تجليات التناص الديني وجمالياته في «جداريَّة»

محمود درويش

د. نادر قاسم*

E.mail: nadq_2010@hotmail.com

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية

تجليات التناص الديني وجمالياته
في «جداريَّة» محمود درويش

د. نادر قاسم

الملخص:

يحاول هذا البحث أن يدرس تجليّات التناص الديني وجمالياته في (جداريَّة) محمود درويش لأن المهمة التي يؤديها التناص تنبع من خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤيا الدينية في سياق التجربة الوجودية الإنسانية، ولذلك فالشاعر يتخذ من هذه التجربة بما تحمله من دلالات وتوتر وكثافة أساساً يقيم عليه رؤيته للواقع العربي من ناحية تجربته و المرض ورؤيته للموت من ناحية ثانية، ولهذا جاء البحث في مفردات جامعة ودالة من خلال النصوص الدينية القرآنية والتوراتية على وجه الخصوص وبعض الإشارات الإنجيلية التي تواصل معها، إن درويش يستخدم خبرته الشعرية وجماليات قصيدته المختلفة لكي يغري قارئه بمواصلة استكشافات هذه التجربة التي تقيم على الأعراف بين الفناء والخلود وبين الوجود والعدم، وهكذا يستطيع القارئ إذا أمعن النظر أكثر أن يعثر على تسلسل النص الديني لفظاً وصياغة إلى (جداريَّة).

مصطلحات أساسية: تجليّات التناص الديني وجمالياته، (جدارية) محمود درويش، النصوص الدينية القرآنية، الإشارات الإنجيلية، الفناء والخلود، الوجود والعدم.

The Imitation of the Overlap of the New and Old

religious texts in "Jedaryat" Mahmood Darweesh

Dr. Nader Qasem

Abstract:

This research aims at investigating the overlap of the old and new religious texts in Jedaryat Mahmood Darweeh. The importance of overlap results from the private moment represented through the religious point of view of the human existence experiment. The poet uses this experiment, through its indications, vibrations and condense as a base to evaluate his image for the real Arab world in one aspect and his experience with sickness and his vision of death on the other aspect. Therefore, this research includes comprehensive and impressive vocabulary from the Quran and Old Testament verses and some New Testament Christian verses. Darweesh used his poem experience to seduce his reader to follow up the discovery of this experiment which is evaluated more between extinction versus everlasting and existence versus nonexistence. As a result, the reader will be able through close vision to find out the sequence of religious text continuity through words and phrases in his Jedaryah.

Keywords: religious, Jedaryat Mahmood Darweeh, Quran and Old Testament, New Testament Christian verses, extinction versus everlasting, existence versus nonexistence.

مُقدّمة:

يؤدي التناص دوراً بارزاً في إثراء التجربة الشعرية حيث يُكسب النص تعددية من سياقات أخرى مع بقائه ممركزاً في سياقه الخاص، وتتنوع أنماط التناص ما بين استعادة حدث أو نص ديني أو تاريخي أو أسطوري واستبطان هذه الأحداث أو الإشارات في سياق القصيدة بحيث تتولد دلالات جديدة تثري التجربة.

إن قصيدة (جداريَّة) لمحمود درويش هي نتاج تجربة شخصية مع الموت، وليست نقلاً ميتافيزيقياً لمعنى الفناء أو محاولة للقبض على معنى الخلود، بالرغم من الحوار الذي يقيمه هذا النص الشعري مع القرآن والتوراة والإنجيل وملحمة جلجامش وحديث الشاعر عن كونه توأم إنكيدو ومع النبي يوسف والنبي نوح والنبي سليمان الخ.. إنها حوار مع الموت انطلاقاً من تجربة الشاعر الممتدة في المكان والزمان، في صفحات تاريخه الشخصي وذكرياته البعيدة والقريبة.

يحاول هذا البحث أن يدرس تجليات التناص الديني في المطولة الشعرية التي عنوانها (جداريَّة) وهي تجربة شعرية قوامها قصيدة واحدة مكونة من نيف ومائة صفحة وتدور مقاطع القصيدة في إطارها العام حول تجربتين متداخلتين إحداهما ذاتية تخص الشاعر والأخرى وطنية تخص القضية العربية الفلسطينية، وقد كتبت هذه المطولة عام 1999 في مرحلة كان الشاعر يعاني فيها حالة مرضية قاسية حيث أجريت له عمليات جراحية كبرى.

يحضر النص الديني الإسلامي واليهودي في (جدارية) في غير موطن ويشكل نسبة من مكونات (جدارية)، ناهيك عن بعض الإشارات المسيحية من الإنجيل حيث يخاطب الشاعر الموت ويعود إلى ذاته متكئاً وممتداً في نصوص دينية، فليس أمامه إلا أن يتكىء على شيء خالد جميل يقول الشاعر في (جداريته):

"أرض قصيدتي خضراء عالية
كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي"[1].

وقد جاء هذا البحث بمنهجية تكاملية مستفيداً من المنهج النفسي في تحليل النصوص الدينية في (جدارية)، خصوصاً النصوص القرآنية والتوراتية، فوقف عند أهمية التناص وسيمياء العنوان (جدارية) وعند القصة القرآنية متمثلة في قصص الأنبياء عليهم السلام والصليب والسيد المسيح وتجليات النص التوراتي من خلال سفر الجامعة، والتشكيل الجمالي والفني لجوانب التناص الديني في (جدارية) وخاتمة أظهرت جماليات التناص الديني في (جدارية) وقائمة بالهوامش والمصادر والمراجع.

توطئة لأهمية التناص وصلته بجداريَّة

إن العودة إلى الذاكرة الدينية تقوم بدور الموحد السياسي في وجه الغزو الأجنبي، والعودة إلى الذاكرة الثقافية الجماعية تتحول إلى قوة فعلية لحظة تهديد المجتمع بالانهيار، فهي دخول للشعر في ميدان الجدل وهي إصرار على الانتماء الوجودي، وتحفيز للذاكرة للتأمل في معضلات الواقع، وتحريك للذهن للبحث والتدبر والسعي لتحديد موقف تجاه القضية التي يتنازعها طرفا الصراع[2]، إن الإنسان ينزع في حياته إلى جمع المعلومات التي تؤيد ما يعتقده من معتقدات، فهي وسيلة لإخراج النفس من حالة القلق التي تنتابها تخوفاً من الواقع غير المرضي الذي تواجهه، فهذه الثقافة التي يجمعها تصبح جزءاً من الحقيقة التي يسعى الشاعر للتعبير عنها بوسيلة

تشد المتلقي لإدراك الواقع بفكره وحواسه، وتشعره بأن القضية المعبر عنها تستأهل التأمل والتقصي، فهي ليست مجرد فكرة تثير عواطفنا إثارة عابرة، وليست حدثاً مألوفاً بغير حاجة للاستعادة، وإنما هي حقيقة جدلية، تتصل بجانب إنساني واسع النطاق.

إن الحقيقة الثابتة في الدراسات الإنسانية عموماً والأدبية خصوصاً هي حقيقة استمرارية التغيير، أما الثبات المطرد فلا مجال له فيها، فلا مناص من التغيير والديناميكية، كما أنه لا مناص من التفاعل والتبادل بين مختلف العلوم الإنسانية، وفي خضم التحولات القائمة في حقل الدراسات الأدبية تحركت بؤرة الاهتمام النقدي من المؤلف صاحب السلطة على النص إلى النص ذاته، ومن خلال تلك النقلة التي أزاحت المؤلف ليحل محله النص، تعالت الصيحات للاحتفاء بكل ما يتصل بتلك البؤرة الجديدة، تعضيدا لدورها في الوصول إلى تحليل أمثل للنص الأدبي، وكانت ظاهرة التناص من الأمور ذات الارتباط الوثيق بالنص، ناهيك عن أنها نتاج للنص ذاته، ولذلك لم يعد بالإمكان إهمالها أو تجاهلها عند دراسة النص الأدبي، لاسيما أن وجودها في النص الحديث بات أمراً حتميّاً على الناقد تقبله وتحليله، فكل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشّرب وتحويل لنصوص أخرى، ولا غرابة في انفتاح النص على غيره من النصوص، إذ أن الانفتاح والتواصل بات سمة العصر في كل المجالات.

ولا يقتصر الاعتناء بالتناص على الناقد وحده، بل يشمل أضلاع الأدب الثلاثة (المبدع- النص- المتلقي) مما يعزز أهمية التناص، لنصل إلى تحليل جديد للأدب تراعى فيه تلك الخطوط الواصلة بين أكثر من زمان ومكان ونوع من الثقافات لتصبح الثقافة الخلفية المشتركة ضرورة لإنتاج النص، كما أنها ضرورية لاستقباله، فلا يخشى حينئذ من القول بأفضلية السابق على اللاحق، بل إن قيمة اللاحق تستمد من حسن تداخله مع ذلك السابق وتحويله له وتواشجه معه حد التماهي(3).

استدعت التناص الديني طبيعة التجربة الوجودية للأمة في هذه المرحلة الصعبة المأساوية بمعانيها وصورها، وتتضمن لغة الشاعر برؤاها الفكرية والفلسفية التي أراد الشاعر أن يمنحها عمقها وشموليتها ويشحنها بالدلالات من أجل التأثير في المتلقي نظراً لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور وتأثير خاصين في الوعي الجماعي، إضافة إلى ما يمكن أن تقوم به من إثراء للنص الشعري (4).

إن المهمة التي يؤديها التناص تنبع من خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤية الدينية في سياق التجربة الوجودية الإنسانية، ولذلك فالشاعر يتخذ من هذه التجربة بما تحمله من دلالات وتوتر وكثافة أساساً يقيم عليه رؤيته للواقع العربي(5).

سأل حسن خضر محمود درويش عن علاقة نصه بنصوص أخرى، فأجابه الشاعر: "مسألة التناص أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام هي جزء أساسي من مشروعي، انطلاقاً من أنه لا توجد كتابة تبدأ الآن، ليست هناك أول كتابة أو كتابة تبدأ من بياض، ولا يوجد أصلاً تأريخ للشعر، لذلك كان حرياً في عصر تداخل الثقافات والمرجعيات الواضحة والتطور الهائل للإبداع الشعري، سواء على مستوى العرب قديماً أم على مستوى العالم المعاصر أن تدخل التناص، لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كتب"(6).

ويضيف درويش "أنت لا تستطيع أن تدخل عالم

الشعر هذا برعويات، إذا لم تكتب على الكتابة فإنك تخرج الشعر من كينونته الثقافية، وليس هناك شاعر خال من عدة شعراء، وقد يكون أي شاعر هو كل الشعراء، فالتطور الشعري هائل والاستناد إلى محاورات هو جزء من عملية تقنية، وهو جزء أيضاً من اعتراف بأن الشاعر ليس فردياً لهذا الحد، فهو صوت الفرد ولكنه نتاج تراكم ثقافي[7].

وتعيدنا عبارة درويش "لا توجد كتابة تبدأ الان ليست هناك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض"، إلى مفهوم التناص لدى ميخائيل باختين[8]، يقول باختين: "الأسلوب هو الرجل" ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض، المستمع الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي للأول"[9].

ويرى باختين: "أن آدم هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول"[10].

وإذا فحصنا جدارية وبحثنا في كلام الآخرين فيها، اخذنا بكلام باختين وكلام درويش "لا توجد كتابة تبدأ من بياض" فالكتابة الوحيدة التي بدأت من بياض هي ما صدر عن آدم فقط، كما ذهب باختين[11].

ديوان محمود درويش "جدارية" يتكون من قصيدة واحدة، ويضاف إليه مطولات أخرى مثلت علامات بارزة في تطوره الشعري مثل "مأساة النرجس وملهاة الفضة" و "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" وقد بدأت ظاهرة المطولات عند درويش في وقت مبكر منذ ظهور قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" لكنها تحرص على وجود وحدة موضوعية تحول الديوان إلى نص واحد متعدد التجليات.

العنوان ليس عنصراً زائداً، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النص وعنصر مهم في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج وقصد إضاءة الداخل، ليس العنوان حلية، وإنما هو عنصر مواز ذو فعالية في موضعه من النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة أي الخارج النصي أو متجاوب قبل ذلك على البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف[12].

ومثلما تحدث النقد الحديث عن شعرية القصيدة كما عند جان كوهين ورومان ياكبسون وتودوروف وعن شعرية الرواية كما عند ميخائيل باختين في شعرية دستويفسكي، كذلك نتحدث في هذا البحث عن شعرية العنوان، وهي شعرية ربما بدت موازية لشعرية النص من حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها، فالعنوان فضلاً عن شعريته، بما يشكل حالة جذب وإغراء للملتقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صد ونفور ومنع، ومن هنا على دارس الأدب الحديث أن يدرك أن العنوان غدا جزءاً من إستراتيجية النص، لأن له وظيفته في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مكملاً أو دالاً على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال[13].

وإذا تذكرنا أن الجدارية تحتوي على قصيدة واحدة تتمحور حول تجربة درويش مع المرض، ناهيك

عن العملية الجراحية التي أجريت لقلبه، فإننا ندرك معنى تصاعد درجة انتباهه على شرفة الموت يقول:

"فيا موت انتظرني ريثما انهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش
حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صمود التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشه[14].

إن حوار درويش مع الموت ما هو إلا حوار مع الحياة، مع الذات والموضوع مع اللغة باللغة، مع التاريخ والجغرافيا والإنسان والزمان والمكان، حوار مفتوح على الوجود ومع الوجود، حوار مع بداية الخلق ونهايته، مع الانكسار ومرارته، والخطاب في(الجدارية) خطابان على الأقل، خطابان يتبادلان الفجيعة ضمن علاقة جدلية، فجيعة الموت الحقيقي الذي ينتظر الناس جميعاً وفجيعة الموت المجازي الذي ينتظر القضية التي شغلت درويش، فالشاعر يخاطب ملك الموت ويعترف أمامه بهزيمته، وآية ذلك أن مثله لا يفاوض، ومثل صاحبنا لا يعارض، وهنا يستحضر النص الحاضر نصاً آخر غائباً ليطل برأسه مفاوضاً آخر لا يعارض، أنه خطاب تسكنه الفجيعة والرعب، يحاول أن يتمنع أو يتكتم على نفسه، لكنه ما يلبث أن يبوح، يحلق بجناحين محاولاً التعالي، لكنه سرعان ما يهبط على الأرض مفاوضاً مع تسليمه بأن نده على الأرض أو في السماء لا يفاوض بل يملي[15]، يقول:

"ويا موت انتظر واجلس على
الكرسي. خذ كأس النبيذ ولا
تفاوضني فمثلك لا يفاوض أي
إنسان، ومثلي لا يعارض خادم
الغيب، استرح فلربما أنهكت هذا
اليوم من حرب النجوم فمن أنا
لتزورني"[16].

ومن هنا نفهم عنوان (جدارية) محمود درويش بإشارته السيميائية إلى رغبته في الخلود، خلود فنه وإبداعه يقول:

"هزمتك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين مسلة المصري مقبرة الفراعنة
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرت وأفلت من كمائنك
الخلود...
فأصنع بنا، وأصنع بنفسك ما تريد"[17].

وهكذا شف الرمز الذي تكتم كثيراً عن بعض مراميه، من دون أن يصرح بها، فعنوان (جدارية) قد يرمز إلى الخلود أو إلى النصب التذكاري أو إلى ديمومة البقاء، وقد يرمز إلى شيء لم يدر بخلد القارئ، ولكنه يحتاج إلى تأويل للوصول إلى فهم مراميه، وليس من السهولة رده إلى مرجعية واضحة تماماً[18].

إن اختيار نصوص محمود درويش تتكىء على الرمز التراثي لا لتقوله، بل لتضيء من خلاله وتحقق شرطاً فنياً مهماً وهو حركتها في فضاء الشعر العربي الحديث ضمن صورة القصيدة المقبولة للقارئ والناقد معاً، فهي خارجة على الأغراض الشعرية التقليدية ومشرعة للرمز والحلم والدلالات الجديدة للغة في بعضها بناء درامي متميز ونسيج داخلي يمنح النص تماسك بنيته وتوحد رؤيته بلغته ونجاحه في مجانية العادي والمبهم معاً[19].

والنص وفق مفهوم التناص بلا حدود، إنه حيوي دينامي متجدد ومتغير من خلال تشابكه مع النصوص الأخرى، لا ينطوي على دلالة واحدة، إنه متدفق دائماً بلا نهاية، فهناك قراءات متعددة لنص واحد من قبل قراء عديدين، لا بل إن القارئ الواحد إذا ما قرأ نصاً واحداً في فترتين زمنيتين متباعدتين فإنه سيخرج بانطباعات متباينة وبمعان مختلفة، ثم هناك القراءات المتعددة لنص ما من عصر إلى عصر، فالنص يتدفق بالمعاني والدلالات المتعددة، وقد تكون متناقضة أحياناً، إنه منتج لها بلا توقف، وخير دليل على ذلك أن النص لا يتوقف بموت صاحبه كما يرى جاك دريدا[20].

إن هذه النصوص تتداخل وتتكاثر وتمتد ولهذا يمكن القول أن التناص صنعة معرفية تهدف إلى تحطيم فكرة المركز والنظام والبنية والتناول السيميولوجي، يقترح بأن نفكر في القصيدة على أنها قول لا دلالة له إلا ضمن الأنظمة المعرفية التي اكتسبها القارئ[21]، فالكاتب وفق مفهوم التناص لا يكتب من خلال الصنعة الأدبية، إنما يكتب نصاً تكوَّن من خلال نصوص متعاقبة على ذهنه منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة.

وإذا كان درويش يمارس إحالات بوعي تام، فإنه أحياناً قليلة يكتب نصوصاً تبدو لنا صدى لنصوص آخرين، ولا أظن شخصياً أنه كان يقلد أو يسرق بقدر ما كانت كتابته تعبر عن تجربة خاصة وجدت عبارات الآخرين طريقها إلى نصه الذي يكتبه[22].

تجليّات النص القرآني والإنجيلي

يحضر النص الديني في جدارية في غير موطن، ويشكل نسبة من مكونات (جدارية) فمن النص الديني متمثلاً في النص القرآني وقصص الأنبياء والنص الإنجيلي متمثلاً في شخصية المسيح إلى النص التوراتي متمثلاً في سفر الجامعة إلى التشكيل الجمالي للتناص الديني في(جدارية).

إن الإحساس بالزمان والمكان إحساس فطري وأصيل في النفس البشرية، ويزداد إحساس الإنسان بالمكان إذا حرم منه، فالانقطاع عن الوطن سواء أكان اختيارياً أم إجبارياً يجعله يتمدد داخل الإنسان ويصبح مصدراً للحلم والإبداع، وتنشيط المخيلة الخلاقة لتبدأ بتشكيل صورة خاصة بالمكان المفقود[23]، فالشاعر يرسم بمخيلته عالمه الخاص الذي يستمد ملامحه من العالم المحيط به، ويضيف إليه من ذاته، ومما تبصره تلك الذات في وعيها ولا وعيها، والذات تبصر أحداث الماضي في ضوء اتصالها بالحاضر، وإسهامها في تكوينه بالانفتاح على المستقبل الذي يسعى الإنسان لإبداع صورته وفقاً لطموحاته وآماله، وفي حالة الشعور بالإخفاق يكون الماضي الصورة المتبقية في ذهن الشاعر[24].

إذا كانت سفينة نوح عليه السلام في قصة الطوفان وسيلة للنجاة فهي في القرن العشرين وسيلة للرحيل عن الديار، فقد اتخذت قصة الطوفان عند درويش بعداً شعورياً أخذ يكمن في البحث عن وسيلة للنجاة دون الرحيل عن أرض الوطن الذي طغى عليه طوفان الأعداء[25] ووجود الحمامة وغصن الزيتون في السياق رمز إلى زوال الطوفان، ولكنه ليس طوفان نوح عليه السلام وإنما طوفان الأعداء، ونوح في النص الأصلي يبحث عن الآمان، وسفينته رمز ذلك الأمان، وهي وإن لم تظهر في السياق يوحي إليها بالرحيل، فالاستقرار في الوطن خلافاً للنص الماضي يكون مصدراً للأمان، والشاعر هنا يستدعي الجزيئات ليحورها وفق رؤيته الخاصة، فالشعراء في

رأي رجاء عيد يرتبطون بقضايا اجتماعية وسياسية، بما ينبثق من وجدانهم وانصهارهم الذاتي في تفاعلات المجتمع[26].

بالعقل اللاشعوري يتقبل الإنسان الأفكار ويحولها إلى إيحاء ذاتي، يترك أثره في النفس دون أن تشعر [27] فاللاشعور هو الواقع النفسي الحقيقي، وبذا يتحكم ذلك الواقع في إنتاج الشاعر الذي يتكون من الأفكار المرتبطة بذلك الواقع، وبطبيعة التجربة وتلف تلك الأفكار بدفقة من العوامل النفسية فتتحول التعبيرات إلى رموز، تختفي وراءها المعاني الأصلية المرتبطة بالإحساس، وتبقى تلك المعاني ضبابية في تشكيلاتها وبقدر قوة الإحساس تزداد قوة الإيحاء غالباً، يقول درويش في جدارية:

"وأريد أن أحيا
فلي عمل على ظهر السفينة لا
لأنقذ طائراً من جوعنا أو من
دوار البحر، بل لأشاهد الطوفان[28].

التقمص هنا آلية نفسية، يهدف الإنسان منها إلى تحقيق ما يصبو إليه عندما يعجز عن تحقيقه في الواقع فهو يحدث في المستوى الخيالي لرفع المشاعر إلى الكناية[29] فالشاعر يضع نفسه في موضع نبي الله نوح عليه السلام وفقاً لآلية التقمص، وهذا ما يجعله يرقى عبر شعوره وإحساسه إلى مستوى إخراج النفس من وضعيتها القلقة بتفريغ طاقة الإحساس، الرغبة في الحياة تقرن بالعمل على ظهر السفينة إذ كانت سفينة نوح عليه السلام في مرحلة زمنية ماضية محددة لمصير البشرية، وها هي اليوم تحدد مصير الشاعر، بل إن نوحاً وسفينته يشكلان جزءاً من العالم القديم يبدأ به العالم الجديد[30] ومن هنا يصير التعلق بالحياة هدفاً وتكون السفينة بذاتها رمزاً للحياة، فإن يتعلق الإنسان بالحياة فهذه نزعة طبيعية لا سيما إذا ما أحس بقرب الموت، بيد أن رغبة الشاعر في الحياة تتوهج حينما ترتبط بحياة الآخرين، ولعل مشاهدة الطوفان في السطر الأخير تعبير عن رغبته في الاختفاء بالوصول إلى الأحلام التي صبت إليها نفسه طوال مشوار حياته، ولعل ذلك الحلم هو انتهاء الصراع بحل أزمة قضيته، فمن هنا تصبح القصة الدينية برموزها وأحداثها وسيلة إيحاء برغبة إنسانية سامية، ويمكننا القول إن حضور قصة نوح عليه السلام كان بالإشارة إلى الفكرة الواردة في مصادر القصة الدينية دون التقيد بنص ينتمي إلى مصدر بعينه.

ومن الشعراء من يشكل أمثولته الرمزية من أجواء القصة القرآنية ويستمد من إيحاء النص القرآني فيضاً دلالياً[31]، والشاعر حينما يستدرج في قصيدته نصاً، فلابد من أن يذيب ذلك النص ويدمجه في السياق الجديد، فيضيف النص الغائب إلى الحاضر قوة خفية[32].

وقد استطاع درويش أن يصهر بعض ملامح قصة سيدنا يوسف عليه السلام في شعره، واستمد منها إيحاءات لا تقدم دلالات إشارية ثابتة بل اكتسبت تلك الإيحاءات السمات الخاصة بالنص يقول في جدارية:

"ووقع الناي في أزلي، ولا
تضعوا على قبري البنفسج، فهو
زهر المحبطين بذكر الموتى بموت
الحب قبل أوانه، ووضعوا على
التابوت سبع سنابل خضراء أن
وجدت وبعض شقائق النعمان إن
وجدت وإلا، فاتركوا ورد

الكنائس للكنائس والعرائس"[33].

هكذا تتولد العواطف الأصلية أثناء التجارب الإنسانية، ومن تلك العواطف ينهل خيال الشاعر، فالخيال قوة خالقة مبدعة تعمل على استثارة رصيده النقائي[34]، وتتحول الثقافة المستثارة إلى رموز تولدها العاطفة والخيال، والتناص في معظم حالاته ليس إلا رموزاً تفرزها المخيلة التي تستقبل صور الحياة، وتعيد تشكيلها انطلاقاً من قوة تأثيرها في النفس البشرية، فرمزية السنابل السبع المتصلة بقدرة "يوسف" عليه السلام على تفسير الرؤيا تعبر في مخيلة الشاعر عن إحساسه بالواقع وفقاً لما ندركه من السياق السابق، والتعبير "سبع سنابل"[35] في السطر الخامس يقترن بالوصف "خضراء" وهي جزئية دالة على اتصال الحياة بالموت، تتخلل التعبير عن تجربة الموت الذاتية، والشاعر يستبدل السنابل الخضراء بالورود المتصلة بتقاليد الحياة، فلعل الحياة والخلود في تصوره يتحققان بتلك السنابل الخضراء التي توحي بسكينة أبدية بما أنها ترافق الموت لتجعله عابقاً بعطر الحياة والدلالات المستقبلية "لا تضعوا" "اتركوا" ترتبط بغد مجهول.

في بداية نص(الجدارية) يتخيل درويش نفسه في عالم الأبدية، بعد أن فقد الحياة لدقائق، يصف لنا ما رآه هناك، ولكنه وهو الذي جاء قبل ميعاده لم يظهر له ملاك واحد ليقول له: "ماذا فعلت، هناك، في الدنيا"[36].

وهذا الاقتباس ورد في النص على هذه الشاكلة، وبعد نقطتين من الفعل "ليقول لي: والكلام هنا صادر عن الملك، وهذا يسأل الإنسان حين يموت عما فعله في الدنيا، وفي الثقافة الإسلامية يُلقن الميت، وهو يدفن عبارات مثل: يا ابن آدم إن جاءك الملكان يسألانك عن.. فعل... وهناك أحاديث تقول إن الإنسان بعد أن ينتقل إلى عالم الآخرة يسأل عن عمره وعن ماله فيما أفناه... الخ، ودرويش حين أورد هذا السطر إنما أتكأ على ما ورد عند الغزالي في إحياء علوم الدين وما ذكره علماء المسلمين،الا أن هذا القول لم يثبت لي في الأحاديث النبوية الشريفة وإنما جاء على لسان علماء الأمة في سؤال القبر. وفي (جدارية) يظهر تأثير النص القرآني على الشاعر من خلال اللغة ومن خلال تأثير الفكرة على الإنسان والجماد [37]، يقول درويش:

"سأصير يوماً فكرة لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب، ولا كتاب...
كأنها مطر على جبل تصدع من
تفتح عشبة"[38].

هذا القول يحيلنا إلى النص القرآني "لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله، وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون"[39].

ويحيلنا قول الشاعر:

"أنا من تقول له الحروف الغامضات
أكتب تكن!
وأقرأ تجد!"[40].

إلى قوله تعالى: "اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً"[41] وإلى قوله تعالى: "اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علق، اقرأ وربك الأكرم"[42]، في نص درويش تقول له الحروف الغامضات، أما في القرآن فيطلب الملك من الرسول أن يقرأ، لأن ما يتلو القراءة سيكون تحقيق الكينونة ولو من خلال الكلام.

ويحيلنا درويش وهو يخاطب الموت:

"فيا موت انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش
حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين.
وعن صمود التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشه"[43].

إلى سورة التين **"والتين والزيتون وطور سنين، وهذا البلد الأمين"**[44].

والمشترك اللفظي هنا: التين والزيتون والبلد، ويستبدل درويش مفردة الأمين بالحزين، ويبدو أن محفوظ درويش من القرآن وجد طريقه إلى النص الشعري، وهذا يعزز مقولته "لا توجد كتابة تبدأ من بياض"[45].

التناص الخلاق يغترف ما يشاء من النصوص الأولى، ويعيد صياغتها كي تتحول إلى شفرات تمارس تهشيم وجودها الأول، وتقوم بزحزحته إذ يفقد لونه الأول[46] لتقدم دلالاته الجديدة بما يوافق الفكرة التي تحددها ذاكرة الشاعر والعاطفة التي تمليها نفسه عليه، والصور التي تحول في مخيلته تجربة الشاعر، وقد تكون مخالفة له في بعض الملامح، ومتسقة مع تجربة الشاعر وإحساسه ومادة خياله، إذ يقول معبراً عن تجربة وجودية:

«مثلما سار المسيح على البحيرة
سرت في رؤياي، لكني نزلت عن
الصليب لأنني أخش العلو ولا
أبشر بالقيامة، لم أغير غير
إيقاعي لأسمع صوت قلبي واضحاً»[47].

يشكل الموت في (جدارية) فكرتها الأساسية، وإن كان أصلاً موضوعاً رئيساً في أشعار الشاعر، فقد كان درويش ينظم في موت الآخرين، ولكنه في (جدارية) يتحدث عن موته الشخصي[48]، فالموت وإن كان موتنا نحن لا نفكر فيه إلا بوصفه موت الآخرين[49]، ولكن الشاعر فكر به بوصفه موته واتخذ من صلب المسيح عليه السلام وقيامته وسيلة للتعبير عن هواجس نفسه، فهو في السطر الأول يستعيد صورة المسيح على بحيرة طبرية[50] ويوازي بين صورته وبين تلك الصورة بقوله: «مثلما سار المسيح»[51]، لكن مسيرة الشاعر تختلف في أنها لا تمثل المعنى الحقيقي للسير، وإنما تمثل الحالة النفسية له والتطلعات التي تملأ نفسه وذلك بقوله:»سرت في رؤياي»[52].

لكن الشاعر هنا ينزل عن الصليب لأنه يخشى العلو، ولعله هنا يأخذ مما قيل للمسيح بسخرية، «خلص نفسك وانزل عن الصليب»[53] ولعل نزول الشاعر عن الصليب وخشيته من العلو خشية من الموت، ولعل الشاعر يرفض الموت، فينزل عن الصليب لأنه لا يبشر بالقيامة، فالمسيح بقي على صليبه، وكانت النتيجة البشرى بالقيامة، فالشاعر هنا يستدعي هذه الحادثة بما يتناسب مع تجربته الفردية، فلم تعد فكرة الانبعاث في ذهنه قائمة بما يتناسب مع التجربة المرضية التي عاناها، فالنزول عن الصليب كان خلاصاً من الموت، وبذا لا تتحقق القيامة دون موته، وأخيراً يمكن أن يقال: «إن انزياح التعبير عن مستوى الموجودات أولاً، وإن اختلاف المدلولات المتكونة لدى المحاورين ثانياً بحكم اختلاف علاقاتهم بالمرجع، وتفاوت مواقعهم منه، يجعل من كل قراءة تأويلاً»[54].

يحاول الشاعر الحديث أن يجعل الشعر غنياً بتحميله أقصى درجات التأثير الشعري، ويقدم لنا

التجربة بكل ما فيها من تعقيد، فقد يجيئه الوحي الشعري على شكل دفقات عارمة تحطم طريقته في التفكير فيستغل الصور للتعبير عن الحالات الغامضة التي لا يمكن التعبير عنها مباشرة[55].

فالشاعر طفق في بناء عمله الشعري بكل ما يملك من مؤهلات لتجربته، وبقدر ما تختزن ذاكرته من صور وحقائق تسهل عملية الإبداع الشعري بصورة تزول معها السطحية، فيختزل من تلك الصور ما يستدعيه الدفق العاطفي، فقد تخطر بباله صور ما تتجسد في كل ما يمتلكه العمل الشعري من عناصر، وتبدو تلك العناصر متداخلة، إذ لا يمكن فصل أي منها عن الآخر، وهكذا يعيد الشاعر عملية الإنتاج، والمتلقي بدوره يقوم بعملية التفكيك وفقاً للغاية التي يستند اليها التذوق والباحث في ميدان التناص لابد أن يبحث عن التعابير الدخيلة على التجربة الإبداعية، وآيات القرآن الكريم جزء من الفكر الناجز الذي يجتز الشاعر ما ارتضته نفسه، إذ يقول دوريش متناصاً مع قوله تعالى: «لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعاً متصدعاً من خشية الله»[56] يقول:

«سأصير يوماً فكرة لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب ولا كتاب
كأنها مطر على جبل تصدع من
تفتح عشبة
لا القوة انتصرت
ولا العدل الشريد»[57].

التناص نوع من التأويل يتحرك فيه المتلقي بحرية وتلقائية، وذلك بإرجاع النص إلى بعض العناصر الأولى التي شكلته بغية الوصول إلى فك شفراته المتكونة من ثقافة المبدع[58].

إذ عَبْرَ التناص تتحول تلك الثقافة اللغوية إلى رموز يسعى المتلقي لتفسيرها من أجل الوصول إلى ماهية الشعر، فالشاعر في السياق السابق أفاد من الجانب التصويري للآية، وقد أعاد تكوينها مستسقياً من لاوعيه، إذ يتصدع الجبل من «تفتح عشبة» فهو يستلهم شيئاً رقيقاً هشاً ليسند عليه ذلك الجزء من الآية على عكس السياق القرآني الذي يتصدع فيه الجبل من عظمة الخالق، ولعل العشبة– وإن كانت في ظاهرها هشة– في ذهن الشاعر لها دلالتها المتينة، ولاشك أن التصدع يأخذ في الاستمرارية كلما همر المطر على ذلك الجبل، وذلك لأن العشب يتفتح بسقوط المطر، لكن عزيمة الشاعر سرعان ما يثنيها الضعف في السطرين الأخيرين بغية لانتصار القوة والعدل، ولتعميق الإحساس بهذا المعنى إذا ما وصف العدل بأنه شريد.

إن الجمالي لا الوثائقي هو الذي يحكم صلتنا بالنص، وإن فاعلية أي نص قد تصل إلى أكثر مستوياتها إثارة حين يتناول الواقع بطريقة خلاقة[59] فالقارئ للشعر يبحث عن الفكرة مكسوة بإطارها الجمالي، وهو لا يبحث عن الفكرة لذاتها بل لما تزهو به من جوانب فنية وشعورية تعمق الإحساس بها في ضوء التغذية الروحية، واللذة التي لا تتحقق إلا بإعادة تصوير الواقع تصويراً يأخذ من الفنون وجمالياتها، ويعيد تنسيق معطياته تنسيقاً فنياً يعكس ذوق الشاعر وقدرته على البناء الفني، وهو بذلك يحتكم إلى المخيلة ويختزل من مخزونه الفكري، فيجد في مادة القرآن الكريم ما ينمي الجانبين الفني والموضوعي.

الفن يبلغ الذروة حينما يتناصر فيه الشكل مع المضمون، فالإخراج الفني هو الذي يرفع من قيمة

الموضوع أو يسقطه[60]، والشاعر يلجأ إلى وسائل عدة يستطيع من خلالها إيصال العمل الفني وقد نضج بشكله ومضمونه، والقرآن الكريم بكل ما يتميز به فنياً إلى جانب تميزه موضوعياً ليس إلا وسيلة غنية تمد الشاعر بمادة جمالية ينتقيها الخيال، وتكون له مصدر ثراء وإبداع، يقول درويش:

«كلما يممت وجهي شطر آلهتي
هنالك في بلاد الأرجوان أضاءني
قمر تطوقه عناة، عناة سيدة
الكناية في الحكاية، لم تكن تبكي على
أحد، ولكن من مفاتنها بكت»[61].

يتناص الشاعر هنا مع قوله تعالى: «ومن حيث خرجت فول وجهك شطر المسجد الحرام، وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره، لئلا يكون للناس عليكم حجة»[62].

والشاعر هنا يستبدل اللفظ (يممت) باللفظة (فول) وهو بذلك يضيف لفظاً ذاتياً إلى هذا الجزء من الآية، ويحيل صيغة الأمر إلى الماضي وضمائر المخاطب إلى المتكلم، ويسخر اللغة القرآنية في جو أسطوري، لتؤدي وظيفة فنية، ولعل الآلهة الأسطورية التي يتوجه نحوها الشاعر هي الأحلام التي لا تثمر على أرض الوطن، وهي ترتبط بكل ما يمكن أن يتصل بالنفس من علائق.

إن الأدب بوصفه تعبيراً عن قضايا نفسية يمر بها الأدباء، يشكل لغة الأديب الخاصة المكتسبة بإيماءات تتطلبها مخيلته التي تحركها التوترات النفسية الناتجة عن تجربة ذاتية لا تنفصل عن الكيان الإنساني، فبالانطلاق من ذلك تبقى سورة الرحمن تحمل إيحاءات ذات تأثير نفسي وفني ودلالي في جدارية درويش حيث يقول»

«فيا موت انتظرني ريثما أنهي
تدابير الجنازة في الربيع الهش
حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صمود التين والزيتون في وجه
الزمان وجيشه، سأقول، صبّوني.
بحرف النون، حيث تَعبُ روحي
سورة الرحمن في القرآن، وامشوا
صامتين معي على خطوات أجدادي»[63].

إن التعبير عن الرؤية العميقة للعالم لا يتم إلا بالأسلوب المشتمل على الجمال الفني، إذ إنّ الأسلوب هو مجال التميز، فالشاعر يستأنس هنا بسورة الرحمن، ويجعل لها دلالة خاصة في شعره، فهو في السطر الثامن يختزن طاقة نفسية هائلة، لا يفي التعبير المباشر بحاجتها إلى الانطلاق خارج سياقها، بل إن الرموز والالتواء في التعبير هو الأقدر على تفجير تلك القوة الشعورية المكبوتة، ومن هنا يتجلى أثر سورة الرحمن في مخيلة الشاعر، إذ تكون وسيلة للإيحاء بعواطفه وأفكاره، وبالإضافة إلى ذلك يتناص مع قوله تعالى: «والتين والزيتون وطور سنين، وهذا البلد الأمين»[64].

ففي السطر الخامس يقتطع الآية الأولى من تحوير طفيف بقوله عن «صمود التين والزيتون»[65]، وهو بذلك يضيف بعداً غيرياً إلى البعد الذاتي، وباختياره للغة الدينية يحيل البعد الغيري المرتبط بالحاضر إلى بعد تاريخي ديني يتصل بكل زمان، فبالإشارة إلى موقع الولادة في قوله «حيث ولدت»[66] تحضر فلسطين إلى الذهن، وبذا يكون صمود التين والزيتون إشارة لها دلالة دينية موحية تتصل بفلسطين وأهلها ومعالمها، ولعل جيش الزمان هو الخطر المحدق بها

«والبلد الحزين»[67] وهو إعادة صياغة لقوله تعالى: «وهذا البلد الأمين»[68] غير أن هذه الصياغة تتحول من دلالة مكانية أصلية إلى دلالة مكانية يستحدثها الشاعر، فالبلد الأمين في السياق القرآني هو «مكة» بينما «البلد الحزين» [69] في السياق الشعري لعله فلسطين، ومن هنا تحول لفظ الأمين إلى حزين، لينسجم مع الواقع الاجتماعي لفلسطين من ناحية ومع الإحساسات التي تتلجلج في نفس الشاعر تجاه ذلك الوضع من ناحية أخرى، وهو يستثير تلك الإحساسات نتيجة لإحساس أولي نابع من تجربة الموت التي واجهها، مما يجعله ينزع إلى الماضي مجبولاً بالحاضر والمستقبل ولعل تواصل الشاعر مع سورة الرحمن والتفاته إلى حرف النون وعلاقته بفلسطين يرجع إلى تعهد درويش لقصيدته بالرعاية حتى غدت شجرة وارفة الظلال فيها فاكهة الإيجاز والإطناب والبلاغة، وقد كرر الشاعر بعض المفردات والجمل والحروف (حرف النون) لا على سبيل الزينة اللفظية فحسب بل هي حاجة نفسية وشعورية، ولأنه تواصل مع بحر الكامل(متفاعلن) ومع تفعيلات أخرى(فعولن___فاعلن)ويبدو أنها الرغبة في إثارة الانتباه وشحذ الذهن والقوافي مطلقة ومقيدة حسب الحالة النفسية، وقد تضافرت الموسيقى الداخلية مع الموسيقى الخارجية لتضفي على النص إيقاعا عذبا أخاذا وهكذا جاءت القصيدة سجلا حافلا باللغة الحبلى والإيقاع الجميل والخيال المجنح والصور الخلابة والثقافة العميقة، كل هذه الأشياء صهرها الشاعر في بوتقة موهبته الثرة والثرية.

تجليات النص التوراتي (العهد القديم):

يعد سفر الجامعة[70] أحد الأسفار التوراتية التي كان لها حضور مميز في شعر درويش، وبالتحديد في جداريته التي تمثل خلاصة تجربة حياتية تدفع الإنسان إلى الاستقصاء في نظرته للواقع، فأي تجربة في الحياة قد توصل الإنسان إلى حكمة، تدفعه للبحث عن تجربة مثيلة لها أو حكمة يتكيف معها ذلك الواقع، وسفر الجامعة يلخص نظرة حكيم في الحياة، وهي نظرة تنم عن فهم عميق لها، قد سرت تلك الحكم المستمدة من ذلك السفر في أنحاء جدارية، وانصهرت فيها، وشكلت جوانب بينة فيها، فالجدارية في فكرتها تدور حول الموت المنبعث من تجربة ذاتية واقعية مر بها الشاعر، وهي تلخص نظرة إنسان للحياة، وهو على مشارف الموت، ومن هنا يتضح أن درويشاً لم يطلع على ذلك السفر فحسب، بل تمثله في نفسه، وحينما شرع في التعبير عن تلك التجربة اصطدمت بمادة ذاك السفر ولعله بنفسه قاد قارئه، وجعله يشعر بضرورة العودة إليه إذ يقول:

«من أنا
أنشيد الأناشيد
أم حكمة الجامعة؟
وكلانا أنا...
وأنا شاعر
وملك
وحكيم على حافة البئر»[71].

ليست الرموز التي يغرفها الشاعر من معين الثقافات القديمة غاية في ذاتها بقدر ما هي شفرات تصورية يحولها التعبير الشعري إلى ما يلائم الإنسان المعاصر[72] ودرويش بعودته إلى الينبوع الثقافي الديني يحاول أن يعبر عما يدور في صدره من خلجات، ففي المقطوعة السابقة تتداخل الشفرات التوراتية مع النص الشعري، وبذا تتجلى حكمة

الجامعة، ففي لحظات الإحساس بالموت تلج الصور نفس صاحبها فيستعيد الشاعر ماضيه استعادة خاطفة، وتتولد في نفسه الحكمة النابعة من تجربة ذاتية عميقة، والجامعة هي مصدر تلك الحكمة، ويأتي الضمير (أنا) معبراً عن ذاته داخل الذات الأخرى، ويبلغ التوحد غايته بين الشاعر والحكيم، إذ يتضاعف الإحساس باللاوعي، حينما يبدأ الشاعر التناص بأسلوب الاستفهام، ويبلغ ذلك حداً أكبر حينما يجيب «وكلانا أنا»[73]) إذ يشمل التوحد أكثر من شخصية، ولا تنتفي بوجودها الذات الشاعرة، ويكون ذلك عبر الأدب «هذا الذي عن طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكر وتتكلم»[74].

إن انسجام التناص في العمل الأدبي فنياً وموضوعياً شرط أساسي لتماسكه واتساقه، فالنص المستوحى من المقروء الثقافي لابد أن يناسب المقام الذي يطرح فيه، وأن يؤدي وظيفته الفنية والموضوعية[75]، ولعل درويشاً حينما يمتح من النصوص الدينية لا يقوم بذلك إلا لأنه يجد فيها مادة مغذية لشعره من جانبيه الفني والموضوعي وملائمة لإحساساته ولأصداء خيالاته وتصوراته، وحكمة الجامعة من الروافد التي يدرك غايات نفسه من خلالها، إذ يقول درويش:

«للولادة وقت
وللموت وقت
وللصمت وقت
وللنطق وقت
وللصلح وقت
وللوقت وقت»[76].

يتأسس معنى النص الحاضر المتناص على النص الغائب المتناص معه، والأول تجمعه بالثاني علاقة بناء، ولا يتأتى فهمه إلا بإدراك معنى الثاني[77]، وهذا ما تتطلبه العلاقة المشتركة بينهما التي تجعلهما متلاصقين ومؤديين لغاية واحدة داخل النص المشترك الذي نص من خلاله على أن الأوقات تتداخل حينما تقترب النهاية، ويدرك الإنسان أن كل شيء في وقته آت لا محالة، وأن الحياة تجري تبعاً لنظام مخصوص، وهذا ما أدركه درويش عبر تلك المقطوعة التي تحيل القارئ إلى النص التوراتي وما تؤدي إليه من معان من قول الجامعة «لكل شيء زمان، ولكل أمر تحت السماوات وقت، وللولادة وقت، وللموت وقت، للغرس وقت لقلع المغروس وقت، للقتل وقت وللشفاء وقت، ووقت للهدم ووقت للبناء، ووقت للبكاء ووقت للضحك، للنوح وقت وللرقص وقت، لتمزيق الحجارة وقت، ولجمع الحجارة وقت، للمعانقة وقت وللانفصال عن المعانقة وقت للكسب وقت وللخسارة وقت، للصيانة وقت، وللطرح وقت، للتمزيق وقت وللتخطيط وقت، للسكوت وقت وللتكلم وقت، للحب وقت وللبغضة وقت، للحرب وقت وللصلح وقت»[78].

تبدأ الأوقات عند درويش بالولادة وتبدأ الحياة بالولادة، فجملة «للولادة وقت»[79] ينقلها حرفياً من سفر الجامعة، ليقرن بين لحظات الوجود والعدم، فالشاعر يستعرض مشوار الحياة سريعاً إلى أن يصل إلى الفكرة المنطلقة من التجربة التي يخوضها ليقول للموت «للموت وقت»[80]، ألم يكن درويش قبلها يعلم أن للموت وقتاً؟ أم أن شعوره باقتراب حضوره ذكرَّه بذلك؟ إن سرعة اقتران الولادة بالموت تذكير بالانقضاء السريع للحياة، واجتماع كل شيء بنقيضه في النصين تذكير أيضاً بالولادة والموت، فقد تكون مفردات القلع والقتل والهدم والتفريق والانفصال

والخسارة والطرح والتمزيق نوعاً من الموت، وقد تكون نقائضها نوعاً من الولادة، إن طبيعة التجربة والفكرة المرتبطة بها هي التي استدعت ربط الموت بالوقت، والشاعر في المقطوعة السابقة يستبدل الصمت بالسكوت ليستقيم الايقاع وليس الموت إلا صمتاً في أحد ملامحه، ويستبدل كذلك النطق بالتكلم، وليس ذلك في دلالته العامة ببعيد عما جاء به «الجامعة» إذ أن لكل شيء وقتاً في نظر كليهما، ولكن درويشاً يستمد ما يتلاءم مع تجاربه، فيحذف ويضيف، ويعدل وفقاً لذلك، إلى أن يقول في النهاية مضيفاً مما لديه «للوقت وقت»[81] وليس ذلك إلا تعبيراً عن شدة ارتباط جزيئات الحياة بالوقت وعن عمق إحساسه بأقوال الجامعة من ناحية ومدى صلتها بمكنونات نفسية من ناحية أخرى، فهو يختصر على نفسه الحاجة الملحة للتعبير عن الدفق العاطفي والفكري لتكون تلك الجملة خلاصة ذلك الدفق.

الممارسة الفنية لحظة تحول من الاعتلال إلى الصحة لأنها تستوعب حاجات الشاعر، ولجاجاته فتقوم باستدراجها في خيالات، تخدع نفسه بشيء من الراحة، وتتيح للانفعال هدوءاً وقتياً[82] يخلص النفس من صور الانفعالات المكبوتة التي تكون مصدر ألم إن لم تجد طريقها خارج النفس الشاعرة، إذ يواصل الشاعر فكرته قائلاً:

«كل نهر سيشربه البحر
والبحر ليس بملآن
لا شيء يبقى على حاله
كل حي يسير إلى الموت
والموت ليس بملآن»[83].

الممارسة الشعرية وفقاً لذلك وسيلة لاحتواء الاحتدام الوجداني وخروج من حالة الكبح إلى الاستقرار[84]، وقد كان حضور النص الديني في «جدارية» أبرز وسائل الإيحاء بالحالة النفسية للشاعر، ففي السطر الثالث يستوحي الشاعر الفكرة العامة في سفر الجامعة، إذ يقول في ذلك السفر «باطل الأباطيل الكل باطل»[85]، لقد أعاد درويش صياغة الفكرة المتعلقة بحتمية زوال كل شيء وفقاً لنظام الحياة المتقلب، فهو بقوله «لا شيء يبقى على حاله»[86] يشير إلى التغيير، والتغيير غالباً ما يعني الزوال، وهو يتناص كذلك مع قول الجامعة «كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن»[87]، وهو أثناء ذلك يستبدل اللفظين «يشرب» و«يسير» و«تجري» وعدم امتلاء البحر يؤكد معنى «يشربه»، فهو يتحايل على الألفاظ، مما يكسب التناص نوعاً من المرونة، تؤكد على ذوبان النص المرجعي في النفس والقدرة على إعادة صياغته بعفوية، وفي السطرين الأخيرين تتداخل أكثر من فكرة تعود لأكثر من نص مرجعي، فالشاعر إلى جانب تحويره لمقولة «الجامعة» «كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن»[88] يتناص مع قوله تعالى: «كل من عليها فان»[89] ومع قوله تعالى: «كل نفس ذائقة الموت»[90].

سواء أكان التناص عفوياً أم مقصوداً لذاته، أم أحدثه التشابه في الفكرة بين مصدرين دينيين، فإن المادة الدينية عامل ثري في تلك المقطوعة شكلاً ومضموناً، فيأتي ذلك التناص الذي يقترب من الحرفية في بعض أجزائه، ليشكل جزءاً من الفكرة الكلية في «جدارية» وهي فكرة تجسد نهاية الحياة، لتشدها إلى بدايتها، وتلخص النتيجة الطبيعية التي ينتهي إليها الوجود الإنساني بالاستناد إلى أكثر من عقيدة سماوية، سيما أن العقائد تعتني بحقائق

الوجود أشد اعتناء.

إن الأدب في بعض حالاته يستقي مادته من تجارب الحياة الشعورية، وهي تجارب يستوعبها الفنان ويسمو بها من مستواها العادي، ويعبر عنها بطريقة مثيرة للانفعال[91]، ودرويش لا ينقل تجارب الحياة نقلاً مباشراً، وإنما يأخذ من الماضي ما يمكن ان يندمج مع الحاضر ويلتحم به، من هنا كانت حكم «الجامعة» وسيلة للإفصاح عما يمور في نفسه لتكون جزءاً مما ينطق به شعوره، إذ يقول:

«الرياح شمالية
والرياح جنوبية
تشرق الشمس من ذاتها
تغرب الشمس في ذاتها
لا جديد، إذاً
والزمن
كان أمسي
سُدىَ في سُدَى»[92].

تحيل السطور السابقة قارئها إلى «سفر الجامعة» حيث يقول «والشمس تشرق، والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها، حيث تشرق، الريح تذهب إلى الجنوب، وتدور إلى الشمال، تذهب دائرة دوراناً وإلى مداراتها ترجع الريح... فليس تحت الشمس جديد فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا، ليس ذكْرٌ للأولين، والآخرون أيضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم»[93].

ويبقى الدفق الشعري عند درويش في «جدارية» متعلقاً بالنص التوراتي، مما يدفع القاريء إلى أن يمعن النظر في دورة الحياة التي تستعيد ذاتها، وليس ذلك بمعزل عن الإحساس بمشوار الحياة الذي يسير وفقاً لمراحل يستعيد فيها نفسه إلى أن ينقضي، فليست حركة الرياح وتقلبات الشمس إلا خطوات تقود إلى النهاية، فالشاعر يعيد تصوير الحياة مستبطناً مسيرتها، ليبث ما في نفسه من رغبة لتفريغ الطاقات الشعورية المكبوتة، وفي الأسطر الثلاثة الأخيرة يلخص المعنى الذي تضمنته حكم الجامعة إذ يصوغه بلغته الخاصة إشارة إلى انقضاء الحياة، فالشاعر هنا يفلسف الوجود بالاتكاء على النص التوراتي، فالشعر الكبير عند درويش لابد من أن تختزنه رؤية ما للكون والوجود، والنص الذي لا يحمل تاريخاً وثقافة هو نص هش[94].

إن كثافة النص الشعري لا تمنعه من الانفتاح على الآخر والاغتناء به، ولا تحول دون اندراجه في سياق ثقافي يزيده عمقاً، ويزداد به سعة وإثارة[95].

ودرويش في جداريته عبَّر عن تجربة فردية لا تنفصل عن روح الجماعة، وتتصل بالإنسانية معتمداً على الماضي بمنطقيته وعقلانيته وقوة تأثيره، متيقناً أن التجارب الإنسانية تتشابه مع اختلاف الأزمنة والأمكنة، فتأتي النصوص المرجعية لتكون جزءاً من الفكرة التي تمر عبر الإحساس الصادق، وهنا يرتقي الشاعر بالمعنى، ويخرجه من دائرته الفردية إلى مستوى ثقافي عام، وذلك بالتواصل مع النص الديني بوصفه وسيلة تأثير وإقناع إذ يقول:

«باطلٌ باطل الأباطيل.. باطل
كل شيء على البسيطة زائل»[96].

ويقول مخاطباً «أنكيدو» وقد أفاد من أسطورته مع جلجامش»

«واستسلمت للبشرى أنكيدو، ترفق
بي وعد من حيث مت لعلنا
نجد الجواب، فمن أنا وحدي

.....

تحرك قبل أن يتكاثر الحكماء حولي
كالثعالب، كل شيء باطل فاغنم.
حياتك مثلما هي برهة حبلى بسائلها
دم العشب المقطر، عش ليومك لا
لحلمك، كل شيء زائل، فاحذر
غداً، وعش الحياة الآن في امرأة
تحبك، عش لجسمك لا لوهمك
وانتظر
ولداً سيحمل عنك روحك
فالخلود هو التناسل في الوجود»[97].

إن التجربة الذاتية أساس المعرفة، وما دام هناك مشترك بين الآحاد من البشر، فإن تلك التجربة تصبح الأساس لإدراك الموضوعي[98]، وبمعايشتها عبر النص الشعري تثار فينا أفكار وأحاسيس ومواقف متضمنة في تجاربنا الذاتية، وهذا ما يعمق تجارب حياتنا[99] وتنمو تلك التجارب داخل المبدع والمتلقي بالأخذ من تجارب الأمم الغابرة، فالسطور السابقة تحيلنا إلى النص التوراتي، حيث يقول: «الجامعة في سفره، باطل الأباطيل، الكل باطل»[100]، ويقول «يوجد واحد ولا ثاني له، وليس له ابن ولا أخ ولا نهاية لكل تعبه.. اثنان خير من واحد، لأنه إن وقع أحدهما يقيمه رفيقه، وويل لمن هو وحده إن وقع، إذ ليس ثان ليقيمه، أيضاً إنّ اضطجع اثنان يكون لهما دفء أما الوجد فكيف يدفأ...؟ رأيت كل الأحياء السائرين تحت الشمس مع الولد الثاني الذي يقوم عوضاً عنه لا نهاية لكل الشعب لكل الذين كان أمامهم»[101].

لقد استشعر درويش الوحدة في اللحظات القاسية، فألقى نظرة جانب سفر الحياة الغابرة انطلاقاً من الذاتي ووصولاً إلى الإنساني، وقد أفاد من أسطورة جلجامش وأنكيدو فهو أثناء طوره مع أنكيدو التهم أفكار الجامعة التي تتماشى مع واقعه النفسي، مفيداً من التجربة الأسطورية، حيث يقع انكيدو -حسب مضمون تلك الأسطورة-فريسة الموت، ويمارس جلجامش دور الحكيم الناصح له، ولعل الشاعر في هذه الحالة يمثل شخصيتين، شخصية أنكيدو التي قد تمثل ذاته المريضة التي أشرفت على الموت، بل هي في نظره ميتة، وشخصية جلجامش صاحب أنكيدو الذي أراد أن يرى صديقه بعد الموت، وهي قد تمثل ذات الشاعر التي عادت إلى صحوها، فلعله استحضر شخصية جلجامش المفجوع بموت انكيدو وتقمصها ليجعل منها ذاته، ويخاطب من خلالها انكيدو والذي يرغب في ذاته الميتة مرة أخرى»[102].

من هنا تكون أقوال الجامعة ممثلة للحالة التي مر بها كل من أنكيدو وبعد موته ودرويش في مرضه، فقد وجد أن الجامعة ينطق بما يموج في خاطره وبما يصور حالته المعاكسة للحكم التي قالها في سفره، ومن هنا يشعر بالذنب تجاه نفسه، وقد أعاد تلك الحكم ليمليها على نفسه من خلال دعوته أنكيدو للعودة من الموت، فهو يريد أن يحيا ليعيد النظرة في الحياة، ففي السطر الأول نقل عبارة الجامعة ليثير شعوره نحو آلية زوال الحياة، وهو بذلك يصل إلى مرحلة الإدراك الفعلي لتلك الحقيقة، وهي مرحلة يستشعرها الإنسان العادي، ولكن ليس بقدر ما يستشعرها الإنسان المفارق للبقاء في إحساسه، وفي هذه المرحلة يبرهن تعلقه بالحياة بقوله «فاغنم حياتك مثلما هي برهة...»[103].

لقد دفع الشعور بالوحدة درويشاً إلى إعادة

النظر في الحياة مستقصياً أقوال الجامعة التي تنبذ هذه الحالة، الآن أدرك درويش الحاجة للمرأة والولد من أجل التخلص من ذلك الشعور، وقد عبر عن ذلك بجملة واحدة إذ يقول: «فالخلود هو التناسل في الوجود»[104]، إن تلك الحكم التي يسوقها الجامعة ودرويش من بعده تجسد التجربة أشد تجسيد، وتتلاحم معها أشد تلاحم، هكذا أنعم الشاعر فكره في أفكار الجامعة، وأفرغها عبر شحنة الانفعالات متمثلاً كل معنى، واجداً فيها متنفسه الذي ينضح بكل ما في نفسه من خلجات، وقد بقيت الدفقة الشعورية متصلة بالنص التوراتي الممثل لحال الشاعر إذ يقول مخاطباً الموت:

«نحن الضيوف على الفراشة، وحدك
المنفيُّ يا مسكين لا امرأة تضمك
بين نهديها، ولا امرأة تقاسمك
الحنين إلى اقتصاد الليل باللفظ الإباحي
المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسماء
ولم تلد ولداً يجيبك ضارعاً: أبتي
أحبك، وحدك المنفي يا ملك
الملوك ولا مبدع لصولجانك»[105].

يمارس دوريش ما يشبه الاسقاط في علم النفس، إذ يسقط حالته- التي أصبح كارهاً رافضاً لها، على الموت ممارساً فنية التشخيص، ويأتي ذلك امتثالاً لحكم الجامعة التي تتعارض مع حالته النفسية ووضعيته الاجتماعية، وهو إذ يشعر بالوحدة والبعد والحزن على نفسه يخاطب الموت بقوله: «يا مسكين»[106] وهذا الخطاب عند درويش وفقاً لتفسيره الخاص محاولة اجراء مصالحة مع الموت بعد محاربته والوصول إلى اتفاق بأنه مسكين، وهي محاولة ترويض له كما يرد في المرء الوحش من خلال الالتصاق به، ويتبع ذلك بتفاصيل حالته مفيداً من معاني التوراة، ليس كما جاءت نصاً وإنما كان يرى نفسه من خلالها، إذ يمثل دور الواعظ متفقداً حالته وفقاً لأقوال الجامعة، فيسلخ معاناته على الموت، ويتقنع بشخصيته الجامعة، حيث تقنع بشخصية جلجامش، إذ يصنع درويش إذن مادة «جدارية» من الشخصي والأسطوري والحكايات المتداولة عن الموت، والصيغ الثقافية المختلفة التي تقارب موضوعية الموت والخلود، ويصهر هذه المادة كلها في حكايته الشخصية وتجربته الفعلية مع الموت[107].

«لا شك أن وراء الإبداع موهبة مبدعة تجمع أشتات المظاهر في الوجود، وتوغل إلى أبعاد التجارب في النفس، إلا أن الموهبة ذاتها تبدو قاصرة إذا لم تخصبها الثقافة»[108]، إن موهبة الشاعر بكل عوامل نمائها عبرت عن تجربة ذاتية تستند إلى الثقافة التوراتية كعامل من عوامل الثراء، ولعل ذلك النص مثل تجربة ثقافية سكنت مخيلة الشاعر، وذابت فيها مندغمة بالإحساس لتشكل في تجربته تشكيلاً يصعب عزلها عنها، فإذا كان التناص مع سفر الجامعة واضحاً وقريباً من الحرفية في المقطوعات السابقة، ففي مواقع أخرى قد يبدو التناص خفياً حيث يقول الشاعر:

«البحر المعلق فوق سقف غمامة
بيضاء، واللاشيء أبيض في
سماء المطلق البيضاء، كنت ولم
أكن، فأنا وحيد في نواحي هذه
الأبدية البيضاء، جئت قبيل ميعادي»[109].

لعل الجملة الأخيرة من هذه المقطوعة تلتقي مع قول الجامعة «لماذا تموت في غير وقتك؟»[110] وهي مقولة تلائم الجو النفسي الذي عاشه الشاعر أمام

تجربة حقيقية للموت، فلم تبق صلة الشاعر بالموت قيد الإحساس بدنوّه، بل غدا يعيش تلك التجربة في عالمه المتخيل، فالأجل يحل والشاعر يرحل إلى عالم الأبدية، ولكن قبيل الموعد، وهو يُعبّر عن الفكرة بلغته الخاصة ويستمدها من النص التوراتي من ناحية، ومن إحساسه الذي انسجمت معه تلك الفكرة فتطلبتها من ناحية أخرى، ويبقى إحساسه متشبثاً بتلك الفكرة إذ يقول:

«ويا موت انتظر، يا موت
حتى استعيد صفاء ذهني في الربيع»[111].

النفس تصنع الأدب، والأدب يصنع النفس، النفس تجمع أطراف الحياة، لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة كي يضيء جوانب النفس [112] لقد تمكن درويش فيما سبق من البوح بما تهجس به نفسه عبر الشعر ليعبر عن حقائق الوجود وطبيعة الإحساس بها، وهي حقائق واحدة لا تتبدل ويشترك الناس غالباً في طبيعة إحساسهم بها، إذ أن «في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم، وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر»[113]، وبوصف الدين يعتني بتصوير القضايا الإنسانية المرتبطة بها، فقد استند درويش إلى النص التوراتي في تصويره لحقيقة أزلية أبدية ترتبط بالذات والجماعة على السواء، ألا وهي حقيقة الموت، فقد ربط بين ما في مخيلته من أفكار وبين ما استوحاه من أقوال الجامعة، ليعبر عما جاش في نفسه إزاء تلك التجربة المصيرية التي عاناها فتفجرت إحساساته تجاهها، وليس ذلك إلا تعبيراً عن تعلق ملح بالحياة[114].

إن ثقافة المرء غالباً ما تجد طريقاً إلى كتابته بوعي منه أو بدون وعي[115] وقد وجدت ثقافة درويش التوراتية المستلهمة من سفر الجامعة طريقها الأرحب إلى «جدارية» وأظن أنه مارسها بوعي من حيث هي فكرة ماثلة في ذهنه وبغير وعي حينما أعاد تشكيل تلك الفكرة في بوتقة مخيلته، وبذا بقيت أقوال الجامعة تتسرب إلى جدارية مصنوعة بطريقة تنسجم مع رؤية الشاعر الخاصة إذ يقول:

«وللكلمات وهي بعيدة أرض تجارُ
كوكباً أعلى، وللكلمات وهي قريبة
منفى، ولا يكفي الكتاب لكي أقول:
وجدت نفسي حاضراً ملء الغياب»[116].

....

«لا يضيق الشكل.. يتسع الكلام، أفيض
عن حاجات مفردتي وأنظر نحو
نفسي في المرايا»[117].

يتناص درويش فيما سبق مع قول الجامعة «كل الكلام يقصر، لا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل»[118] فهو يجد القصيدة بما تشتمل عليه من قول عاجزة عن بث ما في نفسه من حاجة لذلك، ولعّله يأخذ هذا المعنى من الجامعة ولم يستوحه، إلا لأنه وجده ينطق بحاله، فالقول يعجز عن التعبير عن الجانب اللاشعوري الذي يملأ نفس الشاعر سواء أكان الكتاب غير كاف كما هو الحال عند درويش أم كان الكلام قصيراً كما هو الحال عند الجامعة، ففي النهاية لا يُعبر الفرد وفقاً لرأي كليهما عما في نفسه من حاجة للقول، ونفس الشاعر هنا تبعاً للفيض اللاشعوري لا تجد متسعاً لتفريغ الطاقة النفسية المكبوتة، ودرويش في المقطوعة الثانية يعبر بطريقة مغايرة، فالكلام يتسع إلا أن حاجته للتعبير تتفاقم بالرغم من اتساع الكلام، وهذا يدلل على مدى تدفق المشاعر وانسيابها في نفس الشاعر، وهي

مشاعر نابعة من تجربة عميقة «فالتجربة التي تتمتع بدرجة كبيرة من العمق هي التجربة التي يبزغ منها الشعر»[119].

يختص الفن بأنه يظهر للحواس خواطر الفكر البشري، إذ أنه يكشف للشعور الحقيقة بشكل محسوس، والجمال الفني هو الظاهرة المحسوسة[120] ويكمن فيها ذاتها، وذلك لما تكتسبه تلك الظاهرة من مكونات فنية تسهم في إبرازها بصورة مؤثرة، ودرويش يستوحي بعض أجزاء الفكرة ومكوناتها الفنية من النص التوراتي، ويبني ما استوحاه بناء متكاملاً، مضيفاً إليه أبعاداً جديدة إذ يقول:

«في الجرة المكسورة انتحبت نساءُ
الساحل السوري من طول المسافة
واحترقن بشمس آب، رأيتهن على
طريق النبع قبل ولادتي، وسمعتُ
صوت الماء في الفخار يبكيهن
عُدْنَ إلى السحابة يرجع الزمن الرغيد
قال الصدى:
لا شيء يرجع غير ماضي الأقوياء"[121]

تبدو هناك ملامح مشتركة بين المقطوعة السابقة وبين قول الجامعة "لأن الإنسان ذاهب إلى بيته الأبدي، والنادبون يطوفون في السوق، قبل ما ينفصم حبل الفضة، أو ينسحق كوز الذهب أو تنكسر الجرة على العين أو تنوصف البكرة عن البئر، فيرجع التراب إلى الأرض كما كان وترجع الروح إلى الله الذي أعطاها"[122] فلعل درويشاً استلهم فكرة الجرة المكسورة المقترنة بالنحيب من ذلك السفر، بيد أنه يكسب التعبير سمة بأنه جعل النساء ينتحبن داخل الجرة وهو وإن استوحى ذلك التصوير من الجامعة أضفى عليه روحه الخاصة النابعة من أحاسيسه وزاوية لاشعوره، ويعيد الشاعر الصورة في السطر الخامس، إذ يجعل الماء يبكي هؤلاء للنساء، فتتحول المقطوعة إلى بكائية متنوعة الأبعاد كما يتحدث "الجامعة" إلى الله، إذ يأخذ درويش ما يناسب غايته وتطلعه إلى الحياة، ولكنه ينفي ذلك الرجوع على عكس الجامعة، وحينما ينفي الرجوع إلى الدنيا، فهو يلتقي مع نظرة الجامعة، إذ أن عدم الرجوع إلى الدنيا، رجوع إلى الله وبذا يعد "الخطاب بنية مفتوحة لها القدرة على استيعاب الخطابات الغائبة وامتصاصها على مستوى الشكل أو المضمون وتوظيفها توظيفاً جمالياً، له دلالته في جسد النص الجديد"[123].

قد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عن حقائق الحياة وحالات النفس، إذ أن الصورة الشعرية وما تتضمنه من إيحاء أقوى تعبيراً وأثرا[124] ومن هنا يستهلك درويش صورة الجرة المكسورة، فقد بقيت عنده وسيلة للتمويه والإيحاء بحالات النفس المتأججة إذ يقول:

"فهاتني ليكون لي- وأنا أحطُّم جرتي بيدي.
حاضريَ السعيدُ"[125].

إن تحطيم الجرة هنا ليس إلا محاولة للتحول من حالة نفسية إلى حالة أخرى مناقضة، وما ذلك إلا نتيجة لما تتوصل إليه المخيلة في ذروة انفعال الذات الشاعرة ووصولها إلى مرحلة اللاوعي التي يطغى فيها التخيل على الإدراك العقلي الواعي، إذ يلجأ الشاعر إلى حيل تعبيرية ترضي عاطفته وتخرجه من أزمات الانفعال بتفريغ الطاقة المكبوتة في ذاته عبر لغة خاصة تستعصي على الإدراك العقلي، "فقد تمكن من التعبير عما أراده من المضامين من خلال لغة غير مباشرة، توحي بالأشياء دون أن تقولها، بل

هي تحقق للقصيدة رصيداً عالياً من القوة الإيحائية المتكئة على النماذج والرموز"[126] وهذا ما ميز جداريته.

الشعر تجربة وهو فهم الإنسان في جهده الإبداعي، والشاعر يتجسد في القصائد التي يتخلخل فيها باستمرار نظام القيم الفنية، فإن تفهم الشعر هو أن نفهم من داخل القصائد وأبعادها[127] وباختلاف التجربة تختلف تصورات الشاعر، وانعكاسات ذاته في الشعر وحياكته للفكرة، ومن هنا يختلف فهمنا للنص ويكون ذلك الفهم نابعاً من فهمنا للشخصية والتجارب المرتبطة به، لذا يكون فهم النص الشعري قاصراً على بلوغ الغاية القصوى، وبذا تختلف التأويلات النصية من قاريء إلى آخر مهما بلغت درجة التمكن، يقول الشاعر معبراً عن ذاته في "جدارية"

"لي حذوة الفرس التي
طارت عن الأسوار... لي
ما كان لي وقصاصة الورق التي
انتزعت من الإنجيل لي"[128].

إن الشعرية بحث عن الجديد ومغامرة في اللغة وانحراف بأساليب القول عن المألوف[129]) ولعل الغموض يزداد بقدر انحراف الشاعر عن مألوفية اللغة، وليس جديداً أن يوصف شعر درويش بالغموض خاصة إذا كان يتميز بالانحراف اللغوي، إذ يعيد الشاعر فيما سبق النظر في الحياة، ويلقي نظرة خاطفة على ما تبقى له من صلات بها، فتبقى له "قصاصة الورق التي انتزعت من الإنجيل"[130].

حقاً إنه تعبير محير في غموضه، فهل تعني قصاصة الورق الشيء القليل أم الكثير، هل هي اتصال بالواقع أم اخترق له؟ فمهما كانت الصورة التي تختفي وراء ذلك التعبير فإن ذلك يمثل بالنسبة للشاعر ذكرى تشدّه للحياة بشقائها الواقعي ولذتها المتخيلة.

التشكيل الجمالي والفني لجوانب التناص في جدارية.

لقد وظف الشاعر عناصر تراثية متعددة دينية وأدبية وأسطورية، وما يهمنا من هذه العناصر النص القرآني وسفينة نوح وقصة النبي سليمان ونشيد الإنشاد وقصة يوسف عليه السلام وصلب المسيح وسفر الجامعة وغيرها، وقد أورث توظيف التراث النص موضوع الدرس عمقاً ثقافياً خاصاً، فبرزت ثقافة الشاعر المتميزة كما برزت لغة الشاعر المثقفة والمحملة حضارياً والمكتنزة معجمياً[131].

«لقد اتضح أن اللغة التي يُعلي الشاعر من شأنها في هذا النص هي لغة أقاصي الهديل[132]، فهي إما حزينة حزن الهديل، أو فنية خالصة كتغريد العصافير، كما أنها مجاز للمجاز[133]، فهي إما مجاز صرف ممعن في مجازيته أو أنها مجاز المجاز أي انعكاس للمجاز، فهي تحيل إلى الحقيقة بهذا الشكل، وهي لا تحفل بالتجسيد والتجريد وهما نوعان ومن الصور الحداثية»[134].

أما الصورة فهي نتاج لفاعلية الخيال التي لا تعنى نقل العالم كما هو، وإنما تعني إعادة تشكيل المدركات واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، بحيث تصبح تلك الصورة قادرة على جمع الإحساسات المتباينة، وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة، ولا يمكن فهمها إلا بفهم طبيعة الخيال يعده نشاطاً ذهنياً خلاقاً يتخطى حاجز المدركات الحرفية[135]، فالشاعر يعيد تشكيل المدركات غير مرة داخل عمله بخياله الذي يتسع

مداه بالثقافة الذهنية التي يعيد إفرازها من جديد، ويمنحها سمة ذاتية تستند إلى مقومات فنية يؤطرها عادة بمادة إحساسه التي تهضم كل ما حوته المخيلة وتصهره وتعيد إنتاجه بكل ما يستقر في اللاوعي من نسيج لغوي مفارق للصور المألوفة في الواقع، وعادة ما تكون الصورة التشخيصية وسيلة لتجسيد المعنى والإحساس بصورة أعمق، فحينما يستحيل الجماد والمعنوي إلى إنسان، فهذا ما يجعلنا ندرك المعنى بصورة تستثير أذهاننا وحواسنا وإحساساتنا، إذ يقول الشاعر متناصاً مع قوله تعالى: «فبما رحمة من الله لنت لهم ولو كنت فظاً غليظ القلب لانفضوا من حولك»[136] إذ يخاطب الشاعر الموت:

«وأنتظرني عند باب البحر، هيىء لي
نبيذاً أحمر للاحتفال بعودتي لعيادة
الأرض المريضة، لا تكن فظاً غليظ
القلب، لن آتي لأسخر منك، أو
أمشي على ماء البحيرة في شمال
الروح، لكني –وقد أغويتني – أهملتُ»[137].

التشخيص إذن، أسلوب يحيي به الشاعر ما لا حياة له، وينمي إليه معاناته وحواره»[138]، فمعاناته دفعته لمحاورة الموت على أنه إنسان قاس متسلط، فإذا كانت الآية تخاطب شخصاً وهو الرسول عليه السلام وتنفي عنه تلك الصفة، فالشاعر يمارس التشخيص صلة تصويرية ويأمل من الموت أن لا يكون كذلك، وبذا يعكس إحساساته الفعلية تجاه الموت، ويُعبّر عن القسوة الحقيقية له وتشخيص الموت ووصفه كذلك، وبذا يعكس إحساساته الفعلية تجاه الموت، ويعبر عن القسوة الحقيقية له، وتشخيص الموت ووصفه بذلك الوصف صورة توحي بعنفوانه إذ يستطيع المتلقي أن يتأملها مستشعراً معه الصراع القائم بين شخص الشاعر من ناحية وبين الموت في صورة شخص من ناحية أخرى، ويبدو المشهد الدرامي في حركة تثيرها المشادات بين إنسان راغب في الحياة وبين نقيض الحياة في صورة إنسان فاقد للإنسانية، هنا تبدو الحركة والصراع داخل الصورة مثاراً للتحديق في تلك الصورة المشخصة، فالشاعر يثير الإحساس المتوتر إذ يتناول الفكرة ويقدمها في شكل صورة ذهنية معتمداً على ثقافته، ويعيد إنتاج الصورة بصورة أخرى تشخيصية تسهم الذات في تفعيلها عبر المخيلة، أما السطر السادس فهو يحتوي كذلك صورة تشخيصية إذ يخاطب الشاعر الموت بقوله «وقد أغويتني»[139] فقد يكون هذا التعبير تناصا مع قوله تعالى: «قال فبما أغويتني»[140] وقد يكون مجرد حضور عفوي للغة، فأياً كان الأمر، فالجملة تشتمل على صورة تشخيصية يخاطب فيها الشاعر الموت الذي أغواه ومن ثم خدعه بأن أراد أن يأتيه في وقت لم يكن قد أعد نفسه، وانتهى من أمور دنياه، وقد جاءت هذه الآية على لسان إبليس مخاطبا الله تعالى، فالشاعر يكشف عبر ذلك عن عمق إحساسه تجاه تلك التجربة الإنسانية الوجودية، ويشرك المتلقي في هذا الإحساس العميق.

إن درويش يستخدم خبرته الشعرية وجماليات قصيدته المختلفة التي تعودها قارئه، لكي يغري هذا القاريء بمواصلة استكشاف هذه التجربة التي تقيم كل الأعراف بين الحياة والموت، بين الفناء والخلود، بين الوجود والعدم، ومن ضمن هذه الجماليات التي يستخدمها الشاعر في جداريته القافية الأساسية التي تتكرر إلى منتصف القصيدة تقريباً (وحيداً، وجود، أريد، الشريد، الطريد، الحشود، الوليد، تريد... الخ)، وتوفر القافية المتكررة نوعاً من

الوحدة والرباط الداخلي الذي يشد المادة المتنافرة التي تتكون منها القصيدة، إن الشاعر يعرف كيف يستبقي قارئه معه وهو يستخدم إضافة إلى التقفية الخارجية نوعاً من التقفية الداخلية [141] التي يمكن أن نمثل لها من جدارية بالمقاطع التالية:

«**في زمان السيف والمزمار.**
بين التين والصبّار»[142].

.....

«**وقل نبض فيك يوجعني**
ويرجعني»[143].

.....

«**وأنا الغريب تعبت من درب الحليب.**
إلى الحليب...[144].

.....

ويرمونني بالحجارة
عد بالعبارة»[145].

فالجدارية تدع لبطولة الشعر والأشياء وافتتان بالجدوى بطولة صافية عالية شفافة ومليئة بالأسى لأنها لم تعد موضوعاً لصاحبها بقدر ما حولته إلى موضوع لها، لم يعد الشعر موضوعاً لصاحبه بل أصبح الصاحب موضوعاً للشعر.

التاريخ عدو الموت، والشعر يوشي الزمن بذهب الخلود، تلك رسالة الجدارية لم تكن العتبة نوعاً من الوهم، وليس في منحها ما تستحق مكانة ما يوحي بالمغالاة فلن تتمكن من تهديد تلك المكانة في الشعر العربي سوى القصيدة القادمة لمحمود درويش[146].

خاتمة:

- إن محمود درويش في جدارية يكتب جماع قصائده، يعيد توليف مادته الشعرية، مستخدماً ثروته الغنية بالإيقاع والمعنى والاستعارات والمخزون الرمزي الشديد الإيحاء والعميق الدلالة.

- يصنع درويش مادة جداريته من الشخصي والأسطوري والديني والحكايات المتداولة عن الموت والصيغ الثقافية المختلفة التي تقارب موضوع الموت والخلود، ويصهر هذه المادة كلها في حكايته الشخصية وتجربته الفعلية مع الموت.

- إن جدارية درويش ذات خصوصية في جوانبها المضمونية والفنية، وقد تميزت في نواح فنية متعددة أهمها توظيف التراث خصوصاً الديني منه، لما لهذا الموروث من علاقة وطيدة وجدلية بموضوع الموت سواء على المستوى الذاتي الشخصي للشاعر أو على المستوى الجماعي (الوطن والقصيدة).

- انطلاقاً من تجليات التناص وجمالياته في جدارية درويش ظهر أن لثقافة الشاعر انعطافاً في تشكيل نص الجدارية، إذ تنوعت مصادر ثقافته الدينية، فكانت شخصيات الأنبياء وقصصهم جزءاً من التجربة يعبر من خلالها عن نظرة ثاقبة للحياة وخصوصاً موضوع الموت، حتى بدأ النص الديني مسيطراً على مخيلته وذاتيته.

- بدا حضور النص الديني خصوصاً (القرآني والتوراتي) واضحاً تماماً في جدارية درويش وقد كان لحضور سفر الجامعة أثر في بلورة عواطف الشاعر وإعادة صياغتها من خلال إقامة علاقات تصادمية مع ثقافة المحتمل من خلال نصوصه الدينية في التوراة.

- تجلى التناص الديني فنياً في جدارية درويش،

فأكسب القصيدة حيوية ونفاذاً ولاسيما في الصورة واللغة والتشخيص والتكرار.

- وهكذا نرى أن ما قاله درويش في جدارية «خضراء أرض قصيدتي ولي منها: التشابه في كلام الأنبياء على سطوح الليل» يؤكد قوله:» لا توجد كتابة تبدأ الآن، وليس هناك كتابة أولى، أو كتابة تبدأ من بياض».

الهوامش:

1. انظر محمود درويش، جدارية، بيروت،دار الريس للكتب والنشر،ط1، 2000، ص 170.
2. انظر: إلياس خوري، الذاكرة المفقودة – دراسات نقدية-،بيروت، دار الآداب،ط2 1990، ص 214.
3. انظر: بلند الحيدري، حوار مع الشاعر بلند الحيدري، مجلة أفكار، عدد 79، سنة 1985، ص 56.
4. انظر: مفيد نجم، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي، عدد 317، سنة 1997، ص 48.
5. انظر: التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، ص 49-48.
6. انظر: حسن خضر، مقابلة مع محمود درويش، مجلة الشعراء، عدد 5-4، سنة 1999، ص 18.
7. انظر: مقابلة مع محمود درويش، مجلة الشعراء، ص 180.
8. انظر: عادل الأسطا، أرض القصيدة – دراسات نقدية ،رام الله، دار الزاهرة للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص 114.
9. تزفتيان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ص 124.
10. ميخائيل باختين- المبدأ الحواري، ص 125.
11. انظر: أرض القصيدة- دراسات نقدية، ص 110.
12. انظر: محمد بنيس، التقليدية، ص 113.
13. انظر: بسام قطوس، سيمياء العنوان،عمان، وزارة الثقافة، ط1، 2001، ص 58-57.
14. انظر: جدارية، ص 54.
15. انظر: سيمياء العنوان، ص 111-110.
16. انظر: جدارية، ص 54.
17. انظر: جدارية، ص 55-45.
18. انظر: سيمياء العنوان، ص 113.
19. انظر: خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، بيروت، دار الجيل، ط1، ص 153.
20. انظر: سعيد الغانمي، معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 110.
21. انظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 32.
22. انظر: أرض القصيدة، دراسات نقدية، ص 116.
23. انظر: بسام قطوس، مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2000م، ص 19.
24. انظر: ابتسام أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير غير منشورة، ص 31.
25. انظر: سعدي أبو شاور، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر ، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع،ط1، 2003، ص 33.
26. انظر: رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد بين النظرية والتطبيق، الاسكندرية، منشأة المعارف، د.ط ، 1988، ص 295.
27. انظر: عبد العزيز جادو، الشعور اللاشعور عند فريد وادلر ويونغ، الاسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، د.ط، د. ت. ص 78.
28. انظر: جدارية، ص 48.
29. انظر: وضاح سيد وهبة، أضواء على خفايا النفس،حلب، شعاع للنشر والعلوم، ط1، 2003، ص 18.
30. انظر: إدوارد سعيد وآخرون، مقالات وحوارات، تحرير محمد شاهين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص 75.
31. انظر: محمد صالح الشنطي، في الأدب الإسلامي قضاياه وفنونه ونماذج منه، السعودية، دار الأندلس للنشر والتوزيع، ط2، 1997، ص 525.

32. انظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي دراسات نقدية، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 132.
33. انظر: جدارية، ص 50.
34. انظر: عدنان قاسم، التصوير الشعري-التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية، ليبيا، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان،ط1، 1981، ص 25.
35. انظر: جدارية، ص 50.
36. جدارية، ص 10.
37. انظر: أرض القصيدة- دراسات نقدية، ص 119-118.
38. جدارية، ص 12.
39. القرآن الكريم، سورة الحشر، آية 21.
40. جدارية، ص 25.
41. القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية 14.
42. القرآن الكريم، سورة العلق، آية 3-1.
43. جدارية، ص 38.
44. القرآن الكريم، سورة التين، آية 3-1.
45. انظر مقابلة مع محمود درويش، مجلة الشعراء، ص 18.
46. انظر: ناجح المعموري، الأسطورة والتوراة- قراءة في الخطابات الميثولوجية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، ص 59.
47. جدارية، ص 92.
48. انظر: أرض القصيدة- دراسات نقدية، ص 29.
49. انظر: سيجموند فرويد، الحرب والحضارة والحب والموت، ترجمة عبد المنعم الحفني، ط 2، د. د. 1962، ص 34.
50. العهد الجديد، إنجيل المسيح حب البشير يوحنا، الإصحاح الحادي والعشرون، ترجمة نداء الرجاء، ألمانيا___شتوغارت، د. ط ، 1996، ص 195.
51. جدارية، ص 92.
52. جدارية، ص 92.
53. العهد الجديد، إنجيل المسيح حب البشير مرقص، الإصحاح الخامس عشر، ص 88.
54. انظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1990، ص 20.
55. انظر: إحسان عباس، منة الشعر، ط1، دار صادر، بيروت، 1996، ص 90.
56. القرآن الكريم، سورة الحشرة، آية 21.
57. جدارية، ص 12.
58 . انظر: عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1998، ص 17.
59. انظر: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، ص 230.
60. انظر: أحمد رحماني، الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر، القاهرة، مكتبة وهبة، ط1، 2004، ص 20.
61. جدارية، ص 72.
62. القرآن الكريم، سورة البقرة، آية 150.
63. جدارية، ص 50-49.
64. القرآن الكريم، سورة التين، آية 3-1.

65. جدارية، ص 49.
66. جدارية، ص 49.
67. جدارية، ص 49.
68. القرآن الكريم، سورة التين، آية 3.
69. جدارية، ص 49.
70. كتب هذا السفر عند مستهل القرن الثاني قبل الميلاد مؤلفه يسمي نفسه الجامعة وفي العبرية (قوهلت) أي الواعظ، ويبدأ السفر هكذا: «كلام الجامعة بين داود الملك في أورشليم» انظر: سلامي غنيمي، التوراة والأناجيل بين التناقض والأساطير، ط1، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، 2000م، ص 50.
71. جدارية، ص 86.
72. انظر: عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، بيروت، مكتبة لبنان، ط1، 1996، ص 119-118.
73. جدارية، ص 86.
74. انظر: جان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودت، مصر، مطابع الأهرام، د.ط، د. ت، ص 8.
75. انظر: أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، عمان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2، 2000م، ص 31.
76. جدارية، ص 90.
77. انظر: الحسن بواجلابن، التناص من منظور حازم القرطاجني، مجلة جذور، مجلد 7، جزء 12، سنة 6، 2003م، ص 139.
78. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح الثالث 8-1، ص 936.
79. جدارية، ص 90.
80. جدارية، ص 90.
81. جدارية، ص 90.
82. انظر: محمد طه عصر، سيكولوجية الشعر– العصاب والصحة النفسية، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 2000م، ص 137.
83. جدارية، ص 90.
84. انظر: سيكولوجية الشعر–العصاب والصحة النفسية، ص 138-137.
85. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح الأول، ص 934.
86. جدارية، ص 90.
87. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح الأول، ص 934.
88. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح الأول، ص 934.
89. القرآن الكريم، سورة الرحمن، آية 26.
90. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية 185.
91. انظر: محمود السمرة، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 1997، ص 112-113.
92. جدارية، ص 88-78.
93. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح الأول من 11-5، ص 934.
94. انظر: محمود درويش، كلام في الشعر، مجلة الكرمل، العدد 78، سنة 2004م، ص 189.
95. انظر: علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 52-51.
96. جدارية، ص 78.

97. جدارية، ص 85-83.
98. انظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط6، 2001، ص 28-27.
99. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 28-27.
100. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح الأول، ص 934.
101. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح الأول، ص 938.
102. انظر: عباس دويكات، قراءات في جدارية محمود درويش، نابلس، منشورات ملتقى بلاطة الثقافي- ط1، 2001، ص 18.
103. جدارية، ص 84.
104. جدارية، ص 85.
105. جدارية، ص 58.
106. جدارية، ص 58.
107. انظر: فخري صالح، عن جدارية محمود درويش وعلاقته بقارئه، مجلة أفكار، العدد 152، سنة 2001، ص 41.
108. انظر: إيليا الحادي، نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، لبنان، دار الكتاب اللبناني،ط3، 1996، ص 103.
109. جدارية، ص 10.
110. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح السابع، ص 94.
111. جدارية، ص 51.
112. انظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، القاهرة، دار المعارف، د.ط، 1963، ص 13.
113. ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة،لبنان، دار العلم للملايين،د.ط ،1971، ص 391.
114. انظر: التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير غير منشورة، ص 141.
115. انظر: عادل الأسطا، محمود درويش ولغة الظلال، مجلة الشعراء، العدد 12، سنة 2001م، ص 200.
116. جدارية، ص 23-22.
117. جدارية، ص 24-23.
118. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح الأول، ص 934.
119. انظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، ط1، مطبعة الاعتماد، مصر، 1955، ص 353-352.
120. انظر: علي عبد المعطي محمد ورواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، د.ط، 2003، ص 136.
121. جدارية، ص 20.
122. الكتاب المقدس، سفر الجامعة، الإصحاح الثاني عشر، ص 946-945.
123. انظر: عبد المعطي صالح وسيد محمد السيد قطب، قراءات نقدية، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1999، ص 141.
124. انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، د.ط ، 1997، ص 383.
125. جدارية، ص 35.
126. انظر: مصلح النجار، جدارية محمود درويش، دراسة استدلالية في المضمون الشعري، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد 29، عدد 3، 2002، ص 672.
127. انظر: وائل غالي، الشعر والفكر، أدونيس نموذجاً، مصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط ،2001م، ص 226.
128. جدارية، ص 102.

129. انظر: علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية- قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 30.
130. جدارية، ص 102.
131. انظر: جدارية محمود درويش، دراسة استدلالية في المضمون الشعري، ص 672.
132. جدارية، ص 67.
133. جدارية، ص 14-13.
134. انظر: جدارية محمود درويش دراسة استدلالية في المضمون الشعري، ص 673.
135. انظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 310-309.
136. القرآن الكريم، سورة آل عمران، آية 159.
137. جدارية، ص 62.
138. انظر: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، ص 931.
139. جدارية، ص 62.
140. القرآن الكريم، سورة الأعراف، آية 16.
141. انظر: عن جدارية محمود درويش وعلاقته بقارئه، ص 40.
142. جدارية، ص 19.
143. جدارية، ص 19.
144. جدارية، ص 23.
145. جدارية، ص 30.
146. انظر ديوان محمود درويش الجديد (جدارية)، ص 22.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم.
2. الكتاب المقدس،العهد الجديد،ترجمة نداء الرجاء،ألمانيا___شتوغارت،د.ط، 1996.
3. محمود درويش،(جدارية) بيروت،دار الريس للكتب والنشر، ط 1، 2000.
4. أحمد جبر شعث،الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، فلسطين، خانيونس، مكتبة القادسية للنشر، ط 1، 2002.
5. أحمد رحماني،الرؤيا والتشكيل في الأدب المعاصر،القاهرة، مكتبة وهبة، ط 1، 2004.
6. أحمد الزعبي،التناص نظريا وتطبيقيا،الأردن،عمان، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط2 ، 2000.
7. إدوارد سعيد،مقالات وحوارات،تحرير محمد شاهين،بيروت،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2004.
8. أفنان القاسم،مسألة الشعر والملحمة الدرويشية،بيروت،عالم الكتب، ط 1، 1987.
9. إيليا الحاوي،نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص،لبنان،دار الكتاب اللبناني،ط 3، 1996.
10. الياس خوري،الذاكرة المفقودة___دراسات نقدية،بيروت،دار الآداب،ط2، 1990.
11. بسام قطوس،سيمياء العنوان،الأردن عمان،وزارة الثقافة،ط1، 2001.
12. بسام قطوس،مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني،عمان،دار الشروق للنشر والتوزيع،ط1، 2000.
13. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،بيروت،المركز الثقافي العربي،ط3، 1992
14. جان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة حسن المودت،مصر،مطابع الأهرام،د.ط،د.ت.

15. جمال الرفاعي،أثر الثقافة العبرية في الشعر الفلسطيني المعاصر___دراسة في شعر محمود درويش،القاهرة،دار الثقافة الجديدة،ط1،1994.
16. خالد الكركي،الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث،بيروت،دار الجيل،ط1،د.ت.
17. رجاء عيد،فلسفة الالتزام في النقد بين النظرية والتطبيق،الاسكندرية،منشأة المعارف،د.ت،1988.
18. سعدي أبوشاور،تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر،مكتبة القادسية للنشر والتوزيع،ط1،2003.
19. سيجموند فرويد،الحب والحضارة والموت،ترجمة عبد المنعم الحفني،ط2، 1962.
20. شكري عياد،البطل في الأدب والأساطير،القاهرة،دار المعرفة،ط2،1971.
21. عادل الأسطة،أرض القصيدة___دراسات نقدية،رام الله،دار الزاهرة للنشر والتوزيع
22. عاطف جودة نصر،النص الشعري ومشكلات التفسير،بيروت،مكتبة لبنان،ط1،1996.
23. عبد الرحمن بسيسو،قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر،بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1،1999.
24. عدنان قاسم،التصوير الشعري___التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة،ليبيا،المنشأة الشعرية للنشر والتوزيع،ط1،1981.
25. عز الدين إسماعيل، هامش النص الشعري___مقاربات نقدية في الشعر والشعراء والشعريات،عمان،دار الشروق،ط1،1999
26. كمال عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب،القاهرة، دار المعارف،د.ط،1963.
27.عز الدين إسماعيل،الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة،مصر،مطبعة الاعتماد،ط1،1955.
28.علي جعفر العلاق،الدلالة المرئية___قراءة في شعرية القصيدة الحديثة،عمان،دار الشروق للنشر والتوزيع،ط1،2002.
29.علي عشري زايد،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،طرابلس ،ليبيا،الشركة العامة للنشر والتوزيع،ط1،1978.
30. محمد بنيس،حداثة السؤال،بيروت،المركز الثقافي،ط2،1988.
31. يمنى العيد،تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي،بيروت،دار الفارابي،ط1،1990.