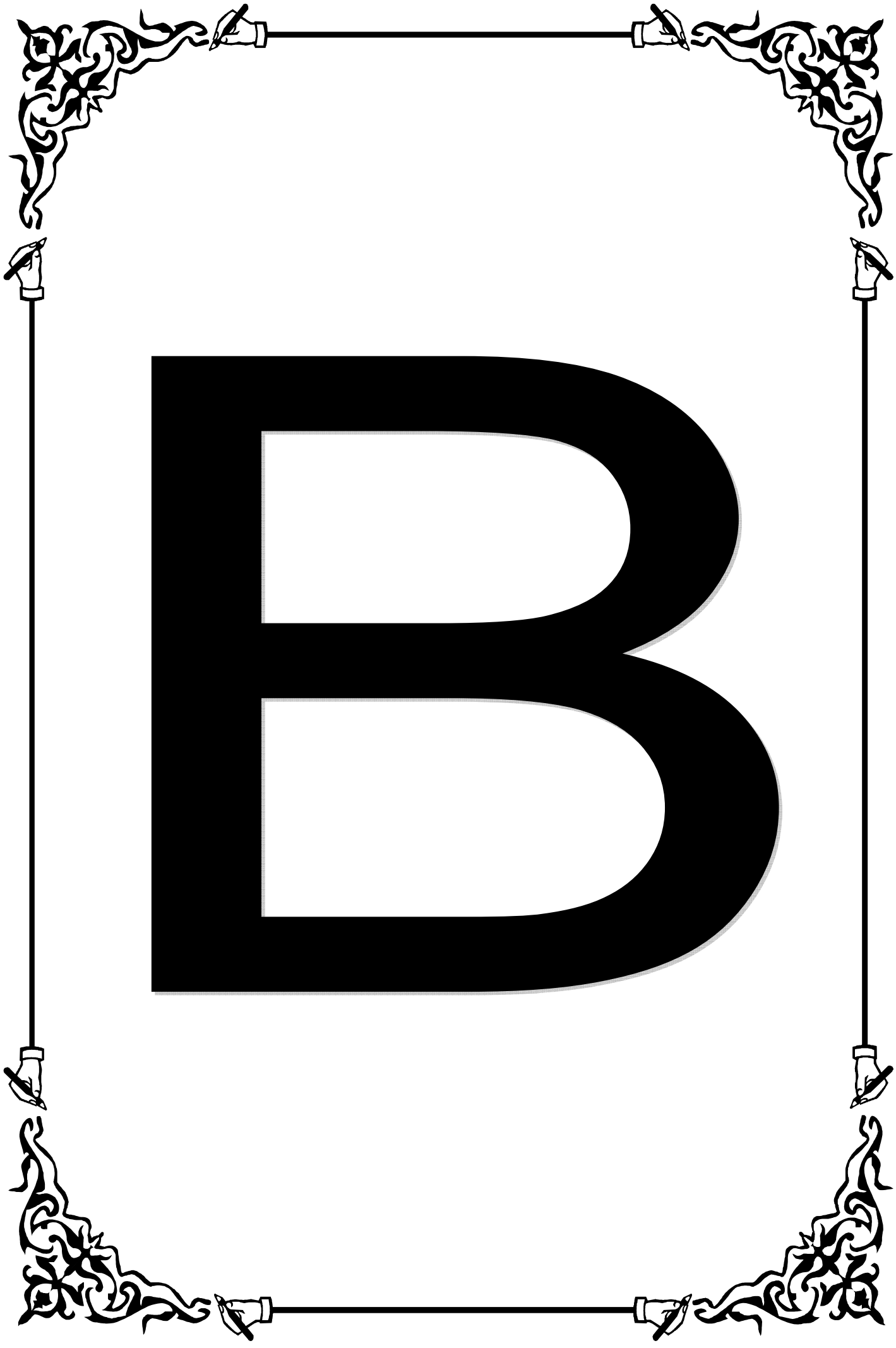


1-4- اللّغة:

"لغة الشعر هي التجربة مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أنْ توحيه هذه الكلمات"[1]، فاللّغة الشعرية تغيرت وأصبحت لغة إيحائية تستغل القدرات الكافية في الأصوات والكلمات والتراكيب وتبحث بها عن إيجاد معنى مألوف[2]، وهذا من خلال:

الانزياح كظاهرة أسلوبية تتمثل في خروج اللّغة عن الاستعمالات العادية والمألوفة المفارقة "... وهي تعبير لغوي بلاغي يرتكز أساسًا على تحقيق العلاقة الذهنية بين اللفظ أكثر ممّا يعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع حناني أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسًا عن ذهن كتوقد ووعي شديد للذات بما حولها".[3]

والتكرار كظاهرة لغوية تقع في الحرف والاسم أو التركيب "فحين نتكلم شعرًا فإنّنا نوزع على امتداد السلسلة الكلامية وحدات لغوية متشابهة إمّا صوتيًا أو تركيبًا أو دلاليًا"[4]، والحذف الذي يتمثل في الفراغات التي يتركها الشاعر للقارئ سواءً كانت فيشكل نقاط أو بيضات وعادةً ما يعبّر عن الحالة النفسية للشاعر.

---

[1] السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة، بيروت، (د.ط)، 1984م، ص: 64.

[2] يُنظر: عالية محمود صالح: اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، ع 03+04، دمشق 2010م، ص: 357.

[3] نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فضول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سبتمبر 1987م، ص: 132.

[4] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1988م، ص: 08.

الخاتمـة:

نخلـص فـي الأخيـر إلـى أنّ إشـكالية زمـن القـارئ هـي إشـكالية لـم يحسـم فيهـا بعـد إذ تعنـي الـزمن الخـارج نصـي مـن جهـة؛ أي مـدى قـدرة هـذا القـارئ علـى تفسـير الـنص مـن وجهة خارجية في حين قد تعني ذلك الزمن الذي استغرقه القارئ في قراءة نصه فيكون الزمن نصيًا داخليًا لا أكثر.

إلاّ أنّ مـا توصـلنا إليـه فـي بحثنـا يثبـت أنّ زمـن القـارئ لا هـو خـارجي فقـط، ولا هـو داخلي فحسب، وإنّما هو تزاوج بين النصي والتناصي، إذ ينطلق القارئ ممّا هو نصي داخلي إلـى مـا هـو خـارجي تناصـي، وهـذه العمليـة تتطلـب مـن القـارئ أنء يكـون ذو كفـاءة عاليـة وإطلاع واسع، وقدرة كبيرة على التحليل، وفهم ما وراء الكلمات خاصـةً إذا تعلق الأمر باللّغة الشعرية، وبالضبط اللّغة الدرويشية التي استعصت في كثيرٍ من الأحيان على دارسيها، إذ يعترف كل الباحثين بأنّ "**لـدرويش**" معجم خاصٌ به في قصائده الأخيرة كالجدارية، فالزمن فيها يبدو حاضرًا لكنّه في دلالته مستقبليًا، كما أنّ العنوان بسيط في لفظه صعبٌ في تحليله ومعناه. أمّا الظواهر اللّغوية المشتملة عليها فهي لن تقبل التفسير والتأويل إلاّ على يد قارئٍ فذٍ ذو ثقافةٍ عالية.

- ثم إنّ دراستنا هذه تشتمل على فجوات وثغرات، هذه الفجوات والثغرات التي نتمنى أنْ يجعلها باحثون لاحقون نقطة لانطلاق دراستهم، كما نرجو أنْ تكون دراستنا هذه قد أسهمت ولو بالقسط القليل في ميدان القراءة والتلقي.

وفـي الختـام نحمـد الله الـذي لا محمـود سـواه فمـا توفيقنـا وسـدادنا إلاّ بفضـله وحـده فلـك الحمد ربي أولاً وأخيرًا.

الفصل الأول

القراءة و القارئ

الفصل الثاني

الزمن في جدارية محمود درويش

الملاحق

الخاتمة

مقدمة

قائمة المصادر والمراجع

مقدمة

أولا: مفهوم القراءة والقارئ:

1-1- تعريف القراءة والقارئ:

1-1-1- لغةً:

"قَرَأَ، قَرْءًا، وقِرَاءَةً، وقُرآنًا، الأولى عن النحياني فهو مقروء **[...]** قَرَأْتُ الشيء قُرْآنًا: جمعته وضممته بعض إلى بعض **[...]** وسُمي القرآن لأنّه جمع القصص والأمر والنهي والوعد والوعيد والآيات والسور بعضها إلى بعض **[...]** وفي حديث "**أبيَّ**" ذكر سورة الأحزاب: إنْ كانت لَتُقَارِئُ سورة البقرة أو هي أطول، أي تجاريها مدى طولها في القراءة، أو إنّ قارِئَها ليساوي قارئ البقرة في زمن قراءتها **[...]**. والقارئ والمُتَقَرئ والقُراءُ كله: مثل حُسَّان وحُمَّالِ".[1]

أمّا منجد الطلاب فله تعريف قريب من الأول:

"قَرَأَ، قَرْأً وقِراءَةً وقُرْآنًا و ْاقترأ الكتاب: نطق بالمكتوب فيه أو ألقى النظر عليه وطالعه **[...]** والقراءة مصدر: كيفية القراءة **[...]** والقارئ اسم فاعل: الناسك المتعبد جمع قُراء وقَارِئُون وقَرَأَة **[...]** والقَرَّاء: الحسن القراءة جمع قرَّاؤُون وقَرَارِئ".[2]

1-1-2- إصطلاحا:

القراءة الاصطلاحية لها معانٍ عدة منها:

"القراءة النقدية المعاصرة هي فعل من أفعال التأمل والاستبطان العميق للتجربة النصية، إنّها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة، إنّها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز ويضم العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جدًا من الدلالات التي نصادفها حينًا فنختلف اختلافًا".[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مجلد 11، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م، ص: 50/ 51.

[2] فؤاد إفرام البستاني: منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط20، 1976م، ص: 581.

[3] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1999م، ص: 64.

والقراءة تفسير أو تأويل للنص، وكل تفسير أو تأويل هو قراءة، وهما نتاج جديد للمعنى، أو إسهام في إنتاج معنى آخر. والقراءة عملية تلفظ الذي ينطق عبر القارئ، ولذلك فهي إنتاج لدلالات، وتقديم معرفة جديدة تتلاءم والتصور الذي تصوره القارئ سواءً كان هذا الأخير فردًا أو جماعة.(*)[1]

"القراءة تفاعل بين القارئ والنص لإزالة الخفاء فيه وإقامة التواصل بين ذات القارئ وذات النص **[...]** وهي أيضًا إنتاج وكل قارئ يقرأ ذاته في النص ولذلك تتعدد القراءات للنص الواحد".[2]

"قراءة الخطاب الشعري المعاصر تعني قراءة الإنتاج وحواره والتأثير فيه".[3]

أمّا القارئ فهو ذلك الشخص الذي يُخرج النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل[4] إذ يُقال: "إنّ الأعمال الأدبية تنتظر شخصًا ما ليأتي ويعتقها من ماديتها وجمودها".[5]

(*) فالقارئ قد يكون جماعة كما يعتبره ريفاتير Riffatureae في مفهومه للقارئ الأعلى الذي يتكون من مجموعة من المعلمين.

[1] يُنظر :خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2010م، ص: 169.

[2] نفسه، ص: 176.

[3] نفسه، ص: 165.

[4] خليفة بولفعة: جمالية تلقي الشعر العربي القديم، مجلة الباحث، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، ع05، ديسمبر 2010م، ص: 271.

[5] جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، تر: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، (د.ط)، 1999م، ص: 24.

فالمتلقي المنتج هو الذي يتفاعل مع النص فيتأثر به ويؤثر فيه لينتج نصًا على النص الأول، أو يصدر حكمًا يوجه فيه المبدع أو المرسل، إلى مسلك فني يتوافق مع ما يحسبه هذا المتلقي هو الصواب في طرحه.[1]

لكن القارئ في العمل الأدبي لا يكشف فقط عما كان موجودًا من قبل، كما هو الشأن في حالة الأشياء، بل إنّه يكشف ويخلق في آن واحد، إنّه يكشف عن مقومات العمل الأدبي ويخلق أو يبدع موضوعه الجمالي انطلاقًا منها وعلى أساسها.[2]

فالقارئ يستكمل الجزء غير المكتوب من العمل، إذ أنّ أي نص يتطلب خيال القارئ، وهذا الأخير يملأ فجوات النص أو فضاءات اللاتحديد[*] حسب طريقته الخاصة التي يقوم بها بتفسير النص اعتمادًا على ثقافته أثناء القراءة.[3]

"ولذا فإنّ المعنى لا يبحث عنه في النص ذاته بقدر ما يبحث عنه عند القارئ"[4] وهذا ما يعني "أنّ القُراء لا يتساوون في نظرتهم إلى النص فهم مقسمون إلى ثلاث مستويات هي:

- **القارئ العادي:** وهو الذي لا يقدم أي إضافة النص فهو **(قارئ سلبي)**".
- **القارئ العارف:** الذي يستطيع بخبرته إعادة إنتاج النص نفسه فهو **(المهتم)**.

- **القارئ الناقد:** هو الذي ينتج النص في نفسه وعلى الورق معًا، أي أنّه يمتلك

---

[1] يُنظر:طارق ثابت: المتلقي وفعل التلقي في الشعر العربي القديم (عيار الشعر لابن طباطبا نموذجًا)، مجلة الباحث، جامعة عمار ثليجي، الأغواط ع05، ديسمبر 2010م، ص: 60.

[2] يُنظر:عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، الدار العربية للعلوم بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص: 135.

[*] فضاءات اللاتحديد عند انغاردن والبياضات النصية أو الفجوات عند إيزر وهي عبارة عن تفككات أو فراغات مبثوثة داخل النص والقارئ مطالب بأنّ يملأها.

[3] يُنظر:جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ، ص: 25.

[4] خليفة بولفعة: جمالية تلقي الشعر العربي القديم، ص: 271.

قدرةً على صياغة جديدة".[1]

1-2- مفهوم القراءة عند بعض النقاد:

يرى "**رولان رولات**" **(Roland Barthes)** أنّ القراءة هي:

"نوع من إعادة كتابة النص وإطلاق إنتاجيته، ومن ثم ويميز بين القراءة التي هي اندماج في النص واستمتاع به".[2]

- أمّا **أمبرتو إيكو (Umberto Eco)** فيرى أنّ القراءة:

"هي تدخل حثيث يعمل على تنشيط النص الذي هو آلة كسولة تحتاج إلى قارئ نموذجي".

- بينما **هانز روبرت ياوس (Hans Robert Yauss)** يعرفها بأنّها:

"فعل تحاور وجدل بين النص ومتلقيه أو بين النص وعملية التلقي التي يحركها وتحركه".

- لكن **فولغانغ أيزر (Wolfgang Iser)**:

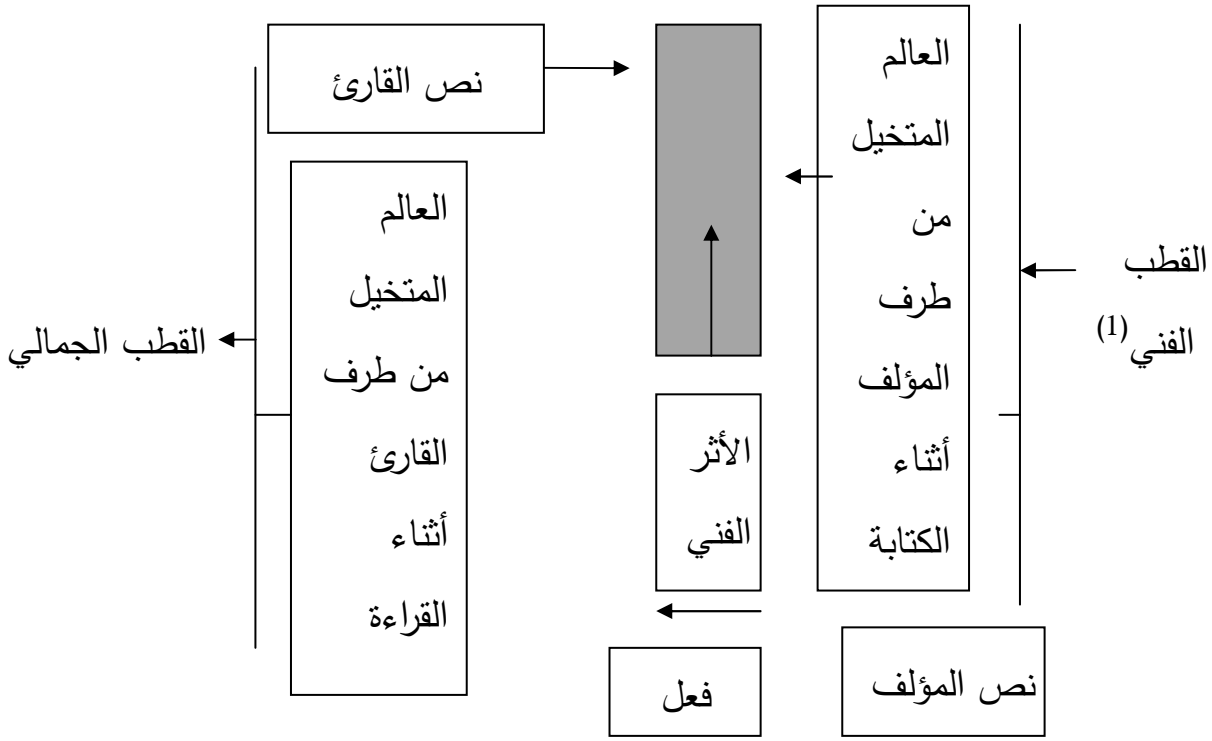
"يرى أنّ الأدب قطبان هما: قطب فني وهو النص كما أبدعه المؤلف، وقطب جمالي وهو التفعيل الذي ينتجه القارئ، وهذا يعني أنّ الإنتاج الأدبي لا يتطابق مع النص الأصلي ولا مع القراءة، وإنّما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه[3] ويتضح معنى القطبين أكثر في هذه الترسيمة":

---

[1] إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003م ص:120 .

[2] محمد خرماش: فعل القراءة وإشكالية التلقي، مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، الأردن، كلية الآداب، 1998م.

[3] يُنظر :نفسه.



ميز تزفيتان تودوروف (Tzveton Todorov):

بين أنواع ثلاثة من القراءة، قراءة اسقاطية وهي قراءة لا ترتكز على النص، وإنّما تمر من خلاله نحو المؤلف والمجتمع، وقراءة الشرح فهي تلتزم بالنص لكنها لا تأخذ منه إلاّ ظاهر معناه، أمّا القراءة الشعرية فهي قراءة النص من خلال شفرته في ضوء سياقه الفني والنص، هنا خليه حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لتحطم كل الحواجز بين النصوص.[2]

– والقراءة عند **ديفيد بليتش (Davoid Blich)** هي:

"عملية ذاتية محضة **[...]** وإنّ طبيعة ما يتم إدراكه تحددها القواعد التي تحكم شخصية من يقوم بفعل الإدراك".[3]

---

[1] حبيب مونسي: فلسفة القراءة واشكاليات المعنى(من المعيارية النقدية إلى الإنفتاح القرائي المتعدد– دراسة –)،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،الجزائر،(د.ط)،2001 م،ص:272.

[2] يُنظر:عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 65.

[3] رامان سلدن: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: ماري تريز عبد المسيح، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،

– كما يرى **جوزيف يورت (Jessave Yourt)**:

"أنّنا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وأنّ الأثر يصب علينا ذواتًا كثيرة، فيرتد إلينا كل شيء، فيما يشبه الحدس والفهم".[1]

ثانيا:بدايات الاهتمام بالقارئ:

يعود الاهتمام بالقارئ واستجابة المتلقين في الأدب إلى "**أفلاطون**" و"**أرسطو**" و"**لونجانيوس**" **(Longinus)** الذي أكد على وجود التأثير الذي يُحدثه الكلام الشعري في المتلقي، ما يجعله أكثر انفعالاً وانجذابًا ومشاركةً في الدلالة؛ أي يصبح جزء من الحدث النصي/ الكتابي، ولم يكتف "**أرسطو**" بالحديث عن غاية المأساة في إثارة الخوف والشفقة لتحقيق التطهير، بل ربط معيار جودة الشعر ببراعة التصوير وقوته التأثيرية ويحاول "**أفلاطون**" الحديث عن دور الإلهام الذي ينتقل من ربة الشعر إلى المتلقي عبر وسيط هو الشاعر مشبهًا هذا التأثير بتأثير المغناطيس، في قطع حديدية متعددة، حيث تصبح الثانية قادرةً على جذب قطع أخرى بسبب تأثرها بالقطعة الأولى.[2]

ويمكن أنْ نعتبر مقال الناقد الألماني الشهير "**هانز روبرت ياوس**" في نهاية الستينات تحت عنوان **(التعبير عن نموذج الثقافة الأدبية)** المنطلق الحقيقي لجمالية التلقي، إذ أنّه ألَّم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، حيث انتهى إلى أنّ هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة، اعتمادًا على فكرتي النموذج والثورة العلمية، مؤكدًا على أنّ دراسة الأدب لا تهتم بالتراكم التدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة.[3] وكذلك الأمر في نظرية التلقي التي تدرس الأدب دراسةً جدلية

المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، (د.ط)، 2006م ،ص: 569.

(1) عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص: 65.

(2) يُنظر :إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث، ص: 118.

(3) يُنظر :صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1996م، ص: 140.

بين الإنتاج والقراءة، لأنّ الأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلاّ عندما يتحقق تعاقب الأعمال ولكن ليس عن طريق الذات المنتجة **(المبدع/ الكاتب)** بل عن طريق الذات المستهلكة أو القارئة أي من خلال ذلك التفاعل الذي يحصل بين الجمهور والمؤلف.[1]

وهدف "**ياوس**"، هو الوصول بنشاط القارئ في تلقيه النصي إلى الربط بين الحاضر والماضي **(الذاكرة القرائية)** وما كان يسعى إليه هو تاريخ يؤدي دورًا واعيًا يصل الماضي بالحاضر، أمّا هدف نظرية التلقي فهو إعادة النظر في طرق دراسة تاريخ الأدب، اعتمادًا على مقولة أساسية ترى أنّ العمل الأدبي لا يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلاّ من خلال جمهور ما، فالتاريخ الأدبي هو تاريخ الجماهير **(القُراء)** المتعاقبة والمتداولة أكثر من أنْ يكون تاريخ العمل الأدبي ذاته.[2]

ويسعى "**ياوس**" لإقامة تاريخ أدبي يقوم على جمالية التلقي ردًا على فكرة تاريخ التأثيرات عند "**غادمير**" **(Gadamer)** في الأعمال الكلاسيكية الشهيرة التي تصل الحاضر بالماضي دون إعادة تشكيل أسئلة جديدة حولها، رغم أنّه يرى العكس تمامًا، لأنّ العلاقة بين السؤال والجواب تؤسس التراث التاريخي للعمل الأدبي، فلا مانع أنْ يؤسس المتلقي أسئلته حول الأعمال الخالدة بناءً على زمانه هو بالذات انطلاقًا من خاصية العمل الفني في مختلف مراحل تلقيه التاريخية، وبالتالي تصبح خصائصه مرتبطة بمدى طهوره عبر كل لقاء يعقده القارئ معه حتى ولو كان كلاسيكيًا مثاليًا مثلما يرى "**غادمير**"، وفي ظل وجود تعاقبية في قراءة العمل وتحليله، يؤكد "**ياوس**" من وجهة أخرى على ضرورة اعتماد المحور التزامني

---

(1) يُنظر: نفسه، ص:145.

(2) يُنظر:نفسه، ص: 146.

الذي يحدد وضعية العمل الأدبي في السلسلة التاريخية التي ينتمي إليها ،أي دمج التحليلين التعاقبي والتزامني معًا.[1]

وفي تأكيد دور القارئ الجديد بعيدًا عن المؤلف ونصه، ترى مدرسة "**كونستانس**" الألمانية أنّ النص عند البنيويين بنية مغلقة مكتفية بذاتها، يبتعد عن المبدع والقارئ، لأنّ هذا الأخير يمنح حياة جديدة للنص ويفعل معانيه التي كانت شبه جامدة على مكتب المؤلف ولذلك منح هذا التوجه الطريق للقارئ ليصول ويجول في النص بآرائه ويقول ما يقوله دون تحقير أو مضايقة أو إنزال لمنزلته.[2]

فالدور الذي تشرف به القارئ جاء بعد الإعلان عن موت المؤلف الذي نادى به "**رولان بارت**" سنة **1968م**، فحطم صنم المؤلف وقوَّض مملكته، وأسقط عنه تلك السلطة المطلقة والعناية الإلهية التي كان يتمتع بها في التفكير النقدي التقليدي[3]، أمّا "**ياوس**" فقد طرح إحدى المبادئ المهمة لديه وهو أفق التوقع الذي يساعد في تكوين خبرة القارئ، والهدف منه هو الابتعاد عن التفسيرات السيكولوجية في استجابته للأعمال الإبداعية حيث يكون القارئ في وضع استعداد امتلاكه لكفاءات وخبرات معينة، لأنّ الاستقبال لا يكون من فراغ معرفي، فيكون أفق التوقع نظامًا من المرجعيات المشكلّة بصفة موضوعية، وهو مع كل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها، حيث ينشأ من ثلاثة عوامل أساسية؛ التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النص، وشكل وموضوعاتية للأعمال السابقة التي يُفترض معرفتها، والتعارض بين أسلوب اللّغة الشعرية وأسلوب اللّغة العملية، العالم الخيالي والواقع اليومي الحقيقي.[4]

---

(1) يُنظر:خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، مجلة قراءات (وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها) ع01، بسكرة، الجزائر، 2009م، ص: 79/ 80.

(2) يُنظر:إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث، ص: 120.

(3) يُنظر:يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 169/ 170.

(4) يُنظر:خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، ص: 76.

وفي ضوء تكوين أفق التوقعات في الجنس الأدبي وتعديلها في كل قراءة جديدة، يتغذى فيها القارئ من تجربة سابقة، تساعده في ضبط استعداده القرائي، اعتمادًا على عوامل يفترضها الأفق القرائي المتجدد في كل لحظة وهي: **(المعرفة بقواعد الجنس مقاربة العمل المقروء بالأعمال السابقة، التعارض بين ما هو خيالي وما هو واقعي)**[1] إذ يقول "**ياوس**": "إنّ ثالث هذه العوامل يتضمن بالنسبة للقارئ إمكانية إدراك العمل الجديد وفق الأفق الضيق لتوقعه الأدبي، مقابلة بالأفق الواسع الذي توفره له تجربته في الحياة".[2]

إلاّ أنّ "**أيزر**" حاول بناء مفهوم جديد حول دور القارئ في إنتاجية النصوص الإبداعية من خلال تركيزه على حضور القارئ الضمني في ذهن المبدع، مقترحًا أنماطًا قرائية متعددة في سلسلة التجاوبات النفسية القرائية، التي يمكن ملاحظتها، حيث يوجد في ظل هذا التحديد القارئ الحقيقي، الذي ينتمي إلى تاريخ زمني محدد، يتحقق تركيبه بوجود وثائق الحقب التاريخية السابقة.[3]

ثالثا:أنواع القُراء:

"يقول "**فريدرك كروز**" **(Frederik Crews)** "أنّ القارئ ليس أكثر من دمية يحركها الناقد"، ولكن حتى لو كان هذا صحيحًا، فإنّ هؤلاء القراء / الدمى لهم أشكال وأنواع جد متنوعة ومختلفة: فهناك القارئ الضمني، والقارئ العليم، والقارئ الصوري والقارئ النموذجي، والمروي عليه، وقارئ القرن الثامن عشر والقارئة المرأة، والقارئة من منظور الجنسية المثالية، والقارئ المركب..."[4] ويقترح "**أيزر**" صنفين من القراء من حيث إذا كان الناقد معينًا بتاريخ ردود الأفعال أو التأثير المحتمل للنص الأدبي وهما القارئ الحقيقي

---

(1) يُنظر:خير الدين دعيش: أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية والتاريخ، ص: 77.

(2) نفسه، ص: 78.

(3) يُنظر:فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1995م، ص: 20/ 21.

(4) رامان سلدن: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص: 562.

والقارئ الافتراضي، فالأول يستحضر أساسًا في دراسات تاريخ التجاوبات أي عندما يركز الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معين ذلك العمل الأدبي، وكيفما كانت الأحكام التي أصدرها الجمهور على العمل، فإنّها تعكس مواقفه ومعاييره المختلفة.[1]

أمّا القارئ الافتراضي فيشتمل على صنفين معاصر ومثالي هذا الأخير الذي يشارك في الأهداف الكامنة وراء العملية الأدبية، وكثيرًا ما يرى البعض القارئ المثالي هو المؤلف نفسه؛ أمّا المعاصر فهو الذي يتم إحياؤه من المعارف الاجتماعية والتاريخية للعصر.[2] ولكن هذه النماذج تقليدية وغير ملائمة لجوهر النص وقارئه فالنموذج القرائي يتغير بتغير مضامين النصوص، لذا يقدم النقد الأدبي أصنافًا جديدة هي:[3]

3-1- القارئ الأعلى أو القارئ الفذ عند "ريفاتير":

هو: "مجموعة من المعلمين يجتمعون دائمًا معًا عند نقاط العقدة في النص ويثبتون بذلك وجود حقيقة أسلوبية من خلال ردود أفعالهم المشتركة، والقارئ الفذ كالعصا التي تشق وتُستخدم لاكتشاف المعاني الكامنة المرموزة في النص، وكمصلطح كلي لأنواع عديدة من القراء من ذوي القدرات المتباينة".[4]

يجمع القارئ الأعلى في فلكه عددًا من القراء العارفين في اشتغالهم النصي، يقتربون من فهم وإدراك الخاصية الأسلوبية، حيث يأمل "**ريفاتير**" أنّ يكون هذا التنوع والتعدد الأسلوبي عنصرًا تواصليًا مضافًا إلى اللّغة **(أي وسيلة للتحقق من الواقعة الأسلوبية)**[5] فالقارئ الفذ يمثل مفهومًا اختباريًا يساعد على تأكيد هذه الحقيقة الأسلوبية ويشير إلى كثافة

---

(1) يُنظر :فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص: 21.

(2) يُنظر :فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د.ط) (د.ت)، ص: 34.

(3) يُنظر: فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص: 24.

(4) يُنظر: فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ص: 36.

(5) يُنظر: فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص: 24.

في الرسالة الرمزية التي يحتوي عليها النص والتي تهدف إلى زيادة اطلاع القارئ ومن ثم زيادة قدرته عن طريق الملاحظة الذاتية فيما يتعلق بتتابع ردود أفعال النص.[1]

3-2- القارئ الخبير أو المطلع عند "ستانلي فيش" (Stanly Fich):

هو الذي لا يهتم بالمتوسط الإحصائي لردود فعل القراء أكثر ممّا يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ، ولهذا لابدّ أنْ تتحقق فيه شروط معينة هي:

- إتقان اللّغة المتكلم بها جيدًا.
- أنء يكون متمكنًا من المعرفة الدلالية أثناء الفهم.
- يجب أنْ يمتلك كفاءة أدبية.[2]

إذن فقارئ "**فيش**" المطلع لابدّ أنْ يمتلك الكفاءة الضرورية ويجب عليه أنْ يراقب ردود أفعاله الخاصة في أثناء عملية التحويل إلى واقع حيث يستطيع التحكم فيها، وقد اعتمد "**فيش**" في مفهومه للقارئ على النحو التوليدي.[3]

3-3- القارئ المقصود عند "وولف" (Wolff):

وهو القارئ الذي يقصده المؤلف ويتوجه إليه بنصه لأنّ صورته تتخذ أشكالاً متعددة حسب طبيعة النص المقروء؛ فيكون قارئ مُؤمثل، وتعلن عن نفسها من خلال توقع قيم القُراء المعاصرين، ومن خلال فردنة الجمهور، ومن خلال مناجاة القارئ، ومن خلال تعيين المواقف أو المقاصد الديداكتيكية، أو مطالبة المتلقي بالإرجاء الإرادي للشك ليكون دور هذا القارئ الكشف عن رغبة المؤلف في الارتباط بهذه المفاهيم أو العمل عليها، والقصد من هذا هو دمقرطة فكرة القارئ عند "**وولف**" بإدراك تاريخه الاجتماعي وثقافة العصر.[4]

3-4- القارئ النموذجي عند "أمبريتو إيكو":

---

(1) يُنظر :فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ص:39.

(2) يُنظر :فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص: 25/ 26.

(3) يُنظر :فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ص: 37.

(4) يُنظر: فولفانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص: 27/ 28.

ويعرفه "**إيكو**" قائلاً: "هو مجموع شروط النجاح، أو مجموع شروط التوفيق التي تنشئ نصًا، والتي لابدّ أنْ تُحَقَق كي ينتقل النص، ونعني هيئة المتلقي النشيط الفعال والذي يفترض وجوده عملية فك رموز الحكاية على أحسن ما يكون"[1]، إذن فالقارئ النموذجي هو ذلك القارئ الذي يستجيب استجابةً تطابق رغبات الكاتب مع كل ما يتطلب سواءً كان هذا الطلب صريحًا خالصًا أو مضمرًا داخل النص.[2] ويرى "**إيكو**" أنّ القارئ النموذجي هو الوحيد القادر على تفعيل مضمون النصوص لأنّها فراغات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنّها كذلك **(أي أنّ هناك من يفعّل البنية)** وبأنّها سوف تُملأ فيتركها بيضاء، لأنّ النص آلة كسولة **(أو مقتصدة)** تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يدخلها المتلقي بفضل مقدرته على التأويل.[3]

3-5- القارئ الضمني عند "أيزر":

لقد كان "**أيزر**" يسعى إلى تجاوز كل المفاهيم الخاصة بالقراء، إلى مفهوم يكون أكثر ارتباطًا بالنص وأكثر تمثيلاً للقارئ ويكون بإمكانه وصف الدور الفعلي الذي يقوم به القارئ في بناء المعنى النصي، ووصف البنية النصية التي يتأسس عليها هذا المعنى، فكان مفهوم القارئ الضمني هو البديل- حسب "**أيزر**"-[4] وهو قارئ ليس له وجود فعلي فهو لا يكتسي أي وجود، لأنّه يقع داخل النص، فالنص لا يصبح متحققًا إلاّ إذا قُرئ في ظل شروط التحقق التي يقدمها النص لقارئه الضمني، ويتخذ مفهوم القارئ الضمني عنده صبغة تفاعلية، فهو من جهة يجعل عنصر المعنى مسألة غير مبررة دون ربطه بعملية الوقع الناتج

---

(1) حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل وقضاياها (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د.ط)، 2001م ص: 51.

(2) يُنظر :نفسه، ص: 51.

(3) يُنظر :أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 1996م، ص: 63.

(4) يُنظر :عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، ص: 188.

عن عملية القراءة. كما يجعل "**أيزر**" القارئ الضمني عنصرًا محايثًا للنص، فالمتلقي لا يوجد في مقابل النص أو النص في مقابل المتلقي، لكنهما يوجدان معًا داخل بنية النص.[1]

وقارئ "**أيزر**" الضمني محدد من خلال الحالة النصية والتواصلية لإنتاج المعنى على أساس أنّ المعنى من صنع القارئ، لا من صنع الأديب وحده، وهذا يعني أنّ القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر القراءة.[2]

إذن فنموذج "**أيزر**" في القارئ ليس مرسومًا من طرف سابق، يشير إلى واقع خارجي وتجريبي، فهو يحدث من داخل النص أو من طرفه، فالقارئ الضمني هو عمل "**أيزر**" واشتغاله النقدي، وهو نموذج أو تركيب لا يمكن مطابقته مع أي قارئ حقيقي، لأنّه بنية نصية تتوقع حضور متلق دون تحديده مسبقًا ويحدث هذا عندما تتعمد النصوص تجاهل متلقيها، فيكون عمل القارئ تعيين شبكة البنيات التي تستدعي تجاوبًا يلزم القارئ فهم النص.[3] ومعنى هذا أنّ القارئ الضمني هو حصيلة التفاعل التي تحدث بين المؤلف والقارئ النصي الحقيقي، إنّه نتاج خاص أثناء قيامه بدور معين من وراء العملية النصية الإنتاجية.

يرى "**أيزر**" أنّ نتاج هذا التوتر من الفرق[4] "بين أنا نفسي كقارئ، وبين الذات المختلفة جدًا في غالب الأحيان، تلك الذات التي تذهب لأداء الفاتورات وإصلاح الحنفيات الراشحة، والتي تفشل في السخاء والحكمة، إنني فقط عندما أقرأ أصبح تلك الذات التي يجب أنْ تنطبق معتقداتها مع معتقدات المؤلف، وبغض النظر عن معتقداتي وممارساتي، يجب عليَّ

---

(1) يُنظر:علي أيت أوشان: السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص: 107.

(2) يُنظر:محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي– دراسة مقارنة–)، دار الفكر العربي القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص: 36.

(3) يُنظر: فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص: 30.

(4) يُنظر:فولغانغ أيزر: فعل القراءة(نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ص: 32.

أنْ أخضع ذهني وقلبي للكتاب إنْ أنا أردت الاستمتاع الكامل به وباختصار يخلق المؤلف صورةً لنفسه وصورة أخرى لقرأَئه، إنّه يصنع قارئه كما يصنع ذاته الثانية، والقراءة الأكثر نجاحًا هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذاتين المبدعتين أي المؤلف والقارئ أنْ يتوصلا إلى الاتفاق التام".[1]

رابعا :الزمن:

إنّ المتدبر لنظرية النص الأدبي يجدها لا تخرج عن لحظات معرفية ونقدية ثلاث: لحظة الكاتب، لحظة النص، لحظة القارئ، والتي تختلف لتأتلف مؤسسةً بذلك كل الاتجاهات النقدية التي عرفتها المؤسسة الأدبية[2] فإذا اتبعنا وجهة نظر القارئ النقدي لنحفر من خلالها نقديًا وتأويليًا، قاصدين الكشف معها وبها عن هذه اللحظات البنيوية للعملية التواصلية والتداولية للأدب من داخل أرض النصوص فسنجدها تنقسم أو تتفرع إلى:

* **لحظة الكاتب:** هي لحظة في تاريخ النقد احتفت بتمجيد الكاتب وفهم مقاصده لتكون مهمة التحليل والتأويل للقراءة الخارجية[3]، ومن ثم الاهتمام بها هو خارج النص وهكذا كان الأديب هو السيد والأب لأنّ الأدب أصبح لا يدرس لذاته بل أصبح يُدرس للتعرف على حياة هذا الكاتب نفسه.[4]

* **لحظة النص:** لتنتقل هذه الدورة التواصلية إلى لحظة مهمة من اللحظات التاريخية للنقد الأدبي وهي لحظة النص والتي درست في ذاته ومن أجل ذاته كاشفةً عن أدبيته وكانت مهمة التأويل موكلة للقراءة الداخلية **(البنيوية، السيميائية، السردية، تحليل الخطاب...)**[5]

---

[1] نفسه ، ص: 33.

[2] يُنظر :محمد محمود: مكونات القراءة المنهجية (المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1998م، ص: 68.

[3] يُنظر: آن موريل: النقد من منظور القارئ، تر: إبراهيم أولحيان، مجلة نزوى، ع43، ماي 2004م.ص:14.

[4] يُنظر: محمد محمود: مكونات القراءة المنهجية، ص: 70.

[5] يُنظر: آن موريل: النقد من منظور القارئ،ص: 17.

فقد أصبح التحليل الأدبي يسعى إلى تفكيك النص إلى وحدات، بغرض استخلاص قواعده تبعًا للتحليل الداخلي المحايث.

* **لحظة القارئ:** لتصل بنا هذه العملية التواصلية إلى القارئ الذي أصبح قطب الدراسة والاهتمام في الدراسات الحديثة التي تستهدف التلقي عمومًا والقارئ خصوصًا، بعدما كان في دفاتر النسيان[1]، وتعتبر قراءة المتلقي فيها إنتاجًا إبداعيًا للنص، خصوصًا عندما نعلم أنّ النص ليس سلسلة من التعابير النهائية، وإنّما هو نسيج من الفجوات والفراغات البيضاء التي يجب ملؤها، وبالتالي فالمعنى يركب انطلاقًا من التفاعل الحاصل بين القارئ والنص.[2]

ومن البديهي أنْ يختلف قارئ عن آخر حسب اختلاف الظروف والمعطيات والمواهب ومكتسبات كل فرد وبتغير المكان والزمان[3]، هذا الأخير الذي يعتبره الكثير عدو الإنسان، فالخبرة الزمنية خبرة مليئة بالألغاز لا يمكن إدراكها إدراكًا حسيًا رغم تغلغلها في كل مستويات الحياة، فإذا كان المكان يتميز بالوجود والرسوخ فالزمان يتصف بالزوال والصيرورة، ويؤثر في الكائنات فيحولها من حال إلى حال آخر، فهو يمثل لغزًا من الألغاز الكبرى التي يواجهها البشر في حياتهم؛ فهو ظاهرة طبيعية لا يمكن للبشر الحياد عنه، فنحن نعيش في الحاضر، ولكننا نعيش أيضًا في الماضي والمستقبل،[4] وبالتالي فالزمن يترك بصمته دائمًا في الإنسان[5] وهو عبارة عن حلقات متواصلة مرتبطة ببعضها والنفوس تدرك الأشياء الموجودة في حلقات هذا الزمن وهذا ما يتجسد في النص أو العمل الأدب [6] ،فدرجة

---

[1] يُنظر: نفسه،ص:19.

[2] يُنظر: محمد محمود: مكونات القراءة المنهجية، ص: 71.

[3] يُنظر:خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص: 182.

[4] يُنظر:سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر (د.ط)، 2002م، ص :68.

[5] يُنظر:خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص: 183.

[6] يُنظر:احمد محمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2004، ص: 26.

حضور الزمن تختلف من نص لآخر باختلاف قيام التصور عليه من مجال لآخر ففي وقت يكون الزمن أساسيًا في نص سردي مثلاً، يكون ثانويًا أو معدومًا في نص رياضي أو منطقي فيكون الفهم في الحالين قائمًا على توافر المعالم الأولى الضرورية في الفهم، بعضها من قُبيل الزمن في النص السردي وهي من قبيل العناصر الرياضية في النص الرياضي، فالأزمنة معالم، بها ينتظم عالم النص.[1]

إنّ دراسة الزمن بأبعاده الثلاثة الماضي الحاضر والمستقبل، تلك التي لا يخرج الشاعر عليها لكونها مركز استقطاب في الخطاب الشعري المرتكز على لحظة توثر في بنية الأعمال الأدبية، فاختلاف الأزمنة داخل النص هو بعث للحركة وموت للركود، وهو صراع بين أزمنة وأحداث هذا العمل، وبالتالي فالزمن في بنية النص ليس صيغة وفقط بل يتجاوزها إلى دلالات يفرزها السياق النصي، ويجليها القارئ من خلال قراءته، فما هو زمن القارئ؟ وهل يكتفي القارئ بزمن النص الداخلي **(النصي)** أم يتجاوزه إلى زمن خارجي **(تناصي)**؟[2]

و يميز "**تودوروف**" في حديثه عن الزمن الروائي بين ثلاثة أزمنة هي:

- زمن القصة أو الحكاية وهو الزمن الخاص بالعالم التخييلي في القصة.
- زمن الكتابة وهو الزمن الذي يرتبط بعملية التلفظ بمعنى **(زمن السرد)**.
- زمن القراءة وهو الزمن اللازم لقراءة النص.

فهذه الأزمنة الثلاث هي أزمن داخلية محتواة في النص.

كما تقسم الأزمنة الخارجية إلى ثلاثة وهي:

4-1- زمن الكاتب:

---

[1] يُنظر :الأزهر الزناد: نسيج النص (بحث في ما يكون به الملفوظ نصًا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1، 1993م، ص: 112.

[2] يُنظر :محمد السيد أحمد الدسوقي: جمالية التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي)، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، مصر ط1، 2008م، ص: 69/ 70.

يبثه الكاتب في نصه عندما ينهي روايته؛ أي أنّه ذلك الزمن الذي كُتبت فيه الرواية، وللكاتب الحرية في التصرف في هذا الزمن، إذ يمكنه أنْ يبدأ نصه من البداية أو من الوسط أو من النهاية، أو من أي حدث من الأحداث، شاء أنْ يبدأ به، لكن دون أنْ يخل بالسر الموضوعي للزمن.[1]

4-2- زمن القارئ:

القارئ مثله مثل الكاتب الروائي، فهو متأثر بالزمن الذي يعيشه، بسنه، وبالطريقة التي يعيش بها، وكيفية تخيله قراءته للرواية، وكذلك باللغة التي ينتمي إليها، فالقارئ- إذن- له زمنه الخاص وهو زمن من قراءته للكتاب، فالقراءة تعيد بناء النص، وترتب أحداثه وأشخاصه، وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر.

4-3- الزمن التاريخي:

ويتجسد فيه علاقة التخييل بالواقع، فالحكاية ليس شرطًا أنْ تكون في زمن الكاتب إذ قد تكون أقدم بذلك، أو أنْ تكون استشرافية مستقبلية مثل روايات الخيال والأحلام.[2]

4-2-1- الزمن الداخلي:

هو دراسة الزمن المتجسد في النص ويكون ذلك عبر تحليل ما يلي:

4-2-1-1- العنوان:

العنوان عند "**جيرار جنيت**" **(Gérard Genette)** هو مجموع مربك ومعقد أحيانًا، فلا يرجع هذا التعقيد لطول العنوان أو قصره، ولكن لمدى قدرة القارئ على تحليله وتأويله ولوقوعه في تلك المنطقة المترددة بين الداخل والخارج، القابلة للانتقال بين الكاتب والقارئ

---

[1] يُنظر: حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010م، ص: 187.

[2] يُنظر: نفسه، ص: 188.

لأنّها مكان تداولي وإستراتيجي متميز تحركه قيمتين متفاعلتين، قيمة جمالية شعرية وقيمة تجارية دعائية.[1]

كما يعد النص الشعري آلة القراءة العنوان إذ تربطها علاقة تكاملية، فالنص الشعري يتكون من نصين يشيران إلى دلالة واحدة تشابههما ومختلفة في قراءتهما هما النص والعنوان، أحدهما مقيد موجز مكثف، والآخر طويل ولعل صفحة كل غلاف قد تعطينا انطباعات كثيرة لفك شفرات النّص؛[2] فالقارئ بدوره التأويلي والتفاعلي يعرف أنّ العنوان مداره التخاطب والتحاور ليكشف عن مقصديات الكاتب وإرادته وهو يوصل عمله للقارئ لأنّه بين مقصديات الكاتب والخلفية المعرفية للقارئ يقع تأويل العنوان وتداوله.[3]

4-2-1-2- الفاتحة النصية:

تتناول البيت الأول من القصيدة، حيث يطرح فيها الشاعر العديد من الأسئلة التي تبحث عن جواب، أو ذكريات لم تندمل بعد، أو حنين، وشوق محمل بالوصل والعتاب النفسي المشفر بكل الدلالات والرموز التي تبحث عن مفاتيح لتفجير هذه المعاني الكامنة داخل النص وسط متاهات الشاعر.[4]

4-2-1-3- تحديد الأزمنة:

ويكون ذلك باستخراج صيغ الأفعال الواردة في النص **(ماضي، مضارع، أمر)** ودراسة الزمن المهيمن فيها، حتى يتمكن القارئ من معرفة بنية النص زمانيًا داخليًا ومدى تعالق هذه الأزمنة مع بقية أجزاء النّص.

4-2-1-4 اللّغة:

---

(1) يُنظر: عبد الحق بلعابد: مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الجزائر، 2007-2008م، ص: 65.

(2) يُنظر: رضا عامر: آلية تلقي النص الشعري العربي القديم في ضوء المنهج النقدي السيميائي، مجلة الباحث، جامعة عمار ثليجي، الأغواط ع05، ديسمبر 2010م، ص: 154.

(3) يُنظر:عبد الحق بلعابد: مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)، ص: 73.

(4) يُنظر:رضا عامر آلية تلقي النص الشعري العربي القديم في ضوء المنهج النقدي السيميائي، ص 154.

"لغة الشعر هي التجربة مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أنْ توحيه هذه الكلمات"[1]، فاللّغة الشعرية تغيرت وأصبحت لغة إيحائية تستغل القدرات الكافية في الأصوات والكلمات والتراكيب وتبحث بها عن إيجاد معنى مألوف[2]، وهذا من خلال:

الانزياح كظاهرة أسلوبية تتمثل في خروج اللّغة عن الاستعمالات العادية والمألوفة المفارقة "... وهي تعبير لغوي بلاغي يرتكز أساسًا على تحقيق العلاقة الذهنية بين اللفظ أكثر ممّا يعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية، وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع حناني أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسًا عن ذهن كتوقد ووعي شديد للذات بما حولها".[3]

والتكرار كظاهرة لغوية تقع في الحرف والاسم أو التركيب "فحين نتكلم شعرًا فإنّنا نوزع على امتداد السلسلة الكلامية وحدات لغوية متشابهة إمّا صوتيًا أو تركيبًا أو دلاليًا"[4]، والحذف الذي يتمثل في الفراغات التي يتركها الشاعر للقارئ سواءً كانت فيشكل نقاط أو بيضات وعادةً ما يعبّر عن الحالة النفسية للشاعر.

4-2-1-5 الخاتمة النصية:

تعتبر من بين العلامات الدالة على أدبية النص وشعريته، إذ لم يبق شيء آخر يقوله النص غير القراءة والتأويل من قِبل القارئ النصي، وهي دورة تواصلية وتداولية للنص الأدبي وتعني الخروج من بروتوكول إلى بروتوكول القراءة،[5]ويقدم فيها الشاعر عادةً إجابات شافية لما طرحه في نصه من حيرة وأسئلة تبحث عن مخرج من هذا المأزق الذي عاشه

---

(1) السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة، بيروت، (د.ط)، 1984م، ص: 64.

(2) يُنظر: عالية محمود صالح: اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، ع 03+04، دمشق 2010م، ص: 357.

(3) نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فضول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سبتمبر 1987م، ص: 132.

(4) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1988م، ص: 08.

(5) يُنظر: عبد الحق بلعابد: مكونات المنجز الروائي (تطبيق شبكة القراءة على روايات محمد برادة)، ص: 226/ 227.

الشاعر في خياله الشعري والذي ترجمته مرارة الشوق والحنين والجفاء، كل هذا يكون وسط نص مليء بالعلل والزحافات التي يجب على القارئ أنْ يقرأها ويفهمها ويؤولها.[1]

وممّا سبق نبين أنّ القارئ الذي يقوم بهذه الدراسة **(داخلية)** من العنوان حتى الخاتمة النصية هو قارئ نصي أي ينطلق من النص في حد ذاته دون الولوج إلى عالم آخر.

4-2-2- الزمن الخارجي:

4-2-2-1- التناص:

عرف أول الأمر مع "**باختين**" **(M. Bakhtin)** لكنه أطلق عليه مصطلح الحوارية التي تعني العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، لكن "**جوليا كرستيفا**" **(Jeulia Kristeve)** هي أول من استعملت مصطلح التناص في مؤلفها(أبحاث من أجل تحليل سيميائي عام **1969)** وعرَّفته بأنّه تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص، ثم تطرقت إليه بعد ذلك عام **1976** في كتابها "**نص الرواية**" واعتبرته بأنّه التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، ثم وصلت بعد حين إلى أنّ كل نصٍ هو تسرب وتحويل لنص آخر.[2]

يشكل التناص بعدًا جماليًا للعنوان، إذ يسبح في عدة مرجعيات ويشير إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص تأكيدًا على عدم انغلاق النص على نفسه وإنّما هو منفتح على غيره من النصوص، وفكرة التناص تعتبر توسعًا لمعنى التأثير والتأثر بين الكاتب والمتلقي، إذ أنّ هناك قصائد لها مرجعيات دينية، فكرية، أدبية وأسطورية، فيصعب على القارئ الدخول إلى النص إلاّ إذا كان ذو سلاح ثقافي قرائي.

---

[1] يُنظر: رضا عامر: آلية تلقي النص الشعري العربي القديم في ضوء المنهج النقدي السيميائي، ص: 154/ 155.

[2] يُنظر:حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجًا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2009م، ص: 20.

شكر وعرفان:

قال تعالى: (وَلَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزِيْدَنَّكُمْ) سورة إبراهيم، الآية: 07

يـــا رب شـــكرك واجـــب محـــتم هـــــا أنـــــا بالشـــــكر أتكلـــــم

عد النجـوم بعـرض السـما مقـدر يرضـيك أنـي بعـد شـكرك مسـلم

مـــالي أرى نعـــم الإلـــه تحيطنـــي مـــن كـــل نحـــب ثـــم لا أتكلـــم

دعنـي أحدث بالنعيم فإنّني ممن يقر ولست ممن يكتم

لك الحمد ربي حتى ترضى، ولك الحمد ربي إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضى.

والحمد لله على شكره وعطائه ونعمه وفضائله

أتقدم بأسمى عبارات الاحترام إلى الأستاذ المشرف "غيلوس صالح" الذي لم يبخل عليَّ بجهده ووقته وعطائه المعرفي، فأقول: يا رب اجعله روضةً من رياض الجنة.

وكذلك أشكر الأستاذ "جودي محمد" الذي وجهني ونصحني في مشوار بحثي.

أمّا أعضاء مكتبة النجاح (مسعود- السهلي- يونس) وجندي الخفاء (حنان) فلهم مني كل الشكر والعرفان على رحابة صدورهم وطيبة نفوسهم.

صونية

فشكرًا لكل قريب أو بعيد

قدم لي يد العون

مقدمـة:

ساد خلال القرن التاسع عشر في العملية النقدية ما يُعرف بسلطة المبدع، أي أنّ العمل الأدبي لا يمكن فهمه وتأويله إلاّ بعد الرجوع إلى الذات التي أبدعته، لكن لم يدم الحال طويلاً، إذ ظهرت الرومانسية واستنكرت أفعال نظيرتها الكلاسيكية وقابلتها بثورة عارمة على تتويجها للمبدع؛ حيث رفضته وعوضته بالنص تأثرا بمقولة "**دو سوسير**" أنّ اللّغة تُدرس في ذاتها ولذاتها، هذا ما يعني أنّ النص يُفهم بعيدًا عن كل السياقات الخارجية وحتى عن المبدع نفسه الذي ألَّف لا دخل في تأويل نصه، لكن سرعان ما تم الانقلاب على هذا الطرح إذ بدا أنّ تفسير النص في ذاته ولذاته فكرة تدعو إلى جمود الأعمال الأدبية؛ فقد رأى أصحاب نظرية القراءة والتأويل أنّ لا أحد سوى القارئ يقدر على فهم العمل الأدبي وتأويله، فهو القطب الثالث للعملية الإبداعية.

يقوم المبدع بكتابة نصه ولكن ليس بهدف فهم هذا النص انطلاقًا من شخصية الأديب ولا انطلاقًا من النص في حد ذاته؛ وإنّما حتى يُوجه إلى القارئ الذي يخرجه إلى الحياة بحيث يقوم بتأويله وإخراج المعنى منه، وبواسطة قدرته وكفاءته ومخزونه الثقافي. وإلى هنا استقرت عملية التأويل في يد القارئ الذي له حق التفسير والتحليل للعمل الأدبي بمختلف أنواعه، وهذا ما يجعله دائمًا رهين الزمن، هذا الأخير الذي عُدَّ بمثابة ثغرة بالنسبة للقارئ، ومن هنا كان موضوع بحثنا: **زمن القارئ في جدارية محمود درويش** بدايةً من القراءة النصية إلى القراءة التناصية، وهذا ما ستدعى طرح الإشكاليات التالية: **ما الزمن الذي يتمسك به القارئ أثناء قراءته للنص الشعري؟**

وما هي آليات قراءة النص الشعري؟

وهل يكتف القارئ بقراءة النص داخليًا؟ أم يتجاوز ذلك إلى أبعاد خارجية؟

تعتبر إشكالية القارئ من بين العقبات التي تصادف الباحث في تفسير وتأويل النص الأدبي، فقد حُضيت نظرية القراءة عمومًا والقارئ على وجه الخصوص، بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية، لكن مع إغفال لبعض الجوانب إذ اطلعنا على دراسات سابقة للموضوع تخص القراءة والقارئ ولم نعثر على إشكالية زمن القارئ؛ في حين دُرست جدارية "**محمود درويش**" دراسات عدّة كدراسة "**عبد السلام المساوي**" الموسومة بـ **(الموت من منظور الذات)** التي تناول فيها الجانب الخارجي التناصي، ودراسة "**عالية محمود صالح**" **(اللّغة والتشكيل في جدارية محمود درويش)**، التي درس فيها الرمز والأسطورة، لكن كلا هاتين الدراستين أهملا عنصر الزمن، ومن ثم كان انطلاقنا في موضوعنا الذي كانت الرغبة فيه هي أكبر حافز دفعنا للبحث فيه بالإضافة إلى حبنا الكبير لشعر "**محمود درويش**".

قامت دراستنا على أسس قوية من الكتب مثل: **(فعل القراءة)** ""**لأيزر** و"**خليل الموسى**" **(في آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر)**، بالإضافة إلى دراسات حول شعر "**محمود درويش**" مثل دراسة "**رجاء النقاش**" الحاملة لعنوان: **(محمود درويش شاعر الأرض المحتلة)**، ومن أجل دراسة وتحليل هذا الموضوع كانت الخطة مستهلة **بمقدمة** يليها **فصلين، الأول نظري** و**الثاني تطبيقي**، أمّا **الأول** فقد حمل عنوان: **القراءة والقارئ** وتضمن **أولاً:** تعريف القراءة، والقارئ، **ثانيًا:** لمحة عن بدايات الاهتمام بالقارئ ليكون أنواع القُراء **ثالثًا**، والزمن **رابعًا** مقسم إلى زمن داخلي (العنوان– الفاتحة النصية الخاتمة النصية– تحديد الأزمنة– اللغة)، أمّا الزمن الخارجي فعالج التناص؛ ليكون **الفصل التطبيقي** الموسوم بـ: **الزمن في جدارية محمود درويش** مشتملاً في **الجانب الأول** على الزمن الداخلي الذي يبدأ من تحليل العنوان (جدارية) مرورًا بالفاتحة النصية والخاتمة النصية وتأكيدًا على الزمن واللغة في الجدارية، أمّا **الجانب الثاني** فاشتمل على الزمن الخارجي الذي درسنا فيه أنواع التناص في الجدارية، وأنهينا دراستنا **بخاتمة** تحتوي على أهم النتائج التي توصلنا إليها؛

وكان هدفنا من وراء هذه الدراسة هو الإفادة– ولو بالقليل– في إشكالية زمن القارئ، وكذلك محاولة البحث في اللّغة الدرويشية.

واعتمدنا على المنهج التحليلي الذي استرشدنا به في دراسة وتحليل المدونة الشعرية، مع عدم الإنكار أننا استعنا بأدوات المنهج التاريخي، من حيث استقصاء الظاهرة الأدبية، وهذا تبعًا لكتاب منهج البحث الأدبي واللغوي لِـ: "**محمد علي عبد الكريم الرديني**" و"**شلتاغ عبود**".

وعلى الرغم من المتاعب والمصاعب التي اعترضت طريقنا، كعدم توفر دراسة تشتمل على الزمن القرائي، بالإضافة إلى شح المادة العلمية فيما يتعلق بالقارئ، إلاّ أننا وبفضل الله تعالى قد تجاوزناها، فالحمد لله رب العالمين.

ملخص:

تتناول هذه الدراسة **(زمن القارئ في جدارية محمود درويش)** الزمن الداخلي والخارجي في جدارية "**محمود درويش**" إذ تحلل العنوان والفاتحة النصية والخاتمة النصية محددة الزمن المهيمن على القصيدة، وتعالج بعض الظواهر اللغوية كالانزياح والمفارقة والتكرار والحذف وعلاقة هذه الظواهر بالقارئ كأهم قطب في العملية الإبداعية من ناحية التحليل بالإضافة إلى التناص وأنواعه، آخذةً بالحسبان مدى تحكم القارئ في زمن قراءته للنص المقروء.

Résumé:

Cette étude porte sur le temps (le temps du lecteur dans la peinture murale Mahmoud Darwish) murale intérieure et extérieure "Mahmoud Darwish" comme titre biodégradable et le texte introductif et les scripts de conclusion moment poème dominante spécifique, et d'aborder quelques-uns des phénomènes du langage Kalandziah L'ironie et la répétition, suppressions et la relation de ces lecteur des phénomènes comme le pôle le plus important dans le processus créatif en termes d'analyse, en plus de l'intertextualité et types, en tenant compte de l'étendue de lecteur de contrôle au moment de la lecture du texte lisible.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللّغة و الأدب العربي

زمن القارئ في جدارية محمود درويش

-من القراءة النّصية إلى القراءة التناصية-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع: أدب عربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

- هبيرة صونية

إشراف الأستاذ:

د/- غيلوس صالح

السنة الجامعية 2013/2012

جامعة المسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللّغة و الأدب العربي

العنوان:

زمن القارئ في جدارية محمود درويش

ـ من القراءة النّصية إلى القراءة التناصية ـ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع: أدب عربي
تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

- هبيرة صونية

إشراف الأستاذ

- غيلوس صالح

السنة الجامعية 2013/2012

Cette étude porte sur le temps (le temps du lecteur dans la peinture murale Mahmoud Darwish) murale intérieure et extérieure "Mahmoud Darwish" comme titre biodégradable et le texte introductif et les scripts de conclusion moment poème dominante spécifique, et d'aborder quelques-uns des phénomènes du langage Kalandziah L'ironie et la répétition, suppressions et la relation de ces lecteur des phénomènes comme le pôle le plus important dans le processus créatif en termes d'analyse, en plus de l'intertextualité et types, en tenant compte de l'étendue de lecteur de contrôle au moment de la lecture du texte lisible.

الفهرس

الفهرس	
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ
الفصل الأول: القراءة والقارئ	
أولاً: مفهوم القراءة والقارئ	5
1-1- تعريف القراءة والقارئ	5
1-1-1- لغةً	5
1-1-2- اصطلاحًا	6
1-2- مفهوم القراءة عند بعض النقاد	8
ثانيًا: بدايات الاهتمام بالقارئ	10
ثالثاً: أنواع القُراء	13
3-1- القارئ الأعلى	14
3-2- القارئ الخبير	15
3-3- القارئ المقصود	15
3-4- القارئ النموذجي	16
3-5- القارئ الضمني	16
رابعاً: الزمن	18
4-1- زمن الكاتب	21
4-2- زمن القارئ	21
4-3- الزمن التاريخي	21

4-2-1- الزمن الداخلي	22
4-2-1-1- العنوان	22
4-2-1-2- الفاتحة النصية	22
4-2-1-3- تحديد الأزمنة	23
4-2-1-4- اللغة	24
4-2-1-5- الخاتمة النصية	24
4-2-2- الزمن الخارجي	25
4-2-2-1- التناص	25
الفصل الثاني: الزمن في جدارية محمود درويش	
أولاً: الزمن الداخلي (النصي)	27
1-1- تحليل العنوان (جدارية)	27
1-2- العتبة الاستهلالية	29
1-3- تحديد الزمن في الجدارية	30
1-4- اللّغة في الجدارية	37
1-4-1- الانزياح	38
1-4-2- المفارقة	41
1-4-3- التكرار	42
1-4-4- الحذف	44
1-5- العتبة الخاتمة	45
ثانيًا: الزمن الخارجي (التناصي)	46
1-1- التناص في الجدارية	46
1-1-1- التناص الأسطوري	47

1-1-2- التناص الديني	53
1-1-3- التناص الصوفي	61
1-1-4- التناص الفلسفي	63
1-1-5 التناص الأدبي	66
الخاتمة	
الملاحق	75
قائمة المصادر والمراجع	85

أولا: الزمن الداخلي (النصي):

1-1- تحليل العنوان (الجدارية):

يمثل العنوان في الفضاء النصي موقعًا إستراتيجيًا خاصًا يشرف منه على النص ويحرُصه ويضمن وحدته، وعدم تفككه وذوبانه في نصوص أخرى وهذا ما أشار إليه "**محمد مفتاح**" حيث رأى أنّ العنوان يمدنا بزادٍ ثمين لتفكيك النص ودراسته أي أنّه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما كان غامضًا منه، فهو العنصر الذي يحدد هوية القصيدة حتى أنّه يشبه الرأس لجسد القصيدة، والأساس الذي تبنى عليه، وقد يكون العنوان طويلاً فيساعد القارئ، على توقع المضمون الذي يلحقه، أو أنْ يكون قصيرًا فيتطلب وجود قرائن لغوية توحي بما بعده، وتساعد على فك رموز العنوان والقصيدة معًا[1] وقِصر العنوان هو ما قد يُدخل القارئ في حيرةٍ من أمره، وهذا ما يحدث لقارئ عنوان جدارية "**محمود درويش**"، فهو بالدرجة الأولى يترك المتلقي يتخبط في رصيده الفكري والثقافي؛ **فما الأمر الذي ألزم "درويش" أنْ ينسب هذه القصيدة المطولة للدار؟ وما مدى ارتباطها أو تشابهها بما عرفه الشعر الجاهلي من معلقات؟**

نجد على غلاف الديوان أنّ عنوانه يتألف من ثلاثة دوال هي **(جدارية محمود درويش)**، فالدال الأول **(جدارية)** محفورًا حفرًا ومكتوب كتابةً ويبدو أثر الحفر واضحًا إذا قلبنا الصفحة، ثم استخدم في لب هذا الحفر اللون الأبيض، وتحت الدال الأول **(الجدارية)** نجد الدالان المركبان لاسم الشاعر "**محمود درويش**" وهما محفوران بنفس الطريقة الأولى، وإنّما تم تغيير اللون في هذه المرة فبدل الأبيض الذي استخدمه في دال **(جدارية)** استخدم الأصفر في تركيب اسمه.

ويبدو أنّ الطريقة التي رسم بها "**درويش**" عنوان ديوانه، لها أبعادًا وخلفيات فقد كتبه مرةً بالحفر ومرةً بالكتابة بالألوان، فالحفر له دلالة قوية؛ فقد تزول الكتابة، وقد تَّزول الرسوم

---

[1] يُنظر: محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 1987م، ص: 72.

ولكن الحفر سيبقى خالدًا خلود الكتابة الهيروغلوفية في الكهوف، كما قد يوحي بدلالة خلود فنه وإبداعه خاصةً ملحمته هذه التي اعتبرها "**محمود درويش**" آخر ما سيكتب بعد العملية الجراحية التي أجراها على قلبه، كما أنّ اختياره للون الأبيض لدلالة على أشياء كثيرة، فعادةً اللون الأبيض يوحي للصفاء والنقاء، ولكن "**محمود درويش**" وبما أنّه كان يصارع الموت فقد رمز به إلى بياض الكفن، وقد جعل لبياض الكتابة خلفيةً سوداء، نقرأ فيها تساؤلاً عما بعد الموت والكفن، عما بعد ارتفاع الروح إلى خالقها وبارئها.

أمّا عن اختيار "**محمود دروش**" للفظة جدارية واحتمائه بالجدار فقد كان يحاكي فيها القدامى والطقوس السائدة آنذاك فحيث أنّهم أدركوا أنّ الجسد مهما عمَّر يمحوه الزمان في حين أنّ ما خطته الأصابع على الجدران سيحظى بالخلود، فقصيدة "**درويش**" عالية المقام شأنها شأن الجدار الذيُ رفعت عليه وهذا ما يؤهلها لأنْ تكون أكثر بروزًا للعين للقارئة من غيرها من القصائد التيُ خطت على الورق وفقط.

كما أنّ لفظ الجدارية قد يحيل من جهة أخرى على الكتابة والرسم على الجدران وهي ممارسة قديمة عرفها الإنسان البدائي لأنّه كان موقنًا بالفطرة أنّ هذه الكتابة ستعرف الخلود الأبدي حتى بعد موت أصحابها، يقول "**محمود درويش**": "... لقد حاولت أنْ أضع في هذه القصيدة كل معرفتي وأدواتي الشعرية معًا باعتبارها معلقتي".[1] فقد اعتبر "**درويش**" الجدارية معلقةً، ولكن هناك اختلاف بين المعلقة والجدارية وهو فرق تقني لا جوهري لأنّ الجدارية هي عبارةٌ عن كتابات محفورة على الجدار، أمّا المعلقة فهي كتابات كتبت على مادة أخرى كالورق، وعلقت على الجدار، على نحو ما نجده في المعلقات العربية؛ إذن فجدارية "**محمود درويش**" رمز إلى خلود وبقاء فنه وإبداعه، رغم رحيل صاحب هذا الفن عنا، ولا يمكن أنْ أجزم بأنّ هذا هو قصد "**محمود درويش**" من وراء عنوان جداريته، فقد

[1] عبد السلام المساوي: الموت من منظور الذات (قراءة في جدارية محمود درويش)، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ع04، أبريل– يونيو 2007، ص: 100.

يرمز لدى قارئ آخر رمزًا آخرًا بعيدًا كل البعد عن هذا، لهذا فجدارية "**محمود درويش**" هي عنوانً للاستحالة.

1-2- العتبة الاستهلالية:

يُقرأ النص من بدايته وحسن الابتداء هو براعة وفن، فكلما كان الشاعر بارعًا في فاتحة قصيدته كلما أبهر القارئ وأرغمه لا إراديًا على متابعة مشوار القصيدة، وهذا هو الشأن في ملحمة "**محمود درويش**"، إذ يقول في مطلع جداريته:

هذا هو اسمك/

قالت امرأة،

وغابت في الممر اللولبي...[1]

يتكون هذا المقطع في السطرين الأولين من جملة القول **(قالت امرأة)** وجملة مقول القول **(جوابه) (هذا هو اسمك)**، لكن الملاحظ أنّ الترتيب لم يرد هكذا، بل تم تقديم جملة مقول القول، على جملة القول، وهذا نظرًا لأهمية جواب القول، فالقارئ لا يهمه القائل بقدر ما يهمه ما سيقول هذا القائل، كما أنّ جملة جواب القول **(هذا هو اسمك)** فيها نوعٌ من لفت الانتباه، إذا افتتحها باسم الإشارة **(هذا)** لما له من دلالة قوية خاصةً في هاء التنبيه التي توحي بأنّ هذا الإنسان كان في غفلة أو كان شارد الذهن وهذا التنبيه مع النبرة الخطابية في جملة **(هذا هو اسمك)** تُخرج الشاعر من غيابات غفلته، ثم يعود إلى جملة القول ويذكرنا بمن قال **(قالت امرأة)** أي أنّ المتحدث **(المكلم)** لم يكن رجلاً ولا طفلةً وإنّما هي امرأة لكن ما خلفية هذه المرأة الدرويشية؟ هل هي المرأة الوطن؟ أم هي المرأة الأرض؟ أم المرأة الأم؟ أم المرأة الزوجة؟ في الحقيقة كل هذه المعاني موجودةٌ لدى "**درويش**" مجسدةً في قصائده، لكن هذه المرة في ملحمته، لم يقصد هذه المعاني وإنّما قصد المرأة اللّغة، وهذا لأنّ اللّغة هي حياة الشاعر قبل كل شيء، فهي الأوكسجين الذي يستنشقه، و"**درويش**" يخاف على فقدان

[1] محمود درويش: جدارية رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، (د.ط)، 2000م، ص: 01.

هذه المرأة، فهي ليست وجودًا ماديًا بقدر ما هي شيء كامن في داخله، ثم يقول **(غابت في الممر اللولبي)**، إذ أنّ هذه المرأة اللّغة لم تعد موجودة وإنّما اختفت وغابت، ولكن هذا الغياب لم يكن فجأة أو بشكل انسيابي، وإنّما كان في ممر لولبي وميزته أنّ الشيء الذي يختفي فيه يتضاءل بطريقة تدريجية، والأمر نفسه بالنسبة للمرأة اللّغة عند "**درويش**" فغيابها لم يكن فجأةً، وإنّما كان عبر مراحل فاللّغة تضعف، وتمرض، وتتعرض للخطر، نفسها نفس أي كائن حي، وغيابها قد يعني موتها، لكن موت بعده انبعاث يوحي بالحيوية والتجدد؛ إذن فقراءة فاتحة الجدارية تدل على براعة صاحبها، وقدرته على التحكم في اللّغة

1-3- تحديد الزمن في الجدارية:

يلحظ قارئ ملحمة "**محمود درويش**" الموسومة بـ **(جدارية)** أنّ صيغ الأفعال المتمركزة في النص هي فعل الحال **(المضارع)** ولكن مع اختلاف في دلالتها، بحيث أنّ فعل المضارع في حقيقته له دلالة زمنية صرفية وهي دلالة الحال وهذا في الحالات التالية: "أنّ يتعين فيه الحال وذلك إذا اقترن بـ **(الآن)** وما في معناها، كـ **(الحين)** و**(الساعة)** و**(آنفًا)** أو نفي بـ **(ليس)**، أو **(ما)**، أو **(إنْ)** لأنّها موضوعة لنفي الحال أو دخلت عليه **(لام الابتداء)**".[1]

في حين قد يخرج عن هذه الدلالة **(الحاضر)** إلى ما يلي:

1-3-1- الدلالة على الزمن الماضي:

1-3-2- الدلالة على زمن المستقبل:

1-3-3- الدلالة على الزمن العام:[2]

وهذا ما سنفصل فيه من خلال شواهد من نص الدراسة **(جدارية)**:

---

[1] جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوفيقية، القاهرة مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 38.

[2] البشير جلول: التحويل الزمني لفعل الحال في العربية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي ع 02، مارس 2010م، ص: 70.

1-3-1- الدلالة على الزمن الماضي:

إذا ورد الفعل المضارع بعد **(لم)** الجازمة: فالمعروف بأنّها حرف جزم ونفي وقلب للفعل الحاضر **(المضارع)**، وقلبه للماضي[1]، مثل قول "**درويش**":

فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:

"ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟"

ولم أسمع هتاف الطيبين [...]

فقال: كفى! ألست اسم الصدى

الحجري؟ لم تذهب ولم ترجع إذا[2]

فالأفعال **(يظهر- أسمع- تذهب- ترجع)** هي أفعال مضارعة في صيغتها، لكن تحولت دلالتها عندما جزمت بـ **(لم)** فصارت دالةً على الماضي وهذا ما نستشفه من معنى الأبيات فعبارة **(لم أسمع)** تساوي في المعنى **(سمعت)**... وهكذا.

أمّا إذا كان فعل المضارع خبرًا لكان وأخواتها فإنّه كذلك تتغير دلالته إلى الماضي فقد أجمع النحاة على أنّ كان واسمها وخبرها قد وقعت في الزمن الماضي، حتى عندما يكون خبرها فعلاً مضارعًا فهي تنقله للدلالة على الزمن الماضي[3]، مثل:

تقول ممرضتي: كنت تهذي

كثيرًا، وتصرخ: يا قلب!

كنت أوُلد منذ آلاف السنين[4]

---

(1) يُنظر: عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط5، (د.ت)، ص: 60.

(2) محمود درويش: جدارية، ص: 01/ 47.

(3) يُنظر: عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب منذ نشأة النحو العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري (دراسة في مقاييس الدلالة على الزمن في اللغة العربية وأساليبها)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر (د.ط)، 1987م، ص: 120.

(4) محمود درويش: جدارية، ص: 30/ 33.

ففي الشطر الأول **(كنت تهذي)** وقع فعل المضارع **(تهذي)** خبرًا لكان فأصبح فعل فعلاً ماضيًّا لا حاضرًا، وكذا الأمر نفسه في **(كنت أولد)** إذ فعل الولادة تحول إلى ماضي وقد يُسبق فعل المضارع بفعل ماضي فيجره معه إلى ماضيه مثل:

رأيت المعري يطرد نقاده[...]

رأيت بلادًا تعانقني[1]

فالفعل **(رأيت)** سيطر على فعلي المضارع التي بعده **(يطرد- تعانقني)** وحولها إلى ماضي فعندما نقرأ **(رأيت بلادًا تعانقني)** تتضح أنّ المعانقة كانت في زمن ماضي.

وكذلك إذا ورد فعل الحال بعد **(قد)**، فمن دلالات **(قد)** تحقيق في الماضي بصيغة **(قد فعل)**[2]، مثل:

فقد يجد الرواة شهادة الميلاد

للصفصاف في حجر خريفي، وقد يجد

الرعاة البئر في أعماق أغنية، وقد

تأتي الحياة فجأة للعازفين... [3]

فوقوع فعل المضارع مسبوقًا بقد يجعله ماضيًا، إذ عندما نقرأ الأسطر يتضح معنى **(قد + يفعل)** يساوي **(قد فعل)** أي صرفيًا هو مضارع لكن دلاليًا هو ماضي.

هذا بالإضافة إلى حالات أخرى يتحول فيها الحال إلى زمن الماضي، لم ترد في جدارية "**درويش**".

1-3-2-الدلالة على زمن المستقبل:

---

[1] نفسه، ص: 13.

[2] البشير جلول: التحويل الزمني لفعل الحال في العربية، ص: 71.

[3] محمود درويش: جدارية، ص: 19.

قد يتحول فعل المضارع من الدلالة على الحال إلى الدلالة على المستقبل في الحالات الآتية:

إذا ورد فعل المضارع مسبوقًا بحرفي التنفيس **(السين وسوف)** ويقصد **بالتنفيس:** التوسيع، أي أنّ الحرف ينقل الفعل من الزمن الضيق وهو الحال: لأنّه محدود، إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال؛ لأنّه غير محدود[1]، مثل قول "**درويش**":

ماذا سيفعل موتى بأسمائهم[...]
ولـــدًا ســـيحمل عنـــك روحـــك[2]
ســـأقول: صـــبوني بحـــرف النـــون[...]
كـــن هادئًـــا وجـــديرًا بمـــا ســـوف تحلـــم[3]
يـــا اســـمي: ســـوف تكبـــر حـــين أكبـــر
سوف تحملني وأحملك [4]

فطبيعي ما دام "**درويش**" يتحدث في جداريته عن الموت أنْ يلجأ إلى صيغ المستقبل لأنّه أمرٌ لم يحدث معه بعد، وإنّما حدوثه سيكون في المستقبل، ولذا شاعت مثل هذه الصيغ **(س + فعل المضارع)** و**(سوف + فعل المضارع)** في نصه.

أمّا **(هل)** فإنّها تخصص فعل المضارع الذي يأتي بعدها للاستقبال نحو قول "**درويش**":

---

[1] يُنظر: عباس حسن: النحو الوافي، ص: 60.

[2] محمود درويش: جدارية،ص:41/45.

[3] نفسه، ص:11/21.

[4] نفسه، ص:4.

فـي الصـحراء، هـل يتقاسـمان الرمـل[...]

وقالت: هل تكلمني؟[1]

وهل تتبدل الأحوال في الأبدية البيضاء[2]

ولعلّ اختيار "**درويش**" لمثل هذه الصيغة هي الحالة التي يعيشها، فهو يتساءل عمّا بعد الموت.

النفـي والنهـي: فصيغة المضارع إذا سبقت بـ **(لا)** الناهية دلت على المستقبل، لأنّ النهي كالأمر من حيث الدلالة على الزمن، وكذلك الأمر في النفي فإذا سُبق فعل المضارع بـ **(لا)** النافية أصبح دالاً على المستقبل[3]، مثل ما جاء في الجدارية:

لا تحـدق يـا قـوي إلـى شـرايبني[...]

ولا تجلـس علـى العتبـات كالشـحاذ

ولا يُجـن بـأول المطـر الإبـاحي الحنـين،

ولا يرن كعشب آب من الجفاف.[4]

وقد ورد هذا الضرب كثيرًا في نص "**درويش**" خاصةً في ظل حواره وخطابه مع الموت، ففي السطرين الأولين، استعمل النهي **(لا تحدق- لا تجلس)** فهو ينهاه حتى عن الاقتراب منه. وفي الأسطر الثلاثة الأخرى ينفي أنْ يكون قلبه خائفًا من لوعة الموت وهو دائمًا في تفاوض معه.

كما أنّ نصب فعل المضارع بحروف النصب يحوله إلى دلالة المستقبل وهي: **(أَنْ- لن- إذن- كي + لام التعليل- حتى، وغيرها)**[5]، ومثال ذلك قول شاعرنا:

---

(1) محمود درويش: جدارية ، ص: 22.

(2) نفسه، ص: 47/ 46.

(3) يُنظر: البشير جلول: التحويل الزمني لفعل الحال في العربية، ص: 77/ 79.

(4) محمود درويش: جدارية، ص: 23/ 37.

(5) يُنظر: البشير جلول: التحويل الزمني لفعل الحال في العربية، ص: 79/ 80.

يكفينـــي أنْ تكـــون هنـــاك، وحـــدك

كي تصير قبيلة...

أيها الموت الموت انتظر! حتى أُعد[...] [1]

"أنـــــا حبـــــة القمـــــح

التـــي ماتـــت لكـــي تخضـــر ثانيـــة[...]

وأنـــا أريـــد، أريـــد أن أحيـــا، وأن

أنســـاك... أن أنســـى علاقتنـــا الطويلـــة[2]

لا لشيء، بل لأقرأ ما تدونه"[3]

فالفعل المضارع إذ سُبق بناصب سواءً كان ظاهر أو مضمراً. **(الإضمار يكون في أَنّ بعد حتى- كي- لام التعليل- لام الجحود- واو المعية)**، تحول إلى دلالة المستقبل.[4] فقد أكثر "**درويش**" من استعمال الفعل المضارع مسبوقًا بالنواصب، وهذا حتى يؤكد لنا حدوث ذلك الفعل في المستقبل.

هذا بالنسبة للحالات التي ملأت صفحات الجدارية، في حين هناك حالات كان ورودها قليلاً مقارنةً بالحالات السابقة؛ مثل:

الأمر: فإذا ورد فعل المضارع على صيغة الأمر وكان مقترنًا بلام الأمر أُريد منه المستقبل، مثل قول "**درويش**":

فليعتصـرني الصـيف منـذ الآن

ويشرب نبيذي العابرون... [5]

---

[1] محمود درويش:جدارية، ص: 31/26.

[2] نفسه، ص: 31/26.

[3] نفسه، ص: 07/ 22.

[4] يُنظر: البشير جلول: التحويل الزمني لفعل الحال في العربية، ص: 80.

[5] محمود درويش: جدارية، ص: 03.

1-3-3-الدلالة على الزمن العام:

يكون فعل المضارع دالاً على زمن عام في حالات قليلة مقارنةً بسابقتيها، وهي أيضًا قليلة إنْ لم نقل نادرةً في ملحمة "**درويش**"، مثل:

فماذا يحفظ الموتى من الكلمات غير

الشكر: "إن الله يرحمنا"... [1]

إذ أنّ إسناد فعل المضارع إلى لفظ الجلالة، يجعله يدل على زمن عام[2] دون أنْ يقيد بماضي أو حاضر أو مستقبل وهذا نظرًا لما يحمله لفظ الجلالة من شمولية.

إذن- ممّا سبق- نلحظ أنّ فعل المضارع قد يخرج من دلالته الحالية إلى دلالة الماضي أو المستقبل أو الدلالة على الزمن العام، ولكن وتطبيقًا على الجدارية فقط وجدنا توظيف "**محمود درويش**" لهذه الحالات وفقًا لما يخدم نصه وحالته الشعورية إذ كثُر استعماله لفعل المضارع المتحول الدلالة إلى المستقبل وهذا لأنّه كان يواجه خطرًا يراه مستقبليًا وهو الموت، فواجهه بالتأكيد على أنّه صامد **(حروف النصب والتوكيد)**، كما أكثر من الاستفهام عن أمورٍ لم تحدث بعد. نافيًا في بعض الأحيان أنّ الموت سينال منه وناهيًا إياه في أحيان أخرى من أنْ يدن إليه. فجدارية "**محمود درويش**" كُتبت برؤية إستشرافية مستقبلية متطلعة دائمًا إلى غد، فقد زخرت بالدلالات الزمنية المستقبلية وهذا حتى يتمكن القارئ من معايشة نص "**محمود درويش**" ومقاسمته همه الكبير الذي عاشه والإحساس بما في داخله من يأس وإحباط من جهة وصمود وعزيمة وتحدي من جهة أخرى.

1-4- اللّغة في الجدارية:

---

[1] نفسه، ص: 32.

[2] يُنظر: البشير جلول: التحويل الزمني لفعل الحال في العربية، ص: 83.

لقد كانت لغة الجدارية معبرةً اختار ألفاظها بعناية وسلاسة، فأصبحت تركيبةً واحدةً يتوافق فيها ما بين الألفاظ والعلاقات، ولا تحتكم للوعي أو للمنطق، غير أنّها ذات أبعاد شعورية ونفسية وطاقات دلالية ومفارقات ساخرة، اكتسبت أبعادًا لم نعهدها من ذي قبل في شعر "**درويش**"، وهكذا كانت الجدارية نصًا واحدًا وديوانًا شعريًا كاملاً، يمثل تجربةً فريدةً وجديدةً في تقنياتها السردية والحوارية وفي علاقاتها السياقية والتاريخية والشعورية ودلالتها البنائية، فالجدارية غنية بظواهرها الأسلوبية والفنية، وقدرتها على استنطاق ذات الشاعر، وتتضافر جميع العناصر وتتفاعل لتشكل مشهدًا شعريًا متكاملاً.

فلغة "**درويش**" لغة ابتكارية، ولغة متفجرة، تبحث دائمًا عن البِكر والجديد، عن غير المألوف والغريب بهدف إعادة الروح للقصيدة الحديثة، لقد بنى "**درويش**" بكل قدراته هرم لغة درويشية تستطيع جلب انتباه القارئ، وتعزيز الشعور لديه بأنّها قادرةً على صنع عوالم جديدة من خلاف الانحرافات التي تحدثها والتراكيب الجديدة التي تخلقها، فقد اهتم "**درويش**" بهذه اللّغة وجعلها كالأرض منبعًا للولادة والخصب وذلك عبر أساليب متعددة وكثيرة، منها خلق سياقات جديدة لم يتعود القارئ سماعها وقراءتها، ومن خلال استغلال الطاقة الكامنة في المفردات، واستغلال الإمكانات الأسلوبية الحديثة من إشعارات ومجازات ومفارقات لغوية، استغلالاً رائعًا نهض بالقصيدة نحو الحداثة لغةً وصورةً وبناءً.

يعمل "**درويش**" على نقل لغته من أوضاعها القاموسية إلى لغةٍ لها خصوصيتها الشعرية، إذ يمنح المفردة طاقةً شعرية بفضل قدراته الذاتية، لأنّه يدرك أنّ اللّغة الشعرية هي موت اللّغة وانبعاثها من جديد على يد شاعر ماهر، والشاعر مخترع اللّغة فهو يوظفها توظيفًا خاصًا يتلاءم مع تجربته الشعرية.

1-4-1- الانزياح:

تعد ظاهرة الانحراف من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري، وهو استخدام العناصر اللغوية بأسلوب غير مألوف في التعامل مع اللّغة، ويجنح هذا الأسلوب إلى

اللامعقول، ممّا يمنح النص الشعري خصوصيةً جديدةً وبعدًا جماليًا له دلالته وأثره في النص الشعري والمتلقي في آنٍ واحد، ولعلّ أولى ملامح الانزياح في جدارية "**محمود درويش**" هي صراع الشاعر مع الموت، إلى أنْ تغلب عليه بالإبداع وبقائه، لأنّ الإبداع دائمًا رفيق الحياة، وعدو الغياب حيث نجد اللاوعي واللازمان واللاوجود، ولذلك تبدأ القصيدة بالسؤال:

هذا هو اسمك/

قالت امرأة،

وغابت في الممر اللولبي...

ثم يقول:

هذا هو اسمك/

قالت امرأة،

وغابت في ممر بياضها.

هذا هو اسمك فأحفظ اسمك جيدًا!

لا تختلف معه على حرف

ولا تعبأ برايات القبائل،

كن صديقًا لاسمك الأفقي

جربه مع الأحياء والموتى

ودربه على النطق الصحيح برفقة الغرباء

واكتبه على إحدى صخور الكهف،

يا اسمي: سوف تكبُر حين أكبُر

سوف تحملني وأحملك

الغريب أخ الغريب

سنأخذ الأنثى بحرف العلة المنذور للنايات

يا اسمي: أين نحن الآن؟

قل: ما الآن، ما الغد؟

ما الزمان وما المكان

ما القديم وما الجديد؟[1]

فهذه الأسئلة المتكررة توحي باللامعقول، وتؤكد على الغربة والعزلة، وتهميش ذات الشاعر مع امرأة مجهولة لا نعرف اسمها أو سماتها، ويتجلى الانزياح في **(هذا اسمك/ فأحفظ اسمك/ لا تختلف معه على حرف/ وكن صديقًا لاسمك الأفقي/ جربه مع الأحياء والأموات/ يا اسمي سوف تكبر/ سوف تحملني وأحملك)** وفي عدم معرفة الاسم، في الطلب منه أنْ يحفظ اسمه وهو طلبٌ غريب، في أنْ يكون صديقًا لاسمه الأفقي وهل هناك اسم عمودي، في الطلب على أنْ يجربه مع الأحياء والأموات، وأنْ يحمله كما يحمل الاسم صاحبه، فهو حوارٌ مع الاسم، إذ ليس من المعقول أنْ ينسى الإنسان اسمه أو أنْ يحاوره بهذا الشكل غير المألوف، ويتضح أنّ "**درويش**" استعمل الانحراف الأسلوبي لأنّه رأى أنّ اللّغة العادية لا تعبر عن إحساسه هذا، ويستمر في انحرافاته، إذ يقول:

"سليمان كان..."

فماذا سيفعل موتى بأسمائهم

هل يضيء الذهب

ظلمتي الشاسعة

أم نشيد الأناشيد

والجامعة؟

ويقول:

12,000 فرس

تحمل اسمي المذهب من

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 01/ 04.

زمن نحو آخر...[1]

فتوظيفه للاسم هو عبارةٌ عن انزياح ضمن ثنائية **(الموت/ الحياة)** إذ يجسد نفسية يعيشها الشاعر منذ لحظة الفراق، ولهذا يسند الشاعر الاسم المعنوي إلى شيء محسوس **(الاسم المذهب)** ثم يتقمص صورة النبي "**سليمان**" لكي تضيء بعض الغموض وتزيله **(هل يضيء الذهب ظلمتي...)** وكأنّه يقصد نجمة "**سليمان**" خماسية الأضلاع والتي يشير إليها في قوله:

للملحميين النسور ولي أنا: طوق
الحمامة، نجمة مهجورة فوق السطوح[2]

ثم يكرر هذا المقطع، إذ تتضح لنا أنّ هناك ارتباطًا بين هذه النجمة بأضلاعها الخمسة مع حروف اسم الشاعر "**محمود**" التي تكتب أفقيًا **(وإذا أخطأت لفظ اسمي بخمسة أحرف أفقية التكوين)** فالشاعر هنا يرتدي قناع النبي "**سليمان**" وكأنّه ينقلنا إلى عالم الرؤية والسحر عبر انزياح يتمثل في اللّغة والزمن والشخوص، فالاسم الشخصي للشاعر يتحول إلى كيان رمزي يتجاوز حامله الشخصي ليصير بديلاً شعريًا، وتستمر قصيدة "**درويش**" على هذا النحو من المفارقات والانزياحات التي تشكل في معظمها حالات انفعالية يعيشها الشاعر وقد شكلها من عناصر متفرقة تحكمها اللامنطقية والغرابة.

1-4-2- المفارقة:

تُعرف المفارقة على "أنّها وعي الذات بدرجة عالية، وهي الهزل الغامض الذي يحاول أنْ يرتفع فوق إبداع الإنسان"[3]، وعلى هذا الأساس فقد جاءت جدارية "**درويش**" حافلةً

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 45/ 43.

[2] نفسه، ص: 45.

[3] نجاة علي: مفهوم المفارقة في النقد الغربي، مجلة نزوى، ع 53، عمان، ص: 15.

بالمتضادات والنقائض فنصه هو عبارة ثنائيات **(الموت/ الحياة) (الموت العضوي/ الخلود الشعري) (الوجود/ العدم) (الزمان/ اللازمان)** يقول مخاطبًا الموت:

فمن أنا لتزورني؟ [...]

ويقول أيضًا:

فلتكن العلاقة بيننا ودية وصريحة [...][1]

وهكذا تبدوا المفارقة، فالموت لا يستأذن أحدًا ولا يحاور أحدًا، وعلاقته علاقة القدر يأخذ ولا يعطي، ولا يترك ودًا، إنّه صريح يأخذ مبتغاه دون استئذان.

وتصل المفارقة الدرويشية ذروتها حين يقول:

هزمتك يا موت الأغاني [...][2]

وهي دلالة على رغبته بالحياة والخلود،إذ أنّها مفارقة لم يعهدها الشعر والشعراء من قبل في صراعاتهم مع الموت، ويستمر في مفارقته، إذا يقول:

عن غبش التشابه بين بابين:

الخروج أم الدخول...

ولم أجد موتًا لأقتنص الحياة.

ولم أجد صوتًا لأصرخ:... [3]

فهي مفارقات تفتح بابًا واسع الاحتمالات لدى القارئ وتحبسه في عالم الأسئلة.

1-4-3- التكرار:

لقد كان التكرار إحدى المحطات البارزة في جدارية "**محمود درويش**"، إذ ساهم في تشكيل مقطوعة موسيقية متكاملة ذات نغمة عالية، ينجذب إليها المتلقي بقوة.

وهذا ما يتضح في قوله:

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 24/ 22.

[2] نفسه، ص: 24.

[3] نفسه، ص: 10.

سأصير يومًا ما أريد

سأصير يومًا طائرًا [...]

سأصير يومًا شاعرًا [...]

سأصير يومًا ما أريد [...]

سأصير يومًا كرمة [...]

سأصير يومًا ما أريد [...]

وينهيها بقوله:

سنكون يومًا ما نريد[1]

إذ تجلى التكرار في المرة الأولى خمس مرات وانتهى في السادسة ليوضح لنا أنّ صيرورته في الحياة لن تبق هي نفسها في الفلك الأخير، وإنّما تتحول إلى صيرورة جديدة وقد ارتبطت بإرادة قوية وتظهر في قوله:

وأعرف ما أريد...[2]

فقد أصر الشاعر في استعمال هذا التكرار على مواجهة الموت بعبارات تحدٍ ستظل خالدةً؛ إذ يبين أنّ خلوده لن يكون بالجسد وإنّما سيخلد بأفكاره.

وهكذا يواصل الشاعر تكراره تقويةً وتأكيدًا للمعنى، فقد حفلت الجدارية به وما أذكره هو على سبيل المثال لا أكثر، وقد شمل تكرار الكلمات، والجمل الشعرية وحتى المقاطع إذ يكرر **(سأصير)** خمس مرات و**(رأيت)** سبع مرات وكلاهما عنصرًا مهمًا في الجملة الشعرية، وتكرار الفعل له دلالة تكثيف المعنى وتأكيده، ويتكرر خطابه للموت أكثر من ثلاث عشرة مرة بصيغ مختلفة **(أيها الموت انتظرني)** و**(يا موت انتظر)**، و**(هزمتك يا موت)**... فهو دائمًا في صراع مع الموت، لذا لابدّ له من التكرار حتى يؤكد مبتغاه.

وفي مقطع آخر يقول "**درويش**":

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 02/ 03.

[2] نفسه، ص: 02.

لا شيء يبقى على حاله

للولادة وقت

وللموت وقت

وللصمت وقت

وللنطق وقت

وللحَربْ وقت

وللصلح وقت

وللوقت وقت

ولا شيء يبقى على حاله[1]...

فكلمة **(وقت)** تكررت ست مرات، وأعلمنا عنها بكلمات مختلفة هي **(الولادة والموت والصمت والنطق والحرب والصلح والوقت)** فساهمت في تعميق المعنى واختلاف الدلالة فالشاعر يؤكد على فكرة أنّ كل شيء له نهاية، وأنّ كلّ شيء له وقت ينتهي عنده، وهذا كلّه نابع من ذات الشاعر التي تقف في مواجهة الموت لذلك انتشر التكرار انتشارًا متوازنًا فمن التراكيب ما تكرر مرتين مثل **(أنا الغريب- وتقول ممرضتي- سأحلم لا لأصلح أنا لست لي)** ومنها ما تكرر ثلاث مرات **(هذا هو اسمك- خضراء أرض قصيدتي- أنا من يحدث نفسه- أريد أنْ أحيا)** ومنها ما تكرر أكثر من ذلك **(سأصير يومًا ما أريد)**.

1-4-4-الحذف:

أخذ الحذف قسطًا وافرًا من السواد ومن البياض، فقد لجأ "**درويش**" إلى وضع ثلاث نقاط دلالةً على الحذف وهو ما يفتح مجالاً للتأويل، وقد يكون الحذف مقصودًا فيجعل

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 43.

المتلقي يشارك في قراءة النص، والحذف في الجدارية ذو أسباب قصدية فالشاعر يشارك القارئ فيما يكتبه، إذ يقول:

أنا وحيد في البياض

أنا وحيد...[1]

فالحذف هنا يوحي بالحزن الذي يتملك الشاعر وكأنّ تقدير الحذف أنّ الحزن الذي يعانيه الشاعر أكبر من أنْ يذُكر، فترك للقارئ أنْ يشاركه هذا الحزن والألم، ثم يقول:

وكأنني قدمتُ قبل الآن...

أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني

أمضي إلى ما لست أعرف[2]

وكأنّ الشاعر هنا أراد أنْ يشرح رؤيته، ولكنّه استغنى عنها لما فيها من ألم ومعاناة وترك تقديرها دائمًا للقارئ، وممّا يؤكد على عدم رغبته في ذكر هذه الرؤية أنّه قال: **(وأعرف هذه الرؤيا)** ويتكرر الحذف بشكلٍ لافت على مدى القصيدة ممّا يستدعي طرح أسئلة لا تنتهي، يقول:

فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم... أو جنون[3]

فماذا تعني البصيرة هل الفكر المتوقد أم الرؤية السديدة أم الحلم المتمرد، إنّها النور الذي قد يؤدي إلى العدم، قد يؤدي الحياة، وقد يؤدي إلى معانٍ سامية، وقد يؤدي إلى جنون.

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 01.

[2] نفسه، ص: 02.

[3] نفسه، ص: 13.

إذن أسهب الشاعر في استخدام بعض الأشكال التكرارية، وذلك بهدف تحقيق مهمة التركيز على المعنى، أو تحقيق إيقاع موسيقي أو ترابط معنوي ونفسي بين أجزاء الجدارية، وقد اتخذ الشاعر هذه التقنية أداةً فعالةً لتجسيد دلالات إيحائية على المستوى الصوتي والدلالي.

1-5- العتبة الخاتمة:

تعتبر نهاية كل نصٍ شعري هي جواب لما عالجه وطرحه الشاعر من أفكار وتساؤلات طوال قصيدته، فكان "**محمود درويش**" كذلك، إذ يقول في نهاية نصه:

أما أنا- وقد امتلأت
بكل أسباب الرحيل-
فلست لي
أنا لست لي
أنا لستُ لي...[1]

إذ وكأنّه وبعد كل ذلك الكلام الذي قاله يستدرك بأما ويقول **(أما أنا)** يتبعها بجملة اعتراضية **(- وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل-)** فكأنّ كل ما يساعد على الرحيل قد زُود به، وهذا ما عبَّر عنه بعبارة **(وقد امتلأت)**، ولأنّ كل المؤهلات والظروف والعوامل التي تربطه بالموت قد وُجدت فيه، وحتى اختياره للمفردات لم يكن اعتباطيًا، فقد اختار الرحيل بدل المغادرة لأنّ الرحيل ذو دلالة قوية وموحية في الوقت نفسه، فالراحل يحمل معه زاده في حين أنّ المغادر قد يغادر فجأةً دون أنْ يُحضَر ويجهز نفسه لذلك، وشاعرنا يبدو أنّه على أهبة الاستعداد للرحيل فزاده وأمتعته قد حضرها، ولم يبق له سوى ركوب طائرة الرحيل.

ثم يقول **(فلست لي)** وهي امتداد لعبارة **(أما أنا)** أي وكأنّه يريد أنْ يقول لنا أنّ ذاته ليست ملك له. فقد أدرك أنّ الروح ملك لخالقها وبارئها، وحان الوقت لملك الروح أنْ يأخذ

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 51.

ملكه ولا إرادة لأي بشر فوق إرادة ملك الملوك، ويستمر "**محمود درويش**" في تكرار المقطع **(أنا لست)** مرتين بالإضافة للمرة الأولى، فتأكيده على هذه الفكرة بالتكرار ليس اعتباطيًا وإنّما إيصالاً للقارئ، بأنّه قد أدرك حقيقة أنّنا لا نملك شيئًا في هذا الوجود فحتى الروح التي كان يظن أنّها ملك له قد صارت ملك لرب السماوات.

إذن "**فمحمود درويش**" صال بنا وجال في جداريته وأدخلنا في ظلمات المرض والوحدة والموت والرحيل، فنلمس تارةً الفارس الشجاع الصامد في وجه شبح الموت وتارةً أخرى أنّه ذلك اليائس الذي رضى بقضائه وقدره المحتوم عليه، فكان لابدّ له– بعد أن جهز زاده– أنْ يرحل ويسافر سفرًا بعيدًا مقتنعًا فيه أنّ كل شيء على البسيطة– لا محال– زائلٌ.

1–الزمن الخارجي (التناصي):

1–1– التناص في الجدارية:

"**محمود درويش**" من المثقفين العرب الذين يمتلكون مخزونًا ثقافيًا هائلاً، ساهم فيه اطلاعه الواسع على مختلف المصادر الثقافية العالمية بالإضافة إلى اطلاعه العميق على الثقافة العربية والإسلامية بكل أنواعها؛ كما أنّ تجربة المنفى وكثرة الأسفار أمدته بمعين لا ينضب من المعارف والمعلومات، وبحكم الدور الريادي الذي مثله كشاعر الأرض المحتلة، فقد وجد نفسه ملزمًا بقراءة التراث اليهودي قديمًا وحديثًا.

فجدارية "**محمود درويش**" امتصت كل ما لديه من مخزون ثقافي وأعادت إفرازه في مستويات إبداعية متنوعة يربطها خط فني متلاحق عرف الشاعر كيف يَحْبِكُ تفاصيله من لحظةٍ شعرية إلى أخرى، ومن حركة إلى حركة يعرض علينا شريط التاريخ الإنساني بكل حمولاته التاريخية والأسطورية والفنية وحتى الفلسفية، ولهذا فأكثر ما يميز الجدارية هو التناص، بمستويات عدة هي:

1–1–1– التناص الأسطوري:

تزخر الجدارية بالإشارات الأسطورية، وجل الأساطير التي يتم استحضارها نمت وترعرعت في سياق صراع الإنسان مع الموت- على اعتبار أنّ "**درويش**" في جداريته هو في صراع مع الموت- وقد اتخذت هذه الأساطير أشكالاً مختلفة، تتراوح بين التعيين المباشر، والإحالة الضمنية، هذه الأخيرة تستدعي من القارئ أنْ يكون حذقًا ذكيًا ذو إرث أسطوري كبير فأسطورة "**أدونيس**" أو "**تموز**" هي من الأساطير التي غدت معروفةً إذ أصبحت لها دلالةً واسعة في الوجدان البشري.

فعندما يقول الشاعر:

لم يبلغ الحكماء غربتهم

كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم

ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان[1]

"**فدرويش**" لم يصرح بالاسم الصريح لأسطورة "**تموز**" ولكنّه استعمل الانزياح الشعري في مركب **(شقائق النعمان)** فعلى لمتلقي أنْ يرجع المصطلح إلى أصله الميثولوجي لأنّ شقائق النعمان هي توهج طبيعي جميل لمّا تخثر من دم "**أدونيس**" عندما جرحه الخنزير البري، ففي حكاية الشاعر الروماني "**أوفيد**" في معرض حديثه عن أسطورة "**أدونيس**" أنّ "**فينوس**" صبت على دم "**أدونيس**"- بعد أنْ عض الخنزير البري فخذه- عطرًا لم يكد يمسه حتى غلى الدم وتصاعدت منه فقاعات صافية كالفقاعات الشفافة التي تكون فوق المياه المصفرة في الأماكن الموحلة، ولم تكن ساعة من زمان تمضي حتى انبثقت من بين الدماء زهرة بلون الدم شبيهةٌ بزهرة الرمان التي تخفي بذورها تحت لحائها، غير أنّ المتعة التي تهبها هذه الزهرة أنّها قصيرة العمر، لأنّها زهرة رقيقة واهنة الساق تعصف بها الرياح، وهي زهرة شقائق النعمان.[2]

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 04.

[2] يُنظر: عبد السلام المساوي: الموت من منظور الذات، ص: 111.

وفي موضعٍ آخر نجد أنّ الشاعر يسلك النهج نفسه في توظيف أسطورة "**تموز**" إذ لم يصرح في الفقرة الشعرية بالاسم الأسطوري وإنّما عوضه بوصف الطقس الاحتفالي السنوي الذي كان يخصصه سكان السواحل السورية في العصور القديمة لذكر موت إلههم وانبعاثه، حيث يقول "**درويش**":

في الجرة المكسورة انتحبت نساء
الساحل السوري من طول المسافة،
واحترقن بشمس آب. رأيتهن على
طريق النبع قبل ولادتي. وسمعت
صوت الماء في الفخار يبكيهن
عدْن إلى السحابة يرجع الزمن الرغيد[1]

وجلي هنا أنّ شاعرنا استرجع ما قرأه من كتاب **(الغصن الذهبي)** "**لجميس فريزر**" حول طريقة استعادة ذكرى موت الإله الميثولوجي "**أدونيس**" استجلابًا للخصوبة وانبعاث الأرض بعد موتها، ولكنّه نحى بذلك منحًا فنيًا وفكريًا مختلفًا، إذ قام بتغيير تلك الاحتفالات المأتمية التي كانت تقام في شهر **(تموز)**، ونص على شهر **(آب)** خلافًا للأسطورة الأم، كما انحرف بدلالة الماء من مرحلة التحقق المائي إلى ما مرحلة قبل التحقق وهي مرحلة **(السحابة)** التي يكمن فيها **(الزمن الرغيد)**- على حد تعبيره- فهو يصرح بأنّ ما رآه من انتحاب نساء الساحل كان قبل ولادته، وبالتالي استعمل لفظ **(السحابة)** لأنّها مرحلة ما قبل الولادة بالنسبة للماء. وهذا ما يوحي برغبة الشاعر الكبيرة في العودة إلى المرحلة الجنينية، ما يبرزها هنا: **(النبع- قبل ولادتي- السحابة)**.

وازدهر التناص الأسطوري أكثر باستدعاء إحدى أشهر الأساطير التي فضحت حقيقة الوجود البشري، وجعلت الإنسان عاريًا أمام موته، ودفعت به إلى البحث عن الخلود، إنّها

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 07.

أسطورة "**جلجامش**" الملك السومري الذي حكم في حدود **2650** قبل الميلاد وكان بطلاً كبيرًا وصاحب منجزات عظيمة. وإذا كانت الملحمة قد انتهت نهايةً محزنة خيبت آمال "**جلجامش**" وبني البشر، فإنّها من جهة أخرى لم تكن نهايةً قاتمةً شديدة القسوة ذلك لأنّها قدمت البديل، وإنْ كان بلا شك، دون طموحات "**جلجامش**" بكثير؛ لكنّه يبدو منطقيًا على كل حال، فإذا كان الخلود أمرًا مستحيلاً للإنسان لأنّ الآلهة استأثرت به منذ اللحظات الأولى للخليقة، فباستطاعة "**جلجامش**" وأي إنسان آخر أنْ يخلد بأعماله ومآثره فيبقى ذكره ما بقي الدهر.[1]

الدهر.[1]

تحتل ملحمة "**جلجامش**" حصة الأسد في جدارية "**درويش**" باستحواذها على خمس صفات منها، ويستحضر فيها بطل الخلود الذي يأخذ بزمام الكلام، حيث يعبر بضمير المتكلم فيسرد مأساته التي ابتدأت بموت "**أنكيدو**"، حيث يقول:

نام أنكيدو ولم ينهض، جناحي نام
متلفًا بخفة ريشه الطيني. آلهتي
جماد الريح في أرض الخيال. ذراعي
اليمن عصا خشبية. والقلب مهجور
كبئر جف فيها الماء، فاتسع الصدى
الوحشي: أنكيدو! خيالي لم يعدُ
يكفي لأكمل رحلتي. لابد لي من
قوة ليكون حلمي واقعيًا. هات
أسلحتي ألمعها بملح الدمع، هات
الدمع، أنكيدو، ليبكي فينا
الحي، ما أنا؟ من ينام الآن

[1] يُنظر: عبد السلام المساوي: الموت من منظور الذات، ص: 112.

أنكيدو؟ أنا أم أنت؟ آلهتي
كقبض الريح. فانهض بي بكامل
طيشك البشري، واحلم بالمساواة
القليلة [...] وبيننا، نحن
الذين نعمر الأرض الجميلة بين
دجلة والفرات ونحفظ الأسماء، كيف
مللتني، يا صاحبي، وخذلتني، ما نفع حكمتنا بدون
فُتوةِ... ما نفع حكمتنا؟ عليَ باب المتاه خذلتني،
يا صاحبي فقتلتني، وعلي وحدي
أن أرى، وحدي، مصائرنا. ووحدي
أحمل الدنيا على كتفي ثورًا هائجًا[1].

جلي أنّ صوت الشاعر يلتبس بصوت "**جلجامش**"، إذ لا مجال لأنْ نفرق بينهما "**فجلجامش**" هو قناع "**درويش**" الذي يفكر في أوانه وموته، أمّا "**أنكيدو**" فهو الجزء الجسدي "**لجلجماش**" أو "**درويش**"، وهو جزء مرَّ بمرحلتين، **المرحلة الطبيعية** قبل أنْ يخلد للمعرفة والثقافة، و**مرحلة ما قبل التمرس بها** هو بشري مؤدي إلى التحلل ثم الموت إذن فقْدُ هذا الجزء الحيوي هو حتمًا فقْدُ القدرة على مجابهة الواقع، وفي هذا ضرر كبير بخيال الشاعر الذي يمثل الوجود الحقيقي له، لذلك يعلو نداء اليائس الذي يستعين بالبكاء بعدما جف كل شيء، وهو نداء شبيه بعويل "**جلجامش**" عندما علا صوته برثاء رفيقه:

أنكيدو يا صاحبي وأخي الصغير
الذب اقتفى حمار الوحش في النجاد والنمر في الصحاري
تغلبنا معًا على الصعاب، وارتقينا أعالي الجبال

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 39.

ومسكنا بالثور السماوي ونحرناه

وقهرنا خمبابا الساكن في غابة الأرز

فأي سنة من النوم هذه التي غلبتك وتمكنت منك؟

طواك ظلام الليل فلا تسمعني[1]

ولما كان "**أنكيدو**" بالنسبة "**لدرويش**" رمزًا للجزء الجسدي أو الطبيعي في ذاته فهو لا يتردد في التصريح بالندم على التفريط فيه عن طريق قتل قوة الوحش الكامنة فيه وهذا يعني أنّ الذات توجد الآن في مواجهة موتها لأنّها استسلمت لناموس الثقافة، فغدت واعيةً بما ينتظرها من مصير، لقد كان على الذات أنْ تبقي "**أنكيدو**" سارحًا مع الظباء ينهل من مواردها، ويقتات من أثدائها، منعمًا بحرية طبيعية في حصنٍ منيع من خطر المعرفة، والشاعر يعترف بما اقترف من ظلم في حق ذاته:

ظلمتك حين قاومت فيك الوحش،

بامرأة سقتك حليبها، فأنِسْت...

واستسلمت للبشري، أنكيدو، ترفق

بي وعُدْ من حيث مُتْ، لعلنا

نجد الجواب، فمن أنا وحدي؟[2]

إنّ الارتكاز على أسطورة "**جلجامش**" إلى حد الذوبان فيها، لا يولد إلاّ خطابًا مأساويًا تبرز فيه الذات عاريةً أمام موتها، ومن ثم يكون اللجوء إلى الندم حينًا وإلى الترجي حينًا آخر، وعلى توجه ملحمة "**جلجامش**" تنشئ الجدارية نصًا مشابهًا يتقاطع مع نصيحة "**سدوري**" **(وهي المرأة التي عثر عليه "جلجامش" في طريق رحلته، وتدعى صاحبة الحانة، وهي التي ذكرته بأنّ الموت حقيقة ملازمةٌ للحياة وأنّه نهايةٌ لها)** مثلما يتقاطع مع نزعة

---

[1] فاضل عبد الواحد علي: ملحمة جلجامش، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ع 01، أبريل– يونيو 1985م، ص: 443.

[2] محمود درويش: جدارية، ص: 40.

"**عمر الخيام**" الشهيرة التي تحث على اغتنام الحاضر والرشف من كؤوس لذته ما دام الوجود مرهونًا للزوال؛ يقول "**محمود درويش**" في نهاية محاورته **(الملحمة الخلود)**:

كل شيء باطل، فاغنم
حياتك مثلما هي برهة حُبلى بسائلها،
دم العشب المقطر، عش ليومك لا
لحلمك، كل شيء زائل. فاحذر
غدًا وعش الحياة الآن في امرأة
تحبُّكَ. عش لجسمك لا لوهمك.[1]
وانتظر[...]
ولدًا سيحمل عنك روحك
فالخلود هو التناسل في الوجود.
وكل سيء باطل أو زائل، أو
زائل أو باطل[2]

يلحظ قارئ "**محمود درويش**" من هذا المقطع ملمحان يؤكدان أنّ الأثر السلبي الذي نتج عن تجربة المواجهة الفعلية للموت: أحدهما فني والآخر فكري، أمّا الملمح الفني فنلمسه في التقريرية التي اتسمت بها الفقرة الشعرية المستشهد بها برمتها دون انحراف إلى المجاز أو الرمز أو الكثافة الشعرية إذ أنّها قد تتسبب في تشويه الموقف الذي آل إليه في الأخير، والملمح الفكري يكمن في تبني رؤية وجودية تكشفها فلسفة العبث من كل جانب، فالخلود هو التناسل في الوجود وكل شيء باطل أو زائل أو زائل أو باطل.

إذ ما يمكن أنْ نصوغه من خلال ما سبق هو أنّ "**درويش**" استند إلى ملحمة تختلف كليًا عن أجواء أساطير الموت والبعث الإغريقية التي فتحت للمتخيل آفاقًا رحبة، ومجدت

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 40.

[2] نفسه، ص: 41.

الموت باعتباره طريقًا ساكنًا للخلود، كما أنّها ملحمة تميز بين مرتبة الآلهة المخصوصة بالبقاء الأبدي، وبين مرتبة البشر المنذورة للزوال والفناء.

1-1-2- التناص الديني:

شكَّل التناص مجالاً فسيحًا في تجربة الشعر المعاصر، حيث عمد عدد كبير من الشعراء إلى استعادة النصوص والرموز الدينية في سياقاتهم الشعرية المتنوعة، من أجل خدمة أغراض فنية ودلالية تزيد النص الشعري عمقًا وجماليةً، لأنّ الأديان السماوية الثلاثة حفلت بمواقف ورموز مثلت النموذج المقترح من السماء ليقتدي به البشر فوق الأرض، كما قدم أنبياء هذه الديانات ورسلها، من خلال حياتهم وصراعهم مع أقوامهم مشاهد دالة على تضحيتهم من أجل إقرار كلمة الله وبسطها بين سكان الأرض التائهين والرافضين لكل مقترح جديد يقوض مصالحهم، أو يعبث بسلطتهم هكذا وجدت القصيدة العربية المعاصرة معينًا رمزيًا ثريًا استغلته وفق توجهاتها اللغوية الجديدة، حيث أدرك الشاعر من خلال ذلك أنّ هذا الرافد التراثي بإمكانه أنْ يصبح مادةً طبيعية تؤتي أكلها الدلالي في الزمن المعاصر مثلما تُؤتي أكلها الجمالي.

و"**محمود درويش**" من أبرز هؤلاء الشعراء التفاتًا إلى هذا المخزون الديني، حيث أنّ معظم أشعاره تشتمل على توظيفات دينية منفتحة على نصوص الديانات السماوية الثلاث: الإسلام والمسيحية واليهودية، وتأخذ توظيفاته في الجدارية أشكالاً مختلفة ومتنوعة يمكن توزيعها على البنى التالية:

- الأخذ بالمرجعية الدينية بشكل ضمني، أي دون إحالة على نص معين أو شخصية دينية.

- إدماج مقولة دينية في الكلام الشعري إدماجًا بنيويًا يجعلها طرفًا متفاعلاً، إنْ لم نقل جزءًا منه.

- إبراز القرائن اللغوية الدينية معجمًا وتركيبًا لغاية فنية، تجعل من مثل هذه الممارسة شكلاً قريبًا ممّا يسميه البلاغيون القدامى التضمين أو الاقتباس.

– تبنى موقف من مواقف أحد الأنبياء، ونسبه للذات على اعتبار أنّها تطمح إلى تأسيس كينونة علوية منفلتة من الهشاشة التي تميز المبتذل الأرضي.[1]

عمل "**محمود درويش**" في جداريته على استحضار المناص الديني وأخضعه لتخيلاته وتمويهاته بحثًا عن وضعية مريحة ومخففة من حدة الحيرة التي تشغلها، فيقول:

... جئت قبل ميعادي
فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:
"ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟"
ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا
أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض
أنا وحيد...
لاشيء يوجعني على باب القيامة.
لا الزمان ولا العواطف. لا
أحس بخفة الأشياء أو ثقل
الهواجس. لم أجد أحدًا لأسأل:
أين "أيني" الآن؟ أين مدينة
الموتى، وأين أنا؟ فلا عدم
هنا في اللاهنا... في اللازمان،
ولا وجود [2]

تتكون هذه الفقرة الشعرية من مكونيين، يتجلى الأول في المسلمات الدينية التي تقول بانتقال النفس إلى العالم الآخر أو العالم الأبدي لتُلاقي الجزاء المناسب لما قدمت في الدنيا: وأنّ هناك ملائكة أوكل الله إليها تنفيذ أوامره، ويتجلى الثاني في ما تخيلته هذه النفس بعد

[1] يُنظر: عبد السلام المساوي: الموت من منظور الذات، ص: 116.

[2] محمود درويش: جدارية، ص: 01.

موتها وانتقالها إلى العالم الأبدي، ولعلّ المتخيل قد تم ضبطه حسب الرغبة التي تريدها الذات، فلا ملاك يحرجها بأسئلته ولا عقاب ولا نعيم، وإنّما هو بياض يقع في منزلة بين الوجود والعدم، وقد يلجأ الشاعر إلى المناص الديني المشترك بين الأديان من أجل إدارة حوار ثنائي بين الذات وموتها: الذات التي تراوغ بطرح أسئلتها كي تتمكن من تمديد الزمن وربح سويعات إضافية لتكمل مشاريعها في الحياة، والموت في عزمة وحرصه على إتمام مهمته بالسرعة المطلوبة، وهو حوار غير متكافئ الطرفين بين قدرة الموت وجبروته وضعف الذات وهشاشتها، حيث يقول الشاعر:

أعـــــددت نفســـــي لانتظـــــار قـــــدومك
ازددت ابتعـــــادًا، كلمـــــا قلـــــت: ابتعـــــد
عنـــي لأكمـــل دورة الجســـدين، فـــي جســـد
يفـــيض، ظهـــرت مـــا بينـــي وبينـــي
ســـــاخرًا: "لا تـــــنس موعـــــدنا"...
-متـــــى؟ -فـــــي ذروة النســـــيان
حـــين تُصـــدَق الـــدنيا وتعبـــد خاشـــعًا
خشـب الهياكـل والرسـوم علـى جـدار الكهـف،
حيث تقول: "آثاري وأنا ابن نفسي" أين موعدنا؟
أتأذن لي أنْ أختار مقهى عند
باب البحر؟ -لا.... لا تقترب
يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم من
حدود الله! لم تولد لتُسأل، بل
لتعمل...[1]

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 27.

لقد شخص "**درويش**" الموت وتكلم باسمها وحاول أنْ ينقلها من الحالة المجردة إلى الحالة الحسية المعلومة، وتتحدث الفقرة الشعرية عن ذلك الصراع غير المتكافئ بين عنف الموت وصراع الذات التي انحدرت من الخطيئة الأصلية **(خطيئة آدم)** والتي يرى "**درويش**" أنّها ستتكرر وتتجدد عن طريق الاقتراب من حدود الله، وعن طريق التجرؤ على السؤال، فالمناص الديني هذا تشترك فيه الأديان السماوية الثلاثة **(الإسلام- المسيحية- اليهودية)** التي تحدثت عن نزول آدم من الجنة إثر عصيانه لربه، بعد أنْ تجرأ وأكل من الشجرة معرفة الخير والشر، فكان عقابه الهبوط إلى الأرض، وتدبر أمر معيشته بتعب وشقاء إلى أنْ يموت ويدفن في التراب، ففي **القرآن الكريم** تحذير واضح من الله عزّ وجل لأدم: **(وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ)**[1]، كما تحدث القرآن الكريم عن غواية الشيطان لآدم وزوجه عندما وسوس لهما أنّ الشجرة تحوي على خلود دائم: **(فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى)**[2].

أمّا **الإنجيل** فقد تطرق إلى قصة الخطيئة الأصلية بنوعٍ من التفصيل، فهو يتحدث عن أنّ الله تعالى خلق جنة عدن بالمشرق وأسكن فيها آدم وزوجه، وأجرى فيها أنهارًا وأنبت في وسطها شجرة معرفة الخير والشر، وبعدها أحل لآدم أنْ يأكل من كل الأشجار إلاّ تلك الشجرة التي حذره من الاقتراب إليها قائلاً: "يوم تأكل منها ستموت حتمًا". ويشير الإنجيل إلى أنّ الأفعى زينت لآدم وزوجه مكانة الشجرة المحرمة، وأنّ ثمارها تورث خلوةً سرمديًا فوقع آدم في فخ الأفعى، وغضب عليه ربه وطرده من الجنة ليتولى إعالة نفسه وزوجه بعرق جبينه، وليموت بعد ذلك ويعود إلى التراب".[3]

---

[1] سورة البقرة، الآية: 35.

[2] سورة طه، الآية: 120.

[3] يُنظر: عبد السلام المساوي: الموت من منظور الذات، ص: 118.

ولا تختلف رواية **التوراة** لأمر الخطيئة ممّا ورد في **القرآن** و**الإنجيل**، بل تضيف بعض التفاصيل مثل: "ثم إنّ الحية دفعت حواء إلى شجرة المعرفة، وقالت: لم تموتي بعد لمس هذه الشجرة، ولن تموتي أيضًا بعد أنْ تأكلي ثمرها! وحين لامس كتف حواء الشجرة أبصرت الموت يدنو منها، فقالت هلعةً: الآن ستوافيني المنية! ويمنح الله آدم زوجةً جديدة! فلأقنعه بأنْ يأكل من الثمر مثلي، فإنْ كتب علينا أنْ نموت، فلنمت سويةً، وإلاّ عشنا سويةً، وقطفت ثمرةً وأكلت منها ثم بكت وتضرعت لآدم إلى أنْ وافق على مشاركتها".[1]

وبالرجوع إلى الفقرة الشعرية السابقة نجد أنّ الشاعر حافظ عل العبارة القرآنية **(وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ)** مع تقرير بسيط ولا تقرب يا ابن الخطيئة/ يا ابن آدم/ حدود الله. أمّا مقابل الشجرة عن "**درويش**" فهو مقهى عند باب البحر، فإذا كان آدم قد أغوته الشجرة فإنّ "**درويش**" أغواه مقهى عند باب البحر، فكل زمن غواياته، لكن الموت هي دائمًا بالمرصاد.

كما اختار "**درويش**" "**المسيح- عليه السلام-**" كإحدى الشخصيات الدينية التي يمثل شقاء الإنسان في الأرض، كما تمثل السمو في اختيار التضحية من أجل الآخرين، وهذا ما جعل شاعرنا يخلق اتحادًا بين ذاته وبين المسيح كمرجع ثقافي مسيحي، إذ تحدث "**محمود درويش**" على لسان "**المسيح- عليه السلام-**" قائلاً:

أعلى من الأغوار كانت حكمتي
إذا قلت للشيطان: لا، لا تمتحني!
لا تضعني في الثنائيات، واتركني
كما أنا زاهدًا برواية العهد القديم[...]
خذ التاريخ، يا ابن أمي، خذ
التاريخ... واصنع بالغرائز ما تريد[2]

---

[1] علي الشوك: الأساطير بين المعتقدات القديمة والتوراة، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، (د.ط) 1989م، ص: 68.

[2] محمود درويش: جدارية، ص: 18.

إنّ "**المسيح**" الذي ظهر هنا يبدو مختلفًا عن مسيح العهد القديم حيث أنّه يخاطب الشيطان بدل الله سبحانه، عندما يخاطبه: لا تمتحني! لا تضعني في الثنائيات وهي العبارة نفسها التي استعطف بها المسيح القديم ربّه طالبًا منه عدم وضعه في التجربة، لكن ما يجمع بين المسيحين **(المناص والتناص)** هو الموت المقدس، فإنّ الجسد هو الآخر لن يذهب سدى في التراب بل ستحلل عناصره في التراب وسيعطي للأحياء نشوةً تعيد إليهم الفرح هذا بفضل عصير الكروم وهو إحالة لدم المسيح في العشاء الأخير:

سأصير يومًا كرمة،
فليعتصرني الصيف منذ الآن
وليشرب نبيذي العابرون على
ثريات المكان السكري![1]

المسيح يمثل لذات "**درويش**" النموذج الأكثر دلالةً والأكثر عمقًا لكونّه مسعفًا لها من محنة الوجود والموت معًا، على اعتبار أنّ الوجود- لدى المسيح- طريق مليء بالتضحيات الجسام لكنه يموت سعيد ومستحق، لكن ذات الشاعر لم تأخذ من نموذجها الأعلى سوى القدرة الموازية على تحقيق اختياراتها في الحياة، يقول الشاعر:

مثلما سار المسيح على البحيرة،
سرت في رؤياي. لكني نزلت عن
الصليب لأنني أخشى العلو، ولا
أبشر بالقيامة. لم أغيَّر غير
إيقاعي لأسمع صوت قلبي واضحًا.[2]

يتشبه "**درويش**" ذاته بالمسيح من حيث السلوك ويختلف عنها من حيث التوجه فمشي المسيح على البحيرة يوازي سير "**درويش**" في رؤياه. أمّا الصعود إلى الصليب فيقابله النزول

---

[1] نفسه، ص: 03.

[2] محمود درويش: جدارية، ص: 45.

عنه لأنّ المسيح مطمئن إلى مصيره بإيعازٍ من ربّه، لأنّه يختار الموت طوعًا ويركب مغامرة التبشير بالقيامة. أمّا ذات الشاعر فتفضل النزول عن الصليب والانشغال بإيقاع القلب، لأنّها ليست راغبةً في موت تجهل مصيره، كما يمكن تفسير النزول عن الصليب بالمنحى الشعري الذي اختاره "**محمود درويش**" في أعماله الأخيرة أي في مغادرته وتخليه عن المواضيع السياسية، التي كرسها لوطنه فلسطين، والالتفات إلى ذاته التي ظلت رهينة ما هو جماعي. وهذا استنادًا إلى كثرة استثماره لرمزية الصليب ووضح ذلك "**رجاء النقاش**" في دراسته لأشعار "**محمود درويش**": "والصليب رمز يرتبط بفلسطين القديمة ارتباطًا كاملاً، فلقد أعد اليهود من على هذه الأرض منذ ألفين من السنين تقريبًا صليبًا ليقتلوا فوقه المسيح، وكان المسيح يمثل الدعوة إلى العدل، وتجديد المجتمع اليهودي على أساس من المبادئ الإنسانية الرفيعة، ولكن اليهود حاربوه وقرروّا قتله وبقيت قصبة الصليب منذ ذلك الحين رمزًا للفداء والتضحية من أجل خلاص الإنسان...".[1]

فالشاعر تعب من الموت الجماعي، وقرّر الالتفات إلى شؤون ذاته. وهذا ما تجسد في دواوينه الحديثة كـ **(لماذا تركت الحصان وحيدًا؟/ سري الغريبة/ وأخير جدارية التي كرسها لموضوع الموت)**.

إذا كان المناص المسيحي قد حُظي بحضور لافت في الجدارية، فإنّ المناصات الإسلامية أيضًا كان لها الحظ الوافر في معلقة "**درويش**" وفقًا لما يساير معاناها ومبناها فمن **القرآن الكريم** يستمد ما يسايره في لحظة مواجهته للموت، إذ يقول:

فيا موت! انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة. في الربيع الهش،
حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء

[1] رجاء النقاش: محمود درويش (شاعر الأرض المحتلة)، سلسلة الهلال، دار الهلال، القاهرة، مصر، يوليو 1969م ص: ص: 203.

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صمود التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشه...[1]

تحيل هذه الفقرة على تناص واضح مع سورة "**التين**" وبالتحديد في **قوله تعالى: (وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ، وَطُورِ سِينِينَ، وَهَذَا الْبَلَدِ الأَمِينِ)**[2].

كما استفاد "**محمود درويش**" من القصص القرآني وبالذات تلك التي تحكي عن الموت، فالثابت في القرآن أنّ تجربة الموت التي دشنها ،آدم وزوجه عندما عصيا أمر ربهما، وأكلا من الشجرة المحرمة، حدثت لأول مرة في تاريخ البشرية عندما قتل "**قابيل– ولد آدم– أخاه هابيل**"، إذ استحضرها الشاعر وفقًا لخبرته الفنية، يقول:

... ربما أسرعت
في تعليم قابيل الرماية ربما
أبطأت في تجريب أيوب على
الصبر الطويل...[3]

الحدثان المستفادان من الفعلين **(أسرعت– أبطأت)** ينسبان إلى ذات المتكلم باعتباره مسؤولاً عن النتيجة، كأنّه يريد القول أنّ الموت من صنع الإنسان نفسه، وفي هذه الفترة استطاع الشاعر أنّ يمزج بين قضيتين قرآنيتين مختلفتين في مسارهما التراجيدي قصة "**قابيل**" مرتكب الجريمة الكونية الأولى، وقصة "**أيوب**" الذي لم يكلف الإنسان نفسه عناء الاقتداء بصبره.

إذن الاستناد إلى المرجعية الدينية في الجدارية يمثل خلفيةً فنية أكثر منها خلفية اعتقادية، كما أنّ استحضار هذه النصوص الأدبية لا يساعد الذات في تأقلمها وتكيفها مع

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 21.

[2] سورة التين، الآيات: 01/ 02/ 03.

[3] محمود درويش: جدارية، ص: 27.

حالة الشعور بالموت، بل تزيد من عمق الإحساس بالاغتراب، وهذا هو السر الذي دفع بالشاعر إلى تحويل هذه النصوص تحويلاً يمكنه أنْ يساهم في فتح آفاق الدلالة الشعرية.

1-1-3- التناص الصوفي:

شكَّل التصوف رافدًا ثريًا من الروافد التي أخصبت الحداثة في الشعر العربي المعاصر، فقد وجد الشعراء المعاصرون في نصوص المتصوفة مسلكًا فنيًا وفكريًا حيث انقسموا فيه إلى قسمين: قسم تأثر بالمضمون الصوفي فعمل على امتصاصه وإعادة صياغته، وقسم آخر لفتته الفنية العالية التي تتسم بها لغة المتصوفين، فاكتفى بالمنهج اللغوي مبقيًا على الحد الفاصل بين مضمونه ومضامينهم.

فاللّغة الشعرية الحديثة في حد ذاتها شبيهةٌ بلغة المتصوفة باعتبارها لغة منزاحة معجمًا وتركيبًا، ومن ناحية أخرى وجد الشعراء العرب في موقف المتصوفة من الموت ملاذًا وميدانًا للانتصار عليه واختزاله في ماهو مادي وحسي لا يطول سوى الجسد، وفي جدارية "**محمود درويش**" لحظات شعرية كثيفة تتوقف الذات من خلالها عن المواجهة الضارية مع الموت لتعوضها بتأملات صوفية تحقق لها هدنةً موفقة، فعندما يقول مثلاً:

لم أولد لأعرف أنني سأموت، بل لأحب محتويات ظل

الله

يأخذني الجمال إلى الجميل

وأحب حُبك، هكذا متحررًا من ذاته وصفاته[1]

يصبح الموت أمرًا غير ذي بال، لأنّ غاية الذات من المجيء إلى هذا الوجود هي الحب والحب في عرف المتصوفة هو الجوهر الذي تقوم عليه كل الحقائق والغايات لاسيما إذا كان المحبوب هو الله أو **(محتويات ظل الله)** كما يعبر الشاعر عن ذلك والمتصوفة وجدوا في الحب العذري طريقةً ومنهجًا لإعلان عشقهم للذات الإلهية.

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 15.

وإذا كان المتصوفة يوجهون كلامهم إلى مخاطب معلوم ولكنه مجرد لا تدركه الحواس، فإنّ "**محمود درويش**" لا يميل إلى التجريد ما دام الله مجسدًا في مخلوقاته الأرضية **(محتويات ظل الله)**، وحسب المتصوف الكبير "**جلال الدين الرومي**" "ليس ظل الله سوى عبد الله الذي يكون ميتًا بالنسبة إلى هذا العالم، حبًا بالله".[1] لكن الشاعر يوسع هذا المعنى المعنى بقوله **(محتويات ظل الله)** وهكذا يصبح مدلول عبارة "**درويش**" أنّ الغاية من الوجود هي الحب اقتداءً بالمفهوم الصوفي، وعبارة **(أحب حبك، هذا متحررًا من ذاته وصفاته)** متناصةً على أبيات "**رابعة العدوية**":

أحبك حبين: حب الهوى وحبًا لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرى عمن سواكا
وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا[2]

فهذا هو الحب المنزه عن ذاته وصفاته، أي ذاك الحب البعيد كل البعد عن تلك المترادفات والمعاني التي ترتبط بالجسد والشهوة، حبُ صافي متوجه إلى الذات الإلهية.

ويتجه "**محمود درويش**" اتجاهًا جماليًا في تناصه مع المتصوف، وذلك بالاستفادة من بعض الأشكال البنائية للنص الصوفي، واعتماد أسلوب التكثيف والإيجاز، مثل قول شاعرنا:

أنا لست مني إن أتيت ولم أصل
أنا لست مني إن نطقت ولم أقل
أنا من تقول له الحروف الغامضات:
أكتب تكن!
واقرأ تجد!

---

[1] جلال الدين الرومي: مثنوي، تر: محمد عبد السلام كفافي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج1، (د.ط)، 1969م ص: 113.

[2] عبد السلام المساوي: الموت من منظور الذات، ص: 124.

وإذا أردت القول فافعل، يتحد

ضداك في المعنى...

وباطنك الشفيف هو القصيد[1]

فالذات تتحقق بالوصول والقول والكتابة والإيجاد والفعل، أي تكتسب من الأشياء المحسوسة ما يخدم باطنها، وهذا ملخص المتصوفة التي لا يطمح أصحابها إلى تخليص النفس من الموت المادي، وإنّما تخليصها من التناقض مع ذاتها.

وبالتناص الصوفي تكتمل الأسلحة الثقافية التي تعتد بها جدارية "**محمود درويش**" وهي تنازل الموت في ميدان المعاني والرموز.

1-1-4- التناص الفلسفي:

الشعر والفلسفة كلاهما يشتركان في السؤال عن الكونيات، خاصةً إذا كان هذا المسؤول عنه مجهولاً كالموت، فقد بين "**سقراط**" أنّ غاية الفلسفة هي التدرب على مواجهة الموت، حيث قال- عشية تنفيذ حكم الإعدام فيه وهو يخاطب أتباعه-: "إنّ أولئك الذين يوجهون أنفسهم في الطريق الصحيح إلى الفلسفة يعدون أنفسهم لأنّ يموتوا وإذا كان هذا صحيحًا فهم إذن في الواقع يتطلعون إلى الموت طوال حياتهم، ومن غير المعقول إذن أنْ يضطربوا عندما يقدم الشيء الذي كانوا لأمدٍ طويل يعدون أنفسهم له ويتوقعونه".[2]

وجاء الفيلسوف الألماني "**نيتشه**" بنظرية العود الأبدي التي ترى أنّ كل شيء يموت ينفتح من جديد في صيرورة مكتنفة بالاستمرارية والبقاء والخلود.[3]

انطلق "**محمود درويش**" من مثل هذه الخلفيات في خطاب الموت في جداريته بهدف إيجاد حلول لمشكلة الموت، "**فدرويش**" يحاور نظرية العود الأبدي إذ يستمد منها اللون الأخضر قائلاً:

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 09.

[2] عبد السلام المساوي: الموت من منظور الذات، ص: 125.

[3] يُنظر: نفسه، ص: 126.

خضراء، أكتبها على نثر السنابل في
كتاب الحقل، قوسها امتلاء شاحب
فيها وفي، وكلما صادقت أو
آخيت سنبلة تعلمت البقاء من
الفناء وضده: "أنا حبة القمح
التي ماتت لكي تخضر ثانية. في
موتي حياة ما..."[1]

فاللون الأخضر دلالةٌ على فصل الربيع كما هو دلالة على الأصل، والقصيدة بأرضيتها الخضراء هي مجال لإبداع خلود يوازي دورة الحياة والموت التي عبرت عنه حبة القمح، وبامتلاء السنابل تخلق الذات طقسها في الكتابة لعلّها تتحول إلى هذه الحبة التي يموت لكي تخضر ثانيةً؛ ويواصل محاورته لفكرة العود الأبدي قائلاً:

ما لك من حياتي حين أملأها...
ولي منك التأمل، في الكواكب:
لم يمت أحد تمامًا. تلك أرواح
تغير شكلها ومقامها[2]

في هذه الفقرة الشعرية نجد معنى موصول بفكرة التناسخ التي شاعت بين الهنود وغيرهم من الأمم "ومؤداها أنّ روح الميت تنتقل إلى موجود أعلى، أو أدنى لتنغم أو تعذب جزاء على سلوك صاحبها الذي مات، ومعنى ذلك عندهم أنّ نفسًا واحدةً تتناسخها أبدان مختلفة إنسانية كانت أم حيوانية أم نباتية".[3]

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 31.

[2] محمود درويش: جدارية، ص: 22.

[3] ناصر الدسوقي: الحياة بعد الموت، منشورات جروس بروس، طرابلس، لبنان، (د.ط)، 1993م، ص: 39.

وقد يصل شعور الذات باغترابها إلى درجة تبني روح العبث التي شاعت في الاتجاهات الوجودية المعاصرة، يقول "**درويش**":

الرياح شمالية
والرياح جنوبية
تشرق الشمس من ذاتها
تغرب الشمس في ذاتها
لا وجود، إذا
والزمن
كان أمس،
سدى في سدى[1]

هنا يبدو أنّ **(الرياح- الشمس- الزمن)** هي موجودات تخلت عن أصولها الميتافيزيقية، وتبدو في وجودها وزوالها ليس لها مبرر علوي، وإنّما لها وجود فيزيائي ميكانيكي، الأمر الذي يجعل من الزمن هو مدار التحكم فيها.

1-1-5-التناص الأدبي:

يقوم الناقد "**سمير الحاج شاهين**": "إنّ اللحظة الشعرية هي التي تبقى، إنّها تمتلك طريقتها الخاصة بالدوام،إنّه يبدو أنّه ليس لها بداية ولا نهاية، وهذه أقصى درجة يمكنها أنْ تبلغها إنّها فريدة من نوعها فغير المألوف يهيئ للوحي، وهي بالتالي ليست بحاجة إلى أنْ تكرر نفسها، أي أنْ تبدأ من جديد، كما أنّها لا تترك شيئًا يتجاوزها، بما أنّها تحوي في طور الكمون كل إمكانات المستقبل التي ترهص وتتنبأ بها، أي أنّها لا تنتهي".[2]

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 42.

[2] سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية (دراسة الزمن في أدب القرن العشرين)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، (د.ط)، 1980م، ص: 249.

بما أنّ ذات الشاعر كانت تواجه قوةً خارقة **(قوة الموت)** فهي لابدّ من إمدادات أخرى تصلها من الذاكرة، وهي إمدادات الشعراء الذين شغلهم الحديث عن موضوع الموت، كلٌ حسب طريقته، فمنهم من رضي بمصيره وسلم أمره. ولكن وفق شروط خاصة به كما هو الحال بالنسبة "**لجبران خليل جبران**" إذ كان من بين القلائل الذين أعلنوا عن ابتهاجهم لقدوم الموت، فهيأ له ما يليق به من حفاوة وترحيب؛ ففي قصيدته **(جمال الموت)** أقام طقسًا شبيهًا بالعرس المقدس تتعالى منه روائح البخور والصندل، إذ يبدو الشاعر في هذا فرحًا وهو يخط سطوره لأنّه كان موقنًا أنّ الخلود الحقيقي يتحقق بعد أنْ تتخلص الذات من قيد الجسد إذ يقول: "**اخلعوا هذه الأثواب ودلوني عاريًا إلى قلب الأرض، مددوني ببطء وهدوء على صدر أمي. اغمروني بالتراب الناعم وألقوا على كل حفنة قبضة من بذور السوسن والياسمين والنسرين فتنبت على قبري ممتصة عناصر جسدي، وتنمو ناشرةً في الهواء رائحة قلبي، وتتعالى رافعةً في وجه الشمس سرائر راحتي، وتتمايل مع النسيم مذكرةً عابر الطريق بماضي ميولي وأحلامي...**".[1]

يصور "**محمود درويش**" طقس "**جبران**" الرومانسي ويعيد إنتاجه وفق ذاته وتجربته معًا، فيقول:

... سـأقول: صبوني
بحرف النون، حيث تعب روحي
[...] وامشوا
صامتين معي على خطوات أجدادي
ووقع النّاي في أزلي، ولا
تضعوا على قبري البنفسج، فهو
زهر المحبطين يذكر الموتى بموت

[1] جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة (المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية)، (لم تذكر دار النشر)، بيروت (د.ط)، 1985م، ص: 223.

الحــب قبــل أوانــه، وضــعوا علــى
التــابوت ســبع ســنابل خضــراء إن
وجـدت، وبعـض شـقائق النعمـان إن
وجدت. وإلا، فاتركوا ورد
الكنائس للكنائس والعرائس[1]

يقطف "**محمود درويش**" من حديقة "**جبران**" **(جمال الموت)** عرسها الجنائزي المشتمل على وصية الدفن، وطقس التجهيز، في حين يخالف باقي مواد أو بنود الوصية التي يجدها مخالفةً لاعتقاداته كشخص مسلم ومن بينها أنّه يطلب زرع بذور السوسن والياسمين والنسرين كي تمتص عناصر جسده، وتنمو فوق سطح الأرض ليراها العابرون إلاّ أنّ "**درويش**" يستحسن وضع سبع سنابل خضراء على تابوته أو بعض شقائق النعمان ويرفض البنفسج لأنّه **(زهر المحبطين يذكر بموت الحب قبل أوانه)**، ولعلّ تفضيله للسنابل السبع كان تأثرًا بالقرآن الكريم في **قوله تعالى: (مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّئَةُ حَبَّةٍ وَاللّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاء وَاللّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)**[2]، أمّا شقائق النعمان فهي زهور "**أدونيس**"- التي ذكرت سابقًا- وهي رمز التجدد والخصوبة.

وتبقى ذاكرة "**درويش**" في استدعاء لأسماء الشعراء، حيث تتمكن ذاته من توسيع معانيها، وهي تواجه المعنى الأعظم للموت، فيقول:

رأيت "ريني شار"
يجلس مع "هيدجر"
على بعد مترين مني،
رأيتهما يشربان النبيذ

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 21/ 22.

[2] سورة البقرة، الآية: 261.

ولا يبحثان عن الشعر

كان الحوار شعاعًا

وكان غد عابر ينتظر[1]

فالشاعر والفيلسوف لم يجتمعا على قول اشعر وإنّما جمعهما النبيذ، لكن حوارهما الذي ينعته بالشعاع قد تجاوز لغة الكلام العادي إلى تواصل رمزي خارق. هكذا استحضر شاعرنا الشعراء الذين يمتلكون وعيًا حادًا بالموت، وهذا من أجل خلق حوار مع نصوصهم، أو لملئ ثغرات ظلت فارغة في الجدارية بأسمائهم، ولم يستطع "**درويش**" أنْ يتجاوز تجربة "**أبي العلاء المعري**" هذا الشيخ الكفيف الذي خاض تجربة مواجهة الموت على جهتين: جهة الإبداع، وجهة السلوك اليومي، فأصبح بذلك علامة من علامات مأساة الوجود، يقول الشاعر:

رأيت المعري يطرد نقاده

من قصيدته:

لست أعمى

لأبصر ما تبصرون،

فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم... أو جنون[2]

في هذه الفقرة الشعرية تأكيد على غربة "**المعري**" بين أهل زمانه الذين أولوا شعره تأويلاً سطحيًا، ولم يستطيعوا الغوص في معانيه، فكان رده عليهم بقوله:

أعمى البصيرة لا يهديه ناظره إذ كل أعمى لديه من عصا هاد[3]

---

[1] محمود درويش: جدارية، ص: 12.

[2] محمود درويش: جدارية، ص: 13.

[3] أبو العلاء المعري: اللزوميات، تق: عمر أبو نصر، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، 1969م، ص: 222.

فقد بحث "**المعري**"طوال عمره الإبداعي عن بصيص من النورُ يطفأ به حيرته التي دامت زمنًا طويلاً، إذ يقول:

وروم الفتى ما قد طوى الله علمه يعد حنونا أو شبيه جنون[1]

وهذا المعنى الذي أعاد صياغته "**محمود درويش**" في قوله- في الفقرة السابقة-:

فإن البصيرة نور يؤدي

إلى عدم... أو جنون

لم يبق "**لدرويش**" إلاّ أنْ يَقْنع بما وصل إليه أسلافه، فلا يمد بصره أو بصيرته إلى الما وراء، فهناك أمور وأشياء كثيرة أمامه وفوق الأرض تستحق الاهتمام:

أيها الموت انتظرني

انتظرني في بلادك، ريثما أنهي

حديثًا عابرًا، مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك انتظرني ريما أنهي

قراءة طرفة بن العبد، يغريني

الوجوديون، باستنزاف كل هنيهة

حرية، وعدالة، ونبيذ آلهة...[2]

لقد كان "**طرفة بن العبد**" قريبًا في توجهه من الوجوديين الذين يؤمنون بعبثية الحياة فالوجود- لديهم- عدم، والموت بذرة كامنة في جسد الإنسان منذ ولادته، وليست تجربة دخيلة عليه، فقد أدرك أنّه من العبث أنْ يضيع هذه الفرصة بعيدًا عن اللذة:

كريم يروي نفسه في حياته ستعلم إن متنا غدا أينا الصدي

أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوي في البطالة مفسد

ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح منضد

---

[1] نفسه، ص: 226.

[2] محمود درويش: جدارية، ص: 21.

أرى العيش كنزًا ناقصًا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفذ[1]

ينفذ[1]

وعلى هذا الأساس قصد "**درويش**" بعبارته **(انتظرني ريثما أنهي قراءة طرفة بن العبد)** الرغبة في تدارك ما ضاع من وقت في سؤال ليس له جواب، كما استخدم كلمة **(قراءة)** كنايةً عن تنفيذ ما أوصى به "**طرفة**" من استنزاف كل هنيهة في ما يعطي للحياة معنى.

ويواصل شاعرنا في استحضار نصوص من سبقه من الشعراء، فهذه المرة يستحضر مقولة "**لبيد بن أبي ربيعة**":

ألا كل شيء ما خلال الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل[2]

فحين يذكر "**درويش**" الحكمة في مقطع من قصيدته يختمها ببيت "**لبيد الحكيم**"، على مدى أربع مرات على مدار القصيدة:

باطل باطل الأباطيل... باطل

كل شيء على البسيطة زائل[3]

فالبيت ذو صلة وطيدة بالنص، حيث يصب هو الآخر في فكرة الخلود التي يطرحها الشاعر في نصه، وحين يورد هذه الحكمة يعلو الإيمان واليقين المطلق بأنّ الدنيا فانية، ويسير "**درويش**" بإيمانه وبالحكمة خلف بيت "**لبيد**" ليواسي نفسه، مرددًا خلف "**لبيد**" بيته موصلاً الحقيقة التي استشعرها بعمق.

وبالتناص الأدبي تكون جدارية "**محمود درويش**" قد دخلت حيز الاكتمال، حيث امتلأت بياضاتها وحُددت معالمها، ووصل معناها.

---

[1] الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، 1972م، ص: 84/ 85.

[2] نفسه، ص: 110.

[3] محمود درويش: جدارية، ص: 42.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: القرآن الكريم

ثانيا: المصادر والمراجع بالعربية:

1- إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003م.

2- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.

3- أبو العلاء المعري: اللزوميات، تق: عمر أبو نصر دار الجيل، بيروت، (د،ط) 1969.

4- أحمد محمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

5- الأزهر الزناد: نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصا)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

6- جبران خليل جبران: دمعة وابتسامة (المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية) (لم تذكر دار النشر)، بيروت، (د،ط)، 1985م.

7- جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة التوثيقية، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

8- حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى (من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (د،ط)، 2001م.

9- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل وقضاياها –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، (د،ط)، 2001م.

10- حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم الجزائر، ط1، 2010م.

11- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي نموذجا)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م.
12- خليل الموسى: آليات القراءة في الشعر المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، (د،ط)، 2010م.
13- الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل، بيروت، (د،ط)، 1972م.
14- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة للطباعة، بيروت، (د،ط) 1984م.
15- سمير الحاد شاهين: لحظة الأبدية (دراسة الزمن في أدب القرن العشرين)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د،ط)، 1980م.
16- سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر، (د،ط)، 2002م.
17- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، (د،ط) 1996م.
18- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة (دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة)، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.
19- عبد الله بوخلخال: التعبير الزمني عند النحاة العرب منذ نشأة النحو العربي حت نهاية القرن الثالث هجري (دراسة في مقاييس الدلالة على الزمن في اللغة العربية وأساليبها)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 1987م.
20- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1999م.
21- علي الشوك: الأساطير بين المعتقدات القديمة والتراث، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، (د،ط)، 1989م.

22- علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (د،ط)، (د،ت).
23- فؤاد إفرام البستاني: منجد الطلاب، بيروت، لبنان، ط20، 1976م.
24- محمد السيد أحمد الدسوقي: جمالية التلقي وإعادة إنتاج الدلالة (دراسة في لسانية النص الأدبي)، دار العلم والإيمان، الاسكندرية، مصر، ط1، 2008م.
25- محمد محمود مكونات القراءة المنهجية (المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م.
26- محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب (د،ط)، 1987م.
27- محمود درويش: جدارية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، (د،ط)، 2000م.
28- محمود عباس عبد الواحد: قراء النص وجمالية التلقي (بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي –دراسة مقارنة–)، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.
29- يوسف وغليس: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2007م.

ثالثا: الكتب الأجنبية المترجمة:

1- أمبريتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996م.
2- آن موريل: النقد من منظور القارئ، تر: إبراهيم أولحيان، مجلة نزوى، العدد43 ماي 2004م.
3- جلال الدين الرومي: مثنوي، تر: محمد عبد السلام كفافي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ج1، (د،ط)، 1969م.
4- جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، تر: حسن ناظم وعلي الحكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1999م.

5- رمان سلدن: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: ماري تريز عبد المسيح، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2006م.

6- رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

7- فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء، المغرب،) (د،ط) 1995م.

8- فولغانغ أيزر: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، تر: عبد الوهاب علوب المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت).

رابعا: المجلات والدراسات والملتقيات

1- سلسلة الهلال، دار الهلال، القاهرة، مصر، يوليو1969م.

2- مجلة الباحث، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، ع5، ديسمبر2010.

3- مجلة جامعة دمشق، دمشق، العدد 3+4، 2010م.

4- مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة الوادي، ع2، مارس2010.

5- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سبتمبر 1987، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب، الكويت، ع4، أبريل- يونيو 2007م.

6- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، سبتمبر 1987، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للفنون والثقافة والآداب، الكويت، ع1، أبريل- يونيو 1985م.

7- مجلة قراءات (وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها)، ع1، بسكرة، الجزائر 2009م.

8- مجلة نزوى، عمان، ع53، 2009م.

9- مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الجزائر، 2007-2008م.

10-مؤتمر النقد الأدبي السابع، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 1998م.

محمود درويش– حياته–:

في **13 مارس** من عام **1941م** ولد "**محمود درويش**" في قريةٍ صغيرة تدعى **(البروة)** من أبٍ فلاح بسيط هو "**سليم درويش**" وأمٍ ذات أصول أدبية إذ كان والدها أديب "**البقاعي**"؛أما هي فقد كانت سيدة فلسطينية لا تقرأ ولا تكتب، كان "**محمود**" الابن الثاني لأسرة تتكون من ثمانية أبناء خمسة أولاد وثلاثة بنات، والابن الأكبر "**أحمد**" كان مهتمًا بالأدب وعنه أخذ "**محمود**" حبه للأدب، وشقيقه الثالث "**زكي**" فهو كاتب قصة من الكتاب المعدودين في الأرض المحتلة.

ظل "**محمود درويش**" يعيش في مسقط رأسه، حتى أصبح ابن السابعة، إذ يقول: "عندما بلغت سن السابعة توقفت عن ألعاب الطفولة، وإني أذكر كيف حدث ذلك، في إحدى الليالي الصيفية التي اعتاد القرويون فيها أنْ يناموا على سطوح المنازل، أيقظتني أمي من نومي فجأةً، فوجدت نفسي أعدو مع مئات من سكان القرية في الغابة، كان الرصاص يتطاير فوق رؤوسنا ولم أفهم ما يجري حتى وصلت مع أحد أقاربي الضائعين في كل الجهات إلى قرية غريبة ذات أطفال آخرين، تساءلت بسذاجة: أين أنا؟ وسمعت للمرة الأولى كلمة لبنان".

ومن هذه اللحظة يعتبر "**محمود درويش**" أنّ الطفولة الخالية من المتاعب قد انتهت: "وأحسست فجأةً أني أنتمي إلى الكبار، توقفت مطالبي وفرضت عليَّ المتاعب، منذ تلك الأيام التي عشت فيها في لبنان". وفي هذه الفترة دخلت كلمات جديدة قاموس الشاعر **(الوطن/ الحرب/ الأخبار/ اللاجئون/ الجيش/ الحدود)** وهو ما أثر على حياته فيما بعد إذ وبعد أكثر من سنة على حياة اللجوء عاد الشاعر الطفل إلى أحضان وطنه تاركًا وراءه كلمة **(لاجئ)** التي كان الأولاد اللبنانيون يشتمونه بها.

وبعد عودته إلى الوطن دخل مقاعد الدراسة، هنا أين تعرض للكثير من المواقف لعلّ اللجوء أحسن منها بكثير. إذ كان يخبئه المدير في غرفة ضيقة حتى لا تعثر عليه السلطات

الإسرائيلية، لكن ورغم ذلك إلاّ أنّه استطاع أنْ يطالع الكثير من كتب الأدب العربي، وحتى أنّه قلَّد الشعر الجاهلي في بداياته، وكاد أنْ يكون "**محمود**" رسامًا لولا الظروف المادية التي أجبرته على التخلي عن هذه الموهبة.

سُجن "**محمود**" عدة مرات كانت بدايتها سنة **1961م** ثم توالت عليه إذ سجن بعدها في **1965م** بحجة أنّه سافر من القدس إلى حيفا دون تصريح بالسفر.

أمّا في هذه المرة فقد سجن بسبب شعره إذ ألقى قصيدته الطويلة **(نشيد الرجال)** خلال أمسية شعرية عقدها الطلاب العرب في الجامعة العبرية.

وفي عام **1967م** سجن عندما حامت حوله شبهة تعاطيه النشاط المعادي لإسرائيل ورغم هذا كله إلاّ أنّه ذاع اسم "**محمود درويش**" كشخصية نضالية عربية ضد الاحتلال الصهيوني، في هذه الفترة أصدر رئيس أركان جيش العدو باعتقال كل المثقفين العرب غير أنّ "**محمود درويش**" كان قد اختفى وتولى الإشراف على صدور جريدة الاتحاد العربية.

وبعد هزيمة **1967م** يئس الشاعر؛إذ يقول: "إنّ السجن كان أرحم من الخارج لأنّ الوضع كان مؤلمًا بعد الهزيمة العربية".

في عام **1969م** اعتقل "**محمود**" للمرة الخامسة ومن ثم تم نفيه لخارج الوطن، حيث تَنقل بين العواصم العربية والأجنبية واستقر به الحال أخيرًا في بيروت.

تقلد عدة مناصب منها أنّه كان عضوًا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية سنة **1987م** وبقي بها حتى عقد اتفاقية **أوسلو** سنة **1993م** حينها أعلن "**درويش**" استقالته، استقر في رام الله عام **1996م**، ورغم ذلك بقي يعتبر نفسه لا يزال منفيًا إذ يقول: "المنفى ليس حالاً جغرافية، أحمله معي أينما كنت، كما أحمل وطني".

أصدر "**درويش**" قصيدة **(عابرون في كلام عابر)** التي أضرت بسمعته بين الإسرائيليين الذين كان يلقى تعاطفًا منهم، إذ يقول فيها:

آن أن تنصرفوا وتموتوا أينما شئتم

ولكن لا تقيموا بيننا

آن أن تنصرفوا وتموتوا أينما شئتم

ولكن لا تموتوا بيننا

خفف على "**درويش**" ذلك الحظر المفروض على زيارته لفلسطين، إذ سمح له في **1999م** بزيارة أمه وأهله الذين لا يزالون يعيشون في حيفا، غير أنّ الحال لم يدم طويلاً إذ ومع بداية انتفاضة الأقصى في **2000م** مُنع من دخول وطنه الأم.

أجرى "**درويش**" عمليتين جراحيتين على قلبه كانت الأولى في عام **1984م** والثانية عام **1998م** يقول أثناء العملية الأولى: "توقف قلبي لدقيقتين، أعطوني صدمة كهربائية ولكنني قبل ذلك رأيت نفسي أسبح فوق غيوم بيضاء، تذكرت طفولتي، استسلمت للموت وشعرت بالألم فقط عندما عدت إلى الحياة".

لكن في المرة الثانية كان الحال صعبًا على "**درويش**"، إذ يقول: "رأيت نفسي في سجن وكان الأطباء، رجال الشرطة يعذبونني، أنا لا أخشى الموت الآن، اكتشفت أمرًا أصعب من الموت: فكرة الخلود، أنْ تكون خالدًا هو العذاب الحقيقي، ليس لدي مطالب شخصية من الحياة، لأنني أعيش على زمان مستعار، ليس لدي أحلام كبيرة، إنني مكرس لكتابة ما عليَّ كتابته قبل أنْ أذهب إلى نهايتي".

وعلى إثر هذا الحدث الطارئ في حياة الشاعر كتب جداريته المطولة، متحديًا فيها الموت بكل ما ألهمته ذاكرته من تُراث وثقافة وتاريخ حضارات وديانات.

توفي الشاعر الفلسطيني محمود درويش مساء السبت **التاسع من شهر أوت سنة 2008** عن عمر يناهز **67** عاما،في مدينة هيوستن بولاية تكساس جنوب أمريكا .

أهم المراحل الشعرية لدى درويش:

- **المرحلة الأولى:**

وهي مرحلة كان فيها الشاعر متمثلاً شعر غيره من الشعراء الكبار، وفي هذه المرحلة صدر ديوانه **(عصافير بلا أجنحة 1960م)** والذي قال عنه النقاد آنذاك أنّه متأثر أشد التأثر بشعر "**نزار قباني**"، والأصح ما قاله "**رجاء النقاش**" أنّ الشاعر لم يكن متأثرًا "**بنزار**" بقدر ما كان يقلده. وهي مسألة يؤكدها "**درويش**" في إحدى المقابلات التي أجريت معه، وفيها تحدث عن بداياتها بالقول: "لقد خرجت من معطف "**نزار قباني**" فيما يصلح ردًا على تهمة تأثر كثير من شعراء الحداثة العربية بالشعر الأجنبي كشعر "**س. إليوت**" الأمريكي و"**إديث سيوتيل**" الإنكليزية وغيرهما".

- **المرحلة الثانية:**

وتتمثل هذه المرحلة بديوان **(أوراق الزيتون 1964م)** وفيها يظهر للعيان اتساع مخزون "**درويش**" من المقروءات الشعرية، إذ نلاحظه في هذه المرحلة متأثرًا ليس بشاعر بل بمدرسة شعرية متلاحمة. وفي مجموع قصائده في هذا الديوان **(أوراق الزيتون)** يبدوا الشاعر متأثرًا بالخطوط العريضة لشعراء المهجر، الذين فرضوا إيقاعهم على الشعر العربي، وبالتالي تجربتهم الأدبية على العالم العربي، رغم أنّ الحياة المهجرية لا تقاس بالقرون، كما في التجربة الأندلسية الأدبية ماضيًا، بل بالسنوات، فكانت هناك الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية وعميدها "**جبران خليل جبران**" والرابطة الأندلسية في أمريكا الجنوبية ورئيسها "**أمين الريحاني**"، ولكن التأثير الأكبر كان في هذه الفترة لأصحاب المدرسة الرومانسية الناضجة على الشاعر، ولاسيما الشاعر "**علي محمود طه**" و"**إبراهيم ناجي**"، ويبدو ذلك في شكل القصيدة الذي انتقل من العمود الشعري والقافية الموحدة إلى اعتماد التوزيعات في الأسطر الشعرية واعتماد القوافي المنوعة، وعلى مستوى المضمون الالتفات لموضوع الإنسان بشكلٍ عام والطبيعة والعواطف الإنسانية، ومثال ذلك قصيدة **(حنين إلى الضوء)**:

ماذا يثير الناس لو سرنا على ضوء النهار
وحملت عنك حقيبة اليد... والمظلّة

وأخـــذت ثغـــرك عنـــد زاويـــة الجـــدار

وقطفت قبلة!

عيناك!

أحلم أن أرى عينيك يوما تنعسان

فأرى هدوء البحر عند شروق شمس

ويلاحظ أن شعر "**درويش**" في هذه المرحلة قد اتسمت بالنضوج وركن للتطور، فهو يبدو أكثر رقةً وأقل مباشرةً وابتعد فيه الشاعر عن الخطابة والصوت الصاخب المرتفع وفي حديثه عن هذه المرحلة التي مرّ بها "**محمود درويش**" وحياته الفنية آنئذٍ فإنّه يطلق عليه تسمية **(الثوري الحالم)** وبالفعل فإنّ أغلب قصائده فيها تأخذ منحى الهدوء وليس الكفاح المسلح أو الخط الصراعي ضد المحتل الصهيوني، وذلك ما نلحظه في أهم هذه الفترة **(بطاقة هوية)**، يقول فيها:

سَجّل أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضب؟

سجَّل!

أنا عربي

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر

وأطفالي ثمانية

أسل لهم رغيف الخبز

والأثواب والدفتر

من الصخر...

ولا أتوسل الصدقات من بابك

ولا أصغر

أمام بلاط أعتابك

فهل تغضب؟

ومن الملاحظ أنّ **(بطاقة هوية)** توحي بشكلٍ عميق بالمستوى الشعري الذي وصل إليه الشاعر إذ أنّ هذه القصيدة تمثل حقيقة النقطة الفاصلة بين المرحلتين الأوليين اللتين كان فيهما الشاعر متأثرًا، وبين المراحل الناضجة التي انتقل فيها الشاعر "**درويش**" إلى التأثير وترك البصمات الواضحة في الشعر العربي الحديث، ومن ناحيةٍ أخرى تنامي الوعي والشعور الوطني والقومي فيها وهي أعظم ما قيل في موضوع الانتماء إلى الأرض.

- **المرحلة الثالثة:**

وتمتد **1966م** إلى عام **1970م** وفيها أخرج "**درويش**" إلى النور أربعة دواوين وهي: **(عاشق من فلسطين 1966م)** **(آخر الليل 1967م)** **(العصافير تموت في الجليل 1970م)** و **(حبيبتي تنهض من نومها 1970م)**. وتعتبر هذه المرحلة الأخيرة في شعر "**درويش**" في الأراضي المحتلة وخلالها استطاع "**درويش**" النهوض بشعره إلى مستويات رفيعة، حيث نشهد تغيراً في الأسلوب وطريقة التعبير الفني، فقصائده تتماوج بالرموز المفتوحة والإيحاءات الفنية والمدلولات الرائعة، وظهر استعمال "**درويش**" للأساطير القديمة ولاسيما أساطير الخصب والولادة.

ومن أمثلة هذا قصيدة **(يوميات جرح فلسطين)**، التي يقول فيها:

عالم الآثار مشغول بتحليل الحجارة

إنه يبحث عن عينية في ردم الأساطير

لكي يثبت أني:

عابر في الدرب لا عينين لي؟

لا حرف في سفر الحضارة

وأنا أزرع أشجاري على مهلي

وعن حبي أغني

- **المرحلة الرابعة:**

وهي الأكثر غنى وتميزًا من المراحل التي سبقتها والمراحل التي لحقتها، فيعد خروج الشاعر من الأرض المحتلة وبداية الرحلة خارج الوطن، تعرف على ما يعنيه الوطن؛ فقد أصبح بالنسبة إليه كالهاجس، وأصبح كل ما يدور على جنبات الأرض المحتلة شغله الشاغل الأمر الذي شحنه ثورةً وحماسًا ليكون إنتاجه الشعري زادًا ورافدًا للبندقية التي انطلقت تجابه الاحتلال الإسرائيلي على كل جبهةٍ من أرضنا العربية، ومن ناحية أخرى لتأكيد ذاته المتعلقة في الأرض، وبذلك يكون شعره الذي يتوجه فيه إلى فلسطين، النافذة الغائبة عن عيون المحتل الذي أغلق عليه نوافذه الكثيرة داخل الوطن وفي هذه المرحلة نلمس اتساع تجربة "**درويش**" الشعرية. إذ نراه يعيش الرؤية المركبة ويصبح الشكل التركيبي حتميًا للتعبير عن التجربة، تمثل الدواوين الآتية هذه المرحلة (**أحبك أو لا أحبك 1972م**).

ومن أجمل قصائده (**مزامير**) و(**سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا**) وكذلك ديوانه (**محاولة رقم 7 سنة 1973م**) و(**تلك صورتها وهذا انتحار العاشق 1975م**)، ونجد الشاعر هنا قد اقترب كثيرًا من صياغة مفرداته الخاصة واكتشاف لغة الشعر الحديث.

يقول "**درويش**" في قصيدة (**مزامير**):

أحبك، أو لا أحبك...

أذهب، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع

وأنتظر العائدين، وهم يعرفون مواعيد

موتي ويأتون

كأنك لم تولدي بعد، لم نفترق بعد، لم تصرعيني

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل وكل لقاء وداع

وما بيننا غير هذا اللقاء، وما بيننا غير هذا الوداع

- **المرحلة الخامسة:**

هي المرحلة الغنائية الملحمية التي ابتدأت بديوان **(أعراس 1977م)** وامتدت حتى ديوانه **(ورد أقل 1986م)** وتخللها ديوان **(حصار لمدائح البحر 1984م)** و**(هي أغنية... هي أغنية 1986م)**. وفي هذه المرحلة نلاحظ في شعر "**درويش**" اللجوء إلى القصائد الطويلة ذات البناء المسرحي الشعري، فبعد اكتمال الأساطير التي بناها من الاستعارات الفذة والجمل المفعمة بالحيوية، أصبح الشاعر في هذه المرحلة وخاصةً في أواخرها يحس بصلابة الأحجار، رغم فوران الزلازل تحتها.

- **المرحلة السادسة:**

ويمثلها ديوانه **(ورد أقل 1986م)** وهي الفترة التي فتر فيها حماس "**درويش** فأصبح شعره ممعنًا بالذاتية والبكاء والحزن وعاد "**درويش**" شاعرًا غنائيًا، كما اهتم في هذه المرحلة بقصيدة النثر."

- **المرحلة السابعة:**

ونحا فيها "**محمود درويش**" منحًا مغايرًا لما كتبه قبل ذلك، إذ وبعد أنْ كان شاعر المقاومة أصبح شاعر الحب، فقد كتب ديوان **(سرير الغريبة 1998م)** وهو أول ديوان له مكرس للحب، إذ التفت "**درويش**" في هذه المرحلة إلى أمورٍ شخصية؛ فبعد أنْ كان يكتب بنون **(نحن)** أصبح يكتب بنون **(أنا)**، وآخر ما كتب ملحمته الموسومة بـ **(جدارية)** سنة **2000م** وهي قصيدة طويلة، تعد من أطول قصائد "**درويش**" جاءت استجابةً لحدثٍ كبير طارئ جرى في حياة الشاعر وهو العملية الجراحية التي أجريت في شريانه عام **1998م** هذا الحدث وضعه مباشرةً في منازلة الموت مواجهته.

والجدارية قصيدة ملحمة تمتزج فيها الأرض باللّغة، والأرض بالمرأة بالأسطورة وتتوج أعمال "**درويش**" من حيث قدرته على استخدام لغتة وأدواته الفنية الشعرية، وتظهر تفوقه في التخلص من الفائض في اللّغة وبراعته في استخدام مرجعياته، كانت تجربة الموت قاسية، دخل فيها الشاعر إلى عوالم قاسية واستعاد مشاهد كثيرةً جدًا، وعاش أزمنةً عديدة وذهب في خوفٍ عميق أنْ يكون نسي كل شيء.

هذه التجربة حتمت عليه أنْ يطرح أسئلة وجودية، وأنْ يعالج قضايا وأسئلة لم يعالجها من قبل، واكتشف أنّ الحياة لا تستحق أكثر من أنْ تعاش، ولذا عاد إلى الطفولة عبر الثقافات وعبر التاريخ، وظل محتفظًا بلغةٍ قوية تحارب الموت، لغة أقوى من السلاح لغة الشعر. إذ وجد الشاعر حلةً في اللّغة، كما كتب "**لسميح القاسم**" قائلاً: "في اللّغة نستطيع أنْ نزوج المعلوم إلى المجهول، في اللّغة نسافر ونعود، في اللّغة نرسي للسفر قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر، في اللّغة نصالح ما لا يتصالح في الواقع... في اللّغة نعلن حريتنا ونقيم سلامنا، ولكن أين نسافر خارج اللّغة؟ أمّا من سفر في هذا السفر؟".

HTTP://HOMPY.SAHCLUB.IO/OPOMSRAKOMA36

إهـــداء

إلى التي توجها الرحمان بتاج الأمومة، ونصَّبها على عرش الحنان، إلى التي أفرح للُقياها وأحن لمراءها... إلى التي علمتني طيبة القلب ورحابة الصدر،...

إلى حبيبي **أمي- حفظها الله-**

إلى الذي قسى عليَّ حتى يحميني، وحنَّ عليَّ حتى يربيني، إلى الذي أحب دائمًا أن يقطف ثمار جهده فيَّ،...

إلى **أبي الغالي- حفظه الله-**

إلى التي آزرتني في محنتي وفرحتي نصحتني وأرشدتني،...

إلى أختي العزيزة- **عقيلة-**

إلى الذين أرى فيهم إشراقة الصباح وبسمة النجاح، ...

إلى إخوتي- **عبد المجيد، جمال، فاروق-**

إلى الذي علمني أنّ الحياة لا تستحق أكثر من أن نعيشها وأن نحب أناسًا يكونون أهلاً لهذا الحب

إلى خطيبي- **جلال وعائلته الكريمة-**

إلى اللذين انطفأ نورهما عنا، ولم يبق لنا سوى ذكريات خالدة،...

HTTP://HOMPY.SAHCLUB.IO/OPOMSRAKOMA36

إلى زوجي جدتي- **مسعودة** وجدي **أمحمد-**

إلى أعمامي **(الطاهر والدراجي)** وزوجاتهم وأولادهم وخاصةً الصِغار

ناجي، أيوب، ضياء

إلى جدتي **خرفية أطال الله في عمرها**

إلى أخوالي وزوجاتهم وأولادهم، وخالاتي وأزواجهم وأولادهم

إلى روح خالتي الطاهرة- **يامنة رحمها الله-**

إلى من قرأت في عيونها الإخلاص، وفي وجهها الإشراق، وفي قلبها الحب والاحترام، إلى حبيبيتي في الله- **مزة-**

إلى اللاتي لمَّ شملنا حب العلم: **زينب، نسيمة، نبيلة، منال، فطيمة، صفية، جميلة، نوارة سارة، فايزة...**

إلى الذين أشربني من كأس العلم حتى بلغت هذه المرحلة،...

إلى معلمي- **الحواس قاسمي-**

إلى طلبة ماستر أدب عربي **دفعة 2013**

إلى كل من ذكره القلب ونسيَّه القلم

أهدي ثمرة جهدي