

## صورة الأسرة في أدب محمود درويش (دراسة في الشعرية)

رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير

(ماجستير الآداب في الدراسات الأدبية)

إعداد الطالبة:

خلود عبد الله المحميد

٣٥١٢٠٠١٢٢

إشراف:

د. عبير أبو زيد

الأستاذ المشارك في قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة القصيم

العام الجامعي

١٤٤٠ \_ ١٤٤١ هـ

## إقرار

أقر بأني قد التزمت بقوانين جامعة القصيم وأنظمتها واللوائح المتعلقة بإعداد الرسائل العلمية، وقد قمت شخصيا بإعداد رسالتي، وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية، والمعايير الأخلاقية كافة المتعارف عليها دوليا في كتابة الرسائل العلمية والبحث العلمي. كما أقر بأن رسالتي هذه غير منقولة أو مستلة أو منتحلة من رسائل أو كتب أو أبحاث أو أي منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أي وسيلة إعلامية، ولم يسبق تقديمها للحصول على أي درجة علمية أخرى، وعليه أتحمل المسؤولية بأنواعها كافة فيما لو تبين غير ذلك.

الاسم: **خلود بنت عبدالله المحميد**

الرقم الجامعي: **٣٥١٢٠٠١٢٢**

التوقيع:

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



المملكة العربية السعودية

وزارة التعليم

جامعة القصيم

كلية اللغة العربية والدراسات الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

**صورة الأسرة في أدب محمود درويش (دراسة في الشعرية)**

**The Family Image in Mahmoud Darwish's  
literature: A Study of Poetics**

إعداد الطالبة: خلود بنت عبد الله المحميد

الرقم الجامعي: (٣٥١٢٠٠١٢٢)

تمت الموافقة على قبول هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات

درجة ماجستير الآداب في الدراسات الأدبية

لجنة المناقشة والحكم على الرسالة:

| أعضاء اللجنة    | الاسم                     | المرتبة العلمية | التخصص   | التوقيع |
|-----------------|---------------------------|-----------------|----------|---------|
| المشرف والمقرر  | د. عبير محمد محمد أبو زيد | أستاذ مشارك     | أدب ونقد |         |
| المناقش الخارجي | د. فهد بن إبراهيم البكر   | أستاذ مشارك     | أدب ونقد |         |
| المناقش الداخلي | د. محمد الأمين الشيخ      | أستاذ مساعد     | أدب ونقد |         |

في يوم الأربعاء ١٤٤١/٢/٣ هـ ، الموافق ٢٠١٩/١٠/٢ م

## الإهداء

إلى من يصلون لأجلي في الليل، فتتحقق أحلامي في الصباح.. أمي وأبي

إلى من أخذ بيدي من متاهات الحياة وقال انطلقى.. زوجي بدر

إلى السبب الجميل في تأخر بزوغ هذا العمل.. صغيرتي دانة

أهدي هذا البحث

خلود..

## الملخص

عنوان الرسالة: صورة الأسرة في أدب محمود درويش (دراسة في الشعرية).

الباحثة: خلود بنت عبدالله المحميد

إنّ استقبال أدب درويش - في الغالب - بوصفه شعورًا قوميًا، وأدبًا وطنيًا، لربما حجب الموضوعات الأخرى في تراثه الإبداعي؛ لذا جاء هذا البحث مثلث الأبعاد؛ إذ تناول أولاً: صورة الأسرة، وكيف انتقلت من موضوع اجتماعي إلى إبداع أدبي، كما انتقلت به المقاومة من خطاب سياسي إلى خطاب جمالي، هذا الانتقال أدى إلى انتقال آخر وهو الانتقال من الدلالة الحقيقية لكلمة الأسرة إلى الدلالة المجازية. وثانيًا: أدب محمود درويش الذي حفلت به دواوينه و نثرياته منذ انطلاق مسيرته الشعرية إلى وفاته بنصوص كثيرة عن الأسرة. وأخيرًا: الشعرية أو (الإنشائية) التي اتخذتها منهجًا. حيث حرصت هذه الدراسة على رصد مسار العلاقة إبداعيًا بين الأسرة والشاعر والشعر؛ إذ أمسك الشاعر بخيوط العلاقة بين الفن و الوطن والأسرة، ليترك بصماته الإبداعية محددة الزمن، لا نهائية الإبداع.

وقامت الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول؛ عرضنا في التمهيد حديثًا موجزًا عن نشأة مفهوم الشعرية في النقادين العربي والغربي، وأدواتها واختلاف النقاد حولها.

ودرسنا في الفصل الأول (الأم في أدب درويش) الذي قسمناه ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول صورة الحنين، وفي المبحث الثاني عرضنا صور الأم في فلسطين وتنوعها في أدب درويش: أم الشهيد، فقد الأم، أم العدو، وصولًا إلى المبحث الثالث الذي درسنا فيه حلم العودة والرجوع للأم.

ثم درسنا في الفصل الثاني (الأصول: الأب والجد في أدب درويش) في أربعة مباحث، عرضنا في المبحث الأول صورة الأب الكادح، وفي المبحث الثاني الأب الغائب الذي انقسم غيابه إلى قسمين: الغياب على المستوى الشخصي، والغياب على المستوى القومي، وفي المبحث الثالث تناولنا صورة الحوار والحكمة في الأب، وأخيرًا في المبحث الرابع عرجنا على حضور الجد مقارنةً مع حضور الأب.

أما الفصل الثالث والأخير فإننا تناولنا فيه صورة (الإخوة في أدب درويش)، وانشق إلى مبحثين: المبحث الأول درسنا فيه الأخ (الحقيقي) الأخ بالدم، والمبحث الثاني الأخ (الآخر) العدو، وتفرع هذا المبحث إلى قسمين: الأول عرضنا فيه الأخ العدو الإسرائيلي، والثاني الأخ العدو الفلسطيني (صراع الإخوة).

لقد حاولت هذه الدراسة الإجابة عن إشكاليات متعددة: كيف يواجه محمود درويش التباسًا في التصور عن موضوعات أدبه واختزالها في الوطن؟ هل المعجم الذي يدور في فلك الأسرة يدل على أسرة حقيقية محددة أو أسرة مجازية؟ هل استطاع محمود درويش أن يوازن بين مثلث الأسرة والوطن والشعر؟ هل جسّد أدبه في الأسرة - التي تعيش في حالة حصار مطبق تقريبًا - خصوصيات تعبيرية؟ كيف استطاع محمود درويش المحافظة على شعرته المتفردة مع التعبير عن قضايا وطنه وأسرته و رؤياه وفلسفته الخاصة في الوقت ذاته؟.

## **SUMMARY**

**TITLE: THE FAMILY IMAGE IN THE LITERATURE OF MAHMOUD DARWISH (A STUDY IN POERTY)**

**RESEAERCHER: KHOLOUD ALMOHAIMEED**

The reception of Darwish literature, mostly as a national feeling, and a national literature, may have obscured other topics in his creative heritage; thus, this research came as a three-dimensional research. First: the research undertook the image of the family, and how it shifted from a social subject to literary creativity, as the resistance and how it shifted from a political discourse to aesthetic discourse, this transition has led to another transition: the transition from the real connotation of the word family to the metaphorical connotation. Secondly, the literature of Mahmoud Darwish, with which his books and prose were enriched since the beginning of his poetic career to his death with many texts about the family. Finally: the poetic or (structural) taken by the curriculum. where this study was keen to monitor the course of the relationship creatively between the family and the poet and poetry.

The poet brought together the threads of the relationship between art, and family, to leave his time-bound creative imprints, and his homeland infinite creativeness.

The study was based on an introduction, preface and three chapters: in the preface we presented a brief summary of the emergence of the concept of poetry in both the Arab and Western critics, and its tools and critics disagreements about it.

We studied in the first chapter (mother in Darwish literature), which we divided into three topics, in the first topic, we dealt with nostalgia, and in the second topic we presented the images of mothers in Palestine and its diversity in the literature of Darwish: the mother of the martyr, the loss of the mother, the mother of the enemy, up to the third topic where the dream of the return and the mother return were studied.

Then, in the second chapter we studied (Origins: Father and Grandfather in Darwish Literature) in four sections, we presented in the first section the image of the drudge father, and in the second section, the



absent father, whose absence was divided into two parts: absence on a personal level, and absence at the national level. In the third section, we dealt with the image of dialogue and wisdom in the father, and finally in the fourth section we turned to the presence of the grandfather compared to the presence of the father.

The third and last chapter, we dealt with the image of (brothers in the literature of Darwish), and it was split into two sections: in the first section, we studied the brother, the real brother in blood, and the second section we studied the other brother which is the enemy, and this topic was divided into two parts: we presented in this part the Israeli enemy brother, and the second part was about the Palestinian enemy brother (brothers' conflict).

This study tried to answer several issues: How does Mahmoud Darwish face confusion in the perception of the subjects of his literature and its reduction in the homeland? Is the lexicon on the family refers to a specific real family or metaphorical family? Has Mahmoud Darwish been able to balance the triangle of family, homeland and poetry? Has his literature in the family, living in a state of an almost total siege, embodied expressive peculiarities? How did Mahmoud Darwish maintain his unique poetry while expressing the issues of his country, his family, his vision and his own philosophy at the same time?.

## المقدمة

محمود درويش (شاعر المقاومة) لم يمنعه هذا اللقب، من إيلاء الموضوعات الأخرى اهتمامًا كبيرًا، ومن هذه الموضوعات (الأسرة) التي خصها بجزء غير يسير من أدبه، تجلّى ذلك واضحًا بعد تصفحي دواوينه وتراثه النثري<sup>(١)</sup>، وبحثي هذا مثلث الأبعاد؛ إذ يتناول أولًا: صورة الأسرة، وكيف انتقلت من موضوع اجتماعي إلى إبداع أدبي، كما انتقلت به المقاومة من خطاب سياسي إلى خطاب جمالي، هذا الانتقال أدى إلى انتقال آخر وهو الانتقال من الدلالة الحقيقية لكلمة الأسرة إلى الدلالة المجازية. وثانيًا: أدب محمود درويش الذي حفلت به دواوينه و نثرياته منذ انطلاق مسيرته الشعرية إلى وفاته بنصوص كثيرة عن الأسرة. وأخيرًا: الشعرية أو (الإنشائية) التي سأتبعها منهجًا، وهما مفهوم واحد، وإن كان الأول أشهر، وهو ليس مقتصرًا على الشعر بل يشمل النثر، مع الاستعانة بالمناهج الأخرى عند الحاجة إليها؛ بوصف أن الشعرية تستطيع أن تجد في كل علم من العلوم عونًا كبيرًا مادامت اللغة جزءًا من موضوعها<sup>(٢)</sup>.

---

(١) اعتمدت هذه الدراسة على :

— محمود درويش ، الأعمال الأولى الكاملة في ثلاثة مجلدات، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩.  
— محمود درويش ، الأعمال الجديدة الكاملة في ثلاثة مجلدات، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩.

(٢) يُنظر: الشعرية، طودوروف تزفيطان، (ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة)، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠ م، ص٢٧،٢٨.

وأهمية بحثي هذا تنبع من رصد مسار العلاقة إبداعياً بين الأسرة والشاعر والشعر؛ إذ أمسك الشاعر بخيوط العلاقة بين الفن والوطن والأسرة، ليترك بصماته الإبداعية محددة الزمن، لا نهائية الإبداع.

وما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع (صورة الأسرة في أدب محمود درويش: دراسة في الشعريّة) هو الرغبة في التركيز على الناحية الاجتماعية الأسرية الجمالية في أدب درويش، والرد على بعض الأحكام المتسرعة التي جاءت ضمن دراسات مسحية لم تنظر لمحمود درويش أبعد من أنه شاعر قضية. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإنه على الرغم من أن أدب محمود درويش أقام حوله مؤسسة نقدية تقريباً، قاربت الكثير من إبداعاته بقراءات متباينة في مستواها وقيمتها، إلا أن تراثه -بحسب ما وقفت عليه من بحوث- مازال محتاجاً إلى مزيد من البحث في موضوع الأسرة، بالإضافة إلى اهتمام محمود درويش الدائم بالتطوير والتجديد على القصيدة العربية الحديثة، وأن أهمية الأدب -بحسب وصفه- تكمن في شعرية<sup>(١)</sup>. هذا الاهتمام هو ما دفع هذه الدراسة إلى الدخول إلى الأسرة في أدب درويش من خلال تتبّع مواطن الشعريّة فيه.

ومن الدراسات التي وجدتها حول هذا الموضوع -على حد علمي- كتاب "الأسرة في الأدب العربي"<sup>(٢)</sup> لمحمد عبد الواحد حجازي الذي يتناول الأسرة من منظور المنهج الاجتماعي، ثم يتناول الأسرة في الجاهلية والإسلام، راصداً أهم ما قيل من أشعار في هذا الموضوع دون أن يبلغ (درويش) أو عصره. أما "كتاب الأسرة العربية في الأدب العربي"<sup>(٣)</sup> لمحمد عبدالقادر غنيم فإن إطاره الزماني لا يتجاوز عصري الجاهلية وصدر الإسلام .

---

(١) يُنظر: محمود درويش المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن؛ رام

الله، فلسطين، ١٩٩٠، ص ٢٦.

(٢) الأسرة في الأدب العربي، مُجدّ عبدالواحد حجازي، دار الوفاء لندنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، مصر،

١٩٩٧م.

(٣) الأسرة العربية في الأدب العربي:(العصر الجاهلي، العصر العباسي)، مُجدّ عبدالقادر غنيم، دار مجدولاي للنشر

والتوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠٥م.

أما الدراسات التي خصّت محمود درويش بالدراسة ضمن هذا الموضوع (الأسرة) فلم نجد غير كتاب "البطركة الثقافية: دراسة في سلطة الأب وتمثيلاتهما"<sup>(١)</sup> لسلطان الزغلول الذي تناول الأب في شعره ضمن مجموعة شعراء، فلم تكن الدراسة مفردة للشاعر، إضافة إلى اقتصار الكتاب على الأب دون الأسرة، وأخيراً مقال الناقد سليمان جبران "تحولات الأب في شعر محمود درويش" الذي جاء بحثنا هذا يتفق مع الصور والتحولات التي ذكرها في مقاله، إلا أنه لم يعرض فيه غير الجانب الثيماتي من القصيدة الدرويشية وحسب - كما يقول في نهاية المقال - ومع تقديرنا لما أنجز في هذا الموضوع إلا إننا سنتناول هذه الصور من الجانب الذي يهم هذه الدراسة، ألا وهو التركيز على أبرز مظاهر الشعرية وأدواتها في نص محمود درويش من جهة، والوقوف على العلاقة "الأسرية" الاجتماعية بين محمود درويش و أسرته من جهة أخرى.

إنّ استقبال أدب درويش - في الغالب - بوصفه شعوراً قومياً، وأدباً وطنياً، لربما حجب الموضوعات الأخرى في تراثه الإبداعي؛ لذا فالبحث يتطلع إلى الإجابة عن إشكاليات متعددة: كيف يواجه محمود درويش التباساً في التصور عن موضوعات أدبه واختزلها في الوطن؟ هل المعجم الذي يدور في حقل الأسرة يدل على أسرة حقيقية محددة أو أسرة مجازية؟ هل استطاع محمود درويش أن يوازن بين مثلث الأسرة والوطن والشعر؟ هل جسّد أدبه في الأسرة - التي تعيش في حالة حصار مطبق تقريباً - خصوصيات تعبيرية؟.

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدتُ خطة البحث التي قسمتها على ثلاثة فصول جاءت بعد مقدمة وتمهيد، سندرس في الفصل الأول (الأم في أدب درويش) وسنقسمه ثلاثة مباحث؛ سندرس في المبحث الأول صورة الحنين. وفي المبحث الثاني سندرس الأم في فلسطين وتنوعها في أدب درويش. وصولاً إلى المبحث الثالث الذي سنتناول فيه حلم العودة والرجوع للأم.

---

(٤) البطركة الثقافية: دراسة في سلطة الأب وتمثيلاتهما، سلطان الزغلول، الآن/ناشرون و موزعون،

الأردن، ٢٠١٦م.

أما الفصل الثاني فإننا سندرس فيه (الأصول: الأب والجد في أدب درويش)، وفيه أربعة مباحث، سنعرض في المبحث الأول صورة الأب الكادح، وفي المبحث الثاني الأب الغائب الذي سنقسمه إلى قسمين: الغياب على المستوى الشخصي، والغياب على المستوى القومي. وفي المبحث الثالث سنتناول صورة الحوار والحكمة مع الأب، وأخيراً في المبحث الرابع سنعرض على حضور الجد وسنقارنها مع حضور الأب.

أما الفصل الثالث والأخير فإنه سيتناول صورة (الإخوة في أدب درويش)، وسنقسمه إلى مبحثين: المبحث الأول سندرس فيه الأخ (الحقيقي) الأخ بالدم، والمبحث الثاني الأخ (الآخر) العدو. وسنقسم هذا المبحث قسمين: الأول سنعرض فيه الأخ العدو الإسرائيلي، والثاني الأخ العدو الفلسطيني (صراع الإخوة)، وأخيراً سأسجل في الخاتمة ما آمل أن ينتهي إليه البحث من نتائج .

أما الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث فكان أبرزها اتساع مدونة محمود درويش وغزارتها، وتنوعها بين الشعر والنثر، وإن كان الشعر أكثر، هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإننا واجهنا صعوبة في تطبيق المنهج المتبع "الشعرية" وذلك - كما سنعرض عليه لاحقاً في التمهيد- لتعدد المصطلحات والمفاهيم التي تخص هذا المنهج، واختلاف النقاد والدارسين حوله، والذي نتج عنه عدم وجود الدراسات التطبيقية الكافية، ومن ثمَّ عدم تطبيق المنهج بشكل صحيح -إن وجد- . هذا بصفة عامة، أما بصفة خاصة فلقد كمنت الصعوبة في محاولة الموازنة أو المعادلة بين إظهار صور الأسرة المتعددة فيما يتوافق مع تطبيق المنهج وبيان مواطن الشعرية في هذه الصور. ولأننا نريد أن نبحث عن هذه الصور باستخدام الشعرية كمنهج لا أن نبحث في المنهج باستخدام النصوص، فلو قُسمت المباحث على أساس (الشعرية) لما استطاع البحث الإلمام بموضوع (الأسرة) في أدبه. وأنا في هذه الدراسة لا أزعج أي أتيت بالصواب، لكنني أطمح أن أكون دائية منه، وأن يكون هذا العمل بذرة تسقيها لجنة المناقشة الموقرة بالنقد والتنقيح.

وفي الختام؛ أشكر جامعة القصيم على أن أتاحت لي فرصة الالتحاق وشرف الدراسة،  
متمثلةً بأساتذة كرام تعلمنا منهم التواضع في العلم، والصبر مع الاجتهاد، والعطاء قبل الأخذ.  
والشكر موصول لمن له في هذا البحث القَدَم السابقة؛ المشرف السابق الدكتور مصطفى بكري  
السيد، وللمشرفة الفاضلة الدكتورة عبير أبو زيد؛ بوصلة هذا العمل، و قبلة آماله، والمُعينة لي  
-بعد الله- على تجاوز ما كان من عقبات، ولا أنسى أن أشكر الأساتذة المناقشين على  
تكرمهم وقبولهم مناقشة هذه الدراسة، فشكرًا لهم جميعًا من قبل ومن بعد.

والله ولي التوفيق؛

## التمهيد

## التمهيد

### الشعرية في النقد الغربي

الشعرية (**Poetics**) ليست موضوعًا طارئًا على نظرية الأدب، إن جذورها تمتد تاريخيًا إلى أثنين منذ القرن الرابع قبل الميلاد، عندما كانت "النخبة الأثينية، كما يصورها أفلاطون، لا تعرف النصوص الشعرية معرفة ممتازة وحسب، بل تبدي، أيضًا، اهتمامًا عظيمًا بمناقشة هذه النصوص وتفسيرها الذي يغدو عند تلك النخبة عملاً متميزًا"<sup>(١)</sup>؛ إذ كان مصب اهتمامهم يدور حول مسألة مصدر الشعر التي كانت مثار اهتمام لدى النقاد والفلاسفة في ذلك الوقت، "و لقد أجابت الحضارة اليونانية عن مسألة جوهر الفن الشعري ومصدره قبل أفلاطون إجابتين مختلفتين: الأولى تقليدية سادت من زمن هوميروس حتى بندار، تزعم أن الشعر هدية الآلهة، أي أنها تربط الشعر بمصدر غير عقلائي، والثانية سفسطائية، تخالفها فتري أن ما يميز الشعر هو أوزانه، أي صيغته المنظومة"<sup>(٢)</sup> أما في حواريات أفلاطون فقد "جمعت نظرة أفلاطون إلى جوهر الشعر في "دفاع سقراط" و "إيون" بين إيمان الشعراء (بالوهية موهبتهم) وبين تعاليم السفسطائيين حول (الكلمة الكاذبة)"<sup>(٣)</sup>.

(١) نظرية الشعر في النقد الأوربي القديم، فؤاد المرعي، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧، ص ١٧

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠.

(٣) نفسه، ص ٢٠.



وبعد أفلاطون جاء تلميذه أرسطو الذي يعد "أول من استخدم مصطلح الشعرية"<sup>(١)</sup> وذلك في كتابه فن الشعر "البوطيقا"<sup>(٢)</sup> الذي يعرف فيه فن الشعر "مستخدمًا مصطلح (المحاكاة) الأفلاطوني، ولكنه يضع له محتوى مغايرًا لذلك الذي وضعه أفلاطون فيه، ف (المحاكاة) تعني في كتاب أفلاطون (الجمهورية) ما يبعدنا عن المعرفة، أما في كتاب أرسطو (فن الشعر) فتعني ما يعلمنا، أي ما يقدم لنا المعرفة"<sup>(٣)</sup>.

إنَّ شعرية أرسطو قائمة على نظرية التراجيديا التي يعرفها على أنها "محاكاة لفعل جدي مكتمل له حجم معين"، و أنَّ الغاية منها هي "التطهير (بواسطة التعاطف والخوف) من هذه الانفعالات"<sup>(٤)</sup>، جاعلاً لها شروطاً ثلاثة: أولها "وحدة" حجمها و"وضوحه"<sup>(٥)</sup>. وثانيها "إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت أصلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع"<sup>(٦)</sup>؛ أي إنه يطلب من الشاعر التراجيدي تصوير أحداث محتملة الوقوع. أما آخرها فهو "محاكاة أحوال من شأنها إثارة الرحمة والخوف"<sup>(٧)</sup>، فهو يرى أن الأحداث المحزنة والمخيفة تبعث على الدهشة أكثر من غيرها.

---

(١) شعرية القصة القصيرة جداً، جاسم خلف إلياس، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ١٤٣٠ هـ، ص ١٣.

(٢) يترجمه البعض إلى "فن الشعر" منهم عبدالرحمن بدوي، وإلى "في الشعرية" وذلك في ترجمة كتاب تودروف "الشعرية" ص ١٢.

(٣) نظرية الشعر في النقد الأوربي القديم، فؤاد المرعي، مرجع مذکور، ص ٤٦، ٤٧.

(٤) يُنظر: فن الشعر، أرسطو طاليس، (ترجمة وتحقيق: عبدالرحمن بدوي)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣، ص ١٨.

(٥) يُنظر: المرجع السابق، ص ٢٣، ٢٤.

(٦) نفسه، ص ٢٦.

(٧) نفسه، ص ٢٩.

لقد ركّز أرسطو في كتابه "فن الشعر" على اللغة الشعرية تركيزاً عميقاً واضحاً أهم الخصائص الفنية للأجناس الأدبية المختلفة التي كانت تشكل حضوراً كبيراً في عصره، فهو يرى أن "الصفة الجوهرية في لغة القول أن تكون واضحة [...] وتكون نبيلة بعيدة عن الابتدال إذا استخدمت ألفاظاً غريبة عن الاستعمال الدارج...." <sup>(١)</sup>، من هنا انطلقت وتبلورت الشعرية عند أرسطو في أنه ينظر إلى الأعمال الفنية لا إلى أصحابها، وإلى أدوات التعبير لا إلى صدق التعبير أو كذبه "الكلام الكاذب" أو "الكلمة الكاذبة"، وأن المتعة في الفن ليست في الخير المطلق بل في المتعة الحاصلة بسبب المعرفة، "وابتداء من عصر النهضة ستصبح كتب الشعرية مجرد تعليقات على كتاب أرسطو في الشعرية، حيث كثرت التأملات حول الأجناس الأدبية. إن أشهر الشعرية هي شعرية أرسطو، ولم تكن هذه -الشعرية- سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي" <sup>(٢)</sup>.

وبعد أرسطو "لم يتم تداول مصطلح الشعرية (poetics) في النقد العربي إلا بعد مروره بمراحل ثلاث:

١. مرحلة التقبل: وفيها تم التعريب المصطلح إلى (بويطيقيا).
٢. مرحلة التفجر: وتمت ترجمته إلى (فن الشعر).
٣. مرحلة الصياغة الكلية: وتم تداوله كما هو الآن (الشعرية) <sup>(٣)</sup>.

أما في النقد الغربي الحديث فإن رومان ياكسون يُعد معلم الشعرية الأول، وهو من أوائل النقاد الذين نظروا لها رابطاً إياها باللسانيات، تاركاً خلفه -بسبب هذا الاهتمام- اهتمامه

---

(١) نفسه، ص ٦١.

(٢) علم الشعرية: قراءة موناجية في أدبية الأدب، عز الدين المناصرة، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٧، ص ٣٣.

(٣) شعرية القصة القصيرة جداً، جاسم خلف إلياس، مرجع مذكور، ص ١٣.

بتاريخ الأدب؛ إذ " كانت الشعرية هي التي قادت ياكبسون إلى اللسانيات"<sup>(١)</sup>، يقول في كتابه قضايا الشعرية: " إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات"<sup>(٢)</sup>، لكنه " وعلى عكس اللسانيين البنيويين الأمريكيين، أولى ياكبسون عناية غير يسيرة بالمعنى محولاً دراسته دراسة لسانية"<sup>(٣)</sup>، وتتجلى الشعرية عنده " في كون الكلمة تُدرَك بوصفها كلمة وليست مجرد بديلٍ عن الشيء المسمى و لا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"<sup>(٤)</sup>، ويعرّف ياكبسون الشعرية " باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"<sup>(٥)</sup>، فاللغة -بحسب ياكبسون- يجب أن تدرس بجميع تنوع وظائفها، والتي تعد "الوظيفة الشعرية" واحدة منها، وقبل أن يتطرق للوظيفة الشعرية تطرق للوظائف الأخرى للغة، سابقاً إياها برسم تخطيطي يوضح فيه العوامل المكونة لكل فعل تواصلٍ لفظي.

---

(١) قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، (ترجمة: مُجدّ الولي ومبارك حنون)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،

١٩٨٨ م، ص ٦.

(٢) نفسه، ص ٢٤.

(٣) المرجع السابق، ص ٧.

(٤) نفسه، ص ١٩.

(٥) نفسه، ص ٣٥.

وهو التالي:

مرسِل ----- رسالة ----- سياق  
اتصال  
سُنن (١)

والآن، و -بحسب ياكبسون- نعود لأهم "وظائف اللغة" وهي -باختصار- على النحو التالي:

١. الوظيفة التعبيرية. ويطلق عليها أحياناً "الانفعالية" أو "الوجدانية"، وهي تركز على المرسل، "فهي تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه" (٢)، وتعد "صيغ التعجب" أبرز أدواتها (٣).

٢. الوظيفة الإفهامية. وهي التي تركز -في مستوى الخطاب- على المرسل إليه، و أبرز أدواتها التعبيرية تكمن "في النداء والأمر اللذين ينحرفان، من وجهة نظر تركيبية و صرفية وحتى فونولوجية في الغالب، عن المقولات الاسمية والفعلية الأخرى، وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية: فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصدق، ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك" (٤).

٣. الوظيفة الانتباهية. وهي -بحسب ياكبسون- رسائل توظف كما يلي:

أ. لإقامة التواصل و تمديده أو فصمه.

ب. للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل "آلو! أسمعني؟".

(١) نفسه، ص ٢٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٨.

(٣) نفسه، ص ٢٨.

(٤) نفسه، ص ٢٩.

ج. لإثارة انتباه المخاطب أو التأكد من أن انتباهه لم يرتخ "قل، أسمعني؟" أو بالأسلوب الشكسيري "استمع إلي" ومن الجانب الآخر من الخط "هم، هم" (١).

إن أدوات التواصل التعبيرية في الوظيفة الانتباهية تقتصر على - ما يمكن أن نطلق عليه - "همهمات" أو حروف بسيطة، فهي كما يرى ياكسون "الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها الطيور الناطقة مع الكائنات الإنسانية. وهي أيضاً الوظيفة اللفظية الأولى التي يكتسبها الأطفال"، لكنها وعلى الرغم من ذلك تضمن تواصل الخطاب من المرسل إلى المرسل إليه، "فالعملية التواصلية هنا تنسحب قليلاً من دائرة الرسالة للتأكد من ممرها؛ ولهذا لاحظنا اشتراك كل من الباث والمتقبل في صنع هذه الوظيفة" (٢).

٤. وظيفة ما وراء اللغة. وهي ما يطلق عليها ياكسون بالوظيفة الميتالسانية أو (وظيفة شرح)، وهي تستخدم عندما يرغب كل من المرسل والمرسل إليه بالتأكد من أنهما يستخدمان السنن (قوانين اللغة) نفسها (٣).

٥. الوظيفة المرجعية. وترجم إلى الوظيفة "المعرفية" و "الإيحائية"، وهي التي تركز على السياق، "وهي الوظيفة المؤدية للاخبار [هكذا] باعتبار أن اللغة فيها تُحِيلنا على أشياء وموجودات نتحدث عنها، وتقوم اللغة بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والأحداث المبلّغة" (٤).

٦. الوظيفة الشعرية. أما الوظيفة التي تهمنا فهي الوظيفة الشعرية، "وذلك حين يصبح القول اللغوي أدبا. وهو تحول فني يحدث للقول ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي" (٥)، وذلك من خلال التركيز على العامل الرئيسي في الدائرة التواصلية التي وضعها ياكسون

---

(١) نفسه، ص ٣٠.

(٢) التواصل اللساني والشعرية: مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكسون، الطاهر بن حسين بومزير، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧، ص ٤٣.

(٣) يُنظر: قضايا الشعرية، رومان جاكسون، مرجع مذكور، ص ٣١.

(٤) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ط ٣، الدار العربية للكتاب، طرابلس، د.ت، ص ١٥٩.

(٥) الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، عبدالله الغدامي، ط ٣، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣، ص ٨.

"الرسالة" التي يرى أنها -أي الوظيفة الشعرية- علم قائم بحد ذاته على اللسانيات. يقول جاكبسون: "يمكن للشعرية أن تُعرّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على الوجه الخصوص"<sup>(١)</sup>، وفي سياق آخر يقول: "إن الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ينبغي أن تتجاوز حدود الشعر"<sup>(٢)</sup>؛ أي أن الشعرية -كعلم- تشمل الشعر والنثر وغيرها من فنون الخطاب الأدبي.

ويؤكد جاكبسون أن الوظيفة الشعرية تتقاطع وتتعاون -إن بشكل جزئي وإن بشكل كلي- مع غيرها من الوظائف اللغوية التي ذكرناها سابقاً؛ إذ يرى أنه "لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية. فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع"<sup>(٣)</sup>.

وعقب جاكبسون جاء **تودوروف** وكتابه "الشعرية" الذي "عُني فيه صاحبه بتحديد الفروق بين الشعرية والتأويل والنقد وبيان علاقتها بالبنوية، منهجا في تناول الظواهر، وصلتها باللسانيات السيميائية والشعرية الكلاسيكية، كما عُني بمستويات النص الأدبي الدلالي منها واللفظي والتركيب، وقدم أهم النتائج التي توصل إليها الباحثون في أخص خصائص النصوص الموسومة "بالأدبية"<sup>(٤)</sup>. يقول تودوروف: "ينبغي قبل كل شيء التمييز بين موقفين، يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعاً كافياً للمعرفة. ويعتبر ثانيهما كل نص معين تحليلاً لبنية مجردة"<sup>(٥)</sup>.

(١) قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، مرجع مذكور، ص ٧٨.

(٢) نفسه، ص ٣٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٤) الشعرية، تودوروف ترفيطان، مرجع مذكور، ص ٦٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٠.

أما الموقف الأول فهو ما يسميه تودوروف "التأويل"<sup>(١)</sup>، وهو شرح النصوص الأدبية وتفسيرها كما هي دون الخروج والبحث عن معانٍ أو دلائل أخرى خارجها، وهذا ما أطلق عليه تودوروف "الوفاء للموضوع" أو "امحاء الذات"، وفي ذلك يقول: "والحقيقة أن تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه خارج ذاته، لأمر يكاد يكون مستحيلًا. أو هذه المهمة بالأحرى ممكنة، لكن الوصف لن يكون إذًا إلا تكراراً حرفياً للعمل نفسه. فهو يلاحق عن قرب أشكال العمل بحيث لا يكون الاثنان إلا شيئاً واحداً . فالوصف الأفضل للعمل هو العمل نفسه"<sup>(٢)</sup>.

ثم يذكر تودوروف الموقف الثاني وهو الذي "يندرج في الإطار العام للعلم"<sup>(٣)</sup>، ويعني بذلك التحليل القائم على العلوم النفسية والاجتماعية والفلسفية وما إلى ذلك، فهو يرى أن المحلل من هذا المنظور "ما عاد هدفه وصف الأثر المفرد وتعيين معناه وإنما هدفه وضع القوانين العامة التي يكون هذا النص النوعي نتاجاً لها" ثم يوضح أكثر: "هدف الدراسة عندئذ هو نقل الدراسة إلى الميدان الذي يعتبر أساسياً، أي أنه عملية فك للرموز وترجمة لها. فالعمل الأدبي تعبير عن "شيء ما" وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا "الشيء" عبر القانون الشعري. وطبقاً لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه، سواء كانت فلسفية أم نفسانية أم اجتماعية أم غير ذلك، فإن الدراسة المعنية بالأمر، تندرج ضمن نمط من هذه الأنماط للخطاب (أي علم من هذه "العلوم") التي لكل منها، بطبيعة الحال، تفرعات متعددة. وتتنسب مثل هذه الفاعلية إلى العلم، مادام موضوعه لم يعد الحدث النوعي وإنما القانون (النفساني أو الاجتماعي.. الخ) الذي يوضحه الحدث"<sup>(٤)</sup>.

---

(١) "ويسمى أحيانا تفسيراً أو تعليقاً أو شرح نص أو قراءة أو تحليلاً أو ببساطة أيضاً نقداً (وهذا التعداد لا يدل على استحالة التمييز أو حتى التعارض بين بعض هذه الألفاظ...)" المرجع السابق، ص ٢٠.

(٢) نفسه، ص ٢١.

(٣) نفسه، ص ٢٢.

(٤) نفسه، ص ٢٢، ٢٣.

لقد وضع تودوروف من خلال الشعرية حدًا للتوازي بين هذين الموقفين السابقين، فهو يرى أنها "بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم، التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.. الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقارنة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه"<sup>(١)</sup>. إذن، فالشعرية -بحسب تودوروف- هي علم يهتم بدراسة الأدب قائمًا على عنصرين أساسيين، هما:

١. "التجريد"، فهو يرى أن الشعرية لا تهتم بالعمل الأدبي بقدر اهتمامها بالخطاب الأدبي، ومن ثمّ التركيز على الخصائص الأدبية "المجردة" التي تميّز الأعمال الأدبية عن بعضها. يقول تودوروف: " ليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي . وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة ، ليس العمل إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"<sup>(٢)</sup>.

إذن، يمكننا القول، بأن الشعرية "تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصًا وليس أثرًا أدبيًا"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) نفسه، ص ٢٣.

(٢) نفسه، ص ٢٣.

(٣) مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤،

ص ٣٣.



٢. "الباطنية"، ويعني بذلك أن دراسة هذه الخصائص المجردة للخطاب الأدبي تتوجه إلى البنية الداخلية الباطنية للنص، "فهي التي تتحكم في صيرورة، ومسار الخطاب لتنقله من حالته العادية إلى "الخطاب النوعي" بتعبير تودوروف"<sup>(١)</sup>.

أما عن العلاقة بين الشعرية وبقية مقاربات العمل الأدبي فيرى تودوروف أن العلاقة بين الشعرية والتأويل هي علاقة "تكامل" و تشابك، وأن "هذا (التشابك) الوثيق الذي يجعل في غالب الأحيان الكتاب النقيدين جيئة وذهاباً مستمرين بين الشعرية والتأويل، لا ينبغي له أن يصدنا عن التمييز، في مستوى التجريد، تمييزاً دقيقاً بين أهداف هذا وأهداف ذلك"<sup>(٢)</sup>.

لكن العلاقة بينها وبين العلوم الأخرى التي تتخذ العمل الأدبي موضوعاً لها فإنه نعتها بعلاقة "تنافر"، ثم يوضح العلاقة المضطربة بينها وبين البنيوية معللاً أنها "ليس لها من البنيوية مابه تنفرد، بل إننا يمكن أن نذهب إلى أن الحدث الأدبي، وبالتالي الخطاب الذي يضطلع به (أي الشعرية)، ومن حيث هما كذلك، يمثلان اعتراضاً على بعض التصورات الأدائية للغة وهي تصورات صيغت عند بدايات "البنيوية"<sup>(٣)</sup>.

ويختم تودوروف هذه العلاقات بالحديث عن العلاقة بين الشعرية واللسانيات، فهو يرى "أن الأدب بأتم معنى الكلمة نتاج لغوي فكل معرفة باللغة ستكون تبعاً لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري، لكن هذه العلاقة، وقد صيغت على هذا النحو، لا تربط بين الشعرية واللسانيات بقدر ما تربط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة"<sup>(٤)</sup>، وهو من هذا المنظور لا يولي اللسانيات الأهمية التي أولاها رومان ياكوبسون إياها، فهو يرى أن اللسانيات تقتصر على البنى اللسانية (الصوتية والنحوية والدلالية) دون العلوم الأخرى

(١) التواصل اللساني والشعرية، الطاهر بن حسين بومزير، مرجع مذکور، ص ٥٤.

(٢) الشعرية، طودوروف ترفيطان، مرجع مذکور، ص ٢٤.

(٣) نفسه، ص ٢٧.

(٤) نفسه، ص ٢٧.

(الأنثروبولوجيا أو التحليل النفسي) وغيرها من العلوم، في حين "تستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عوناً كبيراً مادامت اللغة جزءاً من موضوعها، وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علماء، وأن جماع ذلك يكون حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات. ومن هذا الموقع تسهم الشعرية في المشروع الدلائلي العام، الموحد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها" (١).

ويحدد تودوروف مجالات الشعرية في ثلاثة، هي:

١. تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

٢. تحليل أساليب النصوص.

٣. تسعى الشعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي؛ لذلك

فإن الشعرية تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب (٢).

ثم جاء **جان كوهن** مهتماً بالشعرية البنيوية، فهو يرى أن "الشعرية علم موضوعه الشعر" (٣). رابطاً الشعرية باللسانيات الحديثة وعلم اللغة بصفة عامة، وبنظرية (الانزياح) بصفة خاصة؛ "إذ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها. إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعرياً إلا إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول" (٤).

واستطاع كوهن أن يميز بين ثلاثة أنماط للقصيدة؛ الأول: قصيدة النثر (القصيدة المعنوية).

الثاني: القصيدة الصوتية (النثر الموزون). الثالث: الشعر، وهو الجمع بين الصوتي والمعنوي وهو

---

(١) الشعرية، تودوروف ترفيطان، مرجع مذکور، ص ٢٧، ٢٨.

(٢) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغدامي، مرجع مذکور، ص ٢١.

(٣) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، (ترجمة: محمد الولي و محمد العمري)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦،

ص ٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٦.

ما يسميه كوهن (الشعر الكامل)<sup>(١)</sup>، "ويؤكد كوهن أنه يوجد في الشعر المنظوم انزياحان: انزياح صوتي وهو النظم، لأن النظم انزياح عن اللغة المستعملة الشائعة، وهي غير منظومة، وانزياح دلالي، وهو انحراف لغة الشعر عن لغة الاستعمال الشائعة"<sup>(٢)</sup>.

أما في ذروة النشاط النقدي للتجديد عام ١٩٦٨م فإنه قرر أهم دعاة البنيوية الناقد الفرنسي جيرار جينيت مع البلغاري تودوروف أن يدافعا عن مفهوم الشعرية في الأدب في ذلك الوقت، وذلك حين كان مقترحهم "هو القيام بمعاهدة دفاعية أو هجومية بين الشعرية والنقد الجديد"<sup>(٣)</sup>.

إذ يرى جيرار جينيت أنه "لم يعد الأمر يتعلق بالتركيز على داخل النصوص، بل على العكس، بالخروج منها من أجل سبر أكثر اتساعاً لم يعد مصطلح النقد مناسباً له، ومن أجل هذا اقترح بعضنا مصطلحات مرادفة (نظرية الأدب) أو (الشعرية)"<sup>(٤)</sup>، ويُرجع جيرار جينيت مصطلح (نظرية الأدب) إلى كتاب ويليك ووارن، ومن نصوص مختلفة للشكلايين الروس، في حين يرى أن مصطلح (الشعرية) جاء بوساطة فاليري، من الكتاب التأسيسي لأرسطو (فن الشعر).

---

(١) يُنظر: الشعرية في النقد العربي الحديث: دراسة في النظرية والتطبيق، حامد سالم الرواشدة، جامعة مؤتة، ٢٠٠٦،

ص ٢٣، ٢٤.

(٢) نفسه، ص ٢٩.

(٣) من البنيوية إلى الشعرية، رولان بارت ؛ و جيرار جينيت، (ترجمة: غسان السيد)، دار نينوى، دمشق، ٢٠٠١،

ص ٦٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٦٢.

من هنا نجد أن الشعرية بوصفها مصطلحًا هي كما يقول جيرار جينيت مصطلح "قديم جديد في الوقت نفسه" <sup>(١)</sup> وفي مقال آخر يؤكد الفكرة نفسها: "الشعرية علمٌ عجوز.. وحديث السن" <sup>(٢)</sup>، أما بوصفها مفهومًا "فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع" <sup>(٣)</sup> كما يقول الناقد حسن ناظم، وهذا -بالفعل- ما توصلنا إليه بدءًا من شعرية أرسطو القائمة على الفلسفة مرورًا بشعرية ياكبسون المتصلة باللسانيات، و شعرية جان كوهن التي تتمثل بنظرية (الانزياح)، وأخيرًا شعرية تودوروف و جيرار جينيت التي يمكن أن نطلق عليها (الشعرية المعتدلة) .

---

(١) يُنظر: المرجع السابق، ص ٦٢ .

(٢) علم الشعرية، عزالدين المناصرة، مرجع مذكور، ص ٤٦٩ .

(٣) مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، مرجع مذكور، ص ١١ .

## أدوات الشعرية:

بعد قراءتنا لأبرز النقاد الغربيين الذين تولوا الشعرية بالدرس والغرس، يمكننا أن نستخلص منهم أهم الأدوات المهيمنة على الوظيفة الشعرية، والتي يستخدمها المبدع "منجز الرسالة" - إن بقصد وإن بدون قصد- للتأثير على المتلقي "مستقبل الرسالة" وذلك عندما "يجعلنا نتذوق وقع بنية خطابه وليس على المبدع أن يقول لنا قد استخدمت هذه الصورة أو تلك لإبراز القيمة الفنية لجمال رسالته وإنما يستطلعنا بهذا الدور الدارسون اللسانيون"<sup>(١)</sup>، وأول هذه الأدوات هو (التوازي)؛ "باعتباره مدارا محوريا لكل عمل تهيمن عليه الوظيفة الشعرية؛ لأنه يتجلى في كل أبنية الخطاب الفني المنجز"<sup>(٢)</sup>، فالشعر يكتسب السمة المسماة "وظيفة شعرية" من خلال التوازي. وهو عند جاكبسون عبارة عن "أدوات شعرية تكرارية منها الجناس والقافية والتصريع والسجع والتطريز والتقسيم، والمقابلة والتقطيع، والتصريع وعدد المقاطع أو التفاعل والنبر والتنغيم، ويمكن لبنية التوازي أن تستوعب الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات، واستعارات، ورموز، ويمكن أن يتخطى حدود البيت أو المقطوعة لكي يستوعب القصيدة بأكملها حيث توازي مجموعة من الأبيات (أو مقطوعة) مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها"<sup>(٣)</sup>. أما (تحليل العمق) فيمكننا أن نعتبره الأداة الثانية؛ "وذلك للكشف عن مدلول الكلمة ضمن الأنساق التركيبية وتتجلى خاصة في النظرية الدلالية المسماة سياقية"<sup>(٤)</sup>، وهذا يعني أنه لا يمكننا أن نحلل الكلمة

---

(١) التواصل اللساني والشعرية، الطاهر بن حسين بومزير، مرجع مذكور، ص ٥٨، ٥٧.

(٢) نفسه، ص ٥٨.

(٣) قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، مرجع مذكور، ص ٨، ٧.

(٤) التواصل اللساني والشعرية، الطاهر بن حسين بومزير، مرجع مذكور، ص ٥٩.

تحليلاً عميقاً دون النظر إلى سياقها في النص، وأخيراً أداة (تحليل سطح الخطاب) إذ لا بد من الاعتناء بسطح الخطاب كما نعتني بعمقه (١).

## الشعرية في النقد العربي

يرى جمال الدين بن الشيخ بأنّ "التعريف الذي وضعه قدامة بن جعفر يعود إليه كل الخطاب النقدي" (٢)، هذا التعريف الذي وسمه صاحبه بـ "حد الشعر" والذي يعرف فيه الشعر " بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى" (٣)، إلا أنّ هذه الرؤية النقدية للشعر والتي تنحصر على الوزن والقافية والدلالة على المعنى لا تنطبق على الشعري/الجمالي فيه؛ إذ يمكن تطبيق هذه الأدوات مع الكلام التقريري أو الشعر التعليمي.

أما الجاحظ في كتابه الحيوان فإنه يعرف/يحدّد الشعر في "إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السّبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير" (٤).

---

(١) يُنظر: المرجع السابق، ص ٦٠.

(٢) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، (ترجمة: مبارك حنون، مُجدّ الوالي، مُجدّ أوراغ)، ط ٢، دارر توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٨، ص ١٤.

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر البغدادي، أبو الفرج، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢هـ، ص ٣.

(٤) الحيوان، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، الشهير بالجاحظ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٤٢٤ هـ، ج ٣،

ثم جاء ابن رشيق في عمدته متفقاً مع رؤية الجاحظ إلا أنه يرى بأنّ "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر"<sup>(١)</sup>؛ أي أنه -كما نرى- يضيف رؤية نقدية جديدة للشعرية العربية -آنذاك- وهي "القصد والنية"، مسوغاً لذلك بقوله: "لأن من الكلام موزوناً مقفى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي ﷺ"<sup>(٢)</sup>.

وأخيراً اكتملت الرؤية النقدية العربية للشعر عند عبد القاهر الجرجاني والذي خالف برأيه من جاء قبله، مؤسساً في الوقت ذاته لرؤية نقدية حديثة لمن جاء بعده. رؤية لا يراعي فيها الوزن والقافية أو المعنى، إنما تتمثل بما أطلق عليه "النظم" ويعرفه بأنّ "تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه "علم النحو"<sup>(٣)</sup>، ثم يشرح هذه الرؤية بشكل أوضح: "وإذ قد عرفت أنّ مدار أمر "النظم" على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أنّ تكون فيه، فاعلم أنّ الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ثم اعلم أنّ ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض"<sup>(٤)</sup>. إنّ عبد القاهر الجرجاني، ومن خلال هذه الرؤية يكون قد "أسس في وقت مبكر، معايير للشعرية لم يكن العرب على عهد بها آنذاك"<sup>(٥)</sup> معتمداً بذلك على البنية الداخلية

(١) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، (تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد)، دار الجيل، ط ٥، ١٤٠١ هـ، ج ١، ص ١١٩.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٩.

(٣) دلائل الإعجاز في علم المعاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، (تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر)، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط ٣، ١٤١٣ هـ، ص ٨١.

(٤) نفسه، ص ٨٧.

(٥) الشعرية في النقد العربي الحديث: دراسة في النظرية والتطبيق، مرجع مذكور، ص ٤٢.

للقصيدة وتحسس مواطن الجمال فيها، لا على الشكل الخارجي المتمثل في القصيدة العمودية المقيدة بـ الوزن والقافية. والمجرجاني بذلك يكون "قد أبطل معيارا تقليديا راسخا من معايير الحكم على شعرية الشعر إن وجد، ويكون بذلك قد حرر الشعرية من دائرة الشعر وحده، وجعل منها إمكانية قد يفجرها نص آخر"<sup>(١)</sup>.

أما الشعرية في الدراسات العربية الحديثة فإنه كما رأينا في النقد الغربي من تعدد المفاهيم مقابل مصطلح واحد، إلا إننا في النقد العربي نجد العكس؛ إذ نلاحظ تعدد المصطلحات أمام مفهوم واحد، وذلك حين اختلف النقاد العرب في تحديد ترجمة دقيقة موحدة لمصطلح (Poetics) حيث تعددت الترجمات حسب فهم كل ناقد ورؤيته للمصطلح الذي يراه مناسباً لمنهجه وعصره، حتى صار لدينا: (الشاعرية، الشعرانية، الأدبية، الجمالية، الإنشائية، بويطيقيا، بويتيك، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم، الفن الإبداعي، علم الأدب، الشعرية)<sup>(٢)</sup>.

ومن النقاد الذين اختاروا مصطلح الشاعرية على الشعرية عبد الله الغدامي، مسوغاً لذلك إلى أن مصطلح الشاعرية يشمل الشعر والنثر -أي الأعمال الأدبية كافة- في حين ينحصر مصطلح الشعرية على الشعر فقط، وذلك في كتابه الخطيئة والتكفير عندما تناول الشعرية في أحد الفصول تحت عنوان (الشاعرية)؛ لأنه يرى -حسب قوله- أن مصطلح (الشعرية) "يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر"<sup>(٣)</sup>.

---

(١) نفسه، ص ٤٢.

(٢) يُنظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، مرجع مذکور، ص ١٤، ١٥، ١٦.

والباحثة هنا تتحفظ على إدراج الناقد حسن ناظم لمصطلحي (بويطيقيا، بويتيك) من ضمن الترجمات لمصطلح (poetics)؛ إذ ترى أنها مصطلحات معربة، وفي هذا فرق.

(٣) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغدامي، مرجع مذکور، ص ١٩.



لكن هذا التسويغ كما يقول حسن ناظم: "لا يؤدي مهمته إطلاقاً، فلفظة (الشاعرية) ليس لها المؤهلات الكافية - بما هي لفظة فحسب - لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشعر والنثر، ف (الشاعرية) هي - في الأخير - مشتقة عن (شاعر) وبالتالي فهي ألصق بالشعر، وبالتالي يوجه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغدامي إلى لفظة (الشعرية)، وبذلك يصبح لفظ (الشاعرية) متوجهاً - هو الآخر - "بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر" فينتفي - بهذا - الاستناد الذي اتخذه الغدامي ذريعة في تفضيل لفظة (الشاعرية) على لفظة (الشعرية)، ليصبحا - على حد سواء - لصيقين بالشعر دون النثر"<sup>(١)</sup>.

كما يتفق الرواشدة - وكذلك الباحثة - مع حسن ناظم في الرد على مصطلح (الشاعرية) عند الغدامي، وفي ذلك يقول: "كما أن عبد الله الغدامي لخص في كتابه الخطيئة والتكفير آراء معظم النقاد الغربيين المتعلقة بهذا الموضوع، واختار مصطلح الشاعرية الذي لا نجد لاختياره هذا المصطلح مسوغاً؛ لأن الذهن ينصرف حتماً إلى مدلول صفة الشعر عند الشاعر وحده، وهذا يقود إلى لبس كبير يحول دون الاتفاق على تسمية واحدة لمدلول اصطلاحى محدد"<sup>(٢)</sup>.

وفي الفرق بين هذين المصطلحين (الشعرية والشاعرية) فإن أيمن اللبدي في كتابه "الشعرية والشاعرية" يحسم هذا اللبس في المصطلح، فهو يرى أن الشاعرية "تشير إلى ما يخص الشاعر بينما الشعرية إلى ما يخص النص"<sup>(٣)</sup>، وعلى أساس ذلك فإنه يرى أن الترجمة المقابلة لمصطلح "الشاعرية" هي "Poetism" لتعني بحسب أحد المعاجم "يكتب شعراً"<sup>(٤)</sup>، في حين يميّز عز

(١) مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، مرجع مذکور، ص. ١٥.

(٢) الشعرية في النقد العربي الحديث، مرجع مذکور، ص. ٩.

(٣) الشعرية والشاعرية، أيمن اللبدي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦، ص. ٢٥.

(٤) يُنظر: المرجع السابق، ص. ٢٥.

الدين المناصرة بين الشعرية والشاعرية: "تدرس (الشعرية)، العناصر العليا المطلقة، التي تميّز الخطاب الأدبي، وهي تعترف بتبادل عناصر الشعرية بين الشعر والنثر، حسب (درجات السيطرة)، للخصائص في النص، وحسب الانزياحات، والخرق، والالانحوية فيه. أمّا عناصر (الشاعرية)، فهي التي تميّز هويّة النوع الأدبي، وتساهم من جهة أخرى، في تحديد وتفسير درجة الانحراف عن المعيار السائد، الذي هو، أمرٌ متغير دائماً"<sup>(١)</sup>. على أية حال فإن عز الدين المناصرة، واستناداً إلى تعريف جان كوهن للشعرية بأنها "علم موضوعه الشعر، وعلم الأسلوب الشعري" فإنه يعد الشعرية النظرية المستندة إلى خصائص الخطاب الأدبي، في حين الشعرية هي طريقة لفهم عناصر الشعرية وتحديدتها وخصائصها بالنصوص الأدبية<sup>(٢)</sup>.

كذلك انتشر بين النقاد العرب مصطلح الإنشائية ترجمة لـ **Poetics**. وقد تبنى هذه الترجمة بعض الباحثين، نذكر منهم توفيق حسين بكار، وعبد السلام المسدي، وحمادي صمود وغيرهم، لكن هذه الترجمة كما يقول الغدامي: "لا تحمل روح المصطلح المذكور. فالإنشائية تحمل جفاف التعبير المدرسي العادي"<sup>(٣)</sup>.

أما أيمن اللبدي فإنه يرى " أن الأدبية أولى بالاصطلاح وإفراد الشعرية للقوانين الخاصة التي تعالج النص الشعري والمسافات الشعرية ومتعلقاتها"<sup>(٤)</sup> مع أنه في الوقت نفسه يختار "الشعرية والشاعرية" عنواناً لكتابه! ويتفق معه في هذا الرأي ثابت الألوسي؛ إذ يقول في كتابه "شعرية النص": "إنني أميل إلى حصر مصطلح "الشعرية" بفن الشعر.. في حين ينبغي أن يظل

(١) علم الشعرية، عز الدين المناصرة، مرجع مذكور، ص ٧.

(٢) يُنظر: المرجع السابق، ص ٧.

(٣) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغدامي، مرجع مذكور، ص ١٨.

(٤) الشعرية والشاعرية، أيمن اللبدي، مرجع مذكور، ص ٢٢.

مصطلح "الأدبية" قانونًا عامًا يبحث في الشروط التي ينبغي أن تتوفر في النص الأدبي: شعرًا أو نثرًا<sup>(١)</sup>.

أما الترجمة التي شاعت لمصطلح **Poetics** فهي الشعرية، وهو المصطلح الأكثر وضوحًا وتميزًا، ذلك بأنه يمكن تقطيعه إلى جزئين [هكذا] عملاً بتوصيات ندوة اللسانية التي عقدت بتونس عام ١٩٧٨م. والقاضية بطريقة عبد الرحمان الحاج صالح بتقسيم المصطلح إلى جزئيتين الأولى "Poetic" وتعني "شعري" والثاني "s" وهي علامة الجمع في اللغة الإنجليزية على الوجه القياسي فيصير المصطلح "شعري" وفي صيغة جمع الإناث "شعريات" على صيغة سميات، لسانيات ودلائيات... إلخ<sup>(٢)</sup>، وهي -من وجهة نظري- تعد الترجمة المناسبة، وبوضوح أكثر هي الترجمة السائدة في نقدنا العربي الحديث، وهي المصطلح الذي اختاره وتبناه أغلب النقاد العرب، منهم محمد الولي ومبارك حنون في ترجمتهما لكتاب ياكسون "قضايا الشعرية"، وشكري المبخوت ورجاء بن سلامة في نقلهما لكتاب تودوروف "الشعرية"، وكذلك محمد الولي ومحمد العمري في ترجمتهما لكتاب جان كوهن "بنية اللغة الشعرية"، وكتاب غسان السيد "من الشعرية إلى البنيوية" والذي ترجم فيه عدة مقالات لرولان بارت وجيرار جينيت.

إنّ تعدد الترجمات والمصطلحات العربية لمصطلح غربي واحد يحيلنا إلى "إشكالية المصطلح" في نقدنا العربي المعاصر، "فالكلمة الأجنبية تم نقلها إلى العربية أولاً ترجمة مباشرة قبل أن يتم إخضاعها لمقتضيات علم المصطلح Terminology"<sup>(٣)</sup>. في الحقيقة، إننا لا نجد مبررًا لهذا التشابك والتعالق الثقافي "النقدي"، بل على العكس فإن الاستقدام العربي للمصطلحات الغربية بهذه الصورة الاعتباطية ينتج عنه تشتت ثقافي وغبش نقدي يؤثر على المتلقي العربي، ومن ثمّ التأثير على استيعابنا للمفهوم؛ "إذ لا يمكن أن تتم عملية نقل المصطلح

(١) شعرية النص، ثابت بن عبدالرزاق الألوسي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٦، ص ٩.

(٢) التواصل اللساني والشعرية، الطاهر بن حسين بومزير، مرجع مذكور، ص ٥٢، ٥٣.

(٣) الشعرية والشاعرية، أيمن اللبدي، مرجع مذكور، ص ٢٠.

من الثقافة التي ينتمي إليها دون تبسيطه وإفقاره وإلغاء كثافته وإرغامه على النزول في غير أوطانه، ما لم يقع إثراؤه بفتحه على أبعاد جديدة وتوسيع دائرة دلالاته الممكنة والمحتملة. ووقتها يتمكن ناقل المصطلح من تملكه وإعادة إنتاجه وتحويله بمنحه فرصة الانتقال والتجدد والحياة. لذلك حين يقع الاكتفاء بترديد المصطلحات وإجرائها إجراء مدرسيا ولا يتم إثراؤها وتحويلها، تظل تلك المصطلحات غريبة وكثيرا ما تحجب من النص المدروس أكثر مما تكشف" (١).

وبالانتقال من المصطلح إلى المفهوم النقدي العربي للشعرية، فإن شعرية كمال أبو ديب التي عمل عليها كثيرا مؤلفا لها كتاب أطلق عليه "في الشعرية" لا تُحدد على أساس الظاهرة المفردة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع الداخلي، أو الصورة... الخ، و أنها -أي هذه العناصر- لا تؤدي دورها إلا حين تندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية؛ (٢) لذلك يرى كمال أبو ديب أنه "لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي في بنية كلية. فالشعرية، إذن، خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها" (٣)، ويحدد هذه العلاقات بدقة "في إطار مفهومين متقابلين هما: النص في علاقاته الداخلية/ النص في علاقاته الخارجية" (٤).

---

(١) قراءة في المصطلح النقدي، مُجدد لطفى اليوسفي، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية) المجلد الرابع عشر، العدد الأول، يناير ٢٠١٠، ص ٤٥.

(٢) يُنظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص ١٣.

(٣) نفسه، ص ١٤.

(٤) نفسه، ص ٢٠.

إن شعرية أبو ديب تعتمد على ما أطلق عليه مفهوم "الفجوة: مسافة التوتر" هكذا وبدون حرف عطف بالطريقة ذاتها التي اعتمدها في كتابه "الشعرية"، ويسوغ ذلك بأن "أياً" منهما بذاته لا يفني بغرضي"<sup>(١)</sup>، ويعرّف مفهوم "الفجوة: مسافة التوتر" بأنه "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات الوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى مايسميه ياكوبسون "نظام الترميز" في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين"<sup>(٢)</sup> ثم يفصل هذه العلاقات إلى قسمين: علاقات طبيعية وعلاقات لا طبيعية "اللا تجانس"، ويفسر هذا النوع من العلاقات بـ "أن العلاقات هي تحديداً لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس"<sup>(٣)</sup>.

ثم يوضح معنى كل مصطلح بذاته، فهو يرى أن الفجوة "هي علاقة بين المتجانس واللا متجانس؛ بين الطبيعي واللا طبيعي؛ بين الصيغة المجردة للتركيب اللغوي وبين ما تعبّر عنه الآن"<sup>(٤)</sup>، ثم يربط بين هذه الفجوة و بين مسافة التوتر؛ باعتبار "الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين. وفعل الخلق هذا هو ما يولّد الشعرية"<sup>(٥)</sup>، و يؤكد في موضع آخر من كتابه -دفاعاً عن نظريته- أن الوزن والانتظام الإيقاعي لا يكفيان وحدهما لخلق الشعرية ما دام أنهما لا يخلقان فجوة: مسافة توتر"<sup>(٦)</sup>.

إن هذا المفهوم "الفجوة: مسافة التوتر" أو لنقل هذه الرؤية لدى كمال أبو ديب تتفق مع نظرية الانزياح لدى جان كوهين، كذلك يتفقان على أنهما يعتمدان في التحليل على "الشعرية

---

(١) المرجع السابق، ص ٢١.

(٢) نفسه، ص ٢١.

(٣) نفسه، ص ٢١.

(٤) نفسه، ص ٢٨.

(٥) نفسه، ص ٢٨.

(٦) يُنظر: المرجع السابق، ص ٩٢، ٩٣.

البنوية"، إلا أن كمال أبو ديب في مقدمة كتابه (الشعرية) يشير إلى أنه على الرغم من التشابه بين عمله، وعمل جان كوهين إلا أنه لم يتأثر به<sup>(١)</sup>. إذ أجابت شعرية كمال أبو ديب المتمثلة بمفهوم "الفجوة: مسافة التوتر" عن السؤال الذي طرحه، وحاول أن يجيب عنه في كتابه وهو: "ماهي الخصوصية الكامنة في هذا الذي أسميه جسد اللغة المتكون شعراً: ماهي الشعرية فيه؟"<sup>(٢)</sup>.

أما الغدامي فإنه تناول الشعرية في كتابه (الخطيئة والتكفير) تناولاً سريعاً رابطاً إياها باللغة؛ فهو يرى أنها "تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي: لغة عن اللغة. تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدته الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها. وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية"<sup>(٣)</sup>.

ثم جاء الناقد حسن ناظم واضعاً مفهوماً دقيقاً للشعرية بوصفها علماً قائماً على كشف القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وعلى أساس ذلك فإنه يعرف الشعرية بأنها "محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخيص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات"<sup>(٤)</sup>، ويعلل حسن ناظم تعدد مفهوم الشعرية إلى جهتين: "إن الجهة الأولى تتلخص في مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع) وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، و نظرية النظم للجرجاني، والأقاويل الشعرية: المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني .... أما الجهة الثانية فتتخلص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعرية) ذاته مع اختلاف في سر الإبداع وقوانينه، كما هو الحال في نظرية التماثل

(١) يُنظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مرجع مذكور، ص ٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٥.

(٣) الخطيئة والتكفير، عبدالله الغدامي، مرجع مذكور، ص ٢٠. ويقصد بالشاعرية هنا "الشعرية" وهو المصطلح الذي اختاره الغدامي كما ذكرنا سابقاً.

(٤) مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، مرجع مذكور، ص ٩.

equivalence عند ياكبسون nR.Jakobso ونظرية الانزياح deviation عند جان كوهن J.cohen ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب<sup>(١)</sup>.

كما ترى **يمنى العيد** أن الشعرية هي بحث في شعرية الشعر، وذلك من خلال تعريفها للشعر: "أن الشعر هو قول يصير شعرياً، أي يتميز بمفاهيمه الشعرية دون أن يعادل القول الشعري هذه المفاهيم. بل هو ينهض ويصير، بها، شعرياً، وهذا ما أتاح للنقد أن يكون بحثه في الشعر هو بحث في شعرته، أي في هذا الذي يجعل من قول ما قولاً شعرياً، أو مثلاً قولاً روائياً"<sup>(٢)</sup>.

أما عن **المفاهيم (الأدوات)** التي يصير بها القول شعرياً فإنها تحصرها في مفهومين أساسيين، هما: "مفهوم الموسيقى [هكذا] و مفهوم الانزياح"<sup>(٣)</sup>، ويتفق معها في هذه الأدوات أو المفاهيم ثابت الألوسي وذلك عندما يعدهما "شروطين من شروط تحقق الشعرية لا يمكن أن توجد إلا بهما متلاحمين في بنية عضوية"<sup>(٤)</sup>، إلا أنه ينعت مفهوم الانزياح بـ "التحول الدلالي"، و يشير إلى الموسيقى من خلال "الإيقاع"<sup>(٥)</sup>.

وعليه؛ ومن خلال المفاهيم العالمية المتعددة للشعرية، فإن مسألة "توحيد المفهوم" أصبحت غير ممكنة؛ لأنه "يمكن صياغة مفاهيم شعرية عالمية من فرعين: المقولات النظرية، وتعددية الخصوصيات الشعرية، وليس من توحيد قسري، لن يؤدي إلى شعرية عالمية موحدة [...]. فالقول بشعرية واحدة، لا يستقيم مع المنطق"<sup>(٦)</sup>.

(١) نفسه، ص ١١.

(٢) يمى العيد، في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحدائثة والقناع، دار الفارابي، بيروت ٢٠٠٨، ص ٣٠.

(٣) نفسه، ص ٣١.

(٤) شعرية النص، ثابت بن عبدالرزاق الألوسي، مرجع مذكور، ص ١٤.

(٥) يُنظر: المرجع السابق، ص ١٤.

(٦) علم الشعرية، عز الدين المناصرة، مرجع مذكور، ص ٧.

## الفصل الأول : الأم في أدب درويش

المبحث الأول: صورة الحنين.

المبحث الثاني: الأم الفلسطينية.

المبحث الثالث: صورة العودة إلى الأم.



لقد تمكّن محمود درويش من تجاوز حاجز الاحتلال الإسرائيلي الذي كان -بحسب وصفه- "يريد أن يسجن الشاعر الفلسطيني في قفص الحديث عن الاحتلال، وأن يقيه دائم البكاء على أمّه الرمزية"<sup>(١)</sup>، وذلك من خلال كتابة رسائل أدبية عن (الأم الحقيقية) وإليها وإن كانت بعض القصائد تحمل معاني مجازية ورمزية واسعة؛ إن بوعي منه وإن دون وعي؛ لذا فإننا في هذا الفصل سنبحث عن صور الأم المتعددة في أدب درويش؛ والتي قُسمت في ثلاثة مباحث؛ المبحث الأول: صورة الحنين. والثاني: صورة الأم الفلسطينية. أما الثالث والأخير فهو: حلم العودة للأم.

## المبحث الأول : "صورة الحنين"

يعد الحنين من أعمق المشاعر والتجارب العاطفية التي تمر بها الطبيعة الإنسانية وأقساها، هذه التجربة الشعورية التي لازمت محمود درويش واستمرت معه في مراحل متعددة من حياته. وأثرت بشكل مباشر على أدبه بوصفه مواطنًا وشاعرًا فلسطينيًا عاش تجربة بُعد قسرية أجبرته على الحنين المستمر الدائم لوطنه وأسرته، لهذا فإننا نجد صور الحنين تنوعت وتعددت في أدب محمود درويش، لكن ما يعيننا الآن هو: صورة الحنين التي تجلت في أدبه عن الأم .

وتعد قصيدة "رسالة من المنفى"<sup>(٢)</sup> أول "رسالة/قصيدة" منشورة كتبها الشاعر عن/إلى أمه، لذلك فإننا نجد الشعرية فيها متدفقة بدءًا بشعرية العنوان الذي يجعل هذه القصيدة بمثابة الرسالة لأمه، أهله ووطنه، مرورًا بشعريات متعددة نتناول بعضًا منها في تحليل هذه القصيدة.

(١) محمود درويش المختلف الحقيقي، مجموعة دراسات، مرجع مذکور، ص ١٩ .

(٢) محمود درويش ، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٤٣ .

إذ نلاحظ ومن خلال "التشكيل البصري" للنص أن القصيدة تتألف من خمسة مقاطع متباينة، وهذا يجرنا إلى التساؤل عن مضامين هذه المقاطع هل جاءت هي أيضا مختلفًا بعضها عن بعض؟ لأن "أي توزيع طباعي يعكس بالضرورة تدخل الشاعر أو تنظيمه المباشر لقصيدته"<sup>(١)</sup> . يقول:

- ١ -

تحيّة .. وقبلّة

وليس عندي ما أقول بعد

من أين أبتدي ؟ .. وأين أنتهي ؟.

ودورة الزمان دون حد

وكل ما في غربتي

زوادة، فيها رغيّف يابس ، ووجد

ودفترٌ يحمل عني بعض ما حملت

بصقتُ في صفحاته ما ضاق بي من حقد

من أين أبتدي ؟

وكل ما قيل وما يقال بعد غد

لا ينتهي بضمّة... أو لمسة من يد

لا يُرجعُ الغريب للديار

لا يُنزّلُ الأمطار

لا يُنبثُ الريشَ على

---

(١) الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٨م، ص ١١٢.

جناح طير ضائع .. منهدُّ

من أين أبتدي

تحيةً .. وقبلهً .. وبعدُ ..

يبعث محمود درويش في بداية المقطع السابق "تحية... وقبله" لأمه، وهو أجمل ما يمكن أن يبدأ به شاعر قصيدة يبعثها لأمه من منفاه، ثم يطرح تساؤلاته الفلسفية "من أين أبتدي؟ .. وأين أنتهي؟" واصفًا حالة الغربة التي يعيشها وأن كل ما فيها "رغيف يابس، ووجد/ ودفتر...". وأن هذه المعاناة التي يعيشها لا تُرجعه إلى دياره. ثم يقول:

- ٢ -

أقول للمذيع .. قل لها أنا بخير

أقول للعصفور

إن صادفتها يا طير

لا تنسني ، وقل: بخير

أنا بخير

أنا بخير

ما زال في عيني بصر !

ما زال في السما قمر !

وثوبي العتيق ، حتى الآن، ما اندثر

تمزقت أطرافه

لكنني رنقته .. ولم يزل بخير

وصرت شابًا جاوز العشرين

تصوّريني .. صرت في العشرين

وصرت كالشبابِ يا أمّاه  
أواجه الحياه  
وأحمل العبء كما الرجال يحملون  
وأشتغل  
في مطعم .. وأغسلُ الصحون.  
وأصنع القهوة للزبون  
وألصق البسمات فوق وجهي الحزين  
ليفرح الزبون

ينتقل محمود درويش إلى هذا المقطع من خلال أسلوب "التشخيص" فهو يحوّل الأشياء  
المادية "المذيع" وغير العاقلة "العصفور" إلى أشخاص حقيقيين يخاطبهم "قل لها أنا بخير"، فهو  
لم يجد حيلة أو رسوياً يبعثه إلى أمه في منفاه غير الاستعانة بالحديث إلى الجماد والطير لعله  
يستطيع أن يخفف عنه هذا الحنين الكامن في صدره، ثم يوضح لأمه قوته وصبره على الرغم من  
كل الظروف المحيطة به: "أنا بخير / أنا بخير / ما زال في عيني بصر / ما زال في السما قمر!"، ثم  
يوضح لأمه أنه يكبر وهو بعيد عنها مستخدماً في ذلك الفعل الماضي "وصرت شاباً جاور  
العشرين / تصوري... صرت في العشرين"، ولعل الفعل الماضي "صرت" يدل على أنه لم يعد  
طفلاً كما كان، وأنه هو نفسه لم يستوعب هذه الفكرة "تصوري" إنه لم يصدق ذلك ولا يريد  
أن يخرج من طفولته وأمان أحضان أمه؛ لذا يقول:

- ٣ -

أنا بخير

قد صرت في العشرين  
وصرت كالشباب يا أمه  
أدخن التبغ ، وأتكي على الجدار  
أقول للحلوة : آه  
كما يقول الآخرون  
" يا أخوتي؛ ما أطيب البنات،  
تصوروا كم مُرّة هي الحياة  
بدوئهن .. مُرّة هي الحياة " .  
وقال صاحبي: "هل عندكم رغيف؟  
يا إخوتي؛ ما قيمة الإنسان  
إن نام كل ليلةٍ .. جوعان ؟ "  
أنا بخير  
أنا بخير  
عندي رغيف أسمر  
وسلّة صغيرة من الخضار

يتقاطع ويتشابه محمود درويش في المقطع السابق مع ما قبله؛ فهو يكرر فكرة أنه كبير "قد صرت في العشرين" ثم يُدلل على ذلك بذكر التغيرات الفسيولوجية التي طرأت عليه: "أدخن التبغ، وأتكي على الجدار/ أقول للحلوة: آه"، ثم يتساءل بطريقة ثورية "هل عندكم رغيف؟/ يا إخوتي؛ ما قيمة الإنسان/ إن نام كل ليلةٍ .. جوعان؟" وهنا يضمّن محمود درويش فكره "القومي/الثوري" في رسالته إلى أمه وكأنه يريد لهذه الرسالة أن تصل للعالم أجمع وليس لأمه فقط، وهذا ما يسمى بـ "الخطاب المونولوجي الموسع" بحيث يكون "المتكلم عضو [هكذا] في

الجماعة، لا ينفصل عنها ، بل يعبر عن قضاياها وانشغالاتها العامة" <sup>(١)</sup>، ثم يعود في نهاية المقطع ليطمئن قلب أمه " أنا بخير / أنا بخير / عندي رغيف أسمر / وسلّة صغيرة من الخضار " .

- ٤ -

سمعت في المدياع

تحية المشردين .. للمشردين

قال الجميع : كلنا بخير

لا أحدٌ حزين؛

فكيف حال والدي؟

ألم يزل كعهده ، يجب ذكر الله

والأبناء .. والتراب .. والزيتون ؟

وكيف حال إخوتي

هل أصبحوا موظفين ؟

سمعت يوماً والدي يقول :

سيصبحون كلهم معلمين ..

سمعته يقول:

( أجوع حتى أشتري لهم كتاب )

لا أحد في قريتي يفك حرفاً في خطاب

وكيف حال أختنا

هل كبرت .. وجاءها حُطّاب ؟

وكيف حال جدّتي

---

(١) الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، مرجع مذكور، ص ٨٨.

ألم تزل كعهدهما تقعد عند الباب ؟

تدعو لنا..

بالخير .. والشباب .. والثواب !

وكيف حال بيتنا

والعتبة الملساء .. والوجاق .. والأبواب ؟

سمعت في المدياع

رسائل المشردين .. للمشردين

جميعهم بخير !

لكنني حزين ..

تكاد أن تأكلني الظنون

لم يحمل المدياع عنكم خيراً ..

ولو حزين

ولو حزين

ينتقل في المقطع السابق إلى المدياع مرة أخرى، لكن هذه المرة بصورته الحقيقية كجماد، ويخبر أمه ما سمع فيه: "سمعت في المدياع / قال الجميع: كلنا بخير/ لا أحد حزين؛" ثم يبدأ بالسؤال عن والده، وإخوته، وجدته، وبيتهم. مفصلاً في السؤال عن كل واحدٍ منهم، ثم يجتم المقطع مبيناً حزنه وخوفه "تكاد أن تأكلني الظنون"؛ لأنه "لم يحمل المدياع عنكم خيراً ... / ولو حزين / ولو حزين".

الليل - يا أمّاه - ذئبٌ جائعٌ سقّاحٌ

يطارد الغريب أينما مضى ..

ويفتح الآفاق للأشباح

ماذا جنينا نحن يا أمّاه ؟

حتى نموت مرتين

فمرة نموت في الحياة

ومرة نموت عند الموت !

هل تعلمين ما الذي يملأني بكاء ؟

هي مرضتُ ليلةً .. وهَدَّ جسمي الداء !

هل يذكر المساء

مهجرًا أتى هنا.. ولم يعد إلى الوطن ؟

هل يذكر المساء

مهجرًا مات بلا كفن ؟

يا غابة الصفصاف ! هل ستذكرين

أن الذي رَمَوْه تحت ظلك الحزين

- كأَيِّ شيءٍ مَيِّتٍ - إنسان ؟

هل تذكرين أنني إنسان

وتحفظين جثتي من سطوة الغربان ؟

أمّاه يا أمّاه.

لمن كتبت هذه الأوراق



أي بريد ذاهب يحملها ؟

سُدَّت طريق البر والبحار والآفاق ..

وأنت يا أمّاه

ووالدي، وإخوتي، والأهل، والرفاق ..

لعلكم أحياء

لعلكم أموات

لعلكم مثلي بلا عنوان

ما قيمة الإنسان

بلا وطن

بلا عَلم

ودونما عنوان

ما قيمة الإنسان؟

بعد أن ألقى التحية إلى أمه في المقطع الأول، وخاطب الجماد والطير في المقطع الثاني،  
وبعدما أخبر أمه بالتغيرات الفسيولوجية التي طرأت عليه في المقطع الثالث، وبعدما سأل عن  
أخبار أسرته فردًا فردًا في المقطع الرابع، بدا محمود درويش وكأنه يشكو إلى أمه في المقطع  
الأخير، وبدا أضعف مما كان عليه في بقية المقاطع. إنه منفي، منكسر، ويائس "الليل -يا  
أماه- ذئب جائع سفاح/ يطارد الغريب أينما مضى.."، ثم يسأل أمه سؤال المظلوم المسلوب  
حقه/أرضه: "ماذا جنينا نحن يا أماه؟/ حتى نموت مرتين / فمرة نموت في الحياة/ ومرة نموت عند  
الموت!" ثم يصرّح لأمه عن مخاوفه وقلقه: "هل تعلمين ما الذي يملأني بكاء؟ هي مرضت ليلة  
... وهد جسمي الداء!/ هل يذكر المساء / مهاجرًا أتى هنا ... ولم يعد إلى الوطن؟" ثم  
تتحول وتتطور فكرة المرض إلى فكرة أصعب هي فكرة الموت، فيعود يسأل أمه مرة أخرى "

هل يذكر المساء / مهاجرًا مات بلا كفن؟" ثم ينادي أمه مكرراً اسمها هذه المرة "أماه يا أماه"، ويعود يسألها: "لمن كتبت هذه الأوراق/ أي بريد ذاهب يحملها؟/ سددت طريق البر والبحر والآفاق.../ وأنت يا أماه/ ووالدي، وإخوتي، والأهل، والرفاق.../ لعلكم أحياء / لعلكم أموات/ لعلكم مثلي بلا عنوان"، ثم يعود إلى قضيته الأساسية "القضية الفلسطينية" ويتساءل عبر خطاب مونولوجي موسع: "ما قيمة الإنسان / بلا وطن/ بلا علم/ ودونما عنوان" حتى يضيف هذه المأساة الإنسانية إلى القصيدة وحتى تتحول هذه القصيدة من مجرد رسالة إلى الأم إلى رسالة أكبر تشمل الوطن بأسره.

أبرز الشعریات في النص:

١. شعرية الموسيقى. فإننا يمكننا أن نلاحظ سرعة الإيقاع في القصيدة، ولعل ما يفسر ذلك هو كونها "رسالة" ميسرة يكتبها إلى أمه ولا يحتاج فيها إلى التعقيد أو المبالغة في "النظم"، وهذا ما منح القصيدة شعرية موسيقية عالية بواسطة الإيقاعات السريعة، وكذلك القافية؛ إنه يستخدم قافية متنوعة إن متوالية وإن غير متوالية، تختلف من مقطع لآخر، ولعل هذا الاختلاف والتنوع في القافية بين المقاطع دليل على الاختلاف في مضامين هذه المقاطع أيضاً - كما وضحنا سابقاً - .

وللتوضيح أكثر بإمكاننا أن نستعرض هذا التنوع في القافية في كل مقطع:  
المقطع الأول: ونلاحظ وجود قافيتين: الأولى غير متوالية وذلك في "بعد/ حد / وجد/ حقد/  
غد/ يد/ منهد/ وبعد"، وأخرى متوالية وذلك في "للديار/ الأمطار" .  
المقطع الثاني: ونلاحظ وجود أربع قوافٍ ، ثلاث منها متوالية مثل: "بخير/ طير" و"بصر  
/قمر/ اندثر" و"أماه/ الحياه"، ورابعة غير متوالية وذلك في "يحملون، الصحون، للزبون"،  
ويمكننا أن نلاحظ هنا -بالإضافة إلى التوازن اللفظي الصوتي- توازناً آخر على المستوى  
الدلالي، وذلك عندما نقرأ هذه الكلمات من خلال "قراءة عمودية"، فإننا نحصل على جملة  
فعلية تامة "يحملون الصحون للزبون" هذه الجملة على وجه التحديد تختصر الأسطر السبعة  
الشعرية التي كتبها للتعبير عن عمله في المطعم.

المقطع الثالث: ويمكننا أن نلاحظ توازنات أخرى، على المستوى اللفظي مثل "البنات/ الحياة" و"الإنسان/ جوعان"، وعلى المستوى الدلالي أيضا، فإنه بإمكاننا توليد جملة جديدة لكل قافية موحدة بحيث تكون هذه الجمل اختصارا للأسطر الشعرية التي تتحدث عنها، فجملة "البنات الحياة" التي أنشأناها عن طريق القراءة العمودية للقافية هي اختصار لثلاثة أسطر شعرية، وكذلك جملة "الإنسان جوعان" هي جملة خبرية ناتجة عن قراءة عمودية لثلاثة أسطر شعرية، ولعل هذه القراءة تكون بمثابة رسالة ثورية مختصرة توضح المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني إن في وطنه وإن في منفاه.

المقطع الرابع: ونلاحظ وجود قافيتين غير متتاليتين؛ وذلك في "كتاب/ خطاب/ خطاب/ الباب/ الثواب/ الأبواب" و"مشردين/ حزين".

المقطع الخامس: ونلاحظ وجود أربع قوافٍ: الأولى متوالية وذلك في "بكاء/ الداء/ المساء"، وثانية غير متوالية "وطن/ كفن"، وثالثة غير متوالية "إنسان/ الغربان/ عنوان/ الإنسان"، ورابعة غير متوالية "الأوراق/ الآفاق/ الرفاق".

من هنا يمكننا أن نقول كما قالت يمى العيد أنه "لا تجد الموسيقى شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة، أو في وزن معين ما، بل تجد شرط تولدها أيضًا، وربما بشكل أفضل، في تقطيعات، وفي توازنات لا متناهية"<sup>(١)</sup>.

٢. شعرية الانزياح. إن القول عندما يخرج عن لغة الكلام العادي "لغة التخاطب اليومية"

إلى "غير العادي" فإنه يعد شعراً، ويسمى عندئذ بـ "الانزياح"، والانزياح بحسب أغلب النقاد يعد شرطاً أساسياً من شروط الشعرية؛ لذا فإنه يتوجب علينا الوقوف على أبرز مظاهر الانزياح في نص محمود درويش وما أضافه من شعرية إلى النص، ونجد ذلك حين يقول محمود درويش "ودفتر يحمل عني بعض ما حملت"، و"ألصق البسمات فوق وجهي الحزين"، و"لا أحد في قريتي يفك حرفا في خطاب"، و"تكاد تأكلني الظنون" و"الليل -يا أماء- ذئب جائع سفاح"، كل هذه الصور المتنوعة من تشبيهات واستعارات تضيف الشعرية إلى هذه القصيدة التي كتبها محمود درويش والتي كان يريدنا

(١) في القول الشعري، يمى العيد، مرجع مذكور، ص ٣١.

أن تصل لأمه فقط، لكن ومن خلال الأدوات الشعرية المتعددة المستخدمة فيها جعلتها تتعدى حدود ذلك لتصل إلى وطنه "فلسطين" وأكثر من ذلك "الوطن العربي" بأسره.

٣. العلاقات التخاطبية. قبل أن ننتهي من هذا النص بإمكاننا ملاحظة "العلاقات التخاطبية" الموجودة فيه، وهذا تحديدا ما يميّز اللغة الشعرية عند محمود درويش، وهذا ما يجعلها حميمة على مستوى خطابه الفرد، وثورية على مستوى خطاب الجماعة، ف"التأكيد المعلن عن الرغبة بالمقاومة و"العودة" يظهر الطابع "التخاطبي" لهذه الأقوال، فنحن نستطيع أن نقول، بعد م.باختين، إن أكثر النصوص حميمة هي "تخاطبية" من سائر النواحي"<sup>(١)</sup>؛ لذا فإن محمود درويش يستخدم اللغة التخاطبية إن على مستوى خطابه للفرد وإن على مستوى خطابه للجماعة. أما ما جاء على مستوى خطاب الفرد فهو عندما يخاطب أمه "كيف حال والدي؟ ... كيف حال إخوتي .... كيف حال أختنا؟ ... كيف حال جدتي؟ ... كيف حال بيتنا؟" وكذلك عندما قال: "ماذا جنينا نحن يا أماه؟" وعندما قال "أماه يا أماه/لمن كتبت هذه الأوراق". أما ما كان على مستوى خطاب الجماعة فهو حين قال "من أين أبتدي؟.. وأين أنتهي؟" ويؤكد هذه العلاقة التخاطبية بينه وبين الجماعة من خلال تكرارها في النص أكثر من مرة، وذلك في تكرار "من أين أبتدي؟"، وكذلك عندما قال: "ما قيمة الإنسان/ ما قيمة الإنسان" نلاحظ هنا -مع أن الرسالة كانت موجهة إلى أمه- أنه يلجأ إلى خطاب جماعي فلسفي فكري، وهذا ما جعلنا نقول إنه -أي هذا الخطاب- خطاب على مستوى الجماعة "الوطن والقضية الفلسطينية" وعلى مستوى الفرد "رسالة إلى أمه".

---

(١) الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، مرجع مذكور، ص ٨٢.

ثم ننتقل إلى القصيدة التي كتبها درويش يحمل فيها رسالة أخرى يبعثها لأمه (إلى أمي)<sup>(١)</sup> وهو في منفاه القريب "وطنه" فلسطين، وذلك عندما كان في أحد السجون الإسرائيلية، عندما كان يعيش حالة "اغتراب" لا غربة، وحالة حنين للقريب قبل البعيد، فهو في وطنه لكنه غير قادر على الوصول أو الاتصال بأسرته وأقاربه، والأهم من ذلك كله (أمه). يقول عن هذه القصيدة في مقابلة له: "كانت اعترافاً بسيطاً لشاعر يكتب عن حبه لأمه [هكذا]، لكنها أصبحت أغنية جماعية"<sup>(٢)</sup>. فضلاً عن أنها قصيدة تحمل معاني مجازية رحبة واسعة؛ تتمثل في الأرض / الوطن والحنين إليه. يقول:

أحنُّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبري في الطفولة

يوماً على صدر يوم

وأعشق عمري لأني

إذا مُتُّ

أخجل من دمع أمي!

يتبين لنا في المقطع السابق حنين محمود درويش لأمه، من خلال استخدامه الفعل المضارع (أحن) الذي يؤكد ارتباطه وتعلقه الشديد بها، فالفعل المضارع له دلالتان، هما: أولاً

(١) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ١٠٦.

(٢) محمود درويش من المهدي إلى اللحد، مُجدد عبد ربه، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٩م،

دلالة حنينه للقريب؛ فهو منفي داخل وطنه. وثانيًا دلالة على استمرارية هذا الشعور "الحنين"، فهو يعيش معه باستمرار ولا يستطيع أن يكبحه.

وتتكرر في النص هذه الأفعال المضارعة (وتكبر في الطفولة / أعشق عمري / أخجل من دمع أمي) وكلها تحمل الدلالة ذاتها، ولو أنه -على سبيل المثال- استخدم الفعل الماضي "حننت" عوضًا عن "أحن"، لكان حنينه لشيء مضى وفات، ولفقدت هذه القصيدة "شاعريتها" و"استمرارية" تداولها وشهرتها، كذلك لو أنه قال: "كبرت في الطفولة" -مستخدمًا في ذلك الفعل الماضي- لدل المعنى على أنه يصف ماضيًا، فالطفولة -عندئذٍ- "كبرت" وانتهت، إلا أنه تحدث بالفعل المضارع "تكبر" ليوضح أنه وإن كبر بالعمر إلا أن الطفولة لا تزال "وباستمرار" تعيش و"تكبر" داخله، ثم يقول: "وأعشق عمري لأني / إذا متّ، / أخجل من دمع أمي!" إن مشاعر درويش تجاه أمه مستمرة معه -بدلالة الفعل المضارع- حتى بعد موته "الحياة البرزخية"، وهذا يدل على عمق هذه المشاعر ولا محدوديتها، إنه يشعر بأمه ميتًا كما يشعر بها حيًا، أضف إلى هذا أنه يمكننا ومن خلال هذه الأسطر الشعرية اكتشاف طريقة شعرية جديدة ألا وهي "التنبؤ"، إن الشاعر هنا يتنبأ بأنه سيموت قبل أمه وهذا ما حدث بالفعل! وهذا ما تنبأ به أيضًا في قصيدة أخرى: "يخيّل لي أن خنجر غدرٍ / سيحفر ظهري / فتكتب إحدى الجرائد : / "كان يجاهد" / ويجزن أهلي وجيراننا / ويفرح أعداؤنا / وبعد شهرين قليلة / يقولون : كان !"<sup>(١)</sup>.

ثم يقول:

خذيبي، إذا عدتُ يوماً

وشاحاً هُدُبكِ

وغطّي عظامي بعشبٍ

(١) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ١٦٨، ١٦٩.

تعمّد من طهر كعبك  
وشُدّي وثاقي..  
بخصلة شعر ..  
بخيطِ يلوّح في ذيل ثوبك..  
عساني أصيرُ إلهاً  
إلهاً أصير..  
إذا ما لمسْتُ قرارة قلبك!

ضعيني، إذا ما رجعتُ  
وقوداً بتنور نارك..  
وحبل غسيل على سطح دارك  
لأني فقدتُ الوقوفَ  
بدون صلاة نهارك  
هرمتُ، فردّي نجوم الطفولة  
حتى أشارك  
صغار العصافيرِ  
درب الرجوع..  
لُعشّ انتظارك!

ثم ينتقل محمود درويش من الأفعال المضارعة في المقطع الأول إلى أفعال الأمر فيما تبقى من القصيدة -المقطعين الثاني والثالث- "خذي، غطي، شدي، ضعيني، ردي" وذلك من خلال علاقات تخاطبية تضيف للنص حميمية أكثر، ولأفعال الأمر تأثير ودلالة واضحة على

النص، فهي تبين شدة حاجته لأمه ورغبته الشديدة في الالتصاق بها، فهو يريد منها أن تتخذه "وشاحاً" ويشترط ذلك أن يكون أثناء عودته باستخدام الجملة الشرطية "إذا عدت يوماً"، وكأنه يريد أن يكون بصحبته أينما ذهبت؛ وذلك للارتباط الوثيق بين المرأة الفلسطينية المسلمة والوشاح، ثم يطلب منها أن تشد "وثاقه" بـ "خصلة شعر / بخرط يلوح في ذيل ثوبك .." لأنه يرى نفسه نائهاً وضعيفاً ومجاجة إلى شخص ما يشد من وثاقه وعزمه، ولا يوجد شخص أقرب إليه في ظروفه التي يعيشها أثناء كتابة القصيدة غير أمه.

ثم يمنح أمه القداسة التي يريها من قربه لها، وذلك باستخدام فعل الترجي عسى "عساني أصير إلهاً / إلهاً أصير .. / إذا ما لمست قرارة قلبك!"، ثم يستخدم فعل الأمر "ضعيني" مع جملة شرطية ثانية "إذا ما رجعت"، ولو لاحظنا هذه الجملة الشرطية نجد أنها تحمل معنى الجملة الشرطية التي ذكرها مع الوشاح نفسه. إنه حلم "العودة" للأم و للوطن، ثم ينتقل بالمعنى في المقطع الأخير، فبعدما كان يرغب في الالتصاق بها في المقطع الثاني، بدأ في المقطع الأخير كأنه يريد أن يكون أي شيء له علاقة بها حتى لو كان هذا الشيء يخص الشؤون المنزلية الصغيرة "وقوداً بتنور نارك.. وحبل غسيل على سطح دارك"، ثم أخيراً يبين ضعفه وعجزه عن الوقوف في مواجهة هذه الحياة من دونها "لأني فقدت الوقوف / بدون صلاة نهارك". ثم يوضح هذا الضعف والانكسار بصورة أكبر باستخدام الفعل الماضي "هرمت" أنه يكبر بعيداً عن أمه، ووطنه، وأن هذه الفكرة ترعبه وترهقه لدرجة أنه بدأ يطلب من أمه أن تردّه إلى طفولته "فردّي نجوم الطفولة"، وأن يعود يشارك هذه الطفولة مع إخوته وأصدقائه "حتى أشارك/ صغار العصافير/ درب الرجوع.. لعشّ انتظارك!".

### أبرز الشعريات في القصيدة:

1. شعرية التوازي . نلاحظ في هذه القصيدة توازي مجموعة من الأسطر الشعرية مع مجموعة أخرى ضمن القصيدة نفسها. وهذا التوازي لا ينحصر على المستوى الإيقاعي



للنص، إنما يظهر على كل مستويات النص إن صوتية : القافية، والإيقاع القائم على تكرار تفعيلة (فعولن) ، وإن دلالية أو تركيبية.

إن التوازي يركز على التشابه "التمائل" والاختلاف بين الأبيات في النص، ولعلنا نوضحها في النقاط التالية:

أ. تنوع المستويات النحوية في النص: أفعال المضارع في المقطع الأول/تقابل أفعال الأمر في المقطعين الثاني والثالث.

ب. توازي عدد الأسطر في المقطع الثاني مع عدد الأبيات في المقطع الثالث. وما يحمله من توازي على المستوى "الدلالي" أيضًا.

ج. الجملة الشرطية في المقطع الثاني "إذا عدت يوماً" توازي الجملة الشرطية في المقطع الثالث "إذا ما رجعت" .

د. تعدد القافية واختلافها من مقطع لآخر، في المقطع الأول يكرر كلمة "أمي" في القافية، في حين نلاحظ في المقطع الثاني القافية الموحدة غير المتوالية، وذلك في: "هدبك/ كعبك/ ثوبك/ قلبك"، كذلك القافية الموحدة غير المتوالية في المقطع الثالث أيضًا : "نارك/ دارك/ نهارك/ أشارك/ انتظارك" .

٢. شعرية التكرار. ويظهر ذلك من خلال تكرار كلمة "أمي" أكثر من مرة في المقطع الأول من النص؛ إذ كررها أربع مرات في مقطع شعري يحتوي على ثمانية أسطر شعرية فقط، ولهذا التكرار دلالة الواضحة التي تؤكد على شدة حنينه إلى أمه وحاجته الماسة إليها، هذا التكرار هو ما أضاف لهذه القصيدة الغنائية التي كان يريجوها منها، ومن ثم انتشارها وشعبيتها، ما جعله يقول بعد ثلاثة عقود من كتابتها: "في صباح اليوم التالي، تشرب معها قهوتها ذائعة الصيت، بعدما انتشرت رائحتها في الأغنية التي كتبتها قبل

أكثر من ثلاثة عقود في سجنك الثاني. تسألها هل تعجبك الأغنية؟ فتبتسم بحياء وتكتفي بالقول: الله يرضى عليك" (١) .

وفي نهاية تحليلنا لهذه القصيدة يمكن لهذه الدراسة أن تتفق مع إبراهيم السعافين عندما ذكر أن هذه القصيدة تُعد "من القصائد الحميمة المبكرة التي يسكنها البوح العميق؛ فليس الموضوع متصلاً مباشرة بفقد الوطن واللجوء والظلم وقسوة الاحتلال، ولكنه يعبر عن كل أولئك أصدق تعبير. فاللغة عادية والصور في المتناول ولكن الدخول إلى تفاصيل الحالة الشعورية والإنسانية ما تنفرد به هذه القصيدة" (٢) .

ثم في مطلع قصيدة "أنا من هناك" (٣) يكتب درويش عن حنينه إلى أمه، بيته، أصدقائه. إنه يحن إلى مكانه الأول "وطنه" وإلى ذكرياته فيه. "أنا من هناك. ولي ذكريات. ولدت كما تولد الناس. لي والدة وبيتٌ كثير النوافذ. لي أخوةٌ. أصدقاء. وسجنٌ بنافذة باردة. " وأبرز ما وجدته الدراسة في المقطع السابق تلخصه في الآتي:

١. أنها بدأت بضمير المفرد المتكلم "أنا" الذي "يفيد غالباً معنى الإحساس الشخصي بالشيء أو فعل المشاهدة الشخصية. الكلام بضمير الأنا له صفة الذاتي والوجداني، أي ما يصعب مناقشته، أو رفضه. والكلام بضمير الأنا هو خاصية اللغة الشعرية بامتياز" (٤)، وهذا بالفعل ما أضافه الضمير المتكلم "أنا" إلى هذه القصيدة.

---

(١) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٥٠٧.

(٢) شعر محمود درويش: تحولات الرؤية.. تحولات اللغة، إبراهيم السعافين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن؛ رام الله، فلسطين، ٢٠١٨م، ص ٣٩.

(٣) محمود درويش، ورد أقل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١١٣.

(٤) في القول الشعري، معنى العبد، مرجع مذكور، ص ٢٦ .

٢. ما أضافه استعمال اسم الإشارة "هناك" من شعرية ومرجعية مكانية للنص. كان باستطاعته أن يقول: "أنا من هنا"، لكنه اختار أن يقول: "هناك" لأنه أراد أن يشير إلى وطنه البعيد والمسلوب.

٣. لجوء الشاعر إلى استخدام علامات الترقيم "النقطة" بين بعض الجمل الشعرية في القصيدة التي جاءت موزونة على تفعيلة (فعولن). وعلامات الترقيم - كما يقول شربل داغر - تشير إلى "الحدود بين أطراف الجمل المركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضاً على علاقات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدًا اصطلاحيًا للتدليل على الخط البياني للصوت" (١).

وقبل النهاية من صور حنين محمود درويش لأمه؛ تريد هذه الدراسة - من خلال جدول توضيحي - وحتى لا تقع في التكرار الممل أو الاستطراد المخل، أن تذكر أبرز الأشياء المتعلقة بحنينه لها، والتي جاءت على النحو التالي:

| الحنين إلى: | القصيدة   |
|-------------|---|
| الخبز       | ١. "....كُن / جديرًا برائحة الخبز.<br>كُن / لائقًا بزهور الرصيف<br>فما زال تَنُورُ أُمِّكَ<br>مشتعلًا،<br>والتحيَّةُ ساخنةً كالرغيف!" (٢) |

(١) الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، مرجع مذكور، ص ٢٤.

(٢) محمود درويش، جدارية، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٤٦٤.

|  |               |
|--|---------------|
| <p>٢. "إنها أمي التي نسيتني على مفترق طرق،<br/>مع سلّة خبز ناشف وشمعة وعلبة كبريت<br/>أفسدها الندى." (١)</p> <p>٣. "لي حصّة من مشهد الموج المسافر في الغيوم<br/>وحصّة من سفر تكوين البداية<br/>حصّة من سفر أيوب، ومن عيد الحصاد<br/>وحصّة مما ملكت وحصّة من خبز أمي" (٢)</p>   |               |
| <p>١. "... ثمّة أهلٌ يزُوروننا<br/>غداً، في خميس الزيارات. ثمّة ظلٌّ<br/>لنا في الممّر. وشمسٌ لنا في سلالِ<br/>الفواكِه. ثمّة أمٌّ تُعاتبُ سجّاننا:<br/>لماذا أرقت على العُشب قهوتنا يا<br/>شقي؟..." (٣)</p> <p>٢. "أحبُّ فُتات السماء التي تتسلل من كوّة السجن متراً من<br/>الضوء تسبح فيه الخيول، وأشياء أمي الصغيرة.. رائحة البُن في ثوبها حين<br/>تفتح باب النهار لسرب الدجاج. ...." (٤)</p> <p>٣. "يفهم - قال لي - إنَّ الوطن<br/>أن أحتمي قهوة أمي..<br/>أن أعود، آمناً، مع المساء." (٥)</p> | <p>القهوة</p> |

(١) محمود درويش، أثر الفراشة، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٧٩١.

(٢) محمود درويش، أحد عشر كوكبا، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٣٣٩.

(٣) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٦٩، ٣٧٠.

(٤) محمود درويش، هي أغنية، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٤١.

(٥) محمود درويش، آخر الليل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٢٠٩.

|   |                               |
|---|-------------------------------|
| <p>١. "أحن إلى خبز أمي<br/>وقهوة أمي"<br/>٢. " والياسمينُ اسمٌ لأمي: قهوةُ الصبح.<br/>الرغيف الساخنُ. .... " (١)</p>  | <p>الخبز<br/>والقهوة معًا</p> |
| <p>١. مطر ناعم في خريف بعيد<br/>والعصافير زرقاء.. زرقاء<br/>والأرض عيد.<br/>لا تقولي أنا غيمة في المطار<br/>فأنا لا أريد<br/>من بلادي التي سقطت من زجاج القطار<br/>غير منديل أمي<br/>وأسباب موت جديد. (٢)<br/>٢. "تركت وجهي على منديل أمي<br/>وحملت الجبال في ذاكرتي<br/>ورحلت .." (٣)<br/>٣. " رَسَوْتُ بمينائها، لا لشيءٍ سوى<br/>أَنَّ أُمَّي أضاعت مناديلها ههنا...<br/>[...]<br/>لا خرافة لي ههنا لأُطَلِّقُ أُمَّي التي</p> | <p>المنديل</p>                |

(١) محمود درويش، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢) ص ٢٢٢.

(٢) محمود درويش، العصافير تموت في الجليل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٢٦٨.

(٣) محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢)، ص ٢٥.

|   |  |
|---|--|
| <p>حَمَلْتَنِي مَنَادِيلَهَا، غِيْمَةً غِيْمَةً، فَوْق<br/> مِينَاءِ عَكَا الْقَدِيمَةِ... عِنْدَ الرَّحِيلِ!"<sup>(١)</sup><br/> ٤. "أَطْلُ عَلَى صُورَتِي وَهِيَ تَهْرَبُ مِنْ نَفْسِهَا<br/> إِلَى السَّلَمِ الْحَجْرِيِّ، وَتَحْمِلُ مَنَدِيلَ أُمِّي<br/> وَتَخْفِقُ فِي الرِّيحِ: مَاذَا سَيَحْدُثُ لَوْ عُدْتُ<br/> طِفْلاً؟ وَعُدْتُ إِلَيْكَ... وَعُدْتُ إِلَيَّ"<sup>(٢)</sup><br/> ٥. "أُتْرَى، هَلْ يَحِقُّ لِمِثْلِكَ أَنْ يَتَأَمَّلَ لَوْحَةً؟<br/> وَأَنْ يَتَسَاءَلَ عَنِ مَصْدَرِ اللَّهِ<br/> أَوْ يَجِدَ الْفَرْقَ بَيْنَ الْحَمَامِ وَمَنَدِيلِ أُمِّ تَوْدَعِ؟"<sup>(٣)</sup></p> |  |
|---|--|

ولعلنا نقف على دلالات "الخبز والقهوة والمنديل" عند محمود درويش، هذه المؤثرات الحسيّة  
والمادية التي قد يعتقد القارئ أنها بسيطة، إلا أنها تحمل دلالات كبيرة:

### أولاً: دلالات الخبز :

١. دلالة ثورية. إن مفردة (الخبز) تغذي الأدب الثوري مثلما يغذي الخبز الأبدان. و"ما لا  
يمكن تجاهله أن «الثورة الفرنسية» مثلت أكبر تأثير - في ظني - على انتشار المصطلح  
«ذو الأصول القمحية» في الأدب عموماً، ويمكننا استذكار الجملة الشهيرة لملكة فرنسا  
ماري أنطوانيت حين قالت لمستشاريها: «ما سبب غضب الشعب؟»، فكان الرد  
واضحاً: «إنهم لا يجدون الخبز...» استخدم الخبز جواباً في هذا الموقف كتعبير عن

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٥١.

(٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٢٧٩.

(٣) محمود درويش، حصار لمدائح البحر، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢) ص ٤٤١.

أدنى حقوق البشر في الحياة"<sup>(١)</sup>، وهذه الدلالة تقترب كثيرا من مذهب محمود درويش القومي الثوري، فالخبز عنده يمكن أن يحمل دلالات أخرى ترتبط في الأرض/ الوطن؛ إذ إنه لم يجد مفردة أقوى من (الخبز) لكي تعبّر عن غضبه وثورته! فهو الشاعر "الغاضب"<sup>(٢)</sup> الذي كتب مرة في قصيدة عنوانها "عن الصمود" يقول فيها:

"إنّا نحبُّ الوردَ

لكنّا نحبُّ القمحَ أكثر" <sup>(٣)</sup>

ويكرر أهمية الخبز وما تحملها من دلالات ثورية في قصيدة أخرى:

"هل صحيحٌ، يُثمر الموت حياةً

هل سأثمر

في يدِ الجائع خبزاً، في فم الأطفال سكرٌ؟

أنا أبكي! " <sup>(٤)</sup>

٢. دلالة عاطفية. وهو الحنين إلى الجو العائلي الحميمي، إلى المكان وما وراء المكان "الرائحة"، إن محمود درويش يوظف رائحة خبز أمه لكي تنشر معها في القصيدة مشهد الحب الأمومي، ولكي تمتزج هذه الرائحة مع حالته النفسية، مع مأساته ووحده، مع منفاه ورائحة زنزانته. وعن هذه الرائحة وما تحمله من دلالات عاطفية - أعني رائحة الخبز على وجه التحديد- تقول

---

(١) مقال "الخبز.. رغبة الحياة اليومي.. ونكهة في الكتابة الأدبي أحيانا"، أحلام الزعيم، صحيفة الاقتصادية:

[http://www.aleqt.com/article\\_/٢٨/٠٧/٢٠٠٩.html.٢٥٧.١٢](http://www.aleqt.com/article_/٢٨/٠٧/٢٠٠٩.html.٢٥٧.١٢)

تاريخ الدخول: ١٣/٨/١٤٤٠هـ، الساعة السابعة صباحًا.

(٢) إذ صنف الناقد أحمد الزعبي غضب محمود درويش في ثلاث مراحل؛ الأولى (في الستينات تقريبا) غضبًا رومانسيًا

وطبئيًا ثوريًا، والثانية (في السبعينات تقريبا) غضبًا ثوريًا إنسانيًا، والثالثة (وحتى وفاته) غضبًا ثوريًا وجوديًا فلسفيًا.

يُنظر: الشاعر الغاضب: محمود درويش، أحمد الزعبي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة،

٢٠٠٩م، ص ٥.

(٣) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٤٩.

(٤) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٥٩.

إليف شافاق: "ما من شيء يذكر الرجل بيته مثل رائحة خبز محبوز طازج... فلا تشتري خبزك مطلقاً! اخبزيه بنفسك يا عزيزتي" (١).

ويمكن للقهوة أن تحمل الدلالة العاطفية الحميمية ذاتها التي سبق أن ذكرناها مع "الخبز".

## ثانياً : منديل الأم

المنديل زي تقليدي فلسطيني عبارة عن قطعة قماش تضعها المرأة على رأسها، وللمنديل في شعر محمود درويش دلالات عديدة، نذكر منها:

١. ارتباط "المنديل" الشعبي بالمرأة الفلسطينية وزيتها، ودوره في تعزيز الهوية الفلسطينية وتأصيلها، والحفاظ على تراثها.

٢. دلالة "المنديل" على الرحيل والوداع، وذلك عبر "التلويح" باليد من خلاله، وهذا ما ألهم محمود درويش أن يقول: "أو يجد الفرق بين الحمام ومنديل أم تودع؟".

٣. يحمل معه رائحة الأم؛ بصفته قطعة قماش تضعها المرأة على رأسها، وما لهذه الرائحة من تأثير وحاجة نفسية؛ لهذا فإننا نلاحظ كثافة شعرية التكرار في قصيدة "مطر ناعم في خريف بعيد"، وذلك عندما يكرر محمود درويش حاجته لمنديل أمه، عبر جمل وأسطر شعرية، وذلك أربع مرات في هذه القصيدة نفسها.

وهكذا فإنّ محمود درويش "لا يقف عند ما يقيّد الحرية والفكر ويحول دون إطلاق الخواطر والمشاعر، ولكنه يبحث عن أشياء صغيرة لها مدلولات إنسانية مفرحة وبهيجة" (٢).

---

(١) إليف شافاق، قواعد العشق الأربعون: رواية عن جلال الدين الرومي، طوى للثقافة والنشر والإعلام، لندن؛ منشورات الجمل، بغداد، ٢٠١٢، ص ٩٦.

(٢) شعر محمود درويش: تحولات الرؤية.. تحولات اللغة، إبراهيم السعافين، مرجع مذكور، ص ١٤٣.



بعدها تناولنا الصور المتعددة من صور حنين الشاعر لأمه، وجب علينا أن نقف عند صور أخرى بدت واضحة جليّة في أدبه؛ ألا وهي: "صورة حنين الأم" لابنها، ولعل طبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية التي فرضها الاحتلال الصهيوني على فلسطين من حركات نفي وترحيل واعتقالات بطريقة جائرة جعلت محمود درويش الذي يقول عن علاقته بوالدته في مقابلة له: "أنا ابنها المفضل، والسبب بسيط لأنني الابن الغائب. غبت عنها سنوات طويلة ولكن كنا نلتقي قبل "الاعلاقات" [هكذا] من حين إلى آخر"<sup>(١)</sup>. أقول: إن كل هذه الظروف جعلت صورة الأم في مخيلته متمثلة في صورة: الأم الواقفة المنتظرة عودة ابنها، وهي صورة كناية يقصد بها انتظار الأمهات المستمر لأبنائهن. يقول:

عَلَى هَذِهِ الْأَرْضِ مَا يَسْتَحِقُّ الْحَيَاةَ: تَرَدُّدُ إِبْرَيْلَ، رَائِحَةُ الْحُبْرِ  
فِي الْفَجْرِ، تَعْوِذَةُ أَمْرَأَةٍ لِلرِّجَالِ، كِتَابَاتُ أَسْخِئِيلْيُوسَ ، أَوَّلُ  
الْحَبِّ، عَشْبٌ عَلَى حَجَرٍ، أُمَّهَاتٌ يَقْفَنَ عَلَى خَيْطِ نَايٍ،  
وْخَوْفُ الْعُزَاةِ مِنَ الدِّكْرِيَّاتِ.<sup>(٢)</sup>

يصوّر محمود درويش في المقطع السابق حنين الأم لابنها من خلال صورة الأم الواقفة:

"أُمَّهَاتٌ يَقْفَنَ عَلَى خَيْطِ نَايٍ"؛ إذ تتجلى عبر هذا السطر الشعري شعريات عدة، منها:

١. وقوف الأمهات؛ الذي جاء كناية عن حزنهن وشوقهن الدائم لأبنائهن الغائبين.
٢. استخدام صيغة الفعل المضارع "يقفن"؛ مما أضاف للنص استمرارية و شعرية أكبر: نحن مستمرات في الوقوف والانتظار، حيث حنينهن لأبنائهن الغائبين لا يمكن أن يوقفه شيء.
٣. دلالة الناي، بصفته آلة موسيقية عربية شعبية، وارتباط هذه الآلة بالشجن والحزن والحنين.

(١) محمود درويش من المهدي إلى اللحد، مُجَّد عبد ربه، مرجع مذكور، ص ١٢٠.

(٢) محمود درويش، ورد أقل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١١١.

ويكرر محمود درويش هذه الصورة الشعرية نفسها "وقوف الأمهات" لكن عبر آفاق شعرية متجددة:

وإن كَانَ هذا الحَرْيفُ الحَرْيفَ النَّهَائِيَّ، فَلنَتَّجِدْ بالسُّحْبِ  
لنُمَطَّرَ مِنْ أَجْلِ هذا النَّبَاتِ المُعَلَّقِ فَوْقَ أَنَاشِيدِنَا  
لنُمَطَّرَ فَوْقَ جُذُوعِ الأَسَاطِيرِ... والأُمَّهَاتِ اللَّوَاتِي وَقَفْنَ  
على أَوَّلِ العُمُرِ كَي يَسْتَعِدْنَ حِكَايَتِنَا مِنْ رُوَاةٍ  
أطالوا عليها فُصُولَ الرَّحِيلِ،  
أَمَا كَانَ فِي وُسْعِنَا أَنْ نُعَدِّلَ فَصَلَ الرَّحِيلِ قَلِيلًا  
لِيَهْدَأَ فِيْنَا صُرَاخُ النَّخِيلِ؟ (١)

وفي نصٍّ آخر يصوّر انتظار الأمهات من خلال فلسفة شعرية قائمة على تشبيه "البداية" بالأم الواقفة على درج البيت، المنتظرة عودة أبنائها الغائبين، من خلال إيقاع داخلي قائم على تفعيلة (فعولن) ، يقول:

أنا وأنا لا نصدِّقُ أَنَّ البداية  
تنتظر العائدين إليها، كأمٍّ على  
درج البيت. لكننا سائران ولو  
خذلتنا السماء (٢)

(١) محمود درويش ، أحد عشر كوكباً، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣) ص ٣٢٣، ٣٢٤.

(٢) محمود درويش، كزهر اللوز، أو أبعد ، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢) ص ٣٢١، ٣٢٢.

ثم تتكرر صورة وقوف الأم مع محمود درويش، ويكتب هذه الصورة الشعرية حتى في أعماله النثرية، ما يمنح النصّ النثريّ شعريّة واضحة. يقول في نص "في حضرة الغياب":  
"لا تدري إن كنت أنت الطائر أم صفةً من صفاته. تخلقان على طول الساحل المتعرج المتدرج بين الأزرق والأخضر. وبلا ألم تهبطان على باحة البيت الواقف كالأم على التلة"<sup>(١)</sup>.

وفي غير موضع يحاول محمود درويش الحدّ من هذا الحنين والقلق الأمومي، وإيقاف هذا الخوف المتوقع الذي يشتعل ما بين الحضور والغياب . يقول مخاطبًا أمه:

— يا أمي

جاوزت العشرين

فدعي الهَمَّ، ونامي! <sup>(٢)</sup>

وفي قصيدة "أفي مثل هذا النشيد" يقول محمود درويش آسفًا على حال أمه بعد غيابه:

مَاذَا يَقُولُ الْغِيَابُ

لَأُمَّكَ؟ فِي الْبَيْتِ نَامَ؟ وَمَاذَا يَقُولُ الْعُزَاةُ؟

انْتَصَرْنَا عَلَى عَيْمَةِ الصَّوْتِ فِي شَهْرِ أَبِ؟

وَمَاذَا تَقُولُ الْحَيَاةُ لِمَحْمُودِ دَرْوَيْشِ؟ عِشْتَ، عَشِثْتَ، عَرَفْتَ،

وَكُلُّ الَّذِينَ

---

(١) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٣٨٦.

(٢) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ص ١٠٥.

سَتَعَشِقُ مَا تُؤَا؟<sup>(١)</sup> .

إنّ صورة الأم لا تنفك حاضرة في ذاكرة محمود درويش، يحملها معه أينما ذهب، ويستحضرها في أدبه بجميع أجناسه؛ لهذا نجد صورة الأم تتعدى قصائد الحنين والشوق والفقد؛ لتكون حاضرة حتى في قصائد الحُب، ولعل ما يسوّغ ذلك -بحسب وجهة نظرنا- هو الفقد والحنين الدائم لأمه؛ لهذا فهو يكتبها ويتذكرها حتى وهو يكتب قصيدة حُب لحبيته.

يقول:

أحبك يوماً

وأبكي

لأنك أجمل من وجه أمي .<sup>(٢)</sup>

إنّ بكاء درويش في هذا النص لا يعني بالضرورة أنه يبكي لأن حبيبته أجمل من وجه أمه -كما يقول-. إنه يجعل محبوبته في إطار من الطهر والحُب والبراءة إلى درجة فاقت وجه أمه. وهذه صورة شعرية ومجال من الحُب لم يعتد الشعراء الدخول فيه.

وفي نص آخر يقول واصفاً بُعد محبوبته:

لم تكن أجمل من خادمة المقهى

ولا أقرب من أمي!..<sup>(٣)</sup>

أما وهو يوصي حبيبته في قصيدة "محاولة انتحار" فإنه يأمرها بأن تنسأه بعد موته، من خلال تجنّب صوت أمه. وما أضافته صور الأم المتعددة على قصائد الحُب، من حميمية وصدق

(١) محمود درويش، ورد أقل ، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣) ، ص ١٤٢ .

(٢) محمود درويش، أحبك أو لا أحبك ، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢) ص ٥٦، ٥٧ .

(٣) محمود درويش، محاولة رقم ٧ ، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢) ، ص ١٤٠ .

في المشاعر. وتأثير هذا الحضور على المتلقي من خلال دمج أنماط متعددة من مشاعر الحُب  
الإنساني، عبر الانتقال والتنوع بالصور الشعرية من حالة حُب للحبيبة إلى حالة فقد الأم  
واحتمائها والحنين إليها.

يقول:

لا تشرحي أسباب هذا الانتحار لأصدقائي  
لا تريد فحم الثياب، ولا تُغطيني بريحانٍ وراية  
لا تحفري فوق الهواء تحية القلب الأخيرة  
وإذا استطعتِ فلا تُحَيِّي أيَّ شخصٍ تعرفينه.  
وإذا استطعتِ تجنّبي مطر الخريف وصوت أمِّي،  
وحُذي من النسيان زنبقةً البياض العائليّة.<sup>(١)</sup>

## المبحث الثاني: صورة الأم الفلسطينية

لا يكفي محمود درويش بكتابة قصائد حنين لأمه وحسب - كما في المبحث السابق - بل  
إنه يمتد في أدبه ليبحث عن الصور المختلفة للأم الفلسطينية ويسجلها، بحيث يكون اهتمامه  
هذا نابغاً من اهتمامه بقضيته الأساسية (القضية الفلسطينية)، وعليه ومن خلال قراءة أدب  
محمود درويش، ومن خلال النماذج التي حصرتها الدراسة؛ وجدت الباحثة أن الأم الفلسطينية  
تعددت في أدبه في ثلاث صور: صورة أم الشهيد في المقام الأول، ثم تليها صورة فقد الأم،  
وأخيراً صورة أم العدو.

---

(١) محمود درويش، هي أغنية هي أغنية، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣) ص ٦٩.

## أولاً: صورة أم الشهيد

لقد أولى محمود درويش أم الشهيد اهتمامًا بالغًا، فمن خلال النماذج التي حصرناها في أدبه عن "الأم الفلسطينية" وجدنا أن أم الشهيد تأخذ الحيز الأكبر والأهم، ولعلنا نفتتح هذا المبحث بأول قصيدة كتبها الشاعر حول هذا الموضوع والتي كانت ضمن ديوانه الأول "أوراق الزيتون ١٩٦٤" تحت عنوان "وعاد في كفن"، وهي قصيدة قائمة على تفعيلة (مستفعل)، يقول:

يحكون في بلادنا  
يحكون في شجن  
عن صاحبي الذي مضى  
وعاد في كفن  
\*

كان اسمه..  
لا تذكروا اسمه!  
خلّوه في قلوبنا..  
لا تدعوا الكلمة  
تضيع في الهواء، كالرماد..  
خلّوه جرحاً راعفاً.. لا يعرف الضماد  
طريقه إليه..  
أخاف يا أحبتي.. أخاف يا أيتام..  
أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء  
أخاف أن يذوب في زوابع الشتاء!

أخاف أن تنام في قلوبنا

جراحنا ..

أخاف أن تنام !!<sup>(١)</sup>

يبدأ محمود درويش قصيدته الثورية هذه باستعادة ماضي الجماعة الذي "يعزز في هذه القصائد توظيف الموارد الحكائية؛ لأن الاستعادة هذه تعني غالبًا قصص الحكايات وتجميع نتف الوقائع المتطيرة"<sup>(٢)</sup>، وذلك من خلال استخدام الموارد الحكائية "يكون" و"كان" عبر نسق زمني ومكاني موحد .

- ٢ -

العمرُ .. عُمُرُ برعمٍ لا يذكر المطر ..

لم يبك تحت شرفة القمر

لم يوقف الساعات بالسهر ..

وما تداعت عند حائطٍ يده ..

ولم تسافر خلف خيط شهوة .. عيناه!

ولم يُقبَل حلوة ..

لم يعرف الغزل

غير أغاني مطرب ضيّعه الأمل

ولم يقل حلوة : الله !

إلا مرتين !

لم تلتفت إليه .. ما أعطته إلا طرف عين

---

(١) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ص ٢٦، ٢٧.

(٢) الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، مرجع مذكور، ص ٨٠.

كان الفتى صغيرا ..

فغاب عن طريقها

ولم يفكر بالهوى كثيرا ..! (١)

ثم من خلال المقطع الثاني تكمن المأساة والعذاب في هذا المشهد؛ إذ يوضح عمر هذا الشهيد، من خلال استخدام أسلوب الانزياح: "العمر .. عُمرُ برعم"، والبرعم هو ما تُسمى به بدايات الأوراق (٢)، ومن خلال أغلب الأسطر الشعرية التي يصف بها حال هذا الفتى؛ يتضح لنا أنه طفل صغير رغم أنه لم يذكر هذا إلا في نهاية هذا المقطع الشعري "كان الفتى صغيرا.."

- ٣ -

يحكون في بلادنا

يحكون في شجن

عن صاحبي الذي مضى

وعاد في كفن

ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب

لأمه : الوداع !

ما قال للأحباب .. للأصحاب :

موعدنا غداً !

ولم يضع رسالة .. كعادة المسافرين

---

(١) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ، ص ٢٧، ٢٨.

(٢) برعم: "الشجر أخرج براعيه و(البرعم) كم ثمر الشجر وزهرة الشجرة قبل أن تتفتح".

المصدر : المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، إبراهيم مصطفى، وأحمد الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد النجار، دار الدعوة، ج ١، ص ٥٠.



تقول: إني عائدٌ.. وتُسكُتُ الظنون

ولم يُحِطْ كلمةً..

تضيء ليلَ أمه التي..

تخاطب السماء والأشياء ،

تقول : يا وسادة السرير!

يا حقيبة الثياب!

يا ليل ! يا نجوم ! يا إله ! يا سحاب ! :

أما رأيتم شاردا.. عيناه نجمتان ؟

يداه سلّتان من ريحان

وصدره وسادة النجوم والقمر

وشعره أرجوحة للريح والزهر !

أما رأيتم شارداً

مسافراً لا يحسن السفر!

راح بلا زوادة ، من يطعم الفتى

إن جاع في طريقه ؟

من يرحم الغريب ؟

قلبي عليه من غوائل الدروب !

قلبي عليك يا فتى.. يا ولداه!

قولوا لها ، يا ليل ! يا نجوم !

يا دروب ! يا سحاب !

قولوا لها : لن تحملي الجواب

فالجرح فوق الدمع .. فوق الحزن والعذاب !

لن تحملي .. لن تصبري كثيرا

لأنه ..

لأنه مات ، ولم يزل صغيرا !<sup>(١)</sup>

ثم من خلال مدار التكرار للمقطع الشعري الأول في القصيدة وما أضافه هذا التكرار من غنائية ومأساوية إلى النص، يبدأ محمود درويش بالامتصاص ونقل مشهد الوداع الأمومي "ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب / لأمه: الوداع! " إن الطفل لم يمنح أمه فرصة الوداع/الحضن الأخير. ويكرر هذه الشعرية نفسها في قصيدة "لا شيء يعجبني" بطريقة شعرية متجددة وأكثر فرادة:

تقول سيّدة: أنا أيضاً . أنا لا

شيءٌ يُعجِبُنِي. دَلَلْتُ ابني على قَبْرِي،

فَأَعَجَبَهُ ونامَ، ولم يُودِعْنِي<sup>(٢)</sup>

ولم يضع لها رسالة تُهدئها وتسكن من روعها : "تقول: إني عائدٌ.. وتُسكِّتُ الظنون؛ لهذا فإن هذه الأم المكلومة لا تنفك طوال الليل "تخاطب السماء والأشياء" وما يشدنا هنا هو استخدامه -على لسان الأم- رموزًا من الطبيعة: الليل، النجوم ، السحاب . ومحادثتها من خلال التجسيد والتشخيص: "أما رأيتم شاردا .. عيناه نجمتان؟"، فالليل يرمز إلى الظلمة الخالكة والسهر الطويل الذي تعانيه أم الشهيد. والنجوم رمز تدل للهداية إلى طريق ابنها الراحل. أما السحاب فهو رمز يمنح الأم طاقة إيجابية بأن ابنها سيعود كما أن السماء ستجود

(١) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ص ٢٨، ٢٩، ٣٠.

(٢) محمود درويش، لا تعتذر ما فعلت، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١) ، ص ٨٩.

بالمطر؛ إذ " يتسم الرمز الطبيعي بكون قيمته الجمالية متبدلة متغيرة، بشكل دائم، وهذا ما يجعل تاريخه مستمراً وغير محدد نهائياً، ولعل هذا ما يميزه عن الرمزین الأسطوري والتاريخي اللذين يمتلكان وجوداً محددًا في الذاكرة الاجتماعية، هذه الذاكرة التي تفرض نسقاً معيناً في تلقي هذين الرمزین؛ أي أنهما لا يتصفان بالحيوية التي يتصف بها كل من الرمز الطبيعي والاصطناعي"<sup>(١)</sup>. إنها تسأل هذه الرموز عن طفلها الشارد الذي لا يحسن السفر .

ما يشدنا هنا هو استخدام درويش للفظ "زوّادة"، وهذه لفظة شعرية تستحق الوقوف عندها؛ بما أن المقام يتناول "أم فلسطينية مكلومة" وبما أن الحديث صادر على لسان أم، أثر محمود درويش أن يقترب من لغة الخطاب "العامية" ويستخدم هذه الكلمة وهي لفظ من العامية الشائعة في فلسطين مأخوذة من "الزّاد) طَعَام يَتَّخَذ لِلسَّفَر" ومن " (المزود) وعاء الزّاد"<sup>(٢)</sup>، وهذا يميلنا أيضاً إلى استخدامه لكلمة "زغردت" في المقطع الثالث من هذه القصيدة، وهي كلمة من العامية الفلسطينية مأخوذة من "زغرد البعير ردد هديره في حلقه والمراة رددت صوتها بلسانها في فمها عند الفرح"<sup>(٣)</sup>؛ إذ نلاحظ أن محمود درويش يعتمد "الألفاظ العامية في أشعاره. على أنّ توظيف هذا النوع من الألفاظ لا يعني بالضرورة أنّ جميع هذه المفردات أخطاء لغوية خارجة عن قواعد اللغة أو دلالاتها؛ فكثير من المفردات العامية مفردات فصیحة، لكن كثرة استعمالها، وشيوعها بين العامة، جعلها تفقد جدتها، وتقترب إلى الألفاظ المبتدلة التي تنضاف إلى معجم اللغة العامية"<sup>(٤)</sup>، ثم بعد أسئلة الأم المتوجسة القلقة يعود محمود درويش لتكثيف رموز الطبيعة مرة أخرى (الليل، النجوم، السحاب)، ومن ثمّ مخاطبة هذه الرموز عبر أسلوب التشخيص: "قولوا لها ، يا ليل ! يا نجوم !/ يا دروب ! يا سحاب ! / قولوا لها:

(١) وعي الحدائثة: دراسات جمالية في الحدائثة الشعرية ، سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧ م، ص ٨٤ .

(٢) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مجموعة مؤلفين، مرجع مذكور، ص ٤٠٦ .

(٣) نفسه، ص ٣٩٤ .

(٤) اللغة في شعرية محمود درويش ، سفيان الماجدي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٧، ص ١٣٨ .

لن تحملي الجواب/ فالجرح فوق الدمع .. فوق الحزن والعذاب ! / لن تحملي.. لن تصبري كثيرا" . لماذا ؟ " لأنه .. / لأنه مات ، ولم يزل صغيرا !". وبذلك تتحقق المأساة التراجيدية في هذه القصيدة الغنائية، من خلال وعي الجمهور بالمصير والمآل المحزن الذي أصاب طفلها وهو القتل على يد المحتل الإسرائيلي، في حين هي لا تعلم ذلك، فسقطت ضحية لهذه المأساة.

- ٤ -

يا أمه!

لا تقلعي الدموع من جذورها !

للمع يا والدتي جذور ،

تخاطب المساء كل يوم..

تقول : يا قافلة المساء !

من أين تعبرين ؟

غصتْ دروبُ الموت.. حين سدّها المسافرون

سُدّتْ دروب الحزن... لو وقفتِ لحظتين

لحظتين !

لتمسحي الجبين والعينين

وتحملي من دمعنا تذكّار

لمن قضاوا من قبلنا .. أحببنا المهاجرين

يا أمه !

لا تقلعي الدموع من جذورها

خَلّي بئر القلب دمعتين !

فقد يموت في غد أبوه.. أو أخوه

أو صديقه أنا

خلي لنا ...

للميتين في غد لو دمعتين.. دمعتين!<sup>(١)</sup>

يتجه محمود درويش في هذا المقطع إلى خطاب أم الشهيد مباشرة: "يا أمه ! / لا تقلعي الدموع من جذورها ! / للدمع يا والدي جذور". إنَّ محمود درويش يعد كل أم شهيد فلسطيني هي أمه؛ لذلك يقول لها: "يا والدي"، وهذا الخطاب يحمل الفكر القومي والهلم المجتمعي الذي كان يسيطر على الشاعر في تلك الفترة، ثم يكرر هذا الطلب مرة أخرى في المقطع نفسه "يا أمه ! / لا تقلعي الدموع من جذورها !" وذلك من خلال الاستعارة بوضع جذور للدمع، وما اشارت إليه أن الأم الفلسطينية تكاد دموعها تنضب لكثرة حزنها ولتعودها على ما يستحدر الدمع، ولأنه يعلم أن المأساة الفلسطينية مستمرة ما دام الاحتلال الصهيوني قائمًا "فقد يموت في غد أبوه .. أو أخوه/ أو صديقه أنا " لهذا فهو يطلب منها أن تتوقف عن الحزن والبكاء وتترك بعض الدموع للمستقبل المرير.

-٥-

يكون في بلادنا عن صاحبي كثيرا

حرائقُ الرصاص في وجناته

وصدره.. ووجهه..

لا تشرحووا الأمور!

أنا رأيت جرحه

حدقت في أبعاده كثيرا..

" قلبي على أطفالنا "

---

(١) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ص ٣٠، ٣١.

وكل أم تحضن السريرا !

يا أصدقاء الراحل البعيد

لا تسألوا : متى يعود

لا تسألوا كثيرا

بل اسألوا : متى

يستيقظ الرجال !<sup>(١)</sup>

المقطع الأخير يمثل الجزء الأكثر درامية ودموية من القصيدة "حرائق الرصاص في وجناته/ صدره.. ووجهه.."، ثم يوجه خطاباً أيديولوجياً موسّعاً: "لا تشرحوا الأمور! /أنا رأيت جرحه/ حدقت في أبعاده كثيرا.."، ثم يتأسف على حال الأطفال والأمهات في فلسطين المنكوبة: "قلبي على أطفالنا"/ وكل أم تحضن السريرا!" ثم يوجه سؤالاً عبر أسلوب النداء، يذكر في القصيدة أنه لـ "أصدقاء الراحل البعيد" لكنه، حقيقةً، يطرح السؤال على نفسه، على مجتمعه، على العالم بأسره: "متى يستيقظ الرجال!".

ثم تنتقل إلى مقتطفات من قصيدة "حالة حصار" وهي قصيدة طويلة جاءت في ديوان واحد يحمل اسمها؛ إذ "كُتبت هذا النص في يناير ٢٠٠٢ في رام الله..."<sup>(٢)</sup> كما يقول محمود درويش في مقدمة الديوان، عندما كانت رام الله والمقاطعة تحت الحصار الإسرائيلي الجائر، ويصف درويش هذا الوضع في مقابلة له: "تجد الدبابة تحيط بمنزلك أو علي [هكذا] باب بيتك، وحيث تسير في الشارع بين الدبابات. هذا النوع من الحصار أثار في نوعا من الانتقام الشعري. أنت لا تستطيع أن تقاوم هذه القوة المدمرة أو هذا المعدن المسلح إلا بالسخرية منه

(١) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ، ص ٣١.

(٢) محمود درويش، حالة حصار ، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١) ، جاءت هذه العبارة دون ترقيم، بعد صفحة

العنوان مباشرة.

واللجوء إلى مصادر قوة داخلية، هذه المصادر تنخرط في بحث عن قصيدة مضادة لهذا الشكل من الحصار، هي القصيدة الهادئة الساخرة التي تتأمل حياتها اليومية متحررة من ضغط الحصار"<sup>(١)</sup>، ويمكننا ملاحظة هذه الشعرية التي يتحدث عنها محمود درويش في المقطع الشعري التالي الذي جاء على لسان أم الشهيد:

إذا لم تُكُنْ مَطْرًا يا حبيبي

فكُنْ شَجْرًا

مُشْبَعًا بِالْحُصْبَةِ ... كُنْ شَجْرًا

وإن لم تُكُنْ شَجْرًا يا حبيبي

فكُنْ حَجْرًا

مُشْبَعًا بِالرَطْبَةِ، كُنْ حَجْرًا

وإن لم تكن حَجْرًا يا حبيبي

فكُنْ قَمْرًا

في مَنَامِ الحَبِيبَةِ... كُنْ قَمْرًا

[هكذا قالت امرأة]

لابنها في جنازته [٢]

هنا تتجلى الثورة الشعرية الدرويشية عندما يتكلم على لسان الأم الفلسطينية باستخدام ضمير المتحدث الأنثى؛ إذ تبلغ الذروة الشعرية والوظيفة القومية عنده أقصاها، إنه يثبت جدارة شعرته على جميع المستويات، ويحاول من خلال هذا النص بعث تجارب شعرية حية، متجددة،

(١) محمود درويش من المهدي إلى اللحد، مُجَّد عبد ربه، مرجع مذكور، ص ١٥٧، ١٥٨.

(٢) محمود درويش، حالة حصار، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٢١٠.

تُغطي الغياب الأنثوي الفادح في الخطاب الأدبي الفلسطيني؛ لذا كان عليه كـ"شاعر قضية" أن يتقمص دور المرأة والأم الفلسطينية، ويكتبها شعراً .

يدور النص بكل سهولة وراحة حول تكرار أسلوب الشرط "إذا لم تكن ..... يا حبيبي/ فكن....."، وهذا ما يسهم في إضافة حس موسيقي للقصيدة التي نُظمت على تفعيلة (فاعلاتن) من خلال تقسيمها بين فعل الشرط وجوابه، وجذب انتباه المتلقي وذلك من خلال حاجته إلى استكمال دلالة فعل الشرط من خلال جوابه، بالإضافة إلى ما يفيد هذا التكرار من توضيح للحالة النفسية والشعورية التي تمر بها أم الشهيد، ومن ثمّ مشاركتها وجدانياً مع المتلقي وتأثره بها، وما أضافه هذا التكرار من شعرية على النص، عبر كلمات جواب الشرط "مطرا / شجرا / حجرا / قمرا" والتي جاءت على غير المتوقع أو المؤلف، وهذا ما يمنح النص مساحات ودلالات شاسعة للتأويل<sup>(١)</sup>.

ثم في مقطع آخر من القصيدة نفسها يصف الحالة الشعورية والنفسية التي تمر بها هذه الأم المكلومة، من خلال شعرية المفارقة التي تُعد تقنية من تقنيات الخلق الخاصة باللغة، تعتمد على تشكيل يفجر كوامن اللغة الشعرية؛ للتوصل لعمل إبداعي يواجه الواقع، ويوقظ الوعي في المتلقي<sup>(٢)</sup>. يقول محمود درويش:

قالت الأمُّ:

لم أرهُ ماشياً في دَمِهِ

(١) يُنظر: تجليات الشعرية عند محمود درويش: دراسات أسلوبية في ديوانه الأخير، أحمد زهير الرحاحلة، فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٦، ص ١٩٥-١٩٦.

(٢) يُنظر: تأويل الخطاب الشعري: النظرية والتطبيق: مُجد أحمد العزب "نموذجاً"، إبراهيم أمين الزرزوموني، مكتبة الآداب، مصر، القاهرة، ١٤٣١هـ، ص ١٣٦.



لم أرَ الأَرْجُونَ عَلَى قَدَمِهِ

كَانَ مُسْتَنِدًا لِلجِدَارِ

وَفِي يَدِهِ

كَأْسٌ بَابُونَجٍ سَاخِنٍ

وَيُفَكِّرُ فِي عَدِيهِ... (١)

ويُكْمِلُ هذه المأساة التراجيدية:

قالت الأُمُّ: في بادئ الأمر لم

أفهم الأمر. قالوا: تزوج منذ

قليل. فزَعَرَدْتُ، ثُمَّ رَقَصْتُ وَعَنَيْتُ

حتى الهزيع الأخير من الليل، حيث

مضى الساهرون ولم تبق إلا سلالُ

البنفسج حوْلي. تساءلتُ: أين العروسان؟

قيل: هنالك فوق السماء ملاكان

يَسْتَكْمِلَانِ طُقُوسَ الزَّوْجِ. فزَعَرَدْتُ،

ثُمَّ رَقَصْتُ وَعَنَيْتُ حَتَّى أُصِبْتُ

بِدَاءِ الشَّلَلِ

فمتى ينتهي، يا حبيبي، شَهْرُ العَسَلِ؟ (٢)

(١) محمود درويش، حالة حصار، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٢١٣.

(٢) محمود درويش، حالة حصار، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٢١٤.

يُثير درويش على لسان الأم من خلال أسلوب الحكاية، قضية فلسطينية وإنسانية مأساوية وشائكة، تتمثل في استشهاد "العروسين" يوم الزواج، موضعًا حجم هذا الألم والمعاناة على الأم، ولعل أبرز ما نلحظه من شعريات هو ما أضافته شعرية اللون "البنفسج" على النص عندما قال: "مضى الساهرون ولم تبق إلا سلالٌ/ البنفسج حوًلي....." من دلالة على الحزن والموت. وهذا ما أشار إليه في كتابه "ذاكرة للنسيان"؛ إذ يقول: "أريد جنازة حسنة التنظيم [...] وأريد أكاليل الورد الأحمر والورد الأصفر. لا أريد اللون الوردى الرخيص. ولا أريد البنفسج لأنه يذيع رائحة الموت" (١).

وما أضافه تكرر كلمة "زغردت" على النص من إبراز للعادات الشعبية الفلسطينية وهي "الزغردة" (٢) وارتباطهم بها في الفرح والحزن؛ يوم الزواج ويوم الاستشهاد، ولعلنا نقف هنا عند اهتمام محمود درويش، ووعيه بأهمية التراث الشعبي في الأدب؛ للدلالة على الهوية والحق الفلسطيني المسلوب، وهذا ما يسمى بـ "التناص الشعبي"، ونقصد به: "الارتباط بالمرور الشعبي وما فيه من أفكار ومعتقدات ومضامين" (٣)، وتضمينه في النص؛ بحيث يمنحه طاقة شعرية تعطيه القدرة على الوصول إلى الحس الشعبي والوجداني، بالإضافة لملامسة الضمير الإنساني العالمي ومحاولة استثارته، و"الحقيقة أن علم الفلكلور ككل نشأ بين الشعوب والجماعات التي كانت محتلة أو مستعمرة وكانت هويتها مهددة فلجأت إلى جمع أو خلق رموز تراثية كي تساعد في تعزيز هويتها، وفي حشد طاقتها الإنسانية والمعنوية، من أجل الانطلاق نحو تحررها واسترداد كيانها" (٤).

(١) محمود درويش، ذاكرة للنسيان، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣) ص ٣٣.

(٢) سبق ذكر معناها في هذا البحث ص ٦٦.

(٣) تجليات الشعرية عند محمود درويش، أحمد الرحاحلة، مرجع مذكور، ص ٨٨.

(٤) من دراسة جاءت تحت عنوان "دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية"، شريف كناعنة، تاريخ النشر: ٢٠٠٧/١٠/٤ م.

الموقع الإلكتروني: <http://group.١٩٤٢٧٣٢٣net/article/>

تاريخ الدخول: ١٦/٨/١٤٤٠ هـ.

ويكرر محمود درويش هذا المشهد الشعري نفسه "زغاريد الأم" ، معتمداً على شعرية المفارقة -  
التي استخدمها في النماذج السابقة- نفسها، في قصيدة "اغتيال" ضمن ديوان "أثر الفراشة" :

وإن همستُ: الأمُّ أمُّ، حين تتكل طفلهما

تدوي وتيس كالعصا

قالوا: تزغرد في جنازته وترقُصُ

فالجنازة عُرسُهُ... (١)

أما في قصائد الرثاء التي كتبها درويش يرثي فيها استشهاد أقاربه أو أصدقائه، فإننا  
لاحظنا أنّ لأمّ الشهيد حضوراً واضحاً، وذلك عندما كتب قصيدة رثاء لصديقه الشاعر  
الفلسطيني راشد حسين، فإننا نلاحظ حضور الأم وأسفها على رحيل صديق ابنها، حتى إنه  
كرر حضورها مرتين في القصيدة نفسها:

في الشارع الخامس حيّاني . بكى . مال على السور

الزجاجي ، ولا صفصاف في نيويورك.

أبكاني . أعاد الماء للنهر . شربنا قهوه . ثم افترقنا في الثواني .

منذ عشرين سنة

وأنا أعرفه في الأربعين

وطويلاً كنشيدٍ ساحليّ ، وحزين

كان يأتينا كسيف من نبيذٍ . كان يمضي كنهايات

صلاة

---

(١) محمود درويش، أثر الفراشة، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٦٣٤.

كان يرمي شِعْرَهُ في مطعم " خريستو "

وعكاكلها تصحو من النوم

وتمشي في المياه

كان أُسبوعاً من الأرض ، ويوماً للغزاة

ولأُمِّي أن تقول الآن : آه!

[...]

منذ عشرين سنة

وهو يرمي لحمه للطير والأسماك في كل اتجاه

ولأُمِّي أن تقول الآن : آه! <sup>(١)</sup>

أما في قصيدة "الحوار الأخير في باريس (لذكرى عز الدين قلق)" الممثل لمنظمة التحرير الفلسطينية في باريس. والذي اغتيل في باريس على يد الموساد في ٢ جويلية ١٩٧٨ <sup>(٢)</sup>، فإن محمود درويش يرثي صاحبه مستخدماً - في حضور صورة الأم- تقنيات الحكائية والسير الغيرية. يقول:

... ويقفزُ فوق بلاطِ الشوارع

مثل طيورٍ مُبلَّلة بالزوابعِ

والبرق،

يرمي لنا ذكريات عن الشرق:

---

(١) محمود درويش، أعراس ، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢)، ص ٢٤٦.

(٢) يُنظر: مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، حسين تروش، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن،

٢٠١٦م، ص ٣١٤.

أُمِّي تحبُّ دمشق.

أبي يتمنى الرجوع إلى حجرٍ نام في صدره

[...]

يدخل غرفته. يتأمل أوراقه والخريطة والشهداء الكثيرين فوق

الجدار

ويقرأ برفيئة من دمشق: "تعال مع الصيف يا ابني؛"

وبرفيئة من بقيّة بيروت: "شدّد عليك الحراسة".<sup>(١)</sup>

### ثانياً: صورة فقد الأم

على الرغم من أن محمود درويش لم يعيش تجربة فقد الأم الحقيقية والتي تتمثل ب "الوفاة"؛ إذ وافته المنية وأمه لا تزال على قيد الحياة، وذلك حينما صدقت نبوءته شاعرًا عندما قال: "وأعشق عمري لأني/ إذا متّ/ أخجل من دمع أمي!"، نقول: على الرغم من ذلك فإنه مثلما كتب عن تجربة فقد الأم لابنها - كما في المبحث السابق - فإنه كتب عن تجربة فقد الابن لأمه أيضاً، وهذا يحيلنا إلى شيء واحد: رحابة صورة الأم وشموليتها في أدب محمود درويش. يقول في قصيدة تحت عنوان "المدينة المحتلة"، التي ترددت فيها تفعيلة (فاعلاتن)، وجاءت ضمن ديوان "أحبك أو لا أحبك":

الطفلة احترقت أمُّها

(١) محمود درويش، حصار لمدائح البحر، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢) ص ٤٣٩، ص ٤٤٤.

أمامها..

احترقت كالمساء.

وعلموها : يصير اسمها-

في السنّة القادمة-

سيّدة الشهداء

وسوف تأتي إليها

إذا وافق الأنبياء !

الطفلةُ احترقتُ أمها

أمامها..

احترقت كالمساء.

من يومها،

لا تحبُّ القمر

ولا الدُّمى

كُلِّما

جاء المساء، صرخت كُلهَا :

أنا قتلتُ القمر

لأنه قال لي : .... قال ..قال:

أمِّك لا تشبه البرتقال

ولا جذوع الشجر

أمِّك في القبر

لا في السماء.

الطفلةُ احترقتُ أمها

أماما ..

احترقت كالمساء..<sup>(١)</sup>

يوضّح محمود درويش مشهداً مريراً من مشاهد فقد الأطفال الفلسطينيين لأمهاتهم، بحيث يصوّر طفلة تفقد أمها، ثم يضيف مرجعية مكانية على النص تمنح الموقف تراجيدية أكبر: "أماما!" مكرراً هذا المشهد ثلاث مرات في القصيدة، في البداية والمنتصف والختام، وهذا يدلنا على وعيه التام بما يضيفه التكرار من قدرات وطاقات على النص، إن من تأثير على المتلقي من جهة، وإن من توضيح حجم معاناة الأطفال في فلسطين وتأكيدها من جهة أخرى. ثم من خلال المفارقة الساخرة: "وعلموها : يصير اسمها- /في السنّة القادمة- /سيّدة الشهداء/ وسوف تأتي إليها / إذا وافق الأنبياء!" يسخر محمود درويش ويستنكر على طريقة إبلاغ الطفلة بخبر وفاة أمها، مهتماً بحالة الطفلة الشعورية والنفسية أثناء تلقيها الخبر، وتأثير ذلك عليها : "من يومها، / لا تحب القمر / ولا الدّمى"، ثم من خلال صورة شعرية مختلفة وفريدة، يوضح حال هذه الطفلة عندما يحل المساء، وذلك بالانتقال بمستوى الكلمات في النص إلى السهولة والوضوح؛ مجازة لحديثها بوصفها طفلة، تحديداً عندما قال -على لسانها- : "أنا قتلت القمر / لأنه قال لي .. قال.. قال:". إنّ تكرار كلمة "قال" هنا تمنح النص الأسلوب الطفولي البريء، وتضيف له شعرية مختلفة ومتجددة، وهذا ما جعل الناقد عميش العربي يلاحظ "إدراك درويش لممارسة الشعرية في ضوء (نظرية الواقع الاشتراكية) حيث درج

(١) محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢)، ص ٨٧، ٨٨.

إلى عهد جديد، اصطبغت فيه القصيدة بالنبرة الإنسانية الشمولية، وبالتالي فقد اتسعت دائرة اهتمام الشعر واغتنت ثقافته بالتجارب الجماعية" (١).

هكذا يصوّر محمود درويش صورة فقد الأبناء الفلسطينيين لأمهاتهم، وذلك من خلال تركيزه على استشهاد الأم ورحيلها الأبدي. أما عن حالة الفقد التي كان يعيشها؛ وهي حالة أجبرها عليه الاحتلال الإسرائيلي، فإنها حالة وصل بها إلى مرحلة أنه يشعر أن أمه تناديه، لكنه لا يبصرها ولا يجد أثرًا لها. يقول في قصيدة له: "أمي تناديني، ولا أبصرها تحت الغبار" (٢)، وهذا قد يحمل معنيين: إما أنّ صورة الأم هنا تتمثل بالأم الفلسطينية تحت الأنقاض، أو أنه يتوهم سماع صوت أمه؛ إنه يسمعا "تناديه" ولكنه لا يبصرها، حتى أضحت صورة الأم في مخيلته كالسراب.

وفي نص آخر يوضح افتقاده وحاجته لأمه، عبر صورة شعريّة قائمة على التضاد؛ إذ جمع محمود درويش في وصف وطنه بين عنصرين متضادين هما: "القرنفل" و "المسدس"؛ فالقرنفل يوحى بالطبيعة وجمالها، في حين المسدس يحيل إلى الجريمة والقتل، وهذه تُعد طريقة للتعبير عن طبيعة الحياة في وطنه، التي جمعت بين الحب والحرب. يقول:

البحرُ! لا. البحرُ لم يدخل منازلنا بهذا الشكل  
خمسُ نوافذٍ غرقتُ، و لكنَّ السطوح تعجُّ  
بالعشب المجفّف و السماء-

(١) محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني، عميش العربي، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ٢٠١٤، ص ٣٧.

(٢) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ص ٢٨٠.



و دَعَتْ سِجَانِي. سعيداً كان بالحرب الرخيصة.  
آه يا وطن القرنفل و المسدس، لم تكن أُمِّي معي.<sup>(١)</sup>

### ثالثاً : صورة أم العدو

إنّ شمولية أدب محمود درويش و غزارته جعلت منه أدباً يشمل الطبقات والمستويات كافة، بما فيها (العدو الصهيوني) الذي يعد المسوّغ الأول لبروز شعرية محمود درويش وعدّه واحداً من أهم شعراء المقاومة في فلسطين. وما يعيننا الآن هو حضور "أم العدو" في أدبه. وموقفه تجاه الآخر العدو، وطريقة تعامله معه، ويتمثل لنا ذلك من خلال محاورته للجندي الإسرائيلي في مقطع من قصيدة طويلة تحمل عنوان "خطبة الهندي الأحمر - ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض"، القائمة على تفعيلة (فعولن)، والتي جاءت ضمن ديوان أحد عشر كوكباً:

..( ٥ )

وَمَنْ نُودِّعُ نِيرَانَنَا، لَا نُرُدُّ التَّحِيَّةَ ... لَا تَكْتُبُوا  
عَلَيْنَا وَصَايَا الْإِلَهِ الْجَدِيدِ ، إِلَهِ الْحَدِيدِ ، وَلَا تَطْلُبُوا  
مُعَاهِدَةً لِلسَّلَامِ مِنَ الْمَيْتِينَ ، فَلَمْ يَبْقَ مِنْهُمْ أَحَدٌ  
يُبَشِّرُكُمْ بِالسَّلَامِ مَعَ النَّفْسِ وَالْآخَرِينَ ، وَكُنَّا هُنَا  
نُعَمِّرُ أَكْثَرَ، لَوْلَا بِنَادِقُ إِنْجِلْتِرَا وَالتَّيْبُدُ الْفَرَنْسِيُّ وَالْإِنْفِلُونِزَا ،

(١) محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢)، ص ٣٣.

وَكُنَّا نَعِيشُ كَمَا يَنْبَغِي أَنْ نَعِيشَ بِرُفْقَةِ شَعْبِ الْعِرَالِ  
وَمَحْفَظُ تَارِيخِنَا الشَّقِيهِ، وَكُنَّا نُبَشِّرُكُمْ بِالْبِرَاءَةِ وَالْأَفْحْوَانِ  
لَكُمْ رُبُّكُمْ وَلَنَا رَبَّنَا، وَلَكُمْ أَمْسُكُمْ وَلَنَا أَمْسُنَا، وَالزَّمَانُ  
هُوَ النَّهْرُ حِينَ تُحَدِّقُ فِي النَّهْرِ يَغْرُورِقُ الْوَقْتُ فِينَا  
أَلَا تَحْفَظُونَ قَلِيلاً مِنَ الشِّعْرِ كِي تُوقِفُوا الْمَذْبَحَةَ؟  
أَلَمْ تَوْلِدُوا مِنْ نِسَاءٍ؟ أَلَمْ تَرْضَعُوا مِثْلَنَا  
حَلِيبَ الْحَنِينِ إِلَى أُمَّهَاتٍ؟ أَلَمْ تَرْتَدُوا مِثْلَنَا أَجْنِحَةَ  
لِتَلْتَحِقُوا بِالسُّنُونُو. وَكُنَّا نُبَشِّرُكُمْ بِالرَّبِيعِ، فَلَا تَشْهَرُوا  
الْأَسْلِحَةَ!

وَفِي وَسْعِنَا أَنْ نَتَبَادَلَ بَعْضَ الْهَدَايَا وَبَعْضَ الْغِنَاءِ  
هُنَا كَانَ شَعْبِي. هُنَا مَاتَ شَعْبِي. هُنَا شَجَرُ الْكَسْتِنَاءِ

يُحْيِي أَرْوَاحَ شَعْبِي . سَيَرِجُ شَعْبِي هَوَاءً وَضَوْءًا وَمَاءً (١)

يلجأ محمود درويش في هذا النص إلى أسلوب الحوار والسلام مع العدو الإسرائيلي، عبر محاولة إقناعه بإيقاف النيران والمذبحة، وتذكيره بأصله وأنه دخيل على هذه الأرض، وذلك من خلال تجلي الطابع الإنساني الشمولي: "ألا تحفظون قليلاً من الشِّعْرِ كِي تُوقِفُوا الْمَذْبَحَةَ؟/ أَلَمْ تَوْلِدُوا مِنْ نِسَاءٍ؟ أَلَمْ تَرْضَعُوا مِثْلَنَا /حَلِيبَ الْحَنِينِ إِلَى أُمَّهَاتٍ؟ ...". إن صورة الأم تُسيطر على الشاعر، حتى إنه يُسائل عدوه إن كان حقاً بشراً "مثلنا" له أم وعائلة، مستنكراً بذلك

(١) محمود درويش، أحد عشر كوكبا، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٣٠٥، ٣٠٤.

الوحشية والدموية التي يعاملهم بها الاحتلال الغاشم، باحثًا عن وميض "إنسانية" في أرواحهم المغتصبة.

ويستمر محمود درويش في البحث عن إنسانية العدو المفقودة، وتذكيرهم بماضيهم، عندما كان اليهود يعيشون الظلم تحت وطأة النازيين وسطوتهم:

[إلى قاتل:] لو تأمَّلتَ وجهَ الضحية  
وفكَّرتَ، كُنْتَ تذكَّرتَ أمَّكَ في عُرفَةِ  
الغازِ، كُنْتَ تحرَّرتَ من حكمة البندقيةِ  
وغيرتَ رأيكَ: ما هكذا تُستَعادُ الهويَّةُ! (١)

يوجّه محمود درويش الخطاب هنا للقاتل بصفة مباشرة ومحددة؛ إذ يضعه بين قوسين معقوفين [إلى قاتل:] ثم يدعوه للتأمل في وجه الضحية، وذلك بالعودة إلى مرجعيتين: الأولى: زمانية؛ كي يتذكّر ماضي (اليهود) وحرهم مع الألمان، وأخرى مكانية؛ عندما كانت أمه ضحية بين أيدي النازيين: "كُنْتَ تذكَّرتَ أمَّكَ في عُرفَةِ / الغازِ"، لعل هذه الذكريات المؤلمة تُرجع له بعضًا من إنسانيته الضائعة، وتحرره من القتل والتدمير، وتؤكد له أن الهوية لا تستعاد بهذه الطريقة - لو كانت موجودة أصلاً-.

ثم في مقطع آخر من القصيدة نفسها يبعث رسالة [إلى حارس ثالث:] يطلب التعرف إليه أثناء الانتظار وقت الحراسة، لعله يكتشف شبهًا بينهما، ويتأكد أنهم بشر مثلنا، وأن لهم أمهات وأسرًا تنتظرهم على المائدة:

---

(١) محمود درويش، حالة حصار، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة (١)، ص ١٩٧.

[إلى حارس ثالث: ] سأعلِّمك الانتظار

على مقعدٍ حَجْرِيٍّ، فقدُ

نتبادلُ أسماءنا، قد نرى

شَبَهًا طارئاً بَيْنَنَا:

لَكَ أُمُّ

ولي والدَةٌ

ولنا مَطَرٌ واحدٌ

ولنا قَمَرٌ واحدٌ

وغيابٌ قصيرٌ عن المائدة<sup>(١)</sup>

وفي قصيدة "جندي يحلم بزنايق بيضاء"<sup>(٢)</sup>، وهي قصيدة حوارية أقامها مع جندي إسرائيلي، يتحدث فيها على لسان هذا الجندي عن ارتباط الوطن بقهوة الأم: "يفهم -قال لي- إنَّ الوطن/ أن أحتمي قهوة أُمي/ أن أعود في المساء.."، ثم يختتم هذه القصيدة بهذه الأسطر الشعرية نفسها ليؤكد لنا الحنين/ الحاجة لقهوة الأم مرة أخرى: " يفهم -قال لي- إنَّ الوطن / أن أحتمي قهوة أُمي.. / أن أعود، آمناً، مع المساء"<sup>(٣)</sup>.

## المبحث الثالث: حُلْم العودة للأُم

(١) محمود درويش، حالة حصار، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة (١) ، ص ٢٣٨.

(٢) محمود درويش، آخر الليل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة (١)، ص ٢٠٣ - ص ٢٠٩ .

(٣) المساحة الفارغة البيضاء نُقلت كما هي في الديوان ، وهذا ما يسمى بـ "نهاية الشكل التناظري" .

يُنظر : الشعرية العربية الحديثة: شربل داغر، تحليل نصي، ص ٤٩ .

## توطئة:

"ذلك الطفل الذي أسلمته رحم أمه إلى الأرض، وأسلمته الشرطة إلى المنفى، وأعادته الحنين إلى أرض مفترسة"<sup>(١)</sup> لم يدرك أنه مكتوب عليه أن يغادر وطنه منذ أن كان في السادسة من عمره، عندما احتل الجيش الإسرائيلي "البروة" أرضه وأرض عائلته والتي كانت في قرية الجليل بالقرب من ساحل عكا. حيث خرج منها لاجئاً مع عائلته ومع أفواج من اللاجئين الفلسطينيين المنكوبين الذين قضوا عامًا في لبنان يعيشون على عطايا الأمم المتحدة إلى أن عادوا إلى فلسطين سنة ١٩٤٩م لكن بطريقة غير شرعية.<sup>(٢)</sup>

ويكبر هذا الطفل وتكبر معه معاناته، ف"بين سنة ١٩٦١ وسنة ١٩٦٩، سجن لعدة مرات، بتهمة مغادرة حيفا دون تصريح. واتهم أيضاً بالقيام بنشاط معادٍ لدولة إسرائيل، وفرضت عليه الإقامة الجبرية"<sup>(٣)</sup>.

ثم انتقل لموسكو سنة ١٩٧٠ ليدرس فيها الاقتصاد السياسي؛ لأن إسرائيل منعتة من الدراسة العليا التي غادرها إلى القاهرة بعد عام، "ففي سنة ١٩٧١ التحق بصحيفة "الأهرام" اليومية في القاهرة، وقرر أن لا يعود إلى حيفا، وختم بالشمع على هذا القرار سنة ١٩٧٣، عندما التحق بمنظمة التحرير الفلسطينية ومنع من العودة إلى إسرائيل منعا استمر لستة وعشرين عاما"<sup>(٤)</sup>.

في المدة الممتدة بين سنة ١٩٧٣ وسنة ١٩٨٢ عاش في بيروت التي تركها بعد أن غزاها الجيش الإسرائيلي بقيادة أرئيل شارون، ثم عاش منفياً في باريس ما بين سنة ١٩٨٥ وسنة ١٩٩٥<sup>(٥)</sup> إلى أن سمحت له اتفاقيات أوسلو بالانتقال مرة أخرى إلى فلسطين، حيث استقر

---

(١) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣)، ص ٣٩٢.

(٢) يُنظر: محمود درويش من المهدي إلى اللحد، مُجد عبد ربه، مرجع مذكور، ص ٩.

(٣) نفسه، ص ١٠.

(٤) نفسه، ص ١٢.

(٥) يُنظر: المرجع السابق، ص ١٣ - ص ١٥.

في رام الله سنة ١٩٩٦، في حين كانت أمه وأقاربه لا يزالون يعيشون في قرى قرب حيفا؛ إذ لم تسمح له إسرائيل بزيارتهم إلا بعدما خففوا الحظر المفروض على زيارة درويش لإسرائيل، وذلك في كانون الثاني ١٩٩٩، غير أنه مُنع من الدخول مرة أخرى منذ انطلاقة انتفاضة الأقصى التي انفجرت في أيلول سنة ٢٠٠٠ عندما دخلت أمه للمستشفى لسرطان في معدتها، لكنه لم يرها -بسبب المنع- إلا بعد عامين . (١)

إنّ هذه الظروف السياسية والاجتماعية التي تكالبت على محمود درويش بصورة قصرية؛ من ترحيل، وسجن، ونفي، ومنع زيارة، أثّرت على أدبه بصفة مباشرة؛ إذ أصبح حُلُم العودة لوطنه، وأسرته، وأمّه ملازمًا له، وهذا ما يجعله يقول لأمه:

أكوأخُ أحبائي على صدر الرمالِ  
وأنا مع الأمطار ساهرٌ..  
وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمالِ  
ناداه بحّار، ولكن لم يسافر.  
لجمَ المراكب، وانتحى أعلى الجبالِ  
يا صخرة صلّى عليها والدي لتصون نائر  
أنا لن أبيعك باللالئ .  
أنا لن أُسافر..  
لن أُسافر..  
لن أُسافر!

أصوات أحبائي تشق الرياح، تقتحم الحصون

---

(١) يُنظر: المرجع السابق، ص ١٦-١٨.

— يا أُمنا انتظري أمام الباب. إنّا عائدون

هذا زمانٌ لا كما يتخيلون..

بمشيئة الملاح تجري الريح...

والتيار يغلبه السفين !

ماذا طبخت لنا ؟ فإنّا عائدون.

نهبوا خوايي الزيت، يا أُمي، وأكياس الطحين

هاتي بقول الحقل! هاتي العشب!

إنّا عائدون!<sup>(١)</sup>

يبدأ درويش النص من خلال توظيف أسطورة "عوليس"<sup>(٢)</sup> وتقاطعها معه في الإصرار الدائم على العودة للديار، فكما أنّ عوليس كان مُصيرًا على العودة إلى بلده أثيكا، مسقط رأسه ومملكته<sup>(٣)</sup>، كان درويش يرفض الخروج من الديار. مكرّرًا ذلك ثلاث مرات "أنا لن أسافر.. لن أسافر.. لن أسافر"، ولعل توظيف الأسطورة هنا يعود إلى "حاجة روحية في الإنسان أو نتيجة ضغط تاريخي وثقافي، أيضا، وكلما تعقدت الحياة حول الأديب، واشتدّ الابتذال في محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي ازداد هو إمعانًا في الرمزية والصوفيّة؛ بوصف ذلك نوعًا من الحصانة الذاتية والثورة النفسية، ويعد ذلك احتجاجًا على الأوضاع الراهنة

---

(١) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ص ١٢١، ١٢٢ .

(٢) عوليس "أوديسيوس" هو بطل الملحمة الإغريقية "الأوديسة" المنسوبة إلى هوميروس والتي نظمها في القرن التاسع قبل الميلاد. للاستزادة يُنظر: قاموس أساطير العالم، آرثر كورتل، (ترجمة: سهى الطريحي)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،

سورية، دمشق، ٢٠١٠، ص ١٤٤ .

(٣) يُنظر: المرجع السابق، ص ١٤٤ .

ورفضه لها، بالإضافة إلى ما يمنحه التعبير بالرمز من حرية الابتداع ورحابة التخيل وثناء التأويل والقدرة على تكثيف المواقف وتجميع الحالات"<sup>(١)</sup>.

إنّ تكرار "أنا لن أسافر"، بالإضافة إلى تفعيل القصيد القائمة على (متفاعلهن)، أضاف للنص غنائية وإصرار؛ لأنه يسمع أصوات أحبابه "تشق الرياح، تقتحم الحصون"، ثم من خلال أسلوب النداء يبدأ بنداء أمه "يا أمنا" طالباً منها الانتظار والصبر "إنّا عائدون" مؤكداً لها أن فكرة "العودة" ممكنة غير مستحيلة؛ وذلك عبر "امتصاص" بيت من أبيات المتنبي واستحضاره وتوظيفه بطريقة مختلفة وفق المتطلبات والظروف النفسيّة التي يعيشها؛ إذ أعاد كتابة بيت المتنبي :

"ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن"<sup>(٢)</sup>

ثم قام بتوظيفه حسب الظروف التي يمر بها: "بمشيئة الملاح تجري الرياح... / والتيار يغلبه السفين!"<sup>(٣)</sup>.

ثم يكرر فكرة العودة مرة أخرى، عبر أسلوب السؤال "ماذا طبخت لنا؟ فإنّا عائدون". وما أضافه السؤال هنا من تأكيد لعودته، إنه عائد لأمه لا محالة، وما عليها غير أن تفكر بالاستعداد لعودته عبر تحضير الطعام له.

---

(١) بنية اللغة الشعرية في الشعر العربي المعاصر، رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠١٧م، ص ١٩٨.

نقلاً عن: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، عثمان حشلاف، منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر، (د،ط)، ٢٠٠٠، ص ٧.

(٢) أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٣ م، ص ٤٧٢.

(٣) يُنظر: اللغة في شعرية محمود درويش، سفيان الماجدي، مرجع مذكور، ص ٧٣.



وأخيراً، على ما فعله الاستيطان الإسرائيلي الجائر في وطنه وممتلكاته، مؤكداً إصراره على العودة مرة ثالثة "نهبوا خوابي الزيت، يا أمي، وأكياس الطحين/ هاتي بقول الحقل! هاتي العشب!/ إننا عائدون!". إن ذاكرة محمود درويش مرتبطة بأمه والعودة إليها، إلا أنه يعبر عن ذلك من خلال استدعاء "مؤثرات حسية" تربطه بها؛ لهذا نجد أن قهوة الأم، خبزها، تنورها، مائدتها، حاضرة في قصائد العودة كما كانت حاضرة في قصائد الحنين.<sup>(١)</sup> يقول في جداريته:

رأيتُ بلاداً تعانفني

بأيدي صباحيّة: كُنْ

جديراً برائحة الخبز. كُنْ

لائقاً بزهور الرصيف

فما زال تنورُ أمك

مشتعلاً،

والتحيّة ساخنة كالرغيف!<sup>(٢)</sup>

إنه متمسك بجلّم العودة، حتى إنه يشعر باخضرار الطريق الذي يؤدي به إلى أمه، سواء كان يقصد بها أمه الحقيقية، أو الرمزية التي تعود إلى الوطن، وما أضافه استخدام اللون الأخضر من دلالة على الأرض والنمو والازدهار. يقول:

... وإن كان هذا الحريفُ الحريفَ النَّهائِيَّ، فَلَنَحْتَصِرْ

مدائحننا للأواني القديمة، حيثُ حَفَرْنَا عَلَيْهَا مَزَامِيرَنَا

(١) يُنظر هذا البحث: مبحث الحنين، ص ٥٣ .

(٢) محمود درويش، جدارية، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة (١)، ص ٤٦٤ .

فَقَدْ حَفَرَ الآخَرُونَ عَلَى مَا حَفَرْنَا مَزَامِيرَ أُخْرَى  
وَلَمْ تَنْكَسِرْ بَعْدُ. تَصْعَدُ فَوْقَ الدُّرُوعِ الْقَدِيمَةِ حُبَيْرَةٌ  
لِتُنْحَفِي أَزْهَارَهَا الْحُمْرُ مَا صَنَعَ السَّيْفُ بِالْإِسْمِ. آثَارُنَا  
سَتَحْضُرُ مِنْهَا الظَّلَالُ إِذَا مَا اسْتَطَعْنَا الْوُصُولُ  
إِلَى أُمَّنَا، فِي نِهَائِيَّةِ هَذَا الْمَمَرِ الطَّوِيلِ.<sup>(١)</sup>

تكمن في المقطع السابق الشعرية الحدائثية المتفجرة، حيث يتحدث محمود درويش بأسلوب موعظ في الشاعرية عن الحرب والجولات مع المحتل واصفًا إياها بالخريف، وأنه يتمنى أن يكون هذا الخريف هو الخريف النهائي. ثم يبحث عن تاريخ فلسطين وتراثها معبرًا عن ذلك بالأواني والممتلكات وما أصابها من قبل الفلسطينيين أولًا، ثم الإسرائيليين ثانيًا، ومع ذلك لم تنكسر تلك الأواني وظلت باقية صامدة .

ثم في قصيدة "الديني... لديني لأعرف"<sup>(٢)</sup> يكتب محمود درويش قصيدة حنين لأمه، ورغبته في العودة إليها، لكن بشعرية متجددة ومختلفة، يقول:

لِدِينِي... لِدِينِي لِأَعْرِفَ فِي أَيِّ أَرْضٍ أَمُوتُ وَفِي أَيِّ أَرْضٍ  
سَأَبْعَثُ حَيًّا  
سَلَامٌ عَلَيْكَ وَأَنْتِ تُعَدِّينَ نَارَ الصَّبَاحِ، سَلَامٌ عَلَيْكَ... سَلَامٌ  
عَلَيْكَ. أَمَا  
أَنْ لِي أَنْ أُقَدِّمَ بَعْضَ الْهَدَايَا إِلَيْكَ: أَمَا أَنْ لِي أَنْ أَعُودَ إِلَيْكَ؟  
أَمَا زَالَ شَعْرُكَ أَطْوَلَ مِنْ عُمْرِنَا وَمِنْ شَجَرِ الْعَيْمِ وَهُوَ يُمَدُّ

(١) محمود درويش، أحد عشر كوكبًا، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٣٢٥.

(٢) محمود درويش، ورد أقل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٤٩.

السَّمَاءَ إِلَيْكَ لِيَحْيَا؟ لِدِينِي لِأَشْرَبَ مِنْكَ حَلِيبَ الْبِلَادِ، وَأَبْقَى  
صَبِيًّا عَلَى سَاعِدَيْكَ وَأَبْقَى صَبِيًّا  
إِلَى أَبَدِ الْآبِدِينَ. رَأَيْتُ كَثِيرًا يَ أُمِّي رَأَيْتُ. لِدِينِي لِأَبْقَى  
عَلَى رَاحَتَيْكَ. أَمَا زِلْتِ حِينَ تُحْبِسِنِي تُنْشِدِينَ وَتَبْكِينَ مِنْ  
أَجْلِ لَا شَيْءٍ. أُمِّي! أَضَعْتُ يَدَيَا عَلَى حَصْرِ إِمْرَأَةٍ مِنْ سَرَابٍ.  
أَعَانِقُ رَمْلًا أَعَانِقُ ظِلًّا. فَهَلْ أَسْتَطِيعُ الرُّجُوعَ إِلَيْكَ / إِلَيَّا؟  
لَأُمَّكَ أُمُّ، لِتَيْنِ الْحَدِيقَةِ غَيْمٌ. فَلَا تَتْرُكِينِي وَحِيدًا شَرِيدًا،  
أُرِيدُ يَدَيْكَ لِأَحْمَلَ قَلْبِي. أَحِنُّ إِلَى حُبْزِ صَوْتِكَ أُمِّي! أَحِنُّ  
إِلَى كُلِّ شَيْءٍ. أَحِنُّ إِلَيْ.. أَحِنُّ إِلَيْكَ

عندما نقرأ هذا النص نلاحظ بروز حنينه لأمه في كل الأسطر الشعرية، بداية بافتتاحه النص بتكرار فعل الأمر "لديني" وما يضيفه إلى النص من الحاجة للحضن الأمومي ومن قوة وتدفق شعوري، ثم سلامه لأمه مكرراً ذلك ثلاث مرات في سطر شعري واحد "سَلَامٌ عَلَيْكَ وَأَنْتِ تُعَدِّينَ نَارَ الصَّبَاحِ، سَلَامٌ عَلَيْكَ... سَلَامٌ عَلَيْكَ. أَمَا"، ثم أسئلته المتعددة وشديدة التعلق مثل حلم العودة وتقديم الهدايا لها، ثم عودته للفكرة الرئيسة للقصيدة "لديني"، وهذا ما يوضح حاجته الماسّة للعودة للطفولة ولأحضان أمه: "لِدِينِي لِأَشْرَبَ مِنْكَ حَلِيبَ الْبِلَادِ، وَأَبْقَى / صَبِيًّا عَلَى سَاعِدَيْكَ وَأَبْقَى صَبِيًّا"، ثم يشرح سبب رغبته في العودة: "رَأَيْتُ كَثِيرًا يَا أُمِّي رَأَيْتُ" وكأنه يضع تسويغاً صادقاً كي يطلب منها العودة مرة أخرى: "رَأَيْتُ كَثِيرًا يَ أُمِّي رَأَيْتُ. لِدِينِي لِأَبْقَى / عَلَى رَاحَتَيْكَ"، ويكرر الطلب نفسه لكن بصور شعرية مختلفة: "فَهَلْ أَسْتَطِيعُ الرُّجُوعَ إِلَيْكَ / إِلَيَّا؟"، " فَلَا تَتْرُكِينِي وَحِيدًا شَرِيدًا، / أُرِيدُ يَدَيْكَ لِأَحْمَلَ قَلْبِي". لماذا؟ لأن مشاعر الحنين تسيطر كلياً على الشاعر: " أَحِنُّ إِلَى حُبْزِ صَوْتِكَ أُمِّي! أَحِنُّ / إِلَى كُلِّ شَيْءٍ. أَحِنُّ إِلَيْ.. أَحِنُّ إِلَيْكَ"، فضلاً عن امتزاج وتماهي (الأرض) في صورة الأم، فهو يريد العودة لوطنه مثلما يريد العودة لأمه.

أما عن أبرز الشعريات التي تميزت بها هذه القصيدة فهي:

١. علامات الترقيم.

لا يمكننا أن نتجاوز هذا النص دون الحديث عن دور "علامات الترقيم" فيه، والذي نلاحظ فيه أن محمود درويش بات يعي أهميتها وتأثيرها على النص؛ على المستويين: الدلالي والصوتي . في هذه القصيدة يركز محمود درويش على "النقطة" و"الفاصلة" بوجه خاص، حتى إن القصيدة تدور حولهما، أضف إلى ذلك نمط كتابة القصيدة والذي يوحي للقارئ عند الوهلة الأولى أن القصيدة قائمة على السرد والاسترسال النثري، إلا أنها قصيدة جاءت موزونة على تفعيلة (فعولن)، "فالبيت، في هذه الحالة، ينزع من النثر سلطته دون أن يتخلى هو عن سلطته. فصفحة نص الكتابة لا تشبه صفحة النثر، في الامتلاء والفراغ معاً، فيما هي تمتلك حرية صفحة النثر في اتباع غواية مسار سطرها"<sup>(١)</sup> . إن ما يريده الشاعر من هذه العلامات هو ما تشترطه على البناء الصوتي من "وقفة صوتية" وحس موسيقي، وما تضيفه إلى الأبعاد الدلالية من تأثير نفسي عميق.

٢. التناص الديني.

إنّ القارئ لأدب درويش لا بد له أن يلاحظ بأنه أدب لا يتكئ على ديانة أو مرجعية دينية واحدة، بل إنه يُضمّن في أدبه -بالإضافة للقرآن الكريم- مرجعيات توراتية وإنجيلية. ويمكننا ملاحظة حضور صورة "المسيح" -عليه السلام- والتحامه معها، وذلك في السطر الشعري الأول من هذه القصيدة "لِدِينِي لِأَعْرِفَ فِي أَيِّ أَرْضٍ أَمُوتُ وَفِي أَيِّ أَرْضٍ / سَأَبْعَثُ حَيًّا؛ إذ جاء مُتَنَاصًّا مع قوله تعالى: "وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدْتُ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا" (مريم: ٣٣)؛ إذ "تذوب شخصية "المسيح" -عليه السلام- في شخصية الفلسطيني بوصفه رمزاً للعطاء المتواصل، والإمداد الخصب"<sup>(٢)</sup>.

(١) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: (الجزء الثالث/ الشعر المعاصر)، مُجَد بنيس، ط ٣، دار توبقال للنشر، الدار

البيضاء، المغرب، ٢٠٠١م، ص ١٢١.

(٢) التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، الطالبة ابتسام موسى عيسى أبو شرار، إشراف:

نادر قاسم، جامعة الخليل، قسم اللغة العربية، ١٤٢٨هـ، ص ٧٣.

### ٣. التناص الذاتي.

التناص الذاتي هو أن "يعود الشاعر إلى منجزاته، ويستحضر منها ما يقدر حاجته له في تجربته الجديدة، لكن التناص في هذا السياق يفترق عن التكرار وبواعثه إذا ما حقق انسجامًا والتحامًا تامًا بالنص الجديد، ولعل دافعًا نفسيًا أو شعورًا داخليًا هو ما يجعل الشاعر يتناص مع ذاته، كأن يرى امتدادًا في الرؤية بين النصوص، أو بقدر حاجة السابق لاستكمال، أو تعزيزًا لمعنى ما زال عالقًا في مخيلته"<sup>(١)</sup>.

ومثال هذا في هذه القصيدة هو عندما قال: "أحن إلى خبز صوتك أمي" والذي يحمل تناصًا من قصيدة سابقة له ضمن ديوان "عاشق من فلسطين" في قصيدة "إلى أمي"، إلا أنه في هذا النص، ولدوافع وحاجات نفسية، رأى أنه بحاجة لاستكمال الجملة من القصيدة السابقة بإضافة كلمة "صوتك" لها، إن صورة "خبز الأم" لاتزال عالقة ومستمرة في ذهن الشاعر، ولا يزال قادرًا على توظيفها والانتقال بها بصورة وتجربة جديدة، وكذلك عندما قال: "لديني...". في مطلع القصيدة وكررها أكثر من مرة، إنه يستمد هذه المفردة من قصيدة "سنة أخرى فقط" وهي قصيدة سابقة له، كان يقول في ختامها: "سنة تكفي لكي أمضي إلى أمي الحزينة / وأناديها : لديني من جديد"<sup>(٢)</sup>. ولعل الشاعر رأى أن فكرة "الولادة" من جديد والعودة للطفولة لا يكفيها سطر في آخر قصيدة، لهذا حملها معه ووظفها بقصيدة جديدة بحيث تكون هذه المفردة "لديني" هي العنوان والمحور الذي تدور حوله القصيدة.

وكذلك في قصيدة أخرى له بعنوان "غريب في مدينة بعيدة" كان يكرر الفكرة نفسها لكن في صياغة أخرى، وذلك عندما كان يحلم بالعودة للمنزل واستعادة الطفولة:

(١) تجليات الشعرية عند محمود درويش، أحمد الرحاحلة، مرجع مذكور، ص ٨٩، ٩٠.

(٢) محمود درويش، حصار لمذائح البحر، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢)، ص ٥٠١.

عندما نرجع كالريح

إلى منزلنا

حدّقي في جبهتي

تجدي الورد نخيلا

والينابيع عرق

تجديني مثلما كنتُ

صغيراً

وجميلاً .. (١)

وتنتقل معه الفكرة السابقة ذاتها حتى في أعماله الجديدة:

أطلُّ، كشُرْفَة بيت، على ما أريدُ

أطلُّ على صورتي وَهَيَّ تهرب من نفسها

إلى السُّلَّم الحجريِّ، وتحمل منديل أُمِّي

وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عُذْتُ

طفلاً؟ وعدتُ إليك ... وعدتِ إليَّ (٢)

يمكننا الملاحظة، في المقاطع السابقة، أن محمود درويش يلجأ إلى الرغبة في استعادة الطفولة من حيث هي مرحلة عمرية يبقى فيها الابن ملاصقاً لأمه على الدوام، بحيث "لا تنفصل صورة الطفولة المستعادة عن فضاء الأمومة الذي يجعل الخطاب الشعري يتراوح بين

(١) محمود درويش، العصفير تموت في الجليل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٢٩٢، ٢٩٣ .

(٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٢٧٩ .

صيغة المتكلم والمخاطبة، ويأخذ فعل العودة وضعية دال إيقاعي، عبره تخترق الذات الكاتبة الزمن، مكثفة من إيقاعها الخاص في الخطاب؛ لتبني دلالية العودة المضاعفة: عودة الطفل إلى أمه، وعودة الأم إلى طفلها<sup>(١)</sup>، يقول في نصّ يوميات الحزن العادي:

"من سنين طويلة تحمل هذا البكاء الذي ينهمر الآن. يا أمي! ما زلت طفلاً. أريد أن أحمل أحزاني وأركض بها نحوك كي أصبها في حضنك. أريد أن أقطع المسافات لأبكي في حضنك"<sup>(٢)</sup>.

ثم نجده في أحد نثرياته يخاطب "المنفى" بوصفه المكان الذي تسبب في إقصائه عن أمه؛ إذ نلاحظ قدرة محمود درويش الشعرية التي تجلّت في هذا النصّ النثري، في أن يجعل من المنفى إنساناً، ثم توجيه الحوار إليه، هذا الحوار الناتج من رغبته الشديدة في العودة إلى بيت أمه:

"... سأمدحك، أيها المنفى، حيث يليق بك المديح. هناك ... تحت شجرة التين التي تستضيفني، عند بيت أمي، عابراً في خريف عابر!"<sup>(٣)</sup>.

ثم في قصيدة "تعاليم حورية" التي جاءت ضمن ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً؟". وهي قصيدة - كما نرى - تحمل في العنوان اسم والدته "حورية"، بحيث لا تدور إلا حول الأم بصفتها الحقيقية بعيداً عن الدلالة المجازية أو الرمزية، وحول تفاصيل الحياة اليومية البسيطة التي كانت بينهم، وهي قصيدة قائمة على تردد تفعيلة (متفاعلن). يقول:

أُمِّي تُعَدُّ أَصَابِعِي الْعَشْرِينَ عَنْ بُعْدِ.  
تُمْتَنِّطُنِي بِحُصْلَةِ شَعْرهَا الدَّهْبِيِّ. تَبْحَثُ  
فِي ثِيَابِي الدَّاخِلِيَّةِ عَنْ نِسَاءٍ أَجْنَبِيَّاتٍ،  
وَتَرْتَفُو جَوْرِي الْمَقْطُوعِ. لَمْ أَكْبُرْ عَلَى يَدِهَا  
كَمَا شَتْنَا: أَنَا وَهِيَ، إِفْتَرَقْنَا عِنْدَ مُنْحَدِرِ

(١) الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٧م، ص ٣٦٣.

(٢) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣)، ص ٤٢٥.

(٤) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٤٣٩.

الرُّخَام... وَلَوَّحْتَ سُحُبٌ لَنَا، وَمَاعِزٍ  
يَرِثُ الْمِكَانَ. وَأَنْشَأَ الْمَنْفَى لَنَا لَعْتَيْنِ:  
دِرَاجَةً... لِيَفْهَمَهَا الْحَمَامُ وَيَحْفَظَ الذِّكْرَى  
وَفُصْحَى... كِي أُفْسِرَ لِلظَّلَالِ ظِلَالَهَا! (١)

ثم في المقطع التالي يذكر محمود درويش نصائح أمه وتعاليمها؛ هذه النصائح التي يتلبس محمود درويش فيها دور الأم وتوجيهاتها اليومية البسيطة التي جاء من ضمنها نصيحة الأم لابنها في العودة إليها عند استقرار الأوضاع. ويمكننا ملاحظة إقحام درويش، من خلال هذه النصائح - في الأسطر الأخيرة تحديداً - رؤياه الخاصة وفلسفته في الحياة:

لا نلتقي إلا وداعاً عند مُفْتَرَقِ الْحَدِيثِ.  
تقول لي مثلاً: تَزَوَّجِ أَيْتَةَ امْرَأَةٍ مِنْ  
الْعُرَبَاءِ، أَجْمَلُ مِنْ بَنَاتِ الْحَيِّ. لَكِنْ، لَا  
تُصَدِّقِ أَيْتَةَ امْرَأَةٍ سِوَايَ. وَلَا تُصَدِّقِ  
ذِكْرِيَا تِكْ دَائِماً. لَا تَحْتَرِّقِ لِتَضْيِءِ أُمَّكَ،  
تلك مِهْنَتُهَا الْجَمِيلَةُ. لَا تَحْنَنَّ إِلَى مَوَاعِيدِ  
النَدَى. كُنْ واقِعِيّاً كَالسَّمَاءِ. وَلَا تَحْنَنَّ  
إِلَى عِبَادَةِ جَدِّكَ السُّودَاءِ، أَوْ رَشَوَاتِ  
جَدَّتِكَ الْكَثِيرَةِ وَانطَلِقِ كَالْمُهْرِ فِي الدُّنْيَا.  
وَكُنْ مَنْ أَنْتِ حَيْثُ تَكُونِ. وَاحْمَلِي  
عِبَاءَ قَلْبِكَ وَحَدَّهُ... وَارْجِعِي إِذَا  
اتَّسَعَتْ بِلَادُكَ لِلْبِلَادِ وَغَيَّرَتْ أَحْوَالَهَا... (٢)

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٤٤.

(٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٤٦.



من هنا يمكننا أن نتفق مع رجاء النقاش عندما تنبّه إلى "أن محمود يكثر من استخدام صور الحياة اليومية في شعره، وقد شاع استخدام هذه الصور في الشعر الجديد [هكذا] ولكن محمود درويش لا يستخدم هذه الصور من باب التقليد لأسلوب في رائج، بل إنه يستخدم هذه الصور تعبيراً عن وجدانه الشعبي العميق وحساسيته الفنية للحياة اليومية وقدرته على التقاط الشعر الكامن في هذه الحياة" (١).

ويصوّر محمود درويش في نصّ "في حضرة الغياب" وهو عمل نثري قائم على مذكرات ومشاهد حقيقية حدثت للشاعر الذي يمكن وصفه بأنه سيرة ذاتية غير مكتملة للشاعر، ومن ضمن هذه المشاهد يصوّر مشهد عودته إلى أمه؛ مسجلاً بشعرية واضحة؛ الطريق، البيت، الوطن/أرض الخيال الأولى، الأطفال الصغار الذين تكاثروا بعد رحيله، غناء أمه واستقبالها له وفخرها فيه، وأخيراً الأحضان المتبادلة بينهم :

"ومضيت إلى بيت أمك المحاذي لأرض الخيال الأولى. لم تتعرف على معالم الطريق، فقد اكتظّ المكان بالبيوت المتلاصقة العشوائية وبأولاد تكاثروا وتصايحوا: هذا عمي. هذا خالي. لم تنتبه إلا الآن إلى أنك عمّ وخال، كما لم تعلم إلا الآن أن أمك تغني. تطلق الزغاريد والأناشيد التي تخاطبك باسمك الكامل، وترى إليك فارساً عائداً من رحلة الأسطورة. ترجوها أن تكفّ عن اختراع المجد على وتيرة الحرمان والبُعد. فما أنت إلا ابنها وما هي إلا أمك. تَضُمُّها وتضمُّك على مرأى من كاميرات الهواة المصوّبة إلى قلبين" (٢)، كانت هذه الزيارة مشروطة بتصريح مدته ثلاثة أيام للمشاركة في تأبين الأديب الراحل إميل حبيبي؛ يقول عن هذا اللقاء وارتباط المكان بالقصيدة وتفجير طاقتها الإبداعية: "... وهناك احترقت بلهفة العودة، فمن هنا خرجت وإلى هنا أعود. ورأيت كيف يستطيع المرء أن يولد من جديد: كان المكان قصيدي" (٣).

(١) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، ط٢، مطابع دار الهلال، مصر، ١٩٧١م، ص ١٤٦.

(٢) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٥٠٥.

(٣) محمود درويش، حيرة العائد، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣)، ص ٢٣٨.

## الفصل الثاني : الأصول (الجد والأب في أدب درويش)

المبحث الأول: الأب الكادح.

المبحث الثاني: الأب الغائب.

المبحث الثالث: الحوار والحكمة مع الأب.

المبحث الرابع: صورة حضور الجد.

كما تنوعت وتعددت صور الأم في أدب درويش تعددت صور الأب أيضًا، غير أن هناك فرقًا واختلافًا بين هذا التعدد، إنَّ صورة الأم -على الرغم من تعددها- إلا أنَّها ظلت ثابتة غير متحولة عبر الزمن. فصورة الأم التي كتبها في بداية مسيرته الأدبية هي ذاتها صورة الأم التي كتبها في دواوينه الأخيرة؛ صور تحمل الحنين والحُب والرغبة بالعودة، ممثلةً الأم - كما توصلنا إليه في الفصل الأول- بصورة ثابتة وهي " الأم الحنون الغائب عنها ابنها" . وذلك على العكس فيما يخص صورة الأب في أدب درويش، و التي جاءت عبارة عن صور مختلفة و متحولة بحسب التحولات التي مرَّ بها محمود درويش.

وعليه، فُتِّم هذا الفصل على أساس هذه المراحل (التحولات). والتي جاءت متفقة مع الصور والتحويلات التي ذكرها سليمان جبران في مقاله "تحولات الأب في شعر محمود درويش"<sup>(١)</sup> إلا أنَّ سليمان جبران عرض في دراسته الجانب الثيماتي من القصيدة الدرويشية فحسب - كما يقول في نهاية المقال- ومع تقديرنا لما أنجز في هذا الموضوع إلا أننا سنتناول هذه الصور من الجانب الذي يهم هذه الدراسة، ألا وهو التركيز على أبرز مظاهر الشعريَّة وأدواتها في نص محمود درويش من جهة، والوقوف على العلاقة "الأسرية" الاجتماعية بين محمود دويش ووالده من جهة أخرى؛ إذ جاءت صورة الأب في أدب درويش تدور حول ثلاث صور؛ هي: أولًا: الأب الكادح؛ وثانيًا: الأب الغائب؛ وأخيرًا: صورة الحكمة والحوار مع الأب.

---

(١) يُنظر: <http://maakom.com/site/article/٨٧١٦>

تاريخ الدخول: ١٣/٨/١٤٤٠ هـ، الساعة الخامسة صباحًا.

## المبحث الأول : صورة الأب الكادح .

لعلنا نستعين بقصيدة "ولادة" كمفتاح لدراسة صورة الأب الكادح، وإن كانت هذه القصيدة لا توضّح -بالضرورة- صورة الكدح والشقاء بصفة مباشرة، إلا أنها تبين الوضع المادي الذي كانت عليه أسرته، والذي -بطبيعة الحال- يسوّغ لحضور صورة "الأب الكادح" في أدب محمود درويش. يقول:

— كانت أشجار التين

و أبوك ..

وكوخ الطين

وعيون الفلاحين

تبكي في تشرين!

— المولود صبي

ثالثهم ..

والثدي شحيح

والريخ

ذرت أوراق التين ! (١)

عبر الاستعانة بالموارد الحكائية في النص "كانت أشجار التين/ وأبوك"، و المرجعية الزمانية "كوخ الطين / تشرين". ومن خلال المشهد الشعري: بكاء الفلاحين في تشرين بسبب موت المحصول في هذا الشهر، قدوم الطفل الثالث للعائلة، في حين لا تملك الأم - بسبب الفقر- الحليب لترضعه. وتمشيم الريخ لأوراق التين، وما أضافه استخدام "الريخ" كرمز طبيعي إلى النص من شعرية ودلالة على التحطيم وعدم الاستقرار؛ إن مادياً "تلف المحصول"، وإن معنوياً "نفسية الشاعر الثائرة"، كل هذه العلائق والصور تخيلنا إلى الفاقة و صعوبة الحالة

(١) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ١٠٤.

المادية التي كانت تعيشها أسرة محمود درويش؛ لذا ظهرت صورة الأب الفلسطيني بصفة عامة،  
و أب محمود درويش بصفة خاصة بصورة الأب "الكادح" الذي يعيش حياة بروليتاريّة<sup>(١)</sup> شاقّة،  
كما يصفها الناقد سليمان جبران. يقول:

كان أبي

كعهده، مُحمّلاً متاعبا

يطارد الرغيفَ أينما مضى..

لأجله .. يصارع الثعالب

و يصنع الأطفال ..

و التراب ..

و الكواكبا ..

أخي الصغير اهترأت

ثيابه .. فعاتبا

و أختي الكبرى اشترت جواربا !

و كل من في بيتنا يقدم المطالبا<sup>(٢)</sup>

ثم يقول في قصيدة "رسالة من المنفى" سائلاً عن حال والده؛ في صورة مشابهة للمقطع  
السابق:

---

(١) البروليتاريا هي مصطلح له أبعاده النفسية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية، وهو من أعقد مفاهيم النظرية  
الماركسية التي تشير إلى الفقر والطبقات البائسة والكادحة وإلى العمال الذين يعتمد مصدر دخلهم على ما يملكون من  
قوة العمل.

يُنظر: معجم الماركسية النقدي، جيرار بن سوسان، و جورج لايبكا، دار الفارابي، لبنان، ٢٠٠٣م، ص ٢٦٠.

(٢) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٣٥.

فكيف حال والدي؟

ألم يزل كعهده ، يجب ذكر الله

والأبناء... والتراب.. والزيتون؟

وكيف حال إخوتي

هل أصبحوا موظفين؟

سمعت يوماً والدي يقول:

سيصبحون كلهم معلمين..

سمعته يقول:

(أجوع حتى أشتري لهم كتاب)

لا أحد في قريتي يفك حرفاً في خطاب<sup>(١)</sup>

عبر أسلوب السؤال والجواب يوضّح درويش مدار الحياة التي كان يعيشها والده؛ بوصفه أباً فلسطينياً تدور حياته حول الدين، الأبناء، التراب، والزيتون. وللأخير ارتباط وحضور واضح في أدب درويش؛ وربما يعود ذلك - كما يقول رجاء النقاش - إلى أن قريته "البروة" من أغنى مناطق فلسطين بأشجار الزيتون، بل إنها تكاد أن تكون الزراعة الرئيسية في تلك المنطقة. بالإضافة إلى ما تحمله شجرة الزيتون من رمز للسلام و للحياة الخضراء المتألقة<sup>(٢)</sup>.

هذا الارتباط - مع شجرة الزيتون - يمكن إسقاطه حتى على والده الذي يتخذ من الفلاحة وزراعة الأرض مصدر رزق أساسياً له ولعائلته، ولعل صورة الكدح في المقطع الشعري السابق تكمن وتتجلى عندما قال - ناقلاً - ما سمعه عن والده: "سيصبحون كلهم معلمين" و "أجوع حتى أشتري لهم كتاب"، فمن خلال سطرين شعريين استطاع درويش أن يوصل في هذه القصيدة حجم الكدح والتضحية الذي يكابده والده من أجل الحصول على القوت وتعليم

(١) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة) ص ٤٣.

(٢) يُنظر: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، مرجع مذكور، ص ١٨٧.

الأبناء. يقول -مؤكدًا على ذلك- في نص "في حضرة الغياب": "... عليك أن تذهب الآن، قبل أن يأتي الضيوف، لزيارة قبر أبيك. تنظر إلى صورته المعلقة أمامك على الجدار. تخفي حسرتك وأسأك على أيّوب الصبر الذي نقلته النكبة من اليسر إلى العسر، وقضى العمر يبحث لك ولأخوتك عن خبز وكتاب في الصراع المضني مع الصخر"<sup>(١)</sup>.

إنّ الشقاء و المأساة التي كانت تعيشها عائلة درويش بمعية أغلب العوائل الفلسطينية، هو ما ألهم درويش، بالإضافة إلى القلق السياسي / الإبداعي؛ إلى أن يفجّر طاقاته الشعرية الثورية السياسية في قصيدة واحدة أطلق عليها عنوان "بطاقة هوية"، وهي القصيدة التي أدت إلى اعتقاله في مكان إقامته سنة ١٩٦٧ عندما أصبحت أغنية احتجاج والتي جاءت ضمن ديوان "أوراق الزيتون" الذي حقق له شهرته كشاعر مقاومة وهو في الثانية والعشرين من العمر<sup>(٢)</sup>.

يقول:

سَجِّلْ!

أنا عربي

ورقم بطاقتي خمسون ألف

وأطفالي ثمانية

وتاسعهم.. سيأتي بعد صيف!

فهل تغضب؟

\*

سجل!

أنا عربي

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر

(١) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٥٠٧.

(٢) يُنظر: محمود درويش من المهدي إلى اللحد، مُجدد عبد ربه، مرجع مذكور، ص ١٠.

وأطفالي ثمانية  
أسلُّ لهم رغيفَ الخبزِ،  
والأثوابَ والدفترَ  
من الصخر..  
ولا أتوسَّلُ الصَّدَقَاتِ من بابِكُ  
ولا أصغرُ  
أمام بلاط أعتابك  
فهل تغضب؟<sup>(١)</sup>

يخاطب محمود درويش في هذه القصيدة جندياً إسرائيلياً، موضعاً حالة الكدح والفقير التي كان يعيشها الآباء في فلسطين، الأطفال ثمانية، والتاسع سيولد في الصيف، والأب يكدح في الحجر. ويمكننا ملاحظة أنَّ تحديد عدد الأبناء "ثمانية" هو نفسه -في الحقيقة- عدد أفراد أسرة محمود درويش، فهو "الابن الثاني من أسرة تتكون من: خمسة أولاد و ثلاث بنات"<sup>(٢)</sup> بالإضافة إلى تحديد عمل الأب في الحجر وهو بالفعل عمل والده، وهذا ما يمنح القصيدة صفة السيرة الذاتية، ويمكننا تأكيد ذلك عبر حديثه عن والده وعمله في نص "يوميات الحزن العادي":

"... وقد أورت هذا المعنى لأبي الذي كان امتحانه أقصى وأعنف. إنه يعيل أسرة من ثمانية أفراد تسكن بيتاً من الطين لا يصلح حظيرة لحيوان مدلل. ولا مصدر رزق للأسرة الكبيرة التي تطالب بالأكل والثياب والدواء والكتب غير انتحاره البطيء على مقالع الحجارة، يصحو في الخامسة صباحاً ويعود في الخامسة مساءً إلى النوم ليصحو قادراً على مواصلة العذاب اليومي

(١) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ص ٨٠، ٨١.

(٢) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، مرجع مذكور، ص ١٠٩.



... " (١) . ثم في نهاية المقطع الثالث من القصيدة يؤكد صورة الكدح التي كان عليها والده وأنه من أسرة متوسطة الحال، لكنه بالرغم من ذلك، تعلم من جده، الشموخ والعزة، وهذا هو كل ما يحتاج إليه بوصفه مواطناً فلسطينياً يعيش في الأراضي المحتلة. يقول:

أبي... من أسرة المحراث

لا من سادةٍ مُجِبِّ

وجددي كان فلاحاً

بلا حسبٍ.. ولا نسبٍ!

يُعلمني شموخ النفس قبل قراءة الكتب (٢)

ثم يقول في المقطع الرابع:

أنا من قريةٍ عزلاء... منسيّة

شوارعها بلا أسماء

وكل رجالها... في الحقل والمحجر

فهل تغضب؟ (٣)

تتجلى لنا في المقطع السابق ملامح القصيدة السيرذاتية في النص، بالإضافة إلى أثر الاشتراكية الشيوعية على أدبه في هذه المرحلة (٤)، وما ترك هذا الانتماء من "آثارا [هكذا] حماسة على سلوكي وشعري" (٥) -بحسب قوله-. أما ما يخص السيرة الذاتية فإنها جاءت عبر

(١) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣)، ص ٣٧٤.

(٢) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ص ٨٢، ٨١.

(٣) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٨٣.

(٤) كان محمود درويش "في سنة ١٩٦١ التحق بالحزب الشيوعي الإسرائيلي "راكاح"، حيث اختلط العرب واليهود، وعمل فيه محرراً لصحيفته". المرجع: محمود درويش من المهدي إلى اللحد، مُجدد عبد ربه، مرجع مذكور، ص ١٠.

(٥) محمود درويش عصي على النسيان، ميشال سعادة، مرجع مذكور، ص ٧٧.

ذكر قرينه "البروة"، وإن كان لم يصرِّح باسمها، إلا أنه يمكن أن يدلنا عليها قوله: "عزلاء منسيّة" إذ لم يستطع هو وأهله الدخول إليها بعد عودتهم من لبنان؛ بسبب استيطانها بصفة كلية من قبل المحتل الإسرائيلي<sup>(١)</sup>. وأما ما يخص أثر الاشتراكية الشيوعية على أدبه فذلك جاء واضحاً عندما قال: "وكلُّ رجالها في الحقلِ والمحجِرُ/ فهل تغضب؟". إلا أنَّ هذا الكدح والعمل قابله الاستيطان الجائر وسلب الأراضي والممتلكات الفلسطينية. كما يقول في المقطع الأخير من القصيدة:

سجل!

أنا عربي

سُلبتُ كروم أجدادي

وأرضاً كنتُ أفلحها

أنا وجميعُ أولادي<sup>(٢)</sup>

و بمناسبة ذكر عمل الأبناء في المقطع السابق يروي درويش في نص "في حضرة الغياب" قصة عجز والده عن العمل وحده وتسابقه -مع أخوته- في مساعدته، حتى لو كان في سبيل تركهم للمدرسة وتخليهم عن أحلامهم. يقول:

"... وفي صيف بعيد، على سطح بيت طينيّ بعيد، تحشج صوت أبيك وهو يقول لكم: لم أعد قادراً على تعليمكم، أنتم الثلاثة معاً. لقد تعبت. على واحدٍ منكم أن يتطوع بترك المدرسة ليعينني، لم يعد ظهري قادراً على حمل الصخرة وحدي. فتباريتم في الشهامة. كل واحد

---

(١) لم يزر محمود درويش قرينه -التي أصبحت الآن مستوطنة إسرائيلية اسمها "أحيهود"- والتي خرج منها مع أهله إلى

لبنان سنة ١٩٤٨ إلا مرة واحدة عام ١٩٦٣ وكانت زيارة سرية؛ لأن دخول تلك المنطقة كان ممنوعاً.

للاستزادة يُنظر: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، مرجع مذكور، ص ١٠٨.

(٢) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ص ٨٣.

قال: أنا. فسالت دمعاً أبيك على مرأى منكم، وبكيتم معه وعليه. وفجأة قال: لا. لا أحد. دخل قمر في المحاق تلك الليلة، واحتضن كل واحد منكم حلمه الصغير بتؤدة ونام<sup>(١)</sup>. ويكرّر محمود درويش ارتباط صورة الأب بالكدح، ومسؤوليتهم في توفير الغذاء لأطفالهم، حتى وهو يكتب قصيدة رثاء لزميله إبراهيم مرزوق. يقول:

ولكنّ لإبراهيمَ أطفالاً من الليلِ والشمسِ

يريدون رغيفاً وحليب

كان إبراهيمُ رسّاماً وأب<sup>(٢)</sup>

إنّ عمل والده الدؤوب في الأرض، بالإضافة إلى تعرض أرضه للاحتلال والاستيطان؛ يجعله مرتبطاً بها أكثر. ويصوّر درويش هذا الارتباط الوثيق بين والده والأرض عبر استخدام الرمز الطبيعي "الصخرة"، وهو رمز يتعلق بالنضال بصفة عامة وبالقضية الفلسطينية بصفة خاصة. يقول:

— يا صخرة صلي عليها والدي لتصون نائير

أنا لن أبيعك بالآلي.

أنا لن أسافر

لن أسافر

لن أسافر<sup>(٣)</sup>

ثم في غير موضع، يستخدم رمزاً طبيعياً آخر، وهو "التراب"، موضعاً مدى تعلق والده بهذا التراب وهذه الأرض، وذلك بالاستعانة بالجزء "اليد والعين" من الكل "الأب". وما أضافه تعدد الحواس في النص، من حميمية فائقة، وارتباط وثيق يتعدى الكدح والعمل فيها، إلى مراقبتها و الخوف عليها، فضلاً عن أن هذا الارتباط لا يعني بالضرورة ارتباط والده مع الأرض

(١) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٥٠٨، ٥٠٩.

(٢) محمود درويش، أعراس، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢) ص ٢٧٩.

(٣) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ١٢٢.

فقط، بل يصف فيه محمود درويش حالة شعب فلسطين من الجذور "الأسرة الإنسانية الفلسطينية" بصفة عامة، إلى الأب "الأسرة الحقيقية" للشاعر بصفة خاصة. يقول:

\_ أنا يا سيدي عربي

وكانت لي يدٌ تزرع

تراباً سمّته يدا وعين أبي (١)

ثم في قصيدة أخرى، أرادها أن تكون تحت عنوان "أبي" والذي جاء عنوانها- كما هو واضحًا- يحمل وظيفة مباشرة و دلالة صريحة. فالأب في هذه القصيدة لا يريد الشاعر منه أن يحمل أي دلالة رمزية أو مجازية، إنه يريد به والده الحقيقي، الكادح، المتعرض للظلم والألم :

غَضَّ طرفاً عن القمرِ

وانحنى يحضن التراب

وصلّى..

لسماء بلا مطر،

ونهاني عن السفر !

أشعل البرقُ أودية

كان فيها أبي

يربي الحجارا

من قديم.. ويخلق الأشجارا

جلدُهُ يندفُ الندى

يدُهُ تورقُ الشجرُ (٢)

---

(١) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ، ص ١٦٦.

(٢) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ، ص ١٥٣.

تتكرر في المقطع السابق صورة ارتباط والده مع الأرض متمثلةً بـ "يحضن التراب"، "يربي الحجارة"، "يخلق الأشجاراً" هذا الارتباط القديم و الوثيق مع الأرض جعل محمود درويش يشبه العرق الذي يسقط من جلد والده - بسبب العمل والكدح - بالندى، وبذلك لا يمكن لهذا الندى الذي يسقط من جلده إلا أن يورق الشجر، بحيث استطاع محمود درويش عبر هذه الاستعارات أن يجعل صورة والده/ الأب الفلسطيني مثل "الشجرة" المتأصلة في الأرض، من خلال طاقة تعبيرية متدفقة؛ تعبّر عن حقهم في الأرض وارتباطهم بها. هذه الطاقة هي ما منحت هذه القصيدة صفة الغنائية والشعرية التي أرادها محمود درويش في هذه القصيدة. ثم يقول:

يوم كان الإله يجلد عبده  
قلت: يا ناس! نكفّر؟  
فروى لي أبي.. وطأطأ زنده:  
في حوار مع العذاب  
كان أيوب يشكر  
خالق الدود.. والسحاب!  
خُلق الجرح لي أنا  
لا لميت.. ولا صنم  
فدع الجرح والألم  
وأعني على الندم!<sup>(١)</sup>

يتمثل محمود درويش في المقطع السابق في صورة الابن القانط الذي سأم الظلم والعبودية: "يا ناس! نكفّر؟". تقابل هذه الصورة صورة والده وهو يعاني أشد ألوان العذاب والقهر، إلا أنه وبالرغم من ذلك يتمثل هدي النبي أيوب -عليه السلام- بالصبر على المصيبة وشكر الله على

---

(١) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى ١)، ص ١٤٥، ١٥٥.

كل حال، بحيث أراد محمود درويش ومن خلال صوت والده "التربية الأبوية" أن يطرح في هذه القصيدة درسًا أخلاقيًا عن "الصبر والشكر" مستمدًا من الموروث الديني والقصص القرآني، في حين لم تؤثر -في الوقت ذاته- هذه الموعظة الدينية على شعرية القصيدة وبنائها الفني القائم على التفعيلة التامة (فاعلاتن).

ثم في أعماله الجديدة تعود صورة الأب الكادح للظهور مرة أخرى، وذلك في قصيدة "ليلة البوم" التي جاءت ضمن ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدًا؟"، والتي يمتزج فيها الماضي مع الحاضر عبر تذكّر محمود درويش لأحداث نزوحه وعائلته من فلسطين إلى لبنان سنة ١٩٤٨م وتحديدًا ليلة الخروج والتي وصفها بـ "ليلة البوم" والذي اختاره أن يكون عنوانًا لقصيدته، بحيث لا يمكن أن يكون طائر البوم غير نذير شؤم لمستقبل مجهول ينتظر هذه العائلة النازحة. يقول:

ههنا حاضرٌ لا يلامسُهُ الأمسُّ ...

حين وَصَلْنَا

إلى آخرِ الشَّجَرَاتِ انتبهنا إلى أننا

لم نَعُدْ قَادِرِينَ على الانتباه. وحين

التَقْنَا إلى الشاحنات رأينا الغيابَ

يُكَدِّسُ أشياءه المُنْتَقَاةَ، وينصبُ

خيَمَتَهُ الأبديةَ من حولنا ...

ههنا حاضرٌ

لا يلامسُهُ الأمسُّ،

ينسلُّ من شَجَرِ التوت خيطُ الحرير

حروفًا على دفتر الليل. لا شيء

غيرَ الفَرَّاشِ يُضيء جَسَارَتَنَا في

النزول إلى حُفرة الكلمات الغريبة:

هل كان هذا الشقيُّ أبي؟

[...]

ههنا حاضرٌ

لا مكانَ له،

رُبَّما أتدبِّرُ أمرِي، وأُصرخ في

ليلة البُوم: هل كان ذاك الشقيُّ

أبي، كي يُحمِّلني عبءَ تاريخِه؟<sup>(١)</sup>

يمكننا ملاحظة صورة الأب الكادح في المقاطع السابقة، إنَّ محمود درويش وعلى الرغم من صعوبة تلك الليلة عليه وعلى أسرته، إلا أنه لا يتذكَّر من أفراد أسرته أحدًا غير والده المتمثل في الأب الفلسطيني الذي عانى مع عائلته ظلم العدو بشتى أنواعه من تشريد و ضياع وسرقة أراضٍ و ممتلكات، كل هذه المسؤولية الملقاة على عاتق الأب جعلت من محمود درويش يتساءل مرتين؛ تارة عبر اسم الإشارة الدال على القريب "هل كان هذا الشقيُّ أبي؟"، وتارة عبر اسم الإشارة الدال على البعيد "هل كان ذاك الشقيُّ / أبي"، وما أفاد هذا التلاعب بأسماء الإشارة بين القريب والبعيد، من امتزاج صورة الأب الكادح "الشقي" بين الماضي والحاضر، وكأنَّ "الشقاء" مكتوبٌ على الأب الفلسطيني وباقي معه. هذا ما جعل محمود درويش يقول في نص "يوميات الحزن العادي":

" اسأل عما فعلت بنا الأرض؟ قتلت جدي من القهر والانتظار. وشييت أبي من الكدح والبؤس. وأخذتني إلى الوعي المبكر بالظلم."<sup>(١)</sup>

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٢٩٤، ٢٩٥، ٢٩٦.

## المبحث الثاني: صورة الأب الغائب

إنَّ صورة الأب المرتبطة بالعمل والأرض - التي تكلمنا عنها في المبحث السابق - والتي جاءت متمثلةً في صورة محددة واضحة؛ وهي صورة "الأب الكادح". نتج عنها، بطريقة بديهية، وعلى حساب الأسرة والأبناء، صور شعرية أخرى متمثلةً بصورة "الأب الغائب". هذا الغياب والتخلي جاء على مستويين: شخصي وقومي.

أولاً: على المستوى الشخصي: غياب الأب عن أسرته.

قصائد هذه المرحلة تُسلط الضوء على والده بصفة شخصية، ومباشرة. موجهةً له أصابع الاتهام، تارةً بأسلوب الابن المعاتب المُحب، وتارةً بأسلوب الابن المُحاسب الذي يُجَمِّل والده مسؤولية الغياب والتخلي عنه وعن أسرته، فمنذ ولادته في ١٣ مارس ١٩٤١ م<sup>(٢)</sup> كان والده غائباً، وذلك عندما كان أسيراً في قبضة الإنجليز. وإن كان هذا الغياب غياباً قسرياً خارجاً عن رغبة الأب، إلا أن تأثيره بات واضحاً على الابن محمود درويش عبر صور شعرية متعددة. يقول:

وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب،

وُلدتُ على كومة من حشيش القبور المضيء.

أبي كان في قبضة الإنجليز. وأمي تربيّ جديلتها

وامتدادى على العشب.<sup>(٣)</sup>

---

(١) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣)، ص ٣٧٢.

(٢) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، مرجع مذكور، ص ٩٧.

(٣) محمود درويش، أعراس، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢)، ص ٢٨٧.



إنّ هذا الزمن المتمثل بشهر "آذار" يحمل في شعرية درويش إشارات متعددة -فضلاً عن أنه الشهر الذي ولد فيه- فهو الشهر الذي انتهت فيه "نكبة" ١٩٤٨م، وهو أيضاً الشهر الذي قامت فيه ما يسمى بسنة "الانتفاضة" عام ١٩٧٦م.

ويكبر محمود درويش وتكبر معه صورة والده الغائب. حتى أصبحت صورة والده في مخيلته مثل السراب؛ شيء يشاهده لكنه لا يستطيع الوصول إليه. يقول:

دعني أعانقُ أبي في السراب

فكلُّ سرابٍ

أبي

وكل غيابٍ

أبي (١)

في المقطع السابق يكمن سر اللغة الشعرية عند محمود درويش، إنه يشبّه والده بالسراب، لكنه لا يكتب ذلك بطريقة شعرية تلقائية، بل يجرّد اللفظ الخيالي "السراب" و اللفظ الحقيقي "الأب"، ثم يجمعهما ببعضهما عبر الرغبة في "المعانقة"، هذه الرغبة -تحديداً- بالإضافة للطريقة الشعرية التي استعان بها في تشبيه والده بالسراب منحت هذا المقطع الشعري تفرّداً يضاف إلى شعرية محمود درويش.

و أخيراً في قصيدة "ربّ الأياثيل يا أبي ربّها" وهي قصيدة طويلة جداً، وأغلبها تدور حول غياب الأب، وتخليه عن القضية، إضافة إلى امتزاج حضور الأب التاريخي "الحقيقي" مع الأب الأسطوري الكنعاني القديم، وتماهي الشخصيتين معاً في شخصية الأب الأول الإله "بعل" (٢). يكتبها درويش بعد الغياب الحقيقي لوالده "الوفاة"، عن غياب معنوي حسي، كان يشعر به ويلازمه طوال حياة والده، هذا ما جعل سليمان جبران يقول: "يصعب القول إنّها

(١) محمود درويش، حصار لمدائح البحر، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٢)، ص ٤١٢.

(٢) يُنظر: بحث بعنوان "البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش رب الأياثيل يا أبي"، إربد للبحوث والدراسات، جامعة إربد الأهلية، المجلد الخامس، ١٤، ص ٨١-١٢٢، إحسان الديك، ص ٩.

قصيدة رثاء فعلا، بالمعنى المعروف، إذ تشكّل في الواقع حسابا عسيرا لوالده، مكتوبا بأسلوب تصويريّ حادًا!<sup>(١)</sup>. يقول في جزء من هذه القصيدة:

[...] كم أبعدتني

عمّا أُحاول أن أكون ولا أكون... وأنت تدري

أني أريدُ فوائِدَ الأزهار، قَبْلَ الملح. كم قَرَّنتني

من نجمة العَبَثِ البعيدة، يا أبي. لِمَ لَمْ تُقْلُ لي مَرَّةً

في العمر: يا ابني! ... كي أطير إليك بعد المدرسة؟

لِمَ لَمْ تُحاول أن تربيّني كما رَبَّيتَ حقلك سمسماً، ذُرَّةً، وحنطة

أَلأنَّ فيكَ من الحروب توجُّسَ الجنديِّ من حَبَقِ البيوت؟<sup>(٢)</sup>

يوجّه محمود درويش في المقطع السابق خمسة أسئلة بصفة مباشرة لوالده، منوعًا بذلك بين أدوات الاستفهام، بحيث استخدم اسم الاستفهام "كم" الذي أفاد في النص "التكثير" مرتين، ثم يبحث عن مسوغات عدم الاهتمام به عبر استخدام "لم" مرتين، وأخيرًا يستخدم الهمزة حرف استفهام طالبًا من والده معرفة جوابٍ يجله: "أَلأنَّ فيكَ من الحروب توجُّسَ الجنديِّ من حَبَقِ البيوت؟".

جميع هذه الأسئلة مدارها، وطريقة صياغتها، تحيلنا إلى موضوع واحد هو "غياب والده" عنه، وما أضافه أسلوب الإلحاح في السؤال وتكرار لفظ "أبي" ثلاثين مرة في هذه القصيدة وحدها -بالإضافة للضمائر والألفاظ الأخرى التي تشير إليه- من دلالة على ما تركه هذا الغياب من أثر وتذبذب في نفسية الشاعر ووجدانه. هذه الحاجة للوجود الأبوي تتجلى خلال مفارقة درامية تصويرية مأساوية في سطر شعري واحد: "لِمَ لَمْ تُقْلُ لي مَرَّةً/ في العمر: يا ابني! ... كي أطير إليك بعد المدرسة؟".

(١) <http://maakom.com/site/article/> ٨٧١ ، مقال مذكور .

(٢) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٩٥ .

كُنْ سَيِّدِي، يا سَيِّدِي، لأفِرَّ منك إلى الرعاة على التلال  
كُنْ سَيِّدِي لتحبَّني أُمِّي .. وينسى إخوتي موز الهلال  
كُنْ سَيِّدِي كي أحفظ القرآن أكثر .. كي أحبَّ المرأة  
وأكون سَيِّدها وأسجنها معي! كن سَيِّدِي لأرى الدليل  
حَبَّات قلبك، يا أبي، عني لأكبر فجأة وحدي على شجر  
النخيل<sup>(١)</sup>

يمكننا في المقطع السابق ملاحظة الطفولة المسلوقة من محمود درويش، والتي جعل من  
غياب والده عنه مسوغاً رئيسياً لفقدائها، هذا ما جعل محمود درويش، وللسبب السابق نفسه  
يكتب في جداريته: "... ولم أكن ولدًا سعيداً / كي أقول: الأمس أجمل دائماً"<sup>(٢)</sup>.

ثم في مواضع أخرى، من القصيدة ذاتها، يكرر محمود درويش، الصورة السابقة "حبات  
قلبك، يا أبي" غير أنها تحمل معها فضاءات ومعاني مختلفة في كل مرة:

[...] شاهدتُ قلبي يا أبي

وأضعتُ قلبك يا أبي، حباته عني طويلاً، فالتجأتُ إلى القمر

قل لي: أحبُّك، قبل أن تغفو.. فينهمر المطر<sup>(٣)</sup>

[...]

يا أبي سلِّم عليَّ هناك إن قابلتني

وانس انصرافي عن خيولك يا أبي واغفر لأعرف ذكرياتي

(١) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٩٥ .

(٢) محمود درويش، جدارية، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٥١١ .

(٣) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣) ، ص ١٩٧ .

أنت الذي حَبَّأت قلبك يا أبي عني، فأوتني حياتي  
في ما أرى من كائناتٍ لا تُكَوِّنُ كائناتي..<sup>(١)</sup>

ثم يختم القصيدة من خلال أسئلة وجودية فلسفية مشبعة بلغة التضاد، تدور حول الميلاد  
والموت، والراحة والشقاء. يقول:

لُعْزُ هو الميلاد.. يا أبتى سألتك : هل وُلِدْتَ  
لتموت؟ كم أرجأت عمرك.. كم تعبت وكم وَعَدْت  
بأن تعيش غداً، ولكن لم تعش أبداً. فما نَفْعُ القصيدة  
تُعْلي سُقُوفَ كهوفنا و تطيِّرُ من دَمِنَا إلى لغة الحمام؟  
يا سيِّد الحجر الذي أَدَمَّتُهُ كَفُّكَ .. هل خَرَجْتَ من الرخام

لتعود يا أبتى إليه؟ دُلَّنِي لِمَ جِئْتَ بي... لم جِئْتَ بي  
أَلِكِّي أُنَادِي حين أَتَعَبُ: يا أبي، يا صاحبي؟  
يا صاحبي! مَنْ مات مِنَّا قبل صاحبه..  
أنا؟

أم صاحبي؟<sup>(٢)</sup>

هذه الفلسفة الدرويشية، في المقطع السابق، تشير إلى معاناته المتكررة مع غياب والده،  
مستخدمًا بذلك الأسئلة الاستنكارية "هل ولدت لتموت؟" و "دُلَّنِي لِمَ جِئْتَ بي... لم جِئْتَ  
بي" النابعة منه بسبب الفقد والألم وعدم الإحساس بالوجود والحنان الأبوي، إنه يرى أن والده  
مات منذ اليوم الذي ولد فيه، ولهذا فإنه لا يجد مسوغًا له بأن ينبج أطفالًا أو يرعاهم، وهنا  
تكمن تراجيديّة هذا الموقف.

(١) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٢٠١.

(٢) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٢٠١، ٢٠٢.

ولعلنا نقف هنا عند أسلوب مناداته لوالده بصيغتي نداء مختلفة، هما: "يا سيد الحجر" و "يا صاحبي". أما الأولى فإنها تلمح إلى جزء من ملامح القصيدة السيرذاتية، وهو عمل والده في الحجر، وهذا يسند قولنا في مبحث "الأب الكادح" عن عمل والده بالحجر بعد عودتهم من لبنان، بعد فقدهم أراضيهم وممتلكاتهم<sup>(١)</sup>. يؤكد ذلك قوله: "هل خَرَجْتَ من الرخام/لتعود يا أبتِي إليه؟" ويعني بذلك أنه خرج من العمل بمحجر الرخام، ليعود إليه من خلال "شاهدة" القبر، وهي قطعة رخام كبيرة توضع فوق قبر الميت، ينقش عليها الاسم وتاريخ الميلاد والوفاة. وأما قوله "يا صاحبي" فهو يقصد بذلك مصاحبته لوالده الموت "مَنْ مات مِنَّا قبل صاحبه.. /أنا؟ /أم صاحبي؟" إذ انقسم سؤال الموت إلى قسمين: موت الأنا الدرويشية؛ ويقصد بها موته معنويًا و روحياً. و موت صاحبه/والده الحقيقي.

وأخيراً؛ فإنَّ أبرز ما يشدنا في هذه القصيدة -بصفة عامة- هو انتقال محمود درويش من الغنائية في الشعر إلى الحكائية، وذلك عبر الاستعانة بتقنيات سردية متعددة؛ مثل أسلوب الاستفهام والجواب، والحوار بشقيه الخارجي "الديالوج" والداخلي "المونولوج"، واستخدام علامات الترقيم، فضلاً عن البناء البصري للقصيدة، مع احتفاظها على ايقاعها الداخلي القائم على تفعيلة (متفاعلن).

---

(١) ينظر هذا البحث: مبحث "الأب الكادح"، ص ١٠٣.

ثانيًا: غياب الأب على المستوى القومي: التخلي عن القضية الفلسطينية.

أما عن صورة غياب الأب المتمثلة بالتخلي عن القضية الفلسطينية، والتنازل عن الأرض دون مقاومة، فإنها بدت ظاهرة في أدبه ولأول مرة في قصيدة "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر"<sup>(١)</sup>، وهي قصيدة عتاب لوالده، كتبها درويش بين حربين؛ أي أثناء نكسة ١٩٦٧م متذكراً بما أحداث نكبة ١٩٤٨م، وهذا ما جعل لغة الغضب والمقاومة هي اللغة المهيمنة على النص، فجعل القصيدة تقوم على الغنائية الحزينة، من خلال أسلوب الحوار "المونولوج" عبر أسئلة صريحة و مباشرة موجهة لوالده، وأسلوب النداء مكرراً "يا أبي" سبع مرات، مرتكراً بذلك على أحداث و وقائع تاريخية، خاتماً إياها بملاحظة على الأغنية - كما يقول - جاءت على لسان شخص آخر، وهذا، تحديداً، ما أضاف للنص لغة شعرية خلاقة، فضلاً عن ايقاعها الداخلي القائم على تفعيلة (فاعلاتن). يقول:

هل لكل الناس، في كل مكانٍ

أذرع تطلع خبزاً وأمانٍ

ونشيداً وطنياً؟

فلماذا يا أبي نأكل عُصنَ السنديانِ

ونغي، خلصة، شعراً شجياً؟

يا أبي! نحن بخير وأمانٍ

بين أحضان الصليب الأحمر! <sup>(٢)</sup>

يبدأ النص بسؤال مباشر لوالده، يقارن فيه حالهم ببقية الناس، الذين يملكون حقهم الطبيعي في عيش حياة آمنة وكريمة، في حين أنهم لا يأكلون غير عُصن السنديان، محرومين من

---

(١) في هذا النص امتزجت صورة غياب الأب عن الأسرة مع تخلي الأب عن القضية، لكن الأخيرة كانت الأقوى

حضوراً؛ لذا ذُكرت ضمن هذا التقسيم.

(٢) محمود درويش، آخر الليل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٢١٠.

حقهم في الغناء بصوت عالٍ أو حتى المطالبة بحقوقهم اليومية البسيطة، مستنكرًا - في آخر المقطع - هجرة والده إلى لبنان إثر نكبة ١٩٤٨م، و الاستسلام للعيش تحت رحمة "الصليب الأحمر" مدة عام كامل، ثم يذكر بعض أحداث تلك المرحلة، عندما كان في السابعة من العمر<sup>(١)</sup>. يقول:

عندما تُفرغ أكياسُ الطحين  
يصبح البدرُ رغيماً في عيوني  
فلماذا يا أبي، بعثَ زغاريدي وديني  
بُفتاتٍ وبجبنٍ أصفرٍ  
في حوانيت الصليب الأحمر؟<sup>(٢)</sup>

يبدأ المقطع بمعاناته مع الجوع في تلك الفترة، الجوع الذي يصل به إلى أن يرى البدر رغيماً، ثم يعاتب والده بعد هذا المشهد التراجيدي، ويبحث له عن مسوغ يسوغ له التخلي عن الأرض التي يرمز إليها بـ "زغاريدي" و "ديني"، وذكرنا - فيما سبق - ارتباط "الزغاريد" بالثقافة والموروث الفلسطيني؛ إن في حال الحزن وإن في حال الفرح<sup>(٣)</sup>. هذا التخلي جاء مقابل "فُتاتٍ وجبنٍ أصفرٍ" ولعل تحديد "الجبن الأصفر" يضيف على النص لمحة من ملامح السيرة الذاتية؛ إذ يقول درويش في مقابلة له ذاكراً أهم أحداث تلك المرحلة:

"يخيل إلى [هكذا] أن تلك الليلة وضعت حداً لطفولتي بمنتهى العنف فالطفولة الخالية من المتاعب انتهت . وأحسست فجأة أني [هكذا] أنتمي إلى [هكذا] الكبار. [...] كنت أقف في

(١) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، مرجع مذكور، ص ٩٦.

(٢) محمود درويش، آخر الليل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٢١٠.

(٣) يُنظر هذا البحث ص ٧٣.

طابور طويل لأحصل على الغذاء الذي توزعه وكالة الغوث. كانت الوجبة الرئيسية هي الجبنة الصفراء" (١). ثم يقول مستعيناً برموز طبيعية متعددة؛ إذ ذكر سبعة رموز خلال ثلاثة أسطر شعرية فقط، وهذا يعني وعي محمود درويش بأهمية حضور الطبيعة في النص، وارتباطه العميق بها، فضلاً عن قيمتها الجمالية على النص. يقول:

يا أبي! هل غابة الزيتون تحمينا إذا جاء المطر؟

وهل الأشجار تغنينا عن النار، وهل ضوء القمر

سيذيب الثلج، أو يحرق أشباح الليالي

إنني أسأل مليون سؤال

وبعينيك أرى صمتَ الحجر فأجبنِي، يا أبي ، أنت أبي

أم تراني صرت إبناً للصليب الأحمر؟! (٢)

إنه في المقطع السابق يوظف رموز الطبيعة عبر سؤاله والده سؤال عتاب مفاده: ما جدوى العمل والكدح بالأرض وانشغاله بزراعتها ورعايتها ما دام أنه لم يحافظ عليها ولن يبقى بها؟! ثم يرد على والده مستغرباً صمته وخذلانه، مطالباً إياه بالإجابة عن سؤال محدد: هل هو ابنه، أم أنه - بسبب التخلي والغياب- صار ابناً للصليب الأحمر؟ ثم - في المقطع التالي- يُحمّل والده مسؤولية فقدده للحس الجمالي خارج وطنه، فالأزهار لا يشعر أنها تنبت، و طائر العنديل لا يستمتع بغنائه ، فضلاً عن حرمانه من حقه الطفولي المتمثل بالحلوى و الأراجيح، وتحمله مسؤولية الحفاظ على وطنه المسلوب باكراً . يقول:

يا أبي! هل تنبت الأزهارُ في ظل الصليب؟

هل يغني عنديب؟

فلماذا نسفوا بيتي الصغيراً

(١) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، رجاء النقاش، مرجع مذكور، ص ١٠٠.

(٢) محمود درويش، آخر الليل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٢١١.



ولماذا، يا أبي، تحلم بالشمس إذا جاء المغيب؟

وتناديني، تناديني كثيراً

وأنا أحلم بالحلوى وحببات الزبيب

في دكاكين الصليب الأحمر

حرموني من أراجيح النهار

عجنوا بالوحد خبزي.. ورموشي بالغبار

أخذوا حصاني الخشي

جعلوني أحمل الأثقال عن ظهر أبي

جعلوني أحمل الليلة عام

آه من فجرني في لحظةٍ جدول نار؟

آه، من يسلبني طبع الحمام

تحت أعلام الصليب الأحمر! (١)

وبالعودة إلى قصيدة "ربّ الأيائل.. يا أبي ربّها" التي تحدثنا عنها سابقاً، نلاحظ لغة

عتاب الابن محمود درويش لوالده ظاهرة و قوية، مُحملاً والده مسؤولية التخلي عن الأرض

وعدم الصمود في وجه العدو، فضلاً عن انخيازه للعمل بالأرض وزراعتها على المقاومة

والسلاح. وذلك عبر تكثيف أفعال المضارع والأمر "تختار، تنحاز، اصنع، اصمد" والتي تمنح

النص لغة تأكيدية وصارمة، بضرورة الصمود والحفاظ على الأرض. يقول:

وعليك أن تختار فأسك من بنادقهم عليك

وعليك أن تنحاز، يا أبتى، لفائدة الندى في راحتك

ولقمحك المهجور حول معسكرات الجيش، فاصنع ما تشاء

---

(١) محمود درويش، آخر الليل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٢١١، ٢١٢.

بقلوب سَجَانِيكَ، واصمداً فوق شوكتك حين يقهرك الصهيلُ

حول الجهات الستِّ ، واصمداً ، فالسهول لك السهولُ <sup>(١)</sup>

ثم يقول، متنازلاً عن الحُب والاهتمام الذي كان يطلبه دائماً، في سبيل الأرض والبقاء

فيها :

لا تُعْطِنِي حُبًّا، هَمَسْتُ، أُرِيدُ أَنْ أَهْبَ الْبِلَادِ

غَزَالَةً. فَاشْرَحْ بَدَايَتَكَ الْبَعِيدَةَ كِي أَرَاكَ كَمَا أَرَاكَ

أَبَا يُعَلِّمُنِي كِتَابَ الْأَرْضِ مِنْ أَلْفٍ إِلَى يَاءٍ...ويزرعني هناك. <sup>(٢)</sup>

و"الغزالة" في المقطع السابق تعود إلى أرضه فلسطين "أرض كنعان أرض الغزالة

والأرجوان" <sup>(٣)</sup>، ويكرر درويش هذه الصورة الشعرية "أريدُ أن أهب البلاد/ غزالة" في قصيدة

أخرى له، كتبها في أخته، أراد فيها أن يهديها غزالاً، جاعلاً من الغزال رمزاً للقوة و الحرية،

وهذا ما كان يعنيه ويريده لبلاده في هذا النص. يقول في قصيدة "سأهديها غزالا":

سأهديها غزالا ناعما كجناح أغنية

له أنف ككرملنا..

و أقدام كأنفاس الرياح، كخطو حريرة <sup>(٤)</sup>

ثم بعد ذلك تبدأ تتضح العلاقة بين الأب والأيل <sup>(٥)</sup>، والتي أراد أن يختارها عنواناً للنص،

"فكل منهما رمز لإله الخصب الأكبر الإله الأب القمر، ويمتازان بصلة وثيقة للإله القمري

(١) محمود درويش، أرى ما أريد ، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٩٣.

(٢) محمود درويش، أرى ما أريد ، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٩٤.

(٣) محمود درويش، أحد عشر كوكبا، ضمن ( الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٣٢٩.

(٤) محمود درويش، عاشق من فلسطين ، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ١٠٩.

(٥) الأيل هو حيوان من الثدييات من فصيلة الغزلان، كان مصدراً مهماً للحوم في الحضارة الكنعانية التي كانت قائمة في

شمال فلسطين سكان فلسطين الأصليين، وذلك من العصر الحجري النحاسي، أي مع نهاية الألف الرابع قبل الميلاد وما

بعده.

يُنظر: جغرافية فلسطين وتاريخها، مجموعة مؤلفين، مرجع مذكور، ص ٤٢.

الكنعاني "بعل" أبي درويش وأبي الفلسطينيين جميعاً، والأيل والبعل يرتبطان معاً بالأم الكبرى الأرض (الدار الكبيرة) يخصبائها ويعيدان إليها وجهها البدئي الأصيل، وهما يمثلان رمز الخلود ومقاومة الموت والفناء، والقدرة على التجدد والبقاء"<sup>(١)</sup>. يقول:

رَبِّ الأيائل .. رَبِّها في ساحة الدار الكبيرة يا أباي !  
فيَعْضُّ عني الطَّرْفَ . يُصْلِحُ عُضْنَ داليةً . يُقَدِّمُ للحصان شعيرهُ  
والماء . يَعْرِفُهُ على مَهَلٍ ، يلاطفه ويهمس : يا أَصِيلُ .  
يتناولُ النعناعَ من أُمِّي . يُدَخِّنُ تبغهُ . يُخْصِي ثُرَيَّاتِ العِنَبِ  
ويقول لي : إهدأ ! فأغفُو فوق ركبته على حَدَرِ التَّعَبِ ..<sup>(٢)</sup>

يمكننا - في المقطع السابق - ملاحظة تكرار الأفعال المضارعة وتكثيفها "يَعْضُّ، يُصْلِحُ، يُقَدِّمُ، يلاطفه، يهمس، يتناول، يُدَخِّنُ، يُخْصِي" التي دلت على استمرارية التخلي عن الأرض، والانشغال بالأمر الداخلي اليومية عن الأمور الخارجية الهامة، ويُقابل هذه الأفعال المضارعة المتلاحقة فعل أمر واحد من والده "إهدأ"، وهذا يؤكد ما كان عليه درويش فترة شبابه وبداياته الشعرية شاعرَ مقاومة وحماسة فلسطيني، و "تنوع طريقة محمود درويش في الإفادة من السيرة الذاتية، فلا تبدو السيرة قائمة على أحداث لها مرجعياتها الظاهرة، بل تحتفي الأحداث العادية في نسق وجودي، ينحو بها نحو الأسطورة فتصبح الأحداث العادية قريبة من وعي المتلقي وغائبة في كهوف الأساطير، وكأنَّ محمودًا الذي يتكئ على مخزون هائل من الأساطير يصنع لنا أسطوره الخاصة"<sup>(٣)</sup>.

ثم يتواصل الماضي مع الحاضر، من خلال وصف حالة الخيبة والهزيمة التي صار عليها والده، ولا يزال. يقول:

(١) بحث بعنوان "البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش رب الأيائل يا أبي"، مرجع مذكور، ص ٩.

(٢) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٩٤.

(٣) شعر محمود درويش: تحولات الرؤية.. تحولات اللغة، إبراهيم السعافين، مرجع مذكور، ص ٢١٦.

..متداخلاً في صُوفِهِ البُيِّ ، مُتَّكِئاً على دَرَجِ الشَّجَرِ  
يرنو إلى فِرْدَوْسِهِ المفقود، خلف يديه، يرمي ظِلَّهُ  
فوق التراب - تُرابِهِ ويشدُّهُ . يصطادُ زهرة أُقْحوانَ  
بعباءة الظلِّ المِراوِغِ . أَيُّ صَيَّادٍ يغافل سارقَ الأشجارِ !  
أَيُّ أَبٍ أَبِي! يرمي نَبَالَ الظلِّ نحو تِرابِهِ  
المسروقِ .. يخطفُ منه زهرة أُقْحوانَ!  
ويعود قبل الليل . [...] <sup>(١)</sup>

إنَّ الصفتين في المقطع السابق "متداخلاً، متكئاً" تدلان على عجز والده وضعفه أمام  
فردوسه المفقود "وطنه" الذي سلبه منه العدو، والذي ما عاد يملك منه غير رؤيته من بعيد.

وما يفتأ محمود درويش إلا أن يستحث والده للنهوض والمقاومة من خلال لغة شعرية  
مكتفة بانبثاق الأنا وتكرار اسم الإشارة "هنا". يقول:

ودنا الصدى . كَسَرَ المدى . قامت قيامتُهُ . صدى وجد الصدى  
دَوَى الصدى .. أبدأ هنا أبدأ هنا . وغدا الزمان غدا .  
بدا شكلُ الصدى بلداً هنا ورد الردى، فاكسُرْ  
جدار الكون يا أبتى صدى حول الصدى؛ ولتفجّر:  
أنا

مِنْ  
هُنَا

(١) محمود درويش، أرى ما أريد ، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٩٧ .

وَهُنَا

هُنَا

وَأَنَا

أَنَا

وَهُنَا

أَنَا

وَأَنَا

هُنَا

يمكننا ملاحظة تكرار كلمة "الصدى"، و انبثاق ضمير المتكلم المفرد "أنا" الذي جاء تكراره مؤكداً للهوية الشخصية والوطنية المفقودة، بالإضافة لاسم الإشارة "هنا" الدال على القريب، والذي يشير فيه إلى أرضه وحقه الوطني، معتمداً على ذلك - من خلال التوزيع الطباعي للنص - على "الشعرية البصرية"، مع أن القصيدة جاءت موزونة على تفعيلية (مستعلن)، وهذا ما نقل القصيدة العربية الحديثة من "العهد الشفوي" إلى "العهد الكتابي - البصري"<sup>(١)</sup>. ولعل محمود درويش عمد إلى هذه الطريقة في كتابة النص - بالإضافة إلى رغبته الملحة في التجديد - هو ما أضافه تكرار كلمة "الصدى" من طاقة تعبيرية خلاقة على النص، وكأنّ هذا البياض الطباعي جزء من الفراغ الكوني والعاطفي الذي يشعُر به الشاعر، والذي نشأ "الصدى" نتيجة هذا الفراغ، مُستحثاً والده على أن يكسر جدار هذا الصدى والاستسلام بالانفجار والمقاومة.

---

(١) يُنظر: الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، شربل داغر، مرجع مذكور، ص ٢٦.

ثم يقول في جزء آخر من هذه القصيدة، مشجعاً والده على النهوض والدفاع عن الأرض كما فعل الأوائل، جاعلاً من الأرض رمزاً للمرأة- الزوجة الشهية، التي مرَّ عليها الأعداء و اغتصبوها، لكنها بقيت -على الرغم من ذلك- وفيّة مخلصه. يقول:

فانْهَضْ، يا أباي، من بين أنقاض الهياكلِ واكْتُبْ  
اسْمَكَ فوق خاتَمِها كما كتب الأوائل، يا أباي، أسماءهم.  
وانْهَضْ أباي لتحبَّ زوجتك الشهية من ضفائرها إلى  
خلخالها.

وانْهَضْ، فلا زيتون في زيتون هذي الأرض غير ظلالها،  
وانْهَضْ، لتحمدها وتعبدها وتروي سيرة النسيان:  
كم مرَّ الغزاة وغيروك وغيروا أسماءها،  
كم أصلحوا عرباتهم وتقاسموا شهداءها،  
وهي التي بقيت، كما كانت، لك امرأةً وأماً يا أباي  
فانْهَضْ، ليرجعك الغناءُ

كشقائق النعمان في أرض تَبَنَّتْها وَعَنَّتْها لتسكنها السماء<sup>(١)</sup>

إنَّ الصورة الشعرية المتمثلة في تمجيد تاريخ الأجداد و الأوائل، نتج عنها تحميل الآباء مسؤولية عدم الحفاظ على هذه الأرض - الإرث. لذلك يقول في نص آخر:

أرى ما أريدُ من الحرب.. إني أرى  
سواعدَ أجدادنا تعصُرُ النبعَ في حَجَرٍ أخضرا  
و آباءنا يَرِثُونَ المياهَ ولا يُورثون،<sup>(٢)</sup>

(١) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٢٠٠.

(٢) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٨٦.

ولا ينفك محمود درويش إلا أن يُساءل والده متى ما سنحت له الفرصة الشعرية، حيث يُضمّن ذلك حتى في بعض قصائده الطويلة؛ إذ يقول في مقطع من قصيدة "تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط":

ألفٌ. باءٌ. وياءٌ

كيف كُنّا نقضم الأرضَ

كما يقضمُ طفلٌ حَبَّةَ الخوخِ

ونرميها كما يُرمى المساءُ

في ثياب الزانية! (١)

انطلق المقطع الشعري السابق من حروف متفرقة صارت هي محور الاشتغال في النص "أبي"، فالسؤال موجه إليه، والقضية قضيته، والأرض أرضه، لكنه تخلّى عنها بكل سهولة. هذا ما جعل محمود درويش يشبه حالهم مع الأرض بالطفل الذي يقضم حبة الخوخ ويرميها، هو ووالده الطفل، وحبة الخوخ هي أرضهم الضائعة التي تنازلوا عنها.

ولا يتوقف محمود درويش عن أسلوب المساءلة والالتهام، إنه يصل إلى مرحلة تحميل مسؤولية ضياع الوطن الآباء الفلسطينيين كافة. يقول في مقال له:

"وليس للفلسطيني مهنة أو شعاراً. [هكذا] إنه، في المقام الأول، كائن بشري، يحب الحياة وينخطف بزهرة اللوز، ويشعر بالقشعريرة من مطر الخريف الأول، ويمارس الحبّ تلبيةً لشهوة الجسد الطبيعية، لا لنداء آخر... وينجب الأطفال للمحافظة على الاسم والنوع ومواصلة الحياة لا لطلب الموت" (٢).

(١) محمود درويش، حصار لمدائح البحر، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة)، ص ٤٥٩.

(٢) من كلمة ألقبت في حفل توقيع كتاب "كزهر اللوز أو أبعد"، جاءت في مجموعة "حيرة العائد"، ضمن (الأعمال

الجديدة الكاملة ٣)، ص ٣٤٠.

## المبحث الثالث: صورة الحوار والحكمة

يمكننا الملاحظة، من خلال المبحث السابق، أسلوب المحاسبة والمحكمة الذي استخدمه محمود درويش في شعره مع والده، ويمكننا الملاحظة أيضا تغيُّر وتحوُّل هذا الأسلوب إلى أسلوب أكثر لطفًا ورقة، هذه التحولات جاءت تباعا مع التحولات الفكرية والشعرية المستمرة في حياة الشاعر؛ لذا يمكننا ملاحظة مشاعر الحُب والحكمة في شعره بصفة عامة، وفي القصائد التي كتبها عن والده بصفة خاصة، وذلك في القصائد التي كتبها في العشر السنوات الأخيرة من حياته، ولعل ذلك يعود إلى تقدم الشاعر في السن من جهة، وإلى فقدانه لوالده والندم على ما كتبه عنه في السابق من جهة أخرى.

وركّز البحث في دراسة هذه الصورة "الحوار والحكمة" على قصائد ثلاث، هي "أبدُ الصبَّار، كم مرةً ينتهي أمرنا...، إلى آخري وإلى آخره..." جاءت ضمن ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا؟" الذي استمد الشاعر عنوانه من سطر شعري في قصيدة "أبدُ الصبَّار"، وهذا يمنح القصيدة التي اختارتها الدراسة الأهمية والأولوية في البحث والتحليل، فضلاً عن الإهداء في هذا الديوان، والذي جاء مؤكداً على حضور صورة الأسرة وهيمنتها على أغلب قصائد الديوان من جهة، وإعادة بناء فضاء الذاكرة من جهة أخرى، "وهو الإهداء الذي ينجم عنه تملك رمزي مضاعف: تملك المهدي إليهم للعمل، وتملك الذات الكاتبة من خلال ذلك لتاريخها الشخصي"<sup>(١)</sup>. يقول في خطاب الإهداء:

إلى ذكرى الغائبين:

جدّي: حسين

جدّتي: آمنة

وأبي: سليم

وإلى الحاضرة:

---

(١) الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، نبيل منصر، مرجع مذکور، ص ٣٦٩.



حورية، أمي<sup>(١)</sup>

وتعتمد هذه القصائد على المشهد الشعري القائم على الحوار بين الأب "سليم" والابن "محمود" عبر أسلوب المناداة بينهم "يا أبي / يا ولدي / يا ابني"، بالإضافة إلى طابع القصيدة السيرذاتية الواضح من خلال استدعاء أماكن تاريخية "سور عكا، درب قانا، صيف لبنان، جزيرة رودوس، الجليل، دمشق، حرّوبة، كرم عمه جميل"، وشخصيات تاريخية مثل "بونابرت، يُهُوشَع بن نون"، وما أضافته -هذه الأدوات الشعرية- على النص، من صدق في نقل تجربة شعورية، ليست على الصعيد الشخصي للشاعر وحسب، بل على الصعيد الإنساني المشترك. هذا ما جعل هذه القصائد تتميز بالملحمة الشعرية<sup>(٢)</sup>، بحيث جاءت قصائد طويلة، ارتبطت بعضها ببعض، في سلسلة شعرية حكاية مترابطة، واضعاً إياها ضمن تبويب خاص<sup>(٣)</sup>، أطلق عليه "أيقونات من بلّور المكان"، وهذا يؤكد شعرية السيرة الذاتية التي تحدثنا عنها آنفاً، بالإضافة إلى حضور المكان واستدعاء أحداث وصور تاريخية "حقيقية".

يقول في قصيدة "أَبْدُ الصُّبَّار" مستدعيًا أحداث خروجهم من فلسطين إلى لبنان، إبان

حرب ١٩٤٨ عندما كان في السادسة من العمر:

إلى أين تأخُذني يا أبي؟

إلى جِهَةِ الرِّيحِ يا وَلَدِي...

... وَهُمَا يَخْرُجَانِ مِنَ السَّهْلِ، حَيْثُ

أَقَامَ جُنُودُ بُونَابَرْتٍ تَلًا لِرِصْدِ

الظَّلَالِ عَلَى سَوْرِ عَكَّا الْقَدِيمِ -

(١) محمود درويش، صفحة إهداء ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً؟"، ضمن "الأعمال الجديدة ١".

(٢) يصف محمود درويش، في مقابلة له، قصائد هذه المرحلة، من ديوان "ورد أقل" إلى "سرير الغريبة"، بأنها "تتجه نحو ما

يشبه الملحمة...". المرجع: محمود درويش المختلف الحقيقي، مجموعة دراسات، مرجع مذكور، ص ١٨.

(٣) قسّم محمود درويش هذا الديوان إلى ستة ابواب، كل باب يندرج تحته عدة قصائد.

يقولُ أبُّ لابنِهِ: لا تَحْفَ. لا  
تَحْفَ من أزيز الرصاص! إلتصقْ  
بالتراب لتنجو! سننجو ونعلو على  
جَبَلٍ في الشمال، ونرجعُ حين  
يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد (١)

يمكننا، في المقطع السابق، ملاحظة أسلوب الحوار بين الأب والابن، القائم على الحُب والرحمة، فالابن يسأل والده عن سبب رحيلهم وشتاتهم الدائم، ليكون جواب الأب بئسًا غامضًا يجهل فيه مصيره هو وعائلته، فيختار أن يقول " إلى جِهَةِ الرِيحِ يا وُلْدِي... " ولعل محمود درويش لجأ لاستخدام "الريح" كرمز طبيعي يرمز به إلى الشتات والمأساة التي تنتظر هذه العائلة. فضلاً عن الانزياح التركيبي من خلال استخدامه لعلامة الحذف "الثلاث نقط متقاربة" والتي جاءت لتدلنا على أحداث سردية محذوفة، رغب الشاعر في الاكتفاء بعلامة الحذف للإشارة إليها.

ويمكننا ملاحظة ما أضافه أسلوب الحوار من واقعية على النص، الأمر الذي جعل الناقد البرغوثي يقول عن الحوار عند درويش بأنه "تجربة يلف فيها الأنا حول الآخر والآخر حول الأنا" (٢). أما محمود درويش فإنه يسوّغ استخدامه للأسلوب المسرحي الدرامي المتمثل بالحوار والاستعانة بالجملة "النثرية" مع المحافظة على الوزن والإيقاع؛ بحيث جاءت هذه القصيدة - مثلاً - على تفعيلة (فعولن). ويفسر ذلك في بناء القصيدة بأن "القصيدة تسعى لأن تكون واقعية، وكانت تقترح طريقة تعامل شعري مع الواقع بشرط تخفيف الشعرية عن هذا التعامل، لأنه إذا كانت الشعرية سائدة كثيراً، تصبح لا شعرية، وتزهق بجماليات جاهزة سلفاً، وهنا يأتي الدور الفذ للنثر، أو ما يبدو أنه نثر، لأن الجملة "النثرية" في القصيدة، قد تحميها من الجهامة

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٢٩٨، ٢٩٩.

(٢) محمود درويش المختلف الحقيقي، مجموعة دراسات، مرجع مذكور، ص ١٥.

ومن الرومانسية ومن الإفراط في الغنائية، أولاً، تخفف سيولة الغناء، وثانياً، تقرب النص الشعري للتعامل مع الواقع بشكل أكثر سماحة، وفي هذا المشروع، كان هاجسي هو كيف يعبر النص الحديث بوسائل حديثة عن هذا الواقع، بحيث لا يكون وصفاً خارج الواقع، بل يدخل فيه، فيستطيع الواقع أن يعبر عن طبيعته غير الشعرية في القصيدة الشعرية" (١).

— ومن يسكنُ البَيْتَ من بعدنا

يا أبي؟

— سيقى على حاله مثلما كان

يا ولدي!

تَحَسَّسَ مَفْتَاخَهُ مِثْلَمَا يَتَحَسَّسُ

أَعْضَاءَهُ، وَاطْمَأَنَّ. وَقَالَ لَهُ

وَهُمَا يَعْبِرَانِ سِيَاجاً مِنَ الشُّوْكِ:

يا ابني تَدَكَّرْ! هِنَا صَلَبَ الْإِنْجِلِيزُ

أَبَاكَ عَلَى شَوْكِ صُبَّارَةِ لَيْلَتَيْنِ،

وَلَمْ يَعْتَرَفْ أَبَداً. سَوْفَ تَكْبُرُ يَا

ابني، وَتُرَوِّي لِمَنْ يَرِثُونَ بِنَادِقَهُمْ

سِيرَةَ الدَّمِ فَوْقَ الْحَدِيدِ... (٢)

ثم يعود، في المقطع السابق، إلى استخدام التقنية الشعرية السابقة نفسها، عبر أسلوب حوار بسيط، يليه مباشرة مشهد شعري مفصّل؛ حيث استخدم لغة شعرية بسيطة، قريبة من لغة الأطفال، من خلال سؤال طفولي بريء: "ومن يسكنُ البَيْتَ من بعدنا / يا أبي"، ليطمئنه

(١) نفسه، ص ١٥.

(٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٢٩٩.

والده: "سبقي على حاله مثلما كان / يا ولدي!". ثم يصوّر مشهد والده وهو يتحسّس مفتاح بيتهم، وللمفتاح رمزية استخدمها الشاعر للدلالة على العودة للوطن يوماً ما. ولا ينفك الأب إلا أن يذكرّ ابنه بما فعله به الإنجليز؛ حتى يتربى هذا الابن ويكبر على حبّ الوطن والتمسك بالأرض و المقاومة والقتال لأجلها. ثم يقول:

— لماذا تركت الحصان وحيداً؟

— لكي يُؤنسَ البيت، يا ولدي،

فاليوتُ تموتُ إذ غاب سُكَّانُها...

تفتحُ الأبديةُ أبوابها، من بعيد،

لسيّارة الليل. تعوي ذئبٌ

البراري على قَمَرٍ خائفٍ. ويقولُ

أبُ لابنه: كُنْ قوياً كجدِّك!

وأصعدُ معي تلةَ السنديان الأخريرةَ

يا ابني، تذكّر: هنا وقع الانكشاريُّ

عن بَعْلَةِ الحرب، فاصمُدْ معي

لنعوذ<sup>(١)</sup>

ثم يعود ليسأل والده مرة أخرى، لكن هذه المرة يسأله عن شيء آخر يظن القارئ أنه شيء عادي، إلا أن محمود درويش اختار هذا السطر الشعري ليكون عنواناً للديوان بأكمله، وهذا ما يجعل هذه الدراسة تقف عنده: "لماذا تركت الحصان وحيداً؟" فالحصان رمز للقوة والحرب والقتال، و قد يرمز هنا للوطن، أو السلاح والمقاومة، ثم بعد هذا السؤال، يستحضر مشهداً شعرياً له مع والده، وهم يعبرون الطريق في الليل، وسط عواء الذئاب، و والده يستحته

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١) ص ٢٩٩، ٣٠٠.

ويرييه على الصبر والمقاومة "كُنْ قوياً كجدِّك!" حتى يتمكنوا من العودة "فاصمد معي / لنعود".  
ثم يسأل والده عن العودة "متى يا أبي؟"، خاتماً القصيدة بمثل ما بدأ بها، ومثل ما فعل في كل  
المقاطع الشعرية السابقة، على الشكل التالي:

سؤال الابن

^

جواب الأب

^

^

مشهد شعري مفصّل

^

^

نهاية المشهد << رسالة "نصيحة" لابن

ويستمر هذا المشهد والحوار الشعري بين الأب والابن، لينتقل مع الشاعر إلى القصيدة  
التي تلي القصيدة السابقة مباشرة، وهي قصيدة "كم مرةً ينتهي أمرنا... " والتي سنكتفي بذكر  
عنوانها لأهميتها الموضوعاتية، بالإضافة إلى تكرر التقنيات الشعرية التي ذكرناها مع القصيدة  
السابقة نفسها، ثم سننتقل إلى القصيدة التي بعدها - من حيث الترتيب في الديوان - والتي  
جاءت تحت عنوان "إلى آخري / وإلى آخره... " (١) يقول :

— هل تَعِبْتَ من المشي

يا وَلَدِي، هل تعبْتَ؟

— نَعَمْ، يا أباي

---

(١) حرصت الدراسة على ذكر ترابنية هذه القصائد في الديوان؛ وذلك لبيان أهمية هذه القصائد تاريخياً، ولتوضيح  
التحويلات الفكرية التي مرَّ بها الشاعر زمنياً، فضلاً عن الطابع الملحمي الذي يمنحه تلاحق هذه القصائد وتسلسلها في  
الديوان.

طال ليُلكَ في الدربِ،  
والقلبُ سال على أرض ليُلكَ  
\_ ما زِلْتُ في خفَّة القطِّ  
فاصعُدْ إلى كتفِي،  
سنقطع عمَّا قليلٍ  
غابة البُطمِ و السنديان الأخريرة  
هذا شمالُ الجليلِ  
ولبنانُ من خلفنا،  
والسماءُ لنا كُلُّها من دمشقَ  
إلى سور عكا الجميل<sup>(١)</sup>

جاء مطلع القصيدة، معاكسًا لما بدا عليه الشاعر في القصيدتين السابقتين، فمثلما كان الابن يسأل و الأب يجيب صار العكس، ومثلما صوّر مشاهد الخروج من الوطن والهجرة إلى لبنان، صوّر بالمقابل مشاهد العودة والرجوع إلى البيت، وذلك بعد عام كامل من الشتات في لبنان، ويمكننا ملاحظة تجلي مشاعر العطف والحنو الأبوي في سؤال الأب لابنه أثناء طريق العودة "هل تعبت من المشي / يا ولدي، هل تعبت؟"، ليكون جواب الابن صريحًا و طفوليًا "نعم، يا أبي / طال ليُلكَ في الدربِ" ليتضح حجم المأساة والمشقة التي قطعوها أثناء عودتهم، وعليه لا يملك الأب إلا أن يحمل طفله الصغير على كتفيه و يريجه من هذا العناء. ولا يتوقف عن الحديث لابنه عن وطنهم المسلوب "سور عكا الجميل" لكي يشحذ همته، ويبعث السلوان في نفسه "هذا شمال الجليل / ولبنان من خلفنا،". ثم يعود الطفل يسأل - كما كان يفعل في القصائد السابقة - :

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٠٦، ٣٠٧.

— ثم ماذا؟

— نعود إلى البيت

هل تعرف الدرب يا ابني

— نعم، يا أباي:

شرقَ خَرَّوبَةَ الشارع العامِّ

دربٌ صغيرٌ يَضِيقُ بِصُبَّارِهِ

في البداية، ثم يسير إلى البئرِ

أَوْسَعُ أَوْسَعَ ، ثم يُطَلُّ

على كَرَمِ عَمِّي "جميل"

بائعِ التبغِ والحلوياتِ،

ثم يضيعُ على بَيْدَرٍ قبل

أن يستقيمَ ويَجْلِسَ في البيتِ،

في شكلِ بَبْغَاءِ،

— هل تعرف البيتَ، يا ولدي

— مثلما أعرف الدربَ أَعْرَفُهُ:

ياسمينٌ يُطَوِّقُ بَوَابَهُ من حديد

ودعساتُ ضوءٍ على الدرجِ الحجريِّ

وعبَّادُ شمسٍ يُحَدِّقُ في ما وراء المكانِ

ونخلٌ أليفٌ يُعِدُّ الفطورَ لجدي

على طبقِ الخيزرانِ،

وفي باحة البيت بئرٌ وصفافةٌ وحصانٌ  
وخلف السياج غدٌ يتصفَّحُ أوراقنا...<sup>(١)</sup>

إنَّ مدار المقطع السابق يتمركز حول "البيت" والطريق إليه "الدرب" القائم على تكثيف شعرية الفضاء، من خلال أسلوب السؤال من الأب والجواب من الابن؛ إذ يسأل الأب ابنه "هل تعرف الدرب يا ابني" ليتفاجأ بإجابة وصفية دقيقة للطريق المؤدي إلى منزلهم، ثم يسأل مرة أخرى، لكن هذه المرة السؤال عن البيت نفسه: "هل تعرف البيت، يا ولدي" ليكون جواب الابن المتلهف للعودة للوطن والمنزل: "مثلما أعرف الدرب أعرفه" ثم يسترسل في وصف جماليات هذا المكان الريفي، من خلال ذكر رموز طبيعية متعددة؛ ياسمين، عبّاد شمس، نحل، بئر، صفافة، حصان. كل هذه المظاهر وإن كان غادر عنها، إلا أنّها لم تغادره، ولعل تكثيف عناصر الطبيعة، وحضورها المتواصل في شعر محمود درويش، يؤكد على أن قصيدته متصلة بالأرض بما هي بيت و وطن، وأنّ هذا البيت لم يكن غير "جزء" يريد به "الكل" وهو الوطن "لأن هذا المتخيل الذي كتبوا عنه شمولي وليس جزئياً، بمعنى أن لا أحد كتب عن بيته الشخصي بل كتب عن الوطن كمفهوم، وليس كعلاقة أو كمكان بل كفكرة"<sup>(٢)</sup>. لهذا يقول في نص "في حضرة الغياب":

"وتسأل: ما معنى كلمة "وطن"؟"

سيقولون: هو البيت، وشجرة التوت، وقرنّ الدجاج، وقفير النحل، ورائحة الخبز، والسماء الأولى"<sup>(٣)</sup>.

ثم يقول مكرراً السؤال ذاته الذي سأله والده في مطلع القصيدة "هل تعبت"، ليكون الرد نعم من الأب، فيعود الابن ليحمل والده في كبره مثلما كان والده يحمله في صغره عبر مفارقة

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٠٧، ٣٠٨.

(٢) محمود درويش المختلف الحقيقي، مجموعة دراسات، مرجع مذكور، ص ٤٤.

(٣) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٣٨٤.



زمنية شعرية منفردة، يتعهد الابن بتحمل مسؤولية والده، ومن ثمّ مسؤولية وطنه وشعبه إلى أن يموت. عن طريق تبادل الأدوار و تحوّل الطفل "الابن" إلى أب رمزي. يقول:

— يا أباي، هل تعبّت  
أرى عرقاً في عيونك؟  
— يا ابني تعبْتُ ... أتحمّلني؟  
— مثلما كنتَ تحمّلني يا أباي،  
وسأحمل هذا الحنين  
إلى  
أوّلي وإلى أوّله  
وسأقطع هذا الطريق إلى  
آخري ... وإلى آخِرة!<sup>(١)</sup>

و يمكن للصورة السابقة من المقطع السابق أن تهاجر مع محمود درويش عبر عقدين من الزمن، ليعيد كتابتها بطريقة سردية نثرية، وذلك عندما كتب عن والده في نص "في حضرة الغياب":

"... وَ حَمَلَ عبء الحاضر، كما هو، كملكٍ مخلوع لا يقوى على النظر إلى عرشه، ليأخذك إلى الغد: الغد أمامك يا ابني، فلا تنظر إلى الوراء كثيراً إلا عندما يشتدّ عودك وقصيدك. وعندما اشتدّ عودك صار يبدو لك أنك أبو أبيك ... " <sup>(٢)</sup>.

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ ، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٠٨.

(٢) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢) ، ص ٥٠٨.

إنَّ محمود درويش، في النماذج الشعرية السابقة والتي بدت أنها قصائد "سيرة ذاتية" فردية، إلا أنها، وفي الحقيقة، تحمل معها قضية وتاريخ شعب بأسره لتتحول من ذاكرة ذاتية إلى ذاكرة جماعية، وهذا ما صرَّح به الشاعر في أحد أعماله الثرية:

"ألهذا كان ردك الشخصي هو الدفاع الشعري عن الحكمة والذاكرة؟ فكتبت أصداء سيرة شخصية-جماعية، وتساءلت: لماذا تركت الحصان وحيداً؟. فماذا يستطيع الشاعر أن يفعل أمام جرّافة التاريخ غير أن يحرس شجر الطرقات القديمة ونبع الماء، المرئيّ منه وغير المرئيّ؟... " (١).

إلا أنّ هذا الهمّ الجمعي لم يؤثر على العملية الشعرية عند محمود درويش الذي كان هاجسه -بحسب قوله في مقابلة له- هو: "كيف يتم انخراط النص الشعري في التاريخ بشكل أفضل فنياً، وليس بشكل أفضل وطنياً" (٢).

#### المبحث الرابع: صورة الجد

لقد لاحظنا -في المباحث السابقة- صورة التوتر والفجوة في العلاقة بين محمود درويش و والده؛ لذا رأت هذه الدراسة ضرورة الوقوف على علاقته مع جدّه؛ بصفته هو الأصل أولاً، و لحضوره البارز في أدبه ثانياً، و أخيراً لمقارنة هذه العلاقة مقابل علاقته مع والده و ملاحظة الفرق بينهما، و للوقوف على أبرز مظاهر صور الجد؛ قسمنا هذا الحضور إلى قسمين: الأول صورة الجد في الحضور العائلي. والثاني: صورة الجد في الغياب الأبدي "الوفاة". وتماهي هذه الصورة بين الحقيقي و الرمزي.

(١) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٤٨٨.

(٢) محمود درويش المختلف الحقيقي، مجموعة دراسات، مرجع مذكور، ص ١٩.

## أولاً. صورة الحضور العائلي

إنَّ حضور الجد المكثَّف في أدب درويش ينعكس ويدل بالضرورة على مدى حضوره في حياته الشخصية، إنَّه يحتل مكانة عميقة في نفس الشاعر، إلى درجة جعلته يقول في نص "يوميات الحزن العادي": " هو الذي رباني وكنت أحبه أكثر من أبي الذي كان مشغولاً بالضنى واستخراج الخبز من مقالع الصخر"<sup>(١)</sup>. و لعل ما يسوّغ هذا الحضور هو طبيعة الحياة الاجتماعية العائلية في فلسطين، عندما كانت "الوحدة العائلية الأكثر فعالية في فلسطين قبل النكبة هي العائلة الممتدة، وهي عائلة أبوية تتألف من ثلاثة أجيال، من الإخوة الذكور وأبنائهم وأحفادهم"<sup>(٢)</sup>.

لذلك يقول موضعاً تفاصيل أسرته ؛ عددهم و مكان عيشهم:

" الأسرة المؤلفة من الجد و الجدة والوالدين والأبناء الأربعة \_ وكلهم في غرفة واحدة هي الصالون وغرفة النوم والمطبخ "<sup>(٣)</sup>.

لقد تجلّت صور حضور الجد بطرق متعددة، تدور معظمها حول الانهماك اليومي البسيط، موضحة مدار الحياة الأسرية الفلسطينية، ومدى عمق الصلة بين الابن والجد. إنَّه هو المسؤول عن تربيته، تعليمه، وحتى عن التفاصيل المتمثلة باليومي البسيط؛ لهذا يقول عن علاقة جده بتعليمه، هذه العلاقة -تحديدا- هي التي كوَّنت أساس الشخصية الأدبية في روح الطفل الصغير:

" علمني جدي القراءة ومساحة الأرض و أعمار الزيتون. وكان يشتري لي كتباً من عكا ويأخذني إلى أصدقائه ليفاخر بالطفل الذي يقرأ الجريدة والكتب ويحفظ الشعر القديم،

---

(١) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ضمن ( الأعمال الجديدة الكاملة ٣ )، ص ٣٧٢.

(٢) تحولات الأسرة الفلسطينية في الشتات: دراسة سوسولوجية مقارنة، باسم سرحان، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥ م، ص ٤٥.

(٣) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ضمن ( الأعمال الجديدة الكاملة ٣ )، ص ٣٧٣.

ولا يخطئ إلا في قراءة سورة يس. يقرأ لهم من سيرة عنتره والزير و روايات جرجي زيدان التاريخية إلى أن ينام" (١).

وتبقى مظاهر التعلق والعطف الأبوي مستمرة بينهما، إنه لا يزال يتذكر مذاق العسل الذي أطعمه إياه جدّه أيام مرضه في صغره، وهذا يدل على عمق المسؤولية المتصلة إن في حال المرض وإن في حال الشفاء. يقول:

"تتذكر مذاق العسل الجراح الذي كان جدك يرغمك على تناوله فتأبى" (٢).

وإن ظهرت صورة الجد في حال المرض - كما في المقطع السابق- فإنّ حضوره في حال التنزّه والمتعة كان ظاهرًا من باب أولى. لذا يقول:

"كان جدي يحمل كيسا كبيرا من النقود، و ينزهنا في لبنان. يأخذنا إلى كروم التفاح لنختار الفاكهة المعلقة على الشجر، ويأخذنا، كل أسبوع، إلى بيروت التي كانت أول مدينة أراها بعد عكا" (٣).

إنّ ارتباط صورة الجد المتمثلة بالمسؤوليات والماديات - كما لاحظنا سابقاً- تتعمق مع محمود درويش لتصل إلى ما هو أبعد وأهم من ذلك، وذلك عندما ظهر الجد في صورة شعرية عاطفية، تحمل أعمق مشاعر الحُب الإنساني الحقيقي بين الجد وحفيده، في وصف مشهد حميمي عائلي، عندما كان جده يحمله وهو نائم، حاملاً بين يديه طفلاً صغيراً بأحلام كبيرة. يقول:

" حين ينفصّ الساهرون من ديوان جدك، ويحملك جدك إلى النوم، تكون الحياة قد هيأتك لتحلم وفق خيالها المفتوح " (١).

(١) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣)، ص ٣٧٢.

(٢) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٣٩١.

(٣) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣)، ص ٣٦٥.

ولقد حصلت "عباءة الجد" على الحضور الأوفر عند محمود درويش -فيما يخص ما كتبه عن جده- إن شعراً وإن نثرًا، ولعل ما يسوغ هذا الحضور هو كونها آخر قطعة يرتديها الرجل في الزي التقليدي الفلسطيني، بالمقابل فهي أول ما يتذكره الابن الشاعر، بالإضافة إلى ما ترمز إليه من دفء وحميمية، فضلاً عن القوة والهيبة التي تضيفه لمرتديها. إنَّ جد محمود درويش لم يظهر في شعره إلا قوياً مُهاباً؛ لهذا يقول على لسان والده في إحدى نصائحه له :

"كن قوياً كجدك" <sup>(٢)</sup> . فضلاً عن صفات العلو والرفعة، وفي ذلك يقول:

... واخترتُ الوقوفَ

على سياج اللوز والرُّمَّان، أنْفُضُ

عن عباءة جدِّي العالِي حُيُوطِ

العنكبوت. <sup>(٣)</sup>

بالإضافة إلى ارتباط رائحة جدّه بعباءته، وارتباط الرائحة بالحنين والذاكرة؛ إذ نلاحظ في المقطع التالي توظيف ثلاثة رموز حسيّة ( الندبة ، الرائحة ، العباءة ) فالندبة تذكره بالرائحة، والرائحة تذكره بعباءة جده، عبر ذاكرة مستمرة لا متناهية:

"هكذا رأيت الدم الأول [...] دَمَكَ الذي علّمك أن الندبة ذاكرة لا تكف عن العمل، كلما نظرت إليها شممت رائحة التبغ الذهبيّ، وعباءة جدك المعلقة كخيمة في الريح" <sup>(٤)</sup>.

ولا تنفك هذه الصورة إلا أن تتكرر مرة أخرى، إنَّ عباءة جدّه تأبى إلا أن تحضر حتى لو كانت جزءاً من الماضي، إنها حاضرة في وجدانه، خفاقة في مخيلته، يحملها معه أينما ذهب. وعنهما يكتب:

---

(١) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٣٧٤.

(٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٠٠.

(٣) محمود درويش، جداريّة، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١) ، ص ٤٩٤، ٤٩٥.

(٤) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٣٦٤.

"ويناديك الماضي بكل ما ملكت يدها [...] رائحة الحنين الشبيهة برائحة البلوط المشوي في المواقد، ومن عباءة جدك البنية كالتبغ الذي بلله الماء، الخفاقة كصوت صراع وُدّي بين الحكمة و العبت" (١).

### ثانياً. الجد و الغياب الأبدي.

لقد كتب محمود درويش عن وفاة جده أكثر مما كتب عن وفاة والده، وهذا يؤكد عمق العلاقة بينهما والتي جاء ذكرها سابقاً. إنّ صور غياب جده جاءت تتمحور حول ثراه وقبره، وهذا ما يؤكد ارتباط أدب محمود درويش بالأرض بصفته "وطناً" بصفة عامة، وبما هي الأصل الذي يعود إليه الإنسان بما هي "قبر" بصفة خاصة، و ستوضح هذه الدراسة -فيما يلي- عن تجليات شعرية المكان من خلال تحويل وظيفة القبر؛ بصفته المكان الأبدي للراحل، إلى مكان استخدمه في الدفاع عن قضيته -بوصفه شاعر مقاومة فلسطينياً- جاعلاً للميت حق أن يختار مكان قبره -أثناء حياته- و أن يكون له الحق أن يدفن فيه -بعد مماته-، فضلاً عن شعرية المرجعية الزمانية والتي استعان بها محمود درويش لتحويل دلالة الجد من الصورة الحقيقية إلى دلالة مجازية تتمثل بصورة الإنسان الأول القديم المتأصل في تلك الأرض. يقول:

يا وجه جدي

يا نبياً ما ابتسم

من أي قبر جفتني،

و لبست قمبازاً بلون دم عتيق

فوق صخره

و عباءة في لون حفره (٢)

(١) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٣٩٢.

(٢) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ١٣٠، ١٣١.

ينادي محمود درويش جده - في المقطع السابق - بأسلوب مناداة مختلف، إنه يستخدم الجزء "الوجه" ليقصد به الكل "الجد" ليضيف إلى المنادى صفة الشعرية و التفرد، ثم يناديه مرة أخرى، بأسلوب نداء لا يقل شاعرية عن النداء الأول: " يا نبياً ما ابتسم" وهذا كناية عمّا يتصف به جده من الحكمة والصدق والحزن الدائم. ثم يعود ويسأله سؤالاً إنكارياً-خيالياً، لا تقريرياً -حقيقياً، ويقول: "من أي قبر جئتني،" ولعل في استخدامه لعلامة التزقيم "الفاصلة" بدلاً من "علامة الاستفهام" ما يؤكد على ذلك، موضحاً الهيئة التي جاءه عليها والتي تؤصل المحافظة على الزي والموروث الفلسطيني، مستخدماً في ذلك "القمباز ، العباءة" وهذا ما يتميز به محمود درويش من وعي كامل في ضرورة استخدام الموروث الفلسطيني كجزء من مسؤوليته بوصفه شاعر مقاومة أولاً، وللإسهام في حفظ هذا التراث ثانياً، ولعل الألوان التي اختارها درويش للقمباز والعباءة لم تكن بطريقة اعتباطية. إنّ لون القمباز يرمز للدم "قمبازا بلون دم"، أما لون العباءة فيرمز للتراب "عباءة بلون حفره"، وما بين الدم والتراب يكمن الصراع الدائم الذي يرهق الشاعر.

يا وجه جدي

يا نبياً ما ابتسم

من أي قبر جئتني

لتحيلي تمثال سم.

الدين أكبر

لم أبع شبراً، ولم أخضع لضيم

لكنهم رقصوا و غنوا فوق قبرك..

فلتنم

صاح أنا.. صاح أنا.. صاح أنا

حتى العدم<sup>(١)</sup>

ثم يعود في المقطع السابق مستخدمًا اللازمة الشعرية نفسها، سائلًا جده السؤال الإنكاري نفسه، مؤكدًا له أنه لم يتنازل عن أرضه ولم يذل نفسه يومًا للعدو، إلا أن هناك أشخاصًا خائنين باعوا الأرض و تماونوا في المحافظة عليها، عبّر عنهم من خلال مفارقة تصويرية درامية: " لكنهم رقصوا و غنوا فوق قبرك.. " ثم يعود ويؤكد فكرة حقه في الأرض من خلال تكرار الأنا "صاح أنا" وانبثاقها، وتماهي هذه الأنا بين ذاته وبين الإنسان الفلسطيني، وما نتج عن هذا التكرار من تأكيد على تمرده ورفضه لما يحدث في وطنه من استيطان جائر وسلب حقوق و ممتلكات من جهة ، والتأكيد على الوجود "الفلسطيني" المتأصل منذ الأزل و حتى آخر إنسان على هذه الأرض "حتى العدم" من جهة أخرى.

وعن وفاة جده ، و حقه في أن يدفن بالمكان الذي يريد، يقول في نص "يوميات الحزن العادي":

"وبين تحوله إلى شجرة يابسة وبين فرحة المطر ونزول المحراث في كبده توقف قلبه ومات [...]. كنتم تدفنون الشجرة اليابسة\_جدك في قبر ما تمناه. الأحياء محرومون من بيوتهم وأرضهم. والموتى محرومون من قبورهم"<sup>(٢)</sup>.

ثم في قصيدة "كالنون في سورة الرحمن" ومن خلال توظيف الموروث الإسلامي، نلاحظ تجلي صورة الجد مع عنصر المكان ورموز الطبيعة المختلفة والتي ترمز إلى الطبيعة الجغرافية الفلسطينية مثل "غابة الزيتون" و "الينابيع" بحيث يقدم محمود درويش -من خلال هذه الثنائية- الإنسان الفلسطيني الأول في صورة الجد الذي ينطوي على ظله المهجور؛ وذلك لأن "شجرة الزيتون" من الأشجار القديمة و المعمرة، ولعل في عنوان القصيدة الذي يشير إلى التاريخ

(١) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١) ، ص ١٣٠ ، ١٣١.

(٢) محمود درويش، يوميات الحزن العادي، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣)، ص ٤٦١.



والأزلية من جهة و إلى الأبدية و تعهد الله بحفظ هذا الكتاب من جهة أخرى ما يعزز هذه الدلالة، فضلاً عن إضافة رموز أخرى مثل الظل والعشب والليل، والاستعانة بها لتعزيز الارتباط بينها وبين شخصية الجد المرتبطة بالأرض وقضيتها، عبر "أسلوب التشخيص الذي يضيف إلى النص الحركة والحياة".<sup>(١)</sup> يقول:

في غابة الزيتون، شَرَقَ  
الينابيع انطوى جَدِّي على ظِلِّه  
المهجور. لم ينبت على ظِلِّه  
عُشْبٌ خرافيُّ،  
ولا غيمةُ اللَّيْلِ  
سألت داخل المشهد

الأرضُ مثل الثوب منسوجةٌ  
بإبرة السَّمَّاق في حُلْمِه  
المكسور ... جَدِّي هَبَّ من نومِه  
كي يجمَع الأعشاب من كرمِه  
المطمور تحت الشارع الأسود...<sup>(٢)</sup>

ثم ينتقل محمود درويش من الأرض ورموزها في المقطع السابق، ويتصاعد تدريجياً للسمائي والروحاني، عبر استدعاء رموز/ أماكن دينية متعددة: "القرآن، آدم، حواء، جنة

---

(١) مقال "البنية السردية في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً"، عبد الرحيم حمدان ، من موقع "مؤسسة محمود درويش للإبداع". الرابط:

<http://mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=٤١cat=&١٠٨>

تاريخ الدخول: ١٤٤٠/٤/٧ هـ. الساعة السابعة مساءً.

(٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٣٩، ٣٤٠.

النسيان"؛ إذ يلتقي المتناهي بغير المتناهي، والأحياء بالأموات، والصحراء بالجنة، والأرضي بالسماوي، عبر روحانية شعريّة مكثفة. يقول:

عَلَّمَنِي الْقُرْآنَ فِي دُوْحَةِ الرِّيْحَانِ

شَرْقَ البِئْرِ،

مِنَ آدَمِ جِئْنَا وَمِنَ حَوَاءَ

فِي جَنَّةِ النِّسْيَانِ.

يَا جَدِّي! أَنَا آخِرَ الأَحْيَاءِ

فِي الصَّحْرَاءِ، فَلنصعدُ!<sup>(١)</sup>

هنا، ومن خلال الامتزاج مع النص القرآني الذي جاء بين آيات متفرقة من سورة الرحمن: ﴿الرَّحْمَنُ (١) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (٢) خَلَقَ الْإِنْسَانَ (٣) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (٤)﴾. وبين قوله تعالى -في السورة القرآنية ذاتها- ﴿وَالْحُبُّ ذُو الْعَصْفِ وَالرَّيْحَانُ (١٢)﴾ وتوظيف هذا الموروث الديني في التذكير بأصل الإنسان وتاريخه بصفة عامة، وتاريخ محمود درويش -بالإضافة إلى جده- وارتباطهم المتأصل مع الأرض بصفة خاصة، فهو بوصفه "فلسطينياً" موجود منذ الأزل "من آدَمِ جِئْنَا وَمِنَ حَوَاءَ" و "إلى الأبد: " يَا جَدِّي! أَنَا آخِرَ الأَحْيَاءِ / فِي الصَّحْرَاءِ، فَلنصعدُ!".

ثم -في المقطع التالي- تكمن مركزية القصيدة؛ إذ استمد واختار عنوانها منه، فالجد هو النون، وابتاؤه هم الواقفون حوله، ولعل اختيار درويش لهذه الاستعارة التصريحية "كالنون في سورة الرحمن" بأن تكون عنوانا للنص، هو وعيه التام بوظيفة العنوان؛ إذ أراد من هذا العنوان الغامض إغراء المتلقي ولفت انتباهه. أما عن هذه الاستعارة غير المألوفة فإننا نستعين بتفسيرها من خلال ما قاله درويش عن حرف النون في نص "في حضرة الغياب" وملاحظة الصفات المشتركة بينهما -أعني الجد وحرف النون-. يقول:

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٤٠.

"ويستَهويكَ حرفُ النونِ المستقلِ كصحنٍ من نحاسٍ يتسعُ لاستضافةِ قمرِ كاملِ التكوينِ. يرنُّ ويحنُّ إلى أي امتلاءٍ ولا يمتلئُ، ولا يكفُّ عن الرنينِ مهما ابتعدَ ومهما ابتعدت. سيكبرُ فيك وتكبرُ فيه، ويُحْيِيكَ، ويُفْصِيكَ عن نفسكِ كحُبِّ ملحاحٍ، ويُذْنِيكَ من الآخرينِ [...] ستأخذك سورة الرحمن إلى الإيمانِ المصحوبِ بالطربِ، فتحبُّ اللهَ وتشفى من قلقِ السؤالِ الأولِ: "من خلق الله؟"<sup>(١)</sup>. في حين تنبّه الناقد إبراهيم السعافين إلى سبب اختيار محمود درويش لمثل هذا العنوان، وهو كون هذه القصيدة "تجعل من الأسماء التي تضم حرف النون موضع حفاوة، إن لم تكن موضع قداسة حيث غابة الزيتون والينابيع (علمني القرآن في دوحة الريحان)، (من آدم جئنا ومن حواء/ في جنة النسيان)"<sup>(٢)</sup>.

ولا يكتفي درويش في الاهتمام بالمتلقي عن طريق العنوان فقط، إنه يترك علامة الحذف في السطر الأخير من المقطع ليفسح للمتلقي فرصة المشاركة والتأويل في تخيل ما يريد الشاعر قوله "اللهم ... فلتشهد!". يقول:

البحرُ والصحراءُ حول اسمِهِ

العاري من الحُرَّاسِ

لم يعرفا جدِّي لا أبناءَهُ

الواقفين الآن حول "النون"

في سورة "الرحمن"،

اللهم ... فلتشهدْ!<sup>(٣)</sup>

ثم من خلال امتزاج وتداخل تام يمتزج الحقيقي "الجد" بالأسطوري "العنقاء"، من خلال استدعاء أسطورة "العنقاء"، والوعي التام بأبعادها الجمالية و التخيلية على النص، عبر توظيف

(١) محمود درويش، في حضرة الغياب، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٣٧٣.

(٢) شعر محمود درويش: تحولات الرؤية.. تحولات اللغة، إبراهيم السعافين، مرجع مذكور، ٢٢٥.

(٣) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٤٠، ٣٤١.

دلالاتها الرمزية "الأسطورية" والتي ترمز إلى الانبعاث من جديد؛ إذ تقول الأسطورة: العنقاء طائر خرافي يولد من نفسه، و ينبعث من رماده بعد احتراقه طائر جديد<sup>(١)</sup>. وهكذا أراد محمود درويش أن يمنح جده الذي يمثّل الإنسان والتاريخ الفلسطيني العتيق، ومن خلال امتزاجه مع هذه الأسطورة، صفة الأبدية والبقاء والتجدد والحضور الدائم، ثم تماهي صورة الجد مع الذات الدرويشية؛ بحيث يعبر محمود درويش بالجد عن نفسه، وكأنه يريد أن يقول: (أنا لو مت سينبت مني فلسطين جديد). وهذا بالفعل ما أوحى إليه في المقطع التالي:

أَمَّا هُوَ المولود من نفسه

الموءودُ، قرب النار،

في نفسه،

فليمنح العنقاء من سرّه

المحروق ما تحتاجه بعده

كي تُشعلَ الأضواءَ في المعبد<sup>(٢)</sup>

ثم يختم محمود درويش النص بما بدأ به، إلا أنه يضيف لجدّه في السطر الأخير صفة البعيد المستحيل، وهذا ينفي صفة الخلود والأبدية التي منحها إياه في المقطع السابق، فضلاً عن الحس التراجمي المأساوي الذي أضافته صفة البعد وغير الممكن على ختام هذه القصيدة . يقول:

في غابة الزيتون، شَرَّقَ الينابيع

انطوى جدّي على ظلّه

المهجور. لم تُشرق على ظلّه

(١) يُنظر: مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد ٩، العدد ٢ ب، ٢٠١٢ م، ص ١١٤٢.

(٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٤١.

شمسٌ. ولم يهبط على ظلِّه

ظلٌّ،

وجدِّي دائماً، أبعد... (١)

---

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً؟ ، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٤١.

## الفصل الثالث: الفروع (الإخوة والأخوات)

المبحث الأول: الأخ الحقيقي (الأخ بالدم).

المبحث الثاني: الأخ الآخر (الأخ العدو).

لقد حرصت الباحثة في هذه الدراسة على أن تتناول موضوع الأسرة من أطرافه كافة، بدايةً بالأصول (الأب والجد)، مروراً بالأم كما في الفصل السابق، وأخيراً في هذا الفصل ستتطرق إلى الفروع وهم الإخوة بوصفهم جزءاً أساسياً من تكوين الأسرة، ولقد جاء حضور الأخ في أدب درويش في صورتين؛ الأولى الأخ الحقيقي (الأخ بالدم)، وهي صورة محدودة الحضور بالمقارنة مع حضور الأبوين في الفصلين السابقين؛ وأخرى مكثفة الحضور، متمثلة في صورة الأخ الآخر (الأخ العدو)، وحوار محمود درويش الدائم معه الذي جاء نابغاً من رغبته في السلام والحياة.

### المبحث الأول : الأخ الحقيقي "الأخ بالدم".

يُعدّ ظهور الأخ بصورته الحقيقية "الأخ بالدم" في أدب درويش قليلاً - كما ذكرنا سابقاً- إلا إنَّ هذه الدراسة آلت إلا أن تقف عنده؛ حتى تُلم بموضوع الأسرة من جميع أطرافه. إنَّ طبيعة الحياة التي فرضها الاحتلال الإسرائيلي على الشاعر وضعت صورة الأخ<sup>(١)</sup> في أدبه محددة داخل إطار واحد ألا وهو الحنين متمثلاً في الحاجة للأخ والرغبة الدائمة في العودة للوطن، بما هو أرض و بيت و أسرة. وتجلى أول ظهور للإخوة عند درويش في قصيدة "رسالة

---

(١) الأخ هنا يشمل الإخوة في حال الجمع، والأخ المذكر المفرد. أما الأخت فسيعود هذا البحث لذكرها لاحقاً.

من المنفى" (١) ضمن ديوان "أوراق الزيتون" ، ثم ظهر مرة أخرى في قصيدة "أنا من هناك" (٢) ضمن ديوان "ورد أقل" ، ولقد تناولت في فصل الأم من هذا البحث هذه القصائد بما فيها من صور توضح الحنين وسط حضور الجو الأسري العاطفي بشكلٍ كافٍ، فضلاً عن دراستنا لأبرز التقنيات والجماليات الشعرية فيها. لذا رأيت أن اكتفي بذكر عناوين هذه القصائد، والإشارة إليها حتى لا أقع في التكرار والحشو الذي لا طائل منه.

أما الظهور الوحيد للإخوة غير المشترك مع قصائد الأم فقد جاء في سطرٍ شعري ضمن قصيدة "من أنا... بعد ليل الغريبة"، وهو حضور مفعمٌ بالذاتية وحضور الأنا، إلا أن هذه الأنا جاءت مرتبطةً مع "الأخ"، من خلال ارتباطه مع البيت والشتات الدائم الذي كان يعانيه الشاعر. يقول:

مَنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ؟ لَا أَسْتَطِيعُ الرَّجُوعَ إِلَى  
إِخْوَتِي قُرْبَ نَحْلَةِ بَيْتِي الْقَدِيمِ، وَلَا أَسْتَطِيعُ النُّزُولَ إِلَى  
قَاعِ هَاوِيَّتِي... (٣)

أما فيما يخص صورة الأخت فإن ظهورها في أدب درويش جاء على عكس ظهور الأخ، لقد كانت أخته حاضرة في العديد من قصائده، مهيمنة على مشاعره، ولعل ذلك يعود إلى مكانة المرأة الواضحة لدى محمود درويش، إن في أدبه بصفة عامة وإن في حياته الشخصية بصفة خاصة.

لقد أراد محمود درويش من خلال حديثه عن الأسرة في أدبه، ومن خلال تجلي صورتين للمرأة -ضمن هذا الموضوع- وهما صورتا الأم والأخت، أن يضع حدًا لمقولة المرأة "الأرض أو

(١) محمود درويش، أوراق الزيتون، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ٤٢.

(٢) محمود درويش، ورد أقل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة)، ص ١١٣.

(٣) محمود درويش، أحد عشر كوكباً، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٢٨٤.



الحبيبة"، التي طالما تكلم عنها النقاد إزاء شعره، وعن هذا يرد محمود درويش عندما سأله الصحفي عبده وازن في لقاء له: "هل سئمت هذه المقولة؟" فكان جوابه: " لا لم أسأمها، ولكن هناك خطر من استمرار التمسك بالترمز. المرأة كائن بشري وليست وسيلة للتعبير عن أشياء أخرى. الوردة كائن جمالي من دون أن يرمز إلى جرح أو دم. هذه محاولة لتطبيع علاقتي مع اللغة أو الكلمات والأشياء، ولتطبيع علاقتي أيضاً بالنظر إلى الفلسطيني ككائن بشري أولاً، قبل أن يكون قضية. فالهوية الإنسانية للفلسطيني سابقة للهوية الوطنية. [...] إذاً المرأة تحمل معاني غير الأرض. جميل أن تكون المرأة وعاء للوجود كله. ولكن يجب أن تكون لها شخصيتها كامرأة"<sup>(١)</sup>.

لقد كتب محمود درويش عن أخته مثلما كتب عن أمه، حتى إنه يُفرد أخته بقصيدة كاملة مثلما فعل في قصيدة "أهديها غزلاً" التي قدّم لها عندما نشرها أول مرة في مجلة الجديد بنص موازٍ إلى أختي الصغيرة و أترابها" عندما كان في أحد السجون الإسرائيلية كما وضع ذلك في تذييل النص "تموز ١٩٦٥ سجن معسياهو" إلا أنه في مجموعته الشعرية قام بحذف الإهداء والتذييل و "كأنّ الشاعر يحرّر نصه من لحظته التاريخيّة"<sup>(٢)</sup>، وأن يمنح هذا النص آفاقاً أرحب وأشمل من أن يُقيده وسط إطار (الأخت) فقط؛ إذ من الممكن أن نقرأ ونفسّر هذا النص عبر قراءات مفتوحة على معانٍ متعددة؛ بحيث تكون (الأرض) أحد هذه المعاني. إلا إنّ هذه الدراسة ستتركز على الجانب الذي يهتمها، وهو الكشف عن صورة (الأخت) من خلال البحث عن دلالتها الحقيقية المباشرة عند محمود درويش:

(١) محمود درويش من المهدي إلى اللحد، مُجّد عبد ربه، مرجع مذكور، ص ١٤٩.

(٢) يُنظر: الصياغات النهائية وتحوّل المعنى: محمود درويش نموذجاً، حسين حمزة، المجلة، مجمع اللغة العربية، حيفا، عدد

٢٠١٢، م ٢٨، ص ٢٨.

وشاخ المغرب الوردِيّ فوق ضفائر الحلوة  
و حبةً برتقال كانت الشمسُ.  
تحاول كفها البيضاء أن تصطادها عنوةً  
و تصرخ بي، و كل صراخها همسُ:  
أخي! يا سُلّمي العالي!  
أريدُ الشمس بالقوة!

يبدأ محمود درويش هذه القصيدة من خلال مشهد شعري مختصر، يصف فيه أخته التي كانت ترتدي وشاحًا ورديًا تضعه فوق ضفائرها، و تتأمل الشمس التي كانت مثل "حبة برتقال"، و تصرخ به و تناديه، لكنه صراخ يشبه الهمس معه نداء رقيق صادر من أخت صغيرة لا ترى في أخيها الكبير غير المجد والقوة: "أخي! يا سُلّمي العالي!/ أريدُ الشمس بالقوة!" و ترمز الشمس هنا إلى النصر و عزة النفس، و ما يسوّغ تفسيرنا هذا هو أن أخته تقطن في وطن يعيش حالة حرب دائمة هذا أولاً، أما المسوغ الثاني فهو ما وجدته في بحث جاء تحت عنوان "الصياغات النهائية و تحوّل المعنى/ محمود درويش نموذجاً"، وهو بحث يهتم فيه صاحبه بجمع و توثيق أغلب التعديلات و المحذوفات التي أجراها محمود درويش على بعض نصوصه - حتى بعدما صارت أدبًا مطبوعًا ناجزًا- و توثيقها، و من الأمور التي رصدها الباحث: "في مجموعة أوراق الزيتون ١٩٦٤، و في قصيدة "بطاقة هويّة"، المنشورة في الجديد<sup>(١)</sup>، أجرى الشاعر عدّة تغييرات على نصّه المنشور في المجموعة"<sup>(٢)</sup>. ففي نص مجلة الجديد يقول الشاعر:

"يعلمني شموخ النفس

قبل قراءة الكتب!"

(١) يقصد الباحث مجلة الجديد، إذ أخذ منها ما نشر للشاعر فيها بين العامين ١٩٦٩-١٩٧٠ وهي المدة التي كان

درويش مقيمًا في فلسطين عندما كان ينشر بعض قصائده عبر هذه المجلة.

(٢) يعني بها الأعمال الكاملة المنشورة للشاعر.

وقد أصبحت في المجموعة:

"يعلمني شموخ الشمس

قبل قراءة الكتب!"<sup>(١)</sup>

إنّ التعديل على النص لم يكن بطريقة اعتباطية؛ إذ يرى الباحث حسين حمزة أنّ "الشاعر في نصّ المجموعة حوّل المعنى من الدلالة المباشرة التي تشير إلى العزة، واستبدله باستعارة الشمس حتى يكتف المعنى ذاته، فالشمس كحيز جغرافي له من دلالة العلو والدفء والحياة والقدرة على عدم الامتزاج مع الغير ما لا تعبر عنها العبارة "شموخ النفس"<sup>(٢)</sup>. وهذا تمامًا ما يجمله معنى الشمس في المقطع السابق "أريد الشمس بالقوة!" فضلًا عما أضافته جملة الجار والمجرور "بالقوة" المتبوعة بعلامة التعجب من دلالة على الرغبة الطفولية الجارحة التي لا تحلم بغير حياة آمنة وكريمة. ثم يقول:

.. وفي ليلٍ رماديٍّ، رأينا الكوكب الفضي

ينقط ضوءه العسلي فوق نوافذ البيت.

وقالت، وهي حين تقول، تدفعني إلى الصمت:

تعال غداً لنزرعه .. مكان الشوك في الأرض!

يمكننا ملاحظة علامة الحذف التي يبدأ محمود درويش المقطع السابق بها؛ إذ أراد من خلالها أن يشير إلى جزء محذوف من الحكاية من جهة، وأن يمنح المتلقي فرصة التخيل والمشاركة في القصيدة من جهة أخرى، ثم ينتقل بالنص من الوشاح الوردي إلى الليل الرمادي، ومن الشمس عندما كانت مثل "حبة برتقال" إلى القمر الذي كان مثل "الكوكب الفضي"، إلا أن طلب أخته يبقى ثابتًا كما هو، فكما كانت تريد الشمس في النهار، فإنها تريد القمر في

(١) الصياغات النهائية وتحوّل المعنى: محمود درويش نموذجًا، حسين حمزة، مرجع مذكور، ص ١٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥، ١٦.

المساء. والقمر لا يقل عن الشمس من حيث الرمزية والدلالة غير المباشرة التي تربط السماوي  
من حيث هو رمز للعزة والطموح بالأرضي من حيث هو وطن وأسرة.  
أبي من أجلها صلّى و صام..  
وجاب أرض الهند و الإغريق

إلهاً راکعاً لغبار رجليها  
وجاع لأجلها في البید.. أجيالاً يشدُّ النوق:  
و أقسم تحت عينيها  
يمين قناعة الخالق بالمخلوق!

ثم في المقطع السابق تتجلى صورة "الأب الكادح" التي سبق أن تحدثنا عنها في فصل  
الأب، إلا أن كدح الأب ومشقته هنا جاءت من أجل أخته، كما كانت صلاته وصيامه "من  
أجلها"، وكما جاب الديار "لغبار رجليها"، وكما جاع في الصحراء "لأجلها"، وكما أقسم  
"تحت عينيها" عن قناعته التامة بها التي تشبه قناعة الخالق بالمخلوق.

تنام، فتحلم اليقظة في عيني مع السَّهَرِ  
فدائيُّ الربيع أنا، و عبدُ نعاس عينيها  
وصوفي الحصى، و الرمل، و الحجرِ  
سأعبدهم، لتلعب كالملاك، و ظلُّ رجليها  
على الدنيا، صلاة الأرض للمطرِ

حريزُ شوكُ أيّامي، على دربي إلى غدها  
حريزُ شوكُ أيّامي!

وأشهى من عصير المجد ما ألقى .. لأسعدها  
وأنسى في طفولتها عذاب طفولتي الدامي  
وأشرب، كالعصافير، الرضا و الحُبَّ من يدها

إنَّ كل ما يلقاه محمود درويش من نفي وسجن وتغريب بصفته شابًا مناضلاً يعيش في فلسطين من جهة، وبصفته شاعر مقاومة من جهة أخرى<sup>(١)</sup> يشعر تجاهه بدافع الحُب الأخوي بأنه "حريزٌ شوكٌ أيّامي، على دربي إلى غدها". إنَّ هذا الطريق الشائك يصبح مُعبِّدًا سهلاً لأنه يرى أخته في نهايته، ولا يوجد أشهى من لذة النصر التي وصفها "عصير المجد" عندما تكون لأجل سعادتها، بل إنه ينسى طفولته القاسية أمام طفولتها التي يطمح ألا تكون مثل طفولته، وأخيراً وعلى الرغم من الحياة البائسة التي أجبرهم عليها المحتل الجائر، فإنَّ صورة أخته تبقى متألقة، متمثلة في "الرضا والحُب".

سأهديها غزلاً ناعماً كجناح أُغنية

له أنفٌ ككرملنا ..

و أقدامٌ كأنفاس الرياح، كخطو حريّه

و عنقٌ طالع كطلوع سنبلنا

من الوادي .. إلى القمم السماويّه!

بإمكاننا القول إنه يكمن في المقطع السابق مدار هذه القصيدة، ألا وهو الجملة الفعلية التي اقتطعها من النص، و أرادها أن تكون عنواناً لقصيدته "أهديها غزلاً"، وهذه الهدية أو

---

(١) نتحدث هنا عن مرحلة محمود درويش الشعرية الأولى، وهي عندما كان شابًا يعيش في فلسطين وتعرضه للسجن أكثر من مرة.

الاختيار لم يكن اعتباطيًا. إنّ الشاعر يمهّد له منذ مطلع القصيدة عندما كانت أخته تطلب منه الشمس والقمر، كذلك ما أراد الشاعر قوله من خلال تماهي صورة الأب الكادح مع شخصية درويش الأخ الذي يريد أن يفعل كل شيء لأجل أخته، فإنه -وبعد هذا التمهيد- يقرر -وأخيراً- أن يهديها "غزلاً"، والغزال هنا لا يمكن إلا أن يكون رمزاً للوطن المسلوب الذي كانت الطفلة الصغيرة تطالب به منذ بداية القصيدة. وما يسوّغ لنا اختيار مثل هذه الرمزية و الدلالة هو انبثاق الدوال وتعددتها في النص، بداية بالأنف الذي يشبهه بجبل الكرمل<sup>(١)</sup>، مروراً بالأقدام التي تشبه الرياح. و لا يترك لنا محمود درويش مجالاً للبحث عن رمزيّتها أو دلالتها؛ إذ يربط هذه الرياح مباشرة بالحرية "كخطو حرّيه"؛ لأن الحرّيّة لا يمكن أن تحمل معنىً آخر غير الوطن، وأخيراً عنق هذه الغزال الذي يشبه السنابل في وطنه، تلك التي تمتد من "الأرض" إلى "السماء"، هذا الامتداد يحمل معه أحلام أخته الصغيرة وطموحها، فضلاً عن أحلام الشعب الفلسطيني بأسره وحقوقه. والتماهي التام بين الغزال كرمز للوطن "أرض كنعان أرض الغزاة والأرجوان"<sup>(٢)</sup> - كما ذكرنا سابقاً في فصل الأب- وبين الأخت التي أراد محمود درويش أن يوحي وبطريقة غير مباشرة بأنها هي الأرض وهي الغزاة.

سلاماً يا وشاح الشمس، يا منديل جنّتنا

و يا قَسَمَ المحبة في أغانينا!

سلاماً، يا ربيعاً راحلاً في الجفن! يا عَسلاً بغصّتنا

---

(١) جبل الكرمل هو جبل من جبال فلسطين وهو جبل ساحلي، "يشكل مثلثاً، رأسه يقع ما بين قواعد مرتفعات

الجليل و مياه البحر المتوسط في الشمال" \*، وعند النظر إلى شكل الجبل على الخريطة فإنه يأخذ شكل أنف.

\* المرجع: جغرافيا فلسطين وتاريخها، صلاح الدين البحيري، و زيدان الكفافي، و فاروق عمر فوزي، مركز دراسات الشرق

الأوسط، عمان، الأردن، د.ت، ص ٢٢.

(٢) محمود درويش، أحد عشر كوكبا، ضمن ( الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٣٢٩.

و يا سهر التفاؤل في أمانينا

لخضرة أعين الأطفال.. ننسج ضوء رايتنا!<sup>(١)</sup>

هنا وفي ختام هذه القصيدة أراد محمود درويش أن يبعث "سلامًا" لأخته، من خلال تكثيف أسلوب النداء، فضلًا عن الاستعارات الحيّة والتشبيهات المتعددة التي استعان بها في إضفاء جمالية وشعرية على هذا النداء "وشاح الشمس، مندبل جنتنا، قَسَمَ المحبة في أغانيها، ربيعاً راحلاً في الجفن، عَسَلًا بغصّتنا، سهر التفاؤل في أمانينا"، وعلى الرغم من أنّ البنية الكلية للمقطع السابق تعدّ انزياحًا كاملاً يحمل في داخله "أجزاء" من انزياحات متفرقة إلا أن هذا الاستعمال المكثّف للصور والاستعارات لم يضيف ثقلاً أو تكلفاً على النص، بل على عكس ذلك، منح النص شعرية متدفقة تستطيع بكل سهولة الوصول إلى المتلقي وإشراكه في تحيّل صورة الجمال والرضا والحبّ الذي أراده الشاعر في وصف أخته الصغيرة.

أما في السطر الأخير من المقطع السابق فإنه يمكننا، وقبل الانتهاء من تحليل هذه القصيدة، أن نقف على "شعرية اللون" عند محمود درويش، إن في هذا النص بصفة خاصة، وإن في أدبه بصفة عامة. "إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر. إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس. لكن المعروف أن الشاعر - كالأطفال - يجب هذه الألوان والأشكال ويجب اللعب بها. غير أنه ليس لعباً لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة المتلقي أو القارئ ثانياً"<sup>(٢)</sup>. وهذا بالفعل ما أراده محمود درويش من تعدد استخدام الألوان منذ مطلع القصيدة عندما قال: "وشاح المغرب الوردية"، وما أضافه هذا اللون من نعومة وبراءة تليق بقصيدة كتبت لأجل طفلة صغيرة. ثم عندما قال: "كفها البيضاء" وما أضافه هذا اللون من طهر و نقاء و

(١) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ١٠٨، ١٠٩، ١١٠.

(٢) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ط ٤، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، ص ٥٩.

شعرية على النص<sup>(١)</sup>، ثم وصفه لليل بـ "الرمادي" وهو وصف مختصر لحالة الحرب والصراع الدائم الذي كانوا يعانونه في وطنهم، إلا أنهم وبالرغم من ذلك رأوا "الكوكب الفضي.. ينقط ضوءه العسلي" وهو كناية عن الأمل والطموح و النظر للأعلى رغم "رمادية" هذا الليل، وأخيراً استخدام الشاعر للون الأخضر في السطر الأخير من القصيدة " لخنزة أعين الأطفال.. نسج ضوء رايتنا!" وما عُرف عن اللون الأخضر بأنه "لون الخصب والرزق في اللغة العربية... ولون النعيم في الآخرة"<sup>(٢)</sup>؛ لهذا تحديداً أراد محمود درويش أن ينعت أعين الأطفال باللون الأخضر، إنَّ قصيدته مشدودة -إن بقصد منه وإن بدون قصد- إلى الأرض وإلى رفع راية الحُب و السلام.

ثم يتكرر ظهور الأخت في أعماله الجديدة، جاعلاً من هديل "اليمامة البيضاء" صوتاً يذكره بأخته، وهنا يعيد محمود درويش، وبطريقة ما، ارتباط اللون الأبيض مع صورة الأخت. إنَّ أخته لا تمثل في ذاكرته غير "السلام" الذي ترمز له "اليمامة"، والنقاء والصفاء اللذين يرمز إليهما اللون الأبيض. يقول في قصيدة "يختارني الإيقاع":

أنا في حضرة الذكرى

صدى الأشياء تنطقُ بي

فأنطقُ...

كُلِّمًا أصغيتُ للحجرِ استمعتُ إلى

هديلِ يَمَامَةٍ بيضاءَ

تشهقُ بي:

(١) اللغة واللون، أحمد مختار عمر، ط٢، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٦٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٩.



أخي! أنا أُحْتُك الصُّغرى،  
فأذرف باسمها دَمَع الكلام<sup>(١)</sup>

إنّ استخدام محمود درويش لهذه البنية الصورية في المقطع السابق جاء دليلاً واضحاً على وعيه التام في ضرورة تطور القصيدة عنده مع ما يتوافق مع الحداثة الشعرية العربية، فلو قارنا صورة الأخت في قصيدة "أهديها غزالاً" التي كتبها في الستينات مع بداياته الشعرية ضمن أعماله الأولى، مقارنةً مع صورة الأخت في قصيدة "يختارني الإيقاع" التي جاءت ضمن أعماله الجديدة. نلاحظ اختلاف الطريقة الشعرية في ظهور الأخت بين القصيدتين، مع أن الصورة جاءت نفسها متمثلةً في الحب والرضا، لقد كانت أخته في بداياته ظاهرة في صورة مباشرة حقيقية غير رمزية. أما مع النص الآخر الذي جاء مكتوباً بالتزامن مع تأثره بالحداثة الشعرية، فإن صورة أخته جاءت بطريقة رمزية وغير مباشرة، ولكنها، على الرغم من ذلك، صورة واضحة غير متكلفة، و"من المعروف أن بعض النقاد يؤكد أن ثمة انقلاباً جذرياً قد أصاب الصورة الفنية ARTISTIC IMAGE، في الشعر الحديث. فلم تعد الصورة مجرد شرح للفكرة أو توضيح لها أو مجرد زخرفة، يمكن الاستغناء عنها، من دون أن يختل المعنى، كما في الشعر الكلاسيكي والتقليدي المعاصر. بل أصبحت الصورة الحداثية داخلة، في صميم النص الشعري، بطريقة بنائية حيوية؛ كما أصبحت الصورة هي الفكرة، ولا انفصال بينهما. ومن جهة أخرى، فقد تغيرت العلاقة بين عناصر الصورة، بشكل أصبحت فيه هذه العلاقة تقوم على صهر العناصر، لا على تجاوزها وتقابلها"<sup>(٢)</sup>.

إنّ محمود درويش لا ينفك من تضمين صورة أخته في قصائده، فعلى الرغم من الصراعات المستمرة في حياة الشاعر إلا إن أخته تمثّل أيقونة للحُب والرضا والنقاء. إنه يقاوم ويقاوم لأجلها - كما في نص أهديتها غزالاً -، ثم تتطور الحالة الشعرية تجاهها حتى أنه يسمع

(١) محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، (ضمن الأعمال الجديدة ١)، ص ١٩.

(٢) وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، سعد الدين كليب، مرجع المذكور، ص ٣٧.

صوتها من خلال هديل اليمام - كما في نص يختارني الإيقاع- ، وأخيراً يحلم بها، أو على سبيل التوضيح أكثر: يحلم "بساعدها"، ولا يمكن للساعد أن يرمز لشيء آخر غير العطاء والحُب الأخوي من جهة، ورمز للنصر والمقاومة من جهة أخرى. يقول:

بأهلي حلمت ..

بساعد أُختي

سيلتفُّ حولي وشاح بطولة<sup>(١)</sup> .

### المبحث الثاني: الأخ الآخر " العدو":

لم يكد درويش يتم عقده الأول من العمر ليجد الاحتلال يحيط به أسرة وقرية ووطنًا، بل يبذل قصارى جهده ليمنعه من التواصل مع الأسرة الإنسانية؛ إذ يقدم العدو نفسه بوصفه ضحية، وليس مُستعمراً، ولكن درويش لم يخضع -أدبًا- لهذا الاجتياح فتواصل على مستوياتٍ ثلاث، وأوصل إليها رسائله الأدبية، فلم يكن اهتمامه بالأسرة على حساب الوطن أو العكس، ولم يكن اهتمامه بهما على حساب الأدب.

إنّ هذه الدراسة إذ تتناول هذه الصورة -أعني صورة الأخ العدو- فإنها ترغب بتوضيح جانب من جوانب الشعرية في أدب محمود درويش، وكيف انتقل من موضوع اجتماعي إلى إبداع أدبي، كما انتقلت به المقاومة من خطاب سياسي إلى خطاب جمالي، هذا الانتقال أدى إلى انتقال آخر وهو الانتقال من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية.

ولقد انقسمت صورة "الأخ العدو" عند محمود درويش إلى قسمين:

---

(١) محمود درويش، آخر الليل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ١)، ص ١٨٤.

## أولاً: الأخ العدو الإسرائيلي "أنسنة العدو".

على الرغم من صراع محمود درويش الدائم مع المحتل الإسرائيلي، إلا إنه لم يتوقف عن "أنسنة" العدو - كما يقول-، وهذا بالفعل ما توصلت إليه هذه الدراسة في فصل الأم تحت صورة "أم العدو"<sup>(١)</sup>. إنه يتعامل مع هذا العدو بصفته إنساناً أولاً، وهذا جزء من الجانب الإنساني والجمالي في شعرية محمود درويش. يقول: "يصنع الشعر الجمال و السلام دائماً، وحين تقرأ شيئاً جميلاً تجد تعاشياً، إنه يحطم الجدران.. أنا أنسن الساخر دائماً، وحتى أنسن الجندي الإسرائيلي"<sup>(٢)</sup>. إن محمود درويش لا يقصد بـ "الأنسنة" هنا المصطلح النقدي الذي شاع عند النقاد مؤخراً. الذي جاء مرادفاً لمصطلح "التشخيص" من حيث هو "إضفاء صفات وميزات الكائن الحيّ ومشاعره على الأشياء المادية"<sup>(٣)</sup>. إنما يقصد كما قال "الجمال والسلام" والمعاشية. أي "الإنسانية" كمفهوم. من حيث هي "المعنى الكلي الدال على الخصائص المشتركة بين جميع الناس [...] كما تشير، من ناحية أخرى، إلى الرحمة والتعاطف التلقائي مع البشر"<sup>(٤)</sup>.

لقد بدت اللغة الشعرية في أعمال محمود درويش الجديدة أقل حدة ومقاومة تجاه العدو عمّا كانت عليه في بواكيره الشعرية. إن درويش الذي كتب قصيدة "عابرون في كلام عابر" التي

(١) ينظر هذا البحث ص ٨٠.

(٢) محمود درويش من المهد إلى اللحد، مُجّد عبد ربه، مرجع مذكور، ص ١٢.

(٣) بنية اللغة الشعرية، رابح بن خوية، مرجع مذكور، ص ١٨.

نقلًا عن: الخطاب في الشعر، منال مُجّد عبداللطيف، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ١٤٢٤هـ، ص ٥٩.

(٤) معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، جلال الدين سعيد، مرجع مذكور، ص ٦٣.

جاءت -على حسب وصف رئيس الوزراء الإسرائيلي الأسبق إسحاق شامير- "غاضبة جدا ومباشرة"<sup>(١)</sup> هو نفسه محمود درويش الشاعر الذي كتب في جداريته:

وَلِيَّ السَّكِينَةُ. حَبَّةُ القَمْحِ الصَّغِيرَةُ  
سوف تكفيننا، أنا وأخي العَدُوَّ،  
فساعتي لم تأتِ بَعْدُ.<sup>(٢)</sup>

من هنا نتفق مع الباحثة صفاء المهداوي عندما قالت: "إنَّ أكثر ما يميّز خطاب درويش في دواوينه الحالية أنه لا يُسمي عدوّه باسمه "الصهيوني أو اليهودي أو الإسرائيلي"، وإنما يأتي بقرائن وإشارات وعلامات تدل دلالة مباشرة على العدو الصهيوني الإسرائيلي بالذات"<sup>(٣)</sup>. إن الإشارة في المقطع السابق هي "حبة القمح" التي لا يمكن أن تعود إلا على "الأرض" محل النزاع الدائم بين محمود درويش ووطنه "فلسطين" من جهة، و العدو "الإسرائيلي" من جهة أخرى. وتسوِّغ صفاء المهداوي لاستخدام محمود درويش لهذه اللغة الشعرية في التعبير عن العدو بقولها: "أن درويش لم ينطق باسم عدوه بشكل صريح ومباشر حتى لا تتحول القصيدة إلى قصيدة سياسية الطابع، وهذا ما كان يتعد عنه درويش في دواوينه الأخيرة، وحتى يعطي بعداً وطابعاً إنسانياً عاماً للمعاناة الإنسانية التي ترزخ تحت النزعة الإرهابية بشكل عام، دون تخصيصها بقضية شعب معين مع شعب آخر"<sup>(٤)</sup>. وهذا بالطبع ما يضيف إلى شعرية محمود درويش طابع الشمولية والإنسانية.

إنَّ إطلاق محمود درويش صفة الأخوة على العدو الإسرائيلي "أنا وأخي العَدُوَّ" ترجع أصولها إلى عهد إبراهيم وابنيه إسماعيل وإسحاق-عليهم السلام- وإلى فكرة (أبناء العم) بين

(١) يُنظر: محمود درويش من المهد إلى اللحد، مُجَّد عبد ربه، مرجع مذكور، ص ١٧.

(٢) محمود درويش، جدارية، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٤٧٥.

(٣) الأنا في شعر محمود درويش، صفاء المهداوي، مرجع مذكور، ص ٢٢٤.

(٤) نفسه، ص ٢٢٤.

العرب واليهود، ف إسماعيل -عليه السلام- يرجع إليه أصل العرب،<sup>(١)</sup> أما إسحاق-عليه السلام- فيرجع إليه أصل اليهود وذلك من خلال نسل ابنه "يَعْقُوبَ وَهُوَ إِسْرَائِيلُ الَّذِي يَنْتَسِبُ إِلَيْهِ بَنُو إِسْرَائِيلَ"<sup>(٢)</sup>، بحيث نلاحظ هنا رغبة محمود درويش في تذكير العدو بصلة القرابة القديمة بينهم، ومن ثمّ التأثير عليه من خلال إيقاظ الحس الإنساني عنده.

### ثانياً: الأخ العدو الفلسطيني "صراع الإخوة"<sup>(٣)</sup>.

لم يكن العدو عند محمود درويش يقتصر على المحتل الصهيوني وحسب، بل توسّعت صورة العدو لتشمل "الأخ" الفلسطيني بصفته العدو الصامت الذي يهدد أمن وطنه من جهة، والخائن الذي يتآمر على وطنه من خلال تأزره مع العدو الحقيقي "الإسرائيلي" من جهة أخرى.

كانت دولة فلسطين تعاني منذ الأزل من النزاعات والصراعات الداخلية، منذ تأسست دويلات المدن الكنعانية في ٣٠٠٠ ق.م.<sup>(٤)</sup> إلى وقت الانتداب البريطاني "عندما وجد الأنكليز أن الأسلوب الأمثل لتحجيم مقاومي السياسات الإنكليزية في المنطقة هو خلق صراع

---

(١) إسماعيل عليه السلام هو "أَوَّلُ مَنْ تَكَلَّمَ بِالْعَرَبِيَّةِ الْفَصِيحَةِ الْبَلِيغَةِ، وَكَانَ قَدْ تَعَلَّمَهَا مِنَ الْعَرَبِ الْعَارِبَةِ الَّذِي نَزَلُوا عِنْدَهُمْ بِمَكَّةَ مِنْ جُزْئِهِمُ وَالْعَمَالِيقِ وَأَهْلِ الْيَمَنِ ؛ مِنَ الْأُمَمِ الْمُتَقَدِّمِينَ مِنَ الْعَرَبِ قَبْلَ الْحَبْلِيلِ".

المراجع: قصص الأنبياء، ابن كثير، مرجع مذكور، ص ٢٩٤.

(٢) نفسه، ص ٢٩٧.

(٣) صراع الإخوة مصطلح شائع عند النقاد السياسيين.

(٤) يُنظر: مجلة دنيا الوطن، مقال بعنوان: صراع الأخوة والشراكة في الوطن، فخري شريتح، ص ١.

منشور عبر الشبكة العنكبوتية:

<https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/html.١٤٩١٨٣>

تاريخ الدخول: ١١/٨/١٤٤٠ هـ. الساعة السابعة صباحاً.

داخلي وتغذيته"<sup>(١)</sup>، وما حدث بسبب هذا من تناحر وصراعات بين "المجلسيين والثوار" وبين "الفلاحين والمدنيين"<sup>(٢)</sup>، حتى نكبة ١٩٤٨م عندما انقسم الإخوة في فلسطين بين مؤيد لحكومة عموم فلسطين التي أتت ردًا على إعلان قيام دولة إسرائيل في ١٥/٥/١٩٤٨، وبين المجتمعين في أريحا المطالبين بإتباع الضفة الغربية الأردن<sup>(٣)</sup>، وتستمر هذه النزاعات -مع الأسف- حتى عهدنا الحاضر.

لقد أثرت هذه الصراعات الداخلية على محمود درويش وأدبه الذي - كما عُرف عنه - "ظلّ على علاقات ودّ وعلاقات محاورة ومجاورة مع سائر قيادات هذه الأحزاب [...] ولم ينتم إلى أي فصيل فلسطيني، ولكن قضيته الكفاحية - في أساس الأساس - ظلت قضية فلسطين"<sup>(٤)</sup>؛ لذا نلاحظ أنه لا ينفك عن التعبير - من خلال أدبه - عن رفضه الدائم لهذه الصراعات والانقسامات، فهو يصفهم تارة بـ "الأخوة-القتلة" كما في ديوان هي أغنية هي أغنية ١٩٨٦، عندما قال: "وخفّف عن الناس سادّة العصر والأخوة-القتلة" وتارة أخرى، وبعد أربع سنوات، يستخدم الوصف الشعري نفسه لكن بطريقة شعرية أعم وأشمل، بحيث يتطور الوصف من "القتلة" إلى "الأعداء" ليشمل الوصف الأخير كل أنواع الجرائم والفساد. يقول في ديوان أرى ما أريد ١٩٩٠: "والإخوة-الأعداء منا أسرجوا خيّل العدوّ ليخرجوا من حُلْمنا"<sup>(٥)</sup>.

لقد جاء "الأخ العدو الفلسطيني" في أدب درويش متمثلاً في صورتين شعريتين: أولاً صورة الأخ العدو المتمثلة في "ابن الأم"، وثانياً صورة الأخ العدو المتمثلة في توظيف القص القرآني: "قائيل وهابيل" و "النبي يوسف - عليه السلام -".

(١) المرجع السابق، ص ١.

(٢) يُنظر: نفسه، ص ٢.

(٣) يُنظر: نفسه، ص ٢.

(٤) محمود درويش عصي على النسيان، ميشال سعادة، مرجع مذكور، ص ٧٨.

(٥) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٢٥٩.

## أولاً: صورة الأخ العدو المتمثلة في "ابن الأم":

إنّ طبيعة الحياة السياسية القاسية في فلسطين، وحالة الحرب والقتال الدائم بينهم وبين المحتل الإسرائيلي جعلت من وجود عدو آخر من أبناء فلسطين نفسها أمراً يرهق و يؤرق الشاعر؛ لهذا لم يجد محمود درويش من طريقة للتعبير يُدكّر بها هذا العدو القريب، ويوضح له مدى صلته وقربته المتينة به، غير صورة "ابن الأم" التي جاءت حاضرة بكثرة؛ بوصف الأم هي الرابط الأساسي للأسرة من جهة، و حضور الأم المسيطر على أدب درويش من جهة أخرى. يقول:

كم من أخ لك لم تلدهُ الأمُّ يولّد من شظاياك الصغيرة؟  
كم من عدوٍّ غامضٍ ولدتهُ أمُّك يفصلُ الآن الظهيرة عن  
دمك؟<sup>(١)</sup>

هنا يستعين محمود درويش، من خلال أسلوب المفارقة، بالمثل الشعبي العربي "رُبَّ أخٍ لك لم تلده أمُّك" في التعبير عن الامتنان للأخوة الصادقة المبنية على الحب والتآزر حتى لو لم يكن بينهم رحم. جاء ذلك للتمهيد لظهور صورة أخٍ آخر، حقيقي، هو الأخ الفلسطيني: "ولدتهُ أمُّك" لكنه في الوقت نفسه "عدوٍّ غامضٍ"، وهذا المعنى يُريد به محمود درويش "فصائل المقاومة الفلسطينية"، التي لا تتوقف عن النزاع والتناحر فيما بينها، وفي الوقت نفسه، ولأن محمود درويش لم يُحدد العدو بصفة مباشرة، فإنه يمكن لهذا النص أن يحمل معاني أرحب وأوسع،

---

(١) محمود درويش، هي أغنية هي أغنية، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٩٨، ٩٩.

بحيث يكون صالحًا للتداول والتعبير عن "خيانة وغدر الأخ" في كل زمان وكل مكان، وهذا جانب من جوانب شعريّة درويش تحدثنا عنها سابقا.

تستمر الصورة الشعرية السابقة، القائمة على المفارقة اللفظية الإنكارية<sup>(١)</sup> - التي كتبها في أعماله الأولى - حتى أعماله الأخيرة، أو كما أطلق عليها "الأعمال الجديدة" وذلك من خلال تناصٍ ذاتيٍّ قائمٍ على استحضار الصورة الشعرية السابقة "خيانة الأخ"، واستدعاء المثل الشعبي ذاته. يقول:

مَنْ يَدْخُلُ الْجِنَّةَ أَوْلَا؟ مَنْ مَاتَ بِرِصَاصِ  
الْعَدُوِّ، أَمْ مِنْ مَاتَ بِرِصَاصِ الْأَخِ؟ بَعْضُ  
الْفُقَهَاءِ يَقُولُ: "رُبَّ عَدُوٍّ لَكَ وَلِدَتَهُ  
أُمُّكَ!"<sup>(٢)</sup>

إنّ لجوء محمود درويش لهذا التناص "الذاتي" يعود لعدة أسباب؛ أولها تأثير هذه القضية المتمثلة في "صراع الأخوة" على نفسية الشاعر. إنّها وعلى الرغم من التحولات الفكرية والشعرية التي مرّ بها الشاعر ظلت ثابتة كما هي، لم تتغير مع الزمن، هذا أولاً، أما السبب الثاني فهو يعود إلى رؤية الشاعر وقراءته المستمرة إلى نصّه السابق الناجز، ورغبته الملحّة في الإضافة عليه وتطويره. أو يمكن أن نطلق عليه بما يسمى "الما ورائية النصية" بحيث يظهر النص الجديد وكأنه تفسير للنص القديم<sup>(٣)</sup>.

---

(١) مفارقة الإنكار هي: "إحدى المفارقات اللفظية التي يتوسلّ الشاعر فيها بالسؤال".

المرجع: تأويل الخطاب الشعري النظرية والتطبيق: مُجَدِّد أحمد العزب "نموذجاً"، إبراهيم أمين الزرزوموني، مكتبة الآداب، مصر، القاهرة، ١٤٣١هـ، ص ١٥٤.

(٢) محمود درويش، أثر الفراشة، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٧٩٨.

(٣) يُنظر: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، مجموعة مؤلفين، (تعريب وتقديم: مُجَدِّد خير البقاعي)، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠١٣م، ص ١٤٧.



ثم يعود محمود درويش مرة أخرى إلى اللجوء للتناص الشعبي، لكن بطريقة شعرية مختلفة، وذلك من خلال "امتصاصه" للنص/الموروث القديم، و من ثم صياغته بطريقة جديدة<sup>(١)</sup>، بحيث يتناص مع المثل الشعبي "أنا وأخي على ابن عمي وأنا وابن عمي على الغريب" لكن بصياغة مختلفة من خلال استخدام المثل الشعبي بطريقة عكسية؛ وذلك من أجل توضيح الصورة الشعرية التي يرغب في التعبير عنها ألا وهي "صراع الإخوة". يقول:

"أنا والغريب على ابن عمي. وأنا وابن

عمي على أخي. وأنا وشيخي علي". هذا

هو الدرس الأول في التربية الوطنية الجديدة،

في أقبية الظلام.<sup>(٢)</sup>

إنّ توظيف محمود درويش للمثل الشعبي، في النص السابق، وتماهيه التام معه يجعلنا نتفق مع ما قاله الناقد أحمد الرحاحلة عن محمود درويش بأنه "قد تجاوز حدود الانتفاع من التراكيب اللغوية ودلالاتها المستهلكة أو المقولبة، واستطاع شحنها بطاقات تعبيرية وجماليات شعرية متجددة تحقق التوازن بين عنصرين يفترض المنطق الدلالي والزماني والمكاني افتراقهما"<sup>(٣)</sup>.

ثم ظهرت صورة "صراع الإخوة" عند محمود درويش في نص شعري كامل، و بطريقة واضحة ومباشرة في قصيدتين، هما "يعانق قاتله" و "بندقيّة وكفن"؛ الأولى جاءت ضمن ديوان "ورد أقل" ضمن أعماله الأولى، أما الثانية فضمن ديوان "أثر الفراشة" في أعماله الأخيرة، وهذا ما يؤكد كلامنا سابقاً؛ في استمرار هذه الصورة الشعرية المتمثلة بغدر الأخ وخيانتته، منذ بداية أعماله وحتى آخرها، رغم التحولات الفكرية والشعرية المتعددة. يقول في نص "يعانق قاتله"<sup>(٤)</sup>:

(١) اللغة في شعرية محمود درويش، سفيان الماجدي، مرجع مذکور، ص ٧٣.

(٢) محمود درويش، أثر الفراشة، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٧٩٧.

(٣) تجليات الشعرية عند محمود درويش: دراسات أسلوبية في ديوانه الأخير، أحمد الرحاحلة، مرجع مذکور، ص ٧٩.

(٤) لأن القصيدة لا تحتمل التقطيع فإننا سنذكرها مرة واحدة ثم نشرع بالتحليل.

يُعَانِقُ قَاتِلَهُ كَيْ يُفَوِّزَ بِرَحْمَتِهِ: هَلْ سَتَعْضِبُ مِنِّي كَثِيرًا إِذَا مَا  
جَبَوْتُ؟ أَخِي... يَا أَخِي! مَا صَنَعْتُ لِتُعْتَالِي؟... فَوْقَنَا طَائِرَانِ  
فَصَوَّبَ إِلَى فَوْقِ! أَطْلِقْ جَحِيمَكَ أَبْعَدَ مِنِّي... تَعَالِ إِلَى كُؤُخِ  
أُمِّي لِتَطْبُحَ مِنْ أَجْلِكَ الْفُؤُولَ. مَاذَا تَقُولُ؟ وَمَاذَا تَقُولُ؟ مَلَلْتُ  
عِنَاقِي وَرَائِحَتِي. هَلْ تَعْبَتَ مِنَ الْخَوْفِ فِيَّ؟ إِذَنْ، إِزْمِ هَذَا  
الْمُسَدَّسَ فِي النَّهْرِ! مَاذَا تَقُولُ؟.. عَادُوا عَلَيَّ ضِفَّةَ النَّهْرِ  
صَوَّبَ رَشَاشَهُ فِي إِجَاهِ الْعِنَاقِ؟ إِذَنْ أَطْلِقِ النَّارَ تَحْوَ الْعَدُوِّ  
لِنَنْجُو مَعًا مِنْ رِصَاصِ الْعَدُوِّ، وَتَنْجُو مِنْ الْإِثْمِ. مَاذَا تَقُولُ؟  
سَتَقْتُلُنِي كَيْ يَعودَ الْعَدُوُّ إِلَى بَيْتِهِ / بَيْتِنَا وَتَعودَ إِلَى لُجْبَةِ  
الْكَهْفِ، مَاذَا صَنَعْتَ بِمَهْوَةِ أُمِّي وَأُمِّكَ؟ مَاذَا جَنَيْتَ لِتُعْتَالِي  
يَا أَخِي. لَنْ أَحْلَى وَثَاقَ الْعِنَاقِ

وَلَنْ أَتْرَكَكَ! (١)

أبرز التقنيات الشعرية في هذه القصيدة:

١. الدرامية.

تعتمد هذه القصيدة على المشهد الشعري القائم على البنية السردية الدرامية،  
ولعل ما يسوغ تحول محمود درويش من الشعرية الغنائية التي تميّز بها في بداياته الشعرية،  
إلى الدرامية هو ما يعود إلى "أن التحول الذي أصاب المجتمع العربي قد دفع بالحاجات  
الجمالية، إلى الاتساع والتنوع والاختلاف. مما أفقد الوعي الغنائي الصرف مشروعيته

(١) محمود درويش، ورد أقل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٢٧.

الجمالية، وجعله يتحول بما يتلاءم والمستجدات. فظهر ما يمكن تسميته بالوعي الغنائي - الدرامي. إنه وعي غنائي، لأنه ينطلق من الذات الفردية في وعي العالم. وهو درامي، لأنه يجسد العالم من خلال الصراع الذي هو جوهر الدراما، بشكل يبدو فيه الصراع شبه موضوعي"<sup>(١)</sup>، وهذا ما حدث مع محمود درويش تمامًا، إنه لم يجد طريقة للتعبير عن الصراع والتناحر القائم بين الإخوة في فصائل المقاومة الفلسطينية، غير أن يعرض هذه القضية على العالم بواسطة مشهد شعري درامي، قائم على حوار خارجي "ديالوج" بين شخصين، هما الضحية والقاتل، إلا أننا لا نسمع في هذا المشهد غير صوت واحد، هو صوت الضحية الذي يقوم بدوره من خلال أسلوب الاستفهام الإنكاري الذي يستخدمه كي ينقل للقارئ صوت الشخص الآخر المتمثل في صورة "الأخ العدو القاتل"، وهذا ما يسمى بـ "المونولوج الدرامي" الذي يعرفه أسامة فرحات بأنه: "هو ما يميّز القصيدة الدرامية، حيث يتواجد متكلم خيالي يخاطب مستمعين خياليين، وحيث تكشف فيه شخصية ما عن طبيعتها والموقف الدرامي الذي يحوطها. فهو عبارة عن رسم غير مباشر لشخصية ما أو أثر أدبي مرتكز على حادثة واحدة تقدمه شخصية خيالية أو حقيقية في حديث من جانب واحد يوجه للقارئ أو لشخصية أخرى أو لجماعة من الناس"<sup>(٢)</sup>.

٢ . المؤثرات الحسيّة.

لم يجد محمود درويش من طريقة للتأثير على "الأخ القاتل" لحماية "الضحية" غير استخدام مؤثرات حسيّة متمثلة بالطعام مثل الفول: "تعالِ إِلَى كُوخٍ / أُمِّي لِتَطْبُخَ مِنْ أَجْلِكَ الْفُولَ." والشراب مثل القهوة: "مَاذَا صَنَعْتَ بِقَهْوَةِ أُمِّي وَأُمِّكَ؟" إنه يريد أن يستعطفه من خلال تذكيره بأنهم أبناء أم واحدة، وطن واحد، بيت واحد. "إن الملمس

(١) وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، سعد الدين كليب، مرجع مذكور، ص ٤٣.

(٢) المونولوج بين الدراما والشعر، فرحات أسامة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت، ص ٢٤.

والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية، لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها [...] وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات سواء أكانت مرئية أم غير مرئية"<sup>(١)</sup>. إنَّ هذا الأخ العدو لا يمكنه أن يتجاهل كل هذه المحسوسات وتأثيرها النفسي، و عليه أن يتضامن مع أخيه ويوجه هذه النار نحو العدو الحقيقي "المحتل الإسرائيلي" وليس نحو أخيه: "إِذَنْ أَطْلِقِ النَّارَ نَحْوَ الْعَدُوِّ / لِنَنْجُو مَعاً مِنْ رِصَاصِ الْعَدُوِّ، وَتَنْجُو مِنْ الْإِثْمِ".

٣. شعرية المفارقة.

لقد لاحظنا ارتباط صورة الأخ الحقيقي عند محمود درويش بشعرية المفارقة، ويمكننا ملاحظة تطور شعرية المفارقة عند محمود درويش من (المفارقة اللفظية) التي وجدناها في جميع نماذج صورة الأخ المتمثلة في "ابن الأم" والتي طرحناها سابقاً، إلى (مفارقة موقف: المفارقة التصويرية) التي وجدناها في هذه القصيدة، بالإضافة لقصيدة "بندقية وكفن" وهو نص سنعرض على ذكره بعد قليل. والمفارقة التصويرية هي عبارة عن "تكنيك في يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين [...] والتناقض في المفارقة التصويرية في أبرز صورته فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل"<sup>(٢)</sup>، وهذا بالفعل ما أراده محمود درويش من استغلال هذه المفارقة التصويرية لطرح قضية وطنية شائكة من جهة، وإضفاء شعرية على النص من جهة أخرى بصفة أن المفارقة "تكتسب كل خصائص الشعر اللغوية والتصويرية والإيقاعية، ومن ثم تكتسب صفة الشعرية، ومن هنا فإنَّ شعرية الخطاب

(١) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، مرجع مذکور، ص ٦٠.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، على عشرى زايد، ط ٤، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير،

القاهرة، مصر، ٢٠٠٢م، ص ١٣٠.

الشعري تجعل ما يتضمنه من رؤى و مواقف هي رؤى ومواقف شعرية في المقام الأول، ولهذا نقول إن البحث في المفارقة عند محمود درويش هو بحث في الشعرية<sup>(١)</sup>.

أما قصيدة "بندقية وكفن" فإنّ محمود درويش يستعين بالسرد الحكائي والبناء الدرامي - كما في القصيدة السابقة- لذكر قصة -قد تكون حقيقية/ تاريخية، أو درامية/خيالية- تدور أحداثها حول "رجل الأمن المقنع" العاقل عن العمل الذي بسبب الفراغ أطلق رصاصة طائشة في الهواء؛ لأنه - كما يقول درويش في النص- "يبحث عن حربه / الخاصة منذ لم يجد سلاماً يدافع عنه." إلا أنه يتفاجأ برجل آخر يرد عليه الطلقة بالمثل، وهنا تكمن "حبكة" البناء الدرامي في النص، والذي أضاف له شعرية عميقة ومعقدة، هذا ما جعل محمود درويش يقول عن استخدامه لهذه الطريقة الشعرية بأنّ "الصعوبة تكمن في البناء الدرامي، وخاصة في السرد ذي الطابع النثري، من حيث إن العلاقة الضرورية أو الحوار بين النثر والشعر في أي نص، لا تستطيع أن تستمر بإيقاع شعري قوي ومتصاعد بشكل مستمر، فلا بد من استراحات في القصيدة أو سكون، هناك يوجد شغل على البناء أكثر وعياً ويكون مرئياً أكثر"<sup>(٢)</sup>.

وهذا بالفعل، ما يمكننا ملاحظته في هذا النص:

..... أطلق

رصاصة على السماء لعلّ عنقوداً من عنب

الجنة يساقط عليه. ردّت عليه رصاصة

مماثلة، فأججت حماسه المكبوتة إلى القتال.

فاندفع إلى حرب متخيّلة، وقال: عشرت أخيراً

(١) جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر: دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، نوال بن صالح، الأكاديميون للنشر

والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٦ هـ، ص ٨، ٩.

(٢) محمود درويش المختلف الحقيقي، مجموعة دراسات، مرجع مذكور، ص ١٤.

على عمل. إنها الحرب. وأطلق النار على  
رجل أمن مُقَنَّع آخر، فأصاب عدوّه المُتَحَيِّل،  
و أُصِيب بِجرح طفيف في ساقه. (١)

لقد أراد محمود درويش من خلال عنصر "المفاجأة" في القصة أن يعبر عن الصراعات والنزاعات التي يعانيتها وطنه، والتي تسببت في إعاقة نهضة هذا الوطن وتطويره، فضلاً عن ضياع الشباب؛ بسبب الفراغ وعدم توفر فرص العمل، هذا ما نتج عنه -بطبيعة الحال- طاقة جامحة للقتال ووجهت بطريقة خاطئة حتى أن الأخ -بالمصادفة- يقتل أخاه دون علمه ورغبة منه.  
يقول:

.... وحين عاد  
إلى بيته في المخيم متكئاً على بندقيته، وجد  
البيت مزدحماً بالمعزّين، فابتسم لأنه ظنّ  
أنهم ظنوا أنه شهيد، وقال: لم أمت!.  
وعندما أخبروه أنه هو قاتل أخيه، نظر  
إلى بندقيته باحتقار، وقال: سأبيعها لأشترى  
بثمنها كفنّاً يليق بأخي! (٢).

---

(١) محمود درويش، أثر الفراشة، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٦١٦.

(٢) محمود درويش، أثر الفراشة، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٦١٦.

## ثانيًا: صورة الأخ العدو المتمثلة بتوظيف الموروث الديني.

لقد استعان محمود درويش في توضيح صورة "الأخ العدو" بالموروث الديني المتمثل في (التوراة، الإنجيل، القرآن الكريم) بحيث "تمتد الإشارات والأسماء والأحداث التي تنبثق من مرجعية دينية في كثير من القصائد، لتتأزر في الكشف عن براعة درويش في توظيف الموروث الديني، وغنى معجمه، وقدرته على توجيه المستدعى، وتكيفه ليتوافق مع النص الجديد، على نحو يحفظ خصوصية الدلالة السابقة ويستثمرها في إنتاج الدلالة الجديدة"<sup>(١)</sup>. ولقد تمثلت صورة "صراع الإخوة" المستمدة من الموروث الديني في صورتين، هما: "قاييل وهايبيل"، و"النبي يوسف عليه السلام".

### ١.٢: صراع الإخوة المتمثل في "قاييل وهايبيل".

منذ بداية الخلق والتكوين والنفس البشرية مجبولة على الخطأ والصراع، منذ أينا آدم عندما أكل من الشجرة المحرمة، حتى ابنه "قاييل وهايبيل" عندما "قربا قربانهما ؛ فَقَرَّبَ هَايِبِيلُ جَدْعَةً سَمِيئَةً، وَكَانَ صَاحِبَ غَنَمٍ، وَقَرَّبَ قَايِيلُ حَزْمَةَ مِنْ زَرَعٍ مِنْ دَرِي زَرْعِهِ، فَتَزَلَّتْ نَارٌ فَأَكَلَتْ قُرْبَانَ هَايِبِيلَ وَتَرَكَتْ قُرْبَانَ قَايِيلَ، فَغَضِبَ وَقَالَ: لِأَقْتُلَنَّكَ حَتَّى لَا تَنْكِحَ أُخْتِي، فَقَالَ: إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ"<sup>(٢)</sup>. و "قَالَ السُّدِّيُّ بِإِسْنَادِهِ عَنِ الصَّحَابَةِ: أَحْوَيْنِ، فَتَقَاتَلَا فَفَقَتَلَ أَحَدُهُمَا الْآخَرَ، فَلَمَّا قَتَلَهُ عَمَدَ إِلَى الْأَرْضِ يَحْفَرُ لَهُ فِيهَا ثُمَّ أَلْقَاهُ وَدَفَنَهُ وَوَارَاهُ، فَلَمَّا رَأَهُ يَنْصَعُ ذَلِكَ قَالَ: يَا وَيْلَتِي أَعْجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْعُرَابِ فَأُوَارِيَ سِوَاةَ أُخِي [هكذا]؟ فَفَعَلَ مِثْلَ مَا فَعَلَ

(١) تجليات الشعرية عند محمود درويش: دراسات أسلوبية في ديوانه الأخير، أحمد الرحاحلة، مرجع مذكور، ص ٧٧.

(٢) قصص الأنبياء، ابن كثير، مرجع مذكور، الجزء الأول، ص ٥٦.

الْعُرَابُ فَوَارَاهُ وَدَفَنَهُ"<sup>(١)</sup>. هكذا، وعبر التاريخ، صار "قاييل" نموذجًا للأخ القاتل، و "هايبيل" نموذجًا للأخ المسلم.

لقد عمد محمود درويش، في التناص الديني، مع قصة ابني آدم "قاييل وهايبيل" إلى ذكر كل واحد منهما على حدة، وهذه طريقة شعريّة في التعبير، دفعها الأثر النفسي العميق الذي تسبب به "صراع الإخوة" على الشاعر. و سنوضح هذا في النماذج الشعرية التالية:

هل كان أوّل قاتلٍ -قاييلٍ- يعرف أن نوم أخيه مؤت؟  
هل كان يعرف أنه لا يعرف الأسماء بعدُ، ولا اللغة<sup>(٢)</sup>

هُنا، تظهر صورة "قاييل" كما جاءت في النص الديني "أول قاتل"، بحيث يحتمل "قاييل" وزر القتال والصراع بين الإخوة عبر تاريخ البشرية، وربما يكون هذا -فضلا عن أنه تناصٌ قرآنيٌ- ربما يكون تناصًا مع الحديث النبوي الشريف، عندما قال رسول الله -صلى الله عليه وسلم- : " لَا تُقْتَلُ نَفْسٌ ظُلْمًا إِلَّا كَانَ عَلَى ابْنِ آدَمَ الْأَوَّلِ كِفْلٌ مِنْ دَمِهَا ؛ لِأَنَّهُ كَانَ أَوَّلَ مَنْ سَنَّ الْقَتْلَ رَوَاهُ الْجَمَاعَةُ سِوَى أَبِي دَاوُدَ"<sup>(٣)</sup>. إلا أنّ درويش لم يذكر اسم "هايبيل" كما فعل مع "قاييل"، بل اكتفى بوصفه "أخيه"، وهذا ما يضيف شعريّة على النص، متمثلةً في التأثير على المتلقي ولمس عواطفه، وهذا لا يحدث إلا عندما يُذكر القارئ بغدر الأخ وخيانتة، عن طريق استخدام لفظ "أخيه" بدلًا من "هايبيل"، هذا من جهة، و من جهة أخرى يذكر نفسه بالقضية الأساسية التي يدافع من أجلها، قضية وطنه فلسطين وصراعه مع العدو الخارجي "المحتل

(١) نفسه، ص ٥٩.

(٢) محمود درويش، أرى ما أريد، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٢٢٧.

(٣) قصص الأنبياء، ابن كثير، مرجع مذكور، الجزء الأول، ص ٥٨.



الإسرائيلي "والعدو الداخلي" "الأخ الفلسطيني" المتمثل في فصائل المقاومة الفلسطينية، هذا الصراع الأخير هو بالفعل ما يرهق الشاعر، وهذا ما بدا واضحًا في أدبه.

يستمر محمود درويش في تحميل "قاييل" مسؤولية غريزة القتل التي يعاني منها، إن هو وشعبه بصفة خاصة، و إن الصراعات والحروب التي يعاني منها العالم بأسره بصفة عام، موضحًا أنّ "الإخوة" في وطنه فلسطين لم يتحدوا إلا على القتل والظلم "غريزة قاييل". يقول:

.... لا الشَّرْقُ شَرَقُ

ولا العَرَبُ عَرَبٌ. تَوَحَّدَ إِخْوَتُنَا فِي غَرِيْزَةِ قَايِيْلٍ. لا  
تُعَاتِبُ أَخَاكَ، فَإِنَّ الْبَنْفَسَجَ شَاهِدَةٌ الْقَبْرِ ... / (١)

ثم في قصيدة "حبرُ الغراب" تتجلى ملامح القصص القرآني كاملة، بحيث يظهر الطرف الثالث من هذه الموعظة الدينية وهو طائر "الغراب" من خلال أسلوب التشخيص، ومن ثم توجيه الخطاب له:

... فكن أخي الثاني،

أنا هاويل، يُرْجِعُنِي الترابُ

إليك خَرُوباً لتجلسَ فوق عُصْنِي يا غرابُ (٢)

هنا "بيني الشاعر قصته الجديدة بتعديل معطيات القصة القديمة وتبديل أطرافها لصناعة دلالة جديدة لها. وليس معنى ذلك على الإطلاق أنه ينفي القصة القديمة أو ينكرها؛ فالشعراء لا شأن لهم بإثبات التاريخ وإنكاره، بل هم ينشئون صورًا مبتكرة لوقائع شعريّة متخيّلة" (٣). بحيث يتمثل محمود درويش في صورة "هاويل" المتمثلة في الأخ المسلم الذي وقع عليه الظلم، وذلك عبر التعديل على القصة في الموروث الديني وتطويرها، لتكون صالحة لكل زمان ومكان،

(١) محمود درويش، أحد عشر كوكبًا، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ٣٤٨.

(٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ١)، ص ٣٢٢.

(٣) تحولات الشعرية العربية، صلاح فضل، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٢٦٧.

ف "هايبيل" ليس وحده الذي تعرض للظلم والقتل من أقرب أقربائه "أخيه". إنَّ "هايبيل" حاضر في كل عصر وعلى امتداد التاريخ، ثم يقوم محمود درويش بتوظيف صورة "هايبيل" المثالية والمُسالمة عن طريق تحويلها من "تراب" إلى "شجرة خَرّوب مثمرة"، حتى يقع الغراب على أغصانها، وهكذا؛ يربط محمود درويش بين "هايبيل" الأخ المظلوم، وبين "الغراب" الذي صار رمزاً لإخفاء الجريمة من جهة، و نموذجاً يعلم الإنسان -عبر التاريخ- أنّ "إكرام الميت دفنه" كما جاء في القول المأثور. فضلاً عن أن محمود درويش أراد أن "يقيم علاقة بينه وبين الغراب الذي يشترك معه في اللون الرمادي، بعد أن سوّد أولو القربى حياته وصورته"<sup>(١)</sup>.

ثم في المقطع الأخير من هذه القصيدة يلجأ محمود درويش للتناص القرآني عبر نقل حرفي للآيات القرآنية بطريقة مباشرة، وكأنه يريد من النص القرآني أن "يُضيء" فعل الغراب، فضلاً عن إضاءة النص القرآني لهذه القصيدة، ومنحها الجمالية والشعرية التي يُريدها محمود درويش:

ويضيئك القرآنُ:

﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ

لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْآتَ أَخِيهِ، قَالَ:

يا ويلتي \*\* أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب ﴿

ويضيئك القرآنُ،

فابحثْ عن قيامتنا، وحلِّقْ يا غُرَابُ! <sup>(٢)</sup>

---

(١) شعر محمود درويش: تحولات الرؤية.. تحولات اللغة، إبراهيم السعافين، مرجع مذكور، ص ٢٢٢.

\*\* هكذا جاءت في الديوان، في حين أنها وردت في القرآن الكريم بالألف المقصورة: "يا ويلتي".

(٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة (١)، ص ٣٢٢، ٣٢٣.

## ٢.٢: صراع الإخوة المتمثل في "قصة النبي يوسف - عليه السلام-".

"لقد وجد بعض الشعراء الفلسطينيين المعاصرين في الموروث الديني ما يعينهم على تأكيد قضاياهم الفكرية، وقيمهم الروحية، وبخاصة فيما يتعلق بقضية الصراع العربي الصهيوني، وتعميقها في وعي المتلقي، ومنحها بعداً شمولياً... وقد كانت شخصيات الأنبياء والرسول من أكثر الشخصيات الدينية حضوراً؛ لثرائها الدلالي وقدرتها على حمل أبعاد التجارب المعاصرة، وقربها من معاناة وهموم الشاعر المعاصر"<sup>(١)</sup>. وهذا بالفعل ما وجدناه عند محمود درويش، عندما استدعى من النص القرآني قصة النبي يوسف - عليه السلام- مع إخوته:

أَنَا يُوسُفُ يَا أَبِي. يَا أَبِي، إِخْوَتِي لَا يُحِبُّونَنِي، لَا يُرِيدُونَنِي  
بَيْنَهُمْ يَا أَبِي. يَعْتَدُونَ عَلَيَّ وَيَرْمُونَنِي بِالْحَصَى وَالْكَالَامِ.  
يُرِيدُونَنِي أَنْ أَمُوتَ لِكَيْ يَمْدَحُونِي . وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِكَ  
دُونِي. وَهُمْ طَرَدُونِي مِنَ الْحَقْلِ. هُمْ سَمَّمُوا عَيْنِي يَا أَبِي.  
وَهُمْ حَطَّمُوا لُغْيِي يَا أَبِي. حِينَ مَرَّ النَّسِيمُ وَلَا عَبَّ شَعْرِي  
غَارُوا وَثَارُوا عَلَيَّ وَثَارُوا عَلَيْكَ، فَمَاذَا صَنَعْتَ لَهُمْ يَا أَبِي؟ الْفَرِاشَاتُ  
حَطَّتْ عَلَى كَتِفِي، وَمَالَتْ عَلَيَّ السَّنَابِلُ، وَالطَّيْرُ حَطَّتْ عَلَى  
رَاحَتِي. فَمَاذَا فَعَلْتَ أَنَا يَا أَبِي؟ وَلِمَاذَا أَنَا؟ أَنْتَ سَمَّيْتَنِي  
يُوسُفًا، وَهُمْ أَوْقَعُونِي فِي الْجُبِّ، وَاهْتَمُّوا الدَّيْبَ؛ وَالِدَّيْبُ  
أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِي.. أَبْتَ! هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ

(١) التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، غزة، سلسلة العلوم الإنسانية، المجلد ١١، العدد ٢،

٢٠٠٩، حسن البندرائي، و عبد الجليل صرصور، و عيلة ثابت، ص ٢٤٧.

إِنِّي: رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا، وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ، رَأَيْتُهُمْ لِي  
سَاجِدِينَ. (١)

هنا ينجح محمود درويش في الامتزاج التام مع شخصية النبي يوسف -عليه السلام-، بحيث نلاحظ محاكاة كاملة للقصص القرآني، من خلال التماهي مع الحكاية الدينية من جميع أطرافها، بحيث يتقمص محمود درويش شخصية يوسف -عليه السلام- من خلال ضمير المتكلم المفرد "أَنَا يُوسُفُ يَا أَبِي"، ويتمثل الظلم الواقع على شعبه والتخلي من بعض الدول العربية عن القضية الفلسطينية بإخوة يوسف "إِخْوَتِي لَا يُجِبُونَنِي، لَا يُرِيدُونَنِي / بَيْنَهُمْ يَا أَبِي". أما المحتل الإسرائيلي فإنه يتمثل بالذئب: "وَأَتَّهَمُوا الذِّئْبَ؛ وَالذِّئْبُ / أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِي"، فعلى الرغم من ظلم العدو الحقيقي و بطشه إلا إنَّ ظلم الإخوة العرب والفلسطينيين وغدرهم أقسى على الشاعر، هذا ما يجعل هذا النص مكتظاً بالأسئلة الاستنكارية التي يوجهها لوالده باستمرار منذ مطلع القصيدة إلى نهايتها، فضلاً عن القفلة القرآنية التي تميّزت بها هذه القصيدة؛ إذ جاءت مماثلة للطريقة الشعرية التي استخدمها مع القصيدة السابقة "حبر الغراب"، هذا ما يعني وعي محمود درويش بأهمية توظيف الموروث الديني في أدبه، إن من تأثير بلاغي وجمالي على النص -وهذا ما يتميز به الإعجاز القرآني- وإن من تأثير نفسي ولمس لعاطفة المتلقي العربي الذي يميّز بالحرص على التمسك بالمعطيات الدينية والمحافظة عليها والتأثر بها، هذا ما جعل إبراهيم السعافين يقول عن قصائد هذا الديوان: "لقد ارتفع محمود درويش بشعريته في هذا الديوان إلى ذروة عالية؛ اعتمد القصائد القصيرة المكثفة، التي تومض وتحتفظ بطاقتها في داخلها، في لغتها المتوترة، التي تشير إلى لغة الغياب المكتنزة بالدلالات [...] فقد أحال إلى نصوص ومعلومات وخبرات ببساطة وسلاسة"<sup>(٢)</sup>، فضلاً عن البناء البصري للقصيدة

(١) محمود درويش، ورد أقل، ضمن (الأعمال الأولى الكاملة ٣)، ص ١٥٩.

(٢) شعر محمود درويش: تحولات الرؤية.. تحولات اللغة، إبراهيم السعافين، مرجع مذكور، ص ١٥٧.

الذي يوهم القارئ عند الوهلة الأولى بأنها قصيدة نثر؛ إلا إنه عندما نقرأها بتمعن فإننا يمكننا ملاحظة أنها جاءت على تردد تفعيلة (فاعلاتن).

تستمر هذه الأسئلة الاستنكارية القائمة على التعجب والتحسر على ما يحدث في الوضع الداخلي بين الإخوة في فلسطين من خلال الرجوع للقصة القرآنية السابقة ذاتها، لكن مع التعديل والتطوير عليها، بحيث تكون صالحة مع الرؤية و التجربة الشعرية المتجددة التي يبتغيها الشاعر، بحيث "تخص التعديّة النصية، في أعلى درجاتها، الجانب العالمي من الأدبية، ما يضع نصًّا في علاقة مع نصوص أخرى بطريقة واعية وغير واعية"<sup>(١)</sup>، هذا ما يجعل هذه الدراسة تتساءل: هل محمود درويش في المقطع التالي يعي "التناص الديني" الذي وقع فيه؟ وإذا كان هذا التناص جاء بطريقة واعية، لماذا عُدل على القصّة والرؤيا؟ بحيث تقوم "الملائكة" محل "الكواكب"؟ ولماذا يوظّف "الذئب" بطريقة مختلفة عما جاء عليه في النص القرآني؟. إنَّ جميع هذه التساؤلات يمكن الرد عليها عن طريق إجابة واحدة، هي: شعريّة محمود درويش التي حرص -بطريقة مستمرة- و واعية على تطويرها والنهوض بها، بحيث يمكن أن يستفيد من "التناص" مع النص القرآني من خلال استخدام "الشخصيات" و "المعطيات" نفسها، ومن ثمَّ وبطريقة شعرية متفردة تُوظّف من خلال كتابة قصة أو "رؤيا" جديدة تتوافق عمّا يريد التعبير عنه :

... هل أسأتُ إلى إخوتي

عندما قلتُ إني رأيتُ ملائكةً يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟ لا أتذكّر

أسماءهم. ولا أتذكّر أيضاً طريقتهم في

---

(١) آفاق التناصية "المفهوم والمنظور"، مجموعة مؤلفين، مرجع مذکور، ص ١٤٦، ١٤٧.

الكلام ... وفي خفة الطيران<sup>(١)</sup>

إنّ القصيدة عند محمود درويش في حالة تناص دائم ، سواء مع مرجعيات دينية، أم مع نصوص أو أفكار أخرى كما يقول الناقد حسن خضر في مقابلة له مع محمود درويش، هذا ما جعل درويش يقول: "مسألة التناصّ أو الإحالات التي أمارسها بوعي تام، هي جزء أساسي من مشروعني، انطلاقاً من أنه لا توجد كتابة تبدأ "الآن"، ليست هناك أول كتابة، أو كتابة تبدأ من بياض، ولا يوجد أصلاً تأريخ للشعر، لذلك، كان حربياً في عصر تداخل الثقافات، والمرجعيات الواضحة والتطور الهائل للإبداع الشعري، سواء على مستوى العرب قديماً أم على مستوى العالم المعاصر أن تدخل التناص، لأن الكتابة الآن هي كتابة على ما كتبت"<sup>(٢)</sup>.

إنّ مشكلة "صراع الإخوة" في فلسطين ظلت باستمرار تؤلم و ترهق محمود درويش، حتى يشعر أنها - كقضية- لم تأخذ حقها في التناول والطرح، وأنّ التاريخ بسبب انشغاله بمشكلات فلسطين الخارجية لم يسجّل مثل هذه الصراعات الداخلية التي وصفها بأسوأ تشبيه: "القاع، الطحلب، الحلزون":

"تاريخ يتغير شكله و مؤرخوه. تاريخ يكتب صورة النهر، فمن يؤرخ القاع؟ من يؤرخ الطحلب؟ من يؤرخ خروج العدو من الأخ، ودخول الأخ في العدو؟ ومن أطلع في وجهي، ثانية، هذا الحلزون؟ حلزون يحمل عبء لعابه الأخضر. ..."<sup>(٣)</sup>.

(١) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيد؟، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٢)، ص ٢٧٦، ٢٨٧.

(٢) محمود درويش المختلف الحقيقي، مجموعة دراسات، مرجع مذكور، ص ١٧.

(٣) محمود درويش، ذاكرة للنسيان، ضمن (الأعمال الجديدة الكاملة ٣)، ص ١٢٤.

## الخاتمة

وبعد؛ لقد اهتمت هذه الدراسة بتجلية مفهوم اجتماعي مهم في شعر درويش، ألا وهو مفهوم الأسرة، وقد أطلنا الشرح في أثناء هذه الدراسة لإثبات بنوية هذا المفهوم وجوهريته في فكر درويش، ويميز درويش أدواره الاجتماعية والنضالية التي جعلته ينظر للأسرة بشكل مختلف، شكل جمع بين الثقافة العربية التقليدية، والتجربة الحسيّة الواقعية.

وقد اهتمت هذه الدراسة بصورة الأسرة في أدب درويش في ضوء "الشعريّة" منهجًا، وقامت على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول؛ عرضنا في التمهيد حديثًا موجزًا عن نشأة مفهوم الشعريّة في النقادين العربي والغربي، وأدواتها واختلاف النقاد حولها.

ودرسنا في الفصل الأول (الأم في أدب درويش) الذي قسمناه ثلاثة مباحث، تناولنا في المبحث الأول صورة الحنين، وفي المبحث الثاني عرضنا صور الأم في فلسطين وتنوعها في أدب درويش، وصولًا إلى المبحث الثالث الذي درسنا فيه حلم العودة والرجوع للأم.

ثم درسنا في الفصل الثاني (الأصول: الأب والجد في أدب درويش) في أربعة مباحث، عرضنا في المبحث الأول صورة الأب الكادح، وفي المبحث الثاني الأب الغائب الذي انقسم قسمين: الغياب على المستوى الشخصي، والغياب على المستوى القومي، وفي المبحث الثالث تناولنا صورة الحوار والحكمة مع الأب، وأخيرًا في المبحث الرابع عرجنا على حضور الجد مقارنةً مع حضور الأب.

أما الفصل الثالث والأخير فإننا تناولنا فيه صورة (الإخوة في أدب درويش)، وانشق إلى مبحثين: المبحث الأول درسنا فيه الأخ (الحقيقي) الأخ بالدم، والمبحث الثاني الأخ (الآخر) العدو، وتفرع هذا المبحث إلى قسمين: الأول عرضنا فيه الأخ العدو الإسرائيلي، والثاني الأخ العدو الفلسطيني (صراع الإخوة).

## وأخيراً وصلت هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

— حضرت الأم والأخت في أدب درويش حضوراً غلب على حضور الأب والأخ، وهذا ما يؤكد على مكانة المرأة الواضحة لدى محمود درويش، إن في أدبه بصفة عامة وإن في حياته الشخصية بصفة خاصة.

— اعتماد درويش على السيرة الذاتية في قصائده التي كتبها عن أسرته؛ إذ وجدت هذه الدراسة ترابطاً تاريخياً/حقيقياً وثيقاً بين ما كتب في أعماله الأدبية، وبين أحداث ومرجعيات تاريخية وزمانية حقيقية حدثت له وأسرته. هذه الأحداث تحمل معها قضية شعب بأسره وتاريخه جعلها تتحول من ذاكرة ذاتية إلى ذاكرة جماعية. في الوقت نفسه لم يؤثر الهم الجمعي على العملية الشعرية الإبداعية عند محمود درويش.

— التحولات في صور الأب جاءت نتيجة التحولات المستمرة التي يعيشها الشاعر، إن على المستوى الفكري الإيديولوجي، وإن على المستوى الفني الجمالي، وإن على المستوى الاجتماعي.

— جاء حضور الأخ في أدب درويش في صورتين، الأولى حقيقية، وهي صورة محدودة الحضور بالمقارنة مع حضور الأبوين، وأخرى مجازية، وهي صورة مكثفة الحضور، متمثلة في صورة "الأخ العدو"، وحوار محمود درويش الدائم معه الذي جاء نابغاً من رغبته في السلام والحياة.

— لجوء درويش في فصل الإخوة إلى التناص مع الموروث الديني، وذلك من خلال الاستناد على صورتين، هما: قصة يوسف -عليه السلام-، وقصة قابيل وهابيل .

— التناص الذاتي المستمر مع نصوصه السابقة، فضلاً عن هجرة النص من حيث هو عمل شعري وإعادة كتابته نثرًا، وهذا يعود إلى رؤية الشاعر وقراءته المستمرة لنصّه السابق الناجز، ورغبته المُلحة في الإضافة عليه وتطويره.

— إن القصيدة الدرويشية حتى وإن كانت تحمل خصوصيات تعبيرية؛ متمثلة في رسائل أدبية كتبها لأسرته، إلا أنها قصيدة قائمة في معظمها على الرمز والمجاز الذي -غالبًا- ما يعود إلى الوطن.



— لجأ درويش إلى الحوار والتخاطب مع العدو، وذلك عندما كتب عن أم العدو وعن الأخ العدو الإسرائيلي، هذا ما أضفى لقصيدته طابع الإنسانية. ومن جانب آخر لم يصرح بالعدو باسمه المباشر "اليهودي/ الإسرائيلي/ الصهيوني"، وإنما أتى بقرائن ودلائل تعود إليه، هذا ما منح قصيدته صفة الشمولية وصلاحيه الاستخدام والتداول على كل المستويات.

— عانى محمود درويش ظلم الأخ القريب (الصراعات الداخلية بين فصائل المقاومة الفلسطينية) قبل معاناته من ظلم العدو البعيد (المحتل الإسرائيلي)، هذا ما أرهقه بوصفه شاعرًا ومواطنًا فلسطينيًا، ومن ثمَّ التأثير على أدبه من خلال تفجير طاقاته التعبيرية لمواجهة هذا الظلم.

— عناية درويش الواضحة في عرض الصورة/ أو الفكرة التي يريد إيصالها بما يناسبها من شعريّة، فيستخدم الغنائية في القصائد التي كتبها عن الشوق والحنين لأمه، ويلجأ للحوار والبنية الدرامية في القصائد التي كتبها في محاسبة غياب والده، وأخيرًا وفيما كتبه عن (غدر الإخوة) فإنه لم يجد أنسب من شعرية (المفارقة) بنوعيتها: اللفظية (الإنكارية)، ومفارقة الموقف (التصويرية والدرامية).

— اعتماد محمود درويش على (المؤثرات الحسيّة) المتمثلة في الملمس، الرائحة، الطعام، الشراب. وذلك في القصائد التي كتبها لأمه والقصائد الموجهة للأخ العدو، وكذلك الوعي التام في تأثير (الماديات) على الطاقة الشعرية في النص التي تمثلت في منديل الأم، عباءة وقمباز الجد، وشاح الأخت الوردية.

— تنوّع صور الأم في أدب محمود درويش انقسم قسمين: الأول جاء من خلال قصائد ذات طابع شمولي تصلح للتعبير الإنساني في كل زمان ومكان، وذلك في القصائد التي جاءت في مبحثي: الحنين، والعودة. أما القسم الثاني فإنه جاء من خلال قصائد ذات طابع خاص لا يصلح إلا مع الأحداث والمجريات التي حدثت في وطنه فلسطين، وذلك في مبحث (صور الأم الفلسطينية).

— سيطرة فضاء الذاكرة على أدب درويش المتمثل في الرغبة المستمرة بالعودة للطفولة وملازمتها له، بالإضافة إلى فضاء المكان وشعريته المتمثل في القرية والبيت والطريق إليها.

— جاءت الأسرة في (نثر) محمود درويش مكثفة الحضور، إلا أن قلة الأعمال النثرية للشاعر  
- مقارنةً بالدواوين الشعرية- حدت من حضورها في هذه الدراسة التي حرصت على حصر  
كل ما يخص الأسرة في أدب درويش.

وأخيراً فإن هذا البحث يفتح آفاقاً أخرى واسعة في ضرورة دراسة صورة المجتمع وتجليات  
البعد الإنساني في أدب محمود درويش.

## المصادر و المراجع

### ١/ المصادر:

- درويش، محمود ، الأعمال الأولى الكاملة في ثلاثة مجلدات، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩ .
- درويش، محمود ، الأعمال الجديدة الكاملة في ثلاثة مجلدات، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩ .

### ٢/ المراجع:

#### أ/ المراجع العربية

- أبو ديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، بيروت، لبنان، ١٩٨٧ .
- إسماعيل، عز الدين، التفسير النفسي للأدب، ط٤، مكتبة غريب، القاهرة، مصر، د.ت .
- الألويسي، ثابت عبد الرزاق، شعرية النص، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦ .
- إلياس، جاسم خلف، شعرية القصة القصيرة جدًّا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ١٤٣٠ .
- البحيري، صلاح الدين؛ و الكفافي، زيدان؛ و فوزي، فاروق عمر، جغرافيا فلسطين وتاريخها، مركز دراسات الشرق الأوسط، عمان، الأردن، د.ت .
- بن الشيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، (ترجمة: مبارك حنون، مُجّد الوالي، مُجّد أوراغ)، ط٢، دارر توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٨ .

- بن جعفر، قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، الجزائر، ١٣٠٢.
- بن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، (تحقيق: مُحَمَّد محيي الدين عبد الحميد)، ط٥، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٤٠١ هـ.
- بن صالح، نوال، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر: دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٤٣٦ هـ.
- بن كثير، أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي البصري ثم الدمشقي، قصص الأنبياء، (تحقيق: مصطفى عبد الواحد)، الجزء الأول، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ١٣٨٨.
- البندراي، حسن؛ و صرصور، عبد الجليل؛ ثابت، عبلة، التناس في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، سلسلة العلوم الإنسانية، غزة، المجلد ١١، العدد ٢، ٢٠٠٩ : ٢٤١ - ٣٠٢.
- بنيس، مُحَمَّد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الجزء الثالث: الشعر المعاصر، ط٣، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠١.
- بومزير، الطاهر بن حسين، التواصل اللساني والشعرية: مقارنة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧.
- تروش، حسين، مفهوم الشعر وتحليلاته الموضوعاتية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ٢٠١٦.
- التناس الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير الطالبة ابتسام موسى عيسى ابو شرار، المشرف د نادر قاسم، جامعة الخليل، قسم اللغة العربية، ١٤٢٨.
- الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني، الحيوان، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ١٤٢٤ هـ.

- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز في علم المعاني، (تحقيق: محمود مُحمَّد شاكر أبو فهر)، ط ٣، مطبعة المدني، القاهرة؛ دار المدني، جدة، ١٤١٣هـ.
- حجازي، مُحمَّد عبد الواحد، الأسرة في الأدب العربي، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، مصر، ١٩٩٧م.
- داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- الرحاحلة، أحمد زهير، تجليات الشعرية عند محمود درويش : دراسات أسلوبية في الديوان الأخير، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٦.
- الرواشدة، حامد سالم درويش، الشعرية في النقد العربي الحديث: دراسة في النظرية والتطبيق (أطروحة دكتوراه) ، جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية، الكرك، الأردن ٢٠٠٦.
- زايد، على عشرى، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط ٤، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، مصر، ٢٠٠٢.
- الزرزوموني، إبراهيم أمين، تأويل الخطاب الشعري النظرية والتطبيق: مُحمَّد أحمد العزب "نموذجاً" ، مكتبة الآداب، القاهرة ، ٢٠١٠.
- الزعبي، أحمد، الشاعر الغاضب (محمود درويش): دراسات في دلالات اللغة ورموزها وإحالاتها، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، ٢٠٠٩.
- الزغلول، سلطان، البطركة الثقافية: دراسة في سلطة الأب وتمثيلاتهما، الآن/ناشرون و موزعون، الأردن، ٢٠١٦م.
- سرحان، باسم، تحولات الأسرة الفلسطينية في الشتات : دراسة سوسولوجية مقارنة، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ٢٠٠٥.
- سعادة، ميشال، محمود درويش عصي على النسيان، رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠٠٩.
- السعافين، إبراهيم عبد الرحيم، شعر محمود درويش: تحولات الرؤية.. تحولات اللغة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن/ رام الله، فلسطين، ٢٠١٨.

- سعيد، جلال الدين، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٤.
- السعيد، جميلة، بنية النص في شعر محمود درويش، مطبعة فن الطباعة، تونس، ٢٠١٢.
- عبد ربه، مُحمَّد، محمود درويش من المهد إلى اللحد، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٩.
- العربي، عميش، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ٢٠١٤.
- عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، ط ٢، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧.
- العيد، يمّنى، في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، دار الفارابي، بيروت ٢٠٠٨.
- الغدامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشرّحية، ط ٣، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣.
- غنيم، مُحمَّد عبد القادر، الأسرة العربية في الأدب العربي: (العصر الجاهلي، العصر العباسي)، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠٥ م.
- فرحات، أسامة، المونولوج بين الدراما والشعر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.
- فضل، صلاح، تحولات الشعرية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤.
- كليب، سعد الدين، وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.
- اللبدي، أيمن، الشعرية والشاعرية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٦.
- الماجدي، سفيان، اللغة في شعرية محمود درويش، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠١٧.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.

- مجموعة دراسات، محمود درويش المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن/ رام الله، فلسطين، ١٩٩٠.
- المرعي، فؤاد، نظرية الشعر في النقد الأوربي القديم، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٧ .
- المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط٣، الدار العربية للكتاب، طرابلس، د.ت .
- مصطفى، إبراهيم؛ و الزيات، أحمد؛ و عبدالقادر، حامد؛ و النجار، مُحمَّد، المعجم الوسيط، دار الدعوة، د.ت.
- المناصرة، عز الدين، علم الشعرّيّات: قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.
- منصر، نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٧.
- المهداوي، صفاء عبدالفتاح مُحمَّد، الأنا في شعر محمود درويش: دراسة سوسيوثقافية في دواوينه من(١٩٩٥-٢٠٠٨)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، ٢٠١٣.
- ناظم، حسن ، مفاهيم الشعرية : دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- النقاش، رجاء، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، الطبعة ٢، مطابع دار الهلال، مصر، ١٩٧١.

## ب/ المراجع المترجمة

- بارت، رولان ؛ جينيت، جيرار، من البنيوية إلى الشعرية، (ترجمة: غسان السيد)، دار نينوى، دمشق، ٢٠٠١.
- تزيطان، طودوروف، الشعرية، (ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة)، ط٢، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ١٩٩٠.
- جاكسون، رومان، قضايا الشعرية، (ترجمة: مُجد الولي ومبارك حنون)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- سوسان، جيرار؛ لايبكا، جورج، معجم الماركسية النقدي، دار الفارابي، لبنان، ٢٠٠٣.
- سمفيل، ليون، التناصية، ضمن (آفاق التناصية: المفهوم والمنظور) مجموعة مؤلفين، (ترجمة وتقديم: مُجد خير البقاعي)، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ٢٠١٣.
- طاليس، أرسطو، فن الشعر، (ترجمة وتحقيق: د. عبدالرحمن بدوي)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.
- كورتل، آرثر، قاموس أساطير العالم، (ترجمة: سهى الطريحي)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ٢٠١٠.
- كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، (ترجمة: مُجد الولي و مُجد العمري)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦.

## ج / المجالات

- حمزة، حسين، الصياغات النهائية وتحوّل المعنى: محمود درويش نموذجاً، المجلة، مجمع اللغة العربية، حيفا، العدد ٣، ٢٠١٢.
- الديك، إحسان، البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش رب الأيائل يا أبي، جامعة إربد الأهلية، المجلد الخامس، ع١، ٢٠٠٢.



- مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد التاسع، العدد ٢، ٢٠١٢.
- اليوسفي، محمد لطفي، قراءة في المصطلح النقدي، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانية)، المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ٢٠١٠.

#### د / المواقع الإلكترونية

صحيفة الاقتصادية الإلكترونية:

[http://www.aleqt.com/html.٢٥٧٠١٢article\\_/٢٨/٠٧/٢٠٠٩](http://www.aleqt.com/html.٢٥٧٠١٢article_/٢٨/٠٧/٢٠٠٩)

مؤسسة محمود درويش للإبداع:

<http://mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=1080&cat=41>

مجلة معكم ثقافية اجتماعية الكترونية :

<http://maakom.com/site/article/8716>

مجموعة ١٩٤ الإلكترونية:

<http://group194.net/article/18273>

مجلة دنيا الوطن:

<https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/149183.html>

## قائمة المحتويات

|   |     |
|---|-----|
| المقدمة .....   | ١   |
| التمهيد .....   | ٦   |
| الفصل الأول : الأم في أدب درويش .....                         | ٣١  |
| المبحث الأول : صورة الحنين .....                              | ٣٢  |
| المبحث الثاني: صورة الأم الفلسطينية .....                     | ٦٠  |
| أولاً: صورة أم الشهيد .....                                   | ٦١  |
| ثانياً: صورة فقد الأم .....                                   | ٧٦  |
| ثالثاً : صورة أم العدو .....                                  | ٨٠  |
| المبحث الثالث: حلم العودة للأم .....                          | ٨٣  |
| الفصل الثاني : الأصول (الجد والأب في أدب درويش) .....         | ٩٧  |
| المبحث الأول : صورة الأب الكادح .....                         | ٩٩  |
| المبحث الثاني: صورة الأب الغائب .....                         | ١١١ |
| أولاً: على المستوى الشخصي: غياب الأب عن أسرته .....           | ١١١ |
| ثانياً: على المستوى القومي: التخلي عن القضية الفلسطينية ..... | ١١٧ |
| المبحث الثالث: صورة الحوار والحكمة .....                      | ١٢٧ |
| المبحث الرابع: صورة الجد .....                                | ١٣٨ |

|     |       |  |
|-----|-------|--|
| ١٣٨ | ..... | أولاً: صورة الحضور العائلي                 |
| ١٤١ | ..... | ثانياً: الجد و الغياب الأبدي               |
| ١٤٩ | ..... | الفصل الثالث: الفروع (الإخوة والأخوات)     |
| ١٥١ | ..... | المبحث الأول : الأخ الحقيقي "الأخ بالدم"   |
| ١٦١ | ..... | المبحث الثاني: الأخ الآخر " العدو " :      |
| ١٦٢ | ..... | أولاً: الأخ العدو الإسرائيلي "أنسنة العدو" |
| ١٦٤ | ..... | ثانياً: الأخ العدو الفلسطيني "صراع الإخوة" |
| ١٨٢ | ..... | الخاتمة                                    |
| ١٨٦ | ..... | المصادر و المراجع                          |