الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة -

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

التناص الديني والتاريخي في قصيدة (الهندي الأحمر- ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض لمحمود درويش)

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالب(ة):

*- بولعبيزة سالمة

*- بونيط مريم

إشراف الأستاذ(ة):

زيناي طارق

السنة الجامعية: **2015/2014**

دعاء

يا رَبْ لا تدعني أُصَاب بِالغرور إذا نَجَحْت وَلا باليأس إذا فَشلت

يا رَبْ إذا جَرَّدتني مِن المال فاترك لي الأمل واترك لي قوّة العِنَاد حَتّى أتغلب عَلى الفَشل

يا رب إذا أعطيتني نجاحا لا تفقدني تواضعي، وإذا أعطيتني تواضعا لا تفقدني اعتزازي بكرامتي
واجعلني من الذين إذا أعطيت شكروا وإذا أوذوا فيك صبروا وإذا أذنبوا استغفروا

وإذا تقلبت بهم الأيام اعتبروا

بَل ذكّرني دائِـماً أن الفَشَل هَو التجَارب التي تسْـبِق النّجَاح

أسألك دوام النجاة من كل بلية وأسألك دوام العافية

يا رب إذا نسيتك لا تنساني

رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِين

رَبِّ هَبْ لِي حُكْمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ* وَاجْعَلْ لِي لسان صدق فِي الْآخِرِينَ * وَاجْعَلْنِي مِن وَرَثَةِ جَنَّةِ النَّعِيمِ

شكر وعرفان

الحمد لله على وافر نعمة وآلاءه الحمد لله الذي وفقنا على إخراج هذا البحث في أحسن صورة نتقدم بالشكر الجزيل والتقدير لأستاذنا المشرف "طارق زيناي" الذي مد لنا يد العون ولم يبخل علينا بشيء.

نشكر كل الأساتذة الذين مدوا لنا يد العون وأفادونا بفائض عملهم كما نشكر كل من علمنا حرفا وسهر من أجل تبليغ العلم إلى كل الأساتذة الذين درسونا من أول وهلة في معركة العلم والمعرفة.

كما نشكر كل الزميلات والزملاء الذين ساعدونا ولو بشكل قليل، كما نتقدم إلى كل من ساعدنا بفائق التقدير والاحترام على إخراج هذا البحث على هذه الصورة

مريم وسالمة

إهداء

إلى من قال فيهما الكريم الودود وعلى شأنه وجلت فيهما قوله: وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحسَاناً ، إلى التي بين ضلوعها احتميت ومن عطاها ارتويت إلى رمز المحبة والعطاء، وسر وجودي في هذا البقاء إليك أمي الغالية.

إلى الذي رباني على الفضيلة وبين يديه كبرت وفي دفئ قلبه احتميت إليك يا أبي الحبيب.

إلى القنادل التي أنارت طريقي والتي أضاءت خطوات دربي إلى من كانت قلوبهم معي في كل خطوة من مشواري إخواني: رياض، طين، حمزة، وأخواتي: نجود، فراح، سهام ولا أنسى ابنة أخي: ملاك وأبناء أختي: أمين، أيوب، نور الهدى.

وابن أختي: محمد أمين ولا أنسى زوجة أخي: أحلام

إلى فراشات وزهرات ربيعي وبهجتي صديقاتي.

إلى كل من وسعهم قلبي ولم تسعهم ورقتي ولهم مكان في قلبي إلى كل من صادقته في طريقي إلى العلم والمعرفة ووهب نفسه للعلم خادما إلى كل من ساعدني بابتسامة، فكلمة فمشورة فكتاب

إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي

مريم

إهداء

إلى أغلى إنسان في حياتي إلى صاحب القلب الكبير وساعدي "أبي" إلى النور الذي يضيء ظلمة طريقي "أمي"

إلى شموع حياتي وإخوان دربي الذين كانت قلوبهم معي في كل خطوة، لإخواني: خالد، يوسف، إيهاب، دون نسيان الكتكوت الصغير: معتز بالله، إلى أخواتي: روميسا، وأحلام أدعو لهما حظا موفقا في نيل شهادة التعليم المتوسط

إلى كل الأهل والأقارب جدي وجدتي، دون نسيان العم "اسماعيل" وزوجته الغالية على قلوبنا "رفيقة" والثنائي الرائع "عماد ولامية" دون نسيان الكتكوتان الصغيران "مُسلَم وسيف الدين" دون نسيان سعاد، سفيان، علي وغيرهم من الأقارب الأعزاء.

إلى كل الصديقات والزميلات اللواتي علموني معنى الصبر والوفاء منهم زينب، مريم، فوزية، عليمة... وغيرهم

إلى فريدة، السبتي، إلى لامية، محمد، إلى زهية، عبد الله، إلى رزيقة، رشيد، دون نسيان آية الرحمن، إيمان، محمد، هنيل، لقمان، أيوب.

إلى الزوج الغالي المستقبلي "علي" والثنائي الأبوي المستقبلي "إلياس" الذي أتمنى له مشوارا حياتيا مليئا بالأفراح والمفاجآت السارة.

إلى من علمني حرفا وقيد رقبتي بحبال فضله وجميل احساسه فصرت له عبدا إلى كل أساتذتي.

سامية

مقدمة

يعتبر الشعر العربي المعاصر محطة جديدة في مجال التجديد الشعري، حيث تطورت القصيدة على مستوى الشكل والمضمون، وحدث نوع من التفاعل بانفتاحها على نصوص أخرى وهذا ما يعرف بالتناص وهو ذاك المخزون المعرفي الذي يعد بمثابة مادة دسمة يستند عليها الشعراء في صياغة أعمالهم الفنية، لإضفاء مسحة جمالية عليها تحقق لها القراءة الدلالية من انتقادات وتأويلات، فأصبح النص الحاضر– كل قصيدة شعرية معاصرة تحتوي وتتضمن نص غائب، وكما قلنا سابقا فالقصيدة العربية المعاصرة تطورت على مستوى المضمون، وقد تعددت المضامين والموضوعات، وظهرت موضوعات حديدة أهمها: قضايا الوطنية القومية للأمة العربية، وتعد القضية الفلسطينية أهم هذه القضايا حيث نالت حظا وافرا من النتاج الشعري المعاصر واهتم بها جل الشعراء المعاصرين ويُعد محمود درويش أحد أهم هؤلاء على الإطلاق وقد شكلت عنده هوسا في نتاجه الشعري، وهذا الأخير الذي اخترناه ليكون موضوع بحثنا وذلك بتتبع ودراسة التناص الديني والتاريخي في إحدى قصائده.

وسنحاول في بحثنا هذا أن نجيب على بعض الأسئلة، فيا ترى ماهي تجليات التناص في شعر محمود درويش؟ وكيف وظف محمود درويش القضية الفلسطينية في شعره؟

وماهي أبرز الرموز التي اتخذها درويش في بناء نصوصه؟ ولماذا لجأ الشاعر إلى التخفي وراء قناع الهنود الحمر؟ وللإجابة على هذه التساؤلات قررنا أن يكون موضوع بحثنا موسوما بـ "التناص الديني في قصيدة (خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة– أمام الرجل الأبيض لمحمود درويش الذي أحببنا بشدة دراسته وما زادنا إعجابا به هو كون التناص يعد من أهم القضايا الفنية التي يطرحها النقد الحديث، لما له من أهمية خاصة في شعر محمود درويش ومذاقا فريدا، حيث وظف التناص الديني والتاريخي في سبيل خدمة قضيته الوطنية

والإيحاء بتجربته الواقعية، مبرزا كيفية تفاعل الشاعر مع وطنه ومجتمعه، وإننا في بحثنا هذا لم نتطرق إلى دراسات مسبقة تخدم موضوعنا "خطبة الهندي الأحمر لمحمود درويش".

أما عن خطة بحثنا فقد تضمنت مقدمة وفصل تمهيدي وفصلين تطبيقيين وخاتمة وملحق حيث تطرقنا في الفصل الأول إلى إشكالية مصطلح التناص متبعين في ذلك إرهاصات تناوله في النقد العربي القديم وكذا دلالات المصطلح في النقد المعاصر في حين فصلنا في أنواع التناص، ثم تحدثنا عن جزء من عالم محمود درويش، وأما الفصل الثاني فتناولنا فيه: تجليات التناص الديني في القصيدة، فعرفنا من خلاله جماليات التناص الديني في القصيدة.

أما الفصل الثالث: فتطرقنا إلى جماليات التناص التاريخي من خلال: أولا: الكشف عن مفهوم التناص التاريخي، وثانيا: تناولنا جماليات التناص التاريخي في القصيدة، لنخلص في الأخير إلى خاتمة وهي حوصلة لأهم ما توصلنا إليه من نتائج هلال هذه الدراسة التي استعنا في إنجازها بعض إجراءات المنهج الفني، وفي الجانب التطبيقي اعتمدنا على المنهج التحليلي، وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على ديوان محمود درويش، أحد عشر كوكبا باعتبارها المدونة التطبيقية ومصدر هذا البحث، إضافة إلى جملة من المراجع التي كانت سندا وعونا في فك مغالق الموضوع وبسط حيثياته المتشعبة لعل أهمها: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، عبد العاطي كيوات: منهج التناص (مدخل التنظير ودروس في التطبيق).

ونشير أيضا إلى أن الأمر لم يكن سهلا فقد واجهتنا صعوبات مختلفة خلال إنجازنا لهذا البحث، لعل أهمها على الإطلاق: ضيق الوقت الذي كان يؤثر في عرقلة مجهودنا، لكننا نتجاوز كل ذلك بما أوتينا من قوة وجهد وصبر، وكذلك لا تنسى صعوبة الجانب التطبيقي الذي تطلب منا الدقة والتحري، ونحن في بداية طريق البحث العلمي ولكن تبقى في النهاية بمثابة الدافع القوي الذي يشد من عزائمنا ويثبّت فينا روح المثابرة، وفي هذا

السياق نتقدم بشكرنا الخاص إلى كل من مد لنا يد المساعدة وخاصة الأستاذ المشرف "طارق زيناي" الذي لم يبخل علينا بعطائه وسعة صدره فله كل التقدير والاحترام.

ومن خلاله نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بالمركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ومنهم خاصة نذكر الأساتذة: "هشام باروق"، "سليم مزهود"، "نبيلة بونشادة"، الذين لم يبخلوا علينا بأفكارهم بكل ود وتفهم واستقبلونا بكل صدر رحب... وإلى كل عمال المخابر البيداغوجية وإلى آخرين أدامهم الله مصاح تنير دروبنا كما نشكر كل من قدم لنا يد المساعدة، ومهد لنا الطريق في سبيل إخراج المحاولة على ما هو عليه من أحباب، وأصدقاء، وعائلة كما لا ننسى الإدارة الجامعية التي خدمتنا بسهرها على توفير الجو المناسب للدراسة وإنجاز البحوث فلهم منّا كل الشكر والامتنان.

الفصل الأول

تحديد المفاهيم والمصطلحات

1. مقاربات لمصطلح التناص:

طرح النقاد قضية السرقات الأدبية، بل لقد انشغلوا بقضية السرقة وعرضوا لها في كثير من مؤلفاتهم، ضمن ما سموه "باب السرقات الأدبية" وألفوا مصنفات في هذا الباب، لما للسرقات الأدبية من أولوية في عنايتهم فدرسوها دراسة مستوفية، وحددوا لها أصولا وقواعد وأغرقوا في تفصيلها وبحثها. ووضعوها في مصطلحات عديدة وهي متقاربة في الدلالة منها، الإغارة والسلب وغيرها من المصطلحات الكثيرة، وإن الذي يهم هنا هو بيان العلاقة بين التناص والسرقات الأدبية.[1]

أ. في النقد القديم:

تعد ظاهرة (التناص) تفاعل النصوص وانفتاحها على بعضها البعض قديمة قدم الممارسة النصية ذاتها ولقد انشغل الخطاب النقدي العربي القديم بهذه الظاهرة في مجال تأملات النقاد في بناء النص وعلاقة القديم بالمحدث، واللفظ بالمعنى ويمكن أن نستشق من هذه الانشغالات نقطة هامة لها ارتباط شديد بمجال البحث التناصي الحديث وتتعلق بما يعرف بـ "السرقات الأدبية".

لقد أراد الشعراء منذ الجاهلية، ضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري والاغتراف منه واقتفاء آثار السلف وما استفهام عنترة "هل غادر الشعراء من متردم؟" إلا لإبراز تقليد البداية الذي ينبغي الأخذ به في كل نص شعري لتحقيق شاعريته.

[1] د. ظاهر محمد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر: التناص الديني نموذجا، دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2013م، ص41.

وتأتي صناعة الشعر للشاعر واحترافه بـ "الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب... ومن كان خالي من المحفوظ فنظمه قاصر رديء لا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ".[1]

وتعد رواية "زهير بن أبي سلمى" عن أوس بن حجر، ثم رواية "الحطيئة" عن "زهير"، ورواية "كعب ابن زهير" عن "الحطيئة" إلا دليلا صادقا عن ذلك، وإذا كان هذا الشاعر رواية أي .."".. بعد امتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسيج على المنوال يقبل على النظم وبالإكثار منه تستحكم وترسخ ربما يقال إن من شرط نسيان ذلك المحفوظ لتمحي رسومه الحرفية الظاهر إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بما انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج على أمثالها من كلمات أخرى...[2]

إن الشاعر بعد امتلائه بالنصوص، وانطباع ملكته بما حفظه يكون مطالبا بالنسيان أي نسيان النصوص التي تم اختزانها، ومن هنا تظهر قيمة النسيان في الشعرية العربية القديمة وتمجيده لأنه الطريقة الأنجع للتذكر رهينا بالنسيان، فإنه على الشاعر أن ينسى لتصبح لديه إحياء للمنسي وبعثا له.[3]

والنسيان وفق هذا المعنى هو أن تبقى هذه النصوص في الخلفية تتفاعل مع بعضها في لوع الشاعر حتى إذا ما استوى هذا النص الجديد إلى الوجود يكون قد طمست فيه معالم النصوص المهضومة، فإن ظهر أثرها في جسد النص فإن رصد هذا الأثر عند

[1] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان– لبنان، ط4، 2005م، ص119.
[2] محمد مفتاح، مرجع سبق ذكره، ص429
[3] خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000م، ص14-15.

نقاد العرب القدامى قد اتخذ تسميات متعددة اندرجت فيها، أسموه بباب السرقات الأدبية، التي خصصوا لها مجالا واسعا في الكثير من مؤلفاتهم.

لقد فطن النقاد العرب القدامى لظاهرة التناص، التي ارتبطت عندهم أساسيا بالسرقات الأدبية ومنهم من اعتبرها متعالية لأنها "... باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة وأخرى فاضحة لا تخفى عن الجاهل المغفل..."[1] فالشاعر مهما كانت موهبته أو نبوغه الشعري فإنه يحمل نفحات من نصوص غيره ومن هذه النفحات ما هو واضح جلي ومنها ما يتطلب براعة الناقد وحصافته للكشف عنها.

وما يجدر الإشارة إليه في هذا السياق هو أن النقاد العرب القدامى قد اختلفوا في تشغيلهم لمصطلح السرقة بين الرفض والاستهجان والقبول "وابن رشيق" يذهب إلى أن "اتكال الشاعر على السرقة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل ولكن المختار عندي أوسط الحالات"[2]، أما "ابن الأثير" فنجده أحيانا يقول "ذلك من أحسن السرقات"[3]، وفي موضع آخر "وليس في السرقات الشعرية أقبح من هذه السرقة"[4]، ولعل عدم دقة مصطلح السرقة وارتباطه بدلالات أخلاقية يعود أساسا إلى "افتقار الشعرية القديمة لتصور دقيق عن الماضي يؤهلها أن تبنيه بعيدا عن التقديس الذي علق به وفرض عليها تمجيد السابق مع تولد الرغبة في خيانته أنه الوعي الشقي للشعرية العربية القديمة الذي تعمق

---

[1] أبو الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحرير محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ج2، ط5، 1981م، ص280.

[2] المرجع نفسه، ص281.

[3] ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحرير محي الدين عبد الحميد، المطبعة العصرية بيروت– لبنان، ج2، 1990م، ص 368.

[4] المرجع نفسه، ص259.

مع جديد الشعر المحدث الذي يعد ممكنا نسيانه أو تجاهله"[1]، بالإضافة إلى ذلك يمكن القول أن ما جنى على هذه الظاهرة التي تعد قانونا طبيعيا بين النصوص، هو مصطلح السرقة ذاته وما ارتبط به من أوصاف مذمومة كالانتحال والإغارة والمسخ فهو تعبير قاصر لأنه إلصاق صفة معينة على أعمال منها ما هو معيب كالأخذ والادعاء ومنها ما هو غير معيب كالمحاكاة في المنهج العام والتضمين وتحوير المعاني الأولى أو التعبير أحيانا عن نقيضها... فثمة ألوان من تواصل الشاعر مع تراثه ومن نتاج معاصريه، لا تدخل دائرة المعيب والمحظور، ولكنها قد تدخل أحيانا دائرة الضرورة...[2]

توجد بعض المواقف النقدية الأخرى لنقاد كانوا أكثر اعتدالا في تقديم تصوراتهم حول هذه العلاقات النصوصية وكذا إخراج السرقة من دائرة الاتهام باستخدام مصطلحات أخرى كتوارد الخواطر والاحتذاء والاقتباس من هؤلاء الجرجاني، فهذا الأخير الذي يرى أنه لا يدخل في باب السرقة المعاني العامة أو المشتركة بين الناس.

"ومتى ما انصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد من المذمة لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى إلى معظمها ومتى اجهد أحدنا نفسه وأعمل فكرة، واتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً ونظم بيتاً يحسبه فرداً مخترعاً ثم تصفح عنه الدواوين ولم يخطئه ان يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغض من حسنه ولهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة"[3]، إن هذا القول ينفي بكارة النص الإبداعي كما ينفي عنه السرقة في

---

[1] خالد بلقاسم، مرجع سبق ذكره، ص715.

[2] داوود أدونيس: في التراث العربي نقدا وابداعا، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ط1، 1987م، ص107-108.

[3] عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحرير: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط3، ص214-215.

المعنى لأن الشعراء الأوائل قد تطرقوا إلى جميع المعاني وتفننوا في قولها ولهذا فإن كان النص يتراءى جديدا مبتكرا فإن معناه قد طرق بشكل أو بآخر في الدواوين الشعرية السابقة، وفي ذلك تقاطع مع مقولات التناص في انتقال الموضوع عبر الأزمنة، هذا فضلا عن اشتراك الناس فيها كتشبيه "الجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحِمار والشجاع الماضي بالسيف والنار والصب المستهام بالمخبول في حيرته.."[1]

ومهما يكن من أمر هذه الجهود النقدية العربية التي أنصفت ظاهرة السرقات الشعرية وتمكنت من اخراجها من دائرة الاتهام ووضع تقسيمات لها ومصطلحات تفصل أنواع التفاعلات النصية، فإن تتبع كل ذلك في هذا المجال يحتاج إلى دراسة مستقلة تخرج من نطاق بحثي، غير أنه ما ينبغي الإشارة إليه أن هذا الاضطراب في مواقف النقاد القدامى اختلافهم حول السرقات الشعرية..."

وحول تصوراتهم للعلاقة النصية بصفة عامة جعل النقاد العرب المعاصرين يختلفون في علاقة التناص مع المفاهيم النقدية العربية المصنفة في باب السرقات، حيث يرى "أنور المترجي" أن هذه المفاهيم سعت "للبحث عن المبدع الأول، التوقيع الأصلي للنص الأدبي صاحب الحقيقة الخالدة، وليس باعتبار النص الأدبي فسيفساء من نصوص تتجاوز فيما بينها".[2]

هذا البحث عن الأصل أو المؤلف يحيلنا إلى منهج علوم الحديث المتمثل في ثنائية المتن والسند وأثرها في الشعرية العربية القديمة، حيث استعارت لها هذا المنهج لإسناد النصوص لأصحابها، ومن ثمة أصبح هاجس البحث عن الأصل هو هدف النقاد دون

[1] عبد العزيز الجرجاني، مرجع سبق ذكره، ص183.

[2] أنور المترجي، سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 1987م، ص59.

تركيزهم على رصد قوانين العلاقات[1] التي تتحكم في النصوص أو الوقوف على أشكالها ومظاهرها نجد في تعليقاتهم أخذه ... عن ... نقله من ...

بالإضافة إلى ذلك فإن "... هدف القدماء كان يكتفي بتسمية النصوص التي تدخل في علاقة فيما بينها دون الاهتمام بالتأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها"[2] ما يلاحظ على قول المترجي أنه يحاكم بذور قديمة بمنظور مستحدث، وعليه من الطبيعي أن لا يجد علاقة بين المفاهيم العربية النقدية للعلاقات بين النصوص والتناص، فالنص لم يعد فسيفساء من النصوص المتجاورة إلا بعد مجيء "كريستينا" وجهود جماعة "تال كال **Telquel**" وحركة الشكلانيين الروس وجهود "باختين" وكذلك الحال بالنسبة لمفهوم التأثير التحويلي في ما بين النصوص حيث عرف تبلوره الكلي مع "جيرار جينيت **Gerrard gennette**" وخلافا لموقف أنور المترجي نجد "سعيد يقطين" يقف ضد القطيعة بين المفاهيم النقدية القديمة ومفهوم التناص حديثا، فهو وإن كان يعترف بأن القدامى قد اقتصروا على رصد الجزئيات في علاقات ومفهوم التناص حديثا، فهو وإن كان يعترف بأن القدامى قد اقتصروا على رصد الجزيئات في علاقات النصوص ولم يتم تأطير مختلف أوجه العلاقات في ضوابط محددة فإنه ينبغي "... علينا الآن أن نفكر في تأثير تصوراتهم واختزالها بهدف تدقيقها والإقلال من التسميات والاصطلاحات إن نظم مختلف الأبواب واختصار اللوائح الطويلة في إطارات محدودة ومعدودة ومستلزمات

[1] خالد بلقاسم، مرجع سبق ذكره، ص16.

[2] أنور المترجي، مرجع سبق ذكره، ص59.

الدرس المجدد للأبحاث البلاغية والنقدية الحديثة لجعلها أكثر قربا من الاستعمال الجاري وأكثر وضوحا على الصعيد النظري..."[1]

لقد كان اهتمام العرب القدامى بالعلاقات بين النصوص اهتماما قاصرا رغم تمكنهم من رصد بعض العلاقات والتي تصب في صميم نظرية التناص، إلا أن تلك البذور والإرهاصات لم تجد من يستثمرها ويبلورها في نظريات متكاملة وهي لا تزال إلى قراءات جادة وعلمية لتبويبها واختزالها وإعادة انتاجها بصورة تكون فيها أكثر فعالية في الساحة النقدية العربية وأكثر ارتباطا بمفاهيم التناص الحديثة.

ب. في النقد المعاصر:

لقد كان مفهوم التناص كمسلمة يعني: أن الكلمة لا تكون وحدها أبدا مرتبطا بدي سوسير ودخل باعتباره أداة في أعمال باختين، لكنه أصبح ذات شهرة معرفية لذى جوليا كريستيفا، فباختين يرى: "أن كل ظاهرة أسلوبية تنبثق من نص ما، هي قضية حضور ووجود في كل أسلوب جديد ينشأ داخليا كجدلية تفويضية للنص الآخر وأنها معارضة أسلوبية مخيفة للأسلوب الآخر".[2]

لقد استفادت جوليا كريستيفا من جهود باختين الذي لم يوظف مصطلح التناص، لكنه اعتمد على مفاهيم كالتفاعلية اللفظية أو التفاعلية السيميائية وغيرها من التصورات التي تصب بشكل أو بآخر أن في مصطلح التناص عند كريستينا.[3]

---

[1] السعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1992م، ص:21.

[2] د. مصطفى السعدني: التناص الشعري قراءات أخرى لقضية السرقات، توزيع منشأة المعارف الإسكندرية، د ط، 1991م، ص:77.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997م، ص:21.

ترى كريستيفا أن النص "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي راميا بذلك إلى الإخبار المباشر على اختلاف أنماط الملفوظات السابقة". ويمكن القول أن كريستينا قامت بانقلاب حقيقي في ميدان علم الدلالة حيث ربطت هذا العلم بمفهوم التناص، فهي ترى أنه يمكن بناء الواقع على أساس دلالي.[1]

فالتناص إذن عند جوليا كريستيفا: هو ذلك التقاطع داخل التعبير المأخوذ من نصوص أخرى، وكل –نص– طبقا لهذا التصور سيكون ذات موحدة مستقلة لكنه قائم على سلسلة من العلاقات بالنصوص الأخرى، سواء تم ذلك بالحوار أو بالتعدد، أو بالتداخل أو بالامتصاص.

فنص جوليا ينطلق من مصادر أساسية ترى ، محل "نص هو عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة في الأساس فضلا عن الواقع الذي كان بالنسبة له مثيرا مبدئيا، وأن العناصر جميعها الموروث منها والحديث يخضع لقوانين التماثل أو التفاعل أو التضاد".[2]

إذا كانت كريستينا قد عرفت بأن التناص نوع من التأويل أي تأويل النص أو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ والناقد بحرية وتلقائية معتمدا على مدخوره من المعارف.[3]

فإن ميخائيل باختين ينطلق من تحديد مفهوم الحوار في المجال الأدبي "... عندما يدخل لفظيان تعبيريان اثنان متجاوران في نوع خاص من العلاقات الدلالية ندعوها نحن:

---

[1] نور الهدى لوشن: التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، ع 26، ص:1021.

[2] جوليا كريستيفا، مرجع سبق ذكره، ص:78.

[3] نور الهدى لوشن، مرجع سبق ذكره، ص:1022.

علاقة حوارية، والعلاقة الحوارية هي علاقة بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي.[1]

وعليه فإن باختين يركز على الطبيعة التواصلية للفظ الذي يكون قاموسيا ولا يكون حياديا، لأنه يحمل في أحشائه إيديولوجية متكاملة بين المرسل والمتلقي، فكل لفظ مسؤول بصوت الآخر.[2]

إن حوارية باختين ورغم اقتصارها على الفن الروائي، إلا أنها كانت الدعامة الأساسية في بلورة مفهوم التناص وتقسيمه واعتمادا على ذلك فقد صرح تودوروف "**Todrof**" في تعريف بسيط للتناص: "أنه على المستوى الأكثر بساطة، كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصا، فكل نتاجين شفويين يحاور أحدهما الآخر، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقة حوارية"[3]، أي ذلك البعد التناصي فيه، وفي فصل خاص بالتناص يشرح تودوروف المبدأ الحواري من زاوية التناص على النحو التالي حيث يقول "يمكن قياس هذه العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا أي بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة، ويدخل فعلان لفضيان تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها "علاقة حوارية" والعلاقة الحوارية هي علاقة دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي، كما يبين تودوروف مدى انتساب التناص إلى الخطاب ولا ينسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن

[1] Tazvetan, Todrof Bakhtine, Le principe dialogique Edition du Suil,1981 ; p95

[2] Tazvetan, Todrof Bakhtine, Le principe dialogique Edition du Suil,1981 ; p95

[3] حميد الحمداني: أسلوبية الرواية دخل نظري، منشورات دار سال، الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص:91.

مجال اختصاص علم عبر اللسانيات ولا يخص اللسانيات إذ ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية.[1]

وواضح من هذا الرأي مدى القيمة التي يكتسبها النص وهو يتناص مع أساليب أخرى حيث تتعدد وتتوازى في نسيجه قيم عديدة تضفي عليه وأفقا معرفيا واسعا وتغنيه بتجربة إنسانية مطولة[2]. في الأخير نستنتج أن أهمية التناص عند تودوروف لا تقتصر ضمن حقل الإنتاجية فقط بل يتخذه من ضمن اللوائح التي تستخدم في دراسة النصوص فحضور أو غياب الإحالة على نص سابق يساعدنا على ضبط القراءة ويجنبنا مغبة إهمال العمليات التي تكمن وراء نسيج النص.[3]

ومن الأقلام النقدية التي أثرت حقل البحث في التناص نجد "ميكائيل ريفاتير" من خلال كتابه، إنتاج النص 1979 ودلائليات الشعر سنة 1982 حيث تبنى مفهوم التناص كمستوى من التأويل الذي يرتبط بآرائه عن الصور البلاغية والمقروئية الأدبية.

يرى "ريفاتير" أن النص مكتفي بذاته، ولا يرجع إلى الخارج وإن كان له مرجع فهو نص آخر حيث يقول: "... إن النص لا يدل وبالتالي لا يفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقي، وإنما يدل ويفهم بالإرجاع إلى ذاته من جهة وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية..."[4]، إن فهم النص حسب "ريفاتير" لا يتم وفق نظرة عمودية في علاقته الأفقية أي علاقة كلمات النص مع بعضها ثم علاقتها مع نصوص أخرى فهو لا يقف في ذلك عند

---

[1] عز الدين المناصرة، مرجع سبق ذكره، ص:40.

[2] المرجع نفسه، ص:63.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي تر: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1987م، ص:59.

[4] ميكائيل ريفاتير، دلائليات الشعر تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1997م، ص:70.

حد اعتباره النص علاقة بين نص وآخر بل يذهب إلى التناص هو أساس النصية حيث يقول "... إن التناص هو عامل التناصية بالذات"[1]

إن مجموع هذه الجهود النقدية الغربية التي تعرضنا لها آنفا سعت إلى تطوير مبحث التناص وجعلته أداة مفهومية، بل رواقا معرفيا يدل على حقل مرجعي شأنه في ذلك شأن البنيوية والسيميائية.

لم يوضف باختين "مصطلح التناص" إلا عند حديثه عن التفاعلية اللفظية والسيميائية وغيرها من المفاهيم التي كانت في صميم "نظرية التناص" عند كريستينا.

ولعل أهم ما أشار إليه باختين يتمثل في وضعية الذات في كل من الشعر والنثر والإقرار، يتميز كل منهما عن الآخر.

من خلال ما سبق يمكننا القول أن فرضية التناص منحدرة من التفكير الباختيني، فهو الذي يؤكد أن كل نص يقع عند ملتقى نصوص أخرى.

2. أنواع التناص:

لقد كان التناص يتشكل من مضامين معرفية وثقافية مختلفة، فقد أفردت كل منها بحثا خاصا، ينفرد بجانب من حقله، ويشكل رافدا في بابه الكبيرة، وللتناص أنواع قد يمون تناصا قرآنيا أو تناصا أسطوريا أو تاريخي، أو صوفي وغيره من الأنواع، يتنامى في هذا الحقل المعرفي، وإن كان ذلك لا يقف حجر عثرة أمام دراسة التناص عبر جوانبه المختلفة في دراسة واحدة.

[1] د. محمد الأمين بن عامر و د. منذر ذيب كفافي: إشكالية تأصيل الخطاب النقدي العربي "التناص نموذجا" جامعة الإسراء، الأردن، د ط، د ت، د ص.

وقد أضحى هذا شائعا بين الدارسين سواء كان هذا عند أديب واحد، أم في أدب مرحلة بعينها، فيا ترى ما هي أنواع التناص؟ وما دلالة كل نوع من هذه الأنواع؟

أ. التناص القرآني:

ويكون باقتباس الأديب أو الشاعر نصا من القرآن الكريم بطريقة مباشرة في ذكره كما هو بطريقة غير مباشرة فيحور أو يغير ثم يوظف ذلك في سياق نصه الجديد.[1]

والاقتباس شكل من أشكال تعامل الشعراء مع النص القرآني وهذا التفاعل يكشف عن نظر الشعراء إلى أن القرآن مصدر من مصادر البلاغة المتميزة، وأنه يحمل الإنسان في كل زمان ومكان دلالات لا متناهية، ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان آلية، تكثيفية، إنجازيه، يتم من خلالها استحضار نصوص دينية معروفة عن طريق المتلقي الذي يقرأ جزءا منها ويتم استذكارها كاملة، لأنها معروفة وليست هناك أدنى حاجة لذكرها كاملة في النص.[2]

ب. التناص الأسطوري:

منذ أن لجأ الإنسان البدائي إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة، بهدف تأكيد طبيعة العقل الإنساني، كما يقول العالم الأنثربولوجي "ليف ي شتراوس" منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دورا حاسما في تشكيل الؤية الإنسانية للواقع[3]، لذا اعتمدنا في الكشف عن التناص الأسطوري على تقنيات النقد الأسطوري الذي يصب في الإشارة، ولقد استطاع بيير برونيل "Pierre Brunel" أن يتحدث عن النقد الأسطوري في الأدب العام

---

[1] د. ظاهر محمد الزواهرة: مرجع سبق ذكره، ص:52.

[2] المرجع نفسه، ص:74.

[3] د، عبد العاطي كيوان: منهج التناص (مدخل في التنظير ودروس في التطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009م، ص:47، 48.

والمقارن دون حذر أو تحفظ، وقد أطلق عليها اسم (التجلي)، و (المطاوعة أو المرونة)، والاشعاع.

- **التجلي:** يتمثل في الحضور الأدبي والفني لعنصر أسطوري، وقد يكون غامضا يقرأ من خلال بعض الحلقات من التاريخ، أو بعض الأبطال أو يتفجر مثل اللمحات الرمزية، تبدأ من الصورة الذهنية إلى الموضوعية.
- **المطاوعة:** تتمثل في مقاومة العنصر الأسطوري وقدرته على التكيف والتشكل، وتقتضي متابعة اندماج العنصر الأسطوري ضمن نص جديد مواجهة النص بالمخطط الأصلي للأسطورة، كي نكشف كيفية تطويع المبدع للعنصر الأسطوري وإدخاله في سياق جديد وفقا لرؤيته وفلسفته.
- **الإشعاع:** إذا استطاع المبدع أن يجعل من العنصر الأسطوري مرنا فيطوعه وفقا لرؤيته، فإنه يشع على شكل إيحاءات دلالية، وينبغي أن نشير إلى أن الإشعاع يكون بالضرورة دال لأنه من خلاله ينتظم تحليل النص، ويمتلك العنصر الأسطوري قدرته على الإشعاع حتى وإن كان خافتا، ويمكننا الانطلاق من العنوان أو الفواتح، أو اللازمة...الخ[1]

ج. التناص التاريخي:

يعنى بالتناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية منتقاة من النص الأصلي مؤيدة غرضا فنيا أو فكريا أو كليهما معا[2]، لقد كثر استخدام الرموز التاريخية، استخداما

[1] د. شادية شقروش، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص:161، 162.

[2] ينظر: أحمد الزعبي، التناص التاريخي والديني: مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية، للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، مجلة أبحاث اليرموك، م13، ع1، 1995م، ص:177.

اختلفت فيه دلالتها الأصلية عما يلقيه الشاعر عليها من الظلال، مما يبدل تلك الرموز ويحول القصيدة إلى عالم جديد، يأخذ القارئ بمدلولاته.[1]

يتكون النص التاريخي غالبا من أحداث ترتبط بأزمنة وأمكنة محددة، لابد أن تقود مسيرتها عناصر إنسانية، ومن هنا تكتسب أهميتها، وتجلي أي عنصر من العناصر التاريخية المذكورة في أي نص شعري يعبر عن وجود النص التاريخي داخله ، ويستدعي مفهوم التناص التاريخي، سيما أننا لا نستطيع تخيل الفكرة دون أن نلم بتلك العناصر في الذهن.

د. التناص الصوفي:

تتمحور آليات الكشف عن التناص بصفة عامة في مستويات عديدة منها: ما يتعلق بالمبدع، ومنها ما يتعلق بالعتبات ومنها ما يتعلق بالنص، أي المكون المعجمي للنص برمته، ولعل حاجة المبدع إلى استخدام الرمز ناتجة عن رغبته في إخضاع جميع الأنظمة الدلالية واستغلالها في بناء المعنى، ولذلك يمكننا أن نقول أن الأحداث والظواهر والأشياء، لا يمكن أن تحقق وظيفتها الثقافية إلا من خلال قدرتها على إثارة المعنى داخل النص[2] وينبثق من الرؤية الأسطورية خط مواز لعالم الأسطورة هو خط التصوف الذي يعد الوجه الآخر للأسطورة، وإن ارتبط التصوف بفلسفة المتصوفة وغيرهم من العقائد الروحية، فإن النص يحاول أن يغطي الأسطورة برداء التصوف لأنه يصرح بمبدأ "وحدة الوجود" وقد أتاح هذا المبدأ الصوفي للشاعر الفرصة للتعبير بهذه المصطلحات: (مقام، البوح، الفيض، البسط، الإخفاء، الإظهار، التجلي، الوجد) ومن

[1] ينظر: نبيه القاسم، الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا من خلال مجلة الجديد (1953-1985)، دار الهدى للنشر، كفر قرع، ط1، 2003م، ص:292.

[2] د. شادية شقروش، مرجع سبق ذكره، ص:178.

خلال التصور للمعنى والعبارة والعلامة، أسست المرجعية البلاغية للخطاب الصوفي مختلفة عن البلاغة الرسمية البيانية (...) إذ أن أشعار المتصوفة ليست ترجمة لسنة في القول(...) وإنما هي أشعار تجربة ومكايدة وجهاد وإن هذه التجربة تفرض على الشاعر نهجا جديدا في التعبير يلائم عمق التجربة ويوافقها، كما تحمل المستقبل مكرها على أن يغير من عاداته الجمالية ليبلغ تجربة المريد ويتواصل مع عالمه.[1]

3. مدخل إلى عالم محمود درويش:

تمهيد:

يعد الشاعر محمود درويش من الأصوات الشعرية التي قدمت خطابا فكريا متميزا، ورؤية فنية عميقة عبر مسيرة طويلة نافذة ومتحققة، وبجانب فنون الأدب المتخصصة في جوانب المشهد الشعري العربي (تاريخيا وإبداعا) ويظل شعر محمود واحدا من بين أهم المصادر التي تحتفي بتجربة الشاعر العربي بصورة أكثر تخصيصا وشمولا في الشعر الحر، ويعد شعره من وثائق أدبية وشخصية عالمية مرجعا وصدرا لمختلف درجات الاهتمام من القارئ، إلى الباحث الجامعي حتى الشاعر والناقد والدارس العربي أو الغربي من مختلف بقاع الأرض، ويظل محمود درويش واحدا من الشعراء الذين اتجهوا بالقصيدة العربية نحو جماليات محددة تهدف إلى الابتعاد ما أمكن عن المباشرة وتوليد الدلالات من خلال اللغة الحية المتنامية.[2]

[1] د. شادية شقروش، مرجع سبق ذكره، ص:179.

[2] محمد نمر مصطفى: محمود درويش الغائب الحاضر، دائرة المكتبة الوطنية (وزارة الثقافة)، عمان- الأردن، ط1، 2009م، ص:13.

أ. حياته:

ولد محمود درويش في 13 مارس 1941 في قرية "البروة" التي تقع قريبا من ساحل "عكا" حيث كانت أسرته تملك أرضا هناك، لجأ مع أهله إلى لبنان وهو في السابعة من عمره، بعد أن احتل اليهود قرية البروة عام 1948. وبعد عام عاد إلى فلسطين وسكن في قرية "دير الأسد" لاجئا إلى بلاده، ينتمي إلى عائلة فلاحية، كان لأبيه إلمام بسيط بالثقافة وأمه أمية، محمود درويش هو الابن الثاني لعائلة تتكون من خمسة (05) أبناء وثلاث (03) بنات، أخذ عن أخيه الأكبر أحمد بداية اهتمامه بالأدب، وشقيقه الثالث زكي كاتب قصة "من الشباب المعدودين في الأرض المحتلة"[1]

كان محمود درويش متفوقا في دراسته، شغوفا بالمطالعة ولقد أخذ في تعلم العبرية والإنجليزية في الرابعة ابتدائي وهما اللغتان المفروضتان من طرف إسرائيل.

وفي تلك المرحلة بدأ بالكتابة، وهو في سن السابعة من عمره، وحقق حلمه حتى أصبح شاعرا، وعرف كأحد أدباء المقاومة، ولدرويش ما يزيد على ثلاثين ديوانا من الشعر والنثر بالإضافة إلى ثمانية كتب.[2]

ولقد تحصل درويش خلال مسيرته الشعرية على جوائز وتكريمات عديدة، وطنية ودولية، منها: جائزة لوتس عام تسع وستين وتسعمائة وألف، جائزة "ابن سينا" في الاتحاد

[1] مصطفى عبد الشافعي: في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية– مصر، د ط، د ت، ص:50.

[2] محمد نمر مصطفى، مرجع سبق ذكره، ص:10.

السوفياتي عام ثلاثة وثمانين وتسعمائة وألف، جائزة درع الثورة الفلسطينية عان واحد وثمانين وتسعمائة وألف، جائزة لوحة أوروبا للشعر عام واحد وثمانين وتسعمائة وألف.[1]

ب. تجربته الشعرية:

إن المعركة كل ذو أجزاء، وكلمة كالمدفع، وطائرة كالصاروخ والدبّابة جزء له في مجاله الأهمية نفسها التي للصاروخ في مجاله، مادامت هذه الكلمة تصوغ وجدان الإنسان العامل الحاسم في استخدام الصاروخ.[2]

وشعر محمود درويش هو امتداد للشعر العربي عامة، وفلسطين خاصة لا سيما شعر جيل الثلاثينات من شعراء فلسطين أمثال: إبراهيم طوقان، فمن خلال هذه البيئة بدأت جذور محمود درويش "تتمسك بالتراث الشعري العربي لأنه رأى في البداية أن هذا التراث يمثل سمة من سمات الوطنية، فجعلوه منهلا ينهل منه ما يريد، بفضله استطاع أن يقيم بناؤه الشعري على أساس متين[3]، كما تميز الشاعر عن أترابه من الشعراء الفلسطينيين، شعراء الأرض المحتلة بغزارة الإنتاج، وبساطة العبارة وشمولية المضمون[4].

أعجب محمود بعدد من الشعراء العرب القدامى وتأثر بهم، فضمن أشعاره سيرتهم ومن هؤلاء الشعراء "أمرؤ القيس"، و "المتنبي"، وهذا يدل دلالة قاطعة أن الشاعر كان في بدايته مقلدا بحثا لهؤلاء، فقد كان يعتمد على النظام العمودي من الشعر في أوائل تجربته الشعرية، ثم عرج فيما بعد إلى الشعر الحر أو شعر التفعيلة، ولم يقتصر تأثره

---

[1] هاني الخير: محمود درويش رحلة العمر في درب الشعر،(موسوعة أعلام الشعر العربي)، دار فيلش، الجزائر، ط2، 2008م، ص:7.

[2] نجاح العطار: حنامينة: أدب الحرب، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط1، 1976م، ص:30.

[3] فواز الشعار: الشعراء العرب (المؤسسة الثقافية العامة)، دار الجبل، بيروت– لبنان، ج3، ط1، 1999م، ص:199.

[4] أحمد قبش: تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجبل، بيروت– لبنان، د ط، د ت، ص:62.

بالشعر القديم وشعراءه، إنما تأثر في بناء قصيدته بأعلام مضيئة بالشعر العربي المعاصر كـ السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي.

ولم يكتف درويش بالتراث العربي القديم والحديث، بل أنه تأثر كثيرا بشعراء الغرب مثل "ت س، إليوت" الذي أخذ منه الكثير من تقنيات القصيدة الحديثة، فأدخل في قصيدته "الأسطورة والرمز" واهتم بإبداع الصور الشعرية، بالإضافة إلى نبرته المتجهة إلى بني وطنه حاثا إياهم على القيام بمظاهرات وانتفاضات.[1]

ج. بعض قصائده ومؤلفاته:

- ذاكرة للنسيان.
- وداعا أيها الحرب وداعا أيها السلام (مقالات).
- كزهر اللوز أو أبعد.
- لماذا تركت الحصان وحيدا.
- بطاقة هوية (شعر).
- أثر الفراشة.
- أنت منذ الآن غيرك.
- فيلا حضرة الغياب (نص).
- عصافير بلا أجنحة (شعر).
- أوراق الزيتون.
- عاشق ممن فلسطين.
- هي أغنية... هي أغنية.

[1] ابراهيم السامرائي: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، الشروق- الأردن، ط1، 2004م، ص:81.

- لا تعتذر عما فعلت.
- آخر قصائد الشاعر الكبير الراحل محمود درويش (سيناريو جاهز).[1]

د. وفاته:

توفي "محمود درويش" في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت التاسع من أغسطس عام ثمان وألفين بعد أن أجريت له عملية القلب المفتوح في المركز الطبي بـ 'هوستن" حيث دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته، بعد أن قرر الأطبة نزع أجهزة الإنعاش.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد لثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني واصفا "درويش" عاشق ورائد المشروع الثقافي الحديث والقائد الوطني اللامع والمعطاء.[2]

[1] محمد نمر مصطفى، مرجع سبق ذكره، ص:18.

[2] المرجع نفسه، ص:24.

الفصل الثانـي

تجليات التناص الدينـي في القصيدة

1. تجليات التناص الديني عبر شخوص القصة الدينية:

ظهرت الرموز الدينية من إسلاميّة، مسيحيّة، ويهوديّة عند الشعراء العرب وغيرهم، وقد وجدت بكثرة عند شعراء الشعر الحر من العرب[1]، فالشاعر يعود في ظروف خاصة إلى ثقافته الدينية، ويمتح من القرآن الكريم والإنجيل والثوراة.[2]

إذا كان طبيعيا أن يرتد الشعراء، إلى المصادر الدينية بوصفها مقوّما لازما لمواجهة المحتل الذي يستند في وجوه لمبررات دينيّة، فقد حاول هؤلاء نفي تلك المبررات عبر الثقافة الدينيّة، هذا بالإضافة إلى الموضوعات الدينية تغني الفكرة، لما تمتاز به من التراث في مدلولاتها الرامزة[3] فالكتب السماوية وغيرها من المصادر الدينية تعد أهمّ روافد القصيدة الحديثة من ناحيتي الشكل والمضمون، لما تمتاز به من خصوبة في هاذين الجانبين، ودرويش، شاعرا استند إلى جوانب متفرقة من تلك المصادر بحيث أثرت في شعره فنيا وموضوعيا[4].

2. جماليات التناص الديني في القصيدة:

ففي محاولة للخلق الفني استطاع "درويش" أن يجعل آيات القرآن مادّة مغذية لشعره، تتصل بالذات والجماعة في آن، وقد تناص في هده القصيدة التي بين أيدينا مع قوله تعالى:

---

[1] ينظر: عبد الفتاح النجار، حركة الشعر الحر في الأردن (1979-1992)، مطبعة البهجة، إربد، ط1، 1998م، ص316، 317.

[2] ينظر: محمد علي اليوسفي، أبجدية الحجارة، منشورات شمس، باقة الغربية، ط2، 1993، ص43

[3] ينظر: صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام (1948 حتى 1975م) دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص137، 138.

[4] ينظر: إبراهيم نمر موسى، آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر)، وزارة الثقافة الفلسطينية الهيئة العامة للكتاب "سلسلة القراءة للجميع"، ط1، 2005، ص89.

"لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ"[1]، وفي قوله أيضا: لكم ربكم ولنا ربنا ففي الآية الكريمة الأولى نجد الشاعر يخاطب أعداءه الذين يحاولون دس الاعتقاد الديني غير العقلاني في الواقع السياسي، وكأنه أراد أن يقول: إن الخلاف القائم ليس خلافا دينيا لغياب المشترك الديني، وإنما أرض هي محور ذلك النزاع، فلعل الرب والدين هنا يمثلان الأصل والوجود والوطن، ففي الشّق الأول يستبدل الشاعر "ربكم" و"ربنا"[2]، بـ "دينكم" و"دين" والتحوير في الشقين يقوم على تحويل المفرد الدال على المتكلم إلى الجمع الدال على المتكلم؛ ويعتمد الشاعر على الأسلوب الخطابي مستندا إلى الأسلوب الخبري؛ ممّا يحقق الإثارة والإقناع. أمّا في الشطر الثاني فقد كثر استخدام ضمير المخاطب "كم" وفي المقطوعة نفسها ركز على ضمير المخاطب، ولعلى هذا الضمير يرتبط بأهل فلسطين وقد تركز كلمة "القادمون" إلى المستعمر الطاغي، ويوفّق الشاعر بين الأسلوبين الخبري والإنشائي بأن يأتي بمجموعة من الجمل الإخبارية المتوالية التي تليها مجموعة من الأساليب الإنشائية، ويسوق ذلم في أسلوب خطابي مؤثر، فهو يستغل المعنى، ويلبسه ألفاظا خاصة، ممّا يثير جدلا عقليا إلى جانب الحس الفنّي العاطفي.

لقد تناص الشاعر من القرآن الكريم في قوله: "والمراعي مقدسة" وهو يعبر هنا عن إحساسه بدخول الأعداء إلى أرض فلسطين وقد وصفها بأنها أماكن مقدسة حيث أضاف إلى التركيب لفظة "مقدسة" وهذه اللفظة تولدت إمكانية المعاني المحتملة، وازدواجية التأويل بالاستناد إلى القرآن. وقد أضاف كلمة "مقدسة" وسيلة تعبيرية للإيحاء بعواطفه وأفكاره إلى هذا البلد المبارك.

[1] سورة الكافرون، الآية 6.

[2] ديوان محمد درويش، أحد عشر كوكبا، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1992، ص36.

اللغة في الشعر وسيلة للإيحاء وهي رمز للعالم كما يتصوره الشاعر، ورمز لعالم الشاعر النفسي[1] فاللفظة لدى الشاعر هي العالم الذاتي الذي يولد صورة العالم الآخر بالإيحاء والإنكار لصورته الأصلية وبواسطة لغة القرآن الكريم التي تُعدُّ وسيلة إيحاء، يعبّر الشاعر هنا عن معنى، ينّم عن إحساس خاص اتجاه العالم المحيط به، ويحوّر أثناء ذلك "وَالنّجومْ كَلَامٌ يُضيءُ" حيث تناص ذلك من قوله تعالى: "وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ"[2]، ونجد أنى الشاعر هنا يتشبث بتأثير الآية القرآنية لينم هذا التشبث عن شعور ذاتي يشد العقل إلى تفريغ شحنة الانفعال، بالاتكاء في جانب على تلك الجزئية القرآنية.

لقد تناص الشاعر كلمة القيامة من الآية القرآنية الكريمة في قوله تعالى: "وَكُلَّ إِنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَآئِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنشُورًا"[3]. فهو هنا ينم عن إحساسه الغير نرضي ويعبّر عن الحالة النفسية لإنسان يبحث عن الأمن والاستقرار وذلك بالعودة إلى الديار، يتمنى أن ترجع فلسطين إلى أهلها، لينسجم التعبير مع المعنى، والوضع النفسي المتّصل به، فهو بذلك يكشف عن اليأس من الانتظار، وهذا المعنى أضفى على النّص دلالة خاصّة، حقّقت الغاية التي يرجوها الشاعر، فتحوّل المعنى من الحرب إلى الدعوة إلى الله وتحقيق الأمل في يوم ما باسترجاع الأرض.

[1] ينظر: عبد الله محمد الغدامس، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص100.

[2] سورة الملك، الآية 4.

[3] سورة الإسراء، الآية 13.

ينظر الشاعر إلى القرآن الكريم على أنه مصدر بلاغي متميز، وأنه يحمل للإنسان في كل زمان ومكان ودلالات لا متناهية ويفسر أشياء تمس حياته[1] زمن هنا كانت تلك المادة سخيّة في إيحاءاتها، يستلهم منها "درويش" ما يفي برغبته في التعبير عن واقع الظلال والفساد، الذي تعيشه الشعوب في ظل الاحتلال، ويتناص الشاعر في قوله تعالى: "يَا قَوْمِ ادْخُلُوا الأَرْضَ المُقَدَّسَةَ"[2]، ونلمس التناص هنا في قوله "مقدّسة" التي تعبر عن قداسة أرض فلسطين.

إن الخاصية المميزة للشاعر هنا هي الإبداع، فالشاعر لا يحاكي أشياء موجودة، بل إنه يبدع أشياء جديدة معتمدا على فطنته الخاصّة التي تكمن في استخدام الآيات القرآنية من خلال أحاسيسه ورغباته المكبوتة في اتجاه الحياة والمجتمع، فالشعر متنفس صاحبه ووسيلته للتعبير عن معاناته التي تتراوح بين الذاتية والجماعيّة.

يعبر الشاعر بألفاظه عن المعاني العاطفية التي تختلج في نفسه، والألفاظ هي وسيطه الذي ينتقل به إلينا فيبصره، أو يسمعه أو يحس به[3] والمجتمع الذي يعيش فيه الشاعر هو المادة التي يبصرها، ويسمعها، ويحاسبها، وتلك المادة تمثل حقائق الوجود بكل ما هو منطقي أو غير منطقي، يقول الشاعر مفصحا عن طبيعة الحياة:

فلا تَدْفنُوا اللّهَ في كُتُبٍ وَعَدتْكُمْ بِأَرْضٍ على أَرْضِنا

لكُمْ ربّكُمْ ولَنَا رَبُّنَا، ولكُمْ دينُكُمْ ولنا دينُنَا

---

[1] موسى ربابعة سامح، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2000م، ص76، 77.

[2] سورة المائدة، الآية 21.

[3] ينظر: شوقي ضيف، في الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1999، ص48.

كَما تَدّعونَ، ولا تَجْعَلوا رَبّكُمْ حاجِبًا في بلاط الْمَلِك![1]

يتمسك اليهود بعقيدة الأرض الموعودة، فهم يدّعون ملكية فلسطين "بالاستناد إلى أسفار التوراة الخمسة"[2]، والشريعة اليهودية الحالية تعود إلى ما كتبه مؤلفو تلك الأسفار وفقا لأهوائهم وسياستهم، وذلك باعتقادهم أن أرض "فلسطين" منحت منحة إلاهية، لتكون عاصمة لمملكتهم الّتي تشمل كل الرقاع في إطار الفرات والنيل[3]. لقد استند "درويش" إلى هذا الادعاء الديني التاريخي مؤمنا ببعده عن العقلانية، إذا أراد أن يبعد الحجج العقائدية الباطلة عن الساحة السياسية، وبدأ يفنّد كل الادّعاءات التي يحاول اليهود استلهامها من عقيدتهم.

فقد بدأ بالسطر الأول من المقطوعة السابقة بالنهي مرتبطا بالتعبير المجازي "فلا تَدْفنُوا اللّهَ"[4]، فمن خلال هذا التعبير يسعى الشاعر للتأكيد على أن ما تضمنته التوراة ليست إلا إدِّعاء دخيلا على الدين، فبإسناد الدفن إلى لفظ الجلالة يفند الشاعر الإدِّعاء، إذ أن تلك الفكرة الدينية في حقيقتها إجحاف بالدين، وذلك التركيب يعمق حماقة الفكرة، وتزداد تلك الفكرة عمقا عندما يجعل الشاعر الأرض موعودة على أرض أخرى، ومن أرض الفلسطينيين، فينكر في السطر الأول "الأرض" الأولى التي تعود إلى اليهود، دلالة على عدم وجود أرض تخصهم ويعرّف "أرضنا" دلالة على خصوصية "فلسطين" لأهلها، ويدحض ذلك الافتراء بقوله "كما تدّعون"[5]، وإن كان هذا الأسلوب الخطابي ذا سمة نثرية، تخلوا من حس قني، وتتعمق سذاجة الفكرة، واستهانة اليهود بالدين برفعهم منزلتهم لدى الخالق يقول الشاعر

---

[1] ديوان محمد درويش، مصدر سبق ذكره، ص36.

[2] ينظر: الكتاب المقدس، وهو أسفار العهدين القديم والجديد، مترجمة من اللغات الأصلية، نداء الرجاء، شتوتغارت، ألمانيا، (د. ط)، 1976م، ص270.

[3] ينظر: أبكار السقاف: إسرائيل... وعقيدة الأرض الموعودة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1997، ص13-21-31.

[4] ديوان محمد درويش، مصدر سبق ذكره، ص36.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"ولا تَجْعَلوا رَبّكُمْ حاجِبًا"[1]، هنا تبلغ السخرية غياتها، وذلك لأن اليهود يجعلون صلتهم بالخالق فوق العقل والإدراك، فهي ليست صلة عبد بمعبود، فالعقلية اليهودية كما يرى "جواد" النتشة أسهمت في تكوينها الأساطير الماضية وخرافات الأمم، وهذا أكبر مشكلاتها، إذ رضوا بصورة للرب الخالق الذي لا يرضى بها آحاد البشر، وهذا يعبر عن الخلل الفكري الذي أصابهم، فاصطبغت قضية الألوهية لديهم بالاعتماد على الأسطورة بصبغة خرافية لا عقلانية[2].

نجد في هذا المقطع "أغاني سليمان عن شولميت"، إن الشاعر هنا يتناص مع "نشيد الأناشيد"* والترنيم بلذة الحس الوجداني حيث نجد هنا أن الشاعر يتأثر فما سبق بالقالب البنائي لـ: نشيد الأناشيد في حواره مع الأخرى، إذ يتضمن دور الملك "سليمان"، ويقمص الأخرى دور شولميت حسب نشيد الأناشيد، غير أن السّياق الشّعريّ بالإضافة إلى أنه يعكس حالة نفسية مشابهة لحالة النبيّ "سليمان عليه السلام"، يضيف حالة أخرى تنشأ عن جو اغترابيّ، يدفع الشاعر لاختيار اسم لقصيدته، يتناسب مع تلك الحالة، وبذا يتحول "نشيد الأناشيد" إلى بقعة جغرافية، ترتبط بالاستقرار النفسي والمادي، كما يوحي في هذه المقطوعة بما كان عليه النبي "سليمان عليه السلام" ومحبوبته حسب "نشيد الأناشيد" الذّي يمثل الماضي والوطن المفقود في السّياق الشّعري، ولعل القارئ للنص الشعري يحس بسطوة نشيد الأناشيد عليه، لكنه لا يستطيع أن يقبض على عناصره بوضوح.

---

[1] ديوان محمد درويش، مصدر سبق ذكره، ص36.

[2] ينظر: جواد بحر، النتشة، انتماء فلسطين بين دعاوي التوراتيين وحقائق الماضي والحاضر، مركو دراسات المستقبل الإسلامي، الخليل، ط1، 2006م، ص415.

* نشيد الأناشيد: هو أسمى جميع الأناشيد، وقد لقب بهذا اللقب لأن تكرار كلمة نشيد تشير إلى أفضليته من الأناشيد وقد كتب هذا السفر سليمان الحكيم الذي وضع أناشيد كثيرة كالقول: "ملك الملوك"، رب الأرباب، سبت السبوت، سماء السماوات.

كما نجد في مقطوعة الشاعر "وتَنْقُصُكُمْ حَيْرةٌ لْلُمسدّس" نجد أنه يتناص مع "نشيد الأناشيد" مستعيرا اسم محبوبته الملك "الملك سليمان" وهو "شولميت" معبّرا عن مشاعر ارتبطت بالوطن في مرحلة مبكرة بأسلوب رمزي، يتخذ من الغزل سبيلا لبلوغ الفكرة، وبذا كان ذلك السّفر صالحا للتّعبير عن تلك الغاية، وفي الأخير نستخلص أن الشّاعر يتخذ "شولميت" قناعا لامرأة قد ترمز في النهاية للوطن، وهو بذلك يتناص مع الأسلوب والفكرة المرتبطة بالشُّعور.

الفصل الثالث

تجليات التناص التاريخي في القصيدة

1. مفهوم التناص التاريخي:

يمتد الزمن عبر التاريخ، وتتعاقب الأجيال على هذه البسيطة، فتنشأ الصراعات الإنسانية، وتنحسر مهما كانت دوافعها، فلكل أمة تاريخ، ولكل شعب بقعة مكانية يحيا عليها كارمًا أو راغبًا، أمّا الصراعات فتنمو داخل النّفس الإنسانية وخارجها، والشّاعر فردًا من جماعة يعيش تلك الصراعات، ثم تنشأ في نفسه طاقة مكبوتة، يسعى إلى تعريفها، فتمر أثناء ذلك مخيلته صور مختلفة، لتلتقي كل صورة بمثيلتها، وتتداخل تلك الصور، وتنصهر لتشكل من جديد في قالبها اللغوي محملة بأبعاد واقعية ونفسية وخيالية، فيتحد الماضي بالحاضر والقريب بالبعيد، والواقعي بالمتخيل، فيهيمن التاريخ على بعض تلك الصور، ومن هنا ينشأ التناص التاريخي بمختلف تفاصيله.

ولقد كان للثقافة التاريخية أثر ملموس في شعر "درويش" وقد تباينت أبعاد ذلك الأثر من شخوص وأمكنة وأحداث، فكان لكل جانب من تلك الجوانب بوصفه غير منفصل عن الأخر أثره الخاص في شعره.

وقد مثل البعد المكاني الذي يعد جزءا من النّص التّاريخي رؤية خاصة للشاعر، تداخلت بالمعلم المكاني المحدث، لما بينهما من ملامح متشابهة على الرغم من الاختلاف في الملامح الأخرى.

2. جماليات التناص التاريخي في القصيدة:

أ. المكان التاريخي صورة المكان المحدث "فلسطين" معمقة للإحساس بفقدان المكان:

كانت فلسطين بالنسبة للشاعر العربي الحديث حقلا ثريا بالموضوعات والرؤى والرموز، لما تختزنه في الوجدان العربي من دلالات تثير الذاكرة، وتحرّك الذات، وقد أفاد "درويش"

من موضوع "العنود الحمر ضد البيض" إفادة كبيرة حيث وظف الرموز في هذه القصيدة[1] و"فلسطين" بكل ما تثيره من إحساس بالواقع كانت صدى لانفعالات الشاعر وتصوراته المنبثقة من زمكانية لا تنفصل عن ذاته.

ومستخلص القصيدة التي بين أيدينا تدور حول درويش الذي أخى بين الهنود والشعب الفلسطيني من حيث وحدة مرارة المأساة.

وفي مستهل القصيدة نجد أن الشاعر يتناص مع الرمز المكاني في قوله: إذًا، نحْنُ منْ نَحْنُ في المسيسبّي[2]. والمقصود هنا بقوله هذا أن الحكومة الأمريكية قامت بنقل الهنود إلى ما وراء نهر المسيسيبي كمنطقة محددة لهم وقد اعتبر الأمريكيون هذه المنطقة قاحلة وغير صالحة للزراعة، غير أن الرواد الذين شاهدوا المنطقة في طريقهم نحو الجنوب الغربي وكاليفورنيا سرعان ما أصبحوا يطمعون في الاستحواذ على تلك الأراضي المخصصة للهنود، واكتشف بعضهم فيها معدني الفضة والذهب، وبدأت الحكومة بشراء أجزاء من الأراضي من الهنود، ودفعت الهنود إلى مناطق محددة لهم على امتداد الغرب، وقصد الشاعر الحقيقي في هذا المقطع هو: علاقة مشابهة بين ما حدث للهنود وما يحدث للفلسطينيين حيث أن هذه الأخيرة لقت حكما أسوأ ما تشهده في ظل حكم اليهود الإسرائيليين لها، فمنذ دخولهم لها عثوا فيها فسادًا، فعملوا أساليب الدنس والفتنة بين أبنائها كي يثبتوا حمهم فيها.

رغم طرد الأمريكيون العنود إلى ما وراء نهر المسيسيبي إلا أنهم واصلوا كفاحهم من أجل المحافظة على وطنهم بكل شجاعة ولكن للأسف أغلب المعارك التي خاضوها انهزموا فيها

[1] ينظر: علي جعفر العلاق، بنية القناع: قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا، بعيدا عن الإفراط في البوح، علامات في التقدم، م7، ج25، 1997، ص77.

[2] ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، ص33.

ومقصود الشاعر هنا هي انهزام فلسطين بالرغم من التضحيات الجسام التي قاموا بها من أجل طرد المستعمر الغاشم.

-يظل- النص الشعري ملتصقا بالواقع والحدث، ولكنه يترسل أحيانا في تداعيات تاريخية تخصبه، وتخلق تكاثف بين عناصره، وتشير تراكمات من تلك العناصر لا ترتبط بزمن واحد، ثم إن مادة الأدب تستمد من البشرية، والتجربة الإنسانية، ثم تعود بعد التأويل ليستسلمها الناس من جديد، فتصبح مرة أخرى جزءا من تجربتهم ومن بين هذه التجارب نذكر تجربة "كولمبوس"، هو على العموم رحالة إيطالي مشهور، ينسب إليه اكتشاف العالم الجديد "أمريكا" قام هذا الأخير بعدة رحلات ورجع منها محملا بالذهب ولم يتوقف عن هذا الحد من الاكتشافات كان دوما تواقا لاكتشاف ما هو أبعد، وصل جامايكا والعديد غيرها من الجزر الواقعة شرق القارة الأمريكية وبذلك قد وصل كولومبوس إلى أهم الاكتشافات وأهم الطرق البحرية وثم وضع خرائط ورسومات جديدة، كل هذا ولم يخطر على باله يوما أنه لم يصل إلى الهند، ومقصود "درويش" هنا في لفظة "كولومبوس" بالإنسان الذي يسعى للبحث عن الحرية والاكتشاف، وهذا ما يتجلى في القضية الفلسطينية لكثرة الصراعات وتعددها في حق الشعب الفلسطيني الأبيّ، تولدت المعاناة، ومن هذه الأخيرة بالضرورة نما شكل تعبيري جديد، وهذا ما نجده يتناص هنا في قول الشاعر: "وعَنْ ذَهبٍ في جَماجِم أجدادنا الطّيّبين"[1]، فمن خلال قوله هذا نفهم كثرة المجازر التي وقعت لهذا الشعب الذي اجتث المستعمر أرضه، ولم يكتف بهذا فقط، بل واصل مسيرته نحو إبادة شعبه والسعي لطمس وجوده ومحو تاريخه من أرض أجداده وتقسيم وطنه إلى مدن.

[1] ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، ص35.

يتحقق الجمال في العمل الفني بالصدق في التعبير، وهز الإنسان من الأعماق، بجعله ينفعل مع مضمون العمل الفني[1]، وتزداد السمة الجمالية وضوحا إذا جمع النص بين الصدق والانفعال المكثف وقوة التأثير من ناحية، وبين عناصر الجمال الناتجة عن الاتصال بصور الماضي وأحداثه كما هو الحال في تناص لفظة "وريشٍ خَفيفٍ عَلَى ثياب الْبحيْرات"[2] والمقصود بها في هذه القصيدة الريش الملونة وهي أداة يستعملها الهنود خلال ممارستهم لعادتهم وطقوسهم حسب معتقداتهم حيث يقومون باستعمال النيران في حزم من الخشب، والتحكم في الدخان المتصاعد ليمثل رسالة إلى الفضاء والغرض الحقيقي الذي يريده الشاعر هو العمل الجليل الذين يقومون به إزاء الدفاع ضد الأعداء على ديارهم وعن قبيلتهم، وهذا هو المقصود به عند أبناء فلسطين.

مهما كان التأثير العاطفي الذي يلون مكان سواء كان حزينا أم مضجرا –فما دام قد تم التعبير عنه شعريا– فإن الحزن يتناقص، ويخفف الضجر[3] فالشاعر الذي يعاني أزمة مكانية تؤثر في وجوده نجده يركز في إنتاجه في وصف ذلك المكان، والبحث عنه، وإعادة تشكيله وفقا للغاية، التي يطمح للوصول إليها، وفي خضم هذا القول يمكننا أن نقول أن الشاعر يتناص مع قول "وخُذْ ذَهَب الأرْض والشّمْس" والمقصود به هو حملات التنقيب عن الذهب في أرض الهنود، إن هذا العرض مشبع بسخرية مغلقة ناجمة ربما عن الفجوة المقصودة القائمة بين الأنا المتكلم في القصيدة "الهندي الأحمر" وبين المؤلف المضمر الذي يظهر بين الفينة والأخرى بين السطور. إذ لا يمكن امتلاك الأمواج أو تقسيمها ثم إن كولومبوس هذا لا يريد إلا المعادن واستدرار الأرباح عن طريقها، لذلك ينهي الخطيب المقطع الثاني باقتراح

---

[1] ينظر: عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985م، ص134.

[2] ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، ص35.

[3] ينظر: باشلار غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1987م، ص35.

مناسب بعض الشيء: أن يأخذ الرجل الأبيض الذهب ويغادر، هكذا قد يجد الطريق هذه المرة إلى الهند، يطور التجارة ويستثمر الربط البحري فيجني المزيد من الأرباح.

هكذا أيضا يتحرك الهنود وينعمون بتحقيق التحام ذاكرتهم وهو يهتم بالأرض التي وطئها بعد أن تاه في الطريق.

في نهاية المطاف لم تكن الأرض ضالته، هو الغريب عن هذه الديار وعن أرض السماء، أي الأرض المجهولة بروح أخرى وهوية أخرى، ويهدف درويش من وراء هذا القول أن يأخذ اليهود كل الثروات الموجودة في أرض فلسطين مقابل ترك الأرض لأهلها.

يعد "يوربيدوس"[1]، من أعظم كتاب التراجيديا الإغريق، بعد أيسخيلوس وموفوكليس الذي ابتعد عن الروح الدينية الملحوظة في أعمار أيسخيلوس فبنى أبطالا أقل كمالا واكتنازا وأكثر إنسانية مقارنة مع أبطال سوفوكليس مثلا إن أبطال يوربيدوس قابلين للانكسار مترددون في قوله (تنقصكم حيرة المسدس)، وذلك نتيجة الشك الذي بدأ يراودهم في العقيدة والإيمان بالآلهة، أبطاله أيضا ففي الدرجة الأولى المرأة، العبد والطبقات الدنيا عديمة الحقوق في المجتمع اليوناني في زمنه في كثير من مسرحياته مثل: ميديا، ونسَاء طروادة يبرز يوربيديس صراع بين الغريزة والأخلاق، فهو الذي كتب ملحميات شعرية تتحدث عن المأساة التراجيدية الإنسانية الجمعية، وهو في معالجته الأساطير واللاهوت فقد كان عقلانيا متشككا، فقد حول طبيعة الصراع من صراع الآلهة والبشر إلى صراع بين الإنسان والإنسان، أو صراع بين قوتين متعارضتين داخل النفس البشرية الواحدة، وهو الذي قال "الإنسان هو مقياس كل شيء".

[1] ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، ص37.

وبهذا ندرك سبب اختيار درويش لـ" يوربيدوس" وتفضيله إياه كون هذا الأخير أراد أن يخلد مأساة الشعب الفلسطيني بأكمله ويرفعها إلى مقام التراجيديات الإنسانية العالمية كما فعل يوربيديس في تراجيدياته في الأدب الإغريقي[1].

إن الإنسان يحن بطبعه إلى الماضي البعيد، ويجد فيه الحياة المثلى الكاملة الخالية من كل الشوائب التي تكدر صفوه، وتنغص عليه عيشه[2]، فالوجدان المعاصر مشحون بميراث ماضيه، والأديب الذي يفقد اتصاله بماضي أمته عاجز عن التعبير عن وجودها الحي[3]، وإذا ما ألقى المتلقي نظرة على التناص الموجود في لفظة "أشعار كنعان"[4]. فلم يأتي ذلك إلا رغبة في تفسير ملابسات الحاضر وتقسي، أبعاده فالماضي رمز للإحساس بالوجود والتمسك بالبقاء، والاسم التاريخي لـ"فلسطين"، "كنعان" هو الأدعى للاستشارة من أجل الصمود أمام التحديات التاريخية القائمة على التحريف، ولعلى حضور المكان "كنعان" هو الذي يعنى بالشعوب الجبارة والشعوب الجبارة والشعوب الكنعانية التي لم تكن شعوبا مهاجرة، فاستقرت البلاد وعملت بالزراعة وتربية الأغنام والمواشي وعملها الزراعة كان من أهم أسباب تمسكهم بالأرض واستقرارهم بها، وعدم تنقلهم إلى مكان آخر، فنجد أن الشاعر يقلب الصورة الواقعية ليعبر عن فكر وإحساس واقعيين، فحمل تلك الأشعار هو حمل لتلك القضية، وهو قوة لا شعورية تكشف عن شدة الانتماء والتواصل والتماثل بين الإنسان والأرض، وهذا ما يستدعي البحث عن مبررات عقلانية تاريخية، وهي التمسك بالهوية الكنعانية الأصلية، التي تثبتها الروايات التاريخية القادرة على دحض كل افتراءات الغزاة.

---

[1] مسعود حمدان: مجلة "مجمع اللغة العربية"، حيفا، فلسطين، ع4، 2013م، ص15.

[2] ينظر: إدزارد، د. م. هـ، بوب، ف. رولينغ، قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابلية) في الحضارة السورية (الأوغاريتية والفينيقية) تقريب: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي، بيروت، حلب، ط2، 2000م، ص11.

[3] ينظر: عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1992م، ص159.

[4] ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، ص37.

فالحقيقة التاريخية ثابتة، لا خلاف في أنها تثبت تفوق الوجود العربي الأصيل في "فلسطين" ومع ذلك فإن الغزاة يحاولون قلب الحقائق التاريخية، بما يبرر مصالحهم على أرض "فلسطين" الكنعانية.

- **بابل المنفى المتجدد والحنين الدائم**

إن "درويشا" قارئا للتاريخ وتمكنا منه لا ينظر إليه من زاوية أنه تاريخ، بل ينظر إليه بناظر العصر والمحيط الاجتماعي، فهو يحاول إعادة صياغة الواقع المسقط على إحساسه وفقا لما اختزنته الذاكرة من مقومات تاريخية، وهو بذلك يشرك المتلقي في محاولة فهم التاريخ فهما جدليا، يقوم على إنشاء الصراع الفكري حول حقب منية متقاربة أو متباعدة، وفي ضوء ذلك يكون التاريخ مصدرا للإقناع، لما يحويه من حجج أصبحت نتائجها متمثلة في النفس، ولم تعد أمرا متخيلا بل هي حقيقة تعيد الذاكرة إلى الوراء، قبل أنى تمتد للحاضر والمستقبل، لقد كانت لفظة "بابل"[1] حقلا تاريخيا ثريا في مخيلة "درويش" وقد ظهر التناص مع هذا المعلم المكاني في مرحلة مبكرة فالشاعر هنا يستخدم الرمز التاريخي الذي يتعلق بتاريخ اليهود، ليكسبه بعدا فلسطينيا بإلباسه التاريخ الفلسطيني[2]، و"بابل" في هذا السياق يقودنا إلى أكثر من ناحية لما يحمله من دلالة تاريخية مناقضة للواقع، فاليهود عبر التاريخ مسبيين إلى "بابل" بينما يمارس اليهودي الظلم ضد الفلسطينيين، ويهجرهم من ديارهم.

بقد هزم العرب الملمين أمام أعدائهم الإسرائيليين هزائم لم يعرف التاريخ لها مثيلا، ثم إن الفلسطينيين قد نالتهم هزائم فنادوا إلى وجوب الصلح والسلام مع اليهود، وأنه لا حيلة أمامهم إلا ذلك، متعللين أن اليهود تساندهم أمم الغرب وأمريكا، والعرب المسلمين لا حول لهم ولا سلطان، ذلك ما جعلهم يمدون أيديهم للصلح مع اليهود، لقد عهدوا مع بعضهم البعض

[1] ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، ص37.

[2] ينظر: فاروق مواسي: القدس في الشعر الفلسطيني الحديث، مؤسسة المواكب، الناصرة، (د ط)، 1996م، ص12.

معاهدات سموها معاهدات السلام وقد كانت هذه المعاهدات لما انطوت عليها من شروط باطلة، أشد خطرا، وأكبر من الهزيمة في الحرب لدى نجد أن الشاعر يتناص مع قول "ولا تطلُبُوا معاهَدةً للسّلام"[1] وذلك لإبراز تشاؤمه من اليهود المحتل الذي خالف كل المعاهدات المبرومة بين الطرفين، وتيقن أنه لا وجود لأمل العيش بسلام وحرية في وطنه، وستظل فلسطين تعاني، حتى أنه وصفهم بالأموات اللذين لا يستجيبون حتى ولو طلب منهم اليهود التوقيع على أية معاهدة كانت، كما جاء في قوله "فلم يبْقَ منهُمْ أحدْ يُبشّرُكُمْ بالسّلام مع النّفْس والآخرين"، وبهذا يستخلص درويش أن هذه المعاهدات ماهي إلا وسيلة من وسائل المراوغة التي يقوم بها المحتل لإسكات هذا الشعب وإرغامه على العيش تحت السيطرة.

بعد أنى ينشأ الانفعال، ويرتد إلى الداخل، ويتعمق ويتعقل، ويغدو سبيلا إلى الرؤيا النافذة يتحول إلى معاناة، فالمعاناة هي الانفعال بعد أن يتقيد، ويعود وسيلة لاستبطان الحقائق والحلول، فالشاعر يتناص مع قول "معاهدة الصّلح بين القتيل وقاتله"[2] لنرى كم هي رافضة لصلح الفلسطيني مع عدوه لسببين: أولهما أنه قاتل، وثانيهما أن أي أصلح مع المستوطن "الغريب"، على قطعة الأرض ذاتها، سوف يقتضي بالضرورة تنازلا عن شيء منها الرفض هنا حاسم وأبدي ولا يحتمل المراجعة، خصوصا عندما يقرن الشاعر الأرض بالأم، فنحن نعلم أن لا أحد يتنازل عن أرض منسوبة لأمه، إلا أن يموت قبل ذلك: "خذوا أرض أمّي بالسّيف" ولكي لا يترك وعي الشاعر في قلوبنا أثارة من شك، في تصميمه هذا على رفض الصلح، نراه يستبق إعلان قراره، بهذا الصورة المستوحاة من الرموز البدئية، في اللاوعي الجمعي للهنود الحمر: إذ يعتقد ونبأت أسلافهم أحياء يطوفون بهم ويمنحونهم البركات: "هُنا كانَ شَعْبي. هنا مات شَعْبي"، لكن هذا الوعي القاضي بضرورة التمسك

[1] ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، ص41.

[2] المصدر نفسه، ص42.

الشديد بالأرض، يحمل في داخله نقيضه. وإذا كان المرء مخيرا بين الموت مع فقد الأرض، أو الحياة مع القليل منها، فإن القليل من الأرض المتبقي بعد الصلح، يمكن له أن يسمح للعاشق باستمرار حياة عشقه. ولو على قطعة أرض أقل. ومن خلال هذا القول نفهم أن "الشاعر" يريد أن يبين أن الشعب الفلسطيني متمسك بأرضه لدرجة أنه يفضل الموت على فقدان أرضه الأم[1].

تمثال الحرية عموما في أنه عمل فني قامت به فرنسا بإهدائه إلى الولايات المتحدة الأمريكية كهدنة تذكارية، بهدف توثيق عرى الصداقة بين البلدين بمناسبة الذكرى المئوية للثورة الأمريكية، وأما "تماثيل الحرية"[2] الذي يقصد بها "درويش" في هذا المقطع أن الشعب الفلسطيني من كثرة استبداد اليهود عليه، أصبح بمثابة جيد بلا روح كالتمثال الذي لا يشعر ولا يحس، وهذا إن دل فإنما يدل على انتصار اليهود على الشعب الفلسطيني.

يختار الشاعر ألفاظه وتراكيبه فتتصف عباراته بالتفخيم والتعميم، والوقوف عند مواطن التأثير وإيحاء الانفعالات وإثارة العواطف، فالهدف من الأفكار هو صياغتها بطريقة مؤثرة، والمدن التاريخية بوصفها ألفاظا لا تنفصل عن الواقع التاريخي لكل ما يتضمنه من أحداث وتفاصيل كانت وسيلة لإثارة الجدل والتصعيد العاطفي، في خضم هذا القول نجد أن الشاعر يتناص مع لفظة "روما الجديدة"[3] التي تعتبر من أكبر المدن الإيطالية، وأكثرها اكتظاظا بالسكان، كانت عاصمة للمملكة الرومانية، وكانت المهد الأول لولادة أهم الحضارات الغربية، حيث كانت في تلك العصور مركز القوة عن نطاق أوروبا والدول المطلة في البحر الأبيض المتوسط، تتمتع تلك المدينة بالمناخ المتوسط حيث تعتبر من أجمل السواحل

[1] د. خضر عطية محجز: محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر التناص، القناع، اللعب، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السابع عشر، ع2، غزة، فلسطين، 2009م، ص112، 113.

[2] ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، ص43.

[3] المصدر نفسه، ص44.

الإيطالية، تظم أجناس مختلفة وتكمن علاقة الشاعر بهذه اللفظة في كون روما من أهم الحضارات والقصد منه الأراضي الفلسطينية، لقد سئم كثرة الحروب والموتى حتى أنه تنازل عن أرضه بما فيها من خيرات وثروات، بأمرهم بأخذ ما يشاؤون منها مقابل الكف عن المجازر التي يحدثونها كل يوم، فهو يتحسر على شعبه ويريد إنقاذه من هذه الورطة، مهما كان ذلك يكلفهم أرضهم كاملة.

المكان الواقعي المرموز له بـ "إسْبارطا التكنولوجيا"[1] تعني المدينة اليونانية التي اشتهرت بشعبها العسكري الذي ينشأ فتيانه على القتال ولا شيء غير القتال.

توجهت نحو النظام العسكري بعد أن اضطرت إلى خوض حروب طويلة مع جيرانها، لقد توسع حكم إسْبارطا وساد أماكن كثيرة وعرفت بقوتها العسكرية وقدراتها الحربية العالية والتي لا تهزم بقوتهم حكمتهم وخبراتهم وأسلحتهم الحديثة التي كانوا هم من يبتكروا أسلحتهم بأنفسهم لأنفسهم.

لا يستسلمون أبدا والنصر حليفهم ما داموا موجودين، وكانت قوتهم في وحدتهم ووحدة صفوفهم وأنهم يخافون على إخوانهم أكثر من أنفسهم، فكانوا جميعهم يخافون على بعض من أي أذى وذلك هو سر قوتهم، لكن الشاعر يقصد هنا الشعب الفلسطيني وتضحياته الحسام التي يقومون بها من أجل البقاء ولو بوسائل قليلة يستعملها الصغار والكبار وهي الحجارة مقابل العدو الذي يستعمل وسائل الدمار المتطورة.

وفي الأخير يمكن أن نقول أن تضامن أبناء هذا الشعب هو سر صمودهم.

[1] ديوان محمود درويش، مصدر سبق ذكره، ص44.

خاتمة

من خلال كل ما تقدم من دراسة وتحليل وبعد المجهود المتواضع الذي بذلناه في إنجاز هذا البحث، الموسوم بـ "التناص الديني والتاريخي في قصيدة (خطبة الهندي الأحمر لمحمود درويش)" التوصل إلى حوصلة من النتائج المتمثلة في النقاط الرئيسية الآتية:

1- أن التناص عند العرب والغرب وإن اختلفت تسمياته فهو يؤدي وظيفة التفاعل بين النصوص وانفتاحها على بعضها البعض.

2- للتناص أنواع وهي: الديني والتاريخي والأسطوري مما أضفى جمالية وقدرة على الاقتباس من كل الأنواع.

3- لم يقتصر التناص الديني عند درويش على الإسلام، بل امتد إلى باقي الأديان السماوية والشرائع البشرية والفكر الإنساني عامة.

4- وظف درويش التناص الأسطوري في التراث الإنساني المختلف: كالأساطير الإغريقية مثلا في القصيدة.

5- استطاع درويش من خلال التناص الديني والتاريخي تسليط الضوء على التاريخ الشنيع لممارسات الصهاينة إزاء العرب المحتلة وخاصة الأرض الفلسطينية.

6- حظي التناص الديني والتاريخي بنصيب وافر في شعر محمود درويش مما جعله خلفية الموقف الشعوري الذي عبر عنه، ومعادلا موضوعيا لما يشعر به.

7- يمكن اعتبار "درويش" شاعرا مبدعا من خلال توظيف رمز "الهنود الحمر" للتعبير عن قضيته الفلسطينية.

8- إن انتماء الشاعر الوطني والقومي والديني لم يمنعه من أن يحيل كل تناص من التناصات.

9- إن التناص الأسطوري في قصيدة "درويش" هو من أهم البواعث الأساسية على الغموض في كيان القصيدة.

10- إن التناص من القرآن الكريم يدل على أثر ثقافة الشاعر الكبيرة بالإسلام وشريعة الله.

وفي الختام نرجو أن نكون قد وفقنا في عملنا المتواضع هذا ولو بقدر يسير إبراز قيمة التناص الديني والتاريخي كونه أكسب فنية في الشعر العربي، وما له من أثر في جمالية الشعر وأناقة الأسلوب، كما نرجو أن نكون قد ساهمنا في إثراء هذا القسم ببحث أكاديمي قد يكون نقطة لبحوث مستقبلية إن شاء الله في هذا المجال.

ملحق

خطبة "الهندي الأحمر" ما قبل الأخيرة، أمام الرحل الأبيض:

"هَلْ قُلْتُ: مَوْتى؟
لا مَوْتَ هناك..
هناكَ، فقط، تبديلُ عوالِم"

سياتل زعيم دواميش

1

إذًا، نحْنُ منْ نَحْنُ في المسيسبّي. لَنَا مَا تَبَقّى لنا
مِن الأمْسِ/
لكنّ لَوْنَ السّماء تغيّر، والْبحر شَرْقًا تغيّر، يا سيّد الْبيض! يا سيِّدَ
الخَيْل، ماذا تُريدُ مِنَ الذّاهِبِينَ إلى شَجَرِ اللّيْل؟/
عالِيَةٌ رُوحُنَا، والمراعي مُقَدَّسةٌ، والنّجومْ
كلامٌ يضيءُ.. إذا أنْتَ حَدَّقْتَ فيهَا قَرأْتَ حكَايتَنَا كُلَّهَا:
وُلدْنَا هُنَا بَيْنَ ماءٍ ونارٍ.. ونولَدُ ثانيةً في الْغُيومْ

على حافّة السّاحل اللاّزَوَرديّ بَعْدَ الْقيامَةِ.. عَمّا قليلْ
فلا تَقْتُلِ العُشْبَ أكثر، للْعُشبِ روحٌ يُدافعُ فينا عن الرّوحِ في
الأرضِ /
يا سيّد الخَيْل! عَلّم حصانك أنْ يعْتَذِرْ

لِروحِ الطَّبِيعةِ عَمَّا صَنَعْتَ بأشْجَارِنَا:

آهٍ، يا أَخْتِيَ الشَّجَرَةْ

لَقَدْ عذَّبوكِ كما عَذَّبُونِي

فلا تَطْلبي الْمَغْفِرةْ

لحَطّابِ أمّي وأمِّكْ/ ..

2

..لَنْ يَفْهَمَ السّيّدُ الأبْيضُ الْكلماتِ الْعَتِيقَةْ

هُنا، في النّفوس الطّليقةِ بيْن السّماء وبيْنَ الشّجر..

فمِنْ حقّ كولومبوس الْحُرّ أن يَجدَ الهنْد في أيّ بَحْرٍ،

ومَنْ حقّه أن يُسمّي أَشْباحَنا فُلفُلاً أوْ هُنودا،

وفي وُسْعهِ أَنْ يكسّر بوْصلةَ الْبحْر كي تَسْتقيم

وَأخطاءَ ريح الشّمال، ولكنّه لا يصدّق أنّ الْبَشَرْ

سَواسِيّةٌ كالْهَوَاء وكَالْمَاء خَارِجَ مَمْلَكَةِ الْخَارِطَة!

وأنّهم يولدون كما تولدُ الناسُ في برْشلونَة، لكنّهم يعْبُدونإلهَ

الطّبِيعَة في كُلِّ شيْءٍ... ولا يَعْبدونَ الذّهبْ..

وكولومبوسُ الحُرّ يَبْحثُ عَنْ لُغةٍ لم يجِدْها هُنا،

وعَنْ ذَهبٍ في جَماجِم أجدادنا الطّيّبين، وكَانَ لهُ

ما يُريدُ من الْحيّ والميْتِ فينا. إذاً

لماذا يُواصلُ حَرْب الإبادَة، من قَبْرِه، للنِّهَايَةْ؟

ولَمْ يَبْقَ مِنَّا سِوَى زِينَةٍ للْخرابِ، وريشٍ خَفيفٍ علَى

ثياب الْبحيْرات. سَبْعونَ مليون قلْبٍ فَقأْت.. سيَكْفي
ويكْفي، لترْجع منْ مَوْتنا ملكًا فَوْق عَرْش الْزمانِ الْجَديد..
أما آنَ أَنْ نلتقي، يا غريبُ، غَريبْين في زَمَنٍ واحدٍ؟
وفي بلدٍ واحدٍ، مَثْلَما يَلْتقي الْغرباءُ على هاويَةْ؟
لَنا ما لنا... وَلَنا ما لَكُم منْ سَماءْ
لكُمْ ما لكُمْ... ولكُمْ ما لَنَا من هواءٍ وماءْ
لَنا ما لنا منْ حَصًى... ولكم ما لكمْ منْ حَديدْ
تَعالَ لِنَقْتَسِمَ الضّوْءَ في قُوّةِ الظّلّ، خُذْ ما تُريدْ
منْ اللّيْل، واترُكْ لنا نَجْمتيْن لندْفنَ أَمْواتنا في الْفَلَكْ
وخُذْ ما تُريدُ من الْبَحْر، واتْرُكْ لنا مَوْجتَيْنِ لصَيْدِ السّمكْ
وخُذْ ذَهَب الأَرْض والشّمْس، واتْرُكْ لنا أَرْض أَسْمائنِا
وَعُدْ، يا غَريبُ، إلى الأَهْلِ... وابْحثْ عَن الْهِنْدِ/

3

..أَسْماؤُنا شَجَرٌ منْ كَلام الإله، وطيرٌ تُحلّق أَعْلَى
من الْبُنْدُقيّة. لا تَقْطَعوا شجر الاسم يا أيّها الْقادمُونَ
من الْبحرِ حَرْبًا، ولا تَنْفُثوا خَيْلكُمْ لَهبًا في السُّهُولْ
لكُمْ ربّكُمْ ولَنَا رَبُّنَا، ولكُمْ دينُكُمْ ولنا دينُنَا
فلا تَدْفنُوا اللّهَ في كُتُبٍ وَعَدتْكُمْ بِأَرْضٍ على أَرْضِنا
كَما تَدّعونَ، ولا تَجْعَلوا رَبّكُمْ حاجِبًا في بلاط الْمَلِك!
خُذوا وَرْدَ أَحْلامِنا كَيْ تروا ما نَرى منْ فَرَحْ!

وناموا على ظِلّ صفْصافنا كي تَطيروا يَمَاماً يَمامَا
كَما طارَ أَسْلافُنا الطيّبون وَعادوا سلاماً سَلامَا،
سَتَنْقُصُكُمْ، أيّها البيضُ، ذكْرى الرّحيلِ عن الأبْيضِ المُتَوسّط
وستْنقُصكُمْ عُزْلَة الأبَديَّة في غابةٍ لا تُطلُّ على الْهاوِيَةْ
وتنْقُصُكُمْ حكْمَةُ الانْكساراتِ، تنْقُصُكُمْ نكْسَةٌ في الْحُرُوبْ
وتنْقُصُكُمْ صَخْرةٌ لا تُطيع تَدَفّق نَهرِ الزَّمانِ السّريع
سَتَنْقُصُكُمْ ساعَةٌ للتّأمّلِ في أيّ شيءٍ، لتُنْضج فيكُمْ
سَماءً ضروريّةً للتّراب، سَتَنْقصُكُمْ ساعَةٌ للتّردّد ما بَيْنَ دَرْبٍ
ودَرْبٍ، سَيَنْقُصُكُمْ يوربيدوس يَوْماً، وأَشْعارُ كنْعان
والْبابلِيّينَ، تنْقُصُكُمْ
أغاني سُلَيْمانَ عَنْ شولَميت، سَيَنْقُصُكُمْ سَوْسنٌ للْحنين
ستْنقُصُكُمْ، أيّها ألْبيضُ، ذكرى تُروّضُ خَيْل الْجُنون
وَقَلْبٌ يحكّ الصّخور لتَصْقُلهُ في نِداء الكَمَنْجاتْ... ينْقُصُكُمْ
وتَنْقُصُكُمْ حَيْرةٌ لْلمُسدّس: إنْ كانَ لا بُدّ من قَتْلنا
فَلاَ تَقْتُلوا الْكائنات الّتي صادَقَتْنا، ولا تَقْتُلوا أَمْسَنا

سَتَنْقُصُكُمْ هُدْنَةٌ مَعَ أشْباحِنا في ليإلى الشّتاء الْعَقِيمةْ
وشمسٌ أقلّ اشتعالاً، وبدرٌ أقلّ اكتمالاً، لتبدو الْجريمة
أقَلّ احْتفالاً على شاشَة السّينما، فَخُذوا وَقْتَكُمْ
لِكَي تَقْتُلوا الله/...

4

..نَعْرِفُ ماذا يُخبّئ هذا الْغُموضُ الْبليغُ لَنَا

سَماءٌ تَدلّتْ عَلَى مِلْحِنا تُسْلمُ الرّوحَ. صَفْصافَةٌ

تَسيرُ على قَدمِ الرّيحِ، وَحشٌ يُؤسِّسُ مَملكةً في

ثُقوبِ الْفضاءِ الجَريحِ.. وَبَحرٌ يُمَلّح أَخْشابَ أَبْوابِنا،

ولم تَكن الأَرْضُ أَثْقَلَ قَبْلَ الخليقة، لكنّ شيئًا

كهذا عَرَفْناه قَبْلَ الزّمانِ.. سَتَرْوي الرّياحُ لَنَا

بدايَتَنا والنِّهَايَة، لكِنّنا نَنْزِفُ اليَوْمَ حاضِرَنَا

ونَدْفنُ أيّامنا في رَمادِ الأساطير، لَيْستْ أثِينا لَنَا،

وَنَعْرِفُ ما هيّأ الْمَعْدنُ – السّيِّدُ اليَوْمَ من أَجْلِنا

ومنْ أَجْل آلهةٍ لَمْ تدافِعْ عَن الْمِلْحِ في خُبْزِنَا

وَنَعْرِفُ أنّ الحقيقَةَ أَقْوى من الْحَقّ، نَعْرِفُ أنّ الزّمانْ

تغيَّرَ، منذ تغيّر نوعُ السّلاح. فمن سوْفَ يَرفَعُ أَصْواتَنَا

إلى مَطَرٍ يابسٍ في الْغُيُوم؟ وَمَن يَغْسلُ الضّوْءَ مِنْ بَعْدِنا

وَمَنْ سَوْف يَسْكُنُ مَعْبَدَنا بَعْدَنَا؟ منْ سيحْفظُ عاداتِنا

من الصَّخَبِ الْمَعْدنِيّ؟ "نُبَشّرُكُمْ بِالْحَضَارة" قال الْغريبُ، وَقال: أنَا

سَيّدُ الْوقْتِ، جِئْتُ لِكَيْ أرثَ الأَرْض منْكُمْ،

فَمُرّوا أمامي، لأحْصيَكُمْ جُثّةً جُثّةً فَوْقَ سطحِ الْبحَيْرَة

"أبشّركُمْ بالْحضارة" قال، لتحيا الأناجيلُ، قال، فَمُرُّوا

لِيَبْقى ليَ الرّبُّ وَحْدي، فإنّ هُنودًا يَموتونَ خَيْرٌ

لسَيّدنا في الْعُلى منْ هُنودٍ يعيشونَ، والرّبّ أَبْيَض

وَأَبْيَضُ هذا النّهارُ: لَكُمْ عالمٌ ولنا عالَمٌ
يقول الغَريبُ كَلامًا غريبًا، ويحفر في الأرض بِئْراً
ليدفن فيها السّماءَ. يقول الغريب كلامًا غريباً
ويصْطادُ أَطْفالنَا والْفَراش. بماذا وعَدْت حَديقَتَنا يا غَريب؟
بوَرْدٍ من الزّنْكِ أَجْمَلَ مِنْ وَرْدنا؟ فلْيكُنْ ما تَشَاءْ
وَلكِنْ، أتَعْلَمُ أنّ الْغزالة لا تأْكُلُ الْعُشبَ إنْ مَسّهُ دَمُنا؟
أتَعْلَم أنّ الجواميس إخْوتُنا والنّباتات إخوتنا يا غَريبْ؟
فلا تَحْفِر الأَرْض أَكْثَرَ! لا تَجْرَح السُّلحَفَاةَ الّتي
تنامُ على ظهْرِها الأَرْضُ، جَدّتُنا الأَرْضُ، أشجارُنا شعْرُها وَزِينتُنَا
زهْرُها. "هذه الأَرْض لا مَوْتَ فيها"، فَلا
تُغيّر هَشَاشَةَ تكْوينِها! لا تُكسّر مرايا بَساتينِها
ولا تُجْفِلِ الأَرْضَ، لا تُوجِعِ الأَرْضَ. أَنْهارُنا خِصْرُها
وَأَحْفادُها نَحْنُ، أَنْتُمْ وَنَحْنُ، فلا تَقْتُلُوهَا....
سَنَذْهَبُ، عَمّا قليلٍ، خُذُوا دَمَنا واتْرُكُوهَا
كَمَا هِيَ،
أجملَ ما كَتَب اللّه فوقَ المِيَاهِ،
لهُ... ولنا

سنسمعُ أصواتَ أسلافنا في الرّياح، ونُصْغي
إلى نبْضهمْ في براعم أشجارنا. هذه الأَرْض جدّتُنا
مُقدّسةٌ كُلّهَا، حَجَراً حَجَراً، هذِهِ الأرضُ كُوخٌ

لآلهةٍ سكنت معنا، نجمةً نجمةً، وأضاءت لنا
ليإلى الصّلاة.. مشينا حُفاةً لِنَلْمَسَ رُوحَ الحَصَى
وَسِرْنا عُراةً لتَلْبَسَنا الرّوحُ، روحُ الهواء، نساءا
يُعدن إلينا هبات الطّبيعةِ – تاريخُنا كان تارِيخَهَا. كان للْوَقْتِ
وَقتٌ لنولَدَ فيها ونَرْجِعَ مِنْهَا إليهَا: نُعيدُ إلى الأرضِ أرْوَاحَهَا
رُويداً رُويداً. وَنَحْفظَ ذكرى أحبّتنا في الْجِرارْ
مَعَ الْمِلْح والزّيْتِ، كنّا نُعَلّقُ أسْماءَهُمْ بُطُيور الجداوِلْ
وكنّا الأوائِلَ، لا سقْفَ بَيْنَ السّماء وَزُرْقة أَبْوابِنَا
ولا خيل تأكُلُ أَعْشاب غزْلاننا في الْحُقُول، ولا غُرَبَاءْ
يمُرّون في ليْل زَوْجاتِنا، فاتْرُكوا النّايَ للرّيحِ تَبْكي
على شَعْبِ هذا المَكَان الجَرِيح.. وَتَبكي عليكم غَداً..
وتبكي عليكم... غدا!

5

وَنحْنُ نُودّعُ نيرانَنَا، لا نرُدّ التّحيّة.. لا تكْتُبوا
علينا وصايا الإله الجَديد، إله الحَديد، ولا تطلُبُوا
معاهَدةً للسّلام من الميّتين، فلم يبْقَ منهُمْ أحدْ
يُبشّرُكُمْ بالسّلام مع النّفْس والآخرين، وكُنّا هُنَا
نُعمّرُ أكْثر، لوْلا بنادقُ إنجلترا والنّبيذُ الفرنْسيّ والإنفلُونْزا،
وكُنّا نعيش كما ينْبغي أن نعيش برفقة شعب الغزالْ
وَنَحفَظُ تاريخَنَا الشّفهِيّ، وكنّا نبشّرُكمْ بالبراءةِ والأقْحُوانْ

لكُمْ ربّكم ولنا ربّنا، ولكم أمْسُكُم ولنا أمْسُنا، والزّمَانْ
هُو النّهر حين نُحدّقُ في النّهر يَغْرورقُ الْوقْتُ فينا
ألا تحفظون قليلاً من الشّعر كي توقفوا الْمذْبحةْ؟
ألم تولدوا من نساءٍ؟ ألم ترضعوا مثلَنَا
حليبَ الحنين إلى أمّهاتٍ؟ ألم ترتدوا مثلنا أجْنحةْ
لتلتحقوا بالسّنونو. وكنّا نُبشّرُكمْ بالرّبيع، فلا تَشْهروا الأسْلِحَةْ!
وفي وُسْعنا أن نتبادل بعض الْهدايا وبَعْضَ الغِناءْ
هُنا كانَ شَعْبي. هنا مات شَعْبي. هنا شجر الكستَناءْ
يُخبّئ أرْواح شعبي. سَيَرْجعُ شَعْبي هواءً وضوءًا وماءْ،
خذوا أرض أمّي بالسّيف، لكنّني لن أوقّع باسمِي
معاهدة الصّلح بين القتيل وقاتله، لن أوقّع باسمِي
على بيع شبرٍ من الشّوك حول حقول الذّرة..
وأعرفُ أنّي أودّع آخر شمسٍ، وألتفّ باسمي
وأسقُطُ في النّهر، أعرف أنّي أعود إلى قلب أُمّي

لتدْخُل، يا سَيّدَ البِيضِ، عصرك.. فارْفعْ على جُثّتي
تماثيلَ حرّيّةٍ لا تردّ التّحيّة، واحفر صليبَ الْحديدْ
على ظلّي الْحَجَريِّ، سأصْعد عَمّا قليلٍ أعالي النّشيدْ،
وأطلقُ فيها عصافيرَ أصواتنا: ههنا انتصر الغرباءْ
على المِلحِ، واختلط البحرُ في الغيمِ، وانتصر الغُرَبَاءْ
على قشرة القمح فينا، ومدّوا الأنابيب للبرق والكهرباءْ

هنا انتحر الصّقر غما، هنا انْتَصَرَ الغُرباءْ
عَلَيْنا. ولم يبْق شيءٌ لنا في الزّمان الجديد
هنا تَتَبَخَّرُ أجْسَادُنا، غيمةً غَيْمةً، فِي الفضاء
هُنا تتلألأ أرواحُنا، نَجْمةً نَجْمةً، في فضاء النَّشِيدْ

6

سَيَمْضي زمانٌ طويلٌ ليصبح حاضرنا ماضيًا مثْلنا
سَنمْضي إلى حتْفنا، أوّلاً، سنُدافع عن شَجرٍ نَرْتَديه
وَعَنْ جَرَس اللّيل، عن قمرٍ، فوق أكواخنا نشْتهيه
وعن طيش غزلاننا سندافع، عن طين فخّارِنا سَنُدافعْ
وعن ريشنا في جناح الأغاني الأخيرَةِ. عمّا قَليل
تُقيمون عالمكُمْ فَوْق عالَمِنَا: مِنْ مقابِرِنا تَفْتَحون الطَّرِيق
إلى الْقمر الاصطناعيِّ، هذا زمان الصّناعاتِ. هَذَا
زمانُ المعادن، من قطعةِ الفحْم تبزغُ شمْبانيا الأقْوياء..
هُنالك موْتى ومستوطناتٌ، وموْتى وبولدوزراتٌ، وموْتى
ومستشْفياتٌ، وموتى وشاشاتُ رادار ترْصُدُ مَوْتى
يعيشون بَعْد الممات، وموْتى يُربّونَ وحْش الحضارات مَوْتاً،
وموتى يموتون كيْ يحملوا الأرض فوق الرّفاتْ..
إلى أيْنَ، يا سيّد البيض، تأْخُذُ شعْبي.. وشعْبَكْ
إلى أيّ هاويةٍ يأخذُ الأرض هذا الرّوبوتُ المدجّج بالطّائِرَات
وحَامِله الطّائرات، إلى أيّ هاويةٍ رحبةٍ تَصعَدُون

لكم ما تشاؤون: رُوما الجديدة، إسْبارطةُ التكنولوجيا

وَ

أيديولوجيا الجنون،

ونَحنُ، سَنَهْرُبُ من زَمَنٍ لم نُهيّئ لَهُ، بَعْدُ، هاجسَنَا

سَنَمضى إلى وَطن الطّير سربًا من البَشَر السّابقينْ

نطلّ على أَرضنا منْ حصى أرضنا، من ثُقوب الغُيُومْ

نطلّ على أَرْضنا، منْ كلام النّجوم نُطلّ على أرضِنَا

منْ هَواء البُحيْرَات، من زغب الذّرة الهَشِّ، مِن

زَهْرَة القَبْر، من وَرَقِ الحوْرِ، من كُلّ شَيْء

يحاصِرُكُم، أيّها البيضُ، موتى يموتون، موتَى

يعيشونَ، موتى يَعودونَ، موتى يبوحُونَ بالسِّر،

فلتمهلوا الأرضَ حَتَّى تقولَ الحقيقةَ، كُلُّ الحَقيقَةِ،

عَنْكُم

وَعَنَّا....

وَعَنَّا

وَعَنْكُم!

7

هُنالك مَوْتى ينامونَ في غُرفٍ سَوْفَ تَبْنونَها

هنالك مَوْتى يَزورون ماضَيهُم في المَكان الّذي تَهْدِمونْ

هنالك مَوتى يمرّون فَوقَ الجسورِ الّتي سوفَ تَبْنونَها

هنالِك مَوتى يُضيئون لَيْل الفَراشات، مَوْتَى
يجيئونَ فَجْرًا لكي يَشْربُوا شايهم مَعَكُم، هادِئينْ
كما تَرَكَتْهمْ بنادُقكُم، فاتركوا يا ضُيوفَ المَكانْ
مَقاعَد خاليةً للْمُضيفينَ.. كي يَقْرأُوا
عليكُمْ شُروطَ السّلامِ مَعَ المَيّتين!

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

المصادر:

1. محمود درويش: ديوان محمد درويش أحد عشر كوكبا (خطبة "الهندي الأحمر" –ما قبل الأخيرة– أمام الرجل الأبيض)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1992.

المراجع:

1. أبو إصبع صالح ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام (1948 حتى 1975م) دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1979.
2. إدزارد، م. هـ، بوب، ف. رولينغ، قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرافدين (السومرية والبابلية) في الحضارة السورية (الأوغاريتية والفينيقية) تقريب: محمد وحيد خياطة، دار الشرق العربي، بيروت، حلب، الطبعة الثانية، 2000م.
3. أدونيس داوود: في التراث العربي نقدا وابداعا، هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987م.
4. بحر جواد ، النتشة، انتماء فلسطين بين دعاوي التوراتيين وحقائق الماضي والحاضر، مركو دراسات المستقبل الإسلامي، الخليل، الطبعة الأولى، 2006م.
5. بلقاسم خالد: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الأولى، 2000م.
6. بن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحرير محي الدين عبد الحميد، المطبعة العصرية بيروت– لبنان، ج2، 1990م.

7. بن رشيق أبو الحسن: العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تحرير محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان- لبنان، ج2، الطبعة الخامسة، 1981م.
8. بن عامر محمد الأمين و كفافي منذر ذيب: إشكالية تأصيل الخطاب النقدي العربي "التناص نموذجا" جامعة الإسراء، الأردن، د ط، د ت، د ص.
9. الجرجراني عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحرير: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، الطبعة الثالثة.
10. الحمداني حميد: أسلوبية الرواية دخل نظري، منشورات دار سال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989م.
11. د، كيوان عبد العاطي: منهج التناص (مدخل في التنظير ودروس في التطبيق)، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2009م.
12. ربابعة سامح موسى، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 2000م.
13. رشيد عدنان: دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1985م.
14. السامرائي ابراهيم: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، الشروق- الأردن، الطبعة الأولى، 2004م.
15. السعدني مصطفى: التناص الشعري قراءات أخرى لقضية السرقات، توزيع منشأة المعارف الإسكندرية، د ط، 1991م.
16. السقاف أبكار: إسرائيل... وعقيدة الأرض الموعودة، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1997.

17. شقروش شادية، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، 2010م.
18. ضيف شوقي، في الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1999.
19. عبد الرحمن عائشة ، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، 1992م.
20. العلاق علي جعفر ، بنية القناع: قراءة في قصيدة أحد عشر كوكبا، بعيدا عن الإفراط في البوح، علامات في التقدم، م7، ج25، 1997.
21. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1987م.
22. الغدامس عبد الله محمد، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1987م.
23. قبش أحمد: تاريخ الشعر العربي الحديث، دار الجبل، بيروت– لبنان، د ط، د ت.
24. كريستيفا جوليا: علم النص ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، الطبعة الثانية، 1997م.
25. المترجي أنور، سيميائية النص الأدبي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء – المغرب، 1987م.
26. محمد الزواهرة ظاهر: التناص في الشعر العربي المعاصر: التناص الديني نموذجا، دار مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2013م.
27. محمد نمر مصطفى: محمود درويش الغائب الحاضر، دائرة المكتبة الوطنية (وزارة الثقافة)، عمان– الأردن، الطبعة الأولى، 2009م.

28. مصطفى عبد الشافعي: في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية- مصر، د ط، د ت.
29. مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان- لبنان، ط4، 2005م.
30. مواسي فاروق: القدس في الشعر الفلسطيني الحديث، مؤسسة المواكب، الناصرة، (د ط)، 1996م.
31. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي تر: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1987م.
32. ميكائيل ريفاتير ، دلائليات الشعر تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الطبعة الأولى، 1997م.
33. نجاح العطار: حنامينة: أدب الحرب، دار الآداب، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1976م.
34. النجار عبد الفتاح، حركة الشعر الحر في الأردن (1979-1992)، مطبعة البهجة، إربد، الطبعة الأولى، 1998م.
35. نمر موسى إبراهيم ، آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر)، وزارة الثقافة الفلسطينية الهيئة العامة للكتاب "سلسلة القراءة للجميع"، الطبعة الأولى، 2005.
36. يقطين السعيد، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى، 1992م.
37. اليوسفي محمد علي ، أبجدية الحجارة، منشورات شمس، باقة الغربية، الطبعة الثانية، 1993.

المراجع بالفرنسية:

1. Tzvetan, Todrove Bakhtine, Le principe dialogique Edition du Suil,1981.

المجلات:

1. حمدان مسعود: مجلة "مجمع اللغة العربية"، حيفا، فلسطين، ع4، 2013م.
2. الزعبي أحمد ، التناص التاريخي والديني: مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية، للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، مجلة أبحاث اليرموك، م13، ع1، 1995م.
3. القاسم نبيه، الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا من خلال مجلة الجديد (1953-1985)، دار الهدى للنشر، كفر قرع، الطبعة الأولى، 2003م.
4. لوشن نور الهدى: التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، ع 26، د ت.
5. محجز خضر عطية: محمود درويش في خطبة الهندي الأحمر التناص، القناع، اللعب، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، المجلد السابع عشر، ع2، غزة، فلسطين، 2009م.

الموسوعات:

1. الشعار فواز: الشعراء العرب (المؤسسة الثقافية العامة)، دار الجبل، بيروت- لبنان، ج3، الطبعة الأولى، 1999م.
2. الخير هاني: محمود درويش رحلة العمر في درب الشعر، (موسوعة أعلام الشعر العربي)، دار فيلش، الجزائر، الطبعة الثانية، 2008م.

الفهرس

بسملة:..... -

دعاء:..... -

شكر وعرفان:..... -

إهداء:..... -

إهداء:..... -

مقدمة:.....أ - ج

الفصل الأول: تحديد المفاهيم والمصطلحات:

1. مقاربات لمصطلح التناص: 2

أ. في النقد القديم: 2

ب.في النقد المعاصر: 8

2. أنواع التناص: 12

أ. التناص القرآني: 13

ب.التناص الأسطوري: 13

ج. التناص التاريخي:.....14

د. التناص الصوفي: 15

3. مدخل إلى عالم محمود درويش:.....16

تمهيد: 16

أ. حياته:.....17

ب.تجربته الشعرية: 18

ج. بعض قصائده ومؤلفاته:.....19

د. وفاته: 20

الفصل الثاني: تجليات التناص الديني في القصيدة

1. تجليات التناص الديني عبر شخوص القصة الدينية: 22

2. جماليات التناص الديني في القصيدة:.....22

الفصل الثالث: تجليات التناص التاريخي في القصيدة

1. مفهوم التناص التاريخي: 30

2. جماليات التناص التاريخي في القصيدة: 30

أ. المكان التاريخي صورة المكان المحدث "فلسطين" معمقة للإحساس بفقدان المكان: 30

خاتمة:.....41

ملحق خاص بالقصيدة:.....44

قائمة المصادر والمراجع: 56