حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٩ (عدد يوليو – سبتمبر ٢٠٢١)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الحداثة بين اللغة والفكر في ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش

نزار عبد الله الضّمور*

أستاذ مشارك/ رئيس قسم اللّغة العربيّة وآدابها/ مساعد عميد كليّة الآداب لشؤون الاعتماد والجودة/ قسم اللّغة العربيّة/ كليّة الآداب/ جامعة الطّفيلة التّقنيّة (ص.ب ١٧٩)/ المملكة الأردنيّة الهاشميّة
E-Mail: dr.nizardmour@yahoo.com

المستخلص

ترنو هذه الدّراسة إلى تجلية أثر الحداثة في لغة ديوان سرير الغريبة لمحمود درويش، وما أحدثته من قطيعة مع المتلقي، كان من أهمّ مظاهرها: الانقطاع بين الدّالّ اللّغويّ والمدلول الشّعريّ، والانزياح في العلاقات الإسناديّة، وكذلك إحالات الضّمائر؛ ممّا أفضى إلى تعدّديّة المراجع، واتّساع أفق التّوقّعات، مع ميل واضح نحو الكتابة النّثريّة والتّخلّي عن الإيقاع.

جاءت الدّراسة في ثلاثة محاور؛ تناول الأوّل مفهوم الحداثة، ومراحل التّطوّر الفكريّ في حياة محمود درويش، بينما تناول المحور الثّاني الجانب التّطبيقيّ؛ وجاء في أربعة مباحث، درس المبحث الأوّل الانقطاع بين الرّمز اللّغويّ والمدلول الشّعريّ، وتناول المبحث الثّاني: الانزياح في العلاقات الإسناديّة، في حين توقف المبحث الثّالث عند إحالات الضّمائر، وبعده المبحث الرّابع في الكشف عن تحوّل واضح نحو النّثر والتّخلّي عن الإيقاع الفنّيّ الشّعريّ، وقد أظهرت الدّراسة ما أفضت إليه هذه العناصر من تعدّديّة في المراجع، واتّساع في أفق التّوقعات، مما حمل البنية الشّعريّة على تجاوز الغموض إلى حدّ التّعمية، فانغلقت الرّؤيا على المتلقي، وفقد الشّعر جاذبيّته.

وفي سبيل ذلك اتّخذ الباحث من المنهج النّصّيّ بأداتيه الوصف والتّحليل سبيلاً لهذه الدّراسة.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، سرير الغريبة، محمود درويش، الدّالّ والمدلول.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢١.

المقدّمة:

يهدف هذا البحث إلى دراسة العلاقة بين اللّغة والفكر في ديوان" سرير الغريبة " لمحمود درويش، بوصفه واحداً من أهمّ دواوينه الأخيرة، الّتي تكشف عن أسلوبه ونهجه الّذي استقرّ عليه، وما للحداثة من دور في ذلك.

وجاءت الدّراسة في مقدّمة وثلاثة محاور، جاء الجانب النظري في المحور الأول: الذي ينقسم إلى قسمين، الأول: يناقش مفهوم النّقاد للحداثة، وتحذير عدد كبير منهم من تحوّلها إلى الغموض الّذي يصل إلى حدّ التّعمية؛ ممّا يقطع الصّلة بالمتلقّي، وخروج الشعر عن مقصده وهدفه ودوره في المجتمع، والقسم الثاني: عرض موجز للمراحل الّتي عاشها محمود درويش والتّطوّر الفكريّ الّذي تعرّض له ودفعه نحو الحداثة.

أمّا المحور الثّاني: فهو يمثّل الجانب التطبيقي في البحث عن هذه اللّغة الحداثيّة في ديوانه سرير الغريبة من خلال أربعة مباحث؛ الأول: حول الانقطاع بين الدّال اللّغويّ والمدلول الشّعريّ في ديوانه، والثاني: يتناول انزياح العلاقات الإسناديّة، أما الثالث: فيقف عند مظهر آخر هو إحالات الضّمائر وتعدد المرجعيات، والرابع: يكشف ميل الشاعر إلى النثرية.

ثم يأتي المحور الثالث للحديث عن الأثر الفكري للغة الحداثة في سرير الغريبة، حيث استعرض البحث عدداً من النماذج، يظهر جليّاً في لغتها، وأسلوبها، وصورها، أنها أصبحت لغة غير عاديّة، مقصودة لذاتها، منقطعة عن واقعها الأليم الّذي كان محمود درويش يؤكّد أنّه يمثله، ويمنع تأثيره وأثره في المتلقّي والقارئ الّذي يؤمن أنّ الشّعر والفنّ له رسالةٌ نحو الأهداف العليا للأرض والوطن والإنسان فلا بدّ من أسلوب قريب من واقعه، وليس متعالياً عليه بعيداً عن آلامه وأوجاعه، منبتّاً عن تراثه ومعهوده الذّهنيّ والفكريّ، وتاريخه الحضاريّ من جهة الشّكل والمضمون.

وقد اعتمدت الدراسة في سبيل ذلك المنهج النصي، من خلال الوصف والتحليل.

المحور الأوّل: الجانب النّظريّ

أ- مفهوم الحداثة وموقف النّقّاد

نظر الأدب العربيّ إلى النّصّ من خلال علاقاته بالمُبدع والمتلقّي على السّواء، إنّ الغاية المرجوّة من النّصّ حمل رسالة معيّنة إلى المتلقّي، والحقيقة أنّ ثمّة ظاهرة تثير حفيظة متابعي الشّعر الحديث، وهي قذف الألفاظ في سياقات تخلخل العمل الأدبيّ، وتجعله عملاً يخلو من الفكرة أو الرّسالة الموكولة إليه، فيخرج الشّعر عن مقصده، ويلجؤون إلى الحداثة، فيجعلونها درعاً يهاجمون من خلفِه، ويدرؤون الشّبهات الّتي تدور حولهم بهذه الحداثة الّتي أخرجوها من قالبها.

ولذا فقد أكّد النّقّاد على ضرورة أنْ يراعي المبدع في نصّه سواء أكان نصّاً شعريّاً أم نثريّاً جمهور المتلقّين، من حيث مستواهم الثّقافيّ والاجتماعيّ، وكذلك مراعاة النّاحية النّفسيّة عندهم(١)، فالنّصّ خطاب منطلق من ذات المبدع، يتجلّى فيه تفسير الإبداع، ويتوسّل في عمله ذاك بأدوات أخَرَ تدعو متلقّيه إلى إعادة قراءته.(٢)

ولهذا فإنّ النّصّ الرّفيع يُولَدُ في كلّ مرّة ميلاداً جديداً؛ لأنّه لا يحمل معنىً منتهياً يمكن الإتيان عليه بقراءة واحدة، وإنّما هو إمكان وانفتاح ونقطة تتقاطع عندها جملة من المتغيّرات الّتي تتحكّم في إنتاج المعنى فيه، وتفتحه على قول لا ينتهي،" ما دامت الأطراف المتعلّقة به هي ذاتها مسكونة بهاجس التّرحال قدَرُها التّغيّر والتّبدّل، وعلى هذا النّحو يستطيع النّصّ الرّفيع عبور الأزمنة والأمكنة والهجرة إلى الأقاصي".(٣)

والقول بأنّ النّصّ بنية متحوّلة مهاجرة موضوعة في مفترق الدّلالات، مفتوحة على المعاني لا يعني أنّه قابلٌ لكلّ معنىً، مرسومٌ في أفقه كلّ تأويل؛" لأنّ تصوّراً كهذا هو في جوهره نقض لوجود النّصّ، وإلغاء لسلطته، كما أنّه إلغاء لسلطة القراءة نفسها".(٤)

ويخاطب أدونيس القارئ الجديد قائلاً:" على القارئ الجديد أنْ يتوقف عن طرح السّؤال القديم: ما معنى هذه القصيدة ؟ وما موضوعها ؟ لكي يسأل السّؤال الجديد: ماذا تطرح عليّ هذه القصيدة من أسئلة ؟ ماذا تفتح أمامي من آفاق ؟"(٥)، ومع خطابه المتقدّم هذا؛ فقد رفض أدونيس نفسه الغموض الّذي يصل إلى حدّ الإبهام، فيستغلق على المتلقّي ولا يفهم منه شيئاً، وأكّد في الوقت ذاته:" أنّ الشّعر نقيض الوضوح الّذي يجعل من القصيدة سطحاً لا عمق له، وكذلك فهو نقيض الإبهام الّذي يجعل من القصيدة كهفاً مغلقاً".(٦)

وهذا ما نبحث عن إجابة له بين سطور ديوان الغريبة، وعلى مستوى الشّعر الحداثيّ بعامّة، ولا ننسى أنّ الغموض قضيّة نقديّة ناقشَها الأدباءُ والشّعراء والنّقادُ القدماء أيضاً، وبمعايير متعدّدة، وكانوا يرَونها حالة سلبيّة تلغي دور الشّعر والشّاعر، لأنّها تلغي رسالة الشّعر في المجتمع من جذورها، فوضوح المعنى كان مقياساً من مقاييس جودة الشعر، بينما يؤدّي غموض المعنى إلى الحطّ من قيمة الشّعر.

ولهذا ثارت حول أبي تمّام عاصفة من النّقد، وعابوا عليه غموض شعره وهيامه بالغريب من المعاني الّتي يحتاج القارئ ليفهمها إلى مشقّة كبيرة، " كان أبو تمّام يذهب إلى حزونة اللّفظ وما يملأ الأسماع منه، مع التّصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بُعْد، ويطلبها بكُلفة، ويأخذها بقوّة"(٧)، وقال القاضي الجرجاني منتقداً إغرابه اللّفظي وتطلّبه البديع:" ولم يرضَ بهاتين الخَلّتين حتّى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفيّة، فاحتمل فيها كلّ غثّ ثقيل، وأرصد لها الأفكار بكلّ سبيل، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السّمع لم يصل إلى القلب إلاّ بعد إتعاب الفكر وكدّ الخاطر"(٨).

وكان من أسباب إغراب أبي تمّام وغموضه شغفه الزّائد بالطّباق والجناس– بضاعة العصر في زمنه– فعاب عليه النّقاد" إسرافه في طلب الطّباق والتّجنيس والاستعارات، والتماس هذه الأبواب، وإسرافه في توشيح شعره بها، حتّى صار كثير ممّا أتى به من معانٍ لا يُعرف ولا يُعلم غرضه فيها إلا مع الكدّ والفكر وطول التّأمّل، ومنه ما لا يُعرف معناه إلا بالظّنّ والحدس"(٩).

ولأنّه كان يُغرق في استخدام الغريب من المفردات والألفاظ؛ قال ابن الأثير يصف ألفاظ أبي تمّام:" كأنّها رجال قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم وتأهّبوا للطّراد"(١٠).

أمّا المُحدَثونَ فيرَى بعضهم أنّ الغموض صيغة إيجابيّة؛ بل مجموعة من الصّفات الإيجابيّة، وخاصيّة طبيعيّة في" التّـفكير الشّعريّ"، وليس خاصيّة في طبيعة التّعبير الشّعريّ، وهو بذلك أشدّ ارتباطاً بجوهر الشّعر، وأصوله الّتي ينبت منها(١١)، لكنهم رفضوا القصيدة الأحجية لأنّها لا تعكس شيئاً، ولا تُوحي بشيء، ولا تُثير انفعالاً ما، وهذه القصيدة لا يمكن أنْ تُحذف من الشّعر فحسب؛ بل من حقل الحساسيّة أيضاً(١٢).

ومع أن أدونيس نفسه هو الّذي رفض القصيدة الأحجية إلاّ أنّ آخرين حاولوا الدّفاع عن هذه الظّاهرة أو إيجاد المسوّغات المختلفة لها، فهذا باحث يرى أنّ الشّاعر يلجأ أحياناً للغموض والتّعتيم والتّعقيد والانغلاق هرباً من محاسبة السّلطة(١٣)، بينما يرى آخر(١٤) أنّها سِمة من سِمات معظم الصّور في القصيدة العربيّة الحديثة، حيث لا تـــنمّ هذه الصّور في الغالب عن مضمون شعريّ واضح محدّد، وإنّما تشعّ بإيحاءات خفيّة غير محدّدة، يسمعها

القارئ دون أنْ يفهمها فهماً دقيقاً، فهي إيماء غامض تشعّ من وراء ذلك الغطاء الخفيف الّذي يُغلّف الصّورة.

وقد أوصل كثير من الشّعراء هذا المفهوم المتعدّد للغموض إلى حدّ النّعمية باسم الحداثة، فصار الإبهام صفة ملازمة للشّعر الحديث، فلا يستطيع المتلقّي مهما كانت ثقافته عالية أنْ ينفذ إليها، أو يخترقَ حواجز القصيدة مهما بذل من جهد، وهذا يُنفّر المتلقّي من الشّعر، ويقطع الصّلة المطلوبة بين القصيدة والمتلقّي.

فالأسلوب له أثر كبير في وضوح المعنى أو غموضه،" فالعبارة المنسّقة الجارية على أصول اللّغة والّتي استعملت فيها المفردات استعمالاً دقيقاً ستؤدّي إلى بيان المعنى إبانة قويّة، وإيضاح المعنى انّضاحاً كاملاً، أمّا الإكثار من المحسّنات البديعيّة والاستعارات البعيدة، وتقديم ما يستحقّ التّأخير، وتأخير ما يستحقّ التّقديم دون مسوّغ؛ فإنّها بالتّأكيد ستؤدّي إلى غموض المعنى وعدم معرفة معانيه إلّا بعد كدّ الذّهن والخاطر"[١٥].

واللّغة بوصفها مادّة بنائيّة للقصيدة، تمتلك قوّة التّعبير والإيحاء بالمعنى، وترتبط بالشّاعر ليتمكّن من خلالها- كوسيلة توصيل- من نقل تجربته للآخرين، ولذلك فإنّ لها دوراً هامّاً في الرّؤية الشّعريّة قديماً وحديثاً، فالبلاغة العربيّة قد اهتمّت بالتّأليف أو النّظم الّذي يحدّد دور الكلمة المفردة من خلال موقعها إلى جوار الكلمات الّتي قبلها والّتي بعدها.

والحقيقة أنّ بعض نقاد الحداثة وشعرائها قد ذهبوا بعيداً في نظرتهم للغة الشّعر، فمنهم من قال: إنّ الشّعر يقوم على خرق العادة اللّغوية، وآخر يدعو من خلال الحداثة إلى تدمير أمور عدّة، وفي مقدّمتها تدمير اللّغة[١٦]، وبعضهم يتحدّث عن قصيدة نثريّة حداثيّة تقوم على تكسير قواعد اللّغة القديمة، وتخريب علاقاتها المتداولة، وقوانينها المعروفة[١٧]، وقريب من ذلك قول أدونيس: إنّ جمال اللّغة يعود إلى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها ببعض، وهو نظام لا يتحكّم فيه النّحو، بل الانفعال والتّجربة[١٨]؛ وفي هذا خطر كبير على اللّغة ونحوها.

ب- محمود درويش ... التّجربة الشّعريّة والحداثة:

تميّز محمود درويش بغزارة الإنتاج، من خلال الشّعر الّذي استقاه من وحي معايشته للواقع الأليم الّذي أحاط بوطنه، وهي خصائص ميّزته في مسيرة حركة الحداثة الشّعريّة، الّتي يعدّ محمود درويش من أهمّ رموزها وأعلامها.[١٩]

وقد بدأت الثّوريّة في شعره على المستوى الاجتماعيّ والفنّيّ مع نموّ كبير للشّعور والوعي الوطنيّ والقوميّ، ثمّ أخرج أربعة دواوين حتّى عام ١٩٧٠م، تمثّل المرحلة الأخيرة من شعره داخل الأرض المحتلّة.

وبعد خروجه من الوطن اتّسعت تجربته الشّعريّة، واقترب كثيراً من صياغة مفرداته الخاصّة، واكتشاف لغة الشّعر الحديث، متأثّراً بإليوت، فثمّة شيء يدعوه إليوت(الخيال السّمعيّ)،" إذ تسمع بأذن الخيال إيقاعاتٍ بعينِها تنقلك إلى أجواء تشكّلت في ذهن الشّاعر، وإذا تُركت هذه الصّور لتترسّب في ذهن القارئ دون أن يسأل عن علاقاتها المنطقيّة، وحلقات ارتباطها، فإنّها في النّهاية تحدث التّأثير المطلوب".[٢٠]

وفي ديوانه (هي أغنية... هي أغنية) بدأ انعطافته المهمّة نضجاً وانطلاقاً إضافة إلى تفجّر مخزون الشّاعر الثّقافيّ الّذي يوغل في العمق إلى الماضي السّحيق، وتوظيف الرّموز والأساطير.[٢١]

وفتر حماس محمود درويش وتغيّرت علاقته بالشّعر، وأصبحت الفترة تمتدّ حزينة مع اهتمام واضح بقصيدة النّثر، وهي البداية الّتي انطلق منها متراجعاً عن استخدام كثير من مظاهر اللّغة الشّعبيّة للبحث عن نصّ خاصّ به.(٢٢)

وتنامت لديه ظاهرة الحذف لتغدو سمة من سمات لغته الخاصّة، لكنّها في المراحل الأخيرة لا تنفكّ عن كونها من مظاهر حذف الإيجاز لتصير جزءاً من إشكاليّات الضّمير وغموضه النّحويّ.(٢٣)

كما تقدّم في استخدام ظاهرة التّناصّ وخاصّة الأسطوريّ منها، فأخذ يوظّف في لغته العديد من الأساطير فأغنى تجربته الشّعريّة، وربطها بمعانٍ فلسفيّة معمّقة تعكس موقف الشّاعر من الوجود، وقلقه إزاءه.(٢٤)

لقد كان درويش على مدى أربعين عاماً، يجسّد مشاعر الغضب والحبّ والثّورة والنّقمة والحلم، كان غضبه في المرحلة الأولى(في السّتينات) غضباً رومانسيّاً وطنيّاً ثوريّاً، ثمّ أصبح في المرحلة الثّانية(في السّبعينات تقريباً) غضباً ثوريّاً إنسانيّاً، وفي المرحلة الثّالثة (الأخيرة) أصبح غضباً ثوريّاً ووجوديّاً وفلسفيّاً.

إنّه يحارب بالكلمة واقعاً فاجعاً مفجوعاً، يحلم بانتصار الكلمة على حبل المشنقة– مثلما علينا أن نحلم نحن أيضاً بانتصار السّنبلة على السّيف من منطلق انتصار الحياة على الموت في آخر الصراع(٢٥).

وتحوّلت قصيدته إلى تأمّلات فرديّة وإنسانيّة، وبدأت هذه المرحلة بقصيدته(لماذا تركت الحصان وحيداً)، إذا اعتبرنا أنّ قصائد الدّيوان قصيدة واحدة، فهو يعبّر فيها عن الذّات الفرديّة والجمعيّة من خلال الظّروف الّتي تعيشها الذّات بعد هزيمتها في بيروت، وخروجها إلى المنافي والمخاوف الّتي تنتاب الجماعة على مستقبلها.

أمّا ديوانه(سرير الغريبة) فهو تأمّل في الذّات الفرديّة منذ الطّفولة حتّى الكهولة، واستمرّ هذا النّهج في قصيدته(جداريّة محمود درويش)، فهي عبارة عن تأمّلات تراءت له في الحلم أثناء ذهابه في غيبوبة بعد عمليّة القلب المفتوح الّتي أجريت له.

لقد أصبح لديه قدرة هائلة على إبداع أنماط متطوّرة من دلالات الألفاظ عن طريق الانحراف بها عن معانيها المباشرة، إذ يصعب التّعرّف على معاني الألفاظ عنده من خلال معرفة معجميّة دون الاعتماد على السّياق الّذي تجيء فيه اللّفظة وضمن البناء الكلّيّ للقصيدة، لقد أدّت هذه الانحرافات في كثير من قصائده إلى الغموض بل الإبهام أحياناً كما في ديوانه سرير الغريبة مثلاً.(٢٦)

بينما يذهب أحد الباحثين للقول بأنّ محمود درويش مضى يصعّد ويصعّد في دروب النّضج والتّفوق في دروب الإبداع الشّعريّ حتّى أصبح إماماً للحركة الإبداعيّة الشّعريّة الحديثة(٢٧)، ثمّ يمثّل صنيعه في رصده لحركة الإبداع الشّعريّ ومبدعيها بصنيع محيي الدّين بن عربيّ حين رصد حركة الفكر الصّوفيّ وتمثّلها قائلاً:(قعّد الخلائق في الإله قواعداً، وأنا أعتقد جميع ما قعّدوه)(٢٨)، وهذا تخليط وتناقض، من الجهة النّفسيّة والفكريّة ومطابقة الفطرة على أقل الاعتبارات، وواضح أنّه باطل شرعاً ودينياً وخلقاً، لا ترتضيه سوى الفلسفات الغربيّة المتناقضة مع نفسها، ومن هنا يمكن قياس التّخليط اللّغويّ عليها بأنّه يهدم اللّغة من جذورها ولا تقبله الفطرة السّليمة ويناقض قواعد المنطق، كما يختلف مع قواعد اللّغة السّليمة فكراً ونظاماً.

وهذا يؤكّد الغموض في شعر محمود درويش ولغته الشّعريّة الّتي أثارت جدلاً واسعاً بين النّقاد والشّاعر وقرائه في فلسطين المحتلّة وخارجها إثر لجوء الشّاعر وشعراء آخرين

مثل سميح القاسم وفدوى طوقان إلى الرّمز والأسطورة والتّصوير المكثّف وتيار الوعي، وخاصّة في مراحلهم المتأخّرة.[٢٩]

وحينما حمل القرّاء على درويش، وقف مدافعاً عن هذا الغموض بقوله: "وهل أنا شاعر غامض، إنّ الرّمز هو الّذي يخلق مثل هذا الانطباع الأوّليّ، فالقصيدة الحديثة لا تستسلم للقارئ من أول لقاء، كان القاموس قادراً- إلى حدٍّ بعيد- على فكّ أسرار وأزرار القصيدة القديمة، أما القصيدة الحديثة فهي أكثر تعقيداً وتركيباً وتشكيلاً نتيجة تعقّد الحياة نفسها، الحياة المعاصرة لا تسمح لنا بأخذ أيّ مظهر من مظاهرها بكلّ بساطة وسذاجة، والتّناقضات صارت أكثر انفجاراً وتداخلاً، وإن ما يعوزنا في هذا العصر لهو اليقين".[٣٠]

محمود درويش شاعر حداثيّ، في فكره السّياسيّ، في لغته الشّعريّة، في صوره الشّعريّة، في موسيقاه الشّعريّة، وفي حداثة الاستخدام للرّمز الأسطوريّ، والأهمّ من ذلك كلّه هو موقف الشّاعر من الحياة جملة وتفصيلاً، ورؤيته لهذه الحياة، هذه الرّؤية الّتي قادته إلى الالتزام بالخطّ الشّعريّ الحداثيّ فكراً ولغة.

ويصنف بعض الباحثين غموضه إبداعاً،" هو شاعر مبدع غامض، وغموضه جزء من إبداعه وحداثته، وهو يؤمن بالنّثر وقدرته على إيجاد الشّعر العظيم، وطاقته الإبداعيّة لتفجير إمكانات اللّغة العربيّة.[٣١]

ولأنّ الاعتبارات السّابقة تحتاج إلى دراسات متنوّعة؛ فسوف نكتفي بالوقوف عند حداثة اللّغة الشّعريّة عند درويش وحداثته الفكريّة من خلال ديوانه(سرير الغريبة)، فمن المعلوم أنّه ليس من الممكن دراسة الحداثة الإيقاعيّة أو حداثة الصّورة والأسطورة من خلال هذا البحث وحده.

المحور الثّاني: الجانب التّطبيقيّ

لغة سرير الغريبة

لقد وصلت لغة درويش حدّ التّعمية في دواوينه الأخيرة، " وهي التّعمية الّتي تحدّ من التّلقي، أو تفتح فضاءات متعدّدة واحتمالات كثيرة أمام المتلقي"[٣٢]، وإطلاق مصطلح التّعمية يقصد به درجة أبعد من الغموض، ويصعب معها على المتلقّي تأويل النّصوص إلى مدلولات تطمئنّ إليها النّفوس، مهما تفضي إلى اجتهادات تحفّز مهارات المتلقي وتستفزّ أدواته التّأويليّة وآليّاته التّفسيريّة، ممّا يسهم على نحو مباشر في إشراك المتلقي بما نسمّيه(إنتاج النّصّ).[٣٣]

أ- من الدّال اللّغويّ إلى المدلول الشّعريّ

لقد تمرّد الشّعر الحديث على الدّلالة التّواضعيّة- التّوافقيّة- للمفردة فأخذ يُحمّلها مستوى رمزيّاً أبعد ممّا ترمز إليه في مستواها وإطارها السّيميائيّ، إذ يصطنع الشّعر لنفسه نظاماً إشاريّاً يخلخل العلاقة القائمة بين الدّوالّ ومدلولاتها، ممّا يجعل اللّغة الشّعريّة بالتّالي لغة رمزيّة في مستواها المعجميّ، أي على مستوى العلاقة بين الدّالّ والمدلول.[٣٤]

يقول محمود درويش في سرير الغريبة[٣٥]:

بقَرن الغزال طعنتُ السّماء، فسال الكلام
ندىً في عروق الطّبيعة، ما اسمُ القصيدة
أمام ثُنائيّة الخلق والحقّ، بين السّماء البعيدة
وأرز سريرك، حين يحنّ دم لدم، ويئنّ الرّخام ؟
سنحتاج أسطورة للتّشمّس حولك، هذا الزّحام
إلهات مصر وسومر تحت النّخيل يغيّرن أثوابهنّ
وأسماء أيامها، ويكملن رحلاتهنّ إلى آخر القافية ...

هل يمكن أنْ نصل إلى مقصد الشّاعر من كلمات محدّدة في النّصّ السّابق، (قرن الغزال)...(سال الكلام)...(أرز سريرك)...(يحنّ الدّم)...(يئنّ الرّخام)... (أسطورة تتشمّس)...(آلهة مصر القديمة تغيّر أثوابها)...(تغيّر أسماء أيامها).

قد لا نتمكّن من تحديد مدلول واحد لكلّ دالّ من العبارات السّابقة، هل يرتبط قرن الغزال بالأسطورة القديمة، التي تجمع بين طرفين متناقضين، فالقرن للثّور يحمل الكُرة الأرضيّة على قرنيه المتشعّبين، لكنّه استبدل الثور المعبود(بالغزال)، ولماذا تُطعن الآلهة، ومن هي التي حملت القرن لتطعن السّماء، وترفض الآلهة، ثمّ لماذا كان القرن واحداً وليس قرنين، فهل هو سلاح حديث يُستخدم للمعتدين في الأرض لطعن المقدّس والأزليّ والثّابت، وهل تطعن السّماء، ما الرّابط بين الطّعن وبين السّماء، هل هو الرّفض، والاستلاب والمحاولة للوصول للأعلى المتناهي، بشيء مادّيّ ملموس هو القرن.

ثمّ(سال الكلام)، فهل يسيل الكلام كالماء، لا يمكن أن يقصد انثيال اللّغة والسّرعة في مفرداتها وتعبيراتها، إنّ النّصّ الحداثيّ يقصد البعيد، ثمّ الأبعد من البعيد، وهنا تكمن إشكاليّة التّأويل وفهم النّصّ إذا كان السّيلان للماء، والدّم.. مثلاً:

الكلام	اللّغة	←	التّفاهم
	الصّوت	←	التّردّد في الفضاء
	التّاريخ	←	الامتداد الزّمنيّ
	الدّم	←	ينفجر بعد الطّعن
	الماء	←	يسيل ويجري في عروق الإنسان والنّبات

هنا يمكن أن يكون الدّالّ والمدلول مشتركين في واحدة منهما، ولعلّه يجمع بعضها أو يقصدها مجتمعة معاً، يجمعها الامتداد والانطلاق والكثرة والانفجار، فلا يمكن تحديد المدلول بواحد منها فقط، وإلّا فإنّ المعجم الذّهنيّ لا يقبل هذا التّحديد بسيلان الدّم مثلاً.

فالألفاظ لا تتفاعل من حيث هي ألفاظ مجرّدة ولا من حيث هي كلم مفردة، وأنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة، وخلافها في ملاءمة معنى اللّفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك، ممّا لا تَعلُّق له بصريح اللّفظ، وممّا يشهد لذلك أنّك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثمّ تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر.(٣٦)

وقد أشار صلاح فضل إلى أهميّة العلاقات النّحويّة في تحديد معالم الرّؤيا الشّعريّة، فقال:" ندرك أهميّة فكرة توظيف العلاقات النّحويّة على المستوى الدّلاليّ لخلق نماذج الرّؤيا الشّعريّة للعالم، وهذا يكشف خطأ النّظريّة الأحاديّة التي تحصر الشّعريّة في الخواصّ النّصويريّة والرّمزيّة للنّصّ، متجاهلة بقيّة الأبنية المؤسّسة للدّلالة الكليّة، ومن أنشطها البنية النّحويّة"(٣٧).

ويشير ناقد آخر إلى ذلك بقوله:" لا بدّ من تعانق النّحو مع النّصّ الأدبيّ والانطلاق من النّحو في تفسير النّصّ الشّعريّ، إذ إنّ النّصّ لا يمكن أن يتنصّص إلا بفتل جديلة من

البنية النّحويّة والمفردات، وهذه الجديلة هي التي تخلق سياقاً لغويّــاً خاصّــاً بالنّصّ نفسه، وعند محاولة فهم النّصّ وتحليله لا بدّ من فهم بنائه النّحويّ على مستوى الجملة أوّلاً، وعلى مستوى النّصّ كلّه ثانياً"(٣٨).

ويضاف إلى ذلك علاقة الكلمة بكلمات أخرى غائبة عند تلك الجملة، ممّا يمكن أنْ تتبادل معها المواقع أيضاً"، فلكلّ وحدة لغويّة وجهان هما الدّال(وهو الصّورة الصّوتيّة)، والمدلول(وهو التّصوّر الفكريّ)، وسواء أكانت العلاقة بين الدّالّ والمدلول اعتباطيّة كما يرى(سوسير) أم ضروريّة كما يرى(بنفست)، فإنّ المعنى هو نتاج تفاعل هذين الوجهين في تأليف لغويّ ينسجم مع أعراف اللّغة المستعمَل فيها، فلا معنى إذن للحديث عن معنىً شريفٍ أو معنىً شعريّ، ومعنىً غير شريفٍ أو غير شعريّ".(٣٩)

وفي موقع آخر يقول الشّاعر(٤٠):

ماذا سنصنع بالأمس ؟ قُلتِ
ونحن نُهيل الضّباب على غدنا
والفنون الحديثة ترمي البعيدَ إلى
سلّة المهملات. سيتبعنا الأمسُ
قلتُ، كما يتبع النّهوندُ الوتر

هنا ثنائيّة جديدة جمع فيها الماضي(الأمس) والغدّ، والفن الحديث يقفز مسرعاً فيرمي بالماضي البعيد (بالأمس) في سلّة المهملات، لكنّه يرى نفسه مقيّداً بأمسه فيتبعه كظلّه، بل هو يهيل الضّباب على مستقبله وغده والآتي من الأيّام، في تركيز واضح على الثّنائيّة الضّدّيّة بين القديم والحديث.

ما الأمس لديه ؟ وكيف يتبعه:

الأمس دالّ فما هو مدلوله ؟ وهل يمكن فهم قصده منه:

الأمس	الماضي بكلّ تفاصيله
	الذّكريات
	مرحلة الشّباب والصّبا
	اليوم السّابق
	التّراث
	الدّين
	القيود

ثمّ نقف على قوله(نهيل الضّباب)، فليس الضّباب مادّيّاً ملموساً محسوساً يمكن أن يُهال كالتّراب، فهل هو الحواجز، الأغطية السّواتر الكثيفة السّوداء التي تمنع الرّؤية والكشف والتّقدّم نحو المستقبل، أم هي قيود الحضارة والتّاريخ والدّين والتّراث لكنّها تحجزه عن التّقدّم؛ فهو يحلم بإهالة التّراب عليها ليصبح حرّاً، وهذا ما دعت إليه الفنون الجميلة، بل فعلته وقامت برمي الأمس في سلّة المهملات لأنّها مشغولة بالقادم، بالآتي، بالمستقبل، بالغدّ.

وبعدها نجده يقول(٤١):

تداعبني الياسمينة:
لا تبتعد
وامشِ في أثري
فتغار الحديقة:

لا تقتربْ
من دم اللّيل في قمري

لن أقف طويلاً عند مداعبة الياسمينة، ولا حديثها وكلامها ومخاطبتها له، ولن أقف عند الغيرة التّي اشتعلت في قلب(الحديقة)، ولكن سأقف عند جملته(من دم اللّيل في قمري).

إذا توقّفنا عند قوله(دم اللّيل) لحاولنا إيجاد العلاقات الممكنة بين الدّم واللّيل، فالرّعب والخوف والموت والعقل والجنس والرّغبة، كلّها تجتمع في اللّيل ويكون الدّم فوّاراً مهتاجاً في تلك اللّحظات البشريّة الانفعاليّة، ونحاول عندها الإمساك بخيوط الدّلالة، مع تناقض في توجيه الدّلالة نحو الإيجابيّة أحياناً، ونحو السّلبيّة أحياناً أخرى، إذ نجد بعضاً من المدلولات تميل للجانبين معاً، والسّياق لا يُلزمنا بواحد منها ولا يكشف عن نفسه إلى أيّ منهما يميل:

الدّم	القتل	←	يُمارَس ليلاً للاختفاء(سلبيّ)
	الحبّ العاطفيّ	←	يُمارَس ليلاً بالأحلام واللّقاءات(إيجابيّ/ سلبيّ)
	القربى	←	نتيجة الجنس قربى الدّم (إيجابيّ)
	الخوف والرّعب	←	يزداد في اللّيل وتكثر علاماته(سلبيّ)
	الرّغبة والجنس	←	تُمارَس ليلاً بشتّى صورها (إيجابيّ/ سلبيّ)
	الحريّة والعدالة	←	بالموت في سبيل الفكرة ولكن لماذا اللّيل ؟

الأبعد من ذلك كلّه إضافة القمر للياسمينة المتحدّثة في دمشق، فهل تدعوه للاقتراب حقّاً وليس للابتعاد عن قمره، وهل القمر رمز الجمال والحبّ، والجنس، والقرب، أم أنّه هنا يعكس دلالة أخرى بالابتعاد والارتفاع والخيال وعدم القدرة على المعرفة والوصول إلى حقيقته.

(لا تقترب من دم اللّيل في قمري).

هكذا تتزايد الاحتمالات كلّما جاءت مفردة جديدة تضاف للعبارة السّابقة ويبقى النّصّ مفتوحاً على احتمالات متعدّدة، ودخول عناصر آتية من حقول مختلفة لم تكن الذّاكرة قد ألفت اجتماعها معاً في المعهود الذّهنيّ، وهي في الوقت نفسه لا تقدّم مدلولات على نحو مطمئنّ، مما يزيد مفاجآت الشّاعر الحديث من خلال الفجوة بين النّظام المعياريّ الّذي ألفناه، والنّظام الشّعريّ الّذي يفاجئنا به الشّاعر الحديث.

يصطدم القارئ بهذه المفردات لأنّها ليست ذات حظ من الإتقان والتّواضع على مدلولاتها، ممّا يجعل البحث عن مدلولات شعريّة أخرى أمراً عسيراً، فيصبح النّصّ غامضاً أحياناً غموضاً مستغلقاً إلى الحدّ الّذي يصدق فيه قول جان كوهين في حديثه عن" تجاوز الحدود المعقولة للخرق اللّغوي، حين يبلغ الخرق: نقطة حرجة للانزياح، أو عتبة للفهم الواضح، تختلف ولا شك باختلاف القرّاء، تفقد القصيدة إذا تجاوزتها فاعليّتها كلغة دالّة.(٤٢)

وهذا ما يُعرف لدى نقّادّ الحداثة وشعرائها بالعدول أو الانحراف، أو الانزياح الّذي يُعدّ الشّرط الضّروريّ لكلّ شعر كما يقول جان كوهين. (٤٣)

ب- انزياح العلاقات الإسناديّة

(اللّاتجانس)- (اللّاملاءمة):

وهو قيام الصّورة على طرفين متباعدين أو غير متجانسين، وبمقدار ما يحقق النّصّ سمة عدم الملاءمة فإنّه يهيّئ لنفسه سماته الشّعريّة الّتي تمنحه الفرادة، وذلك بأنْ يكون بين طرفي الإسناد علاقة منقطعة، فليس هناك علاقة معقولة أو يمكننا تخيّلها.

والأمثلة على ذلك كثيرة:

- " يندف الثّلج قطناً على صلوات المسيحيّ".(٤٤)
- " لنذهب معاً في طريقين مختلفين".(٤٥)
- " هنالك حبّ يسير على قدميه الحريريّتين".(٤٦)
- " هنالك حبّ فقير يُحدّق في النّهر".(٤٧)
- " يجلس اللّيل حيث تكونين".(٤٨)
- " وسع للحالمين طريق الحليب إلى قمر جائع في أقاصي الكلام".(٤٩)
- " ببطء أمسّدُ نومك".(٥٠)
- " وعليك الوصول إلى خبز روحي".(٥١)

إنّها اللّغة الّتي تشمل الدّيوان منذ بدايته وحتّى النّهاية، هي حالة من حالات الشّاعر في الوقوف على المفردات وإسنادها إلى غير الملائم لها، هناك أمثلة عديدة على تراكيب مختلفة مثل المبتدأ والخبر، والصّفة والموصوف، فالإضافة السّابقة في مثل قوله(خبز روحي) تحتاج إلى تحليل وتأويل وأسئلة كثيرة تثير فينا غموضاً لا يقلّ عن سابقيه.

ثمّ(يجلس اللّيل) ولا يكون جلوسه إلا حيث تكون هي، أسند الفاعل إلى غير فعله، فاللّيل يجثم، يطول، يمتدّ، يُعجز الحالمين والسّهارى والعاشقين لكنّه هنا يجلس، ثمّ يكون جلوسه عندها، أهي مفارقة ضدّيّة، أم هي للمعاكسة المعجميّة، وكيف يكون جلوس اللّيل عندها هل هو حزن أم فرح، أم أنّ ما يثيره(اللّيل) من مصاحبات تلغي أو يجب أن تُلغي ما في أذهاننا عندما نجد كلمة الفعل المضارع(يجلس) قبلها.

وقد أبدى كمال أبو ديب تحفّظاً ما على هذا التّوسّع في لغة الشّعر عند شعراء الحداثة المفتونين بها؛ بل خشي من الانحراف بلغة الشّعر إلى لغة مختلفة مغايرة، لها قواعد نحوها الخاصّة(٥٢)، وكأنّه يحاول بهذا التّحفّظ أن يُبقي على التّواصل بين المبدع والمتلقي، وهذا ما يفرض وجود عناصر لُغويّة مشتركة بين لغة الخطاب النّثريّ العاديّ، والخطاب الشّعريّ، مع وجود عناصر مرجعيّة محايدة تستقبل الدّفق الجماليّ الشّعريّ وتبثّه في المتلقّي، فاللّغة الفنّيّة مزيجٌ من الطّاقتين التّعبيريّتين المباشرة والإيحائيّة.(٥٣)

وفي رؤية واضحة لوضع الشّعر العربيّ المعاصر يرى شكري عيّاد أنّ الشّاعر المعاصر يعتمد على ثقافته أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة، ويحرص على التّجديد الّذي ينبع من إلحاحه على العلاقات الدّاخليّة في العمل الفنّيّ أكثر من إلحاحه على تصوّر العلاقات للعالم الخارجيّ، ثمّ هو يستخدم أسلوب التّركيز الشّديد فيما يكتب نتيجة استخدامه شيئاً من ثقافته؛ كأنْ يُضمِّنَ قصيدته فكرة سابقة قد تكون قصيدة لشاعر متقدّم، وقد تكون نظريّة علميّة يستحضرها بكلمات قليلة، حتّى نجد من بين شعرائنا المحدثين الّذين تأثّروا بإليوت- بصورة مباشرة أو غير مباشرة- يحشرون الإشارات الأسطوريّة أو الأدبيّة في القصيدة حشراً جعله من سماتهم المميّزة، واستخدمت بنجاح عند بعضهم أيّاً كان الواقع الّذي ساقهم إلى هذه العناصر.(٥٤)

ج- إحالات الضّمائر

لقد أصبح استخدام التّركيب غير العاديّ للعبارة نهجهم في العربية، من حيث التّقديم والتّأخير، والذّكر والحذف، والفصل والوصل؛ فالألفاظ" تتناثر تناثراً عجيباً، لا تربطها رابطة، إذ اختفت كثير من الأدوات النّحويّة التي اعتدنا وصل الجمل بها، وكذلك استعملت حروف كثيرة في غير معانيها التي وضعت لها، وتوالت الضّمائر من غير أن يكون هناك ذكر لمن تعود إليه، ومن شأن ذلك أن يزيد من غموض القصيدة الجديدة، وانفصالها عن القارئ، وقد حرص الشّاعر المحدث على كسر الإطار العامّ للتّركيب اللّغويّ، خلال ثورته العارمة على الاتجاه العقليّ الذي هيمن على اللّغة".(٥٥)

من هنا نجد بعض ملامح التّعمية في شعر درويش من إحالات الضّمائر، فنجد الشّاعر أحياناً يفتتح النّصّ بضمير لا يعود على مذكور سابق، فلا تدرك مدلولاته ولا مقاصد الشّاعر من اصطناعه، وأحياناً يلتبس عائد الضّمير فلا تدرك ارتباطاته وإحالاته؛ ممّا يجعل النّصّ مفتقراً إلى التّماسك والاتّساق:

افتتاح النّصّ بخطاب المجهول:

بضمير غير عائد على مذكور، في بداية القصيدة(٥٦):

" أحبُّ من اللّيل أوله، عندما تأتيان معاً
يداً بيد؛ ورويداً رويداً تضمّانني مقطعاً مقطعاً
تطيران بي، فوق.
يقول بعدها:" يا صاحبيَّ أقيما ولا تسرعا
وناما على جانبيّ كمثل جناحيْ سُنُونُوَّة مُتعبَة".

.. يا صاحبيّ، عاد ليفسّر الضّمير بعد ثلاثة أسطر، لقد ترك شعور القارئ في حيرة منذ افتتاح القصيدة، وجعله يعيش حالة من الدّهشة ويسير ببطء شديد مع الكلمات وهو يفكّر: من هما اللّذان يأتيان، ويتقدّمان يداً بيد، رويداً رويداً فيضمّانه، ما شكلهما، وكيف يكون ضمّه مقطعاً مقطعاً، لماذا يجزّئ نفسه، ثم كيف يطيران به، ولماذا فوق ؟ أليس الطّيران دائماً للأعلى ؟! هل يحلم بهما، وكيف يطيران به، هل هما(قفا نبك) رفيقا امرئ القيس ؟

وفي آخر هذه القصيدة نفسها تتداخل الضّمائر(٥٧):

قليل من اللّيل قربك يكفي لأخرج من بابلي
إلى جوهري- آخري. لا حديقة لي داخلي
وكُلُّكِ أنتِ. وما فاض منك" أنا " الحُرّةُ الطّيّبة.

وفي موقع آخر(٥٨):

كالقصيدة قبل الكتابة: " لا أبَ
لي يا بنيّ، فلِدني" تقول ليَ الأرض
حين أمرّ خفيفاً على الأرض، في
ليل بلّورِكِ المتلألئ بين الفراشات.
لا دم فوق المحاريث. عذريّة تتجدّد
لا اسم لما ينبغي أن تكون عليه
الحياةُ سوى ما صنعتِ بروحي وما تصنعينه.

من هو القائل:(لا دم فوق المحاريث)، هل هي الأرض، أم القصيدة، ومن هو الذي يعقب قائلاً: (عذرية تتجدّد)، هل هو الشّاعر، فيجعل كتابة القصيدة تشبه الولادة ولكن دون دماء، تشبه حراثة الأرض حيث تفتح أشرعتها للهواء وتنشرها تحت الشّمس بكراً،

فتجدّد عذريّتها لكن أيضاً دون دماء، ... قد يكون ذلك، لكن الكلام الّذي بعده يستغلق فلا ندري من القائل:

(لا اسم لما ينبغي أن تكون عليه الحياةُ سوى ما صنعتِ بروحي وما تصنعينه).

ثمّ على من تعود الضّمائر(صنعتِ، وتصنعينه)، هل يعود على القصيدة، أم الأرض، أم هي الحياة أقرب مرجع إليها، أم هي كلّها مقصودة.

وماذا نقول في قوله:

(حلمتُ بأنكِ آخرُ ما قاله ليَ اللهُ حين رأيتكما في المنام، فكان الكلام ...) [٥٩]

هل يقصد أنّه رأى المحبوبة والقصيدة، أم رأى الله والمحبوبة ؟!! ...

وهذه الحالة يسمّيها بعض النّقاد بتعدّديّة المراجع، ويقصد به جواز إرجاع الضّمير في الجملة إلى أكثر من مرجع، وذلك لعدم تحديد هذا المرجع في سياق الجملة، كما يقصد به أيضاً إمكان إرجاع بعض الأسماء الّتي لحقتها(ال) العهديّة إلى أكثر من مرجع.[٦٠]

وهي وإن كانت فكرة ممكنة لكنّها غفلت عن حيرة القارئ وانغلاق الفهم، وصعوبة السّير العفويّ المتواصل بسلاسة مع مسيرة النّصّ ودلالاته، وأعطت الحقّ للشّاعر ليتلاعب به ويترقّع عليه، ويشعره بقلّة الفهم، وأنّ بينه وبين الشّاعر منازلَ ودرجاتٍ كبرى يصعب عليه الارتقاء إليها، وفيها فرصة للتّخلّص من القصد الفكريّ في النّصّ إلى تأويلات أخرى بتغيير المرجعيّات، وهذا لون من ألوان التّلاعب الفكريّ بتوجيهات اللّغة وضمائرها.

د- النّثريّة

في مرحلة واحدة من مراحل حياة الشّاعر جاء ديوان(سرير الغريبة)، وديوان(لماذا تركت الحصان وحيداً) بنَفَسٍ جديدٍ للشّاعر، في قصائدَ" تخفّفت من شعريّة اللّغة، ومن الصّور اللّامعة الّتي تقصد الإبهار، فقد خفّف الشّاعر فيهما من وطأة الجماليّات الشّعريّة والإيقاع، وهذا ما جعل المجموعتين على مستوى الدّلالة تنتميان إلى تصنيف واحد، حسب اعتراف الشّاعر نفسه، فإنّ سرير الغريبة عبارة عن" كتاب حبّ"، وبكلّ ما يثيره هذا الاعتراف من إشكالات في التّصنيف الشّعريّ"[٦١]، يقول معترفاً في السّوناتا الثّالثة[٦٢]:

أحبُّ من الشّعر عَفويَة النّثر والصّورة الخافية
بلا قمر للبلاغة: حين تسيرين حافية تترُكُ القافية
جماعَ الكلام، وينكسرُ الوزنُ في ذروة التّجربة

ويكرّر جملته (لا الشّعرُ شعرٌ، ولا النّثرُ نثرٌ) مرّتين، الأولى في بداية الدّيوان[٦٣]:

(وتحتاج أنشودتي للتّنفّس: لا الشّعرُ شعرٌ ولا النّثرُ نثرٌ.)

وفي أواخر الدّيوان يعود ليقول[٦٤]:

(في دمشق: يعود الكلامُ إلى أصله، الماءِ: لا الشّعرُ شعرٌ ولا النّثرُ نثرٌ.)

وفي(حليب إنانا) يجعلهما مُتّحِدَين، فيقول لها مقدّماً النّثر على الشّعر[٦٥]:

(لكِ التّوأمان: لك النّثر والشّعر يتّحدان...)

إنّه يمزج الشّعر بالنّثر، فيصبحان شيئاً واحداً كالهواء، أو كالماء، بل يؤكّد أنّه لا حاجة له بهما، فهما نوع من أنواع القيود، يرفضها كما يرفض لغة القرآن وحديث الأنبياء[٦٦]:

فما حاجةُ الشّعراءِ
إلى الوحي
والوزن
والقافية ؟

هذه" تدبير منزليّ" قصيدة من أربعة مقاطع، جامدة تماماً ليس فيها روح الشّعر، ولا قوّة العاطفة، ولا تجذب القارئ، ولا تثير فيه شجناً أو حزناً أو شيئاً من المشاعر، تشبه خَبَراً عاديّاً في جريدة، لا يثير اهتمام النّاس ! ونثبت هنا المقطع الأوّل منها فقط، كمثال أو دليل على المقاطع الأخرى[٦٧]:

كم أنا
في الصّباح ذهبتُ إلى سوق
الخميس. اشتريتُ حوائجنا المنزليّة،
واخترتُ أوركيدةً وبعثتُ الرّسائل.
بلّلني مطرٌ فامتلأتُ برائحة البرتقالة.
هل قلتَ لي مرّة إنّني نخلةٌ حاملٌ،
أم تخيّلتُ ذلك؟ إن لم تجدني
أرفُّ عليك، فلا تخشَ ضَعفَ الهواءِ،
ونمْ يا حبيبيَ نومَ الهنا ...

المحور الثّالث: الأثر الفكريّ للغة الحداثة في سرير الغريبة

فإذا كانت اللّغة هي وعاء للفكر الإنسانيّ فإنّ هدم اللّغة وتفكيكها، وخلخلة بنائها الصّرفيّ والنّحويّ، وعلاقاتها الإسناديّة، وهدم جدار العروض، والانفلات من نظام التّقفية، إنّما هي محاولة لنقل الرّوح إلى الفوضى والحيرة، كما أنّ التّمرّد على اللّغة وقوانينها التّي تجعلها أكثر بياناً ووضوحاً وفهماً وانتظاماً هو تمرّد على الصّورة الحقيقيّة التّي خلقها الله للأشياء، وهي خروج عن الإطار الصّحيح بين العلاقات الطّبيعيّة بين المخلوقات نفسها، وبينها وبين الكون، وبينها وبين خالقها.

وبعد استقراء نصوص هذا الدّيوان جاءت مظاهر التّحوّل الفكريّ فيه من خلال النّقاط الآتية:

١- الصّورة السّلبيّة عن وجود الخالق- سبحانه-: إذ لا يوجد لله- سبحانه- ذكر واضح بالتّصوّر الإسلاميّ، وإنّما إذا جاء ذكره فهي صورة سلبيّة، فهو أوّلاً يكثر استخدام لفظ الآلهة، وهو الحديث عن تعدّد الآلهة، وهو تصوّر مسيحيّ يهوديّ غربيّ وثنيّ مستمدّ من أساطير اليونان والرّومان القديمة، وما زالت مستمرّة في دواوين شعراء الحداثة في الغرب، وهو ثانياً عندما يذكر الإله أو يستخدم لفظ(السّماء) كناية عن الله- جلّ وعلا- يصفه بأوصاف لا تليق، مستمدّة من لغة الأساطير والإلحاد، ولا يقبلها عاقل يؤمن بالتّصوّر الإلهيّ لوجود الخالق فضلاً عن أن يقبلها مسلم عربيّ، فيقول[٦٨]:

(خالقٌ عاشقٌ يتأمّلُ أفعاله، فيُجنُّ بها ويحنُّ إليها: أأفعلُ ثانية ما فعلت ؟)

ويقول[٦٩]:

(قرب السّماء التّي خذلتنا كثيراً)

ويقول[٧٠]:

(بلا غاية، وضعتنا السّماء على الأرض)

ويقول[٧١]:

(وإن كان لا بدّ من قمر فليكن عالياً .. عالياً ومن صنع بغدادَ، لا عربيّاً ولا فارسيّاً ولا تدّعيه الإلهات من حولنا)

ومنه استخدامه لفظة (حنطة الله) للسّخرية والاستهزاء بوصف الحياة والوجود، وأنّ الخالق- سبحانه- خرافة تصنعها الشّعوب ليرتاحوا من ثقل خرافة الدّنيا ما بين الحياة والموت[٧٢]:

يمرّ الزّمان بنا، أو نمرّ به
كضيوف على حنطة الله
في حاضر سابقٍ، حاضرٍ لاحقِ
هكذا هكذا نحن في حاجة للخرافة
كي نتحمّل عبء المسافة ما بين بابين .../

وهكذا تنتظم الدّيوان من أوّله إلى آخره جمل وعبارات تمتلئ بالسّخرية والاستهزاء من فكرة الخلود، والآخرة، وسدرة المنتهى، والقرآن، وفكرة الإيمان بالخالق، وتكرار لفظ الإلهات والآلهة[٧٣] ... ، وتنتشر مصطلحات الأسطورة وألفاظها: أسطورة، أسطورتين، أساطير[٧٤]، ويطغى جو الأسطورة من الدّيانات والوثنيّات القديمة كلّها[٧٥].

٢- تقديم التّصوّر التّوراتيّ على الإسلاميّ والقرآنيّ في تصوير الأنبياء: لم يجد الباحث في الدّيوان أي ذكر لرسول الله محمّد- صلّى الله عليه وسلّم- أو لغيره من الأنبياء- عليهم السّلام- باستثناء اثنين ولكن للأسف بالتّصوّر التّوراتيّ:

الأوّل: هو يوسف- عليه السّلام- يقدّمه باسمه الصّريح على لسان امرأة ترجوه[٧٦]:

حُكّ ظهري، وفُكّ
على مَهَلٍ يا غريبُ، جدائل شعري. وقل
لي في مَ تُفكّرُ. قل لي ما مرّ
في بال يُوسُف. قل لي بعض الكلام
البسيط ... الكلام الذي تشتهي امرأةٌ
أن يُقال لها دائماً.

ثم يعاود الحديث عنه بالرّمز، ويطالبه بالاعتراف[٧٧]:

هل أحبّتك سيّدةُ الماء أكثر ؟ هل راودتك
على صخرة البحر عن نفسِك، اعترفِ
الآنَ أنّك مدّدَت تِيهَكَ عشرين عاماً
لتبقى أسير يديها. وقل لي في مَ
تفكّر حين تصير السّماء رماديّة اللّون ...

وفي (جميل بثينة) يعود للرمز مرّة أخرى ويقدّم الفعل (هممتَ بها) على (همّت به)، معاكساً النّصّ القرآنيّ[٧٨]:

هل هممت بها، يا جميلُ، على عكس
ما قال عنك الرّواة، وهمّت بك ؟

وفي القصيدة الأخيرة ينسف كلّ التّساؤلات السّابقة ويضع رؤيته هو وتصوّره المستمدّ من روايات توراتيّة تخالف التّصوّر القرآنيّ، وتشوّه صورة يوسف مثال الطّهارة والعفّة[٧٩]:

يقطّع يوسف،
بالناي،
أضلُعَه
لا لشيءٍ،
سوى أنّه
لم يجد قلبه معه.

أما الثّاني: فهو عيسى- عليه السّلام-، فهو عنده رمز مسيحيّ للألم والمعاناة والحنين فقط، وتضاف إليه مريم- عليها السّلام-[٨٠]:

أنا والمسيحُ على حالنا:
يموتُ ويحيا، وفي نفسه مريمُ

٣- تجاهل رموزنا التّراثيّة العربيّة الإسلاميّة: فلا يوجد حديث عن أبي بكر، وعمر، وخالد، وصلاح الدّين، والعلماء، والشّهداء، بل تنتظم على خارطة الدّيوان أسماء الكثيرين من الشّعراء الغربيّين(كما قال أيلوار[٨١] .. فاذهب أريدك أو لا أريدك)، (كما قال ريتسوس[٨٢]. أين اختفيت وأخفيت منفاي عن رغبتي؟)، (ولكنّ شاعرها" بول تسيلان" انتحر اليوم في نهر باريس[٨٣])، وهوميروس، ونبوخذ نصّر، وقيصر، ورموز الأساطير القديمة والأسماء الغربيّة، والمدن الأجنبيّة:(روميو وجولييت، شكسبير، إنانا[٨٤]، سدوم، بابل، أباطرة أثينا، باريس، روما، قرطاج، كاما سوطرا[٨٥]، الهنود القدامى، مراكب فرعون، البابليّون، خيول المغول، تلال سمرقند، ...)، وهنا نقف قليلاً لنسأل أين القدس ؟ وأين المقدّسات والمساجد ؟ وأين الإسراء والمعراج مثلاً كرمز دينيّ مرتبط بالأقصى وقضيّة فلسطين ؟ أين هي عند شاعر يسمّونه شاعر القضية ؟!!!

وهكذا يفقد النّصّ الأدبيّ علاقته مع الإنسان الّذي نريده أن ينفعل به؛" في هذه اللّحظة يفقد النّصّ طاقته المؤثّرة، ويفقد مبرر وجوده، ويفقد مهمّته وأهدافه، وكيف يكون للنّصّ الأدبيّ اعتبار إذا فقد صلته بموضوعه وأصبح ذاتيّ الوجود، وفقد صلته بالإنسان الّذي يتعامل معه وينفعل به، وفقد صلته مع من قاله وقرّره وأصبح كذلك ذاتيّ الوجود ؟! في هذه الحالة لا يعود هنالك وجود اعتباريّ للنّصّ ولا وجود للطّاقة المؤثّرة، ولا حاجة لنا بعد ذلك إلى النّصّ كلّه"[٨٦].

٤- ميوله النّثريّة ومحاولة المزج بين الشّعر والنّثر: وقد قادته إلى استخدام ألفاظ غريبة على الشّعر، وفي ذلك خلط واضح لتشويه الشّعر، وزيادة في تشويش المتلقّي ودفعه نحو الشّعور بالعشوائيّة، والفوضى القادمة في سائر مناحي الحياة، لذلك هو يبشّر بما يحمله الغدّ من فوضويّة، ويصفها بالجميلة[٨٧]:(وغدٌ فوضويّ جميل)، ومن هذه الألفاظ: المترو، ساحة التروكاديرو[٨٨]، اللازورد[٨٩]، تَرغَلّة [٩٠]، تعويذة ... جبال مؤاب[٩١]، الأنفلونزا، بابونج، أسبرين، ... زجاجة ماء الكولونيا،...

كما نجده ينشغل بألفاظ أخرى كثيرة تؤكّد الغربة النّفسيّة، ومنها آلات الغناء ومتعلّقاته: السّاكسفون، جيتار[٩٢]، جوقة، سوناتا[٩٣]، السّينما، الكمان، نايات أهل البحار، النّاي: قد يحمل الدّئب ناياً، كما يتبع النّهوند الوتر، الكمنجة والعود.

في المقابل لا توجد في الدّيوان أيّة ألفاظ تدل على المقاومة أو الممانعة، ولا ما يشير للقضيّة الفلسطينيّة ومعاناة الشّعب الفلسطينيّ، كما أنّه لا يشير من قريب أو بعيد إلى العدوّ المحتلّ وأفعاله في وطنه، وكلّ ما يردّده هو الغربة والمنفى، الّتي يظهر أنّها لا يُقصد بها الوطن؛ وإنّما هي معادل موضوعيّ للغربة النّفسيّة وضياع الرّوح، والمعنى العامّ للشّعور بفقدان الوزن وانعدام الوعي وإنكار الوجود، ومن هنا نجده يكرّر الحديث عن الانتحار في الدّيوان، مع تمجيد لهذا الفعل[٩٤]:

- ولكنّ شاعرها " بول/ تسيلان" انتحرَ اليوم في نهر باريس.
- فغنّى عن الحبّ تسعاً/ وتسعين أغنيَّة، وانتحَر.
- عَالجَني النّهر حين/ قذفتُ بنفسي إلى النّهر منتحراً.

٥- التّركيز على التّناقضات والثّنائيّات الضّدّيّة: تقوم الحداثة والبنيويّة على قاعدة التّناقضات، ومن خلال الثّنائيّات الضّدّيّة تحاول أن تبنيَ مفهومها الأدبيّ والفكريّ الممتدّ، فهي عند الغذّاميّ:" تقوم على أساس التّصوّر البنيويّ في أنّ الدّلالة تنبثق من خلال مبدأ(التّعارض الثّنائيّ) الّذي يقوم على الاختلاف بين العناصر المكوّنة للنّصّ .. أو التّعارض

الثّنائيّ الّذي ينشأ بين الجنسين"[٩٥]، وبذلك" يدخل آدم ومن بعده بنوه في صراع دائم بين قطبين أزليين هما الخطيئة والتّكفير"[٩٦].

وقد رسم لهم أدونيس الهدف من قبل:" والشّاعر يطمح أنْ يكون وأنْ يبقى ثورة دائمة ضدّ التّقليد– الثّبات ... يقتلع الإنسان ويرميه في بوتقة التّحوّل يفترض الذّروة والهاوية، كلّ ذروة جزء من الهاوية ... الذّروة والهاوية، الماء والنّار، الرّفض والقبول.. هذا ما يعطي لهذه الغنائيّة نَفَس النّبوّة ..."[٩٧]، فيكون هدفه نزع اليقين من الإنسان بواسطة الثّنائيّات الضّدّيّة، وجاء كمال أبو ديب لينفّذ هذه العمليّة، ويطبّقها على النّصوص المختلفة شعرها ونثرها، والظّواهر الإنسانيّة والاجتماعيّة كلّها، يقول" تصبح ظاهرة العنف في التّراث العربيّ ...، مثلاً، موضوعاً لمعاينة بنيويّة"، ثمّ يقول:" بل تغوص إلى البنية العميقة للعلاقة بين الثّنائيّات الضّدّيّة الأساسية في الثّقافات كلّها، وهي ثنائيّات: الأنا/ الآخر، الدّاخل/ الخارج، التّحت/ الفوق، الواحد/ المتعدّد .."[٩٨].

ومن هنا يتّضح أنّنا لا نتعامل مع مذهب أدبيّ يقف عند الأدب بشعره ونثره، وإنّما هو مذهب فكريّ فلسفيّ يحاول فهم العالم والحياة، فهم الوجود، بطريقة جديدة رافضاً لكلّ ما سبق، مهدّماً كلّ الأفكار والرّسالات والقيم والأخلاق التّي قبله.

نجد درويش في مقاطع كثيرة يجمع حوله المتناقضات، ويضمّ عناصر طبيعة الوطن ويختزلها في اسمه، ويتكلّم بوجع مسكون بهاجس الإنسان التّائه، فلم يعد يقوى على التّفريق بين الأمور، فيطلب من غريبته أن تدلّه على الطّريق، أن تختار له إلى أين: إلى الأرض أو نحو الغريبة أو إلى نفسه لتردّ إليه روحه الضّائعة، ويتلاعب بالثّنائيّات ليرسم صورة دقيقة للحيرة التّي تعتريه، بين الذّكر/ الأنثى، بين هنا/ هناك، بين الدّاخليّ/ الخارجيّ، بحثاً عن الرّاحة والهدوء والسّكينة[٩٩]:

هكذا تضع الأرض في جسد سرّها
وتُزوِّج أنثى إلى ذكر. فخذيني
إليها إليكِ إليّ. هناك هنا. داخلي
خارجي. وخذيني لتسكنَ نفسي
إليك، وأسكن أرض السّكينة

ويردّد ثنائيّة الأنا/ الآخر[١٠٠]، ويجمع حولها ثنائيّات الشّمال/ الجنوب، والأمس/ الغدّ[١٠١]:

شماليّة ريحُنا، والأغاني جنوبيّة
هل أنا أنتِ أخرى ؟
وأنتِ أنا آخر ؟
... وقد حلّ أمس محلّ غدي

وهكذا يكرّر التّأكيد على الثّنائيّة الضّدّيّة مرّات ومرّات[١٠٢]، ويقدّم لها بما يشبه الحركة الضّدّيّة: الانفتاح/ الانغلاق، أو الوميض السّريع لنجم أو ضوء عابر: يختفي/ يظهر[١٠٣]:

ظلّين ينفتحان وينغلقان على ما
تشكّل من شكلنا: جسداً يختفي ثمّ يظهر
في جسد يختفي في التباس الثّنائيّة الأبديّة.

وفي مثال أخير نجده يجمع ستّ ثنائيّات في خمسة أسطر، يطلع/ يهبط، نهار/ ليل، عليكَ/ إليكَ، هذا/ ذاك، شمساً/ قمراً، أقلّ/ أكثر، في مبالغة جعلته يميل نحو النّثريّة أكثر، وهو خطاب على لسان امرأة، من مقطوعة بعنوان(لا أقلّ ولا أكثرَ)، ممّا يوحي بالقصديّة في بناء النّصّ وترتيبه على التّضاد[١٠٤]:

ويطلع من كتفيّ نهارٌ عليكَ
ويهبط، حين أضمّكَ، ليلٌ إليكَ
ولست بهذا أو ذاك
لا، لستُ شمساً ولا قمراً
أنا امرأةٌ، لا أقلّ ولا أكثرَ

وفي حديثه عن الحبّ يلتقي بالشّعراء العذريّين جميل بثينة، والمجنون قيس ليلى، لكنّه لا ينسى أن يبحث عن ثنائيّة ضدّيّة لهما تمثّلت في نزوات امرئ القيس[١٠٥]:

ليل ترعرع في شعره الجاهليّ
على نزوات امرئ القيس

٦- كثرة الألفاظ المثيرة والجمل ذات الإيحاء الجنسيّ: فهو يعلن ذلك عن لغته، ويتحدث بصراحة[١٠٦]:

أرى في عروق الرّخام حليب الكلام
الإباحيّ يجري ويصرخ بالشّعراء
اكتبوني.

ومن هنا يقول لصاحبته أو لغريبته بإباحيّة صريحة[١٠٧]:

نامي يداً فوق صدري
وأخرى على ما سينبُتُ من زغَبٍ لِفراخ
اليمامات.

أو في قوله[١٠٨]:

تزوّجتُها. وهزَزنا السّماءَ فسالت
حليباً على خُبزنا. كلّما جئتُها فتّحَت جسدي
زهرةً زهرةً، وأراق غدي
خمرَهُ قطرةً قطرةً في أباريقها

وهكذا تنتشر ألفاظ كثيرة:(فخذ[١٠٩]، العري[١١٠]، نهد[١١١]، سرتها[١١٢]، ساقها[١١٣]، صدرها[١١٤]، جماع[١١٥]، عطر، جدائل شعرها، دبوس شعرك، الشّعر الطّويل، الحنّاء، يشتهيك، فتخلع فستانها، خضرة عينيك، عينين لوزيّتين، وأرز سريرك، سريري، أضمّك، دقّتيني أدقّتك، الغزالة، الرّشيقة، شالك اللّيلكيّ، ذات القميص المشجّر والبنطلون الرّماديّ، ..).

ثمّ يتبعها بحشد كبير وأصناف من الزّهور والنّباتات ذات الرّوائح والعطور المشهورة، ومعظمها من الرّوائح المثيرة للحاسّة الجنسيّة: الأوركيدة[١١٦]، جلّنار[١١٧]، زهر الكولونيا[١١٨]، الزّنبق[١١٩]، رائحة الصّندل الذّكريّ[١٢٠]، النّرجس[١٢١]، الياسمين[١٢٢]، ورائحة البرتقال[١٢٣]، البخور النّسائيّ، السّوسن، زهر اللّوز، والصّنوبر، والصّفصافة، وشجر الأكاليبتوس[١٢٤]، المرغريتا، المندرينة، التّفّاح، الشّقائق، الأقحوان، ورد سمرقند، توت السّياج.

وأثناء ذلك كلّه يكثر الحديث عن الخمر والنّبيذ بمتعة ورغبة وشهوة توحي بالحثّ على شربها، وأثرها في نفسه ودمه، أو يدعوه لانتظار حبيبته أو غريبته بكأس الشّراب[١٢٥]:(بكأس الشّراب المرصّع باللّازورد انتظرها).

الخاتمة:

حاولت الدراسة استقراء اللّغة في ديوان" سرير الغريبة" لمحمود درويش، ومحاولة استكناه دلالات التّرميز في سياقاته المختلفة، وأثر الحداثة وفكر الحداثة في ذلك.

وقد خلص الباحث إلى النّتائج الآتية:

أوّلاً: أنّ شعر محمود درويش من حيث اللّغة قد مرّ بمرحلتين، تمثّلت الأولى في ذلك الشّعر الّذي أبدعه قبل ١٩٧٠م، حيث كان الشّاعر داخل الوطن(فلسطين)، فكانت لغته قريبة من المتلقّين، وثمّة ألفة بين البنيتين الشّكليّة والمعنويّة؛ بمعنى أنّ التّرميز الشّعريّ في دلالته لم يبعد كثيراً عن المعياريّة اللّغويّة، والدّلالات المعجميّة، أمّا المرحلة الثّانية فهي بعد خروجه من فلسطين، حيث ولج الحداثة وأصبح البونُ شاسعاً في الدّلالة بين البنى الشّعريّة واللّغة المعياريّة من جهة وبين هذا الشّعر والمتلقّين من جهة أخرى.

ثانياً: أنّ شعر محمود درويش الحداثيّ– وهو ما ينطبق على الدّيوان قيد الدّراسة– قد اتّسع فيه أفق التّلقي، حتّى فقدَ الاتّصال بين الدّالّ اللّغويّ والمدلول الشّعريّ على مستوى النّصّ، وكذلك في المستوى السّطريّ بين المفردات من خلال الانزياح أو العدول البعيد بين المسند والمسند إليه، إلى درجة انعداميّة الرّابط أحياناً.

ثالثاً: يبدو أنّ الشّاعر قد عمد إلى بنية القطيعة في توظيف الضّمائر ممّا يوقع القارئ والمتلقي في تيه العزو؛ إذ تعود الضّمائر عنده على مجهول في النّصّ السّابق، أو يبدأ القصيدة بضمير يفسّره لاحقاً ممّا يوقع القارئ في الحيرة حتّى يصل إليه، أو يعدّد المراجع للضّمير إلى أكثر من مرجع.

رابعاً: أنّ الشّاعر كغيره من شعراء الحداثة قد عمد قصداً إلى هذا الغموض الّذي أدخله في التّعمية؛ ليغطّي بعضاً من أفكاره الّتي لا يستطيع المجاهرة بها مباشرة، وهنا كانت النّتيجة هي القطيعة بنسبة كبيرة، وعزوف المتلقي عن شعره، ويبدو أنّه لن يجد في المستقبل جيلاً يقبله ويتذوّقه.

خامساً: يبدو من ميل شعراء الحداثة إلى النّثريّة وكأنّ الهمّ الرّئيس لهم هو هندسة ألفاظ اللّغة لتؤدّي وظيفتها في نقل أفكار الحداثة، كما يتعاملون مع الأرقام الرّياضيّة الجامدة، ضمن معادلات رياضيّة، ممّا يفقد اللّغة أهمّ عناصرها وهو الإحساس، وهذا يشير إلى موت هذا الشّعر أو الفنّ مستقبلاً، والحكم عليه بالفناء، وعدم الخلود، كحال أيّ نصّ شعريّ أو نثريّ لا يلامس المشاعر والأحاسيس ولا يعالج همّ المجتمع ومشاكله، ولا ينبع من داخله، فكيف إذا كان يستعلي عليه، ويستهزئ بفهمه وقدرته، وبعد ذلك هو يحارب ثوابتَه وقيمَه وأخلاقَه وعاداتِه، ويحارب لغته وثقافته.

Abstract

Modernity between language and Thought in Mahmoud Darwish's *Bed of a Stranger*

By Nizar Abdullah Al-Damour

The current study shows how modernity has influenced the language of Mahmoud Darwish in his collection of poems *Bed of a Stranger*, and caused a break with the reader. The most noticeable aspects of modernity are: lack of correspondence between the signifier and the signified, displacement, and pronoun references. Modernity consequently resulted in widening the horizon of expectation, plurality of references and preference of the prosaic style to the rhythmic style.

The study includes two sections: the first addresses the concept of modernity and the stages of intellectual development in the life of Darwish; the second comprises four subsections that respectively explore the lack of correspondence between the signifier and the signified, displacement, pronoun references, and tendency to use the prosaic style instead of the poetic style. The study finds that the modernist devices used in the collection contribute to the plurality of references and widening of the horizon of expectation. The modernist poetic structures further led to a vagueness and ambiguity that restrict the reader's appropriation and response to the text and strip the poems of their rhythmic and poetic effects. The researcher in this study used two techniques of the textual approach, namely description and analysis.

Keywords:

Modernity, Bed of a Stranger, Mahmoud Darwish, Signifer and the signified

الهوامش

١- درابسة، محمود، نظرة في العلاقة بين المبدع والمتلقي والنّصّ عند النّـقّـاد، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، م١٠، ع٢، ص٦٤.

٢- شبيل، الحبيب، من النّصّ إلى سلطة التّأويل، صناعة المعنى وتأويل النّصّ، أعمال النّدوة الّتي نظّمها قسم اللّغة العربيّة في كليّة الآداب، جامعة تونس، م٨، ١٩٩٢م، ص٤٤٩.

٣- حمّود، حمّادي، قراءة نصّ شعريّ، المرجع السّابق: صناعة المعنى وتأويل النّصّ، ص٣٥٢.

٤- المرجع السّابق، ص٣٥٣.

٥- أدونيس، زمن الشّعر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م، ص٧٢.

٦- أدونيس، مقدّمة للشّعر العربيّ، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٢٤.

٧- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيروانيّ، ت٤٥٦ه، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، ط٣، مطبعة دار السّعادة، القاهرة، ١٩٦٣م، ١/ ٨٥.

٨- الجرجانيّ، عليّ بن عبد العزيز ت٣٩٢ه، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمّد أبي الفضل إبراهيم وعليّ البجّاويّ، ط٤، مطبعة عيسى البابي الحلبيّ، القاهرة، ١٤٤٢ه/١٩٦٦م، ص ٢٤- ٢٥.

٩- الآمديّ، أبو القاسم الحسن بن بشر ت٣٧٠ه، الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتريّ، تحقيق السّيّد أحمد صقر، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٦١.

١٠- ابن الأثير، ضياء الدّين أبو الفتح نصر الله بن محمّد، المعروف بابن الأثير الكاتب ت٦٣٧ه، المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصريّة للطّباعة والنّشر، بيروت ، ١٩٩٨م، ص١٠٦.

١١- إسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م، ص١٩٠.
١٢- أدونيس، زمن الشّعر، ص٢١.
١٣- ثامر، فاضل، معالم جديدة في أدبنا، وزارة الثّـــقافة، بغداد، ١٩٧٥م، ص٤٠٠.
١٤- زايد، عليّ عشري، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ط٤، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٨٧.
١٥- بدوي، أحمد أحمد، أسس النّقد الأدبيّ عند العرب، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٤٤٥-٤٤٦.
١٦- الرّاشد، عبد العزيز، آراء في الحداثة، مجلّة البيان الكويتيّة، عام١٩٩٧م، ص١٢٥- ٢٨٤.
١٧- اليافي، نعيم، أوهاج الحداثة، ط١، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص٣٣.
١٨- خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، ط١، ترجمة عن الفرنسيّة قام بها لجنة من أصدقاء المؤلّف، ١٩٩٢م، (دراسة حول الإطار الاجتماعيّ، الثّقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة)، ص١٤٨.
١٩- بيضون، حيدر توفيق، محمود درويش شاعر الأرض المحتلّة، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩١م، ص٢٠.
٢٠- لؤلوة، عبد الواحد، ت. إس. إليوت الأرض اليباب، الشّاعر والقصيدة، ط٢، منشورات مكتبة التّحرير، بغداد، ١٩٨٦م، ص٣٢.
٢١- بيضون، حيدر توفيق، مصدر سابق، محطّات محمود درويش الشّعريّة (٦٠- ٨٦)، بتصرّف، ص٢٠-٥٢.
٢٢- أبو خضرة، سعيد جبر محمّد، تطوّر الدّلالات اللّغويّة في شعر محمود درويش، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠١م، ص١٥٥.
٢٣- المرجع السّابق، ص١٦٢.
٢٤- المرجع السّابق، ص١٧٥.
٢٥- الزّعبي، أحمد، الشّاعر الغاضب محمود درويش، دلالات اللّغة وإشاراتها وإحالاتها، ط١، ١٩٩٥م، ص (٧-١٠) بتصرّف.
٢٦- عليّ، ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠١م، ص٢٥٧.
٢٧- ياغي، عبد الرّحمن، القصيدة الملائكيّة والجواهريّة والدّرويشيّة والقبّانيّة، ط١، دار البشير، عمان، ١٩٩٨م، ص١٠٣.
٢٨- المصدر السّابق، ص١٠٣.
٢٩- أبو أصبع، صالح، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة،(منذ عام ١٩٤٨ حتّى ١٩٧٥)، دراسة نقديّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ص٣٥١.
٣٠- درويش، محمود، شيء من الوطن، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، ص٣٣٤.
٣١- النّابلسي، شاكر، مجنون التّراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ١٩٨٧م، بتصرّف، فصل بعنوان:" الحداثة في شعر محمود درويش"، ص(٥٨٥-٥٩٨).
٣٢- الرّواشدة، سامح، الغموض وأثره في تلقّي النّصّ الشّعريّ، دراسة في شعر محمود درويش، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، م١٤،ع٥، ١٩٩٥م، ص٣٧٣- ٤٠٣.
٣٣- المرجع السّابق، ص ٣٧٦.
٣٤- عبد المطّلب، محمّد، ظواهر تعبيريّة في شعر الحداثة، الشّعر العربيّ عند نهايات القرن العشرين، المحور الرّابع، بغداد، ١٩٨٩م ص١٥٩.
٣٥- درويش، محمود، سرير الغريبة، ط٢، رياض الرّيّس للكتب والنّشر، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ١٨.
٣٦- الجرجانيّ، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح محمّد رشيد رضا، دار المعرفة العلميّة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م، ص٣٨.
٣٧- فضل، صلاح، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ط١، بيروت، ١٩٩٦م، ص ١٣٨.
٣٨- عبد اللّطيف، محمّد حماسة، اللّغة وبناء الشّعر، ط١، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٧.
٣٩- الغانمي، سعيد، الشّعريّة والخطاب الشّعريّ في النّقد العربيّ الحديث، مجلّة نزوى، ع٣، يونيو،

١٩٩٥م، ص٦١.
٤٠- درويش، محمود، سرير الغريبة، ص١٠٧.
٤١- سرير الغريبة، ص١٤٠.
٤٢- كوهين، جان، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الوالي ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م، ص ١٨٧.
٤٣- المرجع السّابق، ص٢١.
٤٤- درويش، محمود، سرير الغريبة، ص١٤.
٤٥- سرير الغريبة، ص١٧.
٤٦- سرير الغريبة، ص٢٠.
٤٧- سرير الغريبة، ص٢١.
٤٨- سرير الغريبة، ص٣١.
٤٩- سرير الغريبة، ص٣٢.
٥٠- سرير الغريبة، ص٥٨.
٥١- سرير الغريبة، ص٨٣.
٥٢- أبو ديب، كمال، في الشّعريّة، ط١، بيروت، ١٩٨٧م، ص١٧.
٥٣- انظر - فضل، صلاح، أساليب الشّعريّة المعاصر، ط١، بيروت ١٩٩٦م ، ص١١.
- السّعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربيّ الحديث، ط١ الإسكندريّة، ١٩٩٠م، ص ١١٦.
٥٤- عيّاد، شكري، الأدب في عالم متغيّر، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة، ١٩٧١م، ص٨٠- ٨٣ بتصرّف.
٥٥- السّريحي، سعيد، الكتابة خارج الأقواس، ١٩٨٤م، ص١٧.
٥٦- درويش، محمود، سرير الغريبة، ص٤٤.
٥٧- سرير الغريبة، ص٤٥.
٥٨- سرير الغريبة، ص٥٢.
٥٩- سرير الغريبة، ص١٩.
٦٠- سليمان، خالد، أنماط من الغموض في الشّعر العربيّ الحرّ، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٧م، ص٦٩.
٦١- أحمد، مها داود، دالّ البحر في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير بكليّة الدّراسات العليا في جامعة النّجاح الوطنيّة في نابلس، فلسطين، 2011م، ص١١٦.
٦٢- سرير الغريبة، ص٤٥.
٦٣- سرير الغريبة، ص٦٩.
٦٤- سرير الغريبة، ص١٣٧.
٦٥ - سرير الغريبة، ص٥٣.
٦٦- سرير الغريبة، ص١٣٧.
٦٧- سرير الغريبة، ص٦٩.
٦٨- سرير الغريبة، ص٥٣.
٦٩- سرير الغريبة، ص٢٨.
٧٠- سرير الغريبة، ص٥٨.
٧١- سرير الغريبة، ص٥٦.
٧٢- سرير الغريبة، ص١٠٩.
٧٣- انظر بالتّرتيب: لا شأن لي بالخلود ص١١٩، حتّى القيامة أو بعدها ص١٣١، من قتلتْ عاشقاً مارقاً فلها سدرة المنتهى! ص١٣٥، وانقسمتُ إلى امرأتين فلا أنا شرقية ولا غربية ولا أنا زيتونة ظلّلت آيتين ص١٦، وهكذا في مواقع عديدة: ص٥١+١٠٦، ص٩٠+ ١٤٩+ ١٨+ ١٢٤.
٧٤- أسطورة للتّشمّس ص١٣، أسطورتين ص١٣+ ص١١٤، أساطير ص٥٤+ ٩٨.
٧٥- إلهات مصر وسومر يغيّرن أثوابهنّ ص١٩، فلا تطعنيه بقرن الغزال ص٥٤، ثور العراق المجنّح ص٥٥، تقودك نايات أهل البحار القدامى ص٧٩، أناجيل يكتبها الوثنيّ الأخير على سفح جلعاد ص٣٤،

يندف الثّلج قطناً على صلوات المسيحيّ ص١٤، الزّفاف المقدّس ص٥٦، الكتاب المقدّس ص٢٩، كتاب الأناجيل ص١١٢، الكنيسة ص١١، حين أطعمُ طير الكنائس خبزي ص٥٠.

٧٦- سرير الغريبة، ص٧٥.

٧٧- سرير الغريبة، ص٧٧.

٧٨- سرير الغريبة، ص١١٨.

٧٩- سرير الغريبة، ص١٣٦.

٨٠- سرير الغريبة، ص٩٦.

٨١- بول إيلوار، ص٨١: يوجين إميل بول، شاعر فرنسيّ ١٨٩٥-١٩٥٢م، كان واحداً من مؤسّسي الحركة السّرياليّة، انضمّ إلى الحزب الشّيوعيّ الفرنسيّ عام ١٩٣٢م، ووفقاً لآراء بول فإنّ مَهمّة الشّعر الأساسيّة هي تجديد اللّغة من أجل إجراء تغييراتٍ جذريّةٍ في جميع مجالات الوجود.

٨٢- يانيس ريتسوس، ص٧٠: شاعر يونانيّ١٩٠٩-١٩٩٠م، عرفت قصيدته الشّهيرة " أبيتافيوس" النّور إثر مقتل ثلاثين عامل تبغ وجرح ما يقارب الثّلاثمائة منهم إثر تظاهرة عام ١٩٣٤ فتحت فيها الشّرطة اليونانيّة النّار عليهم، فهي قصيدة جنائزيّة تتكوّن من عشرين نشيداً أو ترنيمة مشدودة إلى الذّاكرة الجمعيّة بوشائجها الشّعوريّة بالغناء العاميّ والأسطورة الوثنيّة والطّقس الأرثوذكسيّ، زار الاتّحاد السّوفييتيّ سنة ١٩٥٦م، وكتب قصيدته الطّويلة "سوناتا في ضوء القمر"، وعبرها بدأ ريتسوس مرحلة المونولوجات الدّراميّة الشّعريّة.

٨٣- باول تسيلان، ص٣٩: شاعر ألمانيّ١٩٢٠-١٩٧٠م، ولد في رومانيا في عائلة يهوديّة تتحدّث اللّغة الألمانيّة، وفي باريس صدرت له من دار نشر ألمانيّة مجموعته الشّعريّة " الخشخاش والذّاكرة"، الّتي تضمّ قصيدته المشهورة الّتي تتّخذ القتل الّذي تعرّض له يهود أوروبا على أيدي النّازيّين موضوعاً لها، حصل عام ١٩٥٥ على الجنسيّة الفرنسيّة، كان تسيلان اليهوديّ ينظر إلى دولة إسرائيل بوصفها ملجأً ليهود العالم، ومن المؤسف أنّه لم يستطع أنْ يحرّر نفسه(شاعراً وإنساناً) من سجن الماضي، فعندما شنّت(إسرائيل) حرب ١٩٦٧م، خرج الشّاعر الخجول إلى شوارع باريس ليشارك في التّظاهرات المناصرة ل(إسرائيل)، واعتبر الأراضي الّتي استولت عليها تأميناً للوطن اليهوديّ؛ ليس هذا فحسب، بل لقد شبّه الشّاعر الجنود الإسرائيليينَ بأولئك اليهود الّذين قاوموا النّازيّين في معسكرات الاعتقال! ولعل شعوره الفظيع بالغربة، في باريس وفي ألمانيا، هو الّذي جعله يُقدم على زيارة(إسرائيل) في عام ١٩٦٩، وهناك من يزعم بأنّه كان ينوي الإقامة الدّائمة فيها، وبعد شهور من زيارته، وضع حدّاً لحياته وقام بالانتحار عام ١٩٧٠م بإلقاء نفسه في نهر السّين.

يتّسم شعر تسيلان بالقتامة والألغاز وكثرة الرّموز والإحالات، ويبدو فيه بوضوح تأثير المرحلة الرّمزيّة والسّرياليّة، كلّ هذا صعّب انتشار قصائده بالألمانيّة، وجعلها نخبويّة، وجعل ترجمة شعره إلى اللّغات الأخرى أمراً شاقاً، عسيراً، وفي بعض الأحيان أمراً مستحيلاً.

٨٤- إنانا: هي آلهة بلاد الرّافدين القديمة المرتبطة بالحبّ والجمال والجنس والرّغبة والخصوبة والحرب والعدالة والسّلطة السّياسيّة، كانت تعبد في الأصل في سومر وعبدها لاحقاً الأكّاديّون والبابليّون والآشوريّون تحت اسم عشتار.

٨٥- كاما سوترا: هو نصّ هنديّ قديم يتناول السّلوك الجنسيّ لدى الإنسان، كتب من قبل فيلسوف هندوسيّ في محاولة منه لمساعدة النّاس على أن يعيشوا حياة جنسيّة صحّيّة وممتعة، وحياة عائليّة مستقرّة، قام الكتاب بالتّرويج للجنس، وتعدّ الـــ" كاما" واحدة من الأهداف الأربعة للحياة الهندوسيّة، وهي تعني الشّهوة أو اللّذة، بما في ذلك الشهوة الجنسيّة، أمّا" سوترا"، فتعني حرفيّاً" الخطّ" الّذي يحافظ على تماسك الأشياء ويربطها ببعضها البعض.

٨٦- النّحويّ، عدنان علي رضا، الحداثة من منظور إيمانيّ، ط٣، دار النّحويّ للنّشر والتّوزيع، الرّياض، السّعوديّة، ١٩٨٩م، ص١٤٩.

٨٧- سرير الغريبة، ص٢٧.

٨٨- ساحة تروكاديرو، ص٨٠: في باريس، أنشئت في عام ١٨٦٩ في ظل الإمبراطوريّة الفرنسيّة الثّانية تحت اسم" ساحة ملك روما" تكريماً لتشارلز ابن الإمبراطور نابليون، وهي واحدة من الأماكن السّياحيّة الأولى في العاصمة باريس، وتستمدّ شهرتها لأنّها في واجهة برج إيفل.

٨٩- **اللازَوَرْد:** حجر كريم أزرق يُتّخذ للحليّ، تقول الأسطورة: إن حجر لازورد المقدس منح السّماء زرقتها الجميلة، وقد اكتسب الحجر قيمته في الحضارات القديمة من بلاد ما بين النّهرين إلى فراعنة النّيل والإغريق ورومان أوروبا، واستعملوها للزّينة وفي التّعاويذ والتّمائم.
٩٠- **تَرغَلّة، ص٨٤:** طَيْرٌ مِنْ فَصِيلَةِ الحَمَامِيَّاتِ، أَصْغَرُ حَجْماً مِنَ الحَمَام البَرّيِّ، وَهُوَ مِنَ الطُّيُور الْمُهَاجِرَةِ، لَوْنُهُ كَسْتَنَائِيٌّ وَبُنِّيٌّ أَحْمَرُ.
٩١- **مملكة موآب، ص٦٧:** هو اسم مملكة قديمة تقع أراضيها اليوم في الأردنّ، كانت تمتدّ على السّاحل الشّرقيّ للبحر الميّت، ويشهد على وجودها العديد من الاكتشافات الأثريّة، وأبرزها نقش ميشع الذي يعود للملك المؤابيّ ميشع الدّيبانيّ، ويوثّق انتصار المؤابيّين على ابن لملك إسرائيل السّادس عمري في عام ٨٥٠ ق.م، ذُكرت هذه الحادثة أيضا في الكتاب المقدّس في سفر الملوك الثّاني في الإصحاح الثّالث، وكانت مدينة ذيبان في مادبا شمال الكرك هي عاصمة مملكة موآب.
٩٢- انظر الدّيوان، تكرار كلمة جيتار: ص٤٢+٤٧+ ٦٤+٩٥+ ١٠٨+ ١٤٥.
٩٣- **سوناتا:** هي قطعة موسيقيّة مكتوبة، وأوّل قطعة بعنوان السّوناتا كتبت عام ١٥٦١، ثمّ ارتبطت بموسيقى الحجرة الإيطاليّة تحت تأثير المؤلّف كوريللي الذي كرّس نوعين منها: السّوناتا الكنسيّة(كانت تؤدّى في الكنيسة خارج أوقات الصّلاة والمراسم الدّينيّة)، وسوناتا الحجرة(كانت تؤدّى في الصّالونات وقصور الأمراء).
٩٤- انظر الدّيوان على التّرتيب: ص٣٩+ ص١٠٨+ ص١٢٢.
٩٥- الغذّاميّ، عبد الله محمّد، الخطيئة والتّكفير، من البنيويّة إلى التّشريحيّة، نظريّة وتطبيق، المركز الثّقافيّ العربيّ للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٦م، ص٦٦.
٩٦- المرجع السّابق، ص١١٢.
٩٧- أدونيس، مقدّمة في الشّعر العربيّ، ص١٢١.
٩٨- أبو ديب، كمال، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دراسة بنيويّة في الشّعر، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م، ص١٤.
٩٩- سرير الغريبة، ص٥١.
١٠٠- (كم أنا أنتَ، يا صاحبي كم أنا ! من أنا !! ؟)، سرير الغريبة، ص٧٢.
١٠١- سرير الغريبة، ص١٦.
١٠٢- لا نهاية لي/ لا بداية لي: ص١١٨، وينبت حولي وحولك عشبُ مكانٍ قديم- جديد: ص٧٤، في سومر الأبدية/ في سومر الزائلة: ص٥٥.
١٠٣- سرير الغريبة، ص٣٧.
١٠٤- سرير الغريبة، ص٦٢.
١٠٥- سرير الغريبة، ص٣٢.
١٠٦- سرير الغريبة، ص٧٠.
١٠٧- سرير الغريبة، ص٤٢.
١٠٨- سرير الغريبة، ص١١٨.
١٠٩- (يمسّد فخذ غريبته)، ص١١٤.
١١٠- (وجد امرأة تتعرّى أمام قصيدته)، ص٢٣، (على أهبة العري)، ص٤٢.
١١١- (ما بين نهديك يقترب الأمس والغد منّي) ص٤١، (يتلألأ في نمش الضّوء ما بين نهديك) ص٤٣، (ونهداي فرخا يمام لياليكَ يمتلئان بشهوة أمس) ص٧٠.
١١٢- (أوضحَ من شامة فوق سُرّتها ...)، ص١١٨.
١١٣- (وانتظرها لترفع عن ساقها ثوبَها غيمة غيمة)، ص١٢٧.
١١٤- (ولا تتطلّع إلى توأمي حجلٍ نائمين على صدرها)، ص١٢٧.
١١٥- (حين تسيرين حافية تترك القافية جماع الكلام وينكسرُ الوزنُ في ذروة التّجربة)، ص١١٤.
١١٦- **نبات الأوركيد** وهو نبات ينتج زهرة من أجمل الزّهور وأقدمها، كانت تتمتّع بمكانة خاصّة عند الصّينيّين، حيث أطلق عليها الفيلسوف كونفوشيوس لقب" زهرة عطر الملوك"، واعتقدوا أنها تعبّر عن الحاجة للحفاظ على الرّومانسيّة والحبّ؛ لأنّ عطر زهرة الأوركيد له رائحة دافئة شبيهة برائحة الفانيليا فهو مرتبط بالمزيد من الأناقة والسّحر.

١١٧- **جُلّنار، ص٧٣:** اسم علم مؤنّث فارسيّ، معناه: زهرة الرّمّان، وهو مركّب من: " كل: زهرة" و" أنار: رمّان" فهو تعريب عن الاسم الفارسيّ" كلنار".
١١٨- **شجرة الكولونيا:** أو عطر الليل أو ملكة الليل، لها قيمة جماليّة وأزهارها صغيرة بيضاء لها رائحة عطريّة ساحرة جدّاً، تزهر كلّ مساء وعند الصّباح تتساقط الزّهور تحت الشّجرة كالسّجادة البيضاء.
١١٩- **الزّنابق، ص١٠٥:** يعد زنبق الوادي من النّباتات المزهرة الحسّاسة وله رائحة حلوة وخفيفة لا يمكن مقاومتها أبداً، فهو من روائح الزّهور التي تضيف جانباً رومانسيّاً مميّزاً.
١٢٠- **الصندل، ص١٢٦:** من الرّوائح المفضّلة، حيث يمتلك خشب الصّندل رائحة دافئة تجذب الإنسان ليقطف منها وينعم بهذه الرّائحة.
١٢١- **النّرجس، ص١٤٨:** يعود سبب تسمية زهرة النّرجس بهذا الاسم إلى الأسطورة اليونانيّة، التي تتحدّث عن شاب اسمه ناركيسوس يعشق نفسه لدرجة تفوق الخيال، حتّى أنّه كان يريد رؤية انعكاس وجهه على سطح الماء ممّا أدّى إلى سقوطه في البركة وغرقه، وقد يكون الاسم بسبب الكلمة اليونانيّة النّارك التي تعني المخدّر؛ وذلك لأنّ درنة زهرة النّرجس تملك مخدّراً قلويّاً سامّاً يمكن أنْ يستخدم في تَصنيع المُستحضرات الطّبيّة.
١٢٢- **الياسمين، ص٧٤:** من الرّوائح الشّعبيّة؛ لأنّ له رائحة خفيفة ليست قويّة مثل الزّهور الأخرى.
١٢٣- **البرتقال، ص٦٩:** رائحة البرتقال من الرّوائح الجذّابة؛ لأنّه يحدث إثارة كروائح الخزامى، وبذور اليقطين، التي حققت تأثيراً بزيادة كبيرة عن الرّوائح الأخرى.
١٢٤- **شجرة" الأكاليبتوس"، ص٧١:** أو شجرة الكافور أو ما يعرف ب" الكينا" نسبة إلى" الكينين" المادّة الفعّالة طبيّاً، هذه الشّجرة دائمة الخضرة لها أزهار تاجيّة رائعة الجمال منها الحمراء ومنها البيضاء، ومنها الصّفراء ومنها التي تميل إلى اللّون البنفسجيّ، ورائحتها منعشة للنّفس والرّوح، وهي شجرة مهمّة توفر الأكسجين بنسب عالية.
١٢٥- سرير الغريبة، ص١٢٥، وكذلك: (فأضئ عتمتي ودمي بنبيذك) ص٨٥، (ونبيذي يسافر مثلي) ص٤٢، (لنبيذ الإلهات) ص٥٥، (كان لا بدّ لي أن أصبّ النّبيذ) ص٨٢، (انتظرْها وقدّم لها الماء قبل النّبيذ)، ص١٢٧، (فتكسر كأس النّبيذ) ص٣١، (واشربوا خمرتي) ص٢٠، (وخمر الملوك القدامى)، ص٥٦.

المصادر والمراجع:

١- ابن الأثير، ضياء الدّين أبو الفتح نصر الله بن محمّد، المعروف بابن الأثير الكاتب ت٦٣٧ه، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمّد محيي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت ، ١٩٩٨م، ص١٠٦.
٢- أحمد، مها داود، دال البحر في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2011م.
٣- أدونيس، زمن الشّعر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م.
٤- أدونيس، مقدّمة للشّعر العربيّ، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م.
٥- إسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م.
٦- أبو أصبع، صالح، الحركة الشّعريّة في فلسطين المحتلّة،(منذ عام ١٩٤٨ حتّى ١٩٧٥)، دراسة نقديّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت.
٧- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر ت٣٧٠ه، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢م.
٨- بدوي، أحمد أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٩م.
٩- بيضون، حيدر توفيق، محمود درويش شاعر الأرض المحتلّة، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت، ١٩٩١م.
١٠- ثامر، فاضل، معالم جديدة في أدبنا، وزارة الثّـــقافة، بغداد، ١٩٧٥م.
١١- الجرجانيّ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ت٤٧١ه، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح محمّد رشيد رضا، دار المعرفة العلميّة، بيروت، لبنان، ١٩٧٨م.
١٢- الجرجاني، علي بن عبد العزيز ت٣٩٢ه، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، ط٤، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٤٤٢ه/١٩٦٦م.

١٣- حمّود، حمادي، قراءة نصّ شعريّ، المرجع السّابق: صناعة المعنى وتأويل النّصّ.
١٤- أبو خضرة، سعيد جبر محمّد، تطوّر الدّلالات اللّغويّة في شعر محمود درويش، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠١م.
١٥- خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، ط١، ترجمة عن الفرنسيّة قام بها لجنة من أصدقاء المؤلّف، ١٩٩٢م،(دراسة حول الإطار الاجتماعيّ، الثّقافيّ للاتّجاهات والبنى الأدبيّة).
١٦- درابسة، محمود، نظرة في العلاقة بين المبدع والمتلقّي والنّصّ عند النّـقّـاد، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، م١٠، ع٢.
١٧- درويش، محمود، سرير الغريبة، ط٢، رياض الرّيّس للكتب والنّشر، بيروت، ٢٠٠٠م.
١٨- درويش، محمود، شيء من الوطن، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م.
١٩- أبو ديب، كمال، جدليّة الخفاء والتّجلّي، دراسة بنيويّة في الشّعر، ط٣، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م.
٢٠- أبو ديب، كمال، في الشّعريّة، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
٢١- الرّاشد، عبد العزيز، آراء في الحداثة، مجلّة البيان الكويتيّة، عام١٩٩٧م.
٢٢- ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ت٤٥٦ه، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣، مطبعة دار السعادة، القاهرة، ١٩٦٣م.
٢٣- الرّواشدة، سامح، الغموض وأثره في تلقّي النّصّ الشّعريّ، دراسة في شعر محمود درويش، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، م١٤،ع٥، ١٩٩٥م.
٢٤- زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ط٤، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٢٥- الزّعبي، أحمد، الشّاعر الغاضب محمود درويش، دلالات اللّغة وإشاراتها وإحالاتها، ط١، ١٩٩٥م.
٢٦- السّريحي، سعيد، الكتابة خارج الأقواس، ١٩٨٤م.
٢٧- السّعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبيّة في لغة الشّعر العربيّ الحديث، ط١ الإسكندريّة، ١٩٩٠م.
٢٨- سليمان، خالد، أنماط من الغموض في الشّعر العربيّ الحرّ، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٧م.
٢٩- شبيل، الحبيب، من النّصّ إلى سلطة التّأويل، صناعة المعنى وتأويل النّصّ، أعمال النّدوة التي نظّمها قسم اللّغة العربيّة في كليّة الآداب، جامعة تونس، م٨، ١٩٩٢م.
٣٠- عبد اللّطيف، محمّد حماسة، اللّغة وبناء الشّعر، ط١، القاهرة، ١٩٩٢م.
٣١- عبد المطّلب، محمّد، ظواهر تعبيريّة في شعر الحداثة، الشّعر العربيّ عند نهايات القرن العشرين، المحور الرّابع، بغداد، ١٩٨٩م.
٣٢- علي، ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ٢٠٠١م.
٣٣- عيّاد، شكري، الأدب في عالم متغيّر، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة، ١٩٧١م.
٣٤- الغانمي، سعيد، الشّعريّة والخطاب الشّعريّ في النّقد العربيّ الحديث، مجلّة نزوى، ع٣، يونيو، ١٩٩٥م.
٣٥- الغذّاميّ، عبد الله محمّد، الخطيئة والتّكفير، من البنيويّة إلى التّشريحيّة، نظريّة وتطبيق، المركز الثّقافيّ العربيّ للنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٦م.
٣٦- فضل، صلاح، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ط١، بيروت، ١٩٩٦م.
٣٧- كوهين، جان، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمّد الوالي ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م.
٣٨- لؤلوة، عبد الواحد، ت. إس. إليوت الأرض اليباب، الشّاعر والقصيدة، ط٢، منشورات مكتبة التّحرير، بغداد، ١٩٨٦م.
٣٩- النّابلسي، شاكر، مجنون التّراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ١٩٨٧م.
٤٠- النّحويّ، عدنان علي رضا، الحداثة من منظور إيمانيّ، ط٣، دار النّحويّ للنّشر والتّوزيع، الرّياض، السّعوديّة، ١٩٨٩م.
٤١- ياغي، عبد الرّحمن، القصيدة الملائكيّة والجواهريّة والدّرويشيّة والقبّانيّة، ط١، دار البشير، عمان، ١٩٩٨م.
٤٢- اليافي، نعيم، أوهاج الحداثة، ط١، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق.