في ذكرى
محمود درويش

فراس حج محمد

في ذكرى محمود درويش

2016 -3 -13

الكتاب: في ذكرى محمود درويش (13-3-2016)

المؤلف: فراس حج محمد

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

الطبعة الأولى 2016م

من منشورات:

الزيزفونة لتنمية ثقافة الطفل

شارع بيتونيا- عمارة بنك الاستثمار

هاتف: 2906666-2-972+

النسخة الإلكترونية: (طبعة ثانية، 2025)

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف، لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله، بأي شكل من الأشكال، بدون إذن خطي مسبق من المؤلف.

فراس حج محمد

في ذكرى محمود درويش

2016-3-13

الإهداء

إلى عشّاق هذه الأرض شعراء وشهداء

مقدمة

ماذا تعني وفاة الشاعر المشهور لنا نحن جمهور القراء والدارسين؟ هل من ذلك دلالة موجعة لنا نحن الذين لم يكن لنا صلة به اجتماعية أو صداقة أو حتى معرفة عابرة؟ لعلّ المسألة بالنسبة لنا ليست كما هي الحال لأم الشاعر وأصدقائه وأحبابه، فهم قد فقدوا شخصا عزيزا عليهم، مرتبطون به ارتباطا حياتيا لا إبداعيا، ولذلك سيترك في نفوسهم أثرا وغصة كونه فقيدهم إنسانيا ووجدانيا.

أما نحن القراء المبتعدون عن الشاعر في صلة الحب والقرابة، فهو لم يمت بالنسبة لنا، فما ربطنا به ما زال موجودا، هل يموت الشعر بموت شاعره؟ ها هو امرؤ القيس والمتنبي وأبو العلاء المعري والشابي والسياب، ونازك الملائكة وفدوى طوقان مت زالوا على قيد حياة.

ها هو درويش حيّ إذن لم يمت، ما زالت أشعاره كما هي تشع ألقا وبريقا، وتستدعيها الذاكرة كلما سنحت فكرة ما لتكون العبارة الدرويشية حاضرة جالية، وعليه سنظل نحتفي به احتفاءنا

بالمبدعين السابقين، وأما مسألة الحياة والموت البيولوجية فهي ليست في حساباتنا، أو على الأقل ليست في حساباتي شخصيا.

يأتي هذا الكتاب عن الشاعر محمود درويش وشعره، لا ليضيف جديدا، بالدرجة الأولى، ولكنه يأتي احتفاء بهذا الشاعر المتجلي كل حين بشعر، ذي مذاق خاص، بحيث أصبحت القصيدة الدرويشية قصيدة ذات ميسم خاص، كالقصيدة النزارية أو السيابية، بل وتفوقهما تنوعا وحيوية وحياة وخصوصية وإبداعاً

أعيد تقديم نفسي أولا في هذا الكتاب، وليس تقديم الشاعر، إذ إنني جمعت فيه كلّ ما كنت كتبته عن الشاعر وشعره، ففي كل عام منذ رحيله؛ كنت أكتب مقالتين؛ واحدة في ذكرى مولده، والأخرى في ذكرى وفاته، وقد نشرت كل تلك المقالات في صحف متعددة في فلسطين وخارج فلسطين. ولم تكن هذه المقالات هي كل ما كتبته عن شعر الشاعر ونثره، فقد سبق لي أن درست ظاهرة السخرية في الشعر الفلسطيني المقاوم، وتناولت بطبيعة الحال أشعار درويش الساخرة، وكان لي وقفة متأنية عند قصائده التي لم يدرجها في أي ديوان من دواوينه، وأعني هنا "خطب الدكتاتور الموزونة"، وقصيدة "عابرون في كلام عابر"، التي نشرت في كتاب نثري يحمل الاسم نفسه، كما اطلعت على ما كان نشره هنا

وهناك ولم يدرج في ديوان، كقصيدته "أنا الآخر"، كما أثبت ذلك التقرير الإخباري الموسع حول ذلك المؤتمر الذي عقدته جامعة بير زيت عام 2009، وكان بعنوان "درويش بين الرؤيا والأداة".

وأخيراً عليّ الاعتراف، أنني لم أقدم نقدا منهجيا حول تلك القصائد المنتقاة التي تناولتها في هذا الكتاب بالقراءة، إذ لم أكن معنيا سوى بقراءتي الخاصة حول تلك القصائد موضع الدرس، وبذلك لم أكن أسيرا لأي منهج نقدي، ومعترفا بالوقت ذاته بأنني كنت أسير الشاعر والشعر فقط. فدرويش كان وما زال ذلك الشاعر الذي لن تخفت له جذوة شعر وحضور، وسيظل خالدا خلود الدواة والقرطاس وهما متعانقان ليقدما الحياة بوجهها النضر المشبع الروح بالشعر والخضرة والوجه الحسن.

درويش والاحتفاء بذكراه

منذ سنوات وأنا أحتفي بدرويش، أحتفي به ليس لأنه فلسطيني، وليس لأنني أحبه شاعرا مقتدرا، بل لأنه يفيض وجعا في كل حرف، فأكتب عن إحدى أعماله الشعرية أو النثرية.

بالطبع في شعر درويش وحياته الكثير من مواطن الخلاف بينه وبين الكثيرين من النقاد والشعراء، بعضهم يريد أن يخرج من سيطرة روح درويش ويريد تمزيق عباءته اللفظية والمعنوية، ليكون صوت روحه وسمت نفسه، وهذا من حقه، ولكن ليس من حق أحد مهما ادعى لنفسه الرسوخ في عالم الشعر سلب درويش حقوقه وجحد ما أنجزه من مظاهر إبداع، فلا يعرف الفضل إلا أولو الفضل.

كان درويش سيد شعراء عصره، بعد أن لم يكن هناك درويش، كان درويش يوما شاعرا مبتدئا، كتب شعرا متوسطا ورديئا، ولكنه كان جريئا فحذفه وتخلص من عبء حمل يتعب الروح قبل البدن، درويش كان شاعرا مسحوقا وفقيرا ولاجئا ومتسكعا، ولكنه كان مغامرا وشجاعا، عاش وولد إنسانا حساسا، مشى ما كتب عليه من خطوات، وقطع الطريق إلى آخره سيرا في حقل من الألغام ،

عانى كثيرا حتى أصبح الشاعر الشاعر، فمن أراد هزيمة درويش فنيا فليتفوق عليه شعرا وغناء ووجعا إنسانيا ناضجا، ومن أراد أن يكون البديل فليقدم ما هو أعظم من درويش ومعاناة درويش، وليضئ لنا روحه كما أضاء لنا درويش يوما روحه وفكره.

كتب درويش كثيرا وكان شاعرا مجتهدا مثقفا قارئا نهما متنوع الثقافة في مصدرها وتنوعاتها الحيوية الإنسانية من عربية وإسلامية ومسيحية وتوراتية وعالمية، هضم عقله ما لا عد له من الأفكار ليعيد لنا إنتاجها فكرا وشعرا بطعم خاص ومزاج خاص، فكانت قصائده أسفارا ثقافيا مكتنزة ومشبعة بالعمق الثقافي، ولم تكن قصائد يقتات بها الصغار على قارعة الطريق، فدرويش ليس بريئا من حروف الآخرين. ولكنها ليست تلك الاتهامات التي يلقيها شانئوه في مقالاتهم العجلى الفجة الساذجة، فقد كان درويش محملا بالعبء الإنساني العالمي بثقافاته المتجذرة في عمق أعماق الوجود الإنساني وكاتب يحصي المرارة كما يحصي النجوم، حاولت أصابعه أن تقبض وهج الشمس، فسرت في جسد القصيدة رعشة الحياة الأبدية، وصار مولده عنوانا للثقافة في فلسطين في يوم الثقافة الوطني.

هذا هو درويش فمن منكم مثله أيها القابعون في هوامش الصفحات الأدبية تعانون من رطوبة الروح الكسولة الخائرة التي تحجرت فيها الحروف وغدت ميتة تنتظر إماما ليشيعها إلى مثواها الأخير، لك المجد أيها الشاعر الكبير، وعلى هؤلاء ما عليهم من قلق الريح الذي تحركهم في كل اتجاه طمعا في صورة مؤطرة على جدار صفحة من جريدة بائسة لا يقرأ سوادها غير الأسود من الناس قلبا وشعورا

درويش سيد الشعر وشاعر الشعراء

لم يكن درويش شاعرا كأيّ شاعر، فقد كان شاعرا متنوعا ومتعددا ليس في موسيقاه الشعرية الثرية وحسب، بل في صوره وألفاظه وموضوعاته، فقد كتب الحياة بتفاصيلها من اليوميّ العادي إلى الفلسفي والفكري، وكتب عن طفولته وصباه وكهولته وشيخوخته، وعن فرحه وحزنه ويأسه وخوفه وأمله وتطلعاته، وعن مرضه وحصاره وموته المرتقب، وكتب عن أمه وجده وأصدقائه، وعن الشهداء والمعتقلين والثوار، ومنح الآخرين أصواتهم ليقولوا بحرية آراءهم ورؤاهم، وحاورهم، فكما كتب عن الفلسطيني المعذب، كتب عن الآخر الإسرائيلي واليهودي والرجل الأبيض، ووثق معاناة البشرية بكل ما تحمل من شجن وألم، كما أنه كتب الحبّ أبدع القصائد وأجملها، فكأنه عاشق ولهه الحب، وأشقاه!

لقد حمل شعر درويش ثيمات متنوعة ثقافية وفكرية، ووظف كل مصادر الثقافة العالمية والعربية والمحلية، فتجد في قصائده العبارات القرآنية والإنجلية والتوارتية، وتجد الحكايات والأساطير، والموروثات الشعبية، وكلها جاءت في صياغة درويشية خاصة، تحمل طابعه المميز، لم يكرر أحدا، ولم يكرر نفسه، فكان كل عمل

من أعماله إضافة حقيقية للشعر، يربط سابقه بلاحقه ويضيف عليه، فتتناسل الأفكار وتتطور كالكائن الحي الذي ينمو ويشتد ويزداد خبرة وتجربة كلما تقدم في مراحل عمره المتتابعة، مستفيدا من إنجازات القصيدة الحديثة، ومضيفا عليها من إبداعه، فجاءت القصائد متعددة في أشكالها التعبيرية بين القصيدة القصيرة (قصيدة الومضة) والقصيدة المطولة التي تستغرق ديوانا كاملا، ووجدت في شعره القصائد الدرامية الملحمية كما تساوقت مع القصيدة البسيطة في بنيتها التركيبية، لتبنيَ عالم درويش الشعري المكتمل في تجربته ورؤاه الإبداعية.

لقد اعتنى درويش بشعره عناية فاقت عناية أي شاعر آخر بشعره، فألهم النقاد والدارسين، وألزمهم السير في ركابه ومتابعته، وكان حريصا على أن يمثل مدرسة "الصنعة"في الشعر الحديث، ليواصل هذه الطريق مع من سبقه من الشعراء، كأوس ابن حجر والمتنبي وأبي تمام، وبعث الألفاظ من مراقدها المعجمية وجعلها حية في صور نابضة بالحيوية، تختال في النص كأنها المولود الجديد المتفتح صوته في قصيدته.

وكما كان درويش شاعرا، فقد كان مفكرا وناثرا وناقدا أيضا، فقد بثّ في كتبه النثرية، لا سيما رسائله مع سميح القاسم كثيرا من

أفكاره النقدية المتقدمة حول الشعر وطبيعته وتلقيه، وكان يدرك تمام الإدراك طبيعة الشعر وصنعته، ويلحظ ذلك كلّ من قرأ حواراته الزاخرة بالآراء النقدية والتحليلية. وبذلك يكون هذا الشاعر الفذّ قد ترك مكتبة ضخمة من الأعمال الإبداعية، التي توالدت على ضفافها الكثير من الدراسات النقدية والمقالات والحوارات، ولم يستطع أي شاعر أو ناقد أو دارس أو متذوق للشعر إلا أن يكون له نصيب من شعر درويش شاء ذلك أم أبى، وسواء أأحب الشاعر أم كرهه، آتفق معه أم اختلف، محققا تلك المقولة بحق "مالئ الدنيا وشاغل الناس"، فحضوره في الوعيّ الثقافي والجمعي لا يُختلف فيه ولا عليه، مؤثرا في الحركة الشعرية، لذلك فهو سيّد الشعر وشاعر الشعراء.

فلترقد روحك بسلام أيها الشاعر الإنسان

ولد الشاعر محمود درويش في قرية البروة في فلسطين المحتلة عام 1941 في الثالث عشر من آذار، وعندما حدثت النكبة الفلسطينية عام 1948 كان الطفل درويش قد تجاوز السابعة بقليل، مما جعله يختزن بذاكرة الطفولة التي ظلت حية مآسي لا عد لها ولا حصر، من مرارة التشرد والخوف والضياع، وفقدان الأمان في بيته وقريته، وقد تحدث درويش كثيرا عن ذلك في أشعاره ورسائله وسردياته المختلفة.

لعلّ ما مر به الشاعر درويش من تجارب مؤلمة جعلته إنسانا مرهفا وحساسا، ولعلها هذبت حسه ومشاعره، لتكون أجمل وأصفى وأكثر إنسانية، فعلى الرغم مما عانى هذا الشاعر وفي فترة لها تأثيرها على الإنسان، لكنه لم يكن يحمل حقدا على أحد، حتى على الآخر الإسرائيلي أو اليهودي، بل حاوره إنسانيا، وكان صوت العقل والمنطق هو الذي يحكم ذلك الحوار، لأن الشاعر على يقين بأن صوته هو الأقوى وحجته هي الأنصع، فإن لم يقتنع بها ذلك الآخر، لا يعني بأنه ضعيف، وبالتالي فقد أقام على تلك العلاقة برهانا من الحجة القاطعة، ولكن من كان محتلا، ويسرق قوت الشعوب ويصادر آمالها، لن يفهم صوتا وفكرا وشعرا

كصوت درويش وفكره، ولذلك لم يلتقيا على طول تلك العلاقة الملتبسة بين الضحية القوية فكرا وحجة الضعيفة سلاحا، وبين المحتل الضعيف حجة وإنسانية ولكنه مدجج بسلاح لا يرحم.

ولم يكن درويش إنسانيا في علاقته مع الآخر الإسرائيلي وحسب، بل إن درويشا لم يكن ليدخل مع معارضيه ومناكفيه في معارك أدبية، وكان يصمت ويشيح ببصره عن كل منتقد، مانحا هؤلاء القوم حق الاختلاف والاعتراض، ولم يكن معنيا بإثارة أحقاد جانبية، لأنه كان يدرك ما معنى الشاعر وما هي وظيفته وما هو مشروعه الثقافي الإنساني العام.

وأخيرا لقد كان درويش في نزعته الشعرية إنسانا يشعر بآلام الآخرين ويتعاطف مع مآسيهم، وقد وثق كل ذلك شعرا، ودواوينه شواهد حق وصدق لما كان عليه هذا الشاعر في شعره، وأقف هنا عند قصيدة لدرويش أراها قد جمعت المأساة الفلسطينية فردية وجماعية إلى جانب أنها جعلت الحالة إنسانية بامتياز، وأقصد بذلك قصيدة درويش **"فكر بغيرك"**، وهي إحدى قصائد ديوان **"كزهر اللوز أو أبعد"** الصادر عن دار الشروق/ رام الله، 2005.

جاءت القصيدة ضمن مجموعة القصائد الأولى في الديوان المعنونة بـ "أنت"، والقصيدة ليست من القصائد الطويلة، بل إنها لم

تتجاوز السبعة أبيات، بناها الشاعر بناءً واحدا رتيبا، بحيث بدأ كل بيت بالضمير أنت المسبوق بالواو، على ما يحمل هذا الضمير المنفصل من قوة وتنبيه للمتلقي، وعلى ما تحيل هذه الواو من محذوف يستحضره القارئ ضمن الحالات التي تحدث عنها الشاعر في القصيدة.

لم يحدد درويش مخاطبا معينا في القصيدة، بل جاء الضمير **"أنت"** ضميرا عاما شاملا لكل مخاطب، فلسطينيا وغير فلسطيني، إنه الإنسان في كل زمان وفي كل مكان، ذلك الإنسان الذي يغرق في متعه وملذاته وفرديته وينسى الآخرين، فبماذا يفكر درويش؟ وبماذا يطالب المخاطب أن يفكر؟

ها أنت الآن على مائدة فطورك، تعد وجبة الصباح، لعلك تنظر إليها وقد غصت بما لذ وطاب، فهل ستلتهم هذا الفطور وحدك؟ قف لحظة وفكر بغيرك **"لا تنس قوت الحمام"**، يا له من تعبير! "قوت الحمام"، ببساطته وقلته وتواضعه، فهو لا يكلف كثيرا.

يبقى درويش في دائرة اليومي، ويدعونا لأن نفكر بمن لا يجدون الماء و**"يرضعون الغمام"** ونحن نسدد فواتير المياه، ويجب علينا أن لا ننسى **"شعب الخيام"** ونحن نؤوب إلى بيوتنا، أو حين

نضع أجسامنا في الفراش ونحلم بالأحلام السعيدة ونجمع الكواكب، **"فثمة من لم يجد حيزا للمنام"**.

ولا تمر الحرب حرب الأقوياء دون أن يذكر درويش بأن الحرب ليست هدفا في حد ذاتها، فليس بطلا من يشعل حربا ويدمر بلدا كاملا، إنما البطولة أن تكون إنسانيا وأنت تخوض هذه الحرب، وتفكر بأن هناك أناسا **"يطلبون السلام"**، عندها تدرك معنى وجودك الإنساني أيها الأنت.

وتخطو القصيدة خطوة أخرى في رسم معالم إنسانية الإنسان، ويلتفت درويش إلى حق الآخرين في الكلام والاختلاف، فإن كنت كاتبا وتمارس لعبة الكتابة الصاخبة المزركشة أو المتحررة بالاستعارات، تأكد أن هناك آخرين قد حرموا حق الكلام، فالدكتاتوريات الطاغية على اختلاف أنواعها تمنع الكثيرين وتغتال قلوبهم وعقولهم وألسنتهم، فلا تكن أنت منهم، عليك أيها البليغ المحصن باستعاراتك أن تستمع للآخرين فهم بشر ولهم حق التعبير والكلام، وإن لم يستطيعوا هم أن يكتبوا، فلا تتجاوز عنهم مهملا لهم، فلتكتب عنهم ولا تظلَّ هائما في استعاراتك ناسيا همّ غيرك، عليك أن تكون إنسانيا بكتاباتك، وتذكر مهمتك:

وأنت تحرّر نفسك بالاستعارات، فكر بغيرك

[من فـقدوا حقـهم في الكـلامْ]

ويختم درويش قصيدته مذكرا هذا المخاطب أن يفكر بنفسه وهو يفكر بالآخرين البعيدين، ولكن يريد له أن لا يفكر بأنانية وفردية **"فكر بنفسك، قل: ليتني شمعة في الظلامْ"**، إن هذه هي مهمتك أيها الإنسان أن تكون شمعة في هذا الظلام، لتكون نفسك وغيرك، فلا معنى لوجودك إن كنت وحيدا، فلتتكامل مع غيرك ولتكن لهم، ليكونوا لك.

هذا هو الشاعر عندما تكون حياته مجبولة بعرق الآخرين، وإحساسه نابع ومتناغم من إحساس الجماهير، هذا الشاعر الذي كان جماهيريا في ديوانه الأول، وصار إنسانيا في كل شعره بعد ذلك، فلترقد روحك بسلام أيها الشاعر الإنسان، فما زلت بيننا فلم يبعدك الموت عنا إلا بقدر ما تغيب شمس نهار، لتعود تشرق من جديد.

لم يقل درويش يوما قدسوني

لاحظت في الفترة الأخيرة تناول بعض الكتاب لشعر درويش واصطناع قضايا للنقاش حول شعره، واللافت للانتباه حول ما كتب بعض هؤلاء أنهم مفترضون أن درويشا قد مد لهم يده راجيا مستعطفا أن يقدسوه، لترى أحدهم كاتبا "لا قداسة لمبدع"، إن المسألة كلها تقوم في وعيها على أن في العقل الباطن شيئا من حتى تجاه درويش الشاعر، ولا أريد أن أصفه بأي صفة أخرى، فما أنتجه من كتب ومنجزات ثقافية هي من سيدافع عن درويش وليس بعض سطور مكتوبة هنا أو هناك، وحسبه أنه كما المتنبي كثر حاسدوه، وكل ذي نعمة محسود.

لقد تتبعت ما كتب مؤخرا حول درويش، واستفاض القول وامتد حتى وصل إلى درجة الخطل والخطر، حتى أن بعضهم كتب عن درويش وهو يفتقر لمعرفة حقيقية بدرويش أولا، وبإدراك عميق لطبيعة الأدب والعملية الإبداعية ثانيا، فجاء بما لم يستطعه الأواخر والأوائل، واجتهد في تتبع ألفاظ درويش وتراكيبه ليقول عنه بأنه قد لملم لغته من بطون الكتب التراثية والتاريخية وكتب المعاصرين مجايلين له وغير مجايلين، ولم يكن في الأمر سابقة إبداعية لهذا

المطعون في الظهر المكتوب في غرة الشعر المعاصر درويش الشاعر.

لم أكن أدري لماذا كل هذا، لقد تناسى هؤلاء أن درويش الرافض فكرة التقديس حيا وميتا، قد قدم ما لديه، ونثر ما بجعبته، وكان هؤلاء يتسابقون على شراء كتبه والكتابة عنها ومدحها والإشادة بها، فإذا ما مات الرجل وارتحل، تبدلت الألحان وصار العزف جنائزيا، لقد نسي هؤلاء أن درويش هو من قال يوما عندما كان الكل يتسابق للشهرة والظهور، قال: "أنقذونا من هذا الحب القاسي"، والآن من سيقول يا درويش أنقذوني من هذه الحرب الثقافية الباردة؟

يذكرني هذا الموقف من درويش بموقف الناقد اللبناني جهاد فاضل، حيث كتب كتابا عن الشاعر المرحوم نزار قباني بعنوان "الوجه الآخر"، وقال الناقد في الشاعر ما لم يقله مالك في الخمر، وجمع له من السيئات ما جمع على المستويين الخُلقي والفني، ولم يقصر في شيء، هذا الناقد الذي لم يبح بأي من آرائه تلك ونزار الشاعر حيّ، ولا أظن أن نزارا سيقطع لسان ذلك الناقد لو سمع منه حيا ما قاله.

ولعلني لو تتبعت أكثر أو تتبعتم مزيدا من القضايا حول المبدعين لرأيتم العجب العجاب، فأنا لا أقدس درويشا ولا نزارا، ولكنّ هؤلاء المنتقدين كانوا على علم بشعر درويش قبل أن يموت، وتناولوا من أشعاره ما تجاوز عمره العقد أو العقدين، لماذا صمتوا كل تلك المدة ولم يبوحوا بأسرار العقول، أم أنه على رأي المثل الشعبي "غاب القط، العب يا فار".

يا ليتهم أتعبوه وأشبعوه نقدا وانتقادا وهو حي، ويا ليتهم قدموا فيه الدراسات الرصينة العلمية المحكمة، وليس مجرد تقولات يُتاح لها أن تنشر، لأنهم فقط من يملكون مفاتيح النشر في صحف ومواقع تملكوها وحجبوا حروفا وأسماء لا شك بأنها ستضيف جديدا لو سمح لها بأن تبرز، ولكن الضعيف إذا استقوى خاف من كل ضعيف، فكيف إذا كان الطارق بابهم قويا. سيصدونه ويشبعونه إهمالا، إنها مصيبة الثقافة العربية المعاصرة والعقلية العربية التي لا تحيا إلا رجعا عقيما لصدى الدكتاتوريات السياسية.

لن أدافع عنك يا درويش، بل سأترك ما قلته يدافع عنك فأما الزبد فيذهب جفاء، وأما يشعّ من أصيل الشعر سيظل خالدا أبد الدهر، فالشمس لم ولن تحْجب بالغربال، ولو حاول الواهمون ذلك، فارقد بسلام... وعلى روحك من أرواحنا وأمانينا ألف تحية وسلام.

الأوزان الخليلية وحضورها في شعر محمود درويش

المقدمة:

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع شعر الشاعر محمود درويش بدءا من ديوانه الأول أوراق الزيتون، وانتهاء بديوانه الأخير، المنشور بعد وفاته "لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي"، وحضور الأوزان الخليلية في شعره، وأعني هنا بالضبط حضور القصيدة بشكلها القديم (قصيدة الشطرين) في دواوين الشاعر، محاولا الرد على تلك المقولات النقدية والفكرية التي تقول: إن الشعر الحر خيار تقدمي اشتراكي أو ديمقراطي حداثي أو ما شابه هذه المصطلحات، التي تغص بها مقالات النقاد والشعراء.

ولم أقتصر على شعر محمود درويش، بل بدأت بالحديث عن وجود هذه الظاهرة عند شعراء آخرين فلسطينيين وعرب، لهم باع طويل في كتابة القصيدة الحديثة وتطورها، وعدا كونهم كذلك هم شعراء ثوريون يساريون أو تقدميون، لأبين أن الأدب وأشكاله وأجناسه ليست حكرا على طرف دون طرف، وأن الحكم العدل في ذلك ليس الشكل، ولكن الأفكار المطروحة في هذا النص أو ذاك هي التي تحدد انتماء الشاعر أو أيديولوجيته.

وقد اتجهت في تتبع هذه الظاهرة عند الشعراء الآخرين (غير درويش) لدواوينهم المطبوعة أو أعمالهم الشعرية الكاملة، ولو أردت تتبع هذه الظاهرة في أشعار كل الشعراء المعاصرين لحصلت شعرا كثيرا وديوانا ضخما، ولكن كما يقولون: "ما لا يدرك كله لا يترك جله".

وقبل أن أجدف في بحر متلاطم الأمواج عميق الغور خطير المسالك، وجدت من الضروري تحديد مقصود بعض المصطلحات التي تحكم هذه الدراسة وتسير عليها، وخاصة مصطلحي: القصيدة العمودية/ القصيدة التقليدية، والأوزان الخليلية.

أرى أن هناك خلطا في استخدام مصطلح القصيدة العمودية، والحاصل في ذلك هو اعتبار كل قصيدة تنهج نهج النمط التقليدي الشكلي (ذو الشطرين) هي قصيدة عمودية، والحقيقة غير ذلك، إن المقصود بهذا المصطلح هو تلك القصيدة التي التزمت عمود الشعر العربي بقواعده السبعة التي قررها المرزوقي شارح ديوان الحماسة لأبي تمام[1]، ونص عليها في مقدمة هذا الشرح، ولم يشترط المرزوقي في حينه الشكل التقليدي (ذو الشطرين) كأحد

[1] ينظر: شرح ديوان الحماسة، لأبي علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، تحقيق، أحمد أمين، وعبد السلام هارون، بيروت، ط1، 1991، المجلد الأول، ص9

مقومات القصيدة القديمة، لأن الشعر العربي وقتها لم يكن يعرف من الشعر أشكالا أخرى، فكان للقصيدة شكل ظاهري واحد؛ قصيدة مكونة من مجموعة أبيات، وكل بيت يتكون من شطرين متساويين، والشطر الثاني ينتهي بقافية واحدة تنتظم كل أبيات القصيدة وتضبط إيقاعها الموسيقي الخارجي، مع أن المرزوقي قد حدد مقومات أخرى غير الشكل على القصيدة لاعتبارها عمودية، وبناء على مقومات المرزوقي أخرج النقاد -على سبيل المثال- الشاعر العباسي أبا نواس من نطاق الشعر العمودي، لأنه لم يلتزم بتلك المحددات.

ويدخل تحت هذا المصطلح مصطلح القصيدة القديمة كمصطلح مرادف للقصيدة العمودية، كذلك فإن في الأمر تخليطا ليس ببسيط، أو هين، فهل كل قصيدة كتبت بنمط قصيدة الشطرين قصيدة قديمة تقليدية، إذن فكل من كتب مقالا هو مقلد لأول من كتب مقالا، ومن كتب رواية فهو مقلد لأول راو كتب في هذا الفن، والأمر ينسحب على كتاب الشعر الحر أو شعراء القصيدة بالنثر، لذا يبدو من وجهة نظري فإن مصطلح (قصيدة قديمة أو تقليدية) مصطلح عقيم وخادع ليس له وجود أو معنى أو ظروف طبيعية ليعيش ضمنها، وعليه فإنني قد اخترت استخدام مصطلح (قصيدة

الشطرين) مع المراوحة أحيانا مع مصطلح (الأوزان الخليلية)، على اعتبار أن هذين المصطلحين بسيطان، ولهما ارتباط خارجي شكلي، وليس له أي مضمون فكري أو أيديولوجي.

حضور قصيدة الشطرين في أشعار شعراء الحداثة العرب

إن من يتتبع مسيرة الأدب العربي يرى أن الأشكال الشعرية والنثرية تطورت وتوالد بعضها من بعض دون إحداث ضجات فكرية مغمسة بدعوات التجهيل أو التكفير، بل سار الأمر سيرا طبيعيا، معبرا عن حاجة في النفس، تتوسل بأدوات متعددة لإشباع تلك الحاجات، وليس الأمر محكوما بفكر مسبق متبنى يدّعي أصحابه سلفا أنه هو الصواب والتطور وما عداه هو الخطأ والتخلف، ومن هنا جاء التطور في أشكال الشعر العربي قبل ثورة الشعر الحر، ولعل أكبر تطور حدث في بنية القصيدة بشكلها المعهود هو الموشحات، ولكن هذا التطور لم يستفد منه الفائدة المرجوة فمات، ولم يعمر، وقد يكون موته أمرا طبيعيا، لأنه لم يعد يلبي حاجة في نفس قائله، ولم يشعر أحد من الشعراء أنه بحاجة لأن يقول موشحا.

وهذا الأمر ينطبق على مسيرة الشعر الحديثة، فوجود الشعر الحر هو نابع عن حاجة في نقس القائل، وليس مرتبطا

بفكرة ما، وللتدليل على ظاهرة حضور هذه الأشكال الشعرية (الشعر الحر، والشعر ذو الشطرين) متجاورة ومتجانسة في شعر الشاعر، تعمدت اختيار شاعرين عربيين هما: الشاعر أمل دنقل والشاعر مظفر النواب، ومن شعراء فلسطين توقفت الدراسة عند نماذج من شعر فدوى طوقان، والشاعر محمد القيسي والشاعر مريد البرغوثي، ويعود السبب في هذا الاختيار لأن هؤلاء الشعراء ثوريون، وهم ينتمون إلى مرحلة ما بعد الريادة الشعرية، ووجدوا في وقت كان الشعر العربي قد استقر بكل أشكاله التعبيرية.

ويغلب على ظني أن هؤلاء الشعراء عندما كتبوا أشعارهم لم يكونوا يعيشون وهم حساسية القديم والحديث وذلك الصراع المفتعل بين أتباع كل منهما، وقد وظفوا الشكلين الشعريين إبداعيا وذاتيا كما تمليه عليهم لحظة الإبداع الشعري، دون فكر مسبق أن هذا الشاعر أو ذاك يعادي نمطا شعريا أو يوالي شكلا مغايرا، لأنه ببساطة مطلقة لا يوجد تضارب أو عداء ما بين أشكال الأدب وأجناسه، وما هذه المعارك التي سمعنا جعجعة أصحابها أو قرأنا وقائعها ما هي إلا غبار قصور في الفهم عند الطرفين، وقد استعنت بشعر هؤلاء الشعراء لأدلل على وجود هذه الظاهرة فقط، وليس لأقوم بمسح شامل في أشعارهم، كما فعلتُ مع أشعار محمود

درويش، إذ تحدثت بالتفصيل وتتبعت الظاهرة بكل أشكالها في شعره.

إن من يطالع شعر الشاعر المصري **أمل دنقل**، تفجأه قصيدة (**رسالة من الشمال**) المكونة من (38) بيتا ينتظمها البحر المتقارب، وتسير القصيدة كلها على إيقاع موسيقي واحد، يدل على أن القصيدة كتبت كقصيدة تلتزم الشطرين، وأختار من أبيات هذه القصيدة قول الشاعر:

بعمـــــر – مـــــن الشـــــوك – مخشوشـــــنِ
بعـــــرق مـــــن الصـــــيف لـــــم يســـــكن
بتجويـــــف حـــــبّ، بـــــه كـــــاهن
لـــــه زمـــــن .. صـــــامت الأرغـــــن:
أعـــــيش هنـــــا لا هنـــــا، إنّنـــــي
جهلـــــت بكينـــــونتي مســـــكني
غـــدي: عـــالم ضـــلّ عنّـــي الطريـــق
مســـــالكه للســـــدى تنحنـــــي
علاماتـــــه كانثيـــــال الوضـــــوء
علـــــى دنـــــس منـــــتن.. منـــــتنِ[1]

وتظل القصيدة تدرج بهذا النفس الخليلي السلس حتى تنتهي، فلن تحس بتخلع موسيقي أو كسر لإيقاع الرتابة الوزنية، بالإضافة

[1] الأعمال الكاملة، أمل دنقل، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2005، ص59-64.

إلى أن القصدية متوفرة في هذه القصيدة، فالشاعر كتبها وهو يعلم أنه يكتب قصيدة بنمط الشطرين، وهذا واضح من البيت الأول الذي جاء مصرعا[1]، ولم يحفل الشاعر بترتيب الأبيات ترتيبا كما هو معهود في قصيدة الشطرين، بل تجد أبياتها منثورة على الصفحات ليوهمنا أنها من الشعر الحر، إلا أن الأمر لن يخيل على القارئ المتفحص، عدا عن أن الشكل الفني للقصيدة لن يخرجها من حداثيتها وثورية أفكارها، فليس الشكل بعائق أمام حمل رسالة الشاعر أيا كانت هذه الرسالة.

أما الشاعر العراقي مظفر النواب، ذلك الشاعر المبعد عن وطنه، كونه شاعرا ثوريا، يتبنى أفكارا تسمى بعرف أصحابها بأنها تقدمية، فإنه لم يتخلَّ عن هذا النمط من الشعر، ذي الحساسية الوزنية الرهيفة، وذي الطاقات الإيقاعية الغنية، وأي شاعر يستطيع التخلي عن هذا الكنز الموسيقي الثرّ؟ غير الشاعر السقيم الغبي الفرح بغبائه يفلسف ما ترسب من أوهام في قعر كأس مثلومة الحوافّ.

وتجلى هذا الشعر في ديوان مظفر النواب بقصيدة عنوانها **"باللون الرمادي"**، تمتد قامتها لتصل (19) بيتا، تنضح بالمعاني

[1] التصريع هو: "أن تكون قافية الشطر الثاني هي نفس قافية الشطر الأول"، معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبه، بيروت،1974، ص258.

الثورية التي طالما تغنى الشاعر بها، وهذه القصيدة الجميلة التي خصصها الشاعر لدمشق وحنينه لهذه المدينة العريقة، لتقوم دليلا على حسن اختيار الشاعر لأوزانه ورصف بناء أشعاره، بحلة شعرية متماسكة القوام تتوسل بالبحر البسيط لتكتمل موسيقاها وإيقاعاتها الرتيبة، مستفيدا النواب-كما دنقل- من ميزات قصيدة الشطرين، وأعني هنا التصريع في البيت الأول، يقول النواب في بعض أبيات القصيدة:

دمشـــق عـــدت بـــلا حزنـــي ولا فرحـــي
يقـــــودني شـــــبح مضـــــنى إلـــــى شـــــبح
ضـــيعت منـــك طريقـــا كنـــت أعرفـــه
ســـــكران مغمضـــــة عينـــــي مـــــن الطفـــــح
أصـــابح الليـــل مصـــلوبا علـــى جســـد
لـــــــم أدر أي خفايـــــــا حســـــــنه قـــــــدحي
دفعـــت روحـــي علـــى روحـــي فباعـــدني
نهـــــدان عـــــن جنـــــة فـــــي موســـــم لقـــــحِ[1]

وتجد هذا الشكل حاضرا وبقوة في أشعار الشعراء الفلسطينيين، ولم يكد شاعر من هؤلاء يتجاوزه أو يستغني عنه، كونه عاملا

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، مظفر النواب، دار قنبر، لندن، ط1، 1996، ص576.

شعريا مهما، وذا دلالة في الشعر الحديث، عدا إمكانياته الهائلة التي لا بد من توظيفها لتحمل معاني الشاعر وعواطفه.

فقد اعتنت الشاعرة فدوى طوقان بهذا الشكل الفني للشعر العربي أيما عناية، وقد شكل هذا الشعر علامة بارزة في أشعارها، وسأختار لذلك قصيدة من ديوانها الأخير **"اللحن الأخير"**، وجاءت القصيدة بعنوان **"صورة ذاتية"**، وتهديها الشاعرة إلى الكاتبة الفلسطينية ليانة بدر، تقول الشاعرة فدوى طوقان:

وراءك شـــــوط طويـــــل المـــــدى
ســـــــفحت عليـــــه ســـــــنين العمـــــــرْ
وكـــــم فلســـــفتك حيـــــاة تمـــــرْ
علـــــــى جانبيهـــــــا بحلـــــــو ومـــــــرْ
زوت عنـــــك وجـــــه بشاشـــــتها
وأولتـــــــك وجهـــــــا لهـــــــا مكفهـــــــرْ
خبـــــرتِ تنـــــاقض حالاتهـــــا
ولـــــــم تـــــــدركي كنههـــــــا المســـــــتترْ
وقـــــد حـــــان أن تســـــتريحي وتلقـــــي
عـــــــن المنكبـــــــين غبـــــــار الســـــــفرْ
فحســـــبك أنـــــك لـــــم تهزمـــــي

ولا حطمتـــــــــــك ســـــــــــهام القـــــــــــدرْ[1]

ولم يتخل الشاعر **محمد القيسي** عن قصيدة الشطرين، بل كان هذا الشكل حاضرا بشكل لافت في مجموعته الشعرية، بقصائد مستوية على سوقها، تعجب القراء لتغيظ بها أدعياء الحداثة الشعرية، فإذا ما طالعت تلك المجموعة فإنك ستقرأ له قصائد خليلية الأوزان لها اعتبارها الفني الأصيل، ومن تلك القصائد أذكر القارئ الكريم بعناوين من تلك القصائد "امرؤ القيس، الأباريق، رومية)[2].

ويراوح الشاعر محمد القيسي بين النمطين في القصيدة الواحدة؛ ففي قصيدته **"الوقوف في جرش"**[3]، يفتتح القصيدة بمقطع شعري مكون من (12) بيتا يلتزم فيه الشكل الخليلي للقصيدة العربية، وبعد أن يمضي في عباب قصيدته شاعرا حرا، تراه مرة أخرى يعود إلى قصيدة الشطرين، وهكذا مزاوجا بين الشكلين بتناسق تام وجمالية رفيعة المستوى، وقد بلغت تلك المقطوعات الخليلية (5) مقاطع، منوعا الشاعر في أوزانها وإيقاعاتها، مما منح القصيدة تنوعا موسيقيا يعبر عن ذلك الوقوف في جرش حيث المأساة

[1] اللحن الأخير، فدوى طوقان، دار الشروق، ط1، 2000، ص56-57.

[2] ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، محمد القيسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1987، (الصفحات: 627، 628، 639).

[3] ينظر: القصيدة في المجموعة الكاملة، من ص513- ص548.

الفلسطينية في سبعينيات القرن الماضي بأيلولها الأسود، ومن هذه المقطوعات أختار هذه المقطوعة التي تفيض حزنا وشجنا طافحين:

دفنـــــا أجمـــــل الفتيـــــان فيـــــكِ

وقلنـــــا يـــــا صـــــبية هـــــل نفيـــــكِ

فمـــن أســـقاك هـــذا الكـــأس مـــرا

ســـــقاني مـــــن لظـــــاه بخـــــتم فيـــــكِ

وقفـــت علـــى طلولـــك فـــي جـــلال

أريـــــك مـــــن الهـــــوى مـــــا لا أريـــــكِ

لـــئن طوفـــتُ فـــي البلـــدان عهـــدا

فقـــــد كانـــــت يـــــداك همـــــا شـــــريكي[1]

وبالتقنية نفسها نجد الشاعر **مريد البرغوثي** في قصيدته **"طال الشتات**[2]**"** يزاوج بين النمطين بانسجام تام دون حدوث نفور موسيقي أو بنائي في جسد القصيدة، ويفتتح البرغوثي كذلك قصيدته المطولة بمقطع شعري مكون من (7) أبيات، يقول البرغوثي فيه:

---

[1] السابق، ص 517.

[2] ينظر: الأعمال الشعرية، مريد البرغوثي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص411-430.

طـــال الشـــتاتُ وعافـــت خطوَنـــا المـــدنُ

وأنـــــت تمعـــــن بعـــــد أيهـــــا الـــــوطنُ

كـــأن حبـــك ركـــض نحـــو تهلكـــةٍ

ونحْـــــن نـــــركض لا نبطـــــي ولا نَهِـــــنُ

يقـــول مـــن لـــم يجـــرّب مـــا نكابـــدهُ

كـــــأنّ أجملَهـــــم بـــــالموتِ قـــــد فُتِنـــــوا

ولـــو حكـــى المـــوت بالفصـــحى لصـــاح بنـــا

كفـــــى ازدحامـــــا علـــــى كفـــــيّ واتّزنـــــوا

يهـــوي الشـــهيد وفـــي عينيـــه حيرتُنـــا

هـــل مـــات بالنـــار أم أوهـــى بـــه الشّـــجنُ

لـــك اتجهنـــا ومـــوج الحلـــم يجمعنـــا

فبعثرتنـــــا علـــــى أمواجهـــــا الســـــفنُ

ارجـــع فـــديتك إن قبـــرا وإن ســـكنا

فـــــــــدونَك الأرض لا قبـــــــــر ولا ســـــــــكنُ[1]

ويكرر الشاعر هذه التقنية في ثنايا القصيدة حتى بلغت المقطوعات الشعرية من نمط شعر الشطرين في القصيدة كلها (6) مقطوعات شعرية بواقع (34) بيتا، محدثة إيقاعا رتيبا، وتجربة إبداعية تنظر إلى الطاقات الكامنة في الشعر فتوظفها مستفيدة منها، بعيدا عن القوالب النقدية الجاهزة، والتي ليس لها أساس من الصحة.

الأوزان الخليلية في شعر درويش

بدا واضحا في القسم الأول من الدراسة أن الشعراء العرب الحداثيين والتقدميين لم يتخلوا عن قصيدة الشطرين، وأفادوا من إمكانياتها الغنية في الإيقاع والموسيقى والتعبير عن الفكرة، وقد تم رصد نوعين من هذه الإفادة عند هؤلاء الشعراء؛ الأولى مجيء القصيدة كاملة على الوزن الخليلي للبحر الشعري الذي صيغت القصيدة عليه، والثاني مزاوجة الشاعر بين الوزن الخليلي وشعر التفعيلة في القصيدة الواحدة.

[1] السابق، ص 411

وعند الاطلاع على شعر محمود درويش الذي يمتد ردحا طويلا من الشعر وحقبة غنية من الدواوين، منوعا في الأسلوب والاتجاه والسمات والموضوعات، سيجد الدارس أن هذا النمط من بناء القصيدة لم يفارق درويشا في كل مراحل مسيرته الإبداعية، مما يؤكد المقولة التي بدأت فيها هذه الدراسة من أن الشاعر الذكي هو الذي يحسن توظيف كل الإمكانيات المتاحة له، وأن لا يحجر على نفسه بدعوى باطلة من مثل أن الشكل جزء من المضمون، وقد ثبت أن المضمون حتى يستقر يأخذ أشكالا متعددة، فليس هناك محتوى ما يناسبه شكل أدبي خاص.

ويبدو أن الشاعر محمود درويش واع لمثل هذه المسألة وعيا تاما، فالشاعر ليس ارتجاليا في كتابته الشعر، بل إن درويشا يصرح أن **"كل تخطيط لقصيدة هو عمل واع، وإذا ظهرت ملامحه تتحول القصيدة إلى مجموعة مقولات وتتحول أيضا إلى فلسفة"**[1]، ولذا عندما تفجؤك قصيدة من شعر الشطرين فاعلم أن الشاعر يريدها أن تكون كذلك، وأن لحظة ما يسميه درويش "الحدس" هو الذي فرض عليها الشكل، فالشاعر يرى أنه **"يبدأ من اللحظة**

[1] محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، عبده وازن، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص81.

الموسيقية"[1]، ويتابع عمله في هذه القصيدة مصرّا على أن يبني قصيدته **"بناء هندسيا، وهذا ينطبق على القصائد الطويلة والقصيرة في آن واحد"**[2].

ويستطيع المرء أن يكون أجرأ من ذلك ليقرر أن درويشا كان يقصد كتابة قصيدة من شعر الشطرين عن سابق إصرار، وهذا ما يلمسه المرء من خلال قوله: **"على الشاعر أن يعرف كيف يتمرد على الرتابة الموسيقية، وأحيانا يكون هناك إيقاع عال لا يحمل إلا برتابة ما"**[3]، فالشاعر يرى في هذا المقتبس أن هناك لحظات من التوتر الشعري تحتاج إلى إيقاع عال، وإذا ما قورن هذا القول بالشعر الذي جاء به درويش فحتما سترى صدق المقولة التي أوردتها في مستهل هذه الدراسة.

وبناء على ذلك، ومن خلال استعراض ما كتب الشاعر محمود درويش من قصائد ضمتها مجموعاته الشعرية، وجدت أن درويشا قد وظف هذا الشكل، وجاء توظيفه له في ثلاثة أشكال: قصائد تبدأ خليلية، ثم يكسر فيها الإيقاع الخليلي، وقصائد مزج فيها الشاعر الشكلين معا: الشكل الخليلي للقصيدة مع شعر التفعيلة فيما يعرف

---

[1] السابق نفسه.
[2] السابق، ص82.
[3] السابق، ص77.

عند الشاعر بظاهرة الفواصل الإيقاعية، وقصائد كاملة مسبوكة على نمط الوزن الخليلي من أولها إلى آخرها، وفيما يأتي تفصيلٌ وبيان لذلك.

أولا: كسر الرتابة الموسيقية:

يبدأ الشاعر **محمود درويش** ديوانه **أوراق الزيتون** بقصيدة **"إلى القارئ[1]"**، وهي قصيدة أقرب إلى شعر الشطرين من الشعر الحر، وذلك من ناحيتين: النغمة الموسيقية والخطابية المصرح بها حيث يخاطب الشاعر قارئه بحديث مباشر مقررا أنه لن يكون هامسا، وبعد إعادة ترتيب كلمات القصيدة وتوزيعها على الشكل المعهود لقصيدة الشطرين، تصبح القصيدة بالشكل الآتي:

الزنبقـــــــات الســـــــود فـــــــي

قلبـــــــي و فـــــــي شـــــــفتي ... اللهـــــــبْ

مـــــــن أي غـــــــاب جئتنـــــــي

يـــــــا كـــــــل صـــــــلبان الغضـــــــب؟

بايعـــــــت أحزانـــــــي .. و صـــــــا

[1] ديوان محمود درويش، المجلد الأول، بيروت، ط14، 1994، القصيدة من ديوان أوراق الزيتون، ص7-8.

فحـــــــــــت التشـــــــــــــرد و الســـــــــــــغب

بعد هذه الأبيات الثلاثة يكسر الشاعر هذا الإيقاع الرتيب بزيادة تفعيلة في البيت الرابع، وقد شكلت هذه التفعيلة جملة اسمية متكررة في أسلوب صياغتها مع ما سبقها، وهذا يشير فعلا إلى أن الشاعر قد تعمد كسر الإيقاع، لاسيما أن حذف هذه الجملة وزنا ومعنى لا يضير القصيدة في كبير ضرر:

غضـــب يـــدي/غضـــب فمـــي ودمـــاء أوردتـــي عصـــير مـــن غضـــب!

فالجملة المُشار إليها بوضع الخط تحتها أو تلك التي سبقتها هي تفعيلة كاملة من وزن البحر الكامل (مُتَفاعلُنْ)، جاءت تفعيلة إضافية على وزن الكامل في حالة كونه مجزوءا، أي مكونا من أربع تفعيلات من أصل ستة، فبعد حذف هذه الجملة أو تلك (**غضب يدي/ غضب فمي**) ينتظم الإيقاع مع الأبيات السابقة:

غضـــــــب يـــــــدي و دمـــــــاء أو

ردتـــــــي عصـــــــير مـــــــن غضـــــــب!

وأنا إذ أختار هذا الترتيب أو هذا التحليل، فإن النص يسعفني كثيرا، فبعد هذا البيت الذي يكسر الرتابة فيه، يعود الشاعر في البيت الخامس إلى نظام أبياته الأولى:

يـــــا قـــــارئي! لا تـــــرج مِـــــنْ

نـــــــي الهمـــــــس! لا تـــــــرج الطـــــــرب

وأما البيت السادس فلا يعدو كونه ركضا وراء الإيقاع للوصول إلى القافية، ولهذا فقد زادت تفعيلة على الرتابة الموسيقية، ولكن مع ذلك سيظل النمط الشعر ذي الشطرين مسيطرا على القصيدة، حتى إذا وصل إلى آخر الأبيات عاد إلى الإيقاع الأول ليختم رسالته "إلى القارئ"

حســـبي بـــأني غاضـــب والنـــار أولهـــا غضـــب!

ويتضح هذا الكسر الإيقاعي في قصيدة بعنوان **"مرثية[1]"**، فقد بدأ الشاعر قصيدته ببيتين من مجزوء الكامل:

لملمـــــت جرحـــــك يـــــا أبـــــي

برمـــــــــــــــــوش أشـــــــــــــــــعاري

[1] السابق، ص16-17.

فبكـــــت عيـــــون النـــــاس مـــــن

حزنـــــــــــي ... ومـــــــــــن نـــــــــــاري

وعلى الرغم من أن الشاعر يكسر الرتابة في القصيدة كلها بعد ذلك إلا أن صياغتها والنغم الموسيقي فيها يشعرك بأنها إلى شعر الشطرين أقرب من الشعر الحر.

ومن أشكال كسر الإيقاع الموسيقي في القصيدة الدرويشية ما جاءت عليه قصيدة **"عن الصمود[1]"**، وهي قصيدة من مقطعين، يتكون كل مقطع من ستة أبيات، وكل مقطع يتخذ قافية مختلفة عن الأخرى، وعدا ذلك فإن الشاعر قد خرج من الرتابة الموسيقية في آخر سطر من المقطع الثاني ليكون هذا السطر ثلاثة تفاعيل بدلا من أربعة، والتي تحكم المقطعين بكل أبياتها:

لـــــو يـــــذكر الزيتـــــون غـــــا

رســـــــه لصـــــــار الزيـــــــت دمعـــــــا!

يـــــا حكمـــــة الأجـــــداد لـــــو

مـــــن لحمنـــــا نعطيـــــك درعـــــا!

لكـــــنّ ســـــهل الـــــريح، لا

[1] السابق، ص40-41.

يعطـــــــي عبيـــــــد الـــــــريح زرعـــــــا!

إنّـــــــا ســـــــنقلع بـــــــالرمو

ش الشـــــــوك والأحـــــــزان ... قلعـــــــا!

وإلام نحمـــــــــل عارنـــــــــا

وصـــــــليبنا! والكـــــــون يســـــــعى ...

ســـــنظل فـــــي الزيتـــــون خـــــض

رتـــــــــه، و حـــــــول الأرض درعـــــــا!

-2-

إنّـــــــا نحـــــــبّ الـــــــورد، لا

كنّـــــــا نحـــــــبّ القمـــــــح أكثـــــــر

و نحـــــــبّ عطـــــــر الـــــــورد، لا

كـــــــنّ الســـــــنابل منـــــــه أطهـــــــر

فـــــــاحموا ســـــــنابلكم مـــــــن ال

إعصـــــــــار بالصـــــــــدر المســـــــــمّر

هـــــاتوا الســـــياج مـــــن الصـــــدو

ر .. مـــــن الصـــــدور؛ فكيـــــف يكســـــر؟؟

اقـــــبض علـــــى عنـــــق الســـــنا

بـــــــل مثلمـــــــا عانقـــــــت خنجـــــــر!

الأرض، والفـــــــــــــــــلاح، وال

إصـــــرار، قـــــل لـــــي: كيـــــف تقهـــــر؟

هذي الأقانيم الثلاثة، كيف تقهر ؟

ويتجه كسر الإيقاع عند درويش صورة أخرى فيما يتصل بترتيب القصيدة وعلاقة ذلك بالقافية؛ ففي قصيدة **"لا تنامي حبيبتي"**[1] يوزع الشاعر قصيدته على أربعة مقاطع كلها ذات أسطر شعرية متساوية في عدد تفاعيلها؛ إذ كل سطر يتكون من تفعيلتي بحر الخفيف (فاعلاتن/ متفعلن)، إذ يطال كسر الإيقاع هنا القافية وحدها، إذ غير الشاعر في القوافي ووزعها بشكل مختلف في القصيدة بنظام معين داخل المقطع الواحد، وأما المقطع الثالث فقد جاء على إيقاع الخليل الشعري، سواء في ذلك عدد التفاعيل والاتفاق في القافية، جاعلا المقطع الرابع ضابط للإيقاع الذي انتظم

[1] السابق، ديوان آخر الليل، ص181-182

المقطع الأول والثاني، وبذلك يكون الإيقاع الموسيقي منتظما بعدد التفاعيل ومكسورا بالقافية:

عندما يسقط القمر

كالمرايا المحطمهْ

يكبر الظل بيننا

والأساطير تحتضرْ

لا تنامي .. حبيبتي

جرحنا صار أوسمه

صـــــار وردا علـــــى قمـــــر...!

خلـــــــــف شـــــــــباكنا نهـــــــــارْ

وذرع مـــــــــــــن الرضـــــــــــــا

وعنـــــــــدما لفنـــــــــي وطـــــــــارْ

خلـــــــــت أنـــــــــي فراشـــــــــة

فـــــــــي قناديـــــــــل جلنـــــــــارْ

وشـــــــــفاه مـــــــــن النـــــــــدى

حـــــــــاورتني بـــــــــلا حـــــــــوارْ

لا تنـــــــــــامي حبيبتـــــــــــي

خلـــــــــف شـــــــــباكنا نهـــــــــارْ

سـقط الـورد مـن يـدي لا عبيـــــر ولا خـــــدر

لا تنـــــامي حبيبتـــــي العصـــــافير تنتحـــــرْ

ورموشـــــي ســـــنابل تشـــرب الليـــل والقـــدرْ

صـــوتك الحلـــو قبلـــة وجنـــاح علـــى وتـــرْ

غصـــن زيتونـــة بكـــى فـــي المنـــافي علـــى حجـــرْ

باحثـــا عـــن أصـــوله وعـــن الشـــمس والمطـــرْ

لا تنـــــامي حبيبتـــــي العصـــــافير تنتحـــــرْ

عنـــــــدما يســـــــقط القمـــــــر

كالمرايـــــــــا المحطمـــــــــهْ

يشـــــــرب الظـــــــل عارنـــــــا

ونـــــــداري فرارنـــــــا

عنـــــــدما يســـــــقط القمـــــــرْ

يصـــــــبح الحـــــــب ملحمـــــــهْ

لا تنـــــــــــــامي حبيبتـــــــــــــي

جرحنـــــــــا صـــــــــار أوســـــــــمه

ويـــــــــدانا علـــــــــى الـــــــــدجى

عنـــــــــدليب علـــــــــى وتـــــــــرْ

وليس بعيدا عن ذلك ما أصاب قصيدة **"موسيقى عربية**[1]**"** من كسر متعمد للإيقاع، فعلى الرغم من أن القصيدة مسبوكة على البحر البسيط إلا أن الشاعر قد نجح في بعثرة الإيقاع الموسيقي لهذا البحر الممتزج التفاعيل، ويطوعه لبناء خاص من الشعر مازجا ما بين الشكلين بجمالية عالية، بحيث خرجت قصيدة ذات إيقاع لا ينتمي إلا إلى بنيتها هي:

"ليـــت الفتـــى حجـــرٌ" يـــا ليتنـــي حجـــرُ شطر البسيط

أكلمـــــا شـــــردت عينـــــانِ شـــــردني

هـــذا الســـحاب ســـحابا كلمـــا خمشـــت أشطر البسيط

عصـــفورة أفقـــا فتشـــت عـــن وثـــنِ

[1] ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، بيروت، ط1، 1994، القصيدة من ديوان حصار لمدائح البحر، ص81-82.

بيتان من البسيط كاملين

أكلمـــا لمعـــت جيتـــارةٌ خضـــعت

روحـــي لمصـــرعها فـــي رغـــوة الســـفنِ

أكلمـــا وجـــدت أنثـــى أنوثتهـــا

أضـــاءني البـــرق مـــن خصـــري وأحرقنـــي

"أكلمـــا ذبلـــت خبيـــزة وبكـــى شطر البسيط

طيـــر علـــى فـــنن أصـــابني مـــرض شطر البسيط

أوصـــحت يـــا وطنـــي تفعيلاتـــان مـــن الشطر

ويلاحظ هنا في المقطع الأخير كسر آخر للرتابة الموسيقية والقافية معا، لأن الشاعر يبحث عن ناحية فنية أخرى للقصيدة وهي التدوير، فقد انتهت القصيدة بالمقطع والآلية التي بدأت فيها، وهكذا تكتمل الدائرة في قصيدة ذات موسيقى عذبة وسلاسة إيقاعية مقصودة.

أكلما نور اللوز اشتعلت به

وكلما احترقا

كنت الدخان ومنديلا

ومزقني

ريح الشمال ويمحو وجهي المطرُ

"ليـــت الفتـــى حجـــرٌ" يـــا ليتنـــي حجـــرُ شطر البسيط

ويتصرف درويش تصرفا موسيقيا لافتا للنظر في الأوزان الشعرية الخليلية؛ ففي قصيدة **"سقوط القمر**[1]**"** التي جاءت على البحر البسيط يفتتح الشاعر القصيدة ببيت ينقصه تفعيلتين عن النمط المعروف، ويأتي البيت الثاني ليزيد شطرا كاملا قبل الوصول إلى القافية، وبعد ذلك تنتظم القصيدة على نمط الوزن الخليلي لبحر البسيط، ويظهر من بنية القصيدة اللغوية أنها فعلا كتبت بالحدس الشعري المعتمد على الرتابة في الإيقاع الموسيقي المتسق مع أوزان الخليل العروضية، يبدو ذلك من خلال تلك الفواصل اللحنية واللغوية التي تحدد كل شطر، مما يعهده هذا النوع من الشعر ويسير عليه:

[1] ديوان محمود درويش، المجلد الأول، القصيدة من ديوان العصافير تموت في الجليل، ص281-283.

فـــي البـــال أغنيـــة يـــا أخـــت، عـــن بلـــدي

نـــــــــــــــــــامي لأكتبهـــــــــــــــــــا.....، ....

رأيـــت جســـمك محمـــولا علـــى الـــزرد

وكـــــان يرشــــــح ألوانــــــا فقلــــــت لهــــــم:

جســـمي هنـــاك فســـدّوا ســـاحة البلـــد

----،------،------،---

كنـــا صـــغيرين، و الأشـــجار عاليـــة

وكنــــت أجمــــل مــــن أمّــــي و مــــن بلــــدي

مـــن أيـــن جـــاؤوا؟ وكـــرم اللـــوز ســـيّجه

أهلــــــــي و أهلــــــك بالأشــــــواك و الكبــــــــد!

إنـــــا نفكّـــــر بالـــــدنيا،على عجـــــل،

فـــــلا نـــــرى أحـــــدا، يبكــــي علــــى أحــــد،

و كـــان جســـمك مســـبيا وكـــان فمـــي

يلهــــو بقطــــرة شــــهد فــــوق وحــــل يــــدي!

فـــي البـــال أغنيـــة يـــا أخـــت عـــن بلـــدي

نـــــامي.. لأحفرهــــا وشــــما علــــى جســــدي..

ويزداد الشاعر وعيا بأهمية كسر الإيقاع في القصيدة، فقد جاءت ثلاث مقطوعات من مقطوعات قصيدة **"أيام الحب السبعة"**[1] في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا محققة هذا الغرض، فالشاعر يصوغ المقطع المعنون بـ: **"يوم الخميس: تكوين"** بثلاثة أبيات من الشعر يركب فيها الشاعر البحر البسيط، ويكسر الشاعر إيقاع المقطع بشطر من الشعر، يتابع فيه القافية التي تلتئم مع ما سبقه من أبيات، جاعلا القافية التي تتكرر خمس مرات في سبعة أشطر ناظما موسيقيا آخر تعويضا عن ذلك الكسر في الرتابة الحاصل في الشطر الأخير:

وجـــدت نفســـيَ مـــن نفســـي وخارجهـــا

وأنـــــــتِ بينهمـــــــا المـــــــرآة بينهمـــــــا

تـــــزورك الأرض أحيانـــــا لزينتهـــــا

وللصـــــــعود إلـــــى مـــــا ســـــبب الحُلُمـــــا

أمـــا أنـــا فبوســـعي أن أكـــون كمـــا

[1] ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 1995، ص143-148، أما المقاطع، (تكوين، ص144، زواج الحمام، ص146، مقام النهوند، ص147، موشح، ص148).

تركتنـــــي أمـــــس قـــــرب المـــــاء منقســـــما

إلـــــى ســـــماء وأرض آه أينهمـــــا

وينحو المقطع الأخير من القصيدة، الذي جاء تحت عنوان **"الاثنين: موشح"** الترتيب ذاته الموجود في المقطع السابق، معتمدا هنا على ضمير المتكلم الياء في نهاية ثلاثة أشطر من أشطر القصيدة السبعة، محدثا نوعا من كسر الرتابة في الشطر السابع، حيث انتقل الضمير من المتكلم إلى الغائب:

أمـــر باســـمك، إذ أخلـــو إلـــى نفســـي

كمـــــا يمـــــر دمشـــــقي بأنـــــدلسِ

هنـــا أضـــاء لـــك الليمـــون ملـــح دمـــي

وههنـــــا وقعـــــت ريـــــح عـــــن الفـــــرسِ

أمـــر باســـمك لا جـــيش يحاصـــرني

ولا بـــــلاد كـــــأني آخـــــر الحـــــرسِ

أو شـــاعر يتمشـــى فـــي هواجســـهِ

وأما المقطع المعنون بـ **""السبت: زواج الحمام"** فقد جاء بسبعة أشطر، يكسر الرتابة فيه في البيت الثالث، إذ يجعل القافية في هذا البيت شبيهة بالقافية في الشطر رقم (3) الذي يشكل صدر البيت

الثاني، ومنهيا القصيدة بشطر له قافية البيت الأول والثاني، كما يظهر في الترتيب التالي:

أصـــغي إلـــى جســـدي: للنحـــل آلهـــة

وللصـــــــهيل ربابـــــــات بـــــــلا عـــــــدد

أنـــا الســـحاب، وأنـــت الأرض يســـندها

علـــــى الســـــياج أنـــــين الرغبـــــة الأبـــــدي

أصـــغي إلـــى جســـدي: للمـــوت فاكهـــة

وللحيـــــــــاة حيـــــــــاة لا تجـــــــــددها

إلا علـــــى جســـــد ... يصـــــغي إلـــــى جســـــدِ

ويتخذ كسر الإيقاع في القصيدة نوعا آخر؛ ففي المقطع المعنون بـ **"يوم الأحد: مقام النهوند"** تكسر الرتابة في التنوع بالقافية أكثر من المقطعين السابقين، إذ يعمد الشاعر إلى جعل البيت الأول على قافية واحدة صدره وعجزه، وكذلك البيت الثاني مع الاختلاف في القافية مع البيت الأول، ويأتي الشطر الخامس مكملا القافية التي سبقته، ويختم المقطع بالشطر السادس والسابع بقافية أخرى مغايرة لما سابقها من أبيات:

يحبـــــك اقتربـــــي كالغيمـــــة اقتربـــــي

مـــــن الغريـــــب مـــــن الشـــــباك يجهـــــش بـــــي

أحبهـــا انحـــدري كالنجمـــة انحـــدري

علـــى المســـافر كـــي يبقـــى علـــى ســـفرِ:

أحبـــك انتشـــري كالعتمـــة انتشـــري

فـــي الـــوردة العاشـــق الحمـــراء وارتبكـــي

كالخيمـــة ارتبكـــي فـــي عزلـــة الملـــك.

وفي كتاب **أثر الفراشة**[1]، الذي منحه الشاعر وصف يوميات، تأتي قصائد كثيرة غنية بالإيقاع الشعري الرتيب، وكأنه في هذه القصائد يكسر رتابة النثر بالشعر، كما يكسر رتابة الشعر بالنثر، وشبيه بالمقاطع السابقة التي أسلفت الحديث عنها في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا تأتي قصيدة **"كم البعيد بعيد؟**[2]**"** منتهجة كذلك البحر البسيط، وتتكون من أربعة أبيات محكمة الصياغة متينة السبك، ولا يكسر إيقاعها سوى إعادة الشاعر الشطر الأول من البيت الأول ليكون خاتمة القصيدة، وبذلك تتحقق أولا رؤية الشاعر في كسر الرتابة الموسيقية داخل النص نفسه، وثانيا فإن الشاعر قد عبر عن انتهاجه هذا الأسلوب في الكتابة في أحد لقاءاته الصحفية،

[1] أثر الفراشة (يوميات)، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2008

[2] السابق، ص68-69.

عندما قال: **"أنا ليس لدي سطر شعري، القصيدة لدي تتحرك كلها مثل كتلة دائرية، إنها تتدور[1]"**، وهكذا فإن الشاعر ينهي قصيدته عند النقطة التي بدأ فيها:

"كـــم البعيـــد بعيـــد؟ كـــم هـــي الســـبلُ؟

نمشـــــي ونمشـــــي إلـــــى المعنـــــى ولا نصـــــلُ

هـــو الســـراب دليـــل الحـــائرين إلـــى الْ

مـــــاء البعيـــــد هـــــو الـــــبطلان والبطـــــلُ

نمشـــي وتنضـــج فـــي الصـــحراء حكمتنـــا

ولا نقـــــــــول لأن التيـــــــــه يكتمـــــــــلُ

لكـــــن حكمتنـــــا تحتـــــاج أغنيـــــة

خفيفـــــة الـــــوزن كـــــي لا يتعـــــب الأمـــــلُ

كـــــم البعيـــــد بعيـــــد كـــــم هـــــي الســـــبلُ؟

ويعيد الشاعر الكرة مرة ثانية في قصيدة بعنوان **"أثر الفراشة[2]"**، مع اختلاف في البحر الشعري؛ إذ تأتي القصيدة على البحر الكامل، فالشاعر يفتتح القصيدة ببيت من مجزوء الكامل، ثم

[1] الغريب يقع على نفسه، مرجع سابق، ص77.
[2] كتاب أثر الفراشة، والقصيدة لها العنوان نفسه، ص131-132.

يأخذ بكسر الإيقاع العروضي الخليلي فيزيد تفعيلة أو ينقص تفعيلة، عملا بقاعدة التخلص من الرتابة الموسيقية، وذلك لدواع فنية:

أثـــــــر الفراشـــــــة لا يـــــــرى

أثـــــــــــر الفراشـــــــــــة لا يـــــــــــزولُ

مجزوء الكامل.

هـــو جاذبيـــة غـــامض يســـتدرج الْ

معنـــــى، ويرحـــــل حـــــين يتضـــــح الســـــبيلُ

هـــو خفـــة الأبـــديّ فـــي اليـــوميّ أش

واق إلـــــــى أعلـــــــى وإشـــــــراق جميـــــــلُ

هـــو شـــامة فـــي الضـــوءِ تـــومي حـــين يـــر

شـــــدنا إلـــــى الكلمـــــات باطننـــــا الـــــدليلُ

ثلاثة أبيات من وزن الكامل التام

هـــو مثـــل أغنيـــة تحـــاول أن تقـــول وتـــك

تفـــــي بالاقتبـــــاس مـــــن الظـــــلال ولا تقـــــول

هذا البيت تزيد فيه تفعيلة (7) تفاعيل

وأخيرا ينهي الشاعر القصيدة كما بدأها:

أثـــــــر الفراشـــــــة لا يـــــــرى

أثـــــــــــر الفراشـــــــــــة لا يـــــــــــزولُ

مجزوء الكامل

وتقترب القصيدة أحيانا من الوزن الخليلي المعتاد، ولكن الشاعر لا يترك القصيدة تمضي هكذا دون أن يكسر نظام رتابتها معوضا تلك الرتابة برتابة أخرى؛ ففي قصيدة **"غريبان**[1]**"** يكسر الشاعر رتابة القصيدة بأن يغاير في عدد التفاعيل، ولكنه يحتفظ بالقافية الموحدة، وأسلوب الصياغة، فكل القصيدة المكونة من أربعة أبيات تتخذ النمط نفسه في صياغة الجملة، لتخلق رتابتها وموسيقاها الخاصة فيها:

يرنـــو إلـــى أعلـــى فيبصـــر نجمـــة ترنـــو إليـــه (4) تفاعيل

يرنـــو إلـــى الـــوادي فيبصـــر قبـــره يرنـــو إليـــه (4) تفاعيل

يرنـــو إلـــى امـــرأة تعذبـــه وتعجبـــه ولا ترنـــو إليـــه (5) تفاعيل

يرنـــو إلـــى مرآتـــه فيـــرى غريبـــا مثلـــه يرنـــو إليـــه (5) تفاعيل

ويفيد الشاعر كونه شاعرا يعي متطلبات الصياغة الفنية والموضوعية للقصيدة، من الموروث الشعبي ليكون نتاجا شعريا ملتحما مع الشعر الفصيح في وحدة فنية تؤدي الغرض الرسالي من

[1] السابق، ص56-57.

وجودها، محرضة قوية لا تعرف الحدود، موظفة كل ما هو متاح من موسيقى لتخلق عالمها وفضاءها التي تسبح فيه، فقد أدخل الشاعر في قصيدة **"موال[1]"** مقطعا شعريا من الشعر الشعبي الموروث ليكسر فيه إيقاع القصيدة التي جاءت مقاطع، كل مقطع مؤلف من خمسة أشطر شعرية، مع التنويع في القافية بين كل مقطع وآخر، وبذلك فإن القصيدة تكونت من إيقاعين على الرغم من تضاربهما وعمق الإحساس بكسر الرتابة في التنقل بين المقاطع المصوغة بالوزن الخليلي وبين المقطع الشعبي المتكرر، إلا أن ذلك مناسب في ظني لطبيعة القصيدة التي تصر على المقاومة ورفض الذل، والتي تعنى بطبقات الشعب كلها، فخاطبها بما تعرف وتتفاعل معه، وللتدليل على هذا النمط من الكسر الإيقاعي في القصيدة أسوق هذا الجزء من القصيدة:

خســــــــرت حلمـــــــا جمـــــــيلا

خســــــــــــرت لســــــــــع الزنـــــــــــابق

وكـــــــان ليلـــــــي طـــــــويلا

علـــــــــــى ســــــــــياج الحـــــــــدائق

ومـــــــا خســــــــرت الســــــبيلا

[1] ديوان محمود درويش، المجلد الأول، القصيدة من ديوان آخر الليل، مصدر سابق، ص177-180.

لقـــــــــد تعـــــــــوّد كفّـــــــــى

علـــــــــــى جـــــــــــراح الأمـــــــــــاني

هـــــــــزي يـــــــــدي بعنـــــــــف

ينســـــــــــــاب نهـــــــــــر الأغـــــــــــاني

يـــــــــا أم مهـــــــــري وســـــــــيفي!

"يمّا.. مويل الهوى

"يمّا ..مويليا

"ضرب الخناجر.. و لا

"حكم النذل فيّا

وأحيانا لا يلتفت الشاعر إلا إلى القافية غير آبه بكل العناصر الشكلية من النمط العروضي الخليلي غيرها، لتكون بمثابة ضابط إيقاع وحدّا صارما للسطر الشعري، وقد اعتمد الشاعر هذه التقنية في صياغة بعض قصائد ديوان **"ورد أقل"**، ففي قصائد (**هناك ليل، ونحن نحب الحياة، أستطيع الكلام عن أبي، نؤرخ أيامنا بالفراش**)[1] فإن الشاعر يلتزم بقافية واحدة في كل أسطر كل قصيدة من القصائد السابقة، وأحيانا وفي قصائد أخرى يزاوج بين قافيتين،

[1] ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، وصفحات القصائد هي (343، 370، 371، 372) على التوافق مع الأسماء الواردة في متن البحث.

وهذا ما جاءت عليه قصيدة بعنوان **"عدن[1]"** فإن الشاعر يبني الأسطر الشعرية على المراوحة بين قافيتي الراء الساكنة والنون الساكنة.

ثانيا: الفواصل الإيقاعية:

والمظهر الثاني من مظاهر توظيف الشكل الخليلي للقصيدة العربية ما يمكن تسميته بالفواصل الإيقاعية، وقد وجدت هذه الفواصل خلال قصائد الشاعر المطولة، تلك القصائد المصوغة شعرا حرا، وقد تخللتها بعض الأبيات التي شكلت محطات إيقاعية خفيفة، وكأنها محطات استراحة من سردية القصيدة واشتعالها، وهي بذلك تمثل لحظة تنفس عند الشاعر ليعاود الكرة من جديد. ومن تلك الفواصل الإيقاعية ما جاء مثلا في قصيدة **"مديح الظل العالي[2]"** في هذه الأسطر الشعرية المتدفقة من بين شقوق الاشتباك الشعري، لتحس أن هذا المقطع جاء وكأنه استراحة مشاكس أو مشاغب ليداعب قارئه، ولكنها مداعبة تحمل قدرا كبيرا من الدهاء، لتعيد للقارئ نشاطه من أجل أن يتابع ما تبقى من فصول مأساوية:

---

[1] السابق، ص344.

[2] تصدرت هذه القصيدة المجلد الثاني من ديوان محمود درويش، والقصيدة وصفت بأنها تسجيلية وكتبها الشاعر عام 1983.

وأنـــا التـــوازن بـــين مـــن جـــاءوا ومـــن ذهبـــوا

وأنـــا التـــوازن بـــين مـــن ســـلبوا ومـــن سُـــلِبوا

وأنـــا التـــوازن بـــين مـــن صـــمدوا ومـــن هربـــوا[1]

وبعد ذلك يعاود الجمل الشعرية القصيرة الدالة التي تحتل كل واحدة منها سطرا شعريا لينتهي هذا المقطع بقول الشاعر:

يجـــــــب الـــــــذي يجـــــــبُ

أدعـــــــــــو لأنـــــــــــدلس

إن حوصـــــــــرت حلـــــــــبُ[2]

فالوصل والوصل الإيقاعي واضح جدا في هذا المقطع الذي ينتهي ليبدأ مقطع جديد تبدأ فيه نبرة الشاعر بالخفوت ليكون صوتا حزينا هامسا وسرديا يقرب من النثر.

وتتجلى الفواصل الإيقاعية في قصيدة **"اللقاء الأخير في روما**[3]**"** ليكون المقطع الثالث فيها قطعة موسيقية حزينة تتكون من (12) بيتا ينتظمها البحر الوافر:

---

[1] السابق، ص34.
[2] السابق، ص35.
[3] السابق، ص133-143، أما المقاطع ففي ص138-141.

ومـــــاذا بعـــد هـــذي الأرض مـــــاذا

وزنـــــــــدك شـــــــــارع وأنـــــــــا رحيـــــــــلُ

ثقبـــت الأرض بحثـــا عـــن ســـواها

فأســـــــــــــندني لأســـــــــــــندها الجليـــــــــــلُ

فضـــــاء أنـــــت صـــــرّته وحيـــــدا

وحقـــــــــل أنـــــــــت طـــــــــائره الجميـــــــــلُ

ولـــــو، لـــــو أســـتطيع حميـــت قلبـــي

مـــــــــن الآمـــــــــال لكنـــــــــي عليـــــــــلُ

لنـــــا جســـــدان مـــــن لغـــــة وخيـــــل

ولكـــــــــن لـــــــــيس يحمينـــــــــا صـــــــــهيلُ

وكـــــان الســـــجن فـــــي الـــــدنيا مكانـــــا

فحررنـــــــــــــــا ليقتلنـــــــــــــــا البـــــــــــــــديلُ

أنـــــا أرض الأغـــــاني وهـــــي ترمـــــي

بمـــــــــدحك حنطـــــــــة وأنـــــــــا قتيـــــــــلُ

أنـــــا أعلـــــى مـــــن الشـــــعراء شـــــنقا

وأدنـــــــــــاهم إلـــــــــــى عشـــــــــــب يميـــــــــــلُ

أحبـــك، إذ أحـــب طـــلاق روحـــي

مـــــن الألفـــــاظ والـــــدنيا هـــــديلُ

ولـــو لـــو أســـتطيع رفعـــت حيفـــا

كقنطـــــــرة لتبلغـــــــك الخليـــــــلُ

أحقـــا أن هـــذا المـــوت حـــقٌ

وأن البحـــــــر يطويـــــــه الأصـــــــيلُ

وأن مســـــاحة الأشـــياء صـــارت

حـــدود الـــروح مـــذ غـــاب الـــدليلُ

ويكمل الشاعر القصيدة في المقطع الرابع مغيرا قليلا من الرتابة الموسيقية ومتخلصا من الفاصلة اللحنية السابقة إلى فاصلة أخرى، ولكنها تختلف في نغمتها الإيقاعية على الرغم من أنها على الوزن نفسه، ولكنه هنا مجزوء الوافر:

صـــباح الخيـــر يـــا ماجـــد صـــباح الخيـــرْ

قـــم اقـــرأ ســـورة العائـــد وحـــث الســـيرْ

إلـــى بلـــد فقتـــاه بحـــادث ســـيرْ

صـــباح الـــورد يـــا ماجـــد صـــباح الـــوردْ

قـــم اقـــرأ ســـورة العائـــد وشـــق القيـــدْ

علـــــى بلـــــد حملنـــــاه كوشـــــم اليـــــد

وسبق لدرويش أن استخدم هذه التقنية، في قصيدة **"أحمد الزعتر"**[1]، فتلاحظ أن مجموعة من الأبيات تخللت القصيدة لتشكل فاصلا غنائيا يعتصر القلب شجا وألما:

لا تســـــــرقوه مـــــــن الســـــــنونو

لا تأخـــــــــــذوه مـــــــــــن النـــــــــــدى

كتبـــــــت مراثيهـــــــا العيـــــــونُ

وتركـــــــــــت قلبـــــــــــي للصـــــــــــدى

لا تســـــــرقوه مـــــــن الأبـــــــدْ

وتبعثـــــــــــره علـــــــــــى الصـــــــــــليبْ

فهـــــــو الخريطـــــــة والجســـــــد

وهـــــــــــو اشـــــــــــتعال العنـــــــــــدليبْ

لا تأخـــــــذوه مـــــــن الحمـــــــامْ

لا ترســـــــــــلوه إلـــــــــــى الوظيفـــــــــــةْ

[1] ديوان محمود درويش، المجلد الأول، ديوان أعراس، ص609-625، والمقطع المقتطف في المتن ص 617.

لا ترســــــــموا دمـــــــــه وســـــــامْ

فهـــــــــو البنفســـــــــج فـــــــــي قذيفـــــــــه

ومن أكثر الفواصل الإيقاعية حضورا في شعر درويش التي أخرجت القصيدة من رتابتها الموسيقية، مستغلة ما في شعر الشطرين من قوة ضاربة في قلب المتلقي، تلك المحطات الغنائية التي تخللت مقاطع قصيدة **"بيروت[1]"**، والتي تأخذ القارئ بعيدا عن جو الحزن القاتم الذي يلف أجواء بيروت وقصيدتها وقتئذ:

قمـــــــــر علـــــــــى بعلبـــــــــكْ

ودم علـــــــــــــــــى بيـــــــــــــــــروتْ

يـــــــا حلـــــــو مـــــــن صـــــــبكْ

فرســـــــــــا مـــــــــــن اليـــــــــــاقوتْ

قـــــــل لـــــــي ومـــــــن كبـــــــك

نـهـــــــــــــرين فـــــــــــي تـــــــــــابوت

يـــــــا ليـــــــت لـــــــي قلبـــــــك

لأمـــــــــــوت حـــــــــــين تمـــــــــــوتْ

[1] السابق، ص193-223، أما المقاطع فقد وردت في: ص206، وأعيد المقطع، ص217، والمقطع الثاني، ص218، المقطع الثالث، ص222

ويعيد الشاعر هذه اللازمة مرة أخرى في القصيدة ذاتها، وذلك بعد شجو ليس بقليل، ثم لم يلبث إلا قليلا حتى يعاود العزف في فاصلة غنائية أخرى، ولكن بشجو مختلف:

بيـــــــــــــروت تفاحـــــــــــــــة

والقلـــــــــــــــــــب لا يضـــــــــــــــــــحكْ

وحصـــــــــــــارنا واحـــــــــــــة

فـــــــــــــي عـــــــــــالم يهلـــــــــــــــكْ

ســـــــــــــنرقص الســـــــــــــاحة

ونـــــــــــــــــــزوج الليلـــــــــــــــــــكْ

وعند مشارف نهاية المحطة التي أقلته في قصيدة بيروت يرى الشاعر لزاما عليه أن يرقص القارئ بفاصلة إيقاعية تشعره بشيء من أمل يتسلل عبر كل هذا الألم الطافح، محاولا أن ينتشل القارئ من وهدة اليأس، ليقول له:

لـــــــــن نتـــــــــرك الخنـــــــــدقْ

حتـــــــــــــى يمـــــــــــــر الليـــــــــــــلْ

بيـــــــــــــروت للمطلـــــــــــــقْ

وعيوننـــــــــــــــــا للرمـــــــــــــــــــلْ

فـــــــي البـــــــدء لـــــــم نخلـــــــقْ

فـــــــــي البـــــــــدء كـــــــــان القـــــــــولْ

والآن فـــــــــــــي الخنـــــــــــــدق

ظهـــــــــــــرت ســـــــــــــمات الحمـــــــــــــلْ

وإمعانا في الإفادة من النبض الإيقاعي للوزن الخليلي، فإن الشاعر في تلك الفواصل الإيقاعية الثلاثة يلتزم ما لا يلزم في شعر الشطرين؛ إذ تلاحظ أن الشاعر قد بني كل فاصلة إيقاعية على قافيتين، واحدة في صدر البيت والأخرى في العجز، والشيء نفسه قد كان في الفواصل الإيقاعية في قصيدة "أحمد الزعتر".

ثالثا: القصائد الكاملة:

وهذا هو الشكل الأهم لحضور القصيدة الخليلية بوزنها العروضي المكتمل، وقد شكلت هذه القصائد كما لا بأس به في مدونة درويش الشعرية، وصاحبته هذه القصيدة منذ تفتح الشعر عند درويش في ديوانه غير المعترِف به "عصافير بلا أجنحة" الذي صدر عام 1960، ولم يضمنه أعماله الكاملة، وحتى الديوان الأخير، الذي طُبع بعد وفاته "لا أريد لهذه القصيدة أن

تنتهي"2009، مما يعني أن هذا الاختيار الفني هو اختيار واع عن سبق إصرار وقناعة بأن هذا الشكل من الشعر لم يمت ولن يموت، وأنه ما زال قادرا على أن يؤدي وظائفه الشعرية، ولكنه كأي شكل يحتاج شاعرا مبدعا ليحسن صياغة أشعاره عليه.

وحضور هذا الشكل من الشعر في أشعار درويش لم يخرج عن كونه قصائد صغيرة أو مقطوعات شعرية، تراوح طولها بين (3-14) بيتا، وتنوعت أوزانها الشعرية، وذلك كما يوضحه الجدول التالي:

الديوان/ النشر	القصيدة	البحر	عدد الأبيات
أوراق الزيتون/64	ولاء	البسيط	5
	الموت في الغابة	البسيط	14
عاشق من فلسطين/66	برقية من السجن	البسيط	7
	المناديل	الكامل	13

الديوان/ النشر	القصيدة	البحر	عدد الأبيات
آخر الليل/ 67	وطن	الخفيف	7
آخر الليل	لا مفر	الكامل	10
	رد الفعل	الكامل	10
	الموعد[41]	الخفيف	7
أثر الفراشة	على قلبي مشيت	الوافر	6
	في صحبة الأشياء	البسيط	5
	ربيع سريع	البسيط	6

[41] مع وجود شطر زائد، ومبرر وجودها مع القصائد الكاملة هو أن الشاعر التزم بطباعتها على نمط شعر الشطرين، كل شطر بسطر شعري.

الديوان/ النشر	القصيدة	البحر	عدد الأبيات
لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي/ 2009	يأتي ويذهب	البسيط	7
	كان يحلم	البسيط	9
	كأن الموت تسليتي	البسيط	7
المجموع	14 قصيدة	4 أبحر	113 بيتا

خاتمة وإجمال

وبعد هذه الرحلة الممتعة من معالجة أشعار درويش الغنية بالإيقاع المتعدد الأشكال والأوزان، يرى الدارس أن الشكل الفني للقصيدة العربية المكونة من شطرين متساويين في عدد التفاعيل، لهو شكل جدير بأن يستفاد من طاقاته التعبيرية إلى أبعد مدى ممكن، ووجود نماذج رديئة من هذا الشعر لا يتحملها الشكل الفني، بل ينوء بوزرها من ادعى أنه شاعر وأخذ بكتابة أوهامه بتلك المتتاليات التي تسمى أي شيء، إلا أنها لا تسمى شعرا بأي حال من الأحوال، فكل شكل فني له أدواته الفنية التي يجب أن تستكمل، وهي أدوات لا تشمل النواحي الشكلية فقط، وإنما تمتد إلى حسن توظيفها لتعبر عن المعاني خير تعبير وأجمل عبارة تستفز النفس وتطرب الروح، كما أن هذا الشكل الفني الغنيّ بالموسيقى لا يحمل مضمونا فكريا أو أيدلوجيا مهما كان، حداثيا أو تقليديا، فما هو إلا طاقة تعبيرية يحتاجها الشاعر القدير للتعبير عن حالته الإبداعية الراهنة.

الصورة الشعرية في قصيدة "سجل أنا عربي"[1]

تنتمي قصيدة "بطاقة هوية" إلى ديوان درويش الثاني"أوراق الزيتون" الذي صدر عام 1964م، وتتكون القصيدة "بطاقة هوية" من خمسة مقاطع، يبدأ كل مقطع بـ" سجل... أنا عربي"، ويعتمد اعتمادا مباشرا على اللغة الشعرية في مستواها الأول دون أن تعتمد على الإبهام والرمزية، أو العلاقات الغامضة في التصوير، فهي تعبر عن هوية الفلسطيني المتجذر في أرضه، "و... تطرح القضية في عبارات بسيطة، بساطة تبلغ حد العجب في فتح أضيق الأبواب على أرحب الآفاق"[2].

وتشير القصيدة إلى موقف صمودي في الأرض العربية تحت الاحتلال، حيث يعبر الشاعر بقوة متحدية تلك السلطات لإثبات الوجود العربي، فـ"أنا العربي" تأخذ مداها الأوسع لتشمل

---

[1] محمود درويش، الديوان ، الجزء الأول ، دار العودة، بيروت ، ط14، 1994، ص(71-74). واسم القصيدة في الديوان " بطاقة هوية " ، واشتهرت بـ" سجل أنا عربي".

[2] عبد الرحمن ياغي، شعر الأرض المحتلة في الستينات (دراسة في المضامين) ، الكويت ، ط2، 1982، ص102.

كل العرب الذين يعانون مما يعاني الشاعر، وهي بذلك تعد قصيدة مقاومة للطمس ومحو الشخصية العربية على هذه الأرض.

وتظهر في قصيدة درويش الصورة البلاغية القديمة المعتمدة على التشبيه والاستعارة والمجاز إلا في بعض الصور القليلة، مستعيضا عن تلك الصورة بالصورة الكلية التي تعتمد على رسم المشهد كله من خلال التعبير الحقيقي الذي يأخذ أبعادا في الخيال أكثر من الصور الجزئية،" ويعود ذلك إلى أن التصوير في الحقيقة يعتمد على رسم المشهد المتحرك في شكل قصصي أو حوار درامي تتجه أحداثه، وتسير خطوطه، وتتقدم نحو اكتمال رسم الشريط القادر على تجسيد إحساسات الشاعر"[3].

فالشاعر ينقل المتلقي من أول سطر في القصيدة إلى مشهد حواري مفترض، يظهر فيه الشاعر مخاطبا الآخر، مثبتا وجوده، وأنه غير طارئ على هذه الأرض، بل هو واحد من كثير يتعدى عددهم الخمسين ألفا، ولا يخلو الرقم هنا من دلالة الكثرة، وأن الفلسطينيين يشكلون جزءا لا يستهان به في الوجود والثقافة، مصرين على التجذر والتوالد على هذه الأرض، ثم يرسم في

[3] عدنان حسين قاسم ، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية) ، الكويت ، ط1 ، 1988، ص 241.

المقطع الثاني ملامح شخصية العربي، حيث العمل والكدح والانتماء للطبقة العاملة هو ما يميزه ويجعله فخورا بهذا الانتماء، وتأخذ بعض الألفاظ أبعادا رمزية؛ فالخبز في المقطع "رمز المحافظة على الشرف والأنفة والإصرار على الحق"[4]، حتى إذا ما ختم المقطع تظهر المفارقة الساخرة، فإذا كان الشاعر ومن معه من الجماهير العربية من الطبقة الكادحة الفقيرة، فإنها مع ذلك لا تنحني ولا تضعف أمام قرارات الحكومة الإسرائيلية، معبرا عن هذا الموقف بالتعبير الساخر "أمام بلاط أعتابك".

وقد تصل هذه الشخصية إلى حد الأسطورة، فقد سبقت في وجودها على هذه الأرض الزمان نفسه، وكل عناصر الأرض الحية وغير الحية، وتظهر في المقطع بعض الصور الجزئية التي يعتمد عليها درويش في إظهار الصورة الكلية، وهي:

جذوري من قبل الزمان رست

وقبل تفتح الحقب[5]

---

[4]) مجنون التراب ، مرجع سابق ، ص 674.

[5] الديوان ، مرجع سابق ، ص72.

فصور الحقب بالزهرة المتفتحة، وبداية الزمان بميلاد الكائن الحي، وجذوره التي وصلت إلى أعماق رحم الأرض بالسفينة الراسية، وذلك ليقدم أجزاء متصلة بصورة بلاغية واحدة، موضحا في نهاية المقطع تطلعه ومعه الجماهير إلى الحرية، وذلك في تعبيره" شموخ الشمس" الذي لا يتعارض مع كون بيته كوخا مصنوعا من الأعواد والقصب.

وتتجه القصيدة نحو بعد آخر يؤكد عروبة الشاعر وأصله ، فكل من ملامحه ينتمي إلى هذه الأرض ، ويؤكد نسبته إليها، فالشعر أسود فاحم، والعين بنية اللون، ويزين رأسَه عقال وكوفية، معبرا عن بأسه في التصوير التشبيهي في قوله:

وكفي صلبة كالصخر

تخدش من يلامسها[6].

فقد شبه هنا كفه الصلبة بالصخر التي ترد الاعتداء على كل من اعتدى عليها.

---

[6] السابق ، ص73.

وترتفع نغمة الشاعر في مخاطبة الآخر في المقطع الأخير، حيث يحتج على مصادرة الدولة للأراضي العربية الخصبة الزراعية، ولم تترك لهم تلك الحكومات العنصرية سوى الأرض القاحلة، وهو بذلك يرسم معاناة الشعب العربي تحت الاحتلال المتمثلة في مصادرة الأراضي، ومحاربة الناس في أقواتهم، ليصل في نهاية القصيدة إلى الوعيد: بأنه إذا حورب في قوته، فسيتحول إلى كائن آخر، يأكل لحم المغتصب، فيحذرهم من جوعه ومن غضبه.

وعليه، تبدو الصورة الشعرية في القصيدة بما يلي:

1. التعبير الحقيقي لرسم المشهد العام الذي تحدث عنه الشاعر مستخدما أسلوب السرد القصصي والحوار.
2. الرمزية مثل رمزية الخبز في القصيدة، ورمزية العربي.
3. الاستعارة، من مثل: جذوري رست، ميلاد الزمان، تفتح الحقب.
4. التصوير التشبيهي، من مثل: كفي صلبة كالصخر، وهو ما يطلق عليه البلغاء الأقدمون التشبيه المفرد، حذف منه وجه الشبه، فهو عندهم مرسل مفصل.

5. الكناية، وذلك في قوله: "وأعمل مع رفاق القدح في محجر"؛ إذ يشير إلى انتمائه للطبقة العاملة التي كانت معتمد الشيوعية وقتئذٍ. وكذلك قوله: "ولون الشعر فحمي..." كناية عن عروبته وأصله المتجذر في هذه الأرض.

لقد مر على كتابة القصيدة ما يقارب الخمسة عقود، وما زلت تشكل ألقا شعريا حاضرا في نفوس الجماهير، تلك الجماهير التي تاقت للتحرر والانعتاق من كل أنواع السيطرة والديكتاتورية، ومازال درويش يقودها فكريا وشعوريا، وهذا هو الشاعر الكبير.

برقية من سجننا إلى مطلق محمود درويش

تطير الكلمات لتحط كما حط الحمام يوما في قصيدة درويش، لتعانق الذكرى المفتوحة على ألق الكتابة والحضور رغما عن غياب الموت المطل على شرفة آلامنا ونحن نعاني الواقع المر الأليم، فكيف لنا أن نتخلص من سجننا الكبير الذي وُضِعْنا فيه- ضمن شروط تاريخية قاسية- لنرتحل نحو المطلق حيث حرية الروح والجسد؟

تهلّ ذكرى محمود درويش الرابعة، ونحن على رأي المثل الشعبي "محلك يا واقف"، فلا شيء قد تغير يا درويش نحو الأحسن، وربما أصبحنا نعاني انتكاسات وانكسارات أشد وأعنف، قديمة ومتجددة، مترنحة على وتر الروح، عازفة الوجع الوجود الصارخ لنستنجد بالمطلق الأبيض، مطلقك الأثير.

ألم تقل للناس والأحباب: **"نحن هنا، أسرى محبتكم في الموكب الساري"**، فلقد كبرت يا نخلة فلسطين عاما بعد عام لتكون بحجم ألمنا وآهاتنا وفلسطيننا المسلوبة الروح والرؤيا، لقد كبرت في هوى وطنك، فعانقناك **"عناق الريح للنار"**، نعم، لقد عشت في وعي الأجيال القادمة نبراسا شعريا وإنسانيا كامل البهاء سني

الحضور، حاضرا في وعي طلابنا الذين ينشدون في مدارسهم **"إنا سنقلع بالرموش الشوك والأحزان .. قلعاً"**.

ما زالت الجماهير تترنم بحب متناغمة مع مارسيل خليفة حيث الحنين إلى خبر أمك "حورية" وقهوتها، ومتذكرين تعاليمها لك في حب النساء وتصديق قلبها لا غير، ما زالت تسكن في وعيهم كلمات الحجر الناطقة بمشاعر الصمود والتحدي في سهمك الشعري الذي أصمى الأعداء وأحرجهم، وجعلهم متململين من البساطة الجارحة في قولك: **"فاخرجوا من أرضنا، من برنا، من بحرنا، من قمحنا، من ملحنا، من جرحنا، من كل شيء، واخرجوا من ذكريات الذاكرة، أيها المارون بين الكلمات العابرة"**، لتسجل تلك الجماهير أنك لم تكن العربي الوحيد الصامد في الأرض متجذرا فيها، فقد تجاوزت الخمسين ألف إلى إثبات الحضور الإنساني والوجودي المعبر عن الارتباط بأرض عشقناها مع كل بزوغ فجر، لتعلن أننا نحن أبناؤنا، وأنك ابنها الحبيب البار.

لقد أثبتت مدونتك الإبداعية المترامية في الانبساط والتمدد إنسانيتك المفتوحة على المطلق المتوهج نجما يقاوم الفناء، حتى وأنت تصارع المرض، فكتبت في جداريتك الشاهدة على مرحلة إنسانية عصيبة، حيث الموت المتربص بالإنسان، فواجهته

بشجاعة: **"أرى السماء هناك في متناول الأيدي، ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى"**، لتصل إلى قناعتك الأبدية بأن **"اللاشيء أبيض في سماء المطلق الأبيض"**، وبأنك **"وحيد في البياض"**، فلا شيء يهزم الموت سوى الفن **"هزمتك يا موت الفنون جميعها"**، فكان هذا أول بيان مفتوح على المطلق، لتتخلص من واقع ينشب أنيابه فينا، فحالة حصارنا بلا نهاية، وسيناريوهات أعدائنا جاهزة مفتوحة ومتعددة، ليتفتق الذهن عن أشياء تجعل الحليم حيران، وقد خسرنا كل شيء، **"ولم يربح الحب"** يا درويش.

لقد اشتغلتْ إنسانيتُك في شاعريتك، واشتغلتَ بالفن وإنسانيتك، فكنت شاعرا إنسانيا مرهفا، تفكر بغيرك وأنت تعد فطورك، فلم تنس قوت الحمام، ولم تنس شعب الخيام، ولم تنس من يرضعون الغمام، وظلت الذاكرة مشغولة بمن لا يستطيعون الكلام، المحرمين من الحرية ومن أبسط حقوقهم في أن يعبروا بحرية عن إنسانيتهم، لقد انفتح الأفق لديك على التوراة والإنجيل والقرآن، فكان الشعر حاملا للمعنى واللغة معا، ومنفتحا على لوركا وبورخيس كما انفتح على امرئ القيس والمتنبي وناظم حكمت، وغيرهم ممن كنت لإنسانيتهم محاورا ومتعمقا، متماهيا أو متجاوزا، فكنت كلهم،

بصوت عذب مميز وخاصّ وشعور إنساني جميل، لم تعرف سوى الإنسان مجردا عن كل صفة أيديولوجية أو سياسية.

تظل الكلمات صامتة وخجولة، وهي تعاني قلقا كأن صاحبها على متن الريح مسافرا من منفى إلى منفى، حاملا قلبه ورحيق الذكريات من وطنه، ليحط بها من مطار إلى مطار، ليصل إلى حيث منتهى كل حي، الأبدية البيضاء، والمطلق الأبيض، ولكن الموت كما قضت بذلك حكمة الحياة هي محطة القطار الأخيرة.

ستظل يا شاعر الوطن المحتل ويا مجنون التراب تطلعا إنسانيا مفتوحا على المطلق، ونحن نناضل من أجل أن نبرح قيد العبودية، لتتفتح أزهار الدم في وطن الحرية ياسمينا أبيض يفوح بأريج الحياة البسيطة، وينبت الشعر والغزل، ويحلو غناء المحبين، حيث لا جنونَ عظمة ولا تسلطية ولا دكتاتورية بلهاء، فإننا لطامحون وطامعون أن يُنْهي ذلك الدكتاتور خطَبَه الموزونة المجنونة التي تصيدها الهباء، لتصبح من تراث نقرأه ونقول: **"باطلٌ، باطل الأباطيل... باطلْ"**.

لن نمدحك، فأمثالنا لا يتقنون المديح، ولكننا نعزي أنفسنا بأننا نجد فسحة من الوقت كل صباح لنردد قولك: **"ونحن نحب الحياة**

إذا ما استطعنا إليها سبيلا"، فارقد بسلام، فعليك من الشعر والورد السلام من أرض السلام.

قراءة في قصيدة "رسالة من المنفى"

أصدر الشاعر الراحل محمود درويش ديوانه أوراق الزيتون عام 1964، ولم يكن الشاعر حينها يتجاوز من العمر الثلاثة والعشرين عاما الذي مر سريعا لكنه حافل، بلغت حصيلته الشعرية أربعة وعشرين ديوانا، غير تلك الكتب النثرية، التي عبرت كلها موزونها ومنثورها عن رؤى الشاعر وأفكاره عبر زمان امتلأ بكل ما يرفع التوتر العصبي والنفسي في كل نفس إنسانية، أبت مشاعرها الحية إلا أن تكون - كما كان الشاعر- حزينة.

ومع كل ذاك الحزن المستكن في نبرة الصوت وإحساس الجملة، كان الشاعر مُصِرّا على أن لا تنتهي قصيدته التي سكبها بقوالب من الحزن والأسى، حتى يرى وطنه حرا طليقا، ولكن النهاية وضعت حدا قسريا لتلك القصيدة، فانتهت بنيتها اللفظية واكتملت الدائرة الدرويشية، وانفتح الشعر على آفاق جديدة من الدراسة والتحليل والثبات عبر الزمن.

وعلى ذلك، ولغير مبرر أقف في هذا المقال عند قصيدة الشاعر **"رسالة من المنفى"**[1]، وهي إحدى قصائد ديوان أوراق

[1] ديوان محمود درويش، المجلد الأول، بيروت، 1994، ص33-39.

الزيتون، تلك الرسالة/القصيدة التي شكلت رسالة إلى كل إنسان ذي حس مرهف ليلتفت إلى جزء مهم من معاناة المشرد الفلسطيني، وإن لم تكن القصيدة سياسية بالمعنى الحرفي للمصطلح، لكنها وبكل تأكيد هي نتاج سياسة دولية رمت بأشرعة الفلسطيني خارج وطنه ليصارع الأمواج العاتية والعواصف الهائجة، ليكون إنسانا بلا عَلَم وبلا وطن وبلا هوية، يبحث في معمعة ذلك عن قيمته الإنسانية أسوة بكل البشر.

وتشكلت هذه القصيدة من لبنات حياة التشرد ولهيب قسوة الغربة، أفرغها الشاعر على شكل "رسالة طويلة ذات خمسة فصول، تكشف عن الحياة خارج الأسوار لا داخلها، الحياة في المنفى، وبطلها عامل مشرد في مطعم يغسل الصحون ويصنع القهوة للزبون"[1]، كتبها الشاعر على لسان عامل في المنفى موجها رسالته لأمه، فالشاعر لما يسافر، ولما يهاجر بعد، ولكنه إحساس الشاعر مع تلك الشريحة من أبناء وطنه ممن ذاقوا المر، وهم يصرون على الحياة مهما استطاعوا إليها سبيلا.

[1] شعر الأرض المحتلة في الستينات، عبد الرحمن ياغي، الكويت 1982، ص130

ويعتبر د. محمد شحادة عليان في كتابه القيم **"الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث"** أن القصيدة "خير ما يدل على تمسك الفلسطيني بوجوده داخل الوطن"[1]؛ فهؤلاء المنفيون مرتبطون وجدانيا بوطنهم، يغمرهم حنين جارف، ومن جهة أخرى فإن القصيدة ترسم صورة للناس داخل أوطانهم، وكأنها تحثهم على الصمود والتشبث بكل تفاصيل ذلك الوطن بما فيه من تراب أو ثقافة وما عدا ذلك، فهؤلاء المشردون بصمودهم خارج الوطن ورسمهم لتلك المعاناة، يقدمون رسالة بليغة وذات مدلول حاد للتحذير من ترك هذا الوطن مهما جرى، من هنا يمكن أن نرى أن من يكادون يحصّلون الكفاف في غربتهم هم بخير ما دام لهم أهل مزروعين في الوطن، هذا ما جعل ذلك العامل/ كاتب الرسالة يقول لأمه في المقطع الخامس:

الليل - يا أمّاه - ذئب جائع سفاح

يطارد الغريب أينما مضى..

ماذا جنينا نحن يا أماه؟

[1] الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، محمد شحادة عليان، عمان، 1987، 129

حتى نموت مرتين

فمرة نموت في الحياة

ومرة نموت عند الموت!

يوظف الشاعر في قصيدته **"رسالة من المنفى"** أسلوب الرسائل، فترى فيها الكثير من عناصر الرسالة الإخوانية التي يوجهها الإنسان لقريبه ومن يعز عليه، فتبدأ الرسالة بالتحية والقبلة، سائلا المرسَل إليه/ أمه عن أحوال أفراد أسرته؛ عن أبيه وإخوته وأخواته وعن جدته، وكذلك فإنه يخبر أمه عن أحواله في الغربة، مبينا جانبا من معاناته، لكنه لا يظهر الضعف والوهن إنه بخير رغم كل شيء:

أنا بخير

أنا بخير

عندي رغيف أسمر

و سلة صغيرة من الخضار

ويحيل النص القارئ على ملمح تاريخي، حيث كان الشعب الفلسطيني بشقيه في الداخل والخارج يتواصل عن طريق المذياع،

وقد استمرت هذه الظاهرة طويلا، وأنتجت كثيرا من البرامج الإذاعية، نذكر منها ما كان لوقت قريب يذاع عبر بعض الإذاعات العربية، من مثل برنامج "رسائل شوق" وبرنامج "خبرني يا طير"، وقد كانت هذه التقنية رحمة من هول الغياب لترحم بعضا من شقاء التغريبة الفلسطينية.

ويلجأ الشاعر في قصيدته إلى أسلوب السرد المناسب لأسلوب الرسالة، وهو مقتضى فني من مقتضياتها، منوعا بين الضمير المستخدم؛ فمرة يتحدث العامل عن نفسه مستخدما ضمير المتكلم، ومرة يخاطب أمه وذويه مستخدما ضمير المخاطب والمخاطبين، مكثرا الشاعر من أسئلته الاعتيادية التي تأتي في سياق طبيعي في النص الشعري، ليحصّل بها مجموعة من المعارف عن أهل بلدته، وخاصة فيما يتصل بعادات القرية وتقاليدها.

ويتكئ النص على التكرار للتعبير عن بعض الأفكار المصاحبة للمنظومة اللفظية، فقد تكرر في المقطع الأول السؤال التالي: **"من أين أبتدي؟ وأين أنتهي؟"** ليكشف للقارئ والمرسل إليه/ أمه على حد سواء عن حيرته، وهو يمارس فعل الكتابة، فالكلام كثير والشوق غلاب، فكيف ستكون البداية؟ وكيف يستطيع أن ينتهي إذا ما بدأ الكتابة، وأخذته شهوة الحديث للأهل وعن النفس؟، ومثل

ذلك التكرار في جملة "أنا بخير" في المقطع الثاني التي تحيل إلى نوع من المفارقة المرة التي يفضح حقيقتها الواقعُ من قبلُ ومن بعدُ.

ومن الملامح الفنية الظاهرة في القصيدة تكرار الشاعر لمجموعة من الأساليب التركيبية، ليستطيع الشاعر أن يفرغ مشاعره المضطربة، فهو يسترسل في الحديث جاعلا التكرار الأسلوبي رابطا وثيقا لروح النص برباط تركيبي وثيق ليمنح النص تماسكا بنيويا، ومن ثَمَّ يعطي النص تماسكا على المستوى الدلالي، فقد تتابعت في النص الجمل الفعلية المنفية المعبرة عن الحنين تتابعا سلسا، يفيض بالإحساس المرهف والحزن الطافح:

وكل ما قيل وما يقال بعد غدْ

لا ينتهي بضمة أو لمسة من يدْ

لا يُرجع الغريب للديار

لا يُنزل الأمطار

لا ينبت الريش على

جناح طير ضائع منهدْ

ويصوغ الشاعر أسئلته لذويه بالطريقة نفسها، فعندما يسأل عن والده يقول: **"وكيف حال والدي؟"** والسؤال نفسه عندما يسأل عن إخوته: **"وكيف حال إخوتي؟"** أو أخته: **"وكيف حال أختنا؟"** وجدته **"وكيف حال جدتي؟"**، وحتى التركيب نفسه في سؤاله عن البيت: **"وكيف حال بيتنا؟"**

إن الشاعر بصنيعه هذا قد جعل الجميع – جميع من سأل عنهم هنا – بمرتبة واحدة في الأهمية الوجدانية والمشاعرية، فكلهم سواء في النظرة والاهتمام، ويفكر فيهم بالطريقة نفسها، ولم يستثن الشاعر البيت الذي جعل السؤال عنه بالكيفية ذاتها ليدل على إحساس بأهمية البيت الذي جاء آخر المسؤول عنه، لتكون سلامة البيت عنوانا لسلامة كل أفراد الأسرة، التي يجمعها ظلال سقف هذا البيت، فهو رمز بقاء وثبات وحياة واستقرار واستمرار.

وبالتقنية ذاتها، فإنه يصوغ أسئلته عن نفسه بلغة يملؤها الأسى والحسرة؛ فالعامل الذي تغرب وعاش وحيدا، يخاف أن يموت في الغربة ولا يعرف عنه أحد، ولذا فإنه يوجه لأمه ولشجرة الصفصاف مجموعة من الأسئلة على نمط واحد:

هل تعلمين ما الذي يملأني بكاء؟

هبي مرضت ليلة... وهد جسمي الداء!

هل يذكر المساء

مهاجرا أتى هنا... و لم يعد إلى الوطن؟

هل يذكر المساء

مهاجرا مات بلا كفن ؟

يا غابة الصفصاف! هل ستذكرين

أن الذي رموه تحت ظلك الحزين

- كأي شيء ميت- إنسان؟

هل تذكرين أنني إنسان

و تحفظين جثتي من سطوة الغربان؟

إنه لربط مبكر وعجيب ربْطُ الشاعر في هذا المقطع ما بين أمه وشجرة الصفصاف، فكلتاهما توحدتا في حمل هم الإنسان المغترب، بل إن العامل الذي وجه رسالته لأمه، موجها لها هذه الأسئلة التي تنضح بالضعف الإنساني والحميمية، وأخص مَن يتفهم مشاعره هذه هي أمه، ومع احترام الشاعر لهذه العلاقة الوجدانية

بينه وبين أمه، فإنه يقدم عذرها له؛ فهي بعيدة عنه، فكيف ستحميه من غدر الغادرين وشؤم عاديات السنين، وهنا وفي هذه اللحظة، يتذكر الصفصافة معادلا لأمه في غيابه وغيابها القسريين، طالبا من هذه الشجرة أن تمنحه الكرامة الإنسانية عندما يموت فتحمي جثته من سطوة الغربان.

وتصل الرسالة إلى نهايتها، فيعبر كاتبها عن شكه في إمكانية وصول هذه الرسالة، فقد **"سدّت طريق البر والبحار والآفاق"**، ولكنه يؤكد موقفه من القضية الإنسانية الكبرى التي حضرت عندما غاب العنوان؛ غاب العَلَم وغاب الوطن فغابت الهوية، وبالتالي فإن السؤال الذي أنهى فيه الرسالة أضحى مشروعا بلا أدنى ريب:

ما قيمة الإنسان

بلا وطن

بلا علم

ودونما عنوان؟

ما قيمة الإنسان؟

هذه كانت رسالة الشاعر، وقد أفلح إذ اختار لهذا المضمون الإنساني الشفيف الجمل القصيرة المتوترة المشحونة بتموجات العاطفة الإنسانية، لبناتها اللفظية وتراكيبها اللغوية قريبة من فهم العامة والبسطاء، وقريبة إلى فهم أمه التي أرسل إليها هذه الرسالة، ومناسبة لشخصية العامل، الذي تحدث بلغة تنضح من اليومي والعادي المتداول لتحوله إلى شعر فيه القيمة الفنية العالية، وهذه اللغة بهذه الكيفية تنتظم كل قصائد ديوان أوراق الزيتون، نابعة من تصور مذهبي فكري، حيث تحيل إلى ما كان يعتقده الشاعر وقتها من أهمية القصيدة المقاومة التي يفهم الناس البسطاء معانيها، فقد صرح الشاعر في هذا الديوان قائلا في قصيدة بعنوان "عن الشعر"[1]:

قصائدنا بلا لون

بلا طعم... بلا صوتِ

إذا لم تحمل المصباح من بيت لبيتِ

وإن لم يفهم "البسطا" معانيها

[1] ديوان محمود درويش، المجلد الأول، سبق ذكره، ص54.

فأولى أن نذريها

ونخلدَ نحن... للصمتِ

ولذا فمن حق الشاعر صاحب الرسالة والقضية أن يكون واضحا، فعندما تغيب القضايا الكبرى، يفقد الشعر وضوحه، ويصبح همهمات ومتواليات لفظية لا تسمن ولا تغني من جوع، ولا تسد ثغرة في جدار البؤس العربي الممتد من المحيط إلى الخليج.

قراءة في قصيدة "لديني . . لديني لأعرف"[1]

يعد ديوان محمود درويش **"ورد أقل"** الذي أصدره عام 1986م من الدواوين المميزة في مسيرة الشاعر الإبداعية، ففي هذا الديوان رسم الشاعر المأساة الفلسطينية من جانبها الإنساني البحت، وتنفس بعمق خلال تلك القصائد، فكان النفس الشعري فيها هادئا، والصوت خفيضا، واللحن حزينا، والمعنى واقعيا، واللغة آسرة والتصوير أخاذا، والإبداع متجليا في أبهى حلة وأجمل تعبير.

لقد اعتنى درويش بهندسة المعمار الفني للديوان، فجاءت قصائده متناسقة يسودها الإيقاع الموحد، فقد شكلت كل قصيدة من قصائده الخمسين متتالية شعرية مكونة من عشرة أسطر شعرية، ما خلا قصائد قليلة لا يبلغ عددها عدد أصابع اليد الواحدة، ولا يجد المرء عنتا في تعليل ذلك الاختلاف، فقد تحمل انتهاء السطر الممتد أفقيا بعضا من هذا التجاوز، ولو كانت الأسطر متسعة المجال الأفقي لما وجدنا ذلك إلا في قصيدتين: واحدة، مكونة من تسعة أسطر شعرية، وقصيدة أخرى بلغت اثني عشر سطرا شعريا.

[1] . ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط1، 1994، ص352.

واقتضت هذه الهندسة الشكلية في قصائد هذا الديوان أن لا يتمدد جسد القصيدة إلا خلال فضاء الصفحة الواحدة، وجاءت العناوين كذلك لافتة للنظر، إذ كل عنوان من عناوين تلك القصائد هو مفتتح قصيدته، ولذا تجد أن هذه العناوين كلها موزونة وزن قصائدها، وكأن هناك تجانسا بين الرأس والجسد، بتناغم تام نصي وإيقاعي، وقد جاءت ثمان وأربعون قصيدة من قصائد الديوان على البحر المتقارب، والقصيدتان الباقيتان لم تبعدا كثيرا عن دائرة هذا البحر، فقد سكبهما الشاعر في تفاعيل البحر المتدارك، الذي يشكل هو والمتقارب دائرة عروضية واحدة.

لقد كشف درويش في هذه القصائد عن الضنك الإنساني الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، حيث التشرد والاغتراب، وازدياد إحساس الفلسطينيين بالوحدة والضياع بعد الخروج من بيروت عام 1982، ولذا تجد أن بعض قصائد الديوان تمتلئ بالمرارة والحسرة والسخرية المرة وفقدان الثقة بالآخرين، كل ذلك صبه الشاعر شجنا حزينا في تلك القصائد المكثفة، التي تبتعد عن الضجيج والردح الذي تكدسه البلاغة الجوفاء، وقد اختار الشاعر فعلا أن ينقل لنا هذا الإحساس حتى في الشكل المجسد على بياض صفحات الديوان؛ إذ كتبت أغلب القصائد على شكل فقرات نثرية، وزاد الإحساس بهذا تلك الانسيابية في جمل القصيدة الواحدة، تبدأ من

العنوان فتجده في المفتتح، وتتصل كل الجمل بذلك المفتتح، وجملة وراء جملةٍ، وإذا بك تنهي القصيدة دون شعور بأن النفس يجب أن يقف، وتزداد الشحنات العاطفية كلما قرأت أكثر، وإذا ما أتمتت الديوان تفجؤك المأساة بإنسانيتها وتعدد وجوهها، وكأنه أراد تحريك الضمير الإنساني من غفوته أو بلادته، أو أنه أراد أن يسجل نقطة سوداء على ذلك الضمير الميت.

ومن تلك القضايا الإنسانية التي جسدها درويش في قصائد ديوان **"ورد أقل"** قضية الغربة والتشرد والإحساس بالضياع بعيدا عن وطنه وأهله، وخصوصا أمه، وهذا ما يجده المرء موضوعا حاضرا في قصيدة **"لديني .. لديني لأعرف"**.

يختار الشاعر للقصيدة هذا الفعل "لديني"، وهو فعل أمر مسند إلى ياء المخاطبة، والتي هي أمه، مبينا الهدف من هذا الخطاب، ومؤسسا لرؤية القصيدة، إنها الولادة الاختيارية ذات غاية، إنها من أجل المعرفة، لذلك كان العنوان على هذه الصيغة **"لديني.. لديني لأعرف"**، ويتضح من خلال النص كذلك الهدف من المعرفة؛ إنها ليست المعرفة المطلقة الفلسفية المجردة، إنها معرفة الأرض التي سيموت فيها ويبعث فيها حيا كذلك:

"لديني ... لديني لأعرف في أي أرض أموت وفي أي أرض سأبعث حيا"

ويأخذ درويش من خلال النص بسرد وقائع هذه الولادة التي تعني له العودة إلى أرضه الذي خرج منها منفيا شريدا، ليمارس حياته الطبيعية مع أمه، حياة البسطاء من الناس المهمشين في الريف الفلسطيني حيث تسكن والدته، ولذا تراه يذكر نار الصباح، وحليب البلاد، والغيم والشجر والحديقة، فيحن إلى صوت أمه وخبزها وتراويدها في هدهدتها لابنها، مجسدا خوفها الفطري عليه بسبب ولغير سبب، شاعرا في ثنايا ذلك كله أنه هو الطفل الذي ما زال محتاجا لرعاية أمه وحنانها، فالغربة وما عاناه فيها من أهوال تدفعه لقول هذا الشجن الموجع والحزين في الوقت نفسه.

لعل الشاعر من وراء هذا الموقف تجاه الأرض التي أنبتته، والأم التي أنجبته، قد أدى رسالة مصاحبة للرسالة الأولى، أو ما يجوز لنا أن نطلق عليه المستوى الأول من المعنى، وهذه الرسالة الثانية شعوره بالضياع والوحدة وتخلي الناس عنه قريبا وبعيدا، وكأنه يقدم موقفا احتجاجيا ضد من خذلوه وخذلوا قضيته، وقد رأى ذلك بأم عينيه، عقب أحداث بيروت وحصارها، وخروج المقاومة المسلحة منها بعيدا عن الوطن والإحساس بأنه ما زال على بعد بعض الشعر من هذا الوطن، إذ كان يعيش حلما رومانسيا جميلا، فصحا وإذا به في المعمعة وحيدا تنهشه الذئاب، ولا حول له ولا قوة، وهذا ما أوضحته قصائد أخرى في الديوان، وأهم تلك القصائد

قصيدة **"أنا يوسف يا أبي"**[1]، التي غدا عنوانها كفيلا بإيضاح رسالتها ولا يحتاج معه المرء إلى زيادة في الحديث.

وأما الرسالة الثالثة التي تقرأ من بين ثنايا النص المكتوب، هو تعبيره عن مدى الإحساس بالاغتراب، وليس الغربة فقط، فلا أحد يسمعه أو يهتم بشؤونه، عدا أنه يتعرض لكثير من التقلبات السياسية وأمزجة الأنظمة الحاكمة، فهو يشعر بأنه الآخر المستهدف في وجوده، فلا أحد يريد أن يعترف به كيانا إنسانيا له مطالب إنسانية واحتياجات بشرية كبقية خلق الله، وهذا أيضا ما عبرت عنه بشكل أوضح قصيدة **"مطار أثينا"**[2]، حيث لم يجد ذلك الشاب مكانا ليمارس حياته الزوجية مع عروسه الجديدة، فالفكرة على بساطتها إلا أنها صادمة للوعي الإنساني المعاصر، فكيف يموج العالم بالأفكار ورومانسية هذه الأفكار، وتنسى أن تطبق على هذا المسكين البائس المتشرد؟

لقد توسل الشاعر باللغة القرآنية ليحمل النص بعضا من معانيه ورسائله إلى القارئ، فقد استعار موقفا إنسانيا دالا تحدث عنه القرآن الكريم، وهو قصة السيدة مريم العذراء وولدها الصبي عيسى عليهما السلام، وفي ظني أن هذه الاستعارات تحمل دلالات

---

[1] . الديوان، المجلد الثاني، ص359

[2] . السابق، ص332.

معنوية غاية في الفنية، فقد ربط الشاعر حديثه مع أمه بلغة حديث القرآن عن مريم عليها السلام، وكأنه يريد إسباغ صفات مريم على أمه، فمريم هي الطاهرة النقية البتول، التي سلمت من كل ما يشين سمعتها، وكذلك هي أمه إنها الطهارة في أسمى تجلياتها الإنسانية حيث الارتباط بالوطن ومفرداته:

"لديني ... لديني لأعرف في أي أرض أموت وفي أي أرض سأبعث حيا"

سلام عليك، وأنت تعدين نار الصباح، سلام عليك، سلام عليك"

إنها استعارة من ألفاظ القرآن الكريم، فقد ورد في سورة مريم على لسان سيدنا عيسى: **"وبرا بوالدتي، ولم يجعلني جبارا شقيا، والسلام علي يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيا"**[1]، أما الشاعر نفسه فقد جعل من نفسه مسيحا آخر، فلم يتعذب عذابه أحد، ولم يتشرد في البلاد أحد كما تشرد، ولم يتعرض لمحاولات الاغتيال والإهانة شخص كما تعرض هو كفلسطيني أو كشعب كامل، ذلك فهو مسيح العصر، وهنا يفصح الديوان عن هذه القضية

[1] . القرآن الكريم، سورة مريم الآيتان (31-32).

بشكل أوضح في قصيدة بعنوان **"إلهي إلهي، لماذا تخليت عني"**[1] في الديوان نفسه.

وتكشف القصيدة من جانب آخر بعدا إنسانيا وشخصيا لدى الشاعر محمود درويش، ذلكم هو تلكم العلاقة التي تجمعه بأمه، فهو عندما يحن إليها فكأنه يحن إلى نفسه، وعندما يستطيع الرجوع إلى راحتيها هو يعود إلى نفسه كذلك، ويعيد الشاعر هنا التذكير بهذا الحنين القديم لأمه، ليقدم البرهان على أنه ما زال كما عهدته، فقد كتب الشاعر قصيدته **"إلى أمي"**[2] قبل عشرين عاما من كتابة هذه القصيدة، والآن يعيد تذكير نفسه والقارئ بها، فقد سبق أن قال في تلك القصيدة:

أحن إلى خبز أمي وقهوة أمي ولمسة

أمي، وتكبر في الطفولة يوما على صدر يوم"

وهنا تراه يقول: **أحن إلى خبز صوتك أمي! أحن إلى كل شيء. أحن إليّ أحن إليك.**

إنه الحنين الشامل هنا، وليس بعضه المجسد قبل عشرين عاما بالقهوة والخبز واللمسة، أنه يحن إلى كل شيء، وإلى نفسه، يا له من وَلَهٍ!

---

[1] . الديوان، ص361.

[2] . الديوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط14، 1994، ص93، والقصيدة من ديوان (عاشق من فلسطين)، الصادر سنة 1966.

ويبدو أن درويش الشاعر قد رأى في أمه العارفة والمتنبئة، وليس فقط تلك الأم البسيطة، فعندما يعبر الشاعر عن إحساسه تجاه من عرف من النساء، ليكتشف أنهن سراب وظل ورمل، يؤكد الشاعر ذلك الجانب في تلك الأم، فقد أبان درويش عن ذلك في قصيدة بعنوان "تعاليم حورية"، فما قال درويش في القصيدة هنا:

"أضعت

يديا على خصر امرأة من سراب. أعانق رملا أعانق ظلا"

فأعاده في قصيدة **"تعاليم حورية"**[1]، لنقرأ وصية أمه هناك:

تقول لي مثلا:

تزوج أية امرأة من الغرباء، أجمل من بنات الحي. لكن،

لا تصدق أية امرأة سوايَ

ها قد وضحت الرسالة أيها الشاعر، إنه البر إذن بأمك وفلسطين، ولذلك تصر على أن تعود إليهما صبيا طفلا لا ترى نفسك، وقد جاوزت الأربعين- وقت كتابة القصيدة- إلا طفلا محتاجا إلى لمسة حنان ولهفة شوق، فالعودة والبقاء في فلسطين والعيش في كنف الأم هو الذي يجعل الطفل ينمو نموا طبيعيا، حتى يصل إلى مرحلة الرجولة، فكيف يعيش الرجولة، وقد حرم من

[1] . ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا، دار رياض الريس، لندن، ط1، 1995، ص80، وحورية هو اسم والدة الشاعر.

طفولته الطبيعية؟ يا لها من مأساة أيها الشاعر الكبير، أن يهرم الإنسان وفي داخله إحساس بأنه كان في الإمكان العيش بأبسط مما عاش، وأن لا يرى ما رآه في منافي البلاد طولها وعرضها!

وهكذا، ظهر لي خلال هذه القراءة في تلك القصيدة **"لديني.. لديني لأعرف"** أنها كانت قصيدة مركزية في الديوان من حيث الفكرة والهدف، فما أجمله هنا وأشار إليه قد فسره في مواقع أخرى من الديوان، أو ادخره لقصائد لاحقة، دون أن يكرر الشاعر نفسه، بل طور أفكاره، وخطا خطوات أبعد في التعبير عن المعاني، إنه الشاعر الذي لن يفقد صوته، وإن رحل عنا إلى عالم الخلود، إنه باق بقاء الحياة نفسها، عازفا نشيدا عذب الصور، يقول لنا في كل غدوة ورواح[1]:

"ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا"

وأخيرا لقد نال الشاعر ما كان يريده، فقد ولد على أرض طاهرة، وتجذر فيها كشجرة زيتون، وحظي بلقاء أمه، فقد عرف الشاعر في أي أرض مات، ومن أي أرض سيبعث حيا، أيقونة عابقة بأريج الأمل، لنحيي معا ذكرى مولده السبعين، فكل ذكرى وأنت المغرد يا درويش.

[1] . الديوان، المجلد الثاني، ص 371.

قراءة في قصيدة "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"

عندما كتب محمود درويش عام 1975 مطولته الشعرية تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، كان يريد لها أن تكون حافلة بالجمال والشاعرية والعبارة المكتنزة الواعية والمختزنة للمشاعر الإنسانية في أبهى تجليتها، كان يكتب وفي وعيه وطن مسلوب، هذا الوطن الذي لم يجف دم شهدائه بعدُ، بعد أن خاض العرب والفلسطينيون معارك وهمية مع محتل بغيض عام 1967، وكسبنا نصرا مشوها عام 1973.

لقد شعر درويش أنه لم يبق من الوطن إلا صورته، فما حيلة العاشق، فلا بد أنه الانتحار عشقا وهياما وذوبا في حنين لم ينقطع عبر مسيرة درويش متعانقا مع أرض تتراقص في مخيلته، هذا الحنين الذي أشقاه ألماً ووجعاً عندما عاد درويش إلى فلسطين بعد اتفاق أوسلو، تلك العودة التي وصفها هو وغيره من المثقفين بأنها عودة منقوصة، ولذا فإنك ترى درويشا يتنقل بين عمان ورام الله، لم يقنعه أحد المكانين واجتماعهما، لأنه لم يجد الوطن الحقيقي فوجد صورته، ولعلها صورة باهتة مختلفة عما يختزنه في وعيه المتجذر، حيث طزاجة الصورة وألقها الأول.

أعود إلى مطولة درويش هذه وأفتش عن ملامح وطن ضاع، فأرى من بين ثنايا هذا الضياع أملا يتسلل عبر أنثى وملامح أنثوية لتكون بديلا عما كان يطمح له من وطن، وهذا البحث عن الأنثى الوطن ليس قصورا أو ارتدادا وتقزيما لقامة شعرية سامقة كدرويش، ولكن لإمكانية الحلم من خلال أرض مجازية هي الأنثى بعد أن فقد الأرض الحقيقية مجاز الأنثى.

ترى درويشا يترنم في هذا المقطع صاهرا كل حنينه ووجعه في قوله:

"لأن طفولتي رجلٌ أحب...
أحب امرأة تمر أمام ذاكرتي ونيراني،
ولا تبقى ولا تمضي.
أحب يمامة سميتها بلدا".

وتحفل هذه المطولة بالملامح الأنثوية الخضراء خضرة أرض فلسطين الندية كأزهارها التي أثقلها ندى الحنين، فيا لله كم مؤلم هذا التشظي بين المرأة المحتملة/الأرض وبين الأرض المحتملة/ الأنثى التي طالما أشغل درويش نفسه بالبحث عنها.

لقد دفعه ذلك لأن يقول وبحسرة تكشف عن أعصاب الموت والحنين:

"آخُذُ موجة وأعيد تركيب العناصر:

خصرها

يدها

نعاس جفونها

وبروق ركبتها

سآخذ موجة وتكون صورتها وأغنيتي".

وهكذا تظل ثنائية الأنثى والأرض متعانقة مع ثنائية الحقيقة والمجاز مع الصورة والواقع المشخص ليظل الحنين مشتعلا والشوق متسربا ما بين المسامات، لتعلن عن الحقيقة الصارخة، بأنه لن تغني الصورة مهما كانت طافحة بأثيريتها وجمالها عن الواقع الذي يأمل أن يصل إليه المؤملون، وستظل تلك صورتها تنادي الروح وسيظل العاشق في انتحاره وتولهه، حتى تتحد الصورة والشخص والأنثى والحلم والأرض والواقع، فما زال بين الشاعر وبين الأرض كما قال: **"بيني وبينك صورتان"**، ساعيا **"نحو يافا- الأمنيةْ"**

فتلك صورتها وهذا انتحار الواله العاشق المنتظر تحقيق أمانيه في دروب صارت تجهل خطوته، فلن يتعب وإن تعب الحلم:

"وأعددنا لكِ المهد الحضانة والجبلْ

ويشبهك المغني والمنادي والبطلْ

والحلم يأخذ شكله

فيخاف"

فالجذور ما زالت تناديه، حيث فلسطين الواقع والصورة الأولى الأبهى حضورا في وعي المثقف الذي شاهد الخراب ينبش في خلاياها، فيحيلها وهما وصورة مشوهة وإن كانت هي فلسطين مكانا وجغرافيا، ولكن الروح غدت تموج بأعباء الموت كل لحظة:

"كأن أغنية تغير أو تطهر أو تدمر أو تفجر.

هم يبحثون عن البكارة خندقا

ويمارسون الغزو ضد الغزو في خلجان جسمك".

رحمك الله يا درويش، فقد تركت أعصابنا في حمئة من طين، حية خصبة، تتوق لبكارة الصور وألق الحنين الذي لن ينطفئ يوما.

محمود درويش يستحضر ثقافة الحب الهندية

خصص درويش ديوان "سرير الغريبة" عام 1999، للحديث عن تلك العاطفة الإنسانية المسماة عشقا، وما تجره من ألم وحب، وما تنتجه من منطق خاص بعيد عن كل منطق، منطق يتناسق وطقوس القلب والروح، ليجعل العقل تابعا ومنقادا لتلك الطقوس بهدوء دون جلبة ومعمعة لا تجدي صاحبها نفعا.

ومن قصائد هذا الديوان أقف عند قصيدة "درس من كاما سوطرا"، التي وظف فيها درويش شيئا من تراث الثقافة الهندية المتناغمة مع موضوع الديوان وتدعم فكرته الأساسية في مجال الحب الإنساني وتجلياته في ثقافات الشعوب، المتباينة فكرا، المتفقة إحساسا وعاطفة.

اعتمد درويش في هذه القصيدة على نصّ كاما سوطرا (Kamasutram)، وهو نص هندي قديم يتحدث فيه الكاتب والفيلسوف الهندي "فاتسيايانا" عن الجنس وأوضاعه المختلفة، والكلمة مكونة من مقطعين (Kama) وتعني الرغبة، و(Sutra) وتعني الحكمة، ويشير المصطلح مجتمعا إلى معنى علم الحب، وقد اتصل النشاط الجنسي بحياة الهنود بتلك الأوضاع الجنسية التي

كانت تقدمها البغايا في المعابد الدينية، فقد كان الجنس داخلا في الطقوس التي تقوم عليها العبادة حيئذٍ.

ولا يخفى على أحد أن الاتصال الجنسي بين المحبين نهاية سعيدة لرحلة مضنية من الشوق والانتظار، وهذا أمر مستقر في الطبيعة البشرية، ويشير إليه بل ويشرحه الفكر الإنساني والديني قديما وحديثا، ولا غنى للبشرية عن بحثه.

فأين نص درويش من هذا كله، ليعنون القصيدة درس من "كاما سوطرا"؟

لعل درويش هنا يحاور الـ "كاما سوطرا"، ويقدم رؤية مختلفة تماما عما هو موجود في ذلك النص الهندي الحافل بالحديث عن الأوضاع الجنسية بين الرجل والمرأة، إن درويشا في هذا النص الذي يقدمه هنا درس إنساني نبيل غير شهواني، راقٍ رقي روحه وطهارة شعره، وقداسة حرفه، إنه يتحدث عن لهفة الانتظار والشوق، بانيا القصيدة على أن الرجل هو المنتظر قدوم محبوبته عاشقا والها، لتأتيه وقد تشبعت روحه أملا ورغبة، فيكون اللقاء الحميم بين الحبيبين في ظرف الليل الهادئ المستكين، وفي طقوس إنسانية من الاتصال بين حبيبين بحيث لا إهانة ذكورية للأنثى، فهي ليست مجرد متعة عابرة، إنها طقس كامل متكامل من الرغبة

والاتصال الروحي، تتوج بتلك المتعة التي تعبر عن سلوك إنساني متزن، لا ينظر إلى الجنس إلا تلك النظرة التي يجب أن ينظر إليها، لا تتعداها إلى غيرها.

لعل هذا كان الدرس الأول من "كاما سوطرا"، إذ يريد درويش أن ننظر إلى ذلك النص نظرة أخرى غير تلك النظرة التي قد يُنْظَر إليها، حيث التهويل أو التحريف والاستعظام والاستهجان، وثاني تلك الدروس التي يرسلها درويش في قصيدته، فإنها رسالة لغوية تتعلق بمنطقية الحديث؛ وكيف يمكن أن يكون الحديث إنسانيا راقيا حتى في الموضوعات الجنسية.

فقد حفلت قصيدة درويش بكثير من الألفاظ الموحية بالعلاقات الجنسية أو التي تشير لطقوس الحب بين المحبين، فقد كان الانتظار بالشراب المرصع باللازورد وعلى بركة الماء وبصبر الحصان وبالوسائد المحشوة بالسحاب الخفيف، حتى إذا ما أتت المحبوبة المنتظرَة في أوج زينتها يتركها لترتاح وتتنفس ذلك الهواء الغريب، لتتهيأ لطقوس اللقاء فتأخذ برفع ثوبها عن ساقها غيمة غيمة، ويستمر الانتظار كذلك لإكمال طقوس اللقاء، فلا يريد أن ينظر إلى توأمي حجل نائمين على صدرها، لا يريد أن يفزعهما ولا يمسهما، تتجاوز يده ذينك الحجلين ليمسك بيدها على مهل

ويسيقها الماء بدلا من النبيذ فلا يريدها سكرانة مترنحة، إنه يريدها بكامل عقلها وأنوثتها، ليخاطبها كما يخاطب الكمان وترين خائفين فيهدئ من روعيهما، فينبعث منهما أعذب الألحان، حتى إذا ما استعدت وجاءت اللحظة المرتقبة في ظرفها المعتاد ولم يبق غير الحبيبين في هذا الوجود ساعتئذ "فخذها برفق إلى موتك المشتهى"، يا له من تعبير جمالي عن جمال الاتصال وإنسانيته، ليختم درويش كذلك طقوس اللحظة بالانتظار، وماذا تبقى يا درويش لينتظر العاشق؟ إنه ينتظر اكتمال الاتصال المفضي للذوبان الكامل الشهيّ وليقضي كل حبيب وطره من صاحبه، فالعملية ليست عملية أحادية الجانب، بل هي مشاركة فاعلة بين الحبيبين.

لقد أبدع درويش في تعبيره عن رسم المشهد ككل وكأنه عاشق متفنن ومتقن لكل ما تقتضيه أبجدية الحب والرومانسية، ليكون بذلك قد قدم درسا إنسانيا بسلوك حضاري جميل يليق بإنسانية الإنسان ويلبي حاجاته الروحية والنفسية والغريزية معا دون أن ينحدر في مهاوٍ من الشهوة المقيتة، ولعل ذلك أهم الدروس المستقاة من "كاما سوطرا".

وهذا هو درويش أيضاً

وجدت نفسي أعيد قراءة قصيدة محمود درويش "هي لا تحبّك أنت"، من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد" قرأتها بشغف على الرغم من أنني كنت قرأتها عدة مرات وأحفظ مطلعها الجميل الذي شاع كثيرا على ألسنة الكثيرين من العاشقين المنكسرين المتكسبين بالشعر قلوب الفتيات هنا أو هناك، وربما وجدت نفسي ذات نصّ أو أكثر وذات لحظة بدت متشابهة أعيد الكلمات نفسها دون وعي لأقول كما قال درويش: "هي لا تحبك أنت/ يعجبها مجازك/ أنت شاعرها/ وهذا كل ما في الأمر"/ ص89

أعيد قراءة العاشق الجميل محمود درويش، لأراه بعين الحب، ليعزز ما "يليق بخيبتي" في مساء شبيه بمساء درويش الحافل بالألم والانكسار، فيرى الشاعر كل شيء من حوله باهتا، وقد تبدل الحال كل الحال، وانتشرت الكآبة في أرجاء المكان، وسكن كل نبض، وخفت كل ضياء، وبردت الأوصال، ولم يعد لأي شيء أي معنى؛ فلم يعد هناك داع لنار الشموع ولا للستائر ولا للنبيذ ولا للقصيدة القديمة، فلتعد كل الأشياء على طبيعتها كما كانت، إنه مشهد خيبة عاشق انتظر لحظة بسيطة لم تكن لتحدث، فيلجأ إلى ما

يلجأ إليه الخائبون من العاشقين، إنها القصيدة ملجأ الشاعر/ العاشق الأخير:

وكتبت كي أنسى إساءتها، قصيدةْ

هذي القصيدة"/ ص95.

وفي المقابل لهذه اللحظة القاسية من انتظار حبيبة لا تأتي، ماذا سيحدث كما جاء في قصيدة "وأنتِ معي"، سيصبح إنسانا آخر، فلا يقف التبدل عند حدود المزاج، بل يتعداه إلى أبعد من ذلك ليطال طبيعته ومعهوده وعاداته وفلسفته ونظرته لكل ما حاوله، وينسى كل شيء إلا أنهما معا، ليصل إلى هذا الجنون:

ولا حب في الحبّ

لكنه شبق الروح للطيران"/ ص98

يبدو لي الآن وأنا أفتش عن وجه آخر لدرويش أنه شاعرٌ غزليّ مرهف وحساس، لم يقف عند ريتا التي حال بينه وبين عيونها بندقية، بل بحث عن الحب بكل تفاصيله وأشيائه الصغيرة، الصغيرة، ربما كن نساء كثيرات، ربما أحبته جمهرة نساء ذوات حسن وجمال ومنصب، وربما لم يكن كيوسف معهنّ، كان عاشقا

راصدا وجعا شاملا ذكوريا- رجوليا- طفوليا- بشريا- إنسانيا- ليس بالضرورة- وهو الشاعر المقاوم- أن يكون عفيفا، وليس شرطا أن يصنف حسيّا، ربما كان حبا، وحبا فقط، فليس الحب إلا هكذا فيه من كل شيء شيء، لا تكتمل فيه لحظة، ولا يكبر فيه ظل، فمتعة الحب ربما عدم الاكتمال.

ومن جانب آخر تفتح هذه القصائد أسئلة مثيرة للاهتمام بالغة الدلالة، ومن بينها: هل يستطيع الشاعر - ولو نسي أو تناسى الهم عند احتضاره- أن يعيش بدون أنثى تركض في دمائه كالفرس، وتخضّه كزلزال عنيف، وترجه كزجاجة عطر فاره، وتشربه ويشربها ككأس خمرة معتق؟ ربما كان الجواب قاطعا ب "لا" ولا كبيرة موجعة، حتى وإن لم يجد الشاعر أنثاه وملهمته سيخترع شيطانُ الشعر له ملاكا ينضح من عميق خيالها مسارح ألحانه. لقد اخترع الشاعر الجاهلي امرأة وألهها في مطلع قصائده، وظلت هذه القصيدة هي سر الشعر والحياة معا، ألم تكن حواء أول ملهمة لآدم، ولكن هل كان آدم شاعرا؟ وإن كان، هل كان شاعرا وجوديا باعتباره كل الوجود أنذاك؟ أم كان مجرد شاعر غزلي؟ ألم تخلق الحياة والقصيدة وحواء في اللحظة ذاتها؟ أكاد أجزم أن الوجود أنثى كذلك حتى آدم نفسه هو أنثى بصيغة رجل.

لم يكن درويش غزليا هنا فقط في "زهر اللوز أو أبعد"، فقد أصدر قبل ذلك ديوان "سرير الغريبة" ذلك الديوان الجامع لكل شتات الفكر الإنساني في الحبّ؛ عذريا وحسيا، ولكن درويش في "سرير الغريبة" كتب عن الحب أكثر، ولم يكتب الحبّ كما عاشه أو تصوره في ديوان "كزهر اللوز أو أبعد"، وخاصة المجموعة الخامسة من قصائد الديوان التي اختار لها عنوان (هي)، وتتكون من إحدى عشرة قصيدة، كما تحدث في قصائد هنا وهناك مبثوثة في كتبه السابقة، ولكنها لم تخلص للحب وكان يمزج بين المرأة والأرض، ربما كان ذلك حيلة فنية ليستطيع أن يكون غزليا في وقت لم يكن فيه الغزل مسموحا به للشاعر المقاوم، ولعلني أذكّر هنا بقصة الشاعر الصوفي ابن عربي وكتابه "ترجمان الأشواق" الذي قيل إنه كتبه لابنة أستاذه وقد وقع في حبها، فتقنع بالصوفيّة والحب الإلهي هروبا، ربما وجدتُ شبها بينهما.

وبعد، أستطيع أن أقرر أن درويشا كان شاعرا غزليا، وعاشقا منكسرا حينا وحينا منتشيا بالحب وكأس الحب، لكنه كان جميلا غير عبثي، لأجل ذلك وجبت قراءة وجهه الآخر الذي لا بد أن يتضح أكثر بدراسات الدارسين المنهجية، لو أرادوا إغناء المشهد الشعري العام من خلال عالم درويش الزاخر والمتنوع والممتدّ.

قراءة في الأعمال النثرية

صدرت عن دار العودة في بيروت عام 2009 الأعمال النثرية للشاعر الفلسطيني محمود درويش، وتضم المجموعة أربعة كتب، وهي: يوميات الحزن العادي، وذاكرة للنسيان، وعابرون في كلام عابر، ورسائل إلى سميح القاسم، وتقع المجموعة في (700) صفحة من القطع الكبير.

يرصد الشاعر محمود درويش في هذه المؤلفات الحالة الفلسطينية على الصعيدين السياسي والثقافي، ومتحدثا عن نفسه ومعاناته، وخاصة خلال الفترة التي عاشها في فلسطين، ويقدم بعض الرؤى النقدية أو الأدبية حول الشعر والنثر، ويستطيع القارئ لهذه الكتب أن يخرج بسيرة شبه مكتملة للشاعر والمناضل محمود درويش، ولعله لم يكتب سيرته الذاتية لأنه ربما كان يشعر أنه لم يكن ليضيف جديدا، فقد وزعها في كتبه تلك، مكتفيا بذلك.

يوثق درويش في كتاب يوميات الحزن العادي عبر سلسلة مقالات الكتاب الأحد عشر معاناته في بلده فلسطين منذ أن كان طفلا واعيا، فيتحدث عن الشتات الفلسطيني متحدثا عن تجربته الخاصة في ذلك، وعن عودته متخفيا إلى فلسطين ليكون لاجئا

فيها، وليجد أن قريته (البروة) قد دمرها الاحتلال، وأحل محلها مستوطنة إسرائيلية، كما ويتحدث عن تجربته الخاصة مع الحاكم العسكري الإسرائيلي وفرض الإقامة الجبرية عليه، ويعرض كثيرا من المواقف الإنسانية والتي حرمه الاحتلال منها نتيجة تلك الإجراءات التعسفية، كما ويتحدث عن نضال الفلسطينيين تحت الاحتلال وصمودهم على أرضهم ورفضهم للمغادرة، على الرغم من اجتراح المحتل للكثير من الجرائم والمجازر، ويقف وقفة متأنية تحليلية عند مجزرة كفر قاسم، ولماذا تمت نابشا في العقلية الإسرائيلية المتعطشة للدم العربي، فالضحايا التسع والأربعون لم يكونوا ليساوون إلا قرشا واحدا، جعل درويش يعنون مقالته حول المجزرة بـ **(من يقتل خمسين عربيا يخسر قرشا)**.

أما الكتاب الثاني ذاكرة للنسيان فيوثق الشاعر فيه عبر نص متتابع الحالة الفلسطينية في لبنان إثر الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام 1982، وصمود المقاومة الفلسطينية في وجه الآلة الإسرائيلية المتغولة التي اغتالت الحياة وحولتها إلى جحيم وموت يُعرض بالمجان في كل ثانية، كما ويبين تعاون بعض الجهات المحلية اللبنانية مع المعتدي الإسرائيلي من أجل هدف واحد، ألا وهو القضاء على الوجود الفلسطيني في لبنان، ويوثق بلغته السردية

المتوترة حالات من الاغتيال من أمثال الكاتب اللبناني حسين مروة، الذي اغتالته بعض الجهات اللبنانية، كونه مناصرا للفلسطينيين، ولم يردع تلك الجهات شيخوخة الرجل أو علمه، فذهب ضحية عنف أهوج لم يرحم أحدا. ولم يكن حسين مروة هو الوحيد الذي ذهب ضحية الحرب، فقد تحدث درويش عن حالات ومواقف إنسانية مبكية ومحزنة حتى الفجيعة، ويكفي للدلالة على ذلك المشهد الذي رسمه لاستشهاد عز الدين قلق "عانقناه عند الباب، حيث تلاشى كخاطرة شاردة، نظرت إلى الدرج فلم أجده، اختلط بأمطار القذائف، لم أجده في أي مكان. نظرت إلى شظايا الصواريخ فلم أجد أحدا. لم أجد أحدا. عز الدين اختفى"/ 359/358.

لم يترك درويش في هذا النص السردي العجيب شيئا من التفاصيل إلا وقد سجله، فتحدث عن المثقفين اللبنانيين واضطراب مواقفهم واختلافها، من أمثال سعيد عقل الذي كان ضد الوجود الفلسطيني "وصار في مقدور الشاعر سعيد عقل أن ينأى بلبنان الجمالي إلى أقصى غابات العنصرية، ليرى أن الحرب لا تدور بين جيش لبنان وجيش فلسطين فحسب، بل إنها حرب شعب بأسره، "الطفل الفلسطيني عدو"/ 334.

وعلى النقيض من ذلك نرى صورة أخرى للشاعر خليل حاوي الذي تأزمت حالته النفسية خلال الحرب مما دفعه ذلك إلى الانتحار، "هناك شرفة الشاعر الذي رأى سقوط كل شيء، فاختار موعد نهايته، أمسك خليل حاوي بندقية الصيد، واصطاد نفسه"/ 351.

وظف درويش في هذا الكتاب كذلك نصوصا كاملة من كتاب الكامل في التاريخ لابن الأثير/257-259، وإنجيل متى/274، وسفر يشوع/289-190، ومقطعا من حكاية المستطلع الفاسد الرأي لسرفانتس/306، وكتاب الاعتبار لابن منقذ/317-218، ومجلة الكرمل/ 335-338، وكلها نصوص تخدم الفكرة التي جاءت في هذا الكتاب بتنوعاتها المختلفة على وتر الألم، فقد جاء الكتاب حافلا بالفن النثري المولع بالشعر وإن لم يتخلص منه تماما.

ويعود درويش مرة أخرى إلى المقالات المتعددة المتمحورة حول فكرة واحدة، وذلك في كتابه عابرون في كلام عابر، والذي أخذ عنوانه من تلك القصيدة المشهورة التي أثارت عاصفة من الاحتجاج الإسرائيلي ضد الشاعر فاتهم باللاسامية نتيجتها، واصفا تلك الحالة بمقال بعنوان **"هيستريا القصيدة"**، وكيف دفعت إسحق شامير وهو رئيس للوزراء أنذاك أن يدلل على محاربة الفلسطينيين

للسلام فيعرضها في إحدى جلسات الكنيست، ويوضح درويش في مقالات الكتاب المناخ الطبيعي الذي أنتج القصيدة، والتي جاءت ردا على العنف الإسرائيلي ضد أطفال الحجارة في الانتفاضة الأولى التي اندلعت شرارتها في الثامن من كانون أول عام 1987، فكيف لطفل يقاوم بحجر أن يهزم فكرا صهيونيا مدججا بالسلاح والعتاد على أعلى مستوى، فكانت القصيدة رد فعل على تلك المواقف الإسرائيلية بحق أطفال الحجارة.

ويحلل درويش العقلية الإسرائيلية في استقبال القصيدة وتفسير مفرداتها، ليتساءل عما وراء تلك العاصفة "ما هي الضربة؟ وما هي القصيدة؟ هل تخلصوا من حمى الأسئلة ومن انشقاق الوعي، ومن حرب الحجر، ليشغلوا الرأي العام بقصيدة؟ وهل هم يخافون القصيدة حقا؟ لا أظن./ 432-433.

ويتابع درويش الكشف عن عقدة الاحتلال النفسية والسياسية في إستراتيجيتهم القائمة على احتلال حياة الغير، يقول درويش عن منطق الاحتلال في ذلك "يرى أن أي انسحاب عن أي احتلال هو انسحاب من الوجود. وهكذا يقول هذا الوعي إن وجود الوجود الإسرائيلي هو وجود الاحتلال. وبالتالي فإن أي تراجع عن الغزو والاحتلال هو دعوة الوجود الإسرائيلي إلى الانتحار"/ 443.

ويعرض درويش في مقالات كثيرة تنوعات الحالة الفلسطينية وتشابكاتها العربية والدولية، وأثر الانتفاضة في الوعي العالمي، وكيف غيرت نظرة العالم عن الإسرائيليين والفلسطينيين، وأصبح بمقدور الفلسطينيين أن يكون لهم حضور على الساحة الدولية، وهكذا تنجح هذه الانتفاضة على الرغم من خسائرها المتعددة التي تمثلت في اغتيال شخصيات فلسطينية بارزة كخليل الوزير أبو جهاد، ولكن لا بد من أن يكون هناك تضحيات وثمن للحرية، فينهي درويش هذا الكتاب مودعا أبا جهاد بقوله: هناك... سيختلط العيد بالحداد؟ هناك سنبكي عليك أكثر؟ هناك سنذوق مرارة الحرية؟ هناك سنجهش: أين أبو جهاد؟/ 584

أما الرسائل التي وجهها درويش لصديقه الشاعر سميح القاسم فلها طعم خاص من الإنسانية والانسيابية والحديث بدون قيود، لم يجنح فيها درويش للتحليل أو التفسير، ولكنه أراد لها أن تكون مصورة لشخصيته الإنسانية، فيفصح عن ذلك في أول رسالة كتبها لسميح القاسم: "كم تبهجني قراءة الرسائل! وكم أمقت كتابتها، لأنني أخشى أن تشي ببوح حميم قد يخلق جوا فضائحيا لا ينقضي"/593.

ويخص درويش العواطف الإنسانية والمشاعر بالكثير من العناية في هذه الرسائل، فقد جاء في رسالته التي بعنوان **"شقاء يوم الثلاثاء"** ما يبين مدى بساطة هذا الشاعر وإنسانيته، وكأنه يكتب عنا وليس عن نفسه فقط "منذ الآن أحذرك من خداع القلب، فالقلوب ليست مجرد عضلات قوية مكرسة لخدمة أصحابها، إنها كائنات مشاغبة، قد تغدر وقد تخون وقد تعض، لقد عضني قلبي ذات يوم، وخانني مرارا، وهدّني وهدني، غير أنني سلطت عليه إرادتي: سأعيش أيها القلب الكلب! فاحذر قلبك لا تدلله أكثر مما ينبغي، ولا تهمله أكثر مما يستحق، فهو جهاز قوي، شقي، وسريع العطب، قد يحتمل ضربة صاروخ، وقد يتجعلك بزهرة ليلك"/676

وتحفل هذه الرسائل عبر لغتها البسيطة والشفافة بالكثير من الآراء النقدية للشاعر درويش في نظرته للأدب ورسالته، والشعر وطبيعته، واختلافه عن النثر، فسأؤجل الحديث عنها في مقالة خاصة إن شاء الله، ولكن هنا أكتفي بعرض سؤال درويش حول تأدية هذه الرسائل غرضا ما؟ ليجيب درويش نفسُه عن سؤاله بقوله: "ليس هذا السؤال سؤالنا. ما يهمنا هو أننا حاولنا – على المستوى الشخصي- أن نتابع حوارا بدأ مع صبانا وشبابنا، وقد يصلح لأن يكون شهادة متواضعة على حياة جيلنا..."/ 675

هذا هو درويش الشاهد على عصر مليء بالشقاء، لقد كان مدهشا في نثره كما هو مدهش في أشعاره، فلم يكن شاعرا عظيما وحسب، بل كان ناثرا متميزا أيضا، فلترقد روحك بسلام أيها الغائب الحاضر فينا دوما.

وقائع مؤتمر "محمود درويش بين الرؤيا والأداة"

عقدت دائرة اللغة العربية في جامعة بيرزيت يوم الأربعاء 2009/3/11 مؤتمرا علميا حول الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش بعنوان: "محمود درويش بين الرؤيا والأداة"، وذلك في قاعة كمال ناصر، في تمام الساعة التاسعة صباحا، واستمر حتى الساعة الثانية والنصف من بعد الظهر.

افتتح المؤتمر بكلمات ترحيبية، وكانت الكلمة الأولى لـ د. مهدي عرار رئيس دائرة اللغة العربية في الجامعة، وتحدث بعدها د. عبد اللطيف أبو حجلة نائب رئيس الجامعة، ود. ماهر الحشوة عميد كلية الآداب، مؤكدين البعد العلمي والبحثي للمؤتمر، ولم يرد له أن يكون تأبينيا خطابيا، واختتمت فقرة الافتتاح هذه بعرض مرئي باستخدام جهاز عرض الـ LCD، أعده د. قسطندي الشوملي، عارضا فيه حياة محمود درويش وتعليمه ونشاطه السياسي، والجوائز التي حصل عليها الشاعر، ومقتطفات من شعره موزعة على أغلب دواوينه، مضمنا العرض قصيدة "في القدس" بصوت الشاعر نفسه، منهيا ذاك العرض بشاهدة قبر درويش المنقوش عليها الجملة الدرويشية المشهورة: **"على هذه الأرض ما يستحق الحياة"**.

وتوزعت الجلسات العلمية على ثلاث، قدم فيها نخبة من النقاد الفلسطينيين أوراقا بحثية في شعر درويش، وتوزعت الأوراق البحثية فكانت ثلاث أوراق بحثية في كل جلسة، وقد ترك المنظمون المجال للحضور لإبداء الآراء أو الاستفسارات التي أثارتها تلك الأوراق البحثية.

وخصصت الجلسة الأولى التي أدارها د. محمود العطشان لتقديم ثلاثة أوراق بحثية، استهلها الشاعر والناقد د. فاروق مواسي، متحدثا عن "تفاعل اللغة في قصيدة درويش إلى أمي"، فالقصيدة في نظر د. مواسي "من أبرز قصائد محمود درويش، ومن أكثر القصائد العربية التي تناولت علاقة الابن بأمه".

وآثر د. أحمد حرب في ورقته البحثية الثانية مناقشة "صورة القدس في أدب محمود درويش"، معتقدا أن "المكونات الأساسية لصورة القدس في شعر محمود درويش تتشكل من خلال وعي الشاعر المسبق بالقدس الأسطورة، وبالقدس المدينة تحت الاحتلال الإسرائيلي"، ويقصد د. حرب بالصورة الأسطورية هنا "الصورة التوراتية للقدس {أورشليم}"، مؤكدا الباحث في الوقت ذاته أن درويش قدم صورة للقدس "هي صورة للمنفى والاغتراب والإبعاد

والتهميش بالنسبة للإنسان الفلسطيني، يتماهى بطريقة متعاكسة مع مدينة بابل كصورة للمنفى والاغتراب اليهودي".

أما الباحثة زين عسقلان فقد اختارت أن تعنون ورقتها بـ "ذاكرتي وهمي/ معالجة الذاكرة في شعر محمود درويش"، وتناولت الباحثة "موضوع معالجة الذاكرة الفلسطينية، وكيف بدت ملامح هذه الذاكرة ضمن شعر محمود درويش عبر تسلسل زمني" متبعة في بيان ذلك "المنهج التحليلي والبنيوي عبر تتبع الباحثة للصور والرموز والأساطير عبر فترة زمنية مع التركيز على التحول في الرمز الأسطوري".

وبعد فترة استراحة قصيرة، استأنف المؤتمرون وقائع جلسات المؤتمر بالجلسة الثانية التي أدارها د. عمر مسلم، وكانت تدور حول تأثر درويش بغيره من الشعراء، وذلك بمناقشة التناص في شعر الشاعر، فكانت ورقة د. عادل الأسطة بعنوان: "التناص الأدبي في شعر درويش" مقصرا حديثه حول تناص درويش مع الشعراء العرب القدامى، امرؤ القيس والمتنبي وأبو فراس الحمداني، وأبو تمام وعمرو بن معدي كرب، ومن شعراء الغزل العذري حضر جميل بثينة وقيس بن الملوح، خاصة في ديوان سرير الغريبة. مستعينا بتفسير هذا التناص بالعديد من الإشارات

التاريخية والسياسية، وتشابه التجارب عند الشاعر درويش وكل شاعر من هؤلاء الشعراء.

وكذلك جاءت ورقة د. إبراهيم نمر موسى بالعنوان نفسه "التناص الأدبي في شعر درويش"، وقسم د. موسى حديثه في ثلاثة محاور؛ تناول في الأول مفهوم التناص وافتراقه عن مفهوم السرقة الأدبية، وتوقف في المحور الثاني عند أمثلة من التناص في شعر درويش متقاطعا مع بعض ما ورد عند د. الأسطة، ولكنه لم يقصر حديثه عن الشعراء العرب القدامى، فقد أشار إلى تناص الشاعر مع الشاعر التركي ناظم حكمت، والشاعر الإسباني لوركا، أما المحور الثالث من الورقة فقد خصصها د. إبراهيم لبحث أساليب الفنون النثرية، وكيف وظفت القصيدة الدرويشية أسلوب الحوار وأسلوب الرسالة وأسلوب اليوميات.

وأصر د. حسين الدراويش في الورقة البحثية الثالثة أن يبتعد عن الموضوع المتوقع لورقته البحثية المعنونة اسما بـ "من صور التناص الديني في شعر محمود درويش"، فكان حديثه خارج وقائع المؤتمر، ولم يلامس حديثه عنوان بحثه إلا لماما.

وتحدث كذلك في الجلسة الثالثة ثلاثة من النقاد حول قضايا فكرية وأدبية تشكل ظواهر في شعر درويش؛ ففي الورقة البحثية

التي قدمها د.ياسر عليان بعنوان: "التماهي بين الأرض والمرأة في شعر درويش"، مبينا أن درويش وظف هذا التماهي لينبئ عن "العلاقة غير المنبتة بين الفلسطيني وأرضه"، منوها إلى أن كلتيهما (الأرض والمرأة) تحملان الصفات نفسها التي تدور حول الخصوبة والعطاء.

وكان من المفترض أن يقدم د. مهدي عرار ورقته البحثية التي يقارب فيها نقديا "قصيدة كان ما سوف يكون من منظور تفكيكي"، ولكن استبدل بها ورقة بحثية أخرى قدمها د. نادر قاسم بعنوان: "تجليات النص الديني وجمالياته في جدارية محمود درويش"، مؤكدا الباحث "أن درويش يستخدم خبرته الشعرية الجمالية لكي يغري قارئه بمواصلة استكشاف هذه التجربة التي تقيم على الأعراف بين الفناء والخلود وبين الوجود والعدم".

وتنتهي الجلسة الثالثة بورقة د. عبد الكريم أبو خشان بعنوان: "مقاربتان لحدث واحد" والحدث هو الانتفاضة، انتفاضة الحجارة، وأما المقاربتان؛ فالأولى حول قصيدة الشاعر(عابرون في كلام عابر) والضجة السياسية الإسرائيلية التي أثارتها القصيدة في حينها، والتي وُصف درويش بسببها من الإسرائيليين بأنه "إرهابي المثقفين الفلسطينيين"، وأما المقاربة الثانية فكانت لقصيدة (مأساة

النرجس ملهاة الفضة)، فعلى الرغم من أن القصيدتين يجمعهما حدث واحد، إلا أنهما "يمثلان استجابتين مختلفتين لغة وإيقاعا وأسلوبا" للحدث نفسه، فقد جاءت القصيدة الثانية "أكثر رمزية وأقل مباشرة وأقرب إلى نفس الشاعر للتعبير عن أحداث الانتفاضة".

وفي ختام المؤتمر خرج المؤتمرون بتوصيات، كان من أهمها طباعة الأوراق البحثية المقدمة على شكل كتاب، وأن تكرر هذه المؤتمرات في جامعاتنا الفلسطينية دعما للمثقف الفلسطيني، وليكون للأدباء الأحياء نصيب من تلك الندوات والمؤتمرات.

ومما يؤخذ على المؤتمر واللجنة المنظمة أن القدس كعاصمة للثقافة العربية لعام 2009 غابت كلية عن المؤتمر، ولم يكن للمناسبة حضور لا من قريب ولا من بعيد، حتى في تلك الورقة البحثية عن "صورة القدس في أدب محمود درويش" لم يتطرق الباحث إلى ذلك بتاتا. ومن الأولى أن يكرس كل نشاط بحثي وثقافي وإبداعي لتكريس القدس عاصمة للثقافة العربية لعام 2009.

قالوا في الكتاب

قالوا في الكتاب

كتاب جديد "في ذكرى محمود درويش"

التقرير الصحفي عن الطبعة الأولى (2016)

صدر عن جمعية الزيزفونة لتنمية ثقافة الطفل في فلسطين كتاب جديد للكاتب الفلسطيني فراس حج محمد بعنوان "في ذكرى محمود درويش"، وتتألف مادة الكتاب من دراسة واثنتي عشرة مقالة حول أشعار الشاعر ونثره، بالإضافة إلى تقرير حول مؤتمر "محمود درويش بين الرؤيا والأداة" الذي عقدته جامعة بيرزيت عام 2009.

يتناول المؤلف في الدراسة المطولة حضور الأوزان الخليلية في شعر الشاعر، ليؤكد أن الشاعر الفذ لا يتوقف عند الشكل الفني للشعر، فلا يحمل الشكل أي دلالة أيديولوجية، فقد التقى درويش مع غيره من شعراء العرب المعاصرين من أمثال أمل دنقل ومظفر النواب، وغيرهما ممن وظفوا الشكل التقليدي للقصيدة العربية في أشعارهم.

أما مجموعة المقالات فقد تناول الكتاب قراءة مجموعة من قصائد الشاعر من دواوين متعددة موزعة على طول مسيرة الشاعر، مثل قصيدة "بطاقة هوية" وقصيدة "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" و"درس من كاموسوطرا"، وغيرها، كما توقف في مقالة خاصة عند مجموعة كتب

درويش النثرية (يوميات الحزن العادي، ذاكرة للنسيان، ومجموعة الرسائل).

ويوضح الكاتب في مقدمة الكتاب أنه لم يقدم نقدا منهجيا حول تلك القصائد المدروسة في هذا الكتاب، معترفا أنه لم يكن سوى أسير الشاعر وشعره.

ويأتي الكتاب احتفاء من الكاتب على طريقته الخاصة بإحياء "ذكرى ميلاد محمود درويش" الخامسة والسبعين، في 13-3-2016، إذ اعتبر هذا التاريخ لميلاد الشاعر الفلسطيني يوما وطنيا للثقافة الفلسطينية، والتي تنطلق في هذا اليوم ومن المتوقع أن تستمر فعالياته الثقافية حتى نهاية آذار الحالي.

خبر توقيع الكتاب في متحف محمود درويش

تنظيم حفل في ذكرى محمود درويش» بمتحف رام الله... اليوم

يستضيف متحف محمود درويش، حفل إطلاق كتاب «في ذكرى محمود درويش» للشاعر فراس حج محمد ويدير الندوة يوسف الشايب، وذلك في الساعة السادسة مساء هذا اليوم، الثلاثاء 15-3-2016 بقاعة الجليل بمقر المتحف في مدينة رام الله الفلسطينية.

ويعتبر المتحف من المعالم الثقافية المهمة في الضفة الغربية، والتي تعمل على نشر أيقونة درويش الشعرية.

ويتضمن المتحف مجموعة كبيرة من مقتنيات وأعمال لـ"درويش" بخط يديه، ويتزامن مع هذه الأيام ذكرى ميلاد درويش الذي تم اختياره مؤخرًا كيوم للثقافة الفلسطينية.

الناقد الفلسطيني رائد الحواري

الكتابة عمل شاق، لكنه لذيذ، يمنحنا شيء من الثقة بالنفس، يجعلنا نشعر بوجودنا، والقراءة تأخذنا إلى عالم من التخيل والبحث، تجعلنا نهيم فيما نقرأه، أن نكتب تعقيبا على كتاب نقد يمثل تجاوزاً للمألوف، لكننا أمام كتاب وضع بشكل سلس، يجعلنا نستمتع بما فيه، فهو لا يخضع لقوالب النقد الجامدة، بل لإحساس الكاتب "فراس حج محمد".

من هنا لم يتناول الكاتب العديد من القضايا في شعر درويش مثل تعدد الأصوات، علما بأن هذا الأمر يعد أحد أهم خصائص شعر "درويش". فنجد فيه مشاعره تجاه "درويش"، ويحاول أن يقدمه لنا بالشكل الذي يراه، فهو عنده ليس شاعرا وحسب بل معلم وملهم، وله فضل على الكاتب الذي تعلم منه كيف يطور كتابته للشعر، فأصبح "فراس حج محمد" خاصة بعد ديوانه "أنت وحدك أغنية" مجموعة من الشعراء وليس شاعرا واحدا، وذلك يعود إلى تناوله لأكثر من شكل واستخدامه لأكثر من لغة، هذا ناهيك عن المضمون.

الكتاب شيق ممتع، لا يجد المتلقي فيه إلا المتعة والمعرفة بـ "درويش" وشعره، ومن حسنات هذا الكتاب أنه يقرأ مرة واحدة، حيث لا يجد المتلقي فيه صعوبة أو خروج عن المألوف، كل هذا يجعله من أمتع الكتب التي وضعت عن "درويش"، وما يحسب لهذا الكتاب أنه يتناول العديد من القصائد المغناة، مما يجعل المتلقي. حتى المتواضع. يتقدم أكثر من شعر "درويش".

الكاتبة الفلسطينية سماح خليفة

اعتلينا الموج بصحبة فراس بمهارة عالية، وغصنا في غور بحور محمود درويش الشعرية رغم مدّها وجزرها؛ فاستمتعنا بكنوزه الثمينة على طريقة فراس وبعدسته الخاصة، وسمفونية محمود بإيقاعات شعرية متماوجة، ولكن بأسلوب جميل محبب متناغم جعلنا نَتَدَوّر بِحِرَفية على متن قصائده الدرويشية.

ولم يغفل فراس عن اصطحابنا في جولة صغيرة مستخدما (كاميرا) محمود درويش؛ لترصد لنا صورا بلاغية تعبيرية أقرب إلى الحقيقة الغارقة في الخيال المشبع بأحاسيس ومشاعر درويشية بحتة لا تلبث أن تهبط لتتجذر في أعماق الأرض والإنسان الفلسطيني العربي، بأفكار تحررية لا يقودها إلا شاعر كبير كأمثال محمود درويش، الذي واجه وبكل شجاعة الموت المتربص بروحه المتشبثة بالأرض المتعلقة بالسماء الحالمة بوطن حر طليق، متوسّم بقضية عادلة يعرضها شعره في قصائده بسلاسة ووضوح متشعبة في أكثر من منحى.

يعود فراس ليغرّد برفقة درويش بأجمل ألحان الأمل لمصافحة أرضه الطاهرة ومعانقة أشجارالزيتون في أجمل لحظة شاعرية متمثلة في لقاء أمه ليموت بعد ذلك عاشقا لأنثى بصورها المتشعبة في فلسطين ويُبعث في ومن أرض اليقين.

ولم ينس فراس أن يسلّط الضوء على إنسانية محمود درويش؛ المتمثلة في احترامه للأنثى الذائبة في كأسه الشهي دون إنقاص من قيمة الحب، كرسالة روحية بين طرفين متحديْن بأرقى الصور وأشهاها.

ولا يترك فراس قرّاءه حتى يعيدهم في قافلة محمود درويش؛ ليعيشوا لحظات في ذاكرة الحجر من قلب الانتفاضة والمقاومة الشامخة بشموخ شهدائها.

أحببناك محمود درويش كزهر اللوز أو أبعد.... وكم نحترمك فراس أيضا كزهر اللوز أو أبعد.... لما قدمته من ذكرى جميلة لمحمود درويش.

وأما أنا فأقول للقرّاء: على هذه الأرض ما يستحق القراءة.....

المحتويات

الإهداء 7

مقدمة 9

درويش والاحتفاء بذكراه 13

درويش سيّد الشعر وشاعر الشعراء 16

فلترقد روحك بسلام أيها الشاعر الإنسان 19

لم يقل درويش يوما قدسوني 24

الأوزان الخليلية وحضورها في شعر محمود درويش 27

المقدمة 27

حضور قصيدة الشطرين في أشعار شعراء الحداثة العرب 30

الأوزان الخليلية في شعر درويش 39

أولا: كسر الرتابة الموسيقية 42

ثانيا: الفواصل الإيقاعية 63

ثالثا: القصائد الكاملة 70

خاتمة وإجمال 74

الصورة الشعرية في قصيدة "سجل أنا عربي" 75

برقية من سجننا إلى مطلق محمود درويش 81

قراءة في قصيدة "رسالة من المنفى" 86
قراءة في قصيدة "لديني .. لديني لأعرف" 97
قراءة في قصيدة "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" 106
محمود درويش يستحضر ثقافة الحب الهندية 110
وهذا هو درويش أيضاً 114
قراءة في الأعمال النثرية 118
وقائع مؤتمر "محمود درويش بين الرؤيا والأداة" 126
قالوا في الكتاب 133
كتاب جديد "في ذكرى محمود درويش" 133
خبر توقيع الكتاب في متحف محمود درويش 135
الناقد الفلسطيني رائد الحواري 136
الكاتبة الفلسطينية سماح خليفة 137

في ذكرى محمود درويش

يأتي هذا الكتاب عن الشاعر محمود درويش وشعره، لا ليضيف جديدا، بالدرجة الأولى، ولكنه يأتي احتفاء بهذا الشاعر المتجلي كل حين بشعر، ذي مذاق خاص، بحيث أصبحت القصيدة الدرويشية قصيدة ذات ميسم خاص، كالقصيدة النزارية أو السيابية، بل وتفوقهما تنوعا وحيوية وحياة وخصوصية وابداعاً

من منشورات
الزيزفونة لتنمية ثقافة الطفل