الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي اليابس

سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة العربية والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم

تخصص: النقد الأدبي الحديث والمعاصر

الخطاب الشعري عند محمود درويش
مقاربة سيميائية لديوان
" أحد عشر كوكبًا "

إعداد الطالبة :

برياح فاطمة

إشراف: أ.الدكتور:

لخضر بركة

أعضاء اللجنة المناقشة

أ.د.سعيد عكاشة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة سيدي بلعباس
أ.د.بركة لخضر	أستاذ التعليم العالي	مشرفاً ومقرراً	جامعة سيدي بلعباس
أ.د.حاكمي لخضر	أستاذ التعليم العالي	عضواً مناقشاً	جامعة سعيدة
د.بلمبروك فتيحة	أستاذة محاضرة	عضواً مناقشاً	جامعة سيدي بلعباس
د.دايري مسكين	أستاذ محاضر	عضواً مناقشاً	جامعة سعيدة
د.بوقاسمية سمية	أستاذة محاضرة	عضواً مناقشاً	جامعة تموشنت

السنة الجامعية: 1441 / 1442هـ – 2020 / 2021م

بسم اللّٰہ الرحمن الرحیم

مقدمة

مقدمة:

توازت علاقة الخطاب النقدي والخطاب الأدبي وفق صيرورة متلازمة ومتكاملة، إذ يغتني الأول ويتنوع بتجدد النتاج الأدبي وتطوره، فينقح الثاني ويمحصه ويدفع به إلى الأمام إذ يحاول الخطاب النقدي في كل مراحله استبانة المنجزات الجمالية للخطاب الأدبي، لذلك كان بحاجة دائمة ومستمرة لتجديد وتطوير أدواته وآلياته ومناهجه وفقاً لهذا التطور الحاصل في الإبداع الأدبي.

وقد أفاد النقد العربي الحديث والمعاصر كثيراً من خبرات القدماء كلبنة أساسية اهتمت لظروف النص والناص منها النقد التاريخي والسوسيولوجي والنفسي، ثم تجاوزها إلى الإفادة من المناهج النقدية الغربية الحديثة نتيجة الاحتكاك والترجمة، أتاحت له ثراءً وتنوعاً لا يمكن حصره، فتأسست مناهج جديدة منها البنيوية والأسلوبية والسيميائية وكل ما ينضوي تحت ما يوسم بالتحليل النصاني، الأمر الذي ساهم في تنوع المفاهيم وتطوير سبل التفكير.

واستطاعت السيميائيات بعد ظهورها في النصف الأول من القرن العشرون، أن ترتفع بالخطاب النقدي للنص الأدبي بما وفرته من أدوات خصبة وغنيَّة ، تمنح المتلقي الإفضاء إلى النسيج الداخلي للنص والتوغل في بنيته الجوانية واستكناه ما يكتنزه من إشارات ودلالات فهي تعرف في أبسط تعريفاتها أنّها تساؤلات حول المعنى أي هي دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني، فهي تعتبر علماً شاملاً يدرس اشتغال الأنساق الدلالية التي يوظفها الإنسان، فهو قائم على تأمل الدلالة أو فحص أنماطها وتفسير كيفيات هذا الاشتغال، إذ إنها ترتبط بالنشاط الذهني الإنساني ودأبه على منح سلوكاته تفسيرات وسبر دلالات العالم حوله، فتشكل ميدان بحثها في خضم الكشف عن كيفية إنتاج النصوص ونمط الدلالة وشكلها والبحث عن المعنى الذي يعتبره أثراً ونتيجة.

فهي إذن تعتبر نتاجاً تلاقحت فيه مشارب وروافد متنوعة، أبرزها الفكر الفلسفي وما أشار إليه الفكر العربي القديم أمثال ابن خلدون وابن سينا والجاحظ وغيرهم، حتى جاء القرن العشرون فتبلورت عدة نظريات ناضجة متخصصة على رأسها الدراسات اللسانية البنيوية التي أسسها فيردينان دوسوسير(F.de saussure) مركزاً على دراسة حياة

العلامات من داخل الحياة الاجتماعية، ثم إسهامات الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس(ch.s.pierce) التي أسست المفاهيم ونظرت للمنهجة معتبرة النص جوهراً دلالياً وعلاماتياً، فتصبح قراءة النصوص مجموعة من العلاقات والعلامات الكبرى إضافة لفلسفة إرنست كاسيرر(E.cassirer) الذي ركز على رمزية اللغة ورمزية الدين والأسطورة والتاريخ.

تضاف إلى ذلك جهود أخرى مختلفة قامت جلّها حول الإجماع والاتفاق على عنصر العلامة (le signe) الذي يعني شيئاً يدل على شيء آخر وفق رابطة دلالية أو كما قال الجاحظ "كل شيء كشف لك قناع المعنى". اغتنى الأدب بهذه المعارف التي تنطلق بدايتها من النص كونه عدة علامات وتبحث عن الكيفية والطريقة لاشتغال وتفسير ما تنتجه من دلالات، مما أدى إلى تنوع المقاربات منها التأويلية والسُيكونصية والسوسيونصية.

هذا التنوع والتجديد في الأدوات النقدية ناتج عما عرفه المنجز الشعري العربي، إذا هو لم يكن بعيداً عن هذا الزخم المتنوع في المناهج النقدية، وقد عرف المنجز الشعري العربي ثراءً طبعت فيه الحقب الزمنية برزت سماتها منذ العصور الأدبية الأولى أي العصر الجاهلي إلى ما نعاصره الآن، لكونه أعلى مراتب الأدب فحق له أن يبرز بالذهب، وقد كان إذ ذاك قطب الرحى في الحياة العامة فلا نستطيع إنكار تميزه وأهميته بين بقية الفنون الأدبية الأخرى عند سائر الأمم أهمية نابعة من قدرته استيعاب مدارج الروح وخلجات النفس فالشعر توجبه الحرب والحب والموت.

الشعر كما نعرف صورة لحياة الشاعر ومرآة تعكس ميولاته وأحاسيسه، فهو لا ينتج عن ميل وحب للمتعة فقط ، وإنما هو ناشئ عن حاجة طبيعية ملِّحة لوصف هذه الصورة والانعكاس لقوة الإيحاء والتعبير، إذن الشعر دائم التأثر بالواقع ومنطق الأحداث سواء المضمون أو الشكل خاصة السياسية منها ، وهذا لسببين وقوع الأوطان العربية تحت نير الإستدمار الغربي وطغيانه ، ومحاولة طمس عناصر هويتها وهجرة أو تهجير الكثير من مواطنيها، فأصبحت تشكل الانعطافة الكبرى للشعر التي اقترب بها أكثر من الواقع، وقطع مسافات متسارعة ومتأملة لأدواته ومضامينه وشكله، ثم سار باتجاه أسرع نحو الحداثة نهاية الأربعينيات حتى سنوات الستينيات خبِر فيه الكثير من التحولات الفنية والموضوعاتية.

فكان لكل مرحلة من هذه المراحل فرسانها من الأدباء والشعراء نظّروا وأسّسوا لها وعمقوها بتمثيلها في أشعارهم وإنتاجاتهم الأدبية، إذ لم ينقطع التعلق بالأرض وما يرمز لها من أماكن وتسميات وموروثات وذكريات فأصبحت كل الأوطان العربية وطنًا واحدًا وتحديدا بعد انتشار الثورات التحريرية ووقوع فلسطين تحت سيطرة الاستيطان الصهيوني نتج عنه جعل الوطن والإنسان أهم المداخل الشاملة لقضاياه وموضوعاته ورمزاً معمقاً لأبعاده وصورة تعكس بصدق حركة المجتمع والفن والواقع والتاريخ ولواعج النفوس.

وبهذا استطاع المنجز الشعري العربي الحديث والمعاصر بعد كل هذه التحولات أن يحقق نتائجاً كبرى مذهلة تجعلنا في كثير من الأحيان نفهم الواقع من خلال رؤاه ، إذ أصبح الشعر إعادة بناء وجود ،وقد أخذنا العزم على خوض غماره والغوص في لجّجه وولوج عوالمه من خلال تجربة شعرية فذة شكلت نقطة ارتكاز في الشعرية العربية الحديثة وعلامة فارقة في الذائقة الفنية والإبداعية،تجربة صاغت لنفسها قوانينها الخاصة وأضافت دلالات إبداعية وجماليات فنية وثراءً وعمقاً وشمولية إنسانية للقصيدة العربية.

وقد أجمع النقاد على أصالتها وفرادتها فتحت أبواب الشهرة على مصراعيها أمام ما حققه محمود درويش على الصعيدين العربي والعالمي ، فارتأينا اعتماد مقاربة من المقاربات الحداثية وفي تجربة حداثية هي الأخرى توسمنا فيها القدرة على سبر أغوار النص والتغلغل إلى مفاصله، فجاء عنوان أطروحتنا "الخطاب الشعري عند محمود درويش- مقاربة سيميائية لديوان أحد عشر كوكبًا" يقينًا منا أن ما تتيحه أدوات المقاربة السّيميائية أقدر على التأويل باعتبار أن النص شبكة من الشفرات يحاول الباحث فكها وتحليلها.

وقد كان لشعره وقع في نفوسنا يعود إلى عهد الطفولة إذكنا ننشد بعض قصائده "كأحن إلى خبز أمي، وسجل أنا عربي" رغم أن التوجس خالجنا مرات عدة في استصعاب عالمه الشعري وذلك لغزارة شعره وتطور أدبه وتجدده واتساعه، إذ لا نقدر أن نصنفه في مدرسة أدبية أو اتجاه أدبي خاص، لا من ناحية الأسلوب أو الإيقاع أو الإيحاءات والمباشرة أو المواضيع أو الأدوات الفنية.

ومن هنا نبعت دوافعنا التي حملتنا على حب خوض غماره، لحبنا الشعر العربي وخاصة النضالي الحامل لرسالة الأوطان، وكذا مواصلة درب قد بدأناه في رسالة الماجستير من خلال دارسة أدب الثورة، ثم تطلعنا لمواصلة مسيرة الدراسات النقدية لتخوم الشعر العربي المعاصر الذي يدل في تطوره على إبداع الذات العربية، ورغبة في فتح مغاليق هذا الديوان المعتق بحب الأرض ، والنابعة من خصوصية شعرية تميز بها في استحضار الرموز وتوظيفها.

لا شك أن هناك العديد من الدراسات تناولت نتاج درويش وأعماله الأدبية وهي ليست بالنزر القليل، أدت إلى غايات منفصلة حسب منهجها وأسلوبها وإجراءاتها، من أهمها كتاب"التناص الديني في شعر محمود درويش" لسحر سامي والذي اهتم بأثر انفتاح نصوص درويش على النصوص الدينية الثلاث ، وكتاب"تحولات التناص في شعر محمود درويش" لخالد الجبر ، وكتاب"آفاق الرؤية الشعرية ، دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر" لإبراهيم نمر موسى ، وكتاب"محمود درويش بين الزعتر والصبار" لمحمد إبراهيم الحاج صالح ، ولكريم عبيد كتابه"محمود درويش...الكتابة أمام الموت . الكتابة أمام الوطن" وغيرها كثير.

ومن البحوث سواءً الأكاديمية أو المنشورة في الدوريات، منها ما استطعنا الحصول عليه ومنها ما كان نسخًا إلكترونية:مثل:"الرموز الميثولوجية في شعر محمود درويش" لظافر مقدادي و" النماذج البدئية وتجليات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش ربُّ الأيائل يا أبي ربُّها" لاحسان الديك و"خصوصية الرؤية والتّشكيل في شعر درويش" لمحمد صالح الشنطي.

كما أفاد البحث من الحوارات واللقاءات الصحفية التي أجريت معه مثلت نافذةً مشرئبة على جوانب خفية من شخصيته الغنية والخفية في قصائده، والتي عثرنا فيها على رؤيته حول الشعر والسياسة والحياة والوطن والمنفى، ومن هذه الظلال كان يغترف لشعره وهو ما جعلته شاهدًا على عصر الانكسارات ورائيًا حصيفًا للوقائع ، وأهمها: "محمود درويش حاصر حصارك" شهادات وحوارات إعداد مُحَمَّد شاهين ، وكذا "المختلف الحقيقي

دراسات وشهادات" لمجموعة من الكتاب، و"هكذا تكلم محمود درويش دراسات في ذكرى رحيله" لمجموعة من الكتاب من منشورات دراسات الوحدة العربية.

وفي الجانب الإجرائي النقدي اعتمدنا على عدة كتب حاولنا استقراء المفاهيم النقدية من خلالها منها كتابَي مُحَمَّد مفتاح "تحليل الخطاب الشعري" و"دينامية النص" ، ولجميل حداوي كتابه "السيميوطيقا والعنوان" و "العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل" لمحمد بازي، إضافة إلى بعض الكتب الأجنبية مما استطعنا الحصول عليه.

أما عن مصادر الدراسة فكان أولها الكتب السماوية على رأسها القرآن الكريم ثم النسخ الالكترونية للعهدين القديم والجديد لارتباطها بالتناصية في الديوان ، كما استندت على بعض دواوين الشاعر ماله علاقة بالديوان قيد الدراسة ، بالإضافة إلى ما كتبه الأدباء والنقاد العرب خاصة الفلسطينيون حول الشاعر وقد تقدم ذكر بعضهم.

ورمنا بهذا البحث أن يجيب عن إشكالية منبعثة من أهمية المنهج السيميائي حاولنا أن نقف على مكانة تجربة الشاعر ومدى استجابته لهذا المنهج:فكيف تمثل الشاعر موضوع الرؤيا في قصة يوسف عليه السلام ؟وهل هي رافد الحكائية والسردية والبكائية والملحمية في المتن ؟ وكيف ينعكس إسهام العامل السياسي والثقافي في التجربة الشعرية للديوان؟ كيف استطاع درويش أن يحمل مشروعه الشعري ويحقق التوازن بين الجمالي الفني وانكسارات الواقع وجدلية اليأس والأمل ، وبين حمل قضيته إلى عمق الوجدان الإنساني؟. وكيف استطاع أن يرتقي بالعادي واليومي إلى الأسطوري؟ وهل أضاءت ثريا النص الرئيسية- عنوانه -أغوار بنياته وما أهم تعالقاته مع النص ؟وما أهم الدلالات التي أفرزها التشاكل والتباين والتناص فيه؟ وما دلالة عودة الشاعر إلى الماضي والتاريخ؟ وما المباشر وغير المباشر في الظلال التاريخية والسياسية التي أفرزته ظروف المعاهدة ؟وما المشترك بين الشخصيات المسترفدة؟ وهل حقًا استطاع صبيئ رغوة الصابون أن يكتب إلياذة وملحمة شعبه على غرار هوميروس؟.

يتأتى لنا من خلال هذه التساؤلات دراسة جوانب مختلفة من الديوان مثلت المسارات العريضة لفصول البحث،ذلك أن الدراسة قامت على عدة فرضيات هي أن درويش في

ديوانه هذا عاد إلى التاريخ بعد أن خرج منه، ليجدل حكاية وملحمة وطنه المغتصَب مسترفدًا من التراث المثيولوجي واللاهوتي والتاريخي في تبلور نتاجاته المتأخرة، حيث يبدو عنوانه المتنّاص مع الآية القرآنية منفتحًا على رؤية الشاعر الخاصة ، وأن الفترة الزمنية التي تخلقَّ فيها الديوان حاسمة رسمت للمسار السياسي لفلسطين وعكست الخيبة والانكسار في نفوس كل محبِّي هذا الوطن لعقود تلت اتفاقية أوسلو أو ما زامنها.

وهو ما انعكس بداية على عتبات النصوص الفرعية ثم مضامينها وغناها بمدلولات النهاية والرحيل والانكسار في كثير من الأحيان وفي أحايين قليلة دالة على الأمل بالانبعاث والتجدد.

ولقد اقتضت سيرورة البحث اعتماد خطة تراوحت بين النظري والتطبيقي تأسّست متدرجة على ما سيأتي الوقوف عليه:

مقدمة عرضت لمحة حول الموضوع المطروق أهميته و أهدافه ودواعي اختياره و الدراسات السابقة وأهم مصادره ومراجعه، ثم الإشارة إلى الإشكالية والفرضيات المرجو طرقها، وخطة لمراحل انجازه والمناهج المعتمدة، بعدها إشارة لصعوبات البحث ثم كلمة شكر وعرفان.

مدخل نظري فيه عرض لتاريخ السيميائيات عند الغرب والعرب منها:

1- الاتجاهات السيميائية: أهم المرجعيات الإبستمولوجية والمعرفية لمؤسسها.

2- السميائيات التأويلية: المنطلقات الجمالية والدلالية من حيث الأصول.

3- المصطلحات السائدة: رصد أهم المصطلحات التي أفرزها هذا العلم.

4- الشاعر والديوان: تقديم لكليهما.

الفصل الأوّل: ودرسنا فيه سيميائية عتبته الرئيسية ثم الفرعية وعرضنا ما يلي:

1- المعنى المعجمي للعنوان: شرح الدلالة المعجمية لمادة عنن.

2- العنونة في الشعر العربي: جذور العنونة في التراث الأدبي.

3- وظائف العنوان: بنية تراكيبه في المدونة.

الفصل الثاني: اختص بالتشاكل والتباين من خلال الآتي:

1- في المهاد النظري.

2- في مهاد المدونة.

3- تشاكل العناوين .

4-دلائلية التشاكل والتباين في المتن الشعري.

الفصل الثالث: التناصية في الديوان وفيه نظرنا إلى :

1- جذور التناص وآلياته.

2- آليات التناص ومصادره التراثية والدينية والتاريخية.

أما الخاتمة رصدنا فيها أهم نتائج البحث المتوصل إليها التي تكشفت لنا من خلال تتبعنا وبحثنا وحرصًا على الاستقامة السليمة لمعالم البحث واستيعاب مراحله اعتمدنا منهجًا تركيبيًا جمع بين المنهج التاريخي وذلك من خلال تتبع نشأة المصطلحات والمفاهيم والمنهج السيميائي والذي يرصد سير الدلالة في النص ورصد بنيتها الظاهرة والعميقة وتحليل علاقتها، والمنهج الإحصائي وفيه تجميع لمختلف الدلالات والمعاني والألفاظ ذات العلاقة بأهداف الفصول، والمنهج الوصفي التحليلي أثناء البحث عن الظاهرة ومحاولة تفسيرها داخل القصائد، والمنهج الاجتماعي لتحقيق الصلة بين الظاهرة وقضايا المجتمع، وعليه فإن طبيعة الديوان اقتضت الاستعانة بهذا التنوع من المناهج لثراء جوانب المدونة وقابليتها للمعالجة والمدارسة بأوجه مختلفة.

والحقيقة الجلية أن مجال هذا البحث لم يكن هينًا أبدًا فقد واجهتنا صعوبات عدة أبرزها ما اتصل بتطبيق المنهج المناسب لذلك ارتأينا هذا التنوع ، كذا صعوبة التجرد من الذاتية .وقد مثلت سعة المعارف المتصلة بعناصر البحث التي صنعت روافدًا متسعة تتفرد كل واحدة منها بدراسة خاصة بها، وتعدى ذلك إلى البحث و اقتناء المراجع والمقالات والدراسات التي تناولت موضوع الدراسة، فمنها ما حصلنا عليه ومنها ما بقي بعيد المنال، ما جعل هذا البحث يمتد به الزمن لفترة طويلة تخللتها فترات كان يتحقق فيها مدارسته والبحث فيه ، وواجهتنا صعوبة أخرى في تصنيف رموز الشاعر وتقسيمها ولما يرومه البحث لكون بعضها عابراً للأمم كشخصيات الأنبياء وقصص الأساطير خاصة ما اتصل بالفصل

الثالث، والذي أوجب محاولة الإحاطة بالاتساع الثقافي الذي يتسع به درويش، كمعرفة أساطير كنعان وسومر وبابل والإغريق ومصر وقصص القرآن والعهد القديم والتراث الشعري.

وأما وقد هيأ الله لنا عز وجل الانتهاء من هذا البحث، ووضع لبنة أخرى لعلها تكون إضافة قيمة لا مزيدًا مماثلاً في سبيل دراسة مورثنا الشعري ونفائسه وتجلية جمالياته وأتمنى أن يجعل فيه ما ينتفع به، كما لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بوافر الشكر والتقدير لمن كان عونًا لي في تيسير عقبات انجاز هذا البحث وخالص الشكر والعرفان بالجميل للأستاذ المشرف الدكتور لخضر بركة الذي مدني بكل عون ، وسيحفظ العمل بصماته شاهدًا بها ما طال به الأمد، وأسأل الله لكل هؤلاء أن يجعل الثواب في ميزان الحسنات، وأتمنى أن يكون الله وليًا لتوفيقي وهو الموفق، وصلي الله على مُحَمَّد وعلى آله وصحبه وسلم.

مـــدخـــل

1. في مهاد المصطلح:

إن موضوع تاريخ السيميائيات من المواضيع التي سال حولها حبر كثير، ولعلنا قد نقع في التكرار إذ نتحدث فيه، لكن المقام يقتضي ذلك تمهيدا" للولوج إلى هذا العالم الواسع وعليه سنحاول الإيجاز واللجوء إلى القول المختصر، إذ سيكون من العبث أن نغفل في البحث الخلفية التاريخية والمنهجية التي نشأ في ظلها،وإذا نحن على يقين أننا نعيد ونكرر ما ذهب إليه سابقونا .

إن تاريخ السيميائيات ضارب بجذوره في الأزل فقد ظل مجالا قديماحديثا، فأما القديم يتمثل في التلميحات والفلاشات التعريفية سواء "عند الغرب أو العرب، أما حداثته فتتجسد في التقعيد لها والتنظير ووضع الأطر والتطبيقات، كما أنه من المصطلحات التي استخدمت في مجالات علمية متعددة في وقت مبكر خاصة عند العرب الباحثين .

وإذا عدنا إلى أوائل من ألمح إليه كعلم موجود فقد أجمع الباحثون أن الرواقيين هم أول من تناول كلمة علامة signe بشقيها "دالاو مدلولا" (signifiant-signifié).ثم إن العلامة لها علاقة بكل مناحي الحياة إذ لا تقتصر فقط في حيز العلامة اللغوية وقد أعتبر إيكو [1] أن العلامة عنصر داخل سيرورة دلالية بشكل صريح.

بعد ذلك تساؤلات القديس الجزائري أوغسطين (354-430) حول عملية التأويل وأهميتها وتمييزه العلامات الطبيعية والتواضعية كذا وظيفتها التواصلية عند الحيوانات والبشر[2]، ثم مرورا" بمرحلة التأمل في العصور الوسطى، وصولاً إلى انبثاق وتشكل مصطلح السيموطيقا(semiotics)، حسب ما يشير إليه حنون مبارك وذلك عند جون لوك وهو من وضع اسم العلاماتية بوصفها معرفة العلامات [3]ويشير ذات المؤلف إلى أعمال فيكو ولايبنز ونظريته حول علاقة السيميولوجيا بكل أجزاء النسق، بعدها تأتي جهود الفيلسوف هوسيرل في دراسته السيميائيات.

---

(1) ينظر جوزيف كورتيس، السيميائية أصولها وقواعدها ، ترجمة رشيد مالك. منشورات الاختلاف .الجزائر 2002. ص21_22 .

(2) منذر عياش، العلاماتية وعلم النّص، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1 ،2004 ص15 .

(3) أمبرتو إيكو العلامة تحليل المفهوم و تاريخه ،ترجمة سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي، دار الكلمة، بيروت ،ط1،2007 ،ص51 .

أما تداول العرب لهذا المصطلح لأنهم عرفوه و مارسوه في حياتهم قبل أن تقعد له القواعد وتوضع له الأصول ومن العلماء نجد جابر بن حيان الذي كان عنده المفهوم قريبا"من معنى السحر عندما تحول عنده علم الكيمياء إلى علم السيمياء، ثم نلفي استعمال الجاحظ لماعرف البيان أنه"كل شيء كشف لك قناع المعنى"[1]، ثم فصل الإشارات الحاملة للمعنى وعددها في خمس: اللفظ والإشارة والعقد والخط والحال [2] ، هذه الإشارات التي تنقل المعنى،كانت تستر أموراً وتلمح إليها فقط ، يجعلنا نتذكر أحد أنواعه كالكناية التي تشير إلى معنى حقيقي متسترة على معنى آخر هو المراد، وهي صورة تكمن بلاغتها في إعمال الذهن وإثارة المتلقي، وفي كثير من الأحيان عدم التلفظ/الإشارة إلى معاني قد يعافه الذوق أو يُتحفظ بها ومقابل هذا في القرآن الكريم له مواضع كثيرة كقوله تعالى: « **أو لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ**» ، « **أو جَاءَ احَدٌ مِّنكُم مِّنَ الْغَائِطِ**» « **وَرَاوَدَتْهُ التِى هُوَفِى بَيْتِهَا**»، وفي مجال آخر نرى العرب قد وصفوا للحب علامات ومراتب كان يقول ابن عبد ربّه :

وَلِلْحُبِّ آياتٌ إذا هيَ صَرَّحَتْ... تَبَدَّتْ علامات لهَا غُرَرٌ صُفْرُ

فَباطِنهُ سُقْمٌ وظَاهِرُه جَوًى ... وَأوّلهُ ذِكْرٌ وَآخِرُه فِكْرُ .

كما تحدث ابن سينا عن اللفظ بوصفه "رمزا" وعن المعنى بوصفه "مدلولا"، وفي مخطوط له عنوانه "كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم"في فصل مُسمى علم السيميا" والذي يقصد فيه كيفية تمازج القوى التي هي جواهر العالم الأرضي يحدث لها قوة يصدر عنها فعل غريب وهو أيضا "أنواع فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة عدم الخلاء، ومنها ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة والأول من هذه الأنواع هو السيمياء بالحقيقة والثاني من فروع الهندسة " [3].

---

(1) الجاحظ، البيان و التبيين، تح عبد السلام هارون ، مصر ،ج1 ، ط1 . ص75_85.

(2) م ، م ، س . ص75-85 .

(3) جوزيف كورتيس وآخرون، السيميائيات أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد مالك، ص23.

أما حديث ابن خلدون عن أسرار الحروف في مقدمته عندما يقول :" المسمى بالسيمياء نقل وصفه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصوف ...فحدث بذلك علم أسرار الحروف وهو من تفاريع السيمياء لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله"[1] ومن كل ما تقدم نلفي السيمياء عند العرب في علوم المناظرة والأصول والتفسير والنقد وعلم الدلالة الذي يدرس اللغة وأثرها .كما نلفيها في علوم السحر والطلسمات وأسرار الحروف كما سلف الذكر. وبمعنى العلامة والسمة كما ذكر ابن منظور في قول الشاعر :

ولَهُمْ سِيمًا إذا تُبْصِرُهُمْ ... بَيَّنَتْ رِيبَةَ منْ كان قدْ سَأل

وهذا قريب أو مماثل لمعنى السمة الذي يميل إلى الإشارة و الإحالة.

رغم ذلك بقيت المعرفة السيميائية عبارة عن شذرات متماهية ودليل على تأمل الفكر الإنساني للعلامة، غير محددة القواعد متعددة المجالات، حتى تهيأت لها الظروف لتصبح علماً مستقلاً له تحديداته واصطلاحاته في أعمال كل من العالمين الأمريكي شارلز سندرس بيرس CharlesSanders Peirce(1839 _1914) واللغوي المعروف السوسري فرديناند دي سوسيرFerdinand deSaussure (1913-1957)، وهما من سيؤسسان لهذا العلم الذي كان منطلقه لغوياً لسانياً عرف بعلم السيمولوجيا.

وعليه درج نقاد فرنسا وأوربا عامة، أما عند بيرس فكانت أسسه تعود بجذورها إلى الفلسفة والمنطق وسماه بالسيميوطيقا وهو ما يوظفه نقاد أمريكا . وعموماً كلاهما أسس لعلم نقدي لغوي هو السيميائية أو علم العلامات .

وسيكون أول ما نعرج إليه هو ملاحظات سوسير حول العلامة، وتنبؤاته حولها في حديثنا في المحطة الثانية بعدها نوسع الحديث نوعاً ما لنظرية بيريس التأويلية لأنها تتناسب ما نطمح إليه في معالجتنا لديوان "أحد عشر كوكبًا" .

---

[1] منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص17.

2. الاتجاهات السيميائية :

تأسست هذه الاتجاهات بحسب اختلاف المرجعية المعرفية والإبستمولوجية لمؤسسيها فأما الأول فيعرف بسيمياء التواصل ومن أهم رواده بريتو وجورج مونا واندريه مرتيني وبويسانس، يستمد هذا الاتجاه مرجعيته من لسانيات سوسير مستندين على آخر ما توقف عنده ونقطة الارتكاز في نظريته اعتبار اللغة نظام من الإشارات التي يعبر بها عن الأفكار[1] والجملة الأخيرة في هذه العبارة ما يحيل إلى العملية التواصلية الأساسية للغة ، فوظيفة "اللسان في الأساس هي التواصل ولا تختص هذه الوظيفة بالألسنية، وإنما توجد أيضاً في البنيات السيميائية التي تشكلها الأنواع الأخرى غير اللسانية " [2] فاللغة تؤدي وظيفتها عن طريق سبل لسانية أو غير لسانية،كان تؤدي بالتلميح والإشارة وغير ذلك .

فكان إذن أهمية هذا الاتجاه البحث عن طرق التواصل كما يذهب إلى ذلك بوسانس ويشرحه "لدراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي تتوخى التأثير عليه" [3] وبذلك يشترط القصدية في العملية التواصلية.

وعلى الجهة الأخرى نجد أصحاب اتجاه سيميائية الدلالة، وينطلق من لبنة المنهج السيميائي وهي أساس هذا الاتجاه في كونها تحمل دلالات مختلفة تفهم بطرائق عدة وتحتمل تأويلات أكثر بحسب السياق الذي ترد فيه وعلى رأس روادها بارت، منطلقا من ردة فعل تقوض ما جاءت به لسانيات سوسير " أن السيميولوجيا نفسها استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات التي أصابها التفكك والتقوض"[4]، إذ لا يقيم أصحاب هذا الاتجاه فصلا بين الدليل والأمارة سواء حملت القصدية أم لا في التواصل، ثم يجعلون للبيئة الاجتماعية علاقة وثيقة للمعنى المعجمي، ولذلك يضع بارت تصنيفا للأربع ثنائيات يستوحيها من الألسنة البنيوية: اللغة والكلام/ الدال والمدلول/ المركب والنظام/التقرير والإيحاء.

---

(1) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط1، 2010 ، ص85 .

(2) جوزيف كورتيس وآخرون، السيميائيات أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد مالك ، ص31 .

(3) م.م.م.م ص87 .

(4) م .م.س، ص91 .

يبقى الاتجاه الثالث الذي يجمع بين الاتجاهين السابقين، وينهج نهجاً تطبيقياً وهو سيميوطيقيا الثقافة، يدين في مرجعيته إلى الأشكال الرمزية عند كاسرير وفلسفة ماركس وأهم رواده يوري لوتمان، إيفانوف، تودوروف ،أمبرتو إيكو.

تعتبر سيميوطيقيا الثقافة "الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية والثقافة عبارة عن إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها وتذكرها [1]. أكد هذا الاتجاه أن اللغة هي أساس كل الأنظمة السيميوطقية ودورها في حفظ الأفكار ونقلها،كما أعطوا الأهمية للعديد من عناصر الثقافة ووضعوا لها دراسة سيميوطقية وأهمها: النص الصورة، الإشهار ...

ثم إن الحديث عن هذه الاتجاهات يأخذنا إلى إلقاء النظر على سيميائية جوليا كرستيفا التحويلية ومشروعها المتمثل في قلب الطرح السوسيري، حينما عمّمت اللسانيات وخصصت السيميائيات ودمجها في باقي العلوم أي تحليل الخطاب تجاوزاً للحدود الجغرافية للجملة نظراً لتلاقحها مع علوم كالرياضيات، اللغة البلاغة، المنطق وعلم النفس مع حفاظها على طبيعتها وتطمح إلى رد الاعتبار للذات التي ألغتها الماركسية وتعتبر النص ممارسة دالة، تجمع بينه وبين الذات التي يوزعها توزيعاً سيميائياً بطريقة رمزية وتقيم تساؤلات حول دور اللاشعور.

تهدف من ذلك إلى أن الذات هي التي خلقت هذا العمل الذي لا يتصف بالثبات والخروج عن المعيارية خاصة النص الحداثي هذا "وإن كان النص قدّ من كيان لغوي فسيظل نسقاً مفتوحاً مليئًا بالفجوات والثغرات وهذا سر جماله وأساس أدبيته "[2] وقد طرح مشروعها مصطلحات عديدة كالتدليل، النص التام أو الظاهر، النص الخداج، التناص وهو من أشهر المصطلحات وأكثرها تداولاً وتطبيقاً ويعد امتدادًا لمفهوم الحوارية عند باختين، وكل كاتب يموج في مجموعة من النصوص والخطابات الموجودة قبلا، إذ إن التناص مفهوم سيميائي يرفض واحدية النص، وهو كما يسميه مُحَّد مفتاح فسيفساء الاقتباسات.

---

[1] جوزيف كورتيس وآخرون، السيميائيات أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد مالك، ص32 .

[2] أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية ، دار الغرب للنشر والتوزيع ،2001 . ص236 .

أما غريماس فيذهب وهو صاحب السيميائية المحايثة منطلقاً من أهمية علم الدلالة ويسند لها مهمة وصف عالم الدلالات المحايث ولهذا يعتبره "محاولة لوصف عالم الصفات المحسوسة" [1] مميزاً في ذلك بين نمطين من الوحدات الدلالية "انطلاقاً من الخصائص الذرية ذات الطابع الكوني صعوداً إلى الوحدات الأكثر تعقيدا وذلك اعتمادا على التقابلات الموجودة بين المدلولية "[2] ، وهذا يحيل إلى المربع السيميائي الذي أشتهر به حيث يقيم تعارضات رباعية كأسود أبيض، لا أسود لا أبيض وهي الشروط التي بواسطتها يتم تلقي المعنى وتتم وفق المبدأ المحايث وصف الأشكال الداخلية ببنية النص .

إن المصطلح الذي يطرحه بيرس السميوزيس وبموجب الحركية والدينامية التي تثيرها دلالات العلامة و التوالد الذي تنتجه هو ما يخلقُ علاقة مع العملية التأويلية، فالتأويل هو "زحزحة للعلاقات وتغيير للواقع، وإعادة لترتيب عناصر العلامات"[3] والتأويل له صلة وثيقة بمفهوم الدلالة لأن الكلمة ليس لها حد للتعيين تنتهي إليه وهذا سبب اختلاف تفسير الكلمة من شخص لآخر.

فسيرورة بيرس ما انطلق منه شارل مورس محدداً ثلاث فروع للسيميائية وهي : المستوى التركيبي ويتمثل في دراسة العلاقات الشكلية بين العلامات ، فأما المستوى الدلالي ينظر إلى علاقة العلامة بالأشياء، وأما المستوى التداولي ينظر إلى علاقة العلامات بمؤوليها وعليه فعلم السيمياء يقوم بدراسة السلوك الإنساني لأنه مرتبط بالثقافة، وهذا السلوك تتم دلاليته إذا كان ذو خلفية قصدية، ودرها في هذا كله إنتاج التساؤلات .

---

(1) جوزيف كورتيس وآخرون، السيميائيات أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد مالك، ص47 .

(2) سعيد بنكراد السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 2005 ، ص147 .

(3) م.م.س . ص147 .

3. سيميولوجيا سوسير :

كانت إسهامات سوسير(sausseur) اللسانية لبنة محورية في التأسيس لمنهج نقدي ولغوي أفادت منه البحوث اللغوية وهو علم العلامات أو علم السيميائية semiology وهو نفس العلم الذي كان يؤسس له بيرس في نفس الفترة ، وكلاهما لم يتعرف أو يقرأ للآخر وكلاهما انطلق لتأسيس معطيات العلامة وتصنيفاتها ومداخلها وميادين تطبيقها وتنظيرها .

وقد أدرك سوسير مبكراً في تأملاته للعلامة لما أيقن أن التواصل يتم عن طريق إشارات لغوية وغير لغوية، حيث إن اللغة تعتبر "نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار وإنها لتقارن بهذا مع الكتابة ومع أبجدية الصم-البكم ، ومع شعائر الرمزية ومع صيغ اللباقة ومع العلامات العسكرية إلى آخره، وأنها لتعد فقط النسق الأهم من كل هذه الأنساق وأننا لنستطيع إذن أن نتصور علماً يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية، وأنه سيشكل جزءاً من علم النفس العام، وسنعطي لهذا العلم اسم العلاماتية (من اليونانية sémeion علامة)"[1] محدداً بذلك وجود هذا العلم ومجاله وموضوعه .

لقد تنبأ سوسير للسيميائية ونادى بحقها في الوجود حتى قبل ولادة هذا العلم وقد بيَّن أصله وحدد موضوعه " وأنه سيعلمنا مما تتكون العلامات وأي القوانين تسوُسها ، ولأنه مازال غير موجود فيمكننا القول إنّه سيوجد ولكنه يمتلك الحق في الوجود، إذ إن مكانه محدد مسبقاً "[2] ، وأقر أنها أعم من اللسانيات التي هي جزء منها " اللغة ليست إلا جزءاً من علم العلامات والنظر إلى علم العلامة بوصفه فرعاً من علم اللغة العام وبالضبط ذلك القسم الذي يتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة "[3].

ولعله من الأهمية بما كان أن نشير إلى ثنائية سوسير التي تذكر كلما ذكر، وهي العلامة اللغوية بشقيها الدال والمدلول وذلك أنه يرى "اللغة مستودع من العلامات والعلامة وحدة

---

(1) سعيد بنكراد السيميائيات والتأويل، ص17.

(2) فيصل الاحمر معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2010 ، ص24 .

(3) م.م.س . ص44 .

أساسية في عملية التواصل بين أفراد مجتمع معين، وتضم جانبين أساسهما الدال والمدلول "[1] ، فيكون الدال هو الصّورة الصوتية، والمدلول هو ما تثيره أو تحدثه هذه الصورة في ذهن المتلقي، أما العلاقة بينهما فاعتباطية وهذا ما يقرره سوسير" أما الرابط بين الدال والمدلول فهو اعتباطي، فالعلامة الألسنية اعتباطية"[2] ، فقد أولى سوسير الأهمية الكبرى للعلامة داخل النظام في النص، من غير الارتباط بعلم المرجعية، وهذا النظام مترابط ومتماسك وتلتقي اللسانيات والسيميائيات في ما اعتبرته الأولى اعتباطية العلامة اللغوية بينما تنتج هذه الصفة الدوال مدلولات أكثر وهذا ما تنهض عليه العملية التأويلية في المنهج السيميائي .

إن جهود سوسير في مجملها كانت تصبو لغاية واحدة هي قوننة ومنهجة الدراسة اللغوية التي استنتج أنها لا تخضع لذلك ، وهذا كان أكبر دافع له لإدخاله عليها الجانب العلمي المنظم منطلقاً من خلفيته المعرفية الناتجة عن احتكاكه بالفيزياء وعلم الاجتماع ملاحظاً في ذلك ما وصلت إليه تلك العلوم من الرقي والعلمية .

---

[1] جوزيف كورتيس وآخرون، السيميائيات أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد مالك، ص30 .

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات ،ص48-49 .

4. الأسس المعرفية والفلسفية ومراتب العلامة في سيميائيات بيرس :

إن نظرية بيرس(peirce) السيميائية يدين بها إلى الفلسفة، الرياضيات، المنطق والعلوم خاصة أعمال الفلاسفة ككانط وأرسطو، إذ تتموضع هذه النظرية في ثلاث مراحل كما نهج إلى ذلك الناقد مُحَمَّد مفتاح ويمكن إجمالها كما يلي:[1]مرحلة مراجعة المقولات الكانطية في سياق المنطق الثنائي ، حيث استخلص أن المشروع الفلسفي عنده هو التوفيق بين العقل والتجريب أي النظري والتطبيقي .

يقترح بيرس تعويض المنطق الأرسطي بمنطق العلاقات، وفي هذه المرحلة يتأسس تصوره الثلاثي للعلامة ويؤكد أن المنطق يماثل مفهوم السيميائيات وليس المنطق "بمفهومه العام إلا اسماً آخر للسميوطيقا"[2] يطور بيرس نظريته حول مراتب العلامات ،وقد غذت هذه المرحلة مراسلات "لايدي وابلي" أن الخلفية الفلسفية لبيرس هيأت له تفكيراً واسعاً قادراً على الاستنباط والتقسيم ولهذا اشتهر عنه كثرة التفريعات فإنه يعترف "بتنوع العلامات وبعدم اختزالها إلى طريقة عمل العلامة اللسانية، وأن بيرس إذ يجعل مختلف المعايير تتقاطع، فإنه ليصل بها إلى ستسة وستين نوعاً من العلامات"[3]، فنجد مثلا من أنوعها:العلامة النموذج، العلامة المتواترة، العرفية، المتفردة، النوعية، الأيقونة، الأثر، الرمز .

تأخذ سيمياء بيرس طابعاً شمولياً، فلا تستثني شيئاً من موضوعها فنجد الرياضيات/ الأخلاق، الميتافزيقا/اقتصاد، التاريخ وغيرها، وأن استنادها على سياق فلسفي تفسيري منبثق من الإشكال الإدراكي في فلسفة أرسطو فهو يستلهم من كانط وهيغل ، وهذا ما يجعله ينحو منحاه في تصنيف العلامة وتحديدها من إيمانه بوجود ثلاث مقولات ومعناها أنماط الوجود :"ووجود الإمكان النوعي الموضوعي، ووجود الواقعة الفعلية، ووجود هذا القانون الذي سيحكم هذه الوقائع استقبالاً"[4].ويقابل هذا عند بيرس ثلاثية : الأولانية، الثانيانية، الثالثانية .

---

(1) جوزيف كورتيس وآخرون، السيميائيات أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد مالك، ص26 .

(2) ينظر سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1. 2005 .ص53 .

(3) منذر العياشي، العلاماتية وعلم النّص، ص17 .

(4) م.م.س . ص53 .

فالأولى هي كينونة بشيء حامل لقدرات تجعله يوجد أولاً ما يسميه بعالم الممكنات وأما الثانية فهي تحقِق للأولانية الوجود في الزمان والمكان، أما الثالثة فهي مقولة الوعي الرابطة بين الشيء كإمكان كيفي مجرد وبين تحققه الفعلي [1].

ولكي يحقق بيرس توظيفاً منهجيا وتطبيقا سيميائياً لتصور العلامة، واضعاً لها كياناً ثلاثي الأبعاد فهي كل شيء يحدد شيئاً ثانيا للإحالة إلى شيء ثالث يحيل عليه الشيء الأول ذاته وبنفس الطريقة وهو ما ينتج عنه التصنيف الثلاثي "ممثلة (Representamen) وموضوعة (Objet) ومؤولة (Interprétant) وهذه الثلاثية تقيم علاقات متبادلة فيما بينها لانهائية لإنتاج الدلالة وهذه العلاقات أو السيرورة هو ما يصطلح عليه بيرس بالسيميوز (sémiose) وقد اعتبره أساس السيميائيات، فهو الذي يحدد علائمية العلامة " أن السيميوز تتحدد باعتبارها سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة، وتستدعي تضافر ثلاثة عناصر: الماثول والموضوع والمؤول، وهي عناصر تشتغل ضمن حلقة يحيل كل عنصر داخلها على عنصر آخر، والعلامة لا يمكن أن تكون علامة إلا إذا كانت جمعاً وربطا بين هذه العناصر الثلاثة "[2]. وبهذا التسلسل والتلاحق يجعل علم السيميائيات علما قائمًا على دراسة السلوك الإنساني، لأنه مرتبط بالثقافة وهذا السلوك تتم دلاليته إذا كان ذو خلفية قصديه ذات دور في إقامة التساؤلات والتفاعل مع قضايا المعنى وإشكالياته وطرق تداوله وتلقيه .

5. السّيميائيات التأويلية:

هذا الحديث يجعلنا نعرج على جانب هام هو التأويل أو السميائيات التأويلية ورغم أن لها منطلقات جمالية ونظرية دلالية من حيث الأصول والامتداد ، تعود لنظرية بيرس الظاهراتية ثم من بعده إمبرتو إيكو ويوري لوتمان وغريماس ، ورمزية كاسرير.

للتأويلية أيضاً أصول أخرى معرفية وبدائية هي توظيفات دينية قديمة ترتبط بالمصطلح المعروف بالهيمينوطيقا ، هذا المصطلح لاهوتي يشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب

---

[1] منذر العياشي، العلاماتية وعلم النّص، ص74 .

[2] م.م.س . ص76 .

أن يتبعها المفسر اللاهوتي لفهم النص الديني المقدس"[1] ، كما يعني أيضاً إبراز الجوانب اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل، أو لنقل هو ما يعمد إلى تحديد مقاصد العمل الفني من خلال اللغة ، ثم إن لها جذوراً ترجع إلى التأويلات الرمزية التي تناولت أشعار هومر في القرن السادس عشر قبل الميلاد ، ثم في أعمال الفيلسوف أفلاطون الخاضعة لنظرية المحاكاة والدعوة إلى الحقيقة المتخفية وراء عالم الظواهر ، بينما أرسطو فتتحد مجالات التأويل في ثلاث هي: المؤلف / النص/ الناقد.

وتجدر الإشارة إلى أعمال الفلاسفة الألمان اعتباراً أن الفلسفة الألمانية ما أخرج مفهوم الهيمينوطيقا من محيطه اللاهوتي إلى مجال الفنون والعلوم والأدب ، خاصة ما ظهر في أعمال الفيلسوف "شيلر ماخر" لأنه ارتكز على تحليل النصوص على جانب اللغة ذات الشقين الذاتي الخاص بما يحتفظ به المؤلف لنفسه وموضوعي يفصح عنه ، ويتناوله المتلقي في عمليته التأويلية لقصد المؤلف[2] وهذا يشرك المتلقي في تأويل النص وفتح مغاليقه والإفضاء على مكنوناته وأسراره ما يحقق المتعة للكاتب والمتلقي .

ثم إن الفلسفة الألمانية آثرت هذا الطرح وأغنته من خلال تجاوزات فلاسفتها التلاميذ لأساتذتهم أمثال تجاوز "ديلتي" لأستاذه"شيلر ماخر" و "غادامر" لأستاذه "هايدغر " .

وللتأويل أيضاً حضوره في قراءات العرب خاصة علماء اللغة القدامى، وعلى وجه التحدِيد في أعمال المفسرين للقرآن الكريم وخطاباته المختلفة كمقام القصص أو الأحكام ثم ما نشأ من فرق كلامية كالمعتزلة وأصحاب الملّل والنّحل والمتصوفة وغيرهم .

ومن جهة أخرى حضر التأويل حضوراً عميقا في دراسات اللغويين والبلاغيين كطريقة أسعفتهم في التعبير عن الصيغ المجازية، فالبلاغية في أشمل أطروحاتها طرح المعنى للتدليل عن معنى آخر لأنها تركز أساساً على المماثلة والمشابهة مع عدم إرادة المعنى الأصلي وهو ما يعبر عنه بالمجاز .

---

[1]. فيصل الأحمر، معجم االسيميائيات، ص181 .

[2]سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2000 ، ص47 .

على هذا ارتبطت العملية التأويلية فيما بعد بالنصوص الإبداعية من شعر وسرد لأن الإبداع في المحصلة حلم أو رؤية ، وهذا الارتباط يستند إلى ما يلمحه ويتفطن إليه الذوق الذكي والحاذق ، وهو المرجعية في إدراك البعض لجوانب ما في العمل الفني لا يدركها أو يراها شخص أخر .

من خلال ظلال تكتنف الكلمة أو الجملة أو المعنى وحتى الصورة الفنية، وهذا يعني أن لهذا العمل مولدين أو منشئين هما : مولد أول لحظة القول أو الكتابة ومولد ثانٍ هو خلق الدلالة، وما يجعل التّأويل كما ذكرنا خاضعاً لكون الكلمة/العبارة لا تقف عند حدود التعيين لأنها تباشر النص كخزان دلالي .

وهذا ما يغذي الفعل التأويلي في استثماره تشكل المعنى ضمن أفعال وممارسات ما يجعل إذن السيميائيات التأويلية مجالاً من المعرفة لا يقصي من الممارسة السياسية الإنسانية جزءاً مهما كان حجمه، معتبرة أن ما تنتجه الثقافة علامة تحمل هويتها وتكشف عنها "كالبكاء و الضحك والفرح واللباس وطريقة استقبال الضيوف وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية والأشياء التي تتداول فيما بينها ، وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنية كلها علامات تستند إليها في التواصل مع محيطنا"[1] وذلك يصنع سلوكا سيميائيا في التعاطي مع كل مظاهر الحياة والثقافية والاجتماعية من ممارسات دائمة وواقعية ، والكيفية التي يتعامل بها والطريقة التي يؤطر بها ما يحيط به .

6. المصطلحات السائدة :

وهي أهم المصطلحات التي تمخضت عن هذا العلم وسنلاحظها عند مؤسسي العلم دون الخوض في دلالتها عند باقي العلماء ومن أهمها :

العلامة(signe): والتي تعتبر المفهوم الأكثر تمحوراً وتمركزا وتداولا في مجال السيميائيات وقد أفرد لها أمبرتو إيكو كتاباً كاملا تناول تاريخها ومفهومها ، حيث يسقطها في قصة رجل سماه سيغما اشتقاقا من العلامة، ليؤكد في الأخير نظرته للعلامة كونها موجودة كلما استعمل الإنسان شيئًا ما محل شيئًا آخر .

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها ، منشورات الزمن، الدار البيضاء ، 2003 ، ص18 .

وتهتم هذه الأخيرة بجانبين على درجة كبيرة من الأهمية فالأول "أنطولوجي" وينظر إلى طبيعة العلامة وماهيتها وعلاقتها بما حولها وهو ما تناوله بيرس واهتم به ، والثاني "برغماتي" ويهتم بمدى فاعليتها والكيفية التي توظف وفقها ، وهذا ما نهج إليه سوسير في تركيزه على تواصلية العلامة وعلاقتها ببعضها البعض أي في ربطها بين ثنائية سوسير المعروفة الدال والمدلول، فالأول صورة سمعية تولدها الأصوات، والثاني صورة ذهنية تثيرها هذه الأصوات ولا تكسب مفهومها إلا داخل المجال اللغوي .

وتكمن القيمة السيميائية في تلك العلاقة القائمة بين الثنائيتين مغفلة ذلك الجدل حول اعتباطية العلامة أم لا، بينما يتجاوز طرح بيرس في تناوله للعلامة الثلاثي التفريع لأنواعها وهي :

-العلامة الأيقونية (Iconic Signe) مثل الصور ، الرسوم البيانية ، الخرائط ، المجسمات وتحاكي أو تشبه ما تشير إليه، كالصورة في التلفزيون .

-العلامة الإشهارية(Indexical Signe) كما يشير الدخان إلى النار .

-العلامة الاصطلاحية أو الرمز (Symbole) لا يكون بينها وبين ما تدل عليه محاكاة إنما اصطلح عليه ومنها الاتصالية كإشارة المرور والإرشادات واتصالية جمالية كالصور الفنية والتماثيل، ويمضي بيرس في تفريعه الثلاثي واضعاً لها ثلاث أبعاد وهي : الممثلة التي تحدد شيئا ثانيا، الموضوعة المحال إليها، والمؤولة التي تحيل إلى الأول وفي هذه العلاقة تتولد مستويات ثلاث: التركيبي ، الدلالي والتداولي .

السّيميوز(Sémiosis): وهو المصلح الذي يعتبر بيرس رائده وواضعه حتى أنه يذهب البعض إلى اعتباره أساس سيميائياته والرابط بين الممثلة والموضوعة والمؤولة أي"السيرورة التي تقود إلى إنتاج دلالة ما، أي إلى تأسيس العلاقة السيميائية، ماثول، موضوع عبر عنصر التوسط الإلزامي المؤَوّل"[1] .

لكن المصطلح تجسد بمقتضاه عند سوسير لما اعتبر أن الدَّال والمدلول في مجموعهما يساويان العلامة اللغوية، وسيرورتهما تتحدد داخل الحيز الاجتماعي وهو ما يشترك فيه مع

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص19.

بيرس الذي يرى أن السّيميوز يتجسد في السياق الثقافي والاجتماعي وهذا ما يجعل المعنى الناتج مختلفاً من مجتمع إلى مجتمع[1] ، وإلى جانب ذلك يعتقد بيرس بلانهاية السّيميوز باعتباره منتج للدلالة التي هي فعل منتج داخل السيرورة لا جاهزة بشكل مسبق[2].ومن خلال تضافر الممثل والموضوع والمؤول وبقدر ما كان معقداً وغامضاً ومتشعب المسارات كان التأويل غنياً [3] حافلاً ومتنوعاً ومشوقاً.

الدلالة (La signification): من المصطلحات أيضاً المتداولة في المجال السيميائي كما أشرنا سابقاً هي ما ينتج عن سيرورة إنتاج المعنى، ما يذكرنا بقول عبد القاهر الجرجاني لما تناول دلالة اللفظة التي لا تستقر على حال عندما قال "إنها تعطيك الكثير من المعاني ليسير من اللفظ حتى يخرج من الصدفة الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنوعا من الثمر"[4] إذاً اللفظة حرة جامح تتألق في التوظيف والاستعمال .

المعنى(Le sens) : وهو مصطلح مقترن بسابقة، حتّى أن الكثيرين لا يفرقون بينهما بينما يرى البعض فرقاً كبيراً لهما ، وهذا يستدعي إلى الذاكرة منهج عبد القاهر الجرجاني في تناوله المعنى ومعنى المعنى.

فالمعنى هو الذي تتحرك إليه الألفاظ بغير واسطة، أما معنى المعنى من اللفظ ثم يأخذ ذلك المعنى إلى معنى آخر[5] ، والمعنى عند آخرين اصطلاحيٌّ صافٍ لم يكتسب دلالته أو تشكله داخل سياق معين ، فاللفظة براقة جذابة تكسب ألقها ضمن جملة أو عناصر لسانية معينة .

7. الشاعر والديوان :

انطلاقاً من هذا الاكتشاف المنهجي لمحطات السيميائية ومصطلحاتها، فإننا نروم بالبحث في هذا المجال لمكاشفة العالم الشعري للشاعر محمود درويش الذي طالما أثارت

---

(1) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص193-194 .

(2) سعيد بنكراد ، السيمياء والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص173 .

(3) ينظر م.س .ص173 .

(4) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، المنار.ط2. ص33 .

(5) ينظر م.س . ص173 .

قصيدته فضول الكثير من الأقلام، وما دام الأمر كذلك فإننا نرى أنسبية قراءة ديوانه "أحد عشر كوكبًا" بالإجراء التأويلي الذي ينفتح على العالم الشعري لما يثيره من تساؤلات حول النص كذا تعدد أدواته كالتناص، التشاكل والتباين، وكلها تمنح القارئ/ الناقد/الباحث آفاقاً واسعة لولوج عالم القصيدة .

ودرويش الشاعر الذي ينماز أنه المبدع الذي حمل وطنه وقضيته وشعبه ومن بعدها حمل ذاته، مطلاً بهذا كله على معاناة الإنسانية والبشر وهسهسات آلامهم المبتورة البوح وأمالهم السجينة التي تتحرر فقط في أسطره الشعرية، وهو ثابت اليقين ثقل الحمل وصعوبة المهمة، وما أصعب أن يكون المرء فلسطينيا وأن يكون الشاعر فلسطينيًا إذ عليه أن يكون داخل نفسه وخارجها في أن يحقق الجمالية والفاعلية معا، عليه أن يترك سياسة الأسطورة ويستبصر شعرية الواقع، عليه أن يكون اثنين في واحد، شاعرا وسياسياً [1] وهي لسان حاله موجها دفقه الفكري وإلهامه الشعري غافلاً غوايات الشعر ونزواته.

فقد عمل على أن لا تكون القضية عكازاً لتجربته، فقد فرض نفسه شاعراً له شهرته العربية والوطنية ولم يصدر بعد إلا ديواناً واحداً لكن تظل من غير أن يدري أنه وجه من وجوه القضية الفلسطينية، لا يفارقه ظلها .

وقد وفرت القصيدة العربية الانتشار والنجاح والإبداع والحظ والتجدد[2] ، وهذا أكد اليقين عند محمود درويش أنه ينتمي لشعب قوي ورائد ، وقد ذكر ذلك في مؤتمر صحافي قوله:"إنني لا أنتمي إلى شعب يستجدي الرحمة ويطلب الحسنات، بل إلى شعب مقاتل"

فقد آمن أن الشاعر مقاتل بطريقته، وأثبت التاريخ في كل أمة الخوف والتوجس والغدر الذي يحيكه العدو بكل أطيافه اتجاه شاعر هذه الأمة أو تلك، وقد خاطب درويش الشاعرة الفلسطينية "فدوى طوقان" يوما فقال :

لمْ نَكُنْ قَبل حُزيران كَأفْراخِ الحَمَام

ولِذا ،لمْ يَتَّفَتَتْ حُبَنا بينَ السلاسلْ

---

[1] هاني الخير ، رحلة عمر في دروب الشعر ، دار فليتس.،ط1. الجزائر. ص07 .

ومحفوظ كحوال . أروع قصائد درويش نوميديا للطباعة 2009. ص03 .

[2] رجاء النّقاش ، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر ، بيروت 1972 .ص87 .

نَحنُ يا أُخْتاهُ ، منْ عشرينَ عَام
نحَنُ لا نَكتبْ أشْعـاراً
وَلكِننا نُقـاتِلْ[1]

شاعر ينطلق من بداياته كإنسان عانق روح الأرض ونشأ في خضمها ببساطة القروي وببساطة القرية أيضاً ولد الشاعر محمود درويش في قرية البروة، الوادعة الهادئة في مارس 1941، غير بعيد من عكا، وسرعان ما أقض احتلال الصهاينة هدوئها محولينها إلى قرية "أحيهود" .

فذاق درويش مرارة التشرد وبعدها قساوة المنفى، بداية من قريته إلى لبنان ثم منها إلى قرية دير الأسد بفلسطين، حيث عرف المنفى داخل الوطن، أزهقت بداخله الطفولة الهنية ودخل عالم الكبار وهموم اللجوء، ورغم ذلك زاول دراسته هناك حتى حصل على شهادة الثانوية العامة، ثم سافر إلى موسكو لإنهاء دراسته الجامعية، بعدها تنقل في عدة دول عربية كالقاهرة، لبنان وغيرها حيث استقر بها حتى الاجتياح عام 1982.

أحب درويش شيئين في حياته هما الرسم والشعر وكما أبدع في الشعر أبدع أيضاً في الرسم إلا أنه تخلى عنه لتكلفة أدواته ودخل والده الضعيف ، وهذا حزّ في نفسه كثيراً وآلمه درجة البكاء، فتفرغ لكتابة الشعر حيث شجعه معلموه، لكن هذه الكتابات الصغيرة سببت له أول مواجهة مع العدو الصهيوني في مرحلة الإعدادية بعد قراءته لشعر مناهض للاحتلال، استدعاه الحاكم وهدد بطرده والده من العمل[2] فأيقن ذلك الحين "أن الشعر حكاية أكثر جدية مما كنت أعتقد وكان علي أن أختار أن أواصل هذه اللعبة الأكثر جدية مما أتصور، أو أن أتوقف عنها، وهكذا علمني الاضطهاد بأن الشعر قد يكون سلاحًا"[3]، لكنه واصل كتابته الشعر ومعه تواصلت صدماته مع المحتلين، حيث اعتقل مرات عديدة ولأسباب واهية، كما خضع للإقامة الجبرية، فينظر إلى ذلك باستهزاء وسخرية قائلاً "

(1) محمد دكروب، الأدب الجديد والثورة ،كتابات نقدية ، دار الفرابي ط3 ، 1990 .ص246 .
(2) م.م.س . ص13-14 .
(3) محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، مجوعة من الكتاب، دار الشروق رام الله، ط1، ص14.

لست متوتراً أو لست مندهشاً أجلس في غرفتي كل مساء ويطربني أن أرتبط بالشمس لأني أمنع من مغادرة البيت بعد غروب الشمس، منحوني شرفاً كبيراً عندما ربطوا خطواتي بالشمس، أسمع الموسيقى وأنتظر البوليس، وفي الساعة الرابعة بعد كل يومٍ أثبت وجودي في محطة الشرطة بابتسامة حقيقية ... وأنا أنظر إلى ذلك برؤية شعرية [1] فقد ولد وهو شاعر ينظر للأحداث والمصائب بمنطق الشعر .

كبر درويش ومعه تأصل هَم الوطن والقضية ، وخلد شعره ذلك منذ البواكير الأولى في ديوانه عصافير بلا أجنحة سنة 1960 الذي يمثل بداية مشروعه الشعري وهي المرحلة التي سبقت خروجه من فلسطين الثورية هدفها الوصول لقلوب الناس وتنمية الوعي بالواقع والتي واكبت الحركة الشعرية المتنامية في المشهد الأدبي الفلسطيني وسميت بشعر المقاومة محتوية عدة أسماء منهم سميح القاسم وتوفيق زياد وخليل جبران والأخوان إبراهيم وفدوى طوقان ، وقد حملت موضوعاتهم الأمل ، المقاومة ، الهوية وحب الأرض.والحقيقة أن هذا الظل الخفي يظل حاضرًا في كل دواوينه حتى أواخر إنتاجاته الشعرية قبل وفاته في صيف 2008 في ديوان "أثر الفراشة" و " أنت منذ الآن غيرك ".

فارتباط المواضيع الشعرية بقضية الوطن والمنفى والمقاومة في ظل التحولات والمراحل التي شهدتها حياة درويش تحولت لغته من العاطفة والانفعال الموسومة بالبساطة والوضو، إلى لغة حالمة اتسمت بالتعقيد والجدلية والتعليل ، خاصة بعد خروجه من فلسطين واطلاعه على حقيقة الأوضاع في الوطن العربي فانكسر الحلم ، لذلك انزاحت قصائده إلى التأملات الفردية والإنسانية، ومن خلالها حاول التفاعل مع الحداثة والشعرية والتحرر من صنم الشاعر المقاوم الذي تعلق به القارئ العربي، لذلك كان يقول "ارحمونا من هذا الحبّ القاسي" وغايته في ذلك أن يلاقي في شعره الجديد الاحتفاء الذي لاقته قصائده الثورية على غرار "سجل أنا عربي" فمثل ديوانه "أحبّك أو لا أحبّك 1972 ومحاولة رقم7 " الذي مزج فيه الموضوع الغنائي والتاريخي والأسطوري والكنعنة ، وبزيادة عمق الوعي تشكلت قصيدة

---

[1] محمود درويش، المختلف الحقيقي، ص14 .

الملحمة والقصائد الطويلة خاصة في " أرى ما أريد" و " أحد عشر كوكبًا" المنفتحة على التجارب الإنسانية.

وهاهو ديوانه الذي يعنينا بالمجالسة و الدراسة " أحد عشر كوكبًا " شاهد على النكبة والخزي بعد توقيع معاهدة أوسلو سنة 1993 ، وهو من الأحداث التي أدمت قلب الشاعر وفؤاده بعد سقوط كل الأقنعة ، فقد أحاطت بالديوان ظلال لها وقعها القاسي والمصيري في تاريخ فلسطين ونضال شعبها ، فمن أهم بنود الاتفاقية نبذ المقاومة المسلحة وتحقيق التعايش حيث أصبحت السلطة الفلسطينية تتابع حركة المقاومين من كل الأطياف والفصائل ومنها هذه الظلال أيضًا:

* بداية محادثات مدريد السرية 1991 وعدم نجاحها.
* أسفرت على توقيع اتفاقية أوسلو في واشنطن في 1993/09/13 وحدوث المصافحة الشهيرة التي طوت ستين عاماً من النضال.
* تصاعد العمليات الفدائية بشكل كبير.
* تواصل عمليات القمع والاستيطان إلى سبعِ مراتٍ للقضاء على جغرافية فلسطين.
* الانشقاق في قيادة منظمة التحرير واستقالة محمود درويش منها ليضع حدا لانتمائه للدولة التي قمعت الثورة وهو ما عبر عنه في قصيدته من الديوان "للحقيقة وجهان والثلج الأسود" فأما الثورة أو الدولة.

وكأننا بالشاعر يعود إلى مكوناته وتفكيره وطرق تعبيره، فهذه الرجعة تتشكل في أسلوب انتقادي متصفحاً أسباب المعاهدة والظروف المحيطة بها ، ومرجعياتها وجذورها الفكرية والسياسية والتاريخية حتى تغدو القصيدة والديوان ككل مختبراً تشريحياً يحلل الظاهرة ويدرسها في ظل التاريخ واستقراء المستقبل وفتح قنوات التواصل بينهما ، فالشاعر الحداثي أصبح قادراً على تحويل المشاعر والتجربة الخاصة به أو بيئته أو وطنه إلى عالمٍ متخيلٍ لا يخل من صهر كل العناصر السابقة دون إحساس من المتلقي أنه يقع تحت طائل الاجترار السياسي أو التاريخي للحوادث أو الوقائع .

فإن فعل القراءة لم يعد استجابة لأفق انتظار بسيط بل غدا هذا الفعل (فعل القراءة) يؤثر ويستجيب، وذلك باعتماد كل قارئ على منطقه وثقافته، وبالتالي حساسيته الفنية الخاصة، فكل تعبير فني جديد ينتج لا محالة صيغة جديدة لرؤية الأشياء لتستحيل القراءة إلى فعل إبداعي ، يؤدي إلى تجاوز الأجوبة .

يحفل الديوان برمزية ذات دلالات متفرعة مشبعة بتلك الأنات والآهات المكدودة، والأمال والأماني المقتولة في ذات كل إنسان عربي وذات الشاعر أيضاً، محفل هو أيضاً لكل قصص النكسة والخيبة والتخاذل والخيانة، الأندلس، الهنود، يوسف .. محطات تتبدى إلا بعد مطالعات عدة .

ويصبح هذا الديوان عنوانا ورمزا لكل الخيانات والنكسات في كل الأزمنة والأمكنة لأن الشاعر درويش يكتب بوجدان الجماعة لا الفردية ، أو يتمازجان بسحرية خالصة وبطولة أسطورية"حيث يدخل الخاص والعام في علاقة قلقة دائمة ...، ولأنه الكاتب الحريص والمعلم الماهر، فإن درويش شاعر أدائي من طراز رفيع وهو يمتلك أسلوباً نارياً لكنه أيضا أسلوب أليف لا نجده إلا عند قليل من الشعراء أمثال بيتس وولكوت وغنسبرغ"[1] لهذا يحقق الموقف الشعري الذي يستمد حضوره من توافق مع طموحات المجموعة، ورغم هذا الالتزام الذي ينبع منه درويش يتطلع لتحقيق الالتزام الجمالي الشعري.

[1] محمود درويش الكتابة أمام الموت ، الكتّابة أمّام الوطن ،كيوان للنشر التوزيع ندمشق ، ط1 .2011. ص07 .

الفصل الأوّل

سيميائية العتبات النصية

1. شعرية النصوص الموازية:

شكلت النصوص الموازية أحد أهم المداخل الأساسية والمفاتيح الفاعلة في الاشتغال على تأويلها، كما مثلت الومضة الخاطفة على ما تنطوي عليه النصوص الأدبية من مجاهل المعاني والدلالات، والتي من شأنها الوقوف على مغاليقها.

إذ عرفت هذه الآلية التأويلية اهتماماً بالغاً شد إليه الكثير من نقاد الغرب لدراستها والتنظير لها بعمق ومن أبرزهم كلود دوشيه (Claude Duchet) وفليب هامون(PH.Hamon) حيث مثّل كتابا جيرار جينت (Gérard Genette) عتبات(Seuils) وأطراس(Palimpsestes)أهم الدراسات النقدية المحتفية بدراسة مجالات النص الموازي الذي يلقي بظلال عميقة تفتح الآفاق الدلالية مترعة أمام المتلقي، حيث اعتبر العتبات النصية أو المناص نصوصاً صماءً يستنطقها الناقد/المتلقي ويشتغل عليها وفق ما يسعفه بهر رصيده الثقافي والمعرفي، وما تتيحه آليات النّقد الحديث المختلفة، فالمناص هو ما يتسمى به النص متشكلاً من اسم الكاتب والعنوان والعناوين الفرعية، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف، الهوامش، كلمة الناشر وهذا ما يصفه في خانة النص المحيط(Peritexte) ، بينما كل الاستجوابات، المذكرات، الشهادات يسميها النص الفوقي(Epitexte) وهما يتقاسمان الفضاء المناصي.

فالعتبات النصية ليست إضافة شكلية وحسب وإنما لها فاعلية عميقة لفهم النص وتفسيره وهو الدور الذي يعطيه لها جيرار جينت (Gérard Genette) ويوضحه في تعريفه لها فهي "كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة"[1] تقتضي الوقوف عندها وتفكيكها وتعقّب دلالالتها داخل النص، ويعتبر هذا التعريف المرتكز الذي انطلقت منه تعاريف النقاد العرب ، غير أن الاختلاف وقع في ترجمة المصطلح(Paretextualité) بدقة وشمولية ومن بين التّسميات: خطاب المقدمات، عتبات النص، النصوص المصاحبة، المكملات، النصوص الموازية، سياجات النص، المناص.

---

[1] عبد الحق بلعابد ، عتبات ، جيرار جينت من النص إلى المناص ، منشورات دار الاختلاف ط1 ، 2008 ، الجزائر ، ص44.

وجلّ هذه التسميات تكتسب نفس الدلالة والمعنى وهي ما يصاحب النصوص الأصلية والمؤلفات التي من شأنها تهيأة الممرات نحوها ، فالنص "وفق هذا المنظور لا يعتبر طريقة نحو البناء والدلالية إلا عبر اجتياز مجموعة التعبيرات والنبرات والعتبات النصية التي تصاحب أو تحيط به في صيغة شبكة معقدة"[1] سُخرت خدمة للنص تشاركه أبعاده الدلالية والتداولية ، وتشكل قصدية يكدّ في تجويدها المؤلفون والناشرون لتحقيق الغاية الإغوائية والإغرائية بدءًا من الغلاف والعنوان إلى تفاصيل أخرى مساندة لهذه الوظيفة.

واعتمد الكثير من النقاد العرب مصطلح العتبات أو النص الموازي الذي يقف عنده سعيد يقطين في أنّه "عبارة عن تلك البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معيشي ، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة وهذه البنية النصية قد تكون شعرًا أو نثرًا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها قد تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه"[2] فهي تجسد هوية النّص وتمنحه الاختلاف.

وإذا عدنا إلى موروثنا الثقافي واللغوي فالعتبات بداية موطأ القدم على نحو فضاء المنزل وارتياد أركانه، وفي لسان العرب العتبة:" أُسكفة الباب التي توطأ، والجمع عُتب وعتبات والعَتَب الدرج، وعتَب الدّرج: وكل مرقاة منها عتبة وعتب الجبال مَراقبها وتقول: عَتِّبْ لي عتبة في هذا الموضوع إذ أردت أنْ ترقى إلى مضع تصعد فيه ، وقيل عَتبَ العود: ما عليه أطراق الأوتار من مُقدِّمه"[3] وفي مختار الصّحاح:"العتب الدّرج وكل مرقاةٍ عتبة ويجمع على عتباتٍ وعتَبٍ أيضًا والعتبة أسكفَّة الباب"[4].

وفي العرف العربي سميت أبواب قصور الملوك وشيوخ القبائل ومداخل بيوتهم العتبة، لمكانتهم ومقدرتهم السلطوية والمالية في قضاء حوائج النّاس من أصحاب الفاقة أو الحاجة.

---

(1) نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ط1 ، توبقال للنشر ، المغرب ،2007 ،ص20.

(2) سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1992، ص49.

(3) ابن منظور، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ط1 ، 1968 ، جزء9، ص29.

(4) أبوبكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصّحاح ، دار الكتاب الحديث ط1 ، الكويت ، 1994 ، ص181.

يجلي ما سبق ذكره أن ما وقع عليه التفسير الاصطلاحي واللغوي تمحورت دلالة العتبة في معنى ربط الداخل بالخارج ، وهو ما يجترحه النص الموازي في إضاءة مدارج النصوص ومراقيها.

من هذا المنطق تطمح دراستنا في ترسم دلالات هذه العتبات وتمثل مدارجها وعلاقاتها مع متون الديوان، وتمثل قصيدتها من خلال الحديث عن أهم عناصر النص المحيط الماثلة في هذا الديوان والمصاحبة له وهي الغلاف والعنوان.

1.1. عتبة الغلاف:

يعتبر من المكونات المناصية المحورية في تفعيل الملامسة البصرية لمحتوياته، فهو كفيل أن يحملنا على تصفح الكتاب واقتناءه أو الإحجام عنه ، وكثيرة هي المؤلفات التي نجحت هذه العتبة في ذيوع صيتها وخلودها في الذاكرة القرائية خاصة الروايات والدواوين الشعرية "فهو العتبة الأولى من عتباته، تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقات النص كما تحمل لنا تشكيلاته أبعاداً دلاليةً وجماليةً تخوله أن يتحول من مجرد حيلة شكلية إلى فضاء تشكيلي دال"[1] يخاتل مخيال المتلقي ويشغله لتحقيق الغور في فضاءاته الدلالية والرمزية.

وقد ظهرت الحاجة إلى الغلاف قبل القرن 19م بغرض حفظ الكتاب بجلادة ورقية حتى يصل إلى مقتنية محفوظاً، وحين ظهور الطباعة أصبح من الأعراف السائدة عند دور النشر والطباعة، واعتبر أبرز أدوات الترويج والإعلان يكد على ديباجتها كل من المؤلف والناشر، وخطة بصرية تترجم وتضيف للنص ما قد يخفى عن القارئ، فكان لزاماً على مصممي الغلاف من الفنانين التشكيلين وغيرهم قراءة النص ثم تصميم غلافه.

قسم جيرار جينت الغلاف إلى أربعة أقسام[2] وهو المعمول به الآن في النظام الطباعي، فالصفحة الأولى تحوي أهم معلومات الكتاب كاسم المؤلف وعنوانه والمؤشر الجنسي ودار النشر، أما الثانية والثالثة ويسميها الصفحتين الصامتتين أما الرابعة فكثيراً ما تحوي تذكيراً باسم المؤلف ودار النشر ومعلومات عنها وعن طبعة الكتاب.

---

[1] حسن محمّد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية ،1979، ص118.

[2] ينظر عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص ، ص47.

وعلى نفس هذا العرف يقدم الديوان نفسه بين يدي المتلقي فتبرز الصفحة الأولى من الغلاف التي تفترش البياض وتتزين بشيء غير كثير من الألوان وهي: الأحمر والأخضر والأسود الذي تبرزه أرضية بيضاء والتي تحدد الفضاء البصري وتصبح فضاءً عاكساً للصراع المتجسد بين الأسود والأبيض محققة تناغمًا أيضًا فالسواد لا يدرَك إلا بالبياض، لأنهما أبرز الألوان حضورًا وأكثرها دلالة في المجال الإبداعي، فقد اعتبرا أصل الألوان "فاللون في الحقيقة إنما هو البياض والسواد"[1] وشدة اتساع رقعة الأبيض على غلاف الديوان يمنح بقية الألوان البروز والتدليل أكثر.

وفي المقابل، فإن دلالة الألوان تتباين من مجتمع لآخر ومن مجال لآخر كميدان علم النّفس والأدب والفن وغيرها، إضافة إلى الموروث الثقافي والتاريخي للأفراد والمجتمعات فدلالة الأبيض مثلاً تدل في معظم المجتمعات على الصفاء والنقاء والهدوء والأمل وحب الخير والبساطة [2]، بينما يرمز في الحضارة الصّينية إلى الحزن [3] وكل المشاعر السلبية.

فالمساحة الممنوحة للأبيض تشي ببعض الثنائيات منها الحياة والموت، التفاؤل والتشاؤم، الحقيقة والزيف، الخير والشر، الحب والكره، الفراغ والجمود، وهي أهم الدوال التي تعززها قراءتنا لقصائد الديوان المتأسية والمليئة بالحزن والألم واليأس والتململ من الواقع الذي تسوده تداعيات اتفاقية أوسلو. ويتوسط هذا البياض تشكيلة من الخطوط المتنوعة حيث أسهم في إستراتيجية التحديد المرئي والإيحاء عن معالمه فالخط:" سلسة نقاط متلاصقة يحدد بعدًا واتجاهاً، لكنه معبأ بطاقة تعبيرية وقوى حركية كامنة في هذا الاتجاه سواءً كان شكله مستقيماً أو منحنياً أو متموجاً "[4] ، إذ اللافت في خطوط غلاف الديوان استرفادها من أشهر أنواع الخط العربي التي خطت بالأسود الحامل لعدة دلالات يؤطرها التداول

---

[1] الجاحظ ، الحيوان ج1 ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ،لبنان 1996 ،ص59.

[2] ينظر محمّد يوسف همام ، اللون ، ط1 ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة 1930 ، ص7.

[3] Fatima zohra , guid de sémiotique appliqueé , l'office publication universiteur , Oran 2003 , p32.

[4] عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية ، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ، القاهرة ،ط1973 ،ص59(ن.إ).

الاجتماعي والثّقافي والمعرفي مثل: الخوف من المجهول وحب التكتم وقد يدل على الرزانة والوقار والعظمة وعلو المكانة [1] لذلك هو يعطي وضوحاً وبروزاً لما كتب به.

إذ يتمايز العنوان بخصوصيته وشكله المتفرد بجمالية الخط الديواني بحجم يكبر بقية الخطوط، متوسطاً الصفحة ومتأطراً بالأحمر المحمل بدلالات كثيفة باعتباره لون قوي التأثير فهو رمز الحركة والنشاط والغضب والثورة والغنى والفرح[2] فكل ما يرتسم به يكتسب حضوراً قويا ولافتا، إذ تتشكل منه خطوط رقيقة تنبت من الأسفل منتهية بأزهار بنفس اللون، تخاتلها أنصاف دوائر بين اللونين الأحمر والأخضر لعلها تحمل أملاً يعكسه اللون الأخضر وهو من الألوان الآسرة للعين والقريبة للنفس بما فيه من السعة والانطلاق والهدوء والنمو والأمل والخصوبة والنبل [3] وحضوره بين هذه الألوان عاكس للرغبة في التجدد والبحث عن بدايات جديدة ، بينما تحيلنا الأزهار الحمراء إلى قصيدة درويش "أزهار الدّم" من ديوانه "آخر الليل" الصادر سنة1967 ويعكس اقتباس الشاعر عنوانه من إحدى قصائد لوركا "عرس الدّم"[4] ويمكن اعتبار هذا وشيجة تتقاطع مع قصيدة الديوان الأولى "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي".

ومما سبق فإن حضور هذه الجموعة المميزة من الألوان تنفتح دلالالتها على عواطف الشاعر وحالته النفسية المنعكسة في متون هذا القصائد لما تجترحه من سبل توضيحية وتفسيرية للعالم الداخلي المجهول لإبراز مقصدية تمحوّر هذه التيمة في الديوان، فالأمل وحبّ الطَّبيعة والحياة والتمسك بالأرض حاضر في اللون الأخضر يتوثب منه جمال طبيعة الأندلس وفلسطين. والفضاء اللّوني الأبيض مناسب للرؤيوية المقتبسة من العنوان الرئيسي ، يمكن تأويل البياض المنتشر بحالة الفراغ والجمود التي تملأ نفس الشاعر وتعرض لها النصوص وتقترن دلالالة اللونين بشيء من الأمل رغم هذا وذاك المتطرزة به نهاية الديوان في قصيدة "فرسُ للغريب".

---

[1] ينظر أحمد مختار عمر، اللغة واللّون ، عالم الكتب ، القاهرة ط2 ،1997 ، ص46.

[2] ينظر زينب عبد العزيز العمري ، اللّون في الشعر العربي القديم ، مطبعة الأنجلو المصرية ، القاهرة ،1979 ، ص19.

[3] ينظر محمّد يوسف همام ، اللّون ، ص11.

[4] ينظر إبراهيم الخليل ، ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب ،دمشق 2000 ، ص21.

ويجلل الأسود حضور العلامات اللغوية المبرزة لهوية الديوان والمتمثلة في عنوانه واسم الشاعر ودار النشر بتوظيف متنوع للخط العربي، ويكشف التشخيص اللوني الذي تراص في هذه اللوحة من حيث بعض دلالات الأحمر التي رُسمت به الأزهار عن تمازج معاني الحركة وحب الحياة والغضب من انتكاساتها وخيباتها أو النهاية الوشيكة فاحمرار النهار دلالة نهايته.

ويعلو صفحة الغلاف اسم الشاعر بخط الرقعة يستفله عدد الطبعة بنفس الخط واسم دار الطبع بخط الثلث، فاسم المؤلف عنصر مناصيٌّ مهم ولافت لايمكن تجاهله مثبت لهوية الكتاب وملكيته الفكرية سواء كان الاسم حقيقياً أو مستعارًا [1] متوضعاً في أعلى صفحة الغلاف، دالاً على مكانة الشاعر في الميدان الأدبي العربي وحتى العالمي "فلما يكون شخص ما على شهرة ، فيصدر كتاباً يرتهن نجاحة باستثمار شهرته السابقة ، من هنا يكف الاسم الشخصي عن أن يكون مجرد إعلان حرية ليجعل الهوية ذاتها في خدمة الكتاب"[2] ويهيء القارئ لتكشف طياته واقتنائه.

ويشغل اسم الشاعر في هذا الديوان على تحديد طبيعة العمل الأدبي أو ما يسميه جينت المؤشر التجنيسي وهو من ملحقات العنوان يتلقاه الجمهور كمعلومة إخبارية [3] عن الكتاب وهو أيضاً من المؤشرات والعلامات التي من شأنها ربط وشيجة تواصلية مع المتلقي.

وهي عتبة نلاحظ أنها غائبة عن صفحة الغلاف وهذا يسمى التجنس الخفي ، ربما رغبة من الشاعر ذاته لأمرين الأول منهما هو إدراك نوع العمل الشعري من اسمه وهي حالة تظهر أهمية هذه العتبة فغيابها مدعاة لمسائلة الكتاب وتصفحه لإجلاء هذه الحيرة أثناء هذا التلقي ويسعى إلى استنتاج وتصنيف العمل [4] خاصة وأن لدرويش مؤلفات نثرية.

---

(1) عبد الحق بلعابد ، عتبات ، جيرار جينت من النّص إلى المناص ، ص63.

(2) نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص39.

(3) عبد الحق بلعابد ، عتبات ، جيرار جينت من النّص إلى المناص ، ص89.

(4) ينظر حسن مُحَّد حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص57.

والأمر الثاني هو أن العنوان الرئيسي البارز في الغلاف مقتطف من العنوان الفرعي للقصيدة الأولى ينفتح القارئ على جملة من التساؤلات ويجعله يستخرج معطيات النص وأفقه الواسع[1] وهو كامن خلفه.

ومن ذات الأهمية تستقي دار النشر اسمها وانتشارها، حيث إنّ دار العودة اللبنانية من أهم دور النشر التي حازت الفرادة في طباعة دووابن محمود درويش منذ ستينات القرن الماضي بدءًا من ديوانه مجموعته "أوراق الزيتون"1964 ، وكان لها السبق في حيازة الطبعة الأولى لعدد كبير من دووانيه، واللافت للنظر أن هذه الطبعة الرابعة 1993 والصادرة سنة بعد صدور الديوان 1992 وهو دليل الأهمية المتبادلة بين الدار والشاعر، وتحوي هذه الإشارات الصفحة الرابعة التي انفردت بمعلومات دار النشر.بينما كسرت الصفحة الثانية العرف المعمول به فطبع عليها عنوان الديوان أسفلها، وتكررت محتويات الصفحة الأولى في الصفحة الثالثة بدل أن تكون صامتة.

ومن هذا المنظور، فإن هذه العتبات أساس كل قاعدة تواصلية تتيح للنص الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام، وهي في ذات الوقت لا يمكن أن تكسب أهميتها بمعزل عن خصوصيته النصية أو عن خيال المؤلف[2]، وهذا مؤداه أنها تصنع أفق انتظار للمتلقي ليقيم المساءلة والمحاججة وطرح الاحتمالات التي تتعدد من قارئ لآخر وتحقق تنوع التأويل.

2.1. عتبة العنوان:

إن القصيدة العربية الحديثة تتنوع بما تحمله من محمولات دلالية غنية ومتعددة منبثقة أساسا من الوعي الفكري العميق وتنوع أساليب العيش والحضارة ، وعلى تنوع وتشعب هذه الحمولة التي ما فتئت تجذب إليها القارئ/ الناقد جذباً وتشده إلى عالمها شداً، تزداد لذة القراءة ومتعتها فتعدد آليتها باختلاف مشاربها إذ لا يكتسب العمل الإبداعي أهمية وفعالية وتأثيراً إلا في فعاليته الثلاثية : الشاعر/الكاتب/النص، المتلقي/القارئ/الناقد، فلا

(1) حسن حمادة، تداخل النصوص في الرواية العربية ، ص58.

(2) ينظر عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النّص ، البنية والدلالة ، منشورات الرابطة ، الدار البيضاء ط1 ،1996 ، ص16 (pdf).

يحقق فعاليته وشعريته إذا بقي حبيس الأدراج والأوراق ولا يبصر غير الظلام، وإنما حقق ذلك في تلقيه وتحليله، فيكون قارئاً مستجدياً النص محاوراً له بآليات منهج مفضي إلى حقيقة النص وجوهره ، وهي اللاحقيقة في الواقع أو اللايقين بالمفهوم الحداثي .

ويظل اللقاء الأول بالنص لحظة عميقة في الوجدان وأغوار الذاكرة خفية لا يطويها الزمان، والحال كذلك مع الإطلالة الأولى على المتن الشعري ديواناً كان أو قصيدة عند تلقي العنوان، وقد عد أهم عناصر المناص فهو الرأس للجسد، ويمكن أن نسميه عتبة العتبات، لكونه بداية محمّلة بالمدلولات وكاشفة لأواصر خفية وبينة تتعالق مع النصوص وأهمية على هذه الشاكلة جسدت هاجساً ملحاً للنّاص أثناء العملية الإبداعية ، إذ يحذق في صناعته فهو صناعة لابد أن تتقن وفن لابد أن يعمل عليه بثقافة وذكاء وحنكة وتمهل حتى يولد.

ويتبدى ذلك في تجسيد وتغليب أهم وظائفه أي الوظيفة الإغرائية لاستدراج القارئ وإقحامه في العملية التواصلية، ودخول العالم الافتراضي لهذين النصين اعتبارا أن العنوان بنية نصية صغرى واقعة تحت سلطة النص كبنية كبرى.

1.2.1. المعنى اللغوي:

يتسع المعنى المعجمي لمفردة العنوان عبر ثلاث وحدات معجمية "عنن، عنا،علن " وأول مدارج ذلك لسان العرب من خلال ما سنذكره:[1]

في باب العين وفي مادة "**عنن**": ورد عَنَنْتُ وأعنْنْتُه لكذا أي صرفته إليه وعنّ الكتاب يعنّه عنًّا وعنَّنه : كعونه وعنونتُه وعلونتُه بمعنى واحد ، وقال اللحياني في عننتُ الكتاب تعنينا وعنّيته تعنيّه إذا عنونته. وسميّ عنواناً لأنه تعينّ الكتاب من ناحيتيه وأصله "عُنَّان" ومن قال "علوان الكتاب" جعل النون لاما لأنه أخف ويقال للرجل الذي يعرّض ولا يصرح: قد كذا كذا "عنوانا" لحاجته

وتعرف في عنوانها بعض لحنها وفي جوفها صمعاء تحكي الدواهيا.

كما يدل على الأثر والدّليل ويرد المعنى الأوّل في قول شوار بن المضرب:

وحاجة دون أخرى قد سنحت بها جعلتها للّتي أَخفيتُ عُنوانا.

---

[1] ينظر ابن منظور ، لسان العرب ، مادة عنن ، دار صادر ، بيروت ط1 ، ج10 ، 2000 .

والمعنى الثاني جاء قول حسان بن ثابت:

مَحَوْا باسمك عُنوان السّجود به يقطع اللّيل تسبيحًا وقرآناَ .

وفي مادة "**عنا**" ورد: عنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات: عنونتُ وعنّيت وعنّنتُ ، وقال الأخفش: عنوت الكتاب واعُنه وأنشد يونس:

فطني الكتاب إذا أردت جوابه واعن الكتاب لكي يسر ويكتما .

ويدل على العَني والإظهار "عَنيت القرية تعنو إذا سال ماؤها " ، وقال الأصمعي: عنوت الشيء: أبديته ، وأعنى الغيث النبات كذلك ومنه المعنى والقصد والمراد.

وفي مادة "**علن**" ورد علوان الكتاب: يجوز أن يكون فعله "فعولُتُ" من العلانية . يقال: علونتُ الكتاب إذا عنونته وعلوان الكتاب: عنوانه.

أمّا صاحب التاج فيذكر ذلك "وعنوان الكتاب وعنيانه يضمهما بقلب الواو في الثانية ياء ويكسران قال الليث: العلوان لغة غير جيدة، والذي يفهم من سياق ابن سيدة أن العنوان بالضم والكسر أما العنيان فبالكسر ... وقال سُميَّ به لأنه يعنُّ له أي الكتاب من ناحيتيه أي يعرض وأصله عنان كرمان ولما كثرت النونات قلبت إحداهما واواً [1] .

ومن هذا كله نقف على المعاني الآتية:

- الظهور والعلانية.
- الأثر والدّليل والسّمة.
- المعنى والقصد والمراد.

ويظهر مما ذكرنا أن كلمة العنوان أفادت الظهور والمعنى والعلامة مما يثبت معرفة العرب بالعنوان قديماً وهو يفسر شيئاً ما ، وأن عنونة شيء بعينه تعد سمة هذا الشيء ومعناه ومقصده[2] ، إذ هو وسم للمادة المكتوبة ونقطة التلاقي بها، والتي على أساسها يُبنى رد

---

(1) ينظر محمّد مرتضى الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس ، ،مكتبة الحياة بيروت ،مجلد 09 مادة عنن.

(2) محمّد عويس ، العنوّان في الأدب الغربي النشأة والتطور ، مكتبة الأنجّلو المصرية ط1 1988 .ص18 .

فعل هذا اللقاء وتحدِيد الموقف اتجاها، وزد على ذلك فهو هوية النص " وإيحاء بشيء ووعد به، وبما أنه كذلك فإنه يغري المتلقين ويثيرهم للإطلاع على محتويات الرسالة [1].

وقد أعتبر في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية لابد من استنطاقها دلاليا .

2.2.1. المعنى الاصطلاحي:

يمتلك العنوان بنية ودلالة مرهونة ومشدودة بعالم النص ومتلونة بأطيافه ولا تنفصل عنه، فهو حامل لميزة التسمية وإظهار العمل، حيث إنه يعلوه ويتقدمه فهو: علامة لغوية تحدده وتغري القارئ بقراءته [2] لأنه علامته الإشهارية لما يهيؤه له من مخزونه وطاقته الدلالية للإفضاء إلى تلك العوامل الخفية.

وتعد الدراسات التي طرحتها نظريات تحليل الخطاب واللسانيات والسيميائيات التي مهدت لنشأة هذا الاهتمام بدراسة العتبات النصية وعلى رأسها العنوان، ثم هذه الأخيرة اعتبرته إجراءً نافذاً في مقاربة النص الأدبي واستنطاقه وتأويل بنياته الدلالية والرمزية، ونظراً للوظائف الأساسية المرجعية والإفهامية والتناصية، حيث يرى مُحَمَّد مفتاح أنه "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ... ويقدم لما عونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"[3] بما يحمله من إشارة مختزلة تفجر فضاءات غير محدودة تنتج تنوع وغنى التأويل.

إنّ أعمال جيرار جينت كان لها الريادة من حيث التنظير والتطبيق وجسد كتابه عتبات:"أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات النصية عامة والعنوان بصفة خاصة"[4] ومثلت اهتمامات ليوهويك برصد العنونة ودلالتها ووظائفها وكونها:"مجموعة من الدلائل

---

(1) مُحَمَّد البازي ، العنوان في الثقافة العربية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1. ص14 .

(2) ينظر عبد القادر رحيم ، العنوان في النّص الإبداعي أهميته وأنواعه ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع2و3 ، جامعة مُحَمَّد خيضر بسكرة ، جانفي- جوان 2008 ، ص323.

(3) مُحَمَّد مفتاح ، دينامية النص تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي ط3 ، 2006 ، الدار البيضاء ، ص72.

(4) جميل حمداوي ، السيموطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلد 25 ، العدد 03 .

اللسانية، يمكنها أن تثبت في بداية النص من أجل تعينه والإشارة إلى مضمونه الجمالي من أجل جذب الجمهور المقصود"[1] وهذا منحه قدم السبق في تأسيس علم العنونة.

أما جينت فيعتبره أهم عناصر المناص فهو هوية النص ومفتاحاً إجرائياً في تلقي النص ببعديه الدلالي والرمزي[2] ويرى بارت [3] أنه أنظمة سيميائية دلالية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية متضمنة لعلامات مشبعة برؤية العالم وبأطر إيحائية لأن هذا لب المنهج السيميائي.

وقد قدمت جل الدراسات الغربية والعربية فيما بعد تعاريفاً تحديدات لمفهوم العنوان تنطلق من كونه علامة بارزة في تحديد النص وكشف ما وراءياته ، لما يجترحه من طاقات جمالية ودلالية وإيحائية وإعلانية لمعنونِه، وإجمال قولنا في مذهب السيوطي قوله: "عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة موجزة في أوله"[4] من شأنها كشف الخفي وإظهار العصي ولعلنا تجد في هذه المقولات المختلفة والسياقات المتعددة نقاط الاتفاق:

– اعتبار العنوان مفتاحاً تأويلياً وإجزائياً يتوقف عليه فعل القراءة.

– العنوان دليل المتلقي للنص وتوجيهه المراوغ على الشروع في قراءته والطواف التحرك في مسالكه.

– العنوان علامة لسانية تعين النص وتدلل وتضيء محتواه فهو علامة كينونة.

– يعد مرتكزاً هاماً من مرتكزات القراءة وهو نص مستقل يحمل رسالة تؤدي وظائف ذوقية وفق عملية تواصلية معرفية وجمالية بين المرسل والمرسل إليه [5].

– يمتلك ثراءً دلالياً وهذا يجعله مشروع تأويل .

---

(1) فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف ط1 ، 2010 ، الجزائر ، ص226.

(2) ينظر عبد الحق بلعابد ، عتبات ، ص65.

(3) ينظر فيصل الأحمر ، معجم السيميات ، ص226.

(4) محمد بازي ، العنوان في الثقافة العربية ، ص14.

(5) جميل حمداوي ، السيموطيقا والعنوان ، مجلة عالم الفكر ع3 ، م25 ، 1997 ، ص101.

2. العنونة في الشعر العربي :

من الثابت أن القصيدة العربية لا تعرف العنوان المباشر الذي يعد جزءاً عضويا منها إلا في الشعر المعاصر ، أما قبل هذا فإن القصيدة العربية اتخذت بعض أساليب العنونة غير المباشرة[1] ، فقد درج الشعراء قديماً على تجويد نصوصهم وصناعتها جمالياً ولغوياً وبلاغياً دون الالتفات إلى صياغة عناوين خاصة لهذه النصوص، إذ افتقرت قصائدهم لها لتعدد مواضيع القصائد وأغراضها رغم ذلك سموا شعرهم ديوان العرب.

وقد ذهب الكثير من النقاد ممن اهتم بتقصي بدايات العنونة، فاجتمع الرأي على أن نزول القرآن رسخ المذهب إلى وضع العنونة في أن يكون " أنموذج العنونة فيم تدفق من خطاب مكتوب في الزمن اللاحق ليكون للعنونة فتنتها وحضارتها بالتعاضد مع نهوض المثاقفة مع الآخر إذ تعززت العنونة وترسخت بقوة على الخصوص في العصر العباسي"[2] وقد كان نزول القرآن مثار تحولات عميقة في حياة العرب الفكرية والدينية والاجتماعية.

وكان وسم القرآن بهكذا تسمية عنوانا له وتمييزاً وقداسة بين بقية النصوص والمؤلفات ومثلت أسامي السور عناويناً صغرى وجاءت معظمها توقيفية وردت في الأحاديث النبوية، ورغم ذلك فقد سمى المسلمون العرب الكثير من السور حسب اختصاصاتها والمناسبات المخصوصة بها وهذا أهم مظاهر التأويل والعنونة في الإرث العربي الإسلامي، وتعدد أسماء القرآن وسوره برهان على الاهتمام البالغ بالنصوص وتغليب خصائصها [3] مما سهل على النّاس حفظه ورسوخه والاستشهاد بسور إشارة إلى أسمائها وأرقامها، فكان القرآن أول نص وعنوان وعلى هذا النهج سار العرب فيما تلا من حقب زمنية رغم غلبة التقاليد الشفوية وحتى بداية التدوين.

---

(1) محمد عويس ، العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطور ، ص49 .

(2) خالد حسين حسن ، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، 2007 ، ص492.

(3) ينظر محمد البازي، العنوان في الثقافة العربية- التشكيل ومسالك التأويل- منشورات الاختلاف ، الجزائر ط1، 2012 ، ص33-36.

وقد حصلت الحاجة إذن عند النقاد ومتداولي الشعر، ضرورة تمييز النصوص الشعرية عن بعضها سواء عند الشاعر الواحد أو عند عدة شعراء، خاصة إذا حققت القصيدة الإعجاب والقبول كتسمية القصائد العشر بالمعلقات، وقصائد الذبياني الاعتذاريات واليتيمة التي لم يعرف لها قائل على وجه الدقة ، وقصيدتا علقمة بن عبده "سِمْطا الدهرُ".

كما ذهب بعض النقاد العرب إلى نسبة بعض القصائد إلى المكان الذي قيلت فيه كروميات أبي فراس الحمداني، وحجازيات الشريف الرضى أو نسبتها إلى من قيلت فيه مثل كافوريات المتنبي وسيّفِياتِه[1] .بينما عرفت بعض القصائد بتسميات مطالعها وهو الأكثر شيوعاً في الشعر العربي مثل (بانت سعاد) لكعب بن زهير و(ودع هريرة) و(ما بكاء الكبيّر) للأعشى ولطرفة بن عبد(بخولة أطلال) ، و(قفا نبك) لامرئ القيس ، وبعضها عرفت بتسميتين أو أكثر دلالة على شهرتها وجودة مستواها الفني .

وتناقلت إلينا بعض القصائد مسماة بحروف رويها وإضافة اسم الشاعر له، ومن أمثلة ذلك (لامية العرب) للشنفرى و(بائية ذي الرمّة) و(رائية أبي فراس) أو ربط المضمون الشعري باسم الشاعر كذلك كالحماسة للبحتري ، والحماسية لأبي تمام وهاشميات الكمّيت والنقائض، وهو ما سار عليه الشعر حتى عصر الضّعف وسقوط بغداد ودولة بني العباس وسطوة المماليك، ثم حكم العثمانيين عرف الشعر طابعاً جديدا أغرق فيه إذ نزع إلى الصوفية فشاعت مواضيع الزهد ولجأ إلى الروح الدينية يجلي همومه وآلامه في ظلها وهذا راجع إلى سوء الأوضاع الحياتية المختلفة ، أما القصائد فكانت تسمى بما يميزها فيواجهنا مثلاً البردة للبصيري في المديح النبوي ، والبديعيات لصفي الدين الحلي التي ضمن كل بيت شعري في قصائده لوناً بديعياً .

ومما تقدم نلاحظ أن الشعراء العرب لم يولوا العنوان عنايتهم قدر ما اهتموا بنصوصهم وما وصل من عناوين لعبت المشافهة والنسق النقدي والذوقي والثقافي المتنوع في صياغته في " عنوانات دالة على هذه القصائد ، وهي تدخل ضمن مظاهر العنونة غير المباشرة للقصيدة

---

[1] ينظر الرحمان إسماعيل السماعيل ، العنوّان في القصِّيدة العربيّة مجلة جامعة الملك سعود ، م8، الآداب1 .1996، ص5937.

العربية"[1] ، ولعل القصيدة نحت منحنى النثر العربي، الذي لم يسبقها على وضع العنوان للكتب خاصة الأدب العربي، ومن أمثلة ذلك المصنف النحوي البارز لسبويه (الكتاب) الذي لم يضع له صاحبه اسمه فبقي يعيش بلا اسم محدد، بين مصنفات العربية، وأن غلب عليه اسم " الكتاب" وقد شاع ذكره في تاريخ النحو[2] ، والدقة والتوضيح في ضبط عناوين المصنفات لم يظهر حتى جاء أصحاب الجوامع الصحاح في تبويب وتصنيف الأحاديث الشريفة، ويعد الخليل رائد التبويب والتصنيف الذي سبق إليه [3] وتميز بذلك منذ منتصف القرن الأول الهجري .

ذهب العرب في وضع العناوين والتسميات مذاهباً شتى وسبلاً كثيرة سائراً بهم الحال إلى عصر الإحياء، فقد حافظ شعراء هذه الفترة على إرثهم الشعري وروحه القديمة والأمر ذاته لعناوين قصائدهم، إذا أردنا ضرب المثال فالبارودي خير من جسد ذلك ، وهو الذي عرف بقوله "قال على طريقة العرب" ، سالكاً نفس الطريق .

غير أن البدايات الحقيقية للعنونة في الشعر العربي حملها شعر شوقي، لما تهيأ له من تمازج بالأدب العربي والفرنسي منه على وجه الخصوص فارتبطت العناوين بموضوع القصيدة أو ما اجتزأ من مطلعها لذلك " فهو من أول من أعطى القصيدة هوية محددة بعنوان ثابت في العصر الحديث ، وكان العنوان في تلك المرحلة مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالقصيدة وموضوعها"[4]. والموضوع الموحد هو ما ضمن ضبط القصائد بعناوين محددة وفتح الأفاق موسعة أمام شعراء الفترات اللاحقة، رفد من روافد الحياة العقلية والاجتماعية والثقافية الجديدة التي وجهت الشعر اتجاهات كذلك جديدة ، خاصة ما عرفه شعراء الرومانسية .

ولعل ارتكازهم على ذواتهم في مواضيعهم الشعرية أسهم إسهاما بارزاً في" الصياغة الشعرية للعنوان ، فالمجال الذاتي عندهم والتعبير عنه من أهم ركائز الاتجاه الرومانسي"[5]

---

(1) محمّد عويس، العنوان في الأدب العربي ، النشأة والتطور .ط1 ، ص54 .

(2) فخر الدين قباوة ، تحليل النّص النحوي ، دار الوعي للنشر و التوزيع ، ط2 .2012 ، ص36 .

(3) بنظر م.م.س ، ص38-39 .

(4) عبد الرحمان السماعيل .، العنوان في القصيّدة العربيّة ، مجلة جامعة الملك سعود ،م8 ، الآدب1 ، 1996، ص57 .

(5) المصدر نفسه ، ص53 .

وانعكاس خلجاتهم الوجدانية ومكنوناتهم النفسية، وهو الجديد الذي حضي به العنوان في ظل هذا التيار الأدبي .

وظل ذلك حاله تتجاذبه روافد التجديد في الشعر ومسايراً للحركة الأدبية في الأقطار العربية ، مستأثراً باهتمام الشعراء المعاصرين ، خاضعاً لمتون القصائد المنطبعة بدورها بانتمائهم الشعري، المنبعثة من واقعهم المعيش، والبنية الإيقاعية الجديدة لقصيدة التفعيلة كأن تميل إلى التركيب والرمزية والأسطورية والحكائية .

وإذا أردنا التمثيل لذلك لابد أن نعرج على بعض العناوين للشعراء العرب الرواد على سبيل المثال الجزئي ونذكر قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة التي مثلت التجسيد الأول لمبادئ التّجديد العروضي واللغوي والفكري والتحرر من سلطان القافية وأعراف القصيدة العربية المتوارثة، ونجد للسياب أشهر ما كتب مثل: أنشودة المطر ، شناشيل ابنة الجبلي ، والنهر والموت ورحل النهار، ولمحمود درويش: بطاقة هوية أحمد الزعتر ، ورد أقل ، سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا، عودة الأسير، ولصلاح عبد الصبور: الشيء الحزين، الناس في بلادي ولأمل دنقل: بين يدي زرقاء اليّمامة ، لا تصالح ، وعبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب كائنات مملكة الليل ، البحر والبركان .

وأن تكون له هذه الأهمية البالغة تأسس علم العنوان (titrologie) لدراسة ما تحمله العناوين من مدلولات وتحفل به من علاقات مع متن النص الشعري/النثري وهذه الدراسة تنبه لها الدارسون والنقاد مع منتصف القرن العشرين .

فقد أصبح العنوان مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقاربة النص الأدبي ومفتاحاً أساسياً ينفتح على عوالم وأغوار النص قصد استنطاقها وتأويلها [1] وغدى العنوان قبلة تتوجه إليها الدراسات النقدية واهتمامات النقاد بعناية خاصة، على غرار جرار جينات (Gérard genette) في كتابه "عتبات (seuils) "، وليوهويك(Leo hoek) في كتابه "من أجل سّيميائية العنوان " ورشال غريفل وغيرهم .

(1) ينظر: جميل حمداوي السيموطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، وزارة الثقافة ، الكويت ، العدد 03 المجلد 25 ،199.ص96

والأمر ذاته عند النقاد العرب في دراسات نقدية أو أطروحات علمية مثل: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي لمحمد فكري الجرار، سيمياء العنوان للبسام قطوس، ثريا النص دراسة العنوان القصصي محمود عبد الوهاب، السيميوطيقا والعنونة جميل حداوي، عتبات النص البنية والدلالة لمعبد الفتاح الحجمري .

كما نجد أيضاً من المقاربات النقدية الجزائرية رشيد بن مالك في أطروحته حول روايته نوار اللوز، ودراسة عبد المالك مرتاض في رواية اللّاز والطّاهر رواينية في دراسته لجازية والدراويش، وكذلك دراسة بشير بوجدرة لروايتي ريح الجنوب واللاز، وكلها دراسات أفردت زاوية لسميائية العنوان [1] وهذا تأكيد قوي لموقعه الهام .

يعد العنوان في الخطاب الشعري و كغيره في الخطابات الأدبية الأخرى ، خطاً موازياً يتماشى مع ما تتضمنه البنية الشعرية من دلالة وإيحاء ورمزية، ولا تبقى هذه الدلالة حبيسة المتن الشعري بل تطمح إلى إدخال القارئ وإشراكه للدخول إلى دائرة المتن وتأويله بإغرائه عن طريق المواجهة الأولى مع العنوان .

فهو يشكل الانطلاقة نحو النص الشعري/النثري لأننا نخوض أغوار النص حاملين في أذهاننا فكرة سابقة له، لذلك بفهم النص يفهم العنوان أو العكس، فتكون العلاقة بينهما جدلية، لأنه مشكلاً بذلك هوية النص "فالعنوان بمفرده غير قادر على تكوين وسطه الدلالي، وأن النص بدون عنوان يفقد لافتته الإشهارية ويضيع هويته ويكون عرضة للذوبان، وبه يتحقق للنص العتبة التي يدخل منها القارئ إلى محيط النص حاملاً عدة أسئلة لا يجيب عنها إلا فعل القراءة" [2] ورغم ذلك يكون العنوان أحد العتبات الكثيرة التي تشكل نصوصاً فرعية تفضي إلى دهاليز النص الشعري/النثري، والذي يسميه جيرار جينات بالمناص، وهو من أبرز النقاد الغرب الذين اهتموا بهذا الباب من النقد في كتابه عتبات وتناوله لمفهوم المناص .

---

(1) ينظر سيميائية العنوان في النقد الجزائري الحداثي، بناجي ملاح .مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد 02 .2002 .ص54-55-56

(2) م.م.س، ص55 .

3. العنوان والنص:

منذ الجلسة الأولية "لأحد عشر كوكبًا" يمتلأ الكيان والفؤاد والوجدان متسربة إليه ذات مشاعر ودفقات الشاعر العاطفية المختلفة والمتعددة في مقاماته الشعرية، فلا يفتئ يجتذبك إليه إنجذابة غامرة مثيراً ذكريات ترتد بنا إلى موروثنا القصصي حول قصّة سيدنا يوسف عليه السّلام ولخيانة إخوته لوالدهم ولضمائرهم والقسوة في إهمال طفل لا يدري ما يحاك ضده، ثم تخطر لنا مجموعة التساؤلات المتسارعة، ما علاقة قصة يوسف مع متن الديوان ؟ والعوالم المتضمنة فيه ؟ ما الخيط الرفيع الرئيس الذي يشد كل هذا إليه ؟.

بهذا الشيء من الوعي والكثير من الكد الذهني والشد العاطفي نلفي أنفسنا مأسورين معجبين أيما إعجاب نحو عالم الديوان بشغف لفك شفرته وقراءة الرسالة ضمنه، وهذا يراوحنا ونحن نواجه العنوان فهو " البناء اللغوي في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف البرجماتية ممثلة في لفت الانتباه والإخبار والإعلام" [1] ، وتجتاحنا أسئلة كثيرة عن عناوين درويش وكيف يصنعها ،وطريقة تشكلها والهالة التي تحيط الشاعر/الكاتب لحظة اختيارها، وهو ما يسمّيه جينات بالنص القبلي (l'avant texte) ولما بحثنا في اللقاءات الصحفية التي كانت تعقد معه وجدنا كتاب "رحلة في دروب الشعر" لصاحبه (هاني الخير) والذي تحدث فيه الشاعر عن الملابسات والظروف التي يخضع لها هذا الاختيار فلفتنا تعامله مع عناوين دواوينه بصورة لها خصوصيتها ، فهي لا تولد إلا بعد ولادة القصيدة ومن ثمة الديوان، فيرى الغذامي أن القصيدة ليست "هي التي تتولد من عنوانها إنما العنوان هو الذي يتولد منها وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان لديه آخر الحركات"[2] ، ففي الأمر شيء من الصعوبة وهذا قوله في القضية :" دائماً أجد الصعوبة في اختيار العنوان كما أنني أستعين بأصدقاء في أحيان كثيرة ، وأحيانا أرسل المجموعة الشعرية إلى ناشر دون أن أعثر لها على عنوان" [3]

---

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة ، عمان الأردن، ط1 ، 2001 ، ص7.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الثقافي، جدة السعودية (د.ت)، ص41.

[3] هاني الخير، رحلة في دروب الشعر ، دار فليتس للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2008 ، ص52 .

حتى إنّه قد يستعين بالناشر والأصدقاء لتسمية المجموعة، ويبقى له في الأخير حرية الاختيار دون ابتذال أو استقلال عن رؤيته الشعرية وموضوع القصيدة أو الديوان، إذ يراعي أن لا يكون العنوان أُحادي الدلالة ...لأن عنواناً مُحدد الدلالة يقود القارئ إلى تأويل محدد للكتاب، فأحرص أن أتركه مفتوحاً على عدة احتمالات وعلى عدة مستويات من القراءة"[1].وهذا قول فيه تأكيد كبير على أهمية العنوان حتى وإن كان من غير صلب الشاعر وإنّما هو كتسمية المولود ، لكن ليس من دون موافقة الوالدين، كما أنه دليل على وعي الشاعر بأهمية العنوان وعلاقته المعقدة سواء بين النص أو القارئ .

فللإيحاء إذن أهمية واضحة في نقل الدلالات الكافية في العناوين ثم في القصائد إلى عوالم أرحب في التأويل وفي أداء فعل التلذذ والتنوير من خلال طرح الأسئلة والبحث لها عن إجابات لا تكون دائماً قطعية في النص الدرويشي خاصة والحداثي عامة .

والحق أن تميز هذا العنوان بتناصه القرآني يسترفد موضع الرؤيا الذي تسرد الآية وبقية سورة يوسف، التي تثبت أن الرؤيا حقّ وحقيقة ، إذ خروجه بسبب المكيدة الحاصلة من كنف عائلته ، وتحقق نصره وسؤدده وبعثته بعد الرؤيا في السجن كذلك.

وتلقينا للعنوان يثير في عقولنا هذه المعارف القبلية، فتشرئب نفوسنا نحو البحث عن ما ورائيات هذه العلامة اللغوية المكتنفة بظلال القرآن ، فقد تبدى لنا من خلال متابعة دواوين الشاعر بشدة ولعه بحيثيات قصة يوسف عليه السلام واستثمارها كمنهل متعدد الأوجه ثريّ الدلالة في تجربته الشعرية ، وهو ما سنعاينه في مراحل لاحقة.

وهذا يجعلنا ننظر إلى بنية العنوان ومستوياته المعجمية والنحوية الدلالية ، فبناؤه جاء على مقطعين هما: أحدَ عشر كوكبًا . وجزءه الأول يشير على عدد معلوم ومحدد، ثم إحصاءه بيان كمية المعدود كوكبًا الذي يدل على عنصر طبيعي معناه النجم [2]، والجانب النّحوي في ذلك أن المقطع الأوّل من الأعداد المركبة المبنية على فتح الجزأين وهنا يقعان

---

[1] هاني الخير، رحلة في دروب الشعر، ص52 .

[2] أبو بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح ،دار الكتاب الحديث، ط1، الكويت،1994، ص246.

مفعولا به للفعل "رأيت" الوارد في الآية والأمر ذاته إذا استبدلنا الفعل الوارد بغيره من الأفعال .

بينما المقطع الثاني جاء اسما نكرة جامدًا تميزًا لأنه يفسر ذاتًا مبهمة [1] أحد عشر وبهذا فإن تركيبة العنوان تحيلنا إلى ما لم نألفه في وضع العناوين المقتبسة من الآي القرآني،وهذا يمنحنا دلالة أعمق لكونها استرفدت من أجمل القصص القرآني ومكوناتها الرمزية التي أفاضت عليه فتعطي "لهذا التحديد الموضوعاتي إيحاءات خطابية تشي بانفتاح الديوان على السّرد أو الحوار في بناء متخيله الشعري ، ولعله انفتاح يصدر عن حاجة فنية في الحّد من تدفق الغنائية"[2] مما يجعلنا في ترقب مستمر لكشف دلالة العنوان الرئيس في المتن.

وذلك من خلال الإيحاءات الدلالية والنفسية المكثفة التي احتواها، فأهم دلالة فيه الإشارة إلى نفس قرآني وديني اعتبارًا أن القصة تداولتها الكتب السماوية ويزداد تمسكنا بإسناد العنوان إلى الآية، رمزية عددية المقاطع الواردة في القصيدة الأولى المستوحاة من عنوان الديوان "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" وهنا يظهر نتاجه كعتبة تربط الداخلي والخارجي والمتخيل بالواقعي والسردي بالكائن.

وهذا يحقق للنص والعنوان تعالقات متعددة في كل قصائد الديوان ، ودوالاً مؤكدة لاسترفاده من القصة القرآنية المعلن عنها مسبقًا في الغلاف والمرموز إليها في متون القصيدة وأهم هذه الدوال: الخيانة والخذلان واليأس وفقدان الأمل وغيرها كثير سنأتي على ذكرها في ما سيأتي في هذا الجزء من البحث ثم نشير إليه في جزء التناص القرآني.

وننتبه أولاً إلى اللافتة الأولى /العنوان " أحد عشر كوكبًا على أخر المشهد الأندلسي" التي تتطابق في جزئها الأول مع المرسلة الرئيسية ، ومتفرعة عنه مجموعة قصائد بعنوانات صغيرة هي في المسّاء الأخير على هذه الأرض /كيف أكتب فوق السّحاب؟ / لي خلف السّماء سماء /أنا واحد من ملوك النهاية / ذات يوم سأجلس فوق الرصيف / للحقيقة

---

[1] ينظر: ابن هشام الأنصاري، قطر الندى وبل الصدى، تحقيق وشرح مُحَّد محي الدين عبد الحميد الأنصاري ، دار الإمام مالك ، الجزائر ، 1416هـ ، ص259.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ط1 ، دار توبقال للنشر، المغرب 2007 ، ص326.

وجهان والثلج الأسود / من أنا في ليل الغريبة؟ /كن لجيثارتي وتراً أيها الماء / في الرحيل الكبيّر أحبّك أكثر / لا أريد من الحب غير البداية / الكمنجات .

فيكون أحد عشر كوكبًا هو الخيط الذي يجمع ويشد إليه هذه الكواكب ويحافظ على ظلال القصائد ومتونها ، ومحاذاة مواضيعها ، يجني من معانيها ما يلائم النص والعنوان واضعاً بالحسبان الاتجاهات الدلالية لهما معاً خاصة العنوان كمحطات داعمة لفعل التأويل السيميائي بلغتها الشعرية التي لها نكهتها الخاصة عند درويش والتي يطمح من خلالها إلى خلق عالم موحد بين لغة الواقع ولغة الخيال ولغة الذات أيضا ، وما تحمله أيضاً من ثيمات متمازجة لاسيما رمزية الأزمنة الدالة على النهاية.

4. وظائف العنوان :

مما لاشك فيه أن العنوان تسمية ووسم لكتاب أو نص شعري كان أو نثري، وهو مميز الغواية والإغواء إلى النص، واللحظة الحاسمة في الإقدام أو الإحجام نحو عالم النص وهو أيضا لحظة التواصل، مع الافتراض أن جمالية أي عنوان تتحدد بوشائج العلاقة التبادلية بين القارئ والنص فتشكل علاقة حوار كذلك .

ومن هنا تتوطد عُرى الألفة مع العنوان الرئيس "أحد عشر كوكبًا" متقوقعة وسط الصفحة الأولى من الغلاف وتحدّها رباعية حمراء تجرنا صياغته الإلغازية إلى طرح الأسئلة خاصة وهو يحيلنا إلى الآية القرآنية الكريمة التي لا يمكن أن يجهلها متصفح لكتاب الله ومطلع على قصصه العظيمة ، فتسعفنا الذاكرة لقصة سيدنا يوسف عليه السلام ومكائد إخوته له :

- هل هو يوسف إخوته ؟ .
- لماذا هذا العنوان ؟ولما هذا المجزوء من الآية؟
- هل يحيل العنوان على الخيانة ؟ .
- خيانة منْ لمنْ ؟ .
- ما نقاط التّقاطع مع واقع درويش ؟.

ومثل هذه الأسئلة المراوغة في طلب المعنى المقصود يكسب العنوان جاذبيته ووظيفته الإغوائية، فهو يعرض علينا متابعة المرحلة القادمة وهي تصفح أوراق الديوان وقراءته، وهذا ما أراد الشاعر لأن يكون عنيدًا متملصًا صعب المنال .

وسياق الحديث عن وظائف العنوان المتحققة مع المتن في تجسيد الدلالة، في كونه بالدرجة الأولى رسالة (Message) موجهة من مرسل (Expéditeur) إلى مرسل إليه (Déstinataire) لغاية واحدة هي نقل الفائدة إلى القارئ/السامع/المشاهد .

وهنا من العبث إلا نذكر ما حدده رومان جاكبسون (R .jakubson) بوظائف اللغة تأسيسا على أن العنوان يؤدي كما تؤدي اللغة رسالة إفهامية، ولأنه يعتبر "مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديه الدلالي الرمزي "[1] وهذه الوظائف هي :

-الوظيفة الميتالغوية التي تحققها اللغة .

- الوظيفة الانفعالية التي يحققها المرسل .

- الوظيفة الجمالية التي تحققها الرسالة .

- الوظيفة التأثرية التي يحققها المرسل إليه .

- الوظيفة الإحالية التي يحققها المرجع .

ثم لابد أن نذكر أيضا ما حدده جيرارجنيت (Gerard genette) لوظائف العنوان التي فصل فيها كثيراً، ثم عاد ورتبها بكثير من الإيجاز وهي[2] :

- الوظيفة التعينية: تعرف بالعمل على وجه الدقة .

- الوظيفة الوصفية: والتي تبوح ببعض جوّانب النص، وقد عدها إمبرتوإيكو مفتاح تأويلي للعنوان .

- الوظيفة الإيحائية: وتتماثل مع سابقتها في وصف النص أما موضوعاتية أو خبرية .

- الوظيفة الإغرائية: والتي تشد القارئ وتلفت انتباهه، بما يضمن تكشّف محتويات النص.

---

[1] بلقاسم دقة، التحليل السّيميائي للبنى السردية ، محاضرات الملتقى الوطني ، ينظر الجزء الثّاني – السسيمياء والنّص الأدبي، ص34.

[2] عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص ، منشورات الاختلاف ، الجزائر،ط1 ، 2008 ، ص 79-89 .

ويلفت الانتباه هنا إلى أهمية العمل على صياغة العنوان بإحكام وإجادة، لكن كيف تتحدد وظيفة العنوان ؟ .

لقد ترسخ لدينا أن الكثير من الباحثين يعدون العنوان رسالة لغوية بالمفهوم السيميائي فيعامل كمعاملة النص "فالبناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية تتجاوز دائرة الوظائف البرغماتية ممثلة في لفت الانتباه والإخبار والإعلام"[1]واعتباره رسالة يصنعه في إطار التبادل بين" المرسل والمرسل إليه وهما يساهمان في التّواصل المعرفي والجمالي."[2] وبذلك يحقق الإمتاع والإقناع .

الحقيقية أن بنية العنوان ما يتيح له إخفاء الكثير من أفكار النص أو البوح بها كونه بنية اختزالية فهو إذن اقتراح للقراء وبلبلة أفكار وإثارتها ،ومطالعتنا للديوان جعلنا نذهب إلى تحديد وظائف ثلاثاً لعناوينه الفرعية وهي : الوظيفة الإخباريةو الدلالية والتأويلية، وقد لاحظنا أن هذه الوظائف يصعب تحديدها وتبويب العناوين وفقها لتداخلها فيما بينها، ثم لابد من الأوبة إلى النص لتحديد ذلك وقد حصل الاتفاق على أن العنوان مسوق للنص لأن النص منتوج" لا يمكن أن يأتي إلى المستهلك صافياً ومفصولاً عن غطائه القيمي فالقيمة التي يشير إليها في الأساس واستنادًا إلى هذا الغطاء تبنى إستراتجية التواصل" [3] لذلك اكتسب العنوان صفة البطاقة الإشهارية للنص علاقة العنوان به ودلالته على الموضوع العام دون الإحالة على التفاصيل أو التأويل، وهو ما أدى بنا إلى تصنيف عناوين المدونة إلى ما يلي :

العناوين الإخبارية	العناوين الدلالية	العناوين التأويلية
أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي.	– خطبة الرجل الهندي ما قبل الأخير أمام الرجل الأبيض. – شتاء ريتا .	– حجر كنعانيّ . – سنختار سوفوكليس – فرس للغريب .

(1) عثمّان بدري ، وظيفة اللّغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية .موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر 2000.ص29.

(2) جميل جدّاوي ، السيّميوطيقا و العنوّان – مجلة عالم الفكر ، العدد 03 المجلد 25. 1997 .ص101 .

(3) سعيد بنكيراد ، تمثلات الباردو الساخن، مجلة علامات ، العدد 20-2003 ، ص20 .

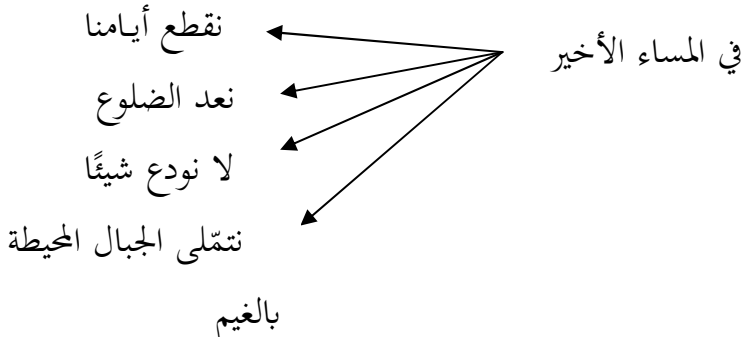
1.4. الوظيفة الإخبارية :

وردت الإشارة فيما سبق إلى أن العنوان إشهار للنص وتسويق له طلباً واستقطاباً لعناية المتلقي ، وهو الدور الذي تلعبه وظيفة الإخبار في هذه البطاقة الإشهارية من خلال ما تحمله من دلالة عامة عن مضمون النص فهو بين الصرّيح والتّلميح .

وبالعودة إلى التصنيف الذي رصدناه رأينا أن القصيدة المطولة "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" وما ينطوي فيها من تقاطع يحمل كل واحد عنواناً خاصاً به تدور في فلك الإخبار ، وإذا تأملنا نلاحظ الجزأين : أحد عشر كوكبًا/وعلى آخر المشهد الأندلسي ففي الأول إشارتين: الأولى إلماح لسورة يوسف عليه السلام ، والثانية أنه عنوان الديوان ثم هذا العدد المذكور هو عدد هذه المقاطع ، وتكمن رمزيته في الإحالة على رمزية الخيانة والخديعة التي مُني بها سيدنا يوسف عليه السلام من إخوته ، والديوان يحاول قول ذلك في أكثر من موضع .

أما الجزء الثاني فيلفتنا إلى تيمتين آخر/الأندلس، تحيل الأولى على النهاية والثانية على أرض حفلت في يوم من الأيام بأبهى تاريخ وحضارة للمسلمين، وحال الإخبار في هذا العنوان هو استشراف المستقبل من قراءة الماضي والحاضر، فنفس البدايات تؤدي إلى نفس النهايات ، وهو ما تعززه المقاطع "في المسّاء الأخير على هذه الأرض ، كيف أكتب فوق السحاب؟ ، لي خلف السماء سماء ، أنا واحد من ملوك النهاية ، ذات يوم سأجلس فوق الرصيف ، للحقيقة وجهان والثلج أسود، من أنا بعد ليل الغربية ، كن لجيتارتي وتراً أيها الماء في الرحيل الكبير أحبك أكثر ، لا أريد من الحبّ غير البداية ، الكمنجات ".

وأول هذه الكواكب يخبرنا عنوانه عن المساء كونه آخر المساءات على هذه الأرض وقيمة الأرض في العنوان ارتبطت باسم الإشارة هذه، وهو يخصصها ويحددها ويجعلها أرضاً خاصة بالشاعر ، فماذا يحدث إذن في آخر المساءات؟ من خلال ما ورد في الجزء الأول في متن القصيدة :



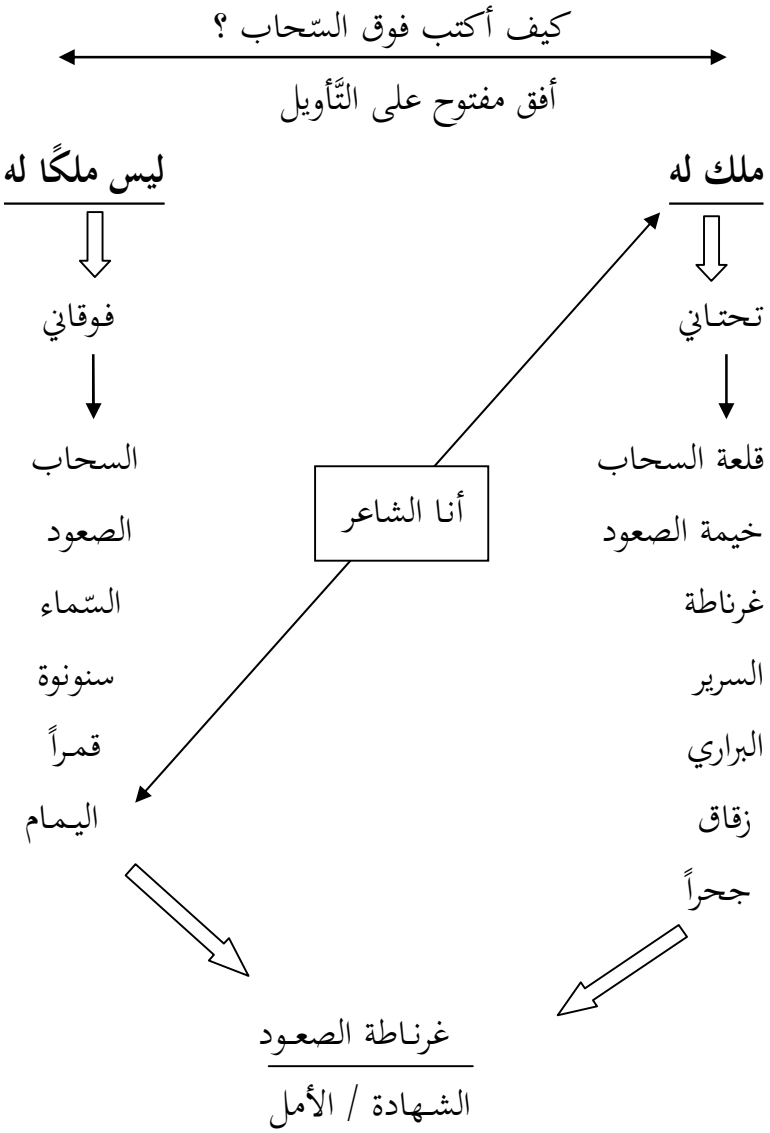
يبدو جلياً أن هذا الجزء يحمل إجابات أو تفصيلات ما كان عاماً مجملاً في العنوان يتسم بالحزن واليأس ، أما الجزء الثاني منها يحمل في طياته الإخبار عن الاستسلام والإرادة المسلوبة :"وزمان قديم يسلم مفاتيحه لزمان جديد" متسربل بالخذلان والانصياع لواقع مرفوض فعلاً وهو ما أداه قوله :"شاينا أخضر ساخن، فستقنا طازج ، الأسرة خضراء، الملاءات جاهزة، العطور جاهزة، المرايا كثيرة . لكن هذا الواقع مرفوض يحيل إليه فعل الأمر " ادخلوا " المقترن بحرف العطف " فاء " السببية التي تفصح عن نتائج هذا الاستسلام.

وخلاصة الأمر كله أننا لا نستطيع أن نفصل العنوان عن متن القصيدة ، لأنه حمل خبراً هاما وجهته كلمة " المسّاء الأخير " الذي حمل في طياته النهاية الأليمة بالنسبة للشاعر الذي عمد إلى الجمع بين زمنين متشابهين هما : مساء تسليم آخر معاقل حكم المسلمين في الأندلس غرناطة ، ومساء تسليم فلسطين والعالم يشهد ذلك بين مؤيد ومعارض وباكٍ ومبتهج، وبهذا تفرد الشاعر باختزال الأحداث في العلامة "مساء أخير " .

لا نلبث تتلبسنا الحيرة اتجاه هذه النهاية في المقطع السابق حتى يقحمنا العنوان الموالي في حيرة مرة "كيف أكتب فوق السّحاب " ، محطّة تحمل أفق انتظار للقارئ مبنية على الطلب، فالاستفهام صيغة تقضي جهل المتكلم لأمر يحاول فهمه أو العلم به ، فيتراءى لنا الشاعر متخبطاً في الحيرة لأن الكتابة فعل يحمل الاستحالة المطلقة محمولة في طيات المجاز فلا كتابة فوق السحاب .

و من جهة أخرى نرى أن العنوان بحث غير مجدٍ عن الكيفية "كيف أكتب؟" ، فتنبثق حيرته ويأسه في الشطر الأول من النص ، مفرجاً "عن بعض الإجابات ، وتتمخض عنها ارتباط الاستحالة بالحيرة هنا رد فعل صادر عن الشاعر، وفعل رخيص صادر عن الأهل

وهو الخيانة والإذعان دون مقاومة، إذ تحيلنا التيمتين فوق/السحاب على عالمه العلوي المتحسر عن واقعه التحتاني فترتد إلينا الاحتمالات التي نخطط لها كما سيأتي :



تتعلق بين العالمين أنا الشاعر، حاملة راية الأمل لشعبه المضطهد:

" أهْلي يَحُونونَ أهْلي "

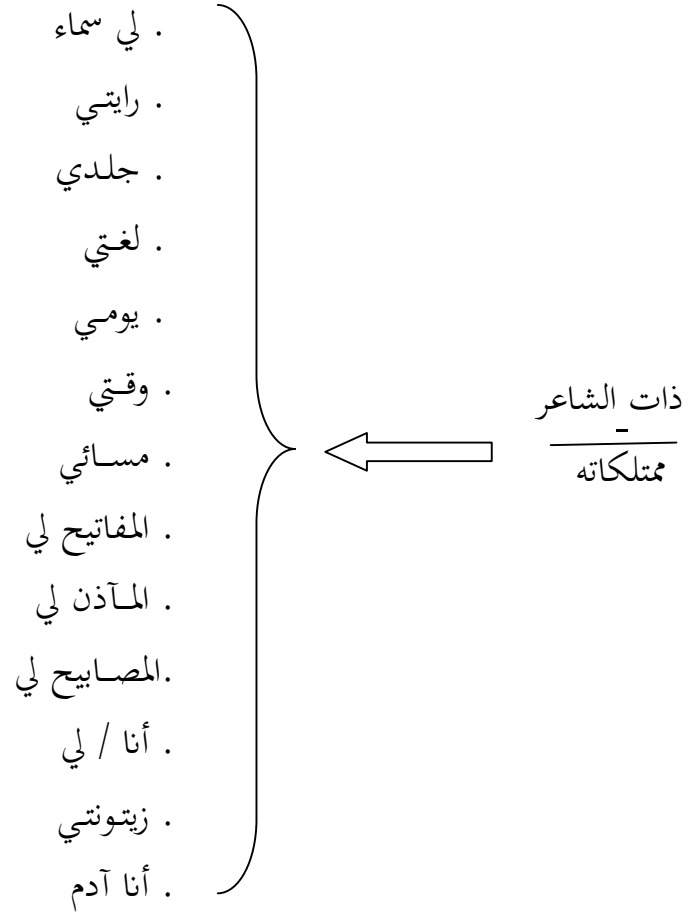
"مر بنا دروبا للشهادة "

"فغَنّي لِتَبْني ألْحَساسينُ مِنْ أضْلُعي
دَرَجًا لِلسَّماء ألْقَرِيبَةِ.

غَنّي فُروسيَّةَ الصّاعِدينَ إلى حَتْفِهِمْ" [1].

فقد اقتنع البعض بالأعراس والهتافات والأفراح وانتهج البعض الآخر معارج الاستشهاد وبين هؤلاء يعيش الشاعر اللايقين متسرباً إلى خلد شعبه، وبالالتفاتة إلى العنوان الثالث" لي خلف السّماء سماء" الذي يحمل مفارقتين لام الملكية في بدايته والنقاط الثلاث في آخره، والتي تستدعي كلاماً لا يقال أو لن يقال وإذا أمعنا النظر وعدنا إلى النص واجهتنا ذات الشاعر منذ الوهلة الأولى المتخبطة في ما يملك أو ما لا يملكه .

ومن ثمة ننتبه على الصراع الدائر بين عالمه الفوقاني الذي تفرضه كلمة " سماء " وعالمه السفلي الذي تحدده معالم الملكية في خضم النص ، فماذا يملك وما لم يعد في الإمكان امتلاكه تتجاور لام الملكية وأنا الضّمير وياء المتكلم ويمكن أن نمثل ذلك بالخطاطة الآتية:



[1] الديوان: كَيف أَكْتب فوق السّحاب. ص10 .

تستوقفنا ملاحظة الإصرار والإلحاح الذي يصل حد التمسك المتعنت بالأشياء صغيرة كانت أو كبيرة ، خاصة كانت أو عامة تشترك فيها الجماعة، وتكرار لام الملكيّة المخبر عنها في العنوان يجعلنا نلامس شغاف هذه النفس المكلوية الباحثة عن الهوية والخصوصية، فكثيراً ما يكتسب الوجود معناه بالهوية التي تقتنع بالخروج من جنتها كما خرج آدم بعد العصيان، والشاعر آدم الذي طرد كذلك من جنتيه من أرضه واقعًا وجنته الأسطورية اعتقاداً، ثم يستحضر رمز " لوركا " الشاعر الإسباني الغرناطي الذي لقيّ حتفه فيها، يقبل أن يطرد ويتخلى عن فردوسه الحلم والواقع طرداً مشروطاً مع رمز الحرية:

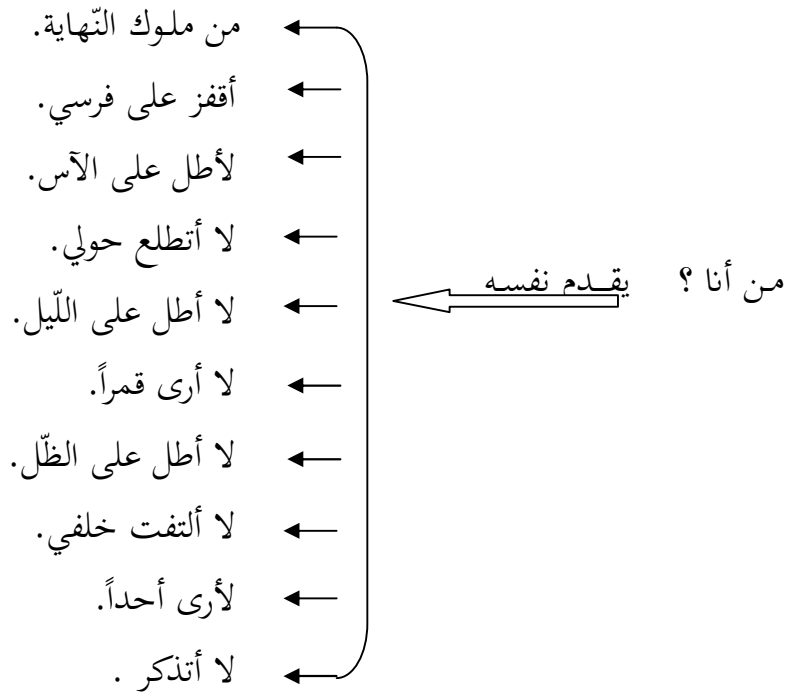
أنا آدَمُ الْجَنَّتَيْن ، فَقَدْتهُما مَرَّتَيْنْ.
فَاطْرُدوني على مَهَلٍ ،
وأقْتُلوني على عَجَلٍ
تَحتَ زَيْتونَتي ،
مع لوركا .. [1]

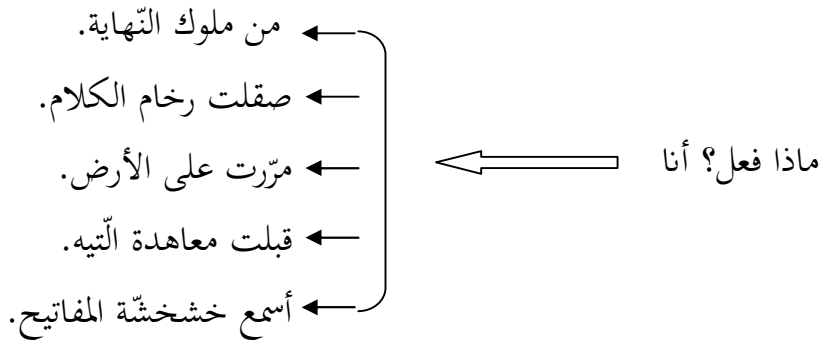
وبين الأرض والسماء قد تقبع جنة الشاعر المفقودة ، ووطنه الضائع، وبهذا أنجز العنوان وظيفته الإخبارية في كونه نقل الواقع إلى الحلم أو الحلم على الواقع .

لا يبارح الشاعر تشاؤمه معلناً عنه في إعلان النهاية ." أنا واحد من ملوك النهاية " فإذا لامسنا حواف هذا العنوان تزاحمنا الأسئلة : لماذا يكون أحد ملوك النهاية ؟ وما قام به ليكون هو النهاية ؟ ونهاية ماذا ؟ .

نحمل هذه الاستفهامات مرتحلين إلى معالم القصيدة نستفسرها ونجني بعض التوضيحات فتحيلنا إلى تجسيد المخطط الآتي:

[1] الديوان : لي خلْفَ السّماء سَماء. ص12 .





تفضي بنا المخططات الأنفة إلى تيمة [النهاية] التي تفتقر إليها دلالات النص الضمنية أو الصريحة جملة الأفعال المقترنة بالنفي ، يحيك بذلك الإحساس بالاختناق والتشظي والاستلاب أمام هذه النهاية القاسية، مرتدياً قناع الأمير المتهالكة مملكة وممتلكات وأمته، فتتحول النهاية إلى أيقونة ويصبح الأمير أبو عبد الله الصغير رمزاً لكل من يشهد النهاية ويكون سبباً رئيسياً فيها .

إذ يساند هذا الرمز رموز فرعية أخرى مثل: " الشتاء الأخير، الآس، غرناطة، الزمان شظايا، معاهدة التيه ، خشخشة المفاتيح ، تاريخنا الذهبي ، زفرة العربي الأخير" فتندمج

هذه الرموز " في فضاء القصيدة مع النظام العلامي الرمزي للغة ومع بقية الأنظمة العلامية غير الرمزية تعيد صياغة عالم الأشياء والموضوعات بطريقة تحويلية معقدة ...وهو ما يمنح التجربة الشعرية كثافة وغنى وقدرة على التدليل المتعدد والمفتوح."[1]

وما يجعلنا نتوجه مباشرة إلى حادثة تسليم غرناطة إلى الملك فرناندو الخامس والملكة إيزابيلا ، ذكر الشاعر"زفرة العربي الأخير/خشخشّة المفاتيح/غرناطة"، والواقع التاريخي يقول أن الأمير أبوعبد الله مُحَمَّد الصّغير سلَّم مفاتيح قصر الحمراء للمّلكين ، وخرج تاركاً ملكه باتجاه بلدة أندرش وعلى ربوة عالية وقف ناظراً متحسراً وباكياً على ما وقع لة من أمه "الأميرة عائشة الحرّة" على ما لم يحفظ كبقية الرجال وذلك في02 يناير 1492م-879ه فسمي ذلك المرتفع "زفرة العربي الأخير"إذ أصبح مزاراً سياحياً [2].

وهذه العودة الشفيقة مع تاريخ الأندلس يصارحنا الشاعر اعتقاده أنه من ملوك النهاية لأنه تقبَّل معاهدة التيّه واعترافه أنه زفرة العربي الأخير، لكن لحظة الأمل قد تضيء في مملكة الظلام، رغم تهالك الآفاق وضيقها، إذ يوجهنا الشاعر مرة أخرى بوقفة تمتلئ عزَّة وأملاً ، لكنه يتلون بالحيرة واليأس في "ذات يوم، سأجلس فوق الرصيف "أن المتطلع للعنوان يلحظ الأمل المشرئب والمنتظر على رصيف الشاعر ، ولكن أيّ رصيف للذكرى ؟ ركن يقبع في أزقة قريبة أو مدينة أو الرصيف هو الموطن والتاريخ ؟.

يطالعنا هذا العنوان بنية السرد منطوياً على حكاية بعض تفاصيلها تتضح في السطور الأولى للقصيدة ، حكاية متدثرة بالأمل واليقين يتراص فيها الماضي بالمستقبل والذي هو حقيقة حاضرة الشاعر ، الماضي الممتد في المستقبل والمتجذر في الماضي زمنين مختلفين شكلا متماثلين مضموماً ، زمنيين لغريبين هما غريب طوته الأزمنة الغابرة من خمسمائة عام وغريب يتململ غربة حاضرة ، قيمة "الرصيف" هنا محطة مونتاجية يستقرئ الشاعر تاريخه وذاكرته ووجدانه ، وهي المحطة الأزلية اللامتناهية جلس عليها وركن إليها كل الغرباء على حواف الذكرى شهدوا الزمن الأخير للأندلس وها هو يحاك ذاته لفلسطين .

---

[1] فاضل ثامر ، اللّغة الثّانية ، المركز الثقافي العربي بيروت ط1 ، 1994، ص34 .

[2] عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم في الأندّلس من الفتح إلى سقوط الخلافة بقرطبة،دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 2008، ص288 .

هذا ما يحقق للعنوان بعده الإخباري ، حاملا معه لقارئ إلى أسطورة المتن طمعاً في الأجوبة ، فيتراءى درويش غريباً عاد، على أمل أن يجد الأماكن والأزمنة كما غادرها يوم ما

أمّا كُنْتَ يَوْماً ، هُنا ، يـا غَريبْ ؟

خَمْسُمائَةِ عامٍ مَضى وَانقَضى ، وَالْقَطِيعَةُ لَمْ تَكْتمِلْ .

بَينَنا ، هَهُنا ، والرَّسائِلُ لَمْ تَنْقَطِع بَينَنَا ، والْحُروب .

وَأَحُكُّ بِلَيمونَةٍ رَغْبتي ...عَانقيني لأوّلدَ ثَانيَةً [1]

لكنه يوقن في الأخير أنه كان كلام المغنين وأصبح عابراً في كلام المعنيين، وفي صفحات التاريخ الذي يستنطقه مراراً وتكراراً ، فنجد مثلاً (صلح أثينا و فارس، شرقاً يعانق غرباً بسيوف دمشقية، درع قديمة، مخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة، والترجمات).

والمحطة الأخيرة لهذا الغريب/ الشاعر تنبهه بعدم الانتباه أن الزمان يتبدل ومعه تبدلت الأمكنة والناس .والحقيقة أن الرصيف هنا هو رصيف التاريخ والذكرى والحاضر الآسي والمستقبل الذي يتراءى للشاعر "لأن القطيعة لم تكتمل " ، والقصة والعبرة والرسائل لم تنقطع، فكل المدن الأسيرة هي غرناطة في كل زمان .

ومن أبواب التاريخ وعبره يدق الشاعر ناقوس الخطر مستحضراً كل ما يشاكل واقعه من قصص الماضيين، ويحضرنا في هذا المقام قوله عزّ وجل:« **لَقَدْ كَانَ فِى قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُوْلِى الْأَلْبَابِ**» [2] ، وقوله:« **فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ**» [3].إذْ لا يكتم درويش رأيه في قادته بلغة لاذعة وصريحة ، ومن سار بشعبه إلى أوسلو فيبصر واقعه بوجهين حقيقتها الخيانة في "للحقيقة وجهان والثلج الأسود " .

---

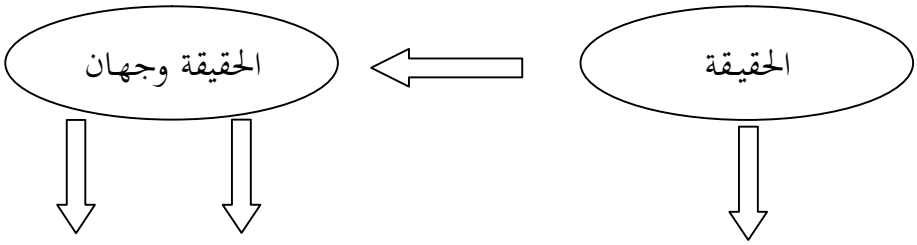
(1) الديوان: ذات يوم سأجلس فوق الرَّصيف، ص15 .

(2) سورة يوسف . الآية 111 .

(3) سورة الأعراف . الآية 176 .

محطة عنوانية نراها تتقاطع مع "كيف أكتب وصية أهلي" وعنوان مخاتل مخادع منذ الوهلة الأولى ، فالحقيقة التي نعرف واحدة ولها وجه واحد أن كان كذلك فهذه نفس تبدي شيئا وتضمر غيره ، أما الثلج الذي حبه وأحببناه منذ صغرنا له لون واحد هو الأبيض.

وبتطلعنا السطر الأول للنص الشعري نلفي حالات خاصة يمكن أن تتحول وتتبدل الأشياء حولنا حتى لو كانت قارة ثابتة لما يكن الثلج من مكونات مدينة الشاعر/ فلسطين والحقيقة تحمل أوجهاً عدة إذا أحالت على حاضره يتنازعها طرفان هما :



	الوجه الأول	الوجه الثاني
– من سينزل أعلامنا؟ .	– نحن .	– هم .
– من سيتلو علينا معاهدة اليأس؟.	– أنت .	– هم .
– من سينزع أسماءنا ؟.	– ؟ .	– ؟.
– من سوف يزرع فينا خطبة الّتيه؟.	– ؟ .	– ؟.
– من سيدفن أيامنا بعد؟.	– أنت .	– هم .
– من سوف يرفع آياتهم؟.	– أنت.	– فارس يائس.
– من يعلق أجراسهم؟.	– أنت .	– حارس يائس.

الحقيقة واحدة

كلّ شيء معدٌّ لنا

في الواقع وجهين لحقيقة واحدة هي "النهاية" المحتومة التي أدركها الشاعر ، وأصبح على يقين منها ، هذه النهاية هي الثلج الذي توشح السواد الذي يشي بالحزن و"يوحي بالعمق والإمداد"[1] ، لون يوحي بالصراع والمجهول يكتسح النص وبلونه متسلسلاً في أسطرها :

أسود ← يأس← نهاية ←دمع ←الاستسلام ←النعش ←الرّحيل ←الاحتضار

لا عجب إذن أن يلبس لون الحداد عالم الشاعر النفسي والمادي وكل شيء سير نحو النهاية المأساوية المحققة :

لِلْحَقيقَةِ وَجْهان ، وَالثلج أَسْوَدُ فَوْقَ مَدِينَتِنا .
لمْ نَعُدْ قادِرينَ على الْيَأْسِ أَكْثرَ ممَّا يَئِسْنا .
والنهاية تَمْشي إلى السّورِ وَاثِقةً منْ خُطاها .
فَوْقَ هذا الْبِلاطِ الْمُبَلَّلِ بِالدَّمْعِ ، واثِقةً منْ خُطاها .
منْ سَيُنْزِلُ أَعْلامنَا : نَحنُ أَمْ همْ ؟ وَمَنْ
سَوْفَ يتْلو عَلَيْنا ((مُعاهَدَةَ اليأس)) ، يا مَلِك الاحْتِضار ؟ [2].

ومثل هذه النهاية والخيانة يحق للشاعر أن يسأل حكامه لماذا صار الثلج أسود ؟.

وفي رحلة البحث عن الهوية /الوطن ، رحلة يكتب سيرتها الخوف والاغتراب واليأس من أشياء حبيبة ، فبعد تعدد أوجه الحقيقة وتلون الثلج بالسواد والحنين إلى الوطن في "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف " واللايقين مرة أخرى في" من أنا بعد ليل الغربية ؟".

السؤال /العنوان كرة أخرى ، لا يملك الشاعر إجابة عنه ، أما النص يطرح احتمالات عدة لكينونة هذه الذات الحائرة ، صراع داخلي ، تؤججه الصيغة "من أنا" نمتطيها على جناح السرعة إلى النص ، فيجيبنا بلفظ الحال "خائفا" كابوس يؤرقه ويقظ مضجعه ، وشك يتلبس كل الأشياء" النهار، الشمس، الماء ،اللغة ،وغربة تملأ الوطن والقرية والمنفى ".

وَاقعٍ لمْ يَعُدْ واقِعاً ، سَوْفَ أَسْقُطُ منْ نَجْمةٍ .

---

[1] كريم عبيد، الكتابة أمّام الموت- الكتابة أمام الوطن،كيوان للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص212 .

[2] الديوان: للحقيقة وَجهان والثّلج أسوَد ، ص17 .

في السّماء إلى خَيْمةٍ في الطَّريقِ إلى ...أيْن ؟ .
أَيْن الطَّريقُ إلى أيِّ شَيْءٍ ؟ أرى الغَيبَ أوْضَحَ منْ
شارعٍ لمْ يَعُدْ شَارِعي ، مَنْ أنا بَعْدَ ليْلِ الْغرَبيَةْ ؟[1].

السؤال / العنوان يتكرر ثلاث مرات في المتن موزعاً دلالة العنوان التي تعكس حالة الضياع والتشتت والريبة التي يعشها الشعب الفلسطيني ، وتعكس صراع الأسطورة ضد الواقع وكذلك الصراع الإسرائيلي العربي .

وبصيغة الكينونة والأمر "كن" يبرز عنصر الحياة " الماء" مركزاً أساساً للنص ويعطي الصورة الكلية بعدا شعرياً ونفسيا عميقاً فهو أعين الذاكرة :

فَكُنْ أنت ذاكِرتي كيْ أرى ما فَقْدت ...
مَنْ أنا بَعد هذا الرحيل الْجَماعِيّ ؟[2] .

يعود الشاعر باحثاً عن تقاسيم وجه فقده قبل سبعمائة عام لكنة اللحظة الزمنية لا تسعفه:

عَبثاً يَسْتَديرُ الزَّمان لأنقِذَ مَاضِيَّ مِنْ بُرْهَةٍ
تَلِدُ الآن تاريخَ مَنْفايَ فيَّ ... وفي الآخَرين [3].

فيلعب الماء دوراً ورمزاً للعطاء، للتجدد ، التواصل والنماء، وعلى ضفافه نشأت مصر والعراق وفلسطين والأندلس حياة ، تاريخاً وحضارة ، فالماء هنا شاهد على ذلك وشاهد أيضاً على ما آلت إليه الأخوة العربية في ظل ركام التحول، كما تكالبت الحرب التنصيرية ودعاتها، وتكالبت الآلة الصهيونية وأعوانها، فتفرغ المبادئ من محتواها، ويملا العالم الهباء وحال " المتكلم" أصبحت على يقين من ذلك، إذ لا مصر في مصر / لا فاس في فاس/ لا الشام تنأى / لا صقر في راية الأهل / لا نهر شرق النخيل المحاصر ."

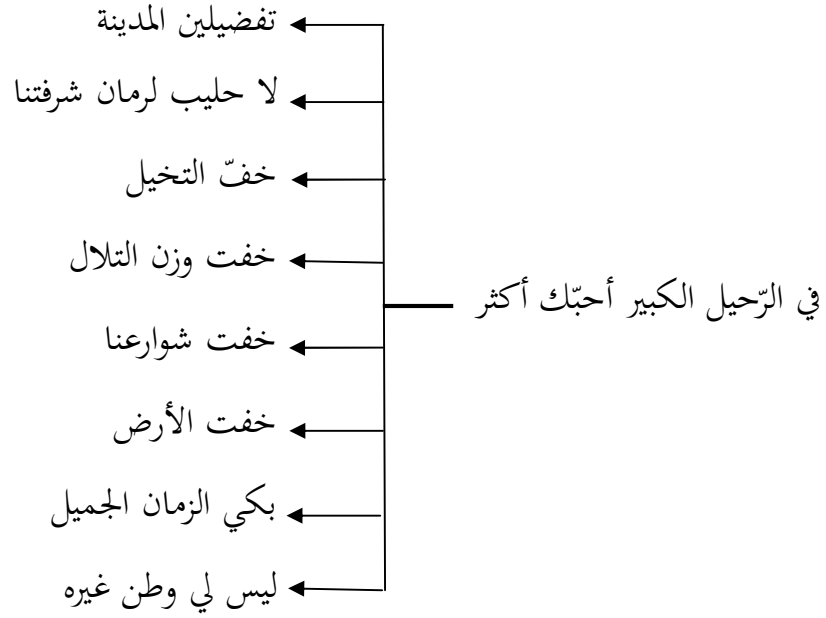
---

(1) الديون: من أنا بعد ليل الغريبة.، ص20 .
(2) الديوان: كنْ لجيتارتي وترًا، ص21 .
(3) م. م.س ، ص21 .

فلا يملك الشاعر إلا جيتاره يردد الأشجان وآملاً أن يكون أمينا على الذاكرة كما كان أمينا على الحياة .

وفي ظل الأمل والألم تواجهنا لوحتين إشهاريتين في هذه التصنيفة تحملان خبراً ينطوي على اعتراف "في الرحيل الكبير أحبّك أكثر " و " لا أريد من الحب غير البداية " إذ تبدو الوظيفة الإخبارية جلية لأن النص لا يقدم شيئاً بعيدا عن ذلك ، إذ هيأ لنا العنوان معرفة أولية عامة للموضوع المطروق .

وكلا القصيدتان تضج بأحاسيس الشاعر المكنونة في هذه اللحظة ، ورغم أن الشاعر يقف وقفة العاشق لكن لا يبارحه التعلق بالأرض أو الحديث عنها مصدراً لألمه .مقابلاً بمقابل ، فنلفي مثلا :



فلا ريب أن حب الشاعر المعبر عنه والمكشوف سره هو الوطن الضائع هو الأشياء الحبيبة ، هو الحبيبة ، هو الأم ، وهي مشاعر لا تقتصر عليه فقط ، بل يخبرها العام والخاص ويخبرها الشعراء ، والشعر مليء بذلك ، مختزن به عبر كل العصور وفي كل الأوطان، لكن ما يشكل الفرق هو طريقة القول .

وعموماً ، في مقابل كل نهاية هناك بداية ، بداية للحلم ، للأمل وللألم أيضاً ، البداية التي تؤسس لكل شيء من غير إدراك ، قد يقبل الشاعر إزاءه بعض الذكرى أو قليل من الأرض مقابل السّلام :

لا أُريدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدايَةِ ، طارَ الْحَمامُ
فَوْقَ سَقْفِ السّماء الأخيرَةِ ، طارَ الْحَمامُ وَطارَ
سوْفَ يَبْقى كثيرٌ مِنَ الخمْرِ ، من بَعْدِنَا ، في الْجِرار
وَقَليلٌ مِنْ الأرْضِ يَكْفي ، لِكَيْ نَلْتقي ، وَيحُلَّ السّلام [1].

هنا يصرخ ضمير درويش الرافض لمعاهدة أوسلو ، فكما استيقظت غرناطة تلملم جراحاتها ، وتلعق كلومها ذات صباح ، استيقظ الفلسطينيون صباح أوسلو يكتشفون أنهم ليس لهم ماضٍ "[2] ، فهل هو سلام أو استسلام وتسليم ؟.

وصفوة القول إن المتأمل لهذه القطعة الشعرية وبقية النصوص الشعرية في معظم دواوينه – خاصة بعد خروجه من بيروت – توظيف الرموز الأندلسية : الأندلس ، الجيتارة ، الكمنجة ، الغجر ، غرناطة ، قشتالة ، الفاتحون وغيرها .

يسترجع بذلك ما حدث بإسقاطه على الواقع إلى جانب ذلك يتشف من معانات لوركا وتجربته الشعرية ، فهذه الرموز " تتكرر في قصائد لوركا " التي تشير في الغالب على معاناته ، وشعوره القاسي بالوحدة ، والحزن وربما كان تأثر درويش بشعر لوركا هو الجسر الذي جاءت عبره الرموز الأندلسية [3] .

إذ نراه يفرد لأحد هذه الرموز قطعة خاصة هي "الكمنجات "، وهو العنوان الأكثر اقتصاداً لفظاً والأغنى معناً محدثاً عند المتلقي دهشة وحيرة ، فنلاحظ الشاعر يلبسها حياة وفناءً ، ويؤنسها فتكون حزينة وباكية ، وتتحول على أيقونة تشيع منها دلالات النص .

---

[1] الديوان: لا أريد من الحب غير البداية. ص26 .

[2] هذا قول ورد على لسانه ، ينظر : هكذا تكلم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله، مجموعة من الكتاب، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 نوفمبر 2009، ص176 .

[3] إبراهيم خليل ، ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، منشورات دمشق . إتحاد الكتّاب العرب 2000. ص21 .

فنجد أنها : ((تبكي ، تدمي، تحترق ، تشم ، تبحث)) ، وهي كذلك ((حيل ،أسراب ، حمل ، جيش ، وحش)) ، ومجموع هذه الأوصاف تمازجت بين الأفعال و الأسماء ، تحقيقاً لوصفها .

وتحيل هذه الكلمة العنوان / الأيقونة إلى إحساس الشاعر الذي ينوسي بين الأمل واليأس، وتعلقه بالعودة على الأرض التي ضاعت ، لذلك خرج معنى هذه الآلة الوترية إلى استدعاء لمآسي الأندلس وأشباح الغراة والملوك المتهالكين إلى واقع الاحتلال الغاصب "الغجر الداخلين ، خيل ، وحش ،جيش ، فوضى ،أسراب طير في الألفاظ ، شكوى الحرير".

ونلاحظ الرؤية الشعرية التي أماط الشاعر اللثام من خلالها على خلفية التماثل والتشابه بين واقعين ، وبين ماضي وحاضر:(وهو انتقال من نمط علامي (العلامة الرمزية – الكلمة مثلاً) إلى نمط علامي آخر (العلامة الأيقونة – الصورة الشعرية) لذلك صنعت تعاضداً مع ما أحط بها من ملفوظات عالماً أحال إلى واقع الشاعر الممتلئ بالخيانة والنهايات القاتمة .

2.4. الوظيفة الدلالية:

نروم في هذه الإلماحة إلى مكاشفة العناوين التي رأينا تحمل في طياتها دلالة النص أو البعض منها غير مكتف بالإخبار عنه بل مساوٍ بين الوظيفتين ، فبالإضافة للإخبار يقحم المتلقي بطريقة مبكرة في موضوع المتن ولكنه في الوقت نفسه يقف متسائلا مستفهماً ، يثير الكثير من التوقعات وهذا ما ألفيناه عند إحصائنا العناوين ذات الوظيفة الدلالية وهي ((خطبة الرجل الهندي – ما قبل الأخيرة –أمام الرجل الأبيض ، وشتاء ريتا)).

لما نتلقى هذا العنوان نلمح أولا حجم كلماته وعددها وصياغته بالمقارنة ، مع ما انف من عناوين المدونة ، ثم يحفزنا قصّة تراث إنساني عريق هو تراث الهنود الحمر ، وتبقى الذاكرة هنا حرة في استحضار الصورة المحظورة فيها عن هذا الشعب انطلاقا من المقروء والمطلع عليه.

وعموماً فإن درويش استلهم من خطبة الزعيم الهندي روح قصيدته هاته، عصب الالتقاء هو قيام أمة جديدة على أنقاض أمة قبلها ، محاولا أن يؤكد أن الشعوب لا تموت مهما طال عمر الاستدمار وقوت شوكته .

يقدم العنوان مقابلة بين رجل أحمر هو الزعيم سياتل زعيم قبائل دواميش وأسكواميش أما الرجل الأبيض هو إسحاق ستيفنز حاكم واشنطن سنة 1845 ، وفحوى هذا اللقاء هو خطبة عشية توقيع معاهدة تسليم الأرض للأمريكان .

والمطلع على فحواها يرى جلياً حضورها في متن القصيدة، لذلك لا يبتعد العنوان كثيراً عن نصه، بل يدل عليه منطوياً على إيجاز يلمح لتفصيل، خاصة للتذليل الذي رافق العنوان المقتطف من الخطبة الأصلية[1] ، ويكرس المتن لغة الاستسلام والهزيمة الظاهرة في ما جاء بين عارضتين في العنوان " ما قبل الأخير ". مكرسة لانتصار المنتصرين أمام الأموات :

هنالِكَ مَوْتى يُضيئونَ لَيْلَ الفَراشاتِ ، مَوْتى
يَجيئونَ فَجراً لكي يَشْرَبُوا شايَهُمْ مَعَكُم ، هادِئين
كما تَرَكَتْهُمْ بَنادِقُكُمْ ، فاتركوا يا ضُيوفَ المكان
مقاعِدَ خَالِيةً لِلْمُضيفينَ .. كي يَقْرَؤوا
عَلَيكُمْ شُروطَ السّلام معَ ... الْمَيّتين[2] .

ويتجلى لنا حضور لغة الهنود الحمر ومعتقداتهم مثل : المراعي مقدسة ، النجوم كلام للعشب روح ، الروح الطبيعة ، أختي الشجرة ... وهو ما يضعنا في الجو العام والروحي، الخاص بهم ، والذي يرمي إليه محمود درويش .

وصفوة القول إن الوظيفة الدلالية للعنوّان حكتها القيمتان " خطبة / الأخيرة " عكست الأولى المواجهة والثانية التسليم والانسحاب.

---

(1) ينظر خطبة الزعيم سياتل موقع ويكيبديا .

(2) الديوان: خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرّجل الأبيض. ص46 .

ولما نعود إلى عنوان آخر تختلف فيه التجربة الإنسانية تماماً عن سابقه وبقية عناوين المدونة وهو " شتاء ريتا " وأوّل ما يجذبنا نحو العنوان ، اسم المرأة فيه متساندا مع كلمة "شتاء" فما دلالة ذلك ؟ ومن تكون ريتا ؟ وكيف تحدث عنها ، وهل هي مجرد رمز مفترض لا واقع له ؟.هذه المسّاءلات ما يحملنا على مواصلة الدرب حثيثة خطانا نحو المتن .

ومعروف أن اسم ريتا ظهر في ثلاث عناوين لفظاً صريحاً وهي :"ريتا والبندقية ، وريتا أحبيني وهذا الذي بين أيدينا ، ثم ورد في ثلاث قصائد هي: العصافير تموت واقفة في الجليل أحبّك أو لا أحبّك ، الحديقة النائمة .

هذه المرأة التي ملأت نصوص درويش حباً وخيالاً وانعتاقاً ورسم لها أحلى وأبهى الصور، فقد ظل مترسخاً عند قرائه وعشاقه أنها شخصية اخترعها فنمت في مخيلته الشعرية، لكنه وفي سنة 1995 اعترف الشاعر أنها فتاة حقيقية من أصل يهودي إسرائيلي تسمى "تمارين عامي" حيث جمعهما الحزب الشيوعي الإسرائيلي ، وهو ما أنكره الكثير من محبيه، إذ رسموا لها صورة الفدائية والمساندة لدرويش شاعر القضّية .

والحقيقة أن هذه العلاقة جمعت نقيضين العربي / الشاعر ، واليهودي / ريتا خطان لا يلتقيان إذ انخرطت في صف شعبها خاصة بعد يونيو67 ، بينما واصل الشاعر درب قضيته مع شعبه وأمته .ظل الحب ومعه طال الصراع الذي تعكسه قيمة "شتاء" الذي يبدو للشاعر طويل لا نهاية له :

قَالتْ سَأرْجِعُ عنْدَمَا تَتَبدَّلُ الأَيَّامُ وَالأَحْلامُ يَا رِيتا ... طَوِيلُ
هَذا الشِّتاءُ ، ونَحنُ نَحنُ ، فلا تَقولي ما أقولُ أنا هيَ،
هِيَ مَنْ رأَتْكَ مُعَلَّقاً فوقَ السِّياجِ ، فَأنزَلتْكَ و ضمَّدَتْكْ
وبِدَمْعِها غَسَلَتْكَ ، وانتَشَرتْ بِسَوْسَنِها عَلَيْكَ
وَمرَرْتَ بينَ سُيوفِ إخْوتِها ولَعْنَةِ أُمِّها، وأنا هِيَ
هل أنت أنت ؟[1].

[1] الديوان: شتاء ريتا. ص76 .

وهذا المقطع يبرر جلياً سوداوية هذا الصراع وقد دعم النص العنوان بالكثير من الدلالة بحيث حقق التوافق معه ، وموضع آخر يبن كذلك الهوة السحيقة بين قصّة شعبيها :

لَكِ ، لو تَرَكْتِ البابَ مَفْتوحاً على ماضِيَّ ، لي
مَاضٍ أراهُ الآن يُولدُ في غِيابِكِ .
من صَرِيرِ الوقْتِ في مِفْتاحِ هذا البابِ ، لي
ماضٍ أراهُ الآن يَجلسُ قُرْبَنا كالطَّاوّلةْ ،

وفي موضع آخر تبرز نفس الإحساس الخانق بالفجوة :

تَدورُ ريتا حَوْلَ ريتا وَحْدَها :
لا أرْضَ للجسَدَيْنِ في جَسَدٍ ، ولا مَنْفىً لمَنْفَى
في هذه الغُرفِ الصَّغيرَة ، والخُروجُ هو الدُّخولُ
عَبَثًا نُغَنّي بينَ هاوِيَتَيْنِ ، فَلْنَرحَلْ ...لِيتَّضِحَ السَّبيلُ[1] .

وفعلاً اتضح السّبيل واتخذ القرار .

3.4. الوظيفة التأويلية :

بين النص والعنوان مسافة تبقى ملكاً للمتلقي يشكلها كيفما شاء، تنتهي حدودها عند التأثير بل يتجاوزه إلى الإقناع لأن النص :" بقدر ما يمضي في وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية[2] .

وهو ما يوطد العلاقة بين النص والعنوان ويؤسس لضرورة التكامل ويظل بينها الخيط مشدوداً رفيعاً في ذات الوقت، وفي هذه الوظيفة نحصي ثلاث عناوين هي :

حجر كنعاني في البحر الميت، سنختار سوفوكليس ، فرسٌ للغريب ."

وهذا يقودنا إلى الحديث عن العناصر المكونة لهذه العناوين ، والمشترك بينها وبعد الملاحظات المتكررة لتلك العناصر ألفينا أن جميعها عناوين مركبة عدا عنوان واحد مفرد هو

---

(1) الديوان: شتاء ريتا. ص79 .

(2) أمبركو إيكو ، القارئ في الحكاية ، ترجمة انطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي .ط1 ،ص63 .

الكمنجات وأخرى ذات مركب إضافي وأخرى ذات مركب إضافي يحتوي على الظرفية الزمنكانية وحروف الجّر و الوصفية ،وصيغ الأمر والاستفهام و توظيف الضمائر ، وبعض العناوين التي لاحظنا أنها مقتطعة من المتون ، وقد قمنا بإحصائها في مجموعة من المخططات وأتبعنا كل واحد بتعليق :

5. التراكيب في عناوين المدونة :

1.5. التركيب بالدلالة الزمنكانية :

إنّ الشعر في أحد أشكاله وصوره رغبة جامحة في إصلاح العالم المتشظي واشتياق إلى صنع عالم مثالي أو متاخم للمثالية أو أقله من زاوية رؤية الشاعر نفسه، وهذا مصدر إلهامه حقيقة ، وما يجعله أيضاً بالإضافة إلى كونه صوت ذاته ، وأن يكون صوت مجتمعه ومتذوقيه ومتلقيه ، إذ يصبح بموجب ذلك صوت الضمير الجمعي قبل كل شيء ، وهذا يفضي إلى أن للشعر بعدين فني وفكري " فمن الممكن القول إن الشاعر الحديث يفكر بإحساسه أو يحس بفكره، إنه ليس مفكراً بالمعنى التقليدي، إنه ينظر إلى العالم ويعيد تركيبه في ذهنه ويعبر عن هذا بشعر يكون هو نفسه دلالة الموقف الفكري للشاعر"[1] وهو رأي نابع عن أهل مكة وهم أدرى بشعابها ، ونقصد الشاعر صلاح عبد الصبور في إحدى الندوات الأدبية .

والحق أن حديثنا عن الصوت الجمعي والشاعر بين الهموم الذاتية والهم القومي تتراءى شخصية درويش شاعر القضية وضميرها .سوالغاية من كل ما تقدم أن نمهد لعلامة مميزة للعناوين التي أحصيناها متضمنة تيمتي الزمان والمكان في هذا الديوان وهي كالأتي :

أ)-دلالات المكان :

أَحَد عشر كوكبًا على آخِرِ المشهدِ الأندلسي .
في المسّاء الأخِيرِ على هَذه الأرْض .
كَيَف أَكْتُبُ فوْقَ السّحاب ؟ ذَاتَ يوْمٍ سأجْلِسُ فوقَ الرَّصيف
لِي خَلْفَ السّماء سَماء .

---

[1] مُحَمَّد دكروب، الأدب الجديد والثورة. ص252 .

ب)–دلالات الزمان :

آخِر المشهدِ الأندلسي .
في المسّاء الأخير .
أنا واحدٌ منْ ملوكِ النهاية
ذَاتَ يــوْم .....
للحقيقةِ وجهان والثلج أسود
مَنْ أنا بعدَ ليلِ الغريبة .
في الرحيل الكبيّر أحبكِ.
لا أُريد من الحُبِّ غيرَ البِداية .
خطبةُ الرجل الهنديّ ما قبل النهاية .
شِتاءُ ريتا.

والجلي لنا حضور عن الزمن من خلال الدوال الآتية : آخر/المسّاء الأخير/النهاية/ذات يوم/اللّيل/الرحيل/ما قبل الأخيرة .
تدعم هذه الدوال الانكسار النفسي والوجداني الواضح في أزمنة النهاية والارتحال متساندة مع المتن الشعري غير منفصلة عنه ، فلما يحين المساء الأخير تنقطع الأيام وتتبدل الأحلام فلا جدوى من الوداع .
وهذه البكائية الموغلة في وصف الألم القاسي حملتها بداية القصيدة :

في المسّاءِ الأخيرِ على هذهِ الأرض نَقطَعُ أَيَّامَنا
عَنْ شُجَيْراتِنا ، ونَعدُّ الضُلوعَ التي سَوْفَ نَحْمِلُها مَعَنا
وَالضَّلوعَ التي سَوْفَ نَتْرُكُها ، هاهُنا ... في المسّاء الأخِيرْ
لا نُوَدّعُ شَيْأ ، ولا نَجِدُ الوَقْتَ كَيْ نَنْتهي ...[1]

[1] الديوان: في المسّاء الأخير على هذه الأرض، ص7 .

ورغم أن السياقات الشعرية لهذه الأزمنة بسيطة واضحة ، إلا أنها تتيه بالقارئ في الضياع واللاجدوى يصبغ حتى الطبيعة في المكان فيتجهم وجهها وتكتئب ، فيصبح الزمن زمنين قديم وجديد ، قديم خائن يسلم مفاتيح المدينة لزمن جديد يحمل معه الفاتحين الذين يستحلون كل شيء ويستبيحون كل مقدس وتحيلنا مباشرة كلمة الفاتحين والموشح إلى خيبة فقدان الأندلس .

والموقف شبيه تماماً بما يحصل في فلسطين وهذا ما تحمله دلالات ما يذكره الشاعر من متعلقات الأرض السليبة كالشاي والفستق ، خشب الأرز ، ولما يذكرها يصفها بجاهزيتها وكأننا به يجلس إليها والأهل والخلان في أمسية صيفية هادئة كعادة الفلاحين في قرى فلسطين أو حتى مدنها لما كانت وادعة هادئة وهو وصف لحفريات زمن قديم هو زمن طفولة الشاعر وذكرياته قبل الغزو .

شـايُنا أَخْضَرٌ ساخِنٌ فاشْرَبُوهُ ، وَفُسْتُقنا طازَجٌ فَكُلوه
والأَسِرَّةُ خَضْراءُ مِنْ خَشَبِ الأَرْزِ فَاسْتَسْلِمُوا لِلنُّعاسْ
بَعْدَ هذا الحِصارِ الطَّوِيلِ ، وَنامُوا على رِيشِ أَحْلامِنا
المُلاءاتُ جاهِزَةٌ ، وَالعُطورُ على البَابِ جاهِزَةٌ ، وَالمرايا كَثيرَة
فَادْخُلوها لِنَخْرُجَ مِنْها تماماً [1].

وكما سلمت الأندلس بهدوء هاهي تسلم فلسطين كذلك- ولو رمزياً – إيحاء بتخاذل العرب .لا يلبث درويش مستكيناً لحالة اليأس المفجوع وحالات الحزن المثقلة بالهموم ، لما يثير التساؤل :كيف أكتب فوق السّحاب ؟. وهي القصيدة الثانية ، لما يحمل عنوانها الاستحالة والصعوبة المطلقة في أن ينقذ ما يمكن إنقاذه ،لأن كتابة وصية الأهل الذين تنازلوا ووهنوا لحظة البطولة لما تركوا الزمان فهو لحظة القرار والخلود ،ويساند تصويره للضياع بسياق شعري تذوب فيه التجربة والمقارنة والمشابهة لما يذكر غرناطة :

أَهْلي يَخونونَ أَهْلي

[1] الديوان: كيف أكتب فوق السّحاب، ص8 .

في حُروبِ الدِّفاعِ عَنِ الْمِلحِ. لكِنَّ غَرْنَاطةً مِنْ ذَهَب
مِنْ حَريرِ الكلامِ الْمُطَرَّزِ باللَّوْزِ ، مِنْ فِضَّةِ الدَّمْع [1]

ومع هذا الانتهاك ينكل بالأعراض وهو قمة الخيبة والألم وجدوى الشهادة والموت البطولي :

أيِّ شَيْءٍ مَضى أوْ سَيَمْضي يَحُكُّ جَناحَ سُنونوَّةٍ
نَهْدَ امْرأةٍ في السَّريرِ ، فَتصْرُخُ :غَرْناطَةٌ جَسَدي
وَيَضَيّعُ شَخْصٌ غزالتَهُ في الْبَراري ، فَيَصْرُخُ :غَرناطةٌ بَلَدي
وَأنا مِنْ هُناكَ ، فَغَنّي لِتَبني الْحَساسينُ مِنْ أضْلُعي
دَرَجاً للسَّماءِ القريبَةِ ، غَنّي فَروسِيَّةَ الصّاعِدينَ إلى حَتْفِهِمْ[2].

يبقى الشاعر مطلاً من الأعالي مالكا السحاب والسماء كما يطل بذاكرته على ماضيه :

لِيَ خَلْفَ السّماء سَماءٌ لأرْجِعَ ، لكنَّني
لا أزالُ أُلَمّعُ مَعْدِنَ هذا الْمكان ،وَأحيا
سَاعةً تُبْصِرُ الْغَيْبَ . أَعْرِفُ أن الزَّمان
لا يُحالفني مَرَّتينِ ، وَأعْرفُ إني سَأخْرجُ منْ
رَايَتي طَائراً لا يَحُطَّ على شَجَرٍ في الْحديقَةْ [3].

وتنطوي في هذه السمات أبعاد لامعة تشير إلى تكثيف لحظات اليأس و في أوجها كغريق يتمسك بقشة وبدلالات الشاعر الاسباني لوركا مقدماً رمزيات الحرية وحبها والتضحيات لأجلها فيختار أن يموت أو يقتل كما لوركا تحت زيتونته ، فإذا ليس على الأرض يكتفي الشاعر بظل شجرته .

وأيضاً كما مات لوركا في حيه بغرناطة رغم معرفته ترصد الأعداء به وهو القائل :

أيَتُها الحُـرية

---

(1) الديوان : كيف أكتب فوق السّحاب، ص9 .

(2) م.م.س ، ص10 .

(3) الديوان: لي خلف السّماء سماء، ص11.

إني أهَبُكِ ذَاتـي كلهـا
كَيـّلا تَخْمُـد أبـداً
شُعْلَتـُكِ الـمُتـأجِّـجَة

وليبقى درويش أيضاً ينذر نفسه للحرية والفداء وهموم شعب فلسطين، فتتحول النهاية عرشاً يحكمه في آخر الزمان وآخر الشتاء وآخر الفرسان، تتشظى المرايا والأقنعة وتكشف النوايا، فحري به أن يكون واحد من ملوك النهاية .

والسياق الشعري في هذه القصيدة لا يكتفي بالتلميح بل يلجأ إلى التصريح ، ويأخذ الشاعر هنا بذكاء دامغ إليه القارئ في رمزية إلى النهاية التي يراها ، ثم يفصح أن الأرض تبدلت ويتنكر للحب الذي كان ذات يوم منذ انعقاد معاهدة الخزي والخذلال :

أتَذَكَّرَ أني مَرَرْتُ على الأرْضِ ، لا أرْضَ في
هذِهِ الأرْضِ مُنْذُ تَكَسَّرَ حَوْلي الزَّمان شَظايا شَظايا
لمْ أكُنْ عَاشِقًا كَيْ أُصَدِّقَ أن المياهَ مَرايـا
مِثْلَما قُلْتُ لِلأصْدِقاءِ الْقُدامى ، ولا حُبَّ يَشْفَعُ لي
مُذْ قَبِلْتُ ((معاهَدةَ التيه)) لَمْ يَبْقَ لي حاِضرٌ [1]

تبقى المسافة ذاتها قصيرة رقيقة بين هذا التصريح والتلميح ،لأن في الحقيقة "للحقيقة وجهان" فلا يتحرر درويش من تشاؤمه ملوناً عالمه بالأسود حتى الثلج يفقد لونه وينهل من سوداوية الموقف ، محولاً الخطاب إلى "آخر"يحمله مسؤولية التسليم ، ويدير مجموعة كبيرة من الاستفهامات تملأ الموقف الشعري قتامة وتيهاً ، وحتى التوسل في خضم تكرارها والإلحاح على الإجابة غير الموجودة على غرار قوله: من سينزل أعلامنا/من سينزع أسمائنا/من سوف زرع فينا /من سيدفن أيامنا ، وتصدم هذه التساؤلات بأخر القصيدة باليأس من الإجابة: لماذا تطيل النهاية ، يا ملك الاختصار ؟.

[1] الديوان: أنا واحدٌ من ملوك النّهاية. ص14 .

تحمل القصيدتان صراحة مشاعر الشاعر المفضوحة ناتئة ، ممتلئة بالضياع اتجاه هذه المعاهدة ، حتى وإنه يبقى في حالته الضياع هاته ،غير أنه يعود إلى وضع الإيحاء والإشارة في قصيدة "من أنا.. بعد ليل الغريبة ؟"

والعنوان يزيد فضاء الغياب والتشتت الذي يقاسيه الشاعر فلا يذكر غير الأشياء المضرجة بالسواد كقوله:

انهض من حلمي خائفاً / عتمة الأشياء /حاضر لم يعد أيها اليأس كن رحمة /أيتها الموت كن نعمة /شارع لو بعد شارعي / لا قلب للحب...

والموقف الذي يتلبسه الشاعر ،موقف اللاجئ وهو حال قد خبره ،فلا يصفه عن سماعٍ فقط وعاشه طفلاً صغيراً :

... سَوْفَ أَسْقُطُ مِنْ نَجمةٍ

فِي السّماء إلى خَيمةٍ في الطَّرِيقِ إلى .....أيْن ؟

أيْنَ الطَّرِيقُ إلى أيّ شَيْءٍ ؟ أرى الْغَيبَ أوْضَحَ مِنْ

شَارِعٍ لمْ يَعدْ شَارِعي . مَنْ أنا بعْدْ لَيْلِ الْغَرِيبَةْ ؟ [1]

لا تخرج مفردات: الأمس/ الماضي/ التاريخ/ الزمن ، أثناء حضورها الموقف الشعري لما تنصب موضوعياً على تقديم الأحداث وسردها بدلالتها الحقيقية على ما مضى من حياة الشاعر ، ليس بداعي التذكر والحنين للذاكرة ، لكن لبكائها والتفجع عليها هروباً من الواقع المرير ، متكررة في القصائد:"كن لجيتارتي وتراً أيها الماء ، في الرحيل الكبيّر أحبّك أكثر لا أريد من الحب غير البداية ."

فيبوح الشاعر في القصيدة الأولى من هذه الثلاثية بعذابات المنفى وسلبياته في قوله: من أنا بعد الرحيل الجماعي ؟ يتوسل بالماء عله يعود إليه الذاكرة ليطل على نفسه التي فقدت هويتها واسمها ومن تكون ، لما تشظت المرايا وتكسرت يصبح الماء بصفحته الصافية بديلاً لها .

كُنْ لجيتارَتي وتراً أيُّها الماءُ ، قَدْ وَصَلَ الْفَاتِحون

[1] الديوان: مَنْ أنا بعْدْ لَيْلِ الْغَرِيبَةْ. ص20 .

وَمَضَى الْفاتحونَ القُدامى ، مِنَ الصَّعْبِ أن أتَذكَّرَ وَجْهي
في الْمَرايا .فَكُنْ أنتَ ذاكِرَتي كيْ أرى ما فَقَدْت ..
مَنْ أنا بَعْدَ هذا الرحيل الْجَماعِيِّ؟ لي صَحْرَةٌ [1]

وليس الماء فقط مرآته بل يستودعه ذاكرته وماضيه ، رابطاً ذلك بخيبة أخرى في تاريخ العرب وهي غزو المغول ، ويذهب بنا الاعتقاد لمقابلته الماء/المغول بما ضاعت الحضارة العربية بضياع مورثها المكتوب لما أتلفت مكتبات العراق في نهري الدجلة والفرات ،ولكن أليس من الاستحالة أن يحفظ الماء ذاكرة عريقة ؟! .

وأمّا القصيدتان الأخريان يكون الخطاب إلى حبيبة الشاعر التي تكون في نفس الوقت

الأرض /فلسطين والإنسان عادة يتمسك بكل أشياءه لما تحين لحظة وداعه والرحيل مهما كان صغيرة كمثل: زر القميص /التاج/الفراشات /رائحة العرق /الخنجر الذهبي .

حتى مشاعر الصورة معكوسة عندما يمقت ساعات الرحيل والنهايات ،لا يريد منها غير البداية ، فيملأه الأمل في مساحات أوسع على عكس بقية القصائد وجملة الأشياء الجميلة نذكر: يرفو الحمام /ثوب النهار /العيد/ الأغاني /الحلم/ الفجر /العسل/ الحليب / الناي / البساتين ..كما يذكر أنواعاً من الورود الفل/الجلنار / الغاردينيا .

بعد هذا تتموضع قصيدة طويلة لحضارة غير عربية ، لها علاقة بالصراع التاريخي بين الشعوب ،وإرادة الحرية والتمسك بالأرض ، حضارة الهنود الحمر التي عرفت أبشع إبادة ونكران في تاريخ أمريكا .

فالقصيدة في هذا الديوان منبثقة من نفس رمزيته ، لا يسوقها الشاعر من باب التنميق أو الترف الشعري ، ولكن بدلاليتها ، ولكن عندما يكتب عن حضارة لها بطولتها لا يكتب من فراغ بل من خبرة وبحث ومعرفة ، وهذا معروف عن درويش ، فالترجمة الإبداعية والحداثية خصوصاً تتمخض وتولد من وعي تام نابع عن معايشة ومتابعة للجديد ورصد لمواطن الجمال والتذوق الفني ونابعة كذلك عن ثورة ورفض وتفاعل وتحاور وانفتاح

[1] الديوان: كن لجيتاري وتراً أيّها الماء، ص21 .

الذات على الأخر ، والحال نفسها عندما وظف الأندلس وغرناطة ، فالبيئة حاضرة والمرجعية الثقافية كذلك .

فلما اشتغل على هذه النصوص لجأ إلى دراسة ثقافاتهم وفي ذلك يقول:"عندما كنت أشتغل على نصي الشعري عن الهنود الحمر في سنة 1992 قرأت كثيراً عن أدبهم ومن خطبهم البليغة جداً ، ومن شعرهم اشتريت مجموعة من الأسطوانات وأشرطة موسيقاهم وذلك لكي أدخل إلى هذا العالم الغرائبي بالنسبة إلي ، ولكي أدخل في عمق الثقافة الروحية لهذا الشعب الذي تعرض لأكبر إبادة في التاريخ البشري الحديث .فعلاً ، أحتاج إلى موسيقى الشعوب، وحدث نفس الشيء عندما كتبت عن الأندلس[1] .

وهذا ما نراه يدعم رؤيتنا في لجوء الشاعر لذكر هذه الشعوب وأزمتها المملوءة بالخيبات ليدعم سياقه الشعري لهذا الديوان ، خاصة عندما نطلع أيضاً على إدوارد سعيد في كتاب مُحَمَّد إبراهيم الحاج صالح ، عن موقف درويش الشعري اليأس مقارنة بمحطاته الشعرية السابقة ، ويقول في هذا المقام "إنه بدءاً من أحد عشر كوكبًا إن شعر محمود درويش بات ينطوي على نغمة الكلل وهبوط الروح ، والتسليم بالقدر ، والتي تلتقط مؤشر الانحدار في أقدار فلسطين التي- مثل الأندلس- هبطت من ذروة ثقافية كبرى إلى حضيض فظيع من الفقد على صعيد الواقعة والاستعارة "[2] .

فالزمن يحمل دلالتين الأولى: زمن محض قابل للقياس كالمسّاء ، البداية ، اليوم والدلالة الثانية زمن نفسي لا يقبل القياس ، يعبر عن الخيبات ، الماضي الكسير ، وزفرات الأسى.

ولما رصدنا تموقع أهمية ذكر الشاعر للمكان في العنوان مثل : الأندلس / الأرض / السّحاب /خلف السّماء فوق الرصيف ، لاحظنا أولا حضور ثنائية الزمان /المكان ،في لحظة واحدة كدمشق / الأندلس /قشتالة /غرناطة ، ولوجاً من باب المكان إلى الزمان الذي يحمل تاريخاً بدلالة معينة أي عبر مدن ذات رمز تاريخي كما هو الحال في قوله:

كان تاريخَنا حَوْلَ تاريخِكُمْ في الْبِلادِ البَعيدَة .

---

[1] هاني الخير ، رحلة العمر في دروب الشعر، ص 53-54 .

[2] مُحَمَّد إبراهيم حاج صالح ، محمود درويش ، بين الزعتر والصبار، دراسات نقدية، منشورات دار الثقافة، دمشق،1999، ص30 .

وَسَنَسْألُ أنفُسَنا في النهاية: هَلْ كانتِ الأندلس
هُنا أمْ هُناكَ ؟ على الأرض ....أمْ في القصيدة ؟ [1]

أو عندما يقول :

.... سَأخْرُجُ بَعْدَ قَليل
مِنْ تَجاعيدِ وَقْتي غَريبًا عَنِ الشَّامِ وَالأندلس
هَذِهِ الأرْض ليستْ سَمائي ، وَلَكِنَّ هذا المسّاء مَسائي .
وَالْمَفاتِيحَ لي ، والمآذِنَ لي ، وَالْمصابِيحَ لي ،وَأنا
لِيَ أيْضاً ،أنا آدَمُ الجَنَّتَيْن ، فَقْدْتُهُما مَرَّتَينْ .[2]

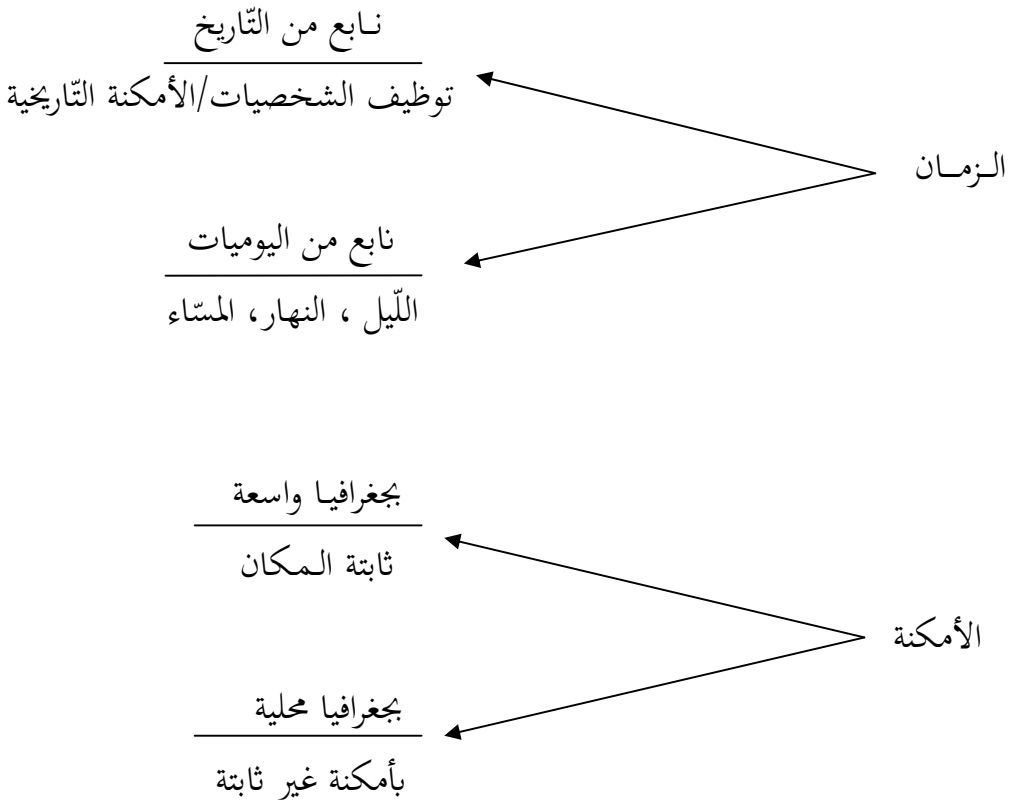
ويمكن تقسيم الأمكنة الموظفة في الديوان إلى نوعين:
أمكنة ثابتة فالأولى كأسماء البلدان: المحيط ،البحر، الأرض، السّماء، وأما الثانية وهي عديدة لها علاقة بيئية الشاعر وجغرافية المكان الذي نشأ فيه وهي متغيرة بتغير هذه الجغرافية مثل : السهل، الحديقة، غرفة النوم سطح البيوت، الرصيف، نهر، الدكاكين، الأسوار، الصحراء، الميناء، الجبال، أمكنة تتعلق مع ما بقي من ذاكرة تحن لأيام الصبا والصغر، حيث القرية والسهول والمراعي وأشجار الأرز والزيتون لما يقول مثلاً في مواضع مختلفة في الديوان:
(سأخرج من شجر اللوز) ،(لم تغير حدائق غرناطي .ذات يوم أمر بأقمارها/ وأحك بليمونة رغبتي ... عانقيني لأوّل ثانية) ،(في الرحيل تقود الفراشات أرواحنا / نتذكر رائحة الرق المشمشي) ،(أترك الفل في المزهرية) .

ومن خلال العنصرين السابقين نلاحظ أن توظيف الزمان/المكان في مسار السيرة المكانية والزمانية ، جمعت تجربته في الأرض وفي المنفى، ثم المسار السياسي للقضية حتى "معاهدة التيه" كما يسميها درويش، والثابت لدينا من شاعراً بمكانته ومميزاته ومكتسباته تكون التجربة الشعرية متمثلة ومنبثقة من " تشبع الكيان الداخلي للشاعر بمرارة الهزائم السياسية والعسكرية المتلاحقة التي فرضتها إسرائيل على الشعوب العربية ، بسبب تهافت

[1] الديوان: في المسّاء الأخير على هذه الأرض، ص8 .
[2] الديوان: لي خلف السّماء سماء، ص12 .

الأنظمة العربية "[1]، وهو الملهم كذلك عند كثير من معاصريه الشعراء كأمل دنقل ، مظفر النواب ، نزار قباني ، سميح قاسم ، السياب وغيرهم .

ونستطيع أن نوضح مسار هاتين الثنائيتين كما يلي :



(1) عثمّان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي ، منشورات ثالة ، الجزائر 2009،ص 109

بحيث تجسد الثنائية استقراءً للتاريخ بدلالاته الملحمية التي تنبثق من الماضي إلى الحاضر الآسي الذي يعيشه الشاعر .

2.5. التركيب بالإضافة والوصف

في المسّاء الأخيرِ على هَذه الأرْض
لِي خَلْفَ السّماء سمـاء
للحقيقةِ وَجهان وَالثلج أَسود
ذَاتَ يوْمٍ سَأجْلِسُ فَوْقَ الرَّصيف
فِي الرحيل الكبيّر أحبّك أكْثَرْ
لا أُريدُ مِنَ الحُبِّ غَيرَ البِداية
خطبةُ الرجل الهنديّ الأحْمَر ما قَبلَ الأخِيرةَ أمام الرجل الأبيض

وهي العناوين التي لاحظنا أنها تتضمن مضافا ومضافاً إليه، والمضاف يعطي سمة التعريف والإيضاح والتفسير وهذا أيضاً يفتح الأفق أمام تعدد الدلالة وتنوعها .

وبالعودة إلى العناوين المذكورة سابقاً نجد أن "الأخير" في بنية العنوان " في المسّاء الأخير على هذه الأرض" تحدد ماهية المسّاء الذي يتحدث عنه الشاعر ،كما أفادت تعيين إرادة الشاعر في الحديث عن النهاية/الوداع والرحيل "وخلف" في العنوان "لي خلف السّماء سماء" فحددت أيضاً أيُّ السماء يقصد الشاعر ، وقد يذكر السّماء هنا لما تحضره صورة آدم وخروجه من الجنّة اقترانا بصورته لما غادر الأراضي الفلسطينية ويدعم موقفه أيضاً خروج المسلمين من الأندلس قبل سبعمائة عام خلت .

وعناوين أخرى يحظر فيها الوصف كالعنوان الثالث" في الرحيل الكبيّر أحبّك أكثر" أن صفة الكبير قد نسبت إلى الرحيل مبينة سبب زيادة هذا الحب ، وقد مرّ بنا موضوع هذه القصيدة ، وعنوانها لا يبتعد كثيراً عن دلالة النص هي مأساوية الرحيل/المنفى والافتقاد/الشوق/التذكر /الذكرى/الوجع ، وكل مقامات الألم هذه تحددت بنوعية هذا الرحيل، وجدوى هذا الحب الجياش الذي لا يزيد إلا عند اللحظات الأخيرة ، وهي عواطف

يختبرها كل إنسان شعوري ووجداني ، وهو أيضاً ما قد تجعله يتجاوب مع حس الشاعر المتألم في هذه القصيدة ، فيتآزر المتلقي مع الشاعر انفعالياً و نفسياً فيغدوا هذا " في خضم ذاكرة جمعية بقدر ماهية فردية ، وفردية بقدر ما هي جمعية ويتحول في لحظة الترف ليصبح موضوعه حيث تتوحد ذاته بموضوعها "[1] رغم أن هذا الشعور واقعي بالنسبة له وعايشه فيصنع موقفاً شعورياً واقعيا مشتركاً .

لأننا في الواقع نتمسك بأشيائنا الحبيبة عند لحظات الفراق ، ورغم واقعيته خلق منه الشاعر لحظة شعريَّة شفافة، أليمة حزينة قد نعتقد أننا نتلقاها لأوّل وهلة ، في القصائد السابقة مختلفة عنها، حيث نلاحظ نفس الاختلاف مع الأربعة الأخيرة وهذا العنوان يوظف الشاعر صفتين لونيتين هما الأحمر والأبيض ،فيحمل الأوّل دلالات عدة منها : الغضب، الخطر، الإغراء، وأما الثاني فدلالة الصفاء، السّلام، الطُهر، بينما في العنوان يضع مقابلاً أنياً هو : الرجل الأمريكي / الرجل الهندي . وهذا لا يحتاج إعمال فكر لأن الشاعر وظف كلمة هندي محدداً الأحمر.

هذا إذا واجهنا العنوان بلا خلفية معرفية ، لكن في ذات الوقت يسلمنا مفاتيح التأويل والربط والاستنتاج لما يضع له ومضة من خطبة زعيم قبائل الدواميش وإسكواميش سياتل قوله:"هل قلت موتى؟ لا موت هناك .هناك فقط تبديل عوالم " .

وقد أفضى بنا البحث إلى خاطبتيه الشهيرتين اللتين استوحى منهما الشاعر روح قصيدته ،وفيها نجد مواضع كثيرة يتناص فيها النصين الخطبة/القصيدة .

وبالعودة إلى العنوان تصادفنا الجملة الاعتراضية "ما قبل الأخيرة"، وكلمة الأخيرة هنا توحي بالنهاية أو الإشراف عليها ونحن نطالع صفحات الديوان زمتن القصيدة ، ونعود إلى دلالة العناوين ونطرح السؤال المِلّح: ما العلاقة التي يرجوها الشاعر من هذا الرمز"الزعيم سياتل" نجد أنفسنا تحت إلحاح الحديث عن بنية القناع .ولو أنه مقام كنا نروم به الكشف عن استضاءات العنوان الرئيسي لكن مدعاة الإشارة إليه ضرورية .

---

[1] كريم عبيد، الكتابة أمام الموت، ص36 .

إن درويش وجد في رمزية هذا الزعيم وموقفه التاريخي إسقاط واقعه وحاضره المتناهي في الخذلان والاستسلام .

3.5. التركيب الإسنادي :

أنا وَاحدٌ منْ ملوكِ النهاية
خطبةُ الرجل الهنديّ
حجرٌ كنعانيٌ في البحر الميت
شِتـاءُ ريتـــا
فَـرسٌ للْـغَريبْ

ويعطي الإسناد دلالات أوفر للجملة/العنوان ، والعناوين التي تندرج ضمن هذا المعطى جاءت جملاً اسمية المبتدأ/الخبر ، وهذا يحيل إلى فضاءات أوسع للتأويل وأغراضٍ إلحاحية وفنيّة جمالية .

وتنبثق هذه الدلالة من داخل وخارج النص من العنوان إلى النص من خلال الثنائيات الآتية: أنا/واحد ، حجرٌ/كنعاني ، شتاء/ريتا ، فرسٌ/للغريب .

ويلعب هذا الإسناد بين الثنائيات دوراً رئيساً في توسعة الدلالة وعلى سبيل المثال : أنا/واحد يتجه الخطاب منطلقاً من الشاعر "أنا" ولا تتضح غاية العبارة إلا في جزئها الثّاني "واحد من ملوك النهاية" .

أمّا الثنّائية حجرٌ/كنعاني والتي تعني منخفض على الشاطئ أو المنطقة المنخفضة، وهو مصطلح قديم لنطقة الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط في فلسطين ولبنان وسوريا والكنعانيون هم أوّل من اكتشف النحاس واشتغلوا في الزراعة والتجارة والرعي .

فقد نستقرىء في الحجر إشارة إلى الحجارة كأداة للحرب والمقاومة في أيدي الشعب الأعزل ، وبالبطولات الأسطورية لأطفال فلسطين الذين اقترن اسمهم بها ، وينضاف إلى ذلك ما تدل عليه "كنعاني" في إشارة لأول العرب الساكنين الأرض المقدسة ، والشتاء ببرودته رمزياً دالاً على الصراع العربي الإسرائيلي خاصة لما تتداخل الدالة الأولى مع الدالة الثانية "ريتا" التي هي في الأصل حبيبة الشاعر اليهودية .

فالقصيدة تقدم وصفاً للقاء غريبين لكن حبيبين في مكان يلتقي فيه الغرباء بحرية وهو "الفندق"، وقد يحيلنا هذا إلى غربة الشاعر التي تلازمه منذ عرف المنفى وفي رحلته عن حضن يعوضه ما فقدمن صباه ، بينما الأمر مختلف في فرس/للغريب التي هي مرثية لشاعر عراقي ، يشاركه الغربة والمنفى والمعانات وهموم الوطن .

وهذه إن اجتمعت في شخصين وحدّتهما روحا وجسداً عشرين عاماً حتى اللانهاية ويجدها الشاعر مناسبة أخرى ليخلق بكائية جديدة يعيد فيها النواح على الماضي ، ويشيد من جديد مرثّية مقدساته وأرضه وروحه التي ترك في أراضي الطفولة ، من خلال استرجاع الذاكرة الثنائية لهما ومن أمثلة ذلك العبارات الآتية:(لو كان جسراً لعبرناه ، يجرون أسماءنا خلفهم ، أما قلت لي في الطريق إلى الريح ،لم يبق في الأرض متسع في القصيدة ، لنا غرف في حدائق آب ، لي قمر في الرُصافة ، لي قارئ في الجنوب ، أنا العربي الذي لم يكن ...).

4.5. التّركيب بتوظيف الضمائر :

الأنا الشاعر

مَنْ أنا ....بَعْدَ ليْلِ الغريبة
كَيفَ أَكْتُبُ فَوق السّحاب ؟
لِي خَلفَ السّماء سماء
أنا واحدٌ من ملوكِ النهاية .
ذاتَ يوم ، سأجلس فوق الرّصيف
مَنْ أنا بَعد ليلِ الغَريبة ؟
كُنْ لجيتارتي وتراً أيّها الماء
في الرحيل الكبيّر أحبّك أكْثَر
لا أُريدُ مِنَ الحُبِّ غَيرَ البِداية

ضمير الجماعة

سَنَخْتار سُوفوكْلِيسْ (نحن) .
مَنْ أنا بَعدَ ليلِ الغَريبَة ؟(هي) .

كُنْ لجِيتارتي وتراً أيُها الماء (أنت) .
في الرحيل الكبيّر أحبّك أكثر (أنتِ) .
شتاءُ ريـتـا(هي) .
خِطْبةُ الهـنديّ الأحمر(هو) .
فرسٌ للْغَريبْ(هو) .

تسلمنا هذه الوقفة أمام الضمائر الحاضرة في العناوين ، فالأنا تجسد ما أفرزه الخطاب من ألم وفقدان وضياع بغاية أن يحقق المشاركة مع المتلقي في هذا الحوار الجدلي والواقعي بينما تحققه هذه الضمائر من المواقف سواءً العاطفية الآسية المتألمة ، أو الحانقة الساخطة "تتولد في ذهن المتكلم عن نفسه وعن الأخر ، لا تبقى لهذه الحدود ، بل تتجاوز إلى تشكيل موقف ما من الأنا قد يكون متعاليا في سياقات معينة"[1]،فهي إذن تحقق العملية التّواصلية التي تقتضيها رسالة الشاعر.

والشاعر المبدع مدرك تمام الإدراك أهمية الضلال الشعرية للغة الشعر وطاقاتها الخاصة والمحققة في تنوع الضمائر لذلك فهو "محكوم على ملاحقة ما لم ينجز بعد ، وبالتالي هو يسهم في رفد النظام اللغوي بطاقات جديدة في التعبير و طرقه "[2].

تقوم مجموعة هذه العناوين كما رصدناها سابقاً على حضور الضمائر المتنوعة ولو أنها إجرائياً تندرج في ثنائية الأنا/الآخر ، فوجدناها في مجموعة عناوين أنا الشاعر/الآخر المجسد في "هي" المرأة ، في القصائد التالية : في الرحيل الكبيّر أحبّك أكثر / شتاء ريتا أمّا قصيدة لا أريد غير البداية ، فيحضر المخاطب "هي" في المتن ويغيب في العنوان .

وأهمية الضمائر في النسيج الشعري الذي يقوم إلا بها بما يخلقه من الصراع الدرامي والجدل الحواري أحيانا ففي قصيدة "في الرحيل الكبيّر" يحضر من العنوان المشاعر الحزينة والمتألمة في حينونة الذهاب والغياب التي يزيد فيها التعلق بكل الأشياء الحبيبة، ولما يكون

---

(1) نواري سعودي أبو زيد في تداوّلية الخطاب الأدبي ، المبادئ و الإجراء بيت الحكمة ط1. 2009. ص 66 .

(2) لطفي اليوسفي ، الشعر والشعريّة. ص94 .

هذا الرحيل نحو المنفى يتمنى الشاعر حمل كل الأشياء حتى التي يستحيل حملها كالهواء والماء الأرض والتلال و الحكايات والكلمات :

...في الرحيل الكبيّر أحبّك أكْثَرْ
لا حَليبَ لِرُمّان شُرْفَتنا بَعْدَ صَدْرِكِ .خَفَّ النَّخيلْ .
خَفَّ وَزْنُ التِّلالِ ، وَخَفَّتْ شَوارِعُنا في الأصيلْ
خَفَّتِ الأرْض إِذْ وَدَّعَتْ أرْضَها .خَفَّتِ الكَلِمات
وَالْحِكاياتُ خفَّتْ على دَرَجِ اللّيل .لكِنْ قَلْبي ثَقيلْ
فَاتْرُكيهِ هُنا حَوْلَ بَيْتكِ يَعْوى وَيَبْكي الزَّمان الْجميلْ ، [1]

أمـا قصـيدة "شـتاء ريتـا" فـالعنوان يحمـل ضـمير المخاطـب فقـط ، بينمـا يحضـر المتكلم/الراوي في متن القصيدة التي تختلف عن باقي قصائد الديوان خاصة الأولى منها حتى في الحجم كما تجسد لموقف شعوري ممتلأً بالغربة ، الشاعر الذي سأم التنقل بين المنافي خاصة عندما يجعل الفندق مكان لقائه بحبيبته ، وغربته أمام هذه الحبيبة اليهودية الأصل وما يمثله هذا من جدلية الهوية المستلبة/والحبيبة العدو [2].

ودائرة الأنا الشاعر/هي ريتـا ، تدار في بداية القصيدة بمنطق الوصف أو السرد ويمكن اعتباره الحوار الداخلي في نفس الشاعر لا تبادره الكلام حتى عندما تتأهب للرحيل:

ريتا سَتَرْحَلُ بَعْدَ ساعاتٍ وَتَتْرُكُ ظِلَّها
زَنْزَانةً بَيضاءَ ، أينَ سَنَلْتَقي ؟.
سَألتْ يَدَيْها ، فَالْتفَتَّ إلى البعيد
البَحْرُ خَلْفَ البابِ ، والصَّحْراءُ خَلْفَ البَحْرِ ، قَبِّلْني على
شَفَتَيَّ- قالَتْ. قُلتُ: يا ريتا ، أأرْحَلُ من جَديد
ما دامَ لي عِنَبٌ وذاكِرةٌ ، وَتَتْرُكُني الفُصولُ
بينَ الإشارَةِ والعِبارَةِ هاجِساً

---

[1] الديوان: في الرّحيل الكبيّر أحبّك أكثر، ص23 .

[2] كريم عبيد ، محمود درويش، الكتّابة أمّام الموت- الكتّابة أمّام الوطن، ص21 .

ماذا تَقولُ ؟ [1] .

وباقي القصيدة متناوب بين حديث الشاعر الداخلي الواصف للغرفة ولريتا وبعض الحديث الذي توجهه للشاعر ،بينما يكون عنوان القصيدة "مَنْ أنا بَعْدَ ليلْ الغَرِيبَة" الذي يحضره الضميرين أنا/هي لا يحظر في المتن ويكون مخاطباً مفترضاً محتملاً .

فإما يكون : المرأة الحبيبة ، أو الأرض السليبة ، أو الأرض المنفى ، ثم تتفرد أنا الشاعر تائهة حائرة منبثقة من العنوان الذي يقود السياق الشعري في نفس هذا المسار وموجهاً لدلالات التيه بحيث يرد ثلاث مرات في متن القصيدة على النحو الآتي :

من أنا بعد ليل الغريبة ؟

(أنهض من حلمي/خائفاً من غموض النهار/من عتمة الشمس /خائفاً من هواء يمشط صفصافه/خائفاً من حاضر لم بعد حاضراً).

من أنا بعد ليل الغريبة ؟

(كنت أمشي إلى الذات في الآخرين/ أخسر الذات والآخرين/ حصاني اختفى /يعمد رمح الصليبي فيّ).

من أنا بعد ليل الغريبة ؟

(لا أستطيع الرجوع إلى إخوتي/ لا أستطيع النزول/ لا قلب للحب أسكنه بعد ليل الغريبة).

وبعد كل واحدة يتوسل الشاعر اللّيل أو الإجابة عن حيرته وضلاله الطريق، إلا أنه يستسلم في آخر القصيدة .

بينما في مواقع أخرى ينحرف ضمير الأنا المتكلم إلى ضمير نحن المتكلم الجمع ، فتتداخل السيرتان وتصبحان واحدة إلا في مستويات قليلة ، يريدها الشاعر لنفسه ، أو ذاته الفاعلة في القصيدة /الحدث الشعري .

---

[1] الديوان: شتاء ريتا. ص72- 73 .

كحديثه عن زمن الطفولة والمنفى كما هو الحال في قصيدته "في المسّاء الأخير على هذه الأرض /كيف أكتب فوق السّحاب؟ / لي خلف السّماء سماء /ذات يوم سأجلس فوق الرصيف ".

وفي مواقع أخرى تذوب الأنا في الجماعة فلا تحضر كتجسيد لفظي ،لكنّنا نستشفها عندما تحافظ على سيماتها ومميزاتها الشخصية والتراثية مثل قصيدتي "خطبة الهندي الأحمر وسنختار سوفوكليس".يبرز ضمير الجماعة في أسطر القصيدتين جلها إلى عندما يوجه الهندي خطابه للرجل الأبيض لأن القصيدة عبارة عن خطبة .

ولما يذكر الشاعر : الصفصاف ، الكمنجات، السوسن ،كنعان ، الفراشات ، الناي امرؤ القيس ، فهو يتحدث عن بعض أشياء تخصه وحضارته ، وفي استحضار الوجدان الجمعي هذا من خلال تنوع الضمائر ، ترتبط بتاريخه المكان والزمان اللذين يتموقعان أصلاً في خضم الديوان برمزيتهما ودلالاتهما وإيحائهما .

5.5. التّركب بصيغة الاستفهام :

كيف أكتب فوق السّحاب ؟

من أنا ... بعد ليـــل الغريــبة ؟

صيغة الأمر ⟵ كن لجيتارتي وتراً أيهــا المــاء .

صيغة النفـي ⟵ لا أريد من الحب /المكان والزمان .

جدلية السؤال عند محمود درويش تنبثق منذ العنوان ،مفترضاً مخاطباً سواء كان حاضراً أو غائباً على مستوى ذات الشاعر أو متن النص ، غير أن الشاعر قد يتوجه إلى مخاطب حقيقي مباشرة يدير معه حوار الذاكرة،كما أن للسؤال أهميته في خلق بيئة شعريَّة تائهة وجذب المتلقي إلى عالم الشاعر المتذبذب ومحاولة الإجابة عنها حتى ولو من خلال البحث عنها في متن القصائد .

وجاء في الديوان عنوانين بصيغة السؤال هما : كيف أكتب فوق السّحاب؟ ، ومن أنا بعد ليل الغريبة ؟

يكون العنوان الأول حاملاً للحيرة الشديدة التي يحسها الشاعر أمام كيفية تدوين وصية الأهل التي هي في الأصل وصية الخيانة ، فهم هنا يهدمون القلاع ولا يشيدون سوى الخيام وفي ذلك دلالة عن الخيانة والتقاعس من جهة عن المنفى والتشرد الذي ذاقه الشعب الفلسطيني، وهذا الموقف المتأزم يدعمه بذكر غرناطة وفي ذلك إحالة إلى الضياع والتشتت:

كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السّحاب وَصِيَّةَ أهْلي ؟وَأهْلي
يَتْرُكونَ الزَّمَان كَما يَتْرُكونَ مَعاطِفَهُمْ في الْبُيوتِ ، وَأهْلي
كلما شَيَّدوا قَلْعَةً هَدَموها لِكَيْ يَرْفَعوا فَوْقَها
خَيْمَةً لِلْحَنينِ إلى أوّل النَّخْل .أهْلي يَخُونونَ أهْلي.
فِي حُرُوب الدِفاَعِ عنْ الملح .لكنْ غَرْناطَة مِنْ ذَهَبْ .
مِنْ حَريرِ الْكَلامِ الْمُطرَّزِ بِاللَّوْزِ ، مِنْ فِضَّةِ الدَّمْعِ في
وَتَرِ الْعودِ . غَرْناطَةٌ لِلصُّعودِ الكبيّر إلى ذاتِها ....
وَلَها أن تَكونَ كَما تَبْتغي أن تَكونَ: الْحنينَ إلى
أيّ شَيْءٍ مضى أوْ سَيَمْضي [1]

وحتى عندما يضع الشاعر تساؤلاته في المتن الشعري يكون التساؤل حاملاً للإجابة لكنها قطعية نهائية خاصة عندما تنتهي القصيدة بسؤال أو نهاية مفتوحة ، لا يملك لها القارئ دلالة نهائية مثل "من أنا بعد ليل الغريبة ؟" وتكرار التساؤل هنا خدم فعلاً الحالة الشعورية اليائسة التي يحاول الشاعر خلقها وبعثها ووضع القارئ في عالمها.

وفي مقابل الاستفهام نلفي أيضاً صيغة النفي في :"لا أريد من الحب إلا البداية" فبنية العنوان تفرض منذ البداية علاقة درامية فينتظر القارئ فحوى قول الشاعر، وتجره هذه البنية للتطلع إلى عمق القصيدة متخيلاً كيف يكون هذا الحب الذي يبحث عنه الشاعر وكيف يكون له بداية ونهاية، وهل يرفض الشاعر نهاية هذا الحب التي قد تكون سعيدة دون أن يعرف ماهيتها .

[1] الديوان: كيف أكتب فوق السّحاب، ص09-10 .

وهذا العنوان ناجح فعلا في خلق جسر بين العنوان والنص وهذا يدركه الشاعر تمام الإدراك ، فيجعله مدخلاً للقصيدة بعبارة الكلية المستثنية من الحب بدايته ،فتتحرك الدلالة نحو الأفق الواسع خاصة لما اجتمع النفي "لا" مع الاستثناء "غير" في موقف إعادة تجربة الحب بحيث خبر نهايتها ،وبعد عبارة العنوان المتكرّر في سياق النص ترد العبارات الرقيقة مثل "يرنو الحمام ،الأغاني، الفل، المزهرية، الحلم ، الناي الأزرق ..."

ورغم هاته اللغة الشعرية الجميلة الحالمة يدق باب الذكريات في الجزء الثالث والرابع:

هَلْ أنا مَنْ نَزَلْتُ إلى قَدَمَيْكِ ، لِيَعْلُو الْكَلامُ
قَمَراً في حَليبِ لَياليكِ أَبْيضَ ...دُقّي الْهَواء
كَيْ أرى شارِعَ النّايِ أزْرقَ ... دُقّي المسّاء
الشَّبابيكُ خالِيةٌ مِنْ بَساتينِ شالِكِ ، في زَمَنٍ
آخَرٍ كُنْتُ اعْرِفُ عَنْكِ الْكَثيرَ ، وَأقْطُفُ غاردينيا
مِنْ أصابِعِكِ الْعشر . في زَمَنٍ آخَرٍ كان لي لُؤْلُؤٌ [1]

والمقطع الأخير من القصيدة يعلل سبب تمسكه ببداية هذا الحب الذي جمع الشاعر بحبيبته يوما ما لكنه ضاع :

لا أُريدُ مِنَ الْحُبّ غَيْرَ الْبِدايةِ ، طارَ الْحَمامُ
فَوقَ سَقْفِ السّماء الأخيرَةِ ، طارَ الْحَمامُ وَطار
سَوْفَ يَبْقى كَثيرٌ منْ الخَمْرِ ، من بَعْدِنا ، في الْجِرار
وَقليلٌ مِنْ الأرضِ يَكْفي ، لِكَيْ نَلْتَقي ، وَيَحُلَّ السّلام [2]

1/ الافتتاحية : لا أُرِيدُ منْ الحبّ غيرَ البِداية / يَرْفوا الْحَمامْ.

2/ الخاتمة : لا أريدُ منْ الحبّ غير البِداية / طَارَ الْحمامْ.

ولنأخذ عنوانه "كن لجيتارتي وتراً أيها الماء" الذي ورد بصيغة فعل الأمر المدمج فيه الرجاء ، ليصبح الماء مرفأ الذاكرة ومفتاحها أمام فقدان الهوية الذي يحسه الشاعر ويأباه،

---

[1] الديوان: لا أريد من الحبّ غير البداية، ص26 .

[2] م.م.س ، ص 26 .

ورغم أن صيغة الأمر تقتضي الطلب مع الاستعلاء لأداء فعل نعين إلى انه ممتزجٌ باستكانة يائسة وهو جليٌ في متن القصيدة .

وتتبدى لنا هذه الحيرة التي تلقيه في مهب التذكر والبحث عن أشياء من الذاكرة والماضي لأنه ببساطة نسي تقاسيم وجه كيف تكون :

مِنَ الصَّعبِ أن أتَذكَّرَ وَجْهي
في الْمَرايا . فَكُنْ أنتَ ذَاكِرَتِي كَيْ أرى ما فَقَدْت ...
مَنْ أنا بَعْدَ هذا الرحيل الْجَماعِيّ ؟ لي صَخْرةٌ
تَحْملُ اسْمي فَوقَ هِضابٍ تُطِلُّ على ما مَضى
وانقَضى ... سَبْعُمائَةِ عامٍ تُشَيِّعُني خَلْفَ سُورِ المدِينَة ...
عَبثا يَسْتَديرُ الزَّمان لأنقِذَ مَاضِيَّ مِنْ بُرْهَةٍ
تَلِدُ الآن تاريخَ مَنْفايَ فِيَّ ... وَفي الآخَرين .. كُنْ لجِيتارتي وتراً أيُّها الماءُ[1]

ويظهر جليا من هذا المقطع مشاعر الحيرة اليأس والبحث المضني في حفريات الذاكرة منذ ضياع الأندلس قبل سبعمائة عام، ورغم أن الشاعر يستعين بصفحة الماء للتذكر وصخرة محفور عليها اسمه، يواجهه المنفى حاملا إليه دهاليز الضياع والذوبان، فلا يستطيع أن ينقذ ماضيه فقد افرغ كل شيء من محتواه:(لا مصر في مصر / لا فاس في فاس /الشام تنأى / لا صقر في راية الأهل / لا نهر شرق النخيل) .

وبعد هذا التداعي الآسي يتوسل الشاعر في سياقه الشعري بضياع أخر موجع في تاريخ العرب وحضارتهم غزو المغول وما جنوه عليها من خراب ودمار وشتات في حاضرة ظلت منبرا للعلوم والآداب في العراق .

ويعود مستكينا متمسكا بآخر الأشياء عَلَّه ينقذه مترجياً "الماء" كعنصر دال على الحياة واستمراريتها :

خَيْرَ ما فِيَّ مَاضيَّ .لمْ يَبْقَ لي غَيْرُ جيتارتي
كُنْ لجِيتارتي وتراً ايُّها الماءُ .قَدْ ذَهَبَ الْفاتِحونَ

[1] الديوان: كن لجيتارتي وتراً، ص21-22 .

وَأتى الفَاتحون ...[1]

6. عناوين أسطر شعريَّة:

- فِي المسّاء الأخيرِ على هَذِه الأرْض
- كَيفَ اكْتُبُ فوْقَ السّحاب ؟
- لِي خَلْفَ السّماء سَمَـاءْ ..
- أنا واحـدٌ منْ مُلـوكِ النهاية
- ذاتَ يـَوْمٍ سَـأجْلسُ فَوْق الرّصيـف
- للّحَقيقةِ وَجْهـان وَالثلج اسْـود
- منْ أنا بَعْدَ ليـّلِ الغَرِيـبة ؟
- كُنْ لجِيتارتـي وتراً أيّهـا المِـاءْ
- فِي الرَّحـلِ الكبيّر أحبّك أكْثر ...
- لا أُريدُ منْ الحُـبِّ غَيْـرَ البِدايـة .
- الكَمَنْجـــاتُ .

في هذا الجزء جمعنا العناوين التي جاء ذكرها في القصيدة وهي عناوين معظم قصائد الديوان، عدا الأربعة الأخيرة ، واستلهام وتكرار العنوان في السياق الشعري ، يخدم القصيدة وملحميتها فينهلان من بعضهما وتسير دلالتهما في خط واحد ، بحيث يتعالق كل منهما ولا يستغني الواحد عن الآخر بغرض التّكامل والّتفاعل ، ويجر العنوان القصيدة إليه كي لا تخرج عن نطاقه أو بالأحرى دلالته ، فمثلا "في السّماء الأخير على هذه الأرض" يحدد الحدث الشعري ويرسم له مجاله كالآتي :

في المسّاء الأخير ← نقطع أمّالنا ← نعد الضلوع ← لا نجد الوقت ← نتملى الجبال ← فادخلوا ← اشربوا ← ناموا ← سنسأل .

[1] الديوان: كن لجيتارتي وترا أيها الماء، ص 22 .

أو كما في القصيدة "كن لجيتارتي وتراً أيها الماء" بحيث تكون افتتاحية للقصيدة وخاتمة لها ويتكرر في وسطها على النحو التالي:

-كن لجيتارتي وتراً أيها الماء ⟵ قد وصل الفاتحون ⟵ كن ذاكرتي ⟵ أنقذ ⟵ ماضي⟵ تلد ⟵ الآن التاريخ .

-كن لجيتارتي وتراً أيها الماء ⟵ لا أعرف من كنت أمس ⟵ ماذا أكون في غد ⟵ كن وتراً .

-كن لجيتارتي وتراً أيها الماء ⟵ لا مصر في مصر⟵ لا صقر في راية الأهل ⟵ لا نهر شرق النخيل ⟵ سأعرف أني هلكت ⟵ لم يبقى لي غير جيتارتي .

بينما في قصيدة "الكمنجات" فالأمر مختلف بحيث تتكرّر جملة العنوان في بداية كل أسطر القصيدة والموزعة على سطرين من بداية إلى نهاية القصيدة ، فتقترن في مجموعة منها بأفعال مضارعة عائدة عليها وفي المجموعة الأخرى يغير الأفعال بالشكل الآتي :

الكمنجات ⟵ تبكي /تحترق /تدمي /تتبعني /تبحث .

الكمنجات ⟵ خيلٌ /حقل / وحش /جيش /فوضى /أسراب /شكوى صوت.

والكمنجات في هذه القصيدة تذكرنا أول ما تطرق السّمع بالموشحات الأندلسية، وبعصر مر على الأندلس كانت فيه حاضرة للثقافة والعلم والأدب والفن والموسيقي، ويقدم الشاعر هنا الكمنجات بصورة حسية أي يلبسها وجدان الإنسان الذي يحس مجسِدا التمزق والضياع الذي أصاب حواضر الحضارة العربية وتجسد هذا المعنى في دلالات الأفعال المحيلة للحرق والدم ، والبحث والبكاء والمجموعة الثانية الدالة على الفوضى والسرابية والوحشية والشكوى .

لقد استطاع درويش في ديوان " أحد عشر كوكبًا " أن يوحد ويجمع بين التجربة الشعورية والتاريخية التي تنتج موقفه الشعري متواجهاً مع الخيبة التي لازمته منذ معاهدة أسلو (معاهدة اليأس كما يسميها) ويتمفصل محور وسياق القصائد وموضوعاتها في قراءة منتاجية واستقراءً للتاريخ بمواقفه التي تلتقي مع مناسبة هذه المعاهدة ودلالاتها بالنسبة لها ، في محاولة

لاستدراج التاريخ بغية الإفصاح والبوح عن خيباته وآلامه ودروسه وعبره التي تهمس وبصمت في قصائد "أحد عشر كوكبًا" ، حيث يتوحد الزمان والمكان رغم الفروق الضاربة في القدم كالأندلس و خيبة الرجل الهندي وهويته وحضارته المسلوبة والمفقودة ، أو خراب العراق بعد غزو المغول ، وحتى خيبات الحبّ وتناقضاتها في حضن الحبيبة العدو .

وخلاصة لما تقدم فإن عناوين المجموعة لا تسلم نفسها منذ الوهلة الأولى متاحة سهلة فالفعل السّيميائي ولذته تنبني أساسا في السياق الممتنع المحصن الذي يتفرع في ممرات التأويل والدلالة المفتوحة، خاصة إذا كان الأمر متعلقا بتجربة كشعر درويش، التي تفرض مسبقا الإلمام بتجربته الحياتية والثقافية والمراحل التي عاشتها تجربته الشعرية والشعورية .

7. مركب ذو أفعال :

كيفَ اكْتُبُ فوْقَ السّحاب
لا أُريدُ من الحُبِّ غيرَ البِداية
ذاتَ يوْمٍ سأجلسُ فوقَ الرّصيف
كنْ لجِيتارتي وتراً أيُّها الماء
سنَخْتارُ سُوفوكْلِيس

ما يثير الانتباه فعلا هو عدم اشتمال العناوين على أفعال بدءاً من عنوان الديوان بحد ذاته ، حتى تكون ستة أفعال في مقابل تسعة أفعال أخرى من مجموع عناوين الديوان السبعة عشر .

وتكمن أهميه الأفعال في صيغها لتحديد أزمنة يخصها السياق ويريدها خاصة أن أهم دلالة للأفعال هو التحوّل والحركة والتجدد والاستمرار ولأن للأسماء دلالة الثبوت. والملاحظ أن صيغة الماضي غائبة عن هذه العناوين وأفعالها ويغلب المضارع ثم المستقبل وصيغة أمر واحدة ، وهذا يدعو لتأمل أكثر لما يمكن من تأويل ذلك .

فإذا عدنا للمضارع في قوله "أكتب /أحبّك/أريد " نراها تحمل ذات الشاعر بطموحاته والبحث عن أمل وليد، الأمل الذي ظل يملأه رغم الخديعة والاستسلام ، وهو الأفق الذي يحكم الديوان كما تعبر عنه عناوينه ، فإذا لاحظنا الفعل "أكتب" يشدنا

التحامه مع الاستفهام "كيف" الذي يؤدي دور التنبيه والإثارة فهو يمثل أفق انتظار القارئ لأنه يحمل الاستحالة أكتب/السّحاب، فلا جدوى إذن من الكتابة وقد يتحول من المضارع الذي هو غير ممكن إلى المستقبل الممكن بما يحمله من تغير وتبديل وتحويل وإذا كانت الكتابة غير ممكنة فإن بيد الشاعر وملكه ، فالفعل "أحبّك" يشير إلى الاعتراف الكائن الواقعي، لكن يوحي بضياع الشاعر وتوهانه وتشرده لأنه كثير الترحال يحب بقوة إذا أزف الرحيل ويتمسك باللحظة الآنية شديد التمسك لأنه يستثني من هذا الحبِّ البداية كما يتيقن من حينونة الفراق.

ورغم أن صيغة الفعل "أريد" توحي بإرادة الشاعر ورغبته الملحّة فهو يؤكد بالنفي لا بالإثبات "لا أريد" قطعية إذن رغبته ،نلاحظ أن أفعال المضارع تحمل في طياتها المستقبل كان تتوقع الأتي :

أكتب / سأكتب الإمكانية / الأمل .

أحبّك / سأحبّك إشراقة الغد .

أريد / لن أريد التشاؤم / الرفض .

وهذا يعكس هروب الشاعر من ماضيه الذي لم توجد أفعاله بالنسبة لعناوينه إلا بصورة الخيانة والتخاذل أو الاستسلام البطولي كحال الرجل الأحمر ، فهو إذن ملغى محبب إليه المضارع الذي يهرب منه كذلك أمّا بالاستحالة كيف أكتب ؟ أو الرفض لا أريد ، فهو دائم الهروب من مرارة الماضي والحاضر باحثا عن أمل لا ينفك يبث بنية قهرية متوسلة بالمستقبل.

وبالالتفاف لأفعال المستقبل"سأجلس/سنختار" لا تتصف بالاستحالة حاملة في طياتها الحلم والإرادة ولكن الارتداد إلى الماضي باستثناء السعيد منه "فوق الرصيف" فالفعل يحمل الحنين الحالم بأشياء الماضي المستقر والآمن، لكنه يبقى محتمل الحدوث "ذات يوم" فيتناقض الحلم مع اللاحلم .بينما يقترن الفعل " سنختار" بجماعة المتكلمين، دلالة على الإرادة المجتمعة والجمعية الواثق منها في أهمية الاختيار وجدواه.

من هنا تتجلى مقولة الذكرى بكل حرقتها بما يستهوى ومالا يستهوى منها، لكن بطاقتها المعنوية عاكسة قلق الشاعر من ماضيه وواقعه ومجهولية مستقبله، وهو ما نراه تعكسه غلبة الأسماء المفشية للثبوت والمقرة له، والذي يلغي الجديد والاستمرار ويقرُ السكون الفظيع، الذي تقره كذلك قلة الأفعال المحركة فعلا أفعال القرار السياسي والتغيير المصيري التي فشلت في وطن الشاعر وما حول وطنه .

8. التركب بحروف المعاني :

فِي المسّاء الأخِير
أنا وَاحدٌ منْ مُلوكِ النهاية
لِلْحقيقَةِ وَجْهان والثلج اسْوَد
كُنْ لِحيتارتي وتراً
فِي الرحيل الكبيّر أحبّك أكْثَرْ
لا أُرِيدُ منَ الحُبِّ غَيْرَ الْبِدايَة
حَجَر كنعاني في البَحْرِ الميّت

من العناوين المحصاة سابقا المتضمنة لهذه الحروف نلفي واحدا جمع بينهما متفردا بالعطف دون غيره وهو عنوان قلق يحمل تناقضا وقد مرّ بنا هذا العنوان في غير هذا الموضع فمن معاني "اللام" التبليغ بينما "الواو" يفيد الجمع مطلقا فالشاعر يقرر وينقل حقيقية هيأة لها دلالة "اللام" ويبلغ خبرين هما أن الحقيقة لها وجهان وأن الثلج أسود في مدينته .

وبالعودة للحروف الأخرى نجد الحرف "في" الذي يتضمن دلالة الظرفية الزمكانية الحقيقية حسب الأتي : في المسّاء الأخير/في الرحيل الكبيّر/في البحر الميت، فالأزمنة والأمكنة الدالة عليها حقيقية واقعية تكتسب التخصيص والتحديد في عنصرين الاسم المجرور والمضاف إليه.

وينصهر الحرف "من" دالا على التعليل،لأن الشاعر يطل من هذا العنوان معلنا النهاية، نهاية التاريخ الذهبي الحافل بالفتوحات والانتصارات وهو "في" متن القصيدة يشير إلى سقوط غرناطة لتسليم مفاتيحها للأسبان وسقوط فلسطين في معاهدة التيه /أوسلو .

وعدم إيمان الشاعر بالنهايات السعيدة جعله يرفضها حتى في مشاعر الحب، مستثنيا البداية لأنه على يقين منها (لا أريد من الحب غير البداية) فمن دلالات الحرف "من" التبعيض أو الاجتزاء، وهذا نراه يخدم بنية اليأس والحيرة والقلق النفسي الذي يشيع في العناوين والديوان .

وبقي أن نشير إلى حرف "اللام" في "لجيتارتي" و"للغريب" تدل على الملكية ، حيث حمل الأول دلالة الرجاء والتمسك بآخر الأمال "أن يصبح الماء وتراً " ولكن أليس هذا من باب الاستحالة . فلا يملك الشاعر في غمرة اليأس والألم إلا التمسك بقشة مهما كانت صغيرة يستنجد بها ، لذلك يعود للرثاء "في فرس للغريب" فالملكية هنا حقه لأنها هدية .

شكل فضاء العناوين الفرعية مصبا دلاليًا متنوعاً وفروعاً نصية حملت جملة من المقومات والمقولات الداعمة لرؤية الشاعر،كما أشارت إلى التنوع الذي ينفتح عليه العنوان الرئيسي بكيفية تختزل النص إيحاءً ورمزًا و إجمالاً دون تفصيلٍ، بما يسهم في تعدد القراءة والتحليل لكل من النص وعناوينه، والتي تنوّعت بين القصر والطول واسمية وفعلية البناء التركيبي والنحوي، وطغى عليها أنا الشاعر العاكسة لأحاسيسه وآماله محققةً تفعيلاً قرائياً شمولياً يشرك كل العلاقات الكامنة في الديوان ويسخرها لتلقي المضامين وفهمها وتأويلها.

الفصل الثّاني

بنيـة
التشاكل والتباين

1. في المهاد النظري:

اعتمدت السيميائيات في رؤيتها إلى النص الأدبي بنية ذات مستويات متعددة الأوجه، والأبعاد الدلالية المتجلية في مكنونات النص مطلقة العنان ومشرعة الأبواب، أمام التأويل لكشف هذه المكنونات، وصبر أغوار آليات تشكل الدلالة، بوصفها علما يهتم ويفسر "معاني الدلالات والرموز والإشارات وغيرها"[1]، إذ تنطلق مما تؤديه العلامة في الواقع الاجتماعي، وما تنتظم وفقه من أنظمة العلاقات واللّغات وغير ذلك، متجاوزة في ذلك الطرح البنيوي الذي انكفأ على بنية النص مجرد لها من كل الملابسات في ظل الفضاء الخارجي، وقد تعددت الآليات السيميائية لاستكناه عوالم النص الخفية، وكشف العلاقات القائمة والغامضة في وحدات النص لكفاية طرقه فك رموز النص ومدلولاته في جو استفهامي استنطاقي، وذلك نابع من كونه "لأهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من هذه التعالقات الغامضة لما يمتلكه من قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد النص المتوارية وإعادة تفكيكها" [2].

ومن هنا اكتسب أهميته في تحليل الخطاب وأصبح نظرية هامة في دراسة النص الأدبي:"من جميع جوانبه شأنه شأن كل مفهوم موسع ... مما يجعله يجمع بين التحليل المفردي والتحليل الجملي والتحليل النصي ، ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيحاءاته الكاشفة "[3] ملامسا جميع جوانبه سواءً مفردة وجملة ومضمونا ودلالة .

وعلى عوْدٍ من بدءٍ فإن اتفاق المنظِّرين السيميائيين حصل على أن التشاكل ثَّمرة غربية كان أول منبتها الميدان العلمي خاصة الفيزياء والكيمياء، وانتقاله من الحقل العلمي إلى الأدبي كان على يد غريماس Greimas سنة 1966، ويعود المصطلح بجذوره بمفهومه

---

(1) مصطفى ناصف ، اللغة والتفكير والتواصل عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت .1995 ص77 .

(2) خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق 1996 .ص170.

(3) مُحَمَّد مفتاح ، التلقي والتَّأويل مقاربة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ط1 ، 1994.ص159.

إلى الإغريقية منقسمة من جزأين : Isos يساوي و Topos بمعنى المكان المتساوي أو التساوي في المكان[1] .

وقد تبناه السيميائيون رغم أنه اشتمل على خاصيتين هما [2] :

1- تشاكل المضمون .

2- اقتصاره على الحكاية .

وهذا القصور والتضييق حذا براستي François Rastier إلى تعميمه " ليشمل التعبير والمضمون معاً، أي أن التشاكل يصبح متنوعاً تنوع مكونات الخطاب "[3]، وهذا مؤداه أنه أصبح مفهوما واسع المجال، فبالإضافة إلى أن المعنى يشمل الشكل ويتعدى الحكاية إلى غيرها من أنواع الخطاب ومكوناته،كالصوت والنبر والإيقاع والمنطق والمعنى .

وعلى نهج راستي سارت جماعة M في كتاب بلاغة الشعر محددة تعريفها له كونه "تكرارا مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة) صوتية أو كتابية أو تكرارا لنفس البنيات التركيبة (عميقة أو سطحية) على مدى امتداد قول "[4].

لكن المأخذ على هذا التعريف اعتبار أي خطاب مهما كان نوعه يقبل التشاكل، وهذا هو وجه القصور في كون الخطاب الشعري يجمع بين المتناقضات وتخرق قواعد الواقع والمنطق[5].

ومما تقدم فإن التشاكل تكرار يشمل كل خواص البنية التركيبة والدلالية ويتعدى البنية السطحية إلى البنية العميقة ويشمل أنواع عدة من الخطاب علميا كان أو أدبيا هذا لأن الجماعة وضعت شرطين يقوم عليهما التشاكل وهما :

1- التراكم المعنوي لرفع إبهام القول.

---

(1) ينظر يوسف وغليسي ، مفاهيم التشاكل في السيمياء العربيّة المعاصرة. الملتقى الرابع ، السيمياء و النص الأدبي بسكرة ، 2006.
وينظر عبد المالك مرتاض ، مقامات السيوطي – دراسة- منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق، 1996 ، ص44.

(2) ينظر محمّد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري(استرتيجية التّناص) ط4، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب 2005 ،ص 19-20

(3) م.م.س. المرجع نفسه ، ص19.

(4) م.م.س. المرجع نفسه ، ص21 .

(5) م.م.س. المرجع نفسه ، ص24 .

2- صحة القواعد التركيبية المنطقية ، بما فيها من مساواة وجمل[1] .

لكن إخضاع الخطاب الأدبي والشعري على وجه الخصوص إلى المنطق ، يلغي عنه ذوقيته الكامنة في خروجه عن المنطق وواقع العقل واللغة أحياناً ، وإنما يخضع له الخطاب العلمي البحت .

أما التشاكل في المهاد عند العرب عرف بمجموعة مختلفة من المفاهيم التي تتقاطع جلها في ما يصب فيه معناه، وهذا التناول كان على شكل :"جزئيات وأطراف مشتتة تحت مصطلحات مختلفة أهمها : الطباق، المقابلة، واللف والنشر والجمع " [2] فهو يستقصي أوجه كل ما تماثل وتشابه في زوايا النص، لذلك حضر معناه في الدرس البلاغي عند العرب فيما يسمى السجع، الجناس، التشطيح والتصريح ، والتصدير ...

وإذا عدنا إلى معاجم العرب نلفيها عرجت على مادة هذا المصطلح في باب شكل كما هو الحال في اللسان بقوله :" الشكل بالفتح :التشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول .. وقد تشاكل الشيئان، وشاكل كل واحد منهما صاحبه ... والشكل: المثل نقول :هذا عل شكل هذا، أي على مثاله، وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته، ويقال: هذا من شكل هذا أي من ضربه ونحوه ، وهذا أشكل بهذا أي أشبه، والمشاكلة الموافقة، والتشاكل مثله ...[3] .

أما صاحب القاموس المحيط فيرى :" المشّاكلة الموافقة كالتشاكل وفيه أشكلة من أبيه وشُكله بالضَّم، وشاكل أي شبه ،وهذا أشكل به، أي أشبه" [4] بينما نجد المشاكلة:"ذكر الشّيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقّيقا أو تقديرا " [5] وهذا عند القزويني .

---

[1] مُحَّد مفتاح ، الخطاب الشعري، ص23 .

[2] عبد المالك مرتاض ، شعريّة القصيدة ، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية ط1 ، دار المنتخب العربي ، بيروت لبنان ، 1994 .ص33 .

[3] ابن منظور ، لسان العرب، مادة شكل، دار صادر، بيروت، ط1 ج10، 2000 .

[4] فيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ج3 ،ص550 .

[5] القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تح: مُحَّد عبد المنعم خفاجي .دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان 2000 ، ص296 .

وإذا تأملنا هذا المصطلح عند العرب المحدثين، نلاحظ أنه أستلهم من بيئته الغربية وتم غرسه في البيئة العربية، وأبرز من تناوله مُحَّد مفتاح مشيرا إلى توظيف غريماس له وتوسيع راستي وجماعة M بالمناقشة والتحليل، ويكون نتيجة ذلك وضعه التعريف الخاص قوله "التشاكل تنمية لنواة معنوية سلبياً أو إيجابياً، بإركام قصري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة" [1] . وبهذا أعطى توسعة وشمولية للتشاكل فيكون في الشكل والمعنى، وأضاف التداول بضمان نجاح العملية التواصلية، إلى جانب التناص اعتباراً أن النص "مهما كان ليس إلا إركاماً وتكراراً لنواة معنوية موجودة قبل" [2] وعلى ذلك يكون شاملاً للبنية والدلالة والوظيفة، تحقيقا لرسالة النص واتساقها وانسجامها .

أما عند عبد المالك مرتاض فيعرفه أنه :" تشابك العلاقات الدلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار أو التماثل أو بالتعارض سطحاً وعمقاً وسلباً وإيجاباً"[3] فتتعدد أوجه التشاكل على مستوى الدلالة تكراراً أو تماثلاً ، ويعد أكثر النقاد تناولا وتمحيصاً وتصرفاً لهذا المصطلح إذ عاد إلى التراث العربي باحثاً عنْ جذوره ، ثم منطلقا نحو العديد من النصوص الأدبية العربية تطبيقاً له وتحقيقاً ومعظم دراساته السيميائية حافلة بذلك .

في حين يعرفه عبد القادر فيدوح قائلا:" التشاكل يولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة ، ذلك أن هناك تشاكلات زمنية ومكانية وابستمولوجية واستيطيقية تعمل على تحقيق أبعاد جمالية وانفعالية ، تؤثر فيه ضمن مناخات حرّة تساعد المتقبل في أن يتفاعل مع المعنى، وفق رؤياوية التأويلية التي تمنح العمل الفني نوعاً من الحرية في وظيفة الخطاب الشعري، الذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين "[4] وخروج الشعر عن لغة الواقع هي ما يصنع جماليته وحريته وأدبيته، فأعذب الشعر أكذبه .

---

[1] مُحَّد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص25 .

[2] م.م.س. المرجع نفسه ، ص25.

[3] عبد لمالك مرتاض ، شعريَّة القصِّيدة ، قصيدة القراءة ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، لبنان ،ط1 ،1994.ص43 .

[4] عبد القادر فيدوح، دلائلية النّص الأدبي، دراسة سّيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية،الجزائر ط1. 1993،ص97-98.

أما رشيد بن مالك تناول مصطلح التشاكل بما يقابله بالتعريب إيزوتوبيا Isotopie ويعرفه بقوله:"تضمن الإيزوتوبيا التحام الرسالة أو الخطاب، وهي بمثابة المستوى المشترك يد ممكنا اتساق المضامين، ينبغي أن يفهم من المستوى المشترك ثبات بعض الأدلة على مستوى الجملة، يمكن أن يتحدد بثبات دلالة واحدة أكثر من مرة على امتداد السلسة الجملية ليعطي إيزوتوبيا تؤدي إلى التحام مجموعة من السمات التي تشكل الجملة"[1] وهنا يركز على أهمية التشاكل في التحام الرسالة والمضامين وثبات الدلالة الواحدة في الجملة أو النص.

إلى جانب تحقيق انسجامية النص فإن سيميائيته تتحقق على مستويين التركيب والدلالة ووحدة عناصر النص " أنما تصهرها في وحدة تركيبية تظهر من خلال البنيات الخفية لمجمل التشاكلات التي تتماهى ولغة الشاعر الإختراقية "[2] ، إذ تتكشف شعرية النص الشعري المخترقة لحدود المنطق في وحدة عناصره من خلال التشاكل كإجراء يلامس عمق النص ويهتك حجبه .

والتشاكل يتنوع وفقاً لتنوع وتعدد مستويات الخطاب التي يقع فيها، وقد أشار مُحَمَّد مفتاح في سياق حديثه هادفاً إلى وضع نظرية عامة تحكم هذا الإجراء إلى أنواع هي[3] : 1- تشاكل التعبير: ويكون على المستوى النحوي وتعادل هذه التراكيب يحقق هدف الرسالة كما يحقق جمالية وتأثيرية الشعر .

2- تشاكل المعنى : ويكون على مستوى المضمون، محققا سلامة علامة الفهم للمتلقي.

3- تشاكل الإيقاع : ويحتوي تشاكل الصوت، والكلمة، واللعب بالكلمة اشتقاقاً وإبدالاً وتقليباً وتعبيراً .

فقد عمد الناقد إلى دراسة وتطبيق ذلك على رائية ابن عبدون، التي كانت أرضية خصبة لاستيعاب ما ذهب إليه من تصنيف وإثراء المناقشة للمفاهيم التي وضعها غريماس وراستي وجماعة M نجده يقترح أنواعا من المتشاكلات كالزمن ، والنفي ، والمكان

---

(1) رشيد بن مالك ، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنّصوص، عربي، انجليزي، فرنسي، دار الحكمة،الجزائر، 2000، ص94.

(2) خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، ص175 .

(3) مُحَمَّد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص26-27-28 .

والضمائر ...[1] ، وإذا تأملنا أنواع التشاكل عند عبد المالك مرتاض[2]نلاحظ استعماله التشاكل النحوي بدل التعبيري والتشاكل المورفلوجي الذي يقع في تكرار وحدات وصيغ صرفية معينة ، وأما التشاكل اللفظي وهو تكرار وحدات بعينها والتشاكل التلاؤمي الذي يحدث في لفظتين لهما نفس الدلالة بالإضافة إلى التشاكل الانتشاري والإنحصاري ،وذلك في مقاربته لمصطلحي التشاكل والتباين مضيفا أيضا التشاكل الخبري والإنشائي.

وكي لا يتشابك الحديث أكثر، لابد أن نعرج على مصطلح التباين المقترن بالتشاكل لكنه لم ينل الحضوة القصوى من الدراسة كما لقيه سابقه ، وهو أيضا منحوت من الإغريقية Hétéros : بمعنى "غير أو آخر" Topos بمعنى "مكان" ، لما تجمع الإيزوطوبي تفيد معناه "المكان الآخر" ، وفي المقابل تساوي المكان[3] ، أما في معجم الصحاح فترد المفردة في باب الباء في مادة "ب–ي–ن" (البين) :الفِراق وبابه بان و(بينونة)أيضا . والبين الوصل وهو من الأضداد ...و(البيان) الفصاحة واللَسن ... (وبان) الشيء يبين(بياناً) اتضّح فهو(بيِّنٌ)... و(التبيين) الإيضاح ...و(المبَايَنَة)المفارقة، و(تَبايَنَ)القومُ تهاجروا..."[4].

وفي المعجم العربي في نفس الباب نجد "بان يبين بينا وبينونة وبائناً: الشخص منه وعنه :بعد وانفصل"بانت المرأة عن زوجها "...بان:يبين بياناً وتبياناً بائن وبيَن مبيَن:الشّيء:ظهر واتضح .باين يبن مباينة :فارقه ، الشيء:خالفه:"أن الإسلام يباين كل المذاهب والأفكار الوضعية اعتقاداً أو تصوراً ومنهجاً ".تباين يتباين تباينا :الصديقان :افترقا تباين ما بينهما، تباينت الأسباب :اختلفت ... وتباين:مصدر تباين:جمع الأفكار أو الصور الشعرية المتباينة بعضها بجانب بعض ليبرز كل منها دلالة الأخريات "[5].

ونجد له مثيلاً في علم البديع العربي الطباق والمقابلة بحكم الاختلاف والتضاد والتناقض في المعنى ، وبهذا المعنى تناوله عبد المالك مرتاض في دراساته ، فيما يسميه التباين

---

(1) ينظر: محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ص71 -72 .

(2) ينظر: فيصل الأحمر ، معجم السّيميائيات ،ط1 ، منشورات الاختلاف 2010 ،ص242 ،ودراسات عبد المالك مرتاض السّيميائية.

(3) ينظر: عبد المالك مرتاض ، نظرية القراءة ، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،وهران . الجزائر .ص135-136 .

(4) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الكتّاب الحديث ،الكويت ط1 .1994 ،ص38-39 .

(5) المعجم العربي ، إعداد جماعة من اللّغويين العرب ، المنظمة العربيّة للتربية والثقافة والعلوم ، توزيع لاروس .1989. ص189

واللاتشاكل، ويعطي مثالاً عن التباين المعنوي في مناقشته لمصطلح المقابلة عند العرب من خلال الآية الكريمة « وَيُحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتِ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثَ » [1]، فيرى مثلاً أن الفعلين يحل ويحرم يتباينان معنوياً ويتشاكلان نحوياً ، ويقف في ذلك موقفا مطولاً[2] فالتباين إذن يكمن فيما لا يحقق تشاكلاً .

كما أنه يرصد التنافر والتناقض في الدلالات والعلاقات " التي تفضي فيما تفضي إليه، في حقيقة الأمر إلى تحديد الدلالة السيميائية للمعنى عبر انصهارها وأثناء انصهاره في مساحة النص المطروح للتّحليل المجهري أو الشبيه به "[3].

وفي مقابل ذلك نجد مفتاح يعرض لمصطلح التباين كونه :"أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية ومنها اللغوية، وقد يكون مختفياً لا يرى إلا من وراء حجاب، وقد يكون واضحاً كل الوضوح حينما يكون هناك صراع وتوتر بين طرفين أو أطراف متعددة ولكن لا يخلو منه أي وجود إنساني ونشاطه "[4] فوجود الصراع في النص باعتباره ممارسة لغوية لوجود إنساني يجعله فضاءاً رحباً وغنياً لحضور التباين، ويورد لذلك ما يراه يحقق هذا الصراع في التركيب :

الخبر / الإنشاء.

الجمّل الاسمية / الجملة الفعلية.

الخطاب / الغيبة.

الإثبات / النفي.

النّهي / الأمر.

الشّيء / مقابلة (...وأن ..لكن)[5] .

---

(1) سورة الأعراف ، الآية 175 .

(2) ينظر: عبد المالك مرتاض ، شعريّة القصّيدة ، ص36-37 .

(3) عبد المالك مرتاض ، مقامات السيوطي – دراسة- منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ،1996 .ص71 .

(4) محمّد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ،ص71 .

(5) م .م .س ، ص71 .

وهذه الأضرب تحضر في جل النصوص الأدبية الشعرية منها والنثرية فهذا التنوع يحقق حضور كل من التشاكل والتباين .

والظاهرتان – التشاكل والتباين – فيما يذهب إليه لا ينفصلان وتبلغ أهميته في وضوح النص وتيسير قراءته وفي ذلك يقول :" هو الذي يحصل به الفهم الموحد والموحِد للنص المقروء، وهو الضامن لانسجام أجزائه وارتباط أقواله ، وأنه يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة والكلام ، وأنه هو الذي يبعد الغموض والإبهام اللذين يكوّنان في بعض النصوص التي تحتمل قراءات متعددة"[1] والملاحظ في هذا التعريف التركيز على جدارة التباين في تحقيق الفهم وانسجام النص بالتضافر مع التشاكل لإزاحة اللبس وكشف أسرار النص .

2. في مهاد المدونة:

1.2. تشاكل العناوين ظلال الرّئيس على الخاص:

ينسج العنوان في النص بعدًا تأويليا فعالاً يمنحه توجيه الدلالة وتحديدها، فهو مهد البداية الأولى المشحونة بالإيحاء "فدلالية العمل هي نتاج تأويل عنوانه"[2] لأنه مكمن الاختزال النصي للنفاذ إلى أغوار النص، وهذا يمنحه الموقع الأكثر بروزاً تأسيساً للدلالة النصية الكلية محدثاً تفاعلا تتآزر متونه.

ونتاجاً لما أشرنا إليه في دراستنا آنفاً أن العنوان في ديوان "أحد عشر كوكباً" أحدث خطاباً موحداً، لأنه يحيك دلالات ناتجة عن تجربة الشاعر المستندة لرؤياه الثقافية والسياسية والاجتماعية التي تتواصل مع الفترات الزمنية المختلفة.

وقد جسد العنوان الرئيسي بداية الرؤيا كاشفة أسرار الماضي والحاضر وحقائق المستقبل الأكيدة، تتعالق مع الخطاب الديني والتاريخي الذي أحالت إليه القصة القرآنية المعلنة فيه، ثم مأساة الأندلس المصرح عنها في العنوان الجامع للقصائد الإحدى عشر

---

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص71 .

(2) محمد فكري الجزار ، العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، ص19.

المنضوية إليه، فهو يحدد" اتجاه القراءة ويرسم احتمالات المعنى ويختصر حكمة القصيدة "[1] باعتبار أن العنوانات الفرعية حوامل لعدة مدلولات ومؤشرات متقاطعة مع بعضها البعض، وتَبين عن شِفْرات النص الممكن تقصيها في المتون والعناوين.

كان لابد أن نمضي في هذا المبحث من تشاكل العناوين مضياً إلى المتن ثانياً ، وقد أفضت بنا ملاحظتهما إلى الحقول الدلالية التي تواشجت منها ، صانعة لتشابك علامي أفرزته ألفاظ العنوان الرئيسي، ثم ألفاظ عنوان القصيدة الأولى مع كويكباتها وهي: كوكبًا/ آخر / المشهد ، ونجسد ذلك في الترسيمتين الآتيتين:

أَحدَ عشر كوكبًا

(مجموعة أ)

1/- في المسّاء الأخيرِ على هَذِه الأرْض.
2/-كَيفَ أكْتُبُ فوْق السّحاب ؟.
3/- لِي خَلْفَ السّماء سَماء .
4/- أنا وَاحدٌ منْ مُلوكِ النهاية.
5/- ذاتَ يوْمٍ، سأجْلِسُ فوْقَ الرّصيف.
6/-لِلْحَقيقَة وَجْهان والثلج أسْود.
7/- منْ أنا ... بَعْدَ ليّل الغَرِيْبَة ؟
8/- كُنْ لجِيتارتي وتراً أيُّها الماء.
9/- فِي الرحيل الكبيّر أحبّك.
10/-لا أُريدُ مِنْ الحُبِّ غَيْرَ البِدايةَ.
11/- الكَمَنْجاتُ .

(مجموعة ب)

1/- خِطْبة الهنديّ الأحمْر – ما قَبلَ الأخِيرةَ – أمام الرجل الأبْيض .
2/- حَجَرْ كنعانيّ في البَحْرِ الميّت .
3/- سَنَحْتار سوفوكليس .
4/- شِتاء ريتا .
5/- فَرَسٌ للْغَرِيبْ .

---

[1] علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص85.

أحدَ عشر كوكبًا على آخر

المشْهدِ الأندلسي

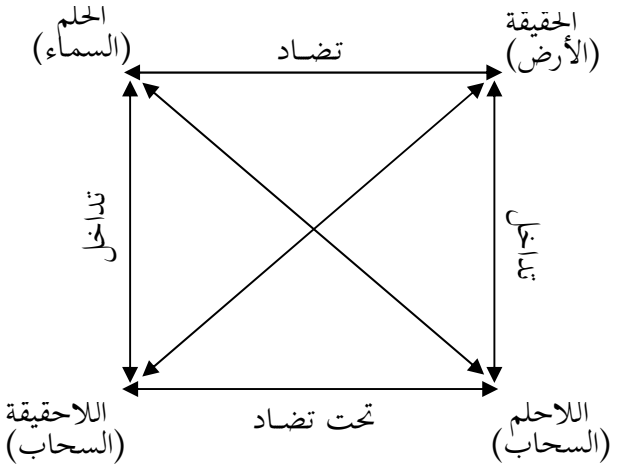
1/- فِي المسّاء الأخيرِ على هَذهِ الأرْض.
2/- كَيفَ أكْتُبُ فَوقَ السّحاب ؟
3/- لِي خَلْفَ السّماء سماء
4/- أنا واحدٌ منْ مُلُوكِ النهاية.
5/- ذاتَ يوْمٍ، سَأجْلسُ فَوق الرّصِيف
6/- لِلْحَقِيقةِ وَجْهان و الثّلج أَسْود .
7/- منْ أنا ...بَعد ليّل الغَرِيْبَة ؟.
8/- كن لجيتارتي وتراً أيّها الماء .
9/- في الرحيل الكبيّر،أحبّك أكْثر.
10/- لا أُريدُ منَ الحُبِّ غير البِداية.
11/- الكَمنجاتُ .

إن الملاحظ من خلال الترسيمية السابقة أن التسمية [كوكبًا] شاكلت داخل العناوين الفرعية بعضاً من العلامات منها :

الأرض / السحاب / السماء ⇐ علامات عامة.

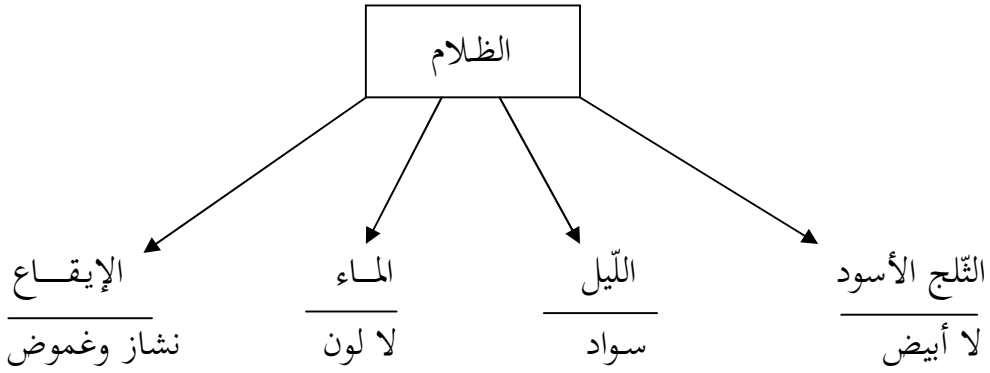
يوم / الثلج /الماء /الهندي /كنعاني /شتاء /فرس ⇐ علامات جزئية .

شكلت المجموعة الأولى من خلال العلامة[الأرض] ماهو كائن أما [سماء] فمثلت الحلم والأمنيات، بينما العلامة [سحاب] مثلت اللاواقع واللاحلم أما المجموعة الثانية فشكلت جزئيات من هذا العالم المتناقض ويمكن التمثيل للمجموعة الأولى في المربع السيميائي :



بينما تقدم لنا الترسيمية الثانية قيمتين هما [آخر] و[المشهد] ومن العلامات التي شاكلت هذه العلامة: الأخير / النهاية / الرحيل، إذ تحمل دلالة الانتهاء، أما الأخرى فتشاكلت معها العلامات الآتية :سماء /الرصيف /ملوك /ثلج /الكمنجات /الجيتارة .

ترسم هذه العلامات فصلاً أخيراً متكررا في تاريخ العرب، ومشهداً حزيناً للنهاية المحتومة رسمته الملفوظات: ثلج أسود /ليل/ ماء ، مشهد بصري غريب ومظلم يضاف إليه المشهد السمعي في: كمنجات/جيتارة، صوتين مختلفين إيقاعيا غرابة وغموضا وانتماء فهيمنت دلالة الظلام وما تحمله من خوف وارتياب ويمكن التمثيل لذلك من خلال الترسيمة الآتية:



إذ تشي هذه المؤشرات بتغلغل التشاكل داخل النص تأخذ في الظهور والتواتر القوي وهذا " الإلحاح علامة سيميائية دالة تعزز معنى معين في سياق خاص "[1] والسياق يذهب بالنص إلى مناخات انزياحه منطوية على وجهته ومقصديته، إذ اتسمت لغة الديوان بالإيحائية والعمق والمرواغة مشكلة أبعاداً متنوعة تكشف "قراءتها عن تداخل في العلاقات وتحولات في المعاني، وكأنها مقاربة تخطو برهافة على شفا المعنى حيث يتوافق الإعتام والنور ويترافق الغموض والوضوح"[2] وكلها عناصر تعكس امتلاك النص لغة ثرية تهب الكلمات

(1) وداد بن عافية ، دلائلية التشاكل في تنويعات استوائية لسعدي يوسف، الملتقى الدولي السادس "سيمياء النّص الأدبي"، ص175.

(2) رجاء عيد ، القول الشعري منظورات معاصرة ، منشأة المعارف الإسكندرية ، د.ت.ص170.

واقعاً متجددا متحركاً يغوص في توصيف التجربة من خلال الخطاب الديني والتاريخي المشخص لأحوال الضعف العربي. كما يراه الشاعر ونقتنع به من خلال ما أحالت إليه العلامات في المجموعتين إلى النهاية .

2.2. تشاكل العنوان والمفتتح الشعري أصالة الانتماء:

العنوان ممارسة لحرية الشاعر بوصفه علامة نصية موجهة للدلالة ومراوغة لها، ممهدة للكون التخييلي للمتلقي لأنها انفتاح على النص الغائب وكشف حُجب أستار عالمه الخاص.

فهو مدخل شعري تتبدى فيه قيمة الأفق الشعري الذي يسمح للمتلقي اعتناق خياله وتصوره قبل قراءة النص وتهيأته للإفضاء نحو هذا الكون الشعري العجيب المغتني بالدلالات والإيحاءات لأن العنوان "مرجع يتضمن داخله العلامة والرمز ويكشف المعنى الذي خاط عليه المؤلف نسيج النص "[1] وقد تميز الخطاب الشعري بعناوينه اللافتة والجاذبة للافتتان والاندهاش وأحياناً الصدمة، وقد راعنا تمنع ومناوشة عناوين الديوان ثم تدانيها إلينا بعد مكاشفتها وترصد دلالاتها.

ولاحظنا فيما أنف انتشار دلالة النهاية في العناوين من خلال علامات متنوعة، تثبت مقصدية نحى إليها الشاعر مهما يزعم التبرؤ منها وتنبئ عن مجموعة من المقاربات الحاضرة والغائبة يمكن رصدها في ايحاءات العناوين وربط أجزائها.

فقد اشتملت العناوين الفرعية على ظاهرة علاماتية تخلق تواصلا بينها والمتن وعلى وجه الخصوص المفتتح الشعري منها لتواشجها تواشجاً تشاكليا لفظياً لافتا، اختصت به عناوين القصيدة الأولى وكويكباتها، دون غيرها من العناوين الأخرى غير مبتعدة عن الاقتراض من ألفاظ المتون أو اقتراضها منه، كما تشاكلت العنوانات الفرعية مع العنوان الرئيسي كأنها جسد واحد يتضام في أجزائه وعناصره.

وقد تحقق لدينا الاقتران الحاصل بين مأساتين هما مأساة الأندلس فلسطين بإسقاط الماضي على الحاضر وإشارات قصة يوسف عليه السلام بفقده الأهل والوطن بتهجير

---

(1) جيل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، ص109.

الشاعر وأهله، وهذا التعالق صنع مشهدية التآمر والضياع والخذلان الذي مني به الشعب الفلسطيني.

تتمكن لنا هنا الإمساك بدلالات ومقاصد هذا التشاكل بين العنوان الفرعي والسطر الشعري في هذه القصائد للتدليل على رؤيا الشاعر المتجسدة في التمسك بالأرض وحق الانتماء والتململ من الواقع المخزي الفاشل الذي تفضحه الإرادة الضعيفة في التغيير.

وترسيخ هذا الانتماء هو حقيقة هذا التشاكل فالعنوان يلح على تواجده في النص فهو مظهر "من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي، فالنص إذا كان بأفكاره مسنداً فإن العنوان مسند إليه فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصي يشكل أجزاء العنوان الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية أو بمثابة نص كلي"[1] وهذا جليّ يوضحه الجدول الآتي:

العنوان	المفتتح الشعري
1- في المساء الأخير على هذه الأرض	في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا
2-كيف أكتب فوق السحاب؟	كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي
3- لي خلف السماء سماء...	لي خلف السماء سماء لأرجع، لكنني
4- أنا واحد من ملوك النهاية	أنا واحد من ملوك النهاية...أقفز عن
5- ذات يوم سأجلس فوق الرصيف	ذات يوم سأجلس فوق الرصيف...رصيف الغريبة
6- للحقيق وجهان والثلج أسود	للحقيقة وجهان والثلج أسود فوق مدينتنا
7- من أنا... بعد ليل الغربية ؟	من أنا بعد ليل الغربية ؟ أنهض من حلمي
8-كن لجيتارتي وتراً أيها الماء	كن لجيتارتي وتراً أيها الماء، قد وصل الفاتحون
9- في الرحيل الكبير أحبك أكثر...	في الرحيل الكبير أحبك أكثر، عما قليل
10- لا أريد من الحب غير البداية	لا أريد من الحب غير البداية، يرفو الحمام
11- الكمنجات	الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

[1] جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد03، المجلد25، 1997 ،ص97.

نلاحظ تكرر ورود العنوان تاماً بإضافة بعض الألفاظ التي توثق انتماءه للنص، وهذا يعطيه وجهته الدلالية المرجوة، ويعطيه الحق أن يتكرر في بقية الأسطر التالية أيضاً، فتبدو معالم الانتماء والإلحاح جلية في دلالات الانتهاء والسوداوية والرجاء والتمسك بالحب حبّ الأوطان والأهل والأشياء الصغيرة والكبيرة، وهذا أبرز إيحاءات العناوين 1،7، 8،9 10و11 وهذا يدل منذ البداية أن النص يسطر بعدا إنسانياً عميقا جداً.

تتأثث هذه العناوين أيضاً بالأطر الزمانية والمكانية محملة بمعاني الفقد، فالمكان يحيل إلى الوطن الذي صار أبعدًا يرحل عنه سكانه وتجتث جذورهم منه مبدلاً الأحلام ومستضيفاً للهباء يستبقي على رصيف الذكرى فقط، ولحظات زمنية لا تحمل غير الوداع والرحيل.

يتملص من هذا التشاكل تباينا أسلوبيا بين الخبر والإنشاء غالَبها الأول، ونلفي الأساليب الإنشائية الطلبية منها الأمر: كن لجيتارتي وتراً أيها الماء، والاستفهام في: كيف أكتب فوق السحاب؟ ومن أنا بعد ليل الغريبة ؟ فطغت الجمل الخبرية وقلت الجمل الإنشائية وذلك على اعتبار أن الشاعر ينقل أحداثا وأخباراً ما جعلها أكثر ملائمة لذلك.

وهذا يفضي بنا إلى القول إن مقصدية الانتماء التي تجلت لنا في هذه العناوين التي أسندت جلها إلى ضمير المتكلم المفرد أو الجمعي تارة، وأثناء ورودها في الافتتاحية تارة أخرى، كخلو العنوان الأول والسادس منها ثم إلحاقها به كالآتي:

- في المساء الأخير على هذه الأرض ⟵ نقطع أيامنا.
- للحقيقة وجهان والثلج أسود ⟵ فوق مدينتنا.

حيث شكلت العناوين مركز جذب يؤسس منطلقه وحوله تحوم بقية أجزائه ودلالالته أضحى الوطن حلماً يتداعى وأملاً يتشضى، فدرويش يدفع في كتاباته وأشعاره رؤيته النقدية اتجاه الفشل السياسي الفلسطيني والعربي، بطريقة صارمة نحو كل ما يزعزع الجوهر الفلسطيني منها التطبيع مع المستوطن في جو السلام المنافق وفي اتفاقياته الكثيرة الكاذبة كوقف إطلاق النار، وكامب ديفد، العقبة، وشرم الشيخ وأوسلو ثم أكذوبة الأرض مقابل السلام التي ألمح إليها في قصيدته "للحقيقة وجهان والثلج أسود" في قوله:

مَنْ سَوفَ يتلُو عَلينا "مُعاهدة اليأس" يَا مَلكِ الاحْتِضار؟
إنّ هذا الرحيل سيتركنا حُفنة من غبار. [1]

وفي قوله :

سَوفَ يبقى كثير من الخمر، من بعدنا، في الجرار
وقليل من الأرض يكفي لكي نلتقي، ويحلّ السّلام .[2]

إن درويش يدرك أن السيرورات المتكررة في حياة الفلسطينيين منذ نكبة 1948 إلى الاتفاقيات اللاحقة والسالفة تجلب النهاية المحتومة والفناء، فوجب الدفاع عن الوطن والانتماء إليه دون شراكة اليهود.

وخلاصة لما تقدم إن هذه المؤشرات اللغوية المنتشرة في ثنايا العناوين والمتون في إلحاح علامة سيميائية تدل على تعزيز معنى معين، تصب في دلالة هي حب الوطن والأمل في العودة إليه وطناً ككل الأوطان فيصبح العنوان كياناً مشاكلا لحال الشاعر المتمسك بالانتماء، والمتن وطن للعنوان يأبى الانفصال عنه ولا راحة إلا بالتكرار ضمنه والاستئناس به.

ويسعفنا في ذلك رؤية الشاعر في تعريفه للوطن في كتابه "في حضرة الغياب"[3]:

وتسأل: ما معنى كلمة "لاجئ" ؟
سيقولون: هو من أقتلع من أرض الوطن.
وتسأل: ما معنى كلمة "وطن" ؟
سيقولون: هو البيت، والشجرة التوت، وَقِنُ الدجاج.
وقَفِيرُ النحل، ورائحة الخبز، والسماء الأولى.
وتسأل: هل تتسع كلمة واحدة من ثلاثة أحرف
كل هذه المحتويات، وتضيق بنا..

---

[1] الديوان: للحقيقة وجهان والثلج الأسود ، ص17-18.

[2] الديوان:في الرحيل الكبير أحبك أكثر، ص 23

[3] محمود درويش، في حضرة الغياب، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ط1، 2009، ص134 .

فلما يحن قلب الإنسان وفؤاده يكثر ذكره لما يحن إليه فتتأوب أطيافه به على شاكلة طيف البارودي في قوله : تأوّب طيف من سميرة زائر وما الطيف إلا ما تريه الخواطر ودرويش يعدد كل صغير وكبير من أشياء البيت والوطن، يقاوم فكرة النسيان والاقتلاع منه وكأنه يبني وطنا من الكلمات طالما لم يقدر على بناء وطن في الواقع ويحقق الانتماء والعودة في العنوان والقصيدة.

3. دلائلية التشاكل والتباين في المتن الشعري:

يحقق التشاكل والتباين التسلل والغوص إلى خبايا النص ومكاشفة خباياه وأسراره وهذا كإجراء يتناول جميع مستويات النص وبنياته العميقة والسطحية، يقع من خلال تكرار الوحدات التركيبية والدلالية فإذا حصل التعارض بينها كان تباينا، إذ كل خطاب شعري يحوي عدة عناصر أدبية تمنح سماته اللفظية ترابطاً أشد إما على مستوى الأول وهو من العناصر الغالبة وإما تأسيسا للدلالة بحضور الإجراء الثاني والذي يشبهه عبد المالك مرتاض بسيرة الحياة ، فكل ما يميز الناس من تباين ويباعد بينهم من تنافر، يبقى التشاكل أكثر ورودًا في علاقاتهم بعضهم ببعض[1] وهذا التقارب والتنافر يصنع سيرورة سيميوزيسية مؤدية إلى إنتاج الدلالة.

يزخر التشاكل والتباين بمستويات متعددة في الخطاب فيما يحدث فيه من ضغط لغوي أو تكرار أو ترادف جليّ أو متضمن في السياق صوتيا وإيقاعيا، ونحويا وتركيبيا أو دلالياً. وذلك عبر ظهور كثيف أو غير مكثف له، وهو ما ينحو إليه ديوان "أحد عشر كوكبا" فكل قصيدة تقوم على فكرة من خلال ورود ملفوظات بعينها أهمها: النهاية، الوطن، الحب، الحرب، الموت، المنفى، التاريخ، الإرث الديني والثقافي... وتتجمع كلها في موضوع واحد هو الانتماء للوطن لهيمنة علامة ألقت بظلالها على الديوان هي سرد النهاية المشرفة والمحققة عبرة بقصص الماضين.

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر2003،ص126.

فالتشاكل إجراء يحقق الانسجام والاتساق كدور أساسي له وليس فقط إزالة الغموض[1] في النصوص الأدبية عامة والشعرية خاصة، وهذا ما سنقف عليه في دراسة دلائلية التشاكل والتباين في قصائد الديوان بناءً على ما أفضت إليه ملاحظة تشاكل العناوين وما وقفنا عليه في الفصل الأول.

وحقيقة الأمر كله تتجلى رؤية تصنع تشاكلا بين الواقعين تَولّد عنه تراكم تعبيري ومضموني، إذ نحاول رصد أهم التشاكلات الناتجة عن ذلك ومآل دلالتها إلى هذا الموضوع الواحد وهو ما كشفت عنه ملفوظات العنوان الرئيسي وتشاكلت معه العناوين الفرعية.

1.3. إرادة البقاء والتّشبث بالأرض:

تحمل اللحظات الأخيرة في قصيدة "في المساء الأخيرعلى هذه الأرض" حدثا مزلزلا في القصيدة تهتز له أرجاؤها، وتسري فيها الهزّات الارتدادية محدّثة تشاكلاً نحوياً في الأفعال المضارعة: (نقطع، نَعُد، نحمل، نترك، ننتهي، نبحث، نخرج، يظل، يبدل، يستضيف يحل) ثم الأفعال المضارعة المنفية :(لا نودع ، لا نجد ،لم نَعُدْ) ينسل منه تشاكلاً تعبيرياً :

نقطع
بعدُّ
نحمل
نترك ⟸ تشاكل تعبيري ⟹ فعل+ فاعل متصل" نون الجماعة ".
ننتهي
نخرج
نتملّى

[1] ينظر: جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة، ترجمة حضري ط1 ، مجد للنشر والتوزيع، بيروت2010، ص112.

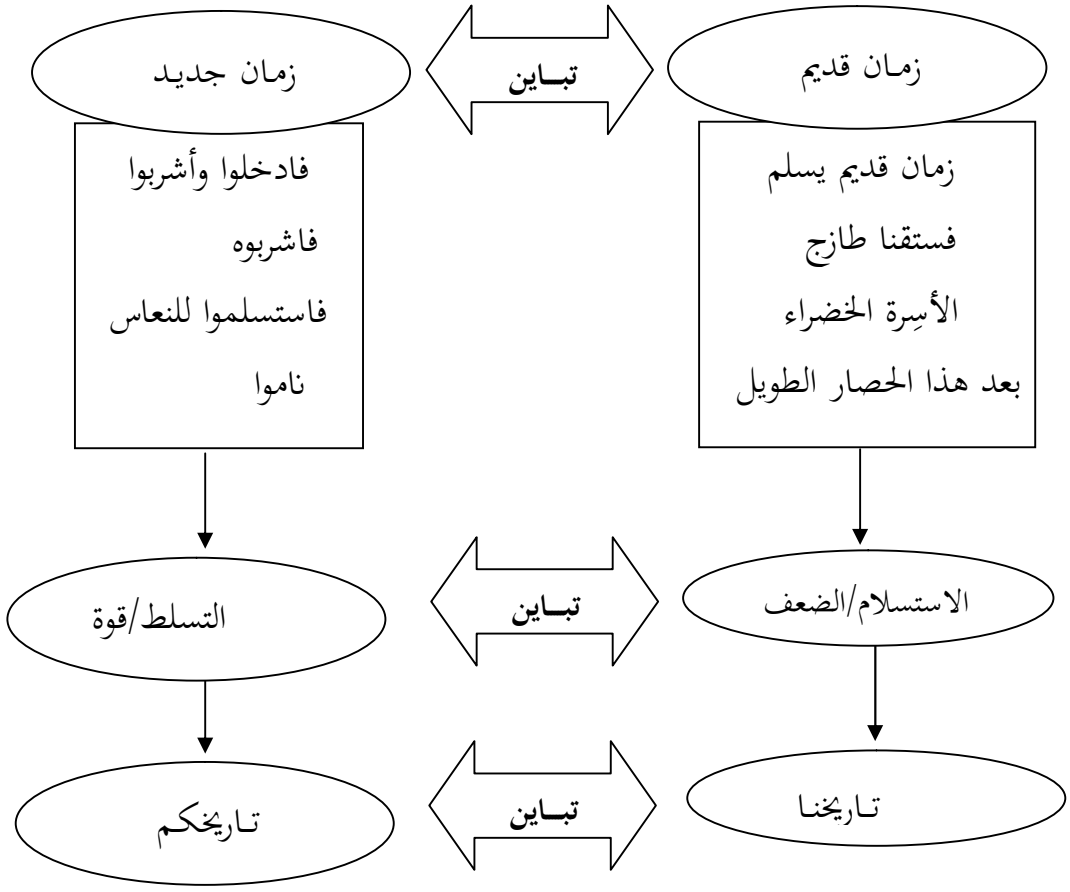
يظل
يبدل ⟸ تشاكل تعبيري ⟹ فاعل مستتر " هو " .
يستضيف

لانودع
لانجد ⟸ تشاكل تعبيري ⟹ نفي+فعل+فاعل متصل"نون الجماعة".
لم نعُدْ

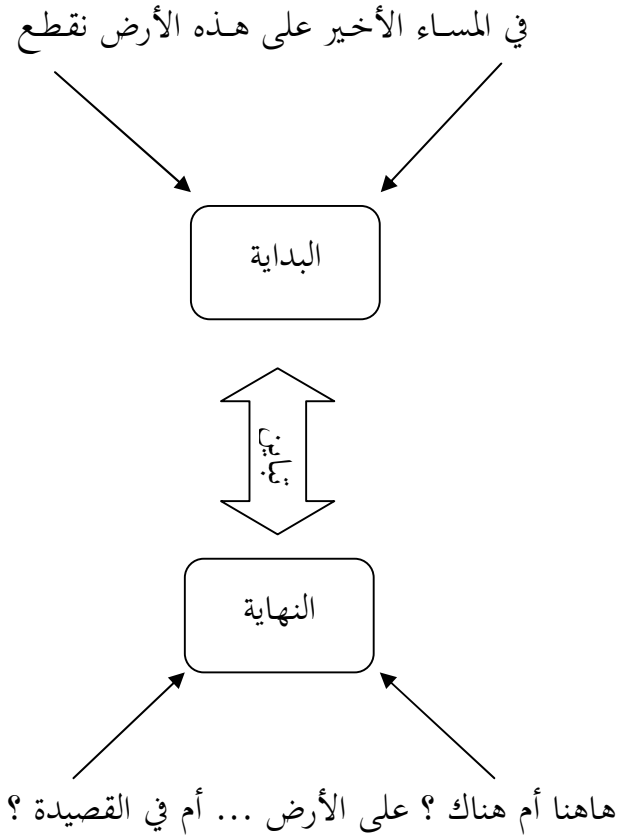
سوف نحملها
⟹ تشاكل تعبيري⟹ حروف المستقبل+فعل+فاعل"نون الجماعة"
سوف نتركها

وهذا يفضي بنا إلى القول إن الأفعال غلبت على هذا الجزء بمعدّل ستّة عشر فعلاً بمعنى أنه جزء متحرك غير قار، لأن هذا المسّاء بالنسبة للشاعر فترة زمنية لها خصائصها التي تمنحها لها علامة "هذه الأرض" ، ويبدو لنا أن ذلك نابع من خصوصية هذه الأرض لأنها من غير جدال أرض الشاعر المغتصبة التي أزف الرحيل عنها.

بالإضافة إلى ذلك نلاحظ تعدد التشاكلات في هذا الجزء ويغيب التباين الذي يحضر بكثرة ، فيما سنرصده في ثاني جزء في الأساليب الخبرية والإنشائية فنلاحظ التباين بين (قديم/جديد) في أول سطر منه ، وبتمعن أكثر نكتشف أن الشاعر نسب للقديم مقولة الإخبار وللجديد التسلط وهذا أيضا حقق التباين بين الأساليب الخبرية والإنشائية ونمثل لذلك كالآتي :



إضافة إلى ذلك يتضح التباين بين الضّمائر في قوله (تاريخنا / تاريخكم) بين المتكلم والمخاطبْ، إذ يحقق هذا التباين المعنى الذي ذكرناه آنفاً في علامتي (قديم/جديد) والتباين الحاصل بين بداية القطعة الشعرية ونهايتها في قوله :



هذا التناقض الذي انتقل من الواقع إلى النص جسده خروج أصحاب المكان ودخول الفاتحين وتحول الزمان من ناصر معين إلى مناصر مثبط يهب الجديد أشياء المكان القديمة والثمينة وهذا موقف يصور هول الحالة النفسية المتأزمة له.

إذ يحصل التباين بين خبرية البداية واستفهامية النهاية التي تبقى مفتوحة مشرعة فصولها على التأويل ، فقد خلق تظافر التشاكل والتباين فضاءً له ، ويعمل كذلك على تحقيق أبعاد جمالية وانفعالية تأثرية ضمن مناخات حرة تساعد المستقبل في أن يتفاعل مع المعنى وفق رؤياوية التأويل التي تمنح العمل الفني نوعا من الحرية في وظيفة الخطاب الشعري الذي من شأنه أن يجمع بين المتناقضين ، وفي ذلك غرابة هي سِرُ قبول الشعر والتلذذ به"[1]

[1] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، 1993، ص97-98 .

فإذا استندنا على الوقائع والحقائق يمكننا القول إن النهايات الحزينة والمخزية ، خاصة في فترة التسعينيات كمعاهدة أوسلو غزو العراق ...إلخ ، يجعل النهاية التي يراها الشاعر قريبة على الأرض أما الشعر فيبقى عالماً خاصاً بالمبدع يصرفه كيفما شاء .

يحضر التشاكل اللفظي في فعل الأمر "غني" الذي ورد ستَ مرات وكذلك في (قمراً قمراً /حجراً حجراً/ وتراً وتراً) وهي عناصر تدل على جغرافية الوطن الذي تحيل إليه العلامات "البن، رحيلي، عش روحي" وفي (أن تكون / أن تكون)، وهذا النوع من التشاكل أحدث نوعاً من التكرار الذي يشيع جواً من الجمال الفني والتنوع الأسلوبي والمتنفس اللغوي ، وهو ظاهرة تميز بها الشعر الحديث والقديم على حدٍّ سواء يخدم معاني القصيدة وقد لايتم إلا به كما ذهب إلى ذلك بن سنان [1] وعلى ذلك فالتكرار فائدة موسيقية ولغوية ومعنوية لابد أن يحسِن الشاعر توظيفها وإحكام ما تصبو إليه دلالاتها إذ هي في حقيقة الأمر إلحاح على جهة هامة في العبارة[2] ، وبالعودة إلى تكرار فعل الأمر " غني " المسند إلى غرناطة " التي توجها الشاعر وزينها بكل ما هو جميل كالفضة، حرير الكلام مطرز باللوز، وتر العود " وأضاف لذلك التضحية والاستشهاد، وهذا ما نلفيه في قوله : " غرناطة للصعود الكبير/ لتبني الحساسين من أضلعي درجا للصاعدين/ فروسية الصاعدين "[3].

ونلاحظ أن هذه التعابير تحمل الدلالة نفسها وهي صفة "الشهادة" وهو التشاكل التعبيري، كما نجده كذلك في " أهلي يخونون أهلي / وأهلي يتركون أهلي" فينسل منها تباينا بنفس الدلالة، فهناك نوعان من الأهل أهل أوفياء وأهل خونة لأنهم "يتركون، يهدمون يخونون" وهو تشاكل دلالي بين: الترك والهدم والخيانة وهذا تذكير بالانتماء.

---

(1) عمر يوسف القادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان، دار هومة، الجزائر، ص57.

(2) ينظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط6، ص266-268 .

(3) الديوان: ص9-10 .

تغتني القطعة الشعرية بالأفعال المضارعة :" أكتب، يتركون، يرفعون، يخونون، يحك تصرخ، تبني، أحبك، يضيع" والمضارع هنا يرمي إلى وصف واقع الشاعر ووصف النهاية التي تحكيها الأوضاع السياسية والاجتماعية من حوله .

ونشير هنا إلى تشاكل بداية القطعة مع نهايتها في استعمال الشاعر الأسلوب الإنشائي إذ جاءت البداية بصيغة الاستفهام :

كَيْفَ اكْتُبُ فَوْقَ السّحاب ؟ وَصِيّةَ أهْلي ؟ وَأهْلي .

وكانت النهاية بصيغة الأمر:

في حُروفِ اسْمِكِ السَّهْلِ ، غَرْناطَةٌ لِلْغِناءِ فَغَنّي ! .

وتنوع التشاكل في هذا المقطع حقق الانسجام في البنية التركيبة وغنى البنى الدلالية، ما يحقق أيضاً الترابط الشكلي والمعنوي الذي ينعكس بدوره على بنية النص وحدة وعمقاً والجلي لنا غياب التباين إلا في قوله :

كلما شَيَّدوا قَلْعَةً هَدَموها لِكَيْ يَرْفَعوا فَوْقَها .

خَيْمَةً لِلْحَنينِ إلى أوّل النَّخْل .[1]

ويظهر التباين في معنى الأفعال (شيدوا / هدموا / يرفعوا) فتباين الشاعر في معنى الهدم والبناء أولا ثم في صيغة الماضي "هدموا" والمضارع "يرفعوا" وهذا هو المقام الوحيد الذي ورد فيه التباين، ونراه يصب في رسالة القطعة الشعرية وهي الخيانة والتخاذل الذي ضيع أمجادا للعرب متوارثة عبر الأزمنة والحقب المختلفة .

يلفت انتباهنا التشاكل النحوي في قصيدة "لي خلف السماء سماء" صيغ الأفعال التي جاءت مضارعة مسندة لضمير المتكلم في معظمها " ألمع ، أعرف ، أحيا ، لأرجع أخرج " وتتضمن بعضها النفي في "لا يحالفني " والتعليل "كي يمر" والتوكيد "أنني سأخرج لأرجع" والمستقبل "سأخرج ، سوف يسكن" وهذا التنوع في الأفعال أضفى حركة وتفاعلاً ونقلاً لحال الشاعر المتلبسة بالحيرة والأمل والخيبة واليأس وهذا يشيع في هذا المتن الشعري

[1] الديوان: كيف أكتب فوق السحاب، ص9 .

ويسري فيه، ذلك من خلال استحضار مآسي الحروب الصليبية وما آلت إليه حضارة الأندلس إذ يعبر عن المحتل بلفظة " الغريب" مجسداً ذلك التشاكل اللفظي أيضا:

مَرَّ الْغَرِيبْ حَامِلا سَبْعَمائَةِ عامٍ مِنَ الْخَيْل .مَرَّ الْغَرِيبْ

هٰهُنا ، كَيْ يَمُرَّ الْغَرِيبُ هناكَ . سَأَخْرُجُ بَعْدَ قَليل [1]

فكما خرج العرب من الأندلس بسبب الصليبي تشتت الفلسطينيون وهجروا بفعل الصهيوني ومعنى "الخضوع" جسده الفعل "سأخرج" محدثاً تشاكلاً معنوياً في دلالة اللون الأبيض للتسليم "قطن/ زبد البحر" .

ونرى هذا الجزء الأخير من القطعة يتلون بسوداوية ويأس قاتمتين لتعدد معانيهما وألفاظهما مثل :« هذه الأرض ليست سمائي / المفاتيح لي / المآذن لي / المصابيح لي / أنا آدم الجنتين / فقدتهما مرتين / فاطردوني / واقتلوني ».

ونلمح إضافة لذلك التشاكل المرفولوجي في ورود صيغ منتهى الجموع كقول:

"مصابيح / مفاتيح / مآذن" هذه الأشياء مثلت روح الانتماء والتمسك بالهوية التي يستحيل أن تسلب، فالتشبث برمز من رموز الحرية آخر معاقل الدفاع .

وبالالتفات إلى عنصر التباين الظاهر في تيمتي [الأرض/السماء] والاختلاف بين الأرض والجو والعالي والداني يكمن التنافي ، والصراع الذي يعيشه الشاعر بحيث تتسرب إلينا مرارته وأحاسيسه الخانقة ،خاصة في أفعال الأمر [أقتلوني/أطردوني] والجدير بالانتباه إليه طغيان لأمر الملكية وضمير المتكلم في كثير من المواضع ، وفي المقابل توظيف ضمير الغائب بنسبة أقل وذلك في الأفعال"مر/ يمر" الذي يجسد طرف الصراع .

ويحضر في هذه القطعة أيضاً التباين بدايتها مع نهايتها فتنطوي الأولى على خبر يشير إلى ضفاف ما يملك، حتى ولو كان شيئاً لا يملكه فرد على وجه الخصوص، كأننا بها تمثل عالم الحلم السعيد في الزمن الجميل سرعان إلى كابوس مفجع يفقد الشاعر حسه للمرة الثانية، وبين العالمين يكون الموت خلاصا لا مفر منه، وهو الذي تجسده النهاية في أسلوب الإنشاء بصيغة الأمر .

---

[1] الديوان: لي خلف السماء سماء، ص12 .

بينما تتراءى لنا اللحظة المشرفة على النهاية وتواجهنا بإلحاح بنية النفي :لا أطل/ لا أتطلع /لم أكن / لم يبقى /لا أرى / لئلا يراني/ لا أتلفت ، وهو تشاكل نحوي تعبيري يبرز ويؤكد دلالة التناقض والخيبة والنقائص التي وقع فيها الشاعر ومن خلاله يجسد مأزق شعبه كما تؤدي مقولة النفي موقف الهروب الذي يصنعه الشاعر كنتيجة حتمية عند الإشراف على النهاية، وهو مدرك تماماً أنه واحد ممن صنع هذه النهاية المحققة في قوله:(أنا واحد من ملوك النهاية / أقفز عن فرسي في الشتاء الأخير /أنا زفرة العربي الأخير).

وتساند هذه المرارة الآسية شيوع حرف السين في أكثر من خمس عشرة موضعا وهذا التقارب في الأصوات أضفى تشاكلاً دلالياً، فتكرار الصوت بين الكلمات يخلق تقارب المعنى ونوعا من الترادف[1] ويستمر هذا التكثيف اللغوي والمعنوي في التشاكل اللفظي التعبيري الواقع في : لا أطل على الآس/ لا أطل على الليل /لا أطل على الظل ، حيث يقع الفعل المضارع المنفي+ الفاعل المستتر في ضمير المتكلم ثم يليه الجار والمجرور، ويمكن أن نمثل لها أيضاً من خلال هذا الإجراء :

لا	لا	لا: (مقولة النفي)
أطل	أطل	أطل:(مقولة الفعل)
على	على	على: (تطابق في كل شيء)
الآس	الليل	الظل: (الوظيفة النحوية)

وهذا يجسد تركيباً متشاكلاً في المستوى اللفظي والمعنى أيضا وهو واقع من التكرار الذي يحدث إضافة وزيادة في التّرابط بين الكلمات، ويصنع بناءاً متماسكاً في الدلالة بفضل التقارب والترادف في المعاني .

إلى جانب ذلك نلاحظ شيوع صيغة الحاضر في معظم الأفعال الواردة نستثني منها ثلاثة هي : كان يعرفني، كان يعرف، مَرَرْتُ، وقد اقترن الفعل المضارع بالماضي مسبوقاً به وهذا يدخله في صيغة الماضي، ما جعل التشاكل النحوي يسود القطعة كاملة وقد أشرنا إلى سطوة المضارع ، والذي جاء متنوعا ومتشاكلا أيضا حيث نجد الأفعال المضارعة المعللة

[1] ينظر وداد بن عافية ، الملتقى الدولي السادس للسيمياء ، ص277 .

والأفعال المضارعة المنفية والأفعال المسْندة للغائب وللمتكلم والأفعال المضارعة المتجردة ونحصي ذلك في الجدول الآتي:

الأفعال المضارعة					الأفعال الماضية	أفعال الأمر
المتجردة	المعللة	المنفية	المسندة للغائب	المسندة للمتكلم	كان يعرفني كان يعرف صقلت كان يشعل مررت	خذ أعطني
يشفع أقفز يحمل يركض تكسر أسمع	لئلا يراني لتعبر كي لا أرى كي لا أرى لئلا أتذكر كي أمر	لا أطل لا أتطلع لا أطل لا أرى لا أتلفت لم أكن	يشفع يركض تسكر يحمل يراني تعبر يعرف يشعل	أقفز أتطلع أطل أرى أتلفت أكن أمر أتذكر أسمع مررت		

وما نستخلصه من هذا الإحصاء أن سطوة المضارع ولدت فضاءً للوقوف مع الذات وتقليب صفحاتها وقراءة سطورها وهذا الذي أحالت إليه بنية النفي التي اقترنت كذلك بالتعليل، إذ ينم ذلك عن حالة جلد الذات التي اصطنعها ضمير المتكلم المعاتب والمتسبب في الانهيار والهزيمة والانكسار، ومقابلا له الغائب المُعاتِب المصاب بالخيبة والخذلان وحالة

الشد والجذب ما يسوقها ويصفها الشاعر مُتجرعاً مرارتها، هذه المرارة التي يجسدها التشاكل المعنوي في : النهاية / الأخير/ الأخيرة .

كما يبرر سطوة ضمير المتكلم حتى في البنية الاسمية : أنا واحد/ أنا زفرة / فرسي/ امرأتي/ أنني / اسمي/ خلفي/ أمسي، حيث يصبح المصير واحدا مستمّراً إلى الأجيال القادمة يكرره التاريخ : تاريخنا الذهبي/ وداعاً لتاريخنا وفي هذا إثبات للذات العربية .

إن هذه التشاكلات إلى جانب عملها الأساسي وهو تحقيق الانسجام داخل وحدات النص عملت كذلك على تحقيق الدلالة الواحدة الذي دعمه التكرار والإلحاح والكثافة اللغوية قصد الإشباع النفسي، من حيث الفعل النحوي وحركيته وبغية إشباع الحاسة السمعية بفيض إيقاعي على مستوى التشاكل الصوتي، إضافة إلى أنه يتخذ في صورته الباطنية مغزاً اجتماعياً تتجلى فاعليته من خلال الانسياب والتدفق والفيضان [1].

والملاحظ أن هذا التنوع أضفى نوعاً من التباين في هذا المقطع إلا في موضعين وهما قوله: "كي أمر غداً قرب أمسي" وهذا التباين في الزمان يؤجج فجوة الصراع والأيلولة نحو النهاية، كما نلاحظه ارتكز على الأساليب الخبرية والإنشائية من مثل:
الأمر في " خذ/ أعطني " والاستفهام في آخر المقطع الشعري وهذا يجسد تبايناً بين البداية والختام .

[1] عبد القادر فيدوح ، دلائلية النص الأدبي ، ص106 .

ينبني هذا المقطع الشعري على عالمين يشد أحدهما الآخر، فيحضر في ظله متكاملاً مكملاً يمثل الأول عالم الحقيقة والواقع، بينما يمثل الثاني عالم الذكرى المماثل لعالم الشاعر يترقب الأمنية التي قد تحصل والذكرى التي قد لا تحصل في "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف" فالعلامة الزمنية هنا متسعة الدلالة لتضمنها فعل التمني، لا تحدد البداية أو النهاية أو الاستمرار، لكن تحديد المكان "الرصيف" المخصوص "بساحة الأقحوان" و "رصيف الغريبة" يجعله يتباين دلاليا بخلق رصيفين رصيف لا يمنح الذكرى وآخر يمنحها.

وبينما غربة الذات وغربة المكان أوجدتها انقضاء خمس مائة عام، يصنع الأمل رسائل ظلت تنقل الأخبار وتصف الأحوال، وهذا يفسر حضور الأفعال المضارعة التي تنوعت بين المنفية والمثبة على غرار : لم أكن/ لم تكتمل/لم تنقطع/ أني أدافع، ونلاحظ الأفعال المضارعة من مثل : يبكي/ يعانق /أعد / يتخاطفن / يتركن .

إذ يعكس جليا الصراع الذي يعيشه ويعانيه الشاعر في خضم الواقع المر الذي ملأته الغربة والذكرى والتاريخ المتراءى له أثناء جلوسه على الرصيف، لذلك نراه يذكر ومضات ذهبية من صفحاته كان لها الأثر البالغ في عصرها وما تلاه ، فيذكر :"ابن رشد ، وطوق الحمامة، الترجمات، وسيوف دمشق ودروعها" وهنا يشير إلى الفتوحات وأمجاد العرب السالفة، فدرويش لا يضع الحدود الفاصلة بين الأنا والجماعة أو الذاتي والموضوعي إنما يمنح القصيدة حرارة النفس وحب الأرض وصفاء اللغة ووعي السياسة وحقائق التاريخ وعبره ويعبر في ظلها إلى وجدان الجمهور وهذا ما تفصح عنه دواوينه كلها .

لذلك يرفض أن يطويه النسيان :"لم أكن عابرا في كلام المغنيّن/ كنت كلام المغنيّن" وهنا نرى التباين حاضر بين بنية النفي والإثبات :

لَمْ أكُنْ عَابرا في كلامِ المغنين ⟵ النفي (في مقولة الرفض)
كُنْتُ كلام الُمغنيّن ⟵ الإثبات (في مقولة التمسك)

في حين نلفي فعلين أسندا للماضي هما :[مرّ] الوارد ثلاث مرات و[كنت] الوارد مرتين وهذا على سبيل التشاكل النحوي التركيبي .

وفي مواضع أخرى نجد التشاكل اللفظي مثل "ذات يوم" التي وردت في العنوان وفي المتن في قوله "عانيقيني لأولد ثانية" و "لم يبق مني" فهذا النوع من التشاكل دلالة التكرار ينعكس على التراكيب ويؤدي إلى "تماسك معناها انطلاقاً من مبناها"[1] يؤكد على إلحاح الأمنية التي يصر عليها الشاعر، رافضاً الغربة والتشتت اللذان ولدهما الاستيطان لكن الأمنية تصبح مستحيلة لأن الولادة لا تكون إلا مرة واحدة، فتكون هنا أسطورية خيالية لا تتحقق إلا لطائر الفينق الذي يولد من رماده، وما نشير إليه هنا هو رمزية هذه الولادة، يضع لها شروطاً بأن تكون من الأمجاد العربية لأنها البقية الباقية ولهذا تكررت العبارة "لم يبق مني" مرتان ، المستثنى من الأولى الدرع والسرج المذهب ومن الثانية المخطوطات والترجمات التي تشير إلى بعض الرمزية وتمثل قيمية هذه الأمجاد .

تتعطر هذه الأمنية بعبير الأقحوان وتتزين بمنظر الحمامات والعذارى يتلهيَّن بورق الشجر والحقيقة أن ذلك كله مرفأ الذاكرة وانعكاس داخل الشاعر وخواطره ، إذ يشكل بناء هذه الأمنية قوله "عانيقيني لأولد ثانية" ثم رمزية الأمجاد في "لم يبق مني" وظلال الذكرى في "كنت أجلس فوق الرصيف" والملاحظ أن المحطات المذكورة محكومة ببنية زمن الماضي فالفعل"يبق" في دلالة المضارع فعل منفي والحرف "لن" من حروف الجزم والنفي والقلب بمعنى أنها تقلب المضارع إلى ماضٍ، أما الفعل "أجلس" فمسبوق بفعل ناقص ماضٍ يحوّل دلالته إلى الماضي .

وفي خضم الذكرى يعيش الشاعر واقعا متخيلاً تسنده بعض الأفعال المضارعة ، وهذا تباين في البنية الزمنية مشكلاً الغربة التي يحسها بحال الإخبار لذلك نرى كثرة الجمل الخبرية إلا قلة من الإنشاء مثل : الأمر : عانيقيني ، والاستفهام :أما كنت يوماً هنا ؟
والنداء : يا غريب . وهذا على سبيل التباين في الأساليب .

وخلاصة الأمر أن الرصيف يشير مكاناً إلى هنّات ذكرى واستئناس أمل ، أمّا زماناً فيشير إلى الماضي السحيق الذي يحمل رغبة العودة والتكرار والانتصار.

---

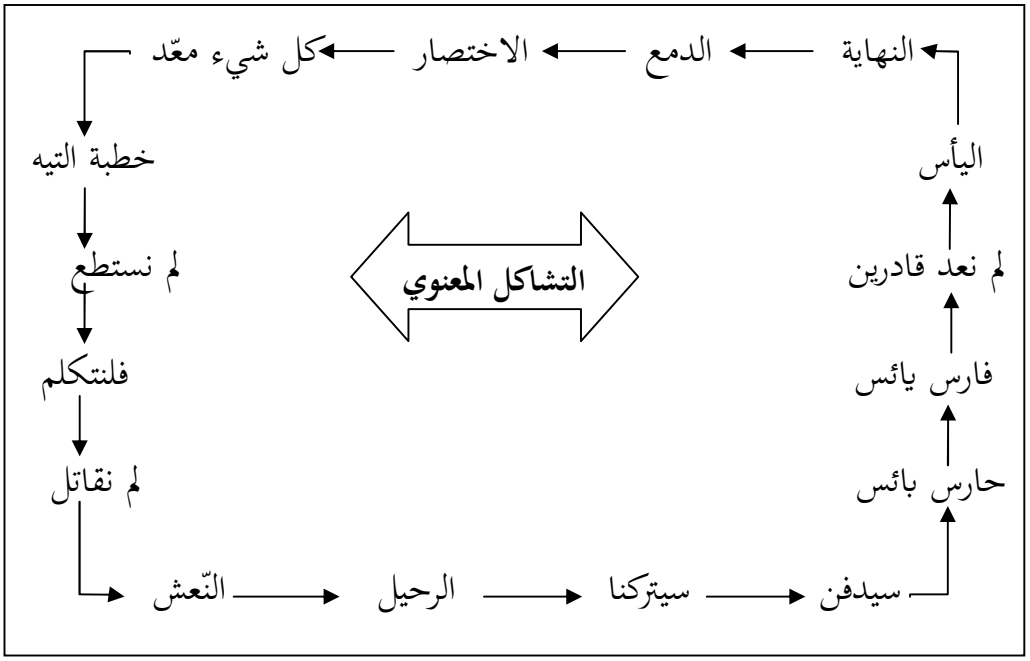
[1] صالح لحلوحي ، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغماري ، مجلة الأثر جامعة بسكرة ، العدد 17 جانفي 2013 ، ص130 .

لكن التشاكل في "للحقيقة وجهان والثلج أسود" يصنع الخديعة التي وقف عليها الشاعر في مواجهة حقيقية ذات وجهين ودهشة أمام تزييف وعجز:

لمْ نَعُدْ قادرين على الْيأْس أكْثرَ مما يئسْنا..

والنهاية تَمْشِي إلى السُّور واثقَةً مِنْ خُطَاهَا

وأمام هذا اليأس يحل اللايقين بدل اليقين ويتجلى الصراع مقيتا، يخلق واقعا مضمخا بالموت والحصار، يعج بالمتناقضات ودلالات اليأس التي تصب أساسا في معجم"النهاية" وهذا ما يولد تشاكلا معنويا متنوعا تمور به المقطوعة ونذكر: [لم نعد قادرين، اليأس، الدمع الاحتضار، كل شيء معد، خطبة التيه،لم نستطع ، فلنسلم، النعش، الرحيل، سيتركنا سيدفن، فارس يأس، حارس بائس] فتشكل الافتتاحية والختام حلقة مغلقة تلتقي في نفس النقطة هي "النهاية المحققة" ونستطيع التمثيل لذلك من خلال هذه الترسيمة:



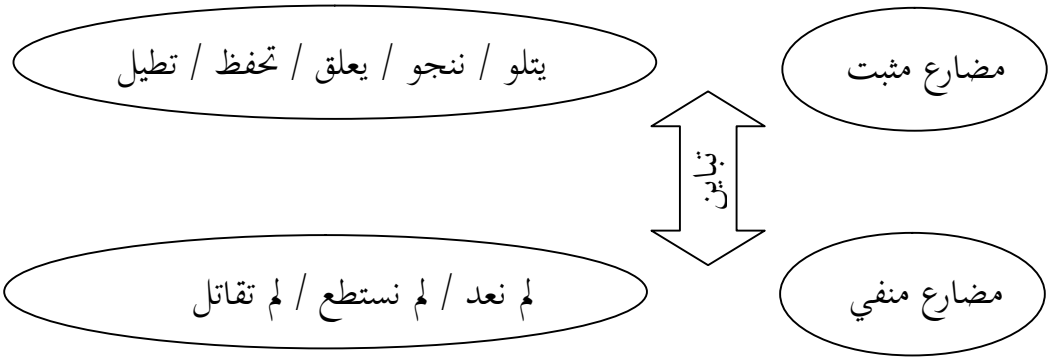
فيتضح لنا سريان المعنى في شكل دائري حقق انسجام فكرة القطعة فكل سطر شعري يحمل دلالة الانتهاء ورغم الاختلاف بين الاسم والفعل والتنوع في ذلك شكل رؤية

الشاعر نحو كينونة هذه الاتفاقية التي تحمل الفناء للشعب الفلسطيني ومسخ هويته، والتي يرى مثيلا لها في شعب كنعان وفي الهنود الحمر .

وهنا يبرز رأيه صريحاً خال من أي تزييف أو مجاملة ويبدو واضحاً كلامه الموجه إلى مخاطب محدد هو السلطة الفلسطينية والمتمثلة في شخص عرفات، إذ رغم العلاقة الوطيدة بينهما والمكانة الطيبة التي كان يوليها الرئيس للشاعر، فكثيراً ما عرض عليه مناصب عليا في الحكومة لكنه ظل يرفضها، ورغم "حميمية العلاقة ...ظل محمود حتى اللحظة الأخيرة من حياته خصماً مريراً لأوسلو ونهج التسويات المذلة "[1].

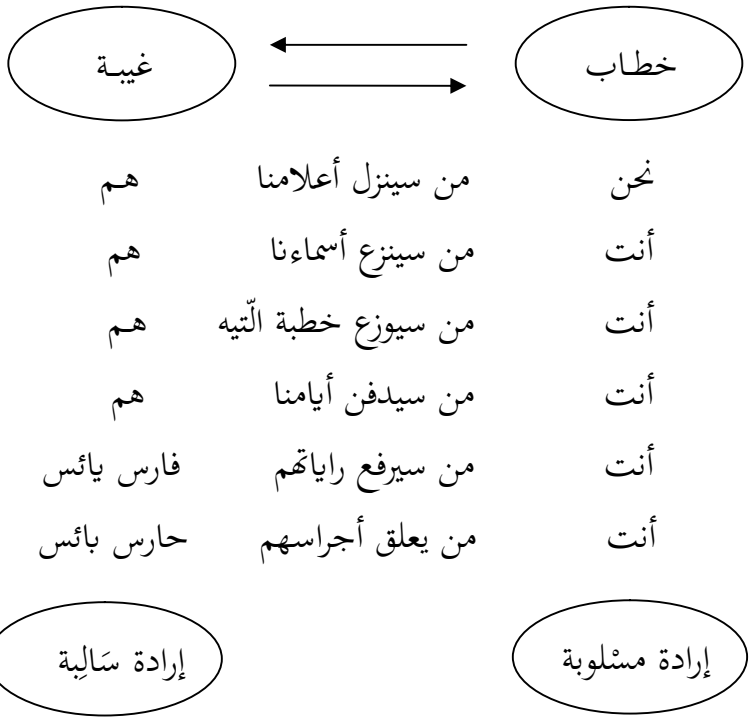
هذا الموقف يبرر اللغة السوداوية لهذه القطعة – إن لم نقل كل الديوان– والمباشرة في الحديث الصريح الذي خلق حواراً بين الغائب والمخاطب، يجسد في الحقيقة ثنائية الأنا والآخر والصراع الأزلي بينهما يقسم الواقع بكل قسوة ليقسم العالم بكل عنصرية ، وهذا يضعنا أمام تباين يشكل تقابلا ضديا بين طرفين هما " أنت/ هم " فيمثل الأول التسليم والاستسلام، والثاني السيطرة والغلبة والحوار هذا يولد كذلك تبايناً بين الأسلوبين الخبري:"للحقيقة وجهان، النهاية تمشي، فوق هذا البلاط المبلل..." والإنشائي: بصيغ الاستفهام "من سينزل؟ /من سينزع؟ /من سيدفن؟ /من يعلق؟ " وصيغ النداء " يا ملك الاحتضار/ يا ملك الانتظار " وبصيغ الأمر : فلنسلم/فاحمل".

كذا التباين بين المضارع المنفي والمثبت مرة أخرى :



[1] منير العكش ، قتلناك يا أخر الشعراء ،دراسات في ذكرى رحيله ، مركز دراسات الوحدة العربية ط1 ،بيروت 2009. ص 165 .

وقد استثنينا من هذه الأفعال المضارعة الدال على المستقبل المقترن بسوْف والسين مثل [سينزل/ سينزع/ سوف يزرع/ سيتركنا/ سيدفن/ سوف يرفع] ، ونسجل أنها اقترنت بالاستفهام الذي نلاحظ أنه بَنى الحوار وفصل بين الطرفين، وهو ما يجسد تأزم حالة المتكلم/الذات وهذه الثنائية حبكت نسيج النص والتي تخبر عن حال هذه الذات المتأزمة المعايشة لهذا الحدث والرافضة له منطلقة من طرح افتراضات وتصور ما وراء الحدث، وهنا تكمن رؤياوية الشاعر واستقرائه الأحداث" إن هذا الرحيل سيتركنا حفنة من غبار ..." ولعل هذا ما يفسر طغيان المضارع/ المستقبل، الذي يطرح مقابلة خياراً متمما لعملية السلام/الاستسلام ، إذ نراه يقدم ضمير المتكلم للجماعة "نحن" وضمير المخاطب المفرد " أنت" المسند إليه بكثرة هذه الخيارات:



وهذا يحقق أن التسليم الذي يرجى منه النجاة "لم نستطع أن نفك الحصار فلنُسلم مفاتيح فردوسنا لرسول السلام، وننجو" يمكن أيضا أن يُنهي فيه الإرادة المسلوبة الممثلة في "أنت" مسيرة التسليم نيابة عن الإرادة السّالبة تعجيلا للنهاية التي هي الوجه الحقيقي لهذا

السلام فرؤية الشاعر تتحقق في ختام القطعة قوله:

"كل شيء مُعدٌّ لنَا فلمَاذا تُطِيلُ النهاية ، يا مَلِكَ الاحْتِضَار؟".

لأن الإشراف على النهاية أو الاحتضار نهاية في جوهره وهذا يؤكده ما أشرنا إليه سابقا في تواتر معانيها ودورانية معناها في ألفاظ القطعة .

لابد من الإشارة إلى ظاهرة أخرى إذ يلفت انتباهنا تكرار بعض الكلمات بتقارب صوتي صنع تشاكلاً إيقاعيا يمنح الخطاب رونقاً خاصاً ناتجا عن التباعد أو التقارب أو التكرار وبعض التغيرات التي تلحق الكلمة يكسبها تعبيراً وقيمة خاصة : "فإذا تتابعت الكلمات المتطابقة أو المتقاربة الأصوات كانت تعني الحث أو الكف بسرعة أو إعارة الانتباه وإذا فَصل بينهما فاصل فإن الهدف المتوخى من التكرار مرغوب فيه ولكنه في زمن دوري متثاقل"[1] فنلاحظ أنه يحضر في تكرار الأساليب الاستفهامية والنداء والأفعال المضارعة الدالة على الحال والاستقبال والمنفية وهذا يحدث وقعاً في النفس متميزاً، كما نلفي التشاكل الإيقاعي في الكلمات " عرشك / نعشك / الانتظار / الحصار / الاحتضار / فارس يائس / حارس بائس " وهو الذي يعرف بالجناس التام والناقص ويسميه مُحَمَّد مفتاح التشاكل الجزئي والكلي وقد ناقش ذلك مشيرا إلى ما ذكره ابن جنّي والسجلماسي في كونه :" أن يتفق اللفظان ويختلف المعنيان"[2] أو"إعادة اللفظ الواحد بعينه وبالعد أو بالنوع مرتين فصاعداً "[3] فتجاور الوحدتين[عرشكَ/ نعشكَ] و [فارس يائس/ حارس بائس] فالأولى لا تشتركان في الدلالة لكن تجاورهما أكسبهما قرباً في المعنى والذي يرمي إليه الشاعر لأن الخيانة إحدى طرق الموت . وقد جمع بين حروف الجهر والهمس لدلالة على حالة الرفض والعذاب التي يعانيها، أمّا الثانية فيشد انتباهنا تكرر حرف السين ليس فقط في هاتين الوحدتين وإنما في الجزء الثاني من المقطع ، ونرى أنه يدل على حالة اليأس التي لا تزايله فيحضرنا هنا سينية البحتري، ويصح هنا أن نسمي هذا التقارب جناساً ونتصيدُه أيضاً في الوحدات [الانتظار / الحصار / الاحتضار] فدرويش يستثمر تقنية الجناس لكي

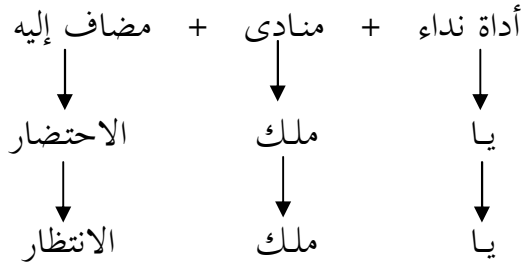
---

(1) مُحَمَّد مفتاح تحليل الخطاب الشعري ، إستراتجية التناص ، ص39 .

(2) م.م.س ، ص36-37 .

(3) م.م.س ، ص36-37 .

يحقق "تكثير المعنى ومحاولة خلق معنى ديناميكي توالدي أو معنى في منظومة شعرية رؤيوية تشكل الرموز الديناميكية لغتها الرمزية المهيمنة على العالم الشعري" [1] فقد بني هذا التكرار في صيغة النداء في موضعين كالآتي :



مما أدى إلى خلق إيقاع جديد خاص بهذا المقطع ينهض على تشابه الوحدات اللغوية وتجانسها النحوي والمورفولوجي .

ويمكن أن نقف عند شيوع حرف المد الألف[أ] المقترن بضمير الغائب المؤنث[ها] في موضعين، ومع نون الجماعة [نا] في أكثر من موضع وهو الذي وضع خطاً فاصلا بين حقيقتين يمثلهما المخاطب والغائب وتتشابهان وتشتركان السوداوية، أسهم ذلك في خلق خطاب متماسك ومنسجم يعود إلى أهم "مرجع متحكم في حبك سياقات الخطاب إنما هو عائد لطبيعة تفاعل العناصر الإيقاعية فيما بينها" [2] فنستطيع أن نقف عند حدود رأي الشاعر المبثوث في هذه القطعة، بل ونقتنع به إذا ما أحطنا بالجوانب التاريخية والسياسية التي ينطلق منها .

ذات هذه المشاعر تولد الخوف والاغتراب في استفساره في ما قد يلي محطة الخذلان والتسليم، بسؤال يحاول الشاعر الإجابة عنه في السطور الآتية يصف حالة من الخوف غريبة تتلبس نفسه وأشياءه المألوفة وتقلبها ، فيحضر التباين كملمح ظاهر مرتكزاً على النفي ليصور حاضره المتناقض:

---

[1] محمد جمال باروت ، الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش (أسطورة الأرض) ، دراسات في ذكرى رحيله .ص64 .

[2] العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر دار الأديب، الجزائر 2005 .ص232 .

حـاضر ⟵ لم يعد حاضراً

عـالم ⟵ لم يعد عالمي

واقـع ⟵ لم يعـد واقعـاً

شـارع ⟵ لم يعد شارعي.

وفي مقابل هذا التناقض يتجسد موقع الإنسان الفلسطيني في موقف مشابه له موقف رسمه واقع الاستيطان والتسليم لـه ،كمـا يصنع التناقض دلالات النور والظلام في التبـاين الدلالي بين الوحدات : غموض / وضوح ، عتمة / الشمس، فساعد على تصوير نفسية الشاعر المغتربة والمترجية :

أيُّها الْيأْس كُنْ رَحْمَةً.

أيُّها الْموْتُ كُنْ نِعْمةً

وقد بينت العبارتان على تشاكل نحوي تركيبي :

أيـها أيها (مطابقة في كل شيء).

اليأس الموت (الوظيفة النحوية) .

كنْ كنْ (مقولة الفعل) .

رحمة نعمة (الوظيفة النحوية) .

هذا النداء يحمل أيضاً توسل النهاية الرحمة ، فغربة الغربة وغربة الوطن معاني تستحضر في مقومات عدة :[الغريبة / خائفا / غموض / عتمة / لم يعد / اليأس / الموت / الغيب / الغريـب / خيمـة / أيـن الطريـق / ليـل / أخسـر / لا أسـتطيع / القـاع /لا قلـب للحـب] وإحساس الغربة القـاتم في هـذا المقطـع استمد سوداويته في اعتقـادنا من المقطـع السـابق لـه، بعد ما أفصح الشاعر وأدرك الأوجه المختلفة للسلام المفتعل مع العدو الصهيوني ، فأحال كل حقيقة واحدة هي غربة في الأرض وفي باقي بقاع العالم.

إلا أننا نلاحظ أن هذا التباين يخلق تشاكلاً تعبيرياً ثم التشاكل النحوي – التركيبي فيما نراه إجابات عن السؤال المطروح بداية ، حيث شاكل الشاعر في بعض تعابيره وبناءها على التماثل المنطقي معتمدا على الحال :

خائف + من غموض النهار

خائف + من حليب

خائف + من هواء

خائف + من وضوح الزمان

خائف + من مروري

الحال + جار ومجرور

بينما يجمع الأسماء المجرورة "النهار، الحليب، الهواء، الزمان" تشاكل دلالي لأنها لا تشكل مصدر خوف بل مبعث اطمئنان وأمان لكنها انقلبت إلى مخاوف متعددة، فهناك عبارتين فيهما المضاف إليه إذ يصطنع لفظ الحال تتمة للفعل "أنهض من حلمي" والذي يجسّد كذلك غربة الشاعر فأسهم في وصف الحال وتتبع دلالات الاستعمال ساندته الأفعال المضارعة :" أنهض / يمشط / أرى / أرى / أمشي / أخسر" تحمل دلالة اليوميات التي يعايشها الشاعر في هذه الغربة .

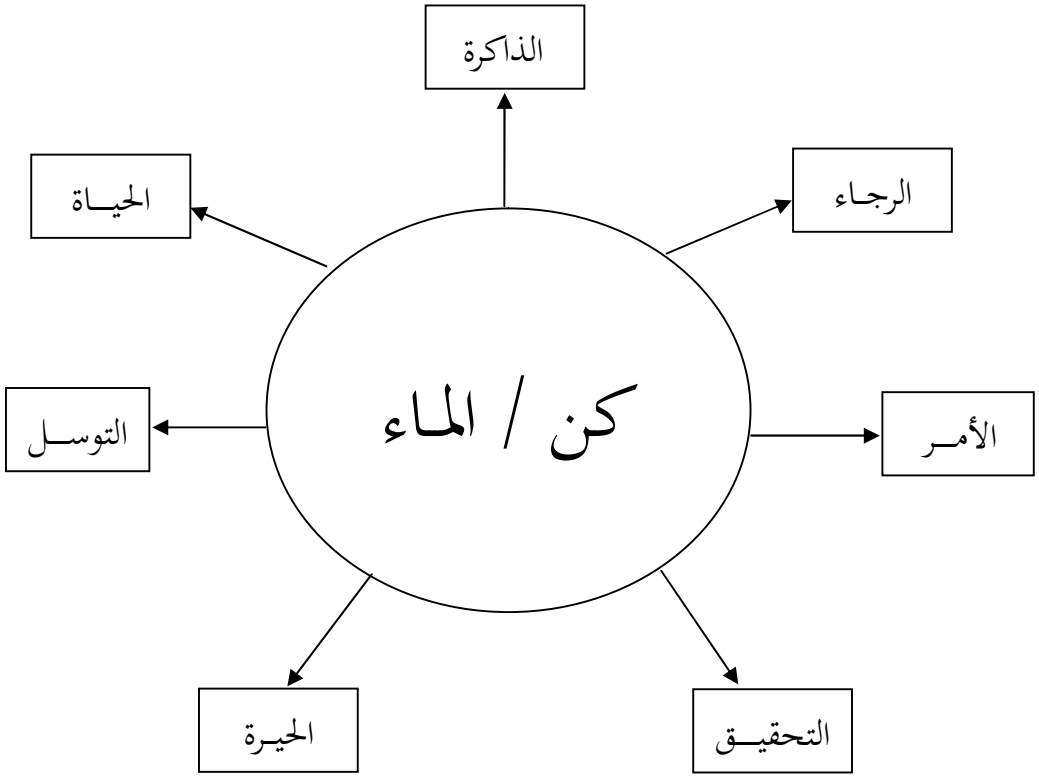
إذ نلاحظ تكرر صيغة العنوان الاستفهامية مرتين في المتن متجردة منه في الختام وهذا خلق بنية دورانية ولدت صدى وترجيعا لشعوره، مما عمق لدينا نفس الإحساس صنعه كذلك الاستفهام " أين الطريق على أي شيء ؟" الذي ينبأ عن الحيرة واللاجدوى فأسهم كل ذلك في صوغ الواقع الذي لا يزايل الشاعر ، وولد المعاني ودلالات الغربة الخانقة التي يتجرعها.

وفي القصيدة الثامنة يشدُ انتباهنا المعمار الشكلي والبنائي لها إذ نلفيه تواتر بين الأسلوبين الخبري والإنشائي ، إلا أنه لا يخرج عن الانطلاق من بنية تشاكلية لفظية كما

درجت عليه المقاطع السابقة بين العنوان والافتتاحية: ولعل انبعاث النص من فعل الأمر "كُنْ" من العتبة الأولى استدرج البُنى الخبرية والإنشائية في بقية الأسطر الشعرية كالآتي :

الشّطر الشعري	الخبر	الإنشاء
الأوّل	قد وصل الفاتحون	كُنْ لجيتارتي وتراً أيها الماء
الثّاني	مضى الفاتحون	/
الثّالث	/	فَكُنْ أنْتَ ذَاكِرتِي كي أرى
الرّابع	/	من أنا بعد هذا الرحيل ؟
الخامس	تحمل اسمي فوق هضاب	/
السّادس	و انقضى ...	/
السّابع	عبثاً يستدير الزّمان	/
الثّامن	تلد الآن تاريخ منفاي	
التّاسع	قد وصل الفاتحون	كن لجيتارتي وتراً أيّها الماء
العاشر	ومضى الفّاتحون القدامى	/
الحادي عشر	في ركام التّحول	فماذا أكون ؟
الثّاني عشر	في غدٍ تحتَ راياتِ كولومبوسَ الأَطْلَسِيَّةِ	كن وتراً
الثّالث عشر	لا مصر في مصر	كن لجيتارتي أيّها الماء
الرّابع عشر	لا فاس في فاس	/
الخامس عشر	لا نهر شرق النّخيل	/
السّادس عشر	المحاصر بخيول المغول السّريعة	في أي أندلس أنتهي ؟
السّابع عشر	سأعرف أني هلكت	/
الثّامن عشر	خيرَّ ما فيَّ ماضيَّ	/
التّاسع عشر	قد ذهب الفاتحون	كن لجيتارتي وتراً أيّها الماء
العشرون	وأتى الفاتحون	/

هذا التواتر خلق في حقيقة الأمر بناءً حوارياً جسده طرفان هما الشاعر والماء، فيمثل الأول منطق الرجاء واليأس والثاني منطق الحياة والأمل، وهذا الضرب من البناء استعاره الشعر الحديث والحر من الفنون المسرحية متشبعاً بالتيارات الأدبية الغربية، فالحوار يصبغُ النص صبغة درامية كفيلة بتحقيق الواقعية "والعنصر الدرامي في الشعر يكمن في قدرته على أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية بالراهن القائم، أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساساً فعلياً "[1] وهو بالفعل ما عمق مشاعر الرجاء في عنصر كوني هو الماء وجعله قطباً رئيسياً تلتقي فيه الكثير من الدلالات الحيوية في القطعة الشعرية وتستطيع رسم ذلك كالآتي :



[1] عمر يوسف القادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان، ص65 .

إذ ينطلق الفعل "كُنْ" من أمر إلى رجاء مرتبط بالفعل الواقع حقيقة "قدْ وصل الفاتحون" وهم صنفان "جدد" يمثلهم العدو الإسرائيلي و"قدامى" هم من فتحوا الأندلس وبقاعاً كثيرة من العالم، ويتعلق هذا الرجاء بالماء كونه عنصراً أساساً في الحياة، يندمج هذا الرجاء بالحيرة في صيغ الاستفهام وتوسل الماضي حفظاً للبقية الباقية .

ونفيد من هذا التبيين أهمية الحوار الذي أنتج حركية وبعداً درامياً أسهمت فيه أفعال الحركة بزمنيها الماضي والمضارع [وصل- مضى- أرى- تطل - تشيعني – يستدير- تلد- ذهب- أتى] وأما الحس الدرامي فتحققه الأفعال [أتذكر- تحمل – انقضى- تشيعني- أنقذ- ترمم – أعرف- ماذا أكون- أنتهي- سأعرف- أني هلكت- أني تركت-لم يبق].

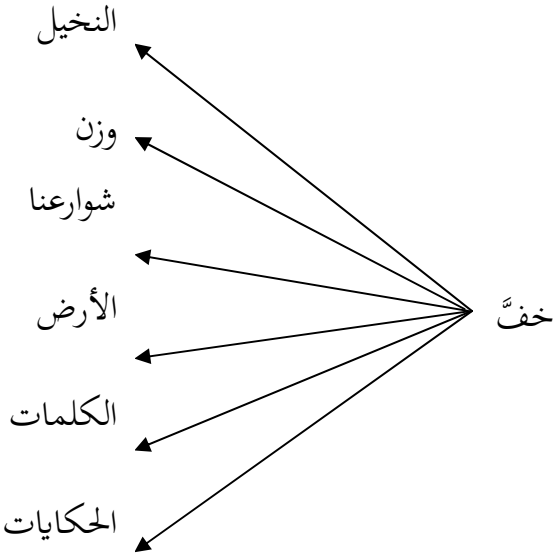
وتكشف هذه الأفعال تشاكلاً نحوياً تركيبياً في اصطناع الأفعال الماضية الدالة على فترة سابقة من الزمن محققة لا جدال فيها :[وصل- مضى- أرى- ذهب - أتى-انقضى] كما تجسد دلالة على جدوى رجاء الشاعر لكينونة الماء في حفظ الذاكرة .

فإذا تأملنا الأفعال المضارعة والتي حققت تشاكلاً نحوياً أيضاً :[تطل- تشيعني- يستدير- تلد- أتذكر- تحمل- أنقذ- ترمم- أعرف- أكون- أنتهي سأعرف] نلفي دلالة الإشراف على النهاية .

ونتاجاً لما تقدم نلاحظ أن الماضي والمضارع إنما صراع بين زمنين أو تماثل بينهما أندلس الماضي وأندلس اليوم التي هي فلسطين، وهذا يدعمه التشاكل المعنوي الدلالي "وصل - مضى/ أتى- ذهب " ويؤكده أيضاً مقوّم "الفاتحون" في هاذين الزمنيين اللذين فقدهما الشاعر، فلم يبق له غير الجيتارة وما تجدر الإشارة إليه أنها ذات أصل غربي فكان الأولى حضور العود العربي للدالة أكثر عن الأصالة والانتماء ومرد ذلك تغير الزمان وأهله فوجب الرحيل القصري الذي أملته ظروف هذا الزمن الجديد.

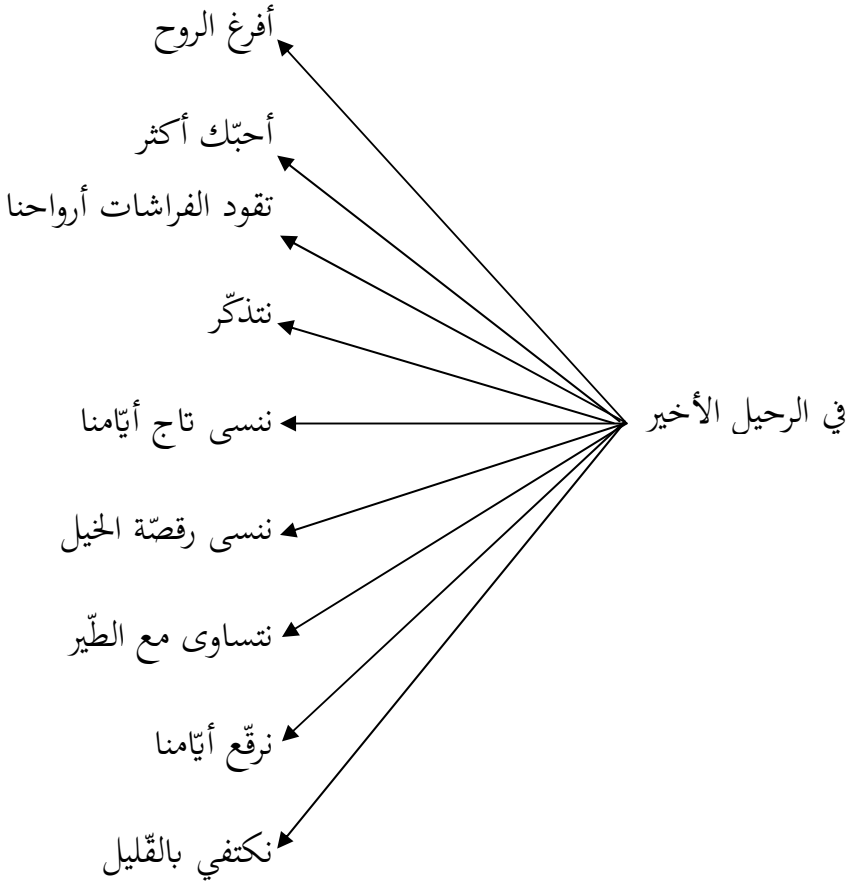
التي قد تعزف أو ترجع ألحاناً ماضية تستجدي الماء أن يكون وتراً يبعث ماضي الأمجاد "في ركام التحول" في البوتقة العسكرية العالمية التي تقودها أمريكا "رايات كولومبس الأطلسية" فانصهرت كل الدول المساندة : مصر وفاس الشام، الخليج والعراق فاستحال الوضع إلى النهاية في أندلس مشابهة .

إذ يحمل هذا الرحيل معاني النهاية فتصبح متعلقات الشاعر وأشياؤه الخاصة الحبيبة إلى قلبه مفرغة من كل معانيها مجرد هباء يزحف إليها وئيداً متثاقلا يدل عليه الفعل "خفَّ" الذي يسهم في حصول التشاكل النحوي التعبيري باصطناع تراكيب متشابهة مكونة من فعل ماضي المقترن بتاء التأنيث الساكنة إلا فعلين تجردا منها وفاعل وفق الآتي :



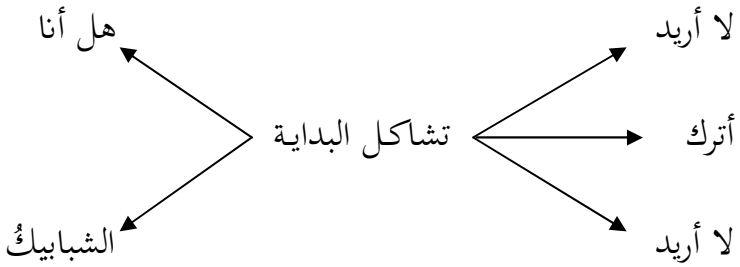
ودلالة الفعل "خفَّ" على امتزاج الحنين والأنين ورثاء الأزمنة الجميلة بنى سردية للأحداث الواقعة والمترابطة بلحظة حزينة وحاسمة هي "لحظة الرحيل" ، فنلمس تشاكلا لفظياً خلف تكرار هذا المقوم السياقي في النص وتواتره وسع المعنى وولد دلالات مختلفة لهذا الرحيل وشكل أحداثاً اختص بها الجزء الثاني لهذه القطعة الشعرية بعد إفصاح الشاعر عن ملكية مطلقة لن يتخلى عنها رغم مفارقتها وهو"الوطن" .

إذ يلاحظ أن فعل التأسي ينثال في هذه الأسطر فيستحضر مقوم " الرحيل" حدثا حزينا كلما ورد فيها، فنجده مثلاً يغاير صيغة العنوان ويعيد بناء الجملة مرتكزاً على الفعل "أحبّك" فتنبثق المعاني التي يراها متجذرة في المقوم "في الرحيل" وقد كانت الجملة العنوان مبنية على شبه جملة موصوف ثم جملة فعلية، فعكس الجملتين ليتحقق له التفريع الذي نشير إليه:



ونحن نلمس هذه اللغة الهامسة الشفيفة والحزينة الذي يدعمها التشاكل الإيقاعي في الكلمات :[الرحيل ، النخيل ، القليل ، القتيل ، الأصيل ، ثقيل ، جميل] فيضطلع بخلق وظيفتين متلازمتين بنائية ودلالية "فلا يكون إيقاع شعري إلا إذا تشابهت البنى داخلياً وخارجياً تشابُه مماثلة ومتجانسة مطلقتين "[1] وقد ذكرنا آنفاً أن التشاكل الجزئي يولد كذلك المعنى ويكثر ويتمدد في النص الشعري، ويرجع إلى البداية مريداً للحب قبل وبعد الرحيل متشبثاً بالتفاصيل الصغيرة والبدايات البريئة في قصيدة "لا أريد من الحب غير البداية" وأوّل ما نلحظه تشاكل بدايات الأسطر في المجموعات بين جمل فعلية في السطر الأول من المجموعة الأولى والثانية والأخيرة ، وجمل اسمية في المجموعة الثالثة والرابعة .

[1] عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، ص198 .



فهذا المقطع يحوي جوانب كثيرة من تشاكل التعبير فبالإضافة لما ذكرنا نجد تكرار التراكيب النحوية المتكونة من أشباه الجمل الظرفية والجار والمجرور ، وبعملية إحصائية نجد أن مجموعات القطعة لا تخلو منها :

1- المجموعة الأولى : [من الحب، فوق السحاب، في الجرار، من الخمر للعيد، من بعدنا في الأغاني] .

2- المجموعة الثانية : [في المزهرية، في خزانة أمي، في المّاء ، في عسل ، في الممّر ، إلى الساحة] .

3- المجموعة الثالثة:[إلى قدميك، في حليب ، بيني ، بينك] .

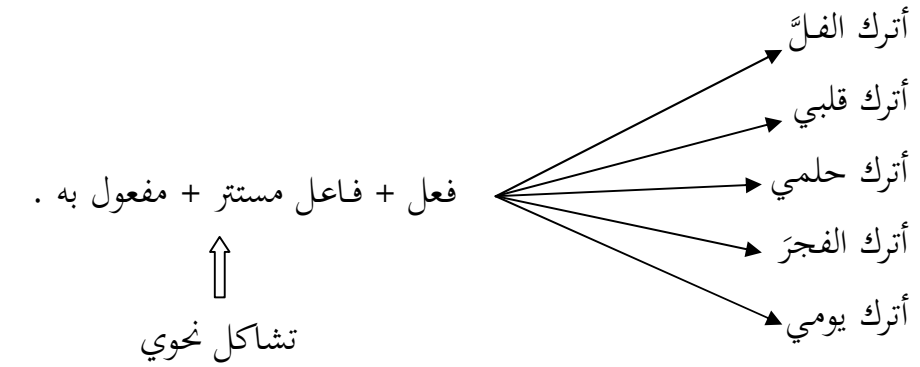
4- المجموعة الرابعة : [من بساتين شالك، في زمن، عنك، من أصابعك، في زمن، لي، حول جيدك، على خاتمٍ، منه] .

5- المجموعة الخامسة:[من الحب، فوق سقفِ، من الخمر،من بعدنا،في الجرار من الأرض].

تكون في كثير من المواضع متعدية للإضافة وهذا دلالة على براعة التشاكل ونحن نعرف أن الإضافة تحصر الدلالة، فتحررت الوحدات من الدلالة الحرة الفضفاضة على الدلالة المحصورة الثابتة، كما جمع الشاعر الكثير من العبارات المجازية مثل :" الماء يضحك ، أترك الفجر، أترك قلبي، حليب لياليك، يمرض الرخام " فأضفى الحسية والشخصانية على التعبير المجرد مما أدى إلى حيوية الصورة الشعرية المستوحاة من الطبيعة على شاكلة الشعراء الرومانسيين في صب مشاعرهم وآلامهم على عناصرها، ونقل المجردات إلى المحسوس "من قبيل الكشف عن حدة الألم الذي يشيد به، ومقدار اللوعة التي تتولد عن التناقضات

المتحكمة به ، وهذا التعبير الذي لا يعرف اقتصادا في الكشف عن الآلام والانفعالات بل يميل إلى الإفصاح"[1] وفي هذا النقل شقَّ للزمن الغائب المندثر ، إشارة إلى النفس المعذبة المتحسرة للشّاعر .

ونجد تشاكل التعبير كذلك في تكرار الفعل "أترك" في المجموعة الثانية وهو تشاكل نحوي في بناء الجملة اقترن بالتشاكل الدلالي القائم على وصف اليومي المألوف :



ونراه أيضاً في اصطناع الأزمنة المضارعة المثبتة :"يرفو، أترك، تكفي، يضحك، يطير .." والمنفيّة "لا أريد" والمنصوبة المعللة : " لينفجر، ليعلو، كي أرى، لكي نلتقي" والأزمنة الماضية الصرفة:"نزلت، كان، شعّ، طار" والمنصرفة إلى الدلالة الماضية "كنت أعرف" .

ويضيف درويش إضافة إلى هذه التشاكلات الفنية جمالية الإيقاع الذي يحدثه التكرار والتشابه والقلب، فنجده في "المساء، الهواء، الرخام، الظلام، الحمام، السلام، الكلام " وكلها ورد في نهاية الأسطر الأولى والأخيرة من كل مجموعة، فحققت توازن نهاياتها، وما أحدثه أيضا تكرار الوحدات :"طار الحمام، يرفو الحمام، يطير الحمام" و " تكفي"و "لا أريد" و "أترك" و"كي أرى" و"دقيُّ" ولعل ما أفادته القطعة الشعرية من هذا دورانية المعنى كما نحصي تشاكل المعنى في "يعلو- يطير" دلالة على الارتفاع ويحضر كذلك التباين في عليّة البنية الإخبارية على حساب الإنشائية التي ورد في صيغتين استفهاميتين هما :

---

[1] خالدة سعيد ،حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة بيروت ط1 ، 1979.ص53 .

"هل أنا ؟ " "كيف يمرض ؟ " وتباين المعنى في "مسائي/يومي" و "شعَّ/الظلام"
وما نُفيد من إحصاء ما ذكر أن درويش أفاد من تشاكل التعبير إلى درجة كبيرة في هذا المقطع، محققاً التأكيد على رغبة القناعة في نفسه فالقليل من الأرض يكفي ومن الحب كذلك، وهذا حقيقة واقعية في حياته إذ اختصرت أرْض فلسطين في غزّة المحاصرة فقط، التي تبكيها الكمنجات.

وهي قصيدة تنهض على شاكلة سابقاتها على تشاكل لفظي لكنه يحضر في العنوان وبقية الأسطر الشعرية كلية ، فتتميز بذلك عن الأخريات في الشكل والبناء غير مبتعدة عن الرؤية الشعرية النابضة في مجموع القصائد .

لا ننفك ونحن نقرأ هذه القطعة نستحضر ما تحفظ أذهاننا ومخيلتنا صورة كلية تحوي تفاصيلاً كثيرة عن طبيعة الأندلس الساحرة ووترياتها الآسرة وأمجادها الضائعة، فيستقطب الكيان المادي والمعنوي والروحي وإسقاط الحال على المشابه .

نص من عشرين سطراً شعرياً تتجمع في شكل ثنائيات تشترك كل ثنائية في تكرار كلمة "الكمنجات" وهي اسم من أصل تركي فارسي عرفها العرب باسم الرباب، فهي آلة طرب وترية ذات أربعة أوتار وقوس[1] وعرفها العالم العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وتسمى الكمان الأوربي[2] ، وفي هذا المقطع تقفز إليها كل الدلالات والمعاني ، وما نراه حاضراً بشدة وإلحاح بنية التشاكل التي استفاد منها في بناء هذا المتن/الموقف الشعري.

تتأسس على جملة من التشاكلات المختلفة والمتداخلة وتتكئ على تشاكل التعبير في تكرار التشاكل النحوي كالآتي :

الثنائية الأولى: مبتدأ + فعل مضارع +شبه جملة"خبر" + مفعول به .

الثنائية الثانية: مبتدأ +فعل مضارع + شبه جملة"خبر" + مضاف إليه .

الثنائية الثالثة: مبتدأ + فعل مضارع + خبر .

الثنائية الرابعة: مبتدأ + فعل مضارع +شبه جملة خبر + مفعول به .

---

[1] ينظر: الموقع: Almaany .com .

[2] ينظر: عبد الحميد حواس ، أوراق في الثقافة الشعبية ، دار أمين القاهرة ، ط1 ، 2013 . ص189 .

الثنائية الخامسة: مبتدأ + خبر + شبه جملة .

الثنائية السادسة: مبتدأ + خبر + فعل .

الثنائية السابعة: مبتدأ + خبر + مضاف إليه .

الثنائية الثامنة: مبتدأ + خبر + مضاف إليه .

الثنائية التاسعة: مبتدأ + فعل مضارع .

الثنائية العاشرة: مبتدأ + فعل مضارع + شبه جملة"خبر" + مفعول به .

بالإضافة إلى تكرار أشباه الجمل ماعدا اثنتين من خلال قوله : " مع الفجر/ على العرب / على ومن / على وطن / في الوريد / على وتر / من سراب / من رخام/من نهوند/ في قدم / من الراية / في ليلة م على رغبة / منّي / عني ".

وعبر هذا التكرار أقامت الأسطر عرى تواشجها الذي أشرنا إليه، ثم تكرار المقوم السياقي"الكمنجات" من جهة ومن جهة أخرى عبر توحد القافية في كل ثنائيتين وهذا خدم المعنى العام وتشكيل جو القصيدة من خلال هذا التوحد رغم أنه جزئي، ما يفضي بنا إلى الحديث عن تشاكل الإيقاع، وقد سلك الشاعر على خلاف ما تقدم من وقفنا عنده ما يشبه الالتزام بالقافية، إذ ثمة أربع أنواع من الروي تكرر منها حرف السين في ثلاث ثنائيات جاءت في مقوم واحد هو " الأندلس" .

وحرف الدال في ثلاثة كذلك " يعودْ ، العيدْ ، الوريدْ ، الوريدْ ، ابتعدْ ، نهوندْ .

أو حرف النون والهاء الساكنة في كل ثنائية على حدى ، وكل هذه القوافي جاءت مقيدةّ مناسبة لانقطاع النفس المسكونة بالحزن .

كما ينبع الإيقاع في هذه القطعة من التشاكل الجزئي في قوله : خيل/حقل جيش/وحش النبيذ/ البعيد ، أسراب/ سراب ، الناقصه/الراقصه ، العاشقه/سابقه .

والملموس في هذا المقطع والملفت خلو بداياته من حروف العطف أو أي نوع آخر من الروابط اللغوية المفضية إلى تحقيق لحمة النص واتساقه، مما يجعل كل سطر بنية مستقلة لكن تماثلها في البنية التركيبية وارتكازها على التكرار والبناء النحوي ولدَّ بنية متلاحمة ومتراصة.

فهذا التعادل التوزيعي يشير إلى أن هناك أحداثا صنعت أحداثا أخرى مما أدى إلى شيوع أفعال الحركة أو ما يدل عليها، فنحصي من الأول : "تبكي، يعود، تحرق، تدمي تشم، يئن، ينأى، يدنو، مسَّ، يعمِّر، تجننها، تفر، تتبعني، لتثأر، تبحث، تقتل، وجدتني " ومن الثّاني "الذاهبين، الخارجين، وتر، خيل، ماء، حقل، وحش، جيش، الريح ، أسراب ، الرّاية ، صوت ".

واصطناع الأفعال الدالة على الزمن الحاضر دلالة على الاستمرار والتجدد تناسب أيضا مع موقف الوصف لحال هذه " الكمنجات" كمؤشر على الراهن النفسي والاجتماعي والسياسي للشاعر، كون هذه الآلة الوترية تستدعي إحساسا بالحزن والشجن فتحفل البؤرة الدلالية في النص بالتشاكل اللفظي الجلي كقوله : "الكمنجات تبكي" الواردة ست مرات والسطر كاملا الوارد ثلاث مرت :

الكَمَنْجاتُ تَبْكي معَ الْغَجَرِ الذَّاهِبينَ إلى الأندلس

الكَمَنْجَاتُ تَبْكي على الْعَربِ الْخارِجينَ مِنْ الأندلس [1] .

إلى جانب تشاكل المعنى الذي يكمن في الوحدات (يعذب- يئن- تبكي- تدمي) التي تتضمن دلالة الألم ، أما الوحدتين (تبحث - تتبعني) فتحمل دلالة التعقب والوحدتين (لتثأر- لتقتل) فتحمل دلالة الانتقام، هذا ما يجسد اختيارا لإمكانيات البيت الشعري، كما يعتبر دالا مساهما في بناء الجهاز السيميائي، الذي يعمل عل نحت الألفاظ حتى يبوح بأسرارها، بالتكرار والاشتقاق والترادف حتى تترسخ الممارسة النصية .

كما نصادف أيضا التباين في دلالة الصراع الذي أفضى إلى تراكم الألم ودلالاته المختلفة الظاهر في أفول زمن الأمجاد وحلول زمن الأوغاد، أحال لذلك قوله:(مع الفجر الذاهبين إلى الأندلس / على العرب الخارجين من الأندلس) ، والتقابل هنا جلي حتى في حروف المعاني بين :

مع: التي تفيد المعية والرفقة .

على: التي تفيد التعليل .

---

[1] الديوان: الكمنجات .ص27-28.

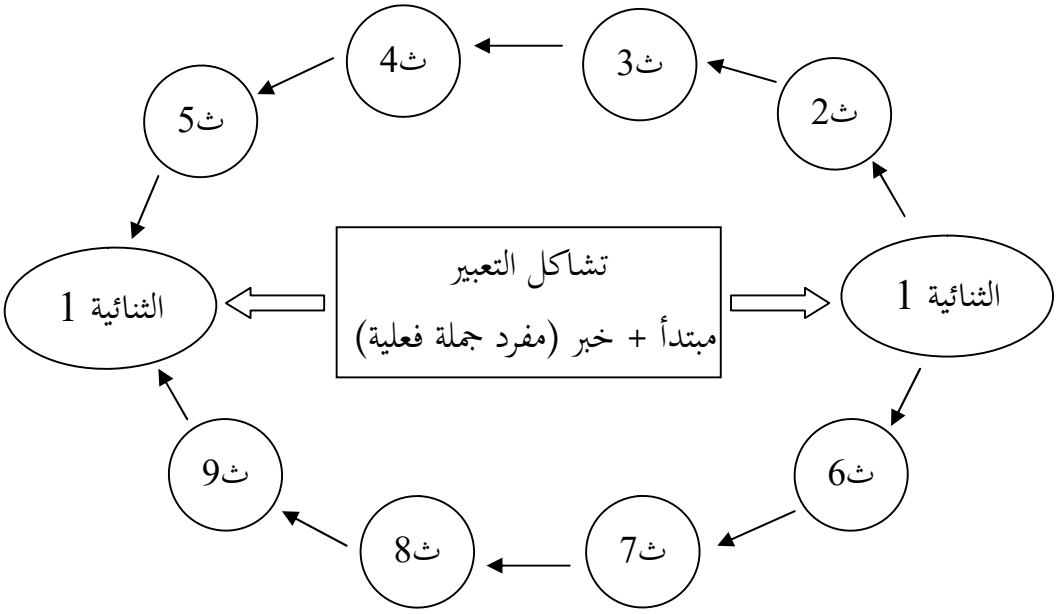
الفجر: دلالة على المحتمل .

العرب: الأندلس إحالة و فلسطين واقعا .

إلى: تفيد انتهاء الغاية المكانية .

من: تفيد إبتداء الغاية المكانية .

ونجده أيضا في (لا يعود/ قد يعود) فتقابل النفي والإثبات محتمل، ونحن نعرف أن قد تفيد التشكيك إذا اقترنت بفعل مضارع ونلفيه كذلك في:(ينأى/ يدنو/هنا/ هناك) في الدلالة على البعد والقرب، والمتجلي في هذا الضرب من التباين عنصر الصراع الذي حققه حدث "الخروج/ الدخول" ، إذ حل الفجر محل العرب وبين الحالين ضاعت الأندلس كما تضيع فلسطين، فتنعدم الحدود الفاصلة بين الأزمنة والأمكنة، الذي يؤكده هذا الدخول والخروج .فسار بالنص مسيرة دائرية ابتدأت من نقطة وانتهت إليها، جعل وحداته نقاطا صغرى تنتهي إلى أخرى كبرى هي حقيقة هذه البداية :



فهذه القطعة تبنى بناءً معماريا متماسكا خلق بُنى تشاكلية متنوعة تنهض على تشاكل التعبير المتفرع عنه تشاكلية اللفظ والمعنى والإيقاع ، وهذا التماثل التركيبي أدى إلى التوحد والترابط " الذي يتم به سبك الأبيات في القصيدة ، ضربان أحدهما : بنية لفظية ويقصد به التماسك النحوي، والآخر بنية معنوية ويقصد به التماسك الدلالي."[1] إذ تُنبؤ الدلالة العميقة للنص عن ذروة اليأس والحزن البالغ الذي يفصله ويشرحه كل سطر.

وحاصلا لما سبق فالتشاكلات الأنفة لخطاب قصيدة "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي" التي كان أغلبها نحوية تفاعلت في إطارها الأفعال الماضية والمضارعة حيث دلت الأولى على ماضي الشاعر في الوطن الآمن و ما احتفظت به ذاكرته اعتبارا أنه هجر وعائلته وهو في سن مبكرة ثم نفيه ومعاناته في السجون الإسرائيلية، فدلت على الآنية الآسية التي حملت الوداع والرحيل والنهاية وبرغمها التمسك بالأرض وقد صورت هول الكارثة التي حولت الماضي الجميل إلى واقع مرير.

2.3. بكائية الأوطان:

تسري في هذه القصيدة الروح الفلسطينية في مشهد إنساني آخر يجسد مأساة وطن ضائع وأرض اغتصبت وشعب جريح، وفي ظلال الروح الهندية الحمراء، تبعث ذاكرتان تلتقيان في مصير واحد، ذاكرة مفقودة وأرض مكلومة تسكن طبيعة المكان، فتصبح مقدسة، ويتوحد الزمن فيكون وحيا لمقاومة الإفناء والإبادة العرقية، تتماثل أوسلو وخطبة الهندي الأحمر كنهاية سوداء، يحاول درويش أن يبعث "غريزة البقاء المهددة بأوسلو وكؤوس الأصدقاء، فالطريق مسدود أمام أوسلو و (النهاية تمشي إلى السور واثقة من خطاها) إنها هي الصرخة الوجودية اليائسة التي أطلقها الزعيم الهندي الأسطوري سياتل "لقد انتهت الحياة ، ولم يبق لنا إلا الدفاع عن غريزة البقاء"[2] فلا بد من إنقاذ البقية الباقية والنفاذ من ذات المصير .

---

(1) محمد حماسة عبد اللطيف ، الجملة في الشعر العربي ، مطبعة المدني ، مصر .ط1 .1990 . ص191 .

(2) منير العكش، قتلناك يا آخر الشعراء ، ص175 .

من هذا التماثل المأسوي تتشابك مستويات الخطاب وتتآلف في قصيدة خطبة الهندي الأحمر، ويتنوع التشاكل في ثناياه وتشيع بنية الإخبار وبدايات المقاطع محققة تشاكلا" في الأسلوب وتباينا بين أسمية الجملة التي تشي بالوصف، والفعلية التي تسوق الأحداث وفق الترتيب الآتي :

"إذا نحن/ لن يفهم/ أسماؤنا/ نعرف/ ونحن نودع/ سيمضي زمان/ هنالك موتى ".

تبنت بداية المقطع الأوّل الجواب والجزاء بالأداة "إذا" المسندة إلى الاستفهام "من نحن في المسسيبي؟" والذي رغم انه يشي بالحيرة يحمل آفاقا متعددة للإجابة عنه ، تشكله عناصر الطبيعة التي تروي حكايتهم ، فيصبح الماضي آخر المعاقل لصيانة هذا الكيان المهدّد بالزوال "لنا ما تبقى لنا من الأمس" ، وهذه الطبيعة هي التي تصون هذا البقاء الجزئي "نولد ثانية في الغيوم" .

يغتني هذا المقطع بالصيغ الإنشائية والأساليب الخبرية ، فنلفي النداء المتكرر "يا سيد الخيل، يا أخت الشجرة " والأمر "علمِّ حصانك" والنهي "لا تقتل" والاستفهام "ماذا تريد؟ وهذا جسد تفكير الهنود وفلسفتهم .

بينما ينبني المقطع الثاني على تجسيد معالم فكرين مختلفين، توضيحا أثر لسابقة الرجل الأحمر وفلسفته الحياتية الخاصة " الكلمات العتيقة" ، والرجل الأبيض وفلسفته المادية مستدعيا شخصية كولومبوس عاشق الثراء والشهرة موضحا تباين الغايات والرؤى، مشيرا إلى الخطأ الذي وقع فيه فمات معتقدا أنه اكتشف الهند "من حقه أن يسمي أشباحنا فلفلا أو هنودا، وفي وسعه أن يكسر بوصلة البحر كي تستقيم، وأخطاء ريح الشمال ..."[1]

يحاول الهندي في هذه الخطبة أن يفهم هذا المكتشف/المغتصب أنهم بشر يشبهونه فهو "لا يصدق أن البشر سواسية كالهواء والماء خارج مملكة الخارطة" ولكن باختلاف بسيط أنهم يعبدون إله الطبيعة ولا يعبدون الذهب، وهو اختلاف جوهري، فيعرض طرقا للتعايش واقتساماً لخيرات الطبيعة :

لَنـَا مَالَنـَا ....وَلنـَا مَالَكُم مِنْ سمَـاء

(1) الديوان: خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة ، ص34 .

لَكُـمْ مَالَكُمْ ... وَلَكُـمْ مَالنَـا منْ هَواءْ وَمـاءْ .

وهذا في مقابل قناعات صغيرة وبسخرية واضحة، يستثني بعض الأشياء الكبيرة بمعانيها عنده :

خُذْ ما تُريدُ منْ اللّيل، وَاتْرُكَ لَنا نَجْمَتَيْنِ لِنَدْفِنَ أمْواتنا في الْفَلَكِ
وَخُذْ ما تُريدُ مِنَ الْبَحْرِ ، وَاتْرُكْ لَنا مَوجَتَيْنِ لِصَّيدِ السَّمَكْ .
وَخُذْ ذَهَبَ الأرض وَالشَّمْسِ ، واتْرُكْ لَنا أرْضَ أسْمائِنا
وَعُدْ يا غَريبُ إلى الأهْلِ .. وابْحثْ عَنِ الْهِنْد .[1]

فيلاحظ تشاكل التعبير في قوله (ولنا مالكم /ولكم مالنا) ، فهناك تطابق كلي يتأسس على التقديم والتأخير أضفى جمالية أسلوبية كالآتي :

ولنـا ⟵ مالنا

ولكم ⟵ مـالكم

لكنه يغير الأطروحة السابقة بحيث تعاد الأشياء لأصحابها، فنجد التشاكل اللفظي التركيبي في تكرار أفعال الأمر :خذْ (مذكورة ثلاث مرات) واترك (مذكورة ثلاث مرات) / وعُدْ/ وابحثْ ، وهنا تكمن السخرية اللاذعة التي يراها الشاعر فلا يمكن امتلاك الليل أو البحر أو الأرض أو الشمس .

في المقطع الثالث يوضح درويش أكثر، فلسفة المتمسك بأرضه أمام المغتصب، فالهوية والأصل وكيان لصيقٌ بالأرض التي يمكن أن تقهر السلاح ولو رمزيا "أسماؤنا شجر من كلام الإله وطير تحلق أعلى من البندقية " وتبرز فلسفة الهندي وحكمة التي خبرِت أعماق الأشياء وجوهرها، تستوعب الاختلافات الفكرية والرُؤيوية في تكرار الفعل "ستنقصكم" مقترنا بالسين أو متجردا منها، كلاهما إشارة إلى واقع مفرغ من معاني الإنسانية في إحدى عشر مرة، يذكر ترحالهم ومواجهتهم الحروب في كل مرة، مستشهدا بالأبعاد الدينية والجمالية كأشعار الكنعانيين والبابليين، والحقيقة التي قالها دون خوفٍ يوربيدوس في أثينا

[1] الديوان: خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة ، ص35-36 .

(406-480 ق.م) وهو من شعراء التراجيديا، عاصر إسخيلوس وسوفوكليس وهم أشهر روائيي اليونان القديمة، وتميز بتحرره من التقاليد وإيمانه بالعقل، حيث ألغى دور الآلهة من أعمال مبرزا صراع العقل والعاطفة أو الأخلاق والغريزة ويستثمر الشاعر هذه المبادئ لتجسيد الصراع بين حضارتين الأولى تغلب الروح والحكمة والفلسفة، والثانية تغلب المكاسب والقوة والسيطرة [1] في قوله "لكم ربكم ولنا ربّنا ولكم دينكم ولنا ديننا " وهذا تناص قرءاني في سورة الكافرون .

ويختم المقطع التعبير من خلال التشاكل المورفولوجي في قوله:" شمسٌ أقل اشتعالا/بدرٌ أقل اكتمالا/ الجريمة أقل احتفالا " فتحضر صيغة التفضيل المصاغة من الأفعال غير الثلاثية "اكتمل، اشتعل، احتفل " والمقترنة بالصيغة "أقل" للدلالة على ما سيحصل عليه البِيض مقابل هذا الإفناء الغاصب "وهدنة مع أشباحنا في ليالي الشتاء العقيمة" ، وقد صنع هذا التشاكل تشاكلا إيقاعيا جزئيا في المصادر المذكورة: "اشتعالا ، اكتمالا ، احتفالا" وقد توحدت الافتتاحية مع الاختتام في صيغ الإنشاء الأولى نهي " لا تقطعوا " مثل الرجاء والثانية أمر "فخذوا " مثل الاستسلام لوأد هذه الحياة التي مثلتها "الشجرة والنجوم" رمز البقاء والنور، فكلام الإله يعني النجوم .

وفي المقطع الرابع يتجسد اليقين بالنهاية وبالغلبة للبيض "نعرف ماذا يخبئ هذا الغموض البليغ لنا " لأنه " سيدُ الوقت " و "تغير نوع السلاح " لكن الخطيب الأحمر يوقن أن ذاكرة المكان ستحفظ أرواح الأجداد "ستروي الرياح لنا بدايتنا والنهاية " ويؤكد على التعلق بالأرض والعناق الأبدي لعناصر الطبيعة في تواتر صيغ النهي:(لا تحفْر/لا تجرحْ /لا تجعل/لا تقتل) وهذا في ظل التشاكل النحوي، فالأرض هي الملاذ الأخير حاضرا كأشباح أو ماضي كحقيقة .

ونلاحظ التشاكل اللفظي في هذا الجزء في قوله:" حجراً، حجراً /نجمة، نجمة " و"تبكي عليكم غداً، و تبكي عليكم ...غداً " فيختم بنفس اليقين على النهاية كما جاء في بداية المقطع .

---

[1] ينظر مسعود حمدان ، الأحمر الطنطاني والأبيض السيزيفي ، المجلة مجمع اللغة العربية ، حيفا ، ص15 .

يجسد المقطع الخامس الإشراف على النهاية وبدايتها، فعبثا أن تعرض معاهدة للسلام من الميتين "وفي مقابل ذلك يصر على البقاء في أكثر من موضع محدثاً التشاكل اللفظي .

ثم يلوذ إلى منطق آخر محاولا المقارنة، ومتسائلا عن جوهر هذا الشعب القاسي في طرح أسئلته المتكررة :

ألا تَحفظونَ قليلا من الشعر كَي تُوقِفوا الْمَذْبَحَةْ ؟.

أَلَمْ تُولَدوا مِنْ نِساءٍ ؟ أَلَمْ تَرْضَعُوا مِثْلَنا

حَليبَ الحنينِ إلى أمَّهاتٍ ؟ أَمْ تَرْتَدوا مِثْلَنـا أجْنِحةْ [1].

أما الجزء الأخير من المقطع نجد تشاكل الإيقاع في "الحديد، النشيد، للبعيد/الغرباء الكهرباء، الفضاء "وفي التشاكل الجزئي:"حرية، تحية /انتحر، انتصر/ تتبخر، تتلألأ ".

ونجد التباين في المعنى في قوله:" أحفر، سأصعد " ففي الحفر نزول و"انتحر ، انتصر " وفي الانتحار موت وحزن وفي الانتصار حياة وبقاء و"بحرٌ ، وغيمٌ " فالبحر عمق ونزول وفي الغيم علو وصعود، وهذا التباين أبرز التناقض بين الماضي الذي حمل الهدوء والاستقرار "كنا نعيش كما ينبغي أن نعيش " والحاضر الذي يحمل الفناء "لم يبق لنا شيء لنا في الزمان الجديد ".

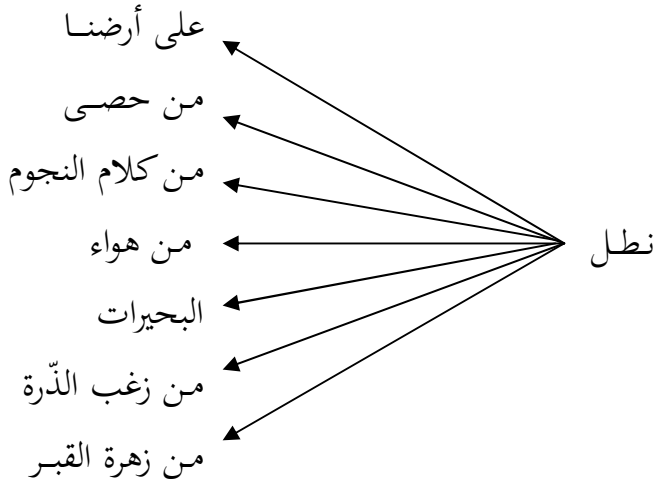
بينما تُجسد بداية المقطع السادس قوة الدفاع عن الأرض وحق البقاء "سيمضي زمان طويل ليصبح حاضرنا ماضيا مثلنا " فيتكرر الفعل "سندافع" عل سبيل التشاكل اللفظي الذي يجسد هذا الإصرار على البقاء لكنه مختلف لأنه منبعث من أنقاض حياة سالفة "تقيمون عالمكم فوق عالمنا " .

إذ نلاحظ أن هذا المقطع يتشكل وفق التشاكل اللفظي الذي يمتد إلى المقطع الموالي فيتكرر المقوم "موتى" مشيرا إلى تلاحم الهنود مع الطبيعة، رغم ما يحمله البِيض من تقنيات حديثة إلى عالمهم "المعادن، الفولاذ، الفحم، الرادار، حاملة الطائرات ..." لكن هذه القوة المدججة ستزول كما زالت روما وإسبارطة .

---

[1] الديوان: خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة، ص42.

هذا التلاحم القوي تجسد في تكرار أشباه الجمل بالتماهي مع عناصر الطبيعة وقد صنع ذلك تشاكل التعبير :



كما نجد أيضا تشاكل التعبير الذي حقق التطابق باعتبار التقديم والتأخير في قوله: "عنكم وعنّـا / وعنّا وعنكم " ونمثله كالآتي :

عنكم ⟵ وعنكم

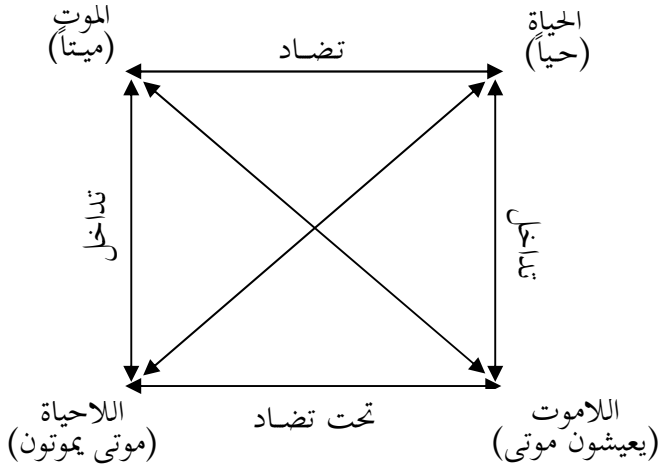
وعنّـا ⟵ وعنّـا

وهذا حقق الصراع الدائر بين الحضارتين أما بالعودة للفعل " تظل" المنسجمة منه أشباه الجمل يدل على حياة سرمدية تحمل أمل العودة للشاعر، لكنها للهنود معتقد أن الأرواح حرة تجوب الأرض، فموتهم حياة أخرى، فيصبح رجل السلطة/الاغتصاب في كل زمان "ضيوف مكان " عليه أن يستمع لهؤلاء الموتى "أصحاب المكان" شروطهم للسلام .

ومجملا للقول، يقوم بناء هذه القصيدة على فن الخطابة استنادا على عنوانها لذلك يتواتر ضمير الخطاب في النص محدثا تباينا بين ضميري المتكلم والمخاطب ومحدثا طرفين متصارعين أحدهما سالب وثانيهما مسلوبٌ، ارتكز على التشاكل اللفظي ثم النحوي والتعبيري وفي مواضع إيقاعي، وتباين الأساليب الخبرية والإنشائية ومعاني البقاء والفناء في

ظل شاعرية حزينة تودِع آخر المشاعر اتجاه هذه الأرض المسلوبة ، مشكلا موقف الهندي الأحمر الماضي، والهندي الأحمر الحاضر المتمثل في الشاعر .

فإذا كانت بدية النص تنبثق من حيرة وتساؤل عن الكينونة وتتعلق بها وبآخر جذورها فالختام خلود والموت حياة، وهذه الثنائية هي التي حكمت بنية النص السطحية والعميقة وشكلت لب الصراع ، فالثنائية تعد من "صلب الدراسات البنيوية للمعنى التي اتخذت منطلقا لها ثنائية الظواهر، فزعمت أنها خاصة من خصائص الفكر الإنساني"[1](فمحل هذا الصراع هو الأرض) ونمثل هذه الثنائية بالمربع السيميائي:



فمحل هذا الصراع هو " الأرض" أصل الوجود، ما يجسد قرة الشاعر على صهر المتناقضات في نصه، خدمة للقضية المحورية كشكل من أشكال المقاومة، بتوظيف عنصر من التراث الإنساني الذي ظلم وقُهر وسلب حياة كاملة، بما قد يحقق حرية ولو رمزية تطلق العنان للتعبير عن هذه النفس المملوكة والمقهورة .

---

(1) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص160 .

3.3. ترسيخ الهوية:

تنفتح هذه القصيدة على عقدة الذنب التي يحسها الشاعر ويحملها والده " أتعلم يا أبي ما حلَّ بي ؟" مستعرضا المأساة الوطنية في ظل محطات تاريخية ممتدة عبر الزمن، يلجأ من خلالها إلى النسب والهوية والشجرة لإثبات الأصول كعنصر لتقوية الروح وتعزيزها ومواجهة سحقها، وهذا دأب سار عليه الكثير من شعراء فلسطين في مواجهة الآلة الصهيونية الكاسحة كعز الدين المناصرة الذي اشتهر بالعودة إلى التاريخ الكنعاني لإثبات هذه الأصول وهذا الانتماء.[1]،وتتمثل افتتاحية القصيدة في النفي "لا باب" ثم يواجهنا التشاكل الجزئي في "حجرٌ، حَجلٌ / زَبد، أحد / حطامي، أمامي، خيامي / منّي، يراني" والتباين في "يفتحه، يغلقه / أظهر، تبطن " ، "كي أراه، كي يراني " فالفعل الأول ماضي أما الثاني مضارع .

ولكن على مستوى باقي القصيدة يستوقفنا وعلى عكس القصائد السابقة التشاكل الصوتي المعنوي والذي يسمى سيميولوجيا المعيّنات (les Déxis) "وهي كل ما يحيل على هيئة المقال وما يتصل به من زمان- مكان(أنا، هنا، الآن) وبتعبير آخر هي : الضمائر والظروف، وأسماء الإشارة...وتمنح هذه المعينات مرجعية للخطاب يتصنعها لها"[2] فتتفاعل مواقع التواتر بين المتكلم أنا/ والمخاطب أنت، فالنص تماهي فِعلي لحق الأرض وأصحابها وهذا يفسر الاستناد على المرجعية التاريخية " أنا أنا، إن كنت أنت هناك أنت" في هذا السطر الشعري يتشكل الأنا والأنت مفرزاً صراعا ضمنيا بين الطرفين هما جوهر الصراع ويصبح الغريب غريبان الأول هو الأنا/الشاعر غريب في أرضه، والثّاني الأنت/ المغتصِب غريب عن الأرض .

فيمثل بين الأنا/الأنت المكان ، وهذه المعينات تلتقي في دلالة واحدة هي أحقية الأرض والوجود والامتلاك :

عَنْ نَخْلَةِ الصَّحْراءِ مُنْذُ وُلِدْتُ في الرِّحامِ .

---

[1] مجلة المستقبل (حوار معه) ، عدد 1381 ، لبنان ، 23 آب 2003.

[2] مُحَمَّد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، ص151 .

وأنا وأنا .حَربٌ عَليَّ و فيَّ حَرْبٌ ... يـا غريب .
عَلِّقْ سِلاحَكَ فَوْقَ نَخْلَتِنَـا ، لِأَزْرَعَ حِنْطَتي .
في حَقْلِ كنعان المُقْدَّسِ ... خُذْ نَبيذا من جِراري .[1]

فالتأكيد على هذا الحق ينداح في جسد القصيدة لا يخل منه موضع على سبيل الإضمار أو الإظهار، فيلح الشاعر على قداسة هذه الأرض لأن " الأنبياء جميعهم أهلي " محققا الانتماء ومستندا كذلك على الجذور التاريخية، وقد ورد تكرار هذه العبارة في أربع مواضع مصطنعا التشاكل اللفظي فيها، وفي تكرار الضمير أنا الظاهر في أربع وعشرين موضعا .

هذه العودة إلى الجذور تحقيق للنسب والانتساب للمكان، لأن الماضي إثبات وإضاءة للحاضر :

هَذا أنا ، وَأنا أنا ، وَهُنا مَكاني في مَكاني .
والآن في الماضي أراكَ ، كَما أتيْتَ ، ولا تَراني .
والآن في الماضي أُضيءُ لِحاضِري .
غَدَهُ ... فَينْأى بي زَماني عَنْ مَكاني .
حِينا ، ويَنْأى بي مَكاني عَنْ زَماني .

نلاحظ أن هذا المقطع تشاكل تعبيري في (فينأ بي زماني عن مكاني/ وينأى بي مكاني عن زماني) في ظل التقديم والتأخير وهو كالأتي:

فينأى بي زماني ⟵ عن زماني

فينأى بي مكاني ⟵ عن مكاني

[1] الديوان: حجرٌ كنعاني في البحر الميت ، ص51.

ما يخلق أيضا تباينا في اصطناع الأزمنة والمكان واحد، فالماضي ملك لصاحب المكان والحاضر بداية لغدٍ يهدده الاندثار أو الاستلاب منه، فيعود الشاعر إلى علامة ينطلق ويعود إليها هي" الأنبياء جميعهم أهلي" ويذكر مكاناً ذا بعد صوفي وفلسفي ووجودي وهو "السماء" فأن تكون السماء بعيدة هذا البعد اللانهائي بعد ذكر المكان "مكاني" ثم "البحر" ثلاثية تخلق تباين المعنى:

المكان ← أرض ⇐ سُفلية
السماء ⇐ عُلوية

المكان ← أرض ⇐ يابِسة
البحر ⇐ ماء

المكان/البحر ← أرض ⇐ سُفلية
السماء ⇐ عُلوية

ومنها تنبجس قداسة الأرض، فيذكر: كنعان، أنات، القيامة الأساطير، ولوط..

...ومسميات لها :

فَكَتَبْتُ: لِاسْمي الأرْض ، وَأسْمُ الأرْضِ آلِهَةٌ تُشارِكُني مُقامي .
في الْمَقْعَدِ الْحَجَرِيّ . لمْ أذْهَبْ ولمْ أرْجَعْ مَعَ الزَّمَنِ الهُلامي.[1]

لا يقهر يابستها وبحرها كسرى وفرعون وقيصر والنجاشي "هذا البحر لا يحتله أحد" لأنه ببساطة للمكان أصحابه وآلهته .

وفي ظل هذا التشبث ينبني المعنى الجوهري بناءً وفق طبقات تشكل سيميوز الدلالة يلعب التشاكل اللفظي دورا محوريا تنجذب إليه باقي التشاكلات ، فنلفي مثلا:

[1] الديوان : حجرٌ كنعاني في البحر الميت ، ص54 .

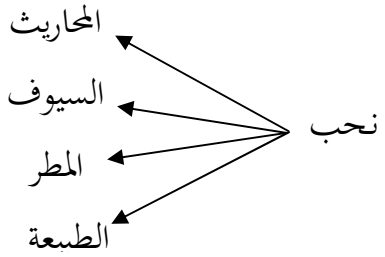
الآن في الماضي أراك / الآن في الماضي أضيئ / هذا غيابي يسُّد / ينأى بي / رأيت والمتكرر ثماني مرات، ثم التشاكل النحوي في قوله : أتيتَ ، ثم قلت ، ثم ورثت . فالزمن واحدٌ هو الماضي، والمخاطب واحدٌ أيضا هو المحتل، والأفعال وإن تعددت واختلفت واحدة وشنيعة وتشاكل الإيقاع في : قالت، دالت، أمة، أمَة، والانتقام، الأمام، الزحام، ونلاحظ كذلك في التباين الثنائيات الضدية ومنه: يموت ويحيا / الخروج والدخول / الماضي والحاضر / أول وآخر / البداية والختام / ذكر وأنثى / يفتحه ويغلقه .

ويعود النص إلى الابتداء لكنّ الحيرة قد تبددت فشظايا المرآة المتحولة إلى "حصى" في علها تعبد طريقا إلى "رؤى" يتضح من خلالها هذا الطريق، لأن "الأنبياء جميعهم أهلي" وهذا يمثل للشاعر منبع الرؤى فهم منبع الوحي لكن الرجوع القهقرة دلالة الانتكاسة وانسداد الطريق والتسليم الواقعي المحتوم والمفروض معا.

إلى نفس الفلك الفكري والمعنوي تنتمي هذه القصيدة غير مبتعدة عن فكرة الانتماء و التأصيل لأحقية الأرض لأصحابها وإن كانت تنهض على عنوان رمز يعود إلى التراث الشعري اليوناني، لكن محتواها ينهل من تاريخ الحضارة الكنعانية وتقاليدها وخصائصها ويومياتها "سلام على أرض كنعان أرض الغزالة والأقحوان " .

فيشدد على هذا الانتماء والانتساب مبتعدا نوعا ما عن عنصر الصراع الذي لم يزايله في سابق المحطات الشعرية التي درجنا عليها، وإنما يتفرع إلى لغة الأمل والهدوء الحذر ووصف اليوميات .

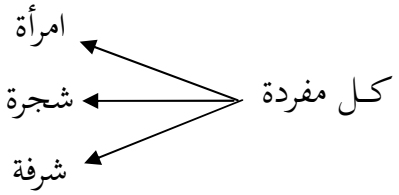
وأول ما يشد انتباهنا حضور التشاكل اللفظي في بدايات بعض المقاطع محققا تشاكلا نحويا في ذات الوقت ثم في ثنايا النص، ومثال على ذلك قوله "إذا كان هذا الخريف الخريف النهائي" الذي جمع أربعة مقاطع تكررت معها أفعال الأمر:(فلنعتذر، فلنتحدْ ، فلنبتعدْ ، فلنختصر) وهي في الحقيقة أفعال الجواب، إذ تمازجت هذه المطالع بصيغة الشرط "إذا/ إن" ونحصي كذلك اقتران الفعل "لنمطر" ذو دلالة والحياة وفي ظله تتكرر أشباه الجمل " من أجل/ فوق" والفعل "نحب "مصطنعا عناصر الجملة الفعلية "فعل وفاعل مستتر ومفعول به":



تجتمع هذه الملفلوظات في دلالة معجمية واحدة هي الخصب والحياة والنماء وهي تعكس إرادة الشاعر السابقة في التمسك بالوطن ودفع المستوطن خارجه والرد على إدعاءاته في ملكيته للأرض بحجة الدليل التاريخي المزعوم.

وفي خضم ذلك يلح على الانتماء بهذا المكان " ولدنا هناك " ، " احتفلنا بعيد الكروم وعيد الشعير " ونراه يعد إلى العبارة في آخر القصيدة ملحا على الانتماء لهذا المكان ولكن عيد الشعير لنا، وأريحا لنا، ولنا تقاليدنا في مديح البيوت وتربية الأقحوان.

ونجد الجملتين "لنا ما لنا كل شيء لنا مفردات الوداع " و "لنا مالنا، كل شيء هناك لنا ...أمسنا " هذا التكرار المغرق بالملكية تؤازره نون الجماعة وذكريات مختلفة، وفي ثناياه ينبثق تكرار آخر :



فكلمة "مفردة" تتشاكل دلاليا مع "امرأة، الشجرة، شرفة" فالمرأة والشجرة فيهما مقومات الحياة والاستمرارية بفضل التوالد والتناسل والإثمار، والشرفة إطلالة إلى النور كما الولادة بداية الحياة، فأخذت المفردة من هذه المقومات لأنها تتوالد بالاشتقاق وتولد في السياق وتكسب فيه الحياة.

والأفعال المضارعة " تعد، تحرس، تدق، تطل، يرتب، يهذب " وأخرى منصوبة مقترنة بالتعليل (كي نسلك، كي نملك، كي ننطلق) وفي موضع يلجأ إلى التقديم والتأخير: "لنا في الخريف قصيدة حب / قصيدة حب لنا في الخريف " .

لنا قصيدة ←——— لنا في الخريف

قصيدة حبّ ←——— حبّ في الخريف

فالقصيدة الأولى قصيرة والثانية أخيرة يسترجع بعض اللحظات التي مرت بتوظيف فعل الكينونة الماضي "كنا" الذي يحفل بالأمان والاستقرار، ويلعب الحب الدور الرئيسي لأن الشاعر يناديه "يا حب " ويحمله أمانة ثقيلة هي حفظ الذاكرة:

عند الينابيع نقرأ آثارنا : هل مررنا هنا ؟

وهل نحن أصحاب هذا الزجاج الملون، هل نحن نحن ؟.

وفي باقي النص يستحضر ما ينتمي لأرض كنعان"الزجاج، المعدن، البابونج، الأرجوان، الغزالة، عيد الشعير، القمح " أريحا القديمة، فيصبح هذا "الحب" بالإضافة أنه أمين الذاكرة يخلق بعداً زمنياً إنسانياً يحيل إلى عالم الشاعر "تلك أيامنا" متطلعا إلى قوة روحية ومادية في هذا الزمن البعيد، فتكون فكرة الكنعانية منطلقا للاعتزاز والتحدي ومحاولة ردٍ على انتهاك الحق الفلسطيني:

لمْ نَكنْ مخطئين لأنا ولدنا هُنَا

وَلا مُخطئين...لأن غزاةً كثيرين هبوا علينا ".[1]

والملفت للنظر توظيفه صيغة المضارع في خضم حديثه عن الماضي، وهذا سبيل دأب عليه في كثير من المواضع في ديوانه إن لم نقل كله، فيخلق هذا تباينا في اصطناع البنية الزمنية للنص التي ترتد إلى الذاكرة إحقاقا للحق وإتياناً للحجة، ينظر إلى ذلك أن سطوة الماضي هروب من الحاضر السوداوي فيه اغتصاب الأرض والهوية معا، وماضي ترتد إليه الذكرى والحنين .

(1) الديوان: سنختار سوفوكليس ، ص66 .

ويسري طعم المرارة والأسف على هذه الأرض النازفة جراحاً لا لشيء إلا أنها موطن الشاعر "تلك أيامنا" والتي وردت ثلاث مرات، بنيت إحداها على التقديم والتأخير: " تلك أيامنا / أيامنا تلك " وهذا قد يعلل بنية النفي والتعليل " لَمْ– لأن " المسيطرة على المقطع الأخير :

لَمْ يَكُنْ للآلهة دورٌ ⟵ أنها سامرتنا

لَمْ نَكُنْ مُخْطئينَ ⟵ لأنا ولدنا هنا .

وَلا مُخْطِئينَ ⟵ لأن غزاةً هبوّا علينا .

لَمْ نَكُنْ مُخْطِئينَ ⟵ لأن العذارى .

وَلا مُخْطِئينَ ⟵ لأن رواةً جاؤوا

عندها لا يملك الشاعر إلا أن يلقي تحية ويوُدع وصيته لأرض السلام التي لم تنعم بالسلام، وينهي حكاية تذوب فيها أناه وتتماهى الجماعة موازيا لها ولأن النص يضطلع بناء الحكاية والركون إلى السردية، غلب الخبر حتى كاد يغطي ظهور الإنشاء إلا بعض الصيغ كالنداء "يا حب " والاستفهام "هل مررنا ؟ / من هنا ؟ / هل نحن أصحاب هذا الزجاج الملون ؟/ هل نحن نحن ؟" والتي تشي بضياع وحيرة والتمني "يا ليتنا " وأفعال الأمر المذكورة أنفا، وهذا على سبيل التباين في الأسلوب .

فالشاعر يشير إلى اقترانه بشخصيتين شعريتين مختلفتين لغة وزماناً ومصيراً، فشخصية سوفكليس التي يتكئ عليها عنوان القصيدة شاعر يوناني تراجيدي، أما أمرؤ القيس فعربي جاهلي صاحب المعلقة، إذن لكليهما الريادة في قرض الشعر، لكن سيرة الحياة وجهت لكليهما مصير مختلف، فحقق الأول القبول في المجتمع والشهرة والإبداع واستطاع أن يجعل للإنسان في أعماله المسرحية إرادة واختيارا وأولاه عناية في معالجة همومه اليومية ، متحرراً من تسلط الآلهة وتحكمها في هذه الإرادة، فقد كان إلى هذا المذهب سباقا .

أما الثاني الذي وقعت عليه مهمة الأخذ بالثأر بعد أن صُعق أخويه عند تلقي خبر مقتل والدهما، فعلى قدر الهمة تأتي الشدة، ورغم أن مشورة الكاهن منعته، رفض قائلا:

لَوْ كُنْتَ يَا ذَا الْخَلَصِ الْمَوْتُورَا

مِثْلي وَكان شَيْخُك المقبورا
لَمْ تَنْهَ عَنْ قَتْلِ الْعُدَاةِ زُورًا

وبدأ رحلته في البحث عن نصير لرد ثأر والده، حتى انتهى به المطاف إلى قيصر الروم الذي كساه حُلة مسمومة بسبب أشعاره المتغزلة بابنته، ولقي نهاية لا تليق بهمته ولا بغايته فأضحى رمزا لمن انتهج درب الآخرين، ويكون هذا موضع المفارقة بينهما واختيار الشاعر لسوفوكليس الذي استطاع تحرير الإرادة الإنسانية من الإرادة المطلقة الإلهية تمهيدا لما سيبدأ منه يوروبيدس .

ويذهب بنا الاعتقاد أن الإشارة المنبثقة من القصيدة استئناسا بالعنوان وبالجزء الذي ذكر فيه الشاعرين، مذهب إلى أن مصير الشعب الفلسطيني بيده لأن الاستعانة بغير أصحاب المصير تضييع للدرب وبعثرة للجهد، لذلك فضل الشاعر درب سوفوكليس لأن الإنسان صاحب إرادة حقيقية ليرد عن نفسه الظلم والحيف، وكيف وهو القائل: "لا يمكن للحظ أن يساعد من لا يفعلون شيئا " لقد تبين من التفاعل التشاكلي أن المكان الذي يحيا فيه الشاعر يتأثر به ويأثر فيه، وقد اقترن ذكره بمشاعر الحزن والفقد والموت لأنه مفقود ومغيب، وجاء بصيغ متعددة في القصيدتين لكن اقترانه بالتراث والتاريخ أغلب وأعم مثل: الشاطئ الغربي، أريحا القديمة، البحر والذكريات، خشب السّرو، البرتقال، أرض السماء، أرض كنعان...

4.3. صراع الكينونة:

يتكئ هذا النص على البنية الحوارية والمشهدية إن صح القول، إذ يصور حواراً دائراً بين شخصين هما الشاعر و ريتا في مشهد درامي ورومانسي لكن لا تغيب عنه ملامح السياسة والصراع الوجودي الفلسطيني والإسرائيلي، وتمثل العلاقة بينهما محورا أساسيا في الهيكل الدلائلي للقصيدة، وهو ما يوحي به دلالياً هذا النص .

تتشكل خصائص البناء الحواري متكاملة مع وصف المكان والزمان والإحساس والمخاوف وسرد الأحداث، تفصح عنه بداية النص "ريتا ترتب ليل غرفتها"، إذن المكان

غرفة والزمان ليلا خفية، فاللقاء محرمٌ أو غير مرغوب فيه، ما دام الحبيب فلسطيني والحبيبة يهودية- وقد أشرنا إلى حقيقة هذه الشخصية في حياة الشاعر الواقعية- وكل أحداث القصيدة دارت داخل هذه الجدران الأربع، مكان وزمان واقعي محددٌ لكنه ذو أبعادٍ دلالية متشعبة تكشف عنه ثناياها، ويكشف عنه الحلم الجميل المرجو، والواقع الموحش القاسي المعاش :

وَعَنْ حُلُمَيْن فَوْق وسادَةٍ يَتَقاطعان ويهربان
فَواحِدٌ يستل سكينا وآخرُ يودِعُ النَّاي الوَصايا [1]

يبرز جليا في هذين البيتين حقيقة الصراع بين الحبيبين انتماءً وعقيدة وعرقا، فروقات شتى مختلفة سينتج عنها الافتراق لا محالة وهذا ستكشفه سطور القصيدة .

وعود من بدءٍ إذ تكشف لنا بدايات المقاطع المبناة على الأفعال المضارعة تارة بعد اسم "ريتا" أو اسمها ثم الفعل المضارع تأخيرا أو تقديما حسب ما يأتي: (ريتا ترتب/ تنام ريتا / ريتا سترحل/ ريتا تحتسي/ ريتا تعدُّ/ تقوم ريتا/ ريتا تكسر/ ريتا تغني) وقد أفضى هذا التشاكل النحوي إلى التحديد المقطعي المفصل لكل فكرة .

ويتأمل المقطع الأول الذي يذكر بعضا من أوصاف المكان والزمان، تكثر فيه أفعال الأمر:(افتح ، صنع ، صغ ، حللك ، حكّ) ، والمضارع (ترتب ، يتعطر . يرتفع) على سبيل التشاكل النحوي والتي تكشف عن جو هادئ مطمئن وحميمي تسانده الألفاظ (اللّيل، النبيذ ، الأزهار ، العطر ، القمر) على سبيل التشاكل المعنوي، إلا أن أفعال الأمر تدل بوضوح على دلال مفرط إن لم نقل سيطرة، لأن الشاعر مغيب هنا يتقبل الأوامر فقط ويوحي كذلك بالصراع الفلسطيني/العربي الإسرائيلي، ورغم أن الشاعر يوظف بداية ضمير الجماعة "غرفتنا" رغبة في التعايش، يتمسك الطرف الثّاني بعنجهيته ويقرن لكل فعل أمر قرينة تعليلية قد تخفي تسلطه(كي يتعطر ، يرتفع ، لنعرف) كذا توظيفه ضمير المتكلم المفرد "أنا" العائد على ريتا، وهذا يؤكد تماما هذا الصراع، لأنه وجود قلق تستطيع البرهنة عليه من خلال الأسئلة القلقة المشككة في وفاء الطرف الثّاني: "هل لبست سواي ؟. هل سكنتك

[1] الديوان: شتاء ريتا ، ص73 .

امرأة ؟ ثم تتحول هذه الوداعة إلى سيول وعواصف مخلفا ذلك تباينا في المعنى وبين الخبر والإنشاء.

واستمرار للحميمية في المقطع السابق يفتتح المقطع الثّاني بنوم ريتا، يتخذ الشاعر وصفا لهذا الليل بين تفاؤل البداية وتشاؤم النهاية، فتجسد الأولى الهدوء وتبادل العواطف أمّا الثانية فحيرة وتشكيك في وجود ريتا أصلا .

وهذا يصنع تبايناً بينهما تضيع فيه اللحظة الهادئة ولا تطول "نام ليل لا يطول" يسيطر على هذا المقطع "التشيئ" بإضفاء الشخصانية على المعنوي :(وردة نامت ، نامت موجة القمح ، نام اللّيل ، البحر نام) القائم على الفعل "نـام" فاتصفت مظاهر الطبيعة صامتة هادئة ساكنة (العصافير ، موجة القمح ، البحر ، فرسا ، خلايا النحل) وهي عناصر تزين الحياة ، أحبك ، يعلوا ، ويهبط ، لا تغطي ، تبعثر) أملاً متطلعا للمستقبل المجهول وهذا يحدث تباينا بين الأمل واليأس أو التوجس منه نظرا للهدوء الذي ركنت إليه عناصر الحياة والحياة في الطبيعة ، وبين زمنيين هما الماضي الهادئ المستكن والحاضر المترجي رغم أن اللحظة الموصوفة مفعمة بالحياة والأمل .

يبدأ المقطع الثالث من النهاية المشككة والقلقة بين الحلم والحقيقة الحلم الذي انفلت منه سريعا بمجرد الاستيقاظ على حقيقة مرة:(ريتا سترحل) ، ويتجسد حوار ينقل النص على عمقه ويكشف أبعاده وأطراف الصراع : الحب ، الحرب والسلام (واحدُ يستل سكينا/ ولآخر يودع الناي الوصايا ، ويبرز البحر / الصحراء حائلا آخر) فيبرز تباين الماضي والحاضر اللذان يسهمان في تحريك الأحداث، إذ يتجسد الماضي في أفعال معدودة (سألت ، التفت ، قالت) مصطنعا سيرورة الحديث والحوار الدائر، والأفعال المضارعة المتكاثرة (تترك ، أرحل ، تتركني، أقلد، يتقاطعان، يهربان، يستل، يودع ، أدرك، تنحر) وهذا على سبيل التشاكل النحوي، كما تشي بمرارة الفراق" أين سنلتقي" فرغم إعلانها الرحيل تتمسك بالطرف الأخر"قبلني" ردا على هذا الصراع المتجلي.

ويعود الشاعر إلى منطق الشك والحيرة والريب: (لا أدرك المعنى ، لغتي شظايا ، غياب امرأة ، تنتحر الخيول) وبه يختم هذا المقطع .

فالمقطع الرابع يتكئ على برهة زمنية مختلفة عمَّا سبق، لكنه استمرار له وهو النهار منطلقا دائما من أفعال ريتا "ريتا تحتسي شاي الصباح " وتشيع من هذه البداية الهدوء الذي ساد المقطعين الأوّلين، لكن الحوار القائم على تجلي الصراع متواصل، ومخافة الفراق مستمرة، فتكثر أسئلة ريتا "هل أنت أنت؟ .أتأخذني معك؟ وهذا السؤال تكرر في موضعين، ثم يبرز فعل الكينونة متكررا أربع مرات محدثا التشاكل اللفظي دلالة على التمسك بهذه العلاقة المهددة ، وهو ما يفسر قولها في البداية:" لا تقرأ الآن الجريدة فالطبول هي الطبول " فالجريدة توحي بواقع الصراع الأزلي بين شعبين ثم تنفي عن نفسها مهنة الحرب "والحرب ليست مهنتي " وبين النهي والنفي تحتم رغبتها في عدم الافتراق، ورغم أن الشاعر أجاب بود وتأكيد له متكئا على تكرار ضمير الغائب "هو" وفي هذا الجزء تتنوع الضمائر بين أنا /أنت /هو تحريكا للأدوار وتحقيقا لدرامية الحوار، لكن اعتماده ضمير الغائب دون ضمير المتكلم قد يوحي أكثر بالفراق الذي يلوح في الأفق، ووقوف صراع الشعبين حائلا دونهما فالمفردات(رحيل ، الغرباء ، عجل) تؤكد ذلك إلى جانب قولها :

فأكون ثوبك في بلاد أنجبتك .. لتصرعك
وأكون تابوتا من النعناع يحمل مصرعك .
وتكون حيا وميتا [1].

إذن حياته تشبه مماته إذا كان طرف النزاع الكيان الصهيوني، وبحيرة متوثبة يعود الشاعر رغم الهدوء السائد في البداية معلنا الضياع " ضاع يا ريتا الدليل " وهذا يحدث تباينا بينهما ونهاية المقطع .

يتواصل وصف ريتا في المقطع الخامس، لكنها عازمة على الرحيل:

" ..ريتا تعدُّ لِيَ النهارْ
حَجَلا تجمَّعَ حوْلَ كعبِ حذائها العالي [2]

(1) الديوان: شتاء ريتا ص75.

(2) م. م.س .

ويبدو الشاعر ملحا على البقاء "ريتا أعيديني إلى جسدي لتهدأ لحْظةً " ويعطي الانطباع أنه يقيم حوارا داخليا لكن تكرار تحية الصباح (المقام عل التقديم والتأخير) التي أنشأت تشاكلا لفظياً والمقام على التقديم والتأخير:

صباح الخير ⟵ صباح الخير

يا ريتا ⟵ يا ريتا

يوحي أن المخاطب لا يسمعه أو يتحاشاه " قالت سأرجع عندما تتبدل الأيام والأحلام " ويحدث التكرار اللفظي هنا إلى جانب تكرار النداء "يا ريتا" مؤكدا أنها تتفادى إلحاحه عازمة على الرحيل لأن الشاعر يترك لها الرد في آخر المقطع واصفة حبها له:

هِيَ مَنْ رَأَتْكَ مُعلَّقا فوق السَّياج ، فأنزَلتك وضَمَّدتْكْ
وبِدَمْعها غَسَلَتْكَ ، انتَشَرَتْ بسَوْسَنها عَلَيْكْ
وَمَرَرْتَ بينَ سُيوفِ إخوتها ولَعْنَةِ أمِّها وأنا هِيَ

لكنه حب محاط بالأشواك وهو الواضح من ردها عليه "فالسياج والجروح، والدمع وسيوف الإخوة، ولعنة الأم " دليل على رفض هذه العلاقة ، وقد أشار لذلك في غير مرة لأنه إفترق عنها حقيقة بعد حرب 1967 التي "دخلت بين الجسدين بالمعنى المجازي وأيقظت حساسية بين الطرفين لم تكن واعية من قبل ".

ونلاحظ هنا تشاكل نحويا تركيبيا:" رأتك، أنزلت، ضمدتك، غسلتك " فالزمن هنا ماضي يعدد ويؤكد حب ريتا للشاعر، رغم هذا الرفض والذي يحسه كإبر الصنوبر في دمه، ففي الماضي لحظة الذكرى ولحظة مواجهة حقيقة استحالة الاستمرار "قالت: سَأرْجَع عندما تتبدل الأيّام والأحلام " وهذا يقين أن التعايش مع العدو مستحيل "طويل هذا الشتاء " يلبس هذا المقطع ثوب التباين الذي يرصد حالة الضياع لدى الطرفين فنجد مثلا: تحت/ فوق/ حول/ بين، وفي الضمائر: أنا، نحن/ هي/ أنت "ريتا تعلي النهار/ هل أنت أنت ؟" فالأولى جملة خبرية والثانية جملة إنشائية تصنع الحيرة والتشتت، كلاهما بداية ونهاية المقطع .

يهدأ هذا التجاذب في افتتاحية المقطع السادس بوصف لأنوثتها وجمالها وهي ترتب شكلها، وينبعث حوار جديد بين الملكية واللاملكية "أأنت لي ؟ للكِ " وبينهما الماضي يمثل كالمسمار ويهدم هذه العلاقة ويشترط الغياب "يولد من غيابك " والذي يحيل رمزيا أيضا إلى الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، وفي ذلك ما يسعف القول:

" وتَرَكْتُ أُمِّي في المزامير القديمةِ تلْعنُ الدُّنْيا وشَعْبَكْ
وَوَجدْتُ حُرَّاس المدينة يُطْعمون النَّار حُبَّكْ "[1]

إذ يشير هذا الجزء إلى خصوصيات تدل على العدو:(المزامير،تلعن شعبك ،حراس المدينة) أما ما يشير إلى خصوصيات فلسطينية:(رغوة الصابون، العسل المملح ، الزنجبيل) ورغوة الصابون هنا ترمز لمسقط رأس الشاعر قرية البَرْوَة ، إلى جانب أنها تراث شعبي، ويخلق هذا الإخبار عن الخصوصيات خطاباً متقابلاً متضادًا يوسع الهوة بين الطرفين رغم أن التشاكل القائم فيه وحدة ضمير المخاطب الذي يدل على الشاعر ثم ريتا .

وفي سياق حديثها نجد في الجزء الثّاني تشاكلا تعبيريا ولفظيا في قولها أولا:

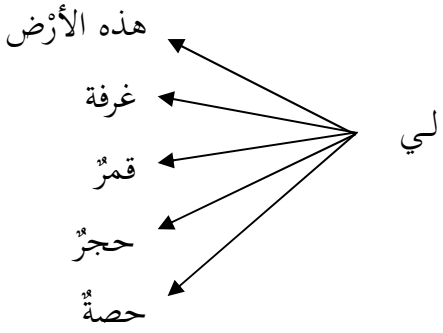
ولكَ الأيائلُ، أن أرَدْتَ ، لَكَ الأيائلُ والسُّهولُ
ولكَ الأغاني ،أن أرَدْتَ، لكَ الأغاني والذُّهولُ

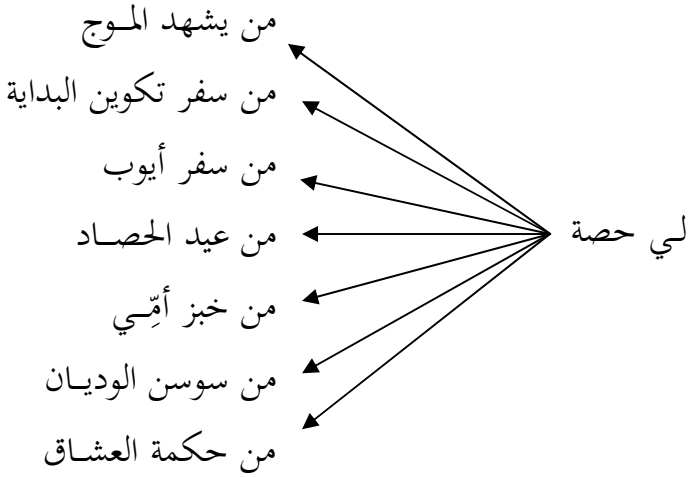
و " أني وُلدتُ لكي أحبك " التي ينهض عليها هذا الجزء كلازمة شعريَّة.

وفي قولها ثانيا: "وُلدتُ" الواردة أربع مراتٍ، يقترن هذا الفعل بالتعليل "كي أحبّك، كي أصُبك "، ثم يستلم الشاعر دفة الحديث في المقطع السابع من مبدأ الملكية والاستحقاق أيضا، على أساس التشاكل اللفظي في لام الملكية "لي" وحرف الجر "من" ساردا كذلك خصوصيات لهما تجسد أبعادا إنسانية فتتكون لها علاقة بالطرف الأخر كسفر التكوين وسفر أيوب، موظفا الإجمال "لي هذه الأرض" ثم التفصيل "غرفة ، مبنى ، البحر ، القمر، حجرٌ ، حصةٌ ..."حيث تتشاكل دلاليا فتشير إلى مكونات المكان/الأرض:

---

[1] الديوان: شتاء ريتا ، ص77 .





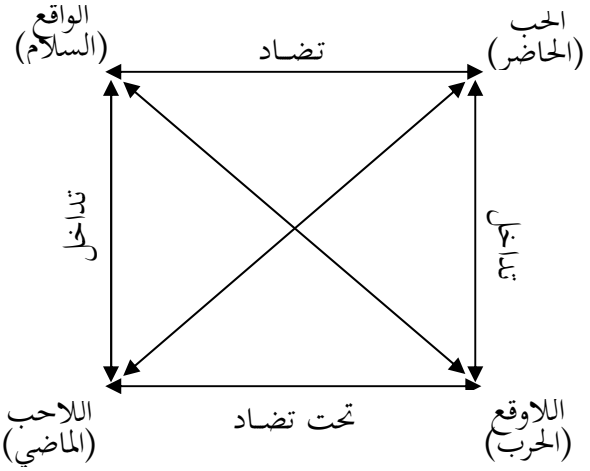
ولعل من هذه الأبعاد تمسكه بأرضه وماضيه ويكون النهر هو الحائل يصنع ضفتين متصارعتين " وأنا أسيل دما، وذاكرة أسيل " وما يسند هذا الاعتقاد قوله:" الحراسُ رسول، رسالة، لم يقتلونا بَعدٌ " مجسدا نظرته واستقراءه المستقبل "نظرت، تحت فوق، حول " والظرفية هنا تشكل التشتت والضياع ، البحث من غير جدوى، وينهض ذلك على التشاكل اللفظي في الفعل " أنظر، أرى" لكن أمله في امتلاك أشياءه يرتد إليه خائباً حسيراً أمام قهر الأعداء " ثقيل هذا الشتاء وبار".

يتكئ المقطع الأخير على حوار درامي يصور المأساة التي يعيشها الطرفان في منولوج يجول بخاطر ريتا لأن الشاعر لا يقول شيئا " تقول ولا أقول" التي تتبنى بطولة هذا المقطع ترتد بها الذاكرة إلى حيث الوطن من خلال حديثها عن أمها، مدركة تمام الإدراك استحالة العلاقة "لا أرض للجسدين في جسد ، ولا منفى للمنفى" ويحضر ماضي الشاعر ولا يحضر ماضيها، وهذا إشارة على عراقة الحضور الفلسطيني في أرضه وطفيلية الكيان الإسرائيلي.

وما يشدنا في هذا المقطع الذي يمثل نهاية القصة الدرامية تباين الموقف بين البداية والنهاية التي تصور ريتا أولا سيدة متملكة قوية تدير الأحداث أما صوت الشاعر فيخبو تماما، والنهاية فتجسد حضورها ضعيفا مستكينا بعدما تمسك الشاعر بأرضه وماضيه ورغم إدراكها أن التعايش مع الطرف الآخر مستحيل، لجأت إلى التحايل مرة أخرى "أمن أرض بعيدة" وتخلق هذه الجملة التشاكل اللفظي بتكرارها وإلحاح البطلة مُجسدة الرجاء، ويسند هذا التأزم الدرامي والنفسي تشاكل التركيب في: النفي"لا أرض، لا منفى، لا أستطيع، لا أنا، لا أقول " النداء: "يا غريب ويا حبيب " ، ويتناسل تشاكل الإيقاع في بداية المقطع في ضمير الغائب المؤنث "ها" وحرف اللام "الدخول، السبيل ، أقول، الهديل، الرحيل" و "بعيدة، وحيدة، نافذة، قصيدة "، لكنها فهمت أخيرا موقف الشاعر مكررة في حالة البكاء الشديد ما كان يردده دائما "طويل هذا الشتاء" وحَسِمتْ الموقف مُخلفة ورائها الذكريات واللحظات لحساب الصراع الدموي:وضعت مسدسها الصغير على مسودة القصيدة " فلِما يمكن أن تحمل امرأة بأنوثتها وجمالها وتواجدها مع الحبيب مسدسا لولا أنها جندية، ونلاحظ التشاكل النحوي في الأفعال الماضية "كسرت، وضعت، ورمت، ومضت" مشكلة تسلسل سير الأحداث للنهاية .

إن تنامي الأحداث وفق سيرورة زمنية وخطية وفق البداية والعرض والعقدة والنهاية المتأزمة يماثل البناء المسرحي على غرار مسرحية جوليت وروميو ومجنون ليلى، تُجسد مَّيله لهذا اللّون الفني ، فقد استوفى عناصره شغلها أهمها: الحوار، الدراماتيكية والقصة، يمكن أن نشير إلى رأيه في الموضوع بقوله "إنني مشبع بالرغبة في كتابة مسرحية شعرية " وقوله "لعلي أحتار بين إيثاري للشعر أم للمسرح لأني مفتون بكل ما يتعلق بالمسرح."[1] فقد تجسد في هذا النص صراع رغبتين يحكمهما حقيقة انتماء عدائي، وهو يجلي سيطرة ثنائية الحرب والسلام والحب واللاحب ويمكن أن نمثل له بالمربع السيميائي الأتي:

(1) كريم عبيد ، الكتابة أمام الموت ، ص 21- 33 .



هذا الواقع المتجلي في برودة اللقاء واستحالة العيش وهو في جوهره أيضا صراع بين كينونتين، يتمسك كلاهما بأحقية الوطن والانتماء إليه رغم تباين مصداقية حجج هذا الانتماء.

5.3. فرج ونصر قريب:

إن أول ما يسترعينا في عنوان النص انبثاقه كمرثية لأحد الشعراء الأصدقاء فالشاعر وطّأ له بقوله "إلى شاعر عراقي" ثم بنى الافتتاحية على الفعل "أرثيك"ولكن هل القصيدة مرثية تبكي مصير شخص أو أمة بكاملها ؟ والحق إن ثنايا النص تشي بغير ذلك، إذ ينهض على رمزية رحلة الملك الظليل مرة أخرى في هذه القصيدة، وما يسند هذا القول ما جاء نصا :" لابد من فرس للغريب ليتبع قيصر " ومن خلاله يرثي الحال الذي آلت إليه أرض العراق بعد الغزو الأمريكي لها موحيا على صراع وطنه، وهذا جلي في مشاهد الضياع والتشتت المرسومة في كثير من المواضع التي يدعمها شعور اليأس القاتم، وجو القصيدة مشحون بذلك: "منفى، أرثيك، عاد التتار، تحاصر، المغولي، خنجري غيمُ الأساطير، عزيزة، قابيل، دمعة، لم يبق، سنفرغ، العبث، حائرين" .

وتعود الإشارة إلى الخيانة في استلهام قصة يوسف عليه السلام ومحنته مع أخوته، لكن أشعة الأمل تبزغ في آخرها " لا تصدق دخان الشتاء كثيراً / فعما قليل سيخرج إبريل من نومنا/سوف تطرز بنت عراقية ثوبها بأول زهرة لوز "، وهذا يصنع التباين المعنوي بين إحساس البداية والنهاية، وفي ثنايا القصيدة تتوزع وتنتشر روح الرثاء مصطنعة في التشاكل

اللفظي التركيبي في جملة "يـا صـاحبي" التي وردت منذ بداية النص حتى نهايته، ولعلها استحضار لبيت امرؤ القيس "بكى صاحبي لما رأى القصر دوننا " الذي كتبه أثناء رحلته .
فلما يذكرها الشاعر أول مرة متساندة مع الاستفهام القلق :

ياصاحِبي، أينَ أنت؟
تَقَدَّمْ، لأحْمِلَ عنكَ الكَلام ... وأرْثِيك [1]

ومعها يتذكر التاريخ الدموي والتدميري للتتار، والمشابه لمـّا عاشته وتعيشه العراق اليوم، ثم تأتي العبارة مرة ثانية :

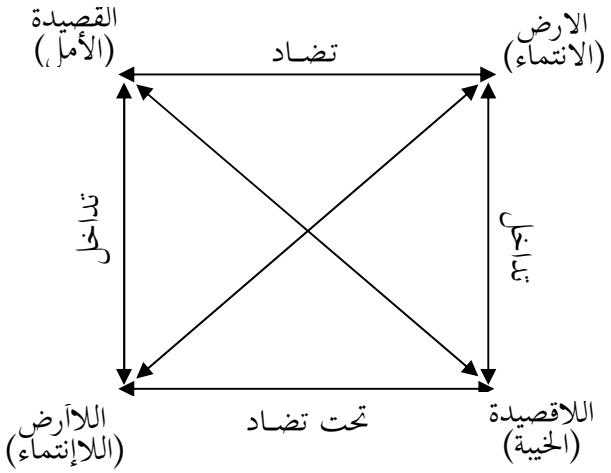
...لم يَبْقَ في الأرض مُتَّسَعٌ لِلقَصيدَةِ ' يا صاحِبي
فَهَلْ في القصيدة مُتَّسَعٌ ' بَعْدَ الْعِراق؟

ونلاحظ التقديم والتأخير في بداية كل بيت :

في الأرض ⟵ متسع للأرض

في القصيدة ⟵ متسع للقصيدة

ويمكن التمثيل له كذلك بالمربع السيميائي الأتي:



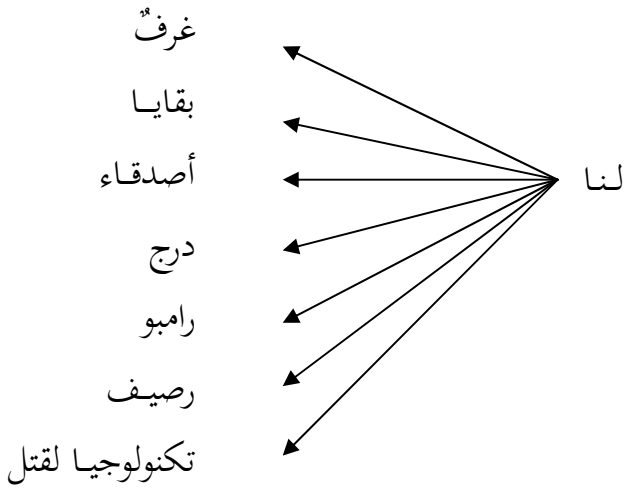
[1] الديوان: فرسٌ للغريب ، ص83.

وهـذا يبلـور رثائيـة أكثـر إذ يستحضـر في ظـل ذلـك ثـورة الـزنج في العصـر العباسـي (255-270ه)-(869-883م) الـتي قـام بهـا زنـوج اسـتعبدوا واسـتخدموا في هـذا العصـر وكانت البصرة منطلقا لها حيث عاثا فيها فساداً، وقد رثاها ابن الرومي ومنه قوله:

ذَادَ عنْ مُقْلتيَّ لَذِيذَ المنـامِ شُغْلها عَنهُ بالدُموعِ السجامِ
أيُّ نومٍ منْ بَعدِ ما انتهك الزَّنْجُ جِهـارا مَحـارِمِ الإِسـلامِ
كَمْ رَضيع هنـاكَ قـدْ فَطموه بشبـا السَّيـفِ قبلَ حينِ الفطـامِ
كمْ فتاة مَصونة قـدْ سبوّها بـارزا وَجههـا بغيـرِ لثـام

ثم يأتي على ذكر "روما" المتكرر ثلاث مرات مشكلا التشاكل اللفظي والذي يثير تاريخها العسكري والتوسعي في قوله: "تهبُّ على الأرض ، فافتح لمنفاك منفى".

ثم نشأ التشاكل اللفظي مرة أخرى في اقتران لام الملكية مع نون الجماعة :

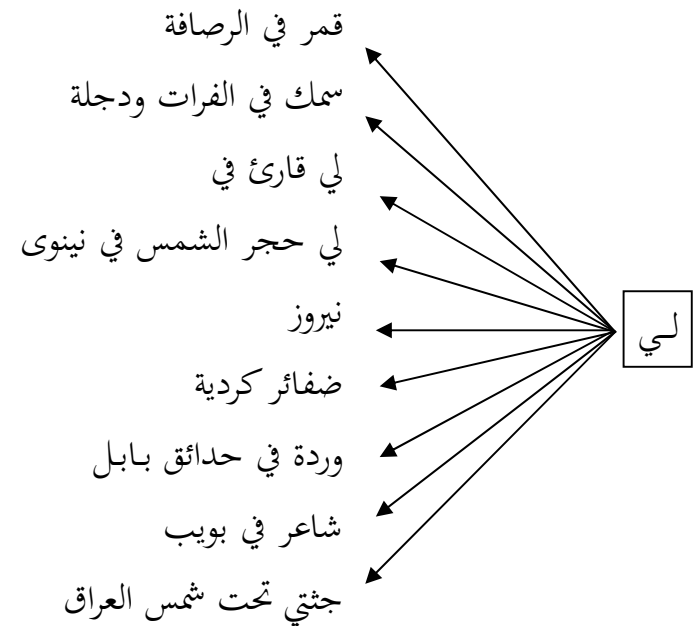


مشخصـاً تشـابه المصـيرين وتماثـل المـوقفين "تـراني مسـاءً قتيلا، علـى نشـرة الشاشـة الخامسـة " ويقـرن رمـزاً للحريـة "تماثيـل رودان" للنحـات الفرنسـي أوغسـت رودان في القـرن التاسع عشر(1840-1917) والتي تغتال معهما "قد خسرنا منافينا منذ هبَّت جنوبية ريح مـوتاك" وربمـا يشـير هنـا إلى الخيانـة في تاريـخ العـرب بعضـهم لـبعض، لـذلك يـرد النهـي في

موضعين "لا تتساءل ولا تعلق على بلح النخل ذاكرتي" فهي ذاكرة ثرة بالمخازي والنكسات والخيبات .

ولما تعود "يا صاحبي" تمثل معها دلالة معاناة طول الدرب وضياع البوصلة فهذا الغريب الذي هو يوماً امرؤ القيس عاد "بلسعة الناي" لأنه أحب ابنة القيصر فلا نصراً جنى ولا نصرة حقق وعاد يحمل حتفه على كتفيه، والغريب اليوم خيبة الشاعر في كل زمان ومكان وغربته في أرضه أو في غيرها وبحثه الدائم عن الكمال وسبل تحقيق الأمنيات، لكن الطرق كلها تصبح منافي ليس إلا لذلك نراه يتبنى نون الجماعة من جديد "لنا ما علينا من النحل والمفردات، خلقنا لنكتب عما يهددنا" فينوب عن كل الشعراء ويرثي أحلامهم ويستشهد بالأسطورة البابلية "جلجامش" الذي بحث عن الخلود ولما أدركه سرقته الحية منه وكاد يضيع منه الأمل لولا أنه أدرك سبيلا آخر يحقق به الخلود وهو العمل الصالح، فعاد إلى دياره وحكم مملكة أوراك بحكمة وعدل سنوات عمره ، لذلك يقول "وسرنا إلى عمر حكمتنا ".

ثم يواجهنا التشاكل اللفظي في الأبيات التالية في لام الملكية مرة أخرى وكأننا بالشاعر يواجه أزمة إثبات الذات وانتماء الأشياء له:



فينبثق من هذه الملكية كل شيء جميل فقمر الرصافة معروف الرصافي، ورم الأحجار الكريمة والخصب والربيع نينوى"أم الربيعين" لاعتدال فصلي الخريف والربيع وامتدادهما، وعيد الربيع "نيروز" الكردية، والانتماء لأرض الأساطير البديعة "حدائق بابل" وشاعر بويب "البياتي" ، عندها يكون القبر تحت شمس الفراق، قمة الرضا والأمل.

وتُحيلنا "يا صاحبي" في الموضع الرابع إلى دلالة الخيانة في استحضار أول جريمة عرفتها الإنسانية لما قتل قابيل هابيل لقوله تعالى «وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ احَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ»[1] مقترنة بالتقديم والتأخير:

على صورتي ⟵ صورتي

وعلى خنجري ⟵ خنجري

فتطوف بالصورة ضبابية رؤيوية يفقد الشاعر تحت تأثيرها إدراكه للمعالم كان القصائد غيم الأساطير "لا الشرق شرق ولا الغرب غربُ" وفي هذا تباين دلالي فتختل البوصلة وتضيق الآفاق لأن الخيانة تحكم العلاقات وتسير الإرادات.

ويكون مصير الشعراء مبهماً والشعر قبرا يحتويهم، وهنا يبلغ الأسى بالشاعر مداه لما يستحضر المدن التي زارها أو سكن فيها ومنها ما قصدها للعلاج، ويستحضر كذلك "الدّرب والهدف الصعب" ممثلة في إيتاكة الموطن الأسطوري لأوليس(أوديسيوس) بطل الأوديسة الذي لاقى أهوالاً كثيرة في عودته إلى الوطن بعدما حققه في حرب طروادة ، مشيرا لشاعرين عظيمين هومروس صاحب الإلياذة والبحتري شاعر الطبيعة .

ثم يخاطب الشعر "يا حجر الروح ، يا صمتنا " درب التائهين وزمن الانكسار " "وعن دمعة العربي الأخيرة"، فالزمان واللغة انكسرا، وتتشظى الدَّرب "من يحمل الآن عبء القصيدة عنّا ؟" .

---

[1] سورة المائدة الآية 27 .

وفي هذا القسم الأخير من النص ينقلب إلى البكائية المرة منطلقا من نون الجماعة التي توحد بقية هذا القسم مستقبلا الزمن الجديد "سنفرغ- سنرنو- سوف نشاهد " مجسداً مشهد المتفرج المكتوف اليدين :

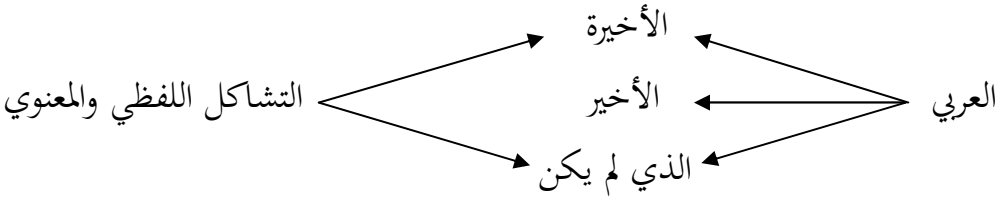
وسَوْفَ نُشاهِدُ أحْلامَنا في الْمَمَرَّاتِ تَبْحَثُ عَنّا

وعَنْ نَسْرِ أعْلامِنا السُّود....

والأسود هنا إشارة إلى الحزن والظلامية والصمت الرهيب كسواد القطع الأخير من الليل، والذي جسده انعدام في تباين المعنى "يصعد- يهبط" إشارة إلى اللاحركة .

هذا المقت الرهيب المتوسع والمنتشر يؤازره الإلحاح على ذكر المقوم المتشبع بهذا المعنى "الصحراء" والمحقق للتشاكل اللفظي فيه وفي قوله: قل أو لا تقل، وبينهما درب طويل مليئ بالخيبات والإنكار "أعندك ما يثبت الآن أنكِ أمّي الوحيدة؟" إشارة للانتماء إلى الأمة العربية المشتتة يحويها عصر بكامله هو مقبرة لها، وهنا يحيل كذلك إلى الخيانة في "سدوم الجديدة" رمز العصيان والفساد الذي لا يجني على أصحابه سوى الهلاك والفناء ويحضر رمزٌ لها "يوسف"وتخلي إخوته عنه .

وأمام هذا الضياع يكتب العربي إقراره الأخير أنه العربي الذي لم يكن تخلى عن العروبة والمبادئ والأخوة، فيذكر ذلك في هذا القسم في ثلاث مواضع، محققا التشاكل اللفظي والمعنوي :



ويحقق الموقع الأخير لجملة النداء "يا صاحبي" تبايناً معنوياً بين آخر فقرتين في هذا القسم الأخير من النص الشعري البكائي، بين اليأس والأمل في استحضار أسطورة الفينق "سأولد منك وتولد منّي"، فرغم أن العراق والقدس مصير واحد في الموت حياة جديدة مثلما ينبعث الفينق من رماده المحترق فيه، ويشرأب الأمل ثانية "نعيد قراءة كافكا / ونفتح نافذتين

" كافكا الأديب الألماني (1883-1924) الضاحك الباكي وصاحب العقلية المستقلة كما يسميه بعض النقاد، الذي قد يسيء البعض فهم أدبه كما حدث في بداية ظهور أعماله الأدبية حتى لاقى الشهرة والانتشار عند الأدباء وإيمان الشاعر بمهمة الشعر في الحياة، وهذا ما يسنده استحضار الشاعر لشخصيات الشعر والأدب في هذا النسيج الدلالي المكثف بالإيحاء ويرفل آخر القصيدة بالأمل :

لا تُصَدِّقْ دُخان الشِّتاءِ كثيراً

فعمّا قليلٍ سَيَخْرُجُ إِبْريلُ مِن نَوْمِنا

فيحمل الشتاء هنا دلالة الحيف والظلم الذي يعيشه مجتمع الشاعرين الفلسطيني والعراقي ومهما كان طويلا وباردا سيحل الربيع وهنا يحمل دلالة الأمل والحياة، فإبريل نهاية الشتاء وبداية الربيع .

إن القصيدة بغناها الرمزي الذي أحالت إليه الأساطير كجلجامش والفينق وأسماء بعض الشعراء امرؤ القيس وهوميروس والبحتري، ورغم أنه يرصد مشهد التآمر كقصة يوسف ورمزية ذلك في تخلي الأمة الغربية عن نصرة المظلوم من الشعوب الغربية، ومشهد التيه والضياع المرسوم في كثير من المقاطع في القصيدة، ومواضع لا يخلوا منها عنصر الأمل في تحقيق النصر والإيمان به، فرغم ما لاقاه سيدنا يوسف من ظلم وتآمر ثم النصر الذي منيّ به ولـمِّ شمله مع عائلته وهو الذي تشي به نهاية النص، فمن وعد النصر لابُد أن يتحقق نصره .

بتعمقنا في الخطاب الشعري على امتداد النصوص وملاحظة معجمه الشعري الذي يعد أهم مكون له، ما أمدنا بوجود تشاكلات مختلفة ومتعددة ينبثق بعضها عن بعض وتفصح عن رؤية الشاعر المحتوية روحا وإرادة وأسفاً.

فصبت مضامينها وملفوظات القصائد في حرقة الرحيل والمنفى والتهجير بلغة إيحائية اتسمت بالعمق والمراوغة خلقت شيئا من التشتت الذهني لدينا لولا احتكامنا للمعجم الشعري والدلالة المشتركة، التي خدمت اتساقا واضحا ومقصودا تواصل في خضمه الحدث المستحضر لأطره الاجتماعية والنفسية والتاريخية والدينية التي تراءت في تثبيت الهوية.

هذه الأخيرة التي تؤسس لتأصيل هم الذات والجماعة، وهذا يجعلنا نستنتج تشاكلاً عاما هيمن على الخطاب هو تشاكل الموضوع وتعالق علاماته مع قصة سيدنا يوسف منتشرة في قصائد الديوان- التي سنشير إليها في الفصل اللاحق- لأن العلامة ممثلة ومثيرة لمعطى معين فهي تمثيل للأشياء[1] ووجدناها في أربع علامات: الخيانة- فقد الأهل والبيت- المنفى ورحلة العذاب- النصر والأمل.

والتشاكل الثاني مع موضوعة الأندلس وعلاماتها المتضمنة في القصيدة الأولى: غرناطة- الأندلس- قرطبة- قشتالة- الفاتحون- الكمنجات- زفرة العربي الأخيرة- خشخشة المفاتيح- الأذان الأخير.

والتشاكل الثالث: مع موضوعة الهنود الحمر وأهم علاماتها: الاستيطان- تهجير السكان.

والتشاكل الرابع: مع موضوعة حلم استعادة الوطن بالتشبث بعناصر الهوية والرد على مزاعم اليهود.

والتشاكل الخامس: موضوعة الحب واللاحب ونسقطها على استحالة التعايش مع المحتل.

والتشاكل السادس: في استحالة نيابة الآخر في رد الثأر والحق من خلال رحلة امرئ القيس.

والتشاكل السابع: في موضوعة نكبة العراق من خلال الخيانة وتكالب الأعداء.

وبناءً على هذا التشاكل ودلالاته يتأسس الفصل الثالث من البحث.

---

[1] ينظر:جوزيف كورتيس، سيميائية اللغة، ترجمة جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 2010،ص35.

الفصل الثالث

جماليات التَفاعل النصي

1. الجذرنة والماهية:

تتأسس الدراسات النقدية الحديثة على ثلاث مصادر محورية جعلت المؤلف محور بحثها، وأولته اهتمامها بالبحث عن ظلال حياته في ثنايا النص، وبعدها أصبح النص صاحب القداسة والسلطة العليا، فألغت كل تدخل أو متدخل يتسلل إليه صانعة منه حلقة مغلقة على ذاتها، وبمرور الزمن تلاشت هذه السلطة المطلقة وانتقلت إلى عنصر ثالث هو المتلقي فطفت إلى السطح مفاهيم حديثة كآليات التّلقي ونقد النقد والإنتاجية.

ومهما يكن من أمر فإن النص يبقى نقطة الانطلاق والانبثاق الكبرى التي حولها الدراسات النّقدية سياقية كانت أو نسقية حامت وتحوم وستظل، لذلك كان من باب الأولويات أن نعرج على مفهوم النص ثم نمضي قدماً في الوقفة النظرية لمصطلح التناص .

وقد خلفت هذه الدراسات كما هائلا مختلفا ومتشبعًا بمشارب أصحابها الفكرية والفلسفية والأدبية، محاولة الوقوف عند ميزات النص ومفهومه دون أن تصل على اتفاق بيّن جليّ الحدود وواضح الأبعاد، وبالأوبة إلى الجذر اللغوي لكلمة "نص ونصصَ" نجد الدلالات اللغوية لهذا الجذر وهي الرفع والظهور وأقصى الشيء، فالنص رفعك الشيء ونص الحديث ينصه نصا : رفعه وأسنده، وكل ما أظهر فقد نُص والمنصة ما تُظهر عليه العروس لترى، ومنه قولهم نصصت المتاع حتى سيتقصى ما عنده ، ونص كل شيء منتهاه ونصص الشّيء : إذا حركه، والنص هو التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها أي السَّير الشديد[1] ومعظم هذه الدلالات أوردها الرازي في الصِّحاح.

وكل هذه المعاني تدل على معنى الارتفاع والظهور والإبانة ، وإلا ما أشار إليه ابن منظور من دلالة المعنى عند الفقهاء قولهم :" نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام"[2] وفيه إشارة إلى الإسناد والتوقيف والتوثيق.

وعامة المعاجم التي أومأت إلى معاني نص دونما دلالة تقترب من ما تعارف عليه نقاد الغرب ثم لما اطلع بعض العرب- من المهتمين والدارسين- على هذه العلوم أمثال عبد الله

---

[1] لسان العرب ابن منظور، دار إحياء التراث بيروت ط3، 1993، مادة نصص 162 وينظر الصحاح الرازي دار الكتّاب الحديث الكويت ط1. 1994، ص283.

[2] لسان العرب ، ص163.

الغذامي، وكمال أبوديب ، والمسدي وصلاح فضل ومُحَمَّد مفتاح وغيرهم كثير، وعلى هذا الهدي اجتمعت آراءهم حول التطبيق أكثر من التنظير ، إعادة الصياغة أو الترجمة والتوفيق بين التعريفات.

ولعل أبرز ما حامت حوله هذه التحديدات أن النص محطة محتملة للاكتتاب والانقراء ومقروئية النص الشعري أو أي نص هوية مجازية لالتماس سلالة مهاجرة من نصوص خفية وظاهرة قبل النص بعد النص بين القبل والبعد ، ومابين هذا القبل والبعد تتناسل هوية نصوص صامتة متفاقدة تضيع في سراديب الكتابة المحتملة، وما دمنا نستطيع أن نقرأ النص نستطيع أن نعيد كتابته وهو منكتب أصلاً [1] وهنا يبرز التلميح إلى التناص. أما في موضع آخر فيسلط الضوء على عنصر الإنتاجية إذا النص"بنية دلالية تنتهجها ذات فردية ضمن بنية نصية منتجة، متعالقة مع بنيات ثقافيّة واجتماعيّة محددة"[2] وإذا تأملنا ما قدمه مُحَمَّد مفتاح تعريفًا جامعًا لعدة أصول ومناهج مختلفة منها كالبنوية وتحليل الخطاب والاتجاه الاجتماعي والنفساني ليدل على مقومات ختامية قوله:"مدونة كلامية يعني أنه مؤلف من الكلام ...وحدث يقع في زمان ومكان معينين... تواصلي يهدف إلى توصيل معلومات... ومعارف ونقل تجارب ...إلى المتلقي وتفاعلي..مغلق ، ونقصد به انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية، وتوالدي فإن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية...وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى"[3] في إطار زمنكاني يحمل أغراضًا تواصلية وتفاعلية ، فيقيم جسورًا معرفية لها أصول واضحة يتصف بتجدد دائم سرمدي .

1.1. جذور التناص في النقد الغربي:

بينما تتعدد الرؤى حوله في النقد الغربي إذ حضي بوقفات نقدية وتأسيسية له كشرح المفهوم وتحديد الميزات وغير ذلك .وبدءًا فإن النص في المعاجم الغربية خاصة والتي

---

(1) عزيز توما، مفهوم التّناص في الخطاب النّقدي المعاصر، الرافد ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة .عدد31 مارس2000. ص20 .

(2) م. م س ص21 .

(3) مُحَمَّد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي،.ط4، 2005 ، ص120 .

تقابلها" Texte"مشتق من الفعل اللاتيني"Textere"الذي يعني يستنتج أو يحوك وفي قاموس Robert الفرنسي النص مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبًا أو منطوقًا.

وهو ما لا يبتعد عنه رولان بارت (Roland Barthes) في كتابه لذة النص إذ يعرفه بقوله:"كلمة Texte(نص)تعني النسيج ، ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائمًا وإلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى(الحقيقة) يختفي بهذا القدر أو ذلك، فإننا الآن نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم، تنفك الذات وسط هذا النسيج- هذا النسج- ضائعة فيه كأنها عنكبوت هي ذاتها تذوب في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص بأنها علم نسيج العنكبوت[1] . وهذا يقضي بأن النص عملية تتشابك باستمرار عبر وشيجة الانسجام والترابط لا يمنح المعنى/الحقيقة نهاية، إنما حقيقة متملصة عصية مشكلةً تأويلات مختلفة من قارئ لآخر.

ومن أهم ما استوقفنا تعريف هارتمان إذ يذهب إلى أن النص"قطعة ذات دلالة وذات وظيفة، ومن ثم فهي قطعة مثمرة من الكلام" [2] إذ يبدو أن الدلالة لها دور أساسي فيه.

أما باختين(M. Bakhtine) فيرى أنه تلك الواقعة المباشرة التي تتأسس عليها هذه العلوم وتدور حولها، سواء اصطبغت بالطابع الفكري أم العاطفي"[3]، بينما ترى جوليا كرستيفا(J-Krestiva) أنه"جهاز عبر اللغة يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق ربطه بالكلام التواصلي راميًا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمتزامنة" [4] مما يعني أنه كل مركبٌ يقوم على التواصلية ومن ثمة إخبارية.

ويذهب الكثير من الملاحظين لمراحل نشوء علم النص أن الفضل يعود لثلاث رواد وهم فردنياند دي سوسير(F.de saussure) ، رومان جاكبسون(Jakbsone) وإميل

---

(1) رولان برت، لذة النص .ترجمة فؤاد صفا والحسن سبحان، دار نوبقال، الدار البيضاء 1988، ص62-63 .

(2) سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص، مؤسسة المختار القاهرة ، 2004، ص95.

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عدد 164 ، 1992، ص252.

(4) عزيز توما، مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، ص20 .

بنفنيس(benveniste) إذ دارت أبحاث الأول حول نظرية الدلالة فهي أساس البحث حول النص والشعر، أما جاكبسون فحدده في خضم دراساته في علم الفينولوجيا والشعرية والظاهرة الأدبية، وفي دراسات ثالثهم في تعرضه للأنواع الأدبية والخطاب [1] ولعله تبلور أكثر في مساهمات جوليا كريستيفا ودراستها النقدية، ثم أعمال رولان بارت وذلك في مقاله الصادر سنة 1771"من العمل إلى النص" والذي يطرق فيه عدة نقاط منها [2] أن النص قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم ، ويتكون من إشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة، وهو لا يحيل على مبدأ النص ولا إلى نهايته بل يسمح لمفهوم الانتماء في ظل غياب المؤلف أو ما يصطلح عليه موت المؤلف.

أما أعمال جوليا كرستيفا خاصة ما ظهر بداية من سنة 1966حتى سنة 1969 ومثل كتابها سيميوتيك تمحيصًا وتدقيقًا لمفهوم النص، ثم إن اشتغالها على النص جعلها تؤسّس لمفهوم ريادي أثار الكثير من الفضول والترقب والتدارس ونقصد به"التناص" ومعظم إشاراتها حول مفهوم النص كانت متضمنة ذلك وعلى سبيل المثال قولها:"هو وليد واقع خارج عنه، يدمج متلقيه في تركيبه"[3] أي نتاج تفاعلٍ بين مظاهر اجتماعية وتاريخية وهو أيضاً:"جهاز غير لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها ، والنص نتيجة لذلك هو عملية إنتاجية"، وربما القصد من الإنتاجية تقاطع الأقوال السابقة والمتزامنة مع الجانب التواصلي للنص.

والحق أن الاختلاف وقع بين المنظرين لنشأة هذا المصطلح لمن تكون، وتتجه بعض الآراء لكون أقدم الإشارات لهذا المصطلح ما ورد في تعبير الشاعر الانجليزي

ت.س إليوت(T.S.Eliot) في ذهابه أن أجداد الشعراء الماضين يثبتون وجودهم في بعض أجزاء النص الشعري، وهو ما تنبه إليه باختين (M. Bakhtine) فيما كشف عنه

---

(1) ينظر فيصل الأحمر ، معجم السميائيات ، منشورات الاختلاف ، 2010، ص135.

(2) ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت ع 164.1992، ص252.

(3) م . م . س ، ص295.

في ما يسميه بالحوارية، إلى جانب دراسات الأدب المقارن[1] الذي مهد بطريقة أو بأخرى لتنامي هذا المصطلح خاصة أبحاثه حول علاقات التأثير والتأثر في مصادر ومرجعيات أفكار الأدب في مختلف اللغات.

وتعزى بعض البوادر أيضا في أبحاث الشكلانيين الروس في دراساتهم حول علم النص كونها أحدثت قطيعة بين النص والعوامل الخارجية اجتماعية أو تاريخية كانت ، وهو عكس ما ناضلت لأجله هذه المناهج لربط النص بظروف ولادته ، ومبدأ عزل النص عن ما هو خارج عنه جعله المنطلق الرئيسي لدراسة خصائصه الأدبية ، وبذلك يلتقون مع نظرية التناص كون النص منطلقاً لها، ولعل المرحلة التي تلت ذلك خاصة دراسات الشكلانيين الجدد[2] بالأخص أراء جاكبسون (Jakbsone) وتينيانوف (Tynianov) في اعتبار أ مفهوم التزامني في الأدب لا يطابق مفهوم الحقب ، لأنه لا ينجز من أعمال متقاربة زمنيًا فقط، إنما من أعمال انجذبت إلى فلكه حاضرة من آداب وحقب أخرى ، وهو ما أعتبر إرهاصا وتلميحاً للمصطلح.

وفي مهاد ما وصل إليه الشكلانيون طرح باختين وصفه لعلاقة الخطابات فيما بينها مبرزًا مفهوم الحوارية ومضيفًا البعد الدياكروني، إذ هو أول"من أدخل مفهوم التناصية في الدراسات الأدبية، منطلقًا في ذلك من منظور تراكمي أساسه المزج بين كل ما هو سكوني وديا كروني"[3] وهذا يجعل النص حلقة بين سابق ولاحق أي تنوع من التنصيصات تداخلت آخذة من بعضها البعض، والحوارية من المفاهيم التي استنبطها وبناها باختين في دراساته للخطاب التي تنتج من علاقة بين خطاب الأنا والأخر، وهو ما بلور نظريته التي تتساند بتنوّع اللغات والمرجعيات واكتناز الألفاظ .

وقد أثمرت تلك المجهودات متخطية حدود التماس وأصبحت تحوراً في فلك مشترك، وهذا يتوافق مع ما بدى للعيان مثمراً في توجه جوليا كريستيفا في سبعينات القرن الماضي

---

(1) ينظر شجاع مسلم العاني ، قراءات في النقد والأدب، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق 2000، ص55-56 "ن.إ" ، وينظر عبد الملك مرتاض نظرية النص الأدبي دار الهومة ط2 .2010 . الجزائر ص275-276 .

(2) ينظر، أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي ، إفريقيا ، الشرق ط1، 1987، ص44-45 .

(3) عمر حلي، مفهوم التناص عند باختين ، مجلة الرصيف عدد 1 سنة 1988 ، ص39.

مستلهمة من الإرث المعرفي المتناول لعلم النص وتشعباته مسجلة قدم السبق في اصطناع مصطلح التناص في أعمالها كمجلتي تيل كيل(Tel-quel) وكرتيك(Critique) ثم بصورة أدق في كتابها سيموتيك(Simiotique) ونص الرواية(Le texe du roman) ومقدمة كتاب باختين"شعريَّة دوستوفسكي" ، وهو ما اجتمعت أراء النقاد عليه كونها أول من استعمل هذا المصطلح، وهي تقر أنها أفادت مما قدمه باختين في كتاباته حول الحوارية إضافة إلى معنى التصحيفية التي طرحها دوسوسير والتي تعني امتصاص نصوص متعددة إلى داخل النص الشعري مشكلة فضاءً نصياً متداخلاً [1] ، وهو ما يجعل النص يحاك في حركة متصلة ومعقدة.

وأهم وقفاتها التحديدية للمصطلح إذ ترى النص "قطعة موزائيكية وشبكة من العلاقات تتلاقى فيها نصوص عديدة وفق آلية من التقاطع والتعديل والتبادل بين وحدات النصوص"[2] وتدرجه كذلك في حقل إنتاجية النص، فهو يتفتح على فضاءات "خارج نصية" لتكسر حواجز البنيوية في اعتباره بنية مغلقة.

ثم تذهب إلى أن النص مكون من فسيفساء نصية في معرض إشارتها إلى أن الملفوظات مكتضة بمدلولات سابقة، وتؤكد أن "المدلول الشعري يحيل على مدلولات أخرى استطرادية بطريقة تجعل من خطابات أخرى عديدة مقروءة وبنية داخل الملفوظ الشعري"[3] أي متكون من عدة نصوص تجتمع فيه وقد ميزت وجود ثلاث أنماط هي: النفي الكلي والنفي المتوازي والنفي الجزئي.

ومن أبرز الأقطاب الذين أصَّلوا للمصطلح في الدراسات النقدية الغربية رولان بارت وريفاتير وجيرار جينت وميشل آريفي تزفيتان تودورف(Tzvetan todorov) ويرى ريفاتير أن"التناص طريقة يهرب النص من ذاته في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر"[4] ويشير إلى النص الحاضر والغائب ، أما جيرار جينت الذي يعد أنه من عمق أكثر هذا المفهوم في

---

[1] ينظر المختار حسني ، التناص في الإنجاز النقدي ، مجلة علامات عدد 49 ديشمبر 1999 ، ص65-66 .

[2] ينظر عبد العاطي كيوان، منهج التناص مدخل في التنظير ودروس في التطبيق ، مكتبة الآداب القاهرة ط1 ، 2009، ص19- 20.

[3] عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، قراءة نقدية ، النادي الثقافي جدة السعودية، ص290.

[4] عبد العاطي كيوان ، منهج التناص مدخل في التنظير، ص21.

خضم ما تطرق إليه يضيف التعالي النصي ومعمار النص، وتداخل النصوص ويعرف التعاليات النصية أنها" ما يجعل النص في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص"[1] مؤصلاً بذلك لما ذهبت إليه كرستيفيا كون التناص حضور لنص في آخر، ويذكر أشكالا له هي : التنّاص(Intertextualité) ، المناصيّة(Pratextualité) ، والميناصيّة(Métatextualité) والتّعلق النصي(Hypertextualité) ومعمارية النص(Architextualité) وبحسب تعريفه لها تظهر متسلسلة متصلة ببعضها .

وإذا عدنا إلى إسهامات بارت في تطوير مصطلح التناص في اعتباره إعادة توزيع النص للغة، وحضور نصوص غائبة في نص جديد وهذا ما تضمنه قوله:"كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ تتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجًا جديداً من استشهادات سابقة" [2] فيأتي على ذكر النسيج الذي رأينا أنه يقابل النص فيكون نسيجًا مفتوحًا على آفاق المعرفة المتنوعة التي تقتضي قارئاً حصيفاً يكشف دلالاتها ويفك رموزها، وفي الحقيقة هذا الانفتاح والتداخل مهد لما قدمه فيما بعد موت المؤلف أي يلغي دور ناسج النص لأدوار الآخرين المشاركين في صياغة النص الأدبي.

وما يبدو جليا من الآراء المتقدمة أن التناص عملية تحول تنشأ في رحم النص، منتجة تفاعلاً وتعالقاً في نص جديد مهما كانت أزمنة هذه النصوص أو نوعها، مشرئبة على قارئ يستقصي هذه التعالقات دون المبالغة في تأويل النصوص الغائبة.

2.1. جذور التناص في النّقد العربي:

عرف النقد العربي الحديث التناص في العقود الأخيرة بالاعتماد على تلاقح الأفكار والإطلاع على الآراء النقدية المستجدة كل حين في النقد الغربي، وكما احتضن النقاد المعاصرون الكثير من المفاهيم، شدهم مصطلح التناص وعكفوا على تعريب نظرياته وتوضيح

---

(1) عصام حفظ الله واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ، دار عمان ، 2011، ص19 .

(2) ينظر فيصل الأحمر ونبيل دادوة ، الموسوعة الأدبية دار المعرفة ، ص113.

ظواهره وآلياته، وأبرزهم عبد الملك مرتاض، مُحَّد مفتاح ، عبد الله الغذامي، سعيد يقطين، عبد السّلام المسدي ، خالدة سعيد وصلاح فضل وغيرهم.

وبالأوبة إلى المصادر اللغوية نلفي التناص لغة مصدر للفعل(تناصص) بفك الإدغام على وزن تفاعل، والذي يدل على المشاركة ، وعند البحث في المعجم عن الكلمة نجد أنها بمعنى الازدحام ، وهو ما يشير إليه معجم تاج العروس تناص القوم: تزاحموا وفيه أيضا إشارة للتداخل والتشارك ، وفي ذلك اتجهت أراء معظم النقاد العرب إلى الإجماع على أن النقاد السلف عرضوا للقضية من غير وعي فيما عرضوا للسرقات والاقتباس والمعارضة والتضمين لكن دون التأسيس لكونه نظرية مستقلة أو مفهوم له أصوله وآلياته ، إنما بمنظور أخلاقي أي السرقة أو الاحتيال على معنى أو فكرة معينين.

لم يحصل الاتفاق بين النقاد العرب المعاصرين في اعتبار نظرية السرقات تتقاطع مع التناص بشكل أو بآخر، بينما ذهب البعض الآخر لاعتبار النقيض، وهذه القضية أشار إليها عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية النص الأدبي:" اقتنعنا بأن العرب عرفوا فكرة التناص في مفهومها وأبعادها وبعض وظائفها، وإنما فاتهم أو أعجزهم أن يصطنعوا المصطلح الغربي نفسه الذي لم تستعمله جوليا كرستيفا ورولان بارت إلا في الثلث الأخير من القرن العشرين"[1] رغم ذلك يبقى لهم السبق في التأسيس للمفهوم وتعريفه وتحديد تطبيقاته وميادينه.

وقد يرفض بعض النقاد القدماء اعتبار التشابه في شيء من الشعر سرقة ، خاصة الجرجاني والجاحظ إلى أن اعتبار لفظة معينة مسروقة فكل الشعر كذلك ، لأن جل الألفاظ منقولة ومتداولة، كما يعتبر الجاحظ المعنى محل نزاع بين الشعراء وبه تختلف الألفاظ، وهذا يثبت العلاقة بين النص وآخر وشاعر وآخر.

ورغم ذلك لو مُني نقادنا ببعض التوفيق في الجهد لاهتدوا إلى التناص، وتبقى المعاني مطروحة في الطريق كما يذهب إلى ذلك الجاحظ، وبالأوبة إلى كتابات العرب المعاصرين نجد تضاربًا في تعريب وترجمة المصطلح وتعريفه، ولعل المقام يضيق لعرض كل هذه

---

(1) عبد المالك مرتاض ، نظرية النّص الأدبي، ص194.

التعريفات، وأبرزها مذهب عبد الله الغذامي المنطلق في اعتبار التناص يتوافق مع السّرقات في قوله:" التناص نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات ، أو وقع الحافر على الحافر بلغة بعضهم"[1]، أما عبد الملك مرتاض فيفضل تسميته "التكاتب" ويرى أن كل نص تشَّرب وامتصاص وتحول لنصوص عديدة[2] ، بينما حاول مُحَّد مفتاح التوفيق بين عدة تعاريف مستخلصًا أنه فسيفساء من نصوص مدمجة بعضا في بعض وممتص لها في فضائه محولاً لها بتمطيطها وتكثيفها، ويقف عندما يتوافق مع هذا في التراث النقدي العربي في النقاط التالية: المعارضة، المناقضة، السرقة، بيد أننا نلاحظ أن مفهوم التناص في الدراسات العربية اكتنفه بعض الغموض بسبب عدم الإجماع على تعريف موحد وشامل وربما حصل الاتفاق على أنه اجترار وحوار بين النصوص.

وخلاصة القول إن ظاهرة التناص أخذت مكانة مميزة في المصنفات التراثية رغم ما عرفه من تسميات مختلفة، إذ كان تناول القدماء لهذه الظاهرة عمومًا وصفية تغيب عنها التحليل والتطبيق، ثم ما كان من المحدثين في توسعهم في دراستها وتحليلها والتأصيل إليها رغم انبهارهم بما نتج عن الثقافات الأجنبية وشغفهم بها .

2. آليات التناص:

ظاهرة التناص من أهم ملامح العصر الحديث التي تمخضت عن معالم مكانية وزمانية تداخلت أشكالها عبر العصور وارتقت أهدافها ، ما أكسبها دلالات وأبعادًا مختلفة أنتجت تسميات متعددة وتفسيرات متباينة وغايات متضاربة.

إذ يراهن التناص في اشتغاله النقدي على بناء النص اعتمادًا على إعادة بناء النص اعتمادًا على النصوص السابقة واللاحقة التي تفاعل معها، فتكمن جوهريته في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي قد تساعد الدارس في التمييز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة ومن الوظائف الأساسية التي يؤديها التناص في النقد الحديث "الوظيفة التحويلية والدلالية إذ أن الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى ولكن بتحويلها ونقلها

---

(1) عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتفكير، ص39 .

(2) مُحَّد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، ص121 .

وتبديلها"[1] فالنص لا يتم إنشاؤه إلا من خلال ما تكتنزه الحافظة الإبداعية من نصوص وإشارات تستعاد أثناء الكتابة.

يكمن هذا التفاعل النصي في عدة آليات يتم وفقها وتساعد المتلقي على تمييز هذا التفاعل، إذ تعد الدراسات التي قدمها مُحَمَّد مفتاح رائدة في مجال تحليل النص الشعري حيث أسس أهم هذه الآليات وفق قسمين رئيسيين هما: الإطناب والإيجاز فالأول يعني الإطالة والإطناب في استخدام النص الغائب، ويحدث من خلال ستة أشكال هي:[2]

الأناكرام (الجناس بالقلب والتصحيف) والباراكرام (الكلمة المحور).

الشّرح: وتتجسد هي الآلية بجعل الشاعر البيت الأول محور للقصيدة التي تشرحه.

الاستعارة ، التّكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليًا في التراكم أو التباين.

الشّكل الدرامي: ويتجسد في الصراع والتوتر بين عناصر بنية القصيدة في التقابل والتكرار مما يؤدي إلى نمو القصيدة فضائيًا وزمانيًا.

أيقونة الكتابة: وتتمثل في العلاقات مع محو واقع العالم الخارجي فتجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها واتساع أو ضيق الفضاء الذي تحتله، ثم ينتهي مُحَمَّد مفتاح إلى أن ما ذكر من آليات في هذا القسم هو أساس هندسة النص الشعري، مهما كانت طبيعة النواة(النص الغائب) وكيفما كانت مقصدية الشاعر.

وأما الثاني فهو الإيجاز ويعتمد على التركيز والاختصار أي قول معاني كثيرة بما قل من الكلمات.

ينبني الديوان على هذين الآليتين حيث استعان الشاعر بهما في استدعاء النصوص الغائبة بما يدعم رؤاه الشعرية وما يقيم الصلات والوشائج معها، وتقتصد التفصيل حول المواضيع المقصودة إليها فينوب عنه الإلماح والإشارة والرمز.

---

[1] عبد القادر تعيشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 2007، ص24 .

[2] ينظر مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص125- 126.

ويأخذنا الاعتقاد أن النواة الأساسية في الديوان هي الرؤيا التي تضمنها العنوان الرئيسي "أحد عشر كوكبًا" ، والتي تكررت في العنوان الفرعي الأول قصيدة عددية العنوان.

يحيل النص القرآني المتضمن رؤيا يوسف عليه السلام واستشراف يعقوب عليه السلام خيانة ومكيدة إخوة يوسف، اقتضت حلول النهاية والنصر القريب بعدها، ومتابعتنا لقصائد الديوان أثار انتباهنا استدعاء الشاعر لجزئيات القصة/الرؤيا التي حفظ لها دوالها الفارقة، حيث عملنا على إحصائها وهي كالآتي:" الخيانة ، السّماء ، رأيت القمر ، لا أرى قمراً ، حلمي ، يبصر الغيب ، أرى ، القميص ، كي أرى ،رؤى" وفي قصيدته حجر كنعاني يتكرّر الفعل "رأيت" اثنا عشر مرة في أسطر متوالية على نحو لافتٍ نذكرها مقترنة بالفعل:

- رَأيْتُ أيَّامي أمامي.
- رَأيْتُ رَبيعَ أمِّي ، يا أَبي.
- ورَأيْتُ رِيشَتهَا تُطَرِّزُ طَائرِيْنِ.
- ورَأيْتُ لاسْمِي جَسَداً.
- ورَأيْتُ مَنْزِلنَا المؤَثَّثَ بالنَّباتِ.
- ورَأيْتُ بَابًا للدُّخول...
- ورَأيْتُ بابًا للخُروجِ والدُّخول.
- ورَأيْتُ بَينَ وَثَائقِي قَمَرا يُطِلُّ عَلى ظَلامي.
- ورَأيْتُ هَاوِيةً.
- رَأيْتُ الحَربَ بعْدَ الحَربِ.[1]

فتكرار الفعل"رأيت" مع الدوال التي اقترن بها يجعل الشاعر في حال النائم الرائي الذي يختبر رموزاً تستشرف المستقبل ويطل منها الحنين إلى ماضي الطفولة ومرابع الصبا.

وفي قصيدته "فرس الغريب" يصرّح بها في خاتمة القصيدة التي جسدت رثاء شاعر عراقي من خلالها يرثي حال العراق في قوله:

---

[1] الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت، ص55.

وَلـنْ يَغْفِرَ المِيّتـونَ لِمَنْ وَقَفـوا ، مِثْلنَا ، حائِرين
على حَافَّةِ الْبِئْـر : هَلْ يُوسُفُ السُومَريُّ أخُونـا
أَخُونـا الْجَمِيلُ ، لنَحْطَفَ مِنْهُ كَواكِبَ هذا المسّاء الْجَميل؟[1]

تستدعي الأسطر الشعرية واقعة الخيانة وتستلزم حلول شخصية يوسف النبي في يوسف العراقي ثم يوسف الفلسطيني، ونحن نعلم نكبة العراق حصلت بعد التحالف الذي شاركت في العديد من الدول العربية ضد العراق ، وأما خيانة فلسطين حاصلة في الأنباء والأنظمة العربية والذي يسميه بالصدمة إذ كانت نظرته الجانب العربي كمبعث للأمل متغير خارجي، لكن زيارته للكثير من الدول العربية جعلته يدرك أنها بعيدة عن صورة الخيال لأن "هموم الأنظمة العربية مخلصة حقاً في البحث عن حلول لمشاكلها ، إلا أن هناك بعض الأمور التي تهم هذه الأنظمة على الإطلاق، أقصد القضية الفلسطينية"[2] وهذا القول يعكس فعل الخيانة أو التخاذل.

ويكمن جانب التمطيط في قصائد الديوان التي تجسد خاصية الشرح في سرد حكاية يوسف الفلسطيني وصراعه المستمر لأجل البقاء والحرية ، وهذا استلزم مشهدية سردت حكايات النهاية وقصص الأم المنكوبة في أحقاب زمانية مختلفة استدعى الشاعر لفلكها حشداً كبيراً من الشخصيات والأماكن والأحداث والأساطير، مما هيأ لتنامي سيرورة صراعية أضاءت الكثير من أماكن الظل وخلقت حال المشابهة مع وقائع خارجية منصهرة في قصائد الديوان بحيث " ترتكز الأحداث في بناء عقدة النص وتحريكها عن طريق الصراع الموجود في الأحداث، فالبداية تكون على شكل تقديم ثم يبدأ الصراع والحركية الذي ينتهي في الختام بانفراج عقدة النص، بنهاية سواءً كانت سعيدةً أو تراجيديةً " [3]، ونهاية هذا النص حملت في طياتها بصيص الأمل في قصيدته فرس الغريب:

---

(1) الديوان: فرس الغريب، ص89.

(2) حوار أجراه باتريس بارات ضمن كتاب محمود درويش حاضر حصارك ، حوارات وشهادات، إعداد وتقديم محمّد شاهين/ المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ط1. 2009 ، بيروت، ص117.

(3) Hocine khemiri. Poétique de la Fiction. P121.

سوفَ تُطْرِزُ بِنتٌ عِراقيةٌ ثَوْبـهَا
بـأوّل زَهْرةِ لـوزٍ ونَكْتُبُ أوّل حَرْفٍ منْ اسْمِكَ
عَلى طَرَفِ السَّهْمِ فَوقَ اسْمِـهَا...
فِي مَهبِّ الْعِراقِ [1]

رغم أن قصائد الديوان عجت بصورة لافتة بتكرار كل ما من شأنه أن يحيل إلى حلول النهاية والرحيل مثل: اليأس ، الاستلام ، الاحتضار ، الانكسار ، الخوف ، المنفى ، البكاء ، مشكلة ظلالها ممتدة في كل تفاصيل المتن الشعري ، فهي بمثابة دوائر الحجر الملقى في الماء مما أدى بنا على إحصاءها في جدول رصد هذه الدوائر المتحركة.

[1] الديوان: فرس الغريب، ص89.

قصائد الديوان	أحدَ عشر كوكبًا على آخِرِ المشهد الأندلسي								
	في المسّاء الأخير	كيف أكتب فوق السّحاب	لي خلف السّماء سماء	أنا واحدٌ من ملوك النهاية	ذات يوم سأجلس فوق الرصيف	للحقيقة وجهان والثلج الأسود	من أنا بعد ليل الغريبة ؟	كن لجيتارتي وتراً أيّها الماء	في الرحيل الكبيّر أحبّك أكثر
توأمة تيمة النهاية	نقطع/نحملها نودع/ننتهي الهباء/ قديم يسلم جديد/ اليل/ نخرج تماما	يتركون/ هدموا/ الحنين/ الدمع/ تصرخ/ الصاعدين لحتفهم/ الرحيل/ لا صباح بعدك	لا يحالفني/ سأخرج لا يحط في الحديقة/ سوف أخرج/ غربيا/ فقدتهما/ اطردوني / أقتلوني	الشتاء الأخير الزفرة الأخيرة لا أطل/ لا أتطلع/ لاأرى/ لاأتلفت/ لا أرض في الأرض/ تكسر الزمان/ لا حب/ لم يبق/ وداعًا	أمّا كنت هنا/ المسّاء يبكي/ الرحيل/ لم يبق/ ورق العمر أصغر	اليأس /النهاية الدمع/ من سينزل الأعلام/ معاهدةاليأس/ الاحتضار/ نسلم المفاتيح/ النعش/ الرحيل/ النهاية	خائفا/ اليأس/ أسقط/ أخسر/	ذاكرتي/ فقدت/ الرحيل/ تشيعني/ منفاي/ انتهي/	تقفلين/ لا درب/ لا قلب/ ودعت/ يعوي ويبكي ضاع/ ننسى/ لا زنبق في مسائك/ يوجعني هذا الرحيل

قصائد الديوان	أحدَ عشر كوكبًا على آخرِ المشهدِ الأندلسي		خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة	حجر كنعانٍ في البحر الميّت	سنختارُ سوفوكليس	شتاء ريتا	فرسٌ للغريب
	لا أريد من الحبّ غير البداية	الكمنجات					
توأمتر تيمة النهاية	أترك/ الشبابيك خالية/ السّماء الأخيرة	تبكي/ الخارجين/ زمن ضائع/ تحرق/ ماءٍ يَئِنُّ/ تَفِرُّ/ يَنْأى	لون السّماء تغير/عَذَّبُوكِ كما عَذّبوني/ أترك لنا/ندفن موتانا/لا تَنِفُثوا/ ذكرى الرحيل/ الانكسارات/ نكسة في الْحُروب/ تُسْلم الرُّوح/ نَنْزِفُ اليوْم حاضِرنا/ نَدْفِن أيّامَنا فمن سوف يرفع أصواتنا/ ارِثَ الأرض/لأُحْصِيكُم جُثّةً جُثَّةً/ فلا تقتلوها/خُذوا دَمَنا/ تبكي/نودع الميتين/لمذبحة القتيل وقاتله/ أودع حبيبتي/تشيع تاريخها/انتحر/لم يبق شيئا/ تتبخر أجسادنا/مقابرنا/موتى	لا باب يفتحه أمامي البحر/يبكي خيامي/ لا ريح كرفعتي/ رايات الموتى/أتيت قتلت/ ورثت كم مرة سأموت هذا غيابي/ يمر جيش آخر/ الحرب بعد الحرب	الخريف النهائي/ الذكريات/الرحيل كان للعمر طعم/ أبوابنا مفتوحة للرحيل ومفتوحة للحروب/مفردات الوداع نسقط أسرى/نحمل هذا الطريق ونمشي/ قصيدة حبّ أخيرة/اللّيل لا ليل فيه/كان لنا قمر/ كنا رواة الحكاية/ وصول الغزاة/غزاة هبوا/ رواة كثيرة جاؤوا	سترحل تترك ظلها/ أأرحل من جديد/ الطبول هي الطبول يأخذنا الرحيل/ يحمل مصرعك فليرحل/ أدركني الرحيل	مملكة لم تعد مملكتنا التتار الجدد يَجُرُّونَ أسمائنا/ الحرب/لم يبقى في الأرض متسع لنهرب من عصرنا/ كلما بعدنا عن النهر مرّ المغولي/ عزيزة قابيل وهابيل/ دمعة العربي الأخيرة/ الرحيل/لم يبْقَ في صَوْتِنا/سنُفْرِغُ آخر ألْفاظنا/العربي الأخيرُ/عصرنا/مقبرة

وهذا يعطي الديوان آفاقًا غير متناهية من الدلالات والتأويلات المتعددة ، احترقت في بوتقتها الكثير من النصوص المتدافعة من خلال آلية الإيجاز والتي مثَّل لها مُحَمَّد مفتاح بالإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة التي مثلت سنة متبعة في الشعر القديم ، وهذا يُفسره رأي محمود درويش نفسه حول ديوانه "أحد عشر كوكبًا" باعتباره "مشروع لمحاولة شاعر خرج من التاريخ ويريد أن يرجع للتاريخ ويصنع تاريخه"[1] وهذا هو حقيقة المقصدية التي يتماهى إليها الديوان.

بحيث أعاد الشاعر إنتاج النصوص الغائبة التي تحيل إلى قصة تسليم غرناطة وأرض الهنود ونكبة العراق، وتؤسس لانتماء المكان/فلسطين وأصالته وهويته، لخلق نصه الجديد دون إلغاء الغائب والإبقاء على صفات الوراثة منه، لتفتح للمتلقي عينًا دلالية تحتمل التأويل وتظل في سياق الواقع والشكل والبعد الخارجي.

وهذه الآلية تسير وفق نظام لا متناه من التقاطعات الثقافية والتاريخية "فلما يكتب النص فمضمونه لا ينطلق من فراغ، فهو عن ثقافة كاتبه ومجتمع مؤلفه والظروف التاريخية المحيطة به، ففي هذا الخضم يأخذ النص أبعادًا أنثربولوجية وإيديولوجية ودينية وفلسفية بما تقدمه هذه الأبعاد من اتفاق واختلاف "[2] وما تقدمه أيضًا من إثراء وتنويع وإيحاء وهذا ما يفسر الاحتشاد الضخم للشخصيات وأسماء الأماكن والبلدان باعتبارها بنيات نصية قدمت للنص التفاعل وأماطت اللثام عن بعض مقاصد الشاعر.

فالنص ليس بنية لغوية خالصة وإنما دلالات شعورية وموضوعية حيث لا يصح الفصل بينها "فالنص ينتج ضمن نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً ، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"[3] وتكون هذه التعالقات جزءًا منه وتفصيلاً من تفاصيله.

---

(1) مجموعة من الكتاب، "محمود درويش – المختلف الحقيقي – دراسات وشهادات" ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة العربية الأولى سنة 1999، ص31.

(2) Gianfanco Marrone. principes de la sémiotique du texe Inaduit de Italien par Mohamed bernoussi.Edition Capital.2017.p32.

(3) سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي النص والسياق ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط2 ،2001 ، ص108.

ويتشكل التناص من خلال آلية الإيجاز وفق نمط الاستشهاد، الذي يحذو فيه الشاعر إلى الاقتراض من نصوصٍ أخرى بطريقة كلية أو جزئية ، ولاحظنا ذلك في سعيه تثبيت الهوية والتمسك بالانتماء للأرض، من خلال كل ما من شأنه مساندة ذلك من تاريخ الأرض وعبر حكايات الشعوب المختلفة وفق وتيرة لا تقل النص أو تتنافر مع معانيه وأفكاره.

إضافة لهذا النمط نجد نمط الإلماح الذي يقدم المعاني الكثيرة بعبارات مقتصدة قليلة فبواسطة "قدر كبير من التداعيات يمكن إثارته بأقل قدر ممكن من الكلمات وتلك إحدى مزايا استخدام الإيجاز في التعامل مع التناص داخل النص"[1] وتجسد ذلك في موضوعة الأندلس كشاهد على الرضوخ والتسليم ما حقق معادلاً موضوعيًا بين معاهدة أوسلو وتسليم الأمير عبد الله الصغير غرناطة وأراضي الهنود الحمر وتحولهم إلى أقلية بعدما كانوا أصحاب الأرض، الانتماء للأرض رسخته الجذور الكنعانية الضاربة في أرض فلسطين.

إن النص الغائب وهو يبث ظلاله الزاخرة في تجربة شهودية ذاتية تتحاور معه الصورة اللغوية في اتكاءه على صورة النص الحاضر وتحويرها إلى انزياحات ودلالات جديدة تخلق وتبدع أبعادًا أخرى تخرج من النص من إيقاع تواتر السرد والقص في النص الغائب "فكل نص يتضمن خطاباً معيناً ، ولكي يتحقق مفعول هذا الخطاب فإن النص يحتاج إلى إثراء في لغته ومعانيه وشكله وسيميائيته لكي يعبر بصدق عن هدف صاحبه على مدار النِّية والغاية التواصلية للكاتب"[2] وتبرز ذاتيته في تذويب النص الغائب ليكتسب ملامحه ويبدو نصًا خاصًا به.

---

[1] علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان الأردن ط1، 1997، ص133.

[2] - Gianfanco Marrone, principes de la sémiotique du texe Inaduit de Italien par Mohamed bernoussi, Edition Capital.2017 ,P98.

3. مصادر التناص في خطاب درويش:

صحيح أن الحقيقية المسلم بها عند العديد من الباحثين أن اللغة كينونة ذات جوهر اجتماعي، تحمل من الزخم المعرفي المتفاعل مع السيرورة التاريخية عبر رحلة طويلة أزلية أدبية وغير أدبية، تتنامى وتتنوع باستحضار التجارب الإنسانية والفلسفية، بمعنى أن الكلام التقاء وامتزاج زاخر من المكونات الثرة العامة والخاصة للأمم وآثارها، حتى إذا أردنا تمييز طرف البداية والمنتهى كان من الاستحالة بما كان تحديد هذه الأطراف .

وهذا يفضي بنا إلى القول إن الأعمال الإبداعية ذات أصول يعتمد عليها ويرتكز إليها، وهو سر تنوعها وتناسلها وخلودها وإذا كان الأمر في الأدب على ذلك كونه نتاج إنساني مطبوع بهذا التلاقي والامتزاج تذوب فيه حدود النصوص السابقة واللاحقة بخطوط فاصلة شفيفة تمنح الخصوصية لكل عمل أدبي نثري كان أو شعري يعطي الملكية الخاصة لكل أديب/شاعر.

وقد اغتنت أعمال الشعراء ونهلت من كل منابع الأمم المختلفة ومعتقداتها وثقافتها على نسق يضمن للشاعر انفتاح لغته على دلالات رحبة ويبني سبلا إلى المتلقي تبين عن مغزى ومقاصد الخطاب، فهذه الجعبة الغنية والمتنوعة من المخزونات الثقافية تضمن نجاح عملية الكتابة، وتعد من العناصر الهامة من العدة الفنية [1]، وهو أيضا ما يحول النص المنصهر في بوتقة هذه المخزونات إلى قوة خلاقة ومؤثرة ومتميزة ، وعلى العموم إذا كان النص حاملا لهذا الثراء المعرفي الذي يعني تداخل النصوص أو التناص وهو المبدأ الذي آمن به جل الشعراء خاصة الرواد في العصور المتأخرة، وذلك منذ الانبثاقة الأولى للشعر الحر والمخاض العسير الذي خبرته القصيدة العربية في توحيد الشاعر والنفس الحيرى والمتطلعة للتجديد واستيعاب الواقع ، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية والتي تمثلت منعطفا هاما استلهم الشعراء وقفات طويلة في تأمل ما يحيط بهم، ويلامس شغاف الروح وكل ما يرتبط بحياة الأمة الاجتماعية ملابساتها عموماً.

---

[1] ينظر: إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر ط1، 1999، ص96.

والحقيقة أن السيرورة التاريخية التي نما وفقها الشعر العربي تؤصل فيه حركيته وسمة التطور والتواصل والتأثر ، فكل جديد عرفته القصيدة العربية أوفد إليها منذ بزوغ فجر الإسلام وما حققته من امتزاج حتى عصره الذهبي العصر العباسي الذي خب فيه الشاعر ثقافات متعددة طبعته ببعض التجديد، ثم ما تلاه في العصور اللاحقة خاصة بعد الإحياء والمذاهب الأدبية الكبرى.

وظل هذا ديدنه يساءل أدواته ويحاور ذاته ويتطلع للجديد الوافد، يتأمل النكسات والنكبات وضجيج الحياة، يضيف إلى موضوعاتها ما يلبي طموح الشاعر في الإطلالة على الواقع بملكته الخاصة وتتبنى القضايا الوطنية والقومية، فقد أصبح هم الجماعة هماً خاصاً يحمله الشاعر ويجسده في قصائده، "فالشعر العربي بعلاقته هذه وبظروف نشأته تلك أخذ يتجوّل بمعنى التحول بنظرته للعالم وباتجاهه نحو استيعاب الجديد في هذا العالم استيعابا فكرياً إيديولوجياً من حيث الأساس"[1] متأثرا بما أفرزته الحروب والحقب الاستعمارية المختلفة على الأوطان العربية.

وحذا بهم نحو الاغتراف من هذه المناهل الثرة والمتجددة ثم التي تحولت إلى يقين ثابت بفاعليتها والإلحاح على استحضارها في النصوص ، فغدت عملية التناص واستدراج المرجعيات الدينية والأسطورية والتاريخية والموروثات الشعبية والظلال الشعرية ضرورة ملحة للتعبير عن وجهات النظر وتعميق الدلالة والابتعاد بها قدر الإمكان عن المباشرة والسطحية طبعا بما يوافق البناء الشعري، تدفع به إلى إبداع نص جديد يتحقق فيه معنى النص ذي القوة المتحركة المتكاملة الكامنة في طاقة الشاعر البيانية ومخزوناته المعرفية ، استثمار عجيب يمتاح منه ما يثري التجربة الشعرية عنده ، حتى أن هذه الدلالات تتغير مدلولاتها من نص إلى أخر ومن شاعر إلى أخر.

ويعتبر محمود درويش من أبرز الشعراء العرب على غرار السّياب ، حاوي ، صلاح عبد الصبور ، أدونيس ونزار قباني ممن نهلوا من هذه الروافد المتنوعة ، ممحصاً ومطوراً تجربته الشعرية ، مبتعداً عن النظرة العالية والموتيفات المتكررة ، مازجاً بين الغنائية والدراما والحوار

---

[1] حسين مروة، دراسات في الفكر والأدب ، الفرابي ، بيروت ط1 ، 1993، ص51.

والوصف والسرد، محاولاً في كل قصيدة وديوان أن يرتقي باللغة وتطوير المسائلة للهوية والأرض والوجود .

هذه التجربة التي زخرت منذ بداياتها في ستينات القرن الماضي والتي ظهر فيها واضحاً اهتمامه بالشعر العربي القديم وشعراء الغرب، ثم نضوجها في العقد السابع من نفس الفترة لتعامله واطلاعه على أنواع أدبية مختلفة غير الشعر كالمسرح والقصة وتراث الحضارات العالمية وصولا إلى ارتقائه بمعمارية نصوصه على فضاءات أرحب ورؤى أوسع كفلتها له تنوع الروافد الإنسانية المختلفة من دينية وتاريخية وأدبية محلية وعالمية وأسطورية طبعاً مع ما يتآلف مع رؤاه الشعرية وهو ما سما بالمنجز الشعري الدرويشي إلى معماري يتماهى فيه الإيقاع والفكر واللغة والصورة والرموز والحكايات وعوالم ساحرة يهيم بها القارئ متخصصا إلى مرافئ التأويل والتحليل والتنقيب أو عابرا إلى مناصفة الحلم والألم.

وعن وعي تام يحاور الشاعر كل هذا المتعدد التراثي مؤمناً بوجود التناص في تجارب الشعراء وحتى نصوصه الشعرية وقد ذكر ذلك في مقابلة أجريت معه ومنها قوله "مسألة التناص أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام ، هي جزء أساسي من مشروعي ، انطلاقا من أنه لا توجد كتابة تبدأ (الآن) ، ليست هناك أوّل كتابة أو كتابة تبدأ من بياض ، ولا يوجد أصلا تأريخ للشعر، لذلك كان حريًا في عصر تداخل الثقافات، والمرجعيات الواضحة والتطور الهائل للإبداع الشعري ، سواءً على مستوى العرب قديمًا أم على مستوى العالم المعاصر أن تدخل التناص، لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كتب !!" [1] فإذا أمعنا النظر في كل جزئيات حياتنا لوجدنا أننا نتناص في جزئيات كثيرة مع أشخاص آخرين.

وقد وصف نفسه أو شعره أنه رجع الكمَان وصدى الأشياء وهذا يرد صريحا في نصه "يختارني الإيقاع":

يَخْتارُني الإِيقاعُ ، يَشْرَقِ بِي
أنا رَجْعُ الكمَان وَلَسْتُ عَازِفهُ
أنا في حَضرةِ الذِكرى

[1] مجموعة من الكتاب ،"محمود درويش ، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات"، ص17.

صدى الأشياء تَنْطُقُ بي
فَانطلـقُ...[1]

وفي موضع آخر في نصه " تُنسى كأنك لم تكن"
أنا للطريق .. هُناك منْ سَبَقَتْ خُطَاهُ خُطَايَ.
مَنْ أمْلَى رُؤَاهُ عَلى رُؤَايَ . هُنَاكَ مَنْ
نَثَرَ الكلام على سَجِيَّتِه ليدخل في الحكايةِ
أو يضيءَ لمنْ سيأتي بعدَهُ
أثراً غنائياً ... وحَدثـا.[2]

ولعـل المقـولات النقديـة في فـترات سـابقة اجتمعـت أيضـا علـى هـذا الـرأي ، بأهميـة التناص ووجوده من باب توارد الأفكار والألفاظ ومشاعية المعاني على رأي الجاحظ في قوله الشـهير" المعـاني مطروحـة في الطريـق يعرفهـا العـربي والعجمـي" أو قـول الأديـب الألمـاني غوته(Goethe) "أن الأدباء الكبار ليسوا كباراً لأنهم قالوا الأشياء لأول مرة وإنما هم أدباء كبار لأنهم أبرزوا الأشياء كما لو أنها تقال لأول مرة ".

وهذا الوعي بالمهمة التي يؤديها التناص من كثافة الدلالات وعمق وشمولية الرؤيـة، ما يحقق للأعمـال الإبداعيـة حيـاة وأصـالة واسـتمرارية ، فكـان مـن الأهميـة بمـا كـان العـودة إلى مناهل التراث المتنوعة الوهاجة بدءًا من الأساطير وصولا إلى التاريخ طبعا دون إغفال وهج الأديان وما تحفل به من قصص، بما فيها من قيمٍ خلاقة ونظرة فلسفية وتاريخية قادرة أن توجد الاستمرار الفلسفي بين أبناء الأمة قديما وحديثا [3] ، فقد امتلأت نصوص الشعراء بالرمـوز متعـددة الأصـول وباختـلاف كـذلك في طـرق توظيفهـا يجعـل منهـا قصـيدة متعـددة الأصوات، تكثف وتستحضر معها وعي الإنسان الوجودي وعلاقته بالزمن والحياة .

---

[1] – ديوان لا تعتذر عما فعلت ، يختاريني الإيقاع، رياض الرايس للكتب والنشر ط1، 2004، ص15.

[2] – ديوان لا تعتذر عما فعلت ، تنسى كأنك لم تكن. ص71.

[3] خليل أبو جهجة ، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد ، دار الفكر اللبناني. بيروت .ط1. 1995. ص270.

مثل هذا الرافد للشعراء العرب نبعا غنياً استقى منه معانيه ورؤاه، غذى تجربته وشحنها بالدلالات المكثفة والقيم التي زخرت بها على أنها أوثق وأقرب إلى إدراك الناس عموما، فإن أهم ما يندرج ضمنها التناص مع القرآن الكريم والحديث الشريف والكتب السماوية، وهي متفاوتة الحضور عند الشعراء، كاستحضار آيات قرانية أو ألفاظ ومقتطفات الحديث النبوي، وأسماء الأنبياء والرسل كالنبي مُحَمَّد عليه الصلاة والسلام، وسيدنا آدم والمسيح عيسى وأيوب ولوط وموسى وسليمان عليهم أفضل الصلاة وأزكى التسليم .

1.3. التناص الديني:

انفتحت النصوص الشعرية في شعر محمود درويش على الموروث الديني الثلاثي والذي يحيل على تشبع الشاعر المعرفي المتنوع بها، والاحتفاء بهذه الدلالات منطلقا من الوعي الكامل لأهميتها في تبطين الموقف الشعري وتعميق التجربة وتأصيلها، فالنصوص الدينية تضفي على النصوص الشعرية أو النثرية عمقا وجمالية، لأنها أوثق وأقرب إلى إدراك المتلقي وأكثر تأثيرا في نفسه، فقد تضمنت " مواقف ورموزاً مثلت النموذج المقترح من السّماء ليقتدي به البشر على الأرض، فأنبياء هذه الديانات قدموا من خلال حياتهم وصراعهم مع أقوامهم مشاهد دالة على تضحيتهم من أجل إقرار كلمة الله على الأرض"[1] ، فهي إذن مكونة لثوابت الشخصية الوطنية والقومية والإنسانية، تكتنز برصيد روحي يفجر دلالية النصوص، كما أنها مكونة لثوابت الشخصية الوطنية والقومية والإنسانية للأمم .

وهنا يأخذنا الحديث عن أهم الروافد التي ألقت بظلالها على ديوان "أحد عشر كوكبًا" والأديان المبثوثة في ثناياه لاحظنا أن أهمها الإبراهيمية ، الإسلام ، المسيحية واليهودية ، إلى جانب التاريخية والأسطورية والتي تحضر بكثافة لافتة في نصوصه الأخيرة في الديوان على غرار "خطبة الهندي الأحمر" و"حجر كنعاني" و"فرس الغريب" ، ونحاول في هذا الجزء من البحث متابعة قيمة ودلالة هذه الظلال والمدلولات في ثنايا القصائد ، ومدى ملائمتها تخوم الرؤية الشعرية وأبعاد الواقع .

---

[1] عبد السلام الميساوي ، جماليات الموت في شعر محمود درويش ، دار الساقي بيروت ، 2009 ،ص82.

ويتجلى استفراد الشاعر للمضامين والمعاني الدينية بكل أطيافها باستحضار آيات قرآنية أو ألفاظ ومقتطفات من الحديث النبوي الشريف والكتب السماوية والرسل كالنبي مُحَمَّد ﷺ، وسيدنا آدم وعيسى ولوط وموسى وسليمان عليهم الصلاة والسّلام .

1.1.3. استلهام النصوص القرآنية :

مثل المعين القرآني محورا دلاليا ومصدرا إيحائيا أنهل منها الشعراء المعاصرون ما ينير درب الكلمات والمعاني، ويثبت روح التجديد فيها، وقد أعتبر" النص القرآني مصدراً هاماً من مصادر التعبير الشعري وتكثيف الدلالة وإثرائها بالرموز الخصبة، فقد تأثر الشعراء الفلسطينيون بأسلوب القرآن الكريم، حيث استثمر هؤلاء الشعراء ثقافتهم الدينية بشتى الطرق التي تناسب تجاربهم ورأيتهم"[1] فقد استطاع الشعراء الرواد خلق صياغات جديدة ومعاني غير مستهلكة كفيلة برسم معالم المعاناة والأحاسيس المتضاربة، وقد أثرى درويش مادته الشعرية من هذا المعين من جوانب مختلفة ، إذ تنوعت أوجه توظيفها لها سواء بشكل ضمني دون الإحالة على آية معينة أو إدماجها بطريقة متفاعلة مع الكلام الشعري ، أو استثمار ملامح شخصية الدينية بما يخدم الموقف الشعري ، مع إبراز الدلائل والقرائن الغوية والمعجمية .

ولعل أبرز اقتباساته تجلت في استثمار القصة الدينية ونحن نعلم أن القصة باعتمادها على الشخصيات في تحريك الأحداث وخلق الصراع، كذلك ملائمتها لخلق الأبعاد الرمزية التي تخدم المرامي الشعرية، ومثالية هذا الشخصيات المتناص معها تتناسب مع المساعي المثالية للإنسان الفلسطيني في تحقيق أهدافه.

ولعل أبرز مرامي التناص من القرآن هو الخروج بغاية الشاعر الشعرية من الدائرة الفردية إلى الإنسانية، كما أنه يحقق اقتصاداً لفظياً وغنًى أسلوبياً ، وبذلك يواجهنا عنوان الديوان لافتا يشد إليه المتلقي إلى عوالم التأويل لتلمس مغاليق النص الكبرى المقصية إلى دلالالته ومراميه، ينفتح على نص قرآني حاضر عند حامل القرآن وغير حامله، محيلاً إلى قصّة استغرقت من الزمن مددا قلبها في أحوال عدة متناقضة ، فمن الفقد والفجيعة إلى

---

[1] أبوعلي نبيل ، في نقد الأدب الفلسطيني ، ط1، منشورات إتحاد الكتّاب الفلسطينيين. غزة، 2001، ص116.

الأسر والمحنة ثم النبوة والتكريم فإلى العزة والكرامة والسلطة ، وفي ظل ذلك تحقق نبوءة يسترفد منها النص الشعري هذا الديوان منذ أن وسمه الشاعر "بأحدى عشر كوكبًا".

ولعل هذا ما يتيحه تعالق النص مع الآية القرآنية من سورة يوسف ، وهي خطاب من ابن إلى والده قاصاً لرؤياه، هذه القصة التي احتفى بها الشعر العربي وافتتن بها الشعراء كونها "تحمل سحراً للأديب العربي الحديث الذي شغف بتوظيف النص القرآني لأنه شكل جزءا أساسا من المخزون الثقافي الجمعي للقارئ العربي ، ويمد نصه بطريقة تعبيرية هائلة"[1] وهي تعبر عن الواقع والذات والحلم والمعاناة ، وتثري تأويل الواقع الفلسطيني خاصة بكل ما يحمله من أبعاد.

فالتناص مع هذه الآية يصنع توَّحدًا مشحوناً بالدلالات والرؤى العميقة، ويحيط النص بوشائج من شأنها توجيه المتلقي إلى عمقه، فالشعر الحقيقي هو ما شمل الحقيقة والخيال في ظل الواقع فالمتلقي "وهو يستقبل لغة القصيدة الحديثة لا يراها حاملا للمعنى فقط ، بل يتوقع منها غالبا وظيفة إضافية: أن تحاكي شيئاً ما ، سواء أكان هذا الشيء واقعاً أم واقعة أم حياة ، والقضّية بالنسبة لمعظم الجمهور ليست تجربة لغوية ورؤيوية مكتفية بذاتها بل محاكاة للحياة خارج النص غالباً ، واقتراب من تفاصيل ذلك الواقع غير النصي اقتراباً يطمح إلى المماثلة أو التطابق، فكان الشاعر تجسيدًا لصراع بين قطبين :أن يحكم صلته بالواقع من جهة وأن يحوله من جهة أخرى إلى واقعة نصية أو لسانية تستمد مبررها من وجودها في حد ذاته ، ومن مناخها اللفظي والبنيوي الذي وجدت فيه واشتبكت مع مكوناته"[2] ، وهذا الاشتباك حقيقة ثرة في الواقعة التناصية .

إذ يأخذنا اليقين أن درويش يتقاطع مع مضامين سورة يوسف كونها حاضرة في ذاكرته كموروث ديني وثقافي لها نفس الغيواية كالتي مثلتها على باقي إنتاج الشعراء، والحقيقة أن ملامح التماس كثيرة سواءً كانت جليلة أو خفية بين الشاعر والقصة، فالخيانة والخذلان تشظي الحلم وشائكية الدرب والمصير المجهول مثلت أهم القواسم المشتركة، ولعل

---

(1) جمال مباركي ، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع الثقافة ، الجزائر2003، ص173.

(2) علي جعفر العلاّق ، الشعر والتلقي دراسة نقدية، ص85.

المشتركات اللفظية في الديوان ما حقق ذلك مثل: الحلم، أخونا، يوسف، القميص، وذلك في مواضع متفرقة في المتن الشعري.

فالتناص مع هذه الآية يصنع توحدًا يومئ إلى دالٍ رئيسي [الخيانة] ، وخذلان الإخوة يوسف/ الفلسطيني والمحاولات المتكررة في إغاثة النفس في ظل التفكر والنكران ، والكواكب الشعرية الإحدى عشر ترصد محطات الخيانة ، وهذا باديّ وجلي في مضامينها ودوالها ، إذ لا تكاد تبتعد عن دلالة الخيانة المتسربلة بمعاني اليأس والمرارة ودلالات الانتهاء والنهاية والرحيل والفقد ، ولذلك رأينا أنه بالضرورة بما كان أن نستقصي هذه الدلالات .

أن التجارب الجديدة والمتنوعة التي يخوضها الشاعر والخطوب التي تعترض حياته تستدعي منه التجديد والبحث الدائم والدؤوب عن معاني أكثر غنىً واتساعاً ، لذلك مثل المعين القرآني مصدراً هاماً لتذليل وفك هذه المعضلات اللغوية التعبيرية .

والمعروف أن هذا الاغتراف اللغوي المعنوي واللفظي من القرآن الكريم يسمى اقتباسا وقد عرف عند الشعراء على طرقٍ ، فإما الأخذ الكامل لبعض الآيات أو جمل منها والتحوير في جانب منها ، بالحذف أو التقديم والتأخير والترتيب المغاير لها ، اقتباس معنى مع التدليل بدال عليه ، وهذا يخضع للوزن والمقام الشعري المقصود والمبتغى.

ومتابعتنا لديوان "أحد عشر كوكبًا" رأينا أنه مذهب درويش في استرفاد المعاني القرآنية تارة باقتباس كامل للآية وتارة الاكتفاء بالمعنى خاصة فيما تعلق الشأن بقصص الأنبياء وبذلك تقابلنا عتبة الديوان "أحد عشر كوكبًا" المسترفدة من سورة يوسف قوله لأبيه قاصا لرؤياه: «**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ (4) قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ (5)** »[1] مستحضراً موضوع المكيدة التي وقعت ليوسف عليه السّلام مع إخوته وهذا الحدث الذي يستثمره الشاعر ويرمي إليه تحت ضلال معاهدة أسلو.

[1] سورة يوسف.الأية 4- 5 .

في المسّاء الأخير على هذه الأرض:

في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا/ نعد الضلوع التي سوف نحملها معنا/ والضلوع التي سوف نتركها هاهنا / لا نجد الوقت كي ننتهي/ المكان مع ليتصيف الهباء/ زمان قديم يتسلم هذا الزمان الجديد/ مفاتيح أبوابنا/ الأذان الأخير/ هذا الحصار الطويل/ ادخلوها لنخرج منها/ سنبحث عن تاريخنا[1].

كيف أكتب فوق السّحاب؟ :

كيف أكتب فوق السّحاب وصية أهلي / وأهلي يتركون الزمان / وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها / أهلي يخونون أهلي[2].

لي خلف السّماء سماء:

لي خلف السّماء سماء لأرجع / أعرف أني سأخرج من رايتي / طائر لا يحط على شجرٍ في الحديقة / سوف أخرج من كل جلدي ، ومن لغتي / سأخرج من شجر اللوز / مرّ الغريب / سأخرج بعد قليل من تجاعيد وقتي[3].

أنا واحد من ملوك النهاية:

...وأنا واحد من ملوك النهاية / أقفز عن فرسي في الشتاء الأخير / أنا زفرة العربي الأخير / لا حبَّ يشفع لي مذ قبلت معاهدة التيه / لم يبقى لي حاضر[4].

ذات يوم سأجلس فوق الرصيف:

ذات يوم سأجلس فوق الرصيف / رصيف الغريبة م عاينتني لأولد ثانية / مرّ الخريف عليّ ولم انتبه / وتاريخنا مرّ فوق الرصيف[5].

للحقيقة وجهان والثلج أسود:

---

(1) الديوان ص7- 8.

(2) الديوان ص9- 10 .

(3) الديوان ص11- 12 .

(4) الديوان ص13-14 .

(5) الديوان ص15- 16.

للحقيقة وجهان والثلج أسود فوق مدينتنا/لم نعد قادرين على اليأس أكثر من يئسنا/ النهاية تمشي إلى السور واثقة من خطاها/ من سينزل أعلامنا/ من سينزل أسماءنا عن هويتنا/ من سوف يزرع فينا خطبة التيه/ فلنسلم مفاتيح فردوسنا/ رسول السّلام / أحمل النعش كي يحفظ العرش/ فلماذا تطيل النهاية؟[1].

من أنا بعد ليل الغريبة؟:

من أنا بعد ليل الغريبة؟ انهض من حلمي/خائفا من غموض النهار ، خائفا من مروري على عالم لم يعد عالمي/ أيها اليأس كن رحمة/ أيها الموت كن نعمة للغريب/ واقع لم يعد واقعا/ شارعا لم يعد شارعا / لا أستطيع الرجوع إلى إخوتي قرب نخلة بيتي القديم / ولا استطيع النزول على قاع هويتي[2].

كن لجيتارتي وتراً أيها الماء:

كن لجيتارتي وتراً أيها الماء/ قد وصل الفاتحون/ ومضى الفاتحون القدامى/ من الصعب أن أتذكر وجهي/ فكن أنت ذاكرتي/ لا صقر في راية الأهل/ سأعرف أني هلكت و أني هلكت و أني تركت هنا خيرّ ما في ماضيَّ[3]

في الرحيل الكبيّر أحبّك أكثر:

في الرحيل الكبيّر أحبّك أكثر عما قليل/ تقفلين المدينة/ لا درب يحملني لكن قلبي ثقيل/ فاتركيه هنا حول بيتك يعوي ويبكي الزمان الجميل/ ليس لي وطن غيره[4].

لا أريد من الحب غير البداية:

لا أريد من الحب غير البداية ، يرفوا الحمام/ أترك الفل في المركزية/ أترك قلبي الصغير في خزانة أمي/ أترك حلمي في الماء يضحك/ قليل من الأرض لكي نلتقي[5].

---

(1) الديوان ص17- 18.

(2) الديوان ص19- 20.

(3) الديوان ص 21- 22.

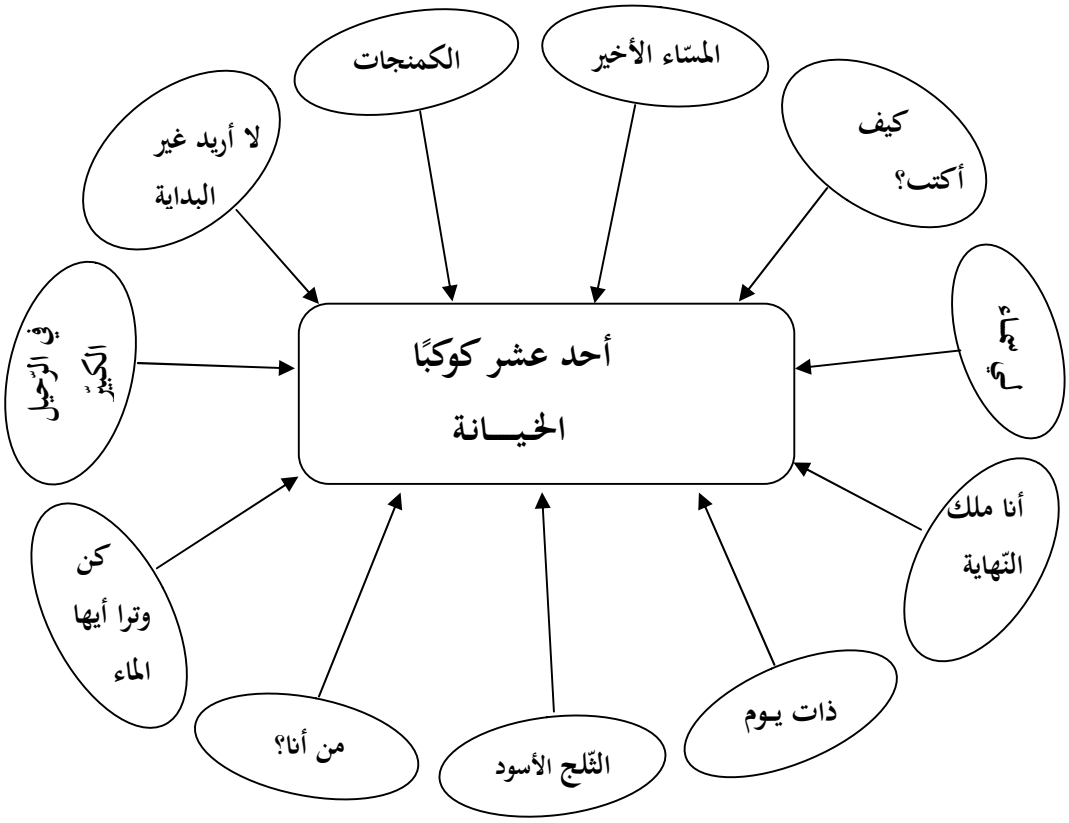
(4) الديوان ص23- 24 .

(5) الديوان ص25- 26 .

الكـمنجــات :

الكمنجات تبكي مع الفجر الذاهبين إلى الأندلس/ الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس/ الكمنجات تبكي على ضائع لا يعود/ الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود[1] .

وهذه الجولة أتاحت لنا رصد الخطوط المتوازية معنى مع الخيانة كدالٍ رئيسي ضارب بأطنابه في هذه الكويكبات الإحدى عشر، ويمكن كذلك التمثيل له كالأتي:



ونرى أن هذه المضامين تعبر ضمنا عما ترتب من فعل الخيانة من مأساوية وافتقاد وحزن وألم، وهو ما يرى الشاعر أنه سيواجهه بعد المعاهدة غير أنه يعلن رغم ذلك أساس مقدس تنبثق منه الأشياء، وأصلٌ ثابت لا ينقضي يحمله الدم وتزهر به الروح مردداً أنه "ليس لي وطن غيره" ، "وقليل من الأرض يكفي" ،"ووطن قد يعود" .

---

(1) الديوان: ص27- 28 .

ويبقى الحلم شفيقاً بالوطن يفزعه الفقد وسوداوية المصير، فتجد الشاعر يسترفد كلمتي الفردوس والجنة بوصفهما لفظتين قرآنيتين ، مبتغيا دلالتهما ذاتها الكامنة في النعيم والخيرات والسلام والطمأنينة والفوز بوصفهما يمثلان المفازة والجزاء الطيب والخلود في ذلك كله، وهو أمام هذه الخيانة يفقد كل ذلك:

لمْ نَسْتَطِعْ أنْ نفكَّ الحصار
فَلنُسلِّم مفاتيح فردوسنا لرسول السّلام[1]

وبمعنى الفقد كذلك يسترفد دال الجنة في قوله :

أَنَا آدم الجنتين ، فقدتهما مرتين
فَاطْردوني على مهل
تحت زيتونتي[2].

هذا النعيم الذي يفارقه الشاعر بكل انهزامية ورضوخ يتقاطع مع حادثة خروج سيدنا آدم من الجنة ، ويستحضر قوله تعالى: « **وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلا تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ** »[3] وقوله تعالى: « **قَالَ اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأرض مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ** »[4] وقوله كذلك: « **فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِن هَذَا عَدُوٌّ لَّكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْقَى**» [5].

وتبدو واضحة هنا أن دلالة الجنة تعني " الوطن" الذي يراه الشاعر فُقد للمرة الثانية بموجب معاهدة أسلو راضياً أو غير راضٍ مستسلماً للنهاية التي لابد منها ، مودعاً أشياء

---

(1) الديوان: ص18 .
(2) الديوان: ص12 .
(3) سورة الأعراف. الآية 19.
(4) سورة الأعراف . الآية 24.
(5) سورة طه . الآية 117.

عزيزة في أرضٍ حبيبة ويواجه مصيراً وواقعاً مختلفاً ومجهولاً ، ومثلما ضيع أدم جنته وطمأنينته وامتيازاته فيها ضاعت جنة الشاعر .

وبهذا النفس المفجوع والمصبوغ بالارتداد للماضي وفيه يتحول الشاعر لمتأمل عاطفي تتغذى حياته العاطفية من الحنين في ارتباك بين الزمن ولحظة الإبداع ، ولحظة رؤيوية يطل على بعض تفاصيل القادم حيث تطغى الأفعال المقترنة بالسِّين ونون ، والتي تدل على اقتران المضارع بالاستقبال وزمنيا على المستقبل القريب أو البعيد (وفي البداية والختام تمسك بالمكان/ الأرض) على مثل: أعرف أنني سأخرج من رايتي/ سوف أخرج من جلدي ، لغتي/ سوف يهبط بعض الكلام/ سوف يسكن غرفة نومي/ سأخرج من شجر اللوز/ سأخرج بعد قليل من تجاعيد وقتي .

وهذه الدوال المقترنة بالسّين أو سوف، تحمل اليقين بحقيقة الخروج كحادثة لا تنفصل عن ذاته تستدعيها "مجموعة من العناصر المترابطة والمتداخلة التي تصوغها بصيرة الشاعر لتصور خبرته تجاه حدثٍ نفسي أو كوني ، تجاه حدث لا تزال نفسه تنفعل به مما يجعل الإحساسات تتدفق في تلك النفس منبعثة من الواقع الذي لا ينفصل عن الذات الشاعرة"[1] فخلقت معادلاً موضوعياً يبث بعض الخطوط الرفيعة للإفصاح عن جوانيته، فدرويش خرج من أرضه مسقط رأسه في 1948 تاركاً قريته وأرضه ثم من فلسطين كاملة نحو بيروت ثم خروجه من بيروت 1982 والتي مثلت له وطنا أو بعض وطن.

وفي البداية والختام تمسك بالمكان/الأرض والذي يتجلى في العنوان تعززه لام الملكية وتقوية أنا المتكلم وسيطرته سيطرة تامة على الخطاب لتوجيه الدلالة إلى ضرورة خلق انبثاق شعري موازي لخروج آدم عليه السّلام الحزين من الجنة، فيحلو للشاعر الموت إذا كان في ظل شجرة الزيتون :" أقتلوني على عجل ، تحت زيتونتي"

فسطوة أنا المتكلم أقام علاقته على إثبات صيغة تتفق وظروف التناص، إذ صبغ المشهد ببعد مأساوي وأحال على المصير المحتوم يهون بموجبه الموت، ويكون قد تحقق التوسع الدلالي الذي سعى إليه وتمكن المتلقي تمثل ما تفيض به نفسه وعوالمه الداخلية

---

[1] ينظر شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة ط7، 1988، ص153.

والخارجية والنفسية والاجتماعية، وتتراص مشاعر المرارة والحزن التي يتجرعا بسبب هذا الفقد التي يفصح عنها هذا المشهد المتقاطع مع القصص القرآني، وهذا مايجعل بعض المفردات تشي بالدلالة القرآنية فيستظل النص أو المقطع الشعري بظلال وارقة الدلالات سخية المعاني فالدوال المذكورة أنفاً والمتقاطعة مع النص القرآني الغائب المتسللة منه رغبة الشاعر في التعبير عن نفسه وشعبه .

وتنبثق رمزية الحادثة حسب ما استضاء في خلدنا من معاني المتواليات الشعرية أن ملك بلقيس أنار لها دنياها المظلمة بهدي التوحيد، بينما ملك درويش ملك الاحتضار أهداه "معاهدة التيه"وشيعه جثة هامدة في دهاليز اليأس والانسحاب والاستسلام وتوشح عالمه السّواد ، فإذا انبهرت بلقيس بمنظر الماء يعلوه سطح أملس زجاجي قمرد يشف عمّا أسفله، فالشاعر لا يصدق أن المياه قد تتحول إلى مرايا وهذا في أرض المعجزات، فالحقيقة أمامه مزيفة مفضوحة لأن ملكه أهداه الزفرة الأخيرة، فالمسيرتين طريق واحدٌ ومصير مختلف ينثني على شعور بالضعف والضياع .

وفطنة درويش وذائقته الفنية الثرة تجعله لا يخضع لمحاكاة الأشياء أو المعاني إنما يبدعها منطلقا من أحاسيسه ومعاناته المتأرجحة بين الفردانية والجماعية، فهو يحاول اقتناص الإيحاءات التي من شأنها إثراء النص الحاضر، وبهذه الخاصية يتراءى لنا استرفاده معنى قرآنياً آخر تكشف عنه الملاحظة المتأنية والمتأملة في قصيدته "كيف أكتب فوق السّحاب ؟"، إذ يومئ السطر الثالث إلى قوله تعالى:« **إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا** » [1] مع أسطر درويش :

كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السّحاب وَصِيَّةَ أَهْلي ؟ وَأَهْلي.
يَتْرُكونَ الزَّمان كَمَا يَتْرُكُونَ مَعَاطِفُهُمْ في الْبُيوتِ ، وَأَهْلي.

[1] سورة النمل ، الآية 34.

فحضور مفردات بذاتها مثل:"صقلت – تعبر امرأتي – حافية – المياه مرايا " تستحضر النص الغائب ودلالاتها القرآنية " فالمفردة قبل التركيب لا يختص بها أحد دون آخر وإنما تأتي المفردة في تركيب أولا ، ثم دخول التركيب في سياق ثانيا "[1]

كلما شَيَّدُوا قَلْعةً هَدَمُوهَا لِكَيْ يَرْفَعوا فَوْقَها

خَيْمَةً لِلْحَنِينِ إلى أوّل النَّخْلِ .أهْلي يَخُنونَ أهْلي [2]

فاللفظ القرآني " **أفْسَدُوهَا** " بما يحمله من دلالات الإفساد والعبث بفضل السطوة والقوة بيد الملوك خاصة إذا كانوا ظالمين ، فإذا كانت الآية في مؤداها الحقيقي رسالة تنبيه وتحذير من هذه السطوة والمهانة التي قد تقع، فإيحائها القائم في السطر الشعري رسالة شكوى وتظلم من الشاعر في مواجهة الخيانة وانكسارات الأمة وملكها وانسحابهم أمام التحديات.

ولعل ما يكثف الإحساس ويثير الشعور هو مواجهة الشاعر هذه الأزمة ببنية طلبية استفهامية والتي تقضي جهل المتحدث لأمر معين يحاول فهمه، يتزايد هذا متصدرا عتبة النص في خطوة لإشراك المتلقي هذا الهم الذي يتزايد توتراً في تكراره في افتتاحية المقطع وتتضاعف هذه الفجيعة باعدت الممكن فكيف يُكتب فوق السّحاب ؟ .

والحقيقة أن التناص "باعتباره خبرة مشتركة بين الشاعر وجمهوره، فإن القصيدة حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات فإنها تفتح ميراثاً وجدانياً ومعرفياً مشتركا بين الشاعر والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها [3].

فهذا الظل القرآني الطفيف يتماهى مع مبتغى الشاعر ويحقق المشترك في التقاطعات الآتية:

أهْلي يَتْرُكونَ الزَّمَان كَما يَتْرُكون مَعَاطِفَهُمْ فِي الْبُيوتِ .

---

(1) أحمد جبر شعث ، جماليات التّناص في شعر مُحَّد عفيفي مطر ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأقصى غزة .ص54

(2) الديوان: كيف أكتب فوق السّحاب. ص9.

(3) علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي .ص83 .

أهْلي كلما شَيَّدوا قَلِعَةً هَدَمُوها لِكَيْ يَرْفَعُوا فَوْقَها خَيْمَةً للْحَنِينِ .
أهْلي يَخُونونَ أهْلي .

ولعلنا نجد ملامح أخرى لها في موضع آخر من الديوان في " أنا واحد من ملوك النهاية " يسرد حكاية النهاية في أعلى منازلها مستلهما حضور الملكة بلقيس إلى سيدنا سليمان وقد انبهرت بملكه وهندسة معماره، حتى أنها لم تدرك أن ما تمشي فوقه زجاج وليس ماء مصداقاً لقوله تعالى:« **قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ** » [1] والدال الذي أخذنا إلى هذا الاعتقاد بأن الشاعر يتناص مع قصة بلقيس قوله :

أني صَقَلْتُ رُخَامَ الْكَلامِ لِتَعْبُرَ امْرَأتي
بُقَعَ الضَّوْءِ حَافِيَةً[2] .

ثم قوله :" لَمْ أكُنْ عَاشِقا كَيْ أُصَدِقَ أن الْمِياهَ مَرَايا ".

والتقاطع الذي يحدث أيضا مع المشهدين القرآني والشعري، الأحداث التي تدور في بلاط الملوك وهم الملكة بلقيس والنبي الملك سليمان والملك الشاعر والملك أمير قشتالة آخر حكامها، قاصداً إلى عرض نهاية بوجهين متناقضين:

[1] سورة النمل . الآية 44.
[2] الديوان: أنا واحدٌ من ملوك النّهاية. ص13 .

وقد استثمر الشاعر ما كان واقعيا في السياق القرآني وما هو واقع أيضا في سياقه الشعري الحقيقي .

ونجد تناصا آخر في قصيدة "خطبة الهندي الأحمر" في قول الشاعر:" لَكُمْ رَبُكمْ وَلنا رَبُنا ، وَلَكُمْ دِينُكمْ وَلنا دِيْنُنَا "[1] مشكلا تقاطعا بصفة جلية ومباشرة مع قوله عز وجل : « لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ » [2] عارضا حدود كل طرف في هذا النزاع الأبدي بين المحتلَ والمحتلِ والمستوطِن والمستوطنَ .

ويعرض لنا تناصا آخر في قوله:

يُعِدْنَ إلينا هِباتِ الطَّبيعةِ – تاريخُنا كان تاريخَها. كان لِلْوَقْتِ

وَقتٌ لِنولَدَ فيها ونَرْجِعَ مِنْها إلَيْها: نُعيدُ إلى الأرض أرْواحَها [3] .

يحيلنا إلى الآية الكريمة " مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى "[4] يضع درويش مرة أخرى التأكيد على قدسية الأرض التي يتلبس حبها كل ما ومن عليها:

هَذِهِ الأرْضُ جَدَّتُنا

مُقَدَّسةٌ كلهَا ، حَجَراً حَجَراً ، هَذِه الأرْضُ كُوخٌ

لآلِهَةٍ سَكَنَتْ مَعَنا ، نَجْمَةً نَجْمَةً ، وَأضاءَت لَنا

لَيالِي الصَّلاةِ ... مَشينَا حُفاة لنَلمُسَ رُوحَ الْحَصى[5]

وتصبح امتدادا وأصلاً ثابتاً وعشقاً متبادلاً تسقيه الدماء " أتعلم أن الغزالة لا تأكل العشب إن مسَّه دمنا ؟".

---

[1] الديوان: لا أريد من الحب غير البداية. ص36 .

[2] سورة الكافرون . الآية 6

[3] الديوان.خطبة الهنديّ الأحمر. ص40 .

[4] سورة طه. الآية 55.

[5] الديوان: خطبة الهنديّ الأحمر. ص40 .

وأيا كان الأمر فإن متابعة تجليات التناص في النصوص الإبداعية لا تكتمل أهميتها دون الإفصاح والعمل على تحليل تعالقاتها مع نصوص المصادر وكشفها ، فليس الغرض من التناص الكشف فقط عن مصادر الثأر وعلاقاته، وإنما إضافة إلى هذا تأويل النص[1] .

وفي قصيدة "حجر كنعاني في البحر الميّت" يستضيء بناؤها على القصص القرآني ويسترفد سيرَّ بعض الأنبياء معلنا قرابتهم إليه:

الأنبياء جَمِيعُـهمْ أهْلي ، وَلَكـنّ السّماء بَعِيـدةّ
عَـن أرْضِـها ، وَأنا بَعِيـدٌ عَـن كَلامِـي ...

ونحن نعلم أن فلسطين أرض الأنبياء ومهبط الرسالات

إذ أمعنا النظر فإن الشاعر يتأمل بعين الفنان ويراقب بعين المفكر والفيلسوف حتى لا ينفصل عن حركة التطور في المجتمع وتناقضاته الداخلية التي لا تتوقف ، إذ على الشاعر يتقن التعامل مع هذه المتناقضات الجديدة ، وأن يستوعب أبعادها خصائصها الجوهرية ويجد الحلول الممكنة لمشكلاتها .

فواقع الأمة تتداعى إليه الأكلة كما تتداعى إلى قصعتها، فواقع الأمة مليء بالصراع وواجب الأديب أن يصارع مع أمته فيكون أدبه تصوراً اجتماعياً من ناحية وإنسانياً من أخرى[2].

في هذا الاتصال سيشعر الشاعر معنى الحياة الحقيقي وفي ذلك منطلقا نحو مدى أوسع وأكثر رحابة تتيحه اللغة بكيانها الحاضر في مخيلة الشاعر وبما تحمله من طاقات إيحائية متمكنة يغذيها الارتداد إلى خارجها أو خارج النص، وهذه الطاقة المتفجرة إنما يمنحها النص القرآني وتتفاعل مع النص الشعري إذ يقول:

...أسْمَاؤُنا شَجَرةٌ مِنْ كَلامِ الإلهِ ، وَطَيْرٌ تُحَلِّقُ أعْلى
مِنْ الْبُنْدُقِيَّةِ . لا تَقْطَعُوا شَجَرَ الاسْمِ يا أيُّهَا الْقَادِمون
مِنَ الْبَحْرِ حَرْبًا ، وَلا تَنْفُثوا حَيْلَكُمْ لَهَبا في السُّهول

---

[1] حسن حماد، تداخل النّصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،1997.

[2] ينظر شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، ص192.

لكُمْ رَبُّكُمْ وَلَنا رَبُّنا ، وَلَكُمْ دِينُكمْ وَلَنا دِينُنا [1]

ويبدو السطر الأخير متناصا بوضوح مع قوله تعالى:« لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ » [2] والسياق القرآني يفصل بين طائفتين مختلفتين في الإخلاص والعبادة ، والأصل في السورة هو تبرأ من عمل الكافرين ظاهراً وباطناً [3]، والخطاب هنا يفضي عن جدل عقائدي صريح ومفصول فيه عارضا حدود كل طرف في هذا النزاع الأبدي بين المحتل والمحتل والمستوطنين والمستوطنين وهو بقعة الضوء التي أنارت وامتدت إلى بضع أسطر سابقة ولاحقة في القصيدة ، وفي الحقيقة فإن تقابل الخطاب هذا الذي يفرض وجود طرفين متقابلين مختلفين متصارعين سيطر على فحوى النص.

وسياق الآية والسورة ككل ينصهر في حدود تناصية كثيرة تجعلها نصاً غائباً لكنه مسيطر في ذات الوقت ، فالهنود الحمر قبيلة متمسكة بعادتها وتقاليدها ومعتقداتها وأرضها والرجل الأبيض الذي هو سفير الحضارة ومتمسك أيضاً بدعاوي التمدن والتطوير، وفي ظل ذلك يندس الديني بالسياسي وتظل الأرض مربط الصراع ، وبالعودة إلى التفسير فالسورة في أصلها رد على واقع المفاوضات الحاصلة بين النبي مُحَمَّد ﷺ وكفار قريش .

ونقطة أخرى يقع فيها التناص وهي البنية الخطابية التي تعزز الجانب الانفعالي والنفسي والإيقاعي بوعي كبير من الشاعر محققا الإثارة والإقناع في التنويع بين الضمائر من المخاطب إلى المفرد إلى جماعة المتكلم ثم جماعة المخاطب إلى جماعة المتكلم هذا من جهة، ومن جهة أخرى التنويع في البنية الأسلوبية بين الإنشاء والخبر، وهذه ميزة شعرية تتيح للشاعر الألق، وجعفر العلاق يعتبرها شباك الغواية التي يدركها الشاعر الحديث حين يتمتع بيقظة جمالية عالية فإنه يحاول الجمهور وتغذية فضوله بأساليب شتى أن التلاعب باتساق الجمل الشعرية والتنويع المرهف في نظام التصفية والتنقل بين الخبر والإنشاء ، كل ذلك يتيح للقصيدة حداً عالياً من الإثارة والجدة [4]، والتي تستدرج المتلقي إلى نسيجها ، فينصهر في

---

(1) الديوان : خطبة الهندي الأحمر. ص35-36 .

(2) سورة الكافرون . الآية رقم 6 .

(3) تفسير سور الكافرون تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان ، عبد الرحمان ناصر السعدي. ص936.

(4) علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي .ص78.

جدل عقلي يستجيب للحس الوجداني، إذ يجتمع صيغ الأمر والنداء والنهي في السورة، كما تجتمع في الأسطر الشعرية القريبة من موضع التناص، ومن هذه التقاطعات : لنا ما لنا / لنا مالكم / لكم مالكم / خذ ما تريد / أترك لنا / خذ ذهب الأرض / أترك لنا الأرض / لا تقطعوا / يا أيها القادمون .

إن هذه القصيدة تقتبس من روح درويش إنسانيته وذاتيته وروحانيته وأحاسيسه الشفيفة وتعلقه بالأرض وحب الطبيعة، وتقتبس بكائية الشعوب والأرض السليبة ، مؤكداً قدسية الأرض التي يتلبس حبها كل ما ومن عليها :

هَذِه الأرْض جَدَّتُنا .
مُقَدَّسةٌ كلها. حَجَرا حَجَرا ، هَذِه الأرْضُ كُوخٌ
لآلِهةٍ سَكَنَتْ مَعَنا . نَجْمةً .نَجْمةً وَأضاءَت لَنا .
لَيالي الصَّلاةِ... مَشَينا حُفاةً لِنَلْمُسَ رُوحَ الْحَصى[1] .

إنما هو تأكيد على الهوية والانتماء والملكية :

... كان لِلْوَقْتِ .
وَقْتٌ لِنولَدَ فيها ونَرْجِعَ مِنْها إِلَيْها : نَعِيدُ إلى الأرْضِ أرْواحَها.[2]

يحيلنا إلى الآية الكريمة « **مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى** »[3] ومنها يسترفد الشاعر جزءاً من الآية مستبدلاً كلمة "فيها خلقناكم ونعيدكم" بـ "نولد ونرجع منها وإليها " فمنطق الآية يستلزم الإرادة المطلقة والخلق والبعث ، والمنطق الشعري يستلزم الدفاع والتشبث بالأرض لأنها امتداد وأصل ثابت وعشق متبادل تسقيه الدماء :" أتعْلمْ أن الغَزالة لا تَأكلْ كُل العُشْب إن مَسَهُ دَمُنَّا ؟"، إن أهم دلالة في هذه الآية ارتكز عليها درويش هي الانتماء .

---

[1] الديوان: خطبة الهندي الأحمر .ص40 .

[2] الديوان: خطبة الهندي الأحمر .ص40 .

[3] سورة طه ، الآية 55.

وأياً كان الأمر فإن متابعة تجليات التناص في النصوص الإبداعية لا تكتمل أهميتها دون الإفصاح والعمل على تحليل تعالقاتها مع نصوص المصادر وكشفها، فليس الغرض من التناص الكشف فقط عن مصادر التأثر وعلاقاته، وإنما إضافة إلى هذا تأويل النص [1] والوقوف على ما وصفته الناقدة يمنى العيد بالمرجع الحيوي وعلاقته بالنص الأدبي "بالالتفات إلى النص الأدبي لا باعتباره مجرد شكل ، بل باعتباره شكلا دالاً فتميز النص واستقلاله في بِنية شكل، لا ينفيان علاقته بمرجع حي له ولا يتناقضان مع هذه العلاقة"[2]، هذه الأخيرة هي ما يعطي النص تداعيات المعنى إن صح التعبير، أو دلالات أوسع وأرحب، وسواء بوعي أو لاوعي من الشاعر يلقي هذا المرجع الحي ظلاله الوارفة على النص، تشيع فيه معاني محتملة ودلالات متحولة، خاصة إذا كان مرجعها الحي بقداسة وبلاغة ودقة اللفظ القرآني ولعل من هذه الظلال ما يستقي منه الشاعر في قوله:

الأنبياء جَميعُهُمْ أهْلي ، وَلَكْن السّماء بَعيدَةٌ .
عَنْ أرْضِها ، وَأنا بعيدٌ عَنْ كَلامِي...[3]

ونحن نعلم أن فلسطين أرض الأنبياء ومهبط الرسالات ومنتهى الإسراء ومبتدى المعراج، وبوابة السماء وأرض المحشر والمنشر ، فقد حفل القرآن الكريم والسنة النبوية أيما احتفاء، وقد ارتبطت قدسية هذا المكان باعتبار أرضنا مباركة بوصفها مهد الأنبياء منذ إبراهيم وداود وسليمان وعيسى وزكرياء ويحي عليهم السلام ، وهذا يتناص مع حديث النبي « **الأنبياء إِخْوة لِعَلاتٍ أُمَّهَاتُهُمْ شَتَّى ، وَدِيْنُهُمْ وَاحِد** » [4]

وبتأمل ما سبق تحيلنا الدوال الآتية:(الأنبياء ، السّماء ، الأرض) إلى كونها نقطة التقاطع مع الآية القرآنية، فدرويش يشير إلماحا في ما يسبق ويلي هذين الشطرين، إلى الانتماء للمكان بتوظيف أنا المتكلم، فيذكر الأب وهو الموضع الوحيد الذي ذكره فيه في

---

(1) حسن حماد ، تداخل النصوص في الرواية العربيّة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1997 .ص67 .

(2) مُحَّد دكروب ، يمنى العيد في مشروعها النَّقدي ، مجلة الطريق آذار مارس 1994 عدد 2. س53 .بيروت .ص165 .

(3) الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت .ص50 .

(4) صحيح البخاري ، كتاب أحاديث الأنبياء، حديث رقم 3443 ، دار ابن كثير للطباعة للنشر، دمشق ط1، 2002، ص853.

هذا الديوان، ومدينة أريحا بوصفها أقدم مدينة في التاريخ، وبكائية الأرض المسلوبة "أتعلم يا أبي ما حلّ بي؟ / حطامي، خيامي، البحر يحمل ظلي" ، ذكره لبعض معجزات الأنبياء مثل: عصا سحرية ، ريح ترفعني ، إذ المسجد الأقصى محلهم ومصلاهم وملتقاهم مع خاتم الأنبياء ﷺ ، فلفظة السماء تستدعي المعراج ، والأرض تستدعي الإسراء، وهي معجزة الرسول ﷺ ، والأنبياء تشير إلى الانتماء وصراعهم الطويل في إحقاق الحق وتثبيت رسالة التوحيد مع أقوامهم ، لأنه أقرنها بكلمة " أهلي" وفي ذلك إشارة إلى مسعى الشاعر وأمته نحو التحرر والخلاص وتطهير المقدس .

ونجده في قصيد " شتاء ريتا " يتناص مع قوله تعالى: « **الذى خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَى فِى خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِن تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِن فُطُور**»[1] واسترفاد درويش من هذه الآية يلمحُ إليه في الموضع الآتي:

لمْ يَتْرُكِ الحُرَّاسُ لي بابا لأدْخُلَ ، فَاتَّكَأْتُ على الأُفُقْ.
وَنَظَرْتُ تَحْتَ ،
نَظرْتُ فَوْقَ ،
نَظَرْتُ حَوْلَ ،
فَلَمْ أجِدْ
أُفُقًا لأنظُرَ ، لمْ أجِدْ في الضَّوْءِ إلا نَظْرَتِي
تَرْتَدُّ نَحْوي .قُلْتُ: عُودِي مَرَّةً أخْرى إليَّ ، فَقَدْ أرى
أحَدًا يحاول أن يَرَى أُفُقًا يُرَمِّمُهُ رَسُولُ[2] .

فالآية تشير إلى كمال خلق الله للسماوات وخيبة النظرة المستنقصة لهذا الكمال ، أما محل الارتكاز بينها وبين الموضع الشعرية في الدوال الآتية:(أُفقاً ، ترتد نحوي ، عودي مرة

---

(1) سورة الملك . الآية 3 و4.
(2) الديوان: شتاء ريتا .ص78- 79.

أخرى) ، وقد رسم ملامح واقعه التي تداخلت واختلطت بين الحلم والتطلع ، والأمل والنهوض رغم الخيبة وفشل المحاولة وتكرارها في تحقيق المصير .

وعطفا على ما سبق فإن التناص مع القرآن الكريم منح الديوان أفقاً أبعد بث فيه الحياة ، لأن اللغة قرآن تنبجس فيه الألفاظ ومدلولاتها وطاقاتها الموحية التي تتقد إذا استمدت بعض ذلك من مصادر متميزة لأن " أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه ، ذلك أن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به "[1] لذلك كانت لغة القرآن الكريم أكثرها تميزاً وتفرداً تستفيض على لغة الشعر بعض ذلك الفيض .

2.1.3. التناصية مع الكتب السماوية(التوراة ، الإنجيل)

تستضيء النصوص الأدبية والشعرية بهالات النصوص الغائبة محتفية بدلالاتها ومشرئبة لاقتباساتها ، وتحقيق انجازات جمالية في مضمار السياق الشعري لتحتضن في شباكها الإشباع والإبهار والإمتاع، فالتناص إذن "ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها في الوقت نفسه "[2] وفي ذلك ارتكاز محوري على ذاكرة الشاعر، ورصيده الثقافي ورحابة أفقه بما يحويه من قناعات وتوجهات، والتي يرى رولان بارت أنها تراكمات وطبقات جيولوجية مترسبة مشكلة لهذه النصوص التي تعتمد "على عصور ترسبت فيها تناصيا الواحد عقد الآخر دون وعي منه أو من مؤلفه ، تحول الكثير من الترسبات على مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية يصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تصور أن ثمة مصادر محددة لها، فقد ذابت هذه المصادر كلية في الأنا التي تتعامل مع النص"[3]، فكلما انفتحت الذاكرة على أصداء المخزون المتنوع والمتشعب حققت نتاجا إبداعياً متميزاً.

---

(1) محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ص408 .

(2) صبري حافظ ، التّناص وإشارة العمل الأدبي ، مجلة عيون المقالات ، المغرب ،ع2، ص92.

(3) علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية .دار الشروق عمان 2002.ص53.

حيث يتبدى هذا واضحا في نتاج درويش الشعري بصفة جلية وفي عمله هذا قيد الدراسة، إذ تعود بدايات توظيفه للمثيولوجيا الدينية منذ بداياته في مجموعة عاشق من فلسطين 1966 ، ومرد هذا التنوع الجلي إلى نشأته في مجتمع يحتضن مذاهب وديانات متعددة ومزيجا مختلطا من الثقافات، إذ لثقافة المحتل اليهودي أيضا أثر في ذلك ، وقد صرح بذلك في لقاء له مع عبده وزان في صحيفة المستقبل:"في البداية درست في الأرض المحتلة، وكانت بعض أسفار التوراة مقررة في البرنامج باللغة العبرية ودرستها حينذاك ، لكنني لا أنظر إلى التوراة نظرة دينية، أقرها كعمل أدبي وليس دينياً أو تاريخياً حتى أن المؤرخين اليهود الجادين لا يقبلون أن تكون التوراة مرجعاً تاريخياً أو لأقل إنني أنظر إلى الجانب الأدبي في التوراة ، وهناك ثلاثة أسفار مملوءة بالشعر وتعبر عن خبرة إنسانية عالية وهي:سفر أيوب سفر الجامعة ونشيد الإنشاد "[1] ومثلما انفتح نص درويش على القرآن الكريم انفتح على النصوص الدينية المسيحية والتوراتية لتكثيف المعنى المكتنز فيها وصياغة حكاية مستنبطة من نتاج جمعي ، وهو أيضا رافد التفت إليه العديد من شعراء الحداثة أو من يسمون أتباع الحساسية الجديدة خاصة في عصر النهضة ، فالتناص مع المقدس المسيحي في نصوص أدبية عربية حديثة برز في عصر النهضة العربية الحديثة و مرجعه الطبعات المعربة الحديثة للكتاب المقدس، وإن بداية التوظيف جاءت عند أدباء مسيحيين عرب من بلاد الشام(سوريا ولبنان تحديدا) ،حيث أنجز التعريب وحيث انتعشت حركة نهضة فكرية وأدبية شكل المسيحيون العرب أحد أهم أعمدتها الهامة "[2] .

إذ تمكنت هذه النصوص من إقامة علاقاتها الخاصة التي تنامت وأصبح لها وجودها في أطر رؤيته الشعرية والنصية والفنية والأيدلوجية التي تموج فيه ، فهو لا يتعامل معها كنصوص دينية بل أدبية ، وقد صرح في إحدى المقابلات بشأن توظيفه للتوراة في كتاباته الأدبية وكيفية قراءته للتوراة فأجاب:" بأنه لا ينظر للتوراة نظرة دينية وإنما يقرأها كعمل أدبي وليس ديني أو تاريخي، وهنا يكون قد وضع قدمه الصحيح في التعامل مع الكتاب المقدس

---

[1] ظافر مقدادي، الرمزية المثيولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان، موقع www.dorool.com آب2009.

[2] مسروجي لينا، المتناص مع الكتاب المقدس المسيحي في الأدب العربي الحديث لبلاد الشام، رسالة مجستير، لجامعة الأردنية . 2006، ص4 .

خصوصا والأديان والمثيولوجيا عموما "[1]، وعن هذا الاطلاع الواسع على نصوص الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد علق د.متري الراهب في ذكرى وفاته أنه كان "شاعراً لاهوتياً مخضرماً قرأ الكتاب المقدس بلغات عدة وترجمات كثيرة "[2]، هذا الغنى المتعدد ساهم في ارتقاء شعر درويش إلى المستوى العالمي مما جعله مقروءًا عند الجميع .

والكثير من النصوص التي استرفد منها في ديوانه هذا دوالا كثيرة دينية من الكتاب المقدس، والتي تحضر بكثرة خاصة في القصائد :خطبة الهندي الأحمر، حجر كنعاني في البحر الميت، سنختار سوفوكليس ، شتاء ريتا ، غرس للغريب.

ونراه في الأولى يحيطها بجوٍّ مصطبغ بالتأمل العميق والروحانية المنصهرة في الطبيعة ومتجلية في أسرار مظاهرها والمستوحاة من معتقدات وتقاليد الهنود الحمر وحضارتهم ، وفي ثنايا ذلك تحضر ملفوظات كتابية عديدة منها: (خبزنا ، تحيا الأناجيل ، يبقى الربّ ، الربّ أبيض ، صليب الحديد) وهي تشير إشارة واضحة إلى شخصية المسيح عليه السّلام، ونحن نعرف أنها ترمز إلى الفداء والتضحية بينما الصليب يرمز إلى العذاب والألم ، وهذه أهم الدلالات التي اتكأ عليها جلّ الشعراء في توظيفاتهم لها .

وحضورها في هذه القصائد لا يبتعد كثيراً عن ذلك فالفظة نابعة من إحساسه وتجربته الصادقين للتعبير عن قضيته الوطنية التي تدل على الصمود والثبات والتضحية في سبيل الهدف المنشود ، وهو ما أفصح عنه درويش في مقابلة صحفية نذكر منها الآتي:" لديّ كل الأسباب التي تدفعني لاعتبار المسيح صديقاً شخصياً ، أنه ابن البلد فهو من الناصرة في الجليل ثم أن رسالته بسيطة جداً ، رسالة السّلام والعدالة فهو في أمثاله القصص القصيرة ذات المدلول الأخلاقي التي ترد بشكل أكبر في الأناجيل الأربعة ، يتحدث كما لو كان شاعرا فهو في حدّ ذاته حالة شعرية يريد تدجين السجان من خلال مهامسته بل وحتى معانقته، فهو يواجه العنف بالرقة ، أنه صديق الضعفاء والمحرومين والمنعزلين وهو في هذا رمز للتسامح ولوحدة البشرية وأخيراً هو صورة المعاناة ، وبما أنه كذلك فهو يلهمنا ويمنحنا

---

[1] ظافر مقدادي ، الرمز المثيولوجي في شعر محمود درويش .

[2] د.متري الراهب ، محمود درويش والكتّاب المقدس ، www.mitraheb.org . 19 آب 2008.

الشجاعة لأن الشعب الفلسطيني اليوم هو الموضوع على الصليب بسبب سياسة الاحتلال الإسرائيلي"[1]، وفي ذلك لقاء بين الحدث الماضي واستنزاف المسيح والحدث المعاصر واستنزاف الدم الفلسطيني، في إشارة أيضا للظلم وسلب الحياة وانتهاك الأرض وهي عذابات تجرعها كذلك الهندي الأحمر في صراعه مع الرجل الأبيض فلفظة الخبز في قوله:

وَنَعْرِفُ ما هَيَّا الْمَعْدِنُ – السَّيِّدُ الْيَوْمَ مِنْ أجْلِنا
وَمِنْ اجْلِ آلِـهَةٍ لـمْ تُدافِعْ عَـنْ الْـمِـلْحِ فـي خُبْـزِنَا

وحسب معتقدات الهنود الحمر فإن الآلهة أو الروح العظمية لم تدافع عن أرواحهم وأراضيهم وتخلت عنهم ، بينما يشير الخبز إلى كينونة الحياة وإطعام المسيح أتباعه ، فقد ورد في الإنجيل معجزة تكثير الخبز التي أطعم بواسطتها حشداً من خمسة ألاف شخص من خلال تكثير خمسة أرغفة من الخبز وسمكتين [2]، ولما طلب المزيد قال: أنا هو خبز الحياة .

بينما الخمر فهي رمز لدم المسيح يقدمان قرباناً في طقوس الفصح ، وبحكم هذا التأثر الشديد بالنص المسيحي نلفيه يجسد التجربة عبر ذاته ، بكل ما تحمله من متناقضات تلخصت في وجه من أشد صراعاتها في قصيدة (شتاء ريتا) تجسد الحلم المنكسر والواقع والحبيبة العدو، والأهل والغدر "بين الإشارة والعبارة هاجسا ؟ .

تطرح القصيدة جدلية عميقة وقاسية بين الخير والشر، الطيب والقبيح ، الخائن والضحية ، وفي مقابل ذلك التضحية والفداء ، وظل التعايش الكاذب والمخدوع بين الأنا (الفلسطيني) والأخر (اليهودي) ، هذه الصراعات التي عاشها الكثير من الأنبياء في مقدمتهم عيسى عليه السّلام ممن بعثوا لبني إسرائيل.

والدوال التي سيدعمها درويش هنا وتسفر عن التناص الإنجيلي ما يأتي:"التفاحة الأولى، فأكون ثوبك في بلاد أنجبتك لتصرعك ، تكون لي حيا وميتاً ، معلقاً .

فالتفاحة إشارة للثمرة المحرمة التي أكل منها آدم وحواء وكانت سبب خرجهما من الجنة، وبسببها نزل أبو البشرية حاملا الذنب والخطيئة حسب المعتقد المسيحي ، فدلالة

---

[1] محمّد المزيودي ، ترجمة لقاء مع مجلة libération الفرنسية ، عن موقع www.pald

[2] الكتّاب المقدس انجيل يوحنا ، الإصحاح السادس ، موقع الأنبا .

الخروج هنا هي خروج الفلسطيني من أرضه ووطنه الذي فقد بسبب خطيئة الإنسان ، والخطيئة التي بسببها صلب المسيح تكفيرا للذنوب ، ومقتولا بسبب خيانة أحد تلامذته له، متمثلا في قوله: أنجتك/ لنصرعك ميتاً وحياً / معلقاً .

وفي ذلك يلح على تمسكه بالماضي:"لا ليستمد منه جانبا فنياً فحسب بل كنتيج نصاً مولداً يستمد ممارسات الإنسان الماضية وحركاته ليجسد عبرها ممارسات الإنسان في زمنية الإبداع ، سواء أكانت تلك التحركات إرادية أم لا إرادية تدخل فيها قوى خارقة ، ومن ثم تلتقي الأحداث في طبيعتها أو بواعثها أو غاياتها "[1].

هذا الماضي المستمد من عبر وحكم الأديان عامة ومن الإنجيل خاصة غير منفصل عن ذات الشاعر الذي عرف هذا التعايش الكاذب وجسدت أسطر القصيدة رغم عاطفيتها ، فإدراك الشاعر هذه الحقيقة المستحيلة أكيد وجلي في قوله:

قُلْتُ : يا ريتا أأرْحَلْ من جَديد
مادامَ لي عِنبٌ وذاكِرَةٌ ، وتَتْرُكُني الفُصولُ
بينَ الإشارَة والعِبارَة هاجِسا ؟
ماذا تَقولُ ؟
لا شَيْءَ يا ريتا ، أقلِّدُ فارِساً في أُغْنِية
عن لَعْنَةِ الحُبِّ المحاصَرِ بالمرايا....
عَنِّي ؟
وعن حُلُمَيْن فَوْق وسادَةٍ يَتَقاطعان ويَهْرُبان ، فَواحِدٌ
يَسْتَلُّ سِكِّينا وآخرُ يُودِعُ النَّايَ الوَصايا [2].

وبعد هذه الأسطر يرد المقطع الذي ورد فيه التناص مع حادثة الخروج والصلب ورمزيته على الصمود والثبات والاستمرارية في درب النضال ورفض ما يعرضه المحتل ، إذ تبوح به

(1) حسين حمزة ، مراوغة النّص ، دراسات شعريَّة في شعر محمود درويش ، دار المشرق ،حيفا ، 2001.ص31-32.
(2) الديوان: شتاء ريتا ، ص73 .

نهاية القصيدة " أدركني الرحيل" فالشعر وعاء الحياة والوجود ، وعاء ينقل حصيلة الإبداع والعقل ويصوغ لواعج النفس الناظرة إلى الحقيقة .

إن يقين الشاعر بملكيته لما احتوته فلسطين كأرض تاريخ وحضارة وأديان ، بين في توظيفه لرموز ذاتها والمقترنة بذاته وأناه الخاصة، فيوظف مثلا "صراخ النخيل، احترقنا بشمس أريحا القديمة، نهز الغصون لنسمع نبض الهواء، نخفف طقس العبادة، مدائحنا، مزاميرنا، آلهتنا صبت لنا خمرنا، عيد الشعير لنا وأريحا لنا" مقدما دائماً حالة التماهي للفردية مع الجماعة ما يوميء إلى حالات إنسانية لا حدود معينة لها، إذ تتشابك في النصوص تموجات الماضي والحاضر، وعاء يستحضر ويبعث هذه التجارب الإنسانية تعجّ بالحياة أو المأساة، ما يجعلها أيضا ملتقى قنوات الذاكرة دون تميز حدود الفردي أو الجماعي .

ولما يحدث هذا تغتني تناصيتها وتنشر ظلالا دلالية جديدة وطاقات دلالية يجعلها تموج في إيحاءات متلبسة ببعض الغموض وهذا ما يعطيها توقعات تأويلية مفتوحة ، وهذا ما جعلنا نترصد هذه الدلالات في مظانها الأولى ثم إحالتها للسياق الشعري لنتمكن من ملامسة حدود تأويلها ، لأن التناص مع النص الديني عند درويش تجعل المتلقي يتوقف كثيراً في محطاتها ضمن المتن الشعري وحمله على القراءة المتكررة ثم الرجوع إلى أصولها، لإجلاء تلك الحيرة ومواجهة المباغتة أثناء القراءة "سواء من خلال البراعة اللّفظية في توظيف النص بل والخطاب الديني كاملا أو في طرح رؤى جديدة في إطار البنى النصية التي تحتوي على بعض بنى الخطاب الديني وتتفاعل معها "[1] بحيث تذوب فيها فلا تدلنا عليها إلا بعض القرائن هنا وهناك ومن هذه الحالات الإدهاشية قوله: "صراخ النخيل ، احترقنا بشمس أريحا القديمة "، وبإطالة التأمل والبحث ، فإن كلمة "النخيل" تشير إلى أريحا القديمة والتي سميت بمدينة النخيل وذُكرت في الكتاب المقدس بهذا الاسم وباسم مدينة "القمر"وتقع في تلةٍ هي تل السلطان في وادي الأردن على سفح تل يجري منه نبع دائم ، يحوّل سهل أريحا التي تحرقها الشمس إلى واحة ينمو فيها الموز والنخل والليمون والعنب والحبوب [2]

---

[1] أثير سحر سامي ، أكثر من سماء .تنوع المصادر الدينية في شعر محمود درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط2 . 2010 ، ص168 . .

[2] ينظر سفر التثنية ، الموسوعة المسيحية العربيّة الالكترونية www.albishara.net.3.34

وهذا المتن ورد فيه قوله"احترقنا بشمس أريحا القديمة"بينما دلالة هذا التناص نرى أنه يقع في استدعاء تاريخ هذه المدينة التي أحرقت ودُمِّرت أسوارها على يد الإسرائيليين بقيادة يوشع بن نون وحررت من الجبابرة حسب الرواية الإنجيلية"[1].

أما في قصص الأنبياء فإنها تتقاطع مع تحريرها من مغتصبيها بعد عودة بني إسرائيل من التيه بقيادة النبي يوشع بن نون عليه السّلام ومعجزته في طلب توقف الشمس عن الغروب حتى انتهاء حربه ، ومن هذا كله أن درويش يكتب عن بصيرة ورؤية ودراية [2].

وبنفس التنوع والغنى تمتد جوانب التناص الديني في هذا الديوان ، فالنص"عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذاته، كما تتجلى من خلال ذات كاتبه وقارئه"[3] هذه الذات الطامحة لتحقيق الغاية في صياغة الواقع والمعاناة والانفعالات المختلفة ، وجعل النص حقلا للنمو والتكامل وشحنة شحنات عاطفية وتأملية جديدة متاحة وتحقنه بدلالات أوسع تنفتح على نصوص التوراة ، كما كان الشأن للنصوص القرآنية والإنجيلية .

شأن يؤمن به الشاعر ومذهبه في ذلك عقيدة الانتماء فيقول:"إنني أعتبر نفسي كفلسطيني وكنتاج هذه الأرض الفلسطينية ، أحد الذين يملكون حق أن يرثوا كل تاريخ الإبداع والثقافة التي جرى على هذه الأرض، ومنها التوراة"[4]

وقد ارتبط شعر درويش عامة بالتوراة بنسق مميز يحيل إلى جدلية السياسي/الديني، الذي تنامى في ذاته بتنامي تجربته الشعرية في كل تحولاتها ، ارتباط انغرس فيه لسببين تجسيداً لصورتين ، فأما الأولى صورة الحاكم العسكري الذي هدده في مكتبه بعدم السماح لأبيه بالعمل في المحجر إذا مضى في كتابة الشعر بهذه الطريقة عندما ألقى لأول مرة قصيدة له في مهرجان في قرية (دير الأسد)، أما الثانية فصورة معلمته اليهودية شوشنة التي يرى أنها أنقذته من جحيم الكراهية، وقد علمته أن يفهم الثورة كعمل أدبي، ودراسته بيالك(Chaim

---

(1) ينظر سفر يوشع www.coptichestroy.org.6

(2) ينظر ابن كثير: قصص الأنّبياء ، المكتبة الاسلامية للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1، 2002، ص344- 345 .

(3) سعيد يقطين ، انفتاح النّص الروائي النّص والسياق ، ص150 .

(4) ظافر مقدادي ، الرمزية المثيولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان www.dorool.com.

Nachman Bialik)[1]الشاعر اليهودي بعيدا عن تحمسه لانتمائه السياسي، وإنما لحرارته الشعرية، ولم تحاول أن تعبئنا بالسموم من البرامج الرسمية التي ترمي لدفعنا إلى التنكر لتراثنا فأنقذتني من الحقد الذي ملأه به الحاكم العسكري "[2]، وهذا ما يعكس تبلور هذه الثنائية كضدية تظهر وتختفي في نصوصه ، ما يحيلنا أيضا إلى عمق على ما جاء في العهد القديم .

إذ تتجلى مفرداته وتعبيراته سواء اللفظ أو المعنى أو العبارة خاصة في القصائد التي وردت بعد مطولته الافتتاحية والتي أحصيناها كالآتي: "أغاني سليمان، أعالي النشيد، عيد الكروم، عيد الشعير، حضرنا مزاميرنا، أقلد فارسا في أغنية، الوصايا، التابوت، المزامير القديمة سفر التكوين، سفر أيوب، عيد الحصاد، حكمة العشاق، لوح الشرائع سدوم الجديدة " وفي توظيفه لها يقرنها بأناهُ الفردية كانت أو جماعية في حديثه عن معالم المكان ، والالتحام بمكوناته.

لذلك نراه يشمل هذه التناصات بما ينسجم مع العمل الأدبي فنياً وموضوعياً لاتساقه مع النص المتناص معه بما يناسب المقام الذي يستدعي فيه لأداء وظيفته الفنية والموضوعية ، بما يغذي فنيا وموضوعيًّا شعره ، ويلائم إحساساته وأصداء خيالاته وتصوراته فهي تموج في أناه وذاتيته وقضيته.

فبتأمل ما رصدناه آنفاً نرى أن الأشياء الجميلة تفقد ألقها وجماليتها وشاعريتها بل وجوهرها بسبب أعمال المحتل التشويهية في بحثه عن أصول وحقوق وهمية ، ليقينه أن الأرض هي الكينونة والانتماء والأصل والتاريخ والدين والتراث ، فهو لب الصراع بين الرجل الأبيض والهندي الأحمر والفلسطيني واليهودي المغتصِب والمُغتصب، فصمود الفلسطيني وتمسكه بسعيه لتحقيق هدفه الذي ينشده ما يؤكد عليه الشاعر في مسيرته الشعرية واستِئثار درويش بالتوراة كإرث ثقافي كنعاني كونها منتجات الثقافة الكنعانية التي ينتمي إليها رغم أن اليهود ينسبونها إليهم .

---

(1) سحر رامي ، أكثر من سماء ، تنوع المصادر الدينية في شعر محمود درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2 2010، ص116-117 .

(2) م.م.س ، ص119 .

ومنها استدعاؤه نشيد الأناشيد في عدة مواضع مثل: أغاني سليمان، أناشيد، نشيد الجماعات، أشعار كنعان والبابليين، حكمة العشاق، أقلد فارسا في أغنية. والذي يعتبر من النصوص في الشعر الإنساني التي افتتن بها محمود درويش ويرى أنها من أشعار الشرق الأوسط القديم"كنعان وبابل وسوريا القديمة" نظرا لما فيه من إشارات مكانية لهذه البلاد ويسمى أيضا روح الروح ومعنى المعنى وسفر التكوين، ورغم وجوده في الكتاب المقدس ليس نصاً دينياً لا في معانيه ولا لغته ولا طقوسه، إنما هو كتاب عشق في مجموعة من أناشيد الحب والغزل المعنية بالخصب تصور سليمان كإله خصب بعل كنعاني ، وشومليت (صيغة المؤنث لسليمان لغويا) ، وقد اكتشف علماء الآثار صلوات كنعانية في أوغاريت تتطابق مع أناشيد سليمان[1] ،وهو يعتبر عنده أعمق وأصدق ما قيل في الحب ، لذا تسري دلالالته في عدة قصائد منها " ليل من جسد" و " وقوع الغريب على نفسه في الغريب " ، وفي ديوانه على التوالي " لماذا تركت الحصان وحيدا " و"سرير الغريبة " .

ولعل أهم ملمح تناصي ورد في هذا الديوان قوله في قصيدة "شتاء ريتا":

وَتُهَدِّئُ الأفْراسَ في دَمِها: أمِنْ أرْضٍ بَعَيدَةْ.
تَأتي السُّنونو ، يا غَريبُ ويا حَبيبُ ، إلى حَدِيقَتِكَ الوَحيدَةْ ؟

ويعتبر البناء الحواري الغزلي الممتد من البداية إلى النهاية.

وفي هذا النص بتمثل هذه البنية وفكرتها العامة المجسدة لمناجاة حبيبين، وليس إلا دليلا على عمق إحساس الشاعر به ، واعتباره نصاً جديراً بالمحاكاة وإثارة الإعجاب والاستمرارية:

لِي حِصَّةٌ منْ سَوْسَنِ الوِدْيان في أشْعَارِ عُشَّاقٍ قُدامى
لِي حِصَّةٌ منْ حِكْمَةِ العُشَّاقِ : يَعْشَقُ وَجْهَ قاتِلِهِ القَتيلُ .

[1] ينظر ظافر مقدادي ، الرمزية المثيولوجية في شعر درويش و د.محمد علي شمس الدين ، الداهشية www.daheshism.net .

لكن رغم هذه الحوارية الغزلية إلا أن السياق الشعري العاكس لصورة متشابهة للملك سليمان ، فهو يصنع الجوّ الضدي المتنافر بين طرفين نقيضين العدو/الحبيب فتتضح معالم الماضي والوطن المفقود في السياق ، واستحالة اللقاء في الواقع وفي القصيدة:

خُذْني إلى الأرْض البَعيدة ، أجْهَشَتْ ريتا : طويلُ
هذا الشَّتاءُ ،
وكَسَّرتْ خَزَف النَّهارِ على حَديدِ النَّافِذَة
وَضَعتْ مُسدَّسَها الصَّغيرَ على مُسَوَّدَةِ القصيدة
وَرَمَتْ جَوارِبَها على الكُرْسيِّ فَانكسَرَ الْهديلُ
ومَضَتْ إلى المجْهولِ حَافيةً ، وأدْرَكَني الرحيل [1] .

وكما سبق ذكره أن اعتبار درويش التوراة إرثا ينتمي إليه ، ومن ضمنها مزامير داود التي يرى أنها مزامير شعبه رغم نسبها توراتياً إلى النّبي داود "فهذا النسب ليس إلا من أساطير الأنبياء أو هو إعادة توليف النص الأدبي الكنعاني القديم ضمن المعروف من الاكتشافات الأثرية في الساحل الكنعاني الكبيّر (من شمال سوريا إلى جنوب فلسطين)، أن مزامير داود ليست إلا ابتهالات وأغاني فلكلورية كنعانية قديمة ، وحتى رافدية تمّ اكتشاف مثلها في العراق "[2] وهذا من أحد الأقوال التي رصدها صاحب المقال .

إذ أصبحت هذه المزامير جزءًا من ذاكرته تتسلل إلى نصوصه بوعي منه أو بغير وعي فبواكيره الشعرية تنضح بالتناص مع هذا النص الديني ، وذلك في ديوانه " العصافير تموت في الجليل1969" يصادفنا عنوان أحد قصائده "المزمور الحادي والخمسون بعد المائة " يضيف بذلك مزموراً جديدا لها فهي تبلغ مائة وخمسين مزمورا [3].

ويتردد في هذه القصيدة الروح العامة للمزامير، خاصة ما تعلق بالشوق والحنين للنبي داود في المنفى في بابل، ومشاعر الألم والضياع فيقول:" إن نسيتك يا أورشليم تنسي يميني

---

(1) الديوان: شتاء ريتا ، ص80 .

(2) ظافر مقدادي ، الرمزية المثيولوجية في شعر درويش .

(3) المزامير : مقطوعات كان يتغنى بها داود عليه السّلام من الزابور ، وضروب الدعاء في العهد القديم .

– ليلتصق لساني بحنكي إن لم أذكرك ! إن لم أفضل أورشليم على أعظم فرحي"[1] ، إن النص العظيم هو الذي يصف أحوال أمته ويعبر إلى تجارب أخرى تتشابه ظروفها ، فيجمع بين عدة أزمان تشترك في العذابات نفسها ، يقول درويش في مزموره الحادي والخمسون بعد المائة:

أورشليمُ ! التي ابتعدتْ عن شفاهي ...
المسافات أقربْ.
بيننا شارعان , وظَهْرُ إلهِ
وأنا فيك كوكبْ
كائنٌ فيكِ. طوبى لجسمي المعذَّب !.
يسقط البُعْدُ في ليل بابل

فينهل من نفس المعين الشعوري المشبع بالاشتياق للقدس التي سلبت من الفلسطينيين وصار الألم أشد ، لأن بين البعد والعودة طريق شائك ، فلا تقف العلاقات بين النصوص "في صلاتها التناصية بالالتفاف إلى شحنة الدلالة في الملفوظ اللساني ، بل تذهب أحيانا إلى جسد الملفوظ ذاته ، أي تقليد هيئته الأسلوبية ، واستدعاء جسد التعبير وخصائصه الألسونية لا محتواه الدلالي فحسب "[2].

ويستمر استلهام الشاعر دلالة المزامير وإيحاءاته بما تحفظه الذاكرة ويتناسب مع الغاية الشعرية ، فيرِد لفظها في قصيدة "سنختار سوفوكليس" في قوله:

...وإن كان هذا الخريفُ الخَريفَ النِّهائِيَّ, فَلْنَخْتَصِرْ
مَدائِحَنا لِلأواني الْقَديمَةِ، حَيثُ حَفَرْنا علَيْها مَزاميرَنا
فَقَدْ حَفَرَ الآخَرون على ما حَفَرْنا مزاميرَ أخْرى
ولَمْ تَنكَسرْ بَعْدُ. تَصعَدُ فَوْقَ الدُّروعِ القَديمَةِ خُبيَّزَةٌ
لِتُخْفِي أزْهارُها الحُمْرُ ما صَنَعَ السَّيْفُ بالإِسْمِ. آثارُنَا

---

(1) الكتاب المقدس ، المزامير ، المزمور المائة والسابع والثلاثون .
(2) جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، ص196 .

سَتَخْضَرُّ منها الظّلال إذا ما أُسْتَطَعْنا الْوُصولْ
إلى أُمِّنا, في نِهايَةِ هذا الْمَمَرِّ الطِّويل.[1]

يجتمع في هذا المقتطف طرفين نقيضين هما ذات الشاعر وأمته بالإحالة إلى نون الجماعة بما تمثله من أحلام الفلسطيني وآفاقه وأهدافه المنشودة ، بينما يحيل إلى العدو بلفظ "الآخرون" وتجسد لفظة " المزامير" إلى أحلام كل طرف وتاريخيه ومكتسباته ، لكنّ الشاعر يعطي الأسبقية لشعبه صاحب هذه الأرض التي عبرها عنها بالأم ، ومحاولة العدو اليهودي طمس ومحو هذه الآثار بإنشاء تاريخ له ، فتشكل هذه المساعي الصراع بين الطرفين ، رغم ذلك لا يثني الفلسطيني المتشبث بانتمائه عن خوض الدّرب الشائك الذي تبطنه أزهار الخبيزة الحمراء.

تصادفنا كذلك لفظة "المزامير" في قصيدة "شتاء ريتا" بدلالة أخرى مغايرة للدلالة السالفة " الحلم" مستبقا على مقصديه الصراع الفلسطيني/ العدو المتمثل في ريتا، التي تمارس دور الحبيبة والغواية وبلوغ التنازلات ورغبة الحبيب الذي يحاول مجابهة الإغواء لمثول الماضي والوطن أمام عينيه :

لي ماضٍ أراهُ الآن يُولَدُ في غِيابِكِ
من صَريرِ الوَقْتِ في مِفْتاح هذا البابِ ، لي
ماضٍ أراهُ الآن يَجْلسُ قُرْبنا كالطَّاوِلَةْ
لي رَغْوةُ الصَّابونِ
والعَسَلُ المِمَلَّحُ
والنَّدى
والزَّنْجُبيلُ
ولكَ الأيائِلُ ، إن أرَدْتَ ، لَكَ الأيائِلُ والسُّهولُ
ولكَ الأغاني ،إن أرَدْتَ، لكَ الأغاني والذُّهولُ

[1] الديوان: سنختار سوفوكليس. ص61.

إني وُلدْتُ لكي أحبّك
فَرَساً تُرقّص غابَةً ، وتَشُقُّ في المرْجان غيْبَكْ
وَوُلِدْتُ سيّدةً لسيّدِها ، فخُذْني كَي أصُبَّكْ
خَمْرا نهائيّا لأشْفي مِنْك فيكَ ، وهاتِ قلْبَكْ
إني وُلدْتُ لكي أحبّك
وتَرَكْتُ أُمّي في المزامير القديمةِ تلْعنُ الدُّنْيا وشَعْبَكْ
وَوَجدْتُ حُرَّاس المدِينة يُطْعمون النَّار حُبَّكْ
وأنا وُلدْتُ لكي أحبّك [1].

على الرغم من محاولات الاسترضاء وإثبات الحب بما بذل في سبيله بتكرار "ولدت لأحبّك"، يواجه الشاعر ذلك محافظا على انتمائه وماضيه معلنا استقلاله عن هذا العدو الذي يعرف زيف مذهبه ومعتقداته وممارساته في وطن الشاعر ، إذ يذكر في أبيات سابقة من نفس المقطع "لي رغوة الصابون" وهو يثر في قريته البروة ، فكل مكونات الماضي قابلها تأكيد على الحب، لكن ذكر "المزامير القديمة" أقترن بالغضب والسخط "تعلن الدنيا وشعبك يطعمون النّار حبك" في إشارة كره أمة ريتا وشعبها لأمة الشاعر وشعبه، عكس ما جسّدته المزامير من قيمّ إنسانية وأخلاقٍ سامية، وأيضا تشويه اليهود للحقائق لصالح استحواذهم الأرض ومنافاة سلوكياتهم لما سطره لهم أنبيائهم من سبل للرشاد.

وخلاصة لما تقدم فإن أهم الإيحاءات التي جسّدتها التناصية مع مزامير داود، حالة النّفي والغربة والاشتياق مما عبر عنه داود عليه السّلام في حبّه لأورشليم.

إضافة إلى إحياء الماضي والتراثي عبر الديني بالنّظر إلى الواقع من خلاله ، فما أصاب أهل أورشليم من تشريد واضطهاد وتقتيل يماثل واقع الفلسطيني المضطهد من المحتل، ومفاد ذلك أن الصراع القائم بين الطرفين صراع سياسي وليس عقائدي.

يرى الشاعر أن النضج الأدبي هو تذكر" أسلافنا وأن نشعر بأن وراء هذا النص الشعري أسلافاً ، في كل شاعر تاريخ الشعر منذ الرعويات الشفهية إلى الشعر المكتوب من

[1] الديوان: شتاء ريتا . ص77 .

الشعر الكلاسيكي على الشعر الحديث "[1] فهو يعتبر أن كل ما وقع على أرض فلسطين ينتمي إليه في سياق تمسكه بالماضي الذي يشكل هويته التي يصارع في سبيلها حتى لو كان إنسانا حبيبا ، ففي قصيدة ريتا نلفيه يعدد مجموعة من الأعياد الموسمية التي يحتفل بها وأسفار التناخ الخمسة على غرار سفر أيوب، سفر التكوين، عيد الحصاد، عيد الكروم، عيد الشعير، إذ يبقى الشاعر مستندا إلى المرموزات التاريخية يمتاح منها ما يوثق أصالة المكان وحقيقة الانتماء إليه، فيتشد كمُّ كبير منها كالتبن، الخوخ، الأرجوان، السوسن، الغزالة، الأيل،القمح، الشعير، النبيذ، الزجاج.

فتنسل الدلالات من عمق الجذور التاريخية، ومن اللاشعور لذات الشاعر التي لازمتها الجروح النازفة بفعل ممارسات المحتل اليومية :

...تِلك أيامنا
تُطِلُّ عَلَيْنا لنَعْطَش أكْثَرَ.. لَمْ نَتَعرَّفْ على جُرحِنا في
زِحام الْجُروحِ الْقَديمَة ، لكِنَّ هذا الْمكان – النَّزيفْ
يُسَمَّى بأسْمائِنا. لمْ نَكُنْ مُخْطِئينَ لأنا وُلدْنا هُنا
ولا مُخْطِئينَ ... لأن غُزاةً كَثيرينَ هَبُّوا عَلَيْنا
هُنا , وأحَبُّوا مدائِحَنا لِلنَّبيذ، أحَبُّوا أساطيرَنا
وَفضَّة زَيْتُونِنا .[2]

(1) ظافر مقدادي ، الرمزية الميثولوجية في شعر درويش.

(2) الديوان: قصيدة سنختار سوفوكليس . ص66 .

2.3. التناص التراثي :

سعت النصوص الأدبية وخاصة الإبداعية منها السّردية والشعرية إلى الانفتاح على عوالم مختلفة ومتجددة بكل تفاصيلها ومكوناتها الدقيقة تأخذ منها ما تطلبه التجربة الشعرية وما ينميها ويثريها.

وبذلك لم يبق النص المرجعية الوحيدة لها باعتبار أنه يتوالد من نصوص أخرى كما يذهب إلى ذلك مؤسسوا نظرية التناص إذ أصبحت "لا تقتصر حركة النص على النصوص الأخرى فقط ، بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة ، فقد يكون التناص إيماءة مباشرة ، أو غائمة ... أو تلميحا إلى شخصية أو مكان أو حادثة"[1] ويُعد هذا الداعي ضرورة لتنفيس التراكمات النفسية والوجدانية التي تميّز بها الشاعر في كل زمان ومكان .

لذلك أعتبر التراث بجزئياته مرفداً هاماً لهذا التنفيس، والملاحظ على الشعر العربي خاصة منه المعاصر بروز هذه الظاهرة جلية خاصة ما زامن الفترات الاستعمارية والنكبات التي ألمت بالأوطان العربية.

والحديث عن التراث لا يقتصر على العربي منه وإنما يتخطاه إلى تراث الآخر بكل جنسياته وتنوع انتماءاته مع الالتزام بالمعرفة به والوعي في توظيفه لتحقيق غايته الدلالية وعلى ذلك " تميزت علاقة الشاعر العربي بالتراث بوصفه مادة معرفية ومرجعية شعرية وتمثل تلك العلاقة انعكاسا لوعي الشاعر بالتراث بوصفه منجزاً إنسانياً لا كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة والانحباس داخل قدسيتها ، لذلك ينقل الشاعر المعاصر تأثير التراث إلى الذات ، وتكون الذات الشاعرة معاملا أساسيا في العثور على تراثها ضمن التراث، فيكون لها من بعد أفق واضح تنشأ عنه رموزها الشخصية والخاصة "[2]، وأصبح منجزا هاماً لما يحققه من أبعاد دلالية وجمالية تجعل النصوص الشعرية تلامس شغاف القلوب والعقول وتحقيقا لسيرورة التقدم والتطور البنائي لهذه النصوص.

---

(1) علي جعفر العلاق ، النص والتلقي، ص132 .

(2) حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2009 ، ص52 .

1.2.3. الأبعاد التاريخية:

لعل الأوبة إلى المنابع التاريخية واستثمارها في استنطاق أحداثها بما يتناص من أحداث حياة الشعراء والأدباء المعاصرة والبحث عن حلول أو أجزاء منها ، ورصد أفاق المستقبل على ظلال الماضي لأن " الكتابة مشتقة من حركة دلالية ، صادرة عن الكاتب فإنها تلامس التاريخ بشكل محسوس أكثر من أي شريحة أخرى من شرائح الأدب "[1] ، فقد ظل التاريخ نقطة جذب تتراص فيه العبر والرمزيات والحكايات ترفع عن النصوص التقريرية والمباشرة والغنائية المحظة.

فالحالة الإندهاشية والنفسية السوداوية التي عايشها الشاعر في زمن معاهدة أسلو جعلته يرصد ما يدعم هذه الذات المتشظية والرافضة لسير هذه الأحداث، معيداً إلى الذاكرة كل مناسبات السقوط التي منيت بها الشعوب العربية والإسلامية بعين ترى ما يحدث على استنطاق واسترجاع ما حدث في بكائية مريرة يبوح بها العنوان" أحد عشر كوكبًا على أخر المشهد الأندلسي" والاستضاءة الأولى التي تستنير بها ذاكرة المتلقي وتقوده إلى ملامسة تخوم ومرامي المشاركة التي ينشدها الشاعر، وتجربة ألمه أو بعضا منها وبكائيته الراثية للوطن الضائع .

عتبة ينسل منها الحلم بإيقاع الرؤيا المسترجعة للمخزون التاريخي والمطلة على المستقبل الغامض بحيرة وتوجس، والمنبعث من الأنا الشعرية الممزوجة بالواقع اليومي الوطني والسياسي والعاطفي والاجتماعي، مختصرة المسافات والأبعاد عبر دلالات المقدس والتاريخ والحلم .

بعين رائية متمحصة ومستحضرة دروس الماضي تواقة للتغير الحضاري ، وهذا ديدن الشاعر محمود درويش تتلاقح لديه التجارب الإنسانية والمواقف الشعورية المطعمة بالشمولية والكلية متخطية خطوط الأزمنة والأمكنة، هذه العين الرائية(الرؤيوية) جعلت الشاعر "يتعامل مع التراث من منظور الوعي بالحاضر والإدراك للوجود الآتي ... لأن التراث في النهاية محصلة لصراع إنساني عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد اجتماعية وفكرية متباينة

---

[1] رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: محمد نديم مركز الانماء الحضاري، ط1 2002 ، ص25 .

ومتعارضة، يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة والمتعارضة في آن واحد وبقدر موقفه من الحاضر يميل – بوعي أو بدون وعي- إلى الاختيار أو التأكيد والنفي والإثبات، وينحوا صوب عمليات إعادة التفسير أو التشكيل"[1] ما يحدد طبيعة هذا التعامل مع التراث بحضور دلالالتها ، وقد تباينت أبعاد هذه اللحظات من أمكنة وأحداث وشخوص.

2.2.3. تناصية الطلّل:

يشكل المكان منذ القدم ارتباطاً لصيقاً بالذات الإنسانية، إذ طبع فيها الأحاسيس والانفعالات والطباع والأمزجة، واجترح على ذاكرتها تداعيات نسجتها قوالب حسيّة ومتخيّلة تحمل تفاصيل حياتية وعلائقية مع الآخر، بل وتعيد للماضي سماته المفقودة الأليفة منها والمعادية، فهو يؤطر الماضي بما يشغله فيه من أحداث وشخصيات، فيكتسب بُعده وقيمه بتعالق الإنسان والتجارب فيه وهو ما يثير إحساسا بالمواطنة، يلازم الإنسان مهما ابتعد أو ارتحل، والطبيعة الإنسانية تستدعي الميل إلى استحضار الذكريات التي تحمل في ظلها أحاسيس الألفة والحب والدفء نزوحا عن الواقع المعاش، وهو الإحساس بالمكان " أصيل وعميق في الوجدان البشري وخصوصا إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض – الأم ، ويرتبط بهناءة الطفولة وصبابات الصِّبا، ويزداد هذا الحس شحذاً إذا ما تعرض المكان للفقد والضياع "[2] ما يزج بالنفس في عوالم الألم والحزن إثر هذا الابتعاد .

وقد خبر العرب منذ أيامهم الأولى تجربة الرحيل عن الأوطان وذاقوا مرارة الفقد والبعد عن مرابع الصّبا والطفولة وما زالوا يتجرعون ذات الكأس، ففاضت نفوسهم بالحنين والشوق إليها، وضجت أشعارهم بذكرياتهم فيها، فاستأثرت مطالع قصائدهم ذاك الحنين حتى غدى الأمر تقليدا لا حياد عنه، ولعل الذاكرة تستدعي بضع وقفات كقول امرؤ القيس:

قِفَا نَبكِ مِنْ ذِكْرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِوى بَينَ الدَخولِ فَحَومَلِ

---

(1) محمّد حمود العبد ، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها ، دار الكتّاب اللبناني ،بيروت ، ط1. 1994 ،ص215.

(2) اعتدال عثمّان ،جماليات المكان ، مجلة الأقلام دار الشؤون الثقافية ، بغداد.ع:2 ، س21 شباط 1986.ص77 .

أو قول طرفة بن العبد:

لِخَوْلَةَ أطْلالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

وأول من استعمل كلمة الوطن هو ابن الرومي الذي " تغنى بالوطن ، وتغزل به وأقسم بالمقدسات أن لا يبيعه ، ولا يتسامح في أن يذر سواه يمتلكه أو يسطو عليه :

وَلِي وَطَنٌ آلَيْتُ إلا أبِيْعَهُ وَإلا أرى غَيرِي لَهُ الدَّهرَ مَالِكا "[1]

وهذا معناه أن الوطن عند العرب كان يعني مكان الإقامة والمسكن والمنزل والمقاني والربوع، فإذا خلفوه ورائهم أصبح دِمْنا وآثارا ورسوما دارسة [2] تمتلئ نفوسهم بأطياف تلك الربوع :

كَمْ منْ مَنْزِلٍ فِي الأرْضِ يَأْلَفُه الفَتى وَحَنِينُه أبدا الدّهر لأوّل مَنزِلِ

توسعت دلالة الوطن كمفهوم حديث " فيعني القُطر الذي ينتسب إليه الإنسان من حيث جنسيته أو أرض تحوي مجموعة بشرية أو شعب أمره واحد وتجمعه جوامع الماضي، وتوحده خصائص وقيم منها الدين واللغة والتاريخ والمصير الواحد"[3] إضافة إلى الحدود الجغرافية التي تميزه وتحدده ، أما المعنى السياسي فيعرف مع تطور وظهور القوميات وكتل الجماعات السياسية.

هذه الحدود الجغرافية التي تمتلك مشاعر ساكنيها، وتستأثر بكل حبٍّ ما ينتج عنه الشعور الوطني وصفا لهذه العاطفة الجامحة والتعلق المستميت في سبيله وهو الشعور ذاته الذي غذى شعر الحماسة والحنين للديار في شعر العرب تغذيها اليوم الحركات التحررية والشعر الوطني ويفجرها وقوع الاحتلال .

فبكائية الأوطان لم تبارح أشعار العرب حتى عصرنا، وإن تباينت طرق القول فالقصد واحد، هذا الترجيع في عالم الفقد استثارة للذاكرة وحفر في حفرياتها لئلا تندثر وتفنى مهما تعددت أوجه البعد عن الوطن، أكان ترحالاً وسعيا إلى الرزق أفرزه الجذبُ أو هجرة ونفي

---

(1) عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، دار الحداثة للنشر والتوزيع ط1. 1986، ص42-43.

(2) ينظر: مصطفى بيطام ، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي. ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ص214.

(3) م .م . س ، ص216.

أوجبته ظروف الحياة الاجتماعية والسياسية، مخلفا ذلك سيلا من الشوق لا ينقطع وهو أقسى حالة شعورية ونفسية يمر بها الإنسان المغترب، يشتعل أوارُها كلما انسدت وتفرقت نحوه السبل ، فقد"ارتبط المكان منذ القدم بالذات الإنسانية وصاغ لها الأحاسيس والانفعالات والطباع والأمزجة، واجترح على ذاكرتها تداعيات نسجتها قوالب حسية ومتخيلة تحمل تفاصيل حياته وعلائقيته مع الآخر، بل وتعيد للماضي سماته المفقودة الأليفة منها والمعادية"[1] إذن ارتبطت الظواهر المكانية بذوات الشعراء خاصة بحيث لا تنفصل عن مخزونها المعرفي وتراكمات الذاكرة الفردية والجماعية ، مشكلة مخزونا وفضاءات تواشجت في جو النص الشعري المكثف بمعارف مختلفة دينية تاريخية وأسطورية واجتماعية.

إذ تؤسس هذه المعارف بكل حمولاتها رؤية جمالية متخيلة أو واقعية واضحة ومباشرة، تضيئ عالم النص وتنهض بجماليته وشاعريته، لأن هذه الأبعاد المكانية تحولت إلى رموز وعلامات تنفتح على عوالم عميقة دلالية ونفسية حيث أن " الذات التي تمرّ بسلسلة التحولات، وتستقطب عناصر كونية ومكانية كما تستقطب الزمن بأبعاده الفعلية والمجازية والأسطورية، تخضع هذا كله للتشكيل وإعادة التشكيل على نحو يؤدي إلى أن يكون للمكان الزماني في القصيدة بناءً فنياً موازياً ومعادلا ليس للمكان الضائع وحده وإنما للكون"[2] فيتسرب حضور المكان وفضاءاته وذاكرته المشبعة في غياهب القصيدة ونسيجها الجمالي والثقافي والتصويري .

وقد أضحى ضياع المكان والأرض والوطن هوية دالة جسّدت مكونات النص وعلاماته ، في الصراع ضدّ التغريب والإلغاء والإقصاء من حق الانتماء لهذا المكان ، وهو ديدن الكثير من الشعوب التي خبرت هذه الأحاسيس ونبضت ثقافاتها وإبداعاتها وتغذت من رُسغ هذه المثيرات العاطفية.

والأمثلة من الواقع والتاريخ العربي كثيرة، إذ بالمثال يتضح المقال، الشعوب العربية عاشت صراعاً مستميتاً ضد الاستيطان الغربي لتحرير أوطانها واستعادة كرامتها وطبعا صورة

---

(1) اعتدال عثمّان ، جماليات المكان ، ص77 .

(2) م .م . س .ص98 .

ذلك لم تغب عن القصيدة التي شكلت أدباً مقاوماً استطاع تحقيق التلاقح بين الجمالي والفني والثوري والتاريخي والسياسي.

واحتفاء النص الشعري بقدسية الوطن أخذت عدة أشكال وصور كانت صنوا له منها المرأة أمّا أو حبيبة وفردوسا ضائعا وخيبة من خيبات العرب عبر الحقب التاريخية كضياع الأندلس مثلا .

إذ تحولت إلى موتيفة تشكل فضاءً فنيا مشبعا بالانتماء للمكان وبعدا ينطوي فيه الهوية، كما أنها رمز " لبكائية الأوطان الضائعة ، وقد استدعاها الكثير من الشعراء في قصائدهم التي حفلت بالكثير من رموز وصور الأندلس كالجواهري وأحمد شوقي في اندلسياته ثم الجيل التالي لهم كالبياتي وحجازي وسعدي يوسف أدونيس وغيرهم، وبهذه الرمزية نلحظ شعراء فلسطين سواء كانوا في الأرض المحتلة أو في المنافي ينظرون إليها "بوصفها الجنة العربية الضائعة أو الفردوس المفقود ، وحين يتم استدعاء هذا المنفى بوصفه حلما ضائعا في منافي الشعراء، فإنه يحضر بأبعاده الفيزيقية والمجردة معا ... يحضر بعناصره المكانية الحسية وأبعاده الذهنية"[1] وإزاء هذا الاحتشاد المعرفي والدلالي في النص تنفتح الصورة المكانية على حدود غير منتهية على الذاكرة الجماعية والفردية وهذا كسبيل لفهم إشكاليات الحاضر أو حلّ معضلاته.

والنصوص الشعرية بتنوعها وانشغالها بهذه الهموم تحولت إلى نوع من اللاشعور الجمعي، إلى المتخيل والأحلام والرؤى والتأملات، لغاية واحدة هي اكتشاف الذات والتنقيب في الجذور ، والناتج عن ذلك انفتاح القراءة أمام عوالم ظاهراتية كامنة في هذا اللاوعي الجمعي[2] وبذلك أيضا تتحقق جمالية التذكر الحزين للأماكن المفقودة كفلسطين والأندلس، وبهذا التصور يصبح الفضاء النصي خصباً بفضل هذه الجمالية كما يذهب إلى ذلك درويش في قوله " إن فلسطين ليست ذكرى إنها أكثر من وجود، ليست ماضياً

---

(1) م . م . س .ص 78.

(2) ينظر: جمال مجناح ، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه، 2008، ص324 .

ولكنها مستقبل، فلسطين هي جمالية الأندلس، إنها أندلس الممكن"[1] والحقيقة أن هذا المستقبل هو الحرية ذاتها، بينما الماضي متأصل في الشخصية الفلسطينيّة لا خلاف فيه لأنه حقّ الشرعية والانتماء والهوية " ومن هنا يبقى الجانب الأندلسي في النفسية الشاعرية الفلسطينيّة حيًّا، لأنه مهما تحررنا ومهما أنجزنا ومهما انهزمنا ومهما انتصرنا، يبقى شيء ما فينا مفقودًا، ولكن عندما يكون الكلام عن هذا الفقدان على أرض مستقلة، فهو لا يأخذ شكل العبث أو شكل الانهيار النفسي"[2] ويظهر الفرق هنا بين العودة والذهاب إلى فلسطين، فالأولى حق يناضل لأجله الشعب الفلسطيني وكل من آمن بهذا الحق، والثانية أمنيةٌ قد تصبح عصية على التحقق بتنسيمْ نسائم الوطن العليلة ، وقل من لم ينظم من شعراء فلسطين وأدبائها دون التفاعل مع ثقافة الأندلس وتفاصيلها طبيعة أو رموزا أو شخصيات متنوّعة .

ولهم في ذلك نظرة خاصة "فمثلما وقعت للأندلسيين العرب مآزق، وأزمات، أدت بهم إلى التهجير القسري، وقع للفلسطينيين مثل هذا عام 1948 ، ومثلما فقد العرب كل أمل باستعادة الأندلس، فقد الشعراء والكتاب الفلسطينيون بعض الأمل باستعادة ما ضاع من فلسطين، ومثلما أصبحت الأندلس تراثاً يستعاد في الآثار الفنيّة والأدبية، يخشى أن تصبح فلسطين تراثا كذلك "[3] وهذا يفسر كثرة استدعاء وشيوع الرموز والأمّاكن الأندلسية بمعان متنوعة.

واللقاء بين المكانين يكشف عن التقاطعات الممكنة عبر الفضاءات الدلالية المحتملة والمحملة في فضاءات الإحساس بالغربة وهواجس الفقد والرحيل، فتنفتح على عوالم كامنة بديلة في اللاوعي، ومطلة أيضا على جغرافية الوطن وملامحه ، هذه التقاطعات الحاصلة تكشف الأبعاد النفسية والاجتماعية المعاصرة فيتداخل الشعري بالتاريخي، والوطن والذات والذاكرة.

---

(1) محمّد الصالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش ، فصول مجلة النقد الأدبي م7.ع1 .2 1986.1987. ص143.

(2) محمّد شاهين ، حاصر حصارك حوارات وشهادات محمود درويش ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر بيروت ط1 2009.ص44 .

(3) إبراهيم خليل ، ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 2000 ،ص16.

وملاحظتنا للديوان المتكررة جعلتنا نقف على ثراء هذه التقاطعات في أجزاء كثيرة في الديوان إن لم نقل كلها، وذلك وفق معمارية تشي بوعي الشاعر- أو ربما لا وعيه- بامتداد الرؤية ومن خلال تعدد الوعي في الخطاب الشعري المستحضر للغائب في ظلّ الحاضر، لأن الشعر يرافق مستجدات الحياة المتأصلة في ذاته حيث "يضطرب المكان بقلق زماني متوتر، فهو صِنوْ الارتحال الدائم الذي تتماهى فيه الأمكنة الواقعية المتعينة في الأمكنة التاريخية التي يتكدس فيها الاغتراب والأفول والنسيان، أو تنتظم في رؤيا حلمية فتتراسل الأمكنة كما تتراسل الأزمنة"[1] بما يشكل أصول الأحداث ومرجعيتها الاجتماعية والذاتية والتاريخية .

وعطفا على ما سبق فإن إضاءات هذا التراسل الزمنكاني تحتشد من خلال التنوع الواسع لأسماء المكان بدءًا من الأندلس في القصيدة الأولى كمكان يشمل ويستحضر أمكنة أخرى كغرناطة، قشتالة، زفرة العربي الأخيرة، ثم دمشق أثينا، فرس، مصر، البحر الميت، العراق، الساحل الأطلسي .

وهذا الحضور يحوي كثافة دلالية تصطبغ بالحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر والمؤثرة فيه بين نَوْحٍ وبُكاء وابتسام وخفق الأضلع خوف الفقد والضياع.

فموتيف الأندلس في هذا الديوان صورة تحمل أبعادًا تحقق تماسا مع الحاضر الماثل في نفس الشاعر، من خلال تواشج الأمكنة وخصوصيتها الزمانية، بحيث ترفل على القصائد ظلال سقوط الأندلس وضياع آخر أمّارتها ، ويظهر هذا الظل متجليا في القصيدة الأولى ثم يشكل بعداً دلالياً في بقية القصائد .

وفي افتتاحية الديوان تتعالق إيقاعات عميقة الشُجُو مرتبطة بالأسف واليأس في دالين أساسين "المسّاء الأخير" "تقطع أيامنا" تنكشف موضوعة الفقد والرحيل المحتوم :"نعد الضلوع التي سوف نحملها ، الضلوع التي سوف نتركها ، لا نودع شيئًا" وبعد الفقد يحين الاستسلام : زمان قديم يُسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوبنا.

---

[1] محمّد الصالح الشنطي ، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول مجلة النقد الأدبي، م7، ع1، 1986- 1987، ص143.

وعبر هذا كله نلاحظ أن الشاعر استعمل ضمير الجماعة "نحن" ليدل على الانصهار لجوّانب مختلفة متزاحمة مشكلة لهوية هذا المكان الصائر للفقد ، ويربط الشاعر هنا صورة هذا المكان بالأندلس مدمجا بين الآني والتاريخي:

وَسَنَسْألُ أنفُسنا في النهاية: هَلْ كانتِ الأَندلس

هَهُنَا أمْ هُنَاكَ ؟ على الأرْضِ... أمْ فِي القصيدة؟

تظهر حيرة الشاعر بين مصيرين فهل هو ضياع لا درب له ولا مستقبل فيه، حيرة يؤججها الاستفهام في "كيف أكتب فوق السّحاب؟"، ورغم أن العنوان ينبني على فعل مستحيل ، فإنه ينهض على مأساة التفريط الحاصل من طرف الأهل/حكام العرب بفعل الخيانة "أهلي يخونون أهلي".

ويعلن الشاعر ضياع غرناطة وخروج العرب تاريخيا وليس حضاريا لأنها "غرناطة من ذهب" ، ويتشظى النص صرخات تفضح تحسر الشاعر ويقينه أن الزّمان يشبه الزّمان:

فَتَصْرُخُ: غَرْناطةٌ بَلَدِي

وَأنا مِنْ هُناكَ، فَغَنّي لِتَبْني الْحَساسينُ مِنْ أضْلُعِي

دُرَجا لِلسَّماءِ الْقَريبَة.غَنّي فُروسِيَّةَ الصّاعِدينَ إلى حَتْفِهِمْ [1]

ولحظة الانفجار اللغوي هنا والشعوري تصنع من فجيعة غرناطة صِنوًا لفاجعة فلسطين، وذلك يمنح اتساعا دلاليا لمشاعر الضياع ورغم أنه يستفيض في ذكر الأشياء ذات الجمالية الحالمة " قمر، طيور، الحديقة، حجر، وتر، الليل، رائحة البن – الذي كان يعشقه الشاعر- هديل الحمام ، السهل" وهي من أكثر المعالم جمالية وأشدها إشارية إلى طبيعة الأندلس ، ومعالمها الحضارية"[2] غير أنه ذكر فجائعي يتصف بالبكائية والنواح الذي زاده التكرار دلالة على الألم ست مرات استدعاءً لغرناطة الحلم والصفاء والهناء .

---

[1] الديوان.:كيف أكتب فوق السحاب.ص10.

[2] ينظر: عبد العزيز سالم، في تاريخ وحضارة الإسلام والأندّلس، تاريخ المسلمين وأثارهم في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 2008، ص147-157.

يمتد الاحتفاء بالمكان وقدسيته إلى السمّو به في درجة الجنان :

أنا آدَمُ الْجَنَّتينْ فَقَدْتُهما مَرَّتينْ.

فَاطْرُدوني على مَهَل ، .

وعتبة القصيدة وبصلاتها العضوية تطلق ظلالها العلوية والغيبية على قداسة المكان فالسّماء الظاهرة خلفها سماء قد تحوي معالم الوطن القدسي "ولي خلف السّماء سماء" إقرار بالملكية فالزمان والحديقة التي تستلزم المكان، والجلد واللغة وشعر لوركا تستلزم حق الانتماء كلها مسلمات تحقق أمل العودة .

وبين السّماء والجنّة يتمسك درويش بالأرض :

الْمفاتِيحَ لِي ، الْمآذنَ لِي ، الْمصابيحَ لي ، وأنا ليّ أيْضاً.

وقد أشرنا في غير موضع إلى تناصية الفقد والانتماء مع خروج آدم من الجنة دفاعه عن ملكية المكان، على يقين منه انه خروج تسليم وإذعان وتهاون عن أداء الواجب حتى الاستماتة، حاملا بين الضلوع الذكريات وأشعار لوركا في رمزية للأندلس والخيبة، والزيتونة في رمزية للإنماء حتى حينونة الموت.

وتتراص القصيدة بوشائج الفضاء التاريخي المتخذ من الأندلس خلفية ومرجعية له بحيث تتكشف شدة التمازج بين الأمكنة المتصلة بهذا الفضاء مثل: غرناطة ، زفرة العربي قشتالة، مئذنة الله، والتناص الواقع في هذا الموضع تجسد في ثلاثية الزمان والمكان والحدث متعالقة مع العنوان المحيل أساسا إلى النهاية، والذي يشي بصدى الألم والحزن الصاخب الهادئ في الوقت ذاته، وتتماوج حدود الحقيقة الخيال، الماضي والحاضر . ورغم الاعتراف بتمثل النهاية يصرح درويش بالارتباك الحاصل بين هذه الحدود فتتغير المعطيات أو تفقد وضوحها فتكرار النفي :"لا أطل على الآس ، لا أطل على اللّيل ، لا أرى قمرا، لا أطل على الظل، لا أرى أحدا يحمل اسمي، لا أتلفت، لا أرض في هذه الأرض ، لا حب يشفع لي" يعزز حالة الشاعر الواقعة تحت نير الظلم، حيث أقر النفي بالجزم لم أكن، لم يبق لي حاضراً، توكيداً بالنهاية المحتومة بفعل الاستسلام والتخاذل .

وما يبدو واضحاً من غير تمويه الصفحة التاريخية الحزينة من تاريخ الأندلس والتي تحيل إليها الدوال: "ملوك النهاية ، زفرة العربي الأخيرة ، غرناطة ، معاهدة التيه ، قشتالة ، مئذنة الله، خشخشة المفاتيح، تاريخنا الذهبي، وداعا لتاريخنا من سيغلق باب السّماء الأخير" العلاقة الدلالية القائمة هنا تستحضر حادثة سقوط آخر معاقل المسلمين وأراضيهم في الأندلس غرناطة سنة 1492.

ومن خلال هذه الدوال أيضا تحضر شخصية "أبي عبد الله الصغير" ويطل واضحاً التناص التاريخي في ظل اكتناز القصيدة بأكثر من مكان، في بدايتها زفرة العربي الأخير التي ارتبطت ببكاء وندم "الأمير عبد الله" بعد معاهدة التسليم التي وقعها مع ملك أراغون فرناندو وزوجته ملكة قشتالة إيزابيلا [1] حيث استيقظ سكان غرناطة على وجود أعلام قشتالية معلقة على أسوار الحمراء ومآذنها بعد إنزال أعلام غرناطة، ولعل هذه السرية في التسليم يشير إليها الشاعر في قوله:

لا أُطِلُّ على الآسِ فَوْقَ سُطوحِ الْبُيوتِ, ولا
أتَطلَّعُ حَوْلي لِئَلا يراني هُنا أحَدٌ كان يَعْرِفُني
كان يَعْرِفُ أني صَقَلْتُ رُخامَ الْكلام لتَعْبُرَ إمْرأتي
بُقَعَ الضَّوءِ حافيَةً, لا أُطِلُّ على اللّيل كَيْ
لا أرى قَمَراً كان يُشْعِلُ أسْرارَ غَرْناطةٍ كلها.[2]

يتقاطع الزمن الأندلسي بالآني الفلسطيني كاشفا عن اللحظات المتشابهة زمنا وأحداثا لكنها قد تختلف مصائرا، رغم أن الشاعر يلفي الحاضر ويعلن الخروج من الحاضر:

---

[1] ينظر: محمّد عبده حتاملة ، محنة مسلمي الأندّلس ، مطبعة دار الشعب .عمان 1977. ص27- 32.

[2] الديوان: أنا واحد من ملوك النّهاية ص13 .

ولا حُبَّ يَشْفَعُ لي ،
مُذْ قَبلْتُ (مُعاهَدَةَ التيهِ) لَمْ يَبْقَ لي حاضِرٌ
كَيْ أمُرَّ غداً قُرب أمْسي.[1]

ومعاهدة التيه التي وردت بين علامتي التنصيص حقيقة تثقل نفس الشاعر، فهي تجسد انسلاخ الماضي عن الحاضر فيصبح المستقبل متلبسا باليأس والضياع ، وطبعا لا يغيب عن أذهاننا هنا معاهدة أوسلو ، التي يرى الشاعر أن الفلسطينيين أصبحوا دون تاريخ وفي النهايتين رفض للاستسلام أولا لشعب غرناطة فيما مضى وثانيا لشعب فلسطين في اللحظة المتناصة معها .

ثم تحضر تاريخياً كذلك قشتالة القوية المتحالفة ضد غرناطة للإطاحة بها "سترفع قشتالة تاجها" والتاج هنا رمز السيادة والسلطة وهو في أرض الواقع الأعلام القشتالية التي أشرنا إليها .

وتعج المأساوية والفجائعية بلغة القصيدة ونفس الشاعر مستحضرا رموز الحضور العربي الإسلامي، مآذن الأندلس ومساجدها وجمالية عمرانها التي تحولت إلى كنائس ، فقد حول الجامع في ساحة الحمراء إلى كتدرائية غرناطة[2] وأعلنت إيزابيلا ملكة لها، حيث أقيم قداسا في اللحظة نفسها احتفالا بالنصر بينما يسلم" أبو عبدالله الصغير" مفاتيح المدينة خارج أسوارها حاملا ذُله وانكساره، وتحضر لحظة الانكسار هذه في قوله "أسمع خشخشة للمفاتيح في باب تاريخنا الذهبي ، وداعاً لتاريخنا ".

ويظهر يقينه بالأفول والخروج مرفقاً بالإحساس المرير الذي يصوره قوله "أنا زفرة العربي الأخيرة " المتكررة بداية وختاما ، والزفرة هنا هي المكان أو الحجر الذي وقف عليه الأمير المنهزم باكياً عزا وسؤددا ضاع، ومرحلة السلام في معاهدة أوسلو هي الزفرة الأخيرة (El suspiro del moro) إن هذه القصيدة – وكما لاحظنا – تمثل مركز التناص مع

---

[1] الديوان . أنا واحد من ملوك النّهاية ص14 .

[2] ينظر توفيق سلطان اليوزبكي ، الحضارة الإسلامية في الأندلس وأثرها في أوربا، ثقافاتنا للدراسات والبحوث، مج5، عدد 20 ، العراق، 2010 ، ص25 .

حادثة الخروج من الأندلس بعد تسليم أمير غرناطة زمام أمورها لمغتصبيها ، لذلك كثرت فيها مواطن التناص .

وفي الحقيقة أننا لاحظنا لها امتدادا في قصيدة " للحقيقة وجهان والثلج الأسود" وفيها لم يرد ذكر للأندلس أو أحد متعلقاتها أو مدلولاتها، لكن بوضعها تتمة للنص السالف نلحظ عديد الدلالات منها:" اليأس، النهاية، البلاط المبلل بالدمع، من سينزل أعلامنا، معاهدة اليأس، ملك الاحتضار، من سينزع أسماءنا عن هويتنا، فلنسلم مفاتيح فردوسنا لرسول السلام ، قلعتنا، الرحيل، من سيرفع راياتهم فوق أسوارنا، فارس يائس من يعلق أجراسهم" ومن غير تكلف جهد يظهر جليًّا التقاطع القائم بين النصين ومعاهدو تسليم أبي عبد الله، ولعل هذا يظهر الالتصاق بالقيادة الفلسطنية وشخصياتها من شهدوا معاهدة أوسلو، والتي كان الشاعر خصماً مريرا لها، وأظهر ذلك بإعلانه الاستقالة[1] من منظمة التحرير الفلسطينيّة.

وفي ذلك يرى متسائلا: "كيف نقبل بمعاهدة قد أعدت فصولها لنا سلفاً، إذ نزعت أسماؤنا عن هويتنا النضالية ، فتهنا عن طريق التحرير والرجوع إلى الأرض، كما تاه بنو إسرائيل من قبل، وما خطبة التيه إلا خطبة الضياع الفلسطيني في صحاري معاهدة السّلام" التي يرى درويش فيها ضياعا للحق الفلسطيني(معاهد اليأس)كما يسميها، هي نهاية لليأس إذ لم يبق يأس في النفوس، لأن النهاية تمشي إلى الهاوية واثقة الخطي قاصدة تنزيل أعلام النضال الفلسطيني ورفع أعلام العدو على أسوار قلاعنا الفلسطينيّة[2] ، وهو تفسير واضح لسيطرة التناص المكاني بين الزمنيين .

عندما يلتفت الشاعر للذاكرة في فوضى الأحداث وتسارعها بصخب يبعثر الحقائق ويبيح الاستسلام موقنًا أن الماضي حافل بالموعظة ، فاستدعاء الأندلس ليس اعترافاً بخسران فلسطين إلى الأبد كما ضاعت الأندلس "أنه محو مضاد لحدود الزمان والمكان لئلا تموت الذاكرة أو يتمادى الضمير في ترهله وتكاسله، أنه نهر ومدد من الأغاني والترجيعات في عالم

---

(1) ينظر عبد الاله بلقزيز وأخرون ، هكذا تكلم محمود درويش ، مركز دراسات الوحدة العربيّة ، بيروت، ط1.نوفمبر2009 ،ص165.

(2) م.م.س.ص138 .

ينبغي أن نجعله يتأمل الواقع بدارية المعذب وعذاب العارف"[1] الذي يستشرف المستقبل فيجلو ويقيم التغيير الرامي إليه.

تظل تناصية الطلل نُسغاً تتغذى منه بقية القصائد بين إظهار وإخفاق، ويظل الماضي مُطلا على الحاضر متصلا مستمرا فيه لا يزايله ليثقله بما ناء وينوء بحمله، فخمسمائة سنة لم تكن كافية ليحدث النسيان أو حتى التناسي:

خَمْسُمائَةِ عامٍ مَضى وانقَضى, والْقَطيعةُ لَمْ تكْتَملْ
بَيْنَنَا، هـهُنا, والرَّسائِلُ لَمْ تَنْقَطعْ بَيْنَنا, والْحروبْ
لَمْ تغُيِّرْ حدائِقَ غَرْناطَتي. ذات يَوْمٍ أُمُرُّ بأقْمارِها.

ثم قوله:

في الرحيل إلى جَوْهرٍ واحِدٍ. عانقيني لأوّلدَ ثانيَةً
مِنْ سُيوفٍ دمَشقِيَّةٍ في الدَّكاكينِ. لَمْ يَبْقَ منّي
غَيْرَ دِرْعي الْقَديمةِ, سَرْجِ حِصاني الْمُذَهَّب. لَمْ يَبْقَ مِنّي
غَيْرُ مَخْطوطةٍ لابْن رُشْدٍ, وَطَوْقِ الْحَمامِة, والتَّرْجَمات..
كُنْتُ أجْلِسُ فَوْقَ الرَّصيفِ على ساحَةِ الأُقْحُوانة [2]

تشير عبارة "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف" الأمل الجلي في تحقّق الآتي الجميل والواقع القوي البديل، وذلك في الدوال الآتية:" ذات يوم ،سأجلس فوق الرصيف، عانقيني لأولد ثانية، كنت أجلس فوق الرصيف".

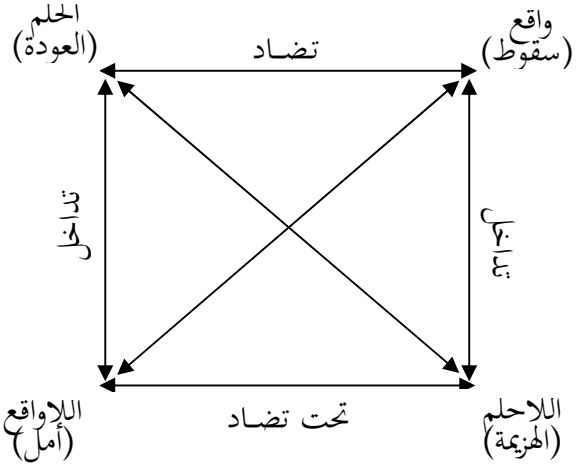
فالأمل والولادة التي تقتضي الحياة والتجدد ما هي إلا رغبة في التغيير والقضية التي يحارب لأجلها الشاعر لكن " ورق العمر أصفر" وهو الحقيقة الأكيدة، لأن ما بقي من أندلس الحضارة سوى آثار مثل:" الدرع القديمة، سرج الحصان، مخطوطة ابن رشد، وطوق الحمامة، الترجمات". يخشى أن تكون باقية كذلك من حضارة فلسطين، يبقى التمسك بالوطن إحساس يتعاظم في تلاقي الزمنين ويحافظ على نقاء صورته في النفس." أدافع عن

---

[1] جهاد فاضل الأندلس لم تغب في الأدب المعاصر ، الجسرة الثقافية الالكترونية www .aljasra culture .com .

[2] الديوان: ذات يوم سأجلس فوق الرصيف، ص15.

صورتي، هـهنا، الحروب لم تغير حدائق غرناطتي، ذات يوم أمر بأقمارها" في مواجهة تذكر الخروج المعاصر من الأرض بالخروج من الأندلس، فتجميع رموز تاريخية وحضارية تتنوع بدلالالتها وحمولتها الكامنة في التجربة الشعرية، جمع للحظتين متباينتين هما: الهزيمة والسقوط والحلم المتمسك بعودة الوطن، وهذا التناقض الصارخ بين اللحظتين يفضي إلى وجود علاقات المربع السيميائي :



فالرجوع إلى قراءة الماضي تجسد رؤيا ذاتية تُوصف قراءة للتجربة التاريخية ، من حيث هي كينونة فردية وجماعية، يصنع عالما متعددًا يتيح له تجاوز الواقع وتصيير الحدث التاريخي نموذجا للتأمل والحلم بكل إمكاناته.

والتماثل الحاصل في هذا الجزء من الديوان هو أن ذكر الوطن مقرون بالتذكر والحنين والتأسي، فلو أحصينا الكلمات الدالة على الطللية نذكر أهمها: "مرمر الدار، نافورتي، حاضر لم يعد حاضرا، عالم يعد عالمي، خيمة، الطريق، شارع لم يعد شارعي، بيتي القديم، أتذكر وجهي، كن ذاكرتي، الرحيل، صخرة ، سورة المدينة ، أعرف من كنب أمس، لا مصر في مصر، لا فاس في فاس، خير ما في ماضي، لم يبق غير جيتاتي، الرحيل الكبير ، تقفلين المدينة، لا درب يحملني، شوارعنا، خفت الأرض، الحكايات، بيتك، الزمان الجميل، ليس لي وطن غيره، ساحات غرناطتي، خزانة أمي، شارع الناي، الشبابيك خالية، قليل من الأرض".

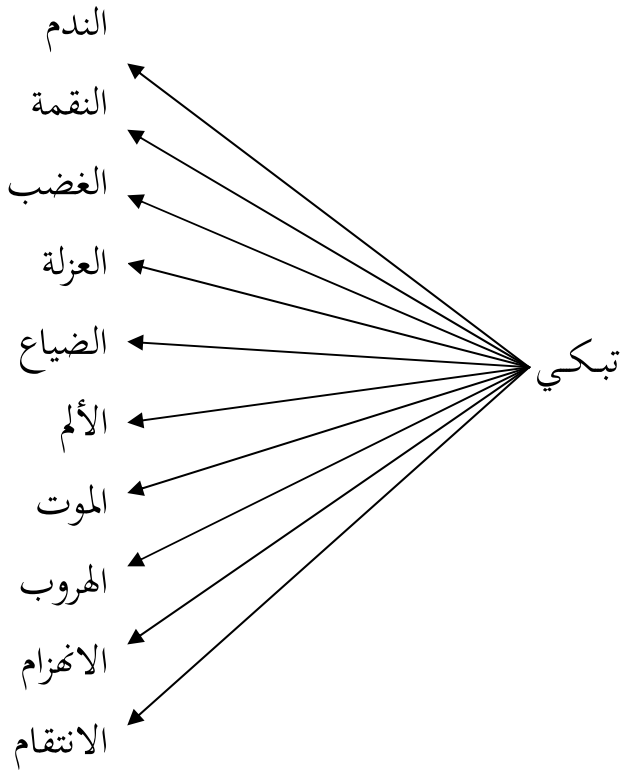
يحيل هذا التماثل إلى إعلاء نبرة المأساة المعاصرة في نصه بمثول المشهد الأندلسي في الواقع الفلسطيني الآني بما يتضمنه من اقتباسات وإحالات، ذلك أن القصيدة المعاصرة خاصة تمزج بين سياقات كثيرة فهو "ينمو دائما إلى طرح مجموعة من السياقات التي تتباين أو تتعارض أحيانا، ولكنها في تباينها وتعارضها تتناظر مع مستويات النص المختلفة"[1] فيحدث فيه الانبثاق والاستمرار والتجدد.

وتماثل المشهدين نجده أيضا في قصيدة "الكمنجات" التي تنطوي على ذاكرة آسية وباكية، حيث يتكرر إيقاع المأساوية في فعل " تبكي" ثماني مرات:

الكَمَنْجاتُ تَبْكي معَ الْغَجَرْ الذَّاهِبينَ إلى الأندلس

الكَمَنْجاتُ تَبْكي على الْعَرَبِ الْخارِجِينَ مِنْ الأندلس.

هذه البكائية تحمل دلالات متنوّعة هي:



(1) عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، ص08.

يتجلى هنا فقد المكان عند ثلاث شعوب أرّقها الرحيل والشتات وهم : الغجر، عرب الأندلس، الفلسطينيون "فالأول يشير ماضيه إلى أنهم مرتحلة متجولون لا يعرفون الاستقرار، والثاني صاحب حضارة وتاريخ ووطن ضيعه التخاذل والتهاون، والثالث يصارع لأجل عزة وطنه رغم الانكسارات.

وعطفا على ما سبق فإن قصيدة "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" اقترنت بالبكائية المريرة والرثائية الحزينة في استدعاء ما يثير ذاكرة فقد الأوطان، واستحضار الأبعاد النفسية والاجتماعية والاستشرافية ، مثلها تاريخ الأندلس ولحظة السقوط"سقوط غرناطة" من خلال علاقات الامتثال أو تماثل الماضي والحاضر والاختلاف في المصير أي المستقبل.

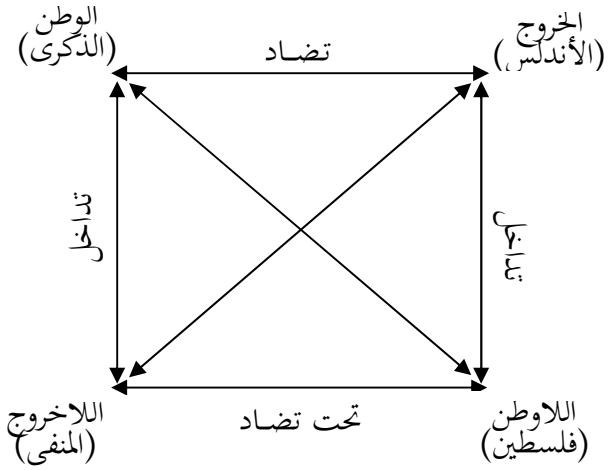
وهو ما يمتاحه النص الحاضر من التناص لأنه "لا يقصر حركة النص على النصوص الأخرى فقط، بل يتجاوزها إلى مظاهر غير نصية كثيرة، فقد يكون التناص إيماءة مباشرة أو غائمة إلى عمل كامل أو مجتزأ، وقد يكون كذلك تلميحا إلى شخصية أو مكان أو حادثة"[1] وفي هذا الاستدعاء يستل الشاعر من الأحداث خيوطا خفية تذوب البناء النصي الجديد وتتماهى مع عناصره.

ويحيلنا هذا إلى مفهوم النص الحاضن والمحضون، وفق علاقات الامتثال والاختلاف، "فالنص الحاضن يمثل قيمة الواقع من خلال انتمائها إلى الراهن والحي، والنص المحضون يمثل موضوعاً معرفياً تكييفياً يعدل كيفية الانجاز"[2] وهذا يصب في المربع السيميائي الآتي:

---

(1) علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، دراسات نقدية. ص132.

(2) جمال حضري ، سميائية النّصوص، عرض وتطبيق منهجي ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، بيروت.2015. ص216.



وخلاصة لما تقدم، فإن درويش استطاع رؤية أن فلسطين أعظم من الذكرى وأوسع من الوجود فهي جمالية الأندلس وقداسة الماضي ، وهو ما عبر منه إلى تجسيد واقعه بصورة تتجدد فيها الإثارة والتشويق إذ تعد " الأندلس مرحلة إبداع حضاري أضاف إلى التراث الإنساني بقدر ما أضاف إلى التراث العربي ذاته ، ولهذا السبب نستطيع أن نتصورها بوصفها أحد مكونات البنية اللاشعورية الثاوية في العقل العربي التي يتم من خلال الوعي بها وتمثلها "وقد انفتح عالم درويش الشعري على تيمة الأندلس أو أحدى ممالكها ومدنها أو مظاهر حضارتها أو شعرائها وشخصياتها دون الانفصال عن الأحداث المرتبطة بذكرها

هذا الانفتاح ظهرت بوادره في مطولته مديح الظل العالي"وفيها يعبر تعبيرا قويا عن تجربة الخروج من بيروت، والانطلاق في البحر المتوسط في السفن المختلفة، وهو خروج يماثل خروج العرب من الأندلس إلى أرض العدْوة "[1] ويتماثل الشتات أيضا الشتات الفلسطيني والأندلسي كقوله:

كُنَّا هناكَ ومن هنا ستهاجر العَرَبُ
لعقيدةٍ أُخرى . وتغتربُ
قَصَبٌ هياكلنا
وعروشنا قَصَبُ

[1] ينظر إبراهيم خليل ، ظلال وأصداء أندلسية، في الأدب المعاصر، منشورات دمشق، إتحاد الكتاب العرب ،2000 ، ص22 .

في كل مئذَنَةٍ
حاوٍ , ومغتصبُ
يدعو لأندلس
إن حُوصرتْ حَلَبُ.[1]

وبيروت مثلت لدرويش الوطن والملاذ لذلك كثر ظهور الأندلس ورموزها في شعره فيما بعد كما أشارت إليه اعتدال عثمان:" وجديرا بالذكر أن موتيفة الأندلس تظهر في شعر درويش بصورة متواترة لتعادل الوطن بعد خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، أو الخروج من منفى المنفى"[2] والحقيقة أن هذا الخروج حفر في نفسه أخاديداً من الفقد والحزن والضياع لم يمحها وطن بعد ذلك ، ويقول عنها:"بيروت تحولت من مدينة عادية إلى معبد للمعاني ، كل شبر في بيروت مقدس الآن، بيروت هي مريم المجدلية الجديدة ، كل تفاصيل بيروت ومعانيها السابقة لها قداسة لم تتمتع بها مدينة من قبل"[3] وقد وصفها أيضا كونها الخيمة الأخيرة والنجمة الأخيرة.

يقول أيضا "بكيت كثيرا عندما ودعت الفوج الأول من الفلسطينيين الذي غادر إلى عرض البحر المتوسط أستطيع القول أنني فكرت كثيراً بالتراجيديا الإغريقية أمام هذا المصير الفلسطيني الجديد"[4] فيما يبدو هو سبب واضح لتكون نكبة فلسطين حاضرة في نكبة الأندلس، فتتوالى توظيفاته لها في أعماله اللاحقة[5] كحصار لمدائح البحر، وأقبية أندلسية صحراء، وبعدها بعشر سنوات عادت إليه أو عاد إليها في ديوانه "أحد عشر كوكبًا" لكنها فيه لصيقة بالسلبية وتشابه الانكسارات .

---

(1) محمود درويش ، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة بيروت 1983، ص25.

(2) اعتدال عثمَّان ، جماليات المكان، مجلة الأقلام، دار الشؤن الثقافية، بيروت، ع2، س21، شباط، 1986، ص86 .

(3) مُحَّد شاهين ، حاصر حصارك، محمود درويش حوارات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ط1، 2009، ص98 .

(4) م.م س ، ص99 .

(5) ينظر إبراهيم خليل ، ظلال وأصداء وإبراهيم السعافين، شعر محمود درويش، تحولات الرؤية تحولات اللغة، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ط1، 2008، ص201 .

والقصائد الباقية تجسد الطلية بذكر ما يشير إلى فلسطين وحضارتها مباشرة، سواء الحضارات القديمة المؤرخة للانتماء "كنعان، البحر الميت، أرض الرسالات، أريحا القديمة المزامير، في قصيدتي حجر كنعاني في البحر الميت، وسنختار سوفوكليس " بينما تمثل قصيدة خطبة الهندي الأحمر الأخيرة حكاية التهجير والاستيطان والاقتلاع من الوطن وأرضه وتحويلها إلى شعب آخر وتجدد حكاية الغزو والخيانة والحصار في "فرس للغريب" وكلها أمثولات عن واقع الفلسطينيين.

فنعمة التذكار المستربلة باليأس والحنيين في افتتاحية "حجر كنعاني":

لاباب يَفْتَحُه أمامي البَحْرُ..

قُلتُ :قَصيّدتي .

حَجَرٌ يَطِيرُ إلى أَبي حَجَلا . أتَعْلَمُ يا أَبي.

ما حَلَّ بي ؟ لا بَابَ يَغْلُقُه عليّ البَحْرُ،

ثم قوله:

هلْ منْ أحَدْ.

يَبْكي على أحَدٍ لأحْمِلَ نَايَهُ.

عَنْهُ ، وَأُظْهِرَ ما تَبَطَّنَ عَنْ حُطامِي ؟.

ثم قوله:

هَلْ مِنْ بَلَدْ

يَنْسَلُّ مِنّي كَيْ أراهُ ، كَما أُرِيدُ . وكَي يَراني.

ثم قوله:

وَاتْرُكْ أريحا تَحْتَ نَخْلَتِها ، لا تَسْرِقْ مَنَامِي.

هذه مقتطفات من قصيدة "حجر كنعاني في البحر الميت" إذ يضيق المقام بذكر بقية المواضع الدالة على تذكر الأوطان وبكاءها ، وهذه أشدها اتصالا بمشاعر الفقد ،كذكر: "الأب ، الحجل الطائر ، البكاء ، الأمل بالعودة" وهي شديدة الاتصال بمشاعر الفقد.

3.2.3. تنّاصية المنفى والوطن:

ارتبطت مشهدية البحر عند عدة أجيال بالرحيل والارتحال والهجرة والموت والرزق، وهو أيضا ملاذ النفس المتأملة و العاشقة ، وكثيرا ما عكست هذه الصورة مفاهيمًا وتصورات مختلفة بين السياسي والاجتماعي والإنساني، وكيفية تحريكها من كوامن النفس والمشاعر الخبيئة، ويقفز إلى أذهاننا وصف الشعراء الجاهليين له، ولعل أولها قول امرؤ القيس المعروف :

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأنواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

وهو عند الشاعر صِنوٌّ للمنفى خاصة شعراء فلسطين، كونه فضاء لا متناهي مقترن بالمخيال الشعري بالأساطير القديمة وكونه جزءًا من الوطن، ومثيرًا لذكريات التّهجير والشتات"وفي الشعر العربي المعاصر كان البحر بعدًا جماليا كما كان بعدًا إنسانيا ، ولكن درويش تميز عن باقي الشعراء العرب في مدلولاته للبحر باعتباره بابًا من أبواب القدس وبابًا من أبواب فلسطين، وكان استعماله لهذا الباب لأول مرة في ديوانه"أحبّك أو لا أحبّك"[1]

فتنامي دلالات البحر في الشعر الفلسطيني لوحظت منذ التهجير الأول، وقد ورد ذكر تواتره في هذا الديوان ثلاث وعشرين مرة في قصائده التالية لمطولته الأولى" أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" بدلالات متنوعة، ونراها تشير في قصيدته"خطبة الهندي الأحمر" إلى أفعال المحتل وافتقاد الأمان والاستقرار، إذ لا يبتعد كثيرا عن سياق الخطاب في النص على غرار: لون السماء تغير والبحر يشرق، من حق كولومبس أن يجد الهند قي أي بحر، خد ما تريد من البحر، القادمون من البحر، ثقوب الفضاء الجريح ، وبحر يملح أخشاب أبوبنا، اختلط البحر في الغيم وانتصر الغرباء.

ومن دلالات المنفى ما لاحظناه في نص "حجر كنعاني في البحر الميت" وذكر البحر ورد في العنوان مشيرا إلى الانتماء أولا، ثم انسداد أبواب الوطن والمنفى في قوله: لا باب يفتحه أمامي البحر، لا بحر أمامي، يزداد البحر ملحًا، البحر يحمل ظلي، ونراه يذكر الأم والأب في الموضع الوحيد من الديوان وهذا طبعًا له دلالته هي طلب الأمان والأمل مقابل

---

[1] خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978، ص123.

المنفى، ودلالة القوة والسطوة "هذا البحر في متناوّل الأيدي، سأمشي فوقه وأسك فضته،هذا البحر لا يحتله أحد" نلاحظ دلالة الموت والفناء "البحر ينزل تحت سطح البحر كي تطفو عظامي" وقد كثر ذكر البحر في هذا النص تعلقا مع العنوان.

ويعكس في "شتاء ريتا" الصراع بين الحب والعداء ، الماضي والمصير، وورد ذكره ثلاث مرات فقط:

البَحْرُ نامَ أمام نافِذَتي .

البَحْرُ خَلْفَ البَابِ والصَّحْراءُ خَلْفَ البَحْرِ.

البَحْرُ يَطِلُّ على هَواءِ البَحْرِ.

وهي دلالات أشارت بقوة إلى بنية الصراع والتوتر الظاهرة في النص في وحداته الثمانية التي تشي بالبناء الدرامي المشهدي المرتكز على رصد المشاهد المرئية اللونية والذوقية والجمالية، والكشف عن خلجات النفس في الذاتين المشكلتين لسير الأحداث الشاعر/ ريتا وهذا يدل على البناء القصصي السردي ، مشتملا على بناء الأحداث التسلسلي الوارد جمل بدايات المقاطع:

[1) ريتا ترتب ليل غرفتنا ، تنام ريتا في حديقة جسمها ، 2) ريتا سترحل بعد ساعات وتترك ظلها ، ريتا تحتسي شاي الصباح ، ريتا تحتسي شاي تعد لي النهار ، تقوم ريتا ، ريتا تكسر جوز أيامي ، 3) ريتا تغني وحدها].

في ثنيا هذه المقاطع يركن الشاعر إلى ذكرياته ، باحثا عن الطمأنينة ، الحياة ، الذات، الانتماء، الوطن، الماضي والحاضر والصراع مع الآخر، والحقيقة أن استثارة هذه المشاعر كان بعد اتفاقيات مدريد، التي بعثرت الأوراق وكشف عن الخيبات ونهايات الهوان.

وبالعودة إلى دلالات البحر في النص فهي أولا تشير إلى الهدوء المبهم، الحزن، اللاحياة قبل وبعد ذكر البحر، في الدال الأوّل:

[البحر نام أمام نافذتي] مما يدّل على وجود عناصر الحياة: القوة ،القمح، التوت، الورد، العصافير . لكنها كئيبة، صامتة ، تعيسة، ميزتها العتمة، التبعثر، الهدوء والحيرة .

ويهتز النص دلاليًا في أثناء ظهور دال البحر في قوله :[البحر خلف الباب، والصحراء خلف البحر] فقد اقترنت الصحراء بالبحر.

فتنبثق معاني الرحيل متوالية: سترحل، تترك، البعيد، أأرحل، ذاكرة، تتركني، أقلد المرايا، يهربان، يودع، شظايا، الغياب، تحية الغرباء، الرحيل" يستحضر الشاعر ملامح ثنائية الرحيل والمنفى، والملاحظ هنا هو أنه أقرن البحر بالصحراء وهو اقتران فيه رحابة كبيرة من الأبعاد المعرفية والنفسية ، وهي أيضا من الأمكنة التي حفل بها الشعر العربي لتنوع دلالاتها بين الخيال والأسطورة والتاريخ، وارتبطت بمعاني التيه والرحيل والغربة.

يظهر الشوق إلى الوطن "أعيديني إلى جسدي" وينفتح النص على استذكار الماضي :

لَك ، لو تَرَكْتِ الباب مَفْتوحا على ماضِيّ ،
لي ماضٍ أراهُ الآن يُولَدُ في غِيابِكِ
من صَريرِ الوَقْتِ في مِفْتاح هذا البابِ
لي ماضٍ أراهُ الآن يَجْلسُ قُرْبنا كالطَّاوِلةْ
لي رَغْوةُ الصَّابونِ
والعَسَل المِمَلَّحُ
والنَّدى
والزَّنْجُبيلُ [1].

لكنه ماضي يستحضر بدوره الصراع مع الآخر واستحالة التعايش معه:

وَتَرَكْتُ أُمّي في المزامِيرَ القَدِيمَةِ ، تَلْعَنُ الدُّنْيا وَشَعْبَكْ.

بعد انفتاح الذاكرة يعود الشاعر إلى تأكيد ملكية الوطن بعد ذكر البحر مرة أخيرة [يطل على هواء البحر] الذي لا تختفي ملامحه وأكثر خصوصية من الوطن مسقط رأسه"البروة" ويذكرها في: رغوة الصابون، المبنى، الجبل، الأرض الصغيرة، فالمنفى في حياة درويش عاشه في أرض فلسطين بعد تهجيرهم من أراضيهم، ثم حياته في حيفا، ثم خروجه

[1] الديوان: شتاء ريتا ص76 .

إلى بيروت ورحيله عنها إلى أن عاد إلى فلسطين أواخر حياته فقد تعددت منافيه إذ "وحدة الداخل والخارج تبدأ عند درويش في لحظة الخروج ذاتها وانقطاع العلائق الفعلية بالمكان، إذ يصبح وجود الوطن وجودًا داخليًا صرفًا تنتفي فيه الحدود بين الماضي والحاضر"[1] وفعلا ربما هذا مدعاة قوله : لا منفى لمنفى لتفصح رسالة الشاعر عن نفسها:[لا أرض للجسدين في جسد ، ولا منفى لمنفى] صارخة بدلالات الغربة والمنفى والرحيل، وانكسار الحلم ليصبح الرحيل حتمية أكيدة.

ومنه أن البحر علامة شاملة مختلفة الموضوعات تؤطر المكان وتمنحه تأملات كثيرة منها نفسية كالأمل والبعد والرحيل، وفلسفية كالموت والوجود والهلاك، وهذه المضامين أكتسبها الشعراء عامة ودرويش خاصة من التراث العربي والميثيولوجي العالمي، يضاف إليه الخبرات الاجتماعية والتاريخية.

ورغم هذا التنوع في إيحاءات البحر إلا أنها تصب في دلالة واحدة هي المنفى والمصير المجهول، وهو يشير إلى هذا المنفى في حوار له ورد في مجموعة من الشهادات والاعترافات، فيذكر خروج الفلسطينيين من بيروت عبر البحر ليتوزعوا في الأقطار العربية، ويشير إلى أن الشعب الفلسطيني "عرف منذ التاريخ القديم أنه شعب بحري"[2] حيث شبهه ذلك برحلة عوليس(أوديسيوس) الذي عوقب بالتيه في البحر عشرين سنة عائداً إلى الوطن.

فصورة البحر هنا تشكله خلفية الوطن ، ولما يكون فلسطين فهو الوطن المفقود الضائع يختزن دلالة المنفى الذي فقده كذلك الشاعر بعد الخروج من بيروت.

إذ الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود في الوطن ، ويعني تمددًا داخليًا لوجود الوطن، وبذا تنشط حركة الخيال[3] وتظهر مستويات متعدد للحلم والذاكرة ، فيقترن المكان الواحد في أمكنة عدة ويتحول زمن المكان إلى أزمنة تاريخية، ويتعدد معها المنفى في النفس

---

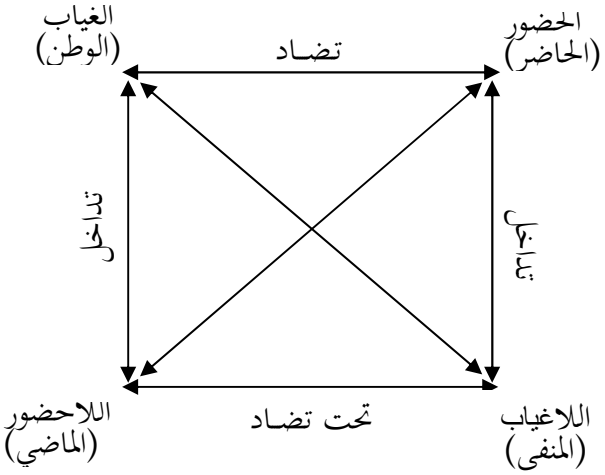
(1) اعتدال عثمّان ، جماليات المكان ، ص86.

(2) حاصر حصارك ، ص99.

(3) ينظر اعتدال عثمّان ، جماليات المكان، ص79.

الإنسانية الفلسطينيّة ذاتً جماعية أو فردية شاعرة، بتفرق السبل بين النفي والتهجير واللجوء والاقتلاع.

وهذا أهم ما ألمح وصرح به درويش في لقاءاته الصحفية الأدبية، إذ تعد تصريحاته مفاتيح مغاليقه النصية، لما سئل عن المنفى وفي جوابه إفاضة وطرح وجودي بين ذاتين، الأولى تدعي أنها حقّقت العودة من منفاها، والثانية تستحق الغياب وبين ثنائية الغياب والحضور يرى أنه من الأجدى " أن نحاجج ليس فقط حول شرعية وجودنا في الحاضر، بل أيضًا حول شرعية وجودنا في الماضي"[1] وضمن ذلك يشير إلى أن المنفى حقق الانفتاح على وعي الفلسطيني لهويته الوطنية ويمكن أن نوجز ذلك في المربع السيميائي الآتي:



فيكون المنفى حالة متحركة مترددة في وعي الذات، بحيث لا يستقر تواجدها في المكان بل يرتد إلى الزمان أكثر من الأول.

[1] مجموعة من الكتاب، "محمود درويش، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات"، حوار مع الجمهور الفرنسي، ص346 .

3.3. تناصية الكنعنة والصراع حول ذاكرة المكان:

إن ملكة الشاعر تكسبه نظرة رائية مستوعبة خصائصًا وأفاقاً مجتمعة وعالمة "فالشعر في أسرار الأشياء لا في الأشياء ذاتها"[1] ووجدانه مكتنز بميراث الماضي والتاريخ ومتصل بالحقيقة والحلم.

ولا شك أن حنينه للماضي بحث عن الكمال في الحياة المثلى من حقائق ودلائل في مواجهة الحاضر المتلبس "ولو سئلت أزمان الدنيا كيف فهم أهلها معاني الحياة السامية وكيف رأوها في آثار الألوهية عليها، لقدم كل جيل في الجواب على ذلك معاني الدين ومعاني الشعر"[2] ، وفيه ما يسعفنا على القول إن الشاعر على إدراك تام بحاجة الأمة إليه في كل زمان ومكان.

ولاشك أيضًا أن درويش كان على إدراك تام بهذه الحاجة، ناهيك إذا كانت أمته في مواجهة استلاب الأرض والهوية والتاريخ والانتماء، عندها يصبح الشعر معنى لمعاني الحياة السامية حقًا.

فواجب الشاعر على هذا النحو يلبي حاجة أمته وذاته إذ لا يخاطب العقل فحسب،وإنما النفس والشعور، سيما إذا كانت الأمة منكوبة مستضعفة يسلط عليها آلات القمع والنهب وسلخ الهوية وتهويد الأرض.

والأكثر مدعاة هو تقصي الحاضر في الماضي، والعودة إلى الأصل حق وفضيلة لأن "الأديب الذي يفقد اتصاله بماضي أمته عاجز عن التعبير عن وجودها الحيّ"[3] ودرويش كان واعيًا للصراع الثقافي على أرض فلسطين بين الذاكرة الفلسطينية والمشروع الاستيطاني الصهيوني الثقافي، الذي ما انفك يحاول العودة إلى أعماق التاريخ والجذور الأولى.

والبحث عن جذور تاريخية حقيقية ومنطقية لدحض افتراءات الغزاة وأكاذيبهم، ومحاولة ترسيخ وجودهم استنادًا على التوراة المحرفة، وبحثهم الحثيث في الكشف عن حفريات

---

(1) وحي القلم ، مصطفى صادق الرافعي ، م.ج3 . دار الكتّاب العربي ، بيروت ، لبنان 2003، ص169.

(2) م.م.س.ص170.

(3) عائشة عبد الرحمان ، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر ،مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعرفة، مصر،1970، ص159.

تاريخهم المكذوب، بما يخدم مقولة أرض الآباء الصهاينة وأرض الميعاد، ولكن بداية الثمانينات كشفت عن دراسات واكتشافات أثرية، تتعارض مع أطروحات اليهود حول تاريخ المنطقة .

هذه الدراسات كشفت زيف ادعاءاتهم على يد علماء مشهورين أمثال [1]توماس تومسون في كتابه "التاريخ القديم للشعب الإسرائيلي" وبعد نشره الكتاب طرد من عمله كأستاذ الآثار في جامعة ماركويت، ثم كتاب كيت واتيلام"اختلاق إسرائيل القديمة إسكات التاريخ الفلسطيني" ويشير فيه إلى دحض التفسير التوراتي لتاريخ إسرائيل ، ويقدم صورة العلاقة التاريخية من اليهود والفلسطينيين القدماء بعد تزيف الباحثين تاريخ المنطقة خدمة لمصالح سياسية ، حيث يؤكد أن تاريخ إسرائيل جزء من التاريخ الفلسطيني .

ويعد الأصل الأول للمنطقة التي كانت تسمى أرض كنعان وهي أرض اتصفت بالانخفاض والخصوبة وتشمل فلسطين وسوريا ولبنان وظلت تاريخيا متحدة الأوصال على مر الزمن.

وعودا على بدءٍ فإن شعراء فلسطين ممن آمنوا بريادة الشعر ودوره في مواجهة التغريب خاضوا مشروع الكنعنة ردًا على انتهاك تاريخ الأرض ، وذلك بتوظيف الأساطير والرموز وكل ما يدل على الحضارة الكنعانية الموجودة في تراثهم ، وأشهر هؤلاء محمود درويش وعز الدين مناصرة وسميح قاسم وغيرهم.

ولعل أشهرهم دواوين المناصرة امتلأت بالرموز الكنعانية وأساطيرها فقد عرف بولعه بها ومنذ بدايات شعر الأولى[2] إذ ظهرت في ديوانه"يا عنب الخليل" سنة 1962 ،ثم كنعانياذا رعويات كنعانية ، بينما تأخرت في الظهور في أعمال درويش حتى ديوانه "حصار المدائح" سنة 1984 وتجربة درويش استندت على جذع التاريخ والهوية شاهدًا على عمق هذه الحضارة رموزًا وواقعًا وتاريخًا دعوة للالتصاق بالأرض.

---

(1) من مقدمة الكتّابين : تماس تمسون "التّاريخ القديم" ترجمة صالح علي سوادح ، بيسان للنشر والتوزيع ، بيروت ط1، 1995.
كايت ويتلام"اختلاق إسرائيل" ترجمة سحر هنيدي.منشورات عالم المعرفة، الكويت1999.النسختين الالكترونيتين PDF.

(2) ينظر إبراهيم نمر موسى ، شعريّة المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار اليازوني العلمية للنشر والتوزيع، ص184.

وبهذه الرؤيا ذات الكثافة العالية الزاخرة بالدلالة احتفت قصيدتي "حجر كنعاني في البحر الميت وسنختار سوفوكليس" أيما احتفاء بهذه الدلالية الكنعانية بل واحتشدت فيهما الرموز الكنعانية بصورة لافتة غير مُسِّفة، فدرويش استطاع "أن يعبر من خلال الرموز الكنعانية عن معاناته الذاتية والجماعية وأن يعمد إلى امتصاصها في شعره، وتحميلها دلالات معاصرة عن الإنسان المقهور الذي عانى ظلم الطغاة"[1] في مواجهتهم بنفس سلاحهم، إذ ينقلب السحر على الساحر .

وبهذه الرؤيا يضيء العنوان "حجر كنعاني في البحر الميت" أصالة هذه القصيدة – والديوان عامة – كشاهدية تاريخية تثبت الهوية المطموسة، فكلمة الحجر في أول إيماءاته أداة التعبير عن الرفض والمواجهة كثر ارتباطه بأطفال فلسطين ، كما يثير دلالة البحث عن التغير رغم اليأس والقنوط الواضحة في افتتاحية القصيدة " لا باب يفتحه أمامي البحر" وهو ما تثيره تناصية الدال مع قول تميم بن مقبل في قوله المشهور، ثم قول المتنبي في داليته المتذمرة الضائقة من عودة واستطالة الأحوال اليائسة.

ولما يقترن هذا الدال بوصف "كنعاني" تتحول الدلالة إلى البقاء والثبات من جهة وبـ"يطير حجلا" من وجهة أخرى يؤكد بالثبات بالحياة، ودليلنا في ذلك اقترانه كذلك بلفظ " أبي" ودلالة البقاء والثبات على الانتماء الأصيل للأرض، هو النسيم الذي تتنفسه القصيدة ومقصديتها، إذ بدرويش يتحول إلى شاعر كنعاني مات في أوغاريت أوسفوح الكرمل أوبيبلوس جبيل، وكان ما نقرأه ... لأحد أسلافنا الذي اكتشف مخطوطاته علماء الآثار"[2] يعطي للنص قيمة أكبر ومستندا على الذائقة الجمالية والعقل والحقيقة التاريخية، من خلال الصلة التناصية التي يتيحها التاريخ المتسلل "إلى جسد الملفوظ ذاته أي تقليد هيئته الأسلوبية واستدعاء جسد الملفوظ وخصائصه الألسنية لا محتواه الدلالي فحسب"[3] وهذا هو التسلل الجميل الذي أتاحته الدلالة التاريخية في جسد النص.

نتيجة لذلك يتجه إلى تبئير الدلالة والانطلاق من واقع ملموس وذلك في قوله:

---

(1) إبراهيم نمر موسى ، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص184.

(2) ظافر مقدادي ، الرمزية المثيولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان، أغسطس 2009.

(3) علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي، ص196.

وأُظهِرَ ما تَبَطَّنَ مِنْ حُطامِي ؟
أنا مِنْ رُعاةِ الْمِلحِ في الأغْوارِ . يَنْقُرُ طائِرٌ لُغَتي

والأغوار منطقة زراعية وحدودية منخفضة غنية بالمحاجر وإنتاج الملح والمعادن، والرعاة هم من بدو التعمارة الذين وجدوا مخطوطات البحر الميت في معَز قمران في شماله سنة 1954 وهذا هو بيت القصيد، إذ يلوذ بالانتساب إلى التاريخ الكنعاني متتبعًا خطى السلف مستضيئًا بأنماط عيشهم، والتاريخ الكنعاني يتحول إلى رموز تتصل بالمكان "كنعان" إذ يعبر الشاعر عن الاتصال به بذكر أقدم مدنهم التي شيدوها : أريحا وأشهر مزروعاتهم الحنطة والكروم والبرتقال وشقائق النعمان والأرجوان، الشعير والزيتون، ويشير إلى اكتشافاتهم كصناعة الفضة والنحاس والأحرف الأبجدية بدل الرموز، وهذا مما ورد في القصيدتين المذكورتين.

ومما يتماهى أيضًا مع تواصل الشاعر بالتاريخ استخدام ضمائر الجمع في حديثه عن كنعانيته، وضمير الغائب أو المخاطب في خطابه الغزاة والرواة أو الغريب، ومن مواضع ذلك:

عَلِّقْ سِلاحَكَ فوقَ نَخلَتِنَا , لأزْرَعَ حِنْطَتِي
في حَقْل كنعان المقْدّس... خُذْ نبيذا من جرَاري
خُذْ صفحةً من سِفْر آلهَتي... وقْسطا من طَعَامِي
وخُذِ الغَزالةَ من فِخاخ غنائنا الرَّعويّ, خُذْ
صَلواتِ كنعانيَّة في عيد كَرْمَتِهَا , وخُذْ عَادَاتِنَا
في الرّيّ , خُذْ منّا دُرُوس البيْتِ. ضَعْ
حَجَرا من الآجُرّ, وارْفع فَوقَهُ بُرْجَ الْحَمَام
لتكونَ منّا إن أرَدْتَ , وجارَ حِنْطتِنَا وخُذْ

منَّا نُجوم الأبْجديَّة , يا غَريبُ
واكتُبْ رسالاتِ السّماء مَعي [1]

ومن نظير ذلك في قصيدة "سنختار سوفوكليس" قوله:
لَنا ما لَنا. كُلُ شيءٍ هُناكَ لَنا... أمْسُنَا
يُرَتِّبُ أحْلامَنا , صُورَةً صورةً، ويُهَذِّبُ أيَّامَنَا
وأيَّامَ إخْوَتنا السّابقين ، وأيَّام أعْدائِنا السَّابِقينْ،
وَنَحْنُ الذينَ أُحْتَرَقْنا بشَمْسِ الْبلادِ الْبَعيدةِ ، نَحْنُ الذينْ
نَجيءُ إلى أوّل الأرض كَيْ نَسْلُكَ الطُّرُق السَّابِقَّة
وكي نَمْلِكَ الوَرْدَةَ السَّابقَة
وكَي نَنْطِقَ اللغة السَّابِقَّة [2]

إن الإنسان– عمومًا– في معاناته حالة التمزق إزاء قمع الاحتلال يهرع إلى حماية ذاته فيتحصن داخل كيانه التاريخي ضد محاولات الإلغاء "والشاعر انعكاس حقيقي لمرآة الواقع والشاعر الحقيقي هو الذي يجسد تجاربه لتنبض صورة حسية تضع القارئ بفحوى الحب والألم والانتصار والهزيمة والوجود واللاوجود"[3] ، فذات الإحساس تسوق إلينا صور ولغة ومعاني القصيدتان.

هذا الوجود الذي مهما حاول إلغاءه الغزاة فلن ينجحوا في طمسه، والتشبث به أصالة وانسب لتجسيد المستقبل في صورة حاضرة واضحة جلية بتوظيف صيغة الحاضر "الآن" وأسماء الإشارة فيمنحه إشراقة:
هذا أنا ، وأنا أنا ، هنا مَكاني في مَكاني
والآن في الماضي أراكَ ، كما أتيْت ، ولا تَرَاني
والآن في الماضي أُضيءُ لحاضِرِي

(1) الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت ص51- 52 .
(2) الديوان: سنختار سوفوكليس، ص62 – 63.
(3) إبراهيم نمر موسى، م.م.س، ص186 .

غده... فَينْأى بي زَماني عَنْ مَكاني
حينا , ويَنْأى بي مَكاني عَنْ زَماني [1]

وإذا أمعنا النظر مرة أخرى ندرك قدرته على دفع المتلقي إلى الاندماج، فيضحى وجدانه مع الحدث كتلة شعورية واحدة، يضيف في كل مرة للنص شيئًا جديدا ما دام الشاعر يستمد غذاءً لقريحته من الحياة، فعليه أن يعكس أشعة تلك الحياة في أشعاره، كما يرى ميخائيل نعيمة في غربال.

وذلك عندما ينفذ إلى عمق التاريخ مصعدًا مقاصده ومشددًا على الانتماء رغم افتراءات الغزاة:

تِلك أيَّامُنا
تُطِلُّ عَلَيْنا لنَعْطَش أكْثَرَ.. لَمْ نَتَعرَّفْ على جُرحِنا في
زِحام الْجُروحِ الْقَديمَة، لكِنَّ هذا الْمكان – النَّزيفْ
يُسَمَّى بأسْمائِنا. لمْ نَكُنْ مُخْطِئينَ لأنا وُلدْنا هُنا
ولا مُخْطِئينَ.. لأن غُزاةً كَثيرينَ هَبُّوا عَليْنا
هُنا, وأحَبُّوا مدائِحَنا للِنَّبيذ، أحَبُّوا أساطيرَنا
وفضَّةَ زَيْتوننا. لَمْ نكنْ مُخطِئينَ لأن الْعَذارى
على أرْضِ كنعان عَلَّقْنَ فَوْقَ رُؤوس الْوعول
سرَاويلَهُنَّ ، ليَنضَجَ تِينُ البَراري ويَكْبرَ خُوْخُ السُّهول،
ولا مُخْطئينَ .. لأن رُواةً كَثيرينَ جاؤوا إلى أبْجدِيَّتنَا [2]

ففي الولادة إشارة إلى الحقيقة التاريخية للمكان المسمى باسم أهله الذي تعدد واختلف عليه غزاة قوبلوا بالرفض والمواجهة واليهود من ضمنهم ، فانتحلوا الهوية "ليصفوا أرضنا مثلنا" ويؤكد على ذلك تكراره الفعل "أحبوا" فكثر غزاتها يتحوّل وجودهم إلى مجرد

(1) الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت، ص52.
(2) الديوان: سنختار سوفوكليس ، ص66.

صدى تحمله الريح، فيتحول صدىً وعواءً، لأن الحقيقة ظاهرة"كان البلاد تلقننا ما نقول" وهذا رغم محاولات التطبيع والقمع ومعاهدات السّلام.

يستشعر الشاعر حدساً بعودة الحقّ إلى أهله :

ولكنَّ عِيدَ الشَّعيرِ لَنا, وَأريحا لَنا, ولَنا

تَقاليدُنا فِي مَديحِ الْبيُوتِ وَتَرْبِيةَ الْقَمْحِ والأُقْحُوان

سَلامّا على أرْضِ كنعان ،

أرضِ الْغَزالَةِ،

والأرْجُوان [1]

شكلت الدلالة اللغوية في الخطاب الشعري على مستوى القصيدتين اعتبارهما أشد استحضارًا للرموز الكنعانية ، صورة واضحة عن المكان وسكانه ، واستدعاء الذكريات الأليفة كفيلة أن تجعل روحه معلقة فيه مهما حالت الظروف القاسية بين المرء وبيته الأليف فالوطن هو البيت.

يفرض البعد الزمنكاني على المرء سطوة وقوة ، يجعله حريصًا على حفظ ذلك المكان الأليف حتى وإن تركه رغمًا عنه فهو يأمل العودة إليه ، وفي المقطع الأنف تتشابك الأحاسيس في النفس الشاعرة والمتلقية وتختلط تصوراتهما وأمّانيهما وهذا ما يتيحه تعالق النص مع فضاءات أخرى تغيب لتحضر فيتحول إلى "شجرة نسب النص من المقتطفات المستعارة شعوريًا ولا شعوريًا"[2] وهكذا نص كتب لنفسه استمرارًا وحياةً.

4.3. التناصية في دلالات الشخوص الدينية والتراثية(التاريخية):

كلما نطالع الديوان ونفرغ منه تنطبع ذات الأحاسيس التي تتركها فينا قراءة رواية أو حكاية، وبؤرة المحكي عنه في هذا الديوان/الحكاية هي الذاكرة التي يقيم وشائجها في ذات

---

[1] الديوان: سنختار سوفوكليس ، ص67.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص13.

الشعراء- والإنسان عامة- تدعم رؤاهم في الحياة بكل أطيافها، فتخلق سبلا ممكنة نحو الأفق، هذه الذاكرة التي تحمل زخما متعددًا متنوعًا بين الدين والتاريخ والتراث الأدبي والشخصيات والقيم الزاخرة بالتجارب عبر مسار زمنكاني متشعب.

الوشائج هذه يحيها حضورها في كل ما هو ممتد منا ومعبّر عنا باستحضار معالم الذاكرة لاختراق الحاضر وأفق القادم، وفق ما هو جمالي ونضالي وثوري بدلالات مختلفة لأداء ما لا نستطيع قوله أو لأنها تقوله بفعالية وجمالية أكثر، ولعلي بهذا الاختراق أهم خصائص التناص والذي يحدث بوعي أو من غير وعي من الذات الشاعرة خاصة.

ومن جملة ما يستدعيه الشاعر من مرافئ الذاكرة الماضي بشخوصه وأحداثه وعبره ومآسيه، وفي ذلك فلسفة أملاها اللاشعور أو الحس الجمعي الدفين.

وإذا أمعنا النظر في المتن مرة أخرى يدهشنا التنوع والتعدد والتراكم الحاصل فيه والتمازج برغم اختلاف الأجناس والأزمان، منها ما هو ديني وتاريخي وأدبي وأسطوري وعربي وأجنبي ومعاصر وفق منحى يمنح إسهاما ثراً للخطاب الشعري وفق منطق النص، ما يضمن فعلا التناسب والتناغم التام مع الواقع المحكي عنه والمرمى الشعري المتوجه إليه إذ "يستحضرها عند التقائها بفكرة نصه فيُضمنه إياها، داعما رؤياه النصية برؤى غيرية تقصد التفصيل في عرض الموضوع لينوب عنه الرمز والإشارة عبر التناص"[1] من نتاج ذلك بناء رؤية شعرية تضفي قيمية وتجددًا على النص الشعري.

يمنح محمود درويش الشخصيات التي يتكأ عليها سلطة عليا تنفتح على دلالات مخزونها المتنوع، لأن أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعد في الزمان والمكان"[2] متلاحقة مع كل التجارب الإنسانية، في ظلها تتعالق أسئلة الوجود كلها ماضيًا وحاضرًا ومستقبلا.

---

(1) حصة البارودي ، التناص في الشعر العربي الحديث، ص107.

(2) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري، ص65.

ومذهب درويش في ذلك يقين تام أن التعبير عن الإنساني هو التعبير عن الفلسطيني دون رؤية أن الجانبين متناقضين أو مختلفين، حتى أنه أشار إلى ذلك مصرحًا به في حديثه عن التجربة الشعرية وتعاطيها مع التحولات السياسية، دون الإخلال بالتجديد ومسايرة التجدد:"لكن طريقة تعبيري عن واقعي هي التي تأخذ أشكالا متعددة، أما أنا فمنغمس في الواقع ومنغمس في القضية الفلسطينية لمصلحة التعبير عن القضية الجمالية، ولا أفهم هذا الفصل بين أن تكون القصيدة وطنية وإنسانية وتحمل جمالياتها الخاصة، وكل تفسير يقيم مسافة بين البعدين فيه كثير من التجني، وكأن القضية الوطنية أو الإنسانية يجب أن تحمل لغة فجة وخشنة وقتالية النزعة . أنا مهتم بتصوير الجانب الجمالي بالإضافة إلى الجانب النضالي"[1] ما يجعله أهم مبادئه في تطوير وتحديث أدواته الشعرية وموضوعاته الفنية.

تغدو هذه الشخصيات بهذا المخزون الدلالي خلفيات للموقف الشعوري والشعري تنحصر وفق أطياف مختلفة وطرائق متنوعة ، فتكون رموزًا جزئية أو كلية ، وقد تتنامى وتتداخل مع ذات الشاعر تتلبسه قناعا يحاكي دواخله، ينثال من الميثيولوجيا والأسطرة وهذه أهم ما تغذت به مرتكزات النصوص الأدبية الحديثة والحداثية.

فالرمز مثلا من أهم طرائق التعبير التي عمد إليها الشاعر العربي في النصوص الشعرية خاصة، وأحدثتها ظروف واقعية وحياتية واجتماعية وسياسية، كوسيلة فنية للتعبير دون مباشرة، والبوح عن مكنونات النفس، متساندًا مع الصورة الفنية وتشكيل إيحاءاتها، ما يضفي على النص متعة وجمالا ودرامية تعمق إحساس المتلقي الباحث عن مغاليق النص وإيضاءاته . إذن هو يحقق أمرين: دعم الصورة الشعرية حيث يغتدي صنوًا لها لا يفارقها يعينها أن تخرج من دائرة التشابه بين شيئين، والثاني كونه يضفي مسحة من العمق والشفافية والإيحاء الذي يخلق الانطلاق الواسع سواءً في اللغة أو الصورة[2] بتحقيق الفاعلية بين الغاية الفنية والغاية الرؤيوية التي تصبو القصيدة الشعرية إليها.

---

(1) عبد الكريم العفان ، حللت المعادلة الصعبة ، حوار صحفي ، المجلة الثقافية 16 مارس 2006.

(2) ينظر محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط1، 1985، ص549- 550.

إذ أصبح النص في عموم الأمر لا ينبثق من نصوص أخرى أو يتناص معها فحسب بل غدت هناك روافد أخرى ومرجعيات مختلفة تطلع إليها الناص/النص في العالم الواقعي بكل جزئياته وتفاصيله على حسب ما تقتضيه التجربة الشعرية ووفقا "لمنظور خاص يتكون نتيجة لعملية معقدة من التفاعلات والعلاقات المتشابكة بينه وبين ما يعتمل في الواقع ومدى تطور الظروف التاريخية"[1] فيوجد قواسماً مشتركة تشد بعضها بعضًا وبها تغني التجربة.

وبتأمل عينات الشخصيات/الرموز المستدعاة إلى نصوص الديوان، تتنوع بين الأنبياء والشعراء والفلاسفة والملوك والأخيار والأشرار حضورا، يتواتر خفة وشدة تبعًا لما تقتضيه دلالاتها المرجوة، والتي تتضامن معها رموز فرعية مستنبطة من طبيعة المكان وجغرافيته العريقة والغنية.

تنفتح النصوص على شخصيات مختلفة بحيث تكون المعين والرافد المحوري فيها، ومطالعتنا للديوان أفضت بنا إلى ملاحظة أسماء شخصيات تعكس صورة النموذج الإنساني المعاصر وفق أشكال مختلفة[2]:

الاقتباس: فتحضر أسماؤها ومتعلقاتها بشكل مباشر سواء تغيرت دلالالتها في السياق كليا أو جزئيًا.

الإحالة: إذ تومئ إلى جزء بسيط من أحداثها أو صفاتها دون ذكره مباشرة.

الإيحاء: وهنا تحضر بصورة أقل وضوحا مخفية وراء ملفوظات تختزل أبعادها وأحداثها أو متعلقاتها .

تطل هذه الشخصيات بوقع مختلف يهب مخيلة الشاعر تأثيرًا يحرك نفسه وعقله بصور ووقائع مماثلة، إذ نجد أن قصائد هذا الديوان تستظل في أبعاد أحداث وتحولات سياسية كثيرة، أهمها اتفاقية السلام الإسرائيلية الفلسطينية في مدريد والغزو الأمريكي على العراق،

---

(1) رمضان الصباغ ، عناصر العمل الفني ، دراسة جمالية ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر . الإسكندرية. ص07.

(2) ينظر عصام حفظ الله واصل ، التّناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ص154- 155.

حيث صدر ديواني "أحد عشر كوكبًا" سنة 1993 ، ولماذا تركت الحصان وحيدًا 1995 وفيهما خيبة بادية من الحل السلمي المقترح .

ومعظم تصريحاته المواكبة لهذه الفترة الزمنية عكست ذلك، كقوله الآتي"ما نحياه ملتبس الدلالات لا هو عودة ولا هو زيارة ولا هو إقامة، وشروط كل هذه الأسماء محاصرة باحتلال ملموس وربما أشد قسوة الآن، الاحتلال تحول من احتلال كامل الأرض إلى نوع من الحصار لأجزاء من الأرض غير مترابطة وغير متصلة بعضها ببعض، أي وجودنا الإنساني هناك يشبه وجود كائنات في داخل أقفاص، وبالتالي الإحساس بالاحتلال وبالحصار يتأزم أكثر فأكثر، لذلك من السابق لأوانه تماما الاحتفاء بالعودة أو حتى استخدام هذا التعبير"[1] ما حذا بمعظم النّقاد الرأي على أن ديوان "أحد عشر كوكبًا" يَرفُل من خيبة الأمل ونغمة اليأس.

ومما ذهب إليه الاعتقاد كذلك أن حضور تيمة الأندلس ورمزيتها الواضحة والجامعة بين خروج المسلمين من الأندلس بعد مجد ذهبي وبين هذه المفاوضات إلا أن محمود درويش نفى وجود هذه الرمزية، يسوق عادل الأسطة أن المرء لا يستطيع أن يهمل الزمن الكتابي للقصيدة كليا.

إلا أن الذهاب فعلا لهذا الاعتقاد جعل الشاعر يغتاض مما ذهب إليه القراء والنقاد في قراءة ديوانه هذا خاصة القصيدة الأولى، وقد صرح أنه نادم على بعض العبارات الواردة فيها كالرحيل، غرناطة، معاهدة التيه، ولو سمح الزمن لحذفها ."[2]

وفرضًا أن معاهدة أوسلو لا تستلزم معاهدة التسليم بعد الخروج من غرناطة فهذه لحظة حضرت في نفسه قبل ذلك منذ الاتفاقيات الأولى في مدريد1991 والتي كان رافضًا لها تماما لظلمها [3]، لأنها لا تعطي إحساسًا للفلسطيني بامتلاك هويته وجغرافيته فهي في الأخير كانت حلولا لإسرائيل.

---

(1) عادل الأسطة، محمود درويش بين ريتا وعيوني بندقية، عن الموقع الالكتروني: www.dinanalarab.com. 2008/05/15

(2) ينظر المختلف الحقيقي، ص250.

(3) م.م.س ،ص251.

وتعقيبا على ما سبق، فإن الظلال التاريخية جلية رغم رفض الشاعر لها فهي دلالة أفادت منها التناصية في الديوان من خلال الشخصيات المتنوعة دون فصل في هذا التنوع، لكن وفق للدلالات التي يفصح عنها حضورها في السياق.

1.4.3. تناصية الفقد والانتماء:

إن تيمة الانتماء والهوية والفقد شكل هاجساً وموضوعًا جوهريًا وأصيلا شديد الالتصاق بروح درويش الشعرية لا تبارح مسيرته الأدبية ومخيلته الفنية وذاته الآسية وظل التحامه بالتراب والأرض يشحن تجربته الشعرية التي خبرت أغوار القلب وأعماق النفس وإجلاء الحقائق مطلة على الحقيقة كما هي.

ومن هذه الحقائق المضمخة بالصراع الدائم بين طرفي القضية "فالشاعر الحق هو الذي تتضح نفسه في تجربته ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيبا، قبل أن يفكر في الكتابة والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس أو في الفرد إزاء الأحداث التي تحيط به، بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو"[1] فتتشبع النفس بالأمل واليقين في مواجهة معضلات الواقع.

والحق إن الإنسان بطبيعته البشرية يسعى إلى تأكيد معتقداته ومذاهبه وآرائه حول الحياة فيجمع كل ما من شانه تأييد ما يذهب إليه[2] من هنا غذت الذاكرة الدينية بتنوعها هذا المرمى في مواجهة تهديدات المسخ والسلب، وغدت أقوى جبهات الدفاع لترسيخ الانتماء وتحدي الصراع الدائر بين الطرفين.

فأوكل إليها الشاعر مهمة الدفاع والإبانة عن الذات المتشبثة حتى الرمق الأخير بالهوية والانتماء والبقاء، والتناص هنا له أن يمنح طاقة مكتظة بالدلالات والمعاني، مشحونة بالعواطف والإلماحات التي تتماس وتتكامل مع الأفكار القارة في الذهن .

---

(1) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت ط1، 1982، ص383.

(2) ينظر عبد المعطي الحفاف، الإنسان من الداخل، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1، 1999، ص7.

هو بالفعل ما تهبه شخصية آدم عليه السّلام بما تثيره من استنفار في الذاكرة لمعاني الخروج والفقد والضياع والندم ولنلاحظ قوله:

أنا آدَمُ الْجَنَّتَيْن، فَقَدْتُهُما مَرَّتَيْنْ

فَاطْردوني على مَهَل،

وَاقْتُلوني على مَهَلٍ،

تَحْتَ زَيْتونَتي ،

مَعَ لوركا.. [1]

يقوم هذا الجزء من المقطوعة الشعرية على التصريح الجلي للتقاطع الحاصل بين شخصية الشاعر وآدم عليه السّلام، يتفاقم إحساس الفقد مرة بعد مرة يؤججه الفعلان "أطردوني – أقتلوني " بما يحيل إليه من بطش وسطو وقسوة يهون الموت بعدها .

واستدعاء هذه الجزئية من القصة الدينية يتلائم مع التجربة النفسية العاطفية للشاعر ، بما تقضيه أزمة الخروج، فأدم رحل مخلفًا وراءه جنات عرضها السماوات ونعيم خالد كما رحل الشاعر عن أرضه وبيته ثم عن فلسطين عامة ورغم اختلاف أسباب الخروج فتجربة الفقد واحدة وطريق العودة شائك ومضني، فكلاهما شغلته العودة وملأه الأمل يقينا، إذ عاش آدم متعبدًا لينال الرضا ويفوز بالوطن/الجنة لقوله تعالى: « **وَعَصَىٰ آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَىٰ (121) ثم اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَىٰ**» [2].

والإحساس بقدسية المكان يزيد إليه الحنين كلما ابتعد عنه الإنسان، فيتعاظم لديه الفقد حاملا معه ذاكرة تعج بالخيال الجميل: القمر البدوي وشجر اللوز، الآس، روائح الشمس" كلها تحمل عبق الوطن.

---

[1] الديوان : لي خلف السّماء سماء، ص12 .

[2] القرآن الكريم ، سورة طه. الأية121- 122 .

توظيف الشاعر لشخصية آدم كدال جلي في الملفوظ ودلالات تشير إلى خروجه من الجنة، فكلما ذكر الخروج/الفقد استلزم ذكر الانتماء مثل: الأخير نتركها، أدخلوا، شاينا، منازلنا، موشحنا، تاريخكم، تاريخنا...

وذكر هذا الدال استلزم ذكر الجنة وما يشير إليها: شجر الحديقة- سطوح البيوت، حدائق غرناطتي- فردوسنا- بيتي القديم- الزمان الجميل.

واللافت في عملية التذكر هذه هو اقترانها بالرحيل وما لاحظناه في قصيدته أحد عشر كوكبًا على أخر المشهد الأندلسي.

استحضار هذا الدال استعادة للإحساس بالوجود في غمرة الضياع والصراع حول أرض هذا الوجود "عندما تتدفق العواطف تأخذ لها مجرى يشق طريقه في الحياة "[1] الذي يسلك طريقه في ذات الشاعر، فتمتد تعالقات هذه التناصية باستدعاء شخصيات أخرى لها السمات ذاتها.

ونعني شخصية " أبو عبد الله" آخر ملوك غرناطة، التي يتناص معها إيحائيًا على عكس شخصية آدم التي ورد ذكرها صراحة من خلال ورود الكثير من أبعادها والأحداث المحيطة بها، وحقيقة استعمل الشاعر هذه الشخصية كقناع وهذا ما نرجؤه إلى موضع لاحقٍ أن استدعائها هو الأصل بينما استدعاء شخصية آدم كملفوظ أعطاء السبق انشغال ذات الشاعر فكرًا وعاطفةً بمأساوية الرحيل والفقد.

ما شق الطريق لظهور هذه الإشارات المكتظة على امتداد القصائد المتزاحمة في القصيدة الأولى، ونذكر منها وهي كثيرة حسب ورودها في المقاطع الإحدى عشر "المسّاء الأخيرة- يسلم مفاتيح أبوبنا- ادخلوا أيّها الفاتحون- موشحنا- فارس من نواحي الآذان الأخير- الحصار الطويل الأندلس- غرناطة بلدي- ملوك النهاية- سترفع قشتالة تاجها الذهبي- خشخشة المفاتيح- زفرة العربي الأخير- خمسمائة عامٍ مضى- معاهدة اليأس- مضى الفاتحون- العربُ الخارجين من الأندلس".

---

[1] عبد المعطي خفّاف ، يوميات إنسان ، الإنسان من الداخل، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص34 .

احتشاد هذه الإشارات يحدد بؤرة الدلالة ويميط عنها الغموض، إذ التعرف على الأسماء تعرفٌ على الأشياء[1] ويحدد البعد الدلالي المرجوّ لِتمية الفقد في المقطع الآتي:

... وأنا واحِدٌ مِنْ مُلوكِ النهاية.. اقْفِزُ عَنْ
فَرَسي في الشِّتاء الأخيرِ, أنا زَفْرَةُ العربي الأخيرَةْ
لا أُطِلُّ على الآسِ فَوْقَ سُطوحِ الْبُيوتِ, ولا
أتَطلَّعُ حَوْلي لِئَلا يراني هُنا أحَدٌ كان يَعْرِفُني [2]

ثم قوله:

لَمْ يَبْقَ لي حاضِرٌ
كَيْ أمُرَّ غدا قُرب أمْسي. سَتَرفَعُ قَشْتالَةُ
تَاجَها فَوْقَ مِئْذَنَة الله. أسْمَعُ خَشْخَشَةً لِلْمَفاتيحِ في
بَابِ تَارِيخنا الذَّهَبِيَّ، وداعا لِتاريخنا, هَلْ أنا
مَنْ سَيُغْلِقُ باب السّماء الأخيرَ؟ أنا زَفْرَةُ العربي الأخيرَةْ [3]

في ضوء ذلك يظهر الربط بين الواقع المعاش والنص كأفق تاريخي يحضر من خلال شخصية " الأمير عبد الله" ربطًا يُعيد تسمية الأشياء من جديد ليمنحها رؤيته الفكرية[4] من مشهدية التسليم التاريخية، إنما هو تدليل على التحام الذات بالمكان والتشبث بالأمل" ذات يوم سأجلس فوق الرصيف، أدافع عن صورتي في المرايا" هذا الذي يعطي للذات التعلل والتأسي رغم الجرح النازف.

إذن ليس الماضي لحظة زمنية منقضية أو ذاكرة لفها النسيان لا تستعاد، بل لحظة متحولة لسحر ووعي وإلهام، لحظة رؤيا مكتنزة بالدلالة والتوتر، يرتد إليها الحاضر أو ترتد إليه بحثًا عن التفسير وفيه ما يشابه لوصف محنة الشاعر التي يرى أنها "ضرب من العذاب

---

(1) محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص63 .
(2) الديوان : أنا واحد من ملوك النّهاية، ص13 .
(3) الديوان : أنا واحد من ملوك النّهاية، ص14 .
(4) إبراهيم نمر موسى ، شعريَّة المقدس، ص186 .

الجسدي ووحشة الروح، نادرًا ما عانى مثله البشر، لذلك أرى أن قصص السبي والتيه والخروج ذات المدلولات المعينة هي مجرد حكايات مؤلمة من الماضي إذا قورنت مع التراجيديا الفلسطينية المعاصرة التي تفرم اللحم والروح فينا، أن ما نقرؤه من قصص العذاب في الماضي يحولها إلى نماذج وإلى إطار مرجعي لعذاب هو الآن أشد"[1] وقصة السبي البابلي أيضًا التي أشار إليها في ديوانه:

لِتَحْمِيَنَا مِنْ رِياحِ الْجَفافِ وخَيْلِ الْعَدُوَّ الذي نَجْهَلُهْ ،
ولكنَّ أبوابَنا بين مصرَ وبابلَ مفتوحةٌ للحروبِ
ومَفْتوحةٌ لِلرَّحيلْ [2]

تحضر بابل في ذاكرة الشاعر كإشارة تاريخية لاقترانها مع لفظة مصر مشيرًا إلى وقوع اليهود في العبودية*[3] وتتضاد الإشارة هنا مع انتماء الشاعر لوصفها مأساة اليهود، فهي تشير إلى تقلبات الأحوال، مما يبعث الأمل والقوة فيه وعذاباته في تجارب الآخرين.

إن الذات البدعة تعتمد فيما تعتمد عليه من مقومات العالم الخارجي للكشف عن علاقات ووظائف متعددة لإعادة بناء نظام علائقي متجدد في الواقع، فيركز الشاعر على الحالة النفسية والعاطفية المتأججة وتفجيرها عبر الخسارة المتكررة في فقد الأوطان، ومنه يكتسب النص رهانه في قدرته على إعادة التأثير وحمل المتلقي لإعادة التبصر في الحاضر.

ومن الخسارات المتكررة تسليم الزعيم الهندي سياتل لأرض الهنود الحمر لإسحاق ستيفينز سنة 1857 بعد إبادة الشعب الهندي وإجبار ما تبقى منهم العيش في محميات أمريكية حكومية والقصيدة "خطبة الهندي الأحمر أمام الرجل الأبيض" التي تنفذ إلى عمق جوهر الإنسان وترصد صور التماهي مع الأرض.

يعلن الشاعر من خلال الدال الهندي الأحاسيس والخسارات المعنوية والمادية، وتلقن الغازي دروسا في طرق التعامل مع الأرض التي لن تنسى أصحابها:

---

(1) مُحَمَّد شاهين ، حاصر حصارك ، ص112.

(2) الديوان: سنختار سوفوكليس ، ص61.

(3)* بسبب مساندتهم مصر في صراعها مع الآشوريين وانتهى الأمر بهم عبيدًا.

هُنالك مَوْتى ينامونَ في غُرفٍ سَوْفَ تَبْنونَها
هُنالك مَوْتى يَزورون ماضَيهُم في المِكان الذي تَهْدِمونْ
هُنالك مَوتى يمرّون فَوقَ الجسورِ التي سوفَ تَبْنونَها
هُنالِك مَوتى يُضيئون لَيْل الفَراشات، مَوْتَى
يَجِيئونَ فَجْرًا لِكْي يَشْربُوا شَايَهُمْ مَعَكُم، هادِئينْ
كما تَرَكْتهمْ بنادُقكُم، فاتركوا يا ضُيوفَ المِكان
مَقاعَد خاليةً للْمُضيفينَ.. كي يَقْرأُوا
عليكُمْ شُروطَ السّلام مَعَ الميّتين! (1)

فبين الفقد والانتماء وصايا للغريب في تكرار الفعل"ستنقصكم" عشر مراتٍ وبلغة هادئة لكنها يائسة تبرز التقاطع الحاصل بين الحالين الشاعر والهندي:

سَتَنْقُصُكُمْ، أيّها البيضُ، ذكْرى الرحيل عن الأبْيضِ المتَوسّط
وستْنقُصكُمْ عُزْلَة الأبَديَّة في غابةٍ لا تُطلُّ على الْهاوِيَةْ
وتنْقُصُكُمْ حكْمَةُ الانكسارات، تنْقُصُكُمْ نكْسَةٌ في الْحُرُوبْ
وتنْقُصُكُمْ صَخْرةٌ لا تُطيع تَدَفّق نَهْرِ الزّمان السّريع
سَتْنقُصُكُمْ ساعَةٌ للتّأمّلِ في أيّ شيءٍ، لتُنْضج فيكُمْ
سَماءً ضروريّةً للتّراب، سَتَنْقصُكُمْ ساعَةٌ للتّردّد ما بَيْنَ دَرْبٍ
ودَرْبٍ، سَيَنْقُصُكُمْ يوربيدوس يَوْمًا، وأشْعارُ كنعان.
والْبابليّينَ، تْنقُصُكُمْ
أغاني سُلَيْمان عَنْ شولَميت، سَيَنْقُصُكُمْ سَوْسنٌ للْحنين (2)

وقد ورد في المقطع عدة رموز تشير إلى حضارة الشاعر "السوسن، أغاني سليمان كنعان .. ، يفجر هذا التقاطع في ظل المتشابهات والمتناقضات شخصية الهندي معادلٌ

(1) الديوان: خطبة الهندي الأحمر، ص45- 46.
(2) م.م.س.ص 36 – 37.

موضوعي لوضع الشاعر بين الفقد والانتماء المستوحى من طبيعة الظروف المجبر عليها الإنسان في الشاعر والرجل الأحمر.

2.4.3. تناصية الصراع والخيانة:

تصطبغ التجربة الموضوعية بسمات ذاتية تستند على المخزون الثقافي للشاعر فنتلمس رؤاه وأحلامه من صداها، تشد المتلقي وتوقعه في غياهب تأويلاتها، فهو يلتف "حول الدلالة الأولى للنصوص الغائبة، ليحملها دلالات جديدة تتجاوز زمنها الأصلي وتقيم تواصلا نفسيًا بين علاقات الغياب والحضور مما يؤدي إلى تكثيف المعطى الفني والتعبير بدقة لغوية مركزة"[1] يمنح النص كثافة وعمقًا وتجددًا.

والأدب تعبير عن نفس الأديب بخاصة إذا كانت نفسًا معذبة صاحبة قضية خالدة، والشاعر من منطلق إيمانه هذا الذي مبعثه تأكيد الانتماء للأرض، حاور الكثير من الشخصيات واستدعى ظلالها الدلالية ليفيض على الحال شبيه الحال.

وأول ما تستدعيه تيمة الصراع والخيانة الإيحاء إلى مكر الإخوة وتواطئهم على القتل ونصرتهم للغريب مهما اختلفت الأسباب والأزمان، واستدعاء هذه الدلالة وقع في العنوان "أحد عشر كوكبًا" المتناص مع قصة يوسف عليه السّلام التي لا تغيب عن بالها أحداثها.

الخيانة التي وقعت ليوسف عليه السّلام أخرجته من أرضه وحرمته نعمة النشأة بين والديه وذويه وقادتهُ نحو المجهول مما حذى بهذه القصة مثالاً لا يغادر الشعر والنثر، وأعمال درويش الشعرية تناصت كثيراً مع هذه القصة وأكثر المواضع حضورًا لها ديوانه "مديح الظل العالي" (1983) و "ورد أقل" (1986) " و لا تعتذر عما فعلت"(2004) بدلالة الخيانة. ومن مثال الأولى:

ورموك في بئرٍ.. وقالوا : لا تُسَلِّمْ
وأطَلْتَ حربَكَ ' يا ابن أُمِّي,
ألف عامٍ ألف عامٍ في النهارِ

[1] رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشئة المعارف، الاسكندرية، 2003، ص93.

فأنكروكَ لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرارِ
هم يسرقون الآن جلدكْ
فاحذرْ ملامحهم...وغمدَكْ
كم كنتَ وحدكَ ، يا ابن أُمّي,
يا ابن أكثرَ مِنْ أبٍ,
كَمْ كُنْتَ وحدكْ ! [1]

وفي ديوانه الثّاني:

لم اعتَذِرْ للبئر حين مَرَرْتُ بالبئرِ،
استَعَرْتُ من الصَّنَوْبَرة العتيقةِ غيمةً
وعَصَرْتُها كالبرتقالةِ، وانتظرتُ غزالة [2]

وفي ديوانه الثالث:

أنا يُوسُفٌ يَا بِي. يَا أَبِي، إِخْوَتِي لَا يُحِبُّونَنِي، لا يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُم يَا أَبِي. يَعتدُونَ عَلَيَّ وَيرْمُونَنِي بِالحَصَى وَالكَلَامِ يُرِيدُونَنِي أن أَمُوتَ لِكَيْ يَمْدَحُونِي . وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِك دُونِي. وَهُمْ طرَدُونِي مِنَ الحَقْلِ.[3]

يتضح توظيف الشاعر شخصية يوسف عليه السّلام وموقف إخوته بطريقة مباشرة واضحة لتصوير عمق الجرح لظلم ذوي القربى في نفس الشاعر، ويلقي إلى المتلقي الإحساس بالظلم والضياع والوحدة التي عاناها، والتي كانت بدايتها حرب لبنان والتاريخ أوسع لذكر ذلك، ودلالة ظلم الإخوة التي يشير إليها من خلال يوسف العراقي.

وَلَنْ يَغْفِرَ المِيّتونَ لِمَنْ وَقَفوا , مِثْلَنا ، حائِرين
على حافَّةِ الْبِئْر : هَلْ يُوسُفُ السُّومَرِيُّ أخُونا
أخُونا الْجَميلُ , لنَخْطَفَ مِنْهُ كَواكبَ هذا المسّاء الْجَميل ؟

---

[1] ديوان محمود درويش، مديح الظّل العالي. دار العودة، بيروت، 1983، ص 352.

[2] ديوان محمود درويش، قصيدة لا أعتذر للبئر،لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر بيروت، ط1، 2004، ص33.

[3] ديوان محمود درويش، أنا يوسف يا أبي، مج 2 ، دار العودة، بيروت، ط 1 ، 1994 م، ص395.

وإن كان لا بُدَّ من قَتْلِهِ , فَيَكُنْ قَيْصَرٌ
هُوَ الشَّمْسُ فَوْقَ الْعِراقِ الْقَتيل ! [1]

عاشت العراق ما عاشته وما يجر عليها نتائج ذلك باستمرار، دمر حضارة عريقة وطبيعة جميلة يستحضرها بتفجع "العراق نخيل ونهران، قمر الرصافة، ربيع نينوى، الجمال في كردستان، حدائق بابل " وأساطيرها السومرية وأشعار البياتي وتفعيلة نازك الملائكة.

مشاهد للذكرى وشواهد للألم والخيانة للأمة العربية الأم الوحيدة:

....قُلْ أننا لَمْ نُسافِرْ لِنَرْجِعَ .... أوْ لا تَقُلْ
فإن الكلامَ النِّهائِيَّ قيل لأُمِّكَ , باسْمِك :
أعِنْدَكَ ما يُثْبِتُ الآن انكِ أُمِّي الوَحيدَة؟
وَإن كان لا بُدَّ من عَصْرِنا , فَلْيَكُنْ مَقْبَرَةْ [2]

فلما تكررت الخيانة تذكر الشاعر حاله، وأصبح يوسف هنا يشير إلى يوسف الفلسطيني ويوسف العراقي ، ثم يستدعي صراعًا آخر في قصّة قابيل وهابيل ويمتاح منها تقتيل الفلسطينيين المتكرر على أرضهم فيما يسّمه"غريزة قابيل".

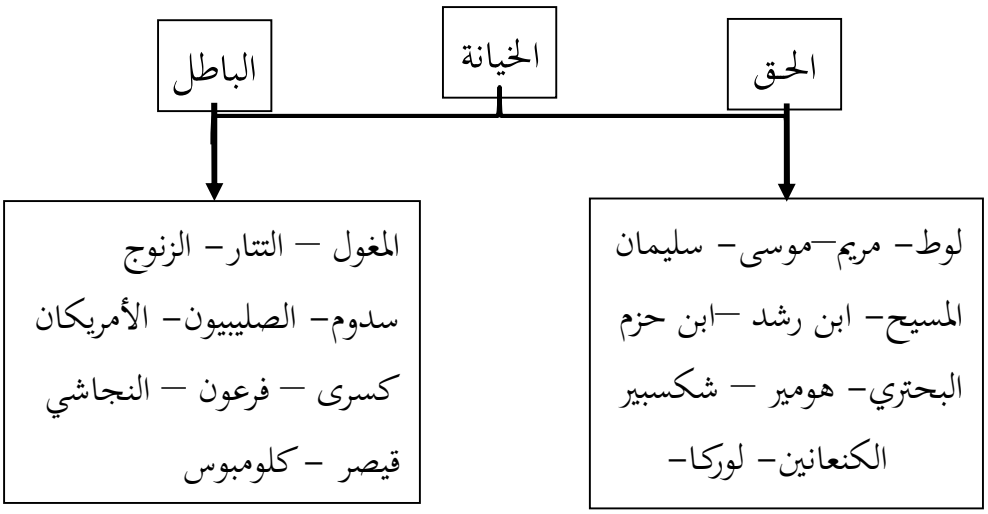
5.3. تناصية الحّق والباطل:

يربط الشاعر بطريقة موازية للفكرة التي تحضر خاطره، والشخصيات التي توازي هذه الفكرة ، ويتجلى هذا الربط في الاحتشاد الكبيّر والملاحظ في نص "فرس للغريب" وبقية النصوص في هذا الديوان، أفضى بنا إلى تلقي دلالة أخرى أفرزها حضور هذه الشخصيات والتوازي الحاصل بينهما، يتحيز دائمًا إلى اختيار أسماء معينة ذات دلالات تاريخية ودينية وثورية أو ذات دلالات رمزية وصفية، وهذه الأسماء والدلالات تعطي للعمل الفني أبعاده الزمانية والمكانية والفلسفية والنفسية، فتكسبه ثراءً وكثافة كما الحياة نفسها.

---

(1) الديوان: فرس للغريب، ص89.
(2) م.م.س. ص 88.

وهو ما لاحظناه في دلالات الفقد والانتماء والصراع والخيانة المنبثقة عن هذه الأسماء والتي حرص الشاعر استحضارها بصورة محتشدة بينهما مسافة للخيرين والأشرار تجسيداً لهذا الصراع ، أفضى بنا الأمر إلى تحديد ثنائية الحق والباطل ونوجزها في الخطاطة الآتية:



والحق إن الإنسان بطبيعته البشرية يسعى إلى تأكيد معتقداته ومذاهبه وآرائه حول الحياة فيجمع كل ما من شانه تأييد ما يذهب إليه[1] ، من هنا غدت الشخصيات الدينية أهم عناصر هذا المعين الثّر، لما مثلته من قيم إنسانية تندمج وتتراكب مع واقعهم في عدة مستويات ذاتية واجتماعية تتشابك بالوجدان والأفكار والتجربة الوجودية، والعودة إليها تأكيد على الانتماء وإجلاء القيّم التي عملت لأجلها.

والدرب الذي خاضه الأنبياء هو مجابهة الباطل ودحضه ونصرة الحق ونشره، واستحضر الشاعر معظم هذه الأسماء، فهم عاشوا هذا الصراع على أرض فلسطين مهد الرسالات، وهي دعوة لأهل الأرض بالاقتداء.

تغتني قصيدة "حجر كنعان في البحر الميت" بالتناصات الكثيرة التي أثارتها فكرة القصيدة في ترسيخ الانتماء المستضاءة به لكثافة رموز الحضارة الكنعانية والدينية بروافدها الثلاث وانصبت في قوله"الأنبياء جميعهم أهلي" تنصهر هذه في العبارة عدة دلالات منها

(1) ينظر: عبد المعطي خفّاف، الإنسان من الداخل، ص07.

انتماء الشاعر لزمرة الأنبياء المنتمون أصلا لهذه الأرض، ودعواتهم التي كانت موجهة لقوم اليهود وهم طرف الصراع.

وتضمنت إشارته للأنبياء مباشرة وإيحاءً في هذه المواضع مثل: موسى- يوسف- سليمان- عيس- إشعيا- لوط عليهم كلهم السّلام.

نامَتْ أريحا تَحْتَ نَخْلَتها القديمةِ, لَمْ أجدْ

.....

وَبَحَثْتُ لاسْميْ عن أبٍ لاسمي, فشَقَّنني عَصا

سحْريةٌ, قتْلاي أمْ رؤياي تَطْلُعُ منْ مَنامي؟

.....

لا ريحَ تَرفَعُني إلى أعْلى من الماضي هُنَا

.....

ويَموتُ حَيّا في ثُنائِيّ القصيدة والحُسامِ,

.....

خُذْ صفحةً من سِفْر آلهَتي.. وقْسطا من طَعَامِي

.....

وأتْرُك أريحَا تحْت نَخلتها, ولا تَسْرقْ منامِي

.....

أأتيْتَ... ثم قَتَلْتَ.. ثم وَرِثْتَ, كَي

.....

والبَحْرُ يَنْزِلُ تَحْتَ سَطْحِ الْبحْر كَيْ تَطْفُو عِظامي

.....

أحْفادِ لُوطَ, ولا يَرى لِسَدومَ مَغْفِرَةً سِوَايْ

.....

هَلْ مَرَّ نوحٌ مِنْ هُناكَ إلى هُناكَ لِكيْ يَقُولْ [1]

إن لغة هذه القصيدة تلوح بمعانيها بشدة وتنفتح على أفق قراني متعدد "والكاتب المقتدر هو الذي يستطيع الاختيار والبناء، ولديه خبرة ومهارة بشحن الألفاظ بالدلالات

[1] الديوان: حجر كنعاني، ص49 ، مواضع متفرقة.

المعبرة"[1] فحجر هذه القصيدة كالحجر الذي يصنع دوائراً متوالية على سطح بقعة ماء، ودوائر دلالاته في النص كذلك، استطاع من خلالها أن يجهر بالخلجات الروحية التي تشكل إحساسه، وإيحاءات تمتاح من الواقع واللاواقع، يختلط فيها الحلم بالواقع والرمز بالحقيقة ويتشابك العنصران ويجتمعان في اللاوعي عند المتلقي، مما يجعله يدرك عوالم مختلفة وراء العمل الشعري، فالرمزية اللغوية المبنية على الإيحاء لا يتأتى إلا من الابتكار الذي تخرج اللفظة من حقل إلى حقل أخر يتآلف معها فتمده بالإيحاء.

وبالنظر إلى المواضع المستدعاة فيها شخصيات الأنبياء نلاحظ هذا الغنى الدلالي فاستدعاء شخصية النبي موسى في قوله "شقتني عصا سحرية" والتي ترمز إلى تحدي قوة البشر وعقاب الله ولفرعون وجنوده بسبب ظلمهم وطغيانهم واقترانها بقوله "رؤياي تطلع من منامي" التي توحي إلى شخصية يوسف التي تعرضت للخيانة والابتعاد ثم تحقق له الانتصار واقترانها في ملفوظ واحد وفي قصيدة"حجر كنعاني" يعطيها دلالة الحلم والأمل بالنصر.

لكنه سرعان ما يخبو في قوله"لا ريح ترفعني إلى أعلى من الماضي هنا، لا ريح ترفع موجة عن ملح هذا البحر" ويستدعي إيحاءً شخصية سليمان من خلال تسخير الرياح لكن عظمة هذا النبي التي لم تقهر زالت ولا يجد نصيرًا لحلمه.

وفي الموضع الموالي يوحي إلى المسيح من خلال قوله "يموت حيّا" وأهم دلالة تتصل بشخصية المسيح الفداء والتضحية والخلاص – طبعا هذه رموز تختلف دلالة حسب معتقد المتلقي– وما يحضر في النص هو دلالة التضحية والصلب فهي في المعتقد الإسلامي نبي من أنبياء الله رفع بعد محاولة اليهود قتله وصلبه وفي المعتقد المسيحي وفاته خلاص لهم وتكفير لخطاياهم.

ويذكر ما يتصل به من إشارات دينية كالأسفار، أريحا، أما قوله"البحر ينزل تحت سطح البحر كي تطفو عظامي" ويتناص هنا إيحائيًا مع رؤيا إشعيا في إحياء العظام، وكان بالشاعر يريد تحقيق الحلم بالحياة والنصر لأنه يقرن ذكر بالشجر علامة الحياة، وقد عرف عن النبي إشعيا بنبوءاته بميلاد المسيح وبعثه النبي عليه الصلاة والسّلام.

---

[1] رجاء عيد ، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، ص168.

يستدعي كذلك شخصية النبي لوط كدال على شدة الصراع بين الحق والباطل، وتمثل سُدُوم مكان الصراع، والأحفاد هنا إشارة إلى فلسطين الذين يعيشون صراع الحق والباطل لأنه وسمها بالجدة في قوله:

وَإنْ كان لا بُدَّ من عَصْرِنا , فَلْيَكُنْ مَقْبَرَةْ
كَما هُوَ , لا مِثْلَما تَتَجَلّى سُدُومُ الجديدة [1]

والمعنى الذي تتجه إليه دلالة "سُدُومُ الجديدة" هو تكرار مواجهة الخير للشر وقد أقترن بالنفي الذي يفصح عن شدة العذاب المسلط على أهل سُدُوم بعد عصيانهم أوامر النبي لوط ، ويتمنى الشاعر عدم حدوثه رغم أن الذنب هو خيانة الأخوة.

ولما يحضر رمز نوح في القسم الأخير من النص فهذا ينحوا به إلى الدلالة إلى رجاء النجاة والانتصار على قوى الشر، ويكون فعلا هناك"باب للخروج و باب للدخول".

وحقق هذا الاستدعاء للشاعر تقوية الشعور بانتصار الحق على الباطل مهما طال الزمن، يقرنها مع شخصيات حاضرة في زمن قريب:

هَذا الْبَحْرُ لا يَحْتَلُّهُ احَدٌ.
أتى كِسْرَى وَفِرْعَوْنٌ وقَيْصَرُ والنَّجاشيّ
والآخَرُونَ, لِيَكْتُبُوا أسْماءَهم, بيديْ، على ألْواحِهِ
فَكَتَبْتُ: لِاسْمي الأرْض، واُسْمُ الأرضِ آلِهَةٌ تُشارِكُني مَقَامِي
في الْمَقْعَدِ الْحَجَرِيّ. لَمْ أذَهَبْ ولَمْ ارْجِعْ مَعَ الزَّمَنِ الهُلامي
وأنا أنا، ولو انكَسَرْتُ.. رَأيْتُ أيَّامي أمامي
ذَهَبا على أشْجاريَ الأولى, رَأيْتُ رَبيعَ أُمّي، يا أبِي [2]

تكتسي نزعة التجبر والاستضعاف حلة متجددة كأنها تتناسخ في أشخاص جدد: كسرى، فرعون، قيصر، النجاشي، شخصيات ترمز إلى هذه النزعة والمطامع الكثيرة التي

---

(1) الديوان: فرس الغريب، ص88.

(2) الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت، ص54- 55.

طالت أرض فلسطين، لكنها خابت رجاءً، وحتى وإن نجحوا في أن يكتبوا أسماءهم بيد أصحاب الأرض "فالفعل يكتبوا المقترن بالمضارعة ولام التعليل" يشير إلى الفشل الذي سيلاقيه المستوطن اليهودي مثل سابقيه من الغزاة، فالشاعر على يقين بالنصر"كتبت لاسمي الأرض" لأن الله تعلى ينصر أصحاب الحقّ.

1.5.3. تناصية البحث عن المصير:

إن تعامل الشاعر مع الواقع وفق لنظرة متميزة، تنطلق دائما في معرفة تامة للتاريخ تتكون إثر عمليات متنوعة ومعقدة من التفاعلات والعلاقات المتشابكة بين الذات وماضيها وحاضرها وواقعها ، مخلفة ترسبات لا تغيب عن ذاكرة هذه الذات.

هذه الذاكرة المتشابكة سواءً في إنتاجها النص أو تلقيه، تستدعي هذه العلاقات لأنها تعير أهمية قصوى"للخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب أو تلقيه، ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدورٍ كبيرٍ في العمليتين معا، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع وإنما يعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعًا لمقصدية المنتج والمتلقي"[1] والتي يسميها بارت تراكمات الطبقات الجيولوجية أي النصوص الغائبة.

وهذه الأخيرة هي التي تغني وتوجه الدلالة والمعنى في النص، فالأسماء والشخصيات دينية أو تاريخية أو أدبية منتمية للماضي أو الحاضر، تنشئ الرؤية النافذة إلى المعاناة، وتعمق الإحساس وخفايا النفس الذي لا يزال هذا الديوان.

فالخروج من الوطن واستضعاف أهله والسعي الحثيث إلى تغيير الأحوال، رغم تقاعس النصير وتخاذل القريب لا بد من فرس للغريب كي يتلمس خطاه ويبحث عن المصير رغم الخيبات المتتالية المذكورة في الديوان فقد ضاعت أرض الأندلس والهنود وكنعان والعراق هناك ما ينبو عن بقية حلم.

---

(1) مُحَّد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص124.

للشاعر دور كبير في تشكيل الواقع وإعادة تشكيله في نصه، وفق دلالات جديدة منوط بها تحقيق الإبداعية في التجربة الشعرية وفي المجتمع وكلاهما ينصهر في الآخر، ولما تكون الذات الشاعرة سليلة أرض فلسطين تتعاظم كل الأحلام والخيبات والانكسارات.

تنبثق بقية الحلم من رمزية بعض الشخصيات التي استنتجنا أنها دالة عليها وعلى رأسها شخصية الشاعر العربي امرؤ القيس رغم أنه بعثر لغته وضيع دربه لكنه تبع حلمًا تحول وهمًا قاتلا، واستحضار هذه الشخصية كثير في قصائد عدة في شعرة.

ويحضر في نصه "سنختار سوفوكليس" التي يشير عنوانها إلى أحد شعراء التراجيديا الثلاثة يوربيديس، اسخيلوس، إذ يعتبر شاعرا مجيدا مولع بتمجيد الأخلاق وهو صاحب مسيرة تجدديه في الشعر يريد درويش من خلاله الارتقاء بقضية أمته إلى الترجيديا العالمية وترد الإشارة إلى امرؤ القيس مقترنة به في قوله:

سَنَخْتارُ "سوفوكلَ" قَبْلَ "اُمْرِئِ ألقيس"، مَهْما
تَغَيَّرَ تِينُ الرُّعاةِ, وصَلَّى لِقَيْصَرَ إخْوَتُنا السَّابقون
وأعْداؤُنا السَّابقونَ مَعا في احتفالِ الظَّلام [1]

قرار الاختيار المصرح به بين الشاعرين الأول اختار المواجهة في سبيل تحقيق حلمه والثاني ترك أرضه وملك أبيه إلى طلب العون في الثأر له من غير جنسه وهي فوارق بين شخصية امرؤ القيس والشاعر، إذ يتشبث بالذاكرة ليسترجع أرضه ويحاجج روايات الغزاة ويحل السّلام.

ومَهْما تَغَيَّرَ دِينُ الرُّواةِ, فلا بُدَّ مِنْ شاعرٍ
يُفَتِّشُ عَنْ طائِرٍ في الزِّحامِ ليَخْدِشَ وَجْهَ الرُّخامْ
ويفتَحَ فَوْقَ السُّفوحِ مَمَرات آلِهَةٍ عَبَرَتْ مِنْ هُنا

(1) الديوان: سنختار سوفوكليس.ص63.

لِتَنْشُرَ أَرْضَ. لا بُدَّ مِنْ ذَاكِرَة
لِنَنْسى ونَغْفِر حِيْنَ يَحُلُّ السّلام النِّهائيُّ مَا بَيْنَنا [1]

لم يذكر درويش امرؤ القيس صراحة في هذا الموضع بل دلت عليه الكثير من القرائن مثل: القصيدة، الحسام والغريب من خلال قوله كذلك:

ويَموتُ حَيّا في ثُنائِيّ القصيدة والحُسامِ,
مابيْنَ مصرَ وبينَ آسيا والشَّمالِ.. فَيا غَريبُ
أوقفْ حِصانكَ تَحْتَ نَخْلَتِنا! على طُرُق الشَّامِ
يَتَبادَلُ الغُرَباءُ في ما بَيْنَهم خُوَذا سَيَنْبُتُ فَوْقَها [2]

أوّل ما تقرع لفظة "يا غريب" تسترجع الذاكرة قول امرؤ القيس:

أجَارَتَنَا أن الخُطُوبَ تَنُوبُ وَأني مُقِيمٌ مَا أقَامَ عَسِيب
أجَارَتَنَا أنا غَرِيبَان هَاهُنَا وَكل غَرِيبٍ لِلغَرِيبِ نَسِيب
فإن تَصِلِينَا فَالقَرَابَةُ بَيْنَنَا وَأن تَصْرَمِينَا فَالغَرِيبُ غَرِيب. [3]

تبرز في المقتطفين الغربة كدال تتلاقى فيه التجربتين كمعاني كثيرة لا تنمحي بتغير الأزمان وتقلبها ، فإن كانت غربة اختارها امرؤ القيس فرضت على درويش.

ونلمح شخصية الأمير الثائر في قصيدة "فرس الغريب" الموّجه في رثاء شاعر بكائية تفطر إلى الحاضر المتصدع والمتلاشي ، ودرويش هنا يتناص في رحلة البحث عن النصير في استرجاع الحق المسلوب رغم اختلاف السبل إلى ذلك. ففي هذا النص إشارات كثيرة لهذه الشخصية والرحلة الشهيرة.

---

[1] م.م.س، ص63.

[2] الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت، ص51.

[3] ديوان امرؤ القيس، تحقيق مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، بيروت ط2 ، 2004، ص357 .

2.5.3. تناصية القناع:

اتسم الشعر العربي المعاصر ومعه القصيدة بجملة من السمات أبرزها التحول من الانفعال العاطفي إلى التعبير بالمعادل الشعوري والتصويري والارتكاز على الكثافة الدلالية بالإيحاء إلى المشاعر والأفكار والأماني، وملامح هذه السمات رسمتها الأدوات والتقنيات الشعرية الفنية، منها الرمز والصورة الشعرية والتراسل مع عدة فنون أخرى كالقصة والمسرحية والرواية في سبيل الترفع عن المباشر والوضوح المسف.

فمنذ أن انتفضت القصيدة العربية من خمولها وركودها في عصور الضعف أشرق فيضها في تلمسها تقاسيمها الغنية بفضل الإحياء ورواده، ولما اجتمعت لها سبل التطور والتغيير التي تعتبر أهم انعطافات هذا التطور وقوع النماذج والتلاقح مرة أخرى كما وقع لها في ذهبية العصر العباسي مع الآداب الغربية، اتضحت مناهج التنامي السريعة بما هيأته لها الظروف السياسية والاجتماعية والأدبية والاقتصادية جميعا معتكفة في كل مرحلة على أدواتها وتقنياتها تجديدًا وتحويرًا.

وهو ما جعل التجربة الشعرية الحديثة ثم المعاصرة أكثر تشابكا تعالقا مع هذا التنامي المتسع في النصوص الشعرية خاصة واستعاضتها عن الغنائية والخطابية إلى الدرامية ، ولعل أهم روافد ذلك كان في تعرف الشعراء العرب على تجربة إليوت الشعرية خاصة لدى الرومانسيين، فأهم نتاج ذلك الالتفاف إلى التراث واستدعاء محتوياته من تاريخ وأسطورة وأحداث وغيرها.

واستمر هذا التلاقح العجيب بين التجارب المختلفة الإنسانية والشعرية حتى اهتدى الشعراء إلى تقنية جديدة تحقق هذا التوّجه، أي الابتعاد عن الذاتية والغنائية إلى الموضوعية والدرامية.

حيث برز القناع أداة تحقق الإيحاء والبوح بالمكنونات دون مباشرة وفق فنية وجمالية محققة ويعود أصله اللغوي العربي إلى قول عنترة ين شداد:

إن تُغدِفي دوني القِناعَ فَإنني طَبٌّ بِأخذِ الفارِسِ المستَلئِمِ

ويعنى بالقناع ما تغطي به المرأة رأسها، وقَنَعتها: ألبستها القناع فتفنعت به، أما جذوره الأولى فتعود إلى المسرح القديم حيث كان الممثلون يغطون وجوههم أثناء أداء أدوارهم المسرحية بمعنى (persone).

وتحقق له الانتقال من هذا المجال إلى الشعر الانجليزي عند الشاعر بن جونسون في مسرحيته الشعرية السواد المقنعة عام 1605 ثم إليوت.

أما جذوره العربية فيرى الناقد أنها تعود إلى مقامات الهمذاني في شخصية بطله أبو الفتح الاسكندري، حيث يتقنع بعد شخصيات وفق القصة المطروحة، وقد كان الهمذاني في قناع يرسم ملامحاً خاصة به نفسية وفكرية ووجدانية .

وفي الشعر العربي وقعت الإشارة إليه كأسلوب تعبيري في الأدب العربي الحديث فقد كانت إشارة إلى دلالته وجاءت مكتوبة على غلاف المجموعة الشعرية أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس، وفيها لجأ إلى التجديدية في التعبير، ويعتبر البياتي رائد هذا الاتجاه[1] لأنه جمع بين تحديد المصطلح وتوصيفه واستخدامه في أشعاره في كتابه النَّقدي "تجربتي الشعرية".

استهوت الشاعر العربي هذه الدلالات المتعددة أصواتها، ودفعته إلى توظيفها واستثمار تقنياتها، باعتبار القناع أهمها هذه الأدوات إلى تجاوز الواقع الكسير واستشراف عوالمًا أكثر رحابة.

واعتبارًا أن التراث مبعث هذه الحركة التجديدية وما أسفرت عنه من إبداعات فإن درويش في ديوانه هذا ينعطف انعطافة بارزة في اسكناه هذه العوالم بكل تنوعاتها وهاجسه في ذلك كله العودة إلى الماضي إلى التاريخ بعد أن خرج منه، وقد لاحظنا أنه انتهج هذا السبيل ما استطاع إليه.

وقد ترسخ لدينا أنه فكرة الانتماء والفقد شكلت ظلا خيطاً شفيفاً يشد إليه سواد هذه القصائد، بما أثارت جرح الشاعر النازف جراء هذا الافتقاد، وبالعودة إلى الديوان فإن هذا المشدود إليه دائما تلبسه منذ عتبته الأولى "أحد عشر كوكبًا" بمعنى أن الشاعر استفاد

---

[1] ينظر: محمد عزام ، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، دار أرسلان للطباعة والنشر جرمان ، دمشق 2017، ص9- 11.

من شخصية يوسف تجسد الدرب الشائك المملوء بالفقد والخيانة والصراع بين الخير والشر والحلم والرؤية ثم الانتصار والعودة.

وما يسعفنا إلى القول بذلك هو استدعاء هذا الكم الكبير للشخصيات والأوطان والدول والأنبياء والأحداث، وقد وقفنا على دلالات ذلك، فكلها تصب في هذا المرمى ويعتبر توحدها ميزة عامة من ميزات الشعر المعاصر.

وفي أثناء مدارستا لهذه القصائد تكتشف لنا أن هناك شخصيات وظفها الشاعر أقنعة، ظهرت كل واحد منها في قصيدة معينة على نحو ما نجد من صلات بينها رغم تناثر جزئياتها

إن مبلغ طموح الشاعر امتلاك قدرة متميزة في تطويع التجارب الماضية والتصرف بها ثم إضافة دلالات جديدة بتوجيه بعض مفردات التجربة القديمة لإجلاء تجربته الحديثة بحيث" يجمع بين مغزاه العام الشعوري والمغزى الشعوري الخاص الذي يرتبط بتجربة الشاعر الخاصة فأفاد من ذلك المغزى العام بقدر ما أضاف إليه"[1] ليعمق الإدراك بالزمنيين الماضي والحاضر.

وقد تنوعت استخدامات هذه الأقنعة وفق التوظيف الجزئي والكلي والموازي والمتعارض[2] فقناع يوسف جاء توظيفًا جزئيًا لأنه جاء في أجزاء متفرقة في النص، أهم هذه الأجزاء الرؤيا والتي وردت في الدلالة التي يحيل إليها العنوان لقوله تعالى على لسان يوسف:

«إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ» [3]

وتضمنت القصيدة الأولى"أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" الملفوظ الأول من العنوان الرئيسي لفظًا ودلالة وعدد قطعها أحد عشر.

---

[1] إحسان عباس، أقنعة الشعر المعاصر، دار الشوق للنشر والتوزيع، عمان ط1، 1996، ص125.

[2] ينظر: محمد عزام ، قصيدة القناع ، ص149.

[3] سورة يوسف، الآية 4.

وتناثرت مدلولات أخرى تحيل إلى الشخصية النبوية مثل: القميص، البئر والرؤيا في مواضع مختلفة في القصائد وفق الآتي:

1- نتذكر زر القميص الذي ضاع منا.

2- أترك حلمي الماء يضحك.

3- يحفر في البئر.

4- أم رؤياي تطلع من منامي رأيت أيامي أيامي ، رأيت ربيع أمي، يا أبي.

5- على سلم البئر.

6- يوسف السومري أخونا.

7- أخونا الجميل ، لنخطف منه كواكب هذا المسّاء الجميل.

وهي الخيوط الرفيعة التي تشد هذه الكواكب فقصة يوسف أسهمت في تأويل الواقع الفلسطيني بأبعاده الآنية المستقبلية ، لِما حوته من مادة غنية بالرمز، تحمل من التأويلات مالا يحصى عددًا ودلالة، وما احتوته من أبعادٍ واقعية ونفسية استطاعت أن تلهب الإحساس، وتجمع الحاضر والماضي متسللا له، وهو ما أدركه درويش في توظيفه شخصية يوسف.

وحضورها في الديوان يحققه كثرة الملفوظات العائدة إليه، وإنما حضورها في وعي الشاعر بجماليات النص المرجعي، وفي دراسة لخالد الجبر رصد فيها تراثي سورة يوسف في شعر درويش[1] يذهب إلى أن هذا الديوان أكثره تأثرا بالشخصية من ستة عشر ديوانا آخر له وفق عملية إحصائية أجراها، وهذا يحقق للتشابه بين رؤيا يوسف والحلم الفلسطيني وكلاهما يتضمنان إطلالة على المستقبل أو توجيه نحوه.

إن الشعر باعتباره فن الفنون يستطيع أن يحقق انسجاماً بين لحظة الإبداع وتصوير الانفعال بلغة قادرة على حمل تلك الدلالات تحققها عدة روافد يغتني بها، فكلما كانت مضنية جليلة اغتنى النص بها، إنها ملامح القصة الدينية عامة وقصة يوسف خاصة .

[1] خالد عبد الرؤوف الجبر، تحولات التّناص في شعر محمود درويش، جامعة البترا الخاصّة، الأردن، 2004.

فرؤيا يوسف يقرنها الشاعر مع عنوان القصيدة الأولى المطلة على فضاء تاريخي مغاير دلالة لها "أخر المشهد الأندلسي" شهادة الخذلان والانكسار وفقد الوطن وتهاوي الحلم التي يجسدها قناع الأمير أبو عبد الله دون أن يشير إليه ، بحيث يحدث الاستدعاء الكلي له في جميع المقاطع الإحدى عشر، دون التصريح باسمه ولكن من خلال معلقاته: الزفرة الأخيرة- ملوك النهاية ، ولكن شاهدًا على حاضر الشاعر المؤلم الماثل لواقعه يومًا ما ويتحدث من خلاله متجردًا من ذاتيته، عامدًا إلى خلق وجود مستقل عنها.

رغم أنه في مواضع كثيرة في النص تقفز ذاتية الشاعر وتخدش قناع الأمير تسلل بعض جوانب حياته الحقيقية كلفظ: القصيدة، الخيمة، مصر وفارس والشام، وهي بعيدة عن جغرافية الأندلس، الحب الذي خلفه الشاعر وراءه الوطن الضائع الذي قد يعود.

لكنه اقتران يفضي إلى لقاء لأن الصوتين رغم بعدهما زمنا، إلا أن الماضي ينسكب هادئًا في الحاضر فهو ينطق صوت الشاعر ولا ينطقه، فالقناع "محصلة العلاقة بين هذين الطرفين أو الصوتين(الشاعر/الشخصية) ولأنه كذلك فهو ينطوي على عناصر منهما معًا دون أن يتطابق مع أي منهما بالضرورة، قد يكون القناع أقرب إلى هذا الطرف وذاك ولكن القرب شيء والتطابق شيء آخر"[1] وهو الملاحظ في توظيف هذا القناع.

وبنفس هذه السمة يستدعي قناع الهندي الأحمر الذي يحققه التناص مع خطبة سياتل أمام الرجل نظيره الأمريكي إيزاك ستيفنس التي تحقق كفضاء شعري صورة الصراع المتكررة بين قوى الحق والباطل من جهة، وماساة الشعوب المستضعفة ممررة من قناع يتمهى مع الطبيعة كامتداد لوجوده وربما الغاية منه هو تحديد معالم هذا الصراع ، إثراء عمقه الفلسفي والوجودي[2] وبراز مفاهيم جديدة للنصر والهزيمة.

يستحضر الشاعر من خلال قناعه كل تفاصيل حضارة الهنود ما جعله متصلا به "ليضفي على صورته نبرة موضوعية، شبه محايدة تنأى عن التدفق المباشر للذات"[3] يعيد تمثيل نفسه وقضيته عن وجهة امة أخرى أبيدت.

---

(1) جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر ، مجلة فصول، القاهرة مج1.ع4. 1981. ص124

(2) مسعود حمدان، الأحمر الطنطالي والأبيض السيزفي، مظاهر القوة والحقيقة في خطبة الهندي الأحمر، مجلة جامعة حيفا 1999،ص09.

(3) جابر عصفور ، أقنعة الشعر المعاصر، ص125 .

فيختار درويش عبارة هامة تشير إلى هذا الصراع متمما عنوان القصيدة "هل قلت موتى ؟ لا موت هناك، هناك فقط تبديل عوالم" وهي العقيدة التي ينظر بها الهنود للوجود والتعلق بالطبيعة كونها محور معتقداتهم.

يدعم هذا قول الشاعر/القناع في الاستفهام الإنكاري المفتتح به:" إذًا ، نَحْنُ منْ نَحْنُ في المسيسبّي. لَنَا مَا تَبَقّى لنا مِن الأمْسِ"

والذي سيشكل في دلالته تتمة لكلام سابق، لأن "إذًا" تفيد الاستنتاج والجواب برغم تغييب الحق والاقتلاع من الأرض فهناك ما يحفظ الانتماء إليها، فكولومبوس مكتشف أمريكا والذي سماهم هنودًا معتقدًا أنه أكتشف الهند، فأسماءهم تحفظها الآلهة وعناصر الطبيعة التي يعتبرونها إخوة لهم "أختي الشجرة" ، وبحث المحتل عن أرض له اغتصاب لوطنهم " فلا تَدْفنُوا اللهَ في كُتُبٍ وَعَدتْكُمْ بِأرْضٍ على أرْضِنا ".

وهذا استدعاء لمعتقدات اليهود المتمثل في أرض الميعاد يفصل بين الصوتين

فيتغيب صوت الهندي الأحمر ويظهر صوت الفلسطيني لأن إيديولوجيا الشاعر تظهر في هذا الجزء من النص، حيث يذكر ما يرتبط به: لكم ربكم ولنا ربنا – كنعان– البابليين– سليمان– شومليت– الكمنجات، ومعها يخفت ضمير المتكلم، ويعود للظهور في المقطع الموالي.

رغم ذلك يحتشد في النص تقاطعات تناصية كثيرة بين الخطبيتين حيث يتسلل حضور حضارة الهندي إلى عالم فيتخلل كل ما حوله:

نحن جزء من هذه الأرض وهي جزء منا .

الأزهار، الأنهار، الدببة، الغزلان إخوتنا

السماء صافية– لكنها ربما تحتشد بالغيوم.

إن ربكم ليس ربنا، أن ربكم يحب شعبكم ويكره شعبي.

رفات أسلافنا مقدسات .

شل أصحاب الدار الذين كانوا يطوفون يومًا.

ومن أقوال الشاعر بنفس تلك الروح الهادئة والحزينة:" تعير لون السّماء- عالية روحنا والمراعي مقدسة- لكم ربكم ولنا ربنا ، ولكم دينكم ولنا ديننا ، آه يا أختي الشجرة النفوس الطليقة... "

مثلت التناصية هنا تحقيق المشابهة بين الحالين في كون أمة الهندي الأحمر عانت الاستيطان الأمريكي وأمة الشاعر تعاني الاستيطان الصهيوني لفلسطين وكلا الأرضيين تعرضتا للتخريب والتشويه، وقد استطاع الشاعر أن يحقق الاندماج في قِناعه اندماجًا كاملا.

يواصل الشاعر تحركه عبر التاريخ مرتدًا إلى الجذور الأولى لأرضه الكنعانية ، مستعيرًا قناعًا تاريخيًا لمؤرخ حصيف في إرث بلاده، وقد اشرنا سابقًا إلى الاحتشاد الكبير لكل رموز هذه الحضارة في القصيدتين حجر كنعاني- سنختار سوفوكليس، مما حقق توحد صوت الشاعر والمؤرخ المحاجج لإدعاءات اليهود وإدانة الفكر الصهيوني السياسي المرتكز على حقائق تاريخية.

فكلا الصوتان ينبعان من حضارة واحدة وهَم واحد وأمل واحد، طبعا على امتداد زمني مختلف"فالقناع أحد الوسائط الأساسية التي يحاول بها الشاعر المعاصر اقتناص الواقع، وإدخاله في شبكة الرمز، لعله ساهم بذلك في تغييره"[1] وهو السبيل إلى إحداث التفاعل بين أدوات المعنى.

تنفتح القصيدة الأولى على فضاء الخسارة والحزن:

لا بابَ يَفْتَحُهُ أمامي البَحرُ...
قُلتُ: قَصيدتي
حَجَرٌ يَطيرُ إلى أبي حَجَلا. أتَعْلَمُ يا أبي
ما حَلَّ بي؟ لا بابَ يُغْلقُهُ عَلَيَّ الْبحْرُ، [2]

لا أمل يتركه هذا البحر الغامض الحامل لأوجاع الفرقة والرحيل إلا الذاكرة التي يحافظ عليها "يرشدني إلى كلماتي الأولى" فالتاريخ منوط به أن يسعف قضية الشاعر في تحقيق

(1) جابر عصفور ، أقنعة الشعر العربي. ص125.
(2) الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت. ص59.

نصرها، وترسيخ الكنعاني في أرضه "كتبت لاسمي الأرض، وأسم الأرض آلهة تشاركني مُقامي" فيتنامى في مخيلته فكرة الحياة على أرض الأنبياء، فيدين بمعتقداته ويواصل تعلقه وحبه لأشكال الحياة ، ويتبدى مرة أخرى كنعانيًا رعويًا في قصيدة سنختار سوفوكليس، يحب المحاريث والطبيعة والينابيع والأرجوان والسوسن، والكروم، والسلام وأعياد الشعير كان الأرض هي التي تلقنه الكلام:

ولكنَّ عِيدَ الشَّعيرِ لَنا, وَأريحا لَنا, ولَنا
تَقاليدُنا فِي مَديحِ الْبيُوتِ وَتَرْبِيةَ الْقَمْحِ والأُقْحُوان
سَلاماً على أرْضِ كنعان،
أرضِ الْغَزالَةِ،
والأرْجُوان [1]

ومثلت نهاية القصيدة "موقفًا متلبسًا يجعل الغازي لا يفهم ولا يشعر ما يدعي من تراث، هذا التوحد مع الأرض والبيئة يصور مدى حضور الأصيل في الأرض لا يستطيع محوه أحد مهما يؤت من القوة والجبروت، فالطارئ يظل طارئًا"[2] ستنصر الأيام صاحب الحق.

فعقيدة الانتماء الراسخة يقناً في نفس الشاعر تحركه نحوها كأنها مركز جاذبية يدور حولها، إذ تحمل كل قصيدة في هذا الديوان هذا الاعتقاد، الذي نحاول كشفه وتلمسه فيها في سبل مختلفة تحددها فكرة القصيدة و"شتاء ريتا" تناغم مختلف مع مسعى الشاعر لهذا الترسيخ لكن متعرضً معه.

من خلال حضور سفر نشيد الأناشيد للنبي سليمان عليه السّلام أحد أسفار التناح والعهد القديم الذي يروي قصة شولميت الراعية التي أحبها سليمان لكنها رفضته مفضلة الراعي الذي تحبه، وتأثر الشاعر بهذا النص كبير إذ يُعد من أهم النصوص الأساسية في الشعر الإنساني فلم ينج أي شاعر في العالم من سحر التعامل معه ، ويرى أنه ذاته يعترف

---

(1) الديوان: سنختار سوفوكليس .ص67.

(2) إبراهيم السعافين ، شعر محمود درويش، تحولات الرؤية، تحولات اللّغة، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله ط1 2008، ص205.

بتمثله "أنيَّ أسمي نشيد الإنشاد" "أحد مصادري، ولكني أبحث عن شولاميت"[1] وهذا دليل على حلول هذا النص في نصوصه.

وبالعودة إلى القصيدة لاحظنا أن هناك عدة ملامح من النشيد تفرض نفسها على النص في عدة أوجه فيتعالق معه بنائيًا وضمنيًا أولها: تشابه عدد المقاطع الثمانية في القصيدة وفي النشيد الثاني، والثانيها: الموضوع الغزلي، وثالثها: معجم النشيد ، ورابعتها: العلاقة المستحيلة.

وإطلالة أولية للنشيد تجلي لنا تقاطعات تناصية عديدة منها: النبيذ- القبلات، الرعاة، الغيم، الأزهار، السوسنة ،الأودية- الكروم- التفاح .

ويتناص أيضا معه قوله: نامي يدًا حول الصَّدى، ويدًا تبعثر عزلة الغابات، عانقت برُجَ العَاج، فرت من يديَّ يمامتان.

ومن النشيد: ها أنت يا حبيبي ها أنتِ جميلة عيناك حمامتان ، شماله تحت رأسي ويمينه تعانقني.[2]

وهذا ما حدى بنا إلى القول أن قناع الشاعر في هذا النص هو شخصية الملك سليمان، فيتحول النص من خلال سفر النشيد إلى تأكيد على رهافة الحسّ الإنساني ، غير أنه يتضمن حالة ناشئة عن جو اغترابي واقع في قطعة جغرافية ضيقة هي لقاء الشاعر بريتا في الفقد إشارة إلى الغربة، ومشاعر ارتبطت بالوطن والماضي المفقود والذي سرعان ما يغيب الآخر في حضوره:

لي ماضٍ أراهُ الآن يُولَدُ في غِيابِكِ
من صَريرِ الوَقْتِ في مِفْتاح هذا البابِ
لي ماضٍ أراهُ الآن يَجْلسُ قُرْبنا كالطَّاوِلةْ
لي رَغْوةُ الصَّابونِ [3]

---

(1) نمر موسى ، شعريَّة المقدس، ص220.

(2) ينظر موقع RTTPST-takela.org

(3) الديوان: شتاء ريتا ،ص86.

وتمثل ثنائية الغياب والحضور هنا استحالة التعايش بين الشعب الفلسطيني واليهود والموضع الذي ينحرف عنه القناع في ملامسة واقع الشاعر خاصة المقطع الثامن الأخير.

لا يبتعد الشاعر كثيراً عن التاريخ لكنه يعود إلى زمن قريب من ومنه في قصيدة "فرس للغريب" التي تعد توصيف لنكبة العراق، والغنية بالرموز التاريخية والأسطورية كمرثية لشاعر عراقي، والأدعى في هذا المقام توظيف قناع امرؤ القيس ورحلته المعروفة إلى قيصر الروم يتلمس خطى الثأر لملك والده الضائع، وذلك من خلال إشارات كثيرة أولها مقتطف من شعره "يا صاحبي" والمتناص مع قول الشاعر:

بَكى صَاحِبي لَمّا رَأى الدَربَ دونَهُ وَأيقَنَ أنا لاحِقان بِقَيصَرا
فَقُلتُ لَهُ لا تَبكِ عَينُكَ أنم نُحاول مُلكا أو نَموتَ فَنُعذَرا

فيتقاطع القولان أيضًا:

أمّا قُلْتَ لِي فِي الطَّرِيقِ إلى الرّيحِ : عمَّا قَليل
سَنَشْحَنُ تاريخَنا بالمِعاني، وتَنْطَفِئُ الحَرْبُ عمَّا قَليل

وبعض الإشارات المتناثرة: قيصر روما- نساء قيصر- القصيدة- لسعة الناي- الغريب.

إن الأمر يقودنا إلى البحث في اغتناء النص بهذا القناع، فكلاهما شاعران كان هاجسهما الحلم والبحث عن النصر والمصير، فالحلم في استرجاع الأرض وطلب النصرة من الغرب ومن التاريخ في تحقيق العودة والانتماء، فلم يتحقق لها ذلك، فإمرؤ القيس جنى الخيبة والخذلان وتهاوى الحلم، بينما الشاعر سائر على الدرب رغم الخيبات المتكررة وخيانة الأخوة والاغتراب بالتمسك بالأمل الذي حماته الأبيات الأخيرة التي زحزحت الصوتين عن بعضهما بعضا:

... سَوْفَ تطَرزُ بِنْتُ عِراقيَّةٌ ثَوْبَهَا
بأوّل زَهْرَةِ لَوْزٍ , وتَكْتُبُ أوّل حَرْفٍ من اسْمِك

على طَرَفِ السَّهْمِ فَوْقَ اسْمِها.....
في مَهَبَّ الْعِراق [1]

إن الشاعر يرصد تجربة واعية تتمتع بيقظة جمالية، تستدرج المتلقي وتجعله طرفًا فيها لكشف تعالقاتها المتنوعة فتنصهر التجربتين، خيول المغول السريعة محطات تحقق التناظر بين [فلسطين=الأندلس] وبينهما يقين بالهلال والضياع:

في أيَّ أندَلُسٍ انتَهي؟ هُهُنَا
أمْ هُناكَ؟ سأعْرِف أني هَلَكْتُ وأني تَرَكْتُ هُنا
خَيْرَ ما فِيَّ: ماضِيَّ. لَمْ يَبْقَ لي غَيْرُ جيتارتي.
كُنْ لجيتارَتي وتراً أيُّها الْماءُ . فقَدْ ذَهَبَ الْفاتِحون
وَأتى الْفاتِحُونْ..[2]

تواصل ممتد عبر الأجيال، أجزاءً ملتحمة تجعل النص مفتوحا على كثير من الرؤى الفكرية الدلالية.

خَمْسُمائَةِ عامٍ مَضى وانقَضى, والْقَطيعةُ لَمْ تكْتَملْ
بَيْنَنَا، هُهُنا, والرَّسائِلُ لمْ تَنْقَطعْ بَيْنَنا, والْحروبْ
لَمْ تغُيِّرْ حدائِقَ غَرْناطَتي. ذات يَوْمٍ أُمُرُّ بأقْمارِها

وثم قوله:

مِنْ رَوَائحِ شَمْسٍ وَنَهرٍ على كَتِفيْكِ, وَمِنْ قَدَمَيْنْ
تَحْمُشان المسّاء فَيَبْكي حَليبا لِلَيْلِ القصيدة...[3]

ليل حفل بنجوم كابن رشد وابن حزم الأندلسيين القرطبيين وما تبقى منهما سوى ما أنقذه تلامذتهما من مخطوطات لعادة تكررت في اشبيلية تنكر الحكام لبعض العلماء أو تنكروا لهم، ويترسخ لدينا أن التسمية المهيمنة[الأندلس، فلسطين] التي ظهرت

(1) الديوان: فرس للغريب. ص89.
(2) الديوان: كن لجيتارتي وتراً .ص22.
(3) الديوان: ذات يوم سأجلس فوق الرصي.ص15- 16.

بهيئة تقاسم تتناغم مع الخيط الرفيع الذي يربط بين الدالين منحتهما الألق النصي والدرامي، وهذا أفضى إلى تحقيق الآتي:

الأندلس	غرناطة	الوطن
هل كانت الأندلس هنا أم هناك ؟ على الأرض أم القصيدة ؟..	موشحنا ...	زمان قديم يسّلم هذا الزّمان الجديد مفاتيح أبوابنا فادخلو أيها الفاتحون.
	غرناطة من ذهب غرناطة للصعود الكبيّر غرناطة بلدي	أهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين
سأخرج من تجاعيد وقتي غريبًا عن الشام والأندلس		أنا أدم الجنتين فقدتها مرتين
	لا أرى قمرا كان يشعل أسرار غرناطة	لا أرض في هذه الأرض لا حبٌّ يشفع لي مذ قبلت معاهدة التيه
مخطوطة ابن رشد وطوق الحمامة والترجمات...	حدائق غرناطتي	لم يبق منّي غير درعي القديمة مرّ كل الخريف ، وتاريخنا مرّ فوق الرّصيف.
		فلنسّلم مفاتيح فردوسنا لرسول السّلام .
في أيّ أندلس انتهى ؟		قد ذهب الفاتحون وأتى الفاتحون.
		خفّت الأرض إذ ودعت أرضها
	يرفوا الحمام فوق ساحات غرناطتي	قليل من الأرض يكفي
الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس		الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود.

ولعل استدعاء أسماء المدن والأماكن الفلسيطنية في القصائد إنما يحيل إلى استذكار مرابع الطفولة في ظل الحنين والغياب والمنفى والتشرد والضياع ويمنحها أيضا الاكتناز بمعاني الخلود.

يسرى الاندماج بين الطرفين فضياع فلسطين كضياع الأندلس أشارت إليه المقاطع الإحدى عشر والملاحظة التي يفضي إليها الجدول أن الأندلس معادل تراثي وموضوعي لفلسطين مثل الماضي المحض، حملت قرطبة الدلالات الجمالية المفعمة بالحنين، أما الوطن فارتبطت دلالته بالاستسلام والتسليم.

4. التناص الأسطوري :

مثلت الأسطورة للشعر العربي الحديث رافدا هاما أسهم في انفتاح النص على آفاق رحيبة غدت خصيصة وميزة لافتة فيه، فما يكاد يخلو نص أو ديوان منها إشارة أو تلميحاً أو ترميزاً.

ولعلها ظاهرة نزع إليها الشعراء العرب قبل هذه المرحلة، بل فيما تقدم من هذا العصر، فامتاح الشعراء من القصص الخيالية والخرافية والأسطورية ما هو سبيل إلى تعميق التجربة الشعرية وتمثيل الخلاصة الإنسانية الحياتية عبر تراكم الزمن.

فطرق الشعراء القدامى هذه الأقاصيص إجلاءً لمعاني نفوسهم وخلجاتها "فهي تعابير ترافقنا كل يوم في نسق عيشنا وتعاملنا بالرفض والقبول لأمر ما، فهي ترجمة لجميع المشاعر الأساسية في حياتنا كالحب والموت وكل المحطات المصيرية في وجودنا، كما أنها ترافق يوميات العمل والنشاط الإنساني، فكل مهنة في المجتمع القديم كانت مرفوقة بطقوس تعبر عنها وتراتيل تشارك كل حركة فيها "[1]، فكتبوا عن الجن والغول والطيور والكواكب والملوك والأقوام المختلفة والطقوس الدينية المتنوعة وهذا عند الكثير منهم على شاكلة: المهلهل، امرؤ

(1) luc Beboist . signes. Symboles et muthes.p92.

القيس، النابغة الذبياني والأخطل ولبيد والفرزدق وغيرهم[1]، ولكن على غير وعي تام بقيمتها ودورها على غرار شعراء العصر الحديث وما تلاه.

ومن هذا اليقين أعتبر توظيف الأسطورة من أشد المواقف التجديدية والثورية، التي رافقت حركة الشعر وأهم منجزاتها في الابتعاد عن المباشرة والتمسك بتقاليد القدماء البنائية والموضوعية والخروج من دائرة الغنائية الذاتية.

قدمت الأسطورة للقصيدة العربية حياة تدفع فيها التطلع إلى التقصي والبحث وتخليق المعادل الموضوعي لمشكلات الإنسانية المختلفة، لكونها بذاتها قصّة إنسانية يتمازج فيها الواقع بالخرافة والحقيقة والمجاز والرمز، وهي لا تعتبر موضع اهتمام تفرد به الشعر شكلت موضوعا أثار الكثير من الأسئلة في الفلسفة وعلم النفس وعلم الأنثربولوجيا، ولعلنا ننطلق من بديهي لكنه ضروري لعرض تعريفاتها ، ومن أهم تعريفاتها ما ورد في لسان العرب في مادة سطرَ "وهي من السطر والسطر: هو الصف من الكتاب والسجد والنخل، والسطر: الخط والكتابة. قال الزجاج في قوله تعالى « **وقالوا أساطير الأوّلين** » أي سطره الأولون والأساطير: الأبابيل والأساطير أحاديث لا نظام لها"[2].

وفي تاج العروس أورد الزبيدي عن الأسطورة:"يقال هو يسطر ما لا أصل له أي يؤلف. وفي الحديث الحسن سأله الأشعث عن شيء من القرآن فقال له: والله إنك ما تسطر على شيء أي ما تروج. يقال سطر فلان على فلان إذ زخرف له الأقاويل نمقها"[3]

مما سبق فهي تدل على التدوين والتسجيل والأباطيل، أي أحاديث لا نظام لها وقصص حقيقية لها فهي بعيدة عن الواقع.

أما في الاصطلاح فهي القسم الناطق من الشعائر أو الطقوس البدائية وبمعناها الواسع قصّة مجهولة المؤلف تتحدث عن المنشأ والمصير، يفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان في صورة تربوية [4]، كما تعني أيضا:" الصامت (mutus) حيث تقدم الحركة ، الشغف،

---

(1) ينظر: يوسف خلاوي، الأسطورة في الشعر العربي ، دار الحداثة ط1، 1992 بيروت ، ص74 .

(2) ابن منظور، لسان العرب، دار الحديث القاهرة ج 3 ، ص182.

(3) الزبيدي، تاج العروس ، دار الكتّاب العلمية بيروت ، ج 3 .ص153.

(4) إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1991،ص287.

الروحانيات أو إجمالاً المحطات الثلاث للحبكة الميتافيزيقية: الحركة، الحبّ، المعرفة "[1]، ولعل أهم قصة جسدت ذلك حرب طروادة التي خلدتها أشعار هوميروس.

إذ تكشف عن طفولة العقل البشري وبدايات تفسيره للظواهر الطبيعية والحقائق المختلفة نسبها تفكيرهم للآلهة أو قاموا بتأليهها وذلك برؤى خيالية توارثتها الأجيال، فقد منح الأدب التراث الأسطوري انتشاراً واتساعاً عند العرب خاصة، وسبب ذلك عائد إلى وعي المبدعين من خلال إسقاط المحتويات القدسية الغيبية الموجودة في الأساطير إذ أن "الأساطير اليونانية الكلاسكية تمثل إذن انتصار العمل الأدبي على المعتقد الديني ، ولا نملك أسطورة يونانية نقلت إلينا في نفس سياقها الشعائري، إنما نعرف الأسطورة في حالة وثائق أدبية فنيّة "[2] فهي ترد في النصوص الأدبية شعريَّة ونثرية مرتبطة بالواقع الشعوري والأحاسيس والأفكار والغايات، مما نتج عنه حرص المتلقي وبحثه لمعرفة مضامين هذه الأساطير وقصصها لفك شِفرات النص المتعالقة معها ليمكن له أن يحقق أثره المنشود. حيث اعتبر كتاب الغصن الذهبي الصادر سنة 1890 بداية الاهتمام بها، وبشكل خاص الجزء المتعلق بآلهة الخصب كأدونيس وآتيس وأزيريس، والتي ظهر التأثر بها في كتابات إليوت الشاعر الانكليزي الذي مثل بدوره نقطة الاسترفاد للشعراء العرب المهاجرين عن طريق الترجمة أو الاقتباس أو الاستلهام أمثال: العقاد والمازني وأبو شادي وشفيق معلوف[3] ثم شعراء حركة التجديد كأدونيس وصلاح عبد الصبور وحاوي والسيّاب الذي أكثر من توظيفها في شعره.

وفي خضم هذا البناء الجديد خاض محمود درويش هذا الطريق لتطوير تجربته الشعرية التي عمل عليها بكل وعي وتعيين ، فكان في كل مرحلة يدفع بالقصيدة إلى تجاوز ما حقيقته سابقا بحيث يقيم ما شبيه القطيعة مع الأعمال السابقة، فهو مسكون بالقادم فنراه يقول:" لقد آن لشعرنا أن يشتبك مع سؤال الوجود والمأزق الإنساني ، مع سؤال الدائم الإنساني الذي ليس له علاقة مباشرة بالاحتلال ولا بالتحرر ولا بالوطن ولا بالمنفى ولا

---

(1) luc benoist.signes symboles et mythes.que sais-je ? 10 Edition2009-liban.p99.

(2) مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد حنا، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1 ، دمشق 1991، ص149 - 150 .

(3) ينظر: ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، السيّاب، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ط1 1983 ، بيروت ص7 – 8.

بالدولة ولا بالحكم الذاتي" [1] ، إذ يجعل لأساليبه الشعرية إمكانية التّحرر والتّجدد دون إغفال القضّية الجوهريّة.

تعد علاقة محمود درويش بالأساطير متجذرة في أعماله حتى البواكير منها مثل: عاشق من فلسطين 1966 وآخر اللّيل1967 بحضور متفاوت كثافة ودلالة في دواوينه ومراحله الشعرية . ومما لاشك فيه أنه وظف عدداً متنوعاً ومختلفاً من الأساطير لتستوعبها بناه النصية سواءً الأساطير السومرية كجلجامش والأساطير الإغريقية كملحمة طروادة وأسطورة نرسيوس، والبابلية كعشتار وتموز والكنعانية كالعنقاء والفينق وأساطير الهنود الحمر، وتوظيفه لها ينبع من غنى المعنى والدلالة بما يفتق بنيته النصية في توصيف المعضلات ومحاولة وضع الحلول أو أنصاف الحلول ، وتحدي الصعوبات والمحن التي تحيق بأمة الشاعر في مواجهة آلة الاستيطان والموت.

فكثافة تجلي الأسطورة في أعماله دليل على الإرث الميثيولوجي الإنساني وما يعكسه من دلالات على نفسية الشاعر ووعيه "ليعيد توليف الحكاية بتكثيف المعنى المكتنز في الرمزية الميثولوجية لما تتمتع به من قوة ساحرة وآسرة كونها جاءت من نتاج جمعي قامت به جماعة ما على مدى فترة زمنية طويلة نسبيا "[2] تتجدد طاقتها الإيحائية وتمتد في الزمان والمكان.

وقد مر بنا غنى ديوانه أحد عشر كوكبًا "باستدعاء الشخصيات التاريخية والأدبية والدينية والاسترفاد من الكتب المقدسة ، لم يخل هذا الديوان من الاستعارات الأسطورية باختلاف مشاربها وبكيفيات مختلفة، وهاجسه الوحيد صناعة التاريخ الفلسطيني وخلق أسطورته الخاصة به ونقل التجربة الميتافيزيقية والأساطير المتنوعة في التجربة الفلسطينية ، مما يتيح لها بعدا كونياً وإنسانياً، ومن هذا العمق انفتحت نصوص الديوان على عوالم ساحرة اختزلت القول عبر الفكرة والتعبير والرؤى والرمز.

---

[1] حوار مع الشاعر ضمن كتاب المختلف الحقيقي"محمود درويش لا احد يصل " دراسات وشهادات، دار الشروق رام الله ط1 ،ص19 .

[2] ظافر مقدادي، الرمزية الميثيولوجية في شعر محمود درويش .

يستحضر الشاعر أسطورة العنقاء الطائر الخرافي المنبعث من رماده في القطعة الخامسة من قصيدته "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" التي ترزح في بكائية الحاضر والتأسي بالماضي والتطلع إلى المستقبل وأماله ، هذه القطعة يملؤها الأمل وانسحابه رغم مأساوية الواقع وقسوته ويحفظ بعض العهود ليتحقق الانتماء:

ذاتَ يَوْمٍ سأجْلِسُ فوق الرَّصيف.. رَصيف الغَريبَةْ
لَمْ أَكُنْ نَرْجسا, بَيْدَ أني أُدافِعُ عَنْ صُورَتِي
في الْمَرايا. أمّا كُنْتَ يَوْما, هُنا, يا غَريبْ ؟
خَمْسُمائَةِ عامٍ مَضى وانقَضى, والْقَطيعةُ لَمْ تكْتَملْ
بَيْنَنَا، هٰهُنا, والرَّسائِلُ لَمْ تَنْقَطعْ بَيْنَنا, والْحروبْ
لَمْ تغُيِّرْ حدائِقَ غَرْناطَتي. ذات يَوْمٍ أُمُرُّ بأقْمارِها
وَأحُكُّ بلَيْمونَةٍ رَغْبَتي .. عانقيني لأوّلدَ ثانيَةً
مِنْ رَوَائحِ شَمْسٍ وَنَهرٍ على كَتِفيْكِ, وَمِنْ قَدَمَيْنْ
تَخْمُشان المسّاء فَيَبْكي حَليبا لِلَيْلِ القصيدة..
لَمْ أُكُنْ عابِرا في كَلامِ المغَنيّينَ .. كُنْتُ كَلامَ
المغَنيّين. صُلَحَ أثينا وفارِسَ, شَرْقا يُعانقُ غَرْبا
في الرحيل إلى جَوْهرٍ واحِدٍ. عانقيني لأوّلدَ ثانيَةً [1]

ويبدو جليا في هذه الأسطر الشعرية استحضار هذه الأسطورة في موضعين قوله "عانقيني لأوّلد ثانيةً " فيرسم الشاعر لوحة بطولة متجددة ومتجذرة في الأرض، وهنا يفسره سطوة ضمير المتكلم الدالة على حلم العودة والانتصار على غرار أبطال الأساطير الذين يتغلبون على كل الصعاب والخيبات ويتمسكون ببعض الذكريات:"روائح شمس، سيوف دمشقية، درعي القديمة، سرج حصاني المذهب، مخطوطة ابن رشد وطوق الحمامة

(1) الديوان: ذات يوم سأجلس فوق الرصيف، ص15-16 .

والمخطوطات..." ويضفي عليها زخماً تاريخياً عريقاً ممتداً في القدمِ كقوله:" صُلحَ أثينا وفارسَ "بعد حروب امتدت سنوات طوال ، وربما المراد منها نيل الحرية بعد الحروب مهما طالت

حيث يضيف للأسطورة ما يصنع منها ما يخصه وينقل واقعه الشعوري ما يحقق أيضا إبداع الشاعر الحقيقي الذي يتعامل مع "الرموز القديمة فإنه يخلق كذلك الرمز الجديد وينشئ الأسطورة الجديدة، وهو في هذا يحتاج إلى قوة ابتكاريه فذة يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري ، كما أنه يستطيع أن يرفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة."[1]

فالولادة المتجددة هنا إثبات على شرعية الوجود في الماضي والحاضر رغم أباطيل المستوطن العاملة على اجتثاث الشعب الفلسطيني من أرضه، ورغم الإبادة والمذابح المتلاحقة التي واجهها عبر تاريخه الطويل، فهو بحاجة لتواجد الأبطال، وهذه أهم دلالة نقطفها لأسطورة العنقاء، ومهما كانت "مهمة الرمز الأسطوري هو أن يخرج العام من الخاص والوجود من العدم، والحضور من الغياب ..فالعثور على المعادل الموضوعي كما يرى إليوت هو سر بقاء القصيدة وخلودها، وليست العبرة في سكب العواطف وتكثيفها فيها فمن خلال الدم العربي كله في فلسطين تخرج كل يوم الشخصية العربية نظيفة طاهرة مطهرة منبعثة من جديد كانبعاث طائر الفينق الذي يحول رماد الأمة إلى خضرة دائمة"[2].

وهذا يعكس إرادة الحياة والأمل في معركة البقاء الفلسطيني، كما ترتبط أيضا بدفاعه عنها والانتماء إليها، وحنينه الدائم إلى الوطن وحلم التحرر، ونلاحظ تعالق النص مع جانب آخر من المثيولوجيا اليونانية في شخصية نرسيس في قوله:"لمْ أكن نرجسياً ، بيد أَني أدافع عن صورتي" وتشير هذه الأخيرة على قصة الصياد الوسيم الذي اشتهر بجماله وغروره وعشق انعكاس صورته في الماء، فالشاعر يدافع عن صورته في المرايا، رغم التغريب والنفي والقطيعة.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت ط3 ،1981، ص217 .

[2] مُحَمَّد فؤاد سلطان، الرمُوز الدينية والتّاريخية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى المجلد 14 ع1، يناير 2012،ص18

وهنا تقع المساندة الدلالية بين الأسطورتين وتمزج بجسم القصيدة وتذوب فيها لتصبح لبنة من لبناتها، ما يعكس ثقافته الأسطورية المتنوعة "وعن طريق هذا الاستيعاب يحدث التفاعل النص بين النص والبنيات النصية التي يدمجها في ذاته كنص، بحيث تصبح جزءًا منه ومكونًا من مكوناته" [1] وبها يشترك المتلقي في تأويلها وفهمها وولوج عالم الشاعر واكتشاف كُنهَه.

وتكرر هذا التعالق مع أسطورة العنقاء في قصيدة شتاء ريتا التي أفاض الشاعر عليها بشكل جلي من روح نشيد الأناشيد كما ذكرنا في غير موضع، يتقاطع فيها الحلم واللاحلم والواقع واللاواقع في ظل الصراع الفلسطيني الصهيوني، فتؤكد كل المشاعر الإنسانية إذ يمثل قوله:

من صَريرِ الوَقْتِ في مِفْتاح هذا البابِ
لي ماضٍ أراهُ الآن يَجْلسُ قُرْبنا كالطَّاوِلةْ
لي رَغْوةُ الصَّابونِ [2]

والشطر الأول هو الذي يجسد موضع التعالق مع الأسطورة، فرغم المشاعر الدافئة بين الشاعر والحبيبة، تبقى حالة الصراع والدم المراق، والخوف وحب الأرض قبل كل ذلك، والتي يذكرها كناية عنها "رغوة الصابون" قريته الصغيرة البروة التي هودت.

ودلالة التجدد هنا كامنة في أزلية هذا الصراع بين الطرفين تفصح عنها مشاعر الحقد الدفينة الكامنة في لهجتها والمبطنة بعاطفة الود:

وتَرَكتُ أمّي في المزامِيرِ القَديمةِ تَلعنُ الدُّنْيا وَشَعْبكْ
ووَجَدْتُ حُرَّاسَ المدِينَةِ يُطعِمونَ النَّارَ حُبَّكْ [3]

بينما يصر الشاعر على تجدد الماضي في غياب ريتا ، ويبوح بأحلامه الصغيرة والبسيطة في امتلاك وطن وهوية، ويقع الانفصال المتوقع بتمسكها بهويتها أيضا: "تركت

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ص92 .
[2] الديوان: شتاء ريتا، ص76.
[3] م.م.س .

أمي وحدها/ لا أرض للجسدين في جسد، ولا منفى لمنفى" وتقرر الانسحاب، فالبعد الذي تضيئه الأسطورة في النص نراه النواة المركزية في القصيدة تتجاذب إليها بقية المعاني والدلالات، فانتقلت القصيدة من الخاص جدًا بلقاء الشاعر بريتا في غرفة الفندق، إلى العام بحسم الموفق لصالح القضّية والسّلاح وأعلنت تجدد الصراع الأزلي.

ويحيلنا توظيف أسطورة التجدد والانبعاث على قصيدة أخرى هي "فرس الغريب" في الموضع التالي:

سَأوّلدُ مِنْكَ وَتُولَدُ مِنّي . رُوَيْداً رُوَيْداً سَأخْلَعُ عَنْك
أصابعَ مَوْتايَ ، [1]

والذي يرد في آخر القصيدة تنقلها من حالة اليأس والقنوط والغضب إلى الأمل حيث جعلها الشاعر مرثية أهداها لشاعر عراقي يحيل من خلاله على الحلم المتهاوي في بيداء المنافي ومشهد التآمر والتيه والضياع والفقد في تخلي الأمة العربية عن فلسطين أولا والعراق ثانيا، ليكشف القناع عن أطماع الغرب وقلة حيلة الشرق وتقاعس الإخوة ويبقى للشعوب الضعيفة الصمود في المنافي وبقايا وطن.

والأمل في ذلك كله يقين الشاعر بحتمية انبعاث شاعر جديد من حطام آخر، وحتمية الانتصار تؤطره أولا دلالة قصة يوسف عليه السلام ونهايتها المبهجة، رغم التآمر ونزعة تقاتل الإخوة ممثلة بهابيل وقابيل، ينبعث نور وميض يجلو الأمل في نهاية القصيدة والتي تمثل أيضا نهاية للديوان- على مستقبل مفعم بالحياة والتجدد:

فَعمَّا قَليلٍ سَيخرجُ إبريلُ منْ نَوْمنا . خَارِجِي دَاخِلي
فلا تَكْتَرِثْ بِالتَّماثِيلِ...سَوْفَ تُطرّزُ بِنتٌ عراقيّةٌ ثَوْبَها
بأوّل زَهرةَ لوْزٍ ، وتَكتُبُ أوّل حَرْفٍ منْ اسْمِكَ [2]

---

[1] الديوان: فرس الغريب، ص89 .

[2] م.م.س. ص89 .

فزهر اللوز أول مظاهر الربيع في شهر ابريل الذي يعني افتتاح البراعم والورود، وهو شهر من تسمية أفروديت إلهة الخصب والحياة حسب الأساطير اليونانية.

والقصيدة زاخرة بالتناصات التاريخية والدينية والأدبية والأسطورية، إذ تجدر الإشارة إلى جزء آخر من الأساطير البابلية ممثلة في شخصية جلجماش، مما تمنحة من إشارة إلى جوهر القضايا الإنسانية في بحثها عن أسرار الوجود وأسباب الخلود، في بحث جلجامش وباعتباره أول الأساطير التي تعرضت لذلك، حيث خاض جملة من المحن والصعاب في سبيل نيلها ولما تحقق له ذلك ووجد عشبة الخلود سبقته في الحيّة إليها وسرقتها، وهذا سر تغير جلدها باستمرار .

رحلة خيبة تورث فطنة إلى سر حقيقي يحقق الخلود هو العلل الصالح والخير النافع للفرد والجماعة، فبالنسبة للشاعر هو فعل النضال ونصرة القضية والإخلاص للقصيدة والكلمة حتى آخر رمق في الحياة، فأوتي ثمره ولو بعد حين يقول:

لَنا ما عَلَيْنا من النَّحْلِ والمِفْرَداتِ . خُلِقْنا لِنَكْتُبَ عَمّا
يُهَدِّدُنا مِنْ نِساءٍ وَقَيْصَرَ ... والأرض حِيْنَ تَصيرُ لُغَةْ،
وَعَنْ سِرِّ جلجامشَ الْمُسْتَحيلِ ، لِنَهْرُبَ مِنْ عَصْرِنا
إلى أمْسَ خَمْرَتنا الذَّهَبِيَّ ذَهَبْنا ، وَسِرْنا إلى عُمْرِ حِكْمَتِنا [1]

في هذا المقطع الشعري يتفاعل النص الحاضر والنص الأسطوري وفي حضوره ذروة رؤية الشاعر، وبؤرة الأبعاد الدلالية في القصيدة يخلق نهاية لمسارات متشابكة تسترفد خبرة جلجامش وهدايته إلى قوة الحكمة الكامنة في تاريخ الانتصارات العربية، ولما كانت العراق حاضرة من حواضر العلم والمعرفة.

وعلى هذا الأساس تنقل الشخصيات الأسطورية تجربتها الخاصة وتمثل فيها أجزاء من التجربة الإنسانية جمعاء لذلك "ينبغي أن تحمل هذه الشخصيات في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام، أو بعبارة أدق-الفردي والجمعي، فإذا هي فقدت في السياق

(1) الديوان: فرس الغريب، ص75 .

الشعري هذه القدرة فقدت وجودها الرمزي، وفقدت بنتيجة لذلك– تأثيرها الشعري المنشود."[1] ويتأتى ذلك بأن يضفي عليها الشاعر حين توظيفها بعدًا من أبعاد تجربته وشيئًا من موقفه الشعوري.

وينحو منحنًا تكثيفيًا لاستحضار الدين برسالاته وكتبه المختلفة والتاريخ أحداثا وشخصيات والأسطورة في تمازج عجيب يتنامى نحو هدف الشاعر لصناعة التاريخ الفلسطيني ، فيطل في قصيدته "حجر كنعاني في البحر الميت" كنعاني الأصل والجوهر.

لذلك يعمد إلى إضفاء هذا التمازج فيقول:"أحب أن أتحرك حضاريًا وأسطوريًا في المثلث الفرعوني البابلي الكنعاني، لا يجب على الشاعر أن يبحث عن الحقيقة المطلقة ولا عن الكلي، الشعر الكوني لا يبدأ من الكوني، فمهما كان الشاعر كونيا أو عابرا أزماناً فهو في النهاية نتاج بيئة محلية، جسده من هنا لا يستطيع أن نكون من لا مكان، مهما كان فله علاقة بيته وشباكه وحديقته ومائه، كل الأشياء الخاصة به، ليست تسمية الأشياء الكونية ما تجعل الشاعر كونيا بل النظرة والرؤيا والمنظور الذي ينظر منه."[2] على وعي منه بأهمية الاسترفاد متعددة الأوجه في مواجهة إسكات التاريخ الفلسطيني وإنقاذ ما طمس من حقائق أثرية وكشوف اكولوجية الذي خلفته الشعوب العربية القديمة المستقرة منذ فجر التاريخ في أرض فلسطين.

وفي هذه المتونة الشعرية التي تعلن الانتماء منذ البداية وتنتهي إليه، بل وتمتد كنواة للموالية لها "سنختار سوفوكليس" التي تنفتح هي الأخرى على بوح كنعاني صافٍ وبالأخص نهايتها، إذ تنفتح على جو أسطوري تمتزج فيه "ذات الشاعر بذات بطولية خارقة حيث تتجسد الأسطورة في تفاعل أبطالها ومحاولة تحقيق أمّالهم، والانتصار على خصومهم قدمت لنا نماذج التضحية والبطولة والحب والانتقام والكراهية والمكيدة والنصر والهزيمة."[3] يقول:

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ،ص230.

(2) مجموعة من الكتاب، "محمود درويش، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات"، ص40 .

(3) luc benoist. Signes symboles. P99

لا بابَ يَفْتَحُهُ أمامي البَحرُ...
قُلتُ: قَصيدتي
حَجَرٌ يَطيرُ إلى أبي حَجَلا. أتَعْلَمُ يا أبي
ما حَلَّ بي ؟ لا بابَ يُغْلقُهُ عَلَيَّ الْبحْرُ، لا
مرْآة أكْسِرُها لِيْنتشرَ الطّريقُ حَصىً... أمامي [1]

افتتاحية تنداح فيه خاتمة تغلق المشهد حتى قبل بدءه، يتصدرها النفي المتكرر والدال على اليأس والإنكار والاستفهام والدال على سؤال العارف، فدرويش لا يجهل هويته خاصة أمام والده الذي يوجه إليه نصه ، ولفظة "أبي" بؤرة القصيدة، والشجو الذي يملأ قلبه وكيانه بشعور منه أو لا شعور ، فيفصح له عن الفقد والضياع ثم يعرف قضيته ثم يوثق انتماءه، وذكره للأب يستدعي ذكر الأم الذي يقرنه بصفة "كنعانية" فصهر هاتين الكينونتين في كينونة واحدة هي الخلق والوجود:

والْبحْرُ يَحْمِلُ ظلّي الفضّيَّ عِندَ الْفَجْرِ، يُرْشدُني إلى
كلماتي الأولى لثدْي المرْأة الأولى, ويَحْيا مَيّتا
في رَقصّة الوَثَنيّ حول فَضائِهِ،[2]

ثم يقول في موضع أخر:

شَجَرا. غيابي كلهُ شَجرٌ. وبأبي ظِلُّهُ
قَمَرٌ. وكنعانيَّةٌ أُمّي. وهَذا البَحْرُ جِسْرٌ ثابِتٌ
لِعُبورِ أيَّامِ القيامَةِ يا أبي كَمْ مَرَّةً
سَأموتُ فوْقَ فِراش إمْرَأةِ الأساطيرِ التي
تَختَارُهَا "أنات" لي، فَتَشُبُّ نارٌ في الْغَمامِ [3]

---

(1) الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت. ص49 .
(2) الديوان: حجر كنعاني. ص50 .
(3) الديوان: حجر كنعاني. ص53 .

ولعل شخصية "أنا" المستدعاة في القصيدة ، تمثل المعاني العالية لقيم الجمال والخصب، ويكمن المعنى الأسطوري الدرامي لهذه الأسطورة من الدلالة الثنائية للحب والحرب، وباعتبارها أول أسطورة تولدت عنها أساطير الموت والانبعاث "وأنات" الآلهة الكنعانية التي تختار له زوجته كما اختارت زوجها بعل، هذه الرقيقة الحنون والمقاتلة الشرسة. إلهة الحب والخصب وربة الحياة وإلهة الحرب والقتال والدمار والكوارث وربة الظلام.. التي تحمل على كاهلها مهمة المحافظة عل الأسرة الكنعانية."[1] وحضورها في النص ينبو عن دلالتين: الأولى جزء من أقدم تراث في فلسطين وما قام فيها من حضارات.

فهي توطد إذن انتماء الشاعر، والثانية استثمار البعد الدرامي المنطوي في جدلية الحرب والحبِّ وراء شخصيات، ليتقنص رؤيته الخاصة فهو يرى" أن الأسطورة ذلك النص الذي سجل كيفية خلق واقع معين عن طريق المقدس، أي أنه شكل من أشكال تسجيل قصة الخلق الأولى، لذلك فإن الرجوع إلى الأسطورة هو دائما رجوع إلى أول سيرتنا الإنسانية واللجوء إلى الأسطورة هو أيضا أحد أشكال البحث عن حركة المعنى في النص الشعري"[2] الذي يكشف عن خلق حاضر من تراث الماضي الأصيل المتعلقة به قضية الوطن وعذاب الفلسطيني.

نتج عن ذلك في النص جوا يمزج الواقع بالأسطورة، ويحقق له بناءً أسطوريًا هيأت له عناصر الطبيعة المكثفة، ودلالات الانتماء من رموز كنعانية والإلحاح على توظيف "الأنا" في مخاطبة الأب/الأم الدال على التمسك بالأصول رغم غياب الأب الذي يلح عليه في غير مقام في أسطر القصيدة، وهذا البناء هو المنهج الأسطوري الذي أشار إليه الدكتور عزالدين إسماعيل ويعرف أنه "تقديم التجربة في صورة رمزية "[3] وهو ما نلحظه في هذا النص لأن الألفاظ اكتست حلة إيحائية تجعل المتلقي يعمل على تأويلها، فعلى سبيل التمثيل: لفظة البحر- الأرض- الأنبياء- الماضي...إلخ ، حيث تقيم جدلاً بين الماضي والحاضر، والحلم والواقع، فتارة يتقاطعان وتارة يتناقظان.

---

(1) إبراهيم السعافين، شعر محمود درويش تحولات الرؤية ، تحولات اللّغة ، ص207 .

(2) محمود درويش، المختلق الحقيقي، ص346 .

(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص226 .

والروح الكنعانية نفسها تسري في قصيدة "سنختار سوفوكليس" حيث تضمنت أيضًا الكثير من الرموز الكنعانية كالحنطة والشعير والكروم والغزالة والأرجوان والتي يختمها بقوله:

"سلاما على أرضِ كنعان، أرْضِ الْغَزالَةِ، والأُرْجُوان" (1)

واللافت للنظر توظيفه كذلك أسطورة بنيلوت وزوجة عوليس الذي انتظرت عودته من التيه المسلط عليه عقاباً من الآلهة والتي حاكت النسيج ثم نقضته وسلته خيوطًا لتبعد عنها الطامعين فيها وفي ملك إيتاكا، يقول درويش:

ويا حُبُّ أبْقِ عَلَيْنا قليلا لِنَغْزِلَ ثَوْبَ السَّرابِ الْجَميلْ (2)

وفي موضع أخر:

وأيَّامنا تلك...

تَنْسَلُّ خَيْطا وخَيْطا, ونَحْنُ الذين

نَسَجْنا عَباءَة أيَّامِنا لَمْ يَكُنْ للإلهَةِ دَوْرٌ

سِوى أنها سامَرَتْنا, وَصَبَّت لَنا خَمْرَها... (3)

فرغم استحالة العودة وسوداوية الواقع وقلة الحيلة، ينبض في ذات الشاعر أمل ولو بعيد يبشر بنصر قريب،كما واجه عوليس الأهوال وانتصر وصبرت بيلوت وتحقق اللقاء والنصر وعاد الملك لأصحابه.

فنلاحظ إذن أن درويش يتمسك بكل خيوط الأمل والتأسي بقصص الماضين لتجسيد أمّال وأحلام وألام الإنسان الفلسطيني.

كما تضمن الديوان أيضًا قصيدة احتوت على ضرب آخر من الأساطير في"خطبة الهندي الأحمر- ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض" وعنوانها يحمل دلالة كلية إلى سر استعارة الشاعر الفضاء الزماني والمكاني والتاريخي والعقائدي أيضًا لصورة الهندي الأحمر

(1) – الديوان: سنختار سوفوكليس، ص67 .

(2) م.م.س، ص65 .

(3) م.م.س، ص66 .

المقتلع من أرضه المسلوبة التي هي إليه الروح العظيمة والأم الرؤوم، فيجدل بها صور عذاب الفلسطيني في أفقها الكوني والإنساني من عذابات البشر في الخليقة.

وفي هذا المقام يمزج بين "نوعين من التخليق الأسطوري: الأول يقِيم من عناصر الطبيعة والوجود مشهدًا فردوسيًا متخيلا، أما الثاني فيسعى إلى بناء أساطير كبرى من فتات حكايات ومواد أولية مستعارة من بنى أسطورية متداولة في ثقافات الشعوب"[1] إذ لا يغفل عن قارئ النص أسرار هذه الاستعارة من أساطير الهنود وحضارة الشاعر/الهندي الفلسطيني المتقاطعة معها مثل: أغاني سليمان عن شومليت- أشعار كنعان- سينقصكم سوسن .

وذاك يجعلنا نقف عل أهم دلالة لهذا التعالق الأسطوري وهو موضوع الوجود والصراع على هوية الأرض وتاريخها، ما يجعلنا أيضًا في حضرة رواية ميثولوجية تحكي قصة ولادة الهنود الحمر، واعتقاد كولومبوس أنه وجد الهند ويرد هذا في النص:

فمِنْ حقّ كولومبوس الْحُرّ أنْ يَجدَ الهنْد في أيّ بَحْرٍ،
ومَنْ حقّه أنْ يُسمّي أشْباحَنا فُلفُلا أوْ هُنودا، [2]

نلحظ أن الخطبة النص تستفتح بحرف الجواب "إذًا" مفترضًا سؤالا قبله "منْ أنتم" فيأتي تعريف السائل/المغتصب ، بهوية الضحية/الهندي الأحمر:

عالِيَةٌ رُوحُنَا، والمراعي مُقَدَّسةٌ، والنّجومْ
كلامٌ يضيءُ.. إذا أنتَ حَدَّقْتَ فيهَا قَرأْتَ حكَايتَنَا كلهَا:
وُلدْنَا هُنَا بَيْنَ ماءٍ ونارٍ.. ونولَدُ ثانيةً في الْغُيومْ
على حافّة السّاحل اللاّزَوَرديّ بَعْدَ الْقيامَةِ.. عَمّا قليلْ
فلا تَقْتُلِ العُشْبَ أكثر، للْعُشبِ روحٌ يُدافعُ فِينا
عَنِ الرّوحِ فِي الأرْضِ/ [3]

---

[1] صالح فخري ،محمود درويش، المختلف الحقيقي، ص140.

[2] الديوان: خطبة الهندي الأحمر، ص34.

[3] الديوان: خطبة الهندي الأحمر، ص33.

يتضمن المقتطف أسطورة ولادتهم [1] حيث كانوا يعيشون فوق الغيوم يملكون كل ما يحتاجون إليه، يبحثون عن سحابة تهدهدهم مساء صباحا، إن سر لون بشرتهم المحمر هو محاربتهم للشمس فورثتهم بلدًا يحمل اسمهم وهذا اللون.

وفي قول الشاعار أسطورة أخرى:

فمن سوْفَ يَرفَعُ أصْواتَنَا

إلى مَطَرٍ يابسٍ في الْغُيُوم ؟

وسبب سقوط المطر والثلج هو تطوع الثعبان الذي يقذفه الساحر عاليًا إلى السماء فيقشطها بجلده فأحدث ألوانا فيه ثم ذاب جليد السماء فأمطرت، كما يعتقدون أن الأرض تنام على ظهر سلحفاة:

فلا تَحْفِر الأرْض أكْثَرَ! لا تَجْرَح السُّلحَفَاةَ التي

تنامُ على ظهْرِها الأرْضُ، جَدّتُنا الأرْضُ، أشجارُنا شعرها

وَزِينتُنَا زهْرُها. [2]

ونلاحظ أن الطبيعة محور معتقداتهم نظرا لغياب كتاب مقدس لديهم ما منحهم هذا التخيل والتأويل، فقدسوا عناصرها وعبروا برقصاتهم عن توحدهم معها، ومت أمثلة ذلك: أختي الشجرة/ الجواميس إخوتنا والنباتان إخوتنا/جدتنا الأرض/ الغزالة لا تأكل العشب إذا مسه دمنا.

تطل قضية الشاعر من ثنايا القصيدة التي غاصت في حضارة الهنود الحمر وأساطيرهم من بدايتها حتى نهايتها تعيد سرد الحكاية في كل سطر فيها، حكاية اغتصاب الأرض وإبادة شعبها، وتتلاقح التجربة ممتدة في الزمن والمكان مشخصة لذات الشاعر، والصراع مع الآخر المحتمل، للوطن مرفأ الذاكرة والصبا والتاريخ، ورغم تتأسى شيئا فشيئا يحفظها المكان والذكريات وتمسك شعبها بها:

---

[1] ينظر راوية صادق ، أساطير الهنود الحمر، الموقع الالكتروني www.haferyet الكرمل، نيقوسيا، ع45، 1992،ص284.

[2] الديوان. خطبة الهندي الأحمر، ص39.

خُذوا أرْض أُمّي بِالسَّيفِ، لَكِنَّني لنْ أُوَقِّعَ بِاسْمِي
مُعاهَدَة الصُّلْحِ بَيْنَ الْقَتِيلِ وَقاتِلِه، لَنْ أُوَقِّعَ بِاسْمِي
على بَيعِ شِبْرٍ منْ الشَّوْكِ حَوْلَ حُقُولِ الذُّرة..
وَأعْرفُ أني أُودّع آخر شمْسٍ، وألْتفُّ باسمي [1]

وفي قصيدة للحقيقة وجهان والثلج أسود يقول:

منْ سيُنْزلُ أعْلامنا: نَحْنُ، أم هُمْ؟ وَمَنْ
سَوْفَ يَتْلو عَلَيْنا (مُعاهَدَة اليأْسِ) ، يَا مَلِكَ الاحْتِضَارْ؟
كل شَيْءٍ مُعَدٌّ لنا سلَفا ، منْ سينْزِعُ أسْماءنَا
عنْ هُويَّتنا: أنتَ أمْ هُمْ؟ وَمَنْ سوْفَ يزْرعُ فينا
خُطْبَةَ التيهِ: (لَمْ نَسْتَطِعْ أنْ نَفُكَّ الْحِصارْ
فَلْنُسلِّمْ مفاتيحَ فِرْدَوْسِنا لرسولِ السّلام، ونَنْجو..) [2]

فالمعاهدة الأولى بين الهندي سياتل والأمريكي إسحاق ستيفنز سنة 1845 اختصرت الهنود في جماعات يعيشون في محميات أو ذاب بعضهم في مجتمعاتها الصاخبة، أما الثانية بين السلطة الفلسطينية وإسرائيل التي حاصرتهم في بعض أراضي فلسطين كغزة وفق مبدأ الأرض مقابل السلام.

فبدى أفق نهاية القصيدة سوداوياً حيث تجلى المحور الأسطوري وقد أصبح المكان ملكا للمحتل وأشباح المهزومين والموتى، يزورون الماضي ويضيئون ليل الذكريات حسبما يعتقدون:

هُنالِك مَوتى يُضيئون لَيْل الفَراشات، مَوْتَى
يَجيئونَ فَجْرًا لِكي يَشْرَبُوا شايَهُمْ مَعَكُم، هادِئينْ
كما تَرَكَتْهمْ بنادُقكُم ، فاتركوا يا ضُيوفَ المِكان

---

[1] الديوان. خطبة الهندي الأحمر، ص42.

[2] الديوان: للحقيقة وجهان والثّلج الأسود، ص17.

مَقاعِدَ خَاليةً لِلْمُضيفينَ.. كي يَقْرَؤوا
عليكُمْ شُروطَ السّلام مَعَ الْمَيّتين! [1]

فيختم النص بهذا المشهد الدراماتيكي يعكس الواقعية المذبوحة الذي ميزته في معظم قصائد الديوان، ويقحم أملا شفيفا وبسيطا بالعودة إلى المكان ولو في التفاتة الذاكرة إليه.

وخلاصة لما تقدم فإن هذا المنهج الأسطوري الذي نهج إليه الشاعر في تجربته الشعرية عامة وفي هذا الديوان خاصة، فتح المجال على مصراعيه لا تدياح الأسطورة في عمق النص المتؤسس على جدلية صراع الحلم والواقع ، والانفتاح على أهم التجارب الإنسانية التراجيدية الكبرى كالإغريق والهنود الحمر وكنعان والأندلس، المغول وطروادة ، فتتحول "التجربة والشعور وفقا لمنهج الأسطورة إلى بنية وجودية حسية سرعان ما نستكشف لها أبعادا فكرية ودلالات عقلية "[2] تتكشف وفقها المرمي الشعرية المبتغاة.

فتنوع الدلالات والظلال الأسطورية حاصل من تنوع روافدها ومشاربها، وأبرز هذه الدلالات ما رمز إلى التطلع إلى التجدد والخلود والبعث والحياة بعد الموت، كالعنقاء وجلجامش وأبريل، تنشد من خلالها الذات الفلسطينية تجدد الأمل وإرادة الحياة والحنين للوطن وذكريات الطفولة، ومنها ما رمز إلى الجذور الكنعانية كأنات والأرجوان رداً على شرعنة الاحتلال.

---

(1) الديوان: خطبة الهندي الأحمر، ص46.

(2) يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي،دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص69 .

5. التناصية التاريخية:

يعمد الشاعر في كثير من الأوقات إلى ربط لحظتين تاريخيتين أو عدة لحظات باستحضار الحدث التاريخي مركزا على مفاصل مهمة فيه تتقاطع مع اللحظة المعاصرة، ونحن على يقين المعرفة أن التاريخ مجموعة من الأحداث تجمعت على مدى الزمان، ناتجة عن التفاعل الإنساني مع الإنسان والمكان والزمان.

والأحداث التاريخية " مخزونة في الذاكرة على بنيات متمثلة لأوضاع ومتكررة نستسقي منها الاحتياج إليها لتتلائم مع الأوضاع التي تواجهنا"[1] بما يحققه للنص دينامية تتصل بموجبها حلقات الزمن المتوالية.

وميزة هذه الأحداث أن لها دورا فاعلا في التأثير على مسيرة الأمة، فالعودة إلى تراث الأمة أو سائر الأمم محاولة لربط الحاضر بالماضي بتفاعلية، تمنح الثراء الفني بما تقيمه من صلات مع الحاضر مقدر لها أن تغير وتعبر عن الواقع.

فمستجدات الحياة المتسارعة بتفاصيلها المتشابكة تترك تراكمات متكونة عبر فترات زمنية، إذ أصبح الزمن الماضي يلح في الحضور على نتاج الشاعر ولغته، هذه الأخيرة تركن في كثير من الأحيان إلى الامتياح من الماضي لتعميق وتوصيف المراد، وكان نتاج ذلك لجوء الشاعر العربي إلى الرموز والتاريخ خاصة تخصيبًا لها، كلما حزت به الأقدار ومصائبها والبشر ومكائدهم والنفس ورؤاها والتعبير وحاجاته.

إن الفكرة التي خامرت عقل الشاعر وأفضت إلى ميلاد هذه المجموعة الشعرية في ظل فترة زمنية ألقت ظلالها العديدة عليها، إذ تضمنت أحداث مختلفة عاصرتها تميزت بالمأساوية وإهدار الحق وضياع الأرض.

وقد يجعلها هذا الجزء نكرر بعض الشيء ما يشير إلى أهم الأحداث التي أطرت من قريب أو بعيد في معاني ودلالات هذه القصائد بوعي من الشاعر ولا وعي منه، وهذا يعني أن الأحداث المشار إليها وإن لم تطبع الديوان بملامحها كانت خاطرًا في نفسه لعظمها وثقلها وشدة مآسيها لينكشف وجع الشاعر وألمه الحاصل، فيعمل النص الشعري على جمع

---

[1] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص123.

واجهات مختلفة حول بؤرة واحدة تمثل مركز الرؤية الشعرية محققة ومجلية لها وهو سلب الأرض.

ليس من أجل الحكي والسرد والإمتاع وإنما وصف التجربة والحال المماثل للحال والشيء بالشيء يذكر، ينتهج درويش رصد أفق رحب يسع مأساته التي ينقلها إلى الإنسانية والشمولية فلا يزايله هاجس رواية الحكاية الفلسطينية ببعدها الرمزي والواقعي صانعًا محورًا كونيًا لهذه التجربة [1] محققا بذلك آفاقا دلالية تحلل المبدأ المصبو إليه، وهو حقيقة النكبة التي تعرضت إليها الأوطان المحكي عنها عل امتداد حقب زمنية مختلفة من خلال التناصية التي تنفض عن كاهل القصائد المباشرة وتنحو بها نحو الاستشراف، ما يمنحا قيم جمالية ونضالية قضية.

إذ يمثل ديوان " أرى ما أريد و أحد عشر كوكبًا " المرحلة التي عاد فيها محمود درويش إلى المواضيع التاريخية والمطولات واستثمار المشهد الملحمي منفتحا على عوالم وتجارب تراجيدية إنسانية رحبة، يتموقع ضمنها حال الفلسطيني وذاته ويقف الضمير الإنساني على وجعه ومأساته، وتتبلور رغبته في كتابة ملحمة تخلد نضال أمته وتأسطر الأرض وبطولات شعبه وكفاحه، وفق رؤية تصل إلى الأوديسا الفلسطينية حتى وإن لم يكن الانتصار حليف قضيته ولو بعد حين، فهو يرفض منطق التاريخ في أنه لا يكتبه إلا المنتصر وآمن أن للمنهزمين كذلك مساحة فيها الوجه الآخر لقصتهم، رغم مرارة الهزيمة يمكن للشعر أن يصوغ دفقات شعورية دفيئة وخلجات حارة، إذن يحمل الحزن شجوًا أكثر من الفرح.

وأقرب ملامسة لطموحات وأمال الإنسان كما صوره ملحمة أغنية رونان عن الفرنسيين عودة الملك شارلمان منهزمًا في معركة من معاركه وهو وجه آخر للبطولة والتضحية وشرف المحاولة، وعلى هذا فالأمل معقود بنفس الشعب الفلسطيني.

ودراستنا للديوان جعلتنا نقف على سمات الملحمة المنبثقة من موضوعات القصائد أولا وغاية الشاعر المتسللة إليه ثانيًا، ومن أهم هذه السّمات طول القصائد التي يشدها

---

(1) مجموعة من الباحثين، هكذا تكلم محمود درويش ، مركز دراسات الوحدة العربية، دراسات في ذكرى رحيله ، ط1، بيروت تشرين الثاني /نوفمبر، 2009، ص137.

خيط رفيع بعضها إلى بعض يجعلها قصيدة واحدة رغم تنوع مضامينها تشد بأمراس خفية موثوقة بثريا النص المبنية على تجليات رؤياه في روح المجموعة أكسبتها وحدة عضوية وموضوعية تتنامى تدريجيًا حتى آخر سطر في الديوان.

فقد رسم عنوان النص وثرياه درب المنهزمين والمسحوقين والمنتزعة حقوقهم، حيث يبتكر درويش موضوعات في غاية الثراء والتنوع تحوي موضوعه الأثير وهو حكاية شعب ووطن سلب مازجًا ذلك بين أحداث واقعة وتجربته الشخصية والبطولات الفردية والجماعية والأساطير مرتقيًا بالخاص إلى العام، فالملحمة تعكس " تجارب حقبة معينة في تاريخ الإنسانية ويجسد أبطلها المثل العليا "[1] رغم أن أبطال هذا الديوان لم يحققوا النصر الذين يعيد رواية حكايتهم "ونحن نعلم أن درويش يعود في شعره إلى إنطاق المحرومين من الكلام والممنوعين من رواية حكايتهم "[2] المشابهة لقصة الهنود الحمر ومن خرجوا من الأندلس ذات يوم بعد أن كانوا أصحاب المكان..

وتعتمد الملحمة على جملة من الخصائص أفاض فيها أرسطو في كتبه فن الشعر ووقف عندها مُحَمَّد غنيمي هلال شارحًا من أهمها تعدد الشخصيات تنوع قصصهم المحكية، ما يتيح التوسّع أكثر في رواية الأحداث ذات الوحدة الواحدة المشتركة وهي أهم ميزة تضفي الجلال وتحقق المتعة [3] في العمل الفني ولعل هذا أبرز ما تشي به بنية الديوان ما يشير إلى امتداد النسغ الملحمي إليه.

يستمد غناه من استلهام التاريخ وعبره ورموزه ووقائعه وأحداثه المتسربلة به قصائد المتن فالملحمة في أبطالها وحوادثها أصول تاريخية [4] على غرار كل الملاحم التي عرفتها الأمم وقياسًا على إلياذة هوميروس وما تلاها في العصور التالية، وقد اعتبر التاريخ والسرد والأسطورة وتصوير الوقائع التي تختص بسيرة شخص أو سيرة تاريخ أمة سمات جوهرية في الملحمة وأدق عناصرها الجوهرية " ففي هذا اللون الأدبي العريق تعد الأسطورة والماضي المجيد

---

(1) طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصّة والأسطورة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، لبنان ط1، 1999.ص21.

(2) فخري صالح ، محمود درويش من شعر المقاومة إلى شعر الإنسانية، هكذا تكلم درويش ، ص146.

(3) ينظر مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص93-95.

(4) ينظر مُحَمَّد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع مصر ،2003 ، ص123.

أمران مقدسان ضمن المقاييس الملحمية العامة "[1] التي تحقق لها منجزًا شعريًا متكاملا على تماس مع حدود الواقع والأمل والنفس، وهو ما تختص به عن غيرها.

وانفتاح العالم الشعري في "أحد عشر كوكبًا" على ثراء التاريخ وحكايات الأساطير كالعنقاء وجلجامش ونرجيس وأنات.. "نابعة من أرض الراهن، والشاعر يقوم بعملية تصعيد لهذا الراهن من خلال اللجوء إلى حكاية الطفولة والتاريخ والأساطير ليحفظ شعره من هجوم التفاصيل اليومية التي تفرغ القصيدة من لهبها الدائم المشتعل، ولكي يحشد الحكاية اليومية أيضًا بأقصى جرعة ممكنة من المعنى، وتلك هي طريقة صنع الأساطير التي هي مهمة الشاعر الملحمي الذي يطمح محمود درويش أن يكونه في زمن تضاءلت فيه قامة هذا النوع الشعري"[2] المحتفية به قصائد كثيرة لشعراء كثر [3] .

وقد تطور الشعر الملحمي على يد شعراء الشعر الحر في مطولاتهم التي تصور الأوضاع المعاشة للشعوب والأمم، يحتشد في أفقها تجارب الشعراء وبيئاتهم وأحداثها وبطولات أفراده والأساطير منبثقة من الروافد الثقافية والحكائية المفضية عن أجل حقائق الكون والإنسان.

نشوء هذا الإفضاء على الحكائية وجد درويش " في أسلوب الحكاية الخلاص من سيطرة الموضوع الفلسطيني الخاص في صورته السياسية حيث مكنه تغيب السياسي من توليد غرابة الصورة الشعرية والانخراط في الجمالي"[4] وتطعيم عالمه الشعري بانشغالات تتسع لطموحه الكوني، تتراءى فيه الهموم الفلسطينية كما الأساطير التي يموضعها ويصوغها مستعارة من حكايات أخرى ويجدل حكايتها بحكايته من "خلال تركيزه على المشترك الإنساني وقدرته على صوغ الشخصي والجماعي الفلسطيني بطريقة بعيدة عن الشعاري والبطولي الذي ميز التجربة الشعرية الفلسطينية"[5] وهذا ادعى لتحرير أصوات المهزمين

---

(1) حبيب إلياس حديد ، العناصر المكونة للرواية والملحمة ، الموقع الالكتروني.www.almoor/se/article

(2) فخري صالح ، محمود درويش من شعر المقاومة إلى شعر الإنسانية ، ص146.

(3) مثل الملحمة الإسلامية لأحمد محرم ، وبساط الريح لفوزي معلوف ، وللسياب قصيدة أنشودة المطر والمومس العمياء.

(4) عميش العربي ، القيم الجمالية في شعر درويش ، كوكب العلوم للنشر والتوزيع. الجزائر ط1 .2010 ، ص81.

(5) فخري صالح ، محمود درويش من شعر المقاومة إلى شعر الإنسانية ، هكذا تكلم درويش، ص134.

والمسلوبين حقوقهم أن يسردوا وجهًا آخر لبطولاتهم، ويصوغ أسطورة لحكايتهم في الأفق الكوني، تسعى أساسًا إلى أسطرة الحكاية الفلسطينية.

إن هذا الطموح الملتهب في نفس درويش ليحكي عن جرح أمته مقتنعًا أن فلسطين أكبر من كونها بلد أو وطن أو تراب إنما هي رمز الوجود والعدالة المبتورة، فآمن أن "من يكتب حكايته يرث أرض الكلام ويملك المعنى تماما وتتلخص " تجربة درويش بأنها تطمح إلى كتابة الحكاية الشخصية المعجونة بالحكاية الجماعية الفلسطينية، وإضفاء معنى على هذه الحكاية من خلال تصعيد التجربة الفلسطينيّة وأسطرتها والكشف عن البعد الملحمي فيها بالشخوص والحيوات وحشد الاستعارات والصور المركبة التي تزدحم في قصائده "[1] وهي حشود مكنت الديوان من البناء الملحمي وتوجه رغبة الشاعر إلى ذلك من خلال ثراءها وتعددها وهذا ما أشرنا إليه في دراستنا التناصية في قصائد الديوان سلفًا، فلكل قصيدة فيه عالم شعري خاص يفضي إلى رؤية الشاعر الكلية.

هذا الاحتشاد الذي يتحرك في الفضاء الملحمي ويدعم بنيتها العليا فترد أسماء معرفة متنوّعة الوظائف المواقع تحمل زخمًا دلاليًا واسعًا مثل: آدم ، موسى، سليمان، ابن رشد يوربيديس، سوفوكليس، البحتري، امرؤ القيس، هوميروس، كافكا، الفردوس، غرناطة الأندلس، الغجر، أثينا، روما، إسبارطة.. وغيره كثير، تقيم وشائج دفينة بالذات والتاريخ والمكان والزمان تحت وطأة التاريخ ووصف الحال لأن " أيديولوجية الخطاب الشعري عند درويش تقوم على التداخل والتلام والاتصال وتشكل في مجملها بديلا موازيًا للتجزؤ والتفتت والانفصام ويستخدم للتعبير عن هذه الأيديولوجية وسائل أداء لا تلتفي بالخروج عن إطار القصيدة السائدة.."[2] وهو أهم أسباب ثراء تجربته الشعرية خاصة قصائده الطوال المتضمنة نفسًا ملحميًا ميزها بجمالية الالتحام والانسجام وتآلف الأجزاء.

تهيئ المجموعة مساحة أكثر رحابة لانشراح الذات وانثيال العاطفة في موضع آخر ينحرف عن السياقات السالفة، لكن ليس تمام الانحراف لأنه يقيم حوارًا بين العاشق التائه

---

(1) م.م.س، ص131.

(2) اعتدال عثمّان ، إضاءة النّص ، دار الحداثة ، بيروت ط1 ،1988 ، ص148.

والحبيبة الغريبة في قصيدة "شتاء ريتا" وهو خطاب يتنازعه صراع عنيف بين نزعتين متضادتين، نزعة تميل لاستكناه مخبوء الواقع ولا تتناسى الماضي والهوية ويمثلها الشاعر، ونزعة تحاول زعزعة هذا الواقع من جذوره وتغيير نظامه وتكوينه في فضاء الحبّ المتشابك .

يتبدى هذا الخطاب على مشهدية مسرحية تتنامى وحداتها الثمانية- وقد أشرنا إلى تناصيتها مع أناشيد سليمان في موضع سابق- ترفع ستارة الأحداث على جزئية المكان وتفاصيله المؤثث تأثيثًا بسيطًا (شباك وسرير وطاولة) وأحداث اللقاء في المقطعين الأول والثاني ثم تتأزم في المقطع الثالث ويتقاطع الحلم والواقع في قوله:

وعن حُلُمَيْن فَوْق وسادَةٍ يَتَقاطعان ويهربان
فَواحِدٌ يستل سكينا وآخرُ يودِعُ النَّاي الوَصايا [1] .

تتعاضد في هذه المشهدية وصف الألوان وأبعادها: توت السياج أحمر ، ورود حمراء أشعة الصدر، الليل والقميص الفستقي، وتنوع الحركات والأفعال التي تفتح المقاطع بدءًا من:

1- ريتا ترتب ليل غرفتنا.
2- تنام ريتا في حديقة جسمها.
3- ريتا سترحل بعد ساعات.
4- ريتا تحتسي شاي الصباح.
5- ريتا تعد لي النهار.
6- تقوم ريتا.
7- ريتا تكسر جوز أيامي.
8- ريتا تغني وحدها.

وتتناوب في هذه الافتتاحيات الاسم/الفاعل والفعل الذي جاء بصيغة المضارع على أن الغلبة كانت لتقديم الاسم الذي يجسد دور البطولة في الأحداث، ومكونات ذاكرة الشارع وحقيقة الصراع الإسرائيلي الفلسطيني الذي يشير إليه في النص:"لي ماضٍ أراهُ الآن

[1] الديوان ، شتاء ريتا ، ص73.

يَجْلسُ قُرْبنا كالطَّاولةْ" وقوله على لسان ريتا: "وتَرَكْتُ أُمِّي في المزامير القديمةِ تلْعنُ الدُّنْيا وشَعْبَكْ" وكل مقاطع القصيدة تشير إلى هذا الصراع عدا المقطعين الأولين اللذين يجسدان بداية اللقاء والشوق تظهر سلطة ريتا العدو بحيث تمتلك زمام الأمور من خلال سرد وصف أفعالها في بدايات المقاطع رغم أنها تفيض عاطفة وحبًا اتجاه الشاعر، وتصنع خاتمة القصيدة وتحقيق حتمية الذهاب في توالي أيضا الأفعال: كسّرت، وضعت، رمت، ومضت، مواصلة الدرب المستحيل.

والحقيقة أن تنامي الأحداث على هذه الشاكلة وفق صيرورة زمنية متدرجة تنمي عن هيكل مسرحي حيث "يعتمد الشاعر على الحوار ونحن نجد في شعره في كثير من الأحيان صوتين يسيطران لا صوتا واحدًا، وهذان الصوتان يكشفان دائمًا عن قدرة مسرحية" [1] وهو القائل أيضًا " أنني مشبع بالرغبة في كتابة مسرحية شعريَّة" فالنص عبارة عن تراسل حي بين الشعر والمسرح من خلال تكنيكات المسرحية وأهمها الحوار والدراما وهذا ما يشعر به متلقي النص.

ونحن لا نجانب الصواب في ذلك فهذه المسألة شكلت خلافًا وجدالا طويلا بين النّقاد والمنظرين حول الحدود الفاصلة بين الشعر وبقية الفنون، فيما عرف بنظرية تداخل الأجناس الأدبية والفنية، وقد أشار أرسطو في كتابه نقد الشعراء إلى إشراك الشعر مع الرسم والموسيقى، بينما يورد الجاحظ رأيه في كتابه الحيوان أن الشعر صياغة وضرب من التصوير[2] وتكمن النتيجة فيما يتحقق في الذهن والذوق والشعور.

وغاية الشاعر في نص "شتاء ريتا" هو تحقيق هذه النتيجة لأنها شغل الشاعر في أن يحمي الشعر الواقع من الإفراط فيه، محاولا تجسيد ذلك في نصوصه خاصة ما بين أيدينا فمحاولتها أن تكون واقعية "كانت تقترح طريقة تعامل شعري مع الواقع شرط تخفيف الشعرية عن هذا التعامل، لأنه إذا كانت الشعرية سائدة كثيراً تصبح لا شعريّة ، وتزهق بجماليات جاهزة سلفاً وهنا يأتي الدّور الفذ للنثر أو ما يبدوا أنه نثر، لأن الجملة النثرية "في

---

[1] كريم عبيد ، محمود درويش . الكتّابة أمّام الموت ، الكتّابة أمّام الوطن ، كيوان للطباعة والنشر، دمشق ط1 .2011. ص25.

[2] إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الشوق للنشر والتوزيع عمان ط1 ، 1996 ، ص17.

القصيدة قد تحميها من الجهامة ومن الرومانسية ومن الإفراط في الغنائية أولا، تخفف سيولة الغناء، وثانيا تقرب النص الشعري للتعامل مع الواقع بشكل أكثر سماحة" [1] إذ يعتبر هذا التداخل وسائلا يعبر الواقع بكل حرية عن طبيعته في الشعر، وتجسيد ملامح مشتركة بين الفنون.

إن انتساب النص/المجموعة لشكله متنوّعة من الاقتباسات بصفة شعورية أو لا شعورية تمنح النص انجازات متألقة وفعالة مؤازرة النص وتسهم في تشكيل بنيته الداخلية والجمالية وأفقها الدلالي.

فالحدود التناصية في كل النصوص خبيئة مدخرة للمتلقي أعماقًا ينفذ من خلالها إلى العالم الشعري، والتي تنوعت بين ما هو ديني ومثيولوجي تراثي تحت سلطة التاريخ الذي قاد المخيلة لتلج أوسع أبوابه، تنفتح على الذاكرة وينسلخ حاضر الشاعر القلق المتشبع بالصراع صراع الوجود.

ووفقا لذلك انفتح الديوان على روافد أدبية إضافة للبناء الملحمي والمسرحي، تبرز وشائج أخرى ينبني عليها، وأول هذه الوشائج الأنفاس الأندلسية في قصيدته الافتتاحية "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" ويتسرب إلى النص رموز كثيرة تدل عليها: الموشح، غرناطة، وتر العود، لوركا، زفرة العربي الأخيرة، قشتالة، الجيتارة، البرتقالة الكمنجات والغجر" ، وهذا يجسد تحاورا مع جليًا مع شعر لوركا الذي يذكره في المقطوعة الثالثة من هذه القصيدة:

سَوْف يَهْبطُ بَعْضُ الْكَلامِ عنِ الْحُبِّ في
شعر لوركا الذي سَوْفَ يَسْكُنُ غُرْفَةَ نَوْمي
وَيَرى ما رأيْتُ منَ الْقَمر الْبَدَويِّ.

إلى قوله: فَاطْردوني على مَهَل،
وَأقْتُلوني على مَهَلٍ،

[1] مجموعة من الكتاب، "محمود درويش- المختلف الحقيقي- دراسات وشهادات" دار الشروق عمان، ط1 .1999 ، ص15.

تَحْتَ زَيْتونَتي،
مَعَ لوركا..[1]

وهذا يجسد تعلق درويش بشعره ويفسر نزعته الأندلسية منذ بدايات أعماله الشعرية لأوراق الزيتون 1964 فقد استرفد منذ ديوانه عرس الدم عنوان إحدى قصائده أزهار الدم[2] تعاظم توظيف هذه الرموز في مرحلة خروجه من بيروت في ديوانه "مديح الظل العالي وحصار لمدائح البحر" وتعكس قصيدته "أقبية أندلسية صحراء" كثافة وقوة حضور هذا الظل التراثي والتاريخي والبطولي الإسلامي والعربي، ومن خلاله الحنين إلى الفردوس المفقود وخلق المشابهة بين أندلس المستحيل وفلسطين الممكن كما يذهب إلى ذلك الشاعر.

ونلاحظ أن ديوان "حصار لمدائح البحر"1984 ، الذي تلي خروجه من بيروت انطبعت في نفسه آثار ذلك الخروج متمثلا له بفقد الأندلس، وهذا يفسر احتفاء المجموعة الرمز وكل جزئياته، وتبدو قصيدته "أقبية أندلسية صحراء" أشده انعكاسا لهذا الأثر، جرح ما التأم طول السنين أدمته معاهدة أوسلو فعادت تيمة الأندلس بنفس المعنى والدلالة والشوق ترسم في ديوانه "أحد عشر كوكبًا" مرثية جديدة لها تحمل معاني التفجع والألم لحالة الفقد الإنساني "فإن رثاء المدن يعكس حالة فقد مزدوجة تجمع البعدين المادي والمعنوي مما يجعلها أعمق أثرا وأشد وطأة في النفس البشرية ، لأنها تعبر عن حالة انكسار كاملة وفقدان الأمة لذاتها، لذلك نجد هذا النوع من الرثاء ينقل مشاهد الدمار والخراب" [3] وصور ذلك ومفرداته كثيرة جداً في قصيدته الأولى من المجموعة.

فتستعيد الذاكرة أبرز مرثيات المدن لأبي البقاء الرندي والتي يتناص معها في ذكر حميميات الأمكنة وتبذلها بعد السقوط كطمس معالم المدن وتحويل المساجد لكنائس مثل: المسّاء الأخير، المكان يبدل أحلامنا ويبدل زواره، أدخلوها لنخرج منها ، هذه الأرض ليست سمائي ، المفاتيح لي ، والمآذن لي ، والمصابيح لي. من واقعٍ لمْ يَعُّد واقعًا، شارعٌ لمْ يعد شارعي...

---

(1) الديوان: لي خلف السماء سماء ، ص11- 12.

(2) ينظر: إبراهيم خليل ظلال وأصداء أندلسية في الأدب العربي ، منشورات إتحاد كتاب العرب .2000 ، ص20- 23.

(3) رائد مصطفى حسن عبد الحليم ، فن الرثاء في الشعر العربي في العصر المملوكي، دار الرازي عمان، ط1 2003.ص207.

ومن مواضع التناص أيضا بين القصيدتين استدعاء صورة الغجر الذاهبين إلى الأندلس قوله:

مزّق شرايينَ قلبي القديم بِأغنية الغجر الذاهبين إلى الأندلس
وغَنّ افتراقي عن الرمل والشعراء القدامى [1]

ومن مقطوعة الكمنجات قوله:

الكَمَنجاتُ تَبْكى مَعَ الغَجَرِ الذَّاهِبِينَ إلى الأندلس
الكَمَنجاتُ تَبْكى على العَرَبِ الْخَارِجِينَ مِنَ الأندلس [2]

ويأتي على ذكر الغجر في قصيدة لحن غجري من نفس الديوان في قوله:

شارعٌ واضحٌ
وبنتْ
خرجتْ تُشْعل القَمَرْ
وبلادٌ بعيدةٌ
وبلادٌ بلا أثرْ ... [3]

والموضعان يعكسان ما لا يستطيع الشاعر مواراته من صور وأفكار تفجر خلجات الذات وتكشف زوايا اللاشعور، فرسالة الأدب الإنسانية قلما تتحقق في منأى عن ما تعانيه النفس وما ينفد إلى العمق [4] ولعل تجربة المنفى وفقد الوطن أشده معاناة وأكثرها عمقًا، وتعالق النصان يفضيان إلى تجسيد فكرة السقوط والتشتت والدروب المتشابكة.

فهل سيظل الفلسطيني بلا وطن ولا أثر كالغجري ، وهل سيظل متمسكا فقط بالبداية إلى حيث هذا الوطن رمز الحب:

لا أُريدُ منَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبدَايَةِ ، يَرْفو الحَمَامُ
فوْقَ ساحَاتِ غَرْنَاطَتِي ثَوْبَ هَذَا النَّهارْ

---

(1) محمود درويش ، الديوان الأعمال الأوّلى2 ،قصيدة: أقبية ،أندلسية ،صحراء ،رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ط1. 2005. ص406.

(2) الديوان: الكمنجات .ص27.

(3) محمود درويش ، الأعمال الأوّلى2 ، لحن غجري .ص401.

(4) ينظر عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ ، قيم جديدّة للأدب العربي القديم والمعاصر.

أتْرُكُ الْفُلَّ في الْمزهريَّة, أتْرُكُ قلْبيْ الصَّغيرْ
في خزانة أُمي, أتْرُكُ حُلْمي في الْماء يَضْحَكْ
أتْرُكُ الْفَجْرَ في عسل التين, أتْرُكُ يَوْميْ وأمْسِي
في الْمَمَرِّ إلى ساحَةِ الْبُرتُقالةِ حيْثُ يطيرُ الْحمامُ [1]

ونفس البداية التي يبحث عن ذكرها في ديوانه "وَردٌ أقلْ ":

إذَا كان لِي أن أُعِيدَ البِدايَة أختارُ ما أخْتَرْتُ: وَرْدَ السّياج
أُسَافِرُ ثَانيةً فِي الدَّرُوبِ التي قدْ تُؤدِّي وقَدْ لا تُؤدِّي إِلَى قُرْطَبَهْ.
أُعلَّقُ ظِلِّي عَلَى صَخْرَتَيْنِ لِتَبْنِي الطُّيُورُ الشَّرِيدَةُ عُشّا علَى غُصْنِ ظِلِّي [2]

فالمقطعان يحملان ذات المشاعر والفجائعية والحنين حيث ورد ذكر المكان"قرطبة" رمز الحلم والبحث عن السبيل إليه ، وهي أيضًا " الممرّ إلى ساحة البرتقال حيث يطير الحمام" في المقطوعة السالفة الذكر فتحل صورة قرطبة في صورة بيروت وكلاهما انعكاس الوطن الجميل، ويبقى السياق الشعري مستمدًا من سياق الحلم فالمكان "يظل على الرغم من ذلك واقعًا محتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنها تدخل في سياق حلمي" [3] وهذا يفسر شيوع لغة الحلم والحنين في المقاطع المذكورة خاصة وهذه الدواوين عامة.

تتشبع قصيدة "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" بفيض هذا الحلم واقتراض تيمة الأندلس يرمز الحمام الذي يذكره في موضعين من القصيدة فيتكرر في الأولى أربع مرات:

لا أُريدُ منَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبدَايَةِ ، يَرْفو الحَمَامُ
في الْمَمَرِّ إلى ساحَةِ الْبُرتُقالةِ حيْثُ يطيرُ الْحمامُ
لا أُريدُ منَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبدَايَةِ ، طَارَ الحَمَامُ

---

[1] الديوان: لا أريد من الحبّ غير البداية . ص25.

[2] محمود درويش ، ديوان ورد أقل ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، بيروت ،ط2 .ص76.

[3] اعتدال عثمّان ، جماليات المكان ، الأقلام.ع2. 1986 ، س21 .ص76.

فَوْقَ سَقْفِ السّماء الأخيرةِ, طَارَ الْحَمَامُ وَطَارْ [1]

وفي المقطوعة الثانية:

لَمْ يَبْقَ مِنّي

غَيْرُ مَخْطوطةٍ لابْن رُشْدٍ, وَطَوْقِ الْحَمامِة, والتَّرْجَمات..

كُنْتُ أجْلِسُ فَوْقَ الرَّصيفِ على ساحَةِ الأُقْحُوانة

وأعُدُّ الْحَمامّاتِ: واحِدةً, اثْنَتَيْن, ثَلاثينَ... [2]

ويتناص في ذلك باسترفاد رمز الحمام في قصيدته "يطير الحمام" يجسد التحام الحلم في خلجات النفس ومعايشة الواقع:

يطيرُ الحمامُ

يَحُطّ الحمامُ

أعدّي لِيَ الأرضَ كي أستريحَ

فإني أحبّك حتى التَعَبْ... [3]

وتمثل هذه القصيدة أهم عمل يوظف الشاعر فيه هذا الرمز مقترنًا بالأندلس .

ثم ارتد لبقية دواوينه التالية، وقد جسّد هذا الالتحام أيضًا بروز الحس التاريخي مع رمزية الأندلس: لذكره طوق الحمامة ومخطوطة ابن رشد ويستدعي دلالة الحمام السّلام المنشود والحرية لما يعرف به من أُلفة المكان ولزومه والوفاء له كالذات الفلسطينية المسجونة ولعل أجمل دلالات الحمام في تصوير أنين السجين لـمّا ناجاها الشاعر أبوالفراس الحمداني في أسره:

أقولُ وَقَد ناحَت بِقُربي حَمامَةٌ أيا جارَتا هَل تَشعرينَ بِحالي

تَعالَي تَرَي روحا لَدَيَّ ضَعيفَةً تَرَدَّدُ في جِسمٍ يُعَذِّبُ بالِ

---

[1] الديوان: لا أريد غير البداية ، مواضع متفرقة.

[2] الديوان: ذات يوم سأجلس فوق الرصيف ، ص16.

[3] ديوان حصار لمدائح البحر: يطير الحمام ، ص408.

لا شك أن هذا الاندماج النصي يعكس اندماج الحاضر بالتاريخ وحلم العودة ومرارة الرحيل فيحقق تداخل النصوص الغائبة فاعليتها في النصوص الآنية من خلال حلول المواقف المتشابهة في واقعه، والرحيل عن بيروت والأندلس مشابه لِلحظة الشاعر الآنية فالرؤية لديه ممتدة في الزمنكان والإنسان وما هو كائن، تتشابك مع هذه المشابهه وهذا أدعى لاستحضار شخصية امرؤ القيس وسيرته ورحلته ، والتي لاحظنا انه يذكرها في معظم دواوينه وجاء ذكرها في ديوانه "أحد عشر كوكبًا" في ثلاث قصائد هي:"حجر كنعاني في البحر الميت" ويقترن ذكره مع الحمام دلالة عل أمل العودة والسّلام:

ويَموتُ حَيّا في ثُنائِيّ القصيدة والحُسامِ,
مابيْنَ مصرَ وبينَ آسيا والشَّمالِ.. فَيا غَريبُ
أوقفْ حِصانكَ تَحْتَ نَخْلَتِنا! على طُرُق الشَّآمِ
يَتَبادَلُ الغُرَباءُ في ما بَيْنَهم خُوَذا سَيَنْبُتُ فَوْقَها
حَبَقٌ يُوَزِّعُهُ على الدُّنْيا حَمَامٌ قد يَهُبُّ من البُيُوت [1]

وفي سنختار سوفوكليس يقول:

وَنَحْنُ الذينَ اُحْتَرَقْنا بشَمْسِ الْبلادِ الْبَعيدةِ، نَحْنُ الذينْ
نَجيءُ إلى أوّل الأرض كَيْ نَسْلُكَ الطُّرُق السابقة
سَنَخْتارُ "سوفوكلَ" قَبْلَ "اُمْرِئِ ألقيس"، مَهْما
تَغَيَّرَ تِينُ الرُّعاةِ, وصَلَّى لِقَيْصَرَ إخْوَتُنا السَّابقون [2]

وفي قصيدة فرس للغريب يقول:

...لا بُدَّ مِنْ فَرَسٍ لِلْغَريبِ لِيتْبَعَ قَيْصَرَ , أوْ
لِيَرْجِعَ مِنْ لَسْعَةِ النَّاي . لا بُدَّ مِنْ فَرَسٍ لِلَغَريبْ
أمّا كان في وُسْعِنا أنْ نَرى قَمَرا وَاحِدا لا يَدُلُّ

---

[1] الديوان: حجر كنعاني ، ص51.

[2] الديوان: سنختار سوفوكليس، ص63.

على امْرَأةٍ ما ؟ أمّا كان في وُسْعِنا أن
نُمَيِّزَ بَيْن البصيرَةِ ' يا صاحبي , والبَصَرْ؟ [1]

ويواصل حواره مع هذه الشخصيّة في قصيدته "أقبية ، أندلسية ، صحراء ":

فلتواصلْ نشيدكَ باسمي. هل اخترتُ أُمِّي وصوتَكَ؟ صحراءُ صحراءُ
ولتكن الأرضُ أوْسعَ من شكلها البيضويِّ . وهذا الحمامُ الغريبْ
حمامٌ غريب . وصدِّ رحيلي القصير إلى قرطبهْ
وافتراقي عن الرمل والشعراء القدامى ' وعن شَجَرٍ لم يكن اِمرأة.
البدايةُ ليست بدايتنا, والدخان الأخيرُ لنا
والملوكُ إذا دخلوا قريةً أفسدوها,
فلا تبكِ , يا صاحبي , حائطا يتهاوَى
وصدِّق رحيلي القصير إلى قرطبهْ [2]

يظهر تأثير هذه الشخصية الأدبية في نفس الشاعر جليًا وعميقًا يرسخ تهاوي الحلم والشتات والغربة وضياع الوطن، واستعانة المهزوم العربي اليأس بالنصير الخارجي، وهذا ما نشأ من ورود هذه الشخصية في النصوص فالشخصيات تجسد " رؤية نقدية حيال كل ما يجري في التاريخ والمجتمع والإيديولوجيا، بل إنها رؤية تقوم على نقد الذات" [3] وتمحيص ما يحيط بها وقد اقترن ورودها بلفظة الغريب بصورة لافتة في أجزاء متعددة من الديوان.

ومن الشخصيات التي لها طغيان على خلجات الذاكرة الشعرية أبو الطيب المتنبي وقد شكل إرثه الشعري معلمًا بارزًا في شعر درويش وذلك جليًا في نتاجاته وما يعنينا هو استدعاء أقوى بيت شعري له:

---

[1] الديوان: فرس للغريب ،ص85.

[2] محمود درويش، الديوان: أقبية , أندلسية , صحراء ، رياض الرايس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص403.

[3] سعيد يقطين ، انفتاح النّص الروائي ، ص146.

أَلِفْتُ تَرَحّلي وجَعَلْتُ أرضي قُتُودي والغُرَيْرِيَّ الجُلالا
فَما حاولتُ في أرْضٍ مُقاما ولا أزْمَعْتُ عَن أرْضٍ زَوالا
على قَلَقٍ كان الرّيحَ تَحْتِي أُوَجّهُها جَنُوبا أوْ شَمَالا [1]

ورغم أن تأويل هذه الأبيات أوقع حوله خلاف كبير بين أنه وصف لراحلته أو شوق لحبيب أو صاحب، فالجزء الأول منها وصف لحالة الترحال والتنقل التي يكابدها تجعله متعدّد المنازل، وهذا ما يحقق التناص في قول درويش:

لا ريحَ تَرفَعُني إلى أعْلى من الماضي هُنَا
لا ريحَ تَرفعُ موْجةً عن ملْح هذا البحْر [2]

إن التعالق النصي تتولد دلالاته من تفاعل المعاني فقصيدة "حجر كنعناني في البحر الميت " تمثل المحاججة بالأصول التاريخية وتؤصل الانتماء والهوية رغم حالة التشتت والمنفى التي يعيشها الشاعر، ونقع على تناص آخر يهب النص غاية البوح المصبو إليها مع قول له من الشهرة والعبقرية ما جعله مرفدًا هامّا للشعراء قول أبو تمام:

لا أنتَ أنتَ وَلا الدِيارُ دِيارُ خَفَّ الهَوى وَتَوَلَّتِ الأوطارُ
كانت مُجاوَرَةُ الطُلولِ وَأهلِها زَمَنا عِذابَ الوِردِ فَهيَ بِحارُ

ويستدعيه أولا في نصه "في الرحيل الكبيّر أحبّك أكثر" في قوله:

في الرحيل الكبيّر أحبّك أكْثَرَ
لا حليب لرُمّان شُرْفَتنا بعد صَدْرِكِ. خفَّ النَّخيلْ
خَفَّ وَزْنُ التّلال، وخَفّتْ شوارِعُنا في الأصيلْ
خَفتَّ الأرْض إذْ وَدَّعَتْ أرْضها. خَفَّت الْكَلِمَاتْ
والْحِكاياتُ خفَّت على دَرَج اللّيل. لكنَّ قلْبي ثقيلْ [3]

---

[1] في شعره في بدر بن عمار.
[2] الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت ، ص50.
[3] الديوان: في الرّحيل الكبيّر أحبّك أكثر ، ص23.

إن المجالات الدلالية التي ينتفح عليها هذا التناص تستثير ذاكرة طليطلة تفيض منها روح الشاعر المتعلقة بالمكان تبكي الوطن الجميل، ويستدعيه ثانيًا في "حجر كنعاني":

هذا أنا, وأنا أنا, هنا مَكاني في مَكاني
والآن في الماضي أراكَ، كما أتيْت، ولا تَرَاني
والآن في الماضي أُضيءُ لحاضِرِي
غده.. فَيَنْأى بي زَماني عَنْ مَكاني
حينا، ويَنْأى بي مكاني عَنْ زَماني [1]

فالتناص مع النصوص الشعرية الذاتية للشاعر أو لغيره من الشعراء لا يقع خارج وعي الشاعر إنما هو يعمد إليه ليآزر عالمه الشعري ويساندة الحلم ويحيل المتلقي إلى فتح بوابات البوح، فالنص لا يهب كنوزه سهلة جلية إنما "يترك للمتلقي الكثير من الفجوات ليخيلها ويملأها ويتلذذ في استحضار الغائب منها" [2] ويخلق حالة استنفار فكرية تكاشف الخفي وتجني كنوزه.

إذ تنبني قصيدة "فرص للغريب" على عدة تناصات أخرى شعرية كاسترفاد المقولة المعروفة للشاعر الانجليزي "روديارد كبلنغ" في نهاية القرن التاسع عشر "الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا" لكن درويش يتضاد معها في قوله:

لا الشَّرْقُ شَرْقٌ
ولا الغَربُ غَرْبٌ تَوَحَّدَ إِخْوَتُنا فِي غَريزَةِ قابيلَ [3]

فرغم أن المقولة الأولى توثق أسس العلاقات الدولية في كل الجوانب لكن واقع القصيدة يهدم ذلك لأن وحدة علاقات الدول أصبحت قائمة على المصالح والغايات والتمسك بالسطوة والغلبة، وهذا التأويل يحققه سياق ما جاء تاليا في ذكر أسماء دول

---

(1) الديوان: حجر كنعاني في البحر الميت ، ص52.
(2) علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، ص179.
(3) الديوان: فرس الغريب ، ص86.

التحالف مع الو.م.أ. في غزوها للعراق، وذات الموقف يرى فيه الشاعر خيانة حيث أفرزها بذكر "غريزة قابيل" ودلالة القصة تشير لذلك، وهذا أدعى أيضًا لاسترفاد آخر قصة من قصة يوسف في الجزء الأخير من النص، ويذكرها في الدواوين التالية لهذه المجموعة تصريحًا في "ورد أقل" في قصيدة "أنا يوسف يا أبي " ذاكرًا تفاصيل كثيرة من القصة، على أن يختمها بالآية القرآنية كاملة دون تصرف فيها:

أنا يُوسُفٌ يَا أَبِي. يَا أَبِي، إِخْوَتِي لَا يُحِبُّونَنِي، لا يُرِيدُونَنِي بَيْنَهُم يَا أَبِي.
وَهُمُو أَوْقعُونِيَ فِي الجُبِّ، وَأَتَّهمُوا الذِّئْبَ؛ وَالذِّئْبُ أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِي.. أُبَتِ!
هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ إِنِي رَأَيْتُ أحدَ عشر كوكبًا،
والشَّمْسَ
والقَمَرَ، رَأَيتُهُم لِي سَاجِدِينْ.[1]

يتجلى معنى الخيانة والضيق من الأخوة صريحا حتى فيما ورد غي مجموعة "أحد عشر كوكبًا":

وَلَنْ يَغْفِرَ المِيّتونَ لِمَنْ وَقَفوا , مِثْلَنا ' حائِرين
على حافَّةِ الْبِئْر : هَلْ يُوسُفُ السُّومَرِيُّ أخُونا
أخُونا الْجَميلُ , لنَحْطَفَ مِنْهُ كَواكبَ هذا المسّاء الْجَميل ؟ [2]

تتداخل حقائق الماضي والحاضر فيتسرب إحساس الحزن هادئًا وأصداء الألم العميق لذات الشاعر، ورغم أنه عزف إيقاع النهاية، أبصر بصيص الأمل ذاويًا بعيدًا وعليه كانت خاتمة الديوان:

فعمّا قليلٍ سَيَخْرُجُ إبْريلُ مِن نَوْمِنا خارِجي داخلي
فلا تَكْتَرِثْ بِالتَّماثيلِ ... سَوْفَ تطَرزُ بِنْتُ عِراقيَّةٌ ثَوْبَهَا
بأوّل زَهْرَةِ لَوْزٍ , وتَكْتُبُ أوّل حَرْفٍ من اسْمِك .

---

[1] محمود درويش ، وردٌ أقل .المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ، 1990 ، ص77.
[2] الديوان: فرس للغريب ، ص89.

ومتناصًا مع افتتاحية قصيدة "الأرض اليباب" لإليوت:

نِيْسان أقْسَى الشُهور ،يخُرج
اللّيلك من الأرض الموات ، يُمْزِجُ
الذِكْرى بالْرَغب ، وَيُحرك
خَامِل الجُذور بِغَيْثِ الرَبِيع.. [1]

إن هذه المتون المتباينة والمتعدد التي شكلت النصوص الغائية لغويًا وفكريًا في التفصيل وفي المجمل، تخضع لعلاقات متشابكة في مستويات النص الشعري الذي " يعيد تشكيل الواقع بواسطة الكلمات ومعنى ذلك انه يستخدم خاصية في اللغة الإنسانية تشبه السحر خاصية أن الكلمة يمكن أن تعني الشيء وغيره... فيتكلم عن الأشياء ويعطيها معاني فوق الأشياء ... فسحر الكلام لا يتم إلا حين يتصّل بالشعور"[2] وديوان "أحد عشر كوكبًا" استكمل فصلا جديدًا في درب الشاعر لأنه تنبأ بالأخطر في تاريخ فلسطين المعاصر بعد المعاهدة.

وهو السياق الذي غذت النصوص الغائبة نُسغه "وهو مادة تغذيه بوقود حياته وبقائه، ولا تكون الرسالة ذات وظيفة ، إلا إذا أسعفها السياق بأسباب ذلك ووسائله "[3] ومن خلال روافده المتعددة الدينية والأدبية والتراثية والمثيولوجية، التي تحول الواقع إلى حركة تغيير تنتهي بالحلم والأمل.

إن جوهر الشعر التوحد والالتحام بكيان الأمة والهوية والإحساس بالحوادث ووقائع الزمان والمكان، ولحظة تومض وتتمخض ليتم العثور على ما يلامس الفكر، فيتعمق الإحساس بالتراث والتاريخ، وتبرز خبرة الشاعر وكفاءته في حسن المزج بين الخاص والعام والغنائي والملحمي والتاريخي والفكري "ويستقي أبعاده الجمالية من الحكاية المشحونة بحكاية

---

[1] عبد الواحد لؤلؤة ، ت.س.إليوت ، الأرض اليباب ، الشاعر والقصّيدة ، المؤسسة العربيّة للدراسات ،بيروت .ط1995،3،ص36.

[2] اعتدال عثمان ، إضاءة النّص ، دار الحداثة ، بيروت ط1 ، 1988 ، ص148.

[3] عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنوية إلى التشريحية، قراءة نقدية، النادي الثقافي السعودي، 1993، ص08.

الهم الفلسطيني، لأن درويش يمتلك حاسة متوجهة تلتقط الشعري من كل سبل الحياة "[1]

ولعل أهم الأسباب التي أدت إلى هذا الاسترفاد المتنوع:

- العوامل الفنية التي شكلت قطب الرحى في اللجوء إلى التّراث لاحتشاد إيحاءاتها ودلالاتها المرتبطة بوجدان القارئ.
- لإضفاء أبعاد تاريخية وحضارية وشمولية المتحررة من الفردانية والآنية ما يمنحها تعدد الأصوات.
- إثراء الشكل الفني وجزئياته المختلفة من صور ومعاني وموسيقى.
- تحقيق التواصل بين المتلقي والشاعر بمحاورة القيم الثقافية.
- تجسيد معاني الوحدة والقومية والانتماء لمواجهة الأزمات السياسية ومحاولة استرجاع وجدان الأمة.
- توظيف أساطير التراث وشخصياته وسيره كتيمات واجهت الوقائع الأليمة والمأساوية.
- استنهاض الهمم واقتراح سبل الخلاص.
- الرد على أباطيل اليهود بتوظيف النصوص الدينية في إحياء الوطن القومي على أرض فلسطين أرض الميعاد.
- الإحساس بالظلم والقهر ومواجهة البطش والاحتماء بالدين بسبب سيطرة الثقافة اليهودية فهي ثقافة القوي.
- مواجهة الغربة الثقافية الناجم عن انهيار حضارة العرب ومواكبة التقدم والتغير.

---

[1] عميش العربي، القيم الجمالية في شعر درويش، كوكب العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص69.

الخاتمة:

وبعد، فقد وصل بنا التطواف عبر محطات الدراسة، التي مثلت جانباً من جوانب حياة محمود درويش الفنية من خلال أحد أهم أعماله الشعرية، فإن المقام يفضي بنا إلى ذكر أبرز الاستنتاجات التي نشير إليها عبر التالي:

❖ صنع الشاعر محمود درويش عالماً يوحد بين لغة الواقع والخيال والذات في ديوانه الذي يطل به على التاريخ.

❖ تمازج السرد والحكي والحوار إذ لا يزايله هاجس رواية الحكاية الفلسطينية ببعديها الرمزي والواقعي.

❖ تجلي دلالة الماضي في الديوان أساساً للهوية لأن طبيعة الاحتلال محكومة بالارتجاع، أي محاولة تأصيل وجوده استناداً على الماضي والتاريخ، وهذا جوهر الصراع العربي الفلسطيني الإسرائيلي.

❖ أسس عنوان أحد عشرا كوكبًا عل آخر المشهد الأندلسي لدلالة الخطاب في الديوان وفتح آفاقٍ لتسخير حضور الماضي وحشد دلالاته وعبره وتمحيص الحاضر لمواجهة المشكلات وتشكيل رؤيا المستقبل.

❖ تعالق العنوان الرئيسي مع العناوين الفرعية ومع نصوص القصائد مشكلا مركز جذب لها حقق حقولا علاماتية أحالت إلى حلول النهاية.

❖ تشاكل العناوين الفرعية مع المفتتح الشعري وإسنادها لضمير المتكلم، اختصت به عناوين القصيدة الأولى يحقق مقصدية الانتماء.

❖ يعد التشاكل والتباين من الإجراءات التي تبناها المنهج السيميائي في تحليل الخطاب لما يحققه من انسجام أجزائه ولحمتها، محصّلة لفهم النصوص لما يحققّه من تراكم تعبيري ومضموني في النصوص الأدبية المشكلة جوهر الإيحاء.

❖ تعالق معظم الدلالات التي وقفنا عليها في التشاكل والتباين مع دلالات التناص منها: الهوية والخيانة وحق العودة وأمل النصر والانتماء.

❖ عرف التراث العربي التناص كمصطلح ومفهوم بمسميّات مختلفة بينما كان الاتصال بالثّقافات الأجنبية وراء معرفته كظاهرة وسمة للنصوص الأدبية ، وبتعدد ترجماته تعددت تعاريفه وتفريعاته وأصبح سمة مهمة من سمات النصوص الشعرية والنثرية.

❖ يسهم التناص في كشف طبيعة النص ويعمل على تفسير بعض جوانبها وإبراز خباياها ويبين نهج الأدباء المحدثين وثقافتهم المخصبة له، ورغم كثرتها المؤدية إلى تضخيمه فهي تعني حضور سيمات معينة من الأدب والفن والفلسفة والدين والتاريخ.

❖ تنوع التناص الديني واستأثر بجانب كبير في أعمال درويش وفي ديوانه لاتساع ثقافته والمنعكسة في شعره، فتنوعت مصادره الدينية حيث طغت قصص وشخصيات الأنبياء ما يعكس النظر الثاقب للواقع خاصة قصة يوسف عليه السلام، كما برز الاسترفاد من الآي القرآني وتجلى في عنوان الديوان.

❖ شكل أثر التناص الديني التوراتي بعهديه أثراً بارزاً في المدونة كسفر جامعة ونشيد الأناشيد ومزامير داود، والإفادة من مفرداتها لبلورة عواطف الشاعر، وذلك راجع لتنشئته في مدينة الجليل وتعلمه في مدارس اليهود التي احتوت في مناهجها على تعاليم التوراة.

❖ استرفاد الشاعر من هذا المعين لاعتباره موروثا فلسطينيا خالصا وكنتاج كنعاني، كما يمثل ردًا على ادعاءات اليهود التي يتكأ عليها المحتل لشرعنة استيطانه وأعماله.

❖ عمق التناص الديني وجود الاسترفاد التاريخي فيما ورد في المدونة كمعادل موضوعي للحالة الجمعية والفردية التي يعيشها الشاعر وحالة الفقد، كخروج العرب من الأندلس وحكاية الهنود الحمر التي تجسد جرائم الإبادة الجماعية لهم، وتمزق الشعب العراقي واستباحة وطنه وهذا السياق جعل شعر درويش لا ينفصل عن ذاكرة الأرض.

❖ الأسماء التاريخية الواردة بصفتها ملفوظات لا تنفصل عن الواقعة التاريخية بكل ما تحمله من أحداث وتفاصيل، مثاراً للجدل والتصعيد العاطفي في النصوص، وتعددها دالاً على مقصدية الشاعر لإقناع المتلقي بصورة العدو الوّاحد عبر مراحل التاريخ تجسد مطامعه

فهولاكو خان وقيصر الروم والتتار والمغول والفاتحون الجدد أسماء لأعداء قدماء يسكنون الحاضر.

❖ حضور الأبعاد الدلالية للشخصيات وتمظهرها وفق السمات الدينية والتاريخية والأدبية في الصراع من أجل الخير والشر والتمسك بأواصر الهوية والوطن.

❖ حضور جماليات النص المرجعي في وعي الشاعر جعله يحقق عوالمه النصية ويخلق رؤيته الإبداعية التي هي القدرة على التعبير والابتكار تتفاعل مع أنساق مكتظة بالحيوية والدينامية ومنح النص اتساع الرؤى وتعدد الفاعلية السردية والشعرية تفاعلاً وجدانيًا ملتحمًا بصيرورة الحدث وتداعياته ومعطيات الواقع وإفرازاته.

❖ إضافة لذلك اعتنى الديوان بالتراث الميثولوجي للبشرية كأساطير السومريين والبابليين والكنعانيين والإغريق والهنود الحمر بما تختزنه من مدلولات جسدت مساعي الإنسان للسلام والأمان، والانبعاث والتجدد ونبذ الهلاك والموت، وهذا لغاية واحدة سرد حكاية الشعب الفلسطيني من خلال روايات الآخرين إظهارًا للأمل.

❖ تمظهر دلالات الديوان كأسلوب انتقادي لأسباب المعاهدة ونتائجها، فواقع الشعب الفلسطيني اليوم يدل على قوله في ديوانه: حفنة من السلام تكفي- قليلا من الأرض يكفي- الأرض مقابل السلام.

❖ لدى درويش قدرة هائلة على ابتكار أنماط ودلالات الألفاظ عن طريق الإيحاء، فيصعب الإمساك بمعانيها من خلال المدلول المعجمي فقط دون معرفة السياق المبتكرة فيه لذلك فالكتابة عنه استحضار لتجربة إنسانية متداخلة الممرات ومتشابكة الخيوط.

فهرس المصادر والمراجع

– القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

– صحيح البخاري ، كتاب أحاديث الأنبياء، حديث رقم 3443 ، دار ابن كثير للطباعة للنشر، دمشق ط1، 2002.

1. المصادر:

– محمود درويش :

* ديوان أحد عشر كوكباً، دار العودة، بيروت، ط4، 1993 .

* ديوان أنا يوسف يا أبي، مج 2 ، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1994 .

* ديوان ورد أقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط2 .

* الديوان الأعمال الأولى2 ، قصيدة: أقبية ،أندلسية ،صحراء ،رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ط1، 2005.

* ديوان لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر،بيروت ط1، 2004.

* ديوان مديح الظل العالي، دار العودة ،بيروت ،1983.

* في حضرة الغياب، دار رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ط1، 2009.

– مجموعة من الكتاب،"محمود درويش– المختلف الحقيقي– دراسات وشهادات"، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999.

– مجموعة من الباحثين، هكذا تكلم محمود درويش ، مركز دراسات الوحدة العربية، دراسات في ذكرى رحيله ، ط1، بيروت تشرين الثاني /نوفمبر، 2009.

– ابن كثير، قصص الأنبياء، المكتبة الإسلامية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002.

– ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث بيروت ط3، 1993.

– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت ط1، جزء9، 1968 .

– ابن منظور، لسان العرب، مادة عنن، دار صادر، بيروت، ط1، 2000.

- ابن هشام الأنصاري، قطر الندى وبل الصدى، تحقيق وشرح مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد الأنصاري، دار الإمام مالك ، الجزائر ، 1416ه .
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مصر،ج1، ط1 .
- الجاحظ، الحيوان ج1، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل ، لبنان، 1996.
- الزبيدي، تاج العروس، دار الكتاب العلمية بيروت، ج3 .
- القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: مُحَمَّد عبد المنعم خفاجي، دار ومكتبة الهلال بيروت، لبنان 2000.
- المعجم العربي، إعداد جماعة من اللغويين العرب، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، توزيع لاروس، 1989.
- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة ، الجزائر، 2000
- عبد القادر الجرجاني ، أسرار البلاغة .. المنار.ط2.
- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف 2010 ، ودراسات عبد المالك مرتاض السيميائية.
- لفيروز أبادي، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان، ج3 .
- مُحَمَّد بن أبي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، دار الكتاب الحديث ،الكويت الطبعة الأولى، 1994 .
- مُحَمَّد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مكتبة الحياة بيروت.مجلد 09.

2. المراجع العربية:

- إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1991.
- إبراهيم السعافين ، شعر محمود درويش.تحولات الرؤية، تحولات اللغة، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله ط1 ، 2008.
- إبراهيم خليل، ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر ، منشورات دمشق، إتحاد الكتاب العرب، 2000.

فهرس المصادر والمراجع:

- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي ، دار الأفاق ط1، الجزائر، 1999.
- إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار اليازوني العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
- أبوعلي نبيل، في نقد الأدب الفلسطيني، منشورات إتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة ، الطبعة الأولى، 2001.
- سحر سامي، أكثر من سماء، تنوع المصادر الدينية في شعر محمود درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ط2 ، 2010 .
- إحسان عباس، فن الشعر ، دار الشوق للنشر والتوزيع عمان، ط1 ، 1996.
- أحمد مختار عمر، اللغة واللّون، عالم الكتب ، القاهرة ط2 ،1997.
- أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001 .
- العربي عميش، القيم الجمالية في شعر درويش ،كوكب العلوم للنشر والتوزيع ، الجزائر الطبعة الأولى، 2010 .
- العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري ، بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر دار الأديب ، الجزائر 2005 .
- ديوان امرؤ القيس،تحقيق مُحَّد أبو الفضل إبراهيم،دار المعرفة،بيروت ط2،2004.
- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1.
- أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم و تاريخه ،ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، دار الكلمة ، بيروت ،ط1 ،2007
- أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق ط1، 1987.
- بسام قطوس، سيمياء العنوان وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2001 .
- جمال حضري، سميائية النصوص، عرض وتطبيق منهجي ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، بيروت، 2015 .
- جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، 2003.

فهرس المصادر والمراجع:

- جوزيف كورتيس وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
- حاصر حصارك،حوارات وشهادات، إعداد وتقديم مُحَمَّد شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2009.
- حسن حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة 1997 .
- حسين حمزة ، مراوغة النص، دراسات شعرية في شعر محمود درويش، دار المشرق حيفا، سنة 2001.
- حسين مروة، دراسات في الفكر والأدب، الفرابي، بيروت ط1، 1993.
- حصة البادي ، التناص في الشعر العربي الحديث البرغوثي ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009 .
- حوار أجراه باتريس بارات ضمن كتاب محمود درويش حاصر حصارك ، حوارات وشهادات، إعداد وتقديم مُحَمَّد شاهين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2009.
- خالد حسين حسن، في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، 2007 .
- خالد عبد الرؤوف الجبر، تحولات التناص في شعر محمود درويش، جامعة البتراء الخاصة. الأردن، 2004.
- خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1978.
- خالدة سعيد، حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1979.
- خليل أبو جهجة، الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني بيروت، ط1، 1995.
- مُحَمَّد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مطبعة المدني، مصر، ط1، 1990 .

فهرس المصادر والمراجع:

- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996 .
- رائد مصطفى حسن عبد الحليم، فن الرثاء في الشعر العربي في العصر المملوكي، دار الرازي عمان، ط1، 2003.
- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1972 .
- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، سنة 2003.
- رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، دراسة جمالية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية.
- رولان بارت، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسن سبحان، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988.
- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة: مُحَمَّد نديم، مركز الإنماء الحضاري الطبعة الأولى ،2002.
- ريتا عوض، أعلام الشعر العربي الحديث، السيّاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1983 .
- زينب عبد العزيز العمري، اللّون في الشعر العربي القديم، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة 1979.
- سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2000.
- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن،الدار البيضاء،2003.
- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005 .
- سعيد حسن بحيري ، علم لغة النص، مؤسسة المختار القاهرة، 2004.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء الطبعة الثانية، 2001.

- شجاع مسلم العاني، قراءات في النقد والأدب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق سنة 2000 .
- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط7، القاهرة ، 1988.
- طلال حرب، أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع ، لبنان ط1، 1999.
- عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعرف، مصر، 1970.
- عبد الاله بلقزيز وأخرون، هكذا تكلم محمود درويش، مركز دراسات الوحد العربية بيروت، ط1، نوفمبر2009.
- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2008.
- عبد الحميد حواس، أوراق في الثقافة الشعبية ، دار أمين القاهرة ، ط1، 2013 .
- عبد السلام الميساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش،دار الساقي بيروت2009.
- عبد العاطي كيوان، منهج التناص مدخل في التنظير ودروس في التطبيق ، مكتبة الآداب القاهرة ط1، 2009.
- عبد الفتاح الحجمري ، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1996 (pdf).
- عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، الشركة المتحدة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1973.
- عبد القادر تعيشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، 2007.
- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، 1993 .
- عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية، النادي الثقافي جدة السعودية، 1993.

فهرس المصادر والمراجع:

- عبد العزيز سالم، تاريخ المسلمين وأثارهم في الأندلس من الفتح العربي إلى سقوط الخلافة بقرطبة، دار النهة العربية للطباعة والنشر، 2008.
- عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1986.
- عبد المالك مرتاض، مقامات السيوطي – دراسة- منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1996.
- عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة ، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003 .
- عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة ، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية دار المنتخب العربي، بيروت لبنان ط1، 1994.
- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي دار الهومة ط2 ، الجزائر، 2010.
- عبد المعطي خفاف، الإنسان من الداخل، دار الشوق للنشر والتوزيع ط1، 1999.
- عبد الواحد لؤلؤة، ت.س.إليوت، الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة ، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت ط 3 ،، 1995.
- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية مطم للنشر والتوزيع، الجزائر 2000.
- عثمان بدري، دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، منشورات ثالة، الجزائر 2009.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت ط3، 1981.
- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار عمان، 2011.
- علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقي دراسة نقدية، دار الشروق عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1997.
- عمر يوسف القادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان، دار هومة، الجزائر.
- فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي ط1، بيروت، 1994 .

فهرس المصادر والمراجع:

- فخر الدين قباوة، تحليل النص النحوي، دار الوعي للنشر والتوزيع، ط2، 2012 .
- كريم عبيد، محمود درويش الكتابة أمام الموت- الكتابة أمام الوطن،كيوان للطباعة والنشر، المغرب ط1، 2011.
- محفوظ كحوال، أروع قصائد درويش، نوميديا للطباعة، 2009.
- مُحَمَّد ابراهيم حاج صالح، محمود درويش، بين الزعتر والصبار، دراسات نقدية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ،1999 .
- مُحَمَّد البازي، العنوان في الثقافة العربية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2012. .
- مُحَمَّد الصالح اعتدال عثمان، إضاءة النص، دار الحداثة ، بيروت ط1 ، 1988.
- مُحَمَّد حمود العبد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني الطبعة الأولى، 1994 . .
- مُحَمَّد دكروب، الأدب الجديد والثورة ،كتابات نقدية، دار الفرابي، ط3، 1990 .
- مُحَمَّد شاهين، حاصر حصارك حوارات وشهادات محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1، 2009.
- مُحَمَّد عبده حتاملة، محنة مسلمي الأندلس، مطبعة دار الشعب، عمان ، 1977.
- مُحَمَّد عزام، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، دار علاء الدين للنشر، الطباعة والتوزيع، دمشق، 2017.
- مُحَمَّد عويس، العنوان في الأدب الغربي النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، 1988 .
- مُحَمَّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع مصر ،2003.
- مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة ، بيروت ط1 ، 1982.
- مُحَمَّد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994.
- مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استرتيجية التناص) ط4. المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء المغرب 2005
- مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1 ،1985.

- مُحَمَّد يوسف همام ، اللون ، ط1 ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة 1930.
- محمود درويش الكتابة أمام الموت . الكتابة امام الوطن .كيوان للنشر التوزيع، دمشق الطبعة الأولى، 2011.
- مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد حنا، دار كنعان للدراسات والنشر،ط1، دمشق ،1991.
- مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي. ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر.
- مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم ،ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2003.
- مصطفى ناصف، اللغة والتفكير والتواصل عالم المعرفة .المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1995.
- منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ،المركز الثقافي الربي ، المغرب ط1 ،2004 .
- منير العكش، قتلناك يا أخر الشعراء .دراسات في ذكرى رحيله . مركز دراسات الوحدة العربية ط1 ،بيروت 2009.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين ، بيروت ط6 ، 1981.
- نبيل منصر ، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، توبقال للنشر، المغرب،الطبعة الأولى، 2007.
- نواري سعودي أبو زيد، في تداولية الخطاب الأدبي ، المبادئ والإجراء بيت الحكمة، الطبعة الأولى، 2009.
- هاني الخير، رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس، ط1، الجزائر.
- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1992.

3. المجلات:

- أحمد جبر شعت، جماليات التناص في شعر مُحَمَّد عفيفي مطر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأقصى غزة.

فهرس المصادر والمراجع:

- اعتدال عثمان، جماليات المكان ، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية، بيروت، بغداد، ع2 س21،شباط 1986.
- بلقاسم دقة، التحليل السيميائي للبنى السردية ، محاضرات الملتقى الوطني ، ينظر الجزء الثاني – السسيمياء والنص الأدبي.
- بناجي ملاح، سيميائية العنوان في النقد الجزائري الحداثي، مجلة الأداب والعلوم الإنسانية العدد 02 .2002 .
- توفيق سلطان اليوزبكي، الحضارة الإسلامية وتأثيرها في أوربا، ثقافاتنا للدراسات والبحوث، مج5، ع20، العراق، 2010.
- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة مج1، ع4، 1981.
- جميل حداوي السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، العدد 03 المجلد 25 ،1999.
- سعيد بنكراد ، تمثلات الباردو الساخن، مجلة علامات، العدد 20، 2003.
- صالح لحلوحي – التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغماري، مجلة الأثر جامعة بسكرة العدد 17 جانفي 2013.
- صبري حافظ ، التناص وإشارت العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، ع2.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عدد 164، 1992 .
- عبد الرحمن إسماعيل السماعيل، العنوان في القصيدة العربية مجلة جامعة الملك سعود، م8 الآداب1، 1996.
- عبد القادر رحيم ، العنوان في النص الإبداعي أهميته وأنواعه ، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع2 وع3 ، جامعة مُحَّد خيضر، بسكرة ، جانفي- جوان 2008 .
- عبد الكريم العفان ، حللّت المعادلة الصعبة . حوار صحفي . المجلة الثقافية 16 مارس 2006.
- عبدالرحمان إسماعيل السماعيل ، العنوان في القصيدة العربيّة مجلة جامعة الملك سعود ، م8، الآداب1، 1996.

- عزيز توما، مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر . الرافد .دائرة الثقافة والإعلام . الشارقة، عدد 31 مارس 2000.
- عمر حلي، مفهوم التناص عند باختين، مجلة الرصيف، ع1، سنة 1988 .
- فيصل الأحمر ونبيل دادوة ، الموسوعة الأدبية ، دار المعرفة، المختار حسني، التناص في الانجاز النقدي، مجلة علامات عدد 49 ديشمبر 1999 .
- مجلة المستقبل (حوار مع درويش)، عدد 1381 ، لبنان ، 23 آب 2003
- مُحَمَّد الصالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش ، فصول مجلة النقد الأدبي م7. ع1. 2،1986.1987.
- مُحَمَّد دكروب، يمنى العيد في مشروعها النقدي ، مجلة الطريق عدد2. س53 .بيروت. أذار مارس 1994
- مُحَمَّد فؤاد سلطان، الرموز الدينية والتاريخية والأسطورية في شعر محمود درويش.مجلة جامعة الأقصى المجلد 14ع1، يناير 2012.
- مسعود حمدان، الأحمر الطنطالي والأبيض السيزفي، مظاهر القوة والحقيقة في خطبة الهندي الأحمر، مجلة جامعة حيفا، 1999.
- وداد بن عافية، دلائلية التشاكل في تنويعات استوائية لسعدي يوسف .الملتقى الدولي السادس "سيمياء النص الأدبي ".
- يوسف وغليسي، مفاهيم التشاكل في السيمياء العربية المعاصرة، الملتقى الرابع ، السيمياء والنص الأدبي بسكرة 2006.

4. الرسائل والأطروحات:

- مسروجي لينا، المتناص مع الكتاب المقدس المسيحي في الأدب العربي الحديث لبلاد الشام ،رسالة مجستير ، الجامعة الأردنية.
- جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد1970،رسالة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008.

5. المواقع:

- جهاد فاضل الأندلس لم تغب في الأدب المعاصر، الجسرة الثقافية الالكترونية www .aljasra culture .com
- حبيب إلياس حديد ، العناصر المكونة للرواية والملحمة ، الموقع الالكتروني.www.almoor/se/article
- راوية صادق، أساطير الهنود الحمر. الموقع الالكتروني www.haferyet الكرمل. نيقوسيا. ع45-1992.
- سفر التثنية ، الموسوعة المسيحية العربية الالكترونية www.albishara.net.3.34
- سفر يوشع www.coptichestroy.org.6
- ظافر مقدادي ، الرمزية المثيولوجية في شعر درويش و د.مُحَمَّد علي شمس الدين . الداهشية www.daheshism.net
- ظافر مقدادي، الرمزية المثيولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان موقع www.dorool.com آب2009.
- عادل الأسطة، محمود درويش بين ريتا وعيوني بندقية. عن الموقع الالكتروني: www.dinanalarab.com. 2008/05/15
- متري الراهب ، محمود درويش و الكتاب المقدس . www.mitraheb.org . 19 آب 2008.
- مُحَمَّد المزيودي ، ترجمة لقاء مع مجلة libération الفرنسية . عن موقع www.pald موقع RTTPST-takela.org

6. الكتب الأجنبية:

- Gianfanco Marrone. principes de la sémiotique du texe Inaduit de Italien par Mohamed bernoussi.Edition Capital.2017.
- Hocine khemiri. Poétique de la Fiction
- luc benoist.signes symboles et mythes.que sais-je ? 10 Edition2009-liban.
-Fatima zohra , guid de sémiotique appliqueé , l'office publication universiteur , Oran 2003.

7. الكتب الالكترونية:

- تماس تمسون، "التاريخ القديم" ترجمة صالح علي سوادح ، بيسان للنشر والتوزيع بيروت ط1 1995.
- كايت ويتلام، "اختلاق إسرائيل" ، ترجمة سحر هنيدي ، منشورات عالم المعرفة الكويت 1999.النسختين الالكترونيتين PDF.

الفهرس

مقـــدمـــة .....أ

مـدخـل 9

1. في مهاد المصطلح.....10

2. الاتجاهات السّيميائية 13

3. سيميولوجيا سوسير 16

4. الأسس المعرفية والفلسفية ومراتب العلامة في سيميائيات بيرس 18

5. السيميائيات التأويلية 19

6. المصطلحات السائدة 21

7. الشاعر والديوان 23

الفصل الأوّل

سّيميائية العتبات النصية 29

1. شعرية النصوص الموازية 30

1.1. عتبة الغلاف 32

2.1. عتبة العنوان 36

1.2.1. المعنى اللغوي 37

2.2.1. المعنى الاصطلاحي 39

2. العنونة في الشعر العربي.....41

3. العنوان والنص 46

4. وظائف العنوان 49

1.4. الوظيفة الإخبارية 52

2.4. الوظيفة الدلالية 65

3.4. الوظيفة التأويلية 68

5. التراكيب في عناوين المدونة 69

1.5. التركيب بالدلالة الزمنكانية 69

2.5. التركيب بالإضافة والوصف 79
3.5. التركيب الإسنادي 81
4.5. التركيب بتوظيف الضمائر 82
5.5. التركب بصيغة الاستفهام 86
6. عناوين أسطر شعرية 90
7. مركب ذو أفعال 92
8. التركب بحروف المعاني 94

الفصل الثّاني

بنية التشاكل والتباين 96
1. في المهاد النظري 97
2. في مهاد المدونة 104
1.2. تشاكل العناوين: ظلال الرئيس على الخاص 104
2.2. تشاكل العنوان والمفتتح الشعري أصالة الانتماء 108
3. دلائلية التشاكل والتباين في المتن الشعري 113
1.3. إرادة البقاء والتشبث بالأرض 113
2.3. بكائية الأوطان 143
3.3. ترسيخ الهوية 150
4.3. صراع الكينونة..... 157
5.3. فرج ونصر قريب 165

الفصل الثالث

جماليات التّفاعل النصي 173
1. الجذرنة والماهية 174
1.1. جذور التناص في النقد الغربي 175
2.1. جذور التناص في النقد العربي 180
2. آليات التناص 182
3. مصادر التناص في خطاب درويش 191

1.3. التناص الديني 195
1.1.3. استلهام النصوص القرآنية / التناص مع القرآن الكريم 196
2.1.3. التناصية مع الكتب السماوية(التوراة ، الإنجيل) 213
2.3. التناص التراثي 227
1.2.3. الأبعاد التاريخية 228
2.2.3. تناصية الطلّل 229
3.2.3. تناصية المنفى والوطن 247
3.3. تناصية الكنعنة والصراع حول ذاكرة المكان 252
4.3. التناصية في دلالات الشخوص الدينية والتراثية(التاريخية) 258
1.4.3. تناصية الفقد والانتماء 263
2.4.3. تناصية الصراع والخيانة 269
5.3. تناصية الحق والباطل 271
1.5.3. تناصية البحث عن المصير 276
2.5.3. تناصية القناع 279
4. التناص الأسطوري 291
5. التناصية التاريخية..... 308
الخاتمة 327
فهرس المصادر والمراجع 330