليهوديّ المنحرفة عن المسار التّاريخيّ الدّينيّ لها، وهي صورة

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 380.

(2) نفسه، 380.

(3) نفسه، المجلّد الثّاني، 40.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

مناقضة تمامًا للصّورة الّتي أرادها أنبياؤهم، ويظهر ذَلك من خلال وصفه كلا الطّرفين بالضّحيّة في الأسطر الثّلاثة الأخيرة؛إذ يحيل ذَلك إلى حال اليهوديّ عبر التّاريخ.

يبقى لفظ المزامير مرافقًا لمخيّلة الشّاعر، يستلهم منه إيحاءاته بما يتلاءم مع غايته التّعبيريّة، وعالمه اللاّشعوريّ الّذي لا يتنصّل من إحساساته، فالمزامير جزء من ذاكرته ، ومادّة من موادّه المعجميّة، يبني عليها عالمًا شعريًّا خاصًّا نابعًا من محيط اجتماعيّ، يمتلئ بتجاربه الّتي لا تهدأ، ولا تفقد غناها وقابليّتها للانعكاس في المخيّلة الشّعريّة. يقول "درويش"، وقد اتّصل بالمزامير:

ولن تجدوا جُثّة تحفرون عليها مزاميرَ رحلتكم في الخرافة[1]

لعلّ الشّاعر عَبْر رمز "المزامير" يستطيع أن يحقّق غايته الّتي يسعى إلى إدراكها، إذ وجد في صورة اليهوديّ المستوحاة من المزامير صورة مناقضة لليهوديّ المحدث، وليس هناك ما يجسّد الصّورة الثّانية بوضوح أكثر ممّا تجسّده الصّورة الأولى؛ إذ جمع الشّاعر بين هاتين الصّورتين؛ ليدلّ عليهما اللّفظ " مزامير"، فالمزامير تتحوّل إلى وسيلة للتّعذيب والقهر، والصّهاينة ينقضون كلّ ما جاء به أنبياؤهم من معانٍ إنسانيّة.

تتحوّل المزامير إلى طريق يقود الفلسطينيّ إلى حلمه، بل هي شريعة حياة، ونهج يرنو به الإنسان نحو المستقبل ساعيًا للتّخلّص من معضلات الحاضر، والمزامير هي وسيلة أيّ إنسان نحو أهدافه؛ إذ يقول "درويش":

فَقَدْ حَفَرَ الآخَرونَ على ما حَفَرْنا مَزاميرَ أُخرى
ولَمْ تُكسَرِ بَعْدُ. تَصْعَدُ فَوْقَ الدُّروعِ القَديمَةِ خُبّيزَةٌ[2]

يرسم الشّاعر هنا صورتين متناقضتين: إحداهما للفلسطينيّ الحالم الّذي يحفر أناشيد أحلامه، ويرتضي طريقه إليها رغم كلّ العثرات الّتي تعترضه، والأخرى للعدوّ الّذي يسعى إلى اقتلاع تلك الأناشيد المرتبطة بالحلم الفلسطينيّ، ويصف أعداءه باللّفظ "الآخرون"، وهو يتّكئ أثناء ذَلك على لفظ المزامير تعبيرًا عن الحلم لكلا الطّرفين، وما يحتشده من إيحاءات، ففي السّطر الأوّل يجعل الفلسطينيّ سبّاقًا إلى المزامير؛ ليكشف عن صلته بـ"فلسطين"، الوطن المفقود، وحَفْر اليهود مزامير أخرى على مزامير الفلسطينيّ قد يدلّل على سطوتهم على وطنه "فلسطين"، وسعيهم لبناء أحلامهم فوق أحلام الفلسطينيّ، غير أنّ ذَلك لم يثنِ من طموحه لاسترداد حقّه الضّائع، ويأتي لفظ المزامير عبر ذَلك السّياق؛ ليجسّد الصّراع، ويشدّ الذّاكرة الإنسانيّة إلى تقصّي أبعاده.

❖ "نشيد الأناشيد" والتّرنيم بلغة الحسّ الوجدانيّ

إنّ "نشيد الأناشيد" أحد النّصوص الأساسيّة في الشّعر الإنسانيّ، ولم ينجُ أيّ شاعر في العالم من سحر التّعامل معه، ويحتاج الإنسان إلى طاقة من أجل أن يحمي نفسه من تقليده، فأنا دائم الزّيارة لهَذه

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 230.
(2) نفسه، 529.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأشعار الجميلة، ولَكنّني لا أجرؤ على تقليدها، وإن كنت أتمثّلها، وإنّي أسمّي "نشيد الإنشاد" أحد مصادري، ولكنّني أبحث عن "شولاميت"! لا أدري إذا كنت الملك "سليمان"، ولكنّني أبحث عن "شولاميت"[1]، هَذا ما قاله "درويش" عن "نشيد الأناشيد"، ولعلّ أقواله تلك خير دليل على حلول ذَلك النّصّ في نفسه، وتسرّبه إلى شعره، ويظهر ذَلك مبكّرًا لديه؛ إذ يقول:

(وشعرك ماعز) يرعى
حشيش الغيم في الأفق[2]

إنّ شعورًا معيّنًا يولّد صورة ينبغي أن تكون قادرة على إثارة ذَلك الشّعور في نفس المتلقّي، فالشّعر يقدّم ما فيه من فكر وشعور تقديمًا غير مباشر عن طريق الإيحاء بالصّورة[3]، وتزداد الصّورة قدرة على الإيحاء إذا كانت مستلهمة من نصّ سابق، له قيمته البالغة ، لقد استلهم "درويش" إحدى صور "نشيد الأناشيد"؛ إذ يقول صاحبه:" شَعْرُكِ كَقَطِيعِ الْمَعْزِ"[4]، فالصّورة تبدو إلى حدّ بعيد متشابهة بين النّصّين، لَكنّ "درويشًا" يضيف أجزاء أخرى لها، وهي صورة تخفي وراءها صورة الوطن في ملامح امرأة وهي "شولاميت" بالنّسبة للملك "سليمان"؛ وهَذا الأسلوب غلب على شعر "درويش" داخل الوطن.

لقد حاول "درويش" محاكاة "نشيد الأناشيد" وذَلك بالالتفات إلى قالبه الحواريّ وفكرته العامّة المرتكزة على مناجاة حبيبين، بصرف النّظر عن الدّلالة الحقّة الّتي يتضمّنها النّصّ الشّعريّ، وليس ذَلك إلاّ دليلاً على عمق إحساس الشّاعر به، ونظره إليه على أنّه نصّ متميّز جدير بالمحاكاة، وقادر على التّخصيب وإثارة الإعجاب الّذي يضمن له الاستمراريّة والخلود، حيث يقول:

- إن كُنتَ حقًّا حبيبي، فألِفْ
نشيدَ أناشيدَ لي، واحفُرِ اسمي
على جِذْعِ رمّانةٍ في حدائقِ بابلَ . . . [5]

في قصيدة الشّاعر " ليل من الجسد" الّتي أخذت منها المقطوعة السّابقة، تفرض ملامح " نشيد الأناشيد" نفسها على القصيدة، فتسري عبر أنحائها؛ إذ تقوم على قالب غزليّ حواريّ، يمتدّ من بداية القصيدة وحتّى نهايتها، وفي السّطر الثّاني من هَذه المقطوعة يتناصّ الشّاعر مع عنوان السّفر على أنّه قوام العلاقة بين المحبَّيْن،" فـ"نشيد الأناشيد" يتحوّل إلى وثيقة، تؤكّد رهافة الحسّ الإنسانيّ، فهو في نظر "درويش" أعمق وأصدق ما قيل في الحبّ، فـ" درويش" في حواره مع مجلّة "الشّعراء" أشار إلى

(1) ينظر: محمود درويش، أقواس، لا قداسة لجلاّد، الكرمل، ع 52، 1997م، ص220.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 127.
(3) ينظر: محمّد إبراهيم عبد العزيز شادي، الصّورة بين القدماء والمعاصرين، دراسة بلاغيّة، نقديّة، 48.
(4) الكتاب المقدّس، سفر نشيد الأناشيد، الأصحاح السّادس، 4، ص951.
(5) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 131.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنّه حاول إعادة كتابة السّفر من جديد، غير أنّ النّصوص الكلاسيكيّة في نظره يجب أن لا تغيّر إلى هَذا القدر.[1]

تظهر محاكاة "درويش" لبناء "نشيد الأناشيد" وتناصّه مع عنوانه في قصيدته " وقوع الغريب على نفسه في الغريب"؛ ممّا يكشف عن قابليّة ذَلك النّصّ للتّأثير المتواصل؛ وممّا يؤكّد علاقة الشّاعر المتجدّدة معه، فهو مصدر دائم الحياة والخصوبة، له تأثير سحريّ، لا تفرّ من عقاله المخيّلة، وفي إيقاعاته وترنيماته قدرة على إشباع الشّعور المنساب في الذّات الشّاعرة، فيجد الشّاعر فيه خير متنفّس لتلك المشاعر الزّاخرة؛ إذ يقول في تلك القصيدة:

واحدٌ نحن في اثنين/
لا اسمَ لنا، يا غريبةُ، عند وُقُوع
الغريب على نفسه في الغريب . لَنا من
... ...
عن عناوينا: فاذهبي خَلْفَ ظلّك،[2]
شَرْقَ نشيد الأناشيد راعيةً للقطا،
... ...
واحدٌ نحن في اثنين/
فاذهب إلى البحر، غَرِّبْ كتابك، [3]

لا يتمّ النّضج الحقيقيّ للمبدع إلاّ باستيعاب الجهد السّابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، فالارتداد إلى الماضي من أكثر الأمور فعاليّة في عمليّة الإبداع، فقد يستدعي النّصّ الحاضر خصائص منتمية إلى فنّ تعبيريّ؛ فنجد أنفسنا إزاء وجه من وجوه التّداخل الموسّع الّذي لا يمكن تحديد مرجعيّته بدقّة[4]؛ إذ يتأثّر الشّاعر فيما سبق بالقالب البنائيّ لـِ "نشيد الأناشيد" في حواره مع الأخرى؛ إذ يتضمّن دور الملك "سليمان"، ويقمّص الأخرى دور "شولاميت" حسب "نشيد الأناشيد"، غير أنّ السّياق الشّعريّ بالإضافة إلى أنّه يعكس حالة نفسيّة مشابهة لحالة النّبيّ "سليمان" عليه السّلام، يضيف حالة أخرى تنشأ عن جوّ اغترابيّ، يدفع الشّاعر لاختيار اسم لقصيدته، يتناسب مع تلك الحالة؛ وبذا يتحوّل "نشيد الأناشيد" إلى بقعة جغرافيّة، ترتبط بالاستقرار النّفسيّ والماديّ في السّطر الخامس، وهو يعبّر أثناء ذَلك عن وضعيّة ترتبط بذَلك المسمّى، فالتّركيب " راعية للقطا" [5] يوحي بما كان عليه النّبيّ "سليمان" عليه السّلام

(1) ينظر: محمود درويش، محمود لـ"عتّون 77"، الإسرائيليّة، لم أبدأ بعد، الشّعراء، ع 8، 2000م، ص291.
(2) محمود درويش، سرير الغريبة، 35.
(3) نفسه، 36.
(4) ينظر: محمّد عبد المطّلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ، 141– 143.
(5) محمود درويش، سرير الغريبة، 36.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومحبوبته حسب " نشيد الأناشيد" الّذي يمثّل الماضي والوطن المفقود في السّياق الشّعريّ، ولعلّ القارئ للنّصّ الشّعريّ يحسّ بسطوة "نشيد الأناشيد" عليه، لَكنّه لا يستطيع أن يقبض على عناصره بوضوح.

في قصيدة " كتابة على ضوء بندقيّة"، يتناصّ الشّاعر مع " نشيد الأناشيد" مستعيرًا اسم محبوبة الملك "سليمان"، وهو " شولميت" معبّرًا عن مشاعر ارتبطت بالوطن في مرحلة مبكّرة بأسلوب رمزيّ، يتّخذ من الغزل سبيلاً لبلوغ الفكرة؛ وبذا كان ذَلك السّفر صالحًا للتّعبير عن تلك الغاية؛ إذ يقول الشّاعر:

شوليت اكتشفت أنّ أغاني الحرب

لا توصل صمت القلب والنجوى إلى صاحبها[1]

في القصيدة الّتي أخذت منها هَذه المقطوعة يكرّر " درويش" الاسم "شولميت" خمس عشرة مرّة، وقد استخدم في أربع مرّات منها اللّفظ " شولا"، وبصورة عامّة يتّخذ الشّاعر " شولميت" قناعًا لامرأة قد ترمز في النّهاية للوطن، وهو بذَلك يتّناصّ مع الأسلوب والفكرة المرتبطة بالشّعور.

❖ "إشعياء"[2] الصّورة الإنسانيّة الرّكينة الحكيمة

من الأسفار الّتي ظهرت ملامحها في شعر "درويش" "سفر إشعياء"، ولَكن ليس بالدّرجة الّتي ظهرت عليها الأسفار السّابقة، وما ذَلك إلاّ تعبير عن تفجير ثقافة مختزنة، تسهم في تغذية الجانب العقليّ والنّفسيّ للمتلقّي، فالنّصّ الّذي يجلب اللّذة عند "رولان بارت" هو " الّذي ينحدر من الثّقافة، فلا يحدث قطيعة معها"[3]، لقد تناصّ "درويش" في أحد المواضع مع مادّة ذَلك السِّفْر؛ إذ يقول في قصيدة " في القدس":

ثمّ أصير غيري في التّجلّي. تنبتُ

الكلماتُ كالأعشاب من فمِ أشعيا

النّبويّ: "إنْ لم تُؤمنوا لن تأمَنوا".

أمشي كأنّي واحدٌ غيري. وجُرْحي وَرْدةٌ[4]

إنّ الأدب نظام من الرّموز، وهو بذَلك نظام إيحائيّ[5]، يلتفّ فيه الأديب حول الفكرة الّتي ترتاد مخيّلته، فيعبّر بما يرضي شعوره، فتأتي الفكرة مغشّاة بسمات إيحائيّة تحجب الحقيقة المطلقة عن وعي المتلقّي؛ ليعتمد هو الآخر على لاوعيه في تلقّي الأدب وفهمه، فـ"درويش" في السّياق السّابق، يحيل

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 338.

(2) هو"شعيا بن أمصيا"، وهو من بشّر بـ"عيسى" و"محمّد" عليهما السّلام، وكان في زمانه ملك اسمه "حزقيا" على بني إسرائيل ببلاد بيت المقدس، وكان سامعًا مطيعًا لـ"شعيا" فيما يأمره به، وينهاه عنه، أوحى الله تعالى إلى" شعيا" بعد أن كثر شرّ بني"إسرائيل" بموت "حزقيا"، فوعظهم وأنذرهم بأس الله تعالى وعقابه، فأرادوا قتله، فهرب منهم، فمرّ بشجرة فانفلقت له، ودخل فيها، وأدركه الشّيطان، فأخذ بثوبه، فلمّا رأوا ذَلك جاءوا بالمنشار فوضعوه على الشّجرة، فنشروها، ونشروه معها ، (ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء، 321- 322).

(3) رولان بارت، لذّة النّصّ، الأعمال الكاملة 1 ، 39.

(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 48.

(5) ينظر: صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ ، 468- 469.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجانب المعرفيّ إلى إيحاءات ترتبط بعوامل نفسيّة، فتستحيل الكلمات إلى أعشاب، وهو يلج أثناء ذَلك زمنًا مستقبليًّا ومكانًا واقعيًّا، تقوده إليه المخيّلة، ويستلّ صورًا من الماضي، يتجاوز من خلالها الحاضر؛ ليرنو إلى المستقبل في عالمه الباطن، ويعيش لحظة تاريخيّة مفقودة دفعه إليها النّفور من الواقع الممقوت، فالتّاريخيّة المشرقة بالنّبوّة الحكيمة حلم يشدّ الشّاعر عبره الماضي نحو المستقبل؛ لما يتضمّنه الماضي من جوانب مثاليّة، فهو يقتبس قول "أشعيا" في التّوراة:" إِنْ لَمْ تُؤْمِنُوا فَلاَ تَأْمَنُوا"[1]، وقد استبدل لن بـ"فلا" مستخدمًا علامتي تنصيص، فما الإيمان الّذي يحقّق الأمن وفقًا لكلمات "أشعيا" الّتي استلهمها "درويش"؟ لا شكّ أنّ معنى تلك العبارة يخرج عن دلالته الدّينيّة الأصليّة، ليصوّر الحالة النّفسيّة للشّاعر، ومهما تكن الدّلالة فهي مستلهمة من شخصيّة "إشعياء" الّتي تتّصل بعالم فلسطينيّ نقيّ في المعنى الإيحائيّ.

تبقى شخصيّة "إشعياء" الّتي تمثّل أحد الأسفار التّوراتيّة[2] الدّالة بالنّسبة لِـ "درويش" رمزًا يعبّر عن قسوة الحاضر، وصورة مقابلة لصورة اليهوديّ المحدث ومناقضة لها ومجسّدة لملامحها المتنافرة معها تجسيدًا، تتّضح من خلاله معالم البشاعة؛ إذ يقول:

أُنادي أشعيا: اخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا، أَنرقَةُ
أورشليم تُعَلّقُ اللّحم الفلسطينيَّ فوق مطالع العهد القديم،
وتدّعي أنّ الضّحيّة لم تُغيّر جلدها.
يا أشعيا.. لا تَرُث
بل اهْجُ المدينةَ كي أُحبّك مَرّتَين[3]

يستهلّ الشّاعر المقطوعة السّابقة بنداء "أشعيا"، فتسيطر على السّياق نبرة خطابيّة تعكس حالته النّفسيّة التّي يسيطر عليها الضّجر والغضب، وتظهر أثناء ذَلك صورة اليهوديّ المعتمة الّتي دفعته إلى استدعاء شخصيّة " أشعيا" بوصفه أحد الأنبياء اليهود الّذين تضمّن "العهد القديم" سِفْرًا يخصّهم؛ وقد عبّر الشّاعر عن تلك الفكرة في السّطرين الأوّل والثّاني بطلبه من "أشعيا" الخروج من الكتب القديمة، ولعلّه يقصد " العهد القديم" الّذي أشار إليه صراحة في السّياق، ويستدعي أثناء ذَلك البعد المكانيّ " أورشليم"؛ ليحوّل الصّورة المكانيّة الغابرة إلى صورة حاضرة، تتكشف من خلالها ممارسات المحتلّ في ذَلك المكان، ويحاول الشّاعر أن يرسم صورة شديدة التّنفير لذَلك الواقع؛ إذ يجعل اللّحم الفلسطينيّ معلّقًا "فوق

(1) الكتاب المقدّس، سفر إشعياء، الأصحاح السّابع، 9، ص961.

(2) ينظر: لمعرفة طبيعة تلك الشّخصيّة، الكتاب المقدّس، سفر إشعياء، ص 954– 1030، و"إشعيا" أشهر أنبياء العبرانيّين الكبار، ومعنى اسمه خلاص الرّب ، قضى حياته في "أورشليم"، يستدلّ من سفره أنّه كان وديعًا، وحليمًا، وشفوقًا، ومتواضعًا، وعاصر ثلاثة ملوك من "يهوذا" ، امتاز بكلامه عن مجد الأيّام الأخيرة، وبكلامه عن "المسيح" عليه السّلام وآلامه وموته، وأهمّ ما ذكر في سفره مجيء "المسيح" إلى العالم، تحدّث عن أسر اليهود لـ"بابل".(ينظر: محمّد رضا، تاريخ الإنسانيّة وأبطالها، 134).

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مطالع العهد القديم"[1] في السّطر الثّاني. هنا يحاول أن يعمّق الأثر في النّفس؛ وذَلك بالمقارنة بين صورة اليهوديّ الدّاعي إلى الإنسانيّة في التّوراة، وبين صورة اليهوديّ العصريّ الّذي يدّعي أحقيّته في الأرض وفقًا لذَلك الكتاب، وينقض كلّ المعاني الإيجابيّة فيه، وهَذا ما يدفعه إلى دعوة "أشعيا" إلى هجاء المدينة بدلاً من رثائها؛ لأنّ الوضع الّذي آلت إليه يستحقّ السّخط والغضب، وما ذَلك إلاّ نتيجة لكلّ ملامح القسوة والتّسلّط، وكلّ ما يرتبط بهَذا المعنى من مفردات تميّز شخصيّة اليهوديّ الممقوتة في هَذا العصر. ولعلّه يستلهم تلك الفكرة من قول "إشعياء":"انْهَضِي انْهَضِي! قُومِي يا أُورُشَلِيمُ الَّتِي شَرِبْتِ مِنْ يَدِ الرَّبِّ كَأْسَ غَضَبِهِ... مَنْ يَرْثِي لَكِ؟" [2]، فالواقع الّذي يكشف التّناقضات بين الماضي والحَاضر في الوقت الّذي يبرز الملامح المشتركة بينهما– دفع "درويشًا" أن يدعو "أشعيا" لهجاء "أورشليم" عوضًا عن رثائها، والهجاء ليس لـ"أورشليم" بل لأهلها الّذين تقترن بهم التّسمية؛ فالشّاعر هنا يستعين بثقافته الدّينيّة؛ لينقل الواقع بصورة أعمق؛ إذ لا بدّ " أن يكون على مستوى علميّ وثقافيّ، يتيح له النّفاذ إلى صميم ما تحفل به الحياة والمجتمع من مسائل ومشكلات".[3]

3. الألفاظ الدّينيّة وصلتها بالمادّة الشّعريّة

يختزن الشّاعر ثقافته الدّينيّة على اختلاف مصادرها، و"درويش" شاعرًا له ثقافته الدّينيّة المتبلورة من مصادر عدّة، وليست الألفاظ الدّينيّة إلاّ جزءًا من ثقافة الشّاعر سواء أكانت تلك الألفاظ مشتركة بين الدّيانات أم تخصّ ديانة بعينها، وقد تكرّر بعض تلك الألفاظ عند الشّاعر تكرارًا مستوقفًا للقارئ، ومن أبرزها لفظ الذّات الإلَهيّة على اختلاف أشكاله، وهو لفظ ظهر في شعره منذ بداياته.

إنّ القدرة الفنّيّة هي الّتي تشكّل للفنّان مادّته؛ وبذا تكتسب تلك المادّة إلى جانب مضمونها الاجتماعيّ حيويّة ونفاذًا إلى ذات المتلقّي[4]، وعبر الألفاظ تتشكّل المادّة الشّعريّة، والشّاعر بفطنته ينتقي الألفاظ الّتي تعبّر عن الفكرة تعبيرًا دقيقًا، يكشف عن واقع الحياة، ويكسب التّجربة بعدًا فنّيًّا مؤثّرًا في الجانب الموضوعيّ، و"درويش" يوظّف لفظ الجلالة؛ ليعبّر عن معانٍ تدور في خلده. من ضمن تلك المعاني الكشف عن تناقضات الواقع وعن تأرجح النّفس الإنسانيّة بين المثاليّة الظّاهرة والانحراف الخفيّ؛ حيث يقول:

بَلَدٌ يُولَدُ من قبرِ بَلَدْ
ولصوصٌ يعبدون الله
كي يعبدهم شَعْبٌ...
ملوكٌ للأبدْ
وعبيدٌ للأبدْ.[5]

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 41.
(2) الكتاب المقدّس، سفر إشعياء، الأصحاح الحادي والخمسون، 17– 19،ص 1014.
(3) محمّد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنّقد، 144.
(4) ينظر: رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النّقد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق، 93.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 152– 153.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يسعى المبدع إلى تجاوز الدّلالة المعجميّة؛ لأنّه يطمح لتقديم رؤيته وإحساسه بالطّريقة الّتي يراها أكثر تأثيرًا [1]،ويسعى الشّاعر هنا لذَلك من خلال استخدام اللّفظ الدّينيّ المتّصل بفكرته في السّطر الثّاني؛ إذ ينقل عبره واقعًا اجتماعيًّا حيًّا، وذَلك حينما يجعل العبادة موجّهة لله من قبل اللّصوص، وهو بذا ينقل تناقضات الواقع وفساده، ويرسم صورة منفّرة للحكّام الّذين تطغى على ملامحهم المثاليّة الزّائفة، ومن هنا يكون ذَلك اللّفظ والعبادة المرتبطة به مستمدًّا من الواقع، وممثّلاً له أشدّ تمثيل، فعبادة الله في باطنها بحث عن عبادة شعب، والشّاعر يوازن بين نوعين من العبادة، كلاهما يوحي بالزّيف والضّلال، ويختار كلمة " لصوص"؛ ليقرنها بالألفاظ الدّينيّة؛ ممّا يزيد الصّورة البشعة بشاعة، ومن هنا تكون تلك التّعابير اللّغويّة شارحة للواقع ومعبّرة عنه فهو "يعبّر عن الواقع بألفاظ تعكس حقيقة إدراكه لهَذا الواقع"[2]، فلعلّ عبادة الله هنا إشارة إلى الوجه الآخر المخاتل والزّائف للحكّام.

يصدر الشّاعر فنّه عن حالة نفسيّة خاصّة أو في إطار ثقافيّ ونفسيّ خاصّين[3]، وهو يصوغ الواقع مصطبغًا برؤيته وحسّه الفنّيّ، ويكون الصّوت الدّينيّ وسيلة فنّيّة تعمّق الإحساس باجتماعيّة الأدب؛ حيث يقول "درويش":

هل نحن جِلْدُ الأرض؟ كنّا إذ تَمَضُّ الصّخْرَ نفتحُ-
حِيزِرًا للفُلّ. كنّا نحتمي بالله من حُرّاسه ومن الحروبْ[4]

العمل الفنّيّ مجموعة من الأنساق اللّغويّة يعانق بعضها بعضًا؛ ممّا يكوّن مؤشّرًا رمزيًّا يشير إلى علاقات داخليّة عن طريق الهدم الخارجيّ للّفظ الّذي يعاد بناؤه الدّاخليّ[5]، والشّاعر في السّياق السّابق يختار اللّفظ الدّينيّ؛ ليعيد بناءه وفقًا للمعنى الّذي يسعى لبلوغه؛ إذ يرسم صورة محدثة للجانب الاجتماعيّ ومعبّرة عنه تعبيرًا صادقًا من خلال المفارقة القائمة بين الاحتماء بالله من ناحية والاحتماء به من حرّاسه من ناحية أخرى، فالواقع الّذي يرسمه الشّاعر مليء بالمفارقات والتّناقضات؛ إذ إنّ حرّاس الله يشكّلون خطرًا على الوجود الفلسطينيّ، والشّاعر بتوظيفه اللّفظ الدّينيّ يثير روح السّخرية الّتي تمثّل طبيعة الحياة الزّائفة الّتي تطغى فيها الأقاويل، وتلك التّسمية الدّينيّة تثير قوّة الإحساس في نفس المتلقّي؛ لما تنقله من فكرة صادقة تغرف من لبّ الحياة، وتصبّ في وعاء الأحاسيس الإنسانيّة.

إنّ الأدب يحوز الحياة، ويؤسّسها؛ إذ هي فضاء واسع من المعاني والممكنات،[6] والشّعر وسيلة للبوح بأسرار هَذه الحياة، والكشف عن أزماتها، والشّاعر بدوره ينتقي ما يصلح من مادّة؛ ليبثّ مكنوناتها، واللّفظ وسيلة إيحاء هو إحدى الوسائل الّتي تنطق بقسوة الحياة؛ إذ يقول الشّاعر:

---

(1) ينظر: موسى سامح ربابعة، الأسلوبيّة، (مفاهيمها وتجلّياتها)، 58.
(2) مصري عبد الحميد حنّورة، سيكولوجيّة التّذوّق الفنّيّ، 215.
(3) ينظر: أحمد رحماني، الرّؤيا والتّشكيل في الأدب المعاصر، 115.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 458.
(5) ينظر:رجاء عيد، لغة الشّعر قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر، 174.
(6) ينظر: مجدي توفيق، الأدب والحياة من الرّسالة إلى الصّمت، 170.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويروت اختبار الله. جرّبناكَ جرّبناكَ.

من أعطاك هَذا اللُّغز؟ من سمّاكَ؟ [1]

تكمن الوظيفة الخاصّة للفّن في إعادته لوعينا بالأشياء الّتي أصبحت في وعينا اليوميّ[2]، والوعي اليوميّ يرتبط بتعابير لها دلالاتها الموحية، وتكتسب إيحاءها الأعمق من النّصّ الشّعريّ، فالتّركيب "اختبار الله" المستمدّ من الحياة اليوميّة يعبّر عن عظم الرّزء الّذي أصاب الفلسطينيّ بوصف ذَلك الرّزء واقعة اجتماعيّة، وينمّ عن قدرة الفلسطينيّ على مواجهة التّحدّيات، فقد جاء ذَلك اللّفظ غير منفصل عن جوّه السّياقيّ كاشفًا عمّا حلّ به، ومنبئًا عن موقفه أمام ذَلك، وعن قدرة الفلسطينيّ على الصّبر وتحمّل نائبات الدّهر في سبيل قضيّته.

ينبغي أن تنسجم صياغة الكلام مع الدّفق الشّعوريّ؛ لتستنفده بصورة طبيعيّة[3]، وما توظيف اللّفظ الدّينيّ سوى وسيلة من وسائل استنفاد الشّعور الّذي يمسّ جوهر الحياة، ويفضي به؛ إذ يقول الشّاعر:

بعد شهرٍ يلتقي كُلُّ الملوكِ بكلِّ أنواعِ الملوكِ، من العقيدِ

إلى العميد، ليبحثوا خطرَ اليهود على وجودِ الله. أمّا

الآن فالأحوال هادئة تمامًا مثلما كانت. وإنّ الموتَ يأتينا بكلّ

سلاحه الجويّ والبريّ والبحريّ. مليون انفجار في المدينة.[4]

اللّغة هي المادّة الّتي يجسّد فيها الشّاعر انفعالاته وأحاسيسه وإيقاع تنفّسه، فالشّعر صوت يتّجه من الدّاخل إلى الخارج[5]، فالتّعبير اليوميّ " وجود الله"[6] هنا يبثّ مدى الإحساس بالضّجر ممّا يلحقه اليهوديّ بالعالم أجمع على حدّ تعبير الشّاعر، وهَذا ما يبرز الصّورة المدلهمّة له، وهي صورة تتمثّل في اللاّإنسانيّة والخطورة على الخلق؛ وبذَلك اللّفظ يعبّر الشّاعر عن شموليّة الظّلم، ويبيّن أطماعهم الشّاسعة الّتي لا تقف عند حدود "فلسطين" أو أهلها، فالمشكلة لا تخصّ الفلسطينيّ وحده، وإنّما هي بعيدة المدى، ومع ذَلك، ورغم خطورة الموقف يبدو العربيّ الآخر غير جادّ في بحثه عن حلّ للخطر المتفاقم، وتبلغ السّخريّة غايتها حينما يقول الشّاعر:" بعد شهر يلتقي كلّ الملوك" [7]، وما هَذا التّعبير السّاخر إلاّ دليل على حالة القهر والضّيق الّتي تحيط بالفلسطينيّ الّذي ينتظر نجدة سريعة. والشّاعر يسوق الفكرة بأسلوب

(1) محمود درويش،ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 10.

(2) ينظر: رامان سلدن، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، 20.

(3) ينظر: ساسين سيمون عسّاف، الصّورة الشّعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس، 15.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 37.

(5) ينظر: سمير أبو حمدان، الإبلاغيّة في البلاغة العربيّة، 67.

(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،37.

(7) نفسه،37.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قريب من النّثريّة والتّعابير اليوميّة، وهَذا ما يعكس عفويّته وصدقه، وإن كان يضعف فنيّة النّصّ، ويقرّب لغته من الابتذال.

يعبّر الشّاعر بألفاظه عن المعاني العاطفيّة الّتي تختلج في نفسه، والألفاظ هي وسيطه الّذي ينقل به إلينا ما يبصره، أو يسمعه، أو يحسّ به[1]، والمجتمع الّذي يعيش فيه الشّاعر هو المادّة الّتي يبصرها، ويسمعها، ويحسّ بها، وتلك المادّة تمثّل حقائق الوجود بكلّ ما هو منطقيّ أو غير منطقيّ. يقول الشّاعر مفصحًا عن طبيعة الحياة:

لكُمْ رَبُّكُمْ وَلَنَا رَبُّنا، وَلَكُمْ دِينُكُمْ وَلَنَا دِينُنا
فلا تَدْفنوا اللهَ في كُتُبٍ وَعَدْتُكُمْ بِأَرْضٍ على أَرْضِنا
كَما تَدَّعونَ، وَلا تَجْعَلوا رَبَّكُمْ حاجِبًا في بَلاطِ المَلِك! [2]

يتمسّك اليهود بعقيدة الأرض الموعودة، فهم يدّعون ملكيّة "فلسطين" بالاستناد إلى أسفار التّوراة الخمسة[3]، والشّريعة اليهوديّة الحاليّة تعود إلى ما كتبه مؤلّفو تلك الأسفار وفقًا لأهوائهم وسياستهم؛ وذَلك باعتقادهم أنّ أرض "فلسطين" منحت منحة إلَهيّة؛ لتكون عاصمة لمملكتهم الّتي تشمل كلّ الرّقاع في إطار الفرات والنّيل[4]. لقد استند " درويش" إلى هَذا الادّعاء الدّينيّ التّاريخيّ مؤمنًا ببعده عن العقلانيّة؛ إذ أراد أن يبعد الحجج العقائديّة الباطلة عن السّاحة السّياسيّة؛ وبذا يفنّد كلّ الادّعاءات الّتي يحاول اليهود استلهامها من عقيدتهم. فقد بدأ السّطر الثّاني من المقطوعة السّابقة بالنّهي مرتبطًا بالتّعبير المجازيّ" فلا تدفنوا الله"[5] فمن خلال هَذا التّعبير يسعى الشّاعر للتّأكيد على أنّ ما تضمّنته التّوراة ليس إلاّ ادّعاء دخيلاً على الدّين؛ فبإسناد الدّفن إلى لفظ الجلالة يفنّد الشّاعر الادّعاء؛ إذ إنّ تلك الفكرة الدّينيّة في حقيقتها إجحاف بالدّين، وذَلك التّركيب يعمّق حماقة الفكرة، وتزداد تلك الفكرة عمقًا عندما يجعل الشّاعر الأرض موعودة على أرض أخرى، وهي أرض الفلسطينيّين، فينكّر في السّطر الثّاني " أرض" الأولى الّتي تعود إلى اليهود، دلالة على عدم وجود أرض تخصّهم، ويعرّف " أرضنا" دلالة على خصوصيّة "فلسطين" لأهلها، ويدحض ذَلك الافتراء بقوله: " كما تدّعون" [6]، وإن كان هَذا الأسلوب الخطابيّ ذا سمة نثريّة، تخلو من حسّ فنّيّ، وتتعمّق سذاجة الفكرة، واستهانة اليهود بالدّين برفعهم منزلتهم لدى الخالق بقول الشّاعر:" ولا تجعلوا ربكم حاجباً..." [7]، هنا تبلغ السّخرية غايتها؛ وذَلك لأنّ اليهود يجعلون صلتهم بالخالق فوق العقل والإدراك، فهي ليست صلة عبد بمعبود؛ فالعقليّة اليهوديّة كما يرى "جواد

(1) ينظر: شوقي ضيف، في الأدب والنّقد، 48.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 504.
(3) ينظر: الكتاب المقدّس، سفر التّكوين، الأصحاح الخامس عشر، 18، ص22، وسفر الخروج، الأصحاح السّادس ، 4، ص93، وسفر اللاّويّين، الأصحاح، الرّابع عشر، 33- 34، ص176، وسفر العدد، الأصحاح الثّالث والثّلاثون، 50، 56، ص264، وسفر التّثنية، الأصحاح الأوّل، 6- 7، ص270.
(4) ينظر: أبكار السّقّاف، إسرائيل... وعقيدة الأرض الموعودة، 13، 31، 21.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 504.
(6) نفسه، 504.
(7) نفسه، 504.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النّتشة" أسهمت في تكوينها الأساطير الماضية وخرافات الأمم، وهَذا أكبر مشكلاتها؛ إذ رضوا بصورة للرّبّ الخالق لا يرضى بها آحاد البشر، وهَذا يعبّر عن الخلل الفكريّ الّذي أصابهم، فاصطبغت قضيّة الألوهيّة لديهم بالاعتماد على الأسطورة بصبغة خرافيّة لاعقلانيّة. [1].

"يجمع الأديب الفنّان بين إلهامه وإيحاءاته، وبين ما يختزنه في عقله الواعي واللاّواعي في عمله الفنّيّ"[2]، و"درويش" بالاستناد إلى ذَلك يجعل اللّفظ الدّينيّ مادّة للإيحاء سواء أكان ذَلك منبثقًا من منطقة الوعي أم اللاّوعي، أم يحمل دلالة حقيقيّة أم رمزيّة، ولفظ "نبيّ" بصيغتي الجمع والمفرد كان أحد الألفاظ الدّينيّة الّتي عبّرت عن الواقع بمختلف دلالاته، فمن ذَلك قول الشّاعر:

ولستَ نبيًّا
ولَكنّ ظلّك أخضر..
نعيش معك
نسير معك
نجوع معك
وحين تموت
نحاول ألاّ نموت معك[3]

إنّ رؤية الشّاعر لمسألة النّبوّة والتّقديس تنطوي على رفض فكرة المقارنة بين الرّاحل[4] والأنبياء، فهَذا يعني أنّه بالإمكان تمجيد شخص ما دون الانزلاق في المبالغة[5]، فالشّاعر هنا يرصد التّاريخ بنظرة أكثر وعيًا؛ إذ يدرك دور الرّاحل، ولَكنّه يختلف عن دور الأنبياء[6]، فهو بنظرته العميقة تلك يبحث عن مصير الأمّة، ويوجّه نظرة ثاقبة نحو المستقبل، تنهض بمصيرها ومصالحها، فيأتي ذَلك محاولة لبعث الأمل؛ إذ إنّ الحياة لا تتوقّف عند رحيل قائد، فَهذا القائد الفذّ قد يعقبه أفذاذ مثله، ومن هنا لا يكون نفي النّبوّة منقصًا من منزلة الرّاحل بقدر ما يكون رافعًا من شأن الآخرين الّذين تتطلّبهم الحياة المأمولة؛ ليسهموا في بنائها.

الجديد في الحياة يفرض جديدًا في الأدب، وهَذا يكون بأدوات جديدة، وباستعمال لغة الحياة[7]، واللّفظ الدّينيّ وسيلة من وسائل الكشف عن مكنونات الحياة، وأداة من أدوات تعميق إدراكنا لها،

(1) ينظر: جواد بحر النّتشة، انتماء فلسطين بين دعاوي التّوراتيّين وحقائق الماضي والحاضر، 415.
(2) عزّ الدّين منصور، دراسات نقديّة ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، 203.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 364.
(4) الرّاحل هو جمال عبد النّاصر(ينظر: نفسه، 361).
(5) ينظر: أحمد الزّعبيّ، سلطة الأسلوب، دراسة في دروب الأسلوب الحاسم في تشكيل هويّة النّصّ النّقديّة، 97.
(6) ينظر: نفسه، 96.
(7) ينظر: ماجدة حمّود، النّقد الأدبيّ الفلسطينيّ في الشّتات، 47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والماضي بوصفه مهادًا للحاضر له لغة حياة لا تنتهي عند حدوده، بل تتداخل مع لغة الحاضر في ميدانها الحقيقيّ والرّمزيّ، و"درويش" ينزع من الماضي ما يوائم الحاضر قائلاً:

والآنَ في الماضي أُضيءُ لحاضري
غَدَهُ... فَيَنْأى بي زَماني عَنْ مَكاني
حينًا، ويَنْأى بي مَكاني عَنْ زَماني
والأَنْبياءُ جَميعُهُمْ أَهْلي، ولَكِنَّ السَّماءَ بَعيدَةٌ"[1]

يخلق كلّ شاعر مبدع لغة شعريّة أصيلة خاصّة به،[2] لها دلالاتها الخاصّة الّتي تفرزها العمليّة الشّعريّة في السّياق، فالشّاعر في السّطر الأخير ينقل الفكرة الّتي تستقرّ في ذهنه، ويسوقها بتعبير قريب من واقع الحياة اليوميّة، لَكنّه يكتسب أصالته لارتباطه باللّفظ الدّينيّ" أنبياء"؛ إذ يخرج عن المألوف، فذَلك اللّفظ في سياقه يحمل إيماءة تاريخيّة ترتبط بـ"فلسطين" لكونها موطنًا للأنبياء؛ فيتداخل الماضي مع الحاضر تداخلاً لا يقف عند الزّمن حينما يكون الأنبياء أهلاً للشّاعر، ويأتي هَذا التّداخل؛ لأنّ الأنبياء والشّاعر ضمّتهم رقعة مكانيّة واحدة وهي "فلسطين"، ولعلّ السّماء البعيدة في السّياق الشّعريّ "فلسطين" الّتي يصعب الوصول إليها، والأنبياء الأهل هم الفلسطينيّون المنجرفون في تيّار التّضحية.

الأدب هو التّعبير الجماليّ عن الإحساس، والتّعبير لا يصبح عملاً أدبيًّا إلاّ إذا تناول تجربة شعوريّة معيّنة، وذَلك يقوم على رسم صورة لفظيّة موحية[3] و"درويش" يستخدم اللّفظ الدّينيّ؛ ليعبّر عن إحساسه المنبثق من الفكرة، ويخرج بذَلك اللّفظ من إطاره الضّيق؛ ليلبسه إيحاءات، يثريها الإحساس؛ إذ يقول:

فيا وَطَنَ الأنبياء... تكاملْ!
ويا وطنَ الزّارعين... تكامل[4]

يرسم الشّاعر ملامح الوطن بماضيه وحاضره عبر السّياق السّابق، ويتّحد الماضي مع الحاضر؛ لينصهرا في بوتقة مكانيّة واحدة ، وهي "فلسطين"، واللّفظ الدّينيّ " أنبياء" قد يحمل دلالة مزدوجة: الأولى تنطلق من الماضي؛ لتشير إلى البعد التّاريخيّ لـ"فلسطين"، وهو البعد الّذي يمنحها عراقة وقداسة، والثّانية تنبعث من الحاضر؛ لتوحي بالدّور البطوليّ الّذي يخوضه أبناء الوطن على اختلاف فئاتهم. واستهلال تلك المقطوعة بتخصيص "فلسطين" وطنًا للأنبياء يوحي بضرورة الالتصاق بذَلك الوطن.

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 520– 521.
(2) ينظر: ذياب خليل أبو جهجة، الحداثة الشّعريّة العربيّة بين الإبداع والتّنظير والنّقد، 216.
(3) ينظر: بهجت عبد الغفور الحديثي، دراسات نقديّة في الشّعر العربيّ، 294– 295.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 647.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الابتكار من أهمّ وسائل لغة الشّعر وإبداع المعنى، وهو يجدّد اللّغة، ويكسر قوالبها المألوفة[1]؛ فالشّاعر يستخدم اللّفظ الدّينيّ؛ لينقله من دلالته الأصليّة إلى دلالة جديدة؛ وبذا يكون مبتكرًا بخياله وبقدرته على تذليل الألفاظ؛ لتلائم غايته؛ حيث يقول:

كانت صنوبرةٌ تجعل الله أقربْ

وكانت صنوبرةٌ تجعل الجرح كوكبْ

وكانت صنوبرة تُنجب الأنبياءْ

وتجعلني خادمًا فيهمْ[2]

الشّعر عند "درويش" محاورة للواقع، وإعادة صياغة لعلاقاته[3]، والواقع الحاليّ عنده لا ينفصل عن الماضي، بل يلتحم الزّمنان، واللّغة هي الوسيط بينهما، فلفظ "الأنبياء" الّذي يربط هَذين الزّمنين يتحوّل في سياقه السّابق إلى حدث يوميّ؛ لارتباطه بالفعل "تنجب"، ومن هنا ينسجم هَذا اللّفظ مع الفكرة المستمدّة من الواقع، والدّلالة الّتي يبغي الشّاعر توصيلها، فـ"الأنبياء" قد يكونون أبطال "فلسطين" المتكاثرين عبر الزّمن، وتوظيف لفظ "الأنبياء" رمزًا، يمنح المرموز له سمة التّفوّق والخلود، والّذي يرسّخ ذَلك كون الشّاعر خادمًا فيهم كما يبدو في السّطر الأخير.

استطاع الشّعراء أن يبتكروا استخدامات جديدة للعبارة الشّعريّة؛ وذَلك بنقل الكلمات إلى سياقات جديدة عن طريق تفجير اللّغة الّتي لم تعد للتّعبير فحسب، وإنّما للإيحاء[4]، والألفاظ الدّينيّة الّتي هي في أصل استخدامها عميقة الإيحاء والدّلالة تكون الأقدر على الإيحاء بالمعنى الأصليّ الّذي تحمله الذّات الشّاعرة في مخيّلتها، وهي الأنسب للارتقاء بمنزلة المرموز له؛ إذ يقول الشّاعر:

مات ما فات، فمن يكتبْ قصيدةْ

في زمانِ الرّيح والذّرّةْ،

يخلقْ أنبياءْ![5]

يستمدّ الخطاب الشّعريّ هنا جماليّاته من مفهوم الرّؤيا النّبويّة بوصفها كاشفة لأبعاد الواقع، وداعية إلى التّغيير، وإن لم تكن مزوّدة بمعجزة خارقة قادرة على استعادة الوطن[6]؛ فالشّاعر يستخدم لفظ "أنبياء" مبتكرًا دلالة جديدة له، وذَلك ببنائه في سياقه الجديد، ويأتي ذَلك من خلال إبراز دور القصيدة في مرحلة نضاليّة مبكّرة، وهو دور يقوم على إثارة روح الانتماء؛ ممّا يخلق ثوّارًا يرمز لهم

---

(1) ينظر: أحمد محمّد علي عبيد، شعر قبيلة كلب حتّى نهاية العصر الأمويّ، 437.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 473.

(3) ينظر: الياس خوري، الذّاكرة المفقودة، دراسات نقديّة، 242.

(4) ينظر: موسى ربابعة، جماليّات الأسلوب والتّلقّي دراسات تطبيقيّة، 106.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 54.

(6) ينظر: مجدي أحمد توفيق، محمود درويش رؤية عربيّة، المونولوج والدّيالوج قراءة في ديوان محمود درويش، القاهرة، ع151، 1995م، ص 113.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالأنبياء، وهَذا ما يأخذ القارئ إلى إدراك الدّور الّذي يخوضه الفدائيّ في سبيل رسالته الوطنيّة، ويجعله يلمس رفعة المنزلة الّتي يسمو بها، والشّاعر يجسّد هَذه الصّياغة رغبة في تغيير واقعه، ويكون اللّفظ الدّينيّ أحد الوسائل الموحية بتلك الغاية.

إنّ شيوع ألفاظ معيّنة في شعر شاعر يومئ إلى حالة نفسيّة تهيمن على كيانه[1]، وليس تكرار لفظ "أنبياء" في شعر "درويش" سوى تعبير عن حالة نفسيّة تكوّنت لديه بفعل تفاعله مع الواقع وعمق إحساسه به، والحالة النّفسيّة هَذه تنتابه في غير حين؛ فتؤثّر في عمليّة الخلق الشّعريّ؛ لذا تخرج تلك اللّفظة في كثير من المواضع، وقد خضعت للوضع النّفسيّ ذاته؛ ممّا يجعلها متشابهة في دلالتها من ناحية، ومؤثّرة في توجيه الفكرة من ناحية أخرى.

فقد يصبح غياب الأنبياء أمرًا مرجوًّا عند الشّاعر حينما يقترن ذَلك بهدف أسمى، يحقّقه الأنبياء، ويتجلّى بانصهارهم، حين يقول:

- سأهديكَ خاتمَ عرسي

*** سأهديكِ قيدي وأمسي**

- لماذا تحاربُ؟

*** من أجل يوم بلا أنبياء.**[2]

إنّ الأدب يقبض على الحياة بطرق متنوّعة، ويعيد تأسيسها من جديد، فالحياة متنوّعة الوجوه وصيرورتها تسم الأدب بميسمها[3]، والشّاعر بنظرته المستقبليّة النّافذة يتتبّع مسيرتها في السّياق السّابق، ويختار لها التّعابير الملائمة، وهو يتناصّ مع اللّفظ الدّينيّ " أنبياء" ، ويتخيّل غيابهم في مرحلة قادمة، وهي المرحلة الّتي ينهي فيها الأنبياء رسالتهم بعد بلوغ الغاية القصوى، وهي تحقيق النّصر، وانتهاء المعاناة. فالأنبياء هم الأبطال والشّهداء، هم الخالدون بما حقّقوه، والغائبون عن ساحة العذاب، فالشّاعر يرجو حياة بلا قهر ، بلا موت، بلا عناء...

يجعل الشّاعر من الأنبياء محورًا لقضيّته، ويدفع بهم سيرورة الحياة، وصيرورة المستقبل، سيّما أنّ الأدب كما يرى " مندور" "محرّك لإرادة الشّعوب"[4]؛ إذ يقول:

أنا ضدّ القصيدة:

غيّرتُ حزنَ النبيّ ولم تتغيّر حاجتي للأنبياءْ. [5]

---

(1) ينظر: عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشّعر دراسة في البنية الموضوعيّة والفنّيّة للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق، 129.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 522.

(3) ينظر: مجدي توفيق، الأدب والحياة من الرّسالة إلى الصّمت، 162.

(4) محمّد مندور، في الأدب والنّقد، 43.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 560.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ مكوّنات عناصر الأداء التّعبيريّ تعتمد على نسق معقّد في استخدام ألفاظ تجسّد الإحساس[1]، وانتقاء اللّفظ الدّينيّ ليس إلاّ وسيلة لنفاذ الإحساس عبره، فالشّاعر فيما سبق يبرز دور القصيدة في مرحلة زمنيّة معيّنة، ويبيّن ما لها من أثر في جلاء النّفوس، وبثّ الحميّة، فاقتران لفظ النّبيّ بالحزن يكشف عن حالة نفسيّة، يعيشها الفلسطينيّ، وحينما يكون جلاء الحزن متّصلاً بالنّبيّ، فهَذا يبيّن عظم الأثر الّذي تتركه القصيدة من ناحية وسموّ المكانة الّتي يتمتّع بها البطل من ناحية أخرى. أمّا الحاجة للأنبياء فهي تشير إلى أنّ المشوار الّذي يخوضه الفلسطينيّ والهدف الّذي يسعى لتحقيقه يتطلّبان تضحيات أكبر، فالقصيدة هي الملاذ الرّوحيّ للشّاعر، لَكنّها لن تكون بديلاً عن الوسائل الأكثر جدّيّة للمقاومة لا سيّما بذل الأنفس.

اهتمّ الشّاعر المحدث بالبحث عن صور حيّة عميقة ترتبط بحالته العقليّة والعاطفيّة، [2] و"درويش" شاعرًا صاحب قضيّة لا يتناصّ مع اللّفظ الدّينيّ إلاّ لكونه مرتبطًا بالفكرة الّتي تجول في ذهنه ارتباطًا يمنحها عمقًا، وبالعاطفة الّتي تثير الفكرة ارتباطًا يتيح لها فرصة الانطلاق عبر التّعابير الشّعريّة؛ إذ نراه يقول:

أنا الحجر الّذي شدّ البحار إلى قُرون اليابسة

وأنا نبيُّ الأنبياء[3]

فالشّاعر عبر " الأنا" الّتي تشعر بالتّمزّق خلال تجربة "بيروت" يحاول أن يثبت ذاته في السّياق السّابق، ويخرجها من دائرة الشّعور بالقهر؛ فيتفوّق على الآخرين مختارًا شخصيّة النّبيّ؛ ليكتسب ملامحها، فالتّناصّ مع "الأنبياء" لفظًا وشخصيّة يمنحه سمة التّفوّق في حمله للرّسالة الّتي تكمن في البحث عن وطن وهويّة.

تعيد اللّغة تنظيم الفيض المتواصل من التّجارب المحسوسة وتأويلاتها المختلفة، إنّها عمليّة تأطير لأفكار ترتّب العالم على نحو يتلاءم مع مقولات الذّهن والوجدان، فكلّ تحقيق فكريّ يبلور نظرة خاصّة لهَذا الواقع منبثقة من قالب بنيويّ معيّن[4]، وللّغة الشّعريّة بناؤها الخاصّ الّذي يعيد ترتيب العالم في مخيّلة المبدع، فهي لغة إيحائيّة، تستبدل فيها الدّوال والمدلولات غالبًا، وتنتقي الدّوال المؤثّرة لتدلّ على المعاني الباطنة في النّفس، واللّفظ الدّينيّ من أكثر الألفاظ قدرة على التّخيّل، ولفظ الصّلاة ذو إيحاء بالغ؛ لذا أكثر الشّاعر من التّناصّ مع هَذا اللّفظ، وقد ظهر ذَلك منذ المرحلة الشّعريّة الأولى، وجاء في بعض الأحيان متأرجحًا ما بين الواقع والرّمز؛ حيث يقول:

غَضّ طرفًا عن القمرْ

وانحنى يحضن التّراب

---

(1) ينظر: رجاء عيد، الأداء الفنّيّ والقصيدة الجديدة، فصول ، م7، ع3، 4، 1987م، ص 50.

(2) ينظر: نفسه 51.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 69.

(4) ينظر: جيرار جهامي، الإشكاليّة اللّغويّة في الفلسفة العربيّة، دراسة تحليليّة نقديّة، 13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وصلّى . .

لسماء بلا مطر،[1]

لا شكّ أنّ هناك فرقًا بين المفردات من حيث هي مادّة في اللّغة ومن حيث هي مادّة في العمل الشّعريّ، إنّها تكتسب في الشّعر دلالات جديدة[2]، فاللّفظ "صلّى" الّذي يقيم حدثًا عقائديًّا له دلالته الفنّيّة العفويّة؛ ويجمع بين الدّلالة الحقيقيّة وما تخفيه تلك الدّلالة من إيحاءات، وهو يثير معنى التّجذّر التّاريخيّ على الأرض، والصّلاة عمل وطنيّ يوحي بالإخلاص والانتماء، ويرتبط بحادثة واقعيّة على الأرض، تؤكّد معنى الوجود الفلسطينيّ، فهي تشدّ الإنسان إلى أرضه، فيستشعر بقضيّته، فالصّلاة انتماء ورجاء، وبحث عن خلاص، وهي تحمل نوعًا من التّفاني والتّوسّل، وتكشف عن حالة نفسيّة، يعتريها الضّيق، والبحث عن الأمل، واتّصال الصّلاة بالسّماء في السّياق يقود إلى ذَلك المعنى.

يعدّ الإيحاء من أهمّ خصائص اللّغة الشّعريّة، ويكمن جوهره في الرّمز الفنّيّ الّذي يعمد بدوره إلى إفراغ الكلمات من محتواها القاموسيّ، ويحيلها إلى محتويات جديدة طارئة مستمدّة من السّياق الشّعريّ الّذي صبّت فيه؛ فيهبها دلالات جديدة مؤقّته، ويظلّ فيها المعنى مرجّأ[3]، فالتّناصّ مع الصّلاة ومتعلّقاتها في شعر " درويش" يخرج عن المعنى المعجميّ؛ ليكون وسيلة إيحاء، تنبثق من محيط التّجربة؛ فقد تكون الصّلاة سبيلاً للخلاص من المحتلّ، وتأكيدًا على وحدة المشاعر بين المسلم والمسيحيّ تجاه جحافل المحتلّين، وهَذا يظهر في قوله:

وبللك الماءُ؟

بللني فذهبتُ إلى الرّاهب الأرثوذكسيّ . صلّى أمامي وصلّى لأجلي

وكان جنودُ المظلات ظلّي

فلم يستطيعوا دخول الكنيسة. . .

آه على جبلٍ يتشعّب في جسدي كالشّعيرات، مليونُ مَرْحَمٍ يُصلّي لميلادنا

يا صديقي[4]

تتخلّص المفردات من حياديّتها، وتتحوّل إلى رموز لغويّة مؤشّرة على كينونات دلاليّة تقع خارج اللّغة[5]، فاللّفظ الدّينيّ " صلّى" فيما سبق ينتقل من معناه العقائديّ الحياديّ؛ ليتحوّل إلى رمز ينمّ عن واقع حرج، يتطلّب الصّبر والتّوسّل من أجل الخلاص، ويشير إلى العمل النّضاليّ المشترك الّذي يوحّد المشاعر بين المسلمين والمسيحيّين، وإلى المخاطر الّتي تعترض طريقهم، فالصّلاة هنا شبيهة بمعجزة تثير الأمل، وتحقّق الهدف الّذي يقترب لعدم قدرة الجنود على الدّخول إلى الكنيسة، والتّناصّ مع الألفاظ

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 138.

(2) ينظر: محمّد حماسة عبد اللّطيف، اللّغة وبناء الشّعر، 186.

(3) ينظر: فتحي " محمّد رفيق" يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبيّة،77.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 127- 128.

(5) ينظر: فتحي" محمّد رفيق" يوسف أبو مراد، شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبيّة، 76.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدّينيّة المسيحيّة "الرّاهب"، "الأرثوذكسيّ"، "الكنيسة" يحيل القارئ إلى جوّ روحيّ، يختلط بحالة نفسيّة وليدة الواقع، – وإن كانت اللّفظة الثّانية لا تخلو من الثّقل الّذي لا يحقّق لها الانسجام مع السّياق– والصّلاة في السّياق السّابق لا تقتصر على الأداء الإنسانيّ، بل يظهر ذَلك عبر التّشخيص بقول الشّاعر: "رحم يصلّي لميلادنا" [1]، فتكون تعبيرًا عن مشاعر الرّجاء، والرّغبة في البذل والعطاء

ألفاظ الشّعر ليست ألفاظًا محدّدة الدّلالة، فالشّاعر من خلالها لا يعبّر عن الواقع ومسمّياته الحقيقيّة، إنّما يعبّر عن واقعه النّفسيّ، وما تختلج به نفسه من أحاسيس[2]، و" درويش" ينتقي ألفاظ المعجم الدّينيّ؛ ليكوّن دلالاته المفرديّة الخاصّة، تلك المفردات الّتي تستمدّ من الواقع، وتنهل من الحوادث والمعاني، فتثير في النّفس خلجاتها بالاعتماد على العقل في وعيه ولاوعيه، ومن هنا تعاد تسمية المسمّيات الحسّيّة والمعنويّة ليس بخلق مفردات من خارج المعجم، وإنّما باستبدال الأسماء والمسمّيات؛ إذ يقول الشّاعر:

سَنَسْمَعُ أَصْواتَ أَسلافِنا في الرِّياحِ، ونُصْغي
إلى نَبْضِهِمْ في نَبَراتِ أشجارِنا . هَذهِ الأَرْضُ جَدَّتُنا

مُقَدّسةٌ كُلُّها، حَجَرًا حَجَرًا، هَذهِ الأَرْضُ كُوخٌ
لآلِهَةٍ سَكَنَتْ مَعَنا، نَجْمَةً نَجْمَةً، وأَضاءَتْ لَنا

لَيالِيَ الصَّلاةِ . . . مَشَيْنا حُفاةً لِنَلْمُسَ رُوحَ الْحَصى [3]

اللّغة الشّعريّة رمز للعالم كما يتّصوّره الشّاعر، وكذَلك هي رمز لعالم الشّاعر النّفسيّ، فهي وسيلة للإيحاء، وليست أداة لنقل معانٍ محدّدة[4]، والرّمز الدّينيّ جزء من لغة الشّاعر الموحية هنا، فلعلّ "ليالي الصّلاة"[5]، هي ليالي البحث عن السّبيل المشرق، ويتعمّق هَذا المعنى حينما تضاف "ليالي" إلى "الصّلاة" في السّطر الأخير، وقد يرمز بذَلك إلى كلّ ما يعترض سبيل الباحث عن حريّته من مكابدة وعناء، فالغربة والنّضال والحرمان والتّشرّد، والسّهاد... كلّ ذَلك يتخلّل " ليالي الصّلاة" ؛ الّتي تمثّل بذَلك مشوار الفلسطينيّ نحو رقعة وجوده، نحو وطنه "فلسطين". واستخدام اللّفظ الدّينيّ في تلك المقطوعة لم يقتصر على "الصّلاة"، بل يغذّي الشّاعر نصّه بلفظة "مقدّسة" في السّطر الثّالث؛ ممّا يلهب الإحساس بالانتماء وضرورة مواصلة الهدف.

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 128.
(2) ينظر: شوقي ضيف، في النّقد الأدبيّ، 129.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 508.
(4) ينظر: عبد الله محمّد الغذامي، كيف نتذوّق قصيدة حديثة؟، فصول، م4، ع4، 1984م، ص59.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 508.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشّعر نقد للحياة الّتي يراها الشّاعر، ويتخيّلها؛ لما تثيره في نفسه من عواطف محاولاً تفسيرها[1]، وأداته للتّفسير هي البناء اللّغويّ، وما يتضمّنه من ألفاظ، ونقد الحياة لا يقوم على نقل صورتها بما هو مألوف للآخر، وإنّما يعكس صورتها وفقًا لرؤية خاصّة، يثيرها الإحساس، وتكوّنها المخيّلة؛ والشّاعر بذَلك يلجأ إلى الألفاظ الرّامزة الّتي تحمل دلالة روحيّة إلى جانب دلالة ماديّة. يقول "درويش" متناصًّا مع اللّفظ الدّينيّ:

ولماذا أعشق الأرضَ الّتي تسرقكم منّي
وتُخْفيكم عن البحرِ؟
لماذا أعشق البحرَ الّذي غَطّى المصلّينَ
وأعلى المئذنةْ؟ [2]

إذا كان "درويش" لم يتمكّن من حبّ البحر الّذي كان عادة شاهدًا على حادثة أو مسرحًا لحادث[3]، فالبحر في المقطوعة السّابقة يحمل إيماءة سلبيّة تتضمّن سمة الغدر حتّى لو عشقه الشّاعر عشقًا قسريًّا، ولفظ "المصلّين" قد يرمز إلى المغدور به سيّما إذا وقع عليه الفعل" غطّى" الّذي يعبّر عن معنى غائر للغدر، ولَكن ما سرّ إعلاء المئذنة رغم تغطية المصلّين؟ قد يكون في ذَلك إشارة إلى أنّ أصواتهم باقية ونداءهم صادح، لا تقضي عليه محاولات العدوّ الغادرة، فمهما حاولوا اقتلاع النّفوس الإنسانيّة فالدّرب مشرع، والرّسالة باقية، والأجيال تأتي، وتمضي، وتأتي...

الكلمات في الشّعر ليست مجرّد ألفاظ صوتيّه ذات دلالات صرفيّة أو نحويّة أو معجميّة، وإنّما هي تجسيم حيّ للوجود، فاللّغة الشّعريّة وجود له كيان وجسم، وهي التّجربة الشّعريّة، والتّجربة الشّعريّة تجربة لغة[4]، وبما أنّ اللّغة الشّعريّة غالبًا ما تخرج عن معناها المعجميّ، وبما أنّها ترتبط بالتّجربة، فالشّاعر يحوّل دلالات تلك الألفاظ؛ لتتحوّل إلى رموز تومئ إلى الواقع، ولا تعنى بحرفيّة تفسيره. يقول "درويش" متّخذًا من اللّفظ الدّينيّ رموزًا، تشدّ المعنى إلى الإحساس:

منذ عشرين سنةْ
وأنا أعرفه في الأربعينْ
وطويلاً كنشيدٍ ساحليٍّ، وحزينْ
كان يأتينا كسيف من نبيذٍ . كان يمضي كهاباتٍ
صلاةْ[5]

(1) ينظر: أحمد الشّايب، أصول النّقد الأدبيّ، 25.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 187.
(3) ينظر: محمود درويش، ياسر عرفات والبحر...، الكرمل، ع 10، 1983م، ص4.
(4) ينظر: السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربيّ الحديث، مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة، 64.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 597.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الألفاظ بما تحمله من موسيقا، وصور، وتركيز عاطفيّ، وفكر يدعم هَذه العناصر تعكس ظلالاً نفسيّة؛ فالشّاعر الأصيل هو الّذي تزخر لغته بالخصائص الفنيّة[1]، ولفظ الصّلاة له دلالات نفسيّة مستوحاة من دلالته الأصليّة ودلالته الإيحائيّة؛ ومن هنا كان له حضور في السّياق السّابق؛ ليبوح بخلجات نفسيّة عميقة، تركها المتحدّث عنه[2] في نفس الشّاعر، فالصّلاة بما فيها من نزاهة وخشوع، وبما تتضمّنه من إيحاء عميق الأثر تعكس تلك الخلجات الّتي تجول في نفس الشّاعر، وتكشف عن عمق الصّلة الّتي تربط بينه وبين المتحدّث عنه بصيغة الغائب،ونهايات الصّلاة تحوّل المضيّ إلى بقاء، والابتعاد إلى اقتراب، والشّاعر يرسم صورتين متقابلتين يطابق فيهما بين الإتيان والمضيّ، ويربط كلّ واحد منهما بما يوائم الإحساس المتّصل به، فالإتيان يقترن بالحدّة والحيويّة؛ إذ هو كسيف، والمضيّ يقترن بالسّكينة؛ إذ هو " نهايات صلاة"[3].

الرّمزيّة هي قدرة القصيدة على إثارة تصوّرات ذهنيّة دلاليّة فضلاً عن قابليّتها لإثارة معانٍ متعدّدة في نفس المتلقّي[4]، والتّناصّ مع اللّفظ الدّينيّ بوصفه أحد وسائل الرّمز لا بدّ أن يثير في النّفس تلك التّصوّرات ذات المعاني المتعدّدة، وأحسب أنّ الشّاعر حينما يهتدي إلى تلك التّعابير الرّمزيّة لا يفكّر في دلالتها أحيانًا، ولا تكون قد تولّدت وفقًا لتفسيرات ثابتة الأبعاد لديه، بل إنّه يهتدي إلى موضوعه بوعيه وإحساسه، وفي لاوعيه يغذّي فكرته بكلّ ما تجود به مخيّلته الّتي تشكّل مادّتها معتمدة على قوّة الإحساس؛ وبذا يزخر خياله بوسائل إيحائيّة، تستمدّ دلالة عامّة من الفكرة الرّئيسة، وتحمل دلالات مختلفة لا تخضع للمنطق والقياس أثناء التّفسير، فالشّاعر أحيانًا كالمتلقّي في عدم قدرته على تحديد دلالة ثابتة للرّمز، ومهما بلغت النّصوص الشّعريّة المحتوية على الرّموز من الوضوح فلا بدّ أن تتنوّع المعاني الّتي تثيرها في الذّهن، إذ يقول الشّاعر معبّرًا عن الواقع مستندًا إلى اللّفظ الدّينيّ:

ذَلك الظّلّ الّذي يسقط في عينيك
شيطان إلَه
جاء من شهر حزيران
لكي يعصب بالشّمس الجباه
إنّه لون شهيد
إنّه طعم صلاة[5]

(1) ينظر: عدنان حسين قاسم، الأصول التّراثيّة في نقد الشّعر العربيّ المعاصر في مصر، 76.
(2) هو الشّاعر راشد حسين.(ينظر: محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 595).
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 597.
(4) ينظر: بهجت عبد الغفور الحديثيّ، دراسات نقديّة في الشّعر العربيّ، 40.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 343.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتميّز لغة الشّعر بما تحمله من انفعالات ومشاعر ودلالات إيحائيّة للألفاظ[1]؛ وهَذا ما حمل الشّاعر في السّياق السّابق على التّناصّ مع أكثر من لفظ دينيّ؛ إذ يتحدّث إلى الشّاعرة "فدوى طوقان"[2] معبّرًا عمّا يمور في نفسه من إحساسات تجاه الوطن متلاحمًا بأهله، فالشّاعرة تحمل صورة الوطن الماثلة في ذهنه، وكلّ إحساس يراه في عينيها يوازي إحساسًا في نفسه، وتستحيل تلك الأحاسيس إلى ظلّ، ويتحوّل ذَلك الظّلّ إلى مجموعة من الصّور الّتي انعكست على مخيّلة الشّاعر في لاوعيه، ومن ضمنها" طعم صلاة"[3]؛ إذ إنّ اللّفظ الدّينيّ هنا يحمل دلالة خاصّة، ولا يمكن أن تكون حقيقيّة حسب تركيبها السّياقيّ، فلفظة الصّلاة تحمل كلّ المعاني الإيحائيّة الّتي تشدّ الإنسان المنتمي إلى وطنه؛ ففيها خشوع، وحميّة، وحزن، ومعاناة، وانتماء، ونضال... وكلّ ما يعبّر عن مشاعر إنسان منتمٍ، يحمل عبء قضيّته.

تعبّر الألفاظ عن أدقّ مشاعر النّفس الإنسانيّة، وتصوّر خباياها، وتكشف عن مكنوناتها[4]، والشّاعر يستخدم الألفاظ وقد حملت دلالات مغايرة لدلالتها المعجميّة؛ فيلجأ إلى الرّمز؛ لأنّه الوسيلة الأكثر قدرة على تفجير مشاعره الدّافقة، فالرّمز وليد الإحساس، أمّا المعاني المعجميّة فهي تنقل الفكرة، وتركّز على مخاطبة العقل أكثر من مخاطبة الإحساس، واللّفظ الدّينيّ وثيق الصّلة بالرّوح، وقادر على إثارة المشاعر سيّما إذا خرج عن دلالته الأصليّة؛ ليتّصل بجوانب إنسانيّة شديدة الحساسيّة؛ إذ يقول "درويش" متناصًّا مع اللّفظ الدّينيّ:

نحن مَنْ صرنا . . . لِمَنْ؟
فارسٌ يُغمد في صدر أخيه
خنجرًا باسم الوطنْ
ويُصَلّي لينال المغفرةْ.[5]

الخلق الفنّيّ إذن خلق تلقائيّ، يعبّر عمّا يستفيض في نفس الفنّان، ويجيش في شعوره[6] من أحاسيس، تحرّكها مثيرات واقعيّة، فالشّاعر يتناصّ مع اللّفظ الدّينيّ " يصلّي"؛ ليعبّر عن إحساسه تجاه تناقضات الواقع والقسوة الأخويّة، والفعل "يصلّي" يرمز إلى السّلوك المناقض للواقع؛ فقد يتمثّل في ادّعاء الإخلاص، والتّفاني، والوطنيّة. والشّاعر يختار ذَلك اللّفظ؛ ليكشف عن عمق التّناقض؛ وذَلك لأنّ الصّلاة عمل نزيه لا بدّ أن يعبّر عن طهارة النّفس؛ وبذَلك يحمل ذَلك اللّفظ في السّياق ما يناقض هَذه المعاني، فالصّلاة تمارس لإخفاء الصّورة القبيحة لذَلك الفارس العربيّ الّذي " يغمد في صدر أخيه خنجرًا باسم

(1) ينظر: عثمان موافي، في نظريّة الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ القديم، 136.
(2) ينظر: محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 342.
(3) نفسه، 343.
(4) ينظر: سعد سليمان حمودة، لغة التّصوير الفنّيّ في شعر النّابغة الذّبيانيّ، 158.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 163.
(6) ينظر: علي أدهم، على هامش الأدب والنّقد، 184.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوطن ويصلّي لينال المغفرة" [1]، فأيّ صلاة تلك! وأيّ مغفرة! هنا تظهر المفارقة الّتي تصوّر الواقع أدقّ تصوير في جوّ تكتنفه السّخرية.

إنّ غاية الشّعر هي الوقوع على التّعبير الإيحائيّ للكشف عن حالة من حالات النّفس في صورة وجدانيّة[2]، وتلك الحالة تدخل الشّاعر إلى عالم لاشعوره الّذي لا ينفصل عن محيطه الاجتماعيّ، ويتّخذ من تبادل دلالات الألفاظ سبيلاً للوصول إلى غايته؛ إذ يقول منتهكًا واقعيّة اللّغة:

غريبٌ على ضفّة النهر، كالنهر... يَرْبِطُني
باسمك الماءُ. لا شيءٌ يُرَجِّعُني من بعيدي
إلى مخلتي: لا السّلامُ ولا الحربُ. لا
شيءٌ يُدْخِلُني في كتاب الأناجيل. لا
شيءٌ... لا شيءٌ يُومِضُ من ساحل الجَزْر [3]

إنّ اللّغة الشّعريّة غير مستمدّة من معجم اللّغة، وإنّما من معجم الحالات النّفسيّة، فهَذه اللّغة تأخذ الأبعاد الوجدانيّة، وتتوالد فيها الألفاظ مغلّفة بالأخيلة[4]، فالشّاعر يستحضر اللّفظ الدّينيّ، ويعيد صياغته وفقًا للتّيّار العاطفيّ والفكريّ الملتجّ داخله، فلعلّ عدم الدّخول في "كتاب الأناجيل"[5] فيما سبق بكلّ ما يحمله من إحساس بالضّياع يشير إلى فقدان الهويّة والتّاريخ والوطن والوجود، فـ"كتاب الأناجيل" هو الوجود والاستقرار، هو العودة بكلّ معانيها، والأناجيل ترتبط بالتّاريخ الدّينيّ لـ"فلسطين"، و لعلّ دخول الشّاعر فيها هو دخول في "فلسطين"، والشّاعر يشعر باليأس من ذَلك سيّما أنّ تجربة "بيروت" بعّدت المسافة بينه وبين الوطن بدلاً من أن تقرّب.

الشّعرُ تجربة، وهو فهم الإنسان في جهده الإبداعيّ، والشّاعر يتجسّد في القصائد الّتي يتخلخل فيها باستمرار نظام القيم الفنّيّة، فأن نفهم الشّعر هو أن نفهم من داخل القصائد وأبعادها[6]، وباختلاف التّجربة تختلف تصوّرات الشّاعر، وانعكاسات ذاته في الشّعر، وحياكته للفكرة، ومن هنا يختلف فهمنا للنّصّ، ويكون ذَلك الفهم نابعًا من فهمنا للشّخصيّة والتّجارب المرتبطة به؛ لذا يكون فهم النّصّ الشّعريّ قاصرًا عن بلوغ الغاية القصوى؛ وبذا تختلف التّأويلات النّصّيّة من قارئ إلى آخر مهما بلغت درجة التّمكّن. يقول الشّاعر معبّرًا عن ذاته في "جداريّة":

لِيَ حَدْوَةُ الفَرَسِ الّتي
طارت عن الأَسوار... لي

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 163.
(2) ينظر: محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، 379.
(3) محمود درويش، سرير الغريبة، 112.
(4) ينظر: ساسين سيمون عسّاف، الصّورة الشّعريّة ونماذجها في إبداع أي نواس،17.
(5) محمود درويش، سرير الغريبة، 112.
(6) ينظر: وائل غالي، الشّعر والفكر، أدونيس نموذجًا، 226.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ما كان لي. وقصاصةُ الورقِ التي

انتُزِعَتْ من الإنجيل لي[1]

إنّ الشّعريّة بحث عن الجديد، ومغامرة في اللّغة، وانحراف بأساليب القول عن المألوف[2]، ولعلّ الغموض يزداد بقدر انحراف الشّاعر عن مألوفيّة اللّغة، وليس جديدًا أن يوصف شعر "درويش" بالغموض خاصّة إذا كان يتميّز بالانحراف اللّغويّ؛ إذ يعيد الشّاعر فيما سبق النّظر في الحياة، ويلقي نظرة خاطفة على ما تبقّى له من صلات بها، فتبقى له" قصاصة الورق الّتي انتزعت من الإنجيل"[3]. حقًّا إنّه تعبير محيّر في مضمونه، فهل تعني قصاصة الورق الشّيء القليل أم الكثير؟ هل هي اتّصال بالواقع أم اختراق له؟ فمهما كانت الصّورة الّتي تختفي وراء ذَلك التّعبير فإنّ ذَلك يمثّل بالنّسبة للشّاعر ذكرى، تشدّه للحياة بشقائها الواقعيّ ولذّتها المتخيّلة.

الشّعر يعيد الحياة إلى اللّغة عندما تستهلك، وتصبح مجرّد لغة يوميّة، وهو يطوّرها، ويعرّف الإنسان بوجوده من خلالها، وللكلمة في بناء القصيدة دور كينونيّ[4]، فاللّغة اليوميّة المتّصلة في دلالتها الحقيقيّة بالتّجربة تستحيل إلى لغة يوميّة أخرى مستمدّة من واقع الحياة، غير أنّها بخروجها من موقعها الأصليّ إلى موقع آخر، ومن دلالة حقيقيّة إلى رمزيّة تكتسب سمة مستجدّة مصاحبة للدّلالة المستجدّة، فالألفاظ الدّينيّة المتّصلة بالحياة اليوميّة تكتسب قيمة نابعة من السّياق ومن الجوّ النّفسيّ؛ إذ يتناصّ الشّاعر مع الوثيقة الدّينيّة الإنجيليّة لفظًا في موقع آخر؛ فيقول:

أعرف البيت من خَفَقان المناديلِ. أُولى

الحمامات تبكي على كتفيَّ. وتحت سماءِ

الأناجيلِ يركضُ طفلٌ بلا سبَبٍ. يَرْكُضُ

الماءُ، والسّروُ يركضُ، والرّيحُ تركُضُ في

الرّيحِ، والأرضُ تركُضُ في نفسها. قلتُ: [5]

إنّ لغة الأدب تجسّم الخيال، وتبرز العاطفة، فالكلمات تكون موحية بقدر خضوعها للعاطفة الّتي يشكّلها الخيال[6]، والشّاعر متناصًّا مع اللّفظ الدّينيّ يعمّق الإيحاء، ويجهر بالخلجات الرّوحيّة الّتي تحيط بإحساسه، ويعود ذَلك الإحساس إلى الماضي، وتتجلّى الدّفقة الرّوحيّة الموحية بقوله:" تحت سماء الأناجيل" [7]؛ إذ يقود ذَلك التّعبير قارئه إلى تأمّل الامتداد التّاريخيّ لـ"فلسطين"، والأناجيل بكلّ ما فيها

(1) محمود درويش، جداريّة، 102.

(2) ينظر: علي جعفر العلاّق، الدّلالة المرئيّة قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، 30.

(3) محمود درويش، جداريّة، 102.

(4) ينظر: محمود درويش، الشّعر حرفة وهواية، الكرمل، ع79، 2004م، ص200.

(5) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 52.

(6) ينظر: أحمد كمال زكي، النّقد الأدبيّ الحديث، أصوله واتّجاهاته، 138.

(7) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 52.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من سيرة فداء وعقيدة تُصوّر نفسًا بطوليّة في براءتها،حينما تغطّي طفلاً، ويمتدّ ذَلك؛ ليشمل الأرض على امتدادها تحت السّماء. إنّ التّناصّ مع اللّفظ الدّينيّ "أناجيل" يُسكن الماضي ذا الحسّ الدّينيّ التّاريخيّ في الحاضر، ويجعل الزّمانين واحدًا؛ إذ إنّ المكان واحد.

الشّاعر يقدّم إيحاءات تمتاح من الواقع واللاّواقع، يختلط فيها الحلم بالواقع والرّمز بالحقيقة، ويتشابك العنصران، ويتجمّعان في اللاّوعي عند المتلقّي؛ ممّا يجعله يدرك عوالم مختلفة وراء العمل الشّعريّ[1]، ولغة القصيدة الحديثة لغة رمزيّة تقوم على الإيحاء الّذي لا يتحقّق إلاّ بالابتكارات اللّغويّة الّتي تخرج اللّفظ من حقل الألفاظ الّتي يتآلف معها؛ ليتّصل بدائرة لفظيّة جديدة، تمدّه بالإيحاء، وتبعده عن الوضوح، وكلّ ذَلك يتمّ ضمن عمليّة كيميائيّة في الجزء اللاّواعي من العقل؛ إذ يقول الشّاعر:

أنا أوّلُ القتلى وآخرُ مَنْ يموتْ.

إنجيلُ أعدائي وتوراةُ الوصايا اليائسةْ

كُتِبَتْ على جسدي[2]

إنّ جوهر عمليّة التّجديد يكمن في قدرة الشّاعر على عدم الوقوف على أشكال معيّنة من التّعبير، وتقديم رؤية عن الحياة بالاعتماد على التّجربة الخلاّقة أداء وتوصيلاً[3]، والشّاعر هنا يحاول التّجديد بإعادة صياغة التّجربة الواقعيّة؛ إذ يخرج الألفاظ الدّينيّة المشيرة إلى الوثيقة السّماويّة من موضعها الطّبيعيّ؛ لتدخل في سياق إيحائيّ جديد غير مألوف، ويظهر ذَلك عبر طائفة من التّصوّرات اللاّواعية، فالإنجيل يرتبط بأعدائه في السّطر الثّاني، ولعلّه يشير من خلال ذَلك إلى عداء مسيحيّي" لبنان" للفلسطينيّين، أمّا التّعبير " توراة الوصايا اليائسة" [4] فهو قد يشير إلى مخالفة اليهود لعقيدتهم، وما تضمّنته في بعض الأحيان من مبادئ، تنصّ على التّسامح والإنسانيّة، وبقوله:" كتبت على جسدي"[5] يكشف عن رغبة المسلم في التّسامح وعن تقديره لبعض ما في هَذين الكتابين السّماويّين من قيم في الوقت الّذي تناسى فيه أصحابهما تلك القيم؛ وذَلك لما أوقعوه بالفلسطينيّ من ظلم، ومن هنا كانت الوصايا يائسة فيما سبق؛ لأنّها لم تجد من يأخذ بها من اليهود الّذين يتقنّعون بذرائع توراتيّة ملفّقة لإثبات أحقّيّتهم في الأرض.

الشّعر إدراك عميق للعالم، ودخول في تجربة إنسانيّة عميقة، والأدوات الفنّيّة هي الّتي تساعد الشّاعر على نقل التّجربة، ولَكنّ هَذه الأدوات ليست إلاّ وسائل يمكن تبديلها[6]، ولا يمكن أن تدرك

(1) ينظر: رجاء عيد، لغة الشّعر قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر، 168.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 69.

(3) ينظر: عبد الرّضا علي، القناع في الشّعر العربيّ المعاصر، مرحلة الرّوّاد، مجلّة آداب المستنصريّة، ع7، 1983م، ص169.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 69.

(5) نفسه، 69.

(6) ينظر: رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة، 101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّجربة بعمق ما لم يبتكر الشّاعر تعبيرات عميقة تومئ إلى الفكرة، ولا تبوح بها. يقول " درويش" مستعينًا بالجانب الدّينيّ:

بلاد حقيقيّةٌ، لا مجاز، ذراعاك

حولي. . . هنالك قرب الكتاب المُقدّس[1]

تبنى العناصر اللّغويّة الشّعريّة بطريقة معقّدة؛ ممّا يمنحها ثقلاً دلاليًّا[2]، فالحقائق والصّور تتداخل، وتتشابك في ذهن الشّاعر على اختلاف أزمنتها وأمكنتها، وبقدر ما يحدث التّشابك تزداد قابليّة الشّعر للتّنوّع في التّأويل، ففي المقطوعة السّابقة يتناصّ الشّاعر مع اللّفظ الدّال على الوثيقة الدّينيّة، "الكتاب المقدّس"[3] الّذي يشير إلى بعد مكانيّ في السّياق، فسواء أكان الشّاعر يخاطب الجنس الآخر أم بلاده أم يدمج بينهما، فالتّعبير الدّينيّ قد يمثّل الموطن بالنّسبة له، وباقتراب الشّاعر من "الكتاب المقدس"، يتحقّق القرب من الوطن؛ نظرًا لارتباط ذَلك الكتاب بـ"فلسطين" بوصفها مهدًا له.

" يمنحنا الشّعر رؤية خاصّة للحياة الاجتماعيّة"[4]، وهي تكتسب خصوصيّتها من الزّاوية التّخييليّة للشّاعر، وهي الزّاوية الّتي تتّضح معالمها أوّلاً من خلال الألفاظ الّتي يعالج موضوعه بوساطتها؛ إذ يطلق العنان لخياله؛ ليمارس عمليّة تركيب الألفاظ على نحو يتلاءم مع تصوّره العاطفيّ، ويخلق صورًا تتضمّن المعنى ولا تصرّح به؛ إذ يقول:

. . . كان المكانُ مُعدّاً لمَوْلده: تلّةً

من رياحين أجداده تتلفّتُ شرقًا وغربًا . ونرجسةً

قُربَ نرجسةٍ في المَصاحف تُعلي سُطُوحَ اللُّغَةْ. . .[5]

يحتلّ اللّفظ الدّينيّ هنا مساحة مؤثّرة في المعنى غير منفصلة عن السّياق الكلّيّ، فلفظ " المصاحف" في السّطر الثّالث يثير في السّياق بعدًا دينيًّا ؛ إذ يتحوّل إلى أرض تحوي أشجار الزّيتون، هنا تتكامل أبعاد القداسة، ولم يأتِ اختيار الزّيتون بوصفه شجرًا اختيارًا عفويًّا، فهو يتّصل بالبيئة الطّبيعيّة لـ" فلسطين" من ناحية، وبالنّصّ الدّينيّ من ناحية أخرى، فالشّاعر يجعل اللّغة المتّصلة بمعرفة الإنسانيّة ذات طابع إبداعيّ خاصّ،" فاللّغة في جوهرها تحتلّ موقعًا مركزيًّا متميّزًا في العقل الفرديّ والجمعيّ معًا"[6].

لكلّ لفظة دورها في الكلام، وكلّ كلمة تشحنه بدلالات مختلفة، فاللّغة الشّعريّة متعلّقة بعالم الشّاعر، والكلمة عالم صغير منضوٍ في ظلّ ذَلك العالم الّذي يفرغها عن معناها التّقليديّ، ويشحنها

---

(1) محمود درويش، سرير الغريبة، 29.

(2) ينظر: يوري لوتمان، تحليل النّصّ الشّعريّ، بنية القصيدة،60.

(3) محمود درويش، سرير الغريبة، 29.

(4) ماهر حسن فهمي، تطوّر الشّعر العربيّ الحديث بمنطقة الخليج، 111.

(5) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 19.

(6) باقر جاسم محمّد، التّناصّ: المفهوم والآفاق، الآداب، ع 7–9، 1990م،س. 38، ص68.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بمعنى جديد[1]، و"درويش" يستخدم اللّفظ الدّينيّ " ملائكة"؛ ليشحن السّياق الشّعريّ، ويسقط عليه أصالة روحيّة تاريخيّة مستمدّة من اللّفظ الدّينيّ؛ إذ يقول:

كُلُّ الملائكةِ الّذين أُحبُّهُمْ

أخذوا الرّبيعَ من المكان، صباح

أمس، وأورثوني قمّةَ البُرْكانْ[2]

إنّ أبرز ما يميّز لغة الشّعر هو ثراؤها بالطّاقات التّعبيريّة، واكتنازها بالإيحاءات[3]؛ ممّا يوفّر للقصيدة الخاصّيّة الفنّيّة المؤثّرة الّتي تمنحها القيمة الّتي يبحث عنها المتلقّي في سبيل المتعة، والألفاظ الدّينيّة وسيلة لذَلك؛ إذ يخرج الشّاعر اللّفظ الدّينيّ " الملائكة " من مجاله اللّغويّ المرتبط بالمتجاورات اللّفظيّة الدّينيّة إلى مجال آخر يرتبط بالواقع النّفسيّ وبالتّجربة الّتي تثير ذَلك الواقع في ضوء ما يتوافر من إيحاء، فالملائكة أحبّة الشّاعر؛ وبذا يكون ذَلك اللّفظ معبّرًا عن ذات الشّاعر ليس بمعزل عن جماعته ومجتمعه، واللّفظ " ملائكة" يعبّر عن النّزاهة والطّهارة والبراءة بصرف النّظر عن الفئة الّتي يخصّها الشّاعر بذَلك اللّفظ.

يقوم الشّعر الرّمزيّ على تغيير وظيفة اللّغة الوضعيّة بإيجاد علاقات لغويّة جديدة، وهَذا يغيّر مجرى الصّياغة المألوفة؛ وذَلك لأنّ هَذا الشّعر ينبع من عالم غريب داخل الإنسان، يتمثّل في المشاعر الغامضة، ومن علاقات متناقضة دفينة في الذّاكرة[4]، و"درويش" يستخدم اللّفظ الدّينيّ رمزًا مرتبطًا بجملة أحاسيسه المتّصلة بالمحيط الاجتماعيّ الّذي يكتنفه، وتكمن أهمّيّة اللّفظ الدّينيّ رمزًا في الإيحاءات الرّوحيّة الّتي يدّخرها؛ لما فيها من سموّ، وفرط نزاهة؛ حيث يقول متناصًّا مع اللّفظ الدّينيّ بما يحقّق ذَلك:

اليومَ إنجيلُ السّوادْ،

اليومَ تابَتْ مريمٌ عن توبةِ الثّوباتِ وارتفعَ الحدادْ

إلى جبينِ اللهِ

واختفتِ الملائكةُ الصّغيرةُ

في أكاليلِ الرّمادْ...[5]

إنّ ما ينبغي الالتفات إليه في العمل الإبداعيّ هو اللّغة الّتي يفترض فيها في هَذه الحالة أن تكون متجاوزة؛ لأنّها ليست أداة توصيل فحسب، بل هي وشيج من نسيج من النّصّ، وهي وليدة مخاض

(1) ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربيّ المعاصر، 339- 341.

(2) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 54.

(3) ينظر: إبراهيم الكوفحي، خصوصيّة الخطاب الشّعريّ في ديوان "طواف المغنّي" لحبيب الزّيودي، دراسة في ظاهرتي (التّناصّ، والانحراف الأسلوبيّ)، دراسات، م29، ع1، 2002م، ص1.

(4) ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربيّ المعاصر، 121- 122.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 65.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إبداعيّ[1]، واللّفظ الدّينيّ جزء من اللّغة الإبداعيّة داخل العمل الشّعريّ، فالنّموذج الشّعريّ هنا يتدفّق بالمشاعر الّتي تنصهر فيها الإيحاءات الدّينيّة انصهارًا تتجدّد معه الأحاسيس كلّما تجدّد تلقّي العمل الشّعريّ، والشّاعر وفقًا لذَلك يعيد صياغة الألفاظ الدّينيّة المختزنة في ذاكرته صياغة تتلاءم مع طبيعة الموقف الّذي يتجسّد في تلك الومضات الشّعريّة، ففي السّطر الأوّل تتجلّى الوثيقة الدّينيّة الإنجيليّة بسوادها، وهي قد ترمز إلى سجلّ المآسي والويلات الّتي يعانيها الشّعب الفلسطينيّ، أمّا الملائكة الصّغيرة المختفية في أكاليل الرّماد، فهي صورة لا تومئ إلى أبعد من جيل الضّحايا الأبرياء الّذين تتكامل براءتهم لكونهم ملائكة، وما أشدّ تلك البراءة إذا كانت تلك الملائكة صغيرة! فأيّ تصوير ينقل صورة الضّحايا نقلاً أعمق من هَذا التّصوير؟! بذا تكون اللّغة الدّينيّة وسيلة للخروج بالواقع من شكله المصوغ بلغة مألوفة إلى تصوّر جديد، لا يخلو من سمة الإبداع.

إنّ الأديب يشحذ كلّ قدراته الفنّيّة في محاولة لبناء العمل الأدبيّ؛ وبذا يبثّ اللّغة من فكره وخياله وثقافته؛ فيختار اللّفظ الدّقيق، ويحوّر، وينتقي، ويعدّل[2]؛ بحيث ينسجم ذَلك مع أفكاره وخلجات نفسه انطلاقًا من الوعي واللاّوعي؛ فيجد الشّاعر ملامح مشتركة بين الألفاظ الدّينيّة وبين مسمّياتها في السّياق الشّعريّ؛ إذ يقول:

فإذا احترقت على صليب عبادتي

أصبحت قدّيسًا . . بِزيّ مُقاتِلِ[3]

يتدخّل شاعر الحداثة بإمكاناته الفنّيّة في خلخلة العلاقة القائمة بين الدّوال والمدلولات، مع الإبقاء على الطّبيعة الرّمزيّة الّتي تتيح له تجاوز المستوى الدّلاليّ، وإعمال التّأويل فيما يقع في إطار رؤيته[4]، فتتحوّل الدّوال عبر إحساسه المتحكّم في رمزيّة اللّغة؛ لتتّصل بمدلولات أخرى، فهو هنا يسقط اللّفظ الدّينيّ المسيحيّ "قدّيسًا" على نفسه معبّرًا عن الذّات الفلسطينيّة في نقائها وطهارتها، ومبعث ذَلك هو الصّبر على مقارعة الخطوب، والثّبات أمام المحتلّ، فالمقاتل قدّيس، طاهر ونزيه، والشّاعر يقوّي الصّلة بين القدّيس والمقاتل من خلال تجسيدهما في واحد، والّذي يفرّق بينهما هو الزّي.

قد تختلف معاني الأشياء في حدود العقل، وتأتلف في حدود الانفعال الّذي يخلقها خلقًا نفسيًّا، ويصهرها في حرارة العاطفة[5]، من هنا فإنّ استخدام اللّفظ الدّينيّ غير معبّر عن فكرة دينيّة في الشّعر لا يأتي إلاّ نتيجة للحظة تدفّق انفعال نفسيّ عبر الجانب العقليّ اللاّواعي؛ فتنسحب الألفاظ من دلالاتها الواقعيّة الّتي يستند في معرفتها إلى العقل إلى دلالات لا تخضع لتفسير علميّ، بل تعتمد على الإيحاء، وتفسّر بذَلك تفسيرًا ينطلق من أثرها في إثارة الإحساس، يقول "درويش" ناقلاً اللّفظ الدّينيّ عبر إحساسه:

---

(1) ينظر: يوسف حسن، التّناصّ في قصيدة (انكفاءة على امرأة ووطن) للشّاعر إبراهيم محمّد إبراهيم،الرّافد، ع37، 2000م، ص13.

(2) ينظر: شكري عزيز ماضي، من إشكاليّات النّقد العربيّ الجديد ، 36.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 236.

(4) ينظر: محمّد عبد المطّلب، ظواهر تعبيريّة في شعر الحداثة، فصول،م8، ع3، 4، 1989م، ص70.

(5) ينظر: إيليا الحاوي، نماذج في النّقد الأدبي وتحليل النّصوص، 37.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدّروب إليك حبلٌ من دمي
والليلُ سقفُ اللّصِ والقدّيسِ
قُبّعةُ النبيِّ وبزّةُ البوليس[1]

إنّ أقوى العوامل صلة بين الشّعر والحالات النّفسيّة ينحصر في شاعريّة الألفاظ[2]، والألفاظ الدّينيّة لها أثرها في الرّبط بين الحالة النّفسيّة لكلّ من المبدع والمتلقّي، وتزيد معرفتهما بالواقع، فالشّاعر ينقل واقعًا اجتماعيًّا بالاستعانة باللّفظين الدّينيّين: "النّبيّ" و "القدّيس"، ويجمع بين "القدّيس" ونقيضه "اللّص" مبرزًا المعنى عبر هاتين الصّورتين المتناقضتين اللّتين يجمعهما اللّيل، فـ"اللّص" و"القدّيس" كلاهما يعمل ليلاً، لكنّ شتّان بين متسلّط ينتهز ظلام الليّل؛ ليكون فرصته للغدر، وبين قدّيس يتنزّه عن المآثم، يعمل ليلاً، فيلتقي بنقيضه، فالشّاعر من خلال النّقيضين يعمّق المعنى، ويلقي الضّوء على النّماذج الإنسانيّة؛ فيبرز ملامح إنسان يسعى للبناء إلى جانب إنسان يسعى للهدم؛ وبذا تزداد صورة الواقع وضوحًا في ذهن المتلقّي، ويتفاقم إحساسه به.

إنّ الكلمة في الفنّ لا يقصد منها أداء المعنى فحسب، وإنّما تتجاوز ذَلك إلى الإيحاء والظّلال[3]؛ وبذا فإنّ الباحث أثناء الدّراسة لن يستطيع أن يقدّم المعنى المتضمّن بدّقة، بل إنّ كلّ ما يتوصّل إليه يقوم على الحدس، ولن يتجاوز الإيحاء في الوقت الّذي لم يكن فيه الشّاعر قد نقل إلينا ما يمور في صدره وفقًا لمعنى علميّ دقيق؛ إذ لا يمكن أن يكون اللاّوعي وما يتضمّنه من مكبوتات خاضعًا لمنطق؛ لأنّ الشّاعر في هَذه الحالة أبعد ما يكون عن الإدراك المنطقيّ، والتّناصّ مع اللّفظ الدّينيّ في غير سياقه هو خير معبّر عن حالة اللاّوعي؛ إذ يقول الشّاعر:

على ليل المُهاجِرِ. تسطعُ الجغرافيا
كُتُبًا مُقَدّسَةً . وسلسلةُ التّلال
تصير معراجًا، إلى الأعلى... إلى الأعلى.[4]

إنّ الأحاسيس الإنسانيّة تكيّف نفسها من أجل الظّفر بالهدف الّذي ترتضيه تلك النّفس، وتتحو إزاء الجهة الّتي تراها مناسبة لإنجاز الهدف، والمشاعر الإنسانيّة حينما تطفح قد يستحيل تفسيرها[5]، فالشّاعر يرسم صورة حالمة للوطن، وهَذه الصّورة ليست إلاّ هدفًا في مضمونها، طالما حلم به، وعبر المتخيّل تأتي الصّورة مستندة إلى جانب روحيّ يضفي عليها بعدًا قداسيًّا، لا يخلو من سموّ يحلّق بالرّوح الإنسانيّة حيث تجد متعتها وثراءها، فلعلّ سطوع "الجغرافيا كتبًا مقدّسة"[6] في تلك المقطوعة يشير إلى

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل،563- 564.
(2) ينظر: إسماعيل مظهر، في الأدب والحياة،85.
(3) ينظر : أحمد درويش، في نقد الشّعر، الكلمة والمجهر، 36.
(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 41- 42.
(5) ينظر: الفرد آدلر، سيكولوجيّتك في الحياة كيف تحياها؟، 61- 62.
(6) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 41-42.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحوّل الأرض إلى تاريخ دينيّ، ومن هنا يستطيع المتلقّي أن يتخيّل كلّ ما تتضمّنه الكتب المقدّسة من ماضٍ حافل بالحقائق الإنسانيّة المتّصلة بكلّ زمان ومكان؛ فتتحوّل "فلسطين" إلى تاريخ، والتّخلّي عنها بذَلك يكون تخلّيًا عن تاريخ كونيّ، وتكتمل الصّورة المثاليّة السّنيّة للأرض؛ إذ إنّ " التّلال تصير معراجًا، إلى الأعلى... إلى الأعلى"[1]. هنا ترقى الأرض بل تلالها في جوّ روحيّ لاشعوريّ إلى الأعلى، وهو رقيّ يتلاءم مع الحلم ومع الهدف والواقع المفقود، واللّفظ الدّينيّ " معراجًا" بإيقاعه الممتدّ يحلّق عبر بعد مكانيّ، يمتدّ من الأرض إلى السّماء، وكلّ ذَلك يحمل المخيّلة على تأمّل الصّورة الحدسيّة الخارقة للواقع.

بالانفعال يتمّ تحويل العالم، وذَلك بأن يعيش الإنسان كما لو كانت علاقة الأشياء بممكناتها غير منظّمة بوساطة مناهج حتميّة[2]،فالانفعال جمهرة من الأحداث العاطفيّة، تتّجه نحو المستقبل؛ لتكوّنه بطريقة انفعاليّة[3]، والشّاعر بوصفه يعاني تجربة انفعاليّة، ويحلم بعالم لا يراه يتّجه عبر تلك التّجربة، ويرسم عالمه المتخيّل وفقًا لرؤاه المستقبليّة، وبوساطة اللّفظ الدّينيّ يقيم "درويش" علاقات جديدة بين الأشياء؛ فيحطّم الصّلات الحتميّة فيما بينها؛ حيث يقول:

في القدس، أعني داخلَ السُّور القديم،
أسيرُ من زمَنٍ إلى زمَنٍ بلا ذكرى
تُصوِّبُني. فإنّ الأنبياءَ هناك يقتسمون
تاريخَ المقدّس... يصعدون إلى السّماء
ويرجعون أقلَّ إحباطًا وحزنًا، فالمحبّةُ
والسّلامُ مُقدّسان وقادمان إلى المدينة.[4]

لكلّ لفظة من ألفاظ الشّاعر إحالة ودلالة، تتّكئ في معظمها على نصّ غائب، فللّفظة الواحدة ظلال تثري اللّغة، وتجعلها متعدّدة الدّلالة، ويبقى المضمون خاضعًا للاحتمال[5]، فالألفاظ الدّينيّة المستوحاة من النّصوص السّابقة في هَذا السّياق تكسب النّصّ حسًّا قداسيًّا، وتثريه دلاليًّا، ليبدأ ذَلك بالدّخول المكانيّ " في القدس"[6] الّتي تنعم بالقداسة، ويزداد الإحساس بذَلك بالإشارة إلى وجود "الأنبياء هناك"؛[7] فيستعيد الشّاعر التّاريخ الدّينيّ عبر لفظ " الأنبياء"؛ ليصبح التّاريخ كلّه مقدّسًا بقوله:" يقتسمون

(1) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت ، 42.
(2) ينظر: جان بول سارتر، نظريّة الانفعال، دراسة في الانفعال الفينومينولوجيّ، 54.
(3) ينظر: نفسه، 72.
(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 47.
(5) ينظر: عبد الباسط أحمد مراشدة، التّناصّ في الشّعر العربيّ الحديث ، ص223، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، 2000م.
(6) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 47.
(7) نفسه، 47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تاريخ المقدّس"[1]، وتلك الأجواء الّتي يستثيرها تُداخِل الماضي بالحاضر عبر التّناصّ؛ فيكون ذَلك مدعاة للتّعلّق بتلك المكانيّة ذات الملمح القداسيّ، وتأخذ تلك الصّورة بالتّكامل بقول الشّاعر :" يصعدون إلى السّماء"[2] لتتّسع دائرة القداسة والمدّ التّاريخيّ الدّينيّ، وتكتمل؛ إذ إنّ "المحبّة والسّلام مقدّسان"[3] عند الشّاعر، فالقدس عبر التّاريخ عرفت بذَلك، غير أنّ الشّاعر يهدف من هَذا التّعبير إلى استعادة الماضي بكلّ جماليّاته الّتي تدفع الحاضر إلى الأسمى، فهَذا الوصف لذَلك المكان أدعى للتّعلّق والالتصاق.

إذا كانت اللّغة إعادة خلق وتشكيل، تتقاطع فيه دلالات محدودة ومدلولات لامحدودة من خلال تعدّد مستويات النّصّ وأنظمته الإشاريّة[4]، فإنّ الشّعر بوصف اللّغة وسيطه- يتشكّل عبر محاولات الخلق الّتي تستبدل مواقع الدّوال؛ لتربطها بمدلولات جديدة، و"درويش" ينتقي من الدّوال الدّينيّة ما يشير إلى معان وليدة التّجربة؛ إذ يقول:

سَهَرَ الحالُ النفس قرب المُعجزات. أَمِنْ هنا وُلِدَ الكلامُ[5]

... ...

كم كانت الأنهارُ نائيةً ولم تَعْلَمْ. وكم سَجَنَ الرّخامُ

مِنّا ملائكةً ولم نعرفْ. وكم ضَلَّتْ هنا مصرٌ وشامُ[6]

يستخدم الشّاعر المفردة في شعره بمعان وإيحاءات متفرّقة، ووظيفة الكلمة تتحقّق من خلال استدعاء تلك المعاني، واختلاط الدّلالات[7]؛ إذ تمثّل لفظة "المعجزات" جملة من التّأمّلات المفاجئة الّتي قد تسير بالواقع نحو المتخيّل؛ وبذا تكون وسيلة لتحقيق الأحلام. والمعجزات هي كلّ ما يتملّك ذهن الشّاعر من سبل تقود الفلسطينيّ عبر دربه المرتجى، وهي أبرز ملمح من ملامح سير الأنبياء بما تتضمّنه من إمكانات نصّيّة شاسعة، وقد كانت وسيلتهم لتحقيق أهدافهم والسّموّ بها، والفلسطينيّ لا بدّ أن يجد وسيلته للسّموّ بعالمه الحالم بالحريّة؛ لذا يستنير الشّاعر بلفظ المعجزات؛ ليحمل أعباء الفكرة، وفي السّطر الأخير يتناصّ مع اللّفظ "ملائكة"؛ ليشير إلى الفلسطينيّين المعذّبين الأبرياء.

إنّ "درويشاً" يستعيد حياته المصادرة في الشّعر؛ فتصير اللّغة لديه بديلاً موضوعيًّا عن الوجود الطّبيعيّ المستلب، ويمارس فيها حياته الوجدانيّة والوجوديّة والنّفسيّة والحلميّة والإبداعيّة[8]، فاللّغة هي طريقه نحو تفريغ مكبوتات اللاّوعي الّتي لا تنفصل عن أحلامه المكبّلة، وهي المادّة الّتي يجسّد من

(1) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت ، 47.

(2) نفسه، 47.

(3) نفسه، 47.

(4) ينظر: خيرة حمر العين، لسانيّات النّصّ، علامات في النّقد، م10، ج38، 2000م، ص349

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 465

(6) نفسه، 466.

(7) ينظر: إبراهيم خليل ، التّناصّ في "لماذا تركت الحصان وحيدًا"، الرّافد، ع58، 2002م، ص50.

(8) ينظر: خالد زغريت، تجلّيات الهويّة والإبداع للتّركيب الإضافيّ في شعر محمود درويش، عالم الفكر ،م32، ع3، 2004م، ص 271.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خلالها لوحة عالمه الخاصّ الّتي لا تنفصل عن العالم المحيط به، وبوساطة اللّغة ينزع إلى كلّ ما يحرّك الحاضر نحو مستقبل مثاليّ، فيختار الألفاظ الأكثر تأثيرًا والأشدّ عمقًا؛ ليعبّر عن غايته؛ إذ هو يقول:

ويا أيها الكرمل،
الآن تقرع أجراس كلّ الكنائس
وتعلن أنّ مماتي المؤقّت لا ينتهي دائمًا، أو ينتهي مرّة.[1]
... ...
وها نحن نحمل ميلادنا مثلما تحمل المرأة العاقر الحُلُما
وها أنت مئذنة الله حينًا
وقبّعة لجنود المظلات حينًا[2]

إنّ لغة الأدب بطبيعتها لغة مجازيّة، وقانونها هو قانون الانزياح عن المألوف، وثمّة علاقة بين الانزياح والتّناصّ[3]، فالانزياح نحو اللّفظ الدّينيّ هو تناصّ دينيّ، والشّاعر يمارس الانزياح نحو الألفاظ الدّينيّة المتعلّقة بفكرة جزئيّة في السّياق؛ إذ تأتي الكنائس مقترنة بأجراسها؛ لتثير إيقاعًا مشجيًا غامضًا، يعبّر عن لحظات سكينة مؤقّته، أمّا قول الشّاعر:" أنت مئذنة الله"[4] فهو يوحي بتألّق "الكرمل" وشموخه وثباته ، لَكنّه سرعان ما يختفي إذا ما أصبحت قبّعة كما في السّطر الأخير، والشّاعر يرمز إلى الوطن الّذي تتأرجح صورته بين المثاليّة المرجوّة بعيدًا عن الاحتلال وبين الواقع المرفوض بوجود الاحتلال؛ وبذا يكون الانزياح موحيًا بغاية كامنة في نفس الشّاعر، وبإحساسه تجاه الواقع المولّد لتلك الغاية.

الأدب صياغة لموقف إنسانيّ؛ إذ يتركّز موقف الكاتب ممّا أمامه من عالم النّفس أو عالم الطّبيعة، وفي الصّيغة الّتي يختار ينساب ذَلك العنصر الشّخصيّ الّذي يميّز الأدب عن التّفكير المجرّد؛ فيضيف إلى موضوع المشاهدة عنصرًا من نفسه، أو يتلقّى منه عنصرًا، ومن اختلاط العنصرين تخرج الصّور الّتي تحقّق وحدته النّفسيّة أو تصل بينه وبين العالم الخارجيّ[5]، فالشّاعر يستمدّ فكرته من مواقف الحياة الإنسانيّة المختلفة، لَكنّه لا ينقل تلك المواقف نقلاً حرفيًّا، وإنّما يضفي عليها أحاسيسه ، ومن هنا يوظّف ألفاظه الخاصّة الّتي تنسجم مع خلجات نفسه، وقد لا يأتي انتقاء لفظ ما مقصودًا لذاته بقدر ما يكون عفويًّا، يهيمن عليه إحساس نابع من تجربة طبيعيّة، فمن هنا لا بدّ لأدب نابع من موقف متماثل عند شعراء مختلفين من أن يصطبغ بصبغة نابعة من ذات الشّاعر؛ إذ يقول:

مَشَيْتُ على ما تَبقّى من القلبِ،
صَوْبَ الشّمال...

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 472.
(2) نفسه، 473.
(3) ينظر: باقر جاسم محمّد ، التّناصّ: المفهوم والآفاق، الآداب ، ع 7-9، 1990م، س. 38، ص68.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 473.
(5) ينظر: محمّد مندور، في الميزان الجديد، 121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثلاثُ كنائسَ مهجورةٌ،

سنديانٌ على الجانبَيْن،

قُرىً كنقاطٍ على أحْرُفٍ مُحيَتْ، (1)

... ...

ثلاثُ كنائسَ مهجورةٌ

مِآذن مكسورة، (2)

إنّ القصيدة الّتي تحلم بإعادة صياغة العالم، لا تصوغه من حيث هو عالم من الأشياء بل من حيث هو عالم من الكلمات، عالم اللّغة، وتحتلّ اللّغة في الصّياغة الجديدة مكانة أكثر مركزيّة وأشدّ محسوسيّة بين مكوّنات العالم الجديد(3)، فالشّاعر يتناصّ مع اللّفظين الدّينيّين " كنائس"، و"مآذن"؛ ليخلق عالمًا خاصًّا، يعيشه عبر مخيّلته، فهو يرسم صورة ملائمة لتصوّراته تمتح من الخيال غالبًا، وتحاكي الواقع أحيانًا، أمّا رمزيّة الكنائس المهجورة في السّطرين الثّالث والسّادس فهي جزء من المكان الّذي يتخيّل الشّاعر أبعاده، وإن كنت لا أستطيع تحديد مدلول لها، فليس عجبًا أن تحمل دلالة خاصّة في ذهن الشّاعر، يعجز المتلقّي عن الوصول إليها، وليس عجبًا أن تعبّر عن متخيّل عفويّ لا يخضع تفسيره لمنطق، والكنائس بوصفها ترتبط باليهوديّين والمسيحيّين على السّواء تبدو غامضة الدّلالة، لكنّها قد تعبّر بصورة عامّة عن التّحوّل الزّمنيّ والشّعور بالضّياع النّفسيّ والهروب من هَذا الضّياع بالتّوجه نحو الخيال، أمّا الـ"مآذن المكسورة"(4) فهي قد تعبّر عن مشاعر الانكسار والإحباط، وفي النّهاية يرسم الشّاعر صورة قاتمة تعبّر عن رحلة حياتيّة مظلمة، وعن إحساس مشوّش نحو الحياة اللاّمستقرّة.

يرسم الشّاعر قصيدته بالألفاظ المثقلة بالإيحاء(5)؛ ممّا يجعلها تمتاز بالغموض، وتبقى الإيحاءات في كثير من الأحيان مستعصية على التّفسير، و"درويش" شاعرًا تثقل ألفاظه بالإيحاءات المنبثقة من منطقة اللاّوعي بما يتضمّنه من مكبوتات؛ إذ لا يمكن لما يصدر عن هَذا الجانب أن يُفسّر تفسيرًا منطقيًّا خاضعًا للوعي، فهو يقول معتمدًا اللّفظ الدّينيّ وسيلة للإيحاء:

وما عليك! ذهبت للموت الجميل

ومدينةُ البتول تحجز مقعدًا في جنّة الرّحمَن - قلتم لي

وطوبى للمُوَلِ والمؤذّن... والشّهيد! (6)

---

(1) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 133.

(2) نفسه، 136.

(3) ينظر: كمال أبو ديب، الحداثة، السّلطة، النّصّ، فصول، م4، ع3، 1984م، ص44.

(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 136.

(5) ينظر: خيري الضّامن، في التّكوين الشّعريّ، 33.

(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 481.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبر التّناصّ تتحوّل " جنّة الرّحمَن"[1] إلى مكان دنيويّ، يتنازعه النّاس، ويحصلون عليه بالحجز، وفي السّطر الأخير يتوسّط اللّفظ الدّينيّ "مؤذّن" لفظتي "الممول" و "الشّهيد"؛ ليحمل دلالة نابعة من الواقع المتخيّل في ذهن الشّاعر؛ إذ يخفي وراء تلك اللّغة الدّينيّة مفردات وتراكيب تحمل دلالات خاصّة، تشكّلها التّجربة والفكرة المنبثقة منها،" فدلالات المفردات والتّراكيب تعيد تشكيل ذاتها داخل النّصّ، وتخضع نفسها للتّأويلات الممكنة؛ لتعمّق الإيحاء الكلّيّ الّذي يقوم النّصّ على توليده" [2]، فلا تفهم تلك الإيحاءات منفصلة عن التّجربة، بل تصوّر الواقع العربيّ في ضوء الإحساس به.

الشّعر يشبه الحلم من حيث فقدان المنطق الشّكليّ وعقلانيّة الوضع المتعارف عليه للأشياء[3]، وهَذا ما يسمح بالتّأويل المتعدّد، بحثًا عمّا توحي إليه المفردات الرّامزة؛ إذ يقول الشّاعر موزّعًا الألفاظ الدّينيّة في مناطق متقاربة؛ لتومئ إلى معانٍ شتّى:

ونحن أهْلُ المعبد المهجور مهجورون فوق خيولنا البيضاء–
ينبت فوقنا قَصَبٌ وتعبر فوقنا شهُب ونبحث عن محطّتنا الأخيرة
لم تبق أرضٌ لم نعمّر فوقها منفى لخيمتنا الصّغيرة
هل نحن جِلْدُ الأرض؟ عَمّنْ تبحث الكلماتُ فينا
وهي الّتي عقدَتْ لنا في العالم السّفليّ محكمةَ البصيرة
وهي الّتي بنَتِ المعابدَ كي تُروِّضَ وحش عزلتها بمزمار وصورة
وأمامنا آثارُنا . فوراءنا آثارُنا . وهنا هناك . وأنبأتنا الكاهناتُ
أنّ المدينةَ تعبدُ الأجدادَ في الصّين القديمة . أنبأتنا الكاهناتُ:
الجدُّ يأخذُ عَرْشَه معَهُ إلى القبر المقدّس، يأخذُ– [4]

إنّ مجموعة من الألفاظ تطغى على عمل أدبيّ، ينتظمها ترابط داخليّ، يشكّل الجوهر الأعمق لنفسيّة الشّاعر[5]، والألفاظ الدّينيّة تكوّن جزءًا من تلك المادّة المعبّرة عن ذات الشّاعر هنا، فلعلّ "المعبد المهجور" في السّطر الأوّل والمعابد في السّطر السّادس وسيلة للاستئناس، وللتّعبير عن عمق الشّعور بالوحشة وافتقاد الأهل،ولعلّ "المعبد المهجور"، يرمز إلى الوطن الّذي يبتعد عنه الشّاعر، وحضور لفظ "الكاهنات" مكرّرًا يضفي بعدًا دينيًّا خاصّة إذا أنبأتنا أنّ " المدينة تعبد الأجداد"[6]، فالعبادة تضيف إحساسًا عميقًا، يكشف عن علاقة وثيقة ومتبادلة بين الأرض والإنسان، وعبادة الأجداد لا بدّ أن تتضمّن معنى

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 481.
(2) لينة أحمد عوض، لغة الشّعر عند محمود درويش (قراءة أسلوبيّة)، ص80، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، 1997م.
(3) ينظر: رجاء عيد، لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر،174.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 457– 458.
(5) ينظر: نادي ساري الدّيك، الطّبيعة في شعر محمود درويش، آفاق، ع6،7،2000م، س.2، ص71.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 458.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السّموّ والقداسة، ومن هنا كان القبر مقدّسًا في السّطر الأخير، فهَذه القداسة ، قد تشير إلى النّهاية المشرّفة.

لقد أدرك " درويش" أهمّيّة الكلمة في بنائه الفنّيّ، وما قد تحمله من طاقات إيحائيّة ودلاليّة تغني رموزه، وتخصّبها؛ لذا عمد إلى ما يسمّى بتفجير اللّغة بغية خلق معانٍ وإيحاءات جديدة، تستكنه الواقع، وتوحي بأسراره تاركًا المجال مفتوحًا للمتلقّي[1]،وهو عَبْر كلّ ذَلك يعبّر عن رؤيته الخاصّة للواقع، تلك الرّؤية الّتي تنبثق من إحساس عميق، تنصهر فيه كلّ القوى الفاعلة في العمليّة الشّعريّة انصهارًا يلقي بظلاله على المعنى؛ فيبدو غير واضح المعالم؛ إذ يقول:

إن شئتُ أن أنسى... تذكّرتُ
اتّقيتُ بدايةً، ووَلِدتُ كيف أردتُ
لا بطلاً... ولا قُربانْ[2]

لعلّ الشّاعر من خلال استخدام لفظ" قربان" يكشف عن مستقبل متخيّل، يرنو إليه، فلا يلمسه، وهو ذَلك المستقبل الّذي تختفي فيه كلّ العوائق؛ وبذا تختفي معه كلّ محاولات إزاحة تلك العوائق، والقربان قد يرمز أصلاً إلى التّضحية على أنّها وسيلة للنّصر والوصول إلى الحلم المرتقب، ولعلّ في غياب القربان في السّطر الثّالث إشارة إلى تحقيق الهدف؛ وذَلك برسم صورة خياليّة للمستقبل، فاللّفظ الدّينيّ هنا له أثره في التّعبير عن الفكرة بصورة أعمق؛ إذ إنّ "الكاتب المقتدر هو الّذي يستطيع الاختيار والبناء، ولديه خبرة ومهارة بشحن الألفاظ بالدّلالات المعبّرة"[3].

إنّ نظام اللّغة نظام تحوّلات، فهو يملك من المرونة ما يجعله يقبل بعض التّغيّرات الّتي تفرضها طبيعة التّطوّر؛ وبذَلك تصبح التّغيّرات عناصر فاعلة في النّظام الجديد، وهَذا ما يفسّر تطوّر الشّعر القائم على هَذا الأساس[4]،ويتمّ ذَلك عبر الرّموز وما شابهها، فاللّغة الدّينيّة المحوّلة عن دلالتها تكون واحدة من جوانب التّكوين الشّعريّ القائم على خلخلة السّائد من المفردات تعبيرًا عن تجربة وإحساس ما.

يستوحي الشّاعر من المعجم الدّينيّ ما يومئ إلى الصّور القابعة في مخيّلته؛ إذ تعبّر الألفاظ الدّينيّة عن صورة عربيّة أصيلة، يرسمها للشّاعر "أمل دنقل"؛ حيث يقول:

قرآنُهُ عربيٌّ، ومزمورُهُ عربيٌّ، وقُربانُهُ
عربيٌّ. وفي قلبه زمَكانِ غربان، [5]

(1) ينظر: فتحي محمّد أبو مراد، الرّمز الفنّيّ في شعر محمود درويش، 255.
(2) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 54.
(3) عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبيّ، 29.
(4) ينظر: يوسف حامد جابر، النّصّ الأدبيّ في اللّسانيّات البنيويّة، علامات في النّقد، م7، ج29، 1998م، ص226.
(5) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 144.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يفتتح الشّاعر ثلاث جمل إخباريّة متوالية بالألفاظ الدّينيّة أو المتّصلة بمادّة دينيّة: قرآن، ومزمور، وقربان، وهي لا ترمي إلى ما هو أبعد من صورة معبّرة عن تاريخ أصيل، وروح مؤمنة وثّابة تتجذّر عبر الماضي والحاضر،فاللّفظة "تؤدّي وظيفة حسّاسة حين تحتلّ موضعًا، تبثّ من خلاله إشعاعها في اتّجاهات جديدة".[1]

إنّ اللّغة الشّعريّة الّتي توحي، وتلوح، تستند إلى ما يسمّيه الأسلوبيّون بالانحرافات الموضعيّة الّتي لا ينشأ عنها عند القراءة تفسير أحاديّ؛ لأنّها تفضي إلى إمكانات واسعة؛ وذَلك لأنّ لغة الشّعر تعتمد على التّوسيع والتّنويع الحدسيّ والتّكثيف وإدماج الحدود[2]، والانحرافات الموضعيّة عند " درويش" لا شكّ أنّها تحتلّ مساحة شاسعة من شعره، والألفاظ الدّينيّة كغيرها من الألفاظ تنحرف عن موضعها عند هَذا الشّاعر؛ لتدخل ضمن لائحة التّفسيرات المتنوّعة بتنوّع القرّاء؛ إذ يقول:

لا أرضى بما يرضي دَمَ الإغريقِ من ريحٍ تهبُّ لتنتهي المأساةُ
بالمأساة. قد ذبحوك كي يجدوك كرسيًّا فلا تجلسْ
لأنّ جميع آلهتي كلابُ البحرِ
فاحذرها ولا تذهب إلى القُربانِ...
إنّ الرّيح واقفةٌ
فلا تلمسْ يدَ القرصانِ،
لا تصعد إلى تلك المعابدِ[3]

إنّ كلّ عمل فنّيّ مفتوح على تذوّق لانهائيّ؛ وذَلك لأنّه يتحدّد في ذاته بوصفه مصدرًا لا ينفد من التّجارب، كلّما تمّ تسليط الضّوء عليه بكيفيّة متنوّعة أعطى في كلّ مرّة جاذبًا جديدًا، فالكلمات في القصيدة تستدعي سلسلة من الدّلالات[4]،وتتنوّع تلك الدّلالات بتنوّع المتلقّين؛ لتناسب رؤاهم وإحساساتهم، كما تتبدّل بتقلّب الحالات النّفسيّة والفكريّة الّتي يمرّ بها القارئ، من هنا يغدو النّصّ الشّعريّ محمّلاً بتأويلات عدّة، يحيط بتفسيرها الشّكّ في معظم الأحيان، فلعلّ الآلهة في السّطر الثّالث ترمز إلى الأراذل من القادة والزّعماء والفئات الّتي تتآمر على الفلسطينيّ، وتدّعي الألوهيّة والنّزاهة، والّذي يؤكّد سلبيّة المعنى هو جعل تلك الآلهة كلابًا ، فالشّاعر يستخدم اللّفظ الدّينيّ هنا؛ ليكون نقيضًا لدلالته الأصليّة، فهو في تصويره للواقع يبحث عن صور معاكسة؛ لتكون الصّورة أكثر إثارة. أمّا القربان في السّطر الرّابع فلا شكّ أنّه يمثّل نقيضًا للآلهة، وهو يحمل دلالة إيجابيّة، توثّق الصّلة بين الفلسطينيّ ووطنه، والمعابد في السّطر السّابع هي بوتقة المقاومة، وهي المأوى والملجأ بالنّسبة للفلسطينيّ.

---

(1) صلاح رزق، أدبيّة النّصّ، 217.
(2) ينظر: عاطف جودة نصر، النّصّ الشّعريّ ومشكلات التّفسير، 151.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،71.
(4) ينظر: تزفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النّقدّي الجديد،81.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثّالث

التّناصّ التّاريخيّ

1. المكان التّاريخيّ صورة للمكان المحدث
   - ❖ "الأندلس" معمّقة للإحساس بفقدان المكان
   - ❖ " كنعان" صورة مجسّدة للوجود الفلسطينيّ
   - ❖ "سمرقند" صورة للمكان المفقود
   - ❖ "بابل" المنفى المتجدّد والحنين الدّائم
   - ❖ "أورشليم" بين التّناصّ والواقع
   - ❖ "روما" موضوعًا للتّناصّ والإيحاءات المتنوّعة
   - ❖ المكان اليونانيّ عبر التّناصّ تمثيل للصّراع المتضاربة غاياته
   - ❖ "قرطاج" صورة للمكان الممثّل لوضعيّة الفلسطينيّ مهجّرًا
   - ❖ "هيروشيما" تجسيد للكارثة وتعميق للإحساس بها
2. الصّورة التّاريخيّة للنّموذج الإنسانيّ
   - ❖ النّموذج الإنسانيّ المدمّر صورة لطغاة العصر
   - ❖ النّموذج الإنسانيّ المثاليّ وسيلة للتّحدّي واستلهام العبرة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّناصّ التّاريخيّ

يمتدّ الزّمن عبر التّاريخ، وتتعاقب الأجيال على هَذه البسيطة، فتنشأ الصّراعات الإنسانيّة، وتنحسر مهما كانت دوافعها، فلكلّ أمّة تاريخ، ولكلّ شعب بقعة مكانيّة يحيا عليها كارهًا أو راغبًا، أمّا الصّراعات فتنمو داخل النّفس الإنسانيّة وخارجها، والشّاعر فردًا من جماعة يعيش تلك الصّراعات؛ ثم تنشأ في نفسه طاقة مكبوتة، يسعى إلى تفريغها، فتمرّ أثناء ذَلك في مخيّلته صور مختلفة، لتلتقي كلّ صورة بمثيلتها، وتتداخل تلك الصّور، وتنصهر لتتشكّل من جديد في قالبها اللّغويّ محمّلة بأبعاد واقعيّة ونفسيّة وخياليّة، فيتّحد الماضي بالحاضر والقريب بالبعيد، والواقعيّ بالمتخيّل، فيهيمن التّاريخ على بعض تلك الصّور، ومن هنا ينشأ التّناصّ التّاريخيّ بمختلف تفاصيله.

يعنى بالتّناصّ التّاريخيّ تداخل نصوص تاريخيّة منتقاة من النّصّ الأصليّ مؤدّية غرضًا فنّيًّا أو فكريًّا أو كليهما معًا،[1] لقد كثر استخدام الرّموز التّاريخيّة، استخدامًا اختلفت فيه دلالتها الأصليّة عمّا يلقيه الشّاعر عليها من الظّلال؛ ممّا يبدّل تلك الرّموز، ويحوّل القصيدة إلى عالم جديد، يأخذ القارئ بمدلولاته. [2]

يتكوّن النّصّ التّاريخيّ غالبًا من أحداث ترتبط بأزمنة وأمكنة محدّدة، لا بدّ أن تقود مسيرتها عناصر إنسانيّة، ومن هنا تكتسب أهمّيّتها، وتجلّي أيّ عنصر من العناصر التّاريخيّة المذكورة في أيّ نصّ شعريّ يعبّر عن وجود النّصّ التّاريخيّ داخله، ويستدعي مفهوم التّناصّ التّاريخيّ، سيّما أنّنا لا نستطيع تخيّل الفكرة دون أن نلمّ بتلك العناصر في الذّهن.

كان للثّقافة التّاريخيّة أثر ملموس في شعر "درويش"، وقد تباينت أبعاد ذَلك الأثر من شخوص وأمكنة وأحداث، فكان لكلّ جانب من تلك الجوانب بوصفه غير منفصل عن الآخر أثره الخاصّ في شعره. وقد مثّل البعد المكانيّ الّذي يعدّ جزءًا من النّصّ التّاريخيّ رؤية خاصّة للشّاعر، تداخلت بالمعلم المكانيّ المحدث؛ لما بينهما من ملامح متشابهة على الرّغم من الاختلاف في ملامح أخرى.

1. المكان التّاريخيّ صورة للمكان المحدث

❖ "الأندلس" معمّقة للإحساس بفقدان المكان

كانت "الأندلس" بالنّسبة للشّاعر العربيّ الحديث حقلاً ثريًّا بالموضوعات والرّؤى والرّموز؛ لما تختزنه في وجدان العربيّ من دلالات تثير الذّاكرة، وتحرّك الذّات، وقد أفاد "درويش" من موضوعة "الأندلس" إفادة كبيرة، وأعاد استخدامها رموزًا في أكثر من قصيدة. [3] فـ"الأندلس" بكلّ ما تثيره من إحساس بالواقع كانت صدى لانفعالات الشّاعر وتصوّراته المنبثقة من زمكانيّة لا تنفصل عن ذاته.

---

(1) ينظر: أحمد الزّعبيّ، التّناصّ التّاريخيّ والدّينيّ: مقدّمة نظريّة مع دراسة تطبيقيّة، للتّناصّ في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، مجلّة أبحاث اليرموك، م13، ع1، 1995م، ص 177.

(2) ينظر: نبيه القاسم، الحركة الشّعريّة الفلسطينيّة في بلادنا من خلال مجلّة " الجديد" (1953– 1985م)، 292.

(3) ينظر: علي جعفر العلاّق، بنية القناع:قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبًا، بعيدًا عن الإفراط في البوح، علامات في النّقد، م7، ج25، 1997م، ص77.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ عدّ التّاريخ حقلاً مرجعيًّا لرؤى الخطاب الشّعريّ المعاصر يدفع هَذا الخطاب للاتّكاء على كثير من المعطيات المعرفيّة؛ وبذَلك لا يستطيع الشّاعر التّخلّص من بروز نزعته الاجتماعيّة داخل قسمات الخطاب، [1] فبإدامة النّظر في صورة "الأندلس" الاجتماعيّة استطاع "درويش" أن يَعْبر إلى واقعه الاجتماعيّ المماثل في ذهنه رغبة في تجسيد ذَلك الواقع بصورة تتجدّد فيها الإثارة، ولعلّ أوّل إشارة إلى "الأندلس" ظهرت في شعر "درويش" في ديوانه :" مديح الظّلّ العالي"؛ حيث تكرّر لفظ "الأندلس" وحده ثلاث مرّات، ثمّ انفتحت فيما بعد دواوينه اللاّحقة على الصّورة التّاريخيّة لذَلك المكان بمختلف أشكالها، والّذي يتبادر إلى الذّهن هنا اقتران "الأندلس" بتجربة الخروج القسريّ من "بيروت" الّتي مرّ بها "درويش" فردًا فلسطينيًّا، وهو خروج معنويّ إلى جانب كونه ماديًّا. لقد جاء استحضار "الأندلس" في شعر "درويش" فيما بعد إمّا بتجلّي لفظ "الأندلس"، أو إحدى مدنها، أو ممالكها، أو بالإشارة إلى مظاهر الحضارة فيها...، وكلّ ذَلك لا ينفصل عن الأحداث المرتبطة بها. يقول الشّاعر، وقد استحضر "قرطبة":

فلتواصلْ نشيدكَ باسمي. هل اخترتُ أُمّي وصوتَكَ؟ صحراءُ صحراءُ
ولتكن الأرضُ أوْسعَ من شكلها البيضويّ. وهَذا الحمامُ الغريبْ
حمامٌ غريب. وصدّقْ رحيلي القصير إلى قرطبةْ.
وافترقي عن الرّمل والشّعراء القدامى، وعن شَجَرٍ لم يكن امرأة.
البدايةُ ليست بدايتنا، والدّخانُ الأخيرُ لنا[2]

... ...

- إلى أين يا صاحبي؟
- إلى حيثُ طار الحمام فصفّق قمحٌ وشقّ السّماء
- ليربط هَذا الفضاءَ بسنبلةٍ في الجليلْ
- هل نَجَوْتَ، إذن، يا صديقي؟
- تدلّيتُ من شرفة الله كالخيط في ثوب أُمّي الطّويلْ
وارتطمتُ بعوسجةٍ فانفجرتُ... [3]

الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود في الوطن، ويعني تمدّدًا داخليًّا لوجود الوطن؛ وبذا تنشط حركة الخيال، وتظهر مستويات متعدّدة للحلم والذّاكرة، فيتفرّق المكان الواحد في أمكنة عدّة، ويتحوّل زمن الحياة إلى أزمنة تاريخيّة. [4] فرحيل الشّاعر إلى غير بلد، جعل الرّمز المكانيّ لديه محاطًا بهالة ضبابيّة كثيفة؛ إذ يتناصّ مع الرّمز المكانيّ "قرطبة" الّذي لا يمكن تخيّله بعيدًا عن نصّ تاريخيّ، يلخّص مسيرة الزّمن وفقًا لفترة ما لا تجرّد من

(1) ينظر: محمّد عبد الرّحمن يونس، المؤثّرات الأسطوريّة والتّاريخيّة في الشّعر السّوريّ المعاصر، المعرفة، ع383، 1995م، س.34، ص142.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 89.

(3) نفسه، 90.

(4) ينظر: اعتدال عثمان؛ جماليّات المكان، الأقلام، ع2، 1986م، س.21، ص77.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عناصر أخرى، تفرض نفسها عليها، ويأتي ذَلك التّناصّ في جوّ يكتنفه الغموض، وإن كانت عمليّة النّقل الدّقيق للمعاني الشّعريّة في رأيي أمرًا غير محتمل خاصّة القصيدة الحديثة؛ وذَلك لأنّ الوصول إلى المعنى الخاضع لوعي المتلقّي يتطلّب منه أن يستعيد كلّ الظّروف الّتي مرّ بها الشّاعر أثناء عمليّة إفراز النّصّ الشّعريّ، ويشمل ذَلك الاطّلاع على كلّ الأفكار الّتي مرّت في ذهنه، والصّور الّتي تولّدت في مخيّلته، والحالات الانفعاليّة المسيطرة على النّصّ قبل ولادته، وأثناءها، ومجموع النّشاطات العقليّة وحتّى الجسميّة الّتي أنجزها، وكلّ ما يتضمّنه العقل في وعيه ولاوعيه، وهَذا ليس ممكنًا؛ لذا فإنّ القارئ للمقطوعة السّابقة يقع في حيرة أثناء محاولته تفسير دلالة الرّمز المكانّي "قرطبة"، وقد علّق "نادي ساري الدّيك" على المقطوعة السّابقة قائلاً:" فضياع قرطبة هو ضياع فلسطين وكلا الضّياعين مفروض"، [1] و"قرطبة" قد لا تكون "فلسطين"؛ لأنّ الرّحيل يوصف بالقصير في قول الشّاعر:"وصدّق رحيلي القصير إلى قرطبة"[2]، كما أنّ الحوار القائم بين الشّاعر وصاحبه قد لا يشير إلى أنّ "قرطبة" هي "فلسطين" وذَلك حينما يواصل قائلاً:

- لماذا تريد الرّحيلَ إلى قرطبةْ؟

-لأنّي لا أعرفُ الدّرب، صحراءُ صحراءْ؛ [3]

فالرّحيل إلى "فلسطين" قد لا يسأل عنه في منطق الشّاعر؛ لأنّه لا يحتاج إلى مبرّر، وإجابة السّؤال قد تشير إلى أنّ "قرطبة" ليست "فلسطين"؛ لأنّ ذَلك المكان متّكأ للتّائه الّذي يضلّ دربه، فيكون الرّحيل اضطراريًّا وبحثًا عن مكان مؤقّت يوصل إلى مكان دائم وهو "فلسطين". " إنّ "بيروت" الواقع كانت طريقًا لقرطبة المساوية لفلسطين، وبيروت الحلم المرتبط بواقع ما، هي ذاتها "قرطبة"، " فبيروت بوجود الشّاعر فيها كانت ممكنًا، يتيح الحركة إلى قرطبة المساوية لفلسطين/ غير الممكنة، ولكنّ الخروج جعلها تساوي فلسطين لتصير قرطبة أخرى"،[4] فـ "قرطبة" وإن كان الرّحيل إليها يحمل دلالة مستقبليّة بقول الشّاعر:" لماذا تريد الرّحيل إلى قرطبة؟" [5] لعلّها "بيروت" الّتي تمّ الرّحيل إليها ومنها، وهي تمثّل المشوار المؤقّت الّذي يؤدّي إلى "فلسطين"، بل إنّ الرّحيل عنها أصبح فاجعة تعادل فاجعة الرّحيل عن "فلسطين"؛ وذَلك لأنّه زاد الفلسطينيّ قصوًّا عن وطنه، بل إنّ "قرطبة" في ذَلك السّياق كلّ مكان خارج خريطة الوطن، يرحل الشّاعر إليه حالمًا بتقوية أواصر العودة إلى وطنه، أمّا "قرطبة" التّاريخ فهي المكان الّذي بنى فيه العربيّ مجده، فأصبحت حلمه وهدفه، غير أنّ الرّحيل إليها في النّصّ الشّعريّ ليس الحلم نفسه، بل هو السّبيل إلى ذَلك الحلم، فالشّاعر حين "يذكر قرطبة يقرنها بالسّعي للوصول إلى هدف ما، وهو ما يحلم به دائمًا"[6]، من هنا يواصل قائلاً:

إلى أين أذهب؟ -في بادئ الأمر قلتُ: أُعلّمُ حرّيّتي المشيَ، مالتْ

(1) نادي ساري الدّيك، محمود درويش الشّعر والقضيّة، 18.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 89.

(3) نفسه، 90.

(4) مهى عتّوم، تحوّلات المكان في شعر محمود درويش، مرحلة ما بعد بيروت(1982- 1995)،ص31، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك،(د.ت)

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 90.

(6) ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، 164.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عليَّ، استندتُ إليها، وأسندتُها، فسقطنا على بائع البرتقال العجوز،
وقمتُ، وكدّستُها فوق ظهري كما يحملون البلاد على الإبلِ والشّاحنات،
وسرتُ. وفي ساحة البرتقال تعبتُ، فناديتُ: أيتها الشّرطة العسكريّةُ! لا
أستطيع الذّهاب إلى قرطبةْ. (1)

تبقى "قرطبة" مثارًا للتّساؤل أمام الباحث، ويسوق الشّاعر قصيدته التّي أخذت منها المقطوعات السّابقة في قالب حواريّ يبثّ الحيويّة في النّصّ، ويقرّبه من الواقع، ويثير الجدل حول ذَلك الواقع، وتحت وطأة الانفعال المتّصل بالعالم اللاّشعوريّ تتمّ ولادة القصيدة المحمّلة بالتّناصّات التّاريخيّة القابلة لأكثر من تأويل، فالانفعال وقدرته الخالقة- كما يرى إيليّا الحاوي- يبدّلان من الواقع العقليّ تبديلاً جذريًّا في أحيان كثيرة، فهو يخضعه ليقين اللّحظة النّفسيّة التّي تستقطب الزّمن، وتدرك الحقيقة المستورة وراء الحقيقة المبذولة المتداولة(2)؛ ليكون ذَلك التّعبير فنًّا يستقبله المتلقّي ببعض المقوّمات الّتي امتلكها المبدع أثناء عمليّة الإبداع الفنّيّ.

الفنّ تعبير عن أوضاع اجتماعيّة خاصّة، ولحظات تاريخيّة محدّدة، وتاريخ الإنسان ليس سلسلة من الحلقات المنفصلة الّتي لا يربطها غير التّتابع، بل هناك اتّصال عميق في حركة الأحداث(3)، وهَذا الاتّصال العميق يسترعي انتباه الشّاعر؛ ليبحث عن الظّروف المتلامسة في ضوء تجربته الخاصّة التّي تبزغ من وسط اجتماعيّ، فهو إذ يحاول نقل الواقع في ضوء التّواصل التّاريخيّ يقول في قصيدة "بيروت":

بيروتُ! من أين الطّريقُ إلى نوافذ قُرْطُبَةْ
أنا لا أُهاجرُ مرّتين
ولا أحبُّك مرّتين
ولا أرى في البحر غير البحر...
لَكنّني أُحوّمُ حول أحلامي
وأدعو الأرض جمجمةً لروحي المتعبةْ
وأريد أن أمشي
لأمشي
ثمّ أسقط في الطّريق
إلى نوافذ قرطبةْ(4)

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 92.
(2) ينظر: إيليّا الحاوي، نماذج في النّقد الأدبيّ وتحليل النّصوص، 37.
(3) ينظر: محمود أمين العالم، الثّقافة والثّورة، مقالات في النّقد، 300.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 199- 200.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعدّ الشّوق من أقسى الحالات النّفسيّة الّتي يتعرّض لها الإنسان[1]، سيّما إذا كان ذَلك الشّوق متواصلاً يرتبط بوطن ضائع، تنسدّ إليه السّبل. إنّ "قرطبة" في السّياق الشّعريّ السّابق وسيلة تناصّيّة لبثّ الطّاقة الوجدانيّة المثخنة بالأشواق ، لعلّها المكان الّذي يبحث عنه الفلسطينيّ في مهجره، لعلّها "فلسطين"، والدّليل إليها "بيروت"، كما يبدو في قول الشّاعر:" بيروت! من أين الطّريق إلى نوافذ قرطبة"[2]، ويربط الشّاعر في السّطر الثّاني ذَلك الطّريق بالهجرة المصحوبة بتشتّت المشاعر بين المهجر والمستقرّ، أمّا البحر الّذي لا يرى فيه غير البحر في السّطر الرّابع فهو رمز الهجرة، ويتعمّق معنى الهجرة حينما يبقى الشّاعر محوّمًا حول أحلامه، لتتّسع دائرة المكان لديه، وتشمل الأرض في السّطر السّادس، ويطول مشواره نحو ذَلك المكان بقوله:" وأريد أن أمشي لأمشي"[3]، ويبتعد الهدف إذا ما اكتسب حدث المشي دلالة مستقبليّة، ويمتدّ المشي حينما يكون من أجل المشي لا من أجل الوصول، فتستغرق المسيرة المستقبليّة أمدًا مديدًا لا تُعرف له حدود، ثم يسقط الشّاعر في السّطر ما قبل الأخير حتّى يتوقّع المتلقّي أنّ السّقوط تمّ في "قرطبة"، ولَكن يفاجأ؛ إذ يجد الفلسطينيّ ممثّلاً بالشّاعر لا يزال في طريقه لا إلى "قرطبة" ذاتها بل إلى نوافذها، هنا يختزن الشّاعر طاقة من مكبوتات اللاّوعي المتّصلة بأحلام الفلسطينيّ المضنية والمحسّرة، ويمتدّ اللاّوعي عنده بفعل التّناصّ؛ ليشمل اللاّوعي الجمعيّ المعبّر عن أحلام البشريّة جمعاء، وتأتي كلّ تلك المعاني المؤكّدة على الشّعور بالضّياع والرّغبة في الاستقرار محاصرة بـ"نوافذ قرطبة"[4] في السّطرين الأوّل والأخير لتبرز قيمة الدّال المكانيّ" قرطبة" ، ويأتي ذَلك الدّال التّاريخيّ ليعمّق مجمل الأحاسيس الّتي تتّصل بسعي الفلسطينيّ للوصول إلى هدفه رغم كلّ المعوّقات، ويضيق الطّريق نحو الهدف لاقتران "قرطبة" بالنّوافذ، فإذا كانت "قرطبة" عبر الزّمان الأندلسيّ تعبّر عن الضّياع المتّصل بجيل غابر، فهي تعبّر في السّياق الشّعريّ عن الضّياع المتّصل بزمان وجيل حاضرين، ومن هنا تتداخل الأمكنة والأزمنة والأجيال والأحداث، فتكون "قرطبة" المعادل المكانيّ لضالّة الفلسطينيّين، ويكون الزّمان الفلسطينيّ قد استرسل إلى الزّمان الأندلسيّ، والوقائع الأندلسيّة حلّت بالوقائع العصريّة، والجيل الفلسطينيّ اكتسب بعض قسماته من الجيل القرطبيّ الأندلسيّ، وقد جاء كلّ ذَلك معبّرًا عن حالة نفسيّة تتأرجح بين اليأس والإصرار، انطلاقًا من أنّ الوصول إلى "قرطبة" التّاريخ الغابر لم يعد حلمًا قائمًا، بل هو أمر لا يحتمل التّفكير، بينما الوصول إلى "فلسطين" هدف منشود، وإن كان طريقه شائكًا، فهل يستحيل الرّجوع إلى "فلسطين" كما قد يستحيل الرّجوع إلى "قرطبة"؟ وهل يأس الشّاعر من الوصول إلى "فلسطين" بقدر غروب "قرطبة" في مخيّلة المسلمين؟ هنا تكمن المفارقة بين التّاريخيّة الآفلة وبين الواقع الحاليّ المنفتح على المستقبل.

يعيش الشّاعر في مكان يؤثّر في تشكيله وبنائه، ويؤثّر في أدقّ تفاصيل حياته[5]، وقد يختلف "درويش" عن بعض الشّعراء في أنّ أكثر من محيط مكانيّ أثّر في بناء فكره وإحساسه، ومن هنا جاء الرّمز المكانيّ لديه مموّهًا،

---

(1) ينظر: هاني يحيى نصري، الحبّ والفاجعة، 295.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 199.

(3) نفسه، 200.

(4) نفسه، 200.

(5) ينظر: محمّد عويد محمّد ساير الطّربولي، المكان في الشّعر الأندلسيّ من عصر المرابطين حتّى نهاية الحكم العربيّ، 484هـ-897هـ، 10.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تتداخله أكثر من صورة مكانيّة، فالأمكنة تتضارب في ذهنه؛ لتتمحور كلّها حول بقعة مكانيّة واحدة وهي "فلسطين"؛ إذ يقول في ضوء استحضار "قرطبة":

-أَلاَ بُدَّ مِنْ مَسْرَحٍ يَا أَبِي؟
فَقَالَ: وَلاَ بُدَّ مِنْ شَاعِرٍ فِي الطَّرِيقِ إِلَى قُرْطُبَهْ
وَحِيدًا . . وَحِيدًا يَسِيرُ إِلَى قُرْطُبَهْ،
وَوَحْدِي أُصَدِّقُهُ حِينَ يَكْذِبُ مِثْلِيَ . . . مَا أَكْذَبَهْ [1]

يتّحد هنا الزّمنان: الغابر والحاضر، وتحلّ صورة "قرطبة" في صورة الوطن المفقود، فكلاهما فُقد عَبْرَ التّاريخ، وكلاهما شهد أحداثًا جسيمة، وكلاهما يمثّل المبتغى في لحظة زمنيّة معيّنة، و"درويش" من خلال ذَلك يحاول أن يبرز دور الشّاعر في السّعي للوصول إلى الحلم، ويتعمّق دوره حينما يسير وحيدًا، وهو في الواقع يستقي من لاشعوره؛ ليعبّر عن فكرة مستمدّة من الواقع عبر الشّعور، فحدث أثناء ذَلك نوع من الانفصال بين الشّاعر الحقيقيّ وبين الشّاعر الّذي يطلبه "درويش" على لسان الأب في السّطر الثّاني، ويكون ذَلك من أجل السّعي للوصول إلى الهدف عبر الخيال الشعريّ في الوقت الّذي قد يصعب في الواقع، ويكون التّاريخ وسيلة للتّخيّل، غير أنّ المكان "يظلّ على الرّغم من ذَلك واقعًا محتملاً؛ إذ إنّ جزئيّاته تكون حقيقة، ولَكنّها تدخل في سياق حلميّ"[2].

إنّ التّاريخ هو المصدر الّذي نعود إليه في حياتنا وتجاربنا اليوميّة، فهو استلهام لأحداث الماضين[3]، والمكان التّاريخيّ أحد الإشارات الّتي يرتكز عليها النّصّ الشّعريّ للسّموّ بالجانب الفنّيّ للقصيدة، والبعد به عن المباشرة الّتي يختفي معها عنصر اللّذة المستوحى من ذَلك الجانب، وتبقى "قرطبة" ذَلك الرّمز المتّصل بوضعيّة الشّاعر النّفسيّة والعقليّة المتحكّمة في صيرورة القصيدة بصورة تكفل لها الغنى والتّجدّد؛ إذ يقول "درويش":

ومفاتيحُ قرطبةٍ في جنوب الضّباب
مفاتيحُهُ
لا يُبَدِّلُ أشعارَه باسمه[4]

تتراسل الأمكنة كما تتراسل الأزمنة في شعر "درويش" ، ويستحضر الشّاعر التّاريخ في دورته؛ ليكون المكان صنو الارتحال الدّائم الّذي تتماهى فيه الأمكنة الواقعيّة في الأمكنة التّاريخيّة الّتي يتكدّس فيها الأفول والاغتراب؛ لتظهر الأحداث في مرجعيّتها الاجتماعيّة والتّاريخيّة والذاتيّة[5]، ففي مرحلة آنيّة قريبة تمثّلها المقطوعة السّابقة يبقى "درويش" محتفظًا في مخيّلته بصورة "قرطبة" بدلالتيها الحقيقيّة والرّمزيّة، فلعلّها تمثّل "فلسطين" الّتي شكّلت في فترة زمنيّة الجزء الأكبر من تفكيره وتوجّهاته، فلم يعد النّصّ في أعمال الشّاعر الأخيرة مبنيًّا على الحلم بالعودة؛ وذَلك

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 357.
(2) اعتدال عثمان، جماليّات المكان، الأقلام، ع2، 1986م، س21، ص76.
(3) ينظر: محمّد عويد محمّد ساير الطّربوليّ، المكان في الشّعر الأندلسيّ من عصر المرابطين حتّى نهاية الحكم العربيّ، 484هـ-897هـ، 125.
(4) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 121.
(5) ينظر: محمّد صالح الشّنطي، خصوصيّة الرّؤيا والتّشكيل في شعر محمود درويش، فصول مجلّة النّقد الأدبيّ، م7، ع1-2، 1986-1987م، ص 143.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لأنّ النّصّ الشّعريّ يرافق مستجدّات الحياة الّتي لا تنفصل عن ذات الشّاعر، فهو في ديوانه " كزهر اللّوز أو أبعد" الّذي أخذت منه المقطوعة السّابقة يسترجع استرجاعًا خاطفًا بعض ملامح ما أثمره مشوار السّتّين عامًا الّذي قضاه باحثًا عن "قرطبة" الّتي تحلّ في "فلسطين"، فلم تبدُ "قرطبة" صورة مكانيّة تتفشّى ملامحها في أجزاء المكوّن الشّعريّ، بل جاءت منحصرة في مساحة جزئيّة ضيّقة، لا تتعدّاها إلى منطقة أوسع، بل تحوّلت لتدلّ على ملمح من ملامح شخصيّة الشّاعر الّذي يرى أنّ الوصول إلى "قرطبة" الرّمز لا يكون إلاّ بالقبض على مفاتيحها، ويبدو ذَلك بعيدًا ما دامت المفاتيح " في جنوب الضّباب"[1] الّذي يكسب القصيدة جانبًا ضبابيًّا معتّمًا، لَكنّه لا بدّ زائل، وسرعان ما ينتقل الشّاعر فيما بعد ليواصل تفاصيل صورته، ويأتي ذَلك بفعل استجابة الأديب لعوامل ذاتيّة، لا تنفصل عن المؤثّرات الخارجيّة، ويكون الماضي وسيلة الشّاعر للتّعبير بعمق عمّا يختلج في نفسه من مشاعر.

من الشّعراء من التفت إلى الماضي، فوجد فيه صورًا حيّة لما نعيشه[2]، فقد كان الماضي الأندلسيّ مليئًا بتلك الصّور؛ إذ مثّل عند "درويش" صورة من صور التّمزّق والضّياع الّذي عاشته "فلسطين" عبر سني الاحتلال، فالألم الّذي تركه ضياع "الأندلس" في نفوس المسلمين عبر التّاريخ لم يكن لينتهي، بل كان مبعث إثارة في نفس الشّاعر المحدث؛ إذ بقيت تلك الصّورة ماثلة في الذّاكرة الإنسانيّة، قابلة للتّخيّل في كلّ زمان ومكان، ومصدر إمداد خصيب للتّجربة المنبثقة من محن التّمزّق، تصبغها بألوانها وخطوطها. إنّ استلهام الواقع التّاريخيّ العصيب للأندلس أحد عوامل الإثراء مضمونًا وشكلاً في شعر "درويش"، ومن هنا يشمل التّأثير القصيدة، حيث يقول:

والنّهايات بداياتُ سؤالي عن صواب الأغنيةْ
تَصْدُقُ الصّحراء فينا عندما يكذب عصفورٌ علينا
وتصير الأقبيةْ
لَقَبًا للأَندلس.[3]

يتجمّع الزّمن الدّامي: ماضيه وحاضره دفعة واحدة في وجه الإنسان الشّاعر الّذي يكون مكلّفًا بتجسيد رؤياه في أبعاد الزّمان[4]، وبوصف "فلسطين" و"الأندلس" زمنين داميين يتناصّ الشّاعر في تعبيره عن "فلسطين" مع "الأندلس" نظيرًا سياسيًّا لها؛ إذ تتّحد الأمكنة عبر التّاريخ حينما تتساوى في وضعيّتها؛ وبذا تتّحد المشاعر تجاه تلك الأمكنة؛ ليتعمّق الإحساس بالمكان الحاليّ الّذي يسعى الشّاعر لإثارة مشاعرنا حوله. إنّ رمز "الأندلس" المتجلّي في السّطر الأخير لم يتكرّر في موضع آخر من القصيدة الّتي أخذت منها تلك المقطوعة، وهو كما يبدو انحصر في رقعة محدّدة من القصيدة، ولَكنّ ذَلك لا يعني أنّ القصيدة بمجملها لا تتمحور حول البحث عن "فلسطين" المختفية وراء صورة "الأندلس".

---

(1) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 121.

(2) ينظر: محمّد إبراهيم حوّر، بكاء رمز، جمال عبد النّاصر في مراثي الشّعراء، 155.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 267.

(4) ينظر: علي الشّرع، قصيدتان في زمن الحصار: محمود درويش قصيدة لبيروت، أدونيس، الوقت، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويّات، م10، ع1، 1992م،ص154.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لقد كان تجلّي "الأندلس" أكثر وضوحًا وإثارة في ديوان الشّاعر:" أحد عشر كوكباً" الّذي تضمّن قصيدة:" أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسيّ" ،وقد أثير حول ذَلك الدّيوان جدل يتعلّق بمفهوم "الأندلس"، وبالتّحديد بحضور "غرناطة" آخر معقل للمسلمين فيها ؛ إذ يربط الباحثون في ذَلك الدّيوان بين ظروف خروج المسلمين النّهائيّ من "الأندلس" وبين اتّفاقيّة السّلام الفلسطينيّة الإسرائيليّة[1]، بينما ينفي "درويش" أن تكون تلك رمزيّة تعبّر عن مفاوضات السّلام، وقد عبّر الباحث "عادل الأسطة" عن ذَلك رابطًا بين الزّمن ومضمون القصيدة بقوله:" حقًّا إنّ المرء لا يستطيع أن يهمل الزّمن الكتابيّ للقصيدة كلّيًّا"[2]، وقد أكّد أنّ لتلك القصيدة صلة بموقف الشّاعر من مفاوضات السّلام، وأخذ على الشّاعر التّناقض بين ما يقوله سياسة وما يقوله شعرًا[3]. إنّ المتتبّع حقيقة لأعمال الشّاعر داخل وخارج الوطن لا بدّ أن يلاحظ أنّ مجمل أعماله ارتبطت بأحداث كبرى سواء أكانت تلك الأحداث تتّصل بالتّاريخ السّياسيّ للقضيّة الفلسطينيّة مرتبطة بالذّات والإنسانيّة، أم تتّصل بالذّات منفصلة عن السّياسة ومتّصلة بالإنسانيّة، ومن هنا تكون أعمال الشّاعر بمجملها قد عبّرت عن تجارب واقعيّة في إطار متخيّل، وقد اتّصلت باللّحظة الزّمنيّة اتّصالاً يجعل المتلقّي يفهم الشّعر من خلال الواقع، ويتعمّق إحساسه بالواقع من خلال الشّعر، وحينما لا تكون هناك تجربة جديدة تهزّ الشّاعر فلا بدّ أن نبحث عن معنى الشّعر في تلك الذّات، وفي رأيي إنّ للشّاعر الحقّ في إخراج نصّه من الآنيّ الّذي يتّصل بلحظة خالية، ولا يتجاوزها إلى لحظة آتية، من حقّه أن يجعل النّصّ الشّعريّ مرنًا قابلاً للتّعايش مع مستجدّات الحياة، ولا تعبث به تقلّبات الزّمن، متجدّدًا بتجدّد الزّمن والقارئ، والمنطوق الشّعريّ قد لا يقارن بالمنطوق السّياسيّ إذا كان مخالفًا له، وقد يفهم من خلاله إذا كان موافقًا له؛ وذَلك لأنّ السّياسة تفهم مجرّدة من العواطف، والشّعر لا يفهم إلاّ بالعواطف، والشّعر ليس شعرًا إلاّ بالخضوع للاّوعي والدّفق الانفعاليّ، والسّياسة لا تكون إلاّ بكامل الوعي، والفرق بين الشّاعر والإنسان العاديّ غير السّياسيّ في هَذه الحالة أنّ الشّاعر يوثّق عواطفه، والتّعبير المباشر عن العاطفة يفقد النّصّ قيمته الجماليّة، ويدخل الشّاعر في جدل حتميّ، يبعد الشّعر عن معناه الحقيقيّ، وكما أنّ للشّاعر الحقّ في إبعاد النّصّ عن الوضوح، للقارئ الحقّ في أن يفهم النّصّ فهمًا يتماشى مع رؤيته الخاصّة، ومن هنا تنشأ التّأويلات المتعدّدة الّتي تستند إلى الظّروف الاجتماعيّة والذّاتيّة للشّاعر.

يصل الفنّان إلى موضوعه حين يحرّك روحه حدث خارجيّ أو انفعال داخليّ؛ فيحسّ بالرّغبة في إعطاء شعوره تجاه ذَلك شكلاً خارجيًّا، حينئذ يتخيّل الصّورة الّتي يجيء عليها... فتسقط كلّ فكرة على كلمتها، وتتجسّم الأفكار في الصّور[4]. إنّ واقع الحياة بما فيه من أحداث طارئة يثير في نفس الشّاعر انفعالاً تجاهه؛ ممّا يدفعه إلى نزع صور الماضي؛ ليجسّد بها الحاضر، فكانت "الأندلس" الصّورة الّتي تحمل أبعادًا تلامس الحاضر، فهي ليست

---

(1) بدأت عمليّة التّسوية المعروفة باسم "عمليّة سلام الشّرق الأوسط" في "مؤتمر مدريد" يوم 10/30/ 1991م، وكان ذَلك بمبادرة أمريكيّة، ثم خاضت منظّمة التّحرير الفلسطينيّة محادثات سريّة في "أوسلو" أسفرت عن إعلان الاتّفاق في 9/13/ 1993، فدخلت القضيّة الفلسطينيّة في معترك جديد، وقد تمّ توقيع الاتّفاق في"واشنطن" باسم "اتّفاق إعلان المبادئ لإقامة حكم ذاتيّ انتقاليّ". (ينظر في ظروف الاتّفاقيّة: موفّق ياسين ، الصّمود الدّامي، 126، وأحمد صدقي الدّجّاني، الخطر يتهدّد بيت المقدس، 94- 96).

(2) عادل الأسطة، ظواهر سلبيّة في مسيرة محمود درويش الشّعريّة وأبحاث أخرى، 3.

(3) ينظر: نفسه، 6، والدّراسة كاملة من 1- 18.

(4) ينظر: الطّاهر أحمد مكّي، الشّعر العربيّ المعاصر، روائعه ومدخل لقراءته، 13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"الأندلس" ذاتها، بل توحي بتواشج الأمكنة؛ فلكلّ مكان أحداثه وخصوصيّته الزّمانيّة الّتي يتقاطع عبرها الماضي مع الحاضر، وتلتقي أبعاد الحدثين؛ ليتعمّق فهمنا للحاضر. لقد كان لـــ"غرناطة" إيقاع شديد الشّجو في نفس "درويـــش"؛ إذ مثّلت مرحلة النّهاية الأكيدة؛ لذا ارتبطت بدفقة شجيّة مصحوبة بالأسف واليأس، فقد انصهرت عبر مخيّلة الشّاعر الصّور الاجتماعيّة المتزاحمة لتشكّل بعدًا اجتماعيًّا حاضرًا معبّرًا عن موقف ذاتيّ تجاه قضيّة اجتماعيّة، ولا يعنـــي ذَلك أنّ هَذا الموقف لا يتّصل بروح فئة اجتماعيّة لها موقفها المشابه،حيث يقول "درويش" في ديوانه: "أحـــد عـــشر كوكباً":

كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السَّحابِ وَصِيَّةَ أَهْلي ؟ وَأَهْلي
يَتْرُكون الزَّمانَ كَما يَتْرُكونَ معاطِفَهُمْ في الْبُيوتِ، وَأَهْلي
كُلَّما شَيَّدوا قَلْعَةً هَدَموها لكَيْ يَرْفَعوا فَوْقَها
خَيْمةً للْحَنينِ إلى أَوَّلِ النَّخْلِ . أَهْلي يَخُونونَ أَهْلي
في حُروبِ الدِّفاعِ عَنِ الْمِلْحِ . لَكِنَّ غَرْناطَةً مِنْ ذَهَبْ
مِنْ حَريرِ الْكَلامِ الْمُطَرَّزِ بِاللَّوْزِ، مِنْ فِضَّةِ الدَّمْعِ في
وَتَرِ الْعودِ . غَرْناطَةٌ للصُّعودِ الْكَبيرِ إلى ذاتِها ...
وَلَها أَنْ تَكونَ كَما تَبْتَغي أَنْ تَكونَ: الْحَنينَ إلى
أَيِّ شَيْءٍ مَضى أَوْ سَيَمْضي: يَحُكُّ جَناحُ سُنونَوَّةٍ
نَهْدَ امْرَأَةٍ في السَّرير، فَتَصْرُخُ: غَرْناطَةٌ جَسَدي
وَيُضَيِّعُ شَخْصٌ غَزالَتَهُ في الْبَراري، فَيَصْرُخُ: غَرْناطَةٌ بَلَدي
وَأَنا مِنْ هُناكَ . فَغَنِّي لِتَبْني الْحَساسينُ مِنْ أَضْلُعي
دَرَجًا للسَّماءِ الْقَريبَةِ . غَنِّي فُروسِيَّةَ الصّاعِدينَ إلى حَتْفِهِمْ
قَمَرًا قَمَرًا في نِرْفانِ الْعشيقَةِ . غَنِّي طُيورَ الْحَديقَةِ
حَجَرًا حَجَرًا . كَمْ أُحِبُّكِ أَنْتِ الَّتي قَطَّعَتْني
وَتَرًا وَتَرًا في الطَّريقِ إلى لَيْلِها الحارِّ، غَنِّي
لا صَباحَ لِرائِحَةِ الْبُنِّ بَعْدَكِ، غَنِّي رَحيلي
عَنْ هَديلِ الْيَمامِ على رُكْبَتَيْكِ وَعَنْ عُشِّ روحي
في حُروفِ اسْمِكِ السَّهْلِ، غَرْناطَةٌ لِلْغِناءِ فَغَنِّي ! [1]

لا شكّ أنّ التّداخل النّصّيّ يعلن عن اندماج الآنيّ بالتّاريخيّ، وعن تعدّد الوعي في الخطاب الشّعريّ، وذَلك باستحضار الغائب الّذي يتضمّن الوعي القديم والجديد؛ ليمارس فاعليّته الشّعريّة في النّصّ الحاضر[2]، وعبر تلـــك

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 477– 478

(2) ينظر:محمّد عبد المطّلب، مناورات الشّعريّة، 51

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العلاقة بين الآنيّ والتّاريخيّ يتوزّع إيقاع "غرناطة" في السّياق السّابق توزيعًا عشوائيًّا، ففي السّطر الخامس تظهر "غرناطة" مذّهّبة؛ ممّا يعمّق الإحساس بالتّفريط بها خاصّة إذا كان ذَلك من قبيل خيانة الأهل للأهل كما يبدو في السّطر الرّابع، وهنا يبرز الواقع العربيّ القائم على التّفريط بكلّ شيء، أمّا التّفريط بـ"غرناطة" فهو غياب الأمل الأخير، فإذا كانت "غرناطة" "الأندلس" الصّفعة الأخيرة الّتي تلقّاها المسلمون آنذاك بإعلان الخروج منها، ومن ثمّ الخروج الشّامل من التّاريخ الأندلسيّ، فـ"غرناطة" الشّاعر ليست مكانًا أخيرًا، ولا تمثّل خروجًا ماديًّا، بل إنّ المكان لم يتغيّر، والعرب خارجون من خريطة الوطن العربيّ منذ زمن، والأمر بعد اتّفاقيّة السّلام لم يتغيّر فيه شيء، بالنّسبة للفلسطينيّين سوى أنّ خروجهم المعنويّ أصبح موثّقًا تاريخيًّا، فلم يعد هناك مجال للإصرار على العودة بمفهومها المادّيّ والمعنويّ، ولم يعد هناك مجال للتّراجع عن قرار الخروج، لم تعد هناك أحلام تولّدها ظروف حماسيّة، فالفلسطينيّ الحالم يقف مكبّل الفكر والشّعور، سيّما إذا كان شاعرًا وثّق كلّ أحلامه وأحاسيسه الشّاسعة المعبّرة عن سعة صورة الوطن في مخيّلته، هَكذا لا يستطيع "درويش" أن يتقبّل هَذا الواقع بهدوء أو ترحاب؛ لأنّ سفره الشّعريّ السّاكن في ذاكرة التّاريخ والجماهير كفيل بأن يتصدّى لأيّ محاولة تدعوه للرّضوخ لذَلك الواقع. أمّا السّطر السّابع فتتفوّق فيه "غرناطة" الشّاعر الّتي تدلّ بمفهومها الضّيّق على "فلسطين" وبمفهومها الأوسع على المكان العربيّ الّذي يفقد وجوده عليه، وتزداد سموًّا حينما تكون للصّعود الكبير إلى ذاتها، وفي السّطرين السّادس والسّابع يستحضر الشّاعر ملمحًا من ملامح "غرناطة"؛ ليعزف إيقاعًا حزينًا حينما يجعل "غرناطة" "من فضّة الدّمع في وتر العود"،[1] فلم يعد العود الّذي كان أبرز مقوّمات حياة اللّهو والطّرب في "الأندلس" ذات المعالم الحضاريّة [2] يعزف ألحانًا مسلّية، بل يعزف دموعًا هي "غرناطة"، أمّا السّطر العاشر، فيظهر فيه الحلول الّذي يعمّق صلة الإنسان بـ"غرناطة" بوصفها معادلاً مكانيًّا للمكان المحدث المفقود، لا سيّما "فلسطين"؛ حيث قوله: " فتصرخ: غرناطة جسدي"[3]، فاقتران التّوحّد بالصّراخ عند الشّاعر يعلن لحظة انفجار مكبوت اللاّوعي انطلاقًا من رؤية واعية، ويستمرّ الصّراخ في السّطر الحادي عشر، ليتّسع مدى الشّعور بضياع "غرناطة"، حينما ينبعث الصّراخ من غير جانب، وفي السّطر التّالي تتجلّى أنا الشّاعر الّتي لا تعبّر عن ذاتها فحسب، أمّا اللّفظ "هناك" فيمثّل الوطن البعيد المفقود الّذي ينقطع الدّرب إليه، ويتحوّل أخيرًا مشهد الصّراخ إلى غناء، وليس الغناء إلاّ تعبيرًا عن حالة نفسيّة حزينة، تأتي بعد الصّراخ، فالغناء بكاء صاخب على "غرناطة"، ويستمرّ الغناء حتّى يقول الشّاعر في السّطر الأخير:" غرناطة للغناء فغنّي!"[4] وهل الغناء هنا غير النّواح المعبّر عن حال مؤسٍ؟؟ أوَليست "غرناطة" حَريّة بالغناء؟؟؟ من خلال ذَلك يوجد الشّاعر المشابه المكانيّ لـ"فلسطين" بكلّ ملامحه، فيجسّد التّجربة الّتي تتنامى فيها الإحساسات العميقة، ومن هنا تتحقّق وظيفة الشّعر الّتي يرى "عبد الرّحمَن شكري" أنّها تقوم على إبانة الصّلات الّتي

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 477.

(2) ينظر في ذَلك: السّيّد عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام الأندلس، 147– 157، وينظر: السّيّد عبد العزيز سالم، قرطبة، حاضرة الخلافة في الأندلس (دراسة تاريخيّة عمرانيّة أثريّة في العصر الإسلاميّ)،2/ 78– 120.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 478.

(4) نفسه، 478.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تربط أعضاء الوجود؛ إذ يتمّ التّأليف بين الحقائق بفضل ما يملكه الشّاعر من بعد نظر يجعله يميّز بين معاني الحياة بفضل عظم إحساسه بها، فالشّعر نتاج العواطف والخيال[1].

تمتدّ الرّؤية بـــ"درويش" عادة في المكان والزّمان والإنسان والكائن، ثمّ يقيم علاقة جدليّة بين هَـــذه الأبعـــاد الثّلاثة، والمكان والزّمان عنده يخرجان من حدود الظّرفيّة والجغرافيّة، ويتحوّلان إلى شـــبكة علاقـــات اجتماعيّـــة وفلسفيّة[2]، إنّ تلك العناصر الّتي تمتدّ فيها أنظار الشّاعر لا يمكن أن نفصل أيًّا منها عن الآخر، وعندما تنتقل من حيّز إلى آخر فلا بدّ أن تكون اللّغة وسيطها، تلك اللّغة الّتي تجعل كلّ تلك العناصر المتعلّقة بزمن وبيئة ما تتـــشابك مع واقع اجتماعيّ آخر، وتكاد لا تنفصل عنه، وفي ظلّ تلك العلاقة يبدأ فهمنا للنّصّ، ففي الجزء الرّابع من قصيدة "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسيّ" المسمّى " أنا واحد من ملوك النّهاية"، يبلغ التّـــوتّر ذروتـــه، ويخطـــو الشّاعر إلى عتبة النّهاية المفجعة الّتي ينفكّ فيها التّأزّم بتأزّم؛ إذ يقول:

. . . وأنا واحدٌ من مُلوك النهايَة. . . أُقْنِعُ عَنْ
فَرَسي ـ في الشتاء الأخير، أنا نَزْفَةُ العَرَبِيّ الأخيرَة
لا أُطِلُّ على الآس فَوْقَ سُطوح البُيوت، ولا
أتطلّعُ حَوْلي لئلا يَراني هُنا أحدٌ كانَ يَعْرِفُني
كانَ يَعْرِفُ أنّي صَقَلْتُ رُخامَ الكَلام لتَعْبُرَ امْرأتي
بُقَعَ الضَّوْء حافيَةً، لا أُطِلُّ على اللّيل كَيْ
لا أرى قَمَرًا كانَ يُشْعِلُ أسْرارَ غَرْناطَةٍ كُلَّها
جَسَدًا جَسَدًا . لا أُطِلُّ على الظّلّ كَيْ لا أرى
أحَدًا يَحْمِلُ اسْمي ويَرْكُضُ خَلْفي: خُذ اسْمَكَ عَنّي
وأعْطِني فِضّةَ الحَوْر . لا أتْلَفَتُ خَلْفي لئلا
أتذكّرَ أنّي مَرَرْتُ على الأرْض، لا أرْضَ في
هَذه الأرْض مُنْذُ تَكَسَّرَ حَوْلي الزّمانُ شَظايا شَظايا
لَمْ أكُنْ عاشقًا كَيْ أُصَدِّقَ أنّ المياهَ مَرايا،
مثلما قُلْتُ للأصدقاء القُدامى، ولا حُبَّ يَشْفَعُ لي
مُذْ قَبِلْتُ "مُعاهَدَةَ التّيه" لَمْ يَبْقَ لي حاضرٌ
كَيْ أمُرَّ غَدًا قُرْبَ أمْسي . سترفع قَشْتالَةُ

(1) ينظر: عبد الرّحمَن شكري، دراسات في الشّعر العربيّ، مجموعة بحوث نشرت بالرّسالة، والثّقافة، والمقتطف، والهـــلال، وغيرهـــا، 237- 238.

(2) ينظر: عبد الرّحمَن ياغي، القصيدة الملائكيّة والجواهريّة والدّرويشيّة والقبّانيّة في شعر: نازك الملائكة، محمّـــد مهـــدي الجـــواهريّ، محمود درويش، نزار قبّاني، 115.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تاجَها فَوقَ مِئْذَنَةِ اللهِ. أَسْمَعُ خَشْخَشَةً لِلْمَفاتيحِ في
بابِ تاريخِنا الذَّهَبِيّ، وَداعًا لِتاريخِنا، هَلْ أَنا
مَنْ سَيُغْلِقُ بابَ السَّماءِ الأَخيرَ؟ أَنا زَفْرَةُ العَرَبِيِّ الأَخيرَةُ[1]

إنّ في الحزن ألمًا هادئًا يجتاح الذّات، فبعد كلّ جرح تبقى أصداء ذَلك الألم، وفي الحزن صدى لألم عميق. تتوقّف الرّغبة مع الحزن، وتتحقّق الإرادة الصّامتة للوجود، وتلغى إرادة الفرد أمام إرادة الكون حين تجرّده من الرّغبة[2]، وحينما يشتدّ وقع تلك المشاعر، وتجد طريقها إلى اللّغة في ذهن الشّاعر تصاغ وقد جمعت بين الخيال والحقيقة، وتتداخل حقائق الحاضر مع حقائق الماضي لتتراوح الأخيرة في النّصّ الحاضر بين الذّائقة الفنّيّة والإدراك العقليّ، ففي السّياق السّابق يستجيب "درويش" لتلك العمليّة، ويعزف إيقاع النّهاية الحزين، و"غرناطة" هي الّتي تثير ذَلك الإيقاع بكلّ ما يحيط بها من مقوّمات، فمنذ قراءة العنوان :" أنا واحد من ملوك النّهاية" تطالعنا الصّفحات المظلمة من تاريخ "الأندلس"، وتطلّ علينا شخصيّة "أبي عبد الله الصّغير"، آخر ملوك "غرناطة" ومعاهدة تسليم "غرناطة" الّتي وقّعها سرًّا[3] مع ملكة قشتالة وزوجها[4] ، والأنا الّتي تعبّر في الواقع الأندلسيّ عن الملك الغرناطيّ تحمل في السّياق الشّعريّ دلالة الآخر الّذي يمثّل طرفًا في معاهدة السّلام، ولعلّ الصّورة تزداد التصاقًا بالقيادة الفلسطينيّة، ويتكرّر إيقاع العنوان المتراوح بين الضّغينة والحزن في السّطر الأوّل، وتنتهي الفروسيّة اللاّزمة للمقاومة، وتختفي مواصفات الفارس إذا ما قفز عن فرسه في السّطر الثّاني، ولعلّ الشّاعر هنا يستحضر حادثة خروج " أبي عبد الله الصّغير" من الحمراء؛ ليلتقي بملك "قشتالة" ؛ إذ همّ بترك جواده عندما رأى " فرناندو"، لَكنّ " فرناندو" منعه[5]. والقفز له دلالة عميقة توحي بالاستسلام غير الواعي دون الوصول إلى مرحلة النّزول، كما توحي بالتّهرّب من الواقع، ويتجسّد ذَلك بوضوح في السّطرين السّادس والسّابع إذا ما رفض ملك "غرناطة" الّذي اتّخذ سمة القناع للعربيّ المحدث الإطلال على ليل ذَلك المكان كي لا يرى "قمرًا كان يشعل أسرار غرناطة كلّها"[6]، وقد يرمي الشّاعر من وراء ذَلك إلى سرّيّة المعاهدة الّتي خاضها "أبو عبد الله"، فلم تعد هناك مقدرة على مواجهة الواقع حتّى اللّيل لا يستطيع أن يواجهه؛ لأنّ قمره يعرفه، ويكشف أسراره، هنا يتداخل الزّمن الأندلسيّ بالآنيّ؛ ليكشف عن تشابه اللّحظات الزّمنيّة، وارتباط الأنا بالزّفرة الأخيرة يلغي الوجود، ويعلن الخروج البطيء من الذّاكرة لتلك الشّخصيّات أوّلاً وللشّعوب الّتي يرتبط مصيرها بها ثانيًا، وإلغاء الشّاعر الوجود لا يقتصر على الحاضر،بل يجوب آفاق الماضي بقوله:" ولا حبّ يشفع لي مذ قبلت" معاهدة التّيه" لم يبق لي حاضر كي أمرّ غدًا قرب أمسي"[7]،

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 481- 482.
(2) ينظر: هاني يحيى نصري، الحبّ والفاجعة، 315.
(3) ينظر في هَذه الشّخصيّة ، المقّري التّلمساني، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب ، 6/280- 281.
(4) هما إيزابيلا وفرناندو، ينظر ترجمتهما: نيقولا ناهض، الموسوعة عربيّة عالميّة مصوّرة بالألوان، 18/ 3272 و ترجمة إيزابيلا، دائرة سفير للمعارف الإسلاميّة، ع 31- 32/ 2398- 2400، وينظر: حول الاتّفاقيّة : عادل سعيد بشتاوي، الأندلسيّون المواركة، دراسة في تاريخ الأندلسيّين بعد سقوط غرناطه، 82- 89، وفي المراسلات والوثائق المتعلّقة بالاتّفاقيّة: ترجمة عبد الفتاح عوض، فصول في تاريخ الأندلس بداية النّهاية، 129- 275.
(5) ينظر: محمّد عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصّرين، العصر الرّابع من كتاب دولة الإسلام في الأندلس، 265- 266.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 481.
(7) نفسه، 482.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالتّاريخ النّضاليّ الطّويل من عمر القضيّة الفلسطينيّة يمحوه القبول بالمعاهدة؛ فينسلخ التّاريخ الأندلسيّ على التّاريخ الفلسطينيّ، وتختلط الأحداث والأزمنة وصولاً إلى المرحلة الموسومة بمرحلة السّلام. لم تكن تلك هي النّهاية الّتي ينشدها الشّاعر ممثّلاً للفلسطينيّ، ليست تلك هي النّهاية الّتي يستطيع القارئ استرجاع صورتها المتخيّلة في مجمل إنتاج الشّاعر، من هنا سمّى الشّاعر المعاهدة بـ"معاهدة التّيه"[1]، فالّذي ينسلخ عن ماضيه وحاضره لا مستقبل ولا درب له، والشّاعر فلسطينيًّا أطال البحث عن حاضر ومستقبل لا بدّ أن ينتابه الشّعور باليأس والضّياع في مثل تلك الحالة الفلسطينيّة المشابهة لحالة "الأندلس". وفيما بعد تمتدّ مساحة التّناصّ مكانيًّا لتشمل "قشتالة" في السّطر السّادس عشر، والشّاعر هنا يعيدنا للدّور التّاريخيّ لـ"قشتالة" المناهضة لـ"غرناطة" آنذاك[2] فهزيمة المسلمين في الثّانية نصر للأولى؛ لذا تحتفل "قشتالة" بذَلك النّصر لترفع " تاجها فوق مئذنة الله"[3]، وهَذا أيضًا يعيدنا إلى الواقع الأندلسيّ وما يلتصق به من عمران وحضارة حيث المساجد والمآذن الّتي تحوّلت بخروج المسلمين إلى كنائس، ولعلّ الشّاعر هنا يشير إلى إقامة قدّاس الكاثوليك في الجامع الأعظم بعد تسلّم مدينة الحمراء؛ إذ حُوّل الجامع منذ ذَلك اليوم إلى كتدرائيّة غرناطة[4]، فالمآذن رمز للوجود الإسلاميّ الّذي يتزعزع بوجودِ التّاج فوقها، وليس التّاج إلاّ رمزًا للسّيادة والتّألّق على حساب الوجود الإسلاميّ، وهَذا الواقع لا يخالف واقع "فلسطين"؛ حيث تستباح أماكنها الدّينيّة ومقدّساتها. وتبلغ الأحداث الّتي تمثّل في التّاريخ جانبًا من سيرة "أبي عبد الله الصّغير"، وفي الحاضر القيادة الفلسطينيّة ذروتها حينما تسمع " خشخشة للمفاتيح" [5]، لتنشدّ أنفاس المتلقّي إلى النّهاية غير المرجوّة،ولعلّ ضربات أنفاس المتلقّي تتسارع لسماع تلك الخشخشة، وتنقبض حينما يودّع "التّاريخ الذّهبيّ" ، وهذا ما يعني التّسليم، وهنا يأتي الانفراج المسفر عن خسارة وألم، ويتفاقم الإحساس بالسّقوط التّاريخيّ الّذي يتجدّد في بقعة زمكانيّة جديدة؛ وبذا ينكسر تاريخ العربيّ الموصوف بالذّهبيّ انكسارتين، وأيّ شعور هَذا الّذي تستكنهه نفس الشّاعر حينما ينغلق "باب السّماء الأخير"[6]، وتتأكّد النّهاية المفجعة في رمزيّة عالية؟!!، وإذا مثّل "أبو عبد الله" الزّفرة الأخيرة للوجود الإسلاميّ في "الأندلس" تبعًا للسّطر الأخير، فمرحلة السّلام تمثّل تلك الزّفرة؛ إذ هنا يستحضر الشّاعر اسم الأكمة الّتي بكى عليها "أبو عبد الله" بعد التّسليم، وهي" زفرة العربيّ الأخيرة"[7]، ليحيل ذَلك إلى دلالة جديدة، تحمل واقعًا نفسيًّا مشابهًا لواقع " أبي عبد الله" ومستمدًّا من اسم المكان المجسّد لذَلك الواقع النّفسيّ.

أصبح الرّمز يقوم على التّراكم بين المواقف والأحداث الرّمزيّة في محاولة تجاوز الفعل التّاريخيّ إلى إبراز الصّراع؛ وذَلك بتحويل الواقع إلى حركة تغيير تنتهي عند الحلم، فهو يلخّص الدّلالة الجوهريّة في النّصّ؛ ليبعث في الرّموز التّاريخيّة القدرة على رصد الحركة الانفعاليّة لمعاناة الذّات، ومتابعة تجربة الأرض في السّياق التّاريخيّ[8]،وبتلاحم التّاريخ عبر أكثر من حقبة زمنيّة، وبتداخل الواقعيّ بالتّخيّليّ يستطيع الشّاعر أن يرصد حركة

([1]) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 482.

(2) ينظر في ذَلك الدّور: عادل سعيد بشتاوي، الأندلسيّون المواركة، دراسة في تاريخ الأندلس بعد سقوط غرناطة، 79- 83.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 482.

(4) ينظر: محمّد عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصّرين، وهو العصر الرّابع من كتاب دولة الإسلام في الأندلس، 262.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 482.

(6) نفسه، 482.

(7) ينظر: محمّد عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصّرين، وهو العصر الرّابع من كتاب دولة الإسلام في الأندلس ، 267.

(8) ينظر: جمال مجناح ، دلالات الرّمز التّاريخيّ في شعر محمود درويش، الطّريق، ع3، 2002م، س. 61،ص97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الواقع رصدًا يتماشى مع لاشعوره وقدرته على تجسيد الإحساس بما يتلاءم مع ذائقة المتلقّي. يقول الشّاعر في قصيدة" أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسيّ" في المقطع المعنون" في المساء الأخير...":

فالمكانُ مُعدٌّ لكي يستضيفَ الهباءَ . . .هُنا في المساءِ الأخيرْ
تَتَمَلّى الجبالَ المُحيطةَ بالغَيْمِ: فَتْحٌ . . وَفَتْحٌ مُضادْ
وَزمانٌ قديمٌ يسلّمُ هذا الزمانَ الجديدَ مفاتيحَ أبوابِنا
فادْخلوا، أيُّها الفاتحونَ، مَنازِلَنا واشْرَبوا خَمْرَنا
مِنْ مُوَشَّحِنا السَّهْلِ. فاللّيلُ نَحْنُ إذا انْتَصَفَ اللّيلُ، لا
فَجْرَ يَحْمِلُهُ فارسٌ قادمٌ مِنْ نَواحي الأذانِ الأخيرْ . . .
شاتُنا أخْضَرٌ ساخنٌ فاشْرَبوهُ، وَفُسْتُقُنا طازَجٌ فَكُلوه
والأسِرَّةُ خَضْراءُ مِنْ خَشَبِ الأرْزِ، فاسْتَسْلِموا للنُّعاسْ
بَعْدَ هذا الحِصارِ الطَّويلِ، ونَامُوا على ريشِ أحْلامِنا
المُلاءاتُ جاهزةٌ، والعُطورُ على البابِ جاهزةٌ، والمرايا كَثيرَةْ[1]

إنّ التّناصّ التّاريخيّ يقوم على استدعاء الماضي في حركة الحاضر وصولاً به إلى المستقبل، ويقوم ذَلك على شبكة من العلاقات والمداخلات المعقّدة، يفكّك الزّمن من أجل إعادة ترتيبه، ويتعمّق المكان من أجل إعادة ابتكاره[2]، تبدأ هَذه الحالة في المقطوعة السّابقة بظهور نقاط التّماسّ بين الماضي الأندلسيّ والحاضر الفلسطينيّ، ففي السّطر الأوّل تطلّ علينا لفظة المكان، وهَذا ما يحيل إلى مكانين اتّصلت بكلّ منهما أحداث متشابهة، غير أنّ المكان في هاتين اللّحظتين الزّمنيّتين لا يستضيف بشرًا بل هباء، وهَذا ما يدلّل على حالة غير طبيعيّة يمرّ بها ذَلك المكان، وتتأكّد تلك الحالة بعبارة "المساء الأخير"[3] الّذي يمثّل لحظة الخروج من التّاريخ، واستقبال الهباء يعكس موقفًا ساخرًا، فلعلّ الهباء هو الغرباء عن هَذا المكان الّذي يضحّى به من أجلهم، و"المساء الأخير" ليس مساء واحدًا، بل هو مساء أندلسيّ وآخر فلسطينيّ، والتّداخل لا يقف عند الأزمنة، بل يمتدّ حتمًا إلى الأحداث " فتح..وفتح مضادّ"[4]، هَكذا هي الحال الّتي مرّت بها "الأندلس"، ولَكن هل هَذه الحال هي نفسها الّتي يمرّ بها الفلسطينيّون في هَذه المرحلة؟ وهل فتح الفلسطينيّون موطنهم، ويقوم الصّهاينة بالفتح المضادّ؟ أم أنّ الواقع يخالف ذَلك الأمر؟ الشّاعر ينقل ذَلك المدلول التّاريخيّ كما هو، وينعكس الواقع ليتلاءم مع التّاريخ، ويواصل "درويش" رضوخًا لتلك الدّفقة: "وزمان قديم يسلّم هَذا الزّمان الجديد مفاتيح أبوابنا"،[5] هنا يعلن التّداخل الزّمنيّ، هنا ينبثق الزّمنان معًا إيذانًا بأنّ تاريخ العربيّ يعيد نفسه، ومفاتيح دياره تفلت من قبضته، فالزّمان ليس له، والمفاتيح بذَلك ليست مفاتيحه، والمكان لم يعد مكانه، فيضمّ العربيّ المحدث واقعة الحاليّ إلى تاريخ أجداده، والزّمان – وإن تغيّر – يحمل تجارب متشابهة في أبعادها.

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 475– 476.
(2) ينظر: علي الخليلي ،الورثة الرّواة من النّكبة إلى الدولة، 133.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 475.
(4) نفسه، 475.
(5) نفسه، 476.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويواصل "درويش" :" فادخلوا، أيّها الفاتحون، منازلنا.." [1]، في هَذا الجوّ السّاخر المؤلم يتجلّى الأفق التّرحابيّ الّذي يشدّ المتلقّي، ولَكنّه ترحاب بالأعداء، ويشتدّ الواقع إيلامًا إذا ما كان الدّخول ليس عابرًا أو ركينًا، بل هو دخول لمنازلنا؛ إذ إنّنا أصبحنا بلا مأوى، هنا يبلغ الذّل غايته القصوى؛ لكون الدّخول منتهكًا لكلّ شيء، هَكذا دخل النّصارى "الأندلس"، وهَكذا يدخل اليهود "فلسطين"، ويلقي الشّاعر الضّوء على الإبداع الفكريّ الأندلسيّ ومظاهر الحياة بقوله:" واشربوا خمرنا من موشّحنا السّهل... شاينا أخضر ساخن فاشربوه، وفستقنا طازج فكلوه، والأسرّة خضراء من خشب الأرز" [2]، كلّ ذَلك تعرّض للانتهاك، كما أنّ كلّ شيء في "فلسطين" ينتهك . وتلوح النّهاية المفجعة في السّطر السّادس بغياب الفجر، ونعت الأذان بالأخير، ويواصل "درويش" مرحّبًا بعدوّه بسخرية مشجية مستخدمًا صيغة المتكلّمين:

فادْخُلوها لنَخْرُجَ مِنْها تمامًا، وعَمّا قَليلٍ سَنَبْحَثُ عَمّا
كانَ تاريخُنا حَوْلَ تاريخِكُمْ في البِلادِ البَعيدَة[3]

" فادخلوها لنخرج" تلك صورة حيّة نابضة بالأسى والذّل الممتدّ عبر مرحلتين زمنيّتين، كلتاهما تجسّد الأخرى، ولا تومئ إلى غير الضّياع والتّمزّق، وسرعان ما يبدأ البحث عن الوطن الضّائع والتّاريخ الّذي ضاع في تاريخ الآخرين، فدخول النّصارى إلى "الأندلس" لم يكن ليعني غير خروج المسلمين منها، ودخول الآخر إلى "فلسطين" بحدّ ذاته خروج للفلسطينيّين إلى البعيد. و"لا شيء أوجع من ذَلك على النّفس إلاّ سؤال النّفس في النّهاية"[4]:

وَسَنَسْأَلُ أَنْفُسَنا في النِّهايَة: هَلْ كانَتِ الأَنْدَلُسْ
هُنا أَمْ هناكَ؟ على الأَرْضِ... أَمْ في القَصيدَة؟ [5]

"وهو سؤال يحمل بين طيّاته الحسرة، والمرارة، والتّوجّع"[6]، هَكذا ينتهي مساء الفلسطينيّ الأخير كما انتهى مساء الأندلسيّ الأخير، وتضيع "فلسطين" ضياعًا أكيدًا، ويعبّر الشّاعر بالإضافة إلى ذَلك عن الشّعور بالذّهول والفقدان لكلّ شيء في ضوء تشابك الأمكنة.

إنّ جوهر الشّعر التّوحّد والاندغام، توحّد الشّاعر بجذره التّاريخيّ وكيان أمّته، توحّده بالهويّة الإنسانيّة، وبالطّبيعة والكون من حوله[7]، وسرّ التّوحّد هو الإحساس العميق بالحوادث والأشياء، والتّقصّي في تفسير الحقائق، والالتفات إلى مضمون الزّمن، وأثناء ذَلك يعثر الشّاعر على ما يلامس فكره وإحساسه، ويتجدّد إحساسه بالماضي انطلاقًا من مثيرات الحاضر، ويتعمّق إحساسه بالحاضر إذا ما فهم الماضي فهمًا عميقًا، وتاريخ الشّاعر لا ينفصل

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 476.
(2) نفسه، 476.
(3) نفسه، 476.
(4) بسّام قطّوس، مقاربات نصّيّة في الأدب الفلسطينيّ الحديث، 32.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 476.
(6) عبد الباسط محمد محمود الزّبود، الصّورة وتحوّلات المعنى عند محمود درويش(مرحلة ما بعد بيروت، 1982)الثّابت والمتحوّل نموذجًا،ص 141، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، 1998م.
(7) ينظر: أحمد محمود خليل، في النّقد الجماليّ، رؤية في الشّعر الجاهليّ، 12.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عن تاريخ الإنسانيّة جمعاء، و"درويش" دومًا يستقي من الماضي، ويشدّه إلى الحاضر، و"الأندلس" تكون جزءًا من عالمه؛ إذ يقول في المقطع الخامس من " أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسيّ":

ذاتَ يَوْمٍ سأَجْلِسُ فَوْقَ الرَّصيف. . . رَصيفِ الْغَرِيبَة
لَمْ أَكُنْ نَرْجِسًا، بَيْدَ أَنِّي أُدافِعُ عَنْ صُورَتِي
فِي الْمَرايا. أَما كُنْتَ يَوْمًا، هُنا، يا غَرِيبُ؟
خَمْسُمائَةِ عامٍ مَضى وانْقَضى، والْقَطِيعَةُ لَمْ تَكْتَمِلْ
بَيْنَنا، هَهُنا، والرَّسائِلُ لَمْ تَنْقَطِعْ بَيْنَنا، والْحُروبْ
لَمْ تُغَيِّرْ حَدائِقَ غَرْناطَتِي. ذاتَ يَوْمٍ أَمُرُّ بِأَقْمارِها[1]

. . . .

فِي الرَّحِيلِ إِلى جَوْهَرٍ واحِدٍ. عانِقِينِي لأُولَدَ ثانِيَةً
مِنْ سُيُوفٍ دِمَشْقِيَّةٍ فِي الدَّكاكِينِ. لَمْ يَبْقَ مِنِّي
غَيْرُ دِرْعِي الْقَدِيمَةِ، سَرْجِ حِصانِي الْمُذَهَّبِ. لَمْ يَبْقَ مِنِّي
غَيْرُ مَخْطُوطَةٍ لابْنِ رُشْدٍ، وَطَوْقِ الْحَمامَةِ، والتَّرْجَمات. . .[2]

لا وجود لإبداع فكريّ بلا تجربة، والمعرفة بالموضوع تجربة، وكلّ قول جديد للمعطى ذاته هو معطى بذاته، يولّد وقائع معرفيّة جديدة[3] ، والشّاعر حين يصوغ تجاربه الّتي لا تنقطع بانقطاع حياته لا يكتفي بنقلها بالصّورة الأولى أو في إطاريها: الزّمانيّ والمكانيّ؛ بل يستقي من تجارب التّاريخ؛ ممّا يثير نوعًا من الجدل العقليّ حول النّصّ، وهَذا ما يوليه قيمة فكريّة إلى جانب قيمته الجماليّة في آن واحد، وهَذا ما نلمحه في المقطوعة السّابقة الّتي تبدأ بوقوف الشّاعر على الرّصيف، وهي نتيجة طبيعيّة يستشعرها بعد شعوره بانسحابه وشعبه من تاريخه، وولوج عدوّه في ذَلك التّاريخ، فهو يجلس غريبًا كما يبدو في السّطر الثّالث، ولَكنّ الجلوس من خلال السّياق لم يكن فوق رصيف "فلسطين"، ونحسّ بذَلك بقول الشّاعر:" خمسمائة عام مضى"[4]، وهَذا ما يحيلنا إلى زمنيّة السّقوط التّامّ للأندلس، فالفترة ما بين ذَلك وما بين تاريخ الإنتاج الشّعريّ هي كذَلك تقريبًا، ويمضي هَذا الزّمن، ولا يزال الإحساس متّصلاً بالوطن، ويدخلنا الشّاعر في تشابك زمنيّ:" هَهنا".[5] إنّ اسم الإشارة "هَهنا" يخلق نوعًا من المفارقة في السّياق بحثًا عن صلته بأجزاء النّصّ بعده وقبله "ذات يوم سأجلس...، ذات يوم أمرّ..." [6]، وتكمن المفارقة في الدّلالة المستقبليّة للجلوس والمرور من ناحية، وفي كون اسم الإشارة يدلّ على القرب المكانيّ من ناحية

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،483.
(2) نفسه ، 484.
(3) ينظر: علي حرب، (النّصّ والحقيقةI)، نقد النّصّ، 227.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 483.
(5) نفسه، 483.
(6) نفسه، 483.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخرى، وبقوله:" والحروب لم تغيّر حدائق غرناطتي"[1] تبقى صورة الوطن النّقيّة ماثلة في ذهنه، وتبقى الرّغبة بالعودة قائمة على الرّغم من الشّعور باليأس والضّياع؛ لذا يرغب الشّاعر في الولادة ثانية بقوله: "عانقيني لأولد ثانية"،[2] فلعلّ الولادة ولادة تاريخ جديد، تاريخ غرناطيّ فلسطينيّ. هنا يحاول الشّاعر أن يخترق الواقع؛ ليعيش واقعًا بديلاً . وتتوالى فيما بعد الإسقاطات التّاريخيّة على الحاضر، وتتجلّى ملامح الحياة الأندلسيّة ومعالم الفكر الحضاريّ، فلم يبقَ من الأندلسيّ في "الأندلس" إلاّ الآثار الباقية الّتي أغنت الفكر الأجنبيّ، "مخطوطة لابن رشد"، "طوق الحمامة"، ومظاهر رامزة تنطق بتراث باقٍ لأمّة ماضية. فهل يكون الفلسطينيّ مجرّد تراث باقٍ في تاريخ "فلسطين"؟؟؟...

لم يأتِ استخدام الإشارات التّاريخيّة لدواعٍ جرسيّة فقط، وإنّما توظّف لإخراج الرّاهن، ووضعه في دراما تاريخيّة؛ أي لجعل النّصّ يعمل في التّاريخ أو في الماضي، ويعمل في اللّحظة نفسها على مستويين زمنيّين مختلفين، فالرّاهن ثقيل إلى حدّ الخفّة في اللّغة، والإشارات التّاريخيّة تضع النّصّ في زمن آخر، في الماضي الّذي يحمي من السّقوط في المباشرة، والماضي هو الزّمن الأكثر صلابة الّذي يفتح على المستقبل،[3] ففي :" أحد عشر كوكباً..." يعيد "درويش" إلى الشّعر بلاغة الذّاكرة التّراجيديّة والموضوع الكونيّ، حين يحوّل استعادة الحدث إلى حكمة موسوعيّة، تحتشد فيها مفردات الخروج الجارح من جملة تواريخ [4]، وتبلغ الذّاكرة المأساويّة ذروة حضورها في الجزء المسمّى "بالكمنجات" من تلك القصيدة، ويتكوّن ذَلك الجزء من عشرين سطرًا، يبدأ كلّ واحد منها بذَلك اللّفظ، ومع إيقاع الكمنجات يعزف إيقاع البكاء الّذي يتكرّر فعله في السّياق ثماني مرّات؛ حيث يقول الشّاعر في مواقع من ذَلك الجزء:

الكَمَنجاتُ[5] تَبكي مَعَ الغَجَرِ[6] الذّاهبينَ إلى الأَندَلُسْ
الكَمَنجاتُ تبكي على العَرَبِ الخارجينَ مِنَ الأَندَلُسْ

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 483.

(2) نفسه، 483.

(3) ينظر: محمود درويش، التّراجيديا الفلسطينيّة، ستجد تعبيرها الأرقى، مشارف، ع3، 1995م، ص 92- 93.

(4) ينظر: صبحي حديدي، "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسيّ"، الحداد يليق بغرناطة، مجلّة الدّراسات الفلسطينيّة، ع13، 1993م،ص 173.

(5) كمنجة، آلة طرب ذات أربعة أوتار وقوس معرّب (كمانجة الفارسيّة) (ينظر: نديم مرعشلي ، أسامة مرعشلي، الصّحاح في اللّغة والعلوم، معجم وسيط تجديد صحاح العلامة الجوهريّ والمصطلحات العلميّة والفنّية للمجامع والجامعات العربية، مادّة (كمن)، 1118)، أساس آلة الكمان هي آلة الرّباب العربيّة الّتي انتقلت مع العرب إلى "الأندلس"، وقد تقدّمت هَذه الآلة بفضل العرب، كما نقل العرب هَذه الآلة إلى الأندلس، أحبّها أهل البلاد الأصليّة، وقاموا بتحسينها، (ينظر: سليم الحلو، الموسوعة الموسيقيّة، تاريخ الموسيقا الشّرقيّة، 204).

(6) الغجر: شعب متجوّل منتشر في جميع القارّات، يحتمل أنّهم انحدروا من أصل هنديّ شرقيّ، يتمسّكون بعاداتهم وتقاليدهم الخاصّة، ويتّبعون دين الدّولة الّتي يعيشون فيها، معظمهم من الكاثوليك أو الأرثوذكس(ينظر: دائرة معارف الشّعب، الموسوعة العربيّة "الأنسكلوبيديا"، 33/ 4990). تقول بعض الرّوايات التّاريخيّة: إنّ الغجر من أصول تتاريّة، ومن الغجر من يدين بالإسلام، وتعيش هَذه الفئة في "رومانيا"، والغجر قبائل متنقّلة لا تعرف الاستقرار، ويرفضون الانتساب إلاّ للجنس الغجريّ، (ينظر: مسعود الخوند، الموسوعة التّاريخيّة الجغرافيّة، ، ج8/ جورجيا- زائير، ص 329- 330).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكَمَنجاتُ تَبكي على زَمَنٍ ضائعٍ لا يَعودْ
الكَمَنجاتُ تَبكي على وَطَنٍ ضائعٍ قَدْ يَعودْ

الكَمَنجاتُ تُحرِقُ غاباتِ ذاكَ الظَّلامِ البَعيدِ البَعيدْ
الكَمَنجاتُ تُدمي المُدى، وَتَشُمُّ دَمي في الوَريدْ .

الكَمَنجاتُ تَبكي مَعَ الفَجرِ الذّاهبينَ إلى الأَندَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبكي على العَرَبِ الخارِجينَ مِنَ الأَندَلُسْ[1]

احتفظ الغجر بحلمهم في ماضيهم الطّويل وحلمهم في العودة كتعبير عن حرّيّة قبائلهم المترحّلة، وقد أصبح حلمهم في العودة على مرّ القرون غير ذي شأن. وإنّ الآمال المعقودة من أجل تجمّع جديد قد أصبحت محض خيال؛ ذَلك أنّ الماضي لم يترك لهم سوى مرارة التّجربة[2]، من هنا كانت الكمنجات مشاركة للغجر في البكاء، فهم شعب مهجّر، لا يعرف الاستقرار، ورحيل العرب من الأندلس شبيه برحيل الغجر إلى غير موطن، ومنها "إسبانيا". فيتحوّل الوجود العربيّ في "الأندلس" إلى آثار متبقّية تبكي أهلها الذّين صنعوها، وغابوا، والشّاعر من خلال ذَلك يعكس المسيرة العكسيّة للحياة، وتبادل الشّعوب للأماكن، فالكمنجات تبكي مصيرها والغجر في مكان واحد، ويتواصل فعل البكاء المعبّر عن واقعة مأساويّة في السّطر الثّاني؛ ليتأكّد فقدان العرب لتاريخهم، فيمثّل الماضي أكثر من تاريخ، ويلتحم التّاريخيّ المأساويّ في دورة امتداده بالحاضر المشابه له في مأساويّته في جوّ إيقاعيّ ممتلئ بالحزن والكمد،فالغجر هم الفلسطينيّون المهجّرون من ديارهم، وهم الباحثون عن العودة الّتي أصبحت أمرًا بعيد المنال في المرحلة الّتي يصوّرها الشّاعر، والعرب الخارجون من "الأندلس" هم الفلسطينيّون كذَلك، وهَذه الجماعات الثّلاث يجمعها الرّحيل وفقدان المكان، أمّا السّطران الثّالث والرّابع فيتفاقم فيهما الشّعور بالحزن والضّياع، واليأس من العودة، وتبقى الكمنجات برمزيّتها إلى الوطن باحثة عن أهلها دون جدوى، ليتحوّل بكاؤها إلى شعور بالنّقمة على المفرّطين بها، وذَلك حينما يقول "درويش" في نهايات ذَلك الجزء:

الكَمَنجاتُ تَتبَعُني، هَهُنا وَهناكَ، لتَثأرَ مِنّي
الكَمنجاتُ تَبحَثُ عَنّي لتَقتُلَني، أَينَما وَجَدَتْني

الكَمَنجاتُ تَبكي على العَرَبِ الخارِجينَ مِنَ الأَندَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبكي مَعَ الفَجرِ الذّاهبينَ إلى الأَندَلُسْ[3]

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 495- 496.
(2) ينظر: هانزيكون فويكت، أغاني الغجر، 14.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 496.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هنا يظلّ الموقف رهنًا للسّياق الاجتماعيّ ،ويكون الأدب جزءًا من تشكيل الحياة، وكاشفًا عن جوهرها[1] في ضوء إحساس الذّات الشّاعرة بها. ففي السّطر الأوّل يصبح اليأس من العودة أمرًا أكيدًا عبر الزّمن، فإذا ما يئست الكمنجات من عودة أهلها ترحل باحثة عنهم داخل المكان وخارجه، ولَكن لا لتحضنهم؛ بل لتثأر منهم، ويعبّر الشّاعر عن ذَلك واضعًا نفسه موضع الآخر الّذي تخلّى عن تاريخه النّضاليّ، لتبلغ المأساة أوجها بتحوّل علاقة التّلاحم بين الوطن بكلّ معالمه وبين الإنسان المتشبّث به إلى علاقة ثأر وعداء، وكأنّه يسلخ بضمائر الأنا الذّنب على نفسه؛ ليعبّر عن شدّة إحساسه بالفجيعة أو ليؤنّب الآخر بتأنيبه لنفسه، ويتبع المستقبل حركة الحاضر، لتستمرّ دورة التّاريخ معاكسة لإرادة الإنسان.

❖ "كنعان"[2] صورة مجسّدة للوجود الفلسطينيّ

"الإنسان يحنّ بطبعه إلى الماضي البعيد، ويجد فيه الحياة المثلى الكاملة الخالية من كلّ الشّوائب التّي تكدّر صفوه، وتنغّص عليه عيشه"[3]، فالوجدان المعاصر مشحون بميراث ماضيه، والأديب الّذي يفقد اتّصاله بماضي أمّته عاجز عن التّعبير عن وجودها الحيّ[4]؛ لذا كان الشّاعر حريصًا أثناء تعبيره عن حاضره على أن يعود إلى الماضي، ولم يأتِ ذَلك إلاّ رغبة في تفسير ملابسات الحاضر وتقصّي أبعاده، فالماضي رمز للإحساس بالوجود والتّمسّك بالبقاء، والاسم التّاريخيّ الأوّل لـِ"فلسطين"، "كنعان" هو الأدعى للاستثارة من أجل الصّمود أمام التّحدّيات التّاريخيّة القائمة على التّحريف، ولعلّ حضور المكان "كنعان" جاء متأخّرًا في شعر "درويش"، وكان ذَلك أوّلاً في ديوانه " حصار لمدائح البحر"؛ إذ يقول:

. . . وأحمل أرض كنعانَ الّتي اختلف الغزاةُ على مقابرها

وما اختلف الرّواةُ على الّذي اختلف الغزاةُ عليهِ[5]

إنّ الأديب بما يمتلكه من رؤية ذاتيّة تكتسب فاعليّتها من النّظرة الجماليّة يسعى إلى توظيف ما يجده صالحًا ممّا ترسّخ في نفسه وذاكرته، وما يلتمس فيه من قدرات تزجي عمله الأدبيّ بروح خاصّة، تستوعب شيئًا من خصائص مجتمعها وآفاقه[6]، و"درويش" يحرص على استيعاب كلّ المقوّمات الّتي من الممكن أن تخدم تجربته، والتّاريخ بما يتضمّنه من حقائق دالّة وبراهين ثابتة مصدر رئيس من مصادره في سبيل إثبات الهويّة، و"كنعان" في المقطوعة السّابقة هي التّاريخ الأصيل لهَذا الشّعب، فالشّاعر يصوغ ذَلك الرّمز في صورة جماليّة يتخيّلها الإحساس

---

(1) ينظر: عبد الله التّطاوي، الشّاعر مؤرّخاً، 17.

(2) سمّيت فلسطين أرض كنعان نسبة إلى الكنعانيّين الّذين خرجوا من شبه الجزيرة العربيّة على شكل موجات في فترات متباعدة (ينظر: محمّد سلامة النّحّال، فلسطين أرض وتاريخ، 27)، وكنعان هو ابن سام بن نوح (ينظر: الحمويّ، معجم البلدان، 4/484) وكنعان هو أوّل اسم لـ"فلسطين" (ينظر: فيليب حتّي، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، 1/87)، وعصام سخنيني ، فلسطين الدّولة، جذور المسألة في التّاريخ الفلسطينيّ، 18).

(3) ادزارد، د. م.هـ.، بوب، ف . رولينغ، قاموس الآلهة والأساطير، 11.

(4) ينظر: عائشة عبد الرّحمَن بنت الشّاطئ، قيم جديدة للأدب العربيّ القديم والمعاصر، 159.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 201– 202.

(6) ينظر: علي حدّاد، بدر شاكر السّيّاب، قراءة أخرى، 108

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وذَلك بقوله:" وأحمل أرض كنعان"[1]، وهو حينما يقلب الصّورة الواقعيّة يعبّر عن فكر وإحساس واقعيّين، فحمل تلك الأرض هو حمل لأعباء القضيّة، وهو قوّة لاشعوريّة تكشف عن شدّة الانتماء والتّواصل والتّماثل بين الإنسان والأرض، وهَذا ما يستدعي البحث عن مبرّرات عقلانيّة تاريخيّة، وهي التّمسّك بالهويّة الكنعانيّة الأصيلة الّتي تثبتها الرّوايات التّاريخيّة القادرة على دحض كلّ افتراءات الغزاة، فالحقيقة التّاريخيّة ثابتة، لا خلاف في أنّها تثبت تفوّق الوجود العربيّ الأصيل في "فلسطين"، ومع ذَلك فإنّ الغزاة يحاولون قلب الحقائق التّاريخيّة، بما يبرّر مصالحهم على أرض "فلسطين" الكنعانيّة.

إنّ التّاريخ بكلّ ذاتيّاته وموضوعيّاته وأصالته يحضر كحاجة لذات منكوبة في تاريخها[2]، والذّات الفلسطينيّة المستبعدة من التّاريخ تبحث عن كلّ ما يمكن أن يجعلها قريبة من تاريخها الحاليّ، فليس هناك ما هو أقدر على ذَلك سوى تاريخها الماضي الّذي يؤصّل وجودها، والشّاعر المغترب أشدّ النّاس حاجة للاتّصال بذَلك المصدر الّذي يلبّي حاجته تجاه مشروعه الحياتيّ المكرّس من أجل قضيّته، و"كنعان" الفلسطينيّة صورة صادقة لتاريخ الفلسطينيّ المحدث، و"درويش" يستغلّ هَذه التّسمية معبّرًا عن انتمائه؛ إذ يقول:

أُمّي تضيء نُجُومَ كَنعَانَ الأخيرةَ،
حول مرآتي،
وتَرْمي، في قصيدتيَ الأخيرة، شَالَها![3]

تعدّ الكنعانيّة في التّراث الفلسطينيّ نقلة لتحشيد الحاضر نحو المستقبل، وليست قفزة عن الحاضر إلى الماضي، وهي تطوير للشّخصيّة الوطنيّة الفلسطينيّة[4]، وعبر الكنعانيّة يحاول الشّاعر تجاوز الحاضر المرفوض إلى حاضر متخيّل، فيستنسخ الأزمنة بعودة إلى التّاريخ، تظهر فيها أمّه الحقيقيّة وقد احتفت بالواقع الجديد المنبثق من مستقبل متخيّل، فإضاءة "نجوم كنعان"[5] هي استعادة التّاريخ الأوّليّ لـ"فلسطين"، ويأمل الشّاعر أن يكون أخيرًا بوصفه "كنعان" بالأخيرة في السّطر الأوّل، فهَذا اللّفظ يكشف عن النّهاية الّتي يبحث عنها، فإذا كان لـ"فلسطين" ماضٍ يعتدّ به، ويرسّخ الوجود الفلسطينيّ، فهو الأنسب لتجسيد المستقبل في صورة حاضرة بتوظيف صيغ الحاضر،"تضيء"، "ترمي" فيبدو الحاضر مشرقًا كما أراده الشّاعر، ويمنحه الشّعر ما لم تمنحه إيّاه الحياة وذَلك من خلال الاقتراب من التّاريخ الأصيل.

نحن إذن نعيش اغترابًا عن تاريخنا، إنّنا بحاجة إلى مقاربته، والمقاربة لا تتحقّق مع الغائب، الغائب بحاجة إلى حضور، والحضور يفضي إلى علاقات ثقافيّة متنوّعة، بعضها يصبح رمزًا متعارفًا عليه وآخر يندثر، وكلّ ذَلك يحدث بتلقائيّة؛ لأنّنا في داخل الثّقافة الواحدة ثقافات، والموحّدات تتحرّك في سياق طبيعيّ؛ لتتحوّل إلى رموز[6]، والمتلقّي بدوره يحاول أن يمخر التّاريخ باحثًا عن تلك الرّمزيّة. فيتخيّل الماضي في ذاته، والماضي في الحاضر،

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 201.
(2) ينظر: عبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعانيّ، قراءات في شعر عزّ الدّين المناصرة، 248.
(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا،81.
(4) ينظر: علي الخليلي، الورثة الرّواة من النّكبة إلى الدّولة، 135.
(5) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا،81.
(6) ينظر: وسيم الكردي، إشارات في علائق الإبداع بالتّراث الشّعبيّ، ملامح من التّجربة المسرحيّة الفلسطينيّة، عشتار ، ع6، 1995م، ص61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتستمرّ هَذه العمليّة غير مرّة، في كلّ مرّة يضيف إلى معرفته بالنّصّ شيئًا جديدًا، يقرّبه من إدراكه، ويعطيه قيمة أكبر، ويستند في كلّ ذَلك إلى العقل والذّائقة المرتبطة بالحسّ الجماليّ، وذَلك بالتّوفيق بينهما؛ إذ لا يفهم الأدب إلاّ بكليهما، وتكون "كنعان" نموذجًا لتلك العمليّة حيث يقول الشّاعر:

تُطِلُّ عَلَيْنا لِتَعْطَشَ أَكْثَرَ . . لَمْ تَتَعَرَّفْ على جُرْحِنا في
نِزِحامِ الْجُروحِ الْقَديمَةِ، لَكِنَّ هَذا الْمكانَ- الْنَّزيف

يُسَمَّى بِأَسْمائِنا . لَمْ نَكُنْ مُخْطِئينَ لأَنّا وُلِدْنا هُنا
ولا مُخْطِئينَ . . . لأَنَّ غُزاةً كَثيرينَ هَبُّوا عَلَيْنا

هُنا، وأَحَبُّوا مَدائِحَنا لِلنَّبيذ، أَحَبُّوا أَساطيرَنا
وفِضَّةَ زَيْتونِنا . لَمْ نَكُنْ مُخْطِئينَ لأَنَّ الْعَذارى

على أَرْضِ كَنْعانَ عَلَّقْنَ فَوْقَ رؤُوسِ الْوعول
سَراويلَهُنَّ، لِيَنْضَجَ تينُ الْبَراري ويَكْبَرَ خَوْخُ السُّهول،

ولا مُخْطِئينَ . . لأَنَّ رُواةً كَثيرينَ جاؤوا إلى أَبْجَدِيَّتِنا[1]

إنّ النّفس الإنسانيّة وهي تعاني حالة التّمزّق إزاء قمع الاحتلال تهرع إلى حماية ذاتها، فتتحصّن داخل كيانها التّاريخيّ ضدّ محاولات إلغائها من قبل الآخرين[2]، فالتّاريخ الكنعانيّ بكلّ مقوّماته يمثّل الزّمان الأصيل على أرض "فلسطين"، واستتباب الحياة الحرّة، والإحساس بالتّوغّل في التّاريخ والتّأصّل في الوجود، و"درويش" في المقطوعة السّابقة يحتمي بالتّاريخ الكنعانيّ واثقًا متتبّعًا خطى السّلف، مستضيئًا بأنماط حياتهم، والتّاريخ الكنعانيّ يتحوّل إلى رموز تتّصل بالمكان "كنعان"؛ إذ يعبّر الشّاعر عن الاتّصال به، فيبدأ بإشارة عامّة إلى المكان في السّطر الثّاني؛ بقوله:" لَكنّ هَذا المكان- النّزيف يسمّى بأسمائنا... لأنّا ولدنا هنا"[3]، والشّاعر يمثّل جماعة الفلسطينيّين، وذَلك بتعبيره عن التّواصل بالتّاريخ في ضوء استخدام ضمائر الجمع، وكأنّه بإشارته إلى حدث الولادة يحيل إلى حقيقة تاريخيّة، ترتبط باليهود الّذين قدموا إلى "فلسطين"، إلى حيث لم يولدوا، وهو يدلي بحجّة تاريخيّة تبيّن أطماع الغزاة المتواصلة في "فلسطين" الأرض والتّاريخ والحضارة إذا ما قال:" لأنّ غزاة كثيرين هبّوا علينا"[4]، فاليهود كغيرهم من الغزاة الّذين رفضهم التّاريخ، وتعدّد الغزاة إشارة إلى أنّ اليهود لم يكتفوا باختطاف المكان، بل انتحلوا كلّ شيء، الأرض وحتّى تفاصيل الحياة، ويبرز الشّاعر ذَلك الغزو بالفعل "أحبّوا" مكرّرًا في السّطر الخامس، ويرتبط

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 534.
(2) ينظر: أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، 85.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 534
(4) نفسه، 534.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالإشارات التّاريخيّة المجتزأة من الحضارة الكنعانيّة كالنّبيذ[1] والأساطير، وفضّة [2] الزّيتون[3]. ويحـــاول الــشّاعر إثبات الهويّة في السّطر السّابع باستحضار التّركيب " أرض كنعان"[4]، فتتبعه إشارات كنعانيّة،"الوعول"[5]، و"التّين"، و"خوخ السّهول"[6]، فيدخل إلى العمق التّاريخيّ، ويتصاعد ذَلك بقوله:" لأنّ رواة كثيرين جاءوا إلى أبجــديّتنا ..."[7] فالرّواة هم التّاريخ نفسه، بل هم التّاريخ الأصدق، أمّا الأبجديّة فهي رمز للاتّصال بين الإنسان والأرض والوجود، بل هي لغة الوجود. أمّا مجيء الرّواة إلى الأبجديّة في السّطر الأخير فيعلّله الشّاعر إذ يواصل قائلاً:

لِكَيْ يَصِفوا أَرْضَنا ، مِثْلَنا مِثْلَنا، تِلْكَ أَصْواتُنا

وَأَصواتُهُمْ تَتَقاطَعُ فَوْقَ التِّلالِ صَدىً وَاحِداً لِلصَّدى

وَيَخْتَلِطُ النّايُ فِي النّايِ، والرّيحُ تَعْوي وتَعْوي سُدى

كَأَنَّ أَناشيدَنا فِي الْخَريفِ أَناشيدُهُمْ فِي الْخَريف

كَأَنَّ الْبِلادَ تَلَقَّتْنا ما نَقول...

وَلكِنَّ عيدَ الشَّعيرِ لَنا، وَأَريحا لَنا، وَلَنا

تَقاليدُنا فِي مَديحِ الْبُيوتِ وَتَرْبِيَةِ الْقَمْحِ وَالأُقْحُوان [8]

لقد كان مجيء الرّواة كما يبدو في السّطر الأوّل هنا من أجل وصف "فلسطين"؛ إذ يبرز الشّاعر أثناء ذَلــك مكانتها التّاريخيّة، ويستدعي اسمها التّاريخيّ؛ ليقدّم الفكرة في إطار جدليّ غير متجرّد من الجانب الجماليّ الّذي يعدّه "نعيمة" ضرورة من ضرورات الأدب، وهو في رأيه حاجة إنسانيّة تتجاوز الزّمان والمكان، وفي الرّوح عطش إليها لا ينطفئ[9]، فالشّاعر ينقل الفكرة وقد انصهرت في قالب فنّيّ يعبّر عن لاوعيه، فيظهــر النّــسق الفنّــيّ بتقــاطع الأصوات فوق التّلال في السّطر الثّاني، هَذا التّقاطع الّذي لا تختفي معه الحقيقة الّتي يريد أن يعبّر عنها، وبقولــه: "والرّيح تعوي وتعوي سدى"[10] يعزل الصّوت الشّائب عن الصّوت النّاتج عن تقاطع أصوات الرّواة مع أصــوات أصحاب الأرض، فلعلّ صوت الرّيح صوت المحتلّ الّذي يحاول أن يندسّ في قلب التّاريخ، وفي السّطر الخــامس تصبح الحقيقة أوضح إذا ما لقّنت البلاد أهلها ما يقولون، ويبقى الشّاعر مستندًا للإشارات التّاريخيّة المتّصلة بالمكان "كنعان":" الشّعير"، "القمح"، "الأقحوان"، ويبقى صوته ساكنًا في صوت الفلسطينيّ والتّاريخ، ويهمس بكلّ ذَلــك فــي

(1) كان النّبيذ عند الكنعانيّين موجودًا بكثرة، بل كان أكثر من الماء(ينظر: صالح فنّوش، القدس حضارة وتاريخ، 25).

(2) كانت الفضّة مكدّسة عند الكنعانيّين في الأسواق تكديس التّراب.(ينظر : صالح فنّوش، القدس حضارة وتاريخ، 26)

(3) الزّيتون من المحاصيل النّموذجيّة عند الكنعانيّين.(ينظر: فيليب حتّي، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين 93/1).

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 534.

(5) من أهمّ الحيوانات المدجّنة عند الكنعانيّين الماعز (ينظر: فيليب حتّي، تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، 94).

(6) انحصرت الأعمال الرئيسة للكنعانيّين في الزّراعة، وكان القمح والشّعير والعنب والزّيتون والتّين والرّمّان والجوز من المحاصيل النّموذجيّــة عنــد الكنعانيّين، وقد سمّيت الحبوب، والكرمة، والزّيتون بحقّ ثالوث بلاد البحر المتوسّط في الإنتاج الزّراعيّ.(ينظر: فيليب حتّى، تاريخ سورية ولبنــان وفلسطين، 93/1)

(7) أعظم ما قام به الكنعانيّون للحضارة هو اختراع الأبجديّة الهجائيّة الّتي تعدّ أهمّ الاختراعات في تاريخ الحضارة البشريّة.(ينظر: صالح فنّوش، القدس حضارة وتاريخ ، 26).

(8) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 534– 535

(9) ينظر: ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، 3/ 390–391.

(10) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 534.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضوء شعوره بالقلق النّاتج عن " توجّس مؤلم، يستشعر معه الإنسان أنّ حدثًا خطيرًا يوشك أن ينزل بـــه"[1]، وهَـذا يحدسه الشّاعر في مرحلة مستقبليّة متمخّضة عن عمليّة السّلام، فهو لا يخضع لزمان ومكان في تصوير الفكرة، بل يبتعد وفقًا لما يتطلّبه فكره وإحساسه.

إنّ من طبيعة الإبداع التّحرّر من قيود الزّمان والمكان، وتحطيم ما هو منطقيّ بما أنّ اللاّشعور لا يعمل وفق الواقع المنطقيّ، وبذَلك يجد الشّاعر لذّة في التّعبير عمّا يختلج في نفسه من أفكار ورغبات وآمال ومخاوف بـــشتّى الرّموز[2]، فالطّابع الرّمزيّ من أخصّ خصائص السّلوك الصّادر عن الكبت والحرمان[3]، والتّاريخ مـــصدر ثـــريّ بالرّموز ما دام يشمل الحياة الماضية بكلّ عناصرها، وهو بوقائعه ونماذجه الإنسانيّة ومعالم الصّراع فيـــه أصـــدق الرّموز تعبيرًا عن موقف الإنسان من الحاضر، وتاريخ الشّاعر الذّاتيّ هو الأقوى مـــن بـــين الرّمـــوز التّاريخيّـــة الماضية، و"كنعان" وثيقة الصّلة بهويّة الفلسطينيّ؛ لذا تكرّر حضورها في شـــعر "درويـــش"؛ حيـــث يقـــول فـــي قصيدته:"ربِّ الأيائل يا أبي ربِّها"[4]:

شَجَرٌ، وأفكارٌ، ومزمارٌ. . سأقفزُ من يديكَ إلى الرّحيلْ

لأسيرَ عكس الرّيح، عكس غروبنا . . منفايَ أرضُ

أرضٌ من الشّهوات، كنعانيّةٌ، ترعى الأيائل والوعولْ . .

أرضٌ من الكلمات يحملها اليمام إلى اليمام . . وأنتَ منفَى

منفًى من الغزوات ينقلها الكلام إلى الكلام . . وأنت أرضُ

أرضٌ من النعناع تحت قصائدي، تدنُو وتنأى ثمّ تدنو

ثمّ تنأى في اسم فاتحها، وتدنو في اسم فاتحها الجديدْ

كُرَةٌ تخاطفها الغزاةُ وثبّتوها فوق أطلال المعابد والجنودْ

لو كُنتَ من حَجَرٍ لكان الطّقسُ آخرَ . . يا بن كنعان القديمْ [5]

الشّاعر المبدع إذن لا يخاطب العقل فحسب، وإنّما يخاطب النّفس والشّعور، فلا يمكن للوسائل الفنّيّة الخاضعة لموازين العقل أن تكون ناجحة في الكشف عن المعنى، وإنّما الوسائل النّاجحة هي الّتي تنفذ إلى الأعماق بما تعتمد عليه من التّأثير والإيحاء[6]، و"درويش" في المقطوعة السّابقة يستند إلى "كنعان" التّاريخيّة في الإطار الفنّيّ، ويحاول أن يصل إلى التّأثير باستعمال ذَلك الرّمز؛ إذ يبدأ ظهور اللّفظ "كنعانيّة" ضمن علاقة نحويّة غامـــضة، وفـــي هَـــذه المقطوعة يخفت الجدل القائم على الرّموز التّاريخيّة؛ لأنّ النّصّ ينبثق من تجربـــة ذاتيّـــة لا تخلـــو مـــن جانـــب

(1) إيمان فوزي، في الصّحّة النّفسيّة، 109.

(2) ينظر: حلمي المليجي، سيكولوجيّة الابتكار، 176.

(3) ينظر: عبده بدوي، وجهة نظر في الشّعر.. الفلسطينيّ المعاصر، الشّعر فنّ العربيّة الأوّل، ع27، 1981م،ص 67.

(4) هَذه القصيدة عبارة عن رثائيّة طويلة يرثي فيها "درويش" والده .(ينظر: محمود درويش، حوار مع محمود درويش، نـــزوى، ع29، 2002م،ص 26).

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 392.

(6) ينظر: عماد الخطيب، مبادئ النّقد التّطبيقيّ، 134.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

موضوعيّ، والكنعانيّة في السّياق السّابق ترتبط بالمنفى، وفي اللاّشعور يحوّل الشّاعر والده إلى منفى، و"درويش" عادة حينما يتناصّ مع مكان ما في غير موضع يكرّر الرّموز المرتبطة به، فـ"المزمار"[1] و"الوعول" من الألفاظ الّتي تحيل إلى التّاريخ الكنعانيّ، هَكذا تختلط الأحاسيس في النّفس الشّاعرة، فتختلط التّصوّرات الذّهنيّة، ويتكرّر الرّمز "كنعان" المجذّر للهويّة في قول الشّاعر :" يا بن كنعان القديم"[2]،هَذا الرّمز يمنحه لوالده، ويؤكّد على الزّمن الماضي بلفظ "القديم".

❖ "سمرقند"[3] صورة للمكان المفقود

إنّ الرّمز لا يجمع أطراف الأشياء بعضها بعضًا، وإنّما يصدر من الدّاخل إلى الخارج أو يلج من الخارج إلى الدّاخل، فيجسّد النّفسيّ بشكل ماديّ مبتكر، ويبعث الماديّ محاولاً أن يبدع العالم إبداعًا جديدًا، [4] فالمعاناة النّفسيّة الّتي تهيمن على تجربة الشّاعر الإبداعيّة تجعله يتمثّل العالم في صور ذهنيّة تبلورت من ثقافته المتّصلة بالكون، وتلك المعاناة لم تكن لتظهر إلاّ نتيجة للحرمان الماديّ المرتبط بالوجود الإنسانيّ؛ إذ لا مجال للفصل بين ماديّات الحياة ومعنويّاتها، ولعلّ أسمى تلك الماديّات هو الوطن، وكلّ ما يتّصل به من معنويّات يكون ذا أثر عميق في توجّهات الشّخصيّة، لا سيّما المبدعة، وبالانطلاق من تلك العلاقة المدركة بين المؤثّر والمتأثّر يسعى الشّاعر للبحث عن مماثل ماديّ للوطن المفقود من أجل ترسيخ الإحساس به، ومن هَذه النّاحية يتجلّى المكان الآخر معادلاً للمكان الذّاتيّ، فتكون "سمرقند" صورة مكانيّة من صور التّاريخ الّتي تستحثّ المتلقّي على التّقصّي في فهم الحاضر؛ إذ يقول في قصيدته " من أنا دون منفى":

لا شيء يأخذني من فراشات حُلْمي
إلى واقعي: لا التّرابُ ولا النّارُ. ماذا
سأفعل من دون وَرْدِ سَمَرْقَندَ؟ ماذا
سأفعل في ساحة تصقُلُ المُنشدين بأحجارها
القمريّة؟ صِرْنا خَفيفَيْنِ مثلَ منازلنا

---

(1) شغف الكنعانيّون بالموسيقا والرّقص، ومنهم استوحى "داود" النّبيّ لحن مزاميره عندما أدخل الغناء إلى العبادة العبرانيّة،(ينظر: صالح فنّوش، القدس حضارة وتاريخ،29).

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 392.

(3) سمرقند: قيل إنّها من أبنية ذي القرنين بما وراء النّهر، هدمها أحد ملوك اليمن عندما تحصّن أهل الصّين بها، فسمّيت "شمركند"؛ أي شمر هدمها، فعرّبت إلى "سمرقند"، ثمّ أعيد بناء تلك المدينة بصورة أفضل ممّا كانت عليه، للمدينة أربعة أبواب، وفيها المسجد الجامع، وفيها نهر بنيت عليه مسنّاة عالية، وهي تقع خلف نهر "جيحون"، وتدعى المحفوظة، وقيل إنّ من مات في هَذه المدينة مات في السّماء السّابعة، ويحشر يوم القيامة في السّماء السّابعة مع الملائكة في الجنّة.(ينظر: الحمويّ، معجم البلدان، 3/246– 249). سنة 616هـ نزل التّتار بـ"سمرقند" فقتلوا أهلها، ودمّروها (ينظر: الحميريّ، الرّوض المعطار في خبر الأقطار، 323)، و"سمرقند" إحدى مدن جمهوريّة أوزبكستان الواقعة وسط قارّة آسيا جنوبي غربي الاتّحاد السّوفييتيّ سابقًا، وعاصمة أوزبكستان طشقند، و"سمرقند" تقع شرق الجمهوريّة على نهر جيحون (ينظر: موريس شربل، موسوعة المعلومات الضّروريّة في الحياة، الدّليل الجغرافيّ، 36، ومشهور حسن حمّود، وحسن يوسف أبو سمّور، وعمر محمّد العرموطيّ، موسوعة العالم الإسلاميّ،378، وآمنة أبو حجر، موسوعة المدن الإسلاميّة، 111).

(4) ينظر: إيليّا الحاوي، نماذج في النّقد الأدبيّ وتحليل النّصوص، 142.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الرّياح البعيدة. صرنا صديقَيْن للكائنات
الغريبة بين الغيوم . . . وصرنا طليقَيْن من
جاذبيّة أرض الهُويّة. ماذا سنفعل... ماذا
سنفعل من دون منفى، وليلٍ طويلٍ
يُحَدّقُ في الماء ؟ [1]

تكمن الوظيفة الرّمزيّة الّتي تعامل معها الشّاعر المعاصر في الصّراع القائم بين وجوده وعالمه الدّاخليّ[2]، فالصّراع الخارجيّ يرتكس في ذاته ليستحيل إلى نموذج داخليّ، يصوّر رؤيته الخاصّة الّتي تسهم اللّغة في كينونتها، واللّغة تستقي من التّاريخ، كما تستمدّ مادّتها من جوانب الحياة المختلفة، فـ"سمرقند" في المقطوعة السّابقة تمثّل الحلم والمكان التّاريخيّ المعبّر عن ضياع الحاضر، والحاضر الضّائع ليس وطنًا فحسب، بل هو الوطن والمنفى والعالم العربيّ أجمع، و"درويش" حينما يندب، فهو لا يندب مكانًا محدّدًا، وإنّما يندب التّاريخ الإسلاميّ: ماضيه وحاضره، سيّما أنّه لم يفتقد مكانًا واحدًا، ولم يستشعر خسارة واحدة، وهَذا ما يستدعي وعيًا بذَلك التّاريخ، وقد استند في نقل ذَلك الوعي إلى الأسلوب الإنشائيّ الاستفهاميّ في السّطر الثّاني، مرتبطًا بحالة نفسيّة تجسّم تحرّكاته وتطلّعاته، وتعبّر عن التّشتّت النّفسيّ والذّهنيّ المرتبط بالبحث عن "سمرقند" الّتي تمثّل الوطن المفقود، بل التّاريخ العربيّ والإسلاميّ الممزّق، وتبدأ الإشارات التّاريخيّة الّتي تصل المكانين، فـ"ورد سمرقند"[3] قد يحيل إلى طبيعة "سمرقند"[4]، ويتكرّر الاستفهام المشدود بالدّفقة العاطفيّة؛ ليقود القارئ إلى ساحة "سمرقند" في السّطر الرّابع، أمّا أحجار "سمرقند" فهي إحالة تاريخيّة إلى خواصّ ذَلك المكان[5]غير المنفصل عن الصّورة المتخيّلة للوطن في ذهن الشّاعر، والأحجار لا تبقى على صورتها الأوّليّة المألوفة، بل هي في الوعي الباطن أحجار قمريّة تجعل الإحساس يلتصق بالمكان المفقود، أمّا "المنشدين" فلعلّهم الباحثون عن الوطن المرنّمون باسمه، وتندفع الدّفقة العاطفيّة المعبّرة عن الضّياع والقلق إلى أن يعود الشّاعر إلى الاستفهام المتّصل بـ"سمرقند" الضّائعة في الزّمانين: "ماذا سنفعل من دون منفى، وليل طويل يحدّق في الماء؟"[6]، وهَذا ما يشعر بامتداد جذور التّاريخ الغابر في حاضرنا المشابه، وتتداخل الأزمنة بكلّ ما ينتابها من عوامل؛ لتؤكّد أنّ التّاريخ يستعيد ذاته في لحظات انكساره،والتّحديق في الماء ليس إلاّ صورة مستوحاة من الذّاكرة الطّبيعيّة لـ"سمرقند"[7]، هَكذا يتخيّل الشّاعر الصّورة التّاريخيّة، ويجسّد مكانين

(1) محمود درويش، سرير الغريبة، 113- 114.

(2) ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، دراسة، 420.

(3) محمود درويش، سرير الغريبة، 113.

(4) يقول الحمويّ:" وخلف المدينة روضة من رياض الجنّة". (ينظر: الحمويّ، معجم البلدان، 249/3) ويقول صاحب الرّوض المعطار: وهي كثيرة الخصب والنّعم والفواكه، وقلّما يكون فيها دار كبيرة، إلاّ وفيها بستان ومياه متدفّقة ، و (ينظر: الحميريّ، الرّوض المعطار في خبر الأقطار، 322).

(5) "سمرقند" كلّها طرقها وسككها مفروشة بالحجارة (ينظر: الحميريّ، الرّوض المعطار في خبر الأقطار، 322).

(6) محمود درويش، سرير الغريبة،113-114.

(7) خارج مدينة "سمرقند" ماء حلو عذب، من شرب منه شرب من ماء الجنّة، ومن اغتسل فيه خرج من ذنوبه كيوم ولدته أمّه، ولا يخلو أي قصر أو بيت من المياه المتدفّقة، ففيها مياه ظاهرة، ولهَذه المدينة مياه جارية، تدخل في نهر كان أصله خندقًا قديمًا(ينظر: الحمويّ، معجم البلدان، 247/3-249، و الحميريّ، الرّوض المعطار في خبر الأقطار، 322، وآدم متز، الحضارة الإسلاميّة في القرن الرّابع الهجريّ أو عصر النّهضة في الإسلام،277/2).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في واحد، فالحاضر ليس إلاّ امتدادًا للماضي، وما الماضي إلاّ صورة مدركة مكتملة التّفاصيل، نستطيع أن نضعها نصب أعيننا إذا ما أوقعنا الحاضر في حبائل الصّراع مع النّفس والذّاكرة.

ليس الماضي مجرّد ذكريات عابرة، وليس التّاريخ هو ذَلك الماضي المنقضي، بل هو تلك الذّاكرة النّابضة القابلة للتّفجير إلى حلم، هَذا الحلم الّذي تجسّد وعيًا داخل الذّاكرة المتكوّنة من الهمّ الذّاتيّ النّابع من الهمّ الاجتماعيّ[1]، فالماضي لا ينفصل عن الحاضر، بل إنّ العناصر المكوّنة لهَذين الزّمنين تدخل في حلقة متّصلة، وإحساسنا بالحاضر يتولّد داخل الماضي ويتحدّد فيه؛ ليجد طريقه الأرحب لتفجير الطّاقة الشّعوريّة المكبوتة، ولعلّ الإنسان يلجأ إلى الماضي مستأنسًا به أو متحسّرًا عليه كلّما تكاثفت المؤثّرات، واستفحل التّوتّر داخله، فالواقع المتردّي بكلّ ما يعتريه من مثيرات دفع "درويشًا" نحو الماضي ضائق الذّرع، محملق النّظر في الأمكنة التّاريخيّة، باحثًا عن الملامح المشتركة بينها وبين خاصّته المكانيّة مجسّدًا للمكانيّة الرّمزيّة في الحقيقة بما يثير التّأمّل والاستدراك؛ إذ يقول:

كُنْ يا غريبَ الموشّحِ لي . مثلما
أنا لَكَ: مائي لمائك، ملحي
لملحك، واسمي على اسمكَ تعويذةٌ
قد تُقَرِّبنا من تلال سَمَرْقَندَ
في عصرها الذّهبيّ[2] . فلا بُدَّ مني[3]

إنّ اللّجوء إلى التّراث لا يعني الرّجوع إلى التّاريخ بقدر ما يعني إحياء الفعل الإنسانيّ[4]، وهَكذا لا يمكن أن نفهم أيًّا من الإشارات التّاريخيّة دون تخيّل دور الإنسان عبر حقب زمنيّة متطاولة، فيتحوّل الماضي المتراوح بين التّخطّي والتّقهقر إلى مصدر إلهام، يحثّنا على التّحرّك بتخيّلاتنا نحو المستقبل، فقد نغذّ الخطى، وقد نتراجع وفقًا له؛ لنبحث عن سبيلنا الآخر، فـ"سمرقند" الّتي مرّت بمراحل متناقضة عبر التّاريخ هي الصّورة المقاربة لـ"فلسطين" في المقطوعة السّابقة، ومن هَذا الوعي تكون حلمًا يحدّد للفلسطينيّ ممثّلاً بالشّاعر صورة المستقبل البازغة من الحاضر، وقد حلّت في مكان وزمان جديدين، وفي أثناء حضور "سمرقند" في النّصّ الحاضر يعبّر الشّاعر عن يأسه من الواقعيّ، ويحاول التماس الأمل بالتّخيّليّ، وذَلك بسعيه للاقتراب من "سمرقند" الّتي تمثّل مرحلة تاريخيّة مشرقة تسقط على "فلسطين" في أزمنتها الثّلاثة، وذَلك ما يبدو في السّطرين الرّابع والخامس، وكلّ ذَلك يصوّره العصر الذّهبيّ لـ"سمرقند"، وينفتح باب حياة أخرى للشّاعر حينما يضيق ذرعه بالواقع، ويكون ذَلك بصحبة فتاة الأحلام، وصورة الوطن تأتي في السّياق السّابق مرتبطة بمشوار الشّاعر مع تلك الفتاة، بيد أنّ أمل الشّاعر بالعودة إلى

(1) ينظر: عبد الله رضوان، امرؤ القيس الكنعانيّ، قراءات في شعر عزّ الدّين المناصرة، 288.

(2) هو العصر الّذي يطلق على فجر حياة الإنسان في العالم عند شعراء الإغريق والرّومان القدامى، وهو في نظرهم عصر سعادة مطلقة وحياة انسجام لا يشوبها فقر ولا صراع، والعصر الذّهبيّ في تاريخ الأدب هو ما أجمع المؤرّخون على أنّ الأدب وصل فيه إلى القمّة، وأنّ التّطوّر الثّقافيّ لأمّة من الأمم ازدهر فيه ازدهارًا بيّنًا (ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، 248). ويفهم من ذَلك أنّ هَذا العصر يطلق على مراحل التّفوّق والازدهار في أيّ مجال كان.

(3) محمود درويش، سرير الغريبة، 89.

(4) ينظر: حسين حمزة، مراوغة النّصّ، دراسات في شعر محمود درويش، 32.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المكان الواقعيّ المرموز له بـــ"سمرقند" يبدو خافتًا لاقتران الفعل تقرّب بقد: " قد تقرّبنا"[1]، لكنّ الأمل سرعان مـــا يتشبّث بالقوّة إذا ما كان الاقتراب من " تلال سمرقند"[2]، وفي ذَلك سموّ، فالوصول إلى التّلال خطوة متقدّمـــة مـــن الدّخول، سيّما إذا كان ذَلك في العصر الذّهبيّ. تلوح صورة الوطن في الأفق الجديد، تتداخل الأزمنة فـــي أحوالهـــا المتقلّبة والمتباعدة؛ لتسيطر الصّورة الزّمنيّة المنصهرة في ذهن الشّاعر، هنا تتـــشابه الأحـــداث: الـــواقعيّ منهـــا والمتخيّل، وإن اختلفت الأمكنة، فتصبح "سمرقند" وجهًا آخر لـــ"فلسطين"، يمثّل صراع الأجيال المتعاقبة الّذي يؤدّي إلى فترات بناء وانهيار في ظلّ أكثر من تجربة تاريخيّة، تسلخ على التّاريخ الفلسطينيّ.

إنّ الغربة والوضع الممزّق هما اللّذان دفعا الشّاعر إلى الاستمرار في ذكر المدن التّاريخيّـــة[3]، فـــالمنفيّون مجتثّون من جذورهم ومن أرضهم ومن ماضيهم[4]، وهم دومًا في صراع دائم بين الإحساس بالوجود واللاّوجـــود، فصورة المكان المفقود عند "درويش" لم تقف عند حدودها الأولى، بل استترت بالصّورة التّاريخيّة الّتي تمثّل صنوًا مكانيًّا لها، و"سمرقند" واحدة من الصّور المتأصّلة في المكان المحدث في مخيّلة الشّاعر؛ ممّا يسهم في تشكيل المكان في الذّاكرة تشكيلاً يأخذ من الجماليّات والحقائق، ويمتح من الشّعور واللاّشعور، وهَذا ما يكسب الزّمكانيّة الحقيقيّـــة أصالة تاريخيّة، تجعلها أكثر أهميّة. لقد أفرد "درويش" في ديوانه " حصار لمدائح البحر" قصيدة بعنـــوان " حـــوار شخصيّ في سمرقند"، تكرّر فيها اللّفظ "سمرقند" في المتن تسع عشرة مرّة، من ضمنها ما جـــاء فـــي اللاّزمـــة؛ إذ يقول:

سَمَرْقَندُ خيمةُ مروحي المُشَرَّدْ
وخمسُ جهاتٍ لدمعةِ أُمّي
سمرقندُ خيطٌ حريرٌ
يُعَلّقُ شاطئ وادٍ على فَرَسٍ تحملُ المطرا
وصوتًا تدلّى من الله
وانكسرا،
سمرقند نهرٌ تَجَعَّدْ
سَمَرْقَندُ خيمةُ مروحي المشرَّدْ. [5]

... ...

سمرقند خمسون سيّدةً ينتَحِبْنَ على عَتَبَةْ
ويَرْسُمْنَ لليلِ شكلاً يُرى

(1) محمود درويش، سرير الغريبة، 89.
(2) نفسه، 89.
(3) ينظر: نادي ساري الدّيك، محمود درويش، الشّعر والقضيّة، 19.
(4) ينظر: إدوارد سعيد، تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرى1، 122.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَنَاطِرَ من كلمات القرى[1]

... ...

سمرقند سُجَّادةٌ للصّلاة البعيدة

سمرقند مئذنةٌ للندى

وبوصلةٌ للصّدى[2]

... ...

وداعًا سمرقند ! [3]

هناك جوانب حياتيّة تؤثّر سلبًا أو إيجابًا على المبدع؛ فالصّور والمواقف والتّعبيرات المترسّبة في ذاكرته والمستحضرة أثناء العمليّة الإبداعيّة تأتي نتيجة لمخزون ثقافيّ وفكريّ وحضاريّ ناتج عن تفاعل المبدع مع الواقع[4]، فتجربة "درويش" عبر المنافي ولّدت في ذهنه وعيًا ثقافيًّا تاريخيًّا تجسّد في السّياق الشّعريّ السّابق نتيجة للإحساس بالاغتراب، و"سمرقند" هي الصّورة الّتي يفرغ فيها طاقات الأحاسيس المكبوتة في اللاّوعي، وهي وسيلته للخلوّ مع نفسه أثناء التّأمّل في الواقع، ولعلّ "سمرقند" هي "بيروت" إذا ما كانت خيمة كما يبدو في السّطر الأوّل الّذي يمثّل اللاّزمة، سيّما أنّها اقترنت بالتّشرّد، ومن عادة الشّاعر حين تنفتح نصوصه على التّاريخ أن يسوق بعض الإشارات فهو في السّطر الثّالث يشير إلى "درب الحرير"[5]، وذَلك بجعل "سمرقند خيط حرير" [6]، وهي صورة وإن استمدّت من الواقع التّاريخيّ تحمل دلالة ذاتيّة تنبعث من إحساس الشّاعر، ثم تتوالى الإشارات المرتبطة بالواقع التّاريخيّ لـ"سمرقند"، وهي إشارات ترتبط بالحضارة الإسلاميّة المتعرّضة للانهيار عبر أمكنة مختلفة، فالنّهر والقناطر، والسّجّادة، والمئذنة، كلّ ذَلك يحيل في الوعي إلى تاريخ "سمرقند" الّتي تمثّل المكان المستباح عبر الوطن العربيّ والإسلاميّ، وكلّ ذَلك يصدر من لاوعي الشّاعر حتّى أصبح النّصّ محتشدًا بالرّموز المتولّدة من تيّار العاطفة، وكلّ ذَلك يدلّل على المكانة العريقة الّتي تمتّعت بها "سمرقند" عبر التّاريخ، فهي الصّورة المماثلة للمكان المفقود سواء أكان وطنًا أم منفى، وفي لحظات القوّة والانهيار، وهي المكان المتعرّض للانتهاك، وفي النّهاية يودّع الشّاعر "سمرقند" بنفَس إيقاعيّ حزين خافت، يتّصل بأزمة الرّحيل داخل الوطن وخارجه، وإلى غير منفى، وهَذا ما أكسب الرّمز مرونة، جعلته قابلاً للتّجدّد بتجدّد التّجربة.

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 100.

(2) نفسه ، 102.

(3) نفسه، 104.

(4) ينظر: مراد عبد الرّحمَن مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، نحو نسق منهجيّ لدراسة النّص الشّعريّ، 113.

(5) "طريق الحرير": هو الطّريق الممتدّ عبر المنطقة العربيّة إلى "إيران" فـ"سمرقند" ثمّ "الصّين"، ويعدّ الوطن العربيّ بحكم موقعه الوسيط عنق الزّجاجة لـ"طريق الحرير" (ينظر: نعيم الظّاهر، جغرافيّة الوطن العربي، 21).

(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ مستجدّات الحياة الحديثة بكلّ ما تتضمّنه من تفاصيل تتميّز بالتّشابك مع ذاتها من ناحية ومع العصور الماضية من ناحية أخرى، فهي تخلّف تراكمات تكوّنت عبر فترات زمنيّة، تضمّ الماضي والحاضر، وترنو إلى المستقبل، فليس الماضي بمنعزل عن الحاضر؛ فما هو حاضر سيصبح ماضيًا؛ لذا أصبح الماضي يفرض نفسه على لغة الشّاعر وإنتاجه، فاللّغة ليست قادرة على أن تمنح الشّاعر فرصته الكافية للتّعبير عن شعوره بالتّأسّي دون أن تأخذ من الماضي، وهي بدون استنادها إلى ذَلك المقوّم لا تتجاوز كثيرًا صورة الواقع المحسوسة، فاللّغة –كما يرى طَه حسين– يجب أن تتطوّر؛ لتلائم هَذه الحياة، وتطوّرها واقع على كلّ حال[1]؛ لذا لجأ الشّاعر المحدث إلى الرّموز، والتّاريخ كان مخصبًا لها، و"سمرقند" إحدى وسائل التّخصيب، حيث يقول "درويش" في قصيدته " أقبية، أندلسيّة، صحراء" الّتي قد يظهر فيها هَذا الرّمز المكانيّ للمرّة الأولى:

أنا ألفُ عامٍ من اللّحظة العربيّة، أبني على الرّمل ما تحمل الرّيحُ
من غَزَواتٍ ومن شهواتٍ وعطرٍ من الهند . أذكر درب الحرير
إلى الشّام . أذكر مدرسةً في ضواحي سمرقندَ، وامرأةً
تقطف التّمرَ من كلماتي وتسقط في النّهر [2]

يظلّ النّصّ الشّعريّ ملتصقًا بالواقع والحدث، لَكنّه يترسّل أحيانًا في تداعيات[3] تاريخيّة تخصّبه، وتخلق تكاتفًا بين عناصره، وتثير تراكمات من تلك العناصر، لا ترتبط بزمن واحد، فالمقطوعة السّابقة تكشف عن نظرة تاريخيّة واعية مدركة لتفاصيل الحياة في أتمّ معانيها وأعمقها، وقد جاءت "سمرقند" غير منفصلة عن معالم تاريخها؛ لتكون رمزًا للمكان العربيّ المصاب بالضّياع والفرقة، وتظهر عبرها الإحالات التّاريخيّة الّتي لا بدّ أن تحمل في ذهن الشّاعر تصوّرات خاصّة، لا يوحي إليها السّياق، بل إنّ تلك الإحالات تتّصل بتاريخ "سمرقند" من ناحية وبالصّورة المكانيّة السّاكنة في مخيّلة الشّاعر من ناحية أخرى، فالغزوات، وعطر الهند، ودرب الحرير، والمدرسة، والتّمر، والنّهر، إشارات تعبّر عن كثافة النّصّ المستحضر داخل النّصّ الحاضر، فالشّاعر يختزن تلك الإشارات إلى أن تأتي الحاجة الملحّة الّتي يتطلّبها الفكر والإحساس، لتدفعه إلى إخراج الإيحاءات التّاريخيّة، وقد تراسلت، وانصهرت في البنية النّصّيّة الممتصّة للأحاسيس المحرّكة للمخيّلة، وكلّ ذَلك يبثّ الحياة والحيويّة في النّصّ؛ لاتّصاله بلحظات الكبرياء والمجد، والشّاعر يسقط ذَلك على الوطن العربيّ لا ليعكس تلك الوضعيّة في ذاتها؛ بل ليعكس واقعًا حاضرًا مغايرًا أشدّ التّغاير؛ إذ يتحوّل "درب الحرير" كما يبدو في السّطر الثّاني إلى مجرّد ذكرى، وهَذا الدّرب لا بدّ أن يكون قد حمل دلالة مكانيّة تتّصل بعالم الشّاعر، وكذَلك باقي الإشارات، وتلك الذّكريات الرّمزيّة تزيد الشّاعر التصاقًا بالمكان الضّائع وحنينًا له، على الرّغم من البعد عن ذَلك المكان.

(1) ينظر: طَه حسين، حديث الأربعاء، 95/2.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 90.
(3) ينظر: محمّد علي اليوسفيّ، أبجديّة الحجارة، 51.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حين يفكّر "درويش" زمنيًّا يستأنس بأزمنة مضت، وأزمنة ستجيء، وحين يمضي في زمنه الخـــاصّ الّـــذي تطرحه قصيدته يبدي قدرًا من الانفلات المكانيّ[1]، فالزّمان والمكان قوّتان لا تكاد تنفلت إحداهما من الأخرى؛ وبذا فإنّ العودة إلى الزّمن الماضي لا بدّ أن تتّصل بمكان له خصوصيّته المتبلورة من المتناقضات الإنسانيّة، و"درويش" إذ يكرّس أحاسيسه تجاه مكان يبحث عن أمكنة لها حضور ملفت في الذّاكرة التّاريخيّة حقيقة بتلك الأحاسيس؛ لتكون قادرة على نقل التّجربة نقلاً صادقًا، يحقّق الإثارة الجدليّة والشّعوريّة، فمن هنا تكرّر حضور "سمرقند" في شعره؛ إذ يقول:

. . . لَـمْ يَبْقَ فِي صَوْتِنا طائرٌ واحدٌ للرَّحيلِ إلى
سَمَرْقَندَ أو غيرِها، فالزَّمانُ تَكَسَّرَ واللُّغَةُ انْكَسَرَتْ
وهَذا الهَواءُ الَّذي قد حَمَلْناهُ يومًا على كَتِفَيْنا
عَناقيدَ من عِنَبٍ مُوصِلِيٍّ، يُظِلُّ صَليبًا عَلَينا
. . . .
سَنُفْرِغُ آخِرَ ألفاظِنا في مَديحِ المَكانِ، وبَعْدَ قليل
سَنَرْنو إلى غَدِنا، خَلْفَنا، في حَريرِ الكَلامِ القَديم [2]

الشّعر هو ما أشعرنا، وجعلنا نحسّ عواطف النّفس إحساسًا شديدًا، فالمعاني الشّعريّة هي خـــواطر المـــرء، وآراؤه وتجاربه، وأحوال نفسه، وعبارات عواطفه[3]، و"درويش" في السّياق السّابق تزدحم نفسه بمشاعر، تتراوح بين القلق واليأس، بل هو مصاب بحالة من الهمود الارتكاسيّ ناتجة عن شـــدّة حـــزن وأســـى اســـتجابة للـــشّعور بالخسارة[4]، ولعلّ هَذه الحالة مسيطرة على مجمل ديوان الشّاعر " أحد عشر كوكبًا"، فالشّاعر يعبّئ تلك الطّاقـــات الشّعوريّة في رموز، ولعلّ أبرزها الرّمز المكانيّ، وهو هنا "سمرقند" الّتي يعكس من خلالها الوضع العربيّ الّـــذي قاده إلى تلك الحالة النّفسيّة.. فمنذ بداية تلك المقطوعة يبدو الشّاعر هامدًا، خافت الأمل، وأسلوب النّفي الّذي استهلّت به تلك المقطوعة يبدو خافت الإيقاع مثخنًا بالضّعف؛ إذ تتوقّف النّفس عن أحلامها، ويختفي نشيد العودة، ويظهـــر ذَلك من خلال اليأس من العودة إلى "سمرقند" الّتي تمثّل الوطن المهجور، وكلّ البلاد الضّائعة الّتي تعدّ جزءًا مـــن تاريخ الشّاعر، وهي واحدة من أماكن عديدة مفقودة، يدلّ عليها التّعبير " أو غيرها"[5]،الّذي تلمح فيه نثريّة لا تخلو من فقر فنّيّ، وتكسّر الزّمان، وانكسار اللّغة، وإطلالة الهواء صليبًا، كلّ ذَلك يحيل إلى الهمود النّفسيّ والإيقـــاعيّ،

(1) ينظر: عبد الله السّمطيّ، (محمود درويش.. رؤية عربيّة)، محمود درويش ومواقيت القصيدة، جماليّات الزّمن النّصّيّ، مقاربة وصفيّة سيميائيّة، القاهرة، ع151، 1995م، ص71.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 555.

(3) ينظر: عبد الرّحمَن شكري، دراسات في الشّعر العربيّ، مجموعة بحوث، نشرت بالرّسالة، والثّقافة، والمقتطف، والهلال، وغيرها، 247.

(4) الهمود حالة نفسيّة، تتّصف بالحزن والأسى، ولا يوجد شخص لا يتعرّض لهَذه الحالة، ومنه الهمود الارتكاسيّ: وهو تفاعل إنسانيّ طبيعيّ يظهر فيه الحزن الّذي يحدث استجابة للشّعور بالخسارة، وقد يكون ذَلك نتيجة لكارثة أو نكبة حقيقيّة أو رمزيّة متخيّلة، وعدم حدوثه في مثل هَذه الظّروف لا يبشّر بالخير.(ينظر: وضّاح سيّد وهبة، أضواء على خفايا النّفس، 52)

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 555.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعلّ ما يلمح عند الشّاعر تكرار رمز الحرير مرتبطًا بـــ"سمرقند" في غير موضع، ويبدو ذَلك في قوله:" ســـنرنو إلى غدنا، خلفنا، في حرير الكلام القديم"[1]،ويحاول أن يربط بين الأزمنة المختلفة في هَذا السّطر بأســـلوب تتحقّـــق معه المفارقة، و"درب الحرير" الّذي ظهر في مقطوعات سابقة يحيله الشّاعر في كلّ مرّة إلى صورة جديدة، وهَـــذا يدلّل على أنّ "درويشًا" يتمثّل النّصّ التّاريخيّ، ويصبح جزءًا من لغته يتجسّد بتلقائيّة فنّيّة، تربط الـــشّعور بـــالفكرة، وتعبّر عن حالة لاواعية، تذوب فيها تلك اللّغة بالأحاسيس، فيتحوّل النّصّ التّاريخيّ إلى صدى إيحاءات في بعـــض الأحيان، وعادة ما يزوّد "درويش" ملامح الماضي المستحضر بما يدلّ على زمنيّته، ويبدو ذَلك ماثلاً في لفظ "القديم" وكأنّه يتعمّد إحالة القارئ إلى زمن ماضٍ دون أن يتجاهل الحاضر والمستقبل. وفي نهاية الأمر يأتي ذَلك الـــسّياق بكلّ ما تضمّنه من مشاعر منبثقًا من تجربة مستدعية لتلك المشاعر، وهي تجربة "العراق"، وحالة الدّمار المـــستعادة الّتي أصابتها في أوائل التّسعينات.

❖ "بابل" المنفى المتجدّد والحنين الدّائم

إنّ "درويشًا" قارئًا للتّاريخ ومتمكّنًا منه لا ينظر إليه من زاوية أنّه تاريخ، بل ينظر إليـــه بنـــاظر العـــصر والمحيط الاجتماعيّ، فهو يحاول إعادة صياغة الواقع المسقط على إحساسه وفقًا لما اختزنته الذّاكرة من مقوّمـــات تاريخيّة، وهو بذَلك يشرك المتلقّي في محاولة فهم التّاريخ فهمًا جدليًّا، يقوم على إنشاء الصّراع الفكريّ حول حقب زمنيّة متقاربة أو متباعدة، وفي ضوء ذَلك يكون التّاريخ مصدرًا للإقناع؛ لما يحويه من حجـــج أصـــبحت نتائجهـــا متمثّلة في النّفس، ولم تعد أمرًا متخيّلاً، بل هي حقيقة تعيد الذّاكرة إلى الوراء، قبل أن تمتدّ إلى الحاضر والمستقبل. كانت "بابل" حقلاً تاريخيًّا ثريًّا في مخيّلة "درويش"، وقد ظهر التّناصّ مع هَذا المعْلم المكانيّ في مرحلة غنائيّة مبكرّة في شعره؛ إذ يقول:

بابل حول جيدنا

وشـــمُ سبايا عائدةْ

تغيّرت ملابس الطّاغوتْ[2]

الماضي يعيش في الحاضر بشكل مستمرّ، والإنسان في حاضره يخضع جزئيًّا لماضـــيه، فتفـــسير ظـــواهر الحاضر ومشكلاته يفرض البحث عن جذورها في الماضي، والفنّ يجد لنفسه الوحي والإلهام في أحداث التّـــاريخ، هَذا الاستيحاء التّاريخيّ في الفنّ سمة عامّة في الفنون الإنسانيّة[3]، فالشّاعر يستخدم رموزًا تاريخيّة تتعلّق بتـــاريخ اليهود؛ ليكسبها بعدًا فلسطينيًّا بإلباسها التّاريخ الفلسطينيّ[4]، و"بابل" في السّياق السّابق تقودنا إلى أكثر من ناحية؛ لما تحمله من دلالة تاريخيّة مناقضة للواقع، واليهود عبر التّاريخ كانوا مسبيّين إلى "بابل"، بينما اليوم يمارس اليهـــوديّ الظلم ضدّ الفلسطينيّين، ويهجّرهم من ديارهم؛ لذا "تغيّرت ملابس الطّاغوت"[5]، فمن هنا نفهم التّاريخ فهمًا يتماشـــى

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 555.

(2) نفسه، المجلدّ الأوّل، 104.

(3) ينظر: قاسم عبده قاسم، الشّعر والتّاريخ، فصول، مجلّة النقّد الأدبيّ، م3، ع2، 1983م،ص235– 236.

(4) ينظر: فاروق مواسي، القدس في الشّعر الفلسطينيّ الحديث، 12.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلدّ الأوّل، 104.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مع ظروف العصر، وفي ضوء ذَلك يعبّر الشّاعر عن أمله بعودة شعبه وفقًا لتقصّي دورة الحياة المتقلّبة، وضعف اليهود عبر التّاريخ مصدر قوّة للشّاعر والفلسطينيّ بصورة أشمل، وإن كان الواقع غير ذَلك، فالشّاعر يلجأ إلى التّاريخ؛ ليستلهم قوّته وحياة شعبه منه.

إنّ حضور التّاريخ في الشّعر الفلسطينيّ يعكس عذابات الشّاعر وتجاربه الّتي تحمله على الاغتراب عن تاريخه، وهَذا لا يعني رفض جذوره بقدر ما هو بحث عن تلك الجذور، وعن الوطن الّذي أصبح حلمًا، وهَذا الحلم يضمن ترابطًا وجوديًّا ووجدانيًّا، يوحّد العلاقات المختلفة بين الحاضر والماضي والمستقبل، والتّناصّ التّاريخيّ يقيم حوارًا بين الأزمنة الّتي يتجلّى الوطن من خلالها[1]، و"بابل" عبر التّاريخ صورة معاكسة للواقع في بعض مرتكزاتها ومشابهة له في جزئيّات أخرى، فهي قادرة على أن تهمس بعذابات الفلسطينيّ المقهور، ورغبته في استعادة كيانه؛ إذ يقول "درويش":

لِتَذْهَبْ كما نحن. جئنا
مَعَ الرّيح من بابلٍ
ونسيرُ إلى بابلٍ...
لَمْ يَكُنْ سَفَرِي كافيًا
ليصير الصّنَوْبَرُ في أثَري
لفظةً لمديح المكان الجنوبيّ
نحن هنا طَيّبونَ. شَماليّةٌ
ريحُنا، والأغاني جَنُوبيّةٌ[2]

إنّ علاقتنا بالتّاريخ تقوم على الجدل والحوار، كما أنّ تلقّينا للعمل الفنّيّ عمليّة جدليّة، تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة[3]، وحينما يوظّف التّاريخ في النّصّ الأدبيّ، فهَذا يعني أنّ الجدل سيثار حول نصّين في واحد؛ ممّا يجعل الإحساس بالنّصّ متعدّد الاتّجاهات، فاستدعاء "بابل" في السّياق السّابق بما تحمله من دلالات ماضية لا بدّ أن يلامس الحاضر، بيد أنّ "بابل" تتحوّل من دلالة المنفى لتدلّ على الوطن، فهي تمثّل بداية المشوار ونهايته، غير أنّ البداية تمثّل الماضي، والنّهاية تمثّل المستقبل الغامض، ومسيرة الشّاعر إلى "بابل" تكون بصحبة الأخرى؛ فتتحوّل "بابل" إلى حلم ذاتيّ ذي نزعة خياليّة، ولعلّ الشّاعر يتناصّ في قوله: " شماليّة ريحنا، والأغاني جنوبيّة"[4] مع الواقع التّاريخيّ لـ"بابل" حيث " حشر الله الخلائق في بابل، بعث إليهم ريحًا شرقيّة وغربيّة وقبليّة بحريّة.." [5] بله أنّ الشّاعر يحوّر الاتّجاهات وفقًا لرؤياه الخاصّة وتجربته الذّاتيّة المتغذّية بملامح الواقع.

(1) ينظر: جمال مجناح، دلالات الرّمز التّاريخيّ في شعر محمود درويش، الطّريق ع3، 2002م، س.61، ص44.
(2) محمود درويش، سرير الغريبة، 15- 16.
(3) ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليّات القراءة وآليّات التّأويل، 42.
(4) محمود درويش، سرير الغريبة، 16.
(5) الحمويّ، معجم البلدان ، 310/1.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستطيع الفنّان أن يقدّم لنا جوهر الحقيقة بثقافته الواسعة؛ فيحرّك فينا معاني الوقائع التّاريخيّة؛ إذ يبعث الماضي، ويدفع به إلى المستقبل من خلال توظيف نوعيّ للأحداث التّاريخيّة[1]، و"بابل" جزء من ثقافة الشّاعر الّتي تنحدر من الواقع التّاريخيّ الّذي يشكّل انعطافًا نحو الحاضر، ثم يتجاوزه إلى المستقبل، وهي رمز للمنفى الحاليّ للفلسطينيّ؛ إذ يقول:

وغنّي القدس:

يا أطفالَ بابلْ

يا مواليد السّلاسلْ

ستعودون إلى القدس قريبًا

وقريبًا تكبرون.

وقريبًا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي

قريبًا يصبح الدّمع سنابل.

آه، يا أطفال بابل

ستعودون إلى القدس قريبًا[2]

إنّ التّناصّ يكشف عن التّرسّبات العميقة لأنماط الثّقافة، إنّه رغبة النّصّ الجديد في تعضيد مسعاه لتوصيل المعنى وإحداث التّأثير[3]، والمقطوعة السّابقة–وإن كانت نتيجة مرحلة لم تكن قد بلغت فيها ثقافة "درويش" المستوى الفنّيّ الّذي بلغته في المراحل اللاّحقه– تكشف عن ترسّبات ثقافيّة لا تنفصل عن تاريخ الأرض والعناصر البشريّة ذات الصّلة بها، وهي ترسّبات كانت ذات أثر عميق في لحظة انفجارها؛ وبذَلك يكون لها أثر أكثر عمقًا في تفجير الحاضر، وتركيز الإحساس به، فالشّاعر باستحضاره "بابل" يجرّدها من العنصر الإنسانيّ الوثيق الصّلة بها أصلاً، ويضمّ إليها صورة شعبه في المنافي، فهي المنفى الّذي يصوّر الفلسطينيّ منذ الأربعينيّات وحتّى تاريخ الإنتاج الشّعريّ، وهو حينما يصوّر المنفى يجعل الوطن وجهه المقابل، فالأماكن واحدة، والأحداث والأجيال تتغيّر، ويتمّ تبادل المعطيات، غير أنّ الحالة الّتي يمرّ بها المكان واحدة عبر الزّمنين، فإذا كانت القدس وفقًا للتّاريخ فقدت شعبًا، فهي كذَلك في الحاضر، وإذا كانت "بابل" عبر التّاريخ مكان التّهجير، فهي اليوم كذَلك، لكنّ "أطفال بابل" ليسوا يهود العصور الخالية، بل هم الفلسطينيّون المحدثون، و"القدس" تحتفل بعودتهم انطلاقًا من الحاضر في نظرة إلى المستقبل، إنّها عودة شعب يعيش على حسابه شعب، ففي جوّ تغمره النّشوة تبدو القدس صادحة، وعبر ذَلك ينقل الشّاعر مشاعر الإصرار والأمل، والإيمان بحتميّة العودة، ويثير تلك المشاعر في النّفوس القلقة، ويحدث نوعًا من التّواصل بين الفلسطينيّين في منفاهم وبين الوطن، ويأتي ذَلك عبر استخدام أسلوب النّداء المتكرّر الموقظ لوعي المتلقّي، مخاطبًا أطفال "فلسطين" في مختلف منافيهم، ثمّ تتوالى الأفعال بصيغة الحاضر الدّالّة على المستقبل:

---

(1) ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، دراسة، 118.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 400.

(3) ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، 131.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"ستعودون"، "قريبًا تكبرون"، "قريبًا تحصدون"، "قريبًا يصبح"[1]، وفي النّهاية تبقى "بابل" وسيلة لإثـراء الـذّاكرة إذ تظهر عبرها صورة الفلسطينيّين في منافيهم، تلك الصّورة الّتي حاول أن يخفيها الشّاعر بالتّوجّـه نحـو المـستقبل المستند إلى الأمل بالعودة، والمعبّر عن مشاعر التّوق لها.

ينبغي للشّاعر "أن يتغلغل في أعماق الأشياء، حتّى يذيع بواطنها وأسرارها، وهو لن يصل إلى ذَلـك إلاّ إذا كانت له نفس قويّة الإحساس بالكون ومشاهده"[2]، والتّغلغل في أعماق الأشياء لا بدّ أنّه ينبثق من الذّات، ولا بدّ لتلك الذّات من صلات بالعنصر الإنسانيّ، ولغة الشّاعر وسيطه للكشف عمّا ينتابه مـن أحاسـيس مقترنـة بالتّجـارب المتتابعة، وتتولّد تلك اللّغة أحيانًا من خلال تداخل صور الأشياء في الذّهن، والنّظر إليها مـن زاويـة لاشـعوريّة، تتضارب فيها الأسماء والمسمّيات، وتخرج عن معرفتنا الطّبيعيّة لها؛ لتكون رموزًا تثير تصوّرات جديدة، تنبع مـن طريقة فهمنا لها. يقول "درويش" وقد استحضر الرّمز "بابل":

قليلٌ من اللّيل قربك يكفي لأخرج من بابلي
إلى جوهري-آخري. لا حديقةَ لي داخلي
وكُلُّكِ أنتِ. وما فاض منك "أنا" الحُرّةُ الطّيبةْ[3]

بعد أن صارت "فلسطين" وطنًا لا يشبه الحلم الّذي كان يحمله "درويش"، ما الّذي يمكن لـ"درويش" أن يكتبه، ويحلم به[4] بعد منتصف التّسعينات؟ إنّ صورة "بابل" في المقطوعة تمثّل وعيًا آخر، ينبع من عالم الشّاعر الـذّاتيّ، فهو في السّطر الأوّل يبحث عن عالم آخر، وإن كان مؤقّتًا؛ ليخرجه من "بابل"، فالخروج منهـا خـروج معنـويّ، يصرف الشّاعر إلى ذاته، وإلى البحث عن المرأة في ضوء الشّعور بالخسارة، فهو قضى قسطًا طويلاً من الزّمـان باحثًا عن "بابله"، والآن يريد أن يخرج منها؛ لينصرف إلى ذاته باحثًا عن نفسه في نفسه، فلم تعد "بابل" لتلتفّ حولها معظم معاني القصيدة، بل هي جزء من سطر شعريّ، يكشف عن انصراف الشّاعر إلى تجربة جديدة، "ففي الـشّعر يغني الإنسان ذاته، ويصوّر أحلامه وآلامه، ويعكس رؤاه، فهو جزء لا يكاد يتجزّأ من كيانه، يحكـي مـن خلالـه شخصه، ويغني تجاربه"[5].

❖ "أورشليم" بين التّناصّ والواقع

مهما كان التّأثير العاطفيّ الّذي يلوّن مكانًا سواء أكان حزينًا أم مضجرًا،- فما دام قد تمّ التّعبير عنه شعريًّا- فإنّ الحزن يتناقص، ويخفّف الضّجر[6]، فالشّاعر الّذي يعاني أزمة مكانيّة تؤثّر في وجوده، نجده يركّز إنتاجه فـي وصف ذَلك المكان، والبحث عنه، وإعادة تشكيله وفقًا للغاية الّتي يطمح للوصول إليها، والمكان عنده لـيس مكانًـا

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 400.
(2) عبد القادر المازنيّ، الشّعر "غاياته ووسائطه"، 21.
(3) محمود درويش، سرير الغريبة، 45.
(4) ينظر: ظبية خميس، قراءة نقديّة في ديوان " سرير الغريبة" تأليف: محمود درويش، العربيّ، ع 493، 1999م، ص165.
(5) عبد الله التّطاوي، الشّاعر مؤرّخًا، 18.
(6) ينظر: غاستون باشلار، جماليّات المكان، 183.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واحدًا في صورته الأصليّة، وإنّما هو عدّة أمكنة في واحد، وهو ليس ذَلك المكان الّذي يبدو للإنسان العاديّ في صورته الأولى، وإنّما هو كلّ ما تمليه المخيّلة على النّفس الشّاعرة من صور، تحيله إلى المثاليّة وقت البحث عن جماليّاته وإلى نقيضها وقت إشعار الآخرين بالأسى الملتفّ حوله، وللمكان صورة كلّيّة تمثل في الوطن بكلّ تسمياته، وصورة جزئيّة تشمل أنحاء منه، وقد كانت "فلسطين" بتسمياتها ورموزها تمثّل صورة الوطن الكلّيّة عند "درويش"، وما يرتبط بها من أجزاء ومعالم يمثّل الحضور الجزئيّ لصورة الوطن، ولَكنّه تصوير لا ينفصل عن كلّيّة الوطن المتخيّلة. وإحدى تلك الصّور تمثّلت في الاسم "أورشليم" الّذي كُرّر في غير موضع في شعر "درويش"؛ إذ يقول:

أما كان من حَقّنا أن نحبّ، ونلعنها أورشليم
إذا ما ادّعى الكذبَ فيها نبيُّ الظّلام ؟
فقد يكذب الأنبياءُ
وقد يصدق الشّعراء كثيرا...[1]

من شأن العمل الأدبيّ أن يلهب الخيال بإثارة الحواس، بتضمّنه ما يكون في وسعه أن يلهب في المتلقّي انفعاله، ولا يحدث ذَلك إلاّ بمنبّه جماليّ[2]؛ ولذا كان خيال الأديب قد بلغ تلك الغاية من التّأثّر، فهو قادر على أن يحدث التّأثير في المتلقّي، لقد مثّلت المقطوعة السّابقة شدّة انفعال الشّاعر بموقف قتل الفلسطينيّ الّذي جعله يربط ذَلك بالقضيّة بصورة شاملة، وجاء ذَلك في سياق دينيّ تاريخيّ مفيدًا من ذَلك الجانب، هَكذا تبدأ تلك المقطوعة بالاستفهام الّذي يقرّ حقّ الفلسطينيّ في التّعلّق بوطنه، وينتقل الشّاعر فيما بعد؛ ليستند إلى تاريخ "أورشليم" المتّصل باليهود، معتمدًا على ما جاء في الإنجيل:"يَا أُورُشَلِيمُ يَا أُورُشَلِيمُ، يا قَاتِلَةَ الأَنْبِيَاءِ وَرَاجِمَةَ الْمُرْسَلِينَ إِلَيْهَا"[3]، و "احْتَرِزُوا مِنَ الأَنْبِيَاءِ الْكَذَبَةِ الَّذِينَ يَأْتُونَكُمْ بِثِيَابِ الْحُمْلاَنِ، وَلَكِنَّهُمْ مِنْ دَاخِلٍ ذِئَابٌ خَاطِفَةٌ"[4]،"...سَيَقُومُ مُسَحَاءُ كَذَبَةٌ وَأَنْبِيَاءُ كَذَبَةٌ، وَيُعْطُونَ آيَاتٍ وَعَجَائِبَ"[5]. فلعنة "أورشليم" بالتّأكيد ليست لعنة للوطن، وإنّما هي لعنة للغزاة الحالّين فيه، هي لعنة للمكان في تاريخه اليهوديّ، فتلك التّسمية لا تعني إلاّ العهد اليهوديّ، إذن هي لعنة للتّسمية لا للمسمّى، ويحيلنا ذَلك إلى عناصر الاحتلال المتميّزة بالفجور والتّسلّط، من هنا أراد الشّاعر أن يبرّر حقّ الفلسطينيّ في التّمرّد، ومن خلال ذَلك يسقط كلّ المبرّرات الملفّقة الّتي يحاول التماسها، وادّعاء الكذب المستمدّ من النّصّ الدّينيّ ليس إلاّ ادّعاءات المحتلّ الباطلة في السّيطرة على الأرض، وتهجير أهلها منها.

ليس الإبداع هو الثّقافة وحدها، مثلما ليس هو الموهبة وحدها، ولَكنّه هَذان ومعه المعاناة والتّجربة، والمخاض الإبداعيّ المؤلم والألم الّذي يترك في الذّات ندوبًا وجراحًا، إنّه ما يجيش في نفس المبدع[6]، وما يتأصّل في وجدانه، وما لا يقوى على البقاء داخل هوّة الكبت في تلك النّفس، فلم يعد عمل الشّاعر قابلاً للتّعايش مع

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 136.
(2) ينظر: أحمد كمال زكي، النّقد الأدبيّ الحديث أصوله واتّجاهاته، 60.
(3) العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متّى، الأصحاح الثّالث والعشرون، 37، ص43.
(4) نفسه، الأصحاح السّابع، 15، ص12
(5) نفسه، الأصحاح الثّالث عشر،22، ص82
(6) ينظر: علي حدّاد، بدر شاكر السّيّاب، قراءة أخرى، 39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صيرورة الحياة دون الثّقافة المتشرّبة للذّوق العاطفيّ، وليس الذّوق العاطفيّ إلاّ وليدًا لمؤثّرات الحياة الّتي لا يمكن أن تمرّ مرورًا عاديًّا، وكلّ ذَلك، وتضاف إليه القدرة على استغلاله، يتوافر في "درويش" شاعرًا؛ إذ يقول:

فما أُورشليمُ وما العَرْشُ؟

لا شيءَ يبقى على حاله[1]

إنّ الفنّان لا يستطيع أن يواري في نفسه ما ينعكس فيها من صور وفكر، فسرعان ما يجد نفسه مضطرًّا إلى إبرازها[2]، سواء أكانت تلك الأفكار منطلقة من تجربة ذاتيّة أم موضوعيّة، فـ"جداريّة" "درويش" تفجير لمكبوت ذاتيّ، أفقده القدرة على الصّمت، فهو في المقطوعة السّابقة يعبّر عن وضع نفسيّ منطلق من زاوية لاشعوريّة، جعله يعيد النّظر في الأشياء، ويفقد ارتباطه بها، وهَذا ما ألجأه إلى استخدام الاستفهام، و"أورشليم" الّتي قضى قسطًا من الزّمان باحثًا عنها باسمها الآخر لم تعد تعنيه من زاوية أنّ كلّ شيء سينقضي، وليس ذَلك إلاّ تعبيرًا عن حالة لاواعية، أفقدته ارتباطه بمغريات الحياة في الوقت الّذي ازداد فيه تعلّقه بالحياة.

إنّ إنسانيّة الأدب، نادرًا ما تحقّق بعيدًا عن عمق المعاناة في الملابسة الوجدانيّة، وجوهر المعاصرة في أن ينفذ ببصيرته إلى العمق، [3] إنّ تجربة الموت إنسانيّة بكلّ ملامحها، وهي لا شكّ نابعة من معاناة، ومكثّفة للإحساس بها؛ إذ يقول "درويش":

هل أَنتَ ابنُ سجّاني القديمِ؟

نعم!

- فأين أبوك؟

قال: أَبي توفّيَ من سنين.

أُصيبَ بالإحباط من سَأم الحراسة.

ثم أَوْرَثَني مُهمَّتَهُ ومهنته، وأوصاني

بأن أَحمي المدينة من نشيدكَ . . .

قُلْتُ: مُنذُ متى تراقبني وتسجن

في نفسكَ؟

قال: منذ كتبتَ أُولى أُغنياتك

قلت: لم تَكُ قد وُلِدْتَ

فقال: لي زَمَنٌ ولي أَزليّةٌ،

وأُريد أن أَحيا على إيقاعِ أمرِكا

(1) محمود درويش، جداريّة، ص89.

(2) ينظر: شوقي ضيف، في التّراث والشّعر واللّغة، 97.

(3) ينظر: عائشة عبد الرّحمَن، بنت الشّاطئ، قيم جديدة للأدب العربيّ القديم والمعاصر، 217.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحائط أورشليم[1]

إنّ علاقة المرء بوجوده لها بعدها الفنّيّ الإبداعيّ، فهي علاقة خلق وابتكار، فالإنسان كائن لا ينفكّ عن تخيّل الوجود[2]، سيّما إذا كان ذَلك التّخيّل كما يبدو في المقطوعة السّابقة ينبثق من معاناة ذاتيّة، تقيم صراعًا مع الذّات، يلغي كلّ الدّوافع أو يبقيها في الأحلام، وعبر أسلوب الحوار القائم بين الشّاعر وابن سجّانه القديم، وضمن نظرة خاطفة إلى الواقع يستحضر الشّاعر المكان التّاريخيّ بوصفه محورًا للصّراع الحاليّ، ومن خلال تجربة ذاتيّة يتوصّل إلى الموضوعيّ، ويربطه بالتّاريخيّ بالإشارة إلى امتداده عبر المكان " أورشليم"، وتأتي التّسمية التّاريخيّة منطلقة من طبيعة الصّراع ومرتبطة بالطّرف الطّاغي، وقد ركّز الشّاعر على التّاريخ في دورته المنبوذة، وذَلك بإشارته إلى تمسّك ابن سجّانه القديم بحائط "أورشليم" في السّطرين الأخيرين، ممّا يكشف عن واقع بغيض طال أمده، فالتّاريخ ماضيًا وحاضرًا صورة يتجسّد عبرها الواقع.

❖ "روما" موضوعًا للتّناصّ والإيحاءات المتنوّعة

يحوي التّجسيد المكانيّ دلالات اجتماعيّة وسياسيّة ملتصقة بذات الشّاعر، ومعبّرة عن مجتمعه وفكره الحضريّ والثّقافيّ، وهَذا ما يعطي المكان أهمّيّة في النّصّ الشّعريّ بدلالاته المختلفة[3]، لقد جاء المكان في شعر "درويش" منتزعًا من ذاكرة تاريخيّة تشمل البعد الإنسانيّ، وتؤدّي إلى تحقيق الغاية الشّعريّة على مستوى واسع التّأثير، فهو بذَلك يخاطب الإنسان عبر أمكنة متباعدة، ويعيده إلى الأحداث الغابرة؛ ليتملّى فكره منها، ويستطيع من خلالها أن يضع لمساته الذّهنيّة على نتائج الحاضر؛ فيكون المستقبل مجالاً للتّخيّل؛ وبذا يمتلك الشّاعر القدرة على الإقناع والتّأثير النّاتج عن جدل عميق بين الذّوات المختلفة المتمثّلة أثناء عمليّة التّلقين، وينتج ذَلك عن محاورة الآخر حوارًا غير مباشر، تلجه عناصر من خارج النّصّ وداخله، ولم يكن ذَلك عند "درويش" منحصرًا في زمكانيّة محدّدة، بل تتنوّع الأمكنة والأزمنة، ويعتمد ذَلك على سعة إدراك المتلقّي. كانت "روما" واحدة من الأبعاد المكانيّة الّتي سلّط عليها الشّاعر رؤيته المتضمّنة لفكره وخياله وإحساسه بالإضافة إلى الأمكنة السّابقة، وقد جاء التّناغم بين ذَلك المكان الحاضر في الذّاكرة التّاريخيّة، وبين أحاسيس الشّاعر الّتي لا تنفصل عن التّجربة بما تتضمّنه من أفكار في مرحلة مبكّرة، تدلّل على أنّ الشّاعر أقام اعتناء بربط واقعه بالتّاريخ الغابر منذ انطلاقته شاعرًا ، غير أنّ قلّة التّمرّس لم تتح له الفرصة للتّعامل مع الرّموز تعاملاً يتحكّم في البناء الشّعريّ، ويتداخل معه على نحو عميق، فيقول وقد استحضر "روما" مكانًا، وزمانًا، وأحداثًا:

نيرون مات، ولم تمت روما...

بعينيها تقاتلُ!

وحبوبُ سنبلةٍ تموت

---

(1) محمود درويش، جداريّة، 94- 95.

(2) ينظر: علي حرب، (النّصّ والحقيقة، III) الممنوع والممتنع، نقد الذّات المفكّرة، 162.

(3) ينظر: محمّد عويد محمّد ساير الطّربولي، المكان في الشّعر الأندلسيّ من عصر المرابطين حتّى نهاية الحكم العربيّ، 484هـ-897هـ، 13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ستملأُ الوادي سنابلْ . . ! [1]

إنّ الشّاعر أثناء سعيه لنقل موضوعه يحوّل أفكاره إلى وقائع نصيّة، تتباين طريقته في نقل تلك الوقائع وفقًا لكلّ واقعة حياتيّة أو ذهنيّة[2]، فالفكرة تمرّ في ذهنه بمراحل مختلفة، تتعدّل فيه وفقًا لتلك المراحل حتّى تصل إلى صورتها النّهائيّة بوسائله الخاصّة، ومن هَذا المنطلق تكتسب "روما" وتكسب النّصّ سمات خاصّة في المقطوعة السّابقة، على الرّغم من عفويّة حضورها وسطحيّته، فالشّاعر يستلهم حادثة حرق "روما" على يد الطّاغية "نيرون"[3]؛ ليعبّر عن مجريات الواقع في "فلسطين"، وعمّا يتعرّض له الفلسطينيّ من ظلم على أيدي الطّغاة، و"روما" ضمن الجوّ النّفسيّ الّذي عاشه الشّاعر تجاه واقع القهر ليست إلاّ تعبيرًا عن حالة مشابهة تحلّ فيها الصّورة الحدسيّة المستقاة من الواقع والدّافعة نحو المستقبل، وهي في حالتي القوّة والضّعف في الماضي "فلسطين" في حاضرها ومستقبلها، فالشّاعر يستلهم القوّة من تلك الكارثة التّاريخيّة في محاولة للتّصدّي للواقع العنيف من أجل تخطّيه نحو المستقبل، وهو يستحثّ الآخر على الصّمود، ويستنهض فيه الهمّة، ويستبشر بزوال الاحتلال بقوله:"نيرون مات، ولم تمت روما... بعينيها تقاتل"[4]، فالمقاومة في منظوره لن تضعف ، وستبقى قائمة حتّى بعد زوال الاحتلال، وسقوط الضّحايا لا يعني إلاّ ميلاد أضعافهم، من هنا يكون التّاريخ وسيلة للإثارة والحثّ على المقاومة، فـ"روما لم تنتهِ بحرقها وبقتل المئات من شعبها، و"فلسطين" تستمدّ طاقتها من ذَلك التّاريخ، والشّاعر يسوق ذَلك ضمن صورة منفّرة للمحتلّ، تستمدّ ملامحها الوحشيّة من التّاريخ؛ ممّا يعمّق الصّراع بتداخل الأمكنة والأزمنة والشّخوص والأحداث في تشكيل فنّيّ معبّر عن معركة مصيريّة.

ما العمل الفنّيّ سوى نظام تترابط فيه التّجارب الشّخصيّة، والقيم، والدّلالات؛ لتشكّل شيئًا واحدًا[5]، ومن خلال الفنّ نتعرّف على شفرات الطّبيعة والتّاريخ والإنسان بانبثاقها على مستوى حدسيّ[6]، وتكون تلك الدّلالات قد استمدّت طاقتها من خلاصة المواقف الإنسانيّة المتولّدة في أزمنة متباعدة وأمكنة متنوّعة؛ لتصبح جزءًا حيًّا من جسد القصيدة، لا تنفصل عن موضوعها، بل هي وسيلة لتوصيله بطريقة تدفع القارئ للتّبصّر في فرضيّات مختلفة، تنطلق من داخل النّصّ، وتعود إليه، وتنبثق من تلك الفرضيّات عناصر كونيّة لا تستقيم الحياة بدونها، والمكان أحد تلك العناصر الدّائمة الاتّصال بعناصر أخرى،و"روما" ببعض تجلّياتها شكّلت جانبًا من نصّ الشّاعر؛ إذ يقول:

روما على جلودنا

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 13.

(2) ينظر: علي جعفر العلاّق، ، الدّلالة المرئيّة قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، 121.

(3) في سنة 64 للميلاد وهي السّنة الحادية عشرة لحكم "نيرون" قام "نيرون" بحرق "روما" ليلاً، وانهارت سقوف البيوت على سكّانها، وهرب من استطاع أن يهرب وسط النّيران، وخرج "نيرون" في موكب حافل من حملة المشاعل وحرّاس القصر،وبدأ يطوف في "روما" يعزف على قيثارته المحبوبة ألحانًا شجيّة على ضوء النّيران، وعاد إلى القصر، وألقى القيثارة، وجلس قائلاً:" لقد احترقت "روما" المدينة اليوم، وسيحفظ التّاريخ هَذا اليوم ولكنّي سأشيد على أنقاضها مدينة جديدة(ينظر: إبراهيم شرف الدّين، وعلي شرف الدّين، موسوعة غرائب العالم لقطات من الكون المثير، وثائق تاريخيّة نادرة، 87/6) ويروى أن "نيرون" كان في أنتيوم، وعاد إلى المدينة عندما اقتربت النّيران من القصر، وقد كانت العصابات تقذف المشاعل، ولم يجرؤ أحد على مقاومة النّيران، ولكنّ "نيرون" بعد عودته فتح حدائقه الخاصّة للجموع المحتاجة.(ينظر: تحرير: جون كاري، تعريب : محمّد المغربيّ، وقائع ومشاهير... أحداث التّاريخ الكبرى يرويها شهود عيان، 399، ق.م،1986م، 35-37).

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 13.

(5) ينظر: تزفتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النّقديّ الجديد، 84.

(6) ينظر: عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة، 97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أرقام أسرى. والسّياطْ

تفكّها إذا هوت، أو ترتخي..

كان العبيد عزلاً

ففتّتوا البلاط! [1]

إنّ فاعليّة التّناصّ عند "درويش" تحمل نكهة الزّمن الشّعريّ الّتي ينجم عنها توثّب إلى اللّحظة القادمة وإلى ارتقاب إيقاعاتها المدهشة[2]؛ إذ يستند إلى الماضي جريًا وراء حاجة نفسيّة اجتماعيّة ملحّة يصوّر عبرها المستقبل في صورة ماضٍ منقضٍ تأكيدًا على الرّغبة المرتبطة بالواقع، وهَذا ما يتاح للقارئ إدراكه في المقطوعة السّابقة، فالعودة إلى "روما" في تاريخها الغابر تعكس نظرة الشّاعر إلى بيئته بما يتحقّق معه التّأمّل، ويأتي ذَلك ضمن جانب يتمثّل في الصّراع الطّبقيّ الّذي كان سائدًا في ذَلك المكان في فترة زمنيّة ماضية؛ إذ ألحق ذَلك الصّراع الظّلم بطبقة العبيد الّتي يجسّدها الشّاعر في صورة الشّعب الفلسطينيّ الّذي يتعرّض للأسر والقهر والتّعذيب، أمّا الطّبقة الرّومانيّة الحاكمة، فهي اليهوديّ العصريّ الّذي يمارس أقسى ألوان الظّلم، ويأخذ الشّاعر أثناء ذَلك من الواقع التّاريخيّ الفعليّ المرتبط بأسرى الحروب في المجتمع الرّومانيّ[3]، ويعيد صياغته وفقًا للحلم الّذي يسعى إلى تحقيقه، وهو بذَلك يستحثّ عامّة الشّعب المستعبد من قبل الاحتلال للثّورة على جلاّده مستنيرًا بتجربة الأسرى في المجتمع الرّومانيّ، لَكنّه لا يقف عند الحدود الأولى للفكرة المستلهمة من النّصّ التّاريخيّ، بل يعيد صياغتها متوافقة مع حدسه، والفعل "فتّتوا" في السّطر الأخير يدلّ على الزّمن الماضي واقعًا وصيغةً إذا ما اقترن بالتّجربة التّاريخيّة الغابرة، بينما يحمل دلالة المستقبل في مضمونه والماضي في صياغته مقترنًا بالواقع الفلسطينيّ، فتنقلب الصّياغة؛ لتوائم قوّة الرّغبة المكبوتة في نفس الشّاعر؛ ولتنمّ عن استشراف مستقبليّ، تولّده تلك الرّغبة بالاعتماد على الرّمز.

العمل الفنّيّ تدفع إليه أسباب هي الّتي تدفع إلى الحلم، ويحقّق من الرّغبات المكبوتة في اللاّشعور ما يحقّقه الحلم، ويتّخذ من الرّموز ما ينفّس عن هَذه الرّغبات، ويخلق بين تلك الرّموز علاقات غريبة، ومن هنا تأتي المتعة الّتي يجدها الفنّان في إخراجه عمله الفنّيّ إلى الوجود[4]، والرّمز يعمل على تخصيب الرّؤية، ويمكّن الشّاعر من استبطان التّجارب في الحياة؛ ممّا يمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناهًا عميقًا،[5] والماضي يختزن رموزًا تعمل على التّخصيب؛ لأنّه الأقدر على إثارة الدّهشة والاستغراب؛ لما فيه من ثقل في تجاربه المتكاملة؛ ولما فيه من تحوّلات ناتجة عن صراعات متواصلة، و"روما" مثّلت في ذهن الشّاعر نمطًا من تلك التّحوّلات؛ إذ يقول:

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 104.

(2) ينظر: عبد الله السّمطي، (محمود درويش، .. رؤية عربيّة)، محمود درويش ومواقيت القصيدة، جماليّات الزّمن النّصّيّ مقاربة وصفيّة سيميائيّة، القاهرة، ع151، 1995م،ص 80)

(3) لقد تدفّقت على المجتمع الرّومانيّ جراء الحروب مجموعة من الأسرى، وبالتّحديد إلى "روما"، وبيع أولَئك الأسرى عبيدًا في أسواق النّخاسة، وكانوا يكوون بالنّار لوسمهم، ويبقى الوشم علامة أبديّة، يعرفون بها، وكان سادتهم يضعونهم ليلاً في ثكنات الحكومة ونهارًا يساقون إلى حقول أسيادهم، فامتلأت "روما" و"صقلية" بالعبيد الّذين أقلعوا البلاد بالثّورات الّتي كانوا يقومون بها نتيجة للمعاملة السّيّئة الّتي كانوا يتلقّونها في مختلف أنحاء "إيطاليا".(ينظر: محمود شاكر، موسوعة الحضارات و"تاريخ الأمم القديمة والحديثة"، 342/1).

(4) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسيّ للأدب، 48.

(5) ينظر: شاكر النّابلسيّ، مجنون التّراب دراسة في شعر وفكر محمود درويش، 506.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

. . . لَمْ يَبْقَ في الأَرْضِ مُتَّسَعٌ لِلقَصيدَةِ، يا صاحِبي
فَهَلْ في القَصيدَةِ مُتَّسَعٌ، بَعْدُ، لِلأَرْضِ بَعْدَ العِراق؟
وَروما تُحاصِرُ أَمطارَ عالَمِنا، والزُّنوجُ يَدُقُّونَ أَقْمارَها
نُحاسًا على الجارِ. روما تُعيدُ الزَّمانَ إلى الكَهْفِ. روما
تَهُبُّ على الأَرْضِ، فافْتَحْ لِمَتْفاكَ مَتْفى...[1]

"ليس من طبيعة الأشياء أن يطغى الماضي على الحاضر، أو يلغي الحاضر الماضي؛ لأنّهما متداخلان، ولا يلبث المستقبل أن ينضمّ إليهما، وتسير الحياة"[2]؛ لذا لم يستطع الشّعراء الانفلات من الماضي، وإن لم يكن ماضيهم، فالماضي بكلّ صلاته هو ماضي الإنسانيّة جمعاء، والشّعراء جزء من الإنسانيّة، فالمكان "روما" في المقطوعة السّابقة، وما يتضمّنه من جزئيّات تبلور نتيجة لحاجة الشّاعر للتّعبير عن إحساسه المنبثق من وضعيّة آنيّة، فالواقع العربيّ المتقهقر أمام سطوة العالم الأجنبيّ ممثّلاً بـ"أمريكا" كان دافعاً للشّاعر؛ ليصوّر إحساسه بالاستناد إلى ذَلك الرّمز، وما مارسته "أمريكا" في التّسعينات في "العراق" شبيه بمواقف "روما" في عصورها الغابرة، فلم تكن سياسة سيطرة القويّ على الضّعيف، ومحاولة التّوسّع الوجوديّ لتنتهي عبر أزمنة متباعدة، فالمكان "روما" ينتقل من خريطة الزّمن الماضي؛ ليحلّ في زمننا، وذَلك المكان لا يمكن أن يتجرّد من العنصر الإنسانيّ الّذي أكسبه الأهمّيّة، من هنا يتشابه طغاة العصر الأمريكيّ مع طغاة "روما"، والشّاعر يعبّر عن شدّة ضيقه بالواقع بقوله:" روما تحاصر أمطار عالمنا"[3]، إنّها صورة مثيرة، تزيد الواقع خطورة والمتلقّي دهشة، فالحصار يثير إحساسًا بالضّعف والانسحاق، يقود إلى تفاقم الشّعور بالهلاك إذا ما كان واقعًا على الأمطار، ولا شكّ أنّ ذَلك يكون مصحوبًا بالذّلّ والانكسار إذا ما كانت الأمطار المحاصرة " أمطار عالمنا"[4]، ويفيد الشّاعر من تجارب الشّعوب المظلومة وابتكاراتها؛ فيجعل الزّنوج يدقّون أقمار "روما" "نحاسًا على الجار" [5] في السّطرين الثّالث والرّابع، وفي ضوء إيقاع الجاز الصّاخب يعبّر الشّاعر عن الواقع الّذي يملؤه الضّجيج انعكاسًا للصّراعات الإنسانيّة، وهَكذا يستعيد التّاريخ نفسه، وهَكذا يعبّر الشّاعر عن واقع العصر بالاستضاءة بالتّاريخيّ، فـ"روما" في عصرها تكون الصّورة المشابهة لـ"أمريكا" في عصرنا؛ وبذا تعيدنا "أمريكا" وغيرها من المتآمرين إلى الكهف، ويتناول الشّاعر إثر ذَلك إشارة تاريخيّة في السّطر الرّابع ترتبط بحياة الإنسان البدائيّ الإيطاليّ الّذي كان يعيش في المغاور والكهوف[6]؛ لتحلو لهم

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 552.
(2) جلال الخيّاط، المتاهات،42.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 552.
(4) نفسه، 552.
(5) نشأت موسيقا الجاز على يد السّود الأمريكيّين، وهي تعبير عن حنينهم إلى جذورهم الإفريقيّة، وتعبير عن نفسيّتهم وواقعهم في العالم الجديد، ظهرت عام 1912، وانتشرت في جميع أنحاء الولايات المتّحدة (ينظر: وهيب أبي فاضل، موسوعة عالم التّاريخ والحضارة، الجزء العاشر من الدّيانة المسيحيّة حتّى آخر القرن العشرين، 153/10). يتميّز هَذا النّوع من الموسيقا باللّحن المرتفع والإيقاعات المرخّمة.(ينظر: ياسين صلواتي، الموسوعة العربية الميسّرة والموسّعة، 3/ 1304)
(6) تقسم العصور الحجريّة إلى حجريّ قديم، وحجريّ متوسّط، وحجريّ حديث، أمّا القديم فيقسّم إلى أدوار وهي: قديم ووسيط وحديث، وفي الدّور الحديث بدأ الإنسان يسكن المغاور والكهوف، وقد تمّ التّوصّل إلى معلومات مختلفة عن ذَلك الإنسان من خلال الآثار المتروكة في تلك الكهوف.(ينظر: محمّد محفّل، تاريخ الرّومان، تاريخ إيطاليا وروما حتّى عصر الفتوحات الكبرى، 54- 69).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحياة على أرضنا، فهَذه إشارة تكشف عن الطّمع التّاريخيّ المتواصل القائم على السّطوة والتّسلّط، ومن خلال ذَلك يسعى الشّاعر إلى تحويل التّاريخ في مسيرته الواقعيّة إلى رموز غير واقعيّة، تنمّ عن طبيعة الواقع المحدث، ويأتي ذَلك بتضخيم الفكرة؛ لتتحقّق الإثارة، وتتفاقم تلك الإثارة بقوله:" روما تهبّ على الأرض"[1]، فالطّغيان يشمل وجودنا، وهَذا ما يثير النّزعزع الّذي يحقّقه قول الشّاعر:" فافتح لمنفاك منفى"[2]، هَذا التّعبير المبتدأ بالصّيغة الإنشائيّة الآمرة يوحي بفقدان الإحساس بالوجود، فالخطر يحدّق بأمّة العرب، وأمّة العرب تكون جزءًا من الخطر على نفسها، فلعلّ هَذا ما أراد أن يوصله الشّاعر.

كان العنف التّاريخيّ الّذي يعاني منه الشّعب الفلسطينيّ – ولا يزال– عنفًا كونيًّا يجاوز الحدود إلى الوجود، والزّمن إلى الأبد، وقد أحال التّخييل الشّعريّ الجرح الفلسطينيّ إلى جرح عالميّ[3]، والتّخييل يثير في خيال المتلقّي صورًا ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، وقد يكون بتصوّر شيء عن طريق الفكر[4]. فالجرح الفلسطينيّ يحسّ من جراحات الإنسان عبر أزمنة وأمكنة متباعدة، يبصر بالمخيّلة بتمثّل صورة النّموذج الإنسانيّ المقهور بكلّ ملامحه المؤلمة وبالفكر؛ حيث تستعاد الحقائق الماضية في الذّهن مع محاولة للرّبط بين هَذه الحقائق عبر العصور، كما تحسّ بالشّعور المرتبط بهَذين الجانبين، وكلّ ذَلك يتمثّله المتلقّي عبر مواقع متفرّقة من الإنتاج الشّعريّ، ويأتي نتيجة لقدرة الشّاعر على الجمع بين خواصّ العقل والعاطفة، والأخذ من إفرازات الحياة بما يستحثّ على التّأمّل الّذي قد يؤدّي إلى الإدراك. أمّا "روما" فهي جزء من تاريخ الإنسانيّة وأنماط اندفاعها نحو الوجود ماضيًا وحاضرًا؛ حيث يقول الشّاعر في "مرثيّة ماجد":

كُلّ أرض الله روما، يا غريب الدّار، يا لحمًا يغطّي الواجهات وسادةَ
الكلمات، يا لحم الفلسطينيّ، يا خبز المسيح الصّلْبَ، يا قُرْبان حوض
الأبيض المتوسّط . . اختصر الطّريق عليك يا لحم الفلسطينيّ، يا سجّادة
الوثنيّ، يا كهف الحضارات القديمة، يا خيام الحاكم البدويّ، يا درع
الفقير ويا زكاة المليونير، ويا مزادًا نزاد عن طلبات هَذي السّوق، يا حلم
الفلسطينيّ في الطّرقات، يا نهرًا من الأجساد في واحدْ.[5]

إنّما الشّعر إعادة بناء وصقل وتصميم لأحزاننا، وهو تعبير مجسّم لذواتنا في خضمّ الصّراعات، ينطلق من الذّات إلى المجموع[6]، فالشّاعر عبر المقطوعة السّابقة يعيد بناء التّجربة مجبولة بالعواطف والأفكار، وهو أثناء ذَلك لا يتقيّد بالحدود الزّمانيّة المتّصلة بتجربته ، بل يوالج الأزمنة انطلاقًا من مكان واحد أو غير مكان، فهو يستغلّ المكان الّذي انطلق منه الحدث، وهو "روما"؛ ليعيده إلى زمانه البعيد؛ للكشف عن مدى صلة الفلسطينيّ بمكانه

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 552.
(2) نفسه، 552.
(3) ينظر: وائل غالي، (محمود درويش.. رؤية عربيّة)، الحصان يقتحم الأشباح، القاهرة، ع151، 1995م، ص154.
(4) ينظر: حازم القرطاجنّيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 89.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 142.
(6) ينظر: نعيم عرايدي، البناء المجسّم،دراسة في طبيعة الشّعر عند محمود درويش، 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"فلسطين"، وتكون "روما" مجالاً للتّعبير عن ضيق المكان به؛ حيث التّهجير والقتل يلاحقه أينما حلّ؛ لذا يرى الشّاعر أنّ " كلّ أرض الله روما"[1]، ودلالة "روما" هنا لا تقتصر على كونها مكان اغتيال الشّهيد في الزّمن الحاضر، وإنّما هي "روما" الأزمنة الغابرة أيضًا بكلّ ما تحمله من دلالات تتناسب مع عدم الشّعور بالأمان، ويتعمّق ذَلك الإحساس بنداء الشّاعر:" يا قربان حوض الأبيض المتوسّط"[2] الموقظ أسماع المتلقّي، والمنطلق من واقع الفلسطينيّ المعذّب، ويحيلنا ذَلك التّعبير إلى تاريخ الرّومانيّين؛ إذ كانوا يقدّمون قرابين بشريّة لآلهتهم[3]، من هنا كان "ماجد" قربانًا فلسطينيًّا، يهدر دمه في ذَلك المكان السّاكن في المعرفة التّاريخيّة، وهو نموذج لا يقتصر على ذاته، بل هو رمز لكلّ الفلسطينيّين على درب التّضحية، هَكذا يختلط ماضي "روما" بحاضر الفلسطينيّ في المكان ذاته، فإذا كانت قرابين "روما" تقدّم للآلهة، فهي في الحاضر الفلسطينيّ قرابين خلاص الوطن المقدَّمة خارج خريطته، وهَذا ما يزيد الإحساس بالمعاناة الّتي استطاع الشّاعر أن يعمّق تجسيدها بالإيماءات التّاريخيّة، ولا يقتصر الأمر على ذَلك، بل يواصل الشّاعر ربط النّداء بتلك الإيماءات " يا كهف الحضارات القديمة"[4]، وهو في ذروة اللاّوعي يعيدنا إلى تاريخيّة الإنسان في بداية تكوينه وانطلاقه من الكهوف؛ ليشير إلى عراقة الفلسطينيّ وأحقيّته بالوجود الّتي تجعله أدعى بالبقاء، ومع ذَلك فهو مجال للنّهش والتّعذيب.

❖ المكان اليونانيّ عبر التّناصّ تمثيل للصّراع المتضاربة غاياته

يصوّر الأدب طبيعة العلاقة الجدليّة بين الذّات والموضوع، والفرد والمجتمع، والإنسان والكون، وبين الشّكل والمضمون[5]، فالأدب ينطلق من إحساس الشّاعر تجاه مثير ما يتكوّن من جانبين: أحدهما ذاتيّ والآخر موضوعيّ، وهَذان الجانبان يعمل كلّ منهما إلى جانب الآخر مؤثّرًا ومتأثّرًا في سبيل إخراج الشّكل النّهائيّ للعمل الأدبيّ بصورة نستطيع أن نلمسها من خلالها، وأثناء البحث عن الفكرة في العمل الأدبيّ لا بدّ أن يستوقفنا الشّكل كمقوّم لها؛ إذ لا نستطيع أن ننظر إلى أيّ منهما خارج الآخر، والتّناصّ مع المكان التّاريخيّ مراوحًا بينهما يقيم جدلاً يغني النّصّ، وقناعة المتلقّي به رمزًا تجعل النّصّ قابلاً للتّمثّل في كلّ تجربة تتّصل بالمكان، وتتشابه في ملامحها مع موضوع الشّاعر الحاليّ، وفي النّهاية لا بدّ أن يثير النّصّ اهتمام المتلقّي على المستوى الإنسانيّ، فمن الأمكنة التّاريخيّة الأخرى الّتي استحوذت على اهتمام "درويش" "اليونان" وما قد يتفرّع منها من أجزاء، وبالتّحديد "أثينا". لعلّ أوّل إشارة إلى ذَلك المكان جاءت في ديوان الشّاعر:" العصافير تموت في الجليل"، وذَلك في قصيدة " ريتا ... أحبّيني"؛ حيث تكرّر فيها لفظ "اليونان" سبع مرّات، واللّفظ "أثينا" ثماني مرّات، ولَكنّ ذَلك لم يعدُ كونه رمزًا، يختفي وراءه اسم "فلسطين"؛ فلم ينحصر في جانب تاريخيّ محدّد لذَلك المكان؛ إذ يقول الشّاعر:

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 142.

(2) نفسه، 142.

(3) الرّومانيّون كغيرهم من شعوب العالم القديم قدّموا أحيانًا لآلهتهم قرابين بشريّة،(ينظر: محمّد محفّل، تاريخ الرّومان، تاريخ إيطاليا وروما حتّى عصر الفتوحات الكبرى، 214)، وقد انتشرت عادة تقديم القرابين في الرّبيع المقدّس الّذي يلي أيّام الضّيق والشّدّة الكائنة في فصل الشّتاء، وقد اختلف في نوعيّة هَذه القرابين، فقد تكون بشريّة من مواليد الموسم، وقد يستعاض عنها بطرد الجيل المولود في أثناء الرّبيع المقدّس خارج الجماعة بعد أن يبلغ سنّ الرّشد ، (وينظر: علي عكاشة، وشحادة الناطور و جميل بيضون، اليونان والرّومان، 142).

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 142.

(5) ينظر: نبيل راغب، موسوعة النّظريّات الأدبيّة، 68.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ربّتا . .أحبّيني ! وموتي في أثينا

مثل عطر الياسمين

لتموت أشواق السّجين . .

الحزن صار هويّة اليونان،

واليونانُ تبحثُ عن طفولتها

ولا تجد الطّفولة[1]

إنّ الشّاعر أثناء الإبداع يعاني صراعات متباينة، تأتي في خلق جديد، تنتظمه دوافعه وأفكاره وانفعالاته، وهو لا يكون على درجة من الوعي في تلك اللّحظات،[2] ففي تلك المقطوعة يتمثّل صراع الشّاعر مع الواقع والذّات، وينعكس ذَلك عبر انفعالاته في لحظات لاواعية، تبرز فيها إحساسات ذاتيّة متواشجة، تنبع من داخل الذّات الشّاعرة وخارجها، فيضاف الهمّ الاجتماعيّ المرتبط بـ"فلسطين" بُعيد الاحتلال لتجربة ذاتيّة، والشّاعر أثناء ذَلك ينقل الواقع نقلاً غير مباشر؛ إذ قد تصبح "اليونان" رمزًا متخيّلاً لـ"فلسطين"، ولكنّه يبقى نائيًا عن حدود النّصّ الدّاخليّة.

يتمّ اختراق الشّاعر للماضي بمسؤوليّة فنيّة وجهد خاصّ؛ إذ يتطلّب الأمر تعميم المغزى والدّلالة دون إفصاح، كي لا تفسد الدّلالات، ويكون الدّال ومدلوله متساويين،[3] فالأدب لا يسعى إلى نقل معان وصور محدّدة، وإنّما يهدف إلى الإيحاء بحالات نفسيّة[4]، والحالات النّفسيّة تلك هي الّتي تتطلّب رموزًا تحجب المدلول، وتتيح إمكانيّة تعدّده وتداخل أشكاله في الذّاكرة، أمّا الدّال فيعمل وفقًا لإرادة الشّاعر الكامنة داخل النّصّ، وداخل ذاته، وتبعًا لرؤية المتلقّي الخاصّة القائمة على الحدس والإلهام أحيانًا وعلى البحث والتّنقيب أحيانًا أخرى، وهَذا ما يكسب النّصّ القدرة على التّحدّي والانفلات من الزّمان والمكان والإنسان، وهَذا ما يضمن له اكتساب تجربة جديدة في ضوء تجربته الخاصّة المنبثقة من العصر والبيئة والذّات الشّاعرة، وإنسانيّتها لن تبقى محصورة في تلك العناصر، والّذي يتحكّم في ذَلك هو القارئ الّذي يبحث عن شعر يتناسب مع واقع جديد، فكما أنّ الوقائع تتداخل في النّصّ الواحد من خلال التّناصّ وأثناء كتابة ذَلك النّصّ، فإنّ أعداد المتداخلات يبقى قابلاً للتّزايد أثناء قراءة النّصّ ذاته؛ وهَذا ما يكسبه الخلود والتّطوّر عبر أزمنة لاحقة، ومن هنا، فالأدب الأكثر خلودًا لا يرمي إلى نقل معنى متّفق عليه، و"درويش" شاعرًا يسعى إلى تحقيق الإبداع يلجأ إلى ذَلك إذا ما استحضر المكان التّاريخيّ؛ إذ لا يمكن أن يلمس المتلقّي أحيانًا إشارات واضحة تخصّ الدّال أو المدلول، إذ يقول وقد تناصّ مع المكان "أثينا":

لعلّ لي رؤيا

وأخجلُ من صدى الأجراس وهو يجيئني صدَداً

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 274.

(2) ينظر: علي الغريب محمّد الشّنّاوي، الصّورة الشّعريّة عند الأعمى التّطيليّ، 276.

(3) ينظر: حاتم الصّكر، مرايا نرسيس، الأنماط النّوعيّة والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة، 223.

(4) ينظر: محمّد مندور، الأدب ومذاهبه، 119.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأصرخُ في أثينا: كيف تهارين فينا ؟ [1]

هناك إذن تناصّ بلا تفاصيل، بلا إشارات وتلميحات؛ لأنّ إطاره في أصل استخدامه يخضع للتمدّد والتّوسيع[2]، فـ"أثينا" في المقطوعة السّابقة تنفتح على اللاّمحدود، تنفتح على أزمنة وأمكنة وتفاصيل وأحداث غير قابلة للانتقاء والتّحديد، بعضها ينطلق من تاريخها المنفتح للتّأمّل، وبعضها منبثق من ذات الشّاعر وواقعه، وبعضها يتّجه نحو المستقبل، ويأخذ من ذات المتلقّين، فالشّاعر في جوّ نفسيّ محاط بالحزن واليأس يندفع نحو التّاريخ معبّرًا عن فقدانه للمكان، و"أثينا" رمز للمكان الضّائع، ولعلّها "بيروت" في أوج انهيارها، وهَذه الصّورة الأخيرة تنفتح على صورة مكانيّة أخرى تتولّد في ذهن الشّاعر وإحساسه، ويبحث عنها المتلقّي في ظلّ صلة النّصّ بمحيط الشّاعر الاجتماعيّ، فهي قد تتّصل بالوطن البعيد، والموطئ العربيّ المفقود في ضوء انهيار "بيروت"، وكلّ ذَلك يختبئ وراء التّاريخ المطلق للمكان "أثينا"، ويسوق الشّاعر ذَلك في جوّ من الغضب والدّهشة والفجيعة، ويعتمد الاستفهام جانبًا فنيًّا، يعلن نبرة متوتّرة عالية، وذَلك في السّطر الثّالث، ويزداد التّوتّر إذا كان الانهيار داخل النّفس، فهَذا ما يعبّر عن قوّة الانفعال الّتي تحيل الخارج إلى الدّاخل؛ فيتجسّد المكان داخل الإنسان في اللاّوعي، وإذا كان الواقع أن يكون الإنسان داخل المكان، فالفلسطينيّ خارجه، ومع ذَلك يحلّ المكان فيه.

يذهب التّفكيكيّون[3]إلى أنّ هناك نصوصًا بعدد المتلقّين، بل إنّ النّصّ الواحد يتعدّد ويتنوّع، ويختلف طبقًا للحظات أو فترات التّلقّي، وبذَلك ليس ثمّة نصّ على الإطلاق، فالمؤلّف ليس إلاّ محرّكًا أو مثيرًا للاختلاف حول ما يكتبه[4]، وهَذا حقًّا ما ينطبق على النّصّ الدّرويشيّ، فلم أقم بإعادة القراءة لنصوصه في لحظة ما إلاّ وقد خرجت بشيء جديد محيّر ، ولا شكّ أنّ ذَلك يتفاقم في ضوء البحث في مجال التّناصّ، وهَذا ما التفت إليه الباحث "عادل الأسطة" حينما قال: إنّ نصوص "درويش" خارج الوطن ينبغي أن تدرس وقد اعتمد الدّارس على رأي التّفكيكيّين الّذين يرون أنّ كلّ قراءة جديدة لا بدّ أن تنقض سابقتها[5]، ولَكنّ قراءة أخرى قد تعيده إلى حيث توصّل في مرّات سابقة، وبذَلك لا يكون النّقض مطلقًا، وذَلك ما يمكن للباحث أن يلمحه في ضوء التّناصّ الّذي يقود إلى غير تأويل، والعنصر المكانيّ التّاريخيّ بوصفه أحد فروع التّناصّ يكون موقفًا للقارئ في كثير من الأحايين؛ إذ يقول الشّاعر متمثّلاً "أثينا":

وإنْ كانَ هَذا الخَريفُ الخَريفَ النِهائيَّ، فَلْتَبتَعِدْ عَنْ
سَماءِ المَنافي وعَنْ شَجَرِ الآخَرينَ. كَبِرْنا قليلاً

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 202.

(2) ينظر: حاتم الصّكر ، مرايا نرسيس، الأنماط النّوعيّة والتّشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة، 223.

(3) ظهر مصطلح التّفكيك أوّلاً عندما استخدمه فلاسفة الإغريق في تحليل المعطيات الرّياضيّة والمنطقيّة الّتي تكشف الفكر غير المتماسك، وبعد خمسة وعشرين قرنًا عاد المصطلح للوجود في شكل نظريّة أدبيّة ولغويّة وفلسفيّة على يد الفيلسوف "ديريدا" عندما أصدر كتابه :" في علم النّحو" عام 1967 امتدادًا لمنهج الفيلسوف "هيدغر" في ثلاثينيّات وأربعينيّات القرن العشرين، وقد نقض فلسفة الزّمن، ثم طبّق نظريّاته عمليًّا بالاعتماد على تفكيك نصوص فلسفيّة ولغويّة وأدبيّة ونقديّة، وقد أكّد على أنّ وجود نصّ نهائيّ وهم كبير.(ينظر: نبيل راغب، موسوعة النّظريّات الأدبيّة، 224– 225).

(4) ينظر: نبيل راغب، موسوعة النّظريّات الأدبيّة، 225.

(5) ينظر: عادل الأسطة، إشكاليّة القراءة... إشكاليّة النّصّ، قراءة في سطر شعريّ لمحمود درويش، الكلمة، مجلّة اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين، ع6، 2000م،ص 75– 76.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم نشتبه للتجاعيد في ثبرة الناي. . . طال الطريق
ولم نعترف أننا سائرون على درب قيصر. لم نشتبه للقصيدة
وقد أفرغت أهلها من عواطفهم كي توسع شطآنها

وننصب خيمتنا حيث ألقت بنا الحرب بين أثينا وفارس [1]

إنّ الشّيء الأوّل الّذي يجب أن يوجد قبل عمليّة التّكوين الشّعريّ هو المادّة الأولى الّتي توجد خارج الذّات الفرديّة للإنسان، وهَذا ما يسمّى بالمؤثّر[2]، وهَذا المؤثّر الواقعيّ لا بدّ أن يستدعي مؤثّرات، تثيرها الذّاكرة الشّاعريّة الخاصّة، وهي جزء من ثقافة الشّاعر سواء أكانت موجودة مسبقًا أم تكوّنت بدافع الحاجة إلى الكتابة، من هَذا الوعي جاء في السّياق السّابق حضور المؤثّر المكانيّ التّاريخيّ، ويأتي ذَلك في جوّ لاواعٍ، ينال من وعي المتلقّي، ولا يلبث أن يجعله متقلّبًا بين حالتي الوعي واللاّوعي، وتاريخيّة "أثينا" و"فارس" وما تقتضيه من عودة إلى التّاريخيّ من أجل فهم الواقع الجديد تصبح جزءًا من النّصّ الشّعريّ. فالشّاعر نظر إلى الصّراع التّاريخيّ القائم على بسط السّيطرة من ناحية، ودفع الخطر من ناحية أخرى بين هاتين المنطقتين لا سيّما سيطرة "فارس" على "أثينا"، ولاحظ بعض الملامح التّاريخيّة البارزة كالانقسامات الدّاخليّة بين المدن اليونانيّة أو مراحل الهجوم المتفرّقة بين المكانين "أثينا" و"فارس" [3] وعدم توافر الاستقرار والثّقة، فوجد تلك الملامح وغيرها تنسلخ على واقع العرب حديثًا؛ لما يتعرّضون له من مخاطر أجنبيّة في ضوء انقسامهم على أنفسهم، ولَكنّ القارئ للنّصّ الشّعريّ لا يستطيع أن يلمس علاقة واضحة بين الدّال والمدلول، فما تكون "أثينا"؟ وما تكون "فارس"؟ إنّ تحديد المدلولين بدقّة ليس ممكنًا؛ وذَلك نظرًا لاختلاف الملابسات المرتبطة بالبلدين والمتّصلة بالواقع الحاليّ، فحضور المكانين لا يعني تمثّلهما بذاتهما وبكلّ التّفاصيل بقدر ما يعني تمثّل بعض الحوادث والسّمات المتّصلة بالعنصر الإنسانيّ؛ وذَلك لأنّ الملامح الخاصّة بـ"أثينا" مثلاً لا يمكن أن تنطبق جميعها على أحد النّقيضين المحدثين، وكذَلك بالنّسبة لـ"فارس"، فـ"أثينا" عانت من التّسلّط وعدم تعاون المدن اليونانيّة الأخرى معها، وهَذا ما ينطبق على الواقع العربيّ؛ إذ إنّ "فلسطين" و"العراق" تعانيان ذَلك، ولَكنّ "أثينا" تجاوزت ذَلك وحقّقت نصرًا أمام "فارس"، وهَذا ما لا ينطبق على الواقع العربيّ، والأمر نفسه يمكن تخيّله بالنّسبة لـ"فارس"، والشّاعر أثناء ذَلك جعل شعبه خارج تلك الحرب كما يبدو في السّطر الأخير، فهو خارج الوجود كذَلك؛ إذ إنّ ضياعه كان نتيجة لتلك الحرب الّتي لم يكن طرفًا فيها، فاستحضار "درويش" للتّاريخ يفتح سجلاً تاريخيًّا غير متقيّد بكلّ التّفاصيل في الوقت الّذي ينفتح فيه على اللاّنهائيّ، والتّركيب التّاريخيّ الّذي يكون جزئيّة صغيرة من السّطر الأخير قد نتخيّله بعشرات الصّفحات.

إنّ تجربة الشّاعر رؤية متميّزة، وموقف خاصّ من الكون والحياة؛ لذا فإنّ نشاطه الخياليّ في صوغ تلك التّجربة لا يكون انصياعًا لأحكام المنطق والعقل[4]، بل إنّ لاشعوره وعمق إحساسه وذائقته الفنّيّة وقدرته على

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 528- 529.
(2) ينظر: خيري الضّامن، في التّكوين الشّعريّ، 28.
(3) لمعرفة بعض التّفاصيل التّاريخيّة المرتبطة بأثينا وفارس(ينظر: لطفي عبد الوهّاب يحيى، اليونان مقدّمة في التّاريخ الحضاريّ، 155- 163، وينظر: علي عكاشة وشحادة النّاطور، وجميل بيضون، اليونان والرّومان، 82- 85).
(4) ينظر: حسن طبل، الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغيّ، 27.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّصوّر والتّخيّل، كلّ ذَلك يتحكّم في طريقة الصّياغة، والقدرة على إعادة إنتاج الواقع، بما فيه سمة التّمتّع، فهو – وإن اشترك مع الآخرين في اطّلاعه على المثيرات الخارجيّة– يختلف عنهم في القدرة على تصوّرها تصوّرًا داخليًّا، وفي مدى إدراكه لها، وتفهّمها فهمًا جديدًا يتماشى مع الحسّ الجماليّ مستعينًا بحواسه المتميّزة، وقابليّتها للتّغلغل في أعماق المدركات، وإعادة تشكيلها تشكيلاً يتملّك الملكات الإنسانيّة؛ إذ يخاطب النّفس إلى جانب العقل، ويشدّها إلى المعرفة والمتعة، ويكون ذَلك بالاستناد إلى أساليب تعبيريّة متمرّدة على المنطق، والتّناصّ مع المكان التّاريخيّ "أثينا" عند "درويش" هو أحد تلك الأساليب؛ إذ يقول:

وَلَم تَكُنِ الأَرضُ أَثقَلَ قَبلَ الخليقة، لكنّ شيئًا
كهذا عَرَفْناهُ قَبلَ الزّمانِ... سَتَروي الرّياحُ لنا

بدايَتَنا والنهايَةَ، لَكِنَّنا نَنزِفُ اليَومَ حاضِرَنا
وَنَدفِنُ أَيّامَنا في رَمادِ الأَساطيرِ، لَيسَتْ أَثينا لنا،

وَنَعرِفُ أَيّامَكُمْ مِنْ دُخانِ المَكانِ، وَلَيسَتْ أَثينا لَكُمْ،
وَنَعرِفُ ما هَيَّأَ المَعْدِنُ – السَّيِّدُ اليَومَ مِنْ أَجْلِنا[1]

إنّ لغة الشّعر هي لغة الانفعال والوجدان؛ لذَلك هي لغة إيحائيّة؛ لأنّها تثير فينا الإحساس بالصّور، وهي لغة جماليّة؛ لأنّها تستخدم الألفاظ استخدامًا مجازيًّا في نسق معيّن[2]، وأحد وسائل الإيحاء الصّادرة عن الانفعال المتدفّق عند "درويش" هو التّناصّ مع الرّمز المكانيّ "أثينا" الّذي يحقّق غاية جدليّة كما يبدو فيما سبق، وكلّ ذَلك يأتي نتيجة للرّغبة الملحّة في التّعبير عن عمق الصّراع الإنسانيّ الوجوديّ ، فشعور الشّاعر بفقدان الوجود تضاعف في ديوانه " أحد عشر كوكبًا" الّذي تحلّق فيه الصّراع حول "فلسطين" الّتي تحوّلت صورتها إلى صورة رمزيّة، وهي "أثينا"، وقد أتى "درويش" بذَلك في ضوء تعبيره عن الشّعور بالإخفاق في السّموّ بالهدف بعد صراع طويل، لم ينته، وقد تركّز حضور الرّمز المكانيّ التّاريخيّ في ذهنه نتيجة لذَلك الشّعور، وجاء ذَلك في جوّ مفعم بالصّراع النّفسيّ كنتيجة حتميّة للصّراع الخارجيّ؛ إذ يساق فيه النّفي في ضوء المفارقة بين جملتين، تتجسّد فيهما الفكرة بصورة معبّرة عن نفس صاحبها في السّطرين الرّابع والخامس، فالشّاعر يشعر بخيبة الأمل في مرحلة ترتبط بالسّلام؛ لأنّ شعبه لن يحظى بشيء مُرضٍ، و لعلّ هَذا ما جعله في لاوعيه يقول:" ليست أثينا لنا"[3]، وفي مقابل ذَلك لا يمكن أن يقنع بأنَ "أثينا" رمزًا لـ"فلسطين" يمكن أن تكون لعدوّه بقوله:" وليست أثينا لكم"[4]، وفي ظلّ اختفاء "فلسطين" على الخريطة وراء "أثينا" الّتي تتضمّنها جملتان منفيّتان يفرّق بينهما الضّمير المتّصل بلام الاختصاص المثيرة لمعنى الصّراع– في ظلّ ذَلك يدفن الشّاعر أيّامه في السّطر الرّابع برماد الأساطير مفيدًا من الجانب التّاريخيّ للمكان "أثينا"؛ ليدلّل على أنّ التّاريخ النّضاليّ المرتبط بالقضيّة قد آل إلى رماد، واللّفظ " ندفن" يحيل إلى مأساويّة الحدث

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 506.
(2) ينظر: علي الغريب محمّد الشّنّاوي، الصّورة الشّعريّة عند الأعمى التّطيليّ، 281.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 506.
(4) نفسه، 506.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حينما يدفن وشعبه أيّامهم بأنفسهم، ومع ذَلك لن يكون الوطن الّذي احترق فيه تاريخه لعدوّه، وما ذَلك إلاّ تعبير عن عدم القدرة على تصديق الواقع.

يستمدّ الأدب موضوعاته من الحياة، وتصاغ أفكاره من أحداث لها أبعاد إنسانيّة وعاطفيّة على درجة عالية وواعية[1]، والعلاقة ما بين الأدب والتّاريخ علاقة تلازميّة جدليّة[2]، فموضوعات الحياة الحديثة في ذهن الشّاعر انفتحت على موضوعات الحياة الماضية، وأخذت تستمدّ عناصر بنائها من جوانبها المختلفة، فليست جوانب الحياة الّتي يعيشها الشّاعر قاصرة على ذاتها في مخيّلته، وأنماط الحياة بمختلف أشكالها تتواصل مع التّاريخ، ولا تنفصل عنه، والتّاريخ ليس قاصرًا على مكان واحد، وإنّما تتنوّع فيه الأمكنة، فيتفاقم الصّراع؛ إذ يقول "درويش":

لم يكن عُمْرُنا كافيًا لنشيخ معًا

ونسيرَ إلى السّينما متعبين

ونَشْهَدَ خاتمةَ الحرب بين أثينا وجاراتها

ونرى حفلة السّلم ما بين روما وقرطاج[3]

إذا كانت النّظريّة الفلسفيّة تسعى لاستكناه الحقائق والبحث عن جوهر الأشياء، والولوج إليها من باب الجدل والحوار والمنطق؛ فإنّ هَذه النّظريّة تجد صداها في الشّعر[4]، واستكناه الحقائق في الشّعر آخذًا من الفلسفة يأتي من خلال مداخلة الحقائق الماضية بالحاضر كما يبدو في المقطوعة السّابقة الّتي يعبّر الشّاعر من خلالها عن إحساسه بقصر عمره لإحساسه بطول عمر قضيّته عبر سني الصّراع دون طائل؛ ممّا يجعله يرحل بحدسه نحو المستقبل؛ ليتصوّر مرحلة نهاية الصّراع الّتي لن يشهدها وصاحبته، وهَذا يعبّر عن حالة يأس وضيق وصل إليها بعد طول انتظار، فلغة اليأس كما يرى "درويش" أقوى من لغة الأمل؛ لأنّ في اليأس فسحة لتأمّل المصير الإنسانيّ[5]، والّذي أسهم في تعميق ذَلك الشّعور النّصّ التّاريخيّ الّذي يقود المخيّلة إلى غير مكان، وإلى غير مرحلة تاريخيّة، لها زمنيّتها الخاصّة، والشّاعر ينصرف إلى التّاريخ؛ ليلج أوسع أبوابه دون أن يتقيّد بجانب منه، فالمتمثّل "أثينا" في السّياق تنفتح ذاكرته على تاريخها الغابر حيث المجد المشرق والآفل بين الحين والآخر، وقد كان نتيجة لصراعات طويلة خاضتها[6]، أمّا اللّفظ " جاراتها"، فهو يوحي بتعدّد الأمكنة، وبذَلك بتعدّد أشكال الصّراع وقوّة سطوته ، وهَذا ما ينسلخ على حاضر الشّاعر، بيد أنّ تلك الأمكنة في زمانها الغابر خرجت من بوتقة الصّراع خلافًا لمكان الشّاعر. أمّا "روما" و"قرطاج"[7] فهما لم تقلاّ دورًا في تعميق ذَلك المعنى عن "أثينا"، وهَذا ما يدفع المتلقّي للمقارنة بين

---

(1) ينظر: علي عبد الخالق علي دومة، في الأدب ومذاهبه المعاصرة، 89.

(2) ينظر: جمانة مفيد عبد الله السّالم، غرناطة في الرّواية، دراسة في خمسة نماذج روائيّة ،ص13، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، 1999م.

(3) محمود درويش، سرير الغريبة، 13.

(4) ينظر: عبد الله التّطاوي، الشّاعر مفكّرًا، 22.

(5) ينظر: محمود درويش، التّراجيديا الفلسطينيّة ستجد تعبيرها الأرقى، مشارف، ع3، 1995م، ص86.

(6) في تاريخ أثينا (ينظر: لطفي عبد الوهّاب يحيى، اليونان مقدّمة في التّاريخ الحضاريّ ، 121– 184، وحسين الشّيخ، دراسات في تاريخ حضارة اليونان والرّومان، 97– 106، وبطرس البستانيّ، دائرة المعارف، 2/509– 527).

(7) في الصّراع بين روما وقرطاج (ينظر: علي عكاشة وشحاده النّاطور، وجميل بيضون، اليونان والرّومان، 167– 183).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحاضر الفلسطينيّ من ناحية، وبين الماضي والحاضر المرتبطين بالأمكنة المستدعاة من ناحية أخرى، والشّاعر يرتدّ بحاضره إلى الزّمن الماضي بقوله:" لم يكن"[1]،وكأنّه يعيد المستقبل إلى الماضي، ويخلق نوعًا من المفارقة الزّمانيّة الّتي تنشأ من الصّراع النّفسيّ النّاشئ تجاه الواقع، ولعلّ ما يلحظ عند "درويش" أحيانًا أثناء تناصّه مع التّاريخ أنّ النّصّ لديه يكتسب طابعًا تاريخيًّا، تخفت فيه الرّوح الفنّيّة في الوقت الّذي يتعمّق فيه المعنى.

❖ "قرطاج" صورة للمكان الممثّل لوضعيّة الفلسطينيّ مهجّرًا

يوظّف "درويش" إذن التّناصّ وفقًا لرؤاه السّياسيّة والفكريّة والنّفسيّة[2]،وعندما تكون سمة الصّراع، صراع وجود لا حدود كما هو الحال بالنّسبة للصّراع الإسرائيليّ الفلسطينيّ[3]، تكون للشّاعر رؤية نافذة مجبولة بأحاسيس القلق والتّمرّد على الإحساس بالاستقرار، وتلك الرّؤى والمشاعر ينصهر كلّ منها في الآخر، وقد عبّر التّناصّ التّاريخيّ عن ذَلك، وأسهم في استعراض النّموذج الإنسانيّ الّذي يقحم المتلقّي إلى التّعمّق في الإحساس بالنّصّ الشّعريّ، وكلّما ازداد التّشابك بين النّصّين اتّجه النّصّ الشّعريّ نحو التّماسك والغموض، واتّجهت ذاكرة المتلقّي نحو الاستقصاء، والظّروف المحيطة بالنّصّ انطلاقاً من زمنيّتها عادة ما تساعد على تأويله، فالشّاعر يستغلّ المكان التّاريخيّ استغلالاً هادفًا، وينصّله من زمانه؛ ليحلّ في زمان القصيدة؛ بحيث قد يخيّل لمن يلقي نظرة أولى عاجلة على القصيدة بأنّه يعبّر في حقيقته عن موضوع تاريخيّ، وهَذا ما يدلّل على شدّة حضور الرّمز في المرموز له، هنا يحتاج النّصّ إلى سيولة فنّيّة ذاتيّة حتّى لا يشعر القارئ بأنّه يقوم على السّرد التّاريخيّ؛ حيث يقول الشّاعر:

رمانا البحرُ في قرطاجَ أصدافًا ونجمةْ
من يذكر الكلمات حين تَوَهَّجت وطنًا
لمن لا بابَ لَهْ؟ [4]

في كلّ نصّ أدبيّ تنساب سيولة خبيئة تدّخر لكلّ قارئ، وبالحدس يمكن استبار أعماق النّصّ وعلاقاته الجماليّة، والحدس هو المدخل للنّفاذ إلى العالم الشّعريّ[5]،ولعلّ القدرة على التآلف مع شعر "درويش" في معظم الأحيان قائمة على الحدس، وفي كلّ عمليّة حدسيّة يستطيع القارئ استدراج قيم جماليّة جديدة، ووفقًا لذَلك يستطيع أن يلمس المتلقّي للمقطوعة السّابقة جماليّات فنّيّة ومعنويّة، تنبثق من النّصّ نفسه، ومن لحظات القراءة، وكلّ ذَلك لا ينفصل عن قدرة الشّاعر على إعادة تشكيل المكان تشكيلاً تاريخيًّا آنيًّا، فـ"قرطاج" في السّياق السّابق تشير إلى تخلخل مكانيّ أثناء عمليّة التّشكيل الشّعريّ، يشدّنا إلى معرفة الملامح المشتركة بين أمكنة تتّصل بأزمنة مختلفة، ويبدأ ذَلك في السّياق السّابق بالفعل "رمى" المتّصل بروح الجماعة في السّطر الأوّل، وهو بذاته يعبّر عن الضّياع، والبحر يرمز إلى الرّحيل المؤدّي إلى ذَلك الضّياع، و"قرطاج" هي الطّاقة الّتي تمدّ النّصّ بالكثافة والتّوتّر، ولعلّها

(1) محمود درويش، سرير الغريبة، 13.
(2) ينظر: عبد الباسط أحمد محمّد مراشده، التّناصّ في الشّعر العربيّ الحديث، ص215 ، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، 2000م.
(3) ينظر: هاني الحسن، العودة إلى الينابيع (2) الخروج من مأزق أوسلو، وثيقة للحوار، 66.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 237.
(5) ينظر: غالية خوجة، قلق النّصّ محارق الحداثة، 288- 289.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"بيروت" الّتي مثّلت موقعًا وسطًا، يشدّ المهاجر نحو وطنه، والشّاعر يحاول تزيين الواقع –وإن كان مريرًا– بتحويله النّماذج الإنسانيّة المقهورة إلى أصداف ونجمة.

يستغلّ الشّاعر المحدث المعطى التّاريخيّ، وقابليّته للتّأويل أثناء التّعبير عن تجربته الشّعريّة؛ كي يمنح عمله الفنّيّ نوعًا من الشّموليّة مسترعيًا فكر المتلقّي ووجدانه، ومحقّقًا تواصلاً وتفاعلاً مع العمل الفنّيّ الجديد[1]،من هَـذا المنطلق حرص "درويش" على إثراء إنتاجه بمصادر ثقافيّة شتّى، تمدّه بمعطيات خصبة، تكسبه الثّقة فـي الإبـداع والقدرة على تخطّي احتماليّة الانزلاق من ميدان الإبداع الحداثيّ الّذي يستمدّ سماته من الزّمن المتجدّد، بكلّ ما يثيره من رغبة في الابتكار، والقدرة على مواكبة المرحلة، يقول الشّاعر متناصًّا مع المكان التّاريخيّ:

أتذكرون؟
أيامَ غرناطة هناك؟ ويرقصون على الحقائبِ ساخرينْ
من سيرة المنفى البعيد ومن بلاد سوف يهجرها الحنينْ
هل تذكرون حصارَ قرطاجَ الأخيرْ؟ [2]

النّفس لا تقرّ على قرار في حركيّتها؛ لأنّها في جدليّة دائمة بين الوعي واللاّوعي، بين الـذّاكرة والنّـسيان، وبين الرّضى واللاّرضى، بين الهواجس والأماني المتصارعة في عالم الواقع الماديّ الضّيّق[3]، وإحـساس الـنّفس الشّاعرة بالصّراع لا يساوي إحساس الآخرين به، فالشّعر لا سيّما الفلسطينيّ في أهدأ أحواله يعبّر عن حدّة الصّراع، والشّاعر في المقطوعة السّابقة يتخيّل العودة عبر أحلامه نتيجة للصّراع القائم على الرّغبة في الوجود والاستقرار؛ إذ يحيل المستقبل إلى حاضر، والحاضر إلى ماضٍ؛ ليختلط مع الزّمن الأصليّ، وبين الماضي والحاضر تنشأ أبرز الذّكريات مستندة إلى الماضي في قوّة تأثيره، وبالاعتماد على الاستفهام " هل تذكرون"[4] تتعمّـق الـذّكريات فـي الذّاكرة، ويحاول الشّاعر إثارة ذكريات الآخر أثناءه، ولعلّ "حصار قرطاج الأخير"[5] هو حصار "بيروت" المتوغّل في الإحساس، ذَلك الحدث المؤدّي بالفلسطينيّ بعيدًا عن غايته، لتصبح "فلسطين" أبعد، فاستدعاء "قرطـاج" يـضفي على الحدث وسيلة إقناع حيّة، تقوم على المحاورة الصّامتة بين المبدع والمتلقّي، وهَذا الأسلوب الّذي تخـتلط فيـه الأزمنة يعيد تشكيل الحياة وفقًا لإرادة المبدع؛ ممّا يمنحه الانبعاث، وتجنّب إمكانيّة التّناسي إذا ما حلّ فـي الـزّمن الماضي؛ ليكسب سمة الانفتاح على الأزمنة؛ وليصبح قابلاً للحلول في تجارب جديدة؛ ممّا يؤدّي إلى خلوده وقابليّته للمضيّ في معارك الحياة المتجدّدة.

---

(1) ينظر: شوقي أحمد يعقوب أبو زيد، تواصل الشّعر الفلسطينيّ الحديث بالتّراث، ص184، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 1995م.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 438.

(3) ينظر: ياسين الأيّوبيّ، في محراب الكلمة، بحوث ودراسات نقديّة في الأدب العربيّ الحديث والمعاصر، 150.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 438.

(5) لعلّ الشّاعر في المعنى الحقيقيّ للحصار يقصد حصار الرّومان لقرطاج الّذي استمرّ ثلاث سنوات من (146– 149ق.م)، وقد دخلها الرّومان بعد أن دافع أهلها، وحاربوا بكلّ قواهم.(ينظر: علي عكاشة، وشحادة النّاطور، وجميل بيضون، اليونان والرّومان، 181–182).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖ "هيروشيما" تجسيد للكارثة وتعميق للإحساس بها

التّجربة الشّعريّة صيغة حلم من حيث الغيب النّفسيّ الّذي يطالعه الفنّان، وهو غيب لامنطقيّ شبيه بحالة الحلم اللّيليّ أو الحلم في حالة يكون فيها الإنسان بين الصّحو والنّوم[1]، إنّ تجربة "بيروت" بذاتها كانت بالنّسبة للشّاعر غير منفصل عن أمّته أشبه بحلم، فما حدث في "بيروت" كان في مخيّلته أقوى ممّا هو في الواقع، وقوّة الحدث لا تحدّد في ذاتها فحسب، بل في كيفيّة تلقّيها، وشدّة الإحساس بها الّتي تتفاوت من إنسان لآخر، ولا شكّ أنّ وقعها على مخيّلة الشّاعر يمنحها القوّة والتّأثير، وإنّما تصطدم التّجربة في ذهن الشّاعر بصور مماثلة، تسلك المشاعر المكبوتة طريقها من خلالها، وقد وجد في كارثة "هيروشيما"[2] الصّورة الّتي يمكن أن تنضح بشحنة الانفعالات الّتي تملأ نفس الشّاعر؛ إذ يقول:

الآن فالأحوال هادئة تمامًا مثلما كانت. وإنّ الموتَ يأتينا بكلّ
سلاحه الجويّ والبريّ والبحريّ. مليون انفجار في المدينة.
هيروشيما هيروشيما
وحدنا نُصغي إلى رعد الحجارة، هيروشيما
وحدنا نُصغي لما في الرّوح من عبثٍ ومن جدوى
وأمريكا على الأسوار تهدي كلّ طفل لعبةً للموت عنقوديّةً
يا هيروشيما العاشقِ العربيّ أمريكا هي الطّاعون، والطّاعونُ
أمريكا[3]

العلاقة بين شخصيّة الفنّان والمجتمع علاقة تفاعل، فالمجتمع لا يوجد بمعزل عن تلك الشّخصيّة ، وإنّما هو جزء منها، والعمل الفنّيّ في النّهاية تعبير ذاتيّ عن ثنائيّة الفنّان والمجتمع[4]، وتعبير الشّاعر عن أحوال المجتمع في المقطوعة السّابقة يميّزه الانفعال، والعاطفة المتأجّجة، ولم يكن ليبلغ ذَلك المبلغ لولا بروز المؤثّرات التّعبيريّة، ومن ضمنها تجربة إنسانيّة متمركزة في الذّاكرة العالميّة، تفصح عن هويّة الأمريكيّ عبر فترات زمنيّة متفاوتة وأمكنة مختلفة، فالرّمز "هيروشيما" الّذي يتكرّر إيقاعه الصّاخب أربع مرّات في المقطوعة السّابقة، ينطلق من تجربة حقيقيّة مذهلة قادرة على منح معضلة الشّاعر بعدًا إنسانيًّا أوسع مدى، بما يشبع رغبة النّفس في تفجير العاطفة عبر إعادة تفجير الواقع، وبما يضمن توصيل الفكرة مجبولة بالإحساس، معلنًا أنّ الأحاسيس والخسارات المعنويّة هي الّتي تحدّد حجم الكارثة، فالحادثة التّاريخيّة الّتي تعرّضت لها "هيروشيما" بكلّ ما أثارته من زلزلة عالميّة غيّرت مجرى التّاريخ تحلّ في "بيروت" الّتي غيّرت أحداثها مجرى حياة الفلسطينيّ غير منفصل عن العالم، وأمريكا تقف خلف

(1) ينظر: شاكر النّابلسيّ، مجنون التّراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش،520.
(2) ينظر في تلك الكارثة: فتحي رضوان، مع الإنسان في الحرب والسّلام، 407، 429، ومحمّد الجزائريّ وآخرون، الموسوعة السّياسيّة التّاريخيّة، 264.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 37– 38.
(4) ينظر: عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، 140.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"هيروشيما" الرّمز والحقيقة، وتلوّث العالم بأحقادها وأطماعها، من هنا يكتسب العمل الفنّيّ قدرته على إعادة التّأثير في الآخر، ودفعه للتّبصّر في الواقع.

إنّ دلالات المكان في الأدب العربيّ نقطة الانطلاق الّتي تشحن الرّؤيا، وتقيم الزّمن الثّقافيّ بأبعاده الجديدة، فأشكال المواجهة الّتي تتّخذ من الشّعر وسيلة لها لا تبقى محدودة بنقاط انطلاقها، بل يأتي الرّمز أو عالم العلاقات الفجيعيّة ليعطي مدلولات جديدة[1]، ويستوحي المكان دلالته من طبيعة الظّروف المفروضة عليه، وبذَلك لا بدّ أن تكون الرّموز المكانيّة المرتبطة بالمكان "فلسطين" كفيلة بنقل الصّورة نقلاً يستثير الإحساس والذّاكرة، ويوحي بالتّأمّل وتعميق الرّؤية، ولعلّ هَذا ما جعل الشّاعر يستوحي صورة "هيروشيما" المفجعة غير مرّة، وفي كلّ مرّة تعكس واقعًا له زمنيّته ومعطياته الخاصّة، فلعلّ الإشارة الأولى إلى "هيروشيما" هي الّتي يقول فيها في ديوانه " العصافير تموت في الجليل":

وعلى الحائط تبكي هيروشيما . .
ليلة تمضي، ولا نأخذ من عالمنا
غير شكل الموت
في عنز الظّهيرة. [2]

إنّ مادّة الإبداع مستمدّة من العالم الخارجيّ ومن الذّكريات، والإبداع ليس مجرّد محاكاة لشيء موجود ثمّ إعادة بنائه، بل هو الكشف عن علاقات ومتعلّقات ووظائف مستجدّة[3]،والأدب بوصفه عمليّة إبداعيّة يغوص في أعماق المجتمع عبر رؤية ذاتيّة للشّاعر، ويستمدّ من هَذين الجانبين المتلاصقين أغلب مقوّماته، وينشأ ضمن عمليّة إعادة بناء تلتقي فيها المتشابهات والمتناقضات سواء بسواء، فـ"هيروشيما" مشابهة لـ"فلسطين" في محنتها التقت بها في مخيّلة الشّاعر، ومنحتها ملامحها وتسميتها، وارتبطت بها تبعًا لنظام علائقيّ، غير أنّ صخب "هيروشيما" يبدو أكثر خفوتًا في هَذه المقطوعة، وكثافتها الإيحائيّة أكثر هدوءًا، وعبر "هيروشيما" يصوّر الشّاعر مرحلة السّقوط الشّامل لـ"فلسطين"، ويركّز على الحالة النّفسيّة الّتي ترتبط بوضعيّة ذَلك المكان وأهله، ويغطّي ذَلك بحالة من الحزن الخانق، تتجسّد من خلال استدعاء الرّمز "هيروشيما" أوّلاً وتصويرها باكية على الحائط ثانيًا؛ فتبرز المأساة في غياب الصّوت الإنسانيّ.

(1) ينظر: الياس خوري، الذّاكرة المفقودة دراسات نقديّة، 200.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 247.
(3) ينظر: يوسف مراد، مبادئ علم النّفس العامّ، 272.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2. الصّورة التّاريخيّة للنّموذج الإنسانيّ

❖ النّموذج الإنسانيّ المدمّر صورة لطغاة العصر

يتعامل الفنّان مع الواقع وفقًا لمنظور خاصّ، يتكوّن نتيجة لعمليّة معقّدة من التّفاعلات والعلاقات المتشابكة بينه وبين ذَلك الواقع، بين وعيه وبيئته وشخصيّته، وبين ما يعتمل في الواقع ومدى تطوّر الظّروف التّاريخيّة[1]، وهَذا التّطوّر يدفع الشّاعر إلى إدارة ذاكرته إلى الوراء؛ ليستلهم من التّاريخ الماضي صورًا تغني التّجربة النّاتجة عن تطوّر الواقع، فالتّاريخ غنيّ بأحداثه ومعطياته، وهو- إن ابتعدت عنه دائرة الأفق الزّمنيّ، وتبدّلت عناصره - فلا بدّ من وجود قواسم مشتركة تجمع أجزاءه، وتشدّ بعضها إلى بعض، من هنا كان التّاريخ الّذي يعدّ سلسلة متّصلة الحلقات رافدًا للشّاعر المحدث عامة ولـ"درويش" خاصّة؛ إذ انتقى صورًا تعكس صورة النّموذج الإنسانيّ المعاصر، فرأى أنّ الغزاة لا يختلفون في قسماتهم، وإن تبدّل الزّمن، فالمغول وغيرهم ممّن عرفوا ببطشهم وجبروتهم كانوا الصّورة المشابهة لغزاة العصر في مخيّلة الشّاعر، وقد تكرّرت إشارة الشّاعر إلى تلك الصّورة في غير موضع على اختلاف النّموذج المتمثّل، وغالبًا ما كان "درويش" يجمع بين أكثر من صورة تاريخيّة في موضع ما؛ إذ يقول:

وَرَأَيتُ هاوِيَةً، رَأَيتُ الحَربَ بَعدَ الحَربِ، تِلكَ قَبيلَةٌ
دالَتْ، وتِلكَ قَبيلَةٌ قالَتْ لهولاكو المُعاصِر: نَحنُ لَكَ
وأَقولُ: لَسنا أُمَّةً أَمَةً، وأَبعَثُ لابنِ خَلدونَ احتِرامي
وأَنا أَنا، ولو انكَسَرتُ على الهَواءِ المَعدنيّ... وأَسلَمَتْني
حَربُ الصَّليبيّ الجَديد إلى إلَهِ الانتِقام
وإلى المَغوليّ المُرابِط خَلفَ أَقنِعَةِ الإمام[2]

يختار الشّاعر ألفاظه وتراكيبه؛ فتتّصف عباراته بالتّفخيم والتّعميم، والوقوف عند مواطن التّأثير وإيحاء الانفعالات وإثارة العواطف، فالهدف من الأفكار هو صياغتها بطريقة مؤثّرة[3]، والأسماء التّاريخيّة بوصفها ألفاظًا لا تنفصل عن الواقع التّاريخيّ بكلّ ما يتضمّنه من أحداث وتفاصيل كانت وسيلة لإثارة الجدل والتّصعيد العاطفيّ في المقطوعة السّابقة، وتعدّدها يعني تعدّد المقوّمات الّتي تتأصّل فيها الفكرة، فالشّاعر أراد أن يقنع المتلقّي بأنّ صورة العدوّ عبر التّاريخ واحدة لا تتغيّر على الرّغم من مرحلة الانعطاف التّاريخيّ المتّصلة بعمليّة السّلام، فـ"هولاكو" في السّطر الثّاني هو القناع الّذي ألبسه لغزاة العصر، وأكّد على كونه قناعًا بوصفه إيّاه بالمعاصر، هَذا الوصف أخرجه من دائرة الماضي إلى دائرة العصر، وكسر معالم التّطابق بين الرّمز والمرموز له، ولعلّ ذَلك الوصف يضعف قوّة التّرميز والتّقمّص، وحلول الرّمز في المرموز له، وإذا كان "هولاكو" قد قاد حربًا، ودمّر، وشرّد، وقتل،

(1) ينظر: رمضان الصبّاغ، عناصر العمل الفنّيّ، دراسة جماليّة، 7.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 523- 524.
(3) ينظر: تقيّ الدّين النّبهاني، التّفكير، 125- 126.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وطغى، وأفسد، فغزاة العصر لا يختلفون في ملامحهم عنه، بل يستمدّون صورتهم منه، وأمام هَذه الصّورة تتحدّد الصّور العصريّة المتناقضة؛ إذ يتمثّل ذَلك من خلال الواقع الّذي ينقسم فيه النّاس أمام الغزاة إلى فريقين عاصٍ وطائع، فالقبيلة الّتي "قالت لهولاكو المعاصر: نحن لك"[1] في السّطر الثّاني لعلّها تمثّل الفريق الّذي خضع لعمليّة السّلام بصورة خاصّة، أو أنّها تمثّل كلّ من يخضع للغزاة في عالم الشّاعر، ويقدّم نفسه طائعًا صاغرًا بين أيديهم، ولَكنّ الشّاعر يرفض هَذا الموقف، يرفض أن يكون مستعبدًا، ويستند بذَلك إلى تاريخه المشرق الّذي لم تعرف فيه أمّته الخنوع كما يبدو في السّطر الثّالث، حيث يستدعي "ابن خلدون" مؤرّخًا تحفل مصنّفاته بتاريخ العرب العريق، وعبارته :" وأبعث لابن خلدون احترامي" [2] لا تخلو من نثريّة مبتذلة، ويستنهض الشّاعر قواه من لجّة اليأس معلنًا ثبات الذّات المتمرّدة على تحوّلات الواقع. والتّناصّ مع التّاريخ واستخدام الرّمز التّاريخيّ لا يقف عند "هولاكو"، بل تتّسع مساحة الصّورة؛ لتشمل الصّليبيّين والمغول، وبذَلك يتصاعد الإحساس بالنّفور من صورة الغزاة، فلعلّ "الصّليبيّ الجديد" الغازي الأمريكيّ، و"المغوليّ المرابط " هو الصّهيونيّ المرابط في "فلسطين" سيّما أنّ مخاض الغزو الأمريكيّ للعراق ولّد إحساسًا يائسًا، ترتّبت عليه تحوّلات في حركة التّاريخ، نشأت عنها انفعالات قويّة في النّفس المبدعة.

بعد أن ينشأ الانفعال، ويرتدّ إلى الدّاخل، ويتعمّق، ويتعقّل، ويغدو سبيلاً إلى الرّؤيا النّافذة يتحوّل إلى معاناة، فالمعاناة هي الانفعال بعد أن يتقيّد، ويعود وسيلة لاستبطان الحقائق والحلول في روح الطّبيعة وخفايا النّفس، وهي الانفعال المهتدي بنور العقل؛ إذ يذيبه، ويحتويه، والعقل يهب الانفعال الثّقافة، فيغدو انفعالاً مثقّفًا، تنصهر فيه الثّقافة في بوتقة النّفس[3]، لقد عبّر "درويش" عن معاناته بجانبيها: الذّاتيّ والموضوعيّ مستندًا إلى الحقيقة في طوريها: الماضي والحاضر، وأتت تلك الحقيقة مرتوية بانفعالاته، وغدت ثقافته جزءًا من مفهوم الواقع، واتّصلت بإحساساته الّتي تسعى إلى نقل الحقيقة، وقد جسّد ملامح إنسان العصر معتمدًا على نماذج إنسانيّة أسهمت في توجيه مسارات التّاريخ؛ إذ يقول:

كُنْ لجيتارتي وَتَرًا أيها الماءُ، قدْ وَصَلَ الفاتحون
وَمَضى الفاتحونَ القُدامى جَنوبًا شُعوبًا تُرَمِّمُ أيّامَها
في رُكامِ التَّحَوّلِ: أعْرِفُ مَنْ كُنْتُ أمْسِ، فَماذا أكُونُ
في غَدٍ تَحْتَ رايَاتِ كولومبوسَ[4] الأطْلَسِيَّةِ؟ كُنْ وَتَرًا
كُنْ لجيتارتي وَتَرًا أيها الماءُ. لا مِصْرَ في مِصْرَ، لا
فاسَ في فاسَ، والشّامُ تُنْأى. ولا صَفْرَ في

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 523.

(2) نفسه، 523.

(3) ينظر: إيليا الحاوي، بدر شاكر السيّاب، شاعر الأناشيد والمراثي خصائص ومختارات، 7/6.

(4) بحّار إيطاليّ ولد في جنوى، قرأ في كتاب لفيثاغوراس أنّ الأرض مستديرة، فجعل يعمل، ويفكّر، فاستنتج أنّ بإمكانه الوصول إلى الهند من طريق أقصر من الطّرق المعروفة، إلاّ أنّ أساتذة الجامعات والفلاسفة سخروا منه، بقي سبعة عشر عامًا يبحث عمّن يساعده، فلم يجد إلاّ الفشل، غير أنّ بابا "روما" اهتمّ للأمر إلى أن أبحرت سفنه الثّلاثة، لم يكن يعلم أنّه وصل إلى قارّة جديدة هي أمريكا، بل كان يتوهّم أنّه اكتشف طريقًا بحريًّا جديدًا إلى الهند.. ومن هنا أطلق على السّكان الحمر الّذين وجدهم في أمريكا اسم الهنود، توفّي في سنّ السّتّين مغمورًا.(ينظر: سمير شيخاني، مع الخالدين، 534- 536).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

رايَةَ الأَهْلِ، لا نَهْرَ شَرْقَ النَخيلِ الْمُحاصَرْ
بِخُيولِ الْمَغولِ السَّريعَة. في أَيِّ أَندُلُسٍ أَنْتَهي؟ هٰهُنا
أَمْ هُناكَ؟ سأَعْرِفُ أَنّي هَلَكْتُ وَأَنّي تَرَكْتُ هُنا
خَيْرَ ما فِيَّ: ماضِيَّ لَمْ يَبْقَ لي غَيْرُ جيتارَتي
كُنْ لِجيتارَتي وَتَرًا أَيُّها الْماءُ. قَدْ ذَهَبَ الْفاتِحون
وَأَتى الْفاتِحون...[1]

المعاناة الجديدة تفرض بالضّرورة شكلاً تعبيريًّا جديدًا، فالكتابة الفنّيّة تتطوّر مع الحياة، وتتجدّد بتجدّد الأفعال والمواقف، إنّها مرتبطة بصيرورة الواقع، تخضع لمختلف تحوّلاته، تتشكّل تشكيلاً يتوافق وحركيّته[2]، وحينما تكون حركة الحاضر أشدّ تقلّبًا كما يبدو في المقطوعة السّابقة المتّصلة به فإنّ هَذا يستدعي البحث عن تجارب من الماضي مشابهة ومؤثّرة كوسيلة للإقناع، من هنا كان التّاريخ راصدًا لحركة الحاضر، فالتّناصّ مع جوانب تاريخيّة يزيد النّصّ ثقلاً وكثافة، ويبدأ ذَلك بحركة مضطربة في السّطر الأوّل، فوصول الفاتحين ومضيّهم يفتح أبواب التّاريخ، ويكسر الأسيجة الزّمنيّة، والوصف عند "درويش" عادة ما يرافق المدلول التّاريخيّ؛ فيحدّد زمانيّته المبهمة؛ لذا فهو يصف الفاتحين بالقدامى في السّطر الثّاني؛ ليحيلنا إلى الماضي المكتظّ بالصّراعات، فيلخّص مسيرة التّاريخ في إشارات سريعة، لينتقل في السّطر الثّالث ويقارن بين ماضي أمّته وحاضرها، فيرسم خريطة الغد، فالواقع العصريّ والسّيطرة الأمريكيّة عليه تستدعي تذكّر "كولومبوس" مكتشف "أمريكا"، وذَلك الحدث التّاريخيّ يصرف أنظارنا إلى تحرّكات الحياة ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً؛ لندرك خطورة الوجود الأمريكيّ على العالم العربيّ الّذي تتناثر أجزاؤه في السّياق، لتبدو صورته مفكّكة، فلعلّ رايات "كولومبوس" تومئ إلى تحرّكات الغزاة الباحثين عن عوالم جديدة لبسط سيطرتهم عليها، ولعلّها تومئ للفلسطينيّ في بحثه عن مكانه متجاهَلاً، ومكلّلة جهوده بالقمع، ولا ينسى الشّاعر في السّطر الثّامن أن يجعل من "الأندلس" مثالاً لضياع ما بنته أمّة الإسلام في ماضيها وفتّتته في ماضيها، وحاضرها، ولا ينسى في خضمّ مشاعره أن يستدعي الصّورة المثاليّة الغائبة في التّاريخ العربيّ ممثّلة بـ"عبد الرّحمَن الدّاخل"، وفي مقابل ذَلك تظهر الصّورة المسيطرة على الواقع، وهي صورة المغوليّ العصريّ الّتي لا تختلف عن صورتها الغابرة، صورة المغوليّ الّذي يقهر، ويفتّت، ويدمّر. إنّه المغوليّ بخيوله السّريعة، ففي هَذا إشارة تاريخيّة إلى وسائل الغزو الماضية، بينما الخيول السّريعة لم تعدْ خيولاً، بل هي كلّ ما أنجزته العقليّة العلميّة المدمّرة، هي الطّائرات الّتي تحيل المكان العربيّ إلى ركام بين عشيّة وضحاها، والفرق يكمن في أنّ أسلافنا كانوا قادرين على التّصدّي لكلّ المخاطر المحدّقة، بينما يقف العرب اليوم مكتوفي الأيدي، بل يمدّون أيديهم إلى المغوليّ. وإذا ما ألقى المتلقّي نظرة على السّطرين الأوّل والثّاني، وما قبل الأخير، والأخير:"قد وصل الفاتحون ومضى الفاتحون..."[3]، "قد ذهب الفاتحون وأتى الفاتحون"[4] يدرك تعبير الشّاعر عن تقلّبات التّاريخ عبر السّيرورة

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 490.
(2) ينظر: ساسين عسّاف، الكتابة الفنّيّة، 122.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 490.
(4) نفسه، 490.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإنسانيّة في الماضي والحاضر، فالمفارقة ما بين الوصول والذّهاب في السّطرين تغيّر دلالة "الفاتحون" بالمقارنة مع وضعيّة الماضي والحاضر، فـ"الفاتحون" الأولى قد تشير إلى غزاة العصر، أمّا الثّانية فقد تحمل دلالة مزدوجة، ترمي إلى أمّة الشّاعر المنتصرة من ناحية، وإلى الغزاة المتّصلين بتاريخهم الماضي من ناحية أخرى، أو أنّها تقتصر على الفاتحين المسلمين الّذين أفل مجدهم، ولعلّ الدّلالة الثّانية هي الأرجح، سيّما أنّ الغزاة لم ينتهِ أمرهم، أمّا اقتران "الفاتحون" بالذّهاب والإتيان في السّطرين الأخيرين، فهو كذَلك يؤثّر في دلالتها، ويعمل على قلبها، فـ"الفاتحون" الأوّلى تعود في دلالتها إلى ما كانت عليه في السّطر الثّاني، أمّا الثّانية فهي تلتقي في معناها مع ما كانت عليه في السّطر الأوّل، فالشّاعر يتلاعب بالألفاظ والدّلالات؛ ليعمّق المغزى، وأحسب أنّه لو استغنى عن لفظ "القدامى" لكانت اللّعبة اللّفظيّة أشدّ عمقًا وفنّيّة. ولا ينسى الشّاعر أثناء ذَلك أن يعبّر عن إحساسه بالضّياع النّاتج عن فقدان الماضي والحاضر والغد في الأسطر الأربعة الأخيرة، وهو أراد من خلال كلّ ذَلك أن يذكّر أمّته بتاريخها، أراد أن يقنعها بخطورة الواقع، أراد أن يحذّرها من ذَاك المغوليّ المستحدث، فأثار لها ذكريات حاضرها الممزّق عبر "مصر" و"الشام" و"فاس" و"الأندلس"... [1]، تلك هي صورة تاريخها، فمتى كانت تلك الصّورة المؤلمة قادرة على إخراجها من بوتقة الخنوع والانكسار عليها أن تهتدي، وهل تهتدي؟ أوَليس التّاريخ الغابر المتكامل في عناصره بقادر على أن يمدّها بالعظة والعبرة إذا ما استطاعت إلى ذَلك سبيلاً؟ فالقصيدة وفقًا للتّناصّ ليست قصيدة فحسب، بل تقيم جدلاً تاريخيًّا سياسيًّا، والشّاعر ليس شاعرًا فحسب، وإنّما هو ناقد سياسيّ وباحث تاريخيّ.

الأدب فنّ يقدّم تجربة تفصح عن موقف إنسانيّ، ويكون خلوده على قدر قربه من حياة البشر، والتحامه بوجدانهم، وتعبيره عمّا يمكن أن يمسّ ذواتهم الإنسانيّة، والأدب يقدّم المعرفة بالصّورة والرّمز[2]، وأهمّ ما يحقّقه شعر "درويش" وفقًا لذَلك حلول العاطفة في الصّورة وذوبانها في كلّ أجزائها؛ إذ نكاد أحيانًا نحسّ بحركيّة العواطف في شعره[3] ، فالصّورة التّاريخيّة بما تحويه من إيحاءات، وبما تتضمّنه من معرفة تتّصل بحياة البشريّة، وتعبّر عن رغباتهم في اكتساب المعرفة وعواطفهم تجاه التّغيّرات الكونيّة، وهذا ما يتيح للإنتاج الإبداعيّ فرصة الانطلاق اللاّمحدود، ويمنحه أهمّيّة؛ لما يكشفه من مواقف متباينة، ولعلّ أهمّها موقف الشّاعر من بين تلك المواقف. في قصيدة الشّاعر :" هدنة مع المغول أمام غابة السّنديان"، تتكرّر صورة المغول التّاريخيّة بدءًا من التّناصّ في العنوان خمس مرّات، وبذَلك يكون المغول بالمعنى الحقيقيّ والرّمزيّ محور موضوع القصيدة؛ حيث يقول الشّاعر:

كم أردنا السّلامَ لسيّدنا في الأعالي.. لسيّدنا في الكُتُبْ
كم أردنا السّلامَ لغازلة الصُّوف.. للطّفل قرب المغارةْ
لهُواة الحياة.. لأولاد أعدائنا في مخابئهمْ.. للمَعُولْ
عندما يذهبون إلى ليل نروجاتهم، عندما يرحلونْ
عن براعم أزهارنا الآن.. عنّا،
وعن وَرَق السّنديانْ [4]

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 490.
(2) ينظر: طَه وادي، جماليّات القصيدة المعاصرة،21.
(3) ينظر: محمّد حمزة غنايم، الصّحوة، كتاب فصليّ يعنى بشؤون الأدب الفلسطينيّ، 185.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 406.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كُلُّ قَلْبٍ هنا لا يردُّ على النايِ، يسقط في
شَرَكِ العنكبوت. تمهّلْ تمهّلْ لتسمع مرجْعَ الصّدى
فوق خيل العَدُوّ، فإنّ المغول يُحبُّون خمرتنا
ويريدون أن يرتدوا جلد نروجاتنا في اللّيالي، وأنْ
يأخذوا شعراء القبيلة أسرى، وأنْ
يقطعُوا شَجَرَ السّنديانْ

□

المغُول يريدوننا أن نكون كما يتغون لنا أن نكونْ
حفنةً من هبوب الغبار على الصّين أو فارس، ويريدوننا
أن نُحبَّ أغانيَهُمْ كلّها كي يَحُلَّ السّلامُ الّذي يطلبونْ. .
سوف نحفظ أمثالهم. . سوف نغفر أفعالَهُم عندما يذهبونْ
مَعَ هَذا المساء إلى مرج أجدادهمْ
خلفَ أُغنية السّنديانْ[1]

يتميّز شعر "درويش" بكثافة التّرميز، وسرعة القفز من مجال دلاليّ إلى آخر، ولطافة الإشارة وغموضها، والتّلاعب بالضّمائر، والأصوات، والأزمنة، والمشاعر، والإسقاطات المتناوبة بين الماضي والحاضر[2]، كلّ ذَلك يكسب النّصّ حركيّة وتوتّرًا، يثير المتلقّي، ويدفعه إلى أن يحدجه بعقله ومخيّلته غير مرّة، ويحاول أن يبحث عن الأحاسيس المتفارقة المتّصلة به، لَكنّ ما يصل إليه لا يعدو أن يكون نتفًا، لا يمكن أن تستبطن تمامًا بوعيها إنتاجًا لاواعيًا، فبتنويع الضّمائر تظهر الأطراف الإنسانيّة التّي يشدّها الواقع الفلسطينيّ إليه، فالأفعال "أردنا، "تمهّل"، "يحبّون"[3]تبلور صورًا مختلفة تبدو عبرها صورة العدوّ التّاريخيّة المناقضة لصورة الفلسطينيّ، وكلّ ذَلك ينطلق من الواقع والمرحلة، فالقصيدة التّي أخذت منها المقطوعة تمثّل خلاصة تجربة موضوعيّة أبرز مؤثّراتها انتفاضة الثّمانينات الّتي خلّفت انعطافًا نحو السّلام، وهَذا ما حدا بالشّاعر أن يكشف عن صورة العدوّ بالاعتماد على التّاريخ كرمز معمّق للفكرة، وبالمقارنة مع صورة الفلسطينيّ المناقضة تمامًا، فالعدوّ دومًا يدّعي إيمانه بالسّلام، ويحاول أن يقلب الحقائق؛ لذا حاول الشّاعر أن يجسّد هَذا الواقع، والفلسطينيّ لم يكن يومًا معتديًا مدمّرًا، بل إنّه يبحث عن حياة آمنة على أرض وطنه، دون أن يفقده ذَلك جزءًا من حقوقه، بينما المغوليّ العصريّ يبحث عن أمن لنفسه وعذاب للآخر، هَؤلاء هم المغول الّذين عرفهم التّاريخ، فنظرة إلى الوراء لن تختفي معها صورة اليهوديّ المماثلة لصورة

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 407.
(2) ينظر: حسام الخطيب، تقنية النّصّ التّكوينيّ ومغامرة مع نصّ درويشيّ، المعرفة، ع 406، 1997م، س. 36، ص142.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 407.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المغوليّ الورائيّة، وحينما يطمع المغول في كلّ شيء حتّى إنّهم " يريدون أن يرتدوا جلد زوجاتنا في اللّيالي"[1]، فهَذا ما يتنافى كلّ التّنافي مع لغتهم التّي يخاطبون العالم بها، وهَذا ما يعاكس صورة الفلسطينيّ حيث بدت في الأسطر الخمسة الأولى؛ وتظهر صورة جديدة لليهود بالتّناصّ مع الرّمز التّاريخيّ المغول في السّطر الثّالث عشر؛ إذ يريدون انتهاك كينونة الفلسطينيّ من أجل أن يتحقّق لهم السّلام الّذي يبتغون. فالشّاعر في تلك المقطوعة راوح بين الأزمنة المختلفة؛ لتوثيق الصّلة بينها؛ وليمدّنا بنظرة وجوديّة متكاملة الأبعاد، فالماضي من خلال المغول مصدر للتّأمّل وإدراك الحقائق وإثارة الواقع، والحاضر لا شكّ أنّه الموضوع المتخيّل، أمّا المستقبل فلا انفصام له عن الحاضر، فهو الصّورة الحدسيّة له، واللّاحق من الأزمنة يؤصّله السّابق، ويحدّد مجراه، وكلّ ذَلك يتلوّن بإحساسات الشّاعر، وما يثيره لاوعيه من جماليّات.

الفنّ انفعال جماليّ وسيلته الحدس والإلهام، وغايته الإيحاء والمشاركة والحلول في ذات الحقيقة والاتّحاد بها، وقد وجد الفنّ للتّعبير عن الوجود الشّعوريّ والرّوحيّ للأشياء[2]، واتّحاد تلك العناصر في الشّعر يعني ارتقاءه إلى مستوى الحاجات الإنسانيّة المعنويّة المتنوّعة، ولعلّ الصّلة بين الماضي والحاضر تفتح آفاق الرّؤية، وتوقد الإحساس، وتؤلّف سبلاً إيحائيّة، لا تنفصل عن الحقيقة، بل تجعلها أكثر ثباتًا في ذهن المتلقّي، وقد أوجد "درويش" صلة وثيقة بين أزمنة الحياة المختلفة، فالماضي الّذي لم يعد قابلاً للشّكّ ينفذ إلى الواقع بحقائقه؛ ليتسنّى للشّاعر عبرهما استبطان ذاته والنّفاذ إلى ذات الآخر في حالاتها اللاّواعية، وسواء أكان الإدراك الشّعري خاضعًا للبصيرة والقناعة أمّ للتخيّل فهو في النّهاية وليد الواقع؛ إذ يقول الشّاعر:

قال لي في الطّريق إلى ليله:
كُلّما قُلْتُ: كلاّ . تجلّى لِيَ اللهُ
حرّيّةٌ ... وبلغتُ الرّضا الباطنيّ عن
النفس . قلتُ: وهل يُصْلِحُ الشّعرُ
ما أفسد الدّهرُ فينا وجنكيزخان
وأحفادُهُ العائدون إلى النّهر؟ [3]

إنّ أهمّ ما يميّز العمل الإبداعيّ الأسلوب الخاصّ المميّز لفنّان عن آخر، والتّعبير يتمّ في إطار وحدة كاملة تسمّى وحدة الحالة الإبداعيّة التّي تتضمّن عدّة جوانب، منها: المعرفيّ، والجماليّ، والمزاجيّ، فيخرج الإنتاج متميّزًا بحياة خاصّة، إذ إنّ العمل الفنّيّ لا ينفصل عن ظروف إبداعه[4] الّتي تتحكّم في طبيعة المؤثّرات المعرفيّة والجماليّة المشاركة في عمليّة بناء النّصّ، ومن بين تلك المؤثّرات المنوطة بالعناية في المقطوعة السّابقة النّسق التّاريخيّ الإنسانيّ، وذَلك النّسق يتّصل بأحلام الشّعراء المشتركة في الوطن العربيّ من طرف مغاير، وهي الأحلام الّتي

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 407.
(2) ينظر: إيليا الحاوي، في النقّد والأدب، الجزء الثّاني، مقدّمات جماليّة عامّة، مقطوعات من العصر الإسلاميّ والأمويّ،2.
(3) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 145- 146.
(4) ينظر: مصري عبد الحميد حنّورة، الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّيّ في المسرحيّة، 97.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

انبثقت من طبيعة الواقع الّذي أفسده الغزاة، وقد تمثّلت قسماتهم في "جنكيزخان"[1] في السّطر الخـامس، والإفـساد ينفتح على اللاّمحدود بالأحفاد العائدين إلى النّهر في السّطر السّادس، ينفتح على السّلالة المغوليّة المجدّدة للطّموحات الطّائشة، وقد انبثق ذَلك السّطر من طبيعة الحدث التّاريخيّ الّذي يصبّ في شكل النّصّ ومضمونه أو في جانبيـه، العقليّ والفنيّ، فإفساد المغول عبر التّاريخ يعدل إفساد الدّهر، وإفساد غزاة العصر يجب أن يدرك من واقعيّة النّصّ الشّعريّ الّذي يجعل تلك المعرفة تتأصّل في الذّاكرة، والإحساس يرتاد آفاق المخيّلة، وبقدر سعة دلالة التّاريخيّ في زمنه الغابر تتضاعف دلالته الرّمزيّة الّتي تومئ إلى الحاضر، فالشّاعر بوساطة التّاريخيّ عبّر عن هـمّ الإنـسان العربيّ الحالم، والمقطوعة تأرجحت بين نظرة مترنّحة للانتصار على الواقع الحالك علـى امتـداد مـساحته مـن ناحية،وذَلك بالإصرار على الحلم والتّخيّل السّائب بلا رضوخ، وبين النّظرة اليائسة من ذَلك الواقع، وما ينمّ عنه من كبت، دفع الشّاعر إلى معاناة التّجربة من ناحية أخرى.

الشّعر الحقيقيّ تجربة شاقّة ومعاناة، وقراءته قراءة فاحصة متأمّلة تجربة كذَلك ومعاناة، والـشّعر الأصـيل موقف من الإنسان ومن المجتمع والحياة بأسرها[2]، وقوام الأدب فيمـا يلهمـه مـن صـور ومعـان وعواطـف وأحاسيس[3]، والشّاعر يستند في كلّ ذَلك إلى مقوّمات تتّصل بالحقيقة في غير زمان، وتتحوّل في النّصّ إلى رمـز متخيّل ينمّ عن حقيقة أخرى، ندركها بكلّ ما نملك من معطيات حسّيّة أو مجرّدة، وإدراكنا لها وإن كان متناميًا غير متناهٍ، فهو لا يعتمد على ذواتنا فحسب، بل يستوحي من ذات الأديب ومن حاضرنا بكلّ تفاصيله وجزئيّاتـه، ومـن وتيرة الماضي الدّائبة، وكلّ هَذا ينبثق من العمل الأدبيّ المتشبّث بالأزمنة وبالعنصر الإنسانيّ محرّكًا لها؛ إذ يقـول الشّاعر:

أتذكّرُ السَّيّابَ، حين أُصابُ بالحُمّى
وأهذي: إخوتي كانوا يُعدُّون العَشَاءَ
لجيش هولاكو، ولا خَدَمٌ سواهُـمْ...إخوتي![4]

شعر "درويش" يتجذّر عميقًا في التّاريخ، وإن كان ينطلق من لحظة واقعيّة نحو ماضٍ قريب أو بعيد، نـاقلاً في ذهابه الزّمنيّ وإيابه تصوّرات، تستشفّ من الدّلالات العميقة للمفردات والصّور[5]، فاحتواء الـنّصّ الدّرويـشيّ للتّاريخ يعني التّناصّ معه انطلاقًا من رؤية محدثة للواقع المحيط به، و"هولاكو" قائدًا مغوليًّا ليس إلاّ صورة مطابقة للمجتاح العصريّ، فالمغوليّ التّاريخيّ الّذي ولج "العراق"، ودمّر، وأفجع العالم بنزوته التّدميريّة، لم تكن صـورته لتختفي في حاضرنا، بل هو الأمريكيّ الّذي يقنعنا بأنّ التّاريخ ليس إلاّ مكرّرًا لذاته في أحواله المتقلّبـة، فالـشّاعر يربط بين الأحداث المتوالية الّتي تعرّض لها"العراق" عبر التّاريخ من قبل غير غازٍ طامع، وهَذه الأحداث إنّما تأخذ طابعًا واحدًا حتّى لو اختلف الغزاة انتهاء بالسّقوط الأخير، غير أنّ الّذي زاد النّصّ انطلاقًا من الواقع حدّة وتـوتّرًا

(1) للتعرّف على هَذه الشّخصيّة، ينظر: ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، 525/5- 527، ودائرة سفير للمعارف الإسلاميّة، موسوعة الحروف، (ب-ج)، ع، (47- 48)، ص71- 75.

(2) ينظر: شفيع السيّد، قراءة الشّعر وبناء الدّلالة، 95.

(3) ينظر: محمّد حسين هيكل، ثورة الأدب، 36- 37.

(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 122.

(5) ينظر: عزّت عمر، "جدّارية" محمود درويش، تأريخ لهزائم الموت أمام المعرفة، الرّافد، ع54، 2002م، ص102.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّخييل الشّعريّ الّذي لم يكن ليتجاوز الواقع إلاّ في وسيلة التّشكيل، فيبلغ اللاّوعي أوجه بفعل الهذيان في السّطر الثّاني، وهو تعبير عن الدّهشة؛ ممّا يحدث في الواقع، وعن شدّة الألم المتمخّضة عن التّخاذل والخنوع، فالإخوة الّذين أعدّوا العشاء لجيش "هولاكو" هم كلّ العرب الملتفّين حول الغزاة بقيادة "أمريكا"، هم أولَئك الّذين مهّدوا الطّريق لهم، وبسطوها ورودًا، وليست هَذه التّجربة بمنفصلة عن تجربة الفلسطينيّ، ولن تكون مقتصرة على الوضعيّة الحاليّة، أمّا التّركيب "جيش هولاكو"[1] فهو يولجنا في الحاضر من خلاصة الماضي، وهو يوحي بتعدّديّة صوريّة، تلتقي فيها نماذج العصر الغازية بقيادة "هولاكو" حقيقة ورمزًا، وفي الطّرف المقابل تبزع صور إخوة الشّاعر، "ولا خدم سواهم"[2]، ويتكرّر إيقاع الإخوة في السّياق جنبًا إلى جنب مع "هولاكو" وجيشه، هنا نحتسّ حرارة الإحساس وعفويّة التّعبير، ولعلّ علامة الحذف الفاصلة ما بين اللّفظ "سواهم" والإخوة توحي بثقل ما يبوح به الشّاعر، وثقل الحقيقة التّي ترغمه على إفرازها في النّصّ الشّعريّ والبوح بها؛ لأنّها حقيقة، وحضور السّيّاب في النّصّ مع ذات الشّاعر المختفية وراء ذَلك النّصّ يعني أنّ المحنة تتطلّب شاعرًا، يستبطن المكبوت، ويدفع بالأحاسيس إلى حيث تجد سبيلها الأقدر على استنفادها.

إنّ الفنّان لا يتقيّد بحرفيّة الحدث التّاريخيّ المتّصل بالشّخصيّة، فهو يستخدم عناصر أخرى مكمّلة لعمله الفنّيّ بغية تصوير قوّة التّعبير الجماليّة في فنّه[3] ، فالأدب فنّ جميل غايته تبليغ رسالة ما في الحياة والوجود[4] ، والشّخصيّات والأحداث ذاتها تتحوّل إلى جماليّات إذا ما تفلّتت من زمنيّتها؛ لتعبّر عن الحاضر الّذي تتضمّنه رسالة الفنّان، فكلّ نموذج يلتفّ حوله المنتج الشّعريّ يجد نموذجه المشابه في مسيرة الإنسانيّة في زمنها المنصرم، فالتّاريخ ليس إلا مكوّنًا تراكميًّا متداخل العناصر، من هنا كان حضور المثال الإنسانيّ غير منفصل عن معالم تكوينه شيئًا شائعًا في القصيدة الحديثة المتعدّدة الخصائص. لقد كان للتّتار نصيب من الحضور في شعر "درويش"؛ إذ يقول: في قصيدته " سنونو التّتار"الّتي يبدأ فيها التّناصّ من العنوان؛ ممّا يوحي بمركزيّة ذَلك الرّمز الّذي يتكرّر لفظًا في المتن ثلاث مرّات:

على قَدْرِ خَيْلي تكونُ السّماءُ. حَلُمْتُ
بما سوف يحدُثُ بعد الظّهيرة. كان التّتارُ
يسيرون تحتي وتحت السّماء، ولا يحلمون
بشيء وراء الخيام الّتي نصبوها. ولا يعرفون
مصائرَ ما عزفنا في مهبّ الشّتاء القريب.
على قدر خَيْلي يكون المساء. وكان التّتارُ
يَدُسُّون أسماءَهُمْ في سقوف القرى كالسّنونو،
وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين،

(1) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 122.
(2) نفسه، 122.
(3) ينظر: عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، 137.
(4) ينظر: محمّد حسين هيكل، ثورة الأدب، 25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولا يحلمون بما سوف يحدث بعد الظّهيرة، حين
تعودُ السّماءُ، رويداً رويداً،
إلى أهلها في المساء[1]

... ...

لنا، نحن أهْلَ اللّيالي القديمة، عاداتُنا
في الصّعود إلى قمر القافيةْ
نُصَدّقُ أحلامَنا ونكذّبُ أيّامَنا،
فأيّامُنا لم تكن كلُّها معنا منذ جاء التّتارُ،
وها هم يُعِدُّون أنفسهم للرّحيل[2]

إنّ استدعاء الشّخصيّات التّاريخيّة عند "درويش" ينشر ظلالاً من التّوتّر، يحقن النّصوص بمدلولات جديدة ذات طابع مفارق[3]، فـ"الذّاكرة القادرة على تصوّر الماضي يمكنها أن تعيّن المستقبل في الاتّجاه المعكوس"[4]، واتّكاء الشّاعر على الماضي في المقطوعة السابقة يمدّ النّصّ بإيحاءات منبثقة من الماضي، ومتّجهة نحو الحاضر؛ لتشدّه إلى المستقبل المتخيّل، بل إنّ الأزمنة تتفاعل بطريقة يصعب حصر أبعادها، ويكون الحلم وسيلة الشّاعر لاختراق الأزمنة إلى جانب استحضار التّتار رمزًا للمحتلّ العصريّ، وبين الماضي والحاضر والمستقبل تتوزّع عبارة الشّاعر " وكان التّتار يدسّون" [5]، وفعل الكينونة يخلق جوًّا من المفارقة الزّمنيّة، فالمستقبل المتخيّل هو نقيض الحاضر، ويحال إلى ماضٍ بفضل ذَلك، والحلم لدى الشّاعر يأخذ طابعًا ذاتيًّا لاواعيًا إرضاء للرّغبة المكبوتة؛ إذ يسير التّتار تحته في السّطرين الثّاني والثّالث ، ويحاول أن يشبع تلك الرّغبة بصورة أكبر؛ إذ يتوقّف حلم التّتار، فتتحقّق الغاية عبر المخيّلة في الوقت الّذي لا يمكن الوصول إليها في الواقع، والمستقبل يرتدّ إلى الماضي متجاوزًا الحاضر، وفي السّطرين السّادس والسّابع يذكّر الشّاعر بالواقع في زمانه الغابر، ويذكّر بأنّ أزمة الحياة الحاضرة تتوقّف على وجود التّتار بوصفهم صنوًا للمحتلّ؛ لذا ينتقل بحدسه إلى المستقبل؛ ليقلب الواقع الأسن، ويكون حلمه مُوقِفًا لأحلام التّتار، والشّاعر إذ يتحدّى الواقع بالحلم يقول:" نصدّق أحلامنا ونكذّب أيّامنا"[6]، والأمل يتحقّق في الخيال، ويخرج التّتار من التّاريخ، ويؤكّد الشّاعر من خلال الصّورة التّاريخيّة الأسبقيّة الوجوديّة لشعبه؛ إذ إنّهم " أهل اللّيالي القديمة"[7]، وتمتدّ الصّورة التّاريخيّة إلى أحداث تاريخيّة تشكّل نقطة تحوّل في مجرى الحياة، تشمل نقطتي البداية والنّهاية، فالأمر يتراوح ما بين مجيء التّتار، وما بين إعدادهم أنفسهم في السّطرين الأخيرين للرّحيل،

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 58- 59.
(2) نفسه، 60- 61.
(3) ينظر: محمّد صالح الشّنطيّ، خصوصيّة الرّؤيا والتّشكيل في شعر محمود درويش، فصول، م7، ع1، 2، 1986- 1987م،ص 157.
(4) محمّد خضير، دراسات في الحكاية الجديدة، نقد أدبيّ،66.
(5) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 58.
(6) نفسه، 60.
(7) نفسه،60.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي ذروة التّحدّي يشدّ الشّاعر وعيه الباطن نحو المستقبل؛ ليرسم صورة متخيّلة نابضة بالحياة بقوله:" وهـا هـم يعدّون أنفسهم للرّحيل"[1] ، فالاستناد إلى الماضي لم يكن من أجل تصوير الواقع فحسب؛ بل ليجسّد أحلام هَذا الواقع متّجهًا نحو المستقبل، والتّتار الّذين عرفوا ببطشهم وجبروتهم في مرحلة تاريخيّة سالفة اندثروا، وتمّ جلاؤهم، وليس ذَلك سوى تعبير عن إحساس ملحّ بالرّغبة في اندثارهم عن أرضيّة الحاضر.

لا بدّ للشّعر أن يكون قادرًا على ترجمة تفاصيل التّجربة إلى لغة لها قدرتها على الانزياح عـن الجانـب المرجعيّ لها، وذَلك الانزياح يجعل اللّغة ذات طبيعة شعريّة، تختلط فيه المرجعيّة بالإيحاء، ويتلبّـسها شـيء مـن الغموض الّذي يفتح القصيدة على ثراء الاحتمالات التّأويليّة[2]، واختيار الرّموز التّاريخيّة الّتي تعدّ جزءًا من نـصّ وسيلة انتقال للّغة من مجالها الأصليّ إلى مجال رمزيّ، له دلالته الخبيئة الّتي قد يقتصر تفسيرها أحيانًا علـى ذات الشّاعر، وقد تتضمّن إيحاءات عدّة، تتنوّع بتنوّع رؤى المتلقّين، وتحدث نوعًا من الإيهام، وتحرّك التّاريخ منفـصلاً عن باقي عناصره وعالمه الخاصّ؛ ليتّصل بعالم القصيدة؛ إذ يقول الشّاعر في قصيدته:" فرس للغريب":

...لو كانَ جِسْرًا عَبَرْناهُ. لَكِنَّه الدّارُ والهاوِيَة
وللقَمَرِ البابِليّ على شَجَرِ اللّيلِ مَمْلَكَةٌ لَمْ تَعُدْ
لَنا، مُنْذُ عادَ التّتارُ على خَيْلِنا . والتّتارُ الجُدُدْ
يَجُرُّونَ أَسْماءَنا خَلْفَهُم في شِعابِ الجِبالِ، ويَنْسَوْنَنا
ويَنْسَوْنَ فينا نَخيلاً وَنَهْرَيْنِ: يَنْسَوْنَ فينا العِراقْ[3]

الرّمز إذن إسقاط وتحويل، وهو إحدى أوّليّات الدّفاع عن الذّات أمام التّحـدّيات الكبـرى، وكلّمـا كبـرت التّحدّيات،فإنّ الذّهنيّة المضطهدة مضطرّة إلى خلق رموز تساعدها على الاستمرار[4]، وليس التّناصّ التّاريخيّ فـي معظم حالاته سوى رموز، تعكس مجابهة تحدّيات الواقع كما يبدو في المقطوعة السّابقة الّتي تربط سلسلة الأحـداث التّاريخيّة الّتي تنتهي عند التّجربة الّتي يعبّر عنها الشّاعر، فيستدعي الموضوع غير حادثة انهيار تعرّض لها العراق إلى أن يصل إلى انهيارها الأخير، وهَذا ما شدّه في السّطر الثّالث إلى إحداث التّداعي بقوله:" منذ عاد التّتار علـى خيلنا"[5]، وبالإحالة إلى التّاريخ يصوغ الشّاعر الفكرة معتمدًا على الإشارة التّاريخيّة " خيلنا"، وهَذا التّصوير الحـيّ لا يخلو من تعميق لمعنى الذّلّ والهوان لكون التّتار يعودون على خيلنا، وليس هَذا ببعيد عمّا يجري في الواقع الّذي لا يختلف عن زمن ماضٍ شابهه في ملامحه، فالغزاة لا يدخلون ديارنا إلاّ بعون منّا، ويكسب الشّاعر الرّمز طابعًـا عصريًّا إذا ما نعت هَؤلاء الغزاة بالجدد، ويقيم علاقات غامضة بين أجزاء الجمل، وفي النّهاية يعبّر عن استمراريّة النّسق الطّاغي على توجّهات الحياة في جانبيها: الماديّ والمعنويّ وفقًا لأزمنة متواصلة ومتباعدة في آن.

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا ، 61.
(2) ينظر : صبري حافظ، التّناصّ وتحوّلات الشّكل في بنية القصيدة عند السّيّاب، نزوى، ع7، 1996م،ص 25.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 551.
(4) ينظر: إبراهيم العلم وآخرون، دراسات نقديّة في الأدب الفلسطينيّ المحلّيّ، 147.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 551.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ المحتوى الانفعاليّ الّذي يرتبط بظروف اجتماعيّة أو حالات نفسيّة أنتجته يعدّ مجالاً واسعًا للتّعبير الفنّيّ، فالانفعال لا بدّ أن يجد تنظيمه كي يمكن التّعبير عنه، والفنّان يعمل ما في وسعه لكي يجد المعادل الفنّيّ لانفعاله[1]، وليست الحالات النّفسيّة الّتي تسيطر على ذات الفنّان بمنفصلة عن المكوّنات الاجتماعيّة والبيئيّة المحيطة به، وهَـذا ما يولّد في ذهن الشّاعر الرّغبة في البحث عن منفذ، يتخلّص بوساطته من الطّاقة الانفعاليّة تخلّصًا مجديًا، لا يذهب جفاء، بل ينتج عنه إبداع يستقرّ في ذاكرة البشريّة، وحتّى يكون هَذا الإبداع أكثر تميّزًا فهو لا يعبّر عن معطيـات الواقع بدلالتها المألوفة، بل يبحث عن المعادل الفنّيّ الذّي تتلقّاه كلّ الملكات الإنـسانيّة القـادرة علـى الاسـتقبال والاستجابة بما لا يتوقّف على تصوّر التّجربة تصوّرًا ذهنيًّا،وليس التّاريخ الغابر إلاّ معادلاً فنّيًّا وموضوعيًّا لتاريخنا الحاضر؛ إذ يقول الشّاعر، وقد عكس الواقع المألوف:

أنا مَنْ رأى نومَ التّتارِ على الخيولِ الراكضةْ.

أنا مَنْ رأى أمعاءَهُ فوق الدّوالي . . فاقْتَرَبْ.

أنا مَنْ رأى خمسينَ عَصرًا جاثمًا فوق الدّقيقةِ. فاقْتَرَبْ

أنا مَنْ رأى تسعينَ والدةً لبنتٍ واحدةْ [2]

إنّ التّجربة الشّعريّة تتطلّب مستوى من الثّقافة، وخيالاً خصبًا نشطًا؛ لأنّ الشّاعر يتعامل فيها أساسًا مع أفكار ودلالات ذهنيّة دقيقة، وعليه أن يقدّم عطاء جديدًا، ملتزمًا بروح الأداء الشّعريّ، [3] والأفكار متّصلة بالواقع الحاليّ أو الماضي في المقطوعة السّابقة تحتشد بإيحاءات لاواعية، وتعكس تصوّرًا ذاتيًّا ينمّ عن إحساس متلهّـف لتجـاوز الواقع، فالشّاعر برؤياه ينتزع لثام التّتار التّاريخيّ؛ ليغشيه لغزاة العصر ممثّلين أوّلاً باليهود، وهو أثناء ذَلك يعكس الصّورة الحدسيّة الماثلة في ذهنه بالرّموز والصّور، ويعبّر عن أمنية ورغبة ملحّة بصورة مغايرة للوضعيّة القائمة، فـ"الخيول الراكضة"[4] في السّطر الأوّل إشارة تاريخيّة معهودة، غير أنّ الّذي لم يؤْلف في ذَلك السّطر "نوم التّتار على الخيول"[5]، وهَذا التّعبير وإن كان بصورته المجازيّة يرمز إلى جلاء التّتار واندثارهم، فالتّتار في واقع الشّاعر لم ينجلوا، ولم تغب صورتهم الممقوتة عن تاريخ الفلسطينيّ، ويتأكّد ذَلك حينما تكون الخيول راكضة رغم نوم التّتار عليها، دلالة على أنّ لهم صحوة، وغيابهم يكون مؤقّتًا، وهَذا ما يرمز إلى تجدّد الغزاة، فلعلّ التّتار في نومهم هـم الغزاة الأصليّون، وفي صحوهم هم غزاة العصر المشابهون لهم، ويمتدّ التّصوير في السّطر الثّاني بالاسـتناد إلـى التّناصّ التّاريخيّ رغبة في الوصول إلى الهدف حتّى لو في حلم اليقظة الّذي يغذّي رغبة إنسانيّة، يتوصّل إليها في عالم التّخيّل والإيهام؛ حيث الأمعاء فوق الدوالي، هنا تتحقّق الرّغبة المكبوتة في الذّات، ويجد الشّاعر متنفّسه نحـو أحلامه النّائية، فالشّعر قد يكون عالمًا خاصًّا، يبنيه الشّاعر بالطّريقة الّتي يريد تعبيرًا عن رفض عالمه المادّيّ.

(1) ينظر: رمضان الصّبّاغ، عناصر العمل الفنّيّ، دراسة جماليّة، 77، 76.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 318.

(3) ينظر: شفيع السّيّد، قراءة الشّعر وبناء الدّلالة، 187.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 318.

(5) نفسه، 318.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يعيد الشّاعر للمأثور الحياة في صورة معاصرة من خلال التّناصّ،[1] وبذا يبادل النّصّ المستقطب النّصّ الأصليّ عوامل الإخصاب والنّماء، فكلاهما يمدّ الآخر بالعمق والبقاء، والنّصّ التّاريخيّ بما يتضمّنه من حقائق ثابتة تعاد صياغتها فنيًّا يعمل على مدّ المنتج الشّعريّ ببعد إنسانيّ، له أهمّيّته الخالدة، وقد تنوّعت النّماذج الإنسانيّة المنتقاة من التّاريخ من أجل تخصيب النّصّ وإطرائه وتعميق الإيحاء، وقد كان الصّليبيّون سبيلاً لبلوغ تلك الغاية إلى جانب النّماذج البشريّة السّابقة؛ حيث يقول "درويش":

كُنْتُ أَمْشي إلى الذّاتِ في الآخَرِينَ، وها أَنَذا
أَخْسَرُ الذّاتَ والآخَرِينَ. حِصاني على ساحِلِ الأَطْلَسيّ اخْتَفى
وَحِصاني على ساحِلِ المُتَوَسّطِ يُغْمِدُ رُمْحَ الصّليبيّ في.[2]

إنّ مادّة الأدب تستمدّ من البشريّة والتّجربة الإنسانيّة، ثمّ تعود بعد التّأويل ليتسلّمها النّاس من جديد، فتصبح مرّة أخرى جزءًا من تَجربتهم، والفنّان في هَذه العمليّة هو الوسيط[3]، كما أنّ التّعبير الشّعريّ جزء من الحالات النّفسيّة والشّعوريّة، وهو لغة، واللّغة كائن حيّ يتجدّد بتجدّد تلك الحالات[4] الّتي لا تنفصل عن المصدر الإنسانيّ الّذي استمدّت منه التّجربة،والمقطوعة السّابقة الّتي انبثقت من مرحلة التّسعينات المشعرة بالخسارة عقب تجربة السّلام تمثّل الذّات في ضوء التحامها بالمجتمع، وتعكس الأزمة النّفسيّة الّتي مرّ بها الشّاعر في مرحلة تخطٍّ زمنيّة متّصلة بالمجتمع الفلسطينيّ، وينعكس اتّصال الذّات بالمجتمع عند الشّاعر في السّطر الأوّل؛ حيث مشيها في الآخرين بيد أنّ النّتيجة تتحوّل لتتلاءم مع الإحساس بمستجدّات الحياة، فيخسر الشّاعر ذاته والآخرين في السّطر الثّاني، وقوّة العواطف الكامنة في الذّات تتطلّب صورة مناسبة قادرة على إخراج النّمط الإنسانيّ العصريّ بما يثير الذّاكرة نحوه، ويجعله أسهل إدراكًا وأكثر تنفيرًا، فيتوجّه الشّاعر نحو التّاريخ؛ ليقبض بطرف الصّورة، والحصان إشارة إلى أحداث التّاريخ والصّراعات الّتي أدارها الصّليبيّون عبره، واختفاء الحصان من ناحية ،وإغماده الرمح في جسد الشّاعر من ناحية أخرى ليس إلاّ تعبيرًا عن واقع عصريّ مشابه للواقع التّاريخيّ في بعض الملامح، ومغاير له في ملامح أخرى، فالإشارات التّاريخيّة بالإضافة إلى أنّها تمدّ تطلّعاتنا نحو التّاريخ، ترمز إلى واقع الخذلان الّذي يثير الإحساس بالضّياع واليأس عبر الإنتاج الشّعريّ. إنّ الصّليبيّ بكلّ ما تحمله ملامحه من نزعة دينيّة قاسية مدمّرة للإنسان والمعتقد هو الصّورة الملائمة ليهوديّ العصر، بل للغزاة بصورة أشمل.

"إنّ الشّعر بوصفه فعاليّة فنّيّة عالية، يكشف العالم، يضيئه، ويقدّمه ذاكرة حاضرة باستمرار، تفكّك الأشياء وتركّبها، تصوغها وتدفعها للإنسان بحميميّة، ويعرف من خلالها العالم"[5]، فالشّاعر يعيد تكوين العالم باستناده إلى التّاريخ باحثًا عن غايته الّتي يسعى إلى تحقيقها بسلسلة من التّخطيطات الّتي تختفي معها الفواصل الزّمنيّة والحدود

(1) ينظر : عبد الواحد لؤلؤة، (التّأصيل والتّحديث في الشّعر العربيّ)، من قضايا الشّعر العربيّ المعاصر، التّناصّ مع الشّعر الغربيّ، الشّعر الإنكليزيّ: إليوت والمدرسة اللاّشخصانيّة، الشّعر الفرنسيّ: سان جون بيرس، الوحدة ، ع82/ 83، 1991م، س.7، ص15.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 488.

(3) ينظر: روي كاودن، الأديب وصناعته، 37.

(4) ينظر: الأدب العربيّ المعاصر، أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأوّل، 1961، 179.

(5) يوسف حامد جابر، خليل حاوي، شاعر الموت والحريّة، عالم الفكر، م31، ع2، 2002م، ص204.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المنطقيّة، فيشكّل العالم بالطّريقة الّتي يريدها، وهَذا التّشكيل المتخطّي لصورة الحياة المألوفة أداته اللّغة الّتي تكسر كلّ ما يريد تحطيمه، وتبني كلّ ما يسعى للوصول إليه حالمًا؛ إذ يقول:

لا أُريدُ العودةَ الآن، كما
عاد الصّليبيُّونَ مِنّي، فأنا
كُلُّ هَذا الصّمتِ بين الجهتين: الآلهة
من جِهَةٍ،
والّذين ابتكروا أسماءهم
من جِهَةٍ أُخرى، [1]

النّصّ الشّعريّ حركيّة من الدّلالات، وهو لا يقدّم اليقين بل الاحتمال، إنّه نصّ يتجدّد مع كلّ قراءة، لا ينتهي، ولا يستنفد؛ وبذا يكون عملاً خلاّقًا[2]، آيلاً لاكتساب صبغة زمنيّة لامنتهية، فالاتّكاء على النّصوص الماضية كما يبدو في المقطوعة السّابقة يسهم في سيرورة النّصّ، سيّما أنّ الماضي لن يتغيّر زمنه مستقبلاً، بل سيبقى ماضيًا، أمّا الحاضر الّذي سيؤول إلى ماضٍ، فهو يبقى خفيًّا وراء الماضي المستحضر، ويكون في حالة من التّمويه، وكلّما ابتعد الزّمن بالنّصّ ازداد غموضًا لابتعاده عن واقعه الأصليّ الخاضع للتّفسير، ففي ضوء استحضار المثال الصّليبيّ في السّياق السّابق يرفض الشّاعر العودة، لَكنّ رفضها ليس لأنّه يرفضها في ذاتها، بل يرفضها وقت إنتاج القصيدة انطلاقًا من وضعيّة معيّنة تتّصل ببدايات التّسعينات من تاريخ الفلسطينيّ، والشّاعر يرفض العودة في لاوعيه بالطّريقة الّتي عاد بها الصّليبيّون الّذين يتّخذهم رمزًا للمحتلّ في السّطر الثّاني، فهو يشير إلى مرحلة يتجدّد فيها الوجود الصّهيونيّ على أرضه، فالصّهيونيّ لم يخرج أصلاً؛ وبذَلك لن تكون له عودة، وعودة الفلسطينيّ في تلك المرحلة ليست عودة في ذاتها بقدر ما هي تأكيد لعودة المحتلّ، بل لوجوده، وما يعمّق الإحساس بذَلك هو ارتباط عودة الصّليبيّين باللّفظ " منّي" في السّطر الثّاني، فهَذا لا يثبت وجود الصّهيونيّ على الأرض فحسب، بل يثبت تغلغلهم في الذّات الصّليبيّة، واستحضار الرّمز التّاريخيّ المقيم في الذّاكرة الإنسانيّة يخلق جوًّا من الإثارة. يتضاعف بخروج ذَلك الرّمز من جسد الشّاعر، وهَكذا يكون التّاريخ وسيلة لإيقاظ الشّعور الإنسانيّ عبر مساحات مكانيّة شاسعة.

إنّ ديمومة الرّمز في طاقته الإيحائيّة تنهض أوّلاً من عدم ابتذاله بمضمون محدّد، ومن كونه حامل انفعال وإحالة جماليّة، وهَذا ما يجعل الإحساس الانفعاليّ المكثّف مهيمنًا على النّصوص الشّعريّة ذات البنية الرّمزيّة[3]؛ فيجعلها خصبة متّصلة بالنّفس الإنسانيّة وتطلّعاتها، والتّاريخ قبل أن يتحوّل بالتّناصّ إلى رموز شعريّة، له تأثيره الّذي لا ينقطع في حياتنا، أمّا إذا تحوّل إلى رموز تكون جزءًا من نصّ شعريّ يحمل أحداثًا مثيرة، تتّصل بنا اتّصالاً مباشرًا– فهَذا ما يكسب النّصّ فاعليّة مكثّفة تزخر بالمشاعر المتراوحة ما بين الماضي والحاضر، وقد وجد "درويش" في صورة الرّوم وما تثيره تلك الصّورة من أَحداث نموذجًا حيًّا، ينقل إلينا من خلاله صورة العدوّ،

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 93.
(2) ينظر: أدونيس، كلام البدايات،27.
(3) ينظر: سعد الدّين كليب، جمالية الرّمز الفنّيّ في الشّعر الحديث، الوحدة، ع82– 83، 1991م، س.7، ص39.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فجاءت أوّل إشارة إلى الرّوم مبكّرة في ديوانه "عاشق من فلسطين"، ثم ظهرت إشارات أخرى في دواوين لاحقة بصورة أشدّ ثراء حيث يقول:

نَمْ، يا حبيبي، ساعةً
حتّى يعود الرّومُ، حتّى نطرد الحرّاسَ عن أسوار قلعتنا،
وتنكسرَ الصّواري.[1]

يتحقّق الجمال في العمل الفنّيّ بالصّدق في التّعبير، وهزّ الإنسان من الأعماق، بجعله ينفعل مع مضمون العمل الفنّيّ[2]، وتزداد السّمة الجماليّة وضوحًا إذا جمع النّصّ بين الصّدق والانفعال المكثّف وقوّة التّأثير من ناحية، وبين عناصر الجمال النّاتجة عن الاتّصال بصور الماضي وأحداثه – كما هو الحال في النّموذج السّابق– من ناحية أخرى؛ وذَلك لأنّ الماضي وأحداثه يسهمان في تعميق الانفعال النّاتج عن إدراك المعنى بعمق، والشّاعر أوصلنا إلى خضمّ انفعالاته بالإفادة من الرّوم ستارًا يلبسه للمجتاح الصّهيونيّ، وهو إذ يبغي الوصول إلى ذَلك يقول: "نم، يا حبيبي"[3]، وأيّ نوم هَذا الّذي يكون استعدادًا لعودة الرّوم؟ النّوم عند الشّاعر حتّى يعود الرّوم منتهكين لكلّ شيء ومنتصرين هو الحلّ أمام سطوة تحدّيات الغزاة، هنا تكمن السّخرية الّتي يلجأ إليها تعبيرًا عن مناقضة الواقع الحاليّ للتّاريخيّ، ويبرز ذَلك من خلال استلهام حادثة تاريخيّة متّصلة بالرّوم، وهي معركة ذات الصّواري[4]، فإذا كان المسلمون في التّاريخ قد تمكّنوا من استعادة قواهم والانتصار في نهاية تلك المعركة، فالواقع الحاليّ يأتي مناقضًا لكلّ ذَلك؛ لذا يطرد الحرّاس، وتنكسر الصّواري في السّطرين الثّاني والثّالث، واختيار صيغة انفعل للفعل " تنكسر" له دلالته الخاصّة في نفس الشّاعر، وهي دلالة تعبّر عن معركة غير متكافئة، ومن هنا يكون التّاريخ وسيلة للتّأنيب والإشعار بعظم الذّنب، ويتأكّد ذَلك المعنى حينما يواصل الشّاعر في موقع آخر من القصيدة قائلاً:

عَرَبٌ أطاعوا رُومَهم
عَرَبٌ وباعوا رُوحَهم
عَرَبٌ . . وضاعوا[5]

إنّ إلحاح الشّاعر على كلمة واحدة أو مجموعة من الكلمات له دلالة نفسيّة مؤكّدة[6]، من هنا تكرّر استحضار الشّاعر للمثال الإنسانيّ "الرّوم" غير منفصل عن نصّ مفسّر للأحداث التّاريخيّة في المقطوعة السّابقة، فالتّصوير وإن لم يبدُ عميقًا يعبّر عن إحساس عميق، فهو يعصف بالواقع التّاريخيّ؛ ليتلاءم مع الواقع الحاليّ، وطاعة العرب للرّوم ليست إلاّ تعبيرًا عن تخاذلهم أمام الغزاة الصّهاينة، فيبدو العربيّ ذليلاً مستعبدًا أمام رومي العصر، وهَذا ما يناقض الواقع التّاريخيّ.

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 11.
(2) ينظر: عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال،134.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،11.
(4) ينظر في ذَلك:ابن كثير، البداية والنّهاية،157/7– 158، وينظر: ابن تغري بردي، النّجوم الزّاهرة في ملوك مصر والقاهرة،117/1 وينظر: ابن الأثير، الكامل في التّاريخ،117/3– 119.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 26.
(6) ينظر: خريستونجم، التّحليل النّفسيّ للأدب، الثّقافة النّفسيّة، م1، ع4 ، 1990م، ص74.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من معالم الحداثة اللّغويّة استخدام الرّمز للتّلميح بالمحتوى عوضًا عن التّصريح[1]، فالرّمز تفاعل بين مظاهر خارجيّة ومشاعر جماعيّة، لَكنّه موجّه بخلفيّة عقليّة خاصّة، مهمّتها إبراز المزاج الذّاتيّ للشّاعر بالإضافة إلى التّعبير عن تلك المشاعر الجماعيّة[2]، والشّاعر منطلقًا من بعد ذاتيّ، تكوّنه عوامل اجتماعيّة يستمدّ صوره من الماضي مستبعدًا أحداثه بالطّريقة الّتي تتناسب مع الفكرة المنبثقة من الطّبيعة الاجتماعيّة، ويأتي ذَلك بالبحث عن معادل يتّفق وطبيعة صنوه الّذي يمثّل محور التّجربة، فالنّموذج الإنسانيّ المعاصر له قرائن في العصور الماضية صالحة لإبراز ملامحه بالانصراف عن المألوف وإحداث نوع من الإغراب والتّمويه؛ إذ يقول متناصًّا مع الرّوم بكلّ ما يقتضيه النّصّ من تصوّرات منبثقة من السّجلّ التّاريخيّ:

والصّراعُ هو الصّراعُ
والرّوم ينتشرون حول الضّاد
لا سيفٌ يطاردهم هناك ولا ذراعُ
كُلّ الرّماح تُصيبُني[3]

إنّ لغة البناء الشّعريّ لغة الخيال والانفعال والعلاقات الدّاخليّة الموحية، وإيحائيّة اللّغة الشّعريّة جاءت من محدوديّة مفرداتها؛ لتعبّر عن تلك الانفعالات والدّوافع، [4] ولم يكن اللّجوء إلى التّاريخ في المقطوعة السّابقة من أجل حاجة لغويّة متجدّدة فحسب، وإنّما له غاية موضوعيّة تتّصل بفكرة اجتماعيّة سائدة، لم تنقل بالطّريقة المتداولة، فالشّاعر في السّطر الأوّل يلج الواقع بالتّعبير عن الصّراع القائم فيه؛ ليشير فيما بعد إلى أطرافه، فالرّوم بوصفهم جزءًا من نصّ تاريخيّ، له أبعاده الاجتماعيّة الأصليّة، يحرّكون الصّراع في عصرنا الحاليّ على أنّهم صورة مماثلة للمحتلّ، والشّاعر انطلاقًا من التّاريخ يعبّر عن خطورة وجودهم بصورة أشدّ إيقاعًا للأثر في النّفس، والصّراع العربيّ الرّوميّ عبر التّاريخ يتجدّد في معناه وفي أطرافه وطريقة عرضه؛ إذ إنّ الرّوم "ينتشرون حول الضّاد"[5]، إنّها صورة موحية دالّة على الموقف، وفي الانتشار في السّطر الثّاني إحساس بالحصار الّذي يعترض الوجود، ومع ذَلك " لا سيف يطاردهم هناك ولا ذراع"[6]. هنا تكمن المفارقة بين الماضي المستحضر والحاضر، ولا تقف المفارقة بينهما عند هَذا، وإنّما يتحوّل العربيّ من مطارد للرّوم المستحدثين إلى مطارد للفلسطينيّ؛ حيث " كلّ الرّماح"[7] تصيب الشّاعر، فلم يقف الأمر على التّقاعس والصّمت. و"السّيف" و"الرّماح" إشارتان تاريخيّتان، لهما ما يناظرهما في الأثر في هَذا العصر.

يتولّد إحساس الذّات بضياعها بتوزّعها بين أزمنة بؤرتها الحاضر، وتتّجه نحو الماضي والآتي معًا. وتستحضر الذّات ماضيها بتحريك الذّاكرة الّتي تتراوح بين الفرديّة والجماعيّة،[8] ويكتسب هَذا الإحساس قوّته إذا كانت هناك قضيّة جوهريّة تجعل الماضي يلامس الحاضر، ويقترب من المستقبل توجّسًا من الواقع، وقضيّة الشّاعر

(1) ينظر: إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشّعر العربيّ الحديث، 332.
(2) ينظر: عبد القادر الرّباعي، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، 130.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،116.
(4) ينظر: عبد القادر الرّباعيّ، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، 16.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،116.
(6) نفسه،116.
(7) نفسه،116.
(8) ينظر: رشيد يحياوي، الشّعر العربيّ الحديث، دراسة في المنجز النّصّيّ، 133.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الّتي أفرغت في ذهنه منذ مرحلة طفوليّة مبكّرة، تشتمل على الذّاتيّة والجماعيّة، وهَذا ما جعل الإحساس بضياع الذّات والبحث عن حلّ لها يسيطر على انفعالاته؛ حيث يقول:

وعليهما أن تحفظا فَلَكَ الجِوارِ الفارسيّ
وهاجسَ الرّوم الكبيرَ، ليهبط الزّمن الثّقيلُ
عن خيمة العربيّ أكثرَ. من أنا؟ هَذا[1]

تشكّل الدّوافع النّابعة من علاقة الشّاعر بواقعه وبذاته المنطلقات الأساسيّة الّتي تحدّد اتّجاه الخبرة الاجتماعيّة في بحثها عن الشّكل الشّعريّ الموائم لها؛ ممّا يولّد دوافع تعبيريّة إبداعيّة[2]، والمقطوعة السّابقة إذ تمثّل رؤية تراوح بين الذّات والمجتمع تستند إلى التّاريخ بوصفه مصدرًا يتّصل بالمجتمع الإنسانيّ دون خضوع لقيود زمانيّة، ويمكن أن يتّصل في الوقت ذاته بالحسّ الفنّيّ الإبداعيّ، لَكنّه يبقى قاصرًا إذا لم يزوّد بأساليب فنّيّة مصدرها الذّات، وإلاّ قد يقترب ذَلك من المباشرة إذا ما بدا للمتلقّي أنّه يمثّل تجربة تاريخيّة حقيقيّة، تنقل الواقع نقلاً مباشرًا، من هنا كان الرّوم الممثّلون للعدوّ المعاصر هاجسًا كبيرًا أثقل صدر الشّاعر حتّى تحوّل إلى مسيطر على الذّات، وتتجلّى الفعاليّات الفنّيّة بهبوط الزّمن الثّقيل عن خيمة العربيّ في السّطرين الثّاني والثّالث في جوّ لاواعٍ، تُفقد من خلاله القدرة على إدراك المعنى نتيجة لقوّة الإحساس بالضّياع، والتّركيبان:" هاجس الرّوم الكبير"[3]، و " الزّمن الثّقيل"[4] يكشفان عن ثقل الإحساس بوجود الأعداء، وهَذا الإحساس تطلّب عودة للتّاريخ واعية له، ومدركة لكنهه، مشبعة بالإحساس بالحاضر، والتّجربة المتّصلة به.

إنّ لجوء الشّاعر إلى استعارة الشّخصيّات التّاريخيّة يشبع دوافعه الاجتماعيّة، والفكريّة، والثّقافيّة، والسّياسيّة، والنّفسيّة، في الوقت الذّي يشبع فيه الدّوافع التّعبيريّة الإبداعيّة الّتي تتكوّن استجابة للدّوافع الأخرى النّابعة من علاقته بواقعه وذاته[5]، وتأتي تلك الشّخصيّة لتتّصل بواقعنا من المنطقة الّتي تتّسع لها المساحة الشّعريّة الملائمة لحضورها، فيكون لها أثرها البارز في السّياق، وتستمدّ قيمتها من خلال ذَلك الأثر، وقد استعان الشّاعر بشخصيّة "هرقل" قائدًا للرّوم، وإن لم يكن تكرارها ملحوظًا؛ حيث يقول:

اسّهينا من دموع النّادبات، الرّاقصات، الباكيات
نروي، إذًا، ركْضَ القلوبِ مع الخيول إلى هبوب الذّكريات
نروي صُعُودَ هرقْل في دمه الأخيرِ وفي جنون الأمّهات[6]

تكمن القيمة الحقيقيّة للفنّ في تقديمه نموذجًا واقعيًّا، يعبّر عن قدرة الإنسان على فهم العالم وإعادة تغييره، وتنظيم قيمه وعلاقاته، [7] ويزداد ذَلك النّموذج واقعيّة إذا ما استلهم من واقع الأمم الغابرة؛ فيتّحد النّمطان الواقعيّان

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 115.
(2) ينظر: عبد الرّحمَن بسيسو، قصيدة القناع في الشّعر العربيّ المعاصر، تحليل الظّاهرة، 208.
(3) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 115.
(4) نفسه، 115.
(5) ينظر: عبد الرّحمَن بسيسو، قصيدة القناع في الشّعر العربيّ المعاصر، تحليل الظّاهرة، 207.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 440.
(7) ينظر: طَه وادي، جماليّات القصيدة المعاصرة، 65.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في المقطوعة السّابقة ليكوّنا في المنتج الشّعريّ واقعًا جديدًا، يأخذ من خيال الشّاعر بالإضافة إلى أخذه من تجربتين متباعدتين زمانيًّا، فـ"هرقل" هو النّموذج الحقيقيّ المرفوض في عصره، وهو النّموذج الرّمزيّ المرفوض في عصرنا، والشّاعر يرسم صورته المتخيّلة لذَلك النّموذج بما يتماشى مع أحلامه وتطلّعاته الّتي لم تجد سبيلها في الواقع، فوجدته عبر المخيّلة بالاتّكاء على التّاريخ في جوانبه المثيرة.

الرّمز ليس ردّة إلى الماضي فحسب،بل له دلالات تنبئيّة وغايات مستقبليّة[1]، والرّموز التّاريخيّة وسيلة من وسائل التّناصّ لاستكناه الماضي تعبيرًا عن المستقبل غير منفصل عن الحاضر، كما أنّ الشّخصيّة التّاريخيّة بملامحها السّلبيّة صورة لتجسيد الحلم المتّصل بأحاسيس الكره والامتعاض، وهي الصّورة المطابقة للنّموذج العدوانيّ الممقوت؛ حيث يقول الشّاعر:

ففرعون مات

ونيرون مات

وكلّ السّنابل في أرض بابلَ

عادت إليها الحياة ! [2]

يستغلّ "درويش" الشّخصيّة التّاريخيّة محاولاً استئناس الأمل؛ إذ يوظّفها توظيفًا يخدم الإحساس والغاية، فالشّاعر يوجّه الواقع نحو الأمل مثيرًا صورة تفاؤليّة حالمة، تستند إلى الحدس؛ فموت " نيرون" و" فرعون" تعبير عن الأمل بالقضاء على المحتلّ، وزوال الاحتلال؛ ممّا يجلب الحياة للوطن في المرحلة الآتية، ويؤكّد الشّاعر ذَلك باستخدام صيغ الماضي الواثقة بقوله:" مات"، "عادت"، ويحاول أن يقنع نفسه وقارئه بأن ذَلك لم يعد حلمًا، بل هو واقع، ويستند في ذَلك إلى التّاريخ؛ ليجعل الصّورة الحدسيّة أقرب إلى التّخيّل الذّهنيّ، والمثول في الذّاكرة، وكأنّه أراد أن يضعنا في مواجهة التّاريخ الغابر بوصفه وجهًا مغايرًا للحاضر في بعض جوانبه، ومشابهًا للمستقبل المتخيّل في جوانب أخرى.

الشّعريّة فضاء مفتوح، ويتفاوت حظّ الشّعراء من ذَلك بقدر طاقتهم، وقدرتهم على امتصاص وتمثّل خبرات الآخرين[3]، والتّاريخ ببعض محتوياته يكون قابلاً للامتصاص والتّمثّل من قبل الذّات الشّاعرة القادرة على الاستيعاب والهضم والاستقبال في مادّة الإحساس والمخيّلة، فالشّخصيّات التّاريخيّة بكلّ ما ملكته من سلطة على الواقع وقدرة على توجيهه الوجهة الّتي قد تتناسب أو تتنافى مع الغاية والإرادة شكّلت الصّورة الرّاكنة في مخيّلة الشّاعر نتيجة لإدراك الحاضر، وعمق الإلمام بمكوّناته حيث يقول:

والْبَحْرُ، هَذا الْبَحْرُ، في مُتَناوَلِ الأَيدي. سَأَمْشي فَوْقَهُ

وَأَسُكُّ فِضَّتَهُ . وَأَطْحَنُ مِلْحَه بِيَدَيَّ . هَذا الْبَحْرُ لا

(1) ينظر: عادل كمال خضر، مفهوم الرّمزيّة في التّحليل النّفسيّ (3) تطوّر مفهوم الرّمزيّة في التّحليل النّفسيّ، علم النّفس، ع 61، 2002م، س16.، ص10.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 155.

(3) ينظر: صلاح فضل ، تحوّلات الشّعريّة العربيّة، 66.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يَحْتَلُّهُ أَحَدٌ . أَتى كِسْرَى وَفِرْعَوْنٌ وَقَيْصَرُ وَالنَجاشي
وَالآخَرُونَ، لِيَكْتُبُوا أَسْماءَهُم ، بِيَدِي، على أَلْواحِهِ[1]

التّعبير الشّعريّ ترديد شعوريّ لتجارب وانفعالات متشعّبة المنطلقات، متنوّعة الاتّجاهات الّتي تشكّل جوهره، وتكمن وراء ألفاظه وأشكاله التّعبيريّة[2]، فالتّجربة الّتي يمرّ بها الشّاعر بتنوّع أبعادها تدفعه للبحث بتلقائيّة عن ظروف مثيلة لها، وإذا ما تشابهت الظّروف فلا بدّ من وجود ملامح مشتركة بين العناصر الأساسيّة للتّجربة لا سيّما العنصر الإنسانيّ المتحكّم بكلّ تلك العناصر، وهَذا ما دفع "درويشًا" في المقطوعة السّابقة لارتياد التّاريخ بحثًا عن صور مشابهة للغزاة المستقرّين في الواقع والذّاكرة، فوجد في "كسرى"، و"فرعون"، و"قيصر"، و"النّجاشيّ" أغشية ملائمة تسدل فوق وجه المحتلّ، فيكون التّاريخ الماضي وسيلة لنقل المعنى من صورته المألوفة في الواقع إلى صورته القائمة على الإدراك والتّخيّل والتّقصّي، ومن ثمّ الاقتناع والتّمثّل. أمّا اقتران الشّخصيّات الحاضرة بالماضية، فهَذا ما يؤدّي إلى تقوية الحدث، ويعني تداخل أكثر من مرحله زمنيّة ماضية، تخترق الحاضر، وتلجه من أعمق أبواب الصّراع، وهَذا ما يبثّ الواقعيّة في النّصّ، ويجعل النّصّ الماضي متخيّلاً في حيويّة الحاضر واستمراريّته حينما يقول: "أتى كسرى وفرعون وقيصر والنّجاشيّ والآخرون ليكتبوا أسماءهم..."[3] واضعًا المتلقّي في صورة حيّة، تتراوح ما بين الماضي والحاضر مشدودًا للمستقبل بقوله: "ليكتبوا أسماءهم بيدي"[4]، أمّا كتابة الأسماء فهي إعلان لتثبيت وجودهم في تاريخ الفلسطينيّ، وإعلان لخسارة الفلسطينيّ لتاريخه، ويتفاقم الشّعور بالخسارة إذا ما خطّت الأسماء بيد الفلسطينيّ، فالذّات المتكلّمة الشّاعرة لا تعبّر عن ذاتها، بل تعبّر عن الوجود الفلسطينيّ، أمّا لفظة "والآخرون" في السّطر الأخير فهي تحيل إلى سلسلة روّاد التّاريخ، وتفتح ريادة التّاريخ وأبواب النّصّ على اللاّنهاية.

لا بدّ من تدخّل الذّاكرة إلى جانب الإحساس؛ لتؤدّي وظيفتها وتفرّغ مضامين العقل الّتي اكتسبتها من الخبرات الماضية، والاستناد إلى معطيات الحسّ، ولذَلك يكون الإحساس عنصرًا مشتركًا بين ما هو عقليّ وما هو فيزيائيّ، إذ إنّه وحده لا يفضي إلى تشييد البناء المعرفيّ، [5] فالفكر والإحساس وما يتّصل بهما من عمليّات تفضي إلى الإبداع، كلّ ذَلك يسهم في تشكيل النّصّ الشّعريّ وفي تجديد إثارة تلك العمليّات عبر ذَلك النّصّ، وعبر كلّ القوى المتحكّمة في استقباله في الذّات المتلقّية له، ويكون التّاريخ مثيرًا لتلك القوى ومتحكّمًا في طبيعتها، حيث يقول الشّاعر:

لن نُطيلَ النوم في قريتكم، لن نقطف الوردة من بستانكمْ
لن نُصلّي معكم، لن نُقلّقَ الربَّ الّذي يختاركم شعبًا على صورته.
نحن لن نترك في ساحاتكم قطرة دمْ

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 522.
(2) ينظر: فتحيّة محمود فرج العقدة، التّحليل النّفسيّ للشّعر بين الوسيلة والغاية ، عالم الفكر، م25، ع 3، 1997م،ص 167.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني 522
(4) نفسه،522
(5) ينظر: ماهر عبد القادر محمّد علي، مشكلات الفلسفة،48

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وسنمضي قبل أن تستيقظوا من نومكم

قبل أن يدخل كسرى أو سواهُ.[1]

إنّ التّاريخ بوصفه رافدًا تراثيًّا يخضع لسنن التّطوّر العصريّ الّتي يمليها الحاضر حتّى تكتسب نسق الصّلاحيّة الحياتيّة في وهج الحاضر، وتصبح قادرة على مواصلة الدّفع في الزّمن الآتي[2]، فشخصيّة "كسرى" نموذج تاريخيّ صالح لتمثيل النّموذج الإنسانيّ المتمرّد، والسّطر الأخير يتضمّن ذَلك النّموذج الّذي يداخل التّاريخ في هَذا العصر، ويجعل كلاًّ منهما مفتوحًا على الآخر، والشّاعر في ذَلك السّطر– بالرّغم من ضيق المساحة النّصيّة التّاريخيّة يقتحم أبواب التّاريخ، ويجعله منفتحًا على اللاّنهائيّ من الرّموز البشريّة؛ وذَلك بقوله: " أو سواه"[3]، إذ إنّ هَذا التّركيب يوحي بالتّعدّديّة الظّاهرة والمشيرة إلى رموز خفيّة، ولَكنّه في الوقت ذاته يوحي بنثريّة لا تخلو من سقام فنّيّ، وفي النّهاية يمثّل ذَلك الانفتاح بدءًا من "كسرى" جبابرة العصر الّذين يغترفون حرّيّة الآخرين، والانفتاح على التّاريخ، هنا لا يقتصر على الرّموز الشّخصيّة، وإنّما يشتمل على أفعالهم بصورة ضمنيّة؛ وبذا تتداخل الأحداث مع النّصّ الحاليّ؛ وهي بذَلك تشكّل نصوصًا يمكن تخيّلها داخل النّصّ الجديد.

❖ النّموذج الإنسانيّ المثاليّ وسيلة للتّحدّي واستلهام العبرة

إنّ إدراك التّاريخ والوعي به مولّد من مولّدات دافعيّة الانتماء[4]؛ ذَلك لأنّ اغترابنا عن تاريخنا يزداد، ويتعمّق كلّما تحرّكنا في الزّمن الماضي، بينما المعرفة والوعي وتحويل الغائب إلى حاضر خطوة أولى في آليّة إلغاء حالة الاغتراب عن التّاريخ الّتي تذوّب الانتماء[5]؛ لذا فإنّ إدراك الشّاعر لتاريخه إدراكًا يتماشى مع التّجربة الشّعريّة يوثّق صلة الإنسان بماضيه؛ فيكون ذَلك الماضي فسحة للتّأمّل والتّفكّر والموازنة الّتي تقرّب ما بين الماضي والحاضر، وتوثّق الوعي به، وتدفع إلى تخطّي مزالقه، ولا يكون ذَلك إلاّ بالاتّصال بالمستقبل، من هنا يكون التّناصّ متّصلاً بالأزمنة الثّلاثة دونما استثناء؛ ونظرًا لأنّنا نعيش واقعًا مثخنًا بالإخفاقات، فالماضي المناقض هو الحقيقة الأقدر على تعميق الإحساس بذَلك الواقع من أجل محاولة قلبه، والعودة إلى صورة الماضي ليس في زمنيّته، وإنّما في زمن الحاضر حينما يتحوّل إلى النّقيض؛ ليشابه الماضي في تحرّكاته الحكيمة الخالدة، ومن هنا كانت جوانب التّاريخ المثاليّة رموزًا مثيرة في الشّعر المحدث، لا سيّما الشّخصيّة التّاريخيّة الغرّاء القادرة على إثارة الرّغبة في التأسّي بملامحها، وتتبّع خطاها، و"درويش" شاعرًا التفت إلى تلك الظّاهرة، بيد أنّها لم تتبوّأ المكانة الّتي تبوّأتها نماذج إنسانيّة أخرى كشخوص الأنبياء مثلاً أو النّماذج الإنسانيّة التّاريخيّة المتسلّطة، وليس ذَلك بمتأتٍّ إلاّ لحاجة نفسيّة، اتّصلت بفكرة منبثقة من الواقع والمرحلة، وتشكّلت في مخيّلة الشّاعر، ولعلّ أبرز تلك النّماذج

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،239– 240.

(2) ينظر: عبد الرّحمن عبد السّلام محمود، فلسفة الموت والميلاد، دراسة في شعر السيّاب، 306– 307.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 240.

(4) ينظر: وسيم الكردي، إشارات في علائق الإبداع بالتّراث الشّعبيّ، ملامح من التّجربة المسرحيّة الفلسطينيّة، عشتار، ع6، 1995م، ص59.

(5) ينظر: نفسه، 60– 61.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شخصيّة "صلاح الدّين" مقترنة بواقعة "حطين" ممثّلة لها، ومختفية وراءها، وقد جاء حضور الشّخصيّة في مرحلة مبكّرة من مراحل الإنتاج الشّعريّ، ثم تجلّت فيما بعد في مواقع متفرّقة، لا توصف بالغزيرة؛ إذ يقول في أحدها:

هل كنت في حطّين
رمزاً لموت الشّرق
وأنا صلاح الدّين
أم عبدُ الصّليبيّين؟ (1)

المعرفة نقطة البدء للتّعامل مع الواقع وإدراكه، فضلاً عن إدراك الذّات، وفيها تتحقّق إنسانيّة الإنسان، وتتجلّى حقيقته(2)، وهي أساس التّكوين الشّعريّ انطلاقًا من التّجربة وانتهاء بكلّ ما تشمله صياغتها من إدراكات متنوّعة، تنمّ عن رؤية ذاتيّة، والرّموز التّاريخيّة جزء من معرفة الشّاعر الّتي تكشف عن عمق إدراكه للواقع، وهَذا الإدراك يستدعي تحويل النّصّ الماضي بنوع من التّخطّي بما يتلاءم مع الحاضر، ويأتي ذَلك بالاتّكاء على أسلوب الاستفهام القائم على المقارنة بين الماضي والحاضر، وينطلق من واقع "فلسطين" في مرحلة أوائل السّبعينات، وهو واقع يناقض مرحلة تاريخيّة ارتبطت بـ"حطّين" و"صلاح الدّين"، فلم تكن" حطّين" وفقًا للتّاريخ والنّصّ الشّعريّ إلاّ سببًا في إحياء الشّرق، و"صلاح الدّين" لم يكن إلاّ متحدّيًا للصّليبيّين، فالشّاعر يحاول أن يستحثّ الآخر على الاستضاءة بالتّاريخ في محاولة لتغيير الواقع بما يتلاءم معه، وما ذَلك إلاّ تعبير عن النّزوع الشّديد إلى التّغيير بالاستناد إلى الموروث التّاريخيّ.

التّراث مصدر طاقات إيحائيّة لا تنقطع، وعناصره لها القدرة على التّأثير في نفوس النّاس؛ بما تتّسم به من إيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، ومعطيات التّراث تمثّل الجذور الأساسيّة للتّكوين الإنسانيّ الفكريّ والوجدانيّ، والشّاعر المقتدر حينما يستمدّ من التّراث يكون دائم الحضور في إبداعه الشّعريّ(3)، والتّاريخ بوصفه منجزًا إنسانيًّا صرف التّكوين يعكس تفوّق الإنسان وإخفاقه عبر فترات زمنيّة متباعدة، ويكون مصدرًا للإيحاء بالتّصوّرات المنبثقة من الواقع الإنسانيّ الحاليّ المشابه له في عصوره الخالية، وهو يمثّل تطلّعات الإنسان إلى المستقبل على نحو يناقض الحاضر، وهو الرّكيزة الّتي تستند إليها أهداف الإنسانيّة إذا ما كانت مصدرًا لاستلهام الإثارة، وقد اعتمد "درويش" التّاريخ مصدر إيحاء، وقد جاء حضور الحادثة مجرّدة من الشّخصيّة رامزة إليها؛ إذ يقول متّخذًا من "حطّين" وسيلة إيحاء:

احترقت . . ضاع منك الوطن.
وباسمك تأتي وتذهب . باسمك حطّينُ تصبح مزرعةً
للحشيش، وثوّارك السّابقون سعاةَ بريدٍ . وباسمك
لا شيء . يأتي القضاة، يقولون للطّين كن جبلاً

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 415.
(2) ينظر: إبراهيم العاني، الإنسان في فلسفة الفارابي، 255.
(3) ينظر: إبراهيم الكوفحي، توظيف الموروث الدّينيّ في شعر حيدر محمود، دراسات ، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، م28، ع1، 2001م، ص207.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شاحبًا فيكون. يقولون للمزرعة انتفخي أنهرًا فتكون[1]

في الفنّ تتعدّد المدلولات للدّال الواحد، وتخلق كثافة دلاليّة أو ما يمكن تسميته بفائض المعنى عن طريق الإيحاء الّذي يتخطّى الدّلالة الإشاريّة الوحيدة، ومن ثمّ يكون النّصّ نسقًا من الدّلالات[2]، ولعلّ استعصاء الرّمز على المتلقّي بذاته يشير إلى الانفتاح على المدلولات، فعدم القدرة على تحليل الدّلالة إفضاء إلى اللاّمحدود، والرّمز "حطّين" المرتبط بحادثة تاريخيّة في المقطوعة السّابقة يمثّل محاولة مموّهة لتفسير الواقع، تزيده عمقًا لا وضوحًا، فهل تمثّل "حطّين" المزرعة في السّطر الثّاني معنى الاستسلام والتّحوّل من عراك الانتصار؛ وذَلك بالتّفريط بالبطل وطمس وجوده، سيّما أنّ في زراعتها إشارة إلى أنّها لم تعد مكاناً للاعتراك، وإنّما قد تشير إلى استتباب المعركة؟ أم أنّ لها دلالة إيجابيّة تكون ثمرة عمل بطوليّ أنجزه الثّائر البطل؟ ففي الحالة الأولى تكون "حطّين" قد تحوّلت عن صورتها التّاريخيّة المألوفة، أمّا في الحالة الثّانية فهي تطابق الواقع التّاريخيّ لتخالف الواقع الحاليّ، والحالة الأولى هي الأقرب إلى التّصوّر. فـ"الشّعر هو الكشف عمّا وراء العيان، أو هو تحوّل يتبع حركة ما يبقى عصيًّا على الكشف".[3]

إنّ الفنّان يتمثّل التّراث، ويحمله إلى ذاته، ويصنع منه شيئًا جديدًا[4]؛ ويرى الواقع من خلال أحداث التّاريخ؛ فيتحقّق التّواصل بين الماضي والحاضر[5]، فتوظيف التّراث توظيفًا فنيًّا يعين الشّاعر على الإفصاح عن التّجربة المعاصرة، وتجسيد تجربته الجديدة[6] تجسيدًا يقرّب الفكرة من ذهن المتلقّي وإحساسه، والشّاعر يستغلّ مواقف التّاريخ الأكثر حساسيّة الّتي تكون قادرة على توجيه الإنسان وفقًا لحركة التّاريخ إمّا باتّجاهها الطّبيعيّ أو المناقض في ضوء السّعي للوصول للغاية المرضية؛ إذ يقول، وقد اتّكأ على الشّخصيّة التّاريخيّة:

نعرفُ القصّة من أوّلها

وصلاح الدّين في سوق الشّعارات،

وخالدْ

بيع في النّادي المسائيّ

بخلخال امرأة! [7]

يهدف المبدع من وراء عمله التّواصل مع الآخرين، فالإبداع عمليّة تفاعليّة قوامها الاحتكاك الإيجابيّ بين الأنا المبدع والآخر[8]، والتّواصل مع الآخرين يتّسع مداه إذا ما كانت له عودة للتّاريخ، سيّما إذا كان هَذا التّاريخ

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 459.

(2) ينظر: أحمد عبد الحليم عطيّه، جدل الأنا والآخر، قراءات نقديّة في فكر حسن حنفي في عيد ميلاده السّتّين، 222.

(3) أدونيس، الثّابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الجزء الثّاني، تأصيل الأصول، 133.

(4) ينظر: محمّد جبريل، التّراثّ ... لماذا نستلهم منه قصصًا؟، القصّة ،ع81، 1995م، ص65.

(5) ينظر: نفسه، 68.

(6) ينظر: إبراهيم الكوفحي، توظيف الموروث الدّينيّ في شعر حيدر محمود، دراسات ، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، م28، ع1، 2001م،ص207.

(7) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 284.

(8) ينظر: شاكر عبد الحميد، المرض العقليّ والإبداع الأدبيّ، عالم الفكر، م18، ع1، 1987م،ص 86.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متّصلاً بغير أمّة، والمقطوعة السّابقة تمثّل نموذجًا من التّواصل بين الشّاعر والمجتمع من ناحية، وبينه وبين تاريخه من ناحية أخرى، وهَذا التّواصل يقيم علاقة نقيضة بين الماضي والحاضر وفقًا لنماذج إنسانيّة متناقضة، فـ"صلاح الدّين الأيّوبيّ" و"خالد بن الوليد" اللّذان كانا رمزًا لإشراقة تاريخيّة أصبحا وفقًا لواقع الحياة الحاضرة نموذجين للمزايدة، وقد هُدم كلّ ما قاما ببنائه، فإذا كان تاريخ هَذين البطلين يغلب عليه الفعل لا القول، فتاريخنا يقوده أهل الشّعارات والأقاويل، فالشّاعر بنقده اللاّذع يرمي إلى تغيير الواقع بإثارة الشّعور بالنّفور منه، وهو يقلب صورة التّاريخ حاثًّا على استعادة الصّورة الحقيقيّة له؛ حتّى ينقلب الحاضر على نحو يلائم الصّورة الأصليّة للتّاريخ.

ليست تجربة الفنّان حقيقة مجهزة مفروغًا منها، وإنّما هي حقيقة في دور التّفاعل والتّكوين، وتستكمل عملها من خلال التّعبير عنها، فهي صورة مستخلصة من التّجارب المعهودة والحياة الواقعة، ويؤثّر فيها المجتمع[1] ، وهي لا تكتفي بالانحصار في إطار الواقع، وإنّما ترتكن إلى عناصر التّاريخ في مراحلها المتفرّقة، فالتّاريخ مصدر إلهام روحيّ للشّاعر إلى جانب الواقع. لقد وظّف "درويش" الشّخصيّة التّاريخيّة متّصلة بالمكان والحدث، وقد اكتسب من كلمات تلك الشّخصيّة؛ ليولي النّصّ بعدًا جدليًّا يجمع التّاريخ إلى الواقع الاجتماعيّ، فيمنحه ثقلاً؛ إذ يقول:

هل تذكرون سقوطَ صورْ
ومالكَ الإفرنجِ فوق السّاحل السّوريّ، والموتَ الكبيرْ
في نهر دجلةَ عندما فاضَ الرّمادُ على المدينةِ والعصورْ؟
"ها نحن عدنا يا صلاح الدّين"..
فابحث عن بَنِيْ. [2]

إنّ تمثّل كلمات الآخرين يأخذ معنى أكثر أهمّيّة وعمقًا سيّما إذا تعلّق الأمر بصيرورة الإنسان الأيديولوجيّة، هنا لا يعود كلام الآخر مجرّد نبأ...، بل إنّه يحدّد الأسس لسلوكنا، ولموقفنا من العالم[3]، ففي السّطر الرّابع يستحضر "درويش" شخصيّة "صلاح الدّين" من خلال اقتباسه مقولة الجنرال "غورو"[4] خلال الانتداب الفرنسيّ على لبنان[5]لا من أجل أن يستعيد التّاريخ في ذاته؛ وإنّما ليصوّر الواقع من خلاله؛ وليؤكّد أنّ الواقع صورة تكراريّة لذَلك التّاريخ، فلعلّ عودة "غورو" إشارة إلى دخول الصّهاينة إلى "لبنان"، وخروج الفلسطينيّين منها، وعودة تجسيد للهزائم المتكرّرة وللأطماع المتجدّدة، ولتلك المقولة أثرها المتمركز في صلب التّاريخ، وهي وما تثيره للعربيّ من مشاعر مؤلمة تدمج الحاضر بالماضي، وتثير المشاعر تجاه أزمنة متباعدة تمثّل تاريخ أمّة واحدة ضمن صلتها بأمم

(1) ينظر: علي أدهم، على هامش الأدب والنّقد، 166

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 438- 439.

(3) ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائيّ، 108.

(4) غورو: 1867- 1946، جنرال فرنسي، عيّن مندوبًا ساميًّا (1919- 1923) في سوريا ولبنان(ينظر: منير البعلبكي، موسوعة المورد، 19/5)

(5) في العشرينات قام الجنرال غورو خلال فترة الانتداب الفرنسيّ على لبنان وسوريا بزيارة لقبر "صلاح الدّين"، وخاطبه بقوله: "ها نحن عدنا يا صلاح الدّين، فانهض وتصدّ لنا"، وهي تعادل قوله في كلّ تصريحاته:" حسنًا أيّها اللّبنانيون، لقد منحناكم استقلالاً لم تستحقّوه، فعدنا لنعيدكم إلى انتداب فرنسا " (ينظر: ألن وودز، جورج بوش والحروب الصّليبيّة، www.marxst.com/languages/Arabic/bush/crusades.htm)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مختلفة. وقد جاءت مقولة "غورو" بكلّ ما يمكن أن تثيره من إيحاءات ومشاعر مقترنة بما يؤكّدها من أحداث تاريخيّة، تفتح باب الانفتاح على التّاريخ، والشّاعر يوثّق العلاقة بين الواقع المتّصل بالتّجربة الّتي لا شكّ أنّها تحوّلت إلى ماضٍ قريب وبين التّاريخ البعيد بقوله:" هل تذكرون سقوط صور؟" [1]؛ فيحيل التّجربة إلى ذكرى ترحل إلى أحداث التّاريخ البعيدة. ويكون حضور شخصيّة "صلاح الدّين" على لسان "غورو" ضمن النّصّ الشّعريّ للتّذكير بالمفارقة التّاريخيّة ما بين شخصيّة "صلاح الدّين" بما حقّقته، وما بين نظرة الغزاة إليها، وإذا كان "غورو" قد اتّبع أسلوب السّخرية والتّعجيز بقوله:" فانهض وتصدّ لنا" فإنّ "درويشاً" استخدم الصّيغة الآمرة الّتي تستنهض الهمم، بقوله:" فابحث عن بنين"[2]، وكأنّه أراد أن يقول: إنّ موت "صلاح الدّين" لا يعني النّهاية، وإنّما استطاع اللّبنانيّون أن يتخلّصوا من الانتداب الفرنسيّ، ولا يزال التّاريخ يستعيد نفسه، وبذلك قد يتجدّد عهد "صلاح الّدين".

إنّ الأديب لا يفلت من تأثيرات كثيرة ترسّبت في مخيّلته أثناء مرحلة الإعداد الفنّيّ الّتي ثقّف نفسه فيها، وأطول الفنّانين باعًا في التّجديد، وأكثرهم مخاطرة في التّجريب لا يمكن أن يكون قد انقطع عن تراثه، بل إنّ الأديب المجدّد هو الّذي يضيف إلى ما حافظ عليه من ثوابت سابقة قادرة على الاستمرار، صادقة في التّأثير، فإذا تمكّن من التّجاوز يتحقّق له التّجديد، [3]، والأديب حينما يستمدّ من التّاريخ متناصًّا يحيي مواقف إنسانيّة خالدة، تعمل على إحياء مواقف منبثقة من المحيط الاجتماعيّ الوثيق الصّلة به؛ فتتّحد تلك المواقف؛ وتتّحد معها الأقوال المتّصلة بها، وتستعاد في ضوء عمليّة استنطاق جديدة، تنبعث من انعكاس تصوّرات متنوّعة، تقع على مخيّلة الشّاعر؛ فتصل إلى نتيجتها النّهائيّة القائمة على الانتقاء النّاتج عن عمليّة تأثيريّة آخذة في التّواصل والانبعاث، و"درويش" ينتقي من التّاريخ ما يتناسب مع عمق الإحساس بمستجدّات اجتماعيّة، تتطلّب وعيًا ثقافيًّا، يستوعب الفكرة، ويتّسع للإحساس؛ إذ يقول:

...بَحْرٌ أمامكَ، فيكَ، بحرٌ من ورائكَ.
فوقَ هَذا البحرِ بَحْرٌ، تحتَهُ بَحْرٌ
وأنتَ نشيدُ هَذا البحرِ... [4]

تتجلّى مقدرة الشّاعر في ما يشكّله من نصوص تكوينه الثّقافيّ نصًّا جديدًا، يحمل بصماته الخاصّة[5]، فالشّاعر إذ يتناصّ مع جزء من خطبة "طارق بن زياد" في "الأندلس" إذ قال:"... البحر من ورائكم، والعدو أمامكم، وليس لكم والله إلاّ الصّدق والصّبر..." [6] يجعل ذلك الجزء ممتدًّا في أنحاء المقطوعة السّابقة متّصلاً بأجزائها في حركة متنامية تدريجيًّا، تبدأ بالانطلاق من ملامح الواقع الّتي استدعت التّاريخ، ويكون ذلك بالحضور المتكرّر للبحر رامزًا للرّحيل والمنفى، وهو يشكّل أبرز نقطة التقاء ما بين الماضي والحاضر؛ حيث يمثّل التّحوّل المكانيّ، غير أنّ

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 438.
(2) نفسه، 439.
(3) ينظر: طَه وادي، جماليّات القصيدة المعاصرة، 68.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 67.
(5) ينظر: إبراهيم الكوفحي، توظيف الموروث الدّينيّ في شعر حيدر محمود، دراسات ، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، م28، ع1، 2001م، ص207.
(6) المقّري، نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب، 225/1.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البحر في الماضي أدّى إلى التّحوّل المقترن بالتّألّق بينما في الحاضر يقترن بالإخفاق؛ لذا أصبح البحر هاجسًا بالنّسبة للشّاعر؛ وذَلك لأنّ الفلسطينيّ الرّاحل عبر البحر لا بدّ أن يبثّ نداءه وشكواه، فالشّاعر يعبّر عن شعوره تجاه ذَلك الحدث بإيحاء بالغ الحساسيّة، ويعكس صورة الفلسطينيّ المتّسمة بالبعد عن الثّبات والاستقرار، وإذا كان البحر في التّاريخ الأندلسيّ يشكّل الخطر على المسلمين من الوراء، فهو في تاريخ الفلسطينيّين يحاصرهم، ويسكن فيهم، وما ذَلك إلاّ تعبير عن الهجرة اللاّمنتهية، ويبلغ اللاّوعي ذروته عند الشّاعر حينما يجعل بحرًا فوق بحر وتحت بحر؛ ليكون الفلسطينيّ نشيد البحر في السّطور الثّلاثة، فالشّاعر لا يكتفي بنقل النّصّ التّاريخيّ كما هو، وإنّما يكيّفه مع واقعه؛ لينضح بإحساساته المتدفّقة؛ فيصبح النّصّ المتناصّ معه جزءًا من إنتاجه، متماسكًا معه، منصهرًا فيه، مقيمًا للمعنى المرتبط بمصير الفلسطينيّ ثقلاً أكبر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الرّابع

التّشكيل الجماليّ في إطار التّناصّ الدّينيّ والتّاريخيّ

1. الصّورة وأثرها في التّشكيل الجماليّ: أنماط الصّورة المجاورة للصّورة التّناصّيّة.

- الصّورة الحسّيّة: الصّورة البصريّة، الصّورة السّمعيّة، الصّورة الذّوقيّة.
- الصّورة اللّونيّة.
- الصّورة الضّوئيّة.
- الصّورة الحركيّة.
- الصّورة السّاكنة.
- الصّورة التّشخيصيّة.
- الصّورة التّجسيديّة.
- الصّورة الانتشاريّة.
- الصّورة الجزئيّة أو المفردة وأثرها في البناء الكليّ: بناء القصيدة التّناصّيّة والصّورة الكلّيّة.
- البناء الدّراميّ (القصصيّ- الحواريّ).
- البناءان الدّائريّ واللّولبيّ للصّورة الكلّيّة.
- البناء المقطعيّ للصّورة الكلّيّة.

2. الموسيقا وأثرها في التّشكيل الجماليّ: مكامن التّشكيل الموسيقيّ داخل الصّورة التّناصيّة.

- إيقاع الوزن.
- إيقاع القافية.
- الوصلة الموسيقيّة بالتّضمين والتّدوير.
- الصّمت الموسيقيّ عبر الوقفات، صمت الإيقاع وإيقاع الصّمت
  - ❖ تنظيم الإيقاع بوساطة الوقفتين: العروضيّة والدّلاليّة.
  - ❖ تنظيم الإيقاع بوساطة الوقفة الطّباعيّة.
  - ❖ تنظيم الإيقاع بوساطة علامات التّرقيم.
- المؤثّرات الصّوتيّة والتّشكيل الموسيقيّ.
  - ❖ التّنغيم وأثره في التّلوين الموسيقيّ.
  - ❖ الأصوات المهموسة والمجهورة وأثرها في التّشكيل الموسيقيّ.
  - ❖ إيقاع التّكرار.
- تجلّيات الموسيقا النّفسيّة.
- التّشكيل الموسيقيّ بالصّورة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّشكيل الجماليّ في إطار التّناصّ الدّينيّ والتّاريخيّ

1- الصّورة وأثرها في التّشكيل الجماليّ

التّشكيل الجماليّ تكوين لموقف الشّاعر[1]، وطريقة الشّاعر في ذَلك تمثّل أسلوبه في إدراك الواقع، وهَذا ما يميّزه عن غيره من الشّعراء[2] ، وتقوم الصّورة الشّعريّة بالدّور الأساسيّ والجوهريّ في هَذا التّشكيل المتكوّن من مجموعة من العلاقات الجماليّة بين الصّور الّتي تتفاعل فيما بينها، غير منفصلة عن سياقها، ولا بدّ من وجود أدوات تساعد الصّورة في التّشكيل[3]، فكلّ العناصر الّتي تكوّنها اللّغة غير العاديّة في مخيّلة الشّاعر تتعالق في السّياق الشّعريّ؛ لتنقل لنا تجربة الشّاعر، وإحساسه تجاهها، ومدى قدرته على الغوص في أعماق الحوادث، ورؤيتها من الدّاخل رؤية تتناسب مع ذوق المتلقّي، وتوفّر له المتعة الجماليّة المتّصلة بروحه.

الصّورة الشّعريّة جوهر الشّعر، وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتّحوير والتّعديل لأجزاء الواقع، بل هي اللّغة القادرة على استكناه جوهر التّجربة، وتشكيل موقف الشّاعر من الواقع وفق إدراكه الجماليّ الخاصّ[4]، فالصّورة تنتج عن إعادة صياغة للمفردات المألوفة في تشكيل متآلف، غير مألوف، تشدّ أطرافه عمق الرّؤية والإحساس ووعي الشّاعر المتجدّد تجاه العالم الماثل في مخيّلته بكلّ أطرافه المحسوسة والذّهنيّة.

تعدّ الصّورة ركيزة أساسيّة من ركائز العمل الأدبيّ، فهي أهمّ وسائط الشّاعر في نقل تجربته، والتّعبير عن واقعه[5]، وهي جزء من تلك التّجربة، ويكمل جمالها بتفاعلها مع العناصر الأخرى[6]، وإذا كان الشّعر فنًّا، فإنّ فنّيّته لا تتعمّق إلاّ إذا اتّكأت على عنصر التّصوير الّذي ينهض بروح العمل الفنّيّ بتوزيع بنيات اللّغة توزيعًا خاصًّا، يكسبها إيحاءات دلاليّة منبثقة من رشاقة التّصوير، وعمقه، وجدّته في السّياق الشّعريّ[7]، فالتّصوير يعبّر عن سعة خيال الشّاعر، وعمق إحساسه، فمتى كان الإحساس قويًّا كان الشّاعر قادرًا على التّعبير عن فكرته بعفويّة مطلقة، تقوم على إنتاج الصّور المتناسقة المثيرة لحواس المتلقّي.

---

(1) ينظر: مدحت الجيّار، الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابيّ، 241.

(2) ينظر: نفسه، 6.

(3) ينظر: نفسه، 241- 242.

(4) ينظر: نفسه، 6.

(5) ينظر: علي الغريب، محمّد الشّنّاويّ، الصّورة الشّعريّة عند الأعمى التّطيليّ، 9.

(6) ينظر: كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، 205.

(7) ينظر: عبد الرّحمَن عبد السّلام محمود، فلسفة الموت والميلاد، دراسة في شعر السّيّاب، 357- 358.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- أنماط الصّورة المجاورة للصّورة التّناصيّة

• الصّورة الحسّيّة

"الصّورة تشكيل لغويّ يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها. فأغلب الصّور مستمدّة من الحواس"[1]، والمخيّلة هي الّتي تستطيع استرجاع الصّور، وخلق صور جديدة مأخوذة من الحسّ والتّأليف بينها[2]، فالصّور الّتي تكوّنها الحواس بصريّة، وسمعيّة، ولمسيّة، وشمّيّة، وذوقيّة[3]، ولعلّ الصّورة المتّصلة بالتّناصّ عند "درويش" لا تشتمل على نماذج تمثّل كلّ تلك الأنواع، وإن توافرت فهي لا بدّ أن تكون ضحلة أحيانًا غير ملبّية للغاية، ولكنّي سأتناول ما يمكن أن يخدم هَذا الجزء من البحث وفقًا للنّماذج المتوافرة.

❖ الصّورة البصريّة

إنّ مهمّة الشّاعر التقاط مجموعة من الصّور المتداعية المفكّكة، فالشّعر فنّ تصويريّ يتّجه إلى العين، فيعمل الخيال على التقاط العلاقات الحسّيّة[4]، والشّاعر إذ يعيد صياغة أخبار الواقع، يعيد تركيب موادّه بلغته الخاصّة القائمة على التّصوير الّذي يخلق علاقات جديدة بين الأشياء المختزنة في الذّهن أو المحسوسة في الواقع القريب، ويضفي جوًّا من الألفة على تلك العناصر، إذ ينظّم العلاقات القائمة بينها بعد أن بعثر أجزاءها، وشكّلها تشكيلاً نابعًا من ملكته الذّوقيّة الّتي تتحكّم في صياغة التّجربة المحسّة، والخاضعة للشّعور؛ إذ يقول:

فليَصْقُلِ الثّورُ، ثورُ العراقِ
المُجَنّحُ قَرْنَيْهِ بالذّهرِ والهَيْكَلَ المُتَصَدّعِ
في فضّةِ الفجرِ. وليَحْمِلِ الموتُ أنّهُ
المعدنيّةَ في جَوْقةِ المنشدينَ القُدامى
لشمسِ نَبُوخَذ نَصّرَ. أمّا أنا، المتحدّرِ
من غيرِ هَذا الزّمانِ، فلا بُدّ لي
من حِصانٍ يُلائمُ هَذا الزّفافَ. وإنْ كانَ
لا بُدّ من قَمَرٍ فليكُنْ عاليًا ... عاليًا
ومن صُنْعِ بَغدادَ، لا عربيًّا ولا فارسيًّا[5]

الصّورة ترتبط بتجربة الشّاعر العامّة وبمشاعره، وما يجول في خاطره من معانٍ أثناء عمليّة الإبداع، وهي تعتمد على خبرته، ومشاهداته، وموروثه الثّقافيّ، والتّراكمات الّتي صقلت نفسيّته[6]، فالشّاعر هنا يعكس تجربته

(1) علي البطل، الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني الهجريّ، دراسة في أصولها وتطوّرها،30.
(2) ينظر: رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة جماليّة، 263.
(3) ينظر: عبد السّلام أحمد الرّاغب، وظيفة الصّورة الفنّيّة في القرآن الكريم، 33.
(4) ينظر: السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربيّ الحديث مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة، 102.
(5) محمود درويش، سرير الغريبة، 55- 56.
(6) ينظر: نبيل أبو علي، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر عثمان أبو غربيّة، 97-98.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معمّقة بوعيه الثّقافيّ، بالإضافة إلى وعيه الذّاتيّ، ومدى انفعاله مع الموادّ المختزنة في المخيّلة؛ ممّا يشكّل الصّور ذات الأطراف المتعدّدة، وقد أُشبعت بذوقه، فـ"الهيكل المتصدّع"[1] بكلّ ما يشتمل عليه من حركة وتجسيد، يتّصل بالصّورة البصريّة؛ إذ يستطيع المتلقّي أن يحدّق في أبعادها؛ فتثير فيه إحساسًا، ويدعم الشّاعر عنصر الرّؤية باللّون الفضّيّ في السّطر الثّالث، وتضاف الصّورة اللّونيّة إلى الصّورة البصريّة؛ إذ لا تنفصل عنها؛ وتتّسع مشاهدات المتلقّي، ومدى تأثّره بالمشهد فيما بعد، حينما يظهر الموت حاملاً آلته المعدنيّة في السّطرين الثّالث والرّابع، فهي صورة مثيرة للتّأمّل، محيلة المجرّد إلى محسوس، واللاّمرئيّ إلى مرئيّ، أمّا " جوقة المنشدين"[2] فهي تثير أكثر من حاسّة؛ وبذا تظهر الصّورة السّمعيّة إلى جانب البصريّة، ونعت "القدامى" أدعى للتأمّل والدّهشة، وموضوع الإنشاد يستوقف المتلقّي؛ ليعيد ذاكرته إلى ما وراء الحاضر، إلى الماضي ملقيًا إطلالة، تسترجع بعض تفاصيل الزّمن، فالإنشاد يكون "لشمس نبوخذ نصّر"[3]، هنا يضفي الشّاعر على الصّورة لمسة تراثيّة، ندركها بحاسة البصر إلى جانب التّعقّل؛ ويكون الإحساس مشاركًا للحواس في عمليّة استقبال النّصّ.

يقوم الخيال بذبذبة الواقع الخارجيّ وقوانينه، ويجعل قوانين النّفس هي المسيطرة بعدّه قوّة مبدعة لدى الشّاعر، أخرجتها التّجربة بما فيها من طاقات انفعاليّة، فعالم الخيال الفسيح وسيلة الشّاعر لإدراك اللّغة، والوقوف على أسرارها[4]،والرّبط بين إيحاءاتها وإيحاءات النّفس ومعطيات الواقع، فهو القدرة الّتي تقف وراء طاقات الشّاعر الإبداعيّة بما يتضمّنه من صور، تعيد إنتاج الواقع وتَلقّيه تلقّيًا جديدًا، وتفكّك أشياء ذَلك الواقع، وتعيد تركيبها تركيبًا خاضعًا للاّوعي والإحساس والصُّدفة، ويأتي ذَلك في لحظات إلهام، تعمل فيها ملكات الإبداع بما فيها الحواس؛ فينعكس ذَلك على الإنتاج؛ فينقل الشّاعر الصّورة لتدرك من جانب ما عبر الحواس حين يقول:

المغنّي على صليب الألمْ
جرحُه ساطع كنجمْ
قال للنّاس حوله
كلّ شيء . . سوى الندم:
هَكذا متُّ واقفًا
واقفًا متُّ كالشّجر!
هَكذا يصبح الصّليبْ
منبرًا . . أوعصا نَغمْ
ومسامير . . وتر! [5]

(1) محمود درويش، سرير الغريبة، 56.
(2) نفسه، 56.
(3) نفسه، 56.
(4) ينظر: رمضان الصبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة جماليّة، 306.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 85.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعدّ الحواس مادّة للصّورة ومكوّنة لها، فهي تلتقط الموضوع الخارجيّ، وتختزنه في الذّهن، فتأتي الصّورة الفنيّة الّتي تستثير خيال المتلقّي،[1] فتوفّر له اللّذّة غير المحسّة في التّجربة الواقعيّة؛ إذ يعيد الشّاعر في المقطوعة السّابقة تصوير الواقع المؤلم بصورة لا تتنافى معها المتعة الّتي تسهم فيها الصّور إسهامًا كبيرًا، فصورة الإنسان المصلوب صورة مؤلمة دالّة على واقع مؤلم، ولَكنّها تختلط بالإصرار والأمل؛ فتتحوّل فيها المعاناة إلى لـذّة؛ إذ تتّصل بأحاسيس المتلقّي، وحواسه، فالبصر يستوحي ما في الصّورة من إيحاءات، ويمتدّ ذَلك إلى السّمع؛ إذ يكون المصلوب مغنّيًا. هنا يسلخ الشّاعر مشاعر عكسيّة، تختلط بالمشاعر الحقيقيّة، فأيّ غناء ذَلك!، وأيّ سطوع للجرح أمام الألم! فتضاف إلى هَذه الصّورة صورة أخرى في السّطر الثّاني، فالمصلوب " جرحُه ساطع كـنجم"[2]، فهَـذه صورة تتطابق فيها اللّذة مع الحزن، وتثير التّأمّل عبر البصر والمخيّلة، والإحساس، إنّها صورة متلألئة، تختفي فيها مواضع الألم، ويتّسع المشهد؛ ليتطلّب تركيزًا بصريًّا أكبر؛ إذ تتّسع مساحة المشهد الدّائريّ الّذي يتكوّن من التفاف النّاس حول المصلوب، والشّاعر يوقظ حاسّة السّمع عند المتلقّي من جديد؛ إذ يبثّ أسلوب الحوار بين المصلوب والحشد حوله، وتتّضح تفاصيل اللّوحة التّجسيميّة بموت المصلوب واقفًا مشابهًا للشّجر، وتتحوّل الصّورة البصريّة إلى أخرى؛ إذ "يصبح الصّليب منبرًا .. أو عصا نغم"[3]، هنا تتداخل حاسّتا البصر والسّمع في محاولة إدراك المشهد، ويتعمّق التّداخل باستحالة المسامير إلى وتر، وهنا تعزف الصّورة ألحان الألم والأمل، وتصبح بكلّ تفاصيلها وجزئيّاتها وسيلة للإثارة.

عندما يصوّر الشّاعر صورة ما، فإنّه يخضعها لفكرته الخاصّة، وشعوره النّفسيّ؛ فتكون صورة لفكرته لا لذاتها، فهو يلوّن الصّورة الشّعريّة بفكره ونفسه، وتحمل سمات شخصيّته[4]، فالصّورة بكلّ ما تحمله من إيحاءات هي التّجربة في شكلها الجديد، هي الحدث الّذي يتبدّل كلّما أعيدت صياغته إمّا داخل النّفس الشّاعرة ذاتها، أو داخل أنفس أخرى، والصّورة نتاج لما يمليه لاوعي الشّاعر لحظات الإبداع، وقد وظّف الشّاعر الصّورة الحسّيّة البصريّة إثراء للفكرة وتعميقًا للإحساس قائلاً:

وكنتُ مصلوبًا على النارِ!
أقول للغربان: لا تنهشي
فربّما أرجعُ للدارِ
وربّما تشتي السّما
ربّما . .
تطفئ هَذا الخشب الضّاري!
أنزل يومًا عن صليبي
ترى . .

(1) ينظر: عبد السّلام أحمد الرّاغب، وظيفة الصّورة الفنّيّة في القرآن الكريم،33.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 85.
(3) نفسه، 85.
(4) ينظر: المتوكّل طَه، إبراهيم طوقان دراسة في شعره، 297.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كيف أعود حافيًا . . عاريِ ! ؟ [1]

الصّورة الشّعريّة على ذَلك النّحو محصّلة التّضايف بين الشّعور والموضوع، فهي لا تنتمي إلى الشّعور وحده، ولا إلى الموضوع وحده[2]، بل تتّصل بكليهما، فإذا كان الشّعور ملازمًا للموضوع في الشّعر، فالصّورة ملازمة لهما، والشّاعر هنا ينقل الفكرة بإطار فنّيّ تحدّد أبعاده الصّورة المحسوسة الّتي ندركها بأبصارنا إلى جانب عناصر أخرى، فصورة الإنسان المصلوب على النّار الّذي يمثّله الشّاعر بأسلوب السّرد المعبّر عن الذّات صورة نتأمّلها، وتثير فينا أحاسيس مؤلمة، وتحرّك في أذهاننا الفكرة، والنّار تضيف للمشهد حرارة وألمًا، وهي تشدّ المتلقّي حينما يدخل فيها عنصر السّمع؛ إذ يبدو المصلوب محاورًا للغربان الّتي تتدخّل في المشهد؛ وبذا يكون الصّوت عنصرًا مثيرًا للرّؤية ضمن الأسلوب الحواريّ، وبنبرة تشكيكيّة ينقل الشّاعر المتلقّي إلى صورة بصريّة أخرى، لا تنفصل عن الصّورة الأوّليّة، فنزول الشّاعر عن الصّليب حافيًا عاريًا في النّهاية يشكّل مشهدًا بصريًّا، يثير الشّعور بالدّهشة والاستغراب، ويجدّد الإحساس بالأمل، ويجعلنا ندرك المغزى الماثل في الانبعاث والاستمراريّة.

بوساطة التّخيّل المبدع تنشأ تركيبات جديدة بالاعتماد على صور حسّيّة مستمدّة من الواقع؛ إذ تتألّف صور جديدة غير مستمدّة من الواقع؛ ممّا يضفي صفة الإبداع[3]، فالشّاعر يعتمد على خبراته، وما يختزنه في ذهنه من مادّة مكتسبة، تواكب مجريات الحياة، ومفاجآتها، ويقوم ببناء النّصّ الشّعريّ بناء قائمًا على التّحليل والتّركيب، والصّهر حتّى تتجدّد الفكرة بكلّ معطيات السّمة الفنّيّة الّتي يملكها الشّاعر، وبكلّ ما يملكه من قدرة على الإيحاء والتّجدّد بوسائل شتّى، ومن ضمنها الصّورة المحسوسة الخاضعة للمشاهدة؛ إذ يقول:

تطيرين من زمَنٍ نحو آخرَ، سالمةً كاملةْ
على هَوْدَجٍ من كواكب قَتْلاكِ - حُرّاسكِ الطّيّبين
وَهُمْ يحملون سماواتكِ السّبْعَ قافلةً قافلةْ. [4]

فالإبداع الفنّيّ وفقًا لذَلك هو القدرة على دمج مادّة الطّبيعة، ومصادر اختيارها في تعبير جديد يدلّ على الحرّيّة في الخلق والإبداع[5]، فالصّورة التّناصّيّة الخاضعة للمشاهدة هنا تكمن في توظيف الشّاعر اللّغة الثّقافيّة المقترنة بالصّورة الطبيعيّة، وقد أضاف إليها ملامح اكتسبها من ذائقته الفنّيّة، فالسّماوات السّبع المحمولة قافلة قافلة على هودج من كواكب، صورة بصريّة رتيبة، تشدّ المتلقّي؛ ليتخيّلها مقترنة بالحركة، صورة غير مألوفة، موحية، ودالّة، تنبع من وعي الشّاعر الباطنيّ، وتفجّر طاقته الشّعوريّة المعبّرة عن الجانب الإبداعيّ في تلك الشّخصيّة، فالسّماوات الّتي لا نبصر منها إلاّ واحدة، تستحيل كلّها مبصَرة أمام حاسّتنا البصريّة، بل تتحوّل إلى قوافل مركّزة لرؤية مسيرتها الرّتيبة الأخّاذة، والهودج الّذي يحمل السّماوات يضيف إلى مخيّلة المتلقّي مشهدًا يوحي بالتّفرّد

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 106.
(2) ينظر: عاطف جودة نصر، النّصّ الشّعريّ ومشكلات التّفسير، 195.
(3) ينظر: محمود اليعقوبيّ، الوجيز في الفلسفة، 202.
(4) محمود درويش، سرير الغريبة، 53.
(5) ينظر: محمود اليعقوبيّ، الوجيز في الفلسفة، 87.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والجدّة، وكلّ ذَلك يكون وسيلة للتّخييل والدّعوة للمشاركة في التّجربة، وقد اكتسبت جماليّاتها من وحي الخيال الشّعريّ.

النّصّ المعاصر "يترامى إلى سياق ثقافيّ شديد الاتّساع والتّنوّع، فهو يتّصل به، ويغترف منه، ويذيب بعض مكوّناته وعناصره"[1]، والفنّان يتقن رسمه، ويجيد إنشاءه، ويجعل اللّوحة عملاً بصريًّا متناسقًا، تتحقّق في كلّ جزء فيه واقعيّة دقيقة التّصوير[2]، ويكون ذَلك في أحد جوانبه ناتجًا عن الصّور الثّقافيّة المنصهرة داخل المخزون الفكريّ لدى الشّاعر بأبعاده المختلفة؛ فأثناء الإذابة تُشكَّل الأفكار في بنى فنّيّة قائمة على التّخييل والتّصوير الكائن بالاستناد إلى العلاقة المتبادلة بين الحواس، وما تشتمل عليه من معطيات، ويتمثّل ذَلك في الإصغاء للفكرة أو مشاهدتها.. أو في كلا الأمرين؛ ممّا يعمّق قابليّة المتلقّي لاستقبال النّصّ، والاستمتاع به في أوج اتّصاله بواقع مشجٍ، وتكون الحواس، لا سيّما البصر هنا مسهمة في عمليّة التّوصيل؛ إذ يقول الشّاعر:

يا شعبَ كنعانَ احتفلْ
بربيعِ أرضك، واشتعلْ
كزهورها، يا شعبَ كنعانَ المُجَرَّدَ من
سلاحك، واكتملْ!
منْ حُسْنِ حَظّكَ أنّكَ اخترتَ الزّراعةَ مِهْنَةً
من سوءِ حَظّكَ أنّكَ اخترتَ البساتينَ
القريبةَ من حدودِ الله،
حيث السّيفُ يكتبُ سيرةَ الصّلْصَالِ...
فلتكُنِ السّنابلُ جَيْشَكَ الأبديّ، [3]

إنّ الألفاظ في ارتباطها في القصيدة تكوّن مجموعة من الصّور الّتي تنقل إلينا الشّعور أو الفكرة؛ إذ إنّ الارتباط الخاصّ للألفاظ هو الّذي ينشئ العلاقات الجديدة الّتي تتمثّل في صور التّعبير[4]، وبفضل ذَلك تكوّنت هنا مجموعة من الصّور البصريّة المتراكمة الّتي تدمج ملامح الحياة عبر الأزمنة في زمن واحد، هو زمن القصيدة، ففي السّطر الأوّل يستطيع المتلقّي أن يتتبّع أجزاء الصّورة المتعدّدة الأنماط، والمتداخلة التّفاصيل؛ وذَلك بما ينجم عن الاحتفال من مشاهد؛ إذ إنّ له عناصره الّتي تمسّ حواسنا المختلفة لا سيّما البصر، وإن كان ذَلك يحمل دلالة مستقبليّة، لم يتحقّق حدوثها بقول الشّاعر:" احتفل" [5]، وتتّسع مساحة المشهد المتّصل بالبصر، وغيره من الحواس إذا ما شمل الاحتفال " شعب كنعان"[6]، وتبدو اللّوحة أكثر خضوعًا للمشاهدة لصلة الاحتفال "بربيع الأرض"، وهي لوحة تبدو زاهية بالألوان، مثيرة للخيال والإحساس، أمّا الاشتعال مجازًا في السّطر الثّاني فهو صورة متوهّجة لا

(1) عاطف جودة نصر، النّصّ الشّعريّ ومشكلات التّفسير، 191.
(2) ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، الفنّ والحلم والفعل، 434.
(3) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 45- 46.
(4) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، 138.
(5) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 45.
(6) نفسه، 45.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تثير حاسّة البصر فحسب، بل كلّ ما تشتمل عليه النّفس الإنسانيّة من وسائل استقبال وإدراك، وإن كان هنا مشابهًا لاشتعال الزّهور، فهو يحمل إذن معاني الحياة، والنّشوة، والحيويّة...، فالصّورة هنا نابضة باللّون والحركة؛ ممّا يتّصل بالبصر والسّمع، وهي تحمل في كنهها معنى ساخرًا مؤثّرًا حينما يكون المحتفل مجرّدًا من سلاحه، هنا تتبدّل مشاعر المتلقّي تبعًا لحالة الشّاعر النّفسيّة، وصورة "البساتين القريبة من حدود الله" [1] في السّطرين السّادس والسّابع صورة بصريّة بكلّ ما تحويه من ألوان متخيّلة، تشدّ البصر، وتتبعها صورة أخرى نابضة بحركة غير متوقّعة، مدهشة، حَريّة بالتّبصّر، وهي صورة "السّيف يكتب سيرة الصّلصال"،[2] والصّورة في السّطر الأخير تحمل المخيّلة عبر البصر للتّأمّل في المشهد الطّبيعيّ التّحويليّ الّذي تختلف طريقة إدراكه من متلقٍّ إلى آخر، فاستحالة السّنابل إلى جيش تولج إلى صور جديدة خاضعة للتّخيّل.

الصّورة مظهر حسّيّ خارجيّ يُشكَّل؛ ليكون قادرًا على التّعبير عن الدّوافع، والانفعالات، والمعاني؛ إذ ليس الفنّ سوى خلق للصّور الرّامزة للمشاعر الإنسانيّة، إنّه اتّحاد النّفس الدّاخليّة بمظاهر الكون والطّبيعة الخارجيّة، وتبرز قيمة الصّورة في أنّها تعمل على تنظيم التّجربة الإنسانيّة الشّاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود[3]،فالصّورة الشّعريّة تنتج عن التّفاعل الكيميائيّ للمركّبات الواقعيّة المختزنة في الذّهن أو المسقطة على المخيّلة؛ إذ تتداخل تلك العناصر، وتتحلّل؛ لتكوّن مركّبات جديدة تستمدّ سماتها من العناصر المتباينة الّتي كوّنتها، فإن لم يحدث تفاعل بين تلك العناصر تبقى منعزلة عن سياقها، ولن يتحقّق في النّصّ البناء والتّرابط، ولن يحدث التّأثير أثناء استقبال النّصّ، أمّا إن حدث التّفاعل- وهَذا الأمر الطّبيعيّ في العمليّة الشّعريّة- فهَذا دليل على القدرة على الإبداع النّاجمة عن سعة الخيال، إذ يقول الشّاعر:

كنت وحيدًا على الجسر، في ذَلك
اليوم، بعد اعتكاف المسيح على
جبل في ضواحي أريحا . . وقبل القيامة.
أمشي ولا أستطيع الدّخول ولا أستطيع
الخروج. . . أدور كزهرة عبّاد شمس. [4]

تتمثّل أهمّيّة الصّورة إذن فيما تفرضه علينا من انتباه للمعنى، وفي تفاعلنا مع ذَلك المعنى، وتأثّرنا به، وعلى قدر قيمة المعنى تتحدّد المتعة الذّهنيّة الّتي يستشعرها المتلقّي، وتتحدّد بذَلك قيمة الصّورة الفنّيّة[5]، فالصّورة المحسوسة المرئيّة في السّياق السّابق لا بدّ أنّها تعبّر عن معنى وموقف، وتعمل على إثرائه من خلال إثارة انتباه المتلقّي، ومحاولته إدراك المعنى، وهَذا المعنى نلمس جوانبه من خلال المشاعر المستوحاة من الصّورة، فـ" اعتكاف المسيح على جبل في ضواحي أريحا"[6] صورة بصريّة تستدعي التّأمّل، تتّسع آفاقها؛ لما فيها من تألّق روحانيّ، وعلوّ ماثل في مكان الاعتكاف وهو الجبل، والشّاعر يداخل صورته الخاضعة للرّؤية مع صورة "المسيح"،

(1) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 45
(2) نفسه، 45.
(3) ينظر: عبد القادر الرّباعي، في تشكّل الخطاب النّقديّ، مقاربات منهجيّة معاصرة، 164.
(4) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 149.
(5) ينظر: جابر عصفور، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب، 327- 328.
(6) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 149.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويجسّد مشاعر الحيرة والعجز؛ إذ يبدو ماشيًا لا يستطيع الدّخول أو الخروج، هَذه الصّورة البصريّة تشدّ المتلقّي، وتشعره بالحيرة انسجامًا مع ما تحويه من شعور، وهي صورة تشتمل على حركة مرئيّة مسموعة محسّة، وتزداد الحركة فيها بصورة تستدعي المشاهدة بتركيز متفاقم؛ وذَلك حينما يدور " كزهرة عبّاد شمس"[1]، هنا تضاف صورة الزّهرة إلى صورة الشّاعر حاملة أبعادها التّأثيريّة الّتي تمسّ الذّهن والحدس، وتقوم على المشاهدة والتّخيّل.

❖ الصّورة السّمعيّة

"السّمع واحد من منافذ إدراك الأشياء، وتصوّرها، والإحساس بها، والانفعال لها، وتصويرها، ولقد أثّر في ارتقاء ألوان الفنون كالموسيقا والشّعر، وهو يعتمد في استلهام قيمه الجماليّة على الصّوت الّذي يثير فيمن يصغي إليه، ويستمع إلى نبراته، وهمسه، وجهره، وشدّته، ولينه انفعالاً خاصًّا"[2]، فـ"أكثر الحواس قابليّة للتّعقّل هما البصر والسّمع"[3]، فليس عجيبًا أن تكون الصّورة المتّصلة بهاتين الحاستّين هي الأوسع انتشارًا من غيرها، فالسّمع يحرّك المشاعر، يداعبها أحيانًا، ويغضبها أحيانًا أخرى، وهو مدعاة للتّأمّل، والتّفكير، والإدراك، وربّما يكون السّمع أحيانًا أقوى العوامل إثارة للمشاعر؛ إذ ينقل مشاعر المصدر النّاقل للصّوت نقلاً مباشرًا، يستثير مشاعر الآخر، فالصّوت صورة توضيحيّة لجوهر الأشياء، ومنبّه تستيقظ معه الحواس الأخرى. لقد برز هَذا اللّون من الصّور عند الشّاعر في غير موضع، وقد اختلفت درجة الصّوت باختلاف الموقف الخاضع للتّصوير، ومن هَذا قوله:

للتهايات مذاقُ القمرِ البَنّيّ، طعمُ الكلماتْ
عندما تحفرُ في الروحِ مجاريها . . وتنشفْ
ولها صوتُ أبينا في السّماوات، وإصغاءُ حصاةْ
لوصايا الملحِ. مُتْ يا حُبُّ مُتْ فينا، لنعرف
أنّنا كُنّا نحبُّ. [4]

لا بدّ أن يكون للشّعراء قدرة على التّصوّر ، تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم[5]، فالصّورة تتّصل بالشّعور، بل هي محصّلة لذَلك الشّعور، وهي وسيلة الشّاعر لإرضاء نفسه باستبطان مشاعره عبر وعيه الباطن إذ يُستحضَر هنا أحد العناصر الرّئيسة للصّورة السّمعيّة المقترنة بالصّوت، وهو اللّفظ "صوت" في السّطر الثّالث، فالصّوت المنبعث من السّماوات بما يشبه الصّدى، يخترق السّمع، ويثير أحاسيس مستفيضة، يؤكّدها إصغاء الحصاة للوصايا، فالصّورة الصّوتيّة هنا تنبعث في جوّ روحانيّ مستثير لأحاسيس مشابهة لإحساس الشّاعر، وهَذا الصّوت الّذي لم تحدّد طبيعته نستطيع أن نتخيّل هيئته داخل نوازع نفوسنا تجاه الموقف المتخيّل في ضوء إدراك الواقع.

---

(1) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 149.
(2) الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التّصوير البيانيّ في شعر المتنبّي، 308.
(3) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال ، (أعلامها ومذاهبها)، 126.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 266.
(5) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسيّ للأدب، 72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

" إنّ الشّعر يعتمد اعتمادًا أساسيًّا على الانفعال، والتّأمّل، والقدرة على التّعبير بلغة شاعرة وخيال وتصوير صادق"[1]،فالخيال وما يتولّد منه من صور يقف وراء تمكّن الشّاعر من الإفصاح عمّا ينتابه من موجات انفعاليّة بما يحقّق لنفسه الرّضى، ويخرج ما فيها من طاقات مكبوتة، فالصّورة تعبير عن ذوق الشّاعر الخاصّ، وحسّه الجماليّ، ورؤيته لما يحيط به من مدركات من زاوية نفسيّة، والصّورة السّمعيّة المتّصلة بالصّوت ليست إلاّ صدى لأصوات كامنة في جأشه، تنقل الواقع نقلاً إيحائيًّا، يكون انعكاسًا للواقع الموحى إليه، يقول الشّاعر مستثيرًا حاسّة السّمع عبر الصّورة السّمعيّة الّتي تعدّ وسيلة إيحاء:

وكأنّهم عادوا كعودة ظلّ مئذنة إلى صوت المؤذّن في المغيبْ

لم تسخر الطّرقاتُ منهم مثلما سخر الغريبُ من الغريبْ [2]

العاطفة هي الّتي تستدعي خواصّ الصّورة الملائمة للتّعبير عنها وإثارتها[3]، والصّورة والعاطفة تنتجان عن خبرة واقعيّة وتصوّرات ذهنيّة يسعى الشّاعر إلى توصيلها مستثيرًا بعض حواسنا، فالصّورة السّمعيّة الصّوتيّة هنا، "صوت المؤذّن في المغيب"[4]، هَذا الصّوت المجسّد لأحاسيس يطغى عليها الحنين والأمل في جوّ روحيّ متراوح بين النّطق والسّكينة– يستثير أسماعنا، وأذهاننا، وأخيلتنا. إنّ الصّوت الّذي تتردّد موجاته عند المغيب له أثره العميق في النّفس، ففيه عودة للحياة، فيه إثارة للحركة في مهبّ السّكون، فيه صمت وانبعاث، فيه حزن وأمل، فيه خشوع وتأمّل، فيه قلق وخوف، فيه دخول في زمن جديد، وتجربة جديدة، ومستقبل غامض، فيه إثارة وانتظار، فيه سكينة وشوق.

الصّورة الشّعريّة تنقل إلينا التّجربة الشّعوريّة، والفكرة المؤدّية إليها على نحو مؤثّر، وما القصيدة إلاّ مجموعة من الصّور[5]،تتّحد؛ لتشكّل التّجربة الكلّيّة أو جزءًا منها، والصّورة نتاج التّأمّل، ومؤدّية إليه، هي جانب جماليّ، لا يعمل بعيدًا عن الجوانب الجماليّة الأخرى المتشابكة معه، وهي مصدر لذّة للمتلقّي، يستعيد إحساساته عبرها تجاه مواقف الحياة المنعكسة عليه، والصّورة السّمعيّة الّتي تعدّ جزءًا من الإنتاج الكلّيّ للقصيدة قد تمثّل انعكاسًا للواقع في غير صورته الأصليّة، لَكنّها الواقع داخل الشّاعر، وتشتمل على الإحساس تجاهه، وهي وسيلة لإيقاظ الوعي والإدراك، وهي تهزّنا بقدر الاهتزاز النّاجم عن العمليّة الصّوتيّة. ومن هَذا النّمط من الصّور قول الشّاعر:

ويبكون بعيني مزاميرَ الحنينْ

ويُغنّون، كما غنّيتُ للزّيتون والتّينِ

وللجزئيّ والكُلّيّ في المعنى الدّفينْ. [6]

(1) عزّ الدّين منصور، دراسات نقديّة ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر، 62.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 424.

(3) ينظر: أحمد الشّايب، أصول النّقد الأدبيّ، 243.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 424.

(5) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، 139.

(6) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 152.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في ظلّ إدراك وظيفة الصّورة الشّعريّة بوصفها وسيلة لنقل الأحاسيس والمشاعر الباطنة، يرى الشّاعر الأشياء أعمق ممّا تبدو له في الظّاهر[1]، وقد أدّت رؤيته العميقة للأشياء إلى انبعاث غير نوع من الأصوات في هَذا السّياق، فالبكاء صورة سمعيّة صوتيّة، تثير مشاعر معيّنة، لا تناقض الحزن، وتعبّر عن موقف اجتماعيّ، ويكون البكاء بصوت جماعيّ معبّر عن لحظة انفجار اللاّشعور الجمعيّ عبر التّصوير الشّعريّ، ويمدّ الصّورة الصّوتيّة بمدى أوسع؛ لتخترق الأسماع، ويقترن البكاء الجماعيّ بالغناء الجماعيّ:" يغنّون" [2]؛ وتكون الصّورة السّمعيّة معبّرة عن أحاسيس متفارقة جاشت في نفس الشّاعر أثناء المخاض الشّعريّ؛ فسلَخها على الشّخصيّات المصوّرة، فغناء الشّاعر السّابق للغناء الجماعيّ يعبّر عن انسلاخ المشاعر، واتّحادها في آن، ويكون الغناء هَذا مرافقًا للبكاء، يلوّن الصّورة الصّوتيّة، ويصبغها بصبغة مؤثّرة.

❖ الصّورة الذّوقيّة

"تذوّق الأشياء له أثر كبير في إدراكها، والإحساس بها وتصويرها"[3]، فالذّوق له صلة كبيرة بالإحساس؛ إذ إنّنا نحتكم لإحساساتنا في التّعبير عن أذواقنا، فالإحساس والذّوق عمليّتان متلازمتان في الشّعر، وعادة ما نقرن الذّوق بالشّعور، فالمذاقات الطّيّبة تقترن بالمشاعر الجميلة، والمذاقات السّيّئة بالشّعور المماثل لها، كاللّفظ " حلو" أو "مرّ"، فالذّوق كاللّون في طبيعة اتّصاله بالأحاسيس ، وانبثاقه عنها، واستخدام الصّورة الذّوقيّة ليس في ذاته إلاّ إحساسًا.

لم يكن لهَذا النّوع من الصّور حضور ملموس داخل الصّورة التّناصّيّة عند الشّاعر، وقد جاء حضوره مجرّدًا من الدّلالة على ذوق معيّن، إذ يقول في واحد من المواقع:

ذَلك الظّلّ الّذي يسقط في عينيك
شيطان إلَه
جاء من شهر حزيران
لكي يعصب بالشّمس الجباه
إنّه لون شهيد
إنّه طعم صلاة [4]

إنّ العلاقة بين اللّغة والصّورة الشّعريّة علاقة تفاعل، نعرف من خلالها حقيقة الشّيء عبر الرّموز المحسوسة الّتي تغذّي الصّورة[5]، فالصّورة محصّلة اللّغة، وكلاهما يتكوّن من خلال رؤيتنا للواقع، واتّصال الصّور بحواسنا يقرّب الفكرة إلى الذّهن، ويستنفد الإحساس، فالطّعم غير المحدّد للصّلاة في تلك المقطوعة يمكن أن يحدّد سمته السّياق، فهو طعم يلتذّ له الذّوق، نتحسّس حلاوته بعد تذوّق مرارة الواقع، فما ألذّ ذَلك المذاق! وطعم الصّلاة اتّحاد بين الحسّيّ والمعنويّ، اتّحاد الأحاسيس تجاه انعطافات الحياة المتضادّة، وتذوّق لها، إنّه تمثيل للحظات السّكون

(1) ينظر: شفيع السّيّد، قراءة الشّعر وبناء الدّلالة، 253.
(2) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 152.
(3) الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التّصوير البيانيّ في شعر المتنبّي، 314.
(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 343.
(5) ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، دراسة، 385.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والطّمأنينة؛ إذ يتفاقم الإحساس بها حينما يتحوّل المعنى والشّعور إلى صورة ذوقيّة، تستقرّ في أحاسيسنا بعيدًا عن الحيرة، بعيدًا عن الشَّكّ، فموقف الإنسان من المذاقات لا يحتمل إلاّ الوضوح.

• الصّورة اللّونيّة

ليس جديدًا على القول: إنّ وظيفة الخيال لا تقتصر على استثارة الصّورة من مكامنها، واستعادتها كما هي، بل إنّ له القدرة على التّأليف بين تلك الصّور، وإعادة تشكيلها الخارجيّ في علاقات جديدة، فالخيال طاقة إيجابيّة نشطة، لها فعاليّتها في صياغة الصّور[1]؛ ممّا يوفّر للنّفس غايتها بالخروج على المألوف فيما يمسّ الجانب الرّوحيّ لها. فالفطرة الإنسانيّة تدفع الإنسان دومًا للبحث عن الجديد غير المنفصل عن واقعه، وهَذا الجديد لا بدّ أن يتوافر فيه الجمال الّذي تتطلّبه النّفس الإنسانيّة؛ لتتحقّق لها المتعة والشّهوة، والشّعر بوصفه فعلاً جماليًّا يستند إلى الصّورة؛ لتغني ذَلك الجانب فيه، والصّورة اللّونيّة واحدة من أبرز مظاهر الجمال، وهي لا تنفصل عن الصّورة البصريّة، بل تعدّ جزءًا منها، فاللّون سمة تتّصل غالبًا بكلّ ما هو مرئيّ، وهو يتّصل بالإضافة إلى ذَلك بالنّفس والإحساس. اقترنت الصّورة اللّونيّة بالصّورة التّناصّيّة أحيانًا عند "درويش"، لكنّ ظهورها لم يكن بدرجة صور أخرى كالحركيّة، والبصريّة، والصّوتيّة مثلاً؛ إذ يقول في أحد المواضع:

كأنّ الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطينَ في بدئها

المتواصل

هَذا اخضرارُ المدى واحمرارُ الحجارة-

هَذا نشيدي

وهَذا خروجُ المسيح من الجرح والرّيح

أخضرَ مثل النّبات يُغطّي مسامِرَهُ وقيودي[2]

الشّاعر قد يتوسّل بمختلف الألوان؛ ليبدع الصّور الّتي تجمع بين الشّكل واللّون[3]، والفنّانون يرتبطون في إحساسهم باللّون الأخضر[4]، فالشّاعر يختار للموقف اللّون الّذي يسهم في إيصال المعنى، وتعميق الإحساس؛ لذا فهو في المقطوعة السّابقة يختار اللّونين: الأخضر والأحمر؛ ليحمّل كلاًّ منهما دلالته الخاصّة إلى جانب ما يمكن أن يضفيه على المعنى من لمسة جماليّة، فالاحمرار سبيل للاخضرار في السّياق، فلعلّ الاحمرار كناية عن درب التّضحيات، والاخضرار كناية عن الوصول إلى الهدف والحلم، فهما لونان متنافران من حيث المعنى والدّلالة، وهَذا التّنافر اللّونيّ يصبغ النّصّ بصبغة جماليّة عميقة التّأثير، ويقرّب الصّورة المرئيّة إلى أذهاننا؛ لما تحويه من جاذبيّة، يميل إليها الإنسان بذوقه وفطرته، و" خروج المسيح من الجرح والرّيح أخضر مثل النّبات"[5] صورة لونيّة تتجدّد

(1) ينظر: حسن طبل: الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغيّ، 26.

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 641.

(3) ينظر: الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التّصوير البيانيّ في شعر المتنبّي، 298.

(4) ينظر: سمير شيخاني، علم النّفس في حياتنا اليوميّة، 138.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 641.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معها، وبها الإثارة، صورة تجمع بين الحياة والموت، بين الآلام والآمال، وتعيد للنّفس الحزينة نشوتها، صورة تخاطب الرّؤية والمخيّلة، وتجسّد المعاناة في إطار جماليّ، فيها انبعاث للواقع، ورؤية جديدة له، فيها إشراقة لذَلك الواقع المظلم، فلعلّ النّفس تتوقّع أنّ خروج "المسيح" من الجرح سيكون أحمر؛ لذا فإنّ الخضرة هنا قلب للمتوقّع إلى متخيّل؛ ممّا يثير التّوتّر واللّذة، وتقوى حدّة ذَلك حينما تقترن الصّورة اللّونيّة بصورة تشبيهيّة مجسّدة للأمل والإحساس بالحياة؛ وذَلك بكونه :" مثل النّبات"[1]، إذ تتّسع حدود الصّورة اللّونيّة المتّصلة بالخضرة؛ لما في النّبات من خضرة، هَكذا يخرج الشّاعر أحاسيسه إلينا؛ لتصبح شيئًا مرئيًّا محسوسًا،" إنّه الخيال والفنّ الّذي يجعل الألوان تتراءى لنا، وهي تنبعث إلى الوجود".[2]

يفكّر الشّاعر في الصّورة تفكيرًا حسّيًّا، يتغلغل فيه من خلال أحاسيسه في الطّبيعة، فيقع فيها على المشهد أو الحركة الخفيّة الّتي تترجم ذَلك التّفكير[3]، فيجسّد عناصر الطّبيعة في أحاسيسه الّتي نلمسها عبر القصيدة، ويسلخ مشاعره عبر تلك العناصر؛ ليعيد إنشاء الواقع بما يغني الفكرة، ويقدّم أنساقًا جديدة، لها ميّزتها الخاصّة، وحينما يكون اللّون سمة لتلك العناصر فلا بدّ أن يرافقها في بعض مواقع الصّورة الشّعريّة، فالألوان سمة المحسوسات، وهي جزء من الصّورة البصريّة، وتشكّل صورًا، تشدّ المتلقّي لتذوّق المتعة اللّونيّة، والشّاعر لا يختار الألوان اختيارًا عابرًا عشوائيًّا، بل يلتمس منها ما ينسجم مع فكره وإحساسه، ويوفّر لتلك النّفس رغبتها في إخراج ما تختزنه من طاقة انفعاليّة؛ إذ يقول " درويش"، وقد اختلط شعوره باللّون:

أَمشي كأنّي واحدٌ غيري. وجُرْحي وَرْدَةٌ
بيضاءُ إنجيليّةٌ. ويداي مثل حمامتَين
على الصّليب تُحلّقان وتحملان الأرضَ. [4]

اللّون الأبيض رمز التّجرّد من الزّيف، ورمز الملائكة والقدّيسين، إذ يبدون في صفاء نورانيّ كامل[5]، والوردة البيضاء رمز النّقاء الإنسانيّ، والحمامة رمز السّلام، واليد البيضاء رمز العطاء[6]، ومن ثمّ يكون تحوّل الجرح إلى "وردة بيضاء"[7] له دلالة تعبّر عن الصّفاء والنّقاء، وتختفي معها المعاناة، ويكون ذَلك تعبيرًا عن المشاعر الّتي تفتعل في نفس الشّاعر، فالصّورة اللّونيّة هنا تكشف عن عالم الشّاعر الدّاخليّ، وقدرته على الإيحاء بذَلك العالم عبر الألوان، فمن المؤكّد أنّ الدّلالة والشّعور تبعًا لذَلك يتغيّران بتغيّر اللّون، فلو كانت الوردة حمراء مثلاً لاستحال المعنى إلى غاية أخرى، فالبياض مقترن بالأمل، مقترن بالعطاء، وهَذه الصّورة لا نلمسها في السّياق السّابق من خلال الوردة فحسب،وإنّما قد تكون خفيّة كما هو الحال بالنّسبة لليدين المشبّهتين بحمامتين، فيمكننا هنا أن نتصوّر الحمامتين بيضاوين انسجامًا مع الوردة وانسجامًا مع إحساس الشّاعر المتّصل بذوقه الخاصّ وروحه، ويأتي ذَلك منسجمًا مع ذائقة المتلقّي ومجسّدًا لحالة نفسيّة قد تشابه حالة الشّاعر. فالصّورة اللّونيّة في النّهاية مستمدّة من

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 641.
(2) يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعريّة، واستيحاء الألوان، 21.
(3) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، 159.
(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 48.
(5) ينظر: إبراهيم محمّد علي، اللّون في الشّعر العربيّ قبل الإسلام، قراءة ميثولوجيّة، 130.
(6) ينظر: عبد المعطي الخفّاف، يوميّات إنسان، الكتاب الرّابع، أنت قدري، 60
(7) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 48.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطّبيعة، لَكنّ الشّاعر لا ينقلها حرفيًّا ولا يحاكي الواقع محاكاة تامّة، وإنّما يكسب من خلالها المعنويّ نمطًا محسوسًا، ويغاير في الألوان، ويكيّفها في موقع جديد، معبّر عن موقف، ولحظة انفعاليّة حالمة، تكوّن لذاتها عالمًا جديدًا ذا طابع خياليّ، ملبّيًا لحاجة إنسانيّة نفسيّة .

- **الصّورة الضّوئيّة:**

هي الصّورة الّتي يشكّلها الشّاعر بمؤازرة حواسه وملكاته من عناصر الضّوء في الطّبيعة: الظّلام، والنّور، واللّيل، والنّهار، والشّمس، والقمر[1]،والصّورة الضّوئيّة صورة محسوسة، وتعدّ جزءًا من الصّورة البصريّة، ولا تدرك إلاّ بها، ومن ثمّ فإنّ لها الأثر الكبير في توصيل المعنى، والتّلاعب بالأحاسيس.

إنّ عناية الأديب بالصّورة الخياليّة عامل من عوامل الجمال في الأدب، فالأدب أساسًا يعتمد على الخيال الّذي يساعد على اتّساع مداه طبيعة ما في الألفاظ من قصور عن التّعبير التّامّ عن النّفس[2]، والأديب يرحل بمخيّلته عبر مخزونه الثّقافيّ؛ لينتقي منه ما يغني خياله، ويحقّق الجمال للنّصّ، ووسائل التّناصّ المختلفة أداة للتّطوير الّذي يحقّق تلك الجماليّة، فالقرآن الكريم بصوره معين جماليّ، تردّد عليه الشّعراء، وكرّروا في شعرهم بعض صوره الّتي يلجأ الشّاعر إليها؛ ليعبّر عن مشاعره الدّافقة، وكلّما ابتعدت لغة الشّاعر عن موضعها الطّبيعيّ كان ذَلك بإحساسه ألصق، يقول "درويش" في ضوء ذَلك:

كُلّما ضاق سجني توغّلتُ في الكُلّ،
واتّسعتُ لغتي مثل لؤلؤة كلّما عسعس
اللّيل ضاءتْ/ [3]

تأتي المفردة عند "درويش" مشحونة بالطّاقات الانفعاليّة الحادّة والمؤثّرة؛ ممّا يعزّز وضعيّة الصّورة في ذهن المتلقّي[4]، فاللّغة والصّورة المستمدّة من قوله تعالى:" **وَٱلَّيۡلِ إِذَا عَسۡعَسَ**"[5] هنا تعين الشّاعر على إحالة الصّورة الواقعيّة إلى صورة رمزيّة، لها دلالتها الخاصّة المستمدّة من منطقة اللاّوعي عنده، وهو يكسب التّعبير عمقًا بالجمع بين الأضداد، وذَلك بتوظيف الصّورة الضّوئيّة الّتي تعبّر عن مشهد طبيعيّ، ولَكن ليس تعبيرًا بحتًا، فإضاءة اللّؤلؤة المقابلة لعَسْعسة اللّيل، هَذا التّصوير القائم على التّنافر يضفي على السّياق بعدًا جماليًّا لا يقف عند الصّورة الأولى وحدها، بل يشحنها بصورة أخرى تكسب الأولى وضوحًا واتّساقًا، وهي صورة تلتذّ لها الرّؤية، ويستثار عبرها الإحساس، والشّاعر هنا يلجأ إلى المشهد الطّبيعيّ المستمدّ من النّصّ القرآنيّ؛ ليوحي بالمعنى الّذي يدور في ذهنه، فالصّورة الضّوئيّة تأتي ليكون اتّساع اللّغة مشابهًا لها، وهَذا المعنى يحمل في ذاته معنى خاصًّا، وتكون الصّورة كذَلك قد نهضت بالجانب الفنّيّ للنّصّ، وأكسبته بعدًا ضوئيًّا، تلتذّ له النّفس؛ إذ إنّ النّفس بطبيعتها

(1) ينظر: علي الغريب، مُحمّد الشّنّاوي، الصّورة الشّعريّة عند الأعمى التّطيليّ، 144.
(2) ينظر: عزّ الدّين الأمين، نشأة النّقد الأدبيّ الحديث في مصر، 118.
(3) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 155.
(4) ينظر: حيدر توفيق بيضون، (الأعلام من الأدباء والشّعراء)، محمود درويش شاعر الأرض المحتلّة، 83.
(5) سورة التكوير، آية16.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تميل إلى الأضواء، وتنفر من الظّلام، ويزداد جمال الضّوء إذا ما كان ملازمًا للظّلام، فالنّفس كذَلك يزداد إحساسها بالشّيء الجميل أحيانًا إذا كان مجاورًا لما يناقضه.

- **الصّورة الحركيّة**

التفت القدماء إلى الحركة في الصّورة؛ إذ قال "الجرجانيّ":" مماّ يزداد به التّشبيه دقّة وسحرًا، أن يجيء في الهيئات الّتي تقع عليها الحركات"[1] وهيئة الحركة يقع فيها نوع من التّركيب بأن يكون للجسم حركات في جهات مختلفة، وكلّما كان التّفاوت في الجهات الّتي تتحرّك إليها الأجسام أشدّ، كان التّركيب في هيئة المتحرّك أقوى[2]، وقد تصدر الحركات المتفاوتة عن أجسام مختلفة تتداخل في السّياق الشّعريّ، ولعلّ ما ميّز الحركة داخل الصّورة التّناصّيّة غالبًا عند "درويش" بُعدها عن الحدّة البالغة، والقوّة، والاضطراب، وإن توافر فيها عنصر الاضطراب، فهو خاضع غالبًا للهدوء والتّوازن، ومع ذَلك فإنّ لعنصر الحركة أثره في إثارة المشاعر، والإحساس بالنّصّ، والواقع المعبّر عنه، والحركة في أصلها لغة داخل اللّغة الأصليّة، لها دلالة إضافيّة تثريها، لا سيّما إذا كانت ليست حركة في ذاتها، وإنّما هي تعبير عن شعور، وتبرز الصّورة الحركيّة عند الشّاعر؛ إذ يقول:

كم كانت الأنهار غاياتٍ ولم نَعْلَمْ . وكم سَجَنَ الرّخامُ
منا ملائكةً ولم نعرفْ . وكم ضَلّتْ هنا مصرٌ وشامُ
للأرضِ أرضٌ كان هُدْهُدُنا سجينًا فوقها . في الأرض روحُ-
شَرَدَتْها الرّيحُ خارجها . ولم يترك لنا نوح الرّسائلَ كلّها
ومشى المسيحُ إلى الجليل فصفّقتْ فينا الجروحُ . هنا اليمامُ [3]

الشّاعر يواجه ذاته والكون والآخرين باستخدام مكوّناتها المعرفيّة وما ترسّب فيها من الأحاسيس والأفكار، ويؤلّف بينها[4]، والتّأليف بين تلك العناصر ينتج صورًا غير مألوفة، تملك خواصًّا غيريّة إلى جانب خواصّها الذّاتيّة، وتلتمس أثناء ذَلك أحيانًا حركات العناصر الأخرى؛ لتصبح أكثر تأثيرًا في السّياق، فالشّاعر في المقطوعة السّابقة يؤلّف عناصر الكون في حركاتها المتفاوتة؛ ليكوّن عالمه الشّعريّ الصّغير، تبدأ الحركة بالفعل " سجن"؛ ولَكنّها حركة مقيّدة إلى درجة ما، تكوّنها العلاقة الّتي بدأت بفعل السّجن ما بين السّجين والسّجّان ، وانتهت بذَلك الفعل، وكذا في قوله:" كان هدهدنا سجينًا فوقها"،[5] فهَذا ما يولّد جدلاً حركيًّا يتراوح بين الحركة والقيد أو بين الحركة والسّكون، والفعل "يترك" يجدّد ذَلك النّوع من الحركة المتخيّلة. أمّا قوله: " مشى المسيح إلى الجليل"،[6] فهو يبعث حركة رتيبة رصينة، فيها سموّ، تتراوح بين القوّة والهمود، ويزداد التّوتّر حين تصفّق الجروح في السّطر الأخير، هنا تبدو الحركة عفويّة، عشوائيّة، متصاعدة، ويكون أسلوب التّشخيص المتّصل بالحركة عاملاً من عوامل

(1) عبد القاهر الجرجانيّ، أسرار البلاغة، 180.
(2) ينظر: نفسه، 182.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 466.
(4) ينظر: مصطفى ماهر، "رماد الأسئلة الخضراء"، الصّورة والنّغمة والفكرة في ديوان محمّد إبراهيم أبو سنّة، فصول، 10، ع1، 2، 1991م، ص169.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 466.
(6) نفسه، 466.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإثارة والدّهشة، فالجروح المصفّقة كردّة فعل لمشي " المسيح" صورة حركيّة مترتّبة على صورة حركيّة سابقة، وتصفيق الجروح تحويل للمشاعر المؤلمة إلى مشاعر مناقضة، وأسلوب التّشخيص هنا يجسّد هَذه المشاعر، ويكون عاملاً من عوامل الإثارة والدّهشة، والصّورة الحركيّة تتّصل بالصّورة الحسّيّة، فهي مرئيّة مسموعة، ومن ثمّ تكون قريبة من الذّهن والتّصوّر، ومثرية للمعنى بالإضافة إلى ما تضفيه على السّياق من جمال فنّيّ، يزداد سعة بغرابته، وخروجه عن المألوف، وتآلفه مع النّصّ فكرة، وإحساسًا، وموقعًا في اللّغة.

تعتمد القصيدة المعاصرة على الأسلوب الحيويّ المرتكز على التّوتّر الحركيّ للنّصّ مستمدًّا من توتّرات الحياة، وجدليّة تضادّها؛ إذ تتعدّد الأصوات، وتتداخل الأزمنة، وتتقارب المسافة بين الدّوال ومدلولاتها[1]، فالحركة عنصر طاغٍ على عالم الواقع، فلا فعل بلا حركة، بل لا حياة إلاّ بالحركة، وبما أنّ القصيدة تصوّر العالم في ديمومة حركته، فلا بدّ أن يكون هَذا العنصر طاغيًا عليها، فالحركة ترصد أبعاد الحياة، وتبثّ فيها الحيويّة، والاستمراريّة، وتعيدها لذاكرة المتلقّي في صورة أبهى، وأشدّ عمقًا، الحركة تعني التّوجّه نحو المستقبل، وأن نتحرّك يعني أن ننتصر على الجمود، وأن ننتصر على الواقع المقيّد لأحلامنا وأهدافنا، والشّعر في معظم حالاته محاولة انتصار على الواقع، وانطلاق نحو الحلم والهدف، فالحركة إذن ضروريّة حينما يقول الشّاعر:

أرخيتُ ظلّي وانتظرتُ، اختَرْتُ أصغرَ
صخرةٍ وسَهَرْتُ. كَسَّرْتُ الخرافة وانكسرتُ.
ودُرْتُ حول البئر حتّى طِرْتُ من نفسي
إلى ما ليس منها . صاح بي صوتٌ
عميقٌ: ليس هَذا القبرُ قبرك، فاعتذرت. [2]

الفنّ تحويل للواقع بوساطة صور، وهو انتقال من حقيقة شائعة إلى عالم يفوق الواقع، له فيه وجود مستقلّ بذاته[3]، وبانعكاس التّجربة على مخيّلة الشّاعر، ينشأ واقع نصّيّ جديد، يتداخل فيه النّصّ الدّينيّ مع تفاصيل التّجربة، وتنشأ أبعاد فنّيّة من بينها مجموع الصّور المتآلفة الّتي نستطيع أن نلمحها في السّياق السّابق، إذ تظهر الصّورة القائمة على الحركة، فهي تبدأ في السّطر الأوّل بطيئة بإرخاء الظّلّ، والانتظار، والاختيار، والفعل " سهرت" له دلالة حركيّة متخيّلة، وتتنامى تلك الحركة بتكسير الخرافة والانكسار، وتتصاعد تدريجيًّا بالدّوران حول البئر، هنا تتشكّل مركزيّة الصّورة الّتي يتضاعف معها الكشف عن الحالة النّفسيّة للشّاعر الّذي يقوم بتلك الحركة الدّائريّة الّتي تبثّ الحيويّة والانبعاث في النّصّ، في الوقت الّذي تعبّر فيه عن الحيرة والضّياع، فالبئر تمثّل المصير المؤقّت بالنّسبة للشّاعر، ولعلّ الدّوَران حولها بحث عن مصير آخر، وتشتدّ الحركة فيما بعد؛ ليتحوّل الدّوران إلى طيران بقول الشّاعر:" طرت من نفسي"[4]، وتتدخّل الصّورة الصّوتيّة السّمعيّة، فتكون بمنزلة منبّه يوقف حركة

(1) ينظر: عبد الخالق محمّد العفّ، التّشكيل الجماليّ في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، 184.
(2) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 33– 34.
(3) ينظر: عبد العزيز عتيق، في النّقد الأدبيّ، 12.
(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 34.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشّاعر؛ ليركّز انتباهه تجاه الصّوت، المتمثّل في الفعل "صاح"، فالشّاعر هنا لم يكتفِ بنقل النّصّ الدّينيّ المشتمل في ذاته على نواحٍ فنّيّة، وإنّما أضفى عليه بعدًا فنّيًّا من ذاته، قائمًا على التّحوير المشبع بروحه وإحساسه.

يعمل الفنّان على إيجاد نظير تشكيليّ لأحاسيسه الدّاخليّة الشّعوريّة واللاّشعوريّة، ولاستجاباته لمدرك معيّن، أو لخبر فنّيّ ما، فهو يترجم الموضوع إلى صفات حسّيّة، ليس لها وظيفة المحاكاة في الشّكل، وإنّما يقوم بإثارة إحساس مماثل[1]. والشّاعر بوصفه فنّانًا، تأتيه الصّورة غالبًا نتيجة لاندفاع الأحاسيس بما يوقظ وعيه الباطن، وتزداد الصّورة عمقًا إذا كانت مأخوذة من حقائق الماضي، وممثّلة لواقع متخيّل، متّصل بواقع حاليّ وفقًا لنظرة معيّنة، فالحركة وإن لم تكن عنصرًا بالغ القوّة في الصّور المتّصلة بالتّناصّ عند الشّاعر، تعكس واقعًا نفسيًّا غنيًّا بالخلجات الشّعوريّة، ولعلّ هدوء الحركة ورتابتها عادة ينتج عن إحساس ثقيل؛ ناتج عن شدّة وطأة الواقع على نفس الشّاعر ومخيّلته، والحركة الهادئة ناتجة عن اللّغة، ولها دلالاتها الخاصّة المنبثقة من تلك اللّغة؛ إذ يقول الشّاعر:

في القدس، أعني داخلَ السُّورِ القديمِ،
أسيرُ من زمَنٍ إلى زمَنٍ بلا ذكرى
تُصوِّبُني. فإنّ الأنبياءَ هناك يقتسمون
تاريخَ المقدّس... يصعدون إلى السّماء
ويرجعون أقلَّ إحباطًا وحزنًا، فالمحبّةُ
والسّلامُ مُقدّسان وقادمان إلى المدينة. [2]

إنّ العمل الفنّيّ ليس من أجل إشباع نزعة ذاتيّة أو التّعبير عن إحساس فحسب، بل يهدف إلى استمتاع الآخرين به استمتاعًا جماليًّا[3]، والصّورة القائمة على الحركة إحدى عناصر الاستمتاع الجماليّ بالنّصّ الشّعريّ بوصفه عملاً فنّيًّا، ولا يفترض في الحركة القوّة حتّى تحقّق المتعة الجماليّة، فالمتتبّع للمقطوعة السّابقة يستطيع أن يتتبّع أطرافًا مختلفة للصّورة، فالسّير– وهو صورة غالبة على الصّورة التّناصّيّة الحركيّة عند الشّاعر– فعل حركيّ ناتج عن حركة الشّاعر داخل الإطار الشّعريّ، وهَذا يجسّد الصّورة في الذّهن، ويبعث فيها شعورًا بالحياة؛ فتتوحّد الأزمنة؛ فيتتبّع المتلقّي صورة الشّاعر متتبّعًا لصورة الأنبياء، فصعودهم إلى السّماء في السّطر الرّابع حركة تشدّ المتلقّي؛ ليدرك عودتهم؛ إذ " يرجعون أقلّ إحباطًا وحزنًا"[4]، فتطغى على الصّورة حالة نفسيّة جديدة، وتتفاوت تلك الحالة متمثّلة في الصّورة، ومنسلخة في ذات الشّاعر، وهي حالة يتجدّد فيها الشّعور بالأمل، وفي السّطر الأخير يتعمّق هَذا الشّعور بقدوم المحبّة والسّلام إلى المدينة.

إنّ مفردات الصّورة الشّعريّة تعكس عالم الشّاعر الدّاخليّ بكلّ ما فيه من قوى ذهنيّة شعوريّة[5]، والعالم الدّاخليّ في الصّورة يوحّد ما بين النّفس وبنية الواقع المتصوّر[6]، فالصّورة إذن نتاج لعوالم مختلفة، تخضع

(1) ينظر: عبد الفتّاح رياض، التّكوين في الفنون التّشكيليّة، 12.
(2) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 47.
(3) ينظر: عبد الفتّاح رياض، التّكوين في الفنون التّشكيليّة، 11– 12.
(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 47.
(5) ينظر: عبد القادر فيدوح، الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، دراسة، 369.
(6) ينظر: نفسه، 375.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لظروف التّجربة، وتلك العوالم في اتّحادها تضفي جوًّا من الحيويّة، يستند إلى الحركة المنطلقة من طبيعة الحدث والشّعور تجاه ذَلك الحدث، وتأتي فاعليّة الحركة في الصّورة التّناصيّة عادة من سياقها الأصليّ الكائنة فيه، ويضيف إليها الشّاعر من ذاته، ويكسبها فاعليّة ذاتيّة؛ إذ لا يكتفي بالمحاكاة، بل يقوم بعمليّة اختزال؛ فيتولّد الجزء المختزل في موضعيّته النّصيّة الجديدة، فينمو داخل تلك البنية، ويتّحد بها، وقد اكتسب دلالات نابعة من البنية الكلّيّة للنّصّ، ومن المتجاورات اللّفظيّة، والشّاعر بقدرته على الخلق والإبداع واختراق المألوف يكيّف المادّة المستوحاة من نصوص سابقة، فتنشأ صور جديدة ذات طابع حركيّ؛ تلائم ذوق المتلقّي، وتستثيره؛ إذ يقول:

فلنذهبْ إلى ما ليس فينا كي نرى ما ليس فينا ليس فينا دعوةٌ للناس من
مذبحةٍ نمشي إلى مذبحةٍ نمشي لكي نهتفَ:
مرحى! ها هي الوردةُ... فلنسجدْ
"أسأنا لكَ يا شعبي"
يا شعبَ نشيدي، منذ جاءَ الربُّ من فكرته مَشْيًا إلى القدس، ولا
صخرةَ نبني فوقها أصواتنا أو صلواتٍ تطلب الغفرانَ...
نحن الآن ما نحن عليه.
كُلَّمَا قَامَ نبيٌّ من ضحايانا ذبحناه بأيدينا بأيدينا،[1]

الصّورة إذن تنهض بذوق المتلقّي، وترتفع به إلى إحساس جماليّ، وتدعوه لاستثمار قدراته العقليّة والنّفسيّة، وتحيا بما تولّده من انطباعات توغل في الفاعليّة الذّهنيّة[2]، ويأتي ذَلك من خلال تفاعل العناصر المختلفة داخل البناء الشّعريّ، ومن تفاعل المتلقّي مع ذَلك البناء، ومدى قدرته على التّذوّق، فالصّورة غير المتجرّدة من الحركة في السّياق السّابق تتيح للمتلقّي فرصة التّأمّل واستثارة الإحساس العميق تجاه الواقع المعبّر عنه بالاستناد إلى النّصّ الدّينيّ، فهو يستطيع أن يتتبّع تفاصيل المشهد البصريّ النّابض بالحياة والحركة؛ إذ تبدأ المسيرة الجماعيّة في السّطرين الأوّل والثّاني، بالمشي الّذي يصاحبه الهتاف، هنا يستطيع المتلقّي أن يتخيّل حركات مختلفة ناتجة عن تلك المسيرة بما فيها من هتاف، إنّها حركات نابعة من الواقع، ومصوّرة له بلغة وتفاصيل مخالفة، والفعل ذو الدّلالة المستقبليّة "فلنسجد" يمثّل حركة هادئة، فيها خشوع وصمت، فيها إثارة للوجدان، وانبعاث للجوّ الرّوحيّ، وقول الشّاعر:" منذ جاء الرّب من فكرته مشيًا..." [3] يمثّل حركة هادئه، مثخنة بالإثارة، موقظة للإحساس بالدّهشة والذّهول، واستخدام صيغة الماضي تجعل المشهد الحركيّ البصريّ مسترجعًا. أمّا بناء الصّلوات الّتي تطلب الغفران في السّطر السّادس فهي صورة لا تخلو من حركات متنوّعة غير متوقّعة، مثخنة باللاّوعي، مؤكّدة للقدرة على الإبداع، واختراق الواقع، والمهارة في بناء اللّغة بفنّيّة متفرّدة، والشّاعر في السّطر الأخير يحيل الحركة الواحدة ذات الجزئيّات المتعدّدة في النّصّ الدّينيّ إلى حركاتٍ متكرّرة بجزئيّات أكثر تعدادًا؛ ممّا يمنح النّصّ عمقًا وحياة

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 165.
(2) ينظر: بشرى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربيّ الحديث، 116.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 165.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

متجدّدة، فمقتل نبيّ الله "المسيح" عليه السّلام وقيامته يتحوّلان إلى فعل متكرّر متجدّد، والذّبح والقيام يشتملان على حركات مثيرة لمشاعر الألم والدّهشة.

الصّورة الشّعريّة كذَلك رسم بالكلمات، تتشكّل في إطار نظام من العلاقات اللّغويّة، تتجدّد به طاقاتها الإبداعيّة، ويعبّر بها الشّاعر عن المعاني العميقة في نفسه، ويفلسف بها موقفه من الواقع، ويخلق بها عالمه الجديد من خلال اللّغة المجازيّة، وما تحمله من إمكانات دلاليّة إيقاعيّة[1]، والصّورة الحركيّة تتيح جوًّا تملؤه الإيقاعات الحركيّة المتنوّعة، وقد تكون الحركة طبيعيّة مصاحبة لفعل واقعيّ، وقد يكون هَذا الفعل الواقعيّ متّصلاً في سياقه بما يخرجه عن الواقعيّة، لَكنّه لن يكون في النّهاية إلاّ تعبيرًا عن الإحساس بالواقع، والصّورة هي الّتي تهبُ مكوّنات الحياة معاني وسمات جديدة، والشّاعر، كلّ شاعر بدوره قادر على أن يقيم علاقات بين مفردات الواقع بما يمنحها من صفات لم تكن من خواصّها أصلاً. يقول الشّاعر في ضوء الصّورة الحركيّة:

الآن، إذ تصحو، تَذَكَّرُ رَقْصَةَ البَجَعِ
الأخيرةَ. هل رَقَصْتَ مَعَ الملائكةِ الصِّغارِ
وأنتَ تحلُمُ؟ هل أضاءتكَ الفراشةُ عندما [2]

تتشكّل الصّورة إذن من تفاعلات اللّغة وعلاقاتها بسياقها اللّغويّ الّذي يمنحها إيحاءاتها، وظلالها، وتأثيرها[3]؛ إذ أقام الشّاعر علاقة بين فعل "الرّقص" وبين الملائكة، فالرّقص مع الملائكة صورة حركيّة بصريّة غير متوقّعة، لها إيقاعاتها الرّصينة الهادئة المحفوفة بالنّزاهة، لا سيّما إذا كانت الملائكة صغارًا، ولا سيّما إذا كان الرّقص أثناء الحلم، والحركات النّاجمة عن الرّقص متنوّعة الاتّجاهات والإيقاعات، توحي بفنّيّة الصّورة الحركيّة، وتضيف إليها إطارًا فنّيًّا آخر، إلى جانب كون الحركة في ذاتها صورة فنّيّة، فالرّقص فنّ، ووجوده داخل الصّورة الشّعريّة يكسب النّصّ فنّيّة إلى جانب ما يتّسم به، والرّقص – وإن لم يكن وقوعه مؤكّدًا لوجود صيغة الاستفهام "هل"– يمكن أن يُتخيّل فعلاً، وهَذه الصّورة في النّهاية تعكس حالة نفسيّة عاشها الشّاعر؛ فأثارت صورًا في مخيّلته، وهي تتّصل بتجربة ذات بعد إنسانيّ مهما كانت خصوصيّتها، ومن هنا تكون الصّورة في إطارها التّخييليّ تعبيرًا عن الإحساس الماثل في النّفس الشّاعرة، ولا يقتصر ذَلك على أحاسيس الشّاعر، بل تخاطب إحساس المتلقّي، وكلّ ما تملكه نفسه من ملكات استقبال.

• الصّورة السّاكنة

كما التفت "الجرجانيّ" إلى الحركة في الصّورة كان الأمر بالنّسبة للسّكون؛ إذ قال:" فإذا وقع في شيء من هيئات الجسم في سكونه تركيب وتفصيل، لطف التّشبيه وحَسُن"[4]، فالحركة والسّكون عنصران نستطيع أن نتخيّل أحدهما من خلال الآخر، فمتى كانت الصّورة قائمة على الحركة نتخيّل الصّورة المقابلة لها، ومتى كانت قائمة على السّكون فالأمر كذَلك؛ إذ إنّ السّكون لا يأتي إلاّ عقب حركة، والحركة لا تأتي إلاّ عقب سكون غالبًا، وعادة ما

(1) ينظر: علي الغريب محمّد الشّنّاويّ، الصّورة الشّعريّة عند الأعمى التّطيليّ، 30.
(2) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 81.
(3) ينظر: عبد السّلام أحمد الرّاغب، وظيفة الصّورة الفنّيّة في القرآن الكريم، 35.
(4) عبد القاهر الجرجانيّ، أسرار البلاغة، 185–186.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يظهر السّكون مقترنًا بالحركة انسجامًا مع طبيعة الحياة، والسّكون كالحركة يعبّر عن إحساس في نفس الشّاعر ورؤية لا تمثّل السّكون في ذاته، بل تمثّل ما يلائمه من شعور. ومن الصّور السّاكنة قول الشّاعر:

تذكّرتُها: حائطانِ قديمانِ من دون
سقف كحرفين من لغة شوّهتها الرّمالُ
وهزّةُ أرض سدوميّةٌ. بقراتٌ سمانٌ
تنام على الأبجديّة. كلبٌ يُحرّك ذيل
الرّضا والفكاهة. ليلٌ صغيرٌ يرتّبُ
أشياءه لنشاط الثّعالب/ [1]

يلجأ الشّاعر إلى بعثرة الأشياء، والتّلاعب بالعناصر، ويفقدها تماسكها الظّاهريّ، ويسقط الخيال عليها معاناته، ويعيد تركيبها[2]، فالشّاعر بوعيه الباطن أعاد تركيب أجزاء الواقع الماثل في ذهنه، فراوح بين الصّورتين: الحركيّة والسّاكنة في المقطوعة السّابقة؛ إذ يظهر ذَلك في السّطر الثّالث؛ حيث اقترنت الهزّة بأرض " سدوم" فأكسب البعد الدّينيّ التّاريخيّ ملامح نابعة من إحساسه؛ ليمنح الأشياء فيه سمة إثاريّة تتجاوز المألوف، وهَذا النّوع من الحركة لا شكّ أنّه يتّسم بالقوّة المؤدّية للتّوتّر، ويحرص الشّاعر على إبراز تلك الصّورة مقترنة بالحركة بمقابلتها بالصّورة السّاكنة المحوّرة المأخوذة من قوله تعالى:" **وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ**.."[3]؛ إذ تبدو "بقرات سمان تنام على الأبجديّة"[4]، فالصّورة الحركيّة هنا تبرز الصّورة السّاكنة، والسّاكنة تبيّن قوّة الحركة، فالهزّة مع النّوم تشكّلان صورة مركّبة شديدة التّنافر، والهزّة قادمة من زمان ومكان بعيدين؛ ممّا يحدث حركة خلفيّة في النّصّ، ونوم البقرات على الأبجديّة صورة ساكنة، فيها إحياء للتّاريخ، فيها غرابة وجدّة، ومع تداخل الأزمنة والأمكنة، وحضور أجزاء اللّغة القرآنيّة تبرز قدرة الشّاعر على التّعبير بلغة تصويريّة آخذة من تقلّبات الحياة وحركتها الدّائمة، وبعض حقائق الطّبيعة؛ إذ "إنّ الطّبيعة كذَلك تتضمّن حركة، وتتضمّن أحاسيس تصحب هَذه الحركة".[5]

التّصوير في الشّعر استثارة للحواس بوساطة الكلمات، وعن طريق الحواس يمكن إثارة ذهن القارئ وعواطفه[6]، فالشّعر بوساطة التّصوير يكوّن حياة جديدة مشابهة لمعالم الحياة الأصليّة؛ إذ يعيد الشّاعر صياغة الواقع صياغة تتداخل فيها أطراف الحياة المختلفة؛ فتتفاعل وفقًا لذَلك وسائل إدراكنا له، وكلّما استغلّ الشّعر مساحة أكبر من وسائل إدراكنا كان في الذّاكرة أبقى، وكلّما استغرقنا في التّأمّل في تفاصيله كان إلى عواطفنا أقرب، والصّورة السّاكنة وسيلة من وسائل التّأمّل الّتي تخضع للمشاهدة؛ إذ يقول الشّاعر:

---

(1) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 170- 171.
(2) ينظر: محمّد العبد حمّود ، الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر بيانها ومظاهرها، 96.
(3) سورة يوسف، آية43.
(4) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 171.
(5) عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسيّ للأدب، 107.
(6) ينظر: ميدلتون موري وآخرون، اللّغة الفنيّة، 72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نُسَافِرُ فِي عَرَبَاتِ المَزَامِيرِ، نَرْقُدُ فِي خَيْمَةِ الأَنْبِيَاءِ، وَنَخْرُجُ مِن كَلِمَاتِ الفَجَرْ[1]

يؤدّي التّصوير كذَلك وظيفته الأساسيّة في الشّعر حين يكون مرتبطًا بالمعنى، مشدودًا إلى السّياق، مجسّمًا لجزئيّات الفضاء الفكريّ الطّبيعيّ للشّاعر[2]، فالتّصوير لا يقدّم بعدًا فنيًّا فحسب، وإنّما يؤدّي إلى المعنى، ويعمل على تعميقه، وتقوية أواصر الإحساس به، وعناصر الصّورة المتنوّعة في المقطوعة السّابقة تقوم بذَلك الدّور، فقد راوح الشّاعر بين عنصري الحركة والسّكون؛ لينقل المعنى مشبعًا بالإحساس، فالسّفَر "في عربات المزامير"[3] حركة معبّرة عن الواقع والمعنى، تشدّ المتلقّي بإحساسه، وحواسه؛ لإدراك جماليّات المشهد، وتتبّع تفاصيله، وتُعقَب الحركة بسكون لا يخلو من سكينة، ووقار، وهيبة في قوله:" نرقد في خيام الأنبياء"[4]، فالرّقود بذاته فيه سكينة، وتضاف إليه سكينة ونزاهة حينما يكون في خيام الأنبياء، وتعود الحركة غير طبيعيّة مقترنة بالمعنى؛ وذَلك بقوله:" ونخرج من كلمات الغجر"[5]، فالخروج من الكلمات، هَذا النّسق غير المألوف بالإضافة إلى ما سبقه يعبّر عن الثّنائيات الدّائم، ويوفّر للقارئ لذّة فنيّة، وتستمرّ الحركة عبر المشوار الّذي يقطعه الفلسطينيّ، ويستطيع القارئ تخيّل تفاصيلها دون أن تظهر عبر السّياق.

الفنّ وفقًا لذَلك ليس مجرّد رمز، بل هو رمز مبدع، غرضه النّهائيّ تحقيق تأثير نوعيّ، له قيمة تعبيريّة[6]،فالخلق الفنّيّ يصدر عن تصوّر، ويقود إلى تصوّر، إلى رؤية، إلى دلالة اجتماعيّة، [7]فالشّاعريّة صياغة مواقف إنسانيّة بلغة شفّافة، ورسم عواطف الإنسان رسمًا فنيًّا ينتج عن صورة الوجود، ونفاذ الرّؤية إلى مكنوناته[8]، وإن لم يكن كذَلك فلا قيمة له داخل الإطار الشّعريّ، وكونه رمزًا فلا بدّ أن يكون وراءه معنى خفيّ، وتكمن أهمّيته في مدى قدرته على تحقيق القيمة التّعبيريّة الّتي تتجلّى من خلال القدرة على التّأثير، وقدرة الشّاعر على حياكة أبعاد الصّورة حياكة فنيّة قائمة على الجدل والتّضاد الذّهنيّ هي الّتي تحقّق له ذَلك. فهو بخياله ينقل لنا الخبر المألوف، والحادثة المعلومة بكلّ قوّة تأثيرها المنبثقة من الواقع، وقد أضفى عليها سمات الخلق والتّجديد؛ بصورتها غير المعلومة، وبقوّة تأثير أكبر نابعة من اختلاط عواطفه وحسّه وخياله بها، وكلّ ذَلك تحكمه اللّغة التّصويريّة الّتي تجمع بين الألم واللّذة، وبين النّفور والمتعة. يقول الشّاعر وقد عبّر عن المعنى من خلال الرّمز المقترن بالصّورة السّاكنة:

وحدي على سطح المدينة واقفٌ . .

أيوبُ ماتَ، وماتتِ العنقاءُ، وانصرفَ الصّحابَةْ[9]

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 331.

(2) ينظر: أحمد رحماني، الرّؤيا والتّشكيل في الأدب المعاصر، 156.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 331.

(4) نفسه، 331.

(5) نفسه، 331.

(6) ينظر: رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربيّ المعاصر، دراسة جماليّة،303.

(7) ينظر: حنّا مينة، حوارات.. وأحاديث في الحياة والكتابة الرّوائيّة، 126.

(8) ينظر: نفسه، 127.

(9) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 17.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ استخدام أدوات التّشكيل الفنّيّ بما في ذَلك التّخيّل وتشكيل الصّورة، يتمّ بكيفيّة خاصّة ترتدّ إلى المقوّمات الذّاتيّة والتّكوين الفرديّ، في موقف نفسيّ ولحظة انفعاليّة خاصّين[1] تجاه مسبّب خارجيّ، فالصّورة السّاكنة تلك الّتي نتمثّلها بمشاعرنا، نتمثّلها من خلال مشاعر الشّاعر تجاه الواقع؛ وبذا تدرك أهميّتها، فوقوف الشّاعر وحيدًا تكوين لملامح السّكون المعبّر عن إحساس وفكرة، ويدخل السّكون في عمقه التّامّ بموت "أيّوب"، فالموت– هَذه الصّورة السّاكنة– تفجير لذاتها في زحمة الضّجيج والحركة، فالموت صورة ساكنة محاطة بمجموعة صور متحرّكة نلمسها بالمخيّلة، وهو تعبير عن واقع مماثل في مضمونه، ومخالف في مادّته، أمّا انصراف الصّحابة، فهو حركة في مهبّ السّكون، تحمل في مضمونها سكونًا يعقب الانصراف، هنا تستحيل تجربة"بيروت" في جانب منها إلى مادّة تصويريّة، يتجدّد تلقّيها، والإحساس بها في ضوء التّخيّل لمادّة الواقع.

• الصّورة التّشخيصيّة

يعرّف التّشخيص على أنّه "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجرّدة أو إلى أشياء لا تتّصف بالحياة"[2]، وهو أرقى مستويات التّصوير؛ إذ عن طريقه تكفّ المادّة عن كونها جامدة، وتكفّ المعاني عن أن تكون ذهنيّة مجرّدة خياليّة، وإنّما تغدو ملأى بالحياة والحركة، تكتسب خصائص البشر فإذا بها تحسّ، وتنفعل، وتفكّر[3]، وتشارك الإنسان أحاسيسه، وتعاني مشكلاته، وتتبنّى قضاياه، مسهمة في تحريك مسيرة الحياة، وتوجيهها الوجهة الّتي يريدها الشّاعر، والتّشخيص بوصفه مظهرًا جماليًّا– يؤنسن الجمادات والمعنويّات– لا يقف أثره على الجانب الفنّيّ، بل يركّز الشّاعر به انفعالاته، وينقل المعنى على نحو أعمق؛ إذ يقترب المعنى من الذّهن، ويصبح في متناول التّفكير، ويكون حدوثه أكثر تأكيدًا، بل إنّ العبارات المشتملة على التّشخيص تتماز بالقوّة في المعنى، والشّعور، والأسلوب. يقول الشّاعر، وقد برزت لديه الصّورة التّشخيصيّة:

تطيرُ بيْ لُغَتي إلى مجهولنا الأبديّ،
خلف الحاضر المكسور من جهَتَيْن: إنْ
تنظرْ وراءك توقظْ سَدُوم المكان على
خطيئته . . . وإن تنظرْ أمامَكَ توقظِ
التّاريخَ، فاحذر لَدْغَةَ الجهتين . . . واتبَعْني. [4]

"تكمن أهمّيّة الصّورة في بعدها عن الأداء المباشر، وتقديمها الفكرة من خلال إيحاء وتركيز بهدف التّأثير"[5]، وتكتسب الصّورة عمق الإيحاء إذا كانت قائمة على التّناصّ من ناحية وعلى التّصوير الذّاتيّ القائم على

(1) ينظر: صلاح رزق، أدبيّة النّصّ، 190.
(2) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، 102، وينظر: صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948 حتّى 1975، دراسة نقديّة، 36.
(3) ينظر: أحمد محمود خليل، في النّقد الجماليّ رؤية في الشّعر الجاهليّ، 274.
(4) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 114.
(5) صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948 حتّى 1975، دراسة نقديّة، 32.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّشخيص من ناحية أخرى، فالشّاعر هنا يبثّ الحياة في " سدوم" الّتي لا تعني ذاتها، بل هي المكان المحدث في مخيّلته ، ويسلخ الخطيئة الإنسانيّة على هَذا المكان؛ ليشعر بعظم تلك الخطيئة، فالمكان لم يسلم من أن يكون قد مُسَّ بها، ولم يقف الأمر عند هَذا الجانب التّشخيصيّ، بل يضيف الشّاعر صورة تشخيصيّة أخرى؛ إذ يؤنسن التّاريخ، فإيقاظه التّاريخ صورة تتماز بالإثارة، وتعبّر عن قوّة الواقع وشدّة أثره في النّفس الشّاعرة، وهَذا ما يكثّف الإيحاء بالمعنى المقصود، ويمدّ النّصّ بسمة جماليّة، تتطلّبها الذّائقة؛ فتتحقّق المتعة واللّذة الّتي ترجوها نفس المتلقّي من الشّعر بوصفه فنًّا يمتّع في الوقت الّذي ينتقل فيه المعنى بصورة مثرية مثيرة للتّأمّل، مغذّية للعقل ومن ثمّ الإحساس، فالشّاعر هنا يشعر القارئ بعظم حماقة الإنسان حينما يرتكب خطيئة، فَسَلْخ الذّنب على المكان والتّاريخ تجميد للإنسان اللاّعقلانيّ، وتجاهل له، مقابل بثّ العقلانيّة في هَذين العنصرين، ومن هنا يتعمّق إحساس المتلقّي بالفكرة الّتي يسعى الشّاعر إلى نقلها بوساطة التّشخيص.

الصّورة نتاج لفاعليّة الخيال الّتي لا تعني نقل العالم كما هو، وإنّما تعني إعادة تشكيل المدركات واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظّواهر، بحيث تصبح تلك الصّورة قادرة على جمع الإحساسات المتباينة، وتؤلّف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصّورة، ولا يمكن فهمها إلاّ بفهم طبيعة الخيال بعدّه نشاطًا ذهنيًّا خلاّقًا، يتخطّى حاجز المدركات الحرفيّة[1]، فالشّاعر يعيد تشكيل المدركات غير مرّة داخل عمله بخياله الّذي يتّسع مداه بالثّقافة الذّهنيّة الّتي يعيد إفرازها من جديد، ويمنحها سمة ذاتيّة، تستند إلى مقوّمات فنّيّة يؤطّرها بمادّة إحساسه الّتي تهضم كلّ ما حوته المخيّلة، وتصهره، وتعيد إنتاجه بكلّ ما يستقرّ في اللاّوعي من نسيج لغويّ مفارق للصّور المألوفة في الواقع، وعادة ما تكون الصّورة التّشخيصيّة وسيلة لتجسيد المعنى والإحساس بصورة أعمق، فحينما يستحيل الجماد والمعنويّ إلى إنسان، فَهذا ما يجعلنا ندرك المعنى بصورة تستثير أذهاننا، وحواسنا، وإحساساتنا؛ إذ يقول الشّاعر متناصًّا مع قوله تعالى:" **فَبِمَا رَحْمَةٍ مِّنَ ٱللَّهِ لِنتَ لَهُمْ ۖ وَلَوْ كُنتَ فَظًّا غَلِيظَ ٱلْقَلْبِ لَٱنفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ**." [2]، إذ يخاطب الموت:

واتّظرني عند باب البحر . هَيّئ لي
نبيذًا أحمرًا للاحتفال بعودتي لعيادَة
الأمراض المريضة . لا تكن فظًّا غليظ
القلب ! لن آتي لأسخر منك، أو
أمشي على ماء البُحَيرَة في شمال
الرّوح . لَكنّي - وقد أغويتَني - أهملتُ[3]

(1) ينظر: جابر عصفور، الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب، 309- 310.
(2) سورة آل عمران، آية 159.
(3) محمود درويش، جداريّة،62.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّشخيص إذن "أسلوب يحيي به الشّاعر ما لا حياة له، وينمي إليه معاناته وحواره"[1]، فمعاناته دفعته لمحاورة الموت على أنّه إنسان قاسٍ متسلّط، فإذا كانت الآية تخاطب شخصًا، وهو الرّسول ﷺ[2]، وتنفي عنه تلك الصّفة، فالشّاعر يمارس التّشخيص حيلة تصويريّة، ويأمل من الموت أن لا يكون كذَلك؛ وبذا يعكس إحساساته الفعليّة تجاه الموت، ويعبّر عن القسوة الحقيقيّة له، وتشخيص الموت ووصفه بذَلك الوصف صورة توحي بعنفوانه؛ إذ يستطيع المتلقّي أن يتأمّلها مستشعرًا معها الصّراع القائم بين شخص الشّاعر من ناحية وبين الموت في صورة شخص من ناحية أخرى، ويبدو المشهد الدّراميّ في حركة تثيرها المشادّات بين إنسان راغب في الحياة، وبين نقيض الحياة في صورة إنسان فاقد للإنسانيّة، هنا تبدو الحركة والصّراع داخل الصّورة مثارًا للتّحديق في تلك الصّورة المشخّصة، فالشّاعر يثير الإحساس المتوتّر؛ إذ يتناول الفكرة، ويقدّمها على شكل صورة ذهنيّة معتمدًا على ثقافته، ويعيد إنتاج الصّورة بصورة أخرى تشخيصيّة، تسهم الذّات في تفعيلها عبر المخيّلة. أمّا السّطر السّادس فهو يحتوي كذَلك صورة تشخيصيّة، إذ يخاطب الشّاعر الموت بقوله:" وقد أغويتني"[3]، فقد يكون في هَذا التّعبير تناصّ مع قوله تعالى:" **قَالَ فَبِمَآ أَغْوَيْتَنِى**..." [4]، وقد يكون مجرّد حضور عفويّ للّغة، فأيًّا كان الأمر، فالجملة تشتمل على صورة تشخيصيّة يخاطب فيها الشّاعر الموت الّذي أغواه، ومن ثمّ خدعه بأن أراد أن يأتيه في وقت لم يكن قد أعدّ نفسه، وانتهى من أمور دنياه، وقد جاءت هَذه الآية على لسان "إبليس" مخاطبًا الله تعالى[5]، فالشّاعر يكشف عبر ذَلك عن عمق إحساسه تجاه تلك التّجربة الإنسانيّة الوجوديّة، ويشرك المتلقّي في هَذا الإحساس العميق.

الصّورة ابنة الخيال المتألّف من قوى داخليّة، تفرّق العناصر وتنشر الموادّ؛ لتعيد ترتيبها، وتركيبها في قالب خاصّ لخلق فنّ جديد، متّحد، منسجم[6]، ففي الصّورة تندغم الرّؤى بالأشياء في شكل من الإيحاء[7]، والصّورة تآلف بين المادّة والشّعور، والشّعور هو الفتيل الّذي يشدّ الموجودات إلى بعضها بعضًا، وهو يحيي الصّورة المألوفة في الواقع بتجميد وظيفتها الأصليّة؛ وذَلك بسبكها داخل القصيدة الّتي تشبه المَسبَك، إذ تتّسع لتلك المادّة، وتكوّن شكلها النّهائيّ، وقد صعب فصل عناصرها الرّئيسة من أفكار وانفعالات، وأساليب، والصّورة التّشخيصيّة واحدة من العناصر المكوّنة للقصيدة، والمسهمة في دعم الفكرة والانفعال والشّكل داخل القصيدة؛ إذ يقول الشّاعر:

وليس على الشّعر من حَرَجٍ إنْ
تلعثم في سَرْدِه، واسّبهْ
إلى خَلَلٍ رائعٍ في الشّبَهْ ! [8]

---

(1) إيليّا سليم الحاوي، نماذج في النّقد الأدبيّ، وتحليل النّصوص، 931.
(2) ينظر في ذَلك: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 89/2.
(3) محمود درويش، جداريّة،62.
(4) سورة الأعراف، آية 16.
(5) ينظر في ذَلك: ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، 232/3.
(6) ينظر: عبد القادر الرّباعي، في تشكّل الخطاب النّقديّ مقاربات منهجيّة معاصرة، 164.
(7) ينظر: عبد القادر الرّباعيّ، جماليّات المعنى الشّعريّ، "التّشكيل والتّأويل"، 33.
(8) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 38.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنتاج الشّعر يحتاج إلى فترات، تختزن فيها الأشياء في الذّهن مع انعكاساتها في الـنّفس؛ فتمتـزج الـدّوافع بالأفكار حتّى تصبح مهيّأة للخروج معًا، وحين يستدعيها الموقف تخرج مشحونة بالانفعال[1]، ففي قصيدة "برتقاليّة" الّتي تقوم على الرّمز في مجملها يتناصّ الشّاعر مع قولـه تعـالى:" لَّيْسَ عَلَى ٱلْأَعْمَىٰ حَرَجٌ وَلَا عَلَى ٱلْأَعْرَجِ حَرَجٌ وَلَا عَلَى ٱلْمَرِيضِ حَرَجٌ.." [2]معتمدًا الصّورة التّشخيصيّة أثناء التّحوير، فيجعل الحـرج على غير العاقل، والحرج أحد متعلّقات الإنسان، ومن ثمّ يكون الشّاعر قد أكسب تلك الصّفة للشّعر؛ لتظهر الصّورة التّشخيصيّة، فالقصيدة تمثّل عالم الشّاعر الذّاتيّ، وهي المأوى الرّوحيّ لانفعالاته، فمن هنا يكون التّشخيص معمّقًـا للفكرة والإحساس، ومرضيًا لنزعة ذاتيّة داخل الشّاعر، تجعله يمنح القصيدة وجودًا إنسانيًّا، ومن ثمّ منزلة وأهمّيّة.

التّجربة الشّعوريّة تعبّر عن أصالة العنصر النّفسيّ في مرحلة تأثّر الفنّان المبدع، والصّورة نفسها تنتج عـن انفعال نفسيّ يحدّد قسماتها، فالعمل الفنّيّ يؤثّر تأثيرًا نفسيًّا في القارئ نتيجة استجابات معيّنة لمـؤثّرات خاصّـة[3]، والعامل النّفسيّ والصّورة يتّحدان في العمل الشّعريّ؛ إذ تكون الصّورة معبّرة عن ذَلك الأثر، فمتى كانت الـصّورة موحية ومؤثّرة، كانت معبّرة عن قوّة التّجربة الشّعوريّة، فالصّورة انعكاس للحظات الإحساس العميق تجاه الفكـرة المترسّبة في الذّاكرة، وهي كلّ ما يخطر ببال الفنّان في لحظات اللاّوعي المسيطرة على عمليّة الإبداع، والـصّورة نتاج لكلّ ما تختزنه الذّاكرة الشّعريّة من مادّة صالحة لتكوين الفكرة عبر تلك الصّورة، وإعادة إنتاجها إنتاجًا فنيًّـا، تتطلّبه النّفس في أوقات توقِها للتّلذّذ بالاستطلاع. الصّورة، الصّورة الّتي تتألّف من أكثر من صورة ذهنيّة واقعيّـة هي الوسيلة الّتي تشدّ المتلقّي لإعادة استقبال واقعه دون الشّعور بالنّفور أو الملل؛ لأنّها تنفي تكراريّة استرداده، من هنا، الشّعر بكلّ ما يحويه من أفكار مألوفة وسيلة تشويق؛ لما فيه من صور لا مألوفة، والصّورة التّشخيصيّة تنهض بمستوى الموجودات بكافة أنواعها إلى مستوى الإنسان الّذي يعدّ أكثر المخلوقات تكريمًا علـى الأرض، فهـي إذن تنهض بها؛ لتصبح أكثر أهمّيّة بقدرتها على نفث الإحساس خارج الذّات الشّاعرة. يقول الشّاعر:

... ...

البعيد يعود ريفيًّا بدائيًّا، كأنّ الأرض
ما زالت تكوّن نفسها للقاء آدمَ، نازلاً
للطّابق الأرضيّ من فردوسه. فأقول:
تلك بلادنا حُبْلى بنا . . . فمتى وِلْدُنا ؟
هل تزوّج آدمُ امرأتين ؟ أم أنّا
سَنولدُ مرّةً أخرى

(1) ينظر: عبد القادر الرّباعيّ، جماليّات المعنى الشّعريّ "التّشكيل والتّأويل"،9.
(2) سورة النّور، آية 61، سورة الفتح، آية، 17.
(3) ينظر: ماهر حسن فهمي، المذاهب النّقديّة، 147- 148.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكي ننسى الخطيئة؟ [1]

الصّورة أداة لتصوير واقع الشّاعر النّفسيّ والفكريّ والاجتماعيّ، وكلّ ما بداخله من عوالم جديدة باكتشاف العلاقات القائمة بين الأشياء، والتّأليف بين المتباعدات بفعل ملكة الخيال، وما تتضمّنه من فاعليّة قادرة على إذابة معطيات المدركات الواقعة في المكان وتحطيمها ثمّ إعادة تشكيلها في وحدة جديدة ذات دلالة خاصّة، مصدرها تجربة الشّاعر ورؤيته للوجود[2]، هَكذا يدمج الشّاعر هنا بين الواقع والصّور المنبثقة من ثقافته، ويعيد تشكيل تلك الصّور، وقد أضفى عليها لمساته الفنّيّة الّتي تفرزها مخيّلته، ويقوم ذَلك على التّشخيص في ضوء الأخذ من الثّقافات السّابقة، ويعمل هَذا الأسلوب على تعميق المعنى من ناحية، وتغيير وجهته من ناحية أخرى، فالأرض هنا تكتسب صفات الإنسان لا سيّما المرأة؛ إذ تستعدّ للقاء "آدم" عليه السّلام نازلاً إليها، وهَذه الأرض (البلاد) تحبل بأهلها، فالصّورة التّشخيصيّة هنا تعبّر عن شدّة اتّصال الإنسان بأرضه، وإعادة الولادة عبر التّشخيص إعادة اتّصال بالأرض تعبيرًا عن عمق الانتماء لهَذه الأرض المشخّصة بصورة "حوّاء" من ناحية، وبصورة نفسها ولَكن في إطار القدرة على التّعقّل والإدراك من ناحية أخرى.

- **الصّورة التّجسيديّة**

يتمّ التّجسيد من خلال إكساب المعنويّات صفات محسوسة مجسّدة[3]؛ أي هو" نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى الماديّة الحسّيّة"[4]، والصّورة التّجسيديّة في الشّعر تقوم غالبًا على نقل الأحاسيس المجرّدة إلى صور ماديّة، تزيد المعنى عمقًا، وتثري الإحساس بأن تجعله قابلاً للتّصوّر، والشّاعر يجمع بين مشاعره وبين ثقافته السّابقة الزّاخرة بالشّعور في سياق واحد، يخلق عبره صورًا جديدة ذات طابع تأثيريّ لصلتها بتجربته الاجتماعيّة، وبذاته بعدّه جزءًا لا يتجزّأ من المجتمع، والصّورة التّجسيديّة تعبّر عن ثقل إحساس الشّاعر بفكرة ما، وشدّة اتّصاله بها، وتقرّب تلك الفكرة من ذهن المتلقّي. يقول الشّاعر، وقد ظهر لديه هَذا اللّون من الصّور:

سأحمل كلّ ما في الأرض من حزنٍ

صليبًا يكبر الشّهداء

عليه، وتصغر الدّنيا[5]

"الصّورة في الشّعر لم تخلق لذاتها، وإنّما لتكون جزءًا من التّجربة؛ ولتكون جزءًا من البنيان العضويّ في القصيدة"[6]؛ وبذا تعمل داخل النّصّ على تماسك أجزائه؛ إذ تنقل أثرها إلى كلّ تلك الأجزاء؛ وتسهم في إيضاح الدّلالة وشدّ الشّكل إلى المضمون؛ إذ تتّخذ موقعًا متوسّطًا بينهما، فالحزن هنا يستحيل إلى صليب، والصّليب في ذاته تعبير عن حزن وألم وعذاب، فالشّاعر أراد أن يوفّق بين الشّعور المجرّد، وبين ما يدلّ عليه ذَلك المجسّم

(1) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 42.

(2) ينظر: أشرف محمود نجا، قصيدة المديح في الأندلس، قضاياه الموضوعيّة والفنّيّة، عصر الطّوائف، 228.

(3) ينظر: صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948 حتّى 1975، دراسة نقديّة، 44.

(4) عبد القادر الرّباعيّ، الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام، 209.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 224.

(6) صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948 حتى 1975، دراسة نقديّة، 33.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماديّ من أحاسيس؛ فجعل الإحساس في صورة ماديّة مأخوذة من الثّقافة الدّينيّة؛ وبذا يصبح الشّعور داخل الصّورة أكثر تركيزًا وكثافة، وأقدر على نقل الواقع نقلاً يتجاوز المألوف.

- **الصّورة الانتشاريّة**

الصّورة الانتشاريّة من الصّور الّتي يلجأ إليها "درويش" بتجميع كمّ كبير من الصّور المتصادمة بشكل تلقائيّ، والغرض منها الإحاطة بالحدث من كافّة جوانبه[1]، وهَذا النّوع قد ينطلق فيه الكمّ الكبير من الصّور من صورة واحدة، يبقى لها حضورها في الصّور الأخرى، ويعبّر هَذا الضّرب من التّصوير عن دفقة شعوريّة، تتحكّم في انتشار الصّورة، وتعيدها كلّما أوشكت على الاقتراب من النّهاية المتّصلة بتفريغ شحنة الإحساس، وللصّورة الانتشاريّة دورها في إثارة حاسّة البصر؛ لما تحويه من تشكيل عموديّ، يمتدّ أفقيًّا، فيثير الطّاقة الذّهنيّة، وهي تحمل نمطًا تكراريًّا يثير الإحساس بفاعليّة ملموسة؛ حيث يقول الشّاعر:

الكَمَنجاتُ تَبكي مَعَ الفَجرِ الذّاهبينَ إلى الأَندَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبكي على العَرَبِ الخارِجينَ مِنَ الأَندَلُسْ

الكَمَنجاتُ تَبكي على زَمَنٍ ضائِعٍ لا يَعودْ
الكَمَنجاتُ تَبكي على وَطَنٍ ضائِعٍ قَدْ يَعودْ

الكَمَنجاتُ تُحرِقُ غاباتِ ذاكَ الظَّلامِ البَعيدِ البَعيدْ
الكَمَنجاتُ تُدمي المُدى، وَتَشُمُّ دمي في الوَريدْ. [2]

... ...

الكَمَنجاتُ خَيلٌ على وَتَرٍ مِنْ سَرابٍ، وَماءٍ يَئِنُّ
الكَمَنجاتُ حَقلٌ مِنَ اللَّيلَكِ المُتَوَحِّشِ يَنأى وَيَدْنو [3]

يستعين الشّاعر بالرّمز أثناء التّعبير بالصّورة، وتكمن خصوبة الرّمز في تحقيق التّفاعل في السّياق؛ إذ تتجدّد علاقات المعنى ، وتتوالد، وبه يتحرّك المعنى بقدرة الإيحاء[4]، ويأتي ذَلك هنا مخصّبًا بالنّمط الانتشاريّ ، فالكمنجات تشكّل طرف الصّورة فيه؛ إذ تبدو في السّطر الأوّل بوساطة التّشخيص باكية بصحبة الغجر، وتمتدّ تلك الصّورة لتبكي الكمنجات على العرب، وتارة تبكي على الزّمن، وأخرى على الوطن، ومن ثمّ تتغيّر الصّورة البكائيّة للكمنجات، فتبدو في صورة أخرى؛ حيث تحرق غابات الظّلام... ومن هنا تكون صورة الكمنجات قد انتشرت لتحتلّ أجزاء القصيدة كاملة، وانتشارها مرتبط بمخيّلة الأديب وعاطفته، ويتحكّم فيه حجم الدّفقة العاطفيّة المتّصلة بفكرة ما؛ إذ إنّ تلك الدّفقة تحدّد انتشار الصّورة أفقيًّا وعموديًّا، والصّورة الانتشاريّة بكلّ المساحة النّصيّة الّتي تظهر خلالها تتّصل بفكرة واحدة، تنطلق من نقطة الانتشار، إذ إنّ موقع الكمنجات في بداية السّطر يمثّل تلك

(1) ينظر: شاكر النّابلسيّ، مجنون التّراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، 629.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 495.
(3) نفسه، 496.
(4) ينظر: يوسف حسن نوفل، الصّورة الشّعريّة واستيحاء الألوان، 22.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النّقطة، وهي بمنزلة خيط يتحكّم في حياكة الصّورة المنتشرة عبر النّسيج الكلّيّ للقصيدة بصورة عامّة، وتكون هنا متحكّمة في أحد مقاطع القصيدة.

- **الصّورة الجزئيّة أو المفردة وأثرها في البناء الكلّيّ**

تقدّم القصيدة مجموعة من الصّور المفردة الّتي تعدّ أصغر جزئيّات التّصوير، وتترابط تلك الصّور متسلسلة لتكوّن الصّورة المركّبة الّتي تتكوّن من مجموعة من الصّور الجزئيّة المتفاعلة[1] الّتي تهدف إلى تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التّعقيد، لا تستوعبه الصّورة الجزئيّة[2]، ويتكوّن من مجموع تلك الصّور الجزئيّة والمركّبة صورة كلّيّة هي القصيدة.

تعبّر الصّورة المفردة عن المعاني والأبعاد النّفسيّة للتّجربة الشّعريّة، ويتمّ بناؤها عن طريق تبادل المدركات الّذي يتمّ بتبادل المادّيّات للمعنويّات، والمعنويّات للمادّيّات، وهَذا يشمل التّجسيد، والتّشخيص، والتّجريد، كما يتمّ ذَلك عن طريق تراسل الحواس أو عن طريق التّشبيه والوصف المباشر[3]، ومن هنا، إنّ الأنماط السّابقة للصّورة بأصغر مكوّناتها هي صور جزئيّة.

إنّ خيال الشّاعر أداة يوظّفها في جمع الصّور وتنسيقها وترتيبها، ومن ثمّ صهرها بحالاته النّفسيّة، وتأمّلاته العقليّة ورؤاه ومواقفه إزاء الكون والحياة والمجتمع[4]، وتشمل عمليّة الجمع والتّنسيق الصّور المفردة أو الجزئيّة بأنواعها، وتصوّر تلك الصّورة جزئيّات الموقف والشّعور والفكرة؛ بحيث تتّحد معًا اتّحادًا تامًّا، كما أنّها تضفي على القصيدة جوًّا من التّنوّع الّذي تميل إليه النّفس؛ واتّحاد الأجزاء يكوّن مجموعة من الصّور المركّبة الّتي تكوّن الصّورة الكلّيّة الّتي تكون أشبه بخليّة تضمّ تلك الأجزاء، ويمكن لنا أن نلمس الصّورة المفردة والمركّبة في قول الشّاعر:

أنا الحجرُ
أنا الحجرُ الّذي مسّتْهُ زلزلةٌ.
رأيتُ الأنبياء يؤجّرون صليبهم
واستأجرَتْني آيةُ الكرسيّ دهرًا، ثمّ صرت بطاقةً للتّهنئات
تغيّر الشّهداءُ والدّنيا
وهَذا ساعدي.
تتحرّك الأحجار[5]

(1) ينظر: صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام 1948 حتّى 1975، دراسة نقديّة، 42.
(2) ينظر: نفسه ، 60.
(3) ينظر: نفسه، 42– 45.
(4) ينظر: ذياب خليل أبو جهجة، الحداثة الشّعريّة العربيّة بين الإبداع والتّنظير والنّقد، 231.
(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 484.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الأساس في الصّورة اتّحاد الانفعالات الدّاخليّة في نفس الشّاعر مع الحسّ الشّعريّ، وهَكذا تتولّد الصّورة الشّعريّة[1]، وتلك الانفعالات لا تتشكّل دفعة واحدة، وإنّما تتدفّق تدريجيًّا مع أجزاء القصيدة، ففي السّياق السّابق تتشكّل الصّورة الجزئيّة من الانفعالات الّتي تسيطر على نفس الشّاعر، فالصّورة التّشبيهيّة القائمة على تشبيه الشّاعر لنفسه بالحجر صورة جزئيّة ناتجة عن وصول الشّاعر إلى أوج انفعالاته، وهي صورة جزئيّة لا تنفصل عن صورة جزئيّة أخرى، تتمثّل في صورة الأنبياء الّتي تكوّن أوّلاً صورة رمزيّة قائمة على التّناصّ، وتبدو صورة الأنبياء الجزئيّة غريبة المعالم؛ إذ يؤجّرون صليبهم، هَذه الصّورة الجزئيّة نستطيع أن نحسّها بأبصارنا؛ فتثير فينا انتباهًا، وتستهوينا؛ وبذَلك تتّحد الصّورة الجزئيّة الكائنة في تشبيه الشّاعر لنفسه بالحجر الّذي مسّته زلزلة مع صورة الأنبياء الّذين يؤجّرون صليبهم؛ لتتكوّن الصّورة المركّبة، وينقلنا الشّاعر في السّطر الرّابع إلى صورة جزئيّة قائمة على التّشخيص؛ وهي صورة آية الكرسيّ الّتي تستأجر الشّاعر دهرًا، ومن ثمّ صورة الشّاعر؛ إذ يصير بطاقة للتّهنئات،ولَكنّ هَذه الصّورة بعيدة عن سياقها، لا تخلو من تكلّف وابتذال، ومن هاتين الصّورتين تظهر هنا صورة مركّبة تنضمّ لسابقتها، وفي نهاية الأمر تتكوّن الصّورة الكلّيّة الّتي تشمل القصيدة، وتكون تلك الصّورة نتاجًا لخبرة الشّاعر، وتجربته المنعكسة على خياله الّذي تتنوّع فيه المواد المختزنة، وتتداخل منصهرة؛ فيصعب فصل أجزائها.

- بناء القصيدة التّناصيّة والصّورة الكلّيّة

إذا كانت القصيدة في النّهاية تمثّل وحدة الصّور المفردة والمركّبة؛ لتتشكّل الصّورة الكلّيّة للتّجربة الشّعريّة، فهناك عدّة أساليب لبناء الصّورة الكلّيّة في القصيدة الحديثة[2]؛ وبما أنّ التّناصّ غالبًا لا يشتمل على قصائد كاملة، فقد لا يشتمل على كلّ تلك الأساليب البنائيّة:

- **البناء الدّراميّ (القصصيّ- الحواريّ)**

يعرّف هَذا النّوع على أنّه البناء الّذي يعتمد أساسًا على الحوار بنوعيه: الدّاخليّ والخارجيّ، وعلى السّرد القصصيّ لتمثيل الصّراع والحركة[3]،ومن أبرز سمات التّفكير الدّراميّ الموضوعيّة، حتّى لو كان المعبّر عنه شعورًا ذاتيًّا صرفًا، ففي إطار التّفكير الدّراميّ يدرك الإنسان أنّ ذاته لا تقف وحدها معزولة عن الذّوات الأخرى، وعن العالم الموضوعيّ بعامّة، وإنّما تتفاعل تلك الذّات مع الذّوات الأخرى[4]؛ بحيث يقوم الصّراع بين الشّخصيّات المختلفة كعنصر من عناصر هَذا البناء، وقد يكون الصّراع داخليًّا بين الذّات المنفصمة إلى ذوات، وفي النّهاية تمثّل تلك الذّوات الآخرين.

ففي العمل الدّراميّ تتعاون البنية بمختلف أركانها فيما بينها من خلال تصوير فنّيّ ومن خلال خيط دراميّ نامٍ، تمتزج فيه العاطفة بالفكرة، والشّكل بالمضمون[5]، وتجتمع تلك العناصر؛ لتقيم الحركة والصّراع، ولا ريب أنّ الدّراما القائمة على التّناصّ تستمدّ سمة دراميّة من المصدر الّذي استلهمت منه، ويكون ذَلك سبيلاً لإقامة الصّراع الحاليّ داخل النّصّ الشّعريّ، ومن ثمّ يكتسب الطّابع البنائيّ للنّصّ المتداخل مع القصيدة، فـ"درويش" مثلاً في

(1) ينظر: ميرفت دهّان، نزار قبّاني والقضيّة الفلسطينيّة، 206.

(2) ينظر: صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة منذ عام1948 حتّى 1975م، دراسة نقديّة، 76.

(3) ينظر: نفسه، 77.

(4) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، 240.

(5) ينظر: أحمد يوسف خليفة، البنية الدّراميّة في شعر إيليّا أبي ماضي،10

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قصيدته " أنا يوسف يا أبي" يستمدّ الصّراع من القصّة القرآنيّة، ويبني قصيدته بناء دراميًّا سرديًّا، يكتسب ملامح القصّة، ويتناصّ فيه مع آيات القرآن الكريم لفظًا ومعنى؛ حيث يستحضر بعض اللّفظ والمعنى من قوله تعالى:" **قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلْجُبِّ**."[1]، كما يتناصّ لفظًا ومعنى مع قوله تعالى :" **إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَٰجِدِينَ** "[2]، ودرويش يلخّص إلى جانب ذَلك فكرة القصّة، ويسوقها في بناء دراميّ؛ وقد كانت الآيات القرآنيّة في كمال بلاغتها، وبكلّ ما تحويه من بعد تخيّليّ وحسّ جماليّ وصلة بالنّفس الإنسانيّة والفكر رافدًا فكريًّا وفنّيًّا؛ حيث يستمدّ الشّاعر منه الصّور الجزئيّة، والبناء الكلّيّ للصّورة؛ إذ يقول:

أَنا يُوسُفُ يَا أَبِي. يَا أَبِي، إِخْوَتِي لا يُحِبُّونَنِي، لا يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُمْ يَا
أَبِي. يَعْتَدُونَ عَلَيَّ وَيَرْمُونَنِي بِالحَصَى وَالكَلامِ. يُرِيدُونَنِي أَنْ أَمُوتَ لِكَيْ
يَمْدَحُونِي. وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِكَ دُونِي. وَهُمْ طَرَدُونِي مِنَ الحَقْلِ. هُمْ
سَمَّمُوا عِنَبِي يَا أَبِي. وَهُمْ حَطَّمُوا لُعَبِي يَا أَبِي. حِينَ مَرَّ النَّسِيمُ وَلاعَبَ
شَعْرِي غَارُوا وَثَارُوا عَلَيَّ وَثَارُوا عَلَيْكَ، فَمَاذَا صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبِي؟
الفَرَاشَاتُ حَطَّتْ عَلَى كَتِفَيَّ، وَمَالَتْ عَلَيَّ السَّنَابِلُ، وَالطَّيْرُ حَطَّتْ على
رَاحَتَيَّ. فَمَاذَا فَعَلْتُ أَنَا يَا أَبِي، وَلِمَاذَا أَنَا؟ أَنْتَ سَمَّيْتَنِي يُوسُفًا، وَهُمُو
أَوْقَعُونِي فِي الجُبِّ، وَاتَّهَمُوا الذِّئْبَ؛ وَالذِّئْبُ أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِي.. أَبَتِ!
هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنِّي: رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا، وَالشَّمْسَ
وَالقَمَرَ، رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينْ.[3]

يعبّر التّصوير الفنّيّ في القرآن الكريم بصورة محسّة متخيّلة عن المعنى الذّهنيّ والحالة النّفسيّة، والحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النّموذج الإنسانيّ والطّبيعة البشريّة، وهو تصوير تقاس أبعاده بالمشاعر، فالمعاني ترسم، وهي تتفاعل في نفوس آدميّة حيّة أو مشاهد طبيعيّة تخلع عليها الحياة[4]، وهَذا ما جعل الشّاعر يرد حياض القرآن الكريم في هَذه القصيدة؛ ليستلهم تلك العناصر، ويسلخها على تجربته بصورة تبلغ غايتها من التّوصيل والتّأثير، فالقرآن بصوره الجزئيّة وببنائه الدّراميّ كان سبيل الشّاعر لتعميق الصّراع بينه وبين إخوته، ومن هنا يكون الصّراع بزمنيّة الماضي والحاضر قائمًا على عنصر الشّخوص الممثّلين في الماضي بشخصيّة "يوسف" عليه السّلام رمزًا للشّاعر وبالأب الّذي يمثّل حاليًّا النّموذج الإنسانيّ الّذي يبثّ له الشّاعر شكواه المثخنة

(1) سورة يوسف، آية 10.
(2) سورة يوسف، آية 4.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 359.
(4) ينظر: سيّد قطب، التّصوير الفنّيّ في القرآن ، 36- 38.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالانفعالات، وقد يكون هناك نموذج حقيقيّ، وقد يكون مفتقدًا قائمًا على التّخيّل فحسب. وإخوة "يوسف" الّذين يرمزون إلى إخوة الشّاعر الّذين لم تتّضح هويّتهم؛ إذ سئل الشّاعر في حوار عن هَؤلاء الإخوة فأجاب:" هَذا هو السّؤال الوحيد الّذي لا أريد الإجابة عنه؛ لأنّه يحرج إخوتي، ويحرجني، ولَكنّهم بالتّأكيد ليسوا أشقّائي"[1]، فأيًا كان هَؤلاء الإخوة، فهم لهم صلة بالشّاعر من قريب أو بعيد، ويبدو ذَلك من خلال الإحراج الّذي يترتّب على معرفتهم، ومن هنا يكون الصّراع قائمًا داخل الشّخصيّات وخارجها، وهو يمثّل محور البناء الدّرامي، ويتلخّص الصّراع في سوء العلاقة الّتي تربط بين الشّاعر وإخوته، ويتضمّن ذَلك الاضطهاد الّذي يتعرّض له الشّاعر فردًا أو منتميًا لجماعة من قبل الآخر، والصّراع لا يتمّ بلا حركة؛ " فإذا كانت الدّراما تعني الصّراع، فإنّها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"[2]. تبدأ الحركة في القصيدة بتعريف الشّاعر على نفسه مستخدمًا تقنية القناع، ويوظّف أسلوب النّداء الّذي يتضمّن حوارًا في ذاته، ويعرض صورة من صور الصّراع العاطفيّة الّتي تولّد حركة خارجيّة وداخليّة،" إخوتي لا يحبّونني...، يريدونني أن أموت... غاروا وثاروا عليّ وثاروا عليك... هل جنيت على أحد"[3]. وتتوالى الحركة مصاحبة للصّراع في إطار الصّورة والمشهد، وتصبح ماثلة للرّؤية البصريّة، فالصّراع إذن لم يقتصر على المشاعر، بل امتدّ عبر الصّور والمشاهد الطّبيعيّة في حركة مضطربة، حيث الرّمي بالحصى في السّطر الثّاني، وإيصاد الباب والطّرد من الحقل في السّطر الثّالث، وتسميم العنب في السّطر الرّابع، كلّ ذَلك صور جزئيّة تبرز الصّراع الّذي يتّخذ الطّبيعة عنصرًا مكانيًّا، وتخفّ حدّة الصّراع في الظّاهر بالصّور الّتي يرسمها الشّاعر لنفسه في حركة هادئة، ولَكنّ هَذه الحركة الهادئة تقف وراء الصّراع العميق والحركة الكلّيّة، ويكمن ذَلك في الصّور الجزئيّة ذات المشهد الطّبيعيّ؛ حيث مرور النّسيم وملاعبته لشعر الشّاعر؛ حيث الفراشات الّتي حطّت على كتفيه؛ حيث السّنابل الّتي مالت عليه؛ حيث الطّير الّتي حطّت على راحتيه، كلّ هَذه الصّور الجزئيّة الّتي تقوم على السّرد والمستمدّة من المشهد الطّبيعيّ الكلّيّ للقصيدة تكون سببًا لإثارة إخوة الشّاعر ضدّه حسب التّجربة التي يصوّرها، ولَكنّها ليست سببًا للنّزاع والصّراع حسب المنطق وقناعة الشّاعر؛ لذا يعمّق البناء الدّراميّ بالاستفهام في قوله:"فماذا فعلت أنا يا أبي؟ ولماذا أنا؟"[4]، فالاستفهام في ذاته يحمل طابعًا حواريًّا؛ وبذا تتعمّق قيمته داخل البناء الدّراميّ، ويعمّق ذَلك البناء، وتظهر الحبكة الدّراميّة، وقد اختلطت فيها البداية بالنّهاية ضمن المشاهد الطّبيعيّة المستمدّة من التّصوير القرآنيّ في السّطور الثّلاثة الأخيرة؛ إذ تقف الأحداث بوصفها عنصرًا من عناصر البناء الدّراميّ عند قول الشّاعر: " وهمو أوقعوني في الجبّ"[5]، والإشارة إلى الحلم بوصفه المحرّك الأساسيّ للصّراع، والحركة تأتي في النّهاية، ويكون الحلّ لتلك الأزمة التّساؤل الّذي يطرحه الشّاعر على أبيه باقتباس الآية القرآنيّة، وتبقى مشاهد الطّبيعة في الصّورة القرآنيّة كما هي إثراء للصّراع. وفي النّهاية يكون الصّراع صراعًا عاطفيًّا، وفكريًّا، يتضمّن انعدام القيم حيث المفارقة بين معنى الأخوّة بوجود الصّراع،ويكون صراع مشاهد وصور، تنعم بالحركة، وهي

(1) محمود دروش: حوار مع محمود درويش، نزوى، ع29، 2002م، ص 34.

(2)عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، 279.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 359.

(4) نفسه، 359.

(5) نفسه، 359.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستمدّة من القرآن والتّصوّر الذّاتيّ في خيال الشّاعر؛ إذ إنّ الدّراما تقوم على الصّراع الّذي " يأخذ أشكالاً متعـدّدة فمنه صراع المشاعر أو العواطف، ومنه صراع الأفكار، ومنه صراع القيم،... ومنه صراع المشاهد والصّور؛ أي أنّ الصّراع قد تكون ساحته خارجيّة في الطّبيعة وصورها وأشكالها، وقد تكون داخليّة ممثّلـة فـي الرّغبـات أو المشاعر المتناقضة. وكلّما قويت مظاهر الصّراع، واشتدّت تناقضًا زادت حدّة التّوتّر والتّوهّج".[1]

- **البناءان الدّائريّ واللّولبيّ للصّورة الكلّيّة**

يعرّف البناء الدّائريّ على أنّه البناء الّذي يبدأ فيه الشّاعر القصيدة بموقف معيّن أو لحظة نفسيّة، ثمّ يعود مرّة أخرى إلى الموقف نفسه، ليختم به قصيدته، وقد يلجأ إلى تحقيق ذَلك بتكرار الأبيات الّتـي ابتـدأ بهـا أو تكـرار مضمون الفكرة لتلك الأبيات[2]، ويعتمد هَذا النّوع من البناء على التّكرار، بما يشبه تكرار المقطع[3]. هنـاك نـوع آخر من البناء سمّي بالبناء اللّولبيّ؛ إذ تتداخل في هَذا البناء مجموعة من الصّور والأفكار؛ إذ يسير القـارئ فـي مسارب عديدة متداخلة، ويلجأ الشّاعر إلى تيّار الوعي، وهَذا النّوع من البناء يحتاج إلـى نفـس شـعريّ طويـل، يسترسل فيه الشّاعر مع أفكاره وصوره[4]، وما يلحظ عند "درويش" بالنّسبة للقصيدة القائمة على التّناصّ أنّهـا قـد تجمع بين مواصفات مأخوذة من أنواع مختلفة من الأبنية، لَكنّها لا تأخذ بكلّ تلـك المواصـفات؛ إذ تتـداخل تلـك السّمات في بناء يصعب تحديده ضمن تلك الأبنية، لَكنّ له المواصفات الخاصّة النّابعة مـن داخلـه، كمـا نبعـت مواصفات كلّ بناء من قصيدة بذاتها حتّى سمّي ذَلك البناء بتلك التّسمية، فهو يقول في قصيدته:" إلَهي لماذا تخلّيـت عنّي؟":

إلَهي . .إلَهي، لمَاذَا تَخَلَّيتَ عَنّي ؟ لمَاذَا تَزَوَّجْتَ مَرْيَـمْ ؟
لمَاذَا وَعَدْتَ الجُنُودَ بِكَرْمِي الوَحيد . . لمَاذَا ؟ أَنَا الأَرْمَلَهْ.
أَنَا بِنْتُ هَذَا السُّكُون، أَنَا بِنْتُ لَفْظَتِكَ المُهْمَلَهْ
لمَاذَا تَخَلَّيتَ عَنّي إلَهي، إلَهي . . لمَاذَا تَزَوَّجْتَ مَرْيَـمْ ؟
تَنَزَّلْتَ فِيَّ كَلاَمًا، وَأَنزَلْتَ شَعْبَيْنِ مِنْ سُنْبُلَهْ،
وَزَوَّجْتَني فِكْرَةً فَامْتَثَلْتُ؛ امْتَثَلْتُ تَمَامًا لِحِكْمَتِكَ المُقْبِلَهْ؟
أَطَلَّقْتَني ؟ أَمْ ذَهَبْتَ لِتُشْفِي سِوَايَ / عَدُوّي مِنَ المُقْصَلَه.
أَمِنْ حَقِّ مَنْ هِيَ مِثْلِي أَنْ تَطْلُبَ اللهَ زَوْجًا . . وَأَنْ تَسْأَلَه
إلَهي . . إلَهي . . لمَاذَا تَخَلَّيتَ عَنّي،
لمَاذَا تَزَوَّجْتَني يَا إلَهي، لمَاذا . . لمَاذا تَزَوَّجْتَ مَرْيَـمْ ؟[5]

---

(1) أحمد يوسف خليفة، البنية الدّراميّة في شعر إيليّا أبي ماضي،18.

(2) ينظر :صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة، منذ عام 1948 حتّى 1975، دراسة نقديّة، 93.

(3) حول ذَلك النّوع من التّكرار (ينظر: محمّد صلاح زكـي أبـو حميـدة، الخطـاب الـشّعريّ عنـد محمـود درويـش، دراسـة أسـلوبيّة، 318).

(4) ينظر: صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة، منذ عام 1948 حتّى 1975، دراسة نقديّة، 100– 101.

(5) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 361.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ الصّورة انبثاق تلقائيّ حرّ، يفرض نفسه على الشّاعر كتعبير عن لحظة نفسيّة انفعاليّة، والصّورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر، بل هي الشّعور نفسه والفكر ذاته[1]، والصّورة الكلّيّة لها القدرة على الإشعاع في مجموع أبيات القصيدة؛ إذ تكشف عن المعاني وعن الجديد في الصّور الجزئيّة، تؤلّف بينها، فلا ينساح تفكير القارئ، ولا تتمزّق وحدة شعوره[2]، وذَلك الشّعور وهَذا الفكر في القصيدة الحديثة لم يتّخذ شكلاً بنائيًّا خارجيًّا واحدًا، بل تعدّدت فيه الأشكال البنائيّة، بل إنّها تعدّدت ملامحها داخل القصيدة الواحدة، فالقصيدة السّابقة، تأخذ من ملامح البناء الدّائريّ؛ إذ إنّها تنتهي بنفس اللّحظة النّفسيّة التي ابتدأت بها، وقد لجأ الشّاعر كذَلك إلى تكرار المطلع بوقوع بعض التّغيير، كما أنّها تأخذ من البناء اللّولبيّ، إذ تداخلت فيها مجموعة من الصّور الّتي تبدو كخطوط لونيّة أفقيّة مختلفة، ولَكنّها لا تمتاز بالطّول والاسترسال في البناء، ويبرز فيها خيط لونيّ متميّز من بين تلك الألوان، وهو النّسق المتكرّر، وهو شبيه بالحبكات المائيّة، وتبرز الصّورة المتكرّرة الّتي يقوم عبرها التّداخل، وهي تتداخل مع الصّور الأخرى من مختلف أطرافها، ولا ريب أنّ جانبًا دراميًّا يدخل في بناء هَذه القصيدة؛ إذ يبدو الصّراع بيّنًا فيها، ويبرز الحوار من طرف واحد مع الآخر، تشكّله الذّات الشّاعرة؛ إذ يقوم الصّراع على تصوير العذاب والشّعور بالوحدة أمام ذَلك الموقف، ويدخل صراع المشهد الطّبيعيّ في السّطرين الثّاني والخامس، ويكون الصّراع العاطفيّ الّذي يبدو أساسيًّا من حيث الشّكل غلافًا لصراع القيم، ويتنامى كلّ ذَلك داخل الحركة القائمة على أحداث (التخلّي، والزّواج، والوعد، والتّنزّل، والإنزال، والامتثال...) المتفرّقة عبر الأسطر الشّعريّة، ويظهر كلّ ذَلك في بناء خارجيّ متعدّد الأشكال، ولَكنّ له صورة كلّيّة واحدة هي شكل القصيدة المرئيّ.

• البناء المقطعيّ للصّورة الكلّيّة

يعرّف البناء المقطعيّ على أنّه استخدام المقاطع الّتي تشكّل وحدات متنوّعة، ذات كيان خاصّ، يرتبط فيه بعضها بالآخر في وحدة نفسيّة، أو منطقيّة، أو عضويّة، إذ يشكّل هَذا التّرابط أساسًا في بناء الصّورة الكلّيّة[3]،فالبناء المقطعيّ يعبّر عن مجموعة من الصّور المركّبة الّتي تتكوّن من مجموعة من الصّور المتكوّنة من مجموعة أفكار جزئيّة، متداخلة، تضمّها فكرة كلّيّة، تمثّل خلاصة التّجربة، والفكرة الكلّيّة لا شكّ أنّها تأتي في صورة كلّيّة، والأفكار ضمن الصّورة في البناء المقطعيّ تدور حول قضيّة واحدة، حرّكت معاني القصيدة وقالبها. وقد اعتمد الشّاعر البناء المقطعيّ في قصيدة "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسيّ" الّتي تتّخذ فيها المقاطع أرقامًا وعناوين جانبيّة، وقد بلغ عدد تلك المقاطع أحد عشر مقطعًا، وبمقارنة العنوان بعدد المقاطع يمكن التّوصّل إلى أنّ كلّ مقطع قد يمثّل كوكبًا من تلك الكواكب، وممّا يلفت في هَذه القصيدة أنّ الشّاعر كان يبدأ كلّ مقطع بتكرار العنوان الجانبيّ له؛ ممّا يدلّ على أنّ العنوان يمثّل الفكرة الّتي ينطلق منها المقطع، ويشكّل الصّورة الجزئيّة الّتي تتراكم مع نظيراتها لتكون جزءًا من صورة كلّيّة، فهو يضع العناوين على جانب المقاطع، وتبدو كأنّها جزء من

(1) ينظر: محمّد حسن عبد الله، الصّورة.. والبناء الشّعريّ، 33.

(2) ينظر: ساسين سيمون عسّاف، الصّورة الشّعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس، 33- 34.

(3) ينظر: صالح أبو إصبع، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة، منذ عام 1948 حتّى 1975، دراسة نقديّة، 86.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القصيدة، وهَذا ما يجعل القصائد تتّصل فيما بينها، وتبدو قصيدة واحدة، تتخلّل أجزاءها الوقفات الفارغة بعد العنوان وقبله، بإفراد كلّ مقطع في صفحة مستقلّة. يقول الشّاعر في المقطع الأوّل:

I

في المَساء الأخير
على هَذه الأرض

في المَساء الأخير على هَذه الأرض نَقْطَعُ أيّامَنا
عَنْ شُجَيْراتِنا، ونَعُدُّ الضُّلوعَ الّتي سَوْفَ نَحْمِلُها مَعَنا[1]

... ...

يتكوّن هَذا المقطع من عشرين سطرًا، وهو يدور حول بداية النّهاية الّتي تمثّل رؤية الشّاعر تجاه قضيّته بعد مرحلة السّلام، ويصف خلالها مشهدًا جزئيًّا من مشاهد القصيدة، ويلخّص أزمة تنتهي مؤقّتًا، ينتقل بعدها القارئ إلى أزمة جديدة، يعود فيها التّوتّر؛ إذ يقول في المقطع الثّاني المتكوّن من تسعة عشر سطرًا:

II

كَيْفَ أكْتُبُ
فَوْقَ السَّحاب؟

كَيْفَ أكْتُبُ فَوْقَ السَّحاب وَصِيَّةَ أهْلي؟ وَأهْلي
يَتْرُكونَ الزَّمانَ كَما يَتْرُكونَ مَعاطِفَهُمْ في البُيوت، وأهْلي[2]

... ...

إنّ النّمط التّكراريّ في بداية كلّ مقطع يرسّخ الفكرة الّتي تتمحور حولها القصيدة، والفكرة الّتي يرسّخها الشّاعر ، تتّصل بتوجيه اللّوم إلى الأهل متخلّين عن " غرناطة" المعادل المكانيّ الرّمزيّ لـ "فلسطين"، ففي هَذا المقطع يتصاعد التّوتّر تدريجيًّا بعد أن هدأ بانتهاء المقطع الأوّل، ويزداد التّوتّر بتصوير الحزن والنّدم على الحال الّذي آلت إليه " غرناطة"، وتستمرّ الدّفقة العاطفيّة حتّى تخفت قليلاً بانتهاء المقطع الثّاني ليبدأ المقطع الثّالث الّذي يتكوّن من عشرين سطرًا بالصّورة الآتية:

III

لي خَلْفَ السّماء
سَماء...

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 475.

(2) نفسه، 477.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لِيَ خَلْفَ السَّماءِ سَماءٌ لأَرْجِعَ، لَكِنَّني
لا أَزالُ أُقَنِّعُ مَعْدِنَ هَذا المَكانِ، وَأَحْيا [1]

... ...

يحاول الشّاعر في هَذا المقطع أن يستعيض عن الواقع الحقيقيّ بواقع خياليّ؛ إذ يواسي نفسه من ناحية، ويخضع لحالته اليائسة من ناحية أخرى، وينتقل في المقطعين الثّاني والثّالث من التّعبير بلهجة الجماعة الّتي كانت مسيطرة على المقطع الأوّل في الغالب إلى التّعبير بلهجة الذّات في ضوء التّجربة الجماعيّة، وتمتدّ صيغة المفرد حتّى نهاية المقطع الثّالث؛ إذ يتلاعب في تفريغ الدّفق الانفعاليّ عبر تلك المقاطع، فيهدأ الدّفق قليلاً في نهاية المقطع الثّالث، ويستنهض الشّاعر قواه الصّوتيّة استجابة للعاطفة في بداية المقطع الرّابع المتكوّن من تسعة عشر سطرًا؛ إذ يقول فيه:

IV

أَنا واحِدٌ
مِنْ مُلوكِ النِهايَة

... وأَنا واحِدٌ مِنْ مُلوكِ النِهايَة... أَقْفِزُ عَنْ
فَرَسي في الشِتاءِ الأَخيرِ، أَنا زَفْرَةُ العَرَبِيِّ الأَخيرَةْ [2]

... ...

يبقى النّسق العاطفيّ في هَذا المقطع متّصلاً بالذّات بصورة مغايرة؛ إذ إنّ الذّات لا تمثّل إلاّ الآخر، ويلحظ بأنّ الشّاعر هنا– وإن تحرّك من فكرة واحدة، وشعور موجّه داخل الذّات– فهو يحرف مساره بعض الشّيء، ويكون هَذا المقطع تمثيلاً لنبرة صاعدة، تتوسّط المقطعين الثّالث والخامس، والنّبرة الصّاعدة تصعيد في الكشف عن الأزمة الّتي يريد أن يفرغها الشّاعر، ويمثّل المقطع الخامس النّتيجة الّتي مهّد لها المقطع الرّابع ويتكوّن من واحد وعشرين سطرًا؛ إذ يقول الشّاعر:

V

ذاتَ يَومٍ، سأَجلِسُ
فَوْقَ الرَّصيف

ذاتَ يَوْمٍ سَأَجْلِسُ فَوْقَ الرَّصيفِ... رَصيفِ الْغَرِيبَة
لَمْ أَكُنْ نَرْجِسًا، بَيْدَ أَنِّي أُدافِعُ عَنْ صُورَتي [3]

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 479.
(2) نفسه، 481.
(3) نفسه ، 483.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

... ...

يلحظ أنّ ضمير المتكلّم يسيطر على المقاطع الأربعة من الثّاني إلى الخامس، ولعلّ هَذا الأسلوب وسيلة للتّمويه والتّعتيم على الفكرة الّتي يبتعد الشّاعر عن المباشرة في نقلها كلّ الابتعاد واصفًا للتّجربة، وتنتهي لغة الذّات عند نهاية المقطع الّذي يشكّل استراحة صوتيّة، ينتقل بعدها الشّاعر إلى المقطع السّادس المتكوّن من عشرين سطرًا:

VI

لِلْحَقِيقَةِ وَجْهَانِ
وَالثَّلْجُ أَسْوَدُ

لِلحَقِيقَةِ وَجْهَانِ، وَالثَّلْجُ أَسْوَدُ فَوْقَ مَدِينَتِنَا
لَمْ نَعُدْ قَادِرِينَ عَلَى الْيَأْسِ أَكْثَرَ مِمَّا يَئِسْنَا،
... ...
مَنْ سَيَنْزِلُ أَعْلاَمَنَا: نَحْنُ، أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ[1]

إنّ هَذه الحقيقة الّتي يتحدّث عنها الشّاعر لا تنفصل عن الصّورة الّتي رسمها لنفسه في المقاطع السّابقة، لَكنّه هنا ينتقل من الحديث بلغة الذّات الدّالة على المفرد إلى لغة الجمع الدّالة على المتكلّمين، وإلى لغة الجمع الدّالة على الغائبين، وتتحرّك الأفكار انطلاقًا من رؤية الواقع، ونتائجه المتخيّلة عبر المستقبل الّذي يكثّف أزمة الحاضر، وتزداد الحقيقة تجلّيًا بالمفارقة اللّونيّة في بداية المقطع، ويعود الشّاعر إلى ذاته المتجلّية في الذّوات الأخرى؛ إذ يقول في مستهلّ المقطع السّابع المتكوّن من عشرين سطرًا:

VII

مَنْ أَنَا...
بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ؟

مَنْ أَنَا بعدَ ليلِ الغريبةِ؟ أَنهضُ مِنْ حُلُمي
خائفًا مِنْ غُموضِ النَّهارِ على مَرْمَرِ الدّارِ، مِنْ
عَتْمَةِ الشَّمْسِ في الوَرْدِ، من ماءِ نافورتي
خائفًا من حليبٍ على شَفَةِ التّينِ، مِنْ لُغَتي
خائفًا، مِنْ هَواءٍ يُمَشِّطُ صَفْصافَةً خائفًا، خائفا[2]
... ...

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 485.
(2) نفسه ، 487.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يمثّل هَذا المقطع الإحساس بالضيّاع، بصورة أقرب إلى المصارحة من المقاطع السّابقة، من حيث الأسلوب، وما فيه من صور وألفاظ، ومن حيث المشاعر وكيفيّة الإفصاح عنها؛ إذ يكون الخوف المتكـرّر بوصـفه شـعورًا شفّافًا، كاشفًا عمّا وراءه من قلق تجاه الواقع ناتجًا عن الإحساس بالفقـدان الأكيـد لـ"لأنـدلس" غطـاء مكانيًّـا لـ"فلسطين"، والمراوحة بين الأساليب بالانتقال من الخبريّ في بداية المقطع السّابق لهَذا المقطع إلى الإنشائيّ فـي بداية هَذا المقطع تسهم في المغايرة بين المقاطع، والكشف عن الحالة النّفسيّة، فالمتلقّي عبر المقـاطع يتنقّـل بـين حالات نفسيّة متقاربة في طبيعتها؛ إذ تبدو سلبيّة، ومتباعدة في طريقة التّشكيل الملوّنة لتلك الحالات، ولنظام المقاطع التّأثير الأكبر في تشكيل الصّورة الموسيقيّة، الّتي تأتي منسجمة مع حالات النّفس، ودرجة توتّرها، ويـتحكّم كـذَلك نظام المقاطع في طريقة تنظيم الأفكار الّتي قد لا يستطيع الشّاعر تنظيمها بصورة ملائمة بالاسـتغناء عـن تلـك المقاطع الّتي يستغني فيها عن البناء المتدرّج للأفكار والصّور.

بعد التّوقّف المؤقّت للدّفقتين الشّعوريّة والتّعبيريّة يعود ذَلك الدّفق لامتداده في المقطع الثّامن المتكـوّن مـن عشرين سطرًا، وتبدو هَذه الدّفقة المفرغة في هَذا المقطع وثيقة الصّلة بالمقطع السّابق؛ حين يقول:

VIII

كُنْ لِجيتارِيَ وَتَرًا

أَيها الماء

كُنْ لِجيتارِيَ وَتَرًا أَيها الْماءُ؛ قَدْ وَصَلَ الْفاتِحون

... ...

مَنْ أَنا بَعْدَ هَذا الرَّحيلِ الْجَماعِيّ؟ لي صَخْرَةٌ

تَحْمِلُ اسْمِيَ فَوْقَ هِضَابٍ تُطِلُّ على ما مَضى[1]

... ...

في هَذا المقطع ينتقل الشّاعر من الصّيغة الإنشائيّة الاستفهاميّة إلى الصّيغة الطّلبيّة، ويتراوح المـشهد بـين التّركيز على الذّات بعدّها جزءًا من البنية الاجتماعيّة؛ –وذَلك من خلال ضمائر الذّات– وبين رسم الواقع في إطاره التّاريخيّ، ويكرّر الشّاعر في هَذا المقطع عبارته الواردة في المقطع السّابق:" من أنا بعد...؟"[2] استمرارًا للوضعيّة النّفسيّه والتّعبيريّة في ذَلك المقطع، ومن هنا يبدو هَذان المقطعان متحرّكين حول الذّات تأكيدًا على أنّ هناك اتّصالاً عاطفيًّا وصوتيًّا وخيطًا لغويًّا واحدًا ينسحب عبر المقطعين، والشّاعر يؤكّد ارتباط الذّات بالجماعة بوصف الرّحيـل بـ" الجماعيّ"؛ ليشير إلى أنّ الحركة الصّراعيّة داخل البناء المقطعيّ تمتدّ بصورة واحدة رغـم المراوحـة بـين الأساليب التّعبيريّة. وبتوقّف المقطع الثّامن رضوخًا للدّفق العاطفيّ، يستريح الشّاعر متأمّلاً بعض أجزاء الواقع الّتي تقوم عليها الأزمة والصّراع، ويفرّغ طاقة شعوريّة ذاتيّة، يزداد فيها التّركيز العاطفيّ باختيار المفردات العاطفيّة في المقطع التّاسع، بقوله:

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 489.

(2) نفسه ، 489.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

IX

في الرَّحيلِ الْكَبيرِ
أُحبُّكِ أَكْثَرَ...

في الرَّحيلِ الْكَبيرِ أُحبُّكِ أَكْثَرَ، عمّا قَليلْ
تُقفلينَ الْمَدينَةَ. لا قَلْبَ لي في يَدَيْكِ، ولا
دَرْبَ يَحْمِلُني، في الرَّحيلِ الْكَبيرِ أُحِبُّكِ أَكْثَرْ[1]
... ...

ويتكوّن هَذا المقطع من عشرين سطرًا، يوزّعها الشّاعر؛ إذ يجعل عشرة الأسطر الأولى تعبيرًا عن الــذّات غير منفصلة عن الجماعة باستخدام ضمير الذّات، وتكون الخمسة التّالية انتقالاً من ضمير الذّات إلى الجماعــة؛ إذ يواصل:

في الرَّحيلِ تَقودُ الْفَراشاتُ أَمْواجَنا، في الرَّحيلْ[2]
... ...

إلى أن يقول:

نَتَساوى مَعَ الطَّيْرِ، نَرْحَمُ أَيّامَنا، نَكْتَفي بالْقَليلْ[3]

ففي هَذا المقطع، وإن لم يسمِّ الشّاعر المكان الّذي يصوّر شغفه به يُفهم أنّه يعني "الأنــدلس" بوصــف هَــذا المقطع جزءًا غير متجزّئ من القصيدة ككلّ، وفي هَذا المقطع يتوارى الجدل التّاريخيّ، ويجــد الــشّاعر وســيلته للتّخلّص من ذَلك الجدل والصّراع بالتّركيز على بثّ مشاعر الوجد والصّبابة الّتي تشتدّ في نهاية المقطع؛ إذ يواصل موظّفًا لغة الذّات في خمسة الأسطر الأخيرة:

أَكْتَفي مِنْكِ بالْخَنْجَرِ الذَّهَبيّ يُرَقِّص قَلْبي الْقَتيلْ
فاقْتُليني، على مَهَلٍ، كَيْ أَقولَ: أُحِبُّكِ أَكْثَرَ مِمّا
قُلْتُ قُبَيْلَ الرَّحيلِ الْكَبيرِ. أُحِبُّكِ. لا شَيْءَ يوجِعني
لا الْهَواءُ، ولا الْماءُ... لا حَبَقٌ في صَباحِكِ، لا
زَنْبَقٌ في مَسائِكِ يوجِعُني بَعْدَ هَذا الرَّحيلْ...[4]

يأتي هَذا التّصعيد العاطفيّ في نهاية المقطع مُوطِّئًا للمقطع العاشر الّذي يبدو متّصلاً عاطفيًّا وتعبيريًّا بالمقطع التّاسع، فالسّطران الأوّل والثّاني ممّا سبق يعبّران عن تمسّك الشّاعر بدياره رغم اليأس الّذي حلّ به، ويستذكر بذَلك

(1)) محمود درويش، ديوان محمود درويش ، المجلد الثاني، 491.
(2) نفسه، 492.
(3) نفسه ، 492.
(4) نفسه، 492.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شدّة تعلّقه بهَذا الوطن في أزمنة ماضية من حياته، ويزداد هَذا التّعلّق؛ ليرتبط هَذا المعنى بعنوان المقطع العاشر الّذي يتكوّن من عشرين سطرًا، تتخلّلها ثلاثة أسطر بيضاء، تقسّم المقطع إلى خمسة أقسام، يتكوّن كلّ واحد منها من أربعة أسطر؛ إذ يقول في بدايته:

X

لا أُريدُ مِنَ الْحُبِّ
غَيْرَ الْبِدَايَة

لا أُريدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدايَة، يَرْفُو الْحَمامُ
فَوْقَ ساحاتِ غَرْناطَتي ثَوْبَ هَذا النّهار[1]

... .

إنّ حصر حبّ الشّاعر لوطنه بالبداية تعبير عن رفض الواقع الحاليّ، إذ يبدو هَذا المقطع متّصلاً بالسّابق بالتّركيز على هَذا الضّرب العاطفيّ، ويبدو متّصلاً بالمقاطع السّابقة بالعودة إلى التّركيز على المسمّى المكانيّ " غرناطة" الّذي تُوجّه إليه المشاعر تعبيرًا عن الإحساس بالأزمة النّفسيّة بعد الرّحيل الّذي لا يعني الرّحيل في ذاته، بل يعبّر عن الشّعور بالخسارة، وتبلغ الأحداث الذّروة عند نهاية هَذا المقطع الّذي يبدأ فيه الرّحيل إلى أن يصبح واقعًا ماثلاً بقول الشّاعر في المقطع الحادي عشر والأخير والمتكوّن كذَلك من عشرين سطرًا، يأتي بعد كلّ اثْنين منها سطر أبيض، ليبلغ عدد السّطور البيضاء ثمانية:

XI

الكَمَنجات

الكَمَنجاتُ تَبْكي مَعَ الْفَجَرِ الذّاهِبينَ إلى الأَنْدَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبْكي على الْعَرَبِ الْخارِجينَ مِنَ الأَنْدَلُسْ[2]

... ...

هَكذا يرحل المسلمون من الأندلس، ويخرج الفلسطينيّون من وجودهم، ويكون المقطع الأخير خاتمة المقاطع للقصيدة وجزءًا غير منفصل عنها، ويكون البناء المقطعيّ الكلّيّ للقصيدة متفرّعًا مصوّرًا لمشاهد عديدة، خاتمتها هَذا المشهد، وتكون الأسطر المكوّنة للمقاطع متساوية غالبًا.

وأخيرًا " أحد عشر كوكبًا" قصيدة واحدة، وإن تعدّدت فيه العناوين، بل هو أغنية النّفس الحزينة، وهي رثاء للزّمان والمكان العربيّين[3] عبر مقاطع تتوزّع عليها الصّور وجزئيّاتها، بما يلبّي حاجة النّفس الّتي كلّما هدأت عادت، وثارت تدريجيًّا من جديد، وكلّما استنزفت طاقة تعبيريّة بحثت عن أخرى.

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، 493

(2) نفسه، 495.

(3) ينظر: بسّام قطّوس، مقاربات نصيّة، في الأدب الفلسطينيّ الحديث، 25.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2. الموسيقا وأثرها في التّشكيل الجماليّ

في اللّغة خاصّيّة جماليّة لها الأثر العميق في وجدان النّاس، والدّور الكبير في إثارة أحاسيسهم، ونقلهم إلى أجواء نفسيّة جديدة، ولها القدرة الفائقة على مخاطبة أرواحهم وعقولهم؛ إذ تكمن هَذه الخاصّيّة في الموسيقا[1]، وهَذه الخاصّيّة الجماليّة لا تقتصر على اللّغة، وإنّما تكمن في حركات الكون، وتستمرّ مع سيرورة الحياة، متجسّدة في أصواتنا وخطواتنا، وفي تقلّبات الأشياء من حولنا، تتنوّع وفقًا لإحساسنا بها، واستجابة نفوسنا لها، ففي الموسيقا تجسيد لأحاسيسنا، ومحاكاة لها، وتعبير عن مكامن الرّوح، وهي في رأي "نعيمة" حاجة إنسانيّة؛" ففي الرّوح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه. فهي تهتزّ لقصف الرّعد، ولخرير الماء، ولحفيف الأوراق. لكنّها تتكمش من الأصوات المتنافرة، وتأنس، وتنبسط بما تآلف منها"[2]، فمن هنا تكون الموسيقا في الشّعر تعبيرًا عن حاجة الشّاعر والمتلقّي، وإشباعًا لرغبتهما الرّوحيّة.

لا شكّ أنّ هناك عناصر مشتركة بين الشّعر والموسيقا، تجعلهما فنّين متداخلين، وإن اختلفت طريقة التّعبير في كلّ منهما، ولعلّ أهمّها الإيقاع والإيحاء، وعن طريق هَذين العنصرين يستطيع الشّعر أن يتسرّب إلينا[3]، بل إنّ الموسيقا الشّعريّة عند الرّمزيّين وحدها تستطيع أن توقظ عواطفنا؛ فتتولّد المشاركة الوجدانيّة بين الشّاعر والقارئ، وقد حاول هَؤلاء أن يتصرّفوا بالألفاظ كما لو كانت مجرّد ألحان، تتّكئ على نغمات الأصوات، وما توحيه ارتباطات الكلمات من معنى، وما تثيره من طاقات تعبيريّة، وهَذه الموسيقا هي المعنى نفسه.[4]

بصرف النّظر عن مدى الاتّفاق مع رأي الرّمزيّين أو مخالفته، فهو يعبّر عن عمق أثر الموسيقا في الشّعر، ومدى أهمّيّتها بالنّسبة له، بِعَدّها عنصرًا يخاطب أحاسيسنا، فلعلّ الكلمات في رأي الرّمزيّين تتحوّل إلى آلات موسيقيّة متنوّعة الإيقاعات والأنغام، ومن هنا تستطيع الذّات القارئة التماس المعنى عمومًا من خلال الإيقاعات المتناغمة مع الأحاسيس، من هنا تكون الموسيقا أبرز ملامح الشّعر، وأشدّها وقعًا في نفس المتلقّي، والشّعر ما لم يغنَّ بمصاحبة آلات موسيقيّة، خارجة عن ذاته، فآلاته جزء منه لا يفارق كلماته ومادّته، أما تلك الآلات الّتي تفد إليه من العالم الخارجيّ فهي مجرّد أصداء، تتردّد منسجمة مع إيقاعاته المنبعثة من أصوات الشّاعر الّتي لا تنفصل بحال عن مشاعره.

- مكامن التّشكيل الموسيقيّ داخل الصّورة التّناصيّة

• إيقاع الوزن

"الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر"[5]، فالكلام الموزون ذو النّغم الموسيقيّ يثير فينا انتباهًا عجيبًا؛ لما فيه من توقّع لمقاطع خاصّة تتكوّن منها جميعًا سلسلة متّصلة الحلقات، وتنتهي بعد عدد معيّن من المقاطع[6]، ولعلّ هَذه

(1) ينظر: كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، 265.

(2) ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة، 3/390- 391.

(3) ينظر: أحمد بسّام ساعي، حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، 258.

(4) ينظر: محمّد هاشم دويدري، ومجد خطاب، دراسات منهجيّة في الأدب العربيّ الحديث، 153.

(5) ابن رشيق القيروانيّ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 1/121.

(6) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقا الشّعر، 13.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاصيّة في الشّعر لا يتميّز فيها كثيرًا شاعر على آخر، ولا قصيدة على أخرى؛ لما لها من الثّبات والمحدوديّة في التّطوّر خاصّة في القصائد ذات النّوع الواحد، فلا يكاد الشّعراء يختلفون في هَذا الأمر إلاّ في بعض الملامح غير الجوهريّة، ومن ثمّ فإنّ دراسة أثر الوزن في الإيقاع الموسيقيّ قد لا تقدّم جديدًا، ومع ذَلك فلها قيمتها في هَذا الجانب.

"إنّ العلاقة بين الموسيقا والشّعر علاقة عضويّة، فالشّعر في صياغته الفنّيّة يتكوّن من عدّة تفعيلات تمثّل وحدات موسيقيّة، تكسب القصيدة نغمًا آسرًا"[1]، والتّأثير الموسيقيّ النّاجم عن ذَلك يرتبط غالبًا بالقصيدة كوحدة متكاملة، وبما أنّ التّناصّ غالبًا يتّصل بأجزاء من القصائد، لا تنفصل عن البنية الكلّيّة، فالحديث عن الوزن في شعر " درويش" سيكون مقتصرًا على القصائد القائمة على التّناصّ بدءًا بالعنوان وانتقالاً إلى الفكرة الكلّيّة. لقد بنى "درويش" معظم ذَلك النّوع من القصائد على تفعيلة المتدارك[2] والمتقارب. [3] وقليل منها جاء على تفعيلة الكامل[4].

الشّعر فنّ قوليّ خياليّ إيقاعيّ، والانفعال الشّعريّ هو الّذي ينقل الفعل والحركة إلى الخيال، حيث تتجمّع فيه الأشياء المتجاذبة والمتنافرة، على غير نسق، فيقوم بتركيبها وإخراجها في صور لمّاحة، وموسيقا زمانيّة موقعة للصّوت وفق أوتار النّفس شدّة وارتخاء، ثمّ تتجمّع بقيّة الوسائل الفنّيّة، والتّشكيلات اللّغويّة حول هَذه الصّور ليتألّف النّصّ الشّعريّ[5]، والنّصّ بكلّ تلك التّشكيلات يجري وفقًا لوزن معيّن، تسير فيه الأصوات وفقًا لنظام مخصوص تنبعث منه إيقاعات رتيبة، تستميل النّفس، وتحملها على الانجذاب والإنصات، فالرّتابة الصّوتيّة بما فيها من تناغم وانسجام تثير أحاسيسنا باختلاطها مع عناصر موسيقيّة أخرى متنوّعة، تخفّف الرّتابة، ولا تلغيها، يقول الشّاعر من وزن المتدارك:

سَوْفَ أَخْرُجُ مِنْ كُلِّ جِلْدِي، وَمِنْ لُغَتِي
سَوْفَ يَهْبِطُ بَعْضُ الْكَلامِ عَنِ الْحُبِّ فِي
شِعْرِ لوركا الَّذِي سَوْفَ يَسْكُنُ غُرْفَةَ نَوْمِي
وَيَرَى ما رأيتُ مِنَ الْقَمَرِ الْبَدَوِيِّ. سَأَخْرُجُ مِنْ
شَجَرِ اللَّوْزِ قُطْنًا على زَبَدِ الْبَحْرِ. مَرَّ الْغَرِيبْ
حاملاً سَبْعَمائَةَ عامٍ مِنَ الْخَيْلِ. مَرَّ الْغَرِيبْ
هَهُنا، كَيْ يَمُرَّ الْغَرِيبُ هناكَ. سَأَخْرُجُ بَعْدَ قَلِيل
مِنْ تَجاعِيدِ وَقْتِي غَرِيبًا عن الشّامِ والأَنْدَلُسْ

(1) صابر عبد الدّايم، موسيقا الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّطوّر،16.
(2) ينظر: محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 403- 410، 475- 496.
(3) ينظر: نفسه، المجلّد الأوّل، 369، وينظر: نفسه، المجلّد الثّاني، 340، 361.
(4) ينظر: محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا" 45- 49 ، 54- 57.
(5) ينظر: عبد القادر الرّباعيّ، جماليّات المعنى الشّعريّ، "التّشكيل والتّأويل"،9.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هَذه الأَرْضُ لَيسَتْ سَمائي، ولَكِنَّ هَذا المَساءَ مَسائي
والمفاتيحَ لي، والمآذِنَ لي، والمَصابيحَ لي، وأَنا
لي أَيضًا . أَنا آدَمُ الجَنَّتَيْن، فَقَدْتُهُما مَرَّتَيْن.
فاطْرُدوني على مَهَلٍ،
واقْتُلوني على عَجَلٍ، [1]

الوزن عنصر جوهريّ في الصّوت الموسيقيّ بما يتيحه من توازن وإحساسات[2]، فالصّوت في أصله تعبير عن النّفس، ولا بدّ من الوزن كي تستحيل الأصوات إلى موسيقا، فالموسيقا تدرك الشّعور الباطن للذّات، وتحرّك التّغيّرات الباطنة الّتي مكانها القلب والنّفس[3]، والوزن هنا أحد مصادر الموسيقا، فالإيقاع المنبعث من وزن المتدارك يأتي منسجمًا مع الحالة النّفسيّة المسيطرة على الشّاعر؛إذ "يتميّز هَذا الوزن بخفّته، وسرعة تلاحق أنغامه"[4]؛ ممّا يتلاءم مع الانفعال والتّوتّر المصحوب باندفاع لغويّ، وتأتي تفعيلته متناغمة مع الجمل، وفواصل الكلام، ويتمثّل هَذا بوضوح أكبر في السّطور الأخيرة من المقطوعة؛ إذ تكثر الفواصل، وتكثر الجمل، وتضعف الدّفقة الشّعريّة استعدادًا لإطلاق النّفَس النّهائيّ، والإيقاع النّهائيّ المصاحب له، وبضعف تلك الدّفقة تقصر الأسطر، ويقلّ عدد التّفعيلات في السّطور الأخيرة؛ إذ تراوح عددها في السّطور الأولى بين خمس تفعيلات إلى سبع، بالإضافة إلى وجود تفعيلة غير مكتملة في بعض الأسطر، وانخفضت إلى ثلاث في السطرين الأخيرين، فالوزن وإيقاعاته المنتظمة في القصيدة لا بدّ أن ينسجم مع توتّرات النّفس، وحالاتها المتقلّبة؛ لتأتي الوحدات الإيقاعيّة مجسّدة لصوت الشّاعر، وإيقاعات نفسه، فالوزن في حقيقته ناتج عن حالة نفسيّة مسيطرة، تتحكّم بتلقائيّة في الأداء اللّغويّ، وقوّة اندفاع تلك اللّغة أو ضعفها تفرض نفسها على الكلمات الواقعة في التّشكيل الشّعريّ، وهَذا ما يحدّد التّفعيلة المكوّنة للوزن، ومن ثمّ تكتسب الموسيقا سمة خاصّة من هَذه النّاحية غير منفصلة عن المؤثّرات الدّاخليّة الّتي تميّز الإيقاعات الموسيقيّة داخل قصائد مختلفة من وزن واحد.

- **إيقاع القافية**

إذا كان الوزن ذا صلة عضويّة بالنّصّ الشّعريّ بما يبعثه من موسيقا ذات إثارة في النّفس والحسّ معًا، فإنّ هَذه الموسيقا تتنامى إذا توافرت القافية، فهي تضيف بموسيقاها قوّة لا تتوافر عن طريق الوزن وحده[5]، فللقافية دورها في إضفاء صفة الإيقاع النّهائيّ لكلّ سطر من سطور القصيدة، ولَكنّ القافية في القصيدة الحديثة في نهاية السّطر ضعف دورها؛ لما في تلك القصيدة من قوانين ذاتيّة، تتحكّم في مدى تحقيق الوحدة في القافية، أو تنوّعها، أو غيابها. لم يكن للقافية الواقعة في نهاية السّطر وجود ملموس غالبًا في القصيدة القائمة على التّناصّ عند "درويش"،

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 479– 480.
(2) ينظر: عبد الفتّاح صالح نافع، عضويّة الموسيقا في النّصّ الشّعريّ، 79.
(3) ينظر: عبد الرّحمَن بدويّ، في الشّعر الأوربيّ المعاصر، 150.
(4) نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، 132.
(5) ينظر: عبد الفتّاح صالح نافع، عضويّة الموسيقا في النّصّ الشّعريّ، 74.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فغالبًا ما تفرض الدّفقة الشّعوريّة ذاتها؛ لتكون الأسطر متواصلة، ولعلّ ذَلك عائد إلى أنّ هَذا النّوع من القصائد لديه مستمدّ من القصّة الدّينيّة أو الحادثة التّاريخيّة الّتي تتّخذ نمطًا تشكيليًّا، تغيب فيه القافية، كما أنّ تنوّع الأبنية في القصيدة الحديثة قد يكون سببًا، ولَكنّ هَذا لا يعني الغياب الكلّيّ للقافية؛ إذ يقول الشّاعر:

سَيَأْتِي بَرَابِرَةٌ آخَرُون. سَتَخْطَفُ امْرَأَةُ الإِمْبَرَاطُور. سَوْفَ تَدُقُّ الطُّبُولْ
تَدُقُّ الطُّبُولُ لِتَعْلُوَ الخُيُولُ عَلَى جُثَثِ النَّاسِ مِنْ بَحْرِ إِيجَا إِلَى الدَّرْدَنِيلْ[1]
فَمَا شَأْنُنَا نَحْنُ؟ مَا شَأْنُ نَرْوِجَاتِنَا بِسِبَاقِ الخُيُولْ؟

سَتَخْطَفُ امْرَأَةُ الإِمْبَرَاطُور. سَوْفَ تَدُقُّ الطُّبُول. وَيَأْتِي بَرَابِرَةٌ آخَرُونْ
بَرَابِرَةٌ يَمْلَأُونَ فَرَاغَ المَدَائِن، أَغْلَى قَلِيلاً مِنَ البَحْرِ، أَقْوَى مِنَ السَّيْفِ وَقْتَ
الجُنُونْ
فَمَا شَأْنُنَا نَحْنُ؟ مَا شَأْنُ أَوْلاَدِنَا بِسُلاَلَةِ هَذَا المَجُونْ؟

وَسَوْفَ تَدُقُّ الطُّبُول. وَيَأْتِي بَرَابِرَةٌ آخَرُون. وَتَخْطَفُ امْرَأَةُ الإِمْبَرَاطُورِ مِنْ بَيْتِهِ
وَمِنْ بَيْتِهِ تُولَدُ الحَمْلَةُ العَسْكَرِيَّةُ حَتَّى تُعِيدَ عَرُوسَ الفِرَاشِ إِلَى تَخْتِهِ
فَمَا شَأْنُنَا نَحْنُ؟ مَا شَأْنُ خَمْسِينَ أَلْفَ قَتِيلٍ بِهَذَا الزَّوَاجِ السَّرِيعْ؟ [2]

لجأ النّصّ المعاصر إلى توظيف صيغ جديدة للقافية، ترتكز على الجرس الموسيقيّ والتّآلف النّغميّ الّذي يحدث تجانسًا صوتيًّا يخدم النّغمات الموسيقيّة المسترسلة والصّور التّعبيريّة المكثّفة[3]،وهَذا ما نلمسه في القصيدة السّابقة الّتي يمارس فيها الشّاعر عمليّة انزياح للعبارات الشّعريّة؛ إذ يزحزح العبارات متلاعبًا بالقافية ما بين داخليّة وخارجيّة، وهَذا التّلاعب بالعبارات يتحكّم فيه تلاعب في المعنى، يسير وفقًا لعمليّة ذهنيّة، تتّصل بإعادة دورة التّاريخ، وبسلسلة الأحداث التّاريخيّة التّابعة لتلك الدّورة، ولعلّ القارئ المتأمّل في تلك القصيدة يخيّل إليه أنّ تلك العبارات تتحرّك على شكل موجات تثير الأحاسيس في ضوء الإيقاعات الموسيقيّة المتراقصة عبر التّموّج العاطفيّ والمعنويّ المنعكس من الذّات الشّاعرة، فعبارة "سيأتي برابرة آخرون"[4] الّتي تتّخذ موقعًا في بداية السّطر الأوّل تتحرّك إلى نهاية السّطر الرّابع؛ لتعود في حركتها الخلفيّة، وتتوسّط السّطر الثّامن؛ وبذا يفرض هَذا التّلاعب قافية النّون السّاكنة المسبوقة بحرف المدّ المتلائم مع سكون النّون ، وتتراوح القافية بين القافية الدّاخليّة المشبعة للإيقاع والخارجيّة الّتي تعدّ أحد ركائز الإيقاع، ويكون السّطر الأوّل محرّك ذَلك التّلاعب بجمله الثّلاثة الّتي تشكّل اللاّزمة

---

(1) الدّردنيل: مضيق بين تركيّا الأوروبيّة وتركيّا الآسيويّة يصل بحر إيجة ببحر مرمرة، عبره الإسكندر الكبير قبل الميلاد لمقاتلة ملك الفرس "داريوس" الثّالث. حصّنه السّلطان "محمّد الفاتح" عام 1462 للميلاد، وبامتداد رقعة الأراضي الرّوسيّة إلى البحر الأسود، ازدادت أهميّة الدّردنيل الاستراتيجيّة بوصفه المنفذ الوحيد للأسطول الرّوسيّ إلى البحر الأبيض المتوسّط، اسمه القديم: هلّيسبونت(ينظر: منير البعلبكيّ، موسوعة المورد، 153/3).

(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 340.

(3) ينظر: محمّد بن أحمد، ومولاي حفيظ بابوي، وبشرى عليطي، البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة، 38.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 340.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذات الأركان المتحرّكة؛ إذ يكرّر الشّاعر جملة " ستخطف امرأة الإمبراطور"[1] في السّطر الرّابع ناقلاً إيّاها من موقع الوسط إلى البداية؛ ليجعلها فيما بعد نهاية للسّطر الثّامن، مضيفًا إليها التّركيب " من بيته"[2]؛ فلا يشكّل حرف الرّاء قافية نهائيّة في السّطر الثّامن. أمّا قافية اللاّم الّتي ينتهي بها السّطر الأوّل، فهي تنتقل مع جملتها من السّطر الرّابع، وتحتلّ تلك الجملة بداية السّطر الثّامن، وتتوزّع قافية اللاّم مسبوقة بالواو على غير موقع في السّطر الشّعريّ، ويبدو تشكيل اللاّزمة متفرّدًا متحكّمًا في تشكيل القافيّة على نحو أشدّ اجتذابًا، والشّاعر يجعل اللاّزمة المتنوّعة القافية تتّفق مع السّطور اللاّحقة، فيشكّل قافية مشتركة فيما بينها، فاللاّم تتكرّر في الأسطر الثّلاثة الأولى، والنّون تتكرّر ثلاث مرّات في الأسطر الأربعة التّالية لها؛ بينما لا يبني الشّاعر على قافية الرّاء في نهاية السّطر حينما حرّك الجملة الثّانية المنتهية بحرف الرّاء في السّطر الأوّل؛ وذَلك لإضافة " من بيته" ؛ إذ جعل السّطرين الثّامن والتّاسع ينتهيان بقافية التّاء، وأضاف في السّطر العاشر قافية العين المقيّدة. فالتّلوينات الإيقاعيّة النّاجمة عن التّلاعب بالقافية تؤثّر في الحركة الكلّيّة للقصيدة؛ إذ يخيّل للمتلقّي أنّ الشّاعر يرسم لوحة هندسيّة رتيبة في بعض أجزائها، أو يمارس عمليّة حاسوبيّة تقوم على القصّ واللّصق والنّسخ، أو لعبة تركيبيّة تفكيكيّة يبني من خلالها العبارات الشّعريّة الّتي تحدث حركة إيقاعيّة متفاوتة في أنغامها، وهي حركة متوقّعة بعد الطّفوق في قراءة السّطور الأولى للقصيدة؛ وبذَلك تعمل تلك الحركة على شدّ المتلقّي ملتفتًا للتّشكيل من زاوية بصريّة إلى جانب كونها سمعيّة، ولَكنّ القصيدة قد لا تخلو من ثقل في الإيقاع من جانب آخر في بعض المواطن، وقد توحي بنوع من الصّنعة الّتي تعثّر الانسياب الإيقاعيّ، وأحسب أنّ هناك بعض المفردات غير الرّقيقة المفتقرة إلى العذوبة مقترنة بسياقها أو منفصلة، وهَذا أحد المزالق الإيقاعيّة داخل القصيدة الدّرويشيّة، ومن ذَلك لفظ "الإمبراطور" و "الدّردنيل"، وفي رأيي إنّ كثيرًا من المفردات الأعجميّة تخلو من الرّقّة الّتي تفرض النّغم المطلوب في القصيدة، ولا تتآلف مع باقي أجزاء اللّغة.

- **الوصلة الموسيقيّة بالتّضمين والتّدوير**

التّضمين في العروض عند القدماء:" تعليق القافية بأوّل البيت الّذي بعدها"[3]، أمّا التّدوير فهو:" أن تتّصل الشّطرة الأولى من البيت بالشّطرة الثّانية؛ إذ تنقسم الكلمة بين الشّطرين"[4]،"والتّضمين يقابله "التّدوير" في الشّعر المعاصر"[5]، بل إنّ التّدوير حديثًا يتضمّن المصطلحين (التّضمين والتّدوير) تبعًا للآراء المختلفة للدّارسين؛ إذ لم يتّفق الدّارسون المحدثون على وضع حدّ للتّدوير في القصيدة الحديثة، فمنهم من ربطه بالمعنى والتّفعيلة؛ أي الوزن؛ فيكون مشتملاً على ما عرف بالتّضمين والتّدوير في الشّعر العموديّ، ومنهم من قَصره على الوزن، ويكون مشتملاً على ما عرف بالتّدوير فحسب.

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ،340.

(2) نفسه، 340.

(3) ابن رشيق القيروانيّ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 110/2.

(4) صابر عبد الدّايم، موسيقا الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّطوّر، 220.

(5) عبد الرّحمّن تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، 95.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالتّدوير يخضع لمقياسين أساسيّين؛ لكي يكتمل البناء الصّوتيّ، وهما: النّسق النّحويّ النّاتج عن عدم اكتمال المعنى أو الدّلالة، والنّسق العروضيّ النّاتج عن ضرورة تتعلّق بالوزن[1]، والتّدوير يعني توزّع جملة واحدة على أكثر من سطر واحد من ناحية الكتابة وعلى أكثر من منظومة موسيقيّة من ناحية الوزن[2]، ويكون تقسيم الجملة إمّا ملاءمة للمعنى، بحيث تقع كلّ جملة لغويّة في سطر مثلاً أو لطول الجملة الموسيقيّة بحيث يكون من الصّعب حشرها في سطر واحد[3]، والتّدوير "تقسيم التفعيلة في سطرين، ومن ثمّ في كلمتين"،[4]، "ومن خصائص التّدوير أنّه يقضي على القافية؛ لأنّه يتعارض معها"[5]، فهو يبنى على تتابع التّفعيلات في عدّة أسطر شعريّة بلا قوافٍ تفصل بينها، وينتهي الشّاعر إلى قافية بعد عدّة أسطر، ثمّ يبدأ مقطعًا جديدًا[6] فهو إذن استمرار في الكلام حتّى يتمّ المعنى[7].

من الطّبيعيّ أن يتداخل هَذان المفهومان في مفهوم واحد حديثًا وهو التّدوير؛ نظرًا لطبيعة التّشكيل الفنّيّ للشّعر الجديد بما يخالف الشّعر المقفّى، إذ إنّ السّطر الواحد جعل عدم اكتمال الدّلالة والوزن يجتمعان في منطقة واحدة هي نهاية السّطر؛ وبذا فإنّ الموقع المشترك أدّى إلى تداخل المصطلحين والتّعبير عنهما بمصطلح واحد هو التّدوير.

يعدّ التّدوير ظاهرة إيقاعيّة متميّزة؛ إذ يأتي كرابط موسيقيّ يوائم بين ارتباط الأسطر الشّعريّة معنويًّا وموسيقيًّا، وللتّدوير أسسه النّفسيّة[8]، وهو يمدّ الإيقاع بنَفس منساب، وبذَلك يمتاز بالخفّة والاتّصال؛ إذ إنّ ذَلك يشدّ المتلقّي، ويمنحه التّركيز؛ لما فيه من حيويّة، وقوّة اندفاع للمشاعر، فالنّصّ يبدو متّحدًا في أجزائه، وتتساب فيه الأفكار والمشاعر دفعة واحدة، وهَذا ما يثير الأحاسيس بنفس الصّورة الّتي بدت عليها في نفس المبدع، فالموجة الانفعاليّة تجعل النّصّ متّحدًا في بنائه العروضيّ ومعناه؛ وبذا يخلق ذَلك جوًّا من التّوتّر؛ إذ يقول الشّاعر:

في القدس، أعني داخلَ السُّور القديم،
أسيرُ من زمَنٍ إلى زمَنٍ بلا ذكرى
تُصوِّبُني. فإنّ الأنبياءَ هناك يقتسمون
تاريخَ المقدَّس... يصعدون إلى السّماء
ويرجعون أقلَّ إحباطًا وحزنًا، فالمحبّةُ
والسّلامُ مُقدّسان وقادمان إلى المدينة.
كنت أمشي فوق مُنحَدَرٍ وأهجسُ: كيف
يختلف الرُّواةُ على كلام الضّوء في حَجَرٍ؟

(1) ينظر: عبد الرّحمّن تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، 97.
(2) ينظر: كمال خير بك، حركيّة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، 275.
(3) ينظر: سليمان جبران، المبنى واللّغة في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، دراسة أسلوبيّة، 165.
(4) عبد الفتّاح النّجّار، حركة الشّعر الحرّ في الأردنّ (1979 – 1992م)، 128.
(5) صابر عبد الدّايم، موسيقا الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّطوّر، 223.
(6) ينظر: نفسه، 220.
(7) ينظر: ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، 225.
(8) ينظر: محمّد بن أحمد، مولاي حفيظ بابوي، بشرى عليطي، البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة، 50.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أَمِنْ حَجَرٍ شحيحِ الضّوء تندلعُ الحروبُ؟
أسيرٌ في نومي. أحملق في منامي. لا
أرى أحداً ورائي. لا أرى أحداً أمامي.
كُلُّ هَذا الضّوءِ لي. أمشي. أخفُّ. أطيرُ
ثمّ أصير غيري في التّجلّي. تنبُتُ
الكلماتُ كالأعشاب من فمِ أشعيا
النّبويّ: "إنْ لم تُؤمنوا لن تأمَنُوا".
أمشي كأنّي واحدٌ غيري. وجُرْحي وَرْدَةٌ
بيضاءُ إنجيليّةٌ. ويداي مثل حمامتَيْنِ
على الصّليب تُحلّقانِ وتحملان الأرضَ.
لا أمشي، أطيرُ، أصيرُ غَيْري في
التّجلّي. لا مكانَ ولا زمانَ. فمن أنا؟[1]

الموسيقا فنّ يهزّ المشاعر، وهي اللّغة المثلى للعاطفة، وهدفها ترجمة المشاعر، وتقلّبات النّفس، وحالات القلب[2]، فهي تهزّ الذّات العميقة والنّفس التّصوّريّة[3]، وموسيقا القصيدة الحديثة لها روافدها النّابعة من تشكيلها الفنّيّ الجديد المتلائم مع العواطف المتلوّنة، وموجاتها المتدفّقة، وقد كان لهَذا القالب الفنّيّ الجديد أثره في توليد ظواهر عروضيّة أثّرت في الموسيقا، وتحكّمت في زمنيّتها من حيث الشّدّة والارتخاء، ومن هنا كان للتدّوير في السّياق السّابق أثره في تفجير الإيقاعات المتوالية، فالسّطر الأوّل يتّصل عروضيًّا ودلاليًّا بالسّطر الثّاني، وهَذا ما يجعل السّطرين مشدودين إلى بعضهما بعضًا في وقت يهدأ فيه النَّفَس بهدوء الإيقاع عند استراحة الفاصلة القصيرة، ويتكرّر الاتّصال الدّلاليّ والعروضيّ ما بين السّطرين الثّاني والثّالث، وهَذا الاتّصال يزداد بغياب الوقفة في نهاية السّطر، ثمّ تبدو أكثر طولاً بظهورها بعد تتمّة المعنى " تصوّبني"، ويبقى التّدوير قائمًا معنويًّا ودلاليًّا ما بين السّطرين الثّالث والرّابع؛ لتظهر الوقفة أكثر طولاً من سابقتيها في منتصف السّطر الرّابع بوجود علامة الحذف، وهكذا يلحظ القارئ ازدياد الوقفة في الوقت الّذي ازدادت فيه الدّفقة الشّعريّة؛ ممّا يحقّق الإيقاع الموسيقيّ المتدرّج، والمتراوح بين الانطلاق، والانقباض مبتعدًا عن الفوضى الموسيقيّة. وتستمرّ الدّفقة مستمرًّا معها التّدوير الّذي يشدّ السّطور بعضها إلى بعض، ويتوقّف التّدوير دلاليًّا مستمرًّا عروضيًّا في السّطر السّادس، بينما يعود بنوعيه في السّطر السّابع، وينقطع التّدوير الدّلاليّ لا العروضيّ في السّطر الثّامن ، وتكون هَذه الوقفة الدّلاليّة ناتجة عن الصّيغة الاستفهاميّة الّتي قد تتطلّب ذَلك؛ لما يفترض بعد الاستفهام من انتظار لردود فعل، وبعد هَذه الوقفة تبدو الدّفقة أكثر تسارعًا؛ إذ يبقى التّدوير في السّطر التّاسع ، متوقّفًا دلاليًّا ومستمرًّا عروضيًّا، وفي السّطر العاشر يستمرّ التّدوير عروضيًّا، ودلاليًّا، ويختلف الوضع في السّطر

(1) محمود درويش، لا تعتذر عمّا فعلت، 47– 48.
(2) ينظر: جان برتليمي، بحث في علم الجمال، 317.
(3) ينظر: عبد الرّحمَن بدوي، في الشّعر الأوربيّ المعاصر، 148.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحادي عشر الّذي يشبه السّطر التّاسع في وضعيّته، وهكذا في السّطر التّالي، وتتصاعد الدّفقة؛ ليزداد معها الانفعال والتوتّر، ويستمرّ التّدوير العروضيّ والدّلاليّ في السّطرين الثّالث عشر والرّابع عشر. وبعد ذَلك التّصعيد الانفعاليّ لا بدّ من وقفة طويلة تحدّ من الاندفاعات الإيقاعيّة المصاحبة للدّفقة الشّعوريّة، وينتهي التّدوير من النّاحيتين في السّطر الخامس عشر الّذي تنحصر عنده الإيقاعات، ويحدث الوقف من أكثر من جانب، ويراوح الشّاعر هكذا بين الوقفات الدّاخليّة والنّهائيّة مصاحبة للتّدوير الّذي يعود دلاليًّا في السّطر السّادس عشر، ويستمرّ التّدوير ما بين عروضيّ ودلاليّ حتّى ينتهي دلاليًّا وعروضيًّا في السّطر العشرين مع وجود الاستفهام الّذي يدعم تلك الدّفقة المتوقّفة. وهكذا يمكن أن يقال: إنّ الشّاعر يتحكّم في موسيقاه؛ لتأتي متناسبة مع الدّفقات الشّعوريّة الّتي تنساب معها اللّغة، ويكون ذَلك من خلال توظيف المؤثّرات الإيقاعيّة المختلفة الّتي يساند بعضها بعضًا، فلا بدّ من وجود التّدوير الّذي تسترسل معه اللّغة غير منفصلة عن الأحاسيس، كما لا بدّ من توقّف التّدوير لوضع النّهاية المتدرّجة للّغة المنسابة عبر المخيّلة المتّصلة بالمثيرات العاطفيّة، ولا بدّ من كلّ ذَلك للتّحكم في تنظيم الإيقاع الموسيقيّ بما يتناسب مع حالة الشّاعر وحالة المتلقّي، وبما يبرز الخاصّيّة الإيقاعيّة الّتي تغذّي الجانبين: النّفسيّ والرّوحيّ للإنسان.

• الصّمت الموسيقيّ عبر الوقفات

صمت الإيقاع وإيقاع الصّمت

يعدّ عنصر الوقفة عاملاً أساسيًّا في بناء القصيدة الحديثة[1]،ويوظّف للحدّ من اندفاع الدّلالة، وللتّمكّن من إراحة النّفس، فأصبحت بذَلك الوقفة ظاهرة فزيولوجيّة[2]؛وبذا يكون الوقف ضروريًّا، ويقصد به وقف نهاية السّطر الصّوتيّ في شعر التّفعيلة.[3]

استعمل الشّاعر الحديث أنواعًا من الوقفات، وهي: الوقفة العروضيّة؛ إذ يستقلّ فيها السّطر عروضيًّا، والوقفة الدّلاليّة الّتي يستقلّ فيها السّطر عن لاحقه في معناه، وهما الوقفتان اللّتان أشرت إليهما في موضع الحديث عن التّدوير ،والوقفة المنتمية للبياض[4]؛ إذ تدخل مساحات من البياض في السّطر الشّعريّ، لها محتواها الدّلاليّ وأثرها الإيقاعيّ أثناء التّوزيع الطّباعيّ للصّفحة الشّعريّة؛ فهي تتدخّل في بناء السّطر في نهايته[5] وفي بدايته أو وسطه[6]، والوقفة التّامّة، وهي الّتي يتمّ فيها الوقف دلاليًّا ووزنيًّا. [7]

بالإضافة إلى ذَلك تلعب علامات التّرقيم دورًا في الوقف؛ إذ إنّ الوقفة عنصر متفاعل مع كلّ من المكان النّصّيّ، وعلامات التّرقيم، ومن هَذا التّفاعل تتبنى الأسطر الّتي ينقسم إليها النّصّ المعاصر[8].

---

(1) ينظر: محمّد بنّيس، الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3 الشّعر المعاصر،111.

(2) ينظر: محمّد بن أحمد، ومولاي حفيظ بابوي، وبشرى عليطي،البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة، 123.

(3) ينظر: عبد الرّحمَن تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، 90.

(4) ينظر: محمّد بن أحمد ، ومولاي حفيظ بابوي، وبشرى عليطي، البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة، 95، 123– 126، وعبد الرّحمَن تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، 90.

(5) ينظر: محمّد فكري الجزّار، لسانيّات الاختلاف الجزء الأوّل الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة، 23.

(6) ينظر: محمّد بنّيس، الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3 الشّعر المعاصر، 130.

(7) ينظر: نفسه، 124.

(8) ينظر: نفسه،123.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖ تنظيم الإيقاع بوساطة الوقفتين: العروضيّة والدّلاليّة

تتفعل الوقفة مع باقي العناصر النّصيّة لتدعيم الإيقاع الشّعريّ[1]، وبالوقفة العروضيّة يمتنع التّدوير العروضيّ الّذي تخضع له القصيدة الحديثة في بعض الأحايين، فإذا كان للتّدوير أثره الإيقاعيّ المتّصل بالدّفقة الشّعوريّة وبذَلك الصّوتيّة، فللوقفة العروضيّة أثرها في وضع نهاية لتلك الدّفقة؛ بحيث تكون تلك الدّفقة موضعًا للإثارة والتّصعيد، وتكون الوقفة قد شكّلت مركزيّة الإثارة والمفاجأة، وهيّأت المتلقّي لاستقبال موجة انفعاليّة جديدة لا تنفصل عن المعنى الكلّيّ للسّياق، فالمراوحة بين التّدوير والوقف مراوحة بين التّصعيد والسّكون المصحوب بالتّأمّل والتّشويق والانفعال. والسّياق المتّصل بالتّناصّ عند " درويش" كغيره من الأجزاء لا بدّ أن يحتوي هَذا النّوع من الوقف، وفي رأيي، هَذه الوقفة لا تكفي ما لم تتحقّق معها الوقفة الدّلاليّة ، ويتحقّق مع ذَلك الإيقاع، ولَكنّ الوقفة الدّلالية تكتفي بذاتها فيما لو اختفت الوقفة العروضيّة، وعادة ما يتراوح السّياق بين هاتين الوقفتين، والحديث عن الوقف لا بدّ أن يرتبط بالحديث عن التّدوير، وكذا الأمر بالنّسبة للتّدوير؛ لأنّ كليهما يتّضح من خلال الآخر؛ إذ يقول الشّاعر:

لا لَيلَ يكفينا لنحلُمَ مَرّتَين. هناكَ بابٌ
واحدٌ لسمائنا . من أين تأتينا النهايةُ؟
نحن أحفادَ البداية. لا نرى
غَيرَ البداية، فاتّحدْ بهبّ لَيلكَ كاهنًا
يَعِظُ الفراغَ بما يُخَلّفُهُ الفراغُ الآدميُّ
من الصّدى الأبديّ حولكَ. . .
أنتَ مُنهَمِكٌ بما فينا . وهَذا أوّلُ
الدّمِ من سُلالَتنا أمامَكَ، فابتعدْ
عن دارِ قابيلَ الجديدةِ
مثلما ابتَعَدَ السّرابُ
عن حِبرِ ريشكَ يا غرابُ[2]

إنّ "الحركة الإيقاعيّة للنّصّ الشّعريّ هي في الغالب ترجمة للأحاسيس الدّاخليّة للشّاعر"[3]؛ إذ تنطلق تلك الأحاسيس لتحسّ في قالبها اللّغويّ الّذي يجري مترسّبًا منها، وتنظّم اندفاعها الوقفات بأنواعها، وللوقفتان الدّلاليّة والعروضيّة دور في ذَلك، لا سيّما الدّلاليّة الّتي تقوم بالدّور الأكبر في تنسيق الدّفقات بحيث تتيح للقارئ فرصة الصّمت الّذي تتخلّله أصداء الإيقاعات من مصادرها المختلفة. فالمقطوعة السّابقة تمثّل هَذا الجانب؛ إذ إنّ الوقفة بنوعيها في

(1) ينظر: محمّد بن أحمد، ومولاي حفيظ بابوي، وبشرى عليطي، البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة،50.
(2) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 55.
(3) عبد الرّحمَن تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، 141.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السّطر الأوّل تختفي، بينما تظهر الوقفة المعنويّة، لا العروضيّة في السّطر الثّاني، والعروضيّة لا المعنويّة في السّطر الثّالث، أمّا الرّابع فتظهر فيه الوقفة العروضيّة، ويمكن أن تكون هناك وقفة معنويّة؛ إذ إنّ المعنى يؤدّي الفائدة دون الفضلة في السّطر التّالي، وهي بذَلك وقفة قصيرة غير نهائيّة ، وتختفي الوقفة العروضيّة في السّطر الخامس، وتظهر وقفة دلاليّة قصيرة، غير نهائية، وينتهي المعنى دون أن تنتهي التّفعيلة في السّطر السّادس؛ وبذا تظهر الوقفة الدّلاليّة دون العروضيّة، وفي السّطر السّابع تحدث وصلة في النّطق تؤدّي إلى وصلة عروضيّة، وتختفي مع ذَلك الوقفة المعنويّة، وفي السّطر الثّامن تظهر الوقفة العروضيّة دون المعنويّة النّهائيّة، أمّا السّطر التّاسع فقد غابت فيه الوقفة العروضيّة، أمّا الوقفة الدّلاليّة فهي يمكن أن تكون ظهرت بصورة غير نهائيّة، كما هو الحال في السّطرين الرّابع والخامس، فهي وقفة قصيرة لاتّصالها بالفضلة في السّطر التّالي، ومن هنا يستطيع القارئ أن يقف وقفة قصيرة، ليستمرّ فيما بعد دون أن يجد وقفة عروضيّة أو دلاليّة نهائيّة إلى نهاية المقطوعة، فمن خلال ما سبق نلمس الدّور الّذي تقوم به الوقفتان: الدّلاليّة والعروضيّة؛ إذ تتناوبان؛ ليتلوّن؛ ويتموّج معهما الإيقاع الموسيقيّ الّذي يزداد تلوّنًا بالأحاسيس الكامنة في نفس الشّاعر والّتي نحسّها داخل النّصّ بقدر انسجام القارئ مع تلك الأحاسيس، واختراقها نفسه، فالوقفتان لا سيّما الدّلاليّة تنظيم للإيقاعات الموسيقيّة بوساطة لحظات الصّمت المتخلّلة للإيقاعات؛ إذ تقوم بدور الفواصل الصّامتة الّتي تنسّق الأصوات المنبعثة بصورة يستريح معها الصّوت والسّمع.

❖ تنظيم الإيقاع بوساطة الوقفة الطّباعيّة

في الشّكل الطّباعيّ ينشأ الصّراع بين الأبيض والأسود؛ وذَلك بعدّ الأسود ناطقًا، والنّاطق حيّ يتحرّك، وينتج الدّلالة، أمّا الأبيض فهو يفرض على المتلقّي أن يستريح أو يدخل في مجال تأمّليّ مملوء بالدّلالة، فيسقط ما يدركه من معنى تأمّليّ في البياض على سواد القصيدة، فيضيف بهَذا معنى جديدًا إلى القصيدة، لم يكن ليبوح به سوادها، وفي كلتا الحالتين إنتاج لدلالة ما بوصف الصّمت حكمة في كثير من الأحيان[1]، فالبياض إعلان عن تفاعل الصّمت مع الكلام، والبصريّ مع السّمعيّ في بناء إيقاع النّصّ[2]، والسّواد تعبير عن موجة الانفعال مرتبطة بدلالات معيّنة، تعبير عن استعداد لاستقبال التّجربة بما يستلزمها من حواس، وخضوع ذهنيّ؛ إذ تنتقل من الذّات المبدعة إلى الذّات المتلقّية، أمّا البياض وهو الفراغات الّتي تتخلّل السّواد فهو استراحة تأمّليّة تهيّئ المتلقّي لمتابعة الفكرة دون أن تغيب عن ذاكرته، والبياض محاولة لشدّ المتلقّي لإدراك جزء شبه مخفيّ من النّصّ؛ إذ يتلقّى حينها المفاجأة، وتتحقّق الإثارة في جوّ من الانفعال. يقول الشّاعر في أحد المواضع:

الصّدى واحدٌ في اللّيالي. على قمّة اللّيل نُحْصي
النّجومَ على صدر سيّدنا ،عُمْرَ أولادنا - كبروا سنّةً بعدنا -
غَنَمَ الأهل تحت الضّباب، وأعدادَ قتلى المغول، وأعدادَنا
والصّدى واحدٌ في اللّيالي: سنرجع يومًا، فلا بُدّ من

(1) ينظر: عبد الرّحمَن تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، 99- 100.
(2) ينظر: محمّد بنّيس، الشّعر العربيّ الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3. الشّعر المعاصر، 130.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شاعرٍ فارسيٍّ لهذا الحنين . .

إلى لُغَةِ السّنديانْ[1]

إنّ وقفة البياض ضروريّة لتأمّل الخطاب، وهي عنصر أساسيّ في إنتاج الدّلالة؛ ففي البياض تتجمهر احتمالات لاسترسال المحو، ويستطيع القارئ ملء الفراغ في كلّ قراءة[2]، فالقصيدة الحديثة كما يبدو في ذَلك السّياق تعتمد على أبعاد تشكيليّة، لا تنفصل عن مستجدّات الحياة في أطرها المختلفة، فلم تعد معتمدة على التّلقّي عبر الاستماع والقراءة فحسب، بل أصبحت تخضع لتشكيلات بصريّة تخاطب حواسنا المختلفة، وأحاسيسنا، تخاطب خيالنا وعقولنا، ومن ثمّ فإنّ مساحة الصّمت المرئيّة سابقًا تتلوّن إيقاعاتها بتلوّن الذّوات المتلقّية للعمل الفنّيّ، وبتلوّن حالات الذّات الشّاعرة الّتي تعيد إنتاجها وفقًا لحالات نفسيّة متبدّلة، ومنطلقة من حالة واحدة، وكذا بالنّسبة للمتلقّي، تبدأ وقفة الصّمت النّاطقة بالمساحة البيضاء؛ لتفتح آفاقًا، يستريح معها الملقي، ويستطيع المتلقّي خلالها أن يتخيّل كلامًا منطوقًا، بل تفتح تلك المساحة احتمالات لإقامة الحوار في حالة الإنشاد بالنّسبة للمتلقّين، كما تمدّ المخيّلة إلى آفاق تخييليّة، تسعى لتعبئة الفراغ بما يمليه الإحساس، وتخلق تلك المساحة جاذبيّة وأهميّة للسّطر المنحرف طباعيًّا، وكأنّ "الحنين .. إلى لغة السّنديان"[3] يخلق مفاجأة لا تخلو من إثارة وتركيز تشكّل إيقاع النّهاية المؤقّت المتبوع بوقفة مؤقّتة، يتجدّد بها، وبعدها الإطراء والإثارة.

❖ تنظيم الإيقاع بوساطة علامات التّرقيم

إنّ دخول علامات التّرقيم في النّصّ يحصر مجال الدّلالة، ويوجّهها إلى مؤوّل؛ إذ تعمل تلك العلامات على تحديد العلاقات بين أجزاء النّصّ[4]، وتعمل على إدخال مساحات من الصّمت ضمن السّياق؛ ممّا يجزّئ التّتابع الإيقاعيّ إلى وحدات زمنيّة لها شبه استقلال نغميّ[5]، وتلك العلامات لا تنفصل عن المعنى النّحويّ للّغة، وهي استراحات قد تطول أو تقصر، وتعبّر عن معنى وغاية، فهي توظّف بين أجزاء العبارات؛ لتكون وقفة بديلة أو مصاحبة لوقفات أخرى، وعلامات التّرقيم تتّصل بالتّنغيم كجانب صوتيّ يحقّق الإيقاع الموسيقيّ، ومن هنا يكون لها دورها في الموسيقا الشّعريّة. فعلامة الحذف تتّصل بعمليّة الطّباعة، وتفصل بين مساحات السّواد (الكتابة) والبياض، وتحمل المتلقّي على اللاّنهائيّ من الاحتمالات، والتّخيّلات، وتقوم علامات التّرقيم بتنظيم الإيقاعات من حيث التّسلسل والتّصعيد والتّهبيط، فالنّقطة مثلاً إشارة واضحة إلى الاكتمال الدّلاليّ؛ إذ تؤدّي إلى انخفاض الإيقاع عند الوصول إليها بعد درجة عالية من التّوتّر ثمّ الوقوف المشبع، أمّا الفاصلة فهي تولّد إيقاعات مستوية، ومتناسقة بين أجزاء الكلام، تتخلّلها وقفات قصيرة متناسبة مع زمنيّة الإيقاعات، ولعلامتي التّعجّب والاستفهام الأثر الكبير في تحقيق الوقفة بعد نوع من الإثارة والدّهشة، وهي وقفة تَستدعي التّأمّل، وقد تطول تبعًا لمساحة التّأمّل، وقوّة الإثارة، أمّا علامة التّنصيص فهي تثير الذّاكرة، وتحثّها

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 408.

(2) ينظر: محمّد بنّيس، الشّعر العربيّ الحديث بنياته وإبدالاتها، 3 الشّعر المعاصر،130- 131.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 408.

(4) ينظر: عبد الرّحمَن تبرماسين، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، 103.

(5) ينظر: محمّد فكري الجزّار، لسانيّات الاختلاف الجزء الأوّل، الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة، 23.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على الاستذكار، وهَذا ما يوجد مساحة من الصّمت والهدوء. ولكلّ علامة من العلامات المتبقّية وسيلتها في توفير الوقفات المصحوبة بالصّمت أو بالنّطق الصّامت. يقول الشّاعر:

أنا حُلُمي. كُلَّما ضاقت الأرضُ وَسَّعتُها
بجناحِ سُنُونُوَةٍ واتّسعْتُ. أنا حُلُمي...
في الزّحام امتلأتُ بمرآة نفسي وأسئلتي
عن كواكبَ تمشي على قَدَمَيْ مَنْ أُحبُّ...
وفي عزلتي طُرُقٌ للحجيج إلى أُورشليم -
الكلام المُتَقَّف كالرّيش فوق الحجارة،
كَمْ مِنْ نَبِيّ تريد المدينةُ كي تحفظ اسم[1]

ترتبط علامات التّرقيم بالتّنغيم الّذي يعدّ أحد المؤثّرات الصّوتيّة الموفّرة للإيقاع الموسيقيّ؛ وبذا تكون هَذه العلامات جزءًا من المؤثّرات الصّوتيّة وعاملاً من عوامل الإثراء الموسيقيّ؛ إذ إنّها لا تنفصل عن معنى الكلام ودلالاته الذّهنيّة والنّفسيّة، وهي كذَلك تتّصل بأساليب اللّغة، فعلامة الحذف في المقطوعة السّابقة لها أثرها في تحقيق الوقف الذي يعدّ عاملاً مثريًا ومتحكّمًا في الزّمن الموسيقيّ في القصيدة، فهو فسحة للتأمّل، تنتظم الإيقاعات قبلها وبعدها، أمّا الفاصلة فهي تتحكّم بصورة خاطفة في الزّمن الموسيقيّ الّذي لا تنتظم الموسيقا إلاّ به،وتسهم في التّشكيل النّفسيّ، وتجعل الإيقاع متمدّدًا في زمن لاحق.

ولا يخفى على أحد ما لعلامات التّرقيم من أثر في تأدية وإثارة الانفعال، وتنوّع علامات التّرقيم يدلّل على تنوّع الأساليب والدّلالات داخل السّياق، وفي ذَلك ثراء للإيقاع، وغنى للنّصّ، كما أنّ علامات التّرقيم تكون بمنزلة مفاتيح تحكّم، تمكّن القارئ من السّيطرة على الأداء، بما يحقّق المعنى الّذي يريده الشّاعر، وهي توجّهه الوجهة الّتي أرادها أثناء عمليّة الكتابة، وعبرها يسترسل الإيقاع أو يتوقّف، وبتوقّفه يتكوّن إيقاع صامت، ومن ثمّ يكون لعلامات التّرقيم أكبر الأثر في تحديد الفواصل الزّمنيّة الّتي تتّصل بها الموسيقا. يقول الشّاعر:

قُلْ للحياة، كما يليقُ بشاعرٍ متمرّسٍ:
سِيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهنَّ
وكيدهنَّ. لكلِّ واحدةٍ نداءٌ ما خفيٌّ:
هَيْتَ لَكَ/ ما أجملَكْ ![2]

(1) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 59.
(2) محمود درويش، كزهر اللّوز أو أبعد، 18.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إذ يتناصّ الشّاعر هنا مع قوله تعالى:".. قَالَ إِنَّهُۥ مِن كَيۡدِكُنَّۖ إِنَّ كَيۡدَكُنَّ عَظِيمٞ "[1]، ومع قوله تعالى:".. وَغَلَّقَتِ ٱلۡأَبۡوَٰبَ وَقَالَتۡ هَيۡتَ لَكَۚ .."[2] ومع قوله " إشعياء":" أيّتها البنات الواثقات"[3]

يعيد الصّياغة وفقًا لإيقاعات نفسه في ضوء تجربته الذّاتيّة الخاضعة لموازين العروض الّتي يتحكّم فيها وفقًا لرؤية فرديّة، تنتج عنها معانٍ خاصّة، فالنّقطتان المتراكبتان اللّتان تفصلان بين لفظ القول في بداية السّطر الأوّل والمقول في السّطر الثّاني لهما أثرهما في شدّ المتلقّي إلى معرفة ما تبقّى من النّصّ؛ إذ تشعره تلك العلامة أنّ هناك وقفة مختزلة، تنظّم الأصوات تبعًا لفترات زمنيّة، لَكنّ الكلام لا تزال له بقيّة، وهَذه البقيّة الآتية بعد الوقفة تؤثّر في الإيقاع، وتضبطه، فيشتدّ الصّوت الإيقاعيّ وفقًا لتنغيم خاصّ بعد هَذه الوقفة، وتتكرّر هَذه الوقفة في السّطر الثّالث، وتشعر المتلقّي بما أشعرته به في السّطر الأوّل، فالنّفس تنتظر ذَلك النّداء الخفيّ، وكلّ ذَلك يجري حسب إيقاعات منتظمة، فيكون النّداء الخفيّ ذا تأثير بالغ، كونه مستمدًّا من لغة قرآنيّة من جانب، ومن لغة التّعجّب الّتي تحمل نغمًا وإيقاعًا خاصّين من جانب آخر، فاللّغة تتحكّم في علامة التّرقيم؛ وبذا يكون وجود العلامة دالاً على المعنى، ولا شكّ أنّ المعنى يُفرَض على الإيقاع من زاوية معيّنة. فعلامة التّعجّب تخلق التّوتّر والانفعال، وتثير الدّهشة، وتضفي السّمة الإيقاعيّة المؤثّرة على النّصّ، وهي لا تنفصل عن المعنى واللّغة، فهي تتّصل بأسلوب لغويّ مثرٍ في ذاته للإيقاع، وهي مؤدّية إلى التّنغيم إلى جانب العلامات الأخرى.

• المؤثّرات الصّوتيّة والتّشكيل الموسيقيّ

❖ التّنغيم وأثره في التّلوين الموسيقيّ

يعني التّنغيم التّغيّر في درجة الصّوت ارتفاعًا أو هبوطًا أو استواء من بداية الجملة حتّى نهايتها[4] "للدّلالة على المعاني المختلفة للجملة الواحدة"[5]؛ إذ إنّ تنوّع درجة الصّوت يؤثّر على المعنى بطرق مختلفة[6]، والتّنغيم جزء من بنية اللّغة، ويؤدّي وظائف نحويّة إخبارًا أو إنشاء[7]، فنغمة الاستفهام مثلاً تختلف عن نغمة الإخبار، ونغمة النّفي تختلف عن نغمة الإثبات[8]، فحسبما تنتهي الجملة صوتيًّا ودلاليًّا يأخذ التّنغيم شكله، فالجملة التّقريريّة: كالإثبات، والنّفي، والشّرط، والدّعاء، تنتهي بنغمة هابطة، وكذَلك الأمر بالنّسبة للجملة الاستفهاميّة بغير الأداتين "هل" و"الهمزة"، أمّا عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإنّ الجملة الاستفهاميّة تنتهي بنغمة صاعدة، أمّا إذا وقف المتكلّم قبل تمام المعنى فإنّه

---

(1) سورة يوسف، آية 28

(2) سورة يوسف، آية 23.

(3) الكتاب المقدّس، سفر إشعياء، الأصحاح الثّاني والثّلاثون، 9،ص 989.

(4) ينظر: شاهر الحسن، علم الدّلالة السّمانتيكيّة والبراجماتيّة في اللّغة العربيّة، 130.

(5) رمضان عبد التّوّاب، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغويّ، 106.

(6) ينظر: قسطندي شوملي، مدخل إلى علم اللّغة الحديث، 102.

(7) ينظر: شاهر الحسن، علم الدّلالة السّمانتيكيّة والبراجماتيّة في اللّغة العربيّة، 130.

(8) ينظر: عبد الكريم مجاهد، الدّلالة اللّغوية عند العرب، 178.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يقف على نغمة مسطّحة[1]. يؤدّي التّنغيم وظائف اتّجاهيّة انفعاليّة إيجابًا أو سلبًا أو غضبًا أو سرورًا...[2]، وعن طريق تلك التّغيّرات يتمّ التّعبير عن الحالات النّفسيّة المختلفة، والمشاعر والانفعالات، فلكلّ شعور نستعمل تنغيمًا[3]، "وباختلاف أنماط النّغم، نستطيع أن نعبّر عن كلّ مشاعرنا وحالاتنا الذّهنيّة"[4]. كما يؤدّي التّنغيم وظائف خطابيّة في النّصّ؛ إذ يعمل على تعزيز الفكرة، وتماسك الموضوع. [5]

يشكّل التّنغيم أحد أبعاد المؤثّرات الصّوتيّة النّوعيّة الّتي تسهم في التّشكيل الدّلاليّ للنّصّ، وإبراز جماليّاته الإيقاعيّة[6]،فالتّنغيم تنويع في الأداء الصّوتيّ مصحوبًا بالانفعال الخاصّ بكلّ تشكيل صوتيّ، وهو لا يتعلّق بدرجة الصّوت فحسب، وإنّما بطبيعته، ومدى تعبيره عن الحالة الّتي يعانيها مُصْدِر الصّوت، والغاية الّتي يريد أن يؤدّيها، فالتّنغيم يفصح عن مقولات ذات إيقاعات نفسيّة تفهم من خلاله، بالإضافة إلى أنّه يعبّر عمّا داخل السّياق المكتوب أو المنطوق؛ إذ إنّ أساليب اللّغة المختلفة، ومدى النّجاح في أدائها في العمليّة الشّعريّة تتحكّم غالبًا في القدرة على إيصال الرّسالة، وإحداث التّأثير. وأخيرًا فإنّ التّنغيم صادر عن أساليب لغويّة مختلفة، ويرتبط بعلم المعاني؛ والأصوات بصورة عامّة؛ إذ يقول الشّاعر:

لِلْحَقِيقَةِ وَجْهان، والثَّلْجُ أَسْوَدُ فَوْقَ مَدِينَتِنا
لَمْ نَعُدْ قادِرِينَ على الْيَأْسِ أَكْثَرَ مِمّا يَئِسْنا،
والنِّهايَةُ تَمْشي إلى السّورِ واثِقَةً مِنْ خُطاها
فَوْقَ هَذا الْبَلاطِ الْمُبَلَّلِ بِالدَّمْعِ، واثِقَةً مِنْ خُطاها
مَنْ سَيُنْزِلُ أَعْلامَنا: نَحْنُ، أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ
سَوْفَ يَتْلُو عَلَيْنا "مُعاهَدَةَ الْيأس"، يا مَلِكَ الاحْتِضار؟ [7]

... ...

لِلْحَقِيقَةِ وَجْهان، كانَ الشِّعارُ الْمُقَدَّسُ سَيْفًا لَنا
وَعَلَيْنا، فَماذا فَعَلْتَ بِقَلْعَتِنا قَبْلَ هَذا النَّهار؟
لَمْ نُقاتِلْ لأَنَّكَ تَخْشى الشَّهادَةَ، لَكِنَّ عَرْشَكَ نَعْشُكْ
فاحْمِلِ النَّعْشَ كَيْ تَحْفَظَ الْعَرْشَ، يا مَلِكَ الانْتِظار
إِنَّ هَذا الرَّحِيلَ سَيَتْرُكُنا حِفْنَةً مِنْ غُبار...
مَنْ سَيَدْفِنُ أَيّامَنا بَعْدَنا: أَنْتَ... أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ

---

(1) ينظر: سيّد البحراويّ، الإيقاع في شعر السيّاب، 25.
(2) ينظر: شاهر الحسن، علم الدّلالة السّمانتيكيّة والبراجماتيّة في اللّغة العربيّة، 130.
(3) ينظر: محمود السّعران، علم اللّغة مقدّمة للقارئ العربيّ، 193.
(4) قسطندي شوملي، مدخل إلى علم اللّغة الحديث،102.
(5) ينظر: شاهر الحسن، علم الدّلالة السّمانتيكيّة والبراجماتيّة في اللّغة العربيّة، 130
(6) ينظر: مراد عبد الرّحمن مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، نحو نسق منهجيّ لدراسة النّصّ الشّعريّ،59.
(7) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 485.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سَوْفَ يَرْفَعُ رَايَاتِهِمْ فَوْقَ أَسْوَارِنَا: أَنْتَ. . . أَمْ
فَارِسٌ يَائِسٌ؟ مَنْ يُعَلِّقُ أَجْرَاسَهُمْ فَوْقَ رِحْلَتِنَا
أَنْتَ. . . أَمْ حَارِسٌ يَائِسٌ؟ كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ لَنَا
فَلِمَاذَا تُطِيلُ النِّهَايَةَ، يَا مَلِكَ الاحْتِضَارْ؟ [1]

الشّعر صوت إنسان يتكلّم، مستعينًا بمختلف القيم الفنّيّة؛ ليكون صوته أنقى، فهو يستعين بالموسيقا والإيقاع والصّورة والخيال، وكلّ هَذه الأصوات مجتمعة تجعل لصوته هَذه الفاعليّة؛ لينقل الحقيقة الإنسانيّة الّتي يحسّها[2]، وتلك الفاعليّة الصّوتيّة تضطلع بالاعتماد على وسائل لغويّة توفّر ظاهرة التّنغيم، فالتّنغيم لا يخرج عن إطار اللّغة الموفّرة للعنصر الإيقاعيّ؛ إذ ينشأ في السّطر الأوّل التّنغيم الّذي يحمل طابع الجملة الإخباريّة المنتهية بنغمة هابطة، أمّا جملة النّفي الإخباريّة التّقريريّة المشحونة بقوّة الإحساس في السّطر الثّاني فهي تبدأ بصعود؛ إذ إنّنا لا نستطيع أن نضع قاعدة للتّنغيم منفصلة عن باقي الأساليب، فلأسلوب النّفي دوره في تصعيد النّغم في بداية السّطر، وتنتهي تلك النّغمة بهبوط في نهاية السّطر، وأحسب أنّ التّنغيم يعتمد على الإلقاء والنّبرة الخاصّة للملقي الّتي تعتمد غالبًا على الذّوق والإحساس أكثر من القاعدة، فهبوط النّغم في نهاية السّطر الأوّل يعقبه صعود في بداية السّطر الثّاني منتهيًا إلى هبوط تحكمه عوامل كثيرة لا الأسلوب اللّغويّ الواحد فحسب، فمن هنا يتدخّل اللّفظ، وتتدخّل العاطفة في الإيقاع، والتّنغيم المؤدّي إليها، فكلمة "يَئِسْنَا" وما تحمله من عاطفة تؤدّي إلى هبوط النّغم. والسّطر الثّالث الّذي لم يكتمل فيه المعنى بصورة نهائيّة ينتهي بنغمة مسطّحة تهبط عند نهاية المعنى في السّطر الرّابع. والاستفهام في السّطور التّالية يبدأ بنغمة أعلى تهبط عند نهايته؛ إذ يتصاعد الإيقاع؛ ليهبط بقوله :" ومن سوف يتلو..؟" [3] ولا ريب أنّ حروف المدّ تتحكّم في التّنغيم. أمّا في السّطر السّابع فتبدأ الجملة الإخباريّة بنغمة صاعدة تهبط في نهاية الجملة، وكذَلك الجملة الاستفهاميّة التّالية لها، ولعلّ حرف المدّ وحرف القافية يساعدان على الهبوط، والجملة التّالية لها تتّخذ نغمة هابطة في نهايتها تتصاعد في بداية جملة:" لَكنّ عرشك.." [4]، وتهبط عند نهاية الجملة، وكذَلك الأمر في جملة :" إنّ هَذا الرّحيل"[5] الإخباريّة، والجمل الاستفهاميّة بعدها حتّى تنتهي القصيدة بنغمة هابطة تعلن النّهاية الّتي يشتدّ معها التّأثير والانفعال.

وخلاصة الأمر للأساليب اللّغويّة المتنوّعة ما بين إنشائيّة وخبريّة أثرها في التّنغيم الّذي ينوّع الإيقاعات الموسيقيّة، كما أنّ للأساليب الإنشائيّة المتنوّعة الّتي تجعلنا نميّز أسلوبًا عن آخر مثل ذَلك الأثر، وكلّ ذَلك يثري الإيقاع الموسيقيّ، بانعكاسه في السّياق الشّعريّ. لقد كان اعتمادي في هَذا الجانب على الذّوق والرّؤية الخاصّة أكثر من اعتمادي على قاعدة، سيّما أنّ أيّ قاعدة لا بدّ أن تتأثر بالسّياق المتولّدة فيه، وما يصحبه من انفعالات وألفاظ معبّرة عنها، وكلّ ما يتعلّق بالتّشكيل اللّغويّ، كما أنّ التّنغيم يختلف باختلاف الأشخاص، إذ " إنّ من الحقائق الصّوتيّة الظّاهرة في النّطق الإنسانيّ أنّه لا يتطابق نطق اثنين مطابقة تامّة، حتّى ولو كان المنطوق نصًّا واحدًا؛ لأنّ كلّ إنسان يطبع

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني ، 486.
(2) ينظر: صلاح عبد الصّبور، تجربتي في الشّعر، فصول، م2، ع1، 1981م، ص16.
(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني،485.
(4) نفسه، 486.
(5) نفسه، 486.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كلامه بطابع خاصّ"[1]،كما يبدو " أنّ تحديد إطار لظاهرة التّنغيم في العربيّة في العصر الحديث يجد صعوبات تحـــول دون تحقيقه"[2].

❖ الأصوات المهموسة والمجهورة وأثرها في التّشكيل الموسيقيّ

تعرف الأصوات المهموسة بأنّها الأصوات الّتي لا تهتزّ معها الأوتار الصّوتيّة أثناء النّطق[3]، وقد أجمع علماء الأصوات على أنّ الأحرف المهموسة تحتاج للنّطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرّئتين ممّا تتطلّبه المجهـــورة[4]، إذ إنّ المجهورة هي الّتي تهتزّ معها الأوتار الصّوتيّة أثناء النّطق[5].

يشكّل التّماثل الصّوتيّ للأصوات بعدًا إيقاعيًّا على مستوى النّصّ، وهَذا الإيقاع يتناسب مع الحالات الشّعوريّة، والنّفسيّة، والدّلاليّة دون أن يكون منعزلاً عن السّياق الكلّيّ، كما أنّ الإيقاع يتوافق مع الموقف الاجتماعيّ في كثير مـــن الحالات، ويتوافق مع الموقف الحياتيّ الّذي يهدف الشّاعر التّعبير عنه[6].

إنّ قدرة الشّاعر على اختيار الألفاظ المتناسقة والمنسجمة هي الّتي تتحكّم في توفير الإيقاع الموسيقيّ المتفجّـــر من الأصوات اللّغويّة، وأحسب أنّ هَذا الأمر قابل للاستقراء والاستنتاج بعد كتابة النّصّ، فلا يخـــضع لقاعـــدة أثنـــاء الكتابة، بل إنّ ذوق الشّاعر، وفطرته الّتي تمنحه القدرة على تذوّق اللّغة هي الّتي تمكّنه مـــن تحقيـــق الانـــسجام بـــين عناصرها، ذَلك الانسجام الّذي لا يختفي معه الإيقاع الموسيقيّ النّاتج من تآلف الأصوات بصورة تطرب لها الأذن بـــل النّفس، فقد تنطلق أحيانًا قوانين من داخل اللّغة ذاتها فتحتّم على الشّاعر وضعيّة معيّنة، إذ إنّه لا يختار الحروف لتشكيل الشّعر، بل يختار كلمات ناجزة، ومن هنا يكون التّناسق الصّوتيّ خاصّيّة لغويّة، وقد تنطلق تلك القـــوانين المفروضـــة عليه من داخل العمل الشّعريّ الخاضع لنظام عروضيّ معيّن، ولَكنّ الشّاعر الحاذق في النّهاية هو الأقدر على اختيـــار الكلمات الّتي تأنس لها النّفس؛ إذ إنّ اللّغة مرنة، والمعنى الواحد قابل للعدد اللاّمحدود من التّشكيلات، والشّاعر المـــاهر هو الّذي يخضع الوزن للّغة لا اللّغة للوزن، والوزن واللّغة يتجسّد كلّ منهما في الآخر، وعبرهما تتجـــسّد الإيقاعـــات الموسيقيّة النّاتجة في النّهاية عن الأصوات المنغّمة الّتي تشكّلها الأفكار القائمة في الذّهن، وتنعكس تلـــك الأفكـــار فـــي شكلها الجديد داخل تلك الأصوات، أمّا عن التّنويع ما بين الأصوات المهموسة والمجهورة فهَذا يظهر في قول الشّاعر– كما لا بدّ أن يظهر في كلّ موقع–:

إنّي في حنجرتي كفًّا تهزُّ النخلَ
من أجل فتًى يأتي نبيًّا
أي: فدائيًّا
وجَدّي أيها الأخضر صوتي. إنّي في حنجرتي خارطةَ
الحلمِ وأسماءَ المسيح الحيّ

(1) غانم قدّوري الحمد، المدخل إلى علم الأصوات العربيّة، 232.
(2) نفسه، 243.
(3) ينظر: مراد عبد الرّحمَن مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، نحو نسق منهجيّ لدراسة النّصّ الشّعريّ، 49.
(4) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقا الشّعر، 32.
(5) ينظر: مراد عبد الرّحمن مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، نحو نسق منهجيّ لدراسة النّصّ الشّعريّ، 49.
(6) ينظر: نفسه، 49–50.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جَدِّدْ أيها الأخضرُ موتي
إنّي في جُثّتيَ الأُخرى فصولاً وبلادْ[1]

إنّ الوقفة المتأنّية أمام التّحوّلات الصّوتيّة والدّلاليّة الّتي تحدثها الأصوات المجهورة والمهموسة توضّح لنا مدى التّوافق النّفسيّ والحياتيّ بين هَذه الأصوات وما تعبّر عنه[2]،فالمتتبّع للمقطوعة السّابقة يرى أنّ الشّاعر نوّع بين الأصوات المهموسة والمجهورة، بل إنّ عدد الأصوات المجهورة في السّطور المتضمّنة للتّناصّ بصورة ظاهرة: الأوّل، والثّاني، والخامس فاق الأصوات المهموسة، وإذا ما التفت المتلقّي إلى باقي الأسطر يجد أنّ الأصوات المهموسة دعّمت غالبًا بحروف سهلة النّطق؛ إذ إنّ الحروف السّهلة النّطق كما يرى "إبراهيم أنيس" هي: اللاّم، والنّون، والميم، والدّال، والتّاء، والباء، وأحرف المدّ[3]، وقد توافر منها في السّياق الياء الّتي تتوسّط المهموسين في السّطر الأوّل وهما: الفاء، والحاء، ومن هنا تكون الياء– وهي حرف مجهور سهل النّطق– وسيلة لإراحة التّنفّس متوسّطة مهموسين، ولا ننسى أنّ لحرف المدّ أثره في مدّ الإيقاع الصّوتيّ الّذي تستريح له أجهزة النّطق، وفي السّطر نفسه تأتي النّون، وهي حرف مجهور سهل النّطق، فتجتمع فيه السّهولة من منطقتين، فيتبعهما حرفا الجيم والرّاء في ذَلك السّطر، ليليهما حرف واحد مهموس، وهو التّاء، وهي سهلة النّطق حتّى لو كانت مهموسة، وهَكذا تستمر العمليّة في السّطرين الأوّل والثّاني، وتتراوح الحروف السّهلة بين المجهورة والمهموسة، ومن تلك الحروف على التّوالي :النّون، والياء، والنّون، والتّاء(وهو مهموس)، والنّون (التنّوين)، والتّاء، والنّون، واللاّم، والميم، والنّون، واللاّم، والتّاء، والنّون (التّنوين)، والتّاء، واليّاء، والنّون، والباء. أمّا السّطر الخامس فقد غلبت فيه الأصوات المجهورة ،ولم يتوالَ فيه في النّطق مهموسان، بالإضافة إلى ما يتوافر فيه من حروف سهلة النّطق كالتّاء واللاّم مكرّرة أربع مرّات والميم مكرّرة ثلاث مرّات، وحروف المدّ وهي الألف في "أسماء"، والياء في "المسيح"، فلا يخفى على المتلقّي ما لحروف المدّ من أثر في توافر الإيقاع الموسيقيّ، وما لتكرار الحروف كَذلك من هَذا التّوافر، لا سيّما إذا كانت سهلة النّطق، وحقيق بي أن أشير إلى أنّ بعض المفردات أحيانًا تعثّر الإيقاع الموسيقيّ، سيّما إذا نظرنا إلى النّصّ كلاّ متكاملاً، كلّ عنصر فيه لا بدّ أن يؤثّر في الآخر، فـ"أي" التّفسيريّة في السّطر الثّالث يختفي فيها الإيقاع مع غياب الحسّ الفنّيّ، وأحسب أنّ التّفسير لغة النّثر، فالشّعر لا يفسّر، وتفسيره يفسده خاصّة في القصيدة الحديثة الّتي تعتمد على الإيماء والإيحاء، ولا يوجد ما يضطرّ الشّاعر للتّفسير، فالمتلقّي بدوره يبحث عن المعنى ويحاول استكشاف دلالة الإيحاء، فلا قيمة للرّمز إذا أراد الشّاعر تفسيره.

وفي النّهاية إنّ قدرة الشّاعر العفويّة على تشكيل الأصوات واللّغة المنطوقة المفهومة له أثره في توفير السّلاسة في النّطق؛ ممّا يبعث الإيقاعات الموسيقيّة الّتي تأتي من العناصر الفنّيّة المختلفة، وتردّ إليها، ولا شكّ أنّ الطّابع العامّ لتلك القصيدة بما يتوافر فيها من حسّ خطابيّ وروح حماسيّة يتآلف مع الأصوات المجهورة الغالبة على السّياق، ومن هنا تكون هناك صلة بين الجوّ الشّعوريّ، وبين هَذه الأصوات، فالمشاعر يسودها التّوتّر الّذي يحتاج فيه الشّاعر لإطلاق أنفاسه بِحُرّيّة.

---

(1) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل، 653– 654.

(2) ينظر: مراد عبد الرّحمَن مبروك، من الصّوت إلى النّصّ، نحو نسق منهجيّ لدراسة النّصّ الشّعريّ، 50.

(3) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقا الشّعر، 33.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

❖ إيقاع التّكرار

"التّكرار من أهمّ الأسس الفنّيّة المساهمة في إغناء إيقاع القصيدة الحديثة"[1]، "وقد اهتم الشّعر العربيّ الحديث بهَذا العنصر الإيقاعيّ الّذي استخدم لصالح المعنى. فإعادة كلمات معيّنة يوحي بمدى أهميّة ما تكتسبه تلك الكلمات من دلالات"[2]؛إذ يحتوي على إمكانات تعبيريّة، تتجسّد في إثراء المعنى[3].

فالتّكرار وفقًا لذَلك ظاهرة موسيقيّة ومعنويّة[4]؛إذ هو تقنية إيقاعيّة، تسهم في توازن النّصّ وإعطائه السّمة الخاصّة به من خلال تكرار حرف، أو كلمة، أو عبارة، أو مقطع بكامله، وتكمن أهمّيّته في أنّه يعطي نغمًا موسيقيًّا ممتعًا ومثيرًا، يوظّف لخلق قيمة معنويّة للألفاظ بما تكتسبه من دلالات إيحائيّة، لها علاقة بذات الشّاعر[5]، فالتّكرار يعبّر عن مدى اندغام إحساس الشّاعر بالفكرة وتشبّثه بها؛ إذ تبقى المادّة المكرّرة تفرض نفسها على الطّاقة الانفعاليّة؛ وبذَلك على اللّغة المستقبلة لتلك الطّاقة، فتكون المادّة المكرّرة جزءًا متجزّئًا من اللّغة ، له إيقاعاته الرّتيبة المتميّزة التّي تشدّ المتلقّي، وتحمله على التّأمّل، وترسّخ الإحساس في نفسه، والفكرة في ذهنه باختلاطها مع التّلوينات الإيقاعيّة الأخرى. يقول الشّاعر وقد اعتمد تكرار اللاّزمة التّناصّيّة :

وَنَحْنُ نُحِبُّ الْحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلا
وَنَرْقُصُ بَيْنَ شَهِيدَيْنِ . نَرْفَعُ مِئْذَنَةً لِلْبَنَفْسَجِ بَيْنَهُمَا أَوْ نَخِيلا

نُحِبُّ الْحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلا

وَنَسْرِقُ مِنْ دُودَةِ الْقَزِّ خَيْطًا لِتَبْنِي سَمَاءً لَنَا وَنُسَبِّحَ هَذَا الرَّحِيلا
وَنَفْتَحُ بَابَ الْحَدِيقَةِ كَيْ يَخْرُجَ الْيَاسَمِينُ إِلَى الطُّرُقَاتِ نَهَارًا جَمِيلا

نُحِبُّ الْحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلا

وَنَزْرَعُ حَيْثُ أَقَمْنَا نَبَاتًا سَرِيعَ النُّمُوِّ، وَنَحْصُدُ حَيْثُ أَقَمْنَا قَتِيلا
وَنَنْفُخُ فِي النَّايِ لَوْنَ الْبَعِيدِ الْبَعِيدِ، وَنَرْسُمُ فَوْقَ تُرَابِ الْمَمَرِّ صَهِيلا
وَنَكْتُبُ أَسْمَاءَنَا حَجَرًا حَجَرًا، أَيُّهَا الْبَرْقُ أَوْضِحْ لَنَا اللَّيْلَ، أَوْضِحْ قَلِيلا

نُحِبُّ الْحَيَاةَ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا إِلَيْهَا سَبِيلا . . .[6]

---

(1) محمّد بن أحمد، ومولاي حفيظ بابوي، وبشرى عليطي ، البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة، 93.
(2) نفسه، 117– 118.
(3) ينظر: ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، 247.
(4) ينظر: محمّد بن أحمد، ومولاي حفيظ بابوي، وبشرى عليطي ،البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة،56.
(5) ينظر: فايز أبو شمّالة، السّجن في الشّعر الفلسطينيّ ، 1967– 2001م، 480.
(6) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 371.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ القيمة الحقيقيّة لجزئيّات القصيدة تنبع من ترابطها، وتكوينها لعبارة السّطر الشّعريّ، فالعبارة هي السّياق الّذي يمنح الحرف، والكلمة المعنى، ويشحن قيمها الموسيقيّة؛ ليبرزها، فتكرار العبارة من الملامح الجماليّة الموسيقيّة[1] في القصيدة ؛ إذ يقوم التّكرار هنا على تكرار اللاّزمة التّناصيّة الّتي تحمل المعنى الكلّيّ الّذي تدور في إطاره أجزاء القصيدة؛ إذ تتّصل باقي الأجزاء بذَلك المعنى، ولا تنفصل عنه، بل إنّها تجري في داخله، وتكرار تلك اللاّزمة يعكس مدى تشبّث الشّاعر بفكرته، وتعلّقه بالعاطفة المولّدة لتلك الفكرة، وكلّ ذَلك لا ينعزل في تأثيره عن الإيقاع الموسيقيّ الّذي يجري وفقًا لنظام فنّيّ، يتحكّم فيه الشّاعر؛ إذ يتدرّج في تخفيف وطأة تلك اللاّزمة على شعوره المصاحب للإيقاع؛ إذ يفصل بين اللاّزمة الأولى والثّانية سطر شعريّ واحد، وبين الثّانية والثّالثة سطران، وبين الثّالثة والرّابعة الأخيرة ثلاثة أسطر، حتّى تلتقي نهاية القصيدة مع بدايتها، وفي كلّ ذَلك تموّجات إيقاعيّة تقوى بالتّكرار إلى جانب عناصر النّصّ الأخرى، والشّاعر يجعل اللاّزمتين الثّانية والثّالثة متوسّطتين لسطري بياض، ويسبق اللاّزمة الأخيرة سطر بياض، وهَذا ما يجعل تلك اللاّزمة منعزلة بعض الشّيء عن باقي أجزاء النّصّ، فيكون التّكرار متخلّلاً لحظات صمت يستطيع معها المتلقّي توقّع العبارة المكرّرة، ويكون الإيقاع التّكراريّ أكثر تنظيمًا.

إنّ أهمّيّة الإيقاع تكمن في كونه جزءًا متميّزًا في العنصر الموسيقيّ في القصيدة الحديثة، جزءًا يتولّد في حركة موظّفة دلاليًّا. إنّ الإيقاع هنا حركة تنمو، وتولّد الدّلالة[2]، والتّكرار ينمّي تلك الحركة إيقاعيًّا ودلاليًّا؛ إذ يؤكّد المعنى في الذّهن مثيرًا انتباه المتلقّي، كما أنّه أثناء ذَلك يثري الإيقاع حينما يكرّر النّغمة والتّنغيم ذاتهما، ويحقّق الرّتابة الإيقاعيّة غير المستمرّة الّتي توقظ الإحساس، وتنساب إثرها موجة الانفعال الّتي تستدعي التّبصّر والتّأمّل في إطار فنّيّ متداخل العناصر، ولا يشوبه الإملال؛ إذ يقول الشّاعر:

وله . . لهُدْهُدِنَا عُروشُ الماء تحت جَفَافه تَعْلُو ويعلو السّنديانُ

… … …

وله . . لهُدْهُدِنَا خيولُ الماء تحت جفافه تعلو، ويعلو الصّوجانُ

وله . . لهُدْهُدِنَا زمانٌ كان يحمله، وكان له لسانُ

وله . . لهُدْهُدِنَا بلادٌ كان يحملها رسائلَ للسّماوات البعيدةْ

لَمْ يَبْقَ دِينٌ لم يجرّبْهُ ليمتحن الخليقةَ بالرّحيل إلى الإلَهْ

لَمْ يَبْقَ حُبٌّ لم يعذّبه ليخترق الحبيبَ إلى سواهُ[3]

لكلّ نصّ مكوّناته الأساسيّة الّتي تنهض ببنيته، والقصيدة الحديثة تركّز إيقاعها على حركة هَذه المكوّنات الّتي يقوم فيها النّصّ؛ فيتكثّف الإيقاع متّخذًا شكل التّوتّر الّذي يقوم داخل النّصّ ككلّ[4]، ويكون التّكرار عاملاً من عوامل التّكثيف الإيقاعيّ؛ إذ يبدو مغذّيًا له أفقيًّا وعموديًّا في المقطوعة السّابقة الّتي يشكّل فيها الشّاعر دفقته الشّعوريّة عبر اللّغة الّتي تسيطر عليها انفعالاته، فيبقى الانفعال قابضًا على أنماط لغويّة معيّنة، يجد طاقته الإشباعيّة فيها؛ وبذا تنعكس

(1) ينظر: كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، 298.

(2) ينظر: يمنى العيد، في معرفة النّصّ، دراسات في النّقد الأدبيّ، 105.

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 468.

(4) ينظر: يمنى العيد، في معرفة النّصّ، دراسات في النّقد الأدبيّ، 101.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إيقاعات النّفس، وما تهمس به من حركات في اللّغة، وتنعكس إيقاعات اللّغة في نفس المتلقّي، فالشّاعر يعيد تكرار السّطر الأوّل بعد مجموعة من الأسطر، وقد أصابه بعض التّغيير؛ إذ استبدل اللفظ " خيول" باللّفظ " عروش"، ولفظ "الصّولجان" بـ "السّنديان"، مع الاحتفاظ بالإيقاع الصّرفيّ لهما، ويتّخذ التّكرار شكلاً آخر في السّطور اللاّحقة؛ إذ تتشكّل بدايات الأسطر ، وقد اضطلعت بالإيقاع والدّلالة، ولكلّ بداية من تلك البدايات نغمة خاصّة بالرّغم من التّشابه الصّوتيّ؛ فاندفاع العاطفة، والدّلالة المشبعة يثريان الإيقاع داخل النّموذج التّكراريّ، وللام الاختصاص المتكرّرة أفقيًّا وعموديًّا أثر في تأكيد ذَلك،بينما يقتصر تكرار " هدهدنا" على الاتّجاه العموديّ، ويكون استرسال الإيقاع بذَلك عموديًّا ، والشّاعر يكثّف الإيقاع في السّطرين الأخيرين، بتكرار " لم " تكرارًا عموديًّا وأفقيًّا، و"يبق" تكرارًا عموديًّا، ويكون السّياق هنا مشحونًا بموسيقا متجانسة، قائمة على التّماثل الصّوتيّ، ومن ثمّ يكون التّكرار بوسائله المختلفة عاملاً من عوامل تحقيق الانسجام والتّناغم الموسيقيّ داخل القصيدة.

لمّا كان الشّعر إيقاعًا ونغمًا في إطار من اللّغة بات من الضّروريّ أن يحسن الفنّان الوقوع على موسيقاه عن طريق اختيار الكلمات المطابقة للنّغمات والدّقة في تنظيمها[1]،والألفاظ المتشابهة في حروفها تسهم في تكوين إيقاعات موسيقيّة متناسقة؛ لما لها من جرس موسيقيّ متماثل، ومن ثمّ كان هَذا اللّون الفنّيّ مثار اهتمام الباحثين عن العنصر الموسيقيّ الشّعريّ. فالتّكرار بكلّ أنواعه له ذَلك الجرس، وتكرار الحروف بصورة خاصّة له جرس خفيّ قد لا تقع على مواطنه الأنظار، وقد لا يُلتفَت إليه بيسر، لَكنّه يكمن في أصواتنا الّتي تنطق عبرها القصيدة، ومن ثمّ يلفتنا إليها جرسها المنساب بخفّة وعفويّة، والمتوزّع بين الأصوات المختلفة الّتي تستند إليها في تجانسها، ويقوى إيقاعها بالنّغمات الصّادرة عنه؛ إذ يقول الشّاعر:

كَمْ من نَبيٍّ فيك جَرَّبَ
كَمْ تعذَّبَ كي يُرَتِّبَ هيكَلَهْ.
عبثًا تحاول يا أبي مُلكًا ومَملَكَةً
فَسِرُ للجُلجُلَةْ
واصْعَدْ معي
لِتُعيدَ للرّوحِ المشَرَّدِ أوّلَهْ[2]

إنّ الأدب يعتمد اعتمادًا تامًّا على الموسيقا الخفيّة الّتي تنبع من اختيار الأديب لكلماته المنغّمة[3] الّتي ينبع تنغيمها من انسجامها التّام وفقًا لتكرارها نفسها أو لحروفها، فالمقطوعة السّابقة تحتشد بالحروف المتكرّرة الّتي تشكّل إيقاعات متكرّرة ومتآلفة، فتكرار اللاّم، والنّون، والميم، والتّاء، والباء، وهي حروف يسهل نطقها يوفّر الإيقاع الموسيقّي الرّقيق من جانبين: أحدهما السّهولة، والآخر التّكرار، كما تتوزّع الحروف المتكرّرة الأخرى على الأسطر توزّعًا يحسّ بملامسة جرس تلك الحروف المتناغمة للأذن الّتي تستلذّ للإيقاعات الّتي تثير لواعج النّفس، ومن تلك

(1) ينظر: عبد الفتّاح صالح نافع، عضويّة الموسيقا في النّصّ الشّعريّ، 63.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 76- 77.
(3) ينظر: شوقي ضيف، في الأدب والنّقد، 75.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحروف الكاف، والياء المتراوحة بين المدّ واللّين، والفاء، والجيم، والرّاء، والهاء، والعين، ويستمدّ الإيقاع سلاسته وانسيابه من حروف المدّ الثّلاثة في السّياق، وكلّ ذَلك يشيع عبر الدّفق العاطفيّ المستأنس لأصوات بعينها.

- **تجلّيات الموسيقا النّفسيّة**

الموسيقا بمعناها الدّقيق كلّ ما يصدر عن لغة الشّاعر وصوره من إيقاع، والموسيقا لا يستقلّ فيها الوزن عن التّجربة، ولا موسيقا النّفس عن موسيقا الشّكل، فهي جزء من كلّ، لا يمكن الظّفر به منفصلاً عن سائر العناصر الشّعريّة، فمتى ما صارت القصيدة قصيدة، فإنّ كلّ عنصر فيها يتداخل، وينصهر بالعناصر الأخرى، فلا الإحساس يظلّ إحساسًا خالصًا، ولا الفكرة تبقى فكرة مجرّدة عن انفعالات الشّاعر ورؤيته، ولا الموسيقا تظلّ نغمًا صافيًا، ولا الصّورة تستقلّ بذاتها، بل تصبح كلّ العناصر في واحد، وكلّ واحد منها في الكلّ.[1] وبما أنّنا لا نلمس الموسيقا عنصرًا منفصلاً عن باقي العناصر، ولا نلمس أيًّا من تلك العناصر منفصلاً عن الآخر، فإنّ الموسيقا تغدو أصداء وظلالاً لتلك العناصر، فالوزن وحده لا يكفي ليكون الشّعر شعرًا، وإذا ما قارنّا الشّعر بالموسيقا السّاكنة فإنّنا نجد قيمتها تكمن فيما تستثيره فينا من إحساسات، وتحرّكه فينا من رغبة في التّأمّل منبثقة من تلك الإحساسات، وهَذا الإحساس الّذي يكون أقوى عوامل التّوتّر والإثارة لا يمكن أن يقوى منفصلاً عن الكلمة والصّورة، وكلّ ما يمكن أن يتوافر في قصيدة، بل إنّ تلك العناصر تتّحد عبر الكلمة لتكوّن القصيدة الإيقاعيّة، والّذي يميّز نصًّا عن آخر في هَذا الجانب مدى تآلف أجزائه وتماسكها بفضل قوّة العاطفة الّتي تشدّ تلك الأجزاء. يقول الشّاعر:

ماذا تبقّى منكَ غيرُ قصيدةِ الرّوحِ المحلّقِ في الدّخانِ قيامةً
وقيامةً بعد القيامةِ؟ خُذْ ثُاري
وانتصرْ في ما يُمزّقُ قلبكَ العاري،
ويجعلكَ انتشارًا للبذارِ
قوسًا يُلمُّ الأرضَ من أطرافها . .
جَرَسًا لما ينساهُ سُكّانُ القيامةِ من معانيكَ.
انتصرْ،
إنّ الصّليبَ مجالُكَ الحيويُّ، مسراكَ الوحيدُ من الحصارِ إلى
الحصارِ. [2]

" بقدر ما ينسجم الشّاعر مع عاطفته بقدر ما يأتي شعره غنيًّا بالموسيقا"[3]، ولعلّ قصيدة "مديح الظّلّ العالي" الّتي أخذت منها المقطوعة السّابقة تمثّل هَذه الفكرة أشدّ تمثيل، فالانفعالات الحارّة، واللّهجة المتراوحة بين الخطابيّة والغنائيّة، كلّ ذَلك يفجّر الإيقاعات الموسيقيّة الرّنانة عبر السّياق. فالانفعالات في كامل طاقاتها لا تقف عند لون واحد، وهَذا ما يجعل الرّنّات الموسيقيّة متناغمة أيّما تناغم، فالحزن المتدفّق، والحماس الّذي يفرض نفسه على الموقف، والقهر

(1) ينظر: أيمن محمّد زكي العشماويّ، خمريّات أبي نواس، دراسة تحليليّة في المضمون والشّكل، 256– 257.
(2) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 9.
(3) إيليا فرنسيس، الشّعر العربيّ المغنّى، (1890–1990م)، دراسة تحليليّة لموسيقا الشّعر، 178.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البالغ، والرّغبة في الخلاص، والشّوق للانتصار، واليأس المنصهر في الإصرار على البقاء، كلّ ذَلك يتطلّب لغة حادّة، تفي بما تتطلّبه العاطفة، وبما يسعى إليه الشّاعر في سبيل إخراجها مُخرَجًا صادقًا عفويًّا؛ وبذا ترتبط لغة الشّاعر وما تحتويه من ألفاظ ذات إيقاع خاصّ بعواطفه المنسابة، بل تتحكّم العواطف في اللّغة بعفويّة مطلقة، تليق بقوة التّجربة وغزارة الإحساس.فتحليق قصيدة الرّوح شيئًا وحيدًا باقيًا في السّطر الأوّل، والقيامة بعد القيامة الّتي تعني تجدّد الحياة والموت في السّطر الثّاني،وتمزيق القلب العاري في السّطر الثّالث.. كلّ هَذه العبارات التّصويريّة ترضخ للعاطفة؛ فتكون العاطفة محرّكًا لكلّ المسبّبات الإيقاعيّة في النّصّ الشّعريّ.

لذَلك أحسّ الشّاعر المحدث بوطأة الموسيقا الشّعريّة على نفسه، وأحسّ بأنّ مشاعره بحاجة إلى شيء من التّخفّف المعبّر عن الموسيقا الّتي تنغّمها مشاعره، ففي موسيقا قصيدة التّفعيلة مرونة، وتنوّع ؛ إذ تفلسف الموسيقا فلسفة تأخذ بالاعتبار الأوّل قيمة الإيقاع النّفسيّ للنّسق الكلاميّ[1]، ومن ثمّ تكون الإيقاعات الموسيقيّة مصاحبة لحركات النّفس، ومؤدّية لها، فالدّفقات الشّعوريّة تفرّغ عبر اللّغة، والإيقاعات الموسيقيّة نحسّها في تلك اللّغة، والمشاعر نحسّها في اللّغة وموسيقاها معاً؛ إذ يواصل الشّاعر في موقع آخر من القصيدة ذاتها:

نَـمْ يا حبيبي، ساعةً
لنمرّ من أحلامك الأولى إلى عطش البحار إلى البحارِ.
نَـمْ ساعةً، نَـمْ يا حبيبي ساعةً
حتّى تتوب المجدليّةُ[2] مرّةً أخرى، ويتّضح انتحاري.
نَـمْ، يا حبيبي، ساعةً
حتّى يعود الرّومُ، حتّى نطرد الحرّاسَ عن أسوار قلعتنا،
وتكسر الصّواري.
نَـمْ ساعةً. نَـمْ يا حبيبي[3]

إنّ اختيار الشّاعر لألفاظه لا يتصوّر إلاّ من خلال تصوّرنا لوقع الألفاظ مع إيقاع عواطفه، فإذا كان الإيقاع الشّعريّ يحدث أثره بفضل صلات الألفاظ بمعانيها[4]، فإنّ تلك العناصر مضافة إليها كلّ المؤثّرات النّصيّة الإيقاعيّة تنتجها العاطفة بعدّها واحدة من تلك المؤثّرات، وهي تمارس دورها بفاعليّة إيقاعيّة عالية في المقطوعة السّابقة، فالشّعور بالقلق الّذي يغمر السّياق، والحزن الدّافق، والإشفاق أمام الذّات والآخر، والمقت الشّديد للأعداء، واليأس المتعالي النّبرة، والمشعر باقتراب النّهاية– كلّ ذَلك له إيقاعاته النّفسيّة المتراوحة بين الصّمت والانفجار، وتلك الأحاسيس هي الّتي تقود اللّغة طائعة لها؛ وبذا تتّسع دائرة تحكّم الأحاسيس في الإيقاعات الموسيقيّة؛ فتكون لها هيمنة

(1) ينظر: عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسيّ للأدب، 84–86.

(2) امرأة من "مجدل" في الجليل، وهي أوّل من رأت "المسيح" بعد قيامته.(ينظر: مظهر الملوحيّ وآخرون، قراءة صوفيّة لإنجيل يوحنّا، 165)، وهي قدّيسة شفاها "المسيح" من مرضها؛ إذ أخرج منها سبعة شياطين.(ينظر: العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير مرقس الأصحاح السادس عشر، 9، ص89) و(ينظر: أحمد عبد الوهّاب، المسيح في مصادر العقائد المسيحيّة، خلاصة أبحاث علماء المسيحيّة في الغرب؛ 290).

(3) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني، 10– 11.

(4)ينظر: مصطفى مندور، اللّغة بين العقل والمغامرة،111.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على موسيقا النّصّ المتولّدة من طاقاتها المختلفة، وليس الإحساس في نهاية الأمر إلاّ موسيقا؛ لأنّنا نحسّ بإيقاعات أنفسنا وفقًا لحالتها حتّى في لحظات السّكون، وليست الموسيقا إلاّ تعبيرًا عن الإحساس؛ بل هي الإحساس الّذي يحاكي أصوات أنفسنا من الدّاخل وإلى الخارج.

- **التّشكيل الموسيقيّ بالصّورة**

لا يمكن أن ندرك الصّورة الفنّيّة خارج الإيقاع العامّ للقصيدة؛ لما لها من أهمّيّة في التّشكيل الموسيقيّ. و"درويش" أقام توازنًا إيقاعيًّا بين جزئيّات الصّورة وباقي أجزاء القصيدة، فالصّورة الشّعريّة قد تتشكّل من سطر شعريّ أو أكثر، تتشكّل من وحدات موسيقيّة، تنتهي وفقًا للدّفقة النّفسيّة والفنّيّة، وبانضمام بعض الجزئيّات الإيقاعيّة إلى بعضها تتشكّل الصّورة الشّعريّة[1]، فالصّورة جزء من لغة الشّاعر، والموسيقا جزء من كليهما، بل إنّ كلاًّ من الموسيقا والصّورة تتشكّلان بوساطة اللّغة، والموسيقا تسري عبر أجزاء القصيدة، ومن ثمّ تحسّ في الصّورة الّتي تعدّ جزءًا مقروءًا أو مسموعًا من القصيدة، وكلّما كانت الصّورة تعبّر عن قوّة التّخيّل والإدراك تزداد التصاقًا بالإحساس، وكلّما تعمّق الإحساس كان الإيقاع أقوى التصاقًا بالنّفس؛ وبذلك تكون كلّ من العاطفة والصّورة مجالاً لإثراء الإيقاع الموسيقيّ، والصّورة إذ تقف بين مضمون القصيدة وشكلها لا تنفصل عن القصيدة بكلّ عناصرها. وهي في ذاتها إيقاع؛ إذ تميّز الأسلوب التّخييليّ عن التّقريريّ، وتحقّق التّنسيق والانسجام لعناصر اللّغة، والتّناصّ في ذاته صورة، نستطيع أن نلمس أثرها في الموسيقا، ويتعمّق ذلك الأثر إذا ما صاحبت الصّورةَ التّناصّيّة صورٌ أخرى، منبعها المخيّلة، وعالم الوعي الباطن. يقول الشّاعر:

كَبَقيّة الصّحراء، يَنْحَسِرُ الفضاءُ عن الزّمانِ
مسافةً تكفي لتنفجرَ القصيدةُ. كان إسماعيلُ
يهبط بيننا، ليلاً، ويُنشدُ: يا غريبُ،
أنا الغريبُ، وأنت منّي يا غريبُ! فترحَلُ
الصّحراءُ في الكلمات. والكلماتُ تُهمِلُ قوّةَ
الأشياء: عُدْ يا عُودُ... بالمفقود، واذبُحْني
عَلَيه، من البعيد إلى البعيد
هَلّلويا
هَلّلويا،
كُلّ شيء سوف يبدأ من جديد[2]

(1) ينظر: بسّام قطّوس، البنى الإيقاعيّة في مجموعة محمود درويش" حصار لمدائح البحر"، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويّات، م9، ع1، 1991م،ص 68، وينظر: بسّام قطّوس، مقاربات نصّيّة في الأدب الفلسطينيّ الحديث، 92.

(2) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 46- 47.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تلعب الصّورة الفنّيّة في شعر التّفعيلة دورًا بارزًا في توفير الإيقاع الدّاخليّ؛ إذ أصبح الشّعر يخاطب العقل، ويقوم على التّأمّل الصّامت[1]، وهَذا يستوحى من النّصّ القائم على التّخييل والتّصوير، فالصّور بكلّ عناصرها في المقطوعة السّابقة تسهم في إبراز الإيقاعات الموسيقيّة المقترنة بإيحاءات النّفس، فصورة انحسار الفضاء في السّطر الأوّل لها أبعادها النّفسيّة التّأمّليّة الّتي تطري الإيقاع الموسيقيّ سيّما أنّ الصّورة لا تنفصل عن الجانب النّفسيّ، وأنّ كليهما لا ينفصل عن الموسيقا، وتلك الصّورة تتّصل بصورة جزئيّة صوتيّة كامنة في انفجار القصيدة، هَذا الانفجار الّذي يكتنه إيقاعًا صاخبًا، مبعثه الصّوت المثير، وهو إيقاع يحسّ، ولا يسمع، ناتج عن شعور مكبوت في النّفس، ويهدأ الإيقاع عند علامة الوقف، ويتحرّك فيما بعد حركته البطيئة المصاحبة للصّورة الحركيّة الّتي توحي بالسّكينة والتّأمّل، وتزداد السّكينة النّاجمة عن الحركة بعبارة" بيننا، ليلاً"[2] الّتي يخفت معها الإيقاع الموسيقيّ، والصّورة البصريّة السّمعيّة الّتي نتخيّلها في صورة "إسماعيل" الّذي يهبط منشدًا تتداخل فيها الإيقاعات الموسيقيّة الّتي تكمن في النّصّ الشّعريّ من ناحية وفي الإيقاعات المتخيّلة في الصّورة الصّوتيّة القائمة على الإنشاد من ناحية أخرى؛ إذ إنّ للإنشاد إيقاعاته المتخيّلة، وكلمات " إسماعيل" المنشدة في السّطرين الثّالث والرّابع لها إيقاعاتها الحزينة الهادئة، وتزيدها حزنًا وهدوءًا حروف المدّ، أمّا الصّورة الحركيّة التّشخيصيّة الكامنة في رحيل الصّحراء في الكلمات في السّطرين الرّابع والخامس، ففيها ظلال نفسيّة موحية بإيقاعات هادئة ممتدّة بفعل حروف المدّ، والرّحيل عادة ما تكون إيقاعاته هادئة؛ لما يضمر في هَذه الكلمة من مشاعر حزينة، ويبقى الإيقاع مصاحبًا للصّورة التّشخيصيّة في هدوئه بقوله:" والكلمات تهمل"[3]،واقتران هَذه العبارة بكلمة "قوّة" يدفع الإيقاع معتليًا؛ لما تحمله هَذه الكلمة من إيحاء يرتبط بمعناها من ناحية، وبلفظها من ناحية أخرى، وتتّسع أجزاء الصّورة؛ لتظهر الصّورة التّشخيصيّة الجديدة الكامنة في مخاطبة العود: " عد يا عود..." [4]، لتنهض بالإيقاع، ويصبح أكبر علوًّا، وصورة الذّبح الّتي يمارسها العود عبر التّشخيص لها وتيرتها الإيقاعيّة الحزينة المؤلمة؛ وبذا تكون كلّ تلك الصّور الجزئيّة مجتمعة ضمن صورة كلّيّة محورها "إسماعيل"مصاحبة للإيقاع الموسيقيّ في حركيّته؛ إذ تؤثّر في تلك الحركة تأثيرًا قائمًا على التّنوّع، كما أنّ الإيقاع يصاحب تلك الصّور؛ لأنّه صادر عنها من ركن معيّن، لا ينفصل عن النّفس وطاقاتها الشّعوريّة الصّادرة عن وعي متأمّل في الكون والتّجارب الكائنة فيه، فالصّورة كما يرى " كمال أبو ديب" لها جذور نفسيّة نابعة من ذات الفنّان الّتي تعكس أبعاد لوجود النّفسيّ والعاطفيّ، الّذي يشكّل جزءًا حيويًّا من التّجربة الشّعريّة المتكاملة؛ إذ تربط أبعاد العالم في سياق نفسيّ ثقافيّ. [5]

(1) ينظر: إبراهيم العلم، الشّعر الفلسطينيّ داخل الوطن، 55.

(2) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، 46.

(3) نفسه، 46.

(4) نفسه، 47.

(5) ينظر: كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دراسات بنيويّة في الشّعر، 41.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

لقد كان هَذا البحث مطلاً على ظاهرة بارزة تمثّل جانبًا من جوانب مسيرة " محمود درويش" الشّعريّة، وقد استطعت من خلاله التّوصّل إلى بعض الحقائق المتّصلة بالتّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا، ووفقًا لذَلك يمكن أن أقول: إنّ التّناصّ مصطلحًا لا ظاهرة دخل إلى لغتنا حديثًا نتيجة للتّواصل مع الثّقافات النّقديّة الأجنبيّة، وهو ظاهرة متغلغلة في تراثنا النّقديّ والبلاغيّ، وقد تعدّدت المصطلحات المتّصلة بالظّاهرة، وتناقلها الدّارسون وأضافوا إليها تفريعات جديدة، وركّزوا على الجانب النّظريّ مدعومًا بأمثلة تطبيقيّة، وقد اتّسقت هَذه الظّاهرة مع الظّروف البيئيّة المسهمة في إشاعتها وتكوينها، حتّى أصبحت سمة من أبرز سمات القصيدة الحديثة لتكتسب دالاّ جديدًا هو التّناصّ .

انطلاقًا من مفهوم التّناصّ وجدت أنّ لثقافة الشّاعر غير المحدودة انعطافًا في شعره، فقد كان للتّناصّ الدّينيّ الأثر الأكبر في تشكيل قصائده؛ إذ تنوّعت مصادر ثقافته الدّينيّة المنعكسة في شعره، فكانت قصص الأنبياء جزءًا من التّجربة، يعبّر عن نظرة ثاقبة للواقع ولتفاصيل الحياة، وقد بدا الشّاعر متأثّرًا بقصّتي "يوسف" و" المسيح" عليهما السّلام أكثر من غيرهما، وربّما يليهما حضور قصّة " آدم" عليه السّلام، وجاء حضور بعض القصص عابرًا غير متمكّن من مساحات كبيرة في شعره ، وقد كرّر الشّاعر في جوانب كثيرة، إذ ركّز على تلك المادّة، وبدا تأثيرها واضحًا؛ إذ أصبحت مسيطرة على مخيّلته، تأتيه في كلّ عمليّة إبداعيّة.

بدا حضور الآيات القرآنيّة متركّزًا بشكل جزئيّ في شعر " درويش"، وقد تكرّرت آيات قرآنيّة بعينها لديه، فلم يتوسّع الشّاعر ناهلاً من معين تلك الآيات إذا ما استثنيت المتكرّر منها..، أمّا الأسفار التّوراتيّة فقد أثّرت في أعمال شعريّة دون أخرى؛ فقد كان لِـ"سفر الجامعة" و " نشيد الأناشيد"، و " مزامير داود" الأثر الأكبر في بلورة عواطف الشّاعر وإعادة صياغتها، أمّا الألفاظ الدّينيّة فقد كوّنت جزءًا من معجمه الشّعريّ، وقد تكرّرت لديه ألفاظ معيّنة، كما اتّصلت الألفاظ بغير ديانة، وتركّزت في أبرز المدلولات الدّينيّة.

إنّ التّناصّ التّاريخيّ– وإن لم يبلغ من التّأثير في شعر " درويش" ما بلغه التّناصّ الدّينيّ– أثّر في صياغة التّجربة الشّعريّة، ونقلها على نحو أعمق، وقد كان المكان التّاريخيّ بما يشتمل عليه من أحداث أشدّ تأثيرًا من الشّخصيّة، وأكثر طغيانًا، لما له من اتّصال بغاية الشّاعر المتّصلة بالتّجربة الّتي يسعى للتّعبير عنها، فالمكان التّاريخيّ يجسّد صورة المكان المحدث المشكّل للتّجربة الكلّيّة للشّاعر، سيّما أنّ المكان ماضيًا وحاضرًا أبرز محاور الصّراع الإنسانيّ، كما كانت الأندلس ممثّلة للمكان التّاريخيّ الأكثر هيمنة من بين الأماكن الأخرى، وقد مثّلت "الأندلس" جزءًا حيًّا من التّجربة، وتركّز وجودها في ديوان الشّاعر " أحد عشر كوكبًا"، وقد أسهم التّناصّ التّاريخيّ بصورة عامّة في تعميق الجدل حول قضايا العصر، ولعلّ طغيان التّناصّ الدّينيّ على التّاريخيّ عائد لما في لغة الكتب السّماويّة ومادّتها من تميّز.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم يكن التّناصّ ظاهرة فنّيّة مجرّدة من ظواهر أخرى مشابهة، فقد كان هَذا النّوع من التّصوير مصاحبًا لأنماط من التّصوير الذّاتيّ عند الشّاعر، فقد برزت الصّور الحسّيّة وما يتّصل بها لا سيّما الصّورة الحركيّة الّتي توصف بالتّنوّع وشدّة التّأثير، فالحركة عنصر طاغٍ في حياتنا، مرافق للغتنا بمختلف مجالاتها، ولم يكن هَذا اللّون من التّصوير هو وحده المتجلّي، وإنّما كانت هناك أنماط أخرى جاورت الصّورة التّناصّيّة، وأكسبتها حيويّة ونفاذًا، وقد اعتمد الشّاعر أنماطًا بنائيّة تخصّ القصيدة القائمة على التّناصّ، وقد تكرّر بعض تلك الأبنية، لا سيّما البناء المقطعيّ. أمّا الموسيقا فهي عنصر لا تخلو منه قصيدة، ولَكنّ طبيعة الإيقاعات النّاجمة هي الّتي تميّز قصيدة عن أخرى، وقد اعتنى الشّاعر بإيقاعاته وما تشتمل عليه من مصادر، إلاّ أنّ شعره لم يخلُ من مزالق إيقاعيّة نتجت عن عدم الاعتناء أحيانًا بالصّور والألفاظ، وظهور الألفاظ غير العربيّة لا سيّما التّسميات التّاريخيّة يخلق نوعًا من القلق والتّوتّر أمام استرسال الإيقاعات الشّعريّة.

لقد أثّر التّناصّ الدّينيّ والتّاريخيّ في الجانبين: الموضوعيّ والفنّيّ في شعر " درويش"، ولعلّ الجانب الموضوعيّ كان أكثر تأثّرًا من الجانب الفنّيّ، وإن كان لا يمكن فصل أيّ منهما عن الآخر، ولقد بدا التّأثر بالجانب الفنّيّ أحيانًا سلبيًّا؛ وخاصّة في التّناصّ التّاريخيّ؛ إذ اقتربت بعض النّماذج من السّرد والمباشرة في ظاهرها، وخفت فيها الحسّ الفنّيّ.

وأخيرًا، لتكن استنتاجاتي مشتملة على شيء من الصّواب، وأدعو الله تعالى أن يوفّقني، ويسدّد عثراتي، فهو الموفّق، وهو حسبي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الكتاب المقدس وهو أسفار العهدين القديم والجديد، مترجمة من اللّغـات الأصـليّة، نداء الرّجاء،(د.ط)، شتوتغارت، ألمانيا، 1996م.

كتاب العهد الجديد، نداء الرّجاء،(د.ط)، شتوتغارت، ألمانيا،(د.ت).

1. آدلر، الفرد، **سيكولوجيّتك في الحياة كيف تحياها؟** تعريب: عبد العليّ الجسمانيّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1996م.
2. الآلوسي، عادل،(الإنسان والعبقريّة)، **ينابيع العبقريّة**، دار الفكـر العربـيّ، ط1، القاهرة، 2003م.
3. إبراهيم، طَه أحمد، **تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب من** العصر الجاهليّ إلى القرن الرّابع الهجريّ، دار الكتب العلميّة، ط1،بيروت، 1989م.
4. إبراهيم ،علي نجيب، **ومض الأعماق مقالات في علم الجمـال والنّقـد**، (كتـاب مترجم عن الفرنسيّة)، دار كنعان للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، إربد،2000م.
5. إبراهيم، الوصيف هلال الوصيف، **التّصوير البيانيّ في شـعر المتنبّـي**، مكتبـة وهبة، ط1،القاهرة، 2006م.
6. ابن الأثير، الجرزي، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمّد بن محمّد بن عبد الكريم ابن عبد الواحد الشّيبانيّ، الملقّب بعزّ الدّين، (ت.630هـ.)، **الكامل في التّاريخ** ، ، دار صادر، (د. ط)، بيروت، 1965م.
7. ابن الأثير الحلبّي، نجم الدّين أحمد بن إسماعيل بن الأثير الحلبّي،(ت. 737هـ.) **جوهر الكنز**" تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة" تحقيق: محمّد زغلول سلاّم، منشأة المعارف،(د.ط) ،الإسكندرية، (د.ت).
8. ابن الأثير، ضياء الدّين(ت.637هـ.)، **كفاية الطّالب فـي نقـد كـلام الـشّاعر والكاتب**، تحقيق: نوري حمّودي القيسيّ، حاتم صالح الضّامن، هلال ناجي، مطابع مديريّة دار الكتب للطّباعة والنّشر،(د.ط)، جامعة الموصل،1982م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

9. ـــــــــــــــــــــــــــــــ، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، حقّقه وعلّق عليه: كامل محمّد محمّد عويضة، دار الكتب العلميّة، ط1، بيروت، 1998م.
10. ابن أحمد، محمّد مولاي حفيظ بابوي، بشرى عليطي، **البنية الإيقاعيّة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، بإشراف: علال حجّام، منشورات اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين، ط1،الفدس، 1998م.
11. **الأدب العربيّ المعاصر**، أعمال مؤتمر روما المنعقد في تشرين الأوّل،سنة 1961، منشورات أضواء، (د، ط) ، (د. ت).
12. ادزارد، د.، م.ه.، بوب ، ف . رولينغ، **قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرّافدين(السّومريّة والبابليّة) في الحضارة السّوريّة (الأوغاريتيّة والفينيقيّة)**، تعريب: محمّد وحيد خياطة، دار الشّرق العربيّ، ط2،بيروت، حلب، 2000م.
13. أدهم، علي، **على هامش الأدب والنّقد**، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).
14. أدونيس، **الثّابت والمتحوّل بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، الجزء الثّاني، تأصيل الأصول**، دار السّاقي،(د.ط)،(د.ت).
15. ـــــــــ، **زمن الشّعر**، دار العودة، ط2،بيروت، 1978م.
16. ـــــــــ، **كلام البدايات**، دار الآداب، ط1، بيروت، 1989م.
17. ـــــــــ، **مقدّمة للشّعر العربيّ**، مكتبة الأسوار، (د.ط)، عكّا، 1977م.
18. الأسطة، عادل، **أرض القصيدة" جداريّة" محمود درويش وصلتها بأشعاره، دراسة نقديّة**، دار الزّاهرة للنّشر والتّوزيع (بيت الشّعر)، ط1،رام الله، 2001م.
19. ـــــــــــــــ، **ظواهر سلبيّة في مسيرة محمود درويش الشّعريّة وأبحاث أخرى**، منشورات الدّار الوطنيّة للتّرجمة والطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، نابلس،1996م.
20. إسماعيل، عزّ الدّين، **الأدب وفنونه دراسة ونقد**، دار الفكر العربيّ، ط5، 1973م.
21. ـــــــــــــــ، **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ**، عرض وتفسير ومقارنة، مطبعة الاعتماد، ط1، مصر، 1955م.
22. ـــــــــــــــ،(علم النّفس والحياة) **التّفسير النّفسيّ للأدب**، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1963م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

23. ـــــــــــــــــ، **روح العصر دراسات نقديّة في الشّعر والمسرح والقصّة**، دار الرّائد العربيّ، ط1،بيروت، 1972م.

24. ـــــــــــــــــ، **الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة**، دار العودة ودار الثّقافة، ط2،بيروت، 1972م.

25. أبوإصبع، صالح، **الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة** منذ عام 1948 حتّى 1975 دراسة نقديّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1979م.

26. ابن أبي الإصبع المصريّ، (ت. 654هـ.)، **تحرير التّحبير في صناعة الشّعر والنّثر وبيان إعجاز القرآن**، تقديم وتحقيق: حفني محمّد شرف، يشرف على إصدارها: محمّد توفيق عويضة، الجمهوريّة العربيّة المتّحدة، المجلس الأعلى للشّؤون الإسلاميّة، لجنة إحياء التّراث الإسلاميّ،(د.ط)،(د.ت).

27. الأصفهانيّ، أبو الفرج، **الأغاني**، دار الثّقافة، (د.ط)، بيروت،1959م.

28. إليوت، ت. س. ، **فائدة الشّعر وفائدة النّقد**، ترجمة وتقديم: يوسف نور عوض، مراجعة: جعفر هادي حسن، دار القلم، ط1، بيروت، 1982م.

29. أمين، أحمد، **النّقد الأدبيّ**، دار الكتاب العربيّ، ط4، بيروت، 1967م.

30. الأمين، عزّ الدّين، **نشأة النّقد الأدبيّ الحديث في مصر**، دار المعارف، ط2، مصر، 1970م.

31. أنيس، إبراهيم، **موسيقا الشّعر**،(د.د.)، ط5، 1981م.

32. الأهواني، أحمد فؤاد، **خلاصة علم النّفس**، مطبعة لجنة التّأليف والنّشر،(د.ط)، 1953م.

33. إيفانكوس، خوسيه، ماريا بوثويلو،(سلسلة الدّراسات النّقديّة 2)، **نظريّة اللّغة الأدبيّة**، ترجمة: حامد أبو أحمد، دار غريب للطّباعة، (د.ط)، القاهرة،(د.ت).

34. أيّوب، محمّد ، **الزّمن والسّرد القصصيّ في الرّواية الفلسطينيّة المعاصرة**، دار سندباد للنّشر والتّوزيع، ط1، 2001م.

35. أيّوب، نبيل، **البنية الجماليّة في القصيدة العربيّة الحديثة**، نظريّات جماليّة ونقديّة نصوص حديثة، منشورات المكتبة البوليسيّة، ط1، بيروت، 1992م.

36. الأيوبيّ، ياسين، **في محراب الكلمة** بحوث ودراسات نقديّة في الأدب العربيّ الحديث والمعاصر، المكتبة العصريّة، ط1، صيدا، بيروت، 1999م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

37. باختين، ميخائيل، **الخطاب الرّوائيّ**، ترجمة: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1،القاهرة، 1987م.

38. ـــــــــــــ، **شعريّة دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التّكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط1،المغرب، 1986م.

39. **بارت، رولان**، **درس السّيميولوجيا**، ترجمة: عبد السّلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتّاح كيليطو، دار توبقال للنّشر، ط3،الدّار البيضاء، 1993م.

40. ـــــــــــــ، **لذّة النّصّ، I الأعمال الكاملة**، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاريّ، ط1، سورية، 1992م.

41. ـــــــــــــ، **نقد وحقيقة3 الأعمال الكاملة**، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1،بيروت، 1994م.

42. باشلار، غاستون، **جماليّات المكان**، ترجمة. غالب هلسا المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط3،بيروت، 1987م.

43. البحراويّ، سيّد، **الإيقاع في شعر السيّاب**، مطابع الوادي الجديدة، ط1،القاهرة، 1996م.

44. البخاريّ، محمّد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة بن بردزبه،(ت. 256هـ.)، **صحيح البخاريّ**، حقّق أصوله ووثّق نصوصه وكتب مقدّماته وضبطه ورقّمه ووضع فهارسه: طَه عبد الرّؤوف سعد، مكتبة الإيمان، (د.ط)، المنصورة،2003م.

45. بدارنة، كاملة، **طار الطّير**(دراستان في الحكايات الشّعبيّة الفلسطينيّة)، مؤسّسة الأسوار، ط1،عكّا، 2002م.

46. بدوي، عبد الرّحمَن، **في الشّعر الأوروبيّ المعاصر**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط2،بيروت، 1980م.

47. برتليمي، جان، **بحث في علم الجمال**، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، دار مصر للطّبع والنّشر، (د.ط)، القاهرة،1970م.

48. البرغوثي، حسين جميل، **أزمة الشّعر المحلّيّ**، منشورات صلاح الدّين، (د.ط)، القدس،1979م.

49. البستانيّ، بطرس، **قطر المحيط**، مكتبة لبنان، (د.ط)، بيروت، 1869م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

50. ـــــــــــــــ، **كتاب دائرة المعارف**، وهو قاموس لكلّ فنّ ومطلب، دار المعرفة،(د.ط)، بيروت،(د.ت).

51. ـــــــــــــــ، **محيط المحيط قاموس مطوّل للّغة العربيّة**، مكتبة لبنان، (د.ط)، بيروت،1983م.

52. البستانيّ اللّبنانيّ، عبد الله، **البستان**، معجم لغويّ، المطبعة الأمريكانيّة، (د.ط)، بيروت، 1930م.

53. ـــــــــــــــ، **الوافي، معجم وسيط للّغة العربيّة**، طبعة بلونين تبرز المداخل الجذريّة ومشتقّاتها، مكتبة لبنان، (د.ط)، لبنان،1980م.

54. بسيسو، عبد الرّحمَن، **قصيدة القناع في الشّعر العربيّ المعاصر** تحليل الظّاهرة دراسات أدبيّة، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 1999م.

55. بشتاوي، عادل سعيد، **الأندلسيّون المواركة دراسة في تاريخ الأندلسيّين بعد سقوط غرناطة**، دار أسامة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، ط2، دمشق، 1985م.

56. البطل، علي، **الصّورة في الشّعر العربيّ حتّى آخر القرن الثّاني الهجري دراسة في أصولها وتطوّرها**، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط3،بيروت، 1983م.

57. البعلبكي، منير، **موسوعة المورد**، دائرة معارف إنجليزيّة عربيّة مصوّرة، دار العلم للملايين، ط1،بيروت، 1981م.

58. البغداديّ، أبو طاهر محمّد بن حيدر، ت. 517هـ.، **قانون البلاغة في نقد النّثر والشّعر**، تحقيق: محسن غيّاض عجيل، مؤسّسة الرّسالة، ط1، بيروت، 1981م.

59. البقري، أحمد ماهر محمود، **يوسف في القرآن**، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، (د.ط)، بيروت،1984م.

60. بك، كمال خير، **حركيّة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر**، دراسات حول الإطار الاجتماعيّ الثّقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة، قام بالتّرجمة لجنة من أصدقاء المؤلّف، دار الفكر، ط2،بيروت، 1986م.

61. بنت الشّاطئ ،عائشة عبد الرّحمَن، **قيم جديدة للأدب العربيّ القديم والمعاصر**،دار المعارف، ط2،القاهرة، 1992م .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

62. بنّيس، محمّد، **الشّعر العربيّ الحديث بنياته وإبدالاتها، 3- الشّعر المعاصر**، دار توبقال للنّشر، ط3، الدّار البيضاء ،2001م.

63. ـــــــــــ، **ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب** مقاربة بنيوية تكوينيّة، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، ط2، الدّار البيضاء ،1985م.

64. بيضون، حيدر توفيق، (الأعلام من الأدباء والشّعراء) **محمود درويش، شاعر الأرض المحتلّة**، دار الكتب العلميّة، ط1،بيروت، 1991م.

65. تبرماسين، عبد الرّحمَن، **العروض وإيقاع الشّعر العربيّ**، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، ط1،القاهرة، 2003م.

66. التّطاوي، عبد الله، **الشّاعر مؤرّخًا**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط)،القاهرة،(د.ت).

67. ـــــــــــ، **الشّاعر مفكّرًا**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع،(د.ط)،القاهرة، (د.ت).

68. ابن تغري بردي الأتّابكي، جمال الدّين أبو المحاسن يوسف،(ت .874هـ.)، **النّجوم الزّاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، قدّم وعلّق عليه محمّد حسين شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1992م.

69. التّليسي، خليفة محمّد، **النّفيس من كنوز القواميس صفوة المتن اللّغوي من تاج العروس ومراجعه الكبرى**، الدّار العربيّة للكتاب،(د.ط)، (د.ت).

70. تليمة، عبد المنعم، **مقدمة في نظريّة الأدب**، دار العودة، ط2،بيروت، 1979م.

71. تودوروف، تزفتان وآخرون، **في أصول الخطاب النّقديّ الجديد**، ترجمة وتقديم: أحمد المدينيّ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط2،بغداد، 1989م.

72. توفيق، مجدي، **الأدب والحياة من الرّسالة إلى الصّمت**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، (د.ط)، الإسكندريّة،2002م.

73. تومبسون، توماس ل. وآخرون، **القدس أورشليم العصور القديمة بين التّوراة والتّاريخ**، تحرير: توماس ل. تومبسون بالتّعاون مع : سلمى الخضراء الجيّوسي، ترجمة:فراس السّوّاح ، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، 2003م.

74. التّونجي، محمّد، **معجم علوم العربيّة**، تخصّص شموليّة/ أعلام، دار الجيل للطّباعة والتّوزيع، ط1، 2003م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

75. ثامر، فاضل، **الصّوت الآخر الجوهر الحواريّ للخطاب الأدبيّ**، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1،بغداد، 1992م.
76. ابن جابر الأندلسيّ الهوّريّ، محمّد بن أحمد بن عليّ (ت. 780هـ.)، **الحلّة السّيرا في مدح خير الورى**، تحقيق: علي أبو زيد، عالم الكتب، ط1،بيروت، 1985م.
77. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت. 255هـ.)، **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السّلاّم محمّد هارون، دار الكتاب العربيّ، ط3،بيروت، 1969م.
78. جادو، عبد العزيز، (في ضوء علم النّفس الحديث) **الشّعور واللاّشعور عند فرويد وآدلر ويونغ**، المكتب الجامعيّ الحديث، ،(د.ط)،الإسكندريّة (د.ت).
79. جاسم، عزيز السيّد، **ديالكتيك العلاقة المعقّدة بين المثاليّة والماديّة" في الرّؤيا والمقدّس والمعجز العقلانيّ"**، دار النّهار للنّشر، (د.ط)، بيروت،1982م.
80. الجبر، خالد، **تحوّلات التّناصّ في شعر محمود درويش ترائي سورة يوسف نموذجًا**، منشورات جامعة البترا الخاصّة،(د.ط)،2004م.
81. جبرا، جبرا إبراهيم، **الفنّ والحلم والفعل**، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة وزارة الثّقافة والإعلام، (د.ط)، العراق،1986م.
82. جبران، سليمان،**المبنى واللّغة في شعر عبد الوهّاب البيّاتي**، دراسة أسلوبيّة، مؤسّسة الثّقافة الفلسطينيّة، دار الأسوار، ط1،عكّا، 1989م.
83. الجرجانيّ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمَن بن محمّد،(ت. 471هـ.)، **أسرار البلاغة**، قرأه وعلّق عليه: أبو فهد محمود محمَّد شاكر، دار المدنيّ، ط1،القاهرة، 1991م.
84. الجرجانيّ، محمّد بن عليّ بن محمّد، (ت. 729هـ.)، **الإشارات والتّنبيهات في علم البلاغة**، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).
85. الجزائريّ، محمّد وآخرون، **الموسوعة السّياسيّة التّاريخيّة، 1900– 2002م**، تعريب: إياد ملحم، دار الحسام للطّباعة والنّشر والتّوزيع،(د.ط)، بيروت، 2003م.
86. الجزّار، محمّد فكري، **الخطاب الشّعريّ عند محمود درويش**، إيتراك للنّشر والتوزيع، ط1،القاهرة، 2001م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

87. ـــــــــــــــــ، **لسانيّات الاختلاف، الجزء الأوّل الخصائص الجماليّة لمستويات بناء النّصّ في شعر الحداثة**، إيتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2،القاهرة، 2002م.

88. الجعافرة، ماجدة ياسين، **التّناصّ والتّلقّي** دراسات في الشّعر العبّاسيّ، دار الكنديّ للنّشر والتّوزيع، ط1، إربد، 2003م.

89. جعفر، عبد الكريم راضي، **رماد الشّعر**، دراسة في البنية الموضوعيّة والفنّيّة للشّعر الوجدانيّ الحديث في العراق، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1، بغداد، 1998م.

90. الجمحي، محمّد بن سلاّم،(ت. 231هـ.)، **طبقات فحول الشّعراء**، قرأه وشرحه أبو فهد محمود محمّد شاكر، دار المدنيّ، (د.ط)، جدّة، (د.ت).

91. جهامي، جيرار، المكتبة الفلسفيّة، **الإشكاليّة اللّغويّة في الفلسفة العربيّة دراسة تحليليّة نقديّة**، دار المشرق، ط1،بيروت، 1994م.

92. أبوجهجة، ذياب خليل، **الحداثة الشّعريّة العربيّة بين الإبداع والتّنظير والنّقد**، دار الفكر اللّبنانيّ، ط1،بيروت، 1995م.

93. الجوهر، زاهر، **شعر المعتقلات في فلسطين 1967- 1993م**، بيت الشعر، ط1، رام الله، (د.ت).

94. الجيّار، مدحت، **الصّورة الشّعريّة عند أبي القاسم الشّابيّ**، دار المعارف، ط2،القاهرة، 1995م.

95. جيدة، عبد الحميد، **الاتّجاهات الجديدة في الشّعر العربيّ المعاصر**، مؤسّسة نوفل، ط1،بيروت، 1980م.

96. حاتم، عماد، **النّقد الأدبيّ، قضاياه واتّجاهاته الحديثة**، دار الشّرق العربيّ، ط2،بيروت، حلب، 1994م.

97. الحاتميّ، أبو علي محمّد بن الحسن بن المظفّر،(ت. 388هـ.)، **حلية المحاضرة في صناعة الشّعر**، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرّشيد للنّشر، (د.ط)، العراق،1979م.

98. ابن الحاج يحيى، الجيلاني، بلحسن البليش، علي بن هادية، **القاموس الجديد الألفبائيّ**، أعاد النّظر فيه ونقّحه و راجعه: الجيلاني بن الحاج يحيى، الأطلسيّة للنّشر، ط10،تونس، 1997م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

99. الحاوي، إيليّا،(الشّعر العربيّ المعاصر دراسة وتقييم) **بدر شاكر السيّاب، شاعر الأناشيد والمراثي**، الجزء السّادس، خصائص ومختارات، دار الكتاب اللّبنـــانيّ، ط2،بيروت، 1980م.

100. ـــــــــــــ، **الفنّ والحياة والمسرح، نظريّات ونظرات**، دار الثّقافـــة، ط1 ، بيروت، 1985 م .

101. ـــــــــــــ، **في النّقد والأدب**، مقدّمات جماليّة عامّة ، مقطوعات من العصر الإسلاميّ والأمويّ، دار الكتاب اللّبنانيّ، ط4، بيروت، 1979م.

102. ـــــــــــــ، **نماذج في النّقد الأدبيّ وتحليل النّصوص**، دار الكتاب اللّبنـــانيّ، طبعة جديدة مزيدة ومنقّحة،(ط3)، 1996م.

103. حتّي، فيليب، **تاريخ سورية ولبنان وفلسطين**، ترجمة: جورج حدّاد، عبد الكريم رافق، دار الثّقافة،(د.ط)، بيروت، 1958م.

104. حجازي، محمّد عبد الواحد، **ظاهرة الغموض في الشّعر الحديث**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1،الإسكندريّة، 2001م.

105. ابن حجّة الحمويّ، تقيّ الدّين أبو بكر علي، **خزانة الأدب وغاية الأرب** ، شرح: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، ط2،بيروت، 1991م.

106. أبو حجر، آمنة إبراهيم،**موسوعة المدن الإسلاميّة**، دار أسامة (د.ط)، عمّـــان، 2000م.

107. حدّاد، علي، **بدر شاكر السيّاب، قراءة أخرى**، دار أسامة للنّـــشر والتّوزيـــع ، عمّان، 1998م.

108. الحديثي، بهجت عبد الغفور، **دراسات نقديّة في الشّعر العربيّ**، المكتب الجامعيّ الحديث، (د.ط)، الإسكندريّة، 2004م.

109. حرب، علي،(النّصّ والحقيقةIII)**الممنوع والممتنع نقد الذّات المفكّرة**، المركـــز الثّقافي العربيّ، ط1،بيروت، 1965م.

110. ـــــــــــــ،(النّصّ والحقيقـــةI) **نقـــد الـــنّص**، المركـــز الثّقـــافيّ العربـــيّ، ط2،بيروت، 1995م.

111. الحسن، شاهر، **علم الدّلالة السّمانتيكيّة والبراجماتيّة في اللّغـــة العربيّـــة**، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سوق البتراء، ط1،الأردن، 2001م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

112. الحسن، هاني،(العودة إلى الينابيع(2)) **الخروج من مأزق أوسلو وثيقة للحوار**، مطبعة النّصر التّجاريّة، ط2،نابلس، 1998م.
113. حسين، طَه، **حديث الأربعاء**، دار المعارف، (د.ط)،القاهرة، 1976م.
114. الحسيني، خليل محمّد سالم، **دراسات في تطوّر النّقد الأدبيّ الحديث**، منشورات اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين، ط1،رام الله، 2002م.
115. حطّيني، يوسف، **مكوّنات السّرد في الرّواية الفلسطينيّة**، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب، (د.ط)، دمشق،1999م.
116. الحلو، سليم،(الموسوعة الموسيقيّة) **تاريخ الموسيقا الشّرقيّة**، تاريخ موسيقات العالم أجمع في آلاتها وسلالمها الموسيقيّة وأصل نشوئها ونظريّاتها وتطوّرها منذ أن عرفت الموسيقا حتّى عصرنا هَذا، منشورات دار مكتبة الحياة،(د.ط)، بيروت، 1974م.
117. الحلّي، صفيّ الدّين، عبد العزيز بن سرايا ،(ت. 750هـ.)، **شرح الكافية البديعيّة في علوم البلاغة ومحاسن البديع**، تحقيق: نسيب نشاوي، دار صادر،(د. ط)، بيروت، 1982م.
118. ـــ، **نتائج الألمعيّة في شرح الكافية البديعيّة**، تحقيق: رشيد عبد الرّحمَن العُبيدي، دار البشير، ط1،عمّان، 2000م.
119. الحمد، غانم قدّوري، **المدخل إلى علم الأصوات العربيّة**، دار عمّار للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 2004م.
120. أبوحمدان، سمير، **الإبلاغيّة في البلاغة العربيّة**، منشورات عويدات الدّوليّة، ط1،بيروت، 1991م.
121. حمزة، حسين، **مراوغة النّصّ دراسات في شعر محمود درويش**، دار المشرق للتّرجمة والطّباعة والنّشر، (د.ط)، حيفا،2001م.
122. حمّود، ماجدة، **النّقد الأدبيّ الفلسطينيّ في الشّتات**، مؤسّسة عيبال للدّراسات والنّشر، ط1، 1992م.
123. حمّود، محمّد العبد، **الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر بيانها ومظاهرها**، دار الكتاب اللّبنانيّ، ط1، بيروت، 1986م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

124. حمّود، مشهور حسن، و حسن يوسف أبو سمّور وعمر محمّد العرموطي، **موسوعة العالم الإسلاميّ**، وكالة النّعيم للإعلان، ط1، عمّان، 1994م.
125. حمّودة، سعد سليمان، **لغة التّصوير الفنّيّ في شعر النّابغة الذّبيانيّ**، دار المعرفة الجامعيّة للطّبع والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، الإسكندريّة، 2002م.
126. حمّودي، تسعديت آيت، **أثر الرّمزيّة الغربيّة في مسرح توفيق الحكيم**، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1،بيروت، 1986م.
127. الحمويّ الرّومي البغداديّ، شهاب الدّين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله،(ت. 626هـ.)، **معجم البلدان**، دار صادر للطّباعة والنّشر،(د.ط)، بيروت، 1968م.
128. أبوحميدة، محمّد صلاح زكي، **الخطاب الشّعريّ عند محمود درويش**، دراسة أسلوبيّة، مطبعة المقداد، ط1،غزّة، 2000م.
129. الحميريّ، عبد الواسع، **الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة الجامعيّة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1،بيروت، 1999م.
130. الحميريّ، محمّد عبد المنعم، **الرّوض المعطار في خبر الأقطار معجم جغرافيّ مع فهارس شاملة**، حقّقه إحسان عبّاس، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م.
131. حنّا، حنّا، **دراسات توراتيّة**، الأوائل للنّشر والتّوزيع والخدمات الطّباعيّة، ط1، 2003م.
132. حنّورة، مصري عبد الحميد، **الأسس النّفسيّة للإبداع الفنّيّ في المسرحيّة**، دار المعارف، ط2،القاهرة، 1990م.
133. ــــــــــــــــــــ ، **سيكولوجيّة التّذوّق الفنّيّ**،(منشورات جماعة علم النّفس التّكامليّ)، إشراف: يوسف مراد، دار المعارف، (د.ط)(د.ت).
134. حوّر، محمّد إبراهيم، **بكاء رمز جمال عبد النّاصر في مراثي الشّعراء**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1997م.
135. حيدر، أحمد، **مقالات فلسفيّة**، دار الحقائق للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، ط1، بيروت، 1989م.
136. خالص، وليد محمود، **أوراق مطويّة من تاريخ الأدب المقارن في الوطن العربيّ**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، 1997م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

137. خضر، سناء، **مبادئ فلسفة الفنّ**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر،ط1، الإسكندريّة، 2004م.

138. خضر، ناظم عودة، **الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي**، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1،رام الله، 1997م.

139. أبو خضرة، سعيد جبر محمّد، **تطوّر الدّلالات اللّغويّة في شعر محمود درويش**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2001م.

140. خضير، محمّد، **دراسات في الحكاية الجديدة، نقد أدبيّ**، مؤسّسة عبد الحميد شومان، (د.ط)، عمّان،1995م.

141. الخطيب، عماد، **مبادئ النّقد التّطبيقيّ**، قدّم له: كمال جبري عبهريّ، دار الجنان للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 2003م.

142. الخطيب، القزوينيّ، جلال الدّين محمّد بن عبد الرّحمَن،(ت. 1380هـ.)، **الإيضاح في علوم البلاغة**، تحقيق وتعليق: لجنة من أساتذة اللّغة العربيّة بالجامع الأزهر، مطبعة السّنّة المحمّديّة، (د.ط)،القاهرة،(د.ت).

143. الخفاف، عبد المعطي، **يوميّات إنسان، الكتاب الرّابع، أنت قدري**، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1،رام الله، 1999م.

144. ــــــــــــــ، **يوميّات إنسان الكتاب الثالث عشر، الإنسان من الدّاخل**، دار الشّروق، ط1،عمّان، 1999م.

145. ابن خلدون الحضرميّ المغربيّ، عبد الرّحمَن بن محمّد،(ت. 808هـ.)، **تاريخ ابن خلدون**، المسمّى بكتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السّلطان الأكبر، مؤسّسة الأعلميّ للمطبوعات،(د.ط)، بيروت، 1971م.

146. خليفة، أحمد يوسف، **البنية الدّراميّة في شعر إيليّا أبي ماضي**، تقديم: عبد الرّحيم الكردي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1،الإسكندريّة، 2004م.

147. خليل، إبراهيم، **مدخل لدراسة الشّعر العربيّ الحديث**، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، ط1،عمّان، 2003م.

148. ــــــــــــــ، **النّص الأدبيّ تحليله وبناؤه، مدخل إجرائيّ**، دار الكرمل، ط1،عمّان، 1995م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

149. خليل، أحمد محمود، **في النّقد الجماليّ، رؤية في الشّعر الجاهليّ**، دار الفكر، ط1،دمشق، 1996م.

150. الخليليّ، علي، **الورثة الرّواة من النّكبة إلى الدّولة**، مؤسّسة الأسوار، ط1،عكّا، 2001م.

151. خوجة، غالية، **قلق النّصّ محارق الحداثة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 2003م.

152. خوري، إلياس، **الذّاكرة المفقودة دراسات نقديّة**، دار الآداب، ط2،بيروت، 1990م.

153. الخوند، مسعود، القارّات المناطق، الدّول، البلدان، المدن، **الموسوعة التّاريخيّة الجغرافيّة** معالم، وثائق، موضوعات، زعماء، ج8، جورجيا- زائير، الشّركة العربيّة للموسوعات،(د.ط)، بيروت، 2002م.

154. الخيّاط، جلال، **المتاهات**،دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط1،بغداد، 2000م.

155. **دائرة سفير للمعارف الإسلاميّة** ، شركة سفير إعلام دعاية نشر،(د.ط)، القاهرة، 1990م.

156. **دائرة معارف الشّعب الموسوعة العربيّة "الإنسكلوبيديا " ع- غ- ف**، دار الجيل للطّباعة والنّشر،(د.ط) عكّا،(د.ت).

157. الدّجّاني، أحمد صدقي، **الخطر يتهدّد بيت المقدس**، المركز العربيّ،(د.ط)، القاهرة، 2001م.

158. الدّراجي، محمّد عبّاس، **الإشعاع القرآنيّ في الشّعر العربيّ**، عالم الكتب، ط1،بيروت، 1987م.

159. الدّروبي، سامي،(منشورات جماعة علم النّفس التّكامليّ)، **علم الطّباع المدرسة الفرنسيّة**، دار المعارف، (د.ط.)، مصر،1961م.

160. درويش، أحمد، **في نقد الشّعر الكلمة والمجهر**، دار الشّروق، ط1،القاهرة، 1996م.

161. درويش ، محمود ، **جداريّة** محمود درويش ، قصيدة كتبت عام 1999 م ، رياض الرّيّس للكتب والنّشر ، ط1 ، بيروت 2000 م .

162. ــــــــــــــ، **حالة حصار**، رياض الرّيس للكتب والنّشر، ط1، 2000م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

163. ـــــــــــــــ، **ديوان محمود درويش، المجلّد الأوّل**، طبعة جديدة منقّحة، دار العودة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

164. ـــــــــــــــ، **ديوان محمود درويش، المجلّد الثّاني**، دار العودة، ط1،بيروت، 1994م.

165. ـــــــــــــــ، **سرير الغريبة شعر**، رياض الرّيس للكتب والنّشر، ط1، 1999م.

166. ـــــــــــــــ، **كزهر اللّوز أو أبعد**، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1،رام الله، 2005م.

167. ـــــــــــــــ، **لا تعتذر عمّا فعلت**، رياض الرّيس للكتب والنّشر، ط1، 2004م.

168. ـــــــــــــــ، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، رياض الرّيس للكتب والنّشر، ط2، 1996م.

169. ـــــــــــــــ، **وداعاً أيّتها الحرب وداعًا أيّها السلام**، منشورات الأسوار، ط2،عكّا، 1985م.

170. ابن دريد، أبو بكر محمّد بن الحسن الأزديّ البصريّ،(ت. 321هـ.)، **جمهرة اللّغة**، مؤسّسة الحلبي وشركاه للنّشر والتّوزيع، ط1،القاهرة، 1345هـ.

171. دهّان، ميرفت، **نزار قبّاني والقضيّة الفلسطينيّة**، بيسان للنّشر والتّوزيع والإعلام، ط1،بيروت، 2002م.

172. الدّوسريّ، أحمد، **أمل دنقل شاعر على خطوط النّار**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط2،بيروت، 2004م.

173. الدّولة، ناديا علي، **نقد الشّعر في آثار أبي العلاء المعرّي، (363هـ-449هـ)**،(د.د)،(د.ط)، دمشق، 1998م.

174. دومة، علي عبد الخالق علي، **في الأدب ومذاهبه المعاصرة**، دار قطري بن الفجاءة، ط1،الدّوحة، 1990م.

175. دويدري، محمّد هاشم، مجد خطاب، **دراسات منهجيّة في الأدب العربيّ الحديث، الأدب القوميّ، الأدب الاجتماعيّ، أدب القصّة، أدب المسرحيّة، أدب المقالة، أدب المهجر، محطّات أدبيّة ولغويّة**، منشورات دار الحكمة بدمشق،(د.د)، (د.ت).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

176. دويكات، عبّاس، وآخرون، **قراءات في جداريّة محمود درويش**، منشورات ملتقى بلاطة الثّقافيّ، ط1،نابلس، 2001م.
177. أبوديب، كمال، **جدليّة الخفاء والتّجلّي، دراسات بنيويّة في الشّعر**، دار العلم للملايين، ط3،بيروت، 1984م.
178. ديبوغراند، روبرت وآخرون، **مدخل إلى علم لغة النّصّ**، مطبعة دار الكاتب ، ط1، 1992م.
179. دينتشِس، ديفد، **مناهج النّقد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق**، ترجمة: محمّد يوسف نجم، مراجعة: إحسان عبّاس، دار صادر، (د.ط)، بيروت،1967م.
180. الدّيك، نادي ساري، **رائحة التّراب، دراسات في الأدب والنّقد**، منشورات اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين، القدس، (د.ط)، رام الله،2005م.
181. ـــــــــــــــ، **محمود درويش، الشّعر والقضيّة**، دار الكرمل، ط1، 1995م.
182. الرّازي، فخر الدّين، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق ودراسة: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1،بيروت، 1985م.
183. الرّاغب، عبد السّلام أحمد، **وظيفة الصّورة الفنّيّة في القرآن الكريم**، فصّلت للدّراسات والتّرجمة والنّشر، (د.ط)، حلب،2001م.
184. راغب، نبيل،(أدبيّات) **موسوعة النّظريّات الأدبيّة**، موسوعة تناولت سبعين نظريّة أدبيّة ونقديّة تشكّل لوحة لخريطة الأدب عبر العصور، مكتبة لبنان ناشرون،ط2، بيروت، 2003م.
185. ربابعة، موسى سامح، **الأسلوبيّة مفاهيمها وتجلّياتها**، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن ، 2003م.
186. ـــــــــــــــ، **التّناصّ في نماذج من الشّعر العربيّ الحديث**، مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعيّة والنّشر والتّوزيع، ط1،إربد، 2000م.
187. ـــــــــــــــ، **جماليّات الأسلوب والتّلقّي، دراسات تطبيقيّة**، مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعيّة والنّشر والتّوزيع، ط1،إربد، 2000م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

188. الرّباعي، عبد القادر، **جماليّات المعنى الشّعريّ " التّشكيل والتّأويل "**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1999م.

189. ـــــــــــــــ، **الصّورة الفنّيّة في شعر أبي تمّام**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط2،بيروت، 1999م.

190. ـــــــــــــــ، **في تشكّل الخطاب النّقديّ مقاربات منهجيّة معاصرة**، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 1998م.

191. رحماني، أحمد، **الرّؤيا والتّشكيل في الأدب المعاصر**، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2004م.

192. رزق، صلاح، **أدبيّة النّصّ**، دار الثّقافة العربيّة، ط1،القاهرة، 1989م.

193. رشيد، عدنان، **دراسات في علم الجمال**، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، ط1،بيروت، 1985م.

194. رضا، محمّد ، **تاريخ الإنسانيّة وأبطالها**، المكتبة العصريّة للطّباعة والنّشر، صيدا، ط1،بيروت، 2001م.

195. رضوان، عبد الله، **امرؤ القيس الكنعانيّ قراءات في شعر عزّ الدّين المناصرة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1999م.

196. رضوان، فتحي، **مع الإنسان** في الحرب والسّلام، دار المعارف،(د.ط)، مصر، 1964م.

197. رياض، عبد الفتاح، **التّكوين في الفنون التّشكيليّة**، دار النّهضة العربيّة، ط2،القاهرة، 1983م.

198. الرّيحانيّ، أمين، **الأعمال العربيّة الكاملة، المجلّد التّاسع الكتابات الشّعريّة والنّقديّة والأدبيّة**، تقديم وتحقيق: أمين ألبرت الرّيحاني، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1986م.

199. الزّبيديّ، محمّد مرتضى، **تاج العروس من جواهر القاموس**، منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

200. الزّعبي، أحمد، **التّناصّ نظريًّا وتطبيقيًّا**، مؤسّسة عمون للنشر والتّوزيع، ط2،عمّان، 2000م.

201. ـــــــــــــــ، **دراسات نقديّة**، منشورات مكتبة عمّان، (د.ط)، 1985م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

202. ـــــــــــــ، **سلطة الأسلوب**، دراسة في دروب الأسلوب الحاسم في تشكيل هويّة النّصّ النّقديّة، قدسية للنّشر، ط1،إربد، 1992م.

203. ـــــــــــــ، **الشّاعر الغاضب(محمود درويش)** دراسات في دلالات اللّغة ورموزها وإحالاتها، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، ط1،إربد، 1995م.

204. ـــــــــــــ، **النّصّ الغائب نظريًّا وتطبيقيًّا**، دراسة في جدليّة العلاقة بين النّصّ الحاضر والغائب، مؤسّسة عمون للنّشر والتّوزيع، ط2،عمّان، 2000م.

205. زكي، أحمد كمال، (أدبيّات)، **النّقد الأدبيّ الحديث، أصوله واتّجاهاته**، شركة أبو الهول للنّشر، ط1،القاهرة، 1997م.

206. زلط، أحمد، **قراءة في الأدب الحديث**، بحوث ومقالات، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2،الإسكندريّة، 1999م.

207. الزّواوي، خالد محمّد، (أدبيّات) **الصّورة الفنّيّة عند النّابغة الذّبيانيّ**، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر – لونجمان، ط1، 1992م.

208. أبوزيد، نصر حامد، **إشكاليّات القراءة وآليّات التّأويل**، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط6، بيروت، 2001م.

209. سارتر، جان بول، **نظريّة الانفعال دراسة في الانفعال الفينومينولوجيّ**، منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ط)، بيروت،1964م.

210. سارجنت، **علم النّفس الحديث**، تعريب: منير البعلبكي، دار العلم للملايين، (د.ط)، بيروت، 1979م.

211. ساعي، أحمد بسّام، **حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامه**، دار المأمون للتّراث، ط1،دمشق، 1978م.

212. سالم، السّيّد، عبد العزيز، **في تاريخ وحضارة الإسلام في الأندلس**، مؤسّسة شباب الجامعة،(د.ط)، الإسكندريّة، 1998م.

213. ـــــــــــــ، **قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس (دراسة تاريخيّة، عمرانيّة أثريّة في العصر الإسلاميّ)**، مؤسّسة شباب الجامعة،(د.ط)، الإسكندريّة، 1997م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

214. سخنيني، عصام، **فلسطين الدّولة جذور المسألة في التّاريخ الفلسطينيّ**، منشورات دار الأسوار، ط2، عكّا، 1986م.

215. سعد الدّين التّفتازانيّ، مسعود بن عمر، (ت . 792هـ.)، سلسلة شروح التّلخيص (3) **مختصر المعاني** وهو الشّرح الصّغير على متن "تلخيص المفتاح" للخطيب القزوينيّ، مطبعة عطايا، (د.ط)، مصر،(د.ت).

216. ــ، **المطوّل، شرح تلخيص مفتاح العلوم**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، ط1،بيروت، 2001م.

217. السّعران، محمود، **علم اللّغة**، مقدّمة للقارئ العربيّ، دار النّهضة العربيّة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

218. **سعيد ، إدوارد**، وآخرون، **إدوارد سعيد مقالات وحوارات**، تقديم وتحرير: محمّد شاهين، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 2004م.

219. **سعيد،إدوارد، تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرى1**، ترجمة : ثائر ديب، دار الآداب، ط1،بيروت، 2004م.

220. ــــــــــــ، وآخرون، **الحقّ يخاطب القوّة إدوارد سعيد وعمل النّاقد**، ترجمة: فاطمة نصر، المحرّر: بول بوفيه، ترجمة كاملة لكتاب: Edward Said and the work of the critic: speaking truth to power، إصدارات سطور، ط1،المعادي، 2001م.

221. السّقّاف، أبكار، **إسرائيل ...وعقيدة الأرض الموعودة**، مكتبة مدبولي، ط2،القاهرة، 1997م.

222. سلدن، رامان، **النّظريّة الأدبيّة المعاصرة**، ترجمة: سعيد الغانميّ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1996م.

223. سلطان، منير، **التّضمين والتّناصّ**، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر، (نموذجًا)، منشأة المعارف ،(د.ط)، الإسكندريّة،2004م.

224. سلّوم، داود، **الأدب المقارن في الدّراسات المقارنة التّطبيقيّة**، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع، ط1،القاهرة، 2003م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

225. سليمان، نبيل، **أسئلة الواقعيّة والالتزام**، دار ابن رشد للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، عمّان،1986م.
226. السّمرة، محمود، **النّقد الأدبيّ والإبداع في الشّعر**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1997م.
227. السيّد، شفيع، **قراءة الشّعر وبناء الدّلالة**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، القاهرة،1999م.
228. ابن سيدة، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيدة المرسي، (ت.458هـ)، **المحكم والمحيط الأعظم**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلميّة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).
229. السّيوطي، جلال الدّين عبد الرّحمن،(ت. 911هـ)، **شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان**، وبهامشه شرح أحمد الدّمنهوريّ المسمّى "حلية اللّب المصون بشرح الجوهر المكنون" لعبد الرّحمَن الأخضريّ، دار إحياء الكتب العربيّة، (د.ط)، مصر، (د.ت).
230. شادي، محمّد إبراهيم عبد العزيز، **الصّورة بين القدماء والمعاصرين** دراسة بلاغيّة نقديّة، مطبعة السّعادة، ط1،شارع الجدّاوي، 1991م.
231. الشّاروني، يوسف، **دراسات أدبيّة**، مكتبة النّهضة المصريّة، (د.ط)،القاهرة،(د.ت).
232. شاكر، محمود، **موسوعة الحضارات" وتاريخ الأمم القديمة والحديثة**"، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، ط1، عمّان، 2003م.
233. شاهين، أسماء، **جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا**، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 2001م.
234. شاهين، ذياب، **التّلقّي والنّصّ الشّعريّ** " قراءة في نصوص شعريّة معاصرة من العراق والأردن وفلسطين والإمارات" ، دار الكنديّ للنّشر والتّوزيع، ط1،إربد، 2004م.
235. أبوشاور، سعدي، **تطوّر الاتّجاه الوطنيّ في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، مكتبة القادسيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1،خان يونس، فلسطين، 2003م.
236. الشّايب، أحمد، **أصول النّقد الأدبيّ**، مكتبة النّهضة المصريّة، ط8،القاهرة، 1973م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

237. شبانة، ناصر، **المفارقة في الشّعر العربيّ الحديث** ، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2002م.

238. شربل، موريس حنّا، **موسوعة الشّعراء والأدباء الأجانب**، جروس برس، (د.ط)، طرابلس،1996م.

239. ــــــــــــــ، **موسوعة المعلومات الضّروريّة في الحياة**، الدّليل الجغرافيّ، جروس برس، ط1، لبنان، 1994م.

240. الشّربيني، لطفي ، **الاكتئاب النّفسيّ، أسبابه، وعلاجه**، مكتبة معروف، (د.ط)،الإسكندريّة،(د.ت).

241. الشّرع، علي، **محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة**، وزارة الثقافة، (د.ط)، عمّان،2002م.

242. شرف الدّين، إبراهيم، وعلي شرف الدّين، **موسوعة غرائب العالم** ، لقطات من الكون المثير وثائق تاريخيّة نادرة، المكتبة الحديثة للطّباعة والنّشر، ط1، بيروت،(د.ت).

243. أبوشريفة، عبد القادر، حسين لافي قزق، **مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبيّ**، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، ط1، 1990م.

244. شعث، أحمد جبر، **الأسطورة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، مكتبة القادسيّة للنّشر والتّوزيع، ط1 ،خانيونس، 2002م.

245. شكري، عبد الرّحمَن، **دراسات في الشّعر العربيّ** مجموعة بحوث، نشرت بالرّسالة، والثّقافة، والمقتطف، والهلال، وغيرها، جمعها وحقّقها وقدّم لها: محمّد رجب البيّومي، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، 1994م.

246. أبوشمّالة،فايز، **افتراض المشابهة عن ديوان "الخروج إلى الحمراء" للمتوكّل طَه**، المؤسّسة الفلسطينيّة للإرشاد القوميّ، ط1،رام الله، 2003م.

247. ــــــــــــــ، **السّجن في الشّعر الفلسطينيّ 1967- 2001م**، المؤسّسة الفلسطينيّة للإرشاد القوميّ، ط1،رام الله، 2003م.

248. الشّنّاوي،علي الغريب محمّد، **الصّورة الشّعريّة عند الأعمى التّطيليّ**، مكتبة الآداب، ط1، 2003م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

249. الشّنطي، محمّد صالح، **في الأدب الإسلاميّ قضاياه وفنونه ونمـاذج منـه**، دار الأندلس للنّشر والتّوزيع، ط2،السّعوديّة، 1997م.
250. أبوشوارب، محمّد مصطفى، **إشكاليّة الحداثة قراءة فـي نقـد القـرن الرّابـع الهجريّ**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر والتّوزيع ط1،الإسكندريّة، 2003م.
251. شوملي، قسطندي، **مدخل إلى علم اللّغة الحديث**، جمعيّة الدّراسات العربيّة، ط1، القدس، 1982م.
252. الشّيخ، حسين، **دراسات في تاريخ حضارة اليونـان والرّومـان**، دار المعرفـة الجامعيّة، (د.ط)، الأزاريطة، 1987م.
253. الشّيخ، خليل، **الانتحار في الأدب العربيّ دراسات في جدليّة العلاقة بـين الأدب والسّيرة**، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 1997م.
254. ـــــــــــ، **السّيرة والمتخيّل قراءات في نماذج عربيّة معاصرة**، دار أزمنـة للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 2005م.
255. شيخاني، سمير، **علم النّفس فـي حياتنـا اليوميّـة**، منـشورات دار الآفـاق، ط5،بيروت، 1981م.
256. ـــــــــــ، **مع الخالدين**، مؤسّسة عزّ الـدّين للطّباعـة والنّـشر،(د.ط)، بيروت،1991م.
257. الصّائغ، عبد الإلَه، **الخطاب الشّعريّ الحداثويّ والصّورة الفنّيّة الحداثة وتحليل النّصّ**، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1،الدّار البيضاء، 1999م.
258. الصّاحب، إياد هشام محمود، **السّامريّون الأصل والتّاريخ، العقيـدة والـشّريعة وأثر البيئة الإسلاميّة فيهم**، مكتبة دنديس، ط1،الخليل، 2000م.
259. صالح، بشرى موسى، **الصّورة الشّعريّة** في النّقد العربيّ الحديث، المركز الثّقافيّ العربي، ط1،بيروت، 1994م.
260. صالح ،عبد المعطي، سيّد محمّد السيّد قطب، **قراءات نقديّة**، الشّركة المـصريّة العالميّة للنّشر– لونجمان، ط1، مصر، 1999م.
261. صالح، فخري، **النّقد والمجتمع**، حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا، نور ثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، تيرى إيجلتون،(كتـاب مترجم)، دار الفارس للنّشر،(د.ط)، عمّان، 1995 م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

262. صالح، محمّد إبراهيم الحاجّ، **محمود درويش، بين الزّعتر والصّبّار** دراسة نقديّة، منشورات وزارة الثّقافة،(د.ط)، دمشق، 1999م.
263. الصبّاغ، رمضان، **جماليّات الفنّ، الإطار الأخلاقيّ والاجتماعيّ**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1،الإسكندريّة، 2003م.
264. ـــــــــــــ، **عناصر العمل الفنّيّ دراسة جماليّة**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، (د.ط)،الإسكندريّة، (د.ت).
265. ـــــــــــــ، **الفنّ والقيم الجماليّة بين المثاليّة والماديّة**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1،الإسكندريّة، 2001م.
266. ـــــــــــــ، **في نقد الشّعر العربيّ المعاصر دراسة جماليّة**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1،الإسكندريّة، 1998م.
267. الصّعيديّ، عبد المتعال، **بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة**، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة،1997م .
268. الصّفديّ، (ت. 764هـ.)، **فضّ الختام عن التّورية والاستخدام**، دراسة وتحقيق: المحمّديّ عبد العزيز الحنّاوي، دار الطّباعة المحمّديّة، درب الأتراك، ط1،الأزهر، 1979م.
269. الصّكر، حاتم وآخرون، (الحلقة النّقديّة في مهرجان جرش الخامس عشر)، **الشّعر العربيّ في نهاية القرن**، تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1997م.
270. الصّكر، حاتم، **مرايا نرسيس الأنماط النّوعيّة والتّشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1،بيروت، 1999م.
271. صلواتي، ياسين، **الموسوعة العربيّة الميسّرة والموسّعة**، ساعد فيها نخبة من الأساتذة والمتخصّصين، مؤسّسة التّاريخ العربيّ، ط1، بيروت، 2001م.
272. الضّامن، خيري، **في التّكوين الشّعريّ**، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1958م.
273. ضيف، شوقي، **في الأدب والنّقد**، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة،1999م.
274. ـــــــــــــ، **في التّراث والشّعر واللّغة**،دار المعارف (د.ط)، القاهرة،1987م.
275. ـــــــــــــ، **في النّقد الأدبيّ**، دار المعارف، ط7،القاهرة، 1988م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

276. طبارة، عفيف عبد الفتّاح، **اليهود في القرآن**، تحليل علميّ لنصوص القرآن في اليهود على ضوء الأحداث الحاضرة مع قصص أنبياء الله إبراهيم ويوسف وموسى عليهم السّلام، دار العلم للملايين، ط11،بيروت، 1986م.

277. ابن طباطبا العلويّ، محمّد بن أحمد، **عيار الشّعر**، شرح وتحقيق: عبّاس عبد السّاتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، ط1،بيروت، 1982م.

278. طبانة، بدويّ، **السّرقات الأدبيّة** دراسة في ابتكار الأعمال الأدبيّة وتقليدها، دار الثّقافة، (د.ط)، بيروت،1986م.

279. طبل، حسن، **الصّورة البيانيّة في الموروث البلاغيّ**، مكتبة الإيمان، ط1،المنصورة، 2005م.

280. الطّراونة، سليمان،**دراسة نصيّة أدبيّة في القصّة القرآنيّة**، ط1، (د.د)، 1992م.

281. الطّربولي، محمّد عويد محمّد ساير،**المكان في الشّعر الأندلسيّ من عصر المرابطين حتّى نهاية الحكم العربيّ، 484هـ- 897هـ**، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، ط1،القاهرة، 2005م.

282. طَه، المتوكّل، **إبراهيم طوقان**، دراسة في شعره، دار اللّوتس للنّشر، ط1،عمّان، 1992م.

283. الطّويل، عزّت عبد العظيم، **دراسات نفسيّة وتأمّلات قرآنيّة**، مطبعة الوادي، (د.ط)، إسكندريّة،1977م.

284. الظّاهر، نعيم، **جغرافيّة الوطن العربيّ**، دار اليازوريّ العلميّة للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 1999م.

285. العابدين، عابد توفيق زين، (سلسلة كتب علم النّفس) **النّفس الإنسانيّة بميزان القرآن الكريم والكتاب المقدّس**، دار التّضامن للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، بيروت،1996م.

286. عاصي، ميشال، **دراسات منهجيّة في النّقد**، منشورات دار مكتبة الحياة،(د.ط) بيروت،(د.ت).

287. عاقل، فاخر، **الإبداع وتربيته**، دار العلم للملايين، ط2،بيروت، 1979م.

288. العاكوب، عيسى علي، **العاطفة والإبداع الشّعريّ دراسة في التّراث النّقديّ عند العرب إلى نهاية القرن الرّابع الهجريّ**، دار الفكر المعاصر، ط1،بيروت، 2002م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

289. العالم، محمود أمين، **الثّقافة والثّورة مقالات في النّقد**، دار الآداب، (د.ط)، بيروت، 1970م.
290. العاني، إبراهيم، **الإنسان في فلسفة الفارابيّ**، دار النّبوغ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1،بيروت، 1998م.
291. عبّاس، إحسان، **فنّ الشّعر**، دار صادر، ط1،بيروت، 1996م.
292. عبّاس، فيصل،(التّحليل النّفسيّ الفرويديّ "2") **التّحليل النّفسيّ وقضايا الإنسان والحضارة**، دار الفكر اللّبنانيّ، ط1،بيروت، 1991م.
293. ابن العبد، طرفة، **شرح ديوان طرفة بن العبد البكريّ**، شرح الأعلم الشّنتمريّ وبذيله تعليقه أشعار منسوبة إلى طرفة[طبعة مقابلة على عدّة نسخ معتمدة]، تحقيق وشرح: رحاب خضر عكّاوي، دار الفكر العربيّ، ط1،بيروت، 1993م.
294. عبد الله، محمّد حسن،(مكتبة الدّراسات الأدبيّة) **الصّورة..والبناء الشّعريّ**، دار المعارف، (د.ط)،القاهرة، 1981م .
295. عبد التّوّاب، رمضان، **المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغويّ**، مكتبة الخانجي ، ط2، القاهرة ،1985م.
296. عبد الحميد، محمّد، **النّصّ الأدبيّ بين إشكاليّة الأحاديّة والرّؤية التّكامليّة**، تقديم عثمان موافي، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1،الإسكندريّة، 2002م.
297. عبد الدّايم، صابر، **موسيقا الشّعر العربيّ بين الثّبات والتّطوّر**، مكتبة الخانجي، ط3،القاهرة، 1993م.
298. عبد ربّه، صلاح، **اللاّجئون وحلم العودة إلى أرض البرتقال الحزين**،تحرير وإخراج: محمّد جرادات، مركز المعلومات البديلة،(د.ط)، القدس، بيت لحم، 1996م.
299. عبد العظيم، محمّد، **في ماهيّة النّصّ الشّعريّ إطلالة أسلوبيّة من نافذة التّراث النّقديّ**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، 1994م.
300. عبد اللّطيف، محمّد حماسة، **اللّغة وبناء الشّعر**، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، القاهرة،2001م.
301. عبد المطّلب، محمّد، **البلاغة والأسلوبيّة**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1،بيروت، 1994م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

302. ـــــــــــــــ، **قضايا الحداثة** عند عبد القاهر الجرجانيّ، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر – لونجمان، ط1، مصر، 1995م.
303. ـــــــــــــــ، **مناورات الشّعريّة**، دار الشّروق، ط1،القاهرة، 1996م.
304. عبد الوهّاب، أحمد،(دراسة في الأديان) **المسيح في مصادر العقائد المسيحيّة**، خلاصة أبحاث علماء المسيحيّة في الغرب، مكتبة وهبة، ط2،القاهرة، 1988م.
305. عبّود، مارون، **مؤلّفات مارون عبّود، المجموعة الكاملة في النّقد الأدبيّ**، دار مارون عبّود(د.ط)، 1967م.
306. عبيد، أحمد محمّد علي، **شعر قبيلة كلب حتّى نهاية العصر الأمويّ**، إصدارات المجمع الثّقافي، (د.ط)، الإمارات العربيّة المتّحدة،1999م.
307. عتيق، عبد العزيز، **في النّقد الأدبيّ**، دار النّهضة العربيّة، ط2،بيروت، 1972م.
308. أبو العدّوس، يوسف، **البلاغة والأسلوبيّة مقدّمات عامّة**، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 1999م.
309. عرايدي، نعيم، **البناء المجسّم دراسة في طبيعة الشّعر عند محمود درويش**، مؤسّسة الأسوار، ط1،عكّا، 1991م.
310. عزّام، محمّد، **النّصّ الغائب تجلّيات التّناصّ في الشّعر العربيّ* دراسة***، من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2001م.
311. عسّاف، ساسين سيمون، **الصّورة الشّعريّة ونماذجها في إبداع أبي نواس**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1،بيروت، 1982م.
312. ـــــــــــــــ، **الكتابة الفنّيّة**، منشورات جروس برس، (د.ط)، طرابلس،1985م.
313. العشماويّ، أيمن محمّد زكي، **خمريّات أبي نواس**، دراسة تحليليّة في المضمون والشّكل، دار المعرفة الجامعيّة، (د.ط)، قنال السّويس،1998م.
314. العشماويّ، محمّد زكي، **قضايا النّقد الأدبيّ بين القديم والحديث**، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، (د.ط)، بيروت،1984م.
315. عصر، محمّد طَه، **سيكولوجيّة الشّعر العصاب والصّحّة النّفسيّة**، عالم الكتب، ط1،القاهرة، 2000م.
316. عصفور، جابر، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقديّ والبلاغيّ عند العرب**، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط3،بيروت، 1992م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

317. عطيّة، أحمد عبد الحليم، سلسلة روّاد الفكر العربيّ المعاصر (1) **جدل الأنا والآخر، قراءات نقديّة في فكر حسن حنفيّ في عيد ميلاده السّتّين**، مكتبة مدبولي الصّغير، ط1، 1997م.

318. العفّ، عبد الخالق محمّد، **التّشكيل الجماليّ في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، السّلطة الوطنيّة الفلسطينيّة، مطبوعات وزارة الثّقافة، ط1، 2000م.

319. عكاشة، علي، شحادة النّاطور، جميل بيضون، **اليونان والرّومان**، دار الأمل، ط1، إربد، 1991م.

320. العلاّق، علي جعفر، **الدّلالة المرئيّة، قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة**، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1، رام الله، 2002م.

321. ـــــــــــــ، **الشّعر والتّلقّي، دراسات نقديّة**، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1،رام الله، 1997م.

322. ـــــــــــــ، **في حداثة النّصّ الشّعريّ دراسة نقديّة**، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1، رام الله، 2003م.

323. **العلم ،إبراهيم**، وآخرون، **دراسات نقديّة في الأدب الفلسطينيّ المحلّيّ**، إعداد وتحضير: عزّت الغزّاوي، مطبعة دار الكتاب، صدر عن اتّحاد الكتّاب، ط1،الضّفّة الغربيّة وقطاع غزّة، 1993م.

324. العلم، إبراهيم، **الشّعر الفلسطينيّ داخل الوطن**، منشورات البيادر، (د.ط)، 1984م.

325. العلويّ اليمنيّ، يحيى بن حمزة بن عليّ بن إبراهيم، **كتاب الطّراز المتضمّن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**، مطبعة المقتطف، (د.ط)، مصر، 1914م.

326. عليّ، إبراهيم محمّد، **اللّون في الشّعر العربيّ قبل الإسلام (قراءة ميثولوجيّة)**، جروس برس، ط1، لبنان، 2001م.

327. عليّ، ماهر عبد القادر محمّد، **مشكلات الفلسفة**، دار المعرفة الجامعيّة،(د.ط)، مصر، 1998م.

328. عليّ، ناصر، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 2001م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

329. أبو عليّ، نبيل خالد، **عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر عثمان أبو غربيّة**، إصدار اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين، ط1،القدس، 1999م.
330. عليّان، محمّد شحادة، **الجانب الاجتماعيّ في الشّعر الفلسطينيّ الحديث**، دار الفكر للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 1987م.
331. عمّار، محمود إسماعيل، **صورة الحجر الفلسطينيّ** في الشّعر السّعوديّ، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، ط1،الأردن، 2003م.
332. عمايرة، منصور عليّ، **المعجم الاصطلاحيّ معجم عربيّ جديد الفعل وحرف الجرّ**، عمّان عاصمة للثّقافة العربيّة، ط1، عمّان، 2001م.
333. العنّابي، زهر، **موازنة بين نزار قبّاني ومحمود درويش مسجّل دكتوراة دولة في تحليل خطاب شعريّة الحداثي**، الرّومانتيك للأبحاث والدّراسات، ط1،إربد، 2003م.
334. عنان، محمّد عبد الله، **نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصّرين ، وهو العصر الرّابع من كتاب دولة الإسلام في الأندلس**، مكتبة الخانجي، ط4، القاهرة،(د.ت).
335. عوّاد، الخوري بولس، (ت. 1364هـ.) **العقد البديع في فنّ البديع**، حقّقه وقدّم له وضبط حواشيه: حسن محمّد نور الدّين، دار المواسم للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1،بيروت، 2000م.
336. عوض، عبّاس محمود، **في علم النّفس الاجتماعيّ**، دار المعرفة الجامعيّة، (د.ط)، الإسكندريّة، 1986م.
337. عوض، عبد الفتّاح، **فصول في تاريخ الأندلس بداية النّهاية**، (كتاب مترجم)، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ط1، 2001م.
338. عيد، رجاء، **فلسفة الالتزام في النّقد الأدبيّ بين النّظريّة والتّطبيق**، منشأة المعارف، (د.ط)، الإسكندريّة، 1988م.
339. ـــــــــ، **لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربيّ المعاصر**، منشأة المعارف بالإسكندريّة، (د.ط)، 2003م.
340. العيد، يمنى، **تقنيات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنيويّ**، دار الفارابي، ط1،بيروت، 1990م.
341. ـــــــــ، **في معرفة النّصّ، دراسات في النّقد الأدبيّ**، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3،بيروت، 1985م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

342. عيسى، فوزي، السّعيد الورقيّ، **دراسات نقديّة نقد تطبيقيّ**، دار المعرفة الجامعيّة،(د.ط)، الإسكندريّة،(د.ت).
343. غالي، وائل، **الشّعر والفكر، أدونيس، نموذجاً**، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، (د.ط)،2001م.
344. الغذّامي، عبد الله محمّد، **تشريح النّص**، مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، ط1،بيروت، 1987م.
345. الغرناطيّ، أبو جعفر شهاب الدّين أحمد بن يوسف الرّعيني،(ت. 779هـ)، **طراز الحُلّة وشفاء الغُلّة** شرح الحُلّة السّيرا في مدح خير الورى، بديعيّة نظمها الإمام شمس الدّين أبو عبد الله محمّد بن جابر الأندلسيّ، حقّقته وقدّمت له: رجاء السّيّد الجوهريّ، مؤسّسة الثّقافة الجامعيّة، (د.ط)، الإسكندريّة،1990م.
346. الغزّاوي، عزّت، **تأمّلات نقديّة في نماذج من الأدب الفلسطينيّ المعاصر**، منشورات مركز أوغاريت الثّقافيّ للنّشر والتّرجمة، ط1، رام الله، 2001م.
347. غطاشة، داود، حسين راضي، **قضايا النّقد العربيّ، قديمها وحديثها**، مكتبة دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، ط2،عمّان، 1991م.
348. غنايم، محمّد حمزة، **الصّحوة كتاب فصليّ** يعنى بشؤون الأدب الفلسطينيّ، الكتاب الأوّل،(د.د).(د.ط)، 1978م.
349. غنايم، محمود، **مرايا في النّقد**، دراسات في الأدب الفلسطينيّ، مركز دراسات الأدب العربيّ، دار الهدى، ط1،كفر قرع، 2000م.
350. غنمي، سلامة، **التّوراة والأناجيل بين التّناقض والأساطير**، دار الأحمديّ للنّشر، ط1، القاهرة، 2000م.
351. غنيم، كمال،أحمد، **عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر**، مكتبة مدبولي، ط1،القاهرة، 1998م.
352. فائق، أحمد، محمود عبد القادر، **مدخل إلى علم النّفس العامّ**، مكتبة الأنجلو المصريّة، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).
353. فاضل، عبد الحقّ، **تأريخهم من لغتهم**، دار الحرّيّة للطّباعة،(د.ط)، بغداد، 1977م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

354. أبي فاضل، وهيب، **موسوعة عالم التّاريخ والحضارة** الجزءالعاشر من الدّيانة المسيحيّةحتّى آخر القرن العشرين، حضارات العالم القديم، (د.ط)، نوبليس ،(د.ت).

355. فاعور، ياسين أحمد ، **الثّورة في شعر محمود درويش**، دار المعارف للطّباعة والنّشر، بسوسة ، (د.ط)، تونس،1989م.

356. فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبيّة**، التّعاضديّة العمّاليّة للطّباعة والنّشر، صفاقس، ط1،تونس، 1986م.

357. فرنسيس، إيليّا، **الشّعر العربيّ المغنّى (1890- 1990م)** دراسة تحليليّة لموسيقا الشّعر، قدْمُس للنّشر والتّوزيع ، ط1،دمشق، 2000م.

358. فرويد، سيجموند، (المؤلّفات الأساسيّة في التّحليل النّفسيّ)، **تفسير الأحلام**، ترجمة: مصطفى صفوان، راجعه: مصطفى زيور، دار المعارف، ط2، مصر، 1969م.

359. ـــــــــــ، **الحرب والحضارة والحبّ والموت**، ترجمة: عبد المنعم الحفنيّ، (د.د)، ط2، 1977م.

360. ـــــــــــ، **الموجز في التّحليل النّفسيّ**، ترجمة: سامي محمود علي، عبد السّلام القفاش، راجعه: مصطفى زيور، دار المعارف، (د.ط)،مصر، 1962م.

361. فضل، صلاح، **إنتاج الدّلالة الأدبيّة**، مؤسّسة مختار للنّشر والتّوزيع، (ط1)، القاهرة، 1987م.

362. ـــــــــــ، **تحوّلات الشّعريّة العربيّة**، دار الآداب، ط1، بيروت، 2002م.

363. ـــــــــــ، **شفرات النّصّ** دراسة سيميولوجيّة في شعريّة القصّ والقصيد، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ط2، 1995م.

364. ـــــــــــ، **قراءة الصّورة وصور القراءة**، دار الشّروق، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

365. ـــــــــــ، **نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ**، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط3، بغداد، 1987م.

366. فنّوش،صالح، **القدس حضارة وتاريخ**، الأدبيّة للطّباعة والنّشر، ط1، الفوّار، فلسطين، 1996م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

367. فهمي، ماهر حسن، **تطوّر الشّعر العربيّ الحديث بمنطقة الخليج**، مؤسّسة الرّسالة، ط1،بيروت، 1981م.

368. ـــــــــــــ، **المذاهب النّقديّة** ، مكتبة النّهضة المصريّة، (د.ط)،القاهرة،(د.ت).

369. فوزي،إيمان، **في الصّحّة النّفسيّة**، مكتبة زهراء الشّرق، ط1،القاهرة، 2001م.

370. فويكت، هانزيكون(الكتاب للجميع3) **أغاني الغجر**، ترجمة: نامق كامل، دار المدى للثّقافة والنّشر، (د.ط.)، دمشق، 2001م.

371. فيدوح، عبد القادر، **الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ دراسة**، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 1998م.

372. الفيروز أبادي، مجد الدّين محمّد بن يعقوب، **كتاب القاموس المحيط والقابوس الوسيط في اللّغة**، دار العلم للجميع، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

373. القاسم، سميح وآخرون، **محمود درويش، المختلف الحقيقيّ" دراسات وشهادات**"، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1،رام الله، 1999م.

374. قاسم، عدنان حسين، **الأصول التّراثيّة في نقد الشّعر العربيّ المعاصر في مصر، (دراسة في أصالة التّراث النّقديّ عند العرب)**، منشورات المنشأة الشّعبيّة للنّشر والتّوزيع والإعلان والمطابع، ط1، ليبيا، 1981م.

375. ـــــــــــــ، **التّصوير الشّعريّ** التّجربة الشّعوريّة وأدوات رسم الصّورة الشّعريّة، المنشأة الشّعبيّة للنّشر والتّوزيع والإعلان، ط1،ليبيا، 1980م.

376. قاسم، قاسم عبده، **الخلفيّة الإيديولوجيّة للحروب الصّليبيّة دراسة عن الحملة الأولى 1095- 1099م**، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ط1، 1999م.

377. القاسم، نبيه، **الحركة الشّعريّة الفلسطينيّة في بلادنا من خلال مجلّة "الجديد"(1953- 1985م)**، دار الهدى للنّشر ، ط1، كفر قرع، 2003م.

378. قَبَّشْ، أحمد،**المعجم الفيصل**، مطابع الجهاد، ط1،دمشق، 1985م.

379. ابن قتيبة، (ت. 276هـ.)، **الشّعر والشّعراء**، تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، (د.ط)، مصر،1966م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

380. قراعة، محمود علي، **الثّقافة الرّوحيّة في إنجيل برنابا**، مكتبة مصر، ط2، الفجّالة، 1983م.

381. القرطاجنّيّ، أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشّرقيّة، (د.ط)، تونس،1966م.

382. قطب، سيّد، **التّصوير الفنّيّ في القرآن**، دار الشّروق، ط15،القاهرة، 2001م.

383. ـــــــــ، **كتب وشخصيّات**، دار الشّروق، ط2،بيروت، 1981م.

384. ـــــــــ، **مهمّة الشّاعر في الحياة وشعر الجيل الحاضر**، دار الشّروق، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

385. قطّوس، بسّام، **مقاربات نصّيّة في الأدب الفلسطينيّ الحديث**، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، ط1،عمّان، 2000م.

386. قنبس، عبد الحليم محمّد، **معجم الألفاظ المشتركة في اللّغة العربيّة**، مكتبة لبنان، (د.ط)، بيروت،1987م.

387. قنديل، صبري عبد الله ، **رياح الانشطار قضايا ومعارك أدبيّة ونقديّة**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1،الإسكندريّة، 2002م.

388. القيروانيّ، أبوعليّ الحسن بن رشيق، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة، ط1، صيدا، 2001م.

389. قيقانو ، أنطون بـ.، **معجم تعدّي الأفعال**، دار المراد، (د.ط)، بيروت، 1987م.

390. ابن قيّم الجوزيّة الحنبليّ، شمس الدّين أبو عبد الله محمّد،(ت.751هـ.)، **كتاب الفوائد**، (المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان)، عنى بتصحيحه: محمّد بدر الدّين النّعسانيّ، مطبعة السّعادة، ط1،مصر، 1327هـ.

391. كاري، جون، **وقائع... ومشاهير** أحداث التّاريخ الكبرى يرويها شهود عيان، 399ق.م، 1986م، تعريب: محمّد المغربيّ، دار المناهل، (د.ط) بيروت،(د.ت).

392. كاودن، روي، **الأديب وصناعته**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات مكتبة منيمنة، (د.ط)،بيروت، 1962م..

393. ابن كثير، أبو الفداء الدمشقيّ، إسماعيل بن كثير (ت. 774هـ.)، **البداية والنّهاية**، مكتبة المعارف، ط1، بيروت، 1966م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

394. ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ، **تفسير القرآن العظيم**، طبعة جديدة منقّحة متضمّنة تحقيقات العلاّمة: محمّد ناصر الدّين الألبانيّ، خرّج أحاديثه: محمود بن الجميل، وليد بن محمّد بن سلامة، خالد بن محمّد بن عثمان، مكتبة الصّفا، ط1،القاهرة، 2002م.

395. ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ،**قصص الأنبياء**، خرّج أحاديثه محمّد بيومي، عبد الله المنشاوي، محمّد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان،(د.ط)، المنصورة،(د.ت).

396. الكرمي، حسن سعيد، **الهادي إلى لغة العرب**، قاموس عربيّ عربيّ، دار لبنان للطّباعة والنّشر، ط1،بيروت، 1992م.

397. كريسطيفا، جوليا، **علم النّصّ**، ترجمة: فريد الزّاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء، 1991م.

398. كودويل، كريستوفر، **الوهم والواقع دراسة في منابع الشّعر**، ترجمة: توفيق الأسديّ، دار الفارابيّ، ط1، بيروت، 1982م.

399. كيللي، ف. م. كوفالزون،(أسس الاشتراكيّة العلميّة) **المادّيّة التّاريخيّة**، عرّبة عن الرّوسيّة أحمد داود، أعاد النّظر فيه ودقّقه، بدر الدّين السّباعيّ، دار الجماهير،(د.ط)، 1970م.

400. كيوان، عبد العاطي، **التّناصّ القرآنيّ في شعر أمل دنقل**، مكتبة النّهضة المصريّة، ط1،القاهرة، 1998م.

401. اللّجمي، أديب وآخرون، **المحيط معجم اللّغة العربيّة**، المراجعة والتّنسيق: أديب اللّجمي، نبيلة الرّزاز، التّقديم: محيي الدّين صابر، أمبيريمتو، ط2،بيروت، 1994م.

402. لحميداني، حميد، **القراءة وتوليد الدّلالة**، تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط1 ، بيروت، 2003م.

403. لوتمان، يوري، **تحليل النّصّ الشّعريّ، بنية القصيدة**، ترجمة وتقديم وتعليق، محمّد فتّوح أحمد، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1995م.

404. الماجدي، خزعل، **المعتقدات الآراميّة**، دار الشّروق، ط1، رام الله، 2000م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

405. المازنيّ، عبد القادر، **الشعر "غاياته ووسائطه"**، تحقيق: فايز ترحيني، دار الفكر اللّبنانيّ، ط2،بيروت، 1990م.

406. ماضي، شكري عزيز، **من إشكاليّات النّقد العربيّ الجديد** البنيويّة، النّقد الأسطوريّ، مورفولوجيا السّرد، ما بعد البنيويّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1997م.

407. المبّرد، أبو العبّاس محمّد بن يزيد،(ت.285هـ)، **الكامل**، عارضه بأصوله وعلّق عليه: محمّد أبو الفضل إبراهيم، السّيّد شحاته، مطبعة نهضة مصر للطبع والنّشر، (د.ط)، (د.ت).

408. مبروك، مراد عبد الرّحمَن، **من الصّوت إلى النّصّ نحو نسق منهجيّ لدراسة النّصّ الشّعريّ**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، ط1،الإسكندريّة، 2002م.

409. متز، آدم، **الحضارة الإسلاميّة** في القرن الرّابع الهجريّ أو عصر النّهضة في الإسلام، نقله إلى العربيّة: محمّد عبد الهادي أبو ريده، أعدّ فهارسه رفعت البدراويّ، مكتبة الخانجي،(د.ط)، القاهرة،(د.ت).

410. مجاهد، أحمد، **أشكال التّنّاص الشّعريّ دراسة في توظيف الشّخصيّات التّراثيّة**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،(د.ط)، 1998م.

411. مجاهد، عبد الكريم، **الدّلالة اللّغويّة عند العرب**، دار الضّياء،(د.ط)، 1985م.

412. مجمع اللّغة العربيّة، **المعجم الوجيز**، دار التّحرير للطّبع والنّشر، ط2،مصر، 1986م.

413. محفّل، محمّد، (سلسلة تاريخ الرّومان،1)، **تاريخ الرّومان ، تاريخ إيطاليا وروما حتّى عصر الفتوحات الكبرى**، (د.د)، (د.ط)، (د.ت).

414. محمّد، شهاب، **شعراء فلسطينيّون (1) قراءة في ديوان الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، شركة عناة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، رام الله، 1998م.

415. محمّد، علي عبد المعطي، راوية عبد المنعم عبّاس، **الحسّ الجماليّ وتاريخ التّذوّق الفنّيّ عبر العصور**، دار المعرفة الجامعيّة للطّبع والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، الإسكندريّة، 2003م.

416. محمود، إبراهيم وجيه، **علم النّفس** موضوعه ومدارسه ومناهجه، دار العودة، ط1، بيروت، 1974م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

417. محمود، عبد الرّحمَن عبد السّلام، **فلسفة الموت والميلاد** دراسة في شعر السيّاب، المجمّع الثّقافي، (د.ط)، أبو ظبي ،2003م.
418. أبو مراد، فتحي محمّد ، **الرّمز الفنّيّ في شعر محمود درويش**، وزارة الثّقافة، (د.ط)، عمّان،2004م.
419. ــــــــــــــــ، **شعر أمل دنقل دراسة أسلوبيّة**، عالم الكتب الحديث، (د.ط)، إربد، 2003م.
420. مراد، يوسف، **مبادئ علم النّفس العام**، دار المعارف، (د.ط).القاهرة، (د.ت).
421. المرزبانيّ، أبو عبد الله محمّد بن عمران بن موسى، (ت.384هـ.)، **الموشّح مآخذ العلماء على الشّعراء في عدّة أنواع من صناعة الشّعر**، تحقيق: علي محمّد البجاوي، دار نهضة مصر،(د.ط)، 1965م.
422. مرعشلي، نديم، أسامة مرعشلي، **الصّحاح في اللّغة والعلوم معجم وسيط**، تجديد صحاح العلاّمة الجوهريّ والمصطلحات العلميّة والفنّيّة للمجامع والجامعات العربيّة، تقديم: عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربيّة، ط1، بيروت، 1975م.
423. مسعود، جبران، **الرّائد**، معجم لغويّ عصريّ رتّبت مفرداته وفقًا لحروفها الأولى، دار العلم للملايين، ط3،بيروت، 1978م.
424. مطر، أميرة حلمي، **فلسفة الجمال(أعلامها ومذاهبها)**، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة،(د.ط)، 1998م.
425. المطّلبي، محمّد عبد الجبّار، **مواقف في الأدب والنّقد**، دار الحرّيّة للطّباعة، (د.ط)، بغداد،1980م.
426. مظهر، إسماعيل، **في الأدب والحياة**، منشورات، دار مكتبة الحياة، (د.ط)، بيروت،1967م.
427. مظهر، سليمان، **قصّة الدّيانات**، مكتبة مدبولي، ط2،القاهرة، 2002م.
428. ابن المعتزّ، عبد الله، (ت. 396هـ.)، **كتاب البديع**، اعتنى بنشره وتعليق المقدّمة والفهارس اغناطيوس كراتشوفسكي، مكتبة المثنّى، ط2،بغداد، 1979م.
429. المعموريّ، ناجح، **الأسطورة والتّوراة، قراءة في الخطابات الميثولوجيّة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 2002م.
430. معيطة، أحمد،**الإسلام الخوارجي** قراءة في الفكر والفنّ ونصوص مختارة، دار الحوار للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1،اللاّذقيّة، 2000م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

431. مفتاح محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ (استراتيجيّة التّناصّ)**، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط3،بيروت، 1992م.

432. ـــــــــــ، **المفاهيم معالم نحو تأويل واقعيّ**، **المركز الثّقافيّ العربيّ**، ط1،الدّار البيضاء، 1999م.

433. المفتي، الحسن بن عثمان بن الحسين،(ت.1059هـ.)، **خلاصة المعاني**، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، دار الاعتصام، (د.ط)، القاهرة،1993م.

434. المقّري التّلمسانيّ، أحمد بن محمّد، (ت. 1014هـ.)، **نفح الطّيب من غصن الأندلس الرّطيب**، وذكر وزيرها لسان الدّين بن الخطيب، حقّقه وضبط غرائبه، وعلّق حواشيه: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الكتاب العربيّ،(د.ط)، بيروت،(د.ت).

435. المُقري الفيّوميّ، أحمد بن محمّد بن علي،(ت.770هـ.)، **المصباح المنير في غريب الشّرح الكبير للرّافعي**، المكتبة العلميّة، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

436. مكّي، الطّاهر أحمد، **الشّعر العربيّ المعاصر روائعه ومدخل لقراءته**، دار المعارف، ط4،القاهرة، 1990م.

437. الملائكة، نازك، **قضايا الشّعر المعاصر**، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1983م.

438. ملحم، إبراهيم أحمد، **شعرنا القديم والنّقد الأجنبيّ**، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، إربد، 2003م.

439. **الملوحي، مظهر** وآخرون، **قراءة صوفيّة لإنجيل يوحنّا**، تقديم: رضوان السّيّد، محمّد ياسر شرف، دار الجيل، ط1،بيروت، 2004م.

440. ـــــــــــ وآخرون، **نشأة العالم والبشريّة دراسة معاصرة في سفر التّكوين**، دار الجيل، ط1،بيروت، 2001م.

441. المليجي، حلمي، **سيكولوجيّة الابتكار**، دار المعرفة الجامعيّة، ط3، الإسكندريّة، 1984م.

442. ـــــــــــ، **علم النّفس الإكلينيكي**، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، ط1،بيروت، 2000م.

443. ـــــــــــ، **علم النّفس المعاصر**، دار النّهضة العربيّة، ط2، بيروت، 1972م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

444. **المنجد الأبجديّ**، دار المشرق العربيّ، المطبعة الكاثولوكيّة، ط2، تزيّنها 34 لوحة سوداء و 32 لوحة ملوّنة و 15 خريطة، بيروت، 1986م.

445. **المنجد في اللّغة والأعلام**، دار المشرق، ط2، بيروت، 1973م.

446. مندور، محمّد، **الأدب وفنونه**، دار المطبوعات العربيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

447. ـــــــــــ، **الأدب ومذاهبه**، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط)،القاهرة ،(د.ت).

448. ـــــــــــ، **في الأدب والنّقد**، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

449. ـــــــــــ، **في الميزان الجديد**، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، (د.ط)، القاهرة، (د.ت) .

450. ـــــــــــ، **النّقد المنهجيّ عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللّغة** مترجم عن الأستاذين لانسون ومايبه، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، (د.ط)، القاهرة،1972م.

451. ـــــــــــ، **النّقد والنّقّاد المعاصرون**، حسين المرصفيّ، ميخائيل نعيمة، عبد الرّحمن شكري، عبّاس محمود العقّاد، إبراهيم عبد القادر المازنيّ، لويس عوض، يحيى حقّي، النّقد الأيديولوجيّ، دار المطبوعات العربيّة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، (د.ط).(د.ت).

452. مندور، مصطفى، **اللّغة بين العقل والمغامرة**، منشأة المعارف، (د.ط)، الإسكندريّة، 1974م.

453. منصور، عزّ الدّين، **دراسات نقديّة ونماذج حول بعض قضايا الشّعر المعاصر**، مؤسّسة المعارف للطّباعة والنّشر، ط1،بيروت، 1985م.

454. ابن منظور الإفريقيّ المصريّ ، جمال الدّين محمّد بن مكرم، **لسان العرب**، دار صادر، (د.ط)، بيروت،1968م.

455. مواسي، فاروق، **القدس في الشّعر الفلسطينيّ الحديث**، مؤسّسة المواكب،(د.ط)، النّاصرة، 1996م.

456. موافي، عثمان، **دراسات في النّقد العربيّ**، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، (د.ط)، الإسكندريّة،2004م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

457. ـــــــــــــ، **في نظريّة الأدب من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ القديم**، دار المعرفة الجامعيّة،(د.ط)، الأزاريطة، 1996م.

458. موري، ميدلتون، وآخرون، **اللّغة الفنّيّة**، تعريب وتقديم: محمّد حسن عبد اللّه، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة،1985م.

459. موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرّؤيا الشّعريّة**(دراسات في أنواع التّناصّ في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر)، وزارة الثّقافة الفلسطينيّة –الهيئة العامّة للكتاب" سلسلة القراءة للجميع"،ط1، 2005م.

460. ـــــــــــــ، **حداثة الخطاب وحداثة السّؤال**، مركز القدس للتّصميم والنّشر والكمبيوتر، ط1،بيرزيت، 1995م.

461. الميدانيّ، عبد الرّحمَن حسن حَبَنَّكة، **البلاغة العربيّة** أسسها، وعلومها، وفنونها وصور من تطبيقاتها بهيكل جديد من طريف وتليد، دار القلم، ط1،دمشق، 1996م.

462. مينة، حنّا، **حوارات.. وأحاديث في الحياة والكتابة الرّوائيّة**، دار الفكر الجديد، ط1،بيروت، 1992م.

463. النّابلسيّ، شاكر، **الضّوء... واللّعبة استكناه نقديّ لنزار قبّاني**، نزار قبّاني ضوء لعبته المرأة، المرأة لعبة ضوؤها الشّاعر، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1986م.

464. ـــــــــــــ، **مجنون التّراب** دراسة في شعر وفكر محمود درويش،المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1987م.

465. النّابلسيّ، عبد الغنيّ، **نفحات الأزهار على نسمات الأسحار في مدح النّبيّ المختار**، شرح البديعيّة المزَريَّةِ بالعقود الجوهريّة، عالم الكتب، ط3،بيروت، 1984م.

466. ناصر، مها خير بك، **جبران أصالة وحداثة**، المؤسّسة الحديثة للكتاب، (د.ط)، طرابلس،2002م.

467. ناصف، مصطفى، **نظريّة المعنى في النّقد العربيّ**، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، 1981م.

468. ناصيف، إميل، **من أروع ما قال الكتاب المقدّس**، دار الجيل، ط1، بيروت، 1999م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

469. نافع، عبد الفتّاح صالح، **عضويّة الموسيقا في النّصّ الشّعريّ**، مكتبة المنار، ط1،الزّرقاء، 1985م.

470. ناهض، نيقولا، **الموسوعة عربيّة عالميّة مصوّرة بالألوان**، ترادكسيم، شركة مساهمة سويسريّة، ط1، جنيف، 1955م.

471. نايت، ركس، مرجريت نايت، **المدخل إلى علم النّفس الحديث**، تعريب: عبد علي الجسمانيّ، عبد العزيز البسّام، منشورات مكتبة النّهضة، ط1،بغداد، 1965م.

472. نايل، كمال الدّين عبد الحميد، **الغرضيّة في السّلوك الإنسانيّ في ضوء أهمّ المدارس السّيكولوجيّة مكدوجل والتّحليل النّفسيّ والجشطلت**، مكتبة الأنجلو المصريّة، دار الطّباعة الحديثة، ط2،القاهرة، 1958م.

473. النّبهانيّ، تقيّ الدّين، **التّفكير**،(د.د)، (د.ط)،(د.ت).

474. النّتشة، جواد بحر، **انتماء فلسطين بين دعاوي التّوراتيّين وحقائق الماضي والحاضر**، مركز دراسات المستقبل الإسلاميّ، ط1،الخليل، 2006م.

475. نجا، أشرف محمود، **قصيدة المديح في الأندلس قضاياه الموضوعيّة والفنّيّة عصر الطّوائف**، دار المعرفة الجامعيّة، ط2،جامعة عين شمس، 1998م.

476. النّجّار، عبد الفتّاح، **حركة الشّعر الحرّ في الأردن، (1979- 1992م)**، مطبعة البهجة، ط1،إربد، 1998م.

477. نجيب، ناجي، **كتاب الأحزان**، فصول في التّاريخ النّفسيّ والوجدانيّ والاجتماعيّ للفئات المتوسّطة العربيّة، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، ط1،بيروت، 1983م.

478. النّحّال، محمّد سلامة، **فلسطين أرض وتاريخ**، دار الجيل للنّشر، ط1، عمّان، 1984م.

479. نصر، عاطف جودة، **الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة**، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، 1978م.

480. ــــــــــــــ، (الشّعر والشّعراء)، **النّصّ الشّعريّ ومشكلات التّفسير**، مكتبة لبنان ناشرون، ط1،بيروت، 1996م.

481. نصري، هاني يحيى، **الحبّ والفاجعة**، الحبّ- الغدر- الإكراه، المصيبة- الصّبر- الشّجاعة- الخوف- الشّوق- الحزن- الفرح- الأمل، مؤسّسة بحسون للنّشر والتّوزيع، ط1،بيروت، 1999م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

482. أبونضال، نزيه، **جدل الشّعر والثّورة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1979م.

483. ـــــــــــ وآخرون، (الحلقة النّقديّة في مهرجان جرش السّادس عشر 1997) **دراسات في الرّواية العربيّة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1،بيروت، 1998م.

484. نعيمة، ميخائيل، **المجموعة الكاملة، المجلّد الثّالث**، جبران خليل جبران، الغربال، الأوثان، كرم على درب، دار العلم للملايين،(د.ط)، 1971م.

485. النّقّاش، رجاء، **محمود درويش، شاعر الأرض المحتلّة**، دار الهلال،ط2، 1971م.

486. نوفل، يوسف حسن، **الصّورة الشّعريّة واستيحاء الألوان**، دراسة تحليليّة إحصائيّة لشعر: البارودي ونزار قبّاني وصلاح عبد الصّبور، دار الاتّحاد العربيّ للطّباعة، ط1،مصر، 1985م.

487. نويل، جان بيلمان، **التّحليل النّفسيّ والأدب**، ترجمة: حسن المودت، ترجمة لكتاب Psychanalyse Et Litterature Jean Bellemin Nott, 1997 مطابع الأهرام، (د.ط)، كورنيش النّيل،(د.ت) .

488. نيوتن، ك. م، **نظريّة الأدب في القرن العشرين**، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدّراسات والبحوث والإنسانيّة والاجتماعيّة، ط1، 1996م.

489. الهاشميّ، علويّ، **ما قالته النّخلة للبحر ، دراسة فنّيّة في شعر البحرين المعاصر 1925– 1975م**، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، ط2،عمّان، 1994م.

490. ابن هشام المعافريّ، أبو محمّد عبد الملك، **السّيرة النّبويّة المعروفة بسيرة ابن هشام**، تحقيق وتخريج وفهرسة: جمال ثابت، محمّد محمود، سيّد إبراهيم، دار الحديث، (د.ط)، القاهرة،2004م.

491. هلال، ماهر مهدي، **فخر الدّين الرّازي بلاغيًّا**، دار الحرّيّة للطّباعة،(د.ط) ، بغداد، 1977م.

492. هلال، محمّد غنيمي، **الأدب المقارن**، دار العودة، (د.ط)، بيروت،1999م.

493. ـــــــــــــ، **قضايا معاصرة في الأدب والنّقد**، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

494. ـــــــــــــ، **الموقف الأدبيّ**، دار العودة، (د.ط)، بيروت،1977م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

495. ـــــــــــــــــ، **النّقد الأدبيّ الحديث**، دار العودة، (د.ط)، بيروت 1997م.
496. هولـــب، روبـــرت، **نظريّـــة التّلقّـــي مقدّمـــة نقديّـــة** هَـــذه ترجمـــة لكتـــاب Reception Theory A critical Introduction Robert Holub، ترجمة: عزّ الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديميّة، ط1،القاهرة، 2000م.
497. هيكل، محمّد حسين، **ثورة الأدب**، دار المعارف، ط2،القاهرة، 1986م.
498. وادي، طَه، **جماليّات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م.
499. الورقي، السّعيد، **لغة الشّعر العربيّ الحديث مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة**، دار المعرفة الجامعيّة للطّبع والنّشر والتّوزيع، (د.ط)، الإسكندريّة، 2002م.
500. ولسون، كولن، **الشّعر والصّوفيّة**، نقله إلى العربيّة: عمر الدّيراويّ أبو حجلـــة، منشورات دار الآداب، ط1،بيروت، 1972م.
501. وهبة، مجدي، كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربيّة فـــي اللّغـــة والأدب**، مكتبة لبنان، ط2،بيروت، 1984م.
502. وهبة، وضّاح سيّد، **أضواء على خفايا النّفس**، شعاع للنّشر والعلوم، ط1،حلب، 2003م.
503. ويليك، رينيه، أوستن وارين، **نظريّة الأدب**، ترجمة: محيـــي الـــدّين صـــبحي، مراجعة: حسام الخطيـــب، المؤسّـــسة العربيّـــة للدّراســـات والنّـــشر، (د.ط)، بيروت،1987م.
504. ياسين، موفّق، **الصّمود الدّامي**، المطبعة العربيّة الحديثة،(د.ط)، القدس،(د.ت).
505. ياغي، عبد الرّحمَن، **القصيدة** الملائكيّة والجواهريّة والدّرويشيّة والقبّانيّـــة فـــي شعر: نازك الملائكة، محمّد مهدي الجواهريّ، محمود درويش، نزار قبّاني، دار البشير، ط1،عمّان، 1998م.
506. ـــــــــــــــــ، **مع محمود درويش في ديوانه عصافير بلا أجنحـــة**،(د. د) ،(د. ط) ، (د . ت) .
507. يحيى، لطفي عبد الوهّاب، **اليونان مقدّمة في التّاريخ الحضاريّ**، دار المعرفـــة الجامعيّة،(د.ط)، الأزاريطة، 1998م.
508. يحياوي، رشيد، **الشّعر العربيّ الحديث** دراسة في المنجز النّصّيّ، أفريقيا الشّرق، (د.ط)، الدّار البيضاء،1998م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

509. اليعقوبيّ، محمـــود، **الـــوجيز فـــي الفلـــسفة**، دار الكتـــاب الحـــديث، (د.ط.)، القاهرة،2005م.

510. يقطين، سعيد، **انفتاح النّصّ الرّوائيّ** النّصّ والسّياق، المركز الثّقـــافيّ العربـــيّ، ط2،الدّار البيضاء، 2001م.

511. يوسف، حسني عبد الجليل، **النّفس في الشّعر الجاهليّ**، دار التّوفيق النّموذجيّـــة للطّباعة، (د.ط)، الأزهر،1989م.

512. اليوسفيّ، محمّد علي، **أبجديّة الحجارة**، منشورات شمس، ط2، باقـــة الغربيّـــة، 1993م.

513. يونغ، ك.غ.، **علم النّفس التّحليلي**، ترجمة وتقديم: نهاد خياطـــة، دار الحـــوار للنّشر والتّوزيع، ط2، 1997م.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الدّوريّات

1. الأحمد، نهلة، **ما هو النّصّ؟**، **المعرفة** مجلّة ثقافيّة شهريّة، ع 451، تصدرها وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، 2001م، س.40.
2. الأسديّ، عبد السّتّار، **التّناصّ: السّرقة الأدبيّة والتّأثّر (بارت، كريستوفا: باختين..والنّقّاد العرب الحديثون)**، **كتابات معاصرة**، فنون وعلوم، مجلّة الإبداع والعلوم الإنسانيّة،م11، ع44، شركة حوار للصّحافة والنّشر، بيروت،2001م.
3. الأسطة، عادل، **إشكاليّة القراءة... إشكاليّة النّصّ قراءة في سطر شعري لمحمود درويش**، **الكلمة** مجلّة اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين، ع6، منشورات اتّحاد الكتّاب الفلسطينيّين، البيرة، 2000م.
4. ــــــــــ، **محمود درويش ولغة الظّلال**، **الشّعراء**، فصليّة ثقافيّة، ع12، تصدر عن بيت الشّعر، فلسطين، 2001م.
5. الأعشير، عبد الله آيت، **حسن الأخذ والتّناصّ بين القديم والحديث، دراسة تطبيقيّة عن أشكال التّفاعلات النّصّيّة في رواية "شجيرة حنّاء وقمر"**، **عالم الفكر**، مجلّة دوريّة محكّمة، م31، ع3، تصدر عن المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2003م.
6. إيمرسون،كيريل، **باختين وعلم الأدب المعاصر**، ت: أنور محمّد إبراهيم، **إبداع**، ع6، 7، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1997م.
7. بدوي، عبده، **وجهة نظر.. في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، **الشّعر**، **في العربيّة الأولى**، ع27، دار مجلّة الإذاعة والتّلفزيون، 1981م.
8. بواجلابن، الحسن، **التّناصّ من منظور حازم القرطاجنيّ**، **جذور**، م7، ج12، النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، جدّة، 2003م، س.6.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

9. توفيق، مجدي أحمد، **محمود درويش رؤية عربيّة، المونولوج والدّيالوج قراءة في ديوان محمود درويش** الثّامنة ع151، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995م.

10. توما، عزيز، **مفهوم التّناصّ في الخطاب النّقديّ المعاصر**، الآداب ،مجلّة شهريّة ثقافيّة جامعة، ع31، تصدر عن دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2000م.

11. جابر، يوسف حامد، **خليل حاوي شاعر الموت والحريّة**، عالم الفكر، مجلّة دوريّة محكّمة، م31، ع2، تصدر عن المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م.

12. ــــــــــــــ، **النّصّ الأدبيّ في اللّسانيّات البنيويّة**، علامات في النّقد، م7، ج29، النّادي الثّقافيّ الأدبيّ بجدّة، 1998م.

13. جبريل، محمّد، **التّراث... لماذا نستلهم منه قصصاً ؟**، القصّة مجلّة فصليّة دوريّة، ع81، تصدر عن نادي القصّة بالتّعاون مع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995م.

14. جحا، ميشال،(ملفI): **مجزرة قانا: تجسيد لأيديولوجيا العنف الصّهيونيّ، محمود درويش**، الفكر العربيّ، مجلّة الإنماء العربيّ للعلوم الإنسانيّة، مجلّة متخصّصة محكّمة تعنى بشؤون الفكر، ع95،تصدر عن معهد الإنماء العربي في بيروت، 1999م، س.20(1).

15. الجزائريّ، محمّد، **تخصيب النّصّ التّشكيل بين التّناصّ والسّرد: تجربة (البينال) نموذجًا!**، الآداب، مجلّة شهريّة ثقافيّة جامعة، ع 68، تصدر عن دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2003م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

16. حافظ، صبري، **الأدب والمجتمع مدخل إلى علم الاجتماع الأدبيّ**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م10، ع2، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1981م.

17. ـــــــــــ، **التّناصّ وتحوّلات الشّكل في بنية القصيدة عند السيّاب**، فصول، مجلّة فصليّة ثقافيّة، ع7، تصدر عن دار جريدة عمّان للصّحافة والنّشر، عمّان، 1996م.

18. حديدي، صبحي، **" أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي"، الحداد يليق بغرناطة**، مجلّة الدّراسات الفلسطينيّة فصليّة ،ع13،تصدر عن مؤسّسة الدّراسات الفلسطينيّة، بيروت، 1993م.

19. حسن، يوسف، **التّناصّ في قصيدة(انكفاءة على امرأة ووطن) للشّاعر إبراهيم محمّد إبراهيم**، الرّافد، مجلّة شهريّة ثقافيّة جامعة، ع37،تصدر عن دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2000م.

20. حسني، المختار، **من التّناصّ إلى الأطراس**، علامات في النّقد، م7، ج25، من إصدارات النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة، 1997م.

21. حسين، محمّد طَه، **"التّناصّ" في رأي ابن خلدون**، فكر ونقد ،مجلّة ثقافيّة شهريّة، ع32، دار النّشر المغربيّة، الدّار البيضاء، 2000م، س.4.

22. حمر العين، خيرة، **لسانيّات النّصّ**، علامات في النّقد، م10، ج38، من إصدارات النّادي الثّقافيّ الأدبيّ بجدّة، 2000م.

23. حنّورة، مصريّ عبد الحميد، **الدّراسة النّفسيّة للإبداع الفنّيّ منهج وتطبيق**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م1، ع2، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1981م.

24. خريستونجم، **التّحليل النّفسيّ للأدب**، الثّقافة النّفسيّة م1، ع4، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1990م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

25. خضر، عادل كمال، **مفهوم الرّمزيّة في التّحليل النّفسيّ (3) تطوّر مفهوم الرّمزيّة في التّحليل النّفسيّ**، علم النّفس، مجلّة فصليّة،ع61، تصدر عن الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2002م، س.16.

26. الخطيب، حسام، **تقنية النّصّ التّكويني ومغامرة مع نصّ درويشيّ**، المعرفة مجلّة ثقافيّة شهريّة، ع 406، تصدر عن وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، 1997م، س. 36.

27. خليل، إبراهيم، **التّناصّ في "لماذا تركت الحصان وحيداً "**، الآداب، مجلّة شهريّة ثقافيّة جامعة، ع58، تصدر عن دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2002م.

28. خميس، ظبية، **قراءة نقديّة في ديوان " سرير الغريبة" تأليف: محمود درويش**، العربيّ، ع 493، مبنى وزارة الإعلام، الكويت، 1999م.

29. داغر، شربل، **التّناصّ سبيلاً إلى دراسة النّصّ الشّعريّ وغيره**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م16، ع1، تصدر عن الهيئة المصريّة للكتاب، 1997م.

30. درويش، محمود، **أقواس لا قداسة لجلّاد**، الكرمل، فصليّة ثقافيّة،ع52، تصدر عن مؤسّسة الكرمل الثّقافيّة، رام الله،1997م.

31. ــــــــــــ ، **التّراجيديا الفلسطينيّة ستجد تعبيرها الأرقى**، ، أجرى الحوار: عباس بيضون، مشارف، شهريّة ثقافيّة، ع3، تصدر في القدس وحيفا، 1995م.

32. ــــــــــــ، **حوار مع محمود درويش**،حاوره: سامر أبوهوّاش، خزف، مجلّة فصليّة ثقافيّة، ع29، تصدر عن جريدة عمّان للصّحافة والنّشر، عمّان، 2002م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

33. ـــــــــــــ، **حوار مع محمود درويش عن السّياسة والشّعر وتجربة الموت**، أجرى الحوار: جيزيل خوري، مجلّة الدّراسات الفلسطينيّة فصليّة، ع 48، تصدر عن مؤسّسة الدّراسات الفلسطينيّة، بيروت، 2001م.

34. ـــــــــــــ، **الشّعر حرفة وهواية**، الكرمل، مجلّة فصليّة ثقافيّة، ع79، تصدر عن مؤسّسة الكرمل الثّقافيّة،رام الله، 2004م.

35. ـــــــــــــ،(في ذكرى مجزرة صبرا وشاتيلا)، **القتل الآخر، والأبجديّة الجديدة**، الكرمل، فصليّة ثقافيّة، ع13، تصدر عن مؤسّسة الكرمل الثّقافيّة، رام الله، 1984م.

36. ـــــــــــــ، **القمر لم يسقط في البئر**، شؤون فلسطينيّة شهريّة فكريّة لمعالجة أحداث القضيّة الفلسطينيّة وشؤونها المختلفة، ع23، تصدر عن مركز الأبحاث في منظّمة التّحرير الفلسطينيّة، 1973م.

37. ـــــــــــــ، **الكتابة في درجة الغليان**، الآداب ،مجلّة شهريّة تعنى بشؤون الفكر،ع7، دار الآداب، 1974م، س.22.

38. ـــــــــــــ، **كلام في الشّعر**، الكرمل، فصليّة ثقافيّة، ع78، تصدر عن مؤسّسة الكرمل الثّقافيّة، رام الله، 2004م.

39. ـــــــــــــ ، **محمود لـ" عتّون 77 " الإسرائيليّة: لم أبدأ بعد**... حوار يعقوب بيسر، ومحمّد حمزة غنايم،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشعر، فصليّة ثقافيّة، ع8، تصدر عن بيت الشّعر، فلسطين، 2000م.

40. ـــــــــــ، **ياسر عرفات.. والبحر**، الكرمل، فصليّة ثقافيّة، ع10، تصدر عن مؤسّسة الكرمل الثّقافيّة، رام الله، 1983م.

41. أبو ديب، كمال، **الحداثة، السّلطة، النّصّ**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م4، ع3، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984م.

42. الدّيك، نادي ساري، **الطّبيعة في شعر محمود درويش**، آفاق، مجلّة فصليّة، ع6- 7، تصدر عن أكاديميّة المستقبل للتفكير الإبداعيّ، 2000م، س.2.

43. رمّاني، إبراهيم، **النّصّ الغائب في الشّعر العربيّ الحديث**، الوحدة مجلّة فكريّة ثقافيّة شهريّة، ع 49، تصدر عن المجلس القوميّ للثّقافة العربيّة، 1988م، س.5.

44. زايد، علي عشري، **توظيف التّراث العربيّ في شعرنا المعاصر**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م1، ع1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1980م.

45. الزّعبي، أحمد، **التّناصّ التّاريخي والدّينيّ : مقدّمة نظريّة مع دراسة تطبيقيّة للتّناصّ في رواية رؤيا لهاشم غرايبة**، أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللّغويات ، مجلّة علميّة نصف سنويّة محكّمة مفهرسة، م13، ع1، تصدر عن عمادة البحث العلميّ والدّراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، 1995م .

46. ـــــــــــ ، **النّصّ الغائب دراسة في جدليّة العلاقة بين النّصّ الحاضر والنّصّ الغائب**، أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللّغويّات مجلّة نصف سنويّة محكّمة، م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

12، ع1، تصدر عن عمادة البحث العلميّ والدّراسات العليا، منشورات جامعة اليرموك، 1994م.

47. ـــــــــــــ، **النّصّ الغائب (في الشّعر) دراسة في جدليّة العلاقة بين النّصّ الحاضر والنّصّ الغائب في "قصيدة الأرض" لمحمود درويش**، دراسات (السّلسلة أ: العلوم الإنسانيّة)، مجلّة علميّة متخصّصة محكّمة، م22، ع1، تصدر عن عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 1995م.

48. زغريت، خالد، **تجلّيات الهويّة والإبداع للتّركيب الإضافيّ في شعر محمود درويش**، عالم الفكر، مجلّة دوريّة محكّمة، م32، ع3، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2004م.

49. زياد، صالح، **منظور (التّناصّ) وحواريّة الإقصاء الفنّيّ للهيمنة مديح الشّاعر السّعوديّ (طاهر زمخشريّ) نموذجًا**، أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللّغويّات، مجلّة علميّة نصف سنويّة محكّمة مفهرسة، م19، ع1، تصدر عن عمادة البحث العلميّ والدّراسات العليا، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 2001م.

50. سليمان، خالد، **ظاهرة الغموض في الشّعر الحرّ**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م7، ع3، 4، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1987م.

51. السّمطي، عبد الله، (**محمود درويش، .. رؤية عربيّة**)، **محمود درويش ومواقيت القصيدة جماليّات الزّمن النّصّيّ مقاربة وصفيّة سيميائيّة**، الثّقافة ع151، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995م.

52. الشّرع، علي، **قصيدتان في زمن الحصار: محمود درويش، قصيدة لبيروت، أدونيس، الوقت**، أبحاث اليرموك م10، ع1، سلسلة الآداب واللّغويّات مجلّة نصف سنويّة محكّمة، تصدر عن عمادة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

البحث العلميّ والدّراسات العليا، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1992م.

53. الشّنطي، محمّد صالح، **خصوصيّة الرّؤيا والتّشكيل في شعر محمود درويش**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م7، ع1، 2، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1986- 1987م.

54. الشّوابكة، محمّد علي، **توظيف التّناصّ في" متاهة الأعراب في ناطحات السّراب" لمؤنس الرّزّاز دراسة في التّناصّ القرآنيّ والبنائيّ فكريًّا وفنّيًّا**، مؤتة للبحوث والدّراسات، (السلسلة أ: العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة)، مجلّة علميّة محكّمة ومفهرسة، م10، ع2، تصدر عن عمادة البحث العلميّ والدّراسات العليا، جامعة مؤتة، 1995م.

55. الشّويلي، داود سلمان، **التّناصّ..الآليّة النّقديّة مقترب تاريخيّ من المناهج النّقديّة الحديثة**، الموقف الثّقافيّ، مجلّة ثقافيّة جامعة، ع 26، تصدر عن دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، 2000م، س.5.

56. صالح، فخري، **عن " جداريّة" محمود درويش وعلاقته بقارئه**، أفكار، مجلّة ثقافيّة شهريّة، ع152،تصدر عن وزارة الثّقافة، المملكة الأردنيّة الهاشميّة، 2001م.

57. عبد الحميد، شاكر، **المرض العقليّ والإبداع الأدبيّ**، عالم الفكر، مجلّة دوريّة، م18، ع1، تصدر عن المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987م.

58. عبد الصّبور، صلاح، **تجربتي في الشّعر**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م2، ع1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1981م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

59. عبد المطّلب، محمّد، **التّناصّ القرآنيّ في (أنت واحداها) لمحمّد عفيفي مطر**، إبداع، مجلّة الأدب والفنّ، ع1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1990م، س.8.

60. ــــــــــــــ، **ظواهر تعبيريّة في شعر الحداثّة**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ،م8، ع3، 4، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1989م.

61. عثمان، اعتدال، **جماليّات المكان**، الأقلام، مجلّة تعنى بالأدب الحديث، ع2، تصدرها وزارة الثّقافة والإعلام، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، 1986م، س.21.

62. ــــــــــــــ، **النّصّ نحو قراءة نقديّةإبداعيّة لأرض محمود درويش**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م5، ع1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984م.

63. العدوانيّ، معجب، **رحلة التّناصّيّة إلى النّقد العربيّ القديم**، علامات في النّقد، م 12، ج44، من إصدارات النّادي الثّقافيّ بجدّة، 2002م.

64. عصفور، جابر، **معنى الحداثة في الشّعر المعاصر**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م4، ع4، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984م.

65. العقدة، فتحيّة محمود فرج، **التّحليل النّفسيّ للشّعر بين الوسيلة والغاية**، عالم الفكر،م25، ع3، تصدر عن المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997م.

66. العلاّق، علي جعفر، **بنية القناع: قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبًا بعيداً عن الإفراط في البوح**، علامات في النّقد، م7، ج25، النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة، 1997م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

67. علي ،عبد الرّضا، **القناع في الشّعر العربيّ المعاصر**، مرحلة الرّوّاد، مجلّة آداب المستنصريّة ع7، تصدرها كلّيّة الآداب بالجامعة المستنصريّة، 1983م.

68. عمر، عزّت، " **جداريّة" محمود درويش، تأريخ لهزائم الموت أمام المعرفة**، الآداب، مجلّة شهريّة ثقافيّة جامعة، ع54، تصدر عن دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2002م.

69. عيد، رجاء، **الأداء الفنّيّ والقصيدة الجديدة**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م7، ع3، 4، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1987م.

70. غالي، وائل،(**محمود درويش.. رؤية عربيّة**)، **الحصان يقتحم الأشباح**، القاهرة ع151، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995م.

71. الغذامي، عبد الله محمّد، **كيف نتذوّق قصيدة حديثة؟**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م4، ع4، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1984م.

72. الفيّا، عبد المنعم عجب، **ما أرانا نقول إلاّ مُعارًا .. حول التّناصّ في القصيدة الحديثة قراءة في أسلوب تي. إس إليوت**، الآداب، مجلّة شهريّة ثقافيّة جامعة، ع 48، تصدر عن دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، 2001م.

73. قاسم، قاسم عبده، **الشّعر والتّاريخ**، فصول، مجلّة النّقد الأدبيّ، م3، ع2، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1983م.

74. القاسم، نبيه، **محمود درويش يقول: وداعًا أيّتها الحرب وداعًا أيّها السّلام**، الأسوار للأبحاث الفكريّة والثّقافة الوطنيّة، ع11، تصدر عن مؤسّسة الأسوار للثّقافة والنّشر، 1991م.

75. قطّوس، بسّام، **البنى الإيقاعيّة في مجموعة محمود درويش " حصار لمدائح البحر"** ، أبحاث اليرموك سلسلة الآداب،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واللّغويّات، مجلّة نصف سنويّة محكّمة، م9، ع1، عمادة البحث العلميّ والدّراسات العليا، منشورات جامعة اليرموك،إربد، 1991م.

76. الكردي، وسيم، **إشارات في علائق الإبداع بالتّراث الشّعبيّ** ملامح **من التّجربة المسرحيّة الفلسطينيّة**، عشتار، أدبيّة، فنيّة، مجلّة فصليّة تعنى بشؤون الأدب والفنّ، ع6، غزّة، 1995م.

77. كليب، سعد الدّين، (التّأصيل والتّحديث في الشّعر العربيّ)، **جماليّة الرّمز الفنّيّ في الشّعر الحديث**، الوحدة مجلّة فكريّة ثقافيّة شهريّة، ع82-83، تصدر عن المجلس القوميّ للثّقافة العربيّة، 1991م، س. 7.

78. الكوفحي، إبراهيم، **توظيف الموروث الدّينيّ في شعر حيدر محمود**، دراسات مجلّة علميّة محكّمة، العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة م 28، ع1، تصدر عن عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنيّة، 2001م.

79. ــــــــــــــــ، **خصوصيّة الخطاب الشّعريّ في ديوان" طواف المغنّي" لحبيب الزّيودي دراسة في ظاهرتي (التّناصّ، والانحراف الأسلوبيّ)**، دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة،مجلّة علميّة محكّمة، م29، ع1، تصدر عن عمادة البحث العلميّ الجامعة الأردنيّة، 2002م.

80. لؤلؤة، عبد الواحد،(**التّأصيل والتّحديث في الشّعر العربيّ**)، **من قضايا الشّعر العربيّ المعاصر التّناصّ مع الشّعر الغربيّ**، الشعر الإنجليزيّ: إليوت والمدرسة اللاّشخصانيّة، الشّعر الفرنسيّ:سان جون بيرس، الوحدة مجلّة فكريّة ثقافيّة، ع 82/ 83، تصدر عن المجلس القوميّ للثّقافة العربيّة، 1991م،س.7.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

81. لحزام، زهور، **آليّة التّناصّ**، النّاقد، شهريّة تعنى بإبداع الكاتب وحريّة الكتاب، ع30، رياض الرّيّس للكتب والنّشر، لندن، 1990م، س.3.

82. لحميداني، حميد، **التّناصّ وإنتاجيّة المعاني**، علامات في النّقد، م10، ج40، من إصدارات النّادي الأدبيّ الثّقافيّ بجدّة، 2001م.

83. ماهر ،مصطفى،" **رماد الأسئلة الخضراء" الصّورة والنّغمة والفكرة في ديوان محمّد إبراهيم أبو سنّة**، فصول ،مجلّة النّقد الأدبيّ، م10، ع1، 2، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1991م،

84. مجناح، جمال، (دراسة أدبيّة)، **دلالات الرّمز التّاريخيّ في شعر محمود درويش**، الطّريق، ع3، بيروت،2002م، س .61.

85. محمّد، باقر جاسم، **التّناصّ: المفهوم والآفاق**، الآداب، مجلّة شهريّة تعنى بشؤون الفكر، ع7–9، دار الآداب، 1990، س. 38.

86. المرعي، فؤاد، **في العلاقة بين المبدع والنّصّ والمتلقّي**، عالم الفكر، م23، ع1، 2، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994م.

87. المغيض، تركي، **التّناصّ في معارضات البارودي**، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللّغويّات، مجلّة نصف سنويّة محكّمة، م9، ع2، عمادة البحث العلميّ والدّراسات العليا، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1991م.

88. الموسى، خليل، **التّناصّ ومرجعيّاته**، المعرفة، مجلّة ثقافيّة شهريّة، ع 476، تصدرها وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، 2003م، س. 42.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

89. النّجّـــار، مـــصلح، **جداريّـة محمـود درويـش، دراسـة اسـتدلاليّة في المضمون الـشّعري**، دراسات العلـوم الإنـسانيّة والاجتماعيّـة، مجلّـة علميّة محكّمة، م29، ع3، تـصدر عـن عمـادة البحـث العلمـيّ، الجامعـة الأردنيّة، 2002م.

90. نجـم، مفيـد، **التّنـاصّ الـدّاخليّ في تجربـة الـشّاعر محمـود درويـش**، الرّافد مجلّة شهريّة ثقافيّـة جامعـة، ع51، تـصدر عـن دائـرة الثّقافـة والإعلام، الشّارقة، 2001م.

91. نوير، كـاظم، **تنـاصّ الـشّكل في الرّسـم الحـديث**، الموقف الثّقافيّ، مجلّة ثقافيّـة جامعـة، ع29، تـصدر عـن دار الـشّؤون الثّقافيّـة العامّـة، 2000م، س.5.

92. يقطين، سـعيد، **التّفاعـل النّصّيّ والتّـرابط النّصّيّ بـين نظريّـة الـنّصّ والإعلاميّات**، علامات في النّقد، م8، ج 32، مـن إصـدارات النّـادي الثّقافيّ بجدّة، 1999م.

93. يونس، محمّد عبد الـرّحمَن، **المـؤثّرات الأسـطوريّة والتّاريخيّـة في الـشّعر الـسّوري المعاصـر**، المعرفة مجلّـة ثقافيّـة شـهريّة، ع 383، تـصدرها وزارة الثّقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، 1995م، س.34.

94. يونغ، كارل غوسـتاف، **علـم الـنّفس والـشّعر**، ترجمـة: جـلال فـاروق الـشّريف، الموقف الأدبي، ج1، ع 1- 3، اتّحـاد الكتّـاب العـرب، دمشق، 1971م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرّسائل الجامعيّة

1. البادي، حصّة بنت عبد الله بن سعيد، **التّناصّ في تجربة البرغوثي الشّعريّة**، رسالة ماجستير، جامعة السّلطان قابوس، عُمان،2001-2002م.
2. البريكي، فاطمة عبد الرّحمَن، **نظريّة التّناصّ في النّقد العربيّ القديم**، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 2003م.
3. بلعلي، آمنة، **الرّمز الدّينيّ عند روّاد الشّعر العربيّ الحديث**، السّيّاب، عبد الصّبور- خليل حاوي- أدونيس، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1988- 1989م.
4. الزّبود، عبد الباسط محمّد محمود، **الصّورة وتحوّلات المعنى عند محمود درويش** (مرحلة ما بعد بيروت 1982) الثّابت والمتحوّل نموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، 1998م.
5. أبو زيد، شوقي أحمد يعقوب، **تواصل الشّعر الفلسطينيّ الحديث بالتّراث**، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 1995م.
6. السّالم، جمانة مفيد عبد الله، **غرناطة في الرّواية دراسة في خمسة نماذج روائيّة**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 1999م.
7. الشّمايلة، معتصم سالم، **التّناصّ في النّقد العربيّ الحديث**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، مؤتة، 1999م.
8. عتّوم، مهى محمود، **تحوّلات المكان في شعر محمود درويش**، مرحلة ما بعد بيروت (1982- 1995)، جامعة اليرموك، إربد،(د.ت).
9. عوض، لينة أحمد إسماعيل، **لغة الشّعر عند محمود درويش، (قراءة أسلوبيّة)**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 1997م.
10. مراشدة، عبد الباسط أحمد محمّد، **التّناصّ في الشّعر العربيّ الحديث** (دراسة نظريّة وتطبيقيّة) بدر شاكر السّيّاب وأمل دنقل ومحمود درويش نموذجًا، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 2000م.
11. نجيب، نجيّة فتحي عبد الرّحمَن الحاجّ، **قصيدة السّيرة في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، محمود درويش- فدوى طوقان- مريد البرغوثيّ نموذجًا، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشميّة، 2003م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

12. نقرش، عمر محمّد علي، **مفهوم التّناصّ في النّصّ المسرحيّ**"، دراسة نقديّة لنماذج من المسرح العربيّ"، رسالة دكتوراة، جامعة بغداد، بغداد، 2002م.

الصّحف

1. دحبور، أحمد، **(عيد الأربعاء)، محمود درويش ينادينا وينتشر كزهر اللّوز أو أبعد**"، الحياة الجديدة، الأربعاء، 2005/10/5م، ص15.
2. درويش محمود: (محمود درويش يفتح دفاتره في حوار شامل حول الشّعر والسّياسة والحاضر والماضي، محمود درويش): **قصيدة النّثر حازت شرعيّتها وعلى شعرائها أن يعترفوا بالآخرين**، حاوره: عبده وازن، الحياة الجديدة، الإثنين، 2005/12/12، ص24.

الإنترنت

1. الأحمدي، فهد عامر، الآلة التي قتلت كيندي، http://www.alriyadh.com/2004/07/05/article14520.html.
2. ألن وودذ، جورج بوش والحروب الصّليبية، www.marxst.com/language/arabic/bush/crusades.htm

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ABSTRACT

This research of mine entitled "**Historical & Religious Intertextual in the Poetry of Mahmoud Darweesh**", the content has been presented in an **introduction** and **four chapters**.

The **introduction** contained the idiom "intertextual" as an idiom and a phenomenon. I followed up the phenomenon in some of our historical books, and indicated to the link of those concepts with a group of idioms that are recent i.e in modern age had been linked to intertextluality.

The first chapter contained the influence of the religious story in Darweesh's poetry and clues linked mostly to prophets' characters.

I adopted the historical sequence in arranging the material of the chapter. In fact, the chapter was started with Adam's story "May God have peace upon him" and ended in the story of **"Mohammed"** "May God have peace upon him".

I linked the material to the social reality. There were differences or variations in the presence of different categories of the religious story. The stories of "Jesus" the Christ and "Yousef" "May God have peace upon them" had a domination over other stories.

The second chapter contained verses of the holy Quran and to which extent they are linked to theme the poet tried to express. It also included texts from the Old Testament (Torah) that influenced the poet's feelings and language. Besides, it included different religious words that affected the poet's choice of words and his poetic content.

This chapter represented, of course, the religious language of Darweesh's poetry.

The third chapter, however, contained the historical intertextuality; places, humane and historical patterns and imagination of modern humane patterns.

The place dominated over other elements as it represented the core of the experience of the poet's issue. The argument, it is true, is based on place. Place represented the cause of conflicts. The negative humane picture arose over the ideal one.

The fourth chapter included two important sides of the artistic formation - the picture and the music or the rhythm. The textual picture keeps nearer to subjective ones and tried to show its beauty. This chapter contained different types of pictures that gave life to text. Besides, it included some references of music. The thesis ended in a conclusion that contained results.

www.manaraa.com

In the Name of God , the Compassionate , the Merciful

Hebron University
Deanery of Higher Studies
Arabic Language Program

Historical and Religious intertextuality

In

Poetry of Mahmoud Darweesh

Prepared by :

Ibtisam Musa Abdel-Kareem Abu Sharar

Supervised by :

Dr. Nadir Qasim

Ass . Prof .of Modern Literature

This thesis has been submitted as completion to requirements for M . A degree at the Department of Arabic Language,the Deanery of Higher Studies in Hebron University.

I428H – 2007G