

# تشكيلات الخطاب الشعري عند محمود درويش: "ديوان سرير الغريبة" نموذجاً

إعداد:  
إيمان حسن محمد النظامي

إشراف الدكتور:  
أحمد ياسين العرود

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في  
اللغة العربية

عمادة البحث العلمي والدراسات العليا

جامعة جرش

2011

# "قرار لجنة المناقشة"

نوقشت هذه الرسالة ( تشكيلات الخطاب الشعري عند محمود درويش, "سرير الغريبة"

أتمودجاً) وأجيزت بتاريخ 19 / 12 / 2011 .

## التوقيع

## أعضاء لجنة المناقشة

د. أحمد العرود " رئيساً مشرفاً "

.....

أ.د. عزمي الصالحي " عضواً "

.....

د. حامد كساب " عضواً "

.....

د. عبد الرحيم مرشدة " عضواً "

.....

"الإهداء"

"إليك أنتِ

وحدك

دونَ غيرك"

والى أبي وأمي

والى المسافرين والغائب والمقيم

والى التغايريد والعطاء والزهر

أهدي كلمات ساهرتها ليال وأياماً

لتصبح رفيقاً لي في ما تبقى لي من أيام

"شكر وعرافان وتقدير"

ولا يسعني هنا إلا أن أتقدم بخالص الشكر والعرافان  
إلى أستاذي الدكتور أحمد ياسين العرود الذي لولا  
توجيهاته وإرشاداته السديدة والعميقة ما خرجت هذه  
الدراسة بهذا الشكل

## المحتويات

- قرار لجنة المناقشة..... أ
- الإهداء..... ب
- شكر و عرفان وتقدير..... ج
- المحتويات ..... د-ه
- المقدمة..... 1-4

## الفصل الأول

- الخطاب ..... 6-10
- التشكيل..... 11-15
- محمود درويش من وجهة نظر النقاد..... 16-26
- ديوان سرير الغربية في شعر محمود درويش..... 27-37

## الفصل الثاني:

- = التشكيل الخارجي:..... 39-53

- نسق المقدمة.....42-41
- نسق السوناتا.....49-43
- النسق المفتوح.....53-50
- = التشكيل الداخلي:.....88-54
- فضاءات النص.....64-54
- الأنا والأنا.....78-65
- الأنا والآخر.....88-79

### الفصل الثالث:

- 1-التناص.....91-90
- التناص الديني.....95-92
- التناص الأسطوري.....105-96
- التناص التراثي.....110-106
- التناص الأدبي.....116-111
- 2- القناع.....141-117
- الخاتمة.....145-144
- تلخيص الدراسة.....147-146

# "بسم الله الرحمن الرحيم"

## المقدمة

تتناول هذه الدراسة، الشاعر محمود درويش، الذي يعد من أكثر الشعراء العرب، الذين دُرس شعرهم في جوانب متعددة، لما لنصوصه من عمق في الدلالة والمعنى، وارتباطها بحركة الواقع العربي، ويمكن القول: إنَّ شعر درويش من أكثر الشعر العربي الحديث تعرضاً للدراسة والبحث لأسباب منها "الكم الشعري والخصوصية" عنده، والحالة الفنية التي يتمتع بها هذا الشعر، ما يجعل مجال الدراسات رحباً، وممكناً، ومتعددًا في البحث عن رؤية الدارسين له.

دراستي "تشكيلات الخطاب الشعري عند محمود درويش سرير الغريبة نموذجاً" لا تدعي أنها الأولى، بل هي حلقة في سلسلة من الحلقات الدراسية لهذا الشعر، ولكنها تتميز أنها خصت موضوعها في ديوان واحد لمحمود درويش وهو ديوان "سرير الغريبة" الذي صدر في طبعته الأولى سنة 1999م عن دار رياض الريس للنشر، ولعل من أشهر الدراسات التي تناولت شعر درويش وتمَّ عرضها في متن الدراسة:

- عبد الرحمن ياغي، "شعراء الأرض المحتلة"، شركة كاظمة للنشر والكتابة والتوزيع - الكويت، 1967.
- رجاء النقاش "محمود درويش شاعر الأرض المحتلة"، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، 1969م.
- عبد الكريم حسن "قضية الأرض في شعر محمود درويش"، 1975م.
- شاعر النابلسي "مجنون التراب" المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، 1987م.

لقد خصت هذه الدراسة ديوان "سرير الغريبة" بالدراسة والتحليل الدلالي، لما تراه لهذا الديوان

من دورٍ مثل مرحلة تحولٍ واضحةٍ وجليةٍ في مسيرة درويش الشعرية، إذ إنَّ هذا الديوان تشكيلٌ خطابيٌّ خاصٌ بدءاً من الشكل الخارجي لصورة القصائد، وانتهاءً بالشكل الداخلي لهذه النصوص وعلاقتها بعضها مع بعض، ويمكن القول إن الدراسات السابقة حول هذا الديوان جاءت يسيرة، إن لم تكن نادرة وقد وقعت الدراسة على دراسة للأستاذ الدكتور خليل الشيخ، حيث صدرت عن مجلة "نزوى" العدد الثاني والعشرين، إذ كانت هذه الدراسة جزئيةً ولم تتناول معطيات الديوان بشكل تفصيلي.

وستقومُ هذه الدراسة على الدراسة النصية لديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش في إطار التجربة الشعرية، لهذا الشاعر، مركزة من خلال المنهج التحليلي على بيان تشكيلات الخطاب الشعري في ديوان "سرير الغريبة"، حيث ترى الدراسة أن هذا الديوان قد جاء في بنية شعرية، تعتمد التشكيل، والتحويلات الداخلية للنص، من أجل الوصول إلى الدلالة التي يحملها، وتحاول هذه الدراسة الإجابة عمّا يلي:

- 1 - ما الخطاب؟ ما التشكيل؟ ما حدودهما؟ ومقوماتهما؟
- 2- ما أشهر الدراسات التي تناولت درويش وشعره من جانب نقدي؟
- 3 - ما المراحل التي قُسم لها شعر درويش؟ وما المقياس المُعتمد في هذه المراحل؟ وهل هذا المقياس يخص الجانب الفني أو المضمون؟
- 4 - ما القيمة التي قُدمتْ أعطاها التشكيل الداخلي والخارجي للديوان؟ وما مدى الانسجام والتناغم بين التشكيلين الداخلي والخارجي لقصائده؟

ولقد فرضت طبيعة الظاهرة المدروسة، والأسئلة، التي ولّدتها تقسيمَ البحث إلى مقدمة

وثلاثة فصول وخاتمة .

قسّمت الدراسة الفصل الأول ثلاثة مباحث، تناولت في المبحث الأول "الخطاب والتشكيل"،

حيث تطرّقت فيه إلى مفهوم الخطاب والتشكيل، وأهميتهما كمصطلحين لخدمة موضوع

البحث، ووقفّت في المبحث الثاني عند الدراسات السابقة، التي تناولت درويش وشعره، وخصّصت

المبحث الثالث، للحديث في ديوان "سرير الغريبة" وموقعه من مسيرة درويش الشعرية.

أمّا الفصل الثاني فقد بحثت فيه التشكيل الخارجي والداخلي، وبيان مدى اتساق الأنساق

التي تشكل منها التشكيل الخارجي للديوان، فاشتمل على أربعة محاور، المحور الأول "نسق المقدمة"

الذي بيّن كيفية بدء الديوان، والثاني "نسق السوناتا" الذي فصل بين مكونات الشكل الخارجي

لليوان، والثالث "النسق الثلاثي" الذي ضمّ جمع ثلاث قصائد في صعيد واحد، حيث تكرّر هذا

النسق ست مرّات، والمحور الرابع "النسق المفتوح" الذي ختم به الديوان، أما التشكيل الخارجي فقد

اشتمل ثلاثة محاور، أشارت الدراسة في المحور الأول إلى "فضاءات النص" عند محمود درويش

في ديوان "سرير الغريبة"، والكيفية التي استعمل فيها الشاعر أدوات الترقيم وغيرها من الفضاءات، أما

المحور الثاني فقد تناول "الأنا" إذ ترى الدراسة أنها شكلت بطرفيها "الأنا والأنا" مرتكزاً رئيساً في

تشكيل الخطاب الشعري ودلالاته عبر القصائد التي اشتملها الديوان، وختمت الدراسة الفصل بالحديث

عن "الأنا والآخر" محاولةً الكشف عن العلاقة الملتبسة بين الأنا والآخر عند الشاعر.

أما الفصل الثالث فتكون من مبحثين، الأول "التناص" ومفهومه ومواقعه في الديوان، والثاني

الحديث عن القناع عند درويش في ديوان "سرير الغريبة"، كونه من أهم التشكيلات الفنية الشعرية

عند الشاعر ,فدرويش استخدم عدة أفنعه في هذا الديوان ستبينها الدراسة,أمّا خاتمة الدراسة فقد شملت ما توصلت إليه من نتائج.

وبعد لا يفوتني هنا أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة,كما أشكر كل من قدم لي يد العون والمساعدة ولم يبخل علي بالمشورة,والشكر الجزيل لمكتبة عبد الحميد شومان وموظفيها, والشكر والمحبة لكل أساتذتي في جامعة جرش, ولزملائي وزميلاتي الذين ساعدوني وشجعوني.

"والله من وراء القصد"

**الباحثة**

## الفصل الأول:

- الخطاب والتشكيل

- محمود درويش من وجهة نظر النقاد.

- "سرير الغريبة" في شعر محمود درويش.

## - الخطاب:

أصبح مصطلح الخطاب من المصطلحات التي شكّلت صورة الثقافة الإنسانية المعاصرة، حيث مثل هذا المصطلح عند ظهوره صورة إشكالية جعلت الدارسين يعملون على تحديده وتطويره في إطار الدلالة التي يسعى إليها كلُّ دارس، ولعل الحقل البنيوي هو الذي أنتج هذا المصطلح ووضعه في طريق الدراسات الأدبية وغير الأدبية، ومن هنا فقد امتدَّ هذا المصطلح إلى باقي العلوم الإنسانية<sup>١</sup> وهنا لا بدَّ للدراسة أن تجيب عن سؤالين هما: ما الخطاب؟ ما هي حدوده ومقوماته؟.

يمكن القول إنَّ الحديث عن الخطاب يبدأ بالمفهوم اللغوي، حيث جاء في لسان العرب "الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً"، وجاء في موسوعة أكسفورد؛ "discourse محادثة، مقالة، محاضرة"<sup>٢</sup>

أما المعنى الاصطلاحي فقد قيل فيه الكثير، لكن الدراسة سوف تعرض إلى رأي (ميشيل فوكو) و(هندس وهاريس)، لما ترى فيهما من شمولية لمعنى الخطاب وهذا ما سوف تأخذه بعين الاعتبار بدراستها، يقول ميشيل فوكو في كتابه "نظام الخطاب" كلمة DISCOURSE مصطلح لساني متميّز عن نص وكلام وكتابة وغيرهما، بشمله لكل إنتاج ذهني، سواءً كان نثراً أم شعراً، منطوقاً أو مكتوباً، فردياً أو جماعياً، ذاتياً أو مؤسسياً، وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجاً بالضرورة عن ذات فردية، يعبر عنها أو يحيل إليها، بل قد يكون خطاب

<sup>١</sup> للمزيد حول مفهوم الخطاب أنظر: "العروذ، أحمد، تحول الخطاب النثري"، ط1، دار الروزنا-أربد، 2005، ص9-36  
<sup>٢</sup> ابن منظور، جمال الدين بن محمد بن مكرم الأنصاري، "لسان العرب"، ط1، الدار المصرية للترجمة والنشر والتوزيع، القاهرة- مادة خطاب، ص261

مؤسسة أو فترة زمنية أو فرعاً معرفياً ما" <sup>أ</sup>، ويقول (هندس وهاريس) الخطاب "مجموعة أفكار وضعت في نظم محددة من التعاقب، منتجة لآثار محددة".

أمّا العرب فيرى محمد الجزائري "أن الخطاب هو مادة النص وموجهه، رسالته بما تحمل من إشارات وعلامات" <sup>ب</sup>، ويعرف محمد مفتاح الخطاب بأنه "وحدات لغوية طبيعية منضدة متصقة ومنسجمة" <sup>ج</sup>، ويحمل الخطاب عادة بين طياته رسالة تساعد على تقبل الآخر وكشف الحقائق، ولا يقتصر الخطاب على الرسالة المنطوقة، بل يشمل كلّ إشارة لها دلالة أو معنى تمت في إطار إنجاز الخطاب.

هناك ثلاثة جوانب للخطاب، هي مُرسل / مُرسَل إليه / ورسالة، وبما أنّ عملية الخطاب هي عبارة عن تبادل أدلة بين ذات مُرسلة وذات مُستقبلة" <sup>د</sup>، وجب أنّ يشترك المخاطب والمخاطب في الآلية ذاتها حتى يسهل التفاهم بينهما وفهم مغزى الرسالة.

يتشكل الخطاب سواء كان فلسفياً، أو دينياً، أو أسطوري، أو علمياً، أو سياسياً، في إطار الأيدلوجية التي يحملها المخاطب أو المبدع، حيث يتكون هذا الخطاب في البيئة التي يعيش فيها، وبناءً على ذلك يأتي الخطاب معبراً عن رؤيا مُنتجه.

ومن هنا يرى عمر أوكان "أن المرسل هو الأساس في عملية التواصل، ويمكن أن يكون فرداً أو فردين أو جماعة، أو آلة (كالمدياح) مثلاً، كما يمكن أن يكون مرسلًا ومرسلًا إليه في الآن ذاته، مثلما هو الأمر في الخطاب الباطني، أو اللغة الداخلية التي تعرف بالحوار الأحادي (في

<sup>أ</sup> فوكو، ميشيل، "نظام الخطاب"، ت. محمد سبيلا، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع- لبنان، 1984م، ص9.

<sup>ب</sup> ديان، مكدونيل، "مقدمة في نظريات المعرفة"، ت. عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية، ص33.

<sup>ج</sup> الجزائري، محمد، "خطاب العاشق"، ط1، دار الشروق، 1996م، ص13.

<sup>د</sup> نقلًا عن: مفتاح، محمد، "استراتيجيات التناسخ"، الخوالدة، فتحي رزق، "تحليل الخطاب الشعري"، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان-

2006، ص23.

- أوكان، عمر، "اللغة والخطاب"، ط1، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2001م، ص36.

مقابل الحوار المزدوج والحوار المتعدد)، وفي الأعمال الإبداعية مثل الرسم، والشعر، والموسيقى،  
وجميع أشكال الفن حيث الباث هو القارئ، والمؤلف معاً فهو صانع الأدلة ومؤولها في الوقت نفسه  
(إذ أن مؤلف الأثر هو أول قارئ له)<sup>1</sup>.

وفي هذا الإطار يشير سمير استيتيه إلى "أن لطلاقة الخطاب صلة بالتركيب السيكولوجي،  
للأديب، والفنان فكلما كان الأديب أو الفنان طليقاً في فهم القضايا، والتعبير عنها كان خطابه أكثر  
تدفقاً، وانسياباً، سواءً كان ذلك بالحديث، أو العمل الفني"، وبما أن المرسل (المخاطب) يعد  
الجانب الأهم والأبرز، وجب عليه أن يكون على وعي كامل بمضمون خطابه، ليتمكن من إيصال  
رسالته بوضوح، وسلاسة إلى المتلقي، وذلك لأن قدرته على التعبير عن أي قضية تكون قوية، تشد  
السامع، بالإضافة إلى ذلك يجب وجود تواصل، وتلاحم، بين أجزاء الخطاب الذي لا يكون بالعادة  
أقل من جملة مفيدة.

لهذا فإنّ الخطاب هو أداة تواصل، وتحوّل، بين أفراد المجتمع الواحد، فهو فعل مشترك بين  
المرسل والمتلقي، ولا يكون الخطابُ فاعلاً إلا إذا وقع بين يدي متلقٍ فاعل؛ لكي يقوم بتحليله  
وفهمه واستقباله، ليدرك محتواه، ويستوعب الرسالة التي في طياته.

إن الخطاب عند تلقيه يتولد عنه خطاباتٌ أخرى، وهذا ما يمكن أن يطلق عليه الخطاب  
المتوالد، إذ يكون هذا الخطاب من إنتاج القارئ، الذي يعيد صياغة الأفكار، ومادة الخطاب الأول  
بما يتناسب مع رؤيته وميوله.

---

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص 36  
• استيتيه، سمير، "اللغة و سيكولوجية الخطاب"، ط1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص 21

وفي هذا يقول (ميثيل فوكو) "بأنه لا يجب أن نذيب الخطاب في لعبة دلالات مسبقة , وأن لا نتخيل, أن العالم يصبُّ نحونا وجهاً يمكن قراءته, ووجهاً لم يبقَ علينا سوى أن ن فك رموزه , إن العالم ليس طوعَ معرفتنا. ليست هناك سلطةً فكريةً سابقةً على الخطاب تهيئه لصالحنا" <sup>١</sup> , وتؤيد ديان مكدونيل ما قاله فوكو بقولها " إن الكلمات تغير معناها من خطاب إلى آخر " .

يتضح من هنا أن الخطاب أو الكلمة في الخطاب تكتسب دلالتها من السياق الذي وضعت فيه" فالخطاب يفهم, ويؤول حين يوضع في سياقه التواصلية زماناً , ومكاناً ومشاركين ومقاماً <sup>٢</sup> فالكلمة لا تحمل دلالةً معينة, إلا داخل الخطاب, وهنا يقول عبد السلام حمير في كتابه " في سيولوجيا الخطاب" " إن كلَّ خطابٍ يتركب من عدد من الوحدات الدالة ( الميثيم في حالة الخطاب الأسطوري ) التي لا تكتسب دلالتها من ذاتها, بل من علاقاتها المتبادلة داخل نظام الخطاب <sup>٣</sup> .

إنّ هذا التأكيد على دور السياق في فهم الخطاب وتحديد دلالاته يضعنا أمام استحقاق المعرفة الكليّة لطبيعة الخطاب, وصورة إنتاجه, ومن هنا فقد تعددت صور الخطاب, وتعددت ارتباطاته الدلالية, في جانبه المكتوب, والخطاب الشفوي, ولعلَّ الخطاب المكتوب هو الخطاب الأكثر حظاً , لأنَّ صاحبه يتمكن من إعادته, أكثر من مره فيتم إخراجُه بالصورة التي يراها, أما الخطاب الشفوي فهو الأقل حظاً , لأنَّه يخرج من لسان صاحبه إلى المتلقي مباشرة دون عملية التنقيح, ولذلك ربما يحتوي على بعض الأخطاء والعثرات, لكنّه يكون الأكثر تأثيراً في المتلقي, لأن حالة المرسل وصورته الشخصية والنفسية لا بدَّ أن تأخذ دورها في التأثير .

<sup>١</sup> "نظام الخطاب", مرجع سابق, ص 33

<sup>٢</sup> " مقدمة في نظريات الخطاب", مرجع سابق, ص 111

<sup>٣</sup> " تحليل الخطاب الشعري", مرجع سابق, ص 23

<sup>٤</sup> حمير , عبد السلام, "في سيولوجيا الخطاب", ط1, الشبكة العربية للأبحاث والنشر, ص 58

ولهذا فإنَّ تعدد أنواع الخطاب بين الديني , والسياسي , والأسطوري, والشعري... الخ " تكوّن له هويته الخاصة, التي يجب استكشافها وتحديدها وفهمها, أضف إلى هذا أنّ كلّ خطاب قد عيّن حدود نوع بعينه " أ.

ولهذا فإنه يمكن القول إنّ للخطاب عدّة دوافع, فعن طريقه نستطيع " أن نحقق ذاتنا, وذلك لأن الخطاب, يجعلنا قادرين على أن نجعل لأفكارنا قدراً من التقبل عند الآخرين, وتعد هذه درجة من درجات تحقيق الذات , ودافع نفسي آخر يتلخص بالتميز عن الآخرين والتقدم عليهم, ويعد الخطاب أيضاً طريقةً للتجاوز, والتفاهم لتقبل الآخر, ويستطيع المرء عن طريق الخطاب أن يعبر عن الحقائق الكونية, التي توصل إليها , وهو الذي ينشئ القرب والبعد بين أي طرفين " .

ومن هنا يمكننا القول إنّ الخطاب يكتسب معناه وهويته من خلال السياق كما أسلفت, وأنّ أيّ عمل إبداعي, هو خطاب قائم في سياقه, نستطيع أن نستشف معناه من خلال الأيدولوجية التي يحملها المتلقي أياً كانت هذه الأيدولوجية, فجميع الأعمال الإبداعية تعد خطابات تكشف عن هوية منتجها وهدفه وصورة حضوره.

وفي إطار هذا المفهوم للخطاب, الذي تشكل لدى الدارسة, فسوف تقوم بقراءة الخطاب الشعري

عند محمود درويش في ديوان "سرير الغريبة".

---

<sup>7</sup> مقدمة في نظريات الخطاب", مرجع السابق , ص 28  
• أنظر: "اللغة وسيكولوجية الخطاب", مرجع السابق, ص 17\_ 18

## - التشكيل:

جاء المعنى اللغوي لمصطلح التشكيل في لسان العرب: "الشَّكْلُ: بالفتح الشكل والمثل، والجمع

أشكال وشكول، وتشكَّل الشيء ءَ: نصَّ ورَّ، وشكَّله: صوَّره" ، وجاء في موسوعة أكسفورد: "form: شكل، هيئة: formation: تشكيل، وتشكُّل " .

أما معجم المصطلحات الأدبية فجاء فيه: "الشَّكْلُ: هو مجموع العلاقات التي تُعرف نظام

العلامات في تعارض مع الجوهر" <sup>N</sup>، ومفهوم الشَّكْل موروث أرسطي يعارض (المادة)، وفي هذا

التقسيم يقترب الشكل من البنية، والتشكيل الخطابي: "نحصل على (تشكل خطابي) حين يمكننا تحديد

قاعدة في مجموعة تعاريف/ تحديد نظام / مواقع / وظائف / تحولات، داخل موضوعات وأنماط

التعبير والمفاهيم كما يرى ذلك (ميشيل فوكو)، والتشكيل الخطابي هو: ما يسم ح باكتساب خطاب (هوتيه) <sup>O</sup>.

وبهذا المفهوم لمصطلحي التشكيل، والشَّكْل، وعلاقتها بالخطاب يتضح أن الشَّكْل هو تناول

النص من الخارج، أما التشكيل فيقوم على تناوله داخلياً، وبما أن النص في حالة ابتداء هيمتل

صورة من الخطاب الكلي للشَّكْل المنجز، فإنه يحق لأي مبدع استعارة ما شاء من العناصر

الأسلوبية، في قولها الشكلية، من أجل أن يجسد الواقع، الذي يعيشه لإيصال رؤياه إلى

المتلقي، ويقدم تشكيلاً خطابياً يحمل دلالاته، التي يمكن للمتلقي أن يجدها في هذا التشكيل الخطابي

لقد ارتبط مصطلح التشكيل في بداياته في الرسم، وانعكست صورته لدى الفنانين، وانتقل بعد ذلك إلى الفنون الإبداعية الأخرى ومنها الشعر، فالشعر من الفنون القوليّة التي يمكن لها استعارة صورة التشكيل ودلالاته المضمونيّة، في إطار توسيع المعنى الشعري، وارتباطاته مع الواقع والفكر الإنساني، ومن هنا يرى (هوراس) أن "الشعر هو التصوير" <sup>١</sup>، وما ينطبق على الرسم ينطبق على الشعر، كما يعلن بيكاسو " بأنّ الفنون جميعها واحدة، وإنّك تستطيع أن ترسم المشاعر في قصيدة"، فللتشكيل في الأدب وخاصة الشعر، هو محاولة لتقديم الشكل والمضمون في قالب دلالي يتضمن التشكيلات النصيّة المرتبطة في المنجز الشعري.

ومن هنا يمكن القول إنّ التشكيل عملية إعادة صياغة الظواهر في إطار الرؤية الذاتية، فهو صورة جديدة خارجة عن الشكل التقليدي، حيث يقدم النص بطريقة تتفق ورؤيا المبدع، إذ يقصد من خلالها إيصال أيديولوجيته الدينيّة أو السياسيّة أو الفلسفيّة إلى المتلقي في إطار يتناسب فيه مع مكامن الذات للآخر، ولا تقلل هذه العملية من قيمة النص الإبداعي، بل تعطيه صورة من التجدد، والاستمرار في إطار الثقافة العالمية.

ويمكن القول أيضاً إنّ مصطلح التشكيل يمكن توظيفه في الشعر أكثر من غيره من الفنون، حيث أن المكون الشعري بمعطياته النفسيّة، والدلالة، وكثافته المتعلقة بالمعنى تستدعي هذا التنوع وتستوعبه فهي قادرة على " تحوير أشكال الأشياء، تحويراً متعمداً، في بث روح الاضطراب والتشويش في فكريّ الزمان والمكان المقبولتين تقليدياً" <sup>٢</sup>، بالإضافة إلى الحدث والشخوص وذلك يكون في استعارة أيّ من هذه العناصر، وإلقاء روح المبدع ورؤيته عليها للتناسب مع رؤيته الخاصة، التي تبنى في مساحة التجاذب بين الذات والآخر.

١. روجرز، فرنكلين، "الشعر والرسم"، ت. مي مظفر، ط 1، دار المأمون للترجمة والنشر-بغداد، 1990م، ص 46.  
٢. المرجع السابق، ص 76.  
٣. فتحي، إبراهيم، "معجم المصطلحات الأدبيّة"، المؤسسة العربيّة للناشرين المتحدّين، تونس- 1986م، ص 220.

ولهذا ترى الدارسة إمكانية المبدع في توظيف ما يشاء من تقنيات أسلوبية تشكيلية، تتناسب مع فكره وميوله، فالشاعر "كولرسام" المجدد مطالب بأن، يرى في الشيء ما لم يكن شوهد فيه من قبل"<sup>أ</sup>، وينطبق هذا القول على صورة الإبداع الفني في مجمله، حيث يتناسب هذا طردياً ورؤيته، وفي هذا يقول رولان بارت: "إنّ الكتابة بشكل ما تهشيم للعالم" الكتاب " وإعادة لخلقها"، ولعلّ هذا هو جوهر التشكيل في دلالاته الإبداعية وقدرة العبقرية التي تنتجه.

إنّ التشكيل لا يتأتى في النص اعتباطي<sup>ا</sup>، ولا يمكن أن يكون تزويقاً خارجاً عن إطار المضمون والدلالة، بل هو حالة إبداعية ينتجها الفكر الفردي، في إطار الفكر الجماعي، إما مخالفاً أو موافقاً، ولهذا فالتشكيل بتعدد حالاته فردية تتعدّد مع تعدّد التنوع، وفي هذا يقول بارت أيضاً: "إن المؤلف هو الذي يعطي أفكاره الخاصة معتمداً على سلطات أخرى"<sup>ن</sup>، إن السلطات الأخرى كما يسميها "بارت" هي التي تدفع الذات نحو التنوع والخروج إلى ما لم يكن، حيث تصبح صورة التشكيل عند الذات حلقة من حلقات الإبداع الإنسان ي، في أي زمان ومكان، وأنّ "الأشياء لدى الشعراء تنتفض خالقة أسماءها القديمة، حاملة معنىً إضافياً إلى جانب الاسم الجديد"<sup>و</sup>، فالشاعر يُسقط أحاسيسه وانفعالاته على الأشياء ليحقق رؤيته في إطار التشكيل، وإعادة الصياغة حيث يحقق الشاعر انتقالاً دلاليّاً، إذ يخرج الموضوع من المتوالية الدلالية المألوفة<sup>و</sup> إلى المتوالية الدلالية القائمة على الإبداع والتشكيل الذاتي.

ويهرى شلوفسكي هذه الفكرة حيث يقول "كلّ شيء فني يخترق الطريق المحتوم الممتد من الولادة إلى الموت، ومن الرؤيا إلى الإدراك الحسي، حين يكون كلّ جزء من النصّ مذوّقاً ومُمنطقاً،

الخطيب إبراهيم "نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس"، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- 1982 ص 91  
- بارت، رولان، "نقد وحقيقة"، ت. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب- 1995، ص 115  
- المرجع السابق، ص 116  
- "نظرية المنهج الشكلي"، مرجع سابق، ص 137  
- المرجع السابق، 137

إلى مجرد التعرف , حينها يتحول الشيء أو الشكل إلى تكرار تافه تسجله حواسنا بشكل آلي , أو سلعة لا يكاد يراها المشتري " أ , فكل نص له روحٌ خصوصية التشكيل, هذه الروح المحملة بذاتية المبدع , ودوره في تأطير العالم بمجموعة, من الرؤى والأشكال التي يصنعها, حيث يكسر ذلك رتبة التكرار والقولية الشعرية الجاهزة.

ولهذا فإن التشكيل "لا يتأتى في إطار اللاشيء والمجرد, بل يتأتى عبر المضمون المجمل بتغيير الشكل وتأطيره, ولعل صورة الشعرية العربية التي بدأت بالقصيدة العمودية ووصلت الآن إلى قصيدة النثر خير دليل على روح التشكيل وإعادة صياغة المظاهر الشعرية" .

إن الشاعر لا يستطيع أن يفصل عن السابق , ولا بد أن يعي ذلك , فهو بوعي أو بلا وعي يتأثر بهذا السابق, ويوظفه في الإبداعات الجديدة, فالنصوص الإبداعية متعاقبة, حيث "الكاتب يرسم العالم الداخلي والخارجي بمساحة بعض العلامات السوداء الصغيرة , والبسيطة , المدونة على الورق"<sup>٨١</sup>.

ومن هنا فإن الشاعر يكتب نصاً لا تتضب دلالاته, إذ لا يكون مقصوداً على زمان أو مكان معين , بل يبقى النص مشبعاً بالمعنى , إلى زمن غير محدد , وهنا يشير (مايتخاوم) إلى " أن لإبداع على وجه العموم, فعلٌ وعي ذاتي والتاريخي, وهو أن يضع المبدع نفسه في مجرى التاريخ<sup>٨٢</sup>, وكلما كان مدى النص أوسع, كان أكثر قوةً وثباتاً وصلاحيّة لكل زمان ومكان , فهناك حاجة دائمة لتواصل القديم مع الحديث , فالمبدع هو الذي يضع هذا التواصل بطريقة تتفق , وحاضره,

<sup>٨١</sup> إيرليخ فيكتور, "الشكلانية الروسية" , ت. الولي محمد ط, المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء, 2000م, ص130

· انظر: العرود أحمد, "شعرية الشعر العربي الجذور والتحويلات", المجلة الأردنية في اللغة العربية

وآدابها, المجلد (5), العدد (3), 2009م, ص63-89

· كلوديشوا بيير بونيل, وروسو أندريه ميشيل, "ما الأدب المقارن", ت. غسان السيد, ط1, دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة, دمشق-

1996, ص161

· "الشكلانية الروسية", مرجع سابق, ص121

فالقديم يحتوي على رموز ودلالاتٍ ممزوجةٍ بالأدب سواء كانت أسطورية أو تراثية أو دينية أو سياسية أو تاريخية، فالقضية تكمن في الاستخدام الأمثل لهذه الرموز والدلالات عن طريق بث الحياة بطريقة معينة.

من هنا يمكننا القول إن التشكيل هو إعادة صياغة لكل القيم الجمالية والأسلوبية التي يعيها الشاعر فالعمل الشعري هو عمل تشكيلي، يبني خطاباً متسقاً عبر رؤية الشاعر في إطار فكري يتوافق وروحه الخلاقة، حيث يستطيع الشاعر الاستثنائي تحويلها لتناسب واتجاهات هالفكرية، التي توجه العمل الإبداعي، وتمنحه صورة الحضور الفعلي، من خلال الكلمة والقول الشعري وما يحيطه من فضاء نصي يدخل في تقييم التشكيل والخطاب لهذا النص.

في إطار التشكيل ودلالاته يقوم كاتب النص بتحويل الدلالة والرمز، في إطار رؤيته وحالته الوجدانية، حيث تكون التقنية التي يشكل فيها الدلالة والرمز مرتبطة بزوبعة شعورية تسيطر عليه، وتمنحه اللحظة الشعرية، التي يكشفها التشكيل وتحولاته الداخلية عبر النص، حيث يمثل ذلك حالة الاستقرار التشكيلي للنص والذات المبدعة، أو ما يمكن أن يطلق عليه هوية النص التشكيلية، التي يتلقاها القارئ وتأخذه إلى مساحات التأويل لصورة هذا النص.

في هذا الإطار الفني والتشكيل الذي يحمل الدلالة، والرمز، والتأويل المتعدد، جاء ديوان "سرير الغربية" لمحمود درويش في مستوييه الخارجي والداخلي، حيث قدم درويش في هذا الديوان حالة من التشكيل الخطابى الذي يستثمر الوعي الإنسانى لصورة الفن وعمقه الدلالى اتجاه المتلقى.

## - محمود درويش من وجهة نظر النقاد:

يمكن القول، إن محمود درويش من أكثر شعراء العصر الحديث تناولاً، من قبل النقاد، ولعلّ الكَمّ الهائل من الدراسات النقدية حوله، تجعلنا أمام اختيار ما يتوافق ودراستنا، في إطار الهدف المنشود، ومن هنا فقد توقفت الدراسة على الدراسات التي تناولت شعر درويش من الناحية الفنية، والدلالية، واللغوية، حيث جاءت هذه الدراسات مواكبة في معظمها نتاج محمود درويش الشعري مسجلاً مسيرته الشعرية، وتحولاتها عبر عمره الشعري.

ويمكن الإشارة هنا إلى أن ما كُتب عن درويش في صفحات المجلات والصحف لا يمكن الإحاطة به إلا في إطار دراسة مقصورة على ذلك.

ومن هنا فإن الدراسة سوف تقف على الدراسات التي تركت صورة نقدية أصلت صورة درويش الشعرية، وخصصت له دراسة متكاملة، وليس دراسته مع مجموعة من الشعراء تحت عنوانات مختلفة حيث لا تكون مثل هذه الدراسة متنسقة النتائج والآراء النقدية.

لقد كانت دراسة عبد الرحمن ياغي والتي جاءت بعنوان "شعراء الأرض المحتلة" <sup>1</sup>، والصادرة عام 1967م من أولى الدراسات التي تناولت شعر درويش، حيث قسم الدارس دراسته ثلاثة أبواب، اختص الباب الأول بدراسة شعر محمود درويش، وجاء تحت عنوان "هوامش على قصائد محمود درويش"، تناول فيه خمسة دواوين هي " عصفير بلا أجنحة 1960 " حتى ديوانه "يوميات جرح

<sup>1</sup> ياغي، عبد الرحمن، "شعراء الأرض المحتلة"، ط1، شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، الكويت-1967  
• درويش، محمود، "عصفير بلا أجنحة"، ط1، مكتبة عمان، -1960

فلسطيني 1968<sup>أ</sup>، حيث كان هدف هذه الدراسة "توضيح الطريقة التي تنفس بها شعراؤنا"، كما يرى ذلك عبد الرحمن ياغي.

لقد أشار عبد الرحمن ياغي في كتابه هذا إلى أن تجربة درويش الشعرية، قد اكتملت في ديوانه "عاشق من فلسطين 1966<sup>ب</sup>، وأن ديوانه "أوراق الزيتون"<sup>ج</sup> جاء تعبيراً عن المشاعر الإنسانية من تفاعل، وحزن، وغضب، وضعف - كما يرى ياغي - وأن ديوان "آخر الليل 1967<sup>د</sup> صدر في فترة مهمة وهي (النكسة)\* لذلك جاء بشكل مرحلة مهمة في مسيرة درويش الشعرية.

وتبدو دراسة ياغي دراسةً وصفيةً، تناولت شعرَ درويش في جانب المعنى، وتتبع دراسة المظاهر العامة في أشعار درويش في الفترة التي قامت بها الدراسة، ولكن هذه الدراسة تكمن أهميتها في أنها فتحت الطريق أمام النقد، والنقاد في النظر إلى شعر درويش والاهتمام به، وإثارة القضايا الفنية والأسلوبية عنده في مرحلته الشعرية تلك التي شملت ما يقرب من تسع سنوات من عمر درويش الشعري .

بعد ذلك جاءت دراسة رجاء النقاش بعنوان "محمود درويش شاعر الأرض المحتلة"<sup>هـ</sup>، حيث صدرت عام 1969، إذ تناول فيها الدارس حياة درويش وموقفه من اليهودية، بالإضافة إلى ثقافته، ودراسة الرمز في شعره.

ومن أهم ما أشار إليه النقاش تحوّل درويش من القديم إلى الحديث، ومن الخاص إلى العام، ومن الفردي إلى الجماعي.

---

<sup>أ</sup> درويش، محمود، "يوميات جرح فلسطيني"، ط1، دار العودة-بيروت، 1968  
<sup>ب</sup> "شعراء الأرض المحتلة"، مرجع السابق، ص69  
<sup>ج</sup> درويش، محمود، "عاشق من فلسطين"، ط1، دار العودة-بيروت، 1966  
<sup>د</sup> درويش، محمود، "أوراق الزيتون"، ط1، دار العودة-بيروت، 1964م  
<sup>هـ</sup> درويش، محمود، "آخر الليل"، ط1، دار العودة-بيروت، 1967.  
\*النكسة الفلسطينية 1967، ونتج عنها احتلال الضفة الغربية، بالإضافة إلى سقوط الجولان في يد العدو الصهيوني.  
<sup>و</sup> النقاش، رجاء، "محمود درويش شاعر الأرض المحتلة"، ط2، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت- 1969

ويرى النقاش أنّ المرحلة التي أنتج فيها درويش دواوينه "عاشق من فلسطين / آخر الليل/ العصافير تموت في الجليل" هي أنضج مراحل درويش الشعرية ,حيث بدأت من عام 1960- 1969م,معتبراً أن ديوان "عصافير بلا أجنحة" يعد مرحلة الطفولة الفنية في شعر درويش. لقد تحدّث النقاش عن سهولة الوصول إلى المعنى الذي يستخدمه درويش, وإلى التجديد الشعري عند درويش, واستخدامه خاصية الحوار الدرامي وهي ميزة أسلوبية تبناها درويش من أجل المعنى الشعري, ويرى أن درويش يوظف الشعر في إطار الرسالة الإنسانية "الشعر ثورة من أجل الإنسانية".<sup>1</sup>

لعلّ ما تراه الدراسة هنا أن دراسة رجاء النقاش تعد أول دراسة فنيّة تناولت شعر درويش بالتحليل الدلالي, حيث قامت بتحليل الرمز ودلالاته في الدواوين الصادرة لمحمود درويش آنذاك. وعمل النقاش على بيان قدرة درويش في تصوير المشهد العام في فلسطين, بالإضافة إلى أن شعر درويش يعد وثيقة تاريخية للأحداث التي مرت بها الأرض المحتلة, وينتج ذلك عند درويش بسبب صدق المشاعر الذي ولدته مرارة الحياة في أرضنا المحتلة, وما مر به شاعرنا من معاناة بدأت بدمار قريته, قرية "البروة" في شمال فلسطين, ونزوحه مع الأهل عنها في طفولته مروراً بنفيه من مدينته وأهله, بالإضافة إلى الأحداث السياسية, والعسكرية, المتتالية, التي ألحقت الأذى بأرض فلسطين المحتلة.

وجاءت بعد ذلك دراسة عبد الكريم حسن "قضية الأرض في شعر محمود درويش" , إذ قسّم

الدارس دراسته إلى بابين, احتوى الباب الأول أربعة فصول, تحدث في الفصل الأول عن الشعر

<sup>1</sup> محمود درويش شاعر الأرض المحتلة", مرجع السابق, ص 125  
· "حسن, عبد الكريم حسن, "قضية الأرض في شعر محمود درويش", ط1, م 1975

الفلسطيني في الفترة الواقعة من 1917-1947م، حيث يرى أنّ "الشعر الفلسطيني في هذه المرحلة لم يكن فعلاً للأحداث السياسية وحسب، وإنما كان ((فعلاً)) مقاوماً لبعضها، محرصاً الآخر"، ويشير إلى أنّ قضية الأرض نشأت في الشعر الفلسطيني لأن الإنسان الفلسطيني فقد أرضه ولم يعد يملكها.

وانتقل الدارس بعد ذلك للحديث عن قضية الأرض، إذ يشير إلى أنّ الشعر الفلسطيني "أعطى لهذا الموضوع بعدين متلازمين، الأول، بيع الأرض، والثاني النضال في سبيل الحفاظ عليها".

وتحدث في الفصل الثاني عن قضية الأرض في شعر الفصحى والشعر الشعبي الفلسطيني /في عام 1948، وهو تاريخ مهم للعرب عامة وللفلسطينيين خاصة، إذ يصادف تاريخ النكبة الفلسطينية، التي نتج عنها عددٌ كبير من اللاجئين، بسبب سياسة التهجير الإسرائيلية، ولعلّ هذه الحادثة من أكبر الحوادث التي جعلت الفلسطيني يشعُر بقيمة الأرض.

وانتقل في الفصل الثالث للحديث عن "قضية الأرض في شعر المنفى" الفلسطيني، ونبه الدارس أنّ شعر المنفى ارتكز على نقطتين "الأولى تعكس حياة اللاجئين الفلسطينيين، والثانية تعكس موقف الشاعر من الأرض التي ابتعد عنها.

وختم الدارس الباب بفصل يتحدث فيه عن قضية الأرض في الشعر الفلسطيني بعد عام

1948 في الداخل"، وقد أشار إلى أهم التطورات التي حدثت فيه في تلك الفترة.

وجعل عبد الكريم حسن الباب الثاني في فصلين، تحدث في الأول عن "قضية الأرض في

شعر محمود درويش / النظرة من الداخل"، إذ يشير إلى علاقة درويش بالأرض -فمن وجهة نظره-

هي علاقة نضالية "مهراها العذاب والألم"<sup>أ</sup>، وقام بتحليل بعض القضايا في شعر درويش، إذ يرى أن الأرض بالنسبة للشاعر هي الأم، والحببية، والبحر، وبأنها كانت وما زالت وستبقى دوماً مطمئناً للآخرين.

وفي الفصل الثاني فقد تحدث عن "قضية الأرض في شعر درويش / النظرة من الخارج"، حيث حاول الباحث أن يبين للقارئ كيف كان ينظر درويش وهو منفي خارج فلسطين، وفلسطين بقيت حبيبته وأمه، ورأى أنه "عندما كان داخل الأرض، كان الزمن يتركز في الحاضر لأنّ الشاعر كان في موقع المقاومة، أما عندما خرج من الأرض، فقد خسر موقع المقاومة، وهكذا أصبح الماضي ((زمن وجوده على الأرض))، ويحتل الحاضر ((زمن غيابه عنها))"،<sup>ب</sup> وختتم الدارس دراسته ببعض من قصائد درويش.

أما شاكر النابلسي في كتابه "مجنون التراب"<sup>ج</sup>، الصادر عام 1987م، فقد عمد إلى التحليل الدلالي والنقدي عند درويش، وجاءت هذه الدراسة في عشرة فصول، حيث تحدث عن الحرية والالتزام والثورة والمقاومة في الفصول الثلاثة الأولى، وقدم تحليلاً لهذه الظواهر في شعر درويش عبر مجموعة من قصائد الشاعر، ثم انتقل في الفصل الرابع للحديث عن بيئة درويش السياسية والاجتماعية، كما أشار إلى علاقة درويش مع الآخر (اليهودي)، وتطرق للحديث عن بداياته الشعرية.

---

المرجع السابق، ص 40  
المرجع السابق، ص 121  
الناپلسي، شاكر، "مجنون التراب"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- 1987

وحمل الفصل الخامس عنوان الدراسة (مجنون التراب), حيث تحدث في هذا الفصل عن مفهوم الأرض في الشعر العربي الحديث, عامة ودرويش خاصة, إذ يرى النابلسي أنّ درويش يحمل "عشقاّ مجنوناً" <sup>أ</sup> للأرض, ففلسطين في قلب الشاعر .

وتعد هذه الدراسة في أسلوبها دراسة تحليلية رمزية, فعلى سبيل التمثيل أشار شاعر النابلسي إلى تحوّل رمز المرأة عند درويش, ففي بداية درويش الشعرية أشار إليها إشارة صريحة, وبعد ذلك فصل بين المرأة والوطن, ومن ثم أعاد المرأة إلى الحياة الطبيعية, ولا يتوقف درويش عند هذا الحد, بل يحوّل رمز المرأة من رمز للخطيئة, إلى رمز للمغفرة, ويختم بأن المرأة أصبحت محطة وليست بداية أو نهاية.

لقد أشار النابلسي أيضاً إلى التجديد الذي أضافه درويش, حيث أن التجديد يختلف من شاعر لآخر, ولو كان ذلك في الموضوع ذاته, فتجديد محمود درويش في الشعر كان من زوايا عدة, حيث جدّد في الرؤية الشعرية, والإبداع الشعري المتعلق بالأسلوب الذي يتبناه درويش.

وأما دراسة الدكتور علي الشرع "محمود درويش شاعر المرايا المتحولة", والصادرة عن وزارة الثقافة 2000م, في طبعها الأولى, فهي دراسة تحليلية تتبنى النص الشعري في إطار الوصول إلى التقييم النقدي.

فقد فُسِّمت الدراسة أربعة فصول، درس فيها خمسة دواوين من شعر درويش وهي "هي أغنية 1986" <sup>أ</sup> و "ورد أقل 1986" و "أرى ما أريد 1990" <sup>ب</sup> و "أحد عشر كوكبا 1992" <sup>ج</sup> و "لماذا تركت الحصان وحيدا 1995" <sup>د</sup>، إذ غطت ما يقرب من عشر سنوات من مسيرة درويش الشعرية .

تناول الشرع في الفصل الأول من الدراسة "مرايا محمود درويش ، في أربعة دواوين هي: "هي أغنية ، وورد أقل، وأرى ما أريد، وأحد عشر كوكباً"، وقام في هذه الدراسة بتحليل للمرأة ودلالاتها، إذ يرى في المرأة "أمثلة دالة على وجود حالة شعرية كبيرة في شعر محمود درويش، تستحق التأمل والدراسة" <sup>هـ</sup>، ويشير الشرع إلى أن ارتباط الشاعر بالمرايا ناتج عن "الإحساس والتحول والتنقل في عالم الأشكال والصور" <sup>و</sup>.

يرى الشرع أنّ درويش يعمل في شعره على ربط المرايا بأشياء متحركة، مثل: الطير ، الغيوم، الماء وربما كان يُقَدِّم محمود درويش على استخدام المرايا لأنها أداة تصوير ، وكأنه يحاول عكس صورة ذاته من خلالها.

كما درس الشرع في الفصل الثاني رمز الخيل في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيداً"، الذي تكرر تسع عشرة مرة، وقد استخدمه من وجهة نظر الشرع رمزاً للفحولة الجنسية، والعنفوان، والقوة، والأمل، حيث يرى الدارس أن درويش قدم صورة الحصان "بدلالة إيجابية وإنْ ظلت هذه الدلالة مفيدةً ضمن الخيارات الصعبة" <sup>ز</sup>، كما استخدم الشاعر الحصان ببعده الأسطوري.

---

<sup>أ</sup> درويش، محمود، "هي أغنية" ط1، دار الكلمة، بيروت- م 1986  
<sup>ب</sup> درويش، محمود، "ورد أقل" ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- م 1986  
<sup>ج</sup> درويش، محمود، "أرى ما أريد" ط1، دار توبقال، الدار البيضاء- م 1990  
<sup>د</sup> درويش، محمود، "أحد عشر كوكباً" ط1، دار الجديد، بيروت- م 1992  
<sup>هـ</sup> درويش، محمود، "لماذا تركت الحصان وحيداً" ط1، رياض الريس للكتب والنشر، والتوزيع، لندن- م 1995  
<sup>و</sup> "محمود درويش شاعر المرايا المتحولة"، مرجع السابق، ص 13  
المرجع السابق، ص 25  
المرجع السابق، ص 78

وأشار في الفصل الثالث إلى تحول الذات بين الكينونة المادية وشفافية اللغة، إذ تحدث في هذا الفصل على الكينونة، والخلق، والأنوثة، والذكورة، في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً"، وأشار أيضاً إلى بعض الرموز المستوحاة من بعض الأساطير كرمز "الفراشة، والعجربة، والخيل"، وتحدث على مسألة التوالد اللغوي، والتناص، ويرى الشرع أن في ذلك "التفكير الشعري لدى درويش يتوجه بقوة نحو التأمل، في حركة الوجود الإنسان ي المتحول والمنتهي في غاية تجلياته بإبداع الذات (عواطفها، فكرها، حزنها، فرحها... الخ)"<sup>١</sup>.

وختم الباحث دراسته بفصل يحمل عنوان "شعر درويش حلقة في المرايا المتحولة في الشعر العربي" تحدث فيه عن تشبث الشاعر بالوجود، وأشار الباحث في هذا الفصل إلى علاقة درويش بالشاعر الألماني "ريكله"، ونوّه إلى إفادة درويش من فكر أدونيس، وتأثرهما بالمنهج ذاته، والاشتراك فيما بينهما ببعض الاتجاهات الفكرية واللغوية.

أما دراسة عبد الرؤوف جبر "غواية سدوري (قراءات في شعر محمود درويش)" ، والصادرة عن دار جرير، في طبعها الأولى عام 2009، فقد قدّم الباحث دراسته في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد 2000"<sup>٢</sup> وديوان "لا تعتذر عما فعلت 2004"<sup>٣</sup>، والمجموعة النثرية "في حضرة الغياب 2007"<sup>٤</sup>، وأخيراً مجموعة "أثر الفراشة 2008"<sup>٥</sup>.

يقدم جبر في حديثه على محمود درويش، تساؤلاً مضمونه أين يقف محمود درويش في شعره؟، على حدود ذاته أو على حدود شعره؟، كما يشير إلى أن درويش أقدم على تحول كبير، لم

١ المرجع السابق، ص 124

٢ أنظر: الجبر، خالد عبد الرؤوف، "غواية سدوري"، ط 1، دار جرير، 2009م

٣ درويش، محمود، "كزهر اللوز أو أبعد"، ط 1، رياض الريس للكتب والنشر، 2000م

٤ درويش، محمود، "لا تعتذر عما فعلت"، ط 1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت- م 2004

٥ درويش، محمود، "في حضرة الغياب"، ط 1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت- م 2007

٦ درويش، محمود، "أثر الفراشة"، ط 1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت- م 2008

يستطعهُ أيُّ شاعرٍ، وهو التحول نحو الذات، أي التملُّص من الأنا الجمعية، والتوجه نحو الأنا الفردية، وهذا ما تحقق كما ترى الدراسة الحالية في ديوان "سرير الغريبة" موضوع دراستنا.

ويشير جبر إلى التناص الداخلي، والخارجي، وينوّه أيضاً إلى الثنائيات التي احتواها شعر درويش مثل ثنائية الذات / والمكان، ثنائية الاسم، وثنائية الشعر، وكان تركيزه الأكبر على حالة التشظي، التي يعيشها درويش، كما أشار إلى استخدام محمود درويش الرمز، وقيامه بإعادة تشكيل بذرته الأصلية، ليخرجه بصورة تشكيل جديدة تتناسب مع فكره وميوله.

ولعل من أكثر القضايا التي أثارها جبر أهمية (ثنائية الذات - المكان)، إذ أشار إلى وجود مكان حقيقي، وهو المكان بجغرافيت هـ وإلى المكان كما يراه الشاعر، أي بأثر الفعل الإنساني عليه، وترى الدراسة أنّ ديوان "كزهر اللوز أو أبعـد" امتداد لديوان "لا تعتذر عما فعلت" وبيّن ذلك من خلال الاتصال بين الديوانين، بالموضوع، والمعنى، والرمز، والفكرة.

في العام نفسه (2009) صدرت دراسة بعنوان "محمود درويش حالة شعرية" <sup>أ</sup> لصالح فضل بمناسبة مرور عام على ذكرى، وفاة درويش، عن دار الصدى، إذ قسّم الدارس الدراسة ثلاثة فصول، حيث قامت الدراسة على نموذجين من شعر درويش، "كزهر اللوز أو أبعـد"، والثاني "لاعب النرد".

تناول الدارس في الفصل الأول "شعرية درويش، وبدايته الشعرية، وأشار في هذه الدراسة إلى بداية درويش على أنه بدأ شاعراً غنائياً، وبعد ذلك تحوّل شاعراً درامياً، وبين كيف استطاع درويش التحول إلى الرمزية، إذ محمود درويش في نظر صلاح فضل صاحب أسلوب خاص في استخدامه للرمز، وذلك أنه "داخل كلّ قصيدة يبيث عدداً من الإشارات الرامزة والتي يسهل على قرائه ومستمعيه

<sup>أ</sup> فضل، صلاح، "محمود درويش، حالة شعرية"، ط1، دار الصدى، دبي - 2009م.

أن يفهموها في ضوء التواطؤ المشترك على قضية واحدة، هي قضية فلسطين" <sup>أ</sup>، وتحدث على "حادثة محمود درويش التعبيرية الخاصة والإسنادات المجازية الخارقة" ، كما نوه أيضا إلى تجاوز درويش رحلة (سجل أنا عربي).

وعنون الفصل الثاني "بعالم من التحولات"، إذ تحدث فيه على التحولات التي طرأت على أسلوب محمود درويش الشعري، فالدارس يرى في أسلوب درويش أنه "يكاد يختزل بشكل مكثف تحولات الشعر الغربي المعاصر كله، بحيث يصلح نموذجا جليا يمكن أن يجعله بالفعل ((مدينة الشعراء)). بيد أنه يظل شاعرا تعبيريا من الطراز الأول، مهما كانت المتغيرات التي تعترى بشرته الأسلوبية. فهو يضع الواقع في جانب. والكشوف الجمالية التي ينجزها في الجانب المقابل. ومهما بدا أنه قد أمعن في استصفاء تقنيات الحداثة الشعرية ظل هاجس الشفافية هو أكثر ما يطارده. <sup>ب</sup>.

وجاء الفصل الثالث بقراءات لدواوين "حالة حصار"، و"لا تعتذر عما فعلت"، و"أثر

الفراشة (يوميات)"، وبعض القصائد المتناثرة في صفحات دواوين درويش المختلفة.

ومن الدراسات التي توقفت على شعر محمود درويش، دراسة "إسرائيليات بأقلام عربية" <sup>ج</sup> لغادة

السّمان، حيث رأت السّمان أن درويش كان يدعو ويروج لفكر الآخر (اليهودي) واستشهدت على ذلك ببعض القصائد، ولا أظن كداسة لشعر درويش بأنه كان يروج للفكر الصهيوني، بل كان يدعو إلى مصالحة مع الآخر، وكان تركيزه على الجانب الإنساني لكل من الطرفين (الأنا، والآخر).

<sup>أ</sup> المرجع السابق، ص 23

<sup>ب</sup> المرجع السابق، ص 27

<sup>ج</sup> المرجع السابق، ص 35

<sup>د</sup> السّمان، "إسرائيليات بأقلام عربية" / الدس الصهيوني "ط 1، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- 2001

ومن الدراسات أيضا "هكذا تكلم فارس الكلمة محمود درويش" <sup>أ</sup>، حيث نشرت في ذكرى رحيله أعضها مجموعة من الأشخاص المقربين من الشاعر منهم مرسيل خليفة، وكانت الدراسة في طياتها تحمل طابعا من الرثاء لدرويش، ولعلّه يمكننا القول أن جل الكتب التي صدرت بعد وفاة درويش كانت كتب رثاء للشاعر .

وهناك دراسات وأبحاث متناثرة في طيات المجلات العربية تناولت درويش، وسأقوم بالإشارة إلى بعض من هذه الدراسات:

ومنها "العلاقة بين الأنا والآخر" لفهمي العتوم وآخرون، حيث درس فيها الباحث علاقة الأنا (العربي) بالآخر (اليهودي)، وعَدَّ ريتا نموذجا لهذه الدراسة، إذ أنها تشكل أسطورة درويش، فالباحث يعتبر الأسطورة حلاً "لمثلث العلاقة بين الأنا، والآخر، والمجموع"<sup>أ</sup>.

ويرى الباحث أن السبب في تكوين هذه الأسطورة لدرويش هو المجتمع، مفسراً ذلك بأن الشاعر محكوم بأيدولوجيات المجتمع، والباحث يشير إلى أن درويش في قصيدة "بين ريتا وعيوني... بندقية" يطالب ريتا بعلاقة طبيعية بعيدة عن أي شعور بالضعف لأنه فلسطيني أو بالقوة لها لأنها يهودية.

وبهذا نرى أن درويش تناوله كمّ كبير من النقاد سواء من الناحية الفنية أو الدلالية أو اللغوية، حيث أثار شعره وما زال جدلاً قوياً، في دلالاته وارتباطاته، وحسّ الشعري الذي شكّله في إطار التفاعل مع الواقع الذي عاشه وساهم في توجيه خطابه الشعري، الذي أنتجه وأودعه التاريخ العربي الحديث.

---

<sup>أ</sup> خليفة، مرسيل وآخرون، "هكذا تكلم محمود درويش"، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، م 2009 .  
· العتوم، فهمي محمود إبراهيم، "العلاقة بين الأنا والآخر"، الرافد، العدد، 58 م 2002 .  
· المرجع السابق، ص 35 .

## - ديوان سرير الغريبة في شعر محمود درويش:

قسم كثير من الباحثين تجربة محمود درويش الشعرية إلى مراحل متعددة، وكان المقياس

الذي اعتمده هؤلاء الباحثون هو نضج التجربة الشعرية من الناحية الفنية، حيث يمر كلُّ

شاعر بتدرج في مستوياته الشعرية، وفي هذا المجال يرى شاعر النابلسي أن حياة درويش الشعرية

اشتملت ست مراحل:

"1- المرحلة الأولى: مرحلة الطفولة الشعرية صدر فيها ديوان "عصافير بلا أجنحة"، تأثر فيه

الشاعر بالشعر العربي القديم، وبخصائصه الفنية.

2- المرحلة الثانية: المرحلة التي تأثر فيها درويش بشعراء المهجر، والمدرسة الرومانسية مثل

إبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وقد امتاز شعر درويش في هذه الفترة بالرقّة والعذوبة، وتمثلت هذه

المرحلة في أوراق الزيتون - 1964.

3- المرحلة الثالثة: (مرحلة الإيحاء)، انتقل فيها درويش من الخطابية للإيحائية، وتأثر فيها بعدد

من الشعراء مثل خليل حاوي، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، واستطاع درويش التعبير في هذه الفترة

بالرموز، وتمثلت هذه المرحلة بدواوين (عاشق من فلسطين 1966، وآخر الليل - 1967، والعصافير

تموت في الجليل - 1970، وحببيتي تنهض من نومها - 1970).

4- المرحلة الرابعة: (مرحلة الخارج)، كان درويش في هذه الفترة خارج الأرض المحتلة، وتمثلت

المرحلة بدواوين (أحبك أو لا أحبك - 1972، ومحاولة رقم 7-1973، وتلك صورتها وهذا انتحار

العاشق - 1975).

5- المرحلة الخامسة: (مرحلة الغنائية الملحمية والتي ابتدأت بديوان (أعراس-1977) وامتدت

إلى ديوان (ورد أقل - 1986), وتخللها ديوانا: (حصار لمدائح البحر - 1984, وهي أغنية... هي أغنية-1986).

وامتازت هذه الفترة بعدة أمور, فقد نضج فيها شعر درويش فنياً, ومن هذه المميزات الفنية: (تحول القصيدة عن الهم السياسي إلى الهم الوجودي, والمزج بين السردى والغنائى, واللجوء إلى القصائد الطويلة ذات البناء الشعري المسرحي, وأصبحت أيولوجية الخطاب الشعري تقوم على التداخل والتلاحم والاتصال).

المرحلة السادسة: (مرحلة الهم الوجودي) وشمل (مرحلة ما بعد ديوان ورد أقل - 1986) سار

درويش فيه في همه الوجودي إلى الأمام, فخف السردى, وتغلب الملحى, طالت فيه قصائد درويش.<sup>1</sup>

أما عبد الرحمن ياغي فيرى أنّ حياة درويش الشعرية اشتملت على مرحلتين: "الأولى مرحلة النفي داخل الوطن المحتل... وكانت مرحلة التكوّن الشعري حين رأى نفسه في بحر من الحصار, وقد وجد أنه لا سبيل لاختراق هذا الحصار إلا بالكلمة الشعرية الحادة", أي أن الشعر كان مخرج درويش من حياة الحصار والحرب التي كان يحياها داخل الأراضي الفلسطينية بسبب الاحتلال, إذ فرض اليهود عليه وعلى شعبه هذه الحياة, التي عبر عنها درويش المبدع بشعره, حتى أصبح شعره وثيقة تاريخية للقضية الفلسطينية.

<sup>1</sup> أنظر: "مجنون التراب", مرجع سابق, 233-242  
ياغي, عبد الرحمن, "القصيدة الملائكية والجواهرية و الدرويشية و القباينة", ط1, دار النشر, عمان-1998, ص103

أما المرحلة الثانية فهي "مرحلة النفي خارج الوطن...وهي مرحلة النضج والتفوق, والمضي

في دروب الإبداع الشعري يصعدّ ويصعدّ في تلك الدروب حتى يصبح إمام الحركة الإبداعية الشعرية الحدائية"<sup>1</sup>, وفي هذه المرحلة يحدث لدرويش تحوّل كبير, ويصبح من أئمة الحدائية الشعرية العربية, ويُحدث تحولات في الإبداع الشعري العربي, وفي هذه المرحلة يحدث تحول عظيم لدرويش الذي بدأ يتنفس الحرية, وإن كان في داخله حبيس الحنين إلى الوطن, في هذه المرحلة بدأت لأول مرة تصدر المجموعات الشعرية الكاملة لدرويش.

وترى زهر العنابي في مسيرة درويش الشعرية أنها تحوّلت من "غنائية الجلسات إلى السردية بعد هزيمة 1967م, وازداد التناس فيها بعد اجتياح لبنان 1982م, فكانت (القصيدة عند درويش) قلعة مترامية الأطراف يرقص فيها الحلم زنابق جميلة, بل متعة وجودية حيث كان لها هذا التوسع بعد الأحداث المفجعة التي توالى على الأمة العربية".

أما فخري صالح فيلخص تجربة درويش الشعرية ويرى "أنها تطمح إلى كتابة الحكاية الشخصية المعجونة بالحكاية الجماعية الفلسطينية, وإضفاء معنى على هذه الحكاية من خلال تصعيد التجربة الفلسطينية وأسطرتها, والكشف عن البعد الملحمي فيها, بالشخوص والحيوات, وحشد الاستعارات والصور المركبة التي تزدهم في قصائده"<sup>2</sup>.

بدءاً من (أوراق الزيتون 1960م) مروراً بدواوينه الصادرة في الفترة الزمنية الممتدة للوصول إلى "(أحد عشر كوكباً 1992م)". "حيث تبلورت خيارات درويش الشعرية في سياق هذا الطموح, لكنه ظل مشدوداً, على مدار تجربته الشعرية, إلى ما يحدث من تطورات, وفتوحات على جبهة

<sup>1</sup> "القصيدة الملائكية والجواهرية والدرويشية والقباينة", المرجع السابق, ص 103  
· العنابي, زهر, "موازنة بين نزار قباني ومحمود درويش", ط 1, الرومانتيك للأبحاث والدراسات, إربد- 2003, ص 7  
· صالح, فخري, محمود درويش كاسرا صورته التقليدية "الحياة", 2007, موقع صحفي الإلكتروني

القصيدة في الوطن العربي والعالم، محاولاً أن يستلّ نفسه من الوقوع في نمطية ، عادةً ما تقتل الشعراء وتجمّد تجاربهم، وتدفعهم إلى اجترار أنفسهم وتكرار ما كتبوه حتى آخر العمر. لكن درويش، على الرغم من الإكراهات الداخلية لقصيدته، وإمكانية أن يستسلم لطريقته في التعبير، والأهم من ذلك على الرغم من ضغوط الجمهور والعادة ومحاولات حشر شاعر كبير في قامة درويش في ثوب أضيّق بكثير من طاقاته الشعرية الخلاقة، قاوم فكرة أن يقوم بدور شاعر الوطن ويكتفي بهذه المهمة. لقد اندفع في اتجاه تطوير تجربته، والانتفاض على طرائقه التعبيرية المستقرة، والبحث عن أساليب شعرية تكسر النمطية، وترود مناطق جديدة للتعبير الشعري"<sup>1</sup>.

وفي هذا السياق من التحديد والتقسيم لتجربة درويش الشعرية يرى هاني الخير أن مسيرة

محمود درويش الشعرية مرت في المراحل التالية:

"المرحلة الأولى، هي مرحلة الطفولة الفنية وسداجة المعاني ويمثلها ديوانه الأول (عصافير بلا أجنحة) الصادر سنة/1960م/. وكان عمر الشاعر تسعة عشر عاماً" ، أي بداية نشاط درويش الشعري، وظهوره شاعراً لأول مرة. ويرى الخير في هذه المرحلة أن التعبير عند درويش جاء "مباشراً، والأفكار فيه محدودة، والصور الشعرية قائمة على البلاغة التقليدية، كما أن موسيقى هذا الديوان صاخبة. فالوطن عنده يماثل صورة أيّ وطن محتل في أي مكان بالعالم، حيث يسود القمع وخنق الحريات العامة والظلم"<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> المرجع السابق.

<sup>2</sup> الخير، هاني. "رحلة عمر في دروب الشعر"، ط1، دار و مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، دمشق، 2007م، ص22  
المرجع السابق، ص23

أما المرحلة الثانية فيما يرى هاني الخير فتأتي في ديوان درويش " (أوراق الزيتون) الصادر سنة/1964م/ ففي هذا الديوان درجة عالية من النضج الفني والروح الغنائية العذبة" <sup>أ</sup>، ويزعم هنا الباحث تأثر محمود درويش بالتيار الشعري الرومانسي.

وتأتي المرحلة الثالثة في دواوينه: "عاشق من فلسطين - 1966 / آخر الليل - 1967 / العصفير تموت في الجليل - 1969، حيث يصل في هذه المرحلة إلى توظيف الإيحاء. وهذه القدرة أو السمة الفنية تحل محل الخطابية، والتعابير المباشرة، الواضحة المغزى، فهو يلجأ إلى الرمز، والأسطورة، والصور الذهنية المركبة بإيحاءاتها المختلفة التي يستمدّها من التراث الإنساني، ومن خلال هذا يتبين أن درويش ارتقى إلى مستويات مختلفة في شعره تحول بها عن بداياته الفنية. ويأتي صلاح فضل ليرى في بحثه "محمود درويش حالة شعرية"، أن محمود درويش بدأ "شاعراً غنائياً حسيّاً يقنفي أثر أستاذه نزار قباني، كما كان يضمّر إعجاباً بعروبة المتنبي وقدرته على استيعاب تيارات الشعر العربي والغربي بأكملها، ولم يلبث حينئذ أن بدأ يتلملّم في إهاب الأسلوب الحي ويطمح في قصيدة ملحمية عظيمة كما كان السياب يتمنى" <sup>ب</sup>، إذ أنّ درويش تحوّل بعد ذلك إلى الدراما والملحمية في شعره، وترى الباحثة أن الغنائية في الشعر أقل في غموضها وتداخلها من الدراما، والملحمية، ولعل الشاعر بدأ بها لأنها تتناسب الفترة الأولى من شعره التي نمت في حضن الطفولة الشعرية عند درويش، التي بنيت على الشباب والمقاومة في صورتها الأولى والبركر، إذ كانت فترة إشعال الهمم، وفورة الشباب، فالغنائية كانت تحرك إحساس المتلقي تماماً مثل ما أشعلت المبدع بينما الدراما والملحمية فتأتي في إطار التداخل والوعي المتزن، فعند تقدم الإنسان بالسن يميل إلى تحكيم العقل والاتزان.

<sup>أ</sup> المرجع السابق، ص 23  
<sup>ب</sup> المرجع السابق، ص 27  
· أنظر: "محمود درويش / حالة شعرية"، مرجع سابق، ص 22

وفي إطار الحديث عن مراحل درويش الشعرية يرى المدهون في دراسته في مجلة نزوى

"محمود درويش رحل تاركاً قصيدته الجديدة مفتوحة" أنّ "درويش مر بعدة مراحل شعرية في

تجربته، وترى أن قمة تطور درويش الشعرية جاءت بعد خروجه من فلسطين إلى أرض

الشتات، حيث صدرت أول مجموعة شعرية فلسطينية كاملة بعد أحداث الخامس من حزيران بعنوان

(آخر الليل) وكانت تحمل طابعاً رومانسلياً ثم جاءت مرحلة تطوره الكبرى، وهي قصيدته الشهيرة

"سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"، والتي شكّلت انتقالاً هائلاً في رحلته الشعرية، ولكنه منطقي

ومتوقع، خصوصاً وأنّ درويش انتقل قبلها بقليل من فلسطين المحتلة إلى الشتات، أما المرحلة

الثالثة فكانت مرحلة (قصيدة بيروت)، حيث قدم فيها تجربة الحرب والحصار، وكانت (جدارية)

درويش المرحلة الرابعة في شعره التي احتوت على حالة تمرد على الماضي، وكانت هذه المراحل

المقدمة ليأتي درويش بمجموعاته الشعرية التالية فيما بعد".<sup>أ</sup>

وبعد فإنّ الدراسة ترى صعوبة تقسيم تجربة درويش إلى مراحل صارمة تحدد بدايات

ونهايات مراحل بعينها، فحياة شاعر مثل درويش مرت بعدة اضطرابات سببتها الأوضاع السياسية،

على أرضه وأرض الوطن العربي، فلا بد أن يكون لكل قصيدة في شعره مناسبة، فالنكسة نتج

عنها صدور ديوان "آخر الليل" والمجازر التي تعرّض لها الشعب الفلسطيني أثّرت في هذه

القصائد، فدرويش شاعر يقول ما يناسب كل مرحلة نضالية مرت به على أرضه، ويبقى شعره سلسلة

متواصلة من الانفصال والاتصال بالماضي، من أجل الحاضر والجديد، ويأتي التشكيل في الخطاب

الشعري عامة عند درويش هدفاً إبداعياً محملاً، بروح التجربة الشعرية التي أبدعها درويش، وتوشّجت

بالواقع وحركته الجياشة، فهو شاعر الوطن والمقاومة، كما أطلق عليه النقاد، بل صورة التاريخ

<sup>أ</sup> المدهون، راسم، "محمود درويش تاركاً قصيدته الجديدة مفتوحة"، نزوى، العدد 59، م 2009، ص 121-125

العربي الحديث الذي شهده درويش، وأعاد صياغته شعراً معبراً وشكلاً، في خطاب له خصوصيته، وقيّمته الفنيّة .

في هذا السياق يأتي ديوان "سرير الغريبة" موضوع هذه الدراسة والذي جاء في مسيرة تحولات درويش الشعريّة، حيث صدر 1999م، إذ يمثل هذا التاريخ مرحلة مهمّة في حياة درويش، فهو عاد ليستقرّ في فلسطين، إذ يعود إليها بعد غياب دام تسعة وعشرين عاماً بدأ 1970 وانتهى 1999، وتأتي أهميّة هذا التاريخ أيضاً في تخليه عن الحياة السياسية، حيث رفض تولي أي منصب سياسي بسبب احتجاجه، ورفضه لاتفاقيّة أوسلو، كما عاش الشاعر في هذه الفترة متنقلاً بين عمان وباريس ورام الله التي استقر فيها في نهاية المطاف مثلما استقر جثمانه فيها بعد موته، فلا بد أن يكون لهذا الانفصال عن الحياة السياسية، والتنقل في أرض واسعة وأماكن عديدة أثر كبير في نفس الشاعر .

تأتي صورة التحوّل في هذا الديوان عند درويش بدءاً من عنوانه، فلو حاولنا الوقوف عند عنوان الديوان نجد أن الشاعر استعمل كلمة "سرير" وهو منطقة محصورة تُشعر بالضيق إذا فرضت على المرء، فلم يكن السرير هنا سرير راحة بل كان سرير عزلة، وقهر، وكبت، ويزداد الأمر اتضاحاً باستخدام مصطلح "الغريبة"، فمن الغريبة التي قصدها الشاعر؟ هل هي روحه؟ التي بدأت تتشعر بأن لا مكان لها هنا، فدرويش في هذه المرحلة يشعر فعلاً بالهزيمة، والانكسار، وربما هذا ما جعله يتكور على ذاته، ويبحث عن وجوده العاطفي الملتزم عبر قصائد هذا الديوان.

لقد أشار عبده وازن في كتابه "وقوع الغريب على نفسه" إلى ديوان "سرير الغريبة" بقوله: "قد

يكون سرير الغريبة كتاب حب أولاً وأخيراً، فهو في مستهله إلى قفلته الأخيرة أقرب إلى النشيد

العشقي المتقطع" ، وهذه النظرة وجدها كثير من النقاد عند محمود درويش ، فقد رأى الكثير منهم أن درويش كتب هذا الديوان وانطوى على ذاته للوصول إلى جائزة نوبل ، فقد رأوا أنه ديوان في الحب ، وهدف درويش من كتابته الوصول إلى العالمية ، ولكن شاعراً مثل درويش لا يحتاج لهذا ، فشاعرنا وصل للعالمية من خلال القضية ، كما أن درويش كان صاحب مدرسة في الفن الشعري ، بالإضافة إلى أن شعره قد ترجم لعدة لغات عالمية كالفرنسية ، والإنجليزية ، والعبرية وغيرها ، وبذلك لا يكون بحاجة إلى التنازل عن مبادئه ، فهو شاعر عالمي بفنه وفكره .

صدر للشاعر بعد ديوان سرير الغريبة "الجدارية" ، ومن خلال العنوان أرى أن درويش قرر أن يعلن للناس أن قراره نهائي في مسألة الانفصال عن الأنا الجمعية وعودته إلى الأنا الفردية ، وهو يحاول أن يعلن لجمهوره بعض أسراره ، ومخاوفه الداخلية ، كالخوف من الموت ، فيقول في جداريتة مثلاً :

"أرى السماء هناك في متناول الأيدي

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب

طُفولةٍ أخرى...لم أحلم بأني

كنتُ أحلمُ كل شيءٍ واقعي<sup>٣٥</sup> .

---

٣٥ - وازن عيده ، "وقوع الغريب على نفسه" ، ط ١ ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت - ص 35  
٣٦ - درويش ، محمود ، "جدارية" ، ط ١ ، دار الريس للكتب والنشر ، بيروت - 2001  
٣٧ - درويش ، محمود ، "المجموعة الكاملة" ، ط ١ ، دار الريس للكتب والنشر ، 2004 ، بيروت ، ص 441

استعمل درويش في بداية القصيدة "طفولة أخرى"، وأشار إلى "الحمامة البيضاء"، والتي ترمز للموت، فهل ذكر درويش الطفولة كمحاولة للحلم؟ أم للهرب من حياة عاشها؟ فهو يريد الطفولة حتى ولو كانت في عالم آخر، هو عالم الموت، يقول:

"أعلم أنني ألقى بنفسني جانباً..."

أطير. سوف أكون ما سأصير في

الفلك الأخير. وكل شيء أبيض أ

فدرويش يربط الموت بالطفولة، فهو في حاجة ملحة لطفولة لم يعشها وإن كانت هذه الطفولة في العالم الآخر، وأيضاً يرفض درويش في هذا الديوان الهزيمة ويصر على أن يكون كما يريد، فالحلم هو مهربه الفعلي ليرمم داخله وينقذ نفسه من الهزيمة، فهو "المسافر داخله"، وهذا يدل على الغربة النفسية التي يشعر بها.

وصدر بعد ذلك ديوان "حالة حصار"<sup>N</sup>، والذي كتبه درويش أثناء فترة حصار مقر الرئيس ياسر عرفات في رام الله، وربما اختار درويش هذا العنوان ليشير إلى حالته النفسية، فهو في حالة انسلاخ، وشعور بحصار نفسي قبل كل شيء، فهو لم يستقرّ بعد، كما أن الأحداث السياسية كانت صاحبة الأثر الأول عليه، فهو يحاول الانفصال عن قضيته ليعيش كأبي إنسان، ولكن ما زالت القضية تحاصره فهو لن يستطيع الحياة بمعزل عنه.

المرجع السابق، 441-442

المرجع السابق، ص 486

درويش، محمود، "حالة حصار"، ط1، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2002

ويأتي بعد ذلك ديوان "لا تعتذر عما فعلت" ليحمل عدة دلالات, فدرويش كان يعتني جداً  
باختيار العنوان للديون, فنحن نعرف جميعاً أن العنوان هو المدخل إلى النص وأنه العقبة الأولى  
للنص, وشاعرنا لم يعتد على الاختيار العشوائي للعناوين, بل كانت مهمة صعبة لديه, فيفكر ويتأني  
حتى يصل لمدخل مناسب لقصائده, يجذب القارئ, وبما أنّ الديوان حمل عنوان "لا تعتذر عما  
فعلت" لا أتوقع كدراصة أن هذا العنوان أتى محض صدفة, ولكنه أتى به ليبين للقارئ أنه ليس  
نادماً على هذا التغيير والانسلاخ الذي طرأ على ذاته, فانقلبه من الأنا الجمعية إلى الفردية ليس  
ذنباً يستحق الاعتذار, فمن وجهة نظر درويش لا أحد يستحق الاعتذار إلا الأرض, ربما بسبب ما  
لحق بها من هزائم, ففي إحدى قصائد الديوان يقول: "لا تعتذر إلا لأمك" فهل الأم هي أرضه,  
فدرويش لا يحس بالذنب إلا اتجاه الأرض, فهو ليس نادماً على حالة التكرور الذاتي التي سعى  
ليصل إليها, كما أنه ليس نادماً على هروبه.

وجاء بعد ذلك ديوان "كزهر اللوز أو أبعده", إذ استخدم الشاعر حرف التشبيهي هـ (ك) ليشعر  
القارئ أن هناك أمراً عصياً عليه, وصعب الوصول إليه, هل هي فلسطين التي تمنّاها الشاعر في  
هذا الديون؟, هل كانت هي من سألته هل عرفت الحب يوماً؟, لا بد أن تكون هي فقد ظلت في قلب  
الشاعر حتى آخر يوم من عمره.

وختم درويش مسيرته الشعرية بديوان "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" <sup>أ</sup> الذي طبع بعد  
وفاته, فلقد ترك درويش مجموعة أوراق في منزله في عمان, ورحل بعد ذلك لإجراء العملية التي فارق  
على إثرها حياته, وقام مجموعة من أصدقائه بجمع هذه الأوراق, وإرسالها إلى دار الطباعة والنشر

---

<sup>أ</sup> درويش, محمود, "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي", ط1, رياض الريس للكتب والنشر, بيروت- 2008

لتصدر في هذا الديوان, وكان درويش يعلن في هذا الديوان أنّ الموت يتربص به وهو قريب منه, بينه وبين الموت دقائق.

لعلّه يتضح مما سبق أن ديوان "سرير الغريبة" موضوع الدراسة جاء ليبدأ مرحلة تحول درويش نحو "الأنا" الفرديّة وتحديد العلاقة مع الآخر, بعد سنوات قد انقضت في الاندغام مع الآخر دون الوصول إلى الهدف المنشود.

## الفصل الثاني:

### - التشكيل الخارجي

خسق المقدمة.

خسق السوناتا.

النسق الثلاثي.

النسق المفتوح.

### - التشكيل الداخلي:

فضاءات النص.

+الأنا والأنا.

+الأنا والآخر.

يعد التشكيل في الإبداع الإنساني نوعاً من الدلالة والرمز، فهو يقَدِّم الأشياء في صورة تحمل مدلولات العلاقة بين الذات والآخر، ومن هنا فقد شكّلت دراسة التشكيل ضرورة من أجل الوصول إلى مرامي النص، والوقوف على جماليات الإبداع الإنساني، ولعلّ هذا ما نجده في ديوان "سرير الغريبة" للمحمود درويش.

جاء التشكيل في ديوان درويش حالة إبداعية، تمثلت في تقسيم الديوان الداخلي، وتوزي ع النصوص، بناءً على بنية تشكيليّة، ترى الدراسة أنها كانت في ذهن درويش، بحثاً عن معنى ودلالة، يمكن أن تشكلا الإطار العام للديوان، فقد تشكّل الديوان في تركيبه الداخلي من قصيده ابتداءً بها الديوان، ثم من سوناتا [I] ثم ثلاث قصائد ثم سوناتا [II] ثم ثلاث قصائد، واستمر على ذلك حتى السوناتا الأخيرة [IV] وختم بعدها بسبع قصائد، إذ ترى الدراسة هنا أن هذا التشكيل لم يكن اعتباطاً، بل كان صورةً لدلالات تشكيليّة، تدفع الديوان نحو التماسك الدلالي، والبنية المتنامية في إطار المعنى، وتجعل الديوان صورة ذاتيّة خالصة من خلال البحث عن روح هذه الذات، ورؤيتها في تشكيل المعنى والخطاب الشعري الذي تمتلكه، وتخاطب فيه المتلقي، وليس من خلال المضامين فقط، بل من خلال الشكل والتشكيل ودلالاتهما في الحياة.

ولهذا فقط قسّمت الدراسة، هذا التشكيل المترابط معاً، والمتنامي إلى أربعة أنساق:

- نسق المقدمة.

- النسق الثلاثي.

- نسق السوناتا.

- النسق المفتوح.

حيث جاءت هذه الأنساق بنية متكاملة تتعاضد من أجل بناء المعنى والدلالة في هذا

الديوان.

## 1- نسق المقدمة:

بدأ درويش الديون بقصيدة واحدة، وكأنه شاء أن تكون هذه القصيدة حداً فاصلاً، أو نقطة تحول في مسيرته الشعرية، فكانت هذه القصيدة بداية التخلي عن (الأنا الجمعية) إلى (الأنا الفردية)، حيث جاءت نسقاً يقوم بدور مقدمة التحوّل الجديد في مسيرته الشعريّة، حيث مثلت دور المقدمة في الكتاب المقروء، ولعلّ ذلك لم يكن مصادفة، فربما كان درويش يحلم من خلال هذا التشكيل الخارجي للديوان ببداية جديدة له، يعود بها إلى الحياة العادية، فدرويش طالبٌ بإحدى أُمسياته الشعرية أن ينظر له كشاعر من الناحية الفنية، بعيداً عن كونه شاعر للمقاومة والقضية الفلسطينية فقط، وكأنه يشعر بالظلم الفني لتسميته (شاعر القضية) فقط.

وإذا نظرنا في البداية إلى عنوان "قصيدة" كان ينقصنا حاضر "، أو ما تسميها الدراسة هنا نسق المقدمة وجدنا فيها تناقضاً غريباً يتناسب وروح التحوّل هذه، وذلك باستخدام هـ للفعل (كان) مع الحاضر، وكأنّ درويش يعاتب شخصاً ما في الماضي أي في اللحظة التي كتب فيها القصيدة على شيء كان يجب أن يعيشه ومع أن هذا النقصان قديم ولكنه أسماه (حاضر) و شعر في هذه اللحظة بالرغبة في أن يحياها.

وبما أن الدراسة ترى في هذه القصيدة حداً فاصلاً في مسيرة درويش الشعرية، فهي بحث عن ذات الشاعر المفقودة، وإعلان عن صورة جديدة للحياة، حيث يحلم هنا بحياة طبيعية كأى إنسان عادي فقوله:

"لِنَذْهَبْ كَمَا نَحْنُ:"

إنسانة حُرَّة

وصديقاً وفيّاً لناياتها،

لم يكن عُمُرنا كافياً لنشيخ معاً

ونسيرَ إلى السينما متعبين

ونشهدَ خاتمةَ الحرب بين أثينا وجاراتها

ونرى حفلةَ السلم ما بين روما وقرطاج

عمّاً قليل. " أ

فهنا تتبين لنا رغبةُ درويش في أن يحيا حياةَ عادية، ولكنه يشعر بأن الوقت قد فات، كما كان يرغب بمتابعة ما كان يحدث في العالم، من أحداث كال حرب والسلم، ولكنه مشغول عن كلِّ ما حوله بأحلامه وآماله التي لم تتحقق، فقرر في هذه البداية أو نسق المقدمة للديوان أن يعود إلى ذاته ويقوم حواراً معها، معاتباً لها على ما مضى من عمره دون أن يحيا بطريقة عادية، ولعلَّ هذا يدعم ما تذهب إليه الدارسة أن دور هذا النسق أو القصيدة المقدمة في الديوان جاء لتفكك الماضي والحاضر، وتتنظر إلى المستقبل الذي لم يُعرَف بعد .

### 3- نسق السوناتا:

ينكسر نسق المقدمة لينفتح على نسق أرحب قليلاً، لأنه سيتكرّر ست مرّات ليقل كل مرّة نسقاً ثلاثياً، كما سنلاحظ وهو نسق السوناتا.

"السوناتا: مقطوعة شعرية تتكون من أربعة عشر سطرًا شعرياً بيت، تأتي ضمن نظام تقفوي وشكلي معين، والسونيت بالإنكليزية (SONNET) مشتقة من الكلمة الإيطالية (SONNETO) ومعناها "الأغنية الصغيرة"، وتحتمل السونيت أيّ موضوع في الحياة، ولكن الموضوع الرئيس لها الحب، وترتبط السونيت دائماً بالروح والذكريات، ولعلّ هذا النسق وحضوره هو الذي يدفع ويؤيّد حضور الأنا الفرديّة في ديوان "سرير الغربية".

ولدينا "بنيتان طاغيتان مختلفتان للسونيت، تشكلتا عبر مراحل التحولات العديدة وأصبحتا عملياً البنيتين المعروفتين والمتداولتين، البنية الأولى وهي التي تسمى تجاوزاً، النمط البترياركي، والثانية النمط الشكسبيرري، ولا يتشابه هذان النمطان من حيث الشكل، فالنمط البترياركي يتكون من ثمانية سداسية ضمن النظام التقفوي التالي:

"اب اب اب اب

ت ت ت ت ت<sup>N</sup>

أما قافية النمط الشكسبيرري فيتكون من ثلاث رباعيات وثنائية واحدة، ويأتي حسب النظام

التقفوي التالي:

أبو ديب، كمال، "وليم شكسبير/ سونيتات"، ط1، دار الصدى، دبي- 2010م، ص29  
· الإنترنت، الويكيبيديا  
· أبو ديب، كمال، "وليم شكسبير/ سونيتات"، مرجع السابق، ص30

"اب اب

ت ت ت

ج ح ج ح ج ح

خ "أ

ويرى جبرا إبراهيم جبرا بعد دراسته لسونيات شكسبير بأنها لم تكتب بدافع تجريدي، كما يكتب بعض شعراء الغزل، بل إنها سجلٌ تجربةٍ حقيقيةٍ كان فيها شكسبير مكابداً لآلام عشق غريب جعله ينظم هذا العدد الكبير من القصائد، ويشحنها إشارات، وتوريات، ورموزاً تربط بينها وبين الممعنين فيها، ولكنه يحوله إلى ما هو أشبه بكهف، يضيع فيه سره، فيحاول الناس أن يدخلوه بشيء من الفهم، لعلهم يدركون المزيد من غوامض المتعة في أبياته المذهلة<sup>25</sup>، ولعلّ هذا القول يتطابق مع سونيات درويش، إذ أنه لم يكتبها إلا بعد وصوله إلى مرحلة الاكتمال والنضج الفني لتجربته الشعرية، وارتداده إلى حالة الحب الأنوي، وبحثه عن ذاته داخل كهوف نفسه وتاريخها.

وعند البحث في قصائد "سرير الغريبة" نلاحظ وجود ست سونيات، فصلت بين كل سونيت والأخرى ثلاث قصائد، حملت في طياتها نوعاً من الهمس والفردية (الذاتية)، ولا أعتقد أن وجود فاصل السوناتا كان عبثياً هنا بل كانت محاولة للانتقال من جو فكري ونفسي إلى آخر، بعد طول عناء من تعب عشقي مثله القصائد الفاصلة بين كل سونيت وآخر.

<sup>25</sup> المرجع السابق، ص 25  
جبرا، إبراهيم جبرا، "وليم شكسبير/ السونيات"، ط 1، مكتبة الشرق الأوسط، ص 10

والشائع عند الإنكليز نظم سونياتهم على البحر "الإيامبي الذي يتألف من سلسلة وحدات وزنية (أنغام وتفعيلات) ثنائية المقطع، كلٌّ منها تبدأ بمقطع منبور وتنتهي بمقطع منبور" <sup>1</sup> ويمتاز هذا البحر بسمة غنائية، أما درويش فقد نظم سونياته الست على البحر المتقارب الذي يحتوي في كل تفعيلة على ثلاثة أصوات تساعد على وجود نوع من العذوبة والموسيقى في الشعر.

لم يلتزم محمود درويش بالشكل الخارجي في بعض سونياته، فقد حافظ على شكل السونيت المتعارف عليه في ثلاث سونيات وهي السونيت الثاني / الخامس / والسادس وخالفه في الباقي، ومن السونيت التي التزم بها في الشكل الشكسيري:

#### سوناتا [VI]

"صنوبرة في يمينك. صفافة في شمالك. هذا

هو الصيف: إحدى غزالاتك المائة استسلمت للندى

ونامت على كتفي، قرب إحدى جهاتك، ماذا

لو انتبه الذئب، واحترقت غابة في المدى

نعاسك أقوى من الخوف. بريّة في جمالك

تغفو، ويصحو ليحرس أشجارها قمرٌ من ظلالك

---

<sup>1</sup> أبو ديب، كمال، "وليم شكسبير/ السونيات"، مرجع سابق، ص 24

ما اسم المكان الذي وشمته خُطاكِ على الأرض

أرضاً سماوية لسلام العصافير، قرب الصدى؟

وأقوى من السيف نومك بين ذراعيك منسابتين

كنهرين في جنة الحالمين بما تصنعين على الجانبين

بنفسكِ محمولةً فوق نفسك. قد يحمل الذئبُ نايًا

ويبكي على ضفة النهر: ما لم يؤنثُ... سدى

قليلٌ من الضعف في الاستعارة يكفي غدا

لينضج توتُ السياج، وينكسرَ السيفُ تحت الندى"<sup>أ</sup>

فقد تشكل السونيت السابق من ثلاث رباعيات، وثنائية، ومن السونيت الذي خالف فيه نظام

الوزن والقافية:

سوناتا [IV]

"ببطء أمسد نومك . يا اسم الذي أنا فيه

من الحلم نامي . سيلتحف الليل أشجاره ، وسيغفو

على أرضه سيدا لغياب قليل . ونامي لأطفو

على نقط الضوء ترشح من قمرٍ أحتويه ..

يُخيم شعرك فوق زخامك بدوا ينامون سهوا

و لا يحملون . يضيئك زوجا يمامك من كتفيك

إلى أقحوان منامك . نامي عليك و فيك . عليك

سلام السموات والأرض تفتح أبهاءها لك بهوا فبهوا

كما تحلمين تكونين ، يا صيف أرؤض شمالية

يخدر غاباته الألف في سطوة النوم . نامي

و لا توقظي جسدا يشتهي جسدا في منامي

يغلفك النوم بي . لا ملائكة يحملون السرير

و لا شبح يوقظ الياسمينه . يا ا س رمي المؤنث ، نامي

فلا ناي يبكي على فرس هارب من خيامي" <sup>أ</sup>

فقد تشكل السونيت السابق من رباعيتين، وثلاثيتين، أي أنها لم تلتزم بالشكل الشكسبييري، وكأنه

بذلك يحاول أن يبتكر نمطاً جديداً نسميه النمط الدرويشي، كما أن درويش لم يلتزم بنظام القافية

، بل جاءت القافية عنده على النحو التالي :

" سوناتا: 1، ب، ب، ج، ج، د، د، ج، ج، هـ، د، و، ز، ج

سوناتا: 2، ب، ج، ب، د، هـ، ج، ب، و، ز، ج، ب، ج، ب

سوناتا: 3، أ، أ، ب، ح، ج، ج، ب، د، د، ب، هـ، هـ، ب

سوناتا: 4، ب، ب، أ، ج، د، د، ج، هـ، و، و، ز، و، و

سوناتا 5: ب، أ، ب، ج، د، ج، د، هـ، هـ، و، و، أ، أ

سوناتا: 6، ب، أ، ب، ج، ج، د، ب، هـ، هـ، و، ب، ب، ب"

ولعلّ هذا يؤيد ما ذهب إليه أبو ديب في تعليقه خروج السونيتات عن نظام القافية، حيث

يقول: "مع انتشار الشعر الحر، كتبت سونيتات دون قوافٍ، أو دون وزن منتظم، أو بنصف تقفية أو

نثراً، وكتبت سونيتات تزيد عن ال14 بيتاً بقليل أو كثير" <sup>ن</sup>.

<sup>ن</sup> سرير الغربية، المرجع السابق، ص58

· خليل الشيخ "مجلة نزوى/ سرير الغربية قراءة في تشكيل البنية"، العدد الثاني والعشرون، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، 2002 موقع مجلة نزوى الإلكتروني.

· أبو ديب، كمال، "وليم شكسبير/ السونيتات"، مرجع سابق، ص29

## 2- النسق الثلاثي:

جاء النسق الثلاثي في ديوان "سرير الغربية" ظاهرة تشكيليّة لدى محمود درويش، حيث تكرر هذا النسق ست مرّات، فصل بين النسق السونيتي، إذ جاء في كل نسق ثلاث قصائد، ولعلّ هذه المساحة النسقيّة التي وظفها درويش جاءت تعبيراً عن الدلالة، التي يمكن تأويلها في الديوان، على مستوى الشكل، والمضمون، فعلى مستوى الشكل فهو متمم لنسق المقدمة، والسوناتا، اللذين سبقا، وهبيّ النسق اللاحق وهو النسق اللاحق، "النسق المفتوح" الذي ضمّ سبع قصائد، وترى الدراسة أنّ هذا التشكيل جاء في إطار الدلالة والمعنى الشعري الذي شكّله الديوان، فالدلالة التي يمكن الخروج بها من هذا النسق الكلّي جاء متكاملًا في تشكيله ليحمل ذاتيّة درويش، وارتهاناتها مع الماضي، والحاضر، والمستقبل، حيث شكّلت مجموع قصائد الديوان تسعاً وعشرين قصيدة، يمكن تقسيمها على عدد السنوات التي غاب فيها درويش عن أرض فلسطين، والتي بلغت تسعاً وعشرين عاماً (1970-1999)، ولهذا فالتشكيل الداخلي للديوان يمكن له أن يمثّل التشكيل النفسي عند درويش.

ومن هنا جاءت الأنساق صورة عاكسة لروح الشاعر الماديّة والشعريّة، ومنها النسق الثلاثي، الذي مثّل خمس عشرة قصيدة، انقسمت إلى ثلاث قصائد في كلّ نسق، ومما يمكن قوله هنا: إنّ روح الديوان الذي هو موضوع الدراسة، والذي شكّل ذاتيّة درويش كما مرّ سابقاً، جاء تقسيمه محكوماً بالتأويل عند درويش وعند المتلقي، فعدد القصائد وتقسيمها كما ارتأى درويش محمّلاً بكل حالة تأويل ممكنة سواء في عددها، أو مكان وجودها في الديوان، فالرقم "ثلاثة" الذي شكّل النسق الثلاثي رقم له دلالاته على مستوى الثقافة الإنسانيّة، في جانبيها الديني والإنساني، فهو رقم يحمل بعداً دينياً، ففي الدين الإسلامي، ويتبين ذلك من الممارسات الثقافيّة والدينيّة، فمثلاً:

"- ثلاثة لا ترد دعوتهم: الصائم حتى يفطر , والإمام العدل , والمظلوم .

- ثلاثة مساجد لا تشد الرحال إلا إليها: المسجد الحرام, والمسجد النبوي, والمسجد الأقصى .

- ثلاثة هي أكبر الكبائر: الشرك بالله, وعقوق الوالدين, وقول الزور .

- ثلاثة لا يحل منعهم: الماء, والنار, والملح." <sup>أ</sup>

أمّا "العبرانيون إذا أرادوا تأكيد أمرٍ, قالوه ثلاث مرات مثل قولهم : (هيكل الرب, هيكل الرب, هيكل الرب هو)" , وبذلك يكون لرقم ثلاثة بعدّ ديني, يمكن ربطه بروح الثقافة الذاتية عند درويش .

كما أن أتباع الديانة المسيحية لديهم الثالوث المقدس (الأب, والابن والروح القدس), وبهذا يكون الرقم "ثلاثة" كما الرقم سبعة له بعدّ ثقافي وظّفه درويش في إطار التشكيل الذي اعتمده في ديوانه, ومما يمكن قوله أيضاً في تحليل هذا النسق, أن صورة التكرار وما تؤديه من معنى في صورة البلاغة العربيّة, وتأكيد حالة الفعل الدلالي جاءت تعبيراً عن تلاحم البنية التشكيلية للخطاب الشعري في ديوان "سرير الغريبة".

ولعل ثلاثيّة الكون والإنسان والحياة لا تكون بعيدة عن علاقتها اللاشعورية في روح الإنسان ومدى وجوده المادي, والنفسي, ولهذا فإن هذا النسق في اندغامه مع الأنساق الأخرى جاء تكميلاً لروح الدلالة التي أودعها المبدع في روح نصه .

---

<sup>أ</sup> "أسرار الأرقام في حياة الإنسان", مرجع سابق, ص34  
· المرجع السابق, ص34

#### 4- النسق المفتوح:

جاء النسق المفتوح ختاماً للأنساق السابقة، حيث تشكّل من سبع قصائد، خالفت في عددها النسق الثلاثي، ولعل روح التشكيل التي أخرجت ديوان "سرير الغريبة" تسمح للدارسة أن ترى في العدد "7" واختلافه عن العدد "3" للقصائد السابقة بتأويل هذا التشكيل في إطار حضور العدد "7" في روح الحضارة الإنسانية، ودوره في تفسير الإنسان للكون والحياة والميتافيزيقا، ولعلّ هذا نجده في جلّ الحضارات الإنسانية، فالعدد "سبعة" أحد الأرقام السحرية في كثير من الثقافات العربية<sup>1</sup>، بالإضافة إلى أنه رقم مقدس في معظم الأديان، كالإسلام / والمسيحية / واليهودية / والبوذية، ومهم في بعض التقاليد الاجتماعية .

فإذا بحثنا عن ارتباط الرقم سبعة بالدين، نجد بعض الأديان قد اعتمدته أساساً في شعائرها ومعتقداتها، فالدين الإسلامي يشير إلى أن السموات سبع، والأرضين سبع، والموبيقات سبعة، والسعي بين الصفا والمروى سبعة أشواط، والسنة النبوية أكدت على ختان المولود في اليوم السابع، وغيرها الكثير، وأما اليهود يرون في سفر التكوين أن "اليوم السابع: يمهر الكتاب عمل الله الذي تم إنجازه بهذا الختم" استراح<sup>2</sup> "إنها راحة الإنجاز لا راحة- عدم النشاط، فإن الله يعول ما يخلقه ، - فمن وجهة نظر اليهود- "أن الله خلق الأرض في ستة أيام واستراح اليوم السابع"<sup>3</sup>.

أما الديانة المسيحية فلديها سبعة أسرار، وهي عبارة عن إشارات حسية، وهذه الأسرار هي:

"1- سر المعمودية: ويشير هذا السر إلى الماء الذي يطهر البدن مصاحباً للكلام الذي

يطهر النفس.

<sup>1</sup> أبو ديب، كمال، "وليم شكسبير/ سونيات، ط1، م، 2010، ص26  
· كندر، ديريك، "سفر التكوين"، ب. القس بخيت متى، دار الثقافة، القاهرة- 1995، ص56  
· التكوين 2(1-2)، الوكيبيديا

2-التثبيت: بالنعمة / العلم / الفهم / المشورة / القوة / التقوى / مخافة الله / عطايا الروح

القدس.

3-القربان الأقدس: الخبز مع كلام الكاهن يتحول إلى جسد المسيح ودمه.

4-سرُّ الاعتراف: أن يعترف الإنسان, للكاهن بما صنع من خطايا فكرياً, وقولاً, وعملاً, وعندها

وبقوة مسيح الكاهن يحل الإنسان المخطئ من خطايا, بعد أن يندم عليها ندامة كاملة, ويحلُّ هذا للكاهن بالسلطة المعطاة له من المسيح.

5-مسحة المرضى: الزيت المقدس يعطيه الكاهن للمريض لمرضه الشديد, ويمسح بهذا الزيت

الرأس, والحواس الخمس, فهذا الزيت يعطي القوة للنفس لاحتمال الألم والنعمة على مغفرة خطايا الإنسان.

6-رتبة الكهنوت: الله يختار بواسطة الكهنيسة رجلاً يعطي جسده ونفسه له, لخدمة شعبه

ويعطيه وسمّاً روحياً بنفسه فيه, وبذلك يبقى رجل دين أو كاهن للأبد.

7-سرُّ الزواج: أن الله قال في الإنجيل "ليس حسناً أن يبقى الإنسان وحيداً", فاختر له حواء

حواء شريكاً وعوناً في الحياة, وخلقهم الله لبعضهما (البعض), ذكراً لأنثى, وأنثى لذكر, ويقول الكتاب أيضاً: "من جمعه الله لا يفرقه إنسان".<sup>أ</sup>

وإذا تطرقنا للبوذية نجد أن بوذا عندما بحث عن شعار للبوذية اختار زهرة اللوتس شعاراً

ورمزاً للديانة البوذية, لأنها لا تهجن مطلقاً, بل تبقى محتفظة بفراديتها, وتبقى بتلاتها الأساسية دوماً ظاهرة<sup>أ</sup>, وهذا يعطي تميزاً للرقم سبعة وارتباطه بهذه الزهرة.

<sup>أ</sup> حوار مع الدكتور الأب يعقوب حجازين, كنيسة الروم الكاثوليك, جبل عمان, بتاريخ 22-7-2011م

أما التقاليد الاجتماعية نجد المصريين-على سبيل المثال- يقومون بعملية التحنيط التي تتم بسبع مراحل, كما أنهم يقيمون احتفالاً للمولود في اليوم السابع, يصاحب هذا الاحتفال طقوس معينة, وعند انتقالنا إلى الإطعام في المئات كان يستمر في بعض المجتمعات سبعة أيام, وطقوس بعض الزيجات في بعض البيئات (العراق مثلاً) لا تتم إلا في نهاية اليوم السابع.

ويرى علماء الأرقام أن "الرقم (7) هو الرقم الوحيد الذي لا يقبل القسمة, لذا قالت عنه العرب أنه نهاية العد, لأن أي عدد بعده هو تفرغ لمستوى آخر من الأرقام التي تسبقه", فالرقم سبعة هو "نهاية العد والمالانهاية"<sup>٩٤</sup>.

ومن أسرار الرقم سبعة:

1- "أن الرقم (7) هو رمز البقاء والمحافظة على الأساس والأصل في كل الأشياء.

2- أن الرقم (7) يشير إلى التمام والكمال في الأمور.<sup>٩٥</sup>

وإذا عدنا إلى أدبنا العربي نجد أن التعليقات اختلف عليها الكثير من الدارسين, ولكن الأغلبية اتفقت على سبع تعليقات, ولعلّ الحديث حول ذلك يطول.

وإذا عدنا إلى ديوان سرير الغريبة" نجد محمود درويش ختم الديوان بسبع لوحات (قصائد), وكأنه كان يحلم هنا بديوان شعري مختلف عن دواوينه الماضية, فدرويش الذي يشعر بالغربة النفسية, ربما يعلن هنا بأنه وصل إلى قمة عطائه الفني على اعتبار أن الرقم سبعة هو وصول للتمام, وبأن هذا الديون قد اكتمل فنياً, وبما أن الرقم سبعة هو المالانهاية ربما كانت إشارة

<sup>٩٤</sup> أبو الرب أحمد محمود, "أسرار الأرقام في حياة الإنسان", ط1, دائرة المكتبة الوطنية, 2004م, ص94

· المرجع سابق, ص95.

أبو خضر مأمون يوسف, "سلسلة الأرقام العربية العشرة والقرآن العظيم" ج7, ط1, 2005م, ص10

· "أسرار الأرقام في حياة الإنسان", مرجع سابق, ص96

من درويش لرغبته بأن يبدأ كشاعر ويستمر بذلك, ولكن بروح جديدة تحمل روح الذات  
وكينونتها الداخلية, وهذا ما يمكن تفسيره في ديوانه الأخير والذي عنوانها "لا أريد لهذه القصيدة أن  
تنتهي".

لقد أفل النسق المفتوح الذي جاء مشكلاً من سبع قصائد صورة الديوان التشكيلية, بروح  
التقديس والشعائرية التي جعلت درويش معتكفاً على ذاته في هذا الديوان, وجعلت النقاد أيضاً يرون  
في هذا الديوان أنه ديوان حبّ ذاتي, وعشق شخصي عاشه درويش, وجسده في صورة الفن  
الشعري, من خلال التشكيل والبناء الفني لديوان "سرير الغريبة".

## التشكيل الداخلي:

### 1- فضاءات النص:

امتداداً للتشكيل الخارجي الذي توقفت عنده الدراسة وبينت دوره في التعبير عن الذات الشاعرة عند درويش ودوره في تشكيل الخطاب الشعري في ديوان "سرير الغريبة"، فقد جاء التشكيل الداخلي في الديوان متمماً لروح الدلالة والمعنى، الذي حمله الديوان.

لقد ابتدأ التشكيل الداخلي في ديوان "سرير الغريبة" في توظيف التضمين لبعض الأسطر الشعرية في قصائد الديوان، إذ ترى الدراسة أنّ هذا التنصيص جاء ليفتح الفضاء النصي للمعنى والدلالة لهذه الأسطر والعبارات الشعرية، حيث جاءت تحمل عصارة الفكرة التي يتحدث عنها، يقول درويش:

((لا ليس هذا طريقي إلى جسدي

((لا حلول ثقافية لهموم وجودية

أينما كنت كنت سماءي

حقيقة

((من أنا لأعيد لك الشمس والقمر السابقين

فلنكن طبيبين...<sup>آ</sup>

فدرويش يشعر بالضياح إذ يعلن فيها فقدانه الطريق إلى جسده، فمن غير الطبيعي أن لا يعرف الإنسان جسده جيداً، فالهم الوجودي لا يُحلُّ بثقافة كما يرى معظم المفكرين ومنهم درويش، وربما يوجه درويش هنا كلامه للأرض، فوجوده فيها هو الذي يشعره بأن الحياة طبيعية، ودرويش يَعْتَذِرُ لأرضه، ويخبرها بأنه إنسان عادي، لا يقوى أن يعيد إليها الحياة العادية، ويقول:

"((لا حلولَ جماعيَّةَ لهواجس شخصيَّة))"

لقد أصبح درويش على قناعة أنَّ الهم الشخصي لا يمكن أن يكون حلُّه عن طريق الهم الجمي، وربما هذا ما جعل درويش يبتعد عن الأنا الجمعية وينطوي على أناه، فهو يشعر بأن هم استرجاع أرضه همَّ فردي، وقوله:

"((هداياي أكبر منِّي))"

كُلُوا حِنطَتي

واشربوا خَمَرتي

فسمائي على كتفي وأرضي لَكُمْ..."

---

<sup>آ</sup> "سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص14

· المرجع السابق، ص16

· المرجع السابق، ص20

لقد أتى درويش بهذه الأشرطة ليذكر لنا منتهى الحب والسماحة, فدرويش يقدم هنا كلَّ الحبِّ والهدايا للعشاق (عشاق الأرض), حتى السماء يحملها على كتفيه لأجلهم والأرض من ضمن هداياه لهم, يقول:

"هنالك حب يمر بنا,

دون أن ننتبه,

فلا هو يدري ولا نحن ندري

لماذا تشردنا وردة في جدار قديم

وتبكي فتاة على موقف الباص,

تقضم تفاحة ثم تبكي وتضحك:

((لا شيء لا شيء أكثر

من نحلةٍ عبرت في دمي..."))

درويش يتحدث هنا عن شعور متناقض, ضحك / بكاء, وهذا الشعور الذي أسقطه على الفتاة

هو في الأصل إحساسه هو, ولأنه كان يريد أن يوصل للمتلقي عدم الاتزان في شعوره وضع مبرراً

لهذا الشعور بين علامات تنصيص, فمبرره ((أنا نحلةٍ عبرت في دمه...)), أي أنها كانت السبب في

هذا الشعور, ويقول:

"ونصغي إلى ما يُقُولُ المُشَاءُ

على الجسر:

((لي عملٌ آخِرٌ غيرُ هذا,

((ولي مقعدٌ في السفينة

((ولي حصَّةٌ في الحياة

((أما أنا,

فعليَّ اللحاق بمترو الضواحي

((تأخَّرْتُ عن ذكرياتي

وعن موعد الساكسفون,

وليلي قليلٌ" آ

يشير درويش إلى أن هموم من حوله هي هموم يومية, وهي بمجملها أمور مادية تخص

الحياة العادية, أما همَّ المبدع درويش هو هم ذهني, فهو لا يرغب إلا اللحاق بذكرياته, وسماع

الساكسفون, ولكن الوقت لا يسمح له بذلك فهو يقارب على الانتهاء, وربما كانت هنا الإشارة للعمر

الذي قد مضى وولى, ويقول أيضاً:

((وضعتُ يميني على شعرها

وشِمالي على شادني ظبية توأمين

وسرنا إلى ليلنا الخاصّ... "آ

يشير درويش هنا إلى حالة اتحاد بين روحه وجسده، فهو يرغب بأن يكون مع نفسه ولها،

ويلمّح إلى أنه سيصل إلى ذلك بأن يمنح الجسد والروح ليلة ليتفقا، ويقول:

"مسافرة،

حول صورّتها في مراياك: (( لا

أمّ لي يا ابنتي فلدني هنا))"

نلمح هنا صورة معكوسة، فالبنت هي من ستلد الأم، فالأم هنا تشعر بالضياع، ولكن من هي

الأم التي يشير إليها هنا درويش؟، إنها صورة الماضي الذي يرى في الحاضر أملاً للمستقبل، ومثلها

قوله:

"مجازيّة،

كالقصيدة قبل الكتابة: (( لا أبّ

لي يا بُنيّ، فلدني)) تقول لي الأرض، في

ليل بلورك المتلالي بين الفراشات. <sup>N</sup>

ويقول درويش في قصيدة "حليب إنانا":

"رُعاة حُيولِك بين نخيلِ يَدَيْكَ ونَهْرِيكِ يقْتربون

مِنَ الماءِ ((أولى الإلهات أكثرهنَّ امتلاءً

بنا)). خالقٌ عاشقٌ يتأملُ أفعاله، فيُجنُّ

بها ويحنُّ إليها: أأفعلُ ثانيةً ما فعلتُ؟" أ

"تُطيرني زهرة اللوز، في شهر آذار، من شرفتي

حينئذٍ إلى ما يقول البعيدُ:

((المسيني لأوردَ خيلي ماءَ الينابيع))

ومن مظاهر التشكيل الداخلي في الديوان توظيف اللزمات الشعرية ودلالاتها في بعض

قصائد الديوان بشكل لافت للنظر، إذ ترى الدارسة أن وجود هذه الظاهرة جاء ليؤكد المعنى الذي

يحملة التكرار دائماً، والقصائد التي وظف فيها درويش اللازمة هي "قصيدة كان ينقصنا

حاضر"، يقول:

" لنذهب كما نحنُ:

سيده حرة

وصديقاً وفتياً،

لنذهب معا في طريقين مختلفين

لنذهب معا كما نحن متحدين

ومنفصلين، أ

درويش هنا يكرر فعل "الذهاب"، ويستمر درويش في ذلك منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، فيكرر مثلاً: "لنذهب / صديقاً / إنسانة / لنكن طبيين"، فدرويش يعاني بعض الهواجس والمخاوف الشخصية، ويريد أن يطمئن نفسه بشيء ما فاقترح عليها هذا التكرار.

وإذا نظرنا إلى قصيدة "سما منخفضة وجدنا درويش قد التزم في بداية كل مقطوعة شعرية بقوله: "هنالك حب"، وإن تغيرت حالة الحب من مقطوعة إلى أخرى، وربما استعمل كلمة "هنالك" ليشعر المتلقي أن هذا الحب موجود، وإن كان بعيداً، فلأزمة هذه القصيدة "هنالك حب".

وننتقل إلى قصيدة كان "لا أقل ولا أكثر"، حيث كانت لازمتها "أنا امرأة لا أقل ولا أكثر"، وهنا مطالبة من الذكورة في القصيدة بأن تعيش حياة بسيطة عادية كأى امرأة أخرى فكررت هذه العبارة، وربما كانت هذه الفكرة هي التي تسيطر على الشاعر أثناء كتابة هذه القصيدة أي فكرة الحياة العادية، فشعر أن التكرار سيوصل الفكرة التي في نفسه.

وكذلك في قصيدة "تدبير منزلي" <sup>٦٩</sup>، حيث كرر درويش السؤال في بداية كل مقطوعة شعرية من القصيدة، فيقول: "كم أنا؟"، فهنا إشارة من درويش على عادات اعتاد عليها حتى أصبحت جزءاً منه، فهو نسي كم مرة كرر الأعمال التي قام بها وهو في انتظار الاستقرار.

وتأتي بعد ذلك قصيدة "جفاف"، حيث يشير درويش إلى أن الجفاف الذي يتحدث عنه جفاف باقٍ على حالة لا يتغير، وهنا الإشارة إلى الجفاف المصابة به روحه، وهو يطلب من الجفاف هدنة وأن يرحل عنه.

يأتي بعد ذلك درويش إلى قصيدة "درس من كاما - سوترا" <sup>٧٠</sup>، لتكون لازمة هذه القصيدة "انتظرها"، فدرويش من بداية القصيدة إلى نهايتها يصر على فعل الانتظار، وهنا يفعل ذلك أملاً في الاستقرار، ففي نهاية الانتظار وصول إلى الغاية.

ويختتم درويش الديوان بلازمة ركز فيها على المكان، حيث كرر لازمة "في دمشق" في قصيدة "طوق الحمامة دمشقي" <sup>٧١</sup>، وتركيز الشاعر على المكان يشير إلى قداسته بالنسبة إليه، فهو يشعر أن الحياة في دمشق هي حياة مختلفة عن أي مكان.

ومن التشكيلات الداخلية في الديوان العبارات الشعرية المفتوحة، فكثير من العبارات الشعرية انتهت بمجموعة نقاط، فماذا كان يهدف من ذلك؟ هل أراد من القارئ أن يحاول قراءة ما وراء النص وأن يشترك في إقامة المعنى؟ أو أراد أن يترك له فرصة خلق تتناسب ومكوناته النفسية؟، فدرويش صاحب أسلوب خاص في الترقيم، حيث تحمل هذه العلامات إشارات دلالية يرمي إليها درويش، وتجعل النص مفتوحاً على التأويل، يقول درويش:

---

٦٩ - المرجع السابق، ص 69  
٧٠ - المرجع السابق، ص 83  
٧١ - المرجع السابق، ص 125  
- المرجع السابق، ص 139

"لعلك حين تديرين ظلك لي، تمنحين المجاز

وقائع معنى لما سوف يحدث عمّا قليل..."<sup>أ</sup>

أنّ الشاعر يطلب من المتلقي أن يتوقف هنا قليلاً فهناك أمرٌ جليلٌ سيحصل" عندما تدير هي

ظلمها"، وكأنه يدعو نفسه، والمتلقي إلى الوقوف والانتظار لمشاهدة هذا الحدث، وقوله:

وتحتاج أنشودتي للتنفّس: لا الشعرُ شعراً

ولا النثرُ نثراً. حلمت بأنك آخرُ ما قاله

لي الله حين رأيتكما في المنام، فكان الكلام..."

كانت "آخر ما قاله الله" له. ولكن مع ذلك كان هناك "كلام..." فاستخدام درويش للنص

المفتوح هنا جاء ليشرح المتلقي أنّ تنمة ما بمقدور المتلقي أن يتخيّله، وأنّ يتصل مع النص في

إطار السياق والمعنى الذي يتشارك الاثنان في صنعه معاً.

ومن التشكيلات أيضاً علامة الاستفهام التي تكررت في هذا الديوان سبعة وستين مرّة، وفي

ذلك إشارة من درويش إلى حالة الغموض وعدم الإدراك الصحيح للأشياء، وهذا يرتبط بالحالة

النفسية التي يشعر بها درويش، منطلقاً من هذه المواقع:

"عمّا قليل.

فعمّا قليل سنتنقل الطيرُ من زَمَنٍ نحو آخر،

هل كان هذا الطريق هباءً

على شكل معنى, وسار بنا

سَفَرًا عابراً بين أسطورتين

فلا بدّ منه, ولا بدّ منا

غريباً يرى نفسه في مرايا غريبته؟<sup>أ</sup>

في هذه الأشطر حالة من عدم الوضوح, فدرويش لا يستطيع أن يفهم أموراً كثيرة, إلا أنه غريب يرى نفسه في مرايا غريبته, وعلى الرّغم من هذه الحقيقة فإنه يستخدم علامة السؤال, ولقد تكرر هذا التشكيل كثيراً في ديوان درويش يلحظه كلُّ من يدخل عالم الديوان ويبحث عن المعنى والدلالة فيه, كيف يستطيع الغريب "أنّ يرى نفسه في مرايا غريبته?".

وجاءت علامة التعجب في غير موقعها الطبيعي في عدة مواقع, إذ تكررت واحدةً وعشرين مرة, حيث تُعطي معنىً غير معناها الذي حُدِدَ لها في الأصل, فدرويش في بعض الأشطر يختمها بعلامة تعجب مثل "والأبدية / سكان هذا البلد!", وكان لا بد لدرويش أن يستعمل علامة السؤال لأنه كان يتساءل "من الشمس في أمسنا", وربما أتى بعلامة التعجب لأنه في حالة من عدم الإدراك, بسبب الصراع الذي يعيشه مع الذات, يقول درويش:

" في دمشق:

يواصلُ فعلُ المضارع

أشغاله الأمويّة:

نمشي إلى غدنا واثقين

من الشمس في أمسنا.

نحن والأبدية،

سكّانُ هذا البلد!"

وأيضاً:

"كم أنا؟"

بعد مُنْتَصَفِ الليل، أشرقت

الشمسُ في دمنا

كم أنا أنت يا صاحبي

كم أنا! من أنا!"

كان على درويش أن يستعمل هنا علامة السؤال، فهو يتساءل عن حقيقة من هو؟، ولكنه يضع

علامة التعجب ليقدم لنفسه وللمتلقي بأنه غير قادر على الإدراك والتحلل الصحيح للأمور، فهو

يعاني من عدم استقرار.

يلحظ إذاً إنّ مكونات الفضاء النصي كانت في الديوان وسيلةً من وسائل المعنى الذي كان

يقصده درويش، وأن هذه الفضاءات تتدرج في إطار التشكيل الخطابي الذي اختاره درويش في

ديوانه هذا.

## – "الأنا / الأنا":

لقد شكلت الأنا بطرفيها في ديوان سرير الغريبة مرتكزاً رئيسياً في تشكيل الخطاب الشعري ودلالاته عبر القصائد التي اشتملها الديوان، حيث تمثل ذلك على مستوى الشكل والمضمون، فدرويش الذي كان يتحدث بصيغة (نحن) دائماً نلحظه في ديوانه "سرير الغريبة" قد تتحي عن هذه الصيغة، حيث بدأ يتحدث بضمير (الأنا) المفردة، وربما يعود ذلك بسبب شعور درويش بهزيمة أحلامه، فيفر بشعره نحو ذاته ليعيش إنساناً، وشاعراً، عادياً، بعيداً عن كونه شاعر المقاومة والناطق باسمها.

في ديوان "سرير الغريبة" يشكل الحوار بين الشاعر وشخصية أخرى النمط البنائي الواضح للديوان، فالشاعر بدأ يردد إلى ذاته، ويخلق شخصية أخرى من هذه الذات ليجعل منها متنفساً له، يعبر بها عن أحزانه، وأوجاعه، كما يحاول من خلالها التعبير عن رغبته في أن يعيش كأبي إنسان عادي، فالشاعر أخذ في ديوانه هذا يتكور على نفسه وينكفي على دواخله وأحاسيسه الذاتية، ففي قصيدة "كان ينقصنا حاضر"، وهي مفتتح الديوان ونسق مقدمته، يقول درويش:

"لنذهب معاً في طريقين مختلفين

لنذهب معاً كما نحن متحدتين

ومنفصلين،" <sup>١</sup>

هذا الحوار موجه إلى جانب اللاوعي في شخصية درويش، "فالطريقتين مختلفين" ولكن قوله "لنذهب معاً" يؤكد التناقض الداخلي القائم في الذات وقول: "متحدين، ومنفصلين"، يؤكد على وجود شيء مشترك بين الشخصيتين المتناقضتين في داخله، يقول:

"وعما قليل يكون لنا حاضر آخر"

إن نظرتِ ورائك لن تبصري

غير منفي ورائك" أ

إن درويش هنا يضع الأنا في مواجهة طرفي الزمن - الماضي والحاضر - فماضيه وحياته النضالية إذ تشكل منفي بالنسبة له، ربما لأنه لم يصل إلى أمانيه ومساعدته، كما ينبه درويش إلى أن الماضي والحاضر بالنسبة له أصبحا شيئاً واحداً، وهذا يؤكد صورة الانهيار لهذا الواقع الذي لم يستطع أن يستثمر الماضي وما كان فيه من محاولات للثورة والتحرر.

وهناك إشارة واضحة في القصيدة التي افتتح بها الديوان إلى مطالبته بالحرية لذاته، وترك التناقض الذي تعيشه الأنا، فقوله: "إنسانة حرة، سيدة حرة، عاشقة حرة" كلها ارتبطت بالحرية، وفي المقابل يقول: عن طريق "الأنا الواعية" لديه "صديقاً وفيّاً، شاعرها" أي أن درويش هنا ربطها بالوفاء، وكأنه يتمرد هنا على "أناه" الواعية مع الحفاظ على ما حمل من أحلامٍ وهموم اتجاه قضيته طوال حياته، فالشاعر رافض لحياته التي مضت وهي ممثلة بحلم واحدة لم يتحقق، وهنا يقول:

"لنذهب، كما نحن:"

عاشقة حُرَّة

وشاعرها.

لم يكن كافياً ما تساقط من

ثلج كانون أول، فابتسمي

يندف الثلج قطناً على صلوات المسيحي،

عمّاً قليلٍ نعود إلى غَدِنَا، خَلَفْنَا،

حَيْثُ كُنَّا هناك صغيرين في أول الحب،" <sup>أ</sup>

لقد انسلخت الأنا من الأنا، الأنا السابقة تتسلخ من الأنا الحاضرة وتتدفع نحو عمقها الذاتي والشخصي المتمثل بصورة "أول الحب"، حيث النقاء والسداجة والتطلع النظري إلى صورة الحياة الأولى، ويعتمد هنا درويش بالكشف عن مكونات نفسه فهو يرغب بالعودة طفلاً، والطفولة ترتبط بالبراءة والطهر، ويؤكد درويش هذه الرغبة بذكر الثلج، الذي يتمناه أن يتساقط بكثرة ليشعر بالأمان والبراءة أكثر، فدرويش كان يعاني من حالة اغتراب عن الذات أدت إلى خلق فجوة بين الذات الواعية، واللاواعية، فولدت لديه رغبة في العودة طفلاً، يقول درويش:

"((لا حلولَ جماعيةً لهواجسَ شخصيّة

لم يكن كافياً أن نكون معاً

لنكون معاً...

كان ينقُصنا حاضرٌ لنرى

أين نحن. لنذهب كما نحن،

إنسانةً حرَّةً

وصديقاً قديماً

لنذهب معاً في طريقين مختلفين

ولنكن طبييين<sup>١</sup>

إنَّ الذات تشعُر بالضياع، يتضح ذلك من خلال قوله: "أين نحن"، حيث يطلب للجزء الأول من

ذاته الحرية بقوله: "إنسانة حرَّة"، في حين يطلب الوفاء والذكرى لجزئه الثاني

بقوله: "صديقاً قديماً"، ويصرُّ على البقاء معاً ولكن بصورة العلاقة العامة أي الصديق

والإنسانة، ويتبين هنا أنَّ درويش يسعى إلى الاغتراب بالتحولات الذاتية التي حلَّت به، وجعلته

منشطراً على ذاته، ويبحث عن حالة التوافق التي وصلت حدَّ الاستحالة، ولهذا تأتي خاتمة القصيدة

اعترافاً بالانشطار والاختلاف بين الأنا الماضية والأنا الحاضرة، فيقول: "لنذهب معاً / في طريقين

مختلفين / ولنكن طبييين".

تمثلت حوارية الأنا-الأنا عبر قصائد الديوان لتجدُر حالة الانشطار الذاتي وصورة التناقض

الداخلي الذي شكَّل الذات الشاعرة وجعلها تعيش حالة التحوُّل والاعتراف بالاغتراب عن اللواعي

الذي امتلكه درويش عبر مسيرته الإنسانية والشعرية، ولا تتوقف هذه الظاهرة في قصيدة واحدة لدرويش فلو انتقلنا إلى قصيدة "وقوع الغريب على نفسه في الغريب"، نجده يقول:

"واحدٌ نحن في اثنين/

لا اسمَ لنا يا غريبةً، عند وُقوع

الغريبِ على نفسه في الغريب.لنا في

حديقتنا خلفنا قُوَّةُ الظلِّ.فلتُظهري

ما تشائين من أرض ليلك، ولتُبطني

ما تشائين.جننا على عَجَلٍ من غروب

مكانيين من زمن واحد، وبحثنا معاً

عن عناويننا:فاذهبي خَلْفَ ظِلِّكَ،" أ

يأتي هنا البحث عن الذات، حيث يعيش درويش ، حالة ارتباط بالماضي، عملت على إخراجها درويش من ذاته الحاضرة ، ليجد نفسه يدور في حلقة التناقض، ولم يدرك ما حلَّ به إلا في نهاية رحلة العمر ، ولكن يجب "أن نعترف بأنَّ هناك، بَعْدَ كلِّ شيء، شيئاً فردياً في نفس الوقت" ، والشيء الفردي هنا هو رغبة درويش في أن يحيا حياة عادية بعدما تكثفت حياة الاغتراب والتناقض مع الذات الماضية، وهنا يأتي قراره في نهاية النص بأن نمنح الأنا الماضية حرية الذهاب "خلف

الظلّ "بكل ما تحمله هذه العبارة من ضياع وهلامية الأشياء واندثارها," قالبحث عن العنوان "هو بحث عن الاستقرار وبحث عن التجسيد والتأطير للأشياء في وجودها المادي, والتخلّي عن الاغتراب, والتماهي في المعنوي, ولعل هذا الانشطار والحوارية التي تؤدي دائماً إلى الانفصال عن الجزء الأول من الأنا "الماضي" , ونجد إشارة واضحة لما أسلفنا قوله في قصيدة "غيمة من سدوم" درويش:

"بَعْدَ لَيْلِكَ لَيْلِ الشِّتَاءِ الْأَخِيرِ

خَلَا شَارِعُ الْبَحْرِ مِنْ حَرَسِ اللَّيْلِ,

لَا ظِلٌّ يَتَّبِعُنِي بَعْدَمَا جَفَّ أَيْلُكَ

فِي شَمْسِ أَغْنِيَتِي. مَنْ يَقُولُ لِي

الآن "دعك من الأمس واحلم بكامل

لا وعيك الحرّ؟" آ

إنّ الفردية تشير إلى التحرر من كل القيود والأغطية, وتساعد المبدع على الكشف عن وجهه الحقيقي, فهناك جفاف أصاب جانباً من درويش, منع الحلم الكامن في وعيه, وهنا يأتي الانفصال "دعك من الأمس واحلم بكامل لا وعيك الحر", فالتحقق من الحاضر والبحث عن الحرية فيه يبقى مأسوراً بما ترك الماضي من إشكالية المصير, والمستقبل المرتهن لسيرورة الماضي والحاضر, يقول:

"حرّيتي تجلس الآن قربي, معي, وعلى

ركبتني كقط أليف.تحقق بي وبما

قد تركت من أمس لي:شالك

الليلكي،شرائط فيديو عن الرقص بين الذئاب،وعقداً من

الياسمين على طحلب القلب...<sup>أ</sup>

لقد ارتهنت الأنا عند درويش -بجزئها- فوقفت حائرة مضطربة، لا تعي صورتها

الحقيقية،وأصبحت صورة الحرية مفرغة من قيمتها، ومفهومها العام،لتصبح مأزومةً أمام الأنا

الدرويشية،ولعلّ هذا يتمظهر في قوله:"ماذا ستصنع حريتي بعد ليلك، ليل الشتاء الأخير"،إن الأنا

قد خرجت من إطار العام، وتكثفت فيها صورة التوقع على الذات، واتجهت نحو الاغتراب والتوحد،

والانصهار في الذاتية المغرقة في التفكك والانشطار،ولعل هذا يتضح في قصيدة "أرض الغريبة /

أرض السكينة"،حيث الاغتراب وما يوازيه من سكون وتوحد يتجسد في هذا النص الذي أقامه

درويش على حوارية الأنا مع الأنا،يقول درويش:

"في،مثلك،أرض على حافة الأرض

مأهولة بك أو بغيابك.لا أعرف

الأغنيات التي تجهشين بها،وأنا سائر

في ضبابك.فلتكن الأرض ما

تومنين إليه...وما تفعليته"<sup>أ</sup>

لقد تشابهت صورةُ الاغتراب بين الأنا / الأنا، أنا الذات , والأنا الجمعيّة، التي مثلتها صورة الأرض في اغترابها، فأنا الذات، في اغترابها تتشابه مع الأنا الجمعيّة: "فِي مِثْلِكَ أَرْضٌ عَلَى حَافَةِ الْأَرْضِ"، ولكن هذا التشابه علامة على الافتراق في الوقت ذاته، فهما غريبان عن بعضهما، فالأنا الفردية-الذات- لا تعرف-الأنا الجمعيّة-: "لا أعرف الأغنيات التي تجهشين بها"، وبسبب هذا الاغتراب المتبادل جاءت الضبايية والاضطراب وعدم التوافق وحواريّة الخلاص"، وأنا سائر، في ضبابك. فلنكن الأرض ما، بتومئني إليه... وما تفعلينه"، ويأتي الضياع والانفصال في صورة الشعر، والتشتت عبر المرايا والصور المشوّهة للذات التي فقدت حقيقتها، وبدأت تبحث عن السكون والخلاص والميلاد الجديد والمستحيل في الوقت ذاته، ويقول:

"مسافرة،

حول صورتها في مراياك: ((لا

أمّ لي يا ابنتي فلديني هنا))

هكذا تَضَعُ الأرضُ في جَسَدِ سرّها،

وتُزْجُ أنثى إلى ذكّرٍ. فخذني

إليها إليك إليّ. هُنَاكَ هُنَا. داخلي

خارجي. وخُذيني لتسكنَ نفسي

إليك، وأسكن أرض السكينة" أ

فها هو الاغتراب والانشطار عند درويش يتحقق في الخروج من دائرة الماضي، إلى حاضرٍ يُصنَعُ بقرار الذات وعودتها إلى دواخلها لتبحث عن أرض تسكن إليها، حيثُ تتحول هذه الأرض إلى جسد يحمل سرّ المكان والزمان، فهو يريد أن يسكنَ هذا الجسد لتسكن ذاته، وتنتهي من الصراع الذي تعيشه.

إنّ ودرويش يعي هذه الحالة الاغترابية التي يحياها ويسعى للخلاص منها، ولعلّ هذا يتحقق فيما يراه ليفين "أن الاغتراب الذاتي، يكمن في وعي المغترب لحالته الاغترابية، كشرط لتحقيق الاغتراب الذاتي، فالإنسان المغترب يعي بصورة فعلية، التباعد بين هويته وما ينبغي أن تكون عليه تلك الهوية"، ولعلّ هذا ما دفع درويش إلى قرار الانفصال عن الماضي والإيمان بعدميته وقلة جدواه، وهذا ما يتحقق في قصيدة "ربما، لأن الشتاء تأخر"، يقول:

"بلا غايةٍ، وضعتنا السماء

على الأرض إلفين مؤتلفين وباسمين مُختلِفين

فلا اسمي كان يُزيّنُ خاتمك الذهبيّ

ولا اسمك كان يرنّ

كقافيةٍ في كتاب الأساطير..../N

---

المرجع سابق، ص 51  
· شاخت، ريتشارد، "الاغتراب"، بت. كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت، 1980، ص 285  
· "سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص 98

إنَّ هذه الصدفويّة التي أصبحت متحققة عند درويش, جاءت في إطار التحولات التي عاشتها الذات / الأنا, حيث أوجدت هذه التحولات, عدم المنطقية في مظاهر العلاقة, بين الكائن, والذي لا بد أن يكون لدى الأنا, وهي في الوقت ذاته, التي أوجدت حالة الانعزالية التي وصلتها الذات, التي يعانيتها درويش مع لا وعيه, وهي حالة لا هدف منها, ويشير درويش إلى أن هذه العلاقة بين الأنا الفردية / والأنا الجمعيّة غير مستحدثةٍ أو ناتجةٍ عن عوامل اجتماعية, بل هي قدر وجدّه الشاعر متحصلاً, يقول:

"بي مثلُ ما بكِ من وَحَم الليلِ

يصرُحُ شَخْصٌ: ((أنا امرأتي

في المنام. وتصرخ أنثى: ((أنا رجُلي))

أيناً أنتَ. أنتِ؟ تضيقُ

تَضيقُ, ويتسع المُنحَدَر..."/<sup>أ</sup>

تتضح هنا حالة الاغتراب, التي يحياها درويش, فالاغتراب هو الحالة التي يصبح فيها الشخص ببساطة غير مدرك لما يشعر به, ويحبه أو يرفضه, ولما يكون في الواقع" , إنَّ الشاعر بسبب محاولته الوصول بذاته إلى حالة معينة, ثم اكتشافه في لحظة معينة أن ما وصل إليه, ليس ما يجب أن يكون يخلق لديه حالة الانشطار هذه , ولعلَّ هذا ما حدث مع درويش وعبرَّ عنه في قوله من القصيدة نفسها:

---

<sup>أ</sup> المرجع سابق, ص 101  
· الثنا, السيد علي, "نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع", عالم الكتاب- 1984, ص 167

"ماذا سنصنع بالأمس؟ قُلْتُ

ونحن نُهيل الضباب على غدنا

والفنونُ الحديثةُ ترمي البعيدَ إلى

سلة المهملات, سيتبعنا الأمسُ, قلتُ

كما يتبع النهوندُ الوتر " أ

إنَّ الاستفهام "ماذا سنصنع بالأمس" يحمل صورة اليأس وصورة الشَّغف بالخلاص من هذا  
الأمس, بل إن صورة اليأس تمتد إلى المستقبل, الذي صنعه الأمس "ونحن نهيل الضباب على  
غدنا", ولعلَّ الحوارية بين الأنا / والأنا جاء تعبيراً عن حالة التناقض بين الطرفين, فسلة المهملات  
بدلالاتها المعروفة, حيث هي المكان الأخير للأشياء التي ليس لها قيمة, ويجب الخلاص منها  
جاءت تعبيراً عن رؤيا الأنا, لما هي فيه من نهايات الوجود, وضياح الذات واندثارها, لقد نسجت  
العلاقة بين الأنا والأنا كلَّ قصائد الديوان, وتمظهرت حالة اليأس والخلاص, ومحاولة العودة إلى  
الأنا الفردية بكل ما بها من خصوصية, ومحاولة للانسجام, مع الفردي المطلق, التي تعيش  
إحساسها وعاطفتها الخاصة, ولعلَّ هذا ينكتف في قصيدة "من أنا دون منفي":

" لم يبقَ منِّي سواك, ولم يبقَ منك

سوايَ غريباً يُمسدُ فخذَ غريبته: يا

غريبة. ماذا سنصنع في ما تبقى لنا

من هُدوءٍ... وقيلولةٍ بين أسطورتين؟ " أ

قمة الهروب من الجمعي إلى الفردي، بل قمة محاولة الخلاص الأبدي من هذا الجمعي، فالنفي بكل صورته الواردة في النص يؤكد أن القادم فردي مطلق، على الرغم من قلته، وهنا إشارة إلى أن درويش يحس بأن قطار الحياة قد مضى وفاته، فهو يشعر بأنه لم يبق له الكثير، فيقول أن ما تبقى له كالفيلولة، ولكن كونه لم يبق إلا بقايا درويش وبقايا غريبته، فهو يفكر في مشروع مشترك للبقاء ليمضي فيه ما تبقى من الوقت، وهنا يأتي قوله:

"لا شيء يحملنا لا الطريق ولا البيت.

هل كان هذا الطرق كما هو، منذ البداية،

أم أن أحلامنا وجدت فرساً من خيول

المغول على التلّ فاستبدلتنا؟

وماذا سنَفعلُ؟ ماذا سنَفعلُ

من دون منفي"

يتساءل درويش عن سبب الخذلان، والهزيمة، الذي يشعر به، ويتساءل مستنكراً هل كانت الأمور هكذا منذ البداية؟ أم أن سبب تراجّل أحلامه أنّها وجدت فارساً أشدّ من الشاعر فغادرته إليه؟، وكلّ هذه التساؤلات تصب في بوتقة واحدة وتشير إلى أن الأنا قد انقسمت على نفسها.

فالشاعر يحس أنه غريب عن كل مَنْ حَوْلِهِ، كما يشعر بهزيمة كلِّ أحلامه، حيث بدأ يسعى للتكوير حول ذاته، وهنا يرى (إميل دور كايم) "أن اليأس والوحدة التي لا تحتل في التاريخ الحديث والتي يصاحبها خوف الذات، واكتئابها، وقلقها الزائد، تعد نتائج مباشرة للنزعة التي سادت المجتمع الحديث"<sup>1</sup>، وهي نزعة التكوير حول الذات والاعتراب، فأسباب الاعتراب تتعلق دائماً بالمشاعر، فلو عدنا إلى درويش في طفولته، وجدناه مثلاً للتمهيش والإقصاء، بسبب ظروف الاحتلال والتهجير التي عاشها، كما أن كلمة (لاجئ) كانت تطارده حتى وهو داخل أرض فلسطين، لا بد وأن تكون قد تركت في نفسه توتراً نفسياً، انسحب على كينونته، وهذا يتضح بعد ذلك من خلال ما وصل إليه درويش، كواحد من أهم شعراء فلسطين خاصةً، والشعر العربي الحديث عامة، محاولاً إثبات ذاته، فالشاعر في ديوان سرير الغريبة استطاع الخروج من الأنا الجمعية والارتداد نحو الأنا الفردية، وهذا شيء لا يقوى عليه أي شاعر، ولكن لحظة الاعتراب الحقيقية، التي عاشها درويش وضعته أمام ذاته الحقيقية، إنَّ الاعتراب عند الإنسان هو الانفصال عن حياته الإنسانية الحقة أو الطبيعية الجوهرية، كما يرى ماركس.

وحيث أن "التطور في الشخص يبقى مستمراً، وإلا لما أمكن فهم ما يصيب الفرد والمجتمع من تطور وتقدم"<sup>2</sup> فكيف يكون الشاعر هذا الإنسان الاستثنائي، الذي يرى الأشياء أكثر أثراً من غيره، ولعلَّ هذا ما جعل ديوان "سرير الغريبة" عند درويش صورة للصراع بين الأنا الفردية والأنا الجمعية، وجعل درويش يبحث عن الخروج من الذات الجمعية إلى الذات الفردية.

<sup>1</sup> "نظرية الاعتراب من منظور اجتماعي"، مرجع سابق، ص 82  
· حماد، حسن "الاعتراب عند إيريك فروم"، ط 1، المؤسسة الجامعية-بيروت، 1965، ص 62  
· الغرابوي، محمد عبد العزيز، "الاتجاهات النفسية"، ط 1، دار أجنادين للنشر والتوزيع، 2007، ص 33

### 3- الأنا والآخر:

إنَّ إشكالية العلاقة الملتبسة بين الأنا والآخر في ديوان "سرير الغريبة"، قد جعلت صورة الآخر تتمظهر في حالاتها المتعددة التي جسدت علاقة درويش مع هذا الآخر، حيث يمكننا عن طرق الحوار بين الأنا والآخر في الديوان الكشف الحقيقي عن مكونات الذات الدرويشية، وحوارها مع الآخر بهدف الكشف عن هذه الذات، وبيان كينونتها الداخليّة.

إنَّ الذات تجد كينونتها في علاقتها مع الآخر، حيث تسقط تخيلاتها عليه، ويحدث أحيانا صراع بينها وبين الآخر، وهذا الصراع يبني صورة الآخر، وما تتمناه، ومن هنا فإنَّ الآخر دائماً في وجوده يَحْمِلُ روح التعبير عن جوانب الحياة، التي تعيشها الذات في إطار هذا الصراع، وهذه الإشكالية وردت (صورة الآخر) عند درويش، ففي دواوينه السابقة كان الآخر يتمحور حول (الآخر، اليهودي، والعربي، والإنساني)، ولكن وجهة النظر تتغير في هذا الديوان، والآخر لديه يتغير أيضاً، وربما يعود ذلك إلى التغيرات النفسية التي طرأت على درويش، فهو يشعر بالهزيمة، فالحلم كان من صنعه، والمستقبل الذي تمناه أيضاً كان من صنعه ولكن هذا لم يتحقق، "فريتا" أسطورة درويش التي رسمها في إبداعه، ومثلت صورة الحياة والسلم، كما تمناه، ربما كانت تختلف عن صورتها الحقيقية، ولئن درويش في ديوانه "سرير الغريبة" يصنع لنا آخر مختلفاً الاختلاف كلّه عما سبق، وهذا الآخر متشظّ عن ذات الدرويشية، يسعى ليحتمي فيه، ويهرب إليه من ذاته، وإن كانت مساحة الآخر عند درويش تضاءلت كثيراً في ديوانه هذا، ولكن نستطيع أن نلمحها بوضوح بين صفحات الديوان، يقول:

"هُنَالِكَ حُبٌّ فَقِيرٌ، يُطِيلُ"

التأملَ في العابرين، ويختارُ

أصغرهم قمراً: أنتَ في حاجةٍ

لسماءٍ أقلَّ ارتفاعاً،

فكن صاحبي تتسعُ

لأنانيَّةِ اثنين لا يعرفان

لمن يهديان زهورهما...

ربّما كان يقصدني، ربّما

كان يقصدنا دون أن ننتبه

هُنالِكَ حُبٌّ... "آ

إنَّ صورة الآخر هنا هلامية، تمثّلت في صورة (الحب الفقير) ، واختيار الحبِّ لم يكن عشوائياً، فالحب هو حلُّ لكل المعارك التي حدثت في داخل الشاعر أو من حوله، فللسماء هي آخر، لكنه يريدنا أقلَّ ارتفاعاً، وذلك تعبيراً عن اضمحلال سقف الأمل، والمستقبل الذي أصبح ضيقاً، وليس هذا فقط، فالنهر، في صورته الأبدية أصبح تعبيراً عن استحالة تحقيق الأمل والأمني، يقول:

"تصابين، مثلي، برحلة طير"

ويحدثُ ذلك بعد الظهيرة،

حيث تقولين: خُذني إلى النهرِ

يا أجنبيُّ، إلى النهرِ خذني

فإنَّ طريقي على ضفَّتَيْكَ طويلٌ" أ

إنَّ ال "هي" المسلوخة من لواعيه تطلب الذهاب إلى النهر، حيث هو مهرب لها ولدرويش

أيضاً، ولكن هنالك إشارة للاتحاد بين النهر ودرويش بدليل "إن طريقي على ضفَّتَيْكَ

طويل"، فالضفتين للنهر وللأجنبي باقبتان، ولهذا فإنَّ الوقت ربما بقي فيه بعض الشيء الذي يمنحه

البقاء على الجسر، وطريق البيت، والقرب من السماء، التي خذلتها كثيراً، وعلى الرغم من ذلك، فإنه

ربما يتغيَّر ويحدث المستحيل، ويقول:

"لدى غدنا ما سيكفي من الوقت، يكفي

لنمشي على الجسر عشرَ دقائقَ أُخرى،

فقد نتغيَّرَ عما قليلٍ وننسى ملامح

ثالثنا / الموتِ، ننسى الطريقَ إلى البيت

قرب السماء التي خذلتنا كثيراً،

خذيني إلى النهر، يا أجنبيُّ،

قد نتغيّر عمّا قليل، وقد يحدثُ

المستحيلُ" آ

لقد انهارت العلاقة بين الذات والآخر، وأصبحت ملامح البقاء هلامية متشظية تبحث عن

بقايا الصور القديمة، لكي تجمعها في صورة واحدة، يقول:

"واحدٌ نحن في اثنين/

فاذهب إلى البحر، عَرَبَ كتابك،

واغطس خفيفاً خفيفاً كأنك تحمل

نفسك عند الولادة في موجتين،

تجد غابةً من حشائش مائيةٍ وسماءً

من الماء خضراء، فاغطس خفيفاً

خفيفاً كأنك لا شيء في أيّ شيء،

تجدنا معاً...

لا يخفى على المتلقي، والمتبصّر في النص كم هي حالة الضياع، والانحدار التي تعيشها

الذات، باحثة عن الآخر وعلاقتها به في البحر والحشائش المائية، بالتالي فهي (لا شيء في أي

شيء)، حيث البحر هنا هو صورة التلاشي والعدم، وسيصبح شيئاً ثم يولد من جديد، ولكن الولادة ستكون هذه المرة في حضنٍ آخر هو "السلم"، يقول:

" .لن نلَعَنَ السَّلْمَ.لن نَنسَلِّقَ سُورَ

الحديقة بحثاً عن الليل ما بين صفصافتين

ونافذتين، ولن تسأليني:متى يفتح

السلمُ أبوابَ قلعتنا للحمام؟"<sup>أ</sup>

يبحث الشاعر عن الآخر وهو "السلم"، والحياة الأخيرة، التي تجسد الاستقرار والبعد عن اختراق المؤلف "سور الحديقة"، بل سيكون الليلُ في سكينته وأمانه، داخل الحديقة بجمالها، وكذلك الليلُ يرتبط بالسكينة، والأمان، اللذين يبحث عنهما درويش، أصبح الليلُ هو الأمان والسلم، حيث يجعل درويش يحقق ذاته، لأنه أصبح ضعيفاً يخاف من سؤال يأتي من الآخر، ولا يجد مخرجاً للإجابة، ليوضح لها الأمر، ويبين لها متى ستنتهي معاناتها من الخوف والحرب، يقول:

"وأذهبُ مع النهر من قَدَرٍ نحو

آخر، فالريح جاهزةٌ لاقتلاعك من

قمري، والكلامُ الأخيرُ على شجري جاهزٌ

للسقوط على ساحة التروكاديرو."

إنَّ صورة الآخر أصبحت صورة التحرر , والخلاص , مما يُعانيه ويتعبه , بسبب حالة الانشطار الداخلي , والتشظي التي يعانیه ا, فالآخر "الريح" سينهي حالة عدم الاستقرار التي يشعر بها درويش, وهنا تتجلى حالة الخلاص من الآخر , والاتجاه نحو الذات ودواخلها, وما تحمله من وعي للحياة والواقع, يقول:

"لا أحبّ الرجوع إلى نجمتي

بعدما كبرت حكمتي, هاتِ

هات البعيد إلى خيمتي سلماً

لنصعد أعلى كعُصني بتولا على

حائط الآخرين {ونحن نصير غداً آخرين} "أ

لقد حسمت الذاتُ أمرها في علاقتها مع الآخر , وأخذت قرارها بالابتعاد, وبناء الذات من جديد بعيداً عن الآخر, حتى أن صورة الحب التي لا يمكن أن تكون من طرف جعلها درويش حرة ليس لها أطراف, يقول:

"ماذا سنفعلُ بالحبِّ؟ قلتِ

ونحن ندسُّ ملابسنا في الحقائقِ

نأخذهُ مَعَنَا, أم نُعَلِّقُهُ في الخزانة؟

قلت: ليذهب إلى حيث شاء

فقد شبَّ عن طوقنا, وانتشر " آ

لقد تحررت الذات, وأصبحت في جذورها ضارية في أرض الواقع والتاريخ, ولهذا يعود درويش  
ليشير "للحب", فهو يراه آخر, ولكن عندما سألت الحبيبة ماذا نعمل بهذا الآخر؟ وكانت هذه الأنا في  
داخلها ترغب بالحفاظ عليه بدليل "تأخذه معنا؟ أم نعلقه في الخزانة؟" كان جواب "أنا" درويش  
المخاطبة أن تتركه المخاطبة في حال سبيله, فهو لا يقوى عليه أكثر لأنه أصبح كبيراً على  
شاعرنا, وربما كان يهتد درويش هنا ما كان يشعر به ؟ اتجاه أرضه, فقد كاد يقتله هذا العشق, وهنا  
ويقول:

"ماذا سنصنع بالأمس؟ قلت

ونحن نُهيل الضباب على غدنا

والفنون الحديثة ترمي البعيد إلى

سلّة المهملات. سيتبعنا الأمس,

قلت, كما يتبع النهوند الوتر "

أن الآخر لدى درويش في ديوان سرير الغريبة يرمز إلى شيء يربطه بالأم ل, ولكن أمله في  
الأصل لم يعد له وجود, فالهزيمة سيطرت عليه, فالأمس هو "الآخر", وهنا يحاول درويش أن يخفي

ملاحمه بآخر وهو "الضباب", ولكن درويش يدرك جيداً بأنه لن يستطيع طمس ملامح هذا الأمس  
بالضباب لأنه سيبقى يطارده وسيستمر في ملاحقته, أيضاً:

"منفىً سخياً على حافة الأرض

لو لم تكوني هناك لَمَا

أنشأ الغرياء القلاعَ وشاع التصوف,

لو لم تكوني هنا لاكتفيتُ بما

يصنع النهر بي... وبوجه الحجر" <sup>أ</sup>

هذا الخطاب موجه لأرضه, فهي مطمع الآخر (اليهودي) فلو لم تكن فلسطين أرضه لما شعر

بكل هذا اليأس, والحزن, ولعاش كأى إنسان عادي, ولكن وجود فلسطين هو من سبب له كل هذا

الحزن والألم, فحتى الآخر يعشقها, ويريد الاستيلاء عليها, وهنا يأتي النهر في صورته الأخرى ليكون

طريقاً للخلاص, يقول:

"عالجني النهر حين

قذفتُ بنفسى إلى النهر منتحراً,

ثم أرجعني رجلاً عابراً, فسألتُ:

لماذا تعيد إليّ الهواء وتجْعُلُ

موتي أطول؟ قال: لتعرف

نفسك أفضل... من أنت؟

قلتُ: أنا قيس ليلي، وأنت؟

فقال: أنا زوجها" أ

زوج ليلي عابر السبيل هو الآخر، الذي يسعى لأن يكون عُمر درويش وأمثاله من عشاق الأرض طويلاً، ولكن لماذا؟ هل ليجعل عذابه أطول؟ أم ليريه إلى أين وصلت أحلامه المهزومة وماذا فعل في حبه؟، فتاريخياً يذكر الألم الذي سببه زواج ليلي في نفس قيس، فقد أودى به إلى الجنون والموت، فهل هذا ما يرغب به الآخر؟

لعله يتضح من هذه النماذج إنَّ العلاقة بين الأنا والآخر في ديوان سرير الغريبة، قد جاءت مبنية على حدة الصراع، وجدلية الفراق بين الطرفين، ولهذا جاء السرير غريباً للغريبة التي انسلخت عن الآخر، وعادت إلى ذاتها، وهنا يمكن القول إنَّ مفهوم الآخر لدى درويش في هذا الديوان قد تغير، فلم يكن يعني بالآخر سابقاً سوى "اليهودي، والعربي، والإنساني". حيث كان يدعو إلى تحديد الوجود الفلسطيني، أما في سرير الغريبة فنلاحظ أن الآخر قد بدا متغيراً ومتعددًا بالنسبة إلى درويش السابق، وغالباً ما كان هذا الآخر متشظياً عن ذاته، أو شيئاً يبحث فيه عن الأمان والسلم والراحة، التي لم يتمتع بها لحظة في حياته، وهذا الآخر تولد عند درويش بسبب الهزيمة والإحباط، فهو على الرغم مما وصل إليه، لكنه لم يستطع تحقيق ذاته، فبقي محتجاً على حياته وحياته شعبه حتى آخر يوم من عمره، وبقيت أحلامه تطارده، ولم يعلن تخليه عنها أبداً.

## الفصل الثالث: 1- التناص:

- التناص الديني.

- التناص الأسطوري.

- التناص التراثي.

- التناص الأدبي.

2- القناع.

## 1- التناص\*:

التناص من القضايا النقدية الحديثة التي تناولها النقاد الغرب والعرب بالدراسة، فجزور هذا المصطلح فرنسية، ويعود الفضل في تأصيله للباحثة والكاتبة جوليا كريستيفا.

ترى جوليا كريستيفا أن كلَّ نص "هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكلُّ نص هو تشرب وتحويل للنصوص الأخرى" ،<sup>1</sup> ويعرّف رولان بارت النص بأنه "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله" ، أما جاك دريدا فيرى "النص نسيجا من التداخلات ،وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد، وأن النصوص لا تملك أباً واحداً ،ولا جذراً واحداً، إنما (النص) نسق من الجذور، وهو يؤدي في النهاية إلى محو مفهوم الجذر والنسق، ثم إن الانتماء التاريخي لنص من النصوص ،لا يكون أبداً في خط مستقيم ،فالنص دائماً من منظور ( دوريدا) التفكيكي ،له عدة أعمار متشعبة حسب الجذور التي أسهمت في تكوينه"<sup>2</sup>.

ومن هنا يتبين أنّ التناص محاولةً لربط السابق مع اللاحق، واستدعاء للمكوّن الثقافي العالمي من أحداث أو شخوص، كما أنّه كتابةً جديدةً للإبداعات السابقة، كما أنّه ينحصر في إحياء نصّ أو نصوص سابقة في نصّ لاحق أو استدعائها للحضور في نصّ، أو لنقل مثلاً أنّ النصّ ما هو إلاّ مجموعة نصوص تتقاطع فيما بينها بطريقة أو بأخرى لتبني نصّاً جديداً ،وفق آليات معينه.

\* لا تزيد الدراسة التوقف عند مفهوم التناص وتداخلاته طويلاً، لأن هذا المصطلح أصبح من المصطلحات الشائعة في النقد العربي الحديث. الشيخ، حليلة، "مفهوم الكتابة عند جوليا كريستيفا"، مجلة نزوى، ع67، م2011، موقع مجلة نزوى الإلكتروني . بارت، (من الأثر الأدبي إلى النص)، ت. عبد السلام بنعيد العالي، مقال من مجلة الفكر العربي المعاصر، ع28، آذار 1989، بيروت، ص115.

· ينظر: سارة كوفمان وروجيه لايبورت، مدخل إلى فلسفة دريدا، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، الدار البيضاء، 1991، ص83.

ويعتمد التناص على الطريقة التي يتم فيها توظيف النص المستعار، وهنا تظهر قدرة المبدع

على توظيف النص المستدعى.

إنَّ التناص يتناسب طردياً مع الكم المعرفي، والمخزون الثقافي لدى الشاعر، وإذا ما نظرنا إلى درويش فإنه كان يمتلك كمّاً كبيراً من الثقافة، والمعرفة العالمية، ولهذا فإننا نجد في شعره مُجملاً مكوّناً تناصياً يحمل صورة التأثر والاندماج مع الثقافة الإنسانية بتعددتها، وديوان سرير الغريبة واحداً من دواوين درويش التي نحت هذا المنحى من التشكيل بالشعري، حيث وظف درويش التناص بأشكاله المتعددة، ما يجعل هذا الديوان لوحة إنسانية تتفاعل فيما بينها من علاقات ثقافية ومعرفية تتم عن صورة التكامل وليس الاختلاف في صورة الإنسان المتعددة في معرفتها وكيانها الديني، والأسطوري، والأدبي، والتاريخي وغيره.

لقد تحقق التناص في ديوانه "سرير الغريبة"، في مساحات مختلفة تمثلت في: التناص

الديني، والتناص مع الأسطورة، والتناص مع التراث، والتناص الأدبي.

## - التناص الديني:

لقد اعتمد درويش على الكتب السماوية، والأحاديث النبوية في تشكيل الخطاب الشعري في ديوان سرير الغريبة، حيث شكّلت النصوص الدينية بمجملها مصدراً ثرياً من مصادر هذا الديوان فنجده قد استحضر هذه النصوص، في إطار الدلالة والمعنى الشعري الذي كان يقوم على تشكيله وتأديته للمتلقي في إطار المشترك الثقافي، والبعد الروحي، القائم بين طرفي الخطاب.

في قصيدة "كان ينقصنا حاضر"، يقول:

"وقد حلّ أمسٍ محلّ غدي

وانقسمت إلى امرأتين

فلا أنا شرقيةٌ

ولا أنا غربيةٌ،

ولا أنا زيتونةٌ ظلّلت آيتين

لنذهب، إذاً." <sup>أ</sup>

لقد تناصت هذه الأسطر مع الآية (35) من "سورة النور"، فقول الشاعر "انقسمت إلى امرأتين

/ فلا أنا شرقيةٌ / ولا أنا غربيةٌ" فيها تناقضات الذات وانقسامها وحيرتها، حيث يتناسب هذا مع

---

<sup>أ</sup> "سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص 16  
· قال تعالى: "الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري، يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء، ويضرب الله الأمثال للناس، والله بكل شيء عليم"

التغير الذي طرأ على جوانبة درويش، ويأتي متسقاً مع روح النص الإشكالي، الذي يظهر من العنوان "كان ينقصنا حاضر"، فالفعل كان بدلالته الماضيّة وفعله المنتهي يبني صورة التناقض والانقسام مع "الحاضر" بدلالته وحضور فعله واستمراره، وهنا تظهر دلالة التناص "زيتونة لا شرقية ولا غربية" في الآية، ويقول:

((هداياي أكبر منّي

كلوا جنّتي

واشربوا خمّرتي

فسمائي على كتفي وأرضي لكم...")<sup>أ</sup>

حيث تتعالق هذه الأسطر مع "الإنجيل" في قول السيد المسيح: "خذوا الرّوح القدس من غفرتم له خطاياهم تغفر له، ومن منعتهم عنه الغفران يمنع عنه"، وربما سعى الشاعر بهذا الربط إلى جمع الحب والرحمة معاً، فقد أتى على ذكر الحب صريحاً، ولكنه حب وحيد فقير، ولكن هذا الحب إذا فاض يصبح بلا حدود، وهكذا الرحمة بالنسبة للمسيحية، فقد صلب المسيح - من وجهة نظرهم - ليخلص أتباعه ويتحمل خطاياهم، فهو نبع للمحبة والرحمة، ويقول درويش:

"من سأكون غداً؟ هل سأولد من

ضلعك امرأة لا هموم لها غير زينة

دنياك. أم سوف أبكي هناك على

<sup>أ</sup> "سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص 20  
"الإنجيل المقدس"، العهد الجديد، ط 4، اتحاد جمعيات الكتاب المقدس، بيروت، لبنان 1992م، ص 319

حجرٍ كان يُرشدُ غيمي إلى ماء بئرِكَ؟" آ

وتأتني هذه الأسطر متناصّة مع صورة خلق المرأة عند المسلمين من ضلع الرّجل، فيقول الرسول صلى الله عليه وسلم: "استوصوا بالنساء خيراً، فإن المرأة خلقت من ضلع، وإن أعوج شيء بالضلع أعلاه، فإنّ دَهَبَتْ تقيّمه كَسْرَتَه، وإن تَرَكْتَه لم يزل أعوج، فاستوصوا بالنساء خيراً"، ويقول:

"أحبّتك سيّدة الماء أكثر، هل روادتك

على صخرة البحر عن نفسك، اعترف

الآن أنّك مدّدت يديك عشرين عاماً

لتبقى أسيرَ يديها!"<sup>٦٦</sup>

يتضح التناص هنا مع حادثة زوج العزيز ملك مصر مع سيدنا يوسف عليه السلام، والفرق هنا واضح فسيدنا يوسف عليه السلام رفض زوجة العزيز وحاول الهرب من بين يديها هرباً من الذنب والغواية<sup>٦٧</sup>، في حين يسعى درويش للبقاء مع من راودته عن نفسه، وربما قصد درويش هنا الأرض، فهو يرغب بأن يبقى فيها، على الرغم من شعوره بالضياح فيها ومعها، لأنه كان يتمنى أن يبقى بين يديها دائماً، وهذا يشي بأن التناص يمكن أن يكون غير

متوافق في صورته التاريخية، ويعمل المبدع على قلبه في إطار الدلالة الجديدة التي

يتبناها، فهو توليد جديد وإبداع، يقول درويش:

---

المرجع سابق، ص 66  
- البخاري، محمد بن إسماعيل، "صحيح البخاري"، رقم الحديث 3331  
- سرير الغربية، مرجع سابق، ص 77  
- قال تعالى: "ورأودته التي في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب، وقالت هيت لك، قال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون".

"وحول النهايات:

من قتلت عاشقاً مارقاً

فلها سدرَةُ المنتهى"<sup>أ</sup>

تعالقت هذه الأسطر مع الآية (13-14) من "سورة النجم" ،لتشير إلى ما يحصل عليه الإنسان المؤمن من جزاءٍ وهو الجنة، وكذلك درويش في دلالته هنا فإنه يرى أن "العاشق المارق" وهو ما يوازي "الكافر" إذا ما قُتل لكفره وتمردّه فإنّ قاتله له "سدرَةُ المنتهى" وهي أعلى درجات الجنة، فهذه النهايات هي التي تحدّد ما سيكون عليه الإنسان.

---

<sup>أ</sup> سرير الغريبة مرجع سابق، ص 135  
قال تعالى: "أفتمارونه على ما يرى، ولقد رآه نزلة أخرى، عند سدرَةِ المنتهى".

## - التناص مع الأسطورة:

لقد شكل التناص مع الأسطورة في ديوان سرير الغربية مصدراً عميقاً في بناء المعنى والدلالة عند درويش, وربما يكون حضور هذا المصدر أكثر من غيره, ولهذا فإن قراءة ديوان "سرير الغربية" يمكن أن يكون في هذا الإطار أكثر تعبيراً عن عمق هذا التناص, لقد استحضرت درويش روح الأسطورة وبنها في قصائده التي جذرت هذا الدور للأسطورة وحضورها التشكيلي للنص, يقول:

"لنذهب كما نحنُ:

إنسانة حُرّة

وصديقاً وفيّاً لناياتها,

لم يكن عُمرنا كافياً لنشيخ معاً

ونسيرَ إلى السينما متعبين

نشهد خاتمة الحرب بين أثينا وجاراتها

ونرى حفلة السلم ما بين روما وقرطاج"<sup>أ</sup>

يأتي السطر الشعري "نشهد خاتمة الحرب بين أثينا وجاراتها" ليختزل حركة التاريخ القديم عند

الإغريق ويعيد الحاضر بما فيه من أحداث وإشكالات إلى حالة سابقة في التاريخ, وهي حرب

طروادة وما انتهت إليه من مأسٍ وخذع، حيث استمرت حرب "طروادة" <sup>آ</sup> عشرة أعوام بين الإسبارطيون والطروديين، وكانت هذه الحرب على مدار تلك الأعوام تهدأ وتشتعل، من بدايتها حتى نهايتها" وقد انتهت بنصر الأثينيين، ولعل الشاعر أتى على ذكرها ليشير إلى واقع فلسطين والحرب مع اليهود التي يرى درويش أنها قد انتهت بهزيمة للعرب.

ويقول في قصيدة "حليب إنانا"، وهي من الأساطير السومرية العائدة لمنتصف القرن الثالث قبل الميلاد، نلاحظ أن هذه القصيدة تناصت بعضً أشرها مع شعر الأسطورة الأصيلة مثل:

وهم يحملون سماواتك السبعَ قافلةً قافلةً.<sup>١٤</sup>

حيث جاء في الأسطورة في حديثها عن "السماوات السبع التي قطعها عشتار للوصول إلى الأرض، كما أشارت الأسطورة إلى سبعة أقفال، وسبعة أبواب" <sup>٥</sup>، وربما وقع اختيار الشاعر على عشتار لأنها رمزٌ للخصب، وأراد بها الإشارة إلى فلسطين، فعشتار تنتقل من زمن نحو آخر، وكذلك فلسطين تنتقل مع شعبها المشرد من أرض نحو أخرى.

ونشهد في ديوان درويش كثيراً من الإشارات إلى الأجواء الأسطورية، مثل:

"سلاماً على ما صنعتِ بنفسك من

أجل نفسك: دبوسُ شعركِ يكسر

سيفي وثرسي

<sup>١</sup> الألياذة لهوميروس، هي ملحمة شعرية يونانية تقع في أربع وعشرين قصيدة، وتروي حوادث حرب طروادة بين الإغريق والطروديين، وهي من روائع الشعر العالمي الملحمي. "وارتر، ريكس". الإغريق والطروديين/حرب طروادة، ترجمة: صالح عبد المحسن عيسى، ط2، دار بيغنون للنشر، 1953م.

<sup>٥</sup> ثروت عكاشة، "الإغريق بين الأسطورة والإبداع"، ط1، دار المعارف، القاهرة، 189-214

سرير الغربية، مرجع سابق، ص53

<sup>٦</sup> بشور وديع، "المثولوجيا السورية/أساطير آرام"، ط2، مؤسسة فكر للنشر والتوزيع، ص231-243

وزرٌ قَميصُكِ يحمل من ضوئه

لفظة السرّ للطير من كلّ جنس "أ

فهنا استحضّر محمود درويش جو الأساطير، ووظفه في هذه الأبيات، (فدبوس الشعر يكسر

السيف والترس)، وأيضاً قوله:

" فاذهب كما تذهبُ الذكرياتُ إلى بئرِها

الأبدية، لن تجدَ السومريةَ حاملةً جرةَ

للصدى في انتظارِك "

فهذه الصورة أشبه بصورة فنية مستعارة من الأساطير والرسوم السومرية، وقوله أيضاً:

"أما أنا، فسأعرف كيف أُعيدُك

فاذهبْ تقودُكُ ناياتُ أهلِ البحارِ القدامى

وقافلةُ الملح في سيرِها للانهاي... ..<sup>N</sup>

نلمح هنا صورة الرحلات في الملاحم الأسطورية، فالقار ى يشعر بأنه مسافر في إحدى

الرحلات البحرية لتلك الملاحم، ونجد بين أوراق الديون الكثير من هذه المشاهد المبتوثة هنا وهناك.

---

"سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص 47

· المرجع سابق، ص 79

· المرجع سابق، ص 79

ولم يأتي درويش بذكر هذه الأساطير عبثاً، بل لأنها تتناسب وحالة يعيشها الشاعر، ويود أن يشير إليها بشيء أو حدث عظيم، ليشدَّ القارئ، وليشعره بأن له أسطوره التي تخصّه، وأسطورة شاعرنا هنا فلسطين، التي يراوده الحلم فيها دائماً، فقد استعصى على شاعرنا نسيانها، أو إهمالها، فهي الحلم الذي طالما راوده، ولم يستطع حتى آخر يوم في عمره التخلي عنه.

وإذا ما سرنا بقراءة التناص الأسطوري في قصائد الديوان سنجد درويش قد بث وقائع أحداث أسطورة (نرسييس) هنا وهناك، ولعل هذا الأمر يتناسب وحالة التنشيط التي تشكّل الذات، وهنا ارتد الشاعر إلى ذاته وعشق نفسه، ولكن مع الحفاظ على ما حمل من هموم وأحلام شعبه وقضيته.

تدور أسطورة "نرسييس"\* حول عشق الذات وتحدث "عن شاب بهي الخلفة جميل المظهر،

قد أخبر العراف والدته، بأنه سيعيش طويلاً ما لم يكتشف جماله، ويحدث أن تعشقه إحدى الإلهات، كانت تدعى (إخو) وكانت عذبة الصوت، ولكن على إثر خلاف بين إخو وإحدى الإلهات وهي زوجة جوبيتر وتدعى (جونو)، عاقبتها بأن سلبت صوت إخو العذب وأخبرتها بأنها لن تنفوه إلا بأواخر الكلمات التي تقال أمامها فقط، وأمرتها بأن لا تخرج من مكانها إلا إذا أمرها أحد بذلك، ولكن القدر يوقع إخو في عشق ناركيوسوس (نرسييس)، فتتبعه كظله في الغابة، وينتبه ناركيوسوس إلى

الأمر فيصرخ قائلاً: ((من هناك؟)) أجابت إخو مرددة آخر كلامه ((هناك؟)) واستمر هو في السؤال وإخو في تكرار أواخر الكلمات حتى استشاط غضباً وقال: ((تعالى هنا))، وعلى الرغم من شدة جمالها وفتنتها الزائدة فإنه لا يلتفت لذلك بل يبعدها عنه ويصدها، فتذهب إخو من حيث أتت وهي تتمنى أن يأتي يوم ويقع ناركيوسوس في عشق لا أمل منه، وتستمر إخو بمتابعته كظله، ويحدث أن يشعر يوماً بالعطش الشديد، فيقترب من النهر ليشرب وعندما ينحني يشاهد

---

\*نرسييس: صاحب الأسطورة التي تحدثت عن النرجسية وعشق الذات، وقد تناوله عدد كبير من باحثي الاجتماع بالدراسة والبحث.

صورته، فيعتقد أنها لحرورية يقع في عشقها، ويبدأ بمغازلتها، ولكن لا يشاهد إلا شفاه تتحرك، ويحاول أن يمد يده ليلمسها، فيضطرب وجه الماء ويعتقد أنها غضبت، ويبقى يستجدي رضى الحورية التي في الماء، فلما ركد الماء ظن بأنها رضيت عنه، وظل على هذه الحالة عدة أيام، حتى هزل جسده، ولكن بقي جميلاً كما كان، وأشرق الشمس على جسده الممدد جانب النهر وقد فارق الحياة، وقد نبتت إلى جانبه زهرة النرجس، وصارت الإلهات تكيهه، وظلت إخو حزينة عليه حتى ذبلت هي الأخرى، وتحولت إلى ظبية شاردة في الوديان والتلال" <sup>١</sup>، وإذا بحثنا عن مواطن الاشتراك بين الأسطورة والديوان سنجد كثيراً، منها قوله:

"هناك حُبٌ فقيرٌ يحدقُ في النهرِ

مُسْتَسْلِمًا للتداعي: إلى أين تَرَكُضُ

يا فَرَسَ الماءِ"

ترتبط هذه الأشطر بناركيسوس عندما حدق في النهر ورأى صورته، فظن أن صورته لحرورية جميلة وقع في حبها، وعندما حاول أن يلمس الصورة اضطربت، فتوقع هروب الحورية وغضبها منه، ولكن حب ناركيسوس كان فقيراً لأنه من طرف واحد، فهو العاشق والمعشوق، ويقول أيضاً:

"صدى للصدى، أينا قال هذا الكلام، أنا

أم الأجنبيَّة؟"<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> تادرس، خليل، "أحلى الأساطير الإغريقية"، ط1، كتابنا للنشر\_ لبنان، 2008م، ص233-239  
· "سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص21  
· المرجع السابق، ص28

فناركيسوس لما سأل الحورية "إخو" من الذي يتبعه، لم يكن بمقدورها إلا إعادة أواخر الكلمات، التي ينطق بها ناركيسوس، حتى لكأنه يسمع صدى صوته، ما جعله يستثيث غضباً، ويقول:

"حدقتُ في طائرٍ فرأيت جناحيكَ

يرتديان جناحيّ في شجر الأكاليتوس." <sup>آ</sup>

درويش يحدق في الجناحين، ويرى أن جناحيها وجناحيه توحد، في حين ينظر ناركيسوس إلى صورته في النهر ويعتقد أنها صورة حورية، والتحديد عند درويش كان في شجر الأكاليتوس، في حين كان التحديق عند ناركيسوس في النهر، ويقول:

"غريبٌ على ضفة النهر، كالنهر... يربطني

باسمك الماء. لا شيءَ يُرجعني من بعيدٍ"

نجد في الأسطورة أن ناركيسوس بقي على ضفة النهر بعد أن رأى صورته في الماء، والغريب على ضفة النهر أيضاً، وما يربط الغريب بالنهر اسمها، ربما كان يقصد الأرض أو الغريبة، في حين ربط النهر بين ناركيسوس وصورته، ويقول درويش:

"ماذا

سأفعل من دون منفي، وليلٍ طويلٍ

يحدق في الماء؟" <sup>آ</sup>

هنا يفعل الليل فعل ناركيسوس يحدق في الماء, ليرى اسم الغريبة جيداً, ويقول أيضاً في

قصيدة "طوق الحمامة الدمشقي":

"في دَمَشَقَ:

ينامُ الغريبُ

على ظلِّ واقفاً

مثل مِئذَنَةٍ في سرير الأبد

لا يحن إلى بلدٍ

أو أحد..."

هذا الغريب يشبه ناركيسوس, فكلاهما ترك المجتمع خلفه, وركض خلف ذاته, ولكن الفارق

بينهما أن الغريب (نام على ظله واقفاً), في حين ظل ناركيسوس نائماً إلى جانب صورته في النهر

حتى ذبل وفارقتة الحياة, ويقول أيضاً:

"في دِمَشَقَ

أعدُّ ضُلُوعِي

وأرجعُ قلبي إلى حَبِيهِ

لعل التي أدخلتني

إلى ظلها

قتلتني،

ولم أنتبه... "أ

ناركيسوس ظل ينظر إلى صورته في الماء حتى قتله حبه وهيامه وعشقه لها، والغريب من

أدخلته إلى ظلها قتلته، ويقول أيضاً:

"في دِمَشقَ:

تثيفُ القِصائدُ

لا هي حسيّةٌ

ولا هي ذهنيّةٌ

إنّها ما يقولُ الصدى

للصدي..."

لقد كان حب إخو لناركيسوس مرتبطاً بالصدى، وبما أنها لم تستطيع أن تعبر عن عشقها له

بنظراتها أو بكلامها، وأيضاً لم تقو على أن تحميه من عشقه لذاته بسبب اللعنة التي

---

· المرجع السابق، ص 144

· المرجع السابق، ص 146

أصابتها، فالصدى هو الوسيلة الوحيدة التي سمحت لها بالمثل أمامه بغض النظر عن النتيجة التي وصلت إليها.

"في دمشق:

تجفُّ السحابةُ عصراً

فتحفُّ بئراً

لصيف المحبِّين في سفح قاسيون،

والنايُ يكملُ عاداته

في الحنين إلى ما هو الآن فيه،

وببكي سدى "أ"

فحال الناي يشبه حال إخو والإلهات اللواتي تبعن ناركيوسوس في الغابة، فهو يبكي سدى، وهن بكين عليه سدى أيضاً، بالإضافة إلى أن إخو من شدة بكائها وحزنها عليه تحولت إلى ظبية شاردة بعد أن هزلت وضعفت، وما فعلته لم يكن ناركيوسوس يستحقه، لأنه لم يعرها اهتماماً بل طردها وأمرها بالابتعاد عن طريقه، يقول:

"في دمشق:

أدوُّ في دفنِ امرأة:

كُلُّ مَا فِيكَ

من نرجسٍ

يشتَهيكِ

ولا سُورَ حَوْلِكَ يحميكِ

من ليلِ فتنتكِ الزائدة" <sup>آ</sup>

تتضح هنا الفكرة التي كان يرمي إليها محمود درويش، فقد أعلن عما كان يجول في خاطره، فهو يدون في دفتر تلك المرأة التي أقام معها الحوار من بداية الديوان كل ما فيها-لا وعيه- من عشق لذاته، ويرى درويش أنه لا يوجد أي شيء يستطيع أن يمنع ذاته من الارتداد إلى نفسها، وقد وضع إشارة واضحة لذلك بذكر النرجس، وأخيراً يقول:

"في دمشق

أرى كيف ينقُصُ لي دِمَشقَ

رويداً رويداً

وكيف تزيدُ إلهاًتنا

واحدة" <sup>آ</sup>

كما ليل دمشق كانت حال "إخو", فليُ دمشق ينقص, "وإخو" ذبلت وضعفت حتى تحولت إلى  
ظبي, ولكن صوتها بقي إلى اليوم بين التلال والوديان, وبذلك يكون لدينا إلهة جديدة هي (إلهة  
الصدى).

- التناص التراثي:

ولم يقتصر التناس على التناص الديني والأسطوري، بل امتدّ ليشمل التراث وما يحتويه من مجمل القيم والأحداث التاريخية التي شكلت صورة هذا التراث ووسمته بسمته تركت أثرها ودورها فيها، ولعلّ الصورة التراثية عند درويش واطلاعه على مكنوناته جعلته يوظف هذا التراث في إطار المضمون والشكل، فقصيدته "طوق الحمامة الدمشقي" يتضح من عنوانها استحضر عنوان كتاب ابن حزم المعروف، "طوق الحمامة في الألفة والآلاف" <sup>١</sup>. حيث يتناص درويش في عنوان قصيدته مع عنوان هذا الكتاب، وليس ذلك فقط في العنوان، بل في مبدأ تقسيم النص إلى أبواب، فابن حزم قسّم كتابه اثنين وثلاثين قسماً عن الحب وعوارضه، ولقد أطلق ابن حزم اسماً على كل باب فمثلاً (باب علامات الحب، باب الفراق..... الخ)، أما درويش فقد قسّم قصيدته اثنين وعشرين مقطوعة مستخدماً فيها الحروف الهجائية، حيث بدأ بالألف "وأنهى بالكاف" في إطار التناس مع التراث، ولقد كان للمثل حضور بين، يقول درويش:

"ما سنفعلُ بالحبِّ؟ قُلْتِ

ونحن ندسُّ ملابسنا في الحقائقِ

نأخذُهُ مَعَنَا، أم نُعَلِّقُهُ في الخزانة؟

قُلْتِ "ليذهب إلى حيثُ شاء

فقد شب عن طوقنا، وانتشرُ"

<sup>١</sup> أنظر: ابن حزم. أبو محمد بن علي بن أحمد الظاهري، "طوق الحمامة في الألفة والآلاف"، ط2، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- 1977م  
"سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص103

فمثل "شب عن الطوق" مثل في تزيين الكبير بزينة الصغير وأصله (شب عمرو عن الطوق) "أ، ولقد استعمل درويش هذا المثل ليوضح لمحبوبته التي كانت (تدس الثياب في الحقائب) أن حبه أصبح كبيراً، وغدا لا يستطيع السيطرة عليه، فلا بد أن يتركه ينتشر بحرية، فلا داعي لتقيده والحجر عليه.

ومن المواقف التراثية التاريخية التي تناص معها درويش حادثة الكرم الحاتمي وذبحه لفرسه، يقول:

"أنت، لا هوسي بالفتوحات، عُرسي

تَرَكْتُ لِنَفْسِي وَأَقْرَانَهَا مِنْ شَيَاطِينِ نَفْسِكَ

حُرِيَّةَ الْاِمْتِثَالِ لِمَا تَطْلِبِينَ،

خُذِي فَرَسِي

وَاذْبَحِيهَا،"

لقد أقام درويش قصيدته على روح هذه الحكاية، فعنون القصيدة بعنوان "خذي فرسي واذبحيها".

ومما يمكن الإشارة إليه هنا في التناص التراثي عند درويش ما جاء في قصيدة "أنا امرأة لا أقل

ولا أكثر"، حيث حضور روح قيس وحبه لليلى، وما دار حول هذه الحكاية من تأليف وروايات سرت

بها الركبان وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من صورة الإنسان العربي، وعلاقته مع الآخر (المرأة)

وتناولها مع الرموز الدلالية التي يمكن أن تؤديها، يقول:

العسكري، أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، "جمهرة الأمثال"، ج 1، ط 1، دار الكتب العلمية-بيروت-لبنان 1988م، ص 488.  
"سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص 46.

"فكن أنت قيسَ الحنين،

إذا شئت. أما أنا

فيعجبني أن أحبَّ كما أنا

لا صورةً

مُؤنَّةً في الجريدة، أو فكرةً

مُحَنَّةً في القصيدة بين الأيائل...

أسمعُ صرخةً ليلي البعيدة

من غرفة النوم: لا تتركيني

سجينة قافيةٍ في ليالي القبائل

لا تتركيني لهم خيراً...

أنا امرأة، لا أقلّ ولا أكثر" <sup>أ</sup>

ففي هذه الأسطر إشارة لقصة قيس ليلي "وقد أتى الأدب العربي على ذكر قصة المجنون

وكيف كان يشبب بها في شعره، وقد مُنع قيس عن ليلي، كما أنه أصيب بالجنون في آخر أيامه، وقد

أهدرَ دمه إذا زار ليلي، ويروى أن قيس أمتحن من ليلي في حبه"، أما امرأة درويش والتي تطلب منه

---

<sup>أ</sup> "سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص 63

• أنظر: القارئ، أبي محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراح "مصارع العشاق"، مجلد 1، ط 1، دار بيروت- 1997، ص 33-34

أن لا يتركها فقط شعراً للناس بل تريد أن تكون امرأة عادية، فهي لا ترغب بأن تبقى سجينة الشعر مثل ليلي.

وفي إطار التاريخ والتناص معه يأتي حضور روما وقرطاج تعبيراً عن معاهدة السلام التي يسعى إليها العرب مع اليهود بعد حروب عديدة وصراع ما زال مستمراً، ليقول درويش:

"ونرى حفلة السلم بين روما وقرطاج"

عمّا قليل

فعمّا قليل ستنتقل الطير من زمن نحو آخر،

هل كان هذا الطريق هباءً؟<sup>أ</sup>

لقد استمرت الحرب بين روما وقرطاج من 226ق. حتى 149ق، وقد أسفرت هذه الحرب عن هزيمة القرطاجيين عدة مرات وانتصار روما في نهاية المطاف".

مما سبق يتبين كم كان التناص جزءاً مهماً في تشكيل الخطاب الشعري في ديوان "سرير

الغريبة"، حيث استخدمه درويش حالة إبداعية عبّر بها عن مكونات المعنى والدلالة.

---

<sup>أ</sup> "سرير الغريبة"، مرجع سابق، ص 13  
"الوكبيديا، الانترنت"

## - التناص الأدبي:

لقد شكلت السونيت كما أشرت في سياق سابق ملمحاً مهماً وواضحاً في ديوان "سريير الغريبة"، فالسونيت شكل فني لقصيدة تتكون من أربعة عشر سطرًا، يتكون كل سطر فيها من عشرة مقاطع صوتية، ولقوافيها نظام خاص يلتزم به الشاعر: تنقسم السونيت في داخلها إلى أربعة مقاطع، يتكون كل من المقاطع الثلاثة الأولى من أربعة سطور، ويتكون المقطع الأخير من

سطين" ، ويشير هذا القول لبدر توفيق إلى الجانب الشكلي الخارجي من السونيت، والذي لم يلتزم فيه درويش إلا في ثلاثة منها.

أما القافية الشائعة للسونيت فقد أشار إليها بدر توفيق أيضاً بقوله: "تتنظم القوافي في المقاطع الثلاثة الأولى لتكون قافية السطر الأول هي قافية السطر الثالث، وقافية السطر الثاني هي قافية السطر الرابع، في كل مقطع على حدة، بحيث لا تتكرر في المقطعين التاليين، أما المقطع الأخير المكون من سطين فينتهي بقافية ثنائية، بذلك يكون نظام القوافي في السونيتات على هذا النحو (أ ب أ ب، ج د ج د، هـ و هـ و، د د)" ، ولم يلتزم درويش بهذا أبداً في سوناتاته الست، وستحاول الباحثة إثبات ذلك من خلال التطبيق، فمثلاً يأتي سونيت شكسبير كالتالي:

"سونيت"16

But Wherefore do not you a mightier way

Make war upon this bloody tyrant, time?

And fortify yourself in your decay

With means more blessed than my barren rhyme?

Now stand you on the top of happy hours,

---

توفيق بدر، "سونيتات شكسبير الكاملة"، ط1، مؤسسة أخبار اليوم، القاهرة - 1988م، ص8  
· المرجع السابق، ص8

And many maiden gardens, yet unset,

With virtuous wish would bear your loving flowers

Much liker than your painted counterfeit

So should the lines of life that life repair

Which this, times pencil , or my pupil pen

Neither in inward worth nor outward fair,

Can make you live yourself in eyes of men

To give away yourself keeps yourself still

And you must live, drawn by your own sweet skill

الترجمة:

لماذا لا تسلك سبيلا أقوى

وتشن حربا على هذا الطاغية الدموي,الزمن؟

فتحصن نفسك في زمن ذبولك

بوسائل أكثر صونا لك من شعري القديم؟

فلتتصب الآن على ذروة الساعات الفرحة،

فالحدايق العذراء الكثيرة لم تفلح بعد،

ستحمل برغبة طاهرة زهورك الحية،

على هيئة تشبهك أكثر من صورتك المرسومة:

هكذا ينبغي أن تكون خطوط الحياة التي تجدد الحياة

حيث لا يستطيع قلم هذا الزمن ولا ريشتي التي يعوزها الجِدْقُ،

لا في قيمتك الداخلية ولا في طلعتك الجميلة

أن تجعلك حياً بنفسك في عيون الناس.

حين تنتقل صورتك إلى أطفالك يتواصل وجودك الحيّ،

فلا بد أن تحيا بالصورة التي يرسمها ذكاؤك الخاص." <sup>أ</sup>

تبدو واضحة قواعد السونيت التي أشار إليها بدر توفيق في السونيت السابق

لشكسبير، فشكسبير التزم بهذه القواعد في جميع سوناتاته، في حين يقول درويش:

سوناتا [I]

"صنوبرة في يمينك. صفصافة في شمالك. هذا

هو الصيف: إحدى غزالاتك المائة استسلمت للندى

ونامت على كتفي، قرب إحدى جهاتك، ماذا

لو انتبه الذئب، واحترقت غابة في المدى

نعاسك أقوى من الخوف. بريئة في جمالك

تغفو، ويصحو ليحرس أشجارها قمر من ظلالك

ما اسم المكان الذي وشمته خطاك على الأرض

أرضاً سماوية لسلام العصافير، قرب الصدى؟

وأقوى من السيف نومك بين ذراعيك منسابتين

كنهرين في جنة الحالمين بما تصنعين على الجانبين

بنفسكٍ محمولةً فوق نفسك. قد يحمل الذئبُ نايًا

وبيكي على ضفة النهر: ما لم يؤنثُ... سُدى

قليلٌ من الضعف في الاستعارة يكفي غدا

لينضج توتُ السياج، وينكسر السيفُ تحت الندى"<sup>أ</sup>

عند النظر إلى السونيت السابق لدرويش نجد أنه التزم بالشكل والترتيب الخارجي، في حين

خالف القافية، حيث أتت قافيته على النحو التالي: " ، ب، أ، ب، ج، ج، د، ب، هـ، هـ، و، ب، ب، ب،

ب" ، ومن هنا يكون محمود درويش قد استعار فن السونيت من الغرب ووظفه في ديوانه، ولكن مع

وضع بعض اللمسات الدرويشية على هذا الفن.

---

<sup>أ</sup> سرير الغريبة، المرجع السابق، ص 86  
"مجلة نزوى/ سرير الغريبة قراءة في تشكيل البنية"، مرجع سابق.



## القناع:

يمثل القناع تشكيلاً خطابياً في أي خطاب إبداعي، سواء كان ذلك في الشعر أو في غيره، ويمكن القول: إن القناع بدلالاته المتعددة داخل النص الإبداعي، يمثل حالة من التوافق بين القناع والمبدع، الذي اتخذته وسيلة للتخفي أو التمترس خلفه، من أجل أن يقدم حالة التوافق هذه، في إطار الإبداع الذاتي، حيث يصبح القناع ممتزجاً مع الذات، معبراً عنها، من خلال البعد الثقافي الذي يلتقي فيه الاثنان، ومن هنا فإن القناع يعبر عن حالة نفسية توافقية تسيطر على الذات، وتدفعها إلى استدعاء صورة ثقافية في الإطار القومي أو الإنساني، حيث يعبر بها عن شعور مُلحّ تجاه الآخر، وهنا تكون الصورة المستدعاة لها هدفها الدلالي الخاص بالمبدع وعلاقته بالبعد الثقافي.

لقد طرحت صورة القناع في إطارها الاصطلاحي ودلالاتها النقدية، حيث حاول الدارسون تحديد الإطار العام لهذا المفهوم، سواء منهم النقاد أو المبدعون، فعبد الوهاب البياتي الشاعر المعروف يحدّد القناع بقوله: "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه، مُجرّداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى وجودٍ مستقل عن ذاته" <sup>1</sup>، ويراه جابر عصفور "رمزاً يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تتأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره. وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تتطوق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديماً مميزاً، يكشف عالم هذه الشخصية، في مواقفها، أو هواجسها، أو تأملاتها، أو علاقتها، بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على قصيدة القناع، وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا -معها- أننا نستمع إلى صوت الشخصية

<sup>1</sup> البياتي، عبد الوهاب، ديوانه، "تجربتي الشعرية"، ج2، ط3 دار العودة، بيروت - م 1979، ص 37

المتقنة، ولكننا ندرك شيئاً فشيئاً - أن الشخصية - في القصيدة ليست سوى "قناع" ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر، مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة" <sup>1</sup>، ويحدده سامح الرواشدة بأنه "حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الشاعر، وتتنطق خلال النص بدلا منه"، وجاء عند عبد الرضا علي بأن القناع: "أسلوب جديد في التعبير الشعري يعتمد فيه الشاعر إلى اختيار شخصية تاريخية، أو أسطورية (في الأعم الأشمل) يتقنع بها، ويختبئ وراءها" <sup>2</sup>، ويرى أحمد مجاهد "أن القناع رمزٌ يتخذه الشاعر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تتأى به عن التدفق المباشر للذات" <sup>3</sup>.

ومن هنا فإن القناع، حالة شعرية، يحاول من خلالها الشاعر التعبير عن ذاته، من خلال ذات أخرى يجدها متوافقة مع رؤيته، ومحملة بروح التطلعات الخاصة أو العامة، وحركة الواقع والتاريخ في الوقت ذاته، فتأتي هذه الذات الأخرى إما تاريخية أو أسطورية أو دينية، إذ تتوأم والواقع الفكري والمعرفي مع المبدع، وهنا يأتي القناع "ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم به نقائص العصر الحديث من خلالها" <sup>4</sup>.

يأتي القناع في التشكيل الخطابي تعبيراً أسلوبياً "وليس ضرباً أو (صرعة) يستطيع أن ينتجها من شاء ببسر، وسهولة لأنها تقوم على اعتبارات هي من مكملات خصائص الشخصية الشعرية الفاعلة وأعني بها الاعتبار الثقافية، والفكرية، والفلسفية، التي تكمل موهبة الشاعر العظيم" <sup>5</sup>، وتضعه أمام صورة تاريخية لها دورها، الذي شكّل في ما مضى حالة استثنائية بما يتلاقى معها من

<sup>1</sup> عصفور، جابر، "أقنعة الشعر العربي المعاصر مهيار الدمشقي"، مجلة فصول، 1، ع1، م1981، ص123.  
<sup>2</sup> الرواشدة، سامح، "القناع في الشعر العربي الحديث"، ط1، دار كنعان، عمان- م1995، ص10.  
<sup>3</sup> علي، عبد الرضا، "دراسات في الشعر العربي المعاصر"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، م1995، ص18.  
<sup>4</sup> مجاهد، أحمد، "أشكال التناص الشعري"، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- م1998، ص2273.  
<sup>5</sup> عباس، إحسان، "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، ط1، دار الشروق، عمان- م2001، ص121.  
<sup>6</sup> "دراسات في الشعر العربي المعاصر"، مرجع سابق، ص18.

الحاضر, بالإضافة إلى أنّ القناع هو دافع لإيصال الحالة الشعورية لدى المبدع, حيث الأساس في اختيار أيّ قناع هو توافق نفسي لدى الشاعر, "وعلى هذا الأساس" فنحن - في القناع- لسنا إجراء عملية بسيطة يستبدل فيها الصوت المباشر بصوت غير مباشر ولسنا -بالمثل- إجراء صوت يوضع فوق صوت آخر, فتكون الشخصية كناية يراد بها لازم المعنى (...). بل نحن إجراء صوت جديد متميز يعتمد تميزه كجديّة, على درجة تفاعل كلا الصوتين على السواء" أ.

إنّ المبدع في حالة استدعائه أيّ شخصية من أجل التفتّح بها, لا بد أن يكون هناك نوع من المشاركة بينهما من جانب, وأن تكون هذه الشخصية المستدعاة في ذهن المتلقي من جانب آخر, من أجل أن يستهل عليه الوصول إلى الغرض من توظيف المبدع لهذه الشخصية المستدعاة, فالشاعر يطلّ على المتلقي من خلال تلك الشخصية التي تعبر عنه في تلك اللحظة.

وفي مساحة الثقافة المشتركة بين الطرفين فإنّ صورة القناع ودوره في تشكيل الخطاب الشعري يتشكل من خلال الدور والصورة اللذين منحهما المبدع لهذا القناع, ومن هنا فإنّ دور القناع القديم دورٌ استعادةٍ في إطار الحاضر, حيث يتناسب هذا الدور مع طبيعة القناع, ولعلّ هذا ما عناه سامح الرواشدة عندما قال إن تفتّح "بعض الشعراء بشخصيات تراثية ذات تجربة متواضعة ومحددة الدلالة, فيوظفونها لحمل هم أكبر مما عبرت عنه في تجربتها الأولى, فمن تلك الشخصيات ما تكون التجربة مغرقة في فرديتها, فيوظفها الشاعر لتعبّر عن هم جماعي أو قضية جماعية, ومنها ما تكون التجربة محدودة البعد, قليلة التأثير, هامشية, فيحملها الشاعر المعاصر هموماً أساسيةً, وذات خطر وأهمية".

يهدف القناع إلى معالجة قضية تُشغل الشاعر، كما يعمل على تسهيل إقامة حوار مع الآخر عن طريق الشخصية المستدعاة، وكلما ازدادت العلاقة الفكرية والثقافية بين الشاعر والقناع، كلما كان الحوار أعمق وأبلغ، وفي العادة لا يستحضر المبدع إلا الشخصية النموذجية التي تتناسب مع حالته في تلك اللحظة، حيث "الأقنعة تحوّل الهوية، أو هي تجسّد التحولات، إذ تكسب مرتديها خصائص وسمات متغايرة"<sup>٩</sup>.

يمكن القول هنا إنّ الشاعر عندما يستدعي شخصية، ليس من الضروري أن يلتزم بالدلالات الكاملة لتلك الشخصية، بل له أن يستعير بعض الدلالات التي يشترك فيها مع الشخصية المستدعاة، فالدلالة في غالب القناعات ذهنية يربط فيها المتلقي بين الدال والمدلول، وتصبح هذه الشخصية مستودع الدلالة، والمعنى بالنسبة إلى تفسير النص الشعري الجديد الذي أقامه صاحبه في سياق هذا القناع، إنّ عملية استدعاء الشخصية التراثية "تمر بمراحل ثلاث: أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية، ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة، ثالثاً: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها".

وفي إطار بحث الدراسة في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش كواحدٍ من التشكيلات الخطابيّة في هذا الديوان، فإن درويش قد تقصّد توظيف القناع في ديوانه هذا توسّعاً في الدلالة وتجديداً لصورة الاستمرار في البناء الثقافي المكرر، في الحياة العربيّة، لقد استخدم درويش في ديوانه عدة أقنعة تمثلت في القصائد "أنا وجميل بثينة"<sup>١٠</sup>، "قناع... لمجنون ليلى"<sup>١١</sup>، و"درس من كاما-

٩ - بسيسو، عبد الرحمن، "القناع في الشعر العربي"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م، ص9.  
١٠ - زايد، علي عشري، "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر"، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس، ص240.  
١١ - "سرير الغريبة" مرجع سابق، ص116.  
- المرجع السابق، ص121.

سوطراً<sup>١</sup>، أما عن القناعين في قصيدتي "أنا وجميل بثينة"، وقناع لمجنون ليلي<sup>٢</sup> فهي نماذج واضحة وبارزة في التاريخ الأدبي، والاجتماعي، والسياسي، العربي فهي نماذج الحب العذري، الذي تنتهي قصصه دائماً بالفشل، وعدم الإنجاب، وسقوط العلاقة بين برائش الموت والانتهاج دون أثر.

وهنا ترى الدارسة أن ارتباطاً واضحاً، وقوياً بين الذات الدرويشية، وهذه النماذج، فأقنعة الحب العذري التي استدعاها درويش، هي قصة عشقه لوطنه، فأحلام الشعراء العذريين بالمحبوبة لم تتحقق، كما أن أحلامه بالوطن أيضاً لم تتحقق، " وهذا هو جوهر الارتباط السيري بين طرفي القناع، حيث سعى خطاب درويش الشعري إلى إعادة تشكيل جميل بثينة، وقيس ليلي، في إطار تلك المفارقة وذلك التنوع.

في قصيدة "أنا وجميل بثينة" جعل الشاعر حواراً بينه وبين جميل، حيث القصيدة "تقوم على علاقة تفاعلية بين قطبين، أو محورين، هما: شخصية الشاعر، والشخصية أو الكينونة التي يفتح عليها، متفاعلاً معها، ومعطياً اسمها للقناع، وتقوم عملية صياغة القناع وتشكيله في انصهار مكوناته جميعاً، في ضوء رؤية الشاعر لكلا القطبين في صيرورة تفاعلها، وجدالهما المفتوح<sup>٣</sup>.

تبدأ القصيدة محملة بقناعها ومدلولاته وذلك بالحديث إلى طيف جميل عن الزمان المختلف لكل منهما، وعلى الرغم من ذلك فللزمان تأثير مشترك عليهما، فالزمان مسئول عن الإحساس بالتحول والتبدل الذي وصلا إليه، ويتبين ذلك من خلال صورة التحول التي تتمثل في بلوغ النهاية عند الطرفين، وتبدل دور الثنائية الإنسانية - العقل، والقلب، حيث يتبادلان هذا الدور، فالقلب أصبح

---

<sup>١</sup> المرجع السابق، ص 125  
<sup>٢</sup> "مجلة نزوى/ قراءة في تشكيلات البنية"، مرجع سابق.  
<sup>٣</sup> "القناع في الشعر العربي"، المرجع السابق، ص 224

عقلاً وحكمة، والعقل أصبح قلباً وعاطفةً، ولعل هذا يعكس حالة الانشطار الذاتي وعدم المعقولية التي وصلتها الذات في رؤيتها للواقع ومعطياته، يقول:

"كبرنا ، أنا وجميلُ بثينةَ ، كلُّ

على حدة. في زمانين مختلفين ...

هو الوقت يفعل ما تفعل الشمس.

والريحُ: يَصُقُّلنا ثم يقتلنا حينما.

يحملُ العقلُ عاطفةَ القلبِ،

عندما يبلغ القلبُ حكمته." <sup>آ</sup>

إنَّ صورة القناع وزمنه والتشابه مع درويش يعكس حالة الثبات، وعدم التحول في المنظومة

الثقافية العربية، التي ينتمي إليها الاثنان، فالوقتُ، هو الوقت، والحدث هو الحدث، والمصير هو

المصير، إذ يبدأ درويش بسؤال جميل، في محاولة لاكتشاف صورة بثينة، حيث هي المشترك

بينهما، وهنا يأتي دور الحوار في قصيدة القناع، إذ هو عنصر رئيس فيها عادة، حيث التوتر بين

صوت الحاضر وصوت الماضي، يأخذنا إلى مفارقة زمنية وصراع بين زمنين، ينتهي إلى خواء

الزمن وعدم أثره في الأشياء في حالة درويش الشعرية:

"يا جميل ! أَتَكْبِرُ مِثْلَكَ ، مثلي،

بثينة؟<sup>آ</sup>

ويأتي هنا جواب جميل بأنها تكبر في نظر الآخرين، فهي امرأة عادية، ولكنها في داخل جميل وفي عينيه تبقى غزلةً مفعمة بالحيوية، والجمال، تختزن صورة الاستمرار والثبات على الحب، والبقاء على صورة الحضور ذاته، فهي حالة استثنائية، وهنا تظهر المفارقة الذاتية، مع الصورة الجمعية، وحالة الانفصال التي تعيشها الذات مع الآخر، وهي حالة الانفصال التي عاشها جميل مع الآخر، فيصبح القناع، حالةً من التكرار، والتوافق بين الطرفين جميل "القناع" ودرويش المتقن، ويسأل درويش بعد هذه الإجابة مستكراً:

"تكبر، يا صاحبي، خارج القلب

في نظر الآخرين . وفي داخلي تستحمُّ

الغزلة في نبعها المتدفق من ذاتها"

ويسأل درويش بعد هذه الإجابة مستكراً:

"هي، أم تلك صورُها؟"<sup>١١٦</sup>

يريد أن يتأكد هل هي بهذا الجمال والحيوية فعلاً، أم أنها مجرد صورة في ذهن المحب جميل، فهو يراها ثابتة في نظره، وإن تغيرت في نظر الآخرين، وأنه يصرُّ على موقفه، فموقف جميل في الأصل هو موقف درويش، لأن درويش يعبر له من خلال القناع (الوجه الآخر) عن نظرتة للحبيته (الوطن)، فالوطن صامد دائم الشباب، والشاعر يرى فيه المكان الأمثل لكل شيء، بقوله:

---

· المرجع سابق، ص 116  
· المرجع سابق، ص 117  
· المرجع السابق، ص 117

"إنها هي يا صاحبي . دَمُّها، لِحْمُها ،

واسمُها: لا زمان لها. رُبَّما اسنَوَفَقْتَنِي

غداً في الطريق إلى أمسها" <sup>أ</sup>

ويشير درويش بعد هذا عن مسألة هامة ثارت حول هؤلاء الشعراء العذريين، فقد قيل أن الشاعر

العذري لم يكن ليتزوج من المحبوبة، حتى لا تكون تلك الملهمة بين يديه فيملأها فيعجز شعره بعد

ذلك عن القول، ويشير الشاعر إلى ذلك بقوله:

"هل أَحَبَّكَ ؟ أمْ أَعْجَبَتْها استعارُها

في أغانيك ، لَوْلَوْهَ كَلِّمًا حَدَّقْتُ في

لياليكَ واغرورقت ... أَشْرَقْتُ قمرًا قَلْبُهُ

حَجَرِ يا جميل ؟

ويتضح من المقطوعة السابقة فكرة المحبوبة في أن تكون مصدر إلهام ذلك الشاعر العاشق

المتيم، وفي المقطع الذي يليه يصف قسوة قلب المحبوبة ، ولكنه يَحْمِلُ الكثير من الحب لها:

"هو الحُبُّ ، يا صاحبي ، موثنا المُنْتَقَى

عابراً يَنْزَوِجُ من عابِرٍ مُطْلَقاً ...

لا نهاية لي , لا بداية لي . لا

بُئِنَّهُ لِي أَوْ أَنَا لِبُئِنَّةٍ . أ

لقد أصبحت حالة التوحد والاندماج بين طرفي المعادلة / المحب والمحبوقة/ بوتقة الوجود الأزلي, وصورة في طرفيها, الموت والحياة, لقد نسج القناع عبر ارتداداته الدلالية رؤية درويش للغريبة, في سريرها, فهي مصدر إلهام ذلك الشاعر العاشق المتيم والهائم بها على الرغم من قسوتها.

ويعود بعد ذلك درويش مؤكداً فكرة الزمن وتأثيرها على الإنسان, ويتمنى أن يعود به الزمان إلى الوراء, ليعيش ألق وجمال بئينة, من خلال جملة اسمية تقريرية تكررت في القصيدة لتتحل إلى مجموعة من الجمل التي تؤدي المعنى التكويني لهذه الجملة :

"هو الحبُ , يا صاحبي . لييتني كُنْتُ

أصغر منِّي بعشرين باباً لكان

الهواءُ خفيفاً عليّ, وصورتها الجانبيةُ

في الليل أوضح من شامةٍ فوق

سرتها ...

ويسأل درويش عن العلاقة التي ربطته ببثينة، هل كان للجسد نصيب منها، على عكس ما

تصوره الرواة، أم كان حبا عذريا فعلاً؟:

هل هَمَمْتَ بها، يا جميل،

على عكس ما قال عنك الرواة، وهَمَمْتَ بِكَ؟<sup>أ</sup>

ويأتي هنا جواب جميل مخالفاً للحقيقة التاريخية:

"تزوَّجْتُهَا، وَهَزَّنَا السَّمَاءَ فَسَأَلْتُ

حَلِيْباً عَلَى حُبِّزِنَا. كُلَّمَا جِنْتُهَا فَتَحَّتْ

جَسَدِي زَهْرَةَ زَهْرَةٍ، وَأَرَاقَ غَدِي

خَمْرُهُ قَطْرَةً قَطْرَةً فِي أَبَارِقِهَا

ويود درويش أن يعرف ما هو الحب عن جميل، ويأتي السؤال لجميل، هل سيبقى على حبه

بثينة؟ وهل خلق لأجل بثينة؟:

هل خُلِقْتَ لَهَا يَا جَمِيلَ،

وَتَبْقَى لَهَا؟<sup>ب</sup>

---

· المرجع السابق، ص 118  
· المرجع سابق، ص 119  
· المرجع سابق، ص 119

فيأتي جواب جميل بأنه ما خلق إلا لبثينة، فوجوده مرتبطٌ بها، ويشير إلى عدم اكترائه بالتاريخ

الذي سيحفظ سيرته، فَمَنْ صَنَعَهُ بَثِينَةُ وليس التاريخ:

"أَمَرْتُ وَعُلِّمْتُ . لا شأن لي

بوجودي المُرَاق كماءٍ على جلدها

العِنبِيّ . ولا شأن لي بالخلود

الذي سوف يتبعنا ككلاب الرعاة.

فما أنا إلا كما خَلَقْتَنِي بَثِينَةُ" <sup>أ</sup>

ويأتي هنا السؤال لطلب المعرفة، فدرويش يريد أن يعرف ما الحب؟، وربما يعود ذلك لاقتناعه

أخيرا بهذا الحب، فيقول:

"هل تشرخُ الحُبَّ لي ، يا جميلُ،

لأحفظهُ فكرةً فكرةً ؟

وجواب جميل يأتي عميقا متماسكا، ليقول إنَّ الحُبَّ فعلٌ وحدثٌ وحيرة:

"أعرفُ الناسُ بالحُبِّ أكثرُهُم حيرةً،

فاحترق ، لا لتعرف نفسك ، لكن

---

· المرجع سابق، ص 119

· المرجع سابق، ص 119

## لُشْعِلَ لَيْلَ بُثَيْنَةَ ...<sup>١</sup>

ويختم درويش الحوار بنصيحة يقدمها له جميل، الذي أصبح عجوزاً، ناصحاً له بأن لا يرتبط اسمه إلا بامرأة واحدة، كما ارتبط اسمه ببثينة، فدرويش لم يرتبط اسمه، إلا بالمقاومة والوطن، فكان يرى بالوطن المرأة المثالية الجديرة بالعشق، التي أصبحت في سريرها غريبة، ويتبين ذلك من خلال قوله:

"أعلى من الليل، طار جميل

و كسّر عُكَّازَيْتِيه . و مال على أُذُنِي

هامساً : إن رأيت بثينةً في امرأةٍ

غيرها ، فاجعل الموت ، يا صاحبي،

صاحباً . و تلاً لأ هنالك ، في اسم

بثينة ، كالنون في القافية!

لقد تحققت صورة التوحد بين القناع ودرويش، وأصبحت حالة من التجاذب بين القناع والأنا، فمحاولة قمع الأنا أدت إلى ضعف الشاعر، مما تطلب منه استدعاء صورة القناع، لتتطرق عنه وليحتمي بها، ويبث أفكاره، ومكونات نفسه من خلالها، وهذا ما نلاحظه هنا، فدرويش يعرض أفكاره، والسؤال والجواب من صنع درويش ولكنه قدّم إجابته من خلال جميل، وبهذا "يتحول الرمز في صلته بالقناع إلى شخصية كلية تضج بالمغزى، ويتحول معها النصُّ كُلُّهُ إلى محصّلة رمزية

<sup>١</sup> المرجع سابق، ص 120  
<sup>٢</sup> المرجع سابق، ص 120

كبرى تشتمل على تفاصيل الرموز الجزئية" ،فيصبح القناع دلالة متكاملة،تعبّر عن علاقة وثيقة بين صورتين متماثلتين،لقد امتزج القناع مع الذات وأصبح القناع هو الصورة المثلى للعشق الدرويشي الذي لا يقبل بالتبدّل والتحوّل وهنا جوهر العلاقة.

وتأتي قصيدة" قناع.... لمجنون ليلي" لتكمّل صورة التوحد والاندماج عند درويش مع صورة الحب العذري ودائرته الثقافية،حيث وجد هذا القناع، ولكن كان يرى في هذا القناع معادلاً موضوعياً له، فهو يرى أنّ ليلي إنّ لم تكن موجودةً جسداً في هذه الأرض. فروحها موجودة في أي مكان:

"وجدتُ قناعاً , فأعجَبَني أن أكون أنا

آخري . كنتُ دُونَ

الثلاثين , أَحَسَبُ أنّ حدودَ

الوجود هيَ الكلماتُ . وكنْتُ

مريضاً بليلى كأَيِّ فتىٍ شَعَّ

في دَمِهِ الملحُ . إنّ لم تُكُنْ هيَ

موجودةً جسداً فلها صُورَةُ الروح

في كُلِّ شيءٍ . تُقَرِّبُني من

مدار الكواكب. تُبْعِدُنِي عن حياتي

على الأرض . لا مَوْتٌ ولا هي لَيْلِي.

((أنا هُوَ أَنْتِ ,

فلا بُدَّ من عَدَمِ أَرْقٍ للعناق

النهائي)).<sup>1</sup>

لقد حملت صورة القناع في قصيدة "قناع لمجنون ليلي" تحولات الذات في عشقها وحبها  
للآخر، فقبل الثلاثين من عمر درويش، كانت صورة "ليلى" خالدة لا يمسهما التغيّر والتحول، فهي  
تسكن الذات، وتأخذها إلى مثاليّة الكون، والوجود، والحب، فهي لا موت ولا حياة، بل خلود، (لا هي  
موت ولا هي ليلي)، ولكن في حاضرها، وهي توازي حاضر درويش قد تغيّرت وتبدّلت، حيث  
أصبحت ذاكرة "بلا ألم" وأصبحت في "الخليج البعيد".

إن قناع مجنون ليلي - كما ترى الدارسة - هو محور الاعتراف الصريح من درويش بصورة  
التحول، والتبدّل، التي أصابت الذات، إذ تتكثف صورة القناع لتعكس صورة الذات في واقعها، وتبعدها  
عن كينونتها الحاضرة، نحو نهايةً أبديةً روحيةً التكوين، في عالم صوفي يجسّد الرؤيا والتشكيل  
الداخلي للذات، إذ تأتي لحظة العودة إلى الكينونة، عن طريق دور الماء، في إعادة الحياة إلى  
الأشياء، وتفرق بين القناع والمنقوع لكنهما يبقيان على طريق واحدٍ متشابه في تاريخه وحاضره.

"عَاجِنِي النهرُ حُجِينِ"

قدفتُ بنفسِي إلى النهر مُتَّجِراً ,

ثم أرجعني رَجُلٌ عابر , فسألتُ :

لماذا تُعيد إليَّ الهواء وتجعلُ

موتِي أطولَ ؟ قال : لتعرف

نفسك أفضلَ... مَنْ أَنْتَ ؟

قلتُ : أنا قَيْسُ ليلي , وأنتَ؟

فقال : أنا زوجها" أ

فوجود الألفة بين قيس و زوج ليلي ومحمود درويش وأنهما يمشيان معا في غرناطة بحضورهما التاريخي عبر ثقافتنا , إذ ضاعت من يد العرب, كما ليلي ضاعت من قيس, وضاعت فلسطين من يد شاعرنا, ويوجد هنا إشارة إلى تكرار التاريخ الذي يمتلكه العرب في ماضيهم وحاضرهم مع مرور الزمن وثبات الحدث, وهو تاريخ الهزيمة:

"ومَشِينَا معاً في أَرْقَةَ غرناطة ,

تَتَذَكَّرُ أَيَّامَنَا في الخليج .... بلا ألم

نتذكَّرُ أَيَّامَنَا في الخليج البعيد."

لقد تكررت صورة الاغتراب التي يشعر بها "قيس ليلى" ومن تقنع به, فهم غرباء عن  
زمنهم, حيث هو زمن آخر لكليهما, ولكن الوجه الآخر لصورة التوحد (القناع) عدم الشعور  
بالخسارة, على الرغم من خسارة ليلى عند قيس جسدياً, وخسارة فلسطين في جانبها المادي عند  
درويش, حيث هما باقيتان في روحيهما فلهما صوتهما وروحهما ومكانهما:

"أنا قيسُ ليلى

غريبٌ عن أسمى وعن زمني

لا أهرُّ الغيابَ كجذع النخيل

لأدفع عني الخسارة , أو استعيد

الهواء على أرض نجدٍ. ولكنني

والبعيد على حاله وعلى كاهلي ,

صوتُ ليلى إلى قلبها

فلتكن للغزاة بريئة" أ

يبحث هنا قيس ومن خلاله درويش عن أيّ طريقة, تختصر المسافة بينه وبين ليلى, كما

يحاول درويش, بأيّ طريقة اختصار المسافة إلى أرضه:

"صوتُ ليلى إلى قلبها

فلتكن للغزاة بريّة

غيرُ دربي إلى غيِّها

هل أُضيِّقُ صحراءها أم أوسِّعُ ليلي

لتجمعنا نجمتان على دربها؟" أ

لكن فقدان درويش، هذه الطريق ووصوله لحظة اليأس، يجعله يتفنع بفشل قصة قيس ليلي في واقعها، ونجاحها في تاريخها الشعري، وحضورها في ذاكرة الأمة، لتُحكى في قصص قوافل التجار في سراها، والمجالس، من أجل التسلية ومرور الوقت بقوله:

"لا أرى في طريقي إلى حُبِّها

غيرَ أمسٍ يُسَلِّي بشعري القديم

نُعَاسَ القوافل في ليلها، ويُضيءُ

طريقَ الحريرِ بجرحي القديم

لعلَّ التجارةَ في حاجةٍ هيَ أيضاً

لما أنا فيه . أنا من أولئك ،

ممن يموتون حين يحبون . لا شيء"

قمة التوحّد بين طرفي المعادلة، والقناع، والمتنقّع، عند درويش فقيس مات وهو محبٌ ليلي، وكذلك درويش سيموت وهو محبٌ للوطن، ولكن هذا الحبّ عندما يكون بعيداً عن الممارسة والفعل يبقى لا شيء، لقد أصبحت صورة ليلي، وحكاياتها التاريخية، بما تحمله من مأساة عشق عاش في إطار التناقضات المجتمعيّة فكرةً مفقودةً يلهث وراءها الحالم الباحث عن واقع مفقود، فصورة الخسارة، والحلم، وعدم الكينونة، والتفرد الذي لا يوجد ولم يولد فهو لا يتكرر ولا يتجدد، هذا هو قناع درويش وصورته التي التقاها في زمنها التاريخي وفقدانها الواقعي.

"لا شيء

ولا شيء أبعدُ من لُغتي عن أمير

دِمَشقَ . أنا أوّلُ الخاسرين . أنا

آخِرُ الحالمين وعبُدُ البعيد . أنا

كائنٌ لم يكن . و أنا فكرةٌ للقسيديّة

ليس لها بلدٌ أو جسدٌ

وليس لها والدٌ أو وُلْدٌ.

أنا قيس ليلي ، أنا

وأنا ... لا أحدٌ!" أ

لقد تغلفت القصيدة في نهاياتها بغلاف الاغتراب, والانقطاع عن التاريخ والقومية, وأن صورة

الاغتراب صنعت النص فاستدعت هذه الشخصية-قيس ليلي- بكل ما تحمله من روح للقهر

والانفصال بين الواقع والذات, وبكل ما تحمله من ارتهانات الذات للآخر, فيأتي السرير, "سرير

الغريبة" ليحتضن هذا الاغتراب والانفصال عن الواقع.

وتأتي قصيدة"درس من "كاما- سوطرا"\* , لتشكل المحور الثالث في قناع درويش في ديوانه

"سرير الغريبة", حيث يتلبس فيها محمود درويش قناع "فاتسيانا vatsyayana"\* مؤلف كتاب

(كاما- سوطرا), فيقدم درويش من خلال هذا القناع بعض تعاليم العشاق عند"كاما-سوترا",

ليتمكنوا من الوصول للذة, والرغبة الجسدية, وعلى هذا فان "الكاما-سوترا كانت تفرض على النساء,

واجبات والتزامات, بينما كانت تلقي على مسامح الرجال النصيح والإرشاد" <sup>أ</sup>, إذ يتم ذلك وفق تعاليم

معينة, وأول هذه التعاليم تجهيز المكان وتزينه لكي يليق بأمرته:

"بكأس الشراب المرصع باللزورد

انتظرها

على بركة الماء حول المساء وزهر الكؤلونيا

انتظرها"

---

\*"الفت الكاما-سوترا لتخص أفراد الطبقات الميسورة والنسوة المقيمات في دور السكن الفاخرة اللاتي أبيع لهن, في محيط من الأبهة والعيش الرغيد, التلذذ بمتع الحب والإلمام بشتى الوسائل واستخدامها لاستئارة اهتمام الرجال واستمالة قلوبهم" مريشا بول, الجنس في العالم القديم, ط1 فانق دحدوح, ط2, دمشق- 1992, ص190  
\*مؤلف كتاب الكاما-سوترا, ويسمى (مؤلف الحب العظيم)  
"الجنس في العالم القديم", المرجع السابق, ص191  
"سرير الغريبة", مرجع سابق, ص125

ثم يطلب من العاشق الصبر والتروي في الانتظار, كما يجب أن يتمتع بالذوق, فالانتظار يجب أن يكون متعة:

"بصبر الحصان المُعدّ لمنحدرات الجبالِ

وانتظرها

بذوقِ الأمير الرفيع البديع

وانتظرها" <sup>أ</sup>

وأيضاً في:

"ولا تتعجّل، فإن أقبَلتْ بعد موعدها

انتظرها

وإن أقبَلتْ قبل موعدها

انتظرها"

وبعد ذلك يعود الشاعر مرة أخرى للتأكيد على جعل المكان أنيقاً ومريحاً, وأن يعبق بأجمل

الروائح، فيجب أن يشبه هذا المكان عالم الأحلام:

"بصبر الحصان المُعدّ لمنحدرات الجبالِ

انتظرها ,

بذوقِ الأمير الرفيع البديع

انتظرها ,

بسبعِ وسائدَ مَحْشُوَّةٍ بالسحابِ الخفيفِ

انتظرها ,

بنارِ البَحُورِ النسائيِّ ملءَ المكانِ

انتظرها , " أ

لقد تجسدت تعاليم الكاما-سوترا عند درويش من خلال القناع الذي تقنَّعه من أجل التعبير عن صورة العشق, بين الذات والغريبة في سريرها, حيث يلفت الكاما-سوترا نظر الرجل إلى أهمية ظهوره بمظهر يليق في عين المرأة, وأن يهتم باستخدام ما يشد المرأة مثل الرائحة الزكية, كنوع من التحضر للقاء معها:

"برائحة الصندل الذكورية حول ظهور الخيول

انتظرها"

وهنا يعطيه درسا ليكون لطيفاً معها, ليولد ذلك نوعاً من الألفة والقرب بين الأحبة, كما يوفر

جواً من الراحة النفسية للمرأة, فتتهيء لما هو قادم:

"ولا تُجفَل الطيرَ فوق جدائلها

وانتظرها

لتجلس مرتاحةً كالحديقةِ في أوجِ زينتِها

, وانتظرها ,

لكي تنتفسَ هذا الهواءَ الغريبَ على قلبها

وانتظرها, " أ

وهنا تبدأ المرأةُ بتقديم نفسها للرجل:

"الترفع عن ساقها ثوبها غيمةً غيمةً

وانتظرها, "

يؤكد درويش المتقن بقناع الكاما-سوتراً مرة أخرى على التروي، والصبر، وعدم التعجل في

الوصول إلى الغاية، وهي العشيقَة المرأة، (فتقديم الماء قبل النبيذ / ولمس اليد وكأنه يحمل الندى

عنها / وحديث الناي إلى الوتر) كلُّها تعمل على ولادة الرّغبة في كلا الطرفين، وأمره تلميذه (لا

تتطلع لتوأمي حجلٍ نائمين على صدرها) دعوة أيضاً للتروي:

وقدّم لها الماءَ قبل النبيذِ ولا

تتطَّلَعُ إِلَى تَوَأْمِي حَجَلٍ نَائِمِينَ عَلَى صَدْرِهَا

وَانْتَظَرَهَا ،

وَمُسَّ عَلَى مَهَلٍ يَدَهَا عِنْدَمَا

تَضَعُ الْكَأْسَ فَوْقَ الرَّخَامِ ،

كَأَنَّكَ تَحْمَلُ عَنْهَا النَّدَى

وَانْتَظَرَهَا ،

تَحَدَّثُ إِلَيْهَا كَمَا يَتَحَدَّثُ نَائِيٌّ

إِلَى وَتَرٍ خَائِفٍ فِي الْكِمَانِ

كَأَنَّكُمَا شَاهِدَانِ عَلَى مَا يُعْدُّ غَدًّا لَكُمَا

وَانْتَظَرَهَا ،

وَلَمَّعَ لَهَا لَيْلَهَا خَاتِمًا خَاتِمًا

وَانْتَظَرَهَا ، " أ "

وَبَعْدَ كُلِّ هَذَا التَّرِيثِ سَيَتَسَنَّى لِلْجَسَدِينَ أَنْ يَلْتَقِيَا بِالطَّرِيقَةِ الَّتِي يَحْبِبُهَا ، الرَّجُلُ ، وَلَكِنْ عَلَيْهِ

التَّرْوِي ، وَالصَّبْرُ ، وَتَقْدِيمَ الْحَبِّ بِصُورَتِهِ الْكَامُوسُوتْرِيَةَ الَّتِي تُصَلُّ إِلَى الْجَسَدِ عَنْ طَرِيقِ الرُّوحِ

والاتحاد النفسي بين الطرفين، والامتزاج الطبيعي القائم على موافقة الروح الإنسانية، للروح الكونية -

كما يرى درويش - :

"إلى أن يقول لك الليلُ:

لم يبقَ غيركُما في الوجودِ

فخذها، برِّقِ، إلى موتك المُشْتَهَى

وانتظرها... "أ

لقد جاء قناع الكاما-سوترا عند درويش متمماً القناعين السابقين-جميل بثينة، وقيس

ليلي، ولكن كما ترى الدارسة كانت صورة الاكتمال تتمثل في اكتمال الروح والجسد، فالعلاقة بين

درويش وجميل بثينة وقيس ليلي من جانب هي علاقة عذرية روحية، تبحث عن المعنى المثالي في

الحب، بينما الكاما-سوترا جسدية مطلقة، تبحث عن النقاء الأجساد في إطار المراسم الجنسية، التي

تؤدي إلى الاتحاد الجسدي بين الطرفين.

مما سبق يتبين أن جميع الأئمة التي تلبسها درويش، هي أئمة حب، فهل كان الشاعر

يشعر بالوحدة؟، لذلك استدعى تلك الأئمة ليخفي فقدانه لهذا الحب خلفها؟، أم أنه شعر برغبة قوية

للعودة إلى عشقه القديم "الأرض"؟، هل شعر بالحنين إليها؟ ولكنه تيقن من صعوبة تحقق الحلم

بالعودة إلى الأرض، فاستدعى هؤلاء ليختبئ خلفهم، ويُعبّر عما في ذاته من ارتهانات

للحاضر، وفقدان للصورة الحقيقية للحب الذي يبحث عنه، ولعلّ تماهي درويش مع أئمته على

تناقضها، جاء ليعبر عن صورة الاكتمال الإنساني لدى الشاعر.

## الخاتمة:

لقد جاء ديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش تعبيراً عن مرحلة تحوّل في مسيرته الشعرية، وذلك على مستوى الشكل والمضمون، فالديوان في تشكيلاته الخطابية وكما بينت الدراسة جاء تعبيراً عن مضمون يتسق وروح التشكيلات الخارجية والداخلية التي توقفت عندها الدراسة.

وقد رأينا في التشكيلات الخارجية قصديّة الترتيب ونسقية البناء الذي جاء في أربعة أنساق هي: (المقدمة ، والسوناتا، والثلاثي ، والمفتوح) وكل واحد فيها بينت الدراسة دلالاته وتأويله.

أما عن المستوى الداخلي للتشكيل الخطابية فقد بينت الدراسة أيضاً العلاقات والدلالات التي تمت روح المعنى والدلالة في الديوان ولقد تطرقت فيه للحديث عن (فضاءات النص، الأنا والأنا، الأنا والآخر).

وانتقلت الدراسة بعد ذلك للحديث عن التناسل في ديوان "سرير الغريبة" موضوع الدراسة، حيث تحدثت بإيجاز عن مفهوم التناسل بشكل عام، مشيرة إلى أنه احتل مساحات مختلفة تمثلت في (التناسل الديني، والتناسل مع الأسطورة، التناسل مع التراث، والتناسل الأدبي)، حيث وظف درويش التناسل بأشكاله المتعددة، ما جعل هذا الديوان لوحة إنسانية تتفاعل فيما بينها من علاقات ثقافية ومعرفية تنم عن صورة التكامل وليس الاختلاف في صورة الإنسان المتعددة في معرفتها وكيانها الديني، والأسطوري، الأدبي، والتاريخي وغيره.

وختتمت الدراسة البحث بالإشارة إلى القناع تشكيلاً إبداعياً في الديوان، فالقناع يعبر عن حالة نفسية توافقيه تسيطر على الذات وتدفعها لاستدعاء صورة ثقافية في الإطار القومي والإنساني، وأرى أن تماهي درويش مع أفنعه جاء ليعبر عن روح الاكتمال الإنساني لديه.

وقد عملت الدراسة على إثبات أن محمود درويش انتقل من الأنا الجمعية إلى الأنا الفردية, بسبب الانكسارات التي لحقت بأحلامه تجاه أرضه وشعبه, فدرويش لم يتخلَّ عن قضية أرضه حتى آخر رمقٍ في الحياة.

وأخيراً فإن كل ما تسعى إليه هذه الدراسة هو أن تكون قد أجابت عن بعض الأسئلة التي تواجه الدارس في مثل هذا الموضوع وأن تثير أسئلة أخرى .

## المصادر والمراجع

### أولاً : المصادر :

1. القرآن الكريم
2. درويش, محمود, "عصافير بلا أجنحة", ط1, مكتبة عمان, 1960م
3. درويش, محمود, "عاشق من فلسطين", ط1, دار العودة, بيروت- م. 1966
4. درويش, محمود, "آخر الليل", ط1, دار العودة- بيروت, م. 1967.
5. درويش, محمود, "يوميات جرح فلسطيني", ط1, دار العودة-بيروت, م. 1968
6. درويش, محمود, "هي أغنية", ط1, دار الكلمة, بيروت- م. 1986
7. درويش, محمود, "ورد أقل", ط2, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت- م. 1986
8. درويش, محمود, "أرى ما أريد", ط1, دار تويقال, الدار البيضاء- م. 1990.
9. درويش, محمود, "أحد عشر كوكبا", ط1, دار الجديد, بيروت- م. 1992.
10. درويش, محمود, "أحد عشر كوكبا", ط1, دار الجديد, بيروت- م. 1992.
11. درويش, محمود, "لماذا تركت الحصان وحيدا", ط1, رياض الريس للكتب والنشر والتوزيع, لندن- م. 1995,
12. درويش, محمود, "سرير الغريبة", ط1, رياض الريس للكتب والنشر-بيروت, م. 1999.
13. درويش, محمود, "كزهر اللوز أو أبعد", ط1, رياض الريس للكتب والنشر, بيروت- م. 2000 .
14. درويش, محمود, "جدارية", ط1, دار الريس للكتب والنشر, بيروت- م. 2001.

15. درويش, محمود, "حالة حصار", ط1, رياض الريس للكتب والنشر, بيروت, 2002م.
16. درويش, محمود, "لا تعتذر عما فعلت", ط1, رياض الريس للكتب والنشر - بيروت, 2004م.
17. دروش, محمود, "المجموعة الكاملة", ط1, دار الريس للكتب والنشر - بيروت, 2004م.
18. درويش, محمود, "في حضرة الغياب", ط1, رياض الريس للكتب والنشر, بيروت - 2007م.
19. درويش, محمود, "أثر الفراشة", ط1, رياض الريس للكتب والنشر, بيروت - 2008م.
20. درويش, محمود, "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي", ط1, رياض الريس للكتب والنشر, بيروت - 2008م.

## ثانياً: المراجع العربية والأجنبية (الترجمة):

21. حديث شريف, صحيح البخاري, الصفحة أو الرقم 3331, موقع درر السنة الالكتروني .
22. أبو محمد جعفر بن أحمد بن الحسين السراح "مصارع العشاق", مجلد1, ط1, دار بيروت - 1997م.
23. ابن حزم. أبو محمد بن علي بن أحمد الظاهري, "طوق الحمامة في الألفة والإلاف", ط2, دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع, القاهرة - 1977م.
24. ابن منظور, جمال الدين بن محمد بن مكرم الأنصاري, "لسان العرب", ط1, الدر المصرية للترجمة والنشر والتوزيع, القاهرة -

25. أبو خضر, مأمون يوسف, "سلسلة الأرقام العربية العشرة والقرآن العظيم  
ج7, ط1, م2005"
26. أبو ديب, كمال, "وليم شكسبير/سونيات, ط1, دار الصدى - دبي, م2010, ص26"
27. أبو الرب, أحمد محمود, "أسرار الأرقام في حياة الإنسان", ط1, دائرة المكتبة  
الوطنية, 2004م
28. اتحاد جمعيات الكتاب المقدس, "الإنجيل المقدس", العهد الجديد, ط4, ب,  
روت, لبنان 1992م
29. استيتيه, سمير, "اللغة وسيكولوجية الخطاب", ط1, المؤسسة العربية للدراسات  
والنشر, بيروت, 2002م.
30. أوكان, عمر, "اللغة والخطاب", ط1, أفريقيا الشرق, المغرب, 2001م
31. بارت, رولان, "نقد وحقيقة", ت. منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري للدراسات  
والترجمة والنشر, حلب - 1995م
32. بيسيو, عبد الرحمن, "القناع في الشعر العربي", ط1, المؤسسة العربية للدراسات  
والنشر, 1999م.
33. بشور وديع, "المثولوجيا السورية/أساطير آرام", ط2, مؤسسة فكر للنشر والتوزيع.
34. البياتي, عبد الوهاب, ديوانه, "تجربتي الشعرية", ج2, ط3, دار العودة, بيروت -  
1979م
35. تادرس, خليل, "أحلى الأساطير الإغريقية", ط1, كتابنا للنشر - لبنان, 2008م.
36. توفيق, بدر, "سونيات شكسبير الكاملة", ط1, مؤسسة أخبار اليوم, القاهرة - 1988م.
37. ثروت عكاشة, "الإغريق بين الأسطورة والإبداع", ط1, دار المعارف, القاهرة

38. جبرا، إبراهيم جبرا، "وليم شكسبير / السونيتات"، ط1، مكتبة الشرق الأوسط.
39. الجبر، خالد عبد الرؤوف، "غواية سدوري"، ط1، دار جرير، 2009م
40. الجزائري، محمد، "خطاب العاشق"، ط1، دار الشروق، 1996م
41. حسن، عبد الكريم حسن، "قضية الأرض في شعر محمود درويش"، ط1، م1975
42. حماد، حسن "الاغتراب عند إيريك فروم"، ط1، المؤسسة الجامعية-بيروت، 1965
43. حمير، عبد السلام، "في سيولوجيا الخطاب"، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر
44. الخطيب، إبراهيم "نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس"، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - 1982م
45. الخوالدة، فتحي رزق، "تحليل الخطاب الشعري"، ط1، أزمه للنشر والتوزيع، عمان - 2006م،
46. الخير، هاني. "رحلة عمر في دروب الشعر"، ط1، دار و مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، دمشق، 2007م
47. خليفه، مرسيل وآخرون، "هكذا تكلم محمود درويش"، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - 2009م.
48. ديان، مكدونيل، "مقدمة في نظريات المعرفة"، ت. عز الدين إسماعيل، ط1، المكتبة الأكاديمية.
49. ر. روجر، فرنكلين، "الرسم والشعر" ت. مي مظفر، ط1، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990م.

50. الرواشدة، سامح، "القناع في الشعر العربي الحديث"، ط1، دار كنعان، عمان -

م1995

51. زايد، علي عشري، "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي

المعاصر"، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس، بدون طبعة.

52. سارة كوفمان وروجيه لابورت، مدخل إلى فلسفة دريدا. تر: إدريس كثير وعز الدين

الخطابي، الدار البيضاء، 1991.

53. السمان 'غادة، "إسرائيليات بأقلام عربية / الدس الصهيوني" ط1، دار الهادي للطباعة

والنشر والتوزيع، بيروت - 2001

54. شاخت، ريتشارد، "الاغتراب"، ت. كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر - بيروت، 1980م.

55. الشتا، السيد علي، "نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع"، عالم الكتاب -

م1984

56. الشرع، علي، "محمود درويش شاعر المرايا المتحولة"، ط1، وزارة الثقافة، عمان -

م2002

57. عباس، إحسان، "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"، ط1، دار الشروق، عمان -

م2001

58. العسكري، أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل، "جمهرة الأمثال"، ج1، ط1، دار

الكتب العلمية - بيروت - لبنان 1988م.

59. علي، عبد الرضا، "دراسات في الشعر العربي المعاصر"، ط1. المؤسسة العربية

للدراستات والنشر، م1995

60. العرود، أحمد، تحول الخطاب النثري، ط1، دار الروزنا- اريد، 2005م.
61. العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري/دراسات نقدية"ط1، دار الشؤون الثقافية-بغداد 1990م.
62. علوش، سعيد، "المصطلحات الأدبية المعاصرة"، عرض، وتقديم، وترجمة مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984م.
63. العنابي، زهر، "موازنة بين نزار قباني ومحمود درويش"، ط1، الرومانتيك للأبحاث والدراسات، اريد-2003م.
64. الغرابوي، محمد عبد العزيز، "الاتجاهات النفسية"، ط1، دار أجنادين للنشر والتوزيع، 2007م.
65. فتحي، إبراهيم، "معجم المصطلحات الأدبية"، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس - 1986م.
66. فريشاور، "الجنس في العالم القديم"، ت. فائق دحدوح، ط2، دمشق-1992م.
67. فضل، صلاح، "محمود درويش، حالة شعرية"، ط1، دار الصدى، دبي - 2009م.
68. أفوكو، ميشيل، "نظام الخطاب"، ترجمة محمد سيلا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، م2007
69. كلودبيشوا، بيبرونييل، و روسو، أندريه ميشيل، "ما الأدب المقارن"، ت. غسان السيد، ط1، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق-1996م.
70. كندر، ديريك، "سفر التكوين"، ت. القس بخيت متى، دار الثقافة، القاهرة- 1995م
71. مجاهد، أحمد، "أشكال التناص الشعري"، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-

72. مريشا بول, "الجنس في العالم القديم", بت. فائق دحدوح, ط2, دمشق-1992م.
73. النابلسي, شاكر, "مجنون التراب", ط1, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت-1987م.
74. النقاش, رجاء, "محمود درويش شاعر الأرض المحتلة", ط2, دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر, بيروت-1969م.
75. وارتر, ريكس, "الإغريق والطروديين/حرب طروادة", ترجمة. صالح عبد المحسن عيسى, ط2, دار بيغنون للنشر, 1953م.
76. وازن, عبده, "وقوع الغريب على نفسه", ط1, رياض الريس للكتب والنشر, بيروت-2009م.
77. ياغي, عبد الرحمن, "شعر الأرض المحتلة", ط1, شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع, الكويت-1967م.
78. ياغي, عبد الرحمن, "القصيدة الملائكية والجواهرية و الدرويشية و القبانية", ط1, دار النشر, عمان-1998م.
79. يونغ, كارل, "البنية النفسية عند الإنسان", بت. نهاد خياطة, ط1, دار الحوار للنشر والتوزيع-سورية-1997م.
80. Oxford, the oxford encyclopedic English dictionary oxford

1991م

الدوريات:

81. بارت، رولان، "من الأثر الأبوي إلى النص"، ت. عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر - بيروت، ع28، آذار - 1989، بيروت
82. العنوم، فهمي محمود إبراهيم، "العلاقة بين الأنا والآخر" الرافد، العدد، 58، م2002.
83. عصفور، جابر، "أقنعة الشعر العربي المعاصر/مهيار الدمشقي"، مجلة فصول، مجلد 1، عدد 1، م1981.
84. العرود، أحمد، "شعرية الشعر العربي الجذور والتحويلات"، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (5)، العدد (3)، 2009م.
85. الشبكة العنكبوتية الدولية (الانترنت)
86. الشيخ، حليلة، "مفهوم الكتابة عند جوليا كرسنيفا"، مجلة نزوى، ع67، م2011. موقع مجلة نزوى الإلكتروني.
87. الشيخ، خليل، "مجلة نزوى/قراءة في تشكيل البنية"، العدد الثاني والعشرون، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، 2002، موقع مجلة نزوى الإلكتروني.
88. صالح، فخري، "محمود درويش كاسراً صورته القليدية" صحيفة الحياة اللندنية، 2007، موقع صحفي الإلكتروني.
89. المدهون، راسم، "محمود درويش تاركاً قصيدته الجديدة مفتوحة"، مجلة نزوى، العدد 59، م2009.

**This study has shown that it had achieved its own goals, as well Mahmoud Darwish poetical work "Sareer Alghareebah: Exotic bed", came to express the turning point of his poetical trajectory in connection with his both form and content, this Divan's oratorical formations as the study explained is expressing the content which identifies the spirit of external and internal formations which is covered by the study.**

**We could have seen in the external formation both deliberate arrangement and systemic construction coming through the following four formats (Introduction, triple, sonata and open) and each one of them has been interpreted by the study.**

**On regards with the formation of the rhetorical internal level, it was clear that the study explained well relations and implications that accomplished the meaning spirit in this Divan, as has explained about (the atmosphere of the text, ego and ego, ego and the other).**

**And also the study turned to discuss intersexuality in Divan "Exotic bed" as a main subject, briefly indicating that intersexuality was widely covered by different spaces such as (religious intersexuality legendary intersexuality, intersexuality with heritage and literary intersexuality), so that Darwish was able to recruit all types of intersexuality in this Divan, making this Divan as a humanitarian panel interacting with each other**

**one picture, reflecting the image of integration in the form In  
of human knowledge religious entity, legendary, literary,  
.historical and other**

**The study concluded this research with an indication to the  
mask that brings a creative collection in this Divan, so mask  
express a psychological state of self-control and paid for the call  
cultural image in the frame of national and humanitarian, as the  
study shows that Darwish convinced to express the spirit of  
complete humanity.**

**Also the study here is seeking to prove that Mahmoud  
Darwish moved from ego assembly to the ego individual because  
of his disappointments towards his homeland and his own people.  
But for a fact Darwish never gave up his hope till last moment of  
his life.**

**Finally, all that sought by this study is that it has responded to  
some of the questions facing the learner as well as raising further  
questions.**

## **Abstract**