**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي و البحث العلمي**

**جامعة وهران**

**كلية الآداب و اللغات و الفنون** **قسم اللغة العربية و آدابها**

**رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب موسومة ب**

# جمالية القراءة في شعر محمود درويش لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي أنموذجا

**مشروع (تحليل الخطاب) للدكتور : عبد الوهاب ميراوي**

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ

أمينة حاج داود أ.د. عبد الوهاب ميراوي

أعضاء اللجنة

أ.د. محمد برونة.....رئيسا

أ.د. عبد الوهاب ميراوي.....مشرفا و مقررا

د.الطاهر بلحيا.....عضوا مناقشا

أ.د. خديجة زعتر.....عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2011-2012

**إهداء**

**إليك**

**أمي الغالية**

**إلى قلبك النابض أملا...وأنت تمنحينني إياه لأعبر من خلاله إلى عالم الأدب والمعرفة**

**إليك والدي الفاضل**

**يا من علمتني أن الشهادة لن تكتمل إلا و إطار الخلق والنبل يزينها**

**إليك زوجي الكريم**

**إلى صبرك الجميل ودعمك الرائع**

**إليكم إخوتي الكرام**

**ورفيقات دربي**

**وأخيرا إليك أيه القائل :**

**إن قرأت لنا، فلكي لا تكون امتدادا**

**لأهوائنا**

**بل لتصحيح أخطائنا في كتاب الشقاء....**

**لترقد روحك بسلام...**

**أمينة**

# شكر وتقدير

**بعد شكر الله سبحانه وتعالى على ما أمدنا به من قوة وقدرة لإنجاز هذا العمل المتواضع.**

**نتقدم بالشكر إلى الأستاذ المشرف " عبد الوهاب ميراوي " الذي أمد لنا يد العون وسار معنا ونحن نخطو خطانا لإتمام هذا العمل ، فكان مشرفا بحق.**

**وإلى كل الأساتذة الكرام الذين ساعدونا من قريب أو بعيد...**

## مقدمة :

عنيت الدراسات النقدية الحديثة عناية واضحة بالنص الشعري العربي المعاصر، معتمدة على ما قدمته مختلف النظريات والمناهج من آليات تمكن القارئ من الولوج إلى عالم النص، الذي أضحى ملكية مشاعة، بإمكان أي دارس أن يقرع بابها ويتوغل بأعماقها ، خاصة بعد أن فتح النقد الحديث أفق القراءة بعيدا عن المؤلف ، إذ تعتبر القراءة مغامرة مفتوحة تسعى لتحقيق المتعة والقبض على الدلالة التي تعتبر بدورها حافزا يحقق التفاعل بين القارئ والنص ، ولعل من أهم التجارب الفريدة التي حظيت بالدراسة هي التجربة الدرويشية ، بيد أن تناول جمالية القراءة في شعر محمود درويش من خلال ديوانه الأخير – هذا الديوان الذي أثير حوله الكثير من الجدل – يشكل إضافة جديدة إلى حقل الدراسات النقدية المعاصرة ، التي عنت بموروث الراحل، خاصة وأن جل قصائد هذا الديوان لم تدرس بعد، أو أنها لم تنل حقها في الدراسة ، ولذا فإن الهدف المرجو من هذا البحث يمكن في التنقيب عن البنى الجمالية التي استطاعت مناهج النقد الحديثة أن تستنطقها، وفق إجراءاتها التحليلية، من هنا وبعد الإطلاع على ما توفر من دراسات سابقة في مجالات القراءة والتأويل ، وكذالك الدراسات التي تناولت شعر درويش ، وتلك التي عنت بالعتبات وتحليل الخطاب الشعري انطلقت إشكالية هذا البحث وتفرعت إلى إشكاليات أهمها :

- ما هو دور وأدوات القارئ في مواجهة النص ؟
- وماهي أهم الدراسات التي تناولت النص الدرويشي ؟
- وماهي البنيات المركزية التي تتكئ عليها القراءة الحديثة في تناولها للنص الشعري.؟

وانطلاقا من هذا جاء تقسيمنا للبحث إلى ثلاثة فصول سبقتها مقدمة ومدخل تناولت فيه بعض المفاتيح المنهجية في نظرية التلقي، حيث تطرقت لبعض المحطات في القراءة والتأويل، ثم فصل أول عنونته ب : "التلقي النقدي لشعر درويش"، هذا الفصل جاء في شكل قراءات نقدية لنماذج من شعر درويش كل حسب منهجه، وقد ضم هذا الفصل ستة مباحث، حيث تناولنا في المبحث الأول دراسة بسام قطوس المتعلقة بالحضور والغياب في شعر درويش، بينما

تحدثنا في المبحث الثاني عن التكرار في شعر درويش، كما جاء في كتاب فهد ناصر عاشـــور، وجاء المبحث الثالث لدراسة الدلالة وتطورها وفق ما يراه الناقد سعيد جبر أبو خضرة، بينما تناول المبحث الرابع البنية من خلال دراسة د. ناصر علي،أما المبحث الخامس المعنون بـــالرمز الديناميكي، فقد وقفنا فيه على دراسة لمحمد جمال باروت، بينما تطرقنا في المبحث الموســـوم بالتناص التوراتي في شعر محمود درويش، إلى أهم المحطات التناصية التي وقف عندها الـــدكتور عمر أحمد الربيحات.

أما الفصل الثاني المعنون ب : "جمالية القراءة في العتبات النصية" فقد تضمن ثلاثـــة مباحث، بداية بالمبحث الأول المعنون ب" جمالية القراءة في الغلاف"، حيث جاء عبارة عن دراسة في الغلاف الخارجي للديوان.

أما المبحث الثاني الخاص ب : "جمالية القراءة في العنوان الخارجي والعناوين الرئيسية"، فهو عبارة عن قراءات في العنوان الخارجي والعناوين الرئيسية، من حيث البنى التركيبية، ومســـتويات حضور هذه العناوين على مستوى النصوص.

أما الفصل الثالث والأخير الموسوم ب "جمالية القراءة في قصيدة : "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي " فقد تعرضنا فيه إلى دراسة هذه القصيدة، وقد قسمنا هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث، جاء المبحث الأول على شكل قراءة تأويلية للقصيدة، بينما تطرقنا في المبحـــث الثـــاني المعنـــون ب " التكرار في القصيدة " إلى محاولة قراءة القصيدة عن طريق استنطاق البنى المكررة فيها، كالكلمـــة والعبارة والحرف، بينما جاء المبحث الثالث الموسوم ب " التقنيات الجمالية في القصيدة"، ليرصـــد لنا أهم التقنيات الجمالية الموظفة داخل القصيدة ويتطرق إليها بالدراسة.

لقد حتمت علي طريقة التناول وما فرضته المادة أن لا أقع فريسة رؤية منهجية معينة، مما حدى بي إلى التنويع والتعدد، حسب مقتضيات غروض النص الشعري الدرويشي.

وأخيرا أرجوا أن أكون قد أضفت بدراستي هذه لبنة إلى صرح النقد العربي المعاصر.

والله ولي التوفيق

الطالبة : أمينة حاج داود

**الرموز الواردة في البحث :**

م ك: المجموعة الكاملة

مج: المجلد

[...]: حذف أبيات

ص: الصفحة

ع: العدد

مج : مجلد

تر: ترجمة

م: المقطع

س : السطر

## المدخـــــل: فاعلية القراءة والتأويل

لم يعد النص ملكا لمؤلفه، فمنذ أن ظهرت نظرية التلقي تحول الاهتمام من المؤلـــف إلى النص وقارئه، ذلك أن الاتجاهات التي سبقت هذه النظرية، تأرجحت بـــين النظـــر إلى الـــنص باعتباره كائنا منغلقا كما هو شأن البنيوية، وبين الاعتراف بصيرورة الأدب في تعلقه بالممارسة التاريخية، كما جاء ضمن المنهج الماركسي، فلو " حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلق معلـــق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، من هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطـــورة القراءة،كفاعليـــة أساسية لوجود أدب ما[1]"، فهي فعل إبداعي مكمل لفعل الكتابة الأول، و لم تعد مجرد متابعـــة بصرية لا تتجاوز حدود الإدراك للرموز، بل هي فعل إدراكي، فهي ليست " مجرد صدى للـــنص بل (هي ) احتمال من بين احتـــــمالاته الكثـــــيرة والمختلفة، وليس القارئ في قراءته كالمـــرآة لا دور له إلا أن يعكس الصور والمفاهيم والمعاني، فالأحرى القول إن النص مرآة يتمـــرأى فيـــه قارئه على صورة من الصور، ويتعرف من خلاله على نفسه بمعنى من المعاني[2]"، إذ أنها – القراءة – تحررت مما كانت تخضع له من منطق سياقي انطباعي، وغدت فعلا إجرائيا مؤسسا على العديد من النظريات والمبادئ، فأصبحت تتخطى حـــــــــــدود الأحكام الكلاسيكية الجـــاهزة إلى دراسات ضاربة في عمق النص، ومن ثمة أصبح النص الواحد يحتمل قـــراءات عديـــــــــــدة وتأويلات جمة، للوصول إلى "بناء نص مـــواز يضـــيف إلى النـــــــــــص الأول ويســـتكمل مشروعه[3]".

لا يتحقق اكتمال العمل الأدبي إلا من خلال الفاعلية التواصلية بين كل من المؤلف والنص الذي "يتجاوز مشروع التكوين الذي بدأه الناص ليكون له بعدا خطابيا وجماليا لا ذاتيا[4]".

---

([1]) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 ، ص 77.

([2]) علي حرب ، قراءة ما لم يقرأ : نقد القراءة ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 6، 1989،ص 41

([3]) د.صلاح فضل ، القراءة وأشكال التخييل ، دار الكتاب المصري ، دار الكتاب اللبناني ، ط1،2008 ، ص31.

([4]) شريف هزاع شريف ، نقد /تصوف ، النص – الخطاب –التفكيك ، مؤسسة الانتشار العربي ، ط 1، 2008 ،ص 29

هذا وتعتبر القراءة نشاطا متعدد الأوجه، من حيث صدورها عن ذوات مختلفة تسيرها فضاءات معرفية ونفسية مختلفة، هذا التعدد يسمح للنص بالتجدد والاستمرارية على مستوى العطاء الدلالي، إذ كلما كان النص منفتحا على أكثر من قراءة، كلما زادت مناعته وأصبح أكثر قدرة على الصمود، فالطريقة " الاستثنائية الفريدة التي يبتدعها النص دائما في دفاعه عن ديمومته وكينونته، هي التي تؤدي إلى بناء استراتيجية بارعة للقراءات[5]". إن العلاقة بين القراءة والنص علاقة تبادلية، فالقارئ والنص في حوار دائم، ولكل منهما أدواته وآلياته التي يتكئ عليها لكسب جولته الحوارية مع الآخر، فالنص يتمسك بالدلالة ويخفيها وفق آليات الرمز والقناع في محاولة منه للاختلاء بالمعنى وتقييده، بينما يحاول القارئ ومن خلال معطياته المعرفية مراوغة هذا البناء النصي المعقد والمتمنع، من أجل الولوج إليه والقبض على الدلالة وتفجيرها وتحريرها، وفق استراتيجية قرائية تفرضها طبيعة النص. فهو بذلك يضع مجموعة فرضيات ويسعى من خلال قراءته للبرهنة على سلامتها ،" إن هذا التمظهر الخادع الذي يمارسه النص على القارئ هو مشروع لعبة مستمرة بدأها الناص، ثم أخذ زمام إستمراريتها النص نفسه عبر التاريخ، ليستفزنا بكل ما نملك من تراكم معرفي وتاريخي وفكري، فهو في حالة مواجهة مستمرة مع القارئ[6] "

أصبحت طبيعة النص التكوينية والتشكيلية تشمل كل ما بإمكانه أن يعتبر ثغرة يبحر من خلالها القارئ بين تيارات النص المتجاذبة والمتناقضة في الكثير من الأحيان، فلم يعد الفضاء التشكيلي للنص الأدبي" يقتصر على المتن الرسمي له ،بوصفه آلة المواجهة المركزية مع نشاط القراءة، بل يتسع ويمتد ليشمل كل ما يحيط بالمتن من هوامش وعتبات ومصاحبات وإلحاقات وإحالات، لما تنطوي عليه من خطورة في عملية القراءة، فهي مكملة وموجهة لفعاليات المتن[7]"ومن ثمة لا يمكن لأي قارئ جاد أن يهمل شيئا في النص، أو أن يقرأ النص بمعزل عن

---

([5]) د محمد صابر عبيد ، شيفرة أدونيش الشعرية ، سيمياء الدال ولعبة المعنى ، منشورات الاختلاف ،ط1 ، 2009،ص33.

([6]) شريف هزاع شريف ، نقد /تصوف ، النص –الخطاب – التفكيك ، ص 30.

([7]) محمد صابر عبيد ، شيفرة أدونيش الشعرية ، سيمياء الدال ولعبة المعنى ، ص 27.

الفضاء الموجود فيه، فحتى الفراغات وكيفية توزيع البياض والسواد يصبح لها أهمية كبرى في عملية القراءة التي عندما "تستند إلى فضاء الجمالية لتؤلف مصطلح جمالية القراءة بوصفها الوسيلة الأقرب لفك شفرات النص فإن ذلك بلا شك يضاعف من انفتاحها على شعرية المقروء وأدبيته وعناصر تشكيله المميزة[8] ". فالقراءة الجمالية قراءة منفتحة من حيث قدرتها على احتواء النص واستنطاق مواطن الجمال فيه، في حين خلو القراءة من الجمالية يفقد النص إبداعيته وأدبيته، ويحوله إلى كائن مبتذل عاجز عن إبداء مفاتنه.

رغم كل ما يؤهل القراءة من آليات تمنحها القدرة على استيعاب النص واستقراء ما ورائية رموزه وفك شفراته، إلا أنه من غير الممكن الوصول إلى المنتهى أو الذروة في فهم وتأويل النصوص، إذ لو كانت الدلالات منتهية لما كانت هناك قراءات عديدة لنص واحد. " إن أي عملية فهم نهائي للنص تحجم هذا الوجود النصي، وتضيق آفاقه وتصادر استمراره ...فلعبة النص لا تنته بأي ممارسة تأويلية أو تفسيرية لأن المشروع التأويلي مشروع وقتي لفهم النص(لحظة الحاضر )[9]" فمحاولة القارئ الاستتزافية للنص دلاليا، هي ما يساهم إلى حد كبير في منح النص حياة متجددة في كل مرة، إذ أن الوصول إلى الدلالة النهائية تعني "إماتة للنص الذي يفترض أنه أدبي ، أي مشع ، وذو دلالات متعددة، وبما أن البديهي في النص أن يشع باستمرار، فمن البديهي أيضا أن يفهم على أكثر من وجه[10]".

يرى إيكو أن النص آلة كسولة، تتطلب قارئا نموذجيا ينشطها، فالنص بتعبيره " في حال ظهوره من خلال سطحه أو تجليه اللساني، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه[11]"، ومن ثمة كانت أهمية العمل الأدبي تبدأ من لحظة تماسه بالقارئ " الذي يستطيع

---

([8]) المرجع السابق ، ص23.

([9]) شريف هزاع شريف ، نقد /تصوف ، النص – الخطاب –التفكيك ، ص30.

([10]) د. فاروق إبراهيم مغربي ، سدرة المبدأ ، دراسات في النقد التطبيقي ، دار الينابيع ،دمشق ، سورية، ط1 ،2009 ، ص7.

([11]) أمبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر : انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربين ط1، 1996، ص 61.

أن ينعش النص أو أن يذبله،وهو الذي يستطيع أن يحرك النص أو يقف به حيث هو،[12] " لأنه بهذا لا يمتلك القدرة على اكتسابه الجمالية وإنما يكتسب أيضا القدرة على الظهور بأكثر من لون جمالي بعدد القراء، من هنا جاءت نظرية التلقي باعتبارها منهجاً بديلا لما كان سائدا في التصور البنيوي من أن بنية النص المحايثة هي المتضمنة للمعنى، حيث " ظهرت جمالية التلقي بسبب التراع الطبيعي بين المناهج النقدية التي تعد نظريات معرفية مختلفة، وقد كان التراع مع التطور البنيوي للأدب أحد المنطلقات الرئيسية التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي، فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقد ي الخمسينات والستينات معارضة أخذت بالنمو شيء فشيا حتى أضحت نظرية تحاول أن تؤسس علما شاملا للمعنى الأدبي[13]".

ترجع انطلاقة نظرية التلقي كمفهوم نقدي إجرائي إلى ما طرحه الناقد الألماني روبرت ياوس في محاضرة له تحت عنوان لماذا يتم دراسة تاريخ الأدب بجامعة كونستانس، وإلى ما قدمه فولفانغ آيزر من افتراضات مماثلة، وقد دعت هذه النظرية إلى قراءة كاملة تحتوي النص، و" تفترض على القارئ خلاف غيرها أن ينظر إلى النص بكل العيون لا بعين واحدة، وأن يتحسس النص بكل حواسه لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتدرك بوعيها وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص وتتعمق في ما تخفيه تلك العيون من أسرار وسرائر، لا يعرف قيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليه[14] "

جاء ياوس بمفهوم الأفق الذي انتقاه من مفهوم الأفق لدى غادامير، و يعني" أنه لا يمكن القبول بأي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي تمكننا بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا من فهمه

---

([12]) د. قاسم المومني ، علاقة النص بصاحبه، دراسة في نقود عبد القاهر الجرجاني الشعرية ، مجلة عالم الفكر، مج 25 ، العدد 03، 1997،ص116.

([13]) ناضم عودة خضر . الأصول المعرفية لنظرية التلقي . دار الشروق للنشر والتوزيع . الأردن .ط1 .1997 . ص 121.

([14]) إسماعيلي عبد حافيظ ، القراءة ، القارئ والتلقي ، مجلة فكر ونقد ،ع 54.

كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني، وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصرون بها، وعلى ذلك فقد كان غادامير يدعوا إلى فهم تاريخي وإلى وعي تاريخي بوصف ذلك شرطا أساسيا من شروط أية ممارسة تأويلية في نظره[15]". من ثمة فإن ياوس يرى أن تاريخ الأدب "عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي[16]"، واعتبر هذه الجدلية ركيزة تقوم عليها القراءة والتأويل، ولقد حدد ثلاثة مراحل لتأويل النص الأدبي :

1- القراءة الجمالية أو أفق الإدراك الجمالي: وفيها يقوم القارئ بإنجاز فهم متدرج لشكل العمل المدروس أو بنيته.

2 - القراءة التأويلية أو أفق التأويل الإسترجاعي: وفيها يبرز القارئ الأفق السابق عن طريق بناء أحد المعاني الممكنة .

3- القراءة التاريخية أو أفق التطبيق: ويعيد القارئ فيها باعتباره مؤرخا بناء أفق انتظار القراء الأوائل ومراجعة آفاق القراءة المتعاقبين. [17]"

اعتمد ياوس على ثلاثة مفاهيم إجرائية تتأسس عليها عملية القراءة، وهي منطق السؤال والجواب، ومفهوم الانتظار، ومفهوم المسافة الجمالية .

1 - منطق السؤال والجواب : حيث يفترض أن كل عمل أدبي يبنى على سؤال معين، وأن فهم هذا العمل يقتضي فهم السؤال الذي يقدمه، فالنص الفني والشعري "ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقا أجوبة عما تطرحه من أسئلة، فخلافا للنص الديني الشرعي الذي يعتبر حجة، فإن النص الشعري متصور كبنية مفتوحة[18]"

2 - مفهوم أفق الانتظار : حيث يرى أن المعطيات السابقة التي يحملها النص هي التي تشكل نسقا من الإنتظارات " التي تترسب في العمل الأدبي نتيجة تأثره بالنصوص الأخرى التي تنتمي إلى

---

([15]) ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص138.

([16]) هانس روبرت ياوس ، جمالية التلقي ، تقديم وترجمة ، د رشيد بنحدو ، مطبعة النجاح الجديدة ، ط 1 ، 2003 ،ص 59.

([17]) محمد القاسمي ، القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث ، مجلة فكر ونقد ،ع67.

([18]) هانس روبرت ياوس ، جمالية التلقي ، ص 162-163

نفس الجنس الأدبي، مما يخلق لدى جمهوره نمطا معينا من التلقي ويدفعه إلى استحضـــار تجربتـــه السابقة عن النصوص التي سبق أن قرأها[19]".

3 – المسافة الجمالية : حيث حدد ياوس القارئ بين أفقين : سابق يتمثل في معطيات القـــارئ المعرفية وقناعاته الأولية، وأفق آخر ينتج من تمازج الأفق السابق مع معطيات النص الجديدة ، ممـــا قد يجعل هذا الانتظار يخيب ليخلق أفقا جديدا، من هنا ابتكر ياوس المسافة الجمالية ، التي تقصر حينما يتوافق الأفق مع القراءة، وتتسع وتتجدد حينما يخيب الانتظار ،لأننا نكون بصدد خلق أفق جديد أكثر اتساعا وشمولية.

قد يراعي العمل الأدبي أفق انتظار القارئ حينما يستجيب لمعاييره، وقد يخيب حينما يواجه نصا لم ينسجم مع ما يتسلح به في مقاربته للنص، ولذا كانت خيبة الانتظار أكبر دليل على تطور الأدب بتطور استجابات المتلقي .

تتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار بحسب ياوس من ثلاثة عوامل رئيسية هي :

– التجربة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

– شكل الأعمال السابقة وموضوعاتيتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي ما يســـميه الآخرون القدرة التناصية.

– المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية.[20]"، كما نبـــه ياوس إلى مفهوم تغيير الأفق وإعادة بناءه من جديد .ويختلف مفهوم خيبة الانتظار عن مفهـــوم جاء به الشكلانيون الروس وهو مفهوم كسر التوقع، الذي يعني المقصدية الفنيـــة للإنزياحـــات الأسلوبية بينما الانتظار مفهوم التلقي[21]"ومن ثم فالقراءة الفاعلة عند ياوس هي نوع من التوافق

---

([19]) محمد القاسمي ، القراءة والتأويل في النقد الحديث ، مجلة فكر ونقد ، العدد67.

([20]) فيرنالد هالين-فرانك شويرفيجين – ميشيل أوتان ، بحوث في القراءة والتلقي ، تر محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1998 ،ص 35

(21) انظر : د.بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ، ط1 ، ص47.

المستمر بين عملية تحطيم أفق كائن وبناء أفق ممكن، وذلك نتيجة اشتغال مفاهيم تقبلية استعارها ياوس من الجمالية التقليدية وهي :

1- الشعرية : وهي النزعة الجمالية التي تُطمئن الإنسان ،وتبعث لديه السكينة التي يبحث عنها في عالمه المدهش.

2- الإدراكية Aisthésis : وهي مساعدة الفن على تجديد إدراك الأشياء، بمعنى أنه يقوي المعرفة الحدسية ويساهم في تغيير وجه العالم.

3- التطهيرية Catharsis : أو التماهي الجمالي الذي يساعد الإنسان على التحرر من سلطة المعتاد وعلى الانفلات من قيود الواقع ومن ضغوط الحياة العملية بالاندماج في الفن وفي نماذجه العليا. [22]"

ليس العمل الأدبي نصا مكتوبا وليس قارئا فقط، إنما هو توافق بينهما ،هذا ما يحاول فولفانغ آيزر أن يثبته من خلال ما تقدم به فيما تعلق بنظرية التلقي، إذ لم ينحوا المنحى الفلسفي التاريخي، بل اعتمد على عدة مرجعيات مغايرة لما اعتمد عليه ياوس ،كالظاهراتية وعلم النفس واللسانيات، وكذا استفاد من أعمال انغاردن ،وعد التأويل الكلاسيكي غير صالح للمقاربات الجديدة للمعنى لأنه يجعل العمل الأدبي انعكاسا للقيم السائدة [23] من هنا يمكن أن نلحظ جليا اهتمام ياوس بالقضايا الاجتماعية في حين اهتم آيزر بالنص. "إذا اعتبرنا أن ياوس تناول العالم الكبير للتلقي فإن آيزر يهتم بالعالم الصغير للتجارب[24] "، هذا وركّز آيزر على المتلقي والذات القارئة، إذ يقول أنه حتى وإن كان النص يتضمن بنيات معينة " فإنها لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ [25]"

---

([22]) محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي ، محور التلقي والتأويل ،مجلة علامات ،العدد 10، 1998 .

(23) انظر ، د.بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، ص48.

(24) روبرت هولاب ، نظرية التلقي ، تر خالد التوزاني والجيلالي الكدية ، منشورات علامات ، ط1 ، 1999.

([25]) فولفغانغ آيزر ، فعل القراءة ، تر حميد لحميداني والجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ص13.

أراد إيزار أن يوضح أن المعنى لا ينتج إلى كنتيجة للتفاعل القائم بين النص والمعـــنى، فهـــو يركز على هذا التفاعل الذي يحدث أثناء عملية التلقي، و يرى أنه رغم أهمية كل منهما علـــى حدى إلا أن العمل الحقيقي يكمل في العلاقة بين الكاتب / النص والمتلقي / القارئ ، ومن ثمـــة تعد القراءة شرطا لازما وضروريا يسبق كل عملية تأويل، فهو يعتبر أن للعمل الأدبي قطبين قطب فني وآخر جمالي، " فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، من هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي ، الأول هو نص المؤلف والثـــاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ[26]".

جاء آيزر بمفهوم القارئ الضمني الذي يعتبره عنصرا فعالا في إنتاج المعنى، فهو دائم الإنجاز والتحقيق، ولا يمكن فصله عن فعل القراءة، فالقارئ[27] " عند آيزر يختلف عن القارئ الأعلـــى لريفاتير والقارئ المخبر لفيين والقارئ المقصود لوولف لأن هؤلاء القراء لهم وجود فعلي وحقيقي، فالنص الفني بحسب ريفاتير مثلا عبارة عن مجموعة من الوقائع الأسلوبية الموسومة وغير الموســـومة والتمييز بين هذه الوقائع لا تتم إلا من خلال ذات متبصرة، أما بالنسبة إلى آيزر فإنه يقترح فهما آخر من القراء سماه القارئ الضمني ويعني به دورا مكتوبا في النص ومجسدا للمقاصد التي تحتـــوي عليها بشكل افتراضي ، إنه بنية نصية وليس شخصا خياليا .

من هنا كان بناء المعنى بالنسبة لآيزر ناتج عن تدخل القارئ الذي هو بنيـــة تجريديـــة موجودة في النص، هذا التدخل يتم من خلال تشغيل بعض الميكانزمات النصية مثـــل الســـجل: والذي يعني به السياق السيو ثقافي المتمثل في النصوص السابقة والأعراف والقيم، والذي فقد بعده التداولي، ويعود فيكتسب دلالته في إطار التشكل النصي. أما ثاني الميكانزمات النصية فهي مـــا

---

([26]) المرجع نفسه ، ص12.
([27]) فولفانغ ايزر ، فعل القراءة ، ص30.

أسماه باستراتيجية النص : فالنص يرسم خطة توجه القارئ وترشده أثناء عبوره ، وثالثا مواقع اللاتحديد : وهي البياضات والفراغات و الانقطاعات الموجودة في النص ،والتي تسمح للقارئ بالتدخل لملئها، ثم أخير الإطار المرجعي :إذ يجد القارئ نفسه بحاجة إلى إطار مرجعي بعد أن يفرغه النص هذا الأخير من تداوليته[28].

إن الفراغ أو البياض مواقع شاغرة ضمن النص يتوجب ملؤها فهي" شيء مقصود في النص الأدبي لأن هذه الفجوات هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة ، وترسم من أجل قراءة النص...وفي نفس الوقت تلزم القارئ إتمام البنية وبذلك يتم أنتاج الموضوع الجمالي[29]".

بناءا على ما تقدم نستنتج أنه "ليس هناك ثمة نص جاهز، أو حقيقة ثابتة، بل يوجد نص بوجود فعل القراءة والتأويل فهو موات و القراءة /التأويل تبعث فيه الحياة وتعيد خلقه من بعد خلق آخر .

تخرجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وهي مع ذلك لا تستنزفه ولا تحيط به علما إلا بما يتيح لها من خلال شقوقه وفجواته، كمداخل إغراء وغواية، فيتعدد بها نصوص فتتعدد به قراءة /كتابة[30]"، فالقراءة /التأويل استطاعت أن تتجاوز أهم النقاط التي كان يقوم عليها الفكر البنيوي، خاصة فيم يتعلق بالتحليل /التركيب، حيث استطاع التأويل أن يمنح هذه الثنائية فرصة التوالد والاستمرارية، لذا كان من الضروري أن نعترف "بوجود فعالية التأويل باعتباره منهج المناهج كلها إن لم نقل الأصل الذي انحدرت منه، وعليه يصبح كل تأويل تأويلا خاصا بالذات المؤولة لا يتعداها إلا سواها من الذوات في لحظة القراءة، بل كلما غيرت الذات أفق توقعها قامت بفعل التعديل/التأويل لتبقى القراءة على الدوام تأويلا[31] "

(28) محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي ، محور التلقي والتأويل ، مجلة علامات ،العدد 10، 1998.
(29) روبرت هولاب ، نظرية التلقي ، ص 86
(30) عبد الغني بارة ، الهرمينوطيقا و الفلسفة ، نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2008 ، ص 22.
(31) المرجع نفسه ، ص 25.

إن ما تشهده الساحة النقدية من تذبذب على المستوي الاصطلاحي، هو ما سبب تعدد المصطلحات بالنسبة للمفهوم الواحد حيث "إن أول ما يطالع المتأمل في قضايا التأويل، هو مساءلة المصطلح من منظور أركيولوجي / جيبالوجي في أصوله المعرفية ،...حيث أن كل ناقد كان يحيل المصطلح إلى رؤيته المعرفية التي تؤطر له فعل القراءة، فجاءت متعددة بين فن التأويل، ونظرية التأويل، وعلم التأويل، وعلم الفهم والتفسيرية، ونظرية التفسير، والتأويلية والتأويليات والهرمينوتيك والهرمينوسيا والتأويل[32]" وقد حددت نبيهة فقيه ثلاثة مستويات تتوزع عليها لفظة الهرمينوطيقا :

أ – مستوى ميتودولوجي : فهي تحدد نوعا من المناهج يستمد نموذجه من المسار المميز لتفسير النصوص الدينية، وهو ما يناسب تبيان معنى مفترض، ولكنه معطى غير مباشر.

ب – مستوى ابستمولوجي : وتدل على نمط التفكير والنظر الفعلي المتعلق بالمناهج التأويلية تأسيسا وتبريرا.

ج – مستوى فلسفي: تدل على نوع معين من الفلسفة[33]

تعود جذور التأويل إلى شلايرماخر الذي يعتبر النص وسيطا لغويا ينقل رؤية المؤلف إلى القارئ، ويصطلح مفهوم الدائرة التأويلية، إذ يرى أن المرونة شرط أساسي في التعامل مع النص لبلوغ الذروة في فهمه، "ويسمي شلاير ماخر المهمة الأولى التأويل النحوي أو الفقهي اللغوي والمهمة الثاني التأويل السيكولوجي، إذ أن التأويل الأول يسعى إلى فهم الخطاب انطلاقا من نمط التفكير الخاص بلغة معينة مما يتطلب إلماما بهذه اللغة من حيث بنيتها المعجمية والنحوية،...والتأويل الثاني يدرك الخطاب كفكر فردي وذاتي، حيث أنه ينتج عن فن التفكير وفن الحديث اللذين يمثلان نشاطين ذهنيين أو نفسيين [34]".ولقد عد شلايرماخر رغم ما وجه إليه من نقد –أبا–

(32) المرجع نفسه ص91.

(33) نبيهة قارة ، التأويل والفلسفة ،دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط1 ، يناير 1998 ، ص 05.

(34) المرجع السابق ، ص49.

للهرمينوطيقا من جهة والممهد لمن أتوا من بعده، ولا سيما دلتاي وجادامير من جهة أخرى[35] "، ثم أتى دالتاي بمفهوم المواجدة /الاندماج وكأن القارئ يتقمص روح النص ومؤلفه، فيعيد بناء النص وفق ظروف و انفعالات نشأته، ويؤكد على أن "مهمة الهرمونيوطيقا لا تنحصر في إعادة بناء النص بعيدا عن ظروف التجربة الإبداعية التي صحبته، ولا باستحضار تجربة الحياة بمفهومها البسيط، وإنما بإعادة إنتاج الحدث الأصلي الذي تم إنتاج الأثر فيه[36]"

وأكد على أن الفهم " ليس نشاطا لغويا بل قدرة على التسرب إلى الحياة النفسية لدى الغير[37] " وبالتالي فهو لم يربط بين الفهم واللغة بل نحى منحى علم النفس.

ثم جاء كل من مارتن هيدغر وتلميذه جورج جادامير اللذان أحدثا "ضجة كبرى في مجال المفاهيم الهرمينوطقية، حيث أحدثا نقلة نوعية تلخصت في أن الاهتمام لم يعد مقتصرا على الكتابة، كما لم يعد هدف الفهم مرتكزا على مجرد التواصل مع شخص آخر أو على سيكولوجيته[38]، فهيدغر يرى أن قراءة النصوص تتم بتوقعات مسبقة، أي بإسقاط مسبق إلا أنه يمكن لهذه الإسقاطات أن تتراجع أو تتغير وتتجدد، ومن ثمة لابد للقارئ أن يكون حاملا لزاد معرفي "إن المرء لا يمكنه أن يعرف العالم إلا من خلال الفهم المسبق، غير أن العالم من حيث هو عيني، ويتجاوز ترميزنا له، يحملنا على مراجعة أفهمانا المسبقة والخبرة التأويلية، اللقاء بالآخر الإصغاء إلى صوت الآخر، انصهار الآفاق، ذلك الانصهار السياقي التاريخي رغم أنه انصهار لغوي هو ما يتيح لنا الهروب من سجن اللغة[39]"

لا يكمن الحديث عن هيدغر بمنأى عن أبرز تلامذته جادامير، الذي تبنى مفاهيم أستاذه فيم يتعلق بالقول بالتصورات المسبقة، إلا أنه رأى ضرورة توضيح تلك التصورات وتصحيحها للوصول إلى الفهم الذي تضمنه المسافة الزمنية، حيث :"إننا ودون الاعتراف بالشرح المفاهيمي

---

(35) د. بوجمعة بوبعيو، آليات التأويل وتعددية القراءة ، مقاربة نظرية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2009،ص28.

(36) عبد الغني بارة ،الهرمينوطيقا والفلسفة ، ص198.

(37) نبيهة قارة ، التأويل والفلسفة ، ص11.

(38) د.بوجمعة بوبعيو.آليات التأويل وتعددية القراءة ، ص33

(39) عادل مصطفى ، مدخل إلى للهرمينوطيقا، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1، 2003 صص12، 13.

لفلسفة غادامير يمكن اعتبارها إطارا جديدا في الوعي لاستقبال النصوص من خلال إعادة الفهم ذاته، أي باعتباره فنا والفن باعتباره الفعل التحليلي الأكثر قدرة على فتح الذات بشكل منتشر على آفاق النص[40]" فغادامير يرى أن التأويل "لا يمثل فعلا يضاف بالمناسبة إلى الفهم : الفهم دائما تأويل، وتبعا لذلك يمثل التأويل الشكل الجلي للفهم، إذ أن اللغة والجهاز التصوري للتأويل يشكلان العناصر الهيكلية الداخلية للفهم[41] " .

كما يقر بأن للتاريخ الدور الأهم في توجيه مسار الوعي، ويلخص العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر في علاقة الذات بالتراث من خلال التفاعل معه وهو يرى أن المسافة الزمنية ليست تاريخا ماضيا، بل تجعلنا في اتصال وشيك بالتراكمات والأحداث[42] ، ومن ثمة فالتاريخ مشروع فكري في الزمن، ومن العبث دراسة النص بدون الرجوع إلى أصول تكوينه الزمني والمؤثر في تركيبه.

إن هذا التكتل المعرفي فيم يتعلق بفلسفة التأويل أسس لانطلاق مفكرين معاصرين يتبنون هذه الرؤية النقدية–التأويلية، ويعد ريكور أهمهم إلا أنه يعد أكثر إجرائية ممن سبقه، فهو تطبيقي يهتم بالكتابة والنص ويمكن اعتباره مؤسس علم تفسير النصوص، فهو يعتبر السرد وسيطا بين الناص والقارئ ويركز على الرمز وضرورة تفسيره إذ يرى أن الرمز " عبارة لغوية ذات معنى مزدوج، من شأنها أن تدفع إلى الفعل التأويلي الذي يسمح بالتقاط المعنى غير المباشر الذي يقصده المعنى المباشر [43]"، كما يركز على ضرورة إعطاء القارئ الأولوية في لحظة قراءته للنص.

---

(40) عمارة ناصر ،اللغة والتأويل ،مقاربات في الهرمينوطيا الغربية والتأويل العربي الاسلامي ،منشورات الاختلاف،ط1 .2007.ص73

(41) نبيهة قارة ، التأويل والفلسفة ، ص 58.

(42) انظر : بوجمعة بوعبو، آليات التأويل وتعددية القراءة ، ص40-48.

(43) نبيهة قارة ، التأويل والفلسفة ، ص 16.

# الفصل الأول

**تمهـــــيد :**

نبعت التجربة الشعرية الدرويشية بوصفها مرآة عاكسة للحياة، بكل فصولها كما كـــان يراها الشاعر، بالمقاومة والتروع، إنها تجربة واقعية واقعية الحياة، ثائرة ثورة المقاومة، عميقة عمـــق التاريخ الإنساني، إنها مدرسة احتفت بالحياة وأخذت منها كل فصولها ومدارســـها وفلســـفاتها وتقلباتها، " فالظاهرة الدرويشية في القصيدة العربية الحديثة هي ظاهرة شعرية متكاملة، تأخذ مـــن مدرسة الخطاب وعيها وتعلقها بالحياة وبالمقاومة بالتروع الإنساني إلى تأكيد الذات وفعل المقاومة، والاحتفاء بالحياة وتأخذ من مدرسة البنية تماسكها وأنساقها اللغوية الشعرية وصورها المدهشـــة، التي تعيد تركيب اللغة شعريا[44] "، ولأنها تجربة شعرية عملاقة فقد صاحبتها تجربة نقدية ساهمت في تقريب المسافة بين كل من الشاعر والقراء .

خضع شعر درويش منذ بدايته إلى محاولات نقدية اتسمت بطابع الكلاسيكية والسطحية، فهي لم تحاول الإبحار في موروث درويش من الداخل، بل اعتمدت على الإيديولوجيات في مقاربة أعماله، وكان لها الفضل في " التعريف بالشاعر، وإبرازه ...وملاحظة التطور الشعري وتفســـيره ...من غير الالتفات إلى بنية اللغة الدرويشية[45] "

(44) مجموعة مؤلفين ، زيتونة المنفى ، دراسات في شعر درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1997، ص7.

(45) سعيد جبر أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر درويش، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2001 ، ص 27.

كان درويش " يتحاشى دائما الوقوع في أسر الخطوة الأولى، ويتمرد على الأشكال القديمة للسعي للتجديد المستمر، وتغيير الوجود المتآكل للذات وتعميق جوهرها الباقي والخروج من شكل للآخر[46]".

إن المتتبع لموروث درويش الشعري سيلحظ جليا أن هذا الشاعر استطاع أن يخلق من كلماته فيانق تتجدد مع كل عملية احتراق تقوم بها الكلمة الشعرية في كل سطر من قصائد درويش، ولعل كم الدراسات التي تناولت هذا الموروث كلها تحيل إلى ظاهرة التجدد والتطور، فدرويش وإن كرر على مستوى الكلمة والعبارة والمقطع نجد أنه وفي كل مرة يكرر لبلوغ المنتهى جماليا، فهو من دفع بالقصيدة الحديثة نحو التجديد، بعد أن بث روح الشعرية في الكثير من المفردات العادية، لتغدوا الكلمات صانعة لعنصر الدهشة وحاملة لأثقال المعنى البعيد، إنه ارتقى بالعبارات والتصورات إلى مصافي الشعرية في تجربة قل نظيرها وفي دفع عملاق لمسيرة القصيدة العربية الحديثة نحو التصدع وإعادة التشكيل .

شعرية درويش واحدة من أهم التجارب الناضجة في العقد الأخير من عمر الشعر العربي الحديث والمعاصر، وقد حظيت هذه التجربة أكثر من غيرها بدراسات معمقة تناولت كل ما يتعلق بالتجربة الشعرية الدرويشية، سواء على مستوى البنية التركيبية أو على مستوى الدلالة، وإذا كانت القراءة بوصفها إعادة تركيب أو بناء للمعنى، فإن القراءة في نص درويش قراءة تبعث على التجدد والاستمرارية والصيرورة، لما يحدثه هذا النص من استفزاز للقارئ، فهو نص يزلزل التوقعات ويحيل إلى أبعاد لا حصر لها، إذ لابد من معرفة التطورات على مستوى التجربة الدرويشية الشعرية للتمكن من مجاراة بناءاته النصية، وكما أنه من غير المنطقي الوصول إلى الدلالة النهائية ذلك أن كل تجربة قرائية قد تنتهي إلى نتيجة معينة، وقد يحيلها مسلكها القرائي إلى حصر للدلالة في زاوية معينة، مما يفرضه النص من إحداثيات، فإنه كذلك من غير المنطقي الوصول إلى القبض على الدلالة النهائية في نص زئبقي كنصوص درويش وفق أي احتمال قرائي، "إن كل

(46) محمد عبد المطلب ، تطور تجربة محمود درويش الشعرية ، من كتاب ، زيتونة المنفى ، ص 78.

قراءة لنص من نصوص هذا الشاعر تطرح ناتجا مخالفا للقراءة الأخرى أو على الأقل تطرح تعديلا للمعنى الناتج من القراءة الأولى ومن هنا يصبح من المحال الإدعاء ببلوغ المعاني النهائيـــة لشـــعرية درويش[47] " في هذا الفصل حاولنا إلقاء الضوء على تلك المسيرة النقدية الحافلة التي لازمت شعر درويش، من خلال التعرض إلى أهم الدراسات النقدية التي تناولت النص الدرويشي.

## المبحث الأول : الحضور والغياب (بسام قطوس) :

حاول بسام قطوس أن يبرز خاصية من أهم الخصائص التي اتصف بها الشعر الحديث، وهي خاصية الحضور والغياب، من خلال دراسته لقصيدة محمود درويش **شتاء ريتا الطويل**، حيث ذكر أنه وإن كان ظاهر القصيدة يوحي إلى تجربة عاطفية بكل تفاصيلها وأخيلتها ودهشتها، فإن النص الغائب أعمق من ذلك، فهو يتحدث عن علاقة كينونة حقيقية، أي علاقة كينونة الذات والبحث عن الهوية، فبينما تحيل ريتا إلى المرجعية التي تنتمي إليها وهي ( اليهودية )، يحيل هو مرجعيا إلى الفلسطيني، فريتا هي المعادل الموضوعي والفني للحلم الصهيوني المتطلع إلى إســـكات الفلســـطيني ومسح ذاكرته، ولذا كان إصرارها على أن يكون النبيذ كثيرا حتى يستمر العاشـــق في ســـكره، والعاشق بما هو رمز لأهله وجماعته يشير إلى رغبة اليهود في هذا الليل الطويل، ليل ريتـــا – ليـــل الاحتلال[48].

**ريتا ترتب ليل غرفتنا**

**هذا النبيد**

**وهذه الأزهار أكبر من سريري**

---

(47) المرجع السابق ، صفحة 78.

(48) انظر : بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ،التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 1998، ص ،61 ،ص 72 -75.

**فافتح لها الشباك كي يتقطر الليل الجميل**

**ضع ههنا قمرا على الكرسي ،ضع**

**فوق البحيرة ،حول منديلي ليرتفع النخيل،**

**أعلى وأعلى**[49].

يذكر الناقد من خلال قراءته لهذا المقطع، أنه على مستوى النص الغائب يمكن ملاحظة مسؤولية ريتا كرمز عن ترتيب ليل الفلسطيني من خلال كونها مسئولة عن ترتيب ليل الغرفة كامرأة، ويدعم رأيه باستنطاق دلالة المفردات، فالليل عكس النهار، كما أن الشتاء هو الآخر له ما يسوغه موضوعيا وفنيا ونفسيا، فليل الشتاء طويل، والليل مظلم، والشتاء بارد، ونسبة الشتاء إلى ريتا له دلالاته الموضوعية أيضا، فهي (بما هي رمز ) المسئولة عن هذا الشتاء الموحش الطويل والبارد الذي يعاني منه الشاعر وأهله[50].

إن استحضار درويش للخيل والبحيرة يعزز الجو الرومانسي في مستوى الحضور، لكنه في مستوى الغياب يعتبر رغبة من ريتا في الجمع بين المتناقضين، بين حضارة غربية تنتمي إليها، وحضارة عربية ينتمي إليها العاشق، فهي تحاول أن ترسم ملامح حضارة هجينة بمعطيات متضادة، لأنها تريد أن تعرف ما الذي سيصفح عنه هذا الامتزاج [51]

**هل لبست سواي؟ هل سكنتك امرأة أخرى .**

**لتجهش كلما التفت على جدعي فروعك؟**

**حك لي قدمك ،وحك دمي لتعرف ما**

---

(49) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2 ، دار العودة ، بيروت ،ط 2000 ، ص 539.

(50) بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ص، 75- 76.

(51) انظر في هذا المقام بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 76- 77.

**تخلفه العواصف والسيول**

**مني ومنك**[52]

هنا أيضا نجد قطوس وهو يدرس الحضور والغياب في هذه القصيدة يتطرق إلى المستويين : مستوى الحضور الذي تسأله فيه ريتا **هل لبست امرأة سواي ؟ هل سكنتك امرأة غيري**، رغبة منها في الاطمئنان على مستقبلها متدرجة في طلباتها من الأدنى إلى الأعلى، فمن حك القـــدم إلى حك الدم على المجاز، والدخول في التجربة الجنسية لكي ترى ما الذي يمكن أن ينتج عـــن هـــذا التفاعل بين رجل وامرأة، ليكشف لنا المستوى الأعمق أو الغياب أن سؤال ريتا الذي يبدوا للوهلة الأولى سؤالا بريئا، إنما هو محاولة منها لتكتشف علاقته بماضيه، ولتخمد ذكرياته تطلب منه حك دمها دون أن تمنحه فرصة التفكير في الإجابة، وهنا يكتشف قطوس في قراءته نتيجة تتجلـــى في مكر العقلية اليهودية التي تود استئصال الماضي لتخلق ماض جديد، يختلط فيه الـــدم الفلســـطيني باليهودي، لترى إن كان هذا التفاعل ذو العناصر المتضادة يمكن أن ينجب جيلا هجينا يخضـــع لمتطلبات الاستسلام؟ [53] .

**تنام ريتا في حديقة جسمها**

**ثوب السياج على أظافرها يضئ الملح في**

**جسدي،أحبك ،نام عصفوران تحت يدي ...**

**نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء،**

**وردة حمراء نامت في الممر**

---

(52) محمود درويش ديوان محمود درويش ، مج2 ، 539.

(53) انظر : بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 62 ، ص 77

**ونام ليل لا يطول**

**والبحر نام أمام نافذتي على إيقاع ريتا**[54]

يقول الناقد أن العاشق ومن خلال هذه الأبيات يلمح واصفا جمال صاحبته وحسنها، فهو ينساق وراء عواطفه، دون مقاومة، فلحظة الإغراء كما يقول تدعو حتى الجمادات :القمح، والليل والبحر، إلى النوم على إيقاع ريتا، وفي الناحية الأخرى تمثل هذه الأسطر وضع الفلسطيني النفسي الصعب والمؤلم، فهو بعيد منعزل عن محيطه العربي، تمارس عليه سياسات القتل البطيء بالموازاة مع الإغراءات المادية التي يقدمها اليهودي في خبث ودهاء حتى يهجر الفلسطينيين من حقولهم، فكأنه يقول أن كل شيء ينام إلا هي بل تظل تخطط في مكر ودهاء [55] .

**قلت : يا ريتا ، أأرحل من جديد**

**مادام لي عنب وذاكرة، وتتركني الفصول**

**بين الإشارة والعبارة هاجسا ؟**

**ماذا تقول؟**

**لا شيء يا ريتا أقلد فارسا في أغنية**

**عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا...**

**عني؟**

**وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد**

---

(54) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 539، 540.

(55) انظر في هذا المقام بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 63 ، 78- 79.

**يستل سكينا وآخر يودع الناي الوصايا** [56]

"حين يصير الحب لعنة ، ومحاصرا بالمرايا، وحين يحمل كل محب حلما يتقاطع مع الآخر، بل ويهرب منه ،فإن الفراق أولى وأجدر في مثل هذه الحالة، بيد أن ريتا تمعن في إثبات عدم قـــدرتها على الفهم فتقول[57]"

**لا أدرك المعنى ،تقول**

**ولا أنا ، لغتي شظايا**

**كغياب امرأة عن المعنى وتنتحر الخيول**

**في آخر الميدان...** [58].

إنها المرأة الرامزة إلى فكر ودهاء وحيلة اليهودي، فهي تتغابى وتتظـــاهر بعـــدم فهمهـــا وإدراكها لما يريد قوله، لكنه يرد عليها بجواب أقرب إلى العبثية منها إلى الحقيقـــة، إلا أنـــه " لا يستمر في عبثيته طويلا فيواجهها بالحقيقة المرة، حقيقة الفرق بين حلمها وحلمه، حلم اليهـــودي الذي يستل سكينا وحلم الفلسطيني الذي يودع الناي الوصايا، وهنا تكون الصاعقة، فتتظاهر مرة أخرى بعدم الفهم[59]" ، وتعود في صباح اليوم الثاني لتقشر التفاحة بكل ما تحمله هذه الأيقونـــة من دلالات ضاربة في عمق التاريخ، فهي التفاحة التي أغرت آدم، لتمارس سلطتها مرة ثانية على آدم الثاني فتعيد صورة الخطيئة الأولى، فهي كما مكر اليهود لا يمنحون الفلسطيني فرصة التأمـــل

---

(56) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2 ، 541

(57) بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص56

(58) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2 ، ص، 541 – 542.

(59) بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 81.

والتفكير، ولذا نجدها تقاطعه بقولها : **أتاخدني معك**، بعد أن أحست أن تفكـــيره أوصـــله إلى أن طريقهما مختلفة، وأن مصيرهما الافتراق كتحية الغرباء.. [60]

**أتأخذني معك ؟**

**فأكون خاتم قلبك الحافي، أتأخذني معك**

**فأكون ثوبك قي بلاد أنجبتك... لتصرعك**

**وأكون تابوتا من النعناع يحمل مصرعك**

**وتكون لي حيا وميتا**

**ضاع يا ريتا الدليل** [61]

فهي تستدرجه "عن طريق تذكيره بما كانت قدمت له وما ضحت به من أجل حبه [62] "

**إني ولدت لكي أحبك**

**وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبك**

**ووجدت حراس المدينة، يطعمون النار حبك**

**وأنا ولدت لكي أحبك** [63]

---

(60) انظر : بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ،ص، 81-82.

(61) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 542- 543.

(62) بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، ص 68.

(63) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2 ، 545.

إن مثل هذه التكرارات لمحاولات يصفها بسام قطوس بالمغرية، من أجل إغراق الشاعر في حالة عاطفية لم تفلح في تقليص المسافة التي بينهما، كما فشلت في إلغاء ماضيه، حيث نجده يكرر على مسامعها ملحمة الارتباط بالأرض والبحر وخبز أمه وسوسن الوديان [64]

**لي هذه الأرض الصغيرة غرفة في شارع**

**في الطابق الأرضي من مبنى على جبل**

**يطل على هواء البحر لي قمر نبيذي، ولي حجر صقيل**

**لي حصة من مشهد الموج المسافر في الغيوم، وحصة**

**من سفر تكوين البداية، حصة من سفر أيوب، ومن**

**عيد الحصاد وحصة مما ملكت، وحصة من خبز أمي**

**لي حصة من سوسن الوديان في أشعار عشاق قدامى**

**لي حصة من حكمة العشاق :يعشق وجه قاتله القتيل.** [65]

فهو يعتبر أن الماضي وحده هو الذي يحميه من الانزلاق.

**لو تعبرين النهر يا ريتا**

**وأين النهر؟ قالت ...**

**قلت فيك وفي نهر واحد،**

**وأنا أسيل دما، وذاكرة أسيل**

---

(64) انظر : بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، صص، 74-75.

(65) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، صص 545- 546.

**لم يترك الحراس لي بابا لأدخل، فاتكأت على الأفق**

**ونظرت تحت،**

**نظرت فوق**

**نظرت حول،**

**فلم أجد**

**أفقا لأنظر، لم أجد في الضوء إلا نظرتي**

**ترتد نحوي،قلت :عودي مرة أخرى إلي، فقد رأى**

**أحدا يحاول أن يرى أفقا يرممه رسول**

**برسالة من لفظتين صغيرتين،أنا ، وأنت**

**فرح صغير في سرير ضيق...فرح ضئيل،** (66)

مل الشاعر وفق ما آلت إليه دراسة بسام قطوس حياة المنافي في الشتات كالمنبوذ ينظر (فوق) فلا يرى غير محنه، وينظر (تحت) فلا يرى غير حسرة وينظر(حول) فلا يرى إلا الشقاء الزاحف عليه كالجيش، إلا أنه يتعاطف معها على الرغم من أنها أيقونة رامزة إلى الاغتصاب، فهما يلتقيان في نفس الإحداثية التي تعني الغربة، فقد انتزعت من أمها لتربي نهدها بفم الحبيب، وهي إشارة إلى اقتلاع اليهود لها وهي ما تزال طفلة لتوظيفها فيم يخدم مصالحهم وأهدافهم، كما أنه لا

(66) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج 2 ، ص، 546- 547.

يستطيع أن ينسى أو يتناسى قضيته، ومن ثمة فهو يراها ظالمة مظلومة، تحلم بالعودة إلى أمها الوحيدة قرب البحيرة، بعد يقينها أنه لا يمكن أن يلتقي المتناقضين [67] .

**لا أرض للجسدين في جسد ولا منفى لمنفى**

**في هذه الغرف الصغيرة ،والخروج هو الدخول**

**عبثا تغني بين هاويتين ، فلنرحل ...ليتضح السبيل**

**لا أستطيع ،ولا أنا ،كانت تقول ولا تقول [68]**

إنها تعلن استسلامها بعد أن علمت أن في حياة صاحبها محمود امرأة أخرى، أحلى، وأقدس، وأعلى، وهكذا يتقاطع الحلمان : حلم ريتا في أن تمتلك محمود على طريقتها، وحلم محمود الإنسان في أن يعود الناس أمة واحدة كما كانوا وهم في رحم الغيب في صلب آدم، ولتتجسد المقارنة، المغتصب يقدم تنازلات للمغتصب من أجل أن يلتقيا في منتصف الطريق، ولكن الثاني يصر على حرمان الأول من حقوقه كلها، ويريد أن يجرده من ماضيه وإنسانيته فأية معادلة تلك؟[69] .

بعد أن تطرق قطوس في دراسته لهذه القصيدة إلى كل من محور الحضور والغياب كل على حدى، نجده يتطرق في آخر الدراسة إلى محور يتقاطع فيه كل من الغياب والحضور، حيث يقول أنه لو كان هذا النص الدرويشي يحتمل المستوى الأول فقط لبات كلاما عاديا غير قادر على إثارة ما أثاره فينا، فهو نص مفتوح يتيح المجال أمام التأويل، كما يرى أن صور ريتا في القصيدة تعددت وتناقضت أحيانا، حيث نجد أنفسنا أمام مجموعة من الثنائيات الضدية :

**آدم / حواء**

---

(67) انظر : بسام قطوس ، إستراتيجيات القراءة ، ص 87.

(68) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج 2 ، ص، 547-548.

(69) انظر في هذا المقام بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 88.

**الجنة / الأرض**

**الروح / الجسد**

**العقل / العاطفة** [70]

"ومهما تكن ريتا .... فإن محمود نظر إليها من منظور إنساني لكنه لم يستسلم لها، ...فقد رفض كل البدائل والعروض فرحل إلى ماضيه وصوب نخلته، مثلما رحلت ريتا نحو ماضيها.

وصوب بحيرتها الشمالية[71]".

**المبحث الثاني : التكرار ( فهد ناصر عاشور) :**

يبدأ الناقد فهد ناصر عاشور دراسته بمقدمة يذكر فيها أن التكرار "واحد من الأساليب التعبيرية الدقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشعراء والأدباء على حد سواء [72] "، فهو يعتبر أن التكرار هو "إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر[73] "، ويقدم الناقد على طرح إشكالية مفادها جدوى التكرار في بعض الأعمال الشعرية رغم كل ما يمتلكه الشعراء من قدرة على الخلق والإبداع؟، ثم يعمد إلى طرح إشكالية أعمق : "هل يكرر درويش نفسه فيما يكتبه أم أنه حالة من الخلق والتجدد لا تنتهي؟[74] " خاصة وأنه يقول في أحد المقابلات التي أجريت معه : " أنا شديد السأم لما أنتجه، ...وعندما أقرأ جديدا كتبته وأرى أنه يشبهني كثيرا أشعر بأنه لا يصلح للنشر، ...يجب أن أشعر أن من كتبه هو شخص آخر وليس

---

(70) المرجع نفسه ،ص ، 90-91.

(71) المرجع نفسه ، ص 92.

(72) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، ط1 ،2004 ، ص 11.

(73) المرجع نفسه ، ص11.

(74) المرجع نفسه ص 12.

نسخة عما كتبت [75] "، وقد جاءت هذه الدراسة في فصلين فصل أول وقف فيه الناقد على مفهوم التكرار وأبعاده في القصيدة الحديثة، ثم فصل آخر تطرق فيه إلى ما يحفل به التراث الشعري الدرويشي من تكرار سواء على مستوى الحرف أو الكلمة أو العبارة وصولا إلى تكرار الصورة.

## 2-1 تكرار الحرف :

يذكر الناقد أن توظيف درويش للحرف، جاء بغرض تحقيق العديد من الدلالات كالتأكيد مثلا في قوله :

**إلى أين أذهب ؟**

**إن الجداول باقية في عروقي**

**وإن السنابل تنضج تحت ثيابي**

**وإن المنازل مهجورة في تجاعيد كفي**

**وإن السلاسل تلتف حول دمي..** [76]

أراد درويش كما يرى الناقد أن يقول بأنه لا يزال ملتصقا بذكرياته، وفيا لماضيه وأرضه، مخلصا لكل التفاصيل التي تتعلق بذاك الماضي من جداول وسنابل ومنازل، حتى ذكريات النضال والمقاومة لا تزال تحافظ على حضورها في ذاكرته، فجاء التوكيد ليزيد المعنى ثباتا وتأكيدا [77]

---

(75) المرجع نفسه ص 12.

(76) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2010. ص 527.

(77) انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش، ص 53.

قد يوظف التكرار أيضا حسب ما يذكره الناقد ليضيء بعض الكلمات، فيجعلها أكثر بروزا وظهورا، وعادة ما يتم ذالك من خلال اقتران الحرف المكرر ببعض الألفاظ [78] كما في قوله :

**يا بحر البدايات**

**يا جثتنا الزرقاء ، يا غبطتنا ، يا روحنا الهامد من يافا إلى قرطاج ، يا إبريقنا**

**المكسور ، يا لوح الكتابات التي ضاعت . بحثنا عن أساطير الحضارات**

**فلم نبصر سوى جمجمة الإنسان قرب البحر...**

**يا غبطتنا الأولى ويا دهشتنا–** [79]

إن الجملتان الخاليتان في هذا المقطع من التكرار، هما اللتين تتضمنان الفكرة الأساس التي يريدها درويش، حيث أن خلوهما من التكرار الذي حفلت به جمل المقطع جعلاهما تبدوان أكثر جمل المقطع بروزا [80].

ويذكر فهد ناصر عاشور في كتابه أنه ليس من السهولة إحصاء تكرر حرف في مجمل نتاج شاعر، إلا أنه لاحظ أن "حرف اللام هو أكثر الحروف تكرارا على هذا النحو في شعر محمود درويش عبر الزمن فـ (اللام) أصلها الملك ، وهي متكررة بهذه الدلالة في أغلب المواطن ولا تفارقها، ويبدوا أن تكرار (اللام) الدالة على الملكية في شعره وثيق الارتباط بالقضية الفلسطينية وحيثياتها المختلفة، فهو يسعى من تكراره هذا إلى استحضار النقيض والضد لحالته على الحقيقة، وهي عدم الملكية [81] " .

---

(78) المرجع نفسه ، ص 55

(79) محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 2، ص 158.

(80) انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص56.

(81) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 57.

يعطي الناقد أمثلة على تكرر حرف اللام من قصيدة درويش **صوت وسوط** التي يقـــول فيها :

**لو كان لي برج**

**لو كان لي في البحر أشرعة**

**لو كان عندي سلم**

**لو كان لي فرس**

**لو كان لي حقل ومحراث**

**لو كان لي عود**

**لو كان لي قدم،**

**لو كان لي**[82]

كما يبرر مسلمته التي انتهى إليها في قراءته لهذه الظاهرة، من خلال قول درويش في قصيدته **شتاء ريتا** الطويل :

**ريتا تكسر جوز أيامي ،فتتسع الحقول**

**لي هذه الأرض الصغيرة غرفة في شارع**

**لي قمر نبيذي، ولي حجر صقيل**

**لي حصة من مشهد الموج المسافر في الغيوم ، وحصة**

---

(82) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 86.

**من سفر تكوين البداية ،حصة في شعر أيوب ومن**

**عيد الحصاد، وحصة مما ملكت ،وحصة من خبز أمي**

**لي حصة من سوسن الوديان في أشعار عشاق قدامى**

**لي حصة من حكمة العشاق :يعشق وجه قاتله القتيل**[83] ،

## 2-2 تكرار الكلمة :

كثيرا ما وقف النقاد القدماء عند تكرار اللفظ وحاكموها ضمن وحدة البيت، أو مجموعة من الأبيات المتتالية، إلا أن نظرة المحدثين كانت أكثر شمولية، فقد عدت اللفظة المكررة أحد الأسس التي يبنى عليها النص الشعري عند الشكلانيين الروس، حتى غدت في الكثير من الأحيان عنصرا مركزيا في النص[84] ، وقد ذكر الناقد الكثير من الأمثلة التي تكررت فيها الكلمة في شعر درويش كقوله مثلا :

**منفاي: فلاحون معتقلون في لغة الكآبة**

**منفاي: سجانون منفيون في صوتي..**

**وفي نغم الربابة**

**منفاي: أعياد محنطة .. وشمس في الكتابة**

**منفاي: عاشقة تعلق ثوب عاشقها**

**على ذيل السحابة**

---

(83) محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 2، ص ، 545- 546.

(84) انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص60.

**منفاي كل خرائط الدنيا /وخاتمة الكآبة**[85]

"إن المقطع الذي يقيمه درويش على تكرار كلمة (منفى) يعبر عن رؤيته لحقيقة حالة النفي التي يعيشها،... ولذا يكون لهذا الاسم المكرر وظيفة تكمن في كونه مكثفا للمعنى، حيث أن المعاني المختلفة مشدودة إلى أصل واحد (الاسم المكرر)[86]"، ويعرض الناقد أيضا بعد المسميات الحسية التي ارتبطت بشعر درويش كلفظة الجبين التي احتفظ بها الشاعر بوصفها مرآة لحاله والتي وردت في مواضع مختلفة من تراثه الشعري، ومن أمثلة تكراره لها قوله:

**فشع جبينك فوق الجدار..** [87]

**لن يبصروا إلا توهج جبهتي** [88]

**عليك أن ترمي غباري ، عن جبينك** [89]

## 2-3 تكرار العدد :

يبدأ الناقد في دراسته لتكرار الأعداد في شعر درويش بقوله أن الأعداد في التشكيل الشعري تأخذ بعدا آخر تتجاوز به دلالتها الرياضية، ويلحظ أن العدد (20) تكرر في معظم النتاج الشعري الدرويشي وقدم الناقد جدولا بين فيه كيف أن هذا العدد بدأ مع الشاعر واستمر معه [90] :

| الشاهد | الديوان | الصفحة |
|---|---|---|

(85) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، ص 272- 273.

(86) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 67

(87) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، 301.

(88) محمود درويش ،ديوان محمود درويش ، مج 1، 236.

(89) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص 12.

(90) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص .87

| | | |
|---|---|---|
| صرت شابا جاوز العشرين | أوراق الزيتون | 19 |
| يا أمي جاوزت العشرين | عاشق من فلسطين | 49 |
| عشرون أغنية | العصافير تموت في الجليل | 120 |
| عشرون حديقة | العصافير تموت في الجليل | 123 |
| سليتكم عشرين عام | العصافير تموت في الجليل | 146 |
| عشرون سكينا على رقبتي | حبيبتي تنهض من نومها | 153 |
| عشرين ضحية | حبيبتي تنهض من نومها | 161 |
| عشرين سنة | حبيبتي تنهض من نومها | 164 |
| عشرين عام | حبيبتي تنهض من نومها | 165 |
| عشرين عاما | محاولة رقم (7) | 249 |
| عشرين قرنا | محاولة رقم (7) | 369 |
| عشرين امرأة | حصار لمدائح البحر | 428 |
| منذ عشرين عاما | ورد أقل | 495 |
| عشرين عاما | ورد أقل | 499 |
| عشرين عاما | أحد عشر كوكبا... | 583 |
| عشرين بابا | سرير الغريبة | 696 |

قد يرمز العدد 20 للفتوة والشباب كما قد يرمز للفترة الممتدة بين الاحـــتلالين الأول والثـــاني 1948- 1967[91]

## 2-4 تكرار العبارة:

لقد نظر القدماء إلى العبارة نظرة دونية، معتبرينها عيبا بلاغيا، إلا أن الناقد يرى أن تكرار العبارة تكرارا هندسيا يسهم " في تحديد شكل القصيدة الخارجي وفي رسم معـــالم التقســـيمات الأولى لأفكارها، لاسيما إن كانت ممتدة، وهو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عنـــد توجهه للقصيدة بالتحليل. [92] "، فقد جاء مثل هذا التكرار في قوله:

**مطر ناعم في خريف بعيد/ والعصافير زرقاء...زرقاء.**

**مطر ناعم في خريف غريب/ والشبابيك بيضاء...بيضاء.**

**مطر ناعم في خريف حزين /والمواعيد خضراء...خضراء.**

**مطر ناعم في خريف بعيد / والعصافير زرقاء...زرقاء. [93]**

يرى فهد ناصر عاشور أن مثل هذا التكرار الهندسي يعمل على إبراز الكلمة المتممة

للتراكيب (بعيد، غريب، حزين)، أكثر ما يكون من خلال تغير اللون المترتب عليها[94]، ثم انتقل الناقد بعد دراسة مطولة للتكرار الهندسي في الجدارية ثم إلى التكرار الشعوري الـــذي لا يخضع إلى الترتيب المطرد، وإنما هو تكرار عشوائي يأتي في سياق القصيدة وفق ما تقتضيه الحاجة،

---

(91) انظر: سعيد جبر أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، ص 140.

(92) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 101.

(93) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1 ، ص ، 254- 256.

(94) انظر في هذا المقام ، فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 104.

مسهما بذالك في تكثيف المعنى، منبها القارئ إلى فكرة ما تتملك الشاعر [95]، كما في قول درويش في قصيدته عازف الجيتار المتجول :

**عازف الجيتار يأتي**

**في الليالي القديمة**

**عندما ينصرف الناس إلى جمع تواقيع الجنود**

**عازف الجيتار يأتي**

**من مكان لا نراه**

**عندما يحتفل الناس بميلاد الشهود**

**عازف الجيتار يأتي**

**عاريا أو بثياب داخلية**

**عازف الجيتار يأتي**

**وأنا كدت أراه**

**وأشم الدم في أوتاره**

**وأنا كدت أراه[96]**

(95) المرجع نفسه ، ص 117-118.

(96) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 408.

لقد تكررت عبارة عازف الجيتار مع إضافة شيء إلى قدومه في كل مرة، لتؤكد لنا أن قدوم العازف أمر لا بد منه، وأنه آت بأي حال يكونها، فدرويش أخفى هذه العبارة وذكر بدلها " وأنا كدت أراه " مرتين ليؤكد صدق رؤيته [97]

## 2-5 تكرار الصورة :

يرى الناقد أن تكرار الصورة من أشد أنواع التكرار من حيث الصعوبة والتعقيد، فرغم ثبوت طابعها، إلا أنها تظهر بأشكال مختلفة حسب السياق، فهي عبارة عن كثافة شعورية تراكمية، تبدأ بسيطة ثم تتطور، فالشاعر كما يذكر فهد عاشور لا يبتكر صورة كل يوم، لكنه يمتلك الآليات التي تمكنه من تكرار الصورة بشكل يجعلها تبدوا جديدة، وتبرز أهمية التكرار في كونه أداة يحاكم بها النص الشعري انطلاقا مما سبقه أو لحقه من نتاج الشاعر، ولكي يوضح الأمر يسوق الناقد هذا المثال [98] :

**لي ماض أراه الآن يولد من غيابك،**

**من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب ، لي**

**ماض أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة،[99]**

إن صورة الطاولة هنا كما يراها الكاتب" متعلقة بمشهد القتل، مشهد قديم كان درويش قد كرره في أعماله السابقة، مشهد فيه اليهودي قاتل والفلسطيني مقتول مقطع إلى أشلاء ممددة فوق طاولة، يجلس اليهودي قبالتها ضاحكا مبتسما[100]"، وقد ظهرت هذه الصورة من قبل في قصيدته مديح الظل العالي حيث قال :

---

(97) انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص118.

(98) نفس المرجع ، ص 133.

(99) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2 ، ص 544.

(100)انظر في هذا المقام ، فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص134.

**صبرا تنادي..من تنادي**

**كل هذا الليل لي ، والليل ملح**

**يقطع الفاشي ثدييها – يقول الليل –**

**يرقص حول خنجره ويلعقه . يغني لانتصار الأرز موالا،**

**ويمحو**

**في هدوء.. في هدوء لحمها عن عظمها**

**ويمدد الأعضاء فوق الطاولة**

**ويواصل الفاشي رقصته ويضحك للعيون المائلة**[101]

إن الطاولة هي رمز لجسد الفلسطيني المقطع إلى أشلاء ورمز لطغيان اليهود، وتظهر لنا الصورة مرة أخرى في قصيدته **بيروت** وهي تحمل ذات المعنى : قاتل مهووس بحب القتل، وضحية ممزقة إذ يقول :

**وتأبطوا تسعين جيتارا وغنوا**

**حول مائدة الشواء الآدمي**[102]

رغم تطور الصورة في تحققها بالقصيدة الثانية، إلا أننا نلتمس أنها منبثقة عن الصورة الأصل، حيث أن العلاقة قائمة بين الطاولة والشواء الآدمي، وبين مواصلة الفاشي رقصته وبين غناءه[103]

---

(101)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 55.

(102)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص ،217.

(103)انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 136.

ويستمر الناقد في تتبع تطور هذه الصورة التي يرى أن درويش اختزلها في قوله : "**مـــررت على الأرض قبل مرور السيوف على جسد حولوه إلى مائدة**[104]" فكأنه كان يـــود القـــول مررت على أرض قبل مرور السيوف على جسد قطعوه أشلاء، ومددوها فوق طاولة .وبعد هذه الجولة التتبعية لتطور هذه الصورة يقف الناقد عند قول درويش لي ماض أراه الآن يجلـــس قربنـــا كالطاولة في محاولة منه لتذكير ريتا بماضي قومها الدامي حيث جسد الفلسطيني الممزق ممدود فوق طاولة بينما تتعالى رقصات اليهود وغنائهم إن هذه الصورة كما يذكر الناقد لم تكن لتتراءى لنـــا إلا من خلال تتبعنا لتطورها [105] .

**المبحث الثالث : تطور الدلالة اللغوية (سعيد جبر محمد أبو خضرة).**

اتجهت دراسة الناقد سعيد جبر محمد أبو خضرة إلى الوقوف على أهم التطورات الدلالية بشعر محمود درويش، في الفترة الممتدة بين 1960 و1992 بدءا بديوانه عصافير بـــلا أجنحـــة وانتهاء بديوانه أحد عشر كوكبا، من خلال تطرقه إلى عرض بعض النماذج التطبيقية التي برز من خلالها تطور الدلالة على مستوى المفردة ضمن الصورة الشعرية، كالعصافير والسنونو والحمامة والهدهد والفراشة والغزال، ثم على مستوى تطور بعض الظواهر الدلاليـــة البـــارزة كـــالألوان والأعداد [106] . حيث بين أن كلمة عصافير إحداثية ثابتة نجدها في معظم الدواوين الشـــعرية، فهو يرى أن هذه المفردة "محورية في توليد الدلالات اللغوية في قصائد ديوانين هما:عصـــافير بـــلا أجنحة والعصافير تموت في الجليل[107] " أما استثمار الشاعر لهذه المفردة، فإنه يتأرجح بين المكون المعجمي، والمعنى الإيحائي، إذ يقول وهو يستثمر المعنى الإيحائي للفرح والحب:

---

(104)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، ص327.

(105)انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 137.

(106)انظر : سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، ص 7- 8.

(107) المرجع السابق ، ص 37.

**أود لو طرت ....عصفور أنا غرد  زاوديّ الحب والألوان ...والفرح**[108]

فهو حسب ما ذهب إليه الناقد " يقرن بين السمات المعجمية والإيحائية من ناحية،والشروط الموضوعية للشاعر من ناحية أخرى، أهمها الأسر الذي يعايشه[109]" ، ثم يأتي استعمال هذه المفردة بمرحلة لاحقة ليدل الطير على الرسول الذي يصل الشاعر بأمه، في قصيدته رسالة من المنفى التي يقول فيها :

**أقول للمذياع قل لها أنا بخير**

**أقول للعصفور**

**إن صادفتها يا طير**

**لا تنسني وقل : بخير** [110]

ينتقل الشاعر مرة أخرى ليقيم علاقة تقابلية بين حاجة صغار العصافير إلى أمها، وحاجته إلى أهله وإلى الوطن، ففي ديوانه **عاشق من فلسطين** يقول :

**هرمت ، فردي نجوم الطفولة**

**حتى أشارك**

**صغار العصافير**

**درب الرجوع..**

**بعش انتظارك**[111]

---

(108) المرجع نفسه ، ص، 37.

(109)انظر في هذا المقام ، سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص37

(110) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1،ص 34

ثم بين كيف أنه وفي مرحلة متقدمة أتى استعمال هذه المفردة انعكاسا للواقع الفدائي حيث يقول في ديوانه **العصافير تموت في الجليل** :

**ورميت في آلة التصوير**

**عشرين حديقة**

**وعصافير الجليل**[112]

بينما ترد هذه المفردة للدلالة على السفر في ديوانه **أحبك أو لا أحبك** إذ يقول :

**أيها الوطن المتكرر في المذياع والأغاني**

**لماذا أهربك من مطار إلى مطار**

**كالأفيون /...أيها المتطاير على شظايا القذائف وأجنحة العصافير**

**أريد أن أرسم شكلك**[113]

تحول الوطن من خلال الأبيات السابقة من أيقونة مكانية، إلى فكرة تظل تسافر مع الشاعر أينما حل، بينما تؤدي العصافير"دورا مركزيا في الدلالة على ضياع الوطن، فحالة الطيران هي الابتعاد عن الأرض والاقتراب من السماء[114]"

ثم يعود الشاعر كما يرى جبر ليقدم لنا شاهدا على تقدم تقنياته الأسلوبية حينما يستخدم مفردة عصفوران في قصيدته شتاء ريتا الطويل ، حيث يقول :

---

(111)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1 ، ص 94.

(112)المصدر نفسه ص 257.

(113)المصدر نفسه ، ص 374- 375.

(114)سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش،ص 45.

**تنام ريتا في حديقة جسمها**

**توت السياج على أظافرها يضيء الملح في**

**جسدي. أحبك . نام عصفوران تحت يدي ...**

**نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء، [115]**

إن هذا التعبير المستنبط من تداعيات الطبيعة، يوحي بتصوير "لالتقاء المحبين (ريتا)-الأرض والإنسان في كنف استشراف شعري للمستقبل (يدي)[116]".

ومن الطيور ينتقل الناقد إلى الفراشة مستحضرا من خلالها دلالات الرقة والجمال والتهافت والخلود، حيث نجدها في بداياته الشعرية، وبالأخص في ديوانه عصافير بلا أجنحة تحيل إلى دلالة شعورية هي الفرح استنبطها الناقد من خلال اقتران الفراشات بالربيع، مما يوحي بنوع من الأمل والتفاؤل، حيث يقول:

**لتنبت دوحتنا في الربيع**

**لتبتسم يا بني ، لتمزح**

**صديق الفراشات، يا بني لتفرح[117]**

ويلاحظ الناقد في آخر دراسته لهذا الحقل الدلالي، أن " الشاعر يطور دلالة الفراشة في لغته لتصير مجازا للمرأة/ الأرض ويبرز هذا من خلال ديوان " أعراس " ممثلا في المقطع التالي[118]:

**وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات**

---

(115)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص ، 549- 550.

(116)سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش،ص 52.

(117)المرجع نفسه ، ص 72.

(118)سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص 75.

**طائرات**

**طائرات**

**تخطف العاشق من حضن الفراشة**

**ومناديل الحداد** [119]

حيث تحيل عبارة حضن الفراشة إيحائيا إلى المرأة، وينهي دراسته بالتساؤل عن العلاقة بين المرأة والفراشة، هذه العلاقة التي يبررها بقوله ،أن الفراشة ترمز فنيا إلى المرأة الموصولة بالأجنحة والتي تحيل إلى شيء من الخلود الروحي . [120]

على هذا المنوال يكمل الناقد تتبعه للتطور الدلالي في إرث محمود درويش الشعري حيث يتطرق أيضا إلى تطور دلالة الغزال والخيل، لينتقل بعدها إلى تتبع دلالة الألوان والأعداد، فيذكر أن أكثر الوحدات اللونية تواردا في لغة الشاعر هي : الأسود، والأبيض، والأحمر، والأخضر، والأصفر، والأزرق، أما عن توظيفها فإنه يقول: أنه جاء بتقنيات أسلوبية متفاوتة وإذا كان اللون الأسود فنيا يدل على فقدان اللون، فإنه كما يرى الناقد دال على ما يستكره في بعض الثقافات، إلا أن درويش يوظفه حسب ما يقتضيه السياق، فالزنزانة سوداء كما جاء في **ديوان عصافير بلا أجنحة** لما تنطوي عليه من ظلم وتعذيب، والزنابق سوداء مغايرة في إشارة الى الإغراق في الحزن الذي يولده الاحتلال، والجرائد سوداء للإحالة على ما تحدثه من قلق وهلع ، والراية سوداء في **يوميات جريح فلسطيني** للتحذير من خطر الابتعاد عن الوطن [121] في قوله :

**رايتي سوداء**

---

(119)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، ص 592.

(120)انظر : سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، ص 77.

(121)انظر :المرجع نفسه ، ص 96-99.

**والميناء تابوت**

**وظهري قنطرة**

**....وقلبي شجرة** [122]

والرياح هي الأخرى سوداوية مثقلة بدلالات الاقتلاع والتشريد، في قوله من قصيدة قتلوك في الوادي :

**أحنت غابة الزيتون هامتها**

**لريح عابرة**

**كل الجذور هنا**

**هنا**

**كل**

**الجذور**

**الصابرة**

**فلتحترق كل الرياح السود**

**في عينين معجزتين**

(122) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 349.

**يا حبي الشجاع**[123].

وللأسود مرة أخرى إيحاءات الظلم والعبودية في قوله من قصيدة بيروت :

**الحبر : للفصحى ، وللضبط ، وللمتفرجين على أغانينا**

**وللمستسلمين لمنظر البحر الحزين**

**الحبر : نمل أسود ، أو سيد**[124]

إنه عرض ساخر يتواجه فيه العمل الكتابي بالقتالي كما يقول الناقد في آخر هذه الدراسة للتشكيلات الدلالية للون، يركز الناقد على استخدام درويش لبعض الدرجات اللونية للأسود، كالسمرة التي يراها تتخذ دلالة إشارية إلى الخصب والأرض والفلسطيني والشهيد على وجه الخصوص [125] .

**المبحث الرابع : البنية (د. ناصر علي).**

(123) المصدر نفسه ، ص 426.

(124)محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 2، ص 212

(125)انظر في هذا المقام ، سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، ص 104.

جاءت دراسة الناقد د.ناصر علي لتتناول أهم الركائز التي قامت عليها القصيدة الدرويشية ، في مدة تقارب أربعة عقود، أي منذ ديوانه الأول **أوراق الزيتون** وحتى ديوانه الذي صدر سنة 1999 وهو **سرير الغريبة**، وهي البنية التي خصص لها الناقد فصلا كاملا تناولها فيه بالتأسيس النظري لمفهومها، عند مختلف أعلامها، ليرصد فيم بعد تطور بنية القصيدة بدأ باللغة، حيث يرى أنه في النهاية كل تجربة شعرية هي تجربة لغوية، متتبعا بذلك الحقول الدلالية للمفردات التي كثر استخدامها واقفا على أهم الظواهر التي بات الشعر الحديث عموما والدرويشي خصوصا ينضح بها، وهي ظاهرة الغموض، لينتقل بعدها إلى فصل آخر تحدث فيه عن الصورة التي أشار بأنها ليست نسخة عن الواقع، وإنما هي قالب تصب فيه الفكرة، ثم فصل أخير تطرق فيه إلى الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي[126]، يفتتح الناقد هذه الدراسة بقوله أنه لطالما تأثر درويش بشعر من سبقه، سواء من الشعراء القدامى أو المعاصرين، يقول في هذا الصدد: " كنت سريع التأثر بالشعراء الذين أقرأ لهم مؤخرا ، فكان اندفاعي وراء الانسياق الموسيقي يثنيني أو يضيع علي الفكرة، في تلك السنوات كنت دائم البحث عن نفسي، وعن الطريقة الأفضل للكتابة[127] "

## 4-1 القصيدة الغنائية :

من الملاحظ أن هيكل القصائد الأولى لدرويش مؤسس على منوال البحور الخليلية كما في قوله:

**"يا أخي الثائر من اجل الكرامة فارسا شد إلى الفجر لجامه**

**نم والشمس على راياتنا نتحدى اللبيب تسقيه حمامة**

**علق الجلاد ،علقه على عوسجات الحقل...واسلبه وسامه** [128]

---

(126) انظر: د. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1،2001 ، ص 7- 9.

(127) المرجع نفسه ، ص 20.

(128) محمود درويش ، عصافير بلا أجنحة ، دار العودة ، بيروت ، 1971، ص 44.

إلا أن الناقد يعلق على هذه الملاحظة بقوله: أن ارتكاز شعر درويش على مثل هذه التقنية في الكتابة لا يعني أبدا أنه يتمسك بهذا الأسلوب، إذ أن شعره لم ينشأ في أحضان مدرسة تقليدية مستقلة عن غيرها من المدارس الأدبية الأخرى، بل إنه كان كثير التأثر بتلك التيارات الداعية إلى التجديد كالرومانسية [129]، كما يركز الناقد على فكرة مفادها أن درويش اعتمد على التنويع في شكل القصيدة، إذ يقول في قصيدته **الموت في الغابة** :

**نامي**

**فعين الله نائمة**

**عنا..وأسراب الشحارير**

**والسنديانة...والطريق هنا**

**فتوسدي أجفان مصدور**[130]

حيث يرى أنه ومع إمكانية كتابتها بالشكل التقليدي، إلا أن درويش حرص على توزيع كلماتها على الأسطر، هذا ويعتقد الناقد أن أكبر تطور في شعر درويش هو من خلال دواوينه (**عاشق من فلسطين، آخر الليل، العصافير تموت في الجليل وحبيبتي تنهض من نومها** )، حيث أن درويش في هذه المرحلة أقحم عنصر القصة إلى جانب الغنائية الرومانسية والواقعية، كما اعتمد على القافية التي يرى أنها تشكل عنصرا أساسيا في التقسيمات الموسيقية عند درويش، حتى وإن كان اعتماده عليها اعتمادا تقليديا [131] كما في قوله من الرمل:

**ألف نهر يركض الآن**

---

(129)انظر : ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 23.

(130)محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج1، 24.

(131)انظر : د. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 29 -32.

**وكل الأقوياء**

**يلعبون النرد في المقهى**

**ولحم الشهداء**

**يختفي في الطين أحيانا**

**وأحيانا يسلي الشعراء**

**وأنا يا امرأتي أمتص من فمك**

**في الليل..حليب الكبرياء**[132]

إن "إيقاع القافية الحاد في السطرين الثاني والرابع ،يجبرنا على التوقف قبل انتهاء المعـــنى، إلا أن درويش تجاوز هذا باستخدامه التدوير *، إذ لم نعد نجد ما يدعونا إلى التوقف في قصيدته **المطـــر الأول** التي يقول فيها[133]:

**عندما ودعتها**

**في مدخل الميناء**

**كانت شفتاها**

**قبله**

**تحفر في جلدي حليب الياسمين...** [134]

---

(132) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 249.

- البيت المدور كما يذكر يوسف بكار و وليد سيف في كتاب العروض والإيقاع هو البيت الذي يتصل صدره بعجزه بوجود كلمة مشتركة بينهما، جزء منها في آخر الصدر والجزء الآخر في بداية العجز.

(133) د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص 32.

يعد الدكتور ناصر علي التكرار في هذه المرحلة عنصرا مساهما في بناء صرح فني جديد للقصيدة عند درويش، فبالإضافة إلى ما يخفيه التكرار من قيمة على مستوى البناء، هو أيضا يفيد على مستوى المعنى، لقد استطاع درويش برأي الناقد أن يتخطى الطابع الخطابي الذي غلب على قصائد دواوينه الأولى، من خلال استثمار العديد من العناصر ليطعم بها بنية القصيدة، فمن التكرار إلى الرمز إلى السرد والحوار، اللذان احتلا مكانا مهما في القصيدة الدرويشية وإن كانت بدايات درويش الحوارية في قصائده يغلب عليها طابع التقليد [135] كقوله :

**يحلم– قال لي– طائر**

**بزهر ليمون / ولم يفلسف حلمه، لم يفهم الأشياء**

**إلا كما يحسها ... يشمها**

**يفهم – قال لي– إن الوطن**

**أن أحتسي قهوة أمي**

**أن أعود في المساء...** [136]

يركز الناقد على تدارك درويش لهذا الأسلوب القديم، حيث "أخذ شيئا فشيئا يطلق العنان للأصوات داخل القصيدة، للتعبير عن نفسها الأمر الذي ارتفع بالحوار إلى مستواه الدرامي[137]"

ونجد هذه التقنية السردية الدرامية في قوله :

---

(134) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1 ، ص ، 297-298.

(135) انظر في هذا المقام ، د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 33 – 35.

(136) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 189.

(137) د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص 35.

**شموليت انتظرت صاحبها في مدخل البار،**

**من الناحية الأخرى يمر العاشقون،**

**ونجوم السينما يبتسمون.**

**ألف إعلان يقول:**

**نحن لن نخرج من خارطة الأجداد،**

**لن نترك شبرا واحدا للاجئين** (138)

ويرى أن شعر هذه المرحلة لم يخلوا من الغموض، الذي أتى بفعل الرمز إذ اعتبر الصليب أيقونة رمزية في شعر هذه المرحلة، فقد وظف ليشير إلى حافز من حوافز النضال والثورة، في قوله:

**فعسى صليبي صهوة ، والشوك فوق جبيني**

**المنقوش بالدم والندى إكليل غار** (139).

## 4-2 القصيدة الغنائية الدرامية :

يذكر الناقد أن التطور في شعر محمود درويش بهذه المرحلة، إنما هو نابع من تطور التجربة الذي قصد بها الوعي بالمأساة، فالحوار الذي بدا تقليديا في مرحلة القصيدة الغنائية تحول في هذه المرحلة إلى حوار أكثر عمقا، نسمع فيه صوت الشاعر الداخلي وهو يحاور نفسه،كما نلاحظ ملمح الديالوج الخارجي في كثير من القصائد المطولة، كما في قصيدة **نشيد الرجال**، حيث

(138) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، 332.

(139) د.ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 43.

يستدعي الشاعر ثلاثة نماذج من التراث ليردع الصوت اليائس، فيهاتف المسيح والرسول وشخصية أخرى يقال بأنها نبي من الأنبياء الذين ورد ذكرهم في التوراة وهو حبقوق، مما أعطى القصـــيدة نفسا مسرحيا دراميا بث فيها الحياة [140].

يستمر المونولوج داخل القصيدة الدرويشية بالتطور حسب ما توصل إليه الناقد حتى غدى للذات المتكلمة ذاتان كما في قصيدته **بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا** التي يقول فيها:

**باسمها أتراجع عن حلمها .ووصلت أخيرا إلى**

**الحلم .كان الخريف قريبا من العشب .ضاع**

**اسمها بيننا ...فالتقينا .**

**لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع .أحاول شرح**

**القصيدة كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع.**

**هي الشيء أو ضده، و انفجارات روحي**

**هي الماء والنار ، كنا على البحر نمشي.**

**هي الفرق بيني... وبيني.**

**وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم .كان اللقاء سريعا**[141]

حاول درويش منذ ديوانه **أحبك أولا أحبك** الانفكاك من قيد التفعيلة، والمزاوجة بـــين الجمل الشعرية الموزونة وبين جمل لا تفعيلة لها، كما يظهر في قصيدته **مزامير**، التي يقوم بناؤهـــا

---

(140)نظر ، المرجع نفسه ،ص ،46 – 51.

(141) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، 497

على المقابلة، مقابلة الفكرة بفكرة، والعنوان "مزامير" يشير إلى مزامير إرميا رغبة فيما يبدو لإقامة مماثلة بين ما ورد على لسان إرميا، وما ورد على لسانه هو، بصفته الناطق بلسان قومه [142]

في دراسته لهذه القصيدة يقول الناقد د.علي ناصر أن الشاعر يبدأ بفكرة مفادها الحرقة والندم على بعده عن الأرض، ويتجلى الصراع كما يرى الناقد منذ البدء في قوله :

**أحبك أولا أحبك .**

**أذهب، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع...**

**أريدك، أولا أريدك...**

**أريدك حين أقول أنا لا أريدك...** [143]

حيث يناجي الشاعر المحبوبة / الأرض ثم يرسم لها صورة تجسدها في امرأة تستوجب الشوق والحزن عليها بقوله :

**يا امرأة وضعت ساحل البحر الأبيض المتوسط في**

**حضنها.. وبساتين آسيا على كتفيها.. وكل**

**السلاسل في قلبها.** [144]"

وفي المزمور الثالث تقوم السخرية على المقابلة أيضا، مقابلة صورة بصورة :

**يوم كانت كلماتي/ تربة..**

**كنت صديقا للسنابل.**

---

(142)انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص، 56 – 58.

(143)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، ص 369.

(144)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1 ، ص 370-371.

**حين صارت كلماتي**

**عسلا**

**غطى الذباب**

**شفتي** [145]

يتابع الناقد توغله في القصيدة حيث يرى استمرار (أنا) الشاعر في لومه على مغـــادرة الوطن حيث لم يبق له إلا الذكريات. فيقول :

**أشجار بلادي تحترف الخضرة**

**وأنا أحترف الذكرى.** [146]

ثم يصل إلى الغناء لنسمع صوتا جماعيا يندد ومنطق القصيدة يرجح أنه إنشاد ساخر :

**يا أطفال بابل**

**يا مواليد السلاسل**

**...ستعودون إلى القدس قريبا وقريبا تكبرون**

**وقريبا تكبرون.**

**وقريبا**

**وقريبا**

**وقريبا....**

---

(145)المصدر نفسه، ص 377-378.

(146)المصدر نفسه ، ص 383.

**هللويا**[147]

يخلص الناقد إلى أن القصيدة انطلقت من فكرة محورية، تمثلت في خروج الشاعر من وطنه، وتأثير هذا الخروج على نفسيته، ويذكر أن ما أفاد في ربط أجزاء القصيدة وخلق وحدة عضوية بها، هو لجوء الشاعر إلى عدة وسائل لتحقيق هذه الغاية منها المقابلة، والتجسيد، والسؤال، واستدعاء التراث [148].

## 4-3 القصيدة الغنائية الملحمية :

يذكر د.ناصر علي أنه وإن كانت مرحلة القصيدة الغنائية /الدرامية بدأت بخروج درويش من الوطن، واتسمت بطابع المباشرة، فإنه " في هذه المرحلة قد تطور وعيه ورؤيته إلى وعي إنساني عام منفتح على ثقافات الشعوب، قديمها وحديثها... ولعل الظاهرة الأساسية في رؤية هذه المرحلة تكمن في السؤال الذي لا ينتظر درويش جوابا له ، وهو ينجرف مع هذا السؤال الوجودي فيقول : إلى أين تأخذني الأسئلة ؟ [149]"، حيث نلحظ أن السؤال عن المكان يحمل ثقلا دلاليا، ويحتوي مفارقة واضحة بين واقعية السؤال وإجابة تؤكد الغربة، في قوله :

**إلى أين يا صاحبي؟**

**إلى حيث طار الحمام فصفق قمح**

**ليسند هذا الفضاء بسنبلة تنتظر .**

**فلتواصل نشيدك باسمي**

---

(147)المصدر السابق ، ص 400.

(148)انظر : د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 61.

(149)المرجع نفسه ، ص 79.

**ولا تبك يا صاحبي وترا ضاع في الأقبية[150]**

ومن تساؤلات هذه المرحلة الاستفهام عن القدرة على الفعل من خلال هذه الأوضاع المأساوية التي يعيشها اللاجئ،كما في قوله :

**هل بوسع القلب أن يسقط أكثر؟**

**هل بوسع البجع العاشق أن يرقص أكثر ؟**

**والنهايات بدايات سؤالي عن صواب الأغنية[151]**

ينتقل الناقد إلى دراسة بنية قصيدة أخرى هي " مأساة النرجس ملهاة الفضة يقول : أن أول ما يدركه القارئ هو المقابلة بين النقيضين، مأساة و ملهاة، وتقابل الورد بالمعدن . فمن "تقابلات العنوان تشق القصيدة طريقها نحو تقابلات مصيرية ذات إحالات إلى النرجس التضحية والفضة /الخيانة دائما[152]"، حيث يكتفي الشاعر في مطلع القصيدة برواية الأحداث مبتدأ بالفعل عادوا، الذي يخلق فضاء السرد فيقول:

**عادوا ...**

**من آخر النفق الطويل إلى مراياهم ..وعادوا**

**حين استعادوا ملح إخوتهم ، فرادى ؟ أو جماعات ، عادوا**

**من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام [153]**

---

(150)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، ص 93- 94.

(151) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص 267.

(152) انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص 89.

(153) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 419.

يرى د ناصر علي أن درويش يحقق من خلال هذه الأبيات جو العودة الأسطوري، كما في انبعاث طائر الفينق ويركز على أن بدأ القصيدة بالفعل عادوا وانتهائها بالفعل يرجعون لم يكن عبثا، وإنما بغرض تحقيق ملمح دلالة الحنين[154]. يستمر الشاعر في سرد تفاصيل هذه المسيرة في قوله:

**هبت رياح الخيل ، والهكسوس هبوا، والتتار مقنعين**

**وسافرين .وخلدوا أسماءهم بالرمح أو بالمنجنيق... وسافروا**

**لم يحرموا إبريل من عاداته: يلد الزهور من الصخور**

**ولزهرة الليمون أجراس ، ولم يصب التراب بأي سوء–**

**أي سوء ، أي سوء بعدهم .والأرض تورث كاللغة.** [155]

يستمر الناقد في دراسته للقصيدة معتبرا أن هذه العودة الأسطورية المتكررة يقودها بطل أسطوري، يقوم من الرماد دائما، إلا أنه لا يصل إلى غايته دائما، يبدوا هذا من خلال قول درويش :

**كلما قالوا :**

**وصلنا...خر أولهم على قوس البداية.** [156]

وينتقل إلى مناجاة البطل الذي يسقط دائما في البداية، ثم ينهض ليبدأ من جديد :

**أيه البطل ابتعد عنا لنمشيي فيك**

---

(154) انظر : د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 90.

(155)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 420.

(156)المصدر نفسه ، ص 421.

**نحو نهاية أخرى، فتبا للبداية.أيه البطل المضرج بالبدايات الطويلة قل لنا: كم مرة ستكون رحلتنا البداية؟** [157]

يقول الدكتور: ناصر علي أن الشاعر يسرد هذه السيرة الشبيهة بالسيرة الشعبية إلى حد ما بأبطالها وخروجها الجماعي، مازجا إياها بجو أسطوري شبيه برحلة (أوليس ) إلى الوطن، وحتى يبقى حلم العودة قريبا من الواقع، فإن الشاعر ينشر جزئيات هذا الواقع برسمه للمشهد المكاني [158] فيقول:

**عادوا ليحتفلوا بماء وجوههم ويرتبوا هذا الهواء**

**ويزوجوا أبناءهم لبناتهم ، ويرقصوا جسدا توارى في الرخام**

**ويعلقوا بسقوفهم بصلا ، وبامية وثوما للشتاء** [159]

تصل القصيدة ذروة السرد في نهايتها كما يرى الناقد حينما تتدافع الأفعال ويختلط الحلم بالرجوع ويعرف أنه كان يحلم:

يعرفون ويحلمون ويرجعون ويحلمون ويعرفون ويرجعون و يرجعون ويحلمون و يحلمون ويرجعون.

حيث تنتهي القصيدة بالفعل يرجعون المنبثق من الحلم، وهو حلم قائم على المعرفة.

ينهي الناقد دراسته بالقول أن الشاعر السارد مزج الواقعي بالديني بالأسطوري، لينسج قصيدة على منوال القصيدة الملحمية[160] .

---

(157)المصدر نفسه ، ص 422.

(158)انظر في هذا المقام ، د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص91.

محمود درويش، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 419. (159)

انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 92. (160)

## 4-4 البنية الإيقاعية :

يعتبر الدكتور ناصر علي أن الموسيقى الشعرية لا تقل أهمية عن أهمية الصور، فهو بـــذلك يركز على البنية الإيقاعية، ويرى أن البنية الشعرية للقصيدة لا تكتمـــل إلا بـــتلاحم الصـــورة والموسيقى،" فالصور والعواطف، كما ترى نازك الملائكة لا تصبح شعرية بـــالمعنى الحـــق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن [161]"، فالوزن كما يقول الناقد : ليس رتبة تتزين بها القصيدة، وإنما "الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعض، والبنية الموسيقية هي التي تجعل الكلام موحيا[162]".

## 4- 4 -1 الوزن في شعر محمود درويش :

تناول الدكتور ناصر علي دراسة الإيقاع الخارجي في شعر درويش بدأ بالوزن مقســـما الثـــروة الشعرية الدرويشية إلى عدة مراحل :

*مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا: والتي تظهر جلية في شعر المرحلـــة الأولى ،أو مرحلة الذاتية، متمثلة في دوانيه **عصافير بلا أجنحة** و**أوراق الزيتون** إذ يقول مثلا :

**يا أخي الثائر من أجل الكرامة فارسا شد إلى الفجر لجامه[163]**

* مرحلة الرباعيات : وهي مرحلة تقسم فيها القصيدة إلى مقاطع كل مقطع ينتهي بانتـــهاء المعنى، وكل جزء منها أربعة أشطر، يتفق كل شطرين في قافية وروي دوريين مثل قوله :

**ربما أذكر فرسانا ،وليلى بدوية**

---

(161) المرجع نفسه ، ص 215.

(162) المرجع نفسه ، ص 216.

(163) المرجع السابق ، ص 218.

**ورعاه يحلبون النوق في مغرب شمس**

**يا بلادي ، ما تمنيت العصور الجاهلية**

**فغدي، أفضل من يومي وأمسي..** [164]

قبل الانتقال إلى مرحلة أخرى، هي مرحلة الاعتماد على بعض الأوزان المركبة من تفعيلتين، يطرح الناقد سؤالا جوهريا هو : **هل يعني أن قصيدة درويش اتخذت شكلا جديدا؟**، ويجيب بقوله أنه وعلى الرغم من أن سيطرة الأوزان التقليدية ظلت ملمحا بارزا في دواوين درويش اللاحقة **كعاشق من فلسطين** و**آخر الليل**، إلا أنه اعتمد في بعض قصائده على بعض الأوزان المركبة من تفعيلين كما جاء في قصيدة "**أبي**" التي بناها على تفعيلتي البحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن ) [165]يقول فيها :

**غض طرفا عن القمر**

**وانحنى بحضن التراب**

**وصلى..**

**سماء بلا مطر،**

**ونهاني عن السفر** [166]

---

(164)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، 63.

(165)انظر : د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 220.

(166) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 138.

لم يستطع درويش حسب رأي الناقد أن يتحرر من الموسيقى التقليدية، إلا ابتـــدءا مـــن مجموعته **أحبك أولا أحبك**، حيث تجاوز وحدة التفعيلة في قصيدة **مزامير**، التي راوح فيها بـــين الأسطر الموزونة التي تقوم على وحدة التفعيلة من المتقارب فعولن حيث يقول :

**أحبك أو لا أحبك**

**اذهب ، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع.**

**وأنتظر العائدين ، وهم يعرفون مواعيد موتي ويأتون.**

**أنت التي لا أحبك حين أحبك ، أسوار بابل**

**ضيقة في النهار ، وعيناك واسعتان، ووجهك**

**منشر في الشعاع.** (167)

وبين موسيقى الألفاظ الداخلية بحيث تختفي التفعيلة ، يقول :

**أحارب .. أو لا أحارب**

**ليس هذا هو السؤال**

**المهم أن تكون حنجرتي قوية**

**أعمل أولا أعمل**

**ليس هذا هو السؤال**

**المهم أن ترتاح ثمانية أيام في الأسبوع**

---

(167) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص369.

**حسب توقيت فلسطين.** [168]

وكدليل على أن الإطار الخارجي في شعر درويش يقوم على التفعيلة، أورد الناقـــد إحصـــائية لعدد البحور المستخدمة في شعره ،بدءا من **أوراق الزيتون** وحتى **لماذا تركت الحصان وحيدا** من خلال هذا الجدول :

| التفعيلة: | عدد مرات التكرر |
|---|---|
| الكامل/متفاعلن | 65 |
| الرمل/فاعلاتن | 48 |
| المتقارب/فعولن | 36 |
| المتدارك/فعلن | 21 |
| الرجز/مستفعلن | 07 |
| الوافر/مفاعلتن | 07 |
| الخفيف/فاعلاتن مستفعلن | 07 |
| البسيط/مستفعلن فاعلن | 05 |
| السريع/مسستفعلن فاعلات | 02 |
| المجتت/مستفعلن فاعلان | 1 |

(168) د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص222.

| | |
|---|---|
| المجموع | 215 |

(169)

استنتج الد .ناصر علي أن تفعيلة بحر الكامل / متفاعلن تحتل المرتبة الأولى، بحيث تكررت حوالي ثلاثين بالمائة في شعره، كما ذكر أنها خضعت لتحولات إيقاعية متعددة ،حيث أن درويش أخذ منذ قصيدته **الخروج من ساحل المتوسط** من ديوانه **محاولة رقم 7**، يتصرف في طول السطر الشعري بالزيادة والحذف والتدوير، ليعطي إيقاعا جديدا (170)

ينتقل بنا الناقد إلى مرحلة جديدة وهي مرحلة الجملة الشعرية، التي يعرفها بأنها " ببنية موسيقية أكبر من السطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر(171)". مثل قوله :

**أتيت ...أتيت**

**قلبي صالح للشرب**

**سيروا في شوارع ساعدي تصلوا**

**وغزة لا تبيع البرتقال لأن دمها المعلب**

**كنت أهرب من أزقتها**

**وأكتب باسمها موتي على جميزة،**

**فتصير سيدة وتحمل بي فتى حرا.**

**فسبحان التي أسرت بأوردتي إلى يدها.** (172)

---

(169) المرجع نفسه ، ص 223.

(170)انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص223.

(171) المرجع نفسه ص، 224.

وأخيرا تحط الموسيقى الشعرية الخارجية للقصيدة الدرويشية كما يراها الناقد ناصر علي عند التدوير، الذي بنى عليه درويش مجموعة كاملة هي "**ورد أقل**" هذه التقنية –التدوير– التي يرى ناقد آخر وهو سيد بحراوي، أنها "تقربنا من لغة الحياة اليومية، ونحن نحس هذا الاقتراب من اللغة اليومية في نص محمود درويش [173]"،**يحبونني ميتا** الذي يقول فيه :

"يحبونني ميتا ليقولوا : لقد كان منا. وكان لنا. سمعت الخطى ذاتها .منذ عشرين عاما تدق على حائط الليل . تأتي ولا تفتح الباب .لكنها تدخل الآن . يخرج منها الثلاثة : شاعر ، قاتل ،قارئ. ألا تشربون نبيذا؟ سألت. سنشرب. قالوا. متى تطلقون الرصاص علي؟ سألت. أجابوا : تمهل[174]. "

يختم الناقد الدكتور علي ناصر هذه الجولة حول الموسيقى الخارجية بقوله: أن هذا الشكل الجديد من القصيدة ظهر في معظم قصائد درويش الأخيرة " **لماذا تركت الحصان وحيدا**" و"**سرير الغريبة** " وأن هذه الجمل تتكامل بالتكرار حينا، وبالفراغات حينا آخر[175].

## 4-5 القافية في قصائد محمود درويش :

القافية كما تعرفها صفاء خلوصي هي : "مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية، يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة[176]"، في بداياته اعتمد درويش كما سبق الذكر على القصيدة العمودية، ملتزما فيها بالنظام القديم، كما يبدوا واضحا في ديوانه **عصافير بلا أجنحة** و **أوراق الزيتون** كما يظهر من خلال قوله :

**أماه بستان أيام الطفولة والوداد**

---

(172) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، ص ، 478-479.

(173) د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص226.

(174) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 341.

(175) انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 226.

(176) انظر المرجع نفسه ، ص 227.

**إن كان في الدنيا لهيب لا يصير إلى رماد**

**فعواطفي لك أنت يا أماه بركان انتقادي..**

**يا لون أيامي أتذكر في الأقارب في بلادي؟** (177)

فالقافية واضحة نهاية كل بيت...بمثابة نهاية جملة، يذكر الناقد أن درويش انتقل بالقصيدة إلى نظام الرباعيات حيث قسمها إلى أربعة أشطر في كل شطرين قافية وروي دوريين كما في قوله :

**وطني لم يعطني حبي لك**

**غير أخشاب صليبي**

**وطني يا وطني ،ما أجملك**

**خد عيوني، خذ فؤادي، خذ ..حبيبي** (178)

بدأ شكل التحرر من القافية منذ ديوان **أحبك ولا أحبك**، حيث أن القافية الخارجية انصهرت في التدوير وأصبح الالتحام بين الأسطر الشعرية واضحا جليا(179). إذ يقول في قصيدته **محاولة رقم 7**:

**باسمها أتراجع عن حلمها. ووصلت أخيرا إلى**

**الحلم .كان الخريف قريبا من العشب .ضاع**

**اسمها بيننا ..فالتقينا.**

**لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع . أحاول شرح**

---

(177) المرجع نفسه ، ص 230.

(178) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1 ، ص62.

(179) انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 132.

**القصيدة كي افهم الآن ذاك اللقاء السريع** [180].

## 4-6 الإيقاع الداخلي :

بتعبير أدونيس "الإيقاع في اللغة الشعرية لا يكون في المظاهر الخارجية للنغم وإنما يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة[181]".

يركز د.ناصر علي على فكرة مفادها أن درويش اعتمد على ركائز للتجديد، حيث يمكننا أن نلمح ملامح هذا التجدد في بواكير شعره، إذ أنه ابتداء من القصائد الأولى يظل درويش يبحث عن مستوى من العلاقة بين الكلمة ذات الصوت والإيقاع، وبين المعنى، كما أنه كان شديد الاتصال بالناس والطبيعة، مما ساعده على اقتناص المعاني والصور، ومكنه من خلق قصائد مترابطة من حيث دلالة الألفاظ والإيقاع [182]. يبدو هذا واضحا في قوله مثلا :

**قصائدنا بلا لون.**

**بلا طعم ....بلا صوت**

**إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت** [183]

يرى الناقد أن درويش ومنذ قصيدته " **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**" اعتمد في تطوير بنية قصائده على التكرار المطرد للأنساق الأسلوبية، حيث يبدأ قصيدته **موسيقى عربية** بقوله :

**ليت الفتى حجر...**

**يا ليتني حجر...** [184]

---

(180) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1 ، ص 497.

(181) د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 246.

(182) ينظر ، المرجع نفسه ، ص 247.

(183) المرجع نفسه ، ص 247.

ثم ينهي القصيدة بالمقطع نفسه، بينما تتشكل مقاطع القصيدة من الشرط المقرون بالزمن، ويعتمد على التمني في المقطعين المتماثلين الأول والأخير، ويأتي الشرط وجوبه في قوله :

**أكلما شردت عينان**

**شردني**

**هذا السحاب**

**سحابا**

**كلما خمشت عصفورة أفقا**

**فتشت عن وثن؟**[185]

إن مثل هذه الصيغ التركيبية تمنح الحركة البنائية خاصيتها الغنائية، كما يقول د ناصر علي.

يختم الناقد جولته حول البنية بدراسة الإيقاع الداخلي في قصيدة درويش "**رحلة المتنبي إلى مصر**"، حيث يرى أن درويش بدأ قصيدته بجمل خبرية قصيرة تمثلت في قوله :

**للنيل عادات**

**وإني راحل** [186]

ليطور بعدها الجمل الشعرية، بحيث تظهر سمة الحزن من خلال تكراره لحرف السين بالمقطع الثاني، مع استعمال النفي والاستفهام الملائم كما يقول الناقد لهذا التيه والانغلاق في الرؤية، ويختم المقطع بقوله :

---

(184) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2 ، 81.

(185) المصدر نفسه ، ص 81.

(186) المصدر نفسه ، ص 107.

**لا أرى** [187]

**أمشي سريعا في بلاد تسرق الأسماء مني**

**قد جئت من حلب، وإني لا أعود إلى العراق**

**سقط الشمال فلا ألاقي**

**غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي ... ومصر**

**كم اندفعت إلى الصهيل**

**فلم أجد فرسا و فرسانا**

**وأسلمني الرحيل إلى الرحيل**

**ولا أرى بلدا هناك**

**ولا أرى أحدا هناك**[188]

ثم يصور الشاعر شعوره بضيق الأرض حتى أنه أصبح يراها أصغر من خصر نحيل، يقول :

**الأرض أصغر من مرور الرمح في خصر نحيل** [189]

وبعد فقدانه لمكانه فوق الأرض لا تبقى له سوى القصيدة يقول :

**وطني قصيدتي الجديدة** [190]

ثم يثير سؤالا عن مدى اليقين في هذا الحلم بقوله :

---

(187) انظر في هذا المقام ، د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص 255.

(188) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص 107.

(189) المرجع نفسه ، 107.

(190) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج2 ، ص 108.

**هل وطني قصيدتي الجديدة؟** [191]

وهنا نجده يلتجأ إلى استعمال تقنيات جديدة في القصيدة كالطباق والجناس والتضاد يقول :

**أرى فيما أرى دولا توزع كالهدايا**

**وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا**

**وأرى انعطاف الانعطاف**

**....وطني قصيدتي الجديدة**

**كيف أدري**

**أن صدري ليس قبري**

**...كيف أدري**

**أن هذا الليل قد يدمي** [192]

وبما أن القلق بداخله لا يستطيع فعل أي شيء فنجده يكرر:

**للنيل عادات**

**واني راحل** [193]

---

(191)المصدر السابق ، ص 109.

(192)المصدر نفسه ، ص 109.

(193)المصدر نفسه ، ص 110-111.

يذكر الناقد أن تكرر هذه اللازمة كرست الفكرة الأساسية في القصيدة، وهي هجرة الشاعر عن بيروت إلى مكان لا يعرفه، وبما أنه ينطق بلسان قومه فإن أناه اختزلت شعبه فهو لا يتكلم عن ألمه بل يجتر آلام شعب بكامله[194].

**المبحث الخامس الرمز الديناميكي (محمد جمال باروت)**

يميز الناقد محمد جمال باروت في تناوله للرمز في شعر محمود درويش بين مرحلتين مشيرا إلى القطيعة الابستومولوجية بين كل من مرحلة الرمز التعبيري، و مرحلة الرمز التكويني، حيث ذكر أن المرحلة الأولى هي مرحلة درويش الشاب، وترمز لها مرحلة قصيدة "**سجل أنا عربي**" التي تميزت حسب رأيه باستعمال الرموز المألوفة التي تدور حول محور الأرض، مما أنتج معجما يمكن تسميته بمعجم الأرض : يحتوي كلمات عدة مثل (الأرض، التراب،الشجر، الحجر )، ثم مرحلة ثانية دشنتها مجموعة **أحبك أولا أحبك**، حيث يرى أن درويش ومن خلال هذه المرحلة تبنى مرجعية أخرى لمفهوم الشعر، وهي مفهوم شعر الرؤيا في مقابل مرجعيته التقليدية التعبيرية، وبالتالي

(194)انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 256.

انتقل درويش من مرحلة التعبيرية إلى مرحلة الرؤيوية ، التي مكنته من إعادة اكتشـــاف قدراتـــه الشعرية واستنطاقها [195].

ينتقل الناقد محمد باروت إلى دراسة التشاكل اللغوي في شعر درويش، حيـــث يـــرى أن درويش كثيرا ما يستخدم التشاكلات التركيبية لا بوصفها لعبة لغوية بل لكونها تحيل إلى نوع من التداخل والحلول، كما في قوله :

**دمه في خبزه**

**خبزه في دمه** [196]

**وقوله :**

**لي وجه يحاول أن يراني**

**سجان يا سجان**

**لي وجه أحاول أن أراه** [197]

يرى محمد باروت أن حضور الجناس هو الآخر إنما جاء به درويش لخلق معنى ديناميكي توالدي كما في قوله :

**تعود السماء ،رويدا رويدا،**

**إلى أهلها في المساء**[198]

---

(195) انظر : محمد جمال باروت ، الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" من كتاب : هكذا تكلم محمود درويش ، دراسات في ذكرى رحيله ، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،ط1 ، 2009 ، ص 55 - 59.

(196) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 634.

(197) المصدر السابق ، مج1، ص 564.

(198)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، رياض الريس ، للكتب والنشر ، ط1 ، 2004، ص 325.

و يعمد إلى تسمية حركة الانفتاح غير المرئي باللانهائية، ويضرب عنها مثالا بقول درويش :

**لي خلف السماء /سماء...** [199]

أو قوله:

**فافتح لمنفاك منفى...** [200]

ثم يذكر آلية أخرى من الآليات التي اتكأ عليها درويش في كتابة قصائده، وهي آلية الفجـــوة البينية، إذ يقسمها إلى نوعين: بنية تامة تحقق فجوة شعرية يذكر أنها آلية جمالية يفكر بواســـطتها الشاعر في إنتاج القصيدة خارج الواحد [201] كما في قوله :

**بيني وبينك صورتان.** [202]

أو قوله:

**هل كان الطريق هباء**

**على شكل معنى، وسار بنا**

**سفرا عابرا بين أسطورتين** [203]

---

(199)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص 479.

(200)المصدر نفسه ، ص 552.

(201)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 65 -66.

(202)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1،ص 564.

(203) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 549.

ثم فجوة بين شيئين تؤدي إلى الجمع بينهما كنوع من المونولوج الداخلي المعقد والمختزل للكل في صوت واحد، كقوله:

**"رأيت شهيدين يستمعان إلى البحر[204]"**

يبدأ الناقد دراسة المشاكلة الطباقية بالإشارة إلى أنها تعدت حدود اللعبة اللغوية إلى لعبة شعرية، كما في قوله :

**لم أكن حاضرا**

**لم أكن غائبا**

**كنت بين الحضور وبين الغياب**

**حجرا ..أو سحابة [205]**

ويرتقي درويش بمثل هذا النوع من المشاكلة إلى حيز الصورة الشعرية في قوله :

**أرتديك، وأخلع الأيام**

**لا التاريخ قبل يديك**

**لا تاريخ بعد يديك [206]"**

التوكيد اللفظي هو الآخر كان حاضرا في شعر درويش، حيث جاء بوتيرة مرتفعة جدا فمن البسيط، كقوله:

**هو الآن يرحل عنا/ ويسكن يافا**

---

(204) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج1، ص 646.

(205) المصدر نفسه ، ص 498 .

(206)المصدر نفسه ، ص 559.

**ويعرفها حجرا ..حجرا**[207]

إلى التوكيد الممتد أو المرن كما في قوله :

**غريبان**

**إن الشمال الشمال الشمال**[208]"

إلى توكيد بغرض تكثير المعنى، من خلال تكرار لفظ أو كلمة على مستوى تركيب لغوي شعري إيقاعي ممتد، كقوله:

**وتحت سماء الأناجيل يركض طفل بلا سبب. يركض**

**الماء والسرور يركض، والريح تركض في الريح،**

**والأرض تركض في نفسها. قلت :لا تسرعي**[209]".

يستثمر درويش آلية المعادلة * ويوظفها توظيفا عميقا، مما يخلق قيما تعبيرية فهو يستخدم التراكم الصوتي لتكثير المعنى ولبناء علاقات جمالية – شعرية جديدة، ترتكز على مخزون رمزي معرفي في نظرية معرفة الله أو العالم [210] في قوله :

**لا أنا الآن إلا هي الآن في.**

---

(207)المصدر نفسه ، ص 401.

(208) المصدر نفسه ، 524.

(209)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 318.

(210) انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 75 –76

* المعادلة هي آلية تشاكلية تركيبية ، تتمثل وظائفها الجمالية الشعرية في اختبار جماليات "اللعب باللغة " الا أنها تتخطى الجانب اللغوي الصرف لتبرز التباين داخل العلاقات التشكالية وإنتاج حس بالفجوة الدلالية .

(210) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 318

**ولاهي إلا أنا في هشاشتها.** [211]

وقوله :

**واحملي لابن عمي سلامي / صدى/ للصدى .للصدى سلم معدني**[212]

كما يرى محمد باروت أن درويش أحسن استخدام الحروف في قوله :

**"سأقول :صبوني/ بحرف النون، حيث تعب روحي/ سورة الرحمن في القرآن . وامشوا/ صامتين معي على خطوات أجدادي / ووقع الناي في أزلي "** [213]

أو قوله:

**"أسمع وحشة الأسلاف بين/الميم والواو السحيقة مثل واد غير ذي/زرع. وأخفي تعبي الودي.**[214]"

ولأن التراث الديني غني بمثل هذه التركيبة الحرفية فقد كان لا بد للشاعر كما يقول محمد جمال باروت أن يستثمر أيضا لغة المقدس في شعره كقوله:

**أعد لهم ما استطعت..** [215]

**وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل /سبع سنابل ، في كل سنبلة ألف سنبلة...** [216]

---

(211) المصدر نفسه ، ص319.

(212) المصدر نفسه ، ص370.

(213) المصدر السابق ، ص482.

(214) المصدر نفسه ،ص 337.

(215) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 544.

(216) المصدر نفسه ،ص 552.

فيم يتعلق بأسطورة الأرض ،يرى محمد جمال باروت أن القاموس الشعري الدرويشي يزخر بمثل هذه الرموز الديناميكية، حيث يقول بأن شعر درويش حافل بذاك الحنين السحيق إلى

البدء[217] ويظهر ذلك من قوله:

**"أول الأرض" ،" أول الحب[218]"**

و يقول الناقد أنه ومع تعدد صورة الأرض، إلا أنها تلتقي كلها في صورة الأرض الفلسطينية الأولى، ويذكر أن درويش وظف مفردة " الكلمة" للدلالة على الأرض حيث استعملها استعمالا رمزيا رؤيويا تكوينيا، يسجل بدأه وصيرورته وجذوريته في الأرض – الكلمة، الأرض المؤلهنة في سياق :"أسطورة الأرض" الدرويشة [219] كما في قوله :

**وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد**

**فقال لي :أكتب تعرفها**

**وتعرف أين كنت ، وأين أنت**

**وكيف جئت ، ومن تكون غدا [220]**

---

(217) انظر في هذا المقام ، محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 84.

(218) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ص 530- 532.

(219)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 87.

(220)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 378.

كما يستعمل مفهوم "المعنى" الذي يحيل في نظرية معرفة العالم العرفانية إلى العلاقة ما بين المعنى (sens) والصورة (forme) حيث يتواتر استخدامه لهذه الكلمة للدلالة على الله[221]كما في قوله:

**ويغنون ، كما غنيت للزيتون والتين**

**وللجزئي والكلي في المعنى الدفين[222]**

أي في الله أو المطلق.

يرى محمد جمال باروت أن شعر درويش غني بالإحالات اللغوية الحلولية بين الأرض ك (صورة) وبين الله ك (معنى)، وهو ما يسميه بتوحيد المعنى أو (ألوهية الأرض )[223] ، ويظهر ذلك في قوله :

**هي الزرقاء والخضراء، تولد من خرافتها**

**ومن قربانا في عيد حنطتها .تعلمنا فنون البحث عن أسطورة التكوين**

**سيدة على إيوانها المائي .**

**سيدة المسيح. صغيرة لا عمر يخدش وجهها ، لا ثور**

**يحملها على قرنيه . تحمل نفسها في نفسها وتنام في أحضانها**

**هي . لا تودعنا ولا تستقبل الغرباء.لا تتذكر الماضي**

**فلا ماضي .هي ذاتها ولذاتها .تحيا فنحيا [224]**

---

(221)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 88.

(222)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ،ص 418.

(223)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 88 -89.

يذكر الناقد أن دلالة الأرض انتقلت من حيزها الضيق، "الأرض الحبيبة" إلى حيز أوسع هو فضاء "الأرض الإله"، ومن موضوع إلى كيان أونطولوجي مشبع بالقداسة، وتجلت صورة هـــذا الانتقال منذ قصيدة الأرض التي حفلت بمختلف الصور الإنبعاثية[225] ، كما أن شعر درويـــش لم يخل من الرمز التموزي الآذاري ويبدوا هذا واضحا جليا في قوله :

**في شهر آذار زوجت الأرض أشجارها**[226]

وقوله :

**آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض يأتي، ومن رقصة الفتيات** [227]

حيث أبدع درويش في خلق معادل موضوعي أسطوري يحيل إلى الانبعاث وهو رمز آذار.

يقول الناقد بأن درويش استطاع تكوين معجم شعري عشتاري مرتبط برمز الأرض، حيث أنه ومنذ **قصيدة الأرض** حضرت تجليات الرمز الآذاري في صور "الاخضرار "الكوني التي تكثف جدلية الحياة والموت والانبعاث، وتطرح أسئلة الفناء والخلود [228] كما في قوله :

**فقال :أكتب ليخضر السراب**[229]**وقوله**

**سائرون على خطى**

---

(224)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 396.

(225)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 89-90.

(226)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1،ص 642.

(227) المصدر نفسه ،ص 637.

(228)انظر في هذا المقام ، محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض ، ص 95.

(229)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ،ص 378.

**جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن.../**

**هباء كامل التكوين...** [230]

أما صور الزواج الكوني بين الأرض – الجسد، فهي واحدة من الصور الجنسية الكونية الأكثر تواردا في شعر درويش كما يذكر جمال باروت، حيث نجد هذا النوع من الزواج الكوني بين السماء والأرض مجسدا في حديث درويش وهو يخاطب الموت [231] قائلا :

**فماذا ينفع التاريخ أخوك أوعدوك**

**بالطبيعة عندما تتزوج الأرض السماء**

**وتذرف الدمع المقدس**

**تزوجتها ، وهززنا السماء فسالت**

**حليبا على خبزنا .كما جئتها فتحت**

**جسدي زهرة زهرة ، وأراق غدي**

**خمره قطرة قطرة في أباريقها**[232]

**المبحث السادس : التناص التوراتي (الدكتور عمر أحمد الربيحات)**

**1-6 التناص المباشر :**

(230) المصدر السابق ، الأعمال الجديدة ، ص ، 512- 513.

(231)انظر : حمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 96.

(232) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ،ص 654.

في كتابه الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، يخصص الناقد عمر الربيحات فصلا كـــاملا يتحدث فيه عن التناص التوراتي بنوعيه: المباشر الذي يعمد فيه درويش إلى توظيف النص التوراتي كما هو بحرفيته، وغير المباشر الذي يأتي من خلال التلميح .

يفتتح الناقد هذه الدراسة بقوله أن التناص ليس ظاهرة جديدة فهو ممتد عبر التـــاريخ الأدبي شرقا وغربا تحت مسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتضمين والاستشـــهاد والتشـــبيه والمجاز وغيرها، وينتقل ليقول أن التناص أو تداخل النصوص يعطي النص نوعا من الحياة الجديدة، ويخرجه من حالة الركود اللغوي الدلالي إلى أفاق أوسع، فحتى وإن كانت آليات التناص وطـــرق توظيفه متعددة مختلفة، فإنها لا تخرج عن الإطار العام في استحضار النصوص إلى نص ما بمقصدية يريدها الشاعر.

يذكر الناقد أن درويش ومنذ ديوانه الأول **أوراق الزيتون** طالعنا بتوظيف النص التوراتي[233] في قوله :

**خبئي عن أذني هذي الخرافات الرتيبة**

**أنا أدرى منك بالإنسان ...بالأرض الغريبة**[234]

يشير الناقد إلا أن درويش وظف هنا عبارة الأرض الغريبة التي أبكته والتي كانـــت قـــد أبكت عيسو (أدوم) قبله وهو أخو يعقوب وموسى وداود عيهم السلام، وهم في غربتهم يتملكهم الحزن وقلوبهم مقفلة عن الفرح، إذ أن الغريب لا يجيد الغناء بعيدا عن الوطن

**"كيف نرنم ترنيمة الرب في أرض غريبة**[235] **"**

---

(233) انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ،الأردن ،2009، ص 206.

(234)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1،ص 50.

إن التناص هنا يعتمد على المباشرة ، فدرويش أخذ عبارة الأرض الغريبة وما تحيل إليه من حزن وألم الابتعاد ووظفها بما يخدم رؤيته للأرض الغريبة التي يعيش عليها، في تعبير منه عن حالة الحزن .

**أما عن قوله في ديوانه الثاني عاشق من فلسطين :**

**جميل صوتك المحمول بالريح الشمالية**

**ولكنا سئمناه**

**دعني أحمل عنك الرياح الشمالية**

**ودعني أحبس الإعصار في كمي**

**ودعني أخزن الديناميت في دمي**[236]

إن الناقد يذكر أنه وظف" الرياح الشمالية" هذه الرياح التي تهب بالشر والعقاب، والتي كرهها سليمان وحذر منها، ولكن درويش أحبها لأنها تحمل اللعنة للأعداء، فهو يتمنى أن يتحكم فيها فيرسلها إلى العدو، بل إنه يريد جمعها مع الإعصار والتفجير للتنكيل بعدوه، وهنا نلحظ أن مجيء التناص في هذا التوظيف جاء برؤية مناقضة للرؤية التوراتية، إذ تحول من صيغة الكره إلى المحبة، ولأن مفردات التوراة شغلت حيزا وافرا ضمن معجم درويش الشعري، فإننا نجده يوظف لفظة "هللويا " التي يفتتح بها مجموعة من مزاميره ويختمها به، وهي لفظة دينية تعني حمد

(235)انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص207.

(236)محمود درويش ،ديوان محمود درويش ، مج1،ص 146.

الرب أو تسبيحه، ونجده كما يقول الناقد : ينهي هذه القصيدة بهذه اللفظة للإشارة إلى حمـــد الله وتسبيحه، لأنه سيعيد الفلسطيني إلى أرضه[237] ، يقول درويش:

**آه يا أطفال بابل**

**ستعودون إلى القدس قريبا**

**وقريبا تكبرون .وقريبا وقريبا**

**هللويا هللويا** [238]

يذكر الدكتور: عمر الربيحات أن درويش استخدم أيضا عبارة "أسأت إلي شعبي" والتي التقطها من حديث موسى مع الرب كما جاء في سفر الخروج، حيث قالها معاتبا بـــني إســـرائيل لأنهم حملوه عبئ ما يفعله فرعون بهم من سوء[239]، يقول :

**هل نستطيع العيش أكثر ما استطعنا كي نرى ذهب الكلام**

**خبزا وفاكهة ؟ "أسأت إليك يا شعبي " أسأت كما أساء الحب لي**

**وأصبت طفلا بالأغاني حين قدست المعاني وحدها** [240]

فالخطاب هنا كما يرى الناقد اعتراف من درويش بإساءته إلى شعبه الذي مل كلامه، حيث كان يعده بالنصر إلا أن وعوده باتت هباء، فأصيب أطفال فلسطين بخيبة أمل من أغانيه الـــتي لم

---

(237)أنظر في هذا المقام ،الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص207 -208.

(238)محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 1، ص 400.

(239)انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ص 111 -112.

(240)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج2، ص 312.

تثمر إلا وعودا و ذهبت أدراج الرياح [241]، وفي مقطع آخر يظهر التناص التوراتي جليا في قوله :

**إن ضاقت بي الزنزانة امتدت بي الأرض،**

**ولكن رعاياك يجسون كلامي غاضبين**

**ويصيحون بآخاب وايزابيل : قوما ، ورثا**

**بستان نابوت الثمين**

**ويقولون : لنا الله**

**وأرض الله/ لا للآخرين**[242]

يقول الناقد أن السجن الكوني ضاق بدرويش سارقا أحلامه وهويته وأغانيه فامتدت به أرض التيه والضياع، فالقوي في هذه الأرض/ السجن، يأخذ حق الضعيف وأرضه التي هي مكسبه، وهو بالضبط ما حدث لنابوت مع ملك آخاب وزوجته إزابيل، حينما قتلاه وورثا بستانه حسب ما ذكر في الكتاب المقدس في سفر الملوك، وهو ديدن اليهود الذين يقتلون الضعيف ويرثونه عنوة [243]

يتميز سفر الجامعة بخصوصية الخطاب الفردي بين العبد سليمان الذي ضعف في آخر حياته وأحس بعجزه أمام الشعور بالنهاية، وبين الرب، ولأن درويش كما يقول الناقد يرى عدمية

---

(241)أنظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، ص 214.

(242)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ،ص 419.

(243)انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ص 218 -219.

الخلود لولا التناسل الذي يعيد التوازن للوجود، فإنه يتقمص شخصية سليمان الحكـــيم ليـــواري نفسه المنهكة بداخلها[244] يقول :

**وأنتظر**

**ولدا سيحمل عنك روحك**

**فالخلود هو التناسل في الوجود**

**وكل شيء باطل أو زائل،أو**

**زائل أو باطل**

**من أنا ؟**

**أنشيد الأناشيد**

**أم حكمة الجامعة؟**

**وكلانا أنا...** [245]

فدرويش في هذا المقطع يبحث عن ذاته مرتين، في سليمان القوي المنشد وفي سليمان المنهك المنتظر نهايته، التي قربت فيأتي السؤال: هل أنا سليمان الذي أنشد لشموليت أجمل الأشـــعار؟، أم سليمان الحكيم المتأمل في حياة زائلة؟، أم أنه كلاهما؟ [246].

يرى الد عمر الربيحات أن درويش ينتقل من الزوال والموت إلى الأمن والأمان في مدينة السلام، فيجده في نومه بتلك المدينة الخالية من البشر، والتي تحتضنه، فيحس أنه كالنبي أشـــيعا في

---

(244)انظر المرجع نفسه ، ص 221.

(245)محمود درويش ، الأعمال الجديدة، ص ، 517- 518.

(246) انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، ص 222.

اندماجه الروحاني مع عالم غير العالم الذي يعيشه، فيتوحد مع نصائحه الدينية لبني إسرائيل، و التي قرن فيها بين الآمان والإيمان.

جاء هذا الاقتران في الكتاب المقدس بسفر أشيعا، ويقول الناقد أن هذا الخطاب الصوفي الترعة لم نكن نعهده في شعر درويش من قبل[247] إذ يقول :

**إلهي... ألهي لماذا تخليت عني**

**وما زلت طفلا ... ولم تمتحني؟** [248]

إن الخطاب هنا كما يعتقد الناقد أصبح مخاطبة أو مناجاة للأنا الدرويشية خصوصا، وللأنا الفلسطينية بشكل عام ولكنه بصيغة الفردي فلقد أحس درويش بضعفه وانكساره تماما كما أحس بذالك داوود من قبل فراح يناجي ربه يطلب عونه [249] .

## 6-2 التناص غير المباشر :

يفتتح الناقد هذا الشطر من التناص بقوله أنه كثيرا ما اعتمد درويش على قصة يوسف عليه السلام، ومن بين فصولها حلم فرعون بالسنابل السبع الممتلئة، والتي تمثل سنين الخير كما جاء في الكتاب المقدس في التكوين، فدرويش هو الآخر يعد للعرب ما يستطيع ويقدم لهم تضحياته دون انقطاع، فمن جثته يأتي التحرير والاستقلال، فجثة الفلسطيني لا تفنى وإنما ستنبت لتبث الخير والعطاء، ففيها قدوة للأجيال القادمة التي ستتبع خطى الشهيد نحو النصر [250] حيث يقول:

**أعد لهم ما استطعت...**

**وينشق في جثتي قمر . . ساعة الصفر دقت ،**

---

(247) اظر المرجع نفسه ، ص 229.

(248)محمود درويش ،الأعمال الجديدة ،ص 212.

(249)انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ،ص 231.

(250) انظر المرجع السابق ، ص 232-223.

**وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل**

**سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة...**

**هذه جثتي . . أفرغوها من القمح ثم خذوها إلى الحرب** [251] .

ولما سقط القناع عن الأمة وأمجاده، وكشفت عورة الفلسطيني الذي بقي وحيدا في ساحات النضال قال درويش:

**أشلاؤنا أسماؤنا .لا .. لا مفر**

**سقط القناع عن القناع عن القناع،**

**سقط القناع**

**لا إخوة لك يا أخي ،لا أصدقاء**

**يا صديقي ، لا قلاع**

**سقط القناع عن القناع سقط القناع**

**ولا أحد**

**إلاك في هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيان،** [252]

يذكر الناقد أن سقوط القناع عن الأمة العربية هو نفسه سقوط النقاب عن الأمم في التوراة، فينكشف عار الأمم والشعوب، وهو مطابق لما جاء في سفر أشيعا بالإصحاح الخامس والعشرين، ولقد استوحى درويش هذه الفكرة من النص التوراتي ليعبر عن سقوط القناع الخادع الذي كان يرتديه العربي وينادي من ورائه إلى النضال والثورة، ثم بعد سقوطه بانت نواياه

---

(251) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج1، ص 552.

(252) محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 2، ص 24- 26.

وحقيقته، وبقي الفلسطيني وحده يقاتل عدوه وعدو أمته [253]، أما معاهدة السلام فيتناولها درويش حسب رأي الد. عمر الربيحات بتناص تحت مسمى" معادة التيه"، والتي تتجلى بها ملحمة الضياع والتخبط وفقدان الأمل، هذا التيه الشبيه بتيه بني إسرائيل في صحراء سيناء أربعين عاما حتى فنيت جثثهم، فهي معاهدة غيبت الفلسطيني وقطعت أوصاله بماضيه [254] يقول :

**لم أكن عاشقا كي أصدق أن المياه مرايا ،**

**مثلما قلت للأصدقاء القدامى ، ولا حب يشفع لي**

**مذ قبلت "معاهدة التيه " لم يبق لي حاضر**

**كي أمر غدا قرب أمسي** [255]

وحين تغيرت لغة درويش وبدأت تتجه إلى الداخل لتكتشف خبايا الذات، نجده يقر بوجود نفسه المنقسمة داخليا وخارجيا بين سماء الأمل وأرض الواقع، يقول :

**الخميس : تكوين**

**وجدت نفسي في نفسي وخارجها**

**وأنت بينهما المرآة بينهما...**

**تزورك الأرض أحيانا لزينتها**

**وللصعود إلى ما سبب الحلما.**

**أما أنا، فبوسعي أن أكون كما**

---

(253) انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، ص236.

(254) انظر المرجع نفسه ، ص 239.

(255) محمود درويش ،ديوان محمود درويش ، مج2، 482.

**تركتني أمس، قرب الماء، منقسما**

**إلى سماء وأرض .آه ... أين هما ؟** [256]

من المعروف كما يقول الناقد أن أول أسفار التوراة هو التكوين، حيث خلق الله السماء والأرض ثم فصل بينهما، وبعدها خلق الإنسان، كما جاء في سفر التكوين، ودرويش هنا ومن خلال هذا التناص يحاول أن يبين حقيقة النفس البشرية التي لا ترى في المرآة إلا نفسها رغم انقسامها إلى جسد وروح، مما يسقط عنها خاصية الأفضلية لامتلاكها نفس الطبيعة التكوينية[257].

مرة أخرى يستوحي درويش من التاريخ العبراني قيام الفلسطينيين بتجريد بني اسرائيل من سلاحهم، كما ورد بسفر صموئيل الأول، حيث لم يوجد صانع واحد في كل شعب بني إسرائيل، ويضع درويش دورة الزمن في حسابه، فيخاطب أهله الذين جردوا هم أيضا من السلاح، ولكنهم لم يتخلوا عن ساحة المعركة كما فعل بنو إسرائيل، وإن كان درويش كما يرى الناقد في قراءته التناصية يتراح عن الدلالة الأصلية، إلا أنه يطالب شعبه بالاستمرار في انتفاضته [258] يقول:

**يا شعب كنعان احتفل**

**بربيع أرضك ، وأشتعل**

**كزهورها ، يا شعب كنعان المجرد من**

**سلاحك ، واكتمل** [259]

---

(256)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 410.

(257)انظر ،د.عمر احمد الربيحات ، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 242.

(258)انظر المرجع نفسه ، ص 246 -247.

(259)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، 16ص.

يختم الناقد كتابه بجملة من الملاحظات التي تتعلق بالتناص التـــوراتي في شـــعر محمـــود درويش والتي تمثلت في :

* توحد درويش مع الرموز التوراتية في مجمل شعره للتعبير عن آلامه وغربته وشكواه.

* تركيز درويش على رموز توراتية معينة دون أخرى،كرمز ( يوسف، أيوب، وآدم وهاجر ) إذ عبر يوسف عن هاجس الظلم والقهر، أما أيوب فيعبر عن معاني الصبر والمعاناة والألم، أما الرمز آدم فقط عبر به عن التفريط في الأرض وكثرة الأخطاء ومثلت هاجر الغربة والضـــياع الـــذي يعنيهما الفلسطيني.

*وظف درويش أيضا بعض الألفاظ التوراتية كالمزامير التي تحيل إلى الضيق، والسبي الدال على الذل، والخروج المرادف للتهجير القسري والنفي، والإساءة للشعب الذي عبر بـــه عـــن الظلـــم والتعدي الذي يواجهه شعبه، أما التيه فقد جاء ليحيل إلى الضياع والتخبط.

* شكل درويش قصائد معينة على خلفية توراتية منها قصيدته **مأساة النرجس ملهاة الفضة** التي تعتبر محاكاة للتاريخ اليهودي منذ الخروج إلى يومنا هذا.

* اختلفت التناصات التوراتية باختلاف الدواوين فركز في ديوان **أرى ما أريد** علـــى الأســـاطير التوراتية مثل : أسطورة التكوين، وأسطورة الهيكل، وأسطورة بعا وعناة)، أما في ديوانه **أحد عشر كوكبا** نجده يركز على الرموز الدالة على معاني التيه والسبي والضياع، كرمز آدم الـــذي أضـــاع جنته، ورمز أبواب بابل المفتوحة على صحراء التيه، إلى معاهدة التيه وغيرها، أما في ديوانه **لمـــاذا تركت الحصان وحيدا** فيعتبره الناقد ديوانا حافلا بمعاني الغربة والهجرة، فمن يوســـف المفـــارق لإخوته إلى هاجر الرامزة للغربة الفلسطينية، وصولا إلى إسماعيل الغريب، وانتهاء بنابوت المقتول،

أما **الجدارية** فقد حفلت بالتناصات مع كل من سفر نشيد الأنشاد والجامعة، لتحمل معاني الموت والفقدان والزوال.

# الفصل الثاني

**تمهـــــيد :**

نبعت التجربة الشعرية الدرويشية بوصفها مرآة عاكسة للحياة، بكل فصولها كما كـــان يراها الشاعر، بالمقاومة والتروع، إنها تجربة واقعية واقعية الحياة، ثائرة ثورة المقاومة، عميقة عمـــق التاريخ الإنساني، إنها مدرسة احتفت بالحياة وأخذت منها كل فصولها ومدارســـها وفلســـفاتها وتقلباتها، " فالظاهرة الدرويشية في القصيدة العربية الحديثة هي ظاهرة شعرية متكاملة، تأخذ مـــن مدرسة الخطاب وعيها وتعلقها بالحياة وبالمقاومة بالتروع الإنساني إلى تأكيد الذات وفعل المقاومة، والاحتفاء بالحياة وتأخذ من مدرسة البنية تماسكها وأنساقها اللغوية الشعرية وصورها المدهشـــة، التي تعيد تركيب اللغة شعريا[260] "، ولأنها تجربة شعرية عملاقة فقد صاحبتها تجربة نقدية ساهمت في تقريب المسافة بين كل من الشاعر والقراء .

خضع شعر درويش منذ بدايته إلى محاولات نقدية اتسمت بطابع الكلاسيكية والسطحية، فهي لم تحاول الإبحار في موروث درويش من الداخل، بل اعتمدت على الإيديولوجيات في مقاربة

(260) مجموعة مؤلفين ، زيتونة المنفى ، دراسات في شعر درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1997، ص7.

أعماله، وكان لها الفضل في " التعريف بالشاعر، وإبرازه ...وملاحظة التطور الشعري وتفسيره ...من غير الالتفات إلى بنية اللغة الدرويشية[261] "

كان درويش " يتحاشى دائما الوقوع في أسر الخطوة الأولى، ويتمرد على الأشكال القديمة للسعي للتجديد المستمر، وتغيير الوجود المتآكل للذات وتعميق جوهرها الباقي والخروج من شكل للآخر[262]".

إن المتتبع لموروث درويش الشعري سيلحظ جليا أن هذا الشاعر استطاع أن يخلق من كلماته فيانق تتجدد مع كل عملية احتراق تقوم بها الكلمة الشعرية في كل سطر من قصائد درويش، ولعل كم الدراسات التي تناولت هذا الموروث كلها تحيل إلى ظاهرة التجدد والتطور، فدرويش وإن كرر على مستوى الكلمة والعبارة والمقطع نجد أنه وفي كل مرة يكرر لبلوغ المنتهى جماليا، فهو من دفع بالقصيدة الحديثة نحو التجديد، بعد أن بث روح الشعرية في الكثير من المفردات العادية، لتغدوا الكلمات صانعة لعنصر الدهشة وحاملة لأثقال المعنى البعيد، إنه ارتقى بالعبارات والتصورات إلى مصافي الشعرية في تجربة قل نظيرها وفي دفع عملاق لمسيرة القصيدة العربية الحديثة نحو التصدع وإعادة التشكيل .

شعرية درويش واحدة من أهم التجارب الناضجة في العقد الأخير من عمر الشعر العربي الحديث والمعاصر، وقد حظيت هذه التجربة أكثر من غيرها بدراسات معمقة تناولت كل ما يتعلق بالتجربة الشعرية الدرويشية، سواء على مستوى البنية التركيبية أو على مستوى الدلالة، وإذا كانت القراءة بوصفها إعادة تركيب أو بناء للمعنى، فإن القراءة في نص درويش قراءة تبعث على التجدد والاستمرارية والصيرورة، لما يحدثه هذا النص من استفزاز للقارئ، فهو نص يزلزل التوقعات ويحيل إلى أبعاد لا حصر لها، إذ لابد من معرفة التطورات على مستوى التجربة

(261) سعيد جبر أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر درويش، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2001 ، ص 27.

(262) محمد عبد المطلب ، تطور تجربة محمود درويش الشعرية ، من كتاب ، زيتونة المنفى ، ص 78.

الدرويشية الشعرية للتمكن من مجاراة بناءاته النصية، وكما أنه من غير المنطقي الوصول إلى الدلالة النهائية ذلك أن كل تجربة قرائية قد تنتهي إلى نتيجة معينة، وقد يحيلها مسلكها القرائي إلى حصر للدلالة في زاوية معينة، مما يفرضه النص من إحداثيات، فإنه كذلك من غير المنطقي الوصـــول إلى القبض على الدلالة النهائية في نص زئبقي كنصوص درويش وفق أي احتمال قرائـــي، "إن كـــل قراءة لنص من نصوص هذا الشاعر تطرح ناتجا مخالفا للقراءة الأخرى أو على الأقل تطرح تعديلا للمعنى الناتج من القراءة الأولى ومن هنا يصبح من المحال الإدعاء ببلوغ المعاني النهائيـــة لشـــعرية درويش[263] " في هذا الفصل حاولنا إلقاء الضوء على تلك المسيرة النقدية الحافلة الـــتي لازمـــت شعر درويش، من خلال التعرض إلى أهم الدراسات النقدية التي تناولت النص الدرويشي.

**المبحث الأول : الحضور والغياب (بسام قطوس) :**

حاول بسام قطوس أن يبرز خاصية من أهم الخصائص التي اتصف بها الشعر الحديث، وهي خاصية الحضور والغياب، من خلال دراسته لقصيدة محمود درويش **شتاء ريتا الطويل**، حيث ذكر أنه وإن كان ظاهر القصيدة يوحي إلى تجربة عاطفية بكل تفاصيلها وأخيلتها ودهشتها، فإن النص الغائب أعمق من ذلك، فهو يتحدث عن علاقة كينونة حقيقية، أي علاقة كينونة الذات والبحث عن الهوية، فبينما تحيل ريتا إلى المرجعية التي تنتمي إليها وهي ( اليهودية )، يحيل هو مرجعيا إلى الفلسطيني، فريتا هي المعادل الموضوعي والفني للحلم الصهيوني المتطلع إلى إســـكات الفلســـطيني ومسح ذاكرته، ولذا كان إصرارها على أن يكون النبيذ كثيرا حتى يستمر العاشـــق في ســـكره، والعاشق بما هو رمز لأهله وجماعته يشير إلى رغبة اليهود في هذا الليل الطويل، ليل ريتـــا – ليـــل الاحتلال[264].

---

(263) المرجع السابق ، صفحة 78.

(264) انظر : بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ،التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، 1998، ص ،61 ،ص 72 -75.

**ريتا ترتب ليل غرفتنا**

**هذا النبيد**

**وهذه الأزهار أكبر من سريري**

**فافتح لها الشباك كي يتقطر الليل الجميل**

**ضع ههنا قمرا على الكرسي ،ضع**

**فوق البحيرة ،حول منديلي ليرتفع النخيل،**

**أعلى وأعلى**[265].

يذكر الناقد من خلال قراءته لهذا المقطع، أنه على مستوى النص الغائب يمكن ملاحظة مسؤولية ريتا كرمز عن ترتيب ليل الفلسطيني من خلال كونها مسئولة عن ترتيب ليل الغرفة كامرأة، ويدعم رأيه باستنطاق دلالة المفردات، فالليل عكس النهار، كما أن الشتاء هو الآخر له ما يسوغه موضوعيا وفنيا ونفسيا، فليل الشتاء طويل، والليل مظلم، والشتاء بارد، ونسبة الشتاء إلى ريتا له دلالاته الموضوعية أيضا، فهي (بما هي رمز ) المسئولة عن هذا الشتاء الموحش الطويل والبارد الذي يعاني منه الشاعر وأهله[266].

إن استحضار درويش للخيل والبحيرة يعزز الجو الرومانسي في مستوى الحضور، لكنه في مستوى الغياب يعتبر رغبة من ريتا في الجمع بين المتناقضين، بين حضارة غربية تنتمي إليها، وحضارة عربية ينتمي إليها العاشق، فهي تحاول أن ترسم ملامح حضارة هجينة بمعطيات متضادة، لأنها تريد أن تعرف ما الذي سيصفح عنه هذا الامتزاج [267]

---

(265) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2 ، دار العودة ، بيروت ،ط 2000 ، ص 539.

(266) بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ص، 75- 76.

(267) انظر في هذا المقام بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 76- 77.

**هل لبست سواي؟ هل سكنتك امرأة أخرى .**

**لتجهش كلما التفت على جدعي فروعك؟**

**حك لي قدمك ،وحك دمي لتعرف ما**

**تخلفه العواصف والسيول**

**مني ومنك**[268]

هنا أيضا نجد قطوس وهو يدرس الحضور والغياب في هذه القصيدة يتطرق إلى المستويين : مستوى الحضور الذي تسأله فيه ريتا **هل لبست امرأة سواي ؟ هل سكنتك امرأة غيري**، رغبة منها في الاطمئنان على مستقبلها متدرجة في طلباتها من الأدنى إلى الأعلى، فمن حك القـــدم إلى حك الدم على المجاز، والدخول في التجربة الجنسية لكي ترى ما الذي يمكن أن ينتج عـــن هـــذا التفاعل بين رجل وامرأة، ليكشف لنا المستوى الأعمق أو الغياب أن سؤال ريتا الذي يبدوا للوهلة الأولى سؤالا بريئا، إنما هو محاولة منها لتكتشف علاقته بماضيه، ولتخمد ذكرياته تطلب منه حك دمها دون أن تمنحه فرصة التفكير في الإجابة، وهنا يكتشف قطوس في قراءته نتيجة تتجلـــى في مكر العقلية اليهودية التي تود استئصال الماضي لتخلق ماض جديد، يختلط فيه الـــدم الفلســـطيني باليهودي، لترى إن كان هذا التفاعل ذو العناصر المتضادة يمكن أن ينجب جيلا هجينا يخضـــع لمتطلبات الاستسلام؟ [269] .

**تنام ريتا في حديقة جسمها**

**ثوب السياج على أظافرها يضئ الملح في**

---

(268) محمود درويش ديوان محمود درويش ، مج2 ، 539.

(269) انظر : بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 62 ، ص 77

**جسدي،أحبك ،نام عصفوران تحت يدي ...**

**نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء،**

**وردة حمراء نامت في الممر**

**ونام ليل لا يطول**

**والبحر نام أمام نافذتي على إيقاع ريتا**[270]

يقول الناقد أن العاشق ومن خلال هذه الأبيات يلمح واصفا جمال صاحبته وحسنها، فهو ينساق وراء عواطفه، دون مقاومة، فلحظة الإغراء كما يقول تدعو حتى الجمادات :القمح، والليل والبحر، إلى النوم على إيقاع ريتا، وفي الناحية الأخرى تمثل هذه الأسطر وضع الفلسطيني النفسي الصعب والمؤلم، فهو بعيد منعزل عن محيطه العربي، تمارس عليه سياسات القتل البطيء بالموازاة مع الإغراءات المادية التي يقدمها اليهودي في خبث ودهاء حتى يهجر الفلسطينيين من حقولهم، فكأنه يقول أن كل شيء ينام إلا هي بل تظل تخطط في مكر ودهاء [271] .

**قلت : يا ريتا ، أأرحل من جديد**

**مادام لي عنب وذاكرة، وتتركني الفصول**

**بين الإشارة والعبارة هاجسا ؟**

**ماذا تقول؟**

**لا شيء يا ريتا أقلد فارسا في أغنية**

**عن لعنة الحب المحاصر بالمرايا...**

---

(270) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 539، 540.

(271) انظر في هذا المقام بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 63 ، 78- 79.

**عني؟**

**وعن حلمين فوق وسادة يتقاطعان ويهربان، فواحد**

**يستل سكينا وآخر يودع الناي الوصايا** [272]

"حين يصير الحب لعنة ، ومحاصرا بالمرايا، وحين يحمل كل محب حلما يتقاطع مع الآخر، بل ويهرب منه ،فإن الفراق أولى وأجدر في مثل هذه الحالة، بيد أن ريتا تمعن في إثبات عدم قـــدرتها على الفهم فتقول[273]"

**لا أدرك المعنى ،تقول**

**ولا أنا ، لغتي شظايا**

**كغياب امرأة عن المعنى وتنتحر الخيول**

**في آخر الميدان...** [274].

إنها المرأة الرامزة إلى فكر ودهاء وحيلة اليهودي، فهي تتغابى وتتظـــاهر بعـــدم فهمهـــا وإدراكها لما يريد قوله، لكنه يرد عليها بجواب أقرب إلى العبثية منها إلى الحقيقـــة، إلا أنـــه " لا يستمر في عبثيته طويلا فيواجهها بالحقيقة المرة، حقيقة الفرق بين حلمها وحلمه، حلم اليهـــودي الذي يستل سكينا وحلم الفلسطيني الذي يودع الناي الوصايا، وهنا تكون الصاعقة، فتتظاهر مرة أخرى بعدم الفهم[275]" ، وتعود في صباح اليوم الثاني لتقشر التفاحة بكل ما تحمله هذه الأيقونة

---

(272) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2 ، 541

(273) بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص56

(274) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2 ، ص، 541 – 542.

(275) بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 81.

من دلالات ضاربة في عمق التاريخ، فهي التفاحة التي أغرت آدم، لتمارس سلطتها مرة ثانية على آدم الثاني فتعيد صورة الخطيئة الأولى، فهي كما مكر اليهود لا يمنحون الفلسطيني فرصة التأمل والتفكير، ولذا نجدها تقاطعه بقولها : **أتاخدني معك**، بعد أن أحست أن تفكيره أوصله إلى أن طريقهما مختلفة، وأن مصيرهما الافتراق كتحية الغرباء.. (276)

**أتأخذني معك ؟**

**فأكون خاتم قلبك الحافي، أتأخذني معك**

**فأكون ثوبك قي بلاد أنجبتك... لتصرعك**

**وأكون تابوتا من النعناع يحمل مصرعك**

**وتكون لي حيا وميتا**

**ضاع يا ريتا الدليل** (277)

فهي تستدرجه "عن طريق تذكيره بما كانت قدمت له وما ضحت به من أجل حبه (278) "

**إني ولدت لكي أحبك**

**وتركت أمي في المزامير القديمة تلعن الدنيا وشعبك**

**ووجدت حراس المدينة، يطعمون النار حبك**

**وأنا ولدت لكي أحبك** (279)

---

(276) انظر : بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ،ص، 81-82.

(277) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 542- 543.

(278) بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، ص 68.

(279) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2 ، 545.

إن مثل هذه التكرارات لمحاولات يصفها بسام قطوس بالمغرية، من أجل إغراق الشاعر في حالة عاطفية لم تفلح في تقليص المسافة التي بينهما، كما فشلت في إلغاء ماضيه، حيث نجده يكرر على مسامعها ملحمة الارتباط بالأرض والبحر وخبز أمه وسوسن الوديان [280]

**لي هذه الأرض الصغيرة غرفة في شارع**

**في الطابق الأرضي من مبنى على جبل**

**يطل على هواء البحر لي قمر نبيذي، ولي حجر صقيل**

**لي حصة من مشهد الموج المسافر في الغيوم، وحصة**

**من سفر تكوين البداية، حصة من سفر أيوب، ومن**

**عيد الحصاد وحصة مما ملكت، وحصة من خبز أمي**

**لي حصة من سوسن الوديان في أشعار عشاق قدامى**

**لي حصة من حكمة العشاق :يعشق وجه قاتله القتيل.** [281]

فهو يعتبر أن الماضي وحده هو الذي يحميه من الانزلاق.

**لو تعبرين النهر يا ريتا**

**وأين النهر؟ قالت ...**

**قلت فيك وفي نهر واحد،**

**وأنا أسيل دما، وذاكرة أسيل**

---

(280) انظر : بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، صص، 74-75.

(281) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، صص 545- 546.

**لم يترك الحراس لي بابا لأدخل، فاتكأت على الأفق**

**ونظرت تحت،**

**نظرت فوق**

**نظرت حول،**

**فلم أجد**

**أفقا لأنظر، لم أجد في الضوء إلا نظرتي**

**ترتد نحوي،قلت :عودي مرة أخرى إلي، فقد رأى**

**أحدا يحاول أن يرى أفقا يرممه رسول**

**برسالة من لفظتين صغيرتين،أنا ، وأنت**

**فرح صغير في سرير ضيق...فرح ضئيل،** (282)

مل الشاعر وفق ما آلت إليه دراسة بسام قطوس حياة المنافي في الشتات كالمنبوذ ينظر (فوق) فلا يرى غير محنه، وينظر (تحت) فلا يرى غير حسرة وينظر(حول) فلا يرى إلا الشقاء الزاحف عليه كالجيش، إلا أنه يتعاطف معها على الرغم من أنها أيقونة رامزة إلى الاغتصاب، فهما يلتقيان في نفس الإحداثية التي تعني الغربة، فقد انتزعت من أمها لتربي نهدها بفم الحبيب، وهي إشارة إلى اقتلاع اليهود لها وهي ما تزال طفلة لتوظيفها فيم يخدم مصالحهم وأهدافهم، كما أنه لا

(282) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج 2 ، ص، 546- 547.

يستطيع أن ينسى أو يتناسى قضيته، ومن ثمة فهو يراها ظالمة مظلومة، تحلم بالعودة إلى أمها الوحيدة قرب البحيرة، بعد يقينها أنه لا يمكن أن يلتقي المتناقضين [283] .

**لا أرض للجسدين في جسد ولا منفى لمنفى**

**في هذه الغرف الصغيرة ،والخروج هو الدخول**

**عبثا تغني بين هاويتين ، فلنرحل ...ليتضح السبيل**

**لا أستطيع ،ولا أنا ،كانت تقول ولا تقول** [284]

إنها تعلن استسلامها بعد أن علمت أن في حياة صاحبها محمود امرأة أخرى، أحلى، وأقدس، وأعلى، وهكذا يتقاطع الحلمان : حلم ريتا في أن تمتلك محمود على طريقتها، وحلم محمود الإنسان في أن يعود الناس أمة واحدة كما كانوا وهم في رحم الغيب في صلب آدم، ولتتجسد المقارنة، المغتصب يقدم تنازلات للمغتصب من أجل أن يلتقيا في منتصف الطريق، ولكن الثاني يصر على حرمان الأول من حقوقه كلها، ويريد أن يجرده من ماضيه وإنسانيته فأية معادلة تلك؟[285] .

بعد أن تطرق قطوس في دراسته لهذه القصيدة إلى كل من محور الحضور والغياب كل على حدى، نجده يتطرق في آخر الدراسة إلى محور يتقاطع فيه كل من الغياب والحضور، حيث يقول أنه لو كان هذا النص الدرويشي يحتمل المستوى الأول فقط لبات كلاما عاديا غير قادر على إثارة ما أثاره فينا، فهو نص مفتوح يتيح المجال أمام التأويل، كما يرى أن صور ريتا في القصيدة تعددت وتناقضت أحيانا، حيث نجد أنفسنا أمام مجموعة من الثنائيات الضدية :

**آدم / حواء**

---

(283) انظر : بسام قطوس ، إستراتيجيات القراءة ، ص 87.

(284) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج 2 ، ص، 547-548.

(285) انظر في هذا المقام بسام قطوس ،إستراتيجيات القراءة ، ص 88.

**الجنة / الأرض**

**الروح / الجسد**

**العقل / العاطفة** [286]

"ومهما تكن ريتا .... فإن محمود نظر إليها من منظور إنساني لكنه لم يستسلم لها، ...فقد رفض كل البدائل والعروض فرحل إلى ماضيه وصوب نخلته، مثلما رحلت ريتا نحو ماضيها.

وصوب بحيرتها الشمالية[287]".

**المبحث الثاني : التكرار ( فهد ناصر عاشور) :**

يبدأ الناقد فهد ناصر عاشور دراسته بمقدمة يذكر فيها أن التكرار "واحد من الأساليب التعبيرية الدقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشعراء والأدباء على حد سواء [288] "، فهو يعتبر أن التكرار هو "إحدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر[289] "، ويقدم الناقد على طرح إشكالية مفادها جدوى التكرار في بعض الأعمال الشعرية رغم كل ما يمتلكه الشعراء من قدرة على الخلق والإبداع؟، ثم يعمد إلى طرح إشكالية أعمق : "هل يكرر درويش نفسه فيما يكتبه أم أنه حالة من الخلق والتجدد لا تنتهي؟[290] " خاصة وأنه يقول في أحد المقابلات التي أجريت معه : " أنا شديد السأم لما أنتجه، ...وعندما أقرأ جديدا كتبته وأرى أنه يشبهني كثيرا أشعر بأنه لا يصلح للنشر، ...يجب أن أشعر أن من كتبه هو شخص آخر وليس

---

(286) المرجع نفسه ،ص ، 90-91.

(287) المرجع نفسه ، ص 92.

(288) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ، ط1 ،2004 ، ص 11.

(289) المرجع نفسه ، ص11.

(290) المرجع نفسه ص 12.

نسخة عما كتبت [291] "، وقد جاءت هذه الدراسة في فصلين فصل أول وقف فيه الناقد على مفهوم التكرار وأبعاده في القصيدة الحديثة، ثم فصل آخر تطرق فيه إلى ما يحفل به التراث الشعري الدرويشي من تكرار سواء على مستوى الحرف أو الكلمة أو العبارة وصولا إلى تكرار الصورة.

## 2-1 تكرار الحرف :

يذكر الناقد أن توظيف درويش للحرف، جاء بغرض تحقيق العديد من الدلالات كالتأكيد مثلا في قوله :

**إلى أين أذهب ؟**

**إن الجداول باقية في عروقي**

**وإن السنابل تنضج تحت ثيابي**

**وإن المنازل مهجورة في تجاعيد كفي**

**وإن السلاسل تلتف حول دمي..** [292]

أراد درويش كما يرى الناقد أن يقول بأنه لا يزال ملتصقا بذكرياته، وفيا لماضيه وأرضه، مخلصا لكل التفاصيل التي تتعلق بذاك الماضي من جداول وسنابل ومنازل، حتى ذكريات النضال والمقاومة لا تزال تحافظ على حضورها في ذاكرته، فجاء التوكيد ليزيد المعنى ثباتا وتأكيدا [293]

---

(291) المرجع نفسه ص 12.

(292) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2010. ص 527.

(293) انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش، ص 53.

قد يوظف التكرار أيضا حسب ما يذكره الناقد ليضيء بعض الكلمات، فيجعلها أكثر بروزا وظهورا، وعادة ما يتم ذالك من خلال اقتران الحرف المكرر ببعض الألفاظ [294] كما في قوله :

**يا بحر البدايات**

**يا جثتنا الزرقاء ، يا غبطتنا ، يا روحنا الهامد من يافا إلى قرطاج ، يا إبريقنا**

**المكسور ، يا لوح الكتابات التي ضاعت . بحثنا عن أساطير الحضارات**

**فلم نبصر سوى جمجمة الإنسان قرب البحر...**

**يا غبطتنا الأولى ويا دهشتنا–** [295]

إن الجملتان الخاليتان في هذا المقطع من التكرار، هما اللتين تتضمنان الفكرة الأساس التي يريدها درويش، حيث أن خلوهما من التكرار الذي حفلت به جمل المقطع جعلاهما تبدوان أكثر جمل المقطع بروزا [296].

ويذكر فهد ناصر عاشور في كتابه أنه ليس من السهولة إحصاء تكرر حرف في مجمل نتاج شاعر، إلا أنه لاحظ أن "حرف اللام هو أكثر الحروف تكرارا على هذا النحو في شعر محمود درويش عبر الزمن فـ (اللام) أصلها الملك ، وهي متكررة بهذه الدلالة في أغلب المواطن ولا تفارقها، ويبدوا أن تكرار (اللام) الدالة على الملكية في شعره وثيق الارتباط بالقضية الفلسطينية وحيثياتها المختلفة، فهو يسعى من تكراره هذا إلى استحضار النقيض والضد لحالته على الحقيقة، وهي عدم الملكية [297] " .

---

(294) المرجع نفسه ، ص 55

(295) محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 2، ص 158.

(296) انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص56.

(297) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 57.

يعطي الناقد أمثلة على تكرر حرف اللام من قصيدة درويش **صوت وسوط** التي يقـــول فيها :

**لو كان لي برج**

**لو كان لي في البحر أشرعة**

**لو كان عندي سلم**

**لو كان لي فرس**

**لو كان لي حقل ومحراث**

**لو كان لي عود**

**لو كان لي قدم،**

**لو كان لي**[298]

كما يبرر مسلمته التي انتهى إليها في قراءته لهذه الظاهرة، من خلال قول درويش في قصيدته **شتاء ريتا** الطويل :

**ريتا تكسر جوز أيامي ،فتتسع الحقول**

**لي هذه الأرض الصغيرة غرفة في شارع**

**لي قمر نبيذي، ولي حجر صقيل**

**لي حصة من مشهد الموج المسافر في الغيوم ، وحصة**

---

(298) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 86.

**من سفر تكوين البداية ،حصة في شعر أيوب ومن**

**عيد الحصاد، وحصة مما ملكت ،وحصة من خبز أمي**

**لي حصة من سوسن الوديان في أشعار عشاق قدامى**

**لي حصة من حكمة العشاق :يعشق وجه قاتله القتيل**[299] ،

## 2-2 تكرار الكلمة :

كثيرا ما وقف النقاد القدماء عند تكرار اللفظ وحاكموها ضمن وحدة البيت، أو مجموعة من الأبيات المتتالية، إلا أن نظرة المحدثين كانت أكثر شمولية، فقد عدت اللفظة المكررة أحد الأسس التي يبنى عليها النص الشعري عند الشكلانيين الروس، حتى غدت في الكثير من الأحيان عنصرا مركزيا في النص[300] ، وقد ذكر الناقد الكثير من الأمثلة التي تكررت فيها الكلمة في شعر درويش كقوله مثلا :

**منفاي: فلاحون معتقلون في لغة الكآبة**

**منفاي: سجانون منفيون في صوتي..**

**وفي نغم الربابة**

**منفاي: أعياد محنطة .. وشمس في الكتابة**

**منفاي: عاشقة تعلق ثوب عاشقها**

**على ذيل السحابة**

---

(299) محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 2، ص ، 545- 546.

(300) انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص60.

**منفاي كل خرائط الدنيا /وخاتمة الكآبة**[301]

"إن المقطع الذي يقيمه درويش على تكرار كلمة (منفى) يعبر عن رؤيته لحقيقة حالة النفي التي يعيشها،... ولذا يكون لهذا الاسم المكرر وظيفة تكمن في كونه مكثفا للمعنى، حيث أن المعاني المختلفة مشدودة إلى أصل واحد (الاسم المكرر)[302]"، ويعرض الناقد أيضا بعد المسميات الحسية التي ارتبطت بشعر درويش كلفظة الجبين التي احتفظ بها الشاعر بوصفها مرآة لحاله والتي وردت في مواضع مختلفة من تراثه الشعري، ومن أمثلة تكراره لها قوله:

**فشع جبينك فوق الجدار..** [303]

**لن يبصروا إلا توهج جبهتي** [304]

**عليك أن ترمي غباري ، عن جبينك** [305]

## 2-3 تكرار العدد :

يبدأ الناقد في دراسته لتكرار الأعداد في شعر درويش بقوله أن الأعداد في التشكيل الشعري تأخذ بعدا آخر تتجاوز به دلالتها الرياضية، ويلحظ أن العدد (20) تكرر في معظم النتاج الشعري الدرويشي وقدم الناقد جدولا بين فيه كيف أن هذا العدد بدأ مع الشاعر واستمر معه [306] :

| الشاهد | الديوان | الصفحة |
|---|---|---|

(301) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، ص 272- 273.

(302) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 67

(303) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، 301.

(304) محمود درويش ،ديوان محمود درويش ، مج 1، 236.

(305) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص 12.

(306) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص .87

| | | |
|---|---|---|
| صرت شابا جاوز العشرين | أوراق الزيتون | 19 |
| يا أمي جاوزت العشرين | عاشق من فلسطين | 49 |
| عشرون أغنية | العصافير تموت في الجليل | 120 |
| عشرون حديقة | العصافير تموت في الجليل | 123 |
| سليتكم عشرين عام | العصافير تموت في الجليل | 146 |
| عشرون سكينا على رقبتي | حبيبتي تنهض من نومها | 153 |
| عشرين ضحية | حبيبتي تنهض من نومها | 161 |
| عشرين سنة | حبيبتي تنهض من نومها | 164 |
| عشرين عام | حبيبتي تنهض من نومها | 165 |
| عشرين عاما | محاولة رقم (7) | 249 |
| عشرين قرنا | محاولة رقم (7) | 369 |
| عشرين امرأة | حصار لمدائح البحر | 428 |
| منذ عشرين عاما | ورد أقل | 495 |
| عشرين عاما | ورد أقل | 499 |
| عشرين عاما | أحد عشر كوكبا... | 583 |
| عشرين بابا | سرير الغريبة | 696 |

قد يرمز العدد 20 للفتوة والشباب كما قد يرمز للفترة الممتدة بين الاحـــتلالين الأول والثـــاني 1948- 1967[307]

## 2-4 تكرار العبارة:

لقد نظر القدماء إلى العبارة نظرة دونية، معتبرينها عيبا بلاغيا، إلا أن الناقد يرى أن تكرار العبارة تكرارا هندسيا يسهم " في تحديد شكل القصيدة الخارجي وفي رسم معـــالم التقســـيمات الأولى لأفكارها، لاسيما إن كانت ممتدة، وهو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عنـــد توجهه للقصيدة بالتحليل. [308] "، فقد جاء مثل هذا التكرار في قوله:

**مطر ناعم في خريف بعيد/ والعصافير زرقاء...زرقاء.**

**مطر ناعم في خريف غريب/ والشبابيك بيضاء...بيضاء.**

**مطر ناعم في خريف حزين /والمواعيد خضراء...خضراء.**

**مطر ناعم في خريف بعيد / والعصافير زرقاء...زرقاء. [309]**

يرى فهد ناصر عاشور أن مثل هذا التكرار الهندسي يعمل على إبراز الكلمة المتممة

للتراكيب (بعيد، غريب، حزين)، أكثر ما يكون من خلال تغير اللون المترتب عليها[310]، ثم انتقل الناقد بعد دراسة مطولة للتكرار الهندسي في الجدارية ثم إلى التكرار الشعوري الـــذي لا يخضع إلى الترتيب المطرد، وإنما هو تكرار عشوائي يأتي في سياق القصيدة وفق ما تقتضيه الحاجة،

---

(307) انظر: سعيد جبر أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، ص 140.

(308) فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 101.

(309) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1 ، ص ، 254- 256.

(310) انظر في هذا المقام ، فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 104.

مسهما بذالك في تكثيف المعنى، منبها القارئ إلى فكرة ما تتملك الشاعر [311]، كما في قول درويش في قصيدته عازف الجيتار المتجول :

**عازف الجيتار يأتي**

**في الليالي القديمة**

**عندما ينصرف الناس إلى جمع تواقيع الجنود**

**عازف الجيتار يأتي**

**من مكان لا نراه**

**عندما يحتفل الناس بميلاد الشهود**

**عازف الجيتار يأتي**

**عاريا أو بثياب داخلية**

**عازف الجيتار يأتي**

**وأنا كدت أراه**

**وأشم الدم في أوتاره**

**وأنا كدت أراه**[312]

(311) المرجع نفسه ، ص 117-118.

(312) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 408.

لقد تكررت عبارة عازف الجيتار مع إضافة شيء إلى قدومه في كل مرة، لتؤكد لنا أن قدوم العازف أمر لا بد منه، وأنه آت بأي حال يكونها، فدرويش أخفى هذه العبارة وذكر بدلها " وأنا كدت أراه " مرتين ليؤكد صدق رؤيته [313]

## 2-5 تكرار الصورة :

يرى الناقد أن تكرار الصورة من أشد أنواع التكرار من حيث الصعوبة والتعقيد، فرغم ثبوت طابعها، إلا أنها تظهر بأشكال مختلفة حسب السياق، فهي عبارة عن كثافة شعورية تراكمية، تبدأ بسيطة ثم تتطور، فالشاعر كما يذكر فهد عاشور لا يبتكر صورة كل يوم، لكنه يمتلك الآليات التي تمكنه من تكرار الصورة بشكل يجعلها تبدوا جديدة، وتبرز أهمية التكرار في كونه أداة يحاكم بها النص الشعري انطلاقا مما سبقه أو لحقه من نتاج الشاعر، ولكي يوضح الأمر يسوق الناقد هذا المثال [314] :

**لي ماض أراه الآن يولد من غيابك،**

**من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب ، لي**

**ماض أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة،[315]**

إن صورة الطاولة هنا كما يراها الكاتب" متعلقة بمشهد القتل، مشهد قديم كان درويش قد كرره في أعماله السابقة، مشهد فيه اليهودي قاتل والفلسطيني مقتول مقطع إلى أشلاء ممددة فوق طاولة، يجلس اليهودي قبالتها ضاحكا مبتسما[316]"، وقد ظهرت هذه الصورة من قبل في قصيدته مديح الظل العالي حيث قال :

---

(313) انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص118.

(314) نفس المرجع ، ص 133.

(315) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2 ، ص 544.

(316)انظر في هذا المقام ، فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص134.

**صبرا تنادي..من تنادي**

**كل هذا الليل لي ، والليل ملح**

**يقطع الفاشي ثدييها – يقول الليل –**

**يرقص حول خنجره ويلعقه . يغني لانتصار الأرز موالا،**

**ويمحو**

**في هدوء.. في هدوء لحمها عن عظمها**

**ويمدد الأعضاء فوق الطاولة**

**ويواصل الفاشي رقصته ويضحك للعيون المائلة**[317]

إن الطاولة هي رمز لجسد الفلسطيني المقطع إلى أشلاء ورمز لطغيان اليهود، وتظهر لنا الصورة مرة أخرى في قصيدته **بيروت** وهي تحمل ذات المعنى : قاتل مهووس بحب القتل، وضحية ممزقة إذ يقول :

**وتأبطوا تسعين جيتارا وغنوا**

**حول مائدة الشواء الآدمي**[318]

رغم تطور الصورة في تحققها بالقصيدة الثانية، إلا أننا نلتمس أنها منبثقة عن الصورة الأصل، حيث أن العلاقة قائمة بين الطاولة والشواء الآدمي، وبين مواصلة الفاشي رقصته وبين غناءه[319]

---

(317)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 55.

(318)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص ،217.

(319)انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 136.

ويستمر الناقد في تتبع تطور هذه الصورة التي يرى أن درويش اختزلها في قوله : "**مـــررت على الأرض قبل مرور السيوف على جسد حولوه إلى مائدة**[320]" فكأنه كان يـــود القـــول مررت على أرض قبل مرور السيوف على جسد قطعوه أشلاء، ومددوها فوق طاولة .وبعد هذه الجولة التتبعية لتطور هذه الصورة يقف الناقد عند قول درويش لي ماض أراه الآن يجلـــس قربنـــا كالطاولة في محاولة منه لتذكير ريتا بماضي قومها الدامي حيث جسد الفلسطيني الممزق ممدود فوق طاولة بينما تتعالى رقصات اليهود وغنائهم إن هذه الصورة كما يذكر الناقد لم تكن لتتراءى لنـــا إلا من خلال تتبعنا لتطورها [321] .

(320)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، ص327.

(321)انظر : فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، ص 137.

**المبحث الثالث : تطور الدلالة اللغوية (سعيد جبر محمد أبو خضرة).**

اتجهت دراسة الناقد سعيد جبر محمد أبو خضرة إلى الوقوف على أهم التطورات الدلالية بشعر محمود درويش، في الفترة الممتدة بين 1960 و1992 بدءا بديوانه عصافير بلا أجنحة وانتهاء بديوانه أحد عشر كوكبا، من خلال تطرقه إلى عرض بعض النماذج التطبيقية التي برز من خلالها تطور الدلالة على مستوى المفردة ضمن الصورة الشعرية، كالعصافير والسنونو والحمامة والهدهد والفراشة والغزال، ثم على مستوى تطور بعض الظواهر الدلالية البارزة كالألوان والأعداد [322] . حيث بين أن كلمة عصافير إحداثية ثابتة نجدها في معظم الدواوين الشعرية، فهو يرى أن هذه المفردة "محورية في توليد الدلالات اللغوية في قصائد ديوانين هما:عصافير بلا أجنحة والعصافير تموت في الجليل[323] " أما استثمار الشاعر لهذه المفردة، فإنه يتأرجح بين المكون المعجمي، والمعنى الإيحائي، إذ يقول وهو يستثمر المعنى الإيحائي للفرح والحب:

**أود لو طرت ....عصفور أنا غرد زاودتي الحب والألوان ...والفرح[324]**

فهو حسب ما ذهب إليه الناقد " يقرن بين السمات المعجمية والإيحائية من ناحية،والشروط الموضوعية للشاعر من ناحية أخرى، أهمها الأسر الذي يعايشه[325]" ، ثم يأتي استعمال هذه المفردة بمرحلة لاحقة ليدل الطير على الرسول الذي يصل الشاعر بأمه، في قصيدته رسالة من المنفى التي يقول فيها :

**أقول للمذياع قل لها أنا بخير**

**أقول للعصفور**

---

(322)انظر : سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، ص 7- 8.

(323) المرجع السابق ، ص 37.

(324) المرجع نفسه ، ص، 37.

(325)انظر في هذا المقام ، سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص37

**إن صادفتها يا طير**

**لا تنسني وقل : بخير**[326]

ينتقل الشاعر مرة أخرى ليقيم علاقة تقابلية بين حاجة صغار العصافير إلى أمها، وحاجتـــه إلى أهله وإلى الوطن، ففي ديوانه **عاشق من فلسطين** يقول :

**هرمت ، فردي نجوم الطفولة**

**حتى أشارك**

**صغار العصافير**

**درب الرجوع..**

**بعش انتظارك**[327]

ثم بين كيف أنه وفي مرحلة متقدمة أتى استعمال هذه المفردة انعكاسا للواقع الفدائي حيث يقول في ديوانه **العصافير تموت في الجليل** :

**ورميت في آلة التصوير**

**عشرين حديقة**

**وعصافير الجليل**[328]

بينما ترد هذه المفردة للدلالة على السفر في ديوانه **أحبك أو لا أحبك** إذ يقول :

**أيها الوطن المتكرر في المذياع والأغاني**

---

(326) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1،ص 34

(327)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1 ، ص 94.

(328)المصدر نفسه ص 257.

**لماذا أهربك من مطار إلى مطار**

**كالأفيون /...أيها المتطاير على شظايا القذائف وأجنحة العصافير**

**أريد أن أرسم شكلك**[329]

تحول الوطن من خلال الأبيات السابقة من أيقونة مكانية، إلى فكرة تظل تسافر مع الشاعر أينما حل، بينما تؤدي العصافير"دورا مركزيا في الدلالة على ضياع الوطن، فحالة الطيران هي الابتعاد عن الأرض والاقتراب من السماء[330]"

ثم يعود الشاعر كما يرى جبر ليقدم لنا شاهدا على تقدم تقنياته الأسلوبية حينما يستخدم مفردة عصفوران في قصيدته شتاء ريتا الطويل ، حيث يقول :

**تنام ريتا في حديقة جسمها**

**توت السياج على أظافرها يضيء الملح في**

**جسدي. أحبك . نام عصفوران تحت يدي ...**

**نامت موجة القمح النبيل على تنفسها البطيء،** [331]

إن هذا التعبير المستنبط من تداعيات الطبيعة، يوحي بتصوير "لالتقاء المحبين (ريتا)-الأرض والإنسان في كنف استشراف شعري للمستقبل (يدي)[332]".

ومن الطيور ينتقل الناقد إلى الفراشة مستحضرا من خلالها دلالات الرقة والجمال والتهافت والخلود، حيث نجدها في بداياته الشعرية، وبالأخص في ديوانه عصافير بلا أجنحة تحيل إلى دلالة

---

(329)المصدر نفسه ، ص 374- 375.

(330)سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش،ص 45.

(331)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص ، 549- 550.

(332)سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش،ص 52.

شعورية هي الفرح استنبطها الناقد من خلال اقتران الفراشات بالربيع، مما يوحي بنوع من الأمـــل والتفاؤل، حيث يقول:

**لتنبت دوحتنا في الربيع**

**لتبتسم يا بني ، لتمزح**

**صديق الفراشات، يا بني لتفرح**[333]

ويلاحظ الناقد في آخر دراسته لهذا الحقل الدلالي، أن " الشاعر يطور دلالة الفراشة في لغته لتصير مجازا للمرأة/ الأرض ويبرز هذا من خلال ديوان " أعراس " ممثلا في المقطع التالي[334]:

**وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات**

**طائرات**

**طائرات**

**تخطف العاشق من حضن الفراشة**

**ومناديل الحداد** [335]

حيث تحيل عبارة حضن الفراشة إيحائيا إلى المرأة، وينهي دراسته بالتساؤل عن العلاقة بين المـــرأة والفراشة، هذه العلاقة التي يبررها بقوله ،أن الفراشة ترمز فنيا إلى المرأة الموصولة بالأجنحة والـــتي تحيل إلى شيء من الخلود الروحي . [336]

---

(333)المرجع نفسه ، ص 72.

(334)سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص 75.

(335)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، ص 592.

(336)انظر : سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، ص 77.

على هذا المنوال يكمل الناقد تتبعه للتطور الدلالي في إرث محمود درويش الشعري حيث يتطرق أيضا إلى تطور دلالة الغزال والخيل، لينتقل بعدها إلى تتبع دلالة الألوان والأعداد، فيذكر أن أكثر الوحدات اللونية تواردا في لغة الشاعر هي : الأسود، والأبيض، والأحمر، والأخضر، والأصفر، والأزرق، أما عن توظيفها فإنه يقول: أنه جاء بتقنيات أسلوبية متفاوتة وإذا كان اللون الأسود فنيا يدل على فقدان اللون، فإنه كما يرى الناقد دال على ما يستكره في بعض الثقافات، إلا أن درويش يوظفه حسب ما يقتضيه السياق، فالزنزانة سوداء كما جاء في **ديوان عصافير بلا أجنحة** لما تنطوي عليه من ظلم وتعذيب، والزنابق سوداء مغايرة في إشارة الى الإغراق في الحزن الذي يولده الاحتلال، والجرائد سوداء للإحالة على ما تحدثه من قلق وهلع ، والراية سوداء في **يوميات جريح فلسطيني** للتحذير من خطر الابتعاد عن الوطن [337] في قوله :

**رايتي سوداء**

**والميناء تابوت**

**وظهري قنطرة**

**....وقلبي شجرة** [338]

والرياح هي الأخرى سوداوية مثقلة بدلالات الاقتلاع والتشريد، في قوله من قصيدة قتلوك في الوادي :

**أحنت غابة الزيتون هامتها**

**لريح عابرة**

---

(337)انظر :المرجع نفسه ، ص 96-99.

(338) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 349.

**كل الجذور هنا**

**هنا**

**كل**

**الجذور**

**الصابرة**

**فلتحترق كل الرياح السود**

**في عينين معجزتين**

**يا حبي الشجاع**[339].

وللأسود مرة أخرى إيحاءات الظلم والعبودية في قوله من قصيدة بيروت :

**الحبر : للفصحى ، وللضبط ، وللمتفرجين على أغانينا**

**وللمستسلمين لمنظر البحر الحزين**

**الحبر : نمل أسود ، أو سيد**[340]

إنه عرض ساخر يتواجه فيه العمل الكتابي بالقتالي كما يقول الناقد في آخر هذه الدراسة للتشكيلات الدلالية للون، يركز الناقد على استخدام درويش لبعض الدرجات اللونية للأسود،

---

(339) المصدر نفسه ، ص 426.

(340)محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 2، ص 212

كالسمرة التي يراها تتخذ دلالة إشارية إلى الخصب والأرض والفلسطيني والشهيد علـــى وجـــه الخصوص [341] .

(341)انظر في هذا المقام ، سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، ص 104.

**المبحث الرابع : البنية (د. ناصر علي).**

جاءت دراسة الناقد د.ناصر علي لتتناول أهم الركائز التي قامت عليها القصيدة الدرويشية ، في مدة تقارب أربعة عقود، أي منذ ديوانه الأول **أوراق الزيتون** وحتى ديوانه الذي صدر سنة 1999 وهو **سرير الغريبة**، وهي البنية التي خصص لها الناقد فصلا كاملا تناولها فيه بالتأسيس النظري لمفهومها، عند مختلف أعلامها، ليرصد فيم بعد تطور بنية القصيدة بدأ باللغة، حيث يرى أنه في النهاية كل تجربة شعرية هي تجربة لغوية، متتبعا بذلك الحقول الدلالية للمفردات التي كثر استخدامها واقفا على أهم الظواهر التي بات الشعر الحديث عموما والدرويشي خصوصا ينضح بها، وهي ظاهرة الغموض، لينتقل بعدها إلى فصل آخر تحدث فيه عن الصورة التي أشار بأنها ليست نسخة عن الواقع، وإنما هي قالب تصب فيه الفكرة، ثم فصل أخير تطرق فيه إلى الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي[342]، يفتتح الناقد هذه الدراسة بقوله أنه لطالما تأثر درويش بشعر من سبقه، سواء من الشعراء القدامى أو المعاصرين، يقول في هذا الصدد: " كنت سريع التأثر بالشعراء الذين أقرأ لهم مؤخرا ، فكان اندفاعي وراء الانسياق الموسيقي يثنيني أو يضيع علي الفكرة، في تلك السنوات كنت دائم البحث عن نفسي، وعن الطريقة الأفضل للكتابة[343] "

**4-1 القصيدة الغنائية :**

من الملاحظ أن هيكل القصائد الأولى لدرويش مؤسس على منوال البحور الخليلية كما في قوله:

**"يا أخي الثائر من اجل الكرامة فارسا شد إلى الفجر لجامه**

---

(342) انظر: د. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1،2001 ، ص 7- 9.

(343) المرجع نفسه ، ص 20.

**نم والشمس على راياتنـــــا نتحدى اللبيب تسقيه حـــمامة**

**علق الجلاد ،علقه عـــــلى عوسجات الحقل...واسلبه وسامه** [344]

إلا أن الناقد يعلق على هذه الملاحظة بقوله: أن ارتكاز شعر درويش على مثل هذه التقنية في الكتابة لا يعني أبدا أنه يتمسك بهذا الأسلوب، إذ أن شعره لم ينشأ في أحضان مدرســة تقليديــة مستقلة عن غيرها من المدارس الأدبية الأخرى، بل إنه كان كثير التأثر بتلك التيارات الداعيــة إلى التجديد كالرومانسية [345]، كما يركز الناقد على فكرة مفادها أن درويش اعتمد على التنويع في شكل القصيدة، إذ يقول في قصيدته **الموت في الغابة** :

**نامي**

**فعين الله نائمة**

**عنا..وأسراب الشحارير**

**والسنديانة...والطريق هنا**

**فتوسدي أجفان مصدور**[346]

حيث يرى أنه ومع إمكانية كتابتها بالشكل التقليدي، إلا أن درويش حرص على توزيع كلماتها على الأسطر، هذا ويعتقد الناقد أن أكبر تطور في شعر درويش هو من خلال دواوينه (**عاشق من فلسطين، آخر الليل، العصافير تموت في الجليل وحبيبتي تنهض من نومها** )، حيث أن درويش في هذه المرحلة أقحم عنصر القصة إلى جانب الغنائية الرومانسية والواقعية، كما اعتمد على القافية

---

(344) محمود درويش ، عصافير بلا أجنحة ، دار العودة ، بيروت ، 1971، ص 44.

(345)انظر : ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 23.

(346)محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج1، 24.

التي يرى أنها تشكل عنصرا أساسيا في التقسيمات الموسيقية عند درويش، حتى وإن كان اعتماده عليها اعتمادا تقليديا [347] كما في قوله من الرمل:

**ألف نهر يركض الآن**

**وكل الأقوياء**

**يلعبون النرد في المقهى**

**ولحم الشهداء**

**يختفي في الطين أحيانا**

**وأحيانا يسلي الشعراء**

**وأنا يا امرأتي أمتص من فمك**

**في الليل..حليب الكبرياء**[348]

إن "إيقاع القافية الحاد في السطرين الثاني والرابع ،يجبرنا على التوقف قبل انتهاء المعـــنى، إلا أن درويش تجاوز هذا باستخدامه التدوير *، إذ لم نعد نجد ما يدعونا إلى التوقف في قصيدته **المطـــر الأول** التي يقول فيها[349]:

**عندما ودعتها**

**في مدخل الميناء**

---

(347)انظر : د. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 29 -32.

(348) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 249.

- البيت المدور كما يذكر يوسف بكار و وليد سيف في كتاب العروض والإيقاع هو البيت الذي يتصل صدره بعجزه بوجود كلمة مشتركة بينهما، جزء منها في آخر الصدر والجزء الآخر في بداية العجز.

(349) د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص 32.

**كانت شفتاها**

**قبله**

**تحفر في جلدي حليب الياسمين...** [350]

يعد الدكتور ناصر علي التكرار في هذه المرحلة عنصرا مساهما في بناء صرح فني جديد للقصيدة عند درويش، فبالإضافة إلى ما يخفيه التكرار من قيمة على مستوى البناء، هو أيضا يفيد على مستوى المعنى، لقد استطاع درويش برأي الناقد أن يتخطى الطابع الخطابي الذي غلب على قصائد دواوينه الأولى، من خلال استثمار العديد من العناصر ليطعم بها بنية القصيدة، فمن التكرار إلى الرمز إلى السرد والحوار، اللذان احتلا مكانا مهما في القصيدة الدرويشية وإن كانت بدايات درويش الحوارية في قصائده يغلب عليها طابع التقليد [351] كقوله :

**يحلم- قال لي- طائر**

**بزهر ليمون / ولم يفلسف حلمه، لم يفهم الأشياء**

**إلا كما يحسها ... يشمها**

**يفهم – قال لي- إن الوطن**

**أن أحتسي قهوة أمي**

**أن أعود في المساء...** [352]

---

(350) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1 ، ص ، 297-298.

(351) انظر في هذا المقام ، د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 33 – 35.

(352) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 189.

يركز الناقد على تدارك درويش لهذا الأسلوب القديم، حيث "أخذ شيئا فشيئا يطلق العنان للأصوات داخل القصيدة، للتعبير عن نفسها الأمر الذي ارتفع بالحوار إلى مستواه الدرامي[353]"

ونجد هذه التقنية السردية الدرامية في قوله :

**شموليت انتظرت صاحبها في مدخل البار،**

**من الناحية الأخرى يمر العاشقون،**

**ونجوم السينما يبتسمون.**

**ألف إعلان يقول:**

**نحن لن نخرج من خارطة الأجداد،**

**لن نترك شبرا واحدا للاجئين** [354]

ويرى أن شعر هذه المرحلة لم يخلوا من الغموض، الذي أتى بفعل الرمز إذ اعتبر الصليب أيقونة رمزية في شعر هذه المرحلة، فقد وظف ليشير إلى حافز من حوافز النضال والثورة، في قوله:

**فعسى صليبي صهوة ، والشوك فوق جبيني**

**المنقوش بالدم والندى إكليل غار** [355].

## 4-2 القصيدة الغنائية الدرامية :

(353) د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص 35.

(354) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، 332.

(355) د.ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 43.

يذكر الناقد أن التطور في شعر محمود درويش بهذه المرحلة، إنما هو نابع من تطور التجربة الذي قصد بها الوعي بالمأساة، فالحوار الذي بدا تقليديا في مرحلة القصيدة الغنائية تحول في هذه المرحلة إلى حوار أكثر عمقا، نسمع فيه صوت الشاعر الداخلي وهو يحاور نفسه،كما نلاحظ ملمح الديالوج الخارجي في كثير من القصائد المطولة، كما في قصيدة **نشيد الرجال**، حيث يستدعي الشاعر ثلاثة نماذج من التراث ليردع الصوت اليائس، فيهاتف المسيح والرسول وشخصية أخرى يقال بأنها نبي من الأنبياء الذين ورد ذكرهم في التوراة وهو حبقوق، مما أعطى القصيدة نفسا مسرحيا دراميا بث فيها الحياة [356].

يستمر المونولوج داخل القصيدة الدرويشية بالتطور حسب ما توصل إليه الناقد حتى غدى للذات المتكلمة ذاتان كما في قصيدته **بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا** التي يقول فيها:

**باسمها أتراجع عن حلمها .ووصلت أخيرا إلى**

**الحلم .كان الخريف قريبا من العشب .ضاع**

**اسمها بيننا ...فالتقينا .**

**لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع .أحاول شرح**

**القصيدة كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع.**

**هي الشيء أو ضده، و انفجارات روحي**

**هي الماء والنار ، كنا على البحر نمشي.**

**هي الفرق بيني... وبيني.**

---

(356)نظر ، المرجع نفسه ،ص ،46 – 51.

**وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم .كان اللقاء سريعا**[357]

حاول درويش منذ ديوانه **أحبك أولا أحبك** الانفكاك من قيد التفعيلة، والمزاوجة بين الجمل الشعرية الموزونة وبين جمل لا تفعيلة لها، كما يظهر في قصيدته **مزامير**، التي يقوم بناؤها على المقابلة، مقابلة الفكرة بفكرة، والعنوان "مزامير" يشير إلى مزامير إرميا رغبة فيما يبدو لإقامة مماثلة بين ما ورد على لسان إرميا، وما ورد على لسانه هو، بصفته الناطق بلسان قومه [358]

في دراسته لهذه القصيدة يقول الناقد د.علي ناصر أن الشاعر يبدأ بفكرة مفادها الحرقة والندم على بعده عن الأرض، ويتجلى الصراع كما يرى الناقد منذ البدء في قوله :

**أحبك أولا أحبك .**

**أذهب، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع...**

**أريدك، أولا أريدك...**

**أريدك حين أقول أنا لا أريدك...** [359]

حيث يناجي الشاعر المحبوبة / الأرض ثم يرسم لها صورة تجسدها في امرأة تستوجب الشوق والحزن عليها بقوله :

**يا امرأة وضعت ساحل البحر الأبيض المتوسط في**

**حضنها.. وبساتين آسيا على كتفيها.. وكل**

**السلاسل في قلبها.** [360]"

---

(357) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، 497

(358)انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص، 56 – 58.

(359)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1، ص 369.

(360)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1 ، ص 370-371.

وفي المزمور الثالث تقوم السخرية على المقابلة أيضا، مقابلة صورة بصورة :

**يوم كانت كلماتي/ تربة..**

**كنت صديقا للسنابل.**

**حين صارت كلماتي**

**عسلا**

**غطى الذباب**

**شفتي** (361)

يتابع الناقد توغله في القصيدة حيث يرى استمرار (أنا) الشاعر في لومه على مغـــادرة الوطن حيث لم يبق له إلا الذكريات. فيقول :

**أشجار بلادي تحترف الخضرة**

**وأنا أحترف الذكرى.** (362)

ثم يصل إلى الغناء لنسمع صوتا جماعيا يندد ومنطق القصيدة يرجح أنه إنشاد ساخر :

**يا أطفال بابل**

**يا مواليد السلاسل**

**...ستعودون إلى القدس قريبا وقريبا تكبرون**

**وقريبا تكبرون.**

---

(361)المصدر نفسه، ص 377-378.

(362)المصدر نفسه ، ص 383.

**وقريبا**

**وقريبا**

**وقريبا....**

**هللويا**[363]

يخلص الناقد إلى أن القصيدة انطلقت من فكرة محورية، تمثلت في خروج الشاعر من وطنه، وتأثير هذا الخروج على نفسيته، ويذكر أن ما أفاد في ربط أجزاء القصيدة وخلق وحدة عضوية بها، هو لجوء الشاعر إلى عدة وسائل لتحقيق هذه الغاية منها المقابلة، والتجسيد، والسؤال، واستدعاء التراث [364].

## 4-3 القصيدة الغنائية الملحمية :

يذكر د.ناصر علي أنه وإن كانت مرحلة القصيدة الغنائية /الدرامية بدأت بخروج درويش من الوطن، واتسمت بطابع المباشرة، فإنه " في هذه المرحلة قد تطور وعيه ورؤيته إلى وعي إنساني عام منفتح على ثقافات الشعوب، قديمها وحديثها... ولعل الظاهرة الأساسية في رؤية هذه المرحلة تكمن في السؤال الذي لا ينتظر درويش جوابا له ، وهو ينجرف مع هذا السؤال الوجودي فيقول : إلى أين تأخذني الأسئلة ؟ [365]"، حيث نلحظ أن السؤال عن المكان يحمل ثقلا دلاليا، ويحتوي مفارقة واضحة بين واقعية السؤال وإجابة تؤكد الغربة، في قوله :

**إلى أين يا صاحبي؟**

**إلى حيث طار الحمام فصفق قمح**

---

(363)المصدر السابق ، ص 400.

(364)انظر : د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 61.

(365)المرجع نفسه ، ص 79.

**ليسند هذا الفضاء بسنبلة تنتظر .**

**فلتواصل نشيدك باسمي**

**ولا تبك يا صاحبي وترا ضاع في الأقبية**[366]

ومن تساؤلات هذه المرحلة الاستفهام عن القدرة على الفعل من خلال هذه الأوضاع المأساوية التي يعيشها اللاجئ،كما في قوله :

**هل بوسع القلب أن يسقط أكثر؟**

**هل بوسع البجع العاشق أن يرقص أكثر ؟**

**والنهايات بدايات سؤالي عن صواب الأغنية**[367]

ينتقل الناقد إلى دراسة بنية قصيدة أخرى هي " مأساة النرجس ملهاة الفضة يقول : أن أول ما يدركه القارئ هو المقابلة بين النقيضين، مأساة و ملهاة، وتقابل الورد بالمعدن . فمن "تقابلات العنوان تشق القصيدة طريقها نحو تقابلات مصيرية ذات إحالات إلى النرجس التضحية والفضة /الخيانة دائما[368]"، حيث يكتفي الشاعر في مطلع القصيدة برواية الأحداث مبتدأ بالفعل عادوا، الذي يخلق فضاء السرد فيقول:

**عادوا ...**

**من آخر النفق الطويل إلى مراياهم ..وعادوا**

---

(366)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، ص 93- 94.

(367) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص 267.

(368) انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص 89.

**حين استعادوا ملح إخوتهم ، فرادى ؟ أو جماعات ، عادوا**

**من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام** (369)

يرى د ناصر علي أن درويش يحقق من خلال هذه الأبيات جو العودة الأسطوري، كما في انبعاث طائر الفينق ويركز على أن بدأ القصيدة بالفعل عادوا وانتهائها بالفعل يرجعون لم يكن عبثا، وإنما بغرض تحقيق ملمح دلالة الحنين(370). يستمر الشاعر في سرد تفاصيل هذه المسيرة في قوله:

**هبت رياح الخيل ، والهكسوس هبوا، والتتار مقنعين**

**وسافرين .وخلدوا أسماءهم بالرمح أو بالمنجنيق... وسافروا**

**لم يحرموا إبريل من عاداته: يلد الزهور من الصخور**

**ولزهرة الليمون أجراس ، ولم يصب التراب بأي سوء–**

**أي سوء ، أي سوء بعدهم .والأرض تورث كاللغة.** (371)

يستمر الناقد في دراسته للقصيدة معتبرا أن هذه العودة الأسطورية المتكررة يقودها بطل أسطوري، يقوم من الرماد دائما، إلا أنه لا يصل إلى غايته دائما، يبدوا هذا من خلال قول درويش :

**كلما قالوا :**

**وصلنا...خر أولهم على قوس البداية.** (372)

---

(369) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 419.

(370) انظر : د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 90.

(371)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 420.

(372)المصدر نفسه ، ص 421.

وينتقل إلى مناجاة البطل الذي يسقط دائما في البداية، ثم ينهض ليبدأ من جديد :

**أيه البطل ابتعد عنا لنمشيي فيك**

**نحو نهاية أخرى، فتبا للبداية.أيه البطل المضرج بالبدايات الطويلة قل لنا: كم مرة ستكون رحلتنا البداية؟** (373)

يقول الدكتور: ناصر علي أن الشاعر يسرد هذه السيرة الشبيهة بالسيرة الشعبية إلى حد ما بأبطالها وخروجها الجماعي، مازجا إياها بجو أسطوري شبيه برحلة (أوليس ) إلى الوطن، وحتى يبقى حلم العودة قريبا من الواقع، فإن الشاعر ينشر جزئيات هذا الواقع برسمه للمشهد المكاني (374) فيقول:

**عادوا ليحتفلوا بماء وجوههم ويرتبوا هذا الهواء**

**ويزوجوا أبناءهم لبناتهم ، ويرقصوا جسدا توارى في الرخام**

**ويعلقوا بسقوفهم بصلا ، وبامية وثوما للشتاء** (375)

تصل القصيدة ذروة السرد في نهايتها كما يرى الناقد حينما تتدافع الأفعال ويختلط الحلم بالرجوع ويعرف أنه كان يحلم:

يعرفون ويحلمون ويرجعون ويحلمون ويعرفون ويرجعون و يرجعون ويحلمون و يحلمون ويرجعون.

حيث تنتهي القصيدة بالفعل يرجعون المنبثق من الحلم، وهو حلم قائم على المعرفة.

---

(373)المصدر نفسه ، ص 422.

(374)انظر في هذا المقام ، د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص91.

محمود درويش، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 419. (375)

ينهي الناقد دراسته بالقول أن الشاعر السارد مزج الواقعي بالديني بالأسطوري، لينسج قصـــيدة على منوال القصيدة الملحمية[376] .

## 4-4 البنية الإيقاعية :

يعتبر الدكتور ناصر علي أن الموسيقى الشعرية لا تقل أهمية عن أهمية الصور، فهو بـــذلك يركز على البنية الإيقاعية، ويرى أن البنية الشعرية للقصيدة لا تكتمـــل إلا بـــتلاحم الصـــورة والموسيقى،" فالصور والعواطف، كما ترى نازك الملائكة لا تصبح شعرية بـــالمعنى الحـــق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن [377]"، فالوزن كما يقول الناقد : ليس رتبة تتزين بها القصيدة، وإنما "الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعض، والبنية الموسيقية هي التي تجعل الكلام موحيا[378]".

## 4- 4 -1 الوزن في شعر محمود درويش :

تناول الدكتور ناصر علي دراسة الإيقاع الخارجي في شعر درويش بدأ بالوزن مقســـما الثـــروة الشعرية الدرويشية إلى عدة مراحل :

*مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا: والتي تظهر جلية في شعر المرحلـــة الأولى ،أو مرحلة الذاتية، متمثلة في دوانيه **عصافير بلا أجنحة** و**أوراق الزيتون** إذ يقول مثلا :

**يا أخي الثائر من أجل الكرامة فارسا شد إلى الفجر لجامه[379]**

---

انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 92. (376)

المرجع نفسه ، ص 215. (377)

المرجع نفسه ، ص 216. (378)

(379)المرجع السابق ، ص 218.

* مرحلة الرباعيات : وهي مرحلة تقسم فيها القصيدة إلى مقاطع كل مقطع ينتهي بانتهاء المعنى، وكل جزء منها أربعة أشطر، يتفق كل شطرين في قافية وروي دوريين مثل قوله :

**ربما أذكر فرسانا ،وليلى بدوية**

**ورعاه يحلبون النوق في مغرب شمس**

**يا بلادي ، ما تمنيت العصور الجاهلية**

**فغدي، أفضل من يومي وأمسي..** (380)

قبل الانتقال إلى مرحلة أخرى، هي مرحلة الاعتماد على بعض الأوزان المركبة من تفعيلتين، يطرح الناقد سؤالا جوهريا هو : **هل يعني أن قصيدة درويش اتخذت شكلا جديدا؟**، ويجيب بقوله أنه وعلى الرغم من أن سيطرة الأوزان التقليدية ظلت ملمحا بارزا في دواوين درويش اللاحقة **كعاشق من فلسطين** و**آخر الليل**، إلا أنه اعتمد في بعض قصائده على بعض الأوزان المركبة من تفعيلين كما جاء في قصيدة "**أبي**" التي بناها على تفعيلتي البحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن ) (381)يقول فيها :

**غض طرفا عن القمر**

**وانحنى بحضن التراب**

**وصلى..**

**سماء بلا مطر،**

---

(380)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، 63.

(381)انظر : د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 220.

**ونهاني عن السفر**[382]

لم يستطع درويش حسب رأي الناقد أن يتحرر من الموسيقى التقليدية، إلا ابتـــدءا مـــن مجموعته **أحبك أولا أحبك**، حيث تجاوز وحدة التفعيلة في قصيدة **مزامير**، التي راوح فيها بـــين الأسطر الموزونة التي تقوم على وحدة التفعيلة من المتقارب فعولن حيث يقول :

**أحبك أو لا أحبك**

**اذهب ، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع.**

**وأنتظر العائدين ، وهم يعرفون مواعيد موتي ويأتون.**

**أنت التي لا أحبك حين أحبك ، أسوار بابل**

**ضيقة في النهار ، وعيناك واسعتان، ووجهك**

**منشر في الشعاع.** [383]

وبين موسيقى الألفاظ الداخلية بحيث تختفي التفعيلة ، يقول :

**أحارب .. أو لا أحارب**

**ليس هذا هو السؤال**

**المهم أن تكون حنجرتي قوية**

**أعمل أولا أعمل**

**ليس هذا هو السؤال**

---

(382) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 138.

(383) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص369.

**المهم أن ترتاح ثمانية أيام في الأسبوع**

**حسب توقيت فلسطين.** (384)

وكدليل على أن الإطار الخارجي في شعر درويش يقوم على التفعيلة، أورد الناقـــد إحصـــائية لعدد البحور المستخدمة في شعره ،بدءا من **أوراق الزيتون** وحتى **لماذا تركت الحصان وحيدا** من خلال هذا الجدول :

| التفعيلة: | عدد مرات التكرر |
|---|---|
| الكامل/متفاعلن | 65 |
| الرمل/فاعلاتن | 48 |
| المتقارب/فعولن | 36 |
| المتدارك/فعلن | 21 |
| الرجز/مستفعلن | 07 |
| الوافر/مفاعلتن | 07 |
| الخفيف/فاعلاتن مستفعلن | 07 |
| البسيط/مستفعلن فاعلن | 05 |
| السريع/مسستفعلن فاعلات | 02 |

(384) د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص222.

| | |
|---|---|
| المجتث/مستفعلن فاعلان | 1 |
| المجموع | 215 |

(385)

استنتج الد .ناصر علي أن تفعيلة بحر الكامل / متفاعلن تحتل المرتبة الأولى، بحيث تكررت حوالي ثلاثين بالمائة في شعره، كما ذكر أنها خضعت لتحولات إيقاعية متعددة ،حيث أن درويش أخذ منذ قصيدته **الخروج من ساحل المتوسط** من ديوانه **محاولة رقم 7**، يتصرف في طول السطر الشعري بالزيادة والحذف والتدوير، ليعطي إيقاعا جديدا (386)

ينتقل بنا الناقد إلى مرحلة جديدة وهي مرحلة الجملة الشعرية، التي يعرفها بأنها " ببنية موسيقية أكبر من السطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر(387)". مثل قوله :

**أتيت ...أتيت**

**قلبي صالح للشرب**

**سيروا في شوارع ساعدي تصلوا**

**وغزة لا تبيع البرتقال لأن دمها المعلب**

**كنت أهرب من أزقتها**

**وأكتب باسمها موتي على جميزة،**

**فتصير سيدة وتحمل بي فتى حرا.**

---

(385) المرجع نفسه ، ص 223.

(386)انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص223.

(387) المرجع نفسه ص، 224.

**فسبحان التي أسرت بأوردتي إلى يدها.** [388]

وأخيرا تحط الموسيقى الشعرية الخارجية للقصيدة الدرويشية كما يراها الناقد ناصر علي عند التدوير، الذي بنى عليه درويش مجموعة كاملة هي "**ورد أقل**" هذه التقنية –التدوير– التي يرى ناقد آخر وهو سيد بحراوي، أنها "تقربنا من لغة الحياة اليومية، ونحن نحس هذا الاقتراب من اللغة اليومية في نص محمود درويش [389]"،**يحبونني ميتا** الذي يقول فيه :

"يحبونني ميتا ليقولوا : لقد كان منا. وكان لنا. سمعت الخطى ذاتها .منذ عشرين عاما تدق على حائط الليل . تأتي ولا تفتح الباب .لكنها تدخل الآن . يخرج منها الثلاثة : شاعر ، قاتل ،قارئ. ألا تشربون نبيذا؟ سألت. سنشرب. قالوا. متى تطلقون الرصاص علي؟ سألت. أجابوا : تمهل[390]. "

يختم الناقد الدكتور علي ناصر هذه الجولة حول الموسيقى الخارجية بقوله: أن هذا الشكل الجديد من القصيدة ظهر في معظم قصائد درويش الأخيرة " **لماذا تركت الحصان وحيدا**" و"**سرير الغريبة** " وأن هذه الجمل تتكامل بالتكرار حينا، وبالفراغات حينا آخر[391].

## 4-5 القافية في قصائد محمود درويش :

القافية كما تعرفها صفاء خلوصي هي : "مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية، يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة[392]"، في بداياته اعتمد درويش كما سبق الذكر على القصيدة العمودية، ملتزما فيها بالنظام القديم، كما يبدوا واضحا في ديوانه **عصافير بلا أجنحة** و **أوراق الزيتون** كما يظهر من خلال قوله :

---

(388) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، ص ، 478-479.

(389) د. ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص226.

(390) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 341.

(391) انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 226.

(392) انظر المرجع نفسه ، ص 227.

**أماه بستان أيام الطفولة والوداد**

**إن كان في الدنيا لهيب لا يصير إلى رماد**

**فعواطفي لك أنت يا أماه بركان انتقادي..**

**يا لون أيامي أتذكر في الأقارب في بلادي؟** (393)

فالقافية واضحة نهاية كل بيت...بمثابة نهاية جملة، يذكر الناقد أن درويش انتقل بالقصيدة إلى نظام الرباعيات حيث قسمها إلى أربعة أشطر في كل شطرين قافية وروي دوريين كما في قوله :

**وطني لم يعطني حبي لك**

**غير أخشاب صليبي**

**وطني يا وطني ،ما أجملك**

**خد عيوني، خذ فؤادي، خذ ..حبيبي** (394)

بدأ شكل التحرر من القافية منذ ديوان **أحبك ولا أحبك**، حيث أن القافية الخارجية انصهرت في التدوير وأصبح الالتحام بين الأسطر الشعرية واضحا جليا(395). إذ يقول في قصيدته **محاولة رقم 7**:

**باسمها أتراجع عن حلمها. ووصلت أخيرا إلى**

**الحلم .كان الخريف قريبا من العشب .ضاع**

**اسمها بيننا ..فالتقينا.**

---

(393) المرجع نفسه ، ص 230.

(394) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1 ، ص62.

(395) انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 132.

**لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع . أحاول شرح**

**القصيدة كي افهم الآن ذاك اللقاء السريع** [396].

## 4-6 الإيقاع الداخلي :

بتعبير أدونيس "الإيقاع في اللغة الشعرية لا يكون في المظاهر الخارجية للنغم وإنما يتجاوز هذه المظاهر إلى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الإنسان والحياة[397]".

يركز د.ناصر علي على فكرة مفادها أن درويش اعتمد على ركائز للتجديد، حيث يمكننا أن نلمح ملامح هذا التجدد في بواكير شعره، إذ أنه ابتداء من القصائد الأولى يظل درويش يبحث عن مستوى من العلاقة بين الكلمة ذات الصوت والإيقاع، وبين المعنى، كما أنه كان شديد الاتصال بالناس والطبيعة، مما ساعده على اقتناص المعاني والصور، ومكنه من خلق قصائد مترابطة من حيث دلالة الألفاظ والإيقاع [398]. يبدو هذا واضحا في قوله مثلا :

**قصائدنا بلا لون.**

**بلا طعم ....بلا صوت**

**إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت** [399]

يرى الناقد أن درويش ومنذ قصيدته " **تلك صورتها وهذا انتحار العاشق**" اعتمد في تطوير بنية قصائده على التكرار المطرد للأنساق الأسلوبية، حيث يبدأ قصيدته **موسيقى عربية** بقوله :

**ليت الفتى حجر...**

---

(396) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1 ، ص 497.

(397) د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 246.

(398) ينظر ، المرجع نفسه ، ص 247.

(399) المرجع نفسه ، ص 247.

**يا ليتني حجر...** [400]

ثم ينهي القصيدة بالمقطع نفسه، بينما تتشكل مقاطع القصيدة من الشرط المقرون بالزمن، ويعتمد على التمني في المقطعين المتماثلين الأول والأخير، ويأتي الشرط وجوبه في قوله :

**أكلما شردت عينان**

**شردني**

**هذا السحاب**

**سحابا**

**كلما خمشت عصفورة أفقا**

**فتشت عن وثن؟**[401]

إن مثل هذه الصيغ التركيبية تمنح الحركة البنائية خاصيتها الغنائية، كما يقول د ناصر علي.

يختم الناقد جولته حول البنية بدراسة الإيقاع الداخلي في قصيدة درويش "**رحلة المتنبي إلى مصر**"، حيث يرى أن درويش بدأ قصيدته بجمل خبرية قصيرة تمثلت في قوله :

**للنيل عادات**

**وإني راحل** [402]

---

(400) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2 ، 81.

(401) المصدر نفسه ، ص 81.

(402) المصدر نفسه ، ص 107.

ليطور بعدها الجمل الشعرية، بحيث تظهر سمة الحزن من خلال تكراره لحرف السين بالمقطع الثاني، مع استعمال النفي والاستفهام الملائم كما يقول الناقد لهذا التيه والانغلاق في الرؤية، ويختم المقطع بقوله :

**لا أرى** (403)

**أمشي سريعا في بلاد تسرق الأسماء مني**

**قد جئت من حلب، وإني لا أعود إلى العراق**

**سقط الشمال فلا ألاقي**

**غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي ... ومصر**

**كم اندفعت إلى الصهيل**

**فلم أجد فرسا و فرسانا**

**وأسلمني الرحيل إلى الرحيل**

**ولا أرى بلدا هناك**

**ولا أرى أحدا هناك**(404)

ثم يصور الشاعر شعوره بضيق الأرض حتى أنه أصبح يراها أصغر من خصر نحيل، يقول :

**الأرض أصغر من مرور الرمح في خصر نحيل** (405)

وبعد فقدانه لمكانه فوق الأرض لا تبقى له سوى القصيدة يقول :

---

(403) انظر في هذا المقام ، د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،ص 255.

(404) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص 107.

(405) المرجع نفسه ، 107.

**وطني قصيدتي الجديدة** [406]

ثم يثير سؤالا عن مدى اليقين في هذا الحلم بقوله :

**هل وطني قصيدتي الجديدة؟** [407]

وهنا نجده يلتجأ إلى استعمال تقنيات جديدة في القصيدة كالطباق والجناس والتضاد يقول :

**أرى فيما أرى دولا توزع كالهدايا**

**وأرى السبايا في حروب السبي تفترس السبايا**

**وأرى انعطاف الانعطاف**

**....وطني قصيدتي الجديدة**

**كيف أدري**

**أن صدري ليس قبري**

**...كيف أدري**

**أن هذا الليل قد يدمي** [408]

وبما أن القلق بداخله لا يستطيع فعل أي شيء فنجده يكرر:

**للنيل عادات**

---

(406) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج2 ، ص 108.

(407)المصدر السابق ، ص 109.

(408)المصدر نفسه ، ص 109.

**واني راحل**[409]

يذكر الناقد أن تكرر هذه اللازمة كرست الفكرة الأساسية في القصيدة، وهي هجرة الشاعر عن بيروت إلى مكان لا يعرفه، وبما أنه ينطق بلسان قومه فإن أناه اختزلت شعبه فهو لا يتكلم عن ألمه بل يجتر آلام شعب بكامله[410].

## المبحث الخامس الرمز الديناميكي (محمد جمال باروت)

يميز الناقد محمد جمال باروت في تناوله للرمز في شعر محمود درويش بين مرحلتين مشيرا إلى القطيعة الابستومولوجية بين كل من مرحلة الرمز التعبيري، و مرحلة الرمز التكويني، حيث ذكر أن المرحلة الأولى هي مرحلة درويش الشاب، وترمز لها مرحلة قصيدة "**سجل أنا عربي**" التي تميزت حسب رأيه باستعمال الرموز المألوفة التي تدور حول محور الأرض، مما أنتج معجما يمكن تسميته بمعجم الأرض : يحتوي كلمات عدة مثل (الأرض، التراب،الشجر، الحجر )، ثم مرحلة ثانية دشنتها مجموعة **أحبك أولا أحبك**، حيث يرى أن درويش ومن خلال هذه المرحلة تبنى مرجعية أخرى لمفهوم الشعر، وهي مفهوم شعر الرؤيا في مقابل مرجعيته التقليدية التعبيرية، وبالتالي

---

(409)المصدر نفسه ، ص 110-111.

(410)انظر : د. ناصر علي ،بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 256.

انتقل درويش من مرحلة التعبيرية إلى مرحلة الرؤيوية ، التي مكنته من إعادة اكتشـــاف قدراتـــه الشعرية واستنطاقها [411].

ينتقل الناقد محمد باروت إلى دراسة التشاكل اللغوي في شعر درويش، حيـــث يـــرى أن درويش كثيرا ما يستخدم التشاكلات التركيبية لا بوصفها لعبة لغوية بل لكونها تحيل إلى نوع من التداخل والحلول، كما في قوله :

**دمه في خبزه**

**خبزه في دمه** [412]

**وقوله :**

**لي وجه يحاول أن يراني**

**سجان يا سجان**

**لي وجه أحاول أن أراه** [413]

يرى محمد باروت أن حضور الجناس هو الآخر إنما جاء به درويش لخلق معنى ديناميكي توالدي كما في قوله :

**تعود السماء ،رويدا رويدا،**

**إلى أهلها في المساء**[414]

---

(411) انظر : محمد جمال باروت ، الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" من كتاب : هكذا تكلم محمود درويش ، دراسات في ذكرى رحيله ، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،ط1 ، 2009 ، ص 55 - 59.

(412) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 634.

(413) المصدر السابق ، مج1، ص 564.

(414)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، رياض الريس ، للكتب والنشر ، ط1 ، 2004، ص 325.

و يعمد إلى تسمية حركة الانفتاح غير المرئي باللانهائية، ويضرب عنها مثالا بقول درويش :

**لي خلف السماء /سماء...** [415]

أو قوله:

**فافتح لمنفاك منفى...** [416]

ثم يذكر آلية أخرى من الآليات التي اتكأ عليها درويش في كتابة قصائده، وهي آلية الفجـــوة البينية، إذ يقسمها إلى نوعين: بنية تامة تحقق فجوة شعرية يذكر أنها آلية جمالية يفكر بواســـطتها الشاعر في إنتاج القصيدة خارج الواحد [417] كما في قوله :

**بيني وبينك صورتان.** [418]

أو قوله:

**هل كان الطريق هباء**

**على شكل معنى، وسار بنا**

**سفرا عابرا بين أسطورتين** [419]

---

(415)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 2، ص 479.

(416)المصدر نفسه ، ص 552.

(417)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 65 -66.

(418)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1،ص 564.

(419) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 549.

ثم فجوة بين شيئين تؤدي إلى الجمع بينهما كنوع من المونولوج الداخلي المعقد والمختزل للكل في صوت واحد، كقوله:

**"رأيت شهيدين يستمعان إلى البحر[420]"**

يبدأ الناقد دراسة المشاكلة الطباقية بالإشارة إلى أنها تعدت حدود اللعبة اللغوية إلى لعبة شعرية، كما في قوله :

**لم أكن حاضرا**

**لم أكن غائبا**

**كنت بين الحضور وبين الغياب**

**حجرا ..أو سحابة [421]**

ويرتقي درويش بمثل هذا النوع من المشاكلة إلى حيز الصورة الشعرية في قوله :

**أرتديك، وأخلع الأيام**

**لا التاريخ قبل يديك**

**لا تاريخ بعد يديك [422]"**

التوكيد اللفظي هو الآخر كان حاضرا في شعر درويش، حيث جاء بوتيرة مرتفعة جدا فمن البسيط، كقوله:

**هو الآن يرحل عنا/ ويسكن يافا**

---

(420) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج1، ص 646.

(421) المصدر نفسه ، ص 498 .

(422)المصدر نفسه ، ص 559.

**ويعرفها حجرا ..حجرا**[423]

إلى التوكيد الممتد أو المرن كما في قوله :

**غريبان**

**إن الشمال الشمال الشمال**[424]"

إلى توكيد بغرض تكثير المعنى، من خلال تكرار لفظ أو كلمة على مستوى تركيب لغوي شعري إيقاعي ممتد، كقوله:

**وتحت سماء الأناجيل يركض طفل بلا سبب. يركض**

**الماء والسرور يركض، والريح تركض في الريح،**

**والأرض تركض في نفسها. قلت :لا تسرعي**[425]".

يستثمر درويش آلية المعادلة * ويوظفها توظيفا عميقا، مما يخلق قيما تعبيرية فهو يستخدم التراكم الصوتي لتكثير المعنى ولبناء علاقات جمالية – شعرية جديدة، ترتكز على مخزون رمزي معرفي في نظرية معرفة الله أو العالم [426] في قوله :

**لا أنا الآن إلا هي الآن في.**

---

(423)المصدر نفسه ، ص 401.

(424) المصدر نفسه ، 524.

(425)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 318.

(426) انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 75 –76

* المعادلة هي آلية تشاكلية تركيبية ، تتمثل وظائفها الجمالية الشعرية في اختبار جماليات "اللعب باللغة " الا أنها تتخطى الجانب اللغوي الصرف لتبرز التباين داخل العلاقات التشكالية وإنتاج حس بالفجوة الدلالية .

(426) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 318

**ولاهي إلا أنا في هشاشتها.** [427]

وقوله :

**واحملي لابن عمي سلامي / صدى/ للصدى .للصدى سلم معدني**[428]

كما يرى محمد باروت أن درويش أحسن استخدام الحروف في قوله :

**"سأقول :صبوني/ بحرف النون، حيث تعب روحي/ سورة الرحمن في القرآن . وامشوا/ صامتين معي على خطوات أجدادي / ووقع الناي في أزلي "** [429]

أو قوله:

**"أسمع وحشة الأسلاف بين/الميم والواو السحيقة مثل واد غير ذي/زرع. وأخفي تعبي الودي.**[430]"

ولأن التراث الديني غني بمثل هذه التركيبة الحرفية فقد كان لا بد للشاعر كما يقول محمد جمال باروت أن يستثمر أيضا لغة المقدس في شعره كقوله:

**أعد لهم ما استطعت..** [431]

**وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل /سبع سنابل ، في كل سنبلة ألف سنبلة...** [432]

---

(427) المصدر نفسه ، ص319.

(428) المصدر نفسه ، ص370.

(429) المصدر السابق ، ص482.

(430) المصدر نفسه ،ص 337.

(431) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1، ص 544.

(432) المصدر نفسه ،ص 552.

فيم يتعلق بأسطورة الأرض ،يرى محمد جمال باروت أن القاموس الشعري الدرويشي يزخر بمثل هذه الرموز الديناميكية، حيث يقول بأن شعر درويش حافل بذاك الحنين السحيق إلى البدء[433] ويظهر ذلك من قوله:

**"أول الأرض" ،" أول الحب[434]"**

و يقول الناقد أنه ومع تعدد صورة الأرض، إلا أنها تلتقي كلها في صورة الأرض الفلسطينية الأولى، ويذكر أن درويش وظف مفردة " الكلمة" للدلالة على الأرض حيث استعملها استعمالا رمزيا رؤيويا تكوينيا، يسجل بدأه وصيرورته وجذوريته في الأرض – الكلمة، الأرض المؤلهنة في سياق :"أسطورة الأرض" الدرويشة [435]كما في قوله :

**وقلت: لم أتعلم الكلمات بعد**

**فقال لي :أكتب تعرفها**

**وتعرف أين كنت ، وأين أنت**

**وكيف جئت ، ومن تكون غدا [436]**

---

(433) انظر في هذا المقام ، محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 84.

(434) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ص 530- 532.

(435)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 87.

(436)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 378.

كما يستعمل مفهوم "المعنى" الذي يحيل في نظرية معرفة العالم العرفانية إلى العلاقة ما بين المعنى (sens) والصورة (forme) حيث يتواتر استخدامه لهذه الكلمة للدلالة على الله[437]كما في قوله:

**ويغنون ، كما غنيت للزيتون والتين**

**وللجزئي والكلي في المعنى الدفين[438]**

أي في الله أو المطلق.

يرى محمد جمال باروت أن شعر درويش غني بالإحالات اللغوية الحلولية بين الأرض ك (صورة) وبين الله ك (معنى)، وهو ما يسميه بتوحيد المعنى أو (ألوهية الأرض )[439] ، ويظهر ذلك في قوله :

**هي الزرقاء والخضراء، تولد من خرافتها**

**ومن قربانا في عيد حنطتها .تعلمنا فنون البحث عن أسطورة التكوين**

**سيدة على إيوانها المائي .**

**سيدة المسيح. صغيرة لا عمر يخدش وجهها ، لا ثور**

**يحملها على قرنيه . تحمل نفسها في نفسها وتنام في أحضانها**

**هي . لا تودعنا ولا تستقبل الغرباء.لا تتذكر الماضي**

**فلا ماضي .هي ذاتها ولذاتها .تحيا فنحيا [440]**

---

(437)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 88.

(438)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ،ص 418.

(439)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 88 -89.

يذكر الناقد أن دلالة الأرض انتقلت من حيزها الضيق، "الأرض الحبيبة" إلى حيز أوسع هو فضاء "الأرض الإله"، ومن موضوع إلى كيان أونطولوجي مشبع بالقداسة، وتجلت صورة هـــذا الانتقال منذ قصيدة الأرض التي حفلت بمختلف الصور الإنبعاثية[441] ، كما أن شعر درويـــش لم يخل من الرمز التموزي الآذاري ويبدوا هذا واضحا جليا في قوله :

**في شهر آذار زوجت الأرض أشجارها**[442]

وقوله :

**آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض يأتي، ومن رقصة الفتيات** [443]

حيث أبدع درويش في خلق معادل موضوعي أسطوري يحيل إلى الانبعاث وهو رمز آذار.

يقول الناقد بأن درويش استطاع تكوين معجم شعري عشتاري مرتبط برمز الأرض، حيث أنه ومنذ **قصيدة الأرض** حضرت تجليات الرمز الآذاري في صور "الاخضرار "الكوني التي تكثف جدلية الحياة والموت والانبعاث، وتطرح أسئلة الفناء والخلود [444] كما في قوله :

**فقال :أكتب ليخضر السراب**[445]**وقوله**

**سائرون على خطى**

**جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن.../**

---

(440)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، ص 396.

(441)انظر : محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 89-90.

(442)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج 1،ص 642.

(443) المصدر نفسه ،ص 637.

(444)انظر في هذا المقام ، محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض ، ص 95.

(445)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ،ص 378.

**هباء كامل التكوين...** [446]

أما صور الزواج الكوني بين الأرض – الجسد، فهي واحدة من الصور الجنسية الكونية الأكثر تواردا في شعر درويش كما يذكر جمال باروت، حيث نجد هذا النوع من الزواج الكوني بين السماء والأرض مجسدا في حديث درويش وهو يخاطب الموت [447] قائلا :

**فماذا ينفع التاريخ أخوك أوعدوك**

**بالطبيعة عندما تتزوج الأرض السماء**

**وتذرف الدمع المقدس**

**تزوجتها ، وهززنا السماء فسالت**

**حليبا على خبزنا .كما جئتها فتحت**

**جسدي زهرة زهرة ، وأراق غدي**

**خمره قطرة قطرة في أباريقها**[448]

(446) المصدر السابق ، الأعمال الجديدة ، ص ، 512- 513.

(447)انظر : حمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " أسطورة الأرض" ، ص 96.

(448) محمود درويش ، الأعمال الجديدة ،ص 654.

**المبحث السادس : التناص التوراتي (الدكتور عمر أحمد الربيحات)**

## 6-1 التناص المباشر :

في كتابه الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، يخصص الناقد عمر الربيحات فصلا كـــاملا يتحدث فيه عن التناص التوراتي بنوعيه: المباشر الذي يعمد فيه درويش إلى توظيف النص التوراتي كما هو بحرفيته، وغير المباشر الذي يأتي من خلال التلميح .

يفتتح الناقد هذه الدراسة بقوله أن التناص ليس ظاهرة جديدة فهو ممتد عبر التـــاريخ الأدبي شرقا وغربا تحت مسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتضمين والاستشـــهاد والتشـــبيه والمجاز وغيرها، وينتقل ليقول أن التناص أو تداخل النصوص يعطي النص نوعا من الحياة الجديدة، ويخرجه من حالة الركود اللغوي الدلالي إلى أفاق أوسع، فحتى وإن كانت آليات التناص وطـــرق توظيفه متعددة مختلفة، فإنها لا تخرج عن الإطار العام في استحضار النصوص إلى نص ما بمقصدية يريدها الشاعر.

يذكر الناقد أن درويش ومنذ ديوانه الأول **أوراق الزيتون** طالعنا بتوظيف النص التوراتي[449] في قوله :

**خبئي عن أذني هذي الخرافات الرتيبة**

**أنا أدرى منك بالإنسان ...بالأرض الغريبة**[450]

---

(449) انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ،الأردن ،2009، ص 206.

(450)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج1،ص 50.

يشير الناقد إلا أن درويش وظف هنا عبارة الأرض الغريبة التي أبكته والتي كانت قد أبكت عيسو (أدوم) قبله وهو أخو يعقوب وموسى وداود عيهم السلام، وهم في غربتهم يتملكهم الحزن وقلوبهم مقفلة عن الفرح، إذ أن الغريب لا يجيد الغناء بعيدا عن الوطن

**"كيف نرنم ترنيمة الرب في أرض غريبة[451] "**

إن التناص هنا يعتمد على المباشرة ، فدرويش أخذ عبارة الأرض الغريبة وما تحيل إليه من حزن وألم الابتعاد ووظفها بما يخدم رؤيته للأرض الغريبة التي يعيش عليها، في تعبير منه عن حالة الحزن .

**أما عن قوله في ديوانه الثاني عاشق من فلسطين :**

**جميل صوتك المحمول بالريح الشمالية**

**ولكنا سئمناه**

**دعني أحمل عنك الرياح الشمالية**

**ودعني أحبس الإعصار في كمي**

**ودعني أخزن الديناميت في دمي[452]**

إن الناقد يذكر أنه وظف" الرياح الشمالية" هذه الرياح التي تهب بالشر والعقاب، والتي كرهها سليمان وحذر منها، ولكن درويش أحبها لأنها تحمل اللعنة للأعداء، فهو يتمنى أن

(451)انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص207.

(452)محمود درويش ،ديوان محمود درويش ، مج1،ص 146.

يتحكم فيها فيرسلها إلى العدو، بل إنه يريد جمعها مع الإعصار والتفجير للتنكيل بعـــدوه، وهنـــا نلحظ أن مجيء التناص في هذا التوظيف جاء برؤية مناقضة للرؤية التوراتية، إذ تحول من صـــيغة الكره إلى المحبة، ولأن مفردات التوراة شغلت حيزا وافرا ضمن معجم درويش الشعري، فإننا نجده يوظف لفظة "هللويا " التي يفتتح بها مجموعة من مزاميره ويختمها به، وهي لفظة دينية تعني حمـــد الرب أو تسبيحه، ونجده كما يقول الناقد : ينهي هذه القصيدة بهذه اللفظة للإشارة إلى حمـــد الله وتسبيحه، لأنه سيعيد الفلسطيني إلى أرضه[453]، يقول درويش:

**آه يا أطفال بابل**

**ستعودون إلى القدس قريبا**

**وقريبا تكبرون .وقريبا وقريبا**

**هللويا هللويا [454]**

يذكر الدكتور: عمر الربيحات أن درويش استخدم أيضا عبارة "أسأت إلي شعبي" والتي التقطها من حديث موسى مع الرب كما جاء في سفر الخروج، حيث قالها معاتبا بـــني إســـرائيل لأنهم حملوه عبئ ما يفعله فرعون بهم من سوء[455]، يقول :

**هل نستطيع العيش أكثر ما استطعنا كي نرى ذهب الكلام**

**خبزا وفاكهة ؟ "أسأت إليك يا شعبي " أسأت كما أساء الحب لي**

**وأصبت طفلا بالأغاني حين قدست المعاني وحدها [456]**

---

(453)أنظر في هذا المقام ،الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص207 -208.

(454)محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 1، ص 400.

(455)انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ص 111 -112.

فالخطاب هنا كما يرى الناقد اعتراف من درويش بإساءته إلى شعبه الذي مل كلامه، حيث كان يعده بالنصر إلا أن وعوده باتت هباء، فأصيب أطفال فلسطين بخيبة أمل من أغانيه الـــتي لم تثمر إلا وعودا و ذهبت أدراج الرياح [457]، وفي مقطع آخر يظهر التناص التوراتي جليا في قوله :

**إن ضاقت بي الزنزانة امتدت بي الأرض،**

**ولكن رعاياك يجسون كلامي غاضبين**

**ويصيحون بآخاب وايزابيل : قوما ، ورثا**

**بستان نابوت الثمين**

**ويقولون : لنا الله**

**وأرض الله/ لا للآخرين[458]**

يقول الناقد أن السجن الكوني ضاق بدرويش سارقا أحلامه وهويته وأغانيه فامتدت بـــه أرض التيه والضياع، فالقوي في هذه الأرض/ السجن، يأخذ حق الضعيف وأرضـــه الـــتي هـــي مكسبه، وهو بالضبط ما حدث لنابوت مع ملك آخاب وزوجته إزابيل، حينما قتلاه وورثا بستانه حسب ما ذكر في الكتاب المقدس في سفر الملوك، وهو ديدن اليهود الـــذين يقتلـــون الضـــعيف ويرثونه عنوة [459]

---

(456)محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج2، ص 312.

(457)أنظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، ص 214.

(458)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ،ص 419.

(459)انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ص 218 -219.

يتميز سفر الجامعة بخصوصية الخطاب الفردي بين العبد سليمان الذي ضعف في آخر حياته وأحس بعجزه أمام الشعور بالنهاية، وبين الرب، ولأن درويش كما يقول الناقد يرى عدمية الخلود لولا التناسل الذي يعيد التوازن للوجود، فإنه يتقمص شخصية سليمان الحكيم ليواري نفسه المنهكة بداخلها[460] يقول :

**وأنتظر**

**ولدا سيحمل عنك روحك**

**فالخلود هو التناسل في الوجود**

**وكل شيء باطل أو زائل،أو**

**زائل أو باطل**

**من أنا ؟**

**أنشيد الأناشيد**

**أم حكمة الجامعة؟**

**وكلانا أنا...** [461]

فدرويش في هذا المقطع يبحث عن ذاته مرتين، في سليمان القوي المنشد وفي سليمان المنهك المنتظر نهايته، التي قربت فيأتي السؤال: هل أنا سليمان الذي أنشد لشموليت أجمل الأشعار؟، أم سليمان الحكيم المتأمل في حياة زائلة؟، أم أنه كلاهما؟ [462].

---

(460)انظر المرجع نفسه ، ص 221.

(461)محمود درويش ، الأعمال الجديدة، ص ، 517- 518.

يرى الد عمر الربيحات أن درويش ينتقل من الزوال والموت إلى الأمن والأمان في مدينة السلام، فيجده في نومه بتلك المدينة الخالية من البشر، والتي تحتضنه، فيحس أنه كالنبي أشـــيعا في اندماجه الروحاني مع عالم غير العالم الذي يعيشه، فيتوحد مع نصائحه الدينية لبني إسرائيل، و التي قرن فيها بين الآمان والإيمان.

جاء هذا الاقتران في الكتاب المقدس بسفر أشيعا، ويقول الناقد أن هذا الخطـــاب الصـــوفي النزعة لم نكن نعهده في شعر درويش من قبل[463] إذ يقول :

**إلهي... ألهي لماذا تخليت عني**

**وما زلت طفلا ... ولم تمتحني؟** [464]

إن الخطاب هنا كما يعتقد الناقد أصبح مخاطبة أو مناجاة للأنا الدرويشـــية خصوصـــا، وللأنـــا الفلسطينية بشكل عام ولكنه بصيغة الفردي فلقد أحس درويش بضعفه وانكساره تماما كما أحس بذالك داوود من قبل فراح يناجي ربه يطلب عونه [465] .

## 6-2 التناص غير المباشر :

يفتتح الناقد هذا الشطر من التناص بقوله أنه كثيرا ما اعتمد درويش على قصة يوسف عليـــه السلام، ومن بين فصولها حلم فرعون بالسنابل السبع الممتلئة، والتي تمثل سنين الخير كما جاء في الكتاب المقدس في التكوين، فدرويش هو الآخر يعد للعرب ما يستطيع ويقدم لهم تضحياته دون

---

(462) انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، ص 222.

(463) اظر المرجع نفسه ، ص 229.

(464)محمود درويش ،الأعمال الجديدة ،ص 212.

(465)انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ،ص 231.

انقطاع، فمن جثته يأتي التحرير والاستقلال، فجثة الفلسطيني لا تفنى وإنما ستنبت لتبث الخير والعطاء، ففيها قدوة للأجيال القادمة التي ستتبع خطى الشهيد نحو النصر [466] حيث يقول:

**أعد لهم ما استطعت...**

**وينشق في جثتي قمر . . ساعة الصفر دقت ،**

**وفي جثتي حبة أنبتت للسنابل**

**سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة...**

**هذه جثتي . . أفرغوها من القمح ثم خذوها إلى الحرب** [467] .

ولما سقط القناع عن الأمة وأمجاده، وكشفت عورة الفلسطيني الذي بقي وحيدا في ساحات النضال قال درويش:

**أشلاؤنا أسماؤنا .لا .. لا مفر**

**سقط القناع عن القناع عن القناع،**

**سقط القناع**

**لا إخوة لك يا أخي ،لا أصدقاء**

**يا صديقي ، لا قلاع**

**سقط القناع عن القناع سقط القناع**

**ولا أحد**

---

(466) انظر المرجع السابق ، ص 232-223.

(467) محمود درويش ، ديوان محمود درويش ،مج1، ص 552.

**إلاك في هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيان، [468]**

يذكر الناقد أن سقوط القناع عن الأمة العربية هو نفسه سقوط النقاب عن الأمم في التوراة، فينكشف عار الأمم والشعوب، وهو مطابق لما جاء في سفر أشيعا بالإصحاح الخامس والعشرين، ولقد استوحى درويش هذه الفكرة من النص التوراتي ليعبر عن سقوط القناع الخادع الذي كان يرتديه العربي وينادي من ورائه إلى النضال والثورة، ثم بعد سقوطه بانت نواياه وحقيقته، وبقي الفلسطيني وحده يقاتل عدوه وعدو أمته [469]، أما معاهدة السلام فيتناولها درويش حسب رأي الد. عمر الربيحات بتناص تحت مسمى" معادة التيه"، والتي تتجلى بها ملحمة الضياع والتخبط وفقدان الأمل، هذا التيه الشبيه بتيه بني إسرائيل في صحراء سيناء أربعين عاما حتى فنيت جثثهم، فهي معاهدة غيبت الفلسطيني وقطعت أوصاله بماضيه [470] يقول :

**لم أكن عاشقا كي أصدق أن المياه مرايا ،**

**مثلما قلت للأصدقاء القدامى ، ولا حب يشفع لي**

**مذ قبلت "معاهدة التيه " لم يبق لي حاضر**

**كي أمر غدا قرب أمسي [471]**

وحين تغيرت لغة درويش وبدأت تتجه إلى الداخل لتكتشف خبايا الذات، نجده يقر بوجود نفسه المنقسمة داخليا وخارجيا بين سماء الأمل وأرض الواقع، يقول :

**الخميس : تكوين**

**وجدت نفسي في نفسي وخارجها**

---

(468) محمود درويش ، ديوان محمود درويش، مج 2، ص 24- 26.

(469) انظر : الد.عمر أحمد الربيحات ،الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، ص236.

(470) انظر المرجع نفسه ، ص 239.

(471) محمود درويش ،ديوان محمود درويش ، مج2، 482.

**وأنت بينهما المرآة بينهما...**

**تزورك الأرض أحيانا لزينتها**

**وللصعود إلى ما سبب الحلما.**

**أما أنا، فبوسعي أن أكون كما**

**تركتني أمس، قرب الماء، منقسما**

**إلى سماء وأرض .آه ... أين هما ؟** [472]

من المعروف كما يقول الناقد أن أول أسفار التوراة هو التكوين، حيث خلق الله السماء والأرض ثم فصل بينهما، وبعدها خلق الإنسان، كما جاء في سفر التكوين، ودرويش هنا ومن خلال هذا التناص يحاول أن يبين حقيقة النفس البشرية التي لا ترى في المرآة إلا نفسها رغم انقسامها إلى جسد وروح، مما يسقط عنها خاصية الأفضلية لامتلاكها نفس الطبيعة التكوينية[473].

مرة أخرى يستوحي درويش من التاريخ العبراني قيام الفلسطينيين بتجريد بني اسرائيل من سلاحهم، كما ورد بسفر صموئيل الأول، حيث لم يوجد صانع واحد في كل شعب بني إسرائيل، ويضع درويش دورة الزمن في حسابه، فيخاطب أهله الذين جردوا هم أيضا من السلاح، ولكنهم لم يتخلوا عن ساحة المعركة كما فعل بنو إسرائيل، وإن كان درويش كما يرى الناقد في قراءته التناصية يتراح عن الدلالة الأصلية، إلا أنه يطالب شعبه بالاستمرار في انتفاضته [474] يقول:

---

(472)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، ص 410.

(473)انظر ،د.عمر احمد الربيحات ، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 242.

(474)انظر المرجع نفسه ، ص 246 -247.

**يا شعب كنعان احتفل**

**بربيع أرضك ، وأشتعل**

**كزهورها ، يا شعب كنعان المجرد من**

**سلاحك ، واكتمل** [475]

يختم الناقد كتابه بجملة من الملاحظات التي تتعلق بالتناص التوراتي في شعر محمود درويش والتي تمثلت في :

* توحد درويش مع الرموز التوراتية في مجمل شعره للتعبير عن آلامه وغربته وشكواه.

* تركيز درويش على رموز توراتية معينة دون أخرى،كرمز ( يوسف، أيوب، وآدم وهاجر ) إذ عبر يوسف عن هاجس الظلم والقهر، أما أيوب فيعبر عن معاني الصبر والمعاناة والألم، أما الرمز آدم فقط عبر به عن التفريط في الأرض وكثرة الأخطاء ومثلت هاجر الغربة والضياع الذي يعنيهما الفلسطيني.

*وظف درويش أيضا بعض الألفاظ التوراتية كالمزامير التي تحيل إلى الضيق، والسبي الدال على الذل، والخروج المرادف للتهجير القسري والنفي، والإساءة للشعب الذي عبر به عن الظلم والتعدي الذي يواجهه شعبه، أما التيه فقد جاء ليحيل إلى الضياع والتخبط.

* شكل درويش قصائد معينة على خلفية توراتية منها قصيدته **مأساة النرجس ملهاة الفضة** التي تعتبر محاكاة للتاريخ اليهودي منذ الخروج إلى يومنا هذا.

---

(475)محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، 16ص.

* اختلفت التناصات التوراتية باختلاف الدواوين فركز في ديوان **أرى ما أريد** على الأساطير التوراتية مثل : أسطورة التكوين، وأسطورة الهيكل، وأسطورة بعا وعناة)، أما في ديوانه **أحد عشر كوكبا** نجده يركز على الرموز الدالة على معاني التيه والسبي والضياع، كرمز آدم الذي أضاع جنته، ورمز أبواب بابل المفتوحة على صحراء التيه، إلى معاهدة التيه وغيرها، أما في ديوانه **لماذا تركت الحصان وحيدا** فيعتبره الناقد ديوانا حافلا بمعاني الغربة والهجرة، فمن يوسف المفارق لإخوته إلى هاجر الرامزة للغربة الفلسطينية، وصولا إلى إسماعيل الغريب، وانتهاء بنابوت المقتول، أما **الجدارية** فقد حفلت بالتناصات مع كل من سفر نشيد الأنشاد والجامعة، لتحمل معاني الموت والفقدان والزوال.

## الفصل الثالث

### المبحث الأول : قراءة تأويلية في قصيدة "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي "

بين القصيدة/ الخلود، وبين الفناء، وقف درويش يصارع منطق الزوال والأفول، ويجبره على منح اللانهائية لرحلة هذا الكوكب اللغوي / القصيدة، ويبعد عنه الثقوب المستهلكة السوداء،

ويمده بكل جاذبية اللغة، ويزوده بكل إشعاعات الجمال ليوقظ الأبدية من غيبوبتها، و يتوسلها كي تنفث روحها في القصيدة.

تبدأ القصيدة بمشهد حافل بظلال الذوات:

**"يقول لها، وهما ينظران إلى وردة**

**تجرح الحائط : اقترب الموت مني قليلا**

**فقلت له : كان ليلي طويلا**

**فلا تحجب الشمس عني**

**وأهديته وردة مثل تلك ....**

**فأدى تحيته العسكرية للغيب ،**

**ثم استدار وقال :**

**إذا ما أردتك يوما وجدتك**

**فاذهب**

**ذهبت ...** (476)"

إن هذه الذات القائلة تتضمن بين جنابتاها ذاتا درويشية عميقة، حيث أننا يمكن أن نتلمس ذاك العمق الذي يتحدث به درويش، من خلال تمكنه من الفصل بين الذات القائلة والذات المتأملة الساردة، لواقع وظلال التماس بين مشهد الموت والحياة، ترى من هي هذه الذات التي يخاطبها درويش، ويسرد لها من عمق التجربة الإنسانية، ملاحم التقاء الموت / الانتهاء والغياب، بالحياة /

(476) محمود درويش ، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي ، ص 65.

الإنسان والحضور، ويخبرها عن ذاك الخوف اللامبرر من انتهاء الحياة، **قلت له كان ليلي طويلا /فلا تحجب الشمس عني،** فالشمس توحي إلى الضوء/ الميلاد / إلى الإشراق إلى الحياة بشكل عام، فالطفل كما جاء في القرآن يكون في ظلمات ثلاث، ثم بعد ذلك يخرج إلى الحياة إلى النور .

**وأهديته وردة مثل تلك /فأدى تحيته العسكرية للغيب،** توحي كلمة التحية العسكرية إلى عدم امتلاك الموت لقرار حجب الشمس، كما يأخذ هذا المشهد طابع الجدية في تعامل الموت مع الإنسان، وكأن الغيب / الماوراء أذن للموت بالانصراف استجابة إلى ذاك النداء العميق، **فلا تحجب الشمس عني .**

**"ثم استدار وقال :**

**إذا ما أردتك يوما وجدتك**

**فاذهب**

**ذهبت ...** "[477]

لدرويش تلك القدرة الفائقة على صنع المشاهد بدقة ووعي، فالموت استدار قبل أن يقول: **إذا ما أردت يوما وجدتك،** إن قيامه بفعل "الاستدارة" بعد التحية يوحي إلى نوع من التهديد المضمر، فالموت لم يقلها مباشرة **إذا ما أردت يوما وجدتك** وهو ينظر في عيني درويش كي لا تتضمن العبارة معنى التحذير، وإنما قالها وهو يدير ظهره، ليحول الخطاب إلى خطاب عمودي، من سلطة أقوى إلى سلطة أدنى، ويبرر هذا الخطاب السلطوي قوله، **فاذهب** وتلك الاستجابة المباشرة **ذهبت**... وبعده كل تلك النقاط التي تختزل ذهابا حافلا.

**"أنا قادم من هناك**

---

(477) المصدر السابق ، ص 65.

سمعت هسيس القيامة ، لكنني

لم أكن جاهزا بعد ،

فقد ينشد الذئب أغنيتي شامخا

وأنا واقف ، قرب نفسي ، على أربع

هل يصدقني أحد إن صرخت هناك :

أنا لا أنا

وأنا لا هو ؟[478]

"لم تلدني الذئاب ولا الخيل ...

إني خلقت على صورة الله

ثم مسخت إلى كائن لغوي

وسميت آلهتي

واحدا

واحدا،

هل يصدقني أحد إن صرخت هناك :

أنا ابن أبي ، وابن أمي ... ونفسي[479]"

(478) المصدر السابق ، ص 66.

(479) المصدر نفسه ، ص 66.

يسدل الستار على مشهد الذهاب في استجابة صارخة لنداء صوت الحياة، ثم يرفع مرة أخرى على مشهد قدوم من بعيد، **أنا قادم من هناك**، من ذاك المكان على حافة الانتهاء، حيث كنت أحدث الموت وأتوسل إليه كي يهبني مزيدا من الوقت، كي أعتني بتلك الوردة الليلكية، وأهبها حقها في الحياة، كنت أحدث الموت فسمعت هسيس القيامة بكل ما تحيل إليه هذه الكلمة من انتهاء وخوف وفناء، وحقيقة القيامة بمعنى البعث والنشور، كنت هناك أسمع هسيسا، كنت قريبا جدا من الموت، لكنني لم أكن جاهزا له، فمازال هناك ذئب ينشد أغنيتي، يستبعد شعبي ويسكن أرضي، وأنا واقف على أربع أشبه بالبهيمة التي لا يمكن أن تقدم أو تؤخر، لا أحد يصدقني إن صرخت على تلك الأرض، **أنا لا أنا**، فلم أعد أعرف نفسي، **وأنا لا هو؟**، ولست ذاك الذئب الذي أتقن أغنيتي وأنشدها، **لم تلدني الذئاب** التي اغتصبت كينونتي، **ولا الخيل**، فللخيل أوصاف لم تعد تنطبق علي، **إني خلقت على صورة الله** قويا قادرا على تقرير مصير حياتي، ثم مسخت إلى كائن لغوي، فلم يعد لي سلاح أدافع به عن قضيتي غير اللغة، **هل يصدقني أحد إن صرخت هناك: أنا ابن أبي وابن** أمي..ونفسي..أنا أنتمي إلى هذه الأرض.

**وقالت : أفي مثل هذا النهار الفتي الوسيم**

**تفكر في تبعات القيامة؟**

**قال : إذن حدثيني عن الزمن**

**الذهبي القديم**

**فهل كنت طفلا كما تدعي أمهاتي**

**الكثيرات ؟ هل كان وجهي دليل**

**الملائكة الطيبين إلى الله ،**

**لا أتذكر ... لا أتذكر أني فرحت**

**بغير النجاة من الموت**

**من قال : حيث تكون الطفولة**

**تغتسل الأبدية في النهر... زرقاء ؟**

**فلتأخذيني إلى النهر/**[480]

**وقالت: أفي في مثل هذا النهار الفني الوسيم / تفكر في تبعات القيامة،** ترى من هي هذه القائلة؟، أهي ريتا في ذاك الشتاء الطويل، هل هو النص الغائب في النص الحاضر، حيث يبدو الأول مجرد حديث عادي بين رجل يطلب من امرأة أن تذكره بماضيه ، وامرأة تتملص من الإجابة، بينما يحيل الثاني إلى رجل يتمسك بماضيه وانتمائه، يصرخ أنه ابن أبيه وأمه ونفسه ويستحضر ذاك الماضي باستحضاره لمشهد القيامة/ الدمار، وامرأة تحاول أن تنسيه هذا الماضي وتتوعده بأمل وحب، بينما نراه يزداد تمسكا به، إذ يقول: **إذن حديثي عن الزمن الذهبي القديم،** الزمن الذهبي بكل ذاك الاحتفاء بالماضي، فهو ذهبي بكل ما للذهب من غلاوة وبريق وجمال، يريدها أن تحدثه عن طفولته، عن فرحته الوحيدة، ويودها أن تأخذه إلى النهر، بكل ما يحمل النهر من إيحاءات التجدد والبعث والخصب والنماء والانبثاق والأمل، ثم يأتي خط مائل/ بعد كلمة النهر وكأنه يريدها أن توقف الزمن .

**"قالت : سيأتي إلى ليلك النهر**

**حين أضمك**

---

(480)المصدر السابق ، ص 67.

**يأتي إلى ليلك النهر/[481]"**

**قالت : سيأتي إلى ليلك النهر حين أضمك،** وكررت: **يأتي إلى ليلك النهر،** فعلى مستوى النص الغائب تبدو هذه المرأة مصرة على ألا يلتفت لماضيه، وتحاول جاهدة أن تختزل سعادته في ضـــمة منها، فما سر هذه المرأة العابثة بماضي درويش/الشاعر/الإنسان الفلسطيني ؟، وأي قضية تـــدافع عنها من خلال هذه المحاولة في الحيلولة بين درويش الشاعر ولحظات تأمله.

**"أين أنا الآن ؟لو لم أر الشمس**

**شمسين بين يديك لصدقت**

**انك إحدى صفات الخيال المروض**

**لولا هبوب الفراشات من فجر غمازتيك**

**لصدقت أني أناديك باسمك**

**ليس المكان البعيد هو اللامكان**

**وأنت تقولين :**

**"لا تسكن اسمك"**

**" لا تهجر اسمك [482]"**

إن طلب درويش من المرأة أن تحدثه عن ماضيه يشير إلى أن تلك المرأة كانت شاهدة عليـــه، على طفولته وفرحه، لكنها مع ذالك لا تريده أن يتمسك به، ويكون حائلا بما يحتويه من ســـلبية

---

(481) المصدر السابق ، ص 67.

(482) المصدر السابق، ص 68.

بينه وبين السعادة، كما أنها لا تريده أن يهجره، لذا نجدها تقول له: **لا تسكن اسمـــك لا تهجـــر اسمك**، فالاسم دليل على الهوية .

**"ها نحن نروي ونروي بسردية**

**لا غنائية سيرة الحالمين ، ونسخر مما**

**يحل بنا حين نقرأ أبراجنا،**

**بينما يتطفل عابر درب ويسأل :**

**أين أنا ؟ فنطيل التأمل في شجر الجوز**

**من حولنا ، ونقول له :**

**ههنا .ههنا . ونعود إلى فكرة الأبدية**[483]**"**

بتلك السخرية المقهورة يروي درويش تلك السيرة المتخبطة بين التمسك بالماضي والعيش فيه، وبين التمسك بالحياة الآنية ومحاولة التأقلم، فحين يمر عابر **ويسأل أين أنا؟ نطيل التأمـــل في شجر الجوز**، بينما يفترض أن نطيل التأمل في جذع الزيتون، نطيل التأمل في الماضي وحال المكان، لكننا نجيبه **ههنا. ههنا** للدلالة على المكان القريب جدا، كنوع من الامتناع عن الإجابة، ثم نعود ونهرب إلى تلك الأبدية المغتسلة في نهر الحياة والأمل.

---

(483)المصدر نفسه ، ص 68.

ليس المكان هو الفخ...

مقهى صغير على طرف الشارع

الشارع الواسع

الشارع المتسارع مثل القطارات

تنقل سكانها من مكان لآخر

مقهى صغير على طرف الشارع

الشارع الواسع

الأسطوانة لا تتوقف – قالت له

قال : بعد دقائق نخرج من ركننا

إلى الشارع الواسع المتسارع

مثل القطارات،

ثم يجيء غريبان / مثلي ومثلك ،

قد يكملان الحديث عن الفن ،

عن شهوات بيكاسو ودالي

وأوجاع فان غوغ والأخرين...

وعما سيبقى من الحب بعد الإجازة،

قد يسألان : أفي وسع ذاكرة

**أن تعيد إلى جسد شحنة الكهرباء؟**

**وهل نستطيع استعادة إحساسنا**

**بالرطوبة والملح في أول البحر**

**بعد الرجوع من الصيف؟/**[484]

كان المشهد قد انتهى بالعودة إلى فكرة الأبدية، ثم رفع الستار مرة أخرى على أيقونة المكان، هذه التي لا تكاد تخلو منها قصيدة من قصائد هذا الديوان، **ليس المكان هو الفخ**، الفخ: بكل ما تحيل إليه هذه المفردة من معاني الترصد والرغبة في الإيقاع بالآخر، فليس المكان هو من يترصد بالشاعر ليوقع به، فهو يعلم مسبقا أن عليه أن يخرج من ذاك الركن الذي يحوي دلالات السكون والضيق والاختباء، إلى **الشارع الواسع** ، ليحل محله غريبان، **يكملان الحديث عن الفن**، يبدو أن كلمة الغريبان التي تشير إلى الغربة لم تأت عبثا، وإنما جاءت لتؤكد أنه لطالما عاش المثقف غريبا، فلا أحد في هذا الزمان المتسارع يقف ليتحدث عن بيكاسو ودالي وفان غوغ ،لا أحد يقدر الفن والحب والوجع الإنساني العميق، لذا "قرن الشارع الفن والحديث عنه بأولئك الغرباء، الذين يسألون في شجون:**أفي وسع ذاكرة أن تعيد إلى جسد شحنة الكهرباء؟** هل تستطيع الذاكرة أن تنتصر على الموت وتعيد الحياة إلى الجسد؟ .

**"ليس المكان هو الفخ**

**في وسعنا أن نقول :**

**لنا شارع ههنا**

**وبريد**

---

(484)المصدر السابق، ص 68-70.

**وبائع خبز**

**ومغسلة للثياب**

**وحانوت تبغ وخمر**

**وركن صغير**

**ورائحة تتذكر/"**[485]

ليس المكان هو الفخ، فهنا في هذا الزمان القريب نمتلك الكثير من الأشياء، ولكن الأهم أننا نمتلك ذاكرة تروي حكاية الظمأ، إن المتأمل في بنية هذا المقطع يجد أن الشاعر ذكر البريد أولا قبل الخبز، وهذا إن دل فإنما يدل على ولع الشاعر وتمسكه بأهله، بوطنه، فالبريد يحمـــل دلالات التواصل وعدم النسيان أو التنكر للماضي وما يحتويه.

**"ها نحن نشرب قهوتنا بهدوء أميرين**

**لا يملكان الطواويس ، أنت أميرة نفسك**

**سلطانة البر والبحر ، من أخمص القدمين**

**إلى حيرة الريح في خصلة الشعر.**

**في ضوء يأسك من عودة الأمس**

**تستنطقين حياة بديهية . وبلا حرس**

**تحرسين ممالك سرية . وأنا ، في**

**ضيافة هذا النهار ، أمير على حصتي**

---

(485)المصدر السابق ، ص 70.

**من رصيف الخريف . وأنسى من المتكلم**

**فينا لفرط التشابه بين الغياب وبين**

**الإياب إذا اجتمعنا في نواحي الكمنجات**

**لا أتذكر قلبي إلا إذا شقه الحب**

**نصفين ، أو جف من عطش الحب،**

**أو تركتني على ضفة النهر إحدى صفاتك**

**ضيفا على لحظة عابرة**

**أتشبث بالصحو ،**

**لا أمس حولي وحولك**

**لا ذاكرة ،**

**فلتكن معنوياتنا عالية**[486]"

في محاولة للتأقلم مع هذا المكان، يحاول درويش أن يتملص من الذاكرة، ويخلع رداء الماضي لبعض الوقت، ربما ليواري خيبتها في عودة الأمس، وربما هو نوع من الاستسلام لسلطة النهار الخريفي المبعثر، يسرد لها في وجع، حكاية قلب لا يتذكره إلا إذا شقه الحب والعطش، ويصر على أن تكون المعنويات عالية، فيتشبث بالصحو، إن لكلمة التشبث معاني التمسك بقوة، وكأن الصحو يود الانفلات منه، وهو لا يريد أن يعود إلى تلك الغيبوبة العامرة بمشاهد الألم

(486)المصدر السابق ، ص 71.

والظمأ، نجده أيضا يتنصل من الذاكرة، من كل لحظات الألم التي عايشها، كـــي يحـــافظ علـــى معنوياته وقدرته على الاستمرار والتعايش .

**"عصافير زرقاء ، حمراء ، صفراء ، ترتشف**

**الماء من غيمة تتباطأ حين تطل على**

**كتفيك . وهذا النهار شفيف خفيف**

**بهي شهي ، رضي بزواره ، أنثوي ،**

**بريء جريء كزيتون عينيك . لا شيء**

**يبتعد اليوم ما دام هذا النهار**

**يرحب بي ، ههنا يولد الحب**

**والرغبة التوأمان ، ونولد ... ماذا**

**أريد من الأمس؟ ماذا أريد من**

**الغد ؟ مادام لي حاضر يافع أستطيع**

**زيارة نفسي ، ذهابا إيابا ، كأني**

**كأني . ومادام لي حاضر أستطيع**

**صناعة أمسي كما أشتهي ، لا كما**

**كان .إني كأني . ومادام لي**

**حاضر أستطيع اشتقاق غدي من**

**سماء تحن إلى الأرض ما بين**

**حرب وحرب ، وإني لأني**

**تقول كأنك تكتب شعرا**

**يقول : أتابع إيقاع دوريتي**

**الدموية في لغة الشعراء . أنا ،**

**مثلا ، لم أحب فتاة معينة**

**عندما قلت إني أحب فتاة ، ولكنني**

**قد تخيلتها : ذات عينين لوزيتين ،**

**وشعر كنهر السواد يسيل على**

**الكتفين ، ورمانتين على طبق مرمري.**

**تخيلتها لا لشيء ، ولكن لأسمعها**

**شعر بابلو نيرودا ، كأني أنا هو ،**

**فالشعر كالوهم /**[487]

يرى درويش في لحظة شاعرية العصافير ترتشف الماء من غيمة تطل على كتفي امرأة، في تصوير سريالي راق، قد يكون استقى إيحاءاته من دالي، فقد كان منذ قليل يتحدث عن شهواته، يتوقف عند نهاره الشقي العامر بالأنوثة والجرأة، ليشهد ميلاد الحب والرغبة وميلاده، تتوقف البنية الشكلية للقصيدة عند كلمة نولد... وبعدها تلك النقاط الثلاثة التي تختزل رحلة عمر

(487)محمود درويش ، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 73.

كامل، وعشرات لحظات الميلاد و الموت، **ماذا أريد من الأمس؟ ماذا أريد من الغد؟** في تكـــرار صارخ للزمن للماضي والمستقبل المتعبين، وفي حالة معنوية يافعة، تقر بأن الحاضر كفيل بصـــناعة الأمس وتقويمه، **ومادام لي حاضر أستطيع اشتقاق غدي**، مرة أخرى يستحق الحاضر من الشاعر أن يهبه حقه كاملا في الحياة، فهو يستطيع من خلال هذه البوابة أن يشتق غدا حافلا بـــالحنين، "فدرويش مرتبط بتلك الوقائع التي انحصرت فيه كقيمة دالة على الضياع، والذي يحذر الشـــاعر نفسه منه، نتيجة التشبع التاريخي الذي تمتاز به ذاكرة الشاعر محمود درويش، وكأنه بذلك يعيـــد بناء واقعه بما ينهض به الماضي الأسطوري والتاريخي والديني. (488)"

في محاولة لاستدراك الموقف ومتابعة النفس الشعري الهائج، تحاول أن تتفهم هـــذا الهطـــول اللغوي المستعر، تسأله **كأنك تكتب شعرا**/غواية، فلا شيء غير الشعر يمكنه أن يجيز لك كل هذا التداخل والكبرياء، فيرد : **أتابع إيقاع دوريّ الدموية في لغة الشعراء**، ربما هو يحاول تتبع تلـــك السرعة التي يسير بها العالم، ويحاول أن يسابق اللغة، ولكنه لم يكن يعني فعلا ما قاله؟ هو يحتـــاج الأمس والغد ولا يأبه باليوم ، يبرر هذا قوله أنه:

**"لم أحب فتاة معينة**

**عندما قلت إني أحب فتاة،ولكنني**

**قد تخيلتها،ذات عينين لوزتين**

**وشعر كنهر السواد يسيل على**

**الكتفين،ورمانتين على طبق مرمري**

**تخيلتها لا لشيء ،ولكن لأسمعها**

(488)عبد الوهاب ميراوي ،أطروحة دكتوراة ، شعرية التناص في القصيدة المعاصرة ، 2005، ص 399.

**شعر بابلو نيرودا،كأني أنا هو**

**فالشعر كالوهم. [489]"**

إنها فلسفة شاعر يتطلع إلى استثمار الحاضر، فيزور نفسه ذهابا إيابا، كأنه فعلا يعيشه، إنه استحضار متوهج للمشاهد والصور، ومعايشتها من أجل أن تصادق اللغة، على تلـــك المواقـــف فتتحرر الكلمات من لعنة المكوث وتنطلق شعرا...

**"ليس المكان هو الفخ**

**لم أنتظرك لتنتظريني ، فمثلك من**

**يأمر الحلم بالانتظار الطويل على**

**ركبتيها . خذيني إلى اللامكان المعد**

**لأمثالنا الضالعين بتأويل ذاكرة الغيم**

**بين الربيع وبين الخريف ، وأما**

**الربيع ، فما يكتب الشعراء إذا نجحوا**

**في التقاط المكان بصنارة**

**الكلمات. وأما الخريف، فما نحن فيه**

**من الاهتداء برائحة الشجر العاطفي**

**وبحث الغريبة في كلمات الغريب عن**

---

(489)محمود درويش ، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 73.

**اسم الحنين... وعن شبه غائم**

**في ثنائية الشعر والنثر. لا النثر نثر**

**ولا الشعر شعر إذا همست :**

**أحبك أو قالت امرأة في القطار**

**لشخص غريب ، أعني على**

**نحلة بين نهدي... أو قال شخص كسول**

**لإسكندر الإمبراطور : لا تحجب**

**الشمس عني . ولكنني إذ أغني ،**

**أغني لكي أغري بالموت بالموت /(490)"**

كانت ريتا هي من تطلب من الشاعر أن يأخذها إليه في شتاء ريتا الطويل، وكان يأبى ذلك، لأنه لم يشأ أن تسلبه الأمس، لكننا هنا نجده هو من يطلب من هذه الذات الأنثوية الشهية كنهاره أن تأخذه إلى اللامكان، فمن تكون هذه الغريبة التي تشبهه في تأويل ذاكرة الغيم/المطر/الماء/ الحياة ؟، وهل كانت إلى هذه الدرجة شاهدة على ذكريات حياته، لتتمكن من تذكرها بربيعها /فرحها وخريفها/حزنها/منفاها ؟، من هي هذه التي تمكنت من محو وجع المكان البعيد بابتسامة؟، و لم يصر درويش على أن يترك لها مطلق الحرية في التصرف بحاضره وفق رغبتها؟، هل لأنه يرى فيها انعكاسا لملامح الماضي فقط، أم أنها كانت قد قاسمته رغيف الذاكرة على مائدة المنافي .

---

(490)المصدر السابق، ص 73- 74.

ليس المكان هو الفخ

مادمت تبتسمين ولا تأبهين

بطول الطريق... خذيني كما تشتهين

يدا بيد ، أو صدى للصدى ، أو سدى.

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي أبدا

لا أريد لها هدفا واضحا

لا أريد لها أن تكون خريطة منفى

ولا بلدا

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

بالختام السعيد،ولا بالردى

أريد لها أن تكون كما تشتهي أن

تكون:

قصيدة غيري. قصيدة ضدي. قصيدة

ندي...

أريد لها أن تكون صلاة أخي وعدوي.

كأن المخاطب فيها أنا الغائب المتكلم فيها.

كأن المخاطب فيها أنا الغائب المتكلم فيها.

**كأن الصدى جسدي .وكأني أنا**

**أنت، أو غيرنا. وكأني أنا آخري[491]"**

ترى هل هي القصيدة /الحقيقة؟، أم القصيدة/الحبيبة؟، أم القصيدة/الوهم؟، أم القصيدة الوطن/ الذاكرة؟، أم القصيدة الحاضر والحضور معا، **لا أريد لها هدفا واضحا**، أريدها كتلك الغيمة المسافرة عبر المدى، **لا أريد لها أن تكون خريطة منفى ولا بلدا، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي بالختام السعيد، ولا بالردى** فقد تكون القصيدة هي هذه الثنائية الحميمية بينهما، أريد أن تكون: قصيدة غيري، قصيدة ضدي، قصيدة ندي.

ترى ما كل هذا الاستسلام لرغبة الآخر، المرأة والقصيدة؟، يريد للمرأة أن تأخذه كما تشتهي ويريد للقصيدة أن تكون كما تشتهي، يريدها أن تكون كالروح، يشترك فيها الغير والضد والند والأخ والعدو، ربما لأن الروح وحدها لا تنتهي، أما الجسد فإن مصيره التلاشي والزوال، يريدها قاسما مشترك بين الغياب والحضور.

**"كي أوسع هذا المدى**

**كان لا بد لي**

**من سنونوة ثانية**

**وخروج على القافية**

**وانتباه إلى سعة الهاوية[492]"**

يلخص هذا المقطع ثلاث ثيمات من أجل حرية أكبر، سنونوة ثانية، بمعنى أغنية أخرى غير تلك التي أتقنها ذاك الذئب وصار يغنيها، وخروج عن القافية بمعنى نوع من التحرر أو التمرد على

(491)المصدر السابق ، ص 75.

(492) المصدر السابق ، ص 75.

السائد، وانتباه إلى سعة الهاوية، بمعنى الحذر من ذاك المنحدر الشديد الذي يساق إليه أثناء غيبوبته بين ثنايا الذاكرة والبكاء.

**"لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**

**لا أريد لهذا النهار والخريفي أن تنتهي**

**دون أن نتأكد من صحة الأبدية**

**في وسعنا أن نحب،**

**لكي نرجئ الانتحار ، إذا كان لا بد منه،**

**إلى موعد آخر ...**

**لن نموت هنا الآن ، في مثل**

**هذا النهار الزفافي ، فامتلئي**

**بيقين الظهيرة ، وامتلئي واملئيني**

**بنور البصيرة/[493]"**

إنه يستمر عبر القصيدة، يتقمصها وتتقمصه، يحل بها وتفنى من خلاله، ولذا فهو لا يريد لها أن تنتهي، كي لا ينتهي ذاك النهار الخريفي، نهار عمره العامر بالريح والصخب، والذي لا تمتلك فيه الغريبة إلا كلمات الغريب لتبحث عن اسم الحنين، ولا يملكان معا إلا رائحة الشجر العاطفي ليهتديا.

**"ينبئني هذا النهار الخريفي**

---

(493)المصدر السابق، ص 76.

**أنا سنمشي على طرق لم يطأها**

**غريبان قبلي وقبلك إلا ليحترقا**

**في البخور الإلهي.**

**ينبئني أننا سوف نسمع طيرا تغني**

**على قدر حاجتنا للغناء...خفيفا**

**خفي التباريح ،لا رعويا ولا وطنيا**

**فلا نتذكر شيئا فقدناه/**[494]"

يرفع الستار في المقطع /المشهد الخامس عشر، وذاك النهار الخريفي العامر بالحنين يحمل نبوءة فريدة بين راحتيه، ويتجه نحو طريق لم يطأه غريبان إلا ذابا وتلاشيا في البخور الإلهي.

حملت هذه النبوءة أيضا طيورا تغني على قدر الحاجة للغناء، ونكاد نلتمس العلاقة بين الطير والنبوءة، فالهدهد أيضا حمل نبأ بلقيص وعبادتهم لغير الله إلى سيدنا سليمان، كما يدل الغناء على الفرح والسعادة، إلا أن هذا الغناء/ النبوءة، خفي التباريح والوجع،كفيل بعدم الرجوع بالذاكرة إلى مستنقع الفقدان، بين إحداثيتي الزمان والمكان وفق درويش، يحاول تتبع دورته الدموية في لغة الشعراء ليخبرنا أن الزمان هو الوجع، وليس المكان .

**"إن الزمان هو الفخ**

**قالت:إلى أين تأخذني؟**

**قال:لو كنت أصغر من رحلتي**

---

(494)المصدر نفسه ، ص 76-77.

هذه،لاكتفيت بتحوير آخر فصل

من المشهد الهوميري...وقلت : [495]"

"سريرك سري وسرك،

ماضيك يأتي غدا

على نجمة لا تصيب الندى

بأذى ،

أنام وتستيقظين فلا أنت ملتفة

بذراعي، ولا أنا زنار خصرك ،

لن تعرفيني

لأن الزمان يشيخ الصدى

وما زلت تنتظرين بريد المدى

أنا هو ، لا تغلقي باب بيتك

ولا ترجعيني إلى البحر ، يا امرأتي ، زبدا

أنا هو، من كان عبدا

لمسقط رأسك ... أو سيدا

أنا هو بين يديك كما خلقتني

(495)المصدر السابق، ص 77.

**يداك ، ولم أتزوج سواك**

**ولم أشف منك ، ومن ندبتي أبدا**

**وقد راودتني إلهات كل البحار سدى**

**أنا هو ، من تفرطين له الوقت**

**في كرة الصوف ،**

**ضل الطريق إلى البيت ... ثم اهتدى**

**سريرك ، ذاك المخبأ في جذع زيتونة**

**هو سري وسرك...**

**قال له : قد تزوجني يا غريب**

**غريب سواك**

**فلا جدع زيتونة ههنا**

**أو سرير ،**

**لأن الزمان هو الفخ/**[496]"

تسأله إلى أين تأخذني، فيجيبها بملحمة شعرية تتداخل فيها الصور والظلال، **سريرك ســـري وسرك**

(496)المصدر السابق ، ص 78- 79.

السرير ذاك الذي يحمل دلالات الراحة والسكينة، يعتبره درويش مخبأ في جذع زيتونة، لما للزيتون من ملامح الأرض / الوطن، قد يكون الوطن / السر، هو القاسم المشترك بينهما، ولأنه ألح عليها لتبقى قريبة منه، كما يبدو في قوله: **لا تغلقي باب بيتك، لا ترجعيني إلى البحر**، والبحر كما هو معلوم غالبا ما يدل على السفر والمنفى، وأخبرها أنه لا يزال وفيا للرباط الذي يجمعهما فهو لم يتزوج غيرها، و لم يشف منها، أخبرته أنه حينما تركها، تزوجها غريب سواه وأفقدها هويتها، و لم يعد جذع الزيتون كما كان، يوفر لهما الآمان والراحة ويخبأ سرهما.

على مستوى النص الغائب نجد درويش يخاطب الحبيبة / الأرض، يخبرها أنه ظل الطريق إليها، إلا أن الرغبة في الراحة والأمان مكنته من الاهتداء إليها، لكنها / الأرض تزوجها غريب، مسخ كيانها، ومسح ملامح ذاك السرير الذي لطالما كان شاهدا على سرهما معا، فالزمان وحده هو الفخ، هو الوجع ، "إن ضياع المكان هو المحور الذي يصعد وينمي الإحساس بالتيه الذي يضفي إلى عدم الاستقرار، إنها الحيرة والقلق والتمزق الذي يطبع حالة الفلسطيني وهو ملغى عن كل الجهات ومنفي عن كل الأزمنة[497]"ويدعم هذه القراءة تلك الانسيابية الحافلة بمظاهر الأرض ، كذكره العشب، الحصاد، السنابل، النبع والحقول يتجلى هذا في قوله :

**"ينبئني هذا النهار الخريفي**

**أني رأيتك من قبل ، تمشين حافية**

**القدمين على لغتي ، قلت : سيري**

**ببطء على العشب ، سيري ببطء**

**لكي يتنفس منك ويخضر. والوقت**

**منشغل عنك ... سيري ببطء لأمسك**

---

(497)عبد الوهاب ميراوي ، شعرية التناص في القصيدة المعاصرة ، ص393.

حلمي بكلتا يدي. رأيتك من قبل

حنطية كأغاني الحصاد وقد دلكتها

السنابل ، سمراء من سهر الليالي،

بيضاء من فرط ما ضحك الماء حين

اقتربت من النبع . سيري ببطء ،

فأنى مشيت ترعرت الذكريات حقولا

من الهندباء ، رأيتك من قبل في

الزمن الرعوي

على قدر ليل الغريب

تنام الغريبة/[498]"

"فاحتجبي ، واظهري ، والعبي ، واكسري

قدري بيديك الحريريتين ، ولا تخبريني

إلى أين تمضين بي في دهاليز سرك،

لا تخبريني إلى أين أذهب بعدك. لا بعد

بعدك . ولنعتن الآن بالوردة الليلكية

ولتكمل الأبدية أشغالنا دوننا،

(498)محمود درويش ، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ص 79-80.

إن أطلنا الوقوف على النهر أو

لم نطل . سوف نحيا بقية هذا

النهار . سنحيا ونحيا. وفي الليل،

إن هبط الليل ، حين تنامين في

كروحي ، سأصحو بطيئا على وقع

حلم قديم ، سأصحو وأكتب مرثيتي

هادئا هادئا. وأرى كيف عشت

طويلا على الجسر قرب القيامة ، وحدي

وحرا . فإن أعجبتني مرثيتي دون

وزن وقافية نمت فيها ومت

وإلا تقمصت شخصية الغجري

المهاجر:

جيتاريّ فرسي

في الطريق الذي بل يؤدي

إلى أي أندلس

سوف أرضى بحظ الطيور وحرية

الريح. قلبي الفسيح . تعالي معي

**لتزور الحياة ، ونذهب حيث أقمنا**

**خياما من السرو والخيزران على**

**ساحل الأبدية. إن الحياة هي اسم**

**كبير لنصر صغير على موتنا. والحياة**

**هي اسمك يطفو هلالا من اللازورد**

**على العدم الأبيض، استيقظي وانهضي،**

**لن نموت هنا الآن ، فالموت حادثة**

**وقعت في بداية هذي القصيدة ، حيث**

**التقيت بموت صغير وأهديته وردة،**

**فانحنى باحترام وقال : إذا ما أردتك يوما وجدتك/[499]"**

مرة أخرى يمنح درويش تلك المرأة حريتها من خلال اللغة، ويمنحها الكثير من الحركة احتجبي، واظهري والعبي واكسري قدري، كأنها لا تبال به، أو كأنه استسلم أخيرا، حينما تيقن أنها لن تكون له، فأراد أن يمنح ذاته شرف وضع قدره بين يديها كي تكسره، في خضوع رهيب لإرادتها وسلطتها، فقط هو لا يرغب في معرفة النهايات، ولا يريد أن يشغل نفسه بذلك، يريد أن يعيش اللحظة فقط، ربما لأن ماضيه حافل بالوجع، ومستقبله خال من وجودها كملجأ للأمان، إنها المرأة/الوطن/الحبيبة التي تنام فيه كروحه، ويصحو على وقع حلم قديم لم يتحقق بعد، ليكتب مرثيته، ويخبر عن حجم فضاعته وخسارته، ويتقمص دور المهاجر، في طريق لا يؤدي إلى

---

(499)المصدر السابق ، ص 81-82.

الحرية، وحينما ضاق مجال هذه الحرية وبدت مستعصية لم يجد شاعرنا غير السماء ليلوذ بها كي يحقق رغبته في التحرر، في آخر المقطع يحاول درويش أن يصارع الموت ويتغلب عليه فيعتبره حادثه، وقعت في بداية القصيدة ولن تتكرر، لأنه أهداه أملا جميلا، لكنه لا ينسى أنه لا زال في مرمى الموت، فهو لن يتعثر في إيجاده، ثم نجده يحثها على النهوض وحب الأشياء والتمسك بالمواقف ، فهو لا يريد لها الانتهاء، ولا يريد لنهارهما الخريفي المليء بمظاهر الذبول والتساقط أن ينتهي، ربما من أجلها، ويتضح هذا في قوله في المقطعين الأخيرين :

**" فلنتدرب على حب أشياء ليست**

**لنا ، ولنا ... لو نظرنا إليها معا من عل**

**كسقوط الثلوج على جبل**

**سيغني لك الغجري ، كما لم يغن :**

**أقول لها**

**لن أبدل أوتار جيتاريتي**

**لن أبدلها**

**لن أحملها فوق طاقتها**

**لن أحملها**

**لن أقول لها**

**غير ما تشتهي أن أقول لها**

**حملتني لأحملها**

**لن أبدل أوتارها**

**لن أبدلها**

**لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**

**لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي**[500]"

**المبحث الثاني : التكرار في القصيدة :**

**2-1 تكرار البنى** : يوضح الجدول التالي تكرار البنى الإفرادية في القصيدة :

| البنية | عدد مرات التكرر |
|---|---|
| الأسماء المعرفة | 192 مرة |
| الأسماء النكرة | 351 مرة |
| الأفعال الماضية | 61 مرة |

(500)المصدر السابق، ص 82، 83.

| | |
|---|---|
| الأفعال المضارعة | 145 مرة |
| فعل الأمر | 17 مرة |

من خلال الجدول نلاحظ أن الأسماء هي الطاغية على بنية القصيدة مقارنة بالأفعال، وهو ما حقق نوعا من السكون والهدوء والإنصات، فالشاعر في القصيدة ومنذ بدأها وحتى نهايتها، كان دائما في مقام السارد لرحلة الحياة، المتأمل في طبيعة الحياة والموت، والتأمل فعل سكوني جواني خال من الديناميكية، ينأى به الإنسان عن واقعه إلى عالم أكثر خصوصية وعمقا، ومن ثمة كان لا بد لهذا الواقع أن يلقي بظلاله على القصيدة، ولأن حضور الأسماء النكرة كان بنسبة أكبر من المعرفة فإن هذا يدل على نوع من اللاتحديد واللاتعريف، كما يمكن أن يدل على المنفى والضبابية التي تعكس تفاصيل الحياة، كما يمكن أن نلاحظ أيضا أن الأفعال المضارعة هي الطاغية على القصيدة " وهذه القضية قد تكون عامة في معظم النصوص الأدبية التي هي من جنس الشعر، وما ذلك إلا لأن المرء يفكر إذ يفكر، أبدا انطلاقا من حاضره، من أجل ذلك تجد هذا الحاضر يطغى في النصوص الأدبية على الماضي والمستقبل معا[501]"

أما أفعال الأمر فقد جاءت في مجملها موجهة نحو تلك الذات الأنثوية كقوله : ( **حدثيني، خذيني، سيري، احتجبي، أظهري، العبي، اكسري**)، بينما نلاحظ وجود فعل واحد موجه إلى ذاته وهو الفعل **اذهب**، وقد وجه له بعد حوار مع الموت، وكأن الشاعر هنا يريد أن يلفتنا إلى أنه لا يستجيب إلا لسلطة أقوى منه، سلطة القدر / الله، بينما هو يمكنه أن يوجه الأوامر كيفما يشاء.

## 2-2 تكرار الصوت:

(501) د . عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية " ، ديوان المطبوعات الجامعية ،1991، ص 26.

يوضح الجدول أدناه عدد مرات تكرار الأصوات داخل القصيدة :

| الصوت | عدد مرات التكرار |
|---|---|
| حرف النون | 373 |
| حرف الميم | 207 |
| حرف السين | 122 |
| حرف الحاء | 104 |

فيما يتعلق بتكرار الصوت فقد حضي حرف النون بأكبر عدد من التكرارات حيث ورد حوالي 378 مرة في القصيدة، وقد جاء مرتبطا بالكلمات التالية: ( ننسى ، النجـــاة ، النـــهر، نروي، النهار، الحنين، سنونوة، ندبتي، أغاني، نواحي، الكمنجات، زيتون ، عينين، نحلة ، يقـــين، الغناء، نجمة، الزمان، السنابل، النبوءة..إلخ)، تنتمي معظم الكلمات التي تضمنها مجـــيء حـــرف النون إلى حقل الحياة الحافل بكل مظاهرها ومزاياها، كالنجاة والحنين والأغنيات والنهار والنـــهر والنواحي والزيتون.

نجد أن حرف الميم تكرر حوالي 207 مرة في القصيدة، في قوله مثلا : (الموت، اليـــوم، القيامة، مسخت، اسمك، المدح، المكان، ممالك، الوهم، غائم، الماضي، المسقط، الوهم، الحلـــم، الماضي، المكان، الصمت )، ويمكن أن نرجح ارتباط حرف الميم في هذه القصـــيدة بحقـــل الألم والحزن، فالموت مؤلم، والماضي حافل بالحزن والمستقبل عامر بالوهم والحلم، والمكان /الـــوطن مرتبط في ذاكرة درويش بفرحة وحيدة هي النجاة من الموت.

تأتي بعد ذلك حروف السين والحاء والدال بنفس العدد تقريبا، ولكل من هذه الحـــروف الثلاثة المجال الذي ذكرت فيه، حيث يحضر حرف الدال في القصيدة، ممثلا في حقل تجريدي عامر بالأمل، وممتلئ بملامح الوقت فجاء حضوره ممثلا في الكلمات التالية : ( الغد، الدقائق، الأبديـــة، سدى، البريد، البداية ) ثم حقل الماضي الذي يعكس مظاهر الحياة التي عايشها درويش ممـــثلا في الكلمات التالية: ( الردى، يديك، عبدا، الحصاد، الحادثة).

يتكرر حرف السين ذاك الحرف الجواني العاكس لصوت النفس ممثلا في حقـــول مختلفـــة كحقل الإنسان: ( وسيم، اسمك، جسدي، إحساس، هسيس، رأسك ، نفسي ) وحقل الطبيعة: ( السماء، السنوبرة، الشمس، السنابل، ) ويتكرر هذا الحرف حوالي 125 مرة في القصيدة وأخيرا نلحظ حضور حرف الحاء، ويتوزع هذا الحرف ليعبر عن رحلة الحياة المتقلبة مثلا في الكلمـــات :(حرب، حب، حلم ، صحو ، حظ ).

وكأن درويش يريد أن يبوح لنا بالكثير من المكنونات ويخبرنا عن حصته في الحلم، وعن تمســـكه بلحظات الصحو وعن رحلاته في بحر الحب والحياة، وعن لون الدم الأحمر ورائحته، وعن ذاكرته المغترفة من صباحات الحقول.

## 3-2 تكرار الحرف :

يرصد الجدول التالي تكرار الحرف في القصيدة:

| الحرف | عدد مرات التكرر |
|---|---|
| لا | 41 |
| في | 25 |
| على | 24 |

| | |
|---|---|
| إلى | 21 |
| لن / لم | 10 |

اختلف توزيع الحروف قي القصيدة فجاء في المرتبة الأولى حرف النفي "لا" بنسبة تقدر ب 41 مرة، وبعده الحرف "في" بنسبة 21 مرة بينما تكرر كل من "لم" و"لن" بنفس العـــدد 10 مرات، وتكرار الحرف "لا" الذي يفيد النفي بهذا الكم الهائل يوحي إلى نوع من عدم التقبل لواقع ما. وقد جاء ليعكس حالة شعورية كانت تنتاب درويش وهو يكتب هذه القصيدة، إنها خوفه من انتهائها، بكل ما تختزله القصيدة من مقومات وفكر.

يبين هذا الجدول بعض المقاطع الذي ورد فيها حرف النفي "لا":

| الحرف | الجملة |
|---|---|
| لا | |
| لا | تحجب الشمس عني |
| لا | أتذكر...لا أتذكر إني فرحت |
| لا | شكل اسمك |
| لا | تهجر اسمك |
| لا | تهجر اسمك |
| لا | أمس حولي |
| لا | أتذكر قلبي إلا إذا شقه الحب |

| | |
|---|---|
| لا | النثر نثر |
| لا | الشعر شعر |
| لا | أريد لهذه القصيدة أن تنتهي أبدا |
| لا | أريد لها هدفا واضحا |
| لا | أريد لها أن تكون خريطة منفى.. |
| لا | أريد لها النهار الخريفي أن تنتهي |
| لا | تغلقي باب بيتك |
| لا | ترميني إلى البحر |
| | جذع زيتونة ههنا |
| | تخبريني إلى أين تمضين بعدي |

## 4-2 تكرار الكلمة :

| الكلمة | عدد مرات التكرر |
|---|---|
| القصيدة | 08 مرات |
| النهار | 08 مرات |
| الموت | 07 مرات |

| | |
|---|---|
| المكان | 07 مرات |
| الشارع | 07 مرات |
| الشعر | 07 مرات |
| الخريف/ الخريفي | 07 مرات |
| الفخ | 06 مرات |
| النهر | 05 مرات |
| الغريب/ الغريبة | 05 مرات |
| الحب | 05 مرات |
| الليل | 4 مرات |
| الأمس | 3 مرات |
| الذاكرة | 04 مرات |
| الزمان/الزمن | 4 مرات |
| القلب | 04 مرات |

فيم يتعلق بتكرار الكلمة نلاحظ أن كلمتا {القصيدة والنهار} تكرارا بنفس العدد "08 مرات " داخل القصيدة، فيم تكررت كلمة {الموت/المكان/الشارع /الخريف} " 07" مـــرات ، وكأن للقصيدة علاقة بالنهار الذي يحمل معنى التجدد والنور والانبثاق، بينما للمـــوت علاقـــة

بالخريف الذي يوحي إلى نوع من الأفول وقرب الانتهاء، كما ترتبط كلمة المكان بالشارع، ولهذا نوع من الدلالة على التشرد والضياع.

تكررت كل من كلمة{ الليل/الأمس /الذاكرة /الزمان/الحياة}، بنفس العدد وفي هذا دلالة مباشرة على ارتباط الحياة بالماضي /بالأمس بالذاكرة البعيدة المعتمة.

تكررت كل من كلمة{ النهر/الحب/الغربة ،(غريبان-غريبة-غريب)} بنفس النسبة كذلك، إن النهر ذو حمولة عشتارية، ولذا جاء الحب ملتصقا به، لأن كلاهما يوحي إلى تجدد الحياة والارتواء والفرح والبهجة، بينما تكررت كلمة الغربة بنفس الوتيرة وكأن الحب لم يقف حائلا دون الشعور بالغربة، كما أن الغربة لم تمنع لحظة وقوع الحب والانغماس فيه .

## 2-5 التكرار العبارة :

يحفل شعر درويش بالعبارات المكررة وقد ورد التكرار في هذه القصيدة كالتالي :

العنوان:لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

م 1 : إذا ما أردتك يوما وجدتك

م2 : هل يصدقني أحد إن صرخت هناك :

هل يصدقني أحد إن صرخت هناك :

م3 : //

م4 : سيأتي إلى ليلك النهر

يأتي إلى ليلك النهر

م5 : //

م6 : //

م7 : ليس المكان هو الفخ

الشارع الواسع

الشارع الواسع المتسارع

م8: ليس المكان هو الفخ

م9: //

م10 : مادام لي حاضر أستطيع زيارة نفسي

مادام لي حاضر أستطيع صناعة أمسي

م11: ليس المكان هو الفخ

م 12: ليس المكان هو الفخ

م13: ليس المكان هو الفخ

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

لا أريد لها هدفا واضحا

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

م14: //

م15: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النهار الخريفي أن تنتهي

م16 : ينبئني هذا النهار الخريفي

م17: إن الزمان هو الفخ

م18: لأن الزمان هو الفخ

م19: ينبئني ضوء هذا النهار الخريفي

سيري ببطء

سيري ببطء

سيري ببطء

م20: إذا ما أردتك يوما وجدتك

م21: لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

لا أريد لهذا النهار الخريف أن تنتهي

من خلال الجدول أعلاه نلاحظ التماسك الذي حققه التكرار حيث يمكن أن نعتبر أن تكرار العبارة: لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي، ساهم في خلق نوع من الحلقية في المعنى ، حيث أننا ومنذ بدء القصيدة وحتى نهايتها، نسير وفق دائرة معنوية محكمة الإغلاق، تفيد بأن الشاعر لا يريد لهذه القصيدة أن تنتهي، بينما تحيل العبارة الثانية : إذا ما أردتك يوما وجدتك، إلى تلك السلطة المهيمنة والتي وإن منحت للشاعر بعض الوقت فإنها لم تضيعه بل هي قادرة على إيجاده في أي وقت شاءت وكأنه يعيش دائما مهددا بها وبوعيدها المضمر.

" يسهم تكرار العبارة تكرارا هندسيا في تحديد شكل القصيدة الخارجي ، وفي رسم معالم التقسيمات الأولى لأفكارها ، لاسيما إن كانت ممتدة ، وهو بذلك قد يشكل نقطة انطلاق لدى الناقد عند توجهه للقصيدة بالتحليل[502]". إن هذا الرسم الهندسي للقصيدة يمكننا أيضا من قراءتها وفق طريقين تنازليا وتصاعديا، حيث إننا على المنحى التصاعدي، نجد نفس الترتيب للأحداث الأولى، فهو لا يريد للقصيدة أن تنتهي، لأنه التقى بموت اعتبره حادثة وأهداه وردة، لكن الموت لم يأذن له بحياة سرمدية وإنما منحه بعض الوقت، وأخبره أنه إذا ما أراده يوما فإنه سيجده، ثم بعدها تحضر المرأة كما حضرت في القراءة التنازلية، ويطلب منها درويش مرة أخرى أن تسير ببطء على العشب/ الأرض، كي تنتعش الذاكرة، **فأنى مشيت ترعرعت الذكريات حقولا من الهندباء**، وكأنه يأمرها بأن تحدثه عن الزمن الذهبي القديم، تشترك القراءة التصاعدية مع التنازلية في نقطة أخرى ففي الأولى نجده يقر بأن الزمان هو الفخ لتنفي القراءة التنازلية أن يكون المكان هو الفخ .

---

(502)فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش، ص101.

**المبحث الثالث : التقنيات الجمالية في القصيدة:**

**3-1 شعرية الدهشة:** تعتمد هذه الآلية " على المزاوجة المبدعة بين النقائض والمتضـــادات، أي إشاعة التجانس في اللاتجانس بطريقة فنية تؤدي إلى توهج وتألق العبارة الشعرية[503]".

والقارئ لشعر درويش سيلاحظ حتما أنه مليء بهذا التوهج المدهش ، الذي استطاع فيه درويش ومن خلال التوليف بين الكلمات أن يحقق هذه الآلية التي يمكن اعتبارها "واحدا من أهم المعـــايير الفنية والجمالية[504]"والقصيدة التي تناولها بالدارسة غنية بمثل هذا العنصر الإدهاشي ففي قوله:

**يقول لهل وهما ينظران إلى وردة.**

**تجرح الحائط: اقترب الموت مني قليلا[505]**

زاوج الشاعر بين كلمة **الوردة** بكل توحي إليه من عبارات الســـلام والرقـــة والعاطفـــة والرغبة في الحياة والأمل الساطع، و عبارة **تجرح الحائط**، هذا الصلب القوي، الدال على الجمـــود والقسوة، في هذان السطران الشعريان، اللذان تبلغ فيهما الوردة هذه الأيقونة الحانية مبلغ الحـــدة والقدرة على إحداث الألم، إن هذه التوليفة التركيبية/البلاغية، تثير الدهشة وتبعث على التساؤل حول طبيعة هذه الوردة؟.

نجد عبارة أخرى تثير تلك الدهشة تتجلى في قوله : **بيضاء من فرط ما ضحك الماء حـــين اقترب من النبع**، إن هذه الجملة الشعرية المتوهجة توحي إلى نوع من المفارقة، فالنبع هو مصدر الماء، فكيف يقترب الماء منه وكأنه يقوم بحركة معاكسة.

---

(503)فائز العراقي ، ناهض حسن ،القصيدة الحرة ، محمد الماغوط نموذجا، مركز الإنماء الحضاري ، الطبعة الأولى ، 2008، ص 89.

(504)المرجع نفسه ، ص90.

(505)محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص65.

أما في قوله : **وأما الربيع ، فما يكتب الشعراء إذا نجحوا في التقـــاط المكـــان بصـــنارة الكلمات** ، تكمن المفارقة هنا في جملة من المتضادات، فالكلمات لا تلتقط الأمكنة، بل إن الأمكنة والأزمنة هي التي تلتقط الكلمات، إلا أن التأليف بين هذه التراكيب خلق نوعا مـــن الدهشـــة، وجعلنا نطرح السؤال : عن أي ربيع يتحدث الشاعر ؟ أهو ربيع تزهر فيه الأمكنة التي نجحـــت صنارة الكلمات في التقاطها يوما ؟ أم أنه ربيع تزهر فيه الكلمات بينما هي تلتقط مكانا آمنا ؟، و أي صنارة هذه التي تستطيع قنص الكلمات ؟، أهي صنارة الذاكرة ؟ .

## 3-2 شعرية السرد والحوار:

تبدو القصيدة عامرة بالسرد من أولها إلى آخرها، فدرويش هنا وكأنه يحدثنا عن غريبين التقيا ذات نهار فتي، ودار بينهما حوار، إذ أن القصيدة عامرة به، حيث نجد أن فعل القول بكل أصنافه ورد حوالي 17 مرة في القصيدة، كما أننا نجد في القصيدة ما يدعم هذه القراءة ففي أحد الجمل يقول درويش:

**ها نحن نروي ونروي بسردية**

**لا غنائية سيرة الحالمين...** [506]

إن قراءتنا لهذه القصيدة تجعلنا نقف "أمام مشهد قصصي حي، تتداخل فيـــه العديـــد مـــن العناصر، ويقوم الشاعر بوصفه وسرده لنا سردا شعريا أخاذا ومدهشا[507]"

فالزمن هنا متعدد إذ نجد، النهار، الماضي، الأمس، الغد، الليل، الربيع والخريف، فهو زمن ممتد من الماضي إلى المستقبل مرورا بالحاضر الذي هو عبارة عن نهار خريفي فتي وسيم، يتضح هذا في قوله :

---

(506)محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص 68.

(507)فائز العراقي ، القصيدة الحرة، ص 98

**وقالت : أفي مثل هذا النهار الفتي الوسيم**

**تفكر في تبعات القيامة**[508]

أما الأمكنة فهي الأخرى متعددة فهي في الحاضر عبارة عن ركن صغير من شارع واسع متسارع في المنفى/ الغربة:

**قال: بعد دقائق نخرج من ركننا**

**إلى الشارع الواسع المتسارع**

**مثل القطارات ،**

**ثم يجئ غريبان ، مثلي ومثلك،**

**قد يكملان الحديث عن الفن،**

**عن شهوات بيكاسو ودالي**

**وأوجاع فان غوغ والآخرين ...** [509]

بينما تتعدد الأمكنة في الماضي والمستقبل :{ النهر، البحر، الطريق، النبع، الحقول، الجسر، الجبل}.

أما الشخوص فهما شخصان رئيسيان متمثلان في ذات مؤنثة وأخرى مذكرة هي ذات الشاعر، إلا أنه يمكن إحصاء بعض الشخوص الثانوية في القصيدة مثل : الأب، الأم، الأمهات، عابر درب،

---

(508)محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، صص 66-67.

(509)المصدر نفسه ، ص 69.

الغريبان، امرأة، الغريب، الغريبة، الغجري، وشخوص رمزية مثل : بيكاسو، دالي، فان غـــوغ ، اسكندر الإمبراطور، إلهات البحار، بابلو نيرودا .

## 3-3 شعرية الاستذكار :

"الاستذكار والاتكاء على الذاكرة القريبة أو الذاكرة البعيدة في بناء النص الشعري هـــي إحدى التقانات البارزة[510]"في تجربة محمود درويش فهو الذي نجده يتســـاءل: **هـــل في وســـع الذاكرة أن تعيد إلى جسد شحنة الكهرباء؟** بمعنى هل في وسعها أن تلملم جراح الماضي وتعبـــئ ثقوب الفقدان ، وتروي ظمأنا إلى كل ما تركناه وراءنا .

إن القصيدة عامرة بملامح الذاكرة يتضح ذلك في قوله :

**سريرك،ذاك المخبأ في جذع زيتونة**

---

(510)فائز العراقي ، القصيدة الحرة ، ص 101.

**هو سري وسرك...** [511]

لا زالت ذاكرة درويش تحتفي بذكريات الماضي، فجذع الزيتون حافل بحمولـــة الأرض، كما أنها لا تزال تحتفي بذكريات الطفولة كما في قوله :

**قال : إذن حدثيني عن الزمن**

**الذهبي القديم**

**فهل كنت طفلا كما تدعي أمهاتي**

**الكثيرات؟ هل كان وجهي دليل**

**الملائكة الطيبين إلى الله ،**

**لا أتذكر ... لا أتذكر أني فرحت**

**بغير النجاة من الموت** [512]

هنا نجد درويش يتساءل عن ملامح الذاكرة البعيدة، ذاكرة الطفولة الغائرة بين ثنايا الماضي

## 3-4 شعرية التلوين:

للون دلالات معينة يحتويها، وكثيرا ما استخدم درويش آلية اللون في قصائده، حيث "إن اللـــون بوصفه علامة لغوية دالا يحضره في الذهن، ويميزه عن غيره، ويضطلع الدال اللوني- إلى جانـــب الدلالة الإثارية - بتوليد الدلالات الإيحائية الاجتماعية والدينية والنفسية، وعليه فإن ثراء اللـــون

---

(511)محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص 78.

(512)المصدر نفسه ، 67.

دلاليا يسهم في تشكيل لغة شعرية موحية...وتعد أكثر الوحدات اللونية تواردا في لغة الشـــاعر، هي: الأسود، الأبيض، الأحمـــر، الأخضـــر، الأصـــفر، الأزرق، وتوظـــف بتقيـــات أســـلوبية متفاوتة[513]".

نجد اللون حاضرا في شعر محمود درويش في قوله:

**من قال:حيث تكون تكزن الطفولة.**

**نغتسل الأبدية في النهر...زرقاء؟[514]**

" يتخذ اللون الأزرق أبعاد دلالية متعددة، فكثيرا ما يكون وصفا للسماء الصافية، وللماء البارد، وللأيام السعيدة، بخاصة عند الشباب، أو يكون لباسا للحمقى والمغفلين في الأعمال المسرحية، أو وصفا للسحاب في الموروث الشعبي أو وصفا لملائكة العذاب في الموروث الديني[515]".

أما عن وروده في هذا المقطع فهو دليل على الراحة والتفاؤل والبراءة لأنها مرتبطة بالطفولة.

كما نجده أيضا في قوله :

**عصافير زرقاء ، حمراء ، صفراء[516]**

إذا كان الأزرق هنا يحيل إلى السماء فإن للأحمر كذالك علاقة بالسماء فهو يدل علـــى الشـــفق والغروب ، كما أن للأصفر أيضا علاقة بالسماء / الشمس/ النور.

---

(513)سعيد جبر محمد أبو خضرة ،تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، ص، 98..

(514)محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، 67

(515)سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، ص 125.

(516)محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، 71.

## 3-5 شعرية البياض والسواد وعلامات الترقيم :

"إن توزيع البياض والسواد على الصفحة يسير في نفس اتجاه توزيعهما على السطر ذلك أن اكتساح السواد ( تواصل،سمك الخط،ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملـــئ الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه، وعلى العكـــس مـــن ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة ( إنقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء تملأهما أشياء نابعة من الذات[517]"

صاغ محمود درويش قصيدته كاملة كما هو شأن جميع قصائد الديوان وهو يعتمد اعتمـــادا كبيرا على آلية البياض والسواد ففي قوله :

**قالت : سيأتي إلى ليلك النهر**

**حين أضمك**

**يأتي إلى ليلك النهر/[518]**

حيث ختم السطر الأخير بخط مائل وكأن الزمن يتوقف بمجيء النهر إلى الليل ، بمجيء الحياة إلى ذاك النهار الطويل المعتم .

نلاحظ أيضا وجود ثلاثة نقاط في الكثير من الجمل الشعرية كما في قوله :

**ثم استدار وقال :**

**إذا ما أردتك يوما وجدتك**

**فاذهب**

---

(517) محمد الماكري ، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ،1991، ص 104.

(518) محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص 67.

**ذهبت ...** [519]

تعكس النقاط الثلاثة ذهابا حافلا بالأمل والوجع، مكتظا بالأحداث والانتظار، أما في قوله :

**لا أتذكر... لا أتذكر أني فرحت**

**بغير النجاة من الموت** [520]

فإن النقط الثلاثة جاءت وكأن الشاعر ينفي صفة التذكر أصلا ويتنصل من الذاكرة لاحتوائها على الكثير من الألم .

**وفي قوله:**

**مادمت تبتسمين ولا تأبهين**

**بطول الطريق...** [521]

نجد النقاط تعكس طول الطريق ومشقته.

" وهكذا فإن الغوص في الأعماق الشاعرة يحتاج إلى لغة فائقة يمكنها من التغلغل في صميم الوجدان ولكن هيهات للغة أن تتمكن من التوغل في الأعماق، لتصل إلى لغة مطابقة لعمق الشعور، ومن هنا يشترك الصمت باعتباره جزءا من الكلام في التعبير عن الموقف الشعري الذي يتم تصويره وعلى هذا فإن إيقاع اللغة يتجلى من خلال رصد التحركات الباطنية في النص الشعري والولوج إلى أعماقه، لتحسس نبضه في الظاهر والباطن، السواد / الكتابة في محاولة

---

(519) المصدر نفسه ، 65.

(520)المصدر السابق ، ص 67.

(521) عصام شرتح ، جماليات البناء الشعري ، ص 44.

لاستشفاف المعنى البكر للشعور الإنساني الذي يمتلك الإيقاع حين يتمكن من تحقيق التكافؤ الداخلي مع صمم الموقف الوجداني الذي يصوره النص الشعري المبدع"[2] ففي قوله:

**ليس المكان هو الفخ**

**في وسعنا أن نقول :**

**لنا شارع ههنا**

**وبريد**

**وبائع خبز**

**ومغسلة للثياب**

**وحانوت تبغ وخمر**

**وركن صغير**

**ورائحة تتذكر** (522)

نلاحظ أن البياض هو الغالب على الصفحة، كما نلحظ قصر الجمل الشعرية، فهي تتضمن صغر المكان/ الركن الذي يحيا فيه الشاعر، وقفره ، حيث أنه يعبر عن التواصل بينه وبين الوطن/ الذاكرة بكلمة واحدة هي البريد.

أما في قوله :

**"ينبئني هذا النهار الخريفي**

**أني رأيتك من قبل ، تمشين حافية**

---

(522)محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، ص 67.

**القدمين على لغتي ، قلت : سيري**

**ببطء على العشب ، سيري ببطء**

**لكي يتنفس منك ويخضر. والوقت**

**منشغل عنك ... سيري ببطء لأمسك**

**حلمي بكلتا يدي. رأيتك من قبل**

**حنطية كأغاني الحصاد وقد دلكتها**

**السنابل ، سمراء من سهر الليالي،**

**بيضاء من فرط ما ضحك الماء حين**

**اقتربت من النبع . سيري ببطء ،**

**فأنى مشيت ترعرعت الذكريات حقولا**

**من الهندباء ، رأيتك من قبل في**

**الزمن الرعوي**

**على قدر ليل الغريب**

**تنام الغريبة/"**[523]

نلاحظ انتشار السواد في البداية وهو يتحدث عن الماضي **إني رأيتك من قبل** لامتلاء الذاكرة بالتفاصيل، عشب وحلم وأغنية حصاد وسهر ونبع وحقول هندباء ، لكنه وبمجرد الحديث عـــن

---

(523)المصدر السابق ، ص ، 79-80.

المنفى فإننا نلاحظ تقلص هذا السواد وانتشار البياض في قوله: على قدر ليل الغريب/ تنام الغريبة، في إشارة إلى قلة التفاصيل و فقر الحياة في الغربة.

### 3-6 شعرية أنسنة الجماد:

يقول لها :

**اقترب الموت مني**

**فقلت له : كان ليلي طويلا فلا تحجب الشمس عني**

**وأهديته وردة مثل تلك**

**فأدى تحيته العسكرية للغيب**

**ثم استدار وقال :**

**إذا ما أردتك يوما وجدتك**

**فاذهب**

**ذهبت**[524]

إن هذه الآلية المتمثلة في أنسنة الجماد تضفي على القصيدة طابع العمق وتمنحها رؤية أكثر وجودية مما كانت ستبدو عليه، كما أنها تمنح الصور ديناميكية وحيوية وترتقي بها إلى مصاف الدهشـــة، فالشاعر أنسن الموت ليكسب الحوار طابع الموازاة وليضفي عليه ملامح الصدق والواقعية، كما نجد أيضا هذه التقنية في قوله :

**لن تعرفيني**

---

(524)المصدر نفسه ، ص65.

**لأن الزمان يشيخ الصدى**[525]

إن الشاعر أراد أن يعبر عن التغيرات التي طرأت عليه بفعل الزمن فوظف هذه الآلية كنوع من المبالغة في وصف حالته، فهي لن تعرفه، لأن الزمان كان كافيا ليشيخ الصدى، في هذا السطر يمكن أيضا أن نتوغل إلى أبعد من هذه الآلية فالصدى كما هو معروف هو إرجاع صوتي، وكان الشاعر أراد أن يقول أنه نادى عليها كثيرا، ولكن الصدى كان حظه من هذه النداءات التي ولقدمها فإنها أضحت عامرة بملامح الشيخوخة.

وقوله :

**بيضاء من فرط ما ضحك الماء**

**حين اقتربت من النبع**[526]

إن حضور هذه الخاصية في القصيدة يفتح لنا المجال أما مسائلة الآخر / المجرد، ويمكننا من القبض على البؤر الدلالية المفتوحة، حيث يجعلنا نتفاعل أكثر مع هذه الصور.

## 3-7 شعرية التفاصيل :

إن للتفاصيل دورها في القصيدة فهي تعتبر بمثابة اكسسورات لغوية بسيطة من شأنها أن تمنح النص الخصوصية وتضفي عليه لمسات الجمال والفتنة، إلا أن النقاد كثيرا ما يهتمون بتلك البنى البارزة في النص الشعري و يهملونها، تتضح جمالية هذه الآلية في قول درويش :

**مقهى صغير على طرف الشارع**

---

(525)المصدر السابق ، ص 77.

(526)المصدر نفسه ، 79.

**الشارع الواسع**

**الشارع المتسارع مثل القطارات**

**تتصل سكانها من مكان لآخر**

**مقهى صغير على طرف الشارع**

**الشارع الواسع**

**الشارع المتسارع مثل القطارات**

**تنقل سكانها من مكان لآخر**

**مقهى صغير على طرف الشارع**

**الشارع الواسع**[527]

إن هذا العرض الدرويشي لتفاصيل هذا المكان لم يأت عبثا، وإنما أراد من خلاله صنع فضاء مكاني يشع بالخصوصية، ويمكننا من مشاركة الشاعر رؤيته للعالم، فهو يرى أن المقهى ركن مهمش مرمي على طرف الشارع ، أما في قوله :

**لنا شارع ههنا**

**وبريد**

**وبائع خبز**

**ومغسلة للثياب**

---

(527)المصدر السابق ، ص 69.

**وحانوت تبغ وخمر**

**وركن صغير**

**ورائحة تتذكر/**[528]

إن هذا المقطع حافل بالتفاصيل، حيث يسرد الشاعر لنا تفاصيل حياته، **لنا شارع ههنا**، الشارع هذه الأيقونة الدالة على التشرد والضياع والحميمية بين الشاعر /الإنسان وبين المنفى، **وبريد** توحي هذه الكلمة إلى نوع من الاتصال بالعالم الخارجي، إنها كلمة حافلة بمعالم الانتظار والقلق والسعادة والحزن، ومغسلة للثياب، هنا تتجلى شعرية التفاصيل حيث أن الشاعر ذكر أدق تفاصيل حياته، **وحانوت تبغ وخمر /وركن صغير / ورائحة تتذكر/**، أما في قوله : **لم أحب فتاة معينة**

**عندما قلت أني أحب فتاة ولكنني**

**قد تخيلتها : ذات عينين لوزيتين**

**وشعر كنهر السواد يسيل على**

**الكفتين ، ورمانتيتن على طبق مرمري**[529]

نجد أن الشاعر يصف تفاصيل المرأة التي رسمتها ريشة خياليه، فهو يراها ذات **عينين لوزيتين** وشعر أسود، طافحة بالأنوثة.

في موقع آخر نجد درويش يتعرض إلى تفصيل بسيط في قوله :

**ما دمت تبتسمين ولا تأبهين**

---

(528)المصدر السابق، ص 70.

(529)المصدر نفسه ، ص 73.

**بطول الطريق ...** [530]

إن الابتسامة عادة، عابرة، وهي تعتبر ضمن التفاصيل الدقيقة، التي لا يمكن لأي شاعر الوقـــوف عند أبعادها الجمالية فالبسمة تعني نوعا من الراحة والأمان والأمل والتوازن و حب الأشياء .

**الخاتمة**

**خاتمـــــة:**

حولت نظرية التلقي بؤرة الاهتمام من المؤلف إلى النص، ومن ثمة أضـــحت القـــراءة مغـــامرة مفتوحة، وأصبح تحقق العمل الأدبي مشروط بما ينتج عن التماس بين القارئ والنص، فالنص موات

(530)المصدر نفسه ، ص 74.

والقراءة تبعث فيه الحياة، من خلال استنطاق مواطن الجمال فيه بالاعتماد على ما قدمته منـــاهج النقد من آليات وميكانزمات تعتبر المفاتيح التي يمكن من خلالها الولوج إلى عـــالم الـــنص الأدبي عموما والشعري على وجه الخصوص، إلا أنه لا يمكن أبدا الوصول إلى المنتهى في فهم وتأويـــل النصوص وهو ما يبرر تعدد القراءات وتنوعها.

ولأن النص الدرويشي نص مشع عامر بالدلالة فقد حضي أكثر من غيره بالعديد مـــن الدراسات التي تناولت هذا الموروث من كافة النواحي التركيبية والدلالية والتناصية والرمزيـــة ، فعلى المستوى الدلالي نجد أن اللغة الدرويشية لغة قابلة للتطور والتناسل والتجدد من خلال تطور دلالة مفرداتها وحرص الشاعر على توظيفها توظيفا متجددا في كل مرة، أما على مستوى التكرار فإنه يمكننا القول أن درويش ارتقى بهذه الآلية وابتعد بها عن الابتذال، بل وحولها من قضية تـــثير الجدل حول سلبية حضورها في الشعر، إلى قضية يمكن من خلالها إعادة تفجير وخلق العبـــارات والصور. وعلى مستوى التناص فقد تبين لنا تأثر الشاعر بالتراث الديني عموما والتوراتي على وجه الخصوص وذلك من خلال توظيفه لرموز هذا الثراث ، أما على مستوى البنية والرمـــز فقـــد خلصت جميع الدراسات إلى أن القاسم المشترك بين كل أعمال درويش هو عامل التطور والتجدد .

هذا وتتناول الدراسات الحديثة النص من كافة النواحي ودون إبعاد أي عنصر ، وتعتبر أن العتبات أو المصاحبات النصية هي الأخرى نصوص موازية يجب التوقف عنـــدها، وقـــد كـــان درويش مدركا لضرورة وضع عتبة ذات أبعاد مستقطبة لوعي المتلقي وجاذبة له فجاءت عنـــاوين قصائده مثقلة بتلك المسارات التي تقود خطى القارئ المدرك إلى أبعاد النص ومحتوياته ، إذ أصبح من الممكن دراسة هذه العتبات ضمن النص وباعتبارها مرتبطة به، ومنتشرة بين جنباته. فالعتبات النصية بدءا بالغلاف بما تحتويه من هالات غامضة تجعلنا نطرح السؤال الأهم عن طبيعة العلاقة التي تجمعها بالمتن؟ ومن خلال ما سبق يمكن القول أن العنوان الخارجي جاء جامعا ملما بكل القضايا

التي تعرض لها درويش في ديوانه، كما استنتجنا أن هناك علاقة وطيدة بين العناوين الرئيسية الداخلية والعنوان الخارجي، وكذا بين العناوين الداخلية والمتون .

اعتمد درويش في قصائده على مجموعة من الآليات الجمالية فوظف عنصر الذاكرة توظيفا عميقا يمكننا من استشعار ذاك الرابط القوي بين الشاعر والماضي، كما أنه وظف العديد من التقنيات كالسرد والحوار اللذان يضفيان على القصيدة طابع التشويق، والمفارقة التي تخلق الدهشة،و اهتم بالتفاصيل الصغيرة ، ليمنح القصيدة طابع الخصوصية ويمكننا من مشاركته رؤيته للعالم. وأخيرا فإن السؤال الوحيد الذي لازمني طوال مدة البحث هو: ماذا لو طبع الديوان قبل وفاة درويش؟ ، ما هي القصائد التي كان سيحذفها وما هي التي سيبقيها؟، وما هي الجمل التي سيغيرها؟ وأي جملة ستكون عنوان قصيدته التي لا تنتهي؟.

**المراجع والمصادر:**

القرآن الكريم.

**المصادر:**


- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان ط1، 2000م.
- إسماعيل بن حماد الجوهري ، تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1990م.
- محمود درويش ، الأعمال الجديدة ، رياض ريس للكتب والنشر ، ط1 ، 2004م.
- محمود درويش ،ديوان محمود درويش ،مج1، دار العودة ، بيروت ، ط1، 2010م.
- محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، مج2، دار العودة ، بيروت، ط2000م.
- محمود درويش ، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ، رياض ريس للكتب والنشر ،ط1، 2009م.
- محمود درويش ، عصافير بلا أجنحة، دار العودة، بيروت ، 1971م


**المراجع:**

المؤلفات:


- بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن ، 1998م.
- د. بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2001م.
- د. بوجمعة بوبعيو،آليات التأويل وتعددية القراء،مقاربة نظرية نقدية-منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2009 م.

❖ خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصـــية ، دار التكوين ، 2007 م.

❖ سعيد جبر محمد أبو خضرة ، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراساتن والنشر ، ط1 ، 2000

❖ سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبيةالمعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعيـــة، الـــدار البيضاء، المغرب ، 1984.

❖ شريف هزاع شريف ، نقد /تصوف ، النص – الخطاب –التفكيك ، مؤسسة الانتشـــار العربي ، الطبعة 1، 2008

❖ صلاح فضل ، القراءة وأشكال التخيل ، دار الكتاب المصري، ط1، 2008م.

❖ صلاح فضل ، بلاغة الخطاب ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للفنون والآداب ، الكويت، 1992م.

❖ عادل مصطفى ، مدخل إلى للهرمينوطيقا، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط1، 2003م.

❖ عبد المالك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة أشـــجان يمانيـــة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1991.

❖ عبد الغني بارة ، الهرمينوطيقا والفلسفة ، نحو مشروع عقل تأويلي ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، 2008.

❖ عصام شرتح ، جماليات البناء الشعري عند نزار بريك هنيدي ، دار الينابيع ، الطبعة الأولى ، 2010.

❖ عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الرابعة ، 1998م.

❖ عمارة ناصر ، اللغة والتأويل ، مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، الطبعة الأولى ، 2007

❖ عمر الربيحات ، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان 2009

❖ فائز العراقي ، ناهض حسن ، القصيدة الحرة ، محمد الماغوط انموذجا ، مركز الإنماء الحضاري ، الطبعة الأولى ،2008.

❖ فاروق إبراهيم مغربي ، سدرة المبدأ ، دراسات في النقد التطبيقي ، دار الينابيع ،دمشق ، سورية، ط1 ،2009

❖ فهد ناصر عاشور ، التكرار في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1 ، 2001.

❖ مجموعة مؤلفين ، زيتونة المنفى ، دراسات في شعر محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1، 1997

❖ محمد جمال باروت ،الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش " اسطورة الأرض" ، من كتاب هكذا تكلم محمود درويش ، دراسات في ذكرى رحيله ،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،ط1 ، 2009 ،

❖ محمد صابر عبيد ، شيفرة أدونيس الشعرية ، سيمياء الدال ولعبة المعنى ، منشورات الإختلاف ، ط1 ، 2009.

❖ محمد الماكري، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهرتي ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة1، 1991.

❖ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية ، دار توبقال للنشر، ط1، 2007م.

❖ نبيهة قارة، التأويل والفلسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ط1، 1998م.

❖ ناصر علي ، بنية القصيدة عند محمود درويش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001.

❖ ناضم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن ،الطبعة الأولى ،1997 ،.

❖ يوسف الإدريسي، عتبات النص ، بحث في التراث العربي والخطاب النقـــدي المعاصـــر، منشورات مقاربات.

**المراجع المترجمة :**

❖ امبرتو إيكو ، القارئ في الحكاية ، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ، تر : انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996.

❖ روبرت هولاب ، نظرية التلقي ، تر: خالد التوزاني والجيلالي الكدية ، منشورات علامات ، ط1، 1999.

❖ فيرنالد هالين ، فرانك شويرفيجين، ميشيل أوتان، بحوث في القراءة والتلقي ، تر: محمـــد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سورية ، ط1، 1998.

❖ فولفغانغ آيزر، فعل القراءة ، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشـــورات مكتبـــة المناهل ، مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء.

❖ هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي ، تقديم د.رشيد بن حدو، مطبعة النجاح الجديـــدة، ط1، 2003.

**المجلات والدوريات :**

❖ اسماعيلي عبد الحافيظ ، القراءة ، القارئ والتلقي ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 51-60.

❖ جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر، الكويت ، مج 25 ، عدد 03، 1997م.

❖ علي حرب ، قراءة ما لم يقرأ ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع 6، 1989م.

❖ قاسم مومني ، علاقة النص بصاحبه ، مجلة عالم الفكر ، مج25، ع3، 1997م.

❖ محمد القاسمي ، القراءة والتأويل في النقد الأدبي الحديث ، مجة فكر ونقد ، ع 61-70
❖ محمد خرماش ، فعل القراءة وإشكالية التلقي ، مجلة علامات ، ع10، 1998.

**فهرس المواضيع**

إهـــداء

شكر وتقدير

مقدمة.

مـــدخل.....

....

1. فاعلية القراءة والتأويل.....

**الفصل الأول**:( **التلقي النقدي لمحمود درويش** ).

**تمهيد** .....

البحث الأول: الحضور والغياب (بسام قطوس).....

المبحث الثاني : التكرار ( فهد ناصر عاشور)..... 3

1

1.2.تكرار الحـــرف..... 3

1

.....

2.2. تكـــــــــــــــــــــرار الكلمـــــــــــــــــــــــة 3

3

.....

3.2.تكرار العدد..... 3

7

4.2 .تكرار العبارة 4

8

5.2 . تكرار الصورة.....

المبحـــــث الثالـــــث: تطـــــور الـــــدلالات اللغويـــــة( ســـــعيد جـــــبر أبـــــو 5

2

خضرة).....

المبحث الرابع : البنية (د.ناصر علي )

1.4 القصيدة الغنائية

2.4 القصيدة الغنائية الدرامية

3.4 القصيدة الغنائية الملحمية

4.4 البنية الإيقاعية

5.4 القافية

6.4 الإيقاع الداخلي

المبحث الخامس : الرمز الديناميكي (محمد جمال باروت)

المبحث السادس : التناص التوراتي ( د.عمر أحمد الربيحات)

1.6التناص المباشر :

2.6 التناص غير المباشر

**الفصل الثاني: (جمالية القراءة في العتبات).**

المبحث الأول:(جمالية القراءة في الغلاف).....

المبحث الثاني:( جمالية القراءة في العنوان الخارجي والعناوين الرئيسية)

1.2. مستوى البنية.....

2.2. مستوى التجاذب : العنوان / النص

.....

3.2.الحقول الدلالية.....

4.2 نصية التركيب " لا افعل" والأنا المضمرة.....

1.4.2 نصية التركيب " أفعل"

2.4.2 نصية الأنا المضمرة.....

5.2 نصية القصيدة.....

البحث الثالث : ( جمالية القراءة في العناوين الداخلية )

1.3هنا ، الآن ، وهنا والآن.....

1.1.3 مستوى البنية

2.1.3 مستويات حضور العنوان في النص

2.3 عينان

1.2.3 قراءة أولية في العنوان

2.2.3 حضور العنوان على مستوى النص

3.3 على محطة قطار سقط عن الخريطة

1.1.3 تمهيد

2.3.3 البنية المعجمية

3.3.3. البنية التركيبية

4.3.3 انتشار العنوان على مستوى النص.

4.3 من كان يحلم

1.4.3 تمهيد

2.4.3 مستوى البنية

3.4.3 مستويات حضور العنوان في النص

5.3 الخوف

1.5.3 تمهيد

2.5.3 تشظي العنوان في النص

6.3 ما أسرع الليل

1.6.3 تمهيد

2.6.3 حضور العنوان في النص

7.3 إذا كان لابد

1.7.3 تمهيد

2.7.3 حضور العنوان في النص

8.3 سيناريو جاهز

1.8.3 البنية التركيبية

2.8.3. مستوى الحضور والتجاذب

9.3 يأتي ويذهب

1.9.3 مستوى البنية

2.9.3 حضور العنوان في النص

10.3 لن أبدل أوتار جيتارتي

1.10.3 تمهيد

2.10.3. معانقات العنوان والنص

11.3 تلال مقدسة

1.11.3. تمهيد

2.11.3. حضور العنوان في النص

12.3 قمر قديم

1.12.3. تمهيد

2.12.3 انتشار العنوان

13.3 لاعب النرد

1.13.3 تمهيد

2.13.3 حضور العنوان في النص

14.3 إلى شاعر شاب.....

1.14.3 تمهيد

2.14.3. الحضور الصيغي للعنوان في النص

**الفصل الثالث: جمالية القراءة في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي ).**

المبحث الأول:(قراءة تأويلية للقصيدة )..... 

المبحث الثاني:(التكرار في القصيدة )..... 

1.2 تكرار البنى

2.2 تكرار الصوت

2.3 تكرار الحرف

2.4تكرار الكلمة

2.5 تكرار العبارة

المبحث الثالث:(التقنيات الجمالية في القصيدة)..... 

1.3. شعرية الدهشة ..... 

2.3 . شعرية السرد و الحوار ..... 

3. 3 .شـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــعرية الاستذكار..... 

4.3 . شـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــعرية التلوين..... 

5.3. شعرية البياض والسواد

6.3شعرية أنسنة الجماد

7.3. شعرية التفاصيل

الخاتمة..... 

قائمة الصادر و المراجع..... 

فهرس الموضوعات.....

## الملخص:

حولت نظرية التلقي بؤرة الاهتمام من المؤلف إلى النص، ومن ثمة أضحت القراءة مغامرة مفتوحة ، وأصبح تحقق العمل الأدبي مشروط بما ينتج عن التماس بين القارئ والنص، فالنص موات والقراءة تبعث فيه الحياة، من خلال استنطاق مواطن الجمال فيه بالاعتماد على ما قدمته مناهج النقد من آليات وميكانزمات تعتبر المفاتيح التي يمكن من خلالها الولوج إلى عالم النص الأدبي عموما والشعري على وجه الخصوص،

تعتبر التجربة الشعرية الدرويشية تجربة حافلة بمظاهر الجمال ، وقد حاولت العديد من الدراسات رصد مواطن هذه الجمالية، فعملت على استقراء النص الدرويشي، مستفيدة مما قدمه النقد المعاصر، من التناص وغيرها، وقد خلصت جميع الدراسات السابقة إلى أن خلال دراسات في البنية والدلالة والرمز و القاسم المشترك بين كل أعمال درويش هو عامل التطور والتجدد .

تتناول الدراسات الحديثة النص من كافة النواحي ودون إبعاد أي عنصر ، وتعتبر أن العتبات أو المصاحبات النصية هي الأخرى نصوص موازية يجب التوقف عندها



## الكلمات المفتاحية :

القراءة؛ التلقي؛ التأويل؛ العتبات؛ البنية؛ التكرار؛ محمود درويش؛ القصيدة؛ التناص؛ الجمالية.