

تجليات التناس في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"

أحمد زهير رحاطة*

ملخص

تهدف هذا الدراسة إلى الكشف عن شعرية التناس في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، وإلى الوقوف على بنيته وتجلياتها، متجاوزة الوقوف عند التشكيل الخارجي للقصائد، إلى بيان القيمة الوظيفية الفنية والجمالية التي حققتها هذه السمة في الديوان، وكذلك إلى تفسير هذا الانتخاب البارز لبنى التناس والحقول التي شكلت مرجعية مركزية لها كالتناس الديني، والتاريخي، والأدبي، والأسطوري، والشعبي، والذاتي، مما أسهم في حمل أبعاد التجربة الشعرية ورؤية درويش الختامية في هذا الديوان.

الكلمات الدالة: التناس، الشعر العربي، محمود درويش.

المقدمة

الشعري نتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص بأخر⁽³⁾. ويقول ناقد آخر هو "ليون سومفيل": "كل نص هو امتداد لنص آخر أو تحويل عنه، وبدل مفهوم التشخيصية يترسخ مفهوم "التناسية"، وتقرأ اللغة الشعرية بصورة مزدوجة على الأقل"⁽⁴⁾، ويقول تودوروف مخالفا ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا: "التناس القوي الحاد مظهر من أبرز مظاهر الرواية، ثم اتسعت دائرة المصطلح في منتصف الثمانينات من القرن الماضي، ليصبح مذهباً متعلقاً بأي نص أدبي غير مختص بجنس من الأجناس الأدبية دون غيره"⁽⁵⁾.

وقد حاول بعض النقاد العرب أن يستنبط جذورا لنظرية التناس في الأدب العربي فأثيرت قضية السرقات الشعرية، وتعددت المسميات الرديفة لهذه اللفظة التي استشعر بعضهم قسوتها، فاستبدلوا بها: التضمين، والاقتراب، والاستشهاد، والعقد، والاجتلاب، والانتحال، والإغارة⁽⁶⁾. ولكن النقاد العرب انقسموا بين عاِد للتناس مرادفا للسرقات ومنهم طراد الكبيسي، وآخر يرى أنه يختلف تماما أمثال عبد الملك مرتاض، وكذلك شكري عزيز ماضي الذي يرى أن التناس مختلف عما في النقد العربي القديم، إذ يقول: "إن التناس مفهوم جديد كل الجدة، سواء برؤيته الجديدة للنص أم بالفلسفة النقدية التي يستند إليها"⁽⁷⁾، أما صلاح فضل فيقول: "يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى"⁽⁸⁾.

ويلمح المتقضي لمبحث التناس في الدراسات النقدية تباينا واسعا في تقسيمه وأنواعه وآلياتها ووظائفه، ويبدو منطقيا للدارس المتأمل هذا الافتراق والاختلاف إذا ما تبصّر بأن الذي

ظهر مصطلح "التناس" ظهورا لافتا، ليشغل حيزا غير يسير من الدراسات النقدية، وانبتق عنه أنظار ونظريات وجدت لها صدى واسعا في الأدبين الغربي والعربي. وتكاد غالبية الآراء تجمع أن أول من مهد لظهور هذا المصطلح هو الناقد "ميخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستوفسكي"، لكنه لم يستخدم لفظة التناس بهذا الصياغة والمدلول، بل استخدم مصطلح "الحوارية" للدلالة عليه، حتى جاءت "جوليا كريستيفا" في عام 1966، والتقطت مفهوم الحوارية لدى "باختين" وطورته، لتظهر فيه تلك النصوص على شكل استعارة أو اجترار، أو أي شكل من أشكال الحضور الواعي أو اللاواعي، وساد تصور في بداية الأمر أن "كل نص يتعاش بطريقتين ما مع نصوص، فكل النصوص المكتوبة أو المنطوقة تشير إلى فكرة موجودة في السابق في كل كتابة ثقافية"⁽¹⁾، وهذا تتظير لفكرة شيوع التناس دون وعي، أو أن النصوص "تتبتق من نصوص متداخلة أخرى، أو من قوالب يقدمها الموروث المتواتر"⁽²⁾.

لقد وضحت "كريستيفا" في أكثر من موضع مفهوم التناس وتحديدًا في النصوص الشعرية، فقالت: إنها "نصوص تم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا...، علما بأن النص

* قسم اللغة العربية التطبيقية، كلية السلط للعلوم الإنسانية، جامعة البلقاء التطبيقية. تاريخ استلام البحث 2013/11/20، وتاريخ قبوله 2014/4/9.

وأما عن سبب اختيار الديوان الأخير لمحمود درويش؛ فذلك مردّه أن الديوان ما زال أرضاً بكرًا للنظر والدرس، وأنه حلقة الوصل التي لا بد منها لتكامل الدرس النقدي في تجربة قامة شعرية لها حضورها الذي يعدّ جزءاً أصيلاً من المشهد الشعري العربي المعاصر، إلى جانب ما لهذا الديوان من خصوصية يمكن للدارس أن يقف عليها في كتيب "حكاية الديوان" الذي صدر مع طبعته الأولى.

التناس الديني

انتفع محمود درويش في كثير من أعماله الشعرية بالمرجعيات الدينية، والحقول الدلالية التي تكتنز فيها، وجاء هذا الانتفاع على المستويين الإفرادي والتركيب، وتعد " كتب الأديان الثلاثة، القرآن والإنجيل والتوراة، رافداً مهماً من روافد التجربة الشعرية الحداثيّة لدى الشعراء الفلسطينيين، حيث استقوا من آياتها القدسية العامة، وشخصياتها النبوية والدينية الثرة، ويكشفون من خلال الاتكاء عليها عن رؤية شعرية تتجاوز معطياتها المعرفية، إلى إنتاج دلالات تستوعب الحاضر وأبعاده"⁽¹⁶⁾، ولا يغيب عنا أن الدين ومتعلقاته من التميز والفرادة والذويع بمكان يجعله أداة اتصال وتعبير مشترك لا غنى للمبدع عنه، وقد وقفت -دراسات عديدة- على التناس الديني في أعمال محمود درويش التي سبقت ديوانه الأخير، وكشفت عن مستويات هذا التناس وجمالياته ووظائفه، ومن مظاهر تجليات هذا التناس ما نقف عليه في قصيدة "لاعب النرد" التي يقول فيها:

أعمدُ ريشي بغيم البحيرة

ثم أطيل سلامي

على الناصري الذي لا يموت

لأن به نفس الله

والله حظ النبيين⁽¹⁷⁾

يطالعنا المقتبس السابق من القصيدة في سياق التوتر الذي تشهده اللحظة الشعرية، وإلحاح الشاعر على سؤال الذات المفردة، ورميها بالعجز والهوان وصولاً إلى جلد وتهميش، وبيدأً بنسبة ذاته ومعنى وجودها إلى عوامل تستعصي على التفسير، وتبقى مفتوحة على تعدد التأويل، كالزمن والمصادفة والحظ، فيستحضر درويش في السياق العام السيد المسيح -الناصري-، ويستحضر طقوس التعميد بانزياح عن الدلالة العامة، ليصل إلى مقارنة استشهادية بينه وبين المسيح، فهو لم يموت وما زال حياً لأن له حظاً كبيراً في النجاة، والمسيح الذي لا يموت - لأنه به نفس الله - وهو ما يعادل الحظ النبوي، فالحظ - أياً ما كان تفسيره - هو الذي يفصل بين الحياة

يبحث فيه متحول غير ثابت، ولا قوانين قارة تضبطه، أو تعرفه، أو تضع حدوداً ومعايير له، والرأي المرتضى في هذا المقام أن طبيعة التجربة الأدبية - شعرية أو نثرية - هي التي تملّي على الدارس ملامح الطريق، والأدوات التي يحتاج، والنتائج المؤمّلة، فالنص هو الذي يوضع نفسه ومستوى المعالجة الذي يصلح، وهو ما يجعل هذه الدراسة تختط مستويين للبحث في تجليات التناس في المنجز موضع الدراسة، هما: المستوى الإفرادي، والمستوى التركيبي⁽⁹⁾، في حقول التناس الآتية: التناس الديني، والتناس الأدبي، والتناس التاريخي، والتناس الأسطوري والتناس الشعبي، والتناس الذاتي، مع الإشارة إلى أن هناك مؤلفات عديدة ظهرت فيها تسميات وأنواع أخرى للتناس، كما نجد في تقسيمه إلى نوعين هما: التناس المباشر وغير المباشر، ويقصد بالمباشر: الاقتباس الحرفي للنصوص، أما غير المباشر فهو الذي يتضمن فيه النص تلميحا أو إيحاء"⁽¹⁰⁾، وقريب من هذا تقسيمه إلى ظاهر وخبّي"⁽¹¹⁾، وكذلك التناس الشعوري والتناس اللاشعوري⁽¹²⁾، والتناس الاعتباطي والتناس الواجب⁽¹³⁾، ويعيدنا عن جدل الاصطلاح تبقى الدلالة الوظيفية العامة والمضمون الإجرائي هي الأساس في التطبيق، وإلى حد قريب الحضور الذي يفرضه الخطاب موضع التحليل.

في المستوى الإفرادي من التناس يشكل تاريخ العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول حقلاً معرفياً متاحاً، بفضل السياقات المتعددة التي مر بها الدال زماناً وتجنيساً، وتعدو التحولات الدلالية والترسبات التي تكتسبها الدوال بعد كل استعمال مكوناً إضافياً للمواضعة الأولى التي تشتهر بوصفها وعياً جمعياً ونتاجاً مشتركاً، وتزداد قيمة كلما تمّ اجترارها في منجز يحوي وعياً بسيرتها وسيرورتها، وأطوار نموها، ويبقى الفصل في تحقيق الشعرية في هذا المقام رهناً على بناء الجسور المتينة بين الثابت والمتحول في دلالة هذه الدوال، ومن أظهر الأنماط التي يحتويها هذا المستوى من التناس: "أسماء الأعلام التاريخية، والكلمات التي اكتسبت دلالة العلمية، والكلمات الاصطلاحية ذات المفهوم السائد في خطاب بعينه، والكلمات الإيحائية التي تملك قدرة الإحالة إلى خطاب بعينه"⁽¹⁴⁾، أما المستوى التركيبي فإن العملية التي تتم فيه هي عملية انتخاب واعية " لوحدة خطابية بعينها تقيم فوارق عديدة بينها وبين مجمل خطابها، وتقاربا في الوقت ذاته، بينها وبين السياق الشعري الذي ترد فيه، وهو ما يضيف على هذا التناس خصوصية"⁽¹⁵⁾، وهذا المستوى يتطلب اقتداراً وبراعة من المبدع، ووعياً بالمحايات الزمانية والدلالة المتجددة للوحدات المنتقاة والمرجعيات التي تنتظمها.

والموت، ثم يقول:

ومن حسن حظي أني جار الألوهة
ومن سوء حظي أن الصليب
هو السلم الأزلي إلى غدنا⁽¹⁸⁾

يمضي الشاعر في تفسير ثنائية الحياة والموت والموقف منها منحازا إلى مبدأ العجز عن الاختيار، واقتناص الفرصة التي يشكلها الحظ أو المصادفة كما امتد على مساحة القصيدة كاملة، فيجعل المجاورة للمقدسات ضربا من حسن حظ - الذي هو تفسير للحياة - ويستدعي الصليب الذي يرمز للضياح والمعاناة والتشتت الذي يحياه الشعب الفلسطيني والوجه المقابل للغد، وهو ذات الغد الذي لا يرى فيه الشاعر إلا المعاناة والموت.

ويعود الشاعر في غير مقطع ليكرر السؤال الملح: "من أنا لأقول لكم ما أقول؟" ويذهب استباقا لجواب اعتباطي في وعي المتلقي الذي يعرف درويش قامة شعرية سامقة، فيبادر وينفي عن نفسه أي دور في شيء، ويسند إبداع القصيدة وينسبه إلى الوحي، فيقول:

لا دور لي في القصيدة
غير امتثالي لإيقاعها
...

لا دور لي في القصيدة إلا
إذا انقطع الوحي

والوحي حظ المهارة إذ تجتهد⁽¹⁹⁾

ولا يفارق الأثر الفلسفي في التفسير والتعليل منطق الشاعر، ليوضح الفكرة المركزية التي تلح على وجدانه، ويخلق لها مشاركة مع المتلقي، فيصبح الشعر كالوحي، ويفسر الوحي هنا بأنه حظ المهارة، مستثمرا المفهوم الديني الظاهري للوحي الإلهي الذي يختص به بعض الخلق دون غيرهم، ليصل إلى تفسير النبوغ والإبداع والإلهام الشعري.

ويجتهد الشاعر في تفسيراته الخاصة للتعبير عن رؤيته من خلال الاستشهاد والتعليل القائم على تفسير الحقائق والمعاني، ويلج في الوقت ذاته على مبدأ الحظ والمصادفة في نسبة الحدوث والصور، ويستدعي الموروث الديني دليلا على طروحاته، فيقول:

ومصادفة صارت الأرض أرضا مقدسة
لا لأن بحيراتها ورباها وأشجارها
نسخة من فراديس علوية
بل لأن نبيا تمشى هناك
وصلى على صخرة فبكت
وهوى التل من خشية الله

مغمى عليه⁽²⁰⁾

فالأرض المقدسة ترتبط قدسيته بحادثة الإسراء والمعراج، ويتناص إحياء مع خبر الصخرة المشرفة في الأقصى، ويتداخل الحدث بحدث آخر يرتبط بقدسية الأرض يحيل إلى نبي الله موسى وحادثة الطور، لكن تناص المفارقة يتجلى حين يهوي التل مغشيا عليه في حين كان موسى من أغشي عليه في طور من أطوار قصته، ويكتسب الدال دلالة إضافية ترتقي بشعرية النص من جهة، وتعاود رؤية الشاعر في الإشارة إلى قدسية أرض فلسطين ومكانتها الدينية والتاريخية.

وفي قصيدة "تلل مقدسة" يتكئ الشاعر على الموروث الديني بعامة، فيتلف من اليهودية والنصرانية والإسلامية، ولا يفتأ يتناص اقتباسا أو إحالة أو إحياء على طول القصيدة، من النصوص والشخص والأحداث، ويستثمر الدلالات العامة ليخلق دلالاته الخاصة، يقول:

التلال وراء التلال
صحائف من كتب
أنزلتها السماء لمن
يقرأون ولا يقرأون
ولكنهم يؤمنون أن التلال
صحائف من كتب⁽²¹⁾

ففرى أن عمومية النظرة للكون والحياة تتمسك من عمومية الرسالات السماوية، والدين للجميع، من كان عالما به أو من كان جاهلا ما دام الإيمان بهذه الرسالات هو ما يشترك فيه الجميع، وهو ما يكشف عن التحول في رؤية الشاعر وموقفه من الإنسان، ونظرته للآخر، ويكشف الشاعر عن عموم نظرتة للدين والرسالات السماوية، ويؤمن بكل قيمها الإنسانية، يقول:

لا يطرب الأنبياء لشعر الحماسة
لكنهم يحملون التلال صحائف شعرية
يضغطون على صخرة فتسيل ندى
وعلى عشبة فتصير صدى
ويقوون ما يفعلون. وإن قلت الأرض
من حولنا وبننا، وسعوها لنا، بإشراقهم
وأحبوا الجميع، ولم يقتلوا أحدا
أبدا، ولا غريبا ولا ملحدا⁽²²⁾

وتظهر في اللوحة ألوان متناسقة مستوحاة من الديانات السماوية كافة، ونقبض على إشارات تحيل إلى موسى - عليه السلام - وخبر استسقاءه لبني إسرائيل، وعيسى - عليه السلام - ووصاياه، ومحمد - عليه السلام - وخُلُقه، واقتباس من سورة الشعراء، في موقف من المقدس لدى الشعوب يتسم بالاعتدال والتقدير، ومقاربة لفساد الواقع وتناقضه مع المبادئ والتعاليم.

الجمال والشعرية المتاحة، ولتحقق انسجاماً للرؤية الجديدة المحرصة التي يشحن بها خطابه، فيكتسب القديم دلالة جديدة لا تتقص من دلالاته الأولى، وينتفع الجديد بالدلالة الأخيرة، وتتقي الحدود الوهمية بين الماضي والحاضر.

ولا يفتأ درويش يرتاد عيون الأدب، فينهل من عذبتها وصافيتها، ويعود بالأمل والأنسب للنهوض بتجربته الشعرية، فنراه في قصيدة "طللية البروة" يقدم نموذجاً جامعاً لجماليات اندغام القديم والحديث، فلا يقف في تناصه عند نص واحد، أو دلالة فردية، بل يمزج على نحو توافقي بين غير استدعاء ودلالة، ليصل إلى اللون الذي يرتضيه، يقول:

أمشي خفيفاً كالطيور على أديم الأرض

كي لا أوقظ الموتى وأقفل باب

عاطفتي لأصبح آخري، إذا لا أحس

بأنني حجر يئن من الحنين إلى السحابة

...

يا صاحبي قفا... لنختبر المكان على طريقتنا⁽²⁷⁾

ويفيض المقطع بحشد من الدلالات والإيحاء والاستحضار، فنقبض على مظهر الوقوف على الأطلال المرتبط في وعينا بامرئ القيس أكثر من سواه من جهة، وبمشهد الديار المقفرة وذكرياتها من جهة أخرى، وقبل هذا وذاك نبصر إحالة إلى لأبي العلاء المعري في بيته المشهور الذي يقول فيه:

خَفَّفِ الوَطءَ ما أَظُنُّ أديمَ ال

أرضِ إِلا مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ⁽²⁸⁾

فتتأزر الإحالات المصبوغة بإضافات لفظية جديدة لتنهض بتجربة الشاعر الخاصة في الوقوف على أطلال بلده ومسقط رأسه - البروة - وتتعاقد نظرة التأمل والفلسفة المعرّية وطقوس الوقوف الجاهلية، لتترسم الحالة الشعرية التي يعيشها الشاعر في بناء غنائي ملحمي، يعمق في المتلقي إحساس المرارة والألم والتحسر الذي يعيشه الشاعر، دون أن يفقد خصوصية التعبير وتميز التجربة أو الرؤية التي توافقه.

ويمكن القول: إن درويش قد تجاوز حدود الانتفاع من التراكيب اللغوية ودلالاتها المستهلكة أو المقولبة، واستطاع شحنها بطاقات تعبيرية وجماليات شعرية متجددة تحقق التوازن بين عنصرين يفترض المنطق الدلالي والزمني والمكاني افتراقهما، ونلمح هذا الاقتدار في تناصه مع الكناية التي تتموضع في قول امرئ القيس:

وتضحى فتبتت المسك فوق فراشها

نوم الضحى لم تنتطق عن تفضل⁽²⁹⁾

فيتلقف الشاعر الدلالة القديمة، ويكيفها لتصبح جزءاً أصيلاً من تجربته، يخلو من مظاهر الإقحام أو النتوء البارز شذوذاً

وتمتد الإشارات والأسماء والأحداث التي تتبثق من مرجعية دينية في كثير من القصائد، لتتأزر وما سبق في الكشف عن براعة درويش في توظيف الموروث الديني، وغنى معجمه، وقدرته على توجيه المستدعي، وتكييفه ليتوافق مع النص الجديد، على نحو يحفظ خصوصية الدلالة السابقة ويستثمرها في إنتاج الدلالة الجديدة.

التناسخ الأدبي

يعدّ الأدب حقلاً ثراً بالدلالات والإيحاءات القادرة على منح التجربة الشعرية الحديثة تمايزاً وفرادة، وهو ما " يحتاج إلى نظر نقدي لاختيار العناصر الحية منه، والقادرة على الديمومة، والتي تصلح أن تكون شواهد قادرة على التجديد والتوضع في نصوص جديدة، وتستعصي على الاستهلاك الآتي لما تحتزنه من ظلال وثرأ يتأبى على الاندثار والزوال"⁽²³⁾، وقد مال كثير من الشعراء المعاصرين في هذا المقام إلى استدعاء النصوص الأدبية القديمة المشتهرة جودة والسياقات التي ارتبطت بمبدعها، "ليجد المتلقي نفسه أمام نص قديم جديد، يكتنز بأبعاد دلالية شمولية وإنسانية في الوقت نفسه"⁽²⁴⁾، وبعد امرئ القيس، والمنتبي، والمعري، والبحثري، وغيرهم من جهابذة الشعر الأوفر حظاً في الترحال والتطواف في التجارب الشعرية اللاحقة لزمانهم.

ويكشف لنا هذا النمط من أنماط التناسخ أن محمود درويش قد استطاع أن يتجاوز حدود الجمود في تلقي الموروث الأدبي وقيوده، لينتج نصاً جديداً غنياً بالإيحاءات والدلالات والحيوات، على نحو حفظ للنص الأدبي المستحضر قيمه الجمالية والفنية والتاريخية، ولتجربة درويش خصوصيتها وحضورها، ومن نماذج ذا ما نقف عليه في قصيدة " كأن الموت تسلبتي" التي يقول فيها:

وكل ما يتمنى المرء يدركه

إذا أراد، وإني ربّ أمنيّتي⁽²⁵⁾

وقبل اكتمال القراءة للمقطع السابق يبدأ المتلقي عملية ارتداد إلى الموروث الأدبي الذي يحيل إليه المقطع عبر استحضار لشاعر العربية المنتبي في البيت الذي يقول فيه:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه

تجري الرياح بما لا تشتهي السفن⁽²⁶⁾

فيعدم الشاعر إلى خرق الدلالة العامة للبيت، ويعيد إنتاجها على نحو مضاد وخارج عن المؤلف، في تقصد لتحقيق أفق مغاير للمتوقع، فالشاعر في موضع إيماني خالص ربط تحقيق الأمانى بإرادة الله، ممّا يشي بعجزه عن تحقيق الأمنيات ويلوغه حالة من الروحانية يتصل فيها بخالفه، وهذا ضمن وعي بأطر

والذي يمكن أن يتسبب في إفساد الوحدة والتكامل للمشهد الجديد، يقول:

كان يمكن أن تسقط الطائرة
بي صباحا

ومن حسن حظي أني نؤوم الضحى
فتأخرت عن موعد الطائرة⁽³⁰⁾

فنزى أن الكناية - نؤوم الضحى - تكتسب معنى جديدا يرتبط بالفكرة التي تغطي على الشاعر، فتزداد رونقا إلى رونقها، وتحقق المقصد الأساس من التناص والاستدعاء، إذ وظف الشاعر هذه المقولة في إطار مفارقة تصويرية تعكس مأساوية حياة الشاعر وعدم تحقيقه لأمنيته، فجاء تأخره عن موعد الطائرة ليبلغ دلالة (نؤوم الضحى) التراثية، وقريبا من ذلك ما نقف عليه في قوله:

الطريق طويل كليل امرئ القيس
سهل ومرتفعات، ونهر ومنخفضات
على قدر حلمك تمشي⁽³¹⁾

لقد جعل درويش ليل امرئ القيس طرفا من طرفي التشبيه، والبحث في وجه الشبه هنا يجعلنا نرتد إلى الماضي، ونقف على دلالات الليل كما جاءت في شعر امرئ القيس، ونستحضر دلالة الليل من سيرته ومن محطات حياته، لننسج من هذه الدلالات دلالة جديدة تعادل الرؤية التي يتغيا الشاعر إبرازها، والمتمثلة في الاشتراك بين الشعارين في المعاناة والألم، والهم الذي يقض المضجع، ويتقل الكاهل.

التناص التاريخي

كان للثقافة التاريخية أثر واضح في تجربة درويش الشعرية، وامتد هذا الأثر ليشمل الأعلام والأماكن والأحداث، لكن التاريخ الذي انتفع درويش من إمكاناته لم يكن درسا تعليميا، ولا تجسيدا لمقولة "التاريخ يعيد نفسه"، ولا تحجرا في محراب الماضي، بل كان حركة متحررة من قيود الزمان، وإحياء للنقاط والبؤر المتوترة في الدلالة القديمة، واستشعارا بالقيمة المادية والروحية للماضي، دون انسلاخ مطلق عن الجذور الجامعة والتاريخ المشترك، ويعرف التناص التاريخي بأنه "ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنقاة مع النص الأصلي للقصيدة، وتبدو مناسبة ومنسجمة مع التجربة الإبداعية للشاعر وتكسب العمل الأدبي ثراء ونقاعا"⁽³²⁾. فالحاضر امتداد للماضي، وتاريخ للغد، على نحو يصبح فيه الانفصال عن التاريخ مطلبا لا مكان له.

لكن درويش قبل أن يرتاد الماضي، ويمتدح من معطيات التاريخ، يقف أمامه محاولا التبصر في حقيقته، ويختار أن

يكون له سؤال عن التاريخ، فيقول:
أسأله:

التاريخ كابوس سنصحو منه، أم
درب سماوي إلى المعنى؟ يقول:
هو الذهاب، هو الإياب⁽³³⁾

ويبقى السؤال وجوابه حقلًا مفتوحا على دلالات متحولة، يستعصي القبض عليها، ويبقى التاريخ صورة من صور الزمن الذي انهزم الإنسان أمامه، وأثرا مصاحبًا. وتجربة درويش في التناص مع التاريخ واستحضاره بمعطياته ومكوناته كافة عريقة ممتدة، ووصل بها هذا الامتداد إلى ديوانه الأخير، ولا نبالغ إذا قلنا إن بعض الجوانب التاريخية - أعلاما أو أماكن - قد استحالت إلى رموز في الشعر العربي، وتسربت من تجربة إلى أخرى في المشهد الشعري المعاصر، ومن ذلك نقف على استدعاء "الأندلس" التي أصبحت رمزا مشتركا، بفعل ما نثيره في الذاكرة والوجدان من دلالات، يقول درويش:

جيتارتي فرسي

في الطريق الذي لا يؤدي
إلى أي أندلس

سوف أرضى بحظ الطيور وحرية الريح⁽³⁴⁾

لقد أصبحت الأندلس رمزا معمقا للإحساس بفقدان المكان، وضياح الأمة وهوانها، والخروج الذليل، ولكن درويش يرى فيها وجها آخر يتناسب مع الحالة الشعرية التي يعبر عنها، ويتمثل هذا في دلالة الوصول الأول للأندلس وعبد الرحمن الداخل الذي صار رمزا يرتبط بظهورها، فكانت الطريق إلى الأندلس إشارة إلى كل طريق توصل إلى الحرية، لكن الشاعر هنا لا يجد في طريقه إشارة توصل إلى أي أندلس، ويبقى للإحساس بفقد المكان الحضور الطاغي في الوجدان.

ونجد قريبا من الأندلس "كنعان"، ويتناص درويش مع رمز كنعان، الذي غدا دلالة تاريخية تتصدى للإدعاءات والتحريرات والتزوير وأباطيل بني صهيون التي طالت تاريخ فلسطين، وتصبح كنعان معدلا لفلسطين، وأرضها حق للفلسطينيين، يقول درويش:

أرى ظلي

وأرفعه من الوادي بملقط شعر كنعانية
تكلي⁽³⁵⁾

إنه التأصيل لأزلية الوجود، والتمسك بالهوية التي ترد كل مزاعم الصهاينة، وكل تزويرهم للتاريخ، والانتساب التاريخي للمكان الذي يمنح شرعية الوجود لأهله دون سواهم، لكن هذا الارتداد التاريخي يمتد إلى جذور العذابات والآلام التي يريز

الكنعانية، أو الفرعونية، بل تعدى ذلك إلى أساطير الأمم الأخرى متمثلة في الأساطير اليونانية التي كانت أشدها تأثيراً وأكثرها ذيوفاً بين الشعراء⁽³⁹⁾، ويبرز التناس الأسطوري في ديوان درويش الأخير امتداداً لتجربة عريقة في الانتفاع بالحقول المعرفية الأسطورية.

تعدّ أسطورة "نرسيس" واحدة من الأساطير التي كان لها أكثر من حضور في الديوان الأخير، وبرز في أكثر من قصيدة، وانتفع درويش بالدلالات والرمزية التي تحملها في مضامينه المقاربة، ومن ذلك ما نقف عليه في قصيدة "لاعب النرد" التي يقول فيها:

هكذا أتحايل: نرسيس ليس جميلاً

كما ظن. لكنّ صنّاعه

ورطوه بمراته. فأطال تأمله

في الهواء المقطر بالماء...

لو كان في وسعه أن يرى غيره

لأحب فتاة تحمق فيه،

وتتسى الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان...

ولو كان أذكى قليلاً

لحطّم مرآته

ورأى كم هو الآخرون

ولو كان حراً لما صار أسطورة...⁽⁴⁰⁾

يقف درويش على الأسطورة التي أصبح فيها "نرسيس" رمزاً للغرور والإعجاب بالذات وتقديسها، ويظهر المقطع السابق من القصيدة في سياق رؤية الشاعر الكلية لذاته، وهو يحاول أن ينفي عن نفسه أن يكون له أي دور فيما وصل إليه، بل إنه كالأخرين وربما كما قال في القصيدة أقل قليلاً منهم، ويستحضر الأسطورة ليدلل على فجائية حبّ الذات ومرارة الانغلاق عليها.

وفي القصيدة السابقة ذاتها عندما يحاول الشاعر تفسير رؤيته الخاصة لمعنى الوجود والحياة والموت، وارتباط الذات بما حولها، يختار الحظ تفسيراً لكثير من الوقائع والحقائق، ويبحث عن أسماء تصلح لنطقها على الحظّ، فيذكر طائفة منها، ويقول عنه:

نسميه خادم آلهة الأساطير

نحن الذين كتبنا النصوص لهم

واختبأنا وراء الأولمب...⁽⁴¹⁾

يستحضر درويش الأساطير والآلهة فيها، ويذكر الأولمب، وخدم الآلهة، ويرى أن الحظ هو الذي كان يخدم آله الأساطير، ويعطي لحضورهم هذه الهالة من التقديس والإبهار، في حين أننا نحن الذين صدقنا ما كتبناه عنهم ولهم، واختبأنا وراء

تحته الفلسطيني في يومياته وحاضره.

ويستدعي درويش "سدوم" التي أصبحت رمزاً تاريخياً للمدينة الملعونة، الفاسدة والفاقد أهلها، وأخذ منها الشعراء دلالة الدمار والزوال بظلمها وطغيانها وقبيح أفعالها، فغدت دالاً على كل كيان فاسد ومفسد، ونهاية حتمية لكل كيان يمارس طغيانها، يقول درويش:

وراؤك يمشي أمامك. فانظر: سدوم

تمارين أولى على العبث البشري.

وطوفان نوح حكاية طفل

تعلم درس السباحة⁽³⁶⁾

تغدو سدوم عند درويش نموذجاً متقدماً للعبث والفساد، ويرى أن صورة هذه المدينة الملعونة تنتقل من زمان إلى زمان، يتغير فيها الاسم ويبقى الفعل، لكن هذا الاستدعاء لا يخلو من إحياء تاريخي لنهاية سدوم، وكل سدوم، وسدوم هذا العصر لا محالة تزول وتصبح حدثاً من التاريخ.

ويستحضر درويش جملة من الأماكن والأحداث التاريخية يضيق المقام عن بسطها كالإسكندر، وطوفان نوح، وبيروت ودمشق، ومصر وغيرها، لكنها تكشف عن براعته في توظيف استدعائها تماشياً مع رؤيته الخاصة ومضامينه الجديدة، ولم يمنعه مانع من أن يتناص مع التاريخ القريب بما فيه من معطيات تصلح للاندغام في تجربته الشعرية وتسهم في النهوض بالحالة الوجدانية التي تغشاه، ومن مثل ذلك ما نقف عليه من حشد لأعلام في الفن والشعر وغيره ك"بيكاسو، ودالي، وفان كوخ، وبابلو نيرودا،..."⁽³⁷⁾

التناس الأسطوري

استحوذت الأساطير على اهتمام جمهرة رواد الشعر المعاصر والجيل الذي تلاهم استحوذاً غير يسير، مما فتح الباب أمام طائفة من الدارسين للوقوف عليها بحثاً وتقريباً وتفسيراً وتحليلاً، وقد اتخذت الأسطورة "قالبا رمزياً يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو إهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها، بغية الإحياء بموقف معاصر يماثلته، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية، تمتاز بجسم القصيدة، وتصبح إحدى لبناتها العضوية"⁽³⁸⁾.

ولأن الشاعر يعاين في كثير من تجاربه المواقف الإنسانية - على الرغم من خصوصية التجربة أحياناً - فإن هذا ما جعل أصول الأساطير ومصادرها تنتوع وتفتح على ثقافات مختلفة، فلم يقف الشاعر "عند مناهل الأسطورة المحلية كالبابلية، أو

أي أمة من الأمم، وذلك لأنه جزء لا يتجزأ من تاريخ الأمة وحضارتها، يعكس هموم الشعب وآماله وآلامه وتطلعاته بحرية ودون قيود... وهو يشمل مجموعة الرموز الناتجة عن الجزء الشعبي من ثقافة الأمة، وهو نتاج عفوي جماعي، يعبر عن شعور أبناء الشعب وعواطفهم وحاجاتهم وضمايرهم بشكل عام، وينتقل من جيل إلى جيل بشكل عفوي مشافهة، أو عن طريق التقليد والمحاكاة والملاحظة " (45)، ويبقى هذا الموروث الأقرب إلى روح المجتمع ونبضه، والأقدر على الوصول إلى الوجدان وملامسة الإحساس العام، ولا يحتاج إلى كبير جهد ليحقق الدلالة التي يشحنه بها الشاعر.

والارتباط بالموروث الشعبي وما فيه من أفكار ومعتقدات ومضامين وجد طريقه إلى ديوان محمود درويش الأخير، ويعيدنا عن محاكمة الشاعر وبيان موقفه من هذا الموروث، نقف على جمال التصوير والدلالة التي انتقاها درويش واستثمرها في رؤيته الشعرية، ومن ذلك ما نقف عليه في قوله:

وانتميت إلى عائلة

مصادفة

ورثت ملامحها والصفات

وأمراسها:

أولا - خلا في شرايينها

وضغط دم مرتفع

ثانيا - خجلا في مخاطبة الأم والأب

والجدة - الشجرة

ثالثا - أملا في الشفاء من الإنفلونزا

بفنجان بابونج ساخن

رابعا - كسلا في الحديث عن الطيبي والقبيرة

خامسا - مللا في ليالي الشتاء

سادسا - فشلا فادحا في الغناء... (46)

يكشف لنا المقطع السابق عن تفاعل خلاق بين الشاعر وجملة من الموروثات الشعبية، التي استطاعت أن تعاضد رؤيته الخاصة في النص، وتوجه خطابه الشعري، فحشد لنا ذكرا لبعض أمراض الوراثة التي تشيع الإصابة بها بين الناس، ووقف على العادات والتقاليد المتعارف عليها في مخاطبة الأب والأم وكبار العائلة، وكذلك ممارسات شعبية متناقلة ومشهورة كعلاج بعض الأمراض بالأعشاب، ويكتمل المشهد بصورة الشتاء الشعبي الذي يتسم غالبا بالطول والملا. وهذا الحشد والتناص الشعبي ينهض بحمل رؤية الشاعر لذاته، واستدلال منه على بساطته وحقائقه انتمائه، وفي سياق نفي أي تميز له عن غيره، وجوبا للسؤال الذي يفتتح به القصيدة ويكرره غير مرة فيها " من أنا لأقول لكم/ ما أقول لكم؟... أنا مثلكم أو أقل قليلا".

بطولاتهم دون أن نتأمل فيها، ليقول لنا: إننا المسؤولون عن تصديق الأساطير، وتفسير كل خارق في هذا الوجود.

ويعود لاستحضار المكان الأسطوري في رحلة البحث عن المكان الذي يقف فيه بين الحياة والموت، والمكان الذي يمكن للروح أن تفسر فيه حقيقتها، يقول في قصيدة " موعد مع إميل حبيبي":

لا الواقعي هنا

واقعي، ولا أنت فوق سفوح الأولمب

هناك خيالية، سوف أكسر أسطورتني

بيدي... (42)

يأتي هذا المقطع في سياق منولوج الشاعر وذاته حين انتقلت ذكريات الصديق الراحل، فاستشعر درويش غربة روحية أصبح الواقع فيها خياليا، ولم يعد الأسطوري خياليا كما كان، على نحو يقوده إلى التمرد على الحقيقة، وكسر السائد والمألوف لتفسير الواقع وفهمه من منظاره الخاص.

ويستثمر درويش الظلال الملحمية والتراجيدية التي تكتنز في دلالات المشهد الأسطوري عند هوميروس، فيسحب ظلها ويربطها بالمشهد المعاصر، يقول:

إن الزمان هو الفخ

قالت: إلى أين تأخذني؟

قال: لو كنت أصغر من رحلتي

هذه، لاكتفيت بتحوير آخر فصل

من المشهد الهومييري (43)

إننا نقف على إحالة أسطورية تصف الفصل الأخير من رحلة الحياة، وتعطي ملامح الختام في مشهد الواقع، لكنه مشهد يضج بالعجز والضعف، ولا يخفي درويش تأثيره بالأساطير اليونانية والفلسفة الإنسانية فيها، فينتقل بنا إلى إحالة أخرى في المقطع الذي يقول فيه:

للخوف طعم اللوتس السحري في

الأوديسة الكبرى (44)

يحاول الشاعر في قصيدة " الخوف" أن يقف بنا على تفسيره الخاص لهذا الإحساس، ويربطه بالحواس الأساسية من سمع وبصر وذوق...، ويحيلنا في المقطع الذي يصف طعم الخوف إلى طعم السحر في الأوديسة الكبرى، لنرتد إلى دلالة الطعم الذي يحمله الخوف كما ظهر فيها، ويرتحل بالخوف من الأسطورة ليصف واقع الإحساس بالخوف، ويصبح طعم الخوف الذي نحياه طعاما أسطوريا.

التناص الشعبي

يرى شريف كناعنة أن "الأدب الشعبي واحد من فروع تراث

بحاجة إلى عظيم تأويل، أو تفسير إذا ما تأملنا في النص الموازي/ مهداة: "إلى سليمان النجاب" التي تطالعا في كلتا القصيدتين، كأننا بالشاعر يجد في داخله إحساسا متناميا تجاه رفيقه يتطلب تعبيراً، وغرضاً يلح عليه، فيعود إلى صوغ تجربته في قصيدة جديدة مستعينا بشيء من القصيدة السابقة.

ونقف كذلك على تناس ذاتي آخر في قصيدة " لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي" في المقطعين اللذين يقول فيهما:

عصافير زرقاء، حمراء، صفراء، ترتشف
الماء من غيمة تتبأطاً حين تطل على
كتفيك⁽⁵⁰⁾

...

وأما الربيع

فما يكتب الشعراء إذا نجحوا

في النقاط المكان السريع بصنارة

الكلمات⁽⁵¹⁾

والمقطع الأول يستدعيه الشاعر من قصيدة " نسيت غيمة في السرير " المنشورة في مجموعة " كزهر اللوز أو أبعده"⁽⁵²⁾، أما المقطع الثاني فاستدعاه من قصيدة " وأما الربيع" المنشورة كذلك في ذات المجموعة⁽⁵³⁾، ولم يغير درويش في المقطعين شيئاً مؤثراً، على نحو ينبئنا أن المعاني التي تتضمنها المقاطع المستدعاة لم تصل حدَّ الارتواء الذي يرتضيه لها، وأن بريقها ما زال قادراً على الانتقال بها إلى وجود جديد، فوجدت مكاناً ملائماً لها في القصيدة الجديدة ولم يتردد في توظيفها.

الخاتمة

إن المبحر في عباب الديوان الأخير يقف على تموضعات وحقول معرفية متنوعة للتناص فيه، ويقف على وعي واقتدار فنيين كبيرين بالقيمة التي يضيفها التناص - بأنماطه كافة - لدى محمود درويش، ويمكن القول إن هذا الملمح الأسلوبية جاء امتداداً لممارسات الشاعر الأسلوبية في أعماله المتقدمة، وظهر مألوفاً ناجزاً لا تكلف فيه أو إقحام، واستطاعت الرموز والنصوص والإحالات التي اتكأ عليها أن تندغم بسلاسة في التجربة الجديدة، وتعطي دلالة متحولة ذات صلة حقيقية بالدلالة الثابتة لحقل التناص الموظف.

إن هذا الانفتاح والتعلق لم يكن نفعه وقفا على النص الدرويشي الأخير، وإنما تجاوزه لإشراك الحقول المعرفية المستدعاة في هذا النفع، من خلال بث الدماء والحياة فيما تقادم عهده، واستقرت دلالاته، وهذا كان - بالضرورة - يتطلب ذائقة عالية وبراعة في انتخاب الصالح والملائم من حقول

ويستثمر درويش على نحو فني وواعٍ الطاقات التعبيرية التي تحملها الأمثال والحكم الشعبية، والإمكانات الفنية التي يمكن أن تقدمها بوصفها خلاصة لتجربة إنسانية، وعنواناً للممارسات اليومية، ومن ذلك ما نقف عليه في المقطع الذي يقول فيه:

ألف عصفورة في يد
لا تعادل عصفورة واحدة
ترتدي الشجرة⁽⁴⁷⁾

إن الشاعر في القصيدة المقطوع منها المقتبس أعلاه يعطي خلاصة تجربته وحكمته ووصاياه لجلب الشعراء الشباب، فكان منطقياً أن يتكأ على الأمثال والحكم في تعزيز هذا الخطاب التوجيهي، لكنه يعمد إلى الخروج عن المؤلف في بيان دلالة المثل القائل " عصفور باليد خير من عشرة فوق الشجرة"، ويرى أن ألف عصفورة في اليد ليست خيراً من عصفورة واحدة تنماهى في الشجرة، ليصبح المشهد دالاً على معنى الجمال والحرية كما يراه الشاعر بعينه التي يرى من خلالها ما لا يراه سواه.

التناص الذاتي

في مثل هذا النمط من التناص يعود الشاعر إلى منجزاته، ويستحضر منها ما يفدّر حاجته له في تجربته الجديدة، لكن التناص في هذا السياق يفترق عن التكرار ويواعه إذا ما حقق انسجاماً والتحاماً تاماً بالنص الجديد، ولعل دافعا نفسياً أو شعوراً داخلياً هو ما يجعل الشاعر يتناص مع ذاته، كأن يرى امتداداً في الرؤية بين النصوص، أو يقدر حاجة السابق لاستكمال، أو تعزيزاً لمعنى ما زال عالقا في مخيلته.

ومن نماذج التناص الذاتي في هذا الديوان ما نقف عليه في قصيدة " في رام الله" المهداة إلى سليمان النجاب، والتي تحمل في مقطعين منها تضمينين من قصيدة " رجل وخشف في الحقيقة"⁽⁴⁸⁾ المنشورة في ديوان لا تعتذر عما فعلت" في المقطع الذي يقول فيه:

ويقول لي: " ربيت خشفا في الحديقة
كنت أسقيه حليب الشاة ممزوجا
بملعقة من العسل المخفف. كنت
أعطيه سريري حين يمرض " أيها
الطفل اليتيم أنا أبوك وأمك،
انهض كي تعلمني السكنينة" لم
يمت مثلي ومثلك. نام مثل قصيدة
بيضاء كان آخرها سراب⁽⁴⁹⁾

إن جزءاً من المقطع السابق - مع بعض التغيرات الطفيفة- يرتد إلى قصيدة سابقة للشاعر ذاته، ولا يغدو الأمر

في حضور الممارسة الحوارية بين النصوص، وصارت الكتابة كتابة تعددية، والأصوات متباينة، وصولاً إلى النص الجامع، ووعياً بأن الذي لا يتلاقح مع غيره لا ينتج، وبالضرورة يوسم بالعقم، وتنتهي أطواره، فكان الديوان عنواناً وممارسة قصيدة لا تريد أن تنتهي.

التناص لقصائده، وما كان هذا ليتحقق لو كان القصور والضعف يعتبر معجمه الثقافي بكل ما فيه من حقول معرفية، ولعل هذا ما جعل التناص الأدبي أكثر أنواع التناص ظهوراً في الديوان، انسجاماً وأدبية الشاعر العالية، وخبرته الممتدة. ومع هذا القدر من الإبداع والوعي الفني والفكري لم يعد للنص المغلق معنى يوثق به، وأوهام القطيعة المعرفية تتلاشى

الهوامش

- (20) درويش، الديوان الأخير، لاعب النرد، ص 52.
- (21) درويش، الديوان الأخير، تلال مقدسة ص 135.
- (22) درويش، الديوان الأخير، تلال مقدسة ص 136.
- (23) البياتي، الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول، مجلد 1، العدد 4، ص 22.
- (24) موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، مرجع سابق، ص 130.
- (25) درويش، الديوان الأخير، كأن الموت تسليني، ص 148.
- (26) المتنبّي، شرح ديوان المتنبّي، عبد الرحمن البرقوقي، ط1، ج4، ص366.
- (27) درويش، الديوان الأخير، ظلية البروة، ص 109.
- (28) المعري، أبو العلاء، سقط الزند، شرح سقط الزند، ص 7.
- (29) امرؤ القيس، شرح ديوان امرؤ القيس، مصطفى عبد الشافي، ط5، ص 116.
- (30) درويش، الديوان الأخير، لاعب النرد، ص 54.
- (31) درويش، الديوان الأخير، إلى شاعر شاب، ص 145.
- (32) الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، مرجع سابق، ص 25.
- (33) درويش، الديوان، في رام الله، ص 120.
- (34) درويش، الديوان الأخير، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 81.
- (35) درويش، الديوان الأخير، على محطة قطار سقط عن الخريطة، ص 32.
- (36) درويش، الديوان الأخير، تلال مقدسة، ص 139.
- (37) انظر: درويش، الديوان الأخير، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 65-83.
- (38) أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، ص 288.
- (39) شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، ص 43.
- (40) درويش، الديوان الأخير، لاعب النرد، ص 49-50.
- (41) درويش، الديوان الأخير، لاعب النرد، ص 47.
- (42) درويش، الديوان الأخير، موعد مع إميل حبيبي، ص 113.

- (1) أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط1، ص102.
- (2) شولز، السيميائية والتأويل، ط1، ص 79.
- (3) كريستيفا، علم النص، ط1، ص 79.
- (4) سومفيل، التناصية، ج 21، م 6، ص 233-258.
- (5) تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، ط2، ص 17.
- (6) أورد ابن رشيق القيرواني تفصيلاً واسعاً للسرقات الأدبية ولديه عدد كبير من المصطلحات يمكن الرجوع إليها لمن أراد المزيد في كتابه العمدة، ج 2، ص 280 وما بعدها.
- (7) ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، ص 172.
- (8) فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، ص 154.
- (9) الجزائر، لسانيات الاختلاف، ط1، ص 309-315.
- (10) الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً ط2، ص 29.
- (11) الموسى، التناص ومرجعياته، المعرفة، عدد 476، 2003، ص 107.
- (12) نجم، التناص الداخلي في تجربة الشاعر محمود درويش، الرافد، عدد 51، ص 71 وما بعدها.
- (13) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ط3، ص 131.
- (14) للمزيد: انظر، الجزائر، لسانيات الاختلاف، ص 310-312.
- (15) شعث، تجليات التناص في جدارية محمود درويش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (3) العدد (4)، ص 144.
- (16) موسى، آفاق الرؤيا الشعرية - دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، ص 69.
- (17) درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ط1، ص 42.
- (18) درويش، الديوان الأخير، لاعب النرد، ص 42.
- (19) درويش، الديوان الأخير، لاعب النرد، ص 43-44.

- (43) درويش، الديوان الأخير، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 77.
- (44) درويش، الديوان الأخير، الخوف، ص 95.
- (45) كناعنة، شريف، دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية، مجلة التراث والمجتمع، البيرة، مجلد 6، العدد 9، ص 22.
- (46) درويش، الديوان الأخير، لاعب النرد، ص 36.
- (47) درويش، الديوان الأخير، إلى شاعر شاب، ص 143.
- (48) درويش، لا تعتذر عما فعلت، ط1، ص 65-66.
- (49) درويش، الديوان الأخير، في رام الله، ص 120 - 121.
- (50) درويش، الديوان الأخير، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 71.
- (51) درويش، الديوان الأخير، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 73.
- (52) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ط1، ص 83.
- (53) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 58.

المصادر والمراجع

- أحمد، محمد فتوح، 1978، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة.
- امرؤ القيس، شرح ديوان امرؤ القيس، مصطفى عبد الشافي، ط5، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.
- أنجينو، مارك، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط1، ترجمة: أحمد المدني، 1987، دار الشؤون الثقافية العامة، (آفاق عربية)، بغداد.
- البياتي، عبد الوهاب، الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول، مجلد 1، العدد 4، 1981.
- تودوروف، ترفيتان، 1996، ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، ط2 ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الجزار، محمد فكري، 2001، لسانيات الاختلاف، ط1، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة.
- درويش، محمود، 2005، كزهر اللوز أو أبعد، ط1، منشورات رياض الريس للنشر والكتب.
- درويش، محمود، 2009، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ط1، رياض الريس للكتب والنشر.
- درويش، محمود، 2004، لا تعتذر عما فعلت، ط1، رياض الريس للكتب والنشر.
- الزعيبي، أحمد، 2001، التناسخ نظريا وتطبيقيا ط2، مؤسسة عمون للتوزيع والنشر، عمان.
- سومفيل، ليون، 1996، التناسخ، ترجمة وائل البركات، علامات، ج 21، م 6، ص 233-258.
- شعث، أحمد جبر، 2002، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، مكتبة القادسية، فلسطين.
- شعث، أحمد جبر، 2007، تجليات التناسخ في جدارية محمود درويش، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد (3) العدد (4).
- شولز، روبرت، السيمياء والتأويل، ط1، ترجمة: سعيد الغانمي، 1994، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- فضل، صلاح، 1997، مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة.
- كريستيفا، جوليا، 1991، علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، ط1، المغرب، دار توبقال.
- كناعنة، شريف، 2007، دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية، مجلة التراث والمجتمع، البيرة، مجلد 6، العدد 9.
- ماضي، شكري عزيز، 1997، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- المنتبي، شرح ديوان المنتبي، عبد الرحمن البرقوقي، ط1، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1986.
- المعري، أبو العلاء، سقط الزند، شرح سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت.
- مفتاح، محمد، 2001، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناسخ، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت.
- موسى، إبراهيم نمر، 2005، آفاق الرؤيا الشعرية - دراسات في أنواع التناسخ في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، الهيئة العامة للكتاب، رام الله.
- الموسى، خليل، التناسخ ومرجعياته، المعرفة، عدد 476، 2003، ص 107.
- نجم، مفيد، 2001، التناسخ الداخلي في تجربة الشاعر محمود درويش، الرافد، عدد 51.

**Revelations of Intertextual Relationships in the Last Divan of Mahmoud Darwish
Titled "I Don't Want this Poem to Come to an End"**

Ahmad Rahahleh *

ABSTRACT

This research tries to detect Intertextual in the last divan of Mahmoud Darwish titled "I Don't Want this Poem to Come to an End" and to discuss its structures and manifestations, exceeding the limits of the stylistic and abstract phenomenon to clarify the functional, technical and aesthetic value achieved by this touch in his poems.

The poet draws the origins of the poem from a variety of letters and miscellaneous academic resources. The sides of the poem manipulate the human dimension and constitute a mosaic literary text, which is comprehensive in the light of the poet's insight.

Keywords: Intertextual, Arabic poetry, Mahmoud Darwish.

* Salt College for Human Sciences, Al-Balqa Applied Sciences, Jordan. Received on 20/11/2013 and Accepted for Publication on 9/4/2014.