أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعر محمود درويش

الدكتور ناصر حسن يعقوب*

الملخص

اكتسب التشظي والغياب عند محمود درويش مفهوماً أكثر اتساعاً وعمقاً في شعره، إذ ارتبط بحياته الواقعية منذ الطفولة حتى الممات. يتناول البحث أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب في شعره بدءاً بديوانه الأول "أوراق الزيتون" الصادر سنة 1964، وانتهاءً بديوانه الأخير "أثر الفراشة" الصادر سنة 2008. وقد عبّر درويش عن دلالات التشظي والغياب بأشكال تعبيرية عدّة، نتناول منها ستة أشكال، وهي: الحذف، التشذير، القطع، إشباع سياق النفي، إحلال التضاد، القلب.

* جامعة البلقاء التطبيقية - كلية الحصن الجامعية- الحصن - الأردن

يشكّل التشظي (الغربة، الضياع، التشرد،.....) والغياب مكوناً أساسياً وبُعداً محورياً من نسيج العالم الحديث أو المعاصر. فقد أصبح حاضر الوجود الإنساني في هذا العالم يمتاز بكونه حاضراً مبعثراً متشظياً، وممزق الأوصال، ومشحوناً بالتناقضات والمفارقات.

وبذلك غدت السمات الشخصية التي يخلقها وينميها النظام الاقتصادي الاجتماعي في الدول المتقدمة –أي أسلوبهم في الحياة- هي سمات ممرضة، ومن ثم فهي تخلق إنساناً مريضاً، فمجتمعاً مريضاً[1].

وقد صوّر إلبرت شفايزر (Albert Shwizer) أحد أبرز المفكرين الغربيين الأزمة الراهنة للحضارة الغربية، بقوله: "ليس خافياً على أحد أننا نعيش عملية تدمير ذاتي حضاري. وما بقي منها لم يعدُّ في مأمن ... لقد اضمحلت القدرة الثقافية الحضارية للإنسان الحديث؛ لأنّ الظروف التي تحيط به تسبب اضمحلاله ودماره النفسي[2]. وبذلك أصبح البشر، وخاصة في الدول النامية، يغذيهم شعور مزدوج بالقهر والاضطهاد والاستغلال، لأنهم ضحية الاستغلال والتردي الداخلي لدولهم من ناحية، والاستغلال الخارجي من ناحية أخرى. وقد انعكس هذا الشعور على أنماط العلاقات الإنسانية في حياتهم، مما أدى إلى تشوه علاقة الأنا بذاتها، وتشوه علاقاتها بالآخر.

لجأ الشعراء الرواد كالبياتي وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم من الشعراء للتعبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية الحديثة بأشكال تعبيرية مختلفة، مثل: الحذف والتشذير والقلب والقطع

(1) انظر: فروم، إريك، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ت: سعد زهران، عالم المعرفة، العدد 140، ذو الحجة 1409هـ- آب 1989، ص 27.
(2) انظر: المرجع السابق، ص 170، 171.

وإحلال التضاد وإشباع سياق النفي وغيرها من هذه الأشكال، إذ كان يرمي الشاعر العربي الحديث من خلال الأشكال التعبيرية السابقة إلى أسلبة حالة العزلة الإنسانية والانشطار والغياب وتشكيلها تشكيلاً موازياً لمضمونها. فقد تستطيع الذات أو الأنا الغائبة المتشظية أن تعثر على حضورها الأسطوري أو الميتافيزيقي عبّر اللغة أو الكتابة، فغدت الكتابة بيت الغريب الذي يبحث عن حضوره الآخر، الكتابة بيت في فضاء الزمن، واسع باتساعه، لا تحده تضاريس الواقع(1).

وإذا كان التصّور السابق لدى الشعراء الرواد ينبع من موقفهم ورؤيتهم الإبداعية للعالم، فإنه لدى الشاعر الفلسطيني حالة قسرية بسبب النفي والتشريد والطرد الواقعي عن الوطن، إذ غدت القصيدة أو الكتابة لديه ملاذاً وخلاصاً من التشظي (التشرد في المنافي والغياب الحقيقي عن الوطن). يقول درويش في "قصيدة بيروت":

"تكسرت روحي، سارمي جثتي لتصبني الغزوات ثانية

ويسلمني الغزاة إلى القصيدة

أحمل اللغة المطيعة كالسحابة

فوق أرصفة القراءة والكتابة"(2).

ويكرر قوله في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر":

"وطني قصيدتي الجديدة"(3).

(1) انظر: منير، وليد، التجريب في القصيدة المعاصرة، فصول، المجلد 16، العدد الأول، 1997، ص 178.

(2) درويش، محمود، ديوان حصار لمدائح البحر، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1994، ص 201.

(3) المصدر السابق، ص 109.

تكتسب دلالات التشظي والغياب عند دوريش مفهوماً أكثر اتساعاً وعمقاً في مساحة شعره كاملاً، إذ تتفاعل هذه الدلالات في شعره من مرحلة البدايات وصولاً إلى آخر ديوان. فحينما كتب سيرته شعرياً في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً" الصادر سنة 1996، صوّر فيه الهجرة القسرية إلى لبنان طفلاً في أثناء النكبة 1948، ثم تجربة العودة سراً إلى فلسطين، فتجّربة السجن والزنزانة، فالرحيل لبيروت وما حدث فيها من غزو، ثم الخروج من بيروت للمنافي المتعدُّدة، والعودة للوطن (رام الله) إثر معاهدة السلام أو معاهدة التيه على حد تعبيره.

وتشير سيرته شعرياً إلى ارتباط دلالات التشظي والغياب الواقعي بحياة درويش منذ الولادة حتى الممات. وحتى عندما عاد إلى الوطن إثر معاهدة التيه، فإنه رأى أنه انتقل من منفى إلى منفى، إذ يقول "في حضرة الغياب":

"تقول لنفسك –أوثر الاغتراب في المنفى على الاغتراب في البيت، ففي المنفى ما يوجب ذلك"[1].

وكان يرى أن عودته للوطن عودة بلاغية مصطنعة، يقول: "عائدون، عائدون بلا نشيد عال وبلا راية جسور، كمتسللين من ثقب جدار تارة، وتارة كمحتفلين بدخول بوابة واسعة لسجن حسن التسمية، ... كما يحدث حين تنفصل الرموز عن الواقع، والتسميات عن المسميات، والألفاظ عن معانيها: عودة، استقلال، دولة، سلام، سيادة ....

- كلمات تشير إلى الشيء عن بعد ولا تعبّر عنه ولا تشبهه"[2].

(1) درويش، محمود، في حضرة الغياب "نص"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2006، ص 122.

(2) المصدر السابق، ص 138.

وهذا الغياب نابع من إيديولوجيا الآخر الإسرائيلي الذي يصّر على أن يكون الفلسطيني أجنبياً ودخيلاً وغريباً، ويصرّ على أن يكون هو وحده أصيلاً في المكان[1]. فالآخر الإسرائيلي لا يعترف بإنسانية الفلسطيني ويرفض التعايش الحقيقي القائم على اعتراف حقيقي متبادل، ما يريده من الفلسطيني صلحاً بروتوكولياً[2].وبذلك اكتسبت دلالات التشظي والغياب لدى درويش مفهوماً أكثر عمقاً واتساعاً، حتى غدت كلمة "الغرباء" لازمة في شعره، ويقول في هذا الصدد: "ثمة مستويات عدة لمفهوم الغريب.

مستوى أول وبسيط مرده إلى أننا نعامل كغرباء في بلادنا. الأكثرية اليهودية المنتصرة والمهيمنة تعاملنا على أننا لسنا في بلادنا، بل في بلادها التي استعادتها بعد ألفي سنة! مستوى آخر بسيط من الغربة نابع من كوني لم أكن على أرض قريتي التي زالت من الوجود، بل على أرض جيراننا العرب. هي غربة داخل المجتمع الواحد، داخل النفس. غدا مفهوم الغريب بعد ذلك مركباً أكثر يشمل الوضع البشري.

كلنا غرباء على الأرض، منذ طرد آدم وهو غريب على هذه الأرض التي يحيا إلى أن يستطيع العودة إلى جنته الأولى!"[3].

وقد عبّر درويش عن دلالات التشظي والغياب في شعره بأشكالٍ تعبيرية متعدُّدة، نتناول منها أهمها، وهي ستة أشكال: الحذف، التشذير، القطع، إشباع سياق النفي، إحلال التضاد، القلب.

(1) درويش، محمود: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية، حوار أجراه عباس بيـضون، مـشارف، العدد الثالث، 1995، ص 90.

(2)المصدر السابق، ص 87.

(3)المصدر السابق ، ص76، 77.

- **الحذف** :

عدّ الإمام عبد القاهر الجرجاني الحذف أحد مظاهر الإعجاز، فقال "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[1].

وقد استخدم الشاعر القديم الحذف قصد الاختصار والاحتراز عن العبث بناء على الظاهر مع ضيق المقام بسبب التحسر والتوجع كقول ضابيء البرجمي في أبيات قالها في الحبس:

"ومن يك أمسى بالمدينة رحله فإني وقيار بها لغريب"[2]

كما استخدمها الشاعر القديم لضيق المقام عن إطالة الكلام بسبب التوسع والتضجر، نحو:

"قال لي كيف أنت، عليل سهر دائم وحزن طويل"[3]

وبسبب اتساع مساحة الضجر والتوجع وتشظي الزمن ومفارقاته لدى الشاعر الحديث، أصبح يمارس عملية المحو بوصفها آلية من آليات الكتابة، لتعكس رغبته الجامحة ونزوعه العميق نحو استبعاد أجزاء أساسية من الوجود الملموس والمادي من ذاته وكيانه أو من العالم بمكوناته المتشظية، ويؤكد حضور ما ليس ملموساً عبّر قلب المعادلة، كما يؤشر الواقع إلى ذلك.

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر،دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص112.
(2) المراغي، أحمد، علوم البلاغة. ط10، دار إحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، 1992، ص 85.
(3) المرجع السابق، ص 83.

يقول درويش في مقطع من قصيدة "الموت مجاناً":

"كان الخريف يمرّ في لحمي جنازة برتقال...
قمراً نحاسياً تفتته الحجارة والرمال
وتساقط الأطفال في قلبي على مهج الرجال
كل الوجوم نصيب عيني .. كل شيء لا يقال ..
ومن الدم المسفوك أذرعة تناديني: تعال!"[1].

يتحدث الشاعر عن مرور الذكرى العاشرة لمذبحة كفر قاسم، عن مرور هذا الزمن (الخريف) الذي تساقط فيه الدم الفلسطيني بدلاً من تساقط أوراق الشجر، ويغدو هذا الزمن الذي يمر في لحم الأنا جزءاً من كيانها. فإذا كان الزمن مغيباً كالجنازة، ومفتتاً متظشياً كالدم المسفوك دائم الجريان رغم مرور عشر سنوات عليه، فإن الأنا تصبح مغيبة متشظية مثل زمنها الهارب في الصمت والوجوم.

ويكتسب التشظي والغياب صفة الاستمرارية الزمنية (كان-يمر) إشارة إلى استمرار سفك الدم الفلسطيني وجريانه وتغيبه. فالشاعر هنا يمارس عملية المحو بوصفها آلية من آليات الكتابة في مقابل المحو اليومي، الذي يلقاه الإنسان العربي -ولاسيَّما الفلسطيني-، فيعتمد على بنية الحذف التي تجعل القارئ يكمل ما حذفه الشاعر، ويخلق لديه نصيّة مختلفة عن الدلالات المتداولة للغة، مما يجعل لكلماته حضوراً خاصاً، تنتقل في شفافية إلى مناطق خفية من الإنسان"[2]. فنصيب الأنا من التشظي والغياب والوجوم (كل شيء لا يقال)، فالوجوم أو الصمت العربي تجاه الدم الفلسطيني المسفوك الغائب المتشظي لا نجد له امتداداً في النص، إذ يعبّر عن الصمت الواقعي بالحذف والمحو النصي.

(1) درويش، محمود، ديوان أزهار الدم، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ط13، دار العودة، بيروت، 1989، ص 212.

(2) محمد، رمضان، الحداثة في شعر محمود درويش، القاهرة، العدد 151، 1995، ص42.

كما يستحضر بين جنازة البرتقال وتساقط الأطفال الغياب الفلسطيني، فتنازيا الموت من جديد على نحو يثير الألم، إذ يظهر الدم المسفوك أذرعة تناديه في سياق النأي والإيغال في التلاشي والتشظي.

ولكن ثمة أشياء مفقودة بين مشهد الموت (جنازة) ونداء الدم المسفوك ، أو بين الذاكرة والحاضر. هذه الأشياء المفقودة واقعياً هي الصمت والوجوم العربي الذي يتبعه محو وغياب نصي (الحذف).

ولكن هذه الأشياء المفقودة التي تكاتفت بصمتها مع فعل الآخر الإسرائيلي عبّر المذبحة لن تقدّر على تغييب الأنا نهائياً، وذلك من خلال أثير الرغبة الذي يعكس الحضور في الغياب، إذ تبحث الأنا عن سياقات أخرى لإشباع هذه الرغبة بوجوده رغم غيابه الواقعي، فيقول في القصيدة ذاتها:

"باقون مثل الضوء، والكلمات، لا يلويهما ألم وقيد
يا كفر قاسم".

إن أثير الرغبة الذي يعكس الحضور في الغياب، يتم عبّر الحضور والبقاء في الضوء والكلمات. وما البقاء عبّر الضوء والكلمات إلا تعبير عن رفضه للموت، إذ يصبح هذا الحضور مظهراً من مظاهر الوجود الإنساني كانعكاس لردة فعل الشاعر ضد الموت والغياب والتشظي الواقعي[1].

ويقول في قصيدة "القتيل رقم 18":

"أنا لا أفهم شيئاً يا حبيبي!
... ...
أوقفوا سيارة العمال في منتصف الدرب

(1) انظر: هيبة، إبراهيم، فينومينولوجيا، الموت ... والحياة، كتابات معاصرة، المجلد 17، العدد 68، 2008، ص 97.

وكانوا هادئين
وأدارونا إلى الشرق ... وكانوا هادئين
... ...
لكَ مني كلّ شيء
لكَ ظل لك ضوء
خاتم العرس، وما شئت
وحاكورة زيتون وتين
وسأتيك في كل ليلة
أدخل الشباك، في الحلم، وأرمي لكل فلّة
لا تلمني إن تأخرت قليلاً
أنهم قد أوقفوني"[1].

يكون الحذف هنا أكثر إفصاحاً عن نفسه، فعلامات الحذف تمثّل إحالة مضمرة –اختزالية تحيل المتلقي إلى سياق تاريخي، وهو تفاصيل مذبحة كفر قاسم[2].

فالحذف هنا يقع بسبب استمرار الحضور في الحلم نتيجة الغياب الواقعي، إذ ليس ثمة ما يبرر سرد تفصيلات المذبحة. ففي وسعنا أن نتوقع من الشاعر قولاً من شأنه أن يضيء الحذف أو الفجوة المعتمة بذكره لتفاصيل المذبحة بالطعن والنزف والقتل والاغتصاب وغير ذلك. ولكن الغياب الحقيقي لا يحتاج إلى تأكيده بالكلمات، ولكنه يحتاج إلى تأكيد بالصمت، فالصمت أبلغ وأوجع. يكفي الآخر أن يدخل هادئاً بارداً ويوقف العمال، ليستدرك بعد ذلك قول المحبوبة:

"أدخل الشباك، في الحلم، وأرمي لك فلّة

(1) درويش، ديوان أزهار الدم ، ص 215.

(2) انظر: أبو خضرة، سعيد، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001، ص 159.

لا تلمني أن تأخرت
أنهم قد أوقفوني".

إنّ مجرد الوقوف يعني إنتاج القتل بدم بارد هادئ من الآخر الإسرائيلي. فغياب المحبوبة (العروس) في الواقع، يمنحها استمرارية الحضور الدائم في الحلم، مما يعني أن الآخر وإن مارس القتل والذبح والاغتصاب الواقعي، فإنه لا يستطيع قتل الحلم الفلسطيني والقضاء على الحس الإنساني الكامن فيه. وما ذلك التواصل والوجود عبّر مساحة الحلم إلا لتأكيد الرغبة في الحضور على الرغم من الغياب الواقعي.

- **التشذير**[1]:

وهذا النمط من الكتابة الشعرية يؤثر في السامع أكثر مما لو كانت الجملة مكتوبة بالطريقة النمطية، فالإيحاء المقصود من هذا الأسلوب إثارة القارئ دون السامع، ودخل هذا النمط من الكتابة بتأثير أو عدوى الفنون التشكيلية البصرية التي تركز على حاسة البصر[2].

(1) تعدُّ الشذرية أو التشذير (Fragmentation) ملمحاً أساسياً من ملامح الإبداع الأدبي والفني الحديث، وواحداً من أهم الموضوعات التي استأثرت باهتمام العديد من المنظرين والفلاسفة والكتّاب (أدورنو، بنيامين، الرومانسيون الألمان،....). وقد ارتبطت الشذرية في مجال الكتابة الشعرية بالتعبير عن أزمة الذات وتشظيها وتفككها في مجتمع يطبعه التشظي والتفكك .ونود الإشارة إلى أن بعض النقاد يستخدم مصطلح التقطيع مرادفاً للتشذير، وهي تختلف عن القطع النحوي في باب النعت، وعن القطع البلاغي في باب الحذف.

انظر: سيبر، ميشال، شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط، عالم الفكر، المجلد 30، العدد الأول، 2001، ص 249.

السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، - ، ص 142.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 144.

لذلك يرى ليوطار (Leotar) أنّ "التصويرية خاصية تهم العلاقة بين الموضوع التشكيلي وما يمثله، وهي تنمحي إذا لم تكن للوحة وظيفة تمثيل، أي إذا كانت هي نفسها موضوعاً، لذلك يقترح الانصراف بالاهتمام إلى التنظيم الدال فقط، والتنظيم الدال يتمحور حول قطبين في نظره هما: الحرف والسطر"[1]. والانصراف للحرف أو السطر يعني تفكيك وحدة الكلمة إلى حروف دالة، أو تفكيك الجملة (السطر) إلى كلمات دالة في سياقها الشعري، وبعبارة أخرى تمزيق لأوصال الكلمة أو الجملة وتفكيك لوحدتها فتبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل ومعزول، وهي بذلك تشكيل لفضاء بصري موازٍ لدلالة التناثر والتبعثر والتشظي.

يعدُّ التشذير رسماً تشكيلياً صورياً للكلمة أو العبارة، فحين يقوم القارئ بالقراءة ومسح المكتوب دون عوائق تستدعي الوقوف، يحدث انقطاع في الاسترسال تمليه خصائص شكلية في الشيء المرئي المقروء عن طريق التشذير في مجاله التصويري للكلمة أو الجملة المخالف للأسطر أو الكلمات التي تعودنا على قراءتها، وهذا يؤدي إلى التأمل البصري التشكيلي الذي يستدعي وقوفاً أمام المعطى مدة أطول[2].

وبذلك فالتشذير علاقة (أيقونة) التجزؤ والتبعيض والتفتيت وانحلال الوحدة الواحدة. وينطوي باستخدامه غير المتوقع والغريب واللافت للنظر للغة على القوة التصويرية (الرسم التشكيلي الصوري) للكلمة أو العبارة، إذ تبطئ سير العين وترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس. وهذا البطء ناتج من كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة المعنى، حيث لا يتم تلقي الخط لذاته، لأنّه ليس إلا عنصراً تمييزياً، أو دالاً

(1) نقلاً عن: الماكري، محمد، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربـــي، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص 106.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 112.

في لوحة الدلالات، كما يلزمه بمبارحة شفافية التبليغ- أي الطريقة المباشرة لحضور المعنى في السطر، التي اعتادها الفكر الذي دجنته مواصفات اللغة والخطاب- إلى جهد بصري غير محدود. يفترض من أجل أن تؤخذ العين بالشكل ذاته[1].

يقول درويش في "جدارية محمود درويش":

"واسمي، وإن أخطأت لفظ اسمي
بخمسة حروف أفقية التكوين لي:
ميم/ المُتيم والميتم والمتمم ما مضى
حاء/ الحديقة والحبيبة، حيرتان وحسرتان
ميم/ المغامر والمعدّ المستعدُّ لموته
الموعود منفياً، مريض المشتهى
واو/ الوداع، الوردة الوسطى،
ولاء للولادة أينما وجدت، ووعد الوالدين
دال/ الدليل، الدرب، دمعة
دارة درست، ودوري يدللني ويدميني/
وهذا الاسم لي..."[2].

يشكّل تمزيق الاسم أو تقطيعه (ميم، حاء، ميم، واو، دال) معادلاً للتمزيق الوجودي النفسي الذي يعيشه الشاعر. وما انفصال أجزاء الاسم وتمزيقه وتقطيع أوصاله إلا تعبير عن الزمن الشخصي الوجودي الذي يعيشه الشاعر. وتشير الطبيعة المتقطعة الانفصالية للاسم إلى أن الشاعر لا يعيش في زمنه الاجتماعي بل يعيش

(1) انظر: المرجع السابق، ص 112.

(2) درويش، محمود، جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000، ص 103.

سكونية الزمن، فهو يدور في فلك الزمن رحيلاً وغربة وتشرداً. فزمنه الشخصي مفرغاً غير ممتلئ، وغير مندمج بالزمن الاجتماعي.

إنّ امتلاك الاسم هنا، هو امتلاك للمعنى، ولكنه ليس حتماً للمسمى ذاته أو للأنا، إذ إن امتلاك معنى الاسم يفضي لضياعها ، لأنّ المعنى في حالة انتماء إلى الوجود الغائب المتشظي (ميتم، متيم، المنفي، ...). وما تقطيع أوصال الاسم وتشظيه إلا اغتراب وتشظٍّ فردي ناتج عن مأساة جمعية، وغياب للماهية في الواقع كما يدل معاني الاسم عليه. فالمتقطع (التشذير) مبدأ سكوني في حين أن المتصل مبدأ دينامي، بمعنى أن المتقطع فارغٌ من أية فاعلية[1].

يرسم خطاب الأنا ملامح مأساتها عبّر تشظي الاسم الذي يمتلئ بمعاني الغياب والنفي والتشظي، مما يعني وجوداً عارياً من وسم الماهية. كما يرسم موقع الأنا من وجودها ودورها في هذا الوجود، إذ إنّ دلالات الاسم نقيضة لشروط موجودية الأنا (الرحيل، النفي، التشرد،..) مما يعني غيابها وتشظيها الواقعي. ونتيجة لهذا الغياب (الوجود العاري من وسم الماهية)، فإن الأنا تلجأ في القصيدة ذاتها إلى إثبات حضورها في اللغة تارة (أنا الكلام)، كما تلجأ إلى الميتافزيقي تارة أخرى (أنا السماوي الطريد، أنا الرسالة والرسول،...) لامتلاك بعد عزائي يخفف مأساة الغياب الواقعي والتشظي[2].

ويقول في قصيدة "طريق الساحل":

"طريق يسد عليّ الطريق

فيصرخ بي شبحي:

(1) انظر: الماكري، محمد، الشكل والخطاب، ص 102.

(2) انظر: الجزار، محمد، البناء المونولوجي وانشطار الذات، فصول، العدد 58، 2002، ص 181.

إنْ
أردت
الوصول
إلى
نفسك الجامحة
فلا
تسلك
الطرق الواضحة!"[1].

تقوم عملية التشذير على تمزيق أوصال الجملة الشرطية وتفكيكها من خلال حركة التناظر بين جملة فعل الشرط وجواب الشرط، فتبرز جملة فعل الشرط بخط مائل توازيها مباشرة جملة جواب الشرط، وهي مختلفة عن باقي أبيات القصيدة التي كتبت على نمط القصيدة التقليدية مكونة من صدر البيت وعجزه.

ويشير التشذير بداءة إلى الطريق المائل غير المستقيم (غير الواضح) للوصول إلى الذات. لأن باقي أبيات القصيدة المستقيمة الواضحة (صدر، عجز) قد سلكها ولم توصله إلى ذاته الجامحة، يقول في القصيدة ذاتها:

طريـــــق الـــــسلام المتـــــوج بالقـــــدس

[بعــد انتهــاء الحــروب صــليبية الأقنعــة]

طريــق غــزاة يريــدون تــرميم تــاريخهم

[بغـــــد مـــــودع فـــــي البنـــــوك]

(1) درويش، محمود، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2004، ص 128، 129.

طريـــق يـــؤدي إلـــى طلـــل البيـــت

[تحـــــــت حديقـــــــة مـــــــستوطنة]

إنّ طريق السلام الذي سلكه إثر معاهدة أوسلو (معاهدة التيه) لم يوصله إلى بيته، وإنّما إلى طلل بيته؛ لأنّ البيت قد زال من الوجود، وحلّ محله مستوطنة. فالغزاة قد رمموا تاريخهم في المكان فقاموا بطمس ملامح المكان الأصلية المخزونة في ذاكرة الشاعر حينما غادر المكان، إذ يقول في سياق شعري آخر:

"تلك آثارنا، مثل وشم يد في

معلقة الشاعر الجاهلي، تمر بنا ونمر بها"[1].

فالطرق التي سلكها الشاعر وإن بدت في ظاهرها واضحة مستقيمة (سلام، عودة، ...) إلا أنها لم تؤدِ إلى الحضور، وإنَّما إلى الغياب والتشظي والتلاشي (الطلل). لذلك يصرخ شبح الشاعر الذي ظل موجوداً في المكان ولم يغادره ونما وكبر فيه من خلال تعلقه الروحي به، بأن على الذات إذا أرادت الوصول إلى ذاتها وكيونتها الحقيقة في المكان، فعليها بأن تسلل الطرق المتعرجة المائلة (المخزونة في الخيال، والذاكرة) للوصول إلى ذاتها وحضورها في المكان؛ لأنّ هذه الذاكرة الحدسية ظلت محتفظة بتضاريس المكان رغم تغيّر ملامحه المادية الحسية، فتضاريس المكان الحسية الواقعية تغيّرت، ومن ثم فإن هذه الطرق الواضحة ستؤدي إلى ضياع الذات في المكان. "فالبروة" مثلاً قرية الشاعر زالت من الوجود، فلا يستطيع الوصول إليها حاضراً من خلال الطرق الواضحة، وإنَّما من خلال مخزونها في الذاكرة والخيال (الطرق المتعرجة).

(1) درويش، محمود، كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005، ص 157.

فالتشذير هنا نتيجة الغياب والتشظي الواقعي بعد الرجوع للوطن، نتيجة غياب المكان وتشظيه وطمس ملامحه من الآخر الإسرائيلي، وهذا الغياب الخارجي لملامح المكان الأصلية عمل على غياب الذات وتشظيها، لأنّها جزء منه، مما اضطرها إلى التشذير وسلك الطرق المائلة (غير الواضحة) للوصول إلى ذاتها في حضرة الغياب.

- **القطع**:

أسلوب القطع خاص بالسينما، فاللقطة هي أصغر وحدة في المونتاج، إذ نلحظ في الأشرطة السينمائية انتقال عدسة الكاميرا من لقطة إلى لقطة من شجرة إلى منزل إلى شارع[1]. وليس تتابع لقطتين هو مجموعها، إنما مجموعة من اللقطات المتباعدة. وتعدُّ شكلاً من أشكال الربط، إذ تُرْبَطُ الدلالة بين اللقطات السينمائية بصرياً. ولكن الأمر يبدو أكثر صعوبة وتعقيداً في الوحدة التركيبية اللغوية، بسبب ما يتخلل اللغة الشعرية من غموضٍ واختفاء لأدوات الربط وانحرافات شعرية وغيرها، فيصبح إيجاد الربط بين المقاطع المتباعدة في الدلالة أو المغزى أكثر صعوبة، ولكن على الرغم من خفاء الرابط في اللغة الشعرية، إلا أنه يبقى شكلاً من أشكال الربط عن طريق العزل والاختيار.

يقول درويش في قصيدة "بيروت":

الأربعاء. السبت. بائعة الخواتم
حاجز التفتيش. صياد. غنائم
لغة وفوضى. ليلة الأثنين
قد صعدوا السلالم

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال، الدار البيضاء، 1986،ص166.

وتناولوا أرزاقهم. من ليس منّا
فهو من عرب وعاربة. سوائم
يوم الثلاثاء. الخميس. الأربعاء
وتأبطوا تسعين جيتاراً وغنّوا
حول مائدة الشواء الآدمي"[1].

نحن أمام ثلاث لقطات، تبدأ اللقطة الأولى بالأربعاء. السبت، وتبدأ اللقطة الثانية بليلة الأثنين، أمَّا اللقطة الثالثة، فتبدأ بيوم الثلاثاء. الخميس. الأربعاء. وتبدو هذه اللقطات متباعدة، وخصوصاً المقطع الأول، إذ يعدُّ المقطع الثالث امتداداً للمقطع الثاني من خلال امتداد السرد بينهما.

يمثّل اختفاء أدوات الربط جوهر القطع، وهو أسلوب قديم عالجته البلاغة العربية بعنوان "الفصل". وما اختفاء أدوات الربط إلا لحرص الشاعر على إشاعة اللاربط والتفكك والتشتت بين عناصر السياق الواحد وخصوصاً في المقطع الأول، وهذه إشارة رمزية إلى الواقع في بيروت في أثناء الاجتياح "1982" ، ذاك الواقع اللامنطقي والمشتت والمتشظي. كما أن هذه الحالة من التأليف الشعري تصدم وعي

(1) درويش، ديوان حصار لمدائح البحر، ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، ص 217. وتجدر الإشارة أن قصائد الديوان "حصار لمدائح البحر، 1984" كتبت في مرحلة انتقالية تشكّل انعطافه مهمة على مستوى التاريخ العام من حياة القضية التي تشغله. وعلى مستوى حياة الشاعر الشخصية. فقد كتب هذا الديوان في المرحلة التي سبقت حصار بيروت 1982 والمرحلة التالية لهذا الحصار، وقد عانى الشاعر أهوال تلك الأيام العصيبة في بيروت ومرارة الرحيل عنها. وقد صوّر الديوان عامة تمزق الذات وتشظيها في اصطدامها بمعطيات المرحلة. انظر: الشنطي، محمد. خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، العدد -، 1986، ص143.

القارئ غير الأليف لعالم الشاعر المفكك في صوره وأشكاله، الذي هو بصورة أو بأخرى انعكاس لصورة الأشياء والواقع المفكك الذي يعيشه[1].

فإذا كان الواقع الذي يعشيه الشاعر غير منطقي ومفككاً، فإنه يمتد بأوصاله وروابطه إلى الواقع النفسي للشاعر، فتصبح محاكاة لهذه الحالة من التفكك والتشظي، وتتم المحاكاة بالاستغناء عن أدوات الربط بين جمل المقطع الواحد[2]. وبذلك يبدو نسق المقطع مفككاً متشظياً. ولعل ما يعمق هذا الإحساس هو الانزياح السياقي (المنافرة)، الذي يتحقق في السياق عن طريق انتماء كلمات إلى مجالات خطابية مختلفة[3].

وهذا الانزياح لا يكون على مستوى الجملة الواحدة كالاستعارة والمجاز، وإنما هو انزياح على مستوى المقطع كاملاً. فمجموع عناصر المقطع تؤلف خطاباً مفهوماً بينها رابط، أمَّا الانزياح السياقي في المقطع، فإن الكلمة بمجاورتها المكانية تبدو غريبة غير متجانسة مع مجاورتها المكانية كباقي الكلمات. كما نلحظ ذلك في المقطع الأول الذي تنتمي كلماته جميعها إلى مجال خطابي واحد، باستثناء "بائعة الخواتم"، التي تمثّل منافرة بانزياحها السياقي من خلال انتمائها إلى مجال خطابي مختلف عن باقي الكلمات[4].

ويؤدي ذلك إلى مواجهة القارئ لتراكمات لا رابط بينها من الناحية اللغوية التي تبدو ظاهرياً متنافرة. ولكن الشاعر يلجأ هنا إلى إقامة وحدة عضوية باطنية للمقاطع الشعرية كاملة تتحقق فيها تجانس التجربة النفسية أو الفكرية.

---

(1) انظر: السعدني،مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 201.
(2) انظر: المرجع السابق، ص 203.
(3) انظر: كوهن،جان ، بنية اللغة الشعرية، ص 169.
(4) انظر: المرجع السابق ، ص 111.

وتُقَامُ هذه الوحدة عن طريق الربط (الوصل). وذلك بأن يقوم المقطع اللاحق بإعادة كلمة أو لفظة أو كلمات من المقطع السابق بينهما علاقة خفية لتحقيق الوحدة المعنوية والترابط على المستوى الفكري والنفسي.

نلحظ الوصف التام لحالة بيروت في المقطع الأول، ثم يليه السرد في المقطعين الثاني والثالث، ولا يندمج وصف الأشياء في الدراما إلا إذا كان لهذه الأشياء تأثير فيها، فيتم ربط التباعدات (الوصف والسرد) عصباً درامياً متوتراً ومشدوداً يعكس حالة من الفجائعية والغرابة والمداهمة. ففي المقطع الأول (صياد، غنائم)، وفي المقطع الثاني (أرزاق من عرب وعاربة، سوائم)، وفي المقطع الثالث (شواء آدمي). فلو حُذِفَ المقطع الأول فإن ذلك لن يعوق الحكاية، ولكن دخول الوصف يحقق المباغتة والغرابة من خلال منافرته للمقطعين الثاني والثالث. كما أن إقحام الوصف (الأشياء المادية) إلى السرد هو إقحام للمقطوعة[1].

وبذلك ينهض القطع بربط التباعدات عن طريق العصب الدرامي، وهو ما يطلق على كوهن (Cohen) بربط المجاورة، وهو نوع يتخطى الربط عن طريق العطف.

إنّ إقامة الوحدة العضوية عن طريق الوصل بين المقاطع عبّر تكرار الكلمات في المقطع الأول (صياد، غنائم)، والمقطع الثاني (أرزاق من عرب وعاربة، سوائم) والمقطع الثالث (شَواء آدمي) يكشف بدوره عن التناص الخفي بين النص القرآني والمقاطع الشعرية الذي يمثّل محور الرؤية (رؤية الغياب والتشظي) معبّراً بذلك عن الفجوة (مسافة التوتر) بحسب تعبير أبي ديب.

(1) انظر: المرجع السابق، ص 165.

فالفجوة (مسافة التوتر) خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية. إنّ الشاعر من جهة، يمارس فاعلية جماعية ويمتاح في الروح الجماعية، بمجرد أن يستخدم لغة اصطلاحية معروفة ومدركة، لكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروف مدرك، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دوراً، وفاعلية، ودلالات جديدة.

فلا يقتصرامتداد الكلمات في المقاطع (غنائم. عرب وعاربة. سوائم. شوآء آدمي)[1] خروجها عن الدلالة السياقية المترسخة للمكون اللغوي على الألفاظ المفردة فحسب، بل تتناول صيغاً كلية، ومواقف فكرية، وظواهر ثقافية كاملة[2].يكشف الخطاب القرآني عن القيم الفكرية والأخلاقية لبني إسرائيل، وهي قارة في كيانه، إذ يقول الله تعالى: ﴿ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُواْ نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَنِّي فَضَّلْتُكُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ * وَاتَّقُواْ يَوْماً لاَّ تَجْزِي نَفْسٌ عَن نَّفْسٍ شَيْئاً وَلاَ يُقْبَلُ مِنْهَا شَفَاعَةٌ وَلاَ يُؤْخَذُ مِنْهَا عَدْلٌ وَلاَ هُمْ يُنصَرُونَ * وَإِذْ نَجَّيْنَاكُم مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوَءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءكُمْ وَفِي ذَلِكُم بَلاءٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَظِيمٌ * وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ﴾ (البقرة: 47، 48، 49، 50).

"يستحضر الله –جل جلالة- أمام خيالهم مشهد نجاتهم من فرعون وملئه كأنه حاضر. ومشهد النعم الأخرى التي ظلت تتوالى عليهم من تظليل الغمام إلى المن والسلوى إلى تفجير الصخر بالماء... ثم يذكرهم بما كان منهم بعد ذلك من انحرافات متوالية، ما يكاد يردهم عن واحدة منها حتى يعودوا إلى أخرى، وما يكاد يعفو عنهم

(1) سوائم: جمع سائمة، وهي الغنم والماشية أو الأبل التي تُرسل ترعى ولا تُعلف في الأصل. والسائم: الذاهب على وجهه حيث شاء، أي أنها لا تلزم مكاناً ولا تبرح منه وإنما ترعى في الأرض، لذلك في الحديث الشريف: في سائمة الغنم زكاة: التي ترعى في الخلاء.
انظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (باب الميم فصل السين).
(2) انظر: أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص 39، 40.

من معصية حتى يقعوا في خطيئة، وما يكادون ينجون من عثرة حتى يقعوا في حفرة... ونفوسهم هي هي في التوائها وعنادها وأصرارها على الالتواء والعناد... كما أنها هي هي في نكثها للعهد، ونقضها للمواثيق مع ربها ومع نبيها ... حتى لتبلغ أن تقتل أنبياءها بغير الحق...."[1].

تنشأ الفجوة/ مسافة التوتر من اصطدام أو إقحام سياقين أو بنيتين كليتين إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات[2].

إنّ الذي مورس على بني إسرائيل من القتل والتدمير، هو ذاته ما تمارسه إسرائيل في اجتياحها لبيروت من القتل والتدمير، محاولة تغيب الآخر العربي عبّر قتله وتشريده (شواء آدمي). فالعرب بحسب رؤية الآخر يسومون في البلاد كالغنم السائمة التي ترعى في غير أرضها، لذلك فدمها مباح. وهذا يعكس تصوّر الآخر وفكره حاضراً من ناحية، كما يمثّل امتداداً لقيمه وأفكاره التي كشف عنها الخطاب القرآني بالالتواء والعناد وقتل الأنبياء من ناحية أخرى.

- إشباع سياق النفي:

ويقصد به النفي المكثف الذي يوجه دلالة السياق، ويتحكم في امتداده من خلال عنصري التكرار والتقابل، فلا يستطيع السياق إنتاج أبعاده الدلالية خارج حدود النفي، لأنه يغدو مشبعاً بدلالته.

يقول درويش في قصيدة "جدارية محمود درويش":

"لا شيء يوجعني على باب القيامة

(1) قطب، سيد. في ظلال القرآن، المجلد الأول، (-)، ص 79.
(2) انظر: أبو ديب، كمال، في الشعرية، ص 40.

لا الزمان ولا العواطف. لا أحس
بخفة الأشياء أو ثقل
الأشياء. لم أجد أحداً لأسال.
أين "أيني" الآن؟ أين مدينة
الموتي، وأين أنا؟ فلا عدم
هنا في اللاهنا... في اللازمان،
ولا وجود"[1].

تتبلور مرثية الوجود الملتبس من خلال الاحتفال بالغياب والتشظي. ويمتلك هذا التجاوز الوجودي للمرثية عن طريق طباق الإيجاب (خفة/ ثقل، هنا/ لا هنا، لا زمان/ وجود) غايته، إذ يعزز دور النفي، ويجعل منه بؤرة دلالية تعكس السياق. فيعمل التقابل الدلالي على إشباع مساحة النفي لتأكيد السلب، ووسمها بالديمومة والكلية.

يعبّر النفي المتكرر عن انشطار الوعي الذي ينسحب على الموقف برمته، فيغذي الإحساس بالضياع والعدمية، وذلك من خلال نفي العلاقة بالمكان وعدم الإحساس بالزمان:

".... فلا عدم
هنا في اللاهنا .... في اللازمان،
ولا وجود".

تتولد العبثية بوصفها انعتاقاً من معطيات الواقع القائمة بين الأضداد المرئية في تشكلاتها الظاهرة، ولا يبقى إلا انعطاف الذات في صور تحققها عبّر الغياب والتشظي.

(1) درويش، جدارية محمود درويش، ص 10، 11.

وهذه العدمية في التصور الذهني (على باب القيامة) تقابل عدمية واقعية لا يكشف عنها النص، تنتج من خلال العلاقة بين الوجود والزمن الواقعي. ونظراً إلى أن العلاقة بين الوجود والزمن علاقة سببية تجعل الزمان لازماً للوجود العام والخاص، فإنه لا يمكن تصور لوجود الإنسان خارج الزمانية،[1] فوجود الشاعر في هذا الزمن المرتبط بعالم الواقع والتجربة الفلسطينية المرّة، لا يحدد ملامح وجوده الخاص والعام الحقيقيين إلا من خلال الغياب والنفي والتشظي. فنحن هنا في إطار تقابل دلالي (رؤيا، واقع) كلاهما ينتج الغياب والتشظي.

فالشاعر لم يكن في زمانه ولا مكانه، إذ إن (هنا) في الحقيقة لا تحوى زماناً ولا مكاناً ولا وجوداً (لا هنا، لا زمان، لا وجود) أي أنه مفرغٌ من حقيقته الزمانية والمكانية، فثمة تأسيس للغياب الفردي الناتج عن مأساة جمعية كما الواقع. يسهم الاستفهام (أين أنا؟) على باب القيامة بتعمق هذا الفضاء العدمي الناشئ من وضعية الذات الملتبسة ، إذ يغدو سؤالاً وجودياً قلقاً يعكس وضعية الذات المتشظية المتناثرة الغائبة في الهنا، كما يعبّر عن الروح المبعثرة المشتتة القلقة، وعن الواقع الروحي للزمن الذي لم يمنح الوجود للذات، وإنَّما جعلها تتجاذب بين الوجود وعدمه.

فالخطاب يؤسس لغربة الأنا عن زمانها ومكانها، إذ لا ينتميان إليها كما أنها لا تنتمي إليهما، فهو وجود تصوري عبثي، وهذا التصور يتجلى كذلك من خلال الرؤيا، إذ يقول في القصيدة ذاتها:

"وكأنني قد متّ قبل الآن...
أعرف هذه الرؤيا، وأعرف أنني
أمضي إلى ما لست أعرف، ربما
ما زلت حيا في مكان ما".

(1) انظر: ميلود، العربي, الهرمينوطيقا وفلسفة برغسون، عودة إلى رحلة البحث عن الذات من خلال الزمان، كتابات معاصرة، المجلد 17، العدد 68، 2008، ص 104.

إنّ المفارقة بين الوجود والعدم تحيي معنى النفي ذاته بوصفه المعنى الأول للموجودات (العدم) (مت قبل الآن)، بل لعلها هي التي تصوّر لنا أيضاً خضوع ماهيتين لمنطق واحد أصلاً. وهذا ما يفسره برجسون (Bregson) بقوله: إن الملأ طراز على نسيج الخلاء، وإن الوجود يضاف إلى العدم[1].

كما أنّ المفارقة السابقة تبرز حقيقة جوهرية وتؤكدها، وهي أن الوجود والعدم كليهما يقع أو يوجد على حافة يعتريها قلق وجودي دائم. مما يجعل كلاً منهما على أهبة الانزلاق نحو الآخر في أية لحظة. وهذا ما يقرره العلم في موجته الأخيرة، وما همس به الشعر كذلك، دون أن يكون له أداة سوى الحدس أو الخيال[2] الذي عبّر عنه درويش "أعرف هذه الرؤيا".

ونظراً إلى أن الرؤيا (الحلم) إنتاج اللاوعي، وموضوعه غير متحقق، فهو يعيش حالة من القلق الوجودي في اللاوعي، فالشاعر في أثناء مرضه كان غائباً الوعي، وهو يصوّر هذه الحالة المتمثلة في انعدام المعطيات المادية التي تشي بالحضور والإحساس به (باب القيامة). وما هذه الحالة إلا حالة موازية لحالة الوعي (الواقع). فواقعه خارج دائرة الرغبة. إذ إن الحياة التي تنسجم مع تصور الأنا لذاتها وموقفها من وجودها، ودورها في هذا الوجود، لم تحقق لها في الواقع، بل إنَّ الحياة المتحققة لها في الواقع نقيضته لشروط موجودية الأنا، فهي خارج دائرة الرغبة (تشرد، نفي، غياب، ضياع للمكان)[3]. لذلك انتجت حياة موازية لها في اللاوعي (الرؤيا).

(1) نقلاً عن: منير، وليد، التجريب في القصيدة المعاصرة، ص 184.
(2) انظر: المرجع السابق، ص 184.
(3) انظر: الجزار، محمد ، البناء المونولوجي وانشطار الذات، ص 187.

ويقول درويش في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر".

"أمشي سريعاً في بلاد تسرق الأسماء مني
قد جئت من حلب، وإنى لا أعود إلى العرق
سقط الشمال فلا ألاقي
غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي... ومصر
كم اندفعت إلى الصهيل
فلم أجد فرساً وفرساناً
وأسلمني الرحيل إلى الرحيل
ولا أرى بلداً هناك
ولا أرى أحداً هناك
الأرض أصغر من مرور الرمح في خصر نحيل
والأرض أكبر من خيام الأنبياء
ولا أرى بلداً ورائي
ولا أرى أحداً أمامي
هذا زحام قاحل
والخطو قبل الدرب، ولكن المدى يتطاول"[1].

يعمل التكرار (لا أرى) على إشباع نمط نحوي بعينه وهو النفي، وهذا التكرار هو ما يطلق عليه ياكبسون وعلماء الشعرية "التوازي"، إذ يغطي تكرار الجملة المنفية مساحة الأشياء والأفعال كلها ويوسمها ببعده الدلالي على ما بينها من اختلاف أو تناقض، وبذلك يصبح سياق النفي عبّر التكرار مفعماً بتأكيد السلب، إذ يتسم بالنفي بالكلية السياقية والديمومة ويبتلع ما عداه من أبعادٍ أخرى.

(1) درويش، ديوان حصار لمدائح البحر ، ص 107، 108.

وبذلك يشكلّ الغياب والتشظي محور الرؤيا (لا أرى)، وهو غياب للمعطيات المكانية والإنسانية (بلد، أحد). فيعمل التكرار على إشباع هذا المعنى، لتأكيد الضياع والاغتراب والغياب، يقول:

"واسلمني الرحيل إلى الرحيل"

كما أن الحركة تبنى على الفعل ورد الفعل، بمعنى أنّ الفعل المثبت يقابله فعل منفي في حركة مستمرة تؤكد عبثية المحاولة وإخفاقها في تأكيد الحضور، وإنما تؤكد الغياب والتشظي[1].

أمـــشي ســـريعاً فـــي بـــلاد لا أرى بلـــــــــــــــــــــداً

كـــم انـــدفعت إلـــى الـــصهيل فلـــم أجـــد فرســـاً وفرســـاناً

وهذه الحركة المتعاكسة بين قطبي الفعل، تنتهي إلى النفي، نفي الفعل، ومن ثم إلغاء الحركة لتبقى تراوح مكانها في التشظي والغياب وعدم الرؤية، فتصبح عملية البحث عن الوجود والحضور منفية غير ممكنة.

فالنفي المتتابع يؤكد الإحباط والغياب الذي ساد التجربة التاريخية لدى المتنبي في الأمكنة التي وُجِدَ فيها من ناحية، والتجربة المعاصرة لدى درويش في الأمكنة التي وُجِدَ فيها من ناحية أخرى.

فمصر (المكان الحلم) تتعرى ليتكشف الزيف ويتلاشى الإغراء، كاشفاً عن الحقيقة المرّة، هذا الزيف الذي يكشف ظاهره عن الخصب والحياة، ويكشف عن باطنه وحقيقته عبّر النفي (لم أجد)، وهي الجعجعة والجدب والجفاف:

(1) انظر: الشنطي، محمد ، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، ص 148.

"وكم اندفعت إلى الصهيل
فلم أجد فرساً وفرساناً"

وبانضمام مصر مع غيرها (حلب، العراق) في فاعليتها السلبية وتراجع المأمول لديها تتسع سلبية الحاضر:

"لا أرى بلداً هناك
لا أرى أحداً هناك
ولا أرى بلداً ورائي
ولا أرى أحداً أمامي"

يشير الظرف هناك إلى العراق، وورائي إلى حلب، وأمامي إلى مصر.

وتحمل هذه الإشارة دلالة الترحال من حلب إلى العراق، مع اختلاف المسميات الجغرافية، فضلاً عن دلالة السقوط في بداية المقطع (سقط الشمال). وهاتان الدلالتان تحملان أكثر من مجرد الرحيل والسقوط الذي يبرز كما لو كان حادثة تاريخية معينة.

إنّ المتنبي الذي لم يستطع أن يحقق طموحه (وجوده) من خلال الرحيل بين الأمكنة المتعدُّدة، إذْ عاد إلى التيه والضياع والتشظي، هو ذاته درويش الذي عاد إلى التيه والضياع والتشظي من تونس إلى بيروت إلى مصر.... الخ، مما أضفى على الحاضر غياباً وفراغاً (زحام قاحل، المدى يتطاول).

-إحلال التضاد:

يمثّل إحلال التضاد انحرافاً بسيطاً على ما يُعرف في البلاغة العربية بطباق الإيجاب الذي يجمع بين معنيين متقابلين متضادين[1]. ويكون هذان المعنيان في البلاغة خلال ورودهما في السياق منفصلين. أمَّا إحداث الانحراف لدى الشاعر

(1) انظر: المراغي، أحمد ، علوم البلاغة، ص 297.

الحديث، فيتم عبّر إحلال أو اندغام الشيء في ضده أو نقيضه؛ لتوليد صورة شعرية مدهشة، ومشحونة بدلالة سالبة تنفي مفهوم الشيء ذاته.

يقول درويش في قصيدة "تُنسى كأنك لم تكن":

"أمشي على هدي البصيرة، ربّما
أعطي الحكاية سيرة شخصية، فالمفردات
تسوسني وأسوسها. أنا شكلها
وهي التجليّ الحرّ. لكن قبل ما سأقول.
يسبقني غدٌ ماضٍ. أنا ملك الصدى.
لا عرش لي إلا الهوامش. والطريق
هو الطريقة. ربما نسي الأوائل وصف
شيء ما، أحرّك فيه ذاكرة وحسّا"[1].

يشكّل العنوان بؤرة النص الأساسية، ونقطة استقطاب مركزية لهاجس الزمن في القصيدة التي تتمحور حول وجودية الذات في الزمن، إذ تعكس وعي الذات بكينونتها التي لا تنفصل عن واقعها، وتشدها إلى مرجعيتها الواقعية التي شهدت فيها غياباً وتشظياً.

إنّ الدائرة الدلالية التي تتحرك فيها الأفعال تتجة من الحضور إلى الغياب ومن الوجود إلى التشظي ومن الإيجاب إلى السلب في حركة ناجمة عن الرؤية الواقعية التأملية.

وعلى الرغم من أن الحركة تبدأ بحركة حسية فاعلية (أمشي على هدي البصيرة) إلا أن هذه الحركة تأخذ فيما بعد بعداً ميتافيزيقياً حلمياً (فالمفردات تسوسيني

(1) درويش، لا تعتذر عما فعلت، ص 72.

وأسوسها، أنا شكلها وهي التجلي الحر...)، إذ تومئ هذه الحركة بالانتقال من الحضور الواقعي إلى الغياب من خلال الوجود في المفردات (الهامش)، وهو وجودٌ يشير إلى الغياب الواقعي.

إنّ إدراك الذات لذاتها بواسطة المعرفة الشعورية تعبير عن حالة وجودية تكون فيها على اتصال تام بالحقيقة أو بالمعنى الحقيقي للوجود[1]. وهذا المعني يتشكل من خلال حكاية الذات الشخصية بحوادثها وتفاصيلها المرتبطة بتجربتها. فالحاضر غير موجود (يسبقني غد ماضٍ) ؛ لأنه يصوّر من خلال غيابه بالماضي، فإدراك الذات لذاتها عبّر اللحظة الحاضرة، وإن ما يحدث فيها كلّه مجرد إعادة صياغة أو تقولب جديد لحدث ماضٍ وتجسيده (غياب، نفي، تشرد، تشظي، ...)، ومن ثم يصبح الماضي الموجه للممكنات والتوقعات (المستقبل). فالشاعر يرى من خلال هذا الموجه (الماضي) أن الحوادث المستقبلية ستكون مماثلة للحوادث التي وقعت وصارت جزءاً من الماضي. وبذلك يغدو المستقبل متصلاً اتصالاً تاماً بالماضي ومقترناً بالحاضر، فهو ليس عدماً بل متضمناً في حدود تجربة الذات للزمان المستمر، إذ لا نستطيع تصور زمان في زمان لم يوجد قبله زمان، ولا نستطيع أن نتصور زماناً في زمان لن يوجد بعده زمان[2].

تقيم الذات تضامناً بين الماضي والمستقبل عبّر لزوجة الزمان، فتبقي الماضي جوهراً للحاضر، أو بكلام آخر لا يكون الآن الحاضر سوى ظاهرة وتجربة الماضي للذات، وكذلك المستقبل.

(1) انظر: ميلود،العربي، الهرمينوطيقا وفلسفة برغسون، عودة إلى رحلة البحث عن الذات من خلال الزمان، ص 107.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 108-110.

وبذلك تتجلى كينونتها الغائبة المتشظية غير إحلال الماضي بالمستقبل. وتصبح غير قادرة على تحقيق ذاتها وكينونتها في المستقبل كما الماضي، ولكن على الرغم من التصوّر (السابق)، إلا أنها تلتفت إلى الممكن الذهني بآفاق تأملية:

"ربما نسي الأوائل شيء ما
أحرك فيه ذاكرة وحسّا".

ويُسْتَرَدُ الماضي عبّر الذاكرة والحس، لملء التفصيلات أو الانقطاعات التي ربما تحقق الوجود، إذ يجري الحوار المتصل بين الروح والأشياء عبّر الذاكرة والحس لتشعر الذات بالجوهر في ذاتها على مستوى الذاكرة والحس.

ولكن هذه الاستدارة ترتبط بذكرى حوادث أنشأتها وخلقتها لحظات حاسمة في الماضي على مستوى الحكاية الشخصية[1]، تجلت بغياب وطن مستلب، عناصره مرايا متناثرة مهمشة في ماضٍ ناءٍ غائر في الذاكرة.

وبذلك يغدو الزمن (غد ماضٍ) إيقاعاً متجانساً ودورة للزمن يمثّل محوره غياباً لماهية الذات في الواقع، ووجودها العاري من وسم الماهية، لذلك لا يبقى إلا فعل الكتابة فعلاً فردياً لا جماعياً لترميم داخلها المهجور، لا لتخليد ذكراها؛ لأن الكينونة المتخيلة عبّر الأثر/الخبر تتم من خلال الهامش والصدى "وستنسى وكأنها لم تكن" إشارة إلى المحاولة العبثية للكتابة في صنع حضور حقيقي للذات. فهي حكاية ذاتية (شخصية) لتعميق الغياب، والتعبير عن القلق الوجودي، ورسم مأساة خطاب الذات وهي تحضر غيابها في الواقع وتشظيها.

إنّ الكون إذا عكس مساره من التوسع والتمدد إلى الانخساف والتقلص فسوف يعيش الناس حياتهم رجوعاً إلى الوراء، فيموتون قبل أن يولدوا. فالزمن

(1) انظر: باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ط2، ت خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الجزائر، 1988، ص 16.

المستقبلي يعود إلى نقطة صغيرة جداً، إلى حجم بروتون واحد كما كان البدء/الماضي، وكأنّ رحلة العودة إلى الدثور والفناء وعدم الكينونة والغياب والتشظي هي المعزوفة الدائمة لدرويش عبّر اللغة/القصيدة (لكن قيل ما سأقول). وهنا تغويه عدمية الأشياء لأنّ العدم سيد الجميع، العدم عبّر كشف الغياب المستقبلي للذات كما كشف عن ذاته ماضياً، فالفتنازيا تمنحنا هبة الفرار من الكينونة، ومحاولة الهروب من كينونته ماضياً ومستقبلاً، إذ سيفصح المستقبل عن لا وجوديته وعدميته وغيابه الحقيقي(1)، يقول :

"تُنسى، كأنك لم تكن
خبراً، ولا أثراً ... وتنسى".

ويقول درويش في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر":

"كل الرماح تصيبني
وتعيد أسمائي إليّ
وتعيدني منك إليّ
وأنا القتيل القاتل"(2).

تشكّل الأسماء (الأشلاء الفلسطينية) الوجود الفلسطيني في الزمن الحاضر ممثلاً بالموت والغياب والتشظي، إذ يقول في سياق شعري آخر:

"أشلاؤنا أسماؤنا
... ...
لا أخوة لك يا أخي، لا أصدقاء
يا صديقي، لا قلاع"(3).

(1) انظر: منير،وليد ، التجريب في القصيدة المعاصرة، ص 183.
(2) درويش، ديوان حصار لمدائح البحر ، ص 116، 117.
(3) المصدر السابق، ص 24.

يشير صوت الشاعر/القتيل/الضحية إلى أنه هو من لجأ إلى تغييب ذاته بقتلها، وتتجلى هذه الرؤية من خلال القناع (المتنبي)، فيقول في القصيدة ذاتها:

"وسكون مصر يشقني
هذا هو العبد الأمير
وهذه الناس الجياع
والقرمطي أنا،
... ..."

فالمتنبي بقرمطيته تاريخياً قد جلب لذاته القتل والتشريد والتغييب من البويهيين (الفرس)، لأنّه البادئ بالفعل، متناسية هذه السلطة البويهية أن المتنبي كان ضحية القرامطة حدثاً وشاباً ورجلاً، إذ يقول المتنبي

"وأنا الذي اجتلب المنية طرفه فمن المطالب والقتيل القاتل"[1]

وتستخدم الذريعة ذاتها مع الشاعر المعاصر (الضحية)، إذ كانت الحجة أن ذات الشاعر الفلسطيني هي التي جلبت له القتل والدمار والتشريد، متناسية هذه السلطة العربية التي أعادت له الأسماء (الأشلاء الفلسطينية) ولم تثأر لغيابه وموته الحقيقة التاريخية، وهي أن صوت الشاعر الفلسطيني هو الضحية (حدثاً في فلسطين، وشاباً في بيروت، ورجلاً في المنافي المتعدُّدة).

وبحسب تصوّر هذه السلطة غدا الشاعر هو الضحية والجلاد في الآن ذاته، مما ولدّ وجوداً ممثلاً بالغياب والتشظي.

(1) المتنبي، أبو الطيب،ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح البرقوقي، تح: عمر الطبـــاع، دار الأرقـــم، بيروت، (ـــــ)، ص 260.

وبذلك يمثّل إحلال التضاد بالنسبة إلى الشاعر تفريغاً للزمن من زمنيته وللحدث من فعله وللأنا من ذاتها. ولكن المعنى يبقى قائماً في الغياب والتشظي. ويظل قائماً في التراجع وفي كف كل شيء عن الاحتفاظ بمفهوم إيجابي له إزاء الأشياء. وبمعنى آخر تفريغ للزمن من إيجابيته الزمنية ومن فعله الإيجابي، وتفريغ للذات من حضورها ووجودها[1].

- القلب:

يقوم القلب على التبادل اللفظي بين الكلمات لكسر الترتيب المألوف والتعاقب المعروف لإبراز حدث ما غريب ومخالف للمألوف. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى﴾ [النجم: 8].، فالأصل في ذلك "تدلى فدنا". وقوله تعالى: ﴿فَضَحِكَتْ فَبَشَّرْنَاهَا بِإِسْحَاقَ﴾ [هود: 71]. ولكن حدث المعراج أو حدث الإنجاب بعد تمكن الهرم من الإنسان يشي بمخالفته للمألوف وغرابته وإعجازه، مما دعا إلى تقديم ما وجب تأخيره وتأخير ما وجب تقديمه لإظهار خرق العادة والغرابة.

يعمل القلب بصفته أحد أشكال التعبير عن دلالات التشظي والغياب على تأصيل عنصر المفاجأة وإبرازه لتخصيص غرائبية الحدث وفجائعيته، واقتناص الواقع من واقعيته لإعادة تشكيله بصفته حدثاً فجائعياً غريباً مفارقاً للمنطق العادي والمألوف والسائد[2].

يقول درويش في قصيدة "ضباب على المرآة":

"كنت في المستقبل الضاحك

جنديين

(1) انظر: منير، وليد، التجريب في القصيدة المعاصرة، ص 183.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 179.

صرت الآن في الماضي وحيدا.
كل موت فيه وجهي
معطف فوق شهيد
وغطاء للتوابيت، وآه .."[1].

فقد قلبت الأنا صيرورتها وكينونتها في الزمن لإبراز غيابها من ناحية وإبراز عبثية الموقف ومأساويته من ناحية أخرى.

فقد أصبحت صيرورة الأنا وكينونتها (هويتها) علامة في كل موت (معطف فوق شهيد وغطاء التوابيت) بمعنى أن وجه الأنا (كينونتها) تتمثّل بالغياب المستمر عبّر الأزمة. كما يعكس الزمن تشظي الأنا فمرة هي جنديان ومرة أخرى وحيدة، وما عكس مسار الأنا زمنياً في تشظيها إلا عكس لمسار الزمن، الذي أصبح يحمل في طياته غيابها من ناحية وتشظيها من ناحية أخرى.

فالزمن عبّر الغياب والتشظي يظهر جوهر الكينونة (الصيرورة) في الوجود، الذي يغدو جوهراً دائماً لا يتغيّر، من خلال تحققه في الزمن عبّر الموت (الشهادة). وبذلك يتشكل الحاضر كنقطة وصل بين الماضي والمستقبل (كنت في المستقبل ... صرت الأنا في الماضي)، ليس إلا محطة في مسيرة الزمن، ولا تختلف اختلافاً نوعياً عن العالمين الموصولين (ماض، مستقبل). وهنا ويُجْتَرُّ الماضي ويُخْلَقُ وتُعَادُ الحياة إليه، بحيث يضفي عليه العذوبة والنضارة نفسيهما كما لو كان يحدث هنا الآن.

وكذلك يمكن أن نحس بالمستقبل كما لو كان هنا والآن. ويحدث هذا عندما يتصور الإنسان حالاً مستقبلية بدرجة من الاكتمال، بحيث تكون هي المستقبل من الناحية الموضوعية[1].

(1) درويش، ديوان العصافير تموت في الجليل، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ص 272

إذ تغدو كينونة (صيرورة) الشاعر في الماضي تعبيراً عن استمرارية كينونته في الماضي، أي ما سماه القديس أوغسطين الحاضر؛ لأنّ اللحظة الحاضرة بحسب رؤية أوغسطين ما هي إلا تعبير عن استمرارية اللحظة الماضية، وما الماضي إلا تدفق مؤداه وجود الحاضر. ومن ثم يصبح المستقبل استمراراً للحظة الحاضرة أي الماضية، وبذلك تتجلى كينونته عبّر استمرارية الزمن في ترابطيته الحية المستمرة (ماض، حاضر، مستقبل)، و تتحول لحظتا الحاضر والمستقبل الآتي إلى الزمان الماضي، فأبعاد الزمان الثلاثة ما هي إلا حركات وجودية ماضية لا يمكنها أن تستقر إلا في هذا البعد الزماني الساكن سكون الأبد ... والإنسان يشعر باستمرار أن ماضيه لا يزال حياً وله وجود وحضور دائم ومستمر[2].

فاستشراف الأنا لكينونتها (صيرورتها) في المستقبل تستند إلى الماضي، حاملة في طياتها صيرورة الحاضر. يقول في القصيدة ذاتها:

"نعرف الآن جميع الأمكنة
نقتفي آثار موتانا
ولا نسمعهم
ونزيح الأمكنة
عن سرير الليلة الأولى، وآه".

فآثار الموتى/الأمكنة تتجسد في سياق الزمنية لتكرّس حركة الزمن التدميرية التي لا تقاوم في صورة تؤكد استمرارية الغياب والتشظي، وإزاحة الأزمنة وخلختها

(1) انظر: فروم، إريك، الإنسان بين المظهر والجوهر، ص 136، 137.

(2) انظر: ميلود. العربي، الهرمينوطيقا وفلسفة برغسون، عودة إلى رحلة البحث عن الذات من خلال الزمان، ص 106، 107.

تكشف عن الزمن الفلسطيني الخاص الذي يكشف عن الوجود الإنساني الفلسطيني داخل هذا الزمن المتمثل بالموت أو الغياب.

وإذا كان العنوان علامة أولية دالة على مضمون النص، ومدخلاً أولياً يضيء فضاء النص الدلالي، فإن العنوان "ضباب على المرآة" يعطي مؤشراً دلالياً أولياً على غباش الرؤية وعدم وضوحها. وهذه الرؤية الشعرية للذات عبّر المرآة تنبع من وجود الآخرين ودورانهم في حركة الموت والغياب والتشظي، فهو يزيح الأزمنة عبّر المرآة فلا يجد إلا آثار الموتى، يرى غيابه في حركة دوران الأزمنة عبّر المرآة، وبذلك تتجلى كينونته عبّر مرآته متناثرة الشظايا، فيعثر على الوجه (صورة الكينونة) متحولة في الأزمنة مرة بعد مرة في تناصات الموتى جميعاً بوصفهم حاضرين (نقتفي آثارهم ولا نسمعهم) في أصالة الغياب. وصوت الراوي الشعري يمتد زمنياً في مرآة متناثرة الشظايا تعكس صورته المتشظية الغائبة كذلك.

ويقول درويش في قصيدة "سنة أخرى ... فقط":

"فأنا لا أستطيع الآن أن أرثي أحد
بلداً في جسد
أو جسداً في طلقة
أو عاملاً في مصنع الموت الموحد
لا أحد
لا أحد"[1].

يختزل البلد في الجسد، والجسد في الطلقة، لتصبح الطلقة (أداة القتل الحديثة) هي الأصل، والطلقة (أداة القتل) تنتج في مصنع الموت الموحد. وهذا المصنع في حالة إنتاجية دائمة للموت، ولكنه مصدر إلى الجسد (الجسد العربي)، الموجود في البلد

(1) درويش، ديوان حصار لمدائح البحر ، ص 190.

(البلد العربي)، ويقصد بيروت. وبذلك تختزل البلد بالقتل/الطلقة. لذلك فالشاعر هنا عاجزٌ عن الرثاء؛ لأنّ الموت ليس حالة فردية، وإنَّما هي حالة مجتمعية/البلد التي اقترنت في الطلقة/القتل/الغياب. ونظراً إلى أن القتل/الغياب أصبحت صبغة عمومية في المجتمع، فإن حساء القهوة أصبح بالدم لا بالسكر بصفته شيئاً اعتيادياً نشربه يومياً، يقول في القصيدة ذاتها:

"اذهبوا عني قليلاً

فلنا الحق أن نحتسي القهوة بالسكر لا بالدم".

إنّ القلب مفارقة جارحة تعكس بشاعة دورة الزمن والأشياء لتقدّم الفرع على الأصل أو النتيجة على السبب (بلد، جسد، طلقة). وهي بذلك تفترض الحقيقة المضادة دوماً بوصفها أصلاً وبداية في تاريخ تأسيس الوجود المؤول أو الكامن.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- **القرآن الكريم.**
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: السيد محمد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981.
- درويش، محمود، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ط13، دار العودة، بيروت، 1989.
- _____، الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1994.
- _____، جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2000.
- _____، لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2004.
- _____، كزهر اللوز أو أبعد ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2005.
- _____، في حضرة الغياب "نص"، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2006.
- _____، من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية، حوار أجراه عباس بيضون، مشارف، العدد الثالث، 1995،
- قطب، سيد، في ظلال القرآن، المجلد الأول، (-).
- المتنبي، أبو الطيب ، ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح البرقوقي ، تح: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، (___).

ثانيا: المراجع:

- أبو خضرة، سعيد، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.
- أبو ديب، كمال ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.
- باشلار، غاستون، جدلية الزمن، ط2، ت خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الجزائر، 1988.

- الجزار، محمد، البناء المونولوجي وانشطار الذات ، فصول، العدد 58، 2002.
- السعدني، مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية،(-).
- سيبر، ميشال، شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط، عالم الفكر، المجلد 30، العدد الأول، 2001.
- الشنطي، محمد، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، العدد -، 1986.
- فروم، إريك، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ت: سعد زهران، عالم المعرفة، العدد 140، ذو الحجة 1409هـ- آب 1989.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
- الماكري، محمد، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991.
- محمد، رمضان، الحداثة في شعر محمود درويش، القاهرة، العدد 151، 1995.
- المراغي، أحمد، علوم البلاغة، ط10، دار إحياء التراث الإسلامي، مكة المكرمة، 1992.
- منير، وليد، التجريب في القصيدة المعاصرة، فصول، المجلد 16، العدد الأول، 1997.
- ميلود، العربي, الهرمينوطيقا وفلسفة برغسون، عودة إلى رحلة البحث عن الذات من خلال الزمان، كتابات معاصرة، المجلد 17، العدد 68، 2008.
- هيبة، إبراهيم، فينومينولوجيا، الموت ... والحياة، كتابات معاصرة، المجلد 17، العدد 68، 2008.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2011/2/21.