التناص وقراءة النصّ الغائب في سرير الغريبة للشاعر محمود درويش

أ.م. د. رائدة علي أحمد عاصي
/الجامعة اللبنانية/قسم اللغة العربية/كلية الآداب/الفرع الخامس/الاختصاص النقد الأدبي، وهي كاتبة وناقدة لبنانية، لها العديد من الكتب والمقالات والروايات والدراسات النقدية والبحثية.
Raida.aliahmad@gmail.com

ملخّص البحث
يشكّل التناص وقراءة النصّ الغائب صورة حسيّة تولّد المعنى، وتسكن فيه، ليصبحا نسيجًا واحدًا لا انفصال فيه، فيشعّ قيما جمالية ودلالية، فالصورة تخلق سياقا خاصًا لا عهد لنا به، يتمثّل بتلك الأبعاد الدلالية والتخيلية والجمالية، ويتحوّل إلى إيحاءات، تُغني النص الجديد، وتُبرز تجربة الشاعر، وقدرته على استحضار النص الغائب، ونقله في المكان والزمان.
ومحمود درويش عبّر في شعره عامة، وسرير الغريبة خاصة، عن التجربة الوجودية الإنسانية، وتمكّن من استدعاء الشخصيات الأسطورية الرامزة، والتاريخ الحضاري القديم، والتراث الثقافي العربي والغربي لتتحرّك داخل النص العام، وتشكّل نصًا جديدا بحلة جديدة، فيعمّق وظيفة دلالات النص الشعري وقيمته الجمالية، ويُغني التجربة الشعرية، ويمنحها بعدًا إنسانيًا عاما.
استدعى الشاعر الأسطورة الرامزة والموروث الثقافي من الحضارات القديمة، ووظّفها في نصّه فتحللت فيه، وباتت نصًا جديدًا بمضامين مختلفة، أسّست سياق المعنى الذي أراده.
الكلمات المفتاحية: التناص، قراءة النص الغائب، الشخصيات الأسطورية الرامزة، الحضارات القديمة القيم الجمالية والدلالية، التجربة الشعرية.

Interacting and reading the text Absent in the Bed of the Stranger by poet Mahmoud Darwish.

T.M.Dr. Raeda Ali Ahmad Assi. Lebanese University, Faculty of Arts, Department of Arabic, Literary, criticism, She is a Lebanese writer and critic. She is the author of many Language books, articles and critical study.

Raida.ali.ahmad@gmail.com

Research Summary
Intertextuality and the reading of the text Absent constitute a sensual image that generates meaning and dwells in it to become a single and indissociable fabric radiating aesthetic and semantic values. The image creates a special context that is not entrusted to us. The poet's experience, his ability to evoke the Absent text, and to transmit it in space and time.

Mahmoud Darwish expressed the existential human experience in his poetry in general, and in particular in the Bed of the Strange. He was able to summon the mythical symbols, ancient civilizational history, and Arab and Western cultural heritage to move within the general text and form a new text with a new look, deepening the function of the poetic text's semantics and its aesthetic value. It enriches the poetic experience and gives it a general human dimension.

The poet summoned the symbolic myth and the culture heritage from ancient civilizations and employed it in his text and analyzed it. It became a new text with different contents establishing the context of the meaning he wanted.

Key words: intertextuality, Absent-text reading, mythical symbolic figures, ancient civilizations, aesthetic and sematic values, poetic experience.

التناص وقراءة النصّ الغائب في سرير الغريبة للشاعر محمود درويش

أ.م. د. رائدة علي أحمد عاصي

المقدمة

كثيرة هي الأقلام التي تناولت التناص، وقراءة النص الغائب عند الشعراء والأدباء المحدثين، ولا سيما عند محمود درويش، فتحدّثوا عنه في أبحاثهم دراسة، وتعريفًا، ومفهومًا، وتأريخًا، وتحليلًا لنصوص نثرية، وشعرية. فعلى سبيل المثال لا الحصر، ورد بحث في جريدة الخليج موسومًا بعنوان التناص في الشعر العربي الحديث، وفي مجلة القدس العربي بعنوان التناص والشعر لمحمد الديهاجي، والتناص في الشعر الجزائري، لمحمد سعيد ربيع الغامدي، وتوظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني في مجلة عالم الفكر، لإبراهيم نمر موسى. كما تعرّفنا على التناص الأسطوري في جدارية محمود درويش، لإحسان الديك، وتجليات التناص في شعر محمود درويش، ديوان لا أريد، لمفيد نجم، والتناص في شعر محمود درويش بين النقد والهجوم. ولكن أحدًا لم يتناول التناص وقراءة النص الغائب في سرير الغريبة. لذا قمنا باختيار سرير الغريبة لدراسة التناص، وقراءة النص الغائب، والحيوانات الرامزة فيه.

ومحمود درويش من الشعراء المحدثين، الذين أفادوا في شعرهم من الفكرين العربي والغربي، وتمكّن من إدخال الفكر، والفلسفة إلى القصيدة الجديدة، فتحلّلا فيها، وشكّلا روحًا واحدة في نسيجها، سواء من خلال الرموز الحضارية، والتراثية، أو من خلال الأفكار التي سلك فيها مسلكًا خاصًا، لتخلع عنها حلّتها العتيقة، وترتدي حلّة جديدة بمضامين تختلف عن تلك التي وردت في الأصل.

استلهم محمود درويش أساطير الكنعانيين، والإغريقيين، والفرعونيين، وغيرهم من الحضارات القديمة، وبعض الأساطير العربية القديمة إضافة إلى حضور النصوص الدينية، والمسيحية، والاسلامية التي تشكّل نصوصًا، تتحرّك داخل النص العام لتؤسّس سياق المعنى الذي يطمح إليه الشاعر.

إن اختراق المعنى الأساسي للنص المُستدعى، وإعادة تركيبه في النص الجديد يمثل تحفيزًا للنص الأساسي في اتجاه جديد، أو توسيعًا لذاكرته، ليصير نصًا آخر على يد الشاعر، وهنا تظهر ضرورة قراءة الغائب، وإظهار التناص في سرير الغريبة، لذا سوف أعتمد في بحثي هذا المنهج المقارن، لأنّه يخدم في فهم أبعاد التأثّر، والتجديد، الذي دخل على النص، من خلال هذا التأويل، الذي يواكب الاستقراء.

والأدب المقارن يبحث في علاقات التشابه، والقرابة، والتأثير، كما يسعى للتقريب بين الظواهر، والنصوص الأدبية بعضها ببعض، سواء المتباعدين منهم، وغير المتباعدين لهذه النصوص في الزمان والمكان.

والتناص ليس أمرًا طارئًا على الأدب، فهو معروف في مجال الأدب المقارن، لأنه يُعنى أساسا بدراسته، فالنصّ الذي يتألّف من مجموعة نصوص مُتراكمة، تتقاطع، وتتكاتف داخلَ نصٍّ واحدٍ رئيس، يُعرف بالتّناص. وقد أشار الأدب العربي إليه في مجال الأدب المقارن، كونه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة وصلاتها الكثيرة سواء أكان في حاضرها، أو في ماضيها، وما لهذه الصلات من تأثير أو تأثّر.

لذا فالعلاقة بين المنهج المقارن والأدب والتناص هي علاقة تأثر وتأثير، وهذا ما أشارت إليه كريستيفا على أن التّناص تداخل نصوص أجنبية في نصوص غير أجنبية. ودراسة الأدب المقارن هو تقرير المشابهات والاختلافات بين كتابين، أو مشهدين، أو موضوعين، أو صفحتين من لغتين، أو أكثر، ممّا يُتيح لنا اكتشاف تأثّر، أو اقتباس، أو نفسّر أثرًا بأثر.

غير أنّ دراستنا التّناص في شعر "محمود درويش" لا تنحصر في دراسة التناص من باب الأدب المقارن فحسب، بل تتعدّاه إلى دراسة النص الداخل على نصّ آخر، بهدف إظهار تأثّر الشاعر بالحضارات القديمة المتنوعة، وبالتراث العربي القديم. وعليه فمن المتوقع أن يجيب البحث عن الأسئلة الآتية:

١- ما مدى توظيف الشاعر للأسطورة والرموز الأسطورية في سرير الغريبة؟
٢- ما القيمة الوظيفية التي حقّقها الرمز الأسطوري في سرير الغريبة ؟
٣- ما القيمة الجمالية التي حققها الرمز الأسطوري في الديوان؟
٤- هل وُفِّق الشاعر في قراءة النص الغائب، واستدعائه ليتحلّل في قصيدته، ويصبح صنو القصيدة، أم ظلّ التأثر بالحضارات القديمة، والتراث العربي هجينًا لم يعدو مجرّد تأثر، ظلّ على مستوى السطح؟

أما الهدف من هذا البحث، فهو الكشف عن كيفية توظيف الأسطورة في النص الشعري، وإكسابه قيمة دلالية وجمالية، وكيفية تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية.

كما تكمن أهميّة هذا البحث في محاولة الإجابة عن الأسئلة المطروحة، وإظهار قدرة الشاعر على التأثر، وتمكّنه من إدخال الفكر، والفلسفة، والتاريخ إلى القصيدة، في استدعائه للنص الغائب، ليتحلّل في نسيج قصيدته، ويصبح كالنسغ، كلّا متماسكًا، ليأخذ دلالة جديدة، لا عهد لنا بها.

سيتناول البحث النص الداخل على نصّ آخر، وإظهار تأثير الشاعر محمود درويش بالتراثين الغربي والعربي، ودراسة التناص مع الشخصيات التاريخية، والدينية، والتناص الديني، والأسطوري، بما فيه من حيوانات رامزة. وانتهى البحث بخاتمة تطرّقنا فيها إلى مختلف الاستنتاجات والنتائج التي توصّلنا إليها، واعتمدنا مصادر ومراجع مختلفة سنذكرها في آخر البحث.

أولاً- مفهوم التناص

لغة: هو جذر الثلاثي على وزن فعل، نصص. والتناصّ؛ مصدر للفعل الرباعي تناصّ، وهو على وزن تفاعل، الدال على المشاركة. وقد وردت في تاج العروس" تَنَاصَّ القَوْمُ: ازْدَحَموا"(الزبيدي، ص ١٨٢).

إذا هي بمعنى الازدحام، وهذا المعنى قريب من المشاركة. كما وردت في معجم اللغة العربية المعاصرة " تناصى يتناصى، تَنَاصَ، تناصيًا: فهو مُتناصٍ. تناصى القومُ: أخذ بعضُهم بنواصي بعض في الخصومة، هبّتِ الريحُ، وتناصتِ الأغصانُ: علَقت رؤوس بعضها ببعض."(مختار، لات، ص ٢٢٢٤)، و"الفلاة تُناصي الفلاة: أي تتّصل بها."(الحميري، ١٩٩٩ ص ٦٦٢٧).

فالتّناص إذا تدلّ على الازدحام، والتداخل، والتشابك، والخصومة، والاتصال. وقد يكون الفعل من الناصية، وهي قريبة من النص. والمناصاة قريبة من مفهوم التناص، لأنّه اتصال بين النصوص.

١- التناص عند العرب

التّناص ليس حديثًا، بل تحدّث عنه النقاد **العرب** تحت مُسمّيات مختلفة؛ كالاقتباس، والتضمين، والإشارات، والتلميحات الدالة، والإيماءات إلى حوادث تاريخية. واستعان به الشعراء والأدباء. وقد وجد أبو هلال العسكري ضرورة التداخل النصي "ليس لأحد من أصناف القائلين غني عن تناول المعاني ممن تقدّمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم"(العسكري، ١٤١٩هـ، ص٢١٧). وأحمد بن أبي طاهر يؤكّد أنّ كلام العرب "مُلتبس بعضه ببعض، وآخذ أواخره من أوائله، ومن ظنّ أنّ كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنّه، وفضحه امتحانه."(الحاتمي، د. ت، ص١٦) وابن رشيق عرّفها بالتمطيط من خلال الشرح، والتكرار، والاستعارة، والايجاز.

وما يدلّ على تداخل النصوص بعضها ببعض، ما جاء في مقدمة ابن خلدون عن الشعراء العرب، الذين كانوا يحفظون الشعر ثم ينسونه "اعلم إنّ لعمل الشعر، وإحكام صناعته شروطًا أولها: الحفظ... ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه رديء.. فمن قلّ حفظه أو عُدم لم يكن له شعر، وإنّما هو نظم ساقط.. ثمّ بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يُقبل على النظم.. وربّما يقال: إنّ من شروطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة. إذ هي صادّة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها، وقد تكيّفت النفس بها، انتُقش الأسلوب فيها، كأنّه منوال يأخذ في النّسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة"(ابن خلدون، ٢٠١٠، ص٧٣٢).

وإذا تركنا ابن خلدون، وعدنا إلى أشعار العرب، لوجدنا تداخل النصوص بعضها ببعضها الآخر في بعض قصائدهم، وهذا ما يحمل مدلول التناص، وإن لم يكن العرب قد عرفوا هذا المصطلح من قبل. بل استحضروا التاريخ، و"الأساطير والخرافات والملاحم والحكايات الشعبية المتجمّعة حاليا بين يدي الإنسان، واردة لدى سائر شعوب العالم، وتعود إلى مختلف عهود التاريخ، والحضارة البشرية"(بن حمادي، ص١٣٦). وقد شكّلت هذه الذاكرة خلال نموّها التاريخي والحضاري وانتقالها عن طريق التبادل بين الحضارات تراثًا إنسانيًا، يجسّد فيه الإنسان معاناته وأحلامه (مرعي، ٢٠١٦، ص٥٨).

وقد استعمل المحدثون التناص بمصطلحات عديدة. فالناقد المغربي محمد بنيس استخدمه بمفهوم التّناصّ، ثم التداخل النصّي، ثم هجرة النصوص، إذ يرى أن التناص يقوم على ثلاث آليات، هي؛ الاجترار، والامتصاص، والحوار(بنيس، ١٩٧٩، ص٢٥٣). ومحمد مفتاح استعمله بمفهوم حوار النص، ثم مصطلح التخاطب. وقد قسّم النصّ إلى نوعين داخلي وخارجي، فالداخلي يكون بين أعمال الكاتب، والخارجي يكون بين أعماله وأعمال غيره"(مفتاح، ١٩٨٥، ص١٢٥).

وقد أشار سعيد يقطين إلى مفهوم التناص على أنه "بنية دلالية، تُنتجها ذات ضمن بنية نصية مُنتجة، وفي إطار بُنيات ثقافية واجتماعية محدّدة"(يقطين،٢٠٠١،ص١٩)، واستعمله بمفهوم التفاعل النصّي، يقول: "إنّنا نستعمله مُرادفًا لما شاع تحت مفهوم التناص، أو المُتعاليات النصيّة. كما استعملها جيرار جينيت بالأخص"(يقطين، ٢٠٠١، ص٩٢)، ويرى أن للتفاعل النصّي ثلاثة أشكال: ذاتي يكون بين نصوص الكاتب، وداخلي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص معاصريه، وخارجي يكون بين نصوص الكاتب ونصوص سابقيه(يقطين، ص ١٠٠). وصلاح فضل يعدّه "عمل تحويل وتمثيل عدّة نصوص، يقوم به نصّ مركزي، يحتفظ بزيادة في المعنى"(الزعبي،٢٠٠٠، ص١٧).

٢- التناص عند الغرب

التناص في اللغة الفرنسية (Intertextualité) تتألف من كلمتين inter وهي تعني التبادل، و textualité وهي تعني النصيّة، وهذا يعني أنّ المصطلح يدل على التبادل النصّي. وقد ظهر المصطلح عند الشكلانيين الروس نحو شكلوفسكي Chklovski وجاكوبسون Jakobson، وإيخانباوم Eikhenbaum (المختار،١٩٩٩، ص ٨٢)، وقد أدخله ميخائيل باختين إلى النّقد مطلقًا عليه مصطلح" الحوارية" أو تعدّدية الأصوات، ومع كريستيفا عُرف بالتناص. في العام ١٩٦٩ حيث تعدّه كريستيفا "ترحال للنصوص، وتداخل نص في فضاء نصّ مُعيّنّ، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة متقطّعة من نصوص أخرى(كريستيفا،١٩٧٤، ص ٢١). وفي العام ١٩٧٦ أصدرت مجلة البويطيقيا عددًا خاصًا عن التناص، عرّفت فيه هذا

المصطلح، وتحدّثت عن نشأته، ومفهومه، وأدواته، ورواده. وبعد ذلك تبنّت اتجاهات نقدية عديدة هذا المصطلح. فميشال أريفي تبنّى مفهوم التناص، وعرّفه على أنّه تداخل النصوص في نص معطى.

يعود التّناص إلى جوليا كريستيفا المتأثّرة بباختين، وقد استوحت هذا المفهوم منه، وهو مبني على أنّ كلّ نص هو امتصاص، وتغيير لنص آخر غيره، وقد صنّف جينيت التّناص إلى أربعة أنواع، تحت اسم "تجاوز النص" transtextualité، وهي على النحو الآتي:

أ- التداخُل النصيّ intertextualité: ويعني الوجود الحرفي لنصّ داخل نص آخر، أي استشهاد بكلام آخر. وهذا ضرب من التضمين الحرفي، وقد نعدّ الكلام تداخلًا نصيّا إذا كان مأخوذًا داخل نص آخر بحرفيته.

ب- التوازي النصّي paratextualité: ويقصد به العلاقة بين النص وما هو خارجه؛ (العنوان والحواشي، ومقدماته، والتعليقات التي على الأغلفة وغيرها) وذلك لتحديد توجهات الكاتب، وأسباب اختياره موضوعه في النص.

ج- الإسقاط النصيّ metatextualité: وهو كلّ علاقة تحليلية تربط نصّا بنصّ آخر، من باب الشرح، وهي علاقة نقدية في المقام الأول.

د- التعالق النصيّ hypertextualité: وهو ربط نصّ بنصّ آخر، بغير طريقة النقد الأدبي، ويكون عن طريق محاكاة الأسلوب، أو الموضوع، ولكن بسياق جديد(زيتونة،٢٠٠٢، ص٦٤).

انطلاقا ممّا تقدّم ستقوم دراسة التناص أو قراءة الغائب في شعر محمود درويش من باب المقارنة، والاستقراء، ثم التحليل، لذا ستعتمد على ما يأتي:

أ-مقارنة النصّين نصّ محمود درويش والنصّ الآخر المتأثّر به، سواء أكان للنصّ الآخر بُعدًا تاريخيًّا أو فكريًّا باللغة نفسها أو بلغة مختلفة. وذلك من أجل إظهار طبيعة الالتقاء بينهما.

ب-استقراء وجوه التشابه بين النصّين المدروسين

ج-تحليل التشابه ونوعه وطريقته.

التأثير العربي في شعر محمود درويش

محمود درويش الذي ولد في أسرة فقيرة، تعمل في الزراعة، لم يتلقّ دراسة جامعية، غير أنّه علّم نفسه بنفسه من خلال القراءات، يقول:"أنا لم أتلّقّ دراسة جامعية، إذ توقّفت عن الدراسة في الثانوية.. لأنّه لم يكن في مقدور أبي تعليمنا جميعًا، بسبب الكلفة العالية للتعليم في إسرائيل، وبالتالي كان عليّ أن أعلّم نفسي بنفسي من خلال القراءات(موقع الكتروني،٢٠٠١). فقرأ ونوّع في قراءاته، وتأثر بشعراء عرب من مثل امرئ القيس، وجميل بن معمر، وعنترة، وأبو الطيب المتنبي، واطلع على الفلسفات العربية، وتعمقت رؤيته الفلسفية، والمذهب النقدي، وحفظ لهم قصائد كثيرة. كما تأثر بعبد الناصر، وكان مثله معتدًّا بنفسه إلى درجة الزهو، والفخر، مؤمنًا بدوره القيادي، يضطلع به في سبيل خلاص الأمة ومخلصًا لقيم تراثية ومناقب اجتماعية، تدفعه إلى السخاء والرأفة والشهامة. موغلًا في الصلابة والتحدّي بلا خوف، متصورًا نفسه فاديًا يموت عن شعبه ومن أجله(حديدي، ١٩٩٩، ص١٩).

عاش الشاعر حياة تزدحم بالمشقّات، والمعاناة، والتهجير، غادر قريته الفلسطينية طفلًا، وعاد ليتنقّل في سجون الاحتلال، وهو فتًى، كتب قصيدة مدرسية، وهو لا يعرف أنّ ما يقوله شعرًا. عاش القضية الفلسطينية داخل الأراضي الفلسطينية، وخارجها. وقد أشار إلى ذلك الشاعر بشير شلش، يقول: "فتح نوافذ فلسطين على العالم حتى صارت فلسطين استعارة كونية، وسؤالًا عن جوهر العدالة، واختبارًا جماليًّا، وأخلاقيًا لضمير العالم المعاصر (شلش، ٢٠٠٩). وقد عدّه النقاد من أكثر الشعراء شهرة، وانتشارًا بعد الحرب العالمية الثانية.

بدأت موهبة محمود درويش الشعرية تتفتّح على نماذج كثيرة من التراث العربي، الذي أحبّه، وعدّ التأثر بالآخرين ضربًا من التطور، والتقدّم، يساهم في رفع سقف الإبداع، إيمانا منه أن الشاعر يتأثر بغيره ولا يولد من نفسه.تعرّف على الشعر العربي والغربي على نحو: الشعر المهجريّ، والأرجح الشعر الأندلسي، إضافة إلى الشعر الجاهلي، وقد سُحر بالمعلّقات. كما قرأ نتاج الإسرائيلي، واستفاد كثيرًا منها، اطّلع على أساطير، وحيثيات، وتسويقات المشروع الإسرائيلي، دفعني أن ما جعله يدخل معركة ثقافية مبكرة معه، معركة نقاش حول الرموز، والنقوش، والأساطير، والدين، والخرافات التاريخية.

كما استمع إلى الأدباء والمفكرين والشعراء في مصر، ولبنان، وتونس. فالشاعر يؤمن بتلاقح الأفكار لما له من أهمية في عملية التأثّر والتأثير، ويؤمن أنّ لا أحد ينجو من التكرار، فلا خطر بالتقليد إنما هو طموح وتقدّم، يصل بالشاعر إلى مرحلة الإبداع والخلق.

ولعلّ إدراك محمود درويش المبكر لأهمية التأثّر، جعلته ينهل من معين الشعر، والأدب العربي، والعالمي، فشغفه بالمطالعة جعلته يعمّق فهمه بالحياة، ويغذّي تجربته الشعرية من مشارب متنوعة، ومناهل عديدة، ويعي قيمة وجوده الإنساني، ويؤمن بتبادل الخبرات، والتنافس حول الشعر الذي يعدّه من الموجبات. (الخير، د.ت، ص١٦)، التي "تدفع الشعراء إلى قدح موهبتهم لتقدّم أعمالًا شعرية أفضل" (نجمي ٢٠٠٣).

من هنا نرى الشاعر محمود درويش ينجذب نحو الأدباء، والشعراء الذين تركوا بصماتهم الإبداعية في التاريخ، ويستعين بهم متعلّمًا من نتاجاتهم، آخذًا ما يشبه ذاته الشعرية، والإنسانية.

التأثير الغربي في شعر محمود درويش

إنّ مهمة التقاط الوجدان الجَمْعي للأمّة ما تقع على عاتق شاعر كبير، لا يتكرّر، وقد شهدت ثقافات الأمم على الدوام تلك البرهة الاستثنائية، واستطاع الشاعر أن يحوّل شعره إلى قوّة وطنية، وثقافية، روحية، ومادية، جمالية، ومعرفية (النقاش.١٩٧١

ص ٧٠). من خلال اتصاله بالتراث الغربي، وتعمّق إلمامه به، وتمكّنه من مصادر النقد الغربي، بعد أن اطّلع على أعمال مفكرين وفلاسفة وأدباء وشعراء.

ومحمود درويش استطاع أن يبني معادلة العلاقة التبادلية الوثيقة بين تطوير جمالياته الشعرية، وتطوّر نفوذه الأخلاقي، والثقافي في الوجدان العربي، والغربي، وكشفَ عن المناظرات، والتلاقي بين الثقافة العربية، والثقافة الغربية، مؤكّدا ضرورة الانفتاح على الثقافات القديمة، والمعاصرة. لذا كانت الحضارات الكنعانية، العبرية، اليونانية، الرومانية، الفارسية، البابلية، السومرية، المصرية، العربية، العثمانية، الإنكليزية، الفرنسية تحتشد في نصوصه، فيغرف من معينها الغني بالموضوعات الكونية، والإنسانية، والفلسفية، والتاريخية، ويستحضر شخصيات من التاريخ، لتكون شاهدة على الحقبة التي مرّ بها. وترك بصمته رمزًا، ولا شكّ أن المناصب الكثيرة التي حازها في حياته الثقافية والأدبية، تشير إلى أنّه كان شاعرًا وأديبًا وصحافيًا بامتياز.

اتصل بالغرب من خلال دراسته في موسكو، وإقامته في باريس، وفي هيوستن الأميركية، ورحلاته العديدة إلى عواصم عالم كثيرة محاضرًا في جامعاتها، ملقيا شعره في محافلها الرسمية، ومنتدياتها الأدبية مستجيبًا لمقابلات صحفيّة، وحوارات مختلفة، مشاركًا في المؤتمرات العربية، والعالمية عن الفكر العربي، إضافة إلى صولاته الكثيرة في عالم الصحافة، والثقافة الواسعة التي حصّلها بمطالعاته المختلفة.

اطّلع الشاعر على نتاج الغرب الثقافي، وتعلّم منه الكثير، وصقل موهبته من معينها، تأثر بالشاعر الاسباني لوركا[١] الذي علّمه كيفية تغيير وظائف الحواس. والشفافية التعبيرية، وقد أدخله لوركا إلى عالم الفراشات، لأن شعره كان النبض الداخلي الذي يحيل الأشياء إلى خفة مطلقة.

أحبّ التوراة، ووجد فيها شعرية أكثر ممّا وجدها في شعر بياليك[٧]، كما يعدّ نفسه مفتونًا ب يهودا[٢]، وإليوت[٣]، ودانتي[٤]، وشكسبير[٥] وهوميروس[٦]. كما يعدّ القرن العشرين العصر الذهبي للشعر العالمي.

تأثر بالعديد من الشعراء العالميين على نحو مايكوفسكي[٩]، وبابلو نيرودا[٨] الذي علمه سلوك الطرق الوعرة، والغنائية المتصاعدة.

كان محمود درويش يدرك مفهوم الابداع، والثقافة لدى الغربيين، فإليوت سَحَرَه، وعلّمه تلك العلاقة الفريدة بين النثر والشعر، وكثير من انجازه الشعري باعتباره منظومة شعرية كاملة (الأبنودي،١٩٩٧)، يعرف كيف يكون عاطفيًا، وكيف يعلّم نفسه. ومن إيزرا باوند[١٠] تعلّم المشروع الشعري، والنظري الذي يعدّ "اقتراحاته الثقافية، والشعرية أكبر"(الأبنودي، ١٩٩٧) .

من خلال ما تقدّم، نرى مشروع درويش الثقافي كيف امتدّ، وتطور، وانفتح على الثقافة الغربية، ملتمّسا منها معاني الحق، والحرية، والديمقراطية، والعدالة، مقيمًا تناصّا معها بأسلوب فنيّ جديد، يمارسه من خلاله فعله الرمزي، يُغذّيه من الحضارات القديمة، والأديان السماوية، والوضعية، والأفكار الفلسفية، والمحطات التاريخية، إضافة إلى دلالات متنوعة انساق معها في رحلته الثقافية، حتى غدا قامة أدبية متميزة، ورمزًا عامًا لمعنى الانفتاح على الآخر، والتأثّر به، والأخذ منه من دون خجل.

بناء على ما تقدّم سنلاحظ في دراستنا استحضار النصّ الغائب في سرير الغريبة، كيف يعيد الشاعر إحياء الغائب من خلال الألفاظ، والمقاطع، والسياقات التي تدور حوله نصوصه لغايات متعددة، تختلف أهمية، وتأثيرًا بحسب مواقفه، ومقاصده، ما يجعلنا نقرأ نصه على مختلف المستويات. فما هي عناصر التناص مع الفكر والأدب الغربيين التي تظهر في سرير الغريبة، وإلى أيّ حدّ يُمكننا أن نتكلّم على تأثير غربي فعلي في شعره؟

التناص في "سرير الغريبة"

يحتفل ديوان "سرير الغريبة" بالإيماءات الاسطورية التي يتخّذ حضورها أشكالًا رمزية مختلفة، تتراوح بين الأسماء المباشرة، والتضمين العضوي في سياقات تركيبية، ودلالات عميقة تشير إلى تنوّع ثقافة الشاعر الواسعة، الضاربة في عمق التاريخ، والحضارات القديمة، والأديان، وتأثره بالآخر، وتعبّر عن رؤاه الفكرية، والفلسفية. وهذه الأساطير منها ما هي عناصر طبيعية، وأماكن وأزمنة، ومنها ما هي شخصيات تاريخية ، ودينية، وأحداث، ومنها ماهي حيوانات رامزة وإيحاءات مختلفة، وقصص دينية، لها دلالتها، وأهمّيتها، وحاجة الشاعر لإحيائها في الذاكرة، وفي المحيط الاجتماعي الذي يوجد فيه لأسباب نفسية، وفنية، واجتماعية، وفكرية.

وقد ارتكز الشاعر في استدعاء النص الغائب على الذاكرة حينًا، وعلى المؤشرات المعرفية، والثقافية، والمرجعية حينا آخر. ومهما كان نوع التناص عنده "فإنّه ليس مجرّد عملية لغوية مجانية، وإنّما له وظائف متعدّدة، تختلف أهمية، وقيمة، وتأثيرًا بحسب مواقف التناص، ومقاصده "(مفتاح،١٩٨٥، ص ١٣٢).

والشاعر قصد التناص، وعاينه في "سرير الغريبة"، ووجّهه لخدمة أغراض جمالية، ودلالية، يستمدّ قوّة السياق الشعري، وتدفّقه، ونكهته من الرمز الذي يتسلّل إليه بصورة تدريجية، فيغنيه، ويكثّف دلالته، سعيًا إلى التعبير عن الحرية، والسلام لصنع حاضر إنساني مشرق.

وما التناص بين صورة الرمز التي يستدعيها الشاعر من زمنها الماضي إلى الزمن الحاضر، إلا ملمحًا متميزًا من ملامح الشعر الحديث، الذي يضيف على التجربة الشعرية بعدًا إنسانيًا شاملًا، ويختصر المسافة بين صورتين تماثلتا في الموقف، ما أدى إلى تفاعل الماضي بالحاضر، وتشكيل ما يشبه القواسم المشتركة بينهما، وتعبير عن الوعي الذاتي والحضاري والإنساني.

أولًا- التناص مع الشخصيات

١- شخصيات تاريخية

الأسطورة هي حكاية مقدّسة، سجلّ لما حدث في الماضي، وأدّى إلى الأوضاع الحالية، والشروط الراهنة. ما يعني أنّ هناك صلة قوية بين الميثولوجيا والتاريخ، باعتبارهما ناتجان ثقافيان، ينشآن عن ذات النوازع، والتوجهات، فالأسطورة، والتاريخ ينشآن عن التوق إلى معرفة أصل الحاضر، لكنّهما يفترقان في القيمة. فالأسطورة تنظر إلى التاريخ باعتباره تجلٍّ للمشيئة الإلهية، والتاريخ ينظر إلى موضوعه باعتباره تجلٍّ للإرادة الإنسانية في جدليتها مع قوانين فاعلة في حياة الإنسان الاجتماعية(السواح،٢٠٠١،ص٦٥). وهذا يعني أنّ الشخصية التاريخية تحمل بعدين للدلالة على التاريخ؛ تاريخ مقدّس وتاريخ دنيوي.

ولاستدعاء الشخصيات التاريخية، أو "الأنموذج التاريخي"(عشري، د.ت، ص ١٣٢) كما يسمّيها علي عشري، وتوظيفها في النص الشعري أمر يحتّم ارتباط حياة الإنسان بالزمان، والمكان، لأنّ "التاريخ فنّ، يبحث عن وقائع الزمان، من حيث توقيتها، وموضوعه الإنسان، والزمان"(الجمل، ١٩٨٢، ص٨). وقد يتّجه الهدف من استدعاء الشخصيات التاريخية إلى غرض تربوي، أو تعليمي، أو أخلاقي، أو قومي يثير الهمم، ويعمّق انتماء المتلقّي إلى أمته. وقد يكون استدعاء الشخصيات توقًا إلى معرفة أصول، وجذور الشرط الراهن الذي يكمن وراء هَوَس الإنسان لفهم نفسه، ويعي شرطه، لأنّ الفكر الحديث أحلّ أفعال الإنسان، وقوانين تطوره، كمحرّد للتاريخ، محلّ مشيئة، وأفعال الآلهة.

ويعدّ نقل الشخصية من زمنها الماضي إلى زمن حاضر، والتعبير عنها ملمحًا متميزًا من ملامح الشعر الحديث، وبهذا تتشكّل زمنية آنية تختصر المسافة بين الصوتين، ليلتبس كلّ منهما صاحبه، فكلاهما رهين موقف متأزم(عيد، ١٩٨٦، ص٥٩).

وقد استدعى الشعراء الشخصيات التاريخية لأغراض عديدة منها: الهروب من عصور التردّي والاحباط للبحث عن المثل الأعلى، رغبة في التعويض العاطفي، أو رهبة من وطأة زمن العجز، أو رفضًا لواقع مرير، وهربًا إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيدًا، أو مثاليًا بالقياس إلى الحاضر(قاسم،١٩٨٣، ص٢٣٦)، لأنّ الماضي معروف، ومُعاش، وصورة واضحة، وذكريات متنوّعة. أمّا الحاضر فهو عبارة عن لوحة حياتية، ترتسم أمام أنظارنا بحلوها ومرّها. ولأنّنا نعيش مرارة الحاضر، نرفض هذه اللوحة، ونستدعي اللوحات الجميلة من الماضي، لنشكّلها بما نحبّ، ونطمح، وليس بما هو قائم.

لذا يتركّز استدعاء الشخصية الأسطورية لدى الشاعر على نوعين؛ يدلّ الأوّل على معنى من معاني التجربة الوجودية الإنسانية الأساسية، يتمثّل في الموت، والبحث عن الخلود، والتحرّر من قسوة الشعور به، ونوع يدلّ على ثنائيات تعبّر عن العلاقة الدرامية المتوترة، في تلك التجربة الوجودية، كثنائيتي الحب والحرب، أو الموت والخلود، أو تجدد الحياة وقيامتها. وهنا تبرز كثافة استخدام آلية استدعاء تلك الشخصيات الأسطورية، ورمزيّتها الدّالة على هذا المعنى، كرموز عشتار وأنانا.

وقد شكّل استدعاء الشخصية التاريخية في شعر محمود درويش ملابسات الواقع الراهن، واكتشاف أبعاده لخلق حالة فكرية، ونفسية جديدة، تعمد إلى تعميق دلالات النص الشعري، والانطلاق بها إلى آفاق إنسانية واسعة. لذا لجأ الشاعر إلى الماضي في "سرير الغربة" لينهل من التاريخ، والحضارات القديمة، والأديان. يستدعي شخصيات يتم التناص معها ليعبّر عن تجربته، وعلاقته الدرامية المتوتّرة، والإنسانية العادلة، ويدافع عن كينونته الذاتية، وكينونة الأمّة التي ينتمي إليها، ومن هذه الشخصيات قيس وليلى (الديوان، ص٦٢)، جميل وبثينة (الديوان، ص١١٦)، مجنون ليلى(الديوان،ص١٢١)، امرئ القيس (الديوان،ص٣٢)، وعتبه (الديوان،ص٤٥)، وبول تسيلان(٣٩)، وريتسوس(الديوان، ص٧٠)، وإيلور (الديوان، ص٨١)، ونبوخذ نصّر(الديوان، ص٥٦)، وغيرهم.

أ-قيس وليلى

يستدعي الشاعر في قصيدة "لا أقلّ ولا أكثر"، وفي قصيدة "قناع لمجنون ليلى" قيس، الذي عاش في القرن الأول الهجري، وهو أحد الشّعراء المتيّمين، الذين أكثروا استخدامهم الغزل العذري في أشعارهم، ويُعدّ قيس بن الملوّح أحد أكبر الشعراء العذريين، الذي مات حسرة لعدم تزويجه من عشيقته ليلى العامرية، لقّب بمجنون ليلى لشدّة عشقه لها، وقد فاق هيامه بها كلّ الحدود، وأضحى مثالاً يُضرب بين ألسنة العُشاق، هام على وجهه متنقلاً من مكان إلى آخر، تمّ العثور على جثمانه ملقيّاً بين مجموعة من الحجارة"(الزركلي، د.ت، صفحة ٢٠٨).

استدعى الشاعر في قصيدة "قناع لمجنون ليلى" قصة قيس بن الملوّح التي اخترقت زمنها المحدود، لتصبح اسطورة حبّ تتماثل، وأساطير الحب التي عرفها التاريخ البشري منذ بدء الخليقة إلى يومنا هذا. وقد تداولتها الألسن، وتناقلتها، وباتت مثالًا للحبّ الصادق القائم على التضحية، والوفاء، والإخلاص لحبيبة واحدة، ليجمع بين الصفات القديمة لقيس وليلى، والصفات الجديدة التي تعبّر عن واقع العلاقة الدرامية بينه وبين الحبيبة، فيكثّف من خلال استدعاء الشخصيات الدلالة الرمزية للحبّ الكونيّ الذي تتّحد به الذات مع الآخر، ليُشكّلا ثنائيًا متكاملًا، روحًا واحدة في جسدين.

لذا يتّخذ الشاعر من مجنون ليلى قناعًا ليشير إلى أهمية العلاقة الوجدانية بينه وبين المرأة ليؤكد أهمية علاقة الحضور/الغياب الذي جعل التعالق النصي يرتبط بتلك العلاقة المتمثلة بينه وبين حبيبته ليشير إلى المرأة الموجودة جسدًا ولها صور ة الروح التي لا تفنى أبدا.

لذا يتحدث من خلال الاستحضار، وفق آلية حكمة الصنع، تتعالق فيها اللغة والرؤيا، وتتصاعد القصيدة إلى ذروتها، حالة مطلقة للحبّ، يقول: *وجدتُ قناعًا، فأعجبني أن/ أكون أنا آخري. كنتُ دون/ الثلاثين، أحسب أنّ حدود/ الوجود هي الكلمات. وكنت/مريضًا بليلى كأيّ فتى شعّ/ في دمه الملح. إن لم تكن هي/ موجودةً جسدًا فلها صورة الروح/ في كلّ شيء تُقرّبني من/ مدار الكواكب. تُبعدني عن حياتي/على الأرض. لا هي موت ولا/ هي ليلى. أنا هو أنتِ،/ فلا بدّ من عدم أزرق للعناق/ النهائيّ. عالجني*

النهر حين/ قذفتُ بنفسي إلى النهر مُنتحرًا،/ ثم أرجعني رجلٌ عابر، فسألتُ:/ لماذا تُعيد إليّ الهواء وتجعلُ موتيَ أطول؟ قال: لتعرف/ نفسك أفضل.. مَن أنتَ؟/ قلتُ: أنا قيس ليلى، وأنتَ؟/ فقال: أنا زوجها"(الديوان، ١٢١).

يبحث الشاعر عن الحبّ الأبدي الذي لا يُفنيه الموت، بل يبعثه صورة في الروح، يترفّع به عن المادة، والشهوات الجسدية، ويسمو إلى مرحلة القداسة، ويعيد إحياء الحبيب، وبعثه في النفس، لأنّه يؤمن أنّ للحبّ قدرة على الحضور، يتغلغل في الروح، ويتجدّد، وينبعث تاركًا الجسد في غياهب النسيان، والروح تتّحد وروح الحبيب، فتصبح روحًا كونية واحدة خالدة.

أمّا في قصيدة "لا أقلّ ولا أكثر" استطاع الشاعر بإشارة ذكية أن يلمح إلى عنصر مفاجئ لا تتلاءم الشخصية المستدعاة والسياق الدلالي، بل حملت رؤية جديدة، يقدّمها مختصر الجدل عبر تجريد قصة الحبّ، من أقنعتها التقليدية، وتحرير ذاكرتها القديمة من إرث الماضي المتمثل بالحبّ العذري، ومنحها معاني جديدة للجمال والحب والفرح والحياة.

فالشاعر يستدعي الماضي المتمثّل بالعلاقات الوجدانية القائمة على الوفاء، والتضحية، والعشق الخالص المترفّع عن الشهوات، والملذّات ليهرب من الحاضر الذي سيطرت عليه المادة، واستحال الحبّ سلعة تُباع وتُشرى، فاختفى الحب والحنين من ذاكرة الأجيال، هذا ما جعل الشاعر يستدعي قصة حبّ قيس وليلى بأسلوب إيحائي جديد، يتلاءم وروح العصر، فيضع الدلالة الجديدة للحبّ على لسان المرأة العصرية، التي تريد أن تعيش إنسانيتها، وأنوثتها بعيدًا عن الضوابط الأخلاقية، التي كانت سببًا لمرض ليلى، نتيجة الحرمان والتمنّع، فحبيبة الشاعر رفضت أن تكون فكرة، أو خيالًا، أو صورة في ذاكرة، بل أرادت أن تتمثّل في جسد أنثوي، يشتهي الحياة الواقعية، ويمارس قناعاته، وإن خالفت العادات والتقاليد الموروثة، يقول:*أنا امرأة. لا أقلّ ولا أكثر/أعيش حياتي كما هي/خيطًا فخيطًا.../ فكن أنت قيس الحنين،/ إذا شئت. أمّا أنا/فيُعجبني أن أحبّ كما أنا، لا صورةً/ملوّنةً في الجريدة، أو فكرة/مُلحّنة بين الأيائل../أسمع صرخة ليلى البعيدة"* (الديوان، ص ٦٢).

وحين تمّ تناص الشاعر مع تلك الأسطورة، شكّل استعادة لدلالاتها ومعانيها الإنسانية الجميلة والكبيرة، وأكّد على حضور تلك العلاقة العميقة والحيّة مع الجمال والحبّ. فاستدعاء القصة مع تحوير يخدم أغراض المفارقة بين استخدامه لها بدلالتين مختلفتين، يسعى الشاعر إلى تجسيدها فنيّا.

ب- امرؤ القيس

وفي قصيدة "ليلُكِ من ليلِكِ" يغمّس الشاعر قلمه في ديوان العرب ليحبّره من دواة شخصية أدبية تأثّرًا بها، وتفاعلًا معها في روح المعنى، وهذه الشخصية تتحدّر من سلالة الملوك، يستدعي امرأ القيس، الذي كان بالنسبة إليه رمزًا للشدّة والبأس، للحبّ، واللهو، والترف، والنساء، طرده والده لقول الشعر في فاطمة، أو لأنه تغزّل في امرأة من نساء أبيه (قميحة، ١٩٨٩، ص ٩٥-٦٠- ٦١). يقول:

يجلس الليل حيث تكونين. ليلُك من/ليلِك.../ ليلٌ ترعرع في شعره/الجاهليّ على نزوات امرئ القيس والآخرين،/ووسّع للحالمين طريق الحليب إلى قمرٍ/جائع في أقاصي الكلام(الديوان، ص ٧٦).

فالشاعر لا يتردّد في التصريح عن نزواته العاطفية، وعن اتحاده وحبيبته جسدًا وروحًا، ويجعل من الليل سريرهما، وطريق حليبهما إلى قمرهما الجائع. ذلك العالم العلوي المترفّع عن كلّ دنس، وفيه تلتقي الأرواح نقيّة، صافية، طاهرة.

لجأ الشاعر إلى هذا النوع من التناص لتكون ذاته امرأ قيس آخر في العصر الحديث، وقد تحرّر من قيود الماضي الذي كان يجعل من المرأة سلعة مسلوبة الحقوق، ومن الرجل فارسا يثور على الظلم، ويقهر الواقع الذي قهره، ويذود عن القبيلة المتمثلة بالشعب الفلسطيني. وما الليل إلا دلالة على الرومنسية والظلام يستر العيوب ويُخفي في سواده قصص العشق، ويحمي العشاق من العيون الغادرة، فتكرار لفظة الليل، تأكيدًا على أهمية التعالق النصي بين امرئ القيس شاعر اللهو والحبّ والفروسية والمغامرات، والسعي المستمرّ لتحقيق، النزوات وبين محمود درويش ومغامراته ونزواته، ينهل من موارده، ويقتات من سيرته العاطفية، ويعترف بالحبّ الذي يعيده إلى ولادته الأولى، والحبّ الكوني الأول.

ج- جميل بثينة

جميل بن معمّر شاعر عربي غزلي من بني عذرة، عاش في بدايات القرن الثامن الميلادي. هام جميل بحبيبته بثينة، ابنة حيان بن ثعلبة، التي كانت رفيقة طفولته، وحبّه الأول والأخير، غير أنّ والدها زوّجها برجل آخر، حزن جميل حزنًا كبيرًا، واستاء كثيرًا، فكرّس أشعاره لها، وكان يُواعدها، ويلقاها سرًّا. وحين افتُضح أمره هام على وجهه مغادرًا قبيلته، خوفًا من القضاء عليه. وفي مصر لاقى حتفه، ومات مخلصًا لبثينة.

ففي قصيدة "أنا وجميل بثينة" يستدعي الشاعر ذلك الفضاء الملحميّ الأسطوري لخطاب العشق الذي ساقه في غياهب الغربة، والقلق الروحي العاصف، محاولًا أن يكمل دائرة الحبّ، ويقيم جدلًا حقيقيًا، وحوارًا مع تراث الحبّ الإيروسي العربي والهندي.

يستدعي الشاعر جميل بثينة "الأسطورة"، ويجعله محور النص وبؤرته، لأنّه يذكره في عنوان القصيدة، ويحاوره ليكشف عن الجوهر الإنساني في أسمى العلاقات الوجدانية بين الرجل والمرأة، فالعشاق يتماثلون بالروح وبالأصوات، وإن كانوا في زمانين مختلفين، أو في مكانين لكلّ منهم طابعه الخاص ورؤاه الخاصة وتجربته الخاصة. وها هو يستدعي جميل بثينة ليتماثل معه في روحه، ويحاكي صوته لكن بزمانين مختلفين، يقول: *"كبرنا أنا وجميل بثينة, كلٌّ/على حدة, في زمانين مختلفين/هو الوقت يفعل ما تفعل الشمس/والريح، يصقُلنا ثمّ يقتلنا.../يا جميل أتكبر مثلك، مثلي/ بثينة؟/ تكبرُ يا صاحبي، خارج القلب"* (الديوان، ص١١٦).

ومن الملاحظ في هذا الاستدعاء أنّه استغرق القصيدة كلّها لأنّ الشاعر "عندما يتجاوز مستوى مجرّد ذكر الأسطورة أو الرمز الأسطوري إلى مستوى الاستلهام، والاستحياء، والتوظيف من خلال خلق سياق خاص، يجسّد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية"(القعود، ١٩٩٩العدد ٢٧٩). ومحمود درويش استلهم قصة حبّ عذرية، ووظّفها في السياق الخاص الذي يجسّد تفاعل قصة الحب العذري مع تجربته الشعرية.

د- عتبة

يُشكّلُ حضور عتبة بن ربيعة القرشي دلالة معاصرة، تمتصّ الدلالة التراثية، وتتّسم بحركيّة متجدّدة وقابليّة مرنة للدخول في أدوار جديدة للكلام، منه يستدعي الشاعر بطريق التداعي شخصية تاريخية، كانت وجها من وجهاء مكة، وسيد عبد شمس من حكماء قريش، الذي كان له دور بارز عند ظهور الإسلام. يستدعيه محمود درويش في (سوناتا ٣): *يا صاحبيّ أقيما ولا تُسرعا،/وناما على جانبيّ كمثل جناحي سنونوة مُتعبة/ حريركما ساخنٌ. وعلى الناي أن يتأنّى قليلا/ ويصقل سوناتةً، عندما تقعان عليّ غموضًا جميلا/كمعنى على أُهبَةِ العُرْيِ، لا يستطيع الوصولا،/ ولا الانتظار الطويل أمام الكلام، فيختارني عتبة/ أحبّ من الشعر عَفْويّةَ النثر والصورةَ الخافية/ بلا قمرٍ للبلاغة: حين تسيرين حافيةً تتركُ القافيةُ/جماعَ الكلام، وينكسِرُ الوزنُ في ذروة التجربة.*

تشكّل شخصية عتبة، ومكانته المرموقة، وموقفه الحكيم، وذكاؤه الحاد، وكلامه المنمّق المنظّم، البطولة، والجرأة، والحذاقة، وترتيب الكلام، وتنوّعه بين الإغراء، والتهديد، وبين مخاطبة العقل، ومناجاة القلب، صورة لما يرغب إليه الشاعر، من الشخصية المتميّزة، والفكر الخلاّق والثورة، ثورة على التقاليد، ثورة على القديم، من شعر تقليدي تقيّده القافية والوزن، والكلام الطويل، يريد أن يعرّي القصيدة من ثوبها القديم، ويلبسها ثوبا رقراقًا منثورًا، يقول فيه ما يشاء، من المعاني، بعيدًا عن التعقيد، والصور البيانية الجاهزة الحسية المتناولة.

يسعى الشاعر من خلال استدعاء هذه الشخصية التاريخية إلى إبراز دور الإسلام في تغيير مفاهيم كثيرة في الأدب، وكأنّه يقول أنّ السيف والرصاصة لا يؤديان رسالة. فرأينا سحر بيان الأدب على لسان النبي محمد، حيث كلّفه الله بالكلمة الطيبة ليؤدي رسالته. وعتبة كان أشد عداء للنبي، ولكن بعد لقائه به، وسماعه سورة فُصِّلَت على لسانه أُخذ به الرعب، والهلع كلّ مأخذ، وكاد قلبه ينخلع، وقد نسي عداءه للنبي، وسقطت مكانته، وهيبته بين يديه.

فالشاعر يريد وقتًا طويلًا على الناي، ويشعر بلذّة فنيّة حين يقع عليه الغموض، ويعرّي المعنى بوقت قصير، لأن لا صبر له على انتظاره كما فعل عتبة. يتأثّر الشاعر بعتبة فيستعير منه مواقفه، وهيبته، وذكاءه الخالد، وكلامه المنمّق، ثم يستدعيها، ويربطها بنصه عن طريق أسلوب جديد، وسياق جديد، وهذا ما يسمى بالتعالق النصّي.

ه- أنانا

وفي مثل التناص مع شخصية جميل بثينة تناص آخر مع شخصية رمزية، تعود إلى أنانا السومرية (الديوان، ص ٥٣) التي تمثل محور القصيدة، وهو مفتاح تأويلي، يقوم بتعيين طبيعة النص، وتشكيل بؤرته الدلالية، وهو معنى الخصوبة والأمومة، وهذا التناص يُعرف بالتوازي النصي الذي حدّده جيرار جينيت، حيث استدعى الشاعر الإلهة أنانا، كي يقيم علاقة بين نصّه، وما هو خارجه لتحديد توجهاته، وأسباب اختياره موضوعه.

وأنانا هي إلهة سومرية، ولعل لفظة حليب دلالة على ما ورد في الميثولوجيا القديمة شجرة الحلبو التي كبرت على شاطئ النهر، وهبّت ريح فاقتلعتها، وجرفتها المياه، وكانت الإله أنانا تهيم على وجهها في تلك الناحية، فاخذت الشجرة، وغرستها في حديقة بيتها، لكنّها لم تُزهر ولم تورق، بل سكنتها ثلاثة كائنات غريبة، واحتلّتها أفعى هائلة لا يؤثّر فيها السحر، بكت أنانا، وطلبت من أخيها استرجاع الشجرة، لكنّه لم يهتم، فمضت إلى جلجامش ملك أوروك، وطلبت عونه، فاستجاب لها، وبعد صراعه مع الحيّة الهائلة، اجتثّ الشجرة، وقدمها لأنانا كي تصنع منها سريرها وعرشها، وعلى هذا النحو ينتهي العالم العلوي مع انتهاء قصة أنان ليبدأ العالم السفلي مع جلجامش وإنكيدو(السواح، ص ٨٢-٨٣) يقول: *وإن كان لا بد من قمر فليكن عاليا.. عاليا/ومن صنع بغداد لا عربيا ولا فارسيا/ولا تدعيه الآلهات من حولن/وليكن خاليا/من الذكريات وخمر الملوك القدامى/لنكمل هذا الزفاف المقدس... نكمله يا ابنة/ القمر الأبديّ هنا في المكان الذي نزلته/ يداك على طرف الأرض من شرفة* الجنة الأفلة(الديوان، ص ٥٦).

وبما أنّ أنانا هي إلهة بلاد الرافدين القديمة المرتبطة بالحب والجمال والجنس والرغبة والخصوبة والحرب والعدالة والسلطة السياسية. وعَبَدَها السومريون والأكاديون والبابليون والآشوريون، وورد ذكرها في التوراة العبرية. ورفعها الآشوريون لتصبح أعلى آلهتهم، وأطلقوا عليها اسم عشتار، أثّرت على الإلهة الفينيقية عشتروت، والإله اليونانية آفروديت. وقد استحضرها الشاعر لأغراض عديدة؛ لتكون إشارة إلى الحب الذي يجمع بين البشر، والجمال الذي يسعى إليه كلّ البشر، فالشاعر لا يريد حبّا يحدّ من إنسانيته ، ولا يريد جمالا يتنارع عليه البشر، يريد روحا إنسانية تسمو إلى الأعلى، تخلع عنها قشرة المادة، والجنس واللون والهوية. فالقمر الذي يريده عاليا، يجرّده من لغته وجنسه ولونه وذكرياته ليعود إلى ذلك الفرح الإنساني العادل الداعي إلى رغبة في الحياة الكريمة العادلة الخالية من النزاعات والسيطرة والحروب.

ومن أشهر أساطير أنانا هي قصة نزولها إلى (كور) والعودة إلى عالمها السومري السفلي، وحين يستدعيها الشاعر يستدعي تلك الحضارة العربية الضاربة في عمق التاريخ ليؤكّد على هويته، وانتمائه، وجذوره الممتدّة إلى التاريخ الحضاري القديم، ما يجعله يؤكّد على حضور تلك العلاقة العميقة والحيّة مع الجمال والحب والفرح والحياة التي لا تزول بزوال سومر. وعلاقته بأرض فلسطين لا تزول بغيابه عنها، لأنها علاقة ضاربة في عمق التاريخ لا يستطيع العدو الصهيوني محوها وطمسها وإن سيطر على الأرض واستعمرها وأقام فيها عنوة.

كما يتجاوز استدعاء الشاعر أنانا تاريخها الحضاري القديم، ليؤكّد ذاته التي تجدّد اتصالها وتفاعلها، مع هذا الموروث الثري للدفاع عن وجودها، وتاريخها الحضاري في وجه محاولات المحتل الإسرائيلي للقضاء على هذا الوجود، وطمسه، وتزييف حقيقته.

وفي قصيدة "لن انتظر أحدا" الخطاب موجه إلى شخصية أو رمز يحيل عليها، كما قد يكون المتكلّم في القصيدة هو الشخصية الأسطورية التي استوحاها الشاعر لتكون شخصيته المتماهية بالشخصية الرمز.

و- نبوخذ نصّر

وبما أن الشاعر استدعى تاريخ الحضارة القديمة، وذكر الإلهة أنان التي تعود إلى الامبراطورية الكلدانية البابلية، فقد ذكر شخصية نبوخذ نصر(الديوان، ص ٥٦)، باني هذه الامبراطورية الذي كان يُعدّ أقوى الملوك الذين حكموا بابل، وبلاد الرافدين، وخاض حروبًا عديدة ضد الآشوريين والمصريين، وأسقط مدينة أورشليم القدس مرتين، وكان مسؤولًا عن بناء عدة أعمال عمرانية مثل الجنائن المعلّقة، ومعابد الآلهة وتماثيلهم، إضافة إلى ثماني بوابات كبيرة للامبراطورية، وكانت بوابة عشتار أكبرها، إضافة إلى سورين لدعم مدينة بابل، وقصر كبير لنفسه. وكذلك قام بكتابة شريعة قانونية لامبراطوريّته مشابهة لشريعة حمورابي، وقد طوّرها، وأطلق عليها اسم شريعة الشمس.

وحين يستدعي الشاعر هذه الشخصية التاريخية يستدعي معها ملابسات الواقع الراهن، ويكشف أبعاده لخلق حالة فكرية أو نفسية جديدة، تعمل على تعميق النص الشعري دلاليًا، وتنطلق منه إلى رحاب الإنسانية الواسعة.

فنبوخذ نصّر كان قائداً عالميًا عبر التاريخ، استخدم عبقريّته وذكاءه للاستفادة من شعوب البلدان التي كان يحتلها، لأنّه كان يستنفد معظم الإمكانات البشرية والمادية لهم، ويتحكم بحياتهم، غير أنه اشتهر بالتسامح، ومنح الشعوب حريتهم في ممارسة طقوسهم الدينية وعبادة آلهتهم. فهو من هذا المنطلق صورة تاريخية يمكن عدّها معادلًا دلاليًا لسلبية الأمة، وتخاذلها عن استرجاع حقوقها.

والشاعر كفرد في مجتمع، لا يستطيع أن يفعل ما فعله نبوخذ نصّر، وهو فرد من أفراد المجتمع الفلسطيني، لذلك أراد تلك الشخصية القائدة الفاعلة بقوتها وحكمتها وسلطتها، ولا يستطيع أن يفرض شريعته على تلك الأمة المتقاعسة، لذا أراد أن يكون ذلك البطل الاسطوري الذي كانه نبوخذ نصّر، إنسانًا يعيش الواقع بماضٍ يسيطر على كلّ أطراف لوحة الحياة الحاضرة، ولكن لا يريد ذلك التاريخ العربي القديم الممتدّ زمنيًا إلى بلاد الرافدين، والملوكً القدامى بحلّته القديمة، إنما أراده متجدّدًا، يحمل صورة للواقع، ويضرب بسيف من حق وحرية وعدالة، بعيدًا عن الهيمنة والبطش والسيطرة والاستبداد.

أراد أن يكون عريسًا لتلك الإلهة "أنانا" لعلهما يستطيعان نشر الحبّ والخير والجمال على تلك الأرض التي خلت من هذه القيم الإنسانية، وهذا لا يتحقّق إلا عن طريق عودته إلى ذلك العالم العلوي المجرّد من الاستبداد، والاستعباد الذي ينثر شرًا وفسادًا، ويستبيح الأرض والعرض، يقول:

لا أريد لأغنية أن تكون سريرك،/ فليَصْقُل الثور، ثور العراق/ المجنّح قرنَيه بالدهر والهيكل المتصدِّع/ في فضّة الفجر. وليَحمِل الموت آلهته/ المعدنية في جوقة المُنشدِين القدامى/ لشمس نبوخذ نصّر. أما أنا، المتحدِّر/ من غير هذا الزمان، فلا بدّ لي/من حصان يُلائم هذا الزفاف ./لنكمل هذا الزفاف المقدّس، نكمله/ يا ابنة القمر الأبديّ هنا في المكان الذي نزَّلَته/ يداك على طرف الأرض من شُرفة الجنّة الآفلة(الديوان، ص ٥٦)

يحشد الشاعر في سياق هذه الأبيات شخصيات تاريخية، وآلهة تؤطّر النص، وتجعل دلالاته ذات أبعاد انهزامية، حيث نبوخذ نصّر بدلالاته البطولية، وانجازاته العمرانية، وانتصاراته في حروبه، وسيطرته على دول كثيرة، يتجاوز الواقع الانهزامي الذي يخيم على الدول العربية، ولا سيما فلسطين، لذا لا يريد قمرًا عربيًا ضعيفًا لا يقوى على المواجهة، إنما يريده عاليًا لا يقوى عليه أحد، ولا يصل إليه مخلوق عربي أو فارسي، كما أنّه يرفض استعادة التاريخ بذكرياته الدالة على سطوة الملوك القدامى في زمن الهزيمة. بل ذلك التاريخ الذي أفرغه من ماضيه المستبدّ، وملأه حاضرًا يتلاءم وحركة تحرريّة بقيادة على شاكلة نبوخذ نصّر لتعود مسيرة التحرير بالقوة التي كان عليه هذا الأخير.

وإذا كان الرمز الأسطوري الشرقي الذي ينتمي إلى حضارات المنطقة العربية القديمة يأتي في صدارة التراث الأسطوري، الذي يجري استدعاؤه في قصائد الشاعر، فإن التراث الأسطوري الغربي، يأتي تاليًا مُعبّرًا عن انفتاح القصيدة على التراث الإنساني، الدال على تداخل وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال انتقاله من ثقافة إلى أخرى، في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ.

ومن التراث الغربي استدعى الشاعر الشخصيات بول تسيلان وريتسوس وغيرهم.

ز- بول تسيلان

في غيمة من سدوم يستدعي محمود درويش بول تسيلان الشاعر اليهودي الذي عاش معاناة في منفاه في باريس، ولم يتحمّل ثقل المنفى، فانتحر، ليضع حدّا لحياة فقد كلّ مقوماتها حين ذاق معنى الغربة.

وأصبح المنفى بالنسبة إليه غربة وجودية، وليس بالمعنى التقليدي لدور المنفى بالنسبة إلى الإنسان، لذا يصبح الشاعر في منفاه نفسًا ثانية لبول تسيلان، لأنّهما يستعيدان معًا المنافي التي أقاموا فيها، وإن اختلفت دياناتهم وأوطانهم، فليس نفي الإنسان الفلسطيني سوى نفي الإنسان كائن من يكون عن وطنه، لأنّ الجوهر الإنساني واحد، والمعاناة واحدة، والظلم واحد، وعدل السماء واحد، ينتشر على الكرة الأرضية.

وحين يفقد الإنسان حرّيته يفقد معها قيمة وجوده، ويصبح مُتسكّعًا في شوارع منفاه، وتتساوى إزاء التغريب الوجودي التحرّكات كلّها (الحرية والمنفى، لا قيمة لاسمه سواء عرفه الآخرون أم لم يعرفه، الحرب والسلم، انتفاء فهم الهوية على أنها أحادية الجانب، الوعي الذاتي للإنسانية) يقول: *ماذا ستصنع حُرّيتي، بعد ليلِك،/ ليل الشتاء الأخير؟/مضت غيمة من سدوم إلى*

بابل،/من مئات السنين، ولكن شاعرها بول/تسيلان انتحر، اليوم في نهر باريس/ لن تأخذيني إلى النهر ثانية. لن يسائلني/ حارسٌ: ما اسمك اليوم؟ لن نَلعنَ/ الحرب. لن نلعنَ السّلْم. لن نتسلّق سور الحديقة بحثًا عن الليل ما بين صفصافتين/ ونافذتين، ولن تسأليني: متى يفتحُ/ السّلْم أبواب قلعتنا للحمام؟ (الديوان، ص ١٥)

يستعيد محمود درويش بول تسيلان ليضيف سفرًا جديدًا من أسفار المعاني الإنسانية المتمثّلة في جوهرها الواحد، ويدافع عمّا تبقّى من وجوده، وقيمه الإنسانية، ويطمح لأن يكون الشعر الإنساني أسمى من الواقع الذي يفرّق الناس بعضهم عن بعضهم الآخر، ويجعلهم يتمايزون في ما بينهم، ويعادون، ويتآمرون، ويتقاتلون، ويتخلّون عن قيمهم الإنسانية، وجوهر وجودهم الإنساني من أجل مكاسب فانية.

ح- ريتسوس:

إنّ نفس الشاعر الجريحة والثائرة في آن، جعلته يصدر نفثات حارة، ويكشف عن روح النضال، والنفس القومي الأممي الذي كان عليه يانيس ريتسوس الشاعر اليوناني، صاحب نتاج غزير في الشعر والابداع والنثر، يفوق مئة وخمسين ديوان، تُرجم معظمه إلى الانكليزية، والفرنسية، والعربية، تناولت مواضيع تعبّر عن قضايا إنسانية واجتماعية ونفسية ونضالية.

وريتسوس شاعر وطني، قومي، أممي، عبّر عن معاناة الناس، وأوجاعهم، ونضالهم من أجل إنسان أفضل، في مجتمع يسوده الحق، والعدالة، والحرية، والاستقلال، ولأنّه نُفي مرتين، ووُضع رهن الإقامة الجبرية، ولأنّه شاعر يرتدي أقنعة معاصرة أو أسطورية، ويغزو بعمق بئر الروح والضمير، ويتحدّث عن العزلة، وفقدان الحب، وشيخوخة الجسد والأشياء، لأنّ ريتسوس اعتمد أساليب تعبير جديدة بعد الكتابة السوريالية التعبيرية. ومن خلالها حصلت قصيدته "سوناتا على ضوء القمر" على جائزة الشعر القومي في العام ١٩٥٦، استدعاه الشاعر ليكون صورة طبق الأصل عن نفسه الثائرة المثقلة بالروح النضالية والقومية والممية.

ولأنّ ريتسوس تلك الشخصية الانسانية بأفكارها الوطنية القومية، الشاعرة المبدعة، تأثر محمود درويش به كثيرًا، وظهر هذا التأثّر جليًا في أعماله الشعرية، وقد جاءت قصائد كثيرة في ديوانه سرير الغريبة تحت عنوان سوناتا(١،٢،٣،٤،٥،٦) استجابة لهذا التأثر والتفاعل مع ريتسوس، إضافة إلى ما في شعره من شفافية، وكثافة عميقة، تماثل تلك الشفافية، والكثافة التي جاء بها ريتسوس. وفي قصيدته تدبير منزلي(الديوان، ص٦٩-٧٢) يستشهد الشاعر بقول لريتسوس لإبراز وجه الشبه في حالة المعاناة الإنسانية، وفي فقدان الحبّ، يقول:/ *أرى في عروق الرخام حليبَ الكلام/ الإباحيّ يجري ويصرخُ بالشعراء/ اكتبوني، كما قال ريتسوس. أين/ اختفيتُ أخفيت منفايَ عن رغبتي؟*

وهذا التناص الذي قام على استشهاد الشاعر بكلام ريتسوس هو ضرب من التضمين الحرفي، يعرّفه جينيت جيرار بالتداخل النصّي، وفيه وجود حرفي لنصّ داخل نصّ آخر.

٢- شخصيات أخرى:

محمود درويش من شعراء الحداثة، الذين استطاعوا إنجاز قصائد شعرية، بالارتكاز على شخصيات عربية وعالمية، تعود إلى حضارات ضاربة في تاريخ البشرية، شكّلت لبنة عضوية في بناء القصيدة، تهدف إلى إعادة النظر إلى العالم الإنساني الطامح إلى الحرية، والعدالة، والاستقلال، كما تكشف عن نوازعه الإنسانية، وأزماته النفسية، وعن خبايا الذات التوّاقة إلى عالم الجمال، والحبّ، وإلى السلام النفسي في اللاوعي. ومن هذه الشخصيات المثقلة بالرمز:

بابليّ، اندلسيّ، الأمير الصغير، الهنود القدامى، حورية، السومرية، وأمير دمشق كاما سوطرا، ونساء أثينا

وكلّها شخصيات تاريخية استدعاها الشاعر في "سرير الغريبة"، وجمعها في بؤرة واحدة لإنتاج دلالة معاصرة، توحد بين التجربتين العربية، والعالمية، للدلالة على جوهر الإنسان الواحد الهادف سعيه الدؤوب في تحقيق الخصائص الإنسانية الكامنة فيه، وجسّد حلم الانبعاث الانساني الطامح إلى الحقّ، والحرية، والاستقلال، والعدالة، والحب.

ثانيا- تناص الأحداث.

في "سرير الغريبة" تحطّ أماكن عديدة، وأحداث تاريخية رحالها، وتفرض فضاء من التخييل، والوجدان، والدلالة الرمزية الموحية، يستدعيها الشاعر تلبية لحاجة فنية، ودرامية، يتفاعلان مع تجربته المعاصرة. لأن أهميّة الأحداث تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية، كونها تمثل انعكاسًا للشعور الجمعي من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة.

ففي تجربة الشاعر ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدّمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي. فالمستوى الفكري كشف عمق ثقافة الشاعر وتجربته الفكرية، وكثّف المعنى، وجعل اللغة تقول ما لم تتعود على قوله، أما على المستوى الجمالي فقد شعّ نصّه بالجمالي من خلال لغته الفنية المتدفّقة وخياله الخصب، واستطاع من خلال هذين المستويين إعادة النظر إلى العالم وفق رؤية جديدة، تجمع بين ذاكرته الفردية، والذاكرة الجماعية في بؤرة إنسانية بطريقة فنية، وأسلوب جمالي. يقول: *لنذهب كما نحنُ/ إنسانة حرّة/ وصديقًا وفيّا لناياتها../ عمّا قليل نعود إلى غدنا،/ خلفنا/ حيث كنا هناك صغيرين في أول الحب/ نلعب قصة روميو وجوليت.. لنذهب كما نحن. جئنا/ مع الريح من بابل/ ونسير إلى بابل* (الديوان، ص ١١)

يريد الشاعر لحبيبته حرية مطلقة، لتمارس الحبيبة إنسانيتها خارج القيود الاجتماعية التي سجنتها، وكبّلت يديها، وجعلتها أسيرة العادات والتقاليد. لذا استدعى قصة روميو وجوليت، وحرب أثينا، وحفلة السلم بين روما وقرطاج، ليتوّج ذلك الحب في بابل الحرّة الأبية، ويعودا إلى تاريخ بابل ومعهم ذلك الواقع الذي قيّد الحريات، وخنق الحناجر، وكمّ الأفواه، ليعودوا بواقع جديد، تسوده الحرية، والحقّ من دون قيد أو شرط.

كما يستدعي الشاعر أحداث قصة قيس وليلى. ولأنّه ثار على القديم، وجدّد في رؤيته وتجربته الشعرية ، كذلك جدّد في علاقاته الاجتماعية والإنسانية، فهو لا يريد قصة حبّ تماثل تلك القصة القديمة القائمة على الحرمان، والتمنع اللذين يؤديان إلى الجنون، إنما يستدعي أحداث الماضي، لأنّه يصوّر الحاضر الذي يرفضه بجلبابه القديم، ويستشرف المستقبل الذي يطمح فيه إلى التغيير، سواء أكان على المستوى الاجتماعي، أم الفكري، أم الأدبي، وينتقل من الأطر الجزئية إلى الأطر الكلية الإنسانية العامة.

يريد الشاعر قصة حبّ خارج المكان والزمان، خارج القيود الاجتماعية التي تجعل من المرأة إنسانًا ضعيفًا تابعًا، لا رأي له ولا قرار، يزوّد من دون إرادة منه، ويجعله المجتمع، يتخلّى عن حبّه، لأن الوالد يرفض هذا الحبّ. فاستدعى الشاعر أحداث قصة الحبّ تلك، وربطها بنصه بغير طريقة النقد الأدبي بل عن طريق الموضوع فقط، ليكون داخل سياق جديد ارتضاه لنفسه، وهذا ما يُعرف بالتعالق النصي. يقول: *أسمع صرخة ليلى البعيدة من غرفة النوم/لا تتركيني سجينة قافية في ليالي القبائل لا تتركيني لهم خبرا(الديوان، ص ٦٢)* .

إضافة إلى الأحداث التاريخية هناك أحداث دينية جعل منها الشاعر نسقًا بنائيًا، ونسيجًا إبداعيًا مندمجًا في شبكة العلاقات الدلالية، الذي انتجها نصه الشعري، ومن هذه الأحداث قصة آدم(الديوان، ص ٧٧) وسبع السنين العجاف(الديوان، ص٨٥) والفتوحات(الديوان، ص ٤٦) والهيكل المتصدّع(الديوان، ص ٥٦).

لهذه الأحداث تمرّد فني على السياق، يحضر فيه تاريخ، يخدم فيه الشاعر أغراضه الشعرية، ويستدعي مهاراته الفنية من أجل حضور آخر للمعنى. فالبعد التاريخي للأحداث يمارس حضوره بقوة لينتج شبكة العلاقات الدلالية التي أرادها الشاعر.

وفي قصيدة "درس من كاما سوطرا"(الديوان، ص ١٢٥) يستدعي الشاعر تعاليم باتسي ياياتا بأجمل أبعادها الإنسانية, ويتماهى بحالة عشق، لتصبح المرأة حالة من البقاء المستمر, والحلم الدائم الذي لا يملّ انتظاره، لأنه مصدر الحياة، وكأننا أمام صموئيل بيكيت في انتظار غودوت حيث يتحوّل الانتظار إلى حالة حياة حقيقية، فقدانها يعني انتهاؤها.

ثالثًا- التناص الديني

للأديان دور فاعل في تنظيم العلاقات، والمعاملات، والحقوق بين البشر، ووضع السنن، والقوانين التي تكفل للناس حياة مستقيمة قوامها العدالة، والحقّ، وترسم طريق الفضيلة، والتحلّي بالسلوك القويمة، والأخلاق الحميدة. وقد أرسل الله أنبياءه الذين جاهدوا في حياتهم لنشر رسالة الخالق، وضحّوا من أجل إقرار كلمة الله، وبسطها بين سكّان الأرض التائهين، والضالين، والرافضين لكلّ من يعبث بسلطتهم، ويُقصي وجودهم، ويهدّد مصالحهم.

وقد وجد شعراء الحداثة في الأديان السماوية الثلاثة مُعينًا رمزيًا، استدعوه وفق توجهاتهم اللغوية، وإدراكهم لهذا التراث الثري، وجعلوه مادتهم لخدمة معجمهم الدلالي، والتركيبي، والجمالي.

يستهلّ الحديث في هذا السياق عن وحدة الدين والأسطورة، فالدين في قاعه السيكولوجي العميق، هو اختبار للقدسي من خلال حالة انفعالية سابقة على أي تصور عقلاني، وهذه التجربة يتعرض لها الجميع. فالخبرة الدينية تتحول من الفردي إلى عقيدة مؤسسة مصاغة في قوالب، تنشأ حولها طقوس وأساطير، تلعب دور المرشد والمنظم للخبرة الدينية.

من هنا تقوم الأسطورة الجمعية بترميز الخبرة الدينية، وتعمل على موضعتها في الخارج، ثم تأتي الطقوس لتلعب دور المطهّر للانفعالات الدينية العنيفة، من هنا تتحوّل التجربة الانفعالية إلى صورة، ويتبلور المعتقد الديني يدًا بيد مع الأساطير التي تعيد تقديم الانفعال الديني إلى الوعي. والأسطورة تعمل على توضيح الديني، وإغنائه، وتزوده بالجانب الخيالي، الذي يربطه إلى العواطف، والانفعالات الإنسانية(السواح، ٢٠٠١. ص٢٣- ٢٤).

وديوان "سرير الغريبة" لمحمود درويش حافل بالإشارات المستمدّة من الأديان القديمة، والأديان السماوية الثلاثة، التي استدعاها الشاعر، ليتخذ حضورها أشكالًا مختلفة، تتراوح بين التعيين الإسمي المباشر، والإدغام العضوي في سياق تركيبي يحيل عليها ضمنًا. وقد ذكر إله الخصب، وإله الشمس، والقمر مرات عديدة، وتحدث عن اخضرار الأرض التي رواها إنكي في قصيدة "حليب أنانا وغيرها الكثير. ومن مثل ذلك يقول: *ستحتاج أسطورة للتشمّس حولك. هذا الزحام/ آلهاتُ مصرَ وسومر تحت النخيل يغيّرنَ أثوابهنّ/ وأسماء أيامهنّ ويُكملنَ رحلاتهنّ إلى آخر القافية*(الديوان، ص١٩).

يُرجع الشاعر سيرة إلهات مصر وسومر وعلاقتها بالشمس، وتحديد صفاتها بقرينة تعبيرية واضحة، إشارة إلى تلك المعتقدات الدينية "أسطورة للتشمّس"، إشارة إلى عبادة الشمس التي كانت سائدة في القديم. وكانت صفات هذه الآلهة، ومنزلتهنّ تتغير، وتتبدّل على مرّ العصور، ليشكّلن العنصر الروحاني للبشرية، قديمًا، وحديثًا.

وفي قصيدة "غيمة من سدوم" استدعى الشاعر قصة سدوم التي وردت في سفر التكوين من العهد القديم [١١]، وفي التورات (سفر التكوين، ص ٢٠، ٢٣، ٢٤)، وفي القرآن الكريم[١٢]. مفادها أنّ الله أرسل ملاكين إلى لوط عندما استفحل الفساد في سدوم، وعندما هجم أهل سدوم على بيت لوط، يريدون إخراج الملاكين بالقوة، ضربهم الله بالعمى، وخلّص لوط وأهل بيته، ثم أمطر المدينة كبريتًا ونارًا لأنّهم كانوا فاسقين. والشاعر يستدعي غيمة من سدوم لتكون ليلة الحبيبة الأخيرة، يقول: *ماذا ستصنع حريتي بعد ليلك/ ليل الشتاء الأخير؟/مضت غيمة من سدوم إلى بابل/من مئات السنين، ولكن شاعرها بول/ تسيلان انتحر، اليوم في نهر باريس*(الديوان، ص٨٣).

إذا كان الله خلّص لوط وأسرته من المطر الكبريتيّ والنار، فالشاعر لا يريد الخلاص، لأن ليل حبيبته لم يطلع عليه صباح. فغيمة من سدوم عبرت من مئات السنين، وخلّفت وراءها الموت، لكنّ الشاعر بول تسيلان نجا من ذلك المطر، وهذه النجاة لم يُكتب لها الحياة، فهو نجاة مزيّف لم يحمل على جناحه تغيير للواقع المرير، عبرت الغيمة تاركة وراءه الموت المجاني، والظلم، ولأنها لم تُحدث تغييرًا على مستوى الواقع الراهن، انتحر بول تسيلان في نهر باريس، لأن الغربة بالنسبة إليه موت بطعم آخر.

ومحمود درويش يعيش وطأة الغربة ومعاناته بها، يشعر بالعزلة والحزن والأسى والظلمة،(ماذا ستفعل حريتي بعد ليلك) وغيمة غربته السوداوية بما تحمله من معاناة، وآلام، تماثلت المعاناة بينه وبين بول تسيلان، تتماثل وغيمة سدوم، وتعيد تاريخ بول تسيلان الذي وإن أرادوه أن يعود فقد امتثل أمامه في تلك الغربة (من يقول لي الآن: دعك من الأمس)، وهذا مؤشر أن

الماضي حاضر في الواقع يقبع في زواياه ويعيد آلامه وعجزه وهزيمته ويأسه، وغيمة سدوم التي مضت إلى بابل من مئات السنين لم تحمل إلا الموت والعجز والسواد المظلم (شاعرها انتحر) وها هي تعود بشاعر جديد، وواقع راهن يماثل ذلك الماضي الأليم، وتجعله عاجزا لا يقوى على التغيير.

وهذا ما جعلت الشاعر يعيش دوامة الواقع الراهن الذي تستحيل أمامها الحلول، وتجعله يقف أعزلا ضعيفا في غربة تلوكه بأسنانها الجهنمية، وترديه فردا مشردا لاجئا لا حول له ولا قوة، عاجزا أمام واقع يتحداه بمفرده ويعتقد أن التغيير على المستوى الفردي أو الجمعي بات أمرا صعبا وشاقا، (إن لم نقل مستحيل). فقد يحصل، ولكنّ حصوله بعيد، وبعيد جدا، لا أمل للشاعر به، وإذا كان بول تسيلان انتحر أمام العجز الثقيل الذي يلتفّ حول عنقه، وأنهى حياته، على المستوى الجسدي، فالشاعر انتحر في الغربة على المستوى النفسي، وأنهى معه مرحلة من ماضٍ جميل قبل النكبة، وها هو يعيش الغربة على المستويين الجسدي والنفسي.

كما استطاع الشاعر أن يُدخل السيد المسيح المتن الشعري، وهو محمّل بدلالات فكرية، وفلسفية، ودينية، ونفسية عميقة بعد تحويره، وتعديله بما يحتاجه السياق الشعري.

ففي قصيدة "سماء منخفضة"، يستدعي الشاعر السيد المسيح وقصته مع تلامذته بقرينة واضحة، للدلالة على التضحية، والفداء، وانتصار الحياة على الموت. يقول: *هنالك حبّ يسيرُ على قدميه الحريريّتين/ سعيدًا بغربته في الشوارع/ حبّ صغير فقير يُبلّله مطرٌ عابر/ فيفيض على العابرين: "هداياي أكبرُ منّي/ كُلُوا حنطتي/ واشربوا خَمرَتي/ فمسائي على كتفيّ وأرضي لكم*(الديوان، ص٢٠).

استدعى الشاعر السيد المسيح، ووظّف رمزيته في السياق بشكل ضمني، أي من دون إحالة إلى نص معين، أو شخصية دينية معتمدًا الاسقاط النصي، بحسب جينيت جيرار، وهو علاقة تحليلية، تربط نصًا بنص آخر من باب الشرح.

فالشاعر أخذ من المسيح الحنطة، والجسد، والخمر، والدماء ليجعل نفسه مخلِّصًا لأمته، فيأكلون، ويشربون، ويغسلون بدمه خطاياهم، وينالون باسمه الغفران والخلاص "فيفيض على العابرين"

وفي قصيدة "جفاف" ورد ذكر المسيح بقرينة واضحة للدلالة على الفداء والتضحية أيضا. إنما الفداء كان على المستوى الفردي الذاتي، وهذا ما يشير إلى التعالق النصي، وهو استدعاء الشخصية الدينية أو التاريخية لكن بسياق جديد. فالمسيح الذي كان رمزا لخلاص الأمة يموت لتحيا الأمة، أصبح مع الشاعر رمزًا لخلاص الحبيبة، يفديها بنفسه، وروحه، ويمنحها خبز روحه لتحيا: *عليك الوصول إلى خبز روحي/لتعرفَ نفسَك(الديوان، ص٨٣).*

وفي قصيدة "ربما لأن الشتاء تأخّر"(الديوان، ص٩٢) يستدعي المسيح باسمه من دون قرينة، حيث يجعل من حضوره ضرورة يفرضه السياق، ليغتني بها، ويكتنز بالدلالة، يقول: *أنا والمسيح على حالنا:/ يموت ويحيا، وفي نفسه مريم/ وأحيا، وأحلم ثانية أنني أحلم/ ولكن حلمي سريع كبرقية/ تذكّرني بالأخوة بين السماوات والأرض*

يعيش الشاعر قصة حبّ أبدية، تحكمها علاقة وجودية، تفرض حالة من التلازم الأبدي. لذا يستدعي الشاعر المسيح وعلاقته بمريم، مريم الأم التي تعيش في نفسه دائمًا وأبدًا، والتي ارتبط اسمه باسمها، حتى غدت سبب وجوده وبقائه وخلوده. فهذه العلاقة الأبدية علاقة وجودية، وتلازم أبدي، وفي استدعائه للمسيح ملابسات لتلك العلاقة للكشف عن مدى تعلّقه بالحبيبة، واستحالة التخلّي عنها، ولكن الفعل "أحلم" يعدّ حدًّا فاصلًا بين علاقة مريم بالمسيح، وعلاقة الشاعر بحبيبته، وبين دورة حياة المسيح، ودورة حياته. فالمسيح يموت ويحيا للدلالة على الخلود، بينما هو يحيا، ويحلم، ويتذكر الأخوة بين السماوات والأرض للدلالة على حتمية الموت بالنسبة إليه، وعلى الحلم الذي يبقى حلمًا بعيدًا عن الواقع الذي يتمناه.

كما استمدّ الشاعر من الدين المسيحي ما يتلاءم مع السياق الدلالي كذلك استمدّ من الدين الاسلامي ما يجعل حضوره ضرورة يفرضه السياق ليعمّق الدلالة ويغنيها. وقد حضرت الدلالات الاسلامية بشكل مباشر أو غير مباشر بوجود قرينة توضح هذا الحضور، وتعكس من خلالها الإنجاز الإنساني في صورة حركية، تتفاعل مع السياق الشعري، وفق رؤية معاصرة. وهي على النحو الآتي:

في قصيدة "طائران غريبان في ريشنا" يستدعي الشاعر قصة يوسف مع امرأة العزيز يقول: *سمائي رمادية. حكّ ظهري وفكّ/ على مهل يا غريب جدائل شعري. وقل/ لي في مَ تفكّر. قل لي ما مرّ/ في بال يوسف. قل لي بعض الكلام/ البسيط. الكلام الذي تشتهي امرأة/ أن يقال لها دائما. لا أريد العبارة/ كاملة. أكتفي بالإشارة تنثرني في مهبّ/ الفراشات بين الينابيع والشمس*(الديوان، ص٧٥).

يستدعي الشاعر النبي يوسف، ويُسقط على لسانه كلامًا في العشق والحب بين عاشق غريب وعاشقة غريبة، وبين العاشق والمعشوق دعوة للانقسام في الاتحاد، واتحاد في الانقسام، يُظهره حوارًا إنسانيًّا خلاقًا، فيه انجذاب وعشق واشتهاء في نفس الحبيبة. فالمرأة بطبيعتها الأنثوية تشتهي الكلام في الحبّ، وتأنس له، وتنجذب نحو قائله، فتصبح ورقة في مهبّ الكلام الذي يشعرها بوجودها الأنثوي، وميلها الفطري نحو الرجولة. وهذا يوازي فهم ابن حزم الأندلسي للحبّ حيث يقول: "وقد علمنا أن سرّ التمازج والتباين في المخلوقات، إنّما هو الاتصال والانفصال، والشكل دائماً يستدعي شكله, والميل إلى مثله ساكن، وللمجانسة عمل محسوس وتأثير مشاهد، والتنافر في الأضداد، والموافقة في الأنداد، والنزاع فيما تشابه موجود فيما بيننا"(عباس،١٩٨٧ ص١٢٤).

يبني الشاعر موقفًا من مواقف النبي يوسف، وقد راود زليخة عن نفسها *لقد همّت به وهمّ بها*(القرآن يوسف ٢٤) فقد أبرز الشاعر القرينة اللغوية الدينية معجمًا، وتركيبًا لغاية فنية، ودلالية على اعتبار أنها تطمح إلى تأسيس كينونة علوية منفلته من الهشاشة التي تميّز المبتذل. وحين ذكر يوسف أخذ بالمرجعية الدينية، وأحالها إلى شخصية يوسف، ولكنّه وضعها في سياق جديد مغيرًا في طبيعة الموضوع الذي وردت فيه في الأصل. فالحبيبة التي راودت الشاعر هي زليخة العصر الحديث، التي تريد أن يحكّ ظهرها، ويفكّ جدائل شعرها، ويسمعها كلمات في الحب، والاشتهاء، والانجذاب، وأن يهيم بها كما تهيم به، من دون أن

يتدخّل الخالق، ويصرف عنه السوء والفحشاء، ويراودها عن نفسها، كما راودته عن نفسه، وتعيش قصة حبّ حقيقية على المستوى الجسدي، والنفسي، والجنسي، لا موانع أو حواجز أو إيماءات دينية هادفة، وفي هذا التناص دحض للتناص الديني من أجل إقامة فضاء متخيّل مكانه.

وفي قصيدة "ليلُكِ من ليلكِ" استخدم توظيف ديني منفتح على الدين الاسلامي بإبراز قرينة لغوية دينية معجمًا، وتركيبًا لغاية فنية، تجعل من مثل هذه الممارسة شكلًا قريبًا مما يسميه البلاغيون القدامى التضمين أو الاقتباس.يقول: *أنا هو من كان يوما/ أنا كلما عَسْعَسَ الليلُ فيك حدستُ/ منزلة القلب ما بين منزلتين* (الديوان، ص٣١).

قال الله في كتابه: *والليل إذا عَسْعَسَ* (القرآن، التكوير١٧). عسعس أي أقبل وأدبر، فهو من الأضداد. فالعسعسة والعساس رقة الظلام، وذلك في طرفي الليل. والعس والعسس نفض الليل عن أهل الريبة. فالشاعر أبرز في السياق قرينة لغوية دينية لدلالة معنوية وفنية، فهو الرقيق المؤنس كلما أقبل وأدبر، وهو بمنزلة القلب ونبضاته المقبلة والمدبرة التي تجري الحياة في عروقه. هو مصدر حياتها ووجودها وبقائها، ولم يكن يوما غير ذلك.

رابعًا- التناص الأسطوري

يُعدّ التناص الأسطوري أحد وسائل التعبير في الشعر، عرفه الألمان في أوائل القرن التاسع عشر، وهم الأوائل في استخدامه؛ وخاصة فريديريك (١٧٧٥-١٨٥٤) وأوغيست شليغل (١٧٦٧- ١٨٤٥)، وجوهان هرور(١٧٤٤- ١٨٠٣)، وقد تأثر الشعراء العرب بهذه الظاهرة الفنية(عوض، ١٩٨٧، ص٥)، وكان لها دور أساسي في شعر محمود درويش، الذي عرف أهميتها، وما تمتلكه من قدرة على تحويل الحلم إلى وجود، حتى لو لم يتوفّر هذا الوجود إلا في قصيدة تحمل دلالات عميقة، فاغترف منها ما يعبّر عن الحلم الذي تحول إلى خيالات على شكل مقبول للذات وللأنا، وتعبّر عن صراعه الدائم مع العدو، ومع الذات، ومع الاختلاف الذي عاشه، فوظّفها وفق رؤاه الخاصة، وغيّر فيها ما يناسب فكره المفتوح على الحضارات القديمة، والأديان، والمحطات التاريخية، وتطلعاته الفنية التي فتحها على معجم لغوي جميل، يظفر فيه قدرته على رسم لوحات جمالية فنية، مستخدمًا الرمز بوجوهه المختلفة، ورؤيته للوجود، يغدق منها على القارئ فيتلقّفها بشغف المستطلع على كل جديد، هذا ما يجعل فعله "امتحان اللغة والقصيدة والذات في ميدان ساخن للغاية، [...] ويشدّ أنفاس القارئ أو يقطعها ترقّبًا وانتظارًا وتوترًا وخفقان قلب"(الشيخ، ٢٠٠١-٢٠٠٢). وكان التناص الأسطوري مع الحيوانات الرامزة على النحو الآتي:

١- التناص مع الحيوانات الرامزة

الحيوانات الأسطورية مصطلح أطلق على نوع الكتب التي ظهرت في العصور الوسطى، وهي عبارة عن حيوانات حقيقية ومُتخيّلة رامزة لدلالات عديدة، منها أخلاقية ودينية، ومنها ما تدلّ على القوة والخير والشر. وقد عرف الإنسان استخدامها كرموز في أدبه، في وقت مبكّر، يعود إلى عصور ما قبل التاريخ. غير أن الأسطورة الحقيقية لا تسلم نفسها لمستوى واحد من التفسير، لأنها تقوم في الأصل على عدّة مستويات من الطرح الرمزي. ومحمود درويش يستدعي الحيوانات الاسطورية في "سرير الغريبة" استيعادًا فنّيًا، وفكريًّا مُختلفًا (السواح ٦٦). ومن هذه الحيوانات: الحمام واليمام والغزال والطيور والفراشات والسنونو والحصان وفرس الماء، والجمل..

أ- **الحمام**

يُسمّي محمود درويش قصيدة تتصف برسالة في الحبّ "طوق الحمامة والدمشقي" متأثرا برسالة ابن حزم الأندلسي في الأُلفة والأُلّاف بوصفها رسالة في الحبّ. فالحمامة رسول الحب والهوى، والطوق حليتها وزينتها، أو الأمانة المعقودة في عنقها لحملها من العاشق إلى المحبوب. وحين يستدعيها الشاعر في عنوان قصيدته الغزلية، يعدّها إشارة إلى إلقاء كثافتها الجمالية والدلالية عليها، بهدف المحاكاة. فالشاعر يريد تبيان مفهومه للحبّ، وتعريفه له، كما عرّفه ابن حزم" اتصالٌ بين أجزاء النفوس المقسومة في هذه الخليقة في أصل عنصرها الرفيع"(عباس، ١٩٨٧، ص٦٧). ويتحسّر على علاقات الحبّ القديمة التي غيرت التكنولوجية في مفاهيمها لتصبح علاقات ذات منفعة أو مصلحة أو تجارة يقول: *في دمشق/ تطير الحمامات/ خلف سياج الحرير/ اثنتين اثنتين*(الديوان ١٣٩)

ويعود ليستحضر الحمام في موقع آخر تعبيرًا عن الحب والسلام معًا، والاندماج الكلّي بين الذات والآخر لتصبح الذات الفردية ذاتا جماعية، تتزاوج الأرواح، وتلتقي القلوب، وتتشارك الأيادي لتصنع الحلم المنشود، وهو الحرية والحب والحياة الكريمة ليعيد انتاج الذات، بل يعيد خلقها، ويزرع أزهار أفراحه وأحزانه وأحلامه داخل جسده الصغير، ويرى نفسه المقسومة من نفس أخرى، وقد اندمجت فيها اندماجًا كليًّا لتعود إلى صورتها الأولى في النفس المطلقة : *نامي على نفسك المطمئنّة بين/ زهور الملاءات. نامي يدا فوق صدري/ وأخرى على ما سينبُتُ من زغبٍ لفراخ لحمامات*(الديوان ٤٢).

وأسطورة الحمامة وغصن الزيتون الذي عبدته أثينا(السواح، ص٦٨) ما زال حاضرًا في الذاكرة الجماعية تعبيرًا عن الوداعة والسلام . ومحمود درويش يستدعي الحمامة من الذاكرة لتكون رمزًا للسلام والوداعة التي ينشدهما في زمن المنفى والتشرد والمأساة التي يسير إليها على درب الجلجلة التي يعيشها الشعب الفلسطيني: *ما اسمك اليوم؟ لن نلعن/ الحرب. لن نلعن السلم. لن نتسلّق سور/ الحديقة بحثا عن الليل ما بين صفصافتين/ ونافذتين/ ولن تسأليني: متى يفتح/ السلم أبواب قلعتنا للحمام*؟(الديوان، ص٣٩)

يترك الشاعر لأسطورة الحمام مجال الاندماج التعبيري، ودلالاتها التي تعمّقت في الوجدان البشري، وتعرّت من محدوديتها، لتصبح معنى شائعًا للسلام والوداعة، فنجده يكثر من استحضار الحمام في قصائده لترمز إلى هذين المعنيين؛ يحطّ الحمام، ويطير الحمام. كما مثّلت الحمامة في "سرير الغريبة" الحبّ الكوني، وقد استدعاها ليقيم علاقة بين نصه ونصوص أخرى تعود إلى الإله المرمري لهوثون وهيلدا الفتاة اللطيفة التي تماهت والحمام، كما فعل فينوس يقول: *كم أنا/ لمّعتُ كلّ مراياي. أعددتُ/ نفسي لعيد سعيد، ونهداي فرخا/ يمام ليالي يمتلئان بشهوة أمس* (الديوان، ص١٠٦).

فالحمام الذي كان رمزًا للسلام، استحال رمزا للحب الكوني، وألغى المسافات بين الحبيبين، كما ألغى الفروقات الاجتماعية، والطبقية، ليصبح رمزًا للتواصل، والتحابّ، يلغي الفقر، واليأس، ويرفع الإنسان إلى مستوى الأمل، والحلم، والمشاركة المتبادلة في الحياة، ويجعل طرقاتهم معبّدة بالحمام على الجانبين، لينتشر معها السلام، والوداعة، والنفوس الحالمة بوطن يأتي على شاكلة الحمام المنتشر على جانبي الطريق: *وما لون العيون التي تحلمين/ بها عندما تحلمين/ هنالك حبّ فقير ومن طرفين/ يقلّل من عدد البائسين/ ويرفع عرش الحمام على الجانبين*(الديوان، ص٢٣).

ب- الحصان

دخل بيجاسوس في الذاكرة القديمة، وتناقلت سيرته الألسن اليونانية حتى غدا ذلك الحصان أُسطورة في الثقافة اليونانية القديمة. فالحصان الذي خُلق من جسد امرأة، وطار إلى السماء، ضرب الأرض بحافره، ففجّر نافورة هيبوكريني التي أصبحت مصدراً للإيحاء لكلّ من يشرب من مياهها، وهذا ما يربط بيجاسوس بالشعر. وعند الإغريق ولد بيجاسوس من دم سُكب عند قتل الأفعى الجرجونية ليصبح لجاماً سحرياً من آلهة الحكمة أثينا.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى حصان طروادة الذي نقل المحاربين بجوفه، عبر بوابات المدينة لينهبها الجنود، ويقتلوا كلّ الرجال، ويأخذوا كلّ النساء والأطفال كعبيد، فالحصان هو وساطة الخديعة، والحيلة، والذكاء الذي جعل طروادة تنتصر على الأعداء، وتسترجع مجدها وقوتها.

وفي الأساطير الجاهلية يَعدّه العرب من بقية جياد سليمان، وقد ورد ذكره في القرآن*إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ (القرآن، ص، ص٣١)، وهي خيول بأجنحة، تمثّل جنود الله الجياد البراق الذي أتى به جبريل للرسول.

والحصان صديق العربي، ورفيقه في الحاضرة والبادية، له منزلة عالية، وقيمة معنوية عظيمة في نفسه، لأنه يرتبط بمعنى حياته، ووجوده، ومصيره. استعان به في القتال والنّزال، يفتخر بسرعة استجابة خيله حتى أصبح الفارس وفرسه متلازمين.

وفي كلّ ما تقدّم فالحصان يرمز إلى القوة، والجمال، واللياقة، والصبر، والشجاعة، والذكاء، والوفاء، والخصوبة، وعدم الشراهة، وصغير الحجم، وحبّه للموسيقى.

وفي "سرير الغريبة" استدعاه الشاعر في أكثر من موضع(الديوان،ص٥٦- ٧٣-٨٩-١٢٥) فحضر معه الفضاء التخييلي والوجداني، ودلالته الرمزية الموحية، من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة، ليعبّر من خلاله على تجربته النابعة من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي يقول: *"أما أنا، المتحدّر/ من غير هذا الزمان، فلا بدّ لي/ من حصان يلائم هذا الزفاف*(الديوان،ص٥٦).

يستدعي الشاعر الحصان التخييلي، ليجتاز ذلك الزمن الرتيب، الذي احتشدت فيه المعاناة الإنسانية، ويجوب به عتبات التقليد، ويقيم زفافًا مصنوعًا من أكاليل الجمال، والأناقة والوفاء، ويعبّر بوساطته عن واقع مرفوض على كافة المستويات، إلى ذلك الزمان الذي ينتسب إليه، زمان يشبهه، يتلاءم وحلمه وأمنيته.

وفي "سوناتا ٥" يستدعي الفرس تلك الأنثى المتصفة بالجمال، والنعومة، والرشاقة ليسكن في جمال حبيبته الروحية التي تحمل خصال تلك الفرس المغناج، وينسج سماء من الخصب بعلاقة حبّ، تقوم على الوفاء والتزاوج الطبيعي، من دون عقد وموانع وتقاليد، تحول دون الوصول إليها :

على فرس من خصالك تنسج روحي/سماء طبيعية من ظلالك، شرنقة شرنقة.

وفي درس من كاما سوطرا، يعود الشاعر ليستدعي الحصان، متعلّما منه الصبر على تحمّل الصعاب، وإصراره على الانتظار، وإن قاسى مشقات بحجم الجبال، ومنحدراتها، فالصبر، والذكاء، والشجاعة من شيمه يقول: *بصبر الحصان المعدّ لمنحدرات الجبال/ انتظره*ا(الديوان، ص١٢٥).

ج- فرس الماء

إذا كان الحصان أو الفرس رمزًا للزينة، والجمال والأناقة، ففرس الماء رمز للعدوانية والضخامة، وهو مخلوق أسطوري، عرفته الحضارات القديمة الإغريقية، والرومانية، والفرعونية. إنه حيوان ضخم عدواني، وهو من أشدّ الخطورة على الإنسان. لكنّ الشاعر استحضره بطريقة التعالق النصي التي تحدّث عنها جيرار جينيت، حيث جاء عن طريق الموضوع، ولكن بسياق جديد. فكان فرس الماء عند الشاعر بعكس ما عرفته الحضارات القديمة. لأن الشاعر جرّده من صفاته الاسطورية التي اشتهر بها،

ليكون رمزًا للحب الراكض خلف الوهم، خلف المصير الحتميّ، خلف نهاياته. لذا يطلب منه أن يمشي الهوينة لأن الموت آت، لا محال، يقول: *هنالك حبّ فقيرٌ يحدِّق في النهر/ مستسلما للتداعي: إلى أين تركض/ يا فرس الماء ؟/ عما قليل سيمتصُّك البحر/ فامش الهوينى إلى موتك الاختياري/ يا فرس الماء* (الديوان، ص٢١)

د- الثور

في الميثولوجيا التاريخية يعدّ الآشوريون الثور المجنّح من مقدساتهم، يعتمدونه في حياتهم السياسية، لأنه مصدر قوة. وحين يحضر الثور في ذاكرة الشاعر، عبر المتخيل الذي تمّ ضبطه على إيقاع الرغبة التي تسعى إليه الذات العاجزة على مواجهة العدو العاتي، يحضر بتلك القوة التي يتمنّاها الشاعر، تلك القوة التي أفرغها الواقع الراهن من معناها، لتصبح قوة الظلم، والاستبداد، والسيطرة، والاستعمار. وفي استدعائه للثور، يستدعي معه القوة الإيجابية التي ستقف بوجه الأعداء، القوة المجنّحة نحو استرجاع الحقّ من براثن العدو الغاصب، قوة لمواجهة الظالمين، تلك القوة التي تجعله يصمد أمام عاتيات الدهر، يقول: *لا أريد لأغنية أن تكون سريرك/ فليصقل الثور، ثور العراق/ المُجنّح قرنيه بالدهر والهيكل المتصدّع في فضّة الفجر* (الديوان، ص٥٠).

يتمّ التناص مع الثور، رمزًا للقوة العربية (العراق) للدلالة على عمق الوجود التاريخي لذات الشاعر التي تجدّد اتصالها، وتفاعلها مع هذا الموروث الثريّ، للدفاع عن وجودها، وتاريخها الحضاري في وجه المحتل الإسرائيلي، للقضاء على هذا الوجود، وطمسه، وتزييف حقيقته، وما الهيكل المتصدّع إلا ذلك المحتل، واستدعاء ثور العراق دلالة كثيفة لتلك القوة. يحاول الشاعر أن يدافع من خلاله عن وجوده وهويته وتاريخه الحضاري الضارب في القدم.

والجاهليون يعتقدون أن الثور يحمل معنى التجديد والتغيير، ويعللون أن دورة الأرض تقوم على قرنيه، إذ تنتقل في أول يوم من كلّ سنة من قرن إلى قرن، وبذلك يعللون دورة الأرض وحدوث عام جديد، كما أن الشيطان يركب قرني الثور(حسن، ١٩٨٨، ص٧٢). ولأنّ الثور يحمل معنى التجدّيد والتغيير، استدعاه الشاعر، ليكون رمزًا لرفضه هذا الواقع الراهن الرتيب المحكوم بالتقليد والموروث. يريد الشاعر أن يمرّ عليه ذها الزمن الراهن، ويعبره إلى زمن فيه من الحقّ والحرية والعدالة ما يجعل الإنسان حرًا طليقًا، يمارس إنسانيته في بلده من دون أن تعترضها السلطات الجائرة المستبدة المتمثلة بالاستعمار.

ه- الطيور

تعتقد الحضارة الرومانية القديمة أن الطيور للزينة، بينما الهندوس والمصريون القدماء يعدّون الطيور هالات عليا للوجود، فالطائر هو النفس، ورمز للجو الروحاني.

وفي الجاهلية طائر يسمّى الهامة، وهو دلالة على الثأر(حسن، ١٩٨٨، ص٧٦). فالقتيل الذي لا يُثأر له، يخرج من هامته طير، يقول: اسقوني اسقوني حتى يقتل قاتله، فيسكن(حسن، ١٩٨٨،ص٧٦).

والشاعر أعمل خياله وذاكرته واستدعى الطيور ليكون طيور الكنائس، فهل أرادها للزينة والجمال أم لإطعام الكنائس خبزه أي جسده ليثأر من أعدائه فيستكين؟ يقول: *مذهّبة/ مثل صيف الأمير. وأمّا/ الخريف وتأويله ذهبا متعبا، فهو/ شأني أنا، حين أُطعم طير الكنائس خُبزي، وأنسى أنت تسيرين بين/ التماثيل حَريّةَ الحجر المرمريّ، وأتْبَعُ رائحةَ المندرينه* (الديوان، ص٥٠).

وقد استدعاها محمود درويش في "سرير الغربة" ليصنع جوا من الرومنسية حينا، ويناشد من خلال استدعائها الوداعة، والطمأنينة، والسلام التي فقدها، يستدعي الزينة الجميلة، ليعيد معها شتات روحه المشرّدة في المنافي، واستدعاء السنونو قد يكون رمزًا للعودة بعد هجرة طويلة في الشتات، تماشيًا مع هجرة الطيور.

و- الأفعى

تمثّل الثعابين حالة حرب بيولوجية، ونفسية، وغير تقليدية. فاليونانيون كانوا يقذفونها على سفن العدو قبيل هجومهم لخلق الخوف والبلبلة، وهنيبعل أستخدمها لأحداث فوضى على سفن العدو، والميثولوجيّا اليونانيّة والمصريّة والفينيقيّة والهندية يعدّونها الطبيبَ الشافي والعرَّاف والقداسة، وفي بلاد ما بين النهرين، ترتبط الأفعى بالمياه إذ تحمي عيون مياه الشرب، والخلود. وتصبح بعد ذلك رمز الخوف، والخراب، ومخلوقاً تسكن فيه الأرواح الشريرة. يقول: *عطرُك ضعفي وسرُّك، يتبعني مثل لدغة أفعى/ أجسّك جسّ المكان الزمان البعيد/وينبت حولي وحولك عُشب مكان قديم جديد* (الديوان، ص٧٥)

يستدعي الشاعر الأفعى، ويتراءى لنا أنّه يستدعي معها الخوف والخراب الدال على الأرواح الشريرة، ولكن عندما يتابع استدعاءه للأفعى في المقطع الثاني نعرف أنه يستدعيها ليحقّق بها معنى التغيير والتحوّل، والأفعى في الحضارات القديمة تستطيع أن تمنح البدايات الجديدة التي يسعى إليها الإنسان، وهي رمز للقوة والدهاء، والثعبان الأبيض في القصص القديمة تعلمت فنون السحر، وصار لها قدرة على الخلود والتحوّل، وفي الميثولولجيا الإغريقية هي حية عظيمة لا يؤثر فيها سحر ولا شعوذة (السواح، ص٨٢)

وحبيبة الشاعر تؤثر به وتسحره، فيضعف أمام سحرها وسرّها ودهائها وقدرتها على التأثير فيه، وتبدّل حالته، وتغيرها. وعلى الرغم من هذه القدرة عليه، إلا أنه يُحقّق ذاته فيها، ويرضى بسيطرتها عليه.

والأفعى عند العرب تمثل الشيطان في صورة الحيّة التي خدعت أبوينا آدم وحواء في الجنة والحيّة عند الشرقيين ترمز إلى الثورة والعصيان والشر. (السواح، ص٧٢)

والشاعر حين جعل من عطر الحبيبة ضعفه، وسرُّها يتبعها مثل لدغة أفعى، واستدعى الزمان والمكان البعيدين، أراد الإشارة إلى الأثر الكبير الذي تتركه المرأة في نفس الرجل، ويستحيل مطواعا بين يديها، يأتمر بأمرها لتكون حافظة سرّه وقد يعصو الله من أجلها، ويخالفه حين يوسوس الشيطان له، وإن أصبح من النادمين.

خاتمة

بعد قراءتنا النص الغائب في سرير الغريبة للشاعر محمود درويش استطعنا أن نجيب عن الأسئلة التي طرحناها في مقدمة البحث، وتبيّن أن ثقافة الشاعر الواسعة، وفكره السديد، وتجربته العميقة، كانت استجابة له في توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية في الديوان، وقد استطاع أن يستدعي النص الغائب، ويجرّده من ثوبه القديم المألوف، ويلبسه ثوب الحداثة الملّون بألوان نفسه، وفكره، وفلسفته، فيصبح صنو قصيدته وروحها الجديدة، مضيفًا عليها القيم الجمالية والدلالية التي كثّفت المعنى، وأغنته دلاليًا وجماليًا.

كما استطاع الشاعر انجاز ديوانه بالارتكاز على التناص العربي والغربي قديما وحديثا، الذي شكّل لبنة عضوية في بناء المتن الشعري، تمّ من خلاله إعادة النظر إلى العالم، وفق رؤية جديدة، تجمع بين الذاكرتين الفردية والجماعية، في بؤرة واحدة لإنتاج دلالة معاصرة، وتوحد بين التجربتين الخاصة، والعامة للتعبير عن حقائق إنسانية، تجسّد حلم الانبعاث الإنساني الطامح إلى الحبّ والحرية والسلام والاستقرار.

كما بثّ من خلال القصائد مشاعره وأزمته النفسية التي كشفت عن خبايا الذات الرافضة للواقع، الطالعة من المعاناة الذاتية الفردية والجمعية المتطلعة إلى عالم يسوده الحق، والحرية، والعدالة، والسلام من خلال علاقة حبّ، فيها تتسع مساحة موضوعاتها مكانيّاً وزمانيًا، لتمتدّ بين روما، وقرطاج، وسومر، وبابل، ودمشق، وأريحا، ومن هومير، وباتسي ياياناً، وامرئ القيس، ومجنون ليلى، إلى ريتسوس، وبول تسيلان.

إضافة إلى التعبير عن ثقافة عالمية جمع معينها من ثقافات أدبية، وميثولوجية، وسيكولوجية صاغها في قالب شعري جميل، يصعب على المتلقي فهم أبعاده، ودلالاته، ما لم يكن مطلّعا على تلك الثقافات.

فخطاب العشق الذي قاله الشاعر في ديوانه، يتحرّك في سياق الغربة، والقلق الروحي العاصف، ليحاول إكمال هذه الدائرة/ الحب. من خلال الانفتاح على فضاء من الحوار الإنساني الشفّاف.

ومن أجل تحقيق هدفه أفرغ من ذاكرته كلّ ما تختزنه من الأحداث والرموز الثقافية والمعرفية، ولجأ إلى أسلافه الكبار، وكان لجوئه إلى تلك الشخصيات واستدعائها محاكاة لقصصهم وللأحداث التي مروا بها.

وقد غذّت الأحداث والحضارات القديمة والأديان والشخصيات الأسطورية ممارسته الشعرية، عندما انتقل من عتمة الماضي إلى العصر الحديث. وحين يومئ الديوان في قصائده إلى ما يقع خارجه من نصوص، وأحداث، وأساطير، وشخصيات قديمة، ومرجعيات دينية، ومرويات فإنّه يفتح ميراثًا وجدانيًا ومعرفيًا مشتركًا بين الشاعر والقارئ، ويوقظ الذاكرة الوجدانية، والجمالية لها، ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها

وإنّنا لا ندّعي فهمنا الكلي للتناص الرامز على المستوى الأسطوري أو الديني أو الشخصيات أو الأحداث، ذلك لأن الأسطورة الرامزة كشفت عن توضيح المشكلة التي تعانيها الدراسات الميثولوجية بسبب غموض المصطلح، ويظلّ تفسيرنا مبدئيًّا لا يعطي كلّ عناصر الأسطورة حقّها من التوضيح.

١- فيديريكو لوركا: ١٨٩٨م، هو شاعر وكاتب مسرحي، ورسام، وعازف بيانو، ومؤلف موسيقي اسباني، وأحد أهم أدباء القرن العشرين.
٢- يهودا أميكاي: شاعر علماني يهودي إسرائيلي، كتب بالعامية العبرية، حاصل على جوائز عدة، تناول شعره أمور الحياة اليومية والفلسفية الخاصة بمعنى الحياة والموت، وهو في صراع مع الإيمان الديني، تكثر في قصائده الكثير من الإشارات إلى الله وإلى التجربة الدينية.
٣- توماس ستيرنز إليوت: ١٨٨٨م. شاعر وناقد مسرحي أمريكي، بدأ كتابة الشعر طفلا وهو على مقاعد الدراسة، تعرّف على الحركة الرمزية في الأدب.
٤- آليغييري دانتي: ١٢٦٥م. شاعر إيطالي من أشهر أعماله الشعرية (الكوميديا الإلهية)، فيه يصف الجنة، والنار من وجهة نظره، خرج على الكنيسة، ناقض تقاليدها ومقاييسها
٥- وليم شكسبير: هو شاعر أنكليزي وطني، وكاتب مسرحي، وأعظم مسرحي في كل العصور، وأحد أهم الشخصيات المشهورة في الأدب العالمي، سوناتياته وصلت إلى ١٥٤ سوناتا. له مسرحيات كوميدية، وتاريخية وروميو وجولييت، ويوليوس قيصر، وهاملت وغيرها
٦- هوميروس: شاعر ملحمي اغريقي اسطوري حوالي ٨٥٠ ق.م. أهم أعماله الإلياذة، والأوديسة.
٧- حاييم ناحمان بياليك: شاعر قومي يهودي(١٨٧٣- ١٩٣٤)م. كتب باللغة العبرية، واللغة الديشية، هو أحد رواد الشعر اليهودي الحديث، كان جزءًا من طليعة المفكرين اليهود الذين أعطوا صوتًا لحيوية الحياة الجديدة اليهودية.
٨- بابلو نيرودا: (١٩٠٤- ١٩٧٣)م. من أشهر الشعراء التشيليين، وأكثرهم تأثيرًا في عصره، كان عضوا في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي وعضو مجلس شيوخ ومرشحا لرئاسة بلاده، أغرم بالطبيعة أشهر دواوينه، عشرون قصيدة حبّ، وأغنية بائسة، ظهرت فيه شاعريته، والأحساس باليأس، وشعور الإنسان بالوحدة، ترجم إلى اللغة العربية أكثر من مرّة، وجعله الأكثر شهرة في القرن العشرين.
٩- فلاديمير مايكوفسكي (١٨٩٣- ١٩٣٠)م. شاعر ومناضل وثائر روسي، من عائلة فقيرة، اصطدم بالفوارق الطبقية طفلًا، ونقم على المجتمع البرجوازي، ما جعله ينذر نفسه وشعره وأعماله الأدبية للثورة، له العديد من المسرحيات والقصائد، خرج عن النظم التقليدي، وحطم القافية والوزن لانشغاله بالأدب الساسي.
١٠- إيزرا باوند (١٨٨٥- ١٩٢٧)م. شاعر وناقد أمريكاني غزير الانتاج وأحد أبرز أدباء الحداثة الشعرية، له دور فعال في تغيير الأساليب في القرن العشرين،، كان شعره مزيجًا في الأشكال العتيقة والتضمينات المعقّدة، والتجريد الطليعي، والمهارات الفنية العالية، والسيطرة البارعة على الشكل، والمعمار كما كان له اهتمامات بالآداب الصينية.
١١- جاء في العهد العتيق:" وقال الرجلان للوط مَن لك في المدينة أخرجهم من هذا الموضع، فإنّا مهلكان هذا الموضع إذ قد عظم صراخهم أمام الربّ، وقد بعَثَنا الرب لنهلك المدينة (تكوين ٢٠: ١٢-١٣)، فلما كان عند طلوع الفجر ألحّ الملاكان على لوط قائلَين: قم، فخذ امرأتك، وابنتيك الموجودتين لئلا تهلك بإثم المدينة (تكوين ٢٠: ١٥). وإذ أشرقت الشمس على الأرض، دخل لوط صوعرَ، وأمطر الربّ على سدوم، وعمورة كبريتًا، ونارًا من عند ربّ السماء.
١٢- سدوم لم تذكر في النص القرآني، بل اسم لوط النبي هو الذي ورد دلالة عليها. ذكر القرآن أن قوم لوط كانوا "يأتون الرجالَ شهوةً من دون النساء"، الأعراف/ ٨١. النّمل/ ٥٥. وأن الله أمطر المدينة مطرًا، الأعراف/٨٤. ٨ود ٨٢. الحجر ٧٤. الشعراء ١٧٣. و"أنزل رجسًا من السماء"، العنكبوت/ ٣٤. و"أرسل عليهم حاصبا" القمر/ ٣٤

المصادر والمراجع

١- القرآن الكريم.
٢- سفر التكوين.
٣- درويش، محمود، ١٩٩٩، سرير الغريبة، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، لبنان.
٤- أبو هلال العسكري،١٤١٩ هـ، الصناعتين، تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت.
٥- أبو علي الحاتمي، حلية المحاضرة، ٢/٢٨، عن عبد القادر بقشي، التّناصّ في الخطاب النقدي والبلاغي. د.ط. د. ت.
٦- الجمل، شوقي، ١٩٨٢،علم التاريخ، نشأته وتطوره، مكتبة انجلو المصرية، مصر، ط٢.
٧- الحميري، نشوان بن سعيد،١٩٩٩، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تح. جماعي: حسين العمري، مطهر الارياني، يوسف عبد الله، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط١، ج١٠.
٨- الخير، هاني، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، موسوعة أعلام الشعر العربي دمشق، مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، د. ط، د. ت.
٩- الزعبي، أحمد، ٢٠٠٠، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، بيروت، ط٢.
١٠- الزبيدي، تاج العروس، ج ١٨.د.ط. د.ت.
١١- السواح، فراس، ٢٠٠١، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط٢.

١٢- الشيخ، خليل، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها، مجلة نزوى، العدد ٢٥، يناير ٢٠٠١-٢٠٠٢، ظهر الغلاف.
١٣- القعود، عبد الرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للعلوم والثقافة، الكويت، العدد ٢٧٩.
١٤- المختار، حسني، ١٩٩٩، ترجمة الفصل١ من كتاب جيرار جينيت: أطراس: الأدب من الدرجة الثانية، فكر ونقد، ع ١٦.
١٥- بن حزم، علي بن أحمد سعيد، ١٩٨٧، رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط٢،.
١٦- بن حمادي، صالح،١٩٨٣، دراسة في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار بو سلامة للطباعة والنشر، تونس، ط١.
١٧- بن خلدون، عبد الرحمن، ٢٠١٠، مقدمة ابن خلدون، تحقيق حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث القاهرة ، ط٢.
١٨- بن سعيد الحميري، نشوان،١٩٩٩، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، تح. جماعي: حسين العمري، مطهر الارياني، يوسف عبد الله، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط١، ج١٠.
١٩- بنيس، محمد، ١٩٧٩، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، لبنان، ط١.
٢٠- حسن، حسين الحاج، ١٩٨٨، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، بيروت، ط١.
٢١- حديدي، صبحي وآخرون، ١٩٩٩، محمود درويش المختلف الحقيقي، دار الشروق، الأردن، ط١.
٢٢- حمادي، صالح بن، ١٩٨٣، دراسة في الأساطير والمعتقدات الغيبية، دار بو سلامة للطباعة والنشر، تونس، ط١.
٢٣- الزبيدي، تاج العروس، ج ١٨.د.ط. د.ت.
٢٤- عباس، إحسان، حققه رسائل ابن حزم الأندلسي، ج ١ د.ط. د.ت.
٢٥- عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج٣. د.ط. د.ت.
٢٦- عوض، ١٩٨٧، ريتا، بدر شاكر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بغداد، ط١.
٢٧- عيد، رجاء، ١٩٨٦، الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول مج٧، ع١ و٢.
٢٨- قاسم، عبدو قاسم، ١٩٨٣، الشعر والتاريخ، مجلة فصول، بيروت، مج٣، ع ٢.
٢٩- قميحة، مفيد، ١٩٨٩، المعلقات العشر، شرح ودراسة وتحليل، دار العلوم العربية، بيروت، ط١.
٣٠- كريستيفا، جوليا، علم النص، تر. فريد النراهي توبقال للنشر. د. ط. د.ت.
٣١- مرعي، نورا، ٢٠١٦، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، دار الفارابي، لبنان، ط١.
٣٢- مفتاح، محمد، ١٩٨٥، تحليل الخطاب الشعري،(استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د. ط.
٣٣- هرنشو، ١٩٢٧، علم التاريخ، تر. عبد المجيد العابدي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنقل، مصر، د. ط.
٣٤- يقطين، سعيد، ٢٠٠١، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، مكتبة نور المركز الثقافي العربي ط٢.
٣٥- موقع الكتروني، ٢٠٠١، حوار مع محمود درويش، ديوان العرب، الأحد ٤ نيسان.
٣٦- موقع الكتروني، ١٩٩٧صفحة عبد الرحمن الأبنودي، لقاء مع نشوة الدويني .