حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

فصلية علمية محكمة - تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

سفر التكوين
قراءة في بدايات
محمود درويش الشعرية

أ. د.خليل الشيخ

مدير إدارة التعليم وبحوث اللغة العربية

مركز أبوظبي للغة العربية

الإمارات العربية المتحدة

ISSN: 1560 - 5248

الرسالة ٥٨٣ - الحولية ٤٢

١٤٤٣هـ/٢٠٢١م (ديسمبر)

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

ANNALS OF THE ARTS AND SOCIAL SCIENCES

تصدر عن مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

فصلية علمية محكمة تتضمن مجموعة من الرسائل، وتعنى بنشر الموضوعات التي تدخل في مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية.

الحولية الثانية والأربعون
الرسالة الثالثة والثمانون بعد المئة الخامسة
١٤٤٣ هـ/ ٢٠٢١م

هيئة التحرير

أ.د. يعقوب يوسف الكندري
رئيس هيئة التحرير

أ.د. عبد الله محمد الغزالي
قسم اللغة العربية وآدابها

أ.د. عبد العزيز علي سفر
قسم اللغة العربية وآدابها

أ.د. تغريد محمد القدسي
قسم دراسات المعلومات

أ.د. نعمان محمود أحمد جبران
قسم التاريخ

أ.د. هشام فتحي جاد الرب
قسم علم النفس

د. عبد الله محمد الجسمي
قسم الفلسفة

د. إبراهيم ناجي الهدبان
قسم العلوم السياسية

د. أحمد مبارك الحصم
قسم الجغرافيا

مهـا إبراهيـم المسعـد
مديرة التحرير

الهيئة الاستشارية

أ. د. باسل حاتم
الجامعة الأمريكية - الشارقة
الإمارات العربية المتحدة

أ. د. منى بيكر
جامعة مانشستر - المملكة المتحدة

أ. د. إبراهيم السعافين
قسم اللغة العربية - الجامعة الأردنية

أ. د. عبد القادر الفاسي الفهري
قسم اللغة العربية - جامعة محمد الخامس

أ. د. إسماعيل صبري مقلد
قسم العلوم السياسية - جامعة أسيوط

أ. د. حمدي حسن أبو العينين
قسم كلية الإعلام - جامعة مصر الدولية

أ. د. محمود السيد أبو النيل
قسم علم النفس- جامعة عين شمس

قواعدُ النَّشْر

في حَوْليّات الآداب والعلوم الاجتماعيَّة

١- تنشرُ الحَوْليّاتُ البحوثَ والدِّراساتِ الأصيلةَ باللّغتَيْن العربيَّةِ والإنجليزيَّة في مجال العلوم الاجتماعيّة والعلوم الإنسانيّة والآداب.

٢- أنْ تُمثِّلَ الدِّراسةُ إضافةً جديدةً في حقل التّخصّص.

٣- لم يَسْبق نَشْرُ الدِّراسةِ بأيِّ صورة كانت، ولم يسبق أيضًا تقديمُها للنَّشْر إلى جهة أخرى في أثناء وُرودها إلى الحَوْليّات. ويلتزم الباحثُ بكتابة إقرارٍ وتعهّد بأنَّ البَحْثَ المُقدَّمَ لم يسبق نَشْرُه في أيِّ وعاء نشر، أو أُرسل إلى جهة أخرى.

٤- ألا يقلَّ عَدَدُ كلماتِ الدِّراسة عن (١٥٠٠٠) كلمة، شاملة المراجع والهوامش والجداول، (بحدود ٥٠ صفحةً). وألا يزيدَ عددُ الكلماتِ عن (٦٠٠٠٠) كلمة (في حدود ٢٠٠ صفحة).

٥- يُقدَّمُ البَحْثُ بالبريد الإلكترونيّ: (aass@ku.edu.kw) مكتوبًا بواسطة مُعالِج النّصوص Microsoft Word وعلى مسافة ونصف، وبنط (١٤) Arabic Simplified. في حالة البُحوث باللّغة العربيّة، وعلى مسافتَين، وبنط (١٢) Roman New Times في حالة البُحوث باللّغة الإنجليزيَّة.

٦- يُرْفِقُ الباحثُ ملخَّصًا للبَحْث، مطبوعًا باللّغتَيْن العربيَّة والإنجليزية، في حدود (٢٠٠) كلمة. على أنْ يحتويَ ملخَّصُ البحث على: هَدَف الدِّراسة وأسئلتها، ومَنْهج الدِّراسة المُستَخْدَم، وأبرز النّتائج المُستَخْلَصة، وأهمّ الاستنتاجات.

٧- يُرْفِقُ الباحثُ مع البَحْث سيرةً علميَّةً مُختصرةً، مطبوعةً باللّغتَيْن العربيَّة والإنجليزيَّة، تشمل أهمّ مؤلّفاته وأبحاثه.

٨- تُقدَّمُ الخرائطُ والأشكالُ والرسومُ (إنْ وُجدت) بأصولها الصّالحة للطِّباعة بصيغة JPG، وبمستوى دقّة ٨٠٠*٦٠٠.

٩- في حالة رغبة الباحث بنَشْرِ الصّور أو الخرائطِ أو الأشكال البيانيّة الملونة؛ يلتزمُ بدَفْع تكاليفها.

١٠- يراعي الباحثُ عند كتابة البحث الالتزامَ بأحدث نسخة من أحد النِّظامين:

أ – Modern Language Association MLA

ب – American Psychological Association APA

يستخدم في البحوث والدِّراسات في مجال العلوم الإنسانية والآداب نظام MLA، والبحوث في مجال الدِّراسات الاجتماعيّة نظام APA، من حيثُ كتابةُ المراجع والهوامش في مَتْن البحث، أو في قائمة المراجع.

أولًا: في الدِّراسات في مجال العلوم الإنسانية والآداب، يمكن كتابةُ المرجع على نظام MLA على الوَجْه المُوضَّح أدناهُ:

١ – الهوامش: – توضع الهوامشُ في نهاية البحث في حالة عدم وجود فصول.

- تُرتَّبُ أرقامُ التَّوْثيق بطريقة متسلسلة حتّى نهاية كلِّ فصل، أو حتّى نهاية البَحْث في حالة عدم وجود فصول.
- تثبت الهوامش عند ذِكْرها لأوّل مرّة كاملةً على النَّحْو الآتي: اسم المؤلِّف، عُنوان الكتاب (بالبنط الأسود)، رَقْم الجزء، رَقْم الطَّبْعة، اسم النّاشر، مكان النَّشْر، سنة النَّشْر، رَقْم الصّفْحة.

مثال: (ابن حزم، الإحكام في أصول الأحكام، جزء ٢، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١١٦).

٢- المراجع:

(فؤاد زكريا، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ط 1، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١١).

ويمكن الرجوعُ إلى العديد منَ المواقع الَّتي توضِّحُ عمليةَ استخدام المراجع، منها:

quickquide/mla/com.libguides.irsc:http

ثانيًا: في مجال العلوم الاجتماعيّة، يمكن كتابةُ المراجع على الوَجْه المُوضَّح أدناهُ (APA):

١- كتابة المرجع في المتن: اسم العائلة للمؤلِّف مَتْبوعًا بفاصلة، ثُمَّ سنة النشر. (يُرْجى الرّجوعُ إلى دليل التّوثيق وَفْقًا لنظام APA لمزيد منَ التفاصيل)

مثال: (Cortois, 2001)

٢- قائمة المراجع: يُرْجى الرّجوعُ إلى دليل التّوثيق وَفْقًا لنظام APA للتفاصيل.

مثال:

Jones, J. (2005). Writing with style. Style Writing Journal, 12 (6), 1433–.

ويمكن زيارة موقع: http://www.apastyle.org

لمعرفة القواعد الخاصَّة بهذا النِّظام.

١١- يجب أن تشمل جميع البحوث على قائمة المراجع كاملة في نهاية البحث، على أن يكون بنط الكتابة بالنص الروماني (Roman Script).

١٢- لمعرفة قواعد وأخلاقيات النشر رجاء مراجعة موقع الحوليات الإلكتروني.

شروطُ قَبولِ البُحوثِ في الحَوْليّات:

أ - لا تقبلُ الحَوْليّاتُ البحوثَ الَّتي سبق نَشْرُها بأيِّ طريقة.

ب - لا تقبل المجلّةُ نَشْرَ أبحاثِ الماجستير أو الدكتوراه أو أيّ مستلّات منها.

ج - لا تُرَدُّ ولا تُسْتَرْجَعُ أصولُ البُحوثِ المُقدَّمةِ للنَّشْر، سواء نُشِرَتْ أم لم تُنْشَر.

د- لا يجوزُ نَشْرُ البحوثِ في جهات أخرى بعد موافقة الحَوْليّاتِ على نشرها. وإذا ثبت ذلك؛ فستتَّخذ إدارةُ الحَوْليّات الإجراءاتِ القانونيَّةَ المُتَّبعةَ بهذا الشّأن.

ه- يمكنُ للباحث نَشْرُ بَحْثِه في جهاتٍ أخرى، بعد الحصول على إذن كتابيٍّ سابق من رئيس التّحرير، وبعد انقضاءِ ثلاثِ سنواتٍ - على الأقلِّ - على نَشْرِه في الحَوْليّات.

و - يُعْرَضُ البَحْثُ الَّذي تتوافر فيه القواعدُ المذكورة سابقًا، بَعْدَ موافقة هَيْئة التَّحرير، على مُحكِّمينَ لتقرير مدى صلاحية البَحْثِ للنَّشْر في المجلّة.

و- تَمْنَحُ المجلَّةُ للباحثِ خَمْسينَ نسخةً من بَحْثِه المنشورِ، كإهداء.

تُرْسَلُ البحوثُ وجميعُ المراسلات الخاصة بالحَوْليّات إلى رئيس التَّحْرير عن طريق البريد الإلكترونيِّ للمجلّة.

رئيس تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية
ص.ب: ١٧٣٧٠ الخالدية
رمز بريدي: 72454
الكويت
ISSN 1560 Key title: Hawliyyat Kulliyyat al-Adab
http://apc.kuniv.edu.kw/AASS
E-mail: aass@ku.edu.kw

افتتاحية الإصدار الثاني من الحولية الثانية والأربعين – ديسمبر ٢٠٢١

بقلم رئيس التحرير: أ.د. يعقوب يوسف الكندري

يتابع العالم بقلق وتفاؤل في آن واحد أحداث كورونا المستجد وما سوف تؤول إليه الأيام القليلة القادمة في ظل البدء بالوصول إلى نسب معقولة ومقبولة من عملية التطعيم التي شملت عددًا كبيرًا من أفراد المجتمع وقطاعاته في المجتمعات الإنسانية حول المعمورة وباختلاف نسبي من قطر إلى آخر، وفي ظل موافقة المنظمات الصحية على علاجات من هذا الوباء العالمي جاء ليعمل جنبًا إلى جنب مع فاعلية اللقاحات المستخدمة، إضافة إلى القلق من الموجة الرابعة التي بدأت تضرب أجزاء من المعمورة. فما تخفيه الأيام القادمة يدعو للحذر ويدعو السلطات الصحية إلى ضرورة القيام بمبدأ التنبؤ لمواجهة الأسوأ لا قدر الله. فعلى الرغم من موجات التفاؤل الطبي العام بانقشاع هذه الجائحة، فإن ما ينظر إليه البعض هو أن هذا الفيروس من الممكن أن يخبئ بعضًا من المفاجآت التي قد تعيد الحياة إلى مربعها الأول، وخاصة أن هناك بعضًا من الدول قد عادت فعليًّا إلى المربع الأول، وتم تطبيق الإغلاق بشكل عام على بعض من المدن نتيجة لتزايد الحالات وتشكيلها خطرًا على الوضع الصحي العام وتعرضها لموجة جديدة؛ وهذا ما دعا المنظمات الصحية إلى الاعتماد على الاستخدام الطارئ أيضًا للقاح الفئات العمرية الصغيرة من ٥ إلى ١٢ سنة. فزيادة جرعات التلقيح تتزامن مع زيادة في الانتشار، والغلبة في النهاية للوتيرة المتسارعة لأي من الحدثين. إن التنبؤ قد يكون صعبًا على الرغم من أن المؤشرات العامة تعتبر إيجابية، ولكن التعامل مع هذه الجائحة والموجات المتكررة يحتاج إلى ردة فعل صحية طبية سريعة، وقد تغيب حتى عن المختصين في طريقة تعامل مثلى مع الأوضاع. وقد يكون من أبرز المستجدات وطرائق التعامل الآني هو إقرار الجرعة التنشيطية الثالثة، والتي دعت المنظمات الصحية إلى ضرورة تلقيها على الرغم من أنها لم تكن بالحسبان مع بداية ظهور اللقاح واستخدامه.

قد يكون هذا العدد مختلفًا نوعًا ما ؛ فهو العدد الأول الذي يبلغ فيه عدد الرسائل الصادرة سبع رسائل بعدما كانت ستًّا لفترة طويلة من الزمن. لقد وافقت هيئة التحرير مشكورة على زيادة عدد الرسائل؛ وذلك لتكدس عدد كبير من البحوث المقبولة. وسوف

تسعى الحوليات إلى اختصار المدة من خلال إصدار سبع رسائل فصلية، إضافة إلى القيام بإصدار أعداد خاصة ترتبط بموضوع محدد يمكن أن تقلص قائمة الانتظار الطويلة. في هذا العدد هناك سبع رسائل متنوعة: ففي الرسالة ٥٨٠، جاء الباحث عبد الباسط عثمان مادي من جامعة سبها في ليبيا ليعرض بحثًا عن «نقد الحضور اللامعرفي في الخطاب النحوي». وفي الرسالة ٥٨١، جاءت دراسة عن «خبرات ما بعد الطلاق في المجتمع الأردني: منظور ظاهراتي» للباحثين محمد عبد الكريم الحوراني وحسين محمد العثمان من جامعة الشارقة. وجاءت الرسالة ٥٨٢ أدبية تستعرض «الفصل بين الضرورة الشعرية والاتساع النحوي» للباحث محمد صالح الشيزاوي من جامعة السلطان قابوس من سلطنة عمان. أما الرسالة ٥٨٣، فكانت تحت عنوان «سفر التكوين: قراءة في بدايات محمود درويش الشعرية» لخليل الشيخ من مركز أبو ظبي للغة العربية في دولة الإمارات العربية المتحدة. وانطلقت الرسالة ٥٨٤ لتناقش قضية اجتماعية تمثلت في «تسول الأطفال في المدن المصرية في إطار الإتجار بالبشر: دراسة حالة لبعض الأطفال المتسولين» للباحث محمد إبراهيم مبروك من جامعة الفيوم بجمهورية مصر العربية. وجاءت الرسالة ٥٨٥ عن «وعي الطلاب بمخاطر التلوث البيئي: دراسة ميدانية» لياسر النجار من جامعة طنطا من جمهورية مصر العربية أيضًا. أما الرسالة ٥٨٦، فكانت اجتماعية أدبية وعن «قراءة سوسيولوجية في شعر عروة بن الورد» لفوزية العنقس من جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن في المملكة العربية السعودية. نرجو أن يحقق هذا التنوع المطلوب، وأن تكون نزهة فكرية مناسبة للباحثين والقراء الأعزاء.

10.34120/0757-042-583-001

الرسالة ٥٨٣

سفر التكوين
قراءة في بدايات
محمود درويش الشعرية

أ. د. خليل الشيخ
مدير إدارة التعليم وبحوث اللغة العربية
مركـز أبوظبي للغـة العربيـة
الإمارات العربية المتحدة

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - الحولية الثانية والأربعون ١٤٤٣هـ/٢٠٢١م

المؤلف

أ. د. خليل الشيخ

- دكتوراه في الدراسات النقدية والمقارنة، جامعة بون، ألمانيا الاتحادية، ١٩٨٦.
- رئيس قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك ٢٠٠٨–٢٠٠٩ و٢٠١١–٢٠١٢.
- نائب عميد كلية الآداب بجامعة اليرموك ٢٠١٢–٢٠١٣.
- مستشار للبحث والوثائقيات في أبو ظبي للإعلام من ٢٠١٧ –٢٠٢٠.
- مدير البحوث والتعليم في مركز أبو ظبي للغة العربية ٢٠٢٠.

الإنتاج العلمي:

أولاً– الكتب:

١– الانتحار في الأدب العربي: دراسة في جدلية العلاقة بين الأدب والسيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ١٩٩٧.

٢– باريس في الأدب العربي الحديث: دراسة في إشكالية العلاقة بين المركز والأطراف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.

٣– دوائر المقارنة: دراسات في العلاقة النقدية بين الذات والآخر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.

٤– السيرة والمتخيل: قراءات في نماذج عربية معاصرة، دار أزمنة للنشر، عمان، ٢٠٠٤.

٥– الراميانا: ملحمة هندية ترجمها شعراً وديع البستاني ، تحقيق وتقديم : الدكتور خليل الشيخ ، مشروع كلمة ٢٠١٢.

ثانياً– الترجمات:

١– هلموت بوتيجر، ما بعد اليوتوبيات، تاريخ للأدب المعاصر الناطق بالألمانية، دار أزمنة، ٢٠٠٧.

٢– يوميات فرانتس كافكا ١٩١٠–١٩٢٣. هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث ٢٠٠٩، وطبعة ثانية في مشروع كلمة ٢٠١٩.

٣– بوبر يوهانزن، أوروبا والشرق من منظور واحد من الليبراليين المصريين، منشورات كلمة ٢٠١٠.

٤– إنجو شولتسه، آدم وإيفلين (رواية) صدرت بالألمانية عام ٢٠٠٨، وصدرت عن منشورات كلمة ٢٠١١.

٥– هيرتا موللر (كاتبة ألمانية فازت عام ٢٠٠٩ بجائزة نوبل)، (كان الثعلب يومها هو الصياد)، منشورات كلمة، ٢٠١١.

٦– بيتر شتام ، سبع سنوات، منشورات كلمة، ٢٠١١.

٧– غوستاف سايبت، غوته ونابليون ، لقاء تاريخي ، مشروع كلمة، ٢٠١٢.

المحتوى

الملخص ١٣

الرد عن طريق الكتابة ١٥

محاولة التحليق ٢١

الزيتونة وتشكّلات المعنى ٢٥

الزيتونة ٣٠

ثلاثة أصوات ومغن واحد ٣٩

ضمير المخاطب: المرأة – الوطن ٣٩

ضمير الغائب أو الوطن المقهور ٤٥

ضمير الأنا أو بدء ظهور المغنّي ٤٧

المنديل ٤٨

القمر والرحيل ٦٩

القمر ٧٨

الذات/الآخر بين الصراع والحوار ١٠١

ريتا/الجندي/البندقية ١٠٨

الهوامش ١٢٦

المراجع ١٤١

الملخص

تسعى هذه الدراسة لتجيب عن مجموعة من الأسئلة تتعلق بمرحلة التكوين الشعري في خطاب محمود درويش الشعري، وتقدم مجموعة من التصورات عن بنية قصيدته في تلك الأثناء ومرجعياتها الفكرية والفنية وتحولاتها البنيوية التي أفضت إلى تجربة شعرية متميزة. ولذا كان من الضروري أن تتتبع رموزها كالزيتونة والمنديل والقمر، وأن تكشف ما تنطوي عليه من دلالات. وكان من الطبيعي أن تتوقف الدراسة عند مسألتي البقاء والرحيل، وعند العلاقة بين الذات والآخر التي قامت على الصراع في مختلف جوانبها.

الكلمات المفتاحية: درويش – الزيتون – العصافير – القمر – الرحيل – المنديل – العرس – الحجر – الحقيبة – الهوية – الجندي – البندقية.

الرد عن طريق الكتابة:

كان محمود درويش (١٩٤١–٢٠٠٨) في السابعة من عمره لحظة احتلال فلسطين وقيام دولة يهوديّة على ثراها في الخامس عشر من أيار عام ١٩٤٨، الدولة التي بدت لأحد الشعراء الفلسطينيين إبّان ثورة عام ١٩٣٦ ضربًا من «الخيال المستحيل»[١].

شهدت فلسطين، قبل النكبة، حركة ثقافية نشيطة إبّان الانتداب البريطاني، على الرغم ممّا كانت تمور به من أحداث وثورات وإضرابات وتحوّلات مصيريّة. وعاشت الحياة الثقافية فيها جدلًا واسعًا، ظلّ يتنامى على صفحات الجرائد والمجلّات التي كانت تصدر في حيفا ويافا والقدس وغيرها من مدن فلسطين[٢].

وكان الشعراء ينبّهون على خطري الانتداب والتهويد منذ وقت مبكِّر، فقد خاطب إبراهيم طوقان (١٩٠٥–١٩٤١) شاعره المفضّل أحمد شوقي (١٨٦٦–١٩٣٢) يوم همّ بزيارة فلسطين قائلًا:

جلّ المصاب أبا عليّ فابك هاتيك المغاني في مصر يطمع أشعب وهنا تنادى أشعبان[٣]

كما كانت المنتديات الثقافية في مدن فلسطين تستضيف المفكِّرين والمبدعين العرب، وكان حضور أولئك المبدعين يشكِّل محور أحاديث المثقّفين في فلسطين واهتماماتهم.

تلاشى هذا كله بعد النكبة وغادرت النخب الثقافية مدنها وبلداتها بعد احتلال فلسطين، ووجد الفلسطينيون الذين تحوّلوا إلى أقليّة كانت تبلغ ١٦٠ ألف نسمة أنفسهم في فضاء شديد التعقيد. فقد وقعت الكارثة وقامت دولة تعلن أنّها ليست دولتهم، وإنْ ظلّت تعلن أنّها دولة ليهود يحملون جنسيّات دول أخرى[٤].

صار الفلسطينيون الذين ظلوا في وطنهم يعيشون في بلدات مقطّعة الأوصال، يصعب التواصل بين سكّانها، وهي قرى وبلدات توجد على هوامش مدن فقدت هويّتها العربية وغادرها أهلها وتوقّفت صحفها ومجلّاتها عن الصدور وتوقّفت مطابعها، وغصّت بالمهاجرين اليهود إليها من شتّى بقاع الأرض في اللحظة التي كان يجري فيها اقتلاع الفلسطينيين من وطنهم.

كانت لحظة الانهيار الكبرى تلك، شأنها شأن اللحظات الشبيهة بها في التاريخ، مملوءة بالفجيعة التي تجلل العالم بالسواد وتزلزل اليقين وتشيع جوًّا ممضًّا من الهلع والغضب والانكسار.

وكان من الطبيعي أن يتشكّل لدى الفلسطينيين الباقين هناك، وهم يشاهدون عالمهم ينهار، ويتأسّس على أنقاضه عالم عبري آخر، قلق على كينونتهم الثقافية. بدأ هذا القلق الوجودي وعيًا فطريًّا لا يمتلك أدوات التعبير، فقد خسر الفلسطيني معظم نخبه الثقافية ومنابره الإعلاميّة، كما فقدت النخب الفلسطينية التي تمّ تهجيرها إيمانها بالسرديات التي تشكلت، بخصوص الصراع في فلسطين، على رغبات وأمنيات، تتعالى على الواقع أو تتعامى عنه وتضع الهزيمة في خانة المستحيل.

ثم بدأ القلق الوجودي يتحوّل إلى وعي بالاضطهاد، كان يسعى إلى تجريد هؤلاء الفلسطينيين من هويّتهم وتدمير ملامح شخصيّتهم القوميّة. لأنّ بقاء هؤلاء على أرضهم يتناقض جوهريًّا مع الحلم الصهيوني، ويهدّد استمراريته[٥]. هذا الحلم الذي انطلق من منظور يزعم أنّ فلسطين شعب بلا أرض يستولي عليها (أو يعود إليها!) شعب فقدها منذ بضعة آلاف عام. وتوكيدًا لهذه الرؤية شرعت الحركة الصهيونيّة في وضع حجر الأساس للجامعة العبريّة عام ١٩١٨ لأنّ «حلم إنشاء هذه الجامعة للشعب اليهودي على أرض إسرائيل هو جزء متمّم

للرؤية الصهيونيّة المبكّرة»[٦]. وتمّ افتتاحها عام ١٩٢٥ لتكون منطلقًا لبناء ثقافة عبريّة معاصرة وبداية لإعادة كتابة التاريخ اليهودي من منطلقات قوميّة. وقد جاء سعي إسرائيل لإحياء العبريّة وتطويرها لتكون لغة العلم والثقافة ولغة هذا الخليط غير المتجانس من اليهود القادمين إلى فلسطين، متزامنًا مع تهميش العربيّة لغة وثقافة لتتحوّل إلى لهجة عاميّة فقيرة وتغدو أداة للتواصل والتعبير على نحو فلكلوري ساذج.

كان مبدأ الإزاحة والتثبيت[٧] جوهريًّا في هذا المشروع الاستعماري، وهو مبدأ يرتكز على نزع الهويّة العربيّة وتثبيت هويّة الدولة الجديدة ولغتها وثقافتها. لهذا ظلّ مؤسّسو الدولة العبريّة يحرصون على توكيد الصلة العضويّة بين الدولة (الفتيّة) والأخرى (القديمة) وجاء اختيارهم لـ(إسرائيل) اسمًا لها لتكون بمنزلة الجسر الذي يربط اليهود بتاريخهم وتحديدًا بـ(أرض الميعاد).

ظلّت عمليّة بناء الذات القوميّة اليهوديّة في فلسطين المحتلّة تسير جنبًا إلى جنب مع مجموعة من الإجراءات المنهجيّة التي كانت تسعى إلى جعل العرب في فلسطين يستشعرون تفاهة ذاتهم القوميّة. وقد أشار كلّ من حبيب قهوجي وصبري جريس في دراستين مبكّرتين إلى هذه المسألة من خلال تحليل منهجي لمستويات التعليم العربي في إسرائيل. وبعد أن أوضح هذان الباحثان المعاناة التي كان على الطالب العربي أن يحياها، خلصا إلى أنّ الهدف العام لهذا كله هو أن يقتنع الطالب العربي أنّ إسرائيل موجودة في فلسطين منذ الأزل، وأنّ وجوده هنا هو وليد المصادفة المحض، أمّا حقوقه فلا تتعدّى حقوق الحارس على الأرض[٨].

لهذا قامت الدولة بتغيير أسماء الأماكن والمواقع والأنهار والجبال والسهول ومنحتها أسماء عبريّة، وحاولت الربط بين التجمّعات الاستيطانية والتاريخ

اليهودي لتخلق الإحساس باستمراريّة هذا التاريخ. وبالمقابل كانت تجري عمليات تغييب مدروسة لعروبة التاريخ الفلسطيني. مثلما كانت تجري عمليات تشويه لهذا التاريخ وتزييفه واقتطاعه من سياقاته وتصويره كأنّه سلسلة من عمليات الغزو والقرصنة والقتل والصراعات المذهبية والطائفيّة، مقابل التعظيم المستمر للتاريخ اليهودي وتقديمه على نحو مثالي.

وقد أحسّ محمود درويش هذا الأمر يوم كان على مقاعد الدراسة فقال:

«وفي تلك الفترة تعرّفنا على عملية غسل الدماغ الثقافي الذي نتعرّض له. اكتشفنا أنّهم في المدرسة يعلّموننا عن ثيودور هرتسل أكثر ممّا نتعلّمه عن محمد والنماذج التي ندرسها من شعر حاييم نحمان بياليك أكثر بكثير من نماذج شعر المتنبي. ودراسة التوراة إجبارية أمّا القرآن فلا وجود له، فأحسسنا أنّ غزوًا ثقافيًّا لنشر العبريّة يزحف إلينا ناعمًا كالأفعى»[٩].

بدأ المثقّفون الفلسطينيون في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨ بمجابهة حالة فريدة من نوعها في التاريخ العربي الحديث، ودخلوا في صراع مركّب ومتشابك مع الدولة المحتلّة ومؤسّساتها وحاولوا تطوير آليات ثقافيّة تمكّنهم من مجابهة هذه الهجمة الثقافيّة الشرسة. كانت تلك النخب، وبخاصة في العقد الأول الذي أعقب نشوء الدولة، تعي استحالة قبولها بأيديولوجيا الحركة الصهيونيّة واستحالة قبول تلك الأيديولوجيا بهم لأنّها كانت تضع نصب عينيها أحد خيارين: طردهم أو أَسرلتهم.

وكان على الهامش العربي أنْ يستعيد ذاته وحضوره داخل هذه المركزيّة العبريّة التي أغمضت عينيها طويلًا عن (كتابات الرد) وأنكرت وجود أصحابها؛ وظلّت تضيّق الخناق على مرسلي الردود وتضع العراقيل لمنع وصولهم إلى الجمهور.

اتّخذت (الردود) طابعًا احتجاجيًّا، لكنّ الاحتجاج بدأ يتنامى ليصنع وعيه بكل ما ينطوي عليه من منطق ورموز ونظام لغوي. وقد أسفر غياب المنابر الثقافية العربية[١٠] عن لجوء الفلسطينيين إلى المهرجانات الشعريّة، التي كانت تنطوي على الرغبة في الحفاظ على الذاكرة الجمعيّة العربيّة وتشجيع الصمود وعدم الاستسلام لليأس.

وإذا كانت المهرجانات تشكّل، في كثير من الأحيان، تمثيلًا لثقافة السلطة وتجسيدًا لحضورها، فقد كانت المهرجانات العربيّة تحدّيًا مبكّرًا لهيمنة السلطة، لهذا كان الفلسطينيون يلتفون حول الشعراء المشاركين ويحفظون أشعارهم ويرددونها[١١]؛ وهو ما أسهم في إنتاج قصائد غنائية مباشرة، عالية الإيقاع وطنية الأبعاد، وأدّى إلى أنْ تقوم السلطات الإسرائيليّة بمعاقبة هؤلاء الشعراء، إمّا بالفصل من العمل، وإما بفرض الإقامة الجبريّة أو الاعتقال.

وقد كانت السلطات الإسرائيلية، هي أيضًا، تقيم مهرجاناتها. ويروي محمود درويش أنّه شارك في واحد منها أقيم في ذكرى قيام الدولة، وهو في السنة الأخيرة من المرحلة الابتدائية، لكنّ مشاركته كانت مخيبة لآمال الحاكم العسكري الإسرائيلي وأعوانه. فقد انصاع درويش لمنطق الفطرة، فقال كلامًا ضدّ الظلم والاستعمار. وقد وبّخه الحاكم العسكري في اليوم التالي وصفعه وهدّده بمنع أبيه من العمل في مقلع الحجارة[١٢].

أسهمت هذه المهرجانات في تشكيل القصيدة العربيّة الجديدة هناك، وسعت لتأثيث الذاكرة الجمعيّة الفلسطينيّة وأسّست لطلليّة فلسطينيّة تستذكر الضحايا والشهداء والأبطال وترسم معاناة الناس وتحنّ إلى الزمن الذهبي أو (أيام الهنا)[١٣] بحسب تعبير درويش في (عصافير بلا أجنحة)، كما كانت القصيدة ترفض الواقع وتحرص في أثناء رفضها له على عدم الاصطدام

بالسلطة، فتلجأ للرموز البسيطة المعبّرة عن قمعها وحضورها الكريه. وقد أشار درويش إلى ذلك فقال:

«إنّ مهرجانات الشعر العربي في إسرائيل قد تحوّلت إلى احتفالات شعبيّة ينتظر الناس مواسمها. وأنا أذكر تلك الفترة بفرح حقيقي. كانت ساحة القرية أو المدينة أو دار السينما تزدحم بالناس من جميع الفئات والأعمار للاستماع للشعر بحيوية وتجاوب واضح حتّى ضاقت السلطات ذرعًا بهذه الظاهرة الخطرة وقاومتها بمختلف الوسائل ولجأت أخيرًا إلى منع الشعراء من الانتقال من أمكنة سكناهم»[١٤].

كان الشعراء والكتاب والمثقفون الفلسطينيون يدركون أنهم، على اختلاف توجهاتهم، صنّاع الثقافة العربية الجديدة في مجابهة نزعة استئصالية. ولعل من يقرأ الخارطة الثقافية العربية في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨، يتبين أنّ هؤلاء المثقفين قد تخلوا، على الرغم من اختلافهم حركة وتنظيمًا، عن طبيعة المثقّف التقليدي وحرصوا على أن يكون لهم دور واضح في حركة الحياة. صحيح أنّ هذا الدور كان يتعارض، كليًّا أو جزئيًّا، مع طبيعة انتمائهم الحزبي، لكنّهم كانوا قادرين على أن تحمل إبداعاتهم من الخيال والرمز ما يسمح بالتعبير عن رؤاهم وقناعاتهم التي لا يستطيعون التعبير عنها في كتاباتهم الفكريّة على نحو صريح. وقد أوضح محمود درويش هذا في حديثه عن إميل حبيبي:

«نحت تعبير (المتشائل) ليعثر على حريّته الملتبسة بين المنزلتين، لا هو هو ولا هو آخره. فيه منهما حالة لا يشرحها إلّا الضحك، لكنه يدافع عن حيرته وشكّه بيقين لا ينسجم مع الشك. بين نصّه الأدبي وضجيجه الإعلامي تناقض لا يعالج إلّا بانحياز القارئ إلى صدق الأدب، وأولوية المتن على الهامش»[١٥].

محاولة التحليق:

شرع محمود درويش يقرض الشعر منذ سن مبكّرة، وأحسّ بعشقه له وتعلّقه به، فهو نافذته الوحيدة كي يتأمّل واقعًا لا يستطيع أن ينسجم معه. فقد كان الشعر وسيلته للتعبير عن أولى تجاربه الفاجعة يوم عاد متسلّلًا إلى وطنه ليجد أن (البروة) مسقط رأسه قد أزيلت عن وجه الأرض فعاش لاجئًا في قرية (دير الأسد)[١٦].

كان درويش قد كتب قصيدة مطوّلة «حذا فيها حذو المعلقات»[١٧]، فأثارت، كما قال، سخرية الكبار ودهشة الصغار. ثم أخذ درويش ينشر بداياته الشعرية المبكرة، وكان مأخوذًا بسحر الحرف المطبوع وسعيدًا برؤية اسمه على صفحات الجرائد.

في عام ١٩٦٠، وكان محمود في السنة الأخيرة من دراسته، جمع قصائده التي سبق له أن نشرها، وضمّنها مجموعته الشعريّة الأولى (عصافير بلا أجنحة) التي حذفها من مسيرته الشعرية لاحقًا، لأنّها تجسّد (مرحلة غير متبلورة) كما قال مرة، ولأنّها تعبّر عن (مراهقته الشعرية لا عن طفولته) كما كتب مرة أخرى[١٨].

يصوّر (عصافير بلا أجنحة) حياة فتى ريفي مراهق، تطارده لحظة تاريخيّة مهزومة، يهرب منها تارة ويرضخ لها تارة أخرى. لهذا كان الفتى يفتّش عن سعادة خادعة فيتقمّص شخصيّة العاشق صاحب التجارب الواسعة، لكن هذه السعادة الموهومة سرعان ما تتلاشى عندما يرى شقاء الناس من حوله.

من الجلي أنَّ عددًا من التجارب الشعريّة العربيّة المعاصرة انعكست في شعر درويش الفتى، على نحو يكشف عن سعيه لتثقيف ذاته، ففي (عصافير بلا

أجنحة) منظور نزار قباني للحب والمرأة، وإيقاعات علي محمود طه الرومانسية التي تجعل الشاعر يسكن النجوم والروابي ويحلّق مع الطيور في الفضاء، لكنّه يرتطم بصخرة الواقع، كما نستمع في القصائد إلى أنفاس المهجريين في عشقهم للطبيعة وفي رؤاهم الإنسانية. لكن الفتى سرعان ما يفارق تلك الرؤى ليعلن انتقاله إلى عالم النص الملتزم:

الفن يخشع عند زفرة لاجئ خجلًا حزين
الفن يشهق بالتياع مع شهيق البائسين
الفن صرخة ثائر عيناه مصباح الضحى
الفن يمشي في ركاب الثائرين مسلحا
الفن أصداء الحياة لها سيبقى مسرحا[١٩]

سمّى درويش هذه القصيدة (اعترافات شاعر تأخّر قليلًا عن القافلة فثار على نفسه وعلى الحب الذي خلقه) وهي قصيدة، كما يكشف عنوانها الخطابي، تنطوي على قدر كبير من الوثوقية، ففيها إحساس بامتلاك الفتى ناصية الشعر وفيها إعلاء مبالغ فيه لمسألة الالتزام، أما رؤيته الجديدة فيأخذ تبنّيها شكل الانتساب الاجتماعي. وعلى الرغم من ذلك كلّه، فلهذه المجموعة البسيطة أهميّة ترجع إلى ثلاثة أسباب:

١- عنوانها الواعد، المبشّر بموهبة قادمة، وما ينطوي عليه ذلك العنوان من رمزية دالّة تصوّر حال الفلسطينيين هناك بعد النكبة، فهم مهيضو الجناح عاجزون عن التحليق لأنّهم فقدوا الفضاء الخاص بهم. وقد اختزن درويش العنوان ليصبح عام ١٩٦٩ (العصافير تموت في الجليل).

للعنوانين بعدان اجتماعي وتحريضي، فكلاهما يومئ إلى المحتل الغاصب الذي قصّ الأجنحة وقتل العصافير، وكلاهما يحرّض على ضرورة أنْ تستعيد العصافير أجنحتها لتعود سيرتها الأولى كما قال في (عصافير بلا أجنحة):

يسكت العصفور لكن ليس ينسى لحنه

سيغنـي سينـادي

عنـدمـا يـزهـر زيتـون بـلادي[٢٠]

٢- على الرغم من حضور أصوات شعريّة عربيّة في (عصافير بلا أجنحة)، فقد استطاعت المجموعة بناء فضاء فلسطيني يحمل الكثير من ملامح الواقع الجديد. فثمّة فتى يسعى للحب بقوّة واندفاع، فيبهظه واقع أهله وما يعانونه من حزن واضطهاد. وهذا الفتى لا يستطيع الحديث الصريح مع بني قومه إلّا في داخل الغرف المغلقة، فيجيء حديثه على نحو يومئ ولا يشرح. وهناك في بعض القصائد إشارات مليئة بالأسى إلى تاريخ غابر وزمن ذهبي يجري الحديث همسًا عنهما:

أنـــا لا أذكـــر (أيـــام الهنـــا)

فأعيدوهـــا صـــدى فـي أذنيا

أنـــا لا أذكـــرهـــا لكنّهـــا

أمـــل يغـــرق دنيـــا أبـويـــا

ووميض ســاخــن فـــي أعـين

صمتهـا ينطق شعرًا عبقريّا[٢١]

ففي المجموعة الشعرية إحساس بعيش الفتى مع بني قومه في سجن كبير، ورغبة في التواصل مع العالم الخارجي، يقف دونها أسوار وحواجز.

٣- تشيع في المجموعة الشعريّة نبرة حماسيّة خطابيّة، تتناسب مع سنّ صاحبها وتتّفق مع الوله الذي كان يعمر صدر الفتى الذي صار قادرًا على كتابة نصوص شعريّة موزونة مقفّاة. وهو وله يتبدّى في اندفاعه الشديد وفي النبرة العامّة للنصوص بما فيها قصائد الحب.

يكشف المتأمّل في تلك القصائد، ذات المعجم القباني والجنوح الشبق، أنّها تمثّل طبيعة حياة الفلسطينيين في (إسرائيل) آنذاك، فعلاقات الحب في تلك المجموعة الشعرية البسيطة تدور ضمن ثنائية الجاني/الضحية. صحيح أنّ الثنائية تتشكّل على نحو لا يكاد السياق المجتمعي يبرز فيها، لكنّها تعكس لغة الخطاب السائدة بين الدولة العبرية والأقليّة العربية.

ففي واحدة من القصائد نلمح ثنائية الريف والمدينة حيث تتساءل الفتاة العربية:

أصحيح مــا قـيـل عنك أخيـرا

قيل يهوى حبيبة في المدينة[٢٢]

تغاير هذه الثنائية مثيلاتها في الشعر العربي الحديث، لأنّ المدينة الفلسطينية تلاشت، ولم تعد فيها فتيات عربيات ينتمين إلى عالم المدينة التي وصفها درويش لاحقًا بأنها «تُرجمتْ حتى النخاع»[٢٣]، وتلميح الفتاة الريفية إلى صفات الفتاة الأخرى كتحررها يومئ إلى أنّها إسرائيلية. وبصرف النظر عن سذاجة الحكاية وتجلّيها في إطار الغيرة النسائية، فإنّها تبطن في أعماقها انتقادًا لعلاقة التبعيّة بين الريف الفلسطيني البائس والمدينة الإسرائيليّة المزدهرة.

لقد صار الريف الفلسطيني، الذي انطلقت منه الثورات ضدّ الانتداب والتهويد، عاجزًا ومهمّشًا، لهذا تتباهى الفتاة الريفية العربية بضعفها وتتساءل:

أهي مثلي ضعيفة حين تطوى

تتراخـــى بلـــذة وليـونـــة؟[٢٤]

فهذا الاستفهام الإنكاري يعني استحالة أن تمتلك الأخرى قوّة الضعف هذه، فهي ابنة المحتل الغاصب صاحب السلطة والسطوة. فهل كانت هذه الفتاة تعلن بسذاجة استحالة نشوء علاقة حب بين الهامش والمركز؟

الزيتونة وتشكّلات المعنى:

بعد ديوانه الأول أخذ درويش يسعى للنزول من فضاء الرومانسية إلى الأرض ليحدد علاقته بها. وإذا كان عصفوره يطمح للتحليق كي يتمكن من التغريد، فإن معطيات كثيرة قادت درويش إلى الإيمان بأنّ على الشاعر ألّا ينفصل عن واقعه إذا أراد أن يراه، وعليه أن يبقى على دراية بتفصيلات ذلك الواقع ومشكلاته.

في عام ١٩٦٤ أصدر محمود درويش مجموعته الشعرية (أوراق الزيتون) التي ظلّ يعدها البداية الحقيقية لمسيرته الشعرية. كان درويش قد انضمّ للحزب الشيوعي وصار يعمل في صحافته وهو ما أسهم في إحداث مجموعة من التحوّلات في منظوره للحياة والشعر يمكن اختصارها فيما يأتي:

١- كانت مجلة (الجديد) قد صدرت عام ١٩٥٣ متبنية المنظور الماركسي. وقد حدّد إميل حبيبي في افتتاحية (الجديد) طبيعة الصلة بين الأدب والأيديولوجيا، فأشار إلى أنّ الأدب صورة من صور الوعي الاجتماعي ووظيفته «أن يثير الوعي الذاتي في نفوس الشعب وأن يخدم الشعب في نضاله نحو سمو مستقبله ويمنح الشعب فهم دوره وفهم العالم المحيط به وفهم التناقض القائم في المجتمع بين غامسي اللقمة بعرق الجبين وسارقي هذه اللقمة، هذا التناقض الأساسي الذي من الضروري أن يكون مصدر الصراع في العمل الأدبي الذي ننشده».

لكن حبيبي الذي أكّد أهميّة حمل رسالة الأخوّة العربية – اليهودية المشتركة و«التعبير عن مظاهر النضال المشترك اليهودي – العربي في إسرائيل» لم يشر إلى مأزق الأديب الفلسطيني وانخفاض سقف الحرية الممنوح له كي يعبّر عن وعيه ووعي مجتمعه المهمّش وهي أزمة لم يعشها الأديب الماركسي اليهودي آنذاك. فإذا كان الفن يعكس في النظام الطبقي اغتراب المرء في مجتمعه، فإنّ اغتراب الأديب الفلسطيني في ظلّ الدولة العبرية لم يكن اغترابًا منبعه صراع الطبقات، وإن لم يخل الأمر من أبعاد طبقيّة بل كان تجسيدًا لفقدان الأرض وضياع هويتها والصراع مع مغتصبيها. لكنّ حبيبي وهو يؤكّد دور المبدع في بلورة (أدب تقدّمي اشتراكي)، كان يومئ إلى بعد قومي من خلال التركيز على أهميّة أنْ يتقن الأديب لغته لأنه دون «التمكّن من اللغة بمفرداتها وتشبيهاتها وأسلوبها القومي الخاص، وكلّ ما ادّخرته اللغة خلال خبرة تاريخيّة طويلة الأمد، لا سبيل إلى إظهار الحسّ الفني وإفادة القارئ»[٢٥].

٢– بدأ درويش مرحلة تثقيف ذاته على نحو منهجي، فشرع يقرأ الماركسيّة ويتعرّف أدب الواقعية الاشتراكية من حيث الموضوعات والأساليب. فبدأ التناقض بينه وبين واقعه يأخذ أبعادًا فكريّة جديدة، لهذا كان من الطبيعي أنْ تتغيّر مصادر شعريّته على المستوى الإبداعي وأن تتغيّر نظرته إلى الفن، فتتوقّف فكرة الشاعر العبقري الملهم التي ألمح إليها في (عصافير بلا أجنحة)[٢٦] المستمدّة من منظور علي محمود طه التي ترى أنّ الشاعر هبط إلى الأرض شعاعًا سنيًّا وهو يحمل عصا ساحر وقلب نبي. ويحلّ بديلًا عنها الشاعر المناضل المتوحّد مع الجماعة والمدافع عن حقوقها. فشرع درويش يقرأ للسياب والبياتي وعبد الصبور وشوقي بغدادي ومعين بسيسو ولوركا ونيرودا وناظم حكمت وغيرهم[٢٧]. لكنّ درويش فطن منذ لحظة مبكّرة إلى ضرورة أن يقيم التوازن بين الأيديولوجي والجمالي. حيث تشير رسائله المتبادلة مع سميح القاسم، أنّهما

كانا يومها شديدي الصلة بالموروث الشعري العربي لبلورة هوية شعرية ولبناء أفق معرفي يواجه الهيمنة الثقافية:

«كنا – أنت وأنا – نتسلح بالمعلقات وبخلاصات المتنبي ورهافة الأندلسيين ورخاوة المهجريين، وكنّا نخدع أنفسنا في شبق البحث عن اختلاف بتقمّص صعاليك وخوارج وبكل ما يبدو لنا أنّه خروج على المؤسّسة. لم يكن اختلافنا كلّه مع تاريخنا، لأنّ هذا الاستيطان الصليبي يعارض كلّ تاريخنا»[٢٨].

٣– اتّصل درويش بالمثقّفين والأدباء الفلسطينيين الذين ظلّوا في فلسطين، وكان على علاقة حميمة باليساريين منهم من أبناء الجيل الذي عاش مرحلة الانتداب البريطاني من أمثال: إميل حبيبي وإميل توما وتوفيق طوبى وحنا نقارة وحنا أبو حنا. وقد تركت علاقته بهم أثرًا عميقًا في وجدانه وقادته إلى معرفة تاريخ فلسطين وخريطة الشعر فيها قبل النكبة[٢٩].

كان لهؤلاء دور في سعي درويش لربط قصيدته بـ(جينيالوجيا) الشعر الفلسطيني الذي قاوم الانتداب والمشروع الصهيوني، لكن درويش كان يعي أنَّ عليه أن يسير في اتجاه يخالف آباءه الشعريين. فقد كان الشعر الفلسطيني، قبل النكبة، يوظّف معجم القصيدة التحريضيّة على نحو يمزج بين الرفض والسخرية المرّة، في شعر إبراهيم طوقان (١٩٠٥ – ١٩٤١)، ويزاوج بين الحزن والفجيعة والغضب الذي يدفع لطلب الشهادة عند عبد الرحيم محمود (١٩١٣ – ١٩٤٨) وإلى التفاؤل الحذر ثم الشعور القوي بالانكسار في تجربة عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) (١٩٠٩ – ١٩٨٠)، وهو ما أوضحه درويش في تقديمه لديوان أبي سلمى:

«أنت الجذع الذي نبتت عليه أغانينا، نحن امتدادك وامتداد أخويك اللذين ذهبا، إبراهيم وعبد الرحيم الذي قاتل بالكلمة والجسد. لا، لسنا لقطاء إلى هذا الحد، نحن أبناؤكم»[٣٠].

كان درويش في الثالثة والعشرين من عمره يوم صدر «أوراق الزيتون»، يعيش محنة البحث عن صوته الشعري الخاص به، ويعيش ما يعانيه أهله من محن كبرى. وقد ظلّ يحرص وهو يتماهى مع الجماعة أنْ يبحث عن أدواته التي تستطيع المواءمة بين هذا الالتزام وجماليات القصيدة. وكان من الطبيعي أنْ يكون شعر درويش صدى لمستوى وعي الذات بنفسها وبالعالم. ولا سيما أنّ درويش ظلّ يعاني السجن والإقامة الجبرية وقانون التمييز العنصري. لهذا ظلّ شعره يتّسم بالحرص على وضوح الرسالة، وهو يواجه عدوًّا يعرف رسالته!

إذا كان درويش قد افتتح ديوانه الأول بقصيدة (شاعر)، فإنّ قصيدة (إلى القارئ)[٣١] تتصدر (أوراق الزيتون)، وتجيء بمنزلة تعاقد بين الشاعر وقارئ مفترض، وهو تعاقد بسيط قوامه نشر الوعي والتحريض والانشغال بقضايا الجماعة.

توضّح القصيدة حالة الغضب التي يحياها الشاعر والتي غدت جزءًا من شخصيّته، وهو ما يبدو في معجمها. (تتكرر لفظة الغضب ٦ مرات). لكنّ النص يسكت عن بواعث الغضب، لأنّ القارئ يعيها ويعيشها. وهذا السكوت عن البواعث بدأ يسهم في تحديد مستوى النص الذي يقوم على اللجوء إلى لغة المضطهدين الذين يستطيعون التفاهم دون أنْ يسرفوا في الإفصاح.

وتتّضح طبيعة هذه القصيدة إذا قورنت بقصيدة (عن الشعر)[٣٢]. فإذا كانت الأولى[٣٣] توضح طبيعة العلاقة مع القارئ، فالثانية توضح دور الشعر في تشكيل الوعي.

تحاكم (عن الشعر) الشعر الغارق في رومنسيته، المنشغل بجمال الطبيعة وبالمرأة، الهارب من واقعه بحثًا عن متعة مؤقّتة (وهو نقد ضمني لتجربته

السابقة) لتبشّر بنص شعري جديد يقوم على القطيعة مع تلك الجماليات. واللافت للنظر أنّ القصيدة لم تعد تتحرّك منفصلة بل تجيء حركتها متّصلة بحركة القصائد الشبيهة ومنسجمة معها، لهذا يتحدّث النص عن قصائد صار عدد من الشعراء يتعاهدون على كتابتها:

قصائدنا، بلا لون

بلا طعم .. بلا صوت!

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت!

وإن لم يفهم (البُسطا) معانيها

فأَوْلى أن نُذرّيها

ونخلدَ، نحنُ، للصمتِ!![٣٤]

تستجيب هذه القصيدة للرؤى الأيديولوجية التي شرع درويش يؤمن بها، وهي تنهض على بعدين: رسالي يتمثل في نشر الوعي وهو ما تشير إليه لفظة المصباح، وفي بناء قاعدة جماهيرية يدافع عنها وعن قضاياها وتمثّلها كلمة (البسطا). ويجيء استخدام الفعل يذرّي المرتبط بعملية الحصاد والدرس لفصل القمح عن التبن مؤشّرًا إلى رغبة درويش يومها في الوصول إلى نص شعري قريب من لغة الناس وعملهم وأغانيهم.

لكن علينا أن نعي المسافة بين الرغبات من جهة والقدرة على تحقيقها شعريًّا من جهة أخرى. لذا ظلّت رغبة درويش في تغيير نوعية الكتابة أقرب إلى الأمنيات لأنّ أخيلته وأساليبه وموضوعاته الصغرى ظلّت متأثرة بالرومانسية ولم يجئ التغيير جذريًّا بالصورة التي توحي بها دعواه في النصين السابقين.

الزيتــونـة :

كان درويش يفتش عن مرتكز يكون قادرًا على الربط من خلاله بين حاضر فلسطين وماضيها، ويكون منبثقًا من الواقع وقابلًا للترميز في الوقت ذاته. ومثلما شكّل البحث عن النخلة المرحلة الأولى في شعر السياب، كما وضّح إحسان عباس[٣٥]، شكّلت الزيتونة المرتكز الجمالي الأول في شعر درويش في سياق بحثه عن رمزية تقوّي الذاكرة في لحظات المجابهة مع العدو، ولا سيما أنّ درويش كان يرى في الصراع على فلسطين صراعًا بين ذاكرتين.

يعي درويش حضور شجرة الزيتون في القرآن الكريم، ويعي مقدار تعلّق الفلسطينيين بها واعتمادهم على زيتها وزيتونها في طعامهم اليومي. وقد بدأت نصوصه الشعريّة تستثمر الزيتونة لتكون بؤرة رئيسة في بناء القصيدة وفي تشكيل المعنى الذي يحثّ على التمسّك بالأرض والبقاء فيها والدفاع عنها. وتكاد صورة شجرة الزيتون في نصوص درويش تكون مطابقة للسرود الثقافيّة والاجتماعيّة السائدة عنها، فهي مرادفة لعروبة فلسطين ودالة على خصب أرضها. كما أنّها تؤسّس، على نحو رمزي بسيط لزمنها العربي، وكأنّها من خلال هذا الارتباط تجيء نفيًا للحاضر الذي غدت فيه الزيتونة مغتربة عن ذاته وزيتها وحضارتها، مثلما تجيء شاهدة على المأساة وناطقة بالحقيقة:

تــاريخــه أنفــاسُ مــزرعةٍ تسطــو عليهــا كــفُّ شــريــرِ
كــانــت، فــلا نقــرات قبّــرةٍ بقيتْ، ولا صيحــات نــاطــورِ
وغصــونُ زيتــونٍ مقدسـةٌ ذبلـت عليهــا قطــرة النــورِ![٣٦]

ترصد شجرة الزيتون في شعر درويش المسافة بين عالمي الحياة والرماد ووجودها يدلّ على لحظتين متناقضتين لكنّ شِعر درويش ظلّ يقاوم أسر

الوقوع في شرك الفجائعيّة، لأنَّ الزيتونة بخضرتها الدائمة ظلّت قادرة على التبشير بالبعد الآخر للصورة القادر على التجدد والصمود.

تجمع نصوص درويش الشعريّة بين الزيتون والقمح والورد، كما في قصيدة (عن الصمود)، صحيح أنّها تشير مجتمعة إلى الوجود الحي المتعدّد الذي يجمع بين الديمومة والتجدّد وبين عالمي الضرورة والجمال. لكن الزيتونة ظلّت الأقدر على بلورة ما سمّاه درويش جدل الذاكرة والنسيان مثلما تجيء، لقدرتها على التعمير، قادرة على الإشارة إلى زمن آخر كانت الزيتونة فيه منسجمة مع ذاتها:

لو يذكرُ الزيتون غارسه

لصار الزيت دمعا!

يا حكمة الأجداد لو

من لحمنا نعطيك درعا!

لكنّ سهل الريح،

لا يعطي عبيد الريح زرعا!

إنا سنقلع بالرموش

الشوك والأحزان .. قلعا!

(...)

سنظل في الزيتون خضرته،

وحول الأرض درعا!![٣٧]

وإذا كانت القصيدة تقيم، بعد ذلك، موازنة بين الورد والقمح والعطر والسنابل، فقد جاء انتصارها للقمح تعبيرًا عن ضرورة التمسّك بالأرض، كما أنّه يستجيب للمنظور الفكري الذي كان درويش ملتزمًا به والذي سعى إلى زعزعة ذوق النخبة المنشغلة بالجمال الخالص بعيدًا عن أسئلة الحياة وحاجاتها، لهذا تمنّى درويش لو أنَّ القصيدة استطاعت أن تؤدّي دورًا وظيفيًّا في حياة الناس فتكون إزميلًا أو محراثًا أو مفتاحًا أو قميصًا.

في القصائد الست القصيرة التي ترسم المذبحة التي وقعت في كفر قاسم في التاسع والعشرين من تشرين الأول عام ١٩٥٦، عشيّة العدوان الثلاثي على مصر[٣٨]، سيشهد توظيف الزيتونة تحوّلًا جديدًا.

سمّى درويش تلك القصائد الست (أزهار الدم)[٣٩] وقد جاءت في ديوان (آخر الليل) الذي صدر عام ١٩٦٧. يشير عنوان القصائد إلى مسرحية الشاعر الإسباني فديريكو غارثيا لوركا (١٨٩٨ – ١٩٣٦): (عرس الدم) التي كتبها عام ١٩٣٣. وقد سبق لدرويش أن استخدم العنوان المشار إليه في (أوراق الزيتون) يوم كتب عن لوركا:

عفوَ زهر الدم، يا لوركا، وشمس في يديكْ

وصليب يرتدي نار قصيده

أجمل الفرسان في الليل .. يحجون إليك

بشهيد .. وشهيده[٤٠]

يكتشف المتأمّل في قصيدة لوركا بوضوح أنّ درويش كان يقوم منذ وقت مبكّر بتنمية نصيّة للدوال الصغرى في قصائده ليقوم باستثمارها في قصائد لاحقة، وهي تنمية نصيّة بسيطة قياسًا لما ستشهده كتابات درويش

المتأخّرة التي تتوالد فيها النصوص على نحو يجمع بين التخطيط الواعي والبناء المحكم.

تشير قصيدة (لوركا) إلى واقعة اغتياله على نحو يتّفق مع الواقعة التاريخيّة، فقد اقتيد لوركا مع ثلاثة آخرين وأُطلق عليه الرصاص في حقل من حقول الزيتون عند الخامسة مساء:

لم تزل إسبانيا أتعس أُمّ

أرخت الشعر على أكتافها

وعلى أغصان زيتون المساء المدلهمّ

علّقت أسيافها![٤١]

تؤسّس قصيدة (لوركا) لاستثمار شجرة الزيتون في القصائد الست، وتضع حجر الأساس لعلاقة مركّبة مع لوركا والمشهد الأندلسي. فقد تمكّنت، على الرغم من بساطتها وأيديولوجيتها، من التقاط أبرز رموز لوركا وهي: الزيتون والغجر والقمر الذي يتجلّى في القصيدة وقد اتّشح بالدماء.

ذهب ضحية مذبحة كفر قاسم تسعة وأربعون فلسطينيًّا عادوا إلى قريتهم بعد سريان منع التجول الذي لم يعرفوا عنه، لأنّه جرى إبلاغ القرى بالمنع وأهلها يعملون خارجها. تبع المذبحة محاكمة هزلية لمرتكبيها انتهت بأحكام خفيفة، ليجري الإفراج عن القتلة بعد زمن قصير. وقد كانت المذبحة مرآة عاكسة لطبيعة الدولة العبرية، وجاء صمت الإعلام الاسرائيلي ليدلّ على تواطؤ الخطاب الثقافي والإعلامي مع العنف العسكري.

في (أزهار الدم) عالمان: يتأسّس الأول على البراءة، في حين ينبني الثاني على المكر والعنف والكراهية. أمّا شجرة الزيتون فهي شاهدة على

المأساة متجاوزة الحضور التجريدي الصامت للطبيعة، لتجسد مستوى تعبيريًّا يرسم عمق العلاقة بين الفلسطيني وأرضه.

يسمّي درويش القصيدة الأولى (مغنّي الدّم) ويضع المغنّي في بؤرة الفاجعة، كي تأخذ المأساة أبعادها من خلال تنامي البوح:

لمُغنّيك، على الزيتون، خمسون وترْ

ومغنّيك أسيرًا كان للريح، وعبدًا للمطر

ومغنّيك الذي تاب عن النوم تسلّى بالسهر

سيُسمّي طلعة الورد، كما شئت، شرر

سيُسمّي غابة الزيتون في عينيك، ميلاد سحر

وسيبكي، هكذا اعتاد،

إذا مرّ نسيم فوق خمسين وترْ

آه يا خمسين لحنًا دمويًّا

كيف صارت بركة الدّم نجومًا وشجر؟

الذي مات هو القاتل يا قيثارتي

ومغنيك انتصر![٤٢]

صار درويش منذ (عاشق من فلسطين) يتقمّص شخصية المغنّي، لكنّ المغنّي يضاف في النص لضمير مخاطب مؤنّث غير محدَّد، قد يقتصر على كفر قاسم وقد يتّسع ليشمل فلسطين كلّها. وأيًّا كانت الدائرة التي يتحرّك المغنّي فيها، من حيث الضيق والاتّساع، فإنّه يقدّم المأساة كأغنية حزينة أو كلحن دموي، ليرسم اللحن عملية إحياء هؤلاء القتلى وتشبّثهم بأرضهم وجذورهم في إطار انبعاث الطبيعة المصاحب لتلك الحركة.

وهنا تتّضح أهمية (أزهار الدم) في تطوّر شعر درويش، فهي تشكّل نقطة البداية في سعي هذا الشعر لبناء الجدل بين الموت والبعث في بنية شعريّة تقوم على استلهام روح الأساطير دون أنْ تسمّيها، أو تتقيّد بحرفيّتها. لذا تتنامى في القصيدة رموز الحياة والخصب والبعث التي تنتمي إلى عالم البراءة:

المطر، طلعة الورد؛ غابة الزيتون، ميلاد سحر، النسيم، النجوم، الشجر، القمح، البنفسج، الفل، الحمائم، البرتقال، العصافير، المناديل، السنابل، القبّرة، القرنفل، النخلة، النحلة.

لتقابلها رموز القتل على الطرف النقيض:

بركة الدم، القاتل، (تتكرّر مرتين) احصدوهم (الذي يشير في السياق إلى إعطاء الأمر للشروع بعمليّة القتل الجماعي)، المقبرة، الجلاد (تتكرّر مرتين)، الجنازة، الموتى، الطغاة، الرذيلة، فاتح القرية، سفاح الطفولة، أنصاب القبور، الضحية، الجماجم، التوابيت.

تبيّن المواجهة بين الجاني والضحية أنّ الجاني فشل في تحقيق أهدافه، فالضحايا الخمسون تحوّلوا إلى خمسين وترًا تتوزّع فوق أغصان الزيتون لتعزف أغنية حزينة تنتهي بانقلاب كلّي في المشهد، فتتحوّل بركة الدم التي تجمّعت فيها دماء القتلى، وسط ذهول المغنّي، إلى نجوم وأشجار. وهذا التحوّل من الحمرة القانية إلى الضياء والخضرة، يقود إلى تبدّل حاسم في المعطيات، فتنتصر الأغنية ويكون الموت نصيب القاتل.

تتكرّر كلمة المغنّي أربع مرات، فيصف نفسه بأنّه أسير الريح وعبد المطر. والريح والمطر رمزان سيّابيّان يحيلان إلى (أنشودة المطر) العابقة برياح التغيير وبشائر الخصب والانبعاث. أما الأفعال في القصيدة فتتوزّع بين الماضي: كان، تاب، تسلّى والحاضر المقرون بسين الاستقبال القريب: سيسمّي

(تتكرّر مرتين) وسيبكي. وهو توزّع يشير إلى التحوّل من مرحلة لأخرى. ففي حين كان المغنّي ينتظر الميلاد والانبعاث (كان أسيرًا له وعبدًا لمقدمه) وتاب عن النوم ليرى هذا القادم رأي العين، صار يرى هذا الميلاد ويسمّيه كما يسمّي الناس أبناءهم.

ينطوي هذا الميلاد على تحوّلات دلاليّة، فتفتّح الورد يؤذن بانطلاق شرارة الانبعاث، وغابة الزيتون (التي تقابل غابتي النخيل عند السياب) هي بداية الفجر الجديد، أمّا الدماء فتغدو ضياء وخضرة، فيموت القاتل وينتصر المغنّي. لكنّ المغنّي لا يريد أن يلغي الفاجعة، وإنْ كان يؤمن بأنّها لن تدوم، لهذا تراه ينتقل من لحظات التحوّل ذات المستوى الأسطوري إلى لحظات تسجيليّة تنبثق من تفصيلات المذبحة. صحيح أنّ تصوير (أزهار الدم) للمذبحة يستند إلى التعارض الدائم بين الخير والشر الذي يقود، طبقًا للرؤى الواقعية الاشتراكيّة التي كان درويش يتبنّاها يومها، إلى حتمية تلاشي الشر وانتصار الخير. لكنّ النص تمكّن من إخفاء تلك الثنائيّة في ثنايا تصوير بارع قادر على صهر البعد الأيديولوجي في ثنايا البنية الشعرية. لذا ظلّت الفجيعة في ثنايا النص، وبقيت وقائعها باعثة للألم، لكنّها ستجيء جزءًا من لحظة مهزومة، لا بدَّ أنْ تفضي إلى نقيضها.

إنّ تأمّل (القتيل رقم ١٨) يوضّح كيف يجمع النص بين تسجيل الواقعة والخروج من أسرها. في البداية يقول النص:

غابةُ الزيتون كانت مرةً خضراءَ

كانت .. والسماءْ

غابةً زرقاء .. كانت يا حبيبي

ما الذي غيَّرها هذا المساء؟

ليقول في الخاتمة:

غابة الزيتون كانت دائمًا خضراء

كانت يا حبيبي

إن خمسين ضحيَّة

جعلتها في الغروب ..

بركةً حمراء .. خمسين ضحيَّة

يا حبيبي لا تلمني ..

قتلوني قتلوني

قتلوني ..[٤٣].

يتحدّث النص عن غابتين، واحدة أرضيّة كانت خضراء ذات مرّة، وأخرى سماويّة دائمة الزرقة، فتغيّر لونها دون أنْ يدرك القتيل سرّ هذا التغيّر. ومن الواضح أنّ تساؤل القتيل يتخطّى واقعة كفر قاسم ليتحدّث عن نكبة فلسطين عام ١٩٤٨. فغابة الزيتون التي كانت خضراء هي فلسطين وكانت العلاقة بين خضرتها وزرقة السماء منسجمة. وعندما تستعيد القصيدة الواقعة في خاتمتها، تجري عليها مجموعة من التغييرات، فليس ثمَّة إشارة إلى زرقة السماء، أمّا غابة الزيتون التي كانت دائمة الخضرة، فقد تحوّلت إلى حمراء بفعل دماء هؤلاء الضحايا. أمّا صيحة القتيل، فتستدعي الإشارة إلى القتلة الذين تبرز القصيدة قسماتهم دون أن تفصح عن هويّاتهم، وتكشف هول ما فعلوه وتسخر من انتصارهم الرخيص وتصوّر مشهد المذبحة لترسم الفارق بين عالمي الحياة والقتل:

كَفْرُ قاسم ..

قرية تحلم بالقمح، وأزهار البنفسج

وبأعراس الحمائم

...

احصدوهم دفعة واحدة

احصدوهم

... احصدوهم .. [٤٤]

يقوم المشهد على التقابل بين عالمين، في العالم الأول مزارعون وادعون ينتظرون موسم الحصاد، وهناك زهور وطيور تتكاثر، وفي العالم الثاني خطاب قوّة غاشمة يستلهم كلمة مفتاحية في الثقافة الريفيّة ترتبط بلحظات جني المحصول هي (الحصاد)، لكنّه يعيد استخدامها مشحونة بدلالات القتل الجمعي.

وقد ظلّت شجرة الزيتون تحمل في شعر درويش هذه الدلالات، فيوم سعى لكتابة أطراف من سيرته في إطار الشعر، جعلها ترتبط بالزيتونة. فقد شهدت هذه الشجرة ميلاد الشاعر في فلسطين يوم كان فضاؤها عربيًّا. ولد الشاعر على مقربة من تلّة ريحان، إلى جوار زيتونة قرب «زيتونة في المصاحف»[٤٥]. وقد بقيت الزيتونة محور حياة أبيه التي امتلأت بالمعاناة والشقاء، وبقي ذلك الأب يحمل تلك الزيتونة التي امتد عمرها لأكثر من ألف عام وهي كالشجرة المباركة في القرآن «فلا هي شرقيَّةٌ ولا هي غربيةٌ»[٤٦] كما أنّ جدّه اختار أنْ يدفن «في غابة الزيتون، شرق الينابيع»[٤٧]، ليظلّ على صلة بالعمق التاريخي لفلسطين، فغابات الزيتون ظلّت في شعر درويش مصدر الحياة وملتقى آلهات الزراعة في الأساطير:

«كنَّ يغسلنَ الحصى في غابة الزيتون، كنَّ مُبلَّلاتٍ بالندى»[٤٨]

ثلاثة أصوات ومغن واحد:

يتجلّى في (أوراق الزيتون) صوت مغنٍّ حزين، يحاول تكثيف تجربته والتعبير عنها ببساطة، ويضع في حسبانه متلقيًا بسيطًا يحبّ سهولة العبارة، وينفر من الأساليب المعقدة ويعشق الإيقاع الموسيقي الدافق بالقوّة والأمل الذي ينبثق من قصيدة تحمل رسالة تشحن عالم ذلك المتلقي وتعرّي ما فيه من متناقضات.

لكن درويش الذي تشرّب روح الشعر الغنائي[٤٩]، أدرك منذ بداية تجربته أنّ الاقتصار على ضمير المتكلّم في الغناء، يقود إلى التكرار، ورتابة الإيقاع ويبني أنا متضخمة لذا صار ينوع في استخدام الضمائر، بغية التنويع في درجات التعبير عن المعنى، وإن بقي المغني يتحكم بإيقاع تلك الضمائر ويستطيع أن يذيب ما بينها.

ضمير المخاطب: **المرأة – الوطن**

يجيء هذا الضمير في (أوراق الزيتون) في عدد من القصائد التي تتضمّن حوارًا مباشرًا مع امرأة بدأ درويش يؤسّس لملامحها ويضع الخطوط المميزة لشكلها. وستجيء التحوّلات الشعرية اللاحقة بخصوصها تنويعات في إيقاع يسير من البساطة إلى التعقيد ومن الوضوح إلى الإيحاء ومن أحاديّة المعنى إلى الكثافة والغموض ومن سيطرة اللون الواحد إلى امتزاج الألوان، وإنْ ظلّ البعد الرمزي لهذه المرأة يشكّل قاسمًا مشتركًا، فتشتبك في ملامحها الأنوثة والأرض على نحو يجمع بين الوضوح والغموض.

لهذه المرأة في شعر درويش المبكّر، ملامح رومانسيّة، فهي فاتنة، مسلوبة الإرادة، تعيش أسيرة عالم يشغلها ويكتم أنفاسها. أمّا الرجل الذي يحاورها فهو عاشق حزين، محبط، مسكون بالقلق. صحيح أنّه واثق أنّ المرأة تعشقه كما

يعشقها، لكنّ مأساته تكمن في كون عشقه لها مقطّع الأوصال، لا يمتلك القدرة على الإفصاح عن ذاته، ولا يستطيع أن يجعل محبوبته خالصة له.

يبدو الخطاب الشعري غزليًّا، لكنّ درويش ظلّ يسعى لتحرير ذلك الأفق من ظلاله الغزلية، وإدخاله في خضمّ العلاقة مع الأرض. صحيح أنّ التماهي بين المرأة والوطن سيمرّ بآفاق مركّبة لاحقًا، فيأخذ منحًى فلسفيًّا يمتزج بظلال أسطوريّة، لكن ذلك ينتمي لحقب شعريّة لاحقة.

يقول درويش في قصيدة (نشيد ما):

عسلٌ شفاهكِ، واليدان

كأسا خمور

للآخرين

× × ×

الدوح مروحةٌ، وحرشُ السنديان

مشط صغير

للآخرين ..

وحرير صدركِ، والندى والأقحوانْ

فرش وثير

للآخرين

× × ×

وأنا على أسوارك السوداء ساهدْ

عَطَشُ الرمالِ أنا .. وأعصابُ المواقد!

من يوصدُ الأبواب دوني؟

أي طاغية ومارد!!

سأحب شهدكِ ..

رغم أن الشهدَ يُسكب في كؤوس الآخرين

يا نحلةً

ما قَبَّلت إلّا شفاه الياسمين![٥٠]

تتجلى المرأة المخاطَبة (بفتح الطاء) التي يتغنّى النص بمفاتنها، لحظة استيلاء الآخرين عليها. لكنّ مفاتن تلك المرأة (الشفتين واليدين والصدر) ترتبط في القصيدة بعناصر الطبيعة (غابة السنديان، الندى، الأقحوان، الياسمين) لتبني في مجموعها صورة لامرأة شديدة الصلة بالأرض. وبالمقابل فإنّ عبارات مثل: «أسوارك السوداء، الأبواب المؤصدة، الطاغية، المارد» مستمدّة من الفلكلور الشعبي وحكاياته التي تزخر بالحديث عن حبّ يتشكّل في لحظات المحنة ويفرض على البطل من أجل الوصول إلى محبوبته أن يخلّصها من أسر المارد أو الغول أو الطاغية، وبذلك تسهم العلاقة في إطلاق فضاء الرمز الدال على محنة الوطن واغتصابه من غير مباشرة أو إفصاح.

من الواضح أنّ التشكيلات الشعرية بسيطة، وأنّ مستوى المشاكلة بين الصورة وأبعادها الواقعية قوي. لكنّ خاتمة النص تشرع في إخراج الدلالة من المباشرة والنمطية عندما تربط المرأة بالنحلة. صحيح أنّ هذا الربط يذكّر بفلسطين، الأرض التي تدر لبنًا وعسلًا، لكنّ الربط يظلّ قادرًا على إطلاق صورة تلك المرأة في فضاء مغاير، فتتخلّص من قيودها وبؤسها، وتكون مفعمة بالحيوية والحركة، ترفض ما يحيط بها من قبح ولا تقبّل إلّا الياسمين. وهو حلم بالخلاص من اللحظة التاريخية المهزومة، وفرار إلى لحظة تنبثق من عالم الحلم، تنسجم المرأة فيها مع ذاتها.

يحفل شعر درويش بالحديث عن تلك العلاقة، ويجيء ذلك واضحًا تارة ومراوغًا تارة أخرى، لكنّه يبقى خاضعًا لثلاثيّة العاشق والمعشوق والآخر الغاصب، وهي ثلاثيّة تستلهم الثالوث العذري الذي يضمّ الحبيب والحبيبة والعاذل أو الواشي، لكنّها ليست أسيرة لسياقاته بالمطلق.

كان تغييب الآخر كما في (أجمل حب)[٥١] يقود إلى بناء لحظة حب منسجمة فتعود العلاقة إلى مستوى غير قابل للانفصام. وقد ظلّ الحضور الكريه للآخر الغاصب يقود إلى محاولة بتر الصلة بين المحبين، لهذا ظلّ الحب يحاول تخطّي ذلك اعتمادًا على تفاؤل أيديولوجي، يستند إلى التاريخ أو الفلسفة أو على معطيات شعبيّة تبيّن عروبة الأرض، لكنّ هذا التفاؤل الأيديولوجي كان يتراجع عندما ينسجم النص مع واقعه ويعبّر عمّا فيه من جهامة وبؤس.

تجيء قصيدة (البؤس والغضب)[٥٢] نموذجًا على هذه التكسّرات التي كان المعنى الشعري يمرّ بها آنذاك. تتجاوز القصيدة البعد الجمعي الذي كان مستقرًّا في المعنى الشعري عند درويش، لتتحدّث على نحو ذاتي يشير إلى أبعاد وجوديّة ترنو إلى الحياة، فتبحث عن زمن ضائع تتجلّى فيه تلك السعادة. لكنّ تحولات المعنى عند درويش تبيّن أنّ القبض على لحظات السعادة أمر مستحيل، فضلًا عن أنّ زمن السعادة هو من صنع المخيلة البشريّة التي تقع تحت وطأة الحنين للماضي، كما سيعبّر درويش لاحقًا:

«ولكنَّ المسافة، مثلَ حدَّادينَ ممتازين،

تصنعُ من حديدٍ نافهٍ قمرًا»[٥٣]

تجيء صورة المرأة – الحبيبة نافرة في (البؤس والغضب) كما لاحظ رجاء النقاش في وقت مبكّر[٥٤]، فتتنكّر المحبوبة لحبيبها. لكن الملاحظ أنّ تنكّرها لا يعني خيانتها، بل يشير إلى ضعف المحبّ وعجزه عن إنقاذها. فالقصيدة

تجيء تعبيرًا عن أفق تاريخي مثقل بالهزيمة، قاد إلى حياة مهزومة منحت العاشق وجودًا عارضًا:

أتحبها؟

أحببت قبلك،

وارتجفت على جدائلها الظليلة

كانت جميلة

لكنّها رقصت على قبري، وأيامي القليلة

وتخاصرت والآخرين .. بحلبة الرقص الطويلة

وأنا وأنت، نعاتبُ التاريخَ

والعَلَمَ الذي فقد الرجولة

مَن نحن؟

دع نَزَقَ الشوارعِ

يرتوي من ذل رايتنا القتيلة

فعلام لا تغضب؟[٥٥]

وإذا كان درويش في هذه القصائد يؤسّس لعلاقة عشق أسطورية الطابع، تتضمّن صراع الأنا والآخر والداخل والخارج ولحظة الحلم وقسوة الواقع، وترسم صورًا لنساء مقموعات، خائفات من مستقبل الأيام، يبحثن عن الأمن والحياة السعيدة، فإنّ القصيدة المعنونة بعلامة الاستفهام (؟)[٥٦] تشكل النقيض لذلك كله. فالمرأة هنا على النقيض تمامًا لصورتها في شعر درويش، تبدو قامعة ومفترسة تسعى إلى محو غيرها والقضاء عليه.

لا تتشكل القصيدة في ضوء علاقة، واستخدام النص لجملة (صديقتي) يعني نقيضها، لأن الحوار ينفي الصداقة ويدمر الآفاق الإنسانية تمامًا:

عيناك يا صديقتي العجوز .. يا صديقتي المراهقة

عيناك شحّاذان في ليل الزوايا الخانقة

لا يضحك الرجاء فيهما، ولا تنام الصاعقة

لم يبق شيء عندنا .. إلّا الدموع الغارقة

قولي: متى ستضحكين مرة، وإن تكن منافقة؟!

× × ×

كفاك يا صديقتي .. ذئبان جائعان

مصّي بقايا دمنا، وبعدنا الطوفان

وإن سغبت مرة .. لا تتركي الجثمان

وإن سئمت بعدها، فعندك الديدان

إنّا خلقنا غلطة .. في غفلة من الزمان

وأنت يا صديقتي العجوز.. يا صديقتي المراهقة

كوني على أشلائنا، كالزنبقات العابقة![٥٧]

من الواضح أنّ هذا الحوار الساخر القريب من المونولوج، يخاطب القوّة التي أصابها العمى بعد انتصاراتها، فصارت تعجز عن رؤية المهزوم القادر على قراءة مكامن الضعف في تلك القوّة الغاشمة.

إنّ تأمّل القصيدة وقراءة صورها يوضّح أنّها صياغة شعريّة لصورة الدولة العبريّة وترجمة لمرتكزاتها فهي عجوز ومراهقة في الوقت ذاته، أي: إنّها تجمع بين القوّة الطائشة والضعف العام والامتداد التاريخي المزعوم

وحداثة الكيان، ولها عينا شحاذ بمعنى أنّها تعيش على المساعدات الخارجية ولا تمتلك عناصر البقاء الذاتي. أمّا بقيّة الصور فتتحدّث عن طابعها العسكري القائم على الاغتصاب وإنكار وجود العرب في فلسطين فقد وجدوا خطأ هنا. فالنص هجائيّة لإسرائيل ووجهها المثقل بالجريمة، لكنّه يجيء حذرًا يتّشح بالتعميم ويجنح إلى التضليل من خلال استخدام (صديقتي) التي لا تشير إلى الصداقة بل إلى العداء. لهذا جعل درويش منها علامة استفهام ولم يفكّر بإيجاد اسم لها[٥٨].

ضمير الغائب أو الوطن المقهور:

يرسم هذا الضمير إطارًا حكائيًّا لحدث ينمو، وقد استخدمه درويش في (أوراق الزيتون) ليحكي عن نماذج معذّبة تعاني السجن أو المنفى. لكن استخدام هذا الضمير لبناء حكاية لم يلغِ البعد الغنائي في قصائد مثل: (عن إنسان) و(عاد في كفن) و(ثلاث صور).

ترسم الحكايات في تلك القصائد مأساة الضحيّة وقسوة الجلاد، من خلال لحظات تجسّد الصراع بين ذاكرة الغازي وذاكرة الفلسطيني، الذي كان عليه أن يحتمي بتفاؤل قوي يمنعه من الانهيار.

تستخدم (عن إنسان) الفعل الماضي المقترن بواو الجماعة لتتبلور أفعال الغزاة المحتلين (دون الإشارة إليهم):

وضعوا على فمه السلاسلْ

ربطوا يديه بصخرة الموتى،

وقالوا: أنت قاتل!

(...)

طردوه من كل المرافئ

أخذوا حبيبته الصغيرة،

ثم قالوا: أنت لاجئ![٥٩]

تشير الأفعال في النص السابق إشارات إلى النكبة ومظاهرها كاغتصاب الأرض وتشريد الناس وتجويعهم، (يجيء وصف الصغيرة نقيضًا لوصف المراهقة في القصيدة التي عنوانها علامة استفهام) ثمّ يصدر هؤلاء الغزاة أحكامًا مثل قاتل سارق ولاجئ فهم الخصم والحكم وهم مَن يحددون «ما هو الوطن»[٦٠].

تكاد الحكاية تتكرّر في (وعاد .. في كفن)[٦١] التي تتبع الخطّ الإيقاعي للحكاية، مع شيء من الاختلاف في الخاتمة، لا يكاد يغيّر الكثير في النسق العام، وهي حكايات كما في (ثلاث صور) تسعى إلى تعميق مسألة الارتباط بالأرض فتتلاشى صورة القمر الرومانسية لتبقى صورة الأب الذي يقاتل من أجل البقاء.

لا تحتوي النصوص السابقة على حكايات قصصيّة نامية، بل على أمثولات؛ أي: نماذج كنائية ذات مغزى وطني يتضاءل فيها الحدث النامي لصالح الفكرة. وبشكل عام، فقد كان هذا اللون من قصائد درويش يقوم على حركتين: تتجلّى الحركة الأولى في مشاهد حزينة من واقع النكبة تومئ القصيدة إليها دون مباشرة أو مبالغة في الفجيعة، أمّا في الحركة الثانية فينبثق أمل صاعد يجيء التعبير عنه على نحو مختلف، في الغالب، فتنتقل القصيدة من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، ويكون هذا الانتقال بمنزلة الخروج من اللحظة الظرفية إلى المستقبل الواعد. ويعود هذا الصوت إلى الشاعر الذي يبني الحكاية ويتابع تحوّلاتها ويجيء صوته مقتحمًا مشاهد الحكاية ليخرجها من لحظتها

المهزومة، كما في (نهاية إنسان) التي تلجأ إلى ضمير المخاطب لتنهي بؤس اللحظة الحاضرة من خلال الربط بين حركة التاريخ وتحوّلات الطبيعة، أو إثارة الأسئلة التي تستشرف واقعًا مختلفًا[٦٢].

يا دامي العينين، والكفين!
إنّ الليل زائلْ
لا غرفةُ التوقيف باقيةٌ
ولا زَرَدُ السلاسل!
نيرون مات، ولم تمت ...
بعينيها تقاتل!
وحبوب سنبلةٍ تجف
ستملأ الوادي سنابل ..![٦٣]

ضمير الأنا أو بدء ظهور المغنّي:

كانت الأنا الشعرية حاضرة في خطاب درويش الشعري، وهي ترسم ملامح المحبوبة أو تحكي شيئًا من تفصيلات حياة النماذج التي ولّدتها النكبة، لكن هذا الحضور سيبدأ بالانتقال من البساطة إلى التعقيد ومن الغناء الحماسي إلى الغناء الحزين الشفّاف.

لقد أوضح درويش، غير مرة، أنّه نشأ في أحضان الغناء الشعبي الذي قاده إلى اكتشاف ما تحمله تلك الأغاني من وجدان جمعي أو على حدّ تعبيره «كيف يمكن للكلام أن يحمل الواقع وأن يكون معادلًا له»[٦٤].

شرع درويش يقدّم نفسه شاعرًا غنائيًّا أو مغنّيًا، منذ ديوان (عاشق من فلسطين) الذي تتكرّر فيه لفظة الغناء ومشتقاتها سبع مرات في عناوين

قصائده، وسيسمّي درويش نفسه بالمغنّي وشهيد الأغنية ثمّ مغنّي الدم في (آخر الليل)[٦٥].

أمّا المغنّي في (أوراق الزيتون)، فتتحدّد ملامحه على النحو الآتي:

١- يسيطر الحزن على معجمه الذي يتوزّع بين الألم والغضب.

٢- لا يهدف الغناء إلى الطرب وصنع النشوة. فالغناء هنا جاد يبعث على المجابهة والتحدّي، أكثر ممّا يقود إلى الاسترخاء والتأمّل:

آمنت بالحرف نارًا لا يضير إذا كنت الرماد أنا أو كان طاغيتي[٦٦]

٣- لم يكن المغنّي صوت نفسه، بل صوت الجماعة يحكي مأساتها ويلائم بين الحكايات المتفرقة ليبني جوًّا عامًّا للمأساة.

٤- يحاول المغنّي تأسيس صوت غنائي مستقل، يستلهم الواقع ويرفض محاكاة الغناء القديم، لأنّ التقليد يصنع شعرًا منفصلًا عن روح العصر[٦٧]. لكنّ هذه الرغبة لم تكن كافية للانتقال السريع من مستوى لغوي إلى مستوى آخر، بقَدْر ما كانت تؤشّر إلى الآفاق التي يسعى المغنّي للوصول إليها.

المنديل:

يتحوّل درويش منذ (عاشق من فلسطين) إلى مغنٍّ عاشق لمحبوبة يسعى نصه الشعري كي يرسم صورتها عبر توازن يحميها من التحوّل إلى الواقع المباشر، كما يحميها من الإفراط في الجمالية التي تقصيها إلى عالم المثال. لهذا ظلّت صورتها قابلة للترميز والصعود إلى آفاق عليا، كما بقيت قابلة للانكسار لتعبر عن اليومي والمعيش. لقد بدأ درويش تاريخه الشعري في (عصافير بلا أجنحة) بالكتابة عن الحب. لكنّ الحب في تلك المجموعة الشعرية

ذو طبيعة مراهقة مزهوة بذكوريتها، تتحدّث عن جسد المرأة بفرح الاكتشاف الأول، ولا تكاد ترى قيمة لهذا الجسد خارج إطار الضعف الأنثوي.

شرع درويش منذ (أوراق الزيتون) بالتخلص من تلك النبرة، فيكون حضور المرأة ممتزجًا بالحزن والقهر. أمّا في (عاشق من فلسطين)[٦٨] فإنّ درويش يشرع في صناعة أسطورة الحبيبة التي سيبقى خطاب درويش الشعري منجذبًا إليها بقدر إلهي لا يُرد.

تؤسّس قصيدة (عاشق من فلسطين) على مستوى المعنى لمسألتين غير قابلتين للانفصال، فهي تضع حجر الأساس للمغنّي، كما تضع المعالم الكبرى لصورة المحبوبة التي تتحوّل من الغنائية الكثيفة والرومانسية العذبة إلى الصورة التي تتشابك مع مستويات أسطورية تتّصل مع تاريخ سوريا الطبيعيّة وبلاد ما بين النهرين ووادي النيل. وتفضي إلى نتيجة مؤدّاها أنَّ فلسطين غير قابلة للاحتلال، فهي قد تغزى لكنّها تظلّ جزءًا من نسيج حضاري متماسك كما سيقول درويش لاحقًا:

«هذا البحر لا يحتله أحد، أتى كسرى وفرعون وقيصر والنجاشي والآخرون ليكتبوا بيدي على ألواحه: فكتبت لاسمي الأرض، واسم الأرض آلهة تشاركني مقامي»[٦٩].

تقوم قصيدة (عاشق من فلسطين) على تفاعل عميق بين المغنّي والمحبوبة، فعلى صعيد الغناء تصعد الأغنية نحو بناء تتنامى فيه صورة المحبوبة وتصعد معها صورة المغنّي. وهو تنام يأخذ شكل الدورات المتعاقبة التي يرسم المغنّي من خلالها المحبوبة في تجلياتها وتحولاتها.

ينمو المشهد في إطار اللحظة الزمنية الحاضرة، لذا يستخدم الفعل المضارع

أولًا: توجعني، أعبدها، أحميها، أغمدها، يشعل، يجعل؛ ليتحرك المشهد بعد ذلك في إطار الفعل الماضي: كان، كنت، طار، هاجر، شاء، انكسر، صار.

إنّ الانتقال من المضارع إلى الماضي، هو انتقال من واقع إلى واقع آخر، ومن زمن إلى زمن. وإذا كان المشهد الأول بصريًّا تحتل العينان فيه بؤرة المركز، لأنّهما تجسّدان ما تعانيه المحبوبة من عذاب وألم:

عيونك، شوكة في القلبِ
توجعني .. وأعبدُها
وأحميها من الريحِ
وأغمدها وراء الليل والأوجاع .. أغمدها
فيشعل جُرحُها ضوءَ المصابيحِ
ويجعل حاضري غدُها
أعزّ عليَّ من روحي
وأنسى، بعد حين، في لقاء العين بالعين
بأنّا مرّة كنّا وراء الباب اثنين![٧٠]

فإنّ المشهد الثاني سمعي ذو صلة بالماضي وهو مشهد ذو دلالة تاريخيّة تعود بالذاكرة إلى حقبة زاهية من تاريخ المحبوبة انطفأت سريعًا:

كلامك .. كان أغنية
وكنت أُحاول الإنشاد
ولكنَّ الشقاء أحاط بالشفة الربيعيَّة
كلامك، كالسنونو، طار من بيتي

فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريفية

وراءك .. حيث شاء الشوقُ

وانكسرت مرايانا

فصار الحزن ألفين[٧١].

يبدو المشهد طلليًّا في الظاهر، لكنّه ليس كذلك. فالمشهد لا يتحدّث عن لحظة خصب ذهبت إلى غير رجعة، كما أنّه لا يبدو سكونيًّا، بل تنبثق من جوانبه اللحظات التي تبشّر بانتهائه. لكنَّ ثمّة اختلافًا واضحًا بين المشهدين السمعي والبصري. فإذا كانت عينا المحبوبة شوكة، فإنّ حديثها أغنية. والاختلاف هنا يشير إلى اختلاف الزمن، ومع ذلك فإنّه يؤسّس لمرجعيّات الغناء في شعر درويش الذي يتعلّم الغناء من محبوبته، هذا الغناء الذي فرّ منه:

كلامك كالسنونو طار من بيتي

وهو مشهد يتضافر مع المشهد السابق الذي يرسم لحظة كانت عامرة بالغناء والحياة، فداهمها سقوط تراجيدي سريع، وهو ما سيشبّهه درويش، بعد ذلك، بسرعة حادث السير[٧٢].

إذا كان المشهد الأول يتحدّث بضمير المخاطب المفرد، ليومئ إلى بدايات المغنّي الذي فاجأه مصير محبوبته، فإنّ المشهد الثاني يرسم الآفاق الجماعيّة التي نتجت عن مأساتها لذا يتراوح المشهدان بين التقرير والتصوير، لكن سرعة التحوّلات ومأساويتها تبرز في المشهد الثاني لرسم عذابات المغنّي والمحبوبة.

تمزج القصيدة بين عدّة لغات، ففيها لغة العيون وما تنطوي عليه من حديث صامت، وفيها لغة الكلام الذي طار ليحل بدلًا منه كلام آخر مختلف،

ليضيع صوت المحبوبة في خضم اللغة الغازية وتتولّد أغنية حزينة تفتش عن أدواتها.

تنمو القصيدة، بعد ذلك، من خلال الفعل (رأيتك) الذي يتكرّر ثماني مرات ويتوزّع بين الرؤية والرؤيا، ويبرز حدّة المفارقة بين الحلم والواقع. يجيء تكرار الفعل نتاجًا طبيعيًّا لتعدّد الحالات التي تحياها المحبوبة، ويكون تكرار الفعل دالًّا على تنامي صوت غنائي، أحادي، إنشادي يصنع المعنى ويتنقل بين أطر تعبيريّة شتّى وتتجلّى المحبوبة على نحو يجمع بين الواقعي وبدايات التشكيل الأسطوري؛ فهي:

– مسافرة بلا زاد

– راعية بلا أغنام

– خادمة في مقاهي الليل

– تعلّق ثياب أيتامها على حبل غسيل عند باب الكهف.

وهي رؤى تجمع بؤس النكبة واللجوء، لكنّ تلك المحبوبة تعود لتتجلّى في رؤى تفارق المظاهر اليوميّة البائسة، لتأخذ سمات أسطوريّة وإنْ أبقت لغة القصيدة الغنائية وحرصها على الرسالة تنامي الأبعاد الأسطورية محدودًا وقريب المتناول. تتجلّى تلك المرأة في مظاهر الطبيعة، فتظهر في خوابي القمح والماء (لتكون رمز الخصب) كما تظهر في الدمع والجرح (لتكون السبب الدائم للفجيعة)، وفي المواقد والشوارع والزرائب ودم الشمس وفي أغاني البؤس واليتم، لتغدو ملء البحر والرمل.

تجمع القصيدة بين مظاهر يأتلف فيها العادي مع غير العادي والمطلق مع النسبي والمادي مع المجرد. لكنّ هذه المظاهر تنفي ما بدأتْ بتشكيله

في البداية. فإذا كانت المرأة تظهر، أول ما تظهر، مسافرة في الميناء وكأنّها مطرودة، فإنّها تنتهي باحتلال البحر والرمل على نحو تبدو فيه غير قابلة للنفي أو الطرد أو الرحيل لتتجلّى جميلة لا تستطيع مظاهر البؤس أنْ تنتقص من جمالها.

يبدأ النص بعدها بتشكيل سمات المغنّي الذي يؤسّس للحلم الذي سعى خطاب درويش للتعبير عنه صعودًا وانكسارًا:

وأقسم:

من رموش العين سوف أُخيط منديلا

وأنقش فوقه شعرًا لعينيكِ

وإسمًا حين أسقيه فؤادًا ذاب ترتيلا ..

يمدُّ عرائش الأيك ..

سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل:

«فلسطينية كانت .. ولم تزل!»[٧٣]

يتكوّن مشهد تأسيس الحلم من قَسم معلن، يضع المغنّي في سياق تعاقد قانوني يلتزم بتنفيذه. وإن كان القسَم يأخذ المشهد إلى لحظة غنائية شديدة التوتر، لأنّه يدشّن لحظة احتفالية تفترض وجود جماعة يوحد الاحتفال بينها، لأنّ الاحتفال يجسّد الوجود الجماعي في صورته المثلى. يلي القسم مشهد يتنامى عن طريق مجموعة من الأفعال: أخيط، أنقش، أسقي، أكتب. وهذه الأفعال التي تنتمي إلى مهن شتّى ترسم لوحة تتشكّل معالمها ببطء، ثمّ تتسارع عملية التنامي، موظّفة قدرة المغنّي (الذي يتقمّص نبرة المغنّي الشعبي في الأعراس) على بناء مشهد سرعان ما يصل للذروة.

يتّكئ المشهد على المنديل[٧٤] عبر ثنائية تجمع بين الوجود الملموس والإيماءة الحية الرامزة التي تصنع المعنى، ويلتقط معناها من الزي الشعبي ويقوم بتجسيدها على نحو يمثّل طبيعة فلسطين غير القابلة للتهويد.

اعتادت الأم أو الحبيبة أن تصنع شيئًا من ملابس حبيبها، لكنَّ المغنّي – العاشق هو من يقوم بصنع العلامة الدالة. كما أنّ المشهد يحطّم منطق اللحظة السائدة ويتمرّد على قانون القوّة، ويرفض البقاء ضحية للأبد.

يجيء الفعل (أخيط) مسبوقًا بـ (سوف)، أما الفعل (أكتب)، وهو فعل جوهري في خطاب درويش الشعري لأنّه هو الفعل الذي يرسم لحظات الصراع التاريخي، فيجيء مسبوقا بـ(السين). وإذا كانت سوف تشير إلى أنّ نسيج المنديل – الحلم مسألة ما تزال تحتاج إلى وقت، ويتطلّب تحقيقها صبرًا وإرادة وتضحية، فإنّ لحظة الكتابة ليست مشروطة بذلك كلّه، بقَدْر ما هي أداة من أدوات تحقيق الحلم.

تجمع الكتابة بين أمور ثلاثة غير معرّفة تظهر فوق المنديل؛ هي: شعر واسم وجملة، وهي تبني في مجموعها نصًّا محايثًا للقصيدة[٧٥] يبدأ مطلقًا وعامًّا ليجيء محددًا في الختام من خلال جملة تقريرية لا لبس فيها، وهي جملة تحمل من الدين البشرى بالخلاص، ومن القانون الحكم الناطق بالعدالة، ومن الغناء الخالص جمال لحظة التأسيس للحلم.

تنبثق بعد هذه الجملة امرأة تتسامى على أبعادها الأولية، فتتحرّر من بؤسها ليرفعها الغناء إلى مستوى المثال:

– أنت حديقتي العذراء

– أنت كنخلة في البال

– أنت وفيــة كالقمــح

وليمنحها الغناء قوّة خارقة، تجعل المغنّي يكرّر الفعل (خذيني) سبع مرات، وهو نداء يجمع بين الرغبة في التحوّل إلى فكرة أو إلى معنى، وبين الرغبة في الانتقال إلى شكل محسوس (لوحة زيتية، آية، لعبة، حجر) ليبقى المغنّي شاهدًا على تاريخ المحبوبة ودليلًا للجيل القادم إلى مجاهل تاريخها.

وإذا كان الفعل (خذيني) يتكرّر سبع مرات فإنّ (فلسطينية) تتكرّر هي أيضًا سبع مرات، وهو تكرار يصنع نشوة للمغنّي ويمنح الحبيبة هويتها من خلال رسم تفصيلي لملامحها يجمع بين الاسم والجوهر والزي والوجدان ويقود المغني لاكتشاف عمقه التاريخي لأنّها بمنزلة النيران التي تغذّي إبداعه.

حملتك في دفاتري القديمة

نارَ أشعاري[٧٦]

لكن المغنّي الذي كان يصنع مشهدًا احتفاليًّا تتماهى فيه المرأة الأنثى مع المرأة الحلم والرمز سيسعى كي يكسر الجماليّة المفرطة من خلال التحريض العالي النبرة المرتكز على تاريخ الصراع وبواعثه:

وباسمك، صحتُ في الوديان:

خيول الروم! .. أعرفها

وإن يتبدَّل الميدان!

خذوا حذرا ..

من البرق الذي، صكّته أغنيتي على الصوَّان

أنا زينُ الشباب، وفارس الفرسان

أنا .. ومحطِّم الأوثان[٧٧].

يجيء احتفال المشهد بالمرأة المثال وبالمغنّي عبر التماهي بين المغنّي وأبي فراس الحمداني الذي وصف نفسه بـ(زين الشباب وفارس الفرسان)، وهو الذي وقع في أسر الروم وعرف خيلهم. وهو مشهد يمثّل بذور التفاعل بين الشعر والتراث في خطاب درويش الشعري. وسيكون أبو فراس في حقبة لاحقة محورًا يعيد بناء تلك الآفاق كما في (من روميات أبي فراس الحمداني)[٧٨] وسيغدو أبو فراس نقيضًا لامرئ القيس[٧٩] الذي ذهب ليستعين بالقيصر، في حين وقع الحمداني في الأسر لأنّه كان يحاول أن يدرأ خطر الروم.

لقد شكل ديوان (عاشق من فلسطين) بداية تحوّل نوعي على المستوى الشعري كما صرّح درويش نفسه في حديث له عام ١٩٦٨:

«صوتي هنا في (عاشق من فلسطين) أكثر انخفاضًا وهمسًا وشفافية. تخلّصت من شرح تفاصيل الصورة واكتفيت بالإشارة الموحية. وحين أنظر للأشياء لا ألتصق بها وإنما أتوغّل فيها وهي تتوغّل فيَّ. كان وعيي ووجداني يدخلان في معادلة واحدة»[٨٠]. ثمّ بيّن أن معظم قصائد المجموعة المشار إليها كتبت في السجن، «وكتابة القصيدة في السجن أشبه ما تكون بعملية التقاط سريع واصطياد خاطف وماهر في نغمة أشبه ما تكون بالدندنة»[٨١].

ينطوي حديث درويش على مسألتين مهمتين:

تتمثّل الأولى في التحوّل الشعري الجديد الذي يشمل اللغة والرمز والغناء، حيث بدأ درويش يؤسّس لمعجمه الشعري الذي لا يكتفي بنقل الكلمة من مدلولاتها المعجميّة إلى سياقات شعريّة، بل يسعى كي يكون للكلمة تاريخ شعري يبدأ من نقطة بعينها ثمّ يتطوّر وصولًا لاستعمالات متباينة الدلالات. أمّا الثانية فتتمثّل في تشكيل جديد ينقل الوطن من موضوعة إلى تشكيل فنّي تستجلي نقاط الضعف الإنساني وتحميه من البطولة الزائفة كما في (السجن)[٨٢] و(إلى أمي)[٨٣]،

ولا تهمل نقاط القوّة والتحدّي والمقدرة على الصمود كما في (تحد)[٨٤]. وهو ما يتمثّل في الانتقال من الزيتونة إلى المنديل. فإذا كانت الزيتونة تشكِّل معلمًا من معالم فلسطين يرمز إلى عروبتها وخصبها المتجدّد، فإنّ المنديل يشير إلى قدرة درويش على ابتكار رموز شخصيّة في حقبة مبكِّرة لذا ظل حضور الزيتونة شاهدًا على المأساة:

أورشليم! التي أخذتْ شكل زيتونةٍ

داميه ..[٨٥]

فإنّ المنديل يأخذ العلاقة صوب آفاق أكثر سريّة وحميميّة، فهو يشير للأم وللمحبوبة وللوطن وهو علامة تنقل الحديث من العام للخاص ومن الكلي إلى الجزئي. وإذا كان المنديل – العلامة سيشهد عبر عمليات التوليد السيميائي[٨٦] تحوّلات لاحقة، فذلك يرجع إلى توزّعه بين حقبتين في شعر درويش هما: مرحلة ما قبل الخروج ومرحلة ما بعدها.

خصَّص درويش للمنديل قصيدة سمّاها (المناديل)[٨٧] تتكوّن من ثلاثة عشر بيتًا نظمها على مجزوء الكامل:

كمقابر الشهداء صمتُكِ

والطريق إلى امتداد

ويداكِ ... أذكرُ طائرين

يحومان على فؤادي

فَدَعي مخاض البرق

للأفق المعبَّأ بالسوادِ

وتوقَّعي قُبَلًا مُدمَّاةً

ويومًا دون زادِ

وتعوَّدي ما دمت لي

موتي ... وأحزاني البعادِ!

كفَنٌ مناديل الوداع

وخفقُ ريح في الرمادِ

ما لوَّحَتْ، إلا ودم سال

في أغوار وادِ

وبكى، لصوتٍ ما، حنين

في شراع السندبادِ

رُدِّي، سألتُكِ، شهقة المنديل

مزمارًا ينادي ..

فرحي بأن ألقاكِ وعدًا

كان يكبر في بعادي

ما لي سوى عينيك، لا تبكي

على موتِ معاد

لا تستعيري من مناديلي

أناشيد الودادِ

أرجوكِ! لفّيها ضمادًا

حول جرحٍ في بلادي

يتولَّد المشهد ضمن حالة شبيهة بالأحوال التي يعيشها السالكون المتصوفة، من حيث المناخ، وإن اختلفت عنها من حيث المنظور. فالقصيدة تصوّر حالة ما قبل الفراق التي تحضر فيها سيدة مهيبة، حزينة يجلّلها الصمت وتدرك ببصيرتها أنّ ثمة فراقًا مرتقبًا. وإذا كان شعراء التصوّف يحشدون العناصر الكونية التي تحوّل المحبوبة إلى معنى مجرد، فإنّ قصيدة (مناديل) تحشد العناصر التي تمنح الحالة دلالاتها الرمزيّة والتاريخية، فهي تشير إلى ما كان يعتمل في نفس درويش من صراع بخصوص البقاء أو الرحيل؛ أي: إنها تؤسّس على المستوى الرمزي لجدل الاتصال والانفصال، فهذا العاشق سيأخذ محبوبته معه وإن كان قد فارقها، لذا فهو يرفض لحظة الوداع، لأنّ الوداع اعتراف بالانفصال والانفصال يعني الموت.

تتولد صورة المنديل على نحو مركّب، بمعنى أنها ليست مجموعة من تشبيهات تتراكم، بقدر ما هي ولادة تنتجها المفارقة التي تتحرك بين واقعين يرتبطان بعلاقة حب، لكنّهما يختلفان في كيفية التعبير عن تلك العلاقة.

يفتتح درويش (مناديل) بتحديد ماهية المرأة وطبيعتها، فهي تجمع بين الصمت العميق الشبيه بصمت المقابر والحركة الخفاقة التي تشبه حركة الطائر. كما تجمع بين الحضور القوي والغياب الشفيف وصلابة الواقع وكثافة الرمز والحب العميق والخوف من البوح. أمّا حركيّة المشهد فيصنعها العاشق من خلال مجموعة من أفعال الأمر: دعي، توقعي، تعودي، ردّي، لفّي. ومجموعة من الأفعال الناهية: لا تبكي، لا تستعيري، وهي أفعال تكشف لحظة رحيل متخيّلة وتصوّر نتائجها.

لكن القصيدة المليئة بالحزن والقلق، التي تتشكّل المناديل فيها على هيئة كفن ينذر بالموت، تشرع بالتحوّل منذ البيت العاشر الذي يبدأ بالفرح، فتغدو المناديل أداة نضالية، فتنتقل من اللون الأبيض إلى الأحمر.

ظل درويش يوظّف المنديل في نصوصه، فصار للمنديل قوة إيحائية تسهم في التعبير عن المشاعر وفي تصعيدها، فتارة يلوح به الأسير لأحبائه[٨٨] وتارة يشير إلى نقاء الضحايا كما في كفر قاسم حيث ظلّ المنديل أبيض[٨٩]. كما يشير إلى حضوره عندما لا تستطيع المحبوبة الحضور[٩٠].

تشكّل قصيدة (مطر ناعم في خريف بعيد)[٩١] نقطة لافتة في توظيف درويش للمنديل، فهي تقوم على بنية رباعية محكمة بمعنى أنّ فيها أربع مقاطع تتكرّر لا يقود تكرارها إلى تشابهها بل إلى توازيها. أمّا اللازمة الرئيسة التي تتنامى القصيدة في ضوئها فمرتبطة بالمنديل:

فأنا لا أريد

(...)

غير منديل أمي

وأسباب موت جديد.

فهذه اللازمة تشكّل النغم الذي ينتهي إليه كل مقطع من تلك المقاطع الأربعة، وإن جاء مصحوبًا بنغم فرعي لا يغير من الإيقاع الكلي، وسأعيد بناء تلك المقاطع على النحو الآتي:

١	٢	٣	٤
مطر ناعم في خريف بعيد	مطر ناعم في خريف غريبْ	مطر ناعم في خريف حزينْ	مطر ناعم في خريف بعيد
والعصافير زرقاء .. زرقاء	والشبابيك بيضاء .. بيضاء	والمواعيد خضراءُ .. خضراءُ	والعصافير زرقاءُ .. زرقاءُ
والأرض عيد.	والشمس بيّارة في المغيب	والشمسُ طين	والأرض عيد.
لا تقولي أنا غيمة في المطارْ	وأنا برتقال سليب	لا تقولي رأيناك في مصرع الياسمين	والعصافير طارت إلى زمن لا يعود
فأنا لا أُريدْ	فلماذا تفرّين من جَسَدي	آهْ، بائعة الموت والإسبرين	وتريدين أن تعرفي وطني؟ والذي بيننا؟
من بلادي التي سقطت من زجاج القطار	وأنا لا أُريد	كان وجهي مساء وموتي جنين	وطني لذة في القيودْ
غير منديل أمي	من بلاد السكاكين والعندليب	وأنا لا أُريد	قُبلتي أرسلت في البريدْ
وأسباب موت جديد.	غير منديل أُمي	من بلادي التي نسيتْ لهجة الغائبين	وأنا لا أُريد من بلادي التي ذَبَحَتْنِي
	وأسباب موت جديد.	غير منديل أمي وأسباب موت جديد	غير منديل أُمي وأسباب موت جديد..

واضح أنَّ القصيدة ترسم لوحة تجسّد مشاهد نابضة بالحياة تتمازج فيها الحركات والألوان والعناصر وتتحرّك فيها الصور والإيقاعات والتراكيب المستمدّة من طبيعة فلسطين وأجوائها لتولد أجواء متشحة بالغموض ومفعمة بالإيحاءات. وتبيّن قراءة المشهد على نحو أفقي أنّ كلّ فقرة من فقرات المشهد تشكّل لوحة تجاور اللوحة الأخرى وتناظرها وتشتبك مع عناصرها، فهذه المشاهد تتنامى على الرغم من علاقات المجاورة. كما أنّ المناخات فيها تتداخل ويتسارع الإيقاع فيها بالتدريج، ويبقى المنديل يتحرّك كاللازمة الموسيقيّة في ثناياها. أمّا الأزمة الخانقة فيها فتجيء ثمرة اغتراب الشاعر عن أرضه. ففي الوقت الذي ترسم فيه القصيدة أجواء مملوءة بالنضارة والحياة للوطن، يبرز عجز الشاعر عن التواصل مع تلك الحياة لأنَّ المغتصب ظلّ يحول بينه وبين ذلك. وقد ظلّ هذا العجز يتكرّر في كلّ مشهد، كما ظلّ بروز اللازمة يتكرّر ليجيء حسمًا للحوارات المجتزأة التي كانت تدور بينه وبين امرأة نتعرّف ردودها من خلال ردود الشاعر التي تحمل قَدْرًا واضحًا من التوتّر لأنّ أجواء الرحيل أخذت تلوح في الأفق.

كان المنديل يتّسق مع بحث تلك اللحظة عن أدواتها، فهي لحظة تنطوي على الخروج التدريجي من أُفق العام إلى دفء الخاص ومن الثبات إلى الحركة ومن البقاء إلى السفر، مثلما تجسّد القلق والتردّد اللذين كانا يعتريان درويش عندما أصبح السفر احتمالًا لا مفرّ منه.

كانت (مزامير)[٩٢] القصيدة الأولى بعد خروج درويش من فلسطين التي تحتفي بالمنديل. وهي تبدو وكأنّها حوار مع (مطر ناعم في الخريف). فإذا كان درويش قد بدأ في تلك القصيدة يصطحب منديل أُمّه وهو يرحل، فإنّه في (مزامير) يجد وجهه فوق ذلك المنديل وهو يحاول العودة إليها أو يحاول أن (يتسلل) إليها كما فعل في طفولته المبكّرة بعد النكبة:

تركت وجهي على منديل أُمّي

وحملت الجبال في ذاكرتي

ورحَلْت ..

كانت المدينة تكسر أبوابها

وتتكاثر فوق سطح السفن

كما تتكاثر الخضرة في البساتين التي تبتعد ..[٩٣]

إنّ الفارق الجوهري بين القصيدتين يتمثّل في اختلال علاقة الشاعر بالمكان وهو بين ربوعه؛ فقد ولّدت (أمطار ناعمة في الخريف) شعورًا بالموت أو بالرحيل، ثمّ غدت العلاقة بعد الرحيل تتمثّل في حنين جارف إلى ذلك المكان الذي ارتحل عنه.

وقد تولّدت في القصيدتين علاقة مختلفة مع الزمن. فإذا كان الزمن يتحرّك إلى الأمام في (أمطار ناعمة في الخريف)، فإنّه يتحرك في (مزامير) على نحو دائري لتولد الأمكنة التي غادرها من جديد ويظلّ منديل أُمّه يشكّل شارة تلك الولادة:

أكلما خرجتُ من جلدي

ومن شيخوخة المكان

تناسل الظلُّ، وغطّاني ...؟

أكلما أطلقتُ رياحي في الرماد

بحثًا عن جمرة منسيَّة

لا أجد غير وجهي القديم الذي تركته

على منديل أُمّي؟[٩٤]

كان المكان في النص السابق طاردًا يجمع بين الوجود والعدم والذاكرة والنسيان وتتوالد صوره من خلال ثنائيات دالّة لعلّ ثنائية السكاكين/ العندليب من أهمها. وهي ثنائية تشير إلى ما كان يعانيه الشاعر والسكاكين تحيط به في كلّ مكان. وبالمقابل فإنّ لحظة الخروج في (المزامير) تنطوي على ثنائيتين:

الأولى تعلّق الشاعر الحميم بالفضاء الفردوسي الذي فارقه وعدم قدرته على نسيانه، لأنّ ظلاله تتبعه أينما ذهب. أمّا الثانية فتتمثّل في ثنائية الجمر والرماد. فقد غادر درويش بحثًا عن جمرة منسيّة في ثنايا الرماد، وهو بحث عن أفق جديد يطلق موهبته في فضاء أكثر رحابة وحرية، وهو ما عبّر عنه درويش في (النزول من الكرمل)[٩٥] وإن كان درويش يستخدم كلمة (الينابيع) التي توضح تلك اللحظة التي تحتضن الجدلية ذاتها:

تركتُ الحبيبة – لم أنسها – عند سفح الجبل

تعيرُ العصافيرَ ألوانها

وكانت يداها ينابيع من كلِّ لونٍ وما اشتُقَّ منه

ولكنني كنتُ أشعر أنّ الينابيع كانت معرَّضة للجفاف

وأنّ فمي ينتقل

إلى لُغَة ثانية[٩٦].

لكن المنديل بدأ منذ قصيدة (أعراس)[٩٧] ينتقل من التعبير عن قلق اللحظة المفصليّة البقاء/الرحيل، ليغدو رمزًا للحالة الفلسطينية التي تتداخل فيها مشاهد الحزن والفرح والحب والموت والجنازة والعرس.

تقوم (أعراس) على رسم العلاقة بين عروسين هما محمد وفاطمة، وهي

علاقة لا تكاد تظهر حتى تتلاشى لحظة زفافهما القاتل. والتحوّل من الزفاف إلى المأتم، لحظة تراجيدية استثمرتها عائشة التيمورية على نحو يحاكي الواقع وهي ترثي ابنتها[٩٨] ودأب شوقي على استخدامها فوصف ما طرأ على قصر الحمراء في الأندلس من تحوّلات:

مشت الحادثاتُ في غُرَف الحمراء مشي النعيِّ في دار عُرْس[٩٩]

وعاد إلى الصورة ذاتها وهو يصف حال الخلافة يوم ألغاها مصطفى كمال أتاتورك:

كُفّنْتِ في ليلِ الزفاف بثوبه ودُفنت عند تبلّج الإصباح[١٠٠]

وإذا كانت لحظة التحوّل عند شوقي تجيء تجسيدًا للحظة تاريخيّة تلتقي في جنباتها اللحظة الباذخة مع السقوط المريع، فإنّ لحظة التحوّل الدامي تجيء في (أعراس) في سياق مشهد احتفالي شعبي بسيط يضع العاشق – المقاتل – العريس – الشهيد في صلب المشهد.

إنّ (أعراس) التي صدرت في ديوان يحمل العنوان نفسه عام ١٩٧٧ هي بمنزلة نص شارح لقصيدة (طوبى لشيء لم يصل!)[١٠١] التي صدرت في (محاولة رقم ٧) الذي صدر عام ١٩٧٤. يقول درويش في مفتتح تلك القصيدة:

هذا هو العُرس الذي لا ينتهي

في ساحة لا تنتهي

في ليلة لا تنتهي ..

هذا هو العرس الفلسطيني

لا يصل الحبيبُ إلى الحبيب

إلّا شهيدًا أو شريدا[١٠٢]

يقع حديث درويش عن العرس خارج آفاق التوقّعات، فهو يوسّع المسافة بين الدوال ومدلولاتها المتعارف عليها. فللعرس في المخيال الشعبي مواصفات وطقوس، لكنّ العرس في (أعراس) يقع خارج تلك الحدود. فزمانه بلا نهاية ومكانه بلا حدود. لكن درويش يحدّد ماهيّة العرس في الجزء الثاني من القصيدة بقَدْر كبير من الحسم، فيكون تواصل العروسين مشروطًا بالشهادة أو التشرّد، وهذا ما تنطوي عليه (أعراس) في تفصيلاتها، إن في لحظة الزفاف السريعة أو في المأتم الممتد الذي صار فيه العريس شهيدًا، لينطلق بعد ذلك في فضاء تمّوزي ويتماهى مع الطبيعة في فلسطين ويغدو جزءًا من حركة الخصب فيها.

تتشكّل صورة العريس على النحو الآتي:

١- يجيء العريس من الحرب إلى حفل الزفاف مباشرة.

٢- يرتدي بدلة الزفاف بدلًا من لباس المقاتل للمرة الأولى.

٣- يدخل حلبة الرقص (الدبكة الشعبية) بالحماسة نفسها التي يدخل فيها إلى ساحة الحرب.

٤- تجيء الطائرات وتقصف العرس.

٥- يتحوّل العريس محمد إلى شهيد.

٦- يتحوّل الغناء إلى نواح.

٧- يتضمّن النواح مظاهر تحوّلات محمد من عريس إلى شهيد، إلى بطل أسطوري، فيتزوّج جميع الفتيات كما يتزوّج الدوالي وسياج الياسمين والسلالم والبلاد. ويمضي ليلة الزفاف الأولى على قرميد حيفا ويصبح

أميرًا للعاشقين. وهو ما يؤكّد العلاقة بين القصيدتين المشار إليهما، ففي هذا العرس الذي لا نهاية له لم يتمكّن محمد من الزواج بفاطمة، لكنّه تزوّج من عناصر الحياة الفاعلة وصار يحيا في دوراتها التي لا تتوقّف.

في (أعراس) يتكرّر حضور المنديل مرّة في أثناء الاحتفال القصير:

وعلى حبل الزغاريد يُلاقي فاطمة

وتُغنّي لهما

كلّ أشجار المنافي

ومناديل الحداد الناعمة[١٠٣]

ومرة أخرى في أثناء المأتم الدامي:

وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات

طائرات

طائرات

تخطف العاشق من حضن الفراشة

ومناديل الحداد[١٠٤]

يتعارض حضور مناديل الحداد مع طبيعة العرس عمومًا، لكنّها تبدو على اتّساق مع هذا العرس الذي لا يعرف النهاية، لكنّنا نتبيّن أنّ حضور المناديل بصحبة أشجار المنافي كان للغناء الذي يمزج بين إيقاعين مختلفين، الزغاريد التي تصنع لحنًا مملوءًا بالفرح، والمناديل مع أشجار المنافي التي تصنع نذرًا حزينة. وقد وصفت المناديل بالنعومة نظرًا لما ينطوي عليه اللحن من شجن عميق.

في اللحظة الثانية تجيء الطائرات على سقف الزغاريد، وهذا يعني أنّ العدو لا يستطيع احتمال مشاهدة لحظة فرح متّصلة ونامية من غير أنْ يقوم بتدميرها. وهنا علينا أنْ نلحظ كيف نمت الزغاريد فصارت حبلًا يصل بين العروسين فيسير فوقه محمد ليصل إلى فاطمة في مشية تنطوي على مغامرة وخطورة، لكن العريس استطاع أن يقوم بها بنجاح. وما إن صار للزغاريد سقف يمكن للعاشق أنْ يلتقي تحته بعروسه حتى جاءت الطائرات لتدمّره ولتخطفه من حضن الفراشة ومن مناديل الحداد؛ أي: من العرس والمأتم معًا لينطلق في فضاء الأسطورة ويحكي امتزاج الحب بالموت.

في (نشيد إلى الأخضر)[١٠٥] نشهد التقاء الزيتونة بالمنديل وهو لقاء يدلّ على أنَّ الرمزين وصلا لمستقر لهما، حيث تبدأ القصيدة مرحلة فنية لافتة في شعر درويش، فهي تقوم على استثمار الحكاية الخرافيّة وأجوائها الرمزيّة دون اتّكاء على حرفيتها. فتتجاوز الخضرة دلالاتها المعروفة لترتبط بتحوّلات أسطوريّة تشيع حكاية طائر الفينيق في أجوائها لتولد مناخات ترمز للبعث والتجدد والخصب، فتتنامى القصيدة من خلال إيضاحها لهذا الأخضر الذي يموت ويبعث في لحظتين:

وقتُكَ القمحُ الجماعيُّ، الزفافُ الدمويّ[١٠٦]

وهما لحظتان متضادتان ترتبط الأولى بالحياة والأخرى بالموت كما في (أعراس) و(أزهار الدم). وإذا كانت الخضرة هنا تتجاوز شجرة الزيتون وتحتويها في الوقت ذاته، فإنّ المناديل فيها (وهي ليست غير مناديل الحداد) تبحث عن نقيضها؛ أي: إنّها تبحث عن تلك الخضرة التي تخرجها من عالم حزين إلى آخر يومض بالأمل:

أيها الأخضرُ في هذا السواد السائدِ، الأخضرُ في بحث

المناديل عن النيل وعن مهر العروس

الأخضر الأخضر في كلِّ البساتين التي أحرقها السلطانُ

الأخضرُ في كلِّ رمادْ

لن أُسمّيكَ انتقال الرمز من حُلم إلى يومٍ

أُسمّيكَ الدمَ الطائر في هذا الزمان

وأُسمّيك انبعاث السنبلة[١٠٧]

إنّ مناديل الحداد تبحث عن الرموز التي ترتبط في الوعي الجمعي للشعوب برموز الخصب وعودة الحياة والتجدد، كعروس النيل والمسيح وطائر الفينيق وانبعاث السنبلة[١٠٨].

القمر والرحيل:

عرف محمود درويش ثلاث لحظات كبرى أسهمت في تشكيل منظوره للعالم وكان لها بالغ التأثير في تطوره الشعري كانت الأولى يوم غادر درويش – الطفل مسقط رأسه (البروة) الواقعة شرقي مدينة عكا إلى لبنان عام ١٩٤٨ وعاد إليها متسلِّلًا مع أسرته، أمَّا الثانية فكانت يوم غادر فلسطين عام ١٩٧٠ إلى موسكو لغايات الدراسة ليصل إلى القاهرة في التاسع من شباط عام ١٩٧١، فيقيم فيها بضعة أشهر، عمل فيها في جريدة (الأهرام) ثم ذهب إلى بيروت. أمَّا اللحظة الثالثة فتزامنت مع رحيل الفصائل الفلسطينية عن بيروت عام ١٩٨٢ بعد الاجتياح الإسرائيلي لها، فتوجّه إلى باريس التي أقام فيها عشر سنوات.

شكّل الرحيل الأول وما صاحبه من كارثة احتلال فلسطين، مثلما شكلت العودة المتسللة إلى الوطن، بداية وعي درويش الطفل على العالم وشعوره بالتناقض معه، فلم يكن خروجه إلى لبنان يشاكل رحلاته السابقة المليئة بالبهجة والأمان، فقد كان الزمن في رحلة الخروج هذه ذا مسار فاجع انتقل به من القمة إلى الهاوية.

كانت البروة تمثِّل عند درويش برّ الأمان وكان عليه أنْ يصارع الوقت للرجوع إليها؛ لكنّ عودته إليها أخفقت في تحقيق ذلك، لأنّ الزمان قد تغيّر وصار يؤسّس لذاكرة جديدة وتوقيت مختلف. فقد صار زمنًا عبريًّا بالمطلق. ولأنّ التغيّرات تظهر في المكان بوضوح، فقد لاحظ محمود الطفل أنّ المكان غدا غريبًا وأنّ البروة – المكان الأليف قد تلاشت ومحيت آثارها.

سكت شعر درويش فيما قبل الخروج عن هذه الرحلة الحاسمة وكان ذلك يعود، فيما أقدِّر، إلى انشغاله بسطوة اللحظة الحاضرة وهيمنتها القاسية، لهذا جاء استرجاعه لها بعد عام ١٩٧٠ للمرة الأولى، فكأن لحظة الخروج تستدعي شبيهها في الطفولة.

جاء استرجاع لحظة الخروج الأولى في (يوميات الحزن العادي)[١٠٩] الصادر عام ١٩٧٣ وفيه يستعيد درويش في إطار قريب من السيرة الذاتية، لحظتي الخروج والعودة، فيروي الوقائع بحميمية وتدفّق من غير أنْ يغرق في الفجيعة التي تدمّر المقدرة على التحليل.

يتمّ استعادة تلك المشاهد من منظور طفل يستشعر خطورة ما يجري ويلحظ فزع الناس وخوفهم ويشرع باستعادة ملامح الحياة الوادعة التي كان يحياها.

عاد درويش لاستعادة تلك اللحظات ثانية بعد خروجه من بيروت عام ١٩٨٢، يوم تبادل بين عامي ١٩٨٦ و١٩٨٨ مع سميح القاسم مجموعة من الرسائل العلنيّة التي تناولت ماضيهما المشترك في ضوء جدل الماضي والحاضر.

كان درويش يربط بعمق بين احتلال فلسطين والسعي لمحو ذاكرتها التاريخية. يقول درويش:

«لم يكن للشهور أسماء لأتذكّر متى انقصف حبق الطفولة. لكنّ الليل لم يكن باردًا كما هو الآن، ولم تكن للقمر أغان عبريّة معاصرة. ولكنّني أتذكّر ساحة الدار التي تتوسّطها شجرة التوت التي تشدّ البيوت لتحوّلها إلى دار هي دار جدّي. تركنا كلّ شيء على حاله؛ الحصان والخروف والثور والأبواب المفتوحة والعشاء الساخن وأذان العشاء وجهاز الراديو الوحيد، لعلّه ظلّ مفتوحًا ليعيد أخبار انتصاراتنا إلى الآن. هبطنا الوادي المؤدّي إلى الجنوب الشرقي (...) وتعرف كيف تسلّلنا من لبنان حين أدرك جدي أنّ الرحلة ستطول وأنّ عليه أن يلتحق بالأرض قبل أن تطير وحين وصلنا لم نجد غير الخراب (...) وحين مارست طقس الحج الأول إلى قريتي (البروة) لم أجد منها غير شجرة الخروب والكنيسة المهجورة»[١١٠].

ثمّ قام درويش في منتصف التسعينيات ببلورة لحظات الخروج والعودة في ديوان شعري يسعى لكتابة سيرته في إطار الشعر.

يتمّ في (لماذا تركت الحصان وحيدًا) استحضار تلك اللحظات وسردها بعد خضوعها لشرط الكتابة الشعريّة التي تخرجها من محدوديّة اللحظة التاريخيّة إلى فضاء إنساني يعيشه الإنسان في اللحظات الكارثية الكبرى، وانهيار الوطن. فالديوان يرسم تلك اللحظات من غير أن يؤرّخ لها ويعيد إنتاجها دون أنْ يحاكيها ويسترجع تفصيلاتها دون أنْ يتنامى في تاريخيّة تلك التفصيلات.

يصطفي درويش في (أيقونات من بلَّورِ المكان)[١١١] الكثير من العناصر التي أشار إليها في اليوميات والرسائل لتكون بمنزلة ركائز بنيويّة يتّجه السرد الشِّعري نحو تخومها ويتحدّر منها لتكون بمنزلة المعالم التي تمنح المشاهد ترابطها وإنْ بقي السارد وهو يتوغّل في استعادته لها يسعى ليمنحها دلالاتها ويربطها في سياق يقربها من عالم الأساطير.

يرسم درويش في الأيقونات لحظات الانهيار وما نتج عنها من تحوّلات مأساوية في المكان وفي حياة البشر نقلتهم من عالَم وادع إلى آخر يقع على حافة الهاوية. أمّا صوت السارد فينبثق من تخوم الحكاية، فيوقف تنامي الحدث أو يربط بين زمنين ليؤكّد أنّ الحكاية لمّا تنته بعد، فتخرج الحكاية من حدود الذاكرة الفرديّة إلى صراع بين سرديتين وذاكرتين، من دون أن يغرق السرد في الفجيعة.

في (أَبَد الصُّبَّار) و(كم مرة ينتهي أمرنا؟) و(تعاليم حورية) يجري الحديث عن اللحظتين من منظور طفل يكون مع أبيه تارة ومع أُمّه تارة أخرى. يجيء مشهد الخروج بصحبة الأب في القصيدتين الأولى والثانية، ويحتوي المشهد على حوارات لافتة يديرها طفل لا يستطيع أنْ يوقف تدافع الأسئلة التي يجيب عنها أب خائف على ولده، قلق على مصير عائلته وبيته الذي غادره وهو يحمل مفتاحه.

يطرح الطفل سؤالًا من السهل الممتنع:

«– لماذا تركت الحصان وحيدًا؟

– لكي يُؤْنسَ البيت يا ولدي،

فالبيوت تموتُ إذا غاب سُكَّانُها»[١١٢].

يشير السؤال ضمنًا إلى بيوت أخرى ويضمر الحركة الضروريّة المتمثّلة في حركة العودة إليها. أمّا الحصان المتروك وحيدًا، فيرمز إلى تلاشي القوّة وهزيمتها، فالحصان رمز القتال يتحوّل إلى مؤنس للمنزل يطرد الوحشة عنه. لكن تلك اللحظة المثقلة بالجراح لم تكن يائسة تمامًا، ففي موازاتها كانت تتحرّك لحظة تاريخيّة انتصرت ثم اندثرت. لذا حرص الأب على أنْ يومئ إلى قلاع صليبيّة متداعية، وإلى جنود نابليون المهزومين على أسوار عكا؛ بمعنى أنّ هذه اللحظة المزهوة بانتصارها ستغدو شبيهة بتلك اللحظة الآفلة.

يبدو الأب في لحظتي الخروج والعودة شجاعًا، عفويًّا، عاشقًا للأرض، مليئًا بالحكمة والحنان، أمّا الطفل فيعي بفطرته ما يحيط به ويطلّ الشاعر من بين كلماته يراوح بين مأساوية اللحظة والمستقبل المخبوء.

جاءت رحلة العودة في (كم مرة ينتهي أمرنا؟) و(إلى آخري وإلى آخره) وكانت اللحظة تتنامى في فضاء مملوء بالأسئلة التي تعكس قلق الطفل وفضوله. وكان لطول المسافة والخوف من الآتي والمعاناة الصامتة للأب دور كبير في إثارة فضول الطفل وكانت ردود أبيه تمزج بين الحدث والرؤيا والحسي والمجرد وملامسة الواقع والتعالي على معطياته.

في (تعاليم حورية) تأخذ لحظة الخروج طابعًا مختلفًا يكمل المشهد العائلي فيستذكر اللحظة من خلال علاقة الشاعر بأُمِّه.

تجيء القصيدة تحت مجموعة من القصائد بعنوان (فوضى على باب القيامة)[١١٣] التي ترسم لحظات مختلفة من حياة درويش تبدأ من الطفولة وصولًا إلى سنٍّ متأخّرة. لذا تتّسم شخصيّة الأم بامتداد تاريخي لا تحظى به شخصيَّة الأب وتجيء جامعة بين الأُمومة الحانية والصرامة والعناية الفائقة بابنها والاقتصاد في التعبير عن مشاعرها، والاعتداد بالذات، والانكسار

الداخلي. لهذا ترتبط الأُم بالسيدة هاجر على المستوى الرمزي فتتقبّل قدرها وتستطيع أن تعيش في ظروف ممضّة.

وإذا كانت لغة الحوار مع الأب ذات مستوى واحد، فإنَّ للحديث مع الأُمّ مستويين لغويين صنعهما المنفى:

وأنشأ المنفى لنا لغتين:

دارجة ... ليفهمها الحمامُ ويحفظَ الذكرى

وفُصحى ... كيف أُفسِّر للظلال ظِلالَها![١١٤]

فالدارجة تحافظ على الذاكرة الشعبية، في حين تقوم الفصحى بإعادة إنتاج عناصر الذاكرة في سياق رؤية جماليّة قابلة للتأويل. لهذا ارتبط المستوى الأول بالفهم والحفظ، أمَّا لغة المستوى الثاني فتسعى لتفسير لغة الظلال؛ أي: تأويل لغة المجاز.

تشير (تعاليم حورية) إلى لغة الجسد التي توضح مقدار فهم الأُم لطبيعة ابنها، ولعلّ أبرز فعل يمكن أن نشير إليه هنا يتمثّل في الفعل (حط) الذي يشير إلى مقدرة الأم على التنبؤ بما يعتمل في خاطر ولدها من رغبات وما يمور في أعماقه من رغبات:

فَكَّرتُ يومًا بالرحيل، فحطَّ حَسُّونٌ على

يدها ونام[١١٥].

يعيدنا الفعل حطَّ إلى لحظة الخروج الأولى، لكنّ درويش يرسم المشهد بصحبة الأُم هذه المرة، ليغدو جزءًا من جسد الأم، فهذا التحوّل أو الحلول في الأُم يلغي الانفصال والرحيل. يتجلّى المشهد على النحو الآتي:

هل تتذكرين

طريق هجرتنا إلى لبنانَ، حيث نسيتِني

ونسيت كيس الخُبز [كان الخبزُ قمحيًّا].

ولم أصرخ لئلَّا أُوقظ الحُرَّاسَ، حَطَّتْني

على كتفيكِ رائحةُ الندى، يا ظَبيةً فَقَدَتْ

هناكَ كِناسَها وغزالها ...[١١٦]

ينتمي المشهد إلى لغة الظلال القادرة على الوصف والتأويل وتحويل الحدث والسموّ به إلى أبعاد رمزية.

يمثّل الاستفهام في بداية المشهد اللحظة التي ينتقل الحديث فيها من الخبر إلى الإنشاء فمشاهد (تعاليم حورية) الستة حكائيّة تعلي من شخصيّة الأُم ومن سطوتها ومن مرجعيتها غير القابلة للنقد والاعتراض. لكن السؤال يثير كذلك طبيعة العلاقة بين الذاكرة والزمن أو العلاقة بين التجربة واستحضارها.

في ثنايا لحظة الرحيل يتمّ الانتقال من الواقعي للرمزي ومن العادي للخارق ومن الضعف للقوة، فيتداخل مشهد الطفل وأُمّه مع مشهد السيد المسيح ووالدته مريم العذراء، فإذا كان كلام المسيح هو المعجزة التي أنقذت أُمّه، فإنّ معجزة الطفل درويش تتمثّل في الصمت الذي كان سببًا في نجاته ونجاة أُمّه. ثمّ تولد عن الصمت التوحد مع الأُم بالمفهوم الذاتي والرمزي والحلول فيها ليغدو غير قابل للانفصال عنها.

وكان إميل حبيبي قد سبق إلى بناء مشهد الرحيل منذ عام ١٩٧٢ في (الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل)، وهو مشهد تتنامى أحداثه في إطار من الكوميديا السوداء، حيث يتولّى سعيد المتشائل سرد المشهد

وهو يرى الحاكم العسكري الإسرائيلي يهدّد الأم وابنها بمسدسه، فيجتمع في المشهد العجز العربي وتلاشي القيم الإنسانية عند هذا المحتل، وعجزه عن امتلاك الأرض في الوقت ذاته:

«فإذا بامرأة قروية مقرفصة ووليدها في حجرها وقد رأرأتْ عيناه. فصاح: من أية قرية؟ فظلت الأم مقرفصة تطلّ عليه بنظرات شاخصة مع أنه كان واقفًا فوقها كالطود. فصاح: من البروة؟ فلم تجبه بعينيها الشاخصتين. فصوَّب مسدسه نحو صدغ الولد، وصاح: أجيبي أو أفرغه فيه. (...) أمّا المرأة فقد أجابت هذه المرّة: نعم من البروة. (...) قومي اجري أمامي عائدة إلى أيّ مكان شرقًا. وإذا رأيتك مرّة ثانية على هذا الدرب، فلن أوقرك. فقامت المرأة، وقبضت على يد ولدها وتوجّهت شرقًا دون أنْ تلتفت وراءها. وسار ولدها معها دون أنْ يلتفت وراءه. وهنا لاحظت أولى الظواهر الخارقة التي توالت عليّ فيما بعد حتى التقيت، أخيرًا، صحبي الفضائيين. فكلما ابتعدت المرأة وولدها عن مكاننا، الحاكم على الأرض وأنا في الجيب، ازدادا طولًا حتى اختلطا بظليهما في الشمس الغاربة، فصارا أطول من سهل عكا. فظلّ الحاكم واقفًا ينتظر اختفاءهما، حتّى تساءل مذهولًا: متى يغيبان»[١١٧].

ينتج المشهد دلالات تتخطّى اللحظة المهزومة وتثير جدل الموت والحياة والقوّة والضعف. ففي ذروة لحظات الانتصار نوء قوّة المحتل بالضعف وتصبح المرأة الخائفة رمزًا للتحدّي، لهذا بدا المشهد عاديًّا يشاكل مشاهد النكبة، ثمّ شرع يفارق طبيعته ليتحوّل إلى مشهد عجائبي. ويجيء انتظار الحاكم العسكري للحظة التي سيغيب فيها الطفل وأُمّه توكيدًا لتحوّل اللحظة إلى عالم الخوارق، وهو تحوّل يصيب المكان الذي شرع يتخطّى جغرافيته ليغدو فضاء غير قابل للاحتلال.

لكنّ المشهد لا ينتهي في (المتشائل) على هذا النحو، فيحضر صوت السارد الذي تمتزج فيه لغة ياقوت الحموي في (معجم البلدان) مع أسلوب شرّاح الشعر القدماء وأصحاب النبوءات فيقول: «والبروة هذه هي قرية الشاعر الذي قال بعد خمسة عشر عامًا (يبدو لي أنّ حبيبي يقرّر هذه المدة اعتمادًا على الفرق بين مولد درويش عام ١٩٤١ ومجزرة كفر قاسم عام ١٩٥٦):

أأهنِّئ الجلاد منتصرًا على عين كحيلة

مرحى لفاتح قرية مرحى لسفاح الطفولة!

فهل كان هذا هو الولد؟ وهل ظلّ يمشي شرقًا حتّى فكّ يده من قبضة أُمّه وتركها في الظل؟ (...) فشاعر البروة السالف الذِّكر قال:

نحن أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبيّا

ولم يدرِ إلّا أخيرًا بأنّ هذه الشياطين تجعل من طفل آخر نسيًا منسيًّا»[١١٨]

يجيء حديث السارد مفسِّرا للحكاية، كما أنّه يقدّم تأويلًا لها. فيكون المقطع الشعري الأول تفسيرًا لما حدث في الحكاية التي يرويها، فما وقع فيها من مواجهة غير متكافئة هو ما وقع في كفر قاسم، أمّا المقطع الثاني فهو من قصيدة (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر)[١١٩]، وقد انتقاه السارد لأنّه يريد أن يضع الطفل على طريق الوصول للمعجزة الشعريّة التي تجيء ثمرة للصراع مع (الشياطين)، لكن المشهد يظلّ يعلي من دور الأم ولا يرضى عن ترك ابنها لها.

يعود محمود درويش إلى (المكان الأليف) بعد ما يزيد على ربع قرن من خروجه من فلسطين ويرسم في قصائد ترتبط بمفردات ذلك المكان صورة لفضاء فردوسي، لكنّ ديوانه الذي صدر بعد وفاته (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) يحتفي بقريته التي تسلّل إليها فوجدها قد محيت عن الأرض.

ظلّ درويش يختزن هذا المشهد في وجدانه عندما كتب(طللية البروة)[١٢٠] التي زارها بعد عام ١٩٩٦. لكنّ القصيدة، بصرف النظر عن حضور المعري وامرئ القيس فيها، تحتفي بالزمن أكثر من احتفائها بالمكان الحاضر، بمعنى أنّها تحتفي بالمكان الذي غاب مع أفول الزمن العربي، الذي لا يراه غير الشاعر، ويعجز المراسل الصحفي والسائح عن استكناه أعماقه التي تلاشت فتحوّلت البروة بتلاشيه إلى طلل.

القمــر:

بقي شعر درويش قبل الخروج عام ١٩٧٠ يسعى إلى تشكيل هويّة عربيّة، ويصنع مناخًا تحريضيًّا يدعو للتشبّث بالبقاء، فالقمر يتأمّل أكواخ اللاجئين ويطيل السهر وهو يفكّر بما حلّ بهم، رافضًا ركوب البحر، معتصمًا بأغاني الجبال، لكن النص يقوم بقطع هذا الاسترسال، ليمتزج بلحظة أخرى تجمع بين الصخرة التي بنى عليها السيد المسيح كنيسته والأخرى التي ترمز إلى الصخرة التي عرج منها الرسول الكريم إلى السماء. لذا يبدو بقاء والده وصلاته فوقها هو ما يمنح الأرض طابعها الحضاري العربي الإسلامي. وقد قام درويش باستعادة صلته بالأرض في (مطر) من خلال ترحيبه به لأنّه يروي ثرى جده المدفون تحت شجرة السنديان، فتستحضر القصيدة الأجواء الطوفانيّة حيث يرجو الشاعر النبي نوح أن يدعه فوق أرضه لتعود جنة من جديد:

يا نوح!

هبني غصن زيتونٍ

ووالدتي .. حمامة!

إنا صنعنا جنة

كانت نهايتها صناديق القمامة

يا نوح!

لا ترحل بنا

إنّ الممات هنا سلامة[١٢١]

سعى درويش ليخرج عنصري البقاء/الرحيل من التجاذب الذهني في نصوصه الشعريّة، فاختار القمر كي يجسّد هذه الثنائية وما فيها من تجاذبات وصراعات. لهذا لا يحمل القمر ثنائية الريف والمدينة المعتادة، حيث يشير القمر إلى الحياة الريفيّة الوادعة أو ما يعرف بزمن البراءة، ويشير غيابه إلى تلاشي ذلك الزمن والدخول في زمن التجربة، لأنّ ثنائية الريف/المدينة في فلسطين المحتلّة كانت تشير إلى صراع الهويّة بين الغازي الصهيوني الذي أعطى المدينة ملامح عبريّة خالصة والأقلية الفلسطينيّة التي ظلّت تصارع للحفاظ على هويّتها في قراها وبلداتها.

ويبدو أنّ درويش أدرك انسداد الأُفق الشعري بخصوص استثمار رمز عوليس، أحد أكثر العائدين إلى أوطانهم شهرة في الأدب العالمي، فصار يستثمر ما يعرف باسم (لازمة الجزيرة)[١٢٢] أو الصراع بين المرغوب فيه والملعون. ففي حياة قاطني الجزيرة يتولّد صراع بين الداخل والخارج (وقد كان الفلسطينيون يعيشون آنذاك في جزيرة معزولة وتسعى الدولة العبريّة لتكريس عزلتهم). ففي حين تبدو الحياة فوق الجزيرة ثابتة، يصاب فيها المرء بالضمور ويكون الحاضر فيها جامدًا لا يدل على حياة أو موت، بحيث يصاب الزمان بالضمور، تتبدّى الحياة خارج الجزيرة متحرّكة ومنسابة ومتحوّلة. لذا تتباين نظرة القاطنين في الجزيرة إلى جزيرتهم طبقًا لوضعهم النفسي، فقد تبدو الجزيرة جنّة الله على الأرض، مثلما يمكن أن تبدو منفى وأن تكون الحياة فيها مليئة بالعزلة والفراغ القاتل.

ويمكن تقسيم الحديث عن تجلّيات القمر في شعر درويش إلى مرحلتين:

في المرحلة الأولى يبدو القمر في صورة سالبة، ويبدو الرحيل مرفوضًا وملعونًا. تشكّل (ثلاث صور)[١٢٣] القصيدة الأولى التي يبرز فيها القمر مقترنًا بالأب والحبيبة، لتجري في ثناياها مقارنة تتّكئ على أبعاد حكائية تسرد تاريخ كل واحد منهم.

تبدأ القصيدة بالحديث عن عناصرها بجمل شعريّة متشابهة تفضي لبيان الطبيعة الجوهريّة لكل واحد من تلك العناصر لكن الأسلوب سرعان ما يغادر هذه الصيغة المتشابهة التي لا تسهم في بناء جو من الترقّب أو الفضول لينتقل من الحياد إلى المشاركة ومن البرودة إلى الانفعال.

يتمّ سرد الحكايات من منظور الجماعة، ولم يكن القمر في القصيدة مرتبطًا بالرحيل، بل بالحزن واليأس، مقارنًا بالأب والحبيبة اللذين يصنعان آفاقًا واعدة؛ فالحبيبة تصنع الأفق الجمالي، في حين يصنع الأب أفق النضال بسعيه لكسب لقمة العيش لأبنائه وذوده الثعالب عن أرضه. وفي أثناء ذلك تتراجع الصورة الرومانسية للقمر، ليحل بدلًا منها صورة مغايرة:

كان القمر

كعهده – منذ ولدنا – باردا

الحزن في جبينه مرقرق ..

روافدًا .. روافدا

قرب سياج قرية

خرّ حزينًا

شاردا ..[١٢٤]

لكن (قمر الشتاء)[١٢٥] لا تكتفي بهذا السقوط الطبيعي للقمر الذي خرّ عند سياج القرية (وسقوطه عند السياج يشير إلى تلاشي فكرة السفر والبقاء داخل حدود الوطن) للتقدّم خطوة إلى الأمام في بناء علاقة درويش بالقمر الذي يعلن عن قيامه بقتله:

وأقول للشعراء:

يا شعراء أُمّتنا المجيدة!

أنا قاتل القمر الذي

كنتم عبيده!! [١٢٦]

لقد سبق لجابر عصفور[١٢٧] وهو يتحدّث عن التجربة الرومانسية في شعر أمل دنقل أن أشار إلى قصيدته (مقتل القمر) وما تنطوي عليه من تعارض بين القرية والمدينة. وفي حين تتمّ نسبة مقتل القمر إلى مجهول عند دنقل، فإنّ درويش يقدم على قتل القمر عن سابق وعي في (قمر الشتاء):

سيقال: كالمتسول المنفي .. كانْ

ردّوه عن كل النوافذ

وهو يبحث عن حنان[١٢٨]

التفت الشاعر توفيق زياد (١٩٢٩ – ١٩٩٤) إلى ما ينطوي عليه شعر درويش تجاه القمر من تناقض، لكنّه لم يتنبه إلى ما ينطوي عليه موقف درويش من دلالات في المقالة التي نشرها في (الجديد) عام ١٩٦٦عن مجموعة (عاشق من فلسطين)، وإن تنبّه إلى أنّ موقف درويش من القمر لم يتبلور تمامًا آنذاك:

«والحق أقول لكم إنّني أشفق على القمر من محمود، وأشفق على محمود من القمر إنّه يفرض على القمر معركة ليست في صالح الاثنين، يقبله مرة ثم ينزل

فيه صفعًا حتّى يدميه ... وما زال من المبكّر الوصول إلى استنتاجات قاطعة في هذا المجال عند محمود ...»[١٢٩].

إذا كان درويش يحتقر القمر، فلأنّه كان يربطه بفكرة الرحيل وإن كانت قصائده قد أفصحت عن ذلك في مرحلة أخرى، لهذا يقول درويش في الخاتمة:

لا تظلموني أيها الجبناء

لم أقتل سوى نذل جبان

بالأمس عاهدني

وحين أتيته في الصبح .. خان ..[١٣٠]

ومن اللافت أنّ درويش عاد إلى مقتل القمر بعد خروجه من فلسطين المحتلة في قصيدة عنوانها (المدينة المحتلة)[١٣١]. يجيء مقتل القمر في القصيدة على لسان طفلة احترقت أُمّها على مرأى منها. ومع أنّهم أعلموها أنّ أُمّها ستغدو سيدة الشهداء، فإنّ تلك الطفلة كرهت الدمى والقمر من ذلك اليوم:

من يومها،

لا تحبُّ القمر

ولا الدُّمى

كُلَّما

جاء المساء، صرخت كُلُّها

أنا قتلتُ القمر

لأنّه قال لي: ... قال ... قال:

أُمّكِ لا تشبه البرتقال

ولا جذوع الشجر

أُمّكِ في القبر

لا في السماء[١٣٢]

لا يخفى البعد الرمزي للحكاية، فاحتراق الأم يشير إلى ضياع فلسطين واحتلالها، ومقتل القمر لم يعد مرتبطًا بالرحيل (فالقصيدة نشرت في أحبك أو لا أحبك الصادر عام ١٩٧٢) بل يجيء نظرًا لأنّ القمر أنكر حقيقة الوطن وقام بتزييف جوهره وآمن بموته وعدم مقدرته على التجدّد والانبعاث. لكن عنوان القصيدة يلفت النظر، لأنّه لا علاقة له بالنص على المستوى الظاهري. فهو ينطوي على بعد تفسيري يبيّن مرامي النص، والأهم أنّه يؤكّد غياب ثنائيّة المدينة/القرية لأنّ المدينة الفلسطينية محتلة.

لكنّ البداية اللافتة لانكسار يقين درويش بخصوص القمر تجيء في (أبي)[١٣٣] و(خائف من القمر)[١٣٤]؛ ففيهما تراجع أمام القمر وخوف من غوايته ومحاولة للاحتماء بالأب تارة وبالحبيبة تارة أخرى. كما أنّ القمر لا يبدو قتيلًا بل يظهر بكامل قدرته على الإغواء ويبدو مرآة تكشف ما يخبئه الشاعر في الأعماق. القمر في القصيدتين يناقض صورته السابقة، لأنّ درويش شرع يراوغ في بناء صورته ويفصح عن أنَّ السفر لم يعد أمرًا ملعونًا وإنْ ظلّ إفصاحه يقترن بالنكوص.

ففي مفتتح حديثه عن أبيه يقول:

غضَّ طرفًا عن القمرْ

وانحنى يحضن التراب

وصلّى ..

لسماء بلا مطر،

ونهاني عن السفر![١٣٥]

تبدأ القصيدة بالفعل غضَّ وهو فعل يرد في القرآن في معرض النهي عن المحرمات، فكأنّ النظر للقمر يدخل في هذا الإطار. وبعد ذلك يتمّ الحديث من خلال فعلين أثيرين في شعر درويش يضفي عليهما طابع القداسة هما: انحنى وصلّى. وقد سبق لدرويش أن استخدم الفعلين في وصف علاقته بريتا. لا يخفى أنّ الصلاة كانت هنا لسماء مجدبة وهو ما يؤكّد عمق تديّن الأب وحبّه العميق لأرضه بصرف النظر عن خصبها. ليستخدم النص الفعل نهى في الخاتمة، بمعنى أنّه يخرج السفر من المنع إلى التحريم، لهذا يقول أبوه بعد ذلك:

غُضَّ طرفًا عن القمر

واحذر البحر.. والسفر![١٣٦]

ويكرّر درويش النهي عن السفر عندما يتحدّث عن أبيه في سياق حكائي فيقول:

وأبي قال مرة

الذي ما له وطن

ما له في الثرى ضريح

.. ونهاني عن السفر![١٣٧]

لكن الخوف يتصاعد في (خائف من القمر)[١٣٨] ويتشكّل على شكل خطاب موجّه لامرأة يطلب حمايتها:

خبئيني .. أتى القمر

ليت مرآتنا حجر!

(...)

وجه أُمّي مسافر

ويدانا على سفر

منزلي كان خندقا

لا أراجيح للقمر ..

وخذي المجد .. والسهر

ودعي لي مخدّتي

أنت عندي

أم القمر؟!

يتراجع الصوت العالي الذي كان يعلن عن مقتل القمر، لتحلّ محلّه نبرة راعشة تعي أزمتها، لكنّها تراوغ في الكشف عنها وإنْ صار السفر قاب قوسين أو أدنى من التحقّق.

يلفت النظر في حديث درويش عن القمر قوله: ليت مرآتنا حجر. فهي أمنية ستتحوّل لتغدو جملة مركزيّة في شعر درويش، وإنْ خضعت لبعض التحويرات في خضم تحولات شعر درويش. أمّا دلالة هذه الأمنية التي ترغب في تحوّل القمر (الذي كان مرتبطًا في العالمين القديم والوسيط بالمرآة)[١٣٩] إلى حجر، فلعلّها تتّصل بالصراع الدائر في أعماق درويش، لأنّه عندما تفقد المرايا قدرتها على عكس الصورة، فإنّ الأنا تعجز عن إدراك ذاتها وقراءة ما يضطرب في أعماقها. فقد يتوقّف الصراع وتتلاشى الرغبة في السفر.

بعد خروج درويش صارت المفردات تتكرّر على نحو تقريري واضح، يبيّن انتقال المسألة من عالم الرغبات المرفوضة إلى صدمة الواقع:

وكل البلاد مرايا

وكل المرايا حجرْ

لماذا نحاول هذا السفر؟[١٤٠]

إنّ (نشيد للرجال)[١٤١] هي من أكثر قصائد درويش المبكِّرة دعوة للصمود، وتصدر في جوهرها عن ضرورة التواصل بين الأجيال للحفاظ على الأرض والصمود فوقها وتستعين بمجموعة من الأصوات وبعدد من الحوارات مع أنبياء ثلاثة يؤيّدون حقّ مَن اغتصبت أرضه في استرجاعها، لكنّ القصيدة تنطوي على صوت يشكّك في جدوى النضال لأنّه يوصل إلى طريق مسدود. فعندما يتساءل هذا الصوت قائلًا:

فكيف ستجعل الكلماتُ

أكواخ الدجى .. بلَّور؟

ودربك كله ديجور

وشعبك ..

دمعة تبكي زمان النور

وأرضك ..

نقش سجادة

على الطرقات مرميّة

وأنت ... بدون زوّاده

وماذا بعد؟ وماذا بعد؟

جميلٌ صوتك المحمول بالريح الشماليَّة

ولكنا سئمناه!

يأتيه صوت يرد عليه بقوة:

ذليلٌ أنت كالإسفلتْ

ذليل أنت

يا من يحتمي بستارة الضجر

غبيّ أنت .. كالقمر

ومصلوب على حجر

فدعني أكمل الإنشاد

دعني أحمل الريح الشماليّة

ودعني أحبس الإعصار في كمي

ودعني أخزن الديناميت في دمي

ذليل أنت كالإسفلتْ

وكالقمر ..

غبيّ أنت![١٤٢]

من الواضح أنّ ثمّة صوتين بينهما قَدْر كبير من الاختلاف في الموقف والمنظور، ففي حين يظهر الصوت الأول يائسًا، يبدو الصوت الثاني قويًّا، ويحرص على تبيان الجوهر الذليل لصاحب الصوت اليائس، لكن ما ينبغي التوقّف عنده في الحوار السابق أمران:

أولًا: تكرار ثنائية القمر/الحجر لكنّها تجيء في سياق سلبي يشمل الطرفين؛ فالقمر يتّسم بالغباء، أمّا الحجر فيتّسم بالجمود.

ثانيًا: يتكرّر في الجواب الفعل دعني (وكأنّه يشير إلى ذات منشطرة على نفسها) منسوبًا للشاعر الذي يرغب في القيام بمهمّة معقّدة تجمع بين الشعري والنضالي. لكن القاسم المشترك بين الصوتين اليائس والآخر المفعم بالتحدّي والتفاؤل يكمن في صوت الشاعر الجميل الذي تحمله الريح الشمالية.

انتقلت (يوميات جرح فلسطيني)[١٤٣] القصيدة التي أهداها درويش لفدوى طوقان (١٩١٧ – ٢٠٠٣) عند أوّل لقاء لها بشعراء الأرض المحتلة في حيفا عام ١٩٦٨، للتعبير عن الرحيل من خلال ثنائية الوطن/الحقيبة:

آه يا جرحي المكابرْ

وطني ليس حقيبةْ

وأنا لست مسافرْ

إنني العاشق والأرض حبيبةْ![١٤٤].

في القصيدة تتجسّد ذروة الالتحام بالأرض وتبدو صورة الشاعر نقيضًا لعالِم الآثار الذي يفتّش عمّا يسند هويته المحتلة، ففي حين يبدو الشاعر المفعم بسرديته التاريخيّة وذاكرته القوميّة ملتصقًا بالأرض، يسعى عالِم الآثار لتغيير معالِم المدينة وترجمتها للعبريّة. وهو ما يؤدّي إلى الطباقية contrapuntal على حد تعبير إدوارد سعيد[١٤٥] عندما يفضي الاستعمال المتزامن للحنين إلى إنتاج معنى موسيقي يجيء فيه اللحن الأول على تضاد مع اللحن الآخر. وكان من الطبيعي في خضم ذلك المناخ الطباقي أن ينحسم الصراع لصالح البقاء، على ما فيه من مكابرة فوق الجراح.

ثمّ أخذ البقاء يضعف لصالح الرحيل الذي شرع يطارده ويضيّق الخناق عليه كما تجسّد في (كأني أحبك) التي كتبها درويش بعد خروجه:

كان الرحيل يطاردني في شوارع جسمك

وكان الرحيل يحاصرني في أزقة جسمك[١٤٦]

جاءت بوادر الحسم نحو السفر في (حبيبتي تنهض من نومها)، وفيها يتجلّى ذلك من خلال الصورة التي تظهر فيها عينا الحبيبة، فإذا كانت تبدو شوكة في القلب هناك فهي تتشكّل هنا على نحو مغاير:

عيناك، يا معبودتي، هجرةٌ

(...)

عيناك، يا معبودتي، منفى

(...)

عيناك، يا معبودتي، عودة[١٤٧]

إذا كانت المحبوبة هي التي هاجرت في (عاشق من فلسطين)، فإنّ رحيل العاشق كما يبدو في عيني الحبيبة يتشكّل على شكل دائرة لا بدّ من المرور بمراحلها:

هجرة ..... منفى ..... عودة

لكنّ الوقوع في دائرة الرحيل بات وشيكًا، لأنَّ الرحيل اقترن بالبحث عن الحريّة:

من يشتري الحب الذي بيننا؟

من يشتري موعدنا الآتي؟

من يشتري صوتي ومرآتي؟

بيوم حريَّةْ؟..[١٤٨]

وهو ما أشار محمود درويش له في المؤتمر الصحفي الذي عقده في القاهرة في ١٩٧١/٢/١١:

«لقد أصبحت مشلول الحركة تمامًا، مشلول الحريّة في التعبير ولقمة سائغة في فك العنصريّة الإسرائيليّة، وأصبحت مهدّدًا بخطر التعلّق على مطّاط الصيغ الديبلوماسيّة لكي أنجو من القانون. إنّني لا أشكو ولكنّني أحاول القول إنّ شعرة معاوية بيني وبين القانون الإسرائيلي قد انقطعت وأنّ طاقتي على احتمال التجاوز قد نفدت»[١٤٩].

لم تتوقّف مسألة الرحيل بعد الخروج، فاحتلّت مساحة من ديواني (أحبك أو لا أحبك) و(محاولة رقم ٧) حيث تحوَّل الخروج إلى هاجس مؤرِّق يبحث عن العودة في الواقع أو في الحُلم ويفتّش في ظلال ذلك التحوّل عن آفاق تعبيريّة جديدة.

يستعير درويش في (مزامير) قصيدة الشاعر التشيلي بابلونيرودا (١٩٠٤ – ١٩٧٣) «إني لا أحبك وأحبك»[١٥٠] التي تقوم على ثنائية الحب واللاحب، ليقوم درويش بتعميقها وجعلها أكثر قابليّة للتأويل في قصيدته ذات البناء المتصاعد. يطرح درويش في (مزامير) الاحتمالات الآتية:

أحبُّكِ أو لا أحبُّكِ

(...)

أريدكِ، أو لا أريدكِ

(...)

أغنّيكِ، أو لا أغنّيك[١٥١]

وهي أسئلة تطرح الأمر ونقيضه وتؤشّر إلى السجال الذي دار بخصوص قرار الخروج ومقدار ما كان ينطوي عليه من صواب وخطأ. لكن هذه التساؤلات تتوقّف لتظهر معالِم علاقة عميقة مع المحبوبة لم يستطع الرحيل إيقافها:

تنتشرين على جسمي كالعرق

وتنتشرين في جسمي كالشهوة

وتحتلّين ذاكرتي كالغزاة

وتحتلّين دماغي كالضوء[١٥٢]

لكن (مزامير) درويش[١٥٣] تتموّج بين الحُلم والواقع والحنين الطاغي والتمرّد على هذا الحنين والسعادة بقيود الحب والشعور بالتحرّر. وهذا التموّج ذو إيقاعات شتّى يضفي على المحبوبة صفة التعالي على الزمان والمكان والقدرة على الانتقال بالزمان من الجدب إلى الخصب، لكنّه لا يستطيع أنْ يلغي ما يدور في أعماق الشاعر من رغبات متناقضة تتمثّل في ابتعاده عن محبوبته ليقترب منها:

بين الابتعاد والاقتراب

حجر في حجم الحلم

لا يقترب

ولا يبتعد

وأنتِ بلادي

وأنا لستُ حجرًا[١٥٤]

تجيء لحظتا الاقتراب والابتعاد في سياق بوح مليء بالشجن. وإذا كانت المزامير التوراتية تجمع بين التسابيح والاستغاثة والحمد والحكمة والتأمّلات، فإنّ مزامير درويش التي تجمع بين الشعر والنثر، تجمع تلك الرؤى من منظور العلاقة بين الشاعر ومحبوبته. لكنّ هذه البنية الاستطراديّة المتصاعدة بجزْأَيها (حيث يتحدّث درويش في جزئها الأول عن المحبوبة ويتحدّث معها، في حين يتحدّث عن ذاته في الجزء الثاني) تنطوي على شيء من رؤى المتصوّفة في المجاهدة للاتحاد مع المحبوب. غير أنّ رؤى درويش ظلّت ترفض بعد الخروج الفناء في ذات المحبوبة وتحذر من ذلك وهو ما يتّضح في قوله:

وأنت بلادي

وأنا لست حجرًا

يوضّح هذا الابتعاد ما طرأ على رؤية درويش للعلاقة مع المحبوبة، فهذا المقطع يكاد يكون نقيضًا للمقطع الذي أشرنا إليه:

وطني ليس حقيبةْ

وأنا لست مسافرْ

وهذا ما عمّقه درويش في قصيدته الطويلة التي صدرت عام ١٩٧٥ (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) التي يستعيد درويش فيها القمر بدلالات الرحيل:

جاء وقت الانفجارْ

وعلى السيف قمرْ

وطني ليس جدارْ

وأنا لستُ حجرْ[١٥٥]

من الواضح أنّ ثمّة صوتين بينهما قَدْر كبير من الاختلاف في الموقف والمنظور، ففي حين يظهر الصوت الأول يائسًا، يبدو الصوت الثاني قويًّا، ويحرص على تبيان الجوهر الذليل لصاحب الصوت اليائس، لكن ما ينبغي التوقّف عنده في الحوار السابق أمران:

أولًا: تكرار ثنائية القمر/الحجر، لكنّها تجيء في سياق سلبي يشمل الطرفين؛ فالقمر يتّسم بالغباء، أما الحجر فبالجمود.

ثانيا: يتكرر في الجواب الفعل دعني (وكأنه يشير إلى ذات منشطرة على نفسها) منسوبًا للشاعر الذي يرغب في القيام بمهمّة معقّدة تجمع بين الشعري والنضالي. لكن القاسم المشترك بين الصوتين اليائس والآخر المفعم بالتحدي والتفاؤل يكمن في صوت الشاعر الجميل الذي تحمله الريح الشمالية.

ويبدو أنّ خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت عام ١٩٨٢ ورحيل درويش عنها وذهابه إلى باريس، جعله يغيّر من عناصر تلك المعادلة، لكنّ هذا التغيير يظلّ يؤشّر إلى رغبة درويش في تدمير مرجعياته وإثبات قدرته على التحوّل والتحرّر من ماضيه والنظر إليه بروح نقديّة:

وطني حقيبةْ

وحقيبتي وطنُ الغَجَرْ

شعبٌ يخيّمُ في الأغاني والدخانْ

شعبٌ يفتشُ عن مكانْ

(...)

وطني حقيبةْ

في الليل أفرشها سريرا

وأنام فيها،

أخدعُ الفتيات فيها،

أدفن الأحباب فيها

أرتضيها لي مصيرا

وأموت فيها

(...)

وطني حقيبةْ

من جلد أحبابي

وأندلس القريبةْ

وطني على كتفي

بقايا الأرض في جسد العروبة[١٥٦]

في (أغنية الريح الشمالية) عاد درويش إلى جدل البقاء والرحيل، وكان هذه المرة يستعير العنوان من قصيدة شيللي (أغنية إلى الريح الغربية)[١٥٧]. تجيء الريح الشمالية بمنزلة الروح الذي يجدد حياة الشاعر ويمسح عنها الاغتراب، لكنها تنكأ الجراح في الوقت نفسه:

قبلٌ مجفَّفةٌ على المنديل

من دار بعيدةْ

ونوافذ في الريح،

تكتشف المدينة في قصيدةْ

كان الحديث سدى عن الماضي

وكسَّرني الرحيلْ[١٥٨]

يتضافر القمر والمنديل والريح على مستوى الصورة لتأكيد أنّ العلاقة مع الوطن باتت تجري من منظور الرحيل والحركة والمنفى، بعد أنْ كانت تجري من منظور البقاء. لذا صارت (أغنية إلى الريح الشمالية) تتعامل مع القمر من منظور الحنين والود وترسمه بقدر لا يخفى من الرقّة والحنان والإيجابية. فهذا القمر قادر على أنْ يطلّ على المشهد الفردوسي الذي لم يعد الشاعر قادرًا على الاقتراب منه، كما أنّه لم يعد يستطيع أن يعود متسلّلًا إليه كما فعل وهو طفل:

يا أيّها القمر القريب من الطفولة والحدود

لا تسرق الحلم الجميل

من غرفة الطفل الوحيد

ولا تسجِّل فوق أحذية الجنود

اسمي وتاريخي

سألتك أيها القمر الجميل[١٥٩]

أمّا الريح القادمة من هناك، الحاملة للقبل المجفّفة على المنديل فتثير الكثير من الأسى في وجدان الشاعر وتنطوي على العديد من الرموز والإشارات المرتبطة بالوطن، فتحضر صور السجناء بوصفهم الفعل الرافض للاحتلال.

تتكرّر جملة (بالقيد أحلم) أربع مرات ويجيء تكرارها ليبرز المعنى مفروضًا على الوعي كي يطيل الوعي تأمّل ذاته:

بالقيد أحلم،

كي أفسِّر صرختي للعابرينْ

بالقيد أحلم،

كي أرى حريّتي، وأعدُّ أعمار السنين

بالقيد أحلم،

كيف يدخل وجه يافا في حقيبة!

بيني وبينك برهة في زي مشنقةٍ

ولم أُشنق .. فعدت بلا جبين

بيني وبين البرهة امتدَّت عصور

بالقيد أحلم،

كيف يدخل وجه يافا في حقيبة![١٦٠]

للحلم بالقيد ثلاثة مسوِّغات تتجلّى في الأفعال: (أفسر) و(أرى) و(أعد)؛ وهي أفعال تسعى إلى إيضاح ما هو ملتبس (مسألة خروج درويش وتلقيها آنذاك) وتدعو للتأمّل في مسألة الحرية ومستوياتها هنا وهناك أو للدخول في التباري مع الوقت بعد أن وقع الرحيل.

أمّا السؤال الذي يتكرّر مرتين فيؤكّد مجددًا نفي التماهي بين الوطن والحقيبة، إذ يستحيل إدخال وجه يافا في حقيبة. وقد اختار درويش يافا لأنّ ذلك النفي الشهير (وطني ليس حقيبة) وقع في رحابها، وأشار إليه درويش بقوله: «ويافا ترجمت حتى النخاع». وإذا كان النفي يتّخذ طابعًا حادًّا ويتّسم بطابع نضالي في (يوميات جرح فلسطيني)، فإنّ الاستفهام الإنكاري هنا يشير إلى أنّ الوطن صار جزءًا من وجدان الشاعر يرتحل معه حيثما ذهب، بعد أن غدا الذهاب إليه نزهة تنتهي بالموت. لكن لجملة (بالقيد أحلم) بعدًا آخر يشير إلى وطأة المنفى وحدّة الشعور بالغربة ويمتلئ بالحنين على نحو يذكر بما سيقوله درويش على لسان راشد حسين وهو يرثيه:

والتقينا بعد عام في مطار القاهرة

قال لي بعد ثلاثين دقيقة:

«ليتني كنت طليقًا

في سجون الناصرة»[١٦١]

أمّا (النزول من الكرمل) فهي أكثر قصائد درويش رسمًا لأبعاد تلك الإشكالية وما انطوت عليه من قضايا مفصليّة. يفتتح درويش قصيدته هذه بقوله:

«ليوم يحدّدني موعدًا، قلت للكرمل: الآن أمضي»[١٦٢]

لا غرابة أن يختار درويش الكرمل محورًا لانطلاق تلك الإشكالية، وأن يكون النزول عنه معادلًا للخروج من الفردوس. فالتماهي مع الكرمل قديم، وقد شكّل مفتتح (يوميات جرح فلسطيني):

نحن في حل من التذكار فالكرمل فينا

لكن هذا التماهي سيأخذ شكلًا جديدًا بعد الخروج، صحيح أنّ عشق درويش للجبل، ذي الإطلالة الضافية على فلسطين، عميق كما يتجلّى في ختام القصيدة:

أحب البلاد التي سأحبْ

أحب النساء اللواتي أحبْ

ولكن غصنًا من السرو في الكرمل الملتهبْ

يعادل كل خصور النساء

وكلَّ العواصم[١٦٣]

من الواضح أنّ نبرة العلاقة بدأت بالتغيّر، ففي (يوميات جرح فلسطيني) كانت تمتلك رنة فخر عالية، وتستخدم ضمير الجماعة المتكلّم، أمّا النبرة هنا فهي فرديّة حزينة، فضلًا عن أنّ لحظة الخروج تتجلّى وكأنّها ثمرة قدر إلهي لا مردّ له.

تتبلور لحظة الخروج في سياق نص شعري يمزج الاعتراف بالتأمّل والماضي بالحاضر والغناء بالسرد والوقائع بالتأويلات. تعي القصيدة خطورة الخطوة، لكنّها تعي كذلك استحالة التراجع عنها، وفي خضم ذلك يتكرّر الفعل (تركت) عشر مرات. وهذا التكرار يسمح باستعادة الواقعة من زوايا متعددة، وتتراوح الجملة الشعرية فيه طولًا وقصرًا ومن التفصيل إلى التكثيف، لينتهي الفعل (تركت) وحيدًا دالًّا على لحظة الخروج، لكنّه لا يشير إلى الانقطاع أو النسيان:

تركت الحبيبة – لم أنسها – عند سفح الجبل

(...)

تركت الحبيبة لم أنسها

تركت الحبيبة

تركت ... (١٦٤)

كان شعر درويش، بعد الخروج، يتأمّل هذه اللحظة القاسية التي ظلّت تطارده وتحاصره وتضيق عليه الخناق، ويبدو أنّ في وعي درويش تأمّل اللحظة بدأ يصنع تحوّلًا تجاه الأمّة العربيّة وجذورها الحضاريّة. وهي فكرة بدأ درويش ينمّيها ابتداء من هذه القصيدة، حيث بدأت غنائية ثمّ صارت تضرب في عالم الأساطير، بعيدًا عن نصاعة المعنى والغناء الشفيف. وقد صرّح درويش في المؤتمر الصحفي الذي أشرنا إليه:

«وأشعرتني (يعني مصر) بأنّني لم أغادر وطني، وإنّما انتقلت من الوطن الأصغر إلى الوطن الأكبر؛ إنّي أحدّق في أعماق النيل فأرى أعماق الظاهرة وجوهرها، وأرى تدفّق الحياة اللامتناهي ورحلة التاريخ الصاعد دائمًا. إنّي أحدّق في نهر النيل، فأسمع خرير نهر الأردن وبردى والفرات في نغم واحد

متدفق على الرغم ممّا يعتري الظاهرة من ركود ظاهري. وإنّنا على يقين من أنّ نهر الحياة سيواصل المسير»[١٦٥].

وهذا ما تعبِّر عنه (النزول من الكرمل) التي ترسم لقاء درويش بالعالم العربي. لا يحمل لقاء درويش بالمكان وجهًا واحدًا، ولا يصدر عن مشاعر موحّدة، فتصوير المكان في شعر درويش يجيء بعيدًا عن الاحتفالية والسياحية والبهجة المفتعلة، وقريبًا من لحظات الاكتشاف المسكونة بالتوجّس والرغبة في المعرفة والبحث عن المكان الغائب:

وسافرتُ

يا أيّها الكرملُ، البحرُ، والعشبُ، والنارُ

يا صخرة الفرح العائمة

وصمّمتُ جلدي قميصًا لأخفي آثار طعنتك النادمة

فأنكَرَني العسكريُّ

وكنتُ على باب أمي هناك أنادي دمشقْ

فتسمع نبض دمي في حفيف صنوبركَ المبتعدْ

وتغسلني دجلةُ الخير حين أموت من الوجد شوقًا إلى

أرض بابل

وها أنذا الآن

حين دخلتُ إلى الجامع الأمويِّ تساءل أهل دمشق:

مَن العاشقُ المغتربْ؟

وكانت مياه الفرات ونافورة النيل تحذف آثار زنزانتي

عن ضلوعي

وحين وقفتُ على النيل يومًا، وشاطئ دجلة يومًا

تساءل كل الذين رأوا دهشتي

من السائح المغتربْ؟![١٦٦]

يتعاقب في المقطع الشعري بعدان: سردي وحواري، أمّا السردي فيضمّ عددًا من الأفعال الماضية التي تتوالى لترسم محنة الرحيل في حين يتوزّع الحواري الذي يخاطب فيه درويش الكرمل في ثنايا النص ومنحنياته ليقطع سيرورة الحكاية وتناميها.

والحوار بين الشاعر والكرمل، خطاب أحادي يجيء بمنزلة فيض وجداني عالي الآفاق، يصنع لوحة مركّبة تتوقّف عن الرحيل وما خلّفه من شرخ وجداني في ذات الشاعر، ففيها يجتمع الحب والشعور بالضيق، كما يلتقي تعاظم الإحساس بالقيد الذي يصل حدّ الإحساس بالصلب (سئمت العلاقة بين المسامير والخشبة)، كما تمتزج مسألة الحبية بالانفصال عنها.

أمّا لحظة التماس الأولى مع العالم العربي فتجيء في القصيدة ضمن لحظتين مجازيتين:

أمّا الأولى فيتجلّى فيها مجاز نهري حيث تبدو العلاقة بين الفرات ودجلة والنيل متينة وهي علاقة تفضي إلى تجاوز الجغرافيا السياسية المعاصرة لتعود إلى بلاد ما بين النهرين ووادي النيل وبلاد الشام. وفي حين ينمي هذا المجاز لحظات الخصب والتفاؤل والأمل، فإنّ اللحظة الثانية تؤكّد العمق الحضاري الذي يربط هذه البلاد ويصنع منظومتها. وهو بعد قادر أن يخرج الشاعر من سجنه ليذهب إلى آفاق رحبة.

لقد سبق لدرويش أن توقّف عند هذه الأنهار في (عن الأمنيات) التي يتمنّى في خاتمتها أن يكون مع الثوار في الجزائر واليمن ومصر وكوبا:

يا صديقي!

لن يصب النيل في الفولغا

ولا الكونغو، ولا الأردن، في نهر الفرات!

كل نهر، وله نبع .. ومجرى .. وحياة!

يا صديقي! ... أرضنا ليست بعاقر

كل أرض، ولها ميلادها

كل فجر، وله موعد ثائر![١٦٧]

إنّ ما يقرّره النص صحيح ومطابق للواقع، ويكاد يكون صياغة شعرية للرؤية الماركسيّة التي تؤمن بخصوصيّة حركات التحرّر وقيامها عندما تستوفي شرطها التاريخي، لكن درويش الذي كان يرى عام ١٩٦٤، أو قبلها بقليل استحالة تلاقي هذه الأنهار، بات يؤمن عام ١٩٧٤، أو قبلها بقليل، بإمكانية امتزاج تلك الأنهار وتلاقيها في «نغم واحد متدفّق»، وهو أمر يشير إلى بزوغ روح شعري جديد لم يعد يرى أنّ «كل قومياتنا قشرة موز»[١٦٨]، بل صار يسعى «ليولد في الزمن العربيِّ نهار»[١٦٩].

الذات/الآخر بين الصراع والحوار:

بقيت حياة درويش، ولا سيّما في مراحل تكوينه الأولى في فلسطين المحتلة تستدعي جدلًا دائمًا بين الأنا والآخر، لأنّ ذاته نمت وتفتّحت وتشكّل وعيها في خضم صراع يومي لا يتوقّف فقد عانى درويش السجن والاعتقال والإقامة الجبرية.

إن قارئ (أوراق الزيتون) يستشعر أنّ القصيدة كانت تبحث عن الطريق المؤدّية إلى رسم هذا الجدل، وتفتّش عن أدواتها الفنيّة الضروريّة. فقصائد تلك المجموعة تمثّل ذاتا فردية/جمعية مقموعة، تجري الإشارة إلى هويّتها بحذر وإلى ما حلّ بها من نكبة دون خوض في التفصيلات. وكانت تجري عمليّة استبدال لمصطلح النكبة، فيتمّ الحديث عنها من خلال ألفاظ كالرواية والحكاية والتاريخ.

أمّا صور النكبة وتمثيلاتها فكانت تتمثّل في الإشارة إلى حكايات المهاجرين ورسائل المشردين إلى بعضهم عن طريق الأثير، وإنْ كانت بعض القصائد تشير إلى وجود شعب فقد علمه رجولتَه وصارت رايته قتيلة.

أمّا المحتل فكان يجري الحديث عنه بحذر وفي سياق غير سياسي من خلال اللجوء إلى أوصاف نمطيّة سلبيّة الدلالة في المخيّلة العربيّة مثل: طاغية، مارد، الذباب، بنات آوى، مهاجر، كف شرير، الآخرون، وكان يتمّ الحديث عن الأعداء والمغتصبين في سياق ثأري[١٧٠].

تشكّل (بطاقة هوية)[١٧١] ذروة المواجهة في هذه المرحلة بين الذات والآخر. ففيها تجري بلورة طبقات الهوية وتمثيلاتها على مسمع من الآخر الذي كان عليه أن يصغي إلى ذلك الحديث، من غير أن تفسح له القصيدة مجالًا كي يتدخل. بل إنّ (بطاقة هوية) تقوم بقلب المعادلة، فتستعيد الأنا المهمّشة لونًا من خطاب القوّة، كما يتبدّى في الفعل (سجّل) النابض بالتحدّي، في مواجهة سلطة ذات هويّة مضادّة تمارس الإقصاء والتدمير والإلغاء بحق الفلسطيني.

ولمّا كانت الأنا تعي ذاتها على مجلى من الآخر، فإنّ (بطاقة هوية) تمثل لونًا من الخطاب التمثيلي يشتمل على الأبعاد الآتية:

١- **البعد القومي**: وهو بعد يتصدّر المشهد ويتمثّل بجملة (أنا عربي) التي تتكرر خمس مرات. وتجيء كلمة عربي نقيضًا للآخر (يهودي، إسرائيلي، صهيوني) والعروبة هنا تنبثق من اللغة والانتماء إلى الأمة والإجابة تجيء ردًّا على سؤال متخيّل في إحدى دوائر السلطة: من أنت؟

٢- **البعد الأيديولوجي**: تشير القصيدة إلى انتماء الأنا للحزب الشيوعي، مثلما تشير إلى شعبيّة هذا الحزب في الريف الفلسطيني. وقد خضعت جملة (يحبّون الشيوعية) التي جاءت بعد حديث عن القرية المنسيّة العزلاء لجملة من التحويرات في الطبعات اللاحقة، ثمّ جرى حذفها. وبصرف النظر عن وجود الجملة المشار إليها، فإنّ مستوى الأنا طبقيًّا تعزّز البعد الأيديولوجي وتقوّي حدّة الصراع الذي كان طبقيًّا مريرًا في بعض جوانبه. وليس ثمّة تناقض بين البعدين القومي والأيديولوجي وبخاصّة في تلك الحقبة[١٧٢]؛ لأنّ العروبة في (بطاقة هوية) أقرب إلى البعد الثقافي منها إلى الطروحات القومية التي انتشرت يومها. فهي لون من المقاومة للانقراض والتلاشي في وجه الأسرلة.

٣- **البعد الوطني**: يتحدّث درويش عن صبر الذات وجلدها وقدرتها على المقاومة، لذا لا يتحدّث النص عن الوطن بإفصاح بقدر ما يضع الأساس للغة قادرة على بلورة المعنى دون مباشرة. فهو يشير إلى أنّ جذوره ضاربة في أعماق الأرض التي سلبتها سلطة غاشمة ومغتصبة.

٤- **البعد الشخصي**: يشير النص إلى سمات فارقة كالشَّعر الأسود والعينين البنيتين والزي الريفي الفلسطيني (العقال والكوفية) واليد الخشنة.

لكنّ أهمية (بطاقة هوية) تكمن في أنّها تظلّ قادرة على تمثيل الفارق الجوهري بين هويتين تنتمي الأولى للهويات القاتلة في حين تمثّل الأخرى

مرتكزًا للحياة والمقاومة، لهذا تحرص القصيدة على الصدور عن أبعاد إنسانيّة في ذروة ذلك الصراع:

أنا لا أكرهُ الناس
ولا أسطو على أحد
ولكنّي ... إذا ما جعت
آكلُ لحم مغتصبي[١٧٣]

وإذا كانت مسألة الهوية والاختلاف تشكّل محور (بطاقة هوية)، فإنّ قصيدة (جواز سفر)[١٧٤] تبيّن بمرارة كيف تتناقض الهويات وتتقاطع على نحو تبدو فيه الذات مرتبكة ومتألمة، لأنّها تضطر في أثناء السفر إلى أن تحمل جواز سفر نقيضها؛ أي: أن تنتمي على المستوى الرسمي لهويّة الدولة الغاصبة. وقد بيّن درويش نوعًا من هذه الإشكالية في (يوميات الحزن العادي) وهو يحكي تجربة سفره إلى صوفيا عندما سافر مع اليسار الإسرائيلي إلى هناك:

«على بعد أمتار قليلة، كان العَلَم الفلسطيني ... يظلّل مجموعة من الشابات والشباب الفلسطيني القادم من كل أنحاء المنفى. وكان يشكل، في الأفق، تعويضًا رمزيًّا عن مهانة الماضي والتزامًا عمليًّا بتغيير الحاضر، واستشرافًا ملحميًّا للفوز بالمستقبل. ما أجملهم! (...) وعلى المبنى المواجه الذي تذهب إليه يطل العَلَم الإسرائيلي، يظلّل مجموعة من الشابات والشباب الإسرائيلي اليساري. لم تكن ضائعًا بين هذين العَلَمين المتصارعين، علم الحق المنهوب وعلم الجريمة التي تحمل نشيدًا وجواز سفر، ولكنك كنت ضائعًا بين صيغ ممارستك السياسية، لأنّه لا يكفي أن تعرف من أنت لتنجو من الحيرة بل عليك أن تعرف طريق اختيارك. وهل اخترت؟ لقد جئت من وطنك المحتل بوثيقة سفر إسرائيلية، مع شباب يحملون علمهم الذي هو خنجرك، فما هو مكانك؟[١٧٥]. يفتتح درويش القصيدة بقوله:

لم يعرفوني في الظلال التي

تمتصّ لوني في جواز السفر

وكان جرحي عندهم معرضا

لسائح يعشق جمع الصور

لم يعرفوني، آه لا تتركي

كفي بلا شمس

لأن الشجر

يعرفني

تعرفني كل أغاني المطر

لا تتركيني شاحبًا كالقمر[١٧٦]

تقيم القصيدة علاقة تناقض بين اللون والظلال، فاللون يشير إلى ما تنطوي عليه الأنا من مشاعر وانتماءات ورؤى، والظلال تشير إلى ما طرأ على الذات من تمزقات وتشوهات جعلتها تبدو غير واضحة.

تشير جملة (لم يعرفوني) إلى موقف العالم الذي لم يستطع إدراك إشكالية العلاقة بين الألوان والظلال، واستغرق في الاستمتاع بصورة الجرح النازف. لذا يعيد النص إنتاج هويته مجدّدًا من خلال التماهي مع الحبيبة – الوطن التي يقوم النص بتمثيلها؛ أي: بإعادة بناء صورتها من خلال عناصرها المرتبطة ارتباطًا عميقًا بهويته. لذا يحشد النص كل العناصر الدالة على هذا التمثيل:

كلُّ العصافير التي لاحقتْ

كفي على باب المطار البعيد

كل حقول القمح،

كل السجون ..

كل القبور البيض

كل الحدود ..

كل المناديل التي لوَّحتْ

كل العيون

كانت معي، لكنّهم

قد أسقطوها من جواز السفر![١٧٧]

عندما نتأمّل تلك العناصر نجدها تحوي كلّ عناصر الذاكرة الفاعلة التي تمّ الاستيلاء عليها وإزاحتها من المشهد (العصافير، القمح، السجون، القبور، الحدود، المناديل، العيون) وهي عناصر تجمع بين الأرض والذاكرة التاريخيّة المفعمة بعناصر المأساة.

إنّ (جواز السفر) صراع بين الهوية التي تسعى لإنتاج تمثيلات تعبّر عن ذاتها وجواز السفر الذي يرمز إلى نظام من التمثيلات ذات الأطر القانونية والسياسية والأيديولوجية، لذا انتهت إلى حسم الصراع:

كل قلوب الناس .. جنسيتي

فلتسقطوا عني جواز السفر![١٧٨]

لذا قادت هذه اللحظة الملتبسة درويش إلى إبراز هوية الأرض في (عاشق من فلسطين)، ويمكننا أن نقيم موازنة بين المغنّي الذي يتجذّر في الأرض ويتغنّى بملامحها الفلسطينيّة التي يستمدّ هويّته منها، و(الجندي الذي يحلم

بالزنابق البيضاء). فالمغنّي يتحدّث عن أرضه ويكرّر كلمة (فلسطينية) سبع مرات[١٧٩]:

فلسطينية العينين والوشمِ

فلسطينية الاسمِ

فلسطينية الأحلام والهمِّ

فلسطينية المنديل والقدمين والجسمِ

فلسطينية الكلمات والصمتِ

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموتِ

في حين تبدو علاقة الجندي الغاصب، الحالم بالزنابق البيض بالأرض سطحيّة ونفعيّة[١٨٠]. لقد بقي درويش يسعى[١٨١] للكشف عن عدوانيّة الآخر وشروعها في طمس الوجود الثقافي العربي وتشويه تاريخه وتراثه، كما كان يسعى لبلورة خطاب نقدي للثقافة العبريّة التي كانت تشعر بالتفوّق في حين كانت الثقافة العربيّة تستشعر الخطر من التلاشي وفقدان الهويّة:

ويشتمنا أعادينا

«هلا .. همج همُ .. عرب»

نعم! عرب ولا نخجل[١٨٢]

يبيّن هذا المقطع آلية من آليات الصراع الثقافي وهي الاختزال التي تحيل الآخر إلى صورة نمطيّة لها سماتها الجوهريّة الثابتة غير القابلة للتغير. لذا يساوي الخطاب بين العرب والهمج ويتحدّث عنهم بنبرة ساخرة تشي بتخلّفهم

ودونيتهم. بالمقابل تتمسّك الذات بهويّتها وتبيّن عناصر التفتح فيها وقدرتها على المقاومة وصناعة التقدّم والإبداع.

ريتا / الجندي / البندقية:

تجيء شخصيّة (ريتا) في شعر درويش امرأة تتقاطع فيها دلالات عديدة، فهي تجسّد الأنوثة التي تجتاح الشاعر وتحتل عالمه، وتثير قضايا معقّدة في علاقات الذات بنفسها وعلاقتها بالآخر تتجاوز علاقة الحب. فـ(ريتا) على امتداد النصوص الشعرية التي تجلت فيها من (آخر الليل) عام ١٩٦٧ حتى (أحد عشر كوكبًا) الصادر عام ١٩٩٢ تتبدّى في شعر درويش امرأة متفردة؛ متجددة، بسيطة، مركّبة، أرضية، صوفية واقعية ومتعالية على الواقع مادية، مثالية، ممكنة ومستحيلة، متسامحة ومتعصبة. فـ(ريتا) اليهودية ترتبط مع الفلسطيني العربي بعلاقة حب ولدت مكتملة الأبعاد منذ اليوم الأول، وإنْ ظلّت العلاقة ساحة للصراع ومرآة له. أمّا البندقية التي في حوزة الآخر، بوصفها رمزًا للقوّة العسكرية المتفوّقة، فهي حاضرة في ثنايا العلاقة، سواء ألاحت في الأفق، أم خرجت من لا وعي (ريتا) وعقلها الباطن، وهي التي تجعل علاقة الحب تختل وتعيد العلاقة إلى المربع الأول.

إنّ المسار التشكيلي لـ(ريتا) يبيّن أنّها لم تكن فكرة مجرّدة أو أداة من أدوات التعبير عن الصراع، بل إنّها كانت تسير من الاختصار والتكثيف إلى الإسهاب والتفصيل ومن سحر النموذج الرومانسي إلى الشخصيّة المركبة. أمّا شخصيّة الشاعر فتجمع بين العاشق المسكون بقضيته والذي يعي أنّ علاقته بـ(ريتا) تشبه ترويض النمرة.

تتجاور (ريتا والبندقية)[١٨٣] و(جندي يحلم بالزنابق البيضاء)[١٨٤] وتبني عبر هذا التجاور ثنائيات التوافق والتضاد التي ستتكرر في (كتابة على

ضوء بندقية)[١٨٥]، حيث تكرّر شالوميت (الشخصية الشارحة لريتا) الثنائيات ذاتها، فتتوزّع بين سيمون/الجندي ومحمود/العربي الفلسطيني. وهو تكرار يبيّن تداخل آفاق الصراع مع الآخر من جهة، وسعي درويش المبكِّر للخروج من منحنى الصورة النمطيّة إلى بنية الشخصيّة الإنسانيّة التي تتلاقى نوازع متباينة في إهابها من جهة أخرى.

تبدأ ريتا والبندقية برسم علاقة الحب من لحظات النهاية وترتدّ من تلك الحالة التي تؤشّر لها بانعدام الصلة بين الرائي والمرئي أو بين الناظر والمنظور إليه للحديث عن جمال عيني ريتا:

والذي يعرف ريتا، ينحني

ويصلي

لإله في العيون العسلية!

واضح أنّ المشهد يقوم على الاتّساق بين عيني العاشق والمحبوبة ويبرز قبح البندقيّة التي تحطّم الاتّساق وتشوّهه. لكن الصورة تستدعي أنْ نقارنها بالمشهد الافتتاحي لقصيدة (عاشق من فلسطين):

عيونك، شوكة في القلب

توجعني .. وأعبدُها

يتجلّى في الحديث عن ريتا لون من الاحتراس البلاغي، فعلى الرغم من حضور العبادة والقداسة في هذا المشهد وفي المشهد الموجود في قصيدة (عاشق من فلسطين)، فإنّ القداسة في مشهد ريتا يجيء مشروطًا بالقول: «والذي يعرف ريتا»، في حين كانت العبادة مقترنة بالألم والمعاناة هناك. لكن الجملة السابقة تتجاوز كونها احتراسًا بلاغيًّا مجردًا، فهي موجّهة في الأغلب

لخارج فلسطين المحتلة الذي كان يصعب أنْ تدخل ريتا في آفاق توقّعاته وبخاصّة أنّ القصيدة تقدّمها دون تمهيد أو تسويغ. فريتا المرأة اليهوديّة تقتحم المشهد الشعري العربي الذي كان يتقبّل صورتها بمشاعر تجمع بين الرفض والاستغراب وبعض محاولات التسويغ.

تتوزّع العلاقة في القصيدة بين زمنين، زمن كان يحتضن بهاء العلاقة، مرّ كما يمرّ الحلم، رغم أنّه استمرّ سنتين:

وأنا ضعت بريتا .. سنتين

وهي نامت فوق زندي سنتين[١٨٦]

يتذكر النص الزمن الحلمي مثلما يسترجع المرء حلمًا جميلًا خسره، كما يقول درويش في (موال)[١٨٧]، لكنّ القصيدة تتشبّث بتفصيلات لحظة الحلم ويختزنها ويستعيدها:

.. وأنا قبّلت ريتا

عندما كانت صغيرة

وأنا أذكر كيف التصقت

بي، وغطّت ساعدي أحلى ضفيرة

وأنا أذكر ريتا

مثلما يذكر عصفور غديره[١٨٨]

وهي تفصيلات ستظلّ حاضرة في نصوص ريتا، وإنْ أخذت منحًى مختلفًا، فقد اعتاد درويش أن يتجاوز نصوصه الشعريّة وإنْ بقي يحتفظ بثوابت تسمح للنص بالتشكّل من جديد والسريان في نصوص أخرى تصنع من خلالها نصوصًا أخرى بينها نمو وقرابة خفيّة ومعلنة.

فعلى سبيل المثال: تحضر العصافير في نصوص ريتا. والعصافير رمز يصعب أن تستقرّ دلالته في شعر درويش. فالعصفور في المقطع السابق واقعي الدلالة، في حين يأخذ العصفور منحًى مختلفًا عندما يصحو النص على الواقع مؤذنا بانكسار الحلم:

آه .. ريتا

بيننا مليون عصفور وصورة

ومواعيد كثيرة

أطلقت نارًا عليها .. بندقية[١٨٩]

واضح أنّ «مليون عصفور» تشير إلى مرجعيات الغناء هنا، في حين تشير الجملة نفسها في سياق الحديث عن ريتا إلى التوافق والانسجام بين عاشقين يدركان أنّهما لا يعيشان في المطلق بل في واقع تتحكّم فيه بندقية الآخر[١٩٠]. أمّا في (العصافير تموت في الجليل)[١٩١] فتتغيّر دلالة العصافير وتكون وسيلة لتصوير مجزرة كفر قاسم وشهدائها وتخرج من إطار الفرح إلى إطار مرتبط بالموت الجماعي:

تعالي ننتمي للمجزرة! ..

سقطتْ كالورق الزائد

أسرابُ العصافير

بآبار الزمنْ ..

وأنا أنتشل الأجنحة الزرقاء

يا ريتا[١٩٢]

لكنّ (شتاء ريتا) تعيد للعصافير دلالتها المرتبطة بالحب والارتواء، فهو يتذكّرها مثلما يذكر العصفور غدير الماء، ثمّ تنبثق العصافير من جسدها[١٩٣]. لكنّ البندقية التي أطلقت النار على العصافير في القصيدة الأولى، ستظلّ حاضرة بتجليات مختلفة تنتهي بمسدس ريتا في الخاتمة.

يتكرّر اسم ريتا عشر مرات في (ريتا والبندقية)، وكأنّ النص يجعل اسمها تعويذة، لهذا يجري الحديث عنها دون أنْ يسمح لها النص بالحديث، وإن كانت شخصيتها ستتطوّر لتكون قادرة على الحوار. لذا جاء الحديث عنها احتفاليًّا وجرى ربطها بالعيد والعرس وصارت العلاقة قادرة على إضاءة كينونة كلّ منهما. ولعلّ العلاقة بين العصفور والغدير تنقل علاقة الحب إلى آفاق إنسانيّة، فالعصافير تشير للّطافة والجمال والتحليق فوق الواقع وغدير الماء دالّ على الارتواء والخصب، لكنّ الارتواء يظلّ شبيهًا بحسو الطائر.

وبالمقابل؛ فإنّ شخصية الجندي تتّصف بالثبات في ملامحها الرئيسة، فهي لا تتحرّر من صلفها؛ لذا فإنّ انشطارها وتمزّقها الداخلي سرعان ما يلتئم من خلال الذوبان في مؤسّسة الجيش. وقد أجمل درويش حياة الجندي فقال:

يقصفون مقابر الشهداء، يدثَّرون بالفولاذ، يضطجعون مَعْ

فتياتهم، يتزوجون، يطلِّقون، يسافرون، ويولدون،

ويعملون ويقطعون العمر في دبَّابةٍ ..

أهلًا وسهلا![١٩٤]

إنّ حضور الجندي ينهي الحوار ويؤذن بالانتقال إلى الصراع، فالجندي يحضر نيابة عن المشروع الصهيوني ومشروعها الاستيطاني وأيديولوجيتها التي ترفض الآخر وتسعى لإبادته[١٩٥].

بدأ درويش برسم ملامح الجندي الإسرائيلي منذ (جندي يحلم بالزنابق البيضاء)[١٩٦]، التي يحلم فيها الجندي بحياة سعيدة بعيدة عن الصراع، وينطوي معجمه على حلم رومانسي لا يتحقّق إلّا على حساب أصحاب الأرض وأهلها.

لا يكاد سيمون في (كتابة في ضوء بندقية)[١٩٧] يختلف عن زميله الحالم بالزنابق البيض، فسيمون كسلفه جندي محترف، نال وسامًا ومنح إجازة ليستمتع بها بعيدًا عن الجبهة التي سفك فيها دماء عشرين ضحيّة، يحاول إبعادها عن خياله دون أيّ شعور بتأنيب الضمير. يكتب سيمون لصديقته شولميت كي تكون بانتظاره أمام البار الذي يشكّل المسرح المفتوح على أزمنة متعدّدة تنقل الحكاية إلى مستويات أخرى[١٩٨].

تنمو الحكاية على إيقاع انتظار شولميت الطويل لسيمون. في تلك الساعات الصعبة كانت شولميت تعيد التأمّل في تكوين سيمون النفسي والفكري وتقارن بينه وبين صديقها العربي محمود. كان سيمون عاشقًا لجسد شولميت ويتعامل معه على نحو يكاد يسلبه بعده الإنساني، لذا تشيع في علاقته معها مفردات الحرب[١٩٩]. بالمقابل؛ فإنّ بعدًا إنسانيًّا يسم علاقتها بمحمود وتبدو العلاقة مرتهنة لبعد جمالي يجمع بين الأرضي والصوفي. وإذا كان سيمون يدافع عن أيديولوجيا ويقتل دفاعًا عنها، فإنّه في قرارة نفسه يعي الأقنعة الكاذبة التي تصدر عنها تلك الأيديولوجيا ويقرّ أن يسجن ما يعرفه من كذب في أعماقه، لذا تجيء علاقته بشولميت لونًا من الهروب من الموت وبحثًا عن سلامه النفسي[٢٠٠]. بالمقابل يقف محمود على الطرف النقيض لسيمون، فهو طيّب القلب خجول. لكنّه قادر على إقناع شولميت بصواب وجهة نظره وصحّة منطقه. وعندما شرعت شولميت في مناقشة الأمر، تبيّن لها أنّ علاقة الحب مع محمود محفوفة بالرفض المجتمعي وبالمخاطر:

عندما عانقها، في المرة الأولى بكتْ

من لذة الحب .. ومن جيرانها[٢٠١]

فالعلاقة محاطة بالعديد من الأسئلة على مستوى الهوية، لذا استسلمت شولميت لغواية العلاقة مع سيمون، لأنّها تحقّق لها التوافق المجتمعي والسلام النفسي.

إنّ استخدام القصيدة لاسم شولميت، التي تحلّ محلّ ريتا في النص وتتقمّص الكثير من سماتها، يدخل في باب المفارقة البنيويّة؛ فشولميت المرأة المحبوبة في نشيد الأَنْشاد، التي يرفعها النص إلى مقام المرأة المعبودة هناك، تغدو هنا معشوقة الجندي القاتل، وتكتفي بمتابعة الراقصين وهي من تملك – بحسب التوراة – مقوّمات الرقص الفاتن.

ومن اللافت أنّ الشاعر الذي يحضر باسمه الأول في النص، ينفصل عن ذاته في أثناء التشكّل الدرامي، ويغدو ساردًا عليمًا يتتبع الحكاية في مستوياتها المختلفة، وإنْ كان يقبع في سجن الرملة منذ سنوات.

يتولّى هذا السارد رسم الحكاية من خلال مزاج يتّسم بالسخرية والمرح وفي سياق عنصر معروف في الأدب العالمي هو توزّع امرأة بين عاشقين[٢٠٢]. لكن مناخ الحكاية ليس بسيطًا، فهو مناخ مركّب يتحرّك في سياقات تقوم على الصراع وتشمل الحبّ والعقل والجسد والتاريخ والأرض والسجن، كما أنّه يعتمد تقنيات أسلوبيّة كالحوارين الداخلي والخارجي والسرد المتعدّد المستويات والمشاهد التي تجري استعادتها.

لكنّ شولميت وسيمون هما أحد تجليات ريتا والجندي، فشولميت تتشابه مع ريتا في كثير من السمات والملامح (العيون العسليّة، الجسد الذي أشير له

في البداية على نحو مجمل ثم شرعت نصوص ريتا تتوسّع في تصويره)، أمّا سيمون فيفتش عن حلم رومانسي وحياة مملوءة بالمسرات ويمارس القتل البارد دون رحمة. لتجتمع في الشخصيات القوّة والضعف والتعصّب والتسامح ومحاولة القفز على الواقع ثم الخضوع لسلطانه.

وإذا كانت علاقة الحب تنتهي في (ريتا والبندقية) بسطوة الواقع الذي يؤكّد سلطان المدينة العبريّة الجديدة «والمدينة كنّست كلّ المغنين، وريتا»[٢٠٣]، فإنّ المشهد في (كتابة على ضوء بندقية) ينتهي على نحو ينقل الصراع إلى عالم الأساطير، فتنتقل من لحظات التذكّر التي تصنعها شولميت إلى تشكيل مشهد بصري سينمائي يؤشّر لتحوّلات مهمّة تغيّر من تراتبية العشاق، لتنحاز شولميت إلى محمود. لكن خاتمة القصيدة تقوم على تحوّلات فيزيائيّة تقترب من فكرة المسخ، وهذا التحوّل يؤشّر إلى ما يعتمل في داخل شولميت من تمزّق وانشطار يعيد العلاقة إلى نقطة الصفر.

أين سيمون ومحمود؟

من الناحية الأخرى

زهورٌ حجريَّةْ

ويمر الحارس الليلي،

والإسفلتُ ليل آخر

يشربُ ضوء المصابيح،

ولا تلمع إلّا بندقيةْ ...[٢٠٤]

كانت شولميت على وشك التحوّل نحو صيرورة جديدة وقناعات مختلفة، ولعلّ «كل قومياتنا قشرة موز» تشير إلى بداية التساؤل في أعماقها تجاه

ما شكّل هويّتها من معتقدات وأفكار، لذا كانت مهمّة سيمون أن يحول بينها وبين هذا التحوّل، ويبدو أنّ إخفاقه قاد شولميت إلى نهاية شبيهة بنهاية إساف ونائلة دون أن تحيط بهذه الزهور الحجرية أيّ قداسة، بل إنَّ معطيات القوّة التي يرمز الحارس الليلي لها تظلّ تعكس طبيعة المجتمع الإسرائيلي ومنظوره.

ظلت قصائد ريتا في (العصافير تموت في الجليل) وفي (ريتا أحبيني) مسكونة بهذا الهاجس، فصار العاشقان يلتقيان ثمّ يفرّ كلّ واحد منهما من الآخر. كان درويش يستشعر خطورة الشبح الذي يحول بينه وبينها ويتجلّى على شكل دم نازف أو على هيئة مجزرة ينفذها في بني وطنه، لذا ينادي الشاعر ريتا قائلًا:

تعالي ننتمي للمجزرةْ! ..

بعد ذلك بدأت الأزمة تلوح في الأُفق، على نحو يشير إلى شروخ في بنيان العلاقة:

كان لا يتعبني في الليل إلّا صمتها

(...)

إنني أرتشف القُبلَة

من حدِّ السكاكين[٢٠٥]

أمّا في (ريتا .. أحبيني)[٢٠٦] التي تتّخذ من أثينا فضاءً لها، فيحضر الشرطي نيابة عن الجندي ويخلق حضور الشرطي مناخًا مفعمًا بالسريّة والخوف، لهذا يلجأ النص لغنائيّة مترعة بالشجن لا تتجلّى فيها ريتا إلّا من خلال نداء ابتهالي يتكرّر كاللازمة أربع مرات:

ريتا.. أحبيني! وموتي في أثينا

مثل عطر الياسمين

لتموت أشواق السجين ..

لكنّ القصيدة المشار إليها تظلّ تمثّل بداية التحوّل في موضوعة ريتا، فهي تسعى للبدء في إخراجها من سياق التجاذب الصريح الذي تتوزّع فيه بين اثنين: حبيب ينتمي إلى الآخر، وجندي ببندقيته يحمي بقاءها على أرض ليست لها. وستحاول القصيدة أن تنقلها إلى مستوى شخصي مفعم بالحزن والسرّية. لذا يتّسم النص بالغموض النسبي إذا ما قورن بلغة النصوص الأخرى التي كانت تنبني على الوضوح.

تتحرك (ريتا .. أحبيني) صوب الحلم وهو زمن الاحتمالات وفضاؤها لتتفاعل في هذه اللحظة الزمنيّة عوامل ذاتيّة شتّى كالقلق والخوف من غياب الحبيبة أو تلاشيها، وموضوعيّة تنبثق من مناخي الصراع.

وعودة إلى اللازمة التي أشرنا إليها التي تربط بين الحب والموت على نحو ابتهالي فإنّ موت ريتا يأخذ فيها شكل التحوّلات الموحية التي توحّدها مع الطبيعة وتنشر عطرها وتحرّرها من إشكالاتها، وليأخذ موت السجين أو موت أشواقه وأحزانه دلالة فقدان الحياة.

وتجدر الإشارة إلى شبه الجملة (في الحلم) التي تتكرّر هي أيضًا خمس مرات يرتدّ النص فيها إلى ريتا ليصنعها وليجعلها قابلة للرؤية بعد أنْ خاب الأمل في قدرتها على المجيء، ويكون تكرار اللحظة الحلميّة على النحو الآتي:

في الحلم، ينضم الخيالُ إليك (مرّتان)

في الحلم، شفّافٌ ذراعكِ (مرّتان)

في الحلم، تتَّسع العيون السودُ (مرّة)

وهي ترسم مجتمعة العلاقة بين الشاعر وريتا المرأة، وتمزج بين جسد ريتا وحمولاته الرمزيّة والثقافيّة الذي تظلّ تتلبّسه أبعاد الصراع. فجسد ريتا المتخيّل يتناغم مع جسدها الواقعي، لكنّ لحظة التواصل هي التي تحوّله إلى كيان رمزي مثقل بخلفيات الصراع:

أثينا .. يا أثينا .. أين مولاتي؟

على السكين ترقص

جسمها أرض قديمةْ

ولحزنها وجهان:

وجه يابس يرتد للماضي

ووجه غاص في ليل الجريمةْ[٢٠٧]

تمكّنت الصورة المركّبة التي تبنيها القصيدة أن تخلق دلالة كبرى تعجز الصور البسيطة عن التعبير عنها، فتحديد زمان الحكاية بقوله: (في كلّ أمسية) يؤكّد ديمومة الحكاية واختيار أثينا مسرحًا لتفجّر لحظة الحبّ مع العجز عن التواصل، يضع الحكاية على درب الأسطورة فتتعالى الحكاية على شرطها التاريخي لتصنع حكاية حبّ مأساويّة تنبض بالحياة وإنْ كانت تغمس جذورها في قرارة المأساة.

في قصيدة (الحديقة النائمة) التي نشرها درويش في (أعراس) الصادر عام ١٩٧٧ يعود درويش إلى ريتا، ولا بدَّ من الوقوف عندها لاستكمال تحوّلات الشخصيّة التي تواصلت تحوّلاتها في شعر درويش. تحضر ريتا في القصيدة المشار إليها على نحو يبرز فتنتها، وهو ما يكاد يحيّد مستويات الصراع. فإذا كانت (ريتا أحبيني) تصنع مناخات للعشق تغيب المحبوبة عنها ويكون اللجوء

للحلم قفزًا على ما في تلك اللحظات من كرب وألم، فإنّ هذه القصيدة تبدأ من انتهاء لحظة مثقلة بالتواصل الجسدي:

سرقتُ يدي حين عانقها النومُ،

غطّيت أحلامها،

نظرت إلى عسل يختفي خلف جفنين،

صلّيت من أجل ساقين معجزتين،

انحنيت على نبضها المتواصل،

شاهدت قمحًا على مرمر ونعاس،

بكت قطرة من دمي

فارتجفتُ ..

الحديقة نائمة في سريري[٢٠٨]

إنّ تأمّل عناصر المشهد يكشف ما يأتي:

١- **استدعاء معجم ريتا القديم المتمثّل في فعلين جوهريين، هما**: صلّى وانحنى، اللذين ظلّا يضفيان على جسد ريتا نوعًا من القداسة، مثلما يجيئان ضمن سياق وصفي يتنامى ويتجلّى العاشق فيه حارسًا للمحبوبة كي تنام دون خوف. والنوم هنا يشير إلى لحظات الحبّ الممتزجة بالسعادة والأمان، فقد سبق لريتا أن نامت فوق ذراع حبيبها سنتين والنوم هنا يشير إلى ديمومة العلاقة، لأنّ الوحش الرابض إلى جوارها (وربما في أعماقها) كان ساكنًا لهذا يتساءل النص:

أما زلت نائمة

أم صحوت من النوم؟[٢٠٩]

٢- **تجلي ريتا الجسدي**: فإذا كان جسدها يغيب في الواقع ويحضر في الحلم تارة، فإنّه يتجلّى في عالم الوعي المشخص ويمثّل سلطة جمالية، لكنّها تبقى عاجزة عن الظهور العلني والانتقال إلى عالم العلاقات الممتدة:

وريتا تنام .. تنام وتوقظ أحلامها

في الصباح ستأخذ قبلتها،

وأيامها،

ثم تحضر لي قهوتي العربية

وقهوتها بالحليب

وتسأل للمرة الألف عن حبِّنا

وأجيب

بأني شهيد اليدين اللتين

تعدان لي قهوتي في الصباح

وريتا تنام .. تنام وتوقظ أحلامها

– نتزوج؟

نعم.

– متى؟

حين ينمو البنفسج

على قبعات الجنود[٢١٠]

يتوازى هذا المشهد مع المشهد السابق، فريتا فيه تصنع المشهد وتحرّكه وتصنع دلالاته وإذا كان المشهد السابق يستخدم الفعل الماضي، فإنّ هذا

المشهد يستخدم الفعل المضارع، وكأنّ درويش يشير بهذا إلى تزامن استحضاره من الذاكرة مع فعل الكتابة الذي يقوم بتخليده. ومن الضروري أنْ نشير إلى أنّ تكرار مشهد النوم في نصوص ريتا يحيل إلى الجميلة النائمة التي تنام مئة عام منتظرة الخلاص على يد أمير من مملكة أخرى يفكّ عنها السحر ويعيدها ثانية للحياة؛ أيْ: إنّ الأمير والأميرة عاجزان عن التواصل ما دام ذلك السحر الرامز لسطوة الواقع وعداء هاتين المملكتين باقيًا، وليس في وسع الأمير أنْ يتأمّلها إلّا وهي نائمة ويتخيّل ديمومة الصلة بينهما.

تبدو ريتا في المشهد عاشقة تسأل عن استمراريّة الحبّ وتتساءل عن موعد الزواج، لكن المشهد يشير إلى تعذّر ذلك من خلال اختلاف القهوتين؛ قهوتها بالحليب وقهوته عربية. ولمّا كانت «رائحةُ البُنِّ جغرافيا» عند درويش[٢١١]، فإنّ الإيماءة تشير إلى اختلاف بين عالمين، ثم تأتي الصورة (حين ينمو البنفسج على قبعات الجنود) لتخرج المسألة من دائرة اختلاف المذاق إلى تعذّر الوصول إلى سلام مع ذلك الجندي. لقد سبق لدرويش أن وصف راشد حسين في رثائه له بأنّه «يرى الغيمة في خوذة جندي» ودرويش هنا يمتدح قدرة راشد حسين على إدراك الخفي وعدم الاكتفاء بسطوح المسائل. فمن عنف هذا الجندي تولد الغيمة الماطرة، لكنَّ نمو البنفسج على قبعات الجنود يعني أنْ يحل السلام وتتغيّر عقليّة الجندي الصهيوني وهما يدخلان في خانة المستحيل.

تتولّد (شتاء ريتا) من الحديقة النائمة التي تسأل في الخاتمة:

سأسأل بعد ثلاثة عشر شتاء

سأسأل

أما زلت نائمة

أم صحوت من النوم؟

جاءت (شتاء ريتا) في (أحد عشر كوكبًا) الصادر عام ١٩٩٢ لتؤكّد التوالد النصي في شعر درويش، فهي تتولّد من ذلك السؤال الذي تأخّرت الإجابة عنه قليلًا.

تسعى (شتاء ريتا) لتكون نصًّا جامعًا ينسج شبكة من العلاقات لها أبعادها الزمانيّة والمكانيّة وآفاقها التي تجمع الشخصي والجمعي والذات والآخر دون أنْ تفقد ألقها العاطفي وتوهّجها الوجداني. وليس مصادفة أن تستخدم (شتاء ريتا) كثيرًا من الألفاظ التي سبق لنصوص ريتا استخدامها من قبل، وأن تستعيد كذلك فضاء التجربة بأصواتها وألوانها وروائحها وعناصرها المضادة، بمعنى أنَّ درويش يشيّد نصًّا ذاتي الإحالة يتناص مع ذاته، كما تجمع القصيدة بين السرد والحوار وتفيد من تقنيات سينمائيّة كالتركيب والمونتاج وأخرى روائيّة كالمونولوج وتيّار الوعي لتبني أسطورة معاصرة ترمز لاستمراريّة الصراع بين قوى الحياة والخصب وقوى الجدب والعقم والموت.

تتكوّن (شتاء ريتا) من ثمانية مقاطع تجمع كلّها بين اسم ريتا وفعل مضارع:

– ريتا تُرَتِّبُ ليلَ غُرْفَتِنا

– تنامُ ريتا في حديقةِ جِسْمِها

– ريتا سترحلُ بعدَ ساعاتٍ وتتركُ ظِلَّها

– ريتا تحتسي شايَ الصَّباحِ

–ريتا تُعِدُّ لِيَ النَّهار

– تقوم ريتا عن ركبتيّ

– ريتا تُكَسِّرُ جَوْزَ أَيَّامي

– ريتا تُغَنِّي وَحْدَها

وهي مقاطع تجعل من ريتا شخصيّة لها إطارها المرجعي الذي يتّكئ على شبكة قديمة من العلاقات والإشارات والصور والرموز التي رسمها شعر درويش من قبل، كما تقدّمها شخصيّة ديناميّة لها تحوّلاتها المفاجئة وثراؤها المعرفي وعمقها النفسي، كما ترسم شخصيّة العاشق الذي يدرك طبيعة المرحلة وصراعاتها[٢١٢].

لقد كان من الطبيعي أنْ تتجمّع تلك التشكيلات التي يرسمها النص بين العودة للماضي والتطلّع للمستقبل وبين التجريد والتجسيد والتوافق والصراع، وأنْ يوحِّد بينهما تشابك عضوي داخل إيقاع يتصاعد ينتهي بلون من انعدام اليقين وهذا يتجلّى من خلال تكرار جملة استفهاميّة تبرز في كلِّ مقطع وتكون استنكاريّة تستحضر ريتا كي تغيّبها وتبرزها لتخفيها كما في الأسئلة:

– هل لبست سواي؟

– فهل كانت هنا ريتا وهل كنَّا معا؟

أينَ سنلتقي؟

– أتأخذني معك

– هل أنتَ أنتْ؟

– أَأَنْتَ لي؟

– وأينَ النَّهْرُ؟

– أمن أرض بعيدةْ

تأتي السُّنونو، يا غريبُ ويا حبيبُ، إلى حديقتك البعيدة؟

لكن (شتاء ريتا) تظلّ تؤكّد الثنائيّة التي طبعت تلك العلاقة، فهي تبدأ من لقاء يسوده التناغم ثمّ تبدأ بنية ذلك العالم الجميل بالتصدّع لحظر رحيل ريتا.

وإذا كان رحيل المحبوبة في الشعر العربي يشير إلى انحسار الخصب وانحسار الحياة، فإنّ رحيل ريتا كان مؤشِّرًا إلى استمرار الصراع، فتبدو ريتا مستسلمة لقوّة الحب:

أَتأَخُذُني مَعَكْ؟
فَأكونَ خاتم قَلْبكَ الْحافي، أتأْخُذُني مَعَك
فَأكونَ ثَوْبَكَ في بلادٍ أَنْجَبَتْكَ ... لتَصْرعَكْ
وأكون تابوتًا من النعناع يحمل مصرعك
وتَكونَ لي حَيًّا ومَيْتًا[٢١٣]

وتتجلى كذلك وهي ترسم الآفاق المعرفيّة التي شكّلتها والتي تحاول تجاوزها:

إنّي وُلدْتُ لكي أُحِبَّكْ
(...)
وتَرَكْتُ أُمِّي في المزامير القديمةِ تلْعنُ الدُّنْيا وشَعْبَكْ
وَوَجدْتُ حُرَّاس المَدينة يُطْعمون النَّارَ حُبَّكْ
وأنا وُلدْتُ، لكي أُحِبَّكْ[٢١٤]

وقد تستسلم لتلك الأبعاد الفكريّة التي صاغت بنيانها النفسي والفكري، فهي ثمرة سفر التكوين وسفر أيوب ونشيد الأنشاد. لكنّ القصيدة تطالبها بتحوّل كبير يتمثّل في عبور النهر. وإذا كان هذا العبور يذكّر بطقوس العبور من حيث هو محاولة للخروج من العزلة والهامشيّة إلى التماثل والانسجام، فإنّه يستعيد تاريخ الآخر معكوسًا. فالعبور هنا يعني تجاوز المعطيات المستقرّة في الأعماق والبحث عن عالم آخر خارج دائرة الصراع. لذا كان من الطبيعي أن

تصل العلاقة إلى أفق مسدود، نظرًا لاستمراريّة الصراع في الداخل والخارج. وهو صراع قادر على محو الأبعاد الفردية النبيلة التي كانت تلوح في ريتا ثم تتراجع.

لهذا لم يكن مفاجئًا أن تضع ريتا مسدسها فوق مسودة القصيدة وترحل حافية:

وضَعتْ مُسدَّسَها الصَّغير على مُسَوَّدَة القَصيدَةْ
وَرَمَتْ جَواربها على الكُرْسيِّ، فَانْكسَرَ الْهديلُ
ومَضَت إلى المَجْهول حَافيةً، وأدْرَكَني الرَّحيلُ[٢١٥]

عندئذ ينشطر العاشقان إلى: امرأة تشهر سكّينًا وتضع مسدّسها فوق القصيدة، وشاعر يقرّر البقاء في قصيدته.

الـهوامش

(١) انظر: سعيد العيسى، **أشواق البلد البعيد**، وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ١٩٩١. والقصيدة المشار إليها هي بعنوان (صحيفة التايمز). وقد قيلت في يافا عام ١٩٣٦ ردًّا على موقف صحيفة التايمز العدائي لثورة عام ١٩٣٦ والبيت المشار إليه يقول (ص ٣٥):

ويظل أهل السبت يبكون الخيال المستحيلا

(٢) كتب عن الحياة الثقافية في فلسطين إبّان عهد الانتداب البريطاني الكثير من الدراسات. وفي وسع القارئ أن يستجلي هذه الصورة في مذكّرات المحامي حنا نقارة (١٩١٢ – ١٩٨٤) الذي كان له دور مهم في الدفاع عن أراضي العرب وحقوقهم بعد عام ١٩٤٨. انظر: حنا ديب نقارة: **محامي الأرض والشعب**، منشورات دار الأسوار، عكا، ١٩٨٥، ص ١١٦.

(٣) ديوان إبراهيم، **أعمال شاعر فلسطين إبراهيم طوقان**، دار القدس، بيروت، ١٩٧٥، ص ٦٤، وقد نشرت القصيدة عام ١٩٢٨.

(٤) عن حياة العرب في فلسطين المحتلة بعد نكبة عام ١٩٤٨ انظر: حبيب قهوجي، **العرب في ظل الاحتلال الإسرائيلي منذ عام ١٩٤٨**، مركز الأبحاث، سلسلة كتب فلسطينية ٣٨، بيروت، ١٩٧٢، و: صبري جريس، **العرب في إسرائيل**، ط٢، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ١٩٧٢.

(٥) شهد الأديب الإسرائيلي حاييم غوري بأنَّ بن غوريون كان يعلّق في مكتبه في وزارة الدفاع إبّان حرب عام ١٩٤٨ آيتين من الإصحاح ٢٣ من سفر الخروج هما:

«قليلًا قَلِيلًا أَطْرُدُهُمْ مِنْ أَمَامِكَ إِلَى أَنْ تُثْمِرَ وَتَمْلِكَ الأرض واجعل تخومك من بحر سوف إلى بحر فلسطين ومن البرية إلى النهر. فإني أدفع إلى أيديكم سكان

الأرض فتطردهم من أمامك. لا تقطع معهم ولا مع آلهتهم عهدًا. لا يسكنوا في أرضك لئلا يجعلوك تخطئ إليّ».

صحيفة دافار في ١٩٨٢/٦/٧ نقلًا عن كتاب نبيه القاسم، الحركة الشعريّة الفلسطينيّة في بلادنا. انظر موقع الدكتور نبيه القاسم:

http://www.nabih-alkasem.com/

(٦) يراجع الموقع الإلكتروني للجامعة العبريّة بالإنجليزيّة الخاص بتاريخ الجامعة:

http://new.huji.ac.il/en/node/452

(٧) انظر: بيل أشكروفت وآخرون، **الإمبراطورية ترد بالكتابة آداب ما بعد الاستعمار**، ترجمة خيري دومة، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٥، ص ٣٢ وما بعدها.

(٨) انظر: حبيب قهوجي، ص٢٠٧ – ٢٨٠ وصبري جريس، ص ٣٤٣ – ٣٦٤. وقد حكى فوزي الأسمر في كتابه: **عربي في إسرائيل** (ترجمة: نظمي لوقا وصوفي عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢) عن تجربته التعليمية بعد عام ١٩٤٨ عندما بقي مع أسرته في مدينة اللد وكان يومها في الرابع الابتدائي، وأشار إلى أنّ نبرة صوت معلّمته اليهوديّة التي تولّت تدريسه التاريخ العربي، كانت تكشف عن زراية وعدم احترام، وأنّها كانت تحاول تغيير منظورهم عن هذا التاريخ. (انظر: ص ٥٠)، كما أشار إلى البلبلة التي بدأت تصيب الشباب العرب (ص ٨٣) وبدأت تشيع عبارات مثل: ذوق عربي وشغل عربي وعربي قذر، في حين لم يكن التعليم يتوقّف عن إطراء العقل اليهودي.

(٩) **حياتي وقضيتي وشعري**. **حديث مع درويش** أجراه محمد دكروب ونشر في مجلة الطريق عام ١٩٦٨ وأعيد نشره في المجلّة ذاتها ٢ (٢٠٠١) ص ١٤٢ – ١٥٧. ويبيّن فوزي الأسمر ص ٨٢ الذي كان من الدفعة الأولى في امتحان الثانوية الإسرائيلية كيف كانت نصوص الأدب العبري قوميّة وتعبّر عن شعب يقظ موحّد المشاعر، في حين ظلّت نصوص الأدب العربي تعبّر عن عواطف فرديّة أو تغرق في وصف الطبيعة.

(١٠) في كتاب نبيه القاسم عرض لبعض المنابر الثقافية التي كانت تصدر بالعربية بعد عام ١٩٤٨ كمجلة الجديد التي أصدرها الحزب الشيوعي عام ١٩٥٣، ومجلة المجتمع التي صدرت عام ١٩٥٤ ومجلة الفجر التي صدرت عام ١٩٥٨ ومجلة الهدف التي صدرت عام ١٩٦٠، كما تحدّث حبيب قهوجي عن المنابر الإعلاميّة مبيّنًا خلفياتها الأيديولوجية، ص ٣٤٥ – ٣٥٣.

(١١) انظر: حبيب قهوجي، ص ٢٨٥ وما بعدها، فقد روى قهوجي حكاية عن محمود درويش وراشد حسين وسميح القاسم وذهابهم إلى قرية تدعى المكر للمشاركة في مهرجان شعري هناك، وقد أعاد سميح القاسم روايتها في، **الرسائل**، بيروت، دار العودة، ١٩٩٠، ص ١٣٠: «وإنك لتذكر معي رحلتنا بصحبة راشد حسين إلى قرية المكر الجليلية ذات يوم من صيف ١٩٥٨. كنّا مدعوين إلى مهرجان شعري في ساحة القرية، ولم تكن شرطة إسرائيل مدعوة إلّا أنّها قرّرت المشاركة على طريقتها الخاصة، فأغلقت مداخل القرية (...) لقد هيأ لنا أهلنا في المكر عربة تراكتور استلقينا فيها (...) وحين هبطنا في ساحة القرية (...) كانت بقايا السماد الطبيعي المنقول سابقًا في عربتنا الضخمة عالقة بقمصاننا وكان راشد حسين أسوأنا حظًّا لأنّه كان يرتدي قميصًا أبيض جديدًا ...».

(١٢) محمود درويش، **يوميات الحزن العادي** ط٢، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٨، ص ٤٥.

(١٣) انظر: **مع محمود درويش في عصافير بلا أجنحة**، تقديم عبد الرحمن ياغي، مكتبة عمان، عمان، ب.ت والإشارة إلى بيت لمحمود يقول فيه (ص ٤٧):

أنا لا أذكر أيام الهنا فأعيدوها صدى في أذنيا

(١٤) محمود درويش، الطريق، ص ١٥٥.

(١٥) محمود درويش، **في حضرة الغياب**، دار الريس، بيروت، ٢٠٠٦، ص ١٥٥.

(١٦) درويش، **يوميات الحزن العادي**، ص ٥٥، الطريق، ص ١٤٦.

(١٧) **الطريق**، ص ١٤٧.

(١٨) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(١٩) **عصافير بلا أجنحة**، ص ٦٣، ٦٤.

(٢٠) المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٢١) المصدر نفسه، ص ٤٤.

(٢٢) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٢٣) محمود درويش، **الأعمال الشعرية، الجزء الأول** ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧، ص ٣٤٧ وقد وردت في **يوميات جرح فلسطيني** في سياق الحديث عن يافا.

(٢٤) **عصافير بلا أجنحة**، ص ٨٢.

(٢٥) نقلًا عن كتاب نبيه القاسم المشار إليه، على موقعه الإلكتروني، وعن الحزب الشيوعي الإسرائيلي. انظر: حبيب قهوجي، ص ٤٢٧ – ٤٣٥.

(٢٦) **عصافير بلا أجنحة**، ص ٣٩ – ٤١.

(٢٧) الطريق، ص ١٤٧.

(٢٨) **الرسائل**، ص ٤٦.

(٢٩) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٣٠) مقدمة ديوان أبي سلمى، **فلسطين من ريشتي**، دار الآداب، بيروت، ١٩٧١، ص ٩.

(٣١) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٧ – ٨.

(٣٢) محمود درويش، المصدر نفسه /ص ٥٤ – ٥٦.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٧ – ٨.

(٣٤) المصدر نفسه، ص ٥٥.

(٣٥) إحسان عباس، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٢، الباب الأول، وانظر: ص ٤٠٥ وما بعدها.

(٣٦) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٢٥.

(٣٧) المصدر نفسه، ص٤٠ – ٤١.

(٣٨) عن المجزرة، انظر: صبري جريس، ص ٢٤٠ – ٢٦٦ ودرويش، **يوميات الحزن العادي**، ص ١٠٧ – ١٢٧.

(٣٩) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٢٠٥ – ٢٢٠.

(٤٠) المصدر نفسه، ص ٦٨.

(٤١) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

(٤٣) المصدر نفسه، ص ٢١٤، ٢١٥ – ٢١٦.

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٨.

(٤٥) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، دار رياض الريس، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٩.

(٤٦) المصدر نفسه، ص ١٠٠.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٧٥.

(٤٨) المصدر نفسه، ص ٧١.

(٤٩) صبحي حديدي، الناي خيط الروح. محمود درويش وشكل الصوت الغنائي في كتاب: **زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش**، مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨، بيروت، ص ٢ – ٢٩.

(٥٠) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ١٠ – ١١.

(٥١) المصدر نفسه، ص ٦١ – ٦٣.

(٥٢) المصدر نفسه، ص ٥٧ – ٦٠.

(٥٣) درويش، **جدارية**، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٩٣.

(٥٤) رجاء النقاش، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، كتاب الهلال، القاهرة، ص ١٩٤.

(٥٥) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٥٩ – ٦٠.

(٥٦) المصدر نفسه، ص ٤٢ – ٤٣.

(٥٧) المصدر نفسه، ص٤٢ – ٤٣.

(٥٨) المصدر نفسه، ص ٤٣.

(٥٩) المصدر نفسه، ص ١٢ – ١٣.

(٦٠) درويش، **يوميات الحزن العادي**، ص ٣.

(٦١) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ١٨ – ٢٣.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ٢٣.

(٦٣) المصدر نفسه، ص ١٣.

(٦٤) انظر: الحوار الذي أجراه **عباس بيضون مع درويش**، مجلة مشارف، ٣ (١٩٩٥) ص ٦٩ – ١١١ وبالتحديد ص ٧٨ – ٧٩.

(٦٥) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ ص ٨٦، ١٠٣، ٢٠٧.

(٦٦) المصدر نفسه، ص ٩.

(٦٧) المصدر نفسه، ص ٥٤ – ٥٥.

(٦٨) محمود درويش، المصدر نفسه / ص ٧٩ – ٨٥.

(٦٩) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ٢/١٤١.

(٧٠) محمود درويش، **الأعمال الشعرية** ١/، ص ٨٢.

(٧١) المصدر نفسه ص ٧٩ – ٨٠.

(٧٢) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ٢/١٤١.

(٧٣) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٨٢.

(٧٤) توقّفت المستشرقة الألمانية أنجيليكا نويفرت عند المنديل في دراسة لها بالألمانية نشرت عام ١٩٨٧ في كتاب:

Pracht und Geheimniss, kleidung und Schmuck aus Palaestina und Jordainien, ed. Voeglor, koeln,1987

وأعادت بحث المسألة من زاوية أخرى في دراسة لها بالإنجليزية عنوانها:

Mahmud Darwish. s Re-stagingof the mystic lovers Relation towards superhuman beloved. in: Conscious voices of writing in the middle East. ed. Stephan Guth, Priska Furrer, Beirut,1999.p.153-17

(75) Neuwirth, Mahmud Darwish,16.

(٧٦) محمود درويش، الأعمال الشعرية، ١/ص ٨٤.

(٧٧) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٧٨) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ص ١٠٣ – ١٠٥.

(٧٩) المصدر نفسه، ١٥٥ – ١٥٨، وقد كتب درويش قصيدة سمّاها امرؤ القيس لم ينشرها في دواوينه، ونشرها يوسف الخطيب في: **ديوان الوطن المحتل**، دمشق، دار فلسطين، ص ٢٥٥ – ٢٥٦ وهي شخصيّة ستنمو في خطاب درويش على نحو أكثر عمقًا.

(٨٠) **حياتي وقضيّتي وشعري**: **حديث مع محمود درويش**. الطريق ع ١٢ (٢٠٠١)، ص ١٤٩.

(٨١) المصدر نفسه، ص ١٤٩.

(٨٢) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ١٠٩.

(٨٣) المصدر نفسه، ص ٩٨ – ٩٩.

(٨٤) المصدر نفسه، ص ١٢٣ – ١٢٤.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ٢٩٢.

(٨٦) يعني المصطلح توليد المعنى المجازي عن طريق إحباط جانب المحاكاة في العلامة ليسهل من ثم إمكانية نقلها إلى وحدات إدراكية مجرّدة وتغييرها عبر الإضافة والتعديل. والتوليد السيميائي هو الكفيل بربط عالم التجربة الحي بالعالم الفكري المجرد، عبر إظهار أنّ العالم الأخير ليس سوى ثمرة للعالم الأول.

(٨٧) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ١٢٦ – ١٢٧.

(٨٨) المصدر نفسه، ص ٩٣ – ٩٤.

(٨٩) المصدر نفسه، ص ٢١٤.

(٩٠) المصدر نفسه، ص ٢٧٤.

(٩١) المصدر نفسه، ص ٢٥٨ – ٢٦٠.

(٩٢) المصدر نفسه، ص ٣٦٥ – ٣٩٩.

(٩٣) المصدر نفسه، ص ٣٧٣.

(٩٤) المصدر نفسه، ص ٣٧٥ – ٣٧٦.

(٩٥) المصدر نفسه، ص ٤٦٦ – ٤٧٣.

(٩٦) المصدر نفسه، ص ٤٧٢.

(٩٧) المصدر نفسه، ص ٥٨٣ – ٥٨٤.

(٩٨) محمود تيمور، **اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة**، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت، ص ٦ وما بعدها.

(٩٩) **الشوقيات**، ٢/ ٥٠.

(١٠٠) المصدر نفسه، ١/١٠٦.

(١٠١) محمود درويش، الأعمال الشعرية، ١/ص ٥٠٤.

(١٠٢) المصدر نفسه، ص ٥٠٤.

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٥٨٣.

(١٠٤) المصدر نفسه، ص ٥٨٣ – ٥٨٤.

(١٠٥) المصدر نفسه، ص ٦٣٢ – ٦٣٥.

(١٠٦) المصدر نفسه، ص ٦٣٢.

(١٠٧) المصدر نفسه، ص ٦٣٤.

(١٠٨) إبراهيم أبو هشهش، **الطائر الأخضر في الإبداع الشعبي وفي نصين ليحيى يخلف ومحمود درويش**. مجلة أبحاث اليرموك ١٨ (٢٠٠٠) ص ٩ – ٣٧. وانظر الحكاية في: إبراهيم مهوي وشريف كناعنة، **قول يا طير: نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ٢٠٠١، ٩٩ – ١٠١.

(١٠٩) درويش، **يوميات الحزن العادي**، ص ٣٦ وما بعدها.

(١١٠) محمود درويش وسميح القاسم، **الرسائل**، ص ٤٥.

(١١١) درويش، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ص ١٧ – ٤٢.

(١١٢) المصدر نفسه، ص ٣٣ – ٣٤.

(١١٣) المصدر نفسه، ص ٦٨ – ٩٥.

(١١٤) المصدر نفسه، ص ٧٨.

(١١٥) المصدر نفسه، ص ٧٧.

(١١٦) المصدر نفسه ص ٧٨ – ٧٩.

(١١٧) إميل حبيبي، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٤، ص ٦٧ – ٦٨.

(١١٨) المصدر نفسه، ص ٦٩.

(١١٩) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٢٠١ – ٢٠٤.

(١٢٠) انظر: طللية البروة في: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٩، ص ١٠٩ – ١١١.

(١٢١) محمود درويش، الأعمال الشعرية، ص ١١٦ – ١١٧.

(122) Elisabeth Frenzel, **Motive der Weltliteratur,Alfred kroener Verlag,** Stuttgart,1980, p.383 - 401.

(١٢٣) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٢٦ – ٢٨.

(١٢٤) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(١٢٥) المصدر نفسه، ص ١١٨ – ١١٩.

(١٢٦) المصدر نفسه، ص ١١٨.

(١٢٧) جابر عصفور، **ذاكرة للشعر**، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٣٦٧ وما بعدها.

(١٢٨) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ١١٨.

(١٢٩) توفيق زياد، محمود درويش في عاشق من فلسطين، الجديد، ٣ (١٩٦٦) ص ٧ نقلًا عن: محمد سالم شحادة خليل: **النقد الأدبي داخل فلسطين ٤٨ في نصف قرن** (١٩٤٨ – ١٩٩٨)، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٢، ص ٢٦٥.

(١٣٠) محمود درويش، الأعمال الشعرية، ص ١١٩.

(١٣١) المصدر نفسه، ص ٤٣٨ – ٤٣٩.

(١٣٢) المصدر نفسه، ص ٤٣٩.

(١٣٣) المصدر نفسه، ص ١٤٤ – ١٤٦. وقد عاد درويش في مقالة لاحقة نشرت في (**عابرون في كلام عابر**)، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٦١ – ١٦٥ للحديث عن هذه القصيدة تحت عنوان (ونهاني عن السفر)، وتكشف المقالة عن عمق الصلة بين الأب وابنه، وإن ظلّت العلاقة يحكمها الصمت أكثر ممّا يحكمها الكلام. «لقد صمد أبي .. وتحوّل (اللاجئ) في لبنان إلى لاجئ في بلاده. ومن الصخر وحده كان يقتلع لنا رغيف الخبز، والثوب، والكتاب». ص ١٦٤.

(١٣٤) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ١٢٨ – ١٢٩.

(١٣٥) المصدر نفسه، ص ١٤٤.

(١٣٦) المصدر نفسه، ص ١٤٥.

(١٣٧) المصدر نفسه، ص ١٤٧.

(١٣٨) المصدر نفسه، ص ١٢٨ – ١٢٩.

(١٣٩) محمود رجب، **فلسفة المرآة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٦ وما بعدها.

(١٤٠) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٦٥.

(١٤١) المصدر نفسه، ص ١٤٧ – ١٥٨.

(١٤٢) المصدر نفسه، ص ١٥٢ – ١٥٣.

(١٤٣) المصدر نفسه، ص ٣٤٢ – ٣٥١.

(١٤٤) المصدر نفسه، ص ٣٤٧.

(145) Mona Anis.E. Said Optimism of the Well >al - Ahram weekly inline, 24 Sept. 1Oct. 2003, Issue 567.

(١٤٦) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٤٦٤.

(١٤٧) المصدر نفسه، ص ٣٢٠ – ٣٢٢.

(١٤٨) المصدر نفسه، ص ٣٢١.

(١٤٩) انظر: النص الكامل لبيان محمود درويش الذي ألقاه في ١١ فبراير ١٩٧٢ في المؤتمر الصحفي الذي عقده في مبنى التلفزيون المصري. وأعيد نشره في مجلة الأهرام العربي في عددها الصادر في ٢١ نوفمبر ٢٠١٨.

(١٥٠) انظر: بابلو نيرودا، **مختارات شعرية**، ترجمة محمود صبح، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، ص ٢١١.

ومطلع قصيدة نيرودا:

ستعرفين أني لا أحبك وأحبك.

وخاتمتها:

ولذا فإني أحبك حين لا أحبك

ولذا فإني أحبك حين أحبك.

(١٥١) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٣٦٥ – ٣٦٧.

(١٥٢) المصدر نفسه، ص ٣٨٢.

(١٥٣) المصدر نفسه، ص ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧.

(١٥٤) المصدر نفسه، ص ٣٨٢.

(١٥٥) المصدر نفسه، ص ٥٦٥.

(١٥٦) المصدر نفسه، ٢/٥٧، ٥٨.

(١٥٧) انظر حول تلقّي شلي في الأدب العربي الحديث: جيهان صفوت رؤوف، **شلي في الأدب العربي الحديث في مصر**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.

(١٥٨) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٤٢٧.

(١٥٩) المصدر نفسه، ص ٤٢٨.

(١٦٠) المصدر نفسه، ص ٤٢٩ – ٤٣٠.

(١٦١) المصدر نفسه، ص ٥٩٠.

(١٦٢) المصدر نفسه، ص ٤٦٦.

(١٦٣) المصدر نفسه، ص ٤٧٢.

(١٦٤) المصدر نفسه، ص٤٧٢.

(١٦٥) الأهرام العربي، ٢١ فبراير، ٢٠١٨.

(١٦٦) المصدر نفسه، ص ٤٧٢.

(١٦٧) المصدر نفسه، ص ٤٥.

(١٦٨) المصدر نفسه، ص ٣٣٩.

(١٦٩) المصدر نفسه، ص ٥٣٥.

(١٧٠) المصدر نفسه، ص ٩، ٢٣، ٢٥.

(١٧١) المصدر نفسه، ص ١٠، ١١، ١٤، ٩، ٧٦.

(١٧٢) انظر: حبيب قهوجي، ص ٤٢٧ – ٤٣٥.

(١٧٣) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٧٦.

(١٧٤) المصدر نفسه، ص ٣٥٦ – ٣٥٨.

(١٧٥) درويش، **يوميات الحزن العادي**، ص ١٠.

(١٧٦) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ٣٥٦.

(١٧٧) المصدر نفسه، ص ٣٥٧.

(١٧٨) المصدر نفسه، ص ٣٥٨.

(١٧٩) المصدر نفسه، ص ٨٤.

(١٨٠) المصدر نفسه، ص ١٩٥ – ١٩٦.

(١٨١) أنطون شلحت، على جبهة الصراع مع الثقافة الإسرائيلية: محمود درويش ودلالات الحاجة إلى الحوار، في: **محمود درويش: المختلف الحقيقي دراسات وشهادات**، سميح القاسم وآخرون، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩، ص ١٤٥ – ١٦٢.

(١٨٢) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ١/ص ١٥١.

(١٨٣) المصدر نفسه، ص ١٩٢ – ١٩٤.

(١٨٤) المصدر نفسه، ص ١٩٥ – ٢٠٠.

(١٨٥) المصدر نفسه، ص ٣٣٢ – ٣٤١.

(١٨٦) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(١٨٧) المصدر نفسه، ص ١٨٣ – ١٨٦.

(١٨٨) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

(١٨٩) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(١٩٠) المصدر نفسه، ص ١٢٤.

(١٩١) المصدر نفسه، ص ٢٦١ – ٢٦٣

(١٩٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٣.

(١٩٣) المصدر نفسه، ص ٥٣٩ – ٥٤٠.

(١٩٤) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ٢/٤٥.

(١٩٥) انظر: مقدمة يوسف الخطيب، **ديوان الوطن المحتل**، ص ٩٠ – ٩١.

(١٩٦) محمود درويش، الأعمال الشعرية، ص ١٩٦ – ١٩٧.

(١٩٧) المصدر نفسه، ص ٨.

(١٩٨) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(١٩٩) تصف القصيدة حديث الجندي عن قتل الضحايا وكأنه سمع ضيفه أغنية: وقال لي كأنه يسمعني أغنية.

(٢٠٠) المصدر نفسه، ص ٣٥٣.

(٢٠١) المصدر نفسه، ص ٣٣٩.

(٢٠٢) المصدر نفسه، ص ١٩٤.

(٢٠٣) المصدر نفسه، ص ١٩٤.

(٢٠٤) المصدر نفسه، ص ٣٤١.

(٢٠٥) المصدر نفسه، ص ٢٦٢ – ٢٦٣.

(٢٠٦) المصدر نفسه، ص ٢٧٤ – ٢٨٠.

(٢٠٧) المصدر نفسه، ص ٢٧٥ – ٢٧٦.

(٢٠٨) المصدر نفسه، ص ٦٤٠.

(٢٠٩) المصدر نفسه، ص ٦٤٤.

(٢١٠) المصدر نفسه، ص ٦٤٣.

(٢١١) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٤٩، ٤٥٠، ٤٥١.

(٢١٢) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ٢/٥٣٩ – ٥٤٨

(٢١٣) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ٢/٥٣٩ – ٥٤٨.

(٢١٤) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ٢/٥٤٢.

(٢١٥) محمود درويش، **الأعمال الشعرية**، ٢/٤٨٥.

المراجــع

أولًا ـ المراجع العربية:

- أبو هشهش، إبراهيم، **الطائر الأخضر في الإبداع الشعبي وفي نصين ليحيى يخلف ومحمود درويش**. مجلة أبحاث اليرموك، ١٨، ٢٠٠٠.
- الأسمر، فوزي، **عربي في إسرائيل**، ترجمة: نظمي لوقا وصوفي عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.
- أشكروفت، بيل وآخرون، **الإمبراطورية ترد بالكتابة آداب ما بعد الاستعمار**، ترجمة خيري دومة، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٥.
- بيضون، عباس، **حوار مع محمود درويش**، مجلة مشارف، ٣، ١٩٩٥.
- تيمور، محمود، **اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة**، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.
- جريس، صبري، **العرب في إسرائيل**، ط ٢، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ١٩٧٢.
- حبيبي، إميل، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، دار الجليل، دمشق، ١٩٨٤.
- حديدي، صبحي، الناي خيط الروح. محمود درويش وشكل الصوت الغنائي في كتاب: **زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش**، مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.
- حياتي وقضيتي وشعري. **حديث مع درويش أجراه محمد دكروب**، مجلة الطريق عام ١٩٦٨.
- خليل، محمد سالم شحادة، **النقد الأدبي داخل فلسطين ٤٨ في نصف قرن (١٩٤٨ ـ ١٩٩٨)**، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، ٢٠٠٢.
- درويش، محمود، **الأعمال الشعرية**، ط ٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧.
- ـــــــــــــــــــ، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤.

- ـــــــــــــــــــ، **جدارية**، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٠.
- ـــــــــــــــــــ، **عابرون في كلام عابر**، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤.
- ـــــــــــــــــــ، **في حضرة الغياب**، دار الريس، بيروت، ٢٠٠٦.
- ـــــــــــــــــــ، **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٩.
- ـــــــــــــــــــ، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، دار رياض الريس، بيروت، ١٩٩٥.
- ـــــــــــــــــــ، **يوميات الحزن العادي** ط ٢، مركز الأبحاث، بيروت، ١٩٧٨.
- رجب، محمود، **فلسفة المرآة**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤.
- رؤوف، جيهان صفوت، **شلي في الأدب العربي الحديث في مصر**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
- شلحت، أنطون، على جبهة الصراع مع الثقافة الإسرائيلية: محمود درويش ودلالات الحاجة إلى الحوار، في: **محمود درويش: المختلف الحقيقي دراسات وشهادات**، سميح القاسم وآخرون، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩.
- طوقان، إبراهيم، **أعمال شاعر فلسطين إبراهيم طوقان**، دار القدس، بيروت، ١٩٧٥.
- عباس، إحسان، **بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره**، ط ٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٢.
- عصفور، جابر، **ذاكرة للشعر**، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٢.
- العيسى، سعيد، **أشواق البلد البعيد**، وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ١٩٩١.
- القاسم، نبيه، **الحركة الشعريّة الفلسطينيّة في بلادنا**. انظر: موقع الدكتور نبيه القاسم http://www.nabih-alkasem.com/
- قهوجي، حبيب، **العرب في ظل الاحتلال الإسرائيلي منذ عام ١٩٤٨**، مركز الأبحاث، سلسلة كتب فلسطينية ٣٨، بيروت، ١٩٧٢.
- الكرمي، عبد الكريم، **فلسطين من ريشتي**، دار الآداب، بيروت، ١٩٧١.
- مهوي، إبراهيم وشريف كناعنة، **قول يا طير: نصوص ودراسة في الحكاية الشعبية الفلسطينية**، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ٢٠٠١.

- نقارة، حنا، **مذكرات محام فلسطيني حنا ديب نقارة: محامي الأرض والشعب**، منشورات دار الأسوار، عكا، ١٩٨٥، ص ١١٦.
- النقاش، رجاء، **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٦٨.
- نيرودا، بابلو، **مختارات شعرية**، ترجمة محمود صبح، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.
- ياغي، عبد الرحمن، **مع محمود درويش في عصافير بلا أجنحة**، مكتبة عمان، عمان، د.ت.

ثانيًا ـ المراجع الأجنبية:

- Elisabeth Frenzel, **Motive der Weltliteratur, Alfred kroener Verlag,** Stuttgart, 1980.
- Neuwirth, Angelika, **Mahmud Darwish,** s Re-staging of the mystic lovers Relation towards superhuman beloved. in: Conscious voices of writing in the middle East.ed.Stephan Guth, Priska Furrer, Beirut, 1999.
- Neuwirth, Angelika, **Pracht und Geheimniss, Kleidung und Schmuck Palaestina und Jordainien,**ed.Voeglor, Koeln, 1987, p110-117.

The Book of Genesis : A Study in Mahmoud Darwish's Poetic Beginnings

Abstract:

This study seeks to answer a series of questions regarding the development of poetic formation in Mahmoud Darwish's poetry. It proposes a variety of insights into the structure of his poem along with its intellectual and artistic references that has led to a very distinctive poetic experience. It was necessary to highlight its symbolism and imagery, especially when describing words such as olives, handkerchief, and the moon to showcase its meaning. It was only natural for the study to end on survival and departure issues and the correlation concerning the self and the other, which was established on the conflict in its various aspects.

Keywords: Darwish - olives - birds - moon - departure - handkerchief - wedding - stone - bag - identity - soldier - rifle.

The Author:

Prof. Khalil Alshaikh

- PhD in Critical and Comparative Studies, University of Bonn, Federal Republic of Germany, 1986.
- Head of the Department of Arabic Language and Literature, Yarmouk University, 2008-2009 and 2011-2012.
- Vice Dean of Faculty of Arts, Yarmouk University, 2012-2013.
- Consultant for Research and Documentation in Abu Dhabi Media, 2017-2020.
- Director of Research and Education, Abu Dhabi Arabic Language Centre, 2020.

Academic Productions:

First: Books:

1- Suicide in Arabic literature, A Study in the Dialectic of the Relationship between Literature and Biography, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, 1997.

2- Paris in Modern Arabic Literature, A Study of the Problematic Relationship between the Center and the Parties, Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, 1998.

3- Comparative Circles, Studies in the Critical Relationship between the Self and the Other, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 2000.

4- Biography and Imagination, Readings in Contemporary Arab Models, Azminah, Amman, 2004.

5- Ramayanah. An Indian epic translated in poetry by Wadi' Al-Bustani, investigation and presentation: Prof. Khalil Al-Sheikh, Kalima Project, 2012.

Second: Translations:

1- Helmut Bottiger, After the Utopias, A History of Contemporary German-Speaking Literature, Azminah, 2007.

2- Franz Kafka's Diaries 1910-1923, Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, 2009, and a second edition in Kalima Project, 2019.

3- Babar Johansen, Europe and the East from the Perspective of an Egyptian Liberal, Kalima Publications, 2010.

4- Ingo Schulze, Adam and Evelyn (novel), published in German in 2008, and issued by Kalima Publications, 2011.

5- Herta Müller (German writer who won the Nobel Prize in 2009), The Fox Was Ever the Hunter, Kalima Publications, 2011.

6- Peter Stamm, Seven Years, Kalima Publications, 2011.

7- Gustav Seibt, Goethe and Napoleon, A Historical Meeting, The Kalima Project, 2012.

10.34120/0757-042-583-001

Monograph 583

The Book of Genesis : A Study in Mahmoud Darwish's Poetic Beginnings

Prof. Khalil Alshaikh
Arabic Language Education &
Research Department Director
United Arab Emirates

استبانة آراء القارئ

عزيزي القارئ:

يسر أسرة تحرير حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية أن ترحب بكم وتتقدم لكم بأطيب التحيات، شاكرين لكم سلفاً تعاونكم من أجل تطوير الحوليات؛ وذلك من خلال إجابتكم عن هذه الأسئلة:

١ – العمر: ..... سنة

٢ – الجنس: ذكر ☐ أنثى ☐

٣ – بلد الإقامة: الكويت ☐ خارج الكويت (اذكر) .....

٤ – التعليم:

ثانوي ☐ جامعي ☐ ماجستير ☐ دكتوراه ☐

٥ – طبيعة المهنة:

أكاديمي ☐ إداري ☐ مهني ☐ أخرى (واذكرها)...

٦ – مواضيعك المفضلة:

أدبية ولغوية ☐ سياسية ☐ اجتماعية ونفسية ☐

تاريخية ☐ ثقافية ☐ أخرى (واذكرها) ...

٧ – كيف تحصل على الحوليات؟

شراء ☐ اشتراكاً ☐ استعارة ☐

٨ – هل تصلك الحوليات في الوقت المناسب؟ نعم ☐ لا ☐

٩ – رأيك في حجم الحوليات؟

كبير ☐ متوسط ☐ صغير ☐

١٠ – كيف ترى موضوعات الحوليات؟

متنوعة ☐ غير متنوعة ☐

١١ – ما الطابع العام للحوليات من وجهة نظرك؟

لغوي ☐ اجتماعي ☐ تاريخي ☐ جغرافي ☐ متنوع ☐

١٢ – هل تقرأ الحوليات بانتظام؟ نعم ☐ لا ☐

١٣ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كان موضوعها له علاقة بتخصصك؟ نعم ☐ لا ☐

١٤ – هل تقرأ الحوليات فقط إذا كنت ستستعين بمادتها كمرجع لبحث؟ نعم ☐ لا ☐

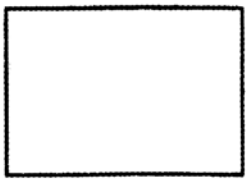
١٥ – هل تحتفظ بالحوليات بعد قراءتها؟ نعم ☐ لا ☐

١٦ – اقتراحاتك لتطوير الحوليات وتطوير خدماتها للقارئ:

.....

.....

.....



حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية

مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

ص. ب: 17370 الخالدية
الكويت 72454
دولة الكويت

البريد الجوي
BY AIR MAIL
PAR AVION

إصدار شهري

«تصدر مؤقتاً كل ثلاثة أشهر»

تعنى بشؤون الأنظمة والمحاماة

رئيس التحرير :
المحامي / طارق المزيني

سكرتير التحرير :
حسين العسكر

مسؤول إشتراكات :
خالد يس

الهيئة الاستشارية :
فضيلة الشيخ / عبد الله البسام
فضيلة الشيخ / مصطفى الزرقا
فضيلة الشيخ / سعد البريك
سعادة الدكتور / سعود الدريب
سعادة الأستاذ / عبدالله السبهان
سعادة الدكتور / عبدالفتاح خضر
سعادة المستشار / أحمد منير فهمي

أهداف المجلة :

* طرح ومعالجة شتى قضايا العصر ذات الطابع الشرعي والقانوني مع التركيز على إبراز الفقه الإسلامي وتبيان تميزه وشموليته في معالجة تلك القضايا .
* أن تكون ساحة إعلامية لذوي الإختصاص الشرعي والقانوني يقدمون من خلالها البحوث والدراسات ، فضلاً عن التحقيقات الصحفية المتميزة ذات العلاقة .
* نشر الوعي بأهمية المحاماة ، وحاجة الناس إليها والتأكيد على أن المحاماة علم ، وفن ، ورسالة .

دعوة للمشاركة :

* يسر «المحامي» دعوتكم للمساهمة عبر صفحاتها في كل الشؤون الشرعية والقانونية من بحوث ودراسات ومقالات أو تحقيقات .
* تقدم المجلة مكافأة عن المقالات والمواضيع التي تقبلها للنشر .

الإشتراكات : المملكة العربية السعودية : ١٠٠ ريال في السنة (للأفراد والمؤسسات)

الدول الأخرى : ٢٧ دولار أمريكي (للأفراد والمؤسسات)

تدفع الاشتراكات باسم المجلة ، بشيك مسحوب على أحد المصارف السعودية أو بتحويل مصرفي باسم رئيس التحرير : حساب رقم ٥٦٤٩/١ ـ شركة الراجحي المصرفية للاستثمار ـ الرياض ـ فرع الروضة .

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير : ص . ب ٦٨٧٤ الرياض (١١٤٥٢)

هاتف : ٤٦٥٢٧٢٥ (٩٦٦١) / فاكس : ٤٦١٣١٥٢ (٩٦٦١)

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير
أ. د. عثمان حمود الخضر

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف المجالات العلمية.

ومن أبوابها

- البحوث العربية
- البحوث الإنجليزية
- البحوث الفرنسية

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول العربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب: 170073 الخالدية - الرمز البريدي: 72451 الكويت
تلفون: 24984067 - 24984066 - 24833705 (965)
البريد الإلكتروني: jgaps@ku.edu.kw
موقع المجلة: www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps
: jgaps.kuniv : jgaps_ku : jgaps.ku

المجلة التربوية

مجلة فصلية، تخصصية، محكّمة

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير: أ. د. سلطان غالب الديحاني

تنشر:

- البحوث التربوية المحكمة
- مراجعات الكتب التربوية الحديثة
- محاضر الحوار التربوي
- التقارير عن المؤتمرات التربوية وملخصات الرسائل الجامعية

- تقبل البحوث باللغتين العربية والإنجليزية.
- تنشر لأساتذة التربية والمختصين بها من مختلف الأقطار العربية والدول الأجنبية.

الاشتراكات:

في الكويت: ثلاثة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول العربية: أربعة دنانير للأفراد، وخمسة عشر ديناراً للمؤسسات.
في الدول الأجنبية: خمسة عشر دولاراً للأفراد، وستون دولاراً للمؤسسات.

توجه جميع المراسلات إلى:

رئيس تحرير المجلة التربوية - مجلس النشر العلمي ص.ب. ١٣٤١١ كيفان - الرمز البريدي 71955
الكويت هاتف: ٢٤٨٤٦٨٤٣ (داخلي ٤٤٠٣ - ٤٤٠٩) - مباشر: ٢٤٨٤٧٩٦١ - فاكس: ٢٤٨٣٧٧٩٤

E-mail: joe@ku.edu.kw

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الأستاذ الدكتور : عبدالرزاق خليفة الشايجي

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

ص.ب ١٧٤٣٣ الخالدية 72455 الكويت هاتف: ٢٤٨١٢٥٠٤ - ٢٤٩٨٤٧٢٣ ٢٤٩٨٨٠٩٥ فاكس: ٢٤٨١٠٤٣٤

العنوان الإلكتروني: jsis@ku.edu.kw - E-mail - الاشتراكات - هاتف: ٢٤٩٨٦٠٦١ - issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS alsharia_ku

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html

تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى: دار المنظومة www.mandumah.com

تفهرس المجلة وملخصاتها ونصوصها في قواعد البيانات والمعلومات التالية: EBSCO Publishing Products

لجنة التأليف والتعريب والنشر

AUTHORSHIP TRANSLATION AND PUBLICATION COMMITTEE

جامعة الكويت
مجلس النشر العلمي

تشكلت لجنة التأليف والتعريب والنشر - التابعة لمجلس النشر العلمي بجامعة الكويت في عام 1976.

* أهداف اللجنة:

1- توسيع دائرة النشر العلمي بمختلف التخصصات العلمية لأعضاء هيئة التدريس في جامعة الكويت.

2- إثراء المكتبة الكويتية بالكتب والمؤلفات العلمية والتخصصية والثقافية وكتب التراث الإسلامي باللغات العربية والأجنبية.

3- دعم وتنشيط عملية التعريب التي تعد من الأهداف الرئيسة التي انعقد عليها الإجماع العربي.

* مهام اللجنة:

طبع ونشر المؤلفات العلمية والدراسية والأكاديمية والكتب الجامعية (Text Book). والمترجمة لأعضاء هيئة التدريس التي يرغب أصحابها في نشرها على نفقة الجامعة. ويراعى التوازن في نشر هذه المؤلفات بحيث تغطي مختلف الأختصاصات في الكليات الجامعية.

توجه جميع المراسلات باسم رئيس اللجنة على العنوان التالي:

لجنة التأليف والتعريب والنشر/ جامعة الكويت

ص.ب: 28301 الصفاة 13144 - دولة الكويت

تلفون: 24984566 - 24984571 (965)

البريد الإلكتروني: atpc@ku.edu.kw

الموقع على الإنترنت: apc.ku.edu.kw/atpc

مجلة فصلية أكاديمية
محكّمة تعنى بنشر البحوث
والدراسات القانونية والشرعية

مجلة الحقوق

تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير
الدكتور/ فهد علي الزميع

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

	في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية
الأفراد	٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً
المؤسسات	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:
مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت
تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣
E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol

ISSN 1029 - 6069

التعاون
Attaawun

رئيس التحرير
الدكتور مرزوق بشير مرزوق

صدر العدد الأول
في ربيع الآخر ١٤٠٦ هـ ـ يناير ١٩٨٦ م

ـ تقبل الدراسات والبحوث والمقالات ذات الصلة المباشرة بقضايا دول مجلس التعاون في جميع المجالات السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية والإعلامية سواء كانت مكتوبة باللغة العربية أو الإنجليزية .

ـ تشمل على بحث أو دراسة رئيسية إضافة إلى الأبواب الثابتة الأخرى تحت عنوان : بحوث ـ آراء ووجهات نظر / تقارير / وثائق / عرض كتب / يوميات مجلس التعاون / بيليوغرافيا مجلس التعاون / إحصاءات مجلس التعاون

يحررها نخبة من الباحثين والمختصين
يمنح المشارك مكافأة مالية وفق نظام المكافآت الخاصة بالمجلة

توجه جميع المراسلات الى : رئيس التحرير ـ مجلة التعاون
ص . ب : ٧١٥٣ ـ الرياض : ١١٤٦٢
هـاتف : ٤٨٨٠٤١٢ (٩٦٦١)
فـاكس : ٤٨٢٩١٠٩ (٩٦٦١)
Email : attaawun@gcc-sg.org

KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE

An International Journal of the Kuwait University

ISSN 2307 - 4108

A refereed Journal publishes original research in various fields of Basic and Applied Sciences and also Computer Sciences. The Journal is published three times a year by the Academic Publication Council (APC) Kuwait University.

The Journal is indexed and abstracted by major publishing houses such as Chemical Abstract, Science Citation Index Expanded, Mathematical Reviews, SCOPUS, zbMATH, Current Contents, Mathematics Abstract, Microbiological Abstracts, Directory of Open Access Journals (DOAJ) etc.

Annual Subscription

Inside Kuwait:	*3 KD*	*for individuals.*
	15 KD	*for establishments*
Arab Countries:	*4 KD*	*for Individuals.*
	15 KD	*for establishments*
Other Countries:	*15 US$*	*for Individuals.*
	60 US$	*for establishments*

Index to KUWAIT JOURNAL OF SCIENCE is available from the Academic Publication Council, Kuwait University.

All Correspondence and Manuscripts directed to:
Professor Mohammad Afzal, Editor-in-Chief
P.O.Box 17225, Khaldiyah 72453, KUWAIT
Tel:(+965) 2481 6261, 2498 4414, 2498 4625, 2498 4456.
Fax: (+965) 2484 6725

E-mail: kjs@ku.edu.kw
Website: http://journals.ku.edu.kw/kjs

The Journal is now Printed and bounded in the STATE OF KUWAIT by the Al-Khat Printing Press Company. P. O. Box: 26992 Safat 13130 Kuwait
Tel.: (+965) 24844545 Fax: (+965) 24844949
(Email:info@alkhatpress.com)

The Publications of The Academic Publication Council

Journal of the Social Sciences 1973, Kuwait Journal of Science and Engineering 1974 (Split to KJS, JER 2013), Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies 1975, Authorship Translation and Publication Committee 1976, Journal of Law 1977, Annals of the Arts and Social Sciences 1980, Arab Journal for the Humanities 1981, The Educational Journal 1983, Journal of Sharia and Islamic Studies 1983, Arab Journal of Administrative Sciences 1991.

المجلة العربية للعلوم الإنسانية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

- بحوث باللغة العربية
- بحوث باللغة الإنجليزية
- بحوث باللغة الفرنسية
- مناقشات وندوات
- عروض الكتب الجديدة

مجلس النشر العلمي

رئيس التحرير

أ.د/ عبد الهادي ناصر العجمي

ص.ب: 26585 الصفاة 13126 الكويت- هاتف: 24817689(965)- 24815453(965) فاكس: 24812514 (965)

P.O. Box 26585 Safat,13126 Kuwait - Tel.:(965) 24817689 - (965) 24815453 - Fax: (965) 24812514

Email: ajh@ku.edu.kw - http:// www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/ajh

مجلة العلوم الاجتماعية

تأسست عام ١٩٧٣م. فصلية. محكّمة. تصدر عن مجلس النشر العلمي. جامعة الكويت
تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في تخصصات السياسة والاجتماع والخدمة الاجتماعية
وعلم النفس والأنثروبولوجيا والجغرافيا وعلوم المكتبات والمعلومات والأعلام

رئيس التحرير:
أ. د. مها مشاري السجاري

تفتح أبوابها أمام

- أوسع مشاركة للباحثين العرب في مجال العلوم الاجتماعية لنشر البحوث الأصيلة والاسهام في معالجة قضايا مجتمعهم
- ترحب بالدراسات المقارنة وتشجع على التكامل بين مختلف تخصصات العلوم الاجتماعية
- عرض مراجعات الكتب والتقارير وملخصات رسائل ماجستير والدكتوراه
- تتوفر نصوص البحوث كاملة لدى
  EBSCO PUBLISHING
  و دار المنظومة www.mandumah.com

توجه جميع المراسلات إلى:
رئيس تحرير مجلة العلوم الاجتماعية
جامعة الكويت
ص. ب: 27780 الصفاة، 13055 الكويت
تلفون: 00965 24810436
فاكس: 24836026
jss@ku.edu.kw
E-mail jsskuwait@gmail.com

الاشتراكات

الكويت والدول العربية		الدول الأجنبية	
أفراد	٣ دنانير سنوياً في الكويت ٤ دنانير في الدول العربية	أفراد	١٥ دولاراً
مؤسسات	١٥ ديناراً في السنة ٢٥ ديناراً لمدة سنتين	مؤسسات	٦٠ دولاراً في السنة ١١٠ دولارات لسنتين

تدفع اشتراكات الأفراد مقدماً نقداً أو بشيك باسم جامعة الكويت أو بتحويل مصرفي لحساب جامعة الكويت رقم ٠٤٢١٠٢٦٠٨ لدى البنك المركزي في الكويت.

IBN / KW 21CBKU 0000000000000004202608

Visit our Website: apc. kuniv.edu.kw/jss

حساب المجلة بالاستغرام: @jsskuwait

حساب المجلة بالتويتر: @jsskuwait1

مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية

تأسس عام ١٩٩٤م ـ جامعة الكويت

مدير المركز

د. فيصل مخيط أبو صليب

يصدر عن المركز

* سلسلة الإصدارات الخاصة.
* سلسلة إصدارات الاستكتاب.
* سلسلة ملخصات الرسائل الجامعية (الماجستير والدكتوراه).
* سلسلة إصدارات لنشر بحوث الندوات والمؤتمرات.
* سلسلة الدراسات الاستراتيجية والمستقبلية.
* سلسلة التقارير الاستراتيجية.
* سجل الأحداث الجارية لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
* مجلدات وثائق مختارة لمنطقة الخليج والجزيرة العربية وجوارها الجغرافي.
* سلسلة الدراسات المترجمة.
* سلسلة دراسات قياس الرأي العام.

سلسلة الإصدارات الخاصة ـ سلسلة علمية محكمة

تعني موضوعاتها بمنطقة الخليج والجزيرة العربية، وتهدف إلى إبراز خصوصيتها، ورصد قضايا التنمية بأبعادها الحضارية الشاملة في ضوء المتغيرات الجارية، وتخضع للتحكيم العلمي.

قواعد النشر

أولاً: أن يكون البحث أو (الدراسة) معنية بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في المجالات الآتية: السياسة، الاقتصاد، الجغرافيا، التاريخ، علم النفس، الاجتماع، الأنثروبولوجيا، التربية، اللغة العربية وآدابها، الثقافة، البيئة، القانون، الإعلام، التراث (الآثار والحضارة والفنون).

ثانياً: أن تمثل الدراسة إضافة جديدة إلى حقل التخصص.

ثالثاً: لم يسبق تقديمها أو جزء منها للنشر إلى جهة أُخرى.

رابعاً: ألا يقل عدد كلمات الدراسة عن(٢٥,٠٠٠) كلمة (بحدود١٠٠ صفحة) (A4) لسلسلة الإصدارات الخاصة والاستكتاب، و (٨,٧٥٠) كلمة بحدود (٣٥) صفحة لسلسلة الدراسات الاستراتيجية والمستقبلية.

خامساً: يقدم المركز مكافأة مالية رمزية عن كل دراسة.

الاشتراكات	نوع الاشتراك	الكويت	الدول العربية	الدول الأجنبية
	الأفراد	٤ د.ك	٤ د.ك	١٤ دولاراً
	المؤسسات	٢٥ د.ك	٢٥ د.ك	١٤ دولاراً

المراسلات

توجه جميع المراسلات باسم مدير المركز

ص .ب: ٦٤٩٨٦ الشويخ (ب) ـ الرمز البريدي : ٧٠٤٦٠ الكويت

هاتف: ٢٤٩٨٤٦٥٨ ـ ٢٤٩٨٤٦٣٩ ـ ٢٤٨١٦٨٢٤ (المفتاح الدولي ٠٠٩٦٥) فاكس : ٢٤٨١٤٢٩٥

البريد الإلكتروني

Gulf_center@yahoo.com

العنوان الإلكتروني لصفحة المركز

www.cgaps.kuniv.edu

Advisory Board

Prof. Basil Hatim
American University
Sharjah United Arab Emirates

Prof. Mona Baker
Manchester University
United Kingdom

Prof. Ibrahim Al-Sa'afin
Department of Arabic Language
and Literature - Jordan University

Prof. Abdul Qader Al-Fasi Al Fehri
Department of Arabic Language and
Literature - Mohamed V University

Prof. Ismail S. Muqlad
Department of Political Science
Assiout University

Prof. Hamdi Hasan Abul Enein
Dean, Faculty of Mass Communication
Misr International University

Prof. Mahmoud Al-Sayed Abul-Nil
Department of Psychology
Ain - Shams University

Editorial Board

Prof. Yagoub Y. Al-Kandari
Editor - in - Chief

Prof. Abdallah M. E Alghazali
Department of Arabic
Language and Literature

Prof. Aded El-Aziz Ali Safar
Department of Arabic
Language and Literature

Prof. Taghreed Alqudsi
Information Studies Department

Prof. Numan M. Jubran
History Department

Prof. Hesham Fathy Gad-elrab
Psychology Department

Dr. Abdullah Mohamed Aljasmy
Philosophy Department

Dr. Ibraheem Nagy Al-Hadban
Department of Political Science

Dr. Ahmed Mubarak AlHasem
Geography Department

Maha Ibrahim Al-Msad
Editorial Manager

ANNALS OF THE
ARTS AND SOCIAL SCIENCES

Issued by the Academic Publication Council - Kuwait University

A REFEREED ACADEMIC QUARTERLY THAT PUBLISHES MONOGRAPHS ON TOPICS RELEVANT TO THE SCHOLARLY CONCERNS OF THE FIELD OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES.

Volume 42, 2021

ANNALS OF THE
ARTS AND SOCIAL SCIENCES

A Refereed Academic Quarterly, Published by the Academic Publication Council - University of Kuwait

The Book of Genesis,a study in Mahmoud Darwish,s Poetry beginnings

Prof. Khalil Alshaikh
Arabic Language Education &
Research Department Director
United Arab Emirates

ISSN: 1560 - 5248
Monograph -583 Volume 42
1443 A.H/2021 (December)