جامعــة الخليــل

عمادة الدّراسات العليا

برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

بنية النصّ الشّعري في شعر محمود درويش

" كزهر اللوز ، أو أبعد ... " نموذجاً

دراسة تحليليّة

إعداد الطّالبة

جمانة حامد عويضة

إشراف

الدّكتور حسام التميمي

أستاذ الأدب المشارك

قُدِّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلّبات درجة الماجستير

بقسم اللّغة العربيّة وآدابها بعمادة الدّراسات العليا في جامعة الخليل

العام الدراسي ٢٠١٣_ ٢٠١٤م

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

نوقشت هذه الرسالة يوم الأحد بتاريخ ٢٠١٤/٤/٢٧م وأجيزت

لجنة المناقشة		التوقيع
الدكتور حسام عمر التميمي	مشرفاً ورئيساً	.....
الدكتور عبد الكريم خشّان	ممتحناً خارجياً	.....
الدكتور ياسر أبو عليان	ممتحناً داخلياً	.....

www.manaraa.com

الإهـــــداء

إلى فلسطين التي ستعود يوماً حرّة

إلى مَن لمْ يُغيّبه الموت ... درويش

إلى والدتي التي لم أعهدها إلا نبع عطاء

إلى أهلي الأعزّاء ...

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شُـــكر

إلى كلّ مَنْ مهّدَ لي عقبة في إتمام هذا البحث

إلى أساتذتي جميعاً أينما كانوا

إلى أستاذي الدّكتور حسام التميمي على نصحه وإرشاده

وتوجيهاته ودعمه الدائم حتّى أُتمّ هذا العمل ، فجزاه الله خير الجزاء.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	رقم الصفحة
١	**الإهداء**	ب
٢	**الشكر**	ت
٣	**فهرس المحتويات**	ث
٤	**مُلخَّص**	ح
٥	**مقدمة**	خ - ز
٦	**الفصل الأول التّناص في ديوان كزهر اللوز، أو أبعد...**	١
٧	التّناص	١ ــ ٤
٨	التناص الدّيني	٤
٩	التّناص مع الدين الإسلامي	٤ ــ ٢٠
١٠	التناص مع الدين المسيحي	٢٠ ــ ٢٢
١١	التّناص الأدبي	٢٣
١٢	التّناص مع الأعشى	٢٣ ــ ٢٨
١٣	التّناص مع طرفة بن العبد	٢٩ ــ ٣٢
١٤	التّناص مع أبي تمام	٣٣ ــ ٣٤
١٥	التّناص مع المعرّي	٣٤ ــ ٣٧
١٦	التّناص الأدبي وتعدد التأويلات	٣٧ ــ ٤٣
١٧	التّناص التّاريخيّ الأدبيّ "قرطبة، الشام"	٤٣ ـ ٤٩
١٨	التّناص الأسطوريّ	٤٩ ـ ٥٠
١٩	مِنْ رحم الموت تُبعث الحياة	٥٠ ــ ٥٥
٢٠	توظيف الأسطورة بما يُؤكّد الهُويّة	٥٥ ــ ٥٧
٢١	الأسطورة الكنعانيّة حافظة وجود	٥٧ ــ ٦١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٢	أسطورتا سدوم وبابل الظلم/ المنفى	٦١- ٦٤
٢٣	**الفصل الثاني البنيّة الدراميّة**	٦٥
٢٤	المكان	٦٧ ــ ٨٨
٢٥	الزمان	٨٨ ــ ٩٨
٢٦	الحدث	٩٨ــ ١٠٢
٢٧	الحوار الداخليّ والخارجيّ	١٠٢ــ ١١٤
٢٨	الشخصيّات الشاعر	١١٥ــ١٢١
٢٩	العدو	١٢٢ــ ١٢٤
٣٠	المرأة	١٢٤ــ ١٢٧
٣١	**الفصل الثالث البنية اللغويّة التركيبيّة**	١٢٨
٣٢	التقديم والتأخير	١٢٩
٣٣	تقديم الخبر على المبتدأ	١٣٠ــ ١٣٤
٣٤	تقديم الفاعل على فعله	١٣٥ــ ١٤٠
٣٥	تقديم المفعول به على الفاعل	١٤٠ــ ١٤٣
٣٦	الفعل المضارع	١٤٣ ــ ١٥٣
٣٧	الفعل الماضي	١٥٣ ــ ١٥٧
٣٨	فعل الأمر	١٥٧ ــ ١٦١
٣٩	**خاتمة**	١٦٢ــ ١٦٤
٤٠	**المصادر والمراجع**	١٦٥ ــ ١٧٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مُلَخَّص

يُعدّ درويش من شعراء الحداثة البارزين وقد أثرى نصّه الشعريّ بأنساق أسلوبيّة ولغويّة لافتة، فالقصيدة عالمه الذي بثّ فيه أيدلوجياته وتطلعاته، وشكّل فيه واقعه المُتباين وفق رؤيا فنيّة جماليّة.

وقد أتت هذه الدراسة المُعَنوَنة " ببنية النصّ الشعريّ في شعر محمود درويش " كزهر اللوز ، أو أبعد..." نموذجاً، كي تقفَ على بعض مظاهرها الفنيّة والجماليّة ومضامينها الفكريّة والوطنيّة والإنسانيّة مُبرِزة عدداً من الأنساق الأسلوبيّة البارزة، وعُرِضَتْ الدّراسة ضمن ثلاثة فصول، إذ تناولَ الفصل الأول الحديث عن التّناص بَدْءاً بتعريفه، لتَتَناول بعدها أنواع التّناص الواردة في ديوانه من دينيّ وأدبيّ وتاريخيّ وأسطوريّ وآلية توظيفه في نصوصه الشّعريّة والغاية منه، واقفة في الوقت نفسه على بعض الأنساق اللغويّة مُؤَكِدَة دورها في إثراء النصّ.

وفي الفصل الثاني أظهرتْ الدرّاسة عنصراً بارزاً وفاعلاً في بناء القصيدة وهو البناء الدراميّ الذي يُعدّ ملمحاً أسلوبيّاً في ديوان" كزهر اللوز، أو أبعد..." له دوره الجَلِي في تشكيل النصّ الشعريّ والتعبير فكريّاً وفنيّاً و وجدانيّاً عن تجربة الشّاعر الخاصة والعامة.

أمّا الفصل الثالث فقد وقفتْ الدّراسة عند البنية التركيبيّة اللغويّة في ديوان" كزهر اللوز، أو أبعد..." مُستَعرِضة ظاهرة التقديم والتأخير، وحضور الأفعال الزمانيّة المضارعة والماضية والأمر وآلية توظيفها، ثمّ خُتِمَت الدّراسة بجملة من أبرز النتائج، فمقدرة درويش الفنيّة العظيمة، ومهارته في تطويع اللغة،وثقافته المتشعبة، ومعرفته الواعية لواقعه مكنته من بناء نصّه الشّعري بناء متكاملاً، فغدت القصيدة عالمه الذي يحسن الإمساك بزمامه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

"وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ"

مقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسّلام على أطيب الخلق والمرسلين سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم أجمعين، أمّا بعد :

فقد حظي درويش باهتمام كبير على الصعيديْن الجماهيري والنّقدي؛ وذلك لغنى تجربته الشّعريّة وعمق تأثيرها فنيّاً ووجدانيّاً ووطنيّاً وقوميّاً وإنسانيّاً، وبقدرتها على الابتكار والإتيان بكل جديد يتلاءم مع فكره وقضيّته وفنّه.

فعلى المستوى السياسي حمل الشّاعر عبء القضيّة الفلسطينيّة ومأساة شعبه بَدْءاً من سَلْب الأرض وما رافقها من طرد لأهل الوطن وتهويد للمدن ونفي ولجوء، إذ عاش اللاجئ الفلسطينيّ في مخيمات الدول العربيّة الشقيقة مُجَرَّداً من كلِّ شيء إلا من الانتماء والحنين، ثمّ ما انتهى إليه من مساومة على الحقوق بعد معاهدة أوسلو؛ لِيتيقن من وهنِها وعدم جدواها.

أمّا على المستوى الفنيّ فقد استطاع أن يُواكب الحداثة الشّعريّة، وأن يُسهم في نموها، بل تمكّن من تشكيل مدرسته الشّعريّة بخصوصيّتها وتميّزها وابتكارها وإتيانها بالجديد المُدهش، وما تضمّه بين دفتيها من لغة رقيقة عذبة برمزيّتها وغموضها وسحرها ومجازاتها المُبتَكرة الوليدة من أعماق روحه المبدعة، وبقدرته الفنيّة على أن يجلو باطن النّفس الإنسانيّة، وأعماقها الفكريّة والوجدانيّة، الأمر الذي جعله مُتَفرِداً بين الشّعراء، فاللّغة أضحت مطواعة لديه، يُشكِّلها كيفما يشاء مُعتَمِداً في ذلك على ثقافته العميقة الواعية ومقدرته الأسلوبيّة المُتَجدِدَة التي صقلها بالموهبة والمِران، فأحسن توظيف عناصر القصيدة الحديثة وتوليد الرموز الخاصة بتجربته.

واستطاع درويش أن يُعبِّر عن روح العصر وما يعتري واقعه من تناقضات، وما يمسّ ذاته من خيبات وتساؤلات، ساعياً للخلود الفكريّ والشعريّ باللّغة المبتكرة المُتَجدِدة الشفيفة كي تكون

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معادلاً موضوعيّاً لزهر اللوز في" تعاليه على الأشياء " لِيصحّ بعدها أن تغدو لغته " كلام نشيدنا الوطني ".

ولغنى تجربة درويش الشّعريّة وما امتازت به من خصوصيّة تأتي هذه الدراسة؛ لتقف على جوانب التجديد والابتكار، ولتظهر السّمات الأسلوبيّة للنصّ وأنساقه اللّغويّة في التعبير عن الذّاتي والموضوعي في الديوان ووسائله المُبتَكرة والحداثيّة، إذ يمثّل ديوانه هذا المرحلة الأخيرة من نتاج الشّاعر، الأمر الذي يدفع الباحث إلى استكشاف تقنيّاته الأسلوبيّة وآلية توظيفها عبر سبر أغوار النصّ الشّعري للوقوف على أبرز ملامحه الأسلوبيّة .

وقد حظي شعر درويش بدراسات متعددة متنوعة منها ما تناول فكره كدراسة شاكر النابلسي وعنوانها "مجنون التراب دراسة في شعر وفكر محمود درويش ، ومنها ما تناول التّناص مثل" التّناص الدّينيّ والتّاريخيّ في شعر محمود درويش " لابتسام أبو شرار، ودراسة تحدثت عن التصوير والمجاز والإيقاع في شعر محمود درويش ومؤلفها مزن أتاسي، ومن الدراسات أيضا دراسة عُنوانها " تطور الدّلالة اللّغويّة في شعر محمود درويش " لسعيد أبو خضرا، وعودة الحصان الضائع وقفة مع الشّاعر محمود درويش لأحلام أبو خضرا ،وهناك دراسة لصلاح فضل وعنوانها "محمود درويش حالة شعريّة" وقف المؤلف عند الدّيوان إلا أنّ وقوفه كان عابراً ، إضافة إلى رسالة ماجستير وقفت عند ظاهرة أسلوبيّة في ديوان درويش وعُنوانها المفارقة في ديوانيْه " لا تعتذر عما فعلت ، كزهر اللوز ، أو أبعد"، وعدد من المقالات منها: محمود درويش.. كزهر اللوز سؤال السلالة لعادل الأسطة.

وقد اعتمدتْ الدّراسة المنهج التحليلي الجمالي للكشف عن مواطن الجمال اللّغويّة والفنيّة وإظهار قيمتها الأسلوبيّة وبيان أثرها على المتلقي وأبعادها والغاية منها .

ولقد استقام البحث في ثلاثة فصول وخاتمة.

فالفصل الأول تحدّثتْ الدراسة فيه عن التّناص في ديوان "كزهر اللوز،أو أبعد..." بَدْءاً بتعريف التّناص وكيفيّة توظيفه في النصوص والغاية منه، مُشيرة إلى أهمّيته ودوره في تشكيل النّصّ الدّرويشيّ، إذ يُشكل التّناص تقنيّة فنيّة أساسيّة في إغناء الخطاب الشّعريّ ورفد النّصّ بروافد تراثيّة تاريخيّة إنسانيّة تُمكِّنه من فَهْم الواقع واستشراف المستقبل، لتتحدثْ بعدها عن

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أضرب التّناص الواردة في الديوان بَدْءاً بالتّناص الدينيّ، إذ استقى الشّاعر من الدّين الإسلاميّ والدّين المسيحيّ بما يتناسب وقضاياه الذّاتيّة والجمعيّة، ثمّ تطرقتْ الدّراسة للحديث عن التّناص الأدبيّ فدرويش استدعى نصوصاً شعريّة لشعراء سابقين كان منهم الأعشى وطَرفة بن العبد والمعرّي، مُردِفة الحديث عن التّناص الأدبي بآخر أدبيّ تاريخيّ مُتَمثِلاً بحضور قرطبة ودمشق وبعض أعلامهما، ثمّ خُتِم الفصل بالحديث عن التّناص الأسطوريّ وآليّة توظيفه والغاية منه.

أمّا الفصل الثاني فقد وقفتْ الدّراسة فيه عند البناء الدّراميّ ودوره في تشكيل النّصّ الشّعريّ، فعرضتْ التّشكيل المكانيّ الذي شكّل حضوراً بارزاً؛ كونه بؤرة صراع وجوديّة مصيريّة مُستقبليّة بين المقيم والعابر، ثمّ تناولتْ التشكيل الزمانيّ فأظهرتْ تأثيره في الشّاعر سواء أكان هذا الزّمن تاريخيّاً أم نفسيّاً، وعرّجتْ بعدها مُتناوِلَة الحَدَث إذ أظهرتْ دوره في إيضاح معالم النّصّ الشّعريّ وآليّة النهوض به وبنائه، ليأتي الحديث بعدها عن الحوار بشقيْه الداخليّ والخارجيّ وإبراز دورهما في كشف اللثام عن مكنونات النّفس وخبايا الفكر ونظرته إلى الواقع وسعيه الحثيث لخلق مُستقبل يكتنفه الأمل والحريّة، ثمّ أُنهِيَ الفصل بالحديث عن جُملة من الشّخصيات أفضى عنها النّصّ الدّرويشيّ .

وفصّل الفصل الثالث الحديث عن البنية التركيبيّة اللغويّة، فاستعرضتْ الدّراسة ظاهرة التقديم والتأخير في محاولة لإبراز القيم الفنيّة والجماليّة للنّصّ مُتحدِثة عن تقديم الخبر على المبتدأ، والفاعل على الفعل، والمفعول به على الفاعل، ثمّ تعرضتْ الدّراسة للحديث بعدها عن حضور الأفعال المضارعة والماضية والأمر في الخطاب الشّعري وآليّة توظيفه والغاية منه.

وخُتِمَتْ الدّراسة بجملة من أبرز النتائج .

أمّا المصادر والمراجع التي اعتمدتْ عليها هذه الدّراسة فقد كان ديوان " كزهر اللوز، أو أبعد ..." مصدراً رئيساً للبحث ، ومن روافد الدّراسة التي أغنتها وأسهمت في الإبانة عن قيمها الفكريّة واللغويّة والفنيّة : غواية سِيدُورى قراءات في شعر محمود درويش لخالد عبد الرؤوف، آفاق الرؤيا الشّعريّة لإبراهيم نمر موسى، الشّعر العربيّ المعاصر لعزّ الدّين إسماعيل، البناء الدرامي في الشّعر العربي القديم لعماد حسيب، جماليّات المكان لغاستون باشلار، وغيرها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إضافة إلى استعانتي بعدد من المقالات كان منها: اللغة والتّشكيل في جداريّة محمود درويش لعالية محمود صالح، الرؤيا والتّشكيل في شعر محمود درويش لمحمد صالح الشّنطي.

وفي النهاية لا يسعني إلا أنْ أتقدم بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان إلى الدّكتور حسام التميمي على نصحه وإرشاده ودعمه فكان نِعمَ المُوجه فله مني كلّ الشكر والتقدير.

الباحثة

جامعة الخليل

شباط ٢٠١٤م

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول

التّناص في ديوان كزهر اللوز، أو أبعد...

- التّناص
  - التّناص الدّيني
  - التّناص مع الدين الإسلامي
  - التّناص مع الدين المسيحي

- التّناص الأدبي
  - التّناص مع الأعشى
  - التّناص مع طرفة بن العبد
  - التّناص مع أبي تمام
  - التّناص مع المعرّي
  - التّناص الأدبي وتعدد التأويلات

- التّناص التّاريخيّ الأدبيّ "قرطبة، الشام"
- التّناص الأسطوريّ
  - مِنْ رحم الموت تُبعث الحياة
  - توظيف الأسطورة بما يُؤكِّد الهُويّة
  - الأسطورة الكنعانيّة حافظة وُجود
  - أسطورتا سدوم وبابل. الظّلم/ المنفى

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّناص

"يعود الفضل في ولادة مصطلح التّناص إلى"جوليا كرستيفا" التي نظرت إليه باعتباره توليداً لنصوص سابقة، يعقد معها النصّ الجديد علاقة تبادل حواري ويكسر أحد أعمدة البنيويّة، وهي فكرة "مركزيّة" النّصّ وانغلاقه على ذاته باعتباره "بنية" مُكتفِية بذاتها"([1])، وبهذا لم يعد النصّ ابن مُؤلّفه وحده، بل سيدخل في إنتاجه نصوص أخرى سابقة له.

وقد عرّفت "جوليا كرستيفا" التّناص بأنّه ترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مُتقطِّعة من نصوص أخرى"([2])، ولم يبتعد محمد مفتاح في تعريفه للتّناص عمّا قالته "جوليا كرستيفا" فهو يراه "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة وعليه فالتّناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حَدَثَ بكيفيات مختلفة"([3]).

ولأهمية التّناص ودوره في تشكيل النصّ الشّعريّ الحداثيّ عدّه بعضهم "قَدَرَ كلّ نصّ"([4]) إذا أضحى وجوده "إحدى الظّواهر الفنيّة، ذات الأثر البالغ في التّشكيل الجماليّ للخطاب الشّعريّ المعاصر، يعاد فيه اكتشاف الماضي، أو قراءته في ضَوْء الحاضر، للتعبير عن خصوصيّة مبدعها في تعبيره عن الواقع"([5]).

والشّاعر الحداثيّ وثيق الصّلة بتراثه الأدبيّ والتّاريخيّ والدّينيّ أضف إلى انفتاحه على الثقافات الإنسانيّة أجمع، فنراه يقيم صلة متينة واعية بين الماضي والحاضر بما يخدم قضاياه المعاصرة، فهو حين يعكف على قراءة التّراث الإنساني يستقي من نبعه ما يُغني نصّه الشّعري ويعبر عن واقعه، فيلتحم القديم بالجديد ليولّد معنى آخر قادراً على الإفصاح عن همومه الذّاتيّة والجمعيّة.

---

[1] - موسى، إبراهيم نمر، عز الدين المناصرة، ومُنادمةُ النصّ الغائب، ٥٦.
[2] - علم النصّ، ٢١.
[3] - تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التّناص"، ١٢١.
[4] - البقاعي، محمد خير، دراسات في النصّ والتّناصية، ٣٨.
[5] - موسى، إبراهيم نمر، صوت التراث والهويّة، "دراسة في التّناص الشعبي في شعر توفيق زيّاد"، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٤، العدد ١+٢، ٢٠٠٨، ص٩٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واستدعاء النصّوص وتعالقها مع النصّ الوليد لا يأتي عبثاً كي يكشف عن المخزون الثقافيّ للشّاعر، أو حتّى يُفيد المعنى عَيْنه، أو يشكّل عبئاً يكون النصّ في غنى عن وجوده فيه، بل لا بُدّ أن يضيف جديداً، وبهذا يتفاوت توظيف النصّوص المستدعاة من شاعر لآخر، فالإبداع الشّعريّ يكمن في قدرة صاحبه على إضفاء الجديد الذي يسترعي الانتباه.

وبهذا يكون التّناص "ليس عمليّة قصّ للمتناصات وإلصاق لها، وإنّما هو تقانة فنيّة قائمة على نظام التوليفات البنائيّة والدلاليّة والجماليّة الهادفة إلى تفعيل النصّوص وبثّ الحيويّة فيها، بغية خلق نصّ متشرب للعديد من النصّوص والتجارب، ومنفتح على كثير من الثقافات والمعارف"([1]).

وامتزاج النصّوص وتداخلها لا يعني أن يفقد النصّ هُويّة مؤلفه وخصوصيتها أو ذوبان شخصيّته في أخرى، بل لا بُدّ أن تحتفظ كل شخصيّة بما يُمّيزها بحيث يحمل النصّ بصمة مؤلفه ورؤيته للعالم بما يتواءم مع واقعه وفكره([2]).

فالأديب لا يخلق نصّه من العدم، وإنّما يتوالد من قراءاته المتعددة والمختلفة ثمّ يدمجها بنصّه ليخلق معاني جديدة مبتكرة، فيكون استدعاؤه عن وعي ونظرة استشرافيّة متفاوتة الأهداف والمقاصد.

لذلك نلحظ "أنّ التّناص الذي يقع في دائرة النصّوص الخاصة بالأمة، إنّما يجسّد شكلاً من أشكال الانتماء إليها، والشّعراء الذين عادوا إلى هذا التّراث يبحثون عن هُويّتهم القوميّة والفكريّة والثقافيّة ينشدون هُويّة ما لقصيدتهم الحديثة التي أرادوا لها أن تجسّد انتماءهم"([3])، والشّاعر المعاصر شاعر منتمٍ لتراثه وأدبه، أبرز مدى تفاعله واعتزازه واتّصاله به، بما أدخله من نصوص شعريّة في نصّه، ففنّدَ المزاعم التي عدّت خروجه عن القصيدة العربيّة القديمة تمرّداً عليها، وعدم اعتداد بها، فأثبت أنّ حداثته وتجديده لم يبعده عن ماضيه، بل جعله كثير الالتفات إليه مُتَعمِقاً في مضامينه، فبقيت جذوة الحياة قائمة بينهما.

---

[1] - البنداري، حسن وآخرون، التّناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد ١١، العدد٢ ، ٢٠٠٩ ص٢٤٥.

[2] - يُنظر موسى، إبراهيم نمر، صوت التراث والهويّة، "دراسة في التّناص الشعبي في شعر توفيق زياد"، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٤، العدد ١+٢، ٢٠٠٨، ص١٠٢.

[3] - صالح، عالية محمود، اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد ٣+٤، ٢٠١٠، ص٣٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودرويش الذي استطاع أن يُشكِّل نصّه الشّعريّ الحداثيّ وَفْق رؤياه وفكره فقد وظّف موروثه الدّينيّ والأدبيّ والتّاريخيّ والأسطوريّ وصهره في نصّه، فكان لتّناصه المُستدعى دورٌ عظيم الشأن في النهوض بالقصيدة، إذ لم يكن مجرد إقحام لا مُسوِّغ له على نحو ما سنرى في النصّوص القادمة من ديوانه كزهر اللوز، أو أبعد.

التّناص الدّينيّ

لقد شكّل التّناص الدّينيّ حضوراً بارزاً في شعر درويش، إذ غَرَفَ الشّاعر من معينه الذي لا ينضب، واستقى من آياته وقصصه ومفرادته، فالتفت صَوْب القرآن الكريم واقتبس من نوره ما يتوافق ورؤياه وينهض بفكره، "فالتّناص مع القرآن الكريم يرتقي بالنصّ، ويزيده جمالاً وإشراقاً ويبعث في أوصاله عبقاً روحيّاً وسمّواً وجوديّاً، لسّمو النصّ المُسْتَحضَر"([1])، فالتّناص الدّيني له شأوه في القصيدة بما يضفيه من هالة قدسيّة تسمو به وتجعله أشدّ عمقاً، وقدرة على مزج الواقعي بالدّيني ممّا يشكّل مرجعيّة فكريّة دلاليّة لها حضورها البارز والفاعل في النصّ، لخصوصيته وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه، والتأثير مع الوجدان الجمعي([2]).

وأن يرتدّ َالشّاعر الفلسطينيّ إلى المرجعيات الدينيّة، ويوّظفها بمهارة في نصّه بما تخدم فكره ورؤاه، سيجعلها سلاحاً مضاداً يوجه إلى محتلّه الذي سوّغ وجوده في الأرض الفلسطينيّة بما اتّكأ عليه من مبرّرات دينيّة فيغدو الصّراع ذا صبغة ثقافية، أضف إلى ما تحويه الموضوعات الدينيّة وشخصياتها من الثراء في مدلولاتها الرّامزة ([3]).

التّناص مع الدّين الإسلاميّ

ودرويش من الشّعراء الذين حضرت الآيات القرآنيّة ومفرداتها في قصائد ديوانه "كزهر اللوز، أو أبعد..." وَوُظفت توظيفاً متماهيّاً مع أيدلوجياته، الأمر الذي أكسب نصّه عمقاً موضوعيّاً وبُعداً جماليّاً وفنيّاً ووطنيّاً على نحو ما سنرى .إذ من ضمن تناصّه الموظَّف في ديوانه قوله:

---

[1]- خلاّف، ميسر سالم محمود، مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف، رسالة ماجستير، ٢٧٧.

[2]- ينظر: البنداري، حسن وآخرون، التّناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد ١١، العدد٢، ٢٠٠٩،ص٢٤٦.

[3]- ينظر: أبو إصبع، صالح خليل، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة بين عاميْ ١٩٤٨ م حتى ١٩٧٥م،١٦٦- ١٦٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقلت له: مُنذ كم سنةٍ نَسْتَحِثُّ

الحمامة: طيري إلى سدرة المنتهى،

تحت شباكنا، يا حمامة طيري وطيري(١).

إنّ حضور "سدرة المنتهى" في جسد النصّ يُحيلنا إلى قوله تعالى: M [^ _ ` a b c d e L"(٢).فحثّ الشّاعر الحمامة على الطّيران والعودة إلى مكانها هو في حقيقته حثّ للمغترب الفلسطينيّ القابع في منفاه وغربته على العودة إلى ثرى الوطن، بالإضافة إلى أنّ رجوع درويش إلى وطنه سبقها دعوات مكرورة من الذّات إلى نفسها تطلب منها العودة إلى منبعها الأول تجسّد ذلك في تكراره الفعل "طيري" ثلاث مرات، وما توحيه ياء المدّ من مدى البعد المكانيّ الذي يفصل المغترب عن أرضه، أضف إلى ما يحمله فعل الطيران من دلالة الحركة المعادلة للحياة والانبثاث، ورفض السكون والعجز، وتحدٍ للقوى المستبّدة أياً كانت، والذّات الشّاعرة أضْفَت على وطنها نكهة قدسيّة لا تُتاح لأيّ مكان آخر على وجه البسيطة، إذ جعلته مكاناً قدسيًّا سماويًّا ترتقي إليه الذّات الفلسطينيّة وتسمو على الذّوات الإنسانيّة أجمع، فتعتزّ بمكانها وتتوق كي تطأ ترابه وتشتمَّ عبقه، وبهذا تبقى الصّلة الروحيّة بين المُبعَد ومكانه قائمة لا تبرح فكره ووجدانه.

وإنْ كان الطيران يومئ إلى ثنائية الخلود والفناء(٣)، فإنّ السّماويّ يلتحم بالأرضيّ الجمعي "تحت شباكنا" ويصهره ليغدو فعل العودة إلى المكان الحُلم فلسطين مصدر انبعاث للعائدين وديمومة مُتَجدِدَة وخالدة لا تنمحي عبر التّاريخ، وليصبح أيّ مكان خارج حدود الوطن مُتَمَثِلاً بالمنفى مصدر موت واندثار واحتراق أبديّ لها؛ لذلك يحرص المُغْتَرِب والمنفيّ على العودة لوطنه ملتحماً التحاماً صوفيّاً لتكون العودة إلى التراب عودة إلى رحم الأم التي أعطت الحياة وانتظار لانبعاث جديد(٤)، وانبعاث الفلسطينيّ يكمن في تأصّله وتمسّكه بجذوره، واقتتاله حتّى يستردّ وجوده ويبرهن على أهليّته الأزليّة والفعليّة للأرض الكنعانيّة التي ترتقي في وجودها إلى مستوى سدرة المنتهى، فهي سدرة الله في أرضه.

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٣٢- ١٣٣.
٢- سورة النجم، الآية ١٣- ١٤.
٣- ينظر: حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، ٢٢١.
٤- ينظر: عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير،٢٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودرويش المُؤمِن بالعودة إلى وطنه لم ينسَ تعسّف عدوّه، وعمق الخراب الذي أحدثه في أرضه الكنعانيّة الفلسطينيّة، وكيف شرع ذلك المعتدي الغاصب يصنع وجوده العبثي على رُفات بيوتنا وقرانا التي سُوِّيت في الأرض، وعليه لم يبقَ في المكان إلاّ روح ساكنيه تَئِنُ ملتاعة على سَلْبِه تأمل قوله:

تذكرتُها: حائطانِ قديمانِ من دون

سقف كحرفين من لغة شوّهتها الرمالُ

وهزَّةُ أرضٍ سدوميّةٌ. بقراتٌ سمانٌ

تنام على الأبجدية.(١)

فسدوم تُعيدنا إلى المدينة المدمرة بفعل ذنوب أهلها، أمّا "بقراتٌ سمانٌ" فتحيلنا إلى قوله تعالى: M 7 8 9 : ; > = < L(٢)، لنلحظ أنّ الشّاعر زاوج بين تناصّين كي يخلق تصادماً وصراعاً في جسد النصّ مؤازراً التّصادم المَعيش في واقعنا، فهو يُبرز مقدار الدّمار الذي ألحقه المحتلّ في معالم الحياة جميعها ومنها مدرسته التي ضمّت بين جدرانها ذكرياته القليلة الثمينة مع رفاق القريّة، فلم يُبقِ منها الجّلاد سوى حائطينْ وسقفٍ مدّمَر، وما يشفّ عنه السّقف من حماية واحتواء وسكينة، إذ بتهشيمه ينتزع من المكان ألفته وحميميّته بفعل العدو، فيصير حُطاماً تتراكم حجارته بعضها فوق بعض، لكنّ الذكريات المُتوهجة الأثيرة لا تندثر كما المكان، فهي تبقى مُستوطِنة الذاكرة مُتَغلغِلة في شِغاف القلب أثراً خالداً يصعب فناؤه، وتبقى أواصر الأمس واليوم والغد معقودة بحبل متين ينبض بالحياة مقاوماً الفناء، وهنا يأتي طَلَلُ العصر الحديث إلاّ أنّ رؤيته أشدّ ضراوة وقسوة وشجناً من دِمَن العصور الغابرة، إذ لم تعد الرّياح والأمطار هي الدارسة لمعالم الدّيار، بل آل الأمر إلى قاتل يعيث خراباً في المكان.

وأنْ يُسندَ فعل التّشويه إلى الرمال يحيلنا إلى مدلولين، أولهما ما يشير إليه التّشويه من مدلول سلْبي تمثّل في التغيير الجذريّ للمعالم المكانيّة بحيث أضحت تحمل ملامح أخرى استحدثها المحتلّ بقدومه، أمّا الثاني فهو الرمال فاعلة ذلك التشويه، فيصعب أن تؤول شيئاً بفعل

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٧٠-١٧١.
٢- سورة يوسف، الآية ٤٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تبعثرها وتناثرها الأمر الذي يُعرِّي وَهْنَها وضعفها الذي في أساسه تعرية لوهن المحتلّ وضعفه، وبهذا لن يدوم محتلّ فهو مهما امتدّ أمده فمصيره إلى زوال، وحضور "هزة أرض سدوميّة" تفجّر إحساسنا بالفجيعة والضياع، وتكشف عن واقع مُهترئ مُمزّق مليء بالهزائم للحدّ الذي يصعب رأب صدعه، فالمكان يذخرُ بالدّمار، فالهزّة وحدها كفيلة بنسف المكان عن بكرة أبيه فلا تذر شيئاً، فكيف شأنها إنْ كانت سدوميّة؟ فالهزّة ترمز إلى الحركة المدمِّرة فتسحق المكان وتصيّره ركامًا، أمّا البقرات السّمان فهي ساكنة "تنام على الأبجدية"، فالحركة القويّة الساحقة يقابلها الخصب الساكن اللامتحرك، مما يجعل الدمار والموت هو صاحب الهيمنة الفعليّة على الحياة، فهو يُصيِّر البقرات السّمان هزيلة هامدة بفعل فتورها وتقوقعها عن الفعل، ولعله يشير إلى حال الأمة العربيّة التي قابلت توغل الكيان الصهيوني باستكانة دون القيام بردة فعل حقيقيّة مستسيغة وجودهم، مُتبلّدة أحاسيسها القوميّة العربيّة عن القيام بما يحفظ كرامتها وعزّتها الأمر الذي جعل العدوّ يتمادى في عنجهيّته وجرائمه ولا إنسانيّته، فهو في استدعائه التّناص الدّينيّ السابق يستحضر ثنائيّة الشرّ "سدوم" الزائلة، والخير "بقرات سمان" الباقية إلاّ أنّ قوى الشرّ هي المُنتصِرة فعليّاً على أرض الواقع، وذلك لما تمثّله قوى الخير من عجز وسكون حال دون وجودها.

فالشّاعر يعمد في تناصّه أن يكسب خطابه الشّعريّ هالة من الإيحاءات المكثفة والمغايرة عمّا وظّفت فيه كي تعمل على تنبيه الذاكرة الجمعيّة؛ لتدفعها لاستكشاف الدلالات وربط بعضها ببعض لتشكل الرؤيا الإبداعيّة له([1]).

إنّ التعالق النصّي القائم بين الآية القرآنيّة والنصّ الشّعري تَأتَّي من وعي درويش ورغبته الحقيقيّة في إعادة "صياغة الواقع وَفْقاً لذوقه الذّاتي وإحساسه الدّاخليّ الذي يطّلع بمؤثر خارجي يحرّك المخيّلة، ويمدّها بالصّورة الكليّة للتّجربة، وتكتسب تلك الصّورة تفاصيلها من خيال الأديب...، ومدى قدرته على التّغلغل في أركان الوجود...، وتكون الحقائق الوجوديّة وسيلة إثراء للواقع في صورته المتجدّدة داخل القصيدة"([2])، فدرويش ليس صاحب مشروع شعريّ حداثيّ

---

[1]- ينظر: موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ٨٠.
[2]- أبو شرار، ابتسام موسى، التّناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، ٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فحسب، بل هو مُدرِك عُمق المسؤوليّة الجسيمة المُلقاة على عاتقِهِ تجاه شعبه، وعليه ينهض بمشروعه مُسخِّراً أدواته الفنيّة كي تبثّ رؤاه الفكريّة الاستشرافيّة.

وفي سياق توظيفه التّناص الدّيني قوله:

سجا الليل، واكتمل الليل، فاسْتَيْقَظَتْ

زهرةٌ للتنفُّس عند سياج الحديقة.

قلت: سأشهد أنّيَ ما زلت حيّاً،

ولو من بعيد. وأنّي حلمت بأنّ الذي

كان يحلم، مثلي، أنا لا سواي...(١)

فالشّاعر يستقي لفظه من قوله تعالى: L G F E D C B M(٢). إذ يُشير في أسطره السابقة إلى حدَث حُدّدَ مكانه وزمانه، ألا وهو كتابة القصيدة التي شهدت ولادتها مرحلة مخاض عسيرة لم تتأتَ له بسهولة ويُسر، أمّا المكان فقد سُيِّجت حدوده "عند سياج الحديقة" ليكون المنفى هو حاضنها لا الوطن، أمّا زمن كتابتها فقد تمّ بعد أن انقشع الظّلام وتبلّجت أنوار الشّمس، والتركيب اللغوي بقوله: "فاستيقظت زهرة للتنفس". المبدوء فيه بحرف العطف الفاء يدّل على تعاقب الحدث، فبعد اكتمال الليل يبزغ الفجر وما أوحاه الفعل "استيقظت" من حياة وانبعاث تمثّل بالكلمة لتكون الوسيلة الأثيرة والدائمة التي يُبرهن فيها الشّاعر على أنّه ما زال حيّاً وإن كان يقيم بمعزل عن الوطن، فباللغة والقصيدة يؤكد عُمق انتمائه وتجذُّرِه لهُويّته المُنتزَعة، فأن تَكتُبَ وأنت خارج مكانك عن مكانك يبرهن على أحقيّتك التّاريخية الأصيلة له.

أمّا قوله "سجا الليل" فيظهر أنّ درويش لم يصهرها في نصّه ليظهر كمّ ثقافته ومخزونه المعرفي، بل هو يعيد صياغة النصّ ليتوافق ورؤيته الشّعريّة المُتطلعة صَوْبَ المستقبل وأبعاده، أضف إلى أنّ توظيفه لم ينحصر بلفظ الآية، وإنّما تجاوزه إلى توظيف حرف العطف "الفاء" المستخدم في بقيّة الآيات من السورة نفسها، فالله تعالى يُقسِم في كتابه أنّه ما ودّع رسوله وما

١- كزهر اللوز، أو أبعد..، ١٢٤.
٢- سورة الضحى، الآية ٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قلاه، بل آواه بعد يُتم، وهداه بعد ضلال، وأغناه بعد فقر، وبشره بالآخرة ونعيمها كونها الحياة الباقية.

ودرويش يقول "سجا الليل، اكتمل الليل، فاستيقظت زهرة للتنفس" فلو نظرنا إلى الجدول الآتي سنرى أنّ القصيدة في مفرداتها ودلالاتها تقابل الآية القرآنيّة.

فالرسول كان	وعلاقة الشّاعر بالقصيدة	سياج الحديقة يُفضي إلى الحديقة
يتيماً فآواه	الظلام فالنور	المنفى ←—— الوطن
ضالاً فهداه	السجن فالحريّة	من البعيد ←—— قريب
عائلاً فأغناه	المنفى فالوطن	هو الغائب ←—— أنا الحاضر

فالشّاعر وإنْ كان أورد مفردات من آية قرآنيّة إلاّ أنّه يحيلنا إلى حالة شعوريّة عاشها الرسول الكريم ـ صلى الله عليه وسلم ـ كان مفادها الراحة بعد التعب فَيُمثِّل القسم الذي يلي حرف العطف النقلة الإيجابيّة في حياته، فهو يؤكد أنّ الجانب المُدلَهِم في الحياة لن يستمر، بل سيلحق به جانب مشرقٌ طويل الأمد، فالظّلم لا يمكن أن يعلو فوق الحقّ فهو نظام سماويّ لا يمكن غلبته وإنكاره، فالذّات الشّاعرة تأتي ببشارة تنبثق من رحم المُعاناة مفادها أنّ الفلسطينيّ وإنْ كان يقيم خارج مكانه ضالاً بين الأزمنة والأمكنة هائماً في أصقاع الدنيا ودروبها غريباً عن مكانه وزمانه الحقيقيين إلاّ أنّه في النهاية سيؤول إلى وطنه حرّاً، وإن كان تناصّه السّابق يحمل شعلة أمل تجاه حريّته واستعادة إرثه إلاّ أنّ مسحة الحزن والقهر لما يحياه من حالة اغترابيّة أدمت فؤاده، وبعثرت كينونته وأشعرته بمدى تَشرذُمهُ حتّى باتت غربته هي الهُويّة التي عُرِف بها وفي ذلك يقول:

...ولكنّ أسلوبنا في

عبور الشوارع من زمنٍ نحو آخرَ

كان يُثير التساؤل: مَنْ هؤلاءِ

الذين إذا شاهدوا نخلةً وقفوا

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

صامتين، وخرّوا على ظلّها ساجدين؟

ومن هؤلاء الذين إذا ضحكوا أزعجوا

الآخرين؟(١)

فالشّاعر يستقي من الموروث الدّيني قوله تعالى:M l n m o p q r

s L(٢)، فالمشهد الذي كان يثير تساؤل أصحاب المكان الراسخين في أوطانهم، والذين لم يعرفوا شعور الاغتراب ولم يعايشوه، هو مشهد العربيّ المنفيّ الذي يقف صامتاً راكعاً باكيّاً أمام ما يشير إلى هُويّته العربيّة والتّاريخيّة، فيتدفق ألمه الذي يعتصر قلبَ من ذاق ويلات الغربة وآلامها، فتعود الذاكرة به إلى ماضيه الأثير في لحظة تأمليّة سكونيّة "صامتين"، تبعث في الوجدان حنيناً شجيّاً يستوطن أغواره لِيَليه فعل مُنْبثِق في حدوثه من فعل التأمل مفاده السجود والركوع والبكاء"خرّوا"، ليحيط المشهد بقدسيّة روحانيّة تستوجب الركوع، والشّاعر ترك برهة زمانيّة بين الصمت والركوع باستخدامه الفاصلة "صامتين، وخروا" مع حضور الصّلة بينهما بتوظيفه حرف العطف، وهنا تتشابه حاله بحال المؤمن حين يستمع إلى آيات الله فَيتفكرُها ويتدبر معانيها ثمّ يخرّ على إثرها ساجداً باكياً رهبة من الله وخوفاً من عقابه وطمعاً في جنانه، أضف إلى ذلك أنّ الآية المُوظَّفة هي من آيات السجود، وفي الأسطر الشّعريّة يُهيمن ضمير الغياب على ضمير الحضور إذ تكرر خمس مرات "شاهدوا، وقفوا، خرّوا، ضحكوا، أزعجوا" إضافة إلى حضور اسم الإشارة "هؤلاء" وما يوحي به من بُعد، وأمّا ضمير الجماعة الموظّف في قوله "أسلوبنا" فقد ورد مرة واحدة؛ ليتوافق وحالة التّشظي والبُعد المكانيّ والغياب الفعلي للفلسطينيّ عن أرضه.

وقد أسهمت القافية المُنتَهِية بصوت الياء الممدود المقترن بصوت النون في إشاعة قدر أكبر من السكينة والهدوء والاسترخاء والضّعف.(٣)

وذِكْر النّخلة قد يحيلنا إلى تناص آخر تجسّد في قصة "عبد الرحمن الداخل" مع نخلة الأندلس التي ما أن رآها حتّى انبعثت دَفْقَةٌ شعوريّة تبوح بمأساته، فهو عاش التشرُّد والاغتراب

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٣٤- ١٣٥.
٢- سورة مريم، الآية ٥٨.
٣- ينظر:عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

القسريّ بعد أن قتل العباسيون أهله، فانطلق إلى الأندلس وحيداً في رحلة شاقة مضنية، لم تمنع إصراره من إقامة خلافة إسلاميّة أمويّة ليمنحه ماضيه قدرة على النهوض. يقول عبد الرحمن الداخل مُناجِياً تلك النخلة:

تبدَّت لنا وَسْط الرصافةِ نخلـةٌ تناءتْ بأرضِ الغربِ عن بلد النخل

فَقُلتُ شبيهي في التّغرُب والنّوى وطول اكتئابي عن بنيَّ وعن أهلي

نشأتِ بأرض أنت فيها غريبـةٌ فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي([1])

فالنخلة نشأت غريبة مُقصاة عن مكانها الفعليّ، فتماهت معه في تَغَرُّبِه وبُعدِه عن الأهل، ولعلّ هذه النّخلة هي تلك التي خاطبها الشّاعر العباسي "مسلم بن الوليد" الذي كتب القدر عليه أن يقضي أواخر حياته في أرض غير أرضه التي ألفها، وعاش في كَنْفها، وخَبِر جبالها وسهولها وصحراءها، ليكون بذلك هو الغريب الحقيقيّ في تلك الأرض، ويُمثِّل في غربته عُمْق الشّجن الإنسانيّ يوم يضمّ جسدّه ترابٌ غير تراب وطنه، فيقول مسلم وهو يحتضر ناظراً إلى نخلة في جُرْجان([2]):

ألا يا نخلة بالسَّفـ ـح من أكناف جُرْجَان

ألا إنّـي وإياك بجُرجان غريبان([3])

فرؤية النّخلة بمفردها تُصارع تقلبات الحياة بصيفها وشتائها، أوحت له بوحدته وغربته التي يعيشها بجُرجان، فوجود تناصّيْن يُكسب النصّ هالة عظيمة التأثير لاتّكائها على المرجع الدّيني وماله من أثر نفسيّ روحانيّ، والأدبيّ التّاريخيّ مُتَمَثِّلاً "بمسلم بن الوليد، وعبد الرحمن الداخل"، فيعيش التجربة الشّعوريّة نفسها، وتعود فيها الذّات للأمكنة والأزمنة الماضيّة مُستعْظِمَة تاريخ المسلمين، مُتألِمَة على زواله، راجية إعادة مجدها التّليد، والشّاعر في أسطره السابقة يُغلِّف حُزنه بإطار دينيّ تاريخيّ له قدسيّته وأَلَقه، ومن الجدير ذكره أنّ إيرادي التّناص التّاريخي الأدبي

---

[1]- المقّري، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، ٥٤/٣.

[2]-جُرجان: مدينة عظيمة بين طبرستان وخراسان، خرج منها خلق من الأدباء والعلماء والفقهاء والمحدثين، ولجرجان مياه كثيرة وضياع عريضة بها الثلج والنخل، يُعرف أهلها بأخلاقهم المحمودة، الحموي، معجم البلدان، ١١٩/٢.

[3]- ابن الوليد، مسلم، الديوان، ٣٤٣/٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في مَعرضِ حديثي عن التّناص الدّيني، تأتّى من النصّ نفسه، فالنصّ يفقد جماليّتَهُ وأبعادهُ في حال تناول كلّ تناصٍ على حدة.

إنّ تضمين نصوصه الشّعريّة مفردات وآيات قرآنيّة لم يأتِ للتأكيد على ضرورة العودة إلى ربوع وطنه، أو برهنة على أحقيّته بمكانه المُفْتَقَدْ، وإبراز خيبته من واقعه المُتصدِعْ فحسب، بل سنجد أنّ استحضاره تلك النصّوص أتى ليصبغ نصّه بِمسحة دينيّة فيما يتعلق بقضيّة جوهريّة في حياة الإنسانيّة أجمع ألا وهي جدليّة الحياة والموت، ولا عَجبَ أن يلتفتَ درويش لهذه القضيّة؛ فهو منذ تعرضه لأزمة صحيّة توقف قلبه على إثرها لدقيقتيْن غدا الموت هاجسه، وبدأت الأسئلة الوجوديّة تظهر مِلحاحةً في شعره منذ الجداريّة التي " كانت تمثّل معلّقته التي أودع فيها كُلّ قدراته الفنيّة والأسلوبيّة وحِيَله اللُغويِّة الفذّة وصُوره التركيبيّة"([1]). فسكب فيها ما شَغل ذهنه في تلك التجربة الفريدة كي يجعلها "قصيدة ذاتيّة جداً في استحضارها الموت ومكابدتها إيّاه"([2])، فهو "لم يكتب عن مخامرة الموت إلاّ ليعبّر عن قهره الموت لا بالحياة وإنّما بالشّعر أو ربّما بالحياة التي هي الشّعر نفسه"([3])، وقد برز الأمر فيما وظّفه من آيات ومفردات تُشير إلى هذه الثنائيّة إذ يقول:

هل أربك الموت؟ أَسخر من فكرتي،

ثمّ أسأل نفسي: إلى أين تمشين

أيّتها المطمئنة مثل النعامة؟ أَمشي

كأنّ الحياة تعدِّل نقصانها بعد حين([4])

فهو يستحضر قوله تعالى:M 1 2 3 L([5])، فالنّفس المطمئنّة في الآية القرآنيّة تستمّد سكينتها الروحيّة وتستشعرها حين تُبعث بين يدي الله تعالى، فتنال المغفرة وعظيم الثواب، وهي سكينة حَقّقَت ديمومتها جراء إيمانها وحُسن صنيعها في الحياة الدنيا، فإن كانت الآية تتحدث عن طمأنينة النّفس بعد موتها، إلاّ أنّ درويش أتتْ طمأنينته وهميّة مُؤقَّتة خادعة، وهي

---

[1] - الجبر، خالد عبد الرّؤوف، غواية سِيدورَي قراءات في شعر محمود درويش، ٢٧-٢٨.
[2] - وازن، عبده، محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، ٤٨.
[3] - نفسه، ٤٦.
[4] - كزهر اللوز أو أبعد...، ١١٠.
[5] - سورة الفجر، الآية ٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

طمأنينة الدّنيا الآنية حين اختار لها أن تكون مثل النّعامة "أيّتها المطمئنة مثل النّعامة"، ليجعلها ضيقة الحيّز في وجودها لنلحظ أنّ العلاقة القائمة بين المشبه والمشبه به سببها الضعف في مواجهة الخطر، إذ لو كان بوسع المرء أن يُبعد عنه شبح الموت ويختبئ من سطوته لفعل، إلاّ أنّه مُدرِك عجزه ووهنه عن مجابهتِه، فإن دنت ساعة الموت المُرْتقبَة فستعجز البشريّة جمعاء عن إنقاذه مَهمّا بذل لحماية ذاته، فهو يتماهى مع النعامة التي ما أن تستشعر الخطر حتّى تحتجب وتدفن رأسها في الرمل ظنّاً منها أنّها باتت في منأى عنه، إلاّ أنّ شعورها بالأمن كان وَهْماً مُؤقّتاً.

ولعلّ درويش وجد في حواره لأناه ما يبعث قليلاً من السّكينة والراحة في داخله، إذ يمثّل الحوار "أسأل نفسي" ثنائيّة أنا الداخل والخارج في مُواجهة ومُصارحة وبَوْح يسبر أعماقه ويجلو خباياه، مُرتفِعاً به إلى الملأ كاشفاً عن معرفة يقينيّة في أبعاد النّفس، فالسؤال عن وجهته في السير إلى "أين تمشين" أتت الإجابة عنه بما يبحث الراحة؛ ليظهر أنّ الشّاعر يواجه الموت بالحياة، فتعديل النقصان هو سعي إلى الكمال، يتحقق بالمنجز الشّعريّ الباقي الذي سيتركه وراءه، لتتحول طمأنينتهُ من مؤقتة إلى دائمة، لحظة اسْتَدْرَك إمكانية خلوده، ولعلّ الذّات الشّاعرة تحمل فكراً صوفيّاً تجاه الموت إذ " لم يعد الموت نهاية وإنّما صار باب الحياة الحقيقيّة، ولم تعد الحياة أنْ يُعمِّر الإنسان طويلاً، وإنّما صارت أن يعرف. الحياة اكتشافٌ ومعرفة، والمعرفة لا تتمّ إلاّ بالموت، أي بالاتّحاد مع المطلق، بالعودة إلى الأصل، فالموت إذن هو الحياة الحقيقيّة "([1]).

وعلى الرغم من هذا تبقى الحياة براقّة خدّاعة يعشقها الإنسان ويكره مفارقتها ودرويش يخاطبها قائلاً:

قُلْ للحياةِ، كما يليقُ بشاعرٍ متمرِّسٍ:

سِرِي ببطء كالإناث الواثقات بسحرهنَّ

وكيدهنَّ . لكلِّ واحدةٍ نداءٌ ما خفيٌّ:

هَيْتَ لَكْ / ما أَجملَكْ!([2])

---

[1] - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ١٣٣.
[2] - كزهر اللوز، أبو أبعد...، ١٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فما أن يتراءى للقارئ قوله: "كيدهن، هَيْتَ لَكْ"، حتّى يستحضر في ذهنه قصة سيّدنا يوسف ـ عليه السلام ـ مع امرأة العزيز تلك التي أحسّت جمالها وفِتْنَتها، فدبّرت مكيدة تسوقه في حبائل غوايتها إلاّ أنّه أَبى واستعصم، يقول تعالى في كتابه: M) (* + , L(١) وقوله تعالى:M فَلَمَّا رَءَا قَمِيصَهُۥ قُدَّ مِن دُبُرٍ ´ µ ¶ ¸ ﴿٢٨﴾ L(٢)، فالشّاعر يُوجّه خطابه الطّلبيّ إلى الحياة "سِيري"، مُتمنياً أن تتريث في سيرها علّه يستمتع فيما تبقى له من سنوات وهو يوقن دنو الموت، وأنّه بات على مرأى خطوات منه، مما زاد تشبّثه بالحياة ولزومِه إيّاها، فيجعلها كالأنثى الواثقة بأنوثتها فتتمايل مزهوة مُختالةً بحسنها الأخّاذ، مُستعذبةً قوّتها المُتَدفِقَة من أعماقها، مُحاوِرَة ذاتها لينبعث من دواخلها صوت الفتنة، مُحدِّثاً إيّاها بانتصارها على من أرادت بما ملكته من حُسْنٍ وكَيْدٍ وفِطنة، لتكون الباقية إلى الأبد العصيّة على الاندثار، فالحياة أنثى تَعرِض مفاتنها فينساق الجميع للانغماس بمتعها، إلاّ أنّها تصدّهم جميعاً وتتعالى عليهم، والشّاعر هو الإنسان الذي يتمنى الالتحام بها، وعدم الانفصال عنها، لكنّها تذيقهم قليلاً مما لا يُروي ولا يُشبع، فيبقى ظمؤهم لها حاضراً حتّى يواريهم التراب.

فالنصّ الشّعريّ يأخذ هنا منحىً مغايراً عن النصّ القرآني، فالأنثى مُتمثِّلة بامرأة العزيز في السورة القرآنيّة، وعلى الرغم من فتنتها إلاّ أنّ الرفض والتّمنُع على الانغماس في ملذاتها كان حليفها، في حين أنّ الحياة/ الأنثى تُمارِس دور الغِواية في النصّ الشّعريّ، فتبقى محتفظة بألقها وعذوبتها وديمومتها، فيُقبِل الجميع عليها إلاّ أنّها تصدهم. وعليه فإنّ النصّ الشّعريّ الحالي أضحى يبثّ فكراً مغايراً جديداً عمّا جاء في الآيات؛ ليؤكّد الشّاعر أنّ " العثور على القصيدة المرتقبة لا تكون بتناصّ تماثلي بقدر ما تتحقق كينونتها بتناصّ اختلافي عبر صراع مرير من الاقتتال والتنقيح والتعديل وقلب الرؤى الشّعريّة "(٣).

وأعلن درويش في القصيدة نفسها المأخوذة منها الأسطر الشّعرية السّابقة نظرته للحياة وأبان عن قسوتها إذ قال مُردِفاً:

١- سورة يوسف، الآية ٢٣.
٢- نفسها، الآية ٢٨.
٣- حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، ٢٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سيري ببطءٍ، يا حياةُ، لكي أَراك

بكامل النُقصان حولي. كم نسيتُكِ في

خِضِّمك باحثاً عنّي وعنكِ. وكُلّما أدركتُ

سراً منك قُلْتِ بقسوةٍ: ما أَجهَلَكْ!(١)

فالشّاعر في بحثه الدائم عن الحياة ومحاولة أنّ يستجلي أسرارها، يتماهى "بجلجامش" ذاك الذي قهره موت صديقه "أنكيدو"، فهامَ على وجهه لا يدري ما يفعل إزاء قسوة الحياة وغدرها، فأخذ "يعيش احتدام السؤال الوُجوديّ المُرِّ عن معنى الحياة وجَدْوى الموت"(٢).

" فإذا كان الموت مُحتماً، وإذا تعذر على الإنسان نوال الحياة الخالدة، سواء أكان بالتغلب على الموت أو بوجود حياة أخرى بعد الموت، فما ينبغي للفرد أن يسلك في هذه الحياة فبين أن ينبذ الحياة، أو يتنعم بلذاتها، أو يختار صنع ما يخلده من أعمال كما فعل جلجامش بعد يأسه من إمكانية أن ينال الخلود"(٣).

فالشّاعر مثّل عبر أسطره موقف الحياة الهانئ والمُستقر التي تبقى على حالها لا يُزعزعها شيء، يقابلها موقف الإنسان المتضعضع التائه المضطرب، وكيف أنّ الحياة مسكونة بالألغاز وكلّما بدا له سرٌّ بعد عناء ومشقة ومكابدة قابلته الحياة بقسوة مُستهجِنَة جهله في إدراك بواطنها، وهنا يبدو مدى تَجبّر الحياة ولامبالاتها تجاه من يسيرون في مسالكها لا يلوون على شيء، ومقدار ضَعف الإنسان وتهشّمه إزاءها. وإدراك المرء الحياة لا يتأتّى إلا بعد المِراس والدُربة والاحتكاك الشاق بها، إذ وحدها الخبرة هي من تجلو دوافنها، إلاّ أنّه مهما استكشف وخَبِر سيبقى ضعيفاً أمامها، فهي القوّة التي لا تُهزَم.

وإنّ إيراد الأسطر الشّعريّة السّابقة والمتجلي فيها "جلجامش" استدعاه موقف الشّاعر من الحياة وصلة الأسطر المتينة ببعضها فآثرتْ الباحثة عدم اجتزاء النصّ لتظهر وجهة درويش غير مُنتَقصَة تجاه الحياة والموت.

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٨- ١٩.
٢- الجبر، خالد عبد الرؤوف، غواية سِيُدورَى قراءات في شعر محمود درويش، ٢٢.
٣- باقر، طه، ملحمة جلجامش، ٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والذّات الشّاعرة في توظيفها التّناص لم تعمد للحديث عن القضيّة الوطنيّة الجمعيّة وما يرتبط بها من نفي وتشريد وتعسّف فحسب، بل أتى استدعاء بعض الآيات القرآنيّة مُعبِّراً عن ذاتيّته، مُجرِياً تحويراً في الدلالة بما يتوافق وأناه، ومن ذلك قوله:

ولا أتذكَّرُ في أيِّ أرضٍ وُلدتِ،

ولا أَتذكر من أيّ أرضٍ بُعثتُ(١).

وقوله هذا يُحيلنا إلى قوله تعالى:M u v w x y z { | } L(٢).

فهو كما المسيح نبّي يحمل رسالة سماويّة تُرشِد الضالين وتُنير دروبهم وتسوقهم إلى الخلاص، لذلك فليرافقه السّلام يوم ولادته وبعثه، هذا في حال نظرنا إلى الأسطر مُجرّدَة عن سياقها الواردة فيه، إلاّ أنّ إمعاننا النّظر في النّصّ يُحيلنا إلى مضمون مغاير، فهي وردت في قصيدة عنوانها "وأنتِ معي" مُوجِّهاً حديثه إلى المرأة حين يُرافقها ويتشاركان معاً درب العمر، فهو معها ينسى مهمّته ويستعذب تناسيه هذا إذ يؤول إلى إنسان أحاسيسه مُرْهفة مُتدفِّقَة جيّاشة، ويغدو إنساناً وجدانيّاً هائماً في عشقه مُسْتَسيغاً كُنهه؛ ليكون المسيح الذي يعيش لذاته لا للآخرين مُؤكِّداً أنّ لقلبه وذاته عليه حّقّ، فهو يرغب أن يستكين هُنيهة من عبء رسالته المرتبطة بقضيّته الجمعيّة، فيصبح فرداً عاديّاً يحبّ ويتغزل بالمرأة ويسعد برفقتها، إلى الحدّ الذي تنسيه زمانه ومكانه "تنسى الزمان..، نسبح في لا مكان"(٣)، فيعيش معها أهنأ أوقاته، لذلك هو مع المرأة لا يموت بل يعيش البعث المُتجدِّد مُؤكِّداً أنّ المرأة هي عشتار التي لم تكن يوماً إلا نبع الحياة وباعثتها، فالقصيدة ذاتيّة بثّ فيها الشّاعر عواطفه الإنسانيّة المشروعة، وفيها يقول:

وأنتِ مَعي يَغْرَقُ الصمتُ، يغرورقُ

الصّخْوُ بالغيم، والماءُ يبكي ويبكي الهواء،

على نفسه كلّما اتَّحد الجسدانْ(٤)

فهما كيانان "أنا / أنتِ" يلتحمان التحاماً أبديّاً فعندما ترافقه المرأة تتدفق الحياة في عروق الموجودات جميعها.

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ٩٧.
٢- سورة مريم، الآية ٣٣.
٣- ينظر: كزهر اللوز، أو أبعد...، ٩٧.
٤- ينظر: نفسه، ٩٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والوقوف على بعض مفاصل القصيدة يأتي مُبرهِناً أنّ التّناص لا يُدرس بمعزل عن القصيدة الكاملة، فهي بناء متكامل ينهض الجزء فيها كي يبني الكلّ.

كما أبرز درويش موقفه من الحياة والموت والمرأة نجد أنّه أولى اهتماماً عظيم الشّأن للغته تلك التي عدّها هُويّته وسلاحه في وجه عدّوه، ووسيلة بقائه بعد موته، إذ أبان وعَبْرَ استحضاره التّناص الدّينيّ موقفه منها فهي أضحت " الأرض الممكنة التي بقيت له، واللغة عند درويش مُتَجدِّدة وفي تجاوز دائم، استوعبت القديم، وأنشأت الحديث في صور بلاغيّة تقوم على الإدهاش"([1]).

وفي سياق توظيفه الآيات القرآنيّة للحديث عن اللغة قوله:

وليس على الشّعر من حَرَجٍ إنْ

تلعثم في سَرْدِهِ، وانتبهْ

إلى خَلَلٍ رائعٍ في الشَّبَهْ!(٢)

فالشّاعر استحضر قوله تعالى:M Q R S T U V W X L([3])، فإن كان الله تعالى قد أعفى الأعمى والأعرج عن الخروج للجهاد لضَعْفِهما، فإنّ الذّات الشّاعرة لا تجدُّ ضيراً مِنْ تلعثم الشّعر في سرده فلا حرج عليه في ذلك، وما يثير الدهشة لدى المتلقي هو أنْ يُجعل الشّعر مُتلعثِماً، إذ لا يُعرف عنه إلاّ انسيابيّته والقدرة على إصابة التّشبيه والبراعة في التعبير، لكنّ الشّاعر جعله طفلاً صغيراً لا يزال في طور النطق فلا يضيره تلعثمه.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ درويش أجرى مقارنة بين الشمس والبرتقالة في قصيدة عَنْونها بـ "برتقالة" أخذتُ منها الأسطر السّابقة وفيها يقول:

وتلكَ فاكهةٌ مثل حَبَّة شمسٍ

تُقشَّرُ باليد والفمِ، مَبْحُوحَةُ الطعمِ

---

[1] - صالح، عالية محمود، اللغة والتشكيل في جداريّة درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد ٣+٤، ٢٠١٠، ص٣٣٣.
[2] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ٣٨.
[3] - سورة النور، الآية ٦١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثرثارةُ العطر سكرى بسائلها...(١)

وقد جعل درويش الخلل الواقع في الشّعر بحدّ ذاته رائعاً، فإن وُجد خلل في الشّبه القائم بين الشّمس والبرتقالة فهو خلل مُدهش عَذْب مُستَساغ، تتقبله الذّواقة وتبحرُ في سحر التّشبيه وعُمقه، وكأنّ الجملة فيها تحدٍّ للنقاد، فالشّعر ليس معادلة رياضيّة تتّصف بدقتها وتقوم على الأدلة والمنطق والبرهنة، "وفي الشّعر ليس بالضرورة أن نحسم المواجهة بكسب المعركة، فليست معركة الشّعر سوى جولات قد يكون مجرد التّعبير عن الفشل فيها نصراً شعريّاً، أمّا الانتصار فيها فقد لا يكون سوى وهم للأنانيّة المفرطة"(٢).

فجماليّة الشّعر تنبعث من المُختلِف الذي يُصبح مُؤتلفاً من ذاكَ البسيط الذي يؤول عميقاً، فَمَنْ مَرّ بذهنه تلك العلاقة المُدهشة والقائمة بين الشّمس المُنبعِثَة أشعتها لتهبَ الضَوْء والحياة، وتخلق الغروب وبين البرتقالة ببساطتها تلك التي تقشّر بالفم واليد، فوهبَ لطعمها بحّة ولعبقها الفوّاح المُنتشر المُسْكِر صوتاً ثرثاراً لا يصمت، هذا الإبداع بِعيْنِه حين يأتي إلى الأليف فيغدوا ساحراً متوهجاً حيّاً ودرويش نفسه يقول: " قُوّةُ الشّعر تكمن في ضعفه وهشاشته، فهو كائن بلّوريّ شفاف، وأيُّ لجوءٍ إلى الزّيف يُعرضُه للكسْرِ"(٣)، أضف إلى رغبته في ابتكار ما لم يأتِ به الأوائل، فهو يريد أن يبتكر ما يُميّزه عن غيره، وهذا ما أشار إليه في ديوانه السابق إذ يقول:

رُبّما نسيَ الأوائل وَصفَ

شيء ما، أُحرّك فيه ذاكرة وحسّاً(٤).

فقد بقيت اللغة هاجس درويش الذي شغله وأرّقه، فهو يرى أنّه "في ختام الأمر زائل واللغة هي الباقية"(٥).

لذلك نراه قد خاطبها في أكثر من موضع في ديوانه تأمل قوله:

ويا لغتي دَرّبيني على

الاندماج الزّفافيّ بين حروف الهجاء

١- كزهر اللوز، أو أبعد...،٣٧ - ٣٨.
٢- يحياوي، رشيد، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النّصي، ٣٨.
٣- الجبر، خالد عبد الرؤوف، غواية وسيُدورَي قراءات في شعر محمود درويش، ١١٧.
٤- لا تعتذر عمّا فعلت، قصيدة تُنسى، كأنك لم تكن، ٧٢.
٥- وازن، عبده، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، ١٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأعضاء جسمي ـ أكن سيّداً لا صدى(١).

فهو يتوجه في خطابه إلى اللغة مشيراً إلى عمق الصّلة بينهما، فهذه اللغة على اتّساعها هي له، وملك يمينه بما أحدثته الإضافة من لُحْمَةٍ بينهما "يا لغتي" فالعلاقة الأثيرة ينتج عنها عطاء متبادلٌ لكليهما، فهو يُحيي اللغة بوضعها بقوالب لغويّة مُسْتحدثَة، ويطلب من لغته أن تدرّبه على الاندماج الزّفافيّ بينهما، فالزفاف فعل يحفظ البقاء الإنساني من الاندثار، ويُومِئ إلى التجدُّد والخصب ودوام الاستمراريّة، فحين تتلاحم اللغة بالمبدع في علاقة تبادليّة يسمو أحدهما بالآخر فينبعثان ّويتجددان، أضف أنّ درويش يريد أن يكون سيّد الكلمة لا صداها، وهو يعدُّ ذاته رسول الكلمة، واللغة دثاره الحامي من الدّهر وتقلباته تجلّى ذلك في توظيفه للنسق التركيبي "دثّريني" إذ يقول:

دَثِّريني بصوفك يا لغتي، ساعديني

على الاختلاف لكي أبلغ الائتلاف، لدِيني

أَلدْك. أنا ابنك حيناً وحيناً أبوكِ

وأمّكِ، إن كنتِ كنتُ، وإنّ كنتُ

كُنتِ(٢)

فقوله "دثّريني" تُعيدنا بدورها إلى قِصّة رسولنا الكريم ـ صلى الله عليه وسلم ـ مع زوجته خديجة، إذ سُرعان ما لجأ إليها بعد نزول الوحيّ عليه، مُظْهِراً مقدار حاجتهِ إليها، فكانت الأمّ والأخت والزوجة الحاضنة فقد تجلّت السيّدة خديجة في أسمى صورها لحظة صدّقته وآمنت به، والشّاعر يجعل قوله الشّعريّ مُحاطاً بهالة قداسيّة لارتباطها بالرسول الكريم، والمُحتضنة له هي اللغة التي ستوصل رسالته وقضيّته وفكره، وبالتّالي وجوده وكينونته المسلوبة إلى العالم بِأَسْرِه، فهي المأوى الذي احتاجه درويش في أشدّ سنوات عمره وحدة وَفقْداً في المنفى والغربة القسريّة المُوحشة، فجعلها الرفيقة التي تُؤنس عزلته وتحفظه بعد رحيله، لذلك كانت لديه بمثابة الأم الواهبة للحياة، فتارة يكون ابناً، وأخرى الأب الحاضن، فهي علاقة تبادليّة مُتَجدِدة تجدّد الحياة

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٢٣.
٢- نفسه، ١٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعطاءها، فالذّات الشّاعرة لا يمكن لها أن تحفظ وتحمي تاريخها وأصالتها وهُويّتها الثقافيّة إلا باللغة.

ويُؤكد درويش أهمية اللغة في مقارنة أجراها بين الشّاعر الفلسطينيّ الذي لم يشعر بأنّه محتاج لتقديم البراهين والأدلة التي تُوثّق أحقيته بالمكان، وبين الشّاعر الإسرائيلي الذي يشحذ كُلّ طاقته الإبداعيّة ليمتلك المكان باللّغة، فالمسألة أضحت في غاية الخطورة، لأنّ الذي يكتب أجمل يصبح أحقّ بالمكان([1]).

وفي أسطره الشّعريّة السابقة تناصّ ضمنيّ تمثّل في قوله: "إنّ كنتِ كنتُ". فاللغة جعلها درويش معادلاً للحياة، واختفاؤها هو الموت، وجدليّة الحياة والموت أو الحضور والغياب، تبرز في حكاية ألف ليلة وليلة " فالإنسان هو كائن ناطق ، وإن سكت فله الفناء فسكوت شهرزاد هو موتها وعكسه النطق، والخطاب هنا هو الهُويّة، وهو سبب الوجود، وليس الموت إلاّ انعدام القدرة على النطق"([2]).

فالموت الذي يخشاه الشّاعر هو موت الكلمة وفناؤها، وعجزه عن الابتكار والإتيان بالجديد، فهو يرى أنّ " اللغة كائن حيّ مُعرض للحياة والموت والمرض، وتعريض اللغة للخطر إنقاذ لها من الموت، فإذا أراد شعب للغته الحياة فليدفع بها إلى مناطق التغيير الحقيقي فيحررها من خطر الموت"([3]).

التناص مع الدين المسيحي

ودرويش الذي اتّضح تأثره بالنصّ القرآنيّ واستحضاره إيّاه لغايات متعددة "ارتبط بالنصّ المسيحي والشّخصيّات الدينيّة المسيحيّة، وهي شخصيات فاعلة في النصّ الشّعري، وتمثّل الشّاعر روحها وصفاتها الشخصيّة، وجعل وجودها في القصيدة امتداداً لوجودها في التّراث الإنساني، فأبقت النصّ الحديث روحاً نابضةً ودماً حيّاً حاملاً للبعد الدّيني والتّاريخي ومُحَمَّلاً بدلالات النصّ الحالي"([4]) وممّا وظفه من الموروث الدّينيّ المسيحيّ قوله:

---

[1] - وازن، عبده، محمود درويش في حوار شامل حول الشعر والحداثة وقصيدة النثر، جريدة"الحياة" اللندنيّة ٢٠٠٥/١٢/١٤،ص ١١٤

[2] - الغذّامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، ٨٤.

[3] - صالح، عالية محمود، اللغة والتشكيل في جداريّة درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد ٣+٤،٢٠١٠، ص٣٣٦.

[4] - نفسه، ٣٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولو أستطيع الحديث إلى الربِّ قلت:

إلهي إلهي! لماذا تخلَّيْتَ عني؟

ولستُ سوى ظلِّ ظلّك في الأرض،(١)

إنّ صرخة الشّاعر هنا هي نفسها استغاثة السيّد المسيح بعدما ساقوه وقادوه للصلب وَلِقسْوة التعذيب وشدته انفجرت صرخته المُدويّة: "إيلي إيلي لما شبقتني"(٢).

ويتماهى درويش مع المسيح في آلامه وتركه يجابه تخوم عالمه المُتَداعي وحيداً، فالمحتلّ في ليلة وضحاها استولى على الوطن، وزوّر التّاريخ وهدّم المكان وادّعى ملكيته الأزليّة له، والأخ العربي كشف مقدار تخاذله ونكوصه عن الوقوف جنباً لجنب مع أخيه الفلسطينيّ، لذلك لم يعد أمامه إلا اللجوء إلى الله لتعلن صرخته كمّ الألم والخيبة التي تعتصر أعماقه، جاعلاً نفسه لسان الله وظلّه في الأرض. وعليه يكون الشّاعر صاحب رسالة مُوحَى إليه ويستمد تعاليمه من خالقه، الأمر الذي يجعل تخلي الله عنه غير مُتوافِق ومَهمته السماويّة المُكَرَسة في أساسها لخدمة الإنسانيّة أجمع، والصرخة التي وجّهها المسيح إلى ربّه هي ما كانت باستطاعته وقتئذٍ والتي تجلى فيها العجز عن الفعل، فلجأ إلى الصوت إلا أنّ الأمر عند درويش كان أكثر فاجعة، فالصرخة التي في أساسها شكوى لم تكن في وسعه؛ كونه لا يملك قدرة الحديث مع الربّ.

ومما يسترعي الانتباه هنا اتّكاؤه على أسلوب الشرط موظفاً "لو" التي أفادت امتناع لامتناع، ليُعمِّق بذلك الحالة الإنسانيّة المتأزمة المسكونة بالخيبات للحدّ الذي لم تعد النفس قادرة على إيصال صرختها وشكواها.

وقد تلتقي تجربة الشّاعر والمسيح في المعاناة، ولكن يبقى الإيمان أنّ المشقّة مهمّا طالت لا بُدّ أن يليها راحةَ مرجوَّة يقول:

كنت وحيداً على الجسر، في ذلك

اليوم، بعد اعتكاف المسيح على

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١١٠.
٢- إنجيل متى، الإصحاح السابع والعشرون، ٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جبل في ضواحي أريحا.. وقبل القيامة.

أمشي ولا أستطيع الدخول ولا أستطيع

الخروج... أدور كزهرة عبَّاد شمسٍ.(١)

فيكشف درويش في النصّ معاناته المُتمثِّلة بوقوفه على الجسر، مبلوراً حالة الضياع المعيشة بين مكانيْن فهو لا يستطيع الدخول إلى وطنه الحلم، أو الرجوع من حيث أتى، فهو يعيش بَيْنَ بَيْنْ، ويؤكد أنّ العودة الحاصلة ليست هي العودة المَأمولة، وعليه تتصعب قدماه ولوج أرض الميعاد التي لم تكنْ أبداً وَفْق ما نسجه في حُلمه، كما أنّه لا يستطيع العودة إلى منفاه فأيّ مُسوِّغ سيأتي به لحظة عودته للمنفى، وهنا الشّاعر يُوائم حالته تلك بالمسيح لحظة اعتكافه وقبل القيامة؛ ليؤكد الحياة البرزخيّة التي يحياها، وأنّ البعث والحياة الفعليّة لم يأتِ أوانها بعد، ويُبين الشّاعر عن حالة تيهه حين يُشبِّه نفسه بزهرة عباد الشّمس.

وقد كشف درويش بما استقاه من كتب الأديان السماويّة وشخصياتها النبويّة والدّينيّة عن رؤيا شعريّة تجاوزت معطياتها المعروفة، فأنتجت دلالات مغايرة تمكنت من استيعاب الحاضر وأبعاده، وعبرّت عن طموح الإنسان المستقبليّ في تحقيق رغباته وأهدافه الوطنيّة والوجوديّة على أرضه المفقودة، إذ تمكّن من إيجاد بديل موضوعيّ ومستقبليّ، مغاير عن هذا الحاضر المُنهَزِم والمُتوالِي النكبات، وإن كان قد اتّكأ على معطيات واقعه، إلا أنّه تجاوزه وأوجد تصوّراً شعريّاً لواقع أكثر إشراقاً منه، واقع يسعى الإنسان فيه إلى نَيْل حريّته الوجوديّة والفكريّة والإنسانيّة، ومعرفة أبعاد حاضره كي يُنير غده، والبحث عن السُبل والمقترحات للنهوض بالأمّة ورفض تقاعسها المُعيب، حتّى تتوازى في حضورها مع مجدها التليد وعصرها الذهبي الذي عرفته الأمّة في أزهى عصورها وأعظمها، أو على أقل تقدير تعرية هذا الواقع المُضني والمُتجرِد من قِيَمه الأخلاقيّة والإنسانيّة وفضحه(٢).

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٤٩.

٢- ينظر: موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤيا الشعرية، ٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّناص الأدبي

التّناص مع الأعشى

ولم يكتفِ درويش بالعودة إلى المرجعية الدينيّة، وصهرها في نصوصه، بل عاد إلى الموروث الأدبي مُستدَعياً نصوصاً شعريّة لشعراء سبقوه بالإضافة إلى استدعائه بعض الشخصيات الأدبيّة البارزةالتي كان لها دورٌ فاعل على مَرِّ التاريخ، وتَرَكَت أثراً راسخاً ومعيناً لا يجف، أضف إلى ذلك التجارب الإنسانيّة ذات الأبعاد المتفاوتة التي ألمّت بالشّعراء وعاشوها، فتساوقت تجاربهم بما كابده الشّاعر من صعوبات على مستويات الحياة جميعها.

"ويُعدّ استدعاء الشخصيّات الأدبيّة في شعرنا الحديث والمعاصر، بمثابة الارتداد الفنيّ بالرجوع إلى الماضي لشحن نصوصهم بدلالات شتّى ما كانت لتتأتى لولا هذه التِقنيّة الفنيّة التي تحاول استنطاق الشخصيّة الأدبيّة ومحاورتها أحياناً لنقد الواقع أو السخرية من أحداثه ووقائعه المتناقضة أو الفاسدة، بمعنى أدق إنّ الشخصيّة الأدبيّة المستحضرة أشبه بالمرآة الخفيّة التي تعكس الوجهيْن معاً في آن، وجه الماضي بإشراقه ونضارته ووجه الحاضر بتناقضاته وسلبياته"([1]).

ومن الشّعراء الذين وظّف درويش بعضاً من أبياتهم في ديوانه "الأعشى" إذ كان لبيته الآتي حضورٌ بارزٌ في بعض قصائد ديوانه. يقول الأعشى:

كأنّ مِشْيَتها مِنْ بَيْتِ جارَتها مَرُّ السَّحابة لا رِيْثٌ ولا عَجَلُ([2])

ودرويش يقول في المقطع الشّعريّ الآتي:

لو أستطيع الحديث إلى امرأة

في الطريق لقلتُ: خصوصيتي لا

تثير انتباهاً: تكلُّسُ بعض الشرايين

في القدمين، ولا شيء أكثر، فامشي

---

[1]- شرتح، عصام، استدعاء شخصيّة المعري في الشّعر العربي الحديث والمعاصر (بين الواقع والتجريد)/ التراث العربي، ٢٤٤

[2]- الشنقيطي، أحمد بن الأمين، المعلقات العشر وأخبار قائليها، ١٢٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الهُوينى معي مثل مشي السحابة

"لا هي رَيْثٌ... ولا عجل"...(١)

فالذّات الشّاعرة تكشف عن ذاك الإنسان الهَشّ المسكون بالعاطفة الوجدانيّة تجاه المرأة، إذ أضحى يوقن عمق افتقاره إلى امرأة رفيقةُ تشارِكُه الدربَ الطويلَ الشّاق، وإيراد كلمة "الطريق" يبرز عدم الاستقرار الوجدانيّ والوجوديّ المستوطن دواخله، وعليه تتنامى حاجته إلى المرأة التي يفتقدها، ومن ثمّ سيفتقد ما ستضفيه من دفء وطمأنينة واحتضان بات في أمسّ الحاجة إليها، وهو يمضي في رحلة نهاية العمر، وهنا يستشعر ضعفه إذ أخذت السنون ترسم معالمها وتبدي ملامحها على مُحيّاه وجَسَدِه، كان أشدّها بروزاً قوله: "تكلس في الشرايين" لذلك يستحثّها أنْ ترفق به أثناء سيره ولا تنأى عنه، وأنْ تمشي كما السّحابةُ متساوِقة وخطاه، فلا تَتَرَيَّث، فيشعر معها ببطء اللحظات وثقلها، ولا مُسرعة تسلبه بمرورها اغتنام ما تبقى له من وقت، إنّ الشجن المرتفع إيقاعه في الأسطر الواردة يتعالى بتوظيفه حرف الشرط "لو" الدال على "التّمني يُدخل البنية الشعريّة في مجال التخيُّل غير القابل للتحقق"(٢)؛ ليؤكد مدى الوحدة التي تسبر أغواره، فهو لن يتمكن من محاورة المرأة والبوح بضعفه البشري لها؛ لأنّها غير موجودة أبداً، ولعلّ المرأة التي يتمنى اصطحابها في دَرْبِه تكون بديلاً عن الوطن الضائع.

أمّا توظيفه الثّاني لبيت "الأعشى" فتجلّى في قصيدته "ضباب كثيف على الجسر" إذ يقول فيها:

وسأعرف أنّ غدي

مَرَّ، مَرَّ السحابةِ، منذ قليل،

ولم ينتظرني(٣)

وهنا يتماثل مع الأعشى في التجربة الشعوريّة وهي تجربة الوداع، ووداع درويش هنا أشدّ ألماً لأنّه وداع الغد أي المستقبل والأمل و الذّات، فكينونة الفلسطينيّ وهُويّته وغده لا يتحقق

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٠٨.
٢- الشيخ، سمير، الغاب دراسات أسلوبيّة في الشعر العربي الحديث، ١٤٧.
٣- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلا باستعادة الأرض، فحالة التشَرذُم التي يحياها بفعل فَقْد المكان، ومحاولة طمس معالمه الحضاريّة واستبدالها بأخرى والسعي الدؤوب إلى بقاء اللاجئين خارج أرضهم، والتهجير القسري، كلّها تُلغي صاحب الأرض الحقيقي لتصبح محاولة فعليّة لسرقة الغد القادم، وتغييب الماضي تستدعي تغييب الحاضر، فَغَدُنا ينبعث من ماضينا وعليه لا يمكن للغد أن يأتي إلاّ بالفعل الثوري، فحالة السَلام الوهميَة العدميَّة كانت سبباً في سَلْبِ الأمل الباعث على تحرير الوطن، مما عزز سَلْبَ المُستقبَل الذي شهد الشّاعر مروره قبل مجيئه، ومَنْح الزمن المستقبلي "غدي" صيغة الفعل الماضي والتأكيد على مِضيِّه بالتكرار "مَرَّ، مَرَّ السحابة" يُظهر عمق الحزن والألم اللذين يغلفان ذات الشّاعر.

وقد حضر الأعشى مرةً أخرى في ديوانه، فدرويش دعا ذاته وحثّها على أن تمشي الهُوينى على الأرض قائلاً:

ـ دعِ الاستعارة، وامشِ الهُوينى

على زغب الأرض ـ(١)

وبيت الأعشى الموظّف هنا هو:

غرّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارِضُهَا تمشي الهُوينا كما يَمْشي الوَجى الوَحِلِ(٢)

فهو يجعل الأرض طائراً في طور النمو، فهي تَتهيّأ لميلاد وبعث جديديْن، فبداية الحياة وانبعاثها يتمثل في انتفاضة جماهيريّة وثورة فعليّة تُخلق من رحم المكان، لتكون سبباً في استعادته فإن كان غَدُ الشّاعر قد فُقِدَ بفعل واقعنا المُتَجرِّد من إنسانيّته وجدواه، إلا أنّه سيعود بالفعل الثوريّ الحقيقيّ الذي سيشهده المكان بفعل أبنائه لذلك يحثّ الشّاعر نفسه أن تترفق بسَيْرِها على هذه الأرض التي تتهيّأ لمخاض جديد.

ودرويش هنا لا يكتفي بتصوير الواقع، "بل يشكّل واقعاً أكثر خصوبة وأعظم عطاء، يتجاوز المُعطَى إلى استشراف الحلم،إنّ تجربة الأديب تنطلق ـ عادة ـ من موقف إنسانيّ خاص،

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٥٥.
٢- الشنقيطي، أحمد بن الأمين، المعلقات العشر وأخبار قائليها، ١٢٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لكن دربته تتجلى حين يرتفع بإطار تجربته من الخاص إلى العام، ومن الفرد إلى الإنسان، وبذلك تصبح له رؤية إنّسانيّة شاملة إزاء الكون وما فيه"([1]).

إنّ الحالة الاغترابيّة المعيشة للوجود الجَمْعِي الفلسطينيّ كان عبئاً ألقى بثقله على كاهلهم أجمع، وعزّز إحساسهم بالفقد وباحت إرهاصات المأساة لحظة معاينتها المكان الذي شهد تحولاً جذريّاً، وقد انعكس ذلك على الذّات، وفي ذلك يقول:

أَمشي الهُوينى على نفسي ويتبعني

ظلّي وأتبعه، لا شيء يرجعني

لا شيء يرجعُهُ(٢)

فالشّاعر هنا يرفق بنفسه المُجبَر على تناسيها ، لذلك لا يملك إلا أنْ يرأف بها ويحتويها مُدْرِكاً أنّ لا شيء سيرجعُه إلى ماضيه، ولا شيء سيرجع ذاك الطفل به كما كان، ففي قوله: "أمشي الهُوينى على نفسي" يشير إلى أنّه يسير على جزء منه بل كلّه وهو الوطن المسلوب، وإذا كان الفراق بحدّ ذاته يثير حزناً فكيف إذا كان الأمر هنا نَزْع هُويّة وأرض ووجود ومحاولة مستمرة لطمس المعالم وإخفاء الآثار واقتلاع الروح وليس أدلّ على ذلك من قوله:

واللافتات تقول لنا:

لم تكونوا هنا(٣)

ودرويش في اتكائه على الموروث الأدبيّ له مسوغاته المتوافقة مع حاضره وواقعه وتطلعاته، فلو نظرنا إلى توظيفه بَيتَيْ الأعشى لوجدنا أنّ تضمينه اختزن معنىً جوهرياً أثيراً لديه، فحضور البيتيَنْ أتى مع المرأة والغد والأرض والنّفس على التتابع.

فالمرأة في حياته تشهد غياباً، فهو يتمنى حضورها كي تشاركه دربه الشّاق في رحلة العمر مُظهِراً ضعفه البشري أمام هيمنة الزّمن وتداعياته، أمّا غده فقد بات عبئاً يستحيل إدراكه والعيش فيه إذ يشهد انفصالاً بينهما فهو سيمضي دون أن ينتظره، أمّا النّفس التي عاينت مكانها

---

[1] - طه، وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ٤١.
[2] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٦٠.
[3] - نفسه، ١٥٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأول، وأبصرت مقدار اختلافه عمّا تركته فبثّ فيها حُزْناً غير متناهٍ ؛ ليعزّز خسارة المكان وَفْقد الذّات كينونتها الوجوديّة، كاشفاً عن ضياع فاجع يصعب إعادته إلى بَوْتَقَتِه المركزيّة؛ فيعيش التّفتُّت الإنسانيّ في أقسى لحظاتِه ضَراوة وضبابيّة.

هذا شأنه مع المرأة والغد والنّفس، فَقْد وضياع وخسارة، أمّا أمله الوحيد فَمنبعُه الأوّل هو الأرض الفلسطينيّة التي مهما طالت بها عِجاف السنوات وجدبها إلاّ أنّها ستؤول في النهاية إلى انبعاث؛ ليكون الخلود مُنبثِقاً من رحم الأرض، تلك التي غُذِّيت من دماء أبنائها فالتحموا بترابها كي تُعيدهم واهبة الحياة لهم في علاقة وشائجيّة لا تمّحي عَبْرَ الزمن، وعليه فإنّ " قيمة التضمين تكمن في مدى تناغمه في بنية العمل الشّعري وتمازجه في تشكيل القصيدة، وتكثيفه للفكرة الملتبسة بالأداء ومصاحباته اللُغويّة "([1]).

وإنْ كان الأعشى قد أورد بيتيه في سياق وداعه للمرأة التي أدمى فؤاده ارتحالها تاركة له عَبَق الذكريات وقسوة الفُراق، ليبقى السؤال مطروحاً أيّ وداع يريده درويش؟ وبِنظرِنَا إلى عناوين القصائد التي ورد فيهما البيتان التي جاءت كالآتي: "نهار الثلاثاء، والجوّ صافٍ"، "ضباب كثيف على الجسر"، "كوشم يدٍ في معلقة الشّاعر الجاهليّ".

فالعنوان الأول له دلالة زمانيّة مُحَدَدة بيوم الثلاثاء، والأخرى مكانيّة مُتمثلة "بالجسر"، وهو مكان لا يتّسم بالثبات والاستقرار فهو محض محطة عبور ينقل الإنسان من مكان إلى آخر، أمّا عنوانه الأخير "كوشم يدٍ" ففيه ما يشير إلى بقاء الأثر مهما كانت المُعطيات والظروف وخصوصاً أنّ القصيدة تحدّثت عن المكان الفلسطينيّ المُتغيِّرة ملامحه، ولكن في باطنه تاريخ أهله الفعليين، وعليه فإنّ الشّاعر سيودِّع زمانه ومكانه العابريْن، ليقيم في مكانه العّصي على الاندثار والفناء ويتجلى لنا ذلك في قوله:

ـ دع الاستعارة، وامشِ الهوينى

على زغب الأرض– (٢)

هذه الأسطر الواردة في قصيدته الموسومة "كوشم يد" لَيُؤكِّدُ رغبته العارمة في استرجاع هُويّته بالفعل الثوري لأبناء المكان، ويُبرهِن أنّ المحوَ الحاصل هو محو بصريّ فقط لكنّ الهُويّة

---

[1]- عيد، رجاء، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، ٣٦.
[2]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مُتجذِرَة في الأعماق الأمر الذي يصعب معها اجتثاثه واقتلاعه، لذلك فلنترفق به حتّى يشتدّ عوده، وتصبح لديه القدرة على استرداد ما كان له.

فالإنسان هو ضيف على الزمكانيّة، لكنّه خالد بأثره العظيم الذي يضمن له العيش عبر الأزمنة والأمكنة جميعها، فلا يكون ابن اللحظة الراهنة بل ابن الأبد الباقي، فالشّاعر إذن ينقل الوداع من منظوره السلبي إلى آخر إيجابي أضف إلى أنّ القصائد وردت جميعها في عنوانها العام "منفى" ليكون الوداع لكلّ مكان خارج إطار الوطن.

إنّ "الوضع الخاص الذي يعيشه درويش من حياة الغربة والتّشرُد والضّياع جعلت الشّاعر يحسّ بأنّ مصير شعبه مهدد، وإنّ الشخصيّة الفلسطينيّة معرضة للفناء، الأمر الذي يلزم ضياع الموروث وطمس معالمه ومن أجل ذلك تصبح العودة إلى التّراث والاستفادة منه، إحدى طرق الحفاظ على الشخصيّة في مواجهة عوامل فنائها"([1]).

التّناص مع طرفة بن العبد

إنّ الإشكاليّة الكبرى التي تطلّ على درويش تجسدت في صراعه الوجوديّ، فهو إنّسان سُرِق منه مكانه، وأضحى مُشتَتاً هو وشعبه في بقاع الأرض، يغالبه الحنين والذكرى والرغبة الفعليّة في استعادة ما كان له يوماً، هذا من ناحية أمّا على الصعيد الذّاتي فقد دأب الشّاعر في دواوينه الأخيرة يُصارع الموت، ويحرص على الحياة ويحثّ ذاته على طلبها، والاستفادة منها قدر ما يُستطاع.

ولو نظرنا إلى "طرفة بن العبد" الشّاعر الجاهليّ الذي كان الطّلَلُ في معلقته موضوعاً مركزيّاً شأنه في ذلك شأن غيره من شعراء عصره، إضافة إلى ما استعرضته معلقته من نظرة فلسفيّة جوهريّة تشفّ عن بصيرة نافذة تجاه الموت والإيمان بحتميّته، لوجدنا أنّ الفكرتين تساوقتا مع درويش، فالقرى الفلسطينيّة المحتلة صارت طَلَلاً وقام على أثرها الكيان الصهيوني المُستحدَث، إضافة إلى أنّ الموت الذي عايشه الشّاعر أكان على الصعيد الجماهيريّ إزاء ما تتعرض له

[1] - الديك، نادي ساري، محمود درويش الشعر والقضية، ٧٦-٧٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أرضه من ممارسات دمويّة تجاه شعبه، أم على الصعيد الفرديّ وتجربة الموت المريرة التي عايشها، هو ما حثّه على تكثيف حضوره وبثِّ موقفه منه في نصّه الحداثيّ.

ودرويش في ديوانه "كزهر اللوز، أو أبعد..." استحضر مطلع معلقة "طرفة بن العبد" التي يقول فيها:

لِخَولة أطلالٌ ببُرقَة ثَهمَدِ تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ([1])

إذ وظّف الشّاعر البيت السّابق في عنوان قصيدته "كوشم يدٍ في معلقة الشّاعرالجاهلي"([2]).

ومما يسترعي الانتباه الحذف الواقع في العنوان، فقد ترك الشّاعر غياباً للمبتدأ على المستوى النَحْوي، والمشبه على المستوى البلاغي "فطَرفة" شبّه أطلال خولة بالوشم، وكلنا يعلم أنّ الطّلَلَ أثرٌ يتركه المرتحلون يمتدّ تأثيره في نفس من رأى المكان خالياً باعثاً ذاك المكان فيضاً من الذكريات؛ ليشكل مشهداً مؤلماً للنفس الإنسانيّة التي أحسّت وتجرَّعت مرارة الفقد والضّياع الذي هو في أساسه فَقدٌ لجزءٍ من أناها وماضيها، ومما تجدر الإشارة إليه أنّ عدداً من النقاد نظر إلى الطّلَل نظرة وجوديّة وليست محض تنقلٍ وارتحال ، فعزّ الدين إسماعيل يرى أنّ التّزاوج الذي كان يجريه الشّاعر الجاهليّ في مقدمته بين الوقوف على الأطلال وذكر المرأة، لم يأتِ بشكل اعتباطي بل كان له عميق الدلالة، فهو جمع بينهما ليرمز إلى الحياة والموت، إضافة لكونه تعبيراً عن أزمة الإنسان في ذلك العصر وخوفه من المجهول...([3]).

ووقوف الشّاعر على طَلَلِه يثيرُ لديه الأشجان كُلّها عندما يُدرِك يقيناً أنّه فَقَدَ الأحبة ومكانهم بفعل العدوّ وافتراءاته وعدوانيّته لتكون خسارة على الصعيديْن الذّاتيّ والجمعيّ، وأنْ يجعل درويش مكانه مُتساوقاً مع الوشم في أثره وبقائه لم يأتِ به إلا ليؤكِّدَ أنّ مكانه المسلوب الذي يتعرض لمحاولات الفناء والاندثار والموت، سيبقى قادراً على بثِّ الحياة والتّشبثِ بها، فهنا تتصارع الثُنائيّتان الحياةُ متمثّلة بالفلسطينيّ، والموت يجسّدُها المحتلّ، ليُبرهنَ أنّ بذرة الحياة أقوى وأكثر التصاقاً بالأرض، فهي المتجذِّرة المُترسِّخة، فالصّراع مهما احتدم لا بدّ أن تكون الغلبة فيه للحياة، "فالدمن تُصبحُ موئلاً للحياة ومصدراً للعطاء...، فالصراعُ مستمرٌ بين الحياة

---

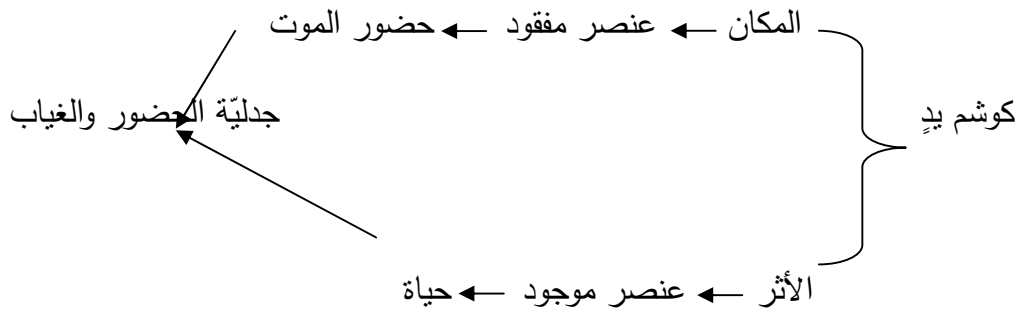
[1] - الشنقيطي، أحمد بن الأمين، المعلقات العشر وأخبار قائليها، ٦٢.
[2] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٥١.
[3] - ينظر: مجلة الشعر، العدد الثاني، السنة الأولى، القاهرة ١٩٦٤، نقلاً عن الطلل في الشعر العربي، ص٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والفناء، وأنّ الدّيار قد تبلى، والأهل قد يرحلون، لكنّ الحياة توجدُ من جديد، وتبدأ من جديد"([1]).

ودرويش في توظيفه هذا التّناص يدرك أنّ الاستهلال تقنية فنيّة لها أهميتها البارزة في وضع مفتاح يستطيع القارئ فيه كشف أسرار النصّ، كما أنّه قد يساهم في رفد النصّ بأبعاد نفسيّة جماليّة واجتماعيّة ([2]).

والعنوان بين التغييب والحضور يشير إلى مدلولين:



وإذا طالعنا القصيدة تأكّدت فكرة "تغييب" المكان عن العنوان وبقاء ما يشير إليه وقد تجلّى المعنى كاملاً في ذكر المحذوف في الأسطر الآتية من القصيدة نفسها إذ يقول:

تلك آثارنا، مثل وَشْمِ يدٍ في

معلقة الشّاعر الجاهليّ، تمرُّ بنا

ونمرُّ بها –(٣)

غياب المكان في العنوان وحضور طاغٍ له في القصيدة إذ حضر لفظ المكان وحده ما يقارب من ست عشرة مرة، فالشّاعر يزور فلسطين الداخل بعد غياب امتدّ خمسة وعشرين عاماً، ليلحظ مدى التغيير اللاحق بها فيتألم إلاّ أنّه يدرك أنّ الأثر ما زال موجوداً عصيّاً على الخفاء وما يومئ به الأثر من "بروز وظهور معاند للدثور"([4]).

أضف إلى ديمومة العلاقة القائمة بين الإنسان وأرضه بتوظيفه الفعل المضارع "تمرّ و نمرّ"، وأبان درويش في تناصّه " أنّ العنوان ومن خلال التّناص سيكشف أيّة هُوّة يشرف عليها،

---

[1] - غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، دراسة تطبيقيّة، مجلة فصول، مجلد٤، العدد٢، يناير ١٩٨٤، ص١٧٣.
[2] - ينظر: زين الدين ثائر، أبو الطيب في الشعر العربي المعاصر، ١٤.
[3] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٥٧- ١٥٨.
[4] - كموني، سعد حسن، الطلل في النص العربي، ٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأيّ أنسجة تلتوي وتتداخل في نسيجه وأيّ عناقٍ يمارس مع النصّوص والعناوين السابقة والمعاصرة له، وأيّ عشق بانتظاره مع النصّوص القادمة، وعليه لن يكون العنوان، إلا امتصاصات وتحويلات لنصوص أخرى"([1]).

وقد استحضر درويش نصوص "طرفة بن العبد" وزاوجها في نصّه عاكساً هواجسهُ تأمل قوله:

أَمشي خفيفاً، فأكبر عَشْرَ دقائقَ ،

عشرين، ستِّين... أمشي وتنقص

فيَّ الحياةُ على مهلها كسُعالٍ خفيف.

أفكِّر: ماذا لو أنّي تباطأتُ، ماذا

لوأنّي توقّفْتُ؟ هل أُوقف الوقت؟

هل أُريك الموت؟ أَسخر من فكرتي ،(٢)

فالمَشي لدى درويش فعل يقود صاحبه صَوب نهايته الوجوديّة، فالعمر سُرعان ما تنقضي سنواته، فأنْ تنقص الحياة فيّ مفادها أن أقترب من الفناء، وتقترب الرؤيا هنا مع "طرفة ابن العبد" ونظرته للموت إذ يقول.

أرى العيْشَ كَنْزاً ناقصاً كُلَّ ليلةٍ وما تنقُصُ الأيّامُ والدّهرُ يَنْفَدِ([3])

فإذا كانت الحياة لدى طرفة كنزاً يأخذ بالنقصان يوماً وراء الآخر، فإنّها عند درويش لا تعدو كونها سُعالاً يبدأ خفيفاً ثمّ يشتدّ في الصدر حتّى يُهلك صاحبه، وبالفعل "أمشي" ونتيجته "فأكبر" يبرز عمق الصّلة بين الحركة والموت، فكلّ خطوة تنأى به عن الحياة وتدنيه من الموت"أمشي وتنقص"؛ لذلك نجده يسعى جاهداً للتحايل عليه وتأخيره بالتأني في السّير أو التّوقف، وإنْ كان كلا الشّاعرين يؤمنان بحتمية الموت إلا أنّ الرغبة في تسويفه بضع سنوات

---

[1] - حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ١٦٣.
[2] - كزهر اللوز، أو أبعد.، ١٠٩-١١٠.
[3] - الشنقيطي، أحمد بن الأمين، المعلقات العشر وأخبار قائليها، ٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تعالت عند درويش وذلك بما ساقه من أسئلة فلسفيّة وجوديّة تأمليّة تزيل الستار عن أغوار النّفس، وقد أفضى عنها الفعل "أفكر".

فإن كانت الحركة تدنيني من الموت فلعل وُقوفِي يوقف الزمن فنحتفظ بأعمارنا وننجو بأنفسنا منه، إنّ توالي أسلوب الاستفهام يرصد مواطن النّفس وهواجسها في كيفيّة تعاملها مع الموت ومواجهتها إيّاه، ويكشف عن رغبة إنسانيّة في البقاء، وهو إنْ كان يوقن بعبثيّة أسئلته ولاجدواها في قوله: "أسخر من فكرتي" إلاّ أنّ حضور الاستفهام "هل أوقف الوقت"؟ "هل أربك الموت"؟ "يعتمد على ظاهرة "التجريد" إذ إنه موجهٌ إلى الذّات كنوع من الاستنطاق الداخليّ لمشاعر وأفكار ذاتيّة، تعتمل في نفس الشّاعر فيخرجها في أسلوب حواري مُفعَم بالتّوتر الدلالي والدرامي"([1])، فهو "يحاور ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسي في لحظات تأزمه أو شعوره بالاستلاب فينكفئ على شجنه الداخلي"([2])، لذلك حضر ضمير الذّات تسع مرات في الأسطر الشعريّة " أمشي، أكبر، أمشي، أفكر، تباطأت، توقفت، أوقف، أربك، أسخر" ، مُؤكِّداً أنّ الذّات تُصارع مُنفرِدَة الوجود فتكون عاجزة عن انتزاع الحياة من براثن الموت، وهل هناك أمر يقهر الإنسان كالموت؟ ذاك الذي يضع حدّاً فاصلاً بين أن تكون فوق التراب تستنشق عبق الحياة وأريجها، وأن تكون في جوفه لا تلوي على شيء، فالموت ما هو إلاّ سلبٌ قهريٌ للأحلام، وسحق كليّ للتطلعات والأمنيات.

و"حين يستحضر الشّاعر الموت الغريب ويحيا في حضرته، يُدَّجنُه، يجعله أليفاً، ويفرغه مما فيه من رهبة الوعيد والسقوط. إنّه يلقاه إرادة لا استسلاماً، ويعيش نهايته بدل أن يظلّ مُثقلاً بتهديدها الدائم، إنّه "يتداوى بالداء"([3])، فدرويش يحاور الموت حتّى يجعله مُتَقَبَلاً مُستساغاً، فشبح الموت الذي يتراءى له في كلّ حركاته وسكناته يجعله أليفاً لحظة يُدْنيه منه فيحاوره ويسائلُه وكأنّه رفيق رحلته الطويلة.

وهذا ما شعرته في أثناء قراءاتي الديوان والنظرة الفلسفيّة تجاه الموت لكنّها ليست نظرة تشاؤميّة في معظمها.

---

[1] - أبو حميدة، محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية، ١٣٢.
[2] - عيد، رجاء، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، ٤٦.
[3] - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التّناص مع أبي تمام

ومن الشّعراء الذين استحضرهم درويش في ديوانه أبو تمام إذ يقول:

لا أنت أنتِ ولا الديارُ ديارُ خفّ الهوى وتولت الأوطارُ

كانت مجاورةُ الطلول وأهلها زمناً عِذاب الوِرد وهي بحارُ([1])

ويقول درويش في قصيدته "ضباب كثيف على الجسر"

فلا أنت أنت كما كنت قبل قليل،

ولا الكائنات هي الذكريات(٢)

إنّ بيتيْ أبي تمام يفصحان عن تغيير حاصل في النّفس، ويؤكدان أنّ دوام حالها وثباتها الفكريّ أو الوجدانيّ أو حتّى الوجوديّ لا يركن أو يستقيم، فالإنسان مُتغيِّر ومُتحوِّل بفعل قوى تخرج عن سيطرته، إمّا أن تكون زمانيّة أو مكانيّة أو فكريّة أو إنسانيّة، وهذا التغيير الذي استشعره أبو تمام هو عينه الذي لامس الأعماق الوجوديّة لدرويش وفي ظنّي أنّ التحول في رؤى الإنسان بفعل قوى خارجيّة لهو من أشدّ الأمور فاجعة وتشظّياً للذّات؛ إذ إنّ التبدل يصبح منوطاً بالآخر لا بالأنا الداخليّة وعليه يغدو مُجبَراً على تقبله والتعايش معه، أو يعيش معه صراعاً محتدماً حتّى النصّر.

فالشّاعر الذي تأتّت له فرصة العودة إلى مكانه الأول في زيارة خاطفة لم تتجاوز خمسة أيام بعد حصوله على إذن بالزيارة، فما أن دخل مكانه حتّى هاله مدى التغيير الواقع في معالمه، فبات غريباً عن مسقط رأسه يرنو إليه محاولاً البحث علّه يجد أيّ دليل يشير إلى أنّه صاحب الأرض لا السائح، ففلسطين اليوم ليست نفسها التي شهدها بعد العودة، الأمر الذي جعله شديد الحيرة والضياع والقلق فهو يرى نفسه مُتشظِّية بين ماضيه وحاضره. وقد عبر درويش عن حيرته الشديدة تجاه واقعه الصادم، ورحلته الجديدة في البحث عن نفسه التي باتت ضائعة تلك التي عايشت مكانه الطفولي الهانئ، ولما عادت وجدت طَلَلاً دارساً يقول في أبياته اللاحقة:

---

[1]- أبو تمام، الديوان، ١٢٨.
[2]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٣٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أنا اثنان في واحد

أم أنا

واحدٌ يتشظى إلى اثنين

يا جسْرُ يا جسرُ

أيّ الشَّتِيتَيْنِ منّا أَنا؟(١)

وإنّ كان درويش في لحظته الزمانيّة الحاضرة عقب رؤية أرضه وما لحقها من تغييرات أشعرته بغربة قهريّة دعت به إلى الانفصال الوقتي عن مكانه الذي بات غير مألوف له بفعل عوامل الهدم البشريّة الغاصبة، إلا أنّه شديد الاتصال والقرب بمكان طفولته وماضيه المُتوهِّج في ذاكرة مُستعصيّة على النسيان، فيعلو صراعه بين ماضيه العَذْب وحاضره المسكون بالصدى.

فهو في اتّكائه على بيتيْ أبي تمام يدرك أهميتهما واعياً دَورَهما في كشف الستار عن نصّه لتجد "أنّ مجرّد استثاره النصّوص المرجعيّة في ذهن المتلقي يجعله في مواجهة البحث عن العلاقات الاستعاريّة والمجازيّة الكافية بين النصّين، بما يحقق له لذّة الكشف والمعرفة ويتكشف له عن الفوارق الدقيقة في التّشكيل الجماليّ للبنية بين النصّيْن ويتيح له فرصة الاستدلال على درجة انزياح النصّ المرجعيّ إذ يتراءى في النصّ الوليد"(٢).

التّناص مع المعرّي

إنّ استحضار الشّاعر لنصوص شعريّة ونسجها في مَتْن قصائده كشف الغطاء عن عُمق الوعي المعرفيّ والنظرة المُدرِكَة ماهيّة الواقع، ورغبتها في التخلص من تداعياته اللاإنسانيّة. وقد أحدث الشّاعر في تناصّه بعض التغيير والتحوير إلا أنّها لا تزال تحمل بذرة تكوينها الأولى، "فلنصوّص تتوالد وتتوالى، وكلّ جديد ينبغي أن يحمل صفاتٍ وراثيّةً تجعلهُ مُغايراً لمجموعة النصّوص الأخرى، وهو في الآن نفسه يكاد يُغاير تماماً نصوصاً من جيل ماضٍ لعلّها كانت

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٣٦.

٢- صالح، عالية محمود، اللغة والتشكيل في جداريّة درويش، مجلة: جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد ٣+٤، ٢٠١٠، ص٣٤٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تُمثّل آباءه الأوّلين، ويظلّ فيه– على الرُّغم من هذه المغايرة– بعضُ الخصائص الوراثية القويّة الغالبة في التكوين على غيرها"([1]).

ودرويش في تناصّه مع المعرّي ذكر اسمه صريحاً وأجرى تغييراً جذريّاً في معنى البيت المأخوذ، تأمل قوله:

سآخذ سطر المعَرّيِّ ثم أُعدِّلُه:

جَسَدي خرقَةٌ من تراب، فيا خائطَ

الكون خِطْني

سأكتب: يا خالقَ الموت، دعني

قليلاً... وشأني(٢)

إنّ المعري شاعرٌ تأمليٌ وجوديٌّ يؤمن بأنّ الحياة لا قيمة فعليّة لها، ولا تستأهل التعب والمشقة، وحمّل أفكاره نظرة فلسفيّة مُغلَّفة بالحكمة الفكريّة.

والبيت الذي استقاه الشّاعر من المعرّي وأجرى تحويراً في معناه هو:

جَسَدي خرقَةٌ تخاط إلى الأر ض، فيا خائطَ العوالم خِطْني([3])

فالبيت السابق مثّل سطوة قويّة للموت وإزاحة للحياة عن جسد النصّ، والناظر في الأسطر الشّعريّة الواردة لدرويش يلحظ استقطابة ثنائيّة البقاء والفناء، فإن كان المعرّي، وهو المخلوق من تراب يستحثّ الله أن يعيده إلى أصله في طلب واضح يستدعي فيه الخلاص والنهاية، ولا يطلب إرجاءه في نظرة تشاؤميّة قاتمة لا تقيم للحياة شأناً ولا ترغب في الاستزادة منها، لتعلو أمامها رغبة إنسانيّة عارمة في البقاء تمثّلت بالفعل المستقبلي "سآخذ" ليمثل مواجهة ورفضاً للموت فيجعل الأمر منوطاً به، ولا يكتفي درويش بالأخذ بل سيخلق أمراً مُغايِراً تمثّل بتوظيفه الفعل "سأكتب"، ليخلق من رحم الإرادة المُتمثلة بالفعل التغيير الذي يُرى أثره في التدوين، فبين الأَخْذ والكتابة هناك استحواذ وهيمَنة من الشّاعر على الآخر، تمثّل في تراكيبه:

---

[1]- الجبر، خالد عبد الرؤوف، غوايَةُ سِيُدورَى، قراءات في شعر محمود درويش، ١٦٤.
[2]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٤٠.
[3]- المعري، أبو العلاء، لزوم ما لا يلزم، اللزوميات ٥٧٥/٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"سآخذ، سأكتب، دعني وشأني" أمام حضور فردي للمعرّي، ودرويش يُؤكِّد "أنّ العلاقة بين الشّعراء أي بين النصّوص تتخذ الصراع والاقتتال"([1]) وفي نسقه التركيبي "يا خالق الموت" وظّف النداء "الذي يمثّل بطبيعته ظاهرة استمهاليّة سكونيّة، من شأنها أن تستبطئ الحركة وتستوقفها"([2]).

أضف إلى مزاوجته بين الحياة "خالق" والموت في النداء نفسه ليجعل الخلق أشدّ حضوراً من الفناء، وبذلك يعلو نبض الوجود مُجدَداً على الموت إذ تنهض القرائن مُدلّلة عمق الارتباط والصراع الأزلي والدائم بينهما، فالشّاعر يأتي بالمعرّي ليعلن تمرده عليه فكريّاً.

وقوله: "دعني قليلاً... وشأني". يشفّ عن رغبة إنسانيّة في البقاء بعضاً من الوقت وترك فراغاً متمنياً أن يمتدّ زمانيّاً هذا القليل،" فالشّاعر يُحوِّر في النصّ المُقتَبس ليولِّد من هذا التحوير دلالة معاصرة تتناقض مع الدلالة التّراثيّة للنصّ التي ارتبطت به في الأذهان ومن خلال المقابلة بين هذا المدلول الجديد الذي اكتسبه النصّ المقتبس بعد تحويره وبين الدلالة الأساسية له– المضمرة في ذهن القارئ– تتولد المفارقة"([3]).

وقد وظّف درويش جزءاً من بيت للمعرّي في قوله:

أَنا هو، يمشي عليَّ، وأَسأله:

هل تذكرتَ شيئاً هنا؟

خَفّف الوطءَ عند التذكُّر

فالأرض حبلى بنا.(٤)

وبيت أبي العلاء المستدَعى في الأبيات هو:

خفّف الوَطءَ! ما أظن أديم الـ أرضِ إلاّ من هذه الأجساد(٥)

---

[1]- حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة، ٢٥١.
[2]- الشنطي، محمد صالح، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، المجلد٧ ، العددان ١+٢، أكتوبر ٨٧/٨٦، ص١٥١.
[3]- زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ١٥١.
[4]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٥٦.
[5]- المعري، أبو العلاء، سقط الزند، ٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فدرويش لجأ إلى استخدام الضميريْن المتكلم والغائب دون فاصل بينهما في التفاتة واضحة للشّاعر نفسه، لكنّه يوظفها تقنية أسلوبيّة ليمنح نصّه مزيداً من الإيحاءات والدلالات، وهو يحاور ذاته المنقسمة إلى زمانيْن و مكانيْن إذ يعود بذاكرته للصورة الحقيقيّة للمكان، ويقارن بين الصورة المرئيّة الآن فيأخذ الحديث عمّا يشير إلى أحقيّته هو بالأرض باستخدام الاستفهام؛ ليكشف عن عمق الصراع الداخليّ الذي تَشْهده النّفس الدرويشيّة "هل تذكرت شيئاً هنا".

ويتداخل نصّه بعبارة المعرّي "خفف الوطء" إذ كان حثّ السائرين على التراب أن يتأنوا بخطواتهم فما هذا التراب إلا مزيجاً من أجساد الموتى على مرّ الأزمنة، فأرض المعرّي مسكونة بالموتى، إلا أنّ درويش يُجري تحويراً في المعنى، فمكانه ليس مزروعاً بالموت كما هو الشأن عند المعري، فإن كان الشّاعران قد اشتركا بفعل الحثّ والطلب، إلاّ أنّهما اختلفا في الرؤيا. لتكنْ السيادة للحياة عند درويش "الأرض حبلى بنا"، وإنْ كانت المعالم الخارجيّة تَشهدُ تحولاً، إلاّ أنّ باطن الأرض مأهول بناسه الحقيقيين، فلا بُدّ أن يأتي يوم فتَبُثّهم إلى الحياة.

وهنا يتداخل تناصّه الأدبي بآخر أسطوري، فالأرض الحُبلى هي المرأة رمز الخصب والحياة والديمومة وهي هنا عشتار" آلهة خصب الأرض والطبيعة بكلّ مظاهرها"([1]).

وينتقل الشّاعر من ضمير المفرد "أنا/هو" إلى الجماعة "بنا" في إشارة أنّ مكانه ليس مُلكاً فرديّاً أو قضيّة ذاتيّة، وهذه الغاية من توظيف الأسطورة، فاستخدام أسطورة ما في نصّ شعري "ينبغي أن تحمل هذه الشخصيات في السياق ملامح الشخصيّ والعام، الفرديّ والجمعيّ، فإذا هي فقدت القدرة فقدت وجودها الرمزي وفقدت لذلك تأثيرها الشّعري المنشود"([2]).

التناص الأدبي وتعدد التأويلات

إنّ حضور التّناص في ديوان درويش لم يكن في جميعه حضوراً صارخاً، بل تمكّن من جعل نصه الشّعريّ مفتوحاً على تأويلات متفاوتة تتناسب وواقعه وقضاياه، يقول درويش في قصيدته الموسومة بـ" كوشم يدٍ في معلقة الشّاعر الجاهلي".

---

[1]- السّواح، فراس، لغز عشتارالألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة ، ٩٨.
[2]- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، ٢٠٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على صخرتين سماويتين انتظرنا غروب

الغزالة... عند الغروب يحسّ الغريب

بحاجته لعناق الغريب، وعند الغروب

يحسّ الغريبان أنّ هنالك، بينهما،

ثالثاً يتدخل في ما يقولان أو لا

يقولان...

قولا وداعاً لما كان

قولا وداعاً لما سيكون

وداعاً لقافية النون

في اسم المُثَنّى

وفي بلد الأرجوان !(١)

يجلس الغريب ونفسه يسترجعان أيّامهما وماضيهما معاً في ذكرى خاطفة تعود بهما إلى الوراء يتناجيان، ويتألمان ويتّحدان غروباً ليغدوا اثنيْن، إلاّ أنّ شبح المحتل العابر في أرضنا يغزو حتّى الذكرى، ويمنع مناجاة الذّاتيْن فيتوغل بينهما ويعلو صوته مُملياً عليهما رغباته داعياً كليهما للانفصال.

ويبدو فعل الأمر المُتكرِّر "قولا" وكأنّه طلب عسكريّ يستوجب الرحيل فتوظيفه فعل الأمر "من شأنه أن يجعل الفاعل مفعولاً به، لأنّ الفاعل فيه يُنفذ إرادة المتكلم"(٢)؛ وعليه يصبح المحتلّ فاعلاً في هَيْمنتِه وسَطْوته وقَتْله للفلسطينيّ الذي غدا مفعولاً به تذروه ريح الغربة عبر أصقاع الدنيا وعوالمها، ولم يكتفِ الغاصب بأن يملي رغباته الحاقدة في الواقع الهشيم بل تجاوزه

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٦٥.
٢- الغذّامي، عبد الله ، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، ٧١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى الأحلام المختبئة في الذهن ليمنع صاحبها من أن يشتمّ عبق ماضيه ويهنأ برهة بما بقي لديه من ذكريات.

وهذه الملاحقة ترسخ الشعور بالضياع والخسارة، فَأنْ يقتحم عالمَك وبيتَك آخر تسلّل عبر الزمن الآني، وأجبر المُقيمَ التّاريخيّ على المغادرة لَأمرٌ يرهص المأساة، فالمحتلّ يسعى جاهداً كي يطرده من مكانه وزمانه ، بل ويدعوه إلى وداع ما كان له من ماضٍ وما سيكون له من مستقبل، فتوديع النون في المثنّى يجعل النّفس مُبعثَرَة تائهة، يتعزّز شعورها بالتلاشي والذوبان؛ لأنّ آخرها الشّخصيّ هو مكملها الوجوديّ والتّخلي عنه يعني أن يسكنه النقصان طوال حياته وكأنّي بالمحتلّ يقول:

ودِّعوا المكان بماضيه وحاضره وغده، ودِّعوا تُراثكم وتاريخكم المُدوّن عن المكان، ودِّعوا ذواتكم الأخرى المُتجذِّرة أعماقها باطن الأرض وارحلوا بعيداً، وبهذا يصبح الفلسطينيّ مُجرداً إلا من جسده وبضع ذكريات احتفظت الذاكرة بها، مُفتقِداً أيَ ملمح وجوديّ يشير إليه ليغدو عدماً في هذا العالم الذي لا غلبة فيه لحق.

أمرٌ آخر يَبرُزُ في الأسطر السّابقة وهو توظيفه لفظة "الغريب" وتكرارها، والغريب ليس بالضرورة أن يرمز للشّاعر نفسه فقط، فالغريب يكشف عن كلّ ذات إنسانيّة سكنتها آلام الغربة وهواجسها ووحدتها، فزادت في تهشيم كيانها وبعثرة أجزائها بين هنا وهناك. وإنّ هذا الغريب قد يكون سيّدنا إسماعيل ـ عليه السلام ـ إذ سبق تعريف الشّاعر به على أنّه غريب إذ قال في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيداً":

.... كان إسماعيلُ

يهبطُ بيننا، ليلاً، ويُنشدُ: يا غريبُ

أَنا الغريبُ، وأنت مني يا غريبُ! فترحَلُ

الصحراءُ في الكلمات، والكلماتُ تُهْمِل قُوّةَ

الأشياءِ :(١)

١-قصيدة عُودُ إسماعيل، ٤٦- ٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فسيّدنا إسماعيل ـ عليه السلام ـ استوطنَتْه الغربة منذ لحظته الوجوديّة الأولى يوم تركه سيّدنا إبراهيم ـ عليه السلام ـ مع أمّه في أرض مُقفِرة ، فالغربة بدأت به "أنا الغريب"، واستمرت حتّى غدا الفلسطينيّ جزءاً مُتفرِعاً منها "وأنت مني يا غريب" وكأنّ غربته أضحت مُتجدِدَة راسخة.

وقد يكون ذاك الغريب هو "امرؤ القيس" إذ سبق أن عرّف نفسه بالغريب يقول امرؤ القيس:

أجارتنا إنّا غريبان هَهُنا وكلّ غَريبٍ للغَريب نسَيبُ([1])

فامرؤ القيس لا يرى نفسه إلا غريباً، وبذلك تتماهى تجربته المؤلمة مع درويش فامرؤ القيس الذي أضاع ملكه بعد مقتل والده، وأكلته الغربة بعد وقوفه بباب " قيصر"، ثمّ تنبؤه بموته وإقامته على جبل عسيب([2])، وتخلي والده عنه قبل مقتله وتكليفه مهمة الثأر إليه بعد وفاته فتتشابه بتجربة الشّاعر الذي ضاع وطنه وأكلته الغربةُ القسريّة التي عاشها بالمنفى والغربة الأخرى التي كوته بنارها وهو داخل وطنه بعد العودة، وتخلّي الأنظمة العربيّة عن قضيّته وتَرْك الفلسطينيين يواجهون مصائرهم فُرادى دون مساندة وعوْن.

وإحساس الذّات الشّاعرة الطاغي بالغربة أكّده التكرار للفظتيْ "الغريب، والغروب"، الأمر الذي عمّق مأساته بانتزاع مكانه منه وتشريده وطَرْده، وشعور درويش العالي بالخسارة والضياع والعزلة هو ما دفعه إلى استثمار قضية الغربة التي عاشها امرؤ القيس فكلاهما غريب عن أرضه والغربة الشّعوريّة هي التي جمعت بينهما ([3])، أمّا الغروب فهو يبعث في الإنسان كلّ ذكرياته الدفينة المُفتقَدَة، ويكشف عن عمق جراح صاحبها ونزيفها الذي لا يلتئم.

ووَحّدَ درويش التجربتيْن – تجربة إسماعيل وامرؤ القيس– معه، بفعل العناق الذي جعل منهما اثنين"الغريبان"، فالغربة نفسيّة وجدانيّة تسكن سراديب ذاته، ليكون منبعها الجوهري هو استلاب المكان وتغيير كلّ معالمه التّاريخية، وإجبار النّفس الفلسطينيّة على العيش خارج وطنها في منفى لم تذق فيه إلاّ مرارة الألم، ولم تتجرع فيه إلاّ القهر والحرمان.

---

[1] - ديوان امرئ القيس ،٤٩.
[2] - ينظر: موسى، إبراهيم نمر، عز الدين المناصرة، ومنادمة النصّ الغائب، ٨٥.
[3] - ينظر: صالح، عالية محمود، اللغة والتشكيل في جداريّة درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد٢٦، العدد٣+٤، ٢٠١٠، ص٣٥٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واستخدام "الغريبان" معرفة يومئ إلى معرفة متبادلة بَيْن الإنسان ومكانه الذي لم يتنكر لحظة لأبنائه العائدين له يوماً، فالأبناء لا ينسلخون عن جذورهم مهما امتدّ بهم زمن البُعد والشّتات.

إنّ اختيار صفة الغريب دون تحديد ماهيّته، يجعله معادلاً موضوعيّا لكلّ شخصيّة أكانت دينيّة. تاريخيّة . أدبيّة . إنسانيّة كابدت مشقة الاغتراب بأبعادها النّفسيّة والوجدانيّة الشجيّة، الأمر الذي يُغني نصّه الشّعريّ الحداثيّ بالتجارب الإنسانيّة أجمع. وكأنّ الغربة تخفّ وطأتها على الغرباء عندما يجدون رديفاً لتجربتهم الشعوريّة والإنسانيّة.

والملاحظ أنّ الشّاعر عَمِد إلى تنكير "ثالث" كي يُشير إلى أنّ ذاك القادم إلى وطننا محض نكرة، فلا وشائج قائمة بين العابر والأرض، بل هو مرور في الزّمكان مآله إلى زوال، والشّاعر أضاف أبعاداً على شخصيات قصيدته تتّضح معالمهم في الوصف والحوار القائم بينهم في حدث هَيْمن على ذواتها تمثّل باقتلاع المكان، ومما تجدر الإشارة إليه أنّ " القصيدة الحديثة تتداخل فيها الأصوات وتتناثر أمشاج من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوص جانبيّة تُضيف أبعاداً هامة في بنية التشكيل الدرامي للقصيدة "([1]).

إنّ الإطالة في التحليل للأبيات السابقة مُسوّغها أنّ الدلالات والرموز تحتشد مكثفة وغنيّة بجماليّة اللغة الأمر الذي يدفع الباحث إلى استجلائها كاملة.

وقد وظّف درويش تناصاً آخر في قوله: " قولا وداعاً لقافية النون"، فالقارئ يتساءل أيّ قافية نون يطلب المحتلّ من الغريب وداعها؟ ليبرهن درويش في خطابه قدرته جعل نصّه مفتوحاً على قراءات جمّة فيجعل قارئه عنصراً مشاركاً في خطابه ساعياً إلى " شحن القصيدة بطاقة إيحائية كبيرة تأتي من خارج النصّ وتكون عَوْناً للشاعر"([2]).

فقافية النون لعلّها قصيدة أبي البقاء الرّندي في سقوط غرناطة وما يثيره هذا الحرف من شجن عميق إذ صوّر الشّاعر عبر قصيدته مأساة فَقْد الأندلس.

---

[1]- عيد، رجاء، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، ٤٢.
[2]- الدين، ثائر زين ، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ١٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولعله يحيلنا إلى المتنبي في قصائده التي وصفت غربته وعمق انفعاله الوجوديّ وكان أبرزها قصيدتيْن الأولى قوله:

مغَاني الشِعب طِيباً في المغاني بِمَنْزِلةِ الرَبيعِ من الزَّمان

ولكنّ الفَتَى العربيَّ فيها غريبُ الوجهِ واليدِ واللسان (١)

مرور المتنبي العابر بمنطقة "شيراز" التي وبالرغم من جمالها الباهر إلا أنّها لم تستطع أَسْر الشّاعر، بل على العكس تماماً اجتاحته مشاعر مُتدِفقَة من الغربة، فأهل تلك البلاد الأعاجم لا يتحدّثون العربية(٢)، والمتنبي شاعر معتزٌّ بعروبته فلم يأسره الجمال الطبيعيّ وذلك لغياب اللسان العربيّ الذي يفتخر به، وبهذا كان الشّعور الاغترابيّ هو رفيق سفره.

يقول أدونيس: "شعر المتنبي في طموحه وغربته ينقلنا إلى طموح الإنسان وغربته في كل وقت، لا إلى طموح المتنبي وغربته وحسب إنّه هنا وهناك، يجعل من اللحظة أبداً ويشيع الأبد في لحظة واحدة "(٣).

ودرويش في قصيدته هذه يشعر حالة اغتراب المتنبي نفسها، ولعلّه الغريب الآخر الذي يرغب الشّاعر بالعناق معه، ويبرهن هنا أنّ "علاقة الشّاعر المعاصر بهذا التّراث هي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك واعٍ للمعنى الإنساني والتّاريخي للتّراث، وليس بحال من الأحوال علاقة تأثّر صرف"(٤).

وقصيدة المتنبي الثانية التي يُحيلك الشّاعر إليها هي:

بِمَ التَعَلُّلُ لا أهلٌ ولا وَطَنُ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنُ(٥)

فهو يشارك المتنبي حالته النّفسيّة وتجربته الشعوريّة، فالمتنبي هنا يفتقد الأهل والوطن والسكن ليجعل الحياة غير مستأهلة للعيش فما قيمتها من غير أحبّة وديار؟؟

١- المتنبي، أبو الطيب، الديوان، ٥٨٩-٥٩٠.
٢- ينظر: الدين، ثائر زين ، أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ٦٦.
٣- مقدمة للشعر العربي، ١٠٤.
٤- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ٣٠.
٥- المتنبي، أبو الطيب، الديوان، ٥٠٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما يجدر الوقوف عنده طلب المحتلّ من الفلسطينيّ أن يُودع النون في بلد الأرجوان هذا الاسم الذي عُرفت به أرض كنعان مشيراً أي الشّاعر إلى مقدار التّشويه والطّمس الواقع على أسماء المدن والقرى الفلسطينيّة المهدَّمَة بفعل المحتلّ الغاصب حتّى يُجرِّدها من هُويّتها العربيّة وأصالتها التّاريخية.

ودرويش في تعامله مع التّراث يؤكد "أنّ الماضي لم يعد يهمّ الشّاعر العربي الجديد، كقدسيّة مطلقة نهائيّة، وإنّمّا أصبح يهمه بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه...، وبقدر ما يُضيئنا ونحن نسير في عتمات الحاضر صَوْب المستقبل، فالشّاعر الجديد يأخذ من أصوات الماضي، بتلك التي تعانق المستقبل فيما كانت تعانق حاضرها وتعبر عنه، مثل هذه الأصوات مفتوحة للحوار والنمو والفعل، بحيث أنّنا لا نقدر في تفكيرنا اليوم إلاّ أن نتلاقى بها ونضيفها ونتفاعل معها"([1]).

ويمكن القول إنّ عمق ثقافة درويش ووعيه الفكريّ والثقافيّ والواقعيّ، واطلاعه على التّاريخ والتّراث واعتزازه بهما، أضف إلى تشرّبه الثقافة الإنسانيّة، جعل التّناص لديه لا ينحصر باستدعاء الشخصيّة أو القول الشّعريّ فحسب، بل يقيم حواراً أيدلوجيّاً بينهم، أو يُبرز الحالة الشعوريّة المشتركة لديهم، لذلك كان التّناص مسكوناً قصائد ديوانه "كزهر اللوز، أو أبعد..."، فالاستحضار مآله عمق التجربة الإنسانيّة والوجوديّة، التي استدعى الالتفات إليها وَهْن الحاضر وتمزّقِه، فنراه استدعى مثلاً امرأ القيس والمتنبي دون تدليل واضح عليهما، بل كان داعي الغربة والضياع الذي في أساسه ضياع جَمْعي هو القاسم بينهم، فالشّاعر يتخطى أناه الفرديّة تلك التي لا تتحقق إلا بنحن الجماعيّة، مُعَبِراً عن كلِّ ما يعتريها وما ينقصها وما يبرهن وجودها.

التّناص التّاريخي الأدبي "قرطبة، الشّام"

قام درويش في ديوانه باستدعاء أسماء مدن عربيّة مثل"قرطبة والشّام" شأن غيره من الشّعراء، "فالوجدان المعاصر مشحون بميراث ماضيه،والأديب الذي يفقد اتّصاله بماضي أمته، عاجز تماماً عن التعبير عن وجودها الحيّ([2])، فالشّاعر المتشرِّب تراثه والمُدرِك عمق تأثيره

---

[1] - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ١٣٤.
[2] - عائشة، عبد الرحمن، قيم جديدة للأدب العربي القديم والحديث، ١٥٩/٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومدى عراقته " يستعيد الماضي " تراثياً " حين يستلهمه ويسائله ويحاوره بهدف الإسهام في حلّ مشكلاتنا المعاصرة ، دون أن يلزمنا ذلك بـ " تبني " موقف من ذلك الماضي تبنياً عشوائياً أعمى وعلى أساس التّقديس أو الاحترام المُسبق له([1])، إذ " تبرز قيمة التراث الأدبيّ والفكريّ بوجه عام، من حيث هو كشف لملامح شخصيّة الأمّة عبر الأجيال ، وصدى لنبض وجدانها الحيّ على امتداد مسار الزّمن "([2])

فدمشق وقرطبة اللتان شهدت أرضهما سطوع مجد الحضارة وغروبها. فالأولى كانت مرتع الخلافة الأمويّة الإسلاميّة، أمّا قرطبة الأندلس فكانت أرض المجد والعروبة والإسلام، وذِكْرها يؤكّد فكرة المكان المفقود، لأنّه يعيد الذاكرة إلى حضارة المسلمين في الأندلس فضياعها مع بقاء آثارهم الدالة على وجودهم ورحيلهم، لَيُثير في النّفس مزيجاً من الفخر بماضٍ عريق وألم لا يبرح النّفس التي أينما التفتت وجدت نكسة وهزيمة وخسارات لا تتوافق مع الحضارة المجيدة التي شيّد الإسلام بناءها.

فضياع الأندلس"قرطبة" يشكّل معادلاً موضوعياً لضياع فلسطين المُؤقَّت الذي يحاول المحتل إخفاء آثار أهلها الحقيقيين بما يملك من وسائل، ودرويش يدرك حجم الممارسات الفعليّة للمحتلّ في طمس التّاريخ، يقول في قصيدته المعنونة "نهار الثلاثاء والجوُّ صافٍ":

ومفاتيحُ قرطبةٍ في جنوب الضباب

مفاتيحُهُ(٣)

فالشّاعر يريد أن تعود للعرب أمجادهم، فعودة قرطبة هي آماله التي يرجو أن تتحقق، وفلسطين هي جزء من هذا التّاريخ، فاستعادة أمجاد العرب في الأندلس يستحضرها الشّاعر ليحثّ على العودة إليها لتشمل تحرير فلسطين التي هي كيان عربي أصيل.

وكلمة "مفاتيح" المكررة مرتين تؤكّد أنّ وسيلة الولوج تكمن في المفتاح إذ به تُخترَق الجدران فيأتيك المكان طَوْعاً لا يتنصل أو يتهرّب فيصبح لديك القدرة على فتح العوالم المُغلقَة

---

[1] - ينظر: تيزيني، طيب، من التراث إلى الثورة، حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي، ٢٧٥- ٢٧٦.
[2] - عائشة، عبد الرحمن، قيم جديدة للأدب العربي القديم والحديث، ١٦٤/٢.
[3] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبوابُها ويكون فِعْلُ الفَتْح ملك يديك ووَفْق إرادتك، لكنّ الفاتح المعقودة عليه الآمال مُغيّب حالياً، وعليه يتأخر التحرير والانتصار"مفاتيحه" فالشّاعر " يستثمر من التّاريخ وحداته المُشعَة المُحتَفِظَة بطاقات دلاليّة قابلة للامتداد في النتاجات الأدبيّة، والتفاعل والتجاوب مع القضايا والمواقف المعاصرة، ويمنحها القدرة على تخطي زمانها التّاريخي وإكسابها نوعاً من المعاصرة"([1]).

ويستدعي الشّاعر قرطبة في ديوانه مرة أخرى لكنّ الحضور لم يقتصر عليها فحسب بل يتجاوزها وعدد من أعلامها يقول:

سأجمع ما بعثرته الرياحُ من الغَزَل

القُرطُبيِّ، وأُكملُ طَوْق الحمامةْ(٢)

قرطبة شهدت العصر الذهبيّ، إذ كانت عاصمة الأندلس الإسلاميّة بأكملها وأهم مدينة في الجزيرة الألبيريّة، ودرويش بِذِكْر"قرطبة" يعيد الذاكرة العربيّة إلى مجدٍ تليد عاشه العرب، وحضارة شهدها القاصي والداني، وقرطبة جزء من الأندلس التي تُمَثِّل للعربيّ فردوسه المفقود، فلا تكون مجرد تاريخ يثُير الاعتزاز والألم عند ذكرها، بل سيبعث الشّاعر ذاك التّاريخ بإرادة قويّة وإصرار تمثّل باستخدامه الفعل المضارع "سأجمع، أكمل"، فهو سيكمل مسيرة فكريّة ثقافية خُلِّد لها البقاء بفعل إنجازاتها وهذا ما يريده درويش أن يكتب ما يخلده، فهو شاعر ساعٍ للبقاء.

والأندلس سقطت بيد الفرنجة وطُرِد منها أبناؤها، ونُسِب تاريخها لغير صانعيه لكنّ آثار المسلمين تشير إلى وجودهم في ذلك الحيز وتؤكد حضورهم، فيتماهى المكانان بين مجدٍ عظيم وواقع يسوده الإنكار، وأدباء الأندلس حفظوا تاريخهم عبر فكرهم، والشّاعر سيحفظ تاريخه ومكانه المسلوبيْن بقصيدته الخالدة.

وهو لا يكتفي بذكر المكان بل يستدعي معه أدباء خَلَّدوه بقوله: "الغزل القرطبي" فيختار من قرطبة غزلها، فمن الجدير ذكره أنّ قرطبة كان منها "ابن زيدون" الوزير الذي هام حُبّاً

---

[1] - البنداري، حسن، وآخرون، التّناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانيّة ،المجلد١١، العدد ٢، ٢٠٠٩ ، ص٢٦٨.

[2] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٤٠- ١٤١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالشّاعرة الأمويّة "ولادة بنت المستكفي" التي جعلت من قصرها منتدى الشّعراء ومجمع الأدباء"([1]).

فكانت أشعارهما الشّاهد على الحبّ الذي جمع بينهما، ويستدعي الشّاعر أثراً أدبياً له شأنه في الأدب العربي وهو "طوق الحمامة" الذي بذكره يستحضر صاحبه "ابن حزم الأندلسي"، ولربما تشابهت التجربة الشعوريّة والنّفسيّة مع درويش "إذ جاء ابن حزم في أشدّ لحظات الأندلس قساوة ومأساة، شهد شمس الخلافة تنحدر نحو المغيب وقاوم ما استطاع لكي يبقى عليها، ورآها تتناثر مرغماً، وتقوم على أنقاضها دويلات صغيرة"([2])، "لقد عاين ابن حزم من ألوان الظّلم ما أنضب في أعماقه معين الرّقة واللين، وشاهد من مساءات السياسة ما نفّره منها ، فاعتزل الناس محاصراً وحيداً " ([3]).

وشهدت طفولة درويش ضياع الوطن وتشريد أبنائه، وما عاثه الاحتلال في الأرض الفلسطينيّة من تدمير وقتل وانتهاكات جائرة دفعت به إلى اختيار حياة المنفى والعزلة مُتَفرِغاً لمشروعه الشعريّ الحداثي دون أن يغضّ الطَرْف عن قضيّته الوطنيّة، فصعوبة الحياة لكليهما (ابن حزم ودرويش) لم تضعف عزيمتهما، بل خلقت المأساة إرادة فولاذيّة دفعت كليهما إلى الدفاع عمّا يؤمنان به دون هوادة.

إنّ توظيف التّناص بأنواعه المختلفة يؤكّد أنّ درويش شاعر منتمٍ لثقافة مُتشعِبة، وحضارة عريقة وتاريخ مُمتدٍ شهد مجداً وإنجازاً تاركاً أثره الواضح في جوهر الحياة، ويستمدّ الشّاعر من ماضي أمته قوة وحضوراً وتَطَلُعاً للعودة إلى انتصاراته التي سطّرها عظماء الأمة، وذلك فيما يخدم قضيّته الوجوديّة في مقاومة الآخر، فالشّاعر يقاوم محتلّ الأرض بماضيه الذي يشكل مستقبله، وهذا وجود أزليّ للشّاعر امتدت جذوره في أعماق الأرض، وسيستمر حضوره ليبلغ عنان السماء.

---

[1] - ينظر: مكي، الطاهر أحمد، دراسات عن ابن حزم وكتابه "طوق الحمامة"، ٦٦.
[2] - نفسه، ٧٢.
[3] - نفسه، ٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم يكتفِ الشّاعر بالحديث عن قرطبة، بل عمد إلى ذكر الشّام؛ ليجعل امتداده من الشرق إلى الغرب وقبل الوقوف عند التّقاص ومغزاه لا بُدّ أن أبرز دور اللغة في تشكيل النصّ، وكيف ينصهر المكان "الشام" في القصيدة، إذ يقول:

و أَمشي ثقيلاً ثقيلاً، كأنّي على موعد

مع إحدى الخسارات. أَمشي وبي شاعر

يستعدّ لراحته الأبديّةِ في ليل لندن.

يا صاحبي في الطريق إلى الشام! لم نبلغ

الشام بعد، تمهّل تمهّل، ولا تجعل

الياسمينة ثكلى، ولا تمتحنّي، بمرثيَّة:

كيف أحمل عبء القصيدة

عنك وعني؟(١)

خسارة أخرى تضاف إلى سجل درويش الحافل بها، ففي رحلة منفاه المُضنِية يواجه فَقْداً جديداً ليملأ نفسه بثقل وجدانيّ يزاحم أعماقه المسكونة بالأشجان، وكأنّ ثقل خطواته مرتهن بإحدى الخسارات التي ما برحت مكانها وغدا يعرف كُنْهَها معرفة الخبير المُتمرِّس، واستخدام الفعل المضارع "أمشي" الموحي بالتَّجَدُّد يؤكد ذاتيّته ومقدار العزلة الوجدانيّة والنّفسيّة التي عاشها مُفْتَقِداً الوطن وساكنيه، فهو وحده في مجاهل الدروب تسوقه الأيّام وَفْق إرادتها، وكلّما ازدادت الخسائر تعمقت أناه وارتدت إلى نفسها كي تصارع قُوى العالم منفرِدة، ومفردات الحقل الدلالي يغلب عليها الطابع السوداويّ "الخسارات، راحته الأبديّة، ليل، ثكلى، مرثيّة" ممّا يُشكِّل غياباً تمثّل بالموت، فهناك حَدَثٌ وهو الموت، بطله صديق الشّاعر، مكانه لندن، زمانه الليل.

وهذه الإشارات لربما تومئ إلى "معين بسيسو" الذي وُجِد ميّتاً في أحد فنادق لندن؛ ليشكل موته صدمة قويّة وخسارة فادحة على الصعيديْن الشخصيّ والجماهيريّ.

---

[١]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٢٠- ١٢١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويُنوِّع الشّاعر في نسقه التعبيري المُوظّف، فمن الأسلوب الخبري السارد لحدث مأساوي ينتقل إلى الأسلوب الإنشائي متمثلاً بالنداء "يا صاحبي" الذي يشفّ عن علاقة أثيرة جمعت بينهما وما تشير إليه الإضافة من صلة متينة قائمة بين كليهما "صاحبي"، ونسقه "يا صاحبي" يُستخدم في الرحلة والانتقال التي عاشتها العرب فالصاحب "يدفع عنه الخوف، ويبث فيه الطمأنينة والدفء بعد العزلة والرحلة والوحدة"([1])، فهو بذلك يُؤكِّد سياق الارتحال واختفاء الاستقرار بهذا النداء والحوار ينصهر في أسطره إلى الحدّ الذي تفقد معه القدرة على التمييز أيّ منهما هو المُتَحدِّث فَقَوله: يا صاحبي في الطريق إلى الشام... يشير إلى صديق الشّاعر، أمّا قوله: لم نبلغ الشام بعد فيشير إلى درويش.

فحواره على الرُّغم من إيجازه أبان عن ثنائيّة الصّوتيْن لينهي الشّاعر حواره بالصوت الأُحادي مُعَزِّزاً فَقْد الصديق، وبقائه وحيداً يصارع الحياة بقسوتها، فحتّى رفيق المنفى سُلِب منه عُنْوة، واستخدامه فعليْ الأمر"تمهّل تمهّل" دون فاصل بينهما أبان عن دعوة مكرورة أظهرت مقدار تشبّث درويش بصديقه، وخوفه من الرحيل.

وأَنْ ترى الذّات الشّاعرة القصيدة عبئاً مرجعه أنّها صاحبة رسالة وظيفتها حفظ الهُويّة والتّاريخ لكن بطريقة جماليّة، الأمر الذي يتطلب تَوَحُداً وحضوراً ليتمكنوا من مواجهة العالم المُتَرَبِص بهم، وفي الأسطر اللاحقة نلحظ تواري ضمير الحضور ليعلو ضمير الغياب مُؤكِّداً حدوث الخسارة وغياب الصديق عن فضاء القصيدة.

أمّا ليل لندن فيرمز إلى المنفى الذي حدث الغياب/ الموت فيه، بينما الطريق إلى الشّام فيومئ إلى الأرض العربيّة التي لم يصل إليها.

وهنا تبرز ثنائية المنفى/ لندن، الوطن/ الشام. فتتصارع الثنائيتان لتكون الغلبة للمنفى على الوطن، وهي رؤية توافقيّة مع الواقع المُدمِي المليء بالخسارات والغياب على المستوى الفعليّ وعليه يندثر الإنسان ويفنى عِوض أن يحضر وينبعث من صُلب مكانه، فالشاعر يؤكِّد

[1]- غيث، محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، دراسة تطبيقية، مجلة فصول، مجلد٤، عدد٢، يناير ١٩٨٤، ص١٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هنا أنّ "الأديب المعاصر لا يتعامل مع التّاريخ من منطلق كونه حقائق مجردة، أي أنّه لا يورد إشارة أو حدثاً أو اسماً من هذا التّاريخ كما يورد المؤرخ الذي تهمه الحقائق"([1]).

التّناص الأسطوري

لجأ الشّاعر الحداثيّ إلى الأسطورة في تشكيل بنية نصّه الشّعري، وأتى بها متساوقة مع فكره ورؤيته وتعبيره عن واقعه المأزوم، قاصداً في استدعائها أن يُبرِز أبعادها، مُتأمِلاً أن تكون الغلبة في نهاية الصراع المعيش لجوانب الخير والحقّ على الشرّ والباطل، مؤكداً في الوقت عينه أنّ الغاية "من استخدام الأسطورة هو استثارة المخزون العاطفيّ والنّفسيّ لها في وجدان القارئ، يندفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة"([2]).

ويأتي توظيف الرمز الأسطوري مُؤكِّداً للمعنى في النصّ الشّعري، مُبرزَاً قدرة الشّاعر على تمثّل أبعاده الدلاليّة والتّخييليّة والجماليّة، وتحويله إلى بؤرة إشعاعات إيحائيّة دالة تُغني القصيدة وتُضفي عليها هالة فكريّة جماليّة([3]).

وقارئ شعر درويش يجده يدير صراعاً مع الآخر "العدوّ" الذي يحاول بالوسائل المختلفة تعميق مأساة الفلسطينيّ، ويستمّر في قمعه ومصادرة أراضيه وتهويد مُدنه وتعزيز انقسامه، وأمام ذاك الغاصب يجدُ الشّاعر أنّ القصيدة إحدى الوسائل النضاليّة كي تحفظ وجوده من الزوال، فيخلق رموزه اللُّغويّة، ويوظف التجارب الإنسانيّة في تجربته الشّعريّة، فيغدو عمله خالداً لا يرتبط بذات الشّاعر وحده، بل يتجاوزه إلى الوجود الفلسطينيّ أجمع.

وقد وظّف درويش في ديوانه "كزهر اللوز، أو أبعد..."، الأسطورة إذ أدّت دوراً مُهمّاً تمثّل في جَعْل القصيدة مسكونة بالطابع الدرامي، كما أنّه في توظيفه إيّاها ألبسها معاناة الإنسان المعاصر ومشكلاته وهمومه، فالفلسطينيّ يصارع الآخر المُهيمن على وطنه بكامل غطرسته وعدوانيّته، يعاني مشكلة النفي واللجوء والغياب، هذا على الصعيد الجَمْعي، أمّا على الصعيد الفردي فهو يصارع الموت ذلك العدو الذي لا يُهزم، لذلك غدت الأسطورة جسراً يربط بين

---

[1] - السلطان، محمد فؤاد، الرموز التاريخيّة والدينيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، مجلد١٤، عدد١، يناير ٢٠١٠، ص٣.
[2] - الغّذامي، عبد الله، تشريح النصّ، ١٤٥.
[3] - ينظر: نجم، مفيد، التّناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلة نزوى، العدد٥٩، ٢٠٠٩/٨/٢٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الماضي والحاضر كي يستشرف المستقبل، فهي لذلك لم تُوّظف في معناها التّاريخي بل في معناها الحضاري([1]).

ويلاحظ استدعاء درويش في"كزهر اللوز، أو أبعد" الأساطير المُرتبطة بالهُويّة والبعث والحياة والخصب، ويأتي هذا الاستدعاء من طبيعة الظّروف المعيشة، فعلى المستوى القومي يشهدُ العربيّ تقهقراً وعجزاً وتخاذلاً، أمّا الفلسطينيّ ففي ظلّ تكاتف الأيدي ضده، وتقاعس قيادته، وغياب المُوجِّه الحكيم والناصح له، فإنّه يعيش الظّروف عينها، فيأتي توظيف الأسطورة مُؤكِّداً على الأحقيّة التّاريخيّة في ظلّ كونها أرض كنعانيّة، مستثيرة للهمم، داعية إلى رفض العجز والسعي وراء الحياة واستعادة الحقّ، وتخليد الروح، مؤكدة أنّ الحياة الإنسانيّة في أطوارها المختلفة تعيش دوراناً، فلا يدوم شيء على حاله، وأنّ الثنائيات تكون متلازمة متصارعة.

من رحم الموت تُبعث الحياة

وإذا كان القارئ لديوان درويش قد لمح طيفاً من الكرب والشجن في صوته إلا أنّه وجد الإرادة التي استطاعت أن تخلق من رحم الحزن انبعاثاً وحياة. لذلك كان من ضمن جدلياته المُستدعاة جدليّة الحياة والموت، إذ وظّف الأساطير التي تشير إليهما، فالحياة والموت متلازمان، وحتّى تتحقق الحياة وتُخلق يجب أن يسبقَها موت، فالمسيح صُلِب، وبِصَلْبه كان "المخاض الذي يُبشّر بالولادة والانبعاث"([2]) وحتّى يعود الخصب إلى الأرض كان على "تموز" الموت، فبموته تنبثق الحياة، وقد عبّرت الذّات الشّاعرة عن تلاحم تلك الثنائيّة الوجوديّة عندما عدّهما أخوة إذ يقول درويش:

ولو أَستطيع الحديث إلى شبح الموت

خلف سياج الأضاليا لقلتُ: وُلدنا

معاً توأمين، أَخي أنت يا قاتلي،

[1] - ينظر: السلطان، محمد فؤاد، الرموز التاريخيّة والدينيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، مجلد١٤، العدد١، يناير ٢٠١٠، ص١٨.

[2] - موسى، إبراهيم نمر، عز الدين المناصرة، ومنادمة النصّ الغائب، ٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا مهندس دربي على هذه الأرض

أمي وأمّك، فارمِ سلاحَكَ/(١)

فبقوله: "أخي أنت يا قاتلي" يجعل النصّ مفتوحاً على تأويليْن الأوّل منهما هو التأويل الأسطوري في إشارة إلى الإله "أوزوريس" ربّ الخصب الذي يدخل في صراع مع أخيه "سيت" الذي يمثّل البوار والصحراء والشرّ، وهذا الصراع في حقيقته تعاونٌ بين القوتين من أجل حفظ الوجود ومنعه من العودة إلى هاوية السكون والعدم (٢).

والتفسير الثاني المرتبط بقصة ابنيْ آدم هابيل وقابيل،إذ كان في مَصرع هابيل على يد أخيه قابيل أوّل تجسيد لقوّة الموت في الحياة الأرضيّة التي ابتدأت لتوّها، فابتدأت حياة الإنسان بالقتل، واعتُبرت الأرض التي احتوت جسد هابيل والتي منها خُلق آدم ـ عليه السلام ـ،الأمّ الكبرى التي ستأخذ باليسار ما أعطته باليمين، سيّدة الموت والحياة التي جمعت بين قوة الحياة النشطة وقوة الموت الساكنة(٣).

فتُؤكّد الذّات الشّاعرة أنّ من الموت تُبعث الحياة، ولا بُدَّ للحياة أن تمرّ بأطوارها حتّى تُخرِجَ الأرضُ ثمارَها، والقوة الجامعة بين الحياة والموت هي قوة أزليّة لا فاصل بينهما "أخي"، ويُوظّف الشّاعر النداء "يا قاتلي، يا مهندس دربي" ليؤكدّ عمق الرابط الجامع بينهما.

ويوَّجه درويش نداءه إلى قاتله ،الذي هو الأخ العربيّ في إشارة إلى تخاذل العرب عن الوقوف إلى جانب القضيّة الفلسطينيّة التي هي في أساسها قضيّة عربيّة أدار لها العرب ظهورهم وأشاحوا بوجههم عنها، والموت الذي يحيط بهم هو موت الإباء والكرامة، فهم قتلة والعربيّ هوالأخ القاتل، فقابيل يأتي رمزاً "لأسطورة الشقاء؛ لأنه يقتل المحبة بقتله أخاه"(٤)،ولا شقاء أشدّ ألماً وقسوة من أن يكون الأخ عدواً، ودعوة درويش له بقوله "ارمِ سلاحك" تشير إلى أنّ سلاحهم الذي قتلوا به شقيقهم هو تخاذلهم المُهين والمُعيب بصمتهم واستنكارهم لذلك يدعوهم إلى الفعل الحقيقي، فرمي سلاحهم المُشْهَر في وجه فلسطين يستدعي استخدام السلاح الحقيقي في وجه

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٠٨.
٢- ينظر : السّواح، فراس، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ٢٠٠- ٢٠١.
٣- ينظر: نفسه، ٢٠٥- ٢٠٦.
٤- أبو أصبع، صالح خليل، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عاميْ ١٩٤٨م- ١٩٧٥م، ١٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المحتلّ الغاصب؛ لتعود بذلك للعرب أمجادهم وحضارتهم وتنتهي حالة التّشظي والانكسار التي أثقل بها قادة العرب شعوبهم، وبتحرير فلسطين تكون الحياة والبعث إلى أمجاد عريقة يملكها العربيّ في عصوره التّاريخية.

فيوظّف درويش حكاية هابيل وقابيل توظيفاً يتلاءم وواقعه، وبهذا يكون الشّاعر غير مُقحِم الأسطورة بشكل عبثي، ليؤكد على ثقافته، بل يأتي بها مولداً لطاقات جماليّة ومعانٍ جديدة في النصّ الغائب الذي لم توجد فيه هذه المعاني من قبل([1]).

وفي خضم حديث درويش عن الموت نلحظ أنّه لم يستخدمه إلاّ ليعبر به عن الحياة تأمل قوله:

هل شعرتَ برغبة في أن تعيش

الموت في حضن امرأةْ؟(٢)

فهو يجمع بين متضاديْن في السياق نفسه "تعيش/الموت" ليدفع القارئ للتساؤل كيف يحيا الإنسان مع الموت؟؟؟ ليكتشف أنّ الحياة تأتي من أحضان المرأة التي في أساسها خصب وعطاء، إذ كان الشّعراء يرمزون بها إلى الأرض التي تخرج من جوفها كلّ مظاهر الحياة، وفي الأساطير الموت عند اقترانه بالمرأة ليس نهاية، وإنّما بداية كل شيء، فالموت في أساسه معبرٌ للعودة إلى أحضان سيّدة الموت التي كانت في الوقت نفسه سيّدة الحياة([3]).

وليس أدلّ على الرابط المتين بينهما من قوله:

كلما اكتمل الغيابُ حضرتُ

وانكسر البعيد، فعانق الموتُ الحياةَ

وعانَقَتْه... كعاشقيْن(٤)

---

[1]- ينظر: عليوي، سامية، التّناص الأسطوري في شعر سميح القاسم، ٤.
[2]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ٨٥.
[3]- ينظر: السّواح، فراس، لغز عشتارالألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ، ٢٠٧.
[4]- كزهر اللوز، أو أبعد... ،٨٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فَعِناق الموت الحياة يومئ إلى توحدهما الأبدي، والعناق يحمل مدلولاً إيجابياً إذ يكون بين الأحبة، وأشار الشّاعر إلى اتّحادهما مشبهاً إيّاهما بالعاشقيْن، وبذلك يصعب فصل أحدهما عن الآخر، فالموت والحياة ليسا متنافريْن على قدر ما هما متحدان متلازمان، "لأنّ في صميم الحياة تكن خميرة الموت، وفي غياهب الموت تكمن بذرة الحياة، والموت ليس نَفْياً للحياة بل نقيضاً مكَمِّلاً لا قيام لها بدونه"([1]).

وعلى الرّغم من تلازمهما إلاّ أنّ إرادة الحياة تعلو أمام الموت أحياناً، مُؤكِّدة الرغبة الإنسانيّة في البقاء ومقارعة الموت يقول في ذلك:

قيل: قويٌّ هو الحُبُّ كالموت!

قُلتُ: ولكن شـهوتنا للحيـاة،

ولو خذلتنا البراهينُ، أقوى من

الحبّ والموتِ/(٢)

فالسائل يستفهم عن الحبّ ومدى هيمنته على العاشق، وهل هو كالموت حين يقع على الإنسان لا يقوى أنْ يفعلَ شيئاً، فيبرز ضعفه وعجزه واستسلامه أمامه..؟، فتأتي الإجابة مفعمة بالحياة، فهو يعلن مدى تمسكه وتعلقه القويّ بها حين جعلها أشدّ قوة من كليهما، وقوله "لو خذلتنا البراهين" يبثّ فيه الشّاعر فكره إزاء الموت الذي وإنْ كان واقعاً فلا أحد يسلم منه إلا أنّ شهوة الحياة تبقى هي الغالبة، فلو غلب الموت تفكير الإنسان لما عاش أوقاته، وهذا ما أكدّه حين جعل عنوان القصيدة "هنالك عرس" وما يشير إليه العنوان من حياة وفرح وتجدد.

والمرأة لدى الشّاعر هي رمز الحياة وعذوبتها وأَلَقِها، لاحظ قوله:

مَنْ هي الأنثى – مجازُ الأرض

فينا؟ مَنْ هو الذَّكَرُ – السماء؟

---

[1] - السّواح، فراس، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ١٩٨.
[2] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هي: هكذا ابتدأت أغاني الحبّ. أنتَ إذن

عرفتَ الحبّ يوماً!(١)

فالأسطر السابقة مأخوذة من قصيدة عنوانها "هي/هو"، ودرويش يعطي الأولوية فيه لضمير الغائبة "هي" على "هو" الغائب، لحظة ابتدأ بها، أضف إلى تماهي العنوان مع مضمون القصيدة، فهي "المرأة" أصل الحياة ومصدر بقائها وتجددها، فلولاها لم يكن للحياة قيمة ومغزى.

إضافة أنّ الشّاعر جعل "هي" الأرض وجعل الذكر السماء، لتكون الصّلة بينهما كما هي بين المرأة والرجل، فالسماء بأمطارها تبثّ الحياة للأرض فتفيض التربة من خيراتها، وهذا منحى أسطوري "إذ إنّ آلهة السماء "آن"، لقح "كي" الأرض، ساكباً فيها ماءه المخصب، الأمطار"(٢)، ومن هنا انبعث النماء والخصب .

كذلك اعتبر درويش مَوْته بداية حياة يقول:

سيلسعُني وَرْدُ آذارَ، حيثُ وُلدتُ

لأوّل مَرّةْ

ستحمل بي زهرةُ الجُلنار، وأُولَدُ منها

لآخر مَرّةْ !(٣)

فآذار هو شهر الانبعاث والتجدد ويشير فيه هنا إلى زمن تاريخي مرتبط بشهر ولادته الفعلي، وزهرة الجُلنار ستعيد بعث الشّاعر حين يولد منها لآخر مرة، فالموت ولادة لا يختلف لديه عن الحياة.

ولم يكن آذار شهراً منوطاً بالشّاعر فحسب بل له خصوصيّة في تاريخ شعبه، وفي ذلك يقول:

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ٨٦.
٢- الشّواف، قاسم، ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور، ٢ / ٢٣.
٣- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٤١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

آذار شهر العواصف والشبق العاطفيّ([1])

فآذار شهر ارتبط بالقضيّة الفلسطينيّة ففي قوله "شهر العواصف" يشير إلى ثورة ورفض وغضب بفعل ما يمارسه المحتلّ منذ وطأت أقدامه المكان، ومنها كانت حادثة مقتل خمس فتيات عند مدرستهن في مطلع السبعينات، الأمر الذي استدعى قيام انتفاضة الأرض مُظهِرة مقدار رفض وجود ذاك الغاشم،"إنّ زمن"آذار" عند درويش هو زمن" ذروة الحبّ" واشتباك النباتات وانتفاضة الجسد وانفجار الأرض، هو زمن عرس الأرض وزواجها الذي أتمّ طقوسه وانتظر قطف ثماره، وجاءت الثمار في الانتفاضة والثورة اللتين تجسدان انتفاضة الأرض والإنسان وانتفاضة النباتات والمياه في ذروة الحبّ والعناق والزواج والتحرر والنصر."([2])

وفي نسقه التركيبي "الشبق العاطفي" يشير إلى طبيعة آذار مُستحضِراً "تموز" إذ ارتبطت عودته من الحياة السفلى في باطن الأرض إلى أعاليها بعودة الخصب والعطاء، فَرَبَط آذار المتعلق بولادته بآذار "تموز" الأسطوري، فالثورة والنضال بعث وإحياء إلى تراث وهُويّة، يسعى المحتلّ إلى طمسها، فالوطن لا يُعاد إلى أهله إلاّ بالمقاومة، وإذا نزعنا البندقية فستبقى القضيّة في باطن المكان وتكون بذلك قفراً جدباء يسكنها الموت.

توظيف الأسطورة بما يؤكّد الهُويّة

ويوقن درويش أنّه الوريث الحقيقي والأبدي والوحيد لأرضه؛ من رحمها خُلق، وإلى رحمها سيعود لِيُبْعَثَ من جديد، فالأرض لديه أمّ، والدارس لديوانه يجدّ صعوبة في فصل التّناص عن بعضه بعضاً؛ ويعود ذلك إلى مزجه أكثر من تناص في أسطره الشّعرية مما يجعل نصّه متعدد التأويلات وغنيّاً بالدلالات.

وهو يؤكد على أحقيّته المكان وفي ذلك قوله:

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٥٤.
[2] - الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب (محمود درويش) دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالاتها،٨٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سأُسندُ رأسي إلى جذع خَرُّوبة،

هي أُمّي، ولو أَنْكَرَتني ([1])

فترى بعض الأساطير أنّ الإنسان يولد من الشجرة، لتكون بذلك الشجرة رمزاً من رموز الأم([2])، والشجرة متأصّلة راسخة، تمتد جذورها إلى الأعماق كامتداد الشّاعر وتجذّره في أرضه مُبرهِناً على الصّلة بينهما، والأشجار" تحيل إلى تجسيد صراع الحياة مع الموت وصراع أهل الأرض مع الغزاة والمحتلين فهي شواهد باقية عبر الأزمنة على تاريخ الصراع الدامي في فلسطين"([3])، وتوظيفه الفعل المضارع "سأسند" أبرز مقدار حاجته إلى أمه ومن ثمّ إلى وطنه، كي يرتكز عليهما.

وثبات المكان وديمومته يجعله صاحب الحقّ الشّرعيّ الوحيد المُتجذِّر فيه، اتّضح ذلك بقوله: "هي أمّي"، وهي جملة اسميّة ترمز إلى الثبات والبقاء، أضف إلى أنّ التشبيه البليغ فيها يُفيد مدى التصاق الشّاعر بجذوره، كما يَلْتَصِق الجنين برحم والدته دون أن يفصل بينهما شيء.

وأكدّ عمق أواصره بترابه بالفكرة نفسها مضيفاً إليها "الطائر" الذي يؤكد الانبعاث والتّجدُّد إذ يقول:

أَمتدُّ في الشجر العالي فيرفعني

إلى السماء، وأَعلو طائراً حَذِراً

لا شيء يخدعه، لا شيء يصرعُهُ([4])

فهو يتوغل في باطن جذوره بما لا يترك مجالاً للريبة باثاً مقدار تشبثه بما هو له، الأمر الذي يجعل اقتلاعه مستحيلاً، إنّ امتداده يصل عنان السماء، ليغدو الشّاعر الطائر الذي يستحيل خداعه وصَرْعَهُ، إذ يوظف إلى جانب الشّجرة التي هم أمّ، طائر العنقاء الذي لا يموت، فهو يلتحم التحاماً عضوياً بمكانه للحدّ الذي يعجز اجتثاثه منه، فاستمرار القتل والتعذيب والنفي والممارسات الصهيونيّة الغاشمة بجميع أشكالها على الفلسطينيّ لا تخلق لديه الانكسار، ولا تلغي

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...،١٣٧.
[2] - ينظر: عوض، ريتا، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، ٣٧.
[3] - الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب(محمود درويش) دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالاتها، ٢٣.
[4] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٦٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأمل من داخله فالموت وامتزاج الدماء بالتراب ستؤول نباتاً وحياة وبعثاً، فصاحب الحقّ لا يكترث بالتضحيات الجِسام لأجل استعادة إرثه وغده، والأرض ترفض ابناً غير ابنها لذلك تستمر في حالة مخاض حتّى تنبثق الحريّة.

الأسطورة الكنعانيّة حافظة وجود

وبرهن درويش على هُويّته التّاريخيّة ووجوده الحضاري وأصالته الفعليّة منذ الحضارة الكنعانيّة عبر استدعاء رموزها، ليشتدّ إصراره على أنّه مالكها الوحيد، فهذه الأرض لم تعرف غيره، وكُلّ من وُجد عليها من غير أهلها كان مصيره الزوال. وقد كانت هذه الرؤية قد انبثقت غير مرّة في ديوانه، ومن ذلك قوله :

ستنحازُ إحدى إلهات كَنْعانَ لي، ثُمَّ

تحلف بالبرق: هذا هو ابني اليتيم(١)

فهو يتشبّث بعراقته، ويُوَثّق مكانه الفلسطينيّ باسمه الأول الذي نُسِب إلى الكنعانيين، فالتسميات المتعددة لأرض كنعان لا يعني أنّها أفقدتها حقيقتها التّاريخية، وهو باستخدام الضمير "لي" يصرّ على جعل المكان ملكاً له دون سواه، فيُلصق المكان به لينصهرا في بوتَقةٍ واحدة، فالآلهة هي الأمّ التي تؤكّد أنّ ابنها الذي أنجبته هو الفلسطينيّ لا سواه، وهذا التأكيد وثّق رِباطَه القَسَم، "تحلف"، وسيكون القسمُ مُدوّياً يسمعه القاصي والداني بحيث لا يترك معه مجالاً للإنكار، فهيَ تشير إليه دون غيره مُعزِّزَة فرادته وتأصله بلفظ "اليتيم".

ومن الرموز الكنعانيّة التي استحضرها الشّاعر قوله:

قال: أنا سائح أجنبي أُحبّ أساطيركم

وأحبّ الزواج بأرملةٍ من بنات عَناه!(٢)

فالحوار القائم في الأسطر هو حوار بين الأنا والآخر، واستدعاء "عناة" يحيلنا إلى الأسطورة الكنعانيّة "عناة/بعل"، وذكر "عناة " يدفع بالذاكرة الجمعيّة إلى اختفاء زوجها "بعل"، والشّاعر جعلها أرملة في إشارة إلى تغييب زوجها الذي هو رمز الخصب، وبعل الغائب في

١-كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٣٩.
٢- نفسه، ١٧٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النصّ الحاضر في الذاكرة، يمثل ابن فلسطين الذي قَتَلَه وشرَّده ونَهَب وطنَه المحتلُّ الصهيوني، فغَدا الفلسطينيّ غائباً عن مكانه بفعل العدوّ، إلاّ أنّه يقاوم بشتّى الطرق للعودة إلى حاضره وتأكيد دوره وتواجده.

وبلغت القسوة ذروتها حين غُيِّب ابن المكان واستُبيحت أرضه فتُرِك الغاصب يفعل فيها ما يشاء، غياب "بعل" دفع بالسائح الأجنبي أن يتزوج امرأته "عناه" التي هي :

المرأة__ الأمّ ___ الأرض.

وعناة في أساسها تأتي رمزاً للقوة والإرادة والإصرار والتحدي، فهي فقدت بعل الذي نزل إلى باطن الأرض ومعه غيومه وأمطاره مستسلماً طائعاً لإله الموت، فتناضل عناة لاستعادته وتنتصر، وبعودته تعود الحياة إلى مظاهر الطبيعة جميعها([1]).

فيمثل المحتلّ إله العالم السفلي "موت" الذي امتدّت يده لتخطف "بعل" وتضعه في باطنها وتمثل عناة الإرادة الفلسطينيّة التي ترفض الوجود الصهيوني، وتقاتل ببسالة لإعادة صاحب المكان.

بعل ←——— دمره آله الموت ←أعادته عناة

يرمز إلى الحياة الحريّة الوطن ←الاحتلال ←———المقاومة والتحدي

فعناة هي فعل يقضي على إله الموت ويعيد بعل؛ليكون إله الموت دماراً ورمزاً للجدب والفناء والآخر العدو المُقاتِل المُشرِّد، وليكون "بعل" رمزاً للخصب والنماء.

فأسطورة "عناة" " تحمل لدى درويش عدة معانٍ ودلالات إذ تتضافر قيمتها التعبيريّة والرمزيّة، لتنحو بالأسطورة إلى دلالات جديدة مرتبطة بجماليات الرؤية الشّعرية القادرة على صهر عناصر الشّعر ورموزه كافة في تعبير يكافئ معاناة الشّاعر وهواجسه التي بثّها في القصيدة، ودرويش باستحضاره "عناة" وغيرها من آلهة الحضارة الكنعانيّة يُعيد كتابة أسطورة فلسطينية جديدة"([2]).

---

[1]- ينظر: السّواح، فراس، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ،١٩٩ – ٢٠٠.

[2]- صالح،عالية محمود ، اللغة والتشكيل في جداريّة درويش ،مجلة جامعة دمشق ،المجلد ٢٦، العدد ٣+٤ ،٢٠١٠،ص٣٥١

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد ذكر مفيد نجم في خضم حديثه عن الأسطورة في شعر درويش وتحديداً في استدعائه الأسطورة الكنعانيّة ورموزها أنّ استلهام أسطورة "عناة" تمثل المعاني الرمزيّة العالية لقيم الجمال والخصب إذ ينبع المعنى الأسطوري الدرامي لهذه الأسطورة من التوتر القائم بين ثنائيّة الدلالة أو جدليّة العلاقة بين بُعديْها الرمزييْن، وهما الحبّ والحرب([1]).

فحبّ "عناة" لزوجها "بعل" هو الذي يدفعها لخوض معركة شرسة من أجل استرداده وإعادته إلى الحياة، وهي بذلك تمثل جدليّة عميقة في قضيّتنا الفلسطينيّة المعاصرة التي يستلزم أبناؤها القتال والدفاع عنها بشراسة ودون هوادة وتنازل عن حقوقنا التّاريخية والوجوديّة على أرضنا الفلسطينيّة، معركة لعلها ستكون دامية أمام عدوّ غاشم أتى إلى هذه الأرض العربيّة ليسلب كلّ ما فيها، ولا يكتفي بذلك بل يسعى إلى أن يَنْسِبَ هذا التّراث القديم إليه، وهنا تبرز جدليّة ثانية ألا وهي جدليّة التجلي والخفاء، وأعني بها تجلّي الملكيّة الأزليّة للأرض، أمام محاولة إخفائها بأيدي الآخر القاتل.

واستطاع الشّاعر أن يعبر عن موقفه الرافض لأوسلو، وفي ذلك يقول:

أَنا وأَنا لا نصدِّق أنّ الحكاية

عادت بنا شاهديْن على ما فعلنا:

نسيتُكَ مثل قميصي المبقّع بالتوت

حين ركضت إلى غابة وندمت..

وأمّا أنا فنسيتك حين احتفظت

بريشةِ عنقاءَ لي... وندمت(٢)

استحضر درويش في أسطره الشّعرية السابقة أسطورَتيْن الأولى أسطورة العاشقيْن "بيراموس وثيربي"([3]) والأخرى أسطورة العنقاء، واستطاع درويش بمهارة المبدع أن يُوظّف

---

[1]- ينظر: التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلة نزوى، العدد٥٩، ٢٠٠٩/٨/٢٧

[2]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٧٠.

[3]- هما عاشقان رفض والدهما زواجهما فقررا الهرب والالتقاء عند شجرة التوت، وصلت ثيربي أولاً فرأت لبؤة يقطر فمها بالدماء الأمر الذي أفزعها ودفعها للهرب إلى كهف قريب فانزلق نقابها الذي رآه بيراموس بعد ذلك مخضباً بالدم فظنّ أنها ماتت فأخذ خنجره وغرسه في قلبه تحت شجرة التوت، لتجده ثيربي بعد خروجها ميتاً لتقتل نفسها لاحقاً بالخنجر نفسه، ينظر: موسوعة الأساطير الإغريقيّة والفرعونيّة، ص٤٥-٤٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأسطورتيْن بما يتوافق وقضيّته الفلسطينيّة، فهروب العاشقيْن كان نتيجته هلاكهما، فهما لم يتقبلا واقعهما وإن كان قاسياً، فهربا إلى الغابة ظنّاً منهما أنّ فيها خلاصهما.

إنّ درويش يشير من خلالهما إلى بُعديْن الأول البعد الخارجي والآخر الداخلي، ويتجلّى ذلك في استخدام درويش الضمير نفسه مرتيْن وتوظيفه توظيفيْن "أنا وأنا" فهو يخاطب نفسه باعتبارها اثنتيْن باثاً مرارة شعوره بالخذلان والانقسام الروحي فيعيش صراعاً محتدماً حول الوضع الراهن المخيِّب للآمال فتتّسع الهُوة بين ما عاينه على الواقع وما كان يحلم به، فيعيش الخذلان والخيبة لحظة أخذت الذّات تحفر مُنَقِبةً عمّا يشير إلى عراقتها فتجد حطاماً ورفاتاً، لتبدو المعضلة الوجوديّة بفعل سَلْب المكان وتهويده في أوضح صورها.

والبعدان اللذان يشير إليهما درويش أولهما خروج الفلسطينيّ من أرضه ظنّاً منه أنّ الخروج سيكون مؤقتاً، ليكتشف بعد ذلك مقدار الهزيمة التي مُنِي بها ولم تجرّ عليه إلاّ أذيال الخيبة والندم، أو لربما أشار إلى التجائه إلى الدول العربيّة، مُتَوهِماً وقوفها بجانب قضيته طالباً العون والالتفاف صوب شعبه، إلاّ أنّهم تخلّوا عنه وتركوه وحيداً يصارع عدوه منفرداً فطلب العون من إخوته العرب، لكنّ تقاعسهم جعل الندم رفيقه، وعزّز الشّاعر ذاك التخلي لحظة استخدام ضميره "أنا وأنا"؛ ليبرهن أنّه هو فقط مَنْ يقف في ميدان مواجهة العدو، مُكَثِّفاً حضور أناه بما ساقه من أفعال هو فاعلها "نسيتُك، ركضتُ، ندمتُ، نسيتُك، احتفظتُ، وندمتُ".

أمّا البعد الداخليّ الذي دفع الشّاعر إلى الندم احتفاظه بريشة عنقاء، إذ أجرى تحويراً في الأسطورة، فحتّى تعود الحياة إلى العنقاء، ويُكتب لها الانبعاث مُجَدَّداً عليها أن تحرق نفسها كاملة، فتَنبُعَث من رمادها وتبدأ طوراً جديداً في الحياة، لكنّ درويش خالف الأسطورة لحظة احتفاظه بريشة العنقاء، وعليه لم يكنْ الموت تاماً ليخلق انبعاثاً جديداً.

وفي ظني أنّ الريشة التي احتفظ الفلسطينيّون بها كانت أوسلو التي هي محض وهم حسبوا أنّ حريتهم ستنال بها، ليكتشفوا بعد ذلك أنّها لم تكن إلا قيداً وسيطرة ولكن بطريقة مغايرة، فهي لم تجلب معها إلاّ أذيال النكسة والندم، لتضيف لهم خيبة أخرى، فلم تكن ثورة كاملة لتجلب بعثاً جديداً.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد عبّر درويش عن موقفه الرافض من أوسلو بتوظيفه أسطورة القمر وفي ذلك يقول:

إذا كان لا بُدَّ من قمرٍ

فليكن كاملاً كاملاً

لا كقرنٍ من الموز/(١)

فقد ارتبط القمر بالتّجَدُّد والخصوبة والمعرفة(٢)، فاعتُبر آلهة الخصوبة والعطاء، واعتقد الأقدمون أنّ بركة القمر وخصائصه الإيجابية إنّما تكمن في طوره المتزايد، وإذا ابتدأ بالتناقص كان ذلك نذيراً بكل سوء محتمل(٣).

والشّاعر هنا يريد حياة كاملة مليئة بالخصوبة والاستمراريّة، ويريد لقضيته حلاً كاملاً لا أنصاف حلول، فاستعادة فلسطين في مرحلة أوسلو هي استعادة مبتورة يرفضها الشّاعر، ويعبر عن رفضه بأسلوب تهكمي ساخر " كقرن من الموز".

أسطورتا سدوم وبابل الظلم/ المنفى

للمنفى حضور طاغٍ في ديوان "كزهر اللوز، أو أبعد..." وما هذا التواجد لكلمة "منفى"؛ إلاّ لغاية توضيح مقدار الغربة التي عاشها سواء أكانت حياة النفي التي ذاقها خارج أسوار الوطن، أم المنفى داخل حدوده.

والمنفى كلمة فرضها الآخر على الشعب الفلسطينيّ حين جاء بكامل عنجهيّته محتلاً وغاصباً أرضه، مُشرداً أبناءه خارج حدود وطنهم، وقد تمكَّن درويش من أن يصوّر غربته القسريّة ومنفاه تصويراً يتلاءم ورؤاه معتمداً على توظيف أسطورتيْن هما سدوم/ بابل.

ففي قصيدته "طباق" التي رثى فيها الشّاعر درويش صديقَه "إدوارد سعيد"، ووضعها في إطار عام عَنْوَنه "بمنفى" وختم ديوانه بها، أبرز في بدايتها موقفه السلبي من مدينة "نيويورك" التي أقام بها صديقه، فيقول:

١- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٦٤.
٢- ينظر: عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ٢٠٠.
٣- ينظر: السّواح، فراس، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ٨٥ - ٨٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نيويورك/ نوفمبر/ الشارعُ الخامسُ/

الشمسُ صَحْنٌ من المعدن المتطاير/

قُلْتُ لنفسي الغريبة في الظلّ:

هل هذه بابل أم سدوم؟([1])

فالشّاعر يبتدئ قصيدته بتحديد المكان والزمان، مُنتَقِلاً إلى حوار ذاته التي تسكنها الغربة مُتسائلاً بحَيْرة إن كانت"نيويورك" تمثِّل بابل أم سدوم؟

وما أن تُذكَر "بابل وسدوم" حتّى يجتاحَ العقلَ قضيتان ارتبطتا باليهود. فسدوم هي المدينة التي سكنها قوم "لوط" عليه السّلام، وتقع في البحر الميت، وقد أحرقها الله تعالى بفعل الموبقات التي اقترفوها لإبادتهم ،وخَلْق نسل جديد مُطَهَّر من الدّنس، ولم يسلم من غضب الله سوى لوط وابنتيه([2])، فسدوم مثَّلت مسرح الصراع بين قوى الخير والشّر في الزمن الغابر([3]) وكانت الغلبة لقوى الخير بفضل ما نالوه من تأييد من الله عز وجل.

وأمّا بابل فتأخذنا إلى زمن السَبْي البابلي لليهود وتَشَرُّدهم في القرن السادس قبل الميلاد فيتشتت بنو إسرائيل في أصقاع الإمبراطورية البابليّة([4])، وهذا النفي هو "ما أسمته التوراة "السبي إلى أشور" وإلى بابل كان يعني إبعاد أصحاب النفوذ والسلطة والمتعلمين من بني إسرائيل وكذلك أصحاب الحرف"([5]).

وهنا يتساءل القارئ عن سرّ رؤية درويش "نيويورك" تلك الولاية التي يقيم فيها "إدوارد سعيد" كبابل وسدوم؟، فإن كانت بابل قد مثّلت منفى اليهود فإنّ نيويورك هي الوجه الآخر لبابل، فالشّاعر يُماهِي بين ما تعرّض إليه اليهود من سيطرة على أورشليم ونفي وتشريد بفعل نبوخذ نصّر مع تجربة الفلسطينيّين في العصر الحديث؛ ليجعل بذلك الضّحيّة في العصور القديمة هو الجاني في تاريخنا المعاصر.

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٧٩.
[2]- ينظر: عليوي، سامية، التّناص الأسطوري في شعر سميح القاسم، ٨.
[3]- أبو شرار، ابتسام، التناص التاريخي والديني في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، ٤٥.
[4]- ينظر: السّواح، فراس، لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ، ٣٧٣.
[5]- الشوّاف، قاسم، ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور، الآلهة والبشر، ٣٠١/٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و"إدوارد سعيد" يقيم في نيويورك التي تُعد أكبر ولاية تضمّ يهوداً في العالم خارج فلسطين.

لكن لماذا تُخلَط الفكرة المكانيّة على الشّاعر فيمزج بين "سدوم وبابل سنجد أنّ سدوم كانت مكاناً للصراع، وكان لا بُدّ من القضاء على قوى الشّر حتّى تأتي قوى الخير، ونيويورك في نظر درويش هي سدوم في إشارة إلى موقف سلبي يتخذه الشّاعر ضدّها إذ مثّلت المنفى ولا يعقل أن يحملَ الشّاعر مشاعر الحبّ تجاه هذا المكان.

والشّاعر يؤكد أنّ "نيويورك" الحديثة هي "سدوم"القديمة بقوله:

عندما زرتُهُ في سَدُومَ الجديدةِ

في عام ألفين واثنين، كان

يقاوم حَرْبَ سدوم على أهل بابل

والسرطان معاً([1])،

"فإدوارد سعيد" المفكر الفلسطينيّ كان يقاوم أمريْن، الأول فيهما العدوّ الإسرائيلي الغاشم الذي مهما طال أمَده لا بُدّ من دحره، كما آل الأمر على اليهود الظلمة في عهد سيّدنا لوط– عليه السلام– وأهل "بابل" هنا هم الفلسطينيّون الذين شُرِّدوا من أراضيهم وطردوا ليعيشوا مرارة الاغتراب والبعد عن الوطن وقد أبرز درويش مقدار الشعور الأليم بفَقْد الوطن وتحول أصحاب المكان إلى لاجئين منفيين في مواضع كثيرة في ديوانه، كما أنّ قصيدة "طباق" تلك التي أخذت منها الأسطر أبرزت مقدار القتل والظلم والطغيان، وسرقة الأرض والتّاريخ ومحاولة خلق أسطورة يهوديّة بفعل ذلك الآخر الذي مصيره في نهاية المطاف هو الاندثار والاضمحلال ودخوله صفحات التّاريخ السوداء.

أمّا الأمر الآخر الذي كان يقاومه "إدوارد سعيد " فهو مرض السرطان الذي كان مصاباً به.

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٩٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والشّاعر صوّر مدى معاناة شعبه في المنفى لحظة جعل صراعهم النّفسيّ والوجدانيّ والوجوديّ بمن يعارك الرّيح فيقول:

على الريح يمشي. وفي الريح

يعرف مَنْ هُوَ. لا سقف للريح.

لا بيت للريح. والريح بُوصلةٌ

لشمال الغريب([1])

فيتشابه الشّاعر وصديقه "إدوارد سعيد" مع الريح باللامكان، فلا سقف لها ولا بيت وكذاك هما، وتستخدم الرّيح في إشارة إلى عدم الاستقرار، إضافة إلى ارتباطها بالقوة الخارقة فهي تحمل معنييْن متناقضيْن، إذ تدل على الخصب والرزق والنصّر كما تدّل على الجوائح والآفات([2])، والمنفى آفة يُقضى عليها بزوال المحتلّ وتحقيق العودة الحقيقيّة للأرض.

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٨٢.
[2]- ينظر: عجينة، محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ٢٧١-٢٧٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني

البنيّة الدراميّة

- المكان
- الزمان
- الحدث
- الحوار الداخلي والخارجي
- الشخصيّات

الشّاعر

العدو

المرأة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إنّ بنية القصيدة الحديثة أضحت تتشكل وَفْق نظام أيدلوجيّ وثقافيّ واعٍ، له آليّته وأسسه اللغويّة القادرة على النهوض بها، واستمرار نبضها الحيّ كي تبقى خلاقة ثريّة متوهجة مؤكّدة ديمومة أثرها وأنّها لا تقلّ في شأنها عن القصيدة العربية القديمة، " فالقصيدة الحديثة دخلت أبواباً جديدة في سبيل توكيد حداثتها، وأفادت في ذلك من كلّ الفنون المجاورة واكتسبت شيئاً من تقنياتها ووظفتها بما ينسجم أولاً مع الطبيعة الشعرية للقصيدة وبما يعزز موقع الحداثة فيها ثانياً"([1]).

ولقد كان البناء الدرامي أحد أسس القصيدة الحديثة، فاتّكأ الشّاعر الحداثيّ على الدراما وزاوجها في قصائده، فاستعار بعض عناصرها من حدث وسرد وحوار "داخلي، خارجي"، كاشفاً عن بنية دراميّة فاعلة ومُتحرّكة في نصّه، وقادرة على النّهوض به وإظهار مقاصده وغاياته، تدفع بالقارئ إلى متابعة سطورها إذ تسوقه الأحداث حتّى نهايتها، فهو يقرأ حدثاً دراميّاً متداخلاً ومتأزّماً تتشابك به الأطراف وتتعدد، وتتحاور، وتتلاقى، وتختلف في صراع قد يكون مكانيّاً، وفكريّاً وإنسانيّاً ووطنيّاً، وقد ينتهي بغلبة أحد الطرفيْن المتصارعيْن، أو بإحداث مفارقة تثير الدّهشة والإعجاب أو الحزن أو الغضب... في نفس المتلقي.

لكنّ استضافة النصّ الشّعريّ لعناصر البناء الدرامي لم تُفقده خصوصيّته "فالأجناس لا تذوب ولا يتلاشى بعضها في بعض، ولكّنها تشتغل وَفْقَ مبدأ إخضاع الجنس الآخر والخضوع له يستوي في ذلك كلّ الأجناس الخطابيّة ... فالضيافة تأَثُر وتأثير في بروتوكول العلاقات التناصيّة بين الأجناس المعاصرة"([2])

والشّاعر الفلسطينيّ الذي عاش القضيّة بكلّ تفاصيلها استطاع أن يَنقُلَ رسالته الوطنيّة والقوميّة وهموم شعبه مبرزاً مقدار القهر والعذاب الذي يتعرضون له، ومدى الخذلان والخيبة والألم والشّتات الذي عاشه وشعبه بفعل المحتلّ، وتقاعس الإخوة عن مدّ يد العون الفعليّ لهم، فلجأ إلى توظيف الدراما في نصّه الشّعريّ، فالقضيّة في جوهرها هي قضيّة صراع وجود وهُويّة، وتأكيد على ملكيّة وطن وأرض انتُزِعَت عُنوة وغدراً، فما كان على الشّاعر إلا أن ينقل صراعه المعيش ويُبلوره ويصهره في بنية قصيدته، فالدراما في أبسط تعريفاتها تعني: "الصراع في أيّ

---

[1] - عبيد، محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية، ٤٦.

[2] - حسين، خالد حسين، في نظرية العنوان مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النصيّة ٣٠١- ٣٠٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل من أشكاله، والحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"([1]).

وفي ديوان "كزهر اللوز، أو أبعد ..." كانت البنية الدراميّة عنصراً فاعلاً ومركزيّاً في تشكيل خطاب درويش الشّعري، فنجده سرد شعريّاً أحداثاً متعددة في قصائد ديوانه نحو حَدَثِ وقوفه متوجِّساً قلقاً مترقّباً ولوج باب الوطن، وحَدَثِ زيارته لقريته المدمرة راصداً أدقّ المكنونات النفسيّة المؤلمة، وهو يرى وطنه قد زاد تشظّياً وانقساماً وحصاراً وضيقاً في حيّزه الجغرافي في مقابل هَيْمنة صهيونيّة تمتدّ وتتّسع، كما تحدّث عن مكانه المسلوب وكيف غدا مكاناً مغايراً عمّا ألفه، حاور أناه وظلّه الغائب الحاضر، بثّ الحوار بنوعيه في جسد قصائد ديوانه كاشفاً عن أبعاد وطنيّة أيدلوجيّة، إنسانيّة ووجدانيّة ذاتيّة تغلف كيانه، حاور العدو مُبرِزاً دمويّته وهشاشته والهاجس الدائم الذي يعيشه بأنّ مصيره إلى زوال، ولم ينسَ درويش أن يحاور الأنثى ويُفصِح عن عواطفها ومدى احتياجه إليها... وقد بّرع في إبراز فاعليّة التحولات الدراميّة بواسطة مقدرته الفذّة على تطويع الأبنية اللغويّة لخدمة تنامي الصراع المُتجدِد في الذاكرة الفلسطينيّة ومأساويّة وضعها الرّاهن" [2] لذلك كانت القصيدة هي فضاؤه الذي يتجول فيه كيفما يشاء.

وقد أتى هذا الفصل متناولاً البنية الدراميّة بعناصرها الحاضرة في الديوان المدروس بَدْءاً بالمكان الذي شكّل حضوراً لافتاً، يليه الزمان الذي يصعب فصله عن المكان إذ لا يتشكّل أحدهما دون الآخر، وقوفاً عند الحدث ودوره في النمو الدرامي، والحوار الذي كشف اللثام عن أعماق الذّات الإنسانيّة والشّاعريّة لدرويش وساهم في بناء الحدث وأفصح عن معالم الشخصيّات التي وقف الفصل عند أبرزها.

المكان

إنّ للمكان سحره الخاص الذي يجذبنا نحوه، ويدفعنا إلى التعلق به فمن الغرفة الصغيرة المغلقة إلى العالم الكبير اللامتناهي يعيش الإنسانُ المكانَ بكلّ تفاصيله وأسراره، ويلقي عليه ظلاله وماهيّته ويأخذ منه هُويّته وكينونته، وتبقى هذه العلاقة اللامتناهية متأصّلة ثابتة، فلا

---

[1] - إسماعيل،عزّ الدين، الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ٢٧٩.
[2] - العف،عبد الخالق محمد، التشكيل الجمالي في الشّعر الفلسطيني المعاصر، ٨٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستطيع الإنسان العيش بمعزل عن المكان، ولا يمكن أن يكون للمكان قيمة من غير اليد الإنسانيّة التي تبنيه وتصقله مُفضِية عن دفقاتها الانتمائيّة والوجدانيّة تجاهه، ساكبة فيه روح الخلود الأبدي فكلاهما ينصبّ في الآخر مُؤثِراً ومُتأثِراً، "فالمكان حقيقة معيشة يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي"([1]).

والأديب عندما يوظّف المكان في نصّه الشّعري، فإنّه لا يأتي به كي يصف حيّزه وأبعاده الهندسيّة، بل يجعله نابضاً بالحياة، معبراً عن تاريخ صاحبه وعلاقته به وقيمته الوجوديّة والنفسيّة، مُبرهِناً عن وعيه بمكانه إذ إنّ "فاعلية الوعي بالمكان جزء من فاعلية الوعي بالمواطنة"([2]).

وفيما يتعلق بالمكان الفلسطيني فسنجد أنّ له خصوصيّة تميّزه عن غيره من الأماكن، إذ وقع في أيدي المعتدين وطُرِد أهله الفعليون وشُرِّدوا عنه، وغدا تراثهم وأماكنهم عرضة للسّلب والتّزوير، وأضحى اجتثاثه ووقوعه تحت وطأة التزييف كفيلاً بأن تعيش الذّات المُتشرذِمة ضياعاً وجوديّاً، فهي بفقده تفقد كينونتها وتصبح هائمة لا تلوي على شيء، إلا أنّ ضياعها مكانيّاً يُحتِّم عليها ضرورة القتال حتى يعود ملكها إليها، فكلما تعمّق الإحساس بفقد الوطن علت حدّة الإرادة لأجل استرداده.

وقد اهتمّ الشّعراء الفلسطينيّون بالمكان اهتماماً ملحوظاً، وذلك بحكم ما فُرِض عليهم من غربة وتشتّت كابدوا آلامها في مختلف بقاع العالم.

فالمكان – فلسطين – هو فضاء الشّاعر ولا يمكن الاستغناء عنه كونه الحياة كلها[3] . و" "فلسطين" باعتبارها مكاناً واقعيّاً وشعريّاً...، جعلت النّصّ الشّعريّ مُشبَعاً بكيانيّة مكانيّة مُتحرِكة غير معزولة عن البشر، وجعلت المكان إيقاعاً شاملاً يتسلّل إلى خلايا النصّ، بل يصبح الخليّة الأساسيّة فيه"([4]).

---

[1]- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني "المكان ودلالته"، ٦٣.
[2]- النصير،ياسين، إشكالية المكان في النصّ الأدبي، دراسات نقديّة، ٨.
[3]- ينظر: خرفي، محمد صالح، المكان الجزائري في شعرعز الدين المناصرة، ١٥٤.
[4]- موسى،إبراهيم نمر، آفاق الرؤية الشّعريّة، ٢٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والحيّز المكانيّ عند درويش ليس بقعة جغرافيّة مرسومة حدودها، ومحددة مساحتها فحسب، بل هو الماضي والحاضر والمستقبل، هو بيت الذاكرة المُنتمية لمكانها والمُتشبثة به، هو الأزمنة التاريخيّة والإنسانيّة على امتدادها الوجوديّ، بما يشكّل للإنسان هُويّة وجوديّة ثابتة فتجعله كلاً متكاملاً، وقد شكّلت الذّات الشّاعرة مكانها المفقود وبثّت مشاعرها تجاهه مُفضِية عن الوعي الإنسانيّ والشاعريّ ، مُبرِزة المنحى الدينيّ والوطنيّ والنفسيّ والجماليّ فيها، فالمُتأمِل ديوان درويش "كزهر اللوز، أو أبعد..." يلحظ حضور المكان بشكل طاغٍ، إذ إنّ ما يقارب نصف قصائده حملت سمة مكانيّة، مُؤكِّدة أهميّته كونه بؤرة الصّراع المتنازع عليها، فالذّات الشّاعرة مُنصَهِرة في مكانها، ومغروسة في ترابها، شديدة الانتماء إليه.

وقد اصطبغت نصوص عدّة بصبغة مكانيّة في ديوانه المذكور كان منها : "الآن في المنفى، مقهى وأنت مع الجريدة، في البيت أجلس، كمقهى صغير هو الحب، قصائد مجموعة "منفى" وعددها أربع قصائد"[١]

ومن القصائد التي شكّلت جانباً مكانياً مُهمّاً في ديوان درويش " كزهر اللوز، أو أبعد..." قصيدته الموسومة بـ"ضباب كثيف على الجسر"، وتُعدُّ من القصائد الطويلة في ديوانه فقد جاءت في عشرين صفحة، صوّر فيها الشاعر خلجات نفسه وهي تعبر منه إلى وطنه المحتلّ.

وبما أنّ العنوان "يمثّل في الدّراسة النّصّية المعاصرة، مفتاحا سيميائيّاً مهماً، ومنطلقاً علامياً دالاً، يقرب البعيد ويفتح المستغلق ويضيء المبهم"[٢] كان لزاماً عليّ الوقوف على دلالته مع محاولة ربطها بالنصّ، فبداية قد يتراءى للقارئ أنّ الضباب تشكّل بفعل الطبيعة فحال دون الرؤية، لكنّه ما أن يُباشِرَ بقراءة القصيدة حتّى يعلمَ أنّ أساسه ضبابيّة الرؤيا المستقبليّة للوطن بعد أوسلو، فالضباب الكثيف يحول دون الرؤية الواضحة الجليّة، وبهذا ستكون خطاه صَوْب الوطن بطيئة مُتخبِطَة مُتثاقِلَة مُتعثِرة، وقد يرافقها الوقوف أحياناً لأنّ المصير الذي يذهب إليه يبدو سديميّاً، والجسر لم يكن يوماً محطة لقاء على قدر ما أضحى محطة رحيل وسفر ووداع، لذلك كثّف درويش تساؤلاته وهو يلج باب الوطن وفي سياق ذلك قوله:

---

[١]- ينظر: كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٧، ٢٥، ٥١، ٧٥، ١٠٣، ١٢٧، ١٥١، ١٧٧.
[٢]- وغليسي، يوسف، سيميائية الأوراس في القصيدة العربية المعاصرة، ص ٩٨، كتاب السيمياء والنصّ الأدبي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إلى أين يَأْخُذنا الجسرُ؟
قال: وهل كان هذا الطريقُ
طويلاً إلى الجسرِ؟[1]

فالحيرة والتساؤل هما رفيقا درب الشّاعر وهو يقف على الجسر، منتظراً كما الآخرون حتى يأذنَ له المحتلّ في الدخول، فيتراءى له رأيَ العين أنّ الاحتلال لا يزال مُتحكّما في كلّ منافذ الوطن، وليكتشف أنّ أوسلو لم تُنقِذ الضّحيّة من جلادها، بل منحته وسائل تبدو سلميّة وشرعيّة في إبادة الشعب والتنكيل به ومصادرة أراضيه، وعليه فقد بقيت مشاعره مُتوجِّسة مُرتابة وبرز ذلك في حوار لصديقه في رحلة العودة، إذ يقول:

إلى أين يأخذنا الفجرُ، والفجر
جِسْرٌ، إلى أين يأخذنا؟
قال لي صاحبي: لا أريد مكاناً
لأُدفَنَ فيه، أريد مكاناً لأَحيا،
وأَلعنَهُ إن أردتُ [2]

فقد بدأ مُستفهِماً ومُكرِّراً استفهامه كاشفاً رغبة عارمة في معرفة وجهة الجسر أضف أنّه يُعرِّف الفجر بالجسر إذ يحوّل الزمانيّ إلى مكانيّ فيجعلهما سيان، فكلاهما يحمل التباساً وغموضاً يجعل الدّرب غير واضح السّمات، ويتيح الحوار مجالاً لمعرفة الأبعاد الفكريّة والنفسيّة للمتحاوريْن. وباتكائه على طباق السلب يخلق احتداماً بين الإرادتيْن، الأولى الرافضة أن يؤولَ المكان قبراً، والأخرى المُصرّة على أنّ المكان تكمن قيمته فيما يهبه لأبنائه من حياة.

فالمكان فاعل ومُؤثِّر إيجاباً وسلباً بالفرد، وتكمن سلبيته عندما يصبح محطة جدب واندثار، وليس بالضرورة أن يكون الدفن على الصعيد الجسديّ، فمجرد ألا أرى نفسي في مكانها أكون في عداد الغائبين. فالوطن أضحى معادلاً للمنفى، وما يحمل بين طيّاته من اضمحلال وإخفاء لكينونة الفرد وذاتيّته.

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد... ، ١٣١.
[2] - نفسه، ١٣٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهو في أسلوبه ينتقل من الإنشائي "الاستفهام" إلى "الخبري"، بالإضافة للحوار " والانتقال المفاجئ من نسق إلى آخر، يعبّر عن التصدّع الهائل الذي تعاني منه الذّات الشّاعرة "([1]) والاستفهام في أساسه لم يكن بانتظار الإجابة قدر ما كان "وقفة تأمل تكشف عن أعماق الذّات الشّاعرة، وتلعب دوراً فاعلاً في التّركيب الشّعريّ، وتعكس الحالة النفسيّة التي تريد الذّات الشّاعرة التعبير عنها، وهي تقريع الذّات الجماعيّة وتوبيخها، كما تعكس تشتت الذّات الجماعيّة وانقسامها، وضعف فاعليّتها الوجوديّة أو الإنسانيّة في الواقع المعيش"([2]).

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الشّاعر كرَّرَ المقطع عَيْنَه من القصيدة نفسها ، إذ يقول:

فهل ندخل الآن أرض الحكاية يا
صاحبي؟
قال لي: لا أُريد مكاناً لأُدفن فيه
أريد مكاناً لأحيا، وألعنه لو أردت... [3]

ففي حواره مع ذاته يُؤكد الشّاعر انشطاره وإن كان أسماه " الصاحب" فهو انشطار إرادي، تنبثق الرغبة في معرفة إنْ أصبح باستطاعته دخول أرض كنعان التاريخيّة، فتَبرُزُ قوة الإرادة الصّلبة الحادة والمتّمسكة بموقفها بضراوة المقاتلين، ولربما كانت خَشْيَته وتوجّسه هما وراء تلك الصرخة المرتفعة وتيرتها بَيْن "أريد ولا أريد". فأيّ قيمة يشكّلها الوطن إن كان تابوتاً للميتين، بل عليه أَنْ يكون نبع عطاء وهُويّة، فتتجلى الأنا في أعظم معانيها لحظة استبسالها وموتها لأجل الحياة ، " أريد مكاناً لأحيا".

والجسر لم يكن نقطة عبور للوطن السليب فحسب، بل كان المنفى بكل قسوته فهو محطة الغرباء الذين تهالكت أقدامهم لشدّ ما مشوا فوقه. انظر قوله:

---

[1] - الشنطي، محمد صالح، خصوصية الرؤيا والتّشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، مجلد٧،عدد١+٢، اكتوبر ٨٦/ ٨٧، ص١٤٤.
[2] - موسى،إبراهيم نمر، عز الدين المناصرة، ومنادمة النّصّ الغائب، ٧٩.
[3] - كزهر اللوز، أو أبعد...،١٤٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مَشيْنا على الجسر عشرين عاماً
مشيْنا على الجسر عشرين متراً (١)

فالبَدء بالفعل "مشينا" يومئ إلى ديمومة التّرحال وعدم الاستقرار والتنقل القسريّ الذي عاشه الفلسطينيون، والشاعر ينقل "مشينا" من حيّزه الزّماني "عاماً" إلى آخر مكاني "متراً" فأمام طول فترة مكوثنا في المنفى وإقامتنا خارج حدود الوطن، نلحظ أنّ عبورنا وعيْشنا في المنافي لم يمنحنا أقل الحقوق الإنسانيّة، إذ تجرعنا ضآلة ومحدوديّة المساحة المتاحة لحريّتنا.

وقد باتت الرؤى الاستشرافيّة للشّاعر مُوقِنةً أنّ الوطن الآن لن يكون كما الحلم، بل سيؤول قبراً تتوارى الأجساد فيه، طالع قوله من القصيدة نفسها:

لا شيء يُثبت أنّي أنا
غَيْرُ مَوْتٍ صريحٍ على الجسر،
أرنو إلى وردة في البعيد
فيشتعل الجمر
أرنو إلى مسقط الرأس، خلف البعيد
فيتّسع القبرُ /[٢]

فالأنا الفلسطينيّة التي هي جزء من نحن فَقَدت قيمتها الوجوديّة الفعليّة في مكانها بفعل مصادرة الوثائق التي تؤكّد ملكيتها لأرضها، وفي الوقت نفسه تحوّل مسارها بادّعاء الصهيونيّة أنّها هي الفاعلة التّاريخيّة بفلسطين، إذ لا تزال تسعى جاهدةً إلى قطع أواصر الذّات الجمعيّة الفلسطينيّة بوطنها وتاريخها مما يشعرها بأنّ ملكيّتها للمكان لم تعد قائمة بفعل اجتثاثها عنه والسعي إلى حصول القطيعة بينهما، وعليه تشعر الذّات بأنّها نكرة في مكانها، وإنّ من المفارقة المؤلمة أنْ يغدو الفلسطينيّ شبحاً وهو على قيد الحياة، ويصير كياناً عند الموت، والشّاعر حال اقترابه من مرتع صباه، يصارعه شيئان: الماضي المنزوع منه، والوطن الذي آل فناءً، وإدراكه هذا هو ما دفعه آنفاً إلى الرفض والتحدي برز في قوله: "أريد، لا أريد"، فهو عندما يدنو من

١- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٣٦ .
٢- نفسه، ١٤٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مكانه تتأجّج عاطفة الشّوق والحنين ملتهبة كالجمر. فيسكنه حزنٌ لا ينضب معينه، وعندما يقترب من مسقط الرأس مكان الحياة لا يرى فيه إلا مكاناً للموت "يتسع القبر".

إنّ مأساة العودة تُثقِل كاهل العائد "درويش" وتُدمِي فُؤاده وهو يقف على بابٍ بيْن مكانيْن لا يدري إنْ كان ودّع منفاه وسِمَة الغريب الدائمة فيه وآل حرّاً مواطناً في مكانه، أم أنّه غيّر الأمكنة فحسب، وبقي الغريب هو هاجسه وظلّه وهُويّته التي لم تتنصل عنه لذلك عدّ الجسر مكاناً برزخيّاً يقول:

ههنا بَرْزَخٌ بين دنيا وآخرةٍ
بين منفى أرضٍ مجاورةٍ... [١]

وتزداد الهوّة النفسيّة بين الشاعر والجسر إذ يُلغي عن الجسر سِمَة العبور واللقاء بمكانه، ويجعله مكاناً تَنْفصِمُ فيه الذّات عن ذاتها، فمشهد الجسر وهيمنة المحتلّ عليه، وهو مَنْفذ الوطن الوحيد جعلت ذاك العائد الفَرِح والمُتشوّق والمُترقِّب لرؤية وطنه، ليس نفسه هو مَنْ يقف على باب الجسر، فالمشاعر أخذت تختلط عليه للحدّ الذي لم يعد يدرك فيه كُنه نفسه طالع قوله:

.. كُلُّ جسرٍ فصام،
فلا أنت أنت كما كنت قبل قليل،
ولا الكائنات هي الذكريات. [٢]

وقد بثّ الشّاعر ألمه في طريق العودة إلى الوطن، وهو يقف على الجسر "كأسير محترم"[٣] على حدّ تعبيره، إذ أفصح عن كلّ ما يستوطن باطنه من ألم جارف، وهو يرى مكانه للمرة الأولى بعد الغياب؛ ليشكّل موئلاً إضافيّاً لصراع النفس مع ماضيها وحاضرها.

ففي قصيدته الموسومة "كوشم يدٍ، في معلّقة الشّاعر الجاهليّ"، نجد أنّه يسرد أحداث الزيارة بطريقة زمنيّة استرجاعيّة كما مرّت معه، فهو لحظة يُبصِر مكانه تأخذ ذاكرته بالعودة إلى تفاصيل حياته كاملة منذ الولادة مروراً بالنكبة وما رافقها من تشتّت وتَشرّذُم ونفي مُحدِثاً تناغماً في نفس المُتلقي الذي يشاركه ألمه وتجربته وهو يقرؤها.

---

[١]- كزهر اللوز، أو أبعد... ، ١٤٨.
[٢]- نفسه، ١٣٦.
[٣]- درويش، محمود، في حضرة الغياب، ١٤٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ففي مَعرض حديثه عن طفولته التي ولّت هاربة بفعل المحتلّ يتّضح كيف آل الوطن بلمحة خاطفة للآخرين الغرباء القادمين من شتّى بقاع العالم ليسرقوا وطننا؛ كي يهبوه لأنفسهم بفعل تخاذل العرب، يقول:

كان جناحي صغيراً على الريح عامئذٍ...
كُنتُ أحسب أنّ المكان يُعرَّفُ
بالأمّهات ورائحة المريميّة، لا أَحَدٌ
قال لي إنّ هذا المكان يُسَمّى بلاداً،
وإنّ وراء البلاد حدوداً، وأنّ وراء
الحدود مكاناً يُسمّى شتاتاً ومنفى
لنا. [1]

فهو يُعيد سرد ما مرّ معه من أحداث ماضية مُوظّفاً فعل الكينونة "كان وكنت"، وفي استرجاعه الزّمانيّ يعيش اللحظات النفسيّة ذاتها التي أحسّها يوم كان صغيراً مصوّراً نفسه بالطائر الذي لا تزال أجنحته في طور النمو، فلا قدرة لديه بَعْدُ على التحليق، لكنّه أضحى مجبراً على الارتحال والتَّنقُّل والعيش في العراء، فلم تشفع له هشاشته من مواجهة الريح بل عليه أن يقوى على مصارعتها والتغلّب عليها كي يكمل سيره في متاهات الغربة.

فالنكبة لم ترحم أحداً إذ اقتلعته من حياة الأمن الهانئة البسيطة التي كان يظنّ وقتها أنّ الأمكنة منوطة بالأم فقط، وما ينبعث في أرجاء البيت من رائحة المريميّة، لتجبره لاحقاً على الارتحال إلى عالم متجرّد من الإنسانيّة، فالمكان لم يعد هو الأم الحاضنة، بل البلاد المسيّجة بالحدود المطرود أهلها خارج إطارها، كي يقيموا في الشّتات والمنفى، وهي نقلة قسريّة من المكان إلى خارجه مع انتزاع الهُويّة والعيش في خيام تصارع الريح منفردة.

وإن كان درويش مصاباً بالجزع والكآبة نتيجة ما يكابده شعبه من ضياع للحقوق وتمويه للعدالة الإنسانيّة إلا أنّه –وعلى الرغم من معاناته– يرسّخ انتماءه لوطنه ويسعى جاهداً لاسترداده، فالذّات الشّاعرة تنصهر في ماضيها وتبرهن عَبْرَ حاضرها أهليّتها الفعليّة له،

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد... ، ١٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالماضي والحاضر يتحاوران ويتحركان ضمن معادلة قادرة على بناء المستقبل وَفْق الإرادة الجمعيّة الفلسطينيّة الرافضة وجود الكيان الغاشم على أرضهم؛ كي يقيموا مجدداً حيث يجب لهم أن يكونوا.

كما أبان درويش عن إحساسه بمكانه الطفوليّ وعن معاناته نتيجة سرقته، فقد كشف الغطاء كذلك عن إحساسه بمكانه بعد العودة يقول:

فإنّ الغروب
يُعيدُ الغريب إلى بئره، مثل أُغنية
لا تُغنَّي، وإنّ الغروب يُهيِّج فينا
حنيناً إلى شغف غامض([1]).

ففي خطابه الشّعري السّابق يلتحم الزمان بالمكان "الغروب، بئره"، إذ يغدو "الغروب" هو القادر على نسج صورة المكان "الحلم" ذاك الوقت الذي قرر درويش فيه رؤية أرضه التي حُرِم منها ما يقارب من خمسة وعشرين عاماً ها هو ذا يدخلها زائراً "بئره"، مُشيراً إلى بيت طفولته ذاك البيت الذي سيبقى عالقاً في الذّاكرة، لا يمكن اقتلاعه مهما تآزرت القُوى الاستبداديّة على انتزاعه وتسويته بالأرض وتحويله إلى مدن إسرائيليّة، إلا أنّه ما فتئ ابن الذاكرة الوفي، وسيبقى مالكه الحقيقي مهما كانت الدعاوي الصهيونيّة، يقول غاستون باشلار: "إنّ البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظلّ حيّة في داخلنا وهي تُلِحُّ علينا لأنّها تعاود الحياة وكأنّها تتوقع منّا أن نمنحها تكملةً لِما ينقصها من حياة"([2]).

يلاحظ أنّ درويش ذكر البئر عِوَض البيت، ولعلّ مسوّغه في ذلك أنّ الآبار وحدها التي لم يلحقها الدّمار، بل بقيت كما كانت عليه مُستعصيَة على الاندثار، أو لربما البئر يُمثّل الدّاخل الذّاتي فتكون ارتداداً إلى أعماق الطفولة الغائرة البعيدة عن السطح، وقد وصفه ياسين النّصير قائلاً "كان البئر مكاناً غائراً في الأرض، كما هو غائر في التّراث"[3] وبذلك يكون البئر عودةً إلى أصالته التّاريخيّة والتراثيّة.

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد... ، ١٥٥.
[2]- جماليات المكان، ٧٤.
[3]- الرواية والمكان، ٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يصف الشّاعر وهو في مكانه نفسه بالغريب، وذلك بعد أن أضحت الهُويّة مُنتَزَعَة منه، فهو يأتي مكانه فيُلقي عليه نظرة تأمليّة يسترجع فيها الذّكريات، يبكيه ويتدفق حنينه اللامتناهي إلى ماضيه المسلوب، ثمّ يغادره دون أن يملك الحقّ في البقاء، وتوظيفه ضمير الغياب "بئره" العائد في ملكيّته على الغريب يتوافق وحالة التغييب القهريّة الواقعة للإنسان الفلسطينيّ عن مكانه، ناهيك أنّ درويش اختار أن يزور قريته غروباً قائلاً في ذلك "أمرّ بها عند الغروب لأدّخر لخيالي غموضاً يُعينُ الغريبَ فيك على ابتكار الصور من ثنايا الحجر، وقلت: أَمرُّ بها في الغروب لئلا يراني أحدٌ غيري أبحث عنها فيما انقطع مني"([1]).

فهو لا يقوى أن يرى قريته في وضح النّهار وقد طُمِست آثارها كاملة، فالمشهد يهوله ويشجيه، ولعلّ الغروب يجعل رؤيته للمكان أخفّ وطأة على النفس، فمعه يُصيِّر الشّاعر مكانه وَفْق ما يشاء، ويتخيله كما كان، فيهب نفسه متعة عبثيّة واهنة. أضف إلى أنّ "المكان المحبوب نعرف طريقنا إليه حتّى في الظّلام"([2]).

إنّ العودة تؤلم أكثر ممّا تفرح، هي عودة تسرق لك من الزمن الآنيّ بعض الوقت لتبكي أَمسك، إنّها زيارة الذّات إلى ذاتها الماضية، وهو يوقن عبثيّة الزيارة لحظة جعلها كأغنية لم يكتب لها الغناء.

وإحساس درويش بالاغتراب لم ينكفئ عليه وحده بل هو نفسه ما عاشه المفكّر الفلسطينيّ "إدوارد سعيد" لحظة عودته إلى بيته الواقع في "حارة الطالبيّة" بعد غياب استمر خمسة وأربعين عاماً، وفي قصيدة رثائيّة رصد فيها الشّاعر الأبعاد الفكريّة والنفسيّة لصديقه مُظهراً موقفه من العالميْن الشّرقيّ والغربيّ ومن المحتلّ الغاصب جعل عنوانها "طباق" ليكون طباق – تشابه – الفكر والمأساة المتجسدة بفقد الوطن ثمّ العودة الصادمة الباهتة والعبثيّة لأرض الوطن، مروراً بالمنفى والعيش مرتحلاً وحيداً بين هنا وهناك؛ ليكون إدوارد سعيد هو "الغريب عابر السبيل"([3]).

---

[1] - في حضرة الغياب، ١٥٨.
[2] - كحلوش، فتحية، بلاغة المكان قراءة في مكانيّة النصّ الشّعري، ١٥٥.
[3] - خارج المكان، ٣٤٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ودرويش يحاور صديقه قائلا:

– ألم تتسلّلْ إلى أمس، حين ذهبتَ
إلى البيت، بيتك، في حارة الطالبيّة؟
– هَيّأتُ نفسي لأن أتمدّد في
تخت أمي، كما يفعل الطفل حين يخاف
أباه. وحاولت أن أستعيد ولادة
نفسي، وأن أتتبَّع درب الحليب
على سطح بيتي القديم، وحاولت أن
أتحسّس جلدَ الغياب ورائحةَ الصّيف
من ياسمين الحديقة. لكنّ وحش الحقيقة
أَبعدني عن حنينٍ تلفّت كاللص خلفي [1]

تتضافر في الأسطر الشّعريّة عناصر البنية الدراميّة جميعها بَدْءاً بالشخصيات درويش المحاوِر وإدوارد المحاوَر والمُجيب، والحوار القائم بينهما ودوره الفاعل الديناميكيّ في تصوير أدق المشاعر الإنسانيّة وفَهْم أبعادها النّفسيّة، أضف إلى الحَدَث المتمثّل في الزيارة إلى بيت الأسرة الذي غدا طللاً محدّداً مكانه "حارة الطّالبية"، فالمكان هنا هو البؤرة المركزيّة للحدث كونه يمثّل الأرض المسلوبة.

والوقوف على البيت وذكره في المقطع السابق لم يأتِ عبثاً، بل سنجد أنّه "سلاح الإنسان ضد الزّمان وسلاحه ضدّ الفناء ينهض به ليستعيد فيه وجود المكان، وليؤكد معنى الحياة والبقاء، برغم ما يتعرضان له من ضياع وفناء" [2]، فذِكْر المكان هو بثٌّ وإحياء له، وتأكيد على بقائه وخلوده، وقدرته على مواجهة عوالم الفناء والطمس، فحضوره يُكتب من مالكه الفعليّ الذي يصرّ على التّمسّك به وبعثه.

وفي الأسطر المذكورة تنهض القرائن مُعلنة البعد التراجيدي لضياع الوطن، فالماضي هنا بات أثراً وجوديّاً يتسلل صاحبه إليه بلمحة خاطفة شأنه في ذلك شأن الهارب أو اللصّ، فما أن رأى إدوارد بيته حتى حاول أن يعود ذاك الطفل ببراءته فيلجأ إلى الأمّ كي يحتمي ويختبئ في

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٩٠.
[2]- غيث،محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، مجلة فصول، مجلد٤،عدد٢،يناير ١٩٨٤،ص ١٦٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أحضانها بعيداً عن سطوة الأب، ويشرع باستعادة ما فقده فتكرار الفعل "حاولت" مرتين يبرز لا جدوى محاولاته وعجزه عن تحقيق رغباته في استعادة مشهد ولادته أو تحسس جلد الغياب، إنّ استعادة ولادة نفسه وما تشفّ عنه الولادة من انبعاث وحضور وحياة، وفشله في هذه المحاولة يجعل قوى العدم والموت الكامنة في المحتلّ هي المهيمنة في صراع لقوى الحياة/ الفلسطيني، مع قوى الموت/ العدو، لكنّه فشل مؤقت؛ فقوى العدم لم تتمكن يوماً من أن تسحق وتمحو قوى الحياة.

وتبرز هنا ثنائيّة أخرى وهي الحضور والغياب، تجسّدت بقوله: "حاول أن أتحسس جلد الغياب" [١] فهو يحاول أن يستحضر ما غُيّب عنه إلا أنه لم يقوَ، فالحواس تتكاتف جميعها كي تستحضر الماضي وتبعثه نبضاً حيّاً، فأن تتحسس جلد الغياب مفادُها أن تجعل الغياب أثراً وجودياً مادياً قادراً أنْ تمسكه بيديك، وأن تلمس الغائب يجعلك تراه وتأتي به من غياهب الظلمات ليصبح كائناً متواجداً، أضف أنّ رائحة المكان لا تزال مُضمَّخةً بعبق الحياة والذكريات، فتتعزّز قيمة المكان بروائحه، يقول: "ورائحة الصيف من ياسمين الحديقة"(٢).

ويؤكد درويش بالتكرار "البيت، بيتك، بيتي" على ملكيّة إدوارد لبيته، بالتعريف أولاً، ثمّ بالإضافة إلى كاف الخطاب وياء المتكلم ثانياً، فيكتسب البيت تخصيصاً ويُمنَح الملكيّة الأزليّة الدائمة، "والبيت هو ركننا الأول في العالم، كوننا الأوّل، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"(٣) فهو الألفة الآمنة بأبهى صورها، والبراءة الخالدة في أذهاننا قبل أن يُلقى الإنسان على عتباته، ويعيش خارجه ويُواجِه عالماً أشدّ اختلافاً عمّا ألفه بين جدرانه، وتبدأ رحلته الشّاقة يوم أتى المحتلّ وطرد الفلسطينيّ من مكانه فلم يجد له ملاذاً غير الريح التي أخذت تقذفه هنا وهناك. فبيتك أنت يقودنا إلى وطننا نحن مما يجعلنا متمسكين به مصرّين على استرجاعه.

إلا أنّ حضور "لكن" في جسد النّصّ "يشكّل بداية الانحراف في البنية السّرديَة، وعتبة التشكيل الهندسي للبنية الحواريّة".[٤] وتشكّل منبهاً أسلوبيّاً للقارئ، إذ يسرق من الحالم حلمه ويمنعه من استدراكه لحظة يصطدم بواقعه، وبذلك تنقلك الذّات الشّاعرة من لحظة السكينة

---

[١]- كزهر اللوز،أو أبعد ... ، ١٩٠.
[٢]- نفسه ، ١٩٠.
[٣]- باشلار، غاستون، جماليات المكان، ٣٦.
[٤]- رمضان،عمر، البنية الحوارية في شعر محمود درويش،رابطة أدباء الشام.
http://www.odabasham.net/show.php?sid=٥٤٩٠٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والطفولة الوادعة إلى أخرى حقيقيّة وحشيّة مهشّمة لكل الماضي وذكرياته، فالحقيقة نسفت أيّ أثر فعليّ له فكبّلته وقيّدته ليتسمرّ عاجزاً عن الدخول واقفاً على باب بيته كالمتسوّل، وفي ذلك يقول:

-وهل خفت؟ ماذا أخافك
-لا أستطيع لقاء الخسارة وجهاً
لوجه. وقفت على الباب كالمتسوّل.
هل أطلب الإذن من غرباء ينامون فوق
سريري أنا ... بزيارة نفسي لخمس دقائق؟ [١]

ويستطرد درويش حواره مُبرِزاً البُعد النفسيّ والصّراع الداخليّ الذي داهم صديقه إدوارد، وهو يرى مكانه يقيم فيه الآخر المحتلّ مُؤكِّدا أنّ "الحوار أداة فنيّة تعلي من حدّة الصراع" [٢] فخوف إدوارد من لقاء الخسارة ومواجهة الواقع المضني كان الحائل دون الدخول، إذ استنكر أنْ يؤول غريباً، وأنْ يطلب الإذن من هؤلاء العابرين كي يسمحوا له بزيارة نفسه بضع دقائق.

وتتجلى هنا مأساة الفلسطينيّ في مُفارقة مؤلمة تمّ فيها تبادل الأدوار فبات المُقيم عابراً، والعابر مقيماً، وأصبح ابن البيت زائره يقرع الباب مُستأذناً، أن يُسمح له بدخوله حتى يتفقد أثره، ومما تجدر الإشارة إليه أنّ "زيارة الذّات عسيرة حدّ الجنون" [٣]؛ لأنّها تؤكد الانفصال الحاصل بين الذّاتيْن الماضية والحاضرة، فتغدو الذّات مبعثرة مُتشرذِمة تعيش قطيعة ذاتيّة مربكة، تدفع بصاحبها إلى دوام البحث عنها لأجل استردادها، فأنا اليوم لست كما الأمس.

ويؤكد درويش أنّ "البيت الذي وُلدنا فيه محفور بشكل مادي في داخلنا" [٤] ، "وهو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، فهو تجسيد للأحلام كذلك، كل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة [٥] ، فسرقته هي سرقة للأحلام والتطلعات التي كان يسعى المرء إلى تحقيقها وخاب مسعاه بفعل الآخر.

---

[١]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٩١.
[٢]- حسيب، عماد، البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، ٣٢.
[٣]- الجبر، خالد عبد الرؤوف،غواية سيدوري ،قراءات في شعر محمود درويش، ٦٩.
[٤]- باشلار، غاستون، جماليات المكان، ٤٣.
[٥]- نفسه، ٤٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأمام ألم خسارة الوطن يبحث الشّاعر عن بديل ما يستعيض به نفسيّاً ومعنويّاً تلك الخسارة المدوّية، فلم يجعل مكانه أمراً محسوساً بل نقله إلى المجرد فنحن نملك مكاننا فعليّاً بمقدار انتمائنا إليه، فقد "أصبح المكان لمن يبدعه لا لمن يقيم فيه ويملكه". [١]

لاحظ قوله:

تهدأ العاصفة

والمكان هو العاطفة [٢]

فقد كرّر نسقه التّركيبيّ الاسميّ مرّتين واضعاً تعريفاً موجزاً للمكان، مُؤكّداً في الوقت نفسه أنّ المكان منوّط بالعاطفة، وما توحيه الاسميّة من ثبات لا يتزعزع. أمّا العاصفة التي تجتاح قلبه وعقله فتعصره وتدمي فؤاده، ما أنْ تسكن بُرهة حتى تتأجج بقوة أشد.

فإنْ كُنّا فَقَدنا مكاننا، لكنه لن يخرج عن كونه فقداً ماديّاً لا عاطفيّاً، فلا تزال القلوب مشدودة بقوّة إلى مكانها، فالمحتلّ غيّر المعالم وأخفى الحقائق فأضحى شعبنا مجرداً إلا من الانتماء الذي يتدفق في عروقنا، فالآخر عندما يتداركه الخطر سيتخلى عن تلك الأرض القادم إليها، في الوقت الذي نرى أصحابها مغروسين فيها يصعب اقتلاعهم مهما أُزهِقت الأرواح، وكابدوا الصعاب، ولربما تكون العاطفة أشدّ قوة من غيرها فلعلّها تصبح كفيلةً باستعادة الوطن، ولعلّها خطاب يقدم فيه الشّاعر لذاته المواساة والدعم والتّعزية لحظة تهدأ العاصفة المتوقدة فيه ليخبرها أنّه يرى حقيقة الضّياع ولكن لا تحزن فلا يزال المكان نسكنه ويسكننا، لذلك نراه يقول بعزيمة لا تُقهر مؤكدا على تجذّره في مكانه:

سأسمع نبض دمي في الحصى

وعروق المكان. [٣]

ولم يقف درويش عند حدود الماضي واستلاب الأرض، بل بثّ موقفه من المكان الحالي المعيش مُحدِثاً تحوّلاً في جَعْل الوطن/البيت منفى جديداً.

---

[١] - خرفي، محمد صالح، المكان الجزائري في شعر عز الدين المناصرة، ١٥٣.
[٢] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٥٨.
[٣] - نفسه، ١٣٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن البديهي أن يفجع الاغتراب قلبه وداخله وهو مقيم في وطنه، فالعودة لا تتساوق والتضحيات ولا شكّ أنّها أشدّ مرارة وضراوة من غربة المنفى فهناك يجد مسوّغاً لوحدته وعزلته وشوقه.

يقول في قصيدته الموسومة "الآن ... في المنفى" :

الآن، في المنفى ... نَعَمْ في البيتِ،
في السّتين من عُمْرٍ سريع
يُوقدون الشّمع لَكْ. [1]

فعبر نافذة العنوان يتّضح جليّاً الحضور الزّمكاني الذي يدفع بالقارئ إلى التساؤل عن ماهيّة الحدث الذي سُلط الضّوء على عنصريه: "الآن، المنفى"، والظرف الآن "بما دلّ على لحظة وعي معرفيّة حاضرة للذّات امتدّت أو قُلْ فرضت امتداداً زمانيّاً إلى الأمام قبالة امتداد الماضي لخلق حالة من التوازن للذّات الجديدة (المولودة) حديثاً ممّا يحقق لها الوجود". [2]

فيقرّ درويش بحقيقة بات يعيشها حديثاً وقد تأتّت له بفعل ما عاينه عند الزيارة، وفي ظنّي أنّ العنوان وحده يحمل تضليلاً للقارئ الذي سيظنّ أنّ درويش ومن منفاه سيبعث رسالة شوق جارف للأهل والوطن مُنتظِراً فجر الحريّة وتحقيق حلم العودة، ليفاجئ القارئ حين يقرُّ بانسيابيّة سرديّة تقريريّة تحمل بين طيّاتها حقيقة بات يعيشها ويحياها مفادها أنّ منفاه بارح مكانه، فلم يعد يقيم خارج أسوار الوطن بل حلّ داخله، مُحدِثاً انزياحاً فكريّاً ووجدانيّاً في الآن نفسه انبثق ممّا عاينه على أرض الواقع لحظة العودة، بالإضافة إلى الوضع الفلسطينيّ الراهن المُحاصر على الأصعدة جميعها لتبقى مشاعر الغربة والنفي هي المغلفة أعماقه، فالشّاعر تجاوز الستين وبات يترقب الموت "يوقدون الشمع لك" فبيته لا يعدو كونه مكاناً ينتظر فيه إسدال ستارة الحياة عليه، فالوطن الذي صنعه درويش في شعره وحلم بتحقيقه لا صلة له البتة بما هو بين أيدينا، فواقعنا يشكّل أزمة حقيقيّة للشّاعر نأتْ به عن رؤاه وأحالته إلى كابوس يسعى دائباً إلى الانعتاق منه.

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٧.
[2] - الجبر، خالد عبد الرؤوف، غواية سيدوري، قراءات في شعر محمود درويش، ٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وممّا يسترعي الانتباه آليّة كتابة جملة العنوان، والسّطر الشعري الأوّل من القصيدة، لاحظ قوله:

الآن ... في المنفى ــ (العنوان)

الآن، في المنفى .... نعم في البيت [1] ــ (السطر الشّعري الأوّل).

فهو يمنح عنوانه امتداداً زمانيّاً لحظة تَرْكه فراغاً بين الآن والمنفى ولعلّه امتدادٌ تأمليٌّ فاجعٌ للحظته الزمنيّة الراهنة يطالع فيها ذاته ويسترجع حكايته، أمّا في سطره الشّعريّ فهو يحدّ من الامتداد الزّمانيّ ويمنحه للمنفى، وكأنّه بات من دون أفق يحدّ زحفه، فالهوة اتسعت بينه وبين زمانه العبثيّ المضنيّ ولا بدّ أن يجد الشّاعر صعوبة في إقراره فيمنح ذاته هُنَيْهة ليتمكّن من المصارحة الموجعة الشاقة، ومما تجدر الإشارة إليه استحالة فصل الزمن عن المكان إذ "لا حيّز بلا زمان، ولا زمان بلا حيّز" [2] .

ودرويش يحدث انزياحاً في مفهوم البيت الذي كان دائماً المأوى والحضن الدافئ الذي يرتبط الإنسان به ارتباطاً مشيميّاً يصعب استئصاله عنه، ليغدو مكاناً جافاً عاجزاً أن يسكب الطمأنينة في نفوس ساكنيه.

إنّ تحول مساره مَرَدّه إلى الأوضاع المعيشية التي يحياها وشعبه، فالقوى الخارجيّة لا تزال تؤازر الغاصب وتمنح وجوده الشرعيّة، أضف إلى ذلك الشقيق الذي ساوم المحتلّ فتجرّد من سلاحه وأخذ يهب المحتلّ ما يشاء من الوطن لتكون الخسارة أشدّ إيلاماً وَوَقْعَاً على النفس؛ لأنّها باتت وفق معاهدات كبّلت صاحب المكان وحاصرته في دائرة يصعب الخروج منها.

والشّاعر لحظة قرّر الرجوع إلى الوطن لا بدّ أنّه شعر بالسعادة والفرحة إلا أنّها نشوةٌ أقصاها واقعه المرئيّ ففي قصيدته الموسومة "كما لو فرحت" يدخل مكانه فلا يرى نفسه فيه ويقول في ذلك:

دخلنا ... أَنا الضيف في منزلي والمُضيف

نظرتُ إلى كُلّ مُحتَوياتِ الفراغ، فلم أرَ

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٧

[2] - مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ١٢٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لي أثراً، ربما ... ربما لم أكن ههنا. لم
أجد شَبَهاً في المرايا. ففكّرتُ : أين
أنا. [1]

فالبيت الذي دخله ولم يجدْ فيه أيّ أثر يشير إليه هو الوطن الذي عاد إليه ولم يجده البتة كما غادره، أو كما كان في ذاكرته، فحتّى المرايا لا تعكس صورته، فكل ما في المكان بات شديد الغرابة عنه، فالدّمار نسفه نسفاً تاماً، ولم يُبقِ منه شيئاً إلى الحدّ الذي دفع الشّاعر إلى التشكيك بإمكانيّة أنّه عاش فيه فترة زمنيّة، دافعاً إيّاه إلى التأمّل العميق "ففكرت" إن كان الدرب قد قاده إلى مكان آخر متسائلاً عن مكانه، وأين أوصلته خطاه "أين أنا"، وإنّ من الصعوبة بمكان أن تأخذ بالبحث عن ذاتك، لكنّ شعور الضّياع واستلاب الأرض ارتدّ إلى النّفس فأخذت تصرخ لتبوح بعمق تفتّتها الدّاخلي، مؤكّدة في الوقت نفسه على جدليّة العلاقة القائمة بين المكان وصاحبه، ومما يسترعي الانتباه أنّ درويش جعل نفسه اثنيْن الضّيف والمضيف؛ ولذلك برز ضمير الاثنين في قوله "دخلنا".

وتوظيفه الكاف ولو في العنوان "كما لو فرحت" يفضيان إلى أنّ الفرح لم يستشعره حقيقة بل أتاه خفيفاً خادعاً، فسرق من الزّمن بُرهة ثمّ مضى محلّقاً بالأفق دونما رجعة.

والشاعر يُقرّ بتغيّره إذ يقول في القصيدة نفسها وهو يحاور أناه:

هل تَغيّرتَ؟ قلت تغيّرتُ، فالموتُ
في البيت أفضلُ من دَهْسِ سيّارةٍ
في الطريق إلى ساحة خالية! [2]

فهو يعلن صراحة أنّ العودة مآلها إيثاره الموت في الوطن "البيت" على أن يموت في الطريق "المنفى" فإن لم يعشْ فوق تراب وطنه حرّاً وَوَفق رغبته هو، فعلى أقلّ تقدير يجد له فُسحة ضيّقة في ثرى وطنه تحتضن جسده وتؤويه بعد الموت، وهي مفارقة فاجعة يوم يغدو الوطن مأوى الميتين في الوقت الذي يُحرَم الأحياءُ من أبنائه مِنْ مُزاولة حقّهم الطبيعيّ والإنسانيّ في التّمتع بأرض كانت لهم يوماً.

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٦١.
[2] - نفسه، ٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويبرع الشّاعر عبر الأسئلة والحوار في نقل التّجربة بكل حيثيّاتها إلى قارئه فيحسّ مدى الخيبة والشجن اللذيْن يسكنان سراديب نفسه.

واستطاع درويش أن يبثّ غير مرة في قصائد ديوانه أزمته التي جعلت الغربة رفيقة له طوال حياته إذ يقول:

لا أرضَ ضيّقةً كأصيص الورود
كأرضك أنتَ .. ولا أرضَ واسعةً
كالكتاب كأرضك أنتَ ... ورؤياك
منفاك في عالم لا هُويّة للظلّ
فيه، ولا جاذبيّة./[1]

فهنا تنهض القرائن لتجلو حاضرنا المتناقض المسكون بالخيبات، إذ يعيش الفلسطينيّ في ظلّ تحويل مكانه إلى سجن تُحاصَر فيه الذّات مقوقعةً على نفسها في حيّز مكاني أضحت أفقه جدراناً مُسيّجة كالزنزانة، والبنية التقابليّة الضّدية "لا أرض ضيقة، ولا أرض واسعة" تخلق صراعاً مُحتدِماً في نفسه تأتّى له من صراع العالم الخارجيّ لينعكس على دواخله، فتارة نراه يُضيِّق أفق أرضه بما لا تعدو في حيّزها أصيص الورود، وأخرى يجعله شديد الاتّساع مثل الكتاب، فهيمنة المحتلّ الفعليّة ومنعه من الحركة والتنقل في وطنه وفق إرادته، واتّساع دائرة المنفى داخل سياج الوطن، تتضافر لجعله سجيناً محاصراً في حيّز شديد الضيق، في الوقت الذي نرى فيه اتّساعاً مكانيّاً على أرض القصيدة التي يستطيع أن يتنقل فيها كيفما يشاء ويبقى مُمسِكاً بزمامها كي تُشكّل له مساحته الكونيّة الحرّة.

ويستمرّ الشّاعر في خطاب أناه فقوله: "رؤياك منفاك" تشفّ عن مأزق وجوديّ وفكريّ تحياه الذّات الدرويشيّة فالرؤى غالباً ما تكون النبراس والنّور الذي يقود صاحبها نحو استشراف مستقبليّ يستردّ عن طريقها أحلامه وماضيه المسلوبيْن، فتكون سلاحه الفذّ في مواجهة أيّ عائق يحول بينهما "الشاعر والمستقبل"، أمّا أن تتحول الرؤى إلى منفى فذلك يؤكد أنّ إحساسه الاغترابيّ تجاوز واقعه، ليحاصر حتّى الأحلام في عالم تجرّد من عَدْله وإنسانيّته.

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٠٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تجلى في قوله "في عالم لا هوية للظلّ" فأَنْ يفتقد الظلّ الهُويّة يستسيغها العقل لكنّ افتقاد الكائن للهويّة يبرهن مدى الانتهاك والقمع للفلسطينيّ، فيتماهى الظلّ وصاحبه في خسارة الهُويّة بفعل خسارة المكان.

وأمام طغيان المنفى وسطوته القاهرة له ولشعبه لم ينسَ دوره الإنسانيّ مُستنْطقاً وُجدانها الحيّ، كي يقف مسانداً الآخرين المُعوزين أيّاً كانت أعراقهم وهُويّتهم وأديانهم، ففي قصيدته المعنونة "فكّر بغيرك" والتي انطوت على دعوة طلبيّة تكشف عمق الإحساس الإنسانيّ الذي يسكن أعماق درويش وفي ذلك يقول:

وأنت تعود إلى البيت، بيتك، فكّر بغيرك

[لا تنسَ شعب الخيام] [١]

فهو يؤكد على ما تملكه أنت "البيت، بيتك" مقابل ما يفتقده الآخرون؛ ليعزّز الشّعور لديك بما حُرموا منه. فهو يوجه خِطابه إلى الإنسانيّة أجمع تلك التي تملك المأوى والبيت، فتلجأ إلى أحضانه بعد يوم مضنٍ شاقّ مُمْعِنة بالراحة مستشعرة الدفء والألفة مُغلِفَة أعماقها. فمِن ظِلّ الوفاق والحميميّة التي جسدها القسم الأول ينقلنا بشكل مغاير ليحثّنا على التفكير بالمُعذبين في الأرض مِمّن فقدوا أبسط حقوقهم الإنسانيّة في امتلاك مأوى يحتمون بسقفه، فاكتووا بآلام الشّقاء يوم تتعرض أجسادهم الهشّة الضعيفة لِلَظى الشّمس الحارقة والزمهرير القارس، ليتناثر دفء الحياة من حولها وتخلد في سبات الصقيع مُستشعِرَة الذّل والخذلان والوحدة، مُفتقِدَة الأمن والأمان والأرض الصلبة المحتضنة أبناءها بفعل استلابها إذ استبدلت الخيمة بالوطن تلك التي لم تكن يوماً "بديلاً لمكان آمن مستقر". [٢]

ومن الأماكن التي اهتمّ الشّاعر بها وأبان عن جانب شخصيّ في آلية تفاعله معها، كان المقهى ذاك المكان الذي يسعد الشّاعر به لحظة يؤول حرّاً فلا يكون للاسم سطوة عليه، بل هو الإنسان المنسيّ بين أرجائه.

---

[١]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٥.
[٢]- النصير، ياسين، الرواية والمكان، ١٥٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تأمّل قوله:

كم أنت حُرٌّ في إدارة شأنك الشخصيِّ
في هذا الزحام بلا رقيب منك أو
من قارئ!
فاصنع بنفسك ما تشاء، إخلَعْ
قميصك أو حذاءك إن أردتَ، فأنت
منسيٌّ وحرٌّ في خيالك، ليس لاسمكَ
أو لوجهك ههنا عَمَلٌ ضروريّ تكون
كما تكون ... فلا صديقَ ولا عَدُوَّ
هنا يراقب ذكرياتِكَ/ [١]

فالخطاب الشّعريّ السّابق تطغى عليه السّرديّة، فتأخذ عباراته تَنساب بسهولة ويُسر، وكأنّني بدرويش قد غدا متحرراً من شاعريّته العميقة، فشرع يتحدث بحريّة يستعذب القارئ سلاستها، فغدا المقهى مكاناً ينفرد الشّاعر به بذاته، فيتحرر حتّى من مراقبته هو لأناه "بلا رقيب منك" مُنتشِياً بحرّيّته التي طالما سعى لنيلها.

فشأنه هنا شأن أيّ إنسان عاديّ يرغب بأن يفعل ما يشاء، ويمارس أفعالاً قد تبدو لوهلة غريبة، لكنها تفضي عن كمّ القيد الذي يسكنه ويريد التحلل منه، غير مذعنٍ لشهرته؛ ليكون فيه كما يريد هو أن يكون، ويبرز في الأسطر الشّعريّة السابقة ضمير الخطاب إذ جرّد من ذاته أخرى وبروز الآخر الشخصي يؤدي" وظائف رمزيّة متباينة فيكون أحياناً تمرداً لا شعوريّاً، أو فراراً من ضغوط لا قبل للوعي بها."[٢]، هذا شأن درويش مع مقهاه الذي أتاح له فسحة من التأمل مُنعَتِقاً من قيود الاسم وتبعيّته.

والملاحظ أنّ الشّاعر في أسطره الشّعريّة تلك يعمد إلى توظيف اللغة التقريريّة مُبتَعِداً عن النّسق القاموسيّ والاستعارات البعيدة الأطراف التي تحتاج إلى إعمال الذهن، مُستعيضاً عن هذا التّوجه باستخدامه الوضوح الدلالي ليخلق شعريّة مغايرة ترتبط باليومي والحياتي والمعيش.[٣]

---

[١]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٢٥، ٢٦.
[٢]- عصفور، جابر، عوالم شعريّة معاصرة صلاح عبد الصبور- أمل دنقل- محمود درويش. ٢٤٨.
[٣]- ينظر: ضرغام،عادل، في تحليل النصّ الشّعري، ١١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما يسترعي الانتباه أنّ الشّاعر ربط بين شعوره الذّاتي والأمكنة إذ أقام علاقة تشابه بين المجرد والمحسوس "الحبّ والمقهى" "فأداة التشبيه تُوظّف بلاغيّاً لربط عالميْن متغايريْن"[١] والشّاعر هنا سيربط بين أمريْن شديديْ الاختلاف إذ يقول في قصيدته المُعنونة "كمقهى صغير هو الحبّ".

كمقهى صغير على شارع الغرباء –
هو الحُبُّ ... يفتح أبوابه للجميع
كمقهى يزيد وينقُصُ وَفْق المُناخ:
إذا هَطَل المطرُ ازداد رُوّادُهُ،
وإذا اعتدل الجوُّ قلُّوا وملّوا
أنا ههنا – يا غريبةُ – في الركن أجلس [٢]

فَمِن العنوان والسّطر الشّعريّ الأوّل سنلحظ أنّ الشّاعر يقيم علاقة تشابه بيْن المقهى والحبّ مُحدّداً مكان "المقهى" "على شارع الغرباء". مُحدِثاً تلاحماً بيْن طرفيْ التشبيه ليثير التساؤل في المتلقي عن ماهيّة العلاقة الجامعة بينهما.

فنسقه التعبيري "على شارع الغرباء" يحمل ثيمة مكانيّة موحية بالبرودة إذ إنّ "كلّ شارع لا يقدم إلا الأوجاع للآخر الغريب ولا يتقن إلا الطرد" [٣]. أضف إلى أنّ المارين لا يمكثون في رحاب المقهى سوى بُرهة زمانيّة ثمّ يغادرونه دون أن يتشبّث شيء بذاكرتهم سوى بضع لحظات خاطفة سرعان ما تتلاشى، "لقد أضحى المقهى شاهد عيان على دوران الزمن، وسلطته على الإنسان، الذي يعود لهذا المكان على الرغم من معرفته أنّ المكوث فيه زمن مهدور غير فاعل"[٤]

وبما أنّ المشبّه لا بدّ أنْ يكتسب سمات المشبّه به نجد أنّ الحبّ لدى درويش يفتقد أواصره المتينة ودفأه وقدرته على أن يبقى مغروساً في الذاكرة والوجدان، فأخذ يمرّ بلمحة عجلى، فلم تعد

---

[١]- الشيخ، سمير، الغاب دراسات أسلوبيّة في الشعر العربي الحديث، ١٢٨.
[٢]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ٧٥.
[٣]- كحلوش، فتحية، بلاغة المكان قراءة في مكانية النصّ الشّعري، ١٥٨.
[٤]- حمودة، حنان محمد موسى، الزّمكانيّة وبنية الشعر المعاصر، ١٠٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العين تقوى على الاحتفاظ بمشهد له فغدا متذبذباً ومتجرّداً من ديمومته، بالإضافة أنّ علاقة الزائرين في المقهى علاقة فاترة متجرّدة من الصّلة الوجدانيّة والروحانيّة، فارتياد المقهى والمكوث به يزداد وينقص وفق التّداعيات المُناخيّة فمع المطر يزدادون وبانقطاعه يقلّون ويضجرون، ناهيك أنّ لفظ "ههنا" الذي يحمل ثيمة مكانيّة "أنا ههنا– يا غريبة – " نأى بيْن المخاطِب والمخاطَب؛ ليكون الحائل دون قربها هو المكان فبرودته واختفاء الحميميّة عنه ألقت بظلالها على روّاده، فأضحت العلاقة جافة جَوْفاء لا نبض فيها، أضف أنّ النداء أتى نكرة مقصودة مُؤكِداً اختفاء الألفة بيْن الشّاعر والمرأة، فاللقاء تمّ مصادفة بالمقهى كمن يلتقي بالغرباء مجرداً من الحنين والعاطفة، وتجريدها من الاسم أسهم في تعميق الغربة الشّعورية "يا غريبة".

فالمنافي لا تجمع الغرباء بل تعزّز شعورهم الطّاغي بالعزلة والوحدة والقطيعة، فكأنّهم أضحوا محرومين حتّى من العاطفة الإنسانيّة، فتستوطن البرودة والجفاء والخذلان العاطفيّ القلوب، عِوض التّوهّج والدفء الشّعوريّ الوجدانيّ العذب.

الزمان

يستوقف درويش الزمان كما استوقفه المكان إذ يَصْعُب على الإنسان أن يعيش في حلّ عن الأزمنة، فهي جميعها تسكنه ويسكنها، تؤثر فيه ويؤثر فيها، ويشقّ عليه أن يحيا لحظته الحاضرة دون أن يرتدّ فكره إلى الماضي أو يشرئب بنظره إلى الغد.

ودرويش في "كزهر اللوز، أو أبعد ..." تحدّث عن الأمس والحاضر والغد وبثّ موقفه منها جميعاً، فقد وقف غير مرّة عند حاضره العصيّ على الفهم الذي عجز عن إدراكه واستيعاب رحاه الدائرة المتجردة من المنطق والعدل، فقد ساد فيه شريعة الغاب وغَلبة القويّ على الضعيف والظّالم على صاحب الحقّ، وعاد إلى ماضيه يشحذ به الهمم لتنير مستقبلها المُنتظَر، إنّ هذا التأزم المعيش لا بدّ أن يلقي بظلاله على غده إذ يقول في ذلك:

أهجس، أهمس في السرّ: عِشْ
غدك الآن! مهما حَييتَ فلن تبلغ
الغَدَ ... لا أرضَ للغد، واحلُمْ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ببطء، فمهما حلمت ستدرك أنّ
الفراشة لم تحترق لتضيئك./ [1]

تحضُر الذّات الشّاعرة جليّة عبر توظيفه للفعليْن المضارعيْن "أهجس، أهمس"، وما يبوح به كلا الفعليْن من ديمومة متوجّسة قلقة تنبع من داخل الذّات إلى خارجها تبدأ بإيقاع فكري تأملي ينبثق من أغواره هاجساً مناجياً أناه، ثمّ يرتفع الصوت ويعلو هديره بحضور فعل الأمر "عش" إذ أفضى عن رغبة ملحاحة وإصرار منبث من إرادة لا أفق لها "عش غدك الآن" فأن تعيش غدك باللحظة الآنيّة تفضي عن إحساس يقيني بأنّك لن تدرك الغد، ولذلك تريد أن تسرق الزّمن أنّى استطعت، لكنّ الرغبة المتشبّثة بالحياة يقابلها حاجز قهري أفصح عنه أسلوب الشرط اللاحق "مهما حييت فلن تبلغ الغد"، مُعلِناً عن خيبة وشجن يسيطر عليه، إنّ هذا القيد تأتّى بفعل الواقع، الأمر الذي ألقى بثقله على المستقبل، أضف إلى ما توحيه "مهما" من امتداد زمني، وكأنّ الحاضر المتهالك لا نهاية زمنيّة له، ناهيك عمّا أفضى عنه جواب الشرط من صدمة مليئة بالقنوط تمثّل بنفي إمكانيّة عيش المستقبل "فلن تبلغ الغد"، معلّلاً ذلك بقوله: "لا أرض للغد" كاشفاً النقاب عن سبب يأسه المستقبلي الكامن في سلب الأرض التي هي في أساسها سرقة للزمن الحاضر والمستقبل، بل سرقة حتى للحلم.

أمّا الدعوة الأخرى التي يوجهها لنفسه فتمثّلت بتوظيفه فعل الأمر "احلم" كونه الوسيلة التي يملك بها رؤية حاضره ومستقبله وَفْق ما يشاء، دون أن يُملي عليه أحد رغبته، لذلك يأتي الطلب حاثّاً على الإمعان في الحلم، وإطالة فترته الزّمنيّة كونه عتبه لتحقيق المستقبل غير أنّ أسلوب الشّرط اللاحق يجعله يعيش العجز مجدداً "مهما حلمت ستدرك أنّ الفراشة لم تحترق لتضيئك" فيعلم يقيناً أنّ سيطرته كامنة على حلمه فحسب، في الوقت الذي تتلاشى وتندثر أمام الواقع المُتأزِم والمُجرّد من المنطق والعدل والإنسانيّة، وإنْ كان فعل الاحتراق يومئ إلى اندثار وفناء يؤول إلى انبعاث وحياة فسنجد أنّ احتراق الفراشة لم يكن ليبعث الآخر بل كان حكراً عليها، وفي اعتقادي أنّ الفراشة رُمز بها إلى الكلمة "القصيدة" إذ مهما أمعنت في الحلم، وتدفّقت أمامك الرؤى ستدرك يقيناً أنّ وسيلة الحلم "الكلمة / القصيدة" لم تكن وسيلتك إلى الخلاص والحريّة، فالكلمة لم تخدم غير نفسها وأبدعت وخلّدت أثرها.

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٠٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فدرويش يسير هنا وَفْق معادلة تُمثل الأولى الحلم عش غدك الآن / احلم ببطء ـ فالفعلان "عش، احلم" فيهما من الانطلاق والحريّة ما يجعل النّفس توّاقة إلى التحليق متوثبة نحو الغد، أمّا معادلته الشرطية الأخرى"مهما حلمت ... ، مهما حييت ..." فقد مثّلت الواقع المقيّد لذاك الحلم، المانع له من التحليق والانبعاث والأمل.

وقد أعلن درويش صراحة موقفه من الواقع الذي لم يرَ فيه إلا القهر واللامنطق تأمل قوله:

قال: يحاصرني واقعٌ لا أُجيد قراءته

قلت: دَوّن إذنْ، ذكرياتك عن نجمة بَعُدَتْ
وغدٍ يتلكّأ، واسأل خيالك. [1]

فالذات الشاعرة تحاور "أناها" "آخرها الشخصي" مُعلنة جهاراً بحقيقة لا جدال فيها إذ ألقى الواقع بعبئه على الشّاعر الذي أضحى غير قادر على فهمه، فبات سجيناً لا يجدُ طريقاً لحريّته.

وبما أنّ العجز تمثّل في صعوبة قراءة الواقع لضبابيّته، فلعل الكتابة تخفي حالة العجز تلك وتحدّ من سطوتها، وهذا ما أملاه عليه صوته الآخر بقوله: "دوّن إذن" فانبثق فعل الأمر كمهرب من هذا المأزق الوجوديّ، بأن يشرع بتدوين ذكرياته ليعلو أنين الماضي ووجعه الذي أضحى يبعد شيئاً فشيئاً حتى ينحصر وراء التلال، مُرفِقاً فعل التدوين بالغد مُؤَنسِناً إيّاه إذ جعل له خطىً مُتثاقَلة مُتعثِّرة، فالماضي لم يعد قائماً إلا بفعل التّدوين "الكتابة" وكأنّها استرجاعٌ وملاذٌ لما أُخذ عنوة منّا، وبها أيضا تصنع المستقبل الذي بدا مُتباطِئاً في خطاه عن الوصول لغايته. ولعلّ يأس الشّاعر في أبياته السابقة استطاع أن يتغلب عليه بتلك الأسطر.

ودرويش لا يمكن إلّا أن يكون وثيق الصّلة بماضيه حتى يقترب من غده، تأمل قوله:

سأنأى عن الأمس، حين أُعيد
له إرثه: الذاكرةْ
سأدنو من الغد حين أطارد قُبّرةً
ماكرةْ [2]

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٣١.
[2] - نفسه، ١٤١- ١٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهو أمين على تاريخه ومُنتمٍ لحضارته التي تجعله مُتشبّثاً بجذوره رافضاً الانسلاخ عنها، مؤكداً في الوقت عينه ضرورة استرجاع حقّه السليب ليُصبح بعدها قادراً على الاقتراب من غده والعيش فيه، فالماضي لا يقف عند حدود الذكرى والبكاء بل يتجاوز الصّعاب فيشحذ مستقبله ويضيء دربه، فهو لا يعود إليه لأجل العودة فقط، وإنّما التأكيد على أنّه ابن ذاك الماضي، وعندما يؤكّد تلك الحقيقة ويعيد للأمس إرثه المُنتزع فهو سيبتعد ويمضي قُدماً نحو مستقبله.

ويُؤكِّد درويش أنّ موقفنا تجاه ماضينا لا يتمثّل بالبكاء عليه؛ إذ يقول:

لا غَدَ
في الأمس، فلنتقدَّمْ إذاً [1]

فهو على يقين بأنّ الغد يأتي بالفعل والإصرار حتّى تحقيق الحلم، لذلك يدعونا إلى الابتعاد عن التحسّر والندب، بل علينا التّقدم حتّى نصنع نحن مستقبلنا "إنّ الشّاعر وهو مَعنيّ بالصور: صور الأشياء والأزمنة فإنّه يستجمع تاريخاً بكلّ ما تشتمل عليه الذّاكرة التاريخيّة وما ينعكس فيها من وقائع الحاضر وتوقعات المستقبل، وبمعنى آخر: إنّه يحضر الأزمنة جميعاً في زمان واحد هو زمنه" [2] .

فدرويش مع حاضره المُمَزَق والشّاق يحاول أن يحرّر نفسه من تبعيّته له، فاعترافه بأنّه مُحاصرٌ بواقع يصعب قراءة كُنْهه وإن كان اعترافاً مؤلماً لكّنه يُشكِّل وعياً إنسانيّاً وشعريّاً عميقا، فالذّات الشّاعرة ليست حبيسة أبواب الماضي بل هي محتفظة به لأجل الغد، كما أنّها لا تترك الحُلم يتغلب عليها فتبقى هائمةً في رحابه ساعية لخلق عالم مختلف عمّا تُبصره، بل هي شديدة الصّلة بواقعها ملامسة أبعاده حتى تخلق مستقبلاً قادراً على تحقيق متطلباتها والنهوض بها.

وعليه لا تكون الهوّة بين الحلم والواقع متّسعة فتُحدث انشطاراً داخليّاً ينتج من صعوبة التوافق بينهما، فنجدها تسعى بكل قواها كي تخلق رؤياها من ذاك الواقع، وهذا ما أكّد درويش في حواريته إذ يقول:

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد... ، ١٨١.
[2] - الكبيسي، طراد، ارتحالات الشّعر في الزمان والمكان، ٣٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- تلك آثارنا – قال من كنتُهُ ..

ههنا يلتقي زمنان ويفترقان، فمن

أَنت في حضرة "الآن"؟

قلت: أنا أَنت لولا دخانُ المصانعِ

قال: ومن أنت في حضرة الأمس؟

قلتُ: أنا نحن لولا تطفّلُ فَعْلِ

المضارعِ

قال: ومن أنت في حضرة الغد؟

قلت: قصيدة حبّ ستكتبها حين

تختار، أنت بنفسك أسطورة الحبّ/ [1]

فالذّات الشّاعرة تحاور ظلّها ذاك الذي كانته بالماضي، لكّنه لم يعد لها اليوم "كنته" لتنقل حديثها من دائرة المناجاة الذّاتيّة الفرديّة، إلى حواريّة ثنائيّة، فيبوح الشاعر بها عن أغواره الفكريّة والوجدانيّة. "فحواريات محمود درويش ذات بعد رمزي، وذات وظائف فنيّة متعددة، تنزاح من خلالها دلالة العبارة ليصبح مفهوم المحاورة أقرب إلى الصراع".[2]

وهو يشير إلى المكان عبر آثاره التي غدت طللاً فيلتقي اليوم بالأمس إلا أنّه لم يكن لقاء لُحمة واتّحاد إذ لم يتأتَ لأحدهما عناق الآخر بل مضى كلٌّ في طريقه مفترقيْن.

فالحاضر / الأنا يُنقِّب عن ذاك الماضي، علّه يجد أثراً يبرهن على أنّه كان هنا يوماً، إلا أنّ عملية البحث عن الذّات في مكانها الفعلي باتت عبثيّة. والأمس يعجز عن الانبثاث بفعل المحتلّ الطارئ الذي سعى بكلّ الوسائل إلى طمسه والإتيان ببراهين دينيّة أسطوريّة شُكّلت وَفْق أهوائهم، وعليه تكون القطيعة بين الزمنيين وبين الظّل وذاتها مرجعيتها المحتلّ العابر المُستَحدِث نفسه إذ بوجوده عزّز "الأنا" وغيّب "النحن" اتّضح في قوله: "أنا نحن لولا تطفل فَعْلِ المضارع"، وأحدث الشرخ والتشظّي فالذّات الجمعيّة تبعثر كيانها في أصقاع الدنيا، فعاشت الأنا مبتورةً عن أرضها وشعبها.

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٥٨- ١٥٩.

[2] - رمضان، عمر، البنية الحواريّة في شعر محمود درويش،رابطة أدباء الشام، http://www.odabasham.net/show.php?sid=٥٤٩٠٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومما يسترعي الانتباه أنّ الزّمن الماضي توسّط الزمنين الحاضر والمستقبل :

مَنْ أنت الآن ــ لا أنا ولا أنت

مَنْ أنت الأمس ــ لسنا نحن

مَنْ أنت الغد ــ أنا صانعه بإرادتي ومشيئتي.

ليكونَ ذكر الماضي وآثاره ليس مشهداً طَلَلِيّاً يستوقف المارّين عليه، بل هو باعث للأمجاد ومؤكّد للوجود ومستنهض للهمم، إذ سيبقى نبضاً متدفّقاً يبعث الحياة في الحاضر والمستقبل كونه صلة الوصل القائمة بينهما.

وإن كان الماضي والحاضر قد هيمَن المحتلّ عليهما باسطاً يديه على مكان الأمس واليوم، مُغيِّراً معالمه وَواهبه هُويّة مُستَحدَثَة، إلا أنّ المستقبل لا يزال لنا، وحدوثه مرهون بالإنسان حين يختار أن يكتب حرّيته، فقتامة المشهد المرئيّ اليوم لن تقف حائلاً دون أن يستبصر الأمل والحريّة في استعادة ما كان لنا يوماً، فهو يُؤمِنُ يقيناً أنّ الظلام زائل، ولا بدّ أن يسطعَ من العتمة نوراً.

وقد أفصح درويش عن علاقته بالفصول فتعلن الذّات الشّاعرة عن حبّها لفصل الخريف رابطة بينه وبين الكلمات، يقول في ذلك:

أُحبُّ الخريفَ وظلَّ المعاني، ويُعجِبُني
في الخريف غموضٌ خفيفٌ شفيفُ المناديل،
كالشعر غِبّ ولادته إذ "يُزغْلِلُهُ"
وَهَجُ الليل أو عتمةُ الضوء. يحبو
ولا يجد الاسم للشيء/ [1]

تبرز الأنا الشّاعرة جليّة بالأبيات فالشّاعر يماهي بين الخريف وظلال المعاني، والجامع بينهما الخفة والشفافيّة والغموض الذي يثير في النّفس متعة دائمة كلما تأمّل سحر الخريف

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٥٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بمطره الذي ينزل على استحياء "يعجبني مَطَرٌ خَفِر" [1]، ومشاعيّة لون أوراقه "مشاعيّة اللون"[2].

فتكون الطبيعة هي المُلهمة على ولادة شعر يستمد منها حياتها المتجددة المحيّرة الموحية، فيبتكر معانيَ لم يُؤتها غيره من الشّعراء، مما يجعلك عاجزاً على أنْ تجدَ لها اسماً لتفرّدها وغرابتها وحداثتها الطازجة الشفيفة.

والشّاعر يجمع بين متناقضيْن مثيريْن هما "وهج الليل أو عتمة الضوء" جاعلاً لليل وهجاً ونوراً، وللضوْء الساطع ظلاماً، فكأنه يخلق معانيه بضدها، فيُثير دهشة القارئ بقدرته على الإتيان بغير المألوف الذي فيه من سحر المشهد ما يشدّ الأنظار إليه.

وقد استطردَ درويشُ حديثَه عن علاقته بالفصول في القصيدتيْن اللاحقتيْن "وأمّا الربيع"، "كنت أحبّ الشتاء" وإن كان قد منح كلّ قصيدة عنواناً غير أنّ القصائد الثلاثة ترتبط وثيقاً ببعضها بعضاً، فتوظيفه واو العطف في العنوان "وأمّا الربيع" يأتي ليعمق الصّلة القائمة بينهما ويبثّ موقفاً ربما يبدو مغايراً عن سابقه، يقول:

وأمَّا الربيعُ، فما يكتب الشعراءُ السكارى
إذا أَفلحوا في التقاط الزمان السريع
بصُنّارة الكلمات ... وعادوا إلى صحوهم سالمين .[3]

يجد القارئ هنا أنّ فصل الربيع منوطٌ بالشّعر أيضاً، فالربيع تُولد الحياة منه وينبعث أريجها المُسْكر فوّاحاً لكنّه سُرعان ما ينقضي فعليك تذوّق جماليّته والتّمتع به أنّى استطعت، وسرعة انقضائه تتساوق مع فترة الحلم اليَقِظْ الذي ينزل فيه وَحيُ الشّعر، وينهلُ منه الكلمة الشّاعرة وهي تأتي مسرعة فعليه أنْ يُحسِنَ اقتناص وقتها قبل أنْ يفيقَ من سُكر الكلمات، ويختفي ظلّ الوحي المُلهِم .

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد... ، ٥٥.
[2] - نفسه، ٥٦.
[3] - نفسه ، ٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أمّا قصيدته الثالثة "كنت أحبّ الشتاء" فقد أفضت عن تحول جذريّ في موقف الشّاعر من الشتاء، إذ يقول:

... كنت أُحبُّ
الشتاء، وأمشي إلى موعدي فرحاً
مرحاً في الفضاء المبلّل بالماء. وكانت
فتاتي تُنشّفُ شَعري القصير بشَعْر طويل
تَرَعْرَعَ في القمح والكستناء. ولا تكتفي
بالغناء: أنا والشتاء نُحبُّك، فابْقَ
إذاً مَعَنا! [1]

فهو يعيدنا إلى زمنه الماضي "كنت، كانت" ليسرد لنا حكايته مع الشتاء، الذي كان فصله المفضّل، إذ تسوده الألفة والمحبة فهو فصل حميميّ تسمو فيه الوشائج مع من يُحب، فتراه يذهب فرِحاً مرحاً كي يلتقي بفتاته التي تصرّ على بقائه بجانبها فتبوح بشغفها وهي تغني له مُعترِفَة بمقدار حبّها له، والشتاء فيه من القدرة ما يمكّن الذاكرة من العودة إلى الماضي بكلّ تفاصيله وفي ذلك يقول غاستون باشلار: "الشتاء أقدم الفصول، فهو لا يضفي قدماً على ذكرياتنا وحسب، آخذاً إيّانا إلى الماضي البعيد، بل إنّه في الأيّام الثلجيّة يصبح أيضاً قديماً كأنّه عاش عبر القرون الماضية". [2]، أمّا عن سبب تغيّر عاطفته تجاه الشتاء يقول:

لم يكن في
الشتاء بكاء يدلُّ على آخر العمر،
كان البدايةَ، كان الرجاءَ. فماذا
سأفعل، والعمر يسقط كالشَّعْر،
ماذا سأفعل هذا الشتاء؟ [3]

فعدم ديمومة حبّه للشتاء منوط بالزمن والشعور بوطأته، فقد كان زمان الحبّ والشباب، لكنّه غدا بكاءً يُنذر بدنو الموت وانقضاء العمر، فباتت سنواتنا تتسرّب من بيْن أيدينا مُوَلّية بلمحة خاطفة شأنها في ذلك شأن خصلة الشَّعر المتساقطة دون أن يشعر بها أحد، فكان الزمن لدى

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ٥٩.
[2] - جماليات المكان، ٦٣.
[3] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

درويش هو "الزمان الذي لم نشعر به إلا متأخرين، فهو الفخّ الذي يتربصّ بنا على حافة المكان الذي جئنا إليه متأخرين، عاجزين عن الرقص على البرزخ الفاصل بين البداية والنهاية!" [١]

وإن كانت الذّات الشّاعرة قد أبانت عن حبّها للخريف لغموضه وشفافيّته التي تدفعه لكي يخلق نصّاً يسكن الأعماق لشاعريّته العذبة إلا أنّنا سنجده يأخذ موقفاً مُغايراً من صيف الخريف إذ يقول:

الآن، بَعْدَكِ ... عند قافيةٍ مناسبةٍ
ومنفى، تُصلح الأشجارُ وقفتها وتضحك.
إنّه صيف الخريف ... كَعُطلَةٍ في غير
موعدها، كثقبٍ في الزّمان، وكانقطاعٍ
في نشيد [٢].

فالأسطر الشّعريّة تفضي عن قطيعةٍ وفُراقٍ بَيْنه وبَيْن المرأة، فحضور المكان "منفى"، والزمن العابر "صيف الخريف" وما يشفّ عنه الخريف هنا من جفاف للحياة واندثار لمظاهرها يقود منطقيّاً إلى أنّ أيّ علاقة بالمرأة لن يكتب لها الديمومة والبقاء، فحتّى الأشجار تدرك بديهيّاً وبسخرية مريرة أنّ الفراق هو النتيجة المنطقيّة والمنتظرة لهما، والمفارقة تكمن لحظة يلتمس صيف الخريف من المُفترقيْن العودة إلى بعضهما، يقول درويش:

صيف الخريف يشُدُّني ويشدُّك: انتظرا !
لعلّ نهايةً أُخرى وأجملَ في انتظاركما أمام
محطة المترو، لعلّ بدايةً دخلت إلى
المقهى ولم تخرج وراءكما. لعلّ خطابَ
حبّ ما تأخّر في البريد. [٣]

فهو يرجو أن يتجدد اللقاء فلربما جادت الحياة عليهما بظروف أكثر مواءمة، لنجد أنّ الأمل بعودة الوشائج بينهما ضعيف ولعلّه منعدم، فحبّ قائم على أماكن ولحظات عابرة لا يمكن له أن

---

[١]- درويش، محمود، في حضرة الغياب، ١٩- ٢٠.
[٢]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٩٩.
[٣]- نفسه، ١٠٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستمر، إذ إنّ مبدأه ومنتهاه مجردان من الاستقرار والأمن والهدوء "مترو، المقهى، البريد" فهي أماكن سفر ووداع صاخبة وضاجّة بالمارة والمرتحلين، يبرز فيها الغربة والفرقة والوداع.

أمّا صيف الخريف الساعي إلى اللقاء هو في حدّ ذاته عابر يشقّ عليه أن يجد له مقعداً بين الأزمنة، فقد جعله الشّاعر مثل "عطلة في غير موعدها، كثقب في الزمان، وكانقطاع في النشيد"([1]) فإن كان فيه كلّ هذه الهشاشة واللاشيء فكيف باستطاعته أن يشدّ المتباعديْن ويعيد اللُحمة بينهما ويؤسس لعلاقة دائمة يغلّفها الأمن والدِعة ؟

وفي ظلّ غياب الوطن الفعليّ كان الشّعراء يجعلون المرأة معادلاً موضوعيّاً له، إذ كانت دوما هي الملجأ الآمن الذي يلوذون بهويحتمون في أحضانه، ولربما أراد درويش للمرأة أن تكون بديلاً لوطنه، لكنّ الظروف الإنسانيّة التي كابدها، كانت حاجزاً منيعاً يحول دائماً دون أن يتمّ له ذلك، مما عزّز إحساسه بالوحدة والألم الداخلي، فقد بثّ غير مرة حاجته لآخره الأنثويّ الذي ما أن يلتقيه حتّى يقف الفراق له بالمرصاد.

وبغنائيّة عذبة شفيفة بثّ درويش علاقته بالكلمة والزمن والمرأة، وفي سياق حديثه عن الزمن نجد أنّ الفجر كان له حضور أبان الشّاعر فيه عن موقف رؤيوي إزاءه، فالفجر وقت زمنيّ يتداخل فيه النور بالعتمة، فيبقى وقتاً مُلتبساً غامضاً بل هو أشدّ الأوقات التباساً كما يرى درويش، وكأنّي به مخاض زمنيّ ينتهي بأن يبارحه الظّلام، ويسطع في ثناياه الضوء يقول:

في زرقة الفجر يُعْدَمُ في
باحة السجن، أو قرب حرش الصنوبر
شابٌ تفاءل بالنّصر/
في زرقة الفجر ترسم رائحةُ الخبز
خارطةً للحياة ربيعيّةَ الصيف/ [2]

فالذّات الشّاعرة تؤكّد ذاك التناقض الشائك المهيمن على الفجر لحظة تمثيله بمشهديْن متفاوتيْن، استدعى بهما جدليّة الموت/الحياة، الظلم/الحرية، العدم/الوجود.

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...،٩٩
[2] - نفسه، ١٢٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فأعداء الحريّة وسجّانو دُعاتها لا يجدون وقتاً أفضل من الفجر لإنهاء حياة مَنْ يُطالب بها، وكأنّهم بذلك يعدمون ويجتثون الأمل بإشراق فجر تعلو فيه الكرامة الإنسانيّة ويستعيضون عنها بمشهد موت الأحرار.

وفي الآن نفسه يطلّ علينا مشهد آخر ينقلنا من سديميّة الظّلم إلى آخر تَنْهَضُ به الحياة وتفوح بعبق النور والحريّة، فالخبز هو قوت العيش ووسيلة البقاء، وأمام قوة الوجود يخلق الإنسان حياته ويرسمها وَفْق إرادته ومشيئته كي يسحق قوى العدم والظّلم المُتَرَبِصَة به أينما كانت.

وقد أسقط الشّاعر تداعياته النفسيّة المُضطرِبَة والمُتوجِّسة على الفجر، فالأبيات مأخوذة من قصيدته "ضباب كثيف على الجسر" فكما كان لا يعلم درويش أبعاد ما وراء الجسر، وما يحمل في جُعبته له من رؤية ضبابيّة، فبات الفجر مُتماهِياً مع الجسر في التباسه، مُوظِّفا "الزّمن النفسيّ زمن المشاعر والأحاسيس التي تثيرها الأشياء الخارجيّة، الزّمن الذي يُخضعه الأديب لأحاسيسه الذاتيّة، ويفرغه من طبيعته ومدته الثابتة، ... ، وبذلك تكون التقنيّة الزمنيّة عنصراً من عناصر التشكيل الجمالي للنصّ الأدبي" [1]

الحدث

وقد اتّكأ درويش على أسلوب السرد في خضم استرجاعه أحداث النكبة واللجوء "فللسّرد لغته وخواصه التعبيريّة في تتابع أفعال الكينونة وتوالي المشاهد، وهي تكشف ديناميّة المواقف المعروضة، وتُجسدّ لحظات الصرّاع الدرامي في داخل الشخوص عندما لا يبقى في وعيها سوى تلك الومضات المثيرة" [2] .

والذّات الشّاعرة التي عايشت النكبة بحيْثيّاتها لا يمكن لذاكرتها وَوَعْيِها أن تمحوها فهي تُفصح عن ألم شعبه وتشظّيهم وخروجهم المُربك من وطنهم بإيجاز لم يفقد المأساة وجعها، مُبرهِناً" أنّ ما يجعل الفعل الدرامي في القصيدة فعلاً مُشِعاً وضاجاً بالدلالة، قدرة الشّاعر على بناء الحدث بناء لماحاً، بارعاً، شديد الرهافة. وإنّ أيّ ترهل في تفصيلات الحدث، أو انشغال

---

[1]- موسى، إبراهيم نمر، آفاق الرؤيا الشّعريّة، ٢٠١.
[2]- فضل، صلاح، محمود درويش حالة شعريّة، ٥٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بالعارض منها، سيضيع على الشّاعر، بكلّ تأكيد ، فرصة اقتناص التجربة ، أو ، على الأصح، العثور على أكثر أجزائها حرارة."([1])، وفي ذلك يقول:

قال: إنّي رأيتُ هنا قمراً ساطعاً
ناصع الحزن كالبرتقالة في الليل،
يرشدنا في البراري إلى طرق التيه ...
لولاه ، لم تلتقِ الأمهاتُ بأطفالهنّ
ولولاه، لم يقرأ السائرون على
الليل أسماءهم فجأة: "لاجئين"
ضيوفاً على الريح/ [2]

فهو يَسرُد حادثة الهجرة القسريّة يوم ترك الأهلون ديارهم بسرعة خاطفة في جنح الليل، فأخذوا يركضون وهم يجهلون وجهتهم الجديدة، فيكون القمر هو دليلهم في رحلة ضياعهم وتبعثرهم محدثاً انزياحاً مُثيراً باللفظ والمعنى إذ عندما يرشدنا الشيء فالأساس أن يقودنا إلى الوجهة السليمة إلا أنّه أخذ بنا وأوصلنا إلى طرق التيه، فدروب الضّياع والتّمزق لم تحصر في وجهة معيّنة بل شملت أصقاع العالم ليرافقهم لقب اللاجئ الذي بعدما فقد دياره احتمى بالآخرين ولجأ إليهم. إلا أنّها حماية لم تكن يوماً كحضن الأم ودفئها بل جعلته يعيش عَيْش المعوزين الفاقدين أدنى مقومات الأمن والحماية ليغدوا "ضيوفاً على الريح" التي كلّما هبّت ألقت بهم ونثرتهم هنا وهناك.

والذّات الشّاعرة تستحضر الحدث المتمثّل في النزوح، والزمن وهو الليل وما يشفّ عنه الليل من تخبط وخوف وقلق، أمّا المكان فهو البراري وما تومئ إليه من اتّساع في حيّز الهجرة ولذلك ستقودهم إلى طرق التيه دون وجهة واضحة لمصيرهم، أمّا الشخصيات وعلى الرّغم من أنّ الهجرة واحتلال الوطن لامست الفلسطينيين أجمع غير أنّه آثر اختيار المرأة الأم والأطفال. عاكساً ضعف النازحين، مشيراً إلى قسوة المحتلّ الذي اغتالت يده كلّ شيء فلم يرحم حتّى هؤلاء الضعفاء، ليأتي درويش بعد ذلك بنتيجة هذه الهجرة. إذ تمثّلت بداية بالتّسمية "لاجئين" و "ضيوفاً

---

[1] - العلاق، علي جعفر، البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول، المجلد ٧، العدد ١+٢،أكتوبر ٨٧/٨٦،ص ٣٩.
[2] - كزهر اللوز،أو أبعد ... ،١٥٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على الريح"، فأنْ يجعلهم ضيوفاً يفضي إلى انعدام الثبات والديمومة لبقائهم، ناهيك أنّه جعل المُضيفَ الريحَ في إشارة إلى هشاشتها وتضعضعها، فهو ينقل تجربة شعبه الشعوريّة القهريّة المفجعة موظّفاً ما يدل على الذّات الجمعيّة: "يرشدنا، الأمهات، أطفالهن، السائرون، أسمائهم، لاجئين، ضيوفا".

ولربما جاز لي أَنْ أجعل القمر أحد شخصيات حادثة النكبة البارزين، فهو رفيق درب النازحين، بل كان له الفضل العظيم في أن يُبقيَ الأم وطفلها مُلتَحِمَيْن ببعضهما حافظاً الكثيرين من الضّياع والموت الأكثر فاجعة، وعلى ضَوْئه أَلْفَوا أنفسهم يصطبغون بصبغة مغايرة عمّا اعتادوا سماعه، ولربما أراد درويش بضوء القمر أن يبرز مقدار العزلة التي عاشها شعبه، فالضوء الوحيد الذي أنار لهم ظلام ليلهم الحالك كان فقط ضوء القمر، لتفضي عبارته الساخرة الأليمة كمّ الخيبة حين لم يجدوا لهم مكاناً وملاذاً، ناهيك على أنّ حضور جميع عناصر البناء الدرامي لَتَزيدُ من عمق المشهد الدرامي المؤلم.

وحضور "فجأة" في جسد النصّ تشير إلى أنّ عملية احتلال الوطن وطرد أهله وتهجيرهم أتت سريعة خاطفة، فالنازحون لم يحسبوا أنّ هجرتهم هجرة دائمة أبديّة، فقد ظنّوها محض ارتحال عابر يحفظ أمنهم حتى ينتهي الصراع الدائر.

وأكّد الشّاعر غير مرة في ديوانه صفة الرحيل الملازمة لشعبه، إذ يقول:

فالريح تعرف عنوان أهلي الجديد
على سفح هاوية في جنوب البعيد
وداعاً، صديقي، وداعاً وسلّم على الشام/ [1]

فالخطاب الشّعريّ السابق يبرز حادثة النكبة وما ترتب عليها من نتائج وخيمة على الشعب الفلسطينيّ ، فالريح وما تشفّ عنه من ارتحال وعدم استقرار هي وحدها التي تعلم يقيناً أين أضحى يقيم شعبه الذي عاش مرتحلاً في مهب الريح.

فالأهل أُجبروا على الرحيل وأقاموا في مكان آخر تمثّل بسفح هاوية في جنوب البعيد، فالمكان في أساسه يجب أن يكون مكاناً تنبعث منه الطّمأنينة والراحة، ويشعر ساكنوه بدفئه

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٢٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العائلي. وعبارة "سفح الهاوية" توحي بالسقوط وعدم الاستقرار والتزعزع الوجوديّ فيكونون عرضة لخطر السفح والارتطام في الأسفل، أضف إلى أنّ عنوان إقامتهم بقي مُبهَماً "في جنوب البعيد" ليتوافق مع الغربة الدامية التي تعتصر قلوبهم، ناهيك أنّ المنفى عينُه كان متغيّراً فحتّى تحديد مكان منفاهم لم يكن متاحاً لهم، والأماكن المرتفعة هنا تومئ إلى خطورة غير معروفة عواقبها أو حتّى محصورة في حيّزها وكأنّه امتدادٌ كميٌّ للمنفى لا حدّ له. ويقول "لوري لوتمان": "كلما ارتفعت أصبح المكان لا نهائيّاً" [١] ولا بدّ لهذه اللانهائيّة المكانيّة أن تترك أثراً سلبيّاً في المكنون الوجداني والقومي للشعب الفلسطينيّ.

إنّ الفصل بين الحدث الدرامي متمثلاً بالنكبة ومَنْ وقع عليهم (الشعب ـ الشخصيّة) والمصير الذي انساقوا إليه (الارتحال – المكان) أمر شائك فجميعهم يفضي إلى بعضه بعضاً، "فالشّاعر يوظّف القصّة الشّعريّة التي تشتمل على أكثر من مكوّن دراميّ مثل الزمان والمكان، والحدث والصراع والبداية." [٢]

كما جسّد الشاعر حادثة الرحيل القسريّ ومأساة شعبه الإنسانيّة، وما آلت إليه من إقامة جبريّة خارج حدود وطنهم، فكذلك كشف عن أبعادها النفسيّة، إذ أضحت الأفراح حدثاً نادراً ومشهداً غريباً عنهم، فهي لا تدنو منهم، بل يشاهدونها ويسمعون صداها عند جيرانهم. يقول درويش:

هنالك عُرْسٌ على بُعْد بيتين منا،
فلا تُغلِقُوا البابَ ... لا تحجبوا نزوةَ
الفَرَح الشاذِّ عنا . فإن ذبلت وردةٌ
لا يحسّ الربيع بواجبه في البكاء. (٣)

فهو يتحدّث بضمير أنا الجمعيّة الذي هو جزء لا يتجزّأ منها، وابتداؤه بالنسق التعبيريّ "هنالك عرس" سرعان ما يشدّ انتباه السامع ويدفعه إلى الالتفات إليه مُبتَهِجاً، فما بالك إنْ كان هذا العرس أمراً غير مألوفٍ لِمَن توالتْ الأحزانُ عليهم، ففقدوا مع الوقت مذاقه فأضحى غريباً

---

[١] - لوري، لوتمان، مشكلة المكان الفني،المكان ودلالاته، ٧٣.
[٢] - حسيب،عماد، البناء الدرامي في الشّعر العربيّ القديم، ١٠٣.
[٣] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مستهجناً أمام قلوب لم تشاهد غير الشّقاء والقهر والموت فباتت مُتْخَنَةً بالأسى مسكونةً بالمرارة حدّ التُخمة إلى الحدّ الذي أصبح فيه مشهد الفرح نَزْوة شاذّة.

والفلسطينيّ المحروم مِن أن يطرق الفرح بابه لا يضيره أن يسعد وهو يرى الآخرين فرحين، فطلب مُتَلَهّفاً مُتشوّقاً ألّا يُغلق الباب كي لا يحجب الفرح عن عينيه، وإن كان الآخرون يعجزون عن مشاركتك أحزانك ربما لتجرّدهم من انتمائهم القومي ؛ إذ لم يعودوا جسداً واحداً يألم إذا اشتكى منه عضو، وهنا يبثّ المقهورون ومِن جرحهم الغائر نُبْلا إنسانيّاً سامياً لحظة مشاركتهم أفراح غيرهم، مُتعالِين على آلامهم مُؤكّدين جدارتهم بالحياة، فالإنسان لا يقتله الحزن قدر ما يخلق فيه الرغبة في الوجود ومقاومة الموت بأنّى الطرق وسعيه الحثيث لقهره تاركاً الحياة تُعلن انتصارها بكلّ ما فيها من مظاهر تضجّ بالحركة والأمل، فالربيع لا يكفّ عن وهب الحياة للطبيعة إذ لا يستوقفه مرأى إحدى وروده وهي تذبل.

والذّات الشّاعرة تدعو أبناء شعبها كي يسارعوا في إنهاء طقوس الجنازات والموت المرتبطة بهم؛ حتّى يتأهبوا لمشاركة جيرانهم مواسم الفرح والبهجة، فهي تسعى كي يكون مشهد الموت سريعاً مؤكّدةً أنّ البقاء والحياة أشدّ قوةً من الفناء والموت، يقول في القصيدة نفسها:

فَلْنُنْهِ طقس جِنازتنا كي نشاركَ
جيراننا في الغِناء [1]

فهو يبثّ العزيمة والإصرار في نفوس شعبه مما يصعب ثَنْيها، فهم قادرون على أن يصنعوا فجر الحريّة إذ لا يمكن للصعوبات أنْ تَهزِمهُم، وهنا أثبت درويش قدرته على بناء الحدث ورصد أدق المكنونات النّفسيّة وتآلف عناصر البناء الدرامي في تشكيل صورة مرئية عن قضيته الفلسطينيّة.

الحوار الداخليّ والخارجيّ

وقد أسهم الحوار بنوعيه الداخليّ والخارجيّ في النهوض بتشكيل النصّ الشّعريّ في ديوان"كزهر اللوز، أو أبعد... وبنائه والوصول فيه إلى الذروة الدراميّة المتصارعة، إذ " هيمنت الرؤية الدراميّة على أبنية الشّعر المعاصر، وغلبت الحواريّة والسرديّة على التشكيل الأدائي للغة،

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ٤٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهما من أهمّ وسائل التعبير الدراميّ التي تتشابك خيوطها في نسيج النصّ وتراكيبه المتداخلة وتستمدّ حيوتها من دراما الحياة نفسها. [١]

ويعد الحوار الداخليّ "المونولوج" من العناصر الدراميّة الموظفة في ديوان "كزهر اللوز" بشكل لافت؛ إذ أجرى الشّاعر حواراً بينه وبين أناه الداخليّة كي يُتيح الفرصة لها؛ لتبثّ مكنوناتها وتُظهِر مواقفها الفكريّة في قضايا متعددة فقد أبرز موقفه من منفاه الجديد، من زيارته وطنه، وقوفه على جسر العائدين، حاور عدوّه، وظلّه، والمرأة، ماضيه وحاضره وغده، ليخلق بذلك رؤيته المتكاملة تجاه كلّ ما يحيط به.

"والحوار الداخلي يكون الصّوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخليّ الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر، وهذا الصوت الداخليّ إذ يُبرز لنا كلّ الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهرة الشعور أو التفكير، إنّما يضيف بُعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذّهنيّة من جهة أخرى." [٢]

وفي سياق توظيفه الحوار الداخلي قوله:

فقلت: أتلك هي العودة المشتهاة؟
فقال: وملهاة إحدى إلهاتنا العابثات،
فهل أعجبتك الزيارة؟
قلت: أتلك نهاية منفاك؟
قال: وتلك بداية منفاك؟ [٣]

فهو يقيم حواراً داخليّاً يُهَيَّأ للقارئ أنّه حوار بين اثنين مُختَلفيْن باتّكائه على أفعال القول "قال، وقلت" إلا أنّ المتتبع أحداث قصيدته التي بثّ فيها موقفه من العدو يدرك أنّ المتحاوريْن هما درويش وأناه.

---

[١]- العف، عبد الخالق محمد، التشكيل الجمالي في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر، ٧٩.
[٢]- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، ٢٩٤.
[٣]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٧٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالذّات الشّاعرة بعد أنْ وطأت قدماها أرض الوطن تسأل كينونتها عَنْ هذه العودة هل أتت كما رسمها في مخيّلته أم كانت صادمة له لحظة رؤيته وطنه وما آل إليه من توسّع للهيمنة الصهيونية؟؟

فهو وعبر توظيفه الأسلوب الإنشائي يخلق زَعْزعةً نفسيّة للقارئ، إذ ينقل حالته الشعوريّة للمُتلقّي، فأسئلته يعتريها كمّ من الاستنكار والسّخرية والألم ولا تنتظر إجابة، فهو يُطلقها في جسد النصّ كي يترك لقارئه حيزّاً تأمّليّاً وهو يعانق حاضره، فعودته لم تكنْ كما رغب بها وأرادها، بل أَتَتْه على استحياء فلا أعلام نصر، ولا هتاف الأحرار.

ومما تجدر الإشارة إليه اتكّاء درويش على "حوار التوافق الذي يتفق فيه المتحاوران "الذات والآخر" في الفعل والرغبة، وتكون لغة الحوار متساوية بَيْن الطرفيْن" [١]

وفي قوله: أتلك نهاية منفاك [٢] يفضي سؤاله عن رغبته الإنسانيّة في أن يكون قد تخلّص أخيراً من المنفى وأغلاله، فيخبره صوته الآخر أنّ المنفى ما انفكّ قائماً، ليمثّل عبر أسلوبه الخبري إقراراً بحقيقة علينا تقبّلها وكأنّه أضحى قدر الفلسطينيّ منذ شُرِّد وطَفِق يجوب الدنيا أن يعيش الغربة حتّى إذا ما كُتِب لبعضهم العودة رافقهم الشعور الاغترابيّ عينه داخل وطنهم.

ومما يسترعي الانتباه "نبرة الخطاب التي تحلّ محلّ الحوار وتجعل من الشّاعر ذاتاً متكلّمة ومخاطبة في آن، يسأل ويجيب ويبني رؤياه الذاتيّة عبر صوته المفرد وليس عبر جدليّة الحوار، حيث يقذف بالأسئلة دون انتظار الجواب" [٣]

وفي سياق توظيفه للحوار الداخليّ قوله أيضا:

قلت: إلى أين تأخذني؟
قال: صوب البداية، حيث وُلدْتَ
هنا ، أنت واسمك/ [٤]

---

[١]- حسيب، عماد، البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، ١٠٨.
[٢]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٧٣.
[٣]- الشنطي، محمد صالح، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، مجلد ٧، عدد ١+٢، اكتوبر ٨٧/٨٦، ص ١٤٨.
[٤]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ،١٥٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهنا يبدو للوهلة الأولى أنّه حوار بَيْن شخصيْن مُغايريْن، لكنّ القارئ يدرك أنّ درويش يحاور ظلّه، أي آخره الشخصيّ.

ولعلّ لجوء درويش إلى هذا الحوار الذي يُومِئ إلى أنّه خارجيّ، وهو في حقيقته داخليّ؛ كونه "يسمح للشخصيّات أن تدلي دلوها وتُعبِّر عن آرائها في حريّة تامة، لتقدّم الرؤية الشّعريّة بعيداً عن النّرجسيّة البارزة ولتأخذ الشكل التنظيري البوحي شكلاً آخر بحيث تنوبُ عن الشّاعر شخصيات مخلوقة تنصهر في الذات، وتتحاور معها كاشفةً عن أغوار ربما أبت الأنا المتمثّلة في درويش أن تعلن عنها" [١]

وبما أنّ الظلّ هو الذي يقود صاحبه فلا بدّ أن يُبادرَ درويش ليسأله عن وجهتهما، لنجد أنّ الظلّ سيأخذه بدايةً صوْب بيت المنشأ والطفولة حيث وُلد هو واسمه، فاصلاً بيْن الذّات واسمها، وكأنّهما شيئان مغايران، "أنت واسمك" وفي الآن نفسه متّحدان عند جمعه بينهما بواو العطف؛ ليتساءل القارئ كيف يكون انفصالاً واتحاداً في الوقت عينه، ولماذا لم يقل حيث وُلدت فقط، وبديهيّا أنّ الإنسان لحظة ولادته يُوهَب اسماً يُصبِح ملازماً له ولصيقاً به، سنجد أنّ "الانفصال بين الاسم والمسمّى يُغرق الذّات في التّوحد والاغتراب عن نفسها" [٢]

وإحساس درويش بمكانه الذي أضحى مغايراً ارتدّ على نفسه المُغرقة في غربتها، وهذه إشكاليّة أراها بارزة في ديوانه مُؤكّداً أنّ اغتراباً داخليّاً يحياه سببه خيبة الأمل المُدوِّية عند الزيارة، وشعوره بالعجز على أن يفعل شيئاً أمام الهيمنة الصهيونيّة التي أخذت تزداد في أفعالها المُسيطرة والمُقيّدة والقهريّة الطاردة للفلسطينيّ.

ولم يفصح درويش في حواره عن قضيّته بالمكان فحسب، وإنّما أبان عن صراعه والكلمة فهو شاعر ساعٍ إلى الخلود الفكري لكنّه يبحث عمّا سيضمن له ذلك، إذ يقول:

---

[١]- عمر، رمضان، البنية الحواريّة في شعر محمود درويش، "كزهر اللوز ، أو أبعد... " أنموذجاً http://mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=٨٤٧&cat=١٩

[٢]- الجبر،خالد عبد الرؤوف، غواية سيدورى، قراءات في شعرمحمود درويش، ٩٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قال لي حُزْنُه النَّبويُّ: إلى أين أذهبُ؟
قلت إلى نجمةٍ غير مرئيّةٍ
أو إلى الكهف/ [1]

إنّ حالة من الحيرة والقلق تَعْتَمر داخله شفّ عنها سؤاله "إلى أين أذهب؟" فهو بحاجة إلى من يُرْشِدُه ويقوده إلى الوجهة السليمة، أضف إلى مقدار الحزن الذي يعتريه وقد وهب حُزنه سِمَة مُتعلقة بالأنبياء في إشارة منه بأنّه يتماهى والأنبياء في حمل الرسالة، وأنّها لا بدّ رسالة شاقّة يتكبّد صاحبها الكثير من العناء، فالشّاعر رسول الكلمة المُؤثرة في العقل والوجدان.

وبما أنّه ساعٍ إلى الخلود فعَليه أن يسلكَ مسالكها، فأفق موهبته ورؤاه تُلحّ عليه أن يخلق جديداً له هُويّة فكريّة جماليّة شعريّة درويشيّة البناء والتجدد والبقاء، فشاعر بحجم درويش يرفض أن تكون رؤاه محصورة في بقعة مرسومة التّضاريس مُحددة المعالم، بل يريد مكاناً متّسعاً وسع السماء وتوهجها وارتقائها، وهذا ما حثّه عليه الصوت الآخر حين خيَّره بين أن يسلك درب "النجمة غير المرئية أو الكهف" فالنجمة وإن كانت غير مرئية لي إلا أنّ ذلك لا يعني اختفاء ضَوْئِها وبريقها، وفي ظنّي أنّ درويش يبحث عن شعر له ألقه وأثره الذي لا يتراءى للقارئ لحظة يشرع باستطلاع أفقه.

وربما كان الشّعر الخطابيّ القويّ الصّريح شعراً برّاقاً في بدايته لكن أثره سُرعان ما يختفي عند القارئ الذي يجد بيْن يديه شعراً أعلى وتيرة في خطابه، فهو لا يأسره ويشدّه على الأمد البعيد، وهذا ما لا يريده درويش؛ إذ إنّ جماليّة الشّعر وعذوبته وسحره لا تكمن في حدّته ووضوحه مقدار ما تتجلى فيما يعتري الشّعر الشفيف الغامض من أسرار جماليّة لا حصر لها تتغلغل أعماق القارئ وتلامس شِغاف قلبه، فتأسره وتدفعه للبحث عن أسرارها حائراً.

أمّا الكهف فقد يحمل بداية مدلولاً سلبيّاً إذ قد يُشكِّل لبعضهم مخبأ أو مكاناً للعزلة يتوارون فيه عن العِيان، ومجيئه معرّفا بـ (أل) يجعله مكاناً معروفاً للشّاعر، وكأنّه الكهفُ الذي اختبأ الفتية فيه كي يُبعثوا مجدداُ، وعليه يكون الكهفُ انبعاثاً بعد الموت، وحركة بعد السكون.

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكأني بالشّاعر يرغب في الخلود على الصّعيديْن السّماويّ والأرضيّ، والذي يؤكد ما ذكرته من خَشْية درويش أن يُمْحى من ذاكرة الزمن مع الوقت، وسعيه للبحث عن سبل للبقاء قوله من القصيدة نفسها:

قال: أسطورتي لن تعيش طويلاً
ولا صورتي في مخيّلة الناس/ [١]

فقد أبدت الأسطر الشّعريّة توجُّساً يعتمر ذهنه من أن يبقى مرهوناً بوقت زمنيّ محدد سُرعان ما يتلاشى ، إذ أتت الأسطر سابقة لما ذكرتُه آنفاً، ليؤكد درويش أنّ "البنية الدراميّة لا تقوم على تعدد الأصوات وتشابكها بقدر ما تمثل الصوت الواحد المشروخ، الذي يلجأ إلى الحوار مع ذاته، ومع أطراف غير منظورة، تعكس بشكل أو بآخر تمزّق الذّات الغنائيّة في اصطدامها بمعطيات المرحلة" [٢]

ومن ضمن ذلك قوله أيضا:

تقول: لماذا تذكرني بغد لا أراه

معك
أقول: لأنّك إحدى صفات الأبدْ
تقول: ستمضي إلى نفق الليل وحدك

بعدي
أقول: سأمضي إلى نفق الليل بعدك
وحدي [٣]

وقد رأينا غير مرّة كيف يُحاوِر درويش ذاته مع توظيفه أفعال القول، إذ يُخرج ما يُشغله إلى القارئ فيبدو معلوماً وواضحاً، أضف إلى أنّ للاستفهام شأنا عميق الأثر في إدراك كُنْه النّفس وأسرارها وخفاياها، والاطلاع على داخلها، وقد اتكّأ درويش عليها في غير مرّة.

---

[١]- كزهر اللوز، أو أبعد... ، ٣١.
[٢]- الشنطي، محمد صالح، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش،مجلة فصول، مجلد ٧،عدد ١+٢،اكتوبر ٨٦/ ٨٧، ص ١٤٤.
[٣]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٢٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويسير الحوار وَفْق جدليّة الفَناء والبقاء، فالنفس تُحاوره مُسْتفهمة عن سرّ تعلقه بالغد على الرغم من أنّ عمره مرهون بوقت زمني ما له نفاد، ليؤكّد درويش أنّه لم يخلق للحظة زمانيّة معيّنة بل هو ابن الأبد.

فدرويش الجسد الروح سَيَفترقان عند الموت في حقيقة وجوديّة هو يُوارَى جسداً في قبره والروح تبقى مُحلّقة في فضاء الكون فيما خلّفه وراءه من إرْث لغويّ يضمن له الخلود، فالإنسان يفنى جسداً لكنّه يبقى أثراً فالموت لا يقهر الساعين إلى البقاء، ولا يمحوهم من الزمن بل يعيشون في الأزمنة كلّها أثراً فكريّاً وإنسانيّاً إلى الأبد.

ويصف درويش القبر "بنفق الليل" وهو وصف موغل بالضّيق والظّلمة والعتمة المكانيّة وضيقها منوطة بافتقاد الحميميّة بين الإنسان وحيّزه، فلا يُعقل أنّ علاقة أُلفة وصلة بيْن القبر والإنسان، بل يشفّ عن ظلمة منشؤها العالم السديميّ/ الغيبيّ، فالموت يبقى عالماً مُبهماً غامضاً لا يمكن للإنسان أن يُدرك أبعاده كلّ الإدراك، وتظهر في النّصوص المقتبسة "الغنائيّة الدراميّة التي تَعتَمِدُ شخصيّةً ذات تقلّبات نفسيّة وفكريّة متصارعة، مثلما تَعتَمِد في الوقت نفسه صِراعاً ينشأ بيْن الشخصيّة نفسها وما توجّهه مِن عوامل تحدّ من حركتها بحيث يكون الصّراع الداخليّ انعكاساً للصراع الخارجيّ، لكنّه انعكاس غير آلي، لأنّه يدفع إلى التأثير في الواقع". [1]

فالأزمات الفكريّة والنّفسية أكانت من داخل درويش أم من الواقع المحيط به تتلاقى، وتتحاور، وتتصارع، وقد تشتدّ وتيرة الصراع فيه إلى الحدّ الذي قد تصل فيه الذّروة، إلا أنّ الذّات الشّاعرة لا تهدف عبر حوارها وصراعها إلى إيجاد الحلول قدْر سعيها إلى تعرية واقعها وكشف اللثام عَن مقدار تصدّعه وافتقاده المنطق والعدل وتجرّده من الإنسانيّة، بالإضافة أنّ مجرّد إدراك الواقع بكل تجلياته وأزماته وأبعاده هو في حدّ ذاته تأثير، وليس بالضرورة أن يكون التأثير مُدرَكاً ومُستَشعَراً على المدى القريب، فمجرد الوعي بالواقع هو سعيّ إلى استبداله بواقع أفضل.

[1] - الديك، نادي ساري، محمود درويش الشعر والقضيّة، ٤٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد حاور درويش لغته غير مرة في ديوانه مُبرِزاً قوة صلته بها وحاجته إليها إذ يقول:

... واستضيفي الغريب
البعيد ونَثْرَ الحياة البسيطَ لينضج
شعري. فَمَنْ – إن نطقتُ بما ليس
شعراً – سَيفهَمُني؟ من يُكلّمني
عن حنين خفيّ إلى زمن ضائع إن
نطقتُ بما ليس شعراً؟ ومن – إن
نطقتُ بما ليس شعراً سيعرف
أرض الغريب [1]

فَهو يبدأُ خطابَه بدعوة طلبيّة للغته حتّى يحلّ في رِحابها ضيفاً واصفاً نفسه بالغريب البعيد، إذ تكاتفت عليه الظّروف بقسوتها وفجائعها، فلفظتْهُ مِن بيته؛ ليحترف طُرق التيه، وتصبح سمة الغريب البعيد ناخرة فيه حتّى العظم، ولعلّه باللغة يقهر غُربته القسريّة ويدنو من مكانه، فهي تهبك الهويّة المُفتقدة والقيمة الوجوديّة المُنتزَعَة، وبها سيتشكل مكانك وَفْق إرادتك فتجعل العالم أجمع عالماً بقضيّتك وأرضك.

وأَنْ تكون ضيفاً فمفاده أنّك زائل فإقامتك في الحياة لا تعدو كونها لحظات عابرة سُرعان ما تنقضي، أمّا اللغة فهي الخالدة التي لا تنفكّ تستقبل ضيوفها وتعطيهم ما أرادت.

ووجودك ضيفاً في حَضْرة اللغة يؤهّلك كي تطّلع على بعض ألغازها وأسرارها، فهو يقيم في عالمها اللامتناهي حتى يأخذ ما يحفظ له كينونته ساعياً أن يصل شعره إلى مرحلة النضج "الكمال" وذلك أمرٌ لا يتأتّى بيُسر وسهولة بل يتطلب اعتكافاً ودُربَة في عالمها، فاللغة لا تسلم قيادها إلا من أدرك كُنْهها ورغب في فكّ ألغازها.

يقول درويش مخاطباً "سليم بركات" في ديوانه السابق مبرزاً دور اللغة لديه وأهميتها إذ جعلها مُعادلاً موضوعيّاً للهويّة:

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٢٣- ١٢٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

باللغة انتصَرْتَ على الهُويّة،
قُلْتُ للكرديّ، باللغة انتقمتَ
من الغياب [١]

ومما يثير الانتباه أنّ درويش أطّر أبياته بأسلوبَيْ الشرط والاستفهام، فالأسلوب الإنشائي يجعل النصّ نابضاً بالحركة والحياة مُعلِناً عن دعوة دؤوبة تستحثّ القارئ للإمعان فيما يطرحه من أسئلة حتّى يتفكّر ويُدرك العلاقة الحلوليّة بين درويش ولغته.

فبالشعر يُفهم ويُحاور وتُعرَف أرضه، والمحاورة والمعرفة تتطلب آخر يتمّ النقاش معه تمثّل في قوله: **مَنْ سيفهمني ـ إنسان**

وفي قوله: مَنْ يكلمني عن حنين خفيّ ـ الزمن الماضي

وفي قوله: مَنْ سيعرف أرض الغريب ـ المكان المفقود.

وهنا يحضر الإنسان الذي يتشكّل وفق معادلة زمانيّة مكانيّة، فالإنسان لا يولد في فراغ مُجرد من الزمان والمكان بل يبقى حاضراً وفاعلاً في الأزمنة والأمكنة جميعها، وعليه تكون القصيدة أمراً حتميّاً لتفجير الطاقة الشّعريّة لدى من فُقِد مكانه وحثّه على استعادته كاملاً غير مُنتقَص.

وضمير المتكلم الحاضر بالأبيات نُطقت المذكورة ثلاث مرات، سيفهمني، يكلمني، " "يتوغل في أعماق النفس البشريّة، فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون" [٢]

وتكرار الفعل "نطقت" يصف مدى إصرار درويش في الإفصاح عن بواعثه النّفسيّة، وتأكيد أهميّتة الوجوديّة، وتثبيت كينونته، فالنّطق هو معادل للحياة وإسناده إلى الأنا الطاغية في حضورها يعمّق رفضه للعدم والفناء المحيط بقضيّتنا.

ولم تنحصر وظيفة الحوار في إبانة المواقف وكشف الأبعاد الفكريّة والدينيّة والوطنيّة وغيرها للمتحاورِيْن، بل يتعداها أيضا لإيضاح معالم الشخصيّة الخارجيّة وأفعالها، ففي محاورته لصديقه

---

[١]- لا تعتذر عمّا فعلت، قصيدة ليس للكردي إلا الريح، ١٦٤.
[٢]- مرتاض ،عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ١٥٩- ١٦٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استطاع أن يرسم أبعاد ملامح الغريب بدقّة متناهية ليؤكّد "أنّ الحوار بما يمتلكه من دفء واتّساق وتناغم عاطفي وطاقة على تثوير حركة المشاهد، وبوصفه تقانة أسلوبية سرد – دراميّة تضاعف طاقة الجماليّة للتعبير والبناء، أسهم هو الآخر في تعميق البنية السرد – درامية لحدث القصيدة". [١]

لاحظ قوله:

على الجسر، في بلد آخر، قال لي
يُعرَفُ الغرباءُ من النّظر المُتقطّع في الماء،
أو يُعْرَفُون من الانطواء وتأتأة المشي.
فابنُ البلاد يسير إلى هدفٍ واضحٍ
مستقيمَ الخطى. والغريب يدور على
نفسه حائراً [٢]

فهذا الوصف العميق للغريب لا يصدر إلا ممّن تجرع مرارة الغربة، فالهويّة الملازمة له هي الضياع والتمزّق، وهذه الأوصاف مؤلمة لمن يقرؤها فما شأن من يعيشها؟؟ فالحزن المُؤطّر للأبيات السابقة يتسلّل عميقاً إلى المُلتقِي فتشجيه وتجعله يتأمل صورة الغريب ويُبصِرُها في ذهنه.

والغريب عن مكانه له سمة وجوديّة تميّزه عن غيره إذ تتّضح معالمها في نظراته التائهة الخائفة والمُترددة، في سيره المتقطع وتلعثمه بالحركة، وفي نسقه التعبيري "تأتأة المشي" يوظّف الحواس، ويجعلها جميعاً تتكاتف في شعورها المُربك والخَجل، فالتأتأة التي في أساسها للّفظ تنتقل إلى القدميْن، فتُشعِرُك بثقل خطواتها وتجرّدها من الثقة، فالمشي هو الحركة والفعل وأن يكون متلعثماً مفاده اقترابه من العجز والسكون.

وتنتقل الذّات الشّاعرة لعقد مقارنة بين الغريب وابن البلاد لنجد اختلافاً جذريّاً بينهما، فابن المكان يستمد قوّته واعتزازه وخطواته الواثقة من موطنه، فيجعله مُحدَد الأهداف يدرك طريقه ولا يخشاه، في مفارقة تتجلى فيها قتامة المشهد لحظة يشرع الغريب بالبحث عن نفسه وهي أعظم

---

[١]- عبيد، محمد صابر، المغامرة الجماليّة للنصّ الشّعري، ٢٠ - ٢١.
[٢]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٣٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

درجات التَشرذُم والضّياع المُهلِك، وقد أفضى الأسلوب الخبري على الأبيات إيقاعاً حزيناً خافتاً متساوقاً مع إحساس الغريب الشجن المُربك المُوقن في الوقت نفسه أنّ الغربة باتت رفيقة الدرب، كما أنّ المقابلة بين الغريب والمقيم "لا بدّ أن تولد الصرّاع الدراميّ، وتخلق الحركة، فتتصاعد حدتها إلى أن تصل الذروة." [١]

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ لفظة الغريب قد كررها الشّاعر في ديوانه المدروس ولم يأتِ هذا التكرار عابراً أو من دون مغزى، فشعوره بالغربة الذي لازمه منذ صغره هو الدافع لتكرارها. فالتكرار من الوسائل اللغويّة التي يمكن أن تؤدي في القصيدة دوراً تعبيريّاً واضحاً، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّلي بسيطرة هذا العنصر المكرّر وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق في أُفق رؤياه من لحظة لأخرى" [٢].

كما وظّف درويش الحوار الداخليّ نجده وظّف الحوار العادي الخارجيّ وهو "صوتان لشخصيْن مختلفيْن يشتركان معاً في مَشْهَد واحد، نتبيّن من خلال حديثهما أبعاد الموقف" [٣] وفي توظيفه هذا الحوار يُبرِز الأبعاد المختلفة للشخصيتيْن المتجاورتيْن ومن ذلك قوله:

سألناه: مِمّ تخاف؟
فقال: من الظلّ ... للظلّ رائحة الثوم
حيناً ورائحةُ الدم حيناً [٤]

فيتراءى للشّاعر أنّه يقيم حواراً مع عدوّه ففي قوله: "سألناه" يفضي بوجود متحاوريْن يُوجِّهان الأسئلة لبعضهما ومما تجدر الإشارة إليه أنّ هذيْن الاثنين هما درويش الشيخ ودرويش الطّفل أيّ الحاضر والماضي إذ يقول آنفاً من القصيدة نفسها:

ولكنّه لا يرانا كما نحن:

شيخاً تأبّط طفلاً، وطفلاً تورّط
في حكمة الشيخ/ [٥]

---

[١]- الموسى، خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ١٩٨.
[٢]- زايد،علي عشري، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ٥٨.
[٣]- إسماعيل،عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ٢٩٤.
[٤]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٦٧.
[٥]- نفسه، ١٦٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وسؤال درويش لعدوه "ممّ تخاف" يدفعه لاقتحام عالمه الشعوريّ فيحاور داخله ويكشف آليّة تفكيره، وعليه لا يكون حواراً سطحيّاً لأنّ هذا النوع من الحوار يكون معلوماً ومباشراً ولا يأتي بجديد، أمّا استبطان العمق الجوّاني فهو الذي يجعل الحوار له قيمته الفاعلة والمؤثرة، فيشفّ هذا "الحوار الأعمق بين ذاته من جهة، والآخر من جهة ثانية، وهو حوار من شانه أن يبين المختلفات والنقائض التي يتألف منها وجود الموجود الإنساني" ([1]).

والمفاجئ أنّ ما يشعر الغاصب بالخوف هو خشيته من الظلّ، وهنا يتساءل القارئ كيف يكون الظلّ/ الشبح مُخيفاً لعدو لا تعرف الرحمة قلبه؟؟

سنجد أنّ هذا الظلّ تفوح منه رائحة الثوم والدمّ، أي هو شبح وظلّ الميّت، فإن كان الظلّ هو الماضي الذي سفك فيه القاتل ما يشاء من دماء، فهذا يؤكد أن خوفه من استعادة الماضي الذي تضمّخ برائحة الموت لكثرة ما ارتكبته أيديهم من جرائم ومجازر بحقّ الإنسان الفلسطينيّ فلا يزال شبح الضّحية يتراءى لهم في أحلامهم ويقظتهم، ليخبرهم أنّه لم يَمُت كما يتوهمون، وأنّه لا يزال حيّاً يطاردهم حتى يدفع بهم إلى الدمار النفسيّ والموت لذلك نراه يفقد السيطرة على نفسه فيصيح مُغاضِباً ومُقرّاً بحقيقة قَتْلِهما فكيف عادا ولماذا؟؟ يقول:

قال: قتلتكما أمس
قلنا: عفا الموت عنّا. [2]

فيجيبان أنّ الموت عفا عنهما فتحررا من أغلاله وفُكّ قيدهما وانطلقا يجوبان الأرض حتى يقتصا للضحايا من قتلاهم، فإن كان المغزى من القتل والإبادة الجماعيّة للفلسطينيّ هو زرع الخوف الأبدي في النفوس فإنّ الأمر سينقلب على القاتل لا المقتول.

وهذا الحوار الذي يكشف الأبعاد النفسيّة للمحتلّ يُبرهن على إيمانه بأنّه لن يبقى على هذه الأرض لذلك لربما يمارس أفعالاً دمويّة حتى يقاوم فكرة اندثاره ويسوّف إمكانيّة تلاشيه ودحره من هنا.

---

[1]- الحميري، عبد الواسع، الذّات الشاعرة في شعر الحداثة العربيّة، ١٧٣.
[2]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٦٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والملاحظ أنّ تعدد الأصوات يلعب دوراً كبيراً في بناء الحدث الدرامي وتصعيده، فهذه الأصوات إذ تتعدد وتتقاطع، تُسهِمُ جميعاً في النّهوض بكثافة الحركة الدراميّة، وإكمال زواياها وظلالها للوصول بها إلى أكبر تأثير ممكن" [١]

والضحيّة والجلاد إن تأتّى لكليهما تبادل الأدوار فهل سيطاوعه ضميره الإنسانيّ على فِعل تلك الممارسات الوحشيّة ؟ هو سؤال يدعو حقيقة إلى التأمل والتفكّر، لاحظ قوله:

لا، لا ضحيّةَ تسأل جلادها:
هل أَنا أَنت؟ لو كان سيفي
أكبر من وردتي، هل ستسأل
إن كُنتُ أفعل مثلَكْ؟ [٢]

فالضحيّة لا يمكن أن تكون هي الجلاد، فمقاومة المحتلّ التي تدفعه إلى قتل خصمه لا تتساوق وحال المحتلّ الغاصب، فالمقاوم الفلسطينيّ يلجأ إلى القتل مُرغَماً ولأنّه مُعتَدَى عليه ويُفتَرَض به أن يُصارع عدوه بشتّى الطرق.

والوسائل الدمويّة مُتمثِلة بالسّيف وما يرمز إليه من قتل وجُرم هي وسائل فائضة ومُتاحة بأيدي المحتلّ، وبهذا يعكُف على التنكيل من باب القوّة المزعومة، أمّا أدواتهم السلميّة فهي تنعدم عندهم.

وهنا يسأل الجلّاد ضحيّته: فلو تبدّل الأدوار ومَلَكتَ أنت السّيف وكنت أنت الجلاد فهل ستفعل أفعالنا الهمجيّة والمُتجرّدة من الإنسانيّة؟؟

---

[١]- العلاق،علي جعفر، البنية الدراميّة في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب، مجلة فصول مجلد ٧،عدد ١+٢،أكتوبر ٨٦، ٨٧،ص ٤٠- ٤١.
[٢]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٨٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشخصيّات

الشّاعر

وقد كان للحوار الداخليّ والخارجيّ دورٌ جليّ في بروز شخصيات عدة في ديوانه المذكور؛ ليكشف هذا الحوار مُرفَقاً بالسرد حيناً وبالوصف حيناً آخر أبعاد الشخصيّات بالإضافة إلى إعطاء صورة كليّة عن درويش فكان الشّاعر والمُغتَرِب والإنسان والرجل المحبّ والصديق الوفيّ، وبَدْءاً أتطرق للحديث عن شخصيّة درويش نفسه إذ يقول:

أنا هُوَ، يمشي أَمامي وأتبعُهُ

لا أَقول له: ههنا، ههنا
كان شيء بسيط لنا
حَجَر أخضرٌ، شَجَرٌ، شارع
قمرٌ يافعٌ. واقعٌ لم يعد واقعاً
هو يمشي أمامي
وأمشي على ظلّه تابعاً... [1]

إنّ البَدء بالضّميريْن هو بدءٌ بالشّخصيّة كونها نقطة مركزيّة في الحدث المُتمثّل في سَلْب المكان وما رافقه من تنكيل وتشريد لشعب بأكمله، ثمّ العودة إليه بعد أوسلو التي أتت مُخيّبة للآمال، فتُضيف نكسة إلى تاريخنا تختلف عمّا عشناه بادعائها السلميّة، والأنا الحاضرة المستقبليّة تحاور "الهو" الغائبة الماضية، التي أكّد الشّاعر وجودها بعد بثّها في جسد النصّ، وحوار "الأنا والهو" ما هو إلا حوار والتقاء بين الزمنييْن الماضي والحاضر ليتشكل عبرهما المستقبل، كما يرى عبد الملك مرتاض "فكأنّ ضمير الغائب مُدبِر، متجه نحو الماضي البعيد، وكأنّ ضمير المتكلم مُقبِل، متجه نحو الحاضر، أو الماضي القريب". [2]

"وحين يترافق وجود الذّات مع وجود ظلّها، فذلك يمثّل مرحلة معقّدة من الصراع بين طرَفي الثنائيّة، وهو صراع قد لا يُكتب فيه الغلبة لأيّ منهما أحياناً، بحيث تبقى الذّات غيرَ قادرة

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٥٣.
[2] - في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ١٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على الظّهور أمام نفسها وأمام الآخر انكشافاً عارياً، وبحيث لا تنسجم تماماً مع نفسها أو مع الآخر" [1]

فالصّراع بين الذّات "الحاضر" و الظلّ "الماضي" أرى أنّ مرجعيّته مكانيّة، فالأنا عندما تُمعن النظر في مكانها، وتراه مبتوراً تقف عاجزةً متألمةً، فترنو إلى ماضيها تحاوره وتخبره عن مأساة الفَقْد، فهي تبوح بارهاصاتها ويشقّ عليها هذا التبدّل، ومما لا شكّ فيه أنّه صراع إلّا أنّه صراع البقاء وإثبات الذّات وترسيخ الهُويّة عبر ماضيها وحاضرها فلا بدّ لكليهما أن يلتقيا ويلتحما ويتساءلا.

أمّا عجز الذّات عن الظّهور أمام نفسها فأراه غير دقيق إنّ استحضار الظلّ هو ظهور أمام النّفس وإلا كان باستطاعته أن يتجاوزه ولا يذكر ظلّه أبداً، أضف إلى أنّ الغلبة لا يُعقل أن تكون لأحدهما، لأنّ كليهما واحد. ولا يُعقل أنْ يرغبَ الإنسان بالتغلب على آخره الداخليّ، نعم النفس الدرويشيّة تعيش صراعاً وانشطاراً وتفتُتاً بحكم الظّروف القاهرة. لكنّها لا تسعى إلى تعزيزه بقدر سعيها إلى رأب الصدع، فالقارئ يرى حوار درويش وذاته منذ بداية الديوان، وهو حوار دراميّ منطقيّ يرغب في الخروج من بَوْتقة الأزمة الواقعيّة .

ودرويش ما أن تطأ قدماه أرضه حتى يشرع في التنقل في أرجائها يقوده ظلّه إلى مكانه المحفور عميقاً في الذّاكرة، مؤكداً على بعثه واستحضاره المكان بأدق تفاصيله وبكل جزئياته، "فالذكريات ساكنة وكلما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيداً أصبحت أوضح، إنّ وضع الذاكرة في الزمن هو فعل كتاب السيرة". [2]، فكأنّي بدرويش يعيد سَرْد سيرته وشعبه بعد انتهاك الوطن ووقوعه في أيدي المُعتدين.

وإن كانت الشخصيّة حاضرة ومركزيّة إلا أنّها لا تتحرك من غير حيّزها المكانيّ والزمانيّ لذلك يغدو فصل أحدهما عن الآخر شديد الصعوبة للباحث، "فعلاقة المكان بالزمن علاقة تلازم، فالمكان يحتوي الزمن، والزمن يحدد أبعاد المكان، ومن هنا يكون الصّراع على

---

[1] - الجبر، خالد عبد الرؤوف، غواية سيدوري قراءات في شعر محمود درويش، ٨٨.
[2] - غاستون، باشلار، جماليات المكان، ٣٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شطرين، صراع مع المكان وصواع مع الزمن، وحركة الصراع الزمنيّة بين ماضي المكان وحاضره[١] .

وتذكر الماضي ما هو إلا تشبّث قويّ به وإصرار على امتلاكه واستعادته فهو يقاوم أمام محاولات تغييبه، وعليه تكون " الذكرى حوار مع الماضي أو رحلة في الماضي، ولكنّها بالرغم من ذلك حوار، حوار داخلي، يكمل داخلياً أيضا "وجود" الإنسان، ويحقق كينونته وهي إلى جانب ذلك اتّصال ولقاء فكري، ولقاء خيالي بمن غاب، هي استمرار حياة"[٢] .

والذّات الشّاعرة تنقلك بمهارة القاصّ من لحظتك الآنيّه إلى الزمن الماضي "كان" الذي فقدت فيه الذّات الجمعيّة وطنها وكينونتها بقوله: "كان شيء بسيط لنا"، أضف أنّ العودة تؤجّج الآلام وتبعث الحنين فترى ماضيك وبيتك قد آل سراباً لا تقوى على لمسه، فما لنا أمسى للآخر بشكل دمويّ فاجع، ودرويش يجعل مشهد العودة مرئيّا للقارئ فتستحضر المخيّلة المكان بحيثياته المفقودة "حجر أخضر، شجر، شارع، قمر واقع".

فالحجر الأخضر والشجر شديدا الارتباط بالأرض وهما رمزان للحياة والتّجدد والصلابة والتأصل، وإنْ كان الشّاعر يحفظ كل أركان المكان وما عليه، فمن البديهيّ أن تكون العُروة الوثقى بينهما قويّة، ومِمّا يُثير الانتباه غياب حروف العطف وهو يعدّد ما انتزع منّا ليهب نفسه فسحة تأمّليّة استرجاعيّة، ويُمعن قدر استطاعته بكل ركن من أركان ماضيه.

ويقف درويش في الأسطر السابقة المأخوذة من قصيدته الموسومة "كوشم يدٍ، في معلقة الشاعر الجاهلي" على آثاره الدارسة مُتحسّراً مُستذكراً، فيغدو مكانه طللاً إلا أنّ بوْناً شاسعاً بين طَلَل اليوم وطَلَل الأجداد، فالقدماء عاشوا التنقل وغدت سمة داغمة فيهم وحتّى آثارهم المدمرة كانت الطبيعة هي الفاعل فيها، إلا أنّ طلل اليوم أتى دماره من الإنسان المُتجرّد من إنسانيّته. فأطلال بيته وقريته ووطنه تأتّت بفعل سلْب المكان، وقتل أبنائه وتهجيرهم وحِرمانهم من العودة مُحدِثة مشْهداً مُفجعاً لا يُعادله في قتامته وسوداويّته أيّ مشهد آخر، كما أنّ وقوف درويش على أطلاله لا يقف عند حدود الحنين والتذكّر فحسب وإنّما يتجاوزه ليخلق العزيمة بقارئه أنّنا أصحاب

---

[١]- حسيب، عماد، البناء الدرامي في الشعر العربي القديم، ٣٤.
[٢]- غيث،محمد صديق، التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد،دراسة تطبيقيّة مجلة فصول،مجلد ٤،عدد ٢،يناير ١٩٨٤،ص ١٧٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حقّ، وأنّ دماءنا ممزوجة بأرضنا في التحام جذريّ بيننا يستحيل اجتثاثه، فجدليّة الماضي والحاضر لها شأنها الفاعل إذ من رحمها لا بدّ أن يُخلق المستقبل ما دام إيماننا له شأوه وإصراره على استمرار التّضحية والقتال حتى تحقيق مُبتغانا وإرادتنا.

وقد عاش الشّاعر الغربة بكل حيْثيّاتها وهذا ما أكّده غير مرة في ديوانه، إذ يقول:

يا لغتي ساعديني على الاقتباس
لأحتضن الكون. في داخلي شُرفَةٌ لا
يمرُّ بها أحدٌ للتحيّة. في خارجي عالم
لا يردّ التحيّة. [1]

فهو يبثّ ألمه إلى لغته، فالنداء والأمر يَشفّان عن عُمق الحاجة إليها والصّلة بها، فكّأن الشّاعر عندما تصدّه الحياة بقسوتها ينزوي بنفسه ويلجأ للغته الأثيرة الكفيلة بحمايته، إذ تجعله قادراً على الوقوف في وجه التحديات مهما اشتدّت وادّلهمت، فدرويش المسلوبة أرضه وهويّته يغدو بها هو المكان وهو الدفء والمأوى، ويصبح أكبر من الكون على اتّساعه مُتمَكّناً من احتضانه، فباللغة يستطيع أن يقهر العالم المُتربّص به، أضف أنّ اللغة وحدها هي التي تمكّنه من الانعتاق من عُزلته، فإليها وبها يبوح بفكره وبذاتيّته وبكل ما يشغله ويقلقه.

فالذّات الشّاعرة تعيش وِحدة مُدوّية بصمتها عندما يتجاهل الآخرون بواطنها وهواجسها، ولا يفكر أحدهم أنْ يلتفت إلى كنهها ويسبر أغوارها. وأن يجعل درويش داخله شُرفة فمفادها أن يهب الآخرين حيّزاً كي يلتفتوا إلى داخله ولا يغضوا الطَّرْف عن الإنسان المُغرِق بغربته وألمه، "فالشرفة هي ما نطلّ منها إلى العالم، إنّها المكان يعلو كلّ الأمكنة هذا خارجيّا، أمّا داخليّا فالشّرفة المكان الذي تطلّ منه على فسحة الروح"[2] ، فالشّرفة مكان بين الداخل والخارج، وتقديم الداخل على الخارج يجعل العزلة الداخليّة ترتدّ على الخارج وتنعكس عليه، فلا تفتأ الذّات تحيا ألمها وتفتتها الجُواني دون أن يكترث أحدٌ لأمرها، وهذا الانشطار لم يتأتَ لها إلا بفعل القوى الخارجيّة المُتنفذة التي أوجدت الرأب وبلورته ورغباتها، فلم تعدْ النّفس قادرةً على التّأقلم بين

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٢٣.
[2] - الكبيسي، طراد، ارتحالات الشعر في الزمان والمكان، ٢٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإرادتيْن الدّاخليّة التي هي كينونتها وتوجساتها، وبين الخارج المُهيْمن بظلمه وجبروته وتجرّده من الإنسانيّة، فخُلقت الهوّة المتّسعة بينهما.

وهذا عينه ما قاله درويش:

منفىً هو العالم الخارجيُّ
ومنفىً هو العالم الداخليُّ. (١)

فهو مسكون بالمنفى فلا يخرج منه إلا إليه، أضف إلى قوله:

أُقلّبُ أحوال قلبي على شجر الجوز: خالٍ
من الكهرباء ككوخ صغير على شاطئ
البحر. (٢)

فابتداؤه بالفعل المضارع "أقلب" يومئ إلى حالة القلق الاضطراب والصّراع الوجدانيّ والنفسيّ الذي يسكنه فهو لا يسيرُ وَفْق وتيرة شعوريّة محدّدة، وتشبيهه لقلبه بكوخ صغير على شاطئ البحر يكشف عن مِقدار العُزلة والوحدة التي تعتمر قلبه مُفتقِداً ما يبثّ الحياة فيه، شأنه في ذلك شأن الكوخ لحظة خلوّه من الكهرباء فيصبح مُمْعناً في الكآبة والحزن، باحثاً عمّا يبعث النّور في أرجائه ولو قليلا كي يتمكّن من الرؤية، وكذلك قلب الشّاعر يعوزه بعض الحبّ ليعود دَمُ الحياة مُتدفّقاً في أرجائه.

وليس أدلّ على عمق القلق والتوتر والتَبعثُر الذي يجتاح كيانه ويَخلق فيه زعزعة وحِراكاً لا يهمد من توظيفة الأفعال المضارعة المُكتَنِزة بالحركة التي تحمل ثيمة الارتباك والتّشتّت إذ يقول:

أسْرَعَ، أبطأَ، أسرَعَ أمشي.
أُحدِّق في اللافتات على الجانبيْن ...
ولا أحفظ الكلمات. (٣)

فالاضطراب تجسّد في توظيفه التّضاد "أسرع، أبطأ، أسرع، " أضف أنّ التحديق يقود إلى الإدراك والمعرفة والحفظ، لكن يُفاجئنا درويش بأنّ إمعانه النظر يقوده إلى لا شيء، ليجعله محض تحديق عدمي.

١- كزهر اللوز،أو أبعد ... ، ١٨٤.
٢- نفسه، ١٠٥
٣- نفسه، ١٠٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولم يغفل درويش أن يُظهر شخصيّة الرجل المُحبّ، فيُعلن مواقفه من الحبّ والمرأة فهو ليس فقط شاعر القضيّة بل هو إنسان يعتري قلبه مشاعر العشق والغيرة والرغبة يقول في قصيدته الموسومة بـ " لم تأتِ":

لم تأتِ. قُلتُ: ولَنْ ... إذاً
سأعيد ترتيب المساء بما يليق بخيبتي
وغيابها:
أطفأتُ نار شموعها،
أشعلتُ نور الكهرباء،
شربتُ كأس نبيذها وكسرتُهُ،
أبدلتُ موسيقى الكمنجات السريعةِ
بالأغاني الفارسيّة. [١]

فهو يبدأُ حكايته بالحدث الذي آلمه فأُنثاه لم تأتِ إلى موعدها، ولا يقف عدم مجيئها على اللحظة الحاضرة التي غدت ماضيه بحكم دخول لم، فهي حتّى مُستقبلاً لن تأتي، وبعد الخيبة وفُقدان الأمل بقدومها، يأخذ بترميم ذاته التي انكسرت بِفعل الغياب فتغدوا أفعاله اعتياديّة لا تفضح عُمق الشّرخ الذي أحْدثه غيابُها، فيعيد الأمور إلى طبيعتها التي كانت عليه، فلا شموع ولا كمنجات ليتجرّد المكان من دفئه وحميميّته وكلّ ظروفه المهيّأة للقاء الأُنثى بالرجل، وهو يداوي كبرياءه الجريح بمحاولة نسيانها ليزعم في نهاية قصيدته أنّه تمكّن حقيقة من محوها من ذاكرته، يقول:

ونسيتُها، وأكلتُ وجبتيَ السريعةَ واقفاً.
وقرأتُ فصلاً من كتابٍ مدرسيّ
عن كواكبنا البعيدةْ
وكتبت، كي أنسى إساءتها، قصيدةْ
هذي القصيدةْ![٢]

١- كزهر اللوز ، أو أبعد... ، ٩٣
٢- نفسه ، ٩٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لنجد أنّ نسيان المرأة فيه كان عبثاً ووهماً أقنع نفسه به، فكل محاولاته لأجل النسيان ذهبت أدراج الرياح فقصائد الغزل القديمة التي اقتبسها كي يُسمِعها إيّاها نسيها لأنّها كما يرى "لا تستحقّ قصيدة حتى ولو مسروقةً ... "[١]، ليُحدث مُفارقة مفاجئة للقارئ حين يخبره أنّ القصيدة التي بين يديه هي القصيدة التي نظمها كي ينسى إساءتها.

فالذّات الشّاعرة تسرد قصّتها وتشكّلها في بَوْتقتها الشّعريّة بلغة مُكثّفة مُوجزة فيها من البساطة اللائقة العَذْبة ما يجذب القارئ ويسوقه سوقاً كي يكمل أحداث حكايته.

فالشّاعر الفذّ ليس من يكتب في القضايا الجِسام فحسب، بل هو ذاك الذي يملك القدرة على استجلاء خفايا الذّات وأغوارها الوجدانيّة والنفسيّة والكتابة في القضايا العاديّة المألوفة ببلاغة الشّاعر والأديب، وهنا يأخذني الشّاعر إلى عبارة أبي حيان التوحيدي التي كتبها في بداية ديوانه "أحسن الكلام ما .... قامت صورته بيْن نَظْمٍ كأنّه نثر، ونثرٍ كأنّه نظم" [٢] .

وعليه تغدو القصيدة هنا هي "القصيدة المتكاملة التي تقوم على مُستويَيْن مُتساويَيْن، مستوى درامي، ومستوى غنائي، تتفاعل فيها عناصرهما وتتكامل، فلا فصل فيها بين الذات والموضوع، ولا بين الشّعر والدراما" [٣]

وتوظيف درويش مفردات مثل "بيجاما، أمشي حافياً، القُرفصاء، وجبتيَ السريعة" وغيرها من الأنساق التعبيريّة في القصيدة يضفي "الصبغة الفوريّة على الكلام كأنّه منطوق حالاً، الأمر الذي يمنحه حيويّة راهنة هي التي تولّد مذاقه الدرامي الفريد ...، فوضع لغة الحياة اليوميّة هو أنسب الأوضاع جماليّاً لتخلق التوتر بين مستويات التعبيريّ الشّعريّ، وإحداث هذه "الفوريّة المضارعة" التي تتميّز بها الدراما باعتبارها لغة تصنع حَدثاً حركيّاً بتموّجاتها الصوتيّة والدلاليّة[٤].

---

[١]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ٩٤- ٩٥.
[٢]- نفسه، ١١.
[٣]- الموسى، خليل، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، ٢٩٨.
[٤]- فضل، صلاح، أساليب الشعريّة المعاصرة ، ١٢٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العدو

من الشّخصيات الأخرى التي تحدّث درويش عنها وكانت حاضرة في قصائده "العدو" الذي لا بدّ أنْ يأخذ حيّزاً ولو بسيطاً من القصيدة الدّرويشيّة كونه المُحدِث لهذا الكمّ من التّصدّع في الأرض الفلسطينيّة وشعبها، تأمّل قوله:

لم أكنْ بَعْدُ في حاجةٍ للهُويّة
لكنهم ... هؤلاء الذين يجيئوننا فوق
دبابة ينقلون المكان على الشاحنات
إلى جهة خاطفةْ. [1]

الملاحظ أنّ الشاعر جرّدهم من أيّة تسمية فعليّة حتى أنّه لم يمنحهم لفظ عدو أو محتلّ، بل تعامل معهم كما الغرباء مُوظّفاً اسم الإشارة "هؤلاء" وما ينبثق عنه من بُعْد وجدانيّ ونفسيّ بينهما، أضف إلى بُعْدهم الانتمائيّ عن المكان الذي قدموا إليه فلا صِلة حقيقيّة تجمعهم به، فهم محضُ عابرون، ومجيئهم فوق دبابة يجعلهم صنواً للدمار، فهم يعيثون في الأرض فساداً وانتهاكاً، ويبدعون في التّزوير ونَقْل التّراث الإنسانيّ الحضاريّ العربيّ الإسلاميّ ونسبته إليهم.

وقد أشارت الذّات الشّاعرة إلى اعتداء عدوه وغَزْوه للمكان إذ قال:

هو. سائق
جرّافة عدّلتْ عفوية هذا المكان،
وقصّت جدائل زيتوننا لتناسب قصّة
شعر الجنود، وتفتح شِعْبا لبغل
نبيّ قديم. هو الواقعيُّ، مُروّضُ
أسطورة. [2]

فالجمل الخبريّة المُوظّفة في الأبيات أقرّت حقيقة أضحت مرئيّة للعيان، فالأرض الفلسطينيّة شُكّلت وَفْق أهواء الغاصب الذي شكّل معادلاً موضوعياً للخراب والقتل والتنكيل واستبدال الحقائق وَفْق مزاعم ادّعوا أنّها قامت على أساس دينيّ محض "مروض أسطورة" أي أعاد صياغتها وتشكيلها؛ لتَتَوافق مع أهوائه.

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٥٧.
[2] - نفسه، ١٦٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أضف إلى أنّ تعديل المكان لم يكن منوطاً بتسوية القرى والمدن الفلسطينيّة بالأرض وبِناء أخرى صهيونيّة بل تجاوزه إلى اقتلاع الفلسطينيّ مِنْ وطنه ورَفْض عودته مع ازدياد عدد المهاجرين الصّهاينة القادمين مِنْ شتّى بقاع العالم، والأبيات في بنيتها الضّديّة التقابليّة أكّدت الصّرّاع الوجوديّ القائم بين الطرفين وهو صراع لا تزال تدور رحاه حتّى يتمَّ دحر هذا المحتلّ.

وقد عبّر الشّاعر عن عدوه كاشفاً مقدار تعطّشه لسفك الدماء وتصيير الحياة عدماً، وإعاثة الخراب في جوهر الوجود إذ يقول:

قنّاصة بارعون يصيبون أهدافهم
بامتياز
دماً،
ودماً،
ودماً ... [1]

وهو يبرز أبعاد شخصيّة العدو كما تراها الضحيّة بأسلوب سرديّ، فالذّات الشّاعرة تبدو لوهلة أنّها تمتدح الجلاد بأسلوب يؤطره التهكم اللاذع، فلا يرفع وصفه إيّاهم "قناصة بارعون" من قيمتهم كما هو الغرض الفعليّ للمدح بل يَنْتقص آدميتهم، ويجلو أعماقهم المُتجردة من الإنسانيّة لحظة يوجهون مهارتهم المحصورة بالقتل صوْب صدور البريئين الآمنين في بيوتهم، مُستلذين بما تفعله أيديهم من مجازر مُروّعة لم ترحم الطفل والمرأة والشيخ، فأخذت الدماء لشدّ ما أريقت تنتشر بين الدّروب، وآلية كتابة الشّاعر للدماء "دماً، ودماً، ...." تشفّ عن جرائم العدو المتلاحقة واللامتناهية والمُمتدة منذ وطأت أقدامهم هذه البلاد حتى يُطردوا منها، فالعدو صنواً للموت حين يقتحم بوحشيته عوالم هادئة مسكونة بالجمالية والعذوبة والبساطة الوادعة فَيُدمر كلّ معالم الحياة فيها؛ لتؤول البلاد مُضَمخمة بعبق دماء أبنائها فَهُم تغلغلوا في" زهرة اللوز، في قشرة الموز، في لبن الطفل، في حبة القمح"([2])

والمحتلّ وعلى الرغم من جرائمه التي لا حصر لها لا يعدو في حقيقته أن يكون في ضعفه أوهن من بيت العنكبوت، إذ يقول:

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد... ، ١٩٢- ١٩٣.
[2]- ينظر: نفسه ، ١٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقال: تَريّثْ. هناكَ على بعد مترين
مدرستي، فتعال نخلّص حروف الهجاء
من العنكبوت، ونترك له أحرف العلّة
الباكيات! [1]

ودرويش في حواره لأناه يجعل عدوّه عنكبوتاً مؤكّداً على ضعفه وهشاشته، وأنّ باستطاعتنا أن نسترد ما كان لنا عبر التحامنا ببعضنا "نخلص" فاتّحاد العرب قادر على أن يهزمه ويطرده من مكاننا.

المرأة

أفرد درويش عشر قصائد من مجموع ديوانه تحدّث في خِضَمها عن المرأة مؤطّراً إيّاها بضمير الغائب "هي" مبتدئاً حديثه عن النسوة أجمع، فهنّ الجميلات الضعيفات القويّات الأميرات الفقيرات الوحيدات ... كما بثّ أشجانه العاطفيّة المُفتَقَدة بحكم الظّروف التي هيمنت حتّى على عواطفه فحرمته من الحبّ العذب المرجوّ عَيْشه، وقد أتى درويش بنماذج متعددة عن المرأة فكانت تلك الناكثة عهدها، وتلك الصغيرة الراجية أن يتناسى درويش معها عمره ليتحقق الوصال بينهما، ومنها المرأة المعتزّة بنفسها.

ففي قصيدته المعنونة "لا أنام لأحلم" يعلو صوت المرأة ويجعلها الشّاعر هي البؤرة المركزيّة في نصّه الشّعري إذ يقول:

كُلُّ ما فيَّ لي
ولك الصُّوَرُ المُشتهاة، فَخُذْها
لتُؤْنس منفاكَ، وارفع رؤاك كَنَخْبٍ
أخير. وقل إن أَردت: هواكِ هلاك [2]

فالذّات الشّاعرة تحترف استنطاق خفايا الأنثى، تلك التي لطالما آلمها غَدْر الرجل وغيابه فأخذت تفكّ وثاق هيمنته عليها، وتتحرر من أسْر عواطفها فاسترجعت ما كان مُلكها يوماً، فلم يعد الغياب يوجعها أو شيئاً ما ينقصها، لاحظ القول الآتي:

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٧٠.
[2]- نفسه، ٨٢ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا شيء يوجعني في غيابك ...
لا شيء ينقصني في غيابك [1]

فاستطابت نكهة وحدتها لتهبه بدل نفسها صوراً جوفاء مُتجرّدة من الحياة ونَبْضها، فيعيش الوِحدة في غيابها ويؤول غريباً في منفاه الروحيّ، ليغدو غياب المرأة مُعادلاً للمنفى، في نبرة علاها السّخرية والقوة في الوقت نفسه.

وما أن يصل القارئ نهاية القصيدة حتى يجد أنّ ما أبانته المرأة من قوّة أمام الرجل الذي كان عُنْصراً مُستَمِعاً لا معارضاً أو مُدافِعاً عن كيانه أمامها كان مجرّد ادّعاء لاحظ قوله:

وأَمّا أَنَا، فسأُصْغي إلى جسدي
بهدوء الطبيبة: لا شيء، لا شيء
يُوجعُني في الغياب سوى عُزْلةِ الكون! [2]

فالشاعر يُحدث مفارقة لحظة تَنفَرد المرأة بنفسها وتستمتع إلى إيقاع جسدها فتنزع قوّتها الوهميّة وكبرياءها المُصطَنع مُعترِفة بأنّها هي وحدها من يعيش العُزلة في ظلّ غيابه.

وصورة المرأة الأخرى التي تحدّث درويش عنها في ديوانه تلك التي يستهويها درويش الشاعر إذ يقول:

هي لا تُحبّك أَنتَ
يعجبُها مجازُكَ
أنتَ شاعرُها
وهذا كُلُّ ما في الأمرِ/ [3]

وكأنّي بدرويش قد وجّه سؤالاً إلى صديقه "أتحبني" فيأتي صوت الصديق مجيباً "هي لا تحبّك أنت" موظفاً جملاً خبريّة مُقرِّة ومُؤكّدة بانسيابيّة وأسلوب سرديّ طاغٍ بأنّ إعجاب المرأة به تأتّى من كونه شاعرها الأثير فحسب، إذ لم يشدّها الإنسان الذي يستوطنه وعليه إن لم يكن

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد...، ٨١.
[2]- نفسه ، ٨٢.
[3]- نفسه ، ٨٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شاعراً لما كان هناك انجذاب من المرأة تجاهه. ودرويش يستخدم تكنيكاً دراميّاً عذباً وهو الصّوت الغائب القادم من خارج القصيدة.

وفي النماذج المعروضة نلحظ مدى اقتراب " القصيدة الحديثة من النزعة الدراميّة التي أتاحت لها قدرة واضحة على الاستبطان النفسيّ والحوار الداخليّ، وهيّأت له الخروج من جوّ الغنائيّة والخطابيّة إلى جوّ الحكاية المسرحيّة، واستخدام حبكات قصصيّة توظّف كإطار لأفكار الشاعر وعواطفه". [١]

نموذج آخر قدمّه درويش للمرأة ألا وهو تلك المرأة التي تصغره عمراً والمُعانِدة في موقفها والمُصرّة على التّشبث به، إذ أجرى درويش حواراً بينهما متوارياً تحت ضمير الغياب لاحظ قوله:

قال لها: ليتني كُنْتُ أَصْغَرَ ...
قالت لَهُ: سوف أكبر ليلاً كرائحة
الياسمينة في الصيفِ
ثمّ أضافت: وأنت ستصغر حين
تنام، فكلّ النيام صغارٌ. وأمَّا أنا
فسأسهر حتّى الصباح ليسودّ ما تحت
عينيّ. [٢]

فلا تزال الرّغبة الإنسانيّة في الحياة قائمة ما فتئ القلب ينبض، فتتعلق الروح بكل ما يوطّد صلتها بالوجود، فالشّاعر يبثّ رغبته الإنسانيّة الوجدانيّة متمنياً لو كان أصغر كي يُتاح له أن يعيش تجربة الحبّ مع تلك الفتاة فتجيبه الفتاة بعذوبة عفويّة طفوليّة بأنّ بوسعها أن تغدو امرأة ناضجةً بسرعة كما تنتشر رائحة الياسمينة في الصّيف فتملأ المكان بعبقها الفوّاح، مُرْدِفة بأنّ لها أن تحتال على الزّمن فهو سيصبح أصغر لحظة ينام، أمّا هي فستمنح نفسها بضع سنوات أُخر لحظة تترك السّهر يرهق جَفْنَيْها ويترك سُهاده على مُحيّاها، فتختفي بذلك الهوّة الزمانيّة بينهما وتتحقق الأمنية الحالمة لكليهما.

---

[١]- عيد، رجاء، لغة الشّعر قراءة في الشّعر العربي الحديث، ٣٩.
[٢]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٧٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشّاعر مشدود إليها لكنّ العمر يَقْرَعُ ناقوس خطره في أُذنيه فكلما رغب بها فعليّاً وأخذت عواطفه تسوقه إليها، وترك العنان لقلبه فشرع ينساب نابضاً كي يدنوَ منها ويبقى في محرابها، لكنّ العقل بقوّته وإدراكه يقصيه ويزجره من الاقتراب، فهو هنا يَبرع في وَصْف أدقّ خلجات النّفس المُتصارِعة في إقبالها وإدبارها نحو الفتاة، كما يُبرز رغبة الفتاة الجامحة الّتي لا حدّ لها، فهي عاشقة والنصائح التي تُسدَى لها لن تجدَ عندها أُذناً صاغية، وهنا يَبرز صراع الحياة في إقبالها وفي إدبارها.

مما سبق يتّضح مقدرة درويش على توظيف عناصر البناء الدرامي وصهرها في نصّه الحداثيّ بما يتساوق وأفكاره ويتلاءم مع قضاياه الذاتيّة والجمعيّة الأمر الذي جعل قصيدته مسكونة ببعد دراميّ أكسب خطابه الشعريّ مقدرة للتعبير عن واقعه بطريقة فنيّة جماليّة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث

البنية اللغويّة التركيبيّة

التقديم والتأخير

- تقديم الخبر على المبتدأ
- تقديم الفاعل على الفعل
- تقديم المفعول به على الفاعل

حضور الأفعال

- الفعل المضارع
- الفعل الماضي
- فعل الأمر

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التقديم والتأخير

حَظِيَ التقديم والتأخير بعناية فائقة من النحويين والبلاغيين وإن كانت قد تعددت المقاصد والغايات لكلٍّ فريق، فالنحاة اعتنوا به للكشف عن الرتب المحفوظة الثابتة والرتب المتغيّرة في الجملة، وما يجوز لهم تقديمه وما يمتنع، أمّا البلاغيّون والأسلوبيون فقد أتى اهتمامهم من حرصهم على إظهار القيمة الدلاليّة والفنيّة والجماليّة في العمل الأدبي، فالتقديم والتأخير لديهم لا يكون إلا لغرض بلاغي مقصود. [١]

لذلك عُدَّ التقديم والتأخير جزءاً من عمليّة الإبداع الشّعريّ فالشّاعر يأتي به مُفضياً عن أبعاد دلاليّة فكريّة فنيّة وجماليّة. "فللشّعر لغة خاصة أوضح ما يميّزها هو الترخيص في القرائن، وما يستدعيه هذا الترخيص من خروج عن المألوف والمتعارف عليه عند المجموعة البشريّة التي ينتمي إليها الشّاعر، بِعدِّه مُبدعاً، ولا بدَّ للمبدع من عالم خاص يرفده بشيء من حريّة القول، ليكون عمله الفنيّ سليماً صحيحاً"[٢].

"ومن البديهي كون التركيب عنصراً مُهماً وفاعلاً في عملية الإبداع الشّعريّ، إذ يمثّل الأخير حالة رصد قائمة على التفاعل الإيجابيّ بين مكونات اللغة، والدرس الأسلوبيّ يهتمّ بالتركيب فضلاً عن اهتمامه بمعرفة الأبعاد الدلاليّة لهذا التركيب، فالنصّ لا يُجرّد من قيمته الدلاليّة عند الحديث عن ميزاته التركيبيّة، بل يتضافر فيه هذان العاملان ليشكلا بُنية فنيّة ذات نسق جمالي"[٣]. وبهذا يكون "التقديم والتأخير سلوكاً لغويّاً يمارسه المبدع ليعبر عن فكرة في إطار عاطفة ما، ويمارسه اتجاه المتلقي ليخاطبه بأسلوب لغويّ مختلف عن الأسلوب المعياريّ فالمبدع يعيد تشكيل وعي المتلقي وطريقة تفكيره وفق ما يقدمه وما يؤخره، فالدلالة التي تُقدم للمتلقي في تراكيب لغويّة معياريّة هي دلالة مألوفة ليس فيها إشارة أو تجديد، أمّا الدلالة تُقدَّم وفق تراكيب لغويّة قائمة على الانحراف أو الانزياح فإنها تحدث استجابة مختلفة، لأنّ المُتقدم يُنبه على أمرها من شأنه أن يُضاعف اهتمام المتلقي"[٤].

---

[١]- ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبيّة، ٢٥٩.
[٢]- العطية، خليل إبراهيم، التركيب اللغوي لشعر السيّاب، ١٨.
[٣]- فياض، ياسر أحمد، البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلاميّة،المجلد١، العدد٤، ٢٠٠٩،ص٣٧١.
[٤]- المصري،عباس علي، التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني، مجلة جامعة الأقصى المجلد١٣،العدد١،يناير ٢٠٠٩،ص٢-٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقديم الخبر على المبتدأ

وقد وظّف درويش التقديم والتأخير في تراكيبه لأغراض متعددة تخدم رؤاه وفكره ، و لم يأتِ بـــه عـــشوائياً لا فائـــدة منـــه، وســـأعرض فـــي الأمثلـــة الـــواردة الغايـــة مـــن كـــل تقـــديم. يقول درويش على لسان إدوارد سعيد:

ولي لغتان، نسيت بأيّهما
كنت أحلُم،
لي لُغَةٌ إنجليزيةٌ للكتابة،
طيّعةُ المفردات،
ولي لغةٌ من حوار السماء مع
القدس، فضيّة النّبر، لكنها
لا تطيع مخيّلتي[1]

فتقديم الخبر "شبه الجملة" على المبتدأ، يؤكد امتلاكه الفعليّ للّغتين، الأولى اللّغة الإنجليزيّة المطواعة الكونيّة والموظفة للكتابة والحوار والمناقشة في محاضراته وفكره، أمّا لغته الأخرى فهي العربيّة، وهي لغة ربانيّة سامية قُدسيّة يتجلّى فيها البعدان الدّينيّ والوطنيّ، "حوار السماء مع القدس"، وعلى الرغم مما تستأثر به إلا أنّها بقيت عصيّة خارجة عن إرادته.

والوقوف عند هاتين اللّغتين هو في حقيقته وقوف عند عالميهما القادمتين منهما، الغربيّ والشّرقيّ، وهما عالمان مختلفان متصارعان. إذ يقول إدوارد سعيد في ذلك: "الفارق بين الإنكليزيّة والعربيّة يتخذ شكل توتر حادّ غير محسوم بَيْن عالميْن مُختلفيْن كليّاً بل مُتعاديَيْن، العالم الذي تنتمي إليه عائلتي وتاريخي وبيئتي وذاتي الحميميّة – وهي كلها عربيّة من جهة – وعالم تربيتي الكولونيالي ... ومجمل حياتي المهنيّة معلماً وكاتباً من جهة أخرى ... لا ولا نعمتُ مرة بشعور من التناغم بين ماهيتي على صعيد أول وصيرورتي على صعيد آخر"[2]، وهنا يؤكد درويش أنّ "مباحث التقديم والتأخير تُمثّل أهميّة خاصة من خلال التركيب الذي يخضع بالضرورة لطابع

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٨٢ - ١٨٣.
[2] - خارج المكان، ٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اللغة ونمطها المألوف في ترتيب أجزاء الجملة، من حيث كان العدول عن هذا النمط بمثابة منبهات فنيّة يَعمَد إليها المبدع ليخلق صورة فنيّة متميّزة "[1].

ومن نماذج التقديم والتأخير الواردة في ديوانه قوله:

صغير هو القلب ... قلبي
كبير هو الحبّ ... حُبّي
يسافر في الريح، يهبطُ
يفرط رُمّانةً، ثمّ يسقطُ
في تيه عينين لوزيتين
ويصعد من فجر غمّازتين
وينسى طريق الرجوع إلى بيته واسمه
صغير هو القلب ... قلبي
كبير هو الحب / ... [2]

إنّ النسق الأسلوبيّ الذي استند إليه الشّاعر والمتمثل بتقديم الخبر على المبتدأ في السّطريْن الشّعرييْن على التوالي، يبرز أهمية الخبر وهيمنته مفصحاً عن إشكاليّة واقعة بين القلب الصغير والحبّ الكبير، عندما يجعل القلب ضيّقاً في احتواء وضمّ هذا الكمّ العاطفيّ المتدفق، وإنْ كان الشّاعر قد جعل القلب والحبّ مُعرَّفَين، إلا أنّه زادهما تخصيصاً لحظة إضافتهما إلى ياء المتكلّم، لتصدح غنائيّته جليّة في أبياته المُستشهَد بها.

ناهيك أنّ القلب والحبّ يسيران وَفْق معادلة تتسم بالثبات متأتية من اتكائه على الجملة الاسميّة لتكون جملتيه:

قلبي صغير
حبّي كبير

وهنا تخلق البنيّة الضديّة صراعاً وجدانيّاً ونفسيّاً تعيشه الذّات، فالقلب تتدفق نبضاته في حركة دؤوبة تفيض بالمشاعر الجياشة، تجلّى ذلك بتكاثف حضور الأفعال مع الارتباط الوثيق فيما بينه

---

[1] - المسيري، منير محمود، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ٢٧١- ٢٧٢.
[2] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١١٧- ١١٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبر توظيفه حروف العطف "يسافر، يهبط، يفرط، ثمّ يسقط، ويصعد، وينسى". "ومن شأن روابط العطف هذه أن تقوّي من بلاغة التماسك وأن تشدّ تفاصيل الوحدة النّصيّة إلى بعض"[١].

ورحلة القلب الشّاقة تبدأ من الفعل "يسافر" لتنتهي بالفعل "ينسى" فسفرهَ في الريح يجعله رهين الارتحال والتنقل مُفتَقداً أرضاً ثابتة يستطيع أن يغرس أقدامه عليها، ليغدو رفيق الغربة الدائم، وصديقها الأثير، فهو ابن المنفى بجدارة لحظة انْتُزِع الوطن منه، وتقاسمته الأمكنة، وأمام برودة المنفى يبحث الشّاعر عن الدفء والمأوى البديل، فتُبعَث المرأة في جسد النصّ "يسقط في تيه عينين لوزيتين"؛ ليبرهن تمسكه بالحياة وعدم رضوخه لعذابات الواقع، فالمنفى الذي يمثّل جدباً وموتاً لا يفتأ الشّاعر يقاومه بقوة الحياة المسكونة فيه، وباستعانته بالمرأة التي كانت رديف الخصب والحياة والتجدد، فهي امرأة البعث والولادة.

المنفى = اللامكان = جدب وموت.

المرأة = المكان = خصب وحياة.

وأن ينسى المرتحل المجبر على اغترابه طريق الرجوع إلى بيته واسمه فهذا مجرد وَهْم يعيشه الغاصب للأرض الفلسطينيّة، إذ لا يدرك أنّ البعد يجعل الأمكنة بحيثياتها ساكنة العقل والوجدان لا تبرحهما، فالفعل "ينسى" بحدّ ذاته لا يكون إلا لما هو راسخ ومتربع في عرش الذّاكرة، فلا يعقل لذلك المَنفيّ الذي كابد الغربة وخطوبها أن ينسى يوماً شيئاً كان له، فالماضي لا يُلغى من التاريخ، بل يعيش متوقداً متحركاً.

ومما يسترعي الانتباه تكرار الشّاعر ما بدأ به :

صغير هو القلب ... قلبي
كبير هو الحب / ... [٢]

"فالتكرار يسلط الضَّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلل نفسيّة كاتبه"[٣].

---

[١] - الشيخ، سمير، الغاب دراسات أسلوبية في الشعر العربي الحديث، ٩٦.
[٢] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١١٨.
[٣] - الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ٢٤٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالذّات الشّاعرة تجعل السيادة للقلب عندما كررتْ "قلبي" مرتين وأزاحت "حبي" عن متن النصّ مع وضع حدّ لذلك الحبّ بتوظيفه علامة الترقيم /، فصراع القلب والحبّ كانت الغلبة فيه لقلب الشّاعر الذي تمكّن على الرّغم من صغره من احتواء هذا الحبّ.

وفي سياق تقديمه وتأخيره ما وظّفه الشّاعر مُبرِزاً الظّلم الذي يتعرض إليه الإنسان في ظلّ اختلال القِيم والموازين في العالم.

للمكان روائحه،
للغروب تباريحه،
للغزالة صيّادها،
للسلاحف درع الدفاع عن النفس،

للنمل مملكةٌ،
للطيور مواعيدُ،
للخيل أسماؤها،
للسنابل عيدٌ،
وأمّا النشيد، نشيد الختام السعيد
فليس له شاعرٌ / [1].

يسير درويش على نسق تركيبي واحد في الأبيات الشّعريّة السابقة تمثّل بتقديمه الخبر المكوّن من شبه الجملة على مبتدئه، وما يومِئ إليه حرف الجرِّ من ملكيّة واستئثار، ليبدو السياق، "يملك المكان روائحه"، ويملك الغروب "الزمان" تباريحه، ويملك النمل مملكة ... ، وبهذا تبدو الحياة هادئة تسير وَفق نظام كونيّ لا يتزحزح أكّد على رسوخه توظيف الجملة الاسميّة التي تُفيد الثبات، فهي مُلكيّة دائمة لن تُفقَد، وتستمر الذّات الشّاعرة في تعداد ما تملكه الكائنات جميعها من: الغزالة، السلاحف، النمل، الطيور، الخيل، السنابل، لتؤكد أنّ هذه الموجودات لم تمتد إليها يدُ الإنسان فيَعبَث بأمنها، ويُعيث فيها الخراب فيشكل قلقاً وخطراً على ما تستأثر به عن غيرها، ويستمر الإيقاع الموسيقيّ على النسق نفسه للحدّ الذي يُحدث خدراً في نفس المتلقي،

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٦١- ١٦٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليباغته بعد ذلك بحضور "أمّا" في جسد النصّ، التي ستحمل استثناءً وخروجاً عن المألوف وأنّ ما يليها سيأخذ منحىً مغايراً عمّا سبقه، فتوقظه من خدره وينصّب اهتمامه على القول اللاحق:

"أمّا النشيد، نشيد الختام السعيد
فليس له شاعر / ." [1]

فلو استمرّ بما بدأ به لجاء قوله: وللنشيد شاعره، فيمضي بذلك الشّاعر على خُطى غيره من موجودات الأرض، ويبقى ناموس الأرض ثابتاً لا يتضعضع، إلا أنّه خلق زعزعة في نصّه لحظة جرّد نشيد الختام السعيد وسلب عنه صانعه ومُوْجده، فهنا لا يُفتقَد الأثر وإنّما يُفتقد المُؤَثِر فيه، فغياب الفاعل الإنسانيّ "شاعر" يجعله متجرّداً من فاعليّته، وبهذا يغدو المكان والزمان والسلاحف والنمل والطيور والخيل أوفر حظاً من الإنسان؛ لأنّ ما هو لها بقي ملك يمينها، فيتجلى مدى طغيان العالم واتّساع ظلمه، فشريعة الغاب انتقل مسرح أحداثها من عالم الحيوان إلى عالم الإنسان الذي لم يتوارَ عن التدمير والقتل لتطول يده أخاه الإنسان،

وتغييب الإنسان في قوله: "ليس له شاعر"[2] يشير إلى التغييب الوجوديّ للمواطن الفلسطينيّ الذي عَمد المحتلّ منذ وطأت أقدامه أرض كنعان أن يُبعده ويخفيه عن الخارطة الوجوديّة، وليكون الشّاعر الغائب هو المعادل الموضوعيّ للمثقف الفلسطينيّ الحرّ، الذي حمل عبء قضيّته على كاهله، وصارع الكون لأجلها، لكنّ المحتلّ كان له بالمرصاد فحاربه ولاحقه حتى في منفاه رغبة في طمس صوته ليبقى مُثخَناً بالجراح والقهر والقلق، وهنا يبرز درويش عمق البعد المأساويّ للمثقف أينما حل.

وفيما أوردته من أمثلة يتضح "أنّ وصف النظام التركيبي للشّعر، أو تحديد البناء النحويّ للجمل فيه مع ضرورته وشدة الحاجة إليه لا يمكن أن يتمّ دون أن يرتبط هذا بما تؤديه من دلالة لأنّ عزل النظام النحويّ عن الشّعر لا معنى له"[3].

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٦٢.
[2] - نفسه ، ١٦٢.
[3] - عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ٨٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقديم الفاعل على فعله

لم يحصر درويش التقديم والتأخير في سياق الجملة الاسميّة وحسب بل كان للجملة الفعليّة نصيب من التقديم والتأخير ومن ذلك قوله:

وأنت تُعدُّ فطورك، فكّر بغيركَ

[لا تنسَ قُوتَ الحمامْ]

وأنت تخوضُ حروبكَ، فكّر بغيرك

[لا تنسَ مَنْ يطلبون السّلامْ][1]

ابتدأ الشّاعر قصيدته بضمير الخطاب أنت الذي شكّل حضوراً رأسيّاً من بَدْء القصيدة حتى منتهاها، وهو ابتداء بالفاعل العنصر الثابت بالقصيدة والمُحدِث تغييراً في مجتمعه إنْ كان إيجابيّاً أو سلبيّاً، مُشعِراً إيّاه بجسامة المهام المُلقاة عليه، فالأفعال التي تلته وشكّلت عنصراً متحركاً في القصيدة "تعدّ، تخوض، تسدّد، تعود، تنام، وتحصي، تحرّر، تفكّر". أفعال يوميّة تدفعك إلى الإحساس بالآخر، فعظيم إنسانيّتك تتجلى عندما تهبك الدنيا ما ترجوه وفي الوقت عينه يبقى تفكيرك مُنصَباً على الاهتمام بالآخرين ورعاية شؤونهم، والسعي إلى توفير متطلباتهم الإنسانيّة التي هي حقّ من حقوقهم وليست مِنَة أو فضلاً تجود بها مُحسِناً، بل على الإنسان أن يقوم بدوره تجاه الآخرين المعدمين، فكيف يشبع وغيره جائع، ويرتوي وغيره يرتشف بضع قطرات مما تهبه إيّاه أمطار السماء، ويتدثر وغيره يلتحف العدم، وينعم بالدنيا والآخر يُقتل ويُعذَّب ويُشرَّد ويمرض ويَفتَقِد حتى قدرته في التعبير عن أوجاعه.

والدعوة المكرورة إلى التفكير بغيره تشفّ عمّا يحدثه التفكير من إدراك وَوَعي وتبصر يقود إلى عمل وتغيير وهنا ينهض دور الكائن الوجوديّ حينما يغدو فاعلاً بناءً في الحياة، فدُربتك على التفكير بغيرك ستغدو في نهاية المطاف صفة راسخة فيك، وستمضي باحثاً عن فسحة كي تفكر فيها بنفسك، يقول:

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأنت تفكّر بالآخرين البعيدين، فكّر بنفسك

[قُلْ: ليتني شمعةٌ في الظلام] [1]

فهو يُحدِث مفارقة في نهاية قصيدته، ففي الوقت الذي يحثّك فيه على التفكير بنفسك ستتمنى أن تفنى كي تُنير الدرب لغيرك، مُحملاً نصّه قيمة إنسانيّة أخلاقيّة رفيعة ساميّة تأتّت من نُبل شعوره الوجوديّ، فعلى الرغم من مأساته بفقد وطنه وغربته الطويلة إلّا أنّه لم ينسَ واجبه تجاه الإنسان أيّا كان، فالذّات الشّاعرة "تجعل الخطاب الشّعريّ خطاباً إنسانيّاً، ينتقل فيه من الشّخصيّ إلى الإنسانيّ، ومن الذّات إلى العام"[2].

ومما يسترعي الانتباه النسق التركيبيّ المُتّبع في القصيدة والمُتَمثِّل في ضمير الخطاب "أنت" يليه فعل مضارع، ثمّ الفعلان "فكّر" و "لا تنسَ"، ليمثّل "العلاقات الرأسيّة وهي ترابط الجمل مع بعضها بعضاً وتحاورها في بنية النصّ الواحد فإنّها تكون مسؤولة عن تكوين سياق نصّيّ معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النصّ، وكل جملة في النصّ لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخوتها في النصّ"[3].

والشّاعر في تقديمه وتأخيره لا بدّ أن يهدف لغرض معيّن يجول فيه فكره "فالتقديم يكون دائماً لغرض يتعلق بالمعنى وليس لغرض يتعلق بالبنية الشكليّة أو بموسيقى الكلام، ولا هو تارة لمعنى وأخرى لموسيقى الكلام"[4]. وعلى الدارس أن يكشف النقاب عن مراد الشّاعر من ابتدائه بهذا النصّ دون غيره وإلّا غدت ظاهرة التقديم ظاهرة نحويّة فقط ينقصها الجانب البلاغيّ الذي هو أساس في تشكيل المعنى الجماليّ وما فيه من تأثير انفعاليّ للمتلقي، يقول:

أيدٍ إلهيّةٌ درّبتنا على حفر أسمائنا
في فهارس صفصافة. لم نكن واضحين
ولا غامضين، ولكنّ أسلوبنا في

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد... ، ١٦.
[2] - موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ٥٩.
[3] - عبد اللطيف، محمد حماسة، الجملة في الشعر العربي، ٧٢.
[4] - عمايرة، خليل أحمد، في نحو اللغة وتراكيبها، ص٩٠.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عبور الشّوارع من زمنٍ نحو آخر
كان يثير التساؤل: ... [1]

يجسد درويش المعاناة الإنسانيّة للفلسطينيّ المنفيّ والمشرّد عن أرضه الذي يسير مُبعثَراً ومُنشطِراً بين هنا وهناك أي بَيْن منفى وآخر، ويسعى جاهداً كي ينتصر على ضياعه الوجوديّ، واستلاب هويّته بما يؤكد ذاتيّته وكينونته، فهو حاضرٌ حتّى في منفاه فاقتلاعه من جذوره لا يعني البتّة نهايته ونسيان قضيّته.

فأمام هيمنة الغربة وجفوتها وويلاتها، كان عليهم أن يتعايشوا معها، وهو تعايش يتطلب دُربة ومِران، وحتّى يتمّ لهم مسعاهم، تأتي سلطة عليا تساعدهم في ذلك، فابتدأت الذّات الشّاعرة بقولها "أيدٍ إلهيةٌ" بتقديم الفاعل في المعنى على الفعل ومفعوله، فاليد ترمز إلى الفعل والقوة والسيطرة، فهي المُتَحكِّمَةُ القادرةُ على إحداث التغيير، وقد أحاطها الشّاعر بهالة من القدسيّة، فَمَنْح اليد صفة "إلهية" يجعل الفعل المنبثق عنها فعلاً يمحق في قدرته وتأثيره أي فعل إنسانيّ ليكسبه الخلود والديمومة، أضف إلى ما يومئ إليه الحفر من رسوخ وامتداد، فهو يسعى إلى إثبات الذّات الجمعيّة وتخليدها "حفر أسمائنا في فهارس صفصافة" وغرسها في بعد مكانيّ، وتنكير صفصافة جعل الرسوخ عاماً وواسعاً، ولا يعرف مكاناً ثابتاً محدداً ليتماثل بذلك مع تشردنا في كلّ أصقاع الدنيا، لذلك كان الحضور الجماعيّ طاغياً في الأبيات "دربتنا، أسمائنا، واضحين، غامضين، أسلوبنا" لكنّ المفارقة تكمن عندما تعجز تلك "اليد الإلهية" في تدريبهم على التّأصل في غير مكانهم، والاندماج في غير وطنهم فقد كان حضورهم في المنفى يعتريه سمات التذبذب بين الوضوح والغموض، فقد يكتسبون بعض ملامح المنفى، وقد يسقطون بعض صفاتهم عليه، فيتحاورون، يأتلفون ويختلفون، ولربما تتبلور شخصيّة مغايرة عما كانت عليه، وربما يزدادون اعتكافاً وعزلة وألماً وخوفاً من المجهول، ومن الطرق اللانهائيّة المشرعة أبوابها على مصراعيها كي تستقبل مزيداً من المكتوين بنار الغربة والضّياع، مرتحلين بين الأزمنة، فلا يعرفون للاستقرار طعماً، ولا يركنون لهدوء وأمن "ولكن أسلوبنا في عبور الشوارع".

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أبرز درويش البعد المأساويّ للمغترب في عدم قدرته على الالتحام بغير مكانه، فهو لا يحيا ولا يُبعث إلّا من وطنه، وقد أكّد الشّاعر على سمة الاغتراب الداغمة في شعبه بقوله:

فالريح تعرف عنوان أهلي الجديد
على سفح هاوية في جنوب البعيد[١].

ففي تقديمه الريح على الفعل تعرف يعطي السيادة للريح، لأنّها أضحت أكثر الأشياء معرفة بلانهائية الحركة، وعمق التبعثر الوجوديّ والإنسانيّ الذي يعيشه المنفيّ، فالريح وحدها تعرف تلك العناوين الموزعة بين المنافي، مفجراً بذلك ألماً تحياه الذّات الفلسطينيّة المسلوبة الإرادة والمُنتَزَعة المكان والمفتقِدة لحقّها في امتلاكه. فالذّات الشّاعرة موقنة بضياع الوطن، وأنّه غدا عابراً كإيماءة المارين خاطفة سريعة، يقول:

فقلت له – والمكان يمرّ كإيماءة
بيننا: ما المكان؟[٢]

ومما يسترعي الانتباه هو الفصل الحاصل بين القول وجملة القول بقوله:"والمكان يمرّ كإيماءة بيننا" مُؤكِّداً مدى هيمنة المكان على فكره فهو قضية الصراع مع العدو ولذلك لا بدّ أن يحتلّ صدارة الحديث، فالمكان فعليّاً أضحى في قبضة العدو، فلم نعد نلمسه ونستشعره وندركه فها هو يمرّ بيننا دون أن نتمكن من استعادته مُؤكِّداً على تلاشيه من بين أيدينا لحظة جَعَل مرورَه تتشابه وإيماءة العابرين الخاطفة. فاستلاب المكان يمثل جُرحاً غائراً لن تجد له بلسماً يداويه، بل سيبقى مفتوحاً نازفاً ما فتئ الوطن محتلاً، إنّ ترتيب النسق التركيبيّ للأبيات يؤكّد أنّ الترتيب أمرٌ يراد به سرّاً من أسرار العربية، ووسيلة بها المعنى العميق والدلالة البعيدة"[٣].

ودرويش لشدّ ما نخر المنفى عظامه باتت العزلة سمته التي لازمته للحدّ الذي بات ينشدها ويسعى إليها ويفرح بحدوثها، يقول:

---

[١]- كزهر اللوز ، أو أبعد...،١٢٢.
[٢]- نفسه ، ١٣٠.
[٣]- عمايرة، خليل أحمد، في نحو اللغة وتراكيبها، ٩٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كم أنت حرٌّ أيّها المنسيُّ في المقهى!

فلا أحدٌ يرى أثر الكمنجة فيك
لا أحدٌ يحملق في حضورك أو غيابك،
أو يدقِّق في ضبابك إن نظرتَ
إلى فتاة وانكسرت أمامها ... [1]

فالذّات الشّاعرة تحتفي بحرّيتها، فلا تجد أيّ أحد في المقهى يحاول أن يسبر أغوارها ويتأمل أفكارها ويقتحم هواجسها وعوالمها الباطنيّة، ودهاليز نفسها السريّة، فهي حرّة من فضول الإنسان الممعن في اختراق تفاصيله، لذلك قدّم الشّاعر "أحد" على الأفعال "يرى، يحملق، يدقق" بقصد تغييب ذاك الفاعل حتى تتحقق راحته بأن ينزوي بنفسه وكلّ ما يشغلها، فلا أحدٌ يرى أثر المنفى والغربة فيه وتواطؤ العالم غير الإنسانيّ عليه، وما يزرعه فيه من انكسار وقهر ووحدة طاغية، حتى نظراته الضبابيّة إلى أيّ فتاة تجلس في المقهى وما ينعكس على عينيه من هشاشة وضعف أمام حضورها يكن ملكه هو وحده، فلا مُمعِن أو مُدقِق في حيثياتك غير المرئية للعيان.

كما أنّ الإنسان إن كان ضعيفاً يحاول القويّ سحقه والصعود على بقاياه كذلك شأن الفصول فيما بينها إذ تحاول أن تثبت أحقّيتها الزمانيّة على غيرها فكان جديراً بالفصل الضعيف لقصره زمنياً أن يؤكد جدارته واستحقاقه للحضور إذ يقول:

إنّه فصل الخريف

كعطلة في غير موعدها. سنعلم أنّه
فصلٌ يدافع عن ضرورته، وعن حبّ
خرافيّ ... سعيد[2]

فتقديم فصل على الفعل "يدافع" يجزم ويثبّت حضوره بين الفصول، والفعل "يدافع" يجعل الفصول وكأنّها تتكاتف عليه لإلغائه ومحو وجوده عن الخارطة المناخيّة، لكنّ ابتداء الشّاعر به

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٢٥.
[2]- نفسه، ١٠٠- ١٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يدعم وجوده الزمنيّ مؤكّداً دوره في احتواء بذور الحياة، وأنّه فصل لا يقلّ أهميّةً عن الفصول الأخرى الساعية إلى تجاوزه والمرور عنه.

وهو فصل لا يكتفي بالدفاع عن نفسه، بل يضمّ بين دفتيه الحميمية والدفء فتراه يدافع عن الحبّ وإن كان خرافيّاً ومرهوناً بالخيال لا بالواقع، فهو مِتواق للألفة التي ربما مع الشتاء تغدو باردة ومفقودة.

ويبرهن درويش في توظيفه التقديم والتأخير أنّ "كلّ تقديم وتأخير في العمل الأدبيّ إنّما يهدف الأديب من ورائه إلى الوصول إلى غايته التي من أجلها أنشأ عمله، وقد تتجمع عدة دوافع من أجل إخراج الأسلوب على الترتيب الذي أراده صاحبه"[١].

تقديم المفعول به على الفاعل

"إنّ الشّاعر الحديث إذا كان يسعى إلى الخروج على النظم النحوية، والخصائص التركيبية للغة، وكسر نسقها المألوف لدينا، فإنّه لم يصل بهذا التجاور التركيبي – إلى الحد الذي تضيع معه الدلالة، أو تفقد المرسلة تواصلها مع الملتقي، إنّه حقاً يثور على القواعد النحوية، لكنها لم يلغها، إنّه يتحايل عليها، ينمي وسائلها، كي تقوم بدور نشط وفعّال، يحررها من القيود التي ضربت عليها"[٢].

ودرويش في سياق خروجه عن المألوف جعل بنية نصّه الشّعريّ ناطقة مُعبرة عن هواجسه وقضاياه وفي سياق تقديمه وتأخيره، قوله:

ولوصف زهر اللوز، لا موسوعةُ الأزهار
تسعفني، ولا القاموسُ يسعفني...
سيخطفني الكلامُ إلى أحابيل البلاغة/
والبلاغة تجرح المعنى وتمدح جُرْحه،
كمذكّرٍ يُمْلي على الأُنثى مشاعرها / [٣].

---

[١]- المسيري، منير محمود، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ٤٩
[٢]- أبو حميدة، محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبيّة، ٢٨٩
[٣]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٤٧

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فدرويش هنا يُبرز مدى تفوق زهر اللوز وسحره الأخّاذ للحدّ الذي يقف في محراب جماله حائراً ليبثّ عجزه في وصفه، فحتّى موسوعة الأزهار لن تكون معواناً له، وكذلك شأن قاموس اللغة الغنيّ بمفرداته وتراكيبه لن يكون مُسعفاً له في هذه المهمة الشاقة.

وفي قوله: "سيخطفني الكلام" يُظهر مدى تأثير الكلمة عليه تلك التي ستقوده إلى شرك اللغة وحيلها فوقوع الشّاعر بين الفعل "سيخطفني" والفاعل "الكلام" يُفيد أنّه أسير الكلمة يتصرف وفق مشيئتها ولا يخرج عمّا تمليه عليه، إذ تقتاده حيث تشاء.

وفي ظنّي أنّ درويش يرى أنّ الإبداع يُخلق في لحظة حلميّة لا إرادية منه، إذ تجتاحه الكلمة بسحرها، فيقع مُنتَشياً بعبقها مأخوذاً بعذوبتها وجماليتها، فيدعها تفعل به ما تمليه عليه دون تدخل منه، وقوله: "البلاغة تجرح المعنى .. " يُظهر أنّ الإبداع يتجلى في آليّة توظيف الكلمة التي لربما تبدو عادية مألوفه فيبلورها الشّاعر في سياق بلاغيّ فذ يثير الدهشة في المُتلقِي، وهنا تتجلى قدرة الشّاعر على صقل عباراته وألفاظه وتوليد معانيه وإكسابها الشّاعرية الآخذة بما أضفاه من معنى بلاغيّ خُلق على يديه هو، فهي حين تجرح المعنى تخالف المألوف إلا أنّها بتلك المخالفة تصنع الإبداع الخالد.

فالتقديم والتأخير لا يأتي عبثيّاً في التراكيب، بل قد يخضع لعوامل نفسيّة تغلّف أعماق الشّاعر فيكشفها الشّعر إذ إنّ "لحظة الإبداع الشّعريّ تمرّ في مخاض لغويّ تتعانق فيه أركان الجملة وفق المخاض النفسيّ الذي يعاني منه الشّاعر، وعليه فإنّ هذا البناء التركيبي للجملة يتناغم مع البناء النفسيّ للشّاعر"[1].

ودرويش كما هو أسير للكلمة هو في الآن عينه أسير لواقعه المرير وفي ذلك يقول:

يحاصرني واقع لا أجيد قراءته[2]

فدرويش وقع مفعولاً مُسيْطَراً عليه من الفعل "يحاصر" وما يومئ إليه هذا الفعل من سيطرة وسطوة عليا على المحاصَرين، إذ لا يكون الأمر إلّا بيديه، والمُحاصِر هو واقعه المرير العبثيّ

---

[1] - المصري، عباس علي، التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني، مجلة جامعة الأقصى،المجلد٣،العدد١،يناير ٢٠٠٩،ص٣.

[2] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العصيّ على الفَهْم بحكم اختلال موازينه، واختفاء العدل عنه، إذ تكون السّيادة فيه للباطل والظّلم في عالم لا وجود فيه للضعفاء المغلوبين على أمرهم، فالواقع المُهَيمِنُ عليه يلتفّ حوله كأفعى طوّقته وأحكمتْ سيطرتها للحدّ الذي يغدو انعتاقه من هذا الحصار أمراً شائكاً.

"فالشّاعر لا يقدم ويؤخر خضوعاً لمقتضيات الوزن فحسب، وإلّا كان مجرد ناظم، لا حياة في شعره، ولا قيمة لفنه، ولكنّه يعبّر عن إدراك معين للأمور، ويصوّر ما في نفسه من رغبات، ولا بأس بعد ذلك أن تلتئم هذه الغاية المعنويّة"[١].

ومن أمثلة التقديم للمفعول به على فاعله قوله:

ولا يحلم الميّتون كثيراً، وإن حلموا
لا يصدِّقُ أحلامَهُم أحدٌ ...
.....
لا يفرح الشّعراء كثيراً، وإن
فرحوا لن يصدِّقهم أحدٌ ... [٢]

فقد قدّم المفعول" هم" المتصل بالفعل" يصدقهم" على الفاعل"أحد"، فالحلم عند الميتين ليس معدوماً، فَهُم كما النائمون تزور الأحلام مخيلتهم وتتراءى لهم وإن بدت قليلة، لكنّ الصعوبة تكمن باختفاء أيّ مصدقٍ لأحلامهم، فالميتون لا تتوافر لديهم السُبل لإيصال أحلامهم والإفصاح عنها شأن الأحياء، أو لأنّ من هو على قيد الحياة لا يتبادر إلى ذهنه أنّ الميتين يحلمون، ولعل درويش يريد أن يُخففَ من وطأة الموت لحظة يجعله معادلاً موضوعيّاً للنوم.

أمّا قوله اللاحق فأتى النفيُ فيه قاطعاً جازماً لا يدعُ مجالاً للتصديق، فهو ينفي الفرح عن الشّعراء ويجعله فرحاً محدوداً محصوراً، حتّى وإنْ وُجد فلندرته ولأنّه غريب عنهم يأتي الحسم بانعدام تصديقهم إيّاه.

وبالرغم من التحام الشّعراء بالفعل يصدق "يصدقهم" إلا أنّ المفارقة تكمن في عدم تصديق أيّ أحد لشعورهم بالفرح، والذّات الشّاعرة في تقديمها وتأخيرها للتراكيب تؤكد أنّ " أيّ تغيّر في

---

[١]- المسيري، منير محمود، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ٤٣
[٢]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ٤٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النظام التركيبي للجملة يترتب عليه بالضرورة تغيّر الدلالة، وانتقالها من مستوى إلى مستوى آخر"[1].

الفعل المضارع

شهد الفعل المضارع حضوراً مكثفاً في الديوان المدروس، ومن الأمثلة عليه قوله:

أنسى الطريق القديم إلى بيتنا
أتذكر عاطفة تشبه المندرينة
أنسى البيوت التي دوّنت سيرتي
أتذكر رَقْمَ الهُويّة
أنسى حوادث كبرى وهزّةَ أرضٍ مُدمرةً
أتذكّر تبغَ أبي في الخزانة
أنسى دروب الرحيل إلى عَدَمٍ ناقص
أتذكر ضوء الكواكب في أطلس البدو[2].

إنّ لازمة تكرار الفعليْن "أنسى وأتذكر" يبرهن أنّ الماضي الذي تعرض لكلّ محاولات السرقة والطمس لا يزال ملك يدي الشّاعر، فكلّ ما يرغب في نسيانه قابع في الذاكرة مغروس في القلب، فهو لم ولن ينسى الطريق القديم إلى بيته مهما رافق الدرب من إخفاء لمعالمه الفعليّة التي رآها وعاشها، فهو حقيقة فَقَد البيت وذاك الأمر الفعليّ المعيش، إلا أنّ رائحته ما انفكت منبعثة وما فتئ يشتمّها ليحمي ذاكرته ويعيد المكان السليب إليه، وبذلك تغدو الرائحة مهيمنة على الروح والجسد، فَسُلِبَ المحسوس لأنّ المحتلّ تمكّن منه في لحظة غدر، لكنه لم يقوَ على سلب المجرد بعبقه وأريجه، وإن كان يدّعي نسيان طريق بيتنا، فهو كذلك ينسى البيوت التي دوّنت سيرته، فبين بيتنا الجمعي الذي يضم الأهل ويحتمون جميعهم تحت سقفه يؤول المكان إلى بيوت متعددة لتصبح شاهدة حيّة على الشّتات، ولِتُصبح الدروب هي طريقه الجديد الذي أُملي عليه يقوده إلى

---

[1]- عبد المطلب، محمد، البلاغة والأسلوبيّة، ٣٣١.
[2]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١١٢- ١١٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لا شيء، فالمَنْفيّ من غير وطن وبيت "يصبح كائناً مفتتاً، إنّه – البيت – يحفظه عبر عواصف السماء، وأهوال الأرض"[١].

فارتحاله إلى العدم بكل ما فيه من انتهاك للإنسانيّة وقهر وجوديّ ناهيك عن المخاطر الجسام التي عاشها بوحشيتها المُفزِعة وشعبه، ستبقى رفيقة الذاكرة حتّى الموت، فالنكبة والتهجير القسريّ وتدمير الكيان الفلسطينيّ حوادث سُطِّرت في كتب التّاريخ، وبذلك يكون الماضي حاضراً متحرّكاً لا يمثل اللحظة الزمنيّة الساكنة المنتهية بل فيه من القوة ما يجعل رحى الزّمن مُتوثِبة صوب المستقبل.

"والوطن عند محمود درويش صالح للنسيان لأنّه مادة من مواد الذاكرة، ونسيانه لا يفضي إلى زواله ولكن يحيله إلى مرجعيّة موثقة تمكنه من الحضور في أيّ لحظة نشعر بفقدانه فيها، وإعلان النسيان هو بمثابة الإعلان عن فقداننا للشيء ومن ثمّ شروعنا في البحث عنه، إنّه يعلن حالة النسيان فيشرع بالاستذكار"[٢].

إنّ وقوفي عند المكان في الأبيات السابقة استدعاه النصّ نفسه "فالفن إذا ما ابتعد عن احتواء المكان فقد واقعيّته، وأنّ الفن إذا ما تنكر للمكان عاش في تاريخ اللاتاريخ"[٣].

أمّا الفعل "أنسى، أتذكر" فقد تكررا في القصيدة ثلاث عشرة مرة، إذ أبرزت الثنائيّة الضديّة لِلفعليْن مَدى الصّراع الوجوديّ للفلسطينيّ على أرضه فهو يعيش عِراكاً وصِداماً عتياً مع عدوّه الذي يحرص على اجتثاث كينونته وتغييبه الفعليّ، إلّا أنّ الفلسطينيّ يأبى النسيان.

وفي سياق توظيفه للفعل المضارع والمُؤكِّد فيه عُمق انتمائه لوطنه، وإصراره على استرجاعه قوله:

يُحبّ بلاداً ويرحلُ عنها:
أنا ما أكون وما سأكون
سأصنع نفسي بنفسي
وأختار منفايَ

---

[١]- باشلار، غاستون، جماليات المكان، ٣٨.
[٢]- الغذامي، عبد الله، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظريّة، ٥٩.
[٣]- النصير، ياسين، إشكالية المكان في النصّ الأدبي، ٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منفايَ خلفيّةُ المشهد الملحميّ
أدافع عن حاجة الشعراء
إلى الغد والذكريات معاً

وأدافع عن شجر ترتديه الطيورُ
بلاداً ومنفىً
وعن قمر لم يزل صالحاً لقصيدة حبّ
أدافع عن فكرة كسرتها هشاشةُ أصحابها
وأدافع عن بلدٍ خطفتْهُ الأساطير/ [1].

فَبَيْن الحبّ والرحيل تتجلى المفارقة هنا، فهو يحبّ مكانه والحبّ كفيل بأن يُبقيه ويُثبّت أقدامه في أرضه، غير أنّ اجتماع الحبّ مع الرحيل يشفّ عن أزمة وجوديّة وجدانيّة أُجبر عليها الفلسطينيّ، فالرحيل أتاه عُنوة، ولم يكن أبداً اختياره.

وأمام كلّ المحاولات الفعليّة لاجتثاث كينونته وسلخ هُويّته تبرز إرادته وإصراره وقوته على البقاء والتحدي "أنا ما أكون وما سأكون" وبهذا يعلو صوت الأنا مُدوّياً ومُعلِناً بعزيمة حادّة وفعليّة، أنّ ما كانه وما سيكونه لن يخرج عن إرادته، فصنع الذّات معقود بالإنسان نفسه، فهي تتشكّل وَفْق رغبته الحرّة، حتّى في اختياره منفاه، يُطوعه ويصيّره وَفْق إشارته، فلا أحد يُملي على الذّات أفعالها.

فسنجده يدافع عن ماضيه ومستقبله مجتمعيْن "الغد والذكريات"، إذ لا يمكن أن يحيا الإنسان دونهما، أضف أنّ الدفاع لن ينحصر بزمنه فحسب بل سيتجاوزه إلى المكان، فالدفاع عن الشجر والقمر والفكرة هو عينه الدفاع عن الوطن بكل جزئياته، كما أنّ الشّجرة متأصلة جذورها في باطن المكان ليكون تأكيداً لجذورنا الحقيقية المترسخة في عمق الوطن، وإن كان الرحيل خارجاً عن الإرادة، تتجلّى المقاومة التي هي السبيل حتى يعود المنفيّ واللاجئ إلى حضن وطنه.

والدفاع لا ينحصر بالزمان والمكان فحسب، بل عليه أن يُفنِّدَ المزاعم الصهيونيّة ويأتي بالوثائق المُثبتة لملكيّته وأحقيته بها، فالمحتلّ وعبر أساطيره الوهميّة تنكر للوجود التاريخيّ الفلسطينيّ، وزعم أهلّيته له برز في قوله: "أدافع عن بلدٍ خطفته الأساطير".

---

[1]- كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٨٧- ١٨٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و حضور الفعل "أدافع" أربع مرات في جسد النصّ يستدعي نقيضه" نُهاجم" فولا الهجوم لما كان هناك دفاع، مؤكداً بذلك أنّه ضحيّة لاعتداء قسريّ أجبره على التصدي والمقاومة والدفاع عن مكانه وذاته أمام بطش الجلّاد المعتدي، أضف أنّ الأفعال المضارعة الطاغية في الأبيات "يحب، يرحل، أكون، سأكون، سأصنع، وأختار، أدافع، لم يزل"، أبرزت الأنا المتحدية عوالم الظّلم والقهر والعدم، فالمعركة لم تضع أوزارها ما فتئ المحتلّ قائماً، ولعل بروز الأنا يشفّ عن الفلسطينيّ الذي تنكّر الأخ العربي له فتركه يواجه الصعوبات منفرداً، ودرويش في نصوصه لا ينفصل عن واقعه مُثبتاً أنّ "النصّ لا ينفصل عن العصر الذي يُكتب فيه، وكلّ نص لا ينقل إلى وعي القارئ إيقاعات عصره هو نصّ زائف لا يثير التخيّل"[١].

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الأبيات يتحدث درويش فيها عن رفيقه إدوارد سعيد، فتلتحم إرادتهما وتغدو واحدة في استشراف المستقبل وصنعه، وفي التحدي الوجوديّ والدفاع عن الهويّة كلٌّ عبر موقعه وفكره الثقافيّ.

وفي سياق توظيفه للفعل المضارع قوله:

نيويورك: إدوارد يصحو على كسل
الفجر. يعزف لحناً لموتسارت. يركض
في ملعب التنس الجامعيّ. يفكر في
هجرة الطير عبد الحدود وفوق الحواجز
يقرأ "نيويورك تايمز". يكتب تعليقَهُ
المتوتّر. يلعن مستشرقاً يرشد الجنرال
إلى نقطة الضعف في قلب شرقيّة.
يستحمُ ويختار بدلتَهُ بأناقة ديك
ويشرب قهوته بالحليب. ويصرخ
بالفجر: هيّا، ولا تتلكّأ/ [٢].

---

[١]- الشيخ، سمير، الغاب دراسات أسلوبيّة في الشّعر العربي الحديث، ١٨٧- ١٨٨.
[٢]- كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٨١- ١٨٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالذّات الشّاعرة تسرد جانباً من أفعال إدوارد سعيد المقيم في نيويورك مُسلِطَة الضَوْء على بعض سماتها التي جعلتها موزعة وَفْق اتجاهيْن الأول الفعل اليوميّ والمألوف والذي يمارسه أيّ إنسان وأبان عنه الأفعال "يصحو، يركض، يستحم، يختار، ويشرب".

والآخر الذي تجلّت عبره شخصيّة إدوارد المفكر والمثقف صاحب القضيّة الفلسطينيّة وبرزت في الأفعال "يفكر، يعزف، يكتب، يلعن، يصرخ" والذي أكّد ذلك السياق الذي وردت فيه فالقراءة هي فعل عام ولكن حصرها بـ "نيويورك تايمز" ثم كتابة التعليق المتوتر يجعلها خاصّة بإدوارد، والفعل يفكّر يشفّ عن عمق التأمل الذي يجتاح كيانه، وهو ينظر إلى الطيور التي استطاعت رغم الحدود والحواجز أن تهاجر إلى أماكن أخرى، وما أفضت به الحدود من سيطرة ومنع وتقييد لكنها لم تقف حائلاً أمام إرادة الطيور، وما تَأَمُلِه لتلك الطيور الحرّة إلا حزن على واقعه المُحاصِر لأبناء شعبه والمقيّد لحركتهم، والذي جعلهم حبيسي الوطن المحتل، والمنفى المُؤلِم.

كما يلعن المُستَشرِق المجرد من إنسانيّته والذي يطّلع على العالم الشّرقيّ ليتيح للقوى الاستعماريّة الغربيّة أن تفرض نفوذها وهيمنتها على ضعفاء الشّرق، الأمر الذي يقوده إلى دعوة ثوريّة إلى الفعل والتغيير لتحرير الإنسان من بطش القوى الإمبرياليّة مفضياً عن الصّراع الدائر بين الشرق والغرب.

لتجسد أفعال المجموعة الثانية إذن الفعل المُؤثِّر والمُجدي للإنسان الفاعل في الكون والمُتأمِل في خفاياه، والمُحتَج الرافض للقوى المستبدة والمستعبدة للضعفاء، والداعي إلى التغيير وصنع مستقبله بما يتساوق وأحلامه وطموحاته، وقد غيّب الشّاعر حروف العطف بدءاً من الفعل يصحو حتّى الفعل يستحم فتوظيفه "الأفعال متتابعة بإلغاء أحرف العطف، وهذا التابع في الجمل الفعليّة يصور الحركة وترددها مع السرعة وما تقتضيه من اختصار للزمن".([1]) فأضحى إدوارد وكأنّه يعيش في سباق زمنيّ فيعدو لاهثاً كي يسابق الوقت ليحقق كلّ ما يصبو إليه.

[1] - أبو أصبع، صالح خليل، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عاميْ ١٩٤٨م- ١٩٧٥م، ٣٧٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحضور فعل الأمر "هيّا" والمضارع "لا نتلكّأ" يومئ إلى طلب يستحثّ الشّاعر عبره الفجر ويهيب به كي يتوثَّب صَوْب المستقبل حتّى تقرع الحريّة أجراسها الصادحة في كلّ حدب وصَوْب معلنة بدء يومٍ جديد نصنعه نحن لا غيرنا.

ودرويش الفاقد مكانه يسعى إلى وسيلة تعوّضه عن ذاك المسلوب يقول:

سأحمل بيتي على كتفيّ ... وأمشي
كما تفعل السلحفاة البطيئة[1].

إنّ العزيمة القويّة لديه أوجدها واقعه المرير ولعله وهو يحمل بيته يستطيع أن يستأثر به ويحميه من أيدي العابثين، والشّاعر هنا يرى أنّ السلحفاة أوفر حظاً وأهنأ عيشاً منه، فعلى الأقل مكانها معها أينما ارتحلت، يُشكِّلان كلاً متكاملاً لا ينفصل أحدهما عن الآخر فيحويان بعضهما بعضاً، فلا سيطرة وتدمير وانتزاع لما تملكه، لذلك هو سيحذو حذوها فيجعل بيته رفيقه الدائم وكأنّه بذلك ينجو من تُخمة الاغتراب والمنفى الذي تغلغل فيه وشعبه.

ودرويش العائد إلى وطنه بعد الغياب يُدرِكُ مُتَبصِراً أنّ مكانه لن يكون أبداً كما تركه يقول:

قلت له: لا تراهن على الواقعيّ
فلن تجدَ الشيء حيّاً كصورته في
انتظارك ...
إنّ الزمان يُدجِّن حتّى الجبال
فتصبح أعلى، وتصبح أوطأ مما عرفت[2].

فالذّات الشّاعرة التي بدورها تخاطب رفيق السّفر العائد إلى الوطن الذي في أساسه درويش نفسه، فيأتي خطابه الطلبيّ حاثاً إيّاه ألا يتمادى في خياله؛ فيظنّ واهماً أنّ بلاده بقيت كما تركها في انتظار عودته فيأتي النصّ قاطعاً "لن تجد" ومُؤكِّداً عمق الاختلاف اللاحق على الوطن ومتعلقاته ناسباً التغيير إلى الزمان الذي هو الفاعل الدائم والمهيمن في هذا الكون وأكّد ديمومته بتكرار الفعل المضارع "يدّجن، تصبح المُكَرَر مرتين" فأيّ تغيير لا بدّ أن يخضع لشروطه وظروفه، فإن كانت الجبال وهي الراسخة التي لا تتزعزع تكون خاضعة لمجرياته وتأثيره، على

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٣٩.
[2] - نفسه، ١٣١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الرّغم من أنّ ذلك يصبّ لصالحها حينما تغدو أعلى وأوطأ مما كانت عليه، فهو يجعل المكان منوطاً بالزمن فتغييراته مرجعيتها زمانيّة وكلك ينفي الحياة عن الماضي إذ أضحى جّدْباً بعد ارتحال أصحابه وبَسْط المحتلّ يديه عليه (الواقع).

ولم ينحصر حضور الفعل المضارع وما يوحيه من ديمومة وتجدد، بل أدخل الشّاعر عليه "لم" الجازمة التي قلبته زمنيّاً للماضي ومن ذلك ما قاله درويش في قصيدته المُعنونة "لم ينتظر أحداً":

لم ينتظر أحداً،
ولم يشعر بنقصٍ في الوجود،
أمامه نَهْرٌ رماديٌّ كمعطفه،
ونورُ الشمس يملأ قلبَهُ بالصّحْوِ
والأشجارُ عاليةٌ / [1].

فحضور الفعل المضارع الذي أضحى يحمل الدلالة الزمنيّة الماضية بدخول "لم" كان جليّاً في عنوان النصّ ومتنه. إذ تكررت جملة العنوان أربع مرات في جسد النصّ مُؤكدة عمق ألم الانتظار، فجملة "لم ينتظر أحداً" تستدعي "كُنت أنتظر أحداً" فانعدام الانتظار هو تحول لديه أتاه من طول الانتظار ويقينه بأنّه كان محض تَرَقُّب عبثيّ لم يجنِ من ورائه إلا الخيبات والانكسارات المتوالية فآثر عدمه معللاً ذلك بأنّه "لم يشعر بنقص في الوجود، ولم يشعر بنقص في المكان، ولم يشعر بنقص في مشاعره"[2].

يقول من القصيدة نفسها:

ولم يشعر بنقص في المكانِ،
المقعدُ الخشبيّ، قهوتُهُ، وكأسُ الماء
والغرباءُ، والأشياء في المقهى
كما هيَ

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ٣٣.
[2] - نفسه، ٣٣- ٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والجرائدُ ذاتُها: أخبارُ أمسِ، وعالمٌ
يطفو على القتلى كعادتِهِ / [1].

ومما يسترعي الانتباه أنّ ما يملأ المكان في حقيقته هي محضُ أشياء ماديّة صرفة فلا رابط وجدانيّ فِعليّ بينه وبينهم، فالمكان لا يملؤه المقعد والقهوة والغرباء فهي عناصر مضافة إليه، فالغرباء قد يملؤون فراغ المكان أمّا الصّلة العاطفية فتلك الأمور تُبقي المكان فارغاً ومجرداً من حميميّته، لكننا نعلم أنّ هذه الأشياء كانت هي الرفيق الأثير الذي لازمه طوال فترة إقامته بالمنفى فاعتاد عليها للحدّ الذي أضحت جزءاً منه ومن مكانه، وأضحى اختفاؤها يُشكّل فراغاً في المكان، فحتّى الأخبار هي عينها ما اعتاد قراءته، إذ يطغى ذلك العالم المتجرد من إنسانيّته وبقتات من دماء ضحاياه ليعلو على أشلائهم وجراحهم، مفتقداً التسامح والعدل والمساواة، قاهراً الضعفاء وأحلامهم، فأسلوبه السّرديّ الوصفيّ للمكان وللعالم يعلوه القتامة والحزن الذي أضحى لصيقاً به، فبدت النبرة الإيقاعيّة الغنائيّة المتألمة وكأنّها تلقي خبراً اعتياديّاً مألوفاً تأتّت من تسليمه بالواقع المضنيّ، فأمام عالم القتل الطاغي على المشهد المعيش يؤكد درويش تحرره من الانتظار إذ يقول:

ولم يَشْعُرْ بحاجته إلى أملٍ ليؤنسَهُ
كأنْ يخضوضرَ المجهولُ في الصحراءِ
أو يشتاقَ ذئبٌ ما إلى جيتارة،
لم ينتظر شيئاً، ولا حتّى مفاجأة

فلن يقوى على التكرار ... أعرفُ
آخر المشوار مُنذُ الخطوة الأولى –
يقول لنفسه – لم أبتعد عن عالم،
لم أقترب من عالمٍ[2].

فالأنا تعتكف في عالمها الداخليّ، فتعيش خلوتها ووحدتها موقنة بانعدام الأمل، فالعزلة هي الرفيق الذي أنس به وأتقنه مع طول الخبرة والمِران، فلم يعد يشعر بأنّه في حاجة إلى بديل

---

[1] - كزهر اللوز، او أبعد... ، ٣٣.
[2] - نفسه، ٣٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يستعيض به عن وحدته فهو قادر على أن يُؤنس نفسه بنفسه، فالذّات الشّاعرة غدت تعتاش حالة سكون وهدوء داخليّ.

فلم تعد في حاجة إلى أمل يواسيها ويَجعلها قادرة على الوقوف في وجه التحديات، معلنة انتصارها عليها فتمني النفس عبثيّاً ثمّ تعود بعدها خالية الوفاض، فالمظاهر المقفرة والعدميّة الخالية من السلام هي المهيمنة على واقعه المتأزم، فالصحراء يستحيل أن تغدو يوماً خضراء، فهي رمز الفقر والموت، والذئب رمز الافتراس والغدر يترقب فريسته؛ كي ينقضّ عليها فلا يعقل أن يشتاق يوماً إلى الغناء والسلام والحبّ، وبهذا لن تلتقي عوالم العدم والرعب والموت مع عوالم الوجود والأمن والحياة، فهي عوالم متصارعة.

وعليه يُسوِّغ درويش عدم انتظاره لشيء، فالهزائم النفسيّة المتعاقبة صيّرته غير قادرٍ على عيشها مجدداً، فكأنّها ارتطام داخليّ يكسره أو يحدث فيه صدعاً إلى الحدّ الذي يصعب معه ترميمه؛ لذلك يأتي النفي "لن يقوى على التكرار" حاسماً قاطعاً باستحالة أن يُزرع الأمل مُجدداً لديه، ذاك الأمل الذي يأخذه إلى العُلا واهماً إيّاه أنّ تغييراً ما سيحدث؛ ليدعه آنفاً يسقط في هاوية اليأس فَتُهشِّم كيانه، ويطل علينا الفعل "أعرف" بحضور طاغٍ للأنا العالمة والمدركة يقيناً ضراوة التجربة وجزعها، فهي تعي ذهنيّاً ومنطقيّاً أبعاد الطريق ونهايته مُنذ خطوتها الأولى، وبعد تواري الشّاعر تحت ضمير الغياب "هو" يتيح لأناه الظهور "أعرف، لم أبتعد، لم أقترب"، فهو لم يبتعد عن عالم القتل والاعتداء والظّلم المفروض عليه، وفي الآن نفسه لم يتمكن من الدنو من عالم الأمن والحقّ والعدل، وجَعْل العالميْن نكرة يترك مجالات التأويل لسماتهما متعددة ومتباينة، وآلية كتابة الجملتين :

لم أبتعد عن عالمٍ
لم أقترب من عالمٍ

تجعلهما يسيران في خطّين متوازيين، فلن يكتب لأحدهما اللقاء بآخره فهما عالمان وجود أحدهما يكون بزوال الآخر. والصّراع القائم بينهما سيبقى حتّى اندثار الكون.

ومما تجدر الإشارة إليه توظيف درويش ظاهرة الالتفات إذ استمرّ موظّفاً ضمير الغياب طوال قصيدته، ليتسلل في خضم خطابه ضمير الأنا ويطفو على سطح حديثه وكأنّ النفس

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أخذها الواقع والفكر المؤلم فالتحمت بهما للحدّ الذي لم تشعر إلا بأناها تُحلِّق في فضاء القصيدة ليتمكن بعدها من السيطرة عليها وكبح جماحها والسماح للغياب بأن يعلو مجدداً في قصيدته.

والالتفات الذي" يعتمد على تغيير الضمير دون اختلاف المضمر والتجريد الذي يتمثل في الحديث عن أنا باعتبارها "هو"[١] ظاهرة أسلوبية وظفها درويش في ديوانه المدروس، أضف أنّ "استخدام الضمائر في النصّ يمثّل عنصراً أساسيّاً من مكونات البناء النصّي"[٢]. إذ به يدرك المتلقي وعبر الضمائر الأبعاد الفكريّة والنفسيّة للسارد إذ يستطيع بواسطتهم أن يبوح بما لديه إمّا مواربة أو علناً.

وربما وقوفي عند القصيدة بأغلب أجزائها مرجعيته بث مقدار التعالق القائم بين أجزاء القصيدة في تشكيل المعنى.

وفي سياق توظيفه للفعل المضارع المسبوق ب "لم" قوله:

لم أكن أحفظ الكلمات لأحمي المكان
من الانتقال إلى اسم غريب يُسيّجه
الأكاليبتوس، واللافتات تقول لنا:
لم تكونوا هنا[٣].

توظيفه "لم" يُبرز أنّ عدم حفظه وتأريخه لماضيه أفقده حاضره، إذ كان يظنّ أنّ مجرد وجوده في مكانه سيجعله آمناً من عبث العابثين، ووحشية المعتدين، ولو خال يوماً أنّ المكان سَيُسَرق كما يسرق رغيف الخبز بسهولة ويُسر لما تقاعس يوماً عن توثيقه أنّى استطاع ، (لو كنت أحفظ لحميت)، ولأنّه لم يرسخ كينونته انساب المكان من بين أيدينا، وغدا ملكاً لغريب عابر أسقط عليه سمات جديدة مجهولة الهُويّة، فارضاً سياجاً بيئياً مغايراً عن طبيعتنا الجغرافيّة "الأكاليبتوس" فيأتي متماهياً مع سماته المُستَحدَثة، وَلِتَنْسف اللافتات العابرة والقائمة على رفاتنا أيّ وجود تاريخيّ يشير إلى ملكيّتنا، وليشكّل حضور الفعليْن المضارعيْن "يسيِّج، ويقول" حضوراً

---

[١] - فضل، صلاح، شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد، ٨.
[٢] - ضرغام، عادل، في تحليل النصّ الشعري، ٥٩.
[٣] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٥٨.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

زمنيّاً مُتَجدِّداً للمحتل يسحق وجودنا ويجعله رهن الماضي، لتفضي أسطره عن كمّ القهر والوجع الذي يجتاح كيانه، مع إلقاء مسؤوليّة فَقْد الوطن على كاهله..

وفي سياق توظيفه للفعل المضارع ما أورده على لسان إدوار سعيد إذ يقول:

فلنكن سادة الكلمات

التي سوف تجعل قُرَّاءها خالدين .

على حدّ تعبير صاحبك الفذّ ريتسوس /([1])

إن سيادة الهُويّة الوجوديّة والفكريّة والثقافيّة للمفكر والشّاعر والكاتب المثقف تلك التي يُشكّلها وفق مشيئته، بعيدة عن هيمنة الآخر الغربي أو العدو مُستمداً سيادته من تاريخه وكينونته وفكره؛ ليخلق عالمه الجديد المُتَحرّر من التبعيّة والقيود التي تنتهك إنسانيته وتلغي وجوده وتجعله مطية لأطماع فئة قمعيّة نفعيّة تستشعر قوتها وتحيا على قتل وتعذيب الضعفاء، فمسؤوليّة المثقف تجاه قضايا أمته وشعبه مسؤوليّة جسيمة، فهو القبس الذي ينير الدرب لغيره كي ينتزعوا الحريّة والكرامة ويقهروا سجّانهم ويواجهوا قاتلهم فلا يخشون الموت لأجل الحياة الفعليّة، فكأنّي بالمفكر البصير المُدرك دوره يحمل رسالة سماويّة تبدأ به ويبقى أثرها مُمتداً في المتلقي فيما يحقق خلوده، واتصال الفعل المضارع بلام الأمر "لنكن" يفضي عن دعوة طلبيّة تنبثق عنها الإرادة الجمعيّة في تحقيق السيادة الفكريّة لأمة بأكملها، واجتماع الثالوث درويش وإدوارد سعيد وريتسوس الشاعر اليوناني يكشف عن ماهيّة المثقف الساعي إلى الحوار والسلام والحريّة كي يحقق لشعوب العالم الإنساني أجمع نوعاً من الاستقرار والمساواة والرخاء.

الفعل الماضي

شكّل الفعل الماضي حضوراً في قصائد الديوان، وإن لم يكن بكثافة الفعل المضارع، ومن ذلك قوله:

وبقينا على الجسر عشرين عاماً
أكلنا الطعام المعلّب عشرين عاماً
لبسنا ثياب الفصول،
استمعنا إلى الأغنيات الجديدة،

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٩٥

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جيّدة الصنع،
من ثكنات الجنود،
تزوّج أولادنا بأميرات منفى
وغيّرن أسماءهم،

وتركنا مصائرنا لهواة الخسائر
في السينما[1].

فالشّاعر يسرد مأساة شعبه عبر توظيفه الفعل الماضي المسند إليه الضمير الجمعي "بقينا، أكلنا، لبسنا، استمعنا، تركنا"، فحضور الفعل الماضي يُبرز أنّ مأساة شعبه ليست صنيعة اليوم، بل هي معاناة ممتدة من الماضي حتّى يومنا، أضف رغبته في أن يشاركه المتلقي واقعه المرير المتأزم ويدرك أبعاده ويكسب تعاطفه ويعلم مدى وحشية عدوه، مُؤَكِّداً في الآن نفسه أنّه جزء لا يتجزأ من "نحن" فالمعاناة بدراميتها الفاجعة واحدة لا تنفصل عن كليهما، كما تنهض الأفعال معلنة عمق التشظي اليومي والقهر الذي يعيشه اللاجئ والمنفيّ الفلسطينيّ، فأفعاله اليوميّة من المأكل والملبس وسماعه الموسيقى والزواج تومئ إلى اختلاف أخذ ينعكس على هويته الوجوديّة وهو تغيير قسريّ فرضه وجود المحتلّ إذ ألقى بظلاله على الشّعب الفلسطينيّ بكل أطيافه وفئاته.

والفلسطينيّ المقيم خارج مكانه أخذ يقتات الطعام المُعَلَّب مما تجود به عليهم وكالة الغوث والأنظمة العربيّة، وعاشوا في الأزمنة جميعها، إذ كانوا يلبسون ثوب الفصول وما يشفّ عنه عبارة "لبسنا ثياب الفصول" من تشرّد وجفاء وجدانيّ وبرودة إنسانيّة عاشها اللاجئ في ما وهبه إيّاه الأخ العربي، إذ لم يكن له دثار فعليّ يركن عليه، مع ما تومئ إليه من توالي السنوات العجاف المُذلة وهم يقيمون في مخيمات العراء والذُّل، وباتوا يستمعون إلى أغانٍ تأتيهم من ثكنات عدوهم في نسق غنائي لم تألفه آذانهم لغرابته.

والمأساة تشتدّ عندما يشرع ذاك المنفيّ بالزواج من امرأة مختلفة عن هويته الفكريّة والثقافيّة والمكانيّة فتلغي عنه ما تبقّى من ملامح هويته، والأدهى عندما أضحت القضيّة لعبة يتحكم هواة الخسائر بها ويتاجرون، وفي ظنّي أنّ درويش هنا يوجّه نقده إلى المفاوض الفلسطينيّ الذي

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٤٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استباح واستسهل التنازل عن الوطن دون أن يُقيم وزناً لشعبه أو يكترث لهؤلاء اللاجئين الذين ما انفكوا يحلمون بِيَوم العودة، فأخذ يساوم المحتلّ وكأنّه الطرف الخاسر والضيف على مكانه، دون أن يجني من مفاوضاته العبثيّة إلّا مزيداً من الخسائر وفقد الكرامة التي بدأت بها الأنظمة العربية وأكمل طريقها هو باحترافيّة عالية لم ترتعد فصائله لأجلها.

وفي سياق توظيفه للفعل الماضي قوله:

أَعَدْتُ ما أعددتُ من أدوات حفلتنا
إلى أدراجها. وفتحتُ كلَّ نوافذي وستائري.
لا سرَّ في جسدي أمام الليل إلا
ما انتظرتُ وما خسرت ... [1]

فدرويش يكثّف حضور الفعل الماضي إذ تكرر في الأسطر السابقة خمس مرات "أعدتُ، أعددتُ، فتحتُ، انتظرتُ، خسرتُ" فعبر نسقه السرديّ يأخذ بالمُتَلقي إلى تجربته العاطفيّة التي عاش خيبتها وخسارتها فآلمته، فيجعله يتفاعل معها، وبين السارد والمتلقي يكون الشّاعر هو العالم بكل التفاصيل التي مرّت معه، أمّ القارئ فإنّ معرفته للأحداث يتوالى مع ما يسرده حتى يبقى يقظاً متبصراً لكل ما سيخبره به.

فالشّاعر الذي هيّأ ذاته لاستقبال المحبوبة وفاجأته بعدم حضورها أخذ يُعيد كل ما أعدّه للقائها فحتّى عواطفه المتوهجة كبح جماحها وخبّأها في دهاليز قلبه، وفَتْحِه النوافذ والستائر يؤكد تجرّده من الخفايا إذ لم يعد في حاجة إلى مواربتها عن العيان، والأسرار التي كان يمكن لها أن تولد لو أتت وُئِدت في مهدها، وبهذا لم يجنِ من انتظاره إلّا خسارة مُدوية أضيفت إلى سجلّ حياته، ومما يسترعي الانتباه توظيفه الجناس الناقص "أعدت، أعددت" إذ عمد "من خلاله إلى التكثيف الموسيقي وإبراز القيم الخلافيّة للأصوات، التي تتركب منها الكلمات المتغايرة والمتمايزة دلاليّة"[2]، ناهيك عمّا يحدثه هذان الفعلان من مُنبه صوتي للقارئ يدفعه إلى الوقوف عندهما.

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ٩٤.
[2] - موسى، إبراهيم نمر، حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ٧٦.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ومن القصائد التي تستوقف دارس هذا الديوان قصيدته الموسومة "لا أعرف الشخص الغريب" وهي قصيدة برز فيها حضور الفعليْن الماضي والمضارع إذ تجلّى لكلّ منهما دوره على نحو ما سيتضح في التحليل. يقول:

لا أَعرف الشخصَ الغريبَ ولا مآثرَهُ ...
رأيتُ جنازةً فمشيت خلف النعش،
مثل الآخرين مُطأطئ الرأس احتراماً. لم
أجد سَبَباً لأسأل: مَنْ هو الشخصُ الغريبُ؟
وأين عاش، وكيف مات [فإنّ أسباب
الوفاة كثيرةٌ من بينها وجع الحياة]
سألتُ نفسي: هل يرانا أم يرى
عَدَماً ويأسفُ للنهاية؟ كنتُ أعلم أنّه
لن يفتحَ النّعش المغطّى بالبنفسج كي
يودّعنَا ويشكرنَا ويهمسَ بالحقيقة
[ما الحقيقة؟][1].

فالذّات الشّاعرة ترصد لنا مشهداً جنائزيّاً أخذت تسير فيه دون سابق علم بذاك الميّت الغريب، فأتى نفيه مُؤكّداً عدم معرفته به أو حتى بمآثره، لأنّ مجرد العلم بفضائله تثير الرغبة والتعاطف كي يرافقه في أشدّ حالاته ضعفاً، وفي حضوره الوجوديّ الأخير قبل أن يُوارى الثرى، واختياره صفة الغريب لا تنحصر بهويته المجهولة عن الشّاعر فحسب، بل قد يكون غريباً في عالمه، وغريباً عن العالم الذي سيؤول إليه، وهو يوظف الفعل الماضي في سرده لمشهد الجنازة الذي سار فيه "رأيتُ، فمشيتُ، سألتُ، كنتُ، تهتُ" جاعلاً المشهد حركيّاً مرئيّاً للمتلقي، فالأفعال تسوق بعضها بعضاً لتؤلف نسيجاً بنائيّاً محكماً يدفع بالحدث الماضي إلى التصاعد إذ ابتدأ بالمشي وهو فعل حركي، منتهياً بالفعل "تهت" والذي يشف عن ضياع انتهى إليه الشّاعر، والذي هو في أساسه ضياع تأتّى من الموت نفسه، فالاضطراب والقلق والصراع الكامن في أعماقه جسدها حضور الفعل المضارع "اسأل، يرانا، يرى، يأسف، أعلم، يفتح، يودعنا، يشكرنا، ويهمس، يطوي، يلمع، يتكلمون، يحلمون، وقد نكون".

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ٦٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وليعلن كثافة تواجدها في النصّ ديمومة الحيرة التي تعتريه وعدم علمه اليقيني بماهيّة الموت وعالمه وما يخفي وراءه من أسرار غيبيّة؛ لذلك وظّف في متن نصّه الأسلوب الإنشائي الذي خلق اضطراباً وزعزعة في ذهن المتلقي دفعت به إلى التأمل والتَّفَكُر في العالم الآخر، فالمجهول المُحيّر لمن هو على قيد الحياة يصبح معلوماً وحقيقة لذاك الميّت "يهمس بالحقيقة" ولا يزال الحيّ يلتمس معرفة ذاك العالم الماورائي .

فالموت الذي بات شديد القرب من درويش، يندفع الشّاعر إليه فيواجهه ويحاوره علّه يلقى إجابة عن التساؤلات التي تؤرقه، وهنا تبرز في النصّ جدليات الحياة والموت، الحضور والغياب، والوجود والعدم، فإن كان درويش هو الحيّ الحاضر اليوم في جنازة ذاك الغريب، فإنّه سيغدو ميّتاً غائباً في يوم آخر. وهذا شأن البشريّة أجمع، لكن السؤال الملحاح هنا ماذا بد الموت؟؟ وإلام سيؤول مصير الميّت؟؛ لذلك بدأ درويش وهو يمشي في الجنازة هادئاً خاشعاً أمام هيبة الموت. أمّا داخله فكان يشهد غلياناً وتوجساً وحيرة تجلّت في توظيفه الفعل المضارع والأسلوب الإنشائي.

فعل الأمر

وظّف درويش فعل الأمر في ديوانه ومن ذلك قوله:

فافْرَحْ، بأقصى ما استطعتَ من الهدوء،
لأنّ موتاً طائشاً ضلّ الطريقَ إليك
من فرط الزحام ... وأجّلكْ[1].

فالموت تعثرت خطاه وتاهت غير مرة عن طريقها إليه، لانشغال الموت الدائم بضحاياه الكُثر، لذلك أتى خطابه حاثاً ذاته على الفرح، مع وضع ضوابط لهذا الفرح، فهو لا يريده صاخباً ضاجاً بالحركة والجنون، بل يريده هادئاً مع بقاء هيمنته على كيفيّة سعادته وحدودها فلا يكون فرحاً عبثيّاً ممتداً، بل فيه من السكون ما يقتصر على بواطنه وأغواره، تمثّل ذلك بتوظيفه الفاصلة بعد فعل الطلب "افرح،" فهو ضبط للفرح، أكد ذلك ما تلاه "بأقصى ما استطعت من الهدوء" ليشفّ عن التحكم والسيطرة الذّاتيّة عليه فهو مرهون بالعقل، ناهيك أنّ الفرح ينبثق في

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد ... ، ١٧.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حصوله من الداخل إلى الخارج، أمّا خطاب درويش لذاته، وطلبه منها الفرح فقد تأتّى من الخارج إلى الداخل؛ ليدل على أنّه فرح وهميّ مؤقت ومحدود، فالنهاية مهما سُوِّفت حاصلة، والعمر مهما امتدّ سينقضي، فالموت الذي تخبطت خطاه في نهاية المطاف سيصيبه، فهو محضّ تأجيل ومَنْح النفس بضع لحظات أو أيّام من الحياة، فالغلبة ستكون لذاك الموت الذي سيأتيه ممارساً سيادته المطلقة في استلاب الحياة، والأسطر تستدعي ثنائية الحياة والموت، وهي جدلية متصارعة يسحق الموتُ فيها الحياة على نحو ما أظهرت الأبيات، وإني أرى ظلال بيت زهير بن أبي سلمى الذي يقول فيه:

رأيْتُ المنايا خَبْطَ عشواء مَنْ تُصِبْ تُمتْهُ ومَنْ تُخْطِئْ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ[1]

ودرويش ينهي خطابه بأسلوب طلبيّ يوجّهه للغياب يقول فيه:

قُلْ للغياب: نَقَصْتَني
وأنا حضرتُ ... لأكملك! [2]

فالخطاب "قل للغياب": جاء مُحَمَلاً بإيقاع قويّ متحدٍ ساخر، فالغياب يمثل الموت / السكون / العجز، فحضور الشّاعر في الغياب يجعله حيّاً حاضراً، إذ يُقصي عنه سمة الموت والسكون مستعيضاً عنهما بالحضور والتواجد، فالنقص الحاصل بالغياب يكمله الشّاعر بحضوره، فيكون حضوره في الغياب أشدّ قوة وتأثيراً من حضور الغياب فيه. لذلك هيمنت الأنا الفاعلة في الأسطر (نقصتني، أنا، حضرت، لأكملك = أُكمل أنا إيّاك) وكأني بدرويش لم يهزمه الموت، بل كان هو المنتصر عليه عبر الكلمة والقصيدة، فثنائيّة الغياب والحضور البارزة هنا انتهت بإثبات الحضور على الغياب، ولربما كان في الأمر ما يثير الدهشة لذلك وضع الشّاعر علامة التعجب في نهاية خطابه "لأُكملكْ!".

كما سعى درويش إلى محاولته التغلب على الموت فإنّه لم يتوانَ في سعيه الدؤوب لإثبات جدارته بالحياة واستحقاقه الحريّة، يقول:

---

[1] - الشنقيطي، أحمد بن الأمير، المعلقات العشر وأخبار قائليها، ٧٩.
[2] - كزهر اللوز، أو أبعد ...، ١٩.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واصرخ لتسمعك نفسك، واصرخ لتعلم
أنّك ما زلتَ حيّاً وحيّاً، وأنّ الحياة
على هذه الأرض ممكنةٌ، فاخترع أملاً
للكلام، ابتكر جهة أو سراباً
يطيل الرجاء،
وغنّ، فإنّ الجماليَ حُريّة. [1]

فتوالي أفعال الأمر يحثّك على القيام بفعل كي تثبت كينونتك، فإذا أردت الحياة عليك صناعتها وولادتها فالحياة لن تأتي إليك وأنت منكفئٌ على نفسك عاجزٌ مستسلمٌ ضعيفٌ، فهي لا تهب نفسها للضعفاء، وإنّما هي بنت الإرادة والقوة فاخلقها حتّى تصبح ملك يمينك، فافعل ما يضمن لك البقاء، قُمْ بالفعل المستقبلي لتضمن لك مقعداً بالغد، "اصرخ، اخترع، ابتكر، غنّ" كلها تسير وَفْق قاعدة افعل أو أَوْجِد لتحصل، فصراخك يخبر الآخرين أنّك حيّ وحرّ فالصّرخة فعل مدوٍّ مسموع ينبعث من أعماقك لتسمع أنينك وقهرك وحلمك للعالم بحجم الصوت يكون التأثير ويترسخ البقاء، فمن بوتقة اليأس اخترع أملاً لتبقى ثابتاً في الميدان رافضاً الهزيمة والانكسار، وإن فقدت مكانك فأَوجِدْ أنت جهتك، وإنْ كانت سراباً ووهماً لكنه كفيل بمنحك العزيمة والرجاء الذي يغرس فيك القوة والسعادة لغد أفضل، واصنع أنت عالمك وغدك وحياتك ولا تنتظر فيه أحداً، بل خذه عنوة وافرض وجودك لتغدو عصّياً على أن تُهزم، وحَلِّقْ بالكلمة واجعلْها نشيداً يُغنى للأحرار، والحياة التي يريديها درويش ليست حياة المنفى، وإنّما تلك التي لا تكون إلا على أرضك أنت وما دونها ليس إلا موتاً، لذلك توالي فعل الأمر يحثّ القارئ ويستدعيه إلى التغيير ، إذ يجعله خاضعاً ومنتشياً بإيقاع تأثيره القويّ الصّارم.

ويحاول درويش أن يجد مُسوِّغاً لعدوه مُظهراً وحشيته، أمام سلميّة الفلسطينيّ وإنسانيّته، يقول:

والتمسْ عذراً لمن طلب اغتيالكَ،
ذات يوم، لا لشيءٍ ... بل لأنّك لم

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ١٩٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تَمُت يوم ارتطمتَ بنجمةٍ ... وكتبت
أولى الأغنيات بحبرها. [1]

فهو يبدأ أبياته بأسلوب الأمر الموجه إلى الذّات، حاثاً إيّاها على إيجاد مُسوِّغ لذاك العدو المتربص به وبشعبه الراغب في قتلهم لا لشيء اقترفوه بل لنجاتهم من الموت الذي أراده لهم، فهو مُتَعطِّش للدم الفلسطينيّ ساعٍ لنشر الموت بينهم طوال مكوثه على أراضيهم، واستمرار وجودهم يعني تشكيل خطر على بقائه، لذلك يسعى دؤوباً لاجتثاثهم عن أيّ مكان يتواجدون به، فبقاؤهم أحياء أتى مخالفاً لإرادة العدو فتمسكوا بالحياة وقاوموا الموت.

فسواء أكانوا داخل الوطن أم خارجه من مخيمات لجوئهم، ومنفاهم القهري لم ييأسوا ويضعفوا ويعجزوا ويتناسوا حقوقهم، بل حملوا قضيتهم وأوصلوها للعالم أجمع.

وفي قوله: "يوم ارتطمت بنجمة ... " ، فالارتطام يجعلك مُبعثَراً مُبرِزاً كمّ هشاشتك أمام قوته، ولكن وعلى الرغم من حدته استطعتَ أن تلمّ كيانك المبعثر في المنافي، فتعاليت على جراحك الغائرة، ومن عمقها النازف أتى سلاحك المقاوم السلميّ المُتَمثِل بالقصيدة كي تصدح بصوتك الشّجيّ مُعلِناً عن مأساتك وشعبك.

ولم يقتصر توظيفه فعل الأمر للحديث عن صراعه الوجوديّ مع الموت والعدو، بل كان للحبّ نصيب لديه، أفضى عن شعور وجدانيّ عميق يغلف قلبه، يقول:

يا حبّ! لا هدفٌ لنا إلا الهزيمةَ في
حروبك ... فانتصرْ أنت انتصرْ، واسمع
مديحك من ضحاياكَ: انتصر! سَلِمَتْ
يداك! وَعُدْ إلينا خاسرين ... وسالماً! [2]

يتكاثف حضور فعل الأمر في الأبيات "انتصر، وَعُدْ" وتكرار الفعل انتصر يفضي عن رغبة ملحاحة وتمنٍ حقيقي وصادق أن يكون الحبّ هو المنتصر والباقي على مرّ الأزمنة، فقد يخسر الطرفان في معركة الحبّ ويمضي كلّ منهما في طريقه، لكّنها معركة لا تزعج ولا تؤلم

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ٢٦.
[2] - نفسه، ٦٤.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتصارعيْن في رحاها الدائرة، فدخولهم هذه الحرب وخروجهم منها أيّا كانت نتائجها كفيلة بإسعادهم وإن كابدوا معها الخطوب ولوعة القلب، ولعل انتصارَ الحبّ انتصارُهم، فجماليته تكمن عندما يظفر وحده على جميع ضحاياه، فالمهم في الحبّ أن يبقى محافظاً على عذوبته وشفافيته وألّا يُدنس أو يمسسه سوء كي يدوم وهجه وقُدسيّته.

ودرويش خرج في خطابه وتوظيفه فعل الأمر عن المألوف إذ يقول:

ثمّ تنهّد: خذ بيدي أيّها المستحيل!
وغاب كما تتمنَّى الأساطيرُ /
لم ينتصر ليموت، ولم ينكسر ليعيش
فخُذْ بيدينا معاً، أيّها المستحيل!. [1]

فالخطاب هنا يبدو ميتافزيقيّاً إذ يوجهه إلى غير الممكن سواء أكان ذاك المستحيل يكمن في بقائه الوجوديّ فلا يتغلب عليه الفناء ولا يسحقه، أم يتجسد المستحيل بإمكانيّة قهر عدوّه والانتصار عليه ودحره والهيمنة على واقعه شديد التصارع والتأزم واستلاب الحقّ.

وإن كان الغياب الذي يتمناه أسطوريّاً فهذا يشفّ أنّه غياب بقاء. فغياب أبطال الأساطير يتبعه حضور يجلب الحياة والخصب، فقوى العدم لا يمكن لها في البعد الأسطوريّ أن تُلغي قوى البقاء أيّاً كانت سيادتها، فباطن أسطره الشعريّة يتضح فيه استنطاق للحياة وتشبث بها وصراع ضدّ الموت، ففي مقابلته بَيْن النسقيْن "لم ينتصر ليموت، ولم ينكسر ليعيش" يؤكد الصراع القائم بين الموت والحياة.

والذّات الشّاعرة لم تعش "الانتصار والانكسار" وعليه لا يجدر بها الموت أو الحياة، وهذا يؤكد عمق الأزمة التي تسعى جاهدة إلى النيل منه. ثمّ يعيد الشّاعر بعد ذلك طلبه بقوله: "خذ بيدينا معاً" مع اختلاف تجسّد بضمير الجماعة وكلمة معاً، فبعد أن ابتدأ بحثّ المستحيل على أن يأخذ بيده وحدها، يعود لحثّه كي يأخذ بكلتا يديه، إذ تتحد الهو مع الأنا بعد انفصالهما في البداية، في التحام بديهيّ وعناق أبديّ مُبرهِناً عجز أحدهما عن العيش دون الأخرى، وقد وصفها عبده وازن بأنّها "صوفية سلبيّة لأنّها تؤدي إلى الانفصال مقدار ما تنتهي إلى الوحدة بين الأنا

---

[1] - كزهر اللوز، أو أبعد...، ٣٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والآخر، أي بين الأنا في وصفه آخر، والآخر في وصفه أنا، فالصوفيّة هي سفر في الداخل، في الذّات والحكم في الواقعيّ الذي هو "الخياليّ الأكيد"، فالصوفية هي هنا الإغراق في الذاتيّة، ذاتية الكائن التائق إلى الحريّة" [1]

[1]- محمود درويش الغريب يقع على نفسه، ٥٠- ٥١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خاتمة

حمل عنوان الديوان " كزهر اللوز، أو أبعد..." بُعداً رمزيّاً إيحائياً لافتاً فالحذف الذي عمد إليه درويش يدفع القارئ إلى البحث عن ماهيّة ذاك الشيء الذي يتشابه بزهر اللوز أو يفوقه وإنْ كان صلاح فضل قد رأى أنّ "زهر اللوز جعله درويش معادلاً رمزيّاً فيما يبدو لشعره"([1])؛ لِتؤكِّد قصيدة "لوصف زهر اللوز" رأيه هذا إذ وصفه بالشّفيف الخفيف الضعيف الكثيف باحثاً عن لغة تعادله في صفاته السهلة الممتنعة فيكونها وتكونه، مُؤَكِّداً سعيه الحثيث إلى تطويرها واستمراريتها؛ كي يجعلها لغة ساحرة تشدّ العقول والقلوب يقف الناظر في محرابها عاجزاً عن إدراك منبع الجمال فيها ومظاهرها الإبداعيّة.

حاور درويش ذاته بالضمائر الثلاثة "أنت،هو،أنا" ليشكِّل ميزة أسلوبيّة كان لها دورها في إغناء النصّ وتَنَوُّعِ الدّلالة، ففي أناه المتعددة يكشف عن سماتها المتنوعة والمتفاوتة مُبتدئاً بالضمير "أنت" الذي أفضى عن درويش الإنسان المتأمِّل الشكور غيره، الراغب إلى السفر لأعماقه، يليه ضمير"هو" الإنسان المسكون بالخيبة، الضَّجِرْ من عبث الانتظار، الساعي إلى الانعتاق من الأحزان ومشاركة غيره البهجة رغم عمق المأساة، ليبرز بعدها ضمير"أنا" الشّاعر الوفيّ للغته الحريص على تجويدها بكل ما أوتي من أساليب واستعارات وكنايات ومجاز فهو يلتحم باللغة في التحام أبدي ليخلقا معاً شعريّة فذّة باقية،بالإضافة إلى تأمله الوجوديّ في الموت وماهيته مُستَشعِراً دنو أجله. وبين هذه الضمائر يُطل علينا ضمير "هي" ليعلن الشّاعر عبره أهمية المرأة في حياته ومدى احتياجه لها.

وقد كان للتضمين الثقافيّ حضور جليّ في الديوان إذ طالعنا التّناص بأشكاله المتعددة، ولم يقتصر الأمر على أن يتداخل نصّ الشّاعر بآخر، بل تجاوزه إلى تعميق الدلالات وتنوع الإيحاءات؛ ليكون التّناص لديه تقنيّة فنيّة وظفها ليشكِّلَ البناء المتكامل لرؤاه.

ويرفض درويش فكرة أنصاف الحلول، فالوطن ليس أنصاف أماكن إنّما هو عودة كاملة للأرض.

---

[1] - محمود درويش حالة شعرية، ٩٣.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واستطاع درويش أنْ يشكِّلَ حضوراً مثيراً للجدليات في ديوانه وإن كانت الجدليتان الطاغيتان في حضورهما هما: المنفى/ الوطن، الموت/ الحياة، ليبرز الشّاعر في الأولى عمق الصّراع الذي يجتاح النفس الفلسطينيّة المُتَشظِّية في ذاتها بين الوطن المحتلّ والمنفى، ولِيُظهر في الأخرى مدى صراع النفس الإنسانيّة في مسألتها الوجوديّة لِيَكتبَ لحياته حياة ثانية لا تقلّ في حضورها وتأثيرها عن حياته الأولى، وليكون "جلجامش" الذي استطاع أنْ يكتشفَ سرّ خلوده وليوظف في ديوانه ككل هذه الأسطورة عبر الكلمة الخالدة التي أخلص درويش لها إخلاصاً لا يقلّ عن مدى وفائه والتزامه لقضيّته.

ويملك درويش مهارة شعريّة فنيّة عالية لم تظهر عبر لغته الرمزيّة والمجازيّة والثريّة بأنساقها فحسب، بل بإدراكه أهميّة مزاوجة الأجناس الأدبيّة بعضها ببعض، ففي بنائه الدرامي تمكَّن من جعل القصيدة تموج بالحركة؛ فالأصوات المتحاورة المُتآلفة حيناً والمُتباينة حيناً آخر أسهمت في نمو الحدث وتأزّمه، كما أفصح درويش عن قدرته على رسم ملامح شخصياته والتعبير عن خلجاتهم وتساؤلاتهم بلغة شعريّة رقيقة وبصورٍ فنيّة لافتة.

ولم ينفصل درويش عن واقعه فقد أكّد لقارئه وعيه الفكريّ والثقافيّ والوطنيّ والإنساني بكل ما يحيط به وتمكّن من الإفصاح عن واقعه المرئيّ بأسلوب فنيّ فلسفيّ رفد النصّ بأبعاد متباينة.

وإنّ إدراك درويش أهميّة التشكيل اللغويّ ودوره في بناء النصّ وإثرائه ومَنْحِ خطابه الشّعريّ عُمقاً فكريّاً وجماليّاً جعله يعمد إلى توظيف بعض الأساليب مثل التقديم والتأخير توظيفاً فنيّاً عاليّاً ينم عن قدرة شعريّة مُتميّزة وبصيرة ثاقبة وَوَعْيٍ حاد وإحساس يَقِظ بمجريات الواقع، فاهتمامه باللغة والعناية بها وإضفاء لمسة سحريّة مدهشة للقارئ والحرص على النهوض بأساليبها تأتّى من إدراكه أن اللغة الحيّة والقصيدة العظيمة هي وحدها المقاومة للاندثار الإنسانيّ فَبِها يلغي غيابه الجسديّ ويُبقيه حاضراً في ذاكرة الأدب الخالد.

كان للفعل المضارع حضور لافت في الديوان عن غيره من الأفعال مُبرِزاً درويش عبره دور الشّاعر في نظرته صَوْبَ المستقبل والسّعي إلى النهوض به وإحداث تغيير فيه فهو ليس أسير الماضي وسجين الواقع بل يحرص دائماً وأبداً على تحفيز المتلقي ودفعه إلى الرفض

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والتحدي والمقاومة والتغيير فالمستقبل لا يُخلق إلا بالإرادة والعزيمة فالخروج من أزمة الواقع الحالي لا بدّ أن تتمّ بالفعل الإنسانيّ.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الباحثة

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع :

- **القرآن الكريم**.
- **إنجيل متّى**، الإصحاح السابع والعشرون.

١. أدونيس، علي أحمد سعيد: **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة،بيروت، ط٣، ١٩٧٩م.

٢. إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية**، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ،ط٣، ١٩٨١.

٣. أبو أصبع، صالح خليل: **الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلّة بين عاميْ ١٩٤٨م حتى ١٩٧٥م دراسة نقدية**، دار البركة للنشر والتوزيع، عَمّان، ٢٠٠٩.

٤. امرؤ القيس(ت٥٦٥م) ، **ديوان امرئ القيس** ، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٤م _ ١٤٢٥هـ.

٥. باشلار،غاستون: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط٢، ١٩٨٤م _ ١٤٠٤هـ.

٦. باقر، طه، **ملحمة جلجامش**،(د.ط)،(د.ت).

٧. البقاعي، محمد خير: **دراسات في النصّ والتّناصية**، دار المعارف، حمص، ط١، ١٩٩٨.

٨. أبو تمام: (حبيب بن أوس، ت٢٣١هـ)، **ديوان أبي تمام**، شرح وتعليق الدكتور شاهين عطية، مراجعة الأب بولس الموصلي، الشركة اللبنانية للكتاب، ط١، ١٩٦٨م _ ١٣٨٧هـ.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٩. تيزيني، طيب: **من التراث إلى الثورة، حول نظرية مقترحة في قضية التراث العربي**، دار ابن خلدون، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.

١٠. الجبر، خالد عبد الرّؤوف، **غواية سِيُدورَي قراءات في شعر محمود درويش**، دار جرير، عَمّان، ط١، ٢٠٠٩م _١٤٣٠هـ.

١١. حسيب، عماد، **البناء الدرامي في الشعر العربي القديم**، شمس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١م.

١٢. حسين، خالد حسين: **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة**، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧م.

١٣. حمودة، حنان محمد موسى: **الزّمكانيّة وبنية الشعر المعاصر "أحمد عبد المعطي نموذجاً"**، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠٠٦.

١٤. الحموي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله **: معجم البلدان**، دار صادر، بيروت، ١٩٧٧م _ ١٣٨٧هـ.

١٥. أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **الخطاب الشعري عند محمود درويش دراسة أسلوبية**، مطبعة المقداد،غزة، ط١، ٢٠٠٠م _ ١٤٢١هـ.

١٦. الحميري، عبد الواسع، **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م _١٤١٩هـ.

١٧. درويش ، محمود، **كزهر اللوز، أو أبعد...**، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ط١، ٢٠٠٥م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٨. **في حضرة الغياب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، ط١، ٢٠٠٦.

١٩. **لماذا تركت الحصان وحيداً**، رياض الريس للكتب والنشر، ط٣، ٢٠٠١.

٢٠. **سنكون يوماً ما نريد**، وزارة الثقافة، ٢٠٠٨، أخذ منه" محمود درويش في حوار شامل حول الشعر والحداثة وقصيدة النثر..."، حاوره عبده وازن _ جريدة "الحياة" اللندنية، ١٢/١٤/ ٢٠٠٥.

٢١. الديك، نادي ساري، **محمود درويش الشّعر والقضية**، ط١، ١٩٩٥م.

٢٢. الدين، ثائر زين، **أبو الطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م.

٢٣. رزوقة ، يوسف: **عز الدين المناصرة شاعر المكان الفلسطيني** الأول،دار مجدلاوي، عمان،ط١، ٢٠٠٨م _١٤٢٩هـ.أُخذت منه مقالة: خرفي، محمد صالح: **المكان الجزائري في شعر عز الدين المناصرة**، ومقالة: موسى، إبراهيم نمر: **عز الدين المناصرة ومنادمة النصّ الغائب**.

٢٤. زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م _ ١٤٢٣هـ.

٢٥. الزعبي، أحمد: **الشاعر الغاضب (محمود درويش) دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالاتها**، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ط١، ٢٠٠٩م _ ١٤٣٠هـ .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢٦. سعيد، إدوارد: **خارج المكان**، دار الآداب، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

٢٧. السوّاح، فراس: **لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة** ، دار علاء الدين،سورية،ط ٨، ٢٠٠٢م.

٢٨. الشنقيطي، أحمد بن الأمين: **المعلقات العشر وأخبار قائليها**، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط٣، ١٩٩٣م _ ١٤١٣هـ.

٢٩. الشواف، قاسم: **ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور**، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٧.

٣٠. الشيخ، سمير : **الغاب دراسات أسلوبيّة في الشعر العربي الحديث**، دار الفارابي، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.

٣١. ضرغام،عادل: **في تحليل النصّ الشّعري**، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م، ١٤٣٠هـ.

٣٢. طه، وادي: **جماليات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، ط٣، ١٩٩٤م.

٣٣. عبد الرحمن، عائشة: **قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر**، دار المعارف، القاهرة،ط٢، ١٩٧٠م _١٣٨٩هـ.

٣٤. عبد اللطيف، محمد حماسة: **الجملة في الشعر العربي**، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط١، ١٩٩٠م – ١٤١٠هـ.

٣٥. عبد المطلب، محمد: **البلاغة والأسلوبيّة**، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

٣٦. عبيد، محمد صابر: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٣٧. **المغامرة الجماليّة للنصّ الشعري**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عَمّان، ط١، ٢٠٠٨م، ١٤٢٨هـ.

٣٨. عجينة، محمد: **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، دار الفارابي، لبنان،ط١، ١٩٩٤م.

٣٩. عصفور، جابر: **عوالم شعريّة معاصرة صلاح عبد الصبور . أمل دنقل . محمود درويش**، وزارة الإعلام . مجلة العربي، الكويت، ط١، ٢٠١٢.

٤٠. العطية، خليل إبراهيم: **التركيب اللغوي لشعر السيّاب**، دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ط٢، ١٩٩٩م

٤١. العف، عبد الخالق محمد: **التشكيل الجمالي في الشّعر الفلسطيني المعاصر**، مطبوعات وزارة الثقافة ، ط١، ٢٠٠٠م.

٤٢. عمايرة، خليل أحمد: **في نحو اللغة وتراكيبها**، عالم المعرفة، جدة، ط١، ١٩٨٤م – ١٤٠٤هـ.

٤٣. عيد، رجاء: **لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث**، نشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٥م.

٤٤. الغذّامي، عبد الله: **تشريح النّص مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط٢، ٢٠٠٦.

٤٥. **ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظريّة**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢، ١٩٩٣م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٤٦. **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤، ١٩٩٨م

٤٧. فضل، صلاح: **محمود درويش حالة شعريّة**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م _ ١٤٣٠هـ.

٤٨. **شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد**، ط٢، ١٩٩٥م.

٤٩. **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء للطباعة والنشر، ١٩٩٨.

٥٠. الكبيسي، طراد: **ارتحالات الشّعر في الزمان والمكان**، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٩م.

٥١. كحلوش، فتحية: **بلاغة المكان قراءة في مكانيّة النصّ الشّعري**، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ٢٠٠٨م.

٥٢. كرستيفا، جوليا: **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط٢، ١٩٩٧.

٥٣. كموني، سعد حسن: **الطلل في النص العربي، دراسة في الظاهرة الطللية مظهراً للرؤية العربية**، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩م – ١٤١٩هـ.

٥٤. المتنبي، أبو الطيب، أحمد بن الحسين(٣٠٦– ت٣٥٤هـ): **ديوان المتنبي**، اليازجي ناصيف ، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيّب،(د ط)، (د ت).

٥٥. مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، الكويت،١٩٩٨م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٥٦. المسيري، منير محمود: **دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم**، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م _١٤٢٦هـ.

٥٧. المعري، أبو العلاء: **سقط الزند**، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦١م _ ١٣٨١هـ.

٥٨. **لزوم ما لا يلزم، اللزوميات**، دار صادر، بيروت، ١٩٦١م _ ١٣٨١هـ.

٥٩. مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٢.

٦٠. المقّري، أحمد بن محمد : **نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب**، تحقيق إحسان عباس، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، ١٩٩٧م.

٦١. مكي، الطاهر أحمد: **دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة**، مكتبة وهبة، ط٢، ١٩٧٧م، ١٣٩٧هـ.

٦٢. الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة،ط٣، ١٩٦٧م.

٦٣. موسى، إبراهيم نمر: **آفاق الرؤيا الشعرية دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**، وزارة الثقافة الفلسطينيّة، ط١، ٢٠٠٥م.

٦٤. **حداثة الخطاب وحداثة السؤال**، مركز القدس للتصميم والنشر، بيرزيت، ط١، ١٩٩٥.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٦٥. الموسى، خليل: **بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م.

٦٦. النصير، ياسين: **إشكالية المكان في النصّ الأدبي دراسات نقديّة**، دار الشؤون الثقافية العامة"آفاق العربية"، بغداد، ط١، ١٩٨٦م.

٦٧. **الرواية والمكان**، دار الحريّة للطباعة، بغداد، (د ط)، (د ت).

٦٨. وازن، عبده: **محمود درويش الغريب يقع على نفسه**، رياض الريس للكتب والنشر،ط١، ٢٠٠٩م.

٦٩. وغليسي، يوسف: **سيميائية الأوراس في القصيدة العربية الحديثة، كتاب السيمياء والنص الأدبي**، محاضرات الملتقى الخامس، جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٨م.

٧٠. ابن الوليد، مسلم (ت٢٠٨هـ): **شرح ديوان صريع الغواني**، تحقيق سامي الدهان، دار المعارف، القاهرة، ط٣.

٧١. يحياوي، رشيد: **الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصي**، أفريقيا الشرق، المغرب / بيروت،(د ط) ١٩٩٨م.

٧٢. يوري لوتمان **ومجموعة مؤلفين : مشكلة المكان الفني "المكان ودلالته"**، الدار البيضاء، ط٣.

الدّوريّات :

١. البنداري، حسن وآخرون: **التّناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠٠٩، المجلد ١١، العدد٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

٢. السلطان، محمد فؤاد: **الرموز التاريخيّة والدينيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش**، مجلة جامعة الأقصى يناير ٢٠١٠، مجلد١٤، عدد١.

٣. شرتح، عصام: **استدعاء شخصيّة المعري في الشّعر العربي الحديث والمعاصر (بين الواقع والتجريد)/ التراث العربي** .

٤. الشنطي، محمد صالح: **خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش**، مجلة فصول، اكتوبر ٨٦/ ٨٧، المجلد٧ ، العدد ١+ ٢.

٥. صالح، عالية محمود: **اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش**، مجلة جامعة دمشق،٢٠١٠، المجلد ٢٦، العدد ٣+٤.

٦. العلاق، علي جعفر: **البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب**، مجلة فصول، اكتوبر ٨٦/ ٨٧، المجلد ٧، العدد ١+٢.

٧. عليوي، سامية: **التّناص الأسطوري في شعر سميح القاسم**.

٨. غيث، محمد صديق: **التحليل الدرامي للأطلال بمعلقة لبيد، دراسة تطبيقيّة**، مجلة فصول، يناير١٩٨٤، مجلد ٤ ، العدد ٢.

٩. فياض،ياسر أحمد: **البنى الأسلوبية في شعر النابغة الجعدي** ، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلاميّة، ٢٠٠٩، المجلد١، العدد٤.

١٠. المصري،عباس علي: **التشكيل اللغوي في شعر السجن عند أبي فراس الحمداني**، مجلة جامعة الأقصى، ٢٠٠٩، المجلد١٣،العدد١.

١١. موسى، إبراهيم نمر: **صوت التراث والهويّة، "دراسة في التّناص الشعبي في شعر توفيق زيّاد"**، مجلة جامعة دمشق، ٢٠٠٨، المجلد ٢٤، العدد ١+٢.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

١٢. نجم، مفيد: **التّناص الأسطوري في شعر محمود درويش**، مجلة نزوى، العدد٥٩، ٢٠٠٩/٨/٢٧.

الرسائل الجامعيّة :

١. أبو شرار، ابتسام موسى، **التّناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، ٢٠٠٧.

٢. خلاّف، ميسر سالم محمود، **مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، ٢٠٠٧.

٣. عوض، ريتا، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، رسالة ماجستير، الجامعة الأمريكية بيروت، ١٩٧٤.

المواقع الالكترونية:

١. عمر، رمضان، البنية الحوارية في شعر محمود درويش،
http://www.odabasham.net/show.php?sid=٥٤٩٠٧

٢. البنية الحوارية في شعر محمود درويش،"كزهراللوز،أو أبعد" أنموذجاً،
http://mahmoddarwish.com/pop.asp?popup=print&newsID=٨٤٧&cat=١٩

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

www.manaraa.com