جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل : DL/06/12

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي

العنـــــوان

تطور الرؤية الفنية في شعر محمود درويش

دراســـة نقديـــة

إعداد الطالب

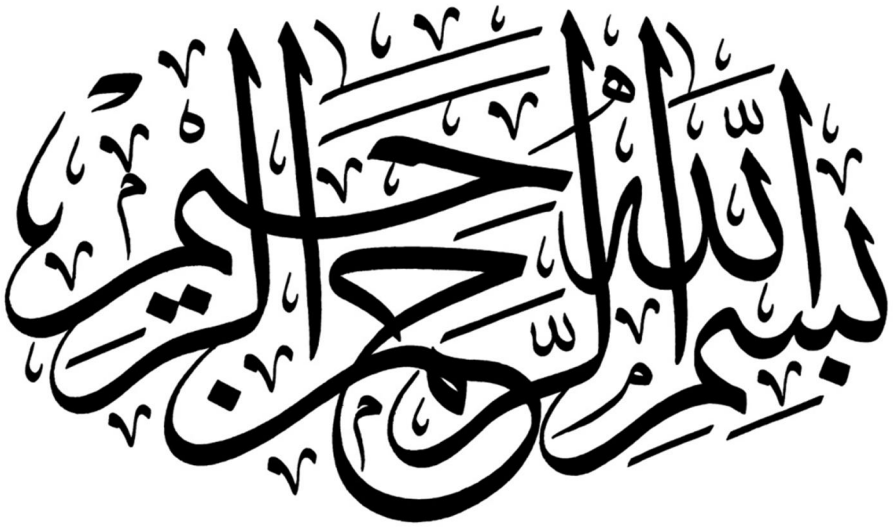
ياسين بغورة

تاريخ المناقشة : 2016/12/06

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

د. محمد بن صالح	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	رئيســـا
أ.د. محمد زهار	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
أ.د. رابح ملوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة البويرة	ممتحنـــا
د. إبراهيم زلافي	أستاذ محاضر(أ)	جامعة المسيلة	ممتحنـــا
د. صبيرة قاسي	أستاذ محاضر(أ)	جامعة البويرة	ممتحنـــا
د.زهر الدين رحماني	أستاذ محاضر(أ)	جامعة برج بوعريريج	ممتحنـــا

السنة الجامعية :2017/2016


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــــة

مقدمة

بسم الله الرحمان الرحيم، الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، سيدنا محمد بن عبد الله، أفصح العرب، وأشرفهم منزلا، وبعد:

اهتمت العرب منذ القديم برواية الشعر، وحفظه وتدوينه، وكان يمثل حياتهم، فهو يصور تفاصيلها تصويرا دقيقا، فألفوا الكتب في طبقات الشعراء، وصنفوا المجموعات الشعرية، في شتى فنونه وأغراضه، فكانت: طبقات فحول الشعراء، والشعر والشعراء، ومعجم الشعراء، وغيرها من التصنيفات. كل ذلك يوحي بعمق عن صلة العرب بالشعر، حتى قيل عن حق: 'إن الشعر ديوان العرب'، ذلك لأن العرب في العصر الجاهلي لم يعرفوا من الفنون، إلا الشعر.

وتغيرت طبيعة الحياة، فهي لا تستقر على حال، و يعتبر الشعر عنصر من عناصرها الحية، فقد تأثر بها، وبمساراتها المتحولة، واكتسب في كل مرحلة عمرية، حلة جديدة، تحاول أن تبث فيه القدرة على التأقلم مع الوضع الجديد، وهذا ما شكل تنوعا وتجددا في القصيدة، من حيث الشكل والمضمون، ولعل التفتح على العالم بفعل التطور التكنولوجي،أسهم مساهمة عميقة في هذا التجديد، ونشأت القصيدة المعاصرة التي أوجدها الراهن،فقدمت شكلا جديدا للشعر، وتوجها مبتكرا، وفرضت عليها الظروف، أن تعبر عن الإنسان المعاصر، الذي اضطهدته الجغرافيا، وضاق به الوطن، وأسرته الحركات الاستعمارية في الوطن العربي، فتولدت في نفسيته، قصيدة غاضبة، مضطربة، تعبر عن الحزن والألم والضياع.

واستقر الحال في البلاد العربية، لكن بقي الجرح ينزف، وبقيت فلسطين تحت وطأة الظلم فكانت موضوع الشعراء، وأشعلت في قلوبهم قصيدة الجرح والألم، وهاجس الأرض والوطن،فكتبت نازك الملائكة، وكتب بدر شاكر السياب، وقاسمهما هم الكتابة سميح القاسم

و محمود درويش، وغيرهم ممن اتخذوا القضية موضوعا رئيسا في شعرهم. غير أن أبرز سمة ميزت القصيدة الفلسطينية، هي أنها ظلت مواكبة للتطورات المختلفة التي مرت بها الحياة الفلسطينية، كما راحت تتحدى الظروف الصعبة، وتتجاوزها فتتفاعل مع التجارب الإنسانية وتوظف الثقافات والفنون العربية والعالمية، وهذا بفضل الجهد الإنساني الفلسطيني،ولعل محمود درويش استثناء شعري أنجبته فلسطين، وكونت دقة حساسيته داخل الجرح، فعايش بعمق قضيته وشعبه، إنه الطفل الشاعر الذي امتزجت حياته بين المعاناة والشعر، كانت بحق معاناة مزدوجة، يتألم في واقعه، ويتألم في عالمه الخاص، ولأن شعر درويش خرج من فلسطين، واكتسى صفة العالمية، فعرف العالم بقضيته، وبات موضوع العصر، ثم لم يكتف نصه بذلك، بل دفع القارئ إلى تذوق خاص، ومحاولة اكتشاف مواطن الجاذبية فيه، كما شغلت الباحثين ظاهرة جديدة في شعرنا المعاصر، يمكن تسميتها 'الظاهرة الدرويشية' فزاد الإقبال على محاولة تحديد الآليات الموظفة فيه، تلك الآليات التي أهلت النص العربي أكثر من أي وقت مضى لأن يحقق العالمية.

أحاول في دراستي أن أقف عند كثير من مسارات محمود درويش الشعرية، من خلال موضوع رسالتي التي عنونتها: 'تطور الرؤية الفنية في شعر محمود درويش'، فهذا الموضوع يكتسي أهمية خاصة، كونه يدور في فلك الشعر المعاصر عامة، والشعر الفلسطيني على نحو خاص، ممثلا بمحمود درويش الذي يعده النقاد رائدا في هذا الشأن،

طمح درويش لاحتواء كل الشعر، لتمثل جميع أساليبه، وتجريبها والإبحار بها،فيصبح نصه منارة لجميع تجارب الشعراء، لذلك كان التعايش بين كل أشكال التعبير الأدبي

والشعري، سمة بارزة، هذا ما جعلني أطرق هذه الدراسة لمحاولة معرفة مدى تواصل آرائه مع رؤيته الإبداعية، وتحديد المراحل الشعرية التي قطعها، والأوجه التي اتخذتها، مصطحبة معها أداة التاريخ السياسي، الملازم للوضع الفلسطيني بحرائقه الكبرى، كما يتعين على البحث، أن يرصد تحولات مناهج التعبير والرؤى الفكرية والفنية.

وتمثل دواوين درويش إضافة كبيرة للأدب العربي عامة، والمعاصر بشكل خاص، استعذبها قراء كثيرون، وآثرتها أجيال من الدارسين، وغنتها طائفة من الفنانين، فغدت تكتسي كل مرة انتشارا و عمقا، خاصة أن الشاعر قد طاف بعدد من أقطار العالم.

وسبب اختياري لهذا الموضوع كان من هذا الباب، حيث استطاعت هذه الأرضية الخصبة التي أعدها النقاد والدارسون، أن تمهد عندي لفكرة مختلفة، قد تكون أوسع وأشمل، فبدلا من الوقوف في كل مرة عند مرحلة شعرية، قصد استنباط أهم الخصائص الفنية، ارتأيت في هذه الدراسة، أن أضع إحاطة عامة وشاملة، لشعر درويش، وفق تتبع رؤاه الفنية في مراحله الشعرية، وإبراز الخصائص الفنية لكل مرحلة، ومقارنتها بالمراحل السابقة، محاولا ارتياد آفاق علمية جديدة في معاينة النصوص، والتعرف على ظواهرها النوعية المناسبة.

أما الدراسات السابقة التي اهتمت بشعر درويش فهي كثيرة ومتنوعة، قد تكون قراءة رجاء النقاش في كتابه: 'محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة'، من أبرز الدراسات التي قدمت للباحثين، إذ الملاحظ أن معظم الدراسات والأبحاث التي جاءت بعده، كان حظها من الإضافة النقدية اللازمة لا يشفي الغليل، مما جعل الكتاب المرجع الرئيس لمن أراد الوقوف عند شعر درويش، كما نجد دراسة صلاح فضل، في كتابه: ' أساليب الشعرية المعاصرة' تقف عند بعض المحطات القيمة في شعر درويش، إضافة إلى إشارة محمد بنيس في كتابه: 'الشعر العربي الحديث'، وكذا ميشال خليل جحا في كتابه: 'الشعر العربي الحديث، من

أحمد شوقي إلى محمود درويش'، وهاني الخير في كتابه: 'محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر، ودراسة عميش العربي في كتابه: 'القيم الجمالية في شعر محمود درويش'.

كما حاولت في هذا البحث، أن أجيب على بعض الإشكاليات، أهمها: ما مفهوم الرؤية الفنية؟ ما هي المراحل الشعرية التي عرفها شعر محمود درويش؟ كيف استطاع محمود درويش أن يكتسب هذه المكانة الشعرية؟ كيف تشكلت الرؤية الشعرية عند محمود درويش؟ وما العوامل التي أسهمت في تشكلها وتطورها؟

وعلى اعتبار أن الموضوع هو الذي يحدد المنهج، قبل الإجراءات النظرية، فالبحث يحمل في طياته مجموعة من القراءات، تتعلق بالسياق الذي انبثقت منه الكتابة الشعرية عند درويش، وإشكالياتها وخصائصها التي تحتاج إلى من يكشفها أو يحللها، كونها دراسة غير مقيدة بتقنيات منهج محدد، بل تستقي طرائقها في التحليل من نظريات ونماذج شتى، استقينا بعضها من طروحات المنهج التاريخي، السيميائي، الأسلوبي...

قسمت دراستي ثلاثة فصول يسبقها مدخل، وكانت الفصول الثلاثة تطبيقية.

المدخل: عنوانه: 'الشعر المعاصر والرؤية الفنية: قسمته قسمين، قدمت في القسم الأول نبذة عن الشعر المعاصر، والقسم الثاني خصصته للحديث عن مفاهيم: التطور، الرؤية الفنية.

الفصل الأول: عنونته بـ 'تشكلات الرؤية الفنية عند محمود درويش'، قسمته قسمين:

أولا : 'نبذة عن حياة الشاعر'، تحدثت فيه عن تفاصيل حياة محمود درويش منذ طفولته حتى وفاته.

ثانيا: 'الرؤية الفكرية والفنية في شعر محمود درويش'، قسمته قسمين: الجزء الأول تحدثت فيه عن الطفولة الشعرية، وقسمته ثلاثة أقسام:

أ- تصوير مشاعر الطفولة

ب-الرومنسية المباشرة

ج-تداخل الأنا والنحن

والقسم الثاني عرضت فيه مرحلة الشباب الشعري وقسمتها قسمين:

أ-محاولة تجاوز الطفولة الشعرية

ب-بداية تشكل النضج الفني.

الفصل الثاني: عنوانه ' تحولات الرؤية الفنية عند محمود درويش'، وقسمته ستة أقسام:

أولا: انكسار البنية الخطابية.

ثانيا: توظيف الحوار

ثالثا: استحضار التراث الشعبي

رابعا: تصوير الحياة الشعبية

خامسا: نزوع الخطاب الشعري الدرويشي نحو الدرامية الحيوية

سادسا: استنطاق الأماكن.

الفصل الثالث: عنوانه ' مرحلة العودة إلى الذات'، وقسمته سبعة أقسام:

أولا: التركيز والغموض

ثانيا: تحولات العناوين

ثالثا: تفعيل النص الديني'التوراة والإنجيل'

رابعا: جدلية الحضور والغياب

خامسا: تجاوز السيرة

سادسا: عالمية التجربة الشعرية عند درويش

سابعا: مشهد التساؤلات المعلقة.

فخاتمة البحث، ثم ملحق، ثم قائمة المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

وبعد، فحمدا لله تعالى حمد الشاكرين، على عظيم نعمائه وجميل عطائه، وعلى توفيقه لي لإتمام هذا العمل، الذي أرجو أن يكون في مستوى البحوث الأكاديمية.

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، التي أتاحت لي فرصة البحث والاجتهاد، وإلى الأستاذ المشرف، الأستاذ الدكتور محمد زهار، الذي لا تكفي الكلمات للتعبير له عن جزيل شكري وعظيم امتناني، لكل ما قدمه من مساعدة، وحرص كبير لإتمام هذا العمل، وأسأل الله العلي القدير أن يمده الصحة والعافية، كي يستفيد منه طلبة العلم، وأن يجعل ذلك في ميزان حسناته.

المدخل

الشعر المعاصر

والرؤية الفنية

1- نبذة عن الشعر العربي المعاصر:

تعدّدت المذاهب الأدبيّة، وتشعّبت آراؤها، إلا أنها بقيت تلتقي في إطار عام، وهو التعبير عن المألوف في صورة مختلفة، ولقد حدد إطار هذا المألوف طبيعة الحياة نفسها والإنسان، حيث كان الشعر حتى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وربما بعد ذلك بفترة على هذه الحال، يعيش في إطار المجتمع أو في حماه « فالناس ينتظرون منه أن يكون تعبيرا أو تشكيلا مثاليا للمواقف والمشاعر العادية وعزاء شافيا للآلام والجراح مهما تناول من موضوعات مخيفة أو قاسية »[1].

لكن ما حصل في العصر الحديث كان ثورة عنيفة، لقد وجد الشعراء أنفسهم نتيجة لمنجزات العصر ومتغيراته في المفاهيم، في مجتمع مشغول بحاجاته المادية، مشغول بتقدمه العلمي والتكنولوجي، مشغول بمحاولاته المستمرة لتجريد العالم من أسراره وتفتيته وتحليله وتقديم البيانات الإحصائية والأرقام، في الوقت الذي تؤكد فيه النظريات الرياضية أن أقصى ما يمكن أن يقدم عن الحركة في هذا العالم احتمالات .. ألم تتحوّل المادة إلى ذرة ؟ و الذرة إلى إلكترونات وبروتونات، وهي بدورها أشعة سابحة في فراغ بطريقة عشوائية وبلا نظام يحكمها سوى نظام الاحتمالات؟

[1] هوجو فردري، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ترجمة عبد الغفار مكاوي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 36

لقد وجد الشاعر نفسه من ثم، في مواجهة مجتمع فقد الإحساس بروح الشعر نتيجة اكتساح التكنولوجيا العصرية للمحتوى الإنساني، ونتيجة لإلغاء المحتوى الحضاري للإنسان، فكانت صرخة الشاعر الحديث احتجاجا على العصر وروحه، وخروجه على المألوف المتمثل في ماديات العصر وتراثه الذوقي.

إن الدارس للشعر الحديث في إنتاج الشعراء الألمان من المرحلة المتأخرة عند "ريكله" إلى تراكل، وفي إنتاج الشعراء الفرنسيين من "أبوللنير" إلى "سان جون بيرس" و"رينيه شار"، وفي إنتاج الشعراء الإيطاليين من "بالاتسيكي" إلى "إنجارتي"، وفي إنتاج الشعراء الإنجليز من "ييتس" إلى "إيليوت"[1]، يلاحظ أن القصيدة الحديثة « تريد أن تكون شيئا مكتفيا بذاته، كيانا يشع دلالات عديدة نسيجا من عناصر متوترة، ميدانا تتصارع فيه القوى المطلقة تؤثر بالأحياء على طبقات من البشر لا صلة لها بالعقل _ سابقة عليه أو متجاوزة له _ وتمد أثرها على مناطق الأسرار المحيطة بالأفكار والكلمات فتشع فيها الرعشة والرفيف »[2] .

وقد أدى موقف الشاعر من مجموع المتحصلات المستوعبة من واقع عصره وظروف هذا الواقع إلى اتجاهات، بعضها يغلب عليه الطابع الفكري و البعض الآخر يميل إلى الجانب العاطفي الحدسي، لقد لاحظ النقاد من خلال استقرائهم للشعر القديم أنه كان يهتم

[1] السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية ، ط 3 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت 1984 ص 29,28

[2] عبد الغفار مكاوي (ترجمة بتصرف) ثورة الشعر الحديث ص 31/30

بالمضامين الإيجابية، سواء في إخضاع الشاعر مغامراته لمقتنيات خارجية، أو في ارتفاعه بالفرد إلى المستوى البشري العام، أو في اشتماله على نظرة ناقدة أو متفائلة للواقع، ويسمي الناقد الألماني هوجو فردريش هذه المضامين بالمقولات الإيجابية، وذلك في مقابل المقولات السلبية التي أصبحت الأساس الفلسفي للقصيدة الحديثة « لقد اتجهت القصيدة الحديثة إلى نقل الواقع من حالة المعرفة الوصفية التي كانت مدار الشعر القديم إلى المذهل غير المألوف، فقد تخلص الواقع من نظامه المكاني و الزماني و الموضوعي و النفسي »[1] .

لقد أصبحت هذه المقولات السلبية هي محل العمل الشعري الحديث وتمثل هذا بصورة جلية في معجمه الشعري ومصطلحاته النقدية، فسيواجه الباحث بمجموعات من مثل هذه المقولات السلبية : الضياع، تبدد العادي والمألوف، النظام المفقود، التفكك، العكس، أسلوب الرص والتجاوز (أي رص الكلمات والمعاني بجانب بعضها البعض دون ضرورة منطقية أو معنوية أو لغوية) الشعر المجرد من الشاعرية، التحطيم و التفتيت الصور القاطعة، المفاجأة الضاربة، الإزاحة، الإغراب الكآبة والظلام التمزق بين الأضداد والمتطرفة، الميل إلى العدم [2]

ويقرر الناقد الإسباني داماسو ألونسو _ كما يرى فردريش في كتابه بناء الشعر الحديث_ أنه « ليس هناك وسيلة لتسمية فننا إلا بالتصورات و المفهومات السالبة »[3] وتمثل كتابات

[1] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص 33,32

[2] ينظر، السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص30/29

[3] عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث ص 30

وأشعار ولاس ستيفنس، العلاقة بين الواقع وقدرة الشاعر الخيالية، في ضوء الإحساس بضغط الواقع على مرونتها الإبداعية، فرأى أن الحياة اليومية تفرض علينا موقفا سلبيا إزاء جموحات الخيال، ولذلك كان على الشاعر أن يتقبل اللحظة الواقعية دون آمال أو أحلام مستقلة وقد تراود العقل المكتنز بالمعلومات[1] .

أصبح الشاعر الحديث شمولي النظرة، ومن هنا كثر في الشعر الحديث استحضار أصوات عديدة، نرى هذا بإلحاح في أعمال إليوت الشعرية، وخاصة الأرض الخراب وفي أشعار "ياتس" و"إزراباوند"، وغيرهم. وقد ترك هذا الإحساس بالعالمية بصماته الواضحة في الشعر العربي الحديث، فاستفاد عبد الرحمن شكري وجيله من الثقافة الإنجليزية، وكذلك السياب وصلاح عبد الصبور، في حين نرى تأثير الثقافة الفرنسية في أعمال أدونيس وتأثير الثقافة الروسية في أشعار البياتي وكاظم جواد[2] .

ولعل أول تفسير نقدي لحركة الشعر الجديد ظهر _ تقريبا _ في مقدمة ديوان نازك الملائكة شظايا ورماد 1949.

فقد تكلمت نازك عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية فقالت عنها :

[1] ينظر، عادل سلامة، اتجاهات الشعر الانجليزي والأمريكي المعاصر، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد 4 العدد2 1973 ص 31

[2] ينظر، السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص 33

« ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا وتعلكها أقلامنا، منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس، ومع ذلك مازال شعرنا صورة لـ: قفا نبك، وبانت سعاد، والأوزان هي هي والقوافي هي هي، وتكاد المعاني تكون هي هي »[1]

دعت الشاعرة في مقدمتها إلى التحرر من عبودية الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة، يضطر الشاعر معها إلى أن يختتم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده يكون قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، ورأت الشاعرة أن تتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها، مستخدمة في هذا التلاعب تفاعيل البحور الصافية وهي التفاعيل المفردة، وضربت مثلا بتفعيلة الكامل (متفاعلن) فرأت أنه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل، حتى يتمكن الشاعر من الوقوف عند تمام المعنى، وحتى يستطيع أن يتخلص بالتالي من الحشو الزائد.[2]

وأخذت نازك في ضوء هذا المفهوم الجديد القائم على شكل من الفلسفة النظرية، تجرب هذا الشكل الجديد في بعض النماذج الشعرية في الديوان، كقصائد جامعة الظلال، لنكن أصدقاء، مرثية يوم تافه، أغنية الهاوية، تقول في قصيدة مرثية يوم تافه :

[1] نازلك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، دط، 1971، ص7

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص نفسها.

لاحت الظلمة في الأفق السحيق

وانتهى اليوم الغريب

ومضت أصداؤه نحو كهوف الذكريات

وغدا تمضي كما كانت حياتي

شفة ظمأى وكوب

عكست أعماقه لون الرحيق

وإذا ما لمسته شفتا يا

لم تجد من لذة الذكرى بقايا

لم تجد حتى بقايا[1]

فاستخدمت تفعيلة (فاعلاتن) ونوعت في عددها في السطور الشعرية، وذلك في محاولة لتغير الأطوال الموسيقية الشعرية للتناسب مع الدفقات الانفعالية .

وتجارب نازك الملائكة الشعرية و إن كان لها ما يماثلها منذ فترة مبكرة، إلا أننا نلمح فيها جدية الشاعر العربي، في إحساسه بضرورة التعديل في الفلسفة الجمالية التي تستند عليها الصورة الموسيقية للقصيدة الشعرية، وضرورة الحاجة إلى فلسفة جمالية تهتم أول ما تهتم

[1] نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص93

بالإيقاع النفسي، وارتباطه بالصورة الموسيقية في القصيدة، وكان الشاعر العربي في هذا، أكثر تمثلا لمفهوم الشكل الموسيقي في القصيدة الشعرية كما تبدو عند الرومانسيين[1] .

وانتشرت الكتابة على طريقة الشعر الجديد بسرعة منذ أوائل الخمسينيات، فتذكر 'سلمى خضراء الجيوسي' في دراستها عن الشعر العربي المعاصر، 'تطوره و مستقبله' إحصائية عن الشعر الجديد الذي نشرته مجلة الآداب البيروتية، التي بدأت بالصدور سنة 1953، رأت أن مجموع ما نشرته هذه المجلة من الشعر الجديد (الحر) في سنواتها الخمس الأولى 248 قصيدة من مجموع القصائد التي نشرتها كلها وهي472 قصيدة.[2]

ولم تلبث نازك أن عادت لتأكيد مفهوم التجديد في الإطار الموسيقى التقليدي، في كتابها 'قضايا الشعر المعاصر' 1962، وأول ما نلاحظه في هذا الكتاب الذي تعرض لهجوم كبير من شعراء الشعر الجديد ونقاده، أن الكاتبة لم تفصل حركة الشعر الحر عن الأساس الموسيقي العربي، فقد اعتمدت أسلوبا جديدا في ترتيب تفاعيل الخليل، وأنه شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير في كل سطر شعري عدد التفعيلات ويكون هذا التغير وفق قانون عروضي يتحكم فيه[3] .

[1] ينظر، السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص187/186

[2] ينظر : سلمى الخضراء الجيوسي ، الشعر العربي المعاصر ، تطوره ومستقبله ، بحث مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الرابع، العدد الثاني، (يوليو، أغسطس ، سبتمبر) 1973، ص39 .

[3] ينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967، ص54.

كذلك نلاحظ أن الشاعرة في دعواتها لم تستطع أن تخرج كلية من إطار التقنين، فدعوتها تمثل قانونا لا يعين الشاعر، بقدر ما يصنع لهم من مأزق آخر، مثلما رأت في التفاعيل المركبة كما في السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) من أن على الشاعر أن يزيد ما يشاء من تفاعيل مستفعلن لكن عليه أن ينهي السطر بفاعلن .

فالحرية هنا حرية مقيدة ولعل هذا يفسر السر في تحفظ الشاعرة في كتابها هذا، وفي مقدمة ديوانها شجرة القمر 1967، بعد ذلك فتقول في مقدمة ديوانها 'شجرة القمر' : "وإني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية، بعد أن خاضوا في الخروج عليها و الاستهانة بها »[1] .

وفي سنة 1957 ألقى الشاعر اللبناني يوسف الخال محاضرة في الندوة اللبنانية في بيروت، تحدث فيها عن حركة الشعر الحديث وتحولاته فقال: "يمكننا تسمية الإيقاع بالنغم أو الموسيقى أو حتى بالوزن * على أن ذلك ليس من الضروري أن يكون تقليديا أو موروثا أو مفروضا مسبّقا على الشاعر، للشاعر الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص، وهذا ما يميّز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم، الذي كان يصرّ على نوع معين من قواعد

[1] نازك الملائكة، شجرة القمر، دار العودة، بيروت، ط3، 1971، ص 14.

* الإيقاع مرتبط بدلالة الوقع أي التأثير، في حين أن الوزن مرتبط بالجانب الكميّ.

الوزن، وقد أباح الخال للشاعر أن يستخدم التفاعيل القديمة، ولكن بشرط أن يتخلص من الرقابة الخارجية للوزن"[1].

وفي " الشعر قنديل أخضر " حاول نزار قباني أن يتخذ من موسيقية البحور العربية أساسا كذلك للتجديد في الأوزان فقال: « إن بحور الشعر العربي الستة عشرة، بتعدد قراءاتها وتفاوت نغماتها ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا»[2] .

ثم رأى نزار قباني، ضرورة القضاء على القافية بشكلها التقليدي « فبرغم كل سحرها وإثارتها فهي نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثا، إنها اللافتة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه، فتقطع أنفاسه وتسكب الثلج على وقوده المشتعل، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد، والبدء من جديد معناه الدخول بعد الصدمة في مرحلة اليقظة أي مرحلة النثر، وبتكرار الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية، وطوابق مستقلة في بناية شاهقة »[3] .

وقد حصر نزار قباني بعد ذلك في كتابه قصتي مع الشعر سيرة ذاتية، مدى ما حققته القصيدة العربية الحديثة في مجال الصورة الموسيقية فلخصها في ما يلي :

---

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص 188.

[2] نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، المكتب التجاري، بيروت، ط2، 1964، ص41.

[3] نزار قباني، قصتي مع الشعر، سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1973، ص 178.

1- الخروج من الزمن الشعري العربي الواقف إلى زمن تتمدد أجزاؤه وتتسع كل لحظة.

2- تحرر القصيدة الحديثة من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية، ووثنية القافية الموحدة، فموسيقى هذا الشعر تأتي من فعل الكتابة نفسها ومن المعاناة المستمرة والمغامرة مع المجهول اللغوي والنفسي[1].

وهكذا يتضح لنا مما تقدم أن الشعر العربي الجديد، قد حاول أن يتخير كل الوسائل الفنية الحرفية الخاصة بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية، إلى مفهوم جديد لموسيقى الشعر يخضع في تشكيله خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو للموقف الانفعالي، حتى تصبح القصيدة الشعرية الجديدة صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام المختلفة، وتفترق محدثة نوعا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق مشاعر الشاعر وأحاسيسه المشتتة، وحتى يستطيع الشاعر أن يجعلها صورة مقفلة، ومكتفية بذاتها ولها دلالتها الشعورية الخاصة التي يستطيع متلقي القصيدة أن يدركها في غير عناء، وأن يحس تساوقها مع المضمون الكلي للقصيدة[2] .

وقد شهدت قصيدة الشعر الجديد منذ بدايتها حتى الآن، ثلاثة أجيال متعاقبة من الشعراء: جيل الأربعينات وجيل الخمسينيات وجيل الستينيات، ويمكن أن نصنفه على هذا النحو:

[1] ينظر، نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص 178

[2] ينظر،عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967، ص 64/63

الجيل الأول: شعراء أمثال بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، بلند الحيدري، نزار قباني، أدونيس، عبد الرحمن الشرقاوي، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، أنسي الحاج، محمد الماغوط، شوقي أبو شقرا، خليل الحاوي في مصر والمشرق العربي، نور الدين صمود وجمال حمدي في تونس، محي الدين فارس ومحمد مفتاح الفيتوري في السودان.[1]

ومن شعراء الجيل الثاني: نجد: رشدي العامل، سعدي يوسف، شاذل طاقة في العراق، وشوقي بغدادي في سوريا، محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وفدوى طوقان من فلسطين، كمال عمار ومحمد مهران السيد ومحمد إبراهيم أبو ستة وعبد المنعم عواد يوسف وكمال عبد الحليم في مصر، تاج السر حسن وجيلي عبد الرحمن وعبد الله شابو في السودان، وجعفر ومحي الدين خريف في تونس[2].

ومن شعراء الجيل الثالث : نجد : شباب الشعراء العراقيين الذين أصدروا البيان الشعري في مجلتهم (الشعراء 69) ومنهم فاضل العزاوي، سامي مهدي، خالد مصطفى، فوزي كريم، ومعهم من العراق أمال الزهاوي وعلي جعفر وسفيان الخزنجي، ويحى صالح، ومن مصر أمل دنقل ومحمد غنيمي مطر، نصار عبد الله وأحمد سويلم وفاروق جويدة ومحمد السيد

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص 191/190.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 191/190

ندا وفرج مكسيم وشوقي خميس ومن السودان سيد أحمد الحر دلو، ومن تونس منور صمادح العروسي المطوي والميدان بن صالح[1] .

وتابع شعراء الأجيال الثلاثة محاولاتهم التجريبية في الصورة الموسيقية للقصيدة العربية، من خلال نظرة فلسفية جمالية، تؤمن بقيمة الواقع النفسي في الفن والحياة على السواء، كما يرى عز الدين إسماعيل، فالقصيدة العربية المعاصرة ارتبطت باتجاهات مختلفة: سياسية، اجتماعية، اقتصادية، ثقافية...، فهي شكل قريب عانق روح العصر، ومضامينها حاصرت في معظمها راهن الشاعر وقضاياه، وكثيرا ما ارتبط الشعر المعاصر بفلسطين، وأصبح أداة للتعبير عن القضية، فكتبت نازك الملائكة و سميح القاسم، ومحمود درويش...، وغيرهم ممن استمدوا قوة شعرهم وصحته من جرح فلسطين.

2- الرؤية الفنية:

أ- التطور: مفهومه وتطوره:

التطور لغة:

جاء في لسان العرب[2] الطور التارةُ. ... قال النابغة: تراجعه طورا وطورا تطلِّقُ...وأطوار حالات شتَّى ... والطور الحال ... **قال الله تعلى: وقد خلقكم أطوارا"** نوح الآية **14**.

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص191

[2] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، 1401هـ، 1981م ، مادة ط و ر، ص 2717

وقيل: "أطوارا:شبابا، وشيوخا، وضعفاء، وقيل: " أطوارا " أي : أنواعا: صحيحا ، وسقيما، وبصيرا،وضريرا، وغنيا، وفقيرا[1]

وجاء في اللسان أيضا: خلقكم أطوارا معناه ضروبا وأحوالا مختلفة ... قال الفراء: نطفة ثم علقة ثم ثم مضغة ثم عظما ...وقال الأخفش: طورا علقة وطورا مضغة ... قال الشاعر : والمرء يخلق طورا بعد أطوار ... والطور الحد بين الشيئين..." [2]

إن هذه المادة الثلاثية تدور في الغالب حول معنى واضح هو التنوع والاختلاف من مرحلة إلى أخرى مختلفة عنها، دون أن يعني ذلك التحول نحو الإيجاب أو السلب.

شهد مفهوم التطور نفسه تطورا، خاصة وأنه فرض نفسه في التحليلات الاقتصادية مقابل مصطلح النمو الاقتصادي، مراعاة للحالة الاستثنائية ببعض الدول أو المناطق من العالم. خلال ثلاث عشريات 1990/1960، تعمقت الهوة بين غنى دول الشمال المصنعة وهشاشة اقتصاد دول الجنوب. وحاول العالم الثالث ضمن حركة عدم الانحياز خوض كفاحه لتحقيق تقرير المصير وتقدم التطور الاقتصادي وإعادة للتوازن في العلاقات الاقتصادية "شمال/جنوب" التي وصفت بأنها تبادل مجحف. إن البعد الدولي للاقتصاد –أو ما يعرف اليوم بالعولمة – قد سمح لبعض الدول السائرة في طريق النمو – كالصين والهند والبرازيل

[1] محمد الأمين بن محمد المختار الجنكي الشقنثيطي، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر، 1415، 1995، ص308

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة ط و ر، ص 2717

– ببعض الاستفادة إلا أن ذلك لم يفد دولا كثيرة خاصة في إفريقيا التي تعاني كثير من شعوبها تخلفا متراكما في التعليم والصحة، وهي متميزة بكونها ذات مؤشر تطور إنسانيّ ضعيف...[1]

وكما كان هذا المفهوم قد عرف كل هذا التطور في الجوانب الاقتصادية، فإنه قد انتقل إلى مجال النقد الأدبيّ، وعبّر كذلك عن الظاهرة الفنية، فتبين أن التطور" سمة من سمات الإبداع الفني؛ لأن الإبداع يمثل اختيار اللحظة الأخيرة للمبدع والمتلقي على حدّ سواء، باعتباره المشهد الذي يتواصل فيه الاثنان، ووفقاً لما سبق ذكره فإنّ عملية التطور يحرّكها عاملان هما: الروحيّ والتطبيق العمليّ، فالروحي يمثل حركة دفع داخلية كامنة في نفس الشاعر تدفعه للتسامي على الواقع المادي، وأما التطبيقي فهو حركة خارجية تنظم الخارج المادي على نحو مشابه للداخل المعنويّ، وبالقدر الذي يحدث فيه التوافق والانسجام بين الروحي والتطبيقي، أو الداخل المعنويّ والخارج الماديّ، تتحقق صفة الإبداع الشعريّة "[2]

وهذا يعني أنّ عملية التعبير الفنيّ نفسها في تفاعلها مع الواقع تقوم بتطوير نظرة الإنسان إلى ما حوله لتتجاوز الواقع الذي انطلقت منه وتتسامى به في عالم الروح والجمال والتعبير

[1] « Le développement du concept de développement » Immanuel Wallerstein Sociologie et sociétés , vol. 14, n° 2, 1982, p. 133– 142. URI: http://id.erudit.org/iderudit/001838ar , DOI: 10.7202/001838ar

[2] محمد شحادة أبو تيم، تطور الخطاب الثقافي في رؤية الشاعر الإسلامي في فلسطين، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد الرابع عشر– العدد الأول، ص ص:114–77، يناير 2005 ، ص78

الترميزيّ الذي ينتج صورة جديدة بالرغم من انطلاقها من الواقع إلا أنها مغربة عنه أسمى منه تعرض أبعاده غير المرئية وتحوله إلى علاقات جديدة.

ومن الطبيعي أن يتطور مفهوم التطور ويتّسع خاصة وأنه ميزة الحياة ونفسها وخاصية الظواهر الطبيعية والإنسانية، لذلك نراه كثير الاستعمال في المجال الاقتصادي مع مفهوم آخر يختلف عته هو النمو: فالتطور صفة نوعية تظهر في الحياة الاجتماعية، لذلك يتم الحديث كذلك عن أمر شديد الصلة بنقيض التطور وهو " التخلف" sous développement . وقد يتم الخلط مع مفهوم "النمو" الذي هو حسابات صماء شهرية أو سنوية ونِسب مئوية. والتطور مفهوم رياضي يدخل في الحسابات الرياضية، كما أنه مفهوم طبي يتناول موضوع النمو الذي يلاحظه الطبّ في حياة الطفل، فيكون التطوُّر بذلك مجمل الظواهر المشاركة في التحول التدريجي لدى الإنسان من مرحلة الإدراك إلى غاية البلوغ. ينتج التطور من ظاهرتين: من جهة بالنمو في الوزن والطول ومن جهة أخرى بالنضج: أي تحسّن البنيات كالأسنان مثلا والوظائف " الحسية الحركية والجنسية"، ثم إن التطور يظهر في مجالين هما الحسي – حرَكيّ والجسمانيّ.[1]

[1]/www.larousse.fr/encyclopedie/medical/d%C3%A9veloppement_de_lenfant/12494#jA2353ufDWYLeo4A.99

من هنا ندرك مدى اتساع هذه الكلمة وحضورها في الحياة الإنسانية المعاصرة ومختلف التخصّصات، ومن المعروف أن النقد الأدبي يستعير مصطلحاته في الحياة وحركتها والعلوم التي تعمل على تفسير ظواهرها والتحكم فيها.

ب- الرؤية:

الرؤية من الحواس الحيوية التي تؤثر في حياة كل فرد، فهي حاسة ذات أهمية كبيرة في إثراء العقل الإنساني بألوان من الصور والمعارف.

ويبدو أن الظواهر المتصلة بالرؤية تبدو للإنسان دائما مُخفية لقيمة رمزية ذات أهمية بالغة، مما يدفع إلى توكيد أمر؛ هو أن الرؤية أشبه بمركز محور المعرفة الرمزية. فكل المعارف النابعة من هذه المعرفة تفضل صورة العين. ومعنى ذلك أن العين تسهم في إيجاد شيء تعجز هي بالذات عن رؤيته، وبعبارة أخرى فإنّ العين وبالرغم من كونها قد وضعت للرؤية، إلا أنّها تساهم في إيجاد ما هو غير مرئي، وهنا تأتي الميتافيزيقا "الماورائية" لتجاوز هذه المفارقة" (مرئي-غير مرئي) كما نجدها مثلا لدى كلّ من الفيلسوفين المعروفين أفلاطونPlaton [*] وأفلوطين[**]Plotin: ما ورائية تلح على أهمية الاندهاش، الذي يريانه

[*] أفلاطون (427/ 349 ق م) هو أحد أكبر مفكري الغرب وقدماء الإغريق خاصة. تميزت أعماله بكونها مجموعة من الحوارات التي بحثت بشكل جاد في "الحقيقة"على أكثر من صعيد كما بحث في السياسة والأخلاق والجمالية والعلم ويمكن القول إن ثقته في قدرة الإنسان على إدراك الحقيقة هي النواة التي تشكل فكره ... http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Platon/138416

تصرفا لافتا ونظرة مختلفة غير النظرة العادية المعروفة، أو الابتعاد عن مركزية حاسة النظر في رؤية العالم، والحل هو اعتماد انفصال تطهيري ورؤية روحية نابعة من تأمل الجميل في تصاعد منتظم للوصول في نهاية الأمر إلى الجمال السحري. ومن هنا كان لزاما علينا أن نتعلم "فن رؤية جديدة إلى العالم؛ إذ لا بد من التسليم بأن كثيرا منا عاجزون عن اكتشاف العلاقات الموجودة بين الأشكال المقدسة وروحانيتها [1]

1-تشكل الرؤية العربية ثقافيا:

لا يمكن أبدا تجاهل الخلفية الثقافية التي تسهم في تشكل الرؤية بمعناها الفكري والثقافي؛ ذلك أنّ الثقافة العربية الإسلامية مثلا قد نشأت في ظل النصّ القرآنيّ، وداخله تشكّلت من خلال عدد من التأويلات التي انصبت عليه، وأنتجت مجمل المفاهيم المتصلة بالإيمان والروح والنفس والإنسان والفؤاد والقلب والطهارة، والخبائث، وما إلى ذلك من العبارات التي تحولت إلى مصطلحات في مجالات معرفية كثيرة، وانتقل كثير من تلك المعرفة إلى الشعر والشعراء فقال أحدهم مثلا:

** هو فيلسوف يوناني 270/205 م. وبحسب بورفير، فإن أفلوطين هو تلميذ إسكندري" مصر" لأمونيوس ساكاس. دخل بلاد فارس في ظروف حربية وحاول معرفة فلسفتهم وفلسفة الهنود، ثم فتح في روما مدرسة للفلسفة. راجع بورفير وجمعها في ستة أجزاء تساعية وهو بناء يرمز للفيطاغورسية الجديدة وبتأصيل من الأفلاطونية الجديدة وضع أفلاطون نظرية الواحدية. L'Un وهي مبدأ ما وراء الذات والعقل والروح وتراتبية hiérarchie لتدرجات الذات انطلاقا من "الواحد" ومن هنا تأتي نظرية حلول الروح في مبدئها المقدس. ولقد تاثر آباء الكنيسة وعدد من المؤلفين المسيحيين – ومنهم القديس أوغستين – بفكر أفلوطين ممتزجا بالفيتاغورسية pythagorisme والأرسطية والرواقية stoicism

[1] voir, Alain DELAUNAY, « VISION, *symbolique* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 13 mai 2016. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/vision-symbolique/

إن الكلام لفي الفؤاد وإنما جعل اللسان على الفؤاد دليلا [1]

ويتم التواصل بين القرآن الكريم وغيره من النصوص والشروح والتأويلات غير بعيد عن كثير من الأفكار والمفاهيم والمناهج الجديدة التي تثري باستمرار الطاقة التحليلية وتعميقها، وداخل التطور الحضاري الذي لا بدّ منه لضمان حركية النص الذي يصنع قدرة الفكر على التصور، هذا التصور الذي لا بد منه، لتحقيق التواصل مع جديد الفكر والابتكار، وهنا تبرز مشكلة الترجمة عامة ومشكلة ترجمة المصطلحات خاصة، وقد قوي الإحساس بالمشكلة في القرن التاسع عشر أثناء المرحلة الإحيائية.[2]

ومن هنا يمكن القول بأن الرؤية في مفهومها الواسع متشعبة المنابع، متصلة اتصالا واسعا بكثير من المعطيات الحضارية والثقافية واللغوية، كما أنها جزء من علاقات المثاقفة acculturation [*] التي نتعرف من خلالها على ما هو محقق بين الشعوب من علاقات التأثر والتأثير.

---

[1] ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن، ص(9، 15، 225)

[2] عابد بوهادي، من قضايا المنهج في صناعة المصطلح العلمي العربي، اللغة العربية مجلة نصف سنوية محكمة، المجلس الأعلى للغة العربية، عدد32، سداسي 1، 2014، ص 178

[*] تعديل الصيغ الثقافية culturels modèles على أساس وجود فئتي أفراد أو أكثر من عرقين مختلفين أو أكثر و يكون التعديل محصلة لاتصال ثقافاتهم المباشر.

http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/acculturation/18243#2YpEPUoW2MMj7V2x.99

2-الرؤية والصورة:

قد تكون أهمية العين الأولى في رؤية الأشكال والألوان التي تمكن عقل الإنسان من تشكيل عدد كبير من التصورات، لكن أمر الصورة الذي كان يتناول ببساطة قد أضحى في المعارف السيميولوجية الحالية أشبه بكون شديد التعقيد غامض القوانين. والكلمة اللغوية عكس ذلك: فهي من السهل النفوذ إليها وتطويعها، بالرغم من حاجة كل واحد منهما إلى الآخر، وهذا يقود إلى التساؤل في شأن هذا التلازم الذي يضم الكلمة والصورة إلى بعضهما وفي شأن لعبة العلاقات التي يحافظ عليها السَّنن الأيقوني code iconique في الرسالة نفسها، وعلى العموم فإنّ الصورة والرسالة أو النص حين يستعملان في فضاء اتصالي واحد قلما يستقل أحدهما عن الآخر خاصة لدى المستقبل، لذا كان من الضروري التعرف على الدقة التي تحكم السّنَنيْن من المؤكد أنها أعمق من مشهد الكلمات والألوان وهي تنقلع. [1]

إنّ هذا الطرح الذي تناول قضية الرؤية وعلاقتها بالتفكير والتصور، يُعطينا صورة واضحة عن عمق التحولات التي تقع في خبرات الإنسان المتراكمة، كما يبين لنا مدى قدرة الإنسان على استغلال حواسه استغلالا جادّا هادفا، واستثمار عناصر الطبيعة قدر

[1] Voir : Bardin Laurence. Le texte et l'image. In: Communication et langages,n°26,1975. pp98-112.

المستطاع في تطوير عالمه الذهني والتخييليّ، حين يحسن محاورة الواقع المادي والمعنوي الذي يتحرك فيه وتتحرك حياته المادية والمعنوية أيضا.

3- تطور أساليب الحياة :

أدى تطور الجانب المادي للحياة وأساليب العيش فيها، إلى انحسار القيم والمبادئ العليا في المجتمع، وضعف سلطانها في أبناء الجيل المعاصر، لتحلّ محلّها قيم ومبادئ جديدة، ذات غايات ماديّة تحرّكها المصالح والأهواء الشخصية والنزاعات الحزبيّة، كما أعيد فهم كثير من المبادئ والقيم العليا على أساس ماديّ، لما تحققه من مصلحة أو منفعة تعود على المجتمع أو الشخص على حدّ سواء، وأدى كل ذلك إلى نتائج خطيرة أهمها: انحسار المبادئ والقيم العليا وضعف حضورها في المجتمع، وانسحابها من جوانب كثيرة من الحياة، ليصبح حضورها متقوقعاً داخل النفس، على شكل نظريات فلسفية، ودعوات إنسانية، ومعان شعرية يتغنى بها الشعر والشعراء، أو خلق مفاهيم جديدة لقيم ومبادئ قديمة متوارثة، أو طرح قضايا ورؤى جديدة، ولذلك نجد أن موضوعات الشعراء، تختلف من جيل لآخر، في طريقة التناول، والاهتمام ببعض منها دون الآخر .

والقيمة من الكلمات التي أصبحت حاضرة في التداول الفكريّ وغدت مصطلحا مستعملا في عدد من المعارف والتخصصات، فهي كثيرة الاستعمال في عدد من المجالات الاقتصادية والرياضية واللسانية، ومن الطبيعي أن تبدأ القيمة في المجال الأدبيّ من الجملة

التي تثير عند دو سوسير مفهوم "القيمة الصافية" الذي يقترب من مفهوم المعنى sens أو إعطاء المعنى " التمعين" signification ، أو المدلول، أو القيمة السياقية valeur ... contextuelle، وكثيرا ما تثار هذه الثنائية "تدليل قيمة" signification/valeur في فضاء الخطاب وفي الطرح الواسع الذي يعالج هذه القضية. [1]

من هنا ندرك أن تناول القيمة لا بد أن تراعى فيه كل هذه التشعّبات التي تربط البحث بالجوانب المختلفة، فحث الدارس على تتبع ما قد يفد إلى العوالم الأدبية، من دلالات للمفهوم من هذه المجالات التي تستعمل لفظ القيمة ومعناه.

4-الرؤية الثورية والقيمة التاريخية:

لقد تطور الخطاب الثقافي في رؤية الشاعر الإسلامي في فلسطين، في ظل التأثر بالفكر الغربي في زعزعة بعض المفاهيم الموروثة، لاتفاق الرؤية الغربية مع النزوع المادي في الحياة الجديدة، وكان لذلك آثار مدمرة على الموروث الحضاري العربي والإسلامي . الجانب الفني: وأهم العناصر العاملة في هذا الجانب، ترادف العناصر المؤثرة في الجانب المقدس.

كثيرا من يشار إلى أن الجوانب الفنيّة المتصلة بالتعبير والصورة وما إلى ذلك من العوامل التي تتدخل في تشكيل النص الشعريّ، أنها تتطور ككل داخل الموروث خاصة،

[1] Choi Yong-Ho. « La valeur en discours chez Saussure ». In: *L'Information Grammaticale*, N. 95, 2002. pp. 50-53.

ومن الطبيعيّ أن تدعّم كل كتابة أدبية عامة بالتجربة الفنيّة الخاصة، والحساسية الفنية الجديدة[1].

من هنا يتضح أن الرؤية تتكون بتراكمات عامة وخاصة، يمكن القول بأن التناصات أيضا تتدخل بشكل جوهري في إنشائها، ولا بدّ من إضافة الثقافة النقدية التي تلاعبت بها أهواء كثيرة، منها أهواء الساسة الذين طالبوا الشاعر بالخوض في ما يرضي العامة، وما يوصل رسالة سياسية تمجد القصر، كما راح اللغويون والمفسرون يتخذون من النصّ الشعريّ خاصة، مطيّة إلى ما يخدم مهمتهم اللغوية أو التفسيرية.[2]

ومن الطبيعيّ أن يحدث هذا التماهي، الذي قد يصل بالفنون الأدبيّة إلى الانحسار عندما تتم محاصرة المفهوم الفنيّ وتحاول إخضاعه، خاصّة حين يكون المجال الأدبيّ في عصر من العصور فاقدا للشعور باستقلاليته، فإنّه في تلك الحالة يغدو لا محالة مستلبا وخاضعا لسلطة مرحلة زمنية أو لإيديولوجية ما، أي حين ينظر الأديب إلى أن أدبه ليس غاية في حد ذاته إنما هو وسيلة لا أكثر.[3]

[1] محمد شحادة أبو تيم، تطور الخطاب الثقافي في رؤية الشاعر الإسلامي في فلسطين، مجلة الجامعة الإسلامية ص ص 81/78

[2] عبد الله بن عبد الكريم العبادي، الحكم التقدي بين الواع والمثال، دراسة نقدية لنماذج من شعر الأوائل، فكر وإبداء عدد 2، اكتوبر 1999. ص 118

[3] Voir: Jean Paul Sartre, qu'est ce que la littérature, Gallimard, 1948, p126

وإذا كانت الدراسات الحديثة التي تناولت النصوص الأدبية وما تضمنته من صور قد تأسست في وجهة بنيوية على نظريّات لكل من ماركس Marx وسوسير De Saussure وفرويد Freud ، فإنّ عددا من النظريات الجديدة قد حلّ بعدها وتناقض معها في النظر إلى المجتمع واللغة والذات، وثار على البنيوية واتهمها بنزعتها الإيديولوجية، كما يظهر ذلك بوضوح في ما تناوله "بؤس البنيوية" الذي أشار إلى أن التناول الجديد، قد طوّر التناول القديم وحرّفه وشوهه ورفضه وحُورب إلى أن حوّل إلى نقيضه[1] .

وهذا أمر طبيعيّ في عالم الرؤى الفكريّة، التي تتحاور وتتقاطع وتختلف من عصر إلى عصر، لكن غايتها هي دائما تطوير الجوانب الفكرية التي تحقق مزيدا من الدقة والموضوعية.

كما نجد ذلك في قول إبراهيم طوقان:

لا تبالي بألْفِ خَطْبٍ عراها نفسُ حُرَّ مفجوعَةٌ بحماها

شفَّها الغيظُ والأسى وتراها كظمتْ غيظها وأخفتْ أساها

والشاعر متأثر في ذلك بقول الله عز وجل" **والكاظمينَ الغيظَ والعافينَ عن الناسِ**...آل عمران 134

ويظهر هذا التأثر بالثقافة القرآنية كذلك في قول الشاعر وديع البستاني:

[1] ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، دراسة فكرية، ط2، دار الفرقد دمشق، 2008، ص14

أرى الوطن القوميّ يعلو بناؤه أرى غرفة في القصر تحجبه قصرا

فذكّرْهمو ذكرى ولستَ مسيطراً مخافة يومٍ فيه لا تنفع الذكرى

تأثرا بقول الله عز وجل: "... **فذكر إنما أنت مذكر لست عليهم بمسيطر**" الغاشية 21-22

غير أن النظرة إلى التراث الديني كانت شاملة لا فرق فيها بين دين ودين؛ فقد نظر الشاعر الفلسطيني إلى القيم الدينية المسيحية نظرة إيجابية وهي النظرة التي تظهر في ذكر الدين المسيحي واستلهامه، كما نجد ذلك في قول إبراهيم طوقان:

ناح الأذان وأعول الناقوس فالليل أكدر والنهار عبوس

وهكذا نجد أن الروح الحضارية المشرقية في هذا الشعر واحدة، هي الروح الدينية مسيحية وإسلامية، وهو وعي مبكر جعل شاعرا مسيحيا يرفض الصبغة الاستعمارية الغربية التي ادعت المسيحية؛ فهذا كمال ناصر الشاعر المسيحي، ينقد ويتبرأ من الغرب ويثور على المسيحية الغربية الاستعمارية فيقول:

لستَ مني يا غرب فاحمل صليبك راعفا بالدماء واتبع ربيبك

لست مني فانزع شعار صلاتي حسبي العمر قد حملت ذنوبك

كما تأثر الشعراء الفلسطينيون بالتاريخ العربي الإسلامي ورموزه، فلجأ الشعراء الفلسطينيون إلى أحداث التاريخ والشخصيات التي أصبحت رموزا للتضحية والمجد، واتخذت

ذلك سبيلا إلى التعبير عن الحالة الاستعمارية الفلسطينية وما تتطلبه من تحديات، كما نجد ذلك عند عبد الكريم الكرمي في قوله:

قف على اليرموك وانظر هل ترى موكب التاريخ ميمون القياد

ومثار النقع فوق المنحنى وعلى السفح انثنت خيل الطراد

فهو يعمد إلى حدث تاريخي ضخم، ويستثمره في التعبير عن الأمل في العودة إلى المجد القديم.

5-الأثر الأدبي العربي والأسطوري:

كثيرا ما يعود الشعراء كذلك إلى الذهنية العربية، التي اختزنت كثيرا من الخيالات والإبداعات الأدبية والأساطير، التي تعبر أساسا عن وعي جمعي وحلم جمعي أيضا في كثير من الحالات.

يقول الشاعر عبد الرحيم محمود:

جرّدوا السيف فكانوا جُزرا أوقدوا النار فكانوا الحَطبا

إن قطعنا ذنَب الأفعى فمن في غد يُلحق رأسا ذنبا

متأثرا ببائية شاعر بني غسان:

هم جرّدوا السيف فاجعلهم له جُزرا هم أوقدوا النار فاجعلهم حطبا

لا تقطعن ذنَب الأفعى وترسلها إن كنت شهما ألحق رأسها الذنَبا

وقد تتصل التجربة الإنسانية الفلسطينية، بالرموز الإنسانية الكبرى التي يتفاعل معها الشاعر الفلسطيني، كما فعل سميح القاسم حين حاور أسطورة سيزيف بقوله:

تمهلوا يا حاملي الصخور تمهلوا مفترق الطريق

إن هذا التناص مع الأسطورة، يبرز أن الشعب الفلسطيني حكم عليه القدر ليس بصخرة واحدة بل بصخور كثيرة.

مؤثرات قومية:

وفي الشعر الفلسطيني تغن بالأمجاد العربية التي يمكن أن تقدم للفلسطيني كثيرا من الإيمان بذاته. يقول عبد الرحيم محمود:

إن تسألوا عني إلى من أنتمي فإلى رعاة النوق والأغنام

أبغير مجد بني نزار ويعرب يزهى عراقي ويفخر شامي

ولعل أقوى صيحة هي صيحة درويش:" **سجل أنا عربي**" [1].

[1] ينظر: سعدي أبو شاور، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003، ص ص 28. 63

ج- الفني والفنية:

عادة ما يطلق على منجز ما صفة الفنية، إذا ما كان متصلا اتصالا ما بفن من الفنون، كالرسم والنحت والعمارة ... أو بالأعمال الفنية والفنانين فيقال: الثراء الفني لبلد ما مثلا، كما تطلق صفة الفنية على منجز ما بفن، أي أننا نلمس فيه عناية بجانب الجمال مثلما نجد ذلك في تجليد الكتب مثلا. [1]

وبذلك فإن صفة الفنية، متصلة اتصالا وثيقا بما يتركه المنجز في من يطلع على الشيء الفني، من تأثير إيجابي في النفس وهو ما يسمى بالأثر الفني الذي يشعرنا بكثير من اللذة والاستمتاع الجمالي الروحي.

وكثيرا ما يتداخل في اللغة العربية ما هو فني بما هو تقني[2]، أمّا التقنية فتطلق على مجمل الإجراءات والوسائل التطبيقية في نشاط معيّن، مثل تقنيات الرسم المائي. ومن هنا كانت التقنية تحكما عمليا وسلاسة في أداء النشاط، ومثل ذلك أن يكون موسيقيا ما ذا تقنية غاية في الصحة والجودة. ومن الطبيعي أن تكون التقنية متكئة على معارف علمية وموجهة نحو غاية إنتاجية ما، كما نجد ذلك في مفهوم مجموع التطبيقات العلمية في مجال الإنتاج.[3]

من هنا يتبين أن التقنية أميل إلى الجانب العملي وأقرب إلى الممارسة والتحكم فيها وأدائها على وجه سليم ذي جودة عالية، لكن هذه الجودة في المجال العملي قد تفرز

[1] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artistique/5588

[2] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/technique/76950?q=technique#76048

[3] http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/technique/76950#XzFj0wCGMj7JpZ8L.99

مجموعة من الممارسات الممتعة التي تقرب التقنية من الفن، فتغدو إتقانا وتحكما وإمتاعا أيضا.

وإذا ما ربطنا هذين المبدأين بالشعر خاصة، وجدنا أن الشاعر قد يحول معرفته العلمية والنقدية وشتى المعارف، إلى طائفة من التقنيات التي تمكّنه من التحكم في أدائه الشعري.

ولا عجب بعد هذه المعرفة التي تقربنا من بعض أسرار العمل الشعري، أن يشهد عالمنا اليوم ورشات لكتابة الشعر وكتابة القصة مثلا، ويزيد الإقبال على التدرب المكثف على الكتابة الشعرية، خاصة في ظل وجود العناية الكبيرة بنصوص شعرية قصيرة مغرية مكثفة قصيرة مثل الهايكو* Haiku الذي هو من أشهر الشعر الياباني التقليدي، والإبيغرام** Epigram القطعة الشعرية الصغيرة الساخرة، إلا أن كل ذلك لا يعني أبدا أن العمل الأدبي قد أضحى ورشة جماعية عارفة بالجوانب التقنية التي تولد الجوانب الفنية، فالبناء الفردي للعمل الفني ما زال هو الأساس وما زال هو الغالب في الساحة الأدبية، رغم ما توحي به حياة المؤسسات والمؤسسات الدولية المتعاونة من مفهوم شامل، أصبح نافذا في أفكار هذا العصر الذي اقتربت فيه المسافات، وتجمعت فيه الشركات الكبرى وحلت فيه الحروف محل الأسماء الفردية، كما حلت فيه أسماء الجامعات محل عبقرية الفرديات العلمية.

* عرفه معجم لاروس بأنه شعر مكون من سبعة عشر مقطعا في ثلاثة أبيات أساسها الإيجاز إلى أقصى حد مع استعمال الفكاهة أحيانا ويكون الموضوع عادة إما الطبيعة أو حالة نفسية ما.
http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/ha%C3%AFku/57238

** عرفه معجم لاروس بأنه مقطوعة شعرية قصيرة ذات غاية ساخرة تنتهي بالمفاجأة أو الإدهاش
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9pigramme/30412

إن قراءتنا للتحليل النقدي اليوم، وهو يركز على فنيات التعبير نلاحظ أنه يرسم خطة واضحة للنجاح الفني كما نجد ذلك في شتى المناهج، التي تفتت النص وتحوله إلى هيكل تشكل من مجموعة قطع صغيرة، يمكننا الإمساك بأسرارها و الوصول إلى البدء على الأقل في الإنجاز الأدبي.

إن أبرز سمة يمكن الوقوف عندها في هذا المسار الفني الفكري الذي تميزت به القصيدة الفلسطينية، هي أنها ظلت مواكبة للتطورات المختلفة التي مرت بها الحياة الفلسطينية في كل مجالاتها، كما أن القصيدة الفلسطينية قد استطاعت بفضل الجهد الإنساني الفلسطيني، تحدي الظروف الصعبة والتمكن من توظيف تجارب الثقافات والفنون العربية والعالمية.

وإذا كانت هذه العناصر العربية والعالمية قد ساهمت في تشكل رؤية الشعر الفلسطيني فنيا وفكريا، فما العوامل العميقة التي ساهمت في تشكل رؤية محمود درويش وتطورها؟

الفصـل الأول

تشكلات الرؤية الشعرية عند

محمود درويش

الفصل الأول: تشكلات الرؤية الشعرية عند محمود درويش

لا نستطيع الحديث عن مراحل الشعر عند محمود درويش، بعيدا عن حياته وأهم الظروف التي ميّزت تجربته الشعرية، لأن محمود درويش يختلف عن مجموعة كبيرة من الشعراء، فهو شاعر عايش منذ طفولته أحداث وطنه معايشة عميقة مكثفة فارتبطت تجربته الشعرية بمراحل حياته ارتباطا وثيقا.

أولا – نبذة عن حياة الشاعر:

ولد الشاعر محمود درويش في 13 من شهر مارس سنة 1941، في قرية البروة 'بكسر الباء'، وهي قرية تقع شرقي عكا على مسيرة تسع كيلومترات منها، بها 1460 نسمة،[1] وقد مر بالبروة ناصر خسرو الرحالة الفارسي المسلم في القرن الخامس الهجري، وذكر أنه زار فيها قبر عيسى وشمعون، والبروة من البلدات القديمة المبنية منذ زمن الرومان، لكن هذه القرية تم تدميرها من قبل العدو الصهيوني، وغيروا اسمها من البروة إلى 'أحيهود' وحولوها إلى 'موشاف' أي إلى قرية تعاونية بالمفهوم الصهيوني، والسكان الجدد لهذه القرية كانوا من اليهود اليمنيين المهاجرين إلى فلسطين المحتلة، كما تحولت مساحة من قرية البروة أيضا إلى

[1] ينظر، سارة حسين جابري، أعذب قصائد محمود درويش، دار العوادي، عين البيضاء، 2014، ص 5

'كيبوتز' أي إلى مزرعة جماعية، وسكانها من اليهود الإنجليز المهاجرين إلى فلسطين.[1]

يتحدث درويش عن هذه المأساة التي عاشها مع أهله قائلا: " الرصاص الذي انطلق في تلك الليلة من صيف 1948 في سماء قرية هادئة 'البروة' لم يميز بين أحد، ورأيت نفسي، وكان عمري يومها ست سنوات أعدو في اتجاه أحراش الزيتون السوداء، فالجبال الوعرة، مشيا على الأقدام حينا وزحفا على البطون حينا، وبعد ليلة دامية مليئة بالذعر والعطش وجدنا أنفسنا في بلد اسمه لبنان"[2]، هكذا يخرج محمود درويش من قريته البروة مجبرا وسنه لم يتعد سن سنوات، هكذا شرد أهل قرية البروة، والعديد من القرى الأخرى، وهاجروا إلى قرى مجاورة، أو إلى بلدان عربية أخرى، كسوريا والأردن ولبنان والعراق، فقد تحول هؤلاء إلى لاجئين في وطنهم، أو في بلدان عربية .

نستطيع أن نقول أن خروج درويش بهذا الشكل من قريته البروة، كان بداية لحياة جديدة من القهر والظلم والمعاناة، والإحساس بالخوف والذعر والألم، هكذا ترسخت هذه المفاهيم في ذهن هذا الطفل، ويصور درويش هذا الإحساس مخاطبا إحدى

[1] ينظر: هاني الخير، محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس للنشر، الجزائر، ط1 2008، ص7

[2] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي القاهرة، ط2 2011،ص96،

الصحف العبرية هي صحيفة 'زوهديرخ'* وقد أجرى الحديث معه الصحفي اليهودي 'يوسي الغازي' – وقد وصفت الصحف العبرية هذا الحديث بأنه أول لقاء مباشر بين محمود درويش والقارئ العبري، ذلك أن الصحافة العبرية لا تهتم بالمواطنين العرب، ولا بالشعر العربي، وتنظر إليه أنه حركة عديمة الأهمية والتأثير– يقول درويش: أذكر نفسي عندما كان عمري ست سنوات، كنت أقيم في قرية جميلة وهادئة، هي قرية البروة التي تقع على هضبة خضراء ينبسط أمامها سهل عكا، وكنت ابنا لأسرة متوسطة الحال عاشت من الزراعة، عندما بلغت السابعة توقفت ألعاب الطفولة، وإني أذكر كيف حدث ذلك"، يذكر درويش تفاصيل تلك الليلة الرهيبة، التي أعلنت ميلادا جديدا لطفل في السابعة من عمره، فقد إحساسه بالطفولة، يضيف قائلا: "يخيل إلي أن تلك الليلة وضعت حدا لطفولتي بمنتهى العنف، فالطفولة الخالية من المتاعب انتهت، وأحسست فجأة أنني أنتمي إلى الكبار، توقفت مطالبي وفرضت علي المتاعب، منذ تلك الأيام التي عشت فيها في لبنان لم أنس، ولن أنسى إلى الأبد تعرفي على كلمة الوطن، فلأول مرة وبدون استعداد سابق كنت أقف في طابور طويل، لأحصل على الغذاء الذي توزعه وكالة الغوث، كانت الوجبة الرئيسية هي الجبنة الصفراء، وهنا استمعت لأول مرة إلى كلمات جديدة فتحت أمامي نافذة إلى

* زوهديرخ: صحيفة أسبوعية ناطقة بلسان الحزب، الشيوعي الصهيوني، وهو الحزب الذي يتعاطف مع العرب، أكثر من أي قوة سياسية أخرى في إسرائيل

عام جديد: الوطن، الحرب، الأخبار، اللاجئون، الجيش، الحدود، وبواسطة هذه الكلمات بدأت أدرس وأفهم وأتعرف على عالم جديد، على وضع جديد، حرمني طفولتي"[1]، بهذا دخل درويش عالمه الجديد من المأساة والألم، وبداية تبلور مفاهيم جديدة في حياته وفي ذهنه، بدأ يحس بالمسؤولية اتجاه نفسه واتجاه وطنه، وحديث درويش لهذه الصحيفة يعتبر وثيقة هامة من عدة جوانب، فهو وثيقة تاريخية لأنه يسجل ما حدث لقرية البروة وسكانها، وهو وثيقة سياسية كونه يكشف الكثير من الحيل والخطط التي يستعملها العدو الصهيوني في مواجهة المقاومة العربية، من تمسك بالأرض، والعمل على استرجاع الأراضي الفلسطينية، والحديث كذلك يعدّ وثيقة إنسانية لأنه يكشف عما تعرض له العرب من ظلم واضطهاد، وهو كذلك وثيقة أدبية، من خلال قدرة الشاعر على نقل هذه المأساة بهذا الأسلوب وهذه التفاصيل.

إن بداية معاناة الشاعر لا تكمن في خروج طفل وأسرة ومجتمع بأسره من قرية للعيش في بلد آخر، بل هي بداية المعاناة والحصار والخروج بقوة السلاح، دون أدنى اعتبار للإنسانية، هذا من جانب، ومن جانب آخر هي ذاكرة المكان، البروة التي عاش فيها الشاعر طفولته، فهي سجل لذكرياته وحياة لهوه الطفولي، وبعد سنة كاملة من العيش في لبنان أبلغ الشاعر أنهم عائدون إلى وطنهم غدا، يقول الشاعر:"بعد أكثر من سنة عشت خلالها حياة لاجئ، أبلغوني ذات ليلة أننا سنعود غدا إلى

[1] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص98

البيت، أذكر جيدا أنني لم أنم في تلك الليلة، لم أنم من شدة الفرح، فالعودة إلى البيت تعني نهاية الجبنة الصفراء، نهاية تحرشات الأولاد اللبنانيين الذين كانوا يشتمونني بكلمة لاجئ المهينة"، الحنين والعودة إلى الأرض، إلى البيت طموح الشاعر الذي لم يكن ينتظر اللحظة، هو شعور خاص، شعور بالعودة إلى الأم، "وخرجت إلى رحلة العودة، كان الظلام مخيما على كل شيء، وكنا ثلاثة، أنا وعمي والدليل الذي كان يعرف مجاهل الدروب في الجبال وفي الوديان، إنني أذكر الزحف على البطون، لكي لا يرانا أحد وبعد رحلة مضنية، وجدت نفسي في إحدى القرى، ولكن ما أشد خيبة أملي، لقد وصلنا إلى قرية دير الأسد، وهي ليست قريتي لا بيتي هنا ولا زقاقي، سألت:متى نعود إلى قريتنا؟ إلى منزلنا؟ ولم تكن الأجوبة مقنعة، ولم أفهم شيئا.. لم أفهم معنى أن تكون القرية مهدمة، لم أفهم معنى أن يكون عالمي الخاص قد انتهى إلى غير رجعة، ولم أفهم لماذا هدموا هذا العالم؟ ومن هم أولئك الذين هدموه؟"، هكذا وبعد فرحة كبيرة وأمل في العودة إلى القرية، إلى زقاق الطفولة، يصاب الشاعر بخيبة أمل كبيرة، لأن قريته هدمت وبدأت مفاهيم عدة تترسخ في ذاكرته الصغيرة مرة أخرى، الهدم، النهاية، المهدمون، هكذا بدأ القاموس اللغوي للشاعر يتسع شيئا فشيئا ويحمل مصطلحات جديدة، أوجدتها ظروف الحياة، "رويدا رويدا اعتدت على حياة الكبار، وقضايا الكبار، واتضح لي بمنتهى خيبة الأمل أنني

لم أعد إلى منبع الأحلام، ولم أعد إلى زقاق الطفولة، كل ما في الأمر هو أن اللاجئ قد استبدل بعنوانه عنوانا جديدا، كنت لاجئا في لبنان، وأنا الآن لاجئ في بلادي، والآن وأنا أتحدث إليك وأنا في الثامنة والعشرين من العمر، فإنني قادر على تقييم تلك الفترة، إذا أجرينا مقارنة بين أن تكون لاجئا في المنفى، وبين أن تكون لاجئا في الوطن، فقد خبرت النوعين من اللجوء، فإننا نجد أن اللجوء في الوطن أكثر وحشية، العذاب في المنفى والأشواق، وانتظار يوم العودة الموعود شيء له ما يبرره، شيء طبيعي، ولكن أن تكون لاجئا في وطنك، فلا مبرر لذلك، ولا منطق فيه"[1]، تتفاقم أزمة الشاعر بالتغرب في وطنه، وإحساسه القوي بأن ذكريات طفولته قد انتهت تماما بعد أن علقا أملا في الرجوع إليها، يحس بألم شديد لأن التغرب خارج الوطن وشعورنا بالوحشة والغيض والشوق له ما يبرره، لكن التغرب في الوطن مأساة تزداد مساحة كلّ يوم، خاصة وأنك تعيش في وطنك ولا تستطيع أن تزور قريتك وطفولتك وذكرياتك الجميلة، " عندما عدت من لبنان، إلى قرية دير الأسد، كنت في الصف الثاني، كان مدير المدرسة إنسانا طيبا، وأنا أذكر عندما كان يزور المدرسة مفتش وزارة المعارف، كيف كان المدير يستدعيني ويخبئني في غرفة ضيّقة، فقد كانت السلطات تعتبرني متسللا وكان المعلمون يرغبون في الدفاع عني"، أضاف الشاعر في هذه الأثناء مصطلحا جديدا في قاموسه وهو 'المتسلل'، فهو لا يتمتع

[1] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص100

بحريته مثل الآخرين، بل وليس في المدرسة فقط حتى في قريته، "كلما كانت الشرطة تأتي إلى القرية، كانوا يخبئونني في خزانة أو في إحدى الزوايا، لأنه من المحظور علي أن أعيش هنا، في وطني، لقد منعوني من الإدلاء بهذا الاعتراف، كنت في لبنان، وعلموني القول أنني كنت لدى إحدى القبائل البدوية في الشمال، وهكذا فعلت لكي أحصل على بطاقة الهوية الإسرائيلية*، ولكني لا أزال حتى اليوم محروما من الجنسية في وطني"[1]، تكون لدى الشاعر شعور بالاغتراب في الوطن، أقسى بكثير من الذي عايشه في لبنان، أن تعيش في وطنك، ولا تستطيع البوح بوطنيتك وبانتمائك، فأنت تعيش ألما مضاعفا، "أيهما أكثر إيلاما: أن تكون لاجئا في أرض سواك أم أن تكون لاجئا في أرضك"[2] هكذا بدأ الإحساس بالحقيقة المرة من اضطهاد وقهر يتكون في ذهن الشاعر الطفل، عانى محمود درويش من التشرد والملاحقة والسجن ما عانى، و ذاق ويلات العذاب بكل أنواعه، خارج السجن وداخله، وأبشعها داخل السجن، فقد جربه مرات عديدة، كانت المرة الأولى سنة 1961، بعد أن انتقل من قرية 'الجديدة'، حيث تقيم أسرته، ليعيش وحده في مدينة حيفا سنة 1960 وقد أتم تعليمه الثانوي، واعتقال درويش ودخوله السجن كان دون سبب يذكر، دخل

* التزمت في كل بحثي التزاما علميا يصدقه التاريخ ويؤيده، فسميت الدولة الصهيونية في كل بحثي باسمها الحقيقي " الدولة الصهيونية"

[1] المرجع السابق، ص 101

[2] محمود درويش، يوميات الحزن العادي، مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية، دار العودة بيروت، ط1، 1973 ، ص 39

سجن 'الجلمة' قرب مدينة الناصرة، وبقي فيه أسبوعين دون محاكمة، وعمره في هذه الأثناء لم يتعد العشرين عاما، يقول درويش عن هذه التجربة الأولى:"إن السجن الأول مثل الحب الأول لا ينسى"، وفي سنة 1965 سجن درويش للمرة الثانية، بسبب سفره من حيفا إلى القدس دون تصريح*، وسبب سفره كان للاشتراك في الأمسية الشعرية التي عقدها الطلبة العرب في الجامعة العبرية، وصدر حكم القاضي بسجن درويش لمدة ستين يوما مع التنفيذ، وتسعين يوما مع إيقاف التنفيذ، وقضى فترة حبسه في سجن 'الرملة'، وما بين 1965 و1967 سجن الشاعر للمرة الثالثة، عندما حامت حوله شبهة النشاط المعادي لإسرائيل، في هذه المرة انتدبت له المحكمة أحد المحامين الذي اعتذر باسم محمود درويش عن المخالفة التي ارتكبها، ووعد المحكمة بأن لا يعيدها، لكن درويش تبرأ من المحامي قائلا بأن المحامي يعبر عن وجهة نظره هو، فحكمت المحكمة على الشاعر بغرامة قدرها مائتا ليرة إسرائيلية.[1] هكذا كانت السلطات الإسرائيلية تتابع نشاطات محمود درويش الشاعر، وغيره من المثقفين والمناضلين باهتمام وقلق، فتصدر بحقهم العقوبات الظالمة دون مرجعية قانونية، كل ذلك من أجل قمع عزيمتهم، وشل حركتهم وإراداتهم الوطنية، ونشر الفزع والخوف في القلوب المؤمنة باستعادة الحرية والكرامة والحقوق، ففي 4

* فرضت السلطات الصهيونية في فلسطين على كل عربي تصريحا بالسفر، إذا أراد أي شخص الانتقال من مكان إلى آخر داخل الأرض المحتلة

[1] ينظر: – رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص 110

يونيو سنة 1967 أي قبل العدوان االصهيوني بيوم واحد، صدرت أوامر إسحاق رابين رئيس أركان الجيش الصهيوني آنذاك باعتقال كل المثقفين العرب، فاختفى درويش ولم تتمكن السلطات الصهيونية من اعتقاله، واختفاء درويش كان بهدف الإشراف على إصدار جريدة 'الاتحاد'، بعد أن اعتقل جميع المحررين فيها، وأصدر درويش من مخبئه عددين من الجريدة، وكان هو المحرر الوحيد للعددين بما فيهما، من مقالات وتعليقات مختلفة، وبعد صدور العدد الثاني كان من الواضح أن معركة يونيو 1967 قد تحددت نتائجها بانهزام العرب، فترك درويش مخبأه وعاد إلى بيته، وبعد خمسة أيام من العودة اعتقل درويش دون محاكمة وبقي في سجن 'الدامون' مدة شهر، لكن درويش هذه المرة كان مستريحا في السجن، لأنه يرى أن الواقع خارج السجن مؤلم بعد الهزيمة العربية، فالسجن أريح للنفس في هذه الظروف، لكن السجن كان لهؤلاء الرجال مرجعية قويمة، ومنطلقا صلبا فيه من التحدي والشجاعة ما فيه، فهو قد زرع في قلوب المناضلين حقيقة العدو وحقيقة النصر، فتلك السجون لا توقف حركة الحياة بل تزيدها اشتعالا وقوة وتشحن النفوس بالعزيمة والتفاؤل والإيمان الخالص بانتزاع الحرية.

وخلال المرحلة الثانوية نشر شعره لأول مرة ثم توالى النشر في صحف الاتحاد والجديد واليوم ومجلة حقيقة الأمر، كما كان له في المرحلة الثانوية حلقات ونوادي

الاتصال مع حنا أبو حنا وتوفيق زياد، والصداقة الشخصية مع سالم جبران وسميح القاسم، فكفر ياسيف –مكان تواجد الثانوية التي درس فيها– كانت عاصمة ثقافية تتوفر على ناد ثقافي، وبها تقام مهرجانات ثقافية، وفي المرحلة الثانوية أيضا، كان محمود وأصدقاؤه يتحصلون على كتب من الجامعة العبرية في القدس عن طريق أخيه، فيتم نسخ جميع الكتب باليد في دفاتر، ومن بين هذه الكتب: دواوين الشعر لكل من نزار قباني، وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي مع سطوة خاصة لنزار وحضور للشاعر حسن إسماعيل. تعلم درويش اللغة العبرية لأن المشروع الصهيوني كان يقدم نفسه ثقافيا، على أساس تقدمي، كما أن النخبة الصهيونية كانت كلها سوفيتية أو قادمة من أوربا الشرقية، وبما أن الثقافة العبرية في هذه الأثناء لم تتشكل بعد، فإن الصهاينة كانوا يركزون على الترجمات عن طريق العبرية، فدرويش استطاع أن يتعرف على الآداب العالمية خاصة: برشت ومايا كوفسكي وغارسيا لوركا وبوشكين، فالدولة الصهيونية في مرحلتها الأولى لم تكن جاهزة لمحو الثقافة العربية، إضافة إلى أن المشروع الثقافي الفلسطيني لم يكن واضحا، وهذا ما أعطى للفلسطينيين فرصة الإفادة من الترجمات العبرية لروائع الأدب العالمي ولبناء مشروعهم الثقافي، أنهى محمود درويش دراسته الثانوية بالحصول على البكالوريا سنة 1960 وفي السنة ذاتها أصدر ديوانه الأول عصافير بلا أجنحة عن دار نشر

في عكا[1]، ولم يستطع مواصلة تعليمه الجامعي، فقد تعرض لمثل ما يتعرض له الشباب العربي في الأرض المحتلة من ظلم وقهر واضطهاد، كي لا يتموا تعليمهم الجامعي، ويظل مستواهم المعرفي والثقافي ضعيفا، هي سياسة تجهيل دافعها الخوف، وعاش درويش في هذه الأثناء على الكتابة للصحف العربية التي تصدر في دولة الصهاينة، وكان دخله المادي ضئيلا، عاش في هذه الفترة في حجرة من بيت إميل توما، في شارع عباس في 'جبل الكرم' وهو حي من أحياء حيفا، وقد عمل درويش في جريدة الاتحاد ومجلة الجديد، وهما من صحف الحزب الشيوعي في دولة الصهاينة، وهو الحزب الذي يفسح للأقلام العربية فرصة التعبير في صحفه المختلفة، واشترك درويش في تحرير مجلة 'الفجر'، وفي سنة 1964 أصدر ديوانه الثاني أوراق الزيتون.

ومحمود درويش هو الابن الثاني لأسرة تتكون من ثمانية أبناء، خمسة أولاد وثلاث بنات، وأحمد هو الابن الأكبر وكان مهتما بالأدب، وبدأ عمله بالكتابة الأدبية ثم توقف عنها وانشغل بالتدريس في قرية الجديدة، وأخذ محمود عن أخيه بدايات اهتمامه بالأدب، وزكي هو شقيق محمود الثالث الذي كان كاتب قصة من الكتاب الشبان المعدودين في الأرض المحتلة، ووالد محمود اسمه سليم هو فلاح بسيط كان

[1] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث –بنياته وإبدالاتها–3– الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ط4 2014 ص280

يملك بعض الأراضي في قريته البروة، وأم درويش من قرية الدامون لا تعرف القراءة ولا الكتابة، وكان والدها عمدة قريته، ويذكر رجاء النقاش بعض الصفات الخارجية والداخلية التي ميزت محمود درويش منها: نحافة الجسم، الطول، سرعة الحركة في شيء من العصبية، مرتفع الرأس في اعتزاز لا يشوبه غرور، وهل رجل عاطفي مخلص خجول جدا، ومن عاداته أنه يكثر السهر لأنه يجد في الليل متعته وفرصته للتفكير والتأمل، وصوته هادئ منخفض في خطاباته مع الناس، وإلقاؤه الشعري يبلغ درجة عالية من الجودة والأصالة والقدرة على التأثير الوجداني، وهو محب للغناء والطرب والفكاهة، وقد سافر درويش إلى موسكو للدراسة الجامعية في أوائل سنة 1970 واستطاع أن يحصل على هذه البعثة الجامعية بعد جهد كبير، من خلال الحزب الشيوعي الإسرائيلي، وبعدها سافر إلى القاهرة في فبراير 1971 حيث أقام وعمل بها[1].

عاد درويش إلى رام الله بعد اتفاق أوسلو سنة 1991، وكان محبطا يائسا من خيبة المسار السياسي، وقد توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية يوم: السبت 9 أوت 2008، بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في مركز تكساس الطبي، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته، بعد أن قرر الأطباء في مستشفى

[1] ينظر: رجاء النقاش، ص(108، 113،112،114) + ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط1999،1ص (470،471)

ميموريال هيرمان نزع أجهزة الإنعاش بناء على وصيته، وقد وري جثمانه الثرى في 13 أوت في مدينة رام الله.[1]

كتب محمود درويش كما هائلا من الدواوين الشعرية التي تعبر عن مراحل حياته، وهو موضوع بحثنا هذا لأن درويش يختلف عن بقية الشعراء لأن حياته ترتبط ارتباطا وثيقا بوطنه، فهو شاعر الوطن وشاعر القضية، والمراحل الشعرية عند درويش تصور فترات انتقال الوعي الفني، وانتقال التجربة والرؤية الفنية، وهذا ما سنراه من خلال المراحل الشعرية التي تصور تطور الرؤية الفنية في شعره.

[1] ينظر، محمد بنيس الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ص 284

ثانيا– الرؤية الفكرية والفنية في شعر محمود درويش:

لم يظهر محمود درويش فجأة، ولم تظهر مدرسته الشعرية دون مقدمات، فهو يرتبط أشد الارتباط بحركة النضال في فلسطين وبشعراء هذه المراحل، كيف لا ؟ وهو الطفل الذي نشأ وترعرع في مأساة وطنه وعانى كثيرا من قهر وظلم وإبعاد، وأحس اغترابا كبيرا في وطنه، كل تلك الظروف، أسهمت مساهمة فعالة في انبعاث المدرسة الدرويشية، ويمكن تقسيم المرحلة الشعرية الأولى لدرويش قسمين: –مرحلة الطفولة الشعرية، و–مرحلة الشباب.

1–مرحلة الطفولة الشعرية:

كان درويش تلميذا مجتهدا متفوقا في مدرسته، يهتم اهتماما كبيرا بمطالعة الأدب العربي، وتأثر بالشعر الجاهلي، لكن قبل اهتمامه بالشعر، كان محبا للرسم موهوبا، سرعان ما أوقف هذه الموهبة واهتم بالشعر، يقول عن نفسه:" اعتبرت في المدرسة تلميذا متفوقا، كنت أكثر من مطالعة الأدب العربي، وقلدت الشعر الجاهلي في محاولاتي الشعرية الأولى، واليوم يبدو من المستهجن أن أكشف النقاب لأول مرة، أنني كنت موهوبا آنئذ في الرسم، ربما كنت في ظروف وملابسات أخرى أتطور كرسام لا كشاعر ، وقد تضحك عندما تعرف لماذا توقفت عن الرسم، السبب في منتهى البساطة: لم يملك والدي قدرا من المال يتيح له إمكانية أن يشتري ما

أحتاجه من أدوات الرسم، لقد زودني بدفاتر الكتابة بشق الأنفس، آلمني ذلك كثيرا..."[1]، هكذا كانت الظروف المعيشية سببا في تغيير المسار الإبداعي للشاعر، فاهتم بالشعر لأنه لا يتطلب الكثير من الأدوات المكلفة، فهو يحتاج فقط بعض الأوراق والأقلام البسيطة.

أ- تصوير مشاعر الطفولة:

صور درويش في بداية كتابته الشعرية مشاعر الطفولة، وكان يحاول الكتابة عن مواضيع ذات وزن، وأول قصيدة كتبها درويش كان طالبا في الصف الثامن ولأول مرة يقف أمام الميكروفون، والمناسبة كانت احتفال بإقامة دولة الصهاينة، وقد نظموا مهرجانات كبيرة في القرى العربية، باشتراك تلامذة المدارس، هذا ما جعل مدير المدرسة يطلب من محمود درويش الاشتراك في هذا المهرجان، وقرأ الشاعر قصيدة كانت صرخة من طفل عربي إلى طفل يهودي، يقول درويش عن هذه القصيدة: "لا أذكر القصيدة ولكنني أذكر فكرتها:

يا صديقي..

بوسعك أن تلعب تحت الشمس كما تشاء

بوسعك أن تصنع ألعابا

ولكنني لا أستطيع

[1] رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص 104

أنا لا أملك ما تملكه

لك بيت وليس لي بيت

فأنا لاجئ

لك أعياد وأفراح

وأنا بلا عيد أو فرح...

ولماذا لا نلعب معا؟"[1]

كادت تجربة الشاعر تتوقف عند هذا الحد، لأن خطابه الشعري سبب له بعض المتاعب، واستدعي من قبل الحاكم العسكري، الذي شتمه وهدده بتوقيف والده عن العمل في المحجر إذا واصل محمود في كتابة مثل هذه الأشعار، لقد تحول الحاكم العسكري حسب درويش إلى رمز للشر الذي يؤذي العلاقات بين الشعبين، فخطاب درويش موجه إلى يهود إسرائيل، ويوضح درويش احتمالا واردا في أن العرب واليهود يمكن أن يعيشا معا في سلام بعيدا عن الحاكم العسكري الإسرائيلي الذي يمثل القطيعة، ويؤرخ لمجد دولة الصهاينة على أساس عنصري يرفع من قيمة وسيادة العنصر اليهودي على حساب العنصر العربي.

ومن زاوية أخرى نقرأ رؤية واضحة من الحاكم العسكري الذي نراه قارئا متمعنا للقصيدة، رفض موضوعها ومضمونها ورأى في خطابيتها رسالة مزعجة

[1] رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص 105

لإسرائيل، أما رؤية الشاعر فهي رؤية صريحة إذ إنه اعتبر هذه القصيدة لحظة عابرة في حياته لم تسجل أي أثر من الناحية الأدبية والفنية، حيث إنها سقطت من قاموسه الشعري في قوله: "لا أذكر القصيدة ولكنني أذكر فكرتها"[1] يذكر الشاعر فكرة القصيدة لأنها تركت صداها في ذاكرته، وعرفته بحقيقة الاحتلال، من خلال حاكم عسكري، ونسي القصيدة لأن هم الشاعر كان منصبا في تبليغ رسالة واضحة المعالم، في نبرة خطابية لم يأبه لأبيات القصيدة ولا لبنيتها الفنية .

والبداية الشعرية الحقيقية لمحمود درويش نستشفها من خلال الحديث الذي أدلى به إلى مجلة الطريق اللبنانية فيقول: "لا أذكر متى بدأت بالضبط محاولة كتابة الشعر، ولا أذكر الحافز المباشر لكتابة القصيدة الأولى، وإن كنت أذكر أنني حاولت في سن مبكرة كتابة قصيدة طويلة عن عودتي إلى الوطن، حذوت فيها حذو المعلقات"[2] .

يبدو أن درويش تأثر بالشعر العربي القديم، ولا غرابة في ذلك فهو يمثل المرجعية الفنية والجمالية للعرب، ويصور الشجاعة و البطولة والافتخار بالنسب، هذا هو هاجس الشاعر الذي أرقه بوجود عدو اغتصب قريته وأرضه، فالمرحلة الأولى هي مرحلة الطفولة الفنية، تمثلها كما ذكرنا بعض القصائد التي تناساها

[1] رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة ص 104

[2] رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص 117

الشاعر بمرور الزمن، ولقد جمع درويش محاولاته الشعرية الأولى في ديوانه الأول 'عصافير بلا أجنحة' وقد صدر هذا الديوان سنة 1960، وكان عمر الشاعر تسعة عشر عاما، ويمثل هذا الديوان مرحلة الطفولة الشعرية، ويكشف عن جوانب عدة من حرارة وصدق المشاعر، وطموح فكري وفني في تلك المرحلة،

ب-الرومنسية المباشرة:

ديوان درويش في هذه المرحلة ديوان ضعيف من الناحية الفنية، وهذه ليست رؤية النقاد فقط، بل حتى رؤية الشاعر النقدية، يقول درويش: "إنه ديوان لا يستحق الوقوف أمامه، كنت في سنتي الدراسية الأخيرة، وكان الديوان تعبيرا عن محاولات غير متبلورة"[1] هي محاولات شعرية بدائية يكون فيها التعبير مباشرا وساذجا حسب رؤية النقاد في كثير من الأحيان، والتجارب والأفكار فيه محدودة، وبنيته للصور الشعرية في هذا الديوان بنية قائمة على الزخرف والبلاغة الخارجية، والرغبة في تقديم لون من ألوان الإبهار اللفظي، وكأن الشاعر اعتمد على الشكل الخارجي رغبة في الإبهار والتأثير في الآخر، فمحمود درويش في محاولاته الشعرية الأولى متأثر أشد التأثر بشعر نزار قباني، فهو بقدر ما حاول محاكاة الشعر الجاهلي في وزنه ولغته وموسيقاه التي نجدها في هذا الديوان عالية تشبه موسيقى الشعر الجاهلي الحماسي، إلا أننا نجده يرتمي في أحضان نزار ويقلده بشكل واضح من حيث

[1] رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص 123

الموضوعات التي يتناولها في الديوان الأول، يقول في قصيدة عنوانها ' الطفل اللاجئ الذي لا يعرف بلاده' من ديوان عصافير بلا أجنحة:

حدِّثوني علني أذكر شيا من بلادي عابقا في شفتيا

أنا لا أذكر أيام الهنا

فأعيدوها صدى في أذنيا

وأعيدوها نداء صارخا

في شفاهي وأعيدوها دويا

أنا لا أذكرها لكنها أمل يغرق دنيا أبويا

ووميض ساخن في أعين صمتها ينطق شعرا عبقريا[1]

اعتمد الشاعر في هذه القصيدة القالب العمودي القديم، ودعمه بالتركيز على الروي الموحد، والقافية الموحدة، موظفا الألفاظ التي تجتذب إليها المتلقي، كما عند إلى الموسيقى الصاخبة حين يتطلب المعنى ذلك، لكن تجربته الروحية المحدودة في إطار شعري ضيق تعكسه الطفولة والرومانسية الهشة؛ فالوطن عنده يتحرك في إطار صور عامة لكل وطن معرض للظلم والاضطهاد، فوطنه مقيد مجروح مصبوغ بصور الألم والأسى، والحب عنده في هذه التجربة يدور في حلقة عواطف الرومانسيين التقليديين من أسى وحرمان، وقصائد الديوان تتفاوت في مستواها الفني

[1] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ص 124

لكنها تدور في فلك واحد، الطفولة والرومانسية الهشة واللفظ البراق والموسيقى الصاخبة والتجربة الروحية المحدودة، وما يوضح ما قدمناه من خصائص فنية لشعر درويش في مرحلته الأولى، قصيدة بعنوان 'خذني إليك' من ديوانه الأول يقول فيها:

اضغط على جسدي الطريّ فقد نضجتُ

وادعك شفاهي –هكذا– إني احترقت

ادعك، بلى .. بحرارة ..إني كبرت

خذني إليك

شعري تسل به... ولاتحرم يديك

والجأ إلى نهدين شمعيين قد بكيا عليك

طف أين شئت وحيث شاء لك الهوى

إني لديك

إني أذوب على يديك

خذني إليك[1]

تأثر الشاعر في هذه القصيدة بلغة الرومانسيين الحسيين، محاولا التعبير عن الحب الجسدي العنيف، ولكن بأسلوب مباشر ساذج، يحاول أن يجمع في قصائده بين التشكيل الشعري القديم، ويزاوجه برؤيته الخاصة المنبعثة من تأثره الشديد بشعر

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، ط2، 1971 ص73

نزار، خاصة في شقه الرومانسي، ولعل الشاعر كان يبحث في هذا الجو الرومانسي المخدر عن ملاذ من قسوة الواقع المحيط به، أو لعله يريد أن يخرج على العادات والتقاليد ويثور عليها، ولكنها تبقى ثورة رومانسية، و سرعان ما يراجع نفسه ويدرك أن الملاذ الفردي الذي يبحث عنه ليس هو الحل.

ج-تداخل الأنا والنحن:

بدأت المسافة بين صوت الفرد وصوت الجماعة في الاختفاء شيئا فشيئا، فصوت الجماعة أصبح همه وهاجسه، واندمج ضمير 'الأنا' وضمير 'النحن' دونما انفصال أو اغتراب، يقول درويش:

أوليس عارا هجعتي وصبابتي والكل ساهر؟

وأنا هناك على الدروب ألوك أحلام الحرائر

وأخجلتي، السوط يلحس من دمي وأنا أغني

وعويل آلاف اليتامى رن في قلبي وأذني

فطويته متناسيا وبعثت للأبعدا عيني..[1]

من هنا يبدأ التفتح الثوري عند الشاعر؛ بالصحو على واقعه وواقع شعبه، ويدرك أن الخلاص الفردي لا يمكن أن يكون حلا للواقع المأساوي، بل يتطلب تكاثف الجهود الشعبية، ويستوجب على الشاعر أن يزيل غشاوة الأحلام عن عينيه، وينظر إلى

[1] محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، ص 40/ 41

الواقع على حقيقته. وبعد فترة الصحو هذه يتعرض الشاعر لتأنيب الضمير الذي يدفعه للثورة على الحب، ويلتحق بشعبه ويبايعه على الانخراط في صفوفه، يقول:

قولوا لهم: لا حب بعد اليوم..إن الحب تاب

قولوا لهم: عرف الطريق، ويز أكداس الضباب

شعبي أتيتك تائبا، أقسمت بالبعث الكبير

أني عرفت الدرب يا شعبي المدرع بالوعود

الجماهير الغفيرة تستفيق من السجود[1]

هكذا يلتحق الشاعر بشعبه ليشاركه نضاله ويتحمل مسيرته الشاقة، فهو يتحسس الواقع المرير والمعاناة الشعبية داخل الأسوار، يعبر عن ذلك الشاعر في جو مليئ بالحزن والتشكي والاستغاثة[2]، يقول درويش:

في بلادي..

مقبرات النور والنوار..ينبوع الحداد

حرفنا مضطهد الألوان

مغلولا ينادي

خنقوه ، عصروا منه لهيبه

[1] محمود درويش، عصافير بلا أجنحة ص 37 ...43

[2] ينظر، فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة،ط1، ص68

جرّدوه من إطارات العذوبة

ضغطوهُ فاحترق[1]

هو جوّ حزين يسيطر على معظم قصائد الديوان الأول، وهي قصائد تتشابه وتعبر عن مرحلة الطفولة الفنية، طفولة الفن والتجربة، حيث حاول درويش أن يعبر عن نفسه وما كانت تمتلئ به من انفعالات ثائرة وإحساس عميق بمأساة الوطن والشعب، ويترجم درويش هذا الشعور في مقدمة ديوانه 'عصافير بلا أجنحة' يقول فيها: " كان ذلك في شهري آب وأيلول من هذا العام، أخر الصيف وأول الخريف، الصيف الحار الفضولي...الصيف الفنان...الصيف الثائر القوي الذي يحمل في قلبه تموز الثائر البطل... الذي يقول لكل جرح: اثأر اثأر اثأر، لقد أذن الفجر، وسبح، والخريف...الفنان الحزين اليائس...الذي ذوى وأسلم أمره وكل أيامه ولحظاته للريح تبعثرها بلا حساب"[2].

" في آب وأيلول ازدحمت الدنيا على بابي: الحب والعذاب والكفاح والثورة والألم والنداء المبحوح القادم البعيد ...البعيد... وازدحمت في أعصابي الانفعالات

[1] محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، ص13/ 14

[2] رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة ص126

والاهتزازات المتلاحقة باستمرار وغرابة..وأصبت بمرض..أو سموه إذا شئتم إغماءة الكتابة ...كان علي أن ألبي النداء مرغما"[1]

يصور لنا الشاعر من خلال هذه المقدمة تلك النفسية التي تعيش في جو من التمرد، وتحيط حياتها بقاموس واحد يحتوي ألفاظ الثورة والغضب والثأر والألم والجراح، فرغم صغره في السن إلا أن التجربة الحياتية ومأساته كونا له رؤى وإن كانت غامضة إلا أنها تتصل بأحلام وطنه وشعبه، أما من الناحية الفنية فأسلوب الديوان في معظمه رومانسي، مليء بالمبالغات العاطفية والزخرف اللفظي، حاول الشاعر أن يعبر عن نفسه وعن وطنه، وحاول الانطلاق، ولكنه كان أشبه بالعصفور الصغير الذي لا يكاد يقوى على الطيران إلى آفاق الفن الرحبة الواسعة، ربما هو هاجس كان بداخله جعله يطلق على ديوانه لفظة عصافير، هاجس الحرية والعطف، إضافة إلى هاجس الكتابة، ومحاولة التحليق عاليا في عوالم الشعر، –وهذا ما يحاول أن يثبته البحث، يتوقف عند الخطوات التي يخطوها درويش في كل مرحلة من مراحل حياته–، إلا أن لمسة العذوبة والحرارة والثورة والتمرد، تلازم هذا الديوان وتوحي بأن صاحب الديوان، هو زهرة غير ناضجة في الفن والفكر والحياة ولكنها زهرة يمكن أن تتضح وتتألق[2].

[1] المرجع نفسه، ص126

[2] ينظر، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص124

ويتحدث محمود درويش عن عنوان ديوانه عصافير بلا أجنحة قائلا: " عصافير خلقت لتطير وتحلق، وتدوخ اللحظات في تحليقها، شاء لها القدر أن تقص أجنحتها، وتنزف دمها على شوك الألم والحرمان هدرا وبلا نهاية، لتعقد على قصيدة حمراء على فم التاريخ الإنساني المعذب، وشاء لها القدر أن تذري الزوابع أعشاشها وتنتف ريشها الذي خلق ليجتمع ويكون جناحا فما كان، عصافير خلقت لتغني على الينابيع الزرقاء بانطلاق أزرق شاء لها القدر أن تضيع، وتتحرق بلا سماء، وبدون أرض وراء أسلاك الصمت والضياع، لهذه العصافير أغني وأتألم وأثور لأجلها أصرخ في وجه الشمس كي تحيك من خيوط أشعتها ريشا لها لتنطلق غدا من جديد، ولغد هذه العصافير أقدم قصائدي"[1] .

هكذا تميزت الروح الفنية لشاعر أراد أن ينطلق، فارتبطت بدايته بعنوان ديوانه الأول 'عصافير بلا أجنحة' الذي يوحي بمفارقة رهيبة، تجمع بين الحرية والقيد، هذه العصافير التي طالما عودتنا التحليق عاليا، تصطدم بواقع محتم عليها وهو فقدانها لأجنحتها، فالأصل فيها التحرر، لكن الواقع المرير جعلها رهينة القيد، وهي روح تمتاز برومانسية حادة ومراهقة فنية وفكرية وعاطفية، لكن ما يلفت انتباهنا كثيرا باعتبارها رؤية فكرية أقرها الشاعر أن يتجرأ درويش لإعدام ديوانه هذا، في قوله:

[1] رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص126

"إنه ديوان لا يستحق الوقوف أمامه"[1] صحيح أن معظم النقاد يرون أن مرحلة الطفولة الدرويشية لم ترق إلى مصاف الشعراء المعروفين، إلا أنها تجربة أولى يجب الوقوف عندها لتقييم مراحل درويش الشعرية، والإشكالية التي يفرضها البحث هنا هي، هل تمكن درويش من اجتياز هذه المرحلة الفنية بتفوق؟ وهل نستطيع أن نعتبر هذه المرحلة، أرضية شعرية صلبة ارتكز عليها درويش ووصل بواسطتها إلى تحقيق فنية وجمالية شعرية؟

2-مرحلة الشباب الشعري:

تبدأ مرحلة الشباب الشعري مع بداية النضج الفني لقصائد محمود درويش، محاولا في هذا الطور تجاوز المرحلة الشعرية الطفولية.

أ-محاولة تجاوز الطفولة الشعرية:

بدأت في هذه المرحلة الشعرية، محاولات درويش لكسر الطابع الأول الذي ميز قصائده الشعرية في مرحلة الطفولة، وملامح هذا النضج الفني تظهر في شعر درويش مع ديوانه الثاني 'أوراق الزيتون' الذي صدر سنة 1964، ولعل هذا الديوان يكون هو البداية الحقيقية والصحيحة لمحمود درويش الشاعر، والروح الغالبة على هذا الديوان هي الروح الغنائية، التي يعبر فيها درويش عن نفسه وتجاربه تعبيرا

[1] المرجع نفسه، ص123

مباشرا، وقد نوع درويش في قصائده بين الشكل الجديد للقصيدة وبين شكلها القديم، ويمكن أن نلمح هذا الصوت الغنائي الذي يعبر تعبيرا مباشرا وخطابيا صاخبا في بعض الأحيان في هذا الأنموذج الشعري بعنوان 'بطاقة هوية' وهي من أشهر قصائد ديوانه الثاني، يقول فيها:

سجّل

أنا عربيّ

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم سيأتي بعد صيف

فهل تغضب؟

سجل

أنا عربي

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر

وأطفالي ثمانية

أسل لهم رغيف الخبز

والأثواب والدفتر

من الصخر

ولا أتوسل الصدقات من بابك

ولا أصغر

أمام بلاط أعتابك

فهل تغضب؟[1]

المتكلم هو الشاعر، عربي في الدولة الصهيونية، يملي بياناته على الموظف المسؤول وعلى القارئ، ويخاطبه بصيغة الأمر، في متوالية تنتهي كل مرة باستفهام' فهل تغضب؟'، وبين الأمر والاستفهام تأتي البيانات الأولية المشكلة للواقع الحسي الملموس، بحيث تتحول أفعال الكلام إلى وقائع ذات قوام قانوني فعلي، وكثافة وجودية محددة، في مقابل تهويد الأرض والشعب وطمس الهوية العربية لفلسطين، يأتي هذا الصوت الآمر ببراءته وصراحته ليقول للآخر المتسلط 'سجل'، ليصوب سجلاته ويصحح تاريخه، والتسجيل ورد في القصيدة بفعل الأمر 'سجل' الذي يقابل مباشرة فعل الأمر 'اقرأ' ذي الشحنة الدينية والعاطفية العالية التوتر، والمتكلم شعب بأكمله ورد بصيغة المفرد، والمخاطب يشمل جميع القراء خلف صيغة الموظف المسؤول، وتقترب القصيدة كثيرا من الخطابية والمباشرة، كونها وردت في قالي

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، حزيران/يونيو، 2005، ص80

حواري، لكن الشاعر في هذه المرحلة يحاول أن يرتفع قليلا عن خطابيته المتداولة في ديوانه الأول، فهو لا يقع في خطابية مبتذلة، كونه لا يتعامل مع القول، بل مع الكتابة، وما يريد أن يثبته حقائق كونية، يعرفها القارئ، فهو في أسئلته وأوامره لا ينتظر استجابة من المسؤول، والتفاصيل التي يوردها مع تتالي أبياته، عن رقم البطاقة 'ورقم بطاقتي خمسون ألف' وعدد الأولاد 'وأطفالي ثمانية' تمثل لفتة تمضي على نسق أسلوب نزار قباني في لمس الواقع الحسي بكلمات يسهل تأطيرها خارجيا، وقد أكد درويش وعيه واعترافه بهذا التأثير الذي غلب على بداياته بقوله:

"لقد خرجت من معطف نزار قباني"[1]

فقد انفلت درويش من الرقم السحري الشرقي "سبعة" وأضاف الواحد لتتضخم الأسرة التي ستهدد الكيان الصهيوني، وفي الوقت نفسه فإن الرقم سيقرب التجربة الشعرية من نبض الواقع الاجتماعي، وبذلك يصبح النص الدرويشي مترددا بين صدق الواقع وسحر المخيال الرومنسي.

إنّ استجابة حساسية درويش لتقنيات التعبير الحسي لم تكن تمثل درجة تقليدية من توظيف اللغة الشعرية، التي يمكن أن تتوفر تلقائيا للشعراء المبتدئين، بل كانت تحقيقا يتسم بالكفاءة والفعالية لخصوصية أسلوبية تقتضي مهارة كبيرة في نقل الحدس الشعري المتعين، وتخريجه بهذا الشكل الجمالي، وذكر الأرقام والإحصائيات

[1] حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، بيروت 1991 ص26

بإشارتها الواقعية على طبيعة تكوين الأسرة العربية ومخالفتها للأسرة المعادية في حرب الهوية هو الذي يقود إلى التحدي الخفي الماثل في السؤال الأخير: 'فهل تغضب؟'، ويجعله درويش لازمة ختامية يتم تكرارها أربع مرات في المقاطع الخمس للقصيدة، يتكرر عدد الأطفال في القصيدة وهو عدد إخوة درويش في الواقع التاريخي، كما نلاحظ حساسية اختيار المفردات 'أسل' توحي بمناخ الكدح والشقاء، وكلمة 'دفتر' لا تشبع حاجة موسيقية في العبارة بتقفيتها مع المحجر فحسب، بل تستجيب لضرورة حياتية، فلقد حرم درويش من تنمية موهبته في الرسم لعدم قدرته على اقتناء بعض الأدوات البسيطة التي يتطلبها فن الرسم، وتكرار حروف العطف يخضع كما يرى علماء الأسلوب لسيطرة النسق الشفهي في النظم الذي يضمن طول احتضان الذاكرة للنص وسهولة استرجاعه[1]،

1-الخطابية والفخر:

اقترب درويش في هذه القصيدة من كلمات الهجاء والخطابية، فالقصيدة تذكرنا بالهتاف في المظاهرات وبالشعر العربي القديم وخاصة غرض الفخر في صوته المرتفع، وموسيقاه الصاخبة وخطابياته العالية، وهي تتقاطع كثيرا مع قصيدة 'عمرو بن كلثوم' في الروح الخطابية المباشرة والصوت المرتفع الصارخ، أي أنه

[1] ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 1998 ص 206،207،208،209

تشابه في الموقف الفني والوجداني وليس في الموقف الفكري، فموقف درويش في قصيدته ليس موقفا يوحي بنزعة من نزعات التعالي، والافتخار والتعصب القبلي، فهو يريد أن يكون أمينا للواقع دون أن يفقد حسه الشعري الصافي ووعيه التاريخي النافذ[1]، لكن حينما نكمل قراءة قصيدته نقترب قليلا من بعض الدلالات التي نحس من خلالها أن الشاعر يحاول العدول عن الخطابية المبتذلة وكذا التأثر بالشعراء القدماء يقول:

سجل

أنا عربي

أنا اسم بلا لقب

صبور في بلاد كل ما فيها

يعيش بفورة الغضب

جذوري..

قبل ميلاد الزمان رست

وقبل تفتح الحقب

وقبل السرو والزيتون

وقبل ترعرع العشب

[1] ينظر، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص129

أبي..من أسرة المحراث

لا من سادة نجب

وجدي كان فلاحا

بلا حسب ولا نسب

يعلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتب

وبيتي كوخ ناطور

من الأعواد والقصب

فهل ترضيك منزلتي؟

أنا اسم بلا لقب[1]

يذكرنا هذا التصوير الشعريّ، بمرحلة الطفولة الدرويشية، فهو الطفل الذي حتم عليه الاحتلال الإسرائيلي مغادرة قريته، والخروج عاما إلى لبنان، وعودته إلى وطنه متسللا بعيدا عن قريته التي أصبحت حطاما، هي حالة من الاغتراب داخل الوطن، أفقدت الشاعر هويته وجنسيته، وأصبح هاجسه وطنه وهويته وكرامته، أراد أن يثبت ذاته وأصالته، وفي هذا المقطع يخطو الشاعر خطوة مختلفة، فهو يحور نبرة الفخر التقليدية المعروفة والمتداولة عند الشعراء القدماء، إلى اتجاه معاصر معكوس في إشاراته إلى تواضع الأصل وبساطته ونفيه للحسب والنسب 'بلا حسب ولا نسب'،

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 80

وهو يقلب شكل الفخر ويعلن انتماءه لحضارة زراعية مغروسة في الطين، الأمر الذي يجعله أكثر انسجاما مع موقفه الإيديولوجي على المستوى الشخصي والقومي[1]، وهو بشكل أو بآخر متأثر بالشعر العربي القديم وخصائصه الفنية المختلفة، غير أن هذه الفترة الفنية سرعان ما تطورت عندما تأثر درويش بشعراء المهجر وشعراء المدرسة الرومانسية الناضجة، أمثال علي محمود طه وإبراهيم ناجي، وشعراء المهجر والشعراء الرومانسيون يمثلون مدرسة واحدة واتجاها متشابها في الشعر العربي المعاصر، وقد استفاد درويش من هذه المدرسة ما جعل شعره أكثر رقة وأقل مباشرة، وأغنى بالعذوبة والأحلام، مما كنا نراه في ديوانه الأول، حيث الخطابية المباشرة والصوت المرتفع الصاخب، فالخطابية والمباشرة موجودة في هذه المرحلة، إلا أنها أقل بكثير من مرحلة الطفولة الشعرية.

2-الرومنسية الحالمة:

يسمي درويش هذه المرحلة من حياته الشعرية باسم مرحلة 'الثوري الحالم'، فهو يعبر عن ثورته وعلى الأوضاع التي يعيشها العرب في الأرض المحتلة، ولكن تعبيره كان عاما، أشبه بالحلم الغامض المبهم، شأنه في ذلك شأن الشعراء الرومانسيين الذين كان يقرأ لهم، فهو إذ يرفض الواقع الذي يعيش فيه نجده يحلم بواقع جديد، إنه يحلم ويعبر عن أحلامه بقصائد غنائية رقيقة فيها ما فيها من

[1] ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 209، 210،211

رومانسية فذة، و قدر من التعبير المباشر، وهذه الأبيات تكشف لنا عن ذلك التوليف بين العنصر الغنائي الثوري والحالم عند درويش في قصيدة عنوانها 'عن إنسان' يقول فيها:

وضعوا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى

وقالوا: أنت قاتل

أخذوا طعامه والملابس والبيارق

ورموه في زنزانة الموتى

وقالوا: أنت سارق

طردوه من كل المرافئ

أخذوا حبيبته الصغيرة

ثم قالوا: أنت لاجئ

يا دامي العينين، والكفين

إن الليل زائل

لا غرفة التوقيف باقية

ولا زرد السلاسل

نيرون مات، ولم تمت روما

بعينيها تقاتل

وحبوب سنبلة تموت

ستملأ الوادي سنابل[1]

أو كقوله في قصيدة عن 'الأمنيات':

لا تقل لي:

ليتني بائع خبز في الجزائر

لأغني مع ثائر

لا تقل لي:

ليتني راعي مواش في اليمن

لأغني لانتفاضات الزمن

لا تقل لي:

ليتني عامل مقهى في هفانا

لأغني لانتصارات الحزانى

لا تقل لي:

ليتني أعمل في أسوان حمالا صغير

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول ص 20

لأغني للصخور

يا صديقي

لن يصب النيل في الفولغا

ولا الكونغو، ولا الأردن، في نهر الفرات

كل نهر، وله نبع..ومجرى..وحياة

يا صديقي...أرضنا ليست بعاقر

كل أرض، ولها ميلادها

كل فجر، وله موعد ثائر[1]

يقترب شعر درويش في هذه الأثناء من التيار الرومانسي نتيجة تأثره البليغ به، السبب الذي جعل شعره أكثر رقة وأقل منبرية، وأغنى بالأحلام المجنحة التي قادته إلى حالة الثوري الحالم بواقع ينتفي فيه الاضطهاد.[2]

وقصائد الديوان غنية بالروح الرومانسية الحالمة، منها ما نجده في هذه القصيدة التي عنوانها 'نشيد ما':

عسل شفاهك واليدان

كأسا خمور

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص52

[2] ينظر، هاني الخير، محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر ص 24

للآخرين

الدوح مرحة، وحرش السنديان

مشط صغير

للآخرين

وحرير صدرك والندى والأقحوان

فرش وثير

للآخرين

وأنا على أسوارك السوداء شاهد

عطش الرمال أنا...وأعصاب المواقد

من يوصد الأبواب دوني

أي طاغ؟ أي مارد؟

سأحب شهدك

رغم أن الشهد يسكب في كؤوس الآخرين

يا نحلة

ما قبلت إلا شفاه الياسمين[1]

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص18

تقترب هذه القصيدة من النماذج الوطنية، لكنها تكتسي غلالة رقيقة من الغزل، يخرجها من طبيعتها البسيطة 'الوطن '، ويضع لها قناعا رومانسيا، يتمثل في الحبيبة التي يخاطبها، وهي صورة تملأ قصائد الشاعر، فهوى يهوى ذلك التوحيد و المزج بين صورة الحبيبة وصورة الوطن، فصوره هنا تتشابه مع صور الرومانسيين الحالمين، فالصدر الحريري والندى والأقحوان والشهد...، كلها صور تتردد في أشعار الرومانسيين وتسيطر على وجدانهم.

ولا يتوقف ديوان 'أوراق الزيتون' عند حدود 'الغنائية' المباشرة السهلة البسيطة، فالشاعر كما رأينا يتقدم في بعض قصائد هذا الديوان إلى مستوى أرفع، من التصوير الفني والوجداني لتجاربه، ابتعد قليلا عن حدود الخطابية المبتذلة التي ميزت كل قصائد ديوانه الأول، واستطاع أن يقلل من نزعة التعبير المباشر، وحاول أن يقدم صورا ومواقف ونماذج إنسانية مختلفة، يوحي إلينا بما يحمله من هم، دون اللجوء إلى الرمز الغامض البعيد عن الوضوح، كما نجده في كثير من قصائد هذا الديوان، يضع حدا لتدفقه العاطفي الذي سيطر على قصائد ديوانه الأول.

ب-بداية تشكل النضج الفني:

يبدأ درويش في هذا الطور باختيار صوره الفنية للتعبير عن انفعالاته العميقة، بعيدا عن انفعالاته السطحية والسريعة المليئة بالضجيج والصخب، وسنورد هنا مقطعا من قصيدة له بعنوان 'رسالة من المنفى' كي تتضح الرؤية، يقول فيها:

الليل –يا أماه– ذئب جائع سفاح

يطارد الغريب كيفما مضى

ويفتح الآفاق للأشباح

وغابة الصفصاف لم تزل تعانق الرياح

ماذا جنينا نحن يا أماه؟

حتى نموت مرتين

فمرة نموت في الحياة

ومرة نموت عند الموت

هل تعلمين ما الذي يملؤني بكاء؟

هبي مرضت ليلة ..وهد جسمي الداء

هل يذكر المساء

مهاجرا أتى هنا..ولم يعد إلى الوطن؟

هل يذكر المساء؟

مهاجرا مات بلا كفن؟

يا غابة الصفصاف هل ستذكرين؟

أن الذي رموه تحت ظلك الحزين

-كأي شيئ ميت-إنسان؟

هل تذكرين أنني إنسان؟

وتحفظين جثتي من سطوة الغربان؟

أماه يا أماه

لمن كتبت هذه الأوراق؟

أي بريد ذاهب يحملها؟

سدت طريق البر والبحار والآفاق...

وأنت يا أماه

ووالدي، وإخوتي، والأهل، والرفاق...

لعلكم أحياء

لعلكم أموات

لعلكم مثلي بلا عنوان

ما قيمة الإنسان؟

بلا وطن

بلا علم

ودونما عنوان

ما قيمة الإنسان؟[1]

يعبر الشاعر في هذه القصيدة عن مأساة من المآسي اليومية، وهي مأساة فلسطيني مشرد، يتجنّب الشاعر هنا علاقة هذا الفلسطيني بأسرته، وتكشف مشاعره الحزينة ومواقف حياته اليومية التي تملي عليه الإحساس بالغربة في كل لحظة من لحظات حياته، وهذا النوع من التصوير أنضج وأعمق من أي تعبير مباشر، فنحن هنا أمام صورة إنسانية قريبة إلى القلب، صورها الشاعر واستطاع أن يحسنا بأننا في لقاء وجداني خاص مع إنسان يشكو إلينا آلامه وأحزانه، فجعلنا ننصت له ونشعر ونتأثر بموقفه الحزين، وتبقى ذكراه الأليمة راسخة في ذكرياتنا، والسبب في أن الشاعر نجح في نقل صورته بأسلوب خاطب فيه القلوب واستطاع أن يؤثر فيها، وهذا النوع الهادئ من التصوير يبقي صداه أكثر بكثير من الذي ينقل مأساته، في صورة من الصخب والشكوى في حدة، وعنف وصوت عال مرتفع، فقد استطاع الشاعر ببراعة فنية أن يؤثر في القارئ، نتيجة اختياره لعناصر الخطاب الشعري، فالمشرد

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص41

الفلسطيني في القصيدة يخاطب الأم، رمز الحنان والرعاية العاطفية، ويضع الشاعر صورة الأم مقابل صور القسوة والمعاناة التي يعايشها ذلك الإنسان الفلسطيني، وهذا التقابل بين صورة الأم مصدر الحنان، وقسوة الواقع المر، يشكل مفارقة فنية دقيقة تؤدي هدفها بصورة واضحة،(الليل–يا أماه– ذئب جائع سفاح): فالأم في جانب، والليل ذلك الذئب الجائع السفاح في جانب آخر، الحنان المفقود البعيد، في جانب، والقسوة الواقعية المريرة التي يعانيها الفلسطيني في جانب آخر، هي التفاتة نابعة من وعي نوعي لدى الشاعر وخاضعة لتحليل موضوعي متعدد الأبعاد، وهو ما يعطيه صفة العمق، أوردها الشعور بالإنسانية والحنان المفقود، ولقد كان هذا الاختيار من الناحية الفنية والوجدانية عميقا وسليما، ويمزج الشاعر في قصيدته بين الأسلوب القصصي المشوق لمعرفة تفاصيل الرسالة الحزينة، ومعرفة نهاية المأساة التي تزداد تعقيدا، وبين جمالية نقل الواقع المر المعيش، فالمشرد ما هو إلا عنصر من الكثيرين الكثيرين، الذين يعانون القهر والظلم والحرمان، وينقطع فجأة عنصر التشويق، حين يسد الشاعر الطريق أمامنا، في أن الرسائل لا تصل، لأن الطريق مسدود، هكذا انتظرنا بشغف وصول رسالة مشرد فلسطيني، يشكو إلى أمه مأساته، حاول فيها الابتعاد قليلا عن الخطابية والمباشرة، هكذا عبرت القصيدة بداية مرحلة من النضج الفني التي عرفها محمود درويش.[1]

[1] ينظر، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ص ص 135،134،132

وعموما نستطيع أن نقول، أن المرحلة الأولى من شعر درويش على تدرجها، وانتقالها من الطفولة إلى الشباب، وما عرفته من نقلة ومن بداية نضج فني، إلا أنها ارتبطت بحالة من المعاناة، كون الشاعر يعيش حينها في حالة حصار دائم، ترسخت في ذهنه مأساة الطفولة، فقد ترعرع بين أحضان الحزن والألم، وانبنى فكره على قضيتين هما: الشعر والوطن، لذلك استحوذت الغنائية على شعره، وامتزجت برومانسية عذبة، لم يكتب لها البقاء طويلا في حياة درويش الشعرية، لارتباط الشاعر بالمشهد المعقد في ظل الاحتلال، وانتهج شعره كما رأينا مسارا تميز بالتعبير المباشر، ورفض القديم رغم تأثره بأشكاله، وذلك لإيمان الشاعر القوي بضرورة وجود أسلوب وشكل جديد خاص، يميز شعره وشعر وقته الراهن، في زمن غير القديم، زمن طغت فيه المعادن، والآلة والبترول والمصارف وإيديولوجيات العنف والحذاء العسكري، فواجب الشعر أن يرتبط بالمجتمع، ويكون الشاعر نبيا يخاطب الناس بلغتهم البسيطة المباشرة المفهومة، فسمات المشهد الأساسي في قصائد هذه المرحلة، تكونت من عناصر بسيطة، كان من بينها غضب واضح على ظلم هائل، وتفاؤل مطلق بعدالة سوف تتحقق، وترجع الحق لأصحابها، وغناء بسيط وواضح ينشد شعرا سهلا يهتم بالتوصيل كأداة فعالة للتأثير والمشاركة، فقصيدة درويش مرتبطة بهم وطني ثوري، يربط بين ثورته الشعرية وثورة شعبه، والشاعر الذي ينتهج هذا الطريق،

يجب أن تكون المباشرة هي أداته الشعرية، فلا يستطيع الشاعر أن يؤدي دورا مهما في معركة المصير العربي، إذا لم يصل إلى وعي الجمهور[1].

لكن درويش سرعان ما يحاول الانحراف والانتقال إلى مرحلة جديدة، تمثل بداية وعيه ونضجه الفني، يتعلم من بداياته الأولى، ويحاول وضع أساس جديد لمرحلة مغايرة قلل فيها من النزعة التعبيرية المباشرة، واندمج مع صوت شعبه، بعيدا عن التدفق العاطفي الذي عودنا عليه في ديوانه الأول، وعموما المرحلة الشعرية الدرويشية الأولى عمرها قصير جدا، مثلت بالنسبة للشاعر انطلاقة ودرسا شعريا علمه الكثير من النضج الفنيّ.

[1] ينظر، محمود درويش، شيئ عن الوطن، دار العودة بيروت، ط1 ، 1971 ، ص323

الفصـل الثانـي

تحولات الرؤية الفنية عند

محمود درويش

الفصل الثاني: تحولات الرؤية الفنية عند محمود درويش

تمهيد:

إن إبدالات أسلوب درويش الشعري لا تتمثل في تغيير ألوانه واختلاف طرائقه في التعبير، حيث إن مرحلة الشباب الشعري –وإن مسها بعض التغيير والنضج– ما هي إلا استمرارية لمرحلة الطفولة الشعرية، فنستطيع القول أن قصائد درويش تقترب في التصوير من تحولات الوجه الواحد للإنسان، من الطفولة إلى الشباب، ثم انقلابه عند النضج والكهولة، دون قطيعة صارخة بين هذه المراحل[1]، فالشاعر في نمو مستمر مثله مثل أي كائن، يطمح للبقاء والنجاح وترك بصماته في الحياة، وتمثل هذه المرحلة أنضج مراحل درويش الشعرية–كما وصفها النقاد– وهي تلك التي تتمثل على أفضل صورة في دواوين متتالية اجتمعت وتميزت وتشابهت في الخصائص الفنية أبرزها: 'عاشق من فلسطين' الصادر سنة 1966، 'آخر الليل' صدر سنة 1967، 'حبيبتي تنهض من نومها' سنة 1969، 'العصافير تموت في الجليل' وصدر سنة 1969[2]، فمحمود درويش في هذه المرحلة يزداد ثقافة فنية ويزداد قدرة على التعبير، ويكتشف أفضل مواهبه وأكثرها عمقا وأصالة، فهو يصل هنا إلى قدرة

[1] ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص204

[2] ينظر، ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص473

على الإيحاء، وهذه القدرة الفنية تحل محل التعبير المباشر الصريح، والإيحاء الفني أكثر تأثير على القلب، وأغنى في قيمته الفنية من التعبير المباشر[1].

وكما ذكرنا، فإن مسار الإبداع عموما والشعر بشكل خاص، يخضع للنمو الطبيعي الذي تفرضه ظروف الحياة والمتغيرات الحاصلة، وهو في هذا الطريق يؤثر ويتأثر، وفي هذه المرحلة يدير ويغير درويش رؤيته، فبعد أن رأيناه في مرحلته الأولى يتأثر بالشعراء القدماء ، وكذا بنزار قباني، فهو في هذه المرحلة نجده متأثرا تأثرا واضحا بالشعر الجديد، وأعلامه من الشعراء العرب المعاصرين: كالسياب، والبياتي، وعبد الصبور، وحجازي، وأدونيس، وحاوي... وغيرهم...، يقول درويش: " إنني أقوم بتنمية طاقتي الإبداعية المستقلة عن أسباب شهرتي، وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدمتني للناس، والتمرد على أشكالي القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبتغيير وجودي المتآكل، وبتعميق جوهره الباقي، والخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفز تقطع الصلة بين 'الآن' و'قبل قليل'، إنها عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر، لا أدعي أنني أقفز، إنني أنمو ببطء، ولم أكتمل حتى الآن بشكلي الفني، ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائيا"[2] هكذا أقر درويش بتواضع شديد تحول التجربة

[1] ينظر، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ص 135، 136

[2] منير العكش، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1979 ص 118،119

الشعرية عنده من مرحلة إلى أخرى بخطى متأنية، وأهم الرؤى الفنية التي ميزت هذه المرحلة ما يلي:

أولا: انكسار البنية الخطابية:

ترفع محمود درويش في هذه المرحلة عن الأسلوب الخطابي المباشر، ولجأ إلى الرمز وتوظيف الأساطير والقصة الشعرية للتعبير عن تجاربه المختلفة، ورغم هذا الاتجاه الجديد الذي انتهجه في هذه الفترة الشعرية إلا أنه لم يفقد وضوحه الفني، كون درويش يختلف كثيرا في هذه الخاصية عن الكثير من الشعراء الرمزيين، فهو يحرص على وضوح رموزه، وبعدها كل البعد عن التعقيد الفني الذي يجعل من القصيدة في النهاية متعة للدارسين والباحثين وهواة كشف الألغاز وتفسيرها والاختلاف حولها، فدرويش شاعر الوطن وشاعر الجماهير، وشعره يوجهه لكل الجماهير العربية في الأرض المحتلة وخارجها، يريد من هذا الشعر أن يصل إليهم، بعيدا عن الغموض والرموز المعقدة التي تعيق فهم النص الشعري، فالجمهور الكبير لا يجد في تلك الرموز المعقدة أي غذاء فني، فدرويش على وعي كبير بهذه القضية فهو يقول: "الرمز عندي كما أراه، ليس مبهما، إذ من الممكن اكتشافه بسرعة، هو أولا وأخيرا بديل للتعبير المباشر"، فدرويش أراد أن يرتفع قليلا عن الأسلوب المباشر واختار الرمز البسيط بديلا لذلك، كما يرى درويش أن توظيف الرمز في قصائده

الشعرية يرجع إلى محاولة هروبه من الضغط الإسرائيلي وسطوة الرقابة السياسية الإسرائيلية على شعره، فهو كما يراه درويش نوعا من التخطي والتحايل الفني في تصوير الواقع بعيدا عن الرقابة الإسرائيلية.

لكن رغم حرص درويش الشديد على الوضوح الفني لرموزه، نجده أحيانا قد لجأ إلى نوع من الغموض الصوفي، ظهر بوضوح في عدد من قصائده، على أن محمود درويش لم يهرب في جميع الأحوال، عن موضوعه الرئيس الذي يملأ وجدانه وشعره، فيمكن القول أن شعر درويش إلى هذه المرحلة يتصل بموضوع واحد وهو وطنه فلسطين[1].

وللوقوف عند ظاهرة الرموز الفنية الواضحة التي اعتمدها درويش في هذه المرحلة الشعرية، نستحضر قصيدة 'القتيل رقم 48' وهي جزء من قصيدته الطويلة 'أزهار الدم' المنشورة في ديوان 'آخر الليل' وهي قصيدة كتبها عن مجزرة كفر قاسم التي أقدم فيها الإسرائيليون على قتل ما يقارب خمسين عربيا من قرية كفر قاسم في ساعات قليلة، وهذا القتيل رقم 48 هو أحد القتلى العرب الذين سقطوا في تلك المجزرة، يقول درويش:

وجدوا في صدره قنديل ورد .. وقمر

[1] ينظر رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص136،137

وهو ملقى ميتا فوق حجر

وجدوا علبة كبريت، وتصريح سفر

وعلى ساعده الغض نقوش

قبلته أمه...وبكت عاما عليه

بعد عام، نبت العوسج في عينيه

واشتد الظلام

عندما شب أخوه

ومضى يبحث عن شغل بأسواق المدينة

حبسوه لم يكن يحمل تصريح سفر

إنه يحمل في الشارع صندوق عفونة

وصناديق أخر

آه، أطفال بلادي

هكذا مات القمر[1]

اعتمد الشاعر في هذه الأبيات رموزا مباشرة، واضحة سهلة الفهم، لا تعقيد فيها، ولا تتعب فكر القارئ كي يصل إلى أبعادها الدلالية ويفك عقد رمزيتها وأسرارها، فهو

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص227

يصور قتيلا في صدره 'قنديل ورد وقمر' أراد أن يقول إنه إنسان طيب يحمل عطر الحب في قلبه ويحمل المشاعر النبيلة بعيدا عن الأحقاد والأفكار الشريرة، وعندما يقول 'آه أطفال بلادي، هكذا مات القمر' فموت القمر الذي يعتبر عادة رمز للنور والبهاء والضياء، تعبير عن الظلام والمأساة التي حلت في كفر قاسم، وهم أنموذج بسيط لغيرهم من المواطنين العرب في بقية الأرض المحتلة.

وهي رموز في مجملها تتكون في أبسط صورها الفنية والدلالية، فهي تعتمد على صور فنية جزئية مثل موت القمر، وقنديل الورد في صدر القتيل، ولكن الرمز الفني بصورته العميقة حقا، هو ذلك الذي يعتمد على الصورة الشاملة التي يقوم عليها بناء هذه القصيدة نفسها، فإذا انتقلنا إلى صورة رمزية أخرى من خلال قول الشاعر: 'ملقى ميتا فوق حجر، وجدوا علبة كبريت، وتصريح سفر، وعلى ساعده الغض نقوش' فهي في مجملها رموز واضحة توحي بالحالة المزرية للقتيل فقد صور الشاعر القتيل على أنه إنسان فقير لا يملك شيئا، لا يملك ثروة ولا سلاحا وإنما علبة كبريت وتصريح سفر. هكذا عبر الشاعر عن المعنى الذي أراده برموز واضحة لا تحتاج إلى إعمال فكر لفكها وفهمها، وهي صورة إنسانية رائعة استطاع درويش أن يرسمها لنا بعمق فني واستطاع أن يجعل منها صورة مشحونة بالعاطفة والقدرة على التأثير في الآخر.

وتتوالى الأبيات ويقدم بعدها الشاعر صورة رمزية واضحة المعالم، حين يقول:

عندما شب أخوه

ومضى يبحث عن شغل بأسواق المدينة

حبسوه لم يكن يحمل تصريح سفر

ينقل درويش صورة أخو القتيل الذي مضى يبحث عن شغل بأسواق المدينة، فحبسوه لأنه لم يكن يحمل معه تصريح سفر، ونلاحظ تناقضا واضحا فأخوه الأكبر كان يحمل تصريح سفر فقتلوه، أما الذي يحمل تصريح سفر فيحبس، وهي جزئيات أرادها الشاعر ليوصلنا بها إلى الصورة الكلية الشاملة وهي المقصودة هي صورة الاضطهاد الإسرائيلي الخالي من أي لمحة إنسانية، فمهما تعدد الأسباب والجزئيات البسيطة، فالاضطهاد واحد والمصير واحد.

هكذا تميزت هذه المرحلة الدرويشية وانتقلت من المباشرة والخطابية، إلى توظيف الرموز الشفافة البعيدة من التعقيد، ثم التجسيد الإنساني للتجربة، فبدلا من أن يحدثنا درويش حديثا مباشرا عاما عن الشهداء، فهو يرسم لنا صورة إنسانية عميقة للقتيل رقم 48 وهذه الخاصية ليست غريبة عن الشاعر فهو رسام وفنان منذ طفولته.

ثانيا: توظيف الحوار:

في هذه المرحلة الشعرية الجديدة نجد درويش يعتمد كثيرا على الحوار، فميز شعره صوتين يسيطران على القصيدة بدل الصوت الواحد، وهذان الصوتان يكشفان عن مقدرة مسرحية عند محمود درويش، فلو أتاحت له الظروف أن يكتب مسرحيات شعرية لقدم شيئا له قيمة في ساحة الأدب العربي، يقول عن نفسه: "إنني مشبع بالرغبة في كتابة مسرحية شعرية"[1] ومن أبرز النماذج التي تجسد تقنية الحوار قصيدة 'أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر' في القصيدة صوتان، صوت صبي صغير يصور أحواله وأحوال أهله في غضب وفي يأس، ثم صوت آخر يرد عليه، ونحن لا نعرف بالتحديد من صاحب الصوت الثاني، هل هو صوت الأب، أو صوت الشاعر، أو هو صوت مجهول المصدر، لكن عموما هو صوت الأمل والمستقبل، وهو رد على الصوت الأول (صوت اليأس).

تشكل الحوار في قصيدة 'أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر':

يقول الصوت الأول، صوت الصبي اليائس الحزين:

هل لكل الناس في كل مكان

أذرع تطلع خبزا وأماني

[1] ينظر، رجاء النقاش، شاعر الأرض المحتلة ص 140

ونشيدا وطنيا؟

فلماذا يا أبي نأكل غصن السنديان

ونغني خلسة شعرا شجيا؟

يا أبي، نحن بخير وأمان

بين أحضان الصليب الأحمر

وأنا أحلم بالحلوى وحبات الزبيب

في دكاكين الصليب الأحمر

حرموني من أراجيح النهار

عجنوا بالوحل خبزي...ورموشي بالغبار

أخذوا مني حصاني الخشبي

جعلوني أحمل الأثقال عن ظهر أبي

غلبت على هذه الأبيات نبرة حزن ويأس وسخرية وإحساس عميق بالمرارة، ثم يواصل حديثه قائلا:

أخذوا منك الحصان الخشبي

أخذوا، لا بأس، ظل الكوكب

يا صبي

يا زهرة البركان، يا نبض يدي

إنني أبصر عينيك ميلاد الغد

.....

أخذوا بابا..ليعطوك رياح

فتحوا جرحا..ليعطوك صباح

هدموا بيتا لكي تبني وطن

حسن هذا...حسن

نحن أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبيا

قل مع القائل..لم أسألك عبئا هينا

يا إلهي، أعطني ظهرا قويا[1]

تميز المقطع الثاني من القصيدة بنبرة تفاؤلية سيطرت على معظم أبياته، وكأنه رد على الصوت الأول واعتراض عليه، وكأنه حوار بين اليأس والأمل، بين الحزن والفرح، وهذه الطريقة الفنية نلتقي بها في كثير من قصائد درويش الجديدة، إنهما صوتان يتحاوران وهما على الأغلب يمثلان ذلك الصراع الذي يدور في نفس الإنسان العربي الذي يعيش داخل الأراضي المحتلة، صوت التساؤل والشك والخوف

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 210

واليأس، ويقابله صوت الأمل واليقين بالنصر، ومحمود درويش يحمل إلينا من مواهبه الفنية، ووجدانه الخصب، ما يجعلنا نتعاطف بكل قوة مع الصوت الثاني، صوت الأمل واليقين بالنصر.

تقنية الحوار في قصيدة "نشيد الرجال": (مقطع نشيد بنات طروادة)

يقوم بناء هذه القصيدة على نظام الصوتين وهي الفنية التي اعتمدها الشاعر في هذه المرحلة الثانية من مراحله الشعرية، يقول درويش:

وداعا يا ليالي الطهر

يا أسوار طروادة

خرجنا من مخابينا

إلى أعراس غازينا

لنرقص فوق موت رجال طروادة

سبايا نحن، نعطيهم بكارتنا

وما شاؤوا

لأنهم أشداء

نرقد في مضاجع قاتلي أبطال طروادة

وداعا يا ليالي الطهر والأحلام

يا ذكرى أحبتنا

سبايا نحن منذ اليوم

من آثار طروادة[1]

بعد هذا المقطع الحزين، يرتفع صوت النشيد الآخر، نشيد الثورة والتمرد بعنوان 'تعليق على النشيد':

بلى...أصغيت للغنم

فلا تخضع لجناز الردى

قيثارك المشدود

من قاع المحيط لجبهة القمم

لئلا تجهض الأزهار والكبريت

فوق فم

سيزهر مرة طلعا وقنديلا

وشعرا يصهر الفولاذ

يرصف شارع النغم

نعم أصغيت للنغم

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 162

ولكني، تحريت السنا في الدمع

لا ديمومة الظلم

لنحرق ريشة الماضي

ونعزف لحننا الرائد

فمن عزمي

ومن عزمك

ومن لحمي

ومن لحمك

نعبد شارع المستقبل الصاعد[1]

يصور الشاعر في هذه القصيدة أحزان مدينة مهزومة، إنها طروادة رمز للوطن المحتل المهزوم ورمز للأرض المغتصبة، ثم يعلق الشاعر على هذا النشيد، نشيد الهزيمة بدعوة إلى النضال والثورة والنصر، فالشاعر انطلق من تصوير عام لحالة الحزن وخيبة الأمل نتيجة سقوط طروادة، ليعلق بعدها على هذا النشيد الحزين، بالدعوة إلى النضال والتمرد لتحقيق الأمل، وهو النصر المنشود، هكذا كانت خاصية التقابل والتضاد بارزة في شعر هذه الحقبة مشكلة بنية حوارية، وهي بنية كشفت لنا

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص163

عن الصراع الذي يدور في أعماق الشاعر، وأعماق شعبه، وتخبطه بين التفاؤل والتشاؤم، بين اليأس والأمل، بين الاستسلام والتمرد والثورة[1].

ثالثا: استحضار التراث الشعبي:

يعتمد محمود درويش في بعض قصائد هذه المرحلة الشعرية الجديدة، على الموروث الشعبي، حيث نجده أحيانا يوظف بعض الأغاني الشعبية في قصائده مستمدا منها بعض عناصرها الفنية في بناء قصيدته، يقول في قصيدة 'موال' :

خسرت حلما جميلا

خسرت لسع الزنابق

وكان ليلي طويلا

على سياج الحدائق

وما خسرت السبيلا

لقد تعود كفي

على جراح الأماني

هزي يدي بعنف..بنساب نهر الأغاني

يا أم مهري وسيفي

[1] ينظر، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص من 140 إلى 144

يما.. مويل الهوى

يما...مويليا

ضرب الخناجر ولا

حكم النذل فيا

يداك فوق جبيني، تاجان من كبرياء

إذا انحنيت انحنى تل وضاعت سماء

ولا أعود جديرا بقبلة أو دعاء

والباب يوصد دوني

كوني على شفتيا اسما لكل الفصول

لم يأخذوا من يديا، إلا مناخ الحقول

وأنت عندي دنيا

يما..مويل الهوى

يما... مويليا

ضرب الخناجر ولا

حكم النذل فيا

الريح تنعس عندي..على جبين ابتسامة

والقيد خاتم مجد..وشامة للكرامة

وساعدي ..للتحدي

على يديك تصلي طفولة المستقبل

وخلف خفنيك، طفلي يقول: يومي أجمل

وأنت شمسي وظلي

يما...مويل الهوى

يما...مويليا

ضرب الخناجر ولا

حكم النذل فيا

الأرض، أم أنت عندي أم أنتما توأمان

مد مد للشمس زندي؟ الأرض أم مقلتان؟

سيان سيان ..عندي

إذا خسرت الصديقة فقدت طعم السنابل

وإن فقدت الحديقة ضيعت عطر الجدائل

وضاع حلم الحقيقة

عن الورد أدافع شوقا إلى شفتيك

وعن تراب الشوارع خوفا على قدميك

وعن دفاعي أدافع

يما..مويل الهوى

يما...مويليا

ضرب الخناجر.. ولا

حكم النذل فيا[1]

تميزت هذه القصيدة بتوظيف الشاعر للازمة يعود إليها بعد تتالي مقاطعه الشعرية، بل يفصل بين هذه المقاطع بلازمة وهي مقطع من أغنية شعبية فلسطينية، وهذا يدل على مدى تشبع الشاعر بثقافة بلده، وكذا باهتمامه الكبير بوطنه وبشعبه الذي يحمل مأساته

يما...مويل الهوى

يما...مويليا

ضرب الخناجر ولا

حكم النذل فيا

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص191

وباقي أبيات القصيدة لا تخرج في معظمها عن هذا السياق الشعبي العام، فقد استفاد الشاعر من هذا المقطع الغنائي الشعبي استفادة فنية وفكرية، فالمقطع الشعبي يعبر عن قيم الكرامة والاحتمال والصبر، والقصيدة في معظمها لا تخرج عن هذه المعاني، وهي التفاتة واضحة المعالم من الشاعر فهو يوحي إلينا بأنه يستمد قوته وأمله وتفاؤله من تراث عريق، هو تراث وطنه فلسطين، هو تراث شعبه في الكفاح والمقاومة وتحمل الشدائد والصعاب[1].

ونستطيع القول بأن درويش استطاع في بعض قصائده أن يوظف التراث الشعبي، بأي شكل من الأشكال، وهي خاصية ميزت بعض قصائده في هذه المرحلة الشعرية، لكن هذه الخاصية لم يعتمد كثيرا عليها الشاعر، فهو لا يكثر من الاعتماد على التراث الشعبي والشعر الشعبي عموما، فقليلا ما يستمد من هذا التراث عناصره الفنية التي تساعده في بناء قصائده، عكس ما نجده عند زميله سميح القاسم الذي يعتمد كثيرا على التراث الشعبي .

رابعا: تصوير الحياة الشعبية:

لم يتخذ درويش من الطبيعة موضوعا مستقلا في شعره، ولم يجعل منها غاية جمالية يستغلها في فنه الشعري، فهمه الأول والأخير في هذه المرحلة هو تجربته

[1] ينظر، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 145

الإنسانية الوطنية، فمعظم شعره ينبع من تجربته كفلسطيني عربي عاشق لوطنه، متأثر إلى حد بالغ العمق والحرارة والحدة بمأساة هذا الوطن، لقد نطق درويش بالشعر عندما أحس بالمأساة الفلسطينية، ولمسها بوجدانه وعقله معا، هزته هذه المأساة هزا عنيفا وملأت عليه يقظته ورؤى نومه، وهاله ما فيها من عنف وقسوة، فأصبحت مشاعره تغلي برفض ما جرى من ناحية، وبالإصرار على تحقيق العدل الكامل بالنسبة لهذه القضية المظلومة في وقت واحد، هكذا كانت نفسية درويش التي صدر عنها معظم إنتاجه الفني الغزير، فالرؤية الوجدانية الأساسية عند محمود درويش، هي رؤيته لمأساة وطنه، وهي الرؤية التي تسيطر عليه سيطرة كاملة[1]، فدرويش شاعر يسجل صور الحياة الشعبية اليومية في شعره والاستفادة من هذه الصور استفادة عميقة في بناء قصائده وتقريبها من الوجدان الشعبي، يقول في قصيدة 'اعتذار':

حلمت بعرس الطفولة

بعينين واسعتين حلمت

حلمت بذات الجديلة

حلمت بزيتونة لا تباع

[1] ينظر، ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص474

ببعض قروش قليلة[1]

وفي قصيدة 'قمر الشتاء' يقول:

سألم جثتك الشهيدة

وأذيبها بالملح والكبريت

ثم أعبها

كالشاي..كالخمر الرديئة..كالقصيدة[2]

ويقول في قصيدة مطر:

الشارع الخلفي يجرفه المطر

من أين تعبر يا عجوز؟

جمدت يداك على العصا

حتى الحجر

يصدك..والشفة العجوز

تشتى دعاء أبلها...ماذا دهاه؟

مازال يحمد ربه

ويموت من تحت المطر[1]

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص184

[2] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 126

وفي قصيدة 'عنوان جديد' يقول:

تغير عنوان بيتي

وموعد أكلي

ومقدار تبغي تغير

ولون ثيابي ووجهي وشكلي

وحتى القمر

عزيز على هنا

صار أحلى وأكبر

ورائحة الأرض، عطر

وطعم الطبيعة سكر

هكذا يصور درويش الحياة الصعبة التي يعيشها العرب داخل الأرض المحتلة، فهم يكافحون رغم هذه الظروف القاسية، وينقل درويش مشاهد المعاناة فهو يكثر من استخدام صور الحياة اليومية في شعره، وهذه الخاصية شاعت كثيرا في الشعر الجديد، إلا أن درويش لا يستخدم هذه الصور من باب التقليد لأسلوب فني، بل تعبيرا عن وجدانه الشعبي العميق وحساسيته الفنية للحياة اليومية وقدرته على التقاط

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص123

الشعر الكامن من هذه الحياة، هذه الخاصية في تعبيره المتكرر عن حاجته وحاجتنا جميعا لشعر جديد، يتخلص من الأخطاء والعيوب القديمة التي أنكرها النقاد على شعرائنا القدماء، وتتمثل في النظرة القاصرة للشعر باعتباره منفذا للترفيه والإمتاع ووسيلة للترف والجمال الخارجي الذي يتجرد من وظائفه الإنسانية، وتصبح القصيدة حينها صورة شكلية جميلة الألفاظ والتصوير، فالقصيدة عند درويش في هذه المرحلة الشعرية، قصيدة ترتبط بالإنسان بهمومه وأحزانه وآلامه وأحلامه، لا تتجرد من وظيفتها الإنسانية، يقول درويش في قصيدة 'عن الشعر':

أمس غنينا لنجم فوق غيمة

ولبدر قرب نجمة

وانغمسنا في البكاء

أمس عاتبنا الدوالي والقمر

والليالي...والقدر

وتوددنا النساء

دقت الساعة والخيام يسكر

وعلى وقع أغانيه المخدر

قد ظللنا بؤساء

يا رفاقي الشعراء

نحن في دنيا جديدة

مات ما فات، فمن يكتب قصيدة

في زمان الريح والذرة

يخلق أنبياء

.....

قصائدنا بلا لون

بلا طعم...بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم البسطا معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن ..للصمت[1]

يرفض درويش أي وظيفة للفن تبحث عن الجمال الخارجي، وتقف عند حدود الترف والرفاهية الوجدانية، ويدعو إلى وظيفة إنسانية للشعر، تجعل جماله الفني في

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 62

خدمة الإنسان وقضاياه الكبيرة وتجاربه الحساسة، ويحدد درويش رسالته كشاعر في مجتمعه المكافح تحديدا بديعا وعميقا في قصيدة له بعنوان 'امرؤ القيس':

ليس لي قصر، وما عرش أبي

غير فأس خشبية

لا أغني مثلما غنيت تحت الكوكب

للخيول العربية

وتناديني: تعال

ليس لي حان، ولا عشر حسان

قدحي خال كجيبي والنساء

في زماني لا تحب الشعراء

إنني أدفع عن رأسي بطش الصولجان

وتناديني: تعال

.....

وقفة الأطلال يا شاعرنا

رمدتني، فتلفت إليك

وتحسست يديك

أعطني من زادك الباقي لعلي

أقطع الليل على أطلال داري

ورماد النار في موقد أهلي

والخوابي...والجرار

لأناديك: تعال

لا تسلني

كيف يضحى الكوخ قصرا

ونعيما حين يهدم؟

لا تسلني...أنت أدرى

كل ما عندي إله...حين أحرم

يقارن درويش في هذه الأبيات بين امرئ القيس الشاعر القديم الذي يحمل رسالته الخاصة ومنهجه في الحياة والشعر، وبين الشاعر الجديد الذي يجعل منه درويش مثلا أعلى يؤمن به وبرسالته، فالعصران مختلفان، والرسالة اختلفت واختلفت معها وظيفة الفن، فقد وقف امرؤ القيس وقفة عاشق على الأطلال يبكيها، ودرويش اليوم يقف أمامها وقفة المناضل المكافح الذي تهدمت دياره بيد الظلم والطغيان وتحولت إلى ذكريات وبقايا حياة، فالشاعر المناضل يشم في أطلاله في أرض فلسطين،

رائحة أرضه وحقوله، ورسالته رسالة دفاع عن الديار التي حولها المستبد إلى أطلال، وهي رسالة فنان يؤمن بالإنسان وبأن كل شيئ من أجل الإنسان، والجمال والفن من أجل الإنسان[1].

ويمزج درويش أحيانا هذه الخاصية بملمح فني جديد وهو 'التداعي الحر'وتعتمد هذه الخاصية على الانطلاق من العام إلى الخاص، أي من الصورة الكلية إلى صور جزئية مشتقة من صورته الكلية، فهو ينطلق من صورة معينة ثم يستسلم لهذه الصورة فتقوده إلى صور أخرى تتبع منها وتتصل بها[2]، يقول في إحدى قصائده 'عاشق من فلسطين':

وكنت حديقتي، وأنا غريب الدار

أدق الباب يا قلبي

على قلبي

يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار

رأيتك في خوابي الماء والقمح

محطمة، رأيتك في مقاهي الليل خادمة

رأيتك في شعاع الدمع والجرح

[1] ينظر، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ص 151

[2] ينظر، المرجع نفسه ص 147

وأنت الرئة الأخرى بصدري

أنت أنت الصوت في شفتي

وأنت الماء أنت النار

رأيتك عند باب الكهف، عند الدار

معلقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك

رأيتك في المواقد.. في الشوارع

في الزرائب..في دم الشمس[1]

يرتبط هذا المقطع بكليات وجزئيات، تتراءى مع تتالي الأبيات، فصورة الدار ككلية تستدعي جزئيات عدة ذكرها الشاعر وهي: صور الشباك والإسمنت والأحجار، ثم يذكر صورة كلية أخرى وهي صورة الخادمة في قوله: 'رأيتك في مقاهي الليل خادمة'، تتفرع منها جزئيات وهي: الدمع والجرح والرئة والصوت والشفة، ويعود إلى صورة الدار التي تتفرع منها الثياب، وحبل الغسيل، والمواقد، والزرائب.....هكذا ترك الشاعر العنان لتداعيه الحر، فالصور تستدعي بعضها البعض، ويسجلها الشاعر كما تتوارد على خاطره، وكما تتوالد صورة بعد صورة، يقول في قصيدة 'عاشق من فلسطين':

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 89

فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموت

حملتك في دفاتري القديمة

نار أشعاري[1]

يظهر التداعي في هذه الأبيات بشكل واضح، فالصور المتلاحقة تعتمد اعتمادا واضحا على ذلك، 'فالميلاد' يستدعي 'الموت' و'الكلمات' تستدعي 'الصمت'، ثم تتوالى الصور: العينان والوشم، الأحلام والهم، المنديل والقدمان والجسم، إنها كلها صور متلاحقة تدل على ميل نفسي وفني، إلى الاعتماد على هذا التداعي الحر في بناء القصيدة حيث تتوالد الصور الفنية وراء بعضها من خلال تيار وجداني متدفق وعنيف، والتيار الوجداني في هذه الأبيات يمثل ذلك اليقين العميق بأن كا ما حاوله الاحتلال الإسرائيلي من ضغط وإرهاب قد فشل تماما في إلغاء لقب الفلسطينية عن

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص93

حبيبته التي تمثل في الوقت نفسه، وطنه وأرضه، فهذا النوع من التداعي الحر يكشف عن تدفق وجداني عند الشاعر[1].

خامسا– نزوع الخطاب الشعري الدرويشي نحو الدرامية الحيوية:

أ– الهوية الفنية:

ما يتبادر إلى ذهننا، أن الهوية عند أي شخص هي بطاقته الخاصة التي يعرف من خلالها، فإذا ما سلطنا الضوء على القصيدة الشعرية الدرويشية، نجدها تحتوي على استراتيجية فنية يمكن أن نسميها 'بالهوية الفنية'، التي تجعلنا نحكم على القصيدة، على حد تعبير 'فيليب هامون' بأنها كائن ورقي حي مقوماتها الخطاب الشعري، الذي يعتمد على الانتعاش اللغوي[2]، وعلى رأي 'رولان بارت' : " ماهي سوى كائن من الورق"[3] يقول درويش في قصيدة 'غريب في مدينة بعيدة':

عندما كنت صغيرا

وجميلا

كانت الوردة داري

[1] ينظر، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 148

[2] Philippe hammoun, pour un satue semiotique, du personnage, un poetique du recit, seuil, paris 1979 p 125

[3] إشراق كامل كعيد، تقنيات السرد في عالم علي بدر الروائي، إشراف: د يوسف اسكندر (رسالة ماجستير) جامعة بغداد 2009 ص 25

والينابيع بحاري

صارت الوردة جرحا

والينابيع ظمأ[1]

لا نجد في هذه الأبيات أي استطراد أو محاولة للتزويق والزخرفة، إنه مقطع شعري مليئ بالتركيز الدقيق، فالشاعر يروي حزنه وحزن شعبه في كلمات قليلة لكنها غنية بالإيحاء الشعري، العالم الجميل الذي عاش فيه الشاعر أجمل أيامه، أيام الطفولة، أصبح فردوسا ضائعا، ووروده أصبحت جراحا، وينابيعه ظمأى، هكذا تحولت الذكريات إلى ألم وحزن عميق يعيش مع الشاعر وأصبح هو هويته الفنية، فهذه الحالة هي استمرار لحالة الحزن العميق التي ميزت الشاعر في مرحلته الشعرية الأولى، هكذا مازال درويش محافظا على هويته الفنية، ويقول درويش في قصيدته 'ضباب على المرآة':

نعرف الآن جميع الأمكنة

نقتفي آثار موتانا

ولا نسمعهم

ونزيح الأزمنة

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 292

عن سرير الليلة الأولى، وآه..

في حصار الدم والشمس

يصير الانتظار

لغة مهزومة

أمي تناديني، ولا أبصرها تحت الغبار

ويموت الماء في الغيم، وآه..[1]

الصور هنا تجمعها رؤى فنية للخلاص من المحنة، والحياة في واقع مليئ بالآلام والجراح، فآهات المجروح الصامد تتكرر بعد كل مقطع، والصور تزدحم على وجدانه من هنا ومن هناك، وهو إحساس بالاغتراب في عالم واقعي، والانتساب إلى عالم آخر، يبقى هو حلم الشاعر، ودرويش شاعر محافظ على هويته الفنية، وضع لها عنوانا منذ طفولته وارتبط عنوانه بالأسى والحزن الذي خيم عليه وعلى شعره، عكس معاناته وشعبه، من حرمان من فقدان للهوية، من تشرد من اغتراب في وطنه، من حزن عميق سكنه وسكن شعبه، فكانت هويته الفنية عنوان لمرحلتين شعريتين من مراحل شعره.

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 281

ب- التركيب السردي:

تتوالد في بعض المقاطع الشعرية، صور شعرية يحس القارئ أنها قطعة فنية لا يمكن فصل بعضها عن بعض، معتمدة في ثناياها على ما يسمى التكثيف السردي، يقول محمود درويش في قصيدة 'الأغنية والسلطان':

لم تكن أكثر من وصف.. لميلاد المطرْ

ومناديل من البزق الذي يشعل أسرار الشجرْ

فلماذا قاوموها؟

حين قالت إن شيئاً غير هذا الماء

يجري في النّهَر

وحصى الوادي تماثيلُ،

وأشياء أخَرْ

ولماذا عذَّبوها

حين قالت إن في الغابة أسراراً

وسكيناً على صدر القمرْ

ودمَ البلبل مهدور على ذاك الحجرْ؟

ولماذا حبسوها

حين قالت: وطني حبل عرق

وعلى قنطرة الميدان إنسان يموت

وظلام يحترق ؟

غَضب السلطان

والسلطان مخلوق خيالي

قال: إن العيب في المرآة ،

فليخلد إلى الصمت مغنيكم، وعرشي

سوف يمتد

من النيل إلى نهر الفرات!

أسجنوا هذي القصيدة

غرفة التوقيف

خير من نشيد.. وجريدهْ

أخبروا السلطان ،

أن الريح لا تجرحها ضربة سيفِ

وغيوم الصيف لا تسقي

على جدرانه أعشاب صيفِ

وملايين من الأشجار

تخضرُّ على راحة حرفِ!

غضب السلطان، والسلطان في كل الصور

وعلى ظهر بطاقات البريد

كالمزامير نقيّ و على جبهته وشم العبيد ،

: ثم نادى.. و أمر

اقتلوا هذي القصيدة

!ساحة الإعدام ديوان الأناشيد العنيدة

أخبروا السلطان،

أن البرق لا يُحْبسُ في عُودِ ذُرَهْ

للأغاني منطق الشمس ،و تاريخ الجداول

ولها طبع الزلازل

والأغاني كجذور الشجرهْ

فإذا ماتت بأرضٍ،

أزهرت في كل أرضْ

كانت الأغنية الزرقاء فكرهْ

حاول السلطان أن يطمسها

!فغدت ميلاد جمرهْ

كانت الأغنية الحمراء جمرهْ

حاول السلطان أن يحبسها

!فإذا بالنار ثورهْ

كان صوت الدم مغموساً بلون العاصفة

وحصى الميدان أفواه جروح راعفة

وأنا أضحك مفتونا بميلاد الرياح

عندما قاومني السلطانُ

أمسكت بمفتاح الصباح

وتلمست طريقي بقناديل الجراحْ

آه كم كنت مصيباً

عندما كرست قلبي

لنداء العاصفة

فلتهبّ العاصفة !

ولتهبّ العاصفة[1]!

تتنامى الصورة الشعرية في هذه القصيدة بشكل جلي، تحط الآخر مكان انتظار وترقب، وتتطور الأحداث وتتعاقب، وتنتظر قرارات السلطان الغاضب الذي يمثل السلطة والقهر، بمقابل الأغنية التي تعبر عن الضعف مع كثير من التحدي والأمل، هكذا يتشكل التكثيف السردي، مشكلا صورة شعرية واحدة بأسلوب في تلاحمها وانسيابها في مشهد يحمل الكثير من الأمل و التحدي.

ج- المخاتلة االشعرية:

الغاية من هذه الآليات، هي توسيع الأذرع الخطابية التي تسعى إلى معانقة الملمح الجمالي والذي بدوره يسعى إلى ترميم معالم المجتمع العربي، عبر وسائل خطابية، تفتقدها الكتابة الشعرية السابقة التي بقيت تتخبط بين متاهات التقليد والاجترارية، ويتضح لها هذا الشكل من خلال عنوان قصيدته 'كتابة على ضوء بندقية' من ديوانه 'حبيبتي تنهض من نومها' فاستخدام كلمة كتابة، المناهضة لكلمة الشعر، في المصطلح الأدبي العربي، أن يكون إشارة خاطفة للاختلاف النوعي في المقروء، حتى يتوارى عن أفق انتظار المتلقي عالم الإيقاع الغنائي، لقد اشتعلت الثورة الفلسطينية، ووقع زلزال 1967، و تفجر كل شيئ في الداخل والخارج، في

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص255

الحلم والقصيدة، وشرع درويش في أسفاره الكبرى بين الأمكنة والكلمات، والمفارقة التي تثيرنا في هذا المقام، هي أن القصيدة قد فقدت مع الغنائية نضاليتها المباشرة، ونوع شعريتها المألوف، أخذت تمارس حضورا جديدا وفادحا هو الحضور في العدو، بعدما أصبحت كل الأرض تتكلم العبرية، وتهودت بقية الأسماء، يقول درويش:

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار

من الناحية الأخرى يمر العاشقون

ونجوم السينما يبتسمون

ألف إعلان يقول:

نحن لن نخرج من خارطة الأجداد

لن نترك شبرا واحدا للاجئين[1]

يقدم درويش في هذه البداية افتتاحية المشهد السينمائي، شولميت الشخصية العاشقة تداوله بصيغة الغائب وهي الصيغة المثلى للسرد الشعري[2]، وانتقل الشاعر من عالمه الرمزي السابق الذي يربط الصلة بين المحبوبة والوطن، وبين المرأة والتراب، فقد اتخذت القصيدة منحى جديدا وأصبحت تحدق النظر في مفردات

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص346.

[2] شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، الدار البيضاء 1988 ص 107

الحاضر كما تنطق بها أشياء العالم الخارجي مع الحفاظ على دوالها ومدلولاتها[1]، يقول محمود درويش في قصيدة 'وعود من العاصفة':

فليكن

لا بد لي أن أرفض الموت

وأن أحرق دمع الأغنيات الراعفة

وأعري شجر الزيتون من كل الغصون الزائفة

فإذا كنت أغني للفرح

خلف أجفان العيون الخائفة

فلأن العاصفة

وعدتني بنبيذ...وبأنخاب جديدة

وبأقواس قزح

ولأن العاصفة

كنست صوت العصافير البليدة

والغصون المستعارة

عن جذوع الشجرات الواقفة

[1] ينظر صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة ص 218

وليكن...

لا بد لي أن أتباهى بك، يا جرح المدينة

أنت يا لوحة برق في لياليا الحزينة

يعبس الشارع في وجهي

فتحميني من الظل ونظرات الضغينة

سأغني للفرح

خلف أجفان العيون الخائفة

منذ هبت في بلادي العاصفة

وعدتني بنبيذ، وبأقواس قزح[1]

يوهمنا الشاعر أنه يخاطب العاصفة، وأنها وعدته بأشياء كثيرة، تلك الصورة التي ترتسم في دواخلنا عن عالم العواصف وما تحمله من قوة وشدة وتحد، تتركنا نحس بمفارقة عجيبة، لأن الشاعر يمارس معنا لعبة المختالة حين قرر أن تكون العاصفة صديقا يعقد الشاعر معه وعودا.

د-بلاغة سينمائية الكلمة:

يقول درويش في قصيدة شولميت:

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص189

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار

من الناحية الأخرى يمر العاشقون

ونجوم السينما يبتسمون

ألف إعلان يقول:

نحن لن نخرج من خارطة الأجداد

لن نترك شبرا واحدا للاجئين

شولميت انكسرت في ساعة الحائط

عشرين دقيقة

وقفت، وانتظرت صاحبها

في مدخل البار وما جاء إليها

قال في مكتوبه أمس:

لقد أحرزت يا شولا وساما وإجازة

احجزي مقعدنا السابق في البار

أنا عطشان يا شولا لكأس وشفة

فقد تنازلت عن الموت الذي يورثني المجد

لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفة

ولكي أرقص في البار

من الناحية الأخرى

يمر الأصدقاء

عرفوا شولا على شاطئ عكا

قبل عامين وكانوا

يأكلون الذرة الصفراء

كانوا مسرعين

كعصافير المساء..

شولميت انكسرت في ساعة الحائط خمسين دقيقة

وقفت وانتظرت صاحبها

شولميت استنشقت رائحة الخروب من بدلته

كان يأتي آخر الأسبوع كالطفل إليها

يتباهى بمدى الشوق الذي يحمله

قال لها: صحراء سينا أضافت سببا

يجعله يسقط كالعصفور بين بلوز نهديها

وقال:

ليتني أمتد كالشمس وكالرمل على جسمك

نصفي قاتل، والنصف مقتول

وزهر البرتقال

جيد في البيت والنزهة، والعيد الذي أطلبه

من فخذك الشائع في لحمي..مميت

في ميادين القتال[1]

تقوم سينمائية الخطاب الشعري عند درويش بتعويض مصطلح سينمائية بلوحات مشهدية (البار، نجوم السينما، خارطة الأجداد، الإعلان....) والغاية من هذا هي تمثيل العالم الشعري، فاختزال المشاهد الشعرية ربما الغاية منه هو زعزعة الصورة السينمائية الملتقطة.

هـ-نمو حركة السرد بالوصف: 'عشرين دقيقة، وقفت، انتظرت صاحبها، في مدخل البار وماجاء إليها، لقد أحرزت يا شولا وساما وإجازة، أنا عطشان يا شولا لكأس وشفة ....' يتقاطع السرد والوصف بشكل باهت في هذه الأبيات فالشاعر إذ يسرد بعض الحيثيات التي تخص شولا والجندي يقدم صورا وصفية شديدة التلاحم بالسرد.

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص189

و-نمو حركة السرد بالتشبيه: 'كعصافير المساء'، أشار إلى الشباب العربي الذي أصبح مركزا للثقل الدلالي وهذه الإشارة ليست جديدة فقد ذكرها الشاعر في ديوان سابق العصافير تموت في الجليل.

ز-انتقال الصورة وإبدال الرمز: يتضح من خلال الإشارة إلى أصدقاء شولا الذين يمرون بإيقاع يناسب وجودهم الكاسح 'كانوا مسرعين كعصافير المساء'، وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تعزيز الخطاب الشعري وإضمار المعنى، من خلال توظيفه للون الأصفر 'يأكلون الذرة الصفراء' الذي يحمل بعدا دلاليا يرتبط بالحسرة، لكن توارى هذا المعنى في تلافيف الوصف ولم يسمح له الخطاب الشعري بالظهور[1]، كما يعتمد الخطاب الدرويشي في هذه المرحلة ومن خلال قصيدة 'كتابة على ظهر بندقية' على آلية تقديم بعض الشخصيات، كشخصية 'شولا' التي يضعها على محك الانكسار(التلاشي) وكأنه هنا يقترب من لعبة إشعال بريق الأمل في قلبها، وفي الحين نفسه يعمد إلى إطفائه، مقدما لنا تجربتها البائسة التي يمكن تقديمها في لغة واصفة ' تنتظر صاحبها وماجاء إليها'، ومن نافذة القول أن نشير إلى أن تحقق الثنائية المزدوجة بينهما (شولا، الجندي) لا يتم إلا بمواصفات لا تخلو من مقاطع تصور لنا الألم النفسي الذي يمر به الجندي (كالعطش، والحرمان....).

[1] ينظر صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص 219

وقد يتضح من كل هذا تحقيق الشطر الثاني للازدواجية، وهو الانكسار الذي يقدمه لنا الشاعر من خلال تقديمه لهذا المشهد.

- الوقوف عند بعض أدوات الربط اللغوية واستظهار الوظيفة الجمالية .

- نزوع الشاعر إلى التهييج السردي الذي يعمد إلى خلخلة التركيبة الداخلية للبنية الشعرية والتي تشتغل على مؤشر خطابي يسميه بعض النقاد 'التوتر الخطابي'.

ومن مظاهر هذا التوتر:

-التقابل الذي نجده بين الجمل الاسمية والفعلية من حيث المعنى، ونراه يختلف من حيث اللفظ ' نحن لن نخرج، لن نترك ...'

-الإكثار من الفواعل والعلة في ذلك تصادم العوالم (تشابك الأحداث) 'أحرزت، احجزي، أنا عطشان، تنازلت، يورثني المجد، أحبو، الأصدقاء، عرفوا، يأكلون....).

-الاستراحة السردية: بغية استحضار بعض المشاهد السردية التي تعزز استمرارية الخطاب السردي، وفي هذا الصدد تتم عملية كسر الزمن السردي للغة الشعرية، لأنها بقيت تتأرجح بين الزمن الماضي الذي يشتغل على استحضار المشهد

وبين الزمن الحاضر الذي يشتغل على بناء المشهد ' انكسرت، وقفت، انتظرت، جاء، قال، أحرزت، تنازلت، أحبو، أرقص، يمر، يأكلون....'.

كما يشتغل الخطاب الشعري على آلية التهجير الدلالي، وكأن دلالة الخروب عند درويش، هي كلمة ارتحلت مع الشعوب اليهودية التي استوطنت فلسطين، 'شولميت استنشقت رائحة الخروب من بدلته' وكأنه في هذا الموقف يذكرنا بالهجرة الأبدية التي ابتلي بها بنو إسرائيل على مر العصور، لتكون شجرة الخروب مجرد دلالة ترحل معها، فالجماد في قصائد درويش يلازم الكائن الحي وهنا تظهر حيوية الخطاب الشعري الذي بقيت دراسته طافحة بألوان من التجديد والإبداع، "ويتوغل الشاعر في استبطان الخارج، واستنطاق عوالم شخوصه المتقابلة ونقل لغتهم وإشاراتهم، إنه لم يعد يمتح من ذاكرة الشعرية العربية فحسب، بل ألقى روحه في زحام الشوارع العبرية والتقط طرفا من رطانتها، إن النقلة الأسلوبية التي تحملنا إليها هذه القصيدة تجرب نمطا من التعبير الحيوي المجانس لشروط إنتاجها، فهو تعبير يستمد قوته من توافقه اللغوي خاصة مع الواقع الجديد، ومن قدرته على تمثيله"[1] فدرويش شديد الارتباط بالأحداث والتطورات الحاصلة في وطنه يخضع قصائده إلى هذا النوع من التكثيف وهذه النقلة السريعة التي على أساسها تتحدد مراحله الشعرية،

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص 222، 223

وتكتسي في كل فترة خصائص جديدة، وكان درويش على وعي كبير بهذه النقلة، يقول في رسائله الشيقة إلى صديقه سميح القاسم: " الشعر– كما تعلم يا صاحبي– لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، في حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره، لهذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم، ويصبح في وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة أن تحرك الإيقاع الساكن، ويصير في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وتقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه، ليطل على عجوز يجلس على مقعد الحديقة أو على أنقاض المخيم، ليرى إلى أين أوصلته أمه حين دربته على المشي منذ سبعين عاما، لقد راقبت نفسي مرارا دون أن أعثر على قانون عام للكتابة، ولكنني لاحظت أنني لا أكتب إلا تحت تأثير التوتر العالي كما يقولون، لا أعني بهذا التوتر ارتفاع شحنات الحساسية إلى مستوى يقارب الانفجار، كما هو معروف، بل أعني أنني لا أكتب إلا في الزحام، حيث الخارج يجنح إلى الداخل، والداخل يجنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائهما تنمو وردة السياج الشعرية فيكونان مجازا ليرقص الشعر رقصته"[1] فالتوتر الإبداعي في طبيعته يرتبط في جوهره بمدى امتلاء الشاعر بمشاهد الحياة، فالجدلية الخلاقة بين الداخل والخارج تحفظ توازن

[1] محمود درويش وسميح القاسم: الرسائل، الدار البيضاء 1990 ص 145

الإيقاع الدلالي والرمزي، ومحاولة تغييب الخارج أو تضخيم الداخل، فإنها تؤدي بالشعر إلى التجريد والخطابية .

يواصل درويش قصيدته 'كتابة على ظهر بندقية'، يقول:

وأحست كفه تفترس الخصر

فصاحت: لست في الجبهة...

قال: مهنتي

قالت له: لكنني صاحبتك

قال: من يحترف القتل هناك

يقتل الحب هنا

وارتمى في حضنها اللاهث موسيقى

وغنى لغيوم فوق أشجار أريحا..

يا أريحا أنت في الحلم وفي اليقظة

ضدان

وفي الحلم وفي اليقظة حاربت هناك

وأنا بينهما مزقت توراتي

وعذبت المسيحا

يا أريحا أوقفي شمسك..إنا قادمون

نوقف الريح على حد السكاكين

إذا شئنا، وندعوك إلى مائدة القائد

إنا قادمون..

وأحست يده تشرب كفيها، وقال

عندما كان الندى يغسل وجهين بعيدين

عن الضوء: أنا المقتول والقاتل

لكن الجريدة

وطقوس الاحتفال

تقتضي أن أسجن الكذبة في الصدر

وفي عينيك يا شولا، وأن أمسح رشاشي

بمسحوق عقيدة

أغمضي عينيك لن أقوى على رؤية

عشرين ضحية

فيهما تستيقظ الآن، وقد كنت بعيدة

لم أفكر بك..لم أخجل من الصمت الذي .

يولد في ظل العيون العسلية

وأصول الحرب لن تسمح أن أعشق

إلا البندقية

فجأة عادت بها الذكرى

إلى لذتها الأولى، إلى دنيا غريبة

صدقت ما قاله محمود لها قبل سنين

كان محمود صديقا طيب القلب

خجولا كان لا يطلب منها

غير أن تفهم أن اللاجئين

أمة تشعر بالبرد

وبالشوق إلى أرض سليبة

وحبيبا صار فيما بعد

لكن الشبابيك التي يفتحها

في آخر الليل ..رهيبة

كان لا يغضبها، لكنه كان يقول

كلمات توقع المنطق في الفخ

إذا سرت إلى آخرها

ضقت ذرعا بالأساطير التي تعبدها

وتمزقت حياء، من نواطير الحقول

صدقت ما قاله محمود لها قبل سنين

عندما عانقها في المرة الأولى بكت

من لذة الحب..ومن جيرانها

كل قومياتنا قشرة موز

فكرت يوما على ساعده

وأتى سيمون يحميها من الحب القديم

ومن الكفر بقوميتها

كان محمود سجينا يومها

كانت الرملة فردوسا له..

كانت جحيم

كانت الرقصة تغريها بأن تهلك في الإيقاع

أن تنعس فيما بعد في صدر رحيم

سكر الإيقاع، كانت وحدها في البار

لا يعرفها إلا الندم

وأتى سيمون يدعوها إلى الرقص فلبت

كان جنديا وسيم

كان يحميها من الوحدة في البار

ويحميها من الحب القديم

ومن الكفر بقوميتها..

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل

البار القديم

شولميت انكسرت في ساعة الحائط

ساعات ..

وضاعت في شريط الأزمنة

شولميت انتظرت سيمون –لا بأس إذن

فليأت محمود ..أنا أنتظر الليلة عشرين سنة

كل أزهارك كانت دعوة للانتظار

ويداك الآن تلتفان حولي

مثل نهرين من الحنطة والشوك

وعيناك حصار

وأنا أمتد من مدخل هذا البار

حتى علم الدولة، حقلا من شفاه دموية:

أين سيمون ومحمود؟

من الناحية الأخرى

زهور حجرية

ويمر الحارس الليلي

والإسفلت ليل آخر

يشرب أضواء المصابيح

ولا تلمع إلا بندقية..[1]

يجمع درويش بين الحالة النفسية لشولميت والحدة الخطابية –'الإيقاع، توظيف الأفعال الماضية والمضارعة' (أحست، صاحت، قال، قالت، ارتمى، غنى، صدقت، فكرت، تمزقت، انتظرت، انكسرت، نوقف، يقتل، تشرب، يغسل، أمسح، تستيقظ، يدعوها، يحميها....)– التي تراوحت بين دلالات جنسية (كفه تفترس الخصر، لذة الحب...) وأخرى تشخيصية 'استحضار الخرائط الفلسطينية'.

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص184

- نلاحظ أن درويش استحضر الرمز الصوفي 'الحب' وكأنه يدرك بأن للحب نهاية مصيرية.

سادسا- استنطاق الأماكن :

من بين التوظيفات الخطابية التي طبعت انتباهنا، خاصية استنطاق بعض الأماكن الوهمية التي تبقى عسيرة على القارئ، فدون استحضار السياق التراثي تبقى هذه الدلالات الجغرافية بألسنة صامتة، إنها عبقريته البليغة التي أضفت على تضاريس الكلمات 'الأماكن' لغة شعرية تجسد لنا ملامح شولميت كرمز في الأدب التوراتي، فهو يدل على الخلفية التاريخية التوراتية التي يستند إليها الشاعر .

ما يثير انتباهنا أيضا هو أن شولميت التي تعتبر رمزا صوفيا عند المسيحية جعلها شاعرنا تنتقل من معلمها التاريخي إلى معنى آني 'مكان في الحاضر' يوفر له الشاعر أماكن أخرى مثل البار، أين كانت "شولميت" تنتظر صديقها، نستشف من هذا التوظيف الشعري مقدرته على إحياء بعض الشخصيات الأسطورية بأماكنها الثابتة، لتشكل مرة أخرى صياغات شعرية استطاعت أن تجعل من الثابت متحركا.

- كما يذهب درويش إلى استحضار الصراع الذي عاشته شولميت وهي تبحث عن راحتها المتمثلة في مواعيد الخروج، وكأن هذا الاستحضار بمثابة تحرير للذات المنكسرة ' القلقة' التي أقحمها الشاعر في فضاءات مغلقة، والناظر إلى هذا

التوظيف يجد دلالات شعريّة تدعم ذلك، تكشف هذه اللعبة الخطابية عن مأساة شولميت التي تعاني من المأزق الوجوديّ آنذاك، ليذهب درويش إلى تحريرها عبر أماكن مفتوحة وأصدقاء جُدد، ليحرروا هذه الأخيرة من معاناتها.

وهم السيرة:

استعار الشاعر من واقعه تجربة مأساوية تحكي لنا جانبا من سيرة ذاتيّة وهمية، قام الشاعر بإسقاطها على "شولميت" وكأنه بعثها من مرقدها لتعيش ما عاشه بعض الأصدقاء الذين حنّ إليهم الشاعر فأراد بذلك أن يجمع بين سيرة ذاتية أسطورية وبين أخرى حقيقية لتكتمل اللعبة الخطابيّة التي توهجت بأسمى عبارات المأساة .

الفصل الثالث

مرحلة العودة إلى الذات

الفصل الثالث: مرحلة العودة إلى الذات

تناثرت معالم المشهد الأخير من مراحل درويش الشعرية، عبر دواوينه الأخيرة، 'الجدارية 2001'، 'حالة حصار 2002'، 'لا تعتذر عما فعلت 2003'، 'كزهر اللوز أو أبعد 2005'، 'أثر الفراشة 2008'، ثم 'لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي' الذي نشر بعد رحيله، ينقطع درويش في هذه المرحلة عن عالمه الخارجي (الآخر) ويهتم بذاته العميقة، لأسباب عديدة أبرزها المرض الذي أصابه في أواخر سنوات عمره، وكذا يأسه من المسار السياسي خاصة بعد اتفاق أوسلو سنة 1991 وعودته إلى رام الله، ترك كل شيئ وارتبط بنفسه منزويا متقوقعا، فذاقت رؤيته وتحولت، فبعدما كانت تنطلق من العالم لتصل إلى الذات، أصبحت تنطلق من الذات وتبقى داخل الذات، وما انقطاع النص عن المتلقي إلا تمثل لهذا الانقطاع.

أولا- التركيز والغموض:

قد يحس المتلقي في قراءة أولى لدرويش بشيئ من الغموض، إلا أن هذا الغموض يبدأ بالانحسار شيئا فشيئا كلما ركزنا القراءة، وهذا يعني أن ما كنا نراه غموضا لم يكن في حقيقة الأمر تركيزا مارسه الشاعر على نصه، فكان لزاما على القراءة أن تكون مركزة، فالشاعر حين يقول:

عندما كنت صغيرا وجميلا

كانت الوردة داري

والينابيع بحاري

صارت الوردة جرحا

والينابيع ظمأ [1]

كيف نقرأ هذا الجزء المكثف الذي يصور مرحلتين من حياة الشاعر؟ [2]"إنه مقطع شعري مليئ بالتركيز الدقيق، فالشاعر يحكي لنا عن حزنه وحزن شعبه في كلمات قليلة ولكنها غنية بالإيحاء الشعري، العالم الجميل الذي كان يعيش فيه طفولته تحول إلى فردوس ضائع، الورود فيه جراح، والينابيع ظمأ، كانت الأشياء الصغيرة كبيرة في الماضي وغنية وخصبة، فالوردة دار وعالم ودنيا بأكملها، والينبوع الصغير بحر، ففي الحياة السعيدة الحرة المطمئنة تكبر الأشياء وتتسع الدنيا وتصبح الأوراق أشجارا، والهمسة سيمفونية، وقطرات الماء أنهارا متدفقة، ولكن الألم والمرارة يقتلان كل شيئ ويترجمانه إلى لغة أخرى مختلفة..."

يجسد لنا درويش في خمسة أسطر حياته بكاملها، انطلاقا لطفولة كلها إحساس بالمباهج ثم ينتقل مباشرة إلى مرحلة الوعي بحقيقة الحياة وتحدياتها، وبين المرحلتين فراغ كبير وبياض فني، يدرجه الشاعر في نصه .. لعل هذا البياض

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص292

[2] رجاء النقاش، ص155، 156

منشأ الغموض، وهذا الحذف الفني لأسباب تاريخية عميقة صنعت حزن الإنسان العربي بصفة عامة يكمن عنصر التركيز الذي كان سببا في شيء من الغموض الفني الذي يحتاج إليه كل نص شعري، يطمح صاحبه إلى أن يشرك قارئه في ملأ الفراغ على الصفحة والامتلاء بالإحساس الفني لحظة محاورة النص وبعدها.

وقد ينظر إلى مسألة الغموض عند درويش بطريقة أخرى كأن يعزى إلى ما يمكن أن يسمى بالتعبير الحداثي، وهو مصطلح أريد له حقا أن يكون مصطلحا قد أطلق على تجزئة في مفهوم الحداثة، إذ الحداثة في الأصل رؤية شاملة تعبر عن نفسها بلغة حالة فيها، لذا فلا يمكن أن تكون لغة درويش مصدر الغموض.[1]

ومما يعقد العملية النقدية التي تتناول ظاهرة الغموض في الشعر، تعدد المصطلحات والجمع بين مصطلحي الغامض ambigu والمبهم abstrait مثلا، فالغموض ظاهرة قديمة في الشعر أسبابها كثيرة لا مجال للخوض فيها، وهو مكون حساس من مكونات العمل الأدبي التي تشرك المتلقي في العملية الفنية، في حين أن الإبهام مصطلح مختلف، دال أساسا على استحالة قراءة النص، فإذا كان الغموض مكون فني ضروري أساسه الانزياح فإن الإبهام قد يحضر في أي' نص' لعدم توفر أبجديات الكتابة .

[1] ينظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص 234،235

وسنقف عند قصيدة 'أرى ما أريد' لتوضيح فكرة الغموض، يقول فيها درويش:

أرى ما أريد من الحقل..إني أرى

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني:

هذا السراب يؤدي إلى النهوند

هذا السكون يؤدي إلى اللازورد

****

أرى ما أريد من البحر..إني أرى

هبوب النوارس عند الغروب، فأغمض عيني:

هذا الضياء يؤدي إلى أندلس

وهذا الشراع صلاة الحمام علي

****

أرى ما أريد من الليل.. إني أرى

نهايات هذا الممر الطويل على باب إحدى المدن

سأرمي مفكرتي في مقاهي الرصيف، سأجلس هذا الغياب

على مقعد فوق إحدى السفن

****

أرى ما أريد من الروح، وجه الحجر

وقد حكه البرق، خضراء يا أرض روحي

أما كنت طفلا على حافة البئر يلعب؟

مازلت ألعب..هذا المدى ساحتي والحجارة ريحي

****

أرى ما أريد من السلم .. إني أرى

غزالا وعشبا وجدول ماء..فأغمض عيني:

هذا الغزال ينام على ساعدي

وصياده نائم قرب أولاده، في مكان قصي

****

أرى ما أريد من الحرب ..إني أرى

سواعد أجدادنا تعصر النبع في حجر أخضرا

وآباءنا يرثون المياه ولا يورثون، فأغمض عيني:

إن البلاد التي بين كفي من صنع كفي

****

أرى ما أريد من السجن: أيام زهرة

مضت من هنا كي تدل غريبين في

على مقعد في الحديقة، أغمض عيني

ما أوسع الأرض، ما أجمل الأرض من ثقب إبرة[1]

****

نتوقف في هذه القصيدة عند ثلاثة مستويات:

1- الإرادة:

ترتبط الإرادة بالعمل الثوري، فسيرة درويش حافلة بذلك، درويش الطفل المناهض لواقع وطنه، والرافض للظلم والقهر والطغيان، فتتجلى في قوله:

أريد، مع تكرار هذا الفعل في كل المقاطع.

2- الرؤية:

الرؤية مرتبطة بالوعي الذي يحققه الفكر ويتحول إلى مشروع حياة تلح عليه الإرادة لتصير ماكان فكرة ورأيا وتصورا واقعا ملموسا محسوسا يطور الحياة ويسعد الناس، قد تكون هذه المعاني شديدة الصلة برؤية درويش التي يرددها في نصه، فإذا كانت هذه الرؤية عينية تدل عليها لعبة الكلمات حين يرد لفظ

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الثالث، ص183

-غمض- المناقض ل-رأى- شكليا على الأقل: لأن إغماض العينين قد يرتبط أحيانا بالتصميم، لكن الشاعر يستعمل هذه الحاسة ونقيضها في حقيقة الأمر، ليدخل بالمجاز مجال التعبير الثوري بطريقة فنية، ويمهد الطريق لفكرة جديدة يحققها الثوري في حالة تأمل أفكاره وحياته .

3- الحدس:

يقودنا تركيز درويش على إغماض العينين ومواصلة الرؤية رغم ذلك إلى عنصر ثالث يضيفه ويعزز به رؤيته الثورية، إنه الحدس بمفهوم جديد هو المحبة والحلم والتفاؤل والصبر، وكل القوى الروحية والنفسية التي لا بد من الاستعانة بها في السعي إلى تحقيق الغاية الثورية، وهكذا يثري محمود درويش عن طريق الشعر الذي يهبه كثيرا من الحلم هذا البعد الحدسي الذي يعزز به الوسائل غير المادية التي يوظفها في عمله الثوري.

- **الثورة والأشياء:**

تحضر في القصيدة أشياء الحياة كما نراها ونحس بها ونسمعها، لكن النص لا يقدمها لنا بطريقة اعتباطية: هي أشياء تتراتب وتتتالى، وقد تربطها سببية ما:

- **أرى ما أريد من الحقل:**

لا يستطيع درويش رؤية الحقل بكامله، فهو اعتراف منه بالهزيمة 'الحقل المسلوب'، في قوله أرى **من** الحقل، فيمثل الحقل هاجس الأرض والبيارة الحاضرة في النصوص القديمة عند الشاعر.

- **أرى ما أريد من البحر:**

لا يرى الشاعر من البحر غير الطريق الذي يخرجه من مأساته، ويرحل به لمكان آخر لأن أرضه سلبت، فهو مخرج نجدة بالنسبة له.

- **أرى ما أريد من الليل:**

الليل سواد الغربة، التي يحس بها الشاعر

- **أرى ما أريد من الروح:**

هي ما تبقى للشاعر، هي ذاته التي منها سينطلق مرة أخرى.

- **أرى ما أريد من السلم:**

هو مبتغى الشاعر وأمله بعد أن استطاع المحافظة على روحه وتحقيق ذاته تحقيقا نسبيا.

- **أرى ما أريد من الحرب:**

الحرب هي آخر حل بالنسبة للشاعر، فدخولها كان اضطراريا .

- **أرى ما أريد من السجن:**

السجن مصير محتمل للمناضل، وهو ثمن الحرية، كما يعبر عن حالة الشاعر وهي انزوائه وتقوقعه على ذاته.

- **علاقات الأشياء:**

تتوالى أشياء النص وترد مرتبة وكأنها ترتيب زمني، فبشيئ من التأمل البسيط نستطيع أن نكتشف العلاقات السببية بينها، فبعد ضياع الحقل حل التهجير، وتلته الأحزان التي ولدتها الغربة في نفسه، وكانت الروح الشيئ الوحيد الذي استطاع الفلسطيني أن يحفظه، هي ما تبقى للفلسطيني، فهذه الروح الذات أصبحت هي المنطلق لكسب السلم، لكن ما مفهوم هذا السلم؟ أهو استسلام؟ كلمة السلم في النص لا يمكن أن نتعرف على مدلولها إلا من خلال ما قابلها بعد ذلك وهي كلمة الحرب، التي وردت خاتمة في القصيدة، لتبرز لنا الرغبة الملحة في التحرر الذي يطلبه الفلسطيني بوسيلة عنيفة أجبر عليها، وهي الحرب ، ومن هنا نتعرف على عنصر جديد من عناصر رؤية درويش وهو النزعة الإنسانية .

ثانيا: تحولات العناوين:

تميزت عناوين هذه المرحلة دون غيرها، بنوع من الحركية والإيقاع، وتركيزنا على العنوان كونه مفتاح إجرائي محوري في الدراسات الأسلوبية والسيميائية، فهو عتبة رئيسة نلج من خلالها عوالم القصائد "مجموعة من العلامات اللسانية، كلمات

أو جمل أو حتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه، ولتجذب جمهوره المستهدف"[1]، على هذا الأساس بات الاهتمام بالعنوان أمرا لا رجعة فيه كونه أداة يتركنا نقترب من محتوى النص، وباعتباره عتبة فهو واجهة يستطيع أن يبث فينا حراكا شعوريا وشوقا لمعرفة تفاصيل النص، فإذا أخذنا أنموذجا من النماذج الشعرية الأخيرة لدرويش نلمح هذا الحركية، على سبيل المثال لا الحصر، عنوان مجموعته الشعرية 'لماذا تركت الحصان وحيدا؟' فكان لهذا الأنموذج الشعري صدى واسعا على القراء، لما ميز هذه المجموعة الشعرية من خصائص فنية اختلفت عن خصائص المراحل الشعرية السابقة، انطلاقا من العنوان الذي ورد استفهاما مفتوحا ينقل حالة تعبيرية غير التي اعتدناها سابقا، وأبرز تحول كان في استعماله مقطعا شعريا من القصيدة كعنوان، يقول:

إلى أين تأخذني يا أبي؟

إلى جهة الريح يا ولدي..

وهما يخرجان من السهل، حيث

أقام جنود بونابرت تلا لرصد

الظلال على سور عكا القديم

[1] Leo,hoek, la marque du titre, dispositifes semiotique d une pratique textuelle. La hage mouton , paris 1981, p28

يقول أب لابنه: لا تخف، لا

تخف من أزيز الرصاص، التصق

بالتراب لتنجو، سننجو ونعلو على

جبل في الشمال، ونرجع حين

يعود الجنود إلى أهلهم في البعيد

ومن يسكن البيت من بعدنا

يا أبي؟

سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي

تحسس مفتاحه مثلما يتحسس

أعضاءه واطمئن، وقال له

وهما يعبران سياجا من الشوك:

يا ابني تذكر، هنا صلب الإنجليز

أباك على شوك صبارة ليلتين

ولم يعترف أبدا، سوف تكبر

يا ابني، وتروي لمن يرثون بنادقهم

سيرة الدم فوق الحديد...

لماذا تركت الحصان وحيدا؟

لكي يؤنس البيت، يا ولدي

فالبيوت تموت إذا غاب سكانها...[1]

كما نجد هذه التقنية (استعمال مقاطع شعرية كعناوين للمجموعات الشعرية أو القصائد) في نماذج عدة من دواوينه الأخيرة على غرار مجموعته الشعرية 'لا تعتذر عما فعلت' يقول في إحدى قصائدها:

لا تعتذر عما فعلت

أقول في سري

أقول لآخري الشخصي

هاهي ذكرياتك كلها مرئية

ضجر الظهيرة في نعاس القط

عرف الديك

عطر المريمية

قهوة الأم

[1] أوس داوود يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية ونثرية، ص 205

الحصيرة والوسائد

باب غرفتك الحديدي[1]

ثالثا- تفعيل النص الديني ' التوراة والإنجيل':

أصبح توظيف التوراتيات في هذه المرحلة الشعرية، أكثر حضورا من المراحل السابقة، يقول درويش في جداريته:

من أنا؟

أنشيد الأناشيد؟

أم حكمة الجامعة؟

وكلانا أنا ...

وأنا شاعر

وملك

وحكيم على حافة البئر

لا غيمة في يدي

ولا أحد عشر كوكبا

على معبدي

[1] محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، دار الريس للنشر، ط1، لبنان،2004، ص15

ضاق بي جسدي

ضاق بي أبدي

وغدي

جالس مثل تاج الغبار

على مقعدي

...

باطل، باطل الأباطيل...باطل

كل شيئ على البسيطة زائل

الرياح شمالية

والرياح جنوبية

تشرق الشمس من ذاتها

تغرب الشمس في ذاتها

لا جديد، إذا

والزمن

كان أمس

سدى في سدى

الهياكل عالية

والسنابل عالية

والسماء إذا انخفضت مطرت

والبلاد إذا ارتفعت أقفرت

كل شيئ إذا زاد عن حده

صار يوما إلى ضده

والحياة على الأرض ظل

لما لا نرى...

باطل، باطل الأباطيل، باطل..

كل شيئ على البسيطة زائل

1400 مركبة

12000 فرس

تحمل اسمي المذهب من

زمن نحو آخر

عشت كما لم يعش شاعر

ملكا وحكيما

هرمت سئمت من المجد

لا شيئ ينقصني

ألهذا إذا

كلما ازداد علمي

تعاظم همي؟

فما أورشليم وما العرش؟

لا شيئ يبقى على حاله

للولادة وقت

وللموت وقت

وللصمت وقت

وللنطق وقت

وللحرب وقت

وللصلح وقت

وللوقت وقت

ولا شيئ يبقى على حاله

كل نهر سيشربه البحر

البحر ليس بملآن

لا شيئ يبقى على حاله

كل حي يسير إلى الموت

والموت ليس بملآن

لا شيئ يبقى سوى اسمي المذهب

بعدي:

'سليمان كان'

فماذا سيفعل موتى بأسمائهم

هل يضيئ الذهب

ظلمتي الشاسعة

أم نشيد الأناشيد

والجامعة؟

باطل، باطل الأباطيل، باطل...

كل شيئ على البسيطة زائل

مثلما سار المسيح على البحيرة

سرت في رؤياي، لكني نزلت عن

الصليب لأنني أخشى العلو، ولا

أبشر بالقيامة، لم أغير غير

إيقاعي، لأسمع صوت قلبي واضحا...[1]

يستحضر الشاعر حكمة النبي 'سليمان' –عليه السلام– في سفر الجامعة، هذا النبي الملك والحكيم والشاعر الذي بلغ السؤدد، اقتنع في النهاية بزوال هذا الملك، وهو ما نجده في سفر الجامعة، بقوله: 'باطل الأباطيل يقول الحكيم، باطل الأباطيل، كل شيئ باطل...' وهي لازمة كررها درويش، مما يبي اهتمام الشاعر بهذا الجانب الديني الحكمي، بل منها ما جعله الشاعر توليفة شعرية يشد بها إزر نصوصه، ويتخذها ملاذا آمنا يوصل من خلالها رسالته الإنسانية العالمية في نزوع إلى الحكمة وإعمال العقل، هكذا رأيناه يعزف على وتر التوراتيات في جداريته، مستغلا أثرها كجانب جمالي وتاريخي وعقائدي، فتوظيفه للمحمول الديني حقق له ألق النص، وخصائص تعبيرية جديدة، خاصة عملية استقطاب الماضي انطلاقا من الحاضر، ذلك الماضي الديني الذي جعله درويش أكثر حضورا بتركيزه على الفعل المضارع المشوب بالغياب كما في المقطع السابق، فيحرك القصيدة تحريكا لولبيا لينبثق النص من داخله انبثاقا متضافرا يصل في نهاية الجملة الشعرية إلى ذروة المعنى، فدرويش

[1] محمود درويش، جدارية، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2001، ص86

إنسان ينتمي إلى أرض مقدسة هي مهد الرسالات يحاول كل مرة إعادة إنتاج هذا الإرث الإنساني المشترك، ومحاولا الخروج من دائرة مغلقة عبر حكمة النبي سليمان–عليه السلام– ويتناول أيضا شخصية 'المسيح' –عليه السلام– هذه الشخصية التي رافقت تجربته الشعرية بحكم عقيدته، فانتماء الشاعر إلى 'الجليل' – موطن المسيح– جعله يشعر برغبة في التعبير عن الاضطهاد والمعاناة، محركا في ذلك تجربة أخرى[1] .

رابعا– جدلية الحضور والغياب:

أصبح الحضور والغياب أكثر دقة في المشهد النصي، فالغياب عنصر تشكيلي محفور في النصوص الأخيرة، ويمثل نسبة أعلى في تمفصلها، وكأن ثمة شعورا خفيا ينهش الشاعر في داخله، ينعكس على الإيقاع الذي لم يعد عسكريا ضاجا، فهناك انخفاض في وتيرة الشد الإيقاعي تعكس بوضوح نفسية الشاعر في مرحلة دقيقة من حياته، هي المرحلة التي تقوقع فيها الشاعر وانزوى وجلس مع ذاته متأملا مستذكرا أوجاعه وأوجاع وطنه الجريح، ومن النصوص الأخيرة التي تجتمع فيها تأملات درويش المعبرة عن ذاته تعبيرا عميقا، قصيدة 'في حضرة الغياب' يقول فيها:

[1] ينظر، البشير ضيف الله، محمود درويش وتحولات التجربة الشعرية، مجلة نزوى، العدد86، 26 سبتمبر 2014 .

سطرا سطرا أنثرك أمامي بكفاءة لم أوتها إلا في المطالع/وكما أوصيتني أقف الآن باسمك كي أشكر مشيعيك إلى

هذا السفر الأخير، وأدعوهم إلى اختصار الوداع والانصراف إلى عشاء احتفالي يليق بذكراك

فلتأذن لي بأن أراك وقد خرجت مني وخرجت منك، سالما كالنثر المصفى على حجر يخضر أو يصفر في غيابك

ولتأذن لي بأن ألمك، واسمك، كما يلم السابلة ما نسي قاطفو الزيتون من حبات خبأها الحصى

ولنذهبن معا أنا وأنت في مسارين: أنت، إلى حياة ثانية، وعدتك بها اللغة، في قارئ قد ينجو من سقوط نيزك على الأرض

وأنا إلى موعد أرجأته أكثر من مرة، مع موت وعدته بكأس نبيذ أحمر في إحدى القصائد، فليس على الشاعر من حرج إن كذب وهو لا يكذب إلا في الحب، لأن أقاليم القلب مفتوحة للغزو الفاتن

أما الموت، فلا شيئ يهينه كالغدر، اختصاصه المجرب، فلأذهب إلى موعدي، فور حصولي على قبر لا ينازعني عليه أحد من غير أسلافي، بشاهدة

من رخام لا يعنيني إن سقط عنها حرف من حروف اسمي، كما سقط حرف الياء من اسم جدي سهوا.

ولأذهبن بلا عكاز وقافية، على طريق سلكناه على خير هدى، بلا رغبة في الوصول، من فرط ما قرأنا من كتب أنذرتنا بخلو الذرى مما بعدها، فآثرنا الوقوف على سفوح لا تخلو من لهفة الترقب، لما توحي الثنائيات من امتنان غير معلن بين الضد والضد،

لو عرفتك لامتلكتك، ولو عرفتني لامتلكتني، فلا أكون ولا تكون

هكذا سمينا بتواطؤ إيقاعي، ما كان بيننا من هاوية سفحا، ونسبنا إلى كتب قرأناها عجزنا عن الوصول إلى ذروة تطل على عدم ضروري لاختبار الوجود يا صاحبي

يا أنا النائم على بزوغ البياض من أبدية، وعلى تلويح الأبدية ببياض لا لون بعده

فبأي معنى من معانيك أقيم الشكل اللائق بعبث أبيض؟ وبأي شكل أحمي معناك من الهباء...مادامت رحلتنا أقصر من خطبة الكاهن في كنيسة مهجورة في يوم أحد، لم يسلم فيه أحد من غضب الآلهة؟

لكنك مسجى أمامي، أعني في كلامي الخالي من عثور الاستعارات على مصادرها وعلى رابط خفي بين أرض متدينة وسماء وثنية

.....

مهما نأيت ستدنو/ ومهما قتلت ستحيا/ فلا تظنن أنك ميت هناك/وأنك حي هنا/فلا شيئ يثبت هذا وذلك إلا المجاز/ المجاز الذي درب الكائنات على لعبة الكلمات/المجاز الذي يجعل الظل جغرافيا/والمجاز الذي سيلمك واسمك/فاصعد وقومك/أعلى وأبعد مما يعد تراث الأساطير لي ولك/اكتب بنفسك تاريخ قلبك/منذ إصابة آدم بالحب/حتى قيامة شعبك/واكتب بنفسك تاريخ جنسك/منذ اقتبست من البحر إيقاعه ونظام التنفس/حتى رجوعك حيا إلي/فأنت مسجى أمامي/كقافية غير كافية لاندفاع كلامي إليك/أنا المرثي والراثي/فكني لي أكونك/قم لأحملك/اقترب مني لأعرفك/ابتعد عني لأعرفك[1].

لا ينحصر هذا النص في محاولة استرجاع بعض الصور الماضية، فيما يشبه السيرة الذاتية، بل هو تعبير عن فلسفة خاصة للشاعر، ينقل من خلاله سيرة حياته بطريقة مغايرة، أشبه ما تكون 'بتأملات شاردة'، لا يخضعه لأنساق وأنماط كتابة السيرة الذاتية بالمفهوم النظري التقليدي، هو تأمل حالم يقترب أحيانا من الخيال، بدءا من

[1] محمود درويش. في حضرة الغياب، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، أيلول/سبتمبر 2006، ص9

الطفولة التي تمثل مرحلة الدخول في الحياة ومعاينتها في صورها الأولى العفوية والمدهشة، إلى غاية المرحلة الأخيرة التي يشعر فيها المرء بأنه سيخرج من هذه الحياة ليدخل في عالم آخر، يفتقد فيه الصورة والوجود، فلا أحد عاد من هذا العالم الغريب، ليخبرنا عن معنى العدم الذي ينتظرنا، أو صورة الغياب الذي نمضي إليه، وبين هذين اللحظتين يتشكل وجودنا الواقعي والخيالي، الذي نحاول أن نرويه لأنفسنا و للآخرين، وهذا ما جعل درويش يتأمل وجوده في مواقف متكررة يقترن فيها الحضور والغياب، ينطلق من حس عميق بهشاشة الوجود الإنساني أمام جبروت الموت، والرغبة المتأصلة في التشبث بالحياة، وهو ما عبرت عنه لازمته: 'على هذه الأرض ما يستحق الحياة' من قصيدته، 'على هذه الأرض':

على هذه الأرض ما يستحق الحياة: تردد إبريل، رائحة الخبز في الفجر، آراء امرأة في الرجال، كتابات أسخيليوس، أول الحب، عشب على حجر، أمهات تقفن على خيط ناي، وخوف الغزاة من الذكريات

على هذه الأرض ما يستحق الحياة: نهاية أيلول، سيدة تترك الأربعين بكامل مشمشها، ساعة الشمس في السجن، غيم يقلد سربا من الكائنات، هتافات شعب لمن يصعدون إلى حتفهم

باسمين، وخوف الطغاة من الأغنيات

على هذه الأرض ما يستحق الحياة: على هذه الأرض سيدة

الأرض، أم البدايات أم النهايات. كانت تسمى فلسطين، صارت

تسمى فلسطين، سيدتي: أستحق لأنك سيدتي، أستحق الحياة[1]

هكذا أراد درويش أن يتمسك بأرضه تمسكا شديدا وهذا نابع من هاجس الأرض وهاجس الهوية.[2]

1- محاورة الذات:

تحضر في نصوص درويش حالة من التحديق في الذات ومحاورتها من خلال عملية تجريد، تجعل الذات تعاين ذاتها الأخرى، ووظفها درويش على حالتين:

الأولى:

تنطلق من معاينة الذات في الماضي، يسترجع فيها الشاعر شريط أحداثه وحياته منذ الطفولة إلى اللحظة الراهنة(زمن الكتابة).

الثانية:

[1] أوس داوود يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية ونثرية، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط2، 2011 ص 181

[2] ينظر، زياد الزعبي، التأملات الشاردة في حضرة الغياب، مجلة العربي العدد650 يناير 2013 ص110، 111

وهي حالة التأمل والتحديق في المستقبل، أقرب ما تكون من الاستشراف، وهي بوابة العبور إلى عالم الغياب.

وقد تكررت هذه الظاهرة في نصوص درويش الشعرية والنثرية، على نحو شبه نسقي، يعبر عن حالة إنسانية مسكونة بتأمل الحضور في الغياب، والغياب في الحضور، سعيا إلى القبض على ما لا يمكن أن القبض عليه: الحياة الماضية، وعلى ما لم يأت من زمن لا يدري هل نشهده أم لا، وقد عبر درويش عن هذه الحال في صيغتين لغويتين:

- الأنا تخاطب الذات المجردة في صيغة الأنت–المخاطب.
- الأنا تخاطب الذات المجردة في صيغة الهو– الغائب، وهما صيغتان ترسمان المسافة الفاصلة بين المتكلم والمخاطب زمانا ومكانا، حقيقة وتخيلا.

ينطلق الحوار في نص درويش 'في حضرة الغياب' من حواره مع أناه الثانية، في نقطة الزمن التي تلتقي فيها لحظتان: الخروج من الحياة والدخول في حياة ثانية، وهو يصنع الحوار في صيغة **أنا –أنت:**

وكما أوصيتني أقف الآن باسمك كي أشكر مشيعيك إلى هذا السفر الأخير

معبرا عن أكثر اللحظات كثافة في الوجود الإنساني، لحظة الموت الذاتي الذي لا يعاين، لأن الإنسان يعاين موت الآخرين ولا يستطيع أن يعاين موته الشخصي، لكن درويش يكسر هذه القاعدة، كما فعل مالك بن الريب، يقول:

يقولون لا تبعد وهم يدفونني وأين مكان البعد إلا مكانيا[1]

ضمن درويش هذا المعنى في قصيدته وبين أننا أمام فعل شعري يجسد صورة 'الموت في الحياة' وهذا ما فعل معبرا عن قسوة الموت المتخيل المفكر فيه في مقابل الموت الواقعي المريح، وقد عبر درويش عن هذه الفلسفة في أحد لقاءاته الصحفية قائلا: " في كتابي الأخير، في حضرة الغياب، وهو كتاب شبه سيرة، إنه خطاب وداع حيث أقف على حافة القبر، فأنا هو الآخر الموجود في القبر.....، تقابلت مع الموت مرتين: مرة في العام 84 والأخرى في العام 98 حينها مت سريريا وبدأت التحضيرات لتشييعي.."[2]

يقترن هذا الموقف برؤية فلسفية، تتعلق بتأمل واقعة الموت الذاتي، وتتجلى في صيغة الأنا والأنا الثانية، الأنا الباقية في اللغة، والأنا الترابية الذاهبة إلى هوة التلاشي، وخطاب درويش عن هذه الحال الثنائية خطاب تأملي تخيلي يقوم على التجريد، متأملا قصر الحياة أو لحظيتها، وجبروت الغياب في رؤية ذاته 'هنا' و

[1] هاشم صالح مناع، روائع من الأدب العربي، دار الوسام ط2 بيروت، دت ص 122

[2] ضياء العزاوي، صحيفة القدس، 21/20 سبتمبر 2008، ص 2....6

'هناك' في الوقت نفسه، 'هنا' التي تمثل لحظة الوجود الآني التي لا يمكن القبض عليها، و 'هناك' التي تتجسد في الماضي المتحقق والمنقوش في المخيلة والذاكرة، أكثر ثراء وجمالا وأعمق من صورته الحقيقية الماضية، يقول:

ولنذهبن معا أنا وأنت في مسارين: أنت، إلى حياة ثانية، وعدتك بها اللغة، في قارئ قد ينجو من سقوط نيزك على الأرض

وأنا، إلى موعد أرجأته أكثر من مرة، مع موت وعدته بكأس نبيذ أحمر في إحدى القصائد، فليس على الشاعر من حرج إن كذب، وهو لا يكذب إلا في الحب، لأن أقاليم القلب مفتوحة للغزو الفاتن[1].

فالحياة الماضية الحقيقية التي عايشها الشاعر، شيئ آني عاشه، وما تبقى من ماض في المخيلة شيئ آخر، أجمل وأعمق، ف'هنا وهناك' مكانان مقترنان بزمنين، هنا يقترن ب'الآن' وهناك يقترن ب'آنذاك'، وقد أمعن درويش في تأملهما، ففي قصيدة 'الآن في المنفى' من ديوان 'كزهر اللوز أو أبعد' تعبير عميق عن الإحساس بالزمن، يقول:

الآن في المنفى..نعم في البيت

في الستين من عمر سريع

[1] أوس داوود يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية ونثرية، ص 181

يوقدون الشمع لك

فافرح بأقصى ما استطعت من الهدوء

لأن موتا طائشا ضل الطريق إليك

من فرط الزحام...وأجلك[1]

ويخاطب درويش نفسه في قصيدة 'نهار الثلاثاء' قائلا:

نهار الثلاثاء والجو صاف أسير

على شارع جانبي مغطى بسقف من

الكستناء...أسير خفيفا خفيفا كأني

تبخرت من جسدي، وكأني على موعد

مع إحدى القصائد، أنظر في ساعتي

شاردا، أتصفح أوراق غيم بعيد

تدون فيه السماء خواطر عليا، أقلب

أحوال قلبي على شجر الجوز، خال

من الكهرباء ككوخ صغير على شاطئ

البحر، أسرع أبطأ أسرع أمشي

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، دار الريس للنشر، ط1، لبنان، 2005، ص 40/39

أحدق في اللافتات على الجانبين

ولا أحفظ الكلمات، أدندن لحنا

بطيئا كما يفعل العاطلون عن العمل

النهر كالمهر يجري إلى حتفه، البحر

والطير تختطف الحب من كتف النهر

أهجس أهمس في السر: عش

غدك الآن، مهما حييت فلن تبلغ

الغد...أرض للغد، واحلم

ببطء، فمهما حلمت ستدرك أن

الفراشة لم تحترق، لتضيئك...[1]

يسيطر التأمل على نصوص درويش في هذه المرحلة الشعرية، وتمتزج فيها صور التعبير عن الذات والتعبير عن المجموع، فمعاناة درويش معاناة ذاتية جماعية، تشكلت مع مأساة بلده حيث غابت الحدود والفروق بين الأنا والنحن، فالقضية واحدة والجرح واحد، والتأمل واحد وهو صورة الموت في حالات مرعبة ومتكررة، بدءا من

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 103

مشهد الطفولة المأساوي وحالة الاقتلاع الجماعي من البيت والطفولة والأرض، مرورا بكل المنافي ووصولا إلى العودة للوطن الحلم، حيث تكثف حضور الموت ودمويته. إن جدلية الحياة والموت ميزت في عمومها أغلب قصائد المرحلة الشعرية الأخيرة الدرويشية، هي محاورات فلسفية ، تجمع بين المأساة والفن، تعبر عن الجرح الفردي والجماعي، بصورة فنية وبأفكار مدهشة معبرة بجمال جارح عن ذات ومجتمع عاشا مقرنين بالموت ومتشبثين بالحياة، وما تكرار عبارة :

'عشت لأن يدا إلاهية أنقذتك'[1]

أو قوله:

'لأن موتا طائشا ضل الطريق إليك

من فرط الزحام...وأجلك'[2]

إلا دليلا قاطعا يعبر عن هذه الحال، التي تتمسك بالحياة وتجد الموت نهاية حتمية تعيشها كل لحظة، وهي عبارات كثيرة في شعره بهذا النمط اللغوي المنبثق من واقع دام متكرر، فاليد الإلهية هي التي أنقذت درويش من ميتات كثيرة، هي نفسها التي تنقذ البنت على شاطئ غزة في قصيدته البنت/ الصرخة، من ديوان ' أثر الفراشة'، يقول:

[1] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص40

[2] المصدر نفسه، ص نفسها

على شاطئ البحر، بنت وللبنت أهل

وللأهل بيت، وللبيت نافذتان وباب

وفي البحر بارجة تتسلى

بصيد المشاة على شاطئ البحر

أربعة، خمسة، سبعة

يسقطون على الرمل، والبنت تنجو قليلا

لأن يدا من ضباب

يدا ما إلهية، أسعفتها فنادت: أبي

يا أبي: قم لنرجع فالبحر ليس لأمثالنا

لم يجبها أبوها المسجى على ظله

في مهب الغياب

دم في النخيل، دم في السحاب

يطير بها الصوت أعلى وأبعد من

شاطئ البحر، تصرخ في ليل برية

لا صدى للصدى

فتصير هي الصرخة الأبدية في خبر

عاجل، لم يعد خبرا عاجلا

عندما

عادت الطائرات لتقصف بيتا بنافذتين وباب [1]

يمثل هذا النص إيقاع الحياة في أرض اغتصبتها الأسطورة المسلحة بالنار والحقد، ومحورت حياة البشر فيها حول جدل الحياة والموت، حول الوجود هنا وهناك، حول المنفى والوطن، حول الآن وآنذاك، مما شكل واقعا فرض نمطا فريدا من حياة يحكمها التشظي واقعيا ونفسيا، وقد تمكن درويش من التعبير عن هذا الواقع الإنساني تعبيرا حسيا نفسيا وفكريا من خلال ذات، مثلت الحال الجماعية، وهذا ما جعل صوت الشاعر الفرد وسيرته، صوت الشعب الفلسطيني وسيرته[2].

خامسا– تجاوز السيرة:

يرى غاستون باشلار أن الشعراء يعبرون عن جوهر الذكريات الكونية أكثر من كاتبي السير الذاتية[3]، هذا ما توضح لنا من خلال قصائد درويش التي اقتربت من فن السيرة، كون الشاعر اعتمد فيها على تقنية استحضار الماضي والطفولة، والمراحل المؤلمة التي قضاها بعيدا عن بيته وأهله، والمنافي التي أجبرت عليه،

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، دار الريس للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2008، ص18

[2] ينظر، زياد الزعبي، التأملات الشاردة في حضرة الغياب، مجلة العربي ص 113

[3] Voir : gaston bachelar, la psychanalyse du feu, edition galimard 1949 ,p 124

فنجد بعض العناوين التي نستطيع أن ندخلها في حيز الكتابة السيرية مثل: 'يوميات الحزن العادي'، 'ذاكرة للنسيان'، 'لماذا تركت الحصان وحيدا؟'، 'لا تعتذر عما فعلت'، فإذا وقفنا عند هذه العناوين، وقصيدة 'في حضرة الغياب' لوجدنا هذا النص يختلف عن العناوين السابقة، فهو صور استعادة متكررة لما سماه درويش 'شبه سيرة'، أو 'التأملات الشاردة' هو نص فني ثري له سمات السيرة وسمات الشعر، نص يجمع بين ما يمكن أن يكون وقائع حقيقية، ووقائع مما يخلقه الخيال والفكر واللغة، وكل هذا في صور من التأملات التي تقود الفرد إلى الغوص عميقا في ذاته ووجوده المستعاد محررا من عبء السرد التاريخي، فعودة درويش إلى طفولته، تتم في فصل شعري تحليلي تتعانق فيه الاستعارات بالأفكار، والتأملات بالرؤى الفلسفية، ما يعني أن الإنسان الراشد مسكون بطفولته التي تطل بين الفينة والأخرى، يقول درويش: " ولم أكن طفلا آنذاك، ولكني هو الآن في وداع يفتح لفعل الماضي الناقص باب المدائح على مصراعين: المكان المفقود والزمان المفقود، ليس المكان هو الفخ إذ يصير إلى صورة، ففي الذاكرة ما يكفي من أدوات التجميل لتثبيت المكان في مكانه، وما يكفي لترتيب الأشجار على ذبذبة الرغبة.."[1].

[1] محمود درويش، في حضرة الغياب، ص19

هكذا أراد الشاعر أن يعيد بناء طفولته من خلال المسافة التي تفصلنا عنها، لتغدو الواقع الذي نراه وندركه الآن، وليس الواقع الذي كان، وليس ثمة فرق إن كانت الطفولة شقية أو سعيدة، يقول درويش في جداريته:

أريد أن ألقي تحيات الصباح علي

حيث تركتني ولدا سعيدا

لم أكن ولدا سعيد الحظ يومئذ

ولكن المسافة، مثل حدادين ممتازين

تصنع من حديد تافه قمرا...[1]

هكذا كان الفرق واضحا بين رؤيانا للأشياء كما كانت، وبين رؤيتها الآن من بعيد، هي فكرة تعني أن جاذبية الغياب التي تشدنا روحيا وفلسفيا وشعريا إلى طفولتنا أو ماضينا، أو ما يبعد عنا ويغيب، جاذبية تجعل المحبوب الغائب رمزا مثاليا للحب، وتجعل الوطن أكثر حضورا في المنفى، وتجعل من الطفولة والشباب الغائب نموذجا للسعادة وألق الحياة، حتى لو كان الواقع نقيضا لهذا كله.

1- أزمة الحنين:

[1] محمود درويش، جدارية، ص86

يرتبط الحنين بالغياب، فهو سعي لاستعادة كل ما افتقدنا من طفولة وشباب وبيت ووطن، ويتعلق بالألم والمتعة في آن واحد، عرف عند العرب منذ القديم، وقد ظهر عند درويش بصورة واضحة المعالم، فهو الشاعر المتألم المتحسر على فعل الغياب، الذي جعله يعيش الآن مستحضرا هناك، يقول في قصيدته اعتذار:

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبر فيا الطفولة

يوما على صدر يوم

وأعشق عمري لأني

إذا مت أخجل من دمع أمي[1]

تمثل الأبيات حالة من حالات الرجوع والتشبث بالماضي الطفولي، وتعبر بعمق عن ظاهرة إنسانية وجودية هي ظاهرة الذات المتمسكة بالطفولة، الراسخة في الذاكرة لما ميزت تلك المرحلة من عفوية وجمالية لا يمكن الرجوع إليها، وإنما تزيد حضورا كلما أمعنا في الغياب عنها، فالأشياء الماضية الجميلة التي غابت عنا بفعل الزمن،

[1] محمود درويش. الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص184

نستحضرها في خريف العمر، ونريد بإلحاح العودة إليها، هذا ما يراه الفلاسفة وهذا بالضبط ما عبر عنه درويش بصورة مكتملة واضحة، في قصيدته في 'حضرة الغياب' حين تأمل بشاعرية مدهشة 'خريف عمره'، حيث استحضر الأمكنة ومتعلقاتها من الروائح التي تسكن الذاكرة، يقول:

فالمدن رائحة:

عكا رائحة اليود البحري والبهارات

حيفا رائحة الصنوبر والشراشف المجعلكة

موسكو رائحة الفودكا على الثلج

القاهرة رائحة المانجو والزنجبيل

بيروت رائحة الشمس والبحر والدخان والليمون

باريس رائحة الخبز الطازج والأجبان ومشتقات الفتنة

دمشق رائحة الياسمين والفواكه المجففة

تونس رائحة مسك الليل والملح

الرباط رائحة الحناء والبخور والعسل

وكل مدينة لا تعرف من رائحتها لا يعول على ذكراها

وللمنافي رائحة مشتركة، هي رائحة الحنين إلى ما عداها

رائحة تتذكر رائحة أخرى، رائحة متقطعة الأنفاس

عاطفية تقودك كخارطة سياحية كثيرة الاستعمال

إلى رائحة المكان الأول

الرائحة ذاكرة وغروب شمس

والغروب هنا توبيخ الجمال للغريب[1]

تتفق فكرة درويش في العودة إلى الماضي في خريف العمر، مع الفلسفة الظاهراتية التي يطرحها غاستون باشلار، الذي قدم قراءة أدبية وفلسفية معمقة، لظاهرة العودة إلى الذكريات الأولى مكانا وزمانا وأحلاما، منطلقا من فكرة أننا في خريف العمر نعود إلى ذكرياتنا الأولى هي الأجمل والأسعد، لأنها مرتبطة بذاكرة الأنا البدائي، والوعي الذي انبثق في أوجه[2]، وقد عبر درويش عن هذه الفكرة حين يقول:

تدخل الذاكرة، وهي متحفك الشخصي، في محتويات الضائع، في حقل سمسم، وحوض خس ونعناع...وفي قرص شمس يتهاوى في دخول البحر.

[1] محمود درويش، في حضرة الغياب، ص 9

[2] ينظر، غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1991 ص 13، 16

يكبر الضائع فيك، ويكبر في هذا الغروب الذي يضفي على البعد صفات الفردوس المفقود، وينقيه من كل سوء، فكل ما هو مفقود معبود، وهو ليس كذلك...[1]

إن فكرة البعد والعودة إلى ذكريات الطفولة، لا تمثل عند درويش مجرد لحظات لاستذكار الماضي والحنين إليه، بقدر ما تقف وتجمع بين الحنين وبين تذكر المعاناة، لأن الإبعاد والنفي والقهر والقوة، مسائل بقيت راسخة في ذهن الشعر، تمثل الماضي الأليم من جهو، والحنين إلى البيت والوطن من جهة أخرى، هكذا أخذت فكرة الاستذكار عمقا تجلى في صور متنامية ومتعددة في نصوصه، يقول في جداريته:

كلما يممت وجهي شطر أولى

الأغنيات رأيت آثار القطاة على

الكلام، ولم أكن ولدا سعيدا

كي أقول: الأمس أجمل دائما

لكن للذكرى، يدين خفيفتين تهيجان

الأرض بالحمى وللذكرى روائح زهرة

[1] محمود درويش، في حضرة الغياب، ص 9

ليلية تبكي وتوقظ في دم المنفى

حاجته إلى الإنشاد[1]

هكذا كانت نماذج درويش الشعرية والنثرية منها. تعبر بكل وضوح عن حالات استذكار والرجوع إلى الماضي وحياة الطفولة، التي يراها درويش، أجمل وأسعد لحظات العمرمن جانب، ومن جانب آخر تمثل مأساته وحزنه وألمه الشديد على فراق بيته ووطنه بالغصب، وقصيدته في حضرة الغياب نموذج صريح يعبر بعمق عن جدلية الحضور والغياب، حالات من التأمل لكل ماغاب (الحياة، الطفولة، المكان، الوطن، الحب، الزمن السريع...) هي أشياء ماضية غائبة، لا يمكن العودة إليها، إلا عن طريق استحضارها لأنها حية في الذاكرة.

النص الحاضر والنص الغائب:

يقول درويش في حواره مع عبده وازن: "في كل شاعر تاريخ الشعر منذ الرعويات الشفهية إلى الشعر المكتوب، من الشعر الكلاسيكي إلى الشعر الحديث، ثم إن الشاعر يخاف من قراءاته أن يقفز منها شيئ إلى نصه في طريقة لا واعية، شيئ ملتبس يكون في ذهنه، وأعتقد أن ليس من نص خاص لشاعر معين، الشاعر يحمل خصائص أو ملامح جميع الشعراء الذين قرأهم، ولكن من دون أن يخفي

[1] محمود درويش، جدارية، ص86

ملامحه"[1]، يشير هذا القول من جهة إلى مرجعيات درويش المعرفية المتعددة المصادر، ومن جهة أخرى إلى علاقات نصوصه ببعضها البعض، فنص 'في حضرة الغياب'، يحيل نصيا ودلاليا على نصوص شعرية ونثرية سابقة للشاعر، وهذا منبثق من فكرة أن النص الراهن عبارة عن تأملات في سيرة ما سبق، من الحياة الشخصية والفكر والسياسة والفن والحب والحنين، وكلها مقترنة بثنائية الحياة والموت، وهو في تعبيره عنها يمتلك ذاكرة قوية قادرة على استحضار النصوص الدينية والأسطورية، من الثقافة العربية، والثقافات الأخرى، وينسجها في نص يعد لوحة فنية خاصة بالشاعر، مستندا إلى ثراء معرفي، وقدرة فنية، وذاكرة قوية، يمزج فيه بين الفلسفة والفن، فقصيدته في حضرة الغياب، جملة من التأملات في الحياة والموت، ذلك الموت الذي ظل يطارد الشاعر وشعبه، بل أصبح هاجسا في نفسية الشاعر، والحياة التي باتت أملا ينتظره الشاعر.

سادسا- عالمية التجربة الشعرية عند درويش:

انفتح الشاعر في هذه المرحلة كثيرا، على نصوص وتجارب الآخرين من لغات مختلفة، فقد استحضر في هذه المرحلة شخصية الشاعر التشيلي 'بابلو نيرودا' الذي زار بيته، وقد خلد الشاعر هذه الوقفة في قصيدة 'كحادثة غامضة' يقول:

[1] عبده وازن، الشعر هوية متحولة، والأنا لا تكتمل إلا بالآخر، جريدة الجريدة، العدد 1093، 3تشرين الأول 2016

في دار بابلو نيرودا على شاطئ

الباسفيك، تذكرت يانيس ريتسوس

كانت أثينا ترحب بالقادمين من البحر

في مسرح دائري مضاء بصرخة ريتسوس

آه فلسطين

يا اسم التراب

ويا اسم السماء

ستنتصرين

وعانقني، ثم قدمني شاهرا شارة النصر

هذا أخي

فشعرت بأنني انتصرت، وأني انكسرت

كقطعة ماس فلم يبق مني سوى الضوء

في مطعم دافئ نتبادل بعض الحنين

إلى بلدينا القديمين، والذكريات عن

الغد، كانت أثينا القديمة أجمل

أما يبوس فلن تتحمل أكثر، فالجنرال

استعار قناع النبي ليبكي ويسرق

دمع الضحايا، عزيزي العدو

قتلتك من دون قصد، عدوي العزيز

لأنك أزعجت دبابتي[1]

وقد وقف موقفا إنسانيا مشرفا مع الشاعر الكردي 'سالم بركات' الذي أهداه نص 'ليس للكردي إلا الريح'، يقول:

يتذكر الكردي حين أزوره، غده

فيبعده بمكنسة الغبار، إليك عني

فالجبال هي الجبال، ويشرب الفودكا

لكي يبقى الخيال على الجياد: أنا

المسافر في مجازي والكراكي الشقية

إخوتي الحمقى، وينفض عن هويته

الظلال: هويتي لغتي، أنا..وأنا

أنا لغتي أنا المنفي في لغتي

وقلبي جمرة الكردي فوق جباله الزرقاء

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، المجلد الأول، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، كانون الثاني/يناير 2004، ص153

نيقوسيا هوامش في قصيدته

ككل مدينة أخرى، على دراجة

حمل الجهات وقال: اسكن أينما

وقعت بي الجهة الأخيرة، هكذا

اختار الفراغ ونام، لم يحلم

بشيئ منذ حل الحن في كلماته

كلماته عضلاته، عضلاته لكلماته

فالحالمون يقدسون الأمس، أو

يرشون بواب الغد الذهبي

لا غد لي ولا أمس..الهنيهة

ساحتي البيضاء[1]

وليس هذه الخاصية مبتكرة في شعر درويش، فقد ظهرت في تجاربه السابقة، لكن في هذه المرحلة أصبحت أكثر توسعا ونماء، فقد تفاعل درويش في مرحلته الشعرية الأولى مع نصوص الشاعر الإسباني غارسيا لوركا، وتأثر به كثيرا ويبدو ذلك من خلال هذه القصيدة التي كتبها فيه، عنوانها "لوركا"، يقول فيها:

[1] أوس داوود يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية ونثرية، ص 225

عفو زهر الدم يا لوركا وشمس في يديك

وصليب يرتدي نار قصيدة

أجمل الفرسان في الليل يحجون إليك

بشهيد وشهيدة

هكذا الشاعر زلزال وإعصار مياه

ورياح إن زأر

يهمس الشارع للشارع قد مرت خطاه

فتطاير يا حجر

هكذا الشاعر موسيقى وترتيل صلاه

ونسيم إن همس

يأخذ الحسناء في لين إليه

وله الأقمار عش إن جلس

لم تزل إسبانيا أتعس أم

أرخت الشعر على أكتافها

وعلى أغصان زيتون المساء المدلهم

علقت أسيافها

عازف الجيتار في الليل يجوب الطرقات

ويغني في الخفاء

وبأشعارك يا لوركا يلم الصدقات

من عيون البؤساء[1]

وقد استحضر درويش ذكرى الشاعر الراحل 'أمل دنقل' في قصيدته 'بيت من الشعر/بيت الجنوبي'، يقول:

واقفا معه تحت نافذة

أتأمل وشم الظلال على

ضفة الأبدية، قلت له:

قد تغيرت يا صاحبي...وانفطرت

فهاهي درجات الموت تدنو

ولكنها لا تحرك صرختك الخاطفة

قال لي: عشت قرب حياتي

كما هي

لا شيئ يثبت أني حي

[1] محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص75

ولا شيئ يثبت أني ميت

ولم أتدخل بما تفعل الطير بي

وبما يحمل الليل من

مرض العاطفة[1]

كما عرفت هذه المرحلة محاولة تجاوز درويش مراحله الشعرية السابقة، بتجريب القالب الشعري العمودي، يقول في قصيدته طريق الساحل:

طريق يؤدي إلى مصر والشام * قلبي يرن من الجهتين**

طريق المسافر من وإلى نفسه * جسدي ريشة والمدى طائر**

طريق الصواب..طريق الخطأ * لعلي أخطأت، لكنها التجربة**

طريق الصعود إلى شرفات السماء * وأعلى وأعلى وأبعد**

طريق النزول إلى أول الأرض * إن السماء رمادية**

طريق التأمل في الحب * فالحب قد يجعل الذئب نادل مقهى**

طريق السنونو ورائحة البرتقال على البحر*إن الحنين هو الرائحة**[2]

تتتالى أبيات القصيدة بنمط واحد، وهو النظام العمودي، معتمدا بداية موحدة متمثلة في تكرار كلمة 'طريق' في الشطر الأول، والشطر الثاني جعله الشاعر تعليقا

[1] محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، المجلد الأول، رياض الريس للكتب والنشر، ص143.

[2] محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، دار الريس للنشر، ط1، لبنان 2005، ص 125

لفكرة الشطر الأول أو تأكيدا لها، والجدة في هذا النمط الشكلي الذي وظفه درويش يكمن في أن الشاعر قد تجاوز وحدة القافية، بل جعلها مفتوحة غير محددة[1].

سابعا- مشهد التساؤلات المعلقة:

تتداخل مفاهيم الالتباس والظن، والأسى وانقسام الذات، والغياب والتساؤلات المعلقة حول الوجهة والطريق، وتزدحم في مسيرة درويش الأخيرة، في قصائده ودواوينه المتأخرة: 'جدارية'، 'حالة حصار'، 'لا تعتذر عما فعلت'، 'كزهر اللوز أو أبعد' 'أثر الفراشة'، 'لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي'... هي حالة من التيه، والتساؤلات التي لا تحتاج إجابة شافية، يقول في قصيدته كم البعيد بعيد:

كم البعيد، بعيد؟

كم هي السبل؟

نمشي

ونمشي إلى المعنى ولا نصل

هو السراب

دليل الحائرين

إلى الماء البعيد

[1] ينظر، البشير ضيف الله ، محمود درويش وتحولات التجربة الشعرية،مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 72، أكتوبر 2012

هو البطلان...والبطل

نمشي وتنضج في الصحراء

حكمتنا

ولا نقول: لأن التيه يكتمل

لكن حكمتنا تحتاج أغنية

خفيفة الوزن

كي لا يتعب الأمل

كم البعيد بعيد؟

كم هي السبل؟[1]

هكذا كانت الحيرة وحالة التيه تخيم على ذات الشاعر، وبعض الإحساس بالعبث واللاجدوى، فقد أدرك القانون الذي يصوغه ويكمن وراءه: التغير الذي طال ذاته وجماعته، كما طال العالم من حولهما، لقد اعترى التغير معنى الزمن ومعنى المكان، وطنا أو منفى، وأصبحت الذات ضيفا عابرا على عالم عابر، يقول في قصيدة 'حياء':

بحياء، أنظر إلى طاسة الشحاذ

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص68

بحياء، أستمع إلى أغنية قديمة من أسطوانة

مشروخة

بحياء، أشم عطر وردة ليست لي

بحياء، أتذوق طعم التوت البري

بحياء، أحك أحد أعضائي

بحياء، أستعمل حواسي الخمس

بحياء، أطيع حاستي السادسة

بحياء، أحيا، كما لو كنت ضيفا على

غجري يتأهب للرحيل[1]

تغيرت الصلة بالعالم وأصبحت شاحبة مبهمة، هكذا تراءى شعر هذه المرحلة، خارجا عن السيطرة، بعيدا عن إيمان صاحبه في مرحلة سابقة بوضوحه، اقترب أكثر من أي مرحلة أخرى من الفلسفة، التي أثارت تساؤلاته وحيرته وانزوائه[2]

استطاع درويش في هذه المرحلة الأخيرة من حياته، أن يقدم خصائص فنية مبتكرة، أوجدتها الظروف التي كان يعيشها، وإصابته بمرض غير مجرى تفكيره ومنحى توجهه الشعري، ففي هذه المرحلة تتراءى ملامح أخرى للذات وللعالم وللوجود

[1] محمود درويش، أثر الفراشة، ص 172

[2] ينظر، حسين حمودة، أطوار الفراشة، مجلة العربي، العدد 650 جانفي 2013 الكويت، ص 108،109

وللزمن وللوطن وللأماكن وللشعر، وتعلو نبرة جديدة لا تخلو من أسى والتباس، ومن صفاء، فالذات المتألمة كابدت الانقسام الذي انطلق من الذات ووصل إلى الجماعة، وغاب الوضوح وتراءت دلالات الالتباس والظن والتساؤلات المعلقة.

وكتب درويش وكتب، وعرف العالم بقضيته، وآمن بالحرية والوطن، فمرحلته هذه لا تشكل قطيعة مع مراحله السابقة وإنما هي استمرارية حتمية للتجربة الشعرية ونضجها، وتعبير عن مرحلة عمرية تختلف حتما عن المراحل العمرية السابقة، فالحالات النفسية للإنسان تختلف باختلاف مراحله الزمنية والظروف الراهنة.

الـخـــــاتمـــة

الخاتمة

النقد بما يحويه من آليات وتنوع في الرؤى، قدم للنص الشعري رؤى مؤسسة، ونضجا فكريا وأدبيا، لكن المناهج النقدية المعاصرة، على اختلافها، تبقى متابعة للحركة الشعرية؛ تغذيها، وتسهم في تطوّرها وتنوّعها. ذلك ما أثر في مسار الحركة الشعرية، وأصبح كل عصر يملك خصوصيته الشعرية، فظهر الشعر العربي المعاصر الذي عبر عن بيئته، وارتبط معظمه بالقضية الفلسطينية، وكان درويش أبرز شعراء هذه الفترة، وعرفت تجربته الشعرية تحولات عدة، نتيجة لظروفه الخاصة وظروف وطنه، وتتبعت في هذه الدراسة، رؤاه الفنية عبر مساره الشعري، وخلصت إلى نتائج هامة، أبرزها:

- مفهوم التطور الذي استغلته كثيرا من المعارف الإنسانية، قد كان له دوره الحساس في دفع الدراسة النقدية، قدما في بحثها الجاد عن الجديد المحقق في المجالات الأدبية الإبداعية، ومن الطبيعي ألا ينفصل أي تطور يحصل في العوالم الفنية، عما تشهده الحياة الإنسانية من تطورات في مختلف مناحيها .
- مفهوم الرؤية الذي انطلق من المعنى البصري البسيط، قد كان له أثره الكبير في البحث النقدي الدقيق، انطلاقا أولا من الاشتراك اللفظي الذي بين الرؤية والرأي في التصور اللغوي العربي. وقد كانت مسيرة درويش الأدبية التي تأثرت بثلاثة عوامل خارجية فلسطينية وعربية وعالمية غنية بالتحولات بادئة بالرؤية اليومية البسيطة

والنظرة التراثية لتنتقل بعد ذلك إلى الأرجاء العالمية ويغدو الفلسطيني إنسانا قبل كل شيء ويصبح الجرح الفلسطيني هو النزيف الإنساني الذي على البشرية جمعاء أن تفكر تفكيرا جادا وتعمل عملا جادا على إيقافه.

- الديوان الأول لدرويش، كان تجربة بسيطة، لم يرق إلى المستوى الفني المطلوب، فتركه مؤكدا أنه تجربة أولى بسيطة لا يمكن الوقوف عندها.
- ارتبط مسار درويش خاصة في المرحلتين الشعريتين الأولى والثانية، بالمأساة الفلسطينية، فهو تلميذ هذه المأساة، وشاعرها، ومغنيها.
- يسجل في قصائده الأولى نبرة من الغضب والتحدي، والتفاؤل الكبير.
- لدرويش نزعة إنسانية عميقة بارزة في خلال أعماله الشعرية، وكفاحه المستمر مع شعبه، فتحت أمامه آفاقا واسعة يطل منها على ثورة الإنسان المعاصر، ضد الظلم والاستغلال، وهذا راجع لعقيدته الاشتراكية التي ساعدته على النضج المبكر والتفتح والفهم الصحيح لمشاكل الإنسان والمجتمع.
- توحي أشعار درويش، بترفع الشاعر عن العنصرية؛ فهو يعبر عن مأساته بأفكار بعيدة عن التعصب والحقد والكراهية، فهو عربي إنساني يطلب العدل والخلاص من الظلم والاستغلال.

- ابتعد شعر درويش في المراحل الأولى عن التأمل الشخصي، وارتبط بالناس، بمشاكلهم وقضاياهم، فهو لم يكن مجرد شاعر كبير، بل كان مناضلا.
- تحولت الرؤية الفكرية والفنية في شعر درويش، بشكل لافت، فشعره كان ينمو بسرعة هائلة، وعرف في كل مرحلة خصائص فنية أغنى من السابقة، ووصل إلى مرحلة النضج الفني، وتأثر بمجموعة كبيرة من شعراء عصره.
- شعر درويش خريطة لمدن الجرح الفلسطيني، وجغرافيا الجثث والدم.
- يمتلك درويش وعيا ثابتا بضرورة التعايش بين كل أشكال التعبير الأدبي والشعري، (حيوية الخطاب، الدراما، التجريد...).مكونا بها مدينته الشعرية .
- انتقل درويش من النمط، إلى الإنسان، ' أي أنني أطرد من صياغتي الخطاب السياسي البطولي، وأتعمق في تراجيديا الشرط الإنساني للفلسطيني، وفي جمالية هذه التراجيديا'.
- ابتعد درويش في مرحلته الشعرية الأخيرة وما قبلها، من الخطابية والمباشرة، فهذا لا يعني بأي حال من الأحوال، أن الجرح الفلسطيني النازف، قد اندمل في قلبه الخافق بالحب، وأن مأساته ومأساة شعبه قد طويت.
- انطوى درويش على نفسه في مرحلته الشعرية الأخيرة، متألما بمرضه، معبرا عن ذاته المتحسرة المتشائمة.

- اهتم درويش في قصائده الأخيرة بالصور الجمالية المجردة، والترف الجمالي للغة، مما أدخل شعره إلى دهاليز الإبهام النسبي.
- أسهم درويش في تجديد نظرة النقاد إلى ثنائية الالتزام والجمالية، فالالتزام عنده لا يعبر عن فترات شعرية، وإنما حياة شعرية، لا تفصل الشاعر عن الوطن، مشكلا جمالية شعرية ترتفع عن قضية التعبير عن قضايا الوطن.
- شعر درويش نقطة التقاء الغنائية والثورية والإنسانية.
- يمثل درويش صوتا من الأصوات الثلاثة العالمية: أراغون، مايا كوفسكي، درويش.
- انفتاح شعر درويش على مفهوم الشعر والكتابة والنص، وإلغاء الحدود بين الأنواع .

ملحق

ملحق:

الأعمال الشعرية والنثرية لمحمود درويش:

1-أعماله الشعرية:

-عصافير بلا أجنحة، فلسطين المحتلة، 1960.

-أوراق الزيتون، فلسطين المحتلة، 1964.

-عاشق من فلسطين، فلسطين المحتلة،1966.

-آخر الليل، فلسطين المحتلة، 1967.

-آخر الليل نهار، مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1968.

-حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة، بيروت، 1969.

-العصافير تموت في الجليل، دار الآداب، بيروت، 1969.

-أحبك أو لا أحبك، دار الآداب، بيروت، 1972.

-محاولة رقم '7' دار الآداب، بيروت، 1974.

-أعراس، دار العودة، بيروت، 1977.

-مديح الظل العالي، دار سيراس، تونس، 1983.

-حصار لمدائح البحر، دار العودة، بيروت، 1983.

-ورد أقل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

-هي أغنية، هي أغنية، دار الكلمة، بيروت، 1986.

-مأساة النرجس وملهاة الفضة، دار نجيب الريس، لندن، 1989.

-لماذا تركت الحصان وحيدا؟ رياض الريس للكتب، بيروت، 1995.

-جدارية، رياض الريس للكتب، بيروت، 1999.

-حالة حصار، رياض الريس للكتب، بيروت، 2002.

-لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب، بيروت،2004.

-كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب، بيروت، 2005.

-في حضرة الغياب، رياض الريس للكتب، بيروت، 2006.

-أثر الفراشة، يوميات، رياض الريس للكتب، بيروت، 2008.

-لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب، بيروت، .2009

2-الأعمال الكاملة:

ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1971، وقد صدرت منه طبعات عديدة.

3-الأعمال النثرية:

-شيئ عن الوطن.

-الكتابة على ضوء البندقية، دار العودة، بيروت، 1971.

-يوميات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، 1973.

-وداعا أيتها الحرب، وداعا أيها السلام، دار العودة، بيروت، 1974.

-ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

-في وصف حالتنا، دار الكلمة، بيروت، 1987.

-عابرون في كلام عابر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991.

-حيرة العائد، رياض الريس للكتب، بيروت، .2007

4- عمل مشترك مع سميح القاسم:

الرسائل، دار عربسك، حيفا، 1989، طبعة ثانية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

المـــصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

1-محمود درويش. في حضرة الغياب، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، أيلول/سبتمبر 2006.

2-محمود درويش، أثر الفراشة، دار الريس للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2008.

3-محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، حزيران/يونيو، 2005.

4- محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، المجلد الأول، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، كانون الثاني/يناير 2004.

5- محمود درويش، جدارية، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت، 2001.

6- محمود درويش، ديوان محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، ط2، 1971.

7-محمود درويش، شيئ عن الوطن، دار العودة بيروت، ط1 ، 1971.

8- محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، دار الريس للنشر، ط1، لبنان، 2005.

9- محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، دار الريس للنشر، ط1، لبنان،2004.

10-محمود درويش، يوميات الحزن العادي، مركز الأبحاث منظمة التحرير الفلسطينية، دار العودة بيروت، ط1، 1973.

ب-المراجع باللغة العربية:

1-إشراق كامل كعيد، تقنيات السرد في عالم علي بدر الروائي، إشراف: د يوسف اسكندر (رسالة ماجستير) جامعة بغداد 2009.

2-أوس داوود يعقوب، محمود درويش، مختارات شعرية ونثرية، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط2، 2011.

3-حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، بيروت 1991.

4-رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي القاهرة، ط2 2011.

5-زياد الزعبي، التأملات الشاردة في حضرة الغياب، مجلة العربي العدد650 يناير 2013 .

6-سارة حسين جابري، أعذب قصائد محمود درويش، دار العوادي، عين البيضاء، 2014.

7-سعدي أبو شاور، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.

8-السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية ، ط 3 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت 1984.

9-شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، الدار البيضاء 1988.

10-صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 1998.

11-عبد الغفار مكاوي (ترجمة بتصرف) ثورة الشعر الحديث ، من بودلير إلى العصر الحاضر الجزء الأول تأليف هوجو فردري الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ، 1972.

12-عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الكاتب العربي ، القاهرة .1967

13-غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1991.

14-فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط1.

15-ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، دراسة فكرية، ط2، دار الفرقد دمشق، 2008.

16-محمد الأمين بن محمد المختار الجنكي الشقنثيطي، أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن، دار الفكر، 1415، 1995.

17-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث -بنياته وإبدالاتها-3- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب، ط4 .2014
18-محمود درويش وسميح القاسم: الرسائل، الدار البيضاء 1990 .
24-منير العكش، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1979.
19-ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط1، .1999
20-نازك الملائكة : مقدمة شظايا ورماد، دار العودة، د ط، بيروت 1971.
21-نازك الملائكة : شجرة القمر ، دار العودة ، ط 3 ، بيروت ، 1971.
22-نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، ط الثالثة ، بغداد .1967
23-نزار قباني : الشعر قنديل أخضر، المكتب التجاري، الطبعة الثانية، بيروت 1964.
24-نزار قباني : قصتي مع الشعر، سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، الطبعة الأولى، بيروت، .1973

25-نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص: دراسة في علوم القرآن.
26-هاشم صالح مناع، روائع من الأدب العربي، دار الوسام ط2 بيروت، دت.
27-هاني الخير، محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس للنشر، الجزائر، ط1 2008.

ج-المراجع باللغة الأجنبية:

1-Alain DELAUNAY، « VISION، *symbolique* »، *Encyclopædia Universalis* [en ligne]، consulté le 13 mai 2016.

2-Bardin Laurence. Le texte et l'image. In: Communication et langages،n°26،1975.

3-Gaston bachelar، la psychanalyse du feu، edition galimard 1949 .

4-Jean Paul Sartre، qu'est ce que la littérature، Gallimard، 1948.

5-Le développement du concept de développement » Immanuel Wallerstein Sociologie et sociétés ، vol. 14، n° 2، 1982.

6-Leo،hoek، la marque du titre، dispositifes semiotique d une pratique textuelle. La hage mouton ، paris 1981.

7-Philippe hammoun، pour un satue semiotique، du personnage، un poetique du recit، seuil، paris 1979 .

-URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/vision-s-Choi Yong-Ho. « La valeur en discours chez Saussure ». In: *L'Information Grammaticale*. N. 95، 2002. -- www.larousse.fr/encyclopedie/medical/d%C3%A9veloppement_de_lenfant/12494#jA 2353ufDWYLeo4A.99.

URI: http://id.erudit.org/iderudit/001838ar ، DOI: 10.7202/001838ar

د-المعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، 1401هـ، 1981م ، مادة طور.

هـ-المجلات والصحف:

1-البشير ضيف الله، محمود درويش وتحولات التجربة الشعرية، مجلة نزوى، العدد86، 26 سبتمبر 2014

2- حسين حمودة، أطوار الفراشة، مجلة العربي، العدد 650 يناير 2013 الكويت.

3-زياد الزعبي، التأملات الشاردة في حضرة الغياب، مجلة العربي العدد650 يناير 2013 .

4- سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، بحث مجلة عالم الفكر الكويتية المجلد الرابع العدد الثاني (يوليو، أغسطس ، سبتمبر 1973.

5- ضياء العزاوي، صحيفة القدس، 21/20 سبتمبر 2008.

6- عابد بوهادي، من قضايا المنهج في صناعة المصطلح العلمي العربي، اللغة العربية مجلة نصف سنوية محكمة، المجلس الأعلى للغة العربية، عدد32، سداسي 1، 2014.

7- عادل سلامة اتجاهات الشعر الإنجليزي و الأمريكي المعاصر ، دراسة ، بمجلة عالم الفكر الكويتية المجلد الرابع العدد الثاني 1973.

8- عبده وازن، الشعر هوية متحولة، والأنا لا تكتمل إلا بالآخر، جريدة الجريدة، العدد 1093، 3تشرين الأول 2016

9-عبد الله بن عبد الكريم العبادي، الحكم النقدي بين الواقع والمثال، دراسة نقدية لنماذج من شعر الأوائل، فكر وإبداع عدد 2، اكتوبر 1999.

10-محمد شحادة أبو تيم، تطور الخطاب الثقافي في رؤية الشاعر الإسلامي في فلسطين، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد الرابع عشر- العدد الأول، يناير 2005.

الـــفـــهـــــارس

فهرس الموضوعات

الموضوع الصفحة

مقدمة ..... (أ...و)

*****

مدخل: الشعر المعاصر والرؤية الفنية: مطارحات نظرية 08

1-نبذة عن الشعر المعاصر 08

2-الرؤية الفنية 19

أ- التطور ومفهومه 19

ب-الرؤية 22

ج-الفني والفنية 33

*****

الفصل الأول: تشكلات الرؤية الشعرية عند محمود درويش 38

أولا- نبذة عن حياة الشاعر 38

ثانيا-الرؤية الفكرية والفنية في شعر درويش 51

1- مرحلة الطفولة الشعرية 51

أ- تصوير مشاعر الطفولة..... 52

ب-الرومنسية المباشرة..... 55

ج-تداخل الأنا والنحن..... 58

2-مرحلة الشباب الشعري 63

أ-محاولة تجاوز الطفولة الشعرية 63

1-الخطابية والفخر 67

2-الرومنسية الحالمة 70

ب-بداية تشكل النضج الفني 76

*****

الفصل الثاني: تحولات الرؤية الفنية عند محمود درويش..... 83

تمهيد 83

أولا- انكسار البنية الخطابية 85

ثانيا- توظيف الحوار 90

ثالثا- استحضار التراث الشعبي 96

رابعا- تصوير الحياة الشعبية 100

خامسا- نزوع الخطاب نحو الدرامية الحيوية ..... .111

سادسا- استنطاق الأماكن 135

*****

الفصل الثالث: مرحلة العودة إلى الذات 138

أولا– التركيز والغموض 138

ثانيا– تحولات العناوين 146

ثالثا– تفعيل النص الديني 'التوراة والإنجيل' 150

رابعا– جدلية الحضور والغياب 156

خامسا– تجاوز السيرة 169

سادسا– عالمية التجربة الشعرية عند درويش 177

سابعا– مشهد التساؤلات المعلقة 184

*****

الخاتمة 189

ملحق 194

قائمة المصادر والمراجع 198

فهرس الموضوعات 205

ملخص:

تتناول هذه الأطروحة مراحل محمود درويش الشعرية، التي عبرت عن تطور رؤاه الفنية والفكرية، من بدايات كتاباته، حتى دواوينه الأخيرة، فقد عرف شعره نموا ونضجا، وارتبط بالوطن والإنسان والفن، فكان خريطة لمدن الجرح الفلسطيني، وجغرافيا جثث ودم، ونزعة إنسانية عميقة، وقد كان ذلك محصلة طبيعية لكفاح مستمر خاصة في سبيل شعبه وشعره، فتح أمامه آفاقا واسعة اتصل من خلالها بثورة الإنسان المعاصر، ضد ظلم الاستعمار واستغلاله وعنصريته، انطلاقا من التزامه الإيديولوجي المرتبط بنضجه الثوري المبكر المتفتح على ثقافات الإنسان، وثوراته واطلاعه على المشكلات الإنسانية العميقة، فكان كل ذلك سببا في نمو وعيه الفني الذي أملى عليه مجموعة من التوجهات الفنية الفكرية المنفتحة على شتى المدارس والاتجاهات والفنيات .

الكلمات المفتاحية: التطور، الرؤية، الفنية، تشكلات، تحولات، النضج، درويش.

Résumé :

Cette thèse traite des périodes qu'a connues la poésie de **Mahmoud DARWISH** et met en exergue l'évolution de ses idées que ce soit sur le plan artistique ou intellectuelet ce depuis ses premières écritures jusqu'aux derniers recueils de poésie.

D'ailleurs, sa poésie, liéeétroitement à la patrie, à l'homme et à l'art, et quia connu une évolution et une maturité ne symbolisait pas seulement les villes palestiniennes abritant la souffrance, la douleur et la plaie saignante de son peuple mais aussi une tendance humaniste profonde.

Tout cela n'était pas le fruit du hasard mais ça représentait l'aboutissement naturel d'une lutte ininterrompu qu'il avaitmenée à travers sa poésie afin de défendre la cause juste de son peuple.

Cette lutte lui apermis également d'élargir ses horizons et par voie de conséquence de nouer des liens solides avec tout ce qui représente la révolution de l'homme contemporain contre l'iniquité, l'exploitation et le racisme du colonialisme tout en s'accrochant à son point de vue fruit de sa maturité révolutionnaire , de son ouverture sur les révolutions , cultures et civilisations humaines et de sa connaissance des difficultés alarmantes qui rongent actuellement l'humanité toute entière.

C'est pourquoi,**Mahmoud DARWISH** a choisi de se ranger du côté d'une tendance artistique et intellectuelle qui s'ouvre, sans le moindrecomplexe, sur les différentes écoles, tendances et techniques.

mots-clés: évolution, vision, technique, formations, conversions, maturation, DARWISH

Abstract :

This thesis deals with the periods of the poetry of **Mahmoud DARWISH** and highlights the evolution of his ideas, whether artistically or intellectually, from his earliest writings to the last collections of poetry.Moreover, his poetry, closely related to his country, to man and to art, and which evolved and matured not only symbolized the Palestinian cities sheltering the suffering, pain and bleeding wound of his people But also a deep humanistic tendency. All this was not the result of chance, but it was the natural outcome of an uninterrupted struggle he had carried out through his poetry in order to defend the just cause of his people. This struggle also made it possible for him to broaden his horizons and consequently to establish solid links with everything that represents the revolution of contemporary man against the iniquity, exploitation and racism of colonialism while clinging From its point of view, the fruit of its revolutionary maturity, its openness to human revolutions, cultures and civilizations, and its knowledge of the alarming difficulties that now plague all of humanity.

This is why **Mahmoud DARWISH** has chosen to adopt an artistic and intellectual tendency which, without the slightest complexity, opens up to the different schools, trends and techniques.

keywords: évolution, vision, technical ,formations, conversions, maturation, DARWISH

تَمَّ بِحَمْدِ اللَّهِ