الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية

تخصص: نقد عربي قديم

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في النقد العربي القديم بعنوان:

الحداثة في الشعر العربي

محمود درويش أنموذجاً

إعداد الطالب:

يخلف بغدادي

إشراف الدكتور:

د. عبيد نصر الدين

السنة الجامعية:

2019-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

تشـكـــرات

أشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لي، والقائل في محكم التنزيل: " وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُكُمْ لَإِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَكُمْ " إبراهيم – 07.

" كن عالماً .... فإن لم تستطع فكن متعلماً، فإن لم تستطع فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم" .

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد توصلت إلى إنجاز هذا البحث، أحمد الله عز وجل على النعم التي مَنَّ بها عليّ، فهو العلي القدير، كما لا يسعني إلا أن أخص بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذ (**عبيد نصر الدين**) لما قدمه لي من جهد ونصح ومعرفة طيلة إنجاز هذا البحث، فكان نِعْمَ المُشرِفْ.

وكما أخص بأسمى عبارات الشكر الموصول والجزيل إلى الأستاذ الفاضل (**دين العربي**) لما قدمه لي من يد العون والمساعدة في إنجاز بحثي المتواضع هذا، كما يسرني أن أوجه أبلغ التشكرات إلى أساتذة الأدب العربي.

إلى من زرعوا التفاؤل وكانوا عوناً في بحثي وقدموا لي المساعدات والتسهيلات، فلهم كل الشكر مني.

أما الشكر من النوع الخاص، فأتوجه به إلى كل من زملائي: " **حملات علي** " و " **بخيرة حسين**" و " **ريان مازن** " و " **برحال فتيحة** " اللذان ساندوني طيلة مشواري الدراسي في إعداد هذه المذكرة.

تشـكـــرات

وفي الأخير، أتقدم بخالص امتناني إلى الأساتذة الكرام من أعضاء لجنة المناقشة على ما بذلوا من جهد في قراءة البحث وتصحيحه وتقويمه.

إلى كل من ساهم في هذا العمل من قريب أو بعيد.

الإهـــداء

إلى من كله الله بالهيبة والوقار، وعلمني العطاء دون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار (**والدي العزيز**).

إلى ملاكي في الحياة ومعنى الحنان والتفاني، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى بسمة الوجود وأغلى الحبايب (**أمي الحبيبة**).

إلى من رافقني منذ حملنا حقائب صغيرة ومعهما سرت الدرب خطوة بخطوة، إلى شموع تنير ظلمة حياتي، أخوايّ (**مصطفى و رشيد**).

إلى أعز وأروع أخت، رفيقة دربي في هذه الحياة، معها أكون انا وبدونها أكون مثل أي شيء، أختي الوحيدة (**شيماء**).

إلى من فقدتهم ومن كانوا أجمل شيء في حياتي، إلى **جدي وجدتي** رحمهم الله وأدخلهم فسيح جناته.

إلى أعز أشخاص، من رافقوني في أيام دراستي، إلى من كانوا رفقاء دربي في رحلتي، من كانوا في مقام الأخوة، أصدقائي الأعزاء وصديقاتي العزيزات، **السراج أمير، دريس محمد، قايد توفيق، خيال وليد، جبوري محمد، ملال يحيى، ريان مازن ، قوراري إكرام، دينار بن عومر، جميل محمد إلياس.**

إلى كل من وسعته ذاكرتي ولم تسعه مذكرتي أهدي ثمرة جهدي.

يعتبر الشعر حوصلة تجارب الشعوب وتاريخ الأمم على اختلاف أجناسها وثقافاتها ومعتقداتها، إذ كان ولا يزال الشمل الفني الذي يجسد كل التطورات والحضارات ليتطور هو الآخر، وهو ما جعله يرتقي يوماً بعد يوم لدرجة أنه أصبح محط أنظار وشغف الدارسين كلٌ يدرسه على حسب.

ونتيجة مواكبته لهذه التطورات تخلص من التقريرية والرومانسية التي كانت تفرض نفسها على القصيدة العربية، بحيث أوشكت أن تدمجه مع فنون أدبية أخرى، لذا كان هذا التغيير الجذري أهم وأبلغ سبب لتغيير مسار القصيدة من الكلاسيكية الشكلية، وهو ما أثر تأثيراً بالغاً على الشعر والشاعر معاً، فهذا الأخير كثيراً ما حاول وأصر على تحقيق جزء من الموضوعية من خلال تجسيد كل ما يعانيه داخلياً وبصيغة أخرى العمل على إحداثه.

إن بروز القصيدة العربية الحديثة كان نتيجة لعوامل عدة منها، الثورة الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية، فكلها عوامل سبقت ظهور ما يسمى الشعر الحديث الذي كثيراً ما ارتبط بالخيال والجمالية الفنية والشعرية، وهو ما يميزه عما سبقه من الشعر، كما أن كثيراً ما فرض التغيير الجذري في رؤية المبدع أو المنتج للنص، من ناحية أسلوبه وكيفية توظيفه للغة وانتقاء ألفاظه، مقابل تمرده على القيود الشكلية الصارمة التي كانت تقيد الشاعر وبالتالي قصيدته، فبالرغم من أن الحداثة مصطلح دخيل على الثقافة العربية إلا أن إثرها تعرضت كل من عقول وميول وأحاسيس الشعراء إلى تغييرات جمة سواء

كانت داخلية أم خارجية، وهو ما دفعهم إلى توضيح وتسليط الضوء على رُؤاهم، والكشف عن مفاهيم الحداثة في كتاباتهم النقدية، مقارنة مع إبداعاتهم الشعرية.

الأمر الذي ينطبق على أحد أقطاب الحداثة الشاعر الفذ " محمود درويش " حيث تعتبر كتاباته من خيرة ما كُتب وأوثقُها تعبيراً عن فكره، إذ تعد بمثابة شهادة لمساره الإبداعي ، من خلال تبيينه لتصوراته النظرية للشعر والتي واكبت حركة الحداثة، في الشعر العربي المعاصر، فكثيراً ما نجد أنه تَفَنّنَ في صناعة الرموز وجعلها دالة على ما يريد تبليغه ، إضافة إلى تنوع الأنماط والقضايا في شعره بخاصة الجانب الوطني الذي عاش من أجل الدفاع عنه وعن قضية شعبه، مجسداً كل الأوضاع السياسية والاجتماعية المتعلقة ببلده (فلسطين) داعياً للتعاطف معه.

وقد جاءت هذه الدراسة وفق مجموعة من الدوافع التي حثتني لتناولها وتمثلت في دوافع ذاتيه (خاصة) وأخرى موضوعية، أما الأولى وألخصها في: عن الإطلاع والبحث في الأدب الحديث، خاصة الشعر الرمزي وفك شفراته وتأوليها، وأما الثانية فهي تتعلق بالتجربة الشعرية للشاعر نفسه، لما تميزه به نصه من كثافة دلالية ورمزية تغري وتجذب القارئ للاستفادة منه علمياً ومعرفياً.

إضافة إلى نقص الدراسات التي تناولت الشعر الفلسطيني المعاصر، لذا كان من الضروري الاهتمام بمثل هكذا شعر وشعراء خاصة إذا ما تعلق الأمر بشاعر (كمحمود

درويش)، وقد فرضت على طبيعة المتواضع طرح مجموعة من التساؤلات تمت صياغتها كالتالي:

ما دلالة مصطلح الحداثة؟ وفيما تمثلت النظرة المستقبلية للشعر العربي؟

وما هو دور المرأة والوطن في شعر محمود درويش؟ وكيف عالجها؟

وما هي أهم التقنيات الفنية التي وظفها الشاعر في مختلف تجاربه الشعرية ؟

وقد قسمت بحثي إلى فصلين مسبوقين بمدخل وكان حديثي فيه عن ماهية مصطلح الحداثة منذ نشأته، وكيف أثر في الشعر العربي؟

لأمر فيما بعد إلى الفصل الأول المعنون بـ: الحداثة في شعر محمود درويش

وقد كان نظري بحيث عالجت فيه ثلاث مباحث تمثلت في:

المبحث الأول: الرؤية الحداثية للشعر، أما المبحث الثاني مميزات الشعر الحر، أما المبحث الثالث فقد تضمن أهم القضايا التي بنى عليها الشاعر شعره بحيث تضمنت أربع عناوين أساسية بدءاً برمزية الوطن ورمزية المرأة في شعر محمود درويش، مروراً في كيفية الجمع بين هذين الرمزين كثنائية حديثة، خاصةً بمنتوجه الشعري، ووصولاً إلى شعر الثورة عنده.

لأنتقل بعد ذلك إلى الفصل الثاني والمعنون بـ: تجليات الحداثة في شعر محمود درويش، فقد كانت عبارة قراءة تطبيقية تمت صياغتها في مبحثين، أما المبحث الأول

فتضمن الحداثة في اللغة من ناحية بناء الجمل والكلمات، وظاهرتي التكرار والحذف، وأما المبحث الثاني فعالج الحداثة في البناء من جهة توظيف المصطلحات البديعية والإبداع التراثي، واستخدام الصور الشعرية من خلال توظيف الشاعر للاستعارة والتشبيه والكناية ، ثم توظيفه للإيقاع والمتمثل في الوزن والقافية.

ثم خاتمة كانت عبارة عن حوصلة لما جاء في البحث، وملحق ذكرت فيه لمحة عن محمود درويش مع ذكر مؤلفاته، وفي الأخير قائمة المصادر والمراجع، مرفقة بفهرس للمذكرة.

كما اقتضت طبيعة الموضوع الاعتماد على المنهجين الوصفي التحليلي نظراً لملائمتها للدراسة.

وأنا كغيري من الباحثين تعرضت إلى جملة من الصعوبات التي حالت بيني وبين إنتاج هذه المذكرة على الوجه الذي كنت أرغب فيه، ويمكن إجمالها في: صعوبة التحكم في مصطلح الحداثة كونه مصطلح فضفاض من ناحية تعدد طرق تطبيقه على النص الشعري ، إضافة إلى شساعة الموضوع وصعوبة الإلمام بالعناصر الجوهرية فيه.

وقد ارتكز هذا البحث في مساره على توفر مجموعة من الدراسات السابقة لعل أهمها تمثل في: كتاب دراسات في الأدب العربي الحديث لِـ " محمد مصطفى هدارة " وكتاب القيم

الجمالية في شعر (محمود درويش) " لهميش العربي " إضافة إلى ديوان: أحد عشر كوكباً للشاعر " محمود درويش ".

وفي الأخير أتقدم بشكري الخالص إلى كل الذين قدموا لي يد المساعدة مادياً ومعنوياً، في إعداد هذه المذكرة، ولا يسعفني إلا أن أرفع شكري واعترافي بالجميل لأستاذي المشرف على بحثي (عبيد نصر الدين) لما قدمه لي من ملاحظات قيمة وتوجيهات رشيدة أنارت طريق البحث.

وأتمنى أن أكون قد وفقت في دراستي لهذا الموضوع ولو بالقليل، ويبقى الباب مفتوحاً في هذا المجال لكل من أراد التطرق إلى دراسة الشعر الحديث عند محمود درويش، والله الموفق والمستعان.

تعتبر الحداثة ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة، والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي، وهي ليست ظاهرة مقصورة على فئة أو طائفة أو جنس بعينه بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة[1].

وعلى هذا نجد هذا المصطلح قد مسَّ أيضا الحياة الأدبية خاصة من ناحية الشعر، بحيث بدأ إحساس الشعراء بالنفور من الأدب التقليدي الجامد الذي ورثه من عصر الانحسار، منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، وكان ذلك إيذانا بافتتاح عصر جديد تزول منه القيم الأدبية، وتزدهر فيه القيم العربية الأصلية والغربية المستحدثة في مزاج متكامل، وهذا نتيجة لتغلغل الفكر الأوروبي في الشرق العربي منذ عصر الحملة الفرنسية، وانفتاح مصر على أوروبا فبدأت نظم التعليم الحديثة تغزو العقول وتغر اتجاهاتها وطرق تفكيرها، وكل هذا استغرق وقتا طويلا، فضلت دواوين الأوائل من الشعراء حتَّى بدايات القرن العشرين، بعد أن قام شعراء الإحياء بدورهم الكبير في إعادة الشعر العربي إلى التدفق في مجراه الأصيل، ونفوا ظواهر الضعف والانحلال التي كانت سائدة في عصر الانحسار[2]، جدَّت عوامل سياسية واجتماعية وفكرية على العالم العربي هزته في أعماقه وغيرة من قيمه

1- عبد الله أحمد المهنا، مجلة عالم الفكر، ج19، ع3، دار نشر وزارة الإعلام في الكويت، 1988، ص01.

2- محمد مصطفى هدَّارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990، ص18-24.

ونظرته إلى الوجود، ودعت الناس إلى الثورة على كل ما هو راسخ في مجتمعهم، خاصة في الشعر، فوجد الشعراء أنفسهم مدفوعين إلى التيار الرومانسي الثائر على سيادة المنطق والعقل في الفن، والذي نشأ في أوروبا ليواجه التيار الكلاسيكي الرتيب بكل ما فيه من معوقات تحول دون الفرد وحريته، مبدأه اتخاذ العاطفة مرجعا أساسيا في التجربة الفنية وكذلك الحدس وهذا من جهة، أما من جهة أخرى فلما كانت الكلاسيكية تقوم أساسا على التقليد والإتباع، اتخذت الرومانسية سبيل الإبداع، وهذا الأخير تنبثق عنه الحرية كونها تؤثر في النفس البشرية من خلال الانطلاق والتحرر والتنفيس عن المكبوتات، وعلى هذا كان للخيال دور كبير في المذهب الرومانسي الذي اعتمد عليه الشاعر في ممارسته حريته، واكتشاف آفاق جديدة يحلق فيها، ضف إلى هذا أن سيادة هذا المذهب نفت كل تقليد وثارت عليه، بحيث أنها سخرت من المضمون والشكل، وسعت جاهدة لتحطيم الشكل التقليدي للقصيدة.

ومن هنا نجد أنها اهتمت بالمضمون أكثر من الشكل، وكل هذا وغيره كان سببه اتساع قاعدة الثقافة الغربية، واطلاع شعراء العرب على آثار الحركة الرومانسية المجددة في أوروبا وعلى سبيل التمثيل نجد في هذا الصدد:

(خليل مطران) (1370هـ/ 1949م) الذي كان له دور كبير في تغيير مسار الشعر العربي الحديث، بحيث عبَّر في شعره عن وجدانه وتجاربه الذاتية وخطراته النفسية، متجها

في ذلك إلى الطبيعة، وبعيدا عن التسجيل التصويري الجامد حيث يقول في إحدى قصائده معبرا عن رغبته القوية في الانطلاق كطائر:

يَـــــا أَيُّهَـــــا الطَّـــــائِرُ المُغَنِّـــــى بِـــــــلاَ نَثِيـــــــرٍ وَلاَ نَظِـــــــيمِ
مَـــــنْ لِـــــى بِشَـــــدْوٍ طَلِيـــــقِ فَـــــنٍّ كَشَـــــــدْوِكَ المَطْـــــــرِبِ الـــــــرَّخِيمِ
فَأَنْـــــتَ تَشْـــــدُو بِـــــلاَ بَيَـــــان وَمَـــــا تَشَـــــاءُ المُنَـــــى تُجِيـــــدُ
وَنَحْـــــنُ بِـــــاللَّفْظِ والمَعَـــــانِي نَعْجَـــــزُ عَـــــنْ بَعْـــــضِ مَـــــا نُرِيـــــدُ[1]

فالطبيعة بالنسبة للرومانسين كانت دائما مجالا للهروب من الواقع ومن هذا العالم المصطنع الذي تمنع عاداته وتقاليده الانسان من الانطلاق فيه، فالشاعر الرومانسي جسَّد كل عناصر الطبيعة وكأنَّها كائنات حيَّة تتجاوب مع مشاعره، وتنفعل بأحزانه وعواطفه.

لقد كان للرومانسية أوجه تمثلت في مدرسة الديوان التي تضم عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعبد الرحمان شكري، ومدرسة المهجر الأمريكي التي كان من أعلامها: جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، ونسيب عريضة، وإليا أبو ماضي[2].

دعت مدرسة الديوان إلى الاتجاه إلى الوجدان وتصوير الخطرات النفسية، والالتفات إلى الطبيعة من خلال عواطف الشاعر والتأمل العميق في النَّاس والحياة، والمطالبة بالوحدة

1- خليل مطران، الديوان، الأعمال الشعرية الكاملة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، الطبعة الأولى، سنة 2010، المجلد الثالث، ص 692.

2- ينظر: محمد مصطفى هدَّارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص25-26-27.

العضوية للقصيدة، والتحرر من أسر القافية الواحدة والألفاظ الغريبة، والصور التقليدية وغيرها من ألوان التجديد في المضمون والشكل، لكنَّها في مقابل كل هذا عجزت عن تحقيق عناصر الشكل من حيث المعجم الشعري، وبناء الأسلوب، كما يكثر في شعر هذه المدرسة السعي وراء المثل الأعلى الذي ينشده الرومانسي في عالم غير منظور، فعلى الرغم من تجسد الاتجاه الوجداني في هذه المدرسة واستمدادها بعض قصائد من الشعر الرومانسي الانجليزي إلى حدِّ الترجمة، إلا أنَّ عناصر الشكل كانت في معظم نتاجها تقليدية، يخضعون فيها لطبيعة الإيقاع في الشعر العربي القديم[1].

أما عن مدرسة المهجر الأمريكي فكانت لا تزال أسيرة المضمون التقليدي، وهو ما اتضح لنا في ديوان (سمات الغصون) لسليمان داود سلام، (ونغمات الرياض) لرزق حداد، والأشعار الأولى لإليا أبي ماضي ورشيد سليم الخوري، وظلت هكذا حتى بدأت تظهر النزعة الوجدانية وبواعث النفس، والالتفات إلى العواطف الانسانية مع محاولة التجديد في عناصر الشكل في أشعار المهاجرين إلى الأمريكيتين من أبناء الشام، وكان على رأسهم جبران خليل جبران الذي كان أسبق المتأثرين بالنزعة الجديدة الثائرة على مدرسة التقليد، وعليه فقد كان لكل شاعر مرجعيته بين رفض التقليد والدعوة إلى التجديد، هذا من جهة، أما من جهة أخرى نجد أن ظواهر هذه المدرسة هي نفسها عناصر الرومانسية الأوروبية، فكليهما اهتم بالتجارب الذاتية المختلفة، والبحث عن المثل الأعلى باعتباره قمة السعادة للفرد وغيرها من

1- ينظر: محمد مصطفى هدَّارة، المرجع نفسه، ص28.

العناصر، ضف إلى هذا أن شعراء هذه المدرسة قد كتبوا قصائد وأقاصيص شعرية في تصوير أنواع الصراع، وهو ما نجده عند فوزي المعلوف الذي صور الصراع بين الروح والجسد في قصيدته (على بساط الريح)، وميخائيل نعيمة الذي صور الصراع بين الخير والشر في الكثير من القصائد مثل: (أنشودة)، فشعراء هذه المدرسة كان لابد لهم من الوقوف طويلا عند كل أمر له صلة بتاريخ الإنسانية، ليكتشفوا العلاقة بين الحوادث وبين الغاية الأساسية للوجود، فكل شيء له معنى من أجل الحياة الانسانية، ومقابل كل هذا، لم يظهر التيار الرومانسي في كل العالم نتيجة ظروف سياسية وثقافية جعلت التجديد في الشكل والمضمون الذي سار فيه الشعراء الرومانسيون نوعا من التحدي للمجتمع، وهو ما دفع إلى ظهور اتجاه آخر وهو الاتجاه الواقعي، فقد أعانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي على إحداث تغيير في الخط الفكري الذي يسير فيه الأدب، وكان من أهم من تلك الظروف إحساس الجماهير بحاجتها إلى نوع جديد من الحياة بعد معاينتها لأهوال الحرب التي اكتوت بها كل الشعوب، وتناولت هذه الرغبة في تغيير الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية على حد سواء[1].

لقد كان طبيعيا أن ينفر الجيل الجديد من الشعراء من الانكباب على القضايا الذاتية، والتغني بالعواطف الفردية والوجدانية، بحيث لم يقنعهم التجديد الجزئي الذي أحدثه الرومانسيون في بناء القصيدة، وهذا كله كان من منطلق أنَّ الشعر العربي لم يعد قادرا على

1- ينظر: محمد مصطفى هدَّارة، المرجع السابق، ص34.

تقديم مضمون جديد مع ارتباطه بالطرق التقليدية في التعبير، وأنَّ وجود مضمون جديد لابدَّ أن يحدث شكلا جديدا، فقد دعت الواقعية إلى التخلي عن الذاتية التي كانت لبَّ الاتجاه الرومانسي، وإحلال الموضوعية في الخلق الأدبي محلها[1]، كما دعت الشعراء إلى ملاحظة صور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات، واختبار مادة تجاربهم من مشكلات عصرهم الاجتماعية، فإذا كان الرومانسيون قد اهتموا بالطبقة الوسطى فإنَّنا نجد الواقعيين يهاجمون هذه الطبقة، ويرسمون شخصيات منها مريضة تهدد المجتمع بالانحلال والفوضى، كما اهتمُّوا بالطبقات الدنيا وصوروا مشكلاتها وقضاياها وركزوا دائما على تصوير الشرور والآفات في تجاربهم الفنية، لأنَّ ذلك في رأيهم ينبه المجتمع إلى وجودها، ويحثه على محاولة علاجها، كما اعتبروا الشكل وسيلة لا غاية، لذا لم يبالغوا في العناية به، كما انقسمت الواقعية إلى قسمين: الواقعية الطبيعية وكانت نقدية تعني بوصف التجربة كما هي، حتَّى ولو كانت داعية إلى التشاؤم، بينما تحاول الواقعية الاشتراكية جعلت التفاؤل أساسا نهائيا في تصويرها للشرور والمآسي الاجتماعية، كما تلزم الشاعر برسالة اجتماعية لا يحيد عنها، ولا يلتفت إلى ذاته أو أي شيء خارج عن نطاق تلك الرسالة، فهي على أي حال الأظهر والأقوى اتجاها عند الشعراء الواقعين العرب بصفة عامة[2].

لقد ارتبط الاتجاه الواقعي بالشعر الحرِّ أو ما يعرف بالشكل الجديد القائم على التفعيلة دون الالتزام بالنظام الموسيقي للبحور العربية المعروفة، ومن هذا نجد كثيرا من

1- ينظر: محمد مصطفى هدَّارة، المرجع السابق، ص36.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص40.

الشعراء لجؤوا إلى الأساطير اليونانية، وآخرين إلى الأساطير العربية، وبعضهم إلى استخدام الأسلوب الدرامي في شعرهم الذي يعتمد على التعبير عن المواقع الشعورية، ونواحي الصراع، وتناقضات الحياة من خلال الحركة التصويرية[1]، فلا شك أن حركة الشعر الحرّ التي ارتبطت بالاتجاه الواقعي ذات أصول قديمة في بعض جوانبها، كهدم الشطور المتساوية، والقافية الموحدة، واستخدام التفعيلة استخداما حراً، تمثل هذا في الموشحات وفي محاولة الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة في العصر العباسي، كما نجد أيضا أن أغلبية رواد هذه المدرسة قد تأثر بزعماء مدرسة الشعر التصويري أمثال: إيليوت، وإيديث سينول، وإيمي لوول، وأيضا من مذاهب أدبية مختلفة: كالرمزية، والسريالية، والوجودية، هو ما جعل الاتجاه الواقعي يستفيد من حركة الشعر الحر، فالشعراء الواقعيون جسدوا واقعهم المعاش بكل ما في الكلمة من معنى، رافضين كل معاني الألم والحزن والإحساس بالضياع والغربة، وهو ما تجده عند صلاح عبد الصبور الذي ربط بين الإحساس بالحزن وبين الثورة والرفض، فظاهرة الحزن عند هذا الاتجاه هي ظاهرة موضوعية طاغية على الواقع الأليم وعلى الإنسان المعاصر الذي جنت عليه الحضارة وأفقدته عناصر إنسانيته وسعادته[2].

وقد برز بين الشعراء الواقعيين المعاصرين شعراء الأرض المحتلة (فلسطين)، وهم بدورهم يؤلفون تيارا قوميا في إطار الشعر الواقعي، فيه أكبر قدر من الثورية والرفض والحزن والألم، والشعور بالغربة والضياع، والتقيد بالبناء الجديد للقصيدة العربية، وبتعبيرها التصويري

1- ينظر: محمد مصطفى هدَّارة، المرجع السابق، بتصرف.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص51.

ولغتها التي تعكس لغة الحياة المعاصرة، وهو ما جسده (محمود درويش) (1942م) في قصيدته: أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر، فلا شك أنَّ تطورا كبيرا قد حدث في البناء الشعري للقصيدة في تجارب الواقعيين الذين أصبحوا أقطاب حركة الشعر الحر، وتبنوا قضية الشعر الجديد التي أثارت صفوف المحافظين الين كانوا بالأمس القريب دعاة التجديد ورواده أمثال العقاد، فالشعر الجديد أصبح كيانا قائما في الشعر العربي المعاصر بحيث أنه استوعب كل أصحاب الاتجاه الواقعي والرمزي والسريالي[1].

1- ينظر: محمد مصطفى هدَّارة، المرجع السابق، ص53.

المبحث الأول: الرؤية الحداثية للشعر

لابدَّ أنَّ الخوض في موضوع الحداثة قد يطول ويتشعب نظرا للطبيعة الزئبقية لهذا المفهوم، والتي تختلف باختلاف الناظر إليها وتوجهه، ولعل سمة اللاثبات هذه تعد من أبرز سماتها التي إن فقدتها فقدت كينونتها ككل، وبالتالي لايمكن قَوْلَبَتُها في مفهوم محدود ونهائي، فالحداثة نفي وهي نقيض نظام من التقاليد التي رسخت، فهي ليست الجدة كما أنها ليست المعاصرة لأنها متحررة من الزمن ومبنية في الأساس على سؤال مفتوح ليست له إجابة محددة، ولأنَّ هذه الظاهرة مست كافة مناحي الحياة، فهذا يعني أنَّ الشعر هو الآخر قد تأثر بهذه الأخيرة[1]، ولم تمضي في مسارها تغير من ماهيته شكلا ومضمونا، حيث يرى يوسف الخال: "أنَّ الحداثة في كل شيء إبداع مرتبط بالحياة، وموقف كياني نتيجة عقلية حديثة تنظر إلى الوجود بمناظر في خلاصة التجربة الانسانية في الحياة والفكر، كما انتهت إلينا اليوم، وكذلك هو الحال بالنسبة للشعر فهو حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم"[2].

ولأنَّ الشعر أحد النشاطات الإنسانية، فكان من الطبيعي أن يتغير بتغير الحياة ويتلون بألوانها، وهو ما جعل ماهية الشعر تختلف عما كانت عليه في السابق، فقد عرف

1- إدواراد الخراط، قراءة في ملامح الحداثة عن شاعرين من السبعينات، مجلة فصول، العدد الرابع، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة-مصر، سبتمبر 1984، ص57.

2- عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، ط1، 1991، ص200.

هذا الأخير عدة حركات تجديدية، حاولت أن تكيفه مع طبيعة العصر، ولكنه لم يعرف حركة أعنف من الحداثة، كونها لم تقف عند حد تغيير عنصر من عناصره أو جزء من جزئياته، حيث أنها في الشعر العربي أو الأوروبي على السواء ليست عنصرا تراثيا كاللغة والأوزان والصور والموضوعات وغيرها من التقاليد الأوروبية، وإنما هي مفهوم جديد للشعر يغاير كافة المفاهيم التي عرفها التراث[1].

في ظل الحداثة أضحى الشعب مفهوم الشعر غير ذلك الذي كان سائدا، بمعنى لم تعد تكبله قواعد خارجية تحدد طريقة نظمه، حيث أصبح الشاعر الذي خلع عن نفسه صفة الناظم إلى الأبد، يحاول في أثناء هذا كله أن يكتشف لغته، ويعيد بنائها لتكون قادرة على الإيحاء بعالمه الجديد[2].

لقد شهد أدبنا العربي عبر تاريخه الطويل تحديثات مختلفة، وكذلك تراجعات مختلفة، نتج عنها إبداع متفاوت قوة وضعفا، كما أنشبت خصومات ومعارك، وقد ظهرت مطارحات بين أنصار هذه التيارات، ويمكن رؤية ظواهر هذا التحديث في الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين، ففيهما ظهرت كوكبة من الشعراء الذين لفتوا الأنظار إلى إبداعهم المغاير لطريقة أسلافهم في بعض الخصائص، وقد لقبوا بالمحدثين ومن هؤلاء الشعراء بشار بن برد، وأبو نواس، وأبو تمام، على أن المغايرة لم تكن جذرية إنما اقتصرت على تصوير

1- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط1، 1968، ص8.
2- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة-مصر، الطبعة الأولى، 1972، ص29.

الحياة اللاهية عند البعض، واهتم هؤلاء الشعراء بالاستعارة والجناس والمطابقة، وظلت القصيدة العربية محتفظة بخصائصها القديمة لأسباب منها ما هو ديني، ومنها ما هو فني[1]، ومع ذلك فقد بلغ تأثير هؤلاء الشعراء مبلغا كبيرا وصل إلى اتهامهم بإفساد الشعر[2].

ولم يقف المحافظون من الشعراء بين الشعر ودواعي التجديد في القصيدة، فاستمر تيار التجديد يقوى حينا ويضعف حينا حتى أحلك في فترات الأدب العربي أو ما يسمى بفترة الانحطاط التي صاحبت انهيار الدولة العربية، فعلى الرغم من أنَّ صلاحية الشعر ودرجة الإجادة في هذه الفترة كانت تقاس بمقدار اقترابه من الأنماط التقليدية، واحتذائه لأخيلتها وصورها وإيقاعها ومعارضاتها، وعلى هذا حاول الكثير من المحدثين صياغة قصائد تغاير القصائد التقليدية، فجاءت المغايرة شكلية سطحية في أغلبها[3].

لقد ارتبطت حركة الإحياء في الشعر الحديث، بعاملين رئيسيين هما : الاتصال بالثقافة الأجنبية، وتنامي الشعور الوطني وتبلور الإحياء الفعلي للأدب من خلال الصحافة والطباعة والترجمة، ولقد كان من عوامل الوعي والتحديث في أدبنا العربي ما صنعته البعثات العلمية التي درست في أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين، فقد صنع هؤلاء

1- عبد القادر القط، الحداثة في الشعر، أبحاث المؤتمر الثاني لأدباء مصر الأقاليم، أفريل 1986، ص2.

2- الآمدي، الموازنة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعارف، مصر، 1972، ط2، ص16.

3- ينظر: قاسم مسعد عليوه، مشاهد التحديث والحداثة في الأدب العربي، المؤتمر التاسع لأدباء مصر في الأقاليم، ضمن كتاب الأدب وتحديات المستقبل، ص79.

المبعوثون حوارا بين ثقافتين، ثقافة التقليد والمحاكاة، وثقافة التجديد والابتكار، فنقلوا بعض آثار الفكر العربي إلى دنيا العرب تأليفا وترجمة وتعريبا للمصطلحات، كما نقلوا بعض مشاهداتهم وانطباعاتهم إلى قراء العربية بعد أن أتيح لهم الاطلاع على الحضارة الغربية، كما كتب هؤلاء المبتعثون في النواحي الاجتماعية والفكرية والسياسية[1].

وهكذا أصبح التأثير الغربي في بعض المفكرين أصيلا وأساسيا بعد أن كان استثنائيا هامشيا، وعلت صيحات تدعو إلى ضرورة التعلم من الحضارة الغربية، وتدعو أيضا إلى ضرورة تحرير المرأة وضرورة الإصلاح الاجتماعي، ونبذ القديم ووجوب التحديث في المجالات المختلفة، ومنها مجال الإبداع الشعري وبالفعل ظهر هذا الأخير في ثوب جديد عل يد (البارودي) و(أحمد شوقي) و(حافظ إبراهيم)، ثم تجديد آخر على يد أصحاب الديوان (العقاد وشكري والمازني)، ثم خطوة أخرى في مجال التجديد على يد جماعة (أبولو) ومدرسة (المهجر)[2]، وبعدها بدأت دعاوي تطالب بتحطيم عمود الشعر العربي عن طريق التحرر من القافية ومن وحدة البيت وعدم التزام تفعيلة واحدة في القصيدة الواحدة، وهو اتجاه كانت له تمهيدات لعلها بدأت مع القصائد المرسلة التي كتبها (أحمد زكي أبو شادي)، وخاصة عندما نشر (الشفق الباكي) الذي حمل لنا بعض التجارب الجديدة والجريئة، ومازج فيها بين الشعر المرسل المتحرر من القافية والشعر الحرِّ، ثم أعقب هذه المحاولة محاولات عدة من

1- ينظر: جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت-لبنان، ط1، 1984، ص12.

2- ينظر: موريه، الشعر العربي الحديث تطوره أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، ط1، 1986، ص53.

(خليل شيبوب) في قصيدته (الشراع)، ثم جاءت الخطوة التالية على يد (علي أحمد باكثير) من خلال ترجمته لمسرحية شكسبير (روميو وجولييت)[1].

وفي نفس الاتجاه دعا (لويس عوض) في مقدمة ديوانه (بلوثولاند) 1947م إلى تحطيم عمود الشعر مقررا أن الشعر العربي قد مات بموت (أحمد شوقي) ، وأكد أنَّه قد سبق هذا الموت انكسار حدث في القرن العاشر ميلادي على أيدي شعراء الأندلس الذين ضاقوا بأشكال وقوالب الشعر العربي، فعدلوا عن نظام القافية الواحدة، وانصرفوا عن الأوزان المجلجلة ذات الدوي[2].

وما لبث هذا الاتجاه أن ظهر لدى الشعراء العرب لاسيما في العراق ولبنان ومصر، فقوي واشتد عوده وذلك على يد (بدر شاكر السياب)، و(نازك الملائكة)، و(صلاح عبد الصبور) وغيرهم، ولقد حقق هؤلاء الشعراء للشعر العربي قدرا من انسجام التجربة وتضافر البناء، الأمر الذي أدى إلى الالتفات إلى أهمية الوحدة العضوية داخل القصيدة، كما أدى إلى اغتنائها بالقيم الايحائية وظهور أساليب تعبيرية جديدة كالحذف، أو إلغاء الروابط

1- مجلة أبولو، م1، العدد الثالث، 1932، ص227-228.

2- ينظر: لويس عوض، بلوتولاند وقصائد أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر القاهرة، ط1، 1989، ص9.

اللغوية، أو أدوات الوصل، والاحتفاء بالصور والرموز والأساطير والاستعانة بمنجزات الفنون الأخرى، ثم أصبح هذا اللون يغطي مساحة كبيرة من خارطة الإبداع العربي[1].

المبحث الثاني: مميزات الشعر الحر

يعتبر الشعر من أهم وأبرز فنون الأدب العربي، فهو ديوان العرب، سجَّل تاريخهم بكل ما احتواه من أحزان وأفراح، فهو يختلف عن النَّثر في تلك الموسيقى المطردة، الخاضعة لقواعد صوتية خاصة تجعل منه شكلا فريدا يميِّزه عن النَّثر، وقد عُرِفَ هذا الوزن في المفهوم والتوظيف حتَّى وصل إلى الشَّكل الذي يعرف في العصر الحديث باسم الشِّعر الحرِّ[2]، حيث تقول في تعريفه «نازك الملائكة» بأنَّه: "شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت، وإنَّما يصح ألا يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكَّم فيه"[3]، كما تضيف إلى هذا التعريف أنَّ: "أساس الوزن في الشِّعر الحر أنَّه يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم إنَّ الحريَّة في تنويع عدد التفعيلات أو أطوال الأشطر بدءً أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه"[4].

1- ينظر: جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، المرجع السابق، ص66.
2- أحلام حلوم، النقد المعاصر، دار الشجرة، دمشق-سوريا، ط1، 2000، ص05.
3- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بغداد، ص2، 1965، ص60.
4- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص61.

أمَّا فيما يخص بداية حركة الشعر الحر الجديد فقد كانت في في العراق سنة 1947م، ومن بغداد نفسها زَحَفَت هذه الحركة وامتدَّت حتَّى غَمَرَت الوطن العربي كلِّه، حيث صدر في نفس السَّنة قصيدتان من طرزا جديد، الأولى بعنوان «الكوليرا» لنازك الملائكة، والثانية بعنوان «هل كان حبًّا» لبدر شاكر السيَّاب[1].

وإثر ظهور هذا المصطلح، حدث تطوُّرٌ كبير في البناء الشعري للقصيدة في تجارب الواقعيين الذين أصبحوا أقطاب حركة الشِّعر الحر، وتبنوا قضية الشعر الجديد التي أثارت في بدايتها عاصفة نقدية قوية من صفوف المحافظين الذين كانوا بالأمس القريب دعاة التجديد ورواده، أمثال «العقاد»، وقد فاجئهم روَّاد الشعر الجديد بإسقاط الشكل القديم للقصيدة وبنائها الموسيقي، بكل ما كان يفرضه من إلزام قد يوقع الشاعر في عيوب واضحة كالإطناب والحشو اللَّفظي الذي يضطر إليه الشَّاعر لاستكمال الوزن أو التوصُّل إلى القافية، ويكون حشوا بعيدا عن روح العصر وعن إحساس الشَّاعر.

لقد اتَّسمت لغة الشعر الجديد بالبساطة والعفوية، واقتربت من لغة الحياة اليومية لتواكب المضمون الذي استهدفه هذا الشِّعر وما فيه من تجارب تستجيب لنبض الحياة وروح الشعب ومشكلات الطبقة الدنيا، فنجد أنَّ أصحاب الشِّعر الجديد تقدموا خطوة أخرى بعد الرومانسيين في الالتزام بالوحدة العضوية، بحيث صارت القصيدة بنية حية متألفة من مقاطع أو جزئيات، تعبر عن موقف نفسي واحد، ويتحد فيها الشكل مع المضمون بكل

1- مصطفى حركات، الشعر الحر أسسه وقواعده، الدار الثقافية، القاهرة-مصر، ط1، 1998، ص05.

عناصره، فلا وجود لأي توتر بينهما، فكلما يطرأ على المضمون من تطور أو تقلب أو نمو، يطرأ على الشكل نفس الشيء من ناحية ألفاظه وموسيقاه وصوره[1]، كما يقوم الشعر الحر على تشكيل الصور الشعرية الجديدة والإكثار منها، وهذا مقطع من قصيدة بعنوان «الطين والأظافر» للشَّاعر «محي الدين فارس» يقول:

ذَاتَ مَسَاءٍ عَاصِفٍ:

ملفَّعِ الآفاقِ بالغُيُوم.

والبَرْقُ مِثْلَ أَدْمُعٍ تَفِرُّ مِنْ مَحَاجِرِ النُّجُومِ.

والرِّيحُ مَا تَزَالُ في أَطْلالنَا تَحُومُ.

وَتَزْرَعُ الهُمُومَ[2].

يكثر في هذا الشِّعر المواضيع الحديثة مثل: المدينة والموت، وهو ما يتَّسم به الشِّعْرُ الحرُّ وبخاصة النَّزعَة الحزينة، حيث يرى البعض أنَّ هذه الأخيرة في شعرنا المعاصر ليست إلا نوعا من التَّأثُّر بأحزان الشَّاعر الأوروبي الحديث، وإضافة إلى هذا أنَّ الشِّعر الحرَّ لا

1- ينظر: محمد مصطفى هدارة، المرجع السابق، ص51-52.

2- ينظر: محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، عمان-الأردن، ط2، 2006، ص197.

يتَقَيَّد بوحدة موضوع ولا بالتفعيلات العروضية القائمة على الشطرين، كمَا أنَّه يهتم بالأساطير وهو ما يستثمره الشعراء في قصائدهم[1].

أمَّا «نازك الملائكة» فترى أنَّ لهذا الشِّعر سمات مضللة تغوي الشعراء في الكتابة فيه، منها الحرية البرَّاقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، بحيث لا توجد لا قافية تضايقه، ولا عدد معين من التفعيلات تقف في سبيله، إضافة إلى الموسيقية التي تحتويها الأوزان الحرة، فهي بهذا تضلل الشاعر عن مهمته، التدفق والذي يعدُّ ميزة معقَّدة تفوق الميزتين السابقتين، بحيث أنَّه ينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة[2].

تقول «نازك الملائكة» في مقدمة ديوانها «شظايا ورماد»: " أنَّ الشعر الحر ليس خروجا على الأوزان العربية القديمة، بل هو أسلوب جديد في ترتيب تفاعيل الخليل، يطلق جناح الشعر من القيود، فهو يحرِّر الشاعر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست يضطر إن يختم الكلام عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنُّه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"[3]، فهي من خلال هذا تؤكد أنَّ من سمات الشعر الحرِّ اعتماده على أوزان الخليل ولا يخرج عنها.

1- محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، المرجع السابق، ص142-143.
2- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، المرجع السابق، ص40-41.
3- نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي، المرجع السابق، ص35.

المبحث الثالث: القضايا التي عالجها محمود درويش في شعره

3) رمزية الوطن عند محمود درويش:

يشكل الوطن في حياة الفلسطيني بعدا وجدانيا، مرتبطا بكينونته ومصيره، فهو مرتجع أحلامه النَّائي، وهو بطاقة عبوره إلى الحياة، ومهد الثبات بمنطق التَّحدي، وعنوان الانتماء والمقاومة في وجه العجرفة والغطرسة التي تغلغل أنيابها الفولاذية في ذلك الجسد، فلقد كانت الأرض والموطن ولا يزالان تجربة المعاناة لكل فلسطيني تشحذ مشاعره بإحساس وطني، فهما أهم شيئين في زمن التيه والشَّتات، هكذا ولدت مشكلة الوطن لتلد آلاف المشكلات، غير أنَّها أصرَّت على أن تحتضن في أحشائها آلاف المنافحين المتفاوتين في وسائل انتمائهم ودرجة إحساسهم، وكان من بينهم الشعراء الذين يملكون الحِسَّ المرهف، والقلب الطاعن، ولم يكن «محمود درويش» سوى نموذج حيّ بثَّ بصدق ما في نفسه من لواعج عن تجارب لم يفتعلها، ولم يعشها بالخيال، بل عاشها في أرض الواقع، فإنَّ أجمل وأعذب ما في عالم هذا الشَّاعر هو رؤيته للإنسانية الخالصة التي تنعكس على بناء قصائده، بحيث أنَّه يرى النَّاس والأشياء بطريقة تختلط فيها كلُّ العناصر[1].

لقد جاء «محمود درويش» في الكثير من قصائده بمفهوم جديد للتَّحدي كما جاء بمفاهيم جديدة للغة الشعرية، وللحداثة والمقاومة والالتزام، بالإضافة إلى تعميقه كمفهوم الزمان والمكان، وأخيرا بَلْوَرَية لمفهوم الحب وارتباطه بالتُّراب وجنونه، فلقد ربط فكرة التَّحدي

1- النقاش رجاء، أدباء معاصرون، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، سنة 1968م، ص 236.

بمفهومه للأرض والتراب فأصبح الوطن بالنسبة له ليس جغرافيا فحسب بل حالة ذهنية وفكرة يتوسل الشَّاعر لإحيائها وبثِّ الحياة فيها بكلِّ ما يمكن أن يعنيه على إعادة بنائها وتثبيتها في الذاكرة[1]، فحوَّل بكل هذا جميع الرموز الفلسطينية إلى رموز تحَدٍّ، فليس الإنسان الذي يقوم بفعل التَّحدي، ولكنَّها الأرض والأشجار والطيور أيضا، التي تعتبر مظهرا من مظاهر الاغتصاب الوطني القومي.

لقد كان «محمود درويش» كثير التَّمسك بالأرض وشديد الحب للوطن، وبهذا شكَّل رمزا للهوية الفلسطينية، بحيث أصبح الالتصاق بها وجها من وجوه النضال، وهذا ما نلمسه في معظم قصائده، فالدَّوال التي ترتبط بالأرض في شعره كثيرة منها: "الأرض، التراب، الطين، الثرى، الرمل، الجبل، الحصى، الصُّخور، الحجر، التلال، الذرى، البر، الهضاب وغيرها من الدَّوال، فهذه الأخيرة تكرَّرت في أشعاره 977 مرَّة بنسبة 25.5 % من مجموع مفرداته ودواوينه التي تبلغ حوالي 40000 مفردة"[2]، وقد وسَّع «محمود درويش» في إطار الأرض، وأصبح يحمل في طيَّاته مدلولات أخرى رَمَزَ لَها بالأرض: "الأرض–الوطن، الأرض–المرأة، الأرض–الحبيبة، الأرض–الإنسان، الأرض–العالم، الأرض–التراب، وجميع هذه الدلالات على تنوعها يجمعها مشترك دلالي واحد هو العطاء المتواصل،

1– اعتدال عثمان: نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش، مجلة فصول، ع1، سنة 1984، ص196.
2– حميدة صلاح، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة–فلسطين، ط1، 2000م، ص65.

والتَّضحية المستمرة"[1]، وفي قصيدة له بعنوان: «يوميات جرح فلسطيني» يؤكد تشبته بالأرض وتعلُّقه بوطنه، يقول في المقطع الحادي عشر:

هذه الأرضُ التي تَمْتَصُّ جِلْدَ الشُّهَدَاء.

تَعُدُّ الصَّيْفَ بِقَمْحٍ و كَوَاكبٍ.

فاعبديها!

نَحْنُ في أَحْشَائِهَا مِلْحٌ ومَاءٌ.

وعلى أحْضَانِهَا جُرْحٌ يُحَارِبُ.

كما يقول في المقطع الرَّابع عشر:

آهٍ يا جُرْحِي المُكَابِر!

وَطَنِي لَيْسَ حَقِيبَةً، وَأَنَا لَسْتُ مُسَافِرًا.

إنَّنِي العَاشِقُ، والأَرْضُ حَبِيبَةٌ![2]

ويتجاوز هذا الشَّاعر الواقع إلى الحلم المشتعل بحبِّ القدس، التي جعلته يتجاوز جراحه باستشفاف رموز تعطي القصيدة شكل الصَّلاة حينا، وشكل هذيان حينا آخر، نتيجة

1- حميدة صلاح، المرجع نفسه، ص66.

2- محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت-لبنان، ط12، 1987، ص351.

التراكيب المعقدة لهذه القصيدة، حيث تتداخل صوره، وتتشابك معانيه، وهذا المسيح يخرج من الجرح والرِّيح، وحلم الصُّعود إلى القدس بعد طرد الغزاة، ومخاطبته وطن الأنبياء وتحدِّيه الأعداء أن يمرُّوا إلى صخرة القدس، وتأكيده ذلك التَّحدي بأنَّهم لم يمروا حتَّى على جسده، وبهذا يكتمل الحلم المشتعل بحب الوطن، عندما تتوحد القدس، وبهذا الصَّدد يقول في قصيدة له بعنوان «الأرض» :

وَهَذَا خُرُوجُ المَسِّيح مِنَ الجُرْحِ والرِّيح!

أَخْضَرَ مِثْلَ النَّبَات، يُغَطِّي مَسَامِيرَهُ وَقُيُودِي.

وَهَذَا نَشِيدِي!

وهذَا صُعُودُ الفَتَى العَرَبِيِّ إلى الحُلُم والقُدْسِ.

خَمْسُ بَنَاتٍ يُخَبِّئْنَ حَقْلا مِنَ القَمْحِ تَحْتَ الضَّفِيرَة.

وَيَحْلُمْنَ بالقُدسِ بَعْدَ امتحَانِ الرَّبيعِ وطَرْدِ الغُزَاةِ[1].

ثم يقول في أسطر أخرى:

فيا وَطَنَ الأَنبِياءِ ..... تكامل.

ويا وَطَنَ الزَّارِعِينَ ..... تكامل.

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص621.

ويا وَطَنَ الشُّهَدَاءِ ..... تكامل[1].

ثُمَّ يقول في أسطر أخرى:

أيُّها الذَّاهِبُونَ إلى صَخْرَةِ القُدْسِ:

مُرُّوا عَلى جَسَدِي!

أيُّها العَابِرُونَ على جَسَدِي:

لَنْ تَمُرُّوا.

أنَا الأَرْضُ فِي جَسَدٍ.

لَنْ تَمُرُّوا.

أنا الأرضُ في صَحْوِهَا.

لَنْ تَمُرُّوا[2].

كان «لمحمود درويش» شوق وحنين تجسَّد في ارتباطه برائحة الوطن المتمثلة في أشجاره المختلفة مثل الصَّنوبر، والزعتر، والزيتون، والتين، والنَّخيل، والكروم، والبرتقال، والصفصاف، والحنظل وغيرها، وبالأسماء التراثية والتاريخية المرتبطة بالوطن، مثل داود،

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص622.

2- المصدر نفسه، ص623.

وسليمان، وأشعيا، ويوحنا المعمدان، وعيسى، ومريم، ومحمَّد صلى الله عليه وسلم، وصلاح الدين الأيُّوبي وغير ذلك.

ويظلُّ الحنين إلى الوطن، وتكرار الأصل بالعودة إلى وطنه يلحَّان عليه بسبب الغربة التي كان يشعر بها في المنفى وراء تجاوزه الزمان والمكان، عبر حلمه الذي صور القدس الحب والروح[1]، تتجسد في شدِّة التصاقه بالقدس التي اقترب منها كثيرا مستخدما رموزا تاريخية شديدة الارتباط بتاريخ المدينة كحطِّين، وصلاح الدِّين والصليبيِّن، وكلُّ هذه الأحاسيس تطلُّ علينا من قصيدة «قَتَلوك في الوادي» والتي يقول فيها:

أُهْدِيكِ ذَاكِرَتِي عَلَى مَرْأى مِنَ الزَّمَنِ.

أُهْدِيكِ ذَاكِرَتِي!

ماذا يقول البَرْق للسِّكين؟

هل كُنْتَ في حِطِّين؟

رَمزًا لِمَوْتِ الشَّرْقِ.

وأنا صَلاحُ الدِّينِ أم عبد الصَّلِيبين[2]؟

ثم يقول:

1- محمد فؤاد ديب السلطان، صورة النَّكبة في شعر محمود درويش، ص625.

2- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص412.

ماذا تَقُولُ الشَّمْسُ في وَطَنِي؟

ماذا تَقُولُ الشَّمْسُ؟

هلْ أَنْتِ مِيتَةٌ بِلا كَفَنٍ؟

وأنَا بِدُونِ القُدْسِ؟[1]

فهو بهذه الأسطر يخاطب وطنه، يضنيه الشوق والحنين، يموت اشتياقا وشنقا وذبحا، لكنَّ حُبَّه لوطنه لا يموت، فتكرار الفعل (أموت) للتَّأكيد على شدَّة التَّعلق بقدسه من ناحية، وإصراره وصلابته وتحديه للموت من ناحية أخرى.

يقول أيضا في قصيدة بعنوان «المستحيل»:

أمُوتُ اشْتِيَاقًا.

أَمُوتُ احْتِرَاقًا.

وَشَنْقًا أَمُوتُ وَذَبْحًا أَمُوتُ.

ولكِنَّنِي لا أقولُ:

مَضَى حُبُّنَا، وانْقَضَى حُبُّنَا لا يَمُوتُ[2].

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص413.

2- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص412.

وهكذا يؤكِّد «محمود درويش» مدى تَمَسُّكه بأرضه ووطنه وحنينه إليه رغم شتَّى أنواع الظلم والقهر الذي تعرَّض له عندما شُرِّدَ من أرضه لبنان فرارا من الاضطهاد الصهيوني، ثمَّ عاد إليه متسللا لاجئا، فأصبحت هذه المعاناة جرحا يوميا للشاعر الذي يمثل الجرح الفلسطيني الثائر، المتمسك بالتراب والأرض والوطن[1].

لقد جسَّد «محمود درويش» في قصائده علاقة الشَّاعر بالأرض، لأنَّ هذه الأخيرة تملك القدرة على الولادة وإعطاء صفة الحياة، وكلُّ هذا وحده في صورة حب صوفي، كون الوطن أقصى اهتمامات الشَّاعر الذي يناضل في سبيله دون أن يفقد أمل الحلم بالانتصار، بالرغم من المجازر التي ترتكب بحقِّ هذه الأرض وأبنائها.

2) رمزية المرأة عند محمود درويش:

لقد حظيت المرأة بمكانة متميزة عند الشعراء في القديم والحديث، إلا أنَّهم اختلفوا في استخدامها وتوظيفها في إبداعاتهم الشعرية، وتغيرت دلالاتها القديمة المتوارثة فقد تجاوزت المفهوم الحسي كونها جسدت عاطفة الحب والغزل، بل تحولت إلى رمز له دلالات شتَّى[2]، ولم تقف المرأة الفلسطينية بمعزل عن محنة فلسطين، بل أسهمت في الكفاح بمظاهره المختلفة[3].

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص412.
2- كامل السواقيري، الشعر العربي في مأساة فلسطيني، ط2، 1960، ص168.
3- المرجع نفسه، ص324.

كانت قصيدة (محمود درويش) القاموس الجمالي الفلسطيني، وقلما التصق مكان بشاعر، مثلما تعلقت فلسطين بمحمود درويش، فعند قراءة شعره يتضح لنا أنَّ صورة المرأة أصبحت تمثل لديه ملحما آخر من ملامح شعره، عدا القصائد الوطنية للمقاومة، يبدي حذوا خاصا على المرأة واحتفاء أنيقا بالأنوثة في أسلوب خال من الابتذال والتغزل المصطنع أو الممتهن لذات المرأة الأم والحبيبة والصديقة والرفيقة في درب الحياة[1]، فحول رمز المرأة في شعره يقول محمد ناصرة: "ولما استخدم هذا الرمز في القصيدة التقليدية ضمير المؤنث في مخاطبة الوطن بطريقة مباشرة، أما في القصيدة المعاصرة فقد ابتعد هذا الرمز عن التقرير، وأصبح الشعراء يصفون الوطن بكل الصفات التي لا يمكن أن تمتلكها أو تتصف بها سوى المرأة"[2]، ولقد أخذت المرأة في القصائد الدرويشية أشكالا متعددة منها:

أولا المرأة الأخت «الشقيقة»:

أبدى الشاعر (محمود درويش) عواطف جيَّاشة اتجاه أخته، معبرا عن صحبته واحترامه لها، بل وخوفه عليها باعتباره مسؤولا عنها حيث يقول:

وكيف حال أختنا؟

1- حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،1991، ص11.

2- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب، بيروت، 1985، ص559.

هل كبُرَت وجاءها خطاب[1].

ثانيا المرأة «الجدَّة»:

يعبر (محمود درويش) عن احترامه ومحبته لجدته سائلا عن حالها وأحوالها يقول:

وكيف حال جدتي؟

ألم تزل كعادتها تقعد عند الباب؟

تدعو لنا؟

بالخير والشباب ..... والثواب[2].

ثالثا المرأة «الحبيبة»:

لقد أصبحت المرأة في شعر (محمود درويش) رمزا للوطن والأم، يقول:

عيونك شوكة في القلب.

توجعني .... وأعبدها.

وأحميها من الريح[3].

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص512.
2- المصدر نفسه، ص37.
3- المصدر نفسه، ص 79.

ويقول في موضع آخر:

من رموش العيش سوف أخيط منديل[1].

وأنقش فوقه شعرا لعينيك.

رابعا المرأة «الأم»:

يمثل هذا العنصر أساس إبداعات (محمود درويش) الشعرية لمكانته العليا في نفسه، وتعتبر قصيدة (إلى أمي) رغم بساطتها وسهولة ألفاظها وسلامة لغتها العربية من القارئ والمستمع، إذ تحمل بعدا دلاليا وإنسانيا عميقا، بحيث استطاع في هذه القصيدة أن يحقق المعادلة الصعبة المستعصية على العديد من الشعراء، والمتمثلة في اقتران البساطة بالعمق، ومزج السهولة الفنية العالية، وتحقق الاستجابة لذوق القارئ العادي والمتلقي من النخبة المثقفة، وكل هذا لا يكون باستطاعة شخص ما سوى مبدع أو موهوب[2].

يقول (محمود درويش) في هذا الصدد:

أحن إلى خبز أمي.

وقهوة أمي.

ولمسة أمي.

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص82.

2- محمد حجاجي، إلى أمي وجمالية الانسياب في البساطة، موقع الكتروني ziznalley.

وتكبر في الطفولة.

يوما على صدر يوم.

وأعشق عمري لأني إذا متّ.

أخجل من دمع أمي!

خذيني إذا عدت يوما.

وشاحا لهدبك،

وغطّي عظامي بعشب.

تعمّد من طهر كعبك.

وشُدِّي وَثَاقي ... بخصلة شعر،

بخيط يلوّح في ذيل ثوبك[1].

إنَّ الحديث عن (الأم) بهذا الشكل هو حنين إلى الوطن، وأيام الصبا الحلوة التي قضاها في ربوعه، فالأم هنا رمز الصبر والعطاء والديمومة والحنان الفياض، ويمثل في نظره الوطن المسلوب الجريح، فمن أول الملاحظات حول هذه القصيدة أنَّ معجمها ملتقط من جزئيات الحياة اليومية الفلسطينية الحميمة (خبز الأم- قهوتها- ذيل الثوب)، وفي

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص183.

المقابل توازيه وتدعمه ألفاظ وتعابير مشعة لا تعيق الفهم، بل تزيد الشعر إشراقا وسطوعا دون اللجوء إلى التصوير الغامض، (أخجل من دمع أمي- خذيني وشاحا لهدبك)، فكل عبارات القصيدة كانت عذبة سهلة سلسة من جهة، وموحية من ومفعمة بالمعاني العميقة والدلالات ذات البعد الإنساني من جهة أخرى، إضافة أنَّها كانت مصاغة بشكل فني رهيب، يسهم في إحداث التأثير المقصود في القارئ[1].

احتلَّت الأم مكانة مرموقة في ديننا الإسلامي الحنيف، وكذلك مكانة عليا في نفوس الشعراء، فصالوا وجالوا في هذا الباب، بل وأبدعوا فيه، إلا أنَّ (محمود درويش) كان متميزا أكثر من غيره من أبناء جيله من الشعراء، فقصيدة (إلى أمي) نموذج رائع للشعر الجميل، السهل الممتنع، فهي بمثابة نشيد مؤثر لعلاقة طفل كبير بأمِّه، وكل ما يتصل بتلك العلاقة من مشاعر إنسانية عالية، والسمو في الصياغة والدلالات المعنوية التي لا تقل عنها جمالا وروعة، وجمال هذه القصيدة يتضح في حب النقاد لهذا المزج المبدع بين البسيط والدال العميق، ومن هذه الخلطة الفنية العجيبة التي تهز كيان المتلقي وتؤثر فيه إلى أبعد الحدود[2].

لقد انفرد (محمود درويش) عن غيره من الشعراء برموزه الخاصة المبدعة التي جعلته متميزا عن غيره، وقد أعطى للمرأة مكانتها، ودليل هذا أنها احتلت المكانة العليا في إنتاجه

1- محمد حجاجي، البدر المثقف في ظلمات العرب، موقع الكتروني ziznalley.

2- المرجع نفسه.

الشعري، وأخرجها معززة مكرمة من البعد الجسدي الشهواني، وجعلها رمزا للمقدس الذي هو الوطن[1].

ففي شعر (محمود درويش) نلاحظ أنَّ المرأة لا تتجسد بوصفها الكائن البشري، بل تحولت إلى عدد هائل من الدلالات الفلسطينية، فلم نجد الأنثى التي عهدناها في شعره، بل نجد امرأة من طراز خاص، فأصبحت أسطورة من خلق الشاعر، فعندما يتحدث عن الحبيبة في مقطع شعري معين، نجدها تحولت إلى معنى مختلف هو الوطن، ثم تتحول إلى الحرية أو الطبيعة ثم تمتزج المعاني بعضها مع بعض، وذلك الامتزاج الكامل بين الصور والمعاني في نظرة (محمود درويش) للحياة والذي يتحقق وفق أجمل صورة في شعره يحدث بعفوية وصورة شفافة، فقصائده عالم رقيق مشرق، وشعره تعبير شفاف يشف عن اندماجه العميق مع الواقع، فتجاربه روحية تعبق بالشوق والحب والعذاب، وخاصة أنَّه شاعر فلسطيني مثخن بالأسى تحفل تجربته الشعرية بثراء باذخ، وهو إنسان فلسطيني وشاعر عربي من زمن مأساوي فادح الأسى[2].

ففي قصيدته (عاشق من فلسطين) يتحدث الشاعر عن فتاة فلسطينية تتضح صورتها فيما بعد لتوحي للقارئ أنَّها ترمز إلى فلسطين وفي وجد يشبه الوجد الصوفي، يستدعي فيه صور الرحيل والعذاب والبؤس ليخلص أنَّ الإنسان الفلسطيني يحمل في قراراته أرضه متشبثا

1- عبد الباري عطوان، محمود درويش الذي عرفت، مقال الكتروني على موقع elwwdja.org.
2- رحمن غركان، علم المعنى (الذات-التجربة-القراءة)، دار الرائي للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص181.

بها مع أنَّ قسوة الواقع تضع أمام الشاعر حقيقة مرة هي الانفصال بين الإنسان وأرضه، تضع أمامه حقيقة أخرى هي أنَّ الأرض حيَّة في نفوس أبنائها المنفيين[1]، فيقول محمود درويش في قصيدة:

رأيتك في جبال الشَّوك.

راعية بلا أغنام.

مطاردة، وفي الأطلال.

وكنت صديقتي وأنا غريب الدار[2].

ثم ينتقل الشاعر في مقطع آخر للترنُّم والاعتزاز بالمرأة الفلسطينية:

وكنت جميلة كالأرض ..... كالأطفال .... كالفلِّ.

وأقسم، من رموش العين سوف أخيط منديلا.

وأنقش فوقه شعرا لعينيك.

واسما حين أسقيه فؤادًا ذاب ترتيلا.

يمدُّ عَرَائِشَ الأيك.

1- خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1982، ص267.

2- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص108.

سأكتبُ جُمْلَةً أَغْلَى مِنَ الشُّهَدَاءِ والقُبّل:

فلسطينية كانت ولم تزل[1].

3) ثنائية المرأة والوطن عند محمود درويش

إنَّ المزج بين المرأة والوطن في شعر (محمود درويش) يمدُّ تجاربه الفنية بِنَفَسٍ عاطفي خصيب، يولد تلك الرؤية الحيَّة، بحيث تتحوَّل القصيدة إلى ومضة حلم، يتميَّز فيه الحب بالوطنية، وتمتزج فيه صورة الفتاة بالوطن، فلا يعود بإمكان أحد أن يفرق بين عاطفة الحب نحو الفتاة أو الأم، وبين عاطفة الحب نحو الأرض أو الوطن[2]، يقول في هذا الصَّدد:

وطني ليس حقيبة.

وأنا لست مسافرا.

إنني العاشق والأرض حبيبة[3].

فنجد من خلال مزجه هذا أنَّ المرأة أصبحت عنده رمزا للأرض والوطن، فمثلا في قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)، يوحي للقارئ بعلاقة حب وغرام بين رجل وامرأة، أمَّا من ناحية بنية القصيدة العميقة فإنَّها أبعد بكثير من المعنى السَّطحي الظاهر.

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص110.

2- حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص11.

3- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص551.

لقد أبدع (محمود درويش) في ربط المرأة بالوطن بتنوعها المختلف عند الرجل، وخاصة الحبيبة، وهو ما جسَّده في قصيدة (النزول من الكرمل) حيث يقول:

خذيني تحت عينيك.

خذيني لوحة زيتية في كوخ حشرات.

خذيني آية من سفر مأساتي.

خذيني لعبة ..... حجرا من البيت[1].

فهنا نلاحظ تكرار لفظة «خذيني» وهذا الأخير دلالة واضحة على مدى احتياج (محمود درويش) لوطنه السليب.

لقد مزج درويش بين المرأة والوطن، وكان هذا من خلال مقدرة شعرية مبدعة، فقلَّما نجدها في تجربة شاعر آخر، فأصبحت من خلالها القصيدة تدخل قارئها على قيمة الشاعر فيها، لأنَّها بهذا نجدها غادرت البداهة والارتجال، والتحقت بالبحث الصبور الصارم، عند صدمة اللغة ودهشتها، في صدمة الارتفاع بالحالة الفردية التي علقت بالتجربة الملحمية.

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص84.

لقد أنشد (محمود درويش) للوطن والقضية والحب والحرية والسلم وللمرأة، وللهموم الإنسانية الفانية، دون القفز بها في جمالية التعبير وفنية الصياغة والاحتفاء باللغة، فأبدع وتألق من ديوان لآخر[1].

فثنائية المرأة والوطن عنده شكلت بعدا دلاليا كبيرا فنجده يقول في أحد المقابلات الصحفية التي أجريت معه: "أنا أعتبر نفسي أنَّها المصدر الأول للشعر في تجربتي، أخلق رموزي من هذا الواقع، فرموز خاصة بي، حيث لا يستطيع الناقد أو القارئ أن يحيل رموزي على مرجعية سابقة، لأنَّ الواقع هو المصدر الرئيسي لشعري"[2].

إذن نجد (محمود درويش) من خلال توظيفه لثنائية المرأة والوطن نَوَّع وعمَّق وسيطر على لغة القصيدة الحديثة، وتراكيبها وصورها المختلفة، كما شكَّلت هذه الثنائية معنى الرَّمز بشتَّى صوره المجازية والبلاغية والإيحائية، وبالتالي أحدثت بهذا تعمقا في المعنى الشعري، وأصبحت مصدرا للإدهاش بشكل جمالي منسجم، كما أضافت هذه الثنائية نوعا من الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالاتها، وأصبحت أكثر تأثيرا في المتلقي[3].

وهكذا يؤكد (محمود درويش) مدى تمسُّكه بأرضه ووطنه وأترابه، وهو ما نلمسه في مزجه بين المرأة والوطن، التي عدَّت من أكثر الرموز انتشارا في شعره، فكثيرا ما يتماهى

1- خالد الغريني، الصورة في الشعر العربي الحديث، ورد أقل لمحمود درويش أنموذجا.
2- محمد حجاجي، البدر المثقف في ظلمات العرب، موقع الكتروني ziznalley، المرجع السابق.
3- يوسف حاتم، محمود درويش في حضرة الغائب، الموقع الالكتروني jehat.com.

الوطن في الحبيبة بحيث يصبحان شيئا واحدا[1]، نجده يقول في قصيدة له بعنوان (فلسطينية العينين):

فلسطينية العينين والوشم.

فلسطينية الاسم.

فلسطينية الأحلام والهَمِّ.

فلسطينية المِنْدِيلِ والقَدَمَيْنِ والجِسْمِ.

فلسطينية الصَّوتِ.

فلسطينية الميلادِ والمَوْتِ.

حملتك في دَفَاتِرِي القَدِيمَة.

نَارُ أَشْعَارِي.

حملتك زاد أسْفَاري[2].

1- فؤاد السلطان، القدس في الشعر العربي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1999، ص19.

2- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص448.

فمن خلال هذه الأسطر نجد أنَّه يشتم رائحة الأهل والأحبة والوطن في رائحة المحبوبة، ويقرأ في عينيها الساحرتين ميلاد النهار، فهو يحترق شوقا كلما تذكر الأيام الخوالي لطفولته.

وهكذا يتماهى الوطن في المرأة، سواء حبيبة أم أخت، سواء جدة أو أم، باعتبارهما شيئا واحدا بالنسبة للشاعر فكلاهما يشكل ميلاد الشاعر ويوفر له أسباب الحياة والعيش والدفء والحنان، وما أحوج الإنسان الفلسطيني الذي يمثله (محمود درويش) إلى مثل ذلك، كما أنَّه صوَّر القدس عذراء أو مثالا يستحيل وجوده إلا في خيال الشاعر، حيث جعل المرأة المعادل الموضوعي للوطن بل لوجوده، حيث صوَّر الأرض المباركة أرض المسيح عليه السلام، امرأة من حليب البلابل، وفي هذا الصدد يقول:

لماذا شربتم زيوتا مهربة من جراح المسيح؟

وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة.

يعانق سائحة، والطريق بعيد عن القدس والناصرة.

هنا القدس[1].

يا امرأة من حليب البلابل، كيف أعانق ظلي .....

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص83.

وأبقى؟

خلقت هنا، وتنام هناك.

مدينة لا تنام، وأسماؤها لا تدوم.

سكانها والنجوم حصى.

هنا القدس[1].

إنَّ المتمعن في إنتاج (محمود درويش) الشعري يظهر له أمران واضحان:

أوَّلهما: أنَّه كان يميل إلى تغليب جانب التعبير على التجريد في كتاباته.

ثانيهما: أنَّه كان يعمد إلى تشعير اللحظة الوجودية بالوصول إلى أبعد مدى، وهي تبلغ قرارها التصويري، فكان يكسب العبارة حرارة وحلاوة، وبالتالي فقد استطاع (محمود درويش) التملص الماهر من مباشرة السياسة في قصائده، واجتهد بذلك في تجديد مساراته وابتكار دروبه وأساليبه، وحفاوته بالإشارات الدالة الكافية لكي ينفتح على فنون التأويل الخصب والتذوق الجمالي الممتع لأبعدها[2].

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص84.

2- أحمد إبراهيم الفقيه، سيمضي وقتا طويلا، الموقع الالكتروني jehat.com.

إنَّ العديد من قصائد (محمود درويش) مثل: (حبيبتي تنهض من نومها)، و(تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)، وأيضا قصيدة (أحبك ولا أحبك)، لا يتمكن القارئ فيها أن يفرق بين الأنثى والوطن، فالحديث الظاهري يدل على المرأة لكن الصياغة العميقة ترسو على قاعدة صلبة هي حب فلسطين، وتغدو المحبوبة في أغلب القصائد في فلسطين، ويرسم (محمود درويش) ملامح المرأة والوطن بطريقة مختلفة بين قصيدة وأخرى، بحيث تشف قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) عن خصوصية اللحظة الشعورية عند الشاعر، إذ أتقن السرد الحكائي في القصيدة مستخدما ثلاثة ضمائر تمثل البطولة في نسيج القصيدة، فيشير ضمير البطلة إلى الحبيبة الغريبة والضائعة الحزينة فهي قد اختطفها الأعداء وانتهكوا حريتها، وتلك الحبيبة تستقطب اهتمام الشاعر البطل وتعيش في وعيه ولا وعيه، وتمثل طموحه وغضبه وإحباطه من جانب، ورؤيته الإيجابية المعانقة للتفاؤل والأمل والإشراق الروحي من جانب آخر[1]، فمرَّة تتجسد بصورة الأرض، ومرة أخرى تتجسد صورة المدينة، ثم تغدو رمزا للنساء، فيقول الشاعر هنا:

وأصدِّق الراوي وأنكسر:

الرجال.

يبقون كالندم .... الخطئية.

1- ممدوح السكاف، في تأمل الشعر، اتحاد العرب الكتاب، دمشق-سوريا، ط1، ص219.

والبنفسج فوق أجساد النساء.

وأصدق الراوي وأنفجر.

النساء.

يذهبن كالعنب .... الغبار ... وضربة الحمى.

عن الذكرى وأجساد الرجال.

وأصدق الراوي.

ولا أجد الإشارة والدليل.

وأكذب الراوي.

ولا أجد البنفسج والحقول.

إنَّ الدروب إليك تختنق.

الدروب إليك تحترق.

الدروب إليك تفترق[1].

1- محمود درويش، الأعمال الكاملة، المصدر السابق، ص424.

إذن عملية التمازج هذه بين المرأة والوطن أو المدينة لها جذورها في التراث الإنساني بوصفها رمزا للخصب والنماء والحياة، ومن الملاحظ أنَّ تجربة (محمود درويش) الشعرية ترتكز على ثنائية الأرض والمرأة وتقديسها باعتبارهما مصدرا للعنفوان والحياة، وذلك التقديس دفع الشاعر إلى التغني بخطاب المرأة، فالأرض أو الوطن عنده مقدسة حتَّى وإن كانت مستباحة لدى الصهاينة، والشعر وسيلته في مقاومة الاحتلال، فهو يخاطب الأرض (الوطن) كما يخاطب المرأة المعشوقة، فتغدو المرأة قناعا يلبسه ليعبر من خلاله عن مشاعر الشوق المضني، والحنين الشديد تجاه وطنه وأرضه، فيقول في قصيدته (قراءة في وجه حبيبتي):

وحينَ أُحَدِّقُ فيك.

أرى مُدُنًا ضَائِعَة.

أرى زَمَنًا قُرْمُزِيًا.

أرى سَبَبَ المَوتِ والكِبْرِيَاء.

أرى لغَةً لَم تُسَجَّل.

وآلِهَةً تَتَرَجَّلُ.

أمَّا المُفَاجَئَة الرَّائِعَة.

تنتشرينَ أَمَامِي.

صُفُوفًا من الكائناتِ التي لا تُسَمَّى.

وما وطَني غير هذه العيون التي تجعلُ الأرضَ جِسْما[1].

مزج (محمود درويش) في هذه القصيدة بين صورة المرأة وصورة الوطن، ولم يتأتى ذلك من العبث، بل من نضج العاطفة والرأي الثقافي للشاعر، وبالتالي فهو شاعر حقيقي جسد تجربته في الحياة وترجم آلامه وآماله وحبه وبغضه شعرا، فالشاعر الحقيقي هو ذلك القلب الشفاف المدرك لكيفية إبداع شكل شعري من خلال كل تجربة يعيشها في الحياة وينزع للتعبير عنها شعرا[2].

4) شعر الثورة عند محمود درويش

تعتبر القضية الفلسطينية من أهم القضايا التي شغلت أقلام الكثير من المبدعين والكتاب، ومن الأقلام التي أبت إلا أن تكتب للقضية عاشقها الذي سطع نجمه في سماء الشِّعر حاملا على عاتقه آلام قضيته الشاعر «محمود درويش» الذي يعدُّ أحد أبرز الشعراء الذين أرَّقتهم رؤية شعب بأكمله يتجرع سموم الحصار، كلُّ هذا انعكس في شعره بشكل واضح، حيث مرَّت تجربته الشعرية بإرهاصات لتتدرج شيئا فشيئا حتَّى تكتمل أخيرا وتصل إلى القمة، فقد ساقت ضرورة التجاوب مع الواقع المفروض بوادر الاستعداد لتدرج الرؤية

1- محمود درويش، ديوان العصافير تصوت في الجليل، دار الآداب، ط1، سنة 1970، ص75-76.
2- رحمن غركان، قصيدة الشعر، من الأداء بالشكل إلى أشكال الأداء الفني، دار الرائي، ط1، 2010، ص75.

الشعرية الدرويشية نحو الاكتمال الفني، مما يخول له تبوُّء السُّمعة اللائقة به بين أعلام الشعر العربي المعاصر[1].

فقد كانت بداياته عبارة عن طفولة فنية ميَّزها التعبير المباشر وسذاجة المعاني، ومحدودية الأفكار وتقليدية الصور الشعرية، حيث ورث شعره سمات الشعر القديم مثل شعر: «عمر بن أبي ربيعة» في تعشُّقه، و«المتنبي» في فخره[2]، ولم يتوقف «محمود درويش» عند حدود فنيته الطفولية، بل انتقل إلى درجة عالية من النُّضج الفني والرُّوح الغنائية العذبة، متأثِّرًا في ذلك بشعراء بالتَّيار الرومنسي، أمثال: «علي محمود طه» و«إبراهيم ناجي» وغيرهما، ممَّا جعل شعره أكثر رقة وأقلَّ منبرية[3].

أمَّا في السنوات الأخيرة من عمره تحوَّل الشِّعر عنده إلى حالة ترف جمالي وإبداعي، حيث احتلَّ موضوع الحبّ حيِّزا من شعره، لكنَّ هذا الحب ارتبط بالمفهوم الشَّامل والعميق بالقضية التي يعيش معها في كلِّ لحظة من حياته: أي قضية وطنه وما يحيط به من جوٍّ مؤلم، فالحب عنده زهرة يحيط بها الكثير من الشَّوك، وربما لأنَّه وسيلة للنضال وحافز للقتال، وليس وسيلة للارتخاء، ولعلَّ بروز « درويش» كصوت شعري متميز في السَّاحة الشعرية العربية يرجع لعدة أسباب إمَّا سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، ومن أبرزها انكسار

1- عميش العربي: القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب للعلوم، الجزائر، ط2، 2010، ص25.

2- عميش العربي: القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص20.

3- ينظر، هاني الخير: محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليس للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ص22-23.

الموقف العربي أمام العسكرية الإسرائيلية في 1967م، حيث أخذت القصيدة حجمها الواقعي جدًّا بوصفها أداة نضال، لا يجعل من الممارسة الأدبية غاية مثلى بقدر ما يفتعل من المبرر السياسي مصوغا تراثيا لمحاورة المتلقي العربي الثائر، وتعرض الشاعر للنفي من أرضه سنة 1971، بالإضافة إلى غياب الريادة الجماعية للشعر الحر خاصة بعد موت «السَّياب» وتحوُّل « أدونيس» إلى قصيدة النثر، وتراجع «نازك الملائكة»[1].

لقد حاول « درويش» في العديد من قصائده أن يعبر عن نفسه وما كانت تمتلئ به من انفعالات ثائرة وإحساس عميق بمأساة الوطن والشعب، ويترجم هذا الشُّعور في مقدمة ديوانه «عصافير بلا أجنحة» يقول فيها: "كان ذلك في شهر آب وأيلول من هذا العام، آخر الصيف وأوَّل الخريف، الصيف الحار الفصولي ... الصيف الفنان ..... الصيف الثائر القوي الذي يحمل في قلبه تموز الثائر البطل .... في آب وأيلول ازدحمت الدنيا على بابي: الحب والعذاب والكفاح والثورة والألم والنداء المبحوح القادم البعيد .... البعيد ..... وازدحمت في أعصابي الانفعالات والاهتزازات المتلاحقة باستمرار وغرابة .... وأصبحت بمرض .... أوسموه إذا شئتم إغماءة الكتابة..... كان عليَّ أن ألبي النِّداء مرغما"[2].

يصور لنا الشاعر من خلال هذه المقدمة تلك النفسية التي تعيش في جو من التَّمرد، وتحيط حياتها بقاموس واحد يحتوي على ألفاظ الثورة والغضب والثأر والألم والجراح فرغم

1- ينظر، عميش العربي: القيم الجمالية في شعر محمود درويش، ص26-27.

2- رجاء النقاش: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار أطلس، القاهرة، ط2، 2011.

صغره في السِّن إلا أنَّ التجربة الحياتية ومأساته كوَّنا له رؤى وإن كانت غامضة إلا أنَّها تتصل بأعلام وطنه وشعبه.

ما استطاع « درويش » أن يوصل شعره ويسمع صداه إلى كل إنسان في ربوع العالم، وما كان له أن يرسم جرحا اسمه فلسطين في قلب كلِّ عربي، إلا أنَّه ذا ملكة مكَّنته من التعبير عن قضيته أصدق تعبير، وذلك لاحتواء نصوصه على ظواهر فنيَّة وجمالية جعلت نصه يلبس سمة الانفتاح، ويستقطب العديد من القراء، فعلى هذا تعد قصيدة « أنا يوسف يا أبي» رائعة من روائعه التي تختزل العديد من القيم الفنية والجمالية بحيث يقول:

أَنا يُوسفٌ يَا أَبِي.

يَا أَبِي إِخْوَتِي لاَ يُحِبُّونَني، لاَ يُرِدُونَني بَيْنَهُم يَا أَبِي.

يَعْتَدُونَ عَلَيَّ وَيَرْمُونَني بالحَصَى وَالكَلاَمِ.

يُرِدُونَني أَنْ أَمُوت لِكَيْ يمْدَحُونِي.

وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِكَ دُونِي، وَهُمْ طَرَدُونِي مِنَ الَحَقْلِ.

هُمْ سَمَّمُوا عِنَبِي يَا أَبِي، وَهُمْ حَطَّمُوا لُعَبِي يَا أَبِي.

حِينَ مَرَّ النَّسيمُ وَلاَعَبَ شَعْرِيَ غَارُوا وَثَارُوا عَلَيَّ وَثَارُوا عَلَيْكَ.

فَمَاذَا صَنَعْتُ لَهُمْ يَا أَبِي؟[1]

فمن خلال هذه الأبيات نلمح مجموعة من الألفاظ التي تنتمي إلى حقل دلالي يوحي بالعنف المسلَّط على الأخ الفلسطيني، حيث راحوا يعتدون عليه ويحاولون المساس به جسديا ومعنويا[2].

وممَّا لاشكَّ فيه أنَّ النَّكبة الأولى سنة 1948 ألقت بضلالها على كل ما هو فلسطيني ولا نبالغ عندما نقول: على كلِّ ما هو عربي، ومن ضمن ما تعرَّضت له مدن وقرى فلسطين من مآس كانت قرية شاعرنا «محمود درويش» (البروة) حيث قتل عدد من أهلها بعد تدميرها وتشتيت من بقي منهم على قيد الحياة، فبعد رحلة طويلة قضاها عاد إلى قرية أخرى وهي «دير الأسد» التي مكث فيها لاجئا، لا حقَّ له في الإقامة في وطنه ولا جواز سفر لديه، ولا يحق له أن يقول إنَّ جنسيته فلسطينية، وقد عبَّر عن هذا بقصيدته التي قدَّمت للشعر العربي باعتبارها بطاقة الهويَّة أو جواز السفر المفقود، والتي جرت على كلِّ لسان، يقول فيها:

سَجِّلْ! أنَا عَرَبِيٌّ.

ورقم بطاقتي خمسون ألف، وأطفالي ثمانية، وتاسعهم سيأتي بعد صيف.

1- محمود درويش: الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1994م، ج2، ص395.

2- عمر أحمد الربيحات: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية، عمان، ط1، 2009م، ص126.

فَهَلْ تَغْضَبُ؟

سَجِّلْ! أنَا عَرَبِيٌّ.

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر!

وأطفالي ثمانية أسل لهم رغيف الخبز، والأثواب والدَّفتر من الصَّخْرِ.

ولا أتوسَّلُ الصَّدَقَات من بَابك!

ولا أَصْغُرُ أمَامَ بَلاط أعْتَابك!

فَهَلْ تَغْضَبُ؟[1]

فهذا ما نسميه بحرب الهوية، التي فيها ما يسمى العصب الوطني والقومي، فهو من هذه الأبيات كأنَّه يمثل كلَّ الشَّعب بصيغة المفرد الذي عان الحرمان من الجنسية في وطنه، فتجده بهذا قد نجح في توصيل رسالته الإنسانية إلى كلِّ قلب يخفق بشعور إنسانيٍّ نبيل، لما يتعرَّض له اللاَّجئ الفلسطيني من نزوح ومعاناة بعد أن سلبه العدو أرضه وألقى به في العراء[2].

1- محمود درويش: الديوان، المصدر السابق، ج2، ص72.

2- مجلة الجامعة الإسلامية، الجزء العاشر، العدد الأول، ص153، (صورة النكبة في شعر محمود درويش)، 2002م.

المبحث الأول: الحداثة في اللغة

أولاً: بناء الجمل والكلمات

كثيراً ما كانت تُستعمل الجملة الاسمية عند الصدارة في الكلام، مما جعلها عادة كل الكُتَاب، لكن مع مرور الزمن وتطور الأدب أصبحت الجملة الفعلية خادمة أكثر لمشاعر الكاتب النفسية، وبخاصة الشاعر، لأن الأمر ليس سواء بالنسبة للنثر والشعر، بحيث عُدت الجملة الفعلية مصدر التعبير وأساس القول بكل حرية، لكن هذا ليس حكم قاطع، لأن استعمال الجملة الاسمية أو الفعلية مرجعه الأساسي الحالة النفسية لكل أديب.

فمن خلال قصيدة (حالة الحصار) يتضح أن الشاعر قد وازن في استعماله للجملتين الاسمية والفعلية، فنجده يقول:

هُنا، بَعدَ أَشعار أيوب لم ننتظر أحداً...

سيمتد هذا الحصار إلى أن نعلم أعداءنا

نماذج من شعرنا الجاهلي

السماء رصاصية في الضُحى

برتقالية في الليل

أما القلوب

فظلت حيادية مثل ورد السياج[1]

ثم يقول في موضع آخر:

نَجِدُ الوقت للتسلية

نلعب النرد، أو نتصفح الأخبار

في جرائد أمس الجريح

ونقرأ زاوية الحظ في عام

ألفين وأثنين تبتسم للكاميرا

كمواليد برج الحصار [2]

يتوضح من خلال هذه الأبيات أن شاعرنا قد نوع في استخدام الجمل الاسمية والفعلية، حسب ما يشعر به وما يودّ الإخبار عنه، فعندما أراد تصوير الجراح والمعاناة والجرائم التي ارتكبها العدو، استخدم الجمل الفعلية كما في هذه الأخيرة من حركية تحقق التعبير الأمثل والحقيقي للقارئ وحتى الشاعر نفسه، على غرار استعمال الجمل الاسمية التي فيها نوع من الثبوت والاستقرار.

[1]- محمود درويش الأعمال الجديدة، حالة حصار، دار الرياض، الريس، لندن، ط1، 2004، المقطع 02.

[2]- المصدر نفسه، المقطع 03.

إذن فطريقة بناء وترتيب الجمل أو الكلمات الاسمية والفعلية راجع إلى الحالة الشعورية من جهة وما يفرضه البناء الشعري الموسيقي من جهة أخرى.

ثانياً: ظاهرة التكرار

تعد ظاهرة التكرار أحد الظواهر الفنية والابداعية التي شغلت الشاعر المعاصر كما أنه من أهم التقنيات التي تعطي النص الشعري شعريته وتألقه، فهو في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة، يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه[1].

وفي ديوان أحد عشر كوكباً نجد حضوراً كثيفاً لهذه الظاهرة بأنواعها تكرار: (الحرف ، الكلمة، الجملة).

أ) تكرار الحرف:

يقول محمود درويش:

كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي ؟

وأهلي

[1]- نازك الملائكة، قضايا النقد المعاصر، ص242.

يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي

كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها

خيمة للحنين إلى أول النخل،

أهلي يخونون أهلي

في حروب الدفاع عن الملح

لكن غرناطة من ذهب[1]

من خلال هذه الأسطر يتوضح أن الشاعر قد كرر ضمير المتكلم في ذكره للفظة أهلي والتي عبرت عن ذات الشاعر والجماعة التي ينتمي إليها، وهو ما ساعد على تشكل خطاب كامل، فمن بداية الأسطر يُلاحظْ وجود الضمير (أنا) وهو ما شكل لدية خبرة تجلت في كيفية كتابة وصية أهله وهو الذين تخلوا عن تراثهم.

كما أكثر من ذكر (ياء المتكلم) وتعدد الضمائر بين الحضور والغياب وقد تجلى هذا الأخير في قوله: (يتركون معاطفهم) أي يتركون ماضيهم وتراثهم.

إضافة إلى هذا يوجد تكرار من نوع آخر أعطى القصيدة اتساقاً وانسجاماً ورؤية فنية خالصة، بحيث يقول:

[1]- محمود درويش، الأعمال الجديدة، ديوان أحد عشر كوكباً، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص11.

من أنا بعد ليل الغريبة؟

لا أستطيع الرجوع إلى

إخوتي قُرب نخلة بيتي القديم

ولا أستطيع النزول إلى

قاع هاويتي

أيها الغَيِبْ !

لا قلب للحب... لا

قَلْبَ للحُبِّ أسكُنُهُ بَعْدَ لَيْلِ الغَريبَة... [1]

إن تكرار حرف (لا) دال على العجز، كما أنه أعطى للقصيدة اتساقاً وحقق التواصلية في المعنى، كما وضح بتوتر الشاعر من الحال الذي يسود أمته التي أصبحت عاجزة وغريبة.

ب) تكرار الكلمة

أي تكرار كلمة معينة على مستوى النص، من أجل تحقيق البعد الدلالي والزمني (القصر أو الطول)، يقول محمود درويش:

[1]- محمود درويش، أحد عشر كوكباً، ص284.

الكَمَنْجَاتُ تَبكِي مع الفجر الذاهبين إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود[1]

الكمنجات تبكي على زمن ضائع قد يعود.

الكمنجات تحرق غابات ذاك الظلام البعيد البعيدْ[2]

من خلال هذه الأسطر يتوضح تكرار كلمة (الكمنجات) وهو ما أعطى القصيدة دلالة فنية عميقة، فقد نسب إليها نوع من الحركة فجعلها (تبكي وتحرق ...) فالكمنجات هي آلة موسيقية ذات أصوات حنينة كانت مشهورة في بلاد الأندلس، فهو بهذا يخبرنا عن نهاية الذات العربية التي نست ماضيها وتاريخها.

إذن تكرار لفظة من هذا النوع كل توافق بين الأسطر، وكان أشد بروزاً وإتقاناً، وهو ما رسم لنا لوحة فنية خارقة.

ج) تكرار الجمل أو العبارات

لقد استخدم الشعراء هذه التقنية في العديد من أشعارهم سواء في البداية أو الوسط أو النهاية، وهو ما نجده عند محمود دوريش في قصيدته (حالة حصار) بحيث يقول فيها:

[1]- محمود درويش، أحد عشر كوكباً، ص291.
[2]- المصدر نفسه، ص292.

أيها الواقفون على العتبات

أدخلوا واشربوا معنا القهوة العربية

أيها الواقفون على عتبات البيوت

أخرجوا من صباحاتنا

نَطمَئِنُ إلى أننا

بشر مثلكم ! [1]

لقد كرر (درويش) استعمال جملة " أيها الواقفون على العتبات " وكانت إنشائية طلبية بصيغة النداء، وقد عكست التوتر الشاعر من هذا الاحتلال الذي قيد الأمة الفلسطينية بقيود الحصار.

ثالثاً: ظاهرة الحذف

الحذف في اللغة: " القطع والاسقاط، وجاء في لسان العرب: " حَذَفَ الشيء يحذفه: قطعه من طرفه والحَجَامُ يحذف الشَعْرَ من ذلك.. و الحذف الرمي عن جانب والضرب.. "[2]

جاء في معجم الوسيط: " حذف الشي حذفاً: قطعه من طرفه، يقال حذف الحَجام الشعر: أسقطه ".[1]

[1]-محمود درويش، الأعمال الأولى، (حالة حصار)، المقطع 05.
[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صابر، ج9 مادة (ح.ذ.ف)، ص403.

إذن المعنى العام للحذف هو الغياب قصد الوصول إلى حاجة فنية، كما أنه ظاهرة يعتمدها الشاعر من أجل الاختصار والابتعاد عن الإطناب، وهو ما يزيد في جمال وعذوبة الإيقاع والتناغم بين الكلمات.

يعد (محمود درويش) من الشعراء الذين وظفوا هذه الجمالية وفيما يلي تتضح الأبيات التي وظف فيها الشاعر ظاهرة الحذف في قصيدته (بطاقة هوية) فيقول:

سجل

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم .... سيأتي بعد صيف !

فهل تغضب ؟ [2]

وضع الشاعر في السطر الرابع نقاط للدلالة على أن عدد الأطفال لا يمكن حصره يا عدوي، فغرض الحذف هنا الكثرة.

ويقول في مقطع آخر:

[1]- ابراهيم مصطفى وأحمد الزيات، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مادة حذف، 2004، ص40.

[2]- محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، بيروت، دار العلم للملايين، المقطع الأول.

أبي ... من أسرة المحراث

لا من سادة نجب

وجدي كان فلاحاً

بلا حسب... ولا نسب

يريد الشاعر إثبات أن أباه ذو أصول فلسطينية، وهو من البسطاء الريفيين الذين يعشقون أرضهم.[1]

ويقول في مقطع آخر:

ولكني ... إذا ما جعت

أكل لحم مغتصبي

حذارِ .. حذارِ ... من جوعي

ومن غضبي[2]

هنا الشاعر يؤكد أن صبره قد نفذ، فهو يهدد ويتوعد بفعل الأمر، لأن الأمور زادت عن حدها، فغرض الحذف هنا التهديد.

[1]- محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، المقطع الرابع.
[2]- المصدر نفسه، المقطع الأخير.

أما في ديوانه: لماذا تركت الحصان وحيداً فيقول:

إلى أين تأخذني يا أبي؟

إلى وجهة الريح يا وليد ...

.... وهما يخرجان من السهل، حيث

أقام جنود بونابرت تلاً لِرَصْدِ

يقول الأب لابنه: لا تخف[1]

الشاعر هنا يسرد علينا سيرته الذاتية (الخاصة)، وقد تجنب الإطناب فيها لذا وظف ظاهرة الحذف ولخص لنا أهم النقاط فقط ليصور لنا ماضيه كيف كان.

كما يقول في سطر آخر من نفس الديوان:

الماء يبكي، والحصى، الزعفران[2]

هنا حذف الفعل يبكي والأصل في الجملة، الماءُ يبكي، والحَصَى تبكي، والزعفران يبكي.

[1]- محمود درويش، ديوان لماذا تركت الحصان وحيداً؟، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004، ص298.
[2]- المصدر نفسه، ص405.

فلقد استغنى عن الفعل (يبكي) لأنه استعمله في المرة الأولى بعيداً في هذا عن التكرار والإطناب، فذكر الفعل (يبكي) لأول مرة واعتبره كقرينة دالة على الفعل الذي حذف بعد ذلك.

المبحث الثاني: الحداثة في البناء

أولاً: المصطلحات البديعية والابداع التراثي

تعد مصطلحات البديعية اللفظية من بين الآلات الفنية والألوان الجمالية التي يستعين بها المبدع للتعبير عما يحسه بأسلوب فني وذوق رفيع يؤثر في نفسية المتلقي أو السامع ، ونظراً لهذا الدور فقد وظف (محمود درويش) في مختلف قصائده العديد من موضوعات علم البديع من: جناس وطباق وتصدير وترديد، وتناص، .... ، وقد شكلت هي الأخرى بدورها إيحاءات ودلالات إثر تمييزها بالموسيقى العذبة.

وفي هذا الصدد يقول في ديوانه أحد عشر كوكباً:

وأنا أنا لو انكسرت، رأيت أيامي أمامي

ورأيت بين وثائقي قمراً يطل على النخيل ...

ورأيت هاوية، رأيت الحرب بعد الحرب، تلك قبيلة

دالت، وتلك قبيلة قالت لهولاكو المعاصر: نحن لك

وأقول لسنا أُمَةٍ أَمَةْ، وأبعت لابن خلدون احترامي

وأنا أنا، ولو انكسرت على الهواء المعدني .... واستلمني

حرب الصليبي الجديد إله الانتقام[1]

من خلال هذه الأبيات نرى أن (محمود درويش) قد استخدم **الجناس الناقص** بطريقة فيها نوع من الجمالية والمتعة الفنية وكأننا لأول مرة نرى هذه الكلمات إثر نسجه لها بطريقة جديدة كما يُلاحظ سيطرة الضمير (أنا) في هذه الأبيات أي أن الذات الشاعرة لعبت دورها وأعطت للنص نوعاً من الثبات، كما وظف أسماء تراثية عربية قديمة وجديدة تحمل دلالة معينة في قوله: هولاكو المعاصر، القبيلة، ابن خلدون، الصليبي الجديد.

ومن هنا يصبح العمل الفني لدى (درويش) إعادة بناء عالم الخبرة والذات إذ ينفتح النص على الأزمات المتعددة من ماضي وحاضر ومستقبل، وهو ما يجعل التجربة الشعرية مشحونة بشحنة من أريج الماضي وطموح المستقبل.[2]

إضافة إلى هذا احتواء الأبيات على الإثارة اللفظية والموسيقية في قوله: (لسنا أمة أمة) إذ يوجد هنا اختلاف في تشكيل الكلمتين فقد قامتا على التماثل الصوتي واختلفتا في التمايز الدلالي، وكذلك الحال بالنسبة لقوله (أيامي أمامي) يوجد هنا اختلاف الدلالة بين الكلمتين.

أما عن **البنية التركيبية للجمل**، فأجد أنه يبدأ بضمير المنفصل (أنا) وكثيراً ما وظف (لو) الذي يعتبر حرف امتناع لامتناع، أي لا يتغير بعدها زمن الفعل، إذن الفعل

[1]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكباً، ص61.
[2]- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رَزوق، مؤسسة سجل العرب، مصر، 1972، ص55.

(انكسر) يتغير زمنه على المستوى الدلالي ووجود الفعل (رأى) دلالة على الماضي لكنه من جهة أخرى يخترق المستقبل في قوله (أيامي أمامي).

كما أن وجود الفعل (لسنا) يدل على صيغة الجمع الذي عبر عن الكل وهذا الأخير تتداخل فيه كل الأحلام والآمال والآلام الواحدة.

إذن الجملة في شعر الحداثة وبخاصة عند (محمود درويش) متحركة، فهو أكثر من توظيف (**الجناس**) بغية تكثيف الموسيقى وإبراز كيف أن الكلمات قد تتغير دلالتها في طريقة صياغتها.

كما أكثر من **التكرار** من أجل التأكيد أو التوكيد والبعد عن الملل، ويقول أيضاً في قصيدة (الكمنجات):

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود[1]

[1]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكباً، ص291.

نلاحظ من خلال الأسطر الأخيرة أن الشاعر قد وظف نوع من المحسنات البديعية والمتمثل في: **الطباق** عند قوله " لا يعود، يعود " فهذا يسمى طباق سلب وفيه الجمع بين فعل مثبت وفعل آخر منفي.

فبهذا التوظيف بين الشاعر جمال اللغة، وساعد على تحقيق الانسجام وكأن الكلام شيء واحد.

يقول محمود درويش من نفس الديوان:

وزمان قديم يسلم هذا الزمان مفاتيح أبوابنا

فادخلوا أيها الفاتحون، منازلنا واشربوا خمرنا

من موشحنا السهل، فالليل نحن إذا انتصف الليل، لا

فجر يحمله فارس قادم من نواحي الأذان الأخير ....[1]

في هذه الأبيات اعتمد الشاعر على (**الترديد**) الذي يختص بالتماثل بين كلمتين داخل البيت الشعري، ونلمسه في قوله (زمان، الزمان)، (مفاتيح، الفاتحون)، فهذه الكلمات لها إيحاءات رمزية تؤثر في نفسية المتلقي، وهي تؤكد أن الزمان القديم قد انتهى وأن زمن جديد تسلم فيه مفاتيح البلاد إلى الفاتحين الجدد، كما يؤكد أيضاً أنه لم يأتِ بَعدْ المنقذ الذي يحمل معه فجر جديد، ويعيد التوازن والعدل على الأرض.

[1]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكباً، ص09.

ويقول في موضع آخر:

في شجيراتنا خير على هذه الأرض نقطع أيامنا

عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا

والضلوع التي سوف نتركها هنا ... في المساء الأخير

في هذه الأبيات يوجد ما يعرف (**بالتصدير**) وهو مختص بالتماثل بين كلمتين إحداهما داخل البيت الشعري والثانية في القافية، وهو يعتمد على التكرار ونلمحه في جملتين، بحيث تبدأ القصيدة بجملة (المساء الأخير) وتنتهي بجملة القافية وهي أيضاً (المساء الأخير) وبعض الأحيان تتغير هذه الأخيرة إلى جملة (الأذان الأخير).

يتضح مما سبق أن الإيقاع الداخلي للأصوات، والتوقيع على جرس الألفاظ موسيقياً، يمنح الخطاب الأدبي نبرة هادئة وموحية ومكثفة، تعمل على كسر[1] التوقع الدلالي لدى القارئ، مما يضفي على الشعر حركة وإثارة، ولهذا يؤكد وجود العامل الزمني في الإيقاع ، وبخاصة في هذا الشعر، بحيث تتوقع بعد مضي ثواني ضربة أو وقفة معينة، أو روياً معيناً يمنح النفس متعة ولذة خاصة.[2]

[1]- د.صفاء خلوفي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط3، 1977، ص410.

[2]- د. صفاء خلوفي، المرجع السابق، ص410.

إضافة إلى هذا كله، نجد أن محمود درويش كثيراً ما يوظف ظاهرة الإبداع التراثي في منتوجه الشعري، وكونه " أداة فنية مهمة، ورافداً متميزاً من الروافد التي تشكل الخطاب الأدبي المعاصر، لأنه يقوم على صهر ثقافات متعددة داخل نسيجه الفني، تكتسب فيه الكلمات هالة من الدلالات والإيحاءات المكثفة والجديدة، التي تعمل على تنبيه الوعي الجماعي، ونبش الذاكرة البشرية، لاستثارتها دلالياً وفكرياً، ومعنى هذا أن الإبداع التراثي أو التناص الشعري يعمد على توسيع الاستثارة حينما تمس المادة التي يستثيرها النص، مادة أخرى ذات صلة مختزلة في أذهان مستعملي النص.[1]

وعلى هذا فإن **التناص** يفسح ثقافات مختلفة أمام القارئ وفي الشاعر، وهو ما يجعل هذا الأخير يفوق التعبير عن ذاته، مما يؤدي بالقصيدة إلى تميزها بحلة مختلفة الثقافات والأجناس والأحداث.

واعتماداً على هذا وعلى ما ذكرت سابقاً، وقد اهتم (درويش) بتوظيف التراث الفني مركزاً بصورة خاصة على **التناص الديني** والمتمثل في ديوانه أحد عشر كوكباً:

في القرآن الكريم، والأندلس وما يتعلق بها.

أما بخصوص **التناص** من القرآن الكريم فقد تجلت بداية في عنوان الديوان (أحد عشر كوكباً) وقد استسقى هذا الأخير من سورة يوسف، أي الرؤيا الحلمية التي جاءت على لسانه

[1]- روبرت ديبوغراند (وآخرون)، مدخل إلى علم اللغة والنص، مركز نابلس للكمبيوتر، ط1، 1992، ص13.

في قوله تعالى: " إذ قال يوسف لأبيه يا أبتِ إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين"[1].

كما أنه يعتبر أيضاً في ديوانه هذا بقصة يوسف مع إخوته ومرحلة النبوة.

تنطوي هذه الرؤيا على جانبين: الأول: والمتمثل في محاولة الأخوة قتل يوسف، بمعنى أن الذات تخطط لتدمير الذات الأخرى، مما يؤكد على وجود ثنائية عكسية بين(الأنا ونحن) حيث هذه الأخير تحاول خيانة نفسها وتجلى هذا في قول الشاعر (أهلي يخون أهلي).

أما الجانب الثاني: هو بشرى يوسف عليه السلام للنبوة، بعد تجاوزه للواقع المرير الذي عاشه داخل (الجُبِ) البئر، وهي النظرة التفاؤلية للشاعر (درويش) فهو يرى أن الشعب الفلسطيني حتماً سيتجاوز هذه المرحلة (وإن هذا نبؤة للشعب الفلسطيني).

يقول محمود درويش في نفس الديوان:

نامت أريحا تحت نخلتها القديمة، لم أجد

أحداً يهز سريرها، هدأت قوافلهم فنامي ...

وبحثت لاسمي عن أب لاسمي، فشقتني عصا

سحرية، قتلايّ أم رؤيايّ تطلُع من منامي ؟

[1]- القرآن الكريم، رواية ورش، سورة يوسف، الآية 04.

الأنبياء جميعهم أهلي، ولكن السماء بعيدة

عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامي ...[1]

في هذه الأبيات يوجد **تناص** مع سورة مريم في قوله تعالى: " فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانَاً قَصِيَّاً، فَأَجَاءَهَا المَخَاضُ إلى جِذْعِ النَّخْلِة قَالَتْ يَا لَيتَني مِتُّ قَبْلَ هَذَا وكُنْتُ نَسْيَاً مَّنسيَّاً، فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا ألا تَحْزَني قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيَّاً، وَهُزِي إلَيكِ بِجِذْعِ النَخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيكِ رُطَبَاً جَنِيَّاً" [2]

إذن يتضح هذا **التناص** في ذكر الشاعر لفظة (أريحا) فقد شكلت نظرته المعاصرة، باعتبارها مكسب هام لسلمية الشعب الفلسطيني، فقد عبر عن (أريحا) وكأنها (مريم) عليها السلام، غير أن الأولى لم تجد من يهز سريرها، بينما العذراء ناداها جبريل من تحتها قائلاً لها: " وهزي إليك بجذع النخلة "، والمبتغى من هذا أن أريحا لم تجد من يخفف عليها آلامها فنامت واستسلمت.

إن محمود درويش **يتناص** مع القرآن بطريقة غير مباشرة بحيث يحذف ويضيف ما يتماشى مع إحساسه ورؤيته الفنية ، لهذا فإن الشاعر يبدأ باتخاذ سَمْت قدسي عندما **تناص** مع الكلمات القرآنية فيتجلى ما فيها من شعر، وما في الشعر من ورح القرآن[3].

[1]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكباً، ص56.
[2]- القرآن الكريم، رواية ورش، سورة مريم، الآيات من 21 إلى 24.
[3]- د. صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر، مصر، ط1، 1990، ص25.

أما عن **التناص الشعري الخاص (بالأندلس)**، فهو طاغي على الديوان فما تعانيه الأندلس من دمار ومعاناة ومأساة ينصب على واقع الشاعر فالتراث في شعر (محمود درويش) بوجه خاص وفي شعر الحداثة بوجه عام لا يعيش في شكلاً وقوالب، كما كان الحال عند الشعراء المدرسة الإبداعية، بل يعيش فيه كياناً مقصوداً إليه قصداً، وله أبعاده الفكرية والإنسانية، وفي هذا يتحدد الفرق الجوهري بين أن نعيش(في التراث) وأن نعيش بالتراث.[1]

يقول الشاعر في هذا الصدد:

خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتمل

بيننا، ههنا والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروب

لم تغير حدائق غرناطتي ... عانقيني لأول ثانية[2]

ما يلاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر يعبر عن مأساة الضياع، لينقل لنا جمال غرناطة وكم هو مشتاق لها، كما يصور لنا القطيعة بين الأخوة في الأندلس وكم هو متأسف لضياعها.

كما أجد أنه أشد ارتباط بضمير المتكلم حين قال: " غرناطتي " ومعنى هذا أنها ما زالت ضمن آماله تعيش في نفسه، لذا فهو يطلب منها أن تعانقه ليولد من جديد.

[1]- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط3، دت، ص29.
[2]- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكباً، ص17.

يتضح من هذا كله أن شاعر الحداثة يرى أن الموروث لم يعد مقصوراً على وظائفه الاصطلاحية من حيث هو مادة للمعرفة، أو مصدر للاحتذاء، أو منبع للعظة، بل أصبح ضرباً من الرؤيا الفنية يقوم فيها الحس التراثي مقام الرصد التاريخي، ويتجلى فيه ما كان بمثابة تأويل إبداعي لما كان، بكل ما يترتب على هذا التأويل من في الحذف والإضافة والتفسير[1].

بناءاً على هذا يصبح التراث كائن حي يشكله الشاعر وفق مرجعيته ورؤيته وطبعه الخاص، من أجل التعبير عن ما يلوج داخله من أحداث.

ثانياً: الصورة الشعرية

إن الصورة الشعرية قديمة قدم الشعر نفسه، بحيث لا يوجد شعر يخلو منها، لكنها تختلف في تعريفاتها من دارس لآخر بحيث يعرفها " ابن الآثير " فيقول: " الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى هيئة الشيء وحقيقته، وعلى معنى صفة ، فيقال: صورة الفعل كذا وكذا (أي صفته)".[2]

[1]- محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، مصر، ط1، 1984، ص150.
[2]- ابن منظور لسان العرب، دار صابر، المجلد الثامن، ط1، ص492.

ويعرفها " ابن سيدة ": " الصورة تعني الشكل وصوره وحسنه، وتصوره الشيء: توهمت صورة، فتصور لي الصورة، والصورة: حقيقة الشيء ووصفه".[1]

أما عن ماهيتها في مجال الأدب: " الصورة الفنية تشير إلى الصورة التي تولدها اللغة في الذهن" .[2]

إن من أقدم أنماط هذه الصورة، الصورة البلاغية، وهذه الأخيرة: " عبارة عن اسم معنى من بلغ، ومعناه لغة الوصول والانتهاء".[3]

وعلم البلاغة له ثلاثة فروع: علم البديع، المعاني، وعلم البيان، وهذا الأخير يكمن عمله في كيفية صناعة الكلام ومباحثه و : التشبيه والاستعارة والكناية".

أ) **التشبيه:** وهو التمثيل والمتشابهات، المتماثلات، وتشبه فلان بكذا[4]، وقد كان لهذا الصنف أهمية كبيرة عند الأدباء قديماً وحديثاً باعتباره أحد أبرز الأساليب الأدبية، ومثال هذا قول " محمود درويش " في ديوانه (عاشق من فلسطين):

كلامك كان أغنية

وكنت أحاول الإنشاد

---

[1]- إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي جارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، نقلاً عن: د. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركزي الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص19.

[2]- إبراهيم أمين الزرزموني، المصدر السابق، ص17.

[3]- مصطفى الصاوي الجويني، البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، 1993، ص06

[4]- ابن منظور، لسان العرب، ص17.

ولكن الشقاء أحاط بالشفقة الربيعية

كلامك كالسنونو طار من بيتي

فهاجر من باب منزلنا، وعتبتنا الخريفية[1]

لقد استخدم شاعرنا تقنية التشبيه بكثرة في هذا الديوان، ووظف أدوات التشبيه بنسبة عظيمة متمثلة في حذفه للأداة تارةً من أجل تحقيق أعلى درجة في البلاغة، واستناداً على هذه الأسطر المذكورة أعلاه، نجده قد وظف حرف التشبيه (الكاف) الذي ربط بين طرفي التشبيه، فقد شبه محبوبته فلسطين بطائر السنونو، وكأنه يعبر عن حالته النفسية التي تدل على المنفى والمعاناة في ظل الاحتلال. ثم يأتي تشبيه آخر فيقول:

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل ... بلا زاد

ركضت إليك كالأيتام[2]

فهنا نجد أن الشاعر قد شبه نفسه كالأيتام، الذي مات والده وهو صغير وبحاجة إلى الحنان والاستقرار، ويعبر عن هذا الشوق والحنين بالركض نحو وطنه الأم.

ومن صور الشاعر التشبيهية أيضاً، قوله:

[1]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، منشورات دار الآداب بيروت، ط2، 1969، ص06.
[2]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، المصدر السابق، ص42.

كانت لنا خلف السياج

ليمونة، كانت لنا

حباتها الصفراء تلمع كالسراج[1]

وقد شبه الشاعر الليمونة في اللون الأصفر بالسراج، بحيث ثمة شيء مشترك بينهما وهو اللمعان الكثيف والشعاع القوي، وهذا التشبيه زاد الأسطر وضوحاً ودقة.

كما يقول في موضع آخر:

عيونك شوكة في القلب

توجعني .... وأعبدها[2]

وهنا شبه (درويش) عيون محبوبته (فلسطين) بالشوكة التي تخترق قلبه وهو بهذا يعبر عن الألم الموجود في نفسيته، إثر عشقه لهذه المحبوبة، تعد صورة حسية مادية. فهذا تشبيه مؤكد: وهو ما حذفت منه أداة التشبيه.

ثم يمر الشاعر في ديوانه إلى التشبيه الضمني، وفيه التشبيه يلمح في التركيب، بحيث يكون خطية، يقول محمود درويش:

ومنديلي، وقُبْلَتُكِ التي كانت مؤونة

[1]- المصدر نفسه، ص43.
[2]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، ص05.

في رحلتي [1]

فهنا يخاطب محبوبته ويشبه قبلتها بالزاد والمؤونة التي تكون حوزة كل مسافر خلال تنقلاته ، فهي لا تفارقه طيلة رحلته.

وبعد هذا يستوفي التشبيه التمثيلي في هذا الديوان من قصيدة (لوحة على الأفق) فيقول:

رأيت جبينك الصيفي

مرفوعاً على الشفق

وشعرك ماعز يرعى

حشيش الغيم في الأفق

تود العين ... لو طارت إليك [2]

كما يطير النوم من سجني

يود القلب لو يحبو إليك

على حصى الحزن

[1]- المصدر نفسه، ص93.
[2]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، ص90.

يود الثغر لو يمتص

عن شفتيك ...[1]

فهنا الشاعر يصور جبين محبوبته (فلسطين) كالصيف في طلوع الشمس التي تكون مرفوعة على الشفق، فهو يؤكد على وجود علاقة بين سطوع الشمس وسطوع جبين محبوبته.

ويقول في موضع آخر من قصيدة (رسائل):

كبطاقتي ....

كالوشم في قلبي

رسائلك الجميلة [2]

وهو بهذا يشبه رسائل محبوبته الجميلة كأنها بطاقة هوية تبين جنسية الشخص، من ناحية، وكأنها وشم في قلبه من ناحية أخرى، بحيث يستحيل نزع هذا الوشم.

وهكذا، فقد تفنن محمود درويش في استخدام تقنية التشبيه معتمد عليها في بناء نصه الشعري.

ب) الاستعارة

[1]- المصدر نفسه، ص90.
[2]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، ص88.

تعد الاستعارة من أهم التعبيرات الدلالية، كونها تعتبر الأقرب من طبيعة الصورة والخيال، فهي أحد أعمدة الآلام يعرفها جابر عصفور فيقول: " هي التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنشر ".[1]

لقد نوع (محمود درويش) في توظيف الصورة الاستعارية ومصادرها من ناحية ، مجال الحيوان أو الطبيعة أو موروثه الثقافي وحتى الديني، وهو ما تجسد في ديوانه (عاشق من فلسطين) بحيث يقول في قصيدته " صوت وسوط ":

لو كان لي حقل ومحراث،

زرعت القلب والأشعار

في بطن التراب ...

لو كان لي عود...

ملأت الموت أسئلة ملحنة،[2]

فهنا توجد استعارة مكنية، فالذي يُزرَع عادة هو النبات وليس القلب والأشعار، فَذُكِرَ المشبه: وهو القلب والأشعار وحذف المشبه به وهو النبات وبقيت لازمة من لوازمه وهي زرعت، فالهدف الذي يصبو إليه الشاعر هي الحرية إلى كل فلسطيني.

[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص323.

[2]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، ص90.

ثم يقول في موضع آخر:

سأعبدهم، لتلعب كالملاك وظل رجليها

على الدنيا، صلاة الأرض للمطر[1]

هنا وظف الشاعر استعارة تصريحية، حيث حذف المشبه (الإنسان) وذكر المشبه به الأرض.

ومن المألوف أن الصلاة عبادة بين العبد وربه، وهنا جعل الصلاة عبادة بين الأرض والمطر.

إضافة إلى هذا، فمن أمثلة صور الاستعارة في هذا الديوان قوله في (قصائد حب قديم):

قد أدركنا المساء...

وكانت الشمس

تسرح شعرها في البحر

وآخر قبلة ترسو

على عيني مثل الجمر

[1]- المصدر نفسه، ص35.

خذي مني الرياح

وقبليني

آخر مرة في العمر[1]

في الأسطر الأولى يوظف الشاعر استعارة مكنية، حيث ذكر المشبه وهو (الشمس) وحذف المشبه به وهي (المرأة)، ونابت عنها لازمة من لوزامه وهي تسرح. فهو بهذا أضفى صفات المرأة على الشمس.

وبالطبع أبدع محمود درويش في توظيفه لتقنية الاستعارة ، وهو ما أعطى لنصه الشعري خاصية فنية مختلفة.

ج) الكناية

تعتبر الكناية من العناصر التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل صوره، فمعناه لغةً: " أن تتكلم بشيء وتريد غيره ".[2]

أما الجرجاني فيقول: " الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى هذه المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يلجأ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه".[1] فهي بهذا تعبير عن شيء ما لكن بطريقة غير مباشرة.

[1]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، ص95.
[2]- اين منظور، لسان العرب، ص124.

أما عن محمود درويش فاهتمامه بالكناية لا يقل أهمية عن اهتمامه بالتشبيه والاستعارة، فقد وظفها بطريقة بسيطة وغير معقدة مثلما جاء في ديوانه (عاشق من فلسطين) بحيث يقول:

رأيتك في جبال الشوك

راعية بلا أغنام

مطاردة، وفي الأطلال ...

وكنت حديقتي، وأنا غريب الدار

أدق الباب ي قلبي

على قلبي ...[2]

فهذه كناية عن النفي والتشرد، فهو في هذه الأبيات يصف لنا حالة المرأة الفلسطينية في ظل أجواء الظلم والاستبداد، وبالتالي هذه كناية عن صفة.

وأيضاً من صور الكناية عن صفة قول الشاعر:

أنا أقوى

[1]- ابراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي جارم، ص176، نقلاً عن عبد القاهر الجرجاني، (دلائل الإعجاز) ص66.

[2]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، ص08.

أنا أطول

من الزنزانة السوداء[1]

فهذه الأسطر تعبر عن كناية، فرغم كل الظلم والعذاب الذي توجه إليه الشاعر إلا أنه بقي صامداً ومتمسكاً وشجاعاً.

ثم يذهب الشاعر في حديثه عن أشجار التين وما تحمله من إيحاءات ورموز في قصيدته (ولادة) بحيث يقول:

فجذور التين

راسخة في الصخر ... وفي الطين

تعطيك غصون أخرى

وغصون ! [2]

لقد مثلت هذه الأبيات كناية عن موصوف، فأجد في السطر الأول والثاني: كناية عن الصمود والتمسك الشديد بالأرض، أما السطر الثالث ففيه كناية عن الانبعاث والحياة من جديد رغم كل الظلم والسيطرة.

ويقول في موضع آخر من قصيدة (مطر):

[1]- المصدر نفسه، ص130.
[2]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، ص29.

يا نوح !

هبني غصن زيتون

ووالدتي ... حمامة !

إنا صنعنا جنة

كانت نهايتها صناديق القمامة. [1]

يا نوح

لا ترحل

إن الممات هنا سلامة [2]

الشاعر هنا يناجي (نوح عليه السلام)، فقد وظف كناية ورمز للسلام في قوله: غصن زيتون وحمامة، فهو يتحسر على ما دنسه المحتل في هذه الأرض.

كما يقول في قصيدته (حالة حصار):

أيها الواقفون على العتبات أدخلوا،

واشربوا معنا القهوة العربية

[1]- المصدر نفسه، ص64.
[2]- محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، ص64.

قد تشعرون بأنكم بشر مثلنا

أيها الواقفون على عتبات البيوت

أخرجوا من صباحاتنا،

يتضح أن الشاعر قد وظف كناية عن موصوف في السطر الثاني، فهو يقصد بالواقفين على العتبات الصهاينة أي أنهم لم يدخلوا ولم يخرجوا بل بقوا مُعلَقينْ على عتبة تاريخ وأرض فلسطين.

لقد كانت هذه بعض الصور الكنائية في قصائد محمود درويش، وهو دليل غلى ثقافة الشاعر وميوله إلى استخدام دلالات التعبير المباشر، وهو ما يجذب القارئ، فكلما كان النص الشعري حافلاً بالغموض كلما زاد انجذاب القارئ نحوه والعكس صحيح.

ثالثاً: الإيقاع

يعتبر الإيقاع خاصية لازمة بالشعر الموزون المقفى، فهو موجود منذ القدم عند العرب، بحيث يعد (ابن طباطبا العلوي) أول من استعمل هذا المصطلح، وقد تجلى هذا في كتابه (عيار الشعر)، حيث قال: " والشعر الموزون إيقاع يُطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حُسْنِ تركيبه واعتدال أجزائه".[1]

[1]- فخر الدين عامر ابن طباطبا، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتاب أميرة للطباعة، القاهرة، ط1، 2000، ص51.

فنظراً للفعالية التي يحدثها الإيقاع، أصبح من بين أهم ما يؤثر في نفسية المتلقي ، كون هذا الأخير مفطور على التأثر بالإيقاع الصوتي.

" فالإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظام وبين وحدات التنفس انتظام، وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا... وأحسب أن الإيقاع فينا، وهو ما يجعلنا نتوقعه في مدركاتنا ونستريح إذا وجدناه ويصيبنا القلق إذا فقدناه"[1].

يرتكز الإيقاع على دعامتين أساسيتين هما: الوزن والقافية.

أ) الوزن:

وهو أن تكون كل أبيات الشعر على وزن أو بحر معين وفق سياق تفعيلة معينة ، وهو ما ألاحظه في قصيدة (حالة حصار) للشاعر محمود درويش، فقد استعمل وزناً واحداً لتفعيلة (فعولن) والتي تنتمي للبحر المتقارب وهذا الأخير يعد أحد أهم البحور الصافية (الكامل، الرجز، المتقارب، ....) وسمي متقارب لتقارب أوتاره، وتقارب أجزائه أي تماثلها.

مفتاحه: وزنه

[1]- عمر خليفة ابن ادريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي ليبيا، ط1، 2003، ص21.

عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن [1]

وقد طرأت على تفعيلات هذا البحر بعض التغييرات، يقول درويش:

هنا عند منحدرات التّلال، أمام الغروب

وفوّهة الوقت

قرب بساتين مقطوعة الظّلّ

نفعل ما يفعلُ السُّجناء

وما يفعل العاطلون عن العملْ

نربيّ الأمل

بلاداً على أهُبَة الفجر

صرنا أقل ذكاءً[2]

التقطيع:

هنا عند منحدرات تتلال، أمام لغروب

//°/ /°/ // /°/ // /°/ // //°/ °//

[1]- عبد القادر بلقاضي، الشعر العربي أوزانه وقوافيه، ملجد 4، منشورات المركز الوطني، الجزائر، 2012، ص89.

[2]- محمود درويش، الأعمال الجديدة لـ (حالة حصار)، ص177.

فعولن / فعول / فعولن / فعول / فعولن / فعول

ووفـــــوهة لوقـــت

/ /˚/ / /˚/ ˚ /

فعول / فعولن / ف

قرب بساتين مقطوعة ظــظلــل

/˚/ //˚/˚ //˚/˚ //˚/˚ /

عول / فعولن / فعولن / فعولن / ف

نفعل ما يفعل السجناء

/˚/ //˚/˚ /˚// /˚//

عول / فعولن / فعول / فعول

وما يفعل لعاطلون عن العمل

//˚/˚ //˚/˚ /˚// /˚// ˚/

فعولن / فعولن / فعول / فعول / فع

نربيي أمل

//°/° //°

فعولن / فعل

بلادن علا أهبة لفجــر

//°/° //°/° //°/° /

فعولن / فعولن / فعولن / ف

صرنا أقلل ذكاءن

/°/° /°// //°/°

عولن / فعول / فعولن

التغيرات التي طرأت على تفعيلة (فعولن):

– فعولن : فعولُ: زحاف القبض: حذف الخامس الساكن (حرف النون)

– فعولن : فعو: علة الحذف: إسقاط السبب الأخير من التفعيلة فتصبح (فَعُوْ) أو (فَعَلَ)

– فعولن : فَعْ: علة التمرد: حذف السبب الحفيف وآخر الوتد المجموع مع تسكين ما قبله إذن: تسكين العين و (وْلُنْ).

– فعولن : فعولْ : علة القصر: حذف آخر السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين الحرف المتحرك قبله إذن: حذفت (النون) وتسكين (اللام).

ب) القافية:

تعد القافية أهم أركان القصيدة، ويستحيل الاستغناء عنها لما تحققه من تناسب في الشعر، وفي هذا الصدد يقول ابن رشيق: " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزناً وقافية"[1].

أما إبراهيم أنس فيعرفها بقوله: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة"[2]

لقد نوع (محمود درويش) في استعمال القافية في قصيدة (حالة حصار) وهذا واضح، لكنه كان كثيراً الاستعمال للقافية المقيدة وهي قافية يكون حرف رويها ساكناً، وقد تجلى هذا في أواخر أبيات القصيدة كما في قوله:

أمام لغروب

/°// °/°//

القافية: م لغروب : نوعها: قافية مطلقة.

نربيي أمل

°// °/°//

[1]- محمد عبد المنعم خفاجي، موسيقى الشعر العربي وأوزانه وقوافيه، دار ابن زيدون، بيروت، (دت)، ص141.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط2، المجلد 1، 1952، ص242.

القافية: بي أمل / نوعها: قافية مقيدة

لأنّا نحملق في ساعة النّصر

– ساعة ننصر

/°/° °/°/

القافية: تننصر / نوعها: قافية مطلقة

هنا بعد أشعار أيوب لم ننتظر أحداً

لم ننتظر أحدن

°///°//°/°/

القافية: ظر أحدن / نوعها: قافية مقيدة

من خلال هذه الأسطر من القصيدة يتوضح أن: " محمود درويش قد استطاع أن يصل إلى توازن دقيق واضح بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية، فصوت قصيدته مسموع وهو بذلك يتخلص من ذلك الخفوت الموسيقي والفتور النغمي الذي تلاحظه في عدد قليل من النماذج الشعر الجديد، وبالنسبة (لمحمود درويش) نحن نحس بموسيقى هذا

الشعر إحساساً واضحاً، فيجعل من قصيدته عملاً فنياً مسموعاً بالأذن والقلب معاً، وتستطيع أن تتبين القدرة الموسيقية عنده دون عناء كبير"[1].

إذن، هذا التعدد والتنوع في القافية سببه الوحيد الحالة النفسية الخاصة بالشاعر، وهو ما يبرهن ويؤكد على أنه جسد كل معاني الحرية في منتوجه الشعري.

[1]- هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث (محمود درويش)، دار مؤسسة رسلان، سوريا، دمشق، 2007، ص21.

بعد هذه الرحلة الاستكشافية، يمكنني أن أقف عند أهم النتائج التي توصلت إليها في هذه الدراسة:

1) يعد مصطلح الحداثة من المصطلحات الواسعة التي أثرت في مختلف التحولات بخاصة الحياة الأدبية، بحيث رفض كل ما هو قديم وجامد ودَعَى للتشبث بكل ما هو حديث ومعاصر، فهو بهذا يعد رَدُ فعل من أجل القفز على كل ما هو ثابت.

2) لقد أثرت حركة الحداثة في مختلف النشاطات الإنسانية وصولاً إلى الشعر الذي أصبح ينحاز عما كان عليه في السابق، مما جعله يختلف من عصر لآخر.

3) بالفعل أزاحت الحداثة كل القيود التي كانت بين الشاعر وشعره مما جعلته يجسد عالمه الخاص من خلال إعادة بناء لغته.

4) إن ارتباط حركة الإحياء في الشعر الحديث كانت نتيجة عوامل منها: الاتصال بالثقافات الأجنبية، وتبلور الإحياء الفعلي للأدب من خلال تجسيد دور الصحافة والطباعة والترجمة، مما أدى إلى نقل العديد من اطلاعات الثقافة الغربية إلى العرب، وبالتالي أصبح هناك إبداع شعري جديد أو شكل ومضمون مغاير لما كان عليه.

5) تتجسد أهم مميزات الشعر الحديث (الحر) في إسقاط الشكل القديم للقصيدة وبنائها الموسيقي، واعتماده بقدر كبير على البساطة والعفوية، حيث أنه اقترب إلى حد كبير من لغة

الحياة، وهو ما جسد مشكلات الشعب، وكأن القصيدة شيء حي يعبر عن موقف نفسي واحد من خلال الاعتماد على الوحدة العضوية.

6) لقد احتلت المرأة عند الشاعر (محمود درويش) مكاناً عظيماً في خطابه الشعري، فقد ألبسها العديد من الدلالات إلى درجة أنها أصبحت أسطورة في خياله الشعري، لذا تعددت محاور توظيفها كالتالي: المرأة الأم والمرأة العاشقة والمرأة الوطن والمرأة الإنسان، وكثيراً ما جعل قيمتها كقيمة الوطن.

7) شكل الوطن بعداً نفسياً وكبيراً في حياة الفلسطيني وهو ما عكسته قصائد (محمود درويش) التي خاطب من خلالها حبه وشوقه وحنينه للوطن، واعتبره رمزاً للهوية والعطاء كونها (الوطن) أهم اهتمامات الشاعر.

8) لقد أثبت (محمود درويش) مقدرته وبين موهبته من خلال مزجه بين المرأة والوكن، وكان هذا وفق طريقة شعرية فنية عظيمة، متخذاً الواقع مصدراً رئيسياً، هذا كله، فاستنتج من خلال توظيفه لهذه الثنائية (المرأة والوطن) أنه عبر عن الرمز بمختلف صوره المجازية وتعبيراته، مما أدى للسيطرة على لغة القصيدة، فالحديث الظاهري (السطحي) شي والحديث الباطني (الصياغة الحقيقية) شيء آخر، وكل هذا دافعه الحقيقي الرقي الثقافي للشاعر.

9) استطاع (محمود درويش) أن يعطي للقصيدة العربية حجمها الحقيقي والواقعي بوصفها أداة للنضال، فقد مثلت لنا ما تعانيه النفسية في جو التمرد والثأر والألم والجراح، لذا عدت قصيدة النضال بطاقة هوية ترجمت كل ما هو أصيل وحقيقي.

يعتبر (محمود درويش) من بين أبرز الشعراء المعاصرين الذين تفننوا في كيفية ترتيب الجمل والعبارات وكونها تمثل أهم خصائص اللغة العربية، التي تجعلها عبر أزمنة مختلفة، لذا استغلها شاعرنا من أجل أن تكون له الحرية في بناء الألفاظ وهو ما زاد شعره شيء من السهولة.

لقد (بالغ محمود درويش) في توظيف التكرار ضمن مختلف قصائده الشعرية، ونوّع في أنماطه حسب تجربته الخاصة، فكان بمثابة وسيلة عون ليؤكد قوله ويلفت انتباه القارئ نحو منتوجه الشعري.

لجأ (محمود درويش) إلى ظاهرة الحذف لما له من أهمية تتعلق بالفصاحة وخاصية جمالية تميز الخطاب الشعري عن غيره، وتجعله مختصراً ومفيداً في نفس الوقت دون المساس بالمعنى المراد تبليغه.

لقد أكثر محمود درويش من استعمال المحسنات البديعية في العديد من قصائده وهو ما أثر على تجربته الشعرية وأعطته تميزاً وتفرداً.

يعد كل من التشبيه والاستعارة والكناية ظواهر جمالية تكمن روعتها في التعبير الغير مباشر على تصورات المجتمع الفلسطيني، كما أنها مرآة عاكسة لوضعهم المزري، وهذا ما حققه (درويش) من خلال توظيف هذه الصور الشعرية التي حققت مجموعة من الرموز.

لقد لعب كل من الوزن والقافية دوراً أساسياً في الشعر عامةً، وعند محمود درويش خاصةً، فكلاهما حققا ما يعرف بالإيقاع الجميل والانسجام بين الأسطر، بحيث تكمن وظيفتهما في التطريب والتزويق في الموسيقى الداخلية والخارجية للقصيدة.

إن لمحمود دوريش حداثة شعرية متميزة، فقد كان مجدّد ومطوّر في أساليبه وكتاباته القصائدية، بالفعل استطاع أن يخترع لغة جديدة خاصة به، صنعت له مكاناً متقدماً على مستوى المجال الأدبي العالمي.

ومع هذا لا يعدو البحث أن يكون محاولة في الكشف عن أهم الجماليات في الخطاب الشعري الحديث وبخاصة عند محمود درويش، على أمل أن يتواصل البحث في هذا المجال.

وفي الأخير أتمنى أن أكون قد وُفقت في هذه الدراسة التي أعتبرها مجرد وقفة بسيطة على موضوع يحتاج كثيراً من البحث والممارسة، وأرجو من الله أن يتقبل مني هذا العمل، إنه نعم المولى ونعم النصير.

السيرة الذاتية:

ولد محمود سليم حسين درويش في 1941/03/13م، في قرية البروة في الجليل ، ترعرع في عائلة تتكون من خمسة أولاد وثلاث بنات، وفي عام 1948م نزح مع عائلته إلى جنوب لبنان، وهناك عرف معنى كلمة لاجئ، عاد بعد ذلك مع عائلته ليسكن في قرية دير الأسد، فقد أطلق على طفولته اسم (الطفولة المنفية)[1].

انضم بعد ذلك إلى الحزب الشيوعي وسجن بسبب نشاطه السياسي عدة مرات ولم يكن قد تجاوز العشرين عاماً من عمره بعد، كما تعرض لمضايقات السلطات الإسرائيلية أثناء عمله كمحرر ومترجم في صحيفة الحزب الشيوعي الإسرائيلي(راكاح)[2].

اكتشف محمود درويش كشاعر في سن مبكرة وفي مطلع السبعينيات وصل إلى بيروت فكانت شهرته كشاعر لامع، والشاعر الأكثر موهبة في العالم العربي، إلتحق بعدها بصفوف منظمة التحرير الفلسطينية، وبات شاعر فلسطين الأول، غير أنه حافظ في الآن ذاته على صلة وثيقة مع المجتمع الإسرائيلي والثقافة الإسرائيلية، فكان واحد بين قلة من العرب الذين يعرفون ويتذوقون شعر الشعراء الكبار من أمثال (بياليك)[3].

[1]- موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، رقم 03.
[2]- ينظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، الجزائر، ص04.
[3]- ينظر: مجموعة من الكتاب، محمود درويش، المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص275.

عاش محمود درويش في بيروت 1973 – 1982م وعهد إليه برئاسة تحرير مجلة " شؤون فلسطينية " التي أنشأها المفكر الفلسطيني الراحل (أنيس الصايغ) مثلما عهد إليه بإدارة مركز الأبحاث التابع كمنظمة التحرير[1] الفلسطينية في بيروت، كما أنشأ مجلة (الكرمل) التي بدأت في الصدور عام 1981م، وتوقفت في عام 2006، واستأنفت الصدور بعد رحيله سنة 2009[2].

ظل (درويش) منذ بداية التسعينات في رحيله يتنقل بين الرضى والرفض بين الإقامة والترحال، وضعاً نصب عينيه دائماً تربية وعيه الشعري بالواقع، وتسمية قدرته الإبداعية بالقراءة والتأمل، ومدمناً بهذا الولع المزمن بتجاوز اللهفة إلى ممارسة التحولات الدائبة في أسلوبه و تقنياته، ورؤيته، بعد أن نجح في التخلص الدرويشي خاصة في المرحلة الأخيرة من تجربته الشعرية التي تميزت بالوجودية والفلسفية، فالحدث الطارئ الذي شهدته حالته الصحية والمتمثل في العملية الجراحية التي أجريت له على القلب في فيينا عام 1999م والتي وضعته أمام الموت المباشر[3].

توقف قلبه لمدة دقيقتين، هذه الحادثة كانت من بين الأسباب التي عمقت رؤاه اتجاه السؤال الوجودي فأصبح بذلك أقدر الناس على دراسته بطريقة فنية وإبداعية وفلسفية في آن

[1]- إبراهيم خليل، محمود درويش قيثارة فلسطين، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص19.
[2]- صلاح فضل، محمود درويش، حالة شعرية.
[3]- عاليا محمود صلاح، اللغة والتشكيل في جدراية درويش، مجلة جامعة دمشق، م26، ع4/3، 2010، ص334.

واحد، وكنتيجة لهذه الحادثة أيضاً كانت القصيدة الملحمة التي انتصر فيها درويش على الموت الجدارية حيث يقول فيها:[1]

هزمنك يا موت الفنون جمعيها

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد الرافدين

مسلة المصري، مقبرة الفراعنة

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرت

لقد انتصر (محمود دوريش) على الموت انتصاراً جمالياً بما أبدعه من قصائد ونصوص تجمع كل المدراس النقدية فرادتها وأصالتها، فقد خاض مبارزة جمالية مع خصمه اللدود الذي سلبه هشاشة الجسد، فشاءت الأقدار أن سلم محمود درويش روحه الطاهرة يوم السبت 09 أوت 2008 في مستشفى " ميمورال هرمان تكساس ميديكال سنتر" بالولايات المتحدة الأمريكية إثر عملية جراحية دقيقة في القلب إلا أن عدو الحياة الرمزي الموت لم يقوى على أن يسلبه مكانته الرمزية التي شيدتها أعماله الشعرية والنثرية.[2]

[1]- محمود درويش، الجدارية، رياض الكتب والنشر، بيروت، ط2، فبراير، 2001، ص126.
[2]- عبد السلام موساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص08.

وَوَرَيَ جثمان محمود درويش في 13 أوت 2008 في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي وتم الإعلان عن تسمية القصر" بقصر محمود درويش للثقافة ".

آثاره:

- الدواوين الشعرية:

عصافير بلا أجنحة 1960، أوراق الزيتون 1964، عاشق من فلسطين 1966، آخر الليل 1967، يوميات جرح فلسطين 1969، العصافير تموت في الجليل 1970، كتابة على ضوء البندقية 1970، حبيبتي تنهض من نومها 1970 ، مطر ناعم في خريف بعيد 1970، أحبك أو لا أحبك 1972، محاولة رقم 07 1973، تلك صورتها وهذا انتحار عاشق 1975، أعراس دار العودة 1977، مديح الظل العالي 1983، حصار مدائح البحر 1984، هي أغنية هي أغنية 1986 ، ورد أقل 1986، أرى ما أريد 1990، أحد عشر كوكباً 1992، لماذا تركت الحصان وحيداً 1995، سرير الغريبة 1999، كزهر اللوز أو أبعد 2005، أثر الفراشة 2008، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (صدر بعد وفاته 2009).[1]

[1]- موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، رقم 04.

- **المؤلفات النثرية:**

شيء عن الوطن 1971، وداعاً أيتها الحرب وداعاً أيها السلام 1974، يوميات الحزن العادي 1976، ذاكرة النسيان 1987، في وصف حالتنا 1987، الرسائل (لمحمود درويش و سميح القاسم) 1990، عابرون في كلام عابر 1999، في حضرة الغياب 2006، حيرة العائد 2007.

- **الجوائز:**

تنقل درويش بين دول وعواصم كثيرة، وقد حصل على عدة جوازات سفر ومن ضمنها الجواز الفلسطيني، وقد حصل على تقدير لشعره العديد من الجوائز أهمها:

جائزة اللوتس 1969، جائزة البحر المتوسط 1980، درع الثورة الفلسطينية 1981، لوحة أوروبا للشعر 1982، جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفيتي 1981، جائزة لينين 1983 ، جائزة البحر المتوسط 1985، أعلى وسام تمنحه وزارة الثقافة الفرنسية 1997، جائزة ملك هولندا جائزة الأمير كلاوس (هولندا) 2004، جائزة الهويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس عام 2004.[1]

[1]- موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، رقم 04.

- **القرآن الكريم برواية ورش.**

- **المصادر:**

1) إبراهيم مصطفى وأحمد حسن الزيات، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط14، مادة (حذف)، 2004.

2) ابن منظور، لسان العرب، دار صابر، ج9، مادة (ح.ذ.ف) ط1.

3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، ط3، ب ت.

4) فخر الدين عامر ابن طباطبا، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب أميرة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000.

5) محمود درويش، الأعمال الجديدة، دار الرياض الريس، ط1، بيروت، لبنان، 2004-2005.

6) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، 1973.

- **المراجع:**

أ) المراجع العربية:

1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة أنجلو المصرية، ط2، المجلد الأول، 1952.

2) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي جارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، نقلاً عن بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

3) إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي جارم، نقلاً عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز.

4) إبراهيم خليل، محمود درويش قيثارة فلسطين، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

5) أحلام حلوم، النقد المعاصر، دار الشجرة، دمشق، ط1، سنة 2000.

6) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.

7) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، 1984.

8) حميد صلاح، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط1، مطبعة المقداد، غزة، سنة 2000.

9) حيدر بيضون، محمود درويش شعار الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

10) خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.

11) خالد الغريني، الصورة في الشعر العربي الحديث " ورد أقل، لمحمود درويش أنموذجاً".

12) رجاء النقاش، أدباء معاصرون، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، 1968.

13) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط3، 1977.

14) رحمان غركان، قصيدة الشعر (من الأداء بالشكل إلى الأداء الفني)، دار الرائي، ط1، 2010.

15) د.صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر، مصر، ط1، 1990.

16) عبد السلام موساي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

17) عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، من بودلير إلى الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية للكتاب، دط، مصر، 1972.

18) عبد القادر بلقاضي، الشعر العربي أوزانه وقوافيه، المجلد الرابع، منشورات المركز الوطني، الجزائر، 2012.

19) عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

20) عمر أحمد الربيعات، الأثر التوارثي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، دط، 2009.

21) عمر خليفة ابن إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دراسة نقدية تحليلية، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.

22) عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب للعلوم، الجزائر، ط2، 2010.

23) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر، دط، 1968.

24) فؤاد السلطان، القدس في الشعر العربي المعاصر، مكتبة مديولي، القاهرة، 1999.

25) كامل السواقيري، الشعر العربي في مأساة الفلسطيني، ط2، (دن)، 1900-1960.

26) لويس عوض، بلوتلاند وقصائد أخرى، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1989.

27) مجموعة من الكتاب، محمود درويش المختلف الحقيقي، دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

28) محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر.

29) محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، الأردن، ط2، 2006.

30) محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، مصر، ط1، 1984.

31) محمد مصطفة هدّارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1410هـ-1990م.

32) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث " اتجاهاته وخصائصه الفنية" 1925-1975، دار الغرب، بيروت، 1985.

33) محمود درويش، الجدارية، رياض للكتب والنشر، بيروت، ط2، فبراير 2011.

34) مصطفى حركات، الشعر الحر: أسسه وقواعده، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.

35) مصطفى الصاوي الحويني، آليات فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، 1993.

36) ممدوح السكاف، في تأمل الشعر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

37) هاني الخير، محمود درويش رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس، للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1.

ب) المراجع المترجمة:

1) رحمان غزكان، علم المعنى (الذات، التجربة، القراءة)، دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 2008.

2) روبرت ديبوغراند (وآخرون)، مدخل إلى علم اللغة والنص، مركز نابلس للكومبيوتر، ط1، 1992.

3) موريه، الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي، ترجمة شفيع السيج وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

4) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزق، مؤسسة سجل العرب، مصر، 1972.

- المجلات والدوريات:

1) إدوارد الخراط، قراءة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات، مجلة فصول، العدد4، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، سبتمبر 1984.

2) اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش، مجلة فصول، ع1، 1984.

3) عبد الله أحمد المهنا، مجلة عالم الفكر، المجلد 19، العدد الثالث، دار النشر وزارة الإعلام، الكويت، 1989.

4) عاليا محمود صلاح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، م26، العدد 413، 2010.

5) مجلة أبولو، المجلد الأول، العدد الثالث، 1932.

6) محمد فؤاد ديب السلطان، صورة النكبة في شعر محمود درويش، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد العاشر، العدد الأول، غزة، فلسطين، 2002.

- المؤتمرات:

1) عبد القادر القط، الحداثة في الشعر، أبحاث المؤتمر الثاني لأدباء الأقاليم، أفريل 1986.

2) قاسم مسعد عليوه، مشاهد التحديث والحداثة في الأدب العربي، المؤتمر التاسع لأدباء مصر في الأقاليم ضمن كتاب الأدب وتحديات المستقبل.

- الموسوعات:

1) موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني.

2) هاني الخير، موسوعة الشعر العربي الحديث (محمود درويش) ، دار مؤسسة رسلان، سوريا، دمشق، 2007.

- المواقع الالكترونية:

1) أحمد إبراهيم الفقيه، سيمضي وقتاً طويلاً، القدس العربي

.WWW.Jehat.com

2) عبد الباري عطوان، محمود درويش الذي عرفت

www.elwwdja/org/quds

3) محمد حجاجي، إلى أمي وجماليات الإنسياب في البساطة

www.zizvalley.com

4) محمد حجاجي، البدر المتفق في ظلمات العرب

www.zizvalley.com

5) الموقع الالكتروني للشاعر، محمود درويش، قصيدة تلك صورتها وهذا انتحار العاشق

http/www.darwish.com

6) يوسف حاتم، محمود درويش، في حضرة الغائب البيان

www.jehat.com