الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدة–

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة وآدابها

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر ل.م.د

تخصص نقد عربي قديم

دراسات في الشعر العربي الحديث

محمود درويش – أنموذجا –

إعداد الطالب:

بغداد حاج

إشراف الدكتورة:

دخيل وهيبة

أعضاء المناقشة:

***الدكتورة:**	مخلوف حفيظة	**رئيسا**
***الدكتورة:**	دخيل وهيبة	**مشرفا ومقررا**
***الدكتور:**	عبيد ناصر	**عضوا مناقشا**

السنة الجامعية: 2017م – 2018م/ 1438هـ- 1439هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدة–

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة وآدابها

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر ل.م.د

تخصص نقد عربي قديم

دراسات في الشعر العربي الحديث

محمود درويش – أنموذجا –

إعداد الطالب:

بغداد حاج

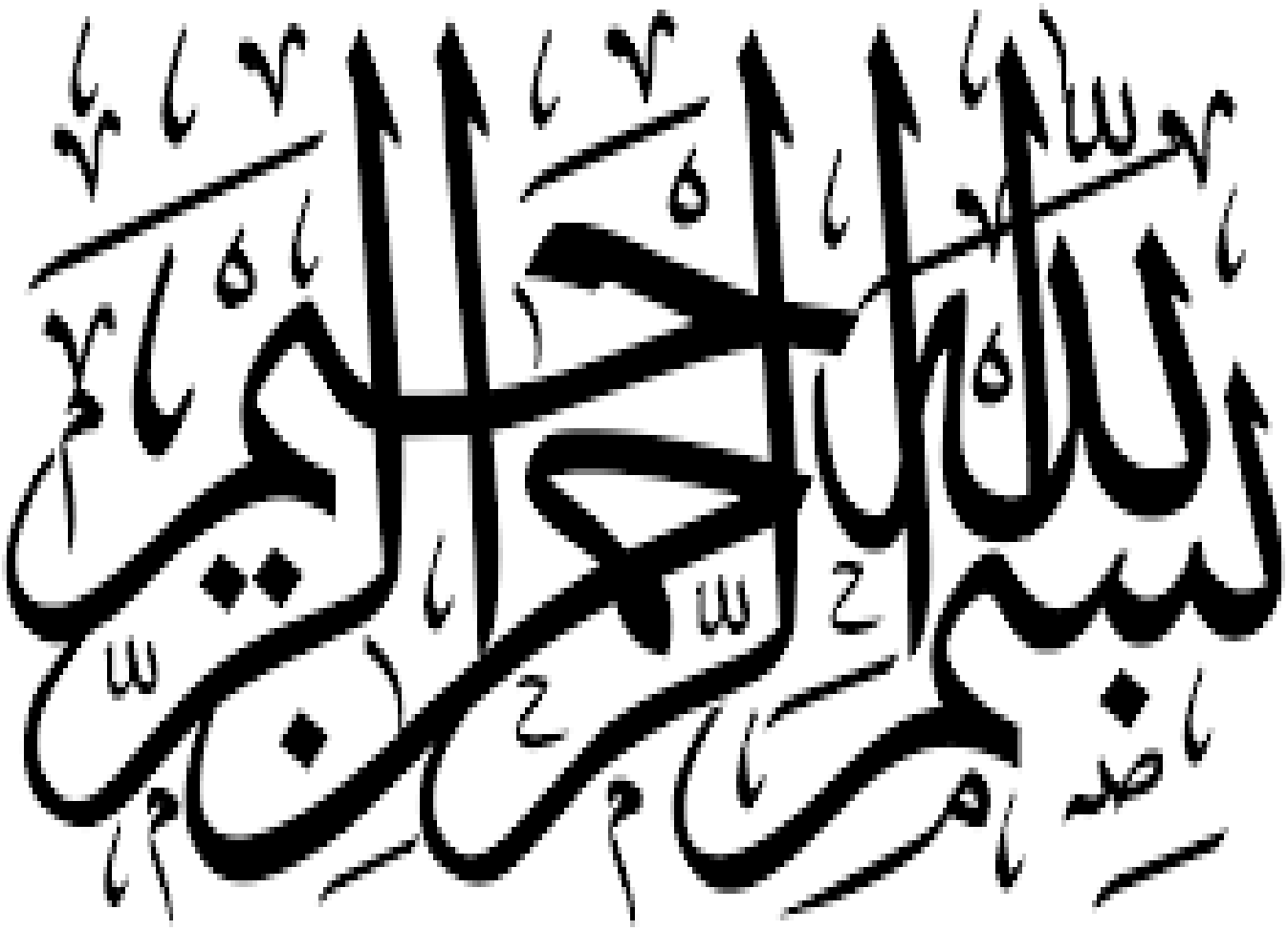
إشراف الدكتورة:

دخيل وهيبة

أعضاء المناقشة:

***الدكتورة:**	مخلوف حفيظة	**رئيسا**
***الدكتورة:**	دخيل وهيبة	**مشرفا ومقررا**
***الدكتور:**	عبيد ناصر	**عضوا مناقشا**

السنة الجامعية: 2017م – 2018م/ 1438هـ- 1439هـ



إهـــداء

- إلى أمي وأبي أطال الله في عمرهما.
- إلى زوجتي الغالية.
- إلى كل أساتذتي.
- إلى كل الأهل والأحباب.

أهدي هذا البحث المتواضع راجيا من العلي القدير أن يجد القبول والنجاح.

تشكرات

–إلى كل معلم أستاذ –دكتور نتقدم بشكرنا الجزيل لحرصكم على مواصلة دراستنا بنجاح كبير .

– إلى كل عمال معهد اللغة العربية والفنون والآداب

– شكر خاص و كبير إلى مدير المعهد على تفانيه في خدمة معهدنا الذي انعكس و الحمد لله على مشوارنا الجامعي المثمر .

– شكر و تقدير و عرفان كبير إلى الأستاذ المؤطر " هاشمي طاهر" على نصائحه القيمة من أجل إعداد هذه المذكرة .

– و في الأخير نتقدم بشكرنا الخاص إلى كل من ساهم و ساعد على إنجاز هذا العمل.

و كفى بالله حسيبا و هو خير الموكلين .

المدخل

- إرهاصات الشعر الحر.

مـــدخل: إرهاصـــات الشعـــر الحـــر

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وجد الشاب العربي أمامه تحديات جديدة ما اضطره إلى القيام بثورة على وضعيته المزرية، ولما كان الأدب يمثل المجتمع بكل أطيافه فهو لم يكن بعيدا عن هذه الثورة، فنجد أن الشعراء وجدوا لهم قالبا جديدا يعبرون به عن وضعهم الراهن، ويطرحون من خلاله قضاياهم، فأوجدوا نمط شعري يعبر عنهم ويخدم مطالبهم وعلى رأسها الحرية، فظهر نمط شعري جديد يختلف عن الشعر العمودي. فالتحرر من قيود القافية و الوزن والابتعاد عن نمط القصيدة العربية كان بداية مولد الشعر الحر.

فالشعر الحر يعد ثورة فعلية « ذلك أنه لم يتغير على مستوى المضمون فحسب، بل على مستوى الشكل أيضاً »[1]. فالتغيير هنا كان جذريا، وإذا نحن ذهبنا نبحث عن تعريف للشعر الحر وجدنا تعريفات عدة فنجد الناقد "أحمد زكي أبو شادي يعبر عنه بقوله « إن روح الشعر الحر إنما هو التعبير الطليق الفطري كأنما النظم غير نظم، لأنه يساوي الطبيعة الكلامية، التي لا تدعو إلى التقيد بمقاييس معينة من الكلام، وهكذا نجد أن الشعر الحر يجمع أوزانا مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته، فتجيء طبيعته لا أثر للتكلف فيها، لذلك رأينا أن الشعر الحر مناسب جدا للمسرح خلافا لمن يدعوه إلى التقيد ببحر معين و قافية معينة على لسان كل متكلم »[2] فالناقد هنا يعبر عن مميزات الشعر الحر مقارنتا بغيره، أما الباحث السوري"نذير العظمة" فقد فرق بين الشعر الحر و الشعر المنثور بقوله « الشعر المنثور كيفي و لا عروض له ، و الحرّ كميّ يعتمد على عروض التفعيلة المفردة في أنساق غير متساوية »[3] منبها بذلك إلى الخلط الذي وقع فيه الكثير من الباحثين.

يصعب إعطاء تعريف موحد للشعر فهو يختلف باختلاف المراحل التاريخية وتطور شروطها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، فهو «ليس منفصلا عما يجري من تحديد في المفاهيم الفلسفية والفكرية والسياسية والاجتماعية»[4]، فلكل عصر أدبي مفاهيمه الخاصة للشعر، ولكل مرحلة تاريخية مذاهبها الأدبية.

1. د. فالح علاق: مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص09.
2. كمل نشأت : أبو شادي و حركة التجديد في الشعر العربي الحديث ،دار الكاتب العربي لطباعة و المنشر ،القاهرة 1967،ص 398.
3. نذير العظمة :حركة الشعر الحر– المصطلح و النشأة ، مجلة الثقافة ، 1987، ص 52 .
4. أحمد بزون :قصيدة النثر ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط 1 ، 1996 ، ص 24 .

فقدكان الشعر يشمل المعارف الإنسانية المختلفة من حيث أنه قيمة معرفية. فالشاعر هو الحكيم والمعلم، ولكن بانفصال العلوم بعضها عن بعض بدأت تضيق دائرة الشعر ويتغير مفهومه تبعاً لذلك، فالفنون التي كانت تكتب شعراً كالمسرحية والملحمة اصبحت تكتب نثراً في الغالب مما جعل الشعر غنائيا.

ومن هنا نجد أنه من الصعوبة بمكان تحديد مفهوم موحد لتعريف الشعر ذلك لأن « طبيعة الشعر مرنة ولهذا كانت قوانين الشعر كقوانين الطبيعة يمكن أن تستنبط بوصفها مباديء موجهة يتحرك الأفراد في حدودها بسهولة تبعاً لطبائعهم الخاصة فلاهي تترك لهم الحرية ولا هي تفوقهم، فطبيعة الشعر ليست آلية وقوانينه ليست أوامر ولكنها ملاحظات، فهي لاتفرض على الشعر ولكنها تستنبط منه » [1] فالفن لا يخضع للموضوعية في أحكامه بل يخضع إلى الذاتية.

بدأت الثورة الشعرية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وما خلفته من حركات تحررية في الوطن العربي، لقد كانت ثورة على المقاييس القديمة للشعر، فالبياتي يربط الثورة الشعرية خلال فترة الخمسينيات بطموح الشعوب العربية من أجل التحرر والديمقراطية، أما الحجازي فيرى أن « التحرر من قيود الماضي والحاضر، الداخل والخارج، الاستغلال الطبقي والاستعمار الأجنبي. وكان هذا مغامرة للخروج من التقليد والاتباع والشروع في الخلق والإبداع » [2] فالشعر بالحر ارتبط ارتباطا وثيقا بالحركات التحررية بعد الحرب العالمية الثانية.

ثار جدل واسع حول تسمية الحركة الجديدة للشعر في الوطن العربي، حيث اختلف النقاد في تسمية هذا المولود الجديد الذي لا يلتزم بالوزن ولا بالقافية، فقد اتجه بعضهم الى تسميته " الشعر الجديد " و "الشعر المعاصر " و " الشعر الحديث " فيما ذهب بعضهم الى تسميته بـ " الشعر التفعيلي " لكن أشهر تسمية لهذا الشعر هي مايسمى "بالشعر الحر" فقد اتخذ صفة العلمية، هذا وقد أقرته نازك الملائكة واتخذته اصطلاحا مطلقا.

تأثر العرب في مطلع القرن العشرين بالتجارب الأوروبية في الشعر خاصة الإنجليز منهم، حيث أنه كانت هناك محاولات تجديدية في الوزن والقافية. فأولى المحاولات كانت على يد مدرسة الديوان (العقاد،

1. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، 1992،ص 293.
2. حجازي: القصيدة العربية والمسألة الوطنية، التبيين ع 1،شتاء 1990، ص 122.

شكري، والمازني)، حيث أنهم ألفوا أشعارا غير ملتزمين فيها بالوزن ولا بالقافية، فقد نادوا بالتحرر من تلك القيود الموروثة[1]. إلا أن الدكتور عز الدين إسماعيل يرى أن « هذه المحاولة لا تعدو أن تكون إضافة لقيد جديد، لا تخفيفًا من القيود القديمة؛ لأنها أضافتْ لازِمة جديدة، هي القافية الداخلية في البيت »[2]

يرى الكثير من الشعراء والنقاد العرب أن « بداية حركة الشعر الحر كانت سنة 1947 في العراق ومن العراق، بل من بغداد نفسها، وزحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله »[3] فقد كانت أولى بواكير الثورة بدأت عند نازك الملائكة في مقدمة(شظايا ورماد)، حيث أنها ثارت على الأوزان القديمة داعية إلى تحطيم القيود الفنية الموروثة ومواكبة حركة الحياة. فقد رأت أن « القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ووأدت معاني لاحصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها »[4]،إن نازك ترمي إلى إيجاد طريقة جديدة تلائم حياة الشاعر الجديدة انطلاقاً من القديم.

أما السياب فيذهب إلى أن ثورة الحركة الشعرية تجاوز للفاسد وتطوير للصالح، ويرى في ثورة الشعراء المحدثين امتداداً لثورات سابقة فيقول:« إننا فعلنا شيئاً شبيهاً إلى حد ما بما فعله الشعراء الأندلسيون حين كتبوا الموشحات. كانت الموشحات الخطوة الأولى إلى الأمام وقمنا نحن بالخطوة الثانية بعد أن مهد الطريق لنا إليها شعراء المهجر الذين تكثر أسماؤهم عن أن أعددها الآن»[5]. فهو يرى استغلال إمكانيات التراث لإضافة أشياء جديدة إليه.

وأما البياتي فنجده وقف ضد أسلوب المحاكاة والتقليد « إن كل أسلوب أو مدرسة تكون ثورة في بدايتها ولكنها تنتهي إلى ثورة مضادة إذا صح التعبير، أي أنها تتجمد وتتحول إلى قيود وقوانين وأسوار يقع الشاعر أسيراً في حبائلها »[6] . فالقيود والقوانين عند البياتي تقتل الشعر لأنه يتحول إلى صناعة لا إبداع.

استعمل يوسف الخال مصطلح (التمرد) في التعبير عن الثورة في المقاييس القديمة، ذلك أن لكل عصر

1. د. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات (304)، ص 101.
2. د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1994م، ص50.
3. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ط3، 1967، ص 23.
4. ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت ط 2، ج 2، ص 9.
5. حسن الغرفي: كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس، ص105.
6. مملكة الشعراء: نبيل فرج الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988، ص104.

طريقة تعبيره النابعة من طريقة تفكيره. وهذا التمرد عند الخال ليس في مجال الشعر فحسب بل في مجالات الحياة جميعها، وتجديد النظرة إلى الشعر امتداد لتجديد النظرة إلى الحياة وتأسيس مفهوم جديد للشعر يقوم على مفهوم جديد للحياة. يرى يوسف الخال أن رواد الشعر لايحتاجون إلى الثورة على القديم فـــ ((القافية التقليدية ماتت على صخب الحياة وضجيجها. الوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها وتغير سيرها. وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته))[1]، فالطريقة القديمة عنده تموت مع مرور الزمن.

أما ثورة أدونيس على الشعرية العربية فقد كانت نتيجة احتكاكه بالشعر الغربي خاصة الفرنسي منه، فهو يرى من خلال مقارنته بين الشعريتين فرصة لتطوير الشعر العربي إذ يقول:«وقد تأكد لي في هذه المقارنة غنى الأولى موسيقيا ومفردات لكنني اكتشفت فقرها تشكيلياً وتحركها في مدار ضيق. أما الثانية فتأكد لي غناها التشكيلي وتفجرها الذي يتجاوز كل عائق سواء جاء من الماضي أو من الحاضر»[2]، فهو يدعو إلى تطوير الشعر العربي من خلال أمرين، الأول من حيث الشكل من جهة الخروج عن أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي فهو « يستمد أصوله من موسيقية اللغة العربية، ومن طريقة التعبير...التي لاتمثل الوزنية الخليلية إلا بعضاً من جوانبها »[3] هذا الخروج عن الوزن أدى إلى ادخال قصيدة النثر في الشعر، أما الأمر الثاني فيعبر عنه أدونيس بقوله:« بقول المجهول مقابل التقليدية التي نظرت وتنظر لقول المعلوم »[4] فالشعر عند قول ما لم يقل وهو بحث عن مجهول. ويعتبر أدونيس من أوائل المنظرين لهذا المولود الجديد، حيث يقول: « هي نوع متميز قائم بذاته، ليست خليطا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر»[5].

يعتبر محمود درويش من أبرز الشعراء الفلسطينيين واشتهر بكونه أحد أدباء المقاومة، وحملت الكثير من قصائده القضية الفلسطينية فلُقِب بشاعر الجرح الفلسطيني، فقد لاقت قصائده ولازالت رواجا كبيرا في

1. أخبار وقضايا، شعر ع 3، 1957، ص114.
2. سياسة الشعر: أدونيس دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 72.
3. المصدر نفسه، ص 72.
4. المصدر السابق، ص74.
5. أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، بيروت، س4، ع14، ص81.

المحافل العربية، والدولية. ساهم محمود درويش في تطوير الشعر العربي الحديث واكتسابه للرمزية أكثر، وهنا سنحاول أن نركز أكثر على حياته نفسها أكثر من شعره لنعرف معًا ما ساهم في تشكيل هذه العقلية العبقرية.

المقدمة

مقـدمــة:

إن الحديث عن فلسطين – الأرض العربية المغتصبة — يقودنا إلى الحديث عن شاعرها الفذ محمود درويش، فقد أعطى هذا الشاعر عمره كله من أجل إيصال معاناة الشعب الفلسطيني إلى العالم، فدواوين محمود درويش تحمل في طياتها الكثير من الألم والمعاناة.

حاولنا في هذا البحث دراسة قصائد محمود درويش (مديح الظل العالي، أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي)، فلعله من باب المواساة، أو هو حب للشاعر وإيمانا بالقضية الفلسطينية ما يشجعني على محاولة تقديم هذا البحث، ولما كان الحال كذلك، وأمام ثراء ديوان محمود درويش اقتصرت في دراستي على قصيدتين، محاولا إبراز الجوانب الجمالية في هاتين القصيدتين.

إن تقديمي لهذا البحث على هذا الشكل يدفعني إلى طرح إشكالية ماهية الشعر العربي الحديث؟ ما هي أهم الدلالات في قصائد محمود درويش؟

وقد اعتمدت في هذا البحث على منهج وصفي تحليلي، وصف للبدايات الأولى للشعر الحر وتحليل قصيدتين من قصائد محمود درويش.

وللإجابة على هذه الإشكالية اعتمدت على خطة بحث مكونة من مدخل وفصلين.

ففي المدخل حاولت تقديم عرض موجز عن البدايات الأولى للشعر الحر، مبزا أهم رواده، وأهم المحطات التي مر بها.

الفصل الأول عنونته بـ: تحليل قصيدة مديح الظل العالي، وقسمته إلى مبحثين:

- المبحث الأول: تحدثت فيه عن القصيدة الجديدة عند الشاعر محمود درويش.
- المبحث الثاني: تحدثت فيه عن قصيدة مديح الظل العالي، وأهم الجوانب الفنية فيها.

أما الفصل الثاني فقد عنونته بـ: تحليل قصيدة أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي وقسمته هو كذلك إلى مبحثين:

- المبحث الأول: تحدثت فيه عن شعرية العنوان، وعن الأثر الذي يتركه هذا الأخير في النفس.
- المبحث الثاني: حاولت فيه تحليل القصيدة أسلوبيا.

وقد أنهيت بحثي بخاتمة سجلت من خلالها حوصلة ما توصلت إليه من خلال مجموعة من النقاط.

وقد اعتمدت على مجموعة مصادر ومراجع ولعل أهمها:

- حركة الشعر الحر- المصطلح و النشأة، نذير العظمة .
- الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين إسماعيل.
- ديوان مديح الظل العالي، محمود درويش.
- ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، محمود درويش.
- محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، حيدر توفيق بيضون.
- بنية القصيدة في شعر محمود درويش، إبراهيم الرماني.

وقد واجهتني صعوبات جمّة أثناء البحث، لعل أبرزها عدم معرفتي كيفية التعامل مع المصادر والمراجع، ماذا آخذ وماذا أترك، كذلك عامل الوقت قد أضر بي كثيرا، فقد أخذت وظيفتي الحكومية جل وقتي.

في الأخير أود أن أقدم شكري الخالص إلى أستاذتي، "دخيل وهيبة"، فقد كان نعم المعين لي بإرشاداتها ونصائحها القيمة، مع حزم، وعدم تهاون طوال فترة البحث، كما أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ساهم في تكويني خلال المسار الدراسي.

الفصل الأول

1-المبحث الأول: القصيدة الجديدة عند الشاعر محمود درويش.

2-المبحث الثاني: قصيدة مديح الظل العالي- أهم الجوانب الفنية-

الفصــل الأول: تحلــيل قصيـــدة مديـــح الظـــل العالـــي.

❖ مفهوم الدلالة:

اكتسى علم الدلالة أهمية بالغة لدى النقاد حول العالم، فهو تعدى مرحلة فرض الوجود. فهو يعتبر من أسمى مستويات اللغة، فالدلالة لغتا هي: مصدر من الفعل دل والذي يعني دله على الشيء يدله دلالة سدده إليه ...وقد دله دلالة ، والجمع أدلة وأدلاء والاسم الدَلالة[1]، فالاسم يأتي بفتح الدال وكسرها.

أما اصطلاحا فهو العلم الذي يتناول المعنى بالشرح و التفسير و الدراسة، ويعرفه فرانك بالمر (F. Palmer) بقوله: علم الدلالة مفهوم عام يختص بالمعنى و يمتد إلى إلى مستوى لغوي له علاقة بالدلالة[2]. فهو بهذا النعنى يعنى بدراسة كافة المستويات (الصوتية، النحوية، والعجمية).

تطورت النظريات الدلالية في العصر الحديث في العشرينيات، وكان هدفها تصنيف المداخل المعجمية أو المعاني وترتيبها وفق نظام خاص، حيث تبدو الصلة واضحة بين الكلمات، إذ ترتبط الواحدة بالأخرى من النـاحية المعنوية، وقد ظـل سـائدا أنّ اللغة في القسم المعجمي ليست سوى ركـام من كلمات متنـاثرة لا توجد صلة تربط بين الواحدة والأخرى من الناحية الدلالية[3]، إنّ هذه الصِلات لا تخص مجموعة من الألفاظ التي يمكن إدراجها ضمن العلاقات الدلالية من قُبيلالترادف والإشتراك اللفظي وغيرها، بل تشتمل جميع الألفاظ التي تنتمي إلى مجموعة دلالية واحدة.

وكذلك قد ترتبط هذه المجموعة بمجموعة دلالية أخرى بحيث تكون هذه الكلمات سلسلة من الحلاقات المتصلة، ترتبط كل واحدةٍ بالأخرى من الناحية المفهومية، ويعتمد أصحاب هذه النظرية على فكرة منطقية أخرى، وهي أنّ المعاني لا توجد منعزلة بعضها عن بعض في الذهن فلفظ (حلو) نفهمه بإضافته إلى (مر)، فإنّ الأصل في تسمية الأشياء يقوم على ما يوجد بينها من تخالف، فلو كان العالم كله بلون واحد لمّا دعت الحاجة إلى وضع كلمات متعددة الألوان، فالكلمات تختلف في المعنى وذلك لتعددها وإختلافها في التسمية، كما أنّ قيمتها لا يمكن تحديدها إلاّ بمقابلتها مع الكلمات الموجودة معها في الحقل الدلالي الواحد، من هنا تكتسب معناها بدقة.

---

1 – ابن منظور : لسان العرب، طبعة جديدة منقحة، دار صادر للنشر ، بيروت، لبنان 2000 ، مادة (د ،ل ،ل)مج 5 .ص291 .

2 – أنظر عبد القادر عبد الجليل :المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية ،دار صفاء للنشر والتوزيع ،الأردن، ط1، ص 215 .

3- ينظر حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية ومعجمية. دار المعرفة الجامعية، مصر، ط-1، 1996م، ص: 143.

أمّا عن طريقة تصنيف المفاهيم في نظرية الحقول الدلالية[1] فهي لا يهمها فهم معاني الكلمات فحسب، بل تسعى إلى تصنيف هذه المعاني وترتيبها في حقول دلالية، يقول تشومسكي (N.Chomsky) في ذلك: "إنّ من المهم وضع تصور للمفاهيم الممكنة"[2]، ويقول وود صون وسطورك (Widdowson Stork): "السيمانتيك لا يهتم فقط بإطلاق الأسماء فالأهم من ذلك طريقة تصنيف الأشياء التي سنعطيها الأسماء"[3]، ويتضح من هنا أنّ الباحث هو الذي يحدد المفاهيم بنفسه ويصنفها حسب ما يبدو له.

إنّ الدلالة هي أساس اللغة وقوامها ووظيفتها ، ولذلك ازدهرت البحوث الدلالية عند العلماء العرب فتناولوا عدة بحوث تدخل في مجالها وذلك مثل البحث في الاشتقاق و الحقيقة و المجاز ودلالة اللفظ على عدة معان ودلالة عدة معان على معنى واحد ، أما تناول العلماء العرب الكثير من العلاقات الدلالية وذلك مثل علاقة الترادف والاشتراك اللفظي والتضاد والعموم والخصوص وغير ذلك من بحوث علم الدلالة. ويمكن اعتبار الدلالة هي البحث في مـاهية الدليل من حيث تأسيس علاقـات الوصل أو التمفصل بين عنصرين مختلفين: الدال والمدلول أو صعيد المضمون، فإذا أعتبر النص بديلا " فإننا نهتم في البداية بالعلاقة التي تشمل صعيد التعبير (الكلمة، الجمل، الأشكال النحوية أو الأسلوبية)، وصعيد المضمون (الأفكار، أي معنى النص) ونفترض في ذلك أن تنظيم التعبير يقدم مفتاح المضمون"[4]، من ثمة يصبح النص نصان مرئي ولا مرئي في إطار دلالة النص الشعري الذي يحوي نظاما محكما من الدلالات المرئية واللامرئية، ذلك أن "البوابات التي ندخل منها إلى عالم القصيدة تختلف حتمًا باختلاف ثقافة كل قارئ وحسب ميوله ومزاجه.

ومن المؤكد أن أوّل بوابة وأضمنها للوصول هي اللغة لأنها الحوامل التي يعبّر عنها الفكر أو الرسالة المراد تمريرها، والقصيدة بصفتها بناء لغويًا مرتبًا بكيفية خاصة، فإنه من العبث إغفال مواد البناء هذه واعتبارها كائنات لا شأن لها في توصيل معنى معين، بل هي مجموعة الوظائف والمعاني التي تبني عليها القصيدة"[5].فهي تؤسس للمعنى المراد توصيله للقارئ.

1- نظرية الحقول الدلالية و أهميتها المعجمية دراسة في معجم لسان العرب، إدير رقية- إيتيم نادية، رسالة ماجستير، جامعة بجاية، ج1، ص07.

2- أحمد مختار عمر: علم الدلالة. عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط-5، 1988م، ص: 86.

3- نفسه: ص: 86.

4- ينظر ميشال آريفية، جان كلود جيرو، لوي بانييه، جوزيف كروتيس: السيميائية أصولها وقواعدها. ترجمة: د. رشيد بن مالك. مراجعة وتقديم: د. عزالدين مناصرة. منشورات الاختلاف سلسلة: مناهج، ط-1، 2002م، ص: 106.

5- حسين خمري: الظاهرة الشعرية، الحضور والغياب. دراسة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط-1، 2001م، ص: 44.

المبحث الأول: القصيدة الجديدة: الشاعر محمود درويش أنموذجا.

يعتبر محمود درويش شاعر الأرض الأول في الشعر العربي قديمه وحديثه، فهو من الشعراء الذين امتازوا بالخيال الخصب، صحيح أنه من الجيل الثاني في عمر القصيدة الجديدة، إلا أنه قاد التجربة إلى آفاق واسـعة، أو لنقل استهوته التجربة فعـاشها بكل أثقاله التاريخية والحضارية، نـاهيك عن خصوبة خيـاله التي لا يضاهى فيها، فالخيال في المنجز الشعري لدرويش يعيد إلى المتلقي ذاته باعتباره مرآة غير مرئية للذات الشعرية.

فمن خلال الخيال الشعري تحدث مصاعفة للخيال والصور، وذلك عندما يولد الشاعر الأشياء مستقلة عن الواقع، لكنها تحت ضغط ظروفه، فالشاعر يتأثر بمحيطه، فمحمود درويش ولد في ظروف الأرض المسلوبة والصراع المرير مع المحتل على الحيّز، على المكان، على التراب، على أرض الميعاد والرسالات، حتى صار تراب فلسطين يلخص كل الصراع بالنسبة لأي عربي على الأقل، ذلك أن "صراعنا الوطني هو حول المكان، وحول امتلاك المكان.

يسعى الشاعر لامتلاك المكان من خلال تثبيته في اللغة، وفي شعري كثير من هذا الجهد مهما تغيّر المكان، فهو دائما ما يتعرض لتغييرات كي تتطابق الأسطورة والخرافة مع الواقع. الخرَافات تقوم بعملية تطويع المكان لمتطلبات الأسطورة. ولكن في ذاكرتنا المكان هو نفسه لا يتغيّر، وقد يفاجئنا أنّه تغيّر؛ ولكن في الذاكرة التي رسمت الشكل النهائي له، يبقى المكان في مكانه حتى لو تمت محاولة نقله بالشاحنات وإجراء تعديلات عليه ليلائم متطلبات الخرافة"[1].يأتي الخيال عند درويش على هيئة شعرية، تلج الوجدان عند المتلقين وتحدث فيه، إنّ هـذا الإحداث والتوليد أو الإثمـار هو الخـاصية التي تميز الخيّـال عـن الإستعادة أو الإستحضار.

فالخيال لدى درويش هو معنى متعلق أكثر بالإنتاج والخلق والاستشراف، أي التوليد للعمل الخيالي بفعل الأداء الخيالي ذاته، أليس "الشعر هو أحد أقدار الكلام. وعندما نحاول تمحيص صيرورة وعي اللغة على مستوى القصائد الشعرية واستقصاءها يَتَرَاءى لنا أنّنا نصل إلى حيِّز إنسان الكلام الجديد، ذلك

1- أنظر محمود درويش: عائد إلى حيفا، حوار مع صحيفة الإتحاد في حيفا، بتاريخ 2007/08/24، الكلمة، عدد 21، سبتمبر 2008، ص 2.

الكلام الـذي لا يكتفي بالتعبير عن أفكـار وأحاسيس فحسب، بـل الـذي يحاول أن يكون لـه مستقبـل ويمكن القول ربما إنّ الصورة الشاعريّة في تجديدها تَشُقُّ مُسْتَقْبَل اللغة"[1]. وهذا مانجده مبثوثا في ثنايا قصائد محمود درويش.

فمن خلال قصائد محمود درويش نجد أن الخيال يتحول من منطقة تشكيل الصور إلى منطقة أخرى تقوم على تغيير الصور التي يقدمها الإدراك، فالخيال يبني صورا جديدة تحررنا من الصور الأولى، ويقذفنا في تجربة الجدة والحداثة والإبداع والانفتاح، التي نكتسب فيها أبعادا معرفية وأنطولوجية قصوى، تتمثل شساعتها في شساعة الحلم الإنساني، ويقوم فيها المتخيّل بدور جوهري، يجسّده تكامل المتعارضات في نظام رمزي.

فدرويش عبر خياله الديناميكي، ومن خلال تجربته الشعرية يصوغ الوجود والمجرى الأنطولوجي للذات، وذلك في قوالب جمالية تتعلق فيها اللحظتان: الشعرية والميتافيزيقية تعالقا أنطولوجيا، وتنسج انسيابها في زمان إنساني جديد، وهو بذلك إنّما يتحدث بلغة العقل الباطن فيعرّي "-دون أن يفطن إلى ما يفعل-دخائله من حُبٍ وغصب، ونزعات فِكْرِه ومُعْتَقِده في الصُّور، ومن خلالها، وهي الصور الكلامية التي يرسمها لِيُوضِّح أشياء مختلفة، تَرِدُ في كلام شخصيَّاته وأفكارها، فالصور التي يستعملها بوحي الغريزة، هي على هـذا نوع من الكشف لا شعوري في الأغلب، صـادر في لحظة من المـد الشعوري عما يَخْتَلِج في فكره، وما يجري في مسارب أفكاره، وعن صفات الأشياء والمحسوسات والأحداث التي لم يَلْحظها أو يتذكرها، وربما كان هذا أَبْيَنَهَا جميعًا وأهمَّها"[2]. بهذا شكّل شعر درويش سياقا زمانيا آخر مختلفا كلّيا عن كل التمثلات الإنسانية الأخرى، مستثمرا اللحظات الإنسانية السابقة عبر تراكمية متجاوزة متصلة تكاد تكون في ظاهرها كلاّ غير قابل للتفكيك.

فهو يضاعف الجدلية الزمنية، ويرفض الاستمرارية الهادئة للإحساس والإستنباط والإستراحة لأنّه حركة مبدعة وحلم متعمّد وتوق إلى الكمال وكل قيم الجمالية بغية الوصول إلى إنتاج النص الأنموذج. ولأجل هذا كانت القصيدة عنده وجودا يكنز دلالات يستدعي بعضها بعضا، "ذلك أن تكامل الصور الذهنية النائبة

1- ينظر غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة. علم شاعرية الأحلام الشاردة، ترجمة: جورج سعد.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان، ط-2، 1993م، ص: 7.

2- انظر ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. ترجمة: إحسان عباس، محمد نجم. دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج1، ط-1، 2014م، ص: 297.

عن مراجعها مع دوالها الحسية، فضلاً عن أنه يمكّن الذهن من ممارسة عملية التفكير التي لا تتحقق إلا بتفاعل الدوال والمدلولات، يفسح المجال لكمال هذه الفعالية"[1]، وشعر درويش في هذه النقطة بالذات يعطينا ميكانيزمات وتقنيات تخييلية وجمالية تستطيع بها الذات الانفلات من ضغوط السلطات الخارجية والداخلية المحددة لسلوكاتها وممارساتها، والانزياح خارج المعرفة الرتيبة والسياقات الداجنة، وهذا مكسب يكفي وحده للاهتمام بشعر درويش العميق، والانخراط في زمنه الجمالي الشعري بنبض حميمي، فهو قد حرّر الذات شعريا من كل أوهامها وقيودها بواسطة "الصور والاستعارات لإثارة العاطفة وتكثيفها بحيث نرى الأفكار لا بعين العقل بل بعين المخيّلة. نراها شيئًا محسوسًا ملموسًا، شيئًا نابضًا حيًا يفاجئنا ويدهشنا، شيئًا ينقل إلينا من وراء المألوف والظاهر ليعيش معنا في اللحظة وليعيش إلى الأبد[2]. إنّ الحديث عن شعر درويش يقودنا إلى الحديث عن القضية الفلسطينية، غير أن ما يُحْسَب له، ويميّزه عن غيره من الشعراء، هو قدرته الكبيرة على تسخير قصيدته الشعرية بأبعادها الجمالية والفنية، كذا قدرته على تطويع لغتها وإعادة تشكيلها بنية وسياقا، لتصبح نصا كونيا لا مجرد قصيدة وطنية أو مناسباتية، فأبعادها الجمالية والفنية والدلالية، تجعل منها نصا وجوديا متجددا في كل وقت وفي كل زمان، حيث نشعر أن للقصيدة عالمها الخاص والمنفصل عن أي ارتباط مكاني أو زمني مؤقت، فنحن عندما نقرأ هذه القصيدة لا نجد بأنّها تحيطنا بسياج ضيق أو أفق قار ينتهي عند حدود الوطن الفلسطيني (المكان)، ولا يتوقف بنا عن قصية الاحتلال ومقاومته في فترة زمنية بعينها، بل نجد قصيده نصا مفتوح الأفق على قيم عاطفية وجمالية إنسانية خارج إطار موضوعه، بل تتوحد كل العناصر سواء المتعلقة منها بدرويش أو بالقارئ، "وباكتساب هذا الاتحاد قوته الشعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكًا نصيًا يستحيل فصله"[3] عن تجربة كل طرف ناصا، نصّا ومتلقيا (درويش، القصيدة القارئ)، هنا تبلغ القصيدة عند درويش ذروتها، إذ تنقل قارئها إلى مستويات المعرفة الإنسانية دون وسائط، فتنير له دروب الحقيقة السرمدية المطلقة.

تطورت فكرة الحقول الدلالية في إتجاه خاص حيث ركز اللغوي ماطور (Mator) عام 1953 « واتباعه على حقول تتعرض ألفاظها للتغيير أو الإمتداد السريع وتعكس تطورًا سياسيًا أو إقتصاديًا

1- الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي البلاغي عند العرب. دراسة. دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط-1، 2015م، ص: 19.

2- يوسف الخال: دفاتر الأيام. رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط-1، 1987م، ص: 104.

3- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشقن سوريا، ط-1، 2001م، ص: 18.

أو إجتماعيًا هامًا»[1]، أما عن أهمية هذه النظرية فهي تكمن في الكشف عن العلاقات وأوجه التشابه والإختلاف بين الكلمات التي تنطوي تحت حقل معين، وبينها وبين المصطلح الذي يجمعها، وإذا كان أقصى ما يحققه المعجم التقليدي هو أن يصف الكلمات في ترتيب هجائي، ويسرد كل معاني الكلمة الأساسية والفرعية.

إنّ معجم الحقول الدلالية يعالج المجموعات المترابطة من الكلمات التي تنتمي إلى مجال معين وهو ما يعجز عنه المعجم التقليدي، وبهذا تصبح للكلمات في النص الأدبي معانٍ أخرى، ذكر فيها علماء الدلالة: منها المعاني المركزية، والمعاني المعجمية، يتكفل السياق بتحديدها لأنها في النص الأدبي، يقصد بها ما وراء مدلولها فتصبح لها معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي، والمعجم بهذا المعنى يصبح عنصرًا فعالاً في عمليات الإبداع الفني[2]، فلا يستطيع الباحث في أي قصيدة أو نص نثري أن يتجاهل الحديث عنه، إذا أراد أن يعرف سر اللفظة المستعملة ومدى إفصاحها عن تجربة الشاعر وقدرتها على إختزان طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية، فاللفظة إذًا هي التي تحدد شخصية الشاعر وأفكاره وهي التي تعبر عن حقيقة مشاعره وصدق أحاسيسه.

1-ينظر John Lyons: Semantics, Combridge University press 1977 p267 -

2- أحمد مختار عمر: علم الدلالة. عالم الكتب، مصر، ط-5، 1988م، ص: 86-87.

❖ قصيدة مديح الظل العالي:

تعتبر قصيدة مديح الظل العالي من طوال قصائد محمود درويش، حيث أنها خضعت بتوزيع لكلماتها إلى مجموعات أو مجالات دلالية كبرى وفق الموضوعات التي تتوزع فيها، فنجد هناك استعمال كثير لمصطلحات تدل الطبيعة، والظاهرة الكونية والطبيعية، وكذا استعماله لمفردات تدل على الزمان، كما نجد بين طيات القصيدة ذكر بعض الحيوانات و الإنسان وما يحيط به.

الظواهر الكونية والظواهر الطبيعية في قصيدة مديح الظل العالي:

وظـف محمـود درويـش عـدة كلمـات تعبر عـن الطبيعة مثـل: البحـر، السماء، الحجر، النجمة، الأشجار، الوردة... فهذا الحقل يعد من أهم الحقول الدلالية فيها، حيث إستطاع الشاعر بتوظيفه للطبيعة وظواهرها أن يربط بينها وبين الإنسان الفلسطيني روحيا حتى أصبحت تعبر عن هموم وآلام هذا الإنسان بمشاكله اليومية، وهذا يعود إلى الرؤية الفكرية والفنية التي يتميز بها الشاعر، ومن أهم الألفاظ الدالة على الطبيعة والتي تكررت في قصيدة مديح الظل العالي: لفظة البحر حيث تحتل هذه الأخيرة المرتبة الأولى من حيث عدد تكرار الالفاظ في القصيدة، حيث تكرر أكثر من ثمانين مرة، ويرجع استعمال كلمة البحر بكثرة إلى أسباب كثيرة؛ فالبحر "يشكل من الثقافات والأساطير القديمة علامات مميزة، فمن هذا البحر كان ضياع (أوليس) ومنه جاءت الشعوب التي إستوطنت فلسطين الأولى، ومن هذا البحر تتابعت الهجرات الاستيطانية اليهودية"[1]، ومن أوجه تكراره في القصيدة قول درويش:

الآنَ بَحْرٌ كُلُّهُ بَحْرٌ.

وَمَنْ لاَ بَرَّ لَهْ لاَ بَحْرَ لَهْ.

وَالبَحْرُ صُرَتُنَا.

فَلاَ تَذْهَبْ تَمَامًا.[2]

1- حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1991م، ص: 67.

2- أنظر محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص: 15.

ويقول درويش في القصيدة أيضا:

بَحْرٌ لِأَيْلُولَ الجَدِيدِ.

بَحْرٌ لِلْنَشِيدِ المُرِّ.

بَحْرٌ لِرَايَاتِ الحَمَامِ.

بَحْرٌ لِلْزَمَانِ المُسْتَعَارِ.[1]

وظف الشاعر 32 كلمة دالة على الأرض، السماء، الكون، النجم، الفضاء، القمر.... يقول درويش: "أنا لا أكون إلاّ في الأرض وكل وجود لي خارج الأرض إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها، فلا وجود لذات الشاعر إلاّ داخل أرضه الممتدة بامتداد شعره، فعلاقة درويش بالأرض هي علاقـة الروح بالجسد"[2]، فهو يشير إلـى إرتباط الإنسان بالأرض كإرتباط الفلسطيني بفلسطين، ومن أوجه استخدامها في القصيدة يقول الشاعر:

لاَ أَرْضَ تَحْتِي كَيْ أَمُوتَكَمَا أَشَاءُ، وَلاَ سَمَاءْ

وَلاَ الأَمَامَ وَلاَ الوَرَاءَ.[3]

يعبر درويش هنا عن الأرض وهـي: "كل شـيء يسفل ويقـابل السمـاء، والأرض الـتي نحن عليـها وتجمع أرضين"[4]، ومن أمثلة استخدام الظواهر الكونية أيضا قول الشاعر:

لاَ إِخْوَةَ لَكَ يَا أَخِي لاَ أَصْدِقَاءَ.

لاَ المَاءَ عِنْدَكَ، لاَ الدَوَاءَ.

وَلاَ السَمَاءَ وَلاَ الدِمَاءَ.[5]

1- المصدر السابق: ص: 5.

2- أنظر: إعتدال عثمان: نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض درويش. مجلة فصول، عدد: 1، مجلد 5، أكتوبر-ديسمبر 1984م، ص: 191-210.

3- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص: 69.

4- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب. طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م، ص: 329.

5-أنظر محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. المصدر السابق، ص: 17.

فهو يشير إلى الإنسان الفلسطيني الضعيف الذي فقد كل شيء بسبب الاحتلال الإسرائيلي وحتى السماء فقدها؛ وهذا تعبير مجازي يعبر عن مدى الضيق والألم الذي يحياه الفلسطينيون، فالشاعر ينظر إلى الكون وكأنه جزء محتل أيضا من طرف الإسرائيليين وليس الأرض والبشر فقط.

كما إشتملت القصيدة على 16 كلمة دالة على الظواهر الطبيعية مثل: البرق، الزلزال، السحاب الريح، المطر، الغيم، الرعد، العواصف .... حيث تبدو هذه الظواهر الجوية في شعر محمود درويش كالعدو الذي يتصارع معه فيقول:

الغَيْمُ فُولاَذ وَهَذَا النَجْمُ جَارِح.
وَعَلَيْكَ أَنْ تَحْيَا وَأَنْ تَعْطِي مُقَابِلَ حَبَةَ الزَيْتُونِ جِلْدَكَ.[1]

يشير درويـش هنا أن الغيم وهو " السحاب وجمعه غيوم، وغيام"[2] إلى أنه بدلا من أن يحمل البرق أو ما يدل على هطول الغيث وما يحمله من خيرات ومنافع على الأرض الفلسطينية ومن فيها، غير أنه في نظر درويش لا يحمل إلا القنابل والصواريخ التي تدمر الأراضي ومن عليها، ويقول أيضا:

إِنَ الرِحَ إِنْ هَبَتْ فَمِنْ أَجْلِ جُيُوشِ العَدُوِ تَهُبُ لاَ مِنْ أَجْلِنَا.
وَقَادَةُ الجَيْشِ المُدَجَجْ بِانْتِحَارِكَ وَانْحِنَاءَات القُضَاةِ.
تَجِد قَرَاصِنَة وَوَجْهُهَا وَاحِدَا.[3]

فحتى الريح وهي "نسيم الهواء وكذلك نسيم كل شيء..."[4]، والتي لها فوائد كثيرة على الطبيعة كتلقيح الأشجار والنباتات وغيرها من المنافع، إلا أنها في نظر الشاعر تسير في صالح العدو الإسرائيلي وتهب في اتجاههم وليس في صالح الشعب الفلسطيني.

1- نفسه: ص: 17.
2- ابن منظور:أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب. طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م، ص: 407.
3- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص: 114.
4- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب، المرجع السابق، ص: 247.

تضم القصيدة 78 كلمة تدل على مختلف الأوقات والأزمنة، ويعد هذا الإستعمال مباشر وهذا بقصد من الشاعر لإظهار دلالتها الحقيقية مثل: ســاعة، اليوم، الفجر، الظهر، العصــر، الآن، الليل النهار، الخريف، الفصول، القرن، الغد، الصباح، المساء.... ومن أمثلة استعمال الأوقات والأزمنة في القصيدة:

بَيْرُوتْ فَجْرًا / بَيْرُوتْ ظُهْرًا/ بَيْرُوتْ لَيْلاً.
يَخْرُجُ الفَاشِيُّ مِنْ جَسَدِ الضَحِيَّهْ.
يَرْتَدِي فَصْلاً مِنَ البَارُود: أُقْتُلْ – كَيْ تَكُونَ[1].

استخدم محمود درويش 31 كلمة دالة على مختلف الحيوانات، بالإضافة إلى بعض أنواع الطيور والحشرات، وقد وظفها الشاعر بمعناها الحقيقي والمجازي، فجعل منها مرجعا لكثير من صفات الإنسان في مختلف أحواله الخيّرة والسيئة ومن الطيور التي ورد ذكرها في القصيدة (الحمام)، فالحمام كما هو معروف طائر يرمز للسلام والأمن. فإنّ درويش عندما يشير إلى الحمام فإنه يشير إلى إسرائيل التي كانت ضد رايات الحمــام الفلسطينية الحاملة للأمن والسلام. وقد جمع في هذه القصيدة بين الطيور والحيوانات والطبيعة فكلهم غاضب لما يجري في فلسطين وبيروت من تدمير وتقتيل يوميا، ومن ذلك قوله:

بَحْرٌ لِرَايَاتِ الحَمَامِ،
لِظِلِّنَا، لِسِلاَحِنَا الفَرْدِيِّ
بَحْرٌ، لِلْزَمَانِ المُسْتَعَار[2].

نجد أن محمود درويش استعان ب 129 كلمة للدلالة على جسم الإنسان، منها أعضاء خارجية وأخرى داخلية، فمن الأعضاء الخارجية نجد: اليد: وهي "الكف.... وقال أبوا إسحاق اليد من أطراف

1- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي، المصدر السابق، ص: 80.
2- المرجع نفسه، ص: 5.

الأصابع إلى الكف، وهي أنثى محذوف اللام، وقال ابن جني أكثر ما تستعمل الأيادي في النعم"[1]، فاليد هي العضو الذي يقوم بعدة وظائف كالقبض والاخذ والعطاء، ونجد كلمة (يد) تأخذ دلالات أخرى عديدة عن طريق المجاز مثل: "يد القوس أعلاها ويد السيف مقبضه ويد الرحى العود الذي يقبض عليه الطاحن واليد نعمة..."[2]، أما بالنسبة لدرويش في قصيدة مديح الظل العالي فقد تراوح استعمالها بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي غير المباشر،

ومن أوجه استخدامه في القصيدة بقول الشاعر:

لاَ تُولِمْ لِبَيْرُوتَ النَبِيذَ – عَلَيْكَ أَنْ تَرْمِي غُبَارِي عَنْ جَبِينِكَ.
أَنْ تُدَثِّرُنِي بِمَا أَلِفَتْ يَدَاكَ مِنَ الحِجَارَةِ[3].

جاءت كلمة (يد) هنا تدل دلالة حقيقية، حيث يتحدث درويش عن الإنسان الفلسطيني الضعيف الذي ألفت يداه وتعودت على حمل الحجارة للدفاع عن نفسها ومواجهة العدو الصهيوني، وذلك لأنها لا تملك سلاحا آخر تحمي به نفسها.

من الأعضاء الخارجية نجده استعمل لفظة الذراع 06 مرات في القصيدة، والذراع هي "مابين طرفي المرفق إلى طرف الإصبع الوسطى، والجمع أذرع"[4]، وقد جاءت كلها تقريبا في سياق الحرب والمواجهة بين الفلسطينيين والإسرائليين ومن ذلك قوله:

حَاصِرْ حِصَارَكَ .... لاَ مَفَرُّ
سَقَطَتْ ذِرَاعُكَ فَالْتَقِطْهَا
وَأَضْرِبْ عَدُوَّكَ ... لاَ مَفَرُّ
وَسَقَطْتُ قُرْبَكَ، فَالْتَقِطْنِي.[5]

1- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب. طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م، ص: 437.
2- نفسه: ص: 844.
3- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص: 14.
4- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب. طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، ص: 569.
5- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص: 36.

أما عن الأعضاء الداخلية كالقلب والنفس والروح والدم والضلوع والفؤاد والرئتين .... فقد وردت 48 مرة ونذكر على سبيل المثال: القلب حيث جاءت كلمة (قلب) 13 مرة في القصيدة، والقلب من أكثر أعضاء الجسم كثافة من حيث الاستخدام لدى الشعراء المعاصرين، إذ يمثل مصدر المشاعر والأحاسيس المختلفة، وقد تراوح بين المعنى الحقيقي المباشر الذي يدل على عضو القلب مباشرة، وبين المعنى المجازي الذي يقصد به درويش الإنسان الفلسطيني الضعيف.

ويقول درويش في هذا:

وَانْتَصَرَ فِي مَا يُمَزِقُ قَلْبَكَ العَارِي[1]

الطَائِرَاتُ تَعُضُنِي وَتَعُضُ مَا فِي القَلْبِ مِنْ عَسَلٍ[2]

هَا هُنَا صَفْصَافَةٌ وَهُنَاكَ قَلْبِي[3]

قَلْبِي قِطْعَةٌ مِنْ بُرْتُقَالٍ يَابِسٍ[4]

لَيْسَ لِي قَلْبٌ لِأَخْلَعَهُ عَلَى قَدَمَيْكَ يَا وَلَدِي الصَغِيرْ[5]

كما جاء ذكر للفظة الدم 17 مرة في سياقات مختلفة، فمنها ما جاء في سياق مباشر للدلالة على دم الإنسان في معناه المادي، كما جاءت للدلالة على الألم والوجع إذ يقول:

لاَ شَيْءٍ يَكْسِرُنَا فِيمَا تَبَقَى مِنْ دَمْ فِينَا

آه يَا دَمَنَا الفَضِيحَة هَلْ سَتَأْتِيهِمْ غَمَامَا[6]

1- نفسه: ص: 9.

2- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. المصدر السابق، ص: ص: 30.

3- نفسه: ص: 33.

4- نفسه: ص: 54.

5- نفسه: ص: 106.

6- نفسه: ص: 9.

ويقول أيضا:

هَذَا دَمِي دَمَكُمْ خُذُوه وَوَزِعُوه[1]

أما عن ذكر الأماكن والأشخاص فقد وردت الأسماء في القصيدة في سياقات متباينة تحمل صيغا متنوعة وهذا يؤدي حتما إلى اختلاف الدلالة، ومن أمثلتها في القصيدة قول درويش:

أُنَادِي إِشْعِيَا: أُخْرُجْ مِنَ الكُتُبْ القَدِيْمَة مِثْلَمَا خَرَجُوا، أَزِقَّةْ
أُورْشَلِيْمْ تُعَلِّقُ اللَحْمَ الفَلَسْطِينِيَّ فَوْقَ مَطَالِعِ العَهْدِ القَدِيمْ
وَتَدَّعِي أَنَّ الضَحِيَةَ لَمْ تُغَيِّرْ جِلْدَهَا
يَا إِشْعِيَا ... لاَ تَرْثِ[2]

والملاحظ أنّ درويش في مديح الظل العالي يوظف أسماء الأعلام بكثرة مثل: (أيوب، العنقاء الصحابة، آدم، اليهود، هيروشيما، إشعيا، أورشليم، فلسطين، بيروت، عمان، يافا، صبرا، شاتيلا، دير ياسين، الأندلس، ليبيا، حلب، ....). فالغالب هنا أسماء الرسل والأنبياء المسلمين مثل: (آدم وأيوب) وأنبياء ذكر في التوراة كـ(إشعيا).

في خضم القصيدة نجد اسماء مدن مثل: صبرا، شاتيلا، دير ياسين، كفر قاسم، يافا، وأسماء عواصم مثل: بيروت، عمان ....

الأرض في شعر محمود درويش:

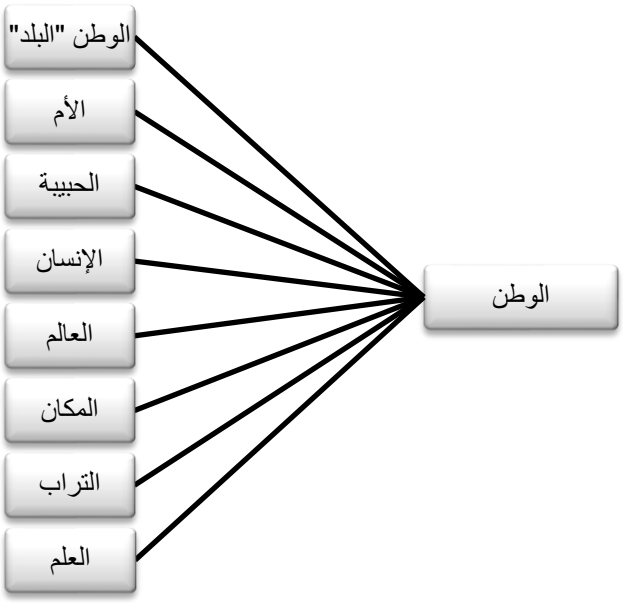
يقف محمود درويش في قصيدة مديح الظل العالي على محاور دلالية تأتي على أبرزها محور الأرض، وقد تكررت الأرض في دواوينه الأخرى مثل قصيدة "تلك صورتها وقصيدة هذا انتحار العاشق وقصيدة الأرض وقصيدة أحبك أو لا أحبك" وكأن الشاعر يريد أن يشيدّ لنفسه محطات دلالية عل طول طريقه الشعري، فيجد عندها متنفسا له يبث فيه ألامه وأحزانه وأماله وأحلامه، فإن هذا المحور يشكل البؤرة

1- نفسه: ص: 98.

2- المرجع السابق، ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب ص: 91.

الدلالية للخطاب الشعري لدى درويش، فهو يتصل ببقية الموضوعات الأخرى ويولدها بشكل مباشر، وهذا ما يجعل من هذا الخطاب الشعري يعطيه أحقية التقدم على غيره، فإن الدوال التي تشكل هذا المحور "الأرض والوطن"يكاد المرء لا يستطيع حصرها لأن الشاعر قد أشرب المعنى الوطني معظم مفردات معجمه الشعري، فجاءت وطنية ينجذب إليها سواء بالإيحاء أو بالرمز، إنّ الدوال التي تشكل هذا المحور تتمثل في الأرض، التراب، الطين، الرمل، الجبل، الحصى، الصخور، التلال، الحجر.

وإذا كان (دال) الأرض في المعاجم اللغوية يتحدد بـ "الأرض التي عليها الناس.... أو الموضع والمكان.... أو أهل الأرض"[1]، فإنّ محمود درويش قد وسع من إطاره الدلالي، وأصبح يحمل في طياته مدلولات أخرى جديدة، أحددها على النحو التالي:



وهذه الدلالات المتنوعة، يجمعها مشترك دلالي واحد هو العطاء المتواصل، وإذا تتبعنا هذا المحور عبر الدواوين الشعرية تتكشف لنا تلك الدلالات، دون غموض أو تشويش.فالأرض/ الوطن تفرزها الصياغة الشعرية المتمثلة في قول الشاعر:

أَنَا الأَرْضُ....

يَأَيُهَا الذَاهِبُونَ إِلَى حَبَةِ القَمْحِ فِي مَهْدِهَا

1- ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب، 15 مجلد، مج2، طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م، ص: 571-570.

أَحْرِثُوا جَسَدِي

أَيُهَا الذَاهِبُونَ إِلَى جَبَلِ النَارْ

مَرُوا عَلَى جَسَدِي

أَيُهَا الذَاهِبُونَ إِلَى صَخْرَةِ القُدْسِ

مَرُوا عَلَى جَسَدِي

أَيُهَا العَابِرُونْ عَلَى جَسَدِي

لَنْ تَمُرُوا

أَنَا الأَرْضُ فِي جَسَدِي

لَنْ تَمُرُوا[1].

إنّ العلاقة بين الفلسطيني وأرضه علاقة قوية، فإنّ الفلسطيني يبدو أحق بالإنتماء إليها من ذلك الغريب الذي لا يعرف أسماء أزهارها، ولا يشعر بنبض تربتها، لذلك يتقمص درويش في قصيدة (جواز السفر) صوت أيوب عليه السلام، ليصرخ باسم المعذبين والمحرومين من الإنتماء.

"عَارٍ مِنَ الإِسْمِ مِنَ الإِنْتِمَاءِ؟

مِنْ تُرْبَةٍ رَبَيْتُهَا بِالْيَدَيْنِ؟

أَيُوبْ صَاحَ اليَوْمَ مِلْئَ السَمَاء

لاَ تَجْعَلُونِي عِبْرَةً مَرَتَيْن"[2]

إنّ فلسطين "سيدة الأرض وأم البدايات وأم النهايات"[3]، لذلك فهي تستحق أن يبذل المرء في سبيلها كل غال ونفيس لأنه حينها يصبح جديرًا بالإنتماء إلى ترابها.

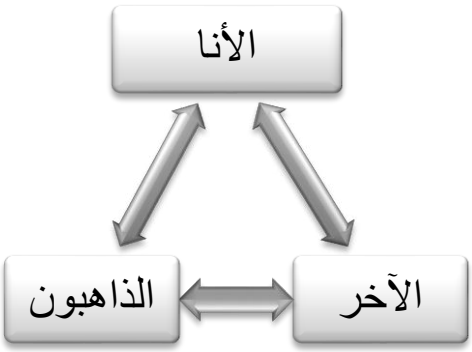
1-محمود درويش: ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1986م، ص: 630.

2-محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص: 309.

3- محمود درويش: ديوان محمود درويش: ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1986م، ص: 326.

جدلية الهوية والذات والآخر في قصيدة مديح الظل العالي[1]:

انصهر الشاعر محمود درويش مع الأرض حيث أنها أخذت مكانها في جسده وتبدأ الصياغة اللغوية في الكشف عن دال الأرض فلم يعد ذا دلالة عامة تعني المكان، وإنما أصبح ذا دلالة خاصة بالوطن – فلسطين– من خلال تتابع بعض الألفاظ التي تحمل مدلولات وطنية مثل (حبة القمح/ جبل النار/ في نابلس/ صخرة القدس)، وتقوم هذه الصياغة بتحديد علاقة (الأنا) بالآخر/[2] الذاهبون، وهي علاقة تلاحم وترابط تجعل من (الأنا) خادمة لتحقيق رغبات الآخر، فتسمح له بحرث الجسد، والوصول إلى غايته التي ينشدها، وقد صبغ الشاعر الأرض بصبغة وطنية جعلت الحديث يتحول من الأرض إلى الوطن، باختيار دوال بعينها ذات دلالة وطنية (حبة القمح/ جبل النار/ صخرة القدس)، وقد كان لاختيار دال (الذاهبون) دوره في تكثيف هذه الدلالة، حيث إنّ الذهاب يوحي بالحركة الداخلية، إذ لا يخرج عن إطار الوطن، ويشير من ناحية أخرى إلى استمرار وجود أصحاب الأرض وممارستهم لشؤون حياتهم الطبيعية.



وقد يأخذ دال الأرض مدلولاً آخر في معجم الشاعر، لتصبح الأرض هي الأم، إذ إنّ كليهما يعد مصدرًا للعطاء، يقول:

لِدِينـــي ... لِدِينـــــي
لأَعْرِفَ فِي أَيَّ أَرْضٍ أَموتُ
سَأُبْعَثُ حَيًّـــــــــــا

1. هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، محمد مراح، رسالة ماجستير، وهران، 2012-2013، ص 124.

2- أنظر أحمد مختار عمر: الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية. ضمن أعمال "الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات". سلسلة اللسانيات، الجامعة التونسية، تونس، ع6، 1986م، ص: 40.

سَلاَمٌ عَلَيْكِ وَأَنْتِ تُعدِّينَ نَارَ الصَّبـــــــاحِ،

سَلاَمٌ عَلَيْكِ ... سَلاَم عَلَيْـكِ

أَمَا آنَ لِي أَنْ أُقَدَّم بَعْض الهَدَايا إِلَيْـــــــكِ:

أَمَا آنَ لَي أَنْ أَعُودَ إِلَيْـــكِ؟

لِدِينِي لأشربَ مَنْكَ حَليبَ البِلاَد،

وأَبْقَى صَبِيًا على سَاعِدَيْكَ، وأَبْقَى صَبِيا

إلى أَبَدِ الآبِدِينَ رَأَيْتُ كَثِيرًا يأُمِي رَأَيْتُ.

لِدِينِي لأَبْقَى على رَاحَتَيْـــــــكِ[1].

تتحدد علاقة الشاعر مع الأرض من خلال علاقة جدلية تتخذ من محوري الأخذ والعطاء مركزا للدوران، وهما يجسدان علاقة الأم ببنيها، وتبدو (الأنا) في حاجة ملحة إلى (الأنتِ/ الأم)، التي تملك وحدها القدرة على ميلاده، وإعطائه صفة الحياة، وتأخذ الأرض صفة الأمومة من الدلالة التي يفرزها الفعل المتكرر (لديني)، وقد رشَّح الشاعر المعنى بجملة أخرى، ترتبط بالحياة العامة للأم، (وأنت تعدين نار الصباح) ليجسد بها العطاء المتكرر الذي تهبه الأم لبنيها كل صباح.

وقد كان لإضافة الـ(حليب) إلى (البلاد) دوره في جعل البلاد مرادفا للأم عند الشاعر، وجعلها المحور الذي تدور حوله الصياغة، واستمرار في عملية الإقناع بالظهور، استدعت الحاجة إلى أن تعود (الأنا) إلى الماضي، لتكشف عن عذاب نفسي عاشته بعيدا عن (الأنت) الأم، ولذلك فهي تلح على الخروج والظهور بتكرار فعل الأمر (لديني) أربع مرات والذي أشبع الدلالة توترا لم تخف حدته إلا بانتهاء السطر (لأبقى على راحتيك)، وبذلك تكتمل صفة الأمومة للأرض فهي (تلد –تشعل النار في الصباح –تدر الحليب –تحمل على راحتها).وبهذه الصفات استطاع الشاعر أن يجعل من أرضه أُمًا تتمتع بكل صفات الأمومة، ويصبح (دال) الأم عنده معادلا موضوعيا للأرض.تباينت رؤية درويش للأرض حيث اتسعت لتشمل المحبوبة وتصبح الأرض هي الأم، هي المحبوبة:

الأَرْضُ، أُمِ أَنْتِ عِنْدِي أَمْ أَنْتُمَا تَوْأَمَـــــانْ

1-محمود درويش : ديوان محمود درويش. ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1986م، ص: 63.

مِنْ مَدِّ لِلْشَمْسُ زَنْدِي؟ الأَرْضُ، أَمْ مَقْلَتَــانْ

سَيَــانْ سَيَــانْ .... عِنْدِي

إِذَا خَسِرْتُ الصَدِيْقَةُ فَقَدْتُ طُعْمَ السَنَابِل

وَإِنْ فُقْتُ الحَدِيْقَــةُ ضَيَعْتُ عَطْرَ الجَدَائِلْ

وَضَــاعَ حُلْــم الحَقِيْقَــةُ[1]

بدأت التساؤلات التي تفرز جوا من الحيرة، واختلاط الأمور على الذات المتكلمة، وتعكس نمطا تقابليا، طرفيه الأرض/ الحبيبة، ويقف هذان الطرفان من ناحية أخرى في مقابل الذات التي ظهرت في الصياغة متأخرة عنهما (عندي)، وقد برزت الأرض أولاً لتحتل مركز الصدارة، وتقف بمفردها في الطرف المقابل للذات، في حين جاءت الحبيبة (أنت) متوسطة بينهما، مما فرض عليها أن تنضم في نهاية السطر إلى أحد طرفي المعادلة، وتأخذ شكلا وحدويا مع الموضوع (الأرض)، وقد حرص الشاعر على أن يبقى على هذا الشكل الوحدوي، باستخدام الجملة الاسمية التي توحي بالثبات والدوام (أنتما توأمان).

وتعود (الأنا) للتساؤل مرة ثانية لعلها تخرج من حيرتها، فتصل إلى النتيجة الأولى التي تتساوى فيها الأرض والحبيبة، لكن هذا التساوي لم يعطها الحق في التخيير، أو الانضمـــام إلـى أحد الطرفين دون الآخر، فهما بمثابة وجهين لورقة واحدة، لا يستطيع المرء الفصل بينهما، وفقد أحـدهما رهيـن بفقد الآخـر، وبه تضيع الحقيقة.

آهْ يَا جُرْحَى المَكَابِرْ

وَطَنِي لَيْسَ حَقِيْبَة

وَأَنَا لَسْتُ مُسَافِرْ

إِنَنِي العَاشِقُ وَالْأَرْضْ حَبِيْبَةِ![1]

1- أنظر محمود درويش: ديوان محمود درويش. ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1986م، ص: 185.

نلاحظ هنا نوع من الانقسام الداخلي للذات، حيث أصبحت مدارا للحوار بينها وبين جرحها، وقد استخدم الشاعر وسيلتين تعبيريتين تعكسان تمزق ذاته الداخلية المتكلمة هما: اسم الفعل (آه) الذي يعكس ألما داخليا استدعى بروزه أول الصياغة، والنداء (ياجرحى) ليؤكد ذلك التفتت الداخلي، ولجوء الشاعر إلى وسيلة النداء (يا) دون غيرها يسمح له باستدعاء الجرح من أعماق نفسه، ليخبره بالواقع الذي يمنعه من السفر، وهو واقع العشق، الذي يمثل فيه (الشاعر/ العاشق) أحـد طرفيه و(الأرض/ المعشوقة) الطرف الآخر:

حَبِيْبَتِي، سَأَبْكِي عَلَيْكِ عَلَيْكِ
لِأَنَكِ سَطْحٌ سَمَائِي
وَجِسْمِي أَرْضُكِ فِي الْأَرْضِ
جِسْمِي مَقَام[2]

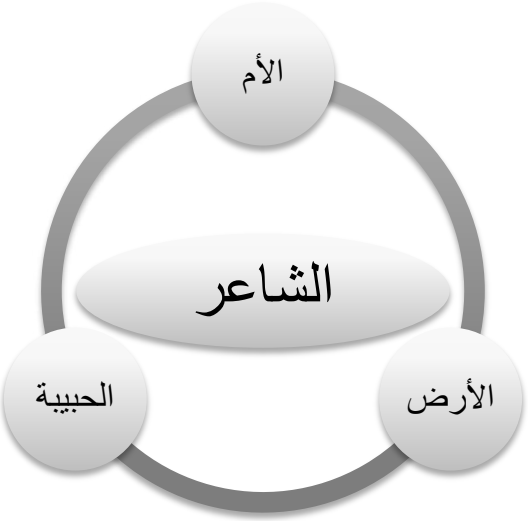
بدأت القصيدة بالمنادي (حبيبتي) مع اختفاء أداة النداء، واختفاؤها يوحي بالتلاحم بين طرفي النداء (الحبيب/ الحبيبة)، كما أنّ الصياغة تفرز علاقة التوحد في شكل جدلي بين الذات والموضوع، وتأخذ شكلاً أوسع لا يقتصر على عالـم الأرض، بل يصعد ليشمل عالـم السماء والكواكب، ويصبح كل منها في حاجة إلى توحد مع الآخر، لأنّ المنفعة قائمة بتحققه، وإذا كانت الأسطر تعكس لنا على مستوى معين صفة التوحد بين الشاعر ومحبوبته، فإنها تعكس على مستوى آخر صفة التوحد بين عالـم الإنسان وعالـم الطبيعة، (فالأنا/ المحبوبة) توحدت مع عالـم الأرض، في مقـابل توحـد (الأنت/ الشـاعر) مع عالـم السماء، وبذلك تصبح الأرض والمحبوبة في علاقة متبادلة، تتوارى معها كل الفوارق والحدود، فتكون الأرض هي الحبيبة، والحبيبة هي الأرض[3].

1-المصدر السابق: ص : 247.

2-محمود درويش : ديوان محمود دروش. حصار لمدائح البحر. دار العودة، بيروت، لبنان،ط-2، 1985م، ص: 180.

3- أنظر: إعتدال عثمان: نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض درويش. مجلة فصول، عدد: 1، مجلد 5، أكتوبر-ديسمبر 1984م، ص: 93.

يقول درويش:



أَنَا الْأَرْضُ

وَ الْأَرْضُ أَنْتِ

خَدِيْجَةُ إِلَّا تَغْلَقِي البَابَ

لَا تَدْخُلِي فِي الغِيَابِ

سَنَطْرُدُهُمْ مِنْ إِنَاءِ الزُهُورِ وَ حَبْلِ الغَسِيْلِ

سَنَطْرُدُهُمْ عَنْ حِجَارَةِ هَذَا الطَرِيْقُ الطَوِيلُ

سَنَطْرُدُهُمْ مِنْ هَوَاءِ الجَلِيْلِ[1].

وهذه الأسطر تفرز تجربة من نوع آخر مع الأرض، تقوم عندها الذات المتكلمة مقاما سلبيًا من الموضوع، إذ إنها تعيش معه تجربة قائمة على التفكك والتناقض، فليس بينهما سوى علاقات عدائية سلطوية، تزيد من اتساع الفجوة بينهما دون أن تضيق، وعـلاقة الـذات بالموضـوع ليست نابعة من

1-محمود درويش: ديوان محمود درويش. ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1986م، ص: 618.

داخله، بل هي مفروضة عليه من الخارج (قد علّموني أن أحب حبها)، وبذلك فإن الصلة الحقيقية تكون معدومة بينهما، وبالمقابل فإن السطور تستحضر معها دلالة غائبة عن الصياغة، تتمثل في الذات التي عرفناها من قبل، والتي حددت علاقتها مع الأرض بـ (أنا العاشق الأبدي السجين البديهي).

وقد يتخذ دال الأرض عند درويش مدلولاً آخر، ليعني الأرض/ العالم، يقول:

فَكُلُ تَمَرُدٍ فِي الْأَرْضِ
يُزَلْزِلُنَا
وَكُلُ جَمِيْلَةٍ فِي الْأَرْضْ
تُقَبِلُنَا
وَكُلُ حَدِيْقَةٍ فِي الْأَرْضْ
نَأْكُلُ حَبَةٍ مِنْهَا
وَكُلُ قَصِيْدَةٍ فِي الْأَرْضْ
إِذَا رَقَصَتْ نَخْاصَرُهَا
وَكُلُ يَتِيْمَةٍ فِي الْأَرْضْ
إِذَا نَادَتْ نُنَاصِرُهَا[1].

تحمل الأسطر دلالة كلية لعلاقة الشاعر بالعالـم، بحيث يصبح ارتباطه به ارتباطا عضويا، وتبرز الذات المتكلمة بروزا قويا على مستوى الصياغة، متمثلة في الضمير المتصل (نا) الذي يتكرر في جميع المقاطع اللغوية[2]، وحضورها على مستوى الصياغة يعكس بالمثل حضورها على مستوى الدلالة، وبتقدمنا مع الصياغة رأسيا فإننا نرصد تقابلا بين (نحن) و (الموضوع) حيث إنّ الطرف الأول جاء ثابتا ومتكررا بصورة واحدة، بينما الطرف الثاني كان يتغير ويتبدل مع كل مقطع ليشمل الـ (تمرد –جميلة –حديقة –قصيدة – يتيمة) وهذا التقابل شحن الصياغة بتوتر دلالي، وأعطى الموضوع صفة شمولية، تتساوق مع مدلول الأرض

1– المصدر السابق: ص: 150.

2– أنظر روبرت شولز: السمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط–1، 1994م، ص:88.

في عمومه وإذا كان الموضوع يتغير، ويتبدل مع كل مقطع، فإن البعد المكاني (الأرض) ظل ثابتا ليزيد من تكثيف الدلالة، وتركيزها في مساحة محددة تتسع لذلك التغير.

تَضِيْقُ بِنَا الْأَرْضُ تَحْشُرُنَا فِي الْمَمَرْ الْأَخِيْرْ.

فَنَخْلَعُ أَعْضَاءْنَا كَيْ نَمُرُ وَتَعْصُرُنَا الْأَرْضُ.

يَالَيْتَنَا قَمْحَهَا كَيْ نَمُوْتُ وَنَحْيَا وَيَالَيْتَهَا أُمُنَا لِتَرْحَمْنَا أُمُنَا.

لَيْتَنَا صُوَرُ لِلْصُخُورْ الَّتِي سَوْفَ يَحْمِلُهَا حِلْمُنَا مَرَايَا[1]

نجد أن الصياغة اللغوية تأخذنا إلى موقف تراجيدي تعيشه الذات –الناطقة بصوت الجماعة– في علاقتها مع العالم خارج أرضها، وهو موقف أفرزته الصياغة من خلال أربعة أفعال مضارعة مشحونة بطاقة انفعالية قوية (تضيق – تحشرنا)، وقد جاءت جميعها بصيغة المضارعة، لتعطي الحدث صفة التجدد والاستمرارية، وقد حرص الشاعر على استخدام ضمير المفعولين (نا) ليعطي الموقف صفة شمولية، أو أن ما تواجهه الذات المتكلمة من تحدٍ وعذاب كان له ما يبرره –على مستوى الصياغة على الأقل– بعد أن انقطعت علاقة الترابط بين الذات والموضوع، وهذا الموقف السلبي الذي تتخذه الأرض من (الأنا) يقودنا إلى دلالة جديدة لها ليست هي (الأرض/ الوطن) وإنما هي (الأرض/ المكان) خارج الوطن، وفي مقابل ذلك تبرز (الأرض/ الوطن) من خلف الصياغة بموقفها الإيجابي من الذات؛ لتشحن الصياغة بطاقة تعبيرية مكثفة تؤثر في نفس المتلقي، فتدفعه إلى الانضمام إلى (الأنا) للمساهمة في إخراجها من أزمتها ومأساتها.

وقد تأتي الأرض في موضع آخر من الخطاب الشعري بمعنى التراب، ويصبح حضور التراب في الصياغة إشارة إليها يقول محمود درويش:

هَذَا الْتُرَابُ تُرَابِي

وَهَذَا الْسَّحَابُ سَحَابِي

وَهَذَا جَبِيْنُ خَدِيْجَةُ[2].

1– محمود درويش: ديوان محمود درويش. ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص: 18.

2–محمود درويش: ديوان محمود درويش. حصار لمدائح البحر. دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1985م، ص: 629.

إسم الإشارة في بداية السطر يحمل دلالة القرب بين الذات والموضوع، وهو قرب قد تمثل واضحًا على مستوى الصياغة في إسناد التراب إلى (ياء) المتكلم، ليصبح الموضوع جزاءًا من الذات، وإذا ما تحركنا مع الصياغة رأسيًا، فإن التراب في الأسفل يأتي مقابل السحاب في الأعلى، وإذا كان التراب بديلاً تعبيريًا عن الأرض، والسحاب بديلاً تعبيريًا عن السماء، فإن الذات تمتلك الأرض والسماء، لتشكل منها وطنًا كاملاً متمثلاً في (جبين خديجة) في السطر الثالث. إذ إنّ خديجة تحمل دلالة رمزية للوطن(فلسطين)، وبذلك فإن دلالة التراب تتطابق مع دلالة الأرض، ويصبح الاثنان عند الشاعر بدلالة واحدة.

تُخَالِفُنَا الرِّيحُ، رِيحُ الجنوب
تُحَالِفُ أَعْدَاءَنَا، والمَمُرُّ يضيق.
فَنَرْفَعُ شَارَاتِ نصرٍ أَمَامِ الظَّلاَمِ،
لَعَلَّ الظَّلاَمَ يُضِيءُ ....
وَنَسْرو على شَجَرِ الحُلْمِ.
يَا آخرَ الأَرْضِ – يَا حُلْمَنَا
الصّعْبَ هَلْ تَسْتَمِرُّ؟[1]

إنّ(الأنا)يظهر في صراع قائم مع مكونات الطبيعة، والتي اتخذت من (الأنا) موقفًا سلبيًا مناقضًا لموقفها من الطرف الآخر (الأعداء)، وإذا كان (الممر) بديلاً تعبيريًا عن الأرض من خلال علاقة (الكلية والجزئية) فإنّ ذلك يكشف عن تحالف كل قوى الطبيعة ضـد (الأنـا) ووقوعها بمفردها في مواجهة مصيرها، ولذلك تحاول أن تواجه هذا التحدي بالهروب إلى عالـم الحلم، وتحقيق بعض الانتصارات على واقعها المر، التي من شأنها أن تساهم في بلوغ الحلم الذي تسعى (الأنا) إليه هو الأرض/ الوطن، ولكن الحلم يبدو –كذلك بعيد المنال، إذ إنه يقف في نهاية الأرض، وتصبح الأرض حلمًا صعب التحقيق.

وحرص الشاعر على بلوغ حلمه يدفعه إلى أن يبقى في حالة حلم مستمر، لا يريد أن يفيق منه يقول:

وَيَا أَيُهَا الْوَطَنُ الْمُتَكَرِرْ فِي الْأَغَانِي وَالْمَذَابِحِ
كَيْفَ تَتَحَوَلُ إِلَى حُلْمٍ وَتَسْرِقُ الدَهْشَةِ

1– محمود درويش: ديوان محمود درويش. ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص: 35.

لِتَتْرُكِنِي حَجَرًا

لَعَلَكَ أَجْمَلُ فِي صَيْرُورَتِكَ حُلْمًا

لَعَلَكَ أَجْمَلُ! .....[1]

بدأ هذه الأسطر بأداة النداء التي تستحضر المنادى على سطح الصياغة، والنداء من شأنه أن يعكس علاقة سلبية-إيجابية بين (الأنا) و(الآخر)، ولكن عندما نتحرك مع الصياغة أفقيا، يتبدى لنا تعاطف (الأنا) مع الموضوع ورغبتها في أن تبقى علاقتها به علاقة حقيقية وواقعية، ولذلك فهي تستنكر صفة التحول التي آل إليها الوطن.

وإذا كان الحلم -في الواقع-شيئًا وهيمًا لا أساس له، فإنه عند محمود درويش أكثر صدقًا من الواقع ذاته.

قَالَ إِنْ جِئْنَا إِلَى أُوْلَى المُدُنْ

وَجَدْنَاهَا غِيَابًا

وَخَرَابًا

لاَ تُصَدِّقْ

لاَ تُطَلِّقْ

شَارِعًا سِرْنَا عَلَيْهِ ... وَإِلَيْهِ

تَكْذِبْ الأَرْضُ وَلاَ يَكْذِبُ حُلْمٌ يَتَدَلَى مِنْ يَدَيْهِ[2]

هنا تظهر السطور ذلك الحوار الداخلي بين الذات والآخر، وهو حوار يجسد الانقسام الذي تعيشه الذات بين محوري الصدق والكذب. فبينما تبدو المدينة خربة وخاليا من أهلها في الواقع، نجد (الأنا) تهرب من هذا الواقع لتلجأ إلى عالمها الآخر الذي تعيش فيه، فتظل في حالة حلم مستمر.

1- محمود درويش: ديوان محمود درويش. حصار لمدائح البحر. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1985م، ص: 370.

2-محمود درويش : ديوان محمود درويش. أغنية هي أغنية. دار الكلمة للنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 1986م، ص: 77.

إن الوطن الذي كونته مخيلة درويش الشعرية، هو وطن ذهني شعري، وعلى رغم من أن هذا الوطن الجديد أو (الحلم الصعب)،فإنه لا يختلف عن الوطن الأم في شيء إلى درجة أن المتلقي لا يشعر بهذه الازدواجية إلاّ بعد متابعة متأنية لأعماله الشعرية.

إنّ محور النبات والشجر يرتبط ارتباطا عضويًا بمحور الأرض، حيث إنهما يمثلان خطين دلاليين متكاملين، ويكونان معا دائرة دلالية واحدة، تتصل بغيرها من الدوائر الدلالية الأخرى، ولكني جعلته مستقلا، نظرًا لارتفاع نسبة تردد مفرداته، التي تبلغ حوالي (132) مفردة، وإذا كان عدد القصائد في الأعمال يبلغ (264) قصيدة، فإن نسبة التردد تبلغ خمسة مفردات لكل قصيدة تقريبا، مع مراعات ارتفاع هذه النسبة في بعض القصائد، وانخفاضها في قصائد أخرى، ومن ثُمَّ فإن محور النبات يزيد من حيث الكم عن محور الأرض بحولي (333) مفردة، وإن كان لا يحتل الأهمية التي يحتلها الثاني في إنتاج الدلالة.

ويدور محور النبات والشجر حول مجموعة من الدوال التي ترددت في الدواوين، وهي[1](الحقول – الزرع – البستان – كرم – الأشجار – – السنابل – عشب – الورد – شتائل –عوسجات – الرمان – الريحان – الحنطة – التبغ – البصل – البطاطا – زعتر – الموز).

إنّ هذه النباتات تنقسم من الناحية الدلالية إلى قسمين:

الأول: نباتات ذات دلالة تاريخية تراثية، ترتبط بفلسطين منذ زمن بعيد مثل: (الزيتون – الجميز – الخروب – التوت – البرتقال).

الثاني: نباتات ذات دلالة متطورة مثل: (اللوز –الخوخ –العنب –الذرة –القمح –الورد)، ومن ثم فإن الشاعر قد قصد هذا التعدد النباتي في أشعاره قصدا، ليصل من خلاله إلى تشكيل وطن داخل الشعر، يماثل وطنه الحقيقي بكل جزئياته، إنها نباتات ذات تاريخ طويل، تشهد بوجوده، وتبدد الشكوك التي تثار حول هويته[2] ويقول:

1- أنظر شاكر النابلسي: مجنون التراب، دراسة في فكر وشعر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط-1، 1987م، ص: 389.

2- ينظر عمر الربيحات: الأثر التوارثي في شعر محمود درويش. دار اليازوردي، العلمية للنشر، عمان، الأردن، ط-2، 2009م، ص: 56.

جُذُوْرِي ....

قَبْلَ مِيْلاَدْ الْزَمَانِ رَسْتُ

وَقْبلَ تَفْتَحْ الْحَقْب

وَقَبْلَ الْسُرُو وَالْزَيْتُونِ

.... وَقَبْلَ تَرَعْرُعْ العُشْبِ[1].

إن محمود درويش قد جمع بين زمنين (الماضي-الحاضر)، كي لا يدع فرصة لأحد للتعلل بدخول الوطن، وترعرع أشجار السرو والزيتون والعشب، يوحي ببقائها واستمراريتها التي تستمد منها (الأنا) وجودها وديمومتها.ويتسامى الشاعر في ابراز هويته، من خلال عالم النبات، فيذكر شجر النخيل في كثير من قصائده، الذي يتميز بطول عمره، ورمزيته للهوية العربية، يقول:

طَوِيْلُ طَرِيْقُكَ فَاحْلُمْ بِسَبْعِ نِسَاءِ

لِتَحْمِلَ هَذَا الطَرِيْقَ الطَوِيْلَ

عَلَى كَتِفَيْكَ وَهَزْ لَهُنَّ النَخِيْلَ لِتَعْرِفَ أَسْمَائَهُنَّ،

وَمِنْ أَيِ أُمْ سَيُوْلَدُ طِفْلُ الجَلِيْلْ[2]

يفتتح الشاعر الصياغة بما يوحي بأنه عازم على سفر طويل، فهو في أمسّ الحاجة إلى تكثيف الجهد والإمكانات اللازمة لقطعه، وكان لتقديم الصفة على الموصوف (طويل طريقك) دلالة القصر، أي قصر صفة الطول على الطريق، ونفى أي صفة أخرى يمكن أن تتراءى لنا في هذا الموضع، أو تحل محلها، لذلك كان لا بد للشاعر أن يتسلح بما يمكن أن يحقق لـه مـواصلة السفر، وإدراك غـايته، ككثرة الـزاد أو الماء أو وسيلة السفر، لكننا إذا تقدمنا مع الصياغة نلاحظ انحرافا تعبيريا في (حمل الطريق) يصرفنا عن المرجع الأول لمدلول اللفظ، وينقلنا إلى مدلول آخر يرتبط بالقضية الفلسطينية، إذ أصبح الطريق ممثلا للقضية التي يعيش من أجلها الشاعر، وما كان يمكن أن يحدث ذلك إلا عن طريق وضع (الطريق) في موضع المفعول به.

1- محمود درويش: ديوان محمود درويش. أغنية هي أغنية. دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1986م، ص: 74.

2-محمود درويش : ديوان محمود درويش. ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1986م، ص: 21.

ولهذا التحول الدلالي، أو الانحراف التعبيري الذي حدث لمدلول (الطريق) نجد الشاعر قد تسلح – في طريقه – بشيء مغاير لما نألفه في السفر، لأن طريق النضال والكفاح لا يحتاج إلى طعام أو غيره بقدر ما يحتاج إلى أرواح تستشهد، ونساء تواصل الحمل والميلاد، لتضمن له استمرارية والتواصل، ومن ثم تمحورت الدلالة حول معاني التضحية والفداء، وعكست نوعا من الصراع بين الموت والحياة، الموت يهدد المخاطب –الذي لم يكن سوى الشاعر نفسه– منذ السطر الأول بطول الطريق الذي سيقطعه، فيواجه هذا المصير مواجهة عددية، تتمثل في كثرة النساء اللاتي يمثلن العنصر المقابل للموت وهو الحياة، من خلال عملية الإخصاب والإنجاب، وقد نلمس في قوله (سبع نساء) توظيفا دينيا للآية الكريمة،يقول الله تعالى: "﴿**وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ، يَاأَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُءْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ**﴾[1]".والتي تعبر عن التقابل بين الموت والحياة، أو بين سنوات المحل وسنوات الإخصاب، فالربط بين هذه الآية وبين قضية فلسطين يشير إلى سنوات المحل التي أصابتها مع قدوم اليهود، وضرورة الاستعداد والتهيؤ للخروج من تلك السنوات.

وإذا كانت الــ(سبع نساء) يمثلن العنصر الإيجابي في الدلالة، الذي يقف في مواجهة المعاني السلبية، فإنّ الشاعر أراد أن يضمن لهن عنصر الحياة بقوله (وهز لهن النخيل)، وهو توظيف للآية الكريمة: يقول الله تعالى: "﴿ **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا** ﴾[2]".

وهوية الشاعر التي يحملها النخيل، تجذبه نحوها، وتستحثه على مواصلة السير، حتى يقطع الطريق، ويصل إليها، يقول:

سَأَقْطَعُ هَذَا الطَرِيق الطَوِيل.

وَهَذَا الطَرِيق الطَوِيل، إِلَى آخِرِهِ،

إِلَى آخِرِ القَلْبِ أَقْطَعُ هَذَا الطَرِيقْ الطَوِيل الطَوِيل الطَوِيلْ ...

فَمَا عُدْتُ أَخْسَرُ غَيْرَ الغُبَارِ وَمَا مَاتَ مِنِي، وَصْفُ النَخِيلِ

يَدُلُ عَلَى مَا يَغِيبْ، سَأَعْبُرُ صَفَ النَخِيلْ[3].

1- سورة يوسف: آية: 43.

2- سورة مريم: آية: 25.

3- محمود درويش: ديوان محمود درويش. ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1986م، ص: 5.

استطاع الشاعر أن يرسم لنفسه علاقة وجود وفناء بينه وبين النبات، إذ إنه بحضور النبات "النخيل" يتحقق وجوده، وغيابه عنه يدخل في دائرة الفناء، التي تظل تشقيه وتضنيه، حتى يتمكن من كسرها والخروج منها بالاقتراب من شجرة الحياة وقرب "الأنا" من النبات والتحامها به جعلها تضفي عليه من صفاتها وخصائصها البشرية، ما يجعلنا نحـس بأننا أمـام نبـات مـن نوع مختلف، يحس ويشعر بما يشعر به الإنسان: يقول درويش:

كَانَتْ أَشْجَارُ التِينِ

وَأَبُوكَ ....

وَكُوخُ الطِينِ

وَعُيُونُ الفَلاَحِينَ

تَبْكِي فِي تَشْرِينَ!

المَوْلُودُ الصَبِيُ

وَالثَدْيُ شَحِيحُ

وَالرِيحُ

ذَرَّتْ أَوْرَاقُ التِينْ![1]

نجد الدلالة في هذا المقطع الأول ترتكز حول فعل رئيسي في الصياغة هو "تبكي" والبكاء كان شاملا لكل مكونات الصياغة، التي جاءت متلاحقة عن طريق التداعي "أشجار التين – أبوك – كوخ الطين – عيون الفلاحين"، وقد آثر الشاعر اختيار هذه المفردات من معجم ينتمي إلى بيئة بعينها؛ هي بيئة الفلاح حيث تتعاون جميع العناصر في النهوض بالحياة، ومواجهة المصير المشترك، ولذلك كان البكاء شاملا وجامعا للإنسان والجماد معا، وإسناد البكاء إلى الجماد – وبخاصة التين الذي جاء متصدرا للصياغة- يعطي النبات صفة جديدة من صفات البشر، تلتقي مع ما أراده الشاعر في كثير من قصائده، وهو إقامة تفاعل حي بينه وبين النبات. وقد ربط الصياغة بزمن معين هو شهر "تشرين" حيث يدخل الخريف، فيجرد الحياة

1- المصدر السابق: ص: 96.

من بهائها وعطائها، وبذلك يصبح المناخ غير مهيأ لقدوم عنصر جديد إلى الحياة. وهذا ما يجعل الصياغة مهيأة لإبراز التقابل بين الحياة والموت. ومع أن شهر "تشرين" يوحي بالحزن إلى النفس إلا أنه لا يستدعي البكاء، أي أن الذي دعا إلى البكاء أمر لم تتكشف حدوده بعد في السياق. وعندما نتحرك نحو السطر السادس، نجد ما يوحي بالفرح والسعادة، وهو ميلاد الصبي، وميلاد الصبي محبب لدى العرب، حتى إنهم كـانوا يهنئون بعضهم بـه، ويقيمون لـه الولائم، وهذا يناقض ما توقعه القارئ من تكشف أسباب البكاء، فيحدث بذلك نوع من التوتر الدلالي[1].ولكن بدأت خيوط التقابل بين الحياة والموت تتكشف لنا من خلال الجملة الاسمية (الثدي شحيح) إذ إن في قلة الحليب ما يعرض حياة المولود للخطر، وإذا كان الشح في الحليب يحمل معه خيطا من الأمل في الحياة لهذا المولود، فإن هذا الخيط ينقطع مع سقوط أوراق التين وجفاف الحياة.

ومما يمكن ذكره من الظواهر الأسلوبية التي نلحظها في محور النبات، أن الشاعر يكثر من ذكر النباتات والورود في حالة الرجوع إلى عالم الذكريات التي غالبا ما ترتبط بالسن المبكرة للشاعر يقول:

حَدِثُونِي عَنْ بِـــلاَدِي! إِنَـــهَا حُلْمٌ يُعَمِـــرُ آفَـــاقَ حَيَـــاتِي!
عَنْ كُرُومٍ رَحْبَةٍ مِثْـــلَ المـــدَى وَحُقُـــولٍ طَيِبَاتٍ نَاضِـــــرَاتٍ.
تَرْقُصُ الشَمْسُ عَلَـى آفَاقِـهَا وَالعَصَـــافِيرُ تَسْـــوَى زَقْزَقَـاتٍ[2]

والظاهرة الأسلوبية البارزة في الأسطر، هي الاستقصاء الشامل المتلاحق لعناصر الطبيعة، عن طريق الحوار الداخلي الذي يسترجع فيه الشاعر ماضيه السعيد المتمثل في "الكروم الرحبة، الحقول الطيبة، الشمس المشرقة، العصافير المزقزقة، حفيف التوت، عبير الرياحين، السنبلات"، والشاعر قصد من وراء ذلك أن يجدد العلاقة بينه وبين الموضوع، وأن يملأ نفسه بشيء أفرغ منه عنوة، فهو إذا لم يستطع أن يعيشه في الواقع، فإنه يحاول أن يعيش معه في الحلم أو الذكرى، وحديث الذكرى لا يحتاج إلى إمعان في اختيار الألفاظ، أو بناء التراكيب، بل هي تنساب على لسان صـاحبها انسيابا، يكـاد ينسى خلالها أنـه أمـام بنـاء نص شعـري؛ ولذلك يتكرر لديه هذا الانسياب الخاطري في قوله:

1- أنظر حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1991م، ص: 68.
2- محمود درويش: ديوان محمود درويش. عصافير بلا أجنحة. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1982م، ص: 18.

عِنْدَمَا كُنْتُ صَغِيرًاوَجَمِيلاً

كَانَتْ الوَرْدَةُ دَارِي

وَاليَنَابِيعُ بِحَارِي

صَارَتْ الوَرْدَةُ جُرْحًا

وَاليَنَابِيعُ ظَمَأً[1].

في هذه الأسطر يسرد الشاعر ما مر به في وقت مضى، وقد استعمل لذلك الفعل الناقص (كنت) والاسم "صغيرا" ولكنه هذه المرة لا يريد أن يقف عند حد الذكرى والإشباع النفسي بالماضي، وإنما أراد أن يعقد مقابلة بين ماضيه السعيد بوروده وينابيعه، وحاضره الأليم بجراحه وظمئه، ليخرج من ذلك كله إلى إبراز الموقف المأساوي الذي يعيشه في حاضره.

"لَيْتَ الفَتَى حَجَر ..."

يَا لَيْتَنِي حَجَر .....

أَكُلَمَا ذَبُلَتْ خَبِيزَةِ

وَبَكَى طَيْرٌ عَلَى فَنَنْ

أَصَابَنِي مَرَضْ

أَوْ صِحْتُ: يَا وَطَنِي!

أَكُلَمَا نَوَرَ اللُوزُ اشْتَعَلْتُ بِهِ

وَكُلَمَا احْتَرَقَا

كُنْتُ الدُخَانَ وَمِنْدِيلاً

تُمَزِقُنِي

رِيحُ الشَمَالِ، وَيَمْحُو وَجْهِي المَطَرُ؟

لَيْتَ الفَتَى حَجَر

يَا لَيْتَنِي حَجَر[1] ....

1-المصدر السابق: ص: 281.

وهذا البيت يعكس توق الإنسان المهموم، إلى أن يتجرد من إحساسه ولو لفترة من الزمن كي يكون بمنأى عن الحوادث التي تمر به، فيشعر بالسعادة، فهل تعكس الأسطر هذه الأمنية فعلا؟

الشاعر ينظم هذه القصيدة بأمنية مستعارة لا يسعى إلى تحقيقها منذ البداية، وإنما أراد بها أن يحدث هزة في إحساس قارئه، ليرى القارئ من خلالها ما تفعله بـــه النـــوائب حتى دفعته إلى هذه الأمنية المستحيلة، لذا استخدم وسيلة تعبيرية "ليت" لا توحي بتحقيق الأمنية.

والملاحظ أن الصوت الغنائي يسود ظلال القصيدة وذلك من خلال الاستخدام المكثف لضمائر المتكلم، وهذا يجعل الصياغة تميل في دلالتها إلى جانب التأملي الاستبطاني، أكثر من النزوع الحركي المتنامي، ولكن الشاعر استطاع تحريك ذلك السكون التأملي بالاستفهام المتكرر مع كل مقطع، فينقل به المتلقي من حالة الهدوء والسكون إلى حالة الإثارة والانفعال بالحدث. كما أن الفعل ورد الفعل المتمثلين في الشرط وجوابه، يمزجان بين البعدين، ويجعلان الحدث لا يتطور في تنام مضطرد، بل يظل يمور في دائرة دلالية تبدأ بالتوتر لتنتهي بالسكون، ثم تتجدد تلك الدائرة مع تكرار أسلوب الشرط بصورة متتابعة. وبذلك تصبح القصيدة عبارة عن ومضات توترية متتالية، تنقذ الصياغة من السكون الذي يصاحب غالبا المقاطع الغنائية.

وعلى مستوى البنية الدلالية للصياغة يتجلى إحساس الشاعر ومعايشته لكل ما يتصور به، بداء من أتفه الأشياء "ذبلت خبيزة" التي لا تحس بها سواه إلى أجملها "نور اللوز" وقد يكون ذلك رمزا للأحداث الهامشية والأحداث الجسام، التي يعيشها شعبه فينفعل بها. وهذا يعكس بالفعل تعلقه بالحياة لا بالهروب منها كما أوهمنا في مطلع القصيدة، وقد لجأ إلى الاستفهام المفرغ من دلالته الأصلية، لأنه لا يريد أن يستفهم حقا عن شيء، وإنما يريد أن يوصل إلينا شيئا هو يعلمه مسبقا، وغلبة الاستفهام البلاغي المشحون بالإنكار توحي باستنكار الشاعر للوضع الذي هو عليه، والذي هو مبعث الألم والحزن له. فالشاعر يعيش

1- محمود درويش: ديوان محمود درويش. حصار لمدائح البحر. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1985م، ص: 7.

في الوطن مع طيوره ونباته، وإنسانه وجماده، بكل أفراحه وأتراحه[1]، وهذا التفاعل الحي مع الوطن بمكوناته يتجسد في المقطع الثاني، حيث إن الشاعر يشتعل فرحا وسعادة بنمو الحياة في وطنه

ومن هنا نصل إلى أن علاقة الشاعر بالنبـات والشجر ليست علاقة وصف أو استمتاع بمرأى جميل، وإنما هي علاقة مشاركة وارتباط تحمل في ثناياها في أغلب الأحايين أبعادا وطنية.

المبحث الثاني: قصيدة "مديح الظل العالي" أنموذجا.

لقد جبل الإنسان منذ الأزل على التأثر بملابسات العصر عامة، وبخاصة الشاعر الفنان الذي يعبر عن شدة انفعاله ومصاحبة الحوادث لأن رهافة الحس قد فرضت عليه هذا التماهي مع التأزمات وفقا لما تقتضيه خبرته الشعورية. فنجد أن محمود درويش قد " تعامل مع التراث باستغلال المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف الإنسانية الغنية بالدلالات والمغزى فهو سلسلة من التراث الإنساني خلال هذا الترابط المعنوي بين رؤية الشاعر المعاصر وكل التراث "[2]، هنا نجد الشاعر يسمو بخطابه الشعري إلى أفق رحب ويدخل عالم التاريخ بما هو ذاكرة جماعية تسعى إلى حفظ الوقائع المهمة بغية تشكيل سجل يعود إليه المرء ليفيد من خيرات سابقيه.

ولد محمود سليم درويش في قرية البروة سنة 1941م من أسرة متوسطة الحال[3]، أما عن طفولته فقد كانت مرحلة عذاب شأنه شأن أطفال الشعب الفلسطيني الذين أجبرهم واقعهم المأساوي أن يكونوا سابقين لأوانهم سنا وتفكيرا والطفولة " لم تكن تعني بالنسبة له مجرد مرحلة متميزة من العمر، وإذا كان موضوع الطفولة والأطفال قد شغل الكثير من الشعراء خاصة شعراء الأمم التي عانت من ويلات القهر والاضطهاد"[4]، وقد تلقى درويش دراسته الابتدائية في قرية الأم ليكمل دراسته الثانوية بقرية كفر "ياسيف" حيث انظم إلى الحزب الشيوعي وسجن بسبب نشاطه عدة مرات ولم يتجاوز العشرين من عمره ثم رحل

1- ينظر شاكر النابلسي: مجنون التراب، دراسة في فكر وشعر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط-1، 1987م، ص: 87-89.

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.دار العودة، بيروت، لبنان، ط-3، 1981م، ص: 35.

3- هاني خير: محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر. موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار فليتس للنشر والتوزيع، الجزائر،ط-1،2008م، ص: 7.

4- فتحية محمود: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره. المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط، 1987، ص: 48.

إلى الاتحاد السوفياتي وعمل في الصحافة الشيوعية، وقد كان الشاعر يحلم منذ طفولته بكتابة الشعر فهو يلفي الشاعر فارسا متمردًا يسكن الريح.

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية عام 2008 بعد إجراء عملية القلب المفتوح في مركز طبي بهيوستن مما دفع برئيس السلطة الفلسطينية إعلان الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية[1]، فرحل عنا تاركا وراءه: أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل، حبيبتي تنهض من نومها، محاولة رقم سبعة، وبعض المؤلفات النثرية كـ: يوميات الحزن العادي، شيء عن الوطن وغيرها فكانت وبحق أعمالا تستحق القراءة لمزجها بين الواقع المتمرد المقاوم والعناصر الجمالية والثقافية المغذية لأوطارها المرجوة من تفاؤل وأمل لازمين ...ومعـروف عن درويش التزامه وتقديسـه لمعطى الثورة والكفـاح، وتبنى الانتماء مبدءا لنيل روح الحرية إذا تمّ منع الفوز بها حقيقة وواقعا.

♦ أهم المواقف الفنية في قصيدة مديح الظل العالي:

1. قهر الذات بين الواقع والتخييل [2]:

باتت قصائد درويش عصارة للتحدي ومرتعا للجلد والعنفوان لأن الآخر مقتول رمزيًا، ومهمّش حينا أو مرحّب به لالتزامات حتّمتها الأخلاقيات المسلمة والعربية، فلقد كان شعر الثورة هو النمط الشعري ليعبر عن غضبه من الاستيطان، ومنه فقد كان لزاما على مكونات الشعر هي الأخرى أن تتأثر من روي وإيقاع وقافية "أصبحت أنسب وقفة موسيقية يسند عليها السياق المعنوي، والموسيقي والنفسي[3]"، وكما هو معروف فالشاعر لم يلتزم في غالبية أعماله بالقافية الواحدة بحثًا عن التحرر واستشرافا للوحدة والفلاح للأمة، فها هو يطرب الآذان مردفا:

كَمْ كِنْتِ وَحْدَكَ يا اِبْنِ أُمِّي

يا اِبْنِ أَكْثَرُ مِنْ أَبِي

1- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش.الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط-1، 2000م، ص: 12.

1- هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، محمد مراح، رسالة ماجستير، وهران، 2012-2013، ص 31.

2- أنظر عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص: 468.

الْقَمْحُ مرٌّ فِي حُقُولِ الآخرين

وَالْمَاءُ مَالِحٌ

وَالْغَيْمَ فُولاَذٌ

وَهَذَا النَّجْمِ جَارِحٌ

وَعَلَيكَ أَنْ نَحْيَا[1]

إن تنويع القوافي بين مقيّدة (مالحْ) ومطلقة (أمي) يوحي بالبعثرة والخلاف الذي يتخبط فيه مجتمع الشاعر، ففي هذا المقطع يفصح بدوره عن نغم حزين كئيب يناجي الحياة جسدته القافية "فهي ذات صلة وثيقـة بالمعنى وإيرادهـا راجع إلى الطـابع التعبيري للمبدع[2]"، فقد تجـاوزت فكرة حصـرها فـي صوامت أو صوائت متكررة لتوفي بغرض الإيقاع أو النغمة الموسيقية بل تقوم على إيقاع داخلي يفسّر بدوره التموجات النفسية المنفعلة والمنكسرة للشاعر.

ويقول أيضا:

اِنْتَصَفَ النَّهَارُ

لِرايَاتِ الْحَمَامِ لِظِلِّنَا، لِسِلاَحِنَا الْفَرْدِي

لِسِلاَحِنَا الْمُسْتَعَارِ

لِيَدِيكَ كَمْ مِنْ مَوْجَةٍ سَرَقْتِ يَدِيَكَ

مِنَ الْإِشارَةِ وَاِنْتِظارَي

ضَعْ شَكْلَنَا لِلْبَحْرِ عَنْ أَوَّلِ صَخِرَةٍ

وَاِحْمِلْ فَرَاغَكَ وَاِنْتِظارَي[3]

نجد هنا أن محمود يقوم بسرد يوميات عاشها، فقد انتقل في لحظة من النص الوجداني المعبّر عن تبرّمه من الحاضر إلى نداء اعتمد تتابعا للأحداث، فتغيرت مستويات الأداء الشعري تبعا لمضامينها المتباينة

1- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م، ص: 68.

2- أنظر إبراهيم الرماني: بنية القصيدة في شعر محمود درويش. دار فارس للنشر، الأردن، ط1، 2002، ص: 229.

3-محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص: 6.

لتبحث عن الأنا التائهة وتواسيها بأسلوب جميل وكلمات موحية يعلو وينخفض الإيقاع معها حسب الحاجة السيكولوجية المفسرة لقهر الذات وحجم العواطف فهو يصف الزمن (الاحتلال/الثورة) والمكان (فلسطين) والشخصيات موجودة في واقعه هو أم رموزًا تستلهم من التاريخ والأسطورة وقد يرمي من خلال بعض المقاطع إلى أن "يخلق مناخـا حركيا يستعجل صورة الفعل الدرامي في النص مستخدما اللعبة السردية[1]، يوظف درويش في قصائده السرد كوسيلة للتعبير عن يوميات عاشها وشخصيات عايشها وذلك كله بأسلوب راق جميل يصف به فلسطين الوطن، يقول في مقطعه الموضح لما سبق ذكره:

حَاصَرَ حِصَارُكَ لَا مَفَرَّ

اِضْرِبْ عَدُوَّكَ .... لَا مَفَرَّ

سُقِطْتِ ذِراعَكَ فَالْتَقَطَهَا

وَسُقِطْتِ قُرْبَكَ فَالْتَقَطَنِي وَاِضْرِبْ عَدُوَّكَ بِي ....

فَأَنْتَ الْآنَ حُرٌّ وَحُرٌّ وَحُرٌّ[2]

فالشاعر هنا يحكي لنا وقائع و بطولات المقاومة المتخيلة جاعلا من نفسه بطلا من أبطالها، يتحسر على الفتنة وضياع الذات النفسية بخيال جامح يخاطب اللاوعي في ظاهرة وينتقم بشعره من الغاشم الذي لم يتمنّ له سوى الضرب والموت الأبدي فذاته تعادي الذات الضّدية/ الاحتلال فواجه بلغة شعرية عنيفة قاسية، وهذا هو سحر سرّ الإبداع لدى درويش فكل "وصف أو مفردة أو مجاز هو حاضر لتوثيق عرى الصوت المتماسك المتسامح للسارد، في مقابل صوت الآخر المحتمل الدوغمائي العنيف[3]"، وقد وسميناه بالسارد لأنه خلق فضاء خاص به عبر زمن أسطوري لا تضاهيه أي مادة معنوية مجردة، عالم يوتوبي يبحث عن الحقيقة بأسلوب تخييلي بارع.

وقد استدعى الأمر استحضار النصوص الغائبة أي باستخدام آلية التناص حتى يفصح عن عمق الألم الذاتي فنجد التناص الديني مثلا في قوله:

1- محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط-1، 2005م، ص: 31.

2- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي.المصدر السابق، ص: 21.

3-شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي. دار الأمان، الرباط، ط1، 2012م، ص: 123.

لَسْتُ آدَمُ كَيْ أَقُولَ خُرِجْتِ مِنْ

بَيْرُوتِ مُنْتَصِرًا عَلَى الدُّنْيا

وَمُنْهَزِمًا أَمَامَ اللهِ

أَنْتَ الْمَسْأَلَةُ[1]

فقد استعان بقصص الأنبياء ووظفها توظيفا بديعا كقصة النبي آدم عليه السلام، فهو قد شبه نفسه بسيدنا آدم و شبه فلسطين بالجنة ، فالرمزية هنا كما أخرج آدم من الجنة محمود درويش كذلك أخرج من فلسطين ، وذلك مصداقا لقوله تعالى: "﴿ **يَا بَنِي آدَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ الْجَنَّةِ يَنزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْآتِهِمَا ۗ إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ ۗ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاءَ لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ** ﴾[2] كما نلفي التناص التراثي في استحضاره لعادات العرب وطرائق عيشهم، فنجده مثلا يتحدث عن الراية وما تمثله عند العرب، حيث أنه تذكر كتب التاريخ أنه كانت لكل قبيلة رايتها الخاصة بها، وكـان مـن شروط حمل الراية أن يكون حاملها شجاعا لايهاب الموت، ذلك بسبب أهمية الراية في حروب العرب فيما بينهم، أم بين الأمم المجاور، وقد جاء القرءان ليثبت ماكان عليه العرب، فكتب السيرة تحدثنا عن أنه كان للنبي صلى الله عليه وسلم راية، فقد ثبت عنه أنه قال يوم خيبر: « **لأعطين الراية رجلا يفتح الله على يديه "، فقاموا يرجون لذلك أيهم يعطى، فغدوا كلهم يرجو أن يعطى، فقال: " أين علي؟ " فقيل: يشتكي عينيه، فأمر فدعي له، فبصق في عينيه، فبرأ حتى كأنه لم يكن به شيء، فقال: نقاتلهم حتى يكونوا مثلنا. فقال: " على رسلك حتى تنزل بساحتهم، ثم ادعهم إلى الإسلام، وأخبرهم بما يجب عليهم، فوالله لأن يهدى بك رجل واحد خير لك من حمر النعم**[3]» حيث نجد مقابل ذلك في شعر درويش في قوله:

وَيَسْأَلُ صَاحِبُي:

وَإِذَا اِسْتَجَابَتْ لِلضُّغُوطِ فَهَلْ سَيُسْفَرُ مَوْتُنَا؟

1-محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م، ص: 117.

2- سورة الأعراف، الأية 27.

3- صحيح مسلم 4/ 1871 رقم 2405.

عَنْ دَوْلَةٍ أَمْ خَيْمَةً؟

قُلْتِ: اِنْتَظَرَ لَا فُرِّقَ بَيْنَ الرّايَتَيْن[1]

ونجد أن محمود درويش اعتمد التلميح واللغة الفنية الرامزة التي تسعى إلى بث الإبداعية في النص الشعري من جهة وإلى التسامي بالذات التي باتت عليلة بفعل الظروف المزرية المحيطة بها فنجد الرمز الأسطوري ماثلا بين أيدي القصيدة، حيث وظف الأوديسة في إشاراة رمزية في حوار يفضي إلى الأسطورة التـاريخية، فالاوديسـة تركـز على اوديسيوس، أو يـوليسيس) باللاتينية (Ulysses :كمـا كان يُعرف في الأسـاطير الرومانية، أو عوليس كـما عربته الترجمـات العربيـة للملحمة، ورحلة عودته الطويلة إلى بيته، بجزيرة إيثاكا، بعد سقوط طروادة . فقد استغرقت الرحلة عشر سنوات من اوديسيوس ليصل إيثاكا بعد حرب طروادة التي اتغرقت بدورها عشر سنين أخرى . أثناء غيابه، أُفتُرض أنه مات، وكان على زوجته بنلويه وابنه تلماخوس أن يتعاملوا مع مجموعة من الملاحقين، وكان يتنافسون على طلي يد بنلويه للزواج[2]. يستحضرها الشاعر كمعادل موضوعي للحصار الكبير الذي واجهه الفلسطينيون في بيروت عام 1982 على يد الاحتلال "الإسرائيلي" حيث يقول:

عَمَّا تَبْحَثَ يا فَتَى

فِي زَوْرَقِ الأوديسية الْمَكْسُورَ؟

عَنْ جَيْشٍ يُحَارِبُنِي ثُمَّ يَهْزِمُنِي،

فَانْطِقْ بِالْحَقِيقَةِ ثُمَّ اِسْأَلْ:

هَلْ أَكُونُ مَدِينَةَ الشُّعَرَاءِ يَوْمًا؟[3]

استحضر أسطورة طروادة واليونان عبر ملحمة الأوديسية لهوميروس التي حكت كفاح بطل وشعب وأعادت العزة للمقهور ومجّدت معها الذات البشرية وهذا ما يطمح إليه محمود درويش عبر رسالته الإنسانية

1- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م، ص: 55.

2- أنظر الأوديسة- هوميروس- ترجمة دريني خشبة، دار التنوير الأولى، بيروت، لبنان، 2013، ص07.

3-محمود درويش: المصدر السابق، ص: 93.

السامية، كما تبرز الأسطورة كجانب جمالي بقوة مع الشاعر فذكر مثلا قضية الانبعاث، أدونيس/أوزيريس والعنقاء وخضر وغيرها في غالب أعماله الشعرية وهذا دليل على تشربه الواسع من التراث، وانفتاحه على النتاج الغربي، فيقاوم الحقيقة بالخرافة والحكايات المحفوفة بالمبالغات، لعه يفضي إلى رفض المحتل الصهيوني الذي ترك له التعقل وسلب هذا الجانب اللاعقلاني من الموروث ليتفرد ويستقلل ولو للحظة من بطشه الرهيب والدافع الأكبر هو الفنية والجمال المميزين للشعر عموما.

2.تلاشي الآخر بالقتل الرمزي:

عبّر محمود درويش في خطابه الشعري عن السلطة التي لا تقبل النّد، وتجاهل الصهاينة واعتبارهم عدما معدما:

بَعْدَ شَهْرٍ يَلْتَقِي كُلُّ الْمُلُوكِ بِكُلِّ أَنْوَاعِ الْمُلُوكِ
مِنَ الْعَقِيدِ إِلَى الْعَمِيدِ لِيَبْحَثُوا خَطَرَ الْيَهُودِ عَلَى وُجُودِ اللهِ أَمَّا
الْآنَ فَالْأَحْوالُ هَادِئَةٌ كَمَا كَانَتْ
وَإِنَّ الْمَوْتَ يَأْتِينَا بِكُلِّ سِلاَحِهِ الْجَوِّيِّ وَالْبَرِّيِّ وَالْبَحْرِيِّ
مِلْيُونُ اِنْفِجارٍ فِي الْمَدِينَةِ[1]

فالأبيات تحذر من خطر اليهود المحدق ليكشف الشاعر عن الهدوء فيما بعد مستعينا بالحروف ذات النفس الطويل (الواو، اللام، الهاء ...) وترنيمة مفعمة بالابتهال الجماعي ليعبر عن قوة التحدي والصبر على الشدائد صفات ميزت الأنا الفلسطينية، أما الآخر الصهيوني فرغم الهدوء الانفجار لا يزال يدوّي ورغـــم ذلك فالسكينة تقاوم الموت الذي يأتيهم من كل جهة، وهذا ما يعبر عن إنكار فكرة وجود المستعمر، ونفيه من الأراضي نفيا معنويا.

ويضيف في مقطع أخر:

صُبِرَا تَنَادِي مِنْ تُنَادِي

1- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978م، ص: 58.

كُلُّ هَذَا اللَّيْلِ لِي وَاللَّيْلُ ملحٌ

صَبْرًا تَنَامُ وَخَنْجَرُ الْفَاشِيِّ يَصْحُو

يُمْدَدْ الْأَعْضَاءُ فَوْقَ الطَّاوِلَةِ يَجُنُّ مِنْ فَرَحٍ[1]

فهو يحاور الأنا المتألمة ويعزيها في هذا الآخر الذي لم يصرح لا باسمه ولا بجنسيته كمظهر من مظاهر القتل الرمزي له، وعدم الاعتراف به. فقد نعته بالفاشي الذي لا يغيب عن القارئ المدلول العميق الذي تحمله هذه الكلمة، فهي التي امتدت عن النازية الألمانية وهي الحركة التي تؤمن بتقديس الذات وتجاهل الأجناس الأخرى تتبنى النظرة الفوقية، وشعارها القمع والعنف الأبدي، أما درويش فقد تحدث بلسان أناه والغريب في الأمر هو أن مواساته للمجازر المرتكبة في بيروت قد أخرجت هذه القصيدة إلى النور ليعترف بالتماهي والتلاحم بين العرب ومدى قوة وصلابة العلاقات الفلسطينية العربية حينذاك، ويكسب خطابه الشعري طابعا إنسانيا سما به وبحق على عكس الصهاينة الفاشيين.

ويقول في شأن بيروت:

يا فَجْرِ بَيْرُوتِ الطَوِيلاَ

عَجَلُ قَلِيلَا

عَجَلِ لِأَعْرُفُ جَيِّدًا إِنَّ كِنْتِ حَيًّا أَمْ قَتِيلًا[2]

فبالرغم من الاعتداد الشامخ بالذات الذي ألفيناه في القصيدة إلا أن توضعها قد عكف بها للتألم مع باقي الشعوب رغم الرزايا والشجون التي تتخبط بها البلاد، هي مرارة تكتسي بالتفاؤل الدفين، جعلت التسامي بالنفس إلى سفح النصر المفترض تتغلب على الحقيقة وهوان المصير قبل الحاضر ....

1- نفسه: ص: 88.

2-محمود درويش: المصدر السابق، ص: 102.

3.التكرار وأثره الجمالي:

إن مــن الأسبــاب التي تسهم في حدوث التكرار في أي عمل أدبي هو محاولة الشاعر كشف المستور أو الصدق الفني فيتكئ على هذا الأسلوب التعبيري الدقيق الذي يفسر ما يعتمل في الوجدان من صراعات وتخوفات، فالتكرار "هو مصدر من العمليات النفسية التي يرى فرويد أنها تتم دون وعي فتؤثر بذلك على سلوك الشاعر[1]"، والتكرار قد انسحب على جل مكونات الجملة من حرف واسم وفعل وكلمة فتحس أثناء القراءة بالوقفات النفسية، وبصرخات الألم في ذات الشعر العربي عموما، وحرف الـ "لا" قد تكرّر وتواتر لدرجة تلفت الانتباه، ولجأ إليها درويش لإعلان الرفض والنفي والنهي بالإضافة إلى التحدي والصمود ولكن بتكرار الحرف الذي ترك الوقع البالغ في نفوسنا فيقول:

وَلَكِنَّ .... لَا رَصِيفً

وَلَا جِدارَ

لَا أَرْضَ تَحْتَي كَيْ أَمُوتَ كَمَا أَشَاءُ

وَلَا سَمَاءٌ حَوْلَي

لِأَثْقُبَهَا وَأَدْخُلُ فِي خَيَّامِ الْأَنبياءِ[2]

فهو يبطل وينفي وجود سبل الحرية ومقومات الانتصار التيتقف وجها لوجه أمام البطش والظلم المتسببين في هوان الأمة. كما نلفي تكرار اللفظ سواء كان اسما أم فعلا في قوله كذلك:

هِيرُوشِيما هِيرُوشِيما

وَحْدِنَا نُصْغِي إِلَى عُمْقِ الْحَجَّارَةِ

هِيرُوشِيما[3]

1- أنظر شعبان علي حسين السيسي: علم النفس. أسس السلوك الإنساني بين النظرية والتطبيق. المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر،ط-1، 2010م، ص: 71.

2-محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص: 91.

3- المصدر السابق: ص: 59.

فهيروشيـــما تذكرنا بتلك المدينة اليابانية التي تعرضت لقصف أمريكي مع نهاية الحرب العالمية الثانية، حيث تم إلقاء قنبلة ذرية خلفت قتلى كثر، ولازالت آثارها إلى الآن تشهد على مدى همجية الولايات المتحدة الأمريكية، كذلك الحال بالنسبة للمدن الفلسطينية واللبنانية وتعرضهما للقصف الإسرائيلي بمباركة أمريكا، وكأننا بالتاريخ يعيد نفسه، فالعدو واحد، فمحمود درويش هنا يذكرنا بأن بيروت وفلسطين تتعرضان للقصف كما قصفت هيروشيما من قبل.

ويقول أيضا:

وَالْبَحْرُ أَرْضٌ نِدَائِنَا المستأصلة
وَالْبَحْرَ صُورَتَنَا
وَمِنْ لَا بَرَّ لَهُ بَحْرَ لَهُ
بَحْرَ أَمَامَكَ، فِيكَ، بَحْرٌ مِنْ ورائك
فَوْقَ هَذَا الْبَحْرِ بِحُرٍّ تَحْتَه بَحْرَ[1]

إنّ الشاعر هنا قد بلّغ ببلاغة ساحرة عن قمع ذاته وذوات غيره من الفلسطينيين والعرب عندما تحدث في القصيدة عينها عن الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982م، بتسجيلة شعرية كانت أروع ما نظم للقارئ الذي يهتز وجدانه فخرا واعتزازا بمقاومة لأنه يترنم لبنية ملحمية جسّدت انتكاس الأمة والحضـارة، ويؤكد على أن غاية الفرد في هذا الوجود هي العمل على إثبات ذاته والعيش بكل عفوية وحرية، إلا أن الملابسات القاهرة، والظروف المناقضة لمبادئه قد تزعزع فيه يقينه بمثالية ذاته أو قدرتها على إدراك حقيقتها، فينسلخ منها ويصبح غريبا عنها تماما، ممّا يجعل ذاته الفعلية التي تتضمن الأحاسيس والآراء مسلوبـة منه وكـذا الحقيقـة مـن خلال السعي الدائم نحو النمو الفردي بشيء من الأصالة وقدر من القوة، ومن اللاّزم أن يتسامى المرء بذاته حتى يعزّز ثقته بنفسه وفي غيره أيضا لكنه يبقى حائرا لا يعي كنه ذاته ولا يرى للوجود أي معنى. وكرأي مدافع لما ذكرناه تعتبر "هورني" الاغتراب عن الذات "وضعا يتضمن قمع الفردية والعفوية لدى الفرد[2]" فيفقد الفرد بذلك روح الاطمئنان إلى كل ما يحيط به، ويفتقر إلى الأمن النفسي بل صار يتوسل بالحيطة والحذر حتى ينعم بالهدوء والاستقرار، وهذا ما فعلته ذات الشاعر المغتربة والتائهة إلا أنها اختارت حلّ الجمال للتنفيس عن غصة أبدية لن تمحو أوجاعها إلا أحلام السنين ....

1-نفسه: ص: 107.

2- فيصل عباس: الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي. دار المنهل اللبناني، لبنان، ط-1، 2008م، ص: 62.

4. جماليات الايقاع في قصيدة مديح الظل العالي:

لقد اختار الشاعر في هذه القصيدة بحرا واحدا وهو "بحر الكامل" المجزوء منه والكامل، وبحر الكامل من البحور الصافية البسيطة، إذ يتألف من تكرار تفعيلة متفاعلن 06 مرات، ثلاثة في الصدر وثلاثة في العجز[1] وهو يأتي كالتالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

فيمكن القول أن « بحر الكامل احتل لدى شعراء الأرض المحتلة بشكل اجمالي المرتبة الأولى من حيث الاستعمال ويليه بحر الرمل »[2]. في قصيدة مديح الظل العالي جاء التشكيل الموسيقي الخارجي خاضعا للدفقة الشعرية، فمحمود درويش نوع في عدد التفعيلات فمرة نجده استعمل خمسة تفعيلات، ومرة نجده يستعمل ثلاثة تفعيلات، وأخرى تفعيلتين، فالتنويع هنا يدل على الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، فالوزن والقافية يشكلان مقطوعة موسيقية واحدة متكررة.

اعتمد محمود درويش في القصيدة على القافية المطلقة، حيث بلغت 93.86 % مقارنتا بالقافية المقيدة، فهذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لايكاد يتجاوز 10 %[3].

1- أنظر يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل للنشر، ط1، لبنان، 1990م، ص85.

2- صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، دار الفكر العربي، لبنان، ص193.

3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر ، د ت، ص 24.

الفصل الثاني

1-المبحث الأول: شعرية العنوان.

2-المبحث الثاني: دراسة أسلوبية لقصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي".

الفصل الثاني: دراسة أسلوبية لقصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي".

الأندلس في شعر محمود درويش:

لطالما كانت الأندلس حلقة من حلقات التراث العربي والإسلامي بالنسبة للشعراء، فهذا محمود درويش في الكثير من قصائده بذكر الأندلس، فتلك الرابطة القوية نجدها في معظم الدواوين الشعرية الدرويشية، فلعل أول ذكر لثيمة الأندلس نجده في ديوان « مديح الظل العالي»[1]. فهو هنا يرى بأن محنة بلاده تشبه إلى حد بعيد محنة الأندلس ذلك الفردوس المفقود، أو أنها- فلسطين – قد استبيحت على مرأى ومسمع من العرب، نفس الشيء حدث مع الأندلس.

ترك محمود درويش بصمته في الشعر العربي المعاصر،فهو صاحب قضية انسانية بصورة عامة تتجاوز القضية الفلسطينية،فقد عالج قضية الإنسان المشرد عن وطنه وأهله،صدر ديوان «أحد عشر كوكبا » بعد سنة من توقيع اتفاق مدريد.

سنقتصر في هذه الدراسة على قصيدة « أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي » ، فهي تمثل ذروة تطر صورة الأندلس في شعر محمود درويش، فالعنوان يحيلنا إلى قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته، فعبر عن عن يوسف بالأندلس، أما الإخوة فعبر عنهم بالعرب. توظيف قصة يوسف مرآة للشاعر، فهي أشد واقعية من القناع، لأنها « تَصلح أن تُرفع للماضي، كما تصلح أن تُرفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص» [2].

1- انظر: بسام قطوس، في أبحاث اليرموك، 14، 1996، ص51.

2- د. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، ط1، 1978، ص 160.

المبحث الأول: شعرية العنوان.

العنوان يثير فينا تساؤلات عديدة فالإنسان يتميز بالفضول وحب الاطلاع والاكتشاف، فيندفع نحو القصيدة ليعرف ما تخبئه من دلالات منكبا على القراءة وممعنا في الكلمات مفسرا للرموز، ليوضح المعنى الحقيقي والخفي بين السطور إلى أن يصل إلى فهم العنوان ومعرفة مقصوده وما الذي يريد الشاعر الوصول إليه.إنّ الناظر المتمعن لقصيدة "أحد عشر كوكبا"[1] لابد أن يراوده التساؤل والفضول، فهي تجذب إليها من الوهلة الأولى، لها طابع فريد إذ أنها تتصدر ديوان "أحد عشر كوكبا"لا لشيء إلا لأنها تمثل الشاعر بصفة خاصة وفلسطين بصفة عامة، قصيدة "أحد عشر كوكبا"بين ثناياها تحمل لغزا غامضا ورسالة بالغة الأهمية وحقيقة مرة لا مفر منها.

اختلف النقاد حول هذه التسمية فيما تعلق بالقصيدة أو الديوان بأكمله، فقد أشار الدكتور سحر سامي أن محمود درويش استعمل النص القرآني من خلال ظاهرة التناص الموجودة في القصيدة، ففي هذا الديوان نجد تناصا مع الآية رقم 04 من سورة يوسفيقول الله تعالى:﴿**إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَاأَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ**﴾[2]،فيتحول هذا الديوان من إطار لفظي معبر إلى المدى الدلالي المفتوح نتيجة لتوظيف الرمز الديني، ويفتح أبواب الرحلة: البشارة والحكم والتكليف والامتداد والغواية. اقتبس محمود درويش العبارة الأولى من سورة يوسف "إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا" فيأمره أبوه يعقوب عليه السلام بألا يقص رؤياه على إخوته خشية عليه منهم[3]، نجد شاعرنا في مجموعته الشعرية هذه يتميز بالنظرة الثاقبة ويرى ما لا يراه الآخرون وهذا يدل على شعرية طافحة وموهبة إبداعية عالية لدى درويش فتنبأ بأحداث وقعت فيما بعد[4]، ثم يتحدث فيها عن مجموعة من الحكايات المتنوعة فرسم بذلك خطا زمنيا للتجربة الشعرية الفلسطينية ملبسا إياها

1- مجلة الفصلية الأمريكية في العدد: 48، شتاء 1994م، وجاءت بمثابة تعريف نقدي موجز بشعر محمود درويش بمناسبة ترجمة قصيدته "أحج عشر كوكبا عى آخر المشهد الأندلسي"، وقد قام بالترجمة إلى الإنجليزية منى أنيس، ونايجل ريان، وراجعها الشاعر آغا شهدي علي، والباحث الإسلامي أحمد دلال، وأشرف إدوارد سعيد على صياغة النهائية للترجمة.

2- سورة يوسف:الآية 03-04.

3- سعيد إدوارد:المتخفي الحقيقي، محمود درويش. دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط-1، 1999م،

4- ص:80.

5- المرجع السابق: ص: 277.

طابع الواقعية والرمز، إضافة إلى حكايات أثينا وكولومبس وريتا والهنود الحمر[1]، فنجد أن درويش يعبر عن النفسية الفلسطينية المعذبة الساعية إلى الخلاص من ضغط التاريخ وظلمه لعلها تجد مخرجا إلى بر الأمان[2]. كل هذه الأمور مجتمعة جعلت من المجموعة الشعرية "أحد عشر كوكبا" ملاذا يراود النفس ويحملها على التفاعل معها فيثير فيها ترنما تطرب له النفس.

1. بنية النـــص:

إنّ قصيدة "أحد عشر كوكبا" قد تم ترجمتها في العدد 48 لمجلة "شتاء 1994" من القنصلية الأمريكية، وكانت هذه الترجمة بمثابة دراسة نقدية موجزة لأعمال محمود درويش بمناسبة ترجمة قصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" [3] في المجلة.ولقد ترجمها إلى الإنجليزية كل من "منى أنيس" و "نايجل رايان" وقام بمراجعتها الشاعر الباكستاني "آغا شهدي علي" والباحث الإسلامي "أحمد دلال" وأشرف على الصياغة النهائية للترجمة "إدوارد سعيد".

فعنوان الديوان هو "أحد عشر كوكبا" أما عنوان القصيدة هو "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" وبمناسبة حلول الذكرى الـ 500 لسقوط غرناطة ورحلة كولومبس إلى أمريكا، وسفر درويش إلى اسبانيا ومشاركة منظمة التحرير الفلسطينية في عملية السلام وانعقاد مؤتمر مدريد سنة1991[4]من شهر أكتوبر تشرين الثاني، كتبت القصيدة ونشرت سنة 1992للمرة الأولى في صحيفة القدس العربي التي تكتب وتطبع في لندن، منبثقة بذلك من سياقات تاريخية مهمة كما أسلفنا الذكر.

إننا نستشف من خلال القراءة المتأنية للقصيدة نظرة اليأس والانكسار والتسليم بالقضاء والقدر عند شريحة واسعة من أبناء فلسطين، فمثل فلسطين بالأندلس لأن كليها حضارة ثقافية عظيمة سقطت فجأة إلى حضيض قطيع من الفقد على صعيد الواقعة أو الاستعارة معا، فتطلع محمود درويش إلى مواقف جديدة يحذوها التفاؤل، هو ما منح القصيدة تجانسا فنيا رهيبا إذ أنها تعد قفزة نوعية في شعر درويش فهي بداية

2- نفسه : ص : 142.

3- سعيد إدوارد: عن محمود درويش، مجلة بدايات، العدد: 7، شتاء 2014م.

4- نفسه: ص: 279.

الحداثة في الشعر العربي على صعيد المضمون والصورة والبناء والشكل، لذا صنفت على أنها قمة في التطور و الحداثة. تضم قصيدة "أحد عشر كوكبا" أحد عشر مقطعا ولكل مقطع عنوان فرعي، لكننا نخلص إلى أن كل مقطع هو امتداد للمقطع الذي سبقه بالرغم من اختلاف العنوان، وهذا يشير إلى أن المقاطع سلسلة لا يمكن فصل أي مقطع منها فتشكل حينئذ الصورة والمقصد المنشود.

ففي المقطع الأول يتحدث فيه الشاعر عن الأيام الأخيرة للعرب في فلسطين وهو بعنوان "في المساء الأخير على هذه الأرض"، فيذكر كيف أن العرب تنازلوا عنها وقدموا مفاتيحها للغزاة الغاصبين، ثم ينشد أمل قدوم الفارس المخلص، مستذكرا أيام خروج العرب من الأندلس بحسرة وألم وحزن متحسرا على حال العرب في صورة فنية رائعة يكتنفها الرمز والإيحاء، فيتيح للقارئ رؤى متعددة ومن زوايا مختلفة، كل حسب تصوره ورؤيته فيقول الشاعر:

فَادْخُلُوهَا لِنَخْرُجَ مِنْهَا تَمامًا، وَعَمَّا قَلِيلٍ سنبحث عَمَّا
كَانَ تَارِيخُنَا حَوْلَ تَارِيخِكُمْ فِي الْبِلادِ الْبَعِيدَةِ
وسنسأل أَنَفْسُنَا فِي النِّهَايَةِ: هَلْ كَانَتْ الْأَنْدَلُسُ
هَهُنا أَمْ هُنَاكَ؟ عَلَى الْأَرْضِ ... أَمْ فِي الْقَصِيدَةِ؟[1]

في هذا المقطع استهله الشاعر بمخاطبة أبناء فلسطين إذ يصف حالة الرحيل في المساء الأخير والوقت يداهمه لدرجة أنه لم يودع أحدا، فيبدو جليا ذلك الانكسار والأسى والألم الذي أصاب بفلسطين فكان له بالغ الأثر على محمود درويش.

أما المقطع الثاني فكان عنوانه "كيف أكتب فوق السحاب" والذي يصور من خلاله مشهد سقوط غرناطة سنة 1492، مشبها إياها بالذهب والحرير متهما أهلها بالتخلي عنها فلم يجد عونا ولا سندا ولا حتى عزاء، فبالرغم من كل هذا إلا أنه يحذوه أمل طفيف فتغني طيور الليل والحمام لغرناطة، فحاول الشاعر إن يستنطق جميع الأشياء المحيطة به مادية كانت أو معنوية كقوله:

وَأَنَا مِنْ هُنَاكَ، فَغَنِيُّ لِتَبْنِي الْحَسَّاسِينَ مِنْ أَضْلُعِي
دَرَجًا لِلسَّمَاءِ الْقَرِيبَةَ، غَنِيُّ فُرُوسِيَّةِ الصَّاعِدِينَ إِلَى حَتْفِهُمْ
قَمَرًا قَمِرًا فِي زُقَاقِ الْعَشِيقَةِ، غَنِيُّ طُيُورِ الْحَدِيقَةِ

1- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص: 8.

حُجِرَا حَجَرًا، كَمْ أَحُبُّكَ أَنْتَ الَّتِي قُطِعْتِي
وَتَرًا وَتَرًا فِي الطَّرِيقِ إِلَى لَيْلِهَا الْحارِّ، غَنِيَ
لَا صَبَاحَ لِرَائِحَةِ الْبُنِّ بَعْدَكَ، غَنِيُّ رَحِيلِي
عَنْ هَدِيلِ الْيَمَامِ عَلَى ركبتيك وَعَنْ عُشِّ رُوحِيِّ[1].

أما المقطع الموالي فعنونه "لي خلف السماء، سمـاء..." إنــه عنوان يكتنفه شيء من الغموض والإبهام، فقصد بالسماء الأولى الوطن الحبيب، والسماء الثانية أشار بها إلى الغربة، وهي بمثابة الوطن الثاني فهو يعي جيدا أنه في هذه الغربة قد ترك لغته ورايته فشبه نفسه بذلك القطن الذي يخرج من شجرة اللوز فيصبح في مهب الريح ويطفو فوق البحر لا يدري وجهته. وفي آخر المقطع يقرر الشاعر الخروج عن عادات وتقاليد الوطن الثاني ليعود إلى وطنه الأم الذي فقده، فلا يرى بعد هذه المصيبة خيرا في الحياة، فيتمنى الموت مع حبيبته"لوركا"فيقول:

أَنَا آدَمُ الْجِنَّتَيْنِ، فَقِدَّتُهُمَا مرَّتَيْنِ
فَأَطْرُدُونِي، عَلَى مَهْلٍ
وَأُقْتُلُونِي، عَلَى عَجَلٍ
تَحْتَ زيتونتي
مَعَ لوركا[2].

وفي المقطع الرابع الذي هو بعنوان "أنا واحد من ملوك النهاية"، ينادي محمود درويش بأنه أحد ملوك النهاية، يتصف بالشجاعة والأنفة حاملا معه زفــرة العربــي الأخيرة، لكن بالمقابل يرفض اليأس والاستسلام، يبدو متخفيا حتى لا يعرفه أحد، ملمحا إلى أن ذلك العربي أصبح يخاف من ظله، وربما حتى من اسمه وأصله، و،صار لا يعبأ بماضيه المجيد، ومجده التليد، كــل هذا حدث حين وقع العرب معاهدة التيه، فأغلقوا كل أبواب الأمل.

1- المصدر السابق: ص: 10.
2- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص: 15.

أما خامس مقطع "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف"فقد أشار فيه إلى حلة العربي الذليل كم يجلس على رصيف لا قيمة له، فاشتاق وهو في الغربة إلى غرناطة التي سماها حبيبة ففاضت الهواجس والخواطر نظرا للحنين والحر الشوق فيقول:

وَأَحُكُّ بِلَيْمُونَةٍ رَغْبَتِي، عَانِقِينِي لِأُولَدْ ثَانِيَةً

مِنْ روائحِ شَمْسٍ وَنَهْرٌ عَلَى كَتِفِيكَ، وَمِنْ قَدَمَيْنِ

تَخْمِشَانِّ الْمَسَاءَ فَيَبْكِي حَلِيبًا لِلَيْلِ الْقَصِيدَةِ

لَمْ أَكُنْ عَابِرًا فِي كَلاَمِ المغنين، كِنْتِ كَلاَمَ

المغنين، صَلُحَ آثينا وَفَارِسٌ، شَرْقًا يُعَانِقُنَا غَرْبًا[1].

تذكر هنا التاريخ والاتفاقيات كصلح آثينا وفارس، كما ذكر ببعض المخطوطات العربية القديمة كـ: مخطوطة ابن رشد، طوق الحمامة والترجمات.فرغم ما تكتسيه من أهمية إلا أنها ذهبت أدراج الرياح والعرب واقفين لم يحركوا ساكنا حتى في تغيير وضع فلسطين فاختاروا موقف المتابع للأحداث.

المقطع السادس يحمل عدة مفارقات تبدو من خلال العنوان "للحقيقة وجهان والثلج أسود"، فمن المعروف أن الثلج ذو لون أبيض لا الأسود ولكن هذا التحول الغريب والمفاجئ في اللون كان بسبب عدة أسباب، منها التحول من رغد العيش وسعته إلى المعاناة واليأس والمرارة، أو أن النهاية باتت قريبة، حينئذ سيتحول كل شيء إلى السواد. فالشاعر قد حسم أمر النهاية إذ أنه يراها رأي العين، فالغزاة سيلقون حتفهم لا محالة، ثم يشير درويش من خلال هذا المقطع إلى تخاذل العرب فبين ابتعادهم عن طريق وسنة المصطفى صلى الله عليه وسلم كما بين في ذات المقام كيف أنهم تنازلوا عن أولى القبلتين وثالث الحرمين:

لِلْحَقِيقَةِ وَجْهَانِ، وَالثَّلْجُ أَسْوَدُ فَوْقَ مَدِينَتِنَا

لَمْ نَعُدْ قَادِرِينَ عَلَى الْيَأْسِ أَكْثَرُ مِمَّا يَئِسْنَا

وَالنِّهَايَةُ تَمْشِي إِلَى السّورِ وَاثِقَةٌ مِنْ خَطَّاهَا

فَوْقَ الْبَلاطِ الْمُبَلَّلِ بِالدَّمْعِ،

وَاثِقَةٌ مِنْ خَطَّاهَا مِنْ سَيُنْزَلُ أَعْلاَمُنَا: نَحْنُ، أَمْ هُمْ؟

وَمِنْ سَوْفَ يَتْلُوَ عَلَيْنَا "مُعَاهَدَةُ الصُّلْحِ" يا مَلِكِ الْاِحْتِضَارِ؟[2]

1-المصدر السابق: ص: 12.

2- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص: 16.

أما في المقطع السابع "من أنا...بعد ليل الغريبة؟" فيتكلم فيه الشاعر عن مرارة الغربة التي تجرعها وهو بعيد عن حضن الوطن ودفئ الأهل حتى أصبح يخاف حلمه المنشود ومن عتمة النهار وحتى من ضوء الشمس بل الأدهى من ذلك صار يخشى عالمه المعاش لدرجة أنه يتمنى الموت عساه يكون رحمة له من المستقبل الغامض الذي أصبح كابوسا مرعبا ما فتئ يراوده بين الفينة والأخرى في المنام:

عَالَمِيٌّ، أَيُّهَا الْيَأْسَ كُنْ رَحْمَةً، أَيُّهَا الْمَوْتَ كُنْ
نِعْمَةً لِلْغَرِيبِ الَّذِي يُبْصِرُ الْغَيْبُ أُوضِحُ مِنْ
وَاقِعٍ لَمْ يَعُدْ وَاقِعًا، سَوْفَ أَسْقِطَ مِنْ نَجْمَةٍ
فِي السَّمَاءِ إِلَى خَيْمَةٍ فِي الطَّرِيقِ إِلَى ... أَيْنَ؟[1]

ابتدأ المقطع الثامن من القصيدة بـ:"كن لقيثارتي وترا أيها الماء" هذا العنوان يبعث على عدة دلالات فالقيثار رمز للطرب والهناء والماء يرمز إلى الصفاء والأمل لكن المفارقة أن الماء لا يستطيع يحل محل الوتر لأنه مادة سائلة وليس مادة صلبة، فالشاعر هنا يفتح ذراعيه مرحبا بالفاتحين الجدد الذين حلوا مكان القدامى فأصبحت النهاية قريبة والشاعر جد متأكد من هذا الأمر:

فِي رايَةِ الْأَهْلِ، لَا نَهْرَ شَرْقَ النَّخِيلِ الْمُحَاصَرِ
بِخُيُولِ الْمَغُولِ السَّرِيعَةَ، فِي أَيِّ أَنْدَلُسٍ أَنْتُهِيَ؟
هَهُنا أَمْ هُنَاكَ؟
سأعرف أَنِّي هَلَكْتِ وَأَنِّي تَرَكْتِ هُنَا
خَيْرَ مَا فِي: مَاضِي، لَمْ يَبْقَ لِي غَيْرَ قيثارتي
كَنَّ لقيثارتي وَتَرًا أَيُّهَا الْمَاءَ، قَدْ ذَهَبَ الْفَاتِحُونَ وَأَتَى الْفَاتِحُون[2]

عنون المقطع التاسع بـ "في الرحيل الكبير أحبك أكثر" يبين الشاعر من خلاله حبه الكبير للوطن وحنينه إليه وإلى تربته، فعندما يكون بعيدا في أرض الغربة فإنه يفتقد حتى صغائر الأشياء كزر القميص

1- نفسه: ص: 19.
2- نفسه: ص: 21.

ورقصة الخيول، فهو يساوي بينه وبين الطير في الرحيل، فالشاعر لم يوجعه هواء ولا ماء ولا حبق الصباح ولكن الرحيل هو الذي يؤلمه:

نَتَسَاوَى مَعَ الطَّيْرِ، نَرْحَمُ أَيَّامَنَا، نَكْتَفِي بِالْقَلِيلِ
أَكْتَفِي مِنْكَ بِالْخَنْجَرِ الذَّهَبِيِّ يَرْقُصُ قَلْبِي الْقَتِيلِ
فَأُقْتُلِينِي، عَلَى مَهْلٍ، كَيْ أَقُولَ: أَحُبُّكَ أَكْثَرُ مِمَّا
قِلْتِ قَبْلَ الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ، أُحِبُّكَ لَا شَيْءُ يُوجِعُنِي
لَا الْهَوَاءَ، وَلَا الْمَاءَ ... لَا حَبَقٌ فِي صَبَاحِكَ، وَلَا
قِلْتِ قَبْلَ الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ، أُحِبُّكَ لَا شَيْءُ يُوجِعُنِي
لَا الْهَوَاءَ، وَلَا الْمَاءَ ... لَا حَبَقٌ فِي صَبَاحِكَ، وَلَا
زَنْبَقٌ فِي مَسَاءَكَ يُوجِعُنِي بَعْدَ هَذَا الرَّحِيلِ[1].

ويتضمن المقطع العاشر "لا أريد من الحب غير البداية"حديث درويش عن الأرض[2] مرة أخرى إذ جعل منها عشيقة له،يراوده الحنين إليها في كل مرة ويذكر ببداية الحب التي تركها مع الحلم الضائع في زمن اختفى فيه الحب وطار الحمام ولم يبق سوى الخمر والقليل من الأرض ولكنه متفائل بحلول السلام قريبا:

لَا أُرِيدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدَايَةِ، طَارَ الْحَمَامُ
فَوْقَ سَقْفِ السَّمَاءِ الْأَخِيرَةِ، طَارَ الْحَمَامُ وَطَارَ
سَوْفَ يَبْقَى كَثِيرٌ مِنَ الْخَمْرِ. مَنْ بَعْدَنَا، فِي الْجَرَّارِ
وَقَلِيلٌ مِنَ الْأَرْضِ يَكْفِي لِكَيْ نَلْتَقِي وَيَحِلَّ السَّلامُ.[3]

أما المقطع الأخير يحمل عنوان "الكمنجات" وهي تلك الآلة الموسيقية التي يصدر منها نغم جميل لكن الكمنجة تبكي الذاهبين إلى الأندلس وعلى العرب الذين خرجوا منها، فالشاعر يتكلم عن الأندلس ونهايتها وذات السيء حدث لفلسطين ووضع حد لتواجد المسلمين فيها بدخولها من قبل الصليبيين والصهاينة، فهو في موضع الباكي على زمن ليس بعائد:

1- محمود درويش: المصدر السابق، ص: 23.
2- حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1991م، ص: 51.
3- محمود درويش: المصدر السابق، ص: 25.

الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي مَعَ الْفَجَّرِ الذّاهِبِينَ إِلَى الْأَنْدَلُسِ

الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي عَلَى الْعُرْبِ الْخَارِجِينَ مِنَ الْأَنْدَلُسِ

الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي عَلَى زَمَنٍ ضَائِعٍ لَا يُعَوِّدْ

الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي عَلَى وَطَنٍ ضَائِعٍ قَدْ يَعُود[1].

المبحث الثاني: دراسة أسلوبية للقصيدة.

نالت هذه القصيدة شهرة واسعة لما أحدثته من جدل، وكذلك الميزة النفسية التي طبعت الشاعر، فكما هو معروف في الدراسات الأسلوبية، فقد كان بحثها في ثلاثة مستويات أساسية هي المستوى الصوتي ومستوى المعاني ومستوى البيان. فاللغة في العمل الأدبي ما هي إلا تجسيد لذات المبدع وتعبير عن آرائه. وتكمن أهمية هذا الموضوع في كونه دراسة تطبيقية ربطت بين الشاعر وأسلوبه عبر منهج تحليلي يعتمد الأسلوب أولا وينتهج قواعد اللغة العربية في التحليل.

أما الجزء الأول فتناول مستوى المعاني وأبرز السمات الأسلوبية التي انضوت تحت هذا المبحث كتوظيف الضمائر بأنواعها فضلا عن أسلوب التقديم والتأخير، والجزء الثاني خصص لدراسة مستوى البيان من مستويات التعبير اللغوي، فكان في ثلاثة أقسام هي الاستعارة والتشبيه والكناية[2]، في حين تناول الجزء الثالث مستوى الصوت. من المهم لمن يتطرق لدراسة نص ما أسلوبيا أن يدرك العلاقة بين المبدع ونصه وكيفية تجسيد تلك العلاقة في البيات اللغوية المشكلة لصياغة النص، فمن البديهي لدى الأسلوبيين أن الأساليب تختلف تبعا لاختلاف المبدعين، إذ نرى لكل واحد منهم طابعه الخاص في التفكير والتعبير والتصوير، ولذلك يصح القول إن الأسلوب هو الأديب.

وتنبه القدماء إلى هذه السمة وهم يميزون بين أنواع الشعر ومنهم القاضي الجرجاني حين قال في معرض كلامه: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق"[3]، ويبدو أن الجرجاني أشار إلى علاقة الشعر بصفة خاصة والأدب على وجه العموم بالجانب

1- محمود درويش: المصدر السابق، ص: 26.

3- أنظر إدريس بلمليح: المختارات الشعرية (وأجهزة تلقيها عند العرب). منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1995م، ص 192.

1- أنظر علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق: محمد أبو الفضل-علي محمد البجاوي.الناشر عيسى البابي الحلبي، مج1، 1966م، ص 32.

النفسي لصاحبه، بل وإيحاءات الأدب النفسية التي تمثل تجسيدا لشخصية الأديب.كما استند الأسلوبيون المحدثون إلى تلك المنطلقات التي تنبه إليها القدماء ونبهوا إليها، فقد رأوا أن مصطلح الأسلوب يرتبط بثلاثة جوانب تمثل مفاهيم محددة له وجميعها يعود إلى المنشئ، فقد يعني "أن الأسلوب" هو الخواص الشخصية الفردية في الكتابة الأدبية، وقد يعني طريقة عرض الأفكار لغويا، أو يعني امتزاج الجانب الشخصي بالمطلق لدى الأديب المتميز مشاهده المكثفة الكبر التي تجعله أديبا يشار إليه، فيجعل من منه أدبه معبرا عن الإنسان أيا كان جنسه أو لونه أو زمانه أو مكانه.

1. مستوى المعاني:

إنّ طرائق التعبير في اللغة العربية متشعبة إلا أنه يمكن حصرها في نوعين من الأداء اللغوي هما: التعبير الحقيقي والتعبير المجاز، والنوع الأول ينحصر في استعمال الألفاظ وتأليفها في سياق دلالة الكلام بحسب أوضاعه اللغوية ذوات الدلالات المباشرة كما وضعت له في أصلها اللغوي[1] ومن المعروف في التراث اللغوي بصورة عامة والبلاغي منه بصورة خاصة، أن مصطلح المعاني يشمل أحوال الجملة العربية سواء في أصلها الذي وضعت عليه وهو المطرد أم في ما يطرأ من ظواهر العدول، لذا فمعاني الكلام في العربية تشمل ظواهر المبتدأ والخبر والإنشاء والإسناد والقصر والوصل والإيجاز والإطناب والحذف والذكر[2].فيقضي بذلك تلقي النص الإبداعي إلى عناقيد دلالية لا تنتهي. ولا يخفى أن المعاني الدلالية للنص هي رؤى مؤسسة على القرائن اللغوية والتركيبية، وعلى تشابك الظواهر الأسلوبية التي تعد منبها أو مثيرا أسلوبيا لتوجيه بوصلة المتلقي. ويقضي تأمل البناء الفني لإشكالية القصيدة أن نفصل مقاطع القصيدة فصلا نظريا لرصد البناء التراكمي في الخلايا الدلالية للقصيدة.

ففي الجزء الأول:

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضُ نَقْطَعُ أَيَّامَنَا
عَنْ شَجِيرَاتِنَا، وَنُعِدُّ الضُّلُوعَ الَّتِي سَوْفَ نَحْمِلُهَا مَعَنَا

1- عبد الرحمن حنبكة الميداني: البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها). دار القلم، الدار الشامية، دمشق، ج2، ط-1، 1996م، ص: 124-125.
2- ينظر حسن جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية). دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2013م، ص: 24-25.

فَأُدْخُلُوا أَيُّهَا الْفَاتِحُونَ، مَنَازِلَنَا وَاشْرَبُوا خَمْرَنَا
مِنْ مُوَشَّحِنَا السَّهْلِ، فَاللَّيْلُ نَحْنُ إِذَا اِنْتَصَفَ اللَّيْلُ، لَا
فَجْرُ يَحْمِلُهُ فَارِسَ قَادِمٍ مِنْ نَوَّاحِي الْأَذَانِ الْأَخِيرِ
فَأُدْخُلُوهَا لِنَخْرُجَ مِنْهَا تَمامًا وَعَمَّا قَلِيلٍ سنبحث عَمَّا
كَانَ تَارِيخُنَا حَوْلَ تَارِيخِكُمْ فِي الْبِلادِ الْبَعِيدَة[1].

يسـود هذه المقطوعة جو من الحزن والأسى والسكون، على ضياع الوطن دون أن يحرك العرب ساكنا، فحشد الشاعر مجموعة من الألفاظ الدالة على هذه الحالة المزرية: (المساء الأخير، نقطع، نترك، نعد نودع، يسلم...) وجاءت أغلب الأفعال مضارعة (نقطع، نحمل، نترك، نودع، نجد، يبدل...) فكانت هذه الأفعال معززة لذلك الجو المشبع بالكآبة والحزن والأسى.

والمقطع الأول تمهيد وتوطئة للمقطع القادم الذي سيتحول إلى توحد وإنصّهار الشاعر-الإنسان الفلسطيني-لا يملك من أمره شيئا أمام الطرف الآخر، فهو متلق ومستمع لما يفرضه على الوضع فاستعمل أفعال الأمر (أدخلوا، أشربوا، إستسلموا...)[2] وفي هذا رمز على إرادة الشاعر المسلوبة، والإرادة المطلقة للطرف الآخر، أليس غياب ضمير المتكلم (الشاعر) في المقطع الأول غيابا للفلسطيني عن وطنه وتغييبا لحقه وخنقا لصوته؟ ثم هذا الاستعمال لأفعال الأمر أليس تجسيدا لمرارة الأمر الواقع؟.

وفي المقطع الثاني يتخذ من مصابه الجلل مساحة لحزنه العميق، فهو استمرار للأحاسيس التي راودته في المقطع الأول، ولكن هذه المرة نجدها أكثر عمقا مما سبق،فعنفوان الحياة المهدد بالحصار والحزن ينبعث من قبس التشاؤم. وإذا كان المقطع الأول يجسد رمز الحزن والأسى والسكون فإن المقطع الثاني يجسد حالة الانفعال والانصهار، فأمل العيش في الوطن الغالي باء بفشل ذريع وصار الإحساس باردا لا حياة فيه ولهذا جاءت الأصوات في هذا المقطع موافقة ومنسجمة مع الإحساس البارد تارة ومع الإحساس بالانصهار تارة أخرى، إذ أنهما خاليان من أطياف الحياة.

فِي حُروبِ الدِّفَاعِ عَنِ الْمِلْحِ، لَكِنَّ غَرْناطَةً مِنْ ذَهَبٍ
مِنْ حَرِيرِ الْكَلامِ الْمُطَرَّزِ بِاللَّوْزِ، مِنْ فِضَّةِ الدَّمْعِ فِي

1- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص: 7.
2- نفسه: ص: 7.

ذوتر الْعُودَ، غَرْناطَةٌ لِلصُّعُودِ الْكَبِيرِ إِلَى ذاتها

لَا صَبَاحَ لِرَائِحَةِ الْبُنِّ بَعْدَكَ، غَنِيُّ رَحِيلِي

عَنْ هَدِيلِ الْيَمَامِ عَلَى ركبتيك وَعَنْ عُشِّ رُوحِيِّ[1].

فالنفس بطيء، والصدى نائم، والإيقاع يعلو ويهبط كذلك فإن الألوان التي انتشرت في ثنايا المقطع حملت رائحة الموت، فالذهب الأصفر سرق، والحرير الفضي الزاهي اختفى، ورائحة البن الأسود قد ولت. ويستمر درويش في توظيف الأفعال المضارعة ليعزز ويشبع جو الكآبة والانصهار اللذين يعيشهما (أكتب، يتركون، يخونون، تبتغي، يمضي، تصرخ، يضيع، تبني) ولكنها تحمل معها معاني الإشراق وبصيص الأمل، فالشاعر يحاول هنا إخفاء قلق يسكن أعماق نفسه المضطربة من خلال التفاوت في استخدام الظروف المكانية "السحاب، البيوت، قلعة، خيمة، سرير، براري، حديقة، زقاق"[2] وربما ليستحضر شيئا من ماضيه الجميل.

أما في المقاطع الثالث والرابع والخامس والسادس، يحاول محمود درويش أن يرتب أوراقه من جديد، يتمنى أن يستشعر ذاته وينشد أملا حتى وكان يراه بعيدا، فهذه المقاطع تمثل مرحلة التمرد واليقظة بعد السكون واليأس، فيطرح مجموعة من الأسئلة فتكرر الاستفهام في كذا موضع (من سيغلق باب السماء الآخر؟، فالمرايا أما كنت يوما هنا يا غريب؟، نحن أم هم؟، أنت أم هم؟، فماذا فعلت بقلعتنا قبل هذا النهار؟ أم فارس يائس؟)، إنها استفهامات تنبعث منها رائحة الحيرة والدهشة والاستغراب.

لِي خَلْفَ السَّمَاءِ سَمَاءُ لِأَرْجِعُ لِكَنَّنِي

لَا أَزَالُ أَلَمَعَ مَعْدِنَ هَذَا الْمَكَانُ وَأُحَيِّي

لِي أيضا أَنَا آدَمُ الْجِنَّتَيْنِ فَقِدَّتُهُمَا مرَّتَيْن

مِنْ سَيُغْلَقُ بَابُ السَّمَاءِ الْأَخِيرِ

مُرَّ كُلُّ الْخَرِيفِ وَتَارِيخُنَا مرٌّ فَوْقَ الرَّصِيفِ

أَمْ أَنْتَ حارِسُ بَائِسٌ؟ كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ لَنَا

1- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص: 8.

2- نفسه: ص: 8.

فَلِماذا تُطِيلُ النِّهَايَةَ يا مَلِكِ الْإِحْتِضَارِ؟[1]

ولأن الشاعر اختار الاستسلام، فقد سايره قلق وحيرة لم يستطع إخفائهما إذ تجلى ذلك في مواضع متعددة كالموت والحياة والوضوح والغموض والتقاطع والهروب والحلم والواقع والماضي والحاضر فيخلص في الأخير إلى أن العيش مع الغزاة هو أمر صعب، فحلم المحتل يقتل الحلم الفلسطيني، وهكذا تكتمل اللوحة المأساوية التي رسمها الشاعر من بداية القصيدة إلى نهاية المقطع السادس، من خلال ثلاثة أبعاد متكاملة: الحزن والسكون- البرودة والانصهار – الانفصال والرحيل وقد ربط درويش الأبعاد الثلاثة بثلاثة أفعال مضارعة (لا نودع شيئا...أكتب وصية...تطيل النهاية يا ملك الاحتضار).

أما في المقاطع الاخيرة ينتقل الشاعر إلى مساحة زمنية ثانية، إذ شكلت المقاطع السابقة مساحة الليل المظلم، أما المقاطع الأخيرة فشكلت مساحة النهار الذي أزال عتمة الليل، فتتجلى فيه الأشياء وتنكشف الحقائق، فاستخدم ضمير المتكلم المفرد "أنا" في مواضع كثيرة، فمثلا الضمير "أنا"[2] يستعمل للتعبير عن المتكلم المفرد، إلا أن أغلب السياقات التي ذكر فيها تمثل سياق وصف النفس المنكسرة وفي سياق التنديد أو أحيانا في سياق تعظيم النفس (من أنا بعد ليل الغريبة؟، من أنا بعد هذا الرحيل الجماعي؟ من أنا؟ من أنا؟) ويتمثل الخروج (النكبة والنكسة) أمام عينيه من خلال الإلحاح على الأفعال المضارعة (أنهض، لم يعد، أسقط، أخسر، لا أستطيع، يستدير، لم يبق، يوجع، ينفجر، تبكي تتبع، تبحث)، إنها توحي بالتيه والبعد والاغتراب. فهو يرى النكبة رأي العين، ويرى عدوه ينعم بخيرات وطنه، فعمق الذاكرة وشفافية الماضي أصبحا تائهين.

مِنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ؟ أَنْهِضَ مِنْ حُلْمِي

شَارِعٍ لَمْ يَعُدْ شَارِعِي. مِنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَة؟

مِنْ أَنَا بَعْدَ هَذَا الرَّحِيلِ الْجَمَاعِيِّ؟ لِي صَخِرَةُ

تَحْمِلُ اِسْمَي فَوْقَ هِضَابٍ تُطِلُّ عَلَى مَا مَضَى

فِي الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ أُحِبُّكَ أَكْثَرُ عَمَّا قَلِيلٍ

ذَفَّا قَتِّلِينِي عَلَى مَهْلٍ كَيْ أَقُولَ أَحُبُّكَ أَكْثَرُ مِمَّا

لَا أُرِيدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدَايَةِ يُرْفِقُ الْحَمَامُ

1- نفسه: ص: 9.

2- عبد الرحمن حنبكة الميداني: البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها). دار القلم، الدار الشامية، دمشق، ج2، ط-1، 1996م، ص: 121.

الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي مَعَ الْغَجَرِ الذّاهِبِينَ إِلَى الْأَنْدَلُسِ.[1]

فمحمود درويش روح حائرة تائهة تشتاق للعودة إلى جسدها المغدور به، وإذا قلنا أنها حالة من الصراع الحاد بين الشاعر ونفسه، ففيها ما يسعف القول أيضا، هذا الحنين الذي جعل لغة الشاعر تلبس ثوبا رومانسيا من خلال القلب والزمن الجميل والرقص والحبق والقمر والخمر والحلم والكمنجة.كلها تدل على الماضي الماثل أمام درويش مشبعا بالذكريات والثوابت المادية والتاريخية التي تثبت حق الشاعر بملكية الأرض، إنه دليل قاطع على عراقة ماضي الفلسطيني وتاريخه، ودليل على زيف ادعاء المحتل بملكية الأرض.

***التقديم والتأخير:**

يمثل أسلوب التقديم أحد الأساليب المهمة في الأداء اللغوي الفني، وإذا كانت أساليب اللغة الأخرى لها واجهة نفسية ومدلولات وجدانية فإن لهذا الأسلوب مدلولا نفسيا متميز، وهو مرتبط تلازميا بنفسية المبدع أو منشئ النص، ولقد أشار إلى ذلك القدماء قبل دارسي الأسلوبية المحدثين، فمن جملة تعليلاتهم لهذه السمة الأسلوبية قول عبد القاهر الجرجاني: "وأعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام...كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم بشأنه أعنى"[2]، والعناية والاهتمام مطلبان نفسيان مجملان، ووراؤهما مقاصد نفسية شتى"[3]وأن الأغراض والمقاصد هي المعاني الجائلة في النفوس وهذا ظاهر"[4] وبحسب هذه الأغراض وتلك المقاصد يضع المتكلم قوله، ويصوغ منطقه.

ومن المهم الإشارة قبل الشروع في الكشف عن هذه الظاهرة الأسلوبية في قصيدة أحد عشر كوكبا إلى أن تحديد ماهية أسلوب التقديم والتأخير في البلاغة العربية وأساليب الأدب العربي لم تنحصر في ظواهر العدول عن الأصل كتقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الإسمية، وتقديم متعلقات الفعل العامل من مفعولات على الفعل العامل، بل أن الدراسات البلاغية القديمة تناولت في هذا الإطار كل متقدم في الكلام سواء أجاء على أصله كتقديم المبتدأ على الخبر أو خرج عن هذا الأصل، فمن السياقات التي تجسدت فيها ظاهرة التقديم والتأخير نذكر:

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضُ نَقْطَعُ أَيَّامَنَا

1- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص: 13.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد محمود شاكر أبو فهر. مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القاهرة، ط-3، 1992م، ص: 136.

3- المرجع السابق: ص: 136-162.

4- أبو موسى محمد محمد: الشعر الجاهلي. دراسة في منازع الشعراء. مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 1422هـ-2005م، ص: 81.

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ لَا نَوْدُعْ شِيئًا

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ نتلمى الْجِبَالَ الْمُحِيطَةَ بِالْغَيْمِ[1]

وفي هذه الأسطر معنى الانكسار متجل بقوة، ولهذا استثمر درويش أسلوب التقديم والتأخير للتعبير عن الجرح العميق الذي أصابه جراء هذا الانكسار، ومن البديهي في أساليب الكلام أن المتكلم يقدم ما هو أهم في نفسه، ولا سيما في سياقات الحسرة والانكسار. وكذلك في قوله:

لِي خَلْفَ السَّمَاءِ سَمَاءُ

أَهْلِي يَتْرُكُونَ الزَّمانَ

وَأَهْلِي كُلَّمَا شُيِّدُوا قَلْعَةً هَدَمُوهَا[2].

وفي هذا التقديم دلالة على أيضا على الألم الشديد نتيجة فقدان الأرض. ودلالة التقديم في هذا السياق تفيد معنى الاختصاص، ففقدان الوطن أمر عظيم، لهذا ينتفض الشاعر على ما آل إليه الوضع، فبعدما كان أهل أسيادا صاروا عبيدا غرباء.

2. المستوى البياني:

ذكرنا فيما سبق أن ثمة نوعين من التعبير في الكلام، الأول التعبير الحقيقي المتمثل في استعمال اللغة مفردات أو تراكيب فيما وضعت له في أصل وضعها الأول، أما النوع الثاني فيمثل في العدول عن الأصل اللغوي في الدلالة اللغوية لتوليد نوع آخر من التعبير الذي اصطلح على تسميته بالبيان.

فالمعنى اللغوي للبيان يشير إلى شيئين: وسيلة البيان والوضوح والظهور، قال ابن منظور: "البيان: ما بين به الشيء من الدلالة وغيرها، وبان الشيء: أي اتضح، فهو بين"[3]. فالأصل الدلالي يشير إلى معنى الوضوح والظهور، وهذا الهدف يحتاج إلى وسيلة توظف بغية الوصول إليه، وهي لا تقتصر على الإشارة اللغوية،بل هناك وسائل أخرى في الإيضاح والإظهار.وما يهم اللغوي هو التعبير بأدوات اللغة، وفي المستوى البياني توظف أدوات لغوية لتخرج عن المألوف من التعبير، "وحينئذ تنهض ملكة

1- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص: 7.

2- نفسه: ص: 9.

3- أبو موسى محمد محمد: التصوير البياني، دراسة تحليلية. مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-3، 1993م، ص: 5-6.

البيان تصطنع وسائل أخرى تدخل بها وسائط بين اللغة وما التبس في غوامض النفس، فيتيسر بذلك سبيل العبارة، وهذه الوسائط منتزعة من الأشياء الكائنة في حيلة الناس، والمتكلم حال اقتناصها يقلب وجهه فيما حوله أو يرجع إلى أعماق نفسه يبحث عن الأشباه والنظائر التي يحضر بعضها بعضا ويدل على بعض منها"[1]، وتنبه البلاغيون القدماء إلى الفرق بين هذين المستويين من التعبير اللغوي، أذ قسّموا التعبير اللغوي إلى ضربين: "ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على وجه الحقيقة، فتقول: خرج زيد...وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك ذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومـــدار هذا الأمر على الاستعارة والتمثيل والكناية"[2].وهذا النوع من التعبير يتضمن غرضين: الأول: إفهـــام المتلقي ما يريد المتكلم التعبير عنه، والثاني: إمتاعه بصور جمالية يشتمل عليها الكلام، ولهذا الإمتاع تأثير في النفوس.

ومما جاء من باب الاستعارة التي هي الأداة البلاغية التي يوظفها الشاعر لإبراز تصوراته التخيلية كقوله:

وَالْحِكَايَاتُ خِفْتِ عَلَى دَرَجِ اللَّيْلِ لَكِنَّ قَلْبَي ثَقِيلِ

فَأَتْرُكِيهِ هُنَا حَوْلَ بَيْتِكَ يَعْوِي وَيَبْكِيَ الزَّمانُ الْجَمِيلُ[3]

فالاستعارة هنا مفردة كامنة في (يعوي، يبكي) أي أن القلب الحزين المتألم يشبه حالة ذلك الكلب الجريح الذي يعوي ويبكي من شدة الألم أو لتركه من قبل أهله والمشابهة بينهما تكمن في الحزن الألم.

كذلك في قول درويش:

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضُ نَقْطَعُ أَيَّامَنَ[4].

1- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد محمود شاكر أبو فهر. مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القاهرة، ط-3، 1992م، ص: 258.
2- عبد الرحمن حنبكة الميداني: البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها). دار القلم، الدار الشامية، دمشق، ج2، ط-1، 1996م، ص: 124.
3- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص: 15.
4- نفسه: ص: 7.

فالاستعارة مفردة كامنة في (نقطع) فشبه حالة الذي يخرج من وطنه قصرا كحالة الشجرة التي تقطع جذورها فلا تبقى لها حياة والشبه بينهما يكمن في الموت أو انقضاء الأجل.

كذلك في قوله:

لَا أَزَالُ أَلَمَعَ مَعْدِنٌ هَذَا[1].

فشبه فلسطين بالمعدن النفيس الذي يلمع ويتلألأ من شدة النقاء والصفاء والمشابهة تكمن في القيمة.والاستعارة مفردة كامنة في كلمة (معدن).

كما نلاحظ في قول درويش:

لَا أَطُلْ عَلَى الْأُسَى فَوْقَ سُطُوحِ الْبُيُوتِ[2].

حيث نجد الاستعارة كامنة في لفظ (الأسى) شبه الأسى وهو يقصد به العدو الذي استوطن أرضه بشخص لا يطل عليه من أعلى السطوح بسبب الاستحياء الذي هو وجه للمشابهة. أما الاستعارة التمثيلية فهي أداة بلاغية انفصلت عن سياقها، وهو ما تفقد معه الظاهرة التخيلية طبيعتها الإبداعية وفعاليتها الدلالية المرتبطين بوضعها الاعتباري داخل الرسالة التي اتخذت فيها أداة لنقل المحتوى الرسالة والتفاعل بمداها التصوري كقوله:

أَتْرِكَ الْفَلَّ فِي الْمِزْهَرِيَّةِ أَتْرُكُ قَلْبَي الصَّغِيرِ فِي خِزَانَةِ
أُمِّي أَتْرُكُ حُلْمَي فِي الْمَاءِ يَضْحَكُ[3].

فالاستعارة الكامنة هي في الفعل "أترك" للدلالة على الهدوء والأمان والاطمئنان لكن تمثيل تم عن طريق إسناد هذا الفعل للفل والقلب والحلم وهي أشياء معنوية وبذلك نحصل على تركيب استعاري ذي محتوى تصوري يمكن اعتباره بديلا للمحتوى الوضعي المنطقي.

1-محمود درويش: المصدر السابق، ص: 9.
2-نفسه: ص: 10.
3-نفسه: ص: 16.

هَا هُنَا، كَيْ يَمَرَّ الْغَرِيبُ هُنَاكَ، سأخرج بَعْدَ قَلِيلٍ

مِنْ تَجَاعِيدِ وَقْتِي غَرِيبًا عَنِ الشام وَالْأَنْدَلُسَ[1]

وهي كناية للدلالة عن رفضه للوضع القائم ومحاولة منه للخـروج منه إلى جـانب الكناية الإيجابية التي يكون فعلها منبثقا عن إثبات صفة معينة للمسند إليه كقوله:

وَأَنَا وَاحِدٌ مِنْ مُلُوكِ النِّهَايَةِ ...

أَقْفِزُ عَنْ فَرَسِي فِي الشِّتَاءِ الْأَخِيرِ

أَنَا زَفْرَةُ الْعَرَبِي الْأَخِيرَةِ[2].

في المقابل نجد الكناية السلبية التي تتضمن فعلا ينبثق عن نفي صفة معينة عن المسند إليه أو عن إثبات صفة سلبية من حيث محتواها الموصوف كقوله:

مُرَّ كُلُّ الْخَرِيفِ، وَتَارِيخُنَا مرٌّ فَوْقَ الرَّصيفِ ... وَلَمْ أَنْتَبِهْ[3].

مع كل هذه الصور البديعة الحاملة لدلالات متنوعة، نجد أيضا التشبيه المباشر وغير المباشر كقول محمود درويش:

يَتْرُكُونَ الزَّمانَ كَمَا يُتْرَكُونَ مَعَاطِفَهُمْ فِي الْبُيُوتِ[4].

إذ شبه من يتخلى عن وطنه كمن يترك معطفه معلقا في لبيت لا يبالي به،سواء كان يحمله على كتيفيه أم لا، فكذلك الذي يتخلى عن وطنه.أيضا في قوله:

أَنَا آدَمُ الْجِنَّتَيْنِ فَقِدَّتُهُمَا مرَّتَيْنِ[5].

1- نفسه: ص: 9.

2- محمود درويش: المصدر السابق، ص: 10.

3- نفسه: ص: 11.

4- نفسه: ص: 8.

5- نفسه: ص: 9.

فشبه الشاعر نفسه حين فقد الوطن بسيدنا آدم عليه السلام لما خرج من الجنة والوجه الذي يجمع بينهما هو الخطيئة والخسران.

من كل هذا يجب أن نستحضر قول يحي يخلف: "إن محمود درويش في نظري قوة تجديد للشعر الفلسطيني بشكل خاص، وللشعر العربي بشكل عام، يمثل قوة تجديد للشعر الذي يتجاوز النظم من جهة، والذي يطور الحداثة من جهة أخرى، بل ويدخل مرحلة جديدة من البحث الواعي والتأمل العميق..."[1].إن محمود درويش رمز التجديد والبحث عن الأشكال الفنية الرامية والهادفة إلى التطوير والتفرد والتميز وهو بهذا المعنى ابن عصره دون منازع وفتى زمانه دون أي شك.

3. المستوى الصوتي:

إن المستوى الصوتي يمثل مظاهر الصوت المدركة سمعيا، وهذا وفق كون الصوت مصطلحا في أصله متعلقا بحاسة السمع "الأذن"، إذ إن الصوت في النص الأدبي ولا سيما الشعر هو الأثر المتكون من اجتماع عدة مظاهر صوتية مفردة ومتجاورة في سياق لغوي، تبدأ بالصوت المفرد وتشمل المقطع والتفعيلة والوزن مرورا بالمفردات المتوازية صوتيا والمنسجمة وتنتهي بتراكيب بينها نوع من أنواع العلاقة الصوتية.

إن أمر إيجاد العلاقة بين الدلالة والأصوات لا يعدو كونه استنتاجات ذوقية في معظم جوانبها وبخاصة ما يتعلق بالأصوات المفردة وأوزان الشعر، ولكن هذا لا يعني خروج البحث في هذا السياق عن مجال التحليل اللغوي العلمي، بل إن من الدراسات ما أثبت وجود علاقة مناسبة في معظم السياقات بين الأصوات والدلالة.وقد ترك البلاغيون القدامى إرثا ضخما من الدراسات الصوتية ضمن ما إصطلحوا عليه بعلم البديع من ذلك قول قدامة:"وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ والمبالغة في الوصف بتكرير المعاني وتكافؤ المعاني والمقابلة والتوازي..."[2].إن قدامة في هذا القول قد استقصى مظاهر الصوت أو الإيقاع، وهو يمثل المستوى الصوتي أو الإيقاعي من مستويات بناء النص، وجلّ ما أورده يدخل ضمن البديع، وفي الوقت نفسه يشكل عناصر

1- يحي يخلف: ملفات شخصية، ذكريات في الشخص والشاعر محمود درويش، مجلة جيل الجديد، العدد: 11، 14أغسطس 2014م.

2-أبو فرج قدامة: جواهر الألفاظ. تحقيق: محمد محي االدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م، ص: 3.

الإيقاع أو الأداء الصوتي في النص الأدبي. والفنون البديعية كما استقرت في البلاغة العربية تؤدي وظيفة صوتية إيقاعية، ولذا يجب أن تقوم على الوفاء بالمعنى، فهي ليست وجوها لتحسين الكلام، إنما هي الكلام نفسه، والمعنى هنا لا يعني معاني الألفاظ المفردة، بل يعني الموضوع الذي يتحدث فيه المبدع والوفاء به يعني كيفية إبرازه وصياغته صياغة فنية رائعة.

ونحاول في هذا الجزء استنباط العلاقة بين الجانب الصوتي وذات الشاعر عبر المحاور الآتية:

*التكرار:

وهو من الأساليب الفنية في التعبير الأدبي، وقد تحدث عنه البلاغيون وكشفوا أشكاله وإستنبطوا حدوده، وهو يمثل أحد عناصر الإيقاع الشعري المدركة حسيا[1].إن الكتابة عن التجربة الشعرية لمحمود درويش وخصائصها التي انفرد بها ليست مجرد كتابة عابرة، إنها استحضار لحالة إنسانية متعددة المداخل ومتشابكة الخيوط يظنها البعض في متناول اليد لسلاسة نضوجها، غير أن الأمر أبعد من هذا بكثير.إن غايتنا في هذه المقاربة هي النظر في أهم خصائص شعر محمود درويش وهي خاصية التكرار التي احتلت الصدارة في شعره، مما أعطى شعره جمالية وحيوية كبيرين.

وقد جاء التكرار في قصيدة أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي على النحو الآتي:

*تكرار الصوت المفرد:

غالبا ما نجد الشاعر يعمد إلى توظيف كم هائل من الأصوات ذات الصفات والمخارج الواحدة[2]، إذ أننا نجد في كثير من الأحيان عددا من القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي ضمني متناسق من التواترات الصوتية إضافة إلى نظام القافية الخارجي الصارم والمتقن.

فتكرار الصوت المفرد يولّد هندسة صوتية تسهم في إحداث أثر وإيقاع خاصين، كلها تعمل على لفت انتباه المتلقي:

إدوارد سعيد:المتخفي الحقيقي، محمود درويش. دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط-1، 1999م، ص: 1-147.

2-نصيرة غماري: نظرية أفعال الكلام عند أوستين. مقالة في مجلة اللغة والأدب، عدد: 17، جامعة الجزائر، 2006م، ص: 81.

للحقيقة وجهان والثلج أسود فوق مدينتـــــــــــنا

ـــــــــ ن ـــــــــــــــــــــــــــ نا

لم نعد قادرين على اليأس أكثر مما يـئســـــــــــــنا

ـ ن ـــــــ ن ـــــــــــــــــــــــــــ نا

نهد امـرأة في السريـــر فتصـــرخ غـــرناطة جسـدي

ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ د+ي

ويصنع شخص غزالته في البراري فيصرخ غرناطة بلـدي

ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ د+ي

مثلما قلت للأصدقاء القدامى ولا حب يشفع لي

م ـــ ق ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

منـذ قبلت معاهدة التيه لم يبق لي حاضر

م ـــ ق ـــــــــــــــــــــــــــــــــــــ

لم تقابل لأنك تخشى الشهادة لكن عـــرشـــك نعشـك

ـــــــــــــــــــــــــــــ ع+ر+ش ـ ن+ ع+ش

فاحمـــــل النعش كـــي تحفـــظ العرش يا ملك الانتظار

ـــــــــ ن+ ع+ش ـــــــــــ ع+ر+ش[1]

كما سنحصي الأصوات التي تكررت كحرف روي أين شكلت مزجا من الألوان الصوتية الظاهرة وهي:

صوت الألف: 43 مرة.

صوت الياء: 38 مرة.

صوت التاء: 27 مرة.

1-على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص: 10.محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا

صوت النون: 19 مرة

صوت الراء: 17 مرة.

صوت اللام: 12 مرة.

صوت السين: 10 مرات.

صوت الميم: 09 مرات.

صوت الدال: 07 مرات.

صوت الباء: 04 مرات.

إذن لو عدنا إلى صفات هذه الأصوات لوجدنا أن "الألف" صوت صامت مهموس يدل على الأنين والانكسار، وذات الشيء لصوت "الياء"، أما صوت "النون"[1] فهو مهموس خيشومي، ويدل على الحنين والحزن، أما صوت "الدال" فهو صوت انفجاري مجهور يدل على الانفعال، كذلك صوت "الباء" انفجاري مجهور يدل على الغضب والانفعال.

فالأصوات الإنفجارية المجهورة قد تناسبت مع مواضع الانفعال والغضب والسخط نتيجة فقدان الوطن الغالي، أما الأصوات الصامتة المهموسة فقد تناسبت هي الأخرى مع مواضع الحنين إلى الذكريات السعيدة التي عاشها درويش في الوطن، ومع مواضع الحزن الشوق والإنكسار التي عانى منها في الغربة المرّة.

إذن المستوى الصوتي لم يكن أقل شأنا من مستوى المعاني والمستوى البياني عند درويش ولم يقلا أهمية عنهما، بل استثمر محمود درويش كل طاقاته وإمكانياته التعبيرية في مجال علم البديع.

*تكرار الكلمة:

شكل محورا أساسيا لأن درويش يتخذ من تكرار الكلمات وسيلة لإعادة صياغة بعض الصور من جهة، ولتكثيف الدلالة الإيحائية من جهة أخرى كقوله:

وزمان قديم يسلّم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا

1- أبو فرج قدامة: جواهر الألفاظ. تحقيق: محمد محي االدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م، ص: 6.

زمان ـــــــــــــــ زمان ـــــــــــــــ

وكذلك في قوله:

جسدا جسدا لا أطل على الظل كي لا أرى

جسدا جسدا ـــــــــــــــ

وكذلك في قوله:

ذات يوم سأجلس فوق الرصيف رصيف الغريبة[1]

ـــــــــــــــ رصيف رصيف ـــــــ

إضافة إلى كلمات أخرى تكررت عدة مرات حسب الضرورة والتجانس والموسيقى للتراكيب ومنها:

الأندلس: 08 مرات.

غرناطة: 04 مرات.

السماء: 11 مرة.

الماء:08مرات.

الكمنجات: 20 مرة.

فهذه الكلمات قد أحدثت جرسا موسيقيا ونغما رائعا تطرب لهما الاذن.

***تكرار الجملة:**

إن تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر شيوعا في تلاحم النص[2]، إذ أنه يشد أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي لشكله نوعا من الديناميكية التي يدور فيها الكلام ويتكرر دون إعادة معناه، وخير مثال يظهر من خلال قصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" من خلال المقطع حيث تتكرر الجمل وتأتي على أساس لازمة في كل مقطع ونذكر منها:

في الرحيل الكبير أحبك أكثر: 05 مرات.

1- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م.

2- أبو فرج قدامة: جواهر الألفاظ. تحقيق: محمد محي االدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م، ص: 7.

كن لقيثارتي وترا أيها الماء: 04 مرات.

للحقيقة وجهان: مرتين.

من أنا بعد ليل الغريبة: مرتين.

أنا زفرة العربي الأخيرة: مرتين.

في المساء الأخير: مرتين.

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس: 03 مرات.

الكمنجات تبكي على الغرب الخارجين من الأندلس: 03 مرات.

ملخص قصيدة "أحد عشر كوكبا":

عاصر الشاعر الفلسطيني محمود درويش (1941-2008)[1]، الاحتلال الصهيوني لفلسطين، وعايش تفاصيل شتات الوطن وشتات دول الجوار وبلدان ما وراء البحار، مثل كل الشباب الفلسطيني من أبناء جيله، تأثر بالأفكار الإشتراكية الأمر الذي منحه بثقة في المستقبل وإمانا بإنتصار الإشتراكية وحركات التحرر الوطني في العالم، وتحرر فلسطين، وقد عرف بشاعر المقاومة الفلسطينية، وبعد كل التغيرات التي حدثت مطلع التسعينيات بدلت نظرة محمود درويش للقضية الفلسطينية من التفاؤل إلى الخيبة بداية من تقهقر المقاومة الفلسطينية للإحتلال الصهيوني وبدء مفاوضات السلام إلى تفكك الإتحاد السوفياتي وإندلاع حرب الخليج، هنا بدء درويش يخشى على فلسطين من المصير المشابه للأندلس من إحتلال فضلم، فرحيل ونسيان، فنظم قصيدته "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" عام 1992.

إن رؤيــة درويش للمستقبل من خــلال أحد عشر كوكبا هو ضياع للهوية الفلسطينية لأرض فلسطين، كما ضاعت الهوية العربية والإسلامية للأندلس، هذا يجعلنا نستحضر دور الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي، فقد أعتبر كالنبي في قبيلته والرائي لمستقبلها، ودرويش لا يخرج عن هذه القاعدة، فقيمته الأدبية تشبه إلى حد كبير دور أجداده الشعراء، حيث كان الشاعر معبرا عن هويتهم متبصرا لمستقبلهم ومبشرا لإنتصاراتهم أو محذرا لهزائمهم.

1-إدوارد سعيد: عن محمود درويش، مجلة بدايات، العدد السابع، شتاء 2014م.

لقد جاء هذا الديوان متميزا في التعبير عن الهم الوجودي للإنسان الفلسطيني بخاصة هذه اللغة الشعرية التي جاءت شبيهة للملاحم التراجدية اليونانية القديمة، فجاءت قائمة على جدلية حاول درويش من خلالها إظهار كل المستويات الفنية والتاريخية والنفسية والإجتماعية والسياسية والتداخل فيما بينها، وإنسجامها مع بعضها في كل متكامل.

هذا ما جعل شعر درويش يتسم بالموضوعية والصدق، وبالتالي أصبح شاعرا في عداد الشعراء العالميين، فقد إخترق شعره حدود الجغرافية وحدود التاريخ ليصبح إرثا حضاريا إنسانيا، فتصبح فلسطين في شعر درويش قطعة فسيفساء تحدث عنها بشاعرية وبلغة راقية وحس مرهف، هذا دون أن يخلط بين ذاتيته وإنتمائه الشخصي للوطن، فكان أن حقق البعد الفني الجمالي وكان صوت هذه الأرض وصداها.

وقد قسمها إلى أحد عشر مقطعا كان كل مقطع يمثل كوكبا ونبوءة[1]:

1. في المساء الأخير على هذه الأرض.
2. كيف أكتب فوق السحاب؟
3. لي خلف السماء سماء.
4. أنا واحد من ملوك النهاية.
5. ذات يوم سأجلس فوق الرصيف.
6. للحقيقة وجهان والثلج أسود.
7. من أنا ... بعد ليل الغريبة؟
8. كن لجيتارتي وترا أيها الماء.
9. في الرحيل الكبير أحبك أكثر.
10. لا أريد من الحب غير البداية.
11. الكمنجات.

1- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م

الخاتمة

خــاتمة:

لقد حاولت من خلال بحثي هذا تسليط الضوء على شاعر الثورة الفلسطينية محمود درويش، من خلال تحليل قصيدة "مديح الظل العالي"، وقصيدة "أحد عشرة كوكبا على آخر المشهد الأندلسي"، ربما لا تكفي مجلدات لسبر أغوار قصائد محمود وذلك لما يكتنفها من غموض ودلالات مختلفة، تختلف على حسب الزاوية التي تدرس منها، وقد توصلت إلى مجموعة من النتائج أجملتها في النقاط التالية:

- ✓ عبر الشاعر عن مكنوناته بشكل جيد ومثير.
- ✓ تعتبر قصيدة مديح الظل العالي من القصائد الطوال، ففي موضوعها نوع من الشمولية، فهو لم يخصصها لموضوع واحد بل انتقل من قصة إلى أخرى.
- ✓ ضرورة الاهتمام بشعر محمود درويش من خلال تدريسه في أطوار متقدمة، حتى يتسنى للطالب الاحتكاك به أكثر.
- ✓ الإكثار من الملتقيات والدورات العلمية التي تسلط الضوء على مسيرة هذا الشاعر.
- ✓ الأمة العربية بحاجة إلى عدم نسيان فلسطين المغتصبة، وأكثر ما يذكرنا بها ربما أشعار محمود درويش، فأنت أينما وليت وجهك في دواوينه وجدته يتحدث عن فلسطين.
- ✓ تخصيص أكبر قدر من الساعات في الجامعات لدراسة الشعر الحر، فقد أصبح ضرورة في هذا العصر.
- ✓ الموازنة في دراسة الشعر العربي بين قديمه وجديده.

الملاحق

الملحق (1) نبذة تاريخية عن محمود درويش:

ولد محمود درويش عام 1941م ، هو شاعر فلسطيني يعدّ من أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية، ولد في قرية البروة التي تقع قريبا من عكا ، لجأ مع أهله إلى لبنان، وهو في السابعة من عمره بعد أن احتل اليهود قريته عام 1948 م ، وبعد عام عاد إلى فلسطين وسكن في قرية تسمى "دير الأسد" لاجئا في بلاده ، أحبّ القراءة والرّسم منذ صغره ، وعمل فيما بعد مدرسًا ، دخل السّجون الإسرائيلية أكثر من مرّة مما أدى إلى نفيه خارج وطنه ،تنقّل الشّاعر بين العواصم العربية والأجنبية واستقر به المقام أخيرا في بيروت التي لم يتركها إلاّ في أعقاب الاجتياح الإسرائيلي لها عام 1982 م[1].

انضم درويش إلى الحزب الشيوعي في فترة من الزّمن ، وعمل في جريدته "الإتحاد" ومجلته "الجديد" العبريتين ، فكتب فيها أبحاثا نقدية ، وبعد استقراره في بيروت 1982م انتخب عضوًا عاما لاتحاد الكتّاب الفلسطيني 1982م ، كما عيّن نائب رئيس مركز الأبحاث الفلسطينية أثناء الحرب الأهلية اللبنانية ، وفي عام 1988م نال منصب رئيس الإتحاد لهذا المركز [2].

اهتم محمود درويش بالشّعر العربي قديمه وحديثه ، فتأثر بالشّعراء العرب القدامى والشّعراء الغرب من خلال انفتاحه على الثقافات المختلفة والحضارات العالمية عن طريق تجوله من مدينة إلى أخرى ، وقد صوّر تجربته الشّعرية ومعانات وطنه فلسطين من الاحتلال .

---

(1) ينظر: محمود درويش ، الأعمال الكاملة مختارات ، ص 4.

(2) ينظر: نسيب نشاوي ، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشّعر العربي المعاصر الإتباعية – الرومانسية –الواقعية– الرمزية ، د ط ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ،1984،ص 39.

تنوعت أعمال محمود درويش من أعمال شّعرية ونثرية فكان له شعر كثير ومن دواوينه "عصافير بلا أجنحة" 1960م ، و"أوراق الزيتون" 1964م، و"عاشق من فلسطين" 1966م، "ويوميات جرح فلسطيني" و"أخر الليل" 1967، و"خيبتي تنهض من نومها "و"الكتابة على ضوء البندقية"، وقد جمعت هذه الأعمال كلها في ديوان محمود درويش ونشرتها دار العودة بيروت عام 1971م [1] .

بالإضافة إلى تلك الأعمال السابقة لمحمود درويش ،هناك أعمال شعرية أخرى مثلت مرحلة جديدة من كتاباته في الشعر، وتمثلت في ديوان "احبك و لا احبك" : محاولة رقم 7، "تلك صورتها" و"هذا انتحار عاشق "وديوان "أعراس" ، "لماذا تركت الحصان وحيدا" وديوان "حصار لمدائح البحر" ، "أغنية ....هي أغنية" [2] .

أمّا فيما يخصّ أعماله النثرية ، فقد تمثلت: "في شيء عن الوطن" و"وداعا أيتها الحرب" و"يوميات الحزن العادي 76"، و"ذاكرة للنسيان 87" وغيرها [3].

(1) ينظر: نسيب نشاوي ،مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر الإتباعية – الرمنسية–الواقعية–الرمزية ، ص 439.

(2) ينظر: محمود درويش ، الأعمال الكاملة مختارات ، ص 5.

(3) ينظر: مجموعة من الكتّاب ، محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات ، ص15.

الملحق (2) قصيدة مديح الظل العالي. [1]

بحرٌ لأيلولَ الجديدِ. خريفُنا يدنو من الأبوابِ...
بحرٌ للنشيدِ المرِّ. هيَّأنا لبيروتَ القصيدةَ كُلَّها.
بحرٌ لمنتصفِ النهارِ
بحرٌ لراياتِ الحمامِ, لظلِّنا ' لسلاحنا الفرديِّ
بحرٌ' للزمانِ المستعارِ
ليديكَ, كمْ من موجةٍ سرقتْ يديكَ
من الإشارةِ وانتظاري
ضَعْ شكلنا للبحرِ. ضَعْ كيسَ العواصفِ عند أول صخرةٍ
واحملْ فراغَكَ...وانكساري
....واستطاعَ القلبُ أن يرمي لنافذةٍ تحيَّتهُ الأخيرةَ,
واستطاع القلبُ أن يعوي, وأن يَعدَ البراري
بالبكاء الحُرِّ...
بَحْرٌ جاهزٌ من أجلنا
دَعْ جسمك الدامي يُصَفِّق للخريفِ المرِّ أجراساً.
ستتَّسعُ الصحاري
عمَّا قليلٍ , حين ينقضُّ الفضاء على خطاكَ,
فرغتُ من شَغَفي ومن لهفي على الأحياء. أفرغتُ انفجاري
من ضحاياك , استندتُ على جدارٍ ساقطٍ في شارعِ الزلزالِ ,
أَجْمَعُ صورتي من أجل موتكَ'
خُذْ بقاياكَ, اتخذني ساعداً في حضرة الأطلالِ.خُذْ قاموسَ
ناري
وانتصرْ
في وردةٍ تُرمى عليكَ من الدموعِ

1. محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص05.

ومن رغيفٍ يابسٍ, حافٍ, وعارِ

وانتصرْ في آخر التاريخِ...

لا تاريخَ إلا ما يؤرِّخه رحيلُكَ في انهياري

قُلنا لبيروت القصيدةَ كُلَّها , قلنا لمنتصفِ النهارِ:

بيروت قلعتنا

بيروت دمعتُنا

ومفتاحٌ لهذا البحر . كُنَّا نقطة التكوينِ ,

كنا وردةَ السور الطويل وما تبقَّى من جدارِ

ماذا تبقَّى منكَ غيرُ قصيدةِ الروحِ المحلِّقِ في الدخان قيامةً

وقيامةً بعد القيامةِ؟ خُذْ نُثاري

وانتصرْ في ما يُمزِّق قلبكَ العاري ,

ويجعلكَ انتشاراً للبذارِ

قوساً يَلُمُّ الأرضَ من أطرافها..

جَرَساً لما ينساهُ سُكَّانُ القيامةِ من معانيكَ.

انتصرْ,

إنَّ الصليب مجالُك الحيويُّ مسراكَ الوحيدُ من الحصارِ إلى

الحصارِ.

بحرٌ لأيلولَ الجديدِ. وأنتَ إيقاعُ الحديدِ تَدُقُّني سُحُباً على

الصحراءِ,

فلتمطرْ

لأسحبَ هذه الأرضَ الصغيرة من إساري

لا شيء يكسرنا ,

وتنكسر البلادُ على أصابعنا كفُخَّارٍ , وينكسرُ المسدِّسُ من

تلهُّفِكَ.

انتصرْ , هذا الصباحَ, ووحِّد الراياتِ والأممَ الحزينةَ والفصولَ

بكُلِّ ما أوتيتَ من شبق الحياةِ

بطلقةِ الطلقاتِ

باللاشيء

وحِّدنا بمعجزةٍ فلسطينيِّةٍ....

بيروت قصَّتُنا

بيروت غصَّتنا

وبيروت اختبارُ اللهِ . جرَّبناكَ جرَّبناكَ

من أَعطاك هذا اللُّغز؟ من سَمَّاكَ؟

من أَعلاك فوق جراحنا ليراكَ؟

فاظهرْ مثل عنقاء الرماد من الدمارِ !

نَمْ يا حبيبي, ساعةً

لنمُرَّ من أحلامك الأولى إلى عطش البحار إلى البحارِ.

نَمْ ساعةً, نَمْ يا حبيبي ساعةً

حتى تتوب المجدلَّيةُ مرةً أخرى' ويتَّضحَ انتحاري

نَمْ , يا حبيبي ' ساعةً

حتى يعود الرومُ, حتى نطردَ الحرَّاسَ عن أَسوار قلعتنا,

وتنكسر الصواري.

نَمْ ساعةً.نم يا حبيبي

كي نصفِّق لاغتصاب نسائنا في شارع الشَّرف التِّجاري

نَمْ يا حبيبي ساعةً, حتى نموتْ

هيَ ساعةٌ لوضوحنا

هيَ ساعةٌ لغموضِ ميلادِ النهارِ

أتموتُ في بيروت–لا تُولِمْ لبيروتَ الرغيفَ– عليكَ أَن تجد

انتظاري

في أَناشيدِ التلاميذِ الصغارِ' وفي فراري

من حديقتنا الصغيرةِ في اتجاه البحرِ–

لا تُولِمْ لبيروتَ النبيذَ- عليك أن ترمي غباري
عن جبينكَ . أن تُدَثِّرني بما أَلِفَتْ يداك من الحجارةِ,
أن تموت كما يموت الميتونَ,
وأَن تنامَ إلى الأبدْ
وإلى الأبدْ...
لا شيء يطلعُ من مرايا البحرِ في هذا الحصارِ,
عليكَ أن تجدَ الجسدْ
في فكرة أُخرى' وأن تجد البلدْ
في جُثَّةٍ أخرى, وأن تجد انفجاري
في مكان الانفجار...
أينما وَلَّيْتَ وجهكَ:
كلُّ شيء قابلٌ للانفجارِ,
الآن بحرْ,
الآن بحرٌ كُلُّهُ بحرٌ'
وَمَنْ لا بَرَّلَهْ
لا بحرَ لَهْ
والبحر صورتُنا
فلا تذهبْ تماما
هي هجرةٌ أخرى , فلا تذهبْ تماما
في ماتفتَّحَ من ربيعِ الأرضِ , في ما فجَّر الطيرانُ فينا
من ينابيعٍ . ولا تذهبْ تماما
في شظايانا لتبحث عن نبيٍّ فيكَ ناما.
هي هجرةٌ أُخرى إلى ما لستُ أَعرفُ...
أَلفُ سَهْمٍ يكسرنا
ومَنْ أَدمى جبين الله ' يا ابنَ الله , سَمَّاهُ, وأَنزلهُ كتاباً أو غماما
كمْ كُنْتَ وحدك , يا ابن أُمِّي,

يا ابنَ أكثر من أبٍ,
كم كُنْتَ وحدكْ
القمحُ مُرٌّ في حقول الآخرينْ
والماءُ مالحْ
والغيم فولاذٌ.وهذا النجمُ جارحْ
وعليك أن تحيا وأن تحيا
وأن تعطي مقابلَ حبَّةِ الزيتون جِلْدَكْ
كَمْ كُنْتَ وحدكْ
لاشيء يكسرنا ' فلا تغرقْ تماما
في ما تبقى من دمٍ فينا..
لِنَذْهبْ داخلَ الروحِ المحاصرِ بالشابهِ واليتامى
يا ابن الهواء الصَلْبِ' يا ابنَ اللفظةِ الأولى على الجزر القديمةِ,
يا ابنَ سيدةِ البحيرات البعيدةِ ' يا ابنَ من يحمي القُدامى
من خطيئتهم , ويطبع فوقَ وجهِ الصَّخر برقاً أو حماما
لحمي على الحيطان لحمُكَ ' يا ابنَ أُمِّي
جَسَدٌ لأضربِ الظلالْ
وعليك أن تمشي بلا طُرُقٍ
وراءً، أو أماماً, أو جنوباً أو شمالْ
وتحرِّكَ الخطواتِ بالميزانِ
حين يشاءُ مَنْ وهبوك قيدَكْ
ليزيِّنوك ويأخذوكَ إلى المعارض كي يرى الزُوّار مجدَكْ
كَمْ كنتَ وحدكْ !
هي هجرةٌ أُخرى...
فلا تكتتب وصيتكَ الأخيرةَ والسلاما.
سَقَطَ السقوطُ , وأنت تعلو
فكرةً

ويداً

و...شاما!

لا بَرَّ إلاّ ساعداكْ

لا بحرَ إلاّ الغامضُ الكحليُّ فيكْ

فتقمَّصِ الأشياء خطوتَك الحراما

واسحبْ ظلالكَ عن بلاطِ الحاكمِ العربيِّ حتى لا يُعَلِّقها

وساماً

واكسرْ ظلالك كُلَّها كيلا يمدُّوها بساطاً أو ظلاما.

كسروكَ , كم كسروكَ كي يقفوا على سلقيك عرشا

وتقاسموك وأنكروك وخبَّأوك وأنشأوا ليديكَ جيشا

حطُّوك في حجرٍ... وقالوا: لا تُسَلِّمْ

ورموك في بئرٍ.. وقالوا : لا تُسَلِّمْ

وأَطَلْتَ حربَكَ ' يا ابن أُمِّي,

ألف عامٍ ألف عامٍ في النهارِ

فأنكروكَ لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرارِ

هم يسروقون الآن جلدكْ

فاحذرْ ملامحهم...وغمدَكْ

كم كنتَ وحدكَ ' يا ابن أُمِّي,

يا ابن أكثرَ مِنْ أَبٍ,

كَمْ كُنْتَ وحدكْ !

والآن والأشياءُ سَيِّدَةٌ، وهذا الصمتُ عالٍ كالذبابةْ

هل ندركُ المجهول فينا ؟ هل نُغَنِّي مثلما كنا نُغَنِّي؟

سقطتْ قلاعٌ قبلَ هذا اليومِ، لكن الهواء الآن حامضْ

وحدي أدافع عن جدارٍ ليس لي

وحدي أدافع عن هواءً ليس لي

وحدي على سطح المدينة واقفٌ...
أَيُّوبُ ماتَ, وماتتِ العنقاءُ، وانصرفَ الصَّحابَهْ
وحدي . أراود نفسيَ الثكلى فتأبي أن تساعدني على نفسي
ووحدي
كنتُ وحدي
عندما قاومت وحدي
وحدةَ الروحِ الأخيرهْ
لا تَذْكُرِ الموتى، فقد ماتوا فُرادى أَو.. عواصمْ
سأراك في قلبي غداً, سأراك في قلبي
وأجهشُ يا ابن أُمِّي باللُغَهْ
لغةٍ تُفَتِّشُ عن بينها، عن أراضيها وراويها
تموتُ ككُل مَنْ فيها وتُرمى في المعاجمْ
هي آخرُ النَّخل الهزيلِ وساعةُ الصحراءِ،
آخرُ ما يَدُلُّ على البقايا
كانوا، ولكنْ كُنْتَ وحدك
كم كنتَ وحدكَ تنتمي لقصيدتي، وتمدُّ زندكْ،
كي تُحوِّلها سَلالِمَ، أو بلاداً، أو خواتمْ
كَم كنتَ وحجكَ يا ابن أُمي
يا ابن أَكثرَ من أَبٍ
كَمْ كنتَ وحدكْ!....
والآن ' والأشياءُ سَيِّدَةٌ, وهذا الصمت يأتينا سهاما
هل ندركُ المجهولَ فينا . هل نغني مثلما كنا نغنِّ؟
آه , يا دمنا الفضيحة, هل ستأتيهم غماما,
هذه أُمم تَمرُّ وتطبخ الأزهار في دمنا
وتزدادُ انقساما
هذه أُممٌ تفتِّش عن إجازتها مِنَ الجَمَل الزخرفِ...

هذه الصحراءُ تكبر حولنا

صحراءُ من كل الجهاتْ

صحراءُ تأتينا لتلتهم القصيدةَ والحساما

الله أَكبرْ

هذه آياتنا، فاقرأُ

باسم الفدائيَّ الذي خَلَقَا

مِن جُرْحِهِ شَفَقا

باسم الفدائيَّ الذي يَرحَلْ

من وقتِكم.. لندائِهِ الأوِّلْ

الأوَّلِ الأوَّلْ

سَنُدمِّرُ الهيكلْ

باسم الفدائيِّ الذي يبدأْ

إقرأْ

بيروتُ- صُورتُنا

بيروتُ-سورتُنا

بيروت-لا

ظهري امام البحرِ أسوارٌ و.. لا

قد أَخسرُ الدنيا .. نَعَمْ !

قد أَخسرُ الكلماتِ....

لكني أَقول الآن : لا

هي آخر الطلقاتِ – لا.

هي ما تبقَّى من هواء الأرضِ – لا

هي ما تبقَّى من نشيجِ الروحِ – لا

بيروت – لا

نامي قليلاً، يا ابنتي، نامي قليلا

الطائراتُ تضُّني. وتعضُّ ما في القلب من عَسَلٍ

فنامي في طريق النحل ' نامي

قبل أن أصحو قتيلا

الطائراتُ تطير من غُرَفٍ مجاورةٍ الى الحمَّام , فاضطجعي

على درجات هذا السُّلّم الحجريِّ، انتبهي إذا اقتربتْ

شظاياها كثيراً منكِ وارتجفي قليلا

نامي قليلا

كُنَّا نحبُّك ' يا ابنتي,

كنا نَعُدُّ على أصابع كفِّك اليُسرى مسيرتَنا

ونُنْقِصُها رحيلا

نامي قليلا

الطائراتُ تطيرُ، والأشجارُ تهوي،

والمباني تخبز السُكَّانَ ' فاختبئي بأُغنيتي الأخيرةِ، أو بطلقتيَ

الأخيرةِ، يا ابنتي

وتوسّديني كنتُ فحماً أَم نخيلا

نامي قليلا

وتَفَقَّدي أزهارَ جسمكِ،

هل أُصيبتْ؟

واتركي كفِّي, وكأسَيْ شاينا, ودعي الغَسيلا

نامي قليلا

لو أَستطيع أَعدتُ ترتيب الطبيعةِ:

ههنا صفصافةٌ... وهناك قلبي

ههنا قَمَرُ التردُّد

ههنا عصفورةٌ للانتباهِ

هناكَ نافذةٌ تعلِمكِ الهديلَ

وشارعٌ يرجوكِ أن تَبْقَي قليلا

نامي قليلا

كُنَّا نحبكِ، يا ابنتي,

والآن، نعبدُ صمتَك العالي

ونرفعهُ كنائس من بَتُوْلا

هل كنتِ غاضبةً علينا، دون ان ندري.. وندري

آهِ مِنّا ... آهِ ماذا لو خَمَشْنا صُرَّةَ الأُفقِ.

قد يَخْمِشُ الغرقى يداً تمتدُّ

كي تحمي من الغَرَقِ

بيروت – لا

ظهري أمام البحر أسوارٌ و....لا

قد أَخسر الدنيا ' نَعمْ,

قد أَخسر الكلماتِ والذكرى

ولكني أَقول الآن : لا

هي آخرُ الطلقاتِ–لا.

هي ما تبقَّى من هواء الأرض – لا

هي ما تبقَّى من حطامِ الروحِ – لا

بيروت – لا

أَشلاؤنا أَسماؤنا. لا .. لا مَفَرُّ

سقط القناعُ عن القناعِ عن القناعِ,

سقط القناعُ

لا إخوةٌ لك يا أَخي، أَصدقاءُ

يا صديقي، لا قلاعُ

لا الماءُ عندكَ, لا الدواء و لا السماء ولا الدماءُ ولا الشراعُ

ولا الأمامُ ولا الوراءُ

حاصِرْ حصَارَكَ... لا مفرُّ

سقطتْ ذراعك فالتقطها

واضرب عَدُوَّك ... لا مفرُّ

وسقطتُ قربك، فالتقطني

واضرب عدوكَ بي .. فأنت الآن حُرُّ

حُرٌّ

وحُرٌّ...

قتلاكَ، أو جرحاك فيك ذخيرةٌ

فاضربْ بها . إضربْ عدوَّكَ...لا مَفَرُّ

أَشلاؤنا أسماؤنا

حاصرْ حصارَك بالجنونِ

وبالجنونْ

ذهبَ الذين تحبُّهم، ذهبوا

فإمَّا أن تكونْ

أَو لا تكونْ,

سقط القناعُ عن القناعِ عن القناعِ

سقط القناعُ

ولا أَحدْ

إلاَّك في هذا المدى المفتوح للأعداء والنسيانِ,

فاجعل كُلَّ متراسٍ بَلَدْ

لا .. لا أَحَدْ

سقط القناعُ

عَرَبٌ أَطاعوا رُومَهم

عَرَبٌ وبارعوا رُوْحَهُم

عَرَبٌ.. وضاعوا

سَقَطَ القناعُ

والله غَمَّسَ باسمك البحريِّ أَسبوعَ الولادةِ واستراحَ الى الأَبَدْ

كُنْ أنتَ. كُنْ حتى تكونْ !

لا ... لا أَحَدْ

يا خالقي في هذه الساعاتِ من عَدَمٍ تَجَلَّ!

لعلَّ لي حُلُماً لأَعْبدَهُ

لَعَلَّ!

علمتَني الأسماءَ

لولا

هذهِ الدولُ اللقيطةُ لم تكنْ بيروت رملا

بيروت – كلا

بيروت – صورتُنا

بيروت – سورتُنا

فإمَّا أَن نكونْ

أَو لا تكونْ

أنا لا أُحبُّكِ،

كم أُحبُّكِ!

غيمتانِ أنا وأنتِ, وحارسان يُتَوِّجان الانتباهَ بصرخةٍ,

ويُمَدِّدان الليلَ حتى الليلَ الأخير. أَقول حين أَقولُ

بيروتُ المدينةُ ليست امرأتي

وبيروتُ المكانُ مُسَدَّسي الباقي

وبيروتُ الزمانُ هُوِيَّةُ ((الآنِ)) المضَّرجِ بالدخانِ

أنا أُحبكِ،

كم أُحبكِ !

غمِّسي باسمي زهورَك وانثريها فوق من يمشي على جُثَثي

ليتسع السَّرايْ

لا تسحبيني من بقاياكِ, اسحبيني من يديُّ ومن هوايْ

ولا تلوميني، ولوكي مَنْ رآني سائراً كالعنكبوتِ على خطايْ

هل كانَ من حقِّي النزولُ من البنفسجِ والتوهجُ في دمايْ؟

هل كان من حَقِّي عليكِ الموتُ فيكِ

لكي تصيري مريماً

وأصيرَ نايْ؟

هل كانَ من حقِّي الدفاعُ عن الأغاني

وهي تلجأُ من زنازين الشعوب إلى خُطايْ

هل كان لي أنْ أَطمئنّ إلى رؤايَ

وأن أُصدِّق أنَّ لي قمراً تُكوِّرُهُ يدايْ؟

صَدَّقْتُ ما صَدَّقتُ ' لكنِّي سأمشي في خُطايْ

أنا لا أُحبُّكِ

كَمْ أُحبُّكِ 'كم أُحبُّكِ، كَمْ سَنَهْ

أَعطيتني وأَخذتِ عمري. كَمْ سَنَهْ

وأَنا أُسمِّيكِ الوداعَ، ولا أُودِّع غير نفسي . كم سَنَهْ

لم تذكري قرطاجَ؟

هل كنا هواءَ مالحاً كي تفتحي رئتيكِ للماضي,

وتبني هيكلَ القدسِ القديمةِ. كَمْ سَنَهْ

وعدُوْكِ باللغةِ الجديدةِ واستعادوا الميتين مع الجريمةِ

هل أَنا أَلِفٌ, وباءُ، للكتابةَ أَمْ لتفجير الهياكلِ؟

كَمْ سَنَهْ

كنا معاً طَوْقَ النجاةِ لقارَّةٍ محمولةٍ فوق السرابِ,

ودفتر الاعراب؟

كَمْ عَرَبٌ أَتَوْك ليصبحوا غَرْباً

وكَمْ غَرْبٌ أَتاكِ ليدخلَ الاسلامَ من الصلاة على النبيِّ,

وسُنَّةِ النفطِ المقَدّسِ؟ كَمْ سَنَة
وأنا أَصدِقُ أُن لي أُماً ستتبعني
وأنكِ تكذبين على الطبيعة و المسدَّس ’كَمْ سَنَهْ !
بيروت – منتصف اللغهْ
بيروت – ومضةُ شهوتينْ
بيروت – ما قال الفتى لفتاتِهِ
والبحرُ يسمعُ, أَو يوزِّعُ صوتَهُ بين اليدينْ.
أنا لا لا أَحبكِ
غمَسي بدمي زهورَكِ وانثريها
حول طائرةٍ تطاردُ عاشقينْ
والبحرُ يسمعُ, أَو يوزِّع صوتَهُ بين اليدينْ.
وأَنا أُحبكِ
غَمِّسي بدمي زهوركِ وانثريها
حول طائرةٍ تطاردني وتسمع ما يقول البحرُ لي
بيروت لا تعطي لتأخذَ
أَنت بيروتُ التي تعطي لتعطي ثم تسأم من ذراعيها
ومن شَبَقِ المحِبْ
فبأيِّ إمرأةٍ سأُومنْ
وبأيَّ شُبَّاك سأُومنْ
مَنْ تُزَوِّجني ضفائرَها لأَشنق رغبتي
وأَموت كالأُمم القديمة . كم سَنَهْ
أغريتني بالمشي نحو بلاديَ الأولى
وبالطيران تحت سمائيَ الأولى
وباسمك كنتُ أَرفعُ خميتي للهاربين من التجارة والدعارة
والحضارة كَمْ سَنَهْ
كُنَا نَرُشُّ على ضحايانا كلام البرقِ:

بعد هُنَيْهَةٍ سنكون ما كنا وما سنكونُ
إمَّا أن نكون نهارك العالي
وإمَّا أن نعود إلى البحيرات القديمة كَمْ سَنَهْ
لم تسمعيني جَيِّداً لم تردعيني جيداً لم تحرميني من فواكهكِ
الجميلةِ لم تقولي : حين يبتسم المخيَمُ تعبس المدن الكبيرة
كم سَنَهْ
قلنا معاً: أنا لا أَشاءُ , ولا تشائين. اتفقنا كُلُّنا في البحر
ماءٌ . كم سَنَهْ
كانت تُنَظِّمنا يَدُ الفوضى:
تعبنا من نظامِ الغازِ,
من مطرِ الأنابيب الرتيبِ ,
ومن صعودِ الكهرباء إلى الغُرَفْ...
حريتي فوضاي. إني أَعترفْ
وسأعترفْ
بجميع أَخطائي , وما اقترفَ الفؤادُ من الأَماني
ليس من حَقِّ العصافير الغناءُ على سرير النائمين ,
والإيديولوجيا مهنة البوليس في الدول القويةِ :
من نظام الرقِّ في روما
إلى مَنْعِ الكحولِ وآفةِ الأحزاب في المدُن الحديثةِ
كَمْ سَنَهْ
نحن البدايةُ والبدايةُ والبدايةُ . كم سَنَهْ
وأَنا التَوَازُنُ بين ما يجبُ ؟
كُنَّا هناكَ ومن هنا ستهاجر العَرَبُ
لعقيدةٍ أُخرى . وتغتربُ
قَصَبٌ هياكلنا
وعروشنا قَصَبُ

في كُلَّ مئذَنَةٍ

حاوٍ , ومغتصبُ

يدعو لأندلس

إنّ حُوصرتْ حَلَبُ

وأَنا التوازُنُ بين مَنْ جاءوا ومن ذهبوا

وأنا التوازُنُ بين مَنْ سَلَبُوا وَمَنْ سُلِبوا

وأَنا التوازُنُ بين من صَمَدُوا وَمَنْ هربوا

وأَنا التوازُنُ بين ما يَجِبُ:

يجبُ الذهابُ إل اليسارْ

يجبُ التوغُّلُ في اليمين

يجبُ التمترسُ في الوسطْ

يجبُ الدفاعُ عن الغلطْ

يجبُ التشكُّ بالمسارْ

يجبُ الخروج من اليقينْ

يجبُ انهيارُ الأنظمةْ

يجب انتظارُ المحكمةْ

...وأنا أُحبك , سوف أحتاج الحقيقةَ عندما أَحتاج تصليح

الخرائط والخططْ

أَحتاجُ ما يجبُ

يجبُ الذي يجبُ

أَدعو لأندلسٍ

إن حُوصرتْ حلَبُ

بيروت / فجراً:

يُطلق البحرُ الرصاصَ على النوافِذ . يفتح العصفورُ أُغنيةً

مبكرةً . يُطيّرُ جارنا رَفَّ الحمام إلى الدخان . يموتُ مَنْ لا

يستطيع الركض في الطرقات : قلبي قطعة من برتقال

يابسٍ . أهدي إلى جاري الجريدةَ كي يفتِّش عن أقاربه.

أُعزِّيه غداً أَمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البنايةِ

أَشتهي جسداً يضيءُ البارَ والغاباتِ . يا ((جيم)) اقتليني

واقتليني واقتليني !

يدخل الطيران أفكاري ويقصفها...

فيقيلُ تسعَ عشرةَ طفلةً.

يتوقف العصفور عن إنشاده....

عاديَّةٌ ساعاتنا – عاديَّةٌ,

لولا صهيل الجنس في ساقيك يا ((جيم)) الجنونْ

والموتُ يأتينا بكل سلاحه الجويِّ والبريِّ والبحريِّ.

ألفُ قذيفةٍ أُخرى ولا يتقدم الأعداء شبراً واحداً.

((جيم))اجمعيني مرةً

ما زلتُ حيَّاً – ألفُ شكرٍ للمصادفةِ السعيدة

يبذل الرؤساء جهداً عند أمريكا لتُفْرِجَ عن مياه الشربِ

كيف سنغسل الموتى؟

ويسأل صاحبي : وإذا استجابت للضغوطِ فهل سيفر موتنا

عن :

دولةٍ...

أَم خيمةٍ؟

قلتُ : انتظرْ ! لا فرق بين الرايتينْ

قلت : انتظر حتى تصب الطائراتُ جحيمها!

يا فجرَ بيروتَ الطويلا

عَجِّلْ قليلا

عَجِّلْ لأعرفَ جيِّداً:

إن كنتُ حيَّاً أم قتيلا.

بيروت / ظهراً:

يستمرُّ الفجرُ منذ الفجرِ

تنكسر السماءُ على رغيف الخبزِ.

يَنكسر الهواءُ على رؤوس الناسِ من عبءِ الدخانِ ولا جديد لدى العروبةِ :

بعد شهرٍ يلتقي كُلُّ الملوكِ بكل أَنواعِ الملوكِ ' من العقيدِ

إلى العميد , ليبحثوا خطر اليهود على وجودِ الله أَمّا

الآن فالأحوال هادئة تمتماً مثلما كانت . وإن الموتَ يأتينا بكل

سلاحه الجويِّ والبريِّ والبحريِّ مليون انفجار في المدينة

هيروشيما هيروشيما

وحدنا نُصغي إل رعد الحجارة ' هيروشيما

وحدنا نُصغي لما في الروحِ من عبثٍ ومن جدوى

وأمريكا على الأسوارِ تهدي كل طفل لعبةً للموتِ عنقوديَّةً

يا هيروشيما العاشقِ العربي أَمريكا هي الطاعون , والطاعونُ أمريكا

نعسنا . أَيقظتنا الطائرات وصوتُ أَمريكا

وأَمريكا لأمريكا

وهذا الأفق اسمنتٌ لوحشِ الجوِّ.

نفتحُ علبةَ السردين , تقصفها المدافعُ

نحتمي يستارةِ الشباك , تهتز البناية . تقفزُ الأبوابُ . أُمريكا

وراء الباب أمريكا

ونمشي في الشوارعِ باحثين عن السلامة,

من سيدفننا إذا متنا ؟

عرايا نحن , لا أُفقٌ يُغَطينا ولا قبرٌ يوارينا

ويا ... يا يومَ بيروتَ المكسَّرَ في الظهيرةْ

عَجِّلْ قليلا

عَجِّلْ قليلا

عَجِّلْ لنعرف أَين صَرْخَتُنا الأخيرهْ

بيروت / عصراً:
تكثر الحشراتُ.
تزدادُ الرطوبةُ
ترتخي العضلاتُ
نشعر أن للأرض احتفاناً في مفاصلنا
فنصرخ : أيها البطل انكسِرْ فينا !

مساء / فوق بيروت:
الرخامُ
ينزُّ دماً , ويذبحني الحمامُ
إلى مَنْ أَرفعُ الكلماتِ سَقفاً
وهذي الأرضُ يحملُها الغمامُ ؟
ويرحل , حين يرحلُ ' نحو تيهي
أُحدِّقُ في المسدَّس ' وهو ملقىً
على طَرَفِ السرير ' وأَشتهيهِ
وينقذني ' وينقذني الكلامُ
ظلامٌ كُلُّ ما حولي ... ظلامُ
بيروت / ليلا :
لا ظلامَ أَشدَّ من الظلامِ
يُضيئني قَتْلي.
أَمنْ حَجَرٍ يقُدُّون النُعاسَ؟
أَمِنْ مزاميرٍ يصكُّون السلاحَ؟
ضحيَّةٌقَتَلتْ
ضحيَّتها

وكانت لي هويَّتُها ,
أُنادي أشعيا : أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا , أَزقَّةُ
أورشليم تُعَلِّقُ اللحم الفلسطينيَّ فوق مطالع العهد القديم
وتدّعي أن الضحية لم تُغيِّر جلدها
يا أشعيا... لا تَرْثِ
بل أُهْجُ المدينةَ كي أُحبك مَرَّتين
وأُعلنَ التقوى
وأَغفر لليهوديِّ الصبيِّ بكاءه..
اختلطتْ شخوصْ المسرح الدمويّ:
لا قاضٍ سوى القتلى
وكفُّ القاتل امتزجَتْ بأقوال الشهودِ,
وأُدخل القتلى إلى ملكوت قاتلهم
وتمَّتْ رشوةُ القاضي فأعطى وجهه للقاتل الباكي على شيء
يُحَيِّرُنا...
سَرَقْتَ دموعنا يا ذئب
تقتلني وتدخل جُثَّتي وتبيعها !
أُخرجْ قليلاً من دمي حتى يراك الليلُ أَكثر حُلْكَةً !
واخرجْ لكي نمشي لمائدة التفاوض , واضحينْ'
كما الحقيقةُ :
قاتلاً يُدلي بسكِّينٍ.
وقتلى
يدلون بالأسماء:
صبرا,
كفر قاسم '
دير ياسين ,

شاتيلا !

بيروت / ليلا :
لا تنامي كُلَّ هذا الليلِ
لا تتحدِّثي عما يدور وراء هذا البابِ
لا ترمي ثيابك
لا تُعَرِّيني تماماً
لا تقولي الحبَّ
لا تعطي سوى فخديكِ
لا تتأوهي فالحرب تسمع زهرة الجسديْنِ
إني ارتديك على الشظية قربَ باب البيت,
نبقى واقفين , وواقفين إلى النهايةِ
واصلي سرقات هذا الشهْد,
زُجِّيني بشهوتك السريعة قبلما يأتي إلينا موتُنا الخلفيُّ
إني أُوثُر الموتَ الذي يأتي إلى كتفيَّ..نحلا !

بيروت / ليلا :
مثل باذنجانةٍ...
قمرٌ غبيٌّ مَرَّ فوق الحربِ
لم يركبْ له الأطفالُ خيلا

بيروت / ليلا:
أُمْسِك الآنَ الهواء الأسودَ الصخريَّ,
أكسره بأسناني ، أَعضُ عليهِ .أُدميهِ . وأَركلُهُ
أَكاد أُجَنُّ مما يجعلُ الساعات...رملا

بيروت / ليلا :

قالت امرأةٌ لجنديٍّ قبيحِ الوجهِ :

خذني للرُّكامِ وفُضَّني

لأصير.. أَحلى

بيروت / ليلا:

لم أَجد فيك الخليَّةَ والجزيرةَ

أين ماتَ الشعر !

أين استسلمت للزوجِ ليلى ؟

بيروت / ليلا:

يقصفون مقابر الشهداء , يدثِّرون بالفولاذ ' يضطجعون مَعْ

فيتاتهم , يتزوجون ' يطلِّقون , يسافرون, ويولدون '

ويعملون ويقطعون العمر في دبَّابةٍ...

أهلاً وسهلا !

بيروت / ليلا:

يخرج الشهداء من أشجارهم ' يتفقَّدون صغارهم' يتجولون

على السواحل,

يرصدون الحلم والرؤيا ' يُغطُّون السماء بفائض الألوان'

يفترشون موقعهم '

يُسَمُّون الجزيرة ' يغسلون الماء ' ثم يطِّرزون حصارنا

قططاً .. ونخلا.

بيروت / ليلا:

وحدنا ' والله فينا وحدنا

الله فينا قد تجلَّى !

بيروت / ليلا :

يمدح الشعراء قَتْلي في مجالسهمْ

ويرتعدون مني حين أطلع بينهم صوتاً وظِلاً

بيروت / ليلا:

آهِ ْ يا أفقاً تبدَّى

من حذاءٍ مقاتلٍ

لا تنغلقْ

لا تنغَلِقْ أَبداً

لئلاّ...

بيروت / ظهراً :

اليوم يَنْشَقُّ الحصانْ.

اليوم ينشقُّ الحصانُ إلى نهارَيْنِ,

المدينةُ والقصيدةُ تخرجان

من خصر أَجملنا , سميرْ درويشْ ْ

ليحتفل المكانْ

بنا .. وينسبنا إلى أَحَدٍ

ليعطي العائِلَهْ

شجراً وأَسماءً

أَتعرفُ مَنْ أَنا حتى تموت نيابةً عنِّي ؟

ستمضي القافِلَهْ

جازاكَ ربُّكَ... سوف تمضي القافِلَهْ

لا ْ ليس شعراً أن ترى قمراً ينَقِّطُ خارطهْ

لا , ليس شعراً ان ترتِّب ذكرياتي الساقطَهْ

فانهض على فَرَسِ الدُخانْ

وارحلْ معي ’ من أَجلِ أُمِّكْ...

بيروت / عصراً:

زَمَنٌ مضى

لكنه لا ينتهي

بيروت / فجراً :

الشاعرُ افتُضِحَتْ قصيدتُهُ تماما

وثلاثُة خانوهُ:

تموزٌ

وإمرأةٌ

وإيقاعٌ

فَنَامَا....

لا يستطيع الصوتُ أن يعلو على الغارات في هذا المدى

لكنهُ يُصغي لموجتِهِ الخصوصيَّةْ:

موتٌ وحريَّةْ

يصغي لموجتِه ويتفتحُ وقتَهُ لجنونِهِ

من حقِّه أن يُجلس السأمَ الملازمَ فوق مائدةٍ

ويشرب قهوةً مَعَهُ

إذا ابتعد الندامى

الشاعرُ افْتُضِحَتْ قصيدتُهُ تماما

بيروتُ تخرجُ من قصيدتِهِ

وتدخل خوذةَ المحتلِّ’

مَن يُعطيه دهشتَه

أَرُزّاً أَو...سلاما

الشاعرُ أُفْتُضِحَتَ قصيدتُهُ تماما

في بيته بارودةٌ للصَّيْدِ ,

في أَضلاعه طَيْرٌ

وفي الأشجارِ عُقْمٌ مالحُ

لم يشهدِ الفصلَ الأخيرَ من المدينةِ.

كُلُّ شيء واضحٌ منذ البدايةِ ,

واضحٌ

أو واضحٌ

أو واضحٌ

وخليلُ حاويْ لا يريد الموتَ ' رُغْمَاً عنهُ

يُصغي لموجَتِهِ الخصوصيَّهْ

موتٌ وحريَّهْ

هو لا يريد الموتَ رغماً عنهُ

فليفتحْ قصيدتَهُ

ويذهبْ..

قبلَ أن يُغريه تموزٌ ' وإمرأةٌ ' وإيقاعٌ

....وناما

الشاعرُ أُفْتُضِحَتْ قصيدتُهُ تماما

بيروت / فجراً

بيروت / ظهراً

بيروت / ليلاً:

يخرج الفاشيُّ من جسدِ الضحيَّهْ

يرتدي فصلاً من البارود : أُقْتُلْ – كي تكونْ

عشرين قرناً كان ينتظُر الجنونْ

عشرين قرناً كان سفّاحاً مُعَمَّمْ

عشرين قرناً كان يبكي.. كان يبكي

كان يخفي سيفَهُ في دمعَتِهْ

أَو كان يحشو بالدموع البندقيَّهْ

عشرين قرناً كان ينتظر الفلسطينيَّ في طرف المخيَّمْ

عشرين قرناً كان يعلَمْ

أن البكاءَ سلاحُهُ

صبرا — فتاةٌ نائمهْ

رحل الرجالُ إلى الرحيلْ

والحرب نامت ليلتين صغيرتين ,

وقدَّمَتْ بيروتُ طاعتها وصارتْ عاصمَهْ....

ليلٌ طويلٌ

يرصدُ الأحلامَ في صبرا'

وصبرا- نائمهْ

صبرا- بقايا الكفِّ في جسدٍ فتيلٍ

ودِّعتْ فرسانها وزمانها

واستسلمْ للنوم من تعبٍ ' ومن عَرَبٍ رَمَوْها خلفهم

صبرا — وما ينسى الجنودُ الراحلون من الجليلِ

لا تشتري وتبيعُ إلاَّ صمتها

من أجل وردٍ للضَّفيرهْ

صبرا- تغني نصفَها المفقودَ بين البحرِ والحربِ الأخيرهْ:

لمَ ترحلونَ

وتتركون نساءَكم في بطنِ ليلٍ من حديدِ ؟

لمَ ترحلونْ

وتعلِّقون مَسَاءَكُمْ

فوق المخَّيم والنشيدِ ؟

صبرا- تُغَطِّي صدرها العاري بأُغنية الوداعْ

وتَعُدُّ كفَّيها وتخطيءُ

حين لا تجد الذراعْ:

كَمْ مرةً ستسافرونْ

ولأيِّ حُلمْ؟

وإذا رجعتم ذات يومْ

فلأيِّ منفى ترجعونَ ُ

لأيِّ منفى ترجعونْ؟

صبرا – تُمَزِّق صدرها المكشوفَ :

كم مَرَّهْ

تتفتَّحُ الزهرهْ

كم مرَّةً

ستُسافر الثورهْ؟

صبرا- تخافُ الليل . تسندهُ لرُكْبتها

تغطيهِ بكحلِ عيونها . تبكي لتُلْهيهِ:

رحلوا وما قالوا

شيئاً عن العودهْ

ذَبلوا وما مالوا

عن جمرةِ الوردهْ!

عادوا وما عادوا

لبداية الرحلهْ

والعمرُ أَولادُ

هربوا من القُبْلَهْ.

لا ُ ليس لي منفى

لأقول : لي وطنُ

الله ُ يا زَمَنُ....!

صبرا- تنامُ . وخنجرُ الفاشيِّ يصحو

صبرا تنادي ... مَنْ تنادي

كُلُّ هذا الليلِ لي ' والليلُ ملحُ

يقطع الفاشيُّ ثدييها – يقلُّ الليلُ–

يرقص حول خنجرِهِ ويلْعَقُهُ . يغني لانتصار الأرْزِ موالاً,

ويمحو

في هدوءٍ... في هدوءٍ لحمَها عن عَظْمِها

ويمدِّدُ الأعضاءَ فوق الطاولَهْ

ويواصل الفاشيُّ رقصَتَهُ ويضحك للعيون المائلَهْ

ويُجَنُّ من فرحٍ وصبرا لم تعد جسداً:

يُرَكِّبها كما شاءتْ غرائزهُ ' وتصنعها مشيئتهُ

ويسرق خاتماً من لحمها ' ويعودُ من دمها إلى مرآتِهِ

ويكون–بحرُ

ويكون – برُّ

ويكون – غيمُ

ويكون– دَمْ

ويكون – ليلُ

ويكون – قتلُ

ويكون – سبتُ

وتكون – صبرا

صبرا – تقاطُعُ شارعيْنِ على جَسَدْ

صبرا – نزولُ الروحِ في حَجَرٍ

وصبرا – لا أحدْ

صبرا– هوية عصرنا حتى الأبدْ...

بيروت / أمسِ / الآنَ/ بعدَ غدٍ:

نشيدٌ للخريفِ

صُوَرٌ لما بعد النهارْ

وظلالُ إمرأةٍ غريبهْ

وطني حقيبهْ

وحقيبتي وطني

ولكن ... لا رصيفَ,

ولا جدارْ

لا أرضَ تحتي كي أموتَ كما أشاءُ

ولا سماءْ

حولي

لأثقبَها وأدخلَ في خيام الأنبياءْ

ظهري إلى الحائطْ

الحائطِ / الساقطْ !

وطني حقيبهْ

وحقيبتي وَطَنُ الغَجَرْ

شعبٌ يُخَيِّمُ في الأغاني والدخانْ

شعبٌ يُفَتِّشُ عن مكانْ

بين الشظايت والمطْر

وجهي على الزهرهْ

الزهرة / الجمرهْ

وطني حقيبهْ

في الليل أفرشها سريرا

وأنامُ فبها ,

أخدعُ الفتياتِ فيها

أدفن الأحباب فيها
أرتضيها لي مصيرا
وأموتُ فيها
كَفِّي على النجمةْ
النجمةِ / الخيمةْ
وطني حقيبةْ
من جلدِ أحبابي
وأندلسَ القريبةْ
وطني على كتفي
بقايا الأرضِ في جسدِ العروبَةْ

قلبي على الصخرةْ
الصخرةِ / الحرَّةْ

يا أهلَ لبنانَ... الوداعا
شكراً لكُلِّ شجيرةٍ حَمَلَتْ دمي
لتضيءَ عيدَ الخبزِ ’
أو لتضيءَ للمحتلِّ وجهي كي يرى وجهي
ويرتديَ الخداعا
شكراً لكُلِّ سحابةٍ غَطَّتْ يديَّ
وَبَلَّلَتْ شفتيَّ ’
حتى أعطت الأعداء باباً ... أو قناعا
شكراً لكُلِّ مُسَدَّسٍ غطّى رحيلي
بالأرُزِّ وبالزهور,
وكان يبكي أو يزغرد ما استطاعا
يا دمعةً هي ما تبقّى من بلادٍ

أُسندُ الذكرى عليها... والشُّعاعا

يا أهل لبنانَ الوداعا !

اليوم أكملتُ الرسالةَ فانشروني , إن أردتم ' في القبائلِ توبةً

أو ذكرياتٍ

أو شراعا.

اليوم أكملتُ الرسالةَ فيكُمُ

فلتصفئوا لهبي , إذا شئتم ' عن الدنيا'

وإنْ شئتمْ فزيدوهُ اندلاعا

أنا لي , كما شاءتْ خطايَ

حملتُ روحي فوق أيديكم فراشاتٍ,

وجسمي نرجساً فيكمْ,

وموتايَ اندفاعا

يا أَهْلَ لبنانَ... الوداعا

هذا دمي ' ياأهْلَ لبنان ' ارسموهْ

قمراً على ليلِ العَرَبْ.

هذا دمي – دمُكم خذوه ووزّعوهْ

شجراً رحيلي عن نوافذكم وعن قلبي انحتوهْ

حجراً على قبرِ العربْ

هذا بكاء رصاصنا , هذا يتيم زواجنا ' فلترفعوهْ

سهراً على عُرس العربْ

هذا نشيجي مزِّقُوه وبعثروهْ

مطراً على أرضِ العربْ

هذا خروج أصابعي من كفِّكمْ

هذا فطام قصيدتي ' فَلْتكتبوهْ

وتراً على طَرَب العربْ
هذا غبار طريقتنا , فلترفعوهْ
لهمو حصوناً ' أو قلاعاً
يا أهْلَ لبنانَ الوداعا

سيجيئكم مَطَرٌ
ويغسلُ ما تركتُ على شوارعكم من الكلماتِ ,
يطردُ ما تركتُ على نوافذكم من الشهواتِ
يمحو ما لَمَسْتُ من الصَّنوبرِ في جبالِكُمُ
وينسيكمْ فتِّ كسرَ الهواءَ على موائدكم قليلاً
أو أضاع يديهِ في أيديكم سَنَةً ' وضاعا
يا أهْلَ لبنانَ... الوداعا

حدِّقتُ في كَفِّي
لأُبصرَ ما وراء البحرِ-
تلك وسيلتي لتَبَصُّرِ الأشياءِ-
بحرٌ , ثم بحرٌ ' ثم بحرٌ
مَنْ رآني
عَدَّ أكفاني
وغطى جرحكم كي يشتري جبلاً
ويبتاعَ الصراعا
يا أهْلَ لبنانَ.... الوداعا

لا جوعَ في روحي ,
أكلتُ من الرغيف الفذِّ ما يكفي المسيرَ إلى نهايات الجهات.

عشاؤكم ليس الأخير
وليس فينا من تراجَعَ ' أو تداعى
يا أهْلَ لبنان ... الوداعا

جَسَدانِ في تابوتِ هذا الشرق نحنُ
يزوِّودان المزوَدَ المنيَّ بالصرخاتِ'
نحن بشارة الميلادِ نحنُ
وصورتانِ لخطوةٍ قد حاولتْ
قد حاولتْ
قد حاولتْ
أنْ تَهَديَ الشرقَ المِشَاعا
يا أهْلَ لبنانَ... الوداعا

إسمان للتوحيد نحن :
على مشيئتنا أردنا أن نكونَ
ولا يكونَ الناسُ في الدنيل متاعا
يا أهْلَ لبنانَ... الوداعا

والآن ' أكملنا رسالتنا
إذْ أُتِّحَدَ الشقيقُ مع العدوِّ
ولم نجد أرضاً نُصَوِّب فوقها
دَمَنا
ونرفعه قلاعا
ي أهْلَ لبنانَ ... الوداعا

اليوم إنجيلُ السوادْ '

اليومَتابَتْ مريمٌ عن توبةِ التوباتِ وارتفع الحدادْ

إلى جبين الله

وأُختفتِ الملائكةُ الصغيرةُ

في أكاليلِ الرمادْ...

والبحرُ أبيضُ

هذه سُفني الأخيرهْ

ترسو دمع المدينة , وهي ترفع رايتي,

لا رايةٌ بيضاء في بيروت

شكراً للذي يحمي المدينة من رحيلي

للَّتي مَدَّتْ ضفيرتها لتحملني إلى سفني الأخيرهْ

– أين تذهبُ ؟

ليس لي بابٌ لأفتحَهُ لفارسيَ الأخيرْ

– والسبتُ أسودٌ ,

ليس لي قلبٌ لأخلعَهُ على قدميكَ يا ولدي الصغيرْ

– أنا لا أودَّع ' بل أُوزِّع هذه الدنيا

على الزِّبد الأخيرْ

–وأين تذهبُ ؟

أينما حَطَّتْ طيورٌ البحرِ الكبيرْ

البحرُ دهشتنا , هشاشتُنا

وغربتُنا ولعبتُنا

والبحرُ صُورَتُنَا

ومَنْ لا بَرَّ لَهْ

ولا بَحْرَ لَهْ...

..... بَحْرٌ أمامكَ' فيكَ ' بحر من ورائكَ.

فوق هذا البحر بَحْرٌ ' تحتهُ بَحْرٌ

وأنتَ نشيدُ هذا البحرِ...

كَمْ كنا نحبُ الأزرقَ الكحليَّ لولا ظلنا المكسور فوق البحرِ,

كَمْ كن نُعِدُّ لشهرِ أيلولَ الولائمَ

– عَمَّ تبحث يا فتيَّ في زورق الأوديةِ المكسورِ ؟

– عن جيشٍ يحاربني ويهزمني فانطق بالحقيقةِ ثم أسأل : هل أكونُ مدينةَ الشعراء يوماً؟

– عَمَّ تبحث يا فتىً في زورق الأوديسةِ المكسورِ؟

– عن جيش أُحاربهُ وأهزمهُ,

وعن جُزُرٍ تُسمِّيها فتوحاتي , وأسأل : هل تكون مدينةُ الشعراء

وَهْمَا؟

– عَمَّ تبحث يا فتيِّ في زورق الأوديسةِ المكسور عَمَّ؟

– عن موجةٍ ضيعتها في البحرِ

عن خاتَمْ لأُسيِّجَ العالمْ بحجود أُغنيتي

– وهل يجدُ المهاجر موجةً ؟

– يجد المهاجر موجةً غرقتْ ويُرجعها مَعَهْ

بحر لتسكن ' أم تضيعْ

بحلا لأيلولَ الجديدِ أم الرجوع إلى الفصول الأربعَهْ

بحر أمامك, فيك بحرٌ من ورائكَ

تفتح الموجَ القديمَ : وُلدتُ قرب البحر من أمٍّ فلسطينينةٍ وأبٍ

أراميٍّ . ومن أمٍّ فلسطينيةٍ وأبٍ عروبيٍّ . ومن أمٍّ

ويُحررون جمالهم مني...

أنا الحجر الذي شدَّ البحار إلى قُرون اليابسهْ

وأنا نبيُّ الأنبياءِ

وشاعرُ الشعراءِ

منذ رسائل المصريِّ في الوادي إلى أشلاء طفل في شاتيلا

أنا أوَّلُ القتلى وآخر مَنْ يموتْ

إنجيلُ أعدائي وتوراةُ الوصايا اليائسهْ

كُتِبتْ على جسدي

أنا ألفٌ ' وباءٌ في كتاب الرسم '

يشبهني ويقتلني سوايْ

كُلُّ الشعوب تعوَّدَتْ أن تدفن الموتى بأضلاعي

وتبني معبداً فيها

وترحلُ عن ثرايْ

وأنا أضيقُ أمام مملكتي

وَتَتَّسِعُ الممالك فيَّ,

يسكنني ويقتلني تزوَّجت أمي,

وأمي لم تكن إلاّ لأمي

خصرها بحرٌ ذراعاها سحابٌ يابسٌ

ونُعَاسُها مطرٌ ونايْ

وأنا أفيض أمام أغنيتي

وتحبسني خناجرها

يؤاخيني ويقتلني سوايْ

....وأنا نشيدُ البحرِ.

لا أرضى بما يرضي دَمَ الإغريقَ من ريحٍ تهبُّ لتنتهي المأساةُ

بالمأساة قد ذبحوك كي يجدوك كرسياً فلا تجلسْ

لأنَّ جميع آلهتي كلابُ البحرِ

فاحذرها ولا تذهب إلى القُربانِ....

إن الريح واقفةٌ

فلا تلمسْ يدَ القرصانِ،

لا تصعد إلى تلك المعابدِ

لا تصدِّقْ

لا تصدِّقْ

فهي مذبحةٌ

ولا تخمدْ هجيرك عندما يتقمَّص السجَّان شكل الكاهنِ

الرسميِّ,

إنَّ جميع هآلهتي كلابُ البحرِ

فاحذرْها

ودَعْ...دَعْ كلَّ شيء واقفاً

دَعْ كُل ما ينهارُ منهاراً ’

ولا تقرأ عليهم أيَّ سيءٍ من كتابكْ !

والبحرُ أبيضُ

والسماءُ

قصيدتي بيضاءُ

والتمساحُ أبيضُ

والهواءُ

وفكرتي بيضاءُ

كلبُ البحر أبيضُ

كل شيء أبيضٌ:

بيضاءُ ليلتُنا

وخطوتنا

وهذا الكونُ أبيضُ

أصدقائي

واللائكةُ الصغارُ

وصورة الأعداءِ

أبيضُ, كل شيء صورةٌ بيضاءُ هذا البحرُ ’ مِلء البحرِ’

أبيضُ

لستَ آدمَ كي أقول خرجتَ من بيروت منتصراً على الدنيا

ومنهزماً أمام الله

الأرضُ إعلانٌ على جدران هذا الكون,

حَبَّةُ سُمْسُمٍ ' قتلاكَ

والبلقي سدى

فاعطِ المدى

إسم العيونِ المهملَهْ

لك أن تكون- ولا تكونْ

لك أنْ تُكوَووَّنْ

أوْلا تُكَوِّنْ

كل أسئلة الوجودِ وراء ظِلِّك مهزلَهْ

والكونُ دفترك الصغيرُ,

وأنت خالقُهُ

فدوِّن فيه فردوس البداية, يا أبي...

أو لا تُدَوِّنْ

أنت... أنتَ المسألَهْ

ماذا تريدُ؟

وأنت من أُسطورةٍ تمشي إلى أُسطورةٍ

عَلَمَاً؟

وماذا تنفع الأعلامُ ...

هل حَمَتِ المدينَةَ من شظايا قنبُلَهْ؟

ماذا تريدُ ؟

جريدةً؟

أتفقِّسُ الأوراقُ دُوريّاً

وتغزلُ سنبُلَهْ؟

ماذا تريدُ؟

أشْرِطَةً؟

هل يعرف البوليسُ أين ستحبل الأرضُ الصغيرةُ بالرياح

المُقْبِلَهْ؟

ماذا تريدُ؟

سيادةً فوق الرَمَادِ؟

وأنت سَيَّدُ رُوحِنَا يا سَيِّد الكينونّةِ المتحوِّلّهْ

فاذهب....

فليسَ لك المكانُ ولا العروش / المزبَلَهْ

حُرّيَّةُ التكوين أنتَ

وخالقُ الطرقات أنتَ

وأنت عكسُ المرحلَهْ

واذهبْ فقيراً كالصلاةِ

وحافياً كالنهر في درب الحصى

ومُؤَجَّلاً كقرنفُلَهْ

لا' لست آدم كي أقول خرجتَ من بيروت أو عَمَّانَ أو

يافا, وأنت المسألَهْ

فاذهب إليكَ ' فأنَتَ أوسعُ من بلاد الناسِ ' أوسعُ من فضاء

المقصلَهْ

مستسلماً لصواب قلبكَ

تخلع المدنَ الكبيرةَ والسماءَ المسْدَلَهْ

وتمدُّ أرضاً تحت راحتك الصغيرة ,

خيمةً

أو فكرةً

أو سنبلَهْ

كَمْ من نبيٍّ فيك جَرَّبَ

كَمْ تعذَّب كي يُرَتَّبَ هيكَلَهْ

عبثاً تحاول يا أبي مُلْكاً ومَمْلَكَةً

فَسِرْ للجُلْجُلَهْ

واصْعَدْ معي

لِنُعيْدَ للروح المشَرَّد أوَّلَهْ

ماذا تُريد , وأنت سَيِّدُ روحنا

يا سَيِّدَ الكينونة المتحوِّلَهْ؟

يا سَيِّدَ الجمرهْ

يا سَيِّدَ الشُّعْلَهْ

ما أوسع الثورة

ما أضيقَ الرحلة

ما أكبَرَ الفكرة

ما أصغَر الدولة!.....

الملحق (3) جزئية من قصيدة أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي.[1]

فَأُدْخُلُوهَا لِنَخْرُجَ مِنْهَا تَمَامًا، وَعَمَّا قَلِيلٍ سنبحث عَمَّا
كَانَ تَارِيخُنَا حَوْلَ تَارِيخِكُمْ فِي الْبِلادِ الْبَعِيدَةِ
وسنسأل أَنَفْسُنَا فِي النِّهَايَةِ: هَلْ كَانَتْ الْأَنْدَلُسُ
هَهُنا أَمْ هُنَاكَ؟ عَلَى الْأَرْضِ ... أَمْ فِي الْقَصِيدَةِ؟
.....
.....
.....
وَأَنَا مِنْ هُنَاكَ، فَغَنِّيُّ لِتَبْنِي الْحَسَّاسِينَ مِنْ أَضْلُعِي
دَرَجًا لِلسَّمَاءِ الْقَرِيبَةَ، غَنِّيُّ فُرُوسِيَّةِ الصَّاعِدِينَ إِلَى حَتْفِهُمْ
قَمَرَا قَمِرَا فِي زُقَاقِ الْعَشِيقَةِ، غَنِّيُّ طُيُورِ الْحَدِيقَةِ
حُجِرَا حَجَرًا، كَمْ أَحُبُّكَ أَنْتَ الَّتِي قُطِعْتِي
وَتَرًا وَتَرًا فِي الطَّرِيقِ إِلَى لَيْلِهَا الْحَارِّ، غَنِيَ
لَا صَبَاحَ لِرَائِحَةِ الْبُنِّ بَعْدَكَ، غَنِّيُّ رَحِيلِي
عَنْ هَدِيلِ الْيَمَامِ عَلَى ركبتيك وَعَنْ عُشِّ رُوحِيِّ
.....
.....
.....
نَّتَيْنِ، فَقِدَّتُهُمَا مرَّتَيْنِ
فَأُطْرُدُونِي، عَلَى مَهْلٍ
وَأُقْتُلُونِي، عَلَى عَجَلٍ
تَحْتَ زيتونتي
مَعَ لوركا

1. أنظر محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م.

.....

.....

.....

وَأَحُكُّ بِلَيْمُونَةٍ رَغِبْتِي، عَانِقِينِي لِأُولَدْ ثَانِيَةً

مِنْ روائحِ شَمْسٍ وَنَهُرٌ عَلَى كَتِفِيكَ، وَمِنْ قَدَمَيْنِ

تَخْمِشَانِّ الْمَسَاءَ فَيَبْكِي حَلِيبًا لِلَيْلِ الْقَصِيدَةِ

لَمْ أَكُنْ عَابِرًا فِي كَلاَمِ المغنين، كِنْتِ كَلاَمَ

المغنين، صَلُحَ آثينا وَفَارِسٌ، شَرْقَا يُعَانِقُنَا غَرْبًا

.....

.....

.....

لِلْحَقِيقَةِ وَجْهَانِ، وَالثَّلْجُ أَسُودُ فَوْقَ مَدِينَتِنَا

لَمْ نَعْدُ قَادِرِينَ عَلَى الْيَأْسِ أَكْثَرُ مِمَّا يَئِسَنَا

وَالنِّهَايَةُ تَمْشِي إِلَى السّورِ وَاثِقَةٌ مِنْ خَطَّاهَا

فَوْقَ الْبَلاطِ الْمُبَلَّلِ بِالدَّمْعِ،

وَاثِقَةٌ مِنْ خَطَّاهَا مِنْ سَيُنْزَلُ أَعْلاَمُنَا: نَحْنُ، أَمْ هُمْ؟

وَمِنْ سَوْفَ يَتْلُوَ عَلَينَا "مُعَاهَدَةُ الصُّلْحِ" يا مَلِكِ الْاِحْتِضَارِ؟

.....

.....

.....

عَالَمِيٌّ، أَيُّهَا الْيَأْسَ كُنْ رَحْمَةً، أَيُّهَا الْمَوْتَ كُنْ

نِعْمَةً لِلْغَرِيبِ الَّذِي يُبْصِرُ الْغَيْبُ أُوضِحُ مِنْ

وَاقِعٍ لَمْ يَعْدُ وَاقِعًا، سَوْفَ أَسْقِطَ مِنْ نَجْمَةٍ

فِي السَّمَاءِ إِلَى خَيْمَةٍ فِي الطَّرِيقِ إِلَى ... أَيْنَ؟

.....

.....

.....

فِي رايَةِ الْأَهْلِ، لَا نَهْرْ شَرْقَ النَّخِيلِ الْمُحَاصَرِ
بِخُيُولِ الْمَغُولِ السَّرِيعَةَ، فِي أَيِّ أَنْدَلِّسُ أَنْتُهِيَ؟
هَهُنا أَمْ هُنَاكَ؟
سأعرف أَنِّي هَلَكْتِ وَأَنِّي تَرَكْتِ هُنَا

خَيْرَ مَا فِي: مَاضِي، لَمْ يَبْقَ لِي غَيْرَ قيثارتي
كَنَّ لقيثارتي وَتَرًا أَيُّهَا الْمَاءَ، قَدْ ذَهَبَ الْفَاتِحُونَ وَأَتَى الْفَاتِحُون

.....

.....

..... نَتَسَاوَى مَعَ الطَّيْرِ، نَرْحَمُ أَيَّامَنَا، نَكْتَفِي بِالْقَلِيلِ
أَكْتَفِي مِنْكَ بِالْخَنْجَرِ الذَّهَبِيِّ يَرْقُصُ قَلْبِي الْقَتِيلِ
فَأُقْتُلِينِي، عَلَى مَهْلٍ، كَيْ أَقُولَ: أَحُبُّكَ أَكْثَرُ مِمَّا
قِلْتِ قَبْلَ الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ، أُحِبُّكَ لَا شَيْءُ يُوجِعُنِي
لَا الْهَوَاءَ، وَلَا الْمَاءَ ... لَا حَبَقَ فِي صَبَاحِكَ، وَلَا
قِلْتِ قَبْلَ الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ، أُحِبُّكَ لَا شَيْءُ يُوجِعُنِي
لَا الْهَوَاءَ، وَلَا الْمَاءَ ... لَا حَبَقَ فِي صَبَاحِكَ، وَلَا
زَنْبَقَ فِي مَسَاءَكَ يُوجِعُنِي بَعْدَ هَذَا الرَّحِيلِ

.....

.....

.....

لَا أُرِيدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدَايَةِ، طَارَ الْحَمَامُ
فَوْقَ سَقْفِ السَّمَاءِ الْأَخِيرَةَ، طَارَ الْحَمَامُ وَطَارَ
سَوْفَ يَبْقَى كَثِيرٌ مِنَ الْخَمْرِ. مَنْ بَعْدَنَا، فِي الْجَرَّارِ
وَقَلِيلٌ مِنَ الْأَرْضِ يَكْفِي لِكَيْ نَلْتَقِي وَيَحِلْ السّلامُ.

.....

.....

.....

الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي مَعَ الْغَجَرِ الذّاهِبِينَ إِلَى الْأَنْدَلُسِ
الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي عَلَى الْعُرْبِ الْخَارِجِينَ مِنَ الْأَنْدَلُسِ
الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي عَلَى زَمَنٍ ضَائِعٍ لَا يُعَوِّدْ
الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي عَلَى وَطَنٍ ضَائِعٍ قَدْ يَعُود.

.....

.....

.....

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضُ نَقْطَعُ أَيَّامَنَا
عَنْ شَجِيرَاتِنَا، وَنُعِدُّ الضُّلُوعَ الَّتِي سَوْفَ نَحْمِلُهَا مَعَنَا
فَأُدْخُلُوا أَيُّهَا الْفَاتِحُونَ، مَنَازِلَنَا وَاِشْرَبُوا خَمْرَنَا
مِنْ مُوَشَّحِنَا السَّهْلِ، فَاللَّيْلُ نَحْنُ إِذَا اِنْتَصَفَ اللَّيْلُ، لَا
فَجْرُ يَحْمِلُهُ فَارِسَ قَادِمٍ مِنْ نَوَّاحِي الْأَذَانِ الْأَخِيرِ
فَأُدْخُلُوهَا لِنَخْرُجَ مِنْهَا تَمَامًا وَعَمَّا قَلِيلٍ سنبحث عَمَّا
كَانَ تَارِيخُنَا حَوْلَ تَارِيخِكُمْ فِي الْبِلادِ الْبَعِيدَة.

.....

.....

.....

فِي حُروبِ الدِّفَاعِ عَنِ الْمِلْحِ، لَكِنَّ غَرْناطَةً مِنْ ذَهَبٍ
مِنْ حَرِيرِ الْكَلاَمِ الْمُطَرَّزِ بِاللَّوْزِ، مِنْ فِضَّةِ الدَّمْعِ فِي
ذوتر الْعُودَ، غَرْناطَةٌ لِلصُّعُودِ الْكَبِيرِ إِلَى ذاتها
لَا صَبَاحَ لِرَائِحَةِ الْبُنِّ بَعْدَكَ، غَنِّيْ رَحِيلِي
عَنْ هَدِيلِ الْيَمَامِ عَلَى ركبتيك وَعَنْ عُشِّ رُوحِيِّ.

.....

.....

.....

لِي خَلْفَ السَّمَاءِ سَمَاءُ لِأَرْجِعُ لِكَنَّنِي
لَا أَزَالُ أَلَمعَ مَعْدِنَ هَذَا الْمَكَانُ وَأُحَيِّي
لِي أيضا أَنَا آدَمُ الْجِنَّتَيْنِ فَقِدَّتُهُمَا مرَّتَيْن
مِنْ سَيُغْلَقُ بَابُ السَّمَاءِ الْأَخِيرِ
مُرَّ كُلُّ الْخَرِيفِ وَتَارِيخُنَا مرٌّ فَوْقَ الرَّصيفِ
أَمْ أَنْتَ حارِسُ بَائِسٌ؟ كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ لَنَا
فَلِماذا تُطِيلُ النِّهَايَةَ يا مَلِكِ الْاِحْتِضَارِ؟

.....

.....

.....

مِنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ؟ أَنْهِضَ مِنْ حُلْمِي
شَارِعٍ لَمْ يَعْدُ شَارِعُي. مِنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَة؟
مِنْ أَنَا بَعْدَ هَذَا الرَّحِيلِ الْجَمَاعِيِّ؟ لِي صَخِرَةٌ
تَحْمِلُ اِسْمِي فَوْقَ هِضَابِ تُطِلُّ عَلَى مَا مَضَى
فِي الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ أُحِبُّكَ أَكْثَرُ عَمَّا قَلِيلٍ
ذَفَّا قَتِّلِينِي عَلَى مَهْلٍ كَيْ أَقُولَ أَحُبُّكَ أَكْثَرُ مِمَّا
لَا أُرِيدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدَايَةِ يُرْفِقُ الْحَمَامُ
الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي مَعَ الْغَجَرِ الذّاهِبِينَ إِلَى الْأَنْدَلُسِ.

.....

.....

.....

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضُ نَقْطَعُ أَيَّامَنَا
فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ لَا نَوْدُعْ شِيئًا
فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ نتلمى الْجِبَالَ الْمُحِيطَةَ بِالْغَيْمِ.

.....

.....

.....

لِي خَلْفَ السَّمَاءِ سَمَاءُ

أَهْلِي يَتْرُكُونَ الزَّمانَ

وَأَهِّلِي كُلَّمَا شُيِّدُوا قَلْعَةً هَدَمُوهَا.

.....

.....

المصادر والمراجع

قائمة المصـــادر والمراجع

أولا: المصادر:

1- القرءان الكريم.
2- أبو فرج قدامة: جواهر الألفاظ. تحقيق: محمد محي االدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م.
3- ابن منظور : لسان العرب، طبعة جديدة منقحة، دار صادر للنشر ، بيروت، لبنان 2000 ، مادة (د ،ل ،ل)مج 5 .
4- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد محمود شاكر أبو فهر. مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القاهرة، ط-3، 1992م.

ثانيا: المراجع:

1- أحمد بزون :قصيدة النثر ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط 1 ، 1996.
2- أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة (شعر)، بيروت، س4، ع14.
3- أدونيس، سياسة الشعر دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
4- أحمد مختار عمر: علم الدلالة. عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط-5، 1988م.
5- أحمد مختار عمر: الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية. ضمن أعمال "الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات". سلسلة اللسانيات، الجامعة التونسية، تونس، ع6، 1986م.
6- الأخضر جمعي: اللفظ والمعنى في التفكير النقدي البلاغي عند العرب. دراسة. دار رسلان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط-1، 2015م.
7- اعتدال عثمان: نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض درويش. مجلة فصول، عدد: 1، مجلد 5، أكتوبر-ديسمبر 1984م.
8- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، ط1، 1978.

9- إدريس بلمليح: المختارات الشعرية (وأجهزة تلقيها عند العرب). منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1995م.

10- أبو موسى محمد محمد: الشعر الجاهلي. دراسة في منازع الشعراء. مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 1422هـ-2005م.

11- إبراهيم الرماني: بنية القصيدة في شعر محمود درويش. دار فارس للنشر، الأردن، ط1، 2002.

12- إدوارد سعيد:المتخفي الحقيقي، محمود درويش. دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط-1، 1999م.

13- إدوارد سعيد: عن محمود درويش، مجلة بدايات، العدد السابع، شتاء 2014م.

14- جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة دراسات.

15- حجازي: القصيدة العربية والمسألة الوطنية، التبيين ع 1،شتاء 1990.

16- حسن الغرفي: كتاب السياب النثري، منشورات مجلة الجواهر، فاس.

17- حسين خمري: الظاهرة الشعرية، الحضور والغياب. دراسة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط-1، 2001.

18- حلمي خليل: الكلمة دراسة لغوية ومعجمية. دار المعرفة الجامعية، مصر، ط-1، 1996م.

19- حيدر توفيق بيضون: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1991م.

20- حسن جمعة: جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية). دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2013م.

21- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت ط 2، ج 2.

22- روبرت شولز: السمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط-1، 1994م.

23- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. ترجمة: إحسان عباس، محمد نجم. دار الثقافة، بيروت، لبنان، ج1، ط-1، 2014م.

24- شاكر النابلسي: مجنون التراب، دراسة في فكر وشعر محمود درويش. المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط-1، 1987م.

25- شرف الدين ماجدولين: الفتنة والآخر، أنساق الغيرية في السرد العربي. دار الأمان، الرباط، ط1، 2012م.

26- شعبان علي حسين السيسي: علم النفس. أسس السلوك الإنساني بين النظرية والتطبيق. المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط-1، 2010م.

27- عبد القادر عبد الجليل :المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية ،دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، الأردن.

28- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي. دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.

عبد الرحمن حنبكة الميداني: البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها). دار القلم، الدار الشامية، دمشق، ج2، ط-1، 1996م.

29- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، 1992.

30- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، الطبعة الخامسة، 1994م.

31- عمر الربيحات: الأثر التوارثي في شعر محمود درويش. دار اليازوردي، العلمية للنشر، عمان، الأردن، ط-2، 2009م.

32- علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق: محمد أبو الفضل-علي محمد البجاوي.الناشر عيسى البابي الحلبي، مج1، 1966م.

33- غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة. علم شاعرية الأحلام الشاردة، ترجمة: جورج سعد.المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،لبنان، ط-2، 1993م.

34- فالح علاق: مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

35- فتحية محمود: محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره. المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط، 1987.

36- فيصل عباس: الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي. دار المنهل اللبناني، لبنان، ط-1، 2008م.

37- كمل نشأت : أبو شادي و حركة التجديد في الشعر العربي الحديث ،دار الكاتب العربي لطباعة و المنشر ،القاهرة 1967.

38- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشقن سوريا، ط-1، 2001م.

39- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش.الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط-1، 2000م.

40- محمود درويش: عائد إلى حيفا، حوار مع صحيفة الإتحاد في حيفا، بتاريخ 2007/08/24، الكلمة، عدد 21، سبتمبر 2008.

41- محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م.

42- محمود درويش: ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1986م.

43- محمود درويش: ديوان محمود درويش: ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1986م.

44- محمود درويش : ديوان محمود دروش. حصار لمدائح البحر. دار العودة، بيروت، لبنان،ط-2، 1985م.

45- محمود درويش: ديوان محمود درويش. عصافير بلا أجنحة. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1982م.

46- محمود درويش: ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م.

47- مجلة الفصلية الأمريكية في العدد: 48، شتاء 1994م، وجاءت بمثابة تعريف نقدي موجز بشعر محمود درويش بمناسبة ترجمة قصيدته "أحج عشر كوكبا عى آخر المشهد الأندلسي"، وقد قام بالترجمة إلى الإنجليزية منى أنيس، ونايجل ريان، وراجعها الشاعر آغا شهدي علي، والباحث الإسلامي أحمد دلال، وأشرف إدوارد سعيد على صياغة النهائية للترجمة.

48- ميشال آريفية، جان كلود جيرو، لوي بانييه، جوزيف كروتيس: السيميائية أصولها وقواعدها. ترجمة: د. رشيد بن مالك. مراجعة وتقديم: د. عزالدين مناصرة. منشورات الاختلاف سلسلة: مناهج، ط-1، 2002م.

49- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، القاهرة، ط3.

50- نبيل فرج مملكة الشعراء: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988.

51- نذير العظمة :حركة الشعر الحر- المصطلح و النشأة ، مجلة الثقافة ، 1987.

52- نصيرة غماري: نظرية أفعال الكلام عند أوستين. مقالة في مجلة اللغة والأدب، عدد: 17، جامعة الجزائر، 2006م.

53- هاني خير: محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر. موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار فليتس للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2008.

54- يحي يخلف: ملفات شخصية، ذكريات في الشخص والشاعر محمود درويش، مجلة جيل الجديد، العدد: 11، 14أغسطس 2014م.

55- يوسف الخال: دفاتر الأيام. رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط-1، 1987م، ص: 104.

56- يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل للنشر، ط1، لبنان، 1990م.

قائمة المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمـة	أ-ب
مـدخل	**07-03**
الفصل الأول: تحليل قصيدة مديح الظل العالي	**48-08**
المبحث الأول: القصيدة الجديدة: الشاعر محمود درويش أنموذجا	**10**
المبحث الثاني: قصيدة "مديح الظل العالي"– أهم الجوانب الفنية-	**39**
الفصل الثاني:دراسة أسلوبية لقصيدة " أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي"	**73-49**
المبحث الأول: شعرية العنوان	**50**
المبحث الثاني: دراسة أسلوبية لقصيدة " احد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي	**57**
خـاتمة	**74**
قائمة المصادر والمراجع	**75**
فهرس المحتويات	**80**
الملحق 01: نبذة تاريخية عن محمود درويش	**-**
الملحق 02: جزئية من قصيدة مديح الظل العالي	**-**
الملحق 03: جزئية من قصيدة أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي	**-**