جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

فعالية النص الغائب في ديوان

" لماذا تركت الحصان وحيدا لمحمود درويش"

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

فايزة شياع

ليلية رجدال

إشراف الأستاذ:

سعيد شيبان

السنة الجامعية: 2018/2017

إهداء

أهدي هذا العمل:

- إلى أهلي وأقربائي.
- إلى أبي وأمي.
- إلى أخي وزوجته.
- إلى زوجي وعائلته.
- كما أهدي ثمرة جهدي إلى الأستاذ المشرف وكل الأصدقاء.

فايزة

إهداء

- أهدي هذا العمل إلى والدي ووالدتي الكريمين.

- وإلى أخواتي كوسيلة وزوجته، يانيس وكنزة.

- وإلى زوجي فؤاد وعائلته.

ليلية

مقدمة

استقطب شعر **محمود درويش** اهتمام النقاد والباحثين، نظرا لما أثاره من إشكالات نصية ونقدية، فتعددت زوايا النظر والدراسة، فأخضع شعره لشتى المقاربات والآليات المنهجية المعاصرة.

وقد تنامت لدينا الرغبة في طرق شعر **محمود درويش** بالدراسة والبحث، إذ فكرنا في إشكالية تطرح نفسها بإلحاح في شعره وتمثلت أساسا في ظاهرة التناص في شعره خصوصا مجموعته الشعرية:" لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، بالنظر إلى الخلفيات الدينية والتاريخية والأسطورية المثارة داخل هذه المجموعة الشعرية.

وقصد طرق هذا الموضوع ارتأينا تقسيم البحث إلى مدخل وفصلين، فخصصنا المدخل كتأصيل نظري لظاهرة التناص، تحدثنا فيه عن ماهية التناص ورحلة تطوره ومراحل نشأته وآلياته، أما الفصل الأول فخصصناه لدراسة شعرية النصوص الموازية في الديوان، مركزين على دراسة شعرية الغلاف، وعتبة العنوان والإهداء بتبيان طبيعتها ووظيفتها الدلالية.

وفي الفصل الثاني تطرقنا إلى جماليات التفاعل النّصي متتبعين أهم التقنيات التي استخدمها **محمود درويش**، كالرموز التراثية والأسطورية والدينية والتاريخية وفضاءاتها الدلالية.

وذيلنا البحث بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي أفضت إليها هذه الدراسة المتواضعة للإجابة على الإشكالية المطروحة.

وقد أثرنا الاتكاء على مصادر ومراجع عدة للإجابة عن مختلف التساؤلات التي أثارها البحث، نذكر على سبيل المثال لا الحصر، **جيرار جنيت** (مدخل جامع النص، تر: **عبد الرحمن أيوب**)، وكتاب **محمد مفتاح**(تحليل الخطاب الشعري)، وكتاب **لعموري زاوي**(شعرية العتبات النصية)وغيرها من الكتب.

كما استفدنا من بعض الدراسات المتناولة في بعض الأطاريح الجامعية كتلك التي قام بها الباحث **عبد القادر فكراش** الموسومة بـ(جامع النّص في شعر **محمود درويش** "لماذا تركت الحصان وحيدا" أنموذجا)، ومذكرة ماجستير للباحثة **ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار**

بعنوان(التناص الديني والتاريخي في شعر **محمود درويش**)، فهذان العملان كان لهما الفضل الكبير في فهم المجموعة الشعرية، وفهم واستيعاب آليات التناص التي اعتمدناها في بحثنا هذا.

وبخصوص المنهج المتبع، فقد ركزنا على المناهج المقاربة، إذ كنا ننطلق من النصوص قصد رصد الظواهر المدروسة، ولا نخفي أنّه واجهتنا عدّة صعوبات وعراقيل كقلة الدراسات التي تناولت شعر **محمود درويش** خاصة ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا" بآليات منهجية معاصرة، بالإضافة إلى كثرة المصطلحات التي كان علينا فهم وتقصي خلفياتها النظرية ومدى تطبيقها على نماذج شعرية معاصرة.

وفي الختام لا ندعي أنّنا ألممنا بكل الأسئلة العالقة بالبحث وما يثيره من إشكالات، ولكن نأمل أنّنا قد أجبنا ولو على النزر القليل من الأسئلة التي أثارتها إشكالية البحث، آملين أنّنا قد فتحنا أبواب البحث لباحثين آخرين ليتداركوا ما في هذا البحث من نقائص وعيوب وصدّق من قال:

لكل شيء إذ ما تم نقصان فلا يغرّ بطيب العيش إنسان

ولا يفوتنا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر إلى كل من ساعدنا في هذه الرحلة العلمية الشاقة، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف لما قدمه لنا من مساعدات علمية ومعنوية وصبره على تتبع كل مراحل البحث بالقراءة والتصويب والتوجيه، وبعض زملاء الدراسة.

مدخل

عرفت الساحة الأدبية عدة مصطلحات ساهمت في رسم لوحات فنية صورت لنا ملامح جل هذه الأعمال الأدبية، ومن بين هذه المصطلحات مصطلح " التناص"، الذي ظهر في ستينات القرن العشرين كأحد أهم النظريات النقدية واللسانية والأدبية في العصر الحديث.

وقبل الشروع في الحديث عن التناص وإجراءاته، وآلياته وجب علينا أن نقدم تأصيلا نظريا لمفهوم التناص لغة واصطلاحا، ثم تتبع رحلة تطوره ومراحل نشأته.

I – مفهوم التناص(Intertextualité):

1– لغة:

التناص تفاعل من نصص، ونظرا لارتباط التناص بالنّص من حيث الاشتقاق فإنّنا لابد أن نذكر تعريف النّص« **والنّص في اللّغة معناه: الرفع البالغ، ونص المتاع: جعل بعضه فوق بعض، ومنه سميت المنصة منصة لعلوها** »[1].

وقد تعددت وتنوعت المعاني التي حملها مصطلح النّص في مختلف المراجع القديمة إذ أوردته:« **بمعنى الإتصال، وبمعنى الازدحام، وبمعنى الظهور والبروز، وبمعنى الجمع والتراكم، وبمعنى الاستقصاء، وبمعنى التحريك والخلخلة، وبمعنى الانقباض والازدحام** »[2]

وهو بهذا المعنى يقترب من التناص بمفهومه الحديث الذي يشير إلى تداخل النصوص فيما بينها.

فالتناص كما جاء في لسان العرب لابن منظور هو:« **منتهى ومبلغ أقصاها** »[3].

---

[1] ابراهيم رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الحجاز الدولية للدراسات الإسلامية والعربية، عدد5، نوفمبر 2013، ص152.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ط3، ج2، دار إحياء للتراث العرب، بيروت، لبنان، 1999، ص163.

كما وردت أيضا في لسان العرب كلمة التناص بمعنى:« **نصص النّص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر، فقد نص، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند، يقال نص الحديث إلى فلان أي رفعه، ومن قولهم نصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه** »[1].

2- اصطلاحا:

أ- عند الغرب:

للتناص تعاريف ومفاهيم متعددة ومختلفة حسب تعدد المناهج والمفاهيم والمرجعيات والتأثيرات والاديولوجيات...، ومن بين الباحثين الذين خصصوا دراسات حول مفهوم التناص نجد: **ميخائيل بختين**، و **جوليا كرستيفا**، و**رولان بارت**، و**ميشال ريفاتير** وغيرهم، إلا أنّ هؤلاء لم يتوصلوا إلى تعريف جامع مانع لهذا المصطلح.

استطاعت الباحثة **جوليا كرستيفا** بلورة الانطلاقة الأولى لمفهوم مصطلح التناص الذي حددته بأنه:« **ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى** »[2].

كما تعرفه أيضا أنه:« **امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى** »[3].

ومن خلال هذه المفاهيم نستخلص أنّه لا يمكن فهم أي نص دون الرجوع إلى النصوص التي سبقته، لأنّ وجود كل نص يفترض بالضرورة وجود نص أخذ منه أو تولد عنه.

---

[1] المصدر السابق، ص162.

[2] جوليا كرستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص21 .

[3] ابراهيم رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، ص162.

أشار **رولان بارت** إلى فعالية التناص من خلال تصور يوتوبي للغة التي تكون حاملة لذكريات سابقة، ليقر أنّ النص عبارة عن« **جينيالوجيا كتابات أو نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة** »[1].

كما وسع **رولان بارت** مفهوم التناص حيث جعله ينفتح ليشمل مناحي الحياة المختلفة وذلك في قوله:« **إنّ يمثل تبادلا حوارا ورباطا، إتحادا تفاعلا بين نصين أو عدّة نصوص**»[2].

ومن هذا القول نستنتج أنّ التناص عبارة عن اندماج وتفاعل بين نص ونصوص أخرى.

وفي السياق نفسه نجد **ميشال ريفاتير** يشير إلى مصطلح التناص في كتابه(إنتاج النص) حيث« **أعطاه طابعا تأويليا، غدا معه آلية خاصة للقراءة الأدبية، ومرتبة من مراتب التأويل الأدبي، ولهذا عرف التناص بأنه إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره** »[3].

فالتناص هو العلاقة بين نصين أو أكثر، كما يمكن اعتباره إدراج لنصوص سابقة ضمن أو داخل نص جديد.

أما النص عند **جيرار جنيت** يعد" نصا جامعا" ولكن سرعان ما استبدله بمصطلح جديد وهو" المتعاليات النصية"، وقد عرفه بأنه:« **التواجد اللّغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص أخر** »[4].

---

[1] رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط1، دار توبقال، المغرب، 1986، ص82.

[2] بشير تاوريريت، التفكيك في الخطاب النقدي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، ط1، دار الفجر، 2006، ص62-63.

[3] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص20.

[4] جيرار جنيت، مدخل جامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص90.

أو هو« **كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص** »[1].

وبناءا على هذه التحديدات قسم جيرار جنيت المتعاليات النصية إلى خمسة أنماط هي:

«1- التناص(Intertextualite):

وهو يحمل معنى التناص كما حددّته **كريستيفا**، وهو خاص عند **جيرار جنيت** بحضور نص في آخر الاستشهاد والسرقة وما شابه.

2- المناص(Paratexte):

ونجده حسب تعريف جنيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول، والصور، وكلمات الناشر.

3- الميتانص(metatexte):

وهو علاقة التعليق الذي يربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4- النص اللاحق:

ويكمن في العلاقة التي تجمع بين النص"ب" (hypertexte) كنص لاحق بالنص "أ" كنص سابق(hypotexte)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- معمارية النص:

إنّه النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، إنّه علاقة صماء تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث...»[2].

---

[1] المرجع السابق، ص ن.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص- السياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص97.

ومن هنا نتوصل إلى أنّ هذه التقسيمات الخمسة التي أدرجها **جيرار جنيت**، كان لها الفضل في تطوير نظرية التناص، وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض وهذا ما جعله يوسع في مفهوم التناص وإعطائه مفهوما شاملا وهو المتعاليات النصية.

ب- عند العرب:

اختلفت تعاريف ومفاهيم التناص وطرق وصوله إلينا عبر مجموعة من النقاد العرب أمثال: **محمد بنيس، محمد مفتاح، سعيد يقطين...** وغيرهم، الذين لم يتعدى دورهم حدود النقل وإعادة الصياغة.

فالخطاب النقدي العربي عرف هذا المصطلح لأول مرة مع **محمد بنيس** في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" عام 1979، وكتابه "حداثة السؤال" عام 1988، وقد ترجم التناص بالنص الغائب الذي يعرفه قائلا:« **هو عبارة عن دليل لغوي معقد أو شبكة فيها عدة نصوص، فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى أو ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب** »[1].

أما **محمد مفتاح** فقد بلور مصطلح التناص في كتابه " تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص–"، عام 1985، وعرفه قائلا:« **تعالق(الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة** »[2]،

أو هو« **فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه** بكيفيات مختلفة »[3].

[1] محمد بنيس، حداثة السؤال(بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص85.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص121.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

أما **سعيد يقطين** فقد اقترح مصطلحا آخر للتناص هو التفاعل النصي، فالتناص في رأيه ليس سوى واحد من أنواع التفاعل النصي، فبما أنّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها ويتفاعل معها[1].

ويواصل **سعيد يقطين** كلامه عن التفاعل النصي قائلا:« **نؤثر استعمال " التفاعل النصي" لأنّه أعم من التناص، ونفضله على "المتعاليات النصية" التي هي مقابل(Transtextualite)عند جنيت لدلالتها الإيحائية البعيدة**»[2].

ويتبنى **يقطين** أنواع التفاعل النصي معتمدا على أعمال جنيت، فيميز بين ثلاثة أشكال من التفاعل النصي وهي:

«1- التفاعل النصي الذاتي:

عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا...

2- التفاعل النصي الداخلي:

حينما يتدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره، سواء كانت هذه نصوص أدبية أو غير أدبية.

3- التفاعل النصي الخارجي:

حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة »[3].

---

[1] ينظر سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص- السياق)، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص98.

[3] نفسه، ص100.

وفي السياق نفسه نجد أيضا **عبد الله الغذامي** الذي درس التناص من منطق التشريحية فهي عنده مأخوذة من الفكر التفكيكي إذ لا يسميه التناص بل تداخل النصوص، فيرى أنّ النص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسجمة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس[1].

ومن هنا نستخلص أنّ التناص أو النّص لا ينظم إلا من خلال تداخله وتشابكه مع نصوص أخرى.

في الأخير نخلص إلى أنّ مصطلح التناص، شغل اهتمام الكثير من الباحثين والدارسين، لتحديد مفهوم شامل له سواء عند الغرب أم العرب، فهو يعتبر من المفاهيم النقدية الأساسية والتي لها حضورها القوي في الدراسات الأدبية، وذلك لأهميتها الكبيرة في تكوين النص الذي هو عبارة عن اقتباسات وتراكمات لمجموعة من نصوص سابقة وإعادة بثها في نصوص حاضرة ومعاصرة.

II – نشأة التناص:

أ– التناص في النقد الغربي (النشأة والامتداد):

التناص مصطلح نقدي يعود في أصوله إلى ما قبل الحداثة، فهو يمتد من الشكلانيين الروس الذين تناولوا النص الأدبي من ناحية الشكل فقط، فقد عزلوه عن الظروف الخارجية المحيطة به، لكن سرعان ما أعادوا النظر في ذلك، حيث رأوا، أنّ تاريخ الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا بالمتواليات النقدية الأخرى.

[1] ينظر المرجع السابق، ص93.

وهذا ما نجده مؤكد في نصوص **جاكبسون وتينيانوف وشكلوفسكي** الذين أشاروا إلى وجود تفاعل بين النصوص، حيث يرى مفيد نجم:« **أنّ أول من أشار إلى التناص هو شكلوفسكي عندما ربط بين العمل الأدبي الفني وعلاقته بالأعمال الفنية الأخرى** »[1].

فحركة الشكلانيين قاربت مفاهيم التناص ويعد **شكلوفسكي** أول من طرح الفكرة إذ يرى « **أنّ إبداع النص يتم من خلال معارضة نص آخر، وذلك عن طريق مبدأ المحاكاة الساخرة، كما يجعل من مفاهيم النسق والعلاقات وسيلة لإدراك العمل الفني من خلال ما يقيمه من ترابط مع أعمال فنية أخرى** »[2].

ومن هنا نجد أنّ الشكلانيين الروس قد سلطوا الضوء على بعض العناصر الأساسية لنظرية التناص فهم أول من مهد لميلاد المصطلح، ليحتضنه فيما بعد **ميخائيل بختين** ويطلق عليه اسم الحوارية، إذ يؤكد معظم الدارسين أنّه هو صاحب الإرث النظري لمفهوم مصطلح التناص، ففي عام 1929 أصدر **بختين** كتابه "شعرية دستويفسكي"، وقد وظف مصطلح الحوارية دون أن يذكر مصطلح التناص.

وبعد **بختين** تأتي **جوليا كريستيفا** التي تعد رائدة في هذا المجال ملتقطة الفكرة وإعطائها اسما جديدا هو التناص، وذلك من خلال أبحاث نشرتها بين 1966 و1967 في مجلتي(Telquel) و(Gitique) وفي كتابين هما: "السيمياء" و"نص الرواية"، فالتناص حسبها منحوت من كلمتين(inter) وتعني الداخل و(Textual) وتعني نصي فيصبح المعنى التداخل النصي أو التناص[3].

---

[1] مفيد نجم، التناص بين الاقتباس والتضمين (الوعي واللاشعور)، مجلة بيان الثقافة، عدد 55، جانفي، 2001.

[2] الجابري متقدم، جماليات النص في شعر أمل دنقل (مخطوط)، أطروحة دكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ص12.

[3] ينظر: ابراهيم رمضان، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، ص162.

أما في سنة 1975، فقد بدأ مصطلح التناص يأخذ صبغة جديدة مع الناقد **رولان بارت**، وفي سنوات 1979 إلى 1982 ساهم ريفاتير بعدة أعمال تناولت هذا المصطلح منها: "إنتاجية النص"، "التعالق النصي"، و"أثر التناص".

ب- قراءات التناص في النقد العربي:

إنّ المتتبع للإنتاج النقدي العربي القديم يجد أنّ العرب القدماء تطرقوا إلى مصطلح التناص أمثال: **ابن سلام الجمحي، الجاحظ، الأمدي**، و**الجرجاني**... وغيرهم، لكن كان ذلك بمصطلحات أخرى كالسرقات الأدبية، والتضمين، والاقتباس والمعارضة والمناقضة وغيرها من المصطلحات النقدية، ويقول **صبري حافظ** في ذلك:« **التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم، والتي تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة في سعيها الدائب، لتأسيس نظرية أدبية حديثة** »[1].

أما في العصر المعاصر فقد تغلغل مصطلح التناص في الدراسات النقدية العربية، بعد أن دخل إلى الساحة العربية عن طريق الترجمة التي قام بها النقاد والمترجمون العرب وكان أولهم **محمد بنيس** عام 1979 وسماه النص الغائب، و**محمد مفتاح** عام 1985 الذي اعتبره فسيفساء من نصوص أخرى.

ومصطلح التناص لم ينتقل إلى العربية في هيئة مصطلح واحد لكن تعددت المصطلحات المقابلة للمصطلح الغربي(Intertextualité)، فهو النص الغائب عند **محمد بنيس**، والتناص عند **محمد مفتاح**، والتفاعل النصي عند **عبد الله الغذامي**، إلا أنّ المصطلح الأكثر شيوعا في العصر المعاصر هو التناص، يقول **سعيد يقطين** عن هذا التعدد:« **وهذا الاختلاف الذي رأيناه في تحديد المصطلح ليس غريبا على المفكرين العرب فهم قلما يتفقون**

[1] صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة(ألف)، القاهرة، العدد 4، سبتمبر 1985، ص9.

على مصطلح واحد تستعمله الأمة العربية من شرقها إلى غربها، وإن كانت هذه الظاهرة كثيرة المصطلحات لمفهوم واحد لا توجد عند العرب فقط »[1].

III- مستويات التناص:

أ- عند جوليا كرستيفا:

للتناص طرائق ومستويات يقوم عليها، لأنّ المبدعين لا يتساوون في قراءاتهم للنصوص وبالتالي فقد ميزت **جوليا كرستيفا** بين ثلاثة أنماط للتداخل النصي وهي:

1- النفي الكلي:

وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا، أي أنّ المبدع يقوم بنفي النصوص التي يستنصصها نفيا كليا، وبالتالي تتكون قراءة جديدة للنص تقوم على محاورة لهذه النصوص المنفية وتعيدها إلى منابعها الأصلية[2].

وهناك مثلا **لبسكال** أوردته **جوليا كرستيفا**:« **(وأنا أكتب خواطري، تنفلت مني أحيانا، إلا أنّ هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي).**

وهو ما يصبح عند لوتريامون:(حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت ، فأنا أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلّا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم) »[3].

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص93.

[2] ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص78.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

2-النفي المتوازي:

يعتمد هذا النمط على توظيف النصوص الغائبة بطريقة قريبة من مصطلحي التضمين والاقتباس المعروفين في الدراسات البلاغية القديمة« **حيث يضل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديدا معاديا للإنسانية والعاطفية والرومانسية التي تطبع الأول.**

وهناك مثلا **للأروشفوكو:« (إنّه لدليل على وهن الصداقة عدم الإنتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا)**

ويصبح لدى لوتريامون: (إنّه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتناهي صداقة أصدقائنا) »[1].

3- النفي الجزئي:

« حيث يكون جزء واحد فقط من النّص المرجعي منفيا، مثلا هذا المقطع لبسكال:(نحن نضيع حياتنا، فقط لو تتحدث عن ذلك)، ويقول لوتريامون:(نحن نضيع حياتنا ببهجة، المهم أن لا تتحدث عن ذلك قط) »[2].

ب- عند محمد بنيس:

بعدما حددنا مستويات التناص في النقد الغربي، يأتي **محمد بنيس** ويحدد مستويات التناص في النقد العربي المعاصر حيث أدرجها في ثلاثة آليات تتخذ صيغة قوانين وهي:

[1] جوليا كريستيفا، علم النّص، ص79.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

«1- التناص الاجتراري:

ساد هذا النوع خصوصا في عصور الانحطاط حيث تعامل الشعراء مع النص الغائب بنمط جامد لا حياة فيه، وبوعي سكوني خال من روح الابداع ولا قدرة له على اعتبار النص إبداعا نهائيا، وبذلك ساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البيئة العامة للنص كحركة وصيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته من كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.

2- التناص الامتصاصي:

يعتبر خطوة متقدمة في التشكيل الفني، حيث يعيد الكاتب(الشاعر) كتابه نصه وفق متطلبات تجربته الفنية، فيتعامل معه كحركة وتحويل لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجديد، ومعنى هذا أنّ الامتصاص لا يمجد النص الغائب ولا ينقذه، بل يعيد صياغته وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحوا ويحيا بدل أن يموت.

3- التناص الحواري:

تعد هذه الآلية من أرقى مستويات التعامل مع النص الغائب، « **حيث يفجر الشاعر طاقته الإبداعية ويعيد كتابة النّص على نحو جديد ووفق كفاءة فنية عالية وهذا النوع لا يقوم به إلا الشاعر الحاذق المتمكن، لأنّ التناص الحواري هو أعلى مرحلة قراءة للنص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنّما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث**

قناعته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص أو كنزعة فوضوية...»[1].

IV-آليات التناص:

يراهن التناص في اشتغاله النقدي على إعادة بناء النص اعتمادا على النصوص السابقة واللاحقة التي تفاعل معها، فحقيقته إنّما تكمن في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي قد تساعد الدارس في التمييز بين النصوص المتفاعلة والمتحاورة[2]، ومن الوظائف الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص في النظرية النقدية الحديثة هي « **الوظيفة التحويلية والدلالية، إذ أنّ الأمر لا يتعلق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها** »[3].

تعد **جوليا كرستيفا** من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل بوصفه آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص، وتقول الباحثة في تعريفها للنص الأدبي:« **هو امتصاص وتحويل واثبات ونفي لنصوص أخرى** »[4].

أمّا **محمد مفتاح** فقد استطاع من خلال كتابه (تحليل الخطاب الشعري) من التوصل إلى نتائج هامة في آليات التناص نجملها فيما يلي:

« أ- **التمطيط: الذي يحصل بأشكال مختلفة أهمها:**

1- **الأناقْرام: (الجناس بالقلب وبالتضعيف)، الباراقْرام (الكلمة- المحور)، فالقلب مثل: قول – لوق، وعسل- لسع، والتصحيف مثل: نخل- نحل وعثرة – عترة، والزهر- السهر... وأما**

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2014، ص 269-270.

[2] ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص24.

[4] جوليا كرستيفا، علم النص، ص79.

الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون حاضرة فيه مثلما نجد في قصيدة ابن عبدون، وهي الدهر... على أنّ هذه الآلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه كإنجاز بعكس ما يلي:

2- الشرح:

إنّه أساس كل خطاب، وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو الوسط أو في الأخير، ثم يمطه بتقليبه في صيغ مختلفة وهكذا فإنّ بيت:

الدهر يفجع بعد العين بالأثر

فما البكاء على الأشباح والصور

هو النواة المعنوية الأساسية، وكل ما تلاه شرح وتوضيح له.

3- الاستعارة:

بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة، فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيما الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص...

4- التكرار:

ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين...

5- الشكل الدرامي:

إنّ جوهر القصيدة الصراعي ولّد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة ظهرت في التقابل (بمعناه العام)، وتكرار صيغ الأفعال، وكل هذا أدّى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا.

6- أيقونة الكتابة:

إنّ الآليات التمطيطية التي ذكرناها تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونية الكتابة(أي المشابهة مع" واقع" العالم الخارجي)، وعلى هذا الأساس فإنّ تجاوز الكلمات المتشابهة أو تباعدها، وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبار لمفهوم الأيقون.

إنّ ما ذكر من آليات، هو أساس هندسة النص الشعري مهما كانت طبيعة النواة، وكيفما كانت مقصدية الشاعر، فإذا قصد إلى الاقتداء فإنّه يمطط مادحا، وإذا توخى السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها »[1].

ب- الإيجاز:

وهي عملية تعتمد على التركيز والاختصار، وتدعى(الإحالة المحضة) وهي تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي، ولذلك نجد شروحا لبعض القصائد التي تحتوي على هذه الإحالات، إذ لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية في الشهرة أو القبح والإيجاز وبالتالي تحصل كل أشكال الإحالة[2].

من خلال هذا الطرح نتوصل إلى أنّ هذه الآليات التي قام **محمد مفتاح** بشرحها تظل مجرد محاولة من مجموع المحاولات التي قام بها الباحثون في مجال نظرية التعالي النصي

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ص126-127.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص129.

فهذه الآليات تبقى صعبة التحديد وتتسم بعدم الثبات، بيد أنّها تتباين من ناقد إلى آخر تبعا لفهمه وتأويله لآليات التناص مثلما هي مرسخة في تنظيرات النقاد الغربيين.

الفصل الأول

شعرية النصوص الموازية في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا؟

المبحث الأول: في ماهية النّص الموازي

لقد سبق وأن ذكرنا في المدخل الأنماط الخمسة للمتعاليات النصيّة التي حددها **جيرار جنيت** في كتابه الأطراس(Palimpsestes) ، وتعدّ النصيّة الموازية(Paratextualté) أو العتبات« **كما صرح بذلك جيرار جنيت الذي يعد من أهم النقاد والدارسين الغربيين الذين احتفوا بدراسة (النّص الموازي) كمجال نقدي هام، ولعل كتابه (عتبات)، يؤكد فيه بأننا لا نلج فناء قبل المرور بعتباتها، وبأنّ العتبة كل ما يعهد إلى دخول النّص، أو يوازي النّص** »[1].

وقد تحدث **نور الدين الفيلالي** عن عناصره وطريقة حضوره في النّص قائلا:« **وحضوره أقل وضوحا لأنّه يربط النّص ببعض المكونات المحيطة به أو الموازية له مثل: العنوان، العنوان الإضافي، العناوين الداخلية، المقدمات، التذييلات، التنبهات، التصدير...الهوامش الجانبية، وأسفل الصفحات، وفي آخر المطاف العبارة التوجهية، الغلاف، وأنواع أخرى من العلامات التكميلية، والمخطوطات الذاتية والغيرية التي توفر للنّص محيطا متنوعا...**»[2] .

فهذه العلامات النصيّة، جميعها تلعب دورا جليلا في تقديم الكتاب لقارئه، دون الرجوع إلى المحتوى الموجود داخل الكتاب.

إنّ أبسط تعريف للعتبات، حسب **جيرار جنيت** والمذكور في كتابه(seuils) هو« **ما يصنع به النّص من نفسه كتابا، ويفتح ذاته بهذه الصفة على قراءه، وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرّية ولغويّة**»[3].

تمثل العتبات النصية إذن، أهمية قصوى في فهم النص وتفسيره، لذلك فهي ليست إضافة وفقط، بل هي نص من خلاله يرسم المتلقي انطباعا أوليا عن النّص فهي « **المداخل**

---

[1] عبد الغني خشة، إضاءات في النّص الشعري الجزائري، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2013، ص54.

[2] نور الدين الفيلالي، التعالي النّصي(مفاهيم وتجاليات)، ط1، دار الأمان للنشر، الرباط، 2016، ص45.

[3] لعموري زاوي، شعرية العتبات النّصية، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص88.

التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض»[1].

لا يمكننا الحديث عن العتبات النّصية، أو ما يسمى بالنّص المصاحب دون ذكر علاقتها بالنّص – المتن– فدلالة العمل الأدبي تظهر بعد تطلعنا على العتبات، فهي التي «**تساهم على نحو حاسم في إحضار النّص إلى العالم، ومنحه إمكانية التلقي والقراءة بعد أن تجسده هوية واختلافا، فمحيط النّص بكائناته المذكورة، ما هو إلا حملة عتبات مفخخة تستدرج القارئ إلى متنه، عتبات غوائية تنتظر قارئا يراود النّص ويحسن الضراب**»[2].

فالمتلقي يلعب دورا بارزا في فك النّص الموازي أو المصاحب، أثناء عملية القراءة لذا توجد داخل النّص أدلة وعلامات مصطلح عليها– العنوان، أسم المؤلف، الإهداء...– يقتضي من الكاتب الوقوف عندها واحترامها، ويقتضي من القارئ الذي يريد فهم وإدراك محتوى المؤلف تعقبها وتفكيكها.

وفي الدراسة التي قام بها **عبد الفتاح الحجمري** للعتبات النصية، نجده تقصى أثارها ومكانتها بنية ودلالة، فحدد أهميتها ووظائفها ومكانتها إذ تبرز« **عتبات النّص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقيقها التخبيلي، كما أنّها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النّص من الانفتاح على أبعاد دلالية اغني التركيب العام للحكاية وأشكال الكتابتها**»[3].

وغني عن البيان أنّ أهمية العتبات لا تتحقق بمعزل عن طبيعة الخصوصية النّصية، وبمعزل أيضا عن تصورات المؤلف للكتابة واختياراتها التصنيفية المحددة لقضاياها الأجناسية.

---

[1] المرجع السابق ، ص89.

[2] محمد صابر عبيد، سوسن البياني، رواية ما بعد الحداثة – قراءة في شرفات ابراهيم نصر الله–، ط1، دار الأمان، الرباط، 2013، ص13 .

[3] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النّص ، البنية والدلالة، ط1، منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص16.

تعددت التسميات التي أطلقت على هذه العتبات في النقد العربي فمنها« **خطاب المقدمات، عتبات النّص، النصوص المصاحبة، المكملات، النّصوص الموازية، سياجات النص، المناص...إلخ، أسماء عديدة لحقل معرفي واحد**»[1]، ومازال النقد العربي يسعى إلى إيجاد أقرب مصطلح يتميز بالدّقة والشمولية كمقاربة للمصطلح الغربي(paratextualité).

ويرى الباحث **عبد الرزاق بلال** بأنّ العتبات هي ذلك النّص الموازي أو المصاحب للنّص الأصلي–المتن– والذي يعني « **مجموع النّصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش، وعناوين رئيسية وأخرى فرعية و فهاريس ومقدمات وخاتمة، وغيرها من بيانات النشر والمعرفة** »[2] .

وفي السياق نفسه يرى **نبيل منصر** في دراسته للعتبات، بأن فهم وتأويل فضاء العتبات ليس بالأمر السهل أو الهين في العمل الأدبي، بيد أنّ « **فالنّص وفق هذا المنظور، لا يعبر طريقه نحو البناء والدلالية إلا عبر اجتياز مجموعة التعبيرات والنبرات والعتبات النّصية التي تصاحب أو تحيط به، في صيغة شبكة معقدة** »[3].

وفي خضم حديثه عن أهمية النّص ومصاحبه يردف قائلا: « **يمثل سياجا أو أوفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل من خلال ما يساهم في رسمه من أفاق انتظار محددة**»[4] .

وهكذا أصبح الأديب يولي أهمية كبيرة للعتبات لأنّها تتيح للقارئ فرصة الدخول من خلالها إلى عالم النّص وسبر أغواره بحثا عن دلالات جديدة بإمكانها مساعدة المتلقي في الولوج إلى أعماق النصوص وتشفير رموزه ودلالته اللا متناهية.

---

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النّص – دراسة في النقد العربي القديم–، تقديم إدريس نقوري، دط، أفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص21 .

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007، ص20.

[4] المرجع نفسه، ص21.

وتأسيسا على ما سبق انطلق **جنيت** من فضائية النّص الموازي، ليميز بين جنسين منه ، وتوسع أكثر في هذا المبحث في كتابه الموسوم" عتبات" الذي تحدث فيه عن صنفين من أصناف النصوص الموازية وهما:

أ- النّصية الموازية الداخلية(péritexte):

وتضم كل ما يحيط بالنّص من عنوان، وإهداء، ومقدمة، وهوامش...

ب- النصية الموازية الخارجية(Lepitexte):

وتضم كل ما يوجد بينه وبين الكتاب من بعد فضائي أو زماني مثل الإعلانات، الاستجوابات، وكذلك المذكرات، والشهادات...[1].

ويفضي **جيرار جنيت** في طرحه إلى أن الصنفين:(péritexte) و(épitexte)، أو ما يسميه بعض الباحثين العرب بالنّص الحافي والنّص الفوقي[2]، يتقاسمان الفضاء المناصي على أساس أنّ:

المناص= النّص الحافي+ النّص الفوقي

Paratexte= péritexte + épitexte

إنّ ما يهمنا في بحثنا هذا هو النّص المحيط الذي نتوقف عنده لدراسته، والتعرف على بعض عناصره المذكورة في ديوان محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيدا؟، مثل الغلاف العنوان، والإهداء، ودلالتهم.

1- شعرية الغلاف:

لقد قسم الناقد الفرنسي **جيرار جنيت** الغلاف إلى أربعة أقسام هامة وهي كما يلي:

---

[1] ينظر: نور الدين الفيلالي، التعالي النّصي، ص46.

[2] ينظر: لعموري زاوي، شعرية العتبات النصيّة، ص103.

أولا- الصفحة الأولى للغلاف:

وأهم عناصرها: اسم المؤلف، العنوان، ودار النشر.

ثانيا- الصفحة الداخلية للغلاف:

وهي في الأصل الصفحتين الثانية والثالثة، وتوصفان بالصفحتين الصامتتين، وهذا يعد بروتوكول طباعي لدور النشر.

ثالثا- الصفحة الرابعة للغلاف:

وهي مكان إستراتيجي متعال يتشكل من: اسم المؤلف، عنوان الكتاب، وإيراد بعض من أعمال المؤلف وسيرته الذاتية، كلمة الناشر...[1].

ولم يشذ كتاب **محمود درويش** عن هذا المنهج أين نجده إنّه اعتمد في فضاء الغلاف الخارجي – الصفحة الأولى- على ذكر اسم المؤلف، والعنوان في القسم الأعلى من الكتاب الملون بالأحمر، تدخل فيه دوائر من السواد وشقوق سوداء مثل البرق، فالاسم والعنوان كتبا بحروف طباعية كبيرة الحجم ويمكن ملامستها لأنّها برزت على مستوى الغلاف، أما القسم الأسفل تداخلت الألوان فيه بين الأزرق والأبيض على شكل سماء ذات سحاب، وفيه صورة حصان غير واضح المعالم بلون بني يميل إلى الأخضر، ويفصل بين القسم الأعلى والأسفل بخط عريض أسود اللون.

أمّا على مستوى الصفحة الثانية: فكانت الصفحة الثانية صامتة في الحين كسر البروتوكول الطباعي في الصفحة الثالثة بكتابة عنوان الديوان في أسفل الصفحة، بدلا أن تكون صامتة هي الأخرى.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص116.

وفي ختام الصفحة الرابعة، والتي قسمت عموديا نجد الجهة اليمنى خضراء اللون يعلوها العنوان واسم المؤلف فيما يليه نّص مختصر للناقد السوري صبحي حديدي يتحدث فيه عن محتوى الكتاب باقتضاب مبديا رأيه فيه، مستشهدا على ذلك بقول الناقد الفلسطيني الأصل الأمريكي الجنسية **إدوارد سعيد**، بقوله:« **الشعر عند درويش لا يقتصر على تأمين أداة للوصول إلى رؤية غير عادية، أو إلى كون قصي من نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، ولضغط كل منهما على الأخر**».

2- اسم المؤلف:

قد نتساءل عن أهمية ذكر أو حضور اسم المؤلف في الكتاب؟

نشأ الاهتمام باسم المؤلف من عمق انتروبولوجي، فالمجتمعات الدينية الغربية في الماضي كانت بحاجة إلى معاقبة ومراقبة النصوص الإنتهائية التي تتجاوز الحدود والعقبات، وتخترق قطب المقدس والشرعي، لذا اهتمت المؤسسة الأدبية بالمؤلف كطرف مسؤول عن نظام خطابه وقيمه، ومع مرور الوقت وصولا إلى الحداثّة، أصبح الخطاب الانتهاكي إبداعا، فبين الموقفين(الإدانة والتمجيد) أصبح الأدب أكثر حاجة إلى ذكر اسم المؤلف[1].

وبتطور الدراسات الحديثة لا نجد كتابا أو مؤلفا دون ذكر صاحبه إذ« **يعد اسم الكاتب من بين العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النّظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا** »[2] .

وقد ذكر **جيرار جنيت** في دراساته النقدية، وظائف اسم المؤلف في العمل الأدبي، والتي ترجمها **عبد الحق بلعابد** فيما يلي:

---

[1] ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص36-37.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص63.

«- وظيفة التسمية:

وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب بإعطائه اسمه.

- وظيفة الملكية:

وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقيّة تملك الكتاب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله.

- وظيفة إشهارية:

وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا»[1].

أمّا عن أشكال تجليه، فهي تأخذ ثلاث صوّر حسب ما ذكر **جيرار جنيت** في أعماله وهي كالتالي:

1- أن يدل اسم المؤلف عن حالته المدنية، فنكون إزاء الاسم الحقيقي للكاتب أو بما يسمى (onymat) .

2- أن يدل على اسم غير الاسم الحقيقي، أو اسم الشهرة، فنكون هنا أمام اسم مستعار وهو pseudonymat)، كقولنا مثلا: ذو القروح للدلالة على **امرئ القيس**.

3- أمّا الحالة الثالثة، فهي التي لا تحيل إلى اسم حقيقي، فنكون أمام اسم مجهول، أو ما يعرف بـ (anonymat)، على غرار ما وجدناه في كتاب ألف ليلة وليلة على سبيل المثال لا الحصر[2].

---

[1] المرجع السابق، 64-65.

[2] ينظر: لعموري زاوي، شعريّة العتبات النّصية، ص121 .

وعادة ما يكون موقع اسم المؤلف في الكتاب هو الصدارة، يقول **بلعابد** في هذا الصدد:« **أما عن مكان وجوده فغالبا ما يتموضع اسم الكاتب في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية...ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدلالة على هذه الملكية والإشهار لهذا الكاتب** »[1].

ففي الديوان"لماذا تركت الحصان وحيدا؟" صرح بالاسم الشخصي الحقيقي للشاعر(**onymat**)، وهو **محمود درويش**، ويمكن أن يكون قد ذكر اسم المؤلف – **محمود درويش**– حقيقيا عمدا نظرا لوزن وقيمة هذا الاسم في العالم العربي، والشعر المعاصر«**عندما يكون شخص ما على شهرة، فيصدر كتابا يرتهن نجاحه باستثمار شهرته السابقة، من هنا يكف الاسم الشخصي عن أن يكون مجرد إعلان حرية ليجعل الهوية ذاتها في خدمة الكتاب**»[2].

إنّ كتابة اسم الكاتب في أعلى الصفحة بالخط البارز الغليظ مرده إلى غاية في نفس يعقوب غايتها أن لا « **يدع مجالا للشك في نسبته لصاحبه، وأحقيته به ماديا وأدبيا**»[3].

وبخصوص ديباجة اسم المؤلف باللون الأبيض على حيز أحمر، يمكن أن نؤول هذا المسعى في رغبته أن يومئ إلى السلام والهدوء والطمأنينة والنّصر والسلام، في زمن الغضب والصخب، والحرب والانتقام.

مع الإشارة إلى أن اللون الأبيض يختزل تقاليد رمزية عالية التداول في صنع الدلالة وترميزها تبعا لثقافة الشعوب* « **فهو في السياق الدلالي العام رمز للطهارة والنور والغبطة**

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت(من النّص إلى المناص)، ص64.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص39.

[3] لعموري زاوي، شعرية العتبات النصيّة، ص121.

* سقنا هذا المثال تحديدا للإشارة إلى اختلاف وتباين رمزية اللون الأبيض من شعب إلى آخر، فهي ترمز إلى الحزن والشؤم لدى شعوب الصين على سبيل المثال.

والفرق والنصر والسلام ...رمز الصفاء، ونقاء السريرة، والهدوء والأمل، وحب الخير والبساطة في الحياة وعدم التقيد والتكلّف»[1] .

فمحمود درويش– شاعر المقاومة– إستخدم اللون الأبيض ليرمز إلى الخلوص والصفاء والخير والحق والعدالة، وأيضا ليعبر عن الشرف والرفعة ونقاء العرض.

ويمكن للبياض أن تنفتح دلالته على أفق الإنسان الفلسطيني الذي يأمل في الخلاص من الظلمة والسواد والعذاب، لأنّ اسم الشاعر كتب على حيز أحمر للدلالة على العنف الممارس على الشعب الفلسطيني فهو مرتبط بالدم ومخيف نفسيا، ويرمز إلى التضحيات في سبيل الوطن.

وقد شاع في الأدبيات القديمة عند العرب والعجم على حدّ سواء أنّ اللون الأحمر عادة ما يرتبط بإراقة الدماء، ونفس الدلالة وجدناها في الأدب الحديث والمعاصر. وقد وسم أحمد شوقي الحرية باللون الأحمر في قوله:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق

« وقيل حمراء العجان أي العنف، والأحمران: اللحم والخمر اعتبارا بلونيهما، والموت الأحمر: أصله فيما يراق فيه الدّم، وسنة حمراء: جذبة للحمرة العارضة في الجو منها، وحمراء الظهيرة، شدّة الحرّ...»[2]

[1] حديث الشيخ أسدي، رموز العلامة اللّونية: دراسة توظيف اللون ودلالته في شعر محمود درويش، مجلة كفريو الثقافية، جامعة الشهيد جمران الأهواز، 2017 .

[2] سميح عاطف الزين، معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم، مجمع البيان الحديث، ط4، دار الإفريقية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 2001، ص246 .

المبحث الثاني: عتبة العنوان

1- في ماهية العنوان:

احتلت سيميائية العنونة مكانة متميزة في الأعمال الإبداعية الأدبية، والدراسات النقديّة الحديثة « **كونه ظاهرة فنية وثقافية تتوفر على ثراء بنيوي بما يثيره من إشكالات وقضايا جمالية ووظيفية لفتت انتباه النقاد والمنضرين إلى حد أن وضعوا له علما خاصا مستقلا، هو علم النترولوجيا** »[1].

وتبعا لهذه الأهمية التي حضي بها العنوان، وجب الوقوف عنده وتحديد مفهومه اللّغوي والاصطلاحي.

أ- المفهوم اللّغوي:

يقدم الفضاء المعجمي لمفردة عنوان وحدتين معجميتين هما: (عنن) و(عنا)، ومادة (عنن) كما جاء في معجم لسان العرب: «**عنّ الشيء، يعن ويعن عننا، وعنونا:ظهر أمامك، وعنّ يعن ويعنّ عنّا وعنونا واعتن، اعترض وعرض، ومنه قول امرئ القيس:**

فعنّ لنا سرب كأن نعاجه »[2]

ويضيف ابن منظور: « **وعننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وعن الكتاب يعنه عنا وعننه: كعنونه، وعلونته بمعنى واحد، مشتق من المعنى، وقال اللحياني: عننت الكتاب تعنينا وعنيته تعنيه، إذ عنونته** »[3].

---

[1] علي صليبي مجيد، سيميائية العنونة من عتبة التسمية إلى فضاء المتن الشعري، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، أيلول 2013، ص22.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ج9، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1999، ص437.

[3] المصدر نفسه، ص441.

أما مادة (عنا)، فقد جاءت على النحو التالي: « **عنونت وعنيت وعننت، وقال الأخفش: عنوت الكتاب واعنه، قال ابن سيده: العنوان والعنوان سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنوانا وعنّاه، كلاهما: وسمه بالعنوان وقال أيضا: والعنيان سمة الكتاب، وقد عناه وأعناه، وعنونت الكتاب وعلونته، قال يعقوب: وسمعت من يقول أطن وأعن أي عنونه وأختمه** »[1].

يظهر مما سبق أنّ كلمة عنوان حسب ما جاء في معجم لسان العرب، ترجع إلى مادتين مختلفتين هما:(عنن) و(عنا)، في حين « **تذهب المادة الأولى –عنن– إلى معاني الظهور والاعتراض، نجد المادة الثانية –عنا– تحيل إلى معاني القصد والإرادة، وكلا المادتين تشتركان في دلالتهما على المعنى، كما تشتركان –أيضا– في الوسم والأثر**»[2].

ب– المفهوم الاصطلاحي:

يعد العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي Le Paratexe) نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الابداع الأدبي، فهو « **مقطع لغوي، أقل من الجملة، أو نصا أو عملا فنيا**»[3]، أي أنّه مقطع لغوي لا يتجاوز الجملة عادة.

والعنوان كما يراه **لوي هويك** في كتابه "سمة العنوان" أنّه «**مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف** »[4].

وبناء على هذه التحديدات السابقة يشكل العنوان أول عتبة يجابهها القارئ، أي هو مفتتح القراءة، يشكل نصية بذاته تستدعي الحذر في التفسير والتأويل، أي أنّه

---

[1] المصدر السابق، ص447.

[2] مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائر المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2014، ص26 .

[3] علي صليبي مجيد، سيميائية العنونة من عتبة التسمية إلى فضاء المتن الشعري، ص22.

[4] عبد الحق بلعابد، جيرار جنيت، (من النص إلى المناص)، ص67.

يمثل«**عتبة النص التي يجب أن يخطوها القارئ في تؤدة مصحوبة بقدر من التأمل اليقظ**»[1].

من خلال ما سبق نستشف بأنّ العنوان من أهم العناصر أو المكونات المناصية التي لا يمكن تجاوزها في العملية الإبداعية، فهو عتبة تومئ القارئ لاستقبال المعنى اللّغوي والدلالي للنص وتفتح له المجال للوصول إلى جوهر العمل الإبداعي.

2- فضائية العنوان:

إذا عدنا إلى تحديد موقعية العنوان التي يحتلها فوق الغلاف، فقد أثار جيرار جنيت في كتابه (عتباتSeuils)، أن العنوان يتخذ أربع موقعيات أساسية هي:

«**1- الصفحة الأولى للغلاف**

2- في ظهر الغلاف

3- في صفحة العنوان

4-في الصفحة المزيفة للعنوان(وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، وربما لا نجدها في بعض السلاسل الطباعية)»[2].

3-أهمية العنوان:

أصبح العنوان في النص الحديث مطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص، لذلك نرى العديد من الشعراء المعاصرين يجتهدون في وسم مدوناتهم بعناوين

[1] لعموري زاوي، شعريّة العتبات النصية، ص122.

[2] عبد الحق بلعابد، جيرار جنيت، (من النص إلى المناص)، ص70.

يتفننون في اختيارها، وذلك لعلمهم بالأهمية التي حظي بها العنوان في الدراسات النقدية الحديثة[1].

ويتجلى أهمية العنوان بشكل عام من كونه « **عنصرا من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية، التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا، كما أنّه الجزء الدال من النّص الذي يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النّص والمساهمة في فك غموضه** »[2].

ونظرا لهذه الأهمية التي يتمتع بها العنوان، إذ أصبح موازيا للنص« **تبقى أي دراسة نقدية للنص الإبداعي ناقصة من دون معاينة العنوان والنظر إليه بجدية توازي النظر إلى النص** »[3]، أي أنّه عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها، حيث يستطيع القارئ من خلالها الولوج إلى عالم النص دون تردد ما دام استعان بالعنوان على النص. ولذلك يمكن القول أنّه سيشكل مفتاحا قرائيا لا يستهان به في تأويل النصوص الأدبية أي كانت طبيعتها.

4- وظائف العنوان:

يذكر **جيرار جنيت** وظائف العنوان كما وجدها عند كل من **هـ.ميتيرون** و**شارل غريفل** فيحددها على الشكل التالي:

«1- تسمية النص/الكتاب

2-تعيين مضمونه

[1] ينظر: عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي- أهميته أنواعه- مجلة كلية الآداب العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، عدد2-3، جانفي- جوان، 2008، ص11.

[2] لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ص122.

[3] علي صليبي مجيد، سيميائية العنونة من عتبة التسمية إلى فضاء المتن الشعري، ص22.

3- وضعه في القيمة أو الإعتبار »[1].

أما تحديدات **هـ.ميتيرون** لوظائف العنوان فقد أدرجها على النحو التالي:

«1- الوظيفة التعيينية/التسموية

2- الوظيفة الإغرائية أو التحريضية (والتي جمعها هويك في الوظيفة التداولية)

3- الوظيفة الإيديولوجية»[2] .

وقد جعل جيرار جنيت هذا التعميم الوظيفي منطلقا له في التحليل، فوضع بعض الملاحظات المعدلة والمكملة لما سبق، حيث يرى بأن الوظائف المحددة للعنوان هي كالأتي:[3]

«أ- وظيفة تحديدية (fonction de dsignation)، وتعريفية (F.didentification) وهي في رأي جنيت، « وحدها ضرورية، في الممارسة والمؤسسة الأدبية ».

ب- وظيفة وصفية(F.descriptive) وتتوزع بين التحديد التيماتي، الخطابي أو المختلط.

ج- وظيفة إيحائية(F.connotative) وهي على صلة بالوظيفة الوصفية، سواء في حضور مقصدية المؤلف أو في غيابها، وتنطلق من فرضية الحضور الإيحائي ذي درجات المتفاوتة، لكل النصوص ذات الطبيعة الرمزية(خاصة الأدبية)، ولكن بما أنّه يبدو من غير الملائم أن نسمي وظيفة أثرا ليس دائما قصديا، فينبغي أن نتحدث هنا[فقط] عن قيمة إيحائية .

---

[1] عبد الحق بلعابد جيرار جنيت، (من النص إلى المناص)، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر: نفسه، ص ن.

د- وظيفة إغوائية(F.séductive) وترتهن في حضورها، دونما شك، بالوظيفة الإيحائية»[1].

5- أنواع العناوين:

تتعدد أنواع العناوين بتعدد النصوص ووظائفها، حيث يمكن تقسيم العنوان منهجيا حسب جيرار جنيت إلى:

أ- العنوان الرئيسي(Le titre principale):

وهو ما يحتل واجهة الكتاب ، ويبرزه صاحبه لمواجهة المتلقي ويسمى: العنوان الحقيقي أو الأساسي أو الأصلي، وعادة ما يكتب العنوان الرئيسي بأحرف كبيرة وبارزة دلالة على أهميته وبعده المركزي في العمل الأدبي، حيث يرى **ليوهويك** بأنّ العنوان هو« **ما نسميه اليوم بـ (zadig)، أي العنوان الأصلي، فكل ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة هو العنوان، أما الذي بعده فهو العنوان الفرعي**»[2].

ب- العنوان الفرعي(sous titre):

نجده غالبا ما يكون عنوانا لفقرات أو مواضيع، يكتب بأحرف صغيرة، لأنّه عبارة عن تتمة تلحق بالعنوان الرئيسي، ويسمى: العنوان الفرعي أو الداخلي، حيث يرى **جنيت** في كتابه(عتباتSeuils) أن العناوين الفرعية هي « **عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية...**»[3].

أما **دوشيه(C. DUCHET)**، فقد حدد بدوره ثلاث مكونات للعنوان وهي:

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص47.

[2] عبد الحق بلعابد، جيرار جنيت، (من النص إلى المناص)، ص67.

[3] المرجع نفسه، ص125.

«1- العنوان(zadig)

2- العنوان الثانوي(second titre)، وغالبا ما نجده موسوما أو معلما بأحد العناصر الطباعية أو الإملائية على وجهته.

3- العنوان الفرعي،(Sous –titre) وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل(رواية، قصة، تاريخ...)»[1].

وتأسيسا على ما سبق فاللافت للنظر أنّ العناوين الفرعية تتباين عن العناوين الرئيسية، فهذه الأخيرة لا يمكن الاستغناء عنها لأنّ حضورها ضروريّ وإلزاميّ في كل الكتب حتى لا تكون المؤلفات بدون هوية من زاوية التأليف. ولكن في بعض الأحيان توضع العناوين الفرعية لتبيان أجزاء العمل الأدبي وفصوله ومباحثه، ولتوجيه القارئ المستهدفcible (Lecteur).

وفي هذا الصدد سنحاول متابعة العنونة التي استقر عليها اختيار الشاعر **محمود درويش** في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، اعتمادا على هذه التقسيمات، لنعرج بعده على بعض العناوين التي وسم بها مجموعاته من حيث صيغتها ودلالاتها ووظائفها.

يعدّ العنوان الرئيسي " لماذا تركت الحصان وحيدا؟" **لمحمود درويش** مثيرا من الناحية الأسلوبية لكونه مشحونا بدلالات تكشف عن المحتوى، فالشاعر لم يضع عنوانه اعتباطا، بل قصد من ورائه مزيدا من الدلالات التي تساهم في فك رموز نصه « **سواء أكان ذلك في صياغته وتركيبه أم في دلالاته وتعالقه بالنص اللاحق** »[2].

[1] المرجع السابق، ص67.

[2] عبد الغني خشه، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، ص57.

فالعنوان " لماذا تركت الحصان وحيدا؟" ليس من صنف العناوين التي تبوح بدلالتها منذ أول قراءة ، رغبة من الشاعر في ترك الحرية للمتلقي للتأويل وعدم توجيهه توجيها كليا، وهذا ما يعرف باستقلالية العنوان.

وفي هذا السياق، سنحاول الكشف عن الدلالات التي يحملها العنوان مستقلا بذاته، لأنّ المناص « **إن كان لا يشكل النّص بعد، فهو سلفا، من النّص** »[1].

أول ما يستوقفنا في العنوان "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" هي طبيعة تركيبه التي جاءت استفهاما، فلفظة (لماذا)في هذا التركيب الاستفهامي، قد تحيل إلى دلالات الحيرة والقلق واليأس والتبرم، خاصة عندما تتحدد بدلالة (الترك) التي قصد بها الشاعر التخلي، أي التخلي عن الحصان الذي نجده بدوره يقترن بدلالة الوحدانية التي توحي بالوحشة والغربة القاتلين[2].

كما يستوقفنا في هذا العنوان استعمال الشاعر كلمة (حصان) بدلا لكلمة (خيل)مثلا، لأنّها الأكثر استعمالا وشيوعا في الشعر العربي وفي القرآن الكريم فالحصان كما جاء في لسان العرب يقصد به« **الفحل من الخيل، والجمع حصن، قال أبن جني: قولهم: فرس حصان بيّن التحصّن وهو مشتق من الحصانة لأنه محرز لفارسه...وتحصن الفرس: صار حصانا**»[3].

ومن قول **ابن منظور**« **محرز لفارسه**»، يمكننا القول أنّه إذا كان الحصان محرزا لفرسه، فكيف يتخلى عنه فارسه وحيدا مذعورا، وهذا لدلالة على تخلي الشعوب العربية عن الفلسطيني، وتركه وحيدا في مواجهة المحتل الصهيوني[4].

---

[1] عبد القادر فكراش، جامع النّص في شعر محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيد؟ أنموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2007، ص16.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص17.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج3، ط3، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان، 1999، ص210.

[4] ينظر، عبد القادر فكراش، جامع النص في شعر محمود درويش، ص17.

وفي سياق مماثل سنحاول رصد بعض العناوين الفرعية التي حملها ديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، أو بعض العناوين التي وسم بها مجموعاته، لإبراز دلالاتها الشعرية ووظائفها داخل العمل الإبداعي .

ففي مجموعة " أيقونات من بلور المكان"، نجد قصيدة " أبد الصبار" مثلا، تنفتح على دلالات كثيرة، فالشق الأول من العنوان قد يحيل إلى الأبدية والاستمرارية، أمّا الشق الثاني الصبّار فهو تمر هندي حامض يعد من أشد النباتات مقاومة للموت باحتفاظها للماء بداخلها، ومن ثم فاجتماع (أبد) مع (الصبار)يوحي بالإصرار والاصطبار والمقاومة من أجل البقاء، وهذا ما تصبو إليه الذات الفلسطينية التي تعاني من النفي والتهجير والترحيل من أراضيها.

وبالعودة إلى عنوان الديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا؟" فهو متضمن داخل قصيدة " أبد الصبار"، إذ يختلف كثيرا عن الصورة التي جاء عليها في الغلاف. فالعنوان هنا يحمل علامة استفهام، في حين لم يحمل هذه الإشارة في الغلاف، كما أنّ عنوان الغلاف لا يعين نوع المخاطب، أما في القصيدة فهو يعين نوع المخاطب وهو الأب، فالمتكلم في عنوان الغلاف يحتمل أصواتا متعددة ، أما في القصيدة قد يكون المتكلم هو الابن أو الولد، كما نجد عنوان الغلاف أيضا مستقلا بدلالته نوعا ما، أما في القصيدة فهو متواجد في سياق لغوي يترجم فحواه ما دار من حوار بين الأب والابن[1] .

يقول الشاعر في ذلك:

لماذا تركت الحصان وحيدا؟

لكي يؤنس البيت، يا ولدي،

[1] ينظر، المرجع السابق، ص19.

فالبيوت تموت إذا غاب سكانها[1].

نستخلص من هذا الطرح أنّ دلالة العنوان تختلف من نص إلى نص آخر، ومن سياق إلى سياق آخر، فالعنوان كمناص يمثل عتبة مضيئة وظيفته « **في أن يؤشر كل واحد منها إلى دلالة أو دلالات معينة يحملها الجزء الذي يحدده من النّص مع ارتباطها بشكل عام بدلالة العنوان الرئيسي، أو بدلالة عنوان الديوان الكلي، لكن في بعض الأحيان، لا نجد ذلك لإرتباط بين العنوان والنص، أو بين عنوان الديوان وعناوين قصائده، لأنّها لا تمثل حالة نفسية واحدة، وكتبت في سياقات مختلفة** »[2].

فعنوان " لماذا تركت الحصان وحيدا" نجده ينتمي أيضا إلى فئة العناوين الموضوعاتية، وبنيته الاستفهامية المتمحورة حول موضوع الحصان ورمزيته، « **تجعل لهذا التحديد الموضوعاتي إيحاءات خطابية تشي بانفتاح الديوان على السرد والحوار في بناء متخيله الشعري، ولعله انفتاح يصدر عن حاجة فنية في الحد من تدفق الغنائية، والاستفادة بشكل خاص من الإمكانيات المدهشة التي يتيحها الصوت الملحمي للتجربة الشعرية**»[3] .

وبالعودة إلى المعنى الكامن خلف اسم المجموعة " أيقونات من بلور المكان"، فهو يحيل إلى معان كثيرة التأويلات، فالأيقونات هي الصور التي تطبع بداخلها الأشياء وتبقيها في الذاكرة، أما البلور فهو نوع من الزجاج أو الكرستال العتيق، لتحيلنا هذه الترجمة إلى أنّ بلور المكان هو أرض العزة والكرامة(فلسطين)، وأن أيقوناتها ما هي إلا ذكريات شعب عاش مرارة الإستعمار وبشاعة الاضطهاد.

---

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ط3، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2001، ص33-34.

[2] محمد الصالح خرفي، فضاء النص نص الفضاء دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، منشورات أرتيستيك، القبة ، الجزائر، 2007، ص52.

[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص326.

* ذكر الشاعر في صفحة الإهداء اسم والدته(حورية).

أما عنوان" قصيدة " تعاليم حورية" من مجموعة " فوضى على باب القيامة" فنجده ينتمي إلى فئة العناوين الإيحائية الدالة، حيث يتكون عنوان القصيدة من عنصرين(تعاليم وحورية)، فالتعاليم هي التعليمات والتوجيهات والأوامر، أما حورية* فهو تصريح باسم أم الشاعر، ومن ثم فدلالة عنوان" تعاليم حورية هي جل النصائح والتوجيهات والتعليمات التي قدمتها الأم لابنها.

كما وجدناه في مجموعته " فوضى على باب القيامة" يحاول مزج الأسطوري بالحياة اليومية، من خلال ثلاث قصائد هي (كالنون في سورة الرحمن، وأمشاط عاجية، وتعاليم حورية)، حيث يصور درويش في – تعاليم حورية– صورة أمه المتميزة بكل ما تحمله هذه المرأة من حنان ودفء، اللذان حرم منهما هذا الطفل المهجرّ رغم عنه، فلا يبقى في ذاكرته سوى تعاليم المرأة الأولى التي كان لها « **فضل انطلاقه كمهر جموح في هذه الدنيا، المرأة الأم التي تعرف معنى أن تحرّر عاطفة الأمومة من التملك، لتتحول إلى رغبة جامحة في تصعيد مشاعرها إلى حالة من العطاء الحر**»[1] .

وممّا سبق يتضح لنا أنّ عنوان هذه المجموعة(فوضى على باب القيامة) يتكون بدوره من عنصرين هما (فوضى)، و(باب القيامة)، فالفوضى دليل واضح على الاضطراب في قلب الشاعر ووالدته، وقد يومئ من خلالها إلى الفوضى الحاصلة في فلسطين جراء الإحتلال الصهيوني، أما (باب القيامة) فهي فلسطين، أرض نزول الأنبياء والرسل، كما هي أرض قيام الساعة*.

---

[1] كريم عبيد، على عتبات الريح في لماذا تركت الحصان وحيدا، مجلة دنيا الوطن، سوريا، 2010 (www.alkhabaralyemeni.net).

*وفي صحيح مسلم من حديث أبي هريرة أنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم، قال:(لا تقوم الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود، فيقتلهم المسلمون حتى يختبئ اليهوديّ من وراء الحجر والشجر، فيقول الحجر أو الشجر: يا مسلم يا عبد الله هذا يهوديّ خلفي فتعال فاقتله، إلّا الغرقد، فإنّه من شجر اليهود). وقد جاء في بعض الروايات ما يدل على أنّ قتال اليهود المذكور في هذا الحديث سيكون في آخر الزمان حين يخرج الدجال وينزل المسيح عيسى بن مريم عليه السلام فيقتله. (www. Islamqa.info)

نستخلص مما سبق أنّ دلالات العناوين في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا"، قد تعددت وتباينت من سياق إلى سياق آخر، وعلاوة على هذا، فالدلالة الصحيحة للعنوان لا يمكن الوصول إليها، إلا بربط العنوان بالسياق النّصي، « **لأن فصلهما عن النص يسيء إلى النص بحد ذاته**»[1]. كما أنّ العناوين الفرعية في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا" لا يمكن فصلها عن سياقاتها الراهنة المتعلقة بالصراع العربي الإسرائيلي، ناهيك عن الخلفية الدينية التي تتوارى دائما خلف سطور الكلمات.

[1] محمد الصالح خرفي، فضاء النص نص الفضاء دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، ص56.

المبحث الثالث: عتبة الإهداء

1- في ماهية الإهداء:

صاحب الكثير من الأدباء والمثقفين نصوصهم الإبداعية بالإهداء، ومن هنا نتساءل عن معنى الإهداء، وما أهمية حضوره في النتاج الأدبي؟

يعد الإهداء أحد العتبات النّصية المشكلة للنّص المحيط، ويشكل عنصرا مهما ومساعدا في الدخول إلى عالم النّص الأدبي، ويرى جيرار جنيت أنّه « **ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية، يستهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل، وبعد صدوره، وعلى هذا الأساس فإنّ الإهداء لا يخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه، أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته** »[1] .

فالإهداء كخاصية نصيّة، يجمع بين المؤلف والمتلقي في علاقة وجدانية حميمية، بغض النظّر عن الأهداف المتوخاة من وراء الإهداء الذي يشحنه الكاتب بكل عواطفه وأحاسيسه تجاه المهدى إليه، والذي يعد « **بوابة حميمية دافئة من بوابات النّص الأدبي، وقد يرد على شكله اعتراف، أو امتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس...إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المتميز**»[2].

والإهداء في علاقته مع المتلقي مهما كان نوعه – واقعي، اعتباري – فهو تقدير من المؤلف، وعرفان منه نحو الشخص المتلقي إذ يعبر فيه الكاتب عما بداخله إزاء المقربين إليه.

---

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2009، ص199.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

ومن هنا، يمثل الإهداء أحد العتبات المهمة للولوج إلى النّص، فهو« **أحد الأمكنة الطريفة للنّص الموازي التي لا تغدوا من أسرار تضيء النظام والتقاليد الثقافين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النّص وتؤمن تداوليته**»[1].

2- الإهداء على مرّ تاريخ الأدب:

إنّ جذور الإهداء غارسة في عمق التاريخ، وقديمة قدمه وارتبط بالكتاب ارتباطا وثيقا، وأصبح ظاهرة لا فتة للانتباه في العمل الأدبي، إذ « **يعود تقليد إهداء الكتب، في تصور جنيت إلى روما القديمة على أقل تقدير... لقد كانت مجرد الإشارة في الزمن القديم لاسم المهدى إليه يعتبر إهداءا، ويترتب عليه إعلان ولا لراع محتضن أو محسن** »[2].

وعليه يعد الإهداء عملا وتقليدا ثقافيا أصيلا في تاريخ الأدب، ففي العصور الماضية إذا كان المؤلف يرغب في نشر أعماله خصوصا التي تعدت الخطوط الحمراء، فإنّه يلجأ إلى الاحتماء بدعم أحد أصحاب النفوذ، والنبلاء ليحصن نفسه من أي متابعة ممثلة في السلطة الدينية على وجه الخصوص.

ويرى الناقد **نبيل منصر** أنّ الإهداء عموما قد كان« **مكافأ عليه سواء بواسطة حماية من صنف فيودالي أو برجوازي(أو بروليتاري)**»[3].

ومن خلال ما سبق نتوصل إلى أنّ هذا الدّعم يكون ماديا ومعنويا، حيث يقبل المؤلف العطايا والهدايا من المهدى إليه، في حين يكون الدّعم معنويا لما يبديه المهدي إليه من قيم لأفكار المؤلف وأرائه في بعض القضايا المهمة والحساسة، وهذا ما يعرف بالإهداء الكلاسيكي الذي يرتبط بالشخصيات المهمة والبارزة في المجتمع آنذاك. واستمر هذا النوع من الإهداء إلى

---

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] نفسه، ص ن.

غاية القرن التاسع عشر، أين أعلن **بالزاك**، عن نهاية زمن الإهداءات الكلاسيكية قائلا:« **سيدتي قد ولّى عهد الإهداءات** »[1].

وابتداء من الخمسينات برزت الإهداءات المعاصرة التي تشي بالعلاقات التي تجمع المؤلف بالشخصيات العادية التي أحبها دون تقوقعها في طبقة معينة من الناس، إذ بإمكان المهدى إليه أن يكون من المقربين أو أشخاص بسطاء أو شخصيات دينية أو سياسية أو تاريخية...ولذلك اتسمت بعضها بالشحنة العاطفية الزائدة(المبالغة في المدح).

3- مميزات الإهداء:

يتميز الإهداء عن باقي العتبات النّصية بكونه يحمل وظيفة شعرية تأثيرية تسمها العبارات الطويلة أو القصيرة الموجهة إلى المهدى إليه، فهو عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن السياق العام لطبيعة النّص الإبداعي، فهو يمثل المدخل الأول لكل قراءة ممكنّة للنّص الأدبي إذ يعمل على « **تنويع فضاء العتبات بطريقته الخاصة، فقد يختلف الإهداء عن باقي عتبات النّص الأخرى، ولكنه يتقاطع معها في أكثر من جانب** »[2].

وعليه، فإنّ الإهداء يختلف عن بقية العتبات في طريقة حضوره ومكان تموقعه في ثنايا النّص، وانطلق جنيت في بحثه عن موقع الإهداء من السؤال: أين نهدي؟؛ أي أين موقع الإهداء، فبحث في تاريخ الإهداء ليجده يتخذ من أعلى الكتاب، أو رأسه مكانا له، في القرون الماضية، أمّا الأن فهو يتموضع في الصفحة الموالية لصفحة العنوان مباشرة، بالإضافة إلى أماكن أخرى أين يمكننا أن نجد هناك الإهداء، فمثلا إن كان الكتاب له عدّة أجزاء، أو يقع في مجلدات فيمكن للكاتب أن يخص كل مجلد أو جزء بإهداء خاص [3].

---

[1] المرجع السابق، ص53.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرّواية العربية، ص205.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت(من النص إلى المناص)، ص95.

وبخصوص الصفحة المخصصة للإهداء، والمتمثلة غالبا في الصفحة التي تلي صفحة العنوان، نظر إليها المؤلفون على أساس أنّها بوابة أو جسر يعبرون من خلالها إلى محتوى النّص « **وما يطبعها على العموم هو الاختصار والتكثيف اللذان يتطلبهما الفضاء المخصص لنّص الإهداء، ويقضهما فعل الإهداء هذا في حدّ ذاته** »[1] .

فالأمر اللافت للنظر في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا؟" لمحمود درويش، هو أنّ صفحة الإهداء لم تأتي بعد صفحة العنوان، وإنّما جاءت بعد صفحة الفهرست على عكس ما هو معمول به، فهذا التميز من لدن الشاعر مرده في اعتقادنا إلى بروتوكول خاص بدار النشر التي أصدرت الكتاب. فمحمود درويش لم يقلل من أهمية الإهداء، بيد أنّ الأشخاص الذين ذكرهم في الإهداء يتمظهرون في ثنايا القصائد، مما يوحي للقارئ بأنّ الديوان يجسد فيه الشاعر منحا سير ذاتيا.

وقد تأتي لحظة كتابة الإهداء متزامنة أحيانا مع بواكير صدور الطبعة الأولى من العمل الأدبي، وهذا هو السائد والمألوف لدى جل المبدعين، ويمكن للمؤلف أن يعدل الإهداء في طبعات لاحقة على «**أن يكون التقدير فرض نفسه عند نهاية الكتابة على الأقل**»[2] .

وعلى الرغم من وجود حرية مطلقة للمؤلف في تعامله مع الإهداء، سواء بإدراجه في أعماله أو العكس، واحترام مكانه ووقته من عدمه، إلا أنّ النقاد يلحون على ضرورة تجنب بعض المزالق أثناء كتابة الإهداء، مثل « **الإطناب الممل، أو الاختزال المخّل، لأنّ الإهداء عموما أوفى بالغرض غير إسهاب، ولا إجحاف، مع اعتناء خاص بجماليات التعبير** »[3].

---

[1] عبد المالك أشهبون،عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص203.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] نفسه، ص204.

4- التنوع في صيّغ الإهداء ومعانيه:

تنوعت صيغ الإهداء باختلاف أساليب المؤلفين ومذاهبهم الفنية، فتباينت الصيغ التي لازمت إهداءاتهم على المستوى التركيبي والأجناسي واللّغوي.

وسنقف عند بعض الصيغ الواردة في المدونة التي اعتمدنها:

أ- الإكثار من الشخصيات المذكورة في ثنايا الإهداء:

هناك بعض الإهداءات التي يكتفي فيها المبدع بذكر شخص واحد لا غير أو شخصين على غرار ما فعل **أزراج عمر** في ديوانه" الطريق أثمليكش"، حين أهدى الديوان إلى « **سارة كارتر ومحمد علي شمس الدين** »[1].

وهناك إهداءات أخرى يعدّد فيها المبدع الأشخاص الذين يحتفي بهم إهداءهم على نحو ما فعل محمود درويش في هذه المدونة قائلا:

إلى ذكرى الغائبين.

جدّي: حسين

جدّتي:آمنة

أبي: سليم

وإلى الحاضرة:

حورية، أمي[2] .

[1] ينظر: أزراج عمر، الطريق إلى أثمليكش، ط1، دار الأمل للنشر، تيزي وزو، 2011.

[2] محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا، ص9.

ب- على مستوى التصريح والتلميح:

يتراوح الإهداء أحيانا بحكم طابعه بين إهداء صريح ومباشر، ففي هذا النوع نورد إهداء محمود درويش الذي كان صريحا ومباشرا، فالمهدى إليهم واضحون وهم أفراد عائلته، في حين قد نصادف إهداءات مشفرة يتخللها الترميز، مما يثير أحيانا إشكالات في الفهم والتأويل على نحو ما وجدناه في المجموعة القصصية تاكسنة" بداية الزعتر، آخر الجنة" **لسعيد بوطاجين** إذ يقول في الإهداء:

إلى الظلام...صديقي المضيء، وإلى الكلب

والباذنجان والبؤس[1].

ج- على مستوى الأنواع الأدبية:

يمكن للإهداء أن يستحضر أنواعا أخرى من فنون القول مثل السرد، والمسرح والشعر...مثل أن يصاحب المؤلف إهداءه ببيت شعري.

أمّا في الديوان الذي نحن في صدد دراسته لمحمود درويش، فهو لا يحوي على نوع آخر من فنون الإبداع بل هو كلام عادي مباشر، صادر من قلب الشاعر إلى أهله.

د- على مستوى الصوغ اللغوي:

لا حرج في إدراج لغة من اللغات أو نص من النصوص الأجنبية في الإنتاج الأدبي لأن هذا الإجراء لا يخرج عن روح الكتابة الإبداعية، باعتبارها فضاء للتعدد اللّغوي بامتياز[2].

[1] ينظر: سعيد بوطاجين، تاكسنة (بداية الزعتر، آخر الجنة)، ط1، دار الأمل للنشر، تيزي وزو، 2009.

[2] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص213.

ونرى في إهداء **درويش** أنّه خال من أي نص أو لغة أجنبية، بل كتب بلغة عربية فصيحة، فهو لم يخرج عن لغة الأم، ولا يدلّ ذلك في اعتقادنا إلّا على أصالة الشاعر وتمسكه بلغة أجداده.

5- محافل الإهداء وأنواعه:

يجب علينا أولا أنّ نميز بين إهداء العمل الأدبي أو (Dédicace d'une œuvre وإهداء النسخة أو (Dédicace d'un exemplaire)، فإهداء النسخة يكون بخط يد الكاتب للمهدى إليه، والذي يحدد بذكر اسمه والتوقيع له، ويجب على هذا الشخص أن يكون حاضرا أثناء حفل بيع الكاتب بالإهداء، وعادة ما تسبق العملية بتشهير إعلامي على ما جرت به العادة .

أمّا إهداء الكتاب فهو مطبوع في الكتاب، وميّز **جيرار جنيت** بينهما فوجد أنّ إهداء الكتاب يكون فيه مطبوعا ومندرجا فيه بعد صفحة العنوان، أما إهداء النسخة من الكتاب فيكون بخط يد الكاتب نفسه للقارئ ؛ أي المهدى إليه من يشتري نسخة من الكتاب، أي إهداء الكتاب ثابت مهما تغيرت النسخ، أمّا إهداء النسخة متغير كلما تغير المهدي إليه[1].

1- المهدى (مرسل الإهداء) "Dédicateur":

للإهداء ركيزتين أساسيتين يقوم عليهما وهما: المُهدى والمُهدى إليه، فالمهدى « **عادة ما يكون مرسل الإهداء في كتاب معين، هو الكاتب نفسه، غير أنّ المؤلف ليس هو الوحيد المسؤول عن هذه الممارسة النصية داخل تقليد ثقافي، ذلك أنّ بعض التّرجمات مثلا، مثلما تحافظ على الإهداء الأصلي، فقد تضيف إليه إهداءا جديدا يتم إرساله من قبل الذات المترجمة** »[2].

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، ص100.

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص54.

كما توجد طرق أخرى للإهداء يختزلها **جيرار جنيت** « **كأن تهدي شخصية متخيلة لكاتبها أو العكس، أو أن يهدي شخص واقعي صديق الكاتب مثلا بدلا عنه، وهناك احتمال آخر لم يذكره جنيت وهو أن يهدي كاتب الشخصيات تخيلية موجودة في أعمال كتاب آخرين، وحتى لشخصياته هو**»[1].

فعليه نجد أنّ محمود درويش هو المهدي (le Dédicateur) في ديوانه" لماذا تركت الحصان وحيدا؟" فالكاتب هنا هو من تحمل مسؤولية الإهداء الذي وجهه إلى أهله ولا دخل للناشر في هذا الفضاء.

2- المهدى إليه(dédicataire):

وهو الشخص الذي يتلقى هذا الإهداء، وهنّا أهدى **محمود درويش** عمله إلى عائلته فإهداءه كان خاصا بولديه وأجداده، وأمه الحاضرة التي كان لها مكان مهم في حياة الشاعر، حيث « **إن روابط المبدعين بأمهاتهم وطيدة ومتينة، إذ يشعر المبدع أنّ أمه هي المرأة الأولى التي تستحق أن يهدي إليها المنتج، وفاء لكدها وتعبها من أجل وصول الروائي إلى ما وصل إليه** »[2].

أين قال الشاعر:

إلى الحاضرة:

حورية، أمي[3].

ولم يقتصر إهداء درويش على الأحياء فقط إذ كان لوالده وجدّيه المفقودين مكانا في قلبه الذي انعكس في إهداءه، فهو أهداهم ما أنتجه قائلا:

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت(من النص إلى المناص)، ص97.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص216.

[3] محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا، ص9.

إلى الغائبين:

جدّي: حسين

جدّتي: أمنة

أبي: سليم[1].

6- وظائف الإهداء:

وعادة يسّوغ للإهداء وظائف يروم المبدع من خلالها تحقيق غايات تربوية أخلاقية على نحو ما نجده في بعض الإهداءات الخاصة، وقد تبدى لنا ذلك في المجموعة القصصية " اللعنة عليكم جميعا" لسعيد بوطاجين حين قال:

لن أهديها إلى الإنسان المفترس،

لن أهديها لآكلي اللحوم البؤساء،

ولا إلى الثرثارين جدا.

أما الخارج عن هذه الكائنات فله

حبي وكلماتي وحياتي[2].

كما يضطلع الإهداء بغاية تكمن في البوح والمكاشفة، إذ تسعى الذات المبدعة إلى التنفيس عما يجيش في صدرها على نحو ما وجدناه في ديوان " الإغارة" لبوزيد حرز الله حين وسم إهداءه بقوله:

إلى امرأة...

[1] المصدر السابق، ص ن.

[2] ينظر:السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001

حتما ستغفر لي حماقاتي...[1].

7- أهمية الإهداء:

لم تدرس عتبة الإهداء لا لشيء، فهي تعدّ من أهمّ ركائز التوازي النّصي حسب **جيرار جنيت** « **فالأكيد أنّ كل إضافة لغوية خارج المتن الشعري، تحيل إلى فضاءات نصية أخرى وتوضح بعض ما غمض من النّص بقصديّة من الشاعر الذي يريد أن يوجه القراءة**»[2].

فالإهداء بهذا المنظور قد يكون مفتاحا قرائيا بالنسبة للقارئ الذي لم يسبق له الاطلاع على ما في مظان الديوان من تفاصيل، فيحيله عبر بعض المؤشرات والموجهات المتضمنة في عبارات الإهداء إلى صلب القضايا التي تناولها الشاعر بالدراسة.

وعلى صعيد آخر يكتسي فضاء الإهداء بعدا تداوليا يمت صلة بمقاصد المبدع وأحوال المتلقي، إذ تمكن هذه العتبة من إدراك « **قصدي ومباشر من منطقة المؤلف إلى منطقة القارئ (الخاص والعام)، وتكشف عن جزء فاعل من قصد المؤلف بمنظوره العام الذي تسعى القراءة إلى فحصه والاستئناس به في عملية القراءة** »[3].

كما يفيد الخطاب الإهدائي تكريم المهدى إليه، وهو النقطة الأولى التي يمرّ عبرها القارئ لمعرفة قيمة ما يستهلك، كما لا يخلو من معطيات توجه إستراتيجية الكتابة، بيد أنّ الإهداءات غالبا ما تتخذ كتمهيد لفهم المضمون، وهي تكمل جزءا مجهولا من المكانة التي يحضى بها القارئ في نفس المبدع.

---

[1] بوزيد حرز الله، الإغارة، ط1، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

[2] محمد صالح خرفي، فضاء النّص، نص الفضاء، 28.

[3] محمد صابر عبيد، سوسن البياني، رواية ما بعلا د الحداثة، ص25.

الفصل الثانـي

جماليات التفاعل النصي

المبحث الأول: الإيحاءات

يعد التفاعل النصي في أبسط تعريفاته تداخلا للنصوص بمعنى« **أن يتضمن نص ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه، عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة إليه أو ما شبه ذلك المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندرج هذه النصوص مع النص الأصلي ليتشكل نص جديد متكامل** »[1].

وللنظر في طبيعة التناص في مجموعة " لماذا تركت الحصان وحيدا" **لمحمود درويش،** يجدر بنا أن نستعرض أولا بعض الجوانب النظرية لهذا المنزع النقدي، إذ يرى **جيرار جنيت** أن ظاهرة التعالق النصي تقوم على ثلاثة أشكال ندرجها فيما يلي:

« **فالشكل الأول يظهر بطريقة أكثر جلاء وحرفية كما نجده في التطبيق التقليدي للاستشهاد (Citation) (بين مزدوجتين، مع وجود مرجع أو دون ذكره).**

والشكل الثاني أقل وضوحا وأقل شرعية ويتمثل في السرقة الأدبية(Plagiat) (كما نجدها عند لوتريامون مثلا)، حيث الحضور الفعلي والحرفي لنصوص أخرى دون التصريح بها.

أما الشكل الثالث فهو أقل وضوحا كذلك، وأقل حرفية من سابقيه، ويتجلى في حالة التلميح (Allusion) أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الذكاء الحاد تحديد العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، عن طريق ملاحظة نزوع خفي لأحدهما باتجاه الأخر»[2].

---

[1] علي سليمي، التناص القرآني في شعر محمود درويش وآمل دنقل(دراسة نقدية)، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، عدد9، 2012، ص107.

[2] نور الدين الفيلالي، التعالي النصي (مفاهيم وتجليات)، ص44-45.

1- الاستشهاد(Citation):

يمثل الاستشهاد طريقة لحضور نص ما داخل نص آخر، حيث يعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر، وبشأن هذه التقنية تقول **نطالي بييقاي قرو (Nathalie Piégay Gros)**:« **إنّه شيء شرعي رمزي للتناص لأنّه يكشف وجود نص في آخر، فالشفرات الطباعية وكذا استخدام الحروف المائلة أو الهلال المزدوج تموقع الاقتباس(...) وكلها عناصر تجسد الاختلاف داخل النص**»[1].

ويتجلى الاستشهاد في أعمال **درويش** الإبداعية على غرار قصيدة "حبر الغراب" التي اعتمد فيها على الاقتباس المنصص في قوله:

ويضيئك القرآن:

فبعث الله غرابا يبحث في الأرض

ليريه كيف يواري سوءة أخيه، قال:

يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب

ويضيئك القرآن،

فابحث عن قيامتنا وحلق يا غراب[2].

وإذا تمّعنا في قول **درويش** وبالدراسة والتحليل، ونظرنا إليه من خلال حدود النص المقتبس، نستشف بأنّه لم ينقل النص القرآني بحذافيره، إنّما أسقط عليه جملة من قوله تعالى:

[1] عبد القادر فكراش، جامع النص في شعر محمود درويش(لماذا تركت الحصان وحيدا أنموذجا)، ص25.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص56-57.

﴿فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه، قال يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب، فأواري سوءة أخي فأصبح من النادمين﴾ [1] .

يلاحظ في هذا الصدد بأنّ النص المتّعلق (hypertexte) يمثل استحضار الشاعر للنص القرآني، الذي يحكي قصة الغراب مع قابيل، هذا الطير الذي بعثه الله ليوري قابيل كيفية إخفاء سوءة أخيه هابيل، هذا في سياق النص الغائب. أما في سياق القصيدة فإنّ الغراب يظهر في صورة المتهم، وشاهد القتل الأول على الدّم المهرق، يقول في هذا الصدد:

أنت متهم بما فينا، وهذا أوّل

الدّم من سلالتنا أمامك، فابتعد

عن دار قابيل الجديدة [2].

وفي سياق النص الحاضر نجد أنّ دار قابيل الجديدة هي فلسطين، حيث ترهق دماء سلالة الشاعر، فالغراب متهم بما سفك من دماء، لذا نرى الشاعر يلتمس منه أن يبتعد عن دار قبيل (فلسطين)[3].

أول ما نلاحظه في هذا المساق الشعري أنّ الشاعر في قصيدته"حبر الغراب" يستحضر الجانب المعنوي والأسلوبي لحادثة قتل قابيل لأخيه هابيل، فيستدعي مجريات القصة القرآنية في سياق الحاضر مع التحوير في دلالتها الأصلية لإنتاج الدلالة الجديدة التي ستنهض بتجربته الشعرية في الحاضر.

ومن صور الاقتباس المنصوص الوارد أيضا في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا"، قول درويش في قصيدة "مرّ القطار":

---

[1] سورة المائدة، الآية 31.

[2] المصدر السابق، ص55.

[3] ينظر، عبد القادر فكراش، جامع النص في شعر محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا أنموذجا)، ص29.

هنا وجدت ولم أوجد

سأعثر في هذا القطار

على نفسي التي امتلأت

بضفين لنهر مات بينهما

كما يموت الفتى

"ليت الفتى حجر..."[1]

يمكن أن نفهم من هذا النّص الشعري أنّ درويش استعار السطر الأخير" ليت الفتى حجر..." من قصيدة سابقة ووظفها في هذه القصيدة، أي أنّ النص الجديد يتناص أو يدخل في علاقة مع النص القديم، وهذا ما يسمى بالتناص الذاتي، ففي النّص الذي بين أيدينا، تفصح العبارة الشعرية المقتبسة عن حدّة التواتر النفسي الداخلي، ورغبة الشاعر في التخلص من العذاب الوجودي، أمّا في القصيدة السابقة "موسيقى عربية"، فالشاعر يقتبس نفس العبارة الشعرية "ليت الفتى حجر" كما هي، دون تحوير ويأتي مباشرة بعدها بعبارته الشعرية "يا ليتني حجر"، ويمكن أن تعتبر هذه الجملة الشعرية ميتناصا(Metatexte)، تفسر الجملة السابقة عن طريق توليد الدلالة هي مرادف الدلالة السابقة تختلف عنها في كونها استبدلت الفتى بضمير الذات المتكلم[2].

نستنتج من كل ما سلف أنّ الأشكال الصريحة للتناص، تبرز بوضوح في النّص الشعري، سواء بالمعقوفين أو المزدوجين خاصة إذا تعلق الأمر بالاقتباس، ولعل قصيدة "حبر الغراب" خير مثال على ذلك.

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص64.

[2] ينظر، عبد القادر فكراش، جامع النص في شعر محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيدا أنموذجا)، ص31-32.

2- الإيحاء(L'inspiration):

يكون التناص الإيحائي أكثر خفاء وغموضا مقارنة بالاقتباس، الذي يعد أكثر حضورا وتجليا؛ أي أنّه تناص دلالي لا يوظف أي تركيب من النص، وإنّما يعتمد على الاشتغال عليه دلاليا، فهو« **ملفوظ يتطلب ذكاء ثاقبا لتلقيه وإدراك العلاقة التي بينه وبين النص الذي يحيل عليه من خلال بعض ميزاته التي يضل دونها غير قابل للتلقي...**»[1]. وتأسيسا على ما سبق نفهم أن للمتلقي دورا بارزا في قراءة النص الأدبي وشرحه وتأويله.

وفي السياق نفسه يترجم علي جعفر العلاق الإيحاء بـ « **الإشارة أو التلميح(allusion) ... كما تعرفه موسوعة الشعر والشعراء ... هو إشارة غير مباشرة إلى أثر أدبي آخر إلى فن آخر، إلى التاريخ أو إلى شخصيات معاصرة وما أشبه** »[2].

ففي قصيدة "أرى شبحي قادما من بعيد" يستحضر **محمود درويش** الجانب المعنوي والإيحائي للطقوس المسيحية وسر القربان المقدس، ويسترجع ماضي القصة الدينية في سياق الحاضر، ويتجلى ذلك في قوله:

أطل كشرفة بيت، على أريد

أطل على أصدقائي وهم يحملون بريد

المساء: نبيذا أو خبزا، وبعض الروايات والأسطوانات[3]

فالمتمعن في هذه الأبيات لن يدرك بسهولة مواطن البنية التناصية خاصة إذا كانت ثقافته الدينية محدودة أو غير طليع بالكتب المقدسة. فقوله في السطر الشعري الأخير" نبذا أو خبزا"، تحيل إلى عادات مألوفة لدى اليهود قديما عند مواساة من مات له أحد الأقارب أو

[1] المرجع السابق، ص33.

[2] علي جعفر العلاق، النص والتلقي، دراسات نقدية، ط1، دار الشروق للنشر، الأردن، 1997، ص132.

[3] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص11.

الأصدقاء، وعادة ما كانوا يمارسون هذه العادة في كل سبت« فكان ربّ الأسرة يأخذ رغيفا وكأسا، وبعد أن يرفع الشكر لله من أجلهما، يقدمهما لأفراد أسرته لكي يأكلوا ويشربوا »[1].

وفي موضع آخر يستحضر الشاعر شخصية **المتنبي**، فيسقط على شخصه همومه الوجودية، فيقارن وضعيته كلاجئ مطارد لا يستقر بمكان بما عاشه **المتنبي** من حياة الترحال من مكان إلى آخر بحثا عن المجد والطموح.

ويقول:

أطل على اسم أبي الطيب المتنبي

المسافر من طبرية إلى مصر

فوق حصان النشيد[2]

فرمزية الإنسان المطارد الذي لا يكاد يرسوا في مكان، تومئ إلى قضية اللاجئين الفلسطينيين المشتقين عبر الأقطار العربية، كما نستشعر من هذا الوضع المأساوي انتكاسات وانكسارات الزمن العربي قديما وحديثا.

فمحمود درويش يوظف تقنية الإيحاء توظيفا جماليا باستغلال طاقة وسياق النص الغائب ليستنطقه في ضوء الحاضر مع التحوير في الدلالة، وهذا من شأنه إثارة دهشة المتلقي الذي يستشعر الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي.

هكذا يلجأ **درويش** إلى الإيحاء، من خلال استغلال سياق النص الغائب، وتوظيفه في سياق النص الحاضر مع التحوير في دلالته، وهذا ما يخلق جوا من الإثارة والدهشة لدى المتلقي.

---

[1] www.kalimatalhayat.com

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص12.

أ- التناص الذاتي:

يقصد به أن يتناص الشاعر مع ذاته في المضامين والأساليب والصور التي تخدم أفكاره، ويذهب سعيد يقطين إلى أنّ التفاعل النصي الذاتي يتم عندما « **تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضه ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا...**»[1] .

فالشاعر يحدث له أن يكرر بعض العبارات والصور بطريقة تلقائية أو قصدية مع نتاجاته السابقة، إلّا أنّه يخص التجربة الراهنة بسمات أسلوبية مهيمنة تجعلها تتمايز عن التجارب السابقة. ولا تخلوا تجربة **درويش** من النزوع إلى الاتكاء على هذه التقنية، فنجده يغرف كلمات وتعابير من أعماله الشعرية على غرار ما فعل في قصيدة" في يدي غيمة" أين وظف كلمة (الليل) ليرمز من خلالها إلى الخصوبة والنماء قائلا:

آذار أرض الليل السنونو، ولا مرآة

تستعد لصرختها في البراري...[2]

في حين وجدنا كلمة (الليل) تواترت في دواوين سابقة خاصة " أوراق الزيتون"، وبالضبط في القصيدة الموسومة بـ" عن إنسان"، حيث يقول:

يا دمي العيني، والكفّين

إنّ الليل زائل

لا غرفة التوقيف باقية

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص100.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص20.

ولا زرد السلاسل[1].

فقرنها بمعاني المحنة والخطوب التي تواجه الإنسان الفلسطيني منذ1948.

وفي قصيدة " عود إسماعيل"، ينفتح(الليل) على دلالة أخرى جديدة مستوحاة من واقع الانتفاضة، لتشي بشراسة الصهاينة ووحشيتهم، فيقول:

توقعنا، ولم تنشف دماء الليل في

قمصان موتانا...[2]

ندرك من كل ما سبق أن التفاعل النصي الذاتي لا يصل إلى الحد الذي يعيد الكاتب إنتاج نصوصه ويجترها، فالملاحظ أن التفاعل الذاتي عند درويش يكتسي صفة جديدة بواسطة التحويل الدلالي، والتحوير الحاصل على مستوى الألفاظ والأسلوب والصور، تماشيا مع نضج تجربته الشعرية.

ب- التناص الخارجي:

يمثل التفاعل النصي الخارجي حوارا بين نص ونصوص أخرى، وهذا النوع من التناص يحدث « **حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة** »[3].

فمحمود درويش من الأدباء العرب الذين استلهموا من الماضي والتراث سواء كان ذلك عربيا أم أجنبيا، ومن هنا فإنّ« **تناصات نتاجه(...) لم تأخذ بعدا نمطيا واحدا فمنها ما هو مفرد(تاريخي، سياسي، شعري، واقعي، صوفي، فلسفي، اجتماعي...) وهو قليل ونادر، إن**

[1] محمود درويش، ديوان درويش، ط8، دار العودة، بيروت، 1981، ص64.

[2] المصدر نفسه، ص46.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص100 .

عزل من سياقه يفقد دلالته، ومنها ما هو مركب يتداخل فيه أكثر من تناص، ليؤلف بعدا ثقافيا...»[1].

فالتاريخ حضي بمكانة مهمة لدى **محمود درويش**، إذ ساهمت فضاءاته في إنتاج المعنى وتوليد دلالات جديدة، فشعره يتفاعل كثيرا مع التاريخ، وسنورد بعض العينات الشعرية على استدعاء الموروث التاريخي في شعره، وسنقتصر على بعض المعالم التاريخية، والبحث عن دلالتها في سياق **درويش** الشعري، فحضور كلمة(بابل) مثلا في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا" يؤكد على أهميتها في عالم درويش الإبداعي، يقول الشاعر في قصيدته "قرويون من غير سوء..."

نحن أيضا لنا سرنا عندما تقع الشمس

عن شجّر الحور: تخطفنا رغبة في البكاء

على أحد مات من أجل لا شيء مات،

وتجرفنا صبوة لزيارة بابل أو جامع

في دمشق، وتذرفنا دمعة من هديل[2].

نستخلص من هذا المقطع أنّ **درويش** استعار كلمة (بابل) للدلالة على استظهار ملامح الهوية الفلسطينية المسلوبة قهرا، فـ(بابل) هو رمز للمنفى المتجدد والحنين الدائم، وجزء لا يتجزأ من ذات الشاعر، وكلمة (بابل) لا تخرج عن دائرة هذه الدلالات في السياقات الأخرى كما في قوله في قصيدة " البئر":

---

[1] مهند محمد الشعبي، مرجعيات الفعل الإبداعي(مدخل لقراءة الفعل في تجربة درويش الشعرية(1960-1970)، ط1، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، 2002، ص216.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص26.

...كبرت ليلا في الحكاية بين أضلاع

المثلّث: مصر، سوريّا، وبابل [1].

وكذلك في قوله من قصيدة " أطوار أنات":

لا ذكريات

تطير من أنحاء بابل فوق نخلتنا، ولا

حلم يسامرنا لنسكن نجمة[2]

وكذلك في قوله من قصيدته "قافية من أجل المعلقات":

هذه لغتي ومعجزتي، عصا سحري.

حدائق بابلي ومسلّتي، وهويتي الأولى،

ومعدني الصّقيل[3]

ومن العينات السابقة يمكن القول أنّ الخطاب الشعري لمحمود درويش تعامل مع النصوص التاريخية بتقنية التلميح والإيحاء التي ركز فيها على الاستلهام الرمزي والدلالي لمعالم التاريخ مع التحوير في دلالته، فالتناص الإيحائي عند درويش يعد آلية لانتاج الدلالة ولتحقيق انجازات جمالية في سياقه الشعري، فهو يتخذ شكل قناع، ويقتضي كفاءة كبيرة عند القارئ لفهمه وتأويله، لأنّ القارئ الحاذق وحده هو الذي يستشف هذه الدلالة الجديدة المستوحاة من وحي الراهن، فالشاعر حين استعاد تلك المعالم لم يكن فحسب يحن إلى الماضي فيستدعيه

[1] المصدر السابق، ص71.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص89-90.

[3] المصدر نفسه، ص108.

بطريقة مجانية رتيبة، بل يحاول دائما أن يضفي الجدّة على السياق الحاضر حتى يكون استحضاره لمعالم التاريخ استحضارا وظيفيا.

المبحث الثاني: الاقتباس من القرآن الكريم وفضاءات التحويل الدلالي

شكل الموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره، مصدرا إيحائيا ومحورا دلاليا للكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر ليصور معاناته ليعبر عن قضاياه ومواقفه وتعميق تجاربه، إذ وجد الشعراء المعاصرون في الموروث الديني ما يعينهم على تأكيد قضياهم الفكرية وقيمهم الروحية، فغرفوا من الموروث الديني المواقف الثورية التي وقفت في وجه الظلم والقهر، « **ويعد النّص القرآني مصدرا هاما من مصادر التعبير الشعري، وتكثيف الدلالة وإثرائها بالرموز الخصبة، فقد تأثر الشعراء الفلسطينيون بأسلوب القرآن الكريم، حيث استثمر هؤلاء الشعراء ثقافتهم الدينية بشتى الطرق التي تناسب تجاربهم ورأيتهم**»[1].

فالرموز الدينية سواء كانت إسلامية أو مسيحية أو يهودية، وجدت بكثرة عند الشعراء الرواد خاصة، فالشاعر يعود إلى ثقافته الدينية ويستلهم منها ما يجده يتماشى مع تطلعاته وهمومه، ويعيد كتابتها في حاضره الشعري، فالنص القرآني لا يزال عالقا في الذاكرة العربية لخصوصيته وتميزه وغناه الدلالي، ولامتلاءه بالإيحاءات التي تغري الشاعر على توظيفها في نصوصه بعد إعادة تشكيلها وفقا لما يتلاءم مع تجربته، **فمحمود درويش** عدّ من الشعراء الذين اتكأوا على جوانب متفرقة من المصادر الدينية بحيث أثرت في شعره فنيا وموضوعيا، ليعيد تشكيلها في نصوصه الشعرية.

[1] أبو علي نبيل، في النقد الأدب الفلسطيني، ط1، دار المقداد للطباعة، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، غزة، 2001، ص116.

1- التناص مع الآيات القرآنية:

لجأ الشاعر الفلسطيني **محمود درويش** إلى استنصاص آيات القرآن الكريم ليسهم في تمطيط النص من الناحية الأسلوبية وإحداث كفاءة التلقي من خلال « **خلق نماذج نصية جديدة وفق سياق متخيل يحاول فيه استحضار القارئ الذي يمارس فعل التأثر والتأويل معا**»[1].

فالمتأمل في نصوص **درويش** الشعرية، يلحظ هذا الاحتفاء بالنص القرآني سواء على مستوى الألفاظ أو السياق، ففي تجربة الشاعر الإبداعية نجده يستلهم العديد من الرموز الدينية التي استمدها من الآيات القرآنية وقصص الأنبياء التي تبلور الواقع النفسي والسياسي والاجتماعي الذي يسعى الشاعر إلى تصويره في قصائده.

ومن العينات الشعرية التي استدعى فيها النص القرآني استدعاءا فنيا دون الاقتباس النصي الباهت نجد قوله في قصيدة "تدابير شعرية":

وأبي تحت، يحمل زيتونة

عمرها ألف عام

فلا هي شرقية

ولا هي غربية[2].

فالشاعر هنا يعيد كتابة النص القرآني الغائب، ويوظفه توظيفا فنيا بطريقة الامتصاص للآية الكريمة:« ...**يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء...**»[3].

---

[1] أمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص254.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص100.

[3] سورة النور، الآية 35.

وإذا تأملنا في النصين الغائب والحاضر، نجد أنّ تجربة درويش الوجودية استدعت الدين، فأراد الشاعر في هذا المساق الشعري أن يمنح « **نظرته الفكرية والفلسفية عمقها وشموليتها ويشحنها بالدلالات من أجل التأثير لما تتمتع به اللّغة الدينية من حضور في الوعي الجماعي** »[1].

فدرويش وجد في هذا النص القرآني صورة تشابه واقعه وتخدم حاجاته، فنقل من صور القرآن الكريم ما ينسجم مع ملامح فلسطين، فالزيتون بوصفه رمزا لها، يرتبط بحلم الفلسطيني بالعودة كما هو ممثل في السياق، وهو يومئ إلى تاريخية الفلسطيني على الأرض وإلى جذوره المتأصلة، ويضيف إلى تلك الجزئية المتقطعة من الآية صورة جديدة وهي صورة التجذر والانتماء[2].

وفي موضع آخر يستعين **محمود درويش** بالقصص القرآني، ففي القصيدة التي حملت عنوان" البئر"، يتعلق النص الدرويشي مع قصة يوسف من خلال الإشارة إلى الذئب والإخوة كما في قوله:

افترقنا على درج البيت كانوا يقولون:

في صرختي حذرّ لا يلائم طيش النباتات

في صرختي مطر، هل أسأت إلى إخوتي

في حاجة الدّار؟ لا أتذكر

أسماءهم ولا أتذكر أيضا طريقتهم في الكلام...وفي خفة الطيران[3]

---

[1] حصة بنت عبد الله بن سعيد البادي، التناص في تجربة البرغواتي الشعرية، رسالة ماجستير، جامعة السلطان قابوس، عمان، 2002، ص27 .

[2] ينظر: ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، مذكرة ماجستير، جامعة الخليل، 2007، ص113.

[3] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص20.

إنّ هذا النص الشعري يتعلّق مع قصة يوسف عليه السلام، ويظهر ذلك من خلال قوله سبحانه وتعالى على لسان **يوسف عليه السلام**:« **إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين** »[1].

ومن هنا نلاحظ أنّ نص **درويش** تعالق مع النص القرآني من خلال عملية التحوير الدلالي قصد الإشارة والإيحاء وإنتاج دلالة جديدة حتى لا يقع في التقليد ومعاودة الدلالة الأصلية للسياق القرآني.

وقصة **يوسف** بكل ما تتضمنه من إيحاء شكلت منبعا زاخرا لإثراء التكوين الفكري والوجداني لدى الشاعر، إذ يرى أحد الباحثين أنّ قصة **يوسف –عليه السلام–** « **تحمل سحرا خاصا للأديب العربي الحديث الذي شغف بتوظيف النص القرآني لأنّه يشكل جزءا أساسا من المخزون الثقافي الجمعي للقارئ العربي، ويمد نصه بطريقة تعبيرية هائلة** »[2].

ولعل **محمود درويش** من أبرز الشعراء المعاصرين الفلسطينيين الذين تفاعلوا مع النص القرآني حيث نجده يستقي مصادر إلهامه من القرآن الكريم، ويقول في قصيدته" روميات **أبي فراس**":

خذوني إلى لغتي معكم! قلت:

ما ينفع الناس يمكث في كلمات القصيد

وأما الطبول فتطفو على جلدها زبدا فتطفو على جلدها زبدا[3].

---

[1] سورة يوسف، الآية 4.

[2] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص173.

[3] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص104.

وقول الشاعر نجده يتفاعل مع السياق القرآني في قوله تعالى:« ...**فأما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع أناس فيمكث في الأرض، كذلك يضرب الله الأمثال** »[1].

من خلال هذا النص السابق نستنتج أنّ الآية القرآنية تتمحور حول دلالتين: دلالة البقاء ودلالة الزوال، أمّا دلالة البقاء فهي مقترنة بالحق، وأما دلالة الزوال فمقترنة بالزوال، ونص درويش لا يخرج عن هذه الدلالة، فإنّ الثنائية الواردة في شعر درويش هي كذلك في مدلولها العالم ثنائية البقاء والزوال، فإذا كان فضاء الحق في النص السابق هو القرآن، فإنّ فضاء الحق في النص اللاحق هو القصيد، أما البقاء فيكون للكلمات التي تنشد الحق والعدالة، أما الفناء والزوال فيكون لطرقات وأصوات الطبول التي تموت أصداؤها بعد أن يتمزق جلد الطبول [2].

وتأسيسا على ما سبق نلاحظ أن الشاعر حافظ على بعض دوام النص الأصلي (القرآني)، مع إجراء تحوير في التشكيل الشعري مما يجعلنا نستشف تداخلا دلاليا جزئيا بين النصين الحاضر والغائب، وهذا ما يضفي نوعا من القداسة في الأفكار التي يوحي بها.

وغني عن البيان أنّ تأثير القرآن في وجدان الشاعر يزيد لقصائده لا جمالا ورونقا من الناحية الأسلوبية، لتضحى محددات وموجهات العمل الشعري لدى درويش تركن في غالب الأحيان إلى مصادر دينية. وفي أحيين أخرى وجدنا الشاعر متأثرا بالترسبات الإيقاعية المنبعثة من النصوص القرآنية مثل قوله:

علّمني القرآن في دوحة الريحان

شرق البئر،

من أدم جئنا ومن حواء

---

[1] سورة الرعد، الآية 17.

[2] ينظر، عبد القادر فكراش، جامع النص، ص64-65.

في حنة النسيان

يا جدّي! أنا آخر الأحياء

في الصحراء، فلنصعد!

البحر والصحراء حول اسمه

العادي من الحرّاس

لم يعرفا جدّي ولا أبناءه

الواقفين الأن حول « النون»

في سورة «الرحمن»

اللهم...فلتشهد![1]

فمن النماذج السابقة نرى أنّ النص القرآني هو الخلفية الأساسية التي بنى عليها درويش ديوانه، وفي تعامله مع النص الديني يعمل على استحضار جزء من آية قرآنية أو قصة دينية، ثم يشحن الدوال بمعان جديدة ويضفي عليها من مخيلته ما يخلّصها من التقليد والابتذال والاجترار، فتنوع التناص القرآني والإكثار منه، قد أضفى جمالا على النص الشعري وأثراه بدلالات تزيد من براعة المشهد وتقويته.

2- استدعاء الشخصيات الدينية والقصص القرآنية:

للقصص القرآني مكانة هامة في المتن الشعري الفلسطيني المعاصر، إذ ضمن الشعراء أحداث القصص القرآني، « **فاستلهموا من الشخصيات النبوية ودلالات الأحداث ما يجعل**

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص74-75.

نصوصهم تندمج وتتراكب في مستويات عدة، فوجدوا فيها المعادل الموضوعي لما يصادفهم في علاقتهم مع المجتمع البشري الذي يعيشون واقعه بوجدان مضاد »[1].

فشخصيات الأنبياء والرسل تعد من أهم ما اتكأ عليه الشاعر الفلسطيني **محمود درويش** في أشعاره، واستمد من قصصهم دروسا وعبرا مختلفة، فمن القصص التي استحضرها قصة خروج أدم من الجنة التي صور من خلالها عمق الصراع الإنساني عن طريق شخصيتي أدم وحواء، فالشاعر استأنس بهتين الشخصيتين لما لمسه فيها من قيم نفسية تصطدم بوجدانه وتقارب أفكاره، اذ استلهم فكرة معالم حقيقة الخلق المتصلة بآدم وحواء ليعبر عن وجود الفلسطينيين وقوة التلاحم مع الأرض التي جبل منها[2] .

يقول الشاعر:

لا وقت حولك للكلام العاطفي

عجنت بالحبق الظهيرة كلّها، وخبزت للسمّاق

عرف الديك، أعرف ما يخرّب قلبك المثقوب

بالطاووس، منذ طردت ثانية من الفردوس

عالمنا تغيّر كله، فتغيرت أصواتنا[3].

نستشف من السياق السابق أنّ الشاعر يجد في جزئيات القصة الدينية ما يفي حاجته الشعرية بما يتلاءم مع الزمن ولحظة الابداع، ويحوّر الفكرة لتلاءم عالمه اللاشعوري والشعوري،

[1] سعيد شيبان، شعرية القصيدة الصوفية المعاصرة في الجزائر، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2015، ص319.

[2] ينظر، ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص24.

[3] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص79.

فهو يستحضر فكرة خروج آدم من الجنة بصياغة جديدة، وهو يستعيد جزءا من سيرته داخل الوطن، ويشير إلى الخروج منه، فالفكرة تصاغ وفقا لرؤى الشاعر الدفينة في مخيلته[1].

بالإضافة إلى شخصيتي **آدم وحواء**، فقد كان لشخصيتي **قابيل** و**هابيل** آثرا ملموسا في شعر **درويش**، ويظهر ذلك جليا في قصيدته "حبر الغراب" أين يستحضر الشاعر حدث قتل **قابيل** لأخيه **هابيل**، ويسترجع ماضي القصة القرآنية في سياق الحاضر، مع التحوير في دلالتها الأصلية وإضفاء دلالات جديدة عليها، تنهض بتجربته الشعرية، ويتجلى ذلك في قوله:

لك خلوة في وحشة الخروب، يا

جرس الغروب الداكن الأصوات! ماذا

يطلبون الأن منك! بحثت في

بستان آدم، كي يواري قاتل ضجر أخاه،

وانغلقت على سوادك

عندما انفتح القتيل على مداه

وانصرفت إلى شؤونك مثلما انصرفت الغياب

إلى مشاغله الكثيرة. فلتكن

يقظا . قيامتنا سترجأ يا غراب[2].

يتبين لنا من خلال هذه الأبيات أنّ الشاعر يتناص مع موقف الغراب وما له من حضور في النص القرآني الذي يتحدث عن قصة مقتل **هابيل**، أول جريمة ارتكبت على وجه

[1] ينظر: ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص31.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 54.

الأرض، « **فيستوعبه بكل ما يحتوي عليه من تداخلات تراجيدية خارقة، ويضفي عليها أبعادا معاصرة تحور في مهمة الغراب الواردة في النص القرآني، ويجعله لا يقوم بمهمته** »[1]، لأن **هابيل** الفلسطيني (القضية الفلسطينية) لن يواري وستظل قضيته حية متأججة، فالشاعر في هذا المساق الشعري يحاول أن يكسب النّص معنى جديدا متجاوزا الدلالة الأصلية للقصة القرآنية.

ومن القصص التي استلهمها أيضا الشاعر في إثراء نصوصه الشعرية، قصة إسماعيل عليه السلام، الذي هو أب العرب عامة والفلسطينيون خاصة، فقد استحضر الشاعر تلك الشخصية ليعبر عن تاريخه الفلسطيني وجذوره السامية والعربية، وأصل وجوده، ويظهر ذلك بوضوح في قصيدته "عود إسماعيل"، حيث يقول:

مسافة تكفي لتتفجر القصيدة، كان إسماعيل

يهبط بيننا، ليلا، وينشد: يا غريب،

أنا الغريب، وأنت مني يا غريب! فترحل

الصحراء في الكلمات والكلمات تهمل قوة

الأشياء: عد يا عود ... بالمفقود واذبحني[2].

إلى أن يقول:

كل شيء سوف يبدأ من جديد

في عود إسماعيل ترتفع الزفاف السومري

[1] حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة الأزهر، غزة، المجلد 11، العدد2، سلسلة العلوم الإنسانية، 2009، ص252.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص46-47.

إلى أقاصي السيف، لا عدم هناك

ولا وجود، مسنا شبق إلى التكوين:[1].

ومن هنا يكون استحضار **إسماعيل** عليه السلام في هذه المقاطع تعبيرا وإيحاءا عن مشاعر الاغتراب والوضعية النفسية التي يعيشها الفلسطيني، فالفلسطينيون وإسماعيل يعيشون الاغتراب على حدّ قول الشاعر، وفي ضوء الواقع التاريخي لكل منهما، **فدرويش** ينبئ بحالة حزن تمتد من الماضي إلى الحاضر، ليحاول إعادة التكوين عبر "عود **إسماعيل**" مع التحوير القصدي للسياق المعنوي للنص القرآني حتى لا يكون النص الشعري نسخة مطابقة له.

وعلى غرار القصص السابقة، نجد قصة يوسف عليه السلام قد أثرت بدورها في شعر **محمود درويش** وعملت على إثرائه، إذ أسهمت شخصية يوسف في تأويل الواقع الفلسطيني بأبعاده الآنية والمستقبلية، وقد استحضر **درويش** جوانب من هذه القصة، وهي ذات صلة بواقعه، ففي قصيدته " في يدي غيمة "، يقول:

...سبع سنابل تكفي لمائدة الصيف

سبع سنابل بين يدي. وفي كل سنبلة

ينبت الحقل حقلا من القمح. كان

أبي يسحب الماء من بئره ويقول

له: لا تجفّ. ويأخذني من يدي

لأرى كيف أكبر كالفرفحينة...

[1] المصدر السابق، ص48.

أمشي على حافة البئر: لي قمران[1].

وهذه صيغة أخرى لامتصاص النصوص القرآنية، فالشاعر من خلال هذه القصة يستعيد صورة طفولته الراكنة في لا شعوره، فحينما صور ملامحها استدعى ملامح البيئة الماضية التي شكلت عنصرا من عناصر قصة **يوسف** عليه السلام، فمحمود درويش أعاد صياغة ذكرياته، وأخذ يلونها بإحساساته ويحدّد أطرها معتمدا على القصة الدينية التي شكّل أجزاء منها تبعا لما ترتئيه زاويته النفسية[2]، ونص درويش الشعري لم يتجرد تماما من دلالة القصة القرآنية، فالنّص السابق (القرآن) هو الذي يمنح النص اللاحق (نص **درويش**) إمكانية التفتح دلاليا، وسبق أن أشرنا بأنّ هذه التقنية سماها النقاد بالامتصاص.

كما كان لبئر يوسف عليه السلام حضور في شعر **محمود درويش**، إذ أفرد قصيدة بعنوان "البئر"، تكرّر فيها هذا اللفظ عدّة مرات، حيث يقول:

واسمي يرن كليرة الذهب القديمة عند

باب البئر. أسمع وحشة الأسلاف بين

الميم والواو والسحيقة مثل واد غير ذي

زرع. وأخفي تعبي الوديّ . أعرف أنّني

سأعود حيّا، بعد ساعات، من البئر التي

لم ألق فيها يوسفا أو خوف إخوته [3].

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص21-22.

[2] ينظر، ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص50.

[3] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص70-71 .

نستشف من خلال هذه القصيدة أنّ الشاعر يستدعي الحدث التاريخي الذي قام به إخوة **يوسف** عليه السلام، إذ وضعوه داخل الجب، فالبئر يعد رمزا لواقع الشتات أو النكبة، فهو يتخذ من شخصية **يوسف** رمزا ليعبر من خلاله عن خذلان الأشقاء العرب الذين تركوا الفلسطيني وحيدا في مواجهة الذئب الإسرائيلي.

وهكذا يكون **درويش** قد ضم ماضيه الخاص المتعلق بهذا الرمز إلى الماضي البعيد المتصل بسيرة **يوسف** عليه السلام، فالشاعر يريد صياغة الماضي في فضاء شعري محمل بالدلالات، إذ يتلاعب بالدلالات وكيفية ترتيب الألفاظ المتصلة في دلالتها بالنص داخل النص الشعري، فتتداخل العناصر النصية الدالة على الماضي مع العناصر النصية الدالة على الحاضر، وينشأ عبر ذلك نص دال على التجربتين: التجربة المتصلة بشخصية يوسف عليه السلام من ناحية، والتجربة المتصلة بشخصية الشاعر من ناحية أخرى [1].

وفي سياق مماثل، يحاول محمود درويش استلهام قصة المسيح عليه السلام لإثراء تجربته الشعرية بدلالات متنوعة تنسجم مع الواقع الذي يعيشه، ففي قصيدة " أبد الصبار" يتناص الشاعر مع هذه الشخصية ومعجزاتها لما يحمله هذا الجانب من إثارة، ويقول في ذلك:

مرّ سيّدنا ذات يوم. هنا

جعل الماء خمرا. وقال كلاما

كثيرا عن الحبّ، يا ابني تذكّر

غدا. وتذمر قلاعا صليبية[2].

[1] ينظر، ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص59.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص35.

من خلال تأملنا لسياق النص الحاضر والغائب، نجد أنّ الشاعر وظف رمز المسيح بطريقة فنية راقية، إذ ربطه بتجربته الشعرية الخاصة، فرأى في شخصه صورة المنقذ الذي سيعيد وطنه إلى طريق الأمان بعد أزمتها السياسية، فالشاعر يصوّر لحظة عودة متخيلة إلى أرض وطنه، وذلك بالاستحضار المباشر لمعجزة المسيح عليه السلام، إذ حول الماء إلى خمر، فالمسيح والشاعر كلاهما يرتبطان بالمكان نفسه، ولعل تحويل الماء إلى خمر من زاوية الشاعر انتقال من حالة إلى أخرى فهو يهدف إلى الاستئناس بلحظة على أرضه، فرمز المسيح يبشر بطهارة المكان ونقائه مستقبلا ويشعر بالروحانية[1].

إضافة إلى كل ما سبق نجد **محمود درويش** قد استدعى شخصية النبي صلى الله عليه وسلم، كذلك في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا"، لكنه لم يبلغ من العمق والبروز ما بلغته شخصيات أخرى كشخصية (يوسف) و(المسيح) عليهما السلام، وقد يعود ذلك إلى مدى الانسجام بين الشخصية وبين الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر[2]، ومن الأبيات التي ظهرت فيها شخصية سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام قوله:

وفي الصحراء قال الغيب لي:

أكتب!

فقلت: على السراب كتابة أخرى

فقال: أكتب ليحضر السراب

فقلت: ينقضي الغياب

وقلت: لم أتّعلم الكلّمات بعد

[1] ينظر، ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص77.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص88.

فقال لي: أكتب لتعرفها

وتعرف أين كنت، وأين أنت

وكيف جئت ومن تكون غدا،

ضع اسمك في يدي واكتب

لتعرف من أنا، واذهب غماما

في المدى...

فكتبت: من يكتب حكايته يرث

أرض الكلام، ويملك المعنى تماما[1].

ومحمود درويش في هذه القصيدة الموسومة " قال المسافر: لن نعود كما..." يستحضر حدث نزول الوحي – جبريل عليه السلام– على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، فهذه القصة أثرت في نفسية الشاعر، حيث أعاد تكوينها الفني بما يتوافق مع إيحاءه النفسي.

وقد تعددت أشكال التناص الديني بين الاستحياء والاستدعاء من النصوص القرآنية والشخصيات الدينية، وكان الشعراء المعاصرون يستلهمون بنائها وإثرائها بأبعاد دلالية جديدة، فمن العينات النصية السابقة يمكن القول أنّ الخطاب الشعري الدرويشي أعاد تشكيل النصوص الغائبة بشيء من الوعي سواء كانت آيات قرآنية أو قصص دينية، فقد اكتفى بتقنية الامتصاص التي ركز فيها على الاستلهام الرمزي والدلالي من القرآن الكريم، مع بعض التحوير الدلالي لخطابه الشعري.

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص112.

المبحث الثالث: استدعاء التاريخ

تمثل المادة التاريخية الوعاء الحافظ لكل الأحداث التي تمر بها الأمّة في علاقاتها الداخلية، أو في علاقاتها الخارجية مع غيرها من الأمم، فلكل أمة تاريخ، ولكل شعب بقعة مكانية يحيا عليها، والشاعر فردا من جماعة يعيش أحداث تلك البقعة ويتأثر بها، ثم تنشأ في داخله طاقة مكبوتة ويخرجها في صور مختلفة لتلتقي كل صورة بمثيلتها، وتنصهر لتتشكل من جديد في قالبها اللّغوي محملة بأبعاد واقعية فيتحد الماضي بالحاضر والقريب بالبعيد، فيهيمن التاريخ على بعض تلك الصّور[1].

ومن هنا ينشأ التناص التاريخي بمختلف تفاصيله الذي هو« **تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله** »[2].

يمثل لجوء الشاعر إلى التاريخ تمازجا وتداخلا بين الحركة الزمانية، حيث ينسكب الماضي بكل إثاراته وأحداثه على الحاضر، فالشاعر لا يستحضر المواقف التاريخية من أجل سردها في النص فقط، بل يختار منها مواقف ويعيد صياغتها لتتماشى مع التجربة الشعرية المعاصرة، « **فالشاعر المعاصر أعاد كتابة التاريخ ممتزجا بواقع العصر، وفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي والحاضر ويستشرف أفاق المستقبل** »[3].

وكان للثقافة التاريخية أثرا ملموسا في شعر **محمود درويش**، وقد تباينت أبعاد ذلك الأثر من شخوص وأمكنة وأحداث، فكان لكل جانب من تلك الجوانب أثره الخاص في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا "، فالبعد المكاني الذي يعد جزءا من النص التاريخي، شكل حيزا محوريا

---

[1] ينظر: ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص183.

[2] حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص259.

[3] المرجع نفسه، ص260.

من اهتمام الشاعر، ليوظفه توظيفا خاصا يعكس رؤيته الشعرية للواقع الإنساني بوجه عام، والفلسطيني بوجه خاص[1].

ومن الأمكنة التي شغلت مساحة واسعة من اهتمام الشاعر، الاسم التاريخي الأول لفلسطين كنعان، الذي يعد صورة صادقة لتاريخ الفلسطيني الحديث، ودرويش يستغل هذه التسمية معبرا عن انتمائه، وعلى تجذر الفلسطيني في أرضه، إذ يقول في قصيدته " تعاليم حورية":

أمي تضيء نجوم كنعان الأخيرة،

حول مرآتي،

وترمي في قصيدته الأخيرة، شالها![2].

وفي قصيدة أخرى حملت عنوان" أمشاط عاجية" يقول الشاعر:

أرى في محتويات الزمان الأليفة:

مرآة بنت لكنعان،

أمشاط شعر من العاج،

صحن الحساء الأشوريّ،

سيف المدافع عن نوم سيّده الفارسيّ[3]،

وفي نفس الصدد يقول أيضا في قصيدة " أطورأنات":

---

[1] ينظر: ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص183.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص81.

[3] المصدر نفسه، ص83.

فلترجعي، ولترجعي أرض الحقيقة والكناية،

أرض كنعان البداية،

أرض نهديك المشاع،

وأرض فخذيك المشاع، لكي تعود المعجزات إلى أريحا[1].

إذا تفحصنا هذه النماذج الشعرية بالتحليل والدراسة، نستشف بأنّ الشاعر يحاول عبر الكنعانية « **تجاوز الحاضر المرفوض إلى حاضر متخيل، فيستنسخ الأزمة بعودته إلى التاريخ، تظهر فيها أمه الحقيقية، وقد احتفت بالواقع الجديد المنبثق من مستقبل متخيل، فإضاءة نجوم كنعان هي استعادة التاريخ الأولي لفلسطين** »[2]، والشاعر باستحضاره أرض كنعان يحاول إثبات الهوية الفلسطينية ومكانتها التاريخية، فبني كنعان كانت لهم الأرض والحضارة في الماضي، وفي الوقت الحاضر يحلم الفلسطيني في استعادة ما خسره بسبب الكيان الصهيوني الذي طمس هويته وأنكر حقوقه في أرضه.

أول ما نلاحظه في هذا الطرح توظيف الشاعر للرمز التاريخي " كنعان" إذ يعكس رؤيته المستقبلية التي تطمح إلى إعادة الحقوق لأصحابها والأرض إلى أهاليها، فانتقاء درويش لاسم كنعان وتكراره في قصائده لم يكن عفويا، بل حمل دلالة رمزية على تجذر الفلسطيني في أرضه.

وفي موضع آخر يستعين **محمود درويش** بالشخصيات التاريخية القديمة، إذ كان للتتار نصيبا من الحضور في شعره خاصة في قصيدة " سنونو التتار"، الذي يبدأ فيها التفاعل النصي من العنوان، حيث يقول في هذه القصيدة:

---

[1] المصدر السابق، ص89.

[2] ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص202.

على قدري خيلي تكون السماء. حلمت

بما سوف يحدث بعد الظهيرة. كان التتار

يسيرون تحتي وتحت السماء. ولا يحلمون

بشيء وراء الخيام التي نصوها. ولا يعرفون

مصائر ما عزنا في مهبّ الشتاء القريب.

على قدر خيلي يكون المساء. وكان التتار

يدوسون أسماءهم في سقوف القرى كالسنونو،

وكانوا ينامون بين سنابلنا أمنين،

ولا يحلمون بما سوف يحدث بعد الطهيرة،

حين تعود السماء، رويدا رويدا

إلى أهلها في المساء[1].

ويقول في موضع آخر:

لنا نحن أهل الليالي القديمة، عاداتنا

في الصعود إلى قمر القافية

نصدّق أحلامنا ونكذّب أيّامنا،

فأيّامنا لم تكن كلها معنا منذ جاء التتار،

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا ، ص58- 59.

وهاهم يعدّون أنفسهم للرحيل [1].

فالملاحظ من هذه المقاطع أنّ استدعاء **محمود درويش** للشخصيات التاريخية في خطابه الشعري، واتكاءه على الماضي يمد النص بإيحاءات منبثقة من الماضي ومتجهة نحو الحاضر فذكر صور التتار في هذه النماذج كان بمثابة استدعاء للتاريخ، فتتار الماضي هم تتار اليوم والأطماع في الأرض العربية هي الأطماع ذاتها، لذا جاء حضور التتار بوصفهم معادلا دلاليا لليهود، الذين اغتصبوا أرض فلسطين ودمروها وهجروا أهلها وحاولوا طمس هويتها، فاستناد الشاعر إلى الماضي لم يكن من أجل تصوير الواقع فحسب، بل ليجسد أحلام هذا الواقع[2].

وهكذا يتفاعل النص الحاضر مع الشخصية التاريخية، إذ يستحضر درويش من خلال شخصية التتار ظروف الحاضر، وخلق حالة فكرية جديدة تعمل على تعميق دلالات النص الشعري، وذلك ما أضفى على القصيدة نوعا من الروعة.

إنّ المتصفح للنصوص الشعرية الفلسطينية المعاصرة عامة، ونصوص **درويش** خاصة يجدها تتفاعل مع المادة التراثية التاريخية والشعرية« **لكنه لا يؤسس لنموذج بديل، وإنما يفتح أفاقا جديدة لتناص توالدي، يمتزج فيه القديم والجديد، ليقدم هذا التناص الإشباع النفسي للقارئ**»[3].

إنّ الاتكاء على النصوص الماضية يسهم في سيرورة النص، والتاريخ فحوى النص الشعري يحمل أحداثا مثيرة تتراوح بين الماضي والحاضر، وقد وجد درويش في رمز الصلبيين ما يومئ إلى المحتل الغاشم الذي سلب الأرض ودنس العرض، حيث يقول في قصيدته الموسومة " مصرع العنقاء":

---

[1] المصدر السابق، ص60-61.

[2] ينظر: ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص242.

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص232 .

لا أريد العودة الأن، كما

عاد الصليبيون منّي، فأنا

كلّ هذا الصمت بين الجهتين: الآلهة

من جهة،

والذين ابتكروا أسماءهم

من جهة أخرى [1].

يبدو أنّ تعامل الشاعر مع النص الغائب في هذا السياق الشعري كان تعاملا ذكيا، من خلال استحضاره للمثال الصليبي الذي يتخذه رمزا للمحتل، إذ« **يرفض العودة في لا وعيه للطريقة التي عاد بها الصليبيون... في السطر الثاني، فهو يشير إلى مرحلة يتجدد فيها الوجود الصهيوني على أرضه، فالصهيوني لم يخرج أصلا، وبذلك لن تكون له عودة في ذاتها بقدر ما هي تأكيد لعودة المحتل بل لوجوده** »[2].

فاستحضار **درويش** لهذا الرمز الصليبي بكل ما يحمله من نزعة دينية قاسية مدمرة للإنسان، يخلق جوا من الإثارة في نفسية المتلقي، فهو بذلك يكون وسيلة لإيقاظ الشعور الإنساني، حيث يعطي صورة ملائمة ليهودي العصر في الشراسة والوحشية.

وهكذا يمكن للدلالة القديمة الانتقال إلى النص الحاضر، لتنتج دلالة جديدة تنطبق على واقعنا المعاصر من خلال تفاعل الشاعر مع نصوص الموروث التاريخي، « **وتلك سمة من سمات الخلق الشعري لأنّ الدلالات في النصوص الأدبية، كما يقول ريتشاردز "يتسرب بعضها**

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص93.

[2] ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص264.

إلى بعض" محققة بذلك مبدأ التواصل ونبذ القطيعة بين اللاحق والسابق الذي لا يمكن للإبداع أن يتم إلا من خلال تحاورهما »[1].

وفي سياق مماثل يحاول **محمود درويش** استلهام قصة الروم، الذين وجد فيهم صورة إمبراطورية عظمى في الماضي، فصورة الروم باعتبارها رمزا تاريخيا لها أبعادها الإجتماعية الأصلية يحركون الصراع في عصرنا الحالي على أنّهم صورة ماثلة للمحتل الصهيوني، حيث يقول الشاعر:

وعليهما أن تحفظا فلك الجوار الفارسي

وهاجس الروم الكبير، ليهبط الزمن الثقيل

عن خيمة العربيّ أكثر. من أنا؟ هذا[2].

ويقول في موضع آخر:

أطل على الفرس، والروم، والسومريّين،

واللاجئين الجدد...[3].

إنّ لجوء الشاعر إلى استعارة الشخصيات التاريخية يشبع دوافعه الإجتماعية والسياسية والنفسية، فاستحضار **درويش** لرمز" الروم" يشكل هاجسا أثقل صدر الشاعر، فمثلا هذان التركيبان: (هاجس الروم الكبير)، و(الزمن الثقيل) يكشفان عن ثقل الإحساس بوجود الأعداء، وهذا الإحساس تطلب عودة واعية إلى التاريخ تكون مشبعة بالإحساس إلى الحاضر[4].

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص234.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص115.

[3] المصدر نفسه، ص14.

[4] ينظر: ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ص249.

ومن العينات السابقة نتوصل إلى أن هذا التفاعل مع النصوص التاريخية « **قصص الروم والصلبين والتتار والفرس وغيرهم** » إشارات تشير بوضوح إلى قضية الاحتلال وإلى موقف **محمود درويش** منها ورؤيته لها، فزوال الاحتلال أمر حتمي مؤكد وذلك بدلالة التاريخ، فهذه الأقوام محتلة زال احتلالها ويهود اليوم كذلك مهما طال احتلالهم فهو سائل إلى الزوال مثل زوال احتلال سابقيهم [1].

وبناء على ما سبق نستنتج أنّ التناص التاريخي قد شغل مساحة واسعة في شعر محمود درويش، فتنوعت دلالته، فالشاعر يستثمر الأحداث التاريخية التي تتلاءم مع تجربته في الحاضر، ليكسب العمل الأدبي سمة الدينامية التي ستشعر من خلالها الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي، وهذا ما أشار إليه الناقد **محمد مفتاح** حين صرح قائلا: « **أن الأحداث التاريخية مخزونة في الذاكرة على بنيات معطاة متمثلة لأوضاع متكررة، نستقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع التي تواجهنا**»[2]

[1] ينظر، محمد خليل الخلايلية ، قراءة في "ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، لمحمود درويش، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، مكة، عدد1، يناير 2009 ، ص268.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص123.

المبحث الرابع: استحضار الموروث الشعري والأسطوري

لا يمكننا الحديث عن الموروث الأدبي عامة، والموروث الشعري خاصة دون العودة إلى ماهية التراث، والمقصود بالموروث هو« **ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون، وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الإجتماعي والإنساني والتاريخي والخلقي، يؤثر علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه**»[1] .

اعتمد الشعراء كثيرا على التراث في بناء قصائدهم، فكان له الأثر البارز، من خلال« **الدور الذي قام به رواد حركة الإحياء في كشف كنوز التراث، وتجليتها، وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية، صالحة للبقاء والاستمرار، وقد لفت هذا أنظار شعرائنا منذ بداية عصر النهضة إلى ما يزخر به هذا التراث من كنوز، فارتدوا إليه يستلهمونه ويسترفدونه، وقد مرت علاقة شعرائنا بهذا التراث منذ ذلك الحين بمرحلتين أساسيتين، يمكن أن نسمي أولهما « مرحلة تسجيل التراث» أو « التعبير عنه»، أما الثانية « مرحلة توظيف التراث» التعبير به».**[2]

وفي هذا التقديم الموجز عن التراث ومفهومه، يمكننا الحديث عن التراث الشعري القديم وتقاطعه مع النصوص المعاصرة، إذ لجأ الشاعر المعاصر إلى استنسال الموروث الشعري شكلا ومضمونا وهذا ما فعله محمود درويش في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا؟".

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، 1984، ص63.

[2] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دط، دار الفكر العربي للنشر، 1997، ص25.

1- استحضار الموروث الشعري:

لا تكاد قصيدة في العصر الحديث تخلو من بيت أو شطر من الشعر العربي القديم فهو المرجع الأول للشعراء المحدثين والمعاصرين إذ« **يعد التناص مع الشعر العربي القديم أحد الآليات التي توسلها الشاعر العربي المعاصر لتخصيب نصه، ذلك أنّ الشعر العربي القديم أحد أدوات الإبداع الإنساني المندرجة في إطار التراث الأدبي** »[1].

ولا يدل حضور هذا الموروث الشعري لديهم إلّا في رغبتهم في إثبات الذات بيد أنّ«**العودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة، هي جزء من عملية الدفاع عن الذات، وهي عملية مشروعة وتشارك فيها جميع شعوب الأرض** »[2].

فالشاعر حين يعود إلى روافد التراث ليغرف منه مادته الشعرية فهو يتغيا «**تحويل الجوانب التراثية، المتألقة بطبيعتها إلى أطر فنية رمزية، تتيح للشاعر أن يتعمق الحاضر، وأن يجذر رؤاه الشعرية للواقع والحياة والوجود** »[3]، من هذا التراث الشعري ما يتماشى وحالتهم الشعورية والنفسية، بالإضافة إلى ما يخدم قضاياهم وهمومهم الخاصة والعامة، ولم يكن ذلك بطريقة اجترارية إنّما بأسلوب احترافي يدل على قوة الشاعر الإبداعية الذي حاول محاورة وامتصاص المعاني والدلالات التي وظفها في شعره.

مما لا شك فيه أنّ الشاعر **محمود درويش** قد اتكأ على إرثه الأدبي، وكان للشعر الحظ الأوفر في استحضاره، بالنظر إلى ما يتيحه الموروث الشعري من قدرات تعبيرية وأداء متميّز،

---

[1] عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر(أحمد العواضي أنموذجا)، ط1، دار عيداء للنشر، والتوزيع، 2011، ص119.

[2] أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري–قسنطينة– ، 2010، ص2.

[3] عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للقراءة الإنسانية، الكويت، ع81، 2003، ص28.

فاتخذ منه أرضية صلبة لخلق التفاعل الحي بين الماضي والحاضر، مع تفاوت في توظيف واستدعاء الأزمنة، ولعل إدراك **درويش** لقيمة التراث وأبعاده الفنية والمعنوية والقيمة الإنسانية الكامنة فيه جعلته يتجه نحو الشعر العربي القديم مستحضرا الكثير من معطياته، ورموزه التي تمت صلة بالتاريخ والأدب والقيم والمثل.

ومن العينات الدالة على استحضار الموروث الشعري عند درويش ما وجدناه في قصيدة "روميات **أبي فراس**" أين يستحضر سجنيات هذا الشاعر فيقول:

زنزانتي اتسعت سنتيمترا لصوت الحمامة:

طيري بروميتي واحملي لابن عمي سلامي،

صدّى[1].

ومن خلال هذا التعالق النّصي يقارن الشاعر بين آلام أبي فراس ومعاناة الأسرى الفلسطينيين، فلفظة الحمامة* في كلا القصيدتين عدت بمثابة مؤشر دال على بث الشكوى التي لازمت الأسير في أسره مع تحوير في الدلالة إذ تستبشر حمامته بالسلام والتفاؤل، في حين دلّ نواح الحمامة لدى أبي فراس عن الشكوى والأنين.

يظهر بوضوح التعالق النّصي بين الشاعرين « فسجن أو زنزانة الشاعر محمود درويش هي سجن أبي فراس فهو يقاس الألم كما قاس **أبو فراس** ألامه في سجن الروم »[2].

تعمد الشاعر استحضار رموز تراثية(شخصيات تراثية)، واستلهم منها ما يشف عن حالته الشعورية والنفسية، وما يتفاعل مع واقعه تفاعلا شديدا، ينم عن أصله وثراءه في الثقافة،

---

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص104.

* أقول وقد ناحت بقربي حمامة أيا جارتا هل تشعرين بحالي

[2] عبد القادر فكراش، جامع النص في شعر محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيدا أنموذجا، ص69.

والقدرة على المزج بين الماضي والحاضر الذي يبرز نظرته للحياة، ومن بين هذه الرموز التراثية نجد:

2- استحضار الشخصيات التراثية:

ومن بين أهم الشخصيات التي تحاور معها **درويش** نجد **المتنبي** في قصيدته" أرى شبحي قادما من بعيد" التي قال فيها:

أطل على اسم « **أبي طيب المتنبي** »[1] .

حاول الشاعر في هذا المقطع أن يسقط حدث رحيل المتنبي إلى مصر على أحداث تجربته الذاتية، فثمة تشابه بين الحدثين، **فالمتنبي** الجديد خرج منفيا من فلسطين المحتلة إلى المنفي والغربة وكلاهما كان يعاني من الهموم على المستوى الشخصي والوطني، إذ تطل ذات الشاعر على لقطة من الذاكرة المعرفية، يستحضر منها رمزا تراثيا من الشعر العربي القديم المتنبي محاولا إقناع المتلقي بأن التاريخ يعيد نفسه[2].

ولقد استدعى الشاعر **المتنبي** حين تلاقت مواقفه وظروفه مع بعض من أبعاده وتجاربه على الصعيد الذاتي، الشخصي، القومي.

ومن الشخصيات التراثية التي وظفها **درويش** في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، نجد شخصية **امرئ القيس** في قصيدة "خلاف غير اللغوي مع امرئ القيس، حيث يقول:

ولم يكن دمنا يتكلم في الميكروفونات في

ذلك اليوم، يوم اتكأنا على لغة

---

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص12.

[2] ينظر: فواز بن زايد الشمري، الأنساق في قصيدة " أرى شبحا قادما من بعيد" لمحمود درويش، مجلة المنهل، جامعة الحائل المملكة العربية السعودية، ع3، 1995، ص6.

بعثرت قلبها عندما غيرت دربها.لم

يقل أحد لامرئ القيس: ماذا صنعت

بنا وبنفسك؟ فاذهب على درب

قيصر، خلف دخان يطلّ من

الوقت أسود، واذهب على درب

قيصر، وحدك، وحدك وحدك

واترك لنا، ههنا، لغتك![1].

نستشف من خلال هذه العينات الشعرية أنّ محمود درويش وظف شخصية ذي القروح رغبة من لدن الشاعر، الإشارة إلى الخيانة التي تتعرض إليها فلسطين من قبل الدول الصديقة والشقيقة، فقارن بين الموقفين(تخاذل العرب أمام العدو وتخاذل أصحاب امرئ القيس حين أراد استرجاع ملك أبيه المقتول غدرا).

3- استحضار الموروث الأسطوري:

لا يمكننا الحديث عن التعالق النّصي دون ذكر أهم منهل من مناهله، ألا وهو الأسطورة والرمز الأسطوري، فالأسطورة بمفهومها اللّغوي هي« **الأسطورة من الفعل سطر، والسطر هو الصف في الكتاب والشجر والنخل ونحوها، والجمع من كل ذلك أسطر وأسطار وأساطير وسطورة، والسطر هو الخط والكتابة، والأساطير هي الأباطيل والأحاديث المنمقة التي لا نظام لها ومفردها: أسطار وأسطارة وأسطورة**»[2].

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص158.

[2] ابن منظور، لسان العرب، م4، ط3، دار إحياء للتراث العربي، بيروت، لبنان، 1999، ص576.

تعددت وتنوعت تعاريف الأسطورة لدى القدماء والمحدثين ومن أبرزها «**الأسطورة حكاية مقدسة، بمعنى أنّها تنتقل من جيل إلى جيل، بالرّواية الشفاهية، مما يجعلها ذاكرة الجماعة، التي تحفظ قيمتها وعادتها وطقوسها وحكمتها وتنقلها للأجيال المتعاقبة، وتكسبها القدرة المسيطرة على النفوس، فهي الأداة الأقوى في التثقيف والتطبع والقناة التي ترسخ من خلالها ثقافة ما ووجودها واستمرارها عبر الأجيال** »[1].

ويرى **سليمان** مظهر في أمر الأسطورة أنّها« **هي قصة الأعمال التي يقوم بها أحد الآلهة – في العقائد القديمة- أو إحدى الخوارق الطبيعية من الأبطال...تبدو فيها محاولات الإنسان لتفسير وجود بعض العادات، والنظم الإجتماعية أو الخصائص المميزة للبيئة التي يعيش فيها خالق الأساطير نفسه، وهي في هذه الحالة تنطوي على فهم ديني معين بالنسبة للشعب الذي رواها** »[2].

ارتبطت الأسطورة بالأدب واللّغة ارتباطا وثيقا، فالموروث الأسطوري يعد تراكما لمخلفات الفكر الإنساني المبدع لاسيما في مجال الأدب والفن، على أساس أن التراث الأسطوري يعد من أكثر أنواع التراث صلة بالتجربة الشعرية، إذ أنّ الأسطورة هي التجربة الأولى للشعر والعلاقة بين الفن والأسطورة، هي علاقة قديمة إذ كانت الأساطير مصدر إلهام للفنان والشاعر على حد سواء ولهذا جاءت الكثير من الأعمال الفنية والشعريّة، بمثابة إعادة صياغة جديدة للأسطورة من الأساطير[3].

---

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأول دراسة في الأسطورة، سوريا وبلاد الرافدين، ط11، دار الكلمة للنشر والتوزيع، 1996، ص19.

[2] سليمان مظهر، أساطير من الغرب، ط1، دار الشروق، 2000، ص5.

[3] ينظر: حاكم عمارية، الأسطورة ودورها في الإبداع، مقال، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، 2017، ص134-135. (http//www.univ-chlef.dz/djossour/wp.content/uploads/).

فالأسطورة التي تنشأ من عدّة ظروف؛ اجتماعية، سياسية، ودينية نجدها تلعب دورا بارزا في الخطاب الشعري، إذ أن الشاعر يعتمد عليها من أجل تطويع نصوصه وإكسابها لمسة فنيّة ولغويّة بما أنّ« **اللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشعب نضارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري، والأسطورة الرمز بمثابة مناجاة للأداء اللّغوي، يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى وتتجاوز اللّغة نفسها** »[1].

فالأسطورة حين توظف ويحسن استغلالها، تجعل النّص منفتحا، لأن الشاعر وضع نصوصه في علاقة تناصية، تعبر عن رحابة وسعة الخيال، فهي حينما تدخل النّص الشعري تؤدي دورا جوهريا، بيد أنّ الشاعر يحاول تحريرها من الزمان والمكان، فتنشأ علاقة مثاقفة ضمن بنية النّص بين المكون الأسطوري والنّص الحاضر[2]، وهكذا يستفاد من الأسطورة زمنيا وبنيويا من خلال تلك الرؤية التي تتجاوز اللحظة التاريخية وتمزج فيها ماضي الإنسان وحاضره.

وقد احتفى **درويش** بالأسطورة، فهي تعد خاصية بارزة في جلّ قصائده، والأسطورة عنده لحظة تعبر عن النزعة التغريبية التي أحسها وهو في وطنه المسلوب، ولا يدل حضور التفاعل الأسطوري في شعره ولاسيما في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا؟" إلا في إطلالته على ثقافة الآخر، أين وجد فيها رغبته الشعرية في التعبير عن قضايا وطنه التي شغلت باله، وليعبر عن مأساته، ورفضه لكل أنواع الاضطهاد والسّلب والقهر.

وبالرجوع إلى ديوان **درويش**، يمكن تقسيم الأساطير التي اعتمد عليها إلى ثلاث مجموعات، حسب الهدف الذي خدمته وهي كما يلي:

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص207.

[2] ينظر: سعيد شيبان، شعرية القصيدة الصوفية المعاصرة في الجزائر، ص327.

أ- أساطير خدمت فكرة البعث، والتي أراد بها إحياء فكرة البعث المنتظر.

ب- أساطير خدمت فكرة الخلود.

ج- أساطير خدمت فكرة الخيانة[1].

أ- الأساطير التي خدمت البعث والإحياء:

جعل **درويش** خطابه الشعري فضاء للكثير من الرموز والأساطير خاصة تلك التي تمثل الخصب، والنماء والبعث والولادة، والتجدد، أين نجد أسطورة العنقاء (الفنيق) التي وظفها ليخترق بها حدود الواقع منطلقا إلى عملية الخلق الشعري، ففي قصيدة " كالنون في سورة الرحمان" نجد الشاعر يستدعي أسطورة العنقاء التي يومئ بها إلى الحياة بعد الموت والرماد أي البعث .

حيث يقول الشاعر متناصا مع هذه الأسطورة:

أما هو المولود من نفسه

الموءود، قرب النار،

في نفسه

فليمنع العنقاء من سره

المحروق ما تحتاجه بعده

كي تشغلي الأضواء في المعبد[2] .

[1] ينظر: محمد خليل الخلايلية، قراءة في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا"، ص278.

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص75.

لقد وظف **محمود درويش** أسطورة العنقاء توظيفا خاصا إذ يوحي بها إلى عملية الخلق الذاتي، فلم يقف عند البعد الخرافي للأسطورة، وإنّما تجاوزها إلى معنى آخر، فرمز العنقاء عند درويش يمثل الخلق الذاتي، واتكأ على هذا الرمز الأسطوري ليؤكد على ضرورة عدم الاستكانة والرضا بواقع الذل والألم، فالبداية الجديدة تكون من انبعاث العنقاء من رمادها من جديد [1]، وهذا ما يبرز الرغبة في « **أن تسقط أوراق الماضي والحاضر لينبثق المستقبل الذي تؤمن الأسطورة أنّه سيكون ولادة جديدة، فالاحتراف والولادة توأمان في الأسطورة، فلابد من الاحتراق أولا حتى تكون الولادة والانبعاث من الرماد** »[2] ، وكأن الشاعر يستغني عن حياته ليولد من جديد بقوة وعزيمة، الشاعر هنا أعاد صياغة الأسطورة برؤية معاصرة معبرا عن البعد الحضاري لأمته ووجدانها.

ومن الأساطير التي وظفها كذلك نجد الشخصيّة الأسطورية الممثلة في " أنات" آلهة الحب والجمال والتضحية عند السومريين، ويقال أنّها عشتار البابليين التي تزوجت تموز الذي قتل، فحزنت عليه إلى درجة قررت النزول إلى عالم الموتى لترى تموز هناك، فاستاءت الأحوال على الأرض، فأرسلت السماء أمرا إلى العالم السفلي بإخلاء سبيل عشتار، فعادت إلى الأرض وعاد معها تموز، إذ نجد الشاعر يريد من هذه الآلهة عدم غيابها، فبغيا بها يحط القحط بالأرض .

فالقصيدة الموسومة " بأطوار أنات " تبرز اسم الشخصية الأسطورية في العنوان، والذي استدعى معها ذلك التاريخ الحضاري للذات التي تتكلم في القصيدة وهي ذات الشاعر القائل:

فيا أنات

[1] ينظر: محمد خليل الخلايلية، قراءة في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) لمحمود درويش، مجلة أم القرى، ص279.

[2] خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد 9، عدد2ب، 2012، ص1166.

لا تمكثي في العالم السفلّي أكثر! ربّما

هبطت إلهات جديدات عنينا من غيابك

وامتثلنا للسراب، وربّما وجد الرعاة

الماكرون إلهة، قرب الهباء وصدّقتها الكاهنات

فلترجعي، ولترجعي أرض الحقيقة والكنانة

أرض كنعان البداية،

وأرض نهديك المشاع،

وأرض فخذيك المشاع، لكي تعود المعجزات إلى أريحا[1].

إنّ تعالق نص **درويش** مع النّص الغائب جدد اتصاله وتفاعله مع هذا الموروث، دفاعا عن وجوده ضد المحتل الذي حاول سلب أرضه وطمس تراثه.

إنّ الشاعر في حديثه إلى" أنات" يتحدث عن خوفه من غيابها الطويل بعد نزولها إلى العالم السفلي، كما تقول الأسطورة؛ لأنّه مع طول الغياب قد تظهر آلهات(Des Dièses) جديدة تمحو حضورها في ذاكرة الناس، وهنا نجد أنّ **محمود درويش** وظف الأسطورة حسب ما تطلبته قصيدته، إذ نجد فيها معنا كنائيا، يعبر من خلاله عن محاولة اليهود الصعود إلى الساحة عن طريق خلق أساطير خاصة بهم من أجل امتلاك تاريخ حضاري، يغيب الحضارة الكنعانية التي تدل على الحضور الفلسطيني، ونتوصل من هذا التحليل، إلى أنّ الشاعر **محمود درويش** باستدعائه لهذه الشخصية الأسطورية، وظف المعاني الدلالية التي تمتلكها

[1] محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا؟، ص89.

للتعبير عن قضايا معاصرة، وكل ما يتصل بموضوع الوجود والصراع على هوية الأرض وتاريخها[1].

إنّ تحوير الشاعر للأسطورة لا يمثل، دفاعا عن عمق الوجود التاريخي وحسب، بل يشكل استعادة لدلالاتها ومعانيها الإنسانية الجميلة والكبيرة، وتأكيدا على حضور تلك العلاقة العميقة والحيّة مع الجمال والحب والطبيعة.

ب- الأساطير التي خدمت فكرة الخلود:

عمد **محمود درويش** في ديوانه" لماذا تركت الحصان وحيدا" إلى استحضار الأساطير القديمة، في الزمن الحاضر بطريقة فنية إبداعية، حيث نجده يستحضر بعض الأساطير التي تخدم أفكاره، ويمنحها دلالات جديدة ممّا يجعل قصائده تتسم بطابع التشويق والمتعة، فقد« **ظهرت في شعر درويش بعض التجليات الأسطورية، التي تمنحه دلالات جديدة، تضفي عليها أبعادًا رمزية مقصودة، واتسامها بطابع التشويق والمتعة، حيث يقوم بالاحتفاظ بجزء من التجربة الأسطورية، ويولد لها بما يتناسب وملامح التجربة الجديدة** »[2].

ومن خلال هذا القول تتبادر إلى أذهاننا شخصية جلجامش الأسطورية الذي هو بطل ملحمة أسطورية حين كان حاكما على مدينة (أورك) السومري...إنّه كان طاغيا على رعاياه، فأرسلت الآلهة جبارا آخر وهو(إنكيدو Enkidul)، إنسان بدائي همجي يعيش مع الحيوانات، فيتصدى له (جلجامش) لكن يصبحان صديقين حميمين، إلى أن يموت أنكيدو ويحزن عليه جلجامش، فقرر البحث عن سر الخلود(نبتة الخلود) فيحصل عليها، إلّا أنّ الحيّة تسرقها وتأكلها ويعود جلجامش ويموت لأنّ الخلود غير مقدر له.

---

[1] ينظر: مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلة تروي، منشورات رياض الريس، بيروت، 1995، د ص.

[2] إيناس نعمان أذريع، التناص في شعر علي خليل(دراسة إحصائية تحليلية)، ص73.

ومحمود درويش في قصيدة البئر عاد إلى هذا الرمز قائلا:

...رمتني

الأرض خارج أرضها، واسمي يرّن على خطابي

كحذوة الفرس: أقترب...لأعود من هذا

الفراغ إليك يا جلجامش الأبدي في اسمك!...

كن أخي! واذهب معي لنصبح بالبئر

القديمة ...ربما امتلأت كأنثى بالسماء،

وربّما فاضت عن المعنى وعمّا سوف

يحدث في انتظار ولادتي من بئري الأولى![1].

استحضر الشاعر رمز جلجامش ليومئ به إلى تلك المحاولات الإنسانية « **الباكرة للبحث عن أسرار الوجود، وخاصة مشكلة المصير، والتفكير المخيف للخلاص من شبح الموت المطارد، والتعلق بالسر المحال لطلب الخلود والبقاء** »[2]، فالشاعر أراد الخلود والصمود لشعبه أمام العدّو الصهيوني الذي يحاول طمس هويتهم وسلب أرضهم.

فاستدعاء جلجامش في هذه القصيدة ارتبط بفكرة الموت والبحث عن الخلود في التاريخ الضائع« **والحديث عن تجربة الإنسان الخائبة في البحث عن الخلود والتحرر من شرط الموت الضاغط على وعيه**»[3].

---

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص71-72.

[2] محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية)، المجلد 14، ع1، يناير 2010، ص25.

[3] مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش،(www.mahmouddarwish.ps).

من هذا النموذج تبين لنا أنّ الشاعر على دراية كبيرة بالثقافة الشرقية بكل حذافيرها، والتي استغلها برؤية جديدة، ومعاصرة تخدم متطلباته الشعرية، في سعيه إلى الافتخار بالهوية الفلسطينية ورغبته في صمودها وخلودها.

ج- الأساطير التي خدمت فكرة الخيانة:

اعتمد الشاعر في هذا الجزء على أسطورة "هيلين" التي هي أجمل امرأة في الحضارة الإغريقية ابنة ملك وملكة اسبرطة، زوجة ميلينوس التي فرت مع باريس إلى طروادة، وبعد اكتشاف ميلينوس للأمر، يقوم ثائرا ويهاجم طروادة لاسترجاع كرامته.

وكان **محمود درويش** باعثا لبطلة هذه الأسطورة هيلين التي نشبت من أجلها حرب طاحنة، حيث يقول في هذا الشأن:

ويقول الغريب لهيلين: ينقصني

نرجس كي أحدق في الماء

ماءك في جسدي حدقي، أنت

هيلين، في ماء أحلامنا...تجدي

الميّتين على ضفتيك يغنّون لاسمك[1]

نستخلص مما سبق أن الشاعر وظف الأسطورة توظيفا وظيفيا وليس اجترارا في إبداعاته الشعرية، ولم يكن ذلك بهدف إقحامها في النّص الحاضر دون حاجته لذلك، بل كان يهدف إلى « **توليد معاني جديدة في النّص، تضفي إليها بعدًا جماليا وللتعبير عن قيم إنسانية محدودة إما لأسباب سياسية بأن يتخذ الشاعر الأسطورة قناعا يعبر من خلاله عما**

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص127.

يريد من أفكار، ومعتقدات تجنبا للملاحظات السياسية والدينية...»[1]، فأسطورة هيلين تشير إلى الخيانة كما هو واقع العالم العربي الذي يعيش في صراع وخيانة.

فالنصوص الشعرية أحدثت تداخلا نصيا مع نصوص رمزية غائبة، بحيث يمتص الشاعر منها دلالتها التاريخية، ويجعلها منسجمة مع فضاء النّص ومقاصده الدلالية، بغية الإيحاء بمواقف معاصرة تشبه مواقف النّص الأسطوري القديم، مما يجعل النّص منفتحا على أبعاد دلالية جديدة من وحي الحاضر.

[1] الصباغ رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002، ص344.

خاتمة

إنّ البحث في شعر **محمود درويش** وخصائصه الفنية سيفضي بنا حتما إلى استخلاص مزايا وخصوصيات جمالية وفنية تسم هذا الشعر الذي مازال يستقطب اهتمام الباحثين والمفكرين وكنا نصبو في هذه الدراسة إلى سير أغوار ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا"، لرصد مواطن التفاعل النصي ومدى إنتاج الدلالة الجديدة، وعموما أفضى هذا البحث إلى عدة نتائج نجملها فيما يلي:

– عرف مصطلح التناص ترجمات كثيرة منها(التناص، المناص، تداخل النصوص، تعالق النصوص...).

– يعد **ميخائيل باختين** من بين المنظرين لمصطلح التناص من خلال فكرة الحوارية، التي استفادت منها جوليا كرستيفا في بناءها لهذا المفهوم.

– لعبت الترجمة دورا هاما في نقل مصطلح التناص من الغرب إلى العرب، فتعريفات العرب للتناص لم تخرج عن تعريفات الغربيين في شيء لأنّها مجرد نقل حرفي لتلك المفاهيم.

– ميز **جيرار جنيت** في خضم بلورته للنّص الموازي بين النّص المحيط والنص الفوقي، وهذان النوعان يحيطان بالنص الإبداعي ويساعدان على تفسيره وتأويله.

– يظهر النّص الموازي في العمل الإبداعي حسب **جيرار جنيت** في عدة عناصر تتمثل في: العنوان، اسم المؤلف، الإهداء، التصدير، القراءات التي تنتج عن العمل الإبداعي.

– إنّ النصوص المجاورة كفضاء الغلاف وعتبة العنوان واسم الشاعر، يعد بمثابة مناصات فعلية لأنّها تؤثر في عملية التلقي.

– إنّ عنوان " لماذا تركت الحصان وحيدا" عنوان مستقل دلاليا، ولكنه عنوان يتسم بالتعالي النّصي، بيد أنّه يحمل طابع تعاقديا مع المتلقي.

– وظف **محمود درويش** التناص في شعره بمستويات مختلفة سواء عن طريق الاقتباس التضمين، وعن طرق امتصاص معانيها وإعادة تشكيلها من جديد، مع التحوير في دلالاتها وفق ما يتماشى ومواقف شخصيته.

– إنّ شعر **درويش** يستقي مادته من مصادر وينابيع عديدة، فمنها ما هو ديني، ومنها ما هو تاريخي، ومنها ما هو أسطوري، ومنها ما هو تراثي بكل أبعاده.

– اعتمد **درويش** في استحضاره للنصوص الغائبة والتفاعل معها على آليتين هما: الاستشهاد والتلميح، فالأولى صريحة في استدعائها للنصوص، والثانية ضمنية.

– إنّ التناص بشكليه الاستشهادي والتلميحي هو آلية لإنتاج الدلالة عند **محمود درويش** ووسيلة لتحقيق إنجازات جمالية في سياقه الشعري.

– إنّ التفاعل النّصي في ديوان محمود درويش لماذا تركت الحصان وحيدا، يتم بين نصين: نص سابق ونص لاحق باعتماد آلية التحويل الذي نتج عنه تعدّد الدلالات وانفتاح النص.

– كان هدف الشاعر **محمود درويش** وراء استحضاره لهذه النصوص الغائبة هو جعل شعره يشع ببريق الإنفراد والتميز.

– إنّ الشاعر في هذا الديوان يعيد كتابة النصوص الغائبة، ويوظفها توظيفا فنيا بطرق مختلفة كالامتصاص والتحوير الدلالي، قصد الإشارة والإيحاء وإنتاج دلالة جديدة حتى لا يقع في التقليد ومعاودة الدلالة الأصلية، وهذا ما يضفي نوعا من الجمالية في أفكاره التي يوحي بها.

– عمل **محمود درويش** على استحضار النصوص الغائبة، ثم يشحنها بمعان جديدة مضفيا عليها من مخيلته ما يخلصها من التقليد والاجترار، فتنوع التناص والإكثار منه، أضفى جمالا على نصوصه الشعرية وزاد من براعة المشهد وتقويته.

البيبليوغرافيا

I – المصادر:

1- القرآن الكريم

2- ابن منظور، لسان العرب، ط3، ج2، دار إحياء للتراث العرب، بيروت، لبنان، 1999.

3- محمود درويش، ديوان درويش، ط8، دار العودة، بيروت، 1981.

4- محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ط3، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، 2001.

5- عاطف الزين سميح، معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم، مجمع البيان للحديث، ط4، دار الإفريقية العربية، بيروت، 2001.

6- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، 1984.

II – المراجع:

7-أبو علي نبيل، في النقد الأدب الفلسطيني، ط1، دار المقداد للطباعة، غزة، 2001.

8-أزراج عمر، الطريق إلى أثمليكش، ط1، دار الأمل للنشر، تيزي وزو، 2011.

9- أشهبون عبد المالك، عتبات الكتابة في الرّواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2009.

10- الحجمري عبد الفتاح، عتبات النص، البنية والدلالة، ط1، منشورات شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

11- الدوسري أحمد، دنقل أمل، شاعر على خطوط النار، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

12-السواح فراس، مغامرة العقل الأول، دراسة في الأسطورة، سوريا وبلاد الرافدين، ط11، دار الكلمة للنشر والتوزيع، 1996.

13- العلاق علي جعفر، النص والتلقي، دراسات نقدية، ط1، دار الشروق للنشر، الأردن، 1997.

14- الفيلالي نور الدين، التعالي النصي(مفاهيم وتجاليات)، ط1، دار الأمان للنشر، الرباط، 2016.

15- بارت رولان، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986.

16- بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي(دراسة نظرية وتطبيقية)، دط، دار إفريقيا الشرق للنشر.

17- بلعابد عبد الحق، جيرار جنيت عتبات من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2008.

18- بلعلى أمنة، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

19- بن سعود الحلبي خالد، أبو الفراس الحمداني في رومياته، دراسة موضوعية وفنية، ط1، إصدار نادي المنطقة الشرقية الأدبي، 2007.

20- بنيس محمد، حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1988.

21- بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2014.

22–بوطاجين سعيد، اللعنة عليكم جميعا، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2001.

23– بوطاجين سعيد، تاكسنة(بداية الزعتر، آخر الجنة)، ط1، دار الأمل للنشر، تيزي وزو، 2009.

24– تاوريريت بشير، التفكيك في الخطاب النقدي المعاصر(دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، ط1، دار الفجر، 2006.

25– جنيت جيرار، مدخل جامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

26–حرز الله بوزيد، الإغارة، ط1، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

27– خرفي محمد الصالح، فضاء النص نص الفضاء، دراسة نقدية في الشعر الجزائري المعاصر، ط2، منشورات أرتيستيك، الجزائر، 2007.

28– خشة عبد الغاني، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

29– رمضان الصباع، في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2002.

30–زاوي لعموري، شعرية العتبات النصية، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2013.

31– عبد الرزاق بلال ، مدخل إلى عتبات النّص–دراسة في مقدمات النقد العربي القديم–، تقديم: إدريس نقوري، دط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

32– عبيد محمد صابر، البياتي سوسن، رواية ما بعد الحداثة، قراءة في شرفات إبراهيم نصر الله، ط1، دار الأمان، الرباط 2013.

33- عشري زايد علي ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي للنشر، 1997.

34- كريستيفا جوليا، علم النّص، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، 1991.

35- مباركي جمال، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر 2003.

36 - محمد الشعبي مهند، مرجعيات الفعل الإبداعي (مدخل لقراءة الفعل في تجربة درويش الشعرية1960-1970)، ط1، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، 2002.

37- مظهر سليمان، أساطير من الغرب، ط1، دار الشروق، 2000.

38- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، ط3، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

39- منصر نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، 2007.

40- واصل عصام حفظ الله، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر(أحمد العواطي أنموذجا)، ط1، دار عيداء للنشر والتوزيع، 2011.

41- وغليسي يوسف، على مشارف النّص- نصوص موازية-، ط1، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2017.

42- يقطين سعيد، انفتاح النّص الروائي(النص- السياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

III- المجلات:

43- أسدي حديث الشيخ، رموز العلامة اللونية: دراسة توظيف اللون ودلالته في شعر محمود درويش، مجلة كفريوا الثقافية، جامعة شهيد جمران الأهواز، 2017.

44- البنداري حسن وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة الأزهر، غزة، مجلد 11، عدد2، سلسلة العلوم الإنسانية، 2009.

45- الخلايلية محمد خليل، قراءة في "ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا؟"، لمحمود درويش، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، مكة، عدد1، يناير 2009.

46- السلطان محمد فؤاد، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية)، مجلد 14، عدد1، يناير2010.

47- بدري عثمان، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، عدد81، 2003.

48- بن زايد الشمري فواز، الأنساق في قصيدة " أرى شبحا قادما من بعيد" لمحمود درويش، مجلة المنهل، جامعة الحائل، المملكة العربية السعودية، عدد3، 1995.

49- حافظ صبري، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة(ألف)، عدد4، سبتمبر1985.

50- رمضان ابراهيم، التناص في الثقافة العربية المعاصرة، مجلة الحجاز الدولية للدراسات الإسلامية والعربية، عدد5، نوفمبر2013.

51- سليمي علي، التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل(دراسة نقدية)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، عدد 9، 2012.

52- صليبي مجيد علي، سيميائيات العنونة من عتبة التسمية إلى فضاء المتن الشعري، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، عدد 13، أيلول 2013.

53- عبد الرؤوف الجبر خالد، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة إتحاد الجامعات العربية للأدب، مجلد9، عدد2ب، 2012.

54- عبد القادر رحيم، العنوان في النّص الإبداعي- أهميته أنواعه- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، عدد 392، جانفي –جوان، 2008.

55- نجم مفيد، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلة نزوي، منشورات رياض الريس، بيروت 1995.

56- نجم مفيد، التناص بين الاقتباس والتضمين(الوعي واللا شعور)، مجلة بيان الثقافة، عدد 55، جانفي 2001.

VI- الرسائل الجامعية:

57- أبو شرار ابتسام موسى عبد الكريم، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، مذكرة ماجستير، جامعة الخليل، 2007.

58- الجابري متقدم، جماليات التناص في شعر أمل دنقل(مخطوط)، أطروحة دكتوراه في النقد العربي المعاصر، جامعة محمد خيضر، 2008.

59- بنت عبد الله بن سعيد البادي حصة، التناص في تجربة البرغوثي الشعرية، رسالة ماجستير، جامعة السلطان قابوس، عمان 2002.

60- ثليلاني أحسن، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010.

61- شيبان سعيد، شعرية القصيدة الصوفية المعاصرة في الجزائر، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر 2، 2015.

62- فكراش عبد القادر، جامع النّص في شعر محمود درويش(لماذا تركت الحصان وحيدا أنموذجا)، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2007.

63- مسعودي كريمة، جماليات الخطاب الشعري في ديوان" لماذا تركت الحصان وحيدا" لمحمود درويش، مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015.

64- مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2014.

65- نعمان ذريع إيناس، التناص في شعر علي الخليل(دراسة إحصائية تحليلية)، رسالة ماجستير، جامعة بير زيت، 2017.

V- الويبوغرافيا:

66- عبيد كريم، على عتبات الريح في لماذا تركت الحصان وحيدا، مجلة دنيا الوطن، سوريا، 2010، (www.alkhabaralyemeni.net)

67-عمارية حاكم، الأسطورة ودورها في الإبداع، مقال، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، 2017، . (http//www.univ-chlef.dz/djossour/wp.content/uploads)

68- (www.islamqa.info)

69- (www.kalimatalhayat.com)

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-ب

مدخل: التأصيل النظري للتناص.....7

I – مفهوم التناص..... 7

1- لغة:..... 8-7

2- اصطلاحا.....8

أ- عند الغرب..... 11-8

ب- عند العرب..... 13-11

II – نشأة التناص:.....13

أ- التناص في النقد الغربي(النشأة والامتداد)..... 15-13

ب- قراءات التناص في النقد العربي..... 16-15

III- مستويات التناص.....16

أ- عند جوليا كريستيفا..... 17-16

ب- عند محمد بنيس..... 19-17

IV- آليات التناص:.....22-19

الفصل الأول: شعرية النصوص الموازية في ديوان " لماذا تركت الحصان وحيدا"

المبحث الأول: في ماهية النص الموازي.....27-24

1-شعرية الغلاف.....29-27

2- اسم المؤلف.....29-32

المبحث الثاني:عتبة العنوان.....33

1- في ماهية العنوان.....33-35

2- فضائية العنوان.....35

3- أهمية العنوان.....35-36

4- وظائف العنوان.....36-38

5- أنواع العناوين.....38-44

المبحث الثالث: عتبة الإهداء.....45

1- في ماهية الإهداء.....45-46

2- الإهداء على مرّ تاريخ الأدب.....46-47

3- مميزات الإهداء.....47-48

4- التنوع في صيغ الإهداء ومعانيه.....49-51

5- محافل الإهداء وأنواعه.....51-53

6- وظائف الإهداء.....53-54

7- أهمية الإهداء.....54

الفصل الثاني: جماليات التفاعل النصي

المبحث الأول: الإيحاءات.....56

1- الاستشهاد.....57-59

2- الإيحاء.....60-61

أ- التناص الذاتي.....62-63

ب- التناص الخارجي.....63-66

المبحث الثاني: الاقتباس من القرآن الكريم وفضاءات التحويل الدلالي.....67

1- التناص مع الآيات القرآنية.....68-72

2- استدعاء الشخصيات الدينية والقصص القرآنية.....72-80

المبحث الثالث: استدعاء التاريخ.....81-88

المبحث الرابع: استحضار الموروث الشعري والأسطوري.....89

1- استحضار الموروث الشعري.....90-92

2- استحضار الشخصيات التراثية.....92-93

3- استحضار الموروث الأسطوري.....93-96

أ- الأساطير التي خدمت البعث والإحياء.....96-99

ب - الأساطير التي خدمت فكرة الخلود.....99-101

ج- الأساطير التي خدمت فكرة الخيانة..... ..101-102

خاتمة.....104-105

البيبليوغرافيا.....107-113