Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 78 | Issue 4 Article 13

10-1-2018

The Poetic embodiment of freedom in Mahmoud's Darwish's Poetry

Abdel Tawab Mahmoud Abdel Tawab Abdul Latif
Faculty of Al-Alsun, Ain Shams University

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Part of the Arabic Language and Literature Commons

Recommended Citation

Abdul Latif, Abdel Tawab Mahmoud Abdel Tawab (2018) "The Poetic embodiment of freedom in Mahmoud's Darwish's Poetry," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 78: Iss. 4, Article 13.
DOI: 10.21608/jarts.2018.83541
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol78/iss4/13

This Book Review is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

التجسيد الفني للحريّة في شعر محمود درويش (*)

د. عبد التــواب محمود عبد التواب عبد اللطيف
دكتوراه فى الأدب العربى
كلية الألسن – جامعة عين شمس

الملخص

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة أزليّة، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية؛ ذلك لأنها تمثل تجسيدًا راقيًا لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المُنظمة للحياة وهي إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء، والحاجة إلى الفكاك الجزئي أو الكلي من هذه القيود.

ومحمود درويش (١٩٤١ – ٢٠٠٨) أحد أهمّ الشعراء الفلسطينيين وشعراء العرب الذين ارتبط اسمهم بشعر الحرية، واكب درويش من الوطن والمنفى قضية الشعب الفلسطيني، من مواقع النضال، ومواقع الريادة الشعرية، وكشف عن شاعرية تسمو عن رعب الواقع دون أن تتجاهله أو تتجاهل فلسطين وأهلها والعرب وتاريخهم وحاضرهم.

وجاء البحث في مقدمة، وخمسة محاور بدأت الحديث عن **الحرية المفقودة والوطن الضائع**، ثم انتقلت إلى **الزمان والبناء الفني في قصائد الحرية**، ثم أوضحت أهمية **المكان والبناء الفني في قصائد الحرية**، وتحدثت بعدها عن **تجسيد صورة الحرية ودلالة اللون**، وفي المحور الأخيرة تحدثت عن **تشكيل اللغة الشعرية للحرية** ثم أنهيت البحث بالخاتمة والهوامش التي تحتوي على مراجع البحث.

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٧٨) العدد (٨) أكتوبر ٢٠١٨.**

Abstract

The Poetic embodiment of freedom in Mahmoud's Darwish's Poetry

There is an inseparable link between poetry and freedom which extends back to the relationship between poetry and the history of humanity. In its essence, poetry represents a sublime representation of the conflict between the need to establish limits and restrictions and to organize life, which is a necessity of survival and urbanization, and the need for partial or total escape from these limits.

Mahmoud Darwish (1941-2008) is one of the leading Arab and Palestinian poets whose poetry tackled the issue of freedom extensively who was concerned with the crisis of his homeland during his stay in Palestine and his exile. His poems assert his poetic mastery that transcends the dilemma of the status quo without ignoring current Arab and Palestinian impasse, transforming the tragedy into an epic of resistance overcoming despair.

The paper is divided into an introduction and five sections. The first is entitled "Missing Freedom and the Lost Homeland". The second section tackles "Time and the Poetic Structure of Freedom Poems", whereas the third deals with "Place and the Poetic Structure of Freedom Poems". After that, the paper discusses "The Embodiment of Freedom and the Symbolism of Colours". The final section deals with "The Poetic Language of Freedom" and this is followed by the conclusion and the list of references.

المقدمة:

أولت الدراسات السيميائية اهتماماً بالغاً بدراسة الشخصية الروائية بوصفها ركيزة مهمة في العمل الروائي.وسيحاول البحث الكشف عن طريقة بناء هذه الركيزة في رواية (تبكي الأرض يضحك زحل) بوصفها رواية شخصيات؛ بشكل نشعر معه أن الكاتب قد كون شخصياته قبل أن يبني روايته، وبوصفها شخصيات متجذرة في البنية السردية ويمكن أن تمثل نماذج إنسانية عامة، كما أن علاقتها بالفواعل–بوصفها أحد أهم هذه الفواعل –تكشف لنا أهميتها في تحفيز بنية السرد استناداً على الوظائف التي تؤديها في أدوارها الغرضية والعاملية. ويستند كل ذلك على خصوصية خطاب هذه الرواية؛ فهي سرد مشاكس للواقع وأفق التأويل فيه واسع ابتداء من العتبات وحتى آخر كلمة في الكتاب.

ليست الحريّة قضية من قضايا الشعر، ولا همًّا من همومه، وليس الشعر أداة من الأدوات التي تعبر بها الحرية عن نفسها فحسب، ولكنهما جوهر واحد يتمثل فيه –في حالة النضج– امتزاج الدماء والشرايين والبواعث والأهداف والغايات، بل تحقق الوجود ذاته، ومن هنا فإنهما يخلقان متعة واحدة، كما يقول الناقد الفرنسي جورج جون: «إنَّ متعة الشعر هي متعة الحرية، فالشعر يحرر الإنسان من سلاسل الذهن والعادة، والارتباط باللغة اليومية، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده، ومعه ومن خلاله يصبح كل شيء ممكناً، ولا يمكن للشعر الحق أن يكون له حريّة اللغة وحريّة الخيال، دون أن يكون في الوقت نفسه في خدمة الإنسان في كل المجالات، وإذا لم يكن كذلك، فهو خائن لنفسه وعليه أن يختفي[١].

إذا كان الشعر «انبعاثًا» يتشكل من خلال الحرية، ويسعى إليها ومعها، فإن الحرية كذلك «حاجة» ترتوي من خلال الشعر وتشتعل به، لا من خلال عَدُّهُ حطبًا تأكله، ولا وقودًا يفنى ليبقى لها الوهج والضوء، ولكن

بحسبانه هواء يتفاعل ويأخذ ويعطي، ويغذي ويتغذى ويشكل ويتشكل، ويبقى في النهاية هو والنار معًا، أو يفنيان معًا، فتفنى معهما الحياة ذاتها حين تُحرم من تمدد الهواء أمام الصدر، ولمسة الدفء فوق الجلد، وومضة الضوء أمام العين، وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين، فالحرية حاجة حيويّة للفرد والجماعة معًا، والشعر نتاج لفرد متميّز يكتسب شرعيّة من خلال قدرته على غمس قلمه في مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية المتعطشة إلى مورد عاجل، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة، والشعر الذي يصدر من هذه القوة، يمثل مستقبل الحياة الداخلية للإنسان، الذي يُعيد تشكل صفاته، والشعراء يمتلكون طريقة يعبرون بها عن آلام الناس، ويصوغون ثورتهم ضد القيود، ويوجهون أسلحتهم الطائشة، ويقودون العالم إلى الأمام.

والعلاقة بين الشعر والحرية علاقة أزليّة، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية؛ ذلك لأنها تمثل تجسيدًا راقيًا لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المُنظمة للحياة وهي إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء، والحاجة إلى الفكاك الجزئي أو الكلي من هذه القيود، ولقد كان الشعر في جوهره تجسيدًا لهذه الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم موازٍ لعالم الواقع، قد يستمد عناصره الأولى منه، ولكنه يعيد تشكيلها من جديد بقدر من الحرية، يتحقق من خلاله قدر أكبر من انسجام العناصر، ويتخلَّق من خلال ذلك قدر من الجمال «المثالي» أو يخلق عالمًا آخر لا يبحث بالضرورة عن نظائره وتجسيداته في عالم الواقع.

وفي سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسة في البناء الفني، وليست الصورة – أداة التشكيل الشعري الأولى– إلا تجسيدًا لحرية التحام العناصر، وعلى قدر ما ينجح الشاعر في استخدام حريته، تتجدد درجته على سلم الشاعريّة، وليست علاقة الشعر باللغة إلَّا وجهًا من وجوه الحرية «الفنيّة» في تقطير شراب صادر عن النبع ومختلف عنه في آنٍ

واحد، وحتى عندما تأخذ بعض مظاهر الحرية في الإبداع شكل القيد أو القانون المألوف ويتحقق لها قدر من مظهر «السمات العامة»، فإنها تظلّ تبحث لنفسها عن قدر أكبر من الحرية تتجسد من خلاله في شكل «سمات خاصة».

ومحمود درويش (١٩٤١ – ٢٠٠٨) أحد أهمّ الشعراء الفلسطينيين وشعراء العرب الذين ارتبط اسمهم بشعر الحرية، واكب درويش من الوطن والمنفى قضية الشعب الفلسطيني، من مواقع النضال، ومواقع الريادة الشعرية، وكشف عن شاعرية تسمو عن رعب الواقع دون أن تتجاهله أو تتجاهل فلسطين وأهلها والعرب وتاريخهم وحاضرهم، ليقهر حضرة الغياب، ويضع الكلمة على الجرح فيأسوه، وعلى المأساة محولًا إيَّاها إلى ملحمة، وتمرُّد على اليأس، وعلى تَقَزُّم الطموح، وعلى القصيدة التقليدية، موظِفًا طاقاته الإبداعية في دعوة الجماهير إلى الحرية.

وتناولت بعض الدراسات السابقة الشاعر محمود درويش من جوانب مختلفة، فكتب رجاء النقاش دراسة بعنوان " محمود دروش شاعر الأرض المحتلة " دار الهلال مصر ١٩٦٩ ، وكتب الدكتور عماد الطراونة دراسة عن " حكاية محمود درويش في أرض الكلام " مؤسسة الانتشار العربي لبنان ٢٠١٦ ، وعرض الدكتور شكري عزيز ماضي دراسة بعنوان " شعر محمود درويش أيديولوجيا السياسة وأيديولوجيا الشعر " المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ٢٠١٤ ، وقدم مجموعة من الشعراء " محمد حلمي الريشة – آمال عواد رضوان – ناظم حسون " دراسة بعنوان " محمود درويش صورة الشاعر بعيون فلسطينية خضراء " بيت الشعر الفلسطيني ٢٠٠٨ ، ولم تتعرض الدراسات السابقة لعلاقة الشعر بالحرية في شعر محمود درويش ، وكيف جسد مفهوم الحرية في شعره من خلال تقنياته التعبيرية ، فجاءت الدراسة لترسخ هذا المفهوم من خلال خمسة محاور بدأت

الحديث عن **الحرية المفقودة والوطن الضائع**، ثم انتقلت إلى **الزمان والبناء الفني في قصائد الحرية**، ثم أوضحت أهمية **المكان والبناء الفني في قصائد الحرية**، وتحدثت بعدها عن **تجسيد صورة الحرية ودلالة اللون**، وفي المحور الأخيرة تحدثت عن **تشكيل اللغة الشعرية للحرية** ثم أنهيت البحث بالخاتمة والهوامش التي تحتوي على مراجع البحث.

الحرية المفقودة والـــوطـــــن الضـــائـــع:

شاعريّة محمود درويش تتحرك في إطار الحريّة المفقودة والوطن الضائع، والمدائن الموجودة الغائية، والأرض التي تشكل مكانًا ينسلخ عنه الزمان أو جُرْمًا يجلد الحواس بدلًا من أن تستريح عليه، والمشاعر المبعثرة بين التشبث والإحباط، والمقاومة والتسليم ، الحلم والواقع، بين مفاهيم الثبات والتغيُّر، وتزاحم الأنفاس والأصوات، والحاجة إلى صوت متميّز وساعد متميّز، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن، وهذه الأطروحات ليست جديدة لا على أزمات الحرية في تاريخ التراث البشري ولا على أقلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمات أو قادوها أو ساعدوا على الخلاص منها، ولا على مشاعر وأصوات الجماهير التي تدور داخل طاحونة هذه الأزمات، ويكتسب الشاعر شرعيته من مدى نجاحه في التقاط نبضها وقيادتها من خلال تجسيد فني، مع تصعيده بالضرورة لصرختها من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوي إلى بناء فنّي.

وبعض الأصوات الشعريّة عندما تضع مرآتها في مواجهة هذه المشاعر تقع في مصيدة التعبير عنها «نواحًا» أو «صراخًا» أو «وعيدًا» وهي بذلك قد تنجح في أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها وصدقها الواقعي، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس جوهرها وترسباتها الفنيّة التي تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة، وإذا كان محمود درويش في بداياته قد

كان يرى أنَّه يمكن أن يسلك أي طريق متاح للتعبير ما دام هناك الدافع النبيل يقول:

لا ترج مني الهمس

لا ترج الطرب

هذا عذابي

ضربة في الرمل طائشة

وأخرى في السحب

حسبي بأني غاضب

والنار أولها غضب(٢).

ونُلاحظ أن طموحه قد تطور في مراحل تالية ليجمع بين نبل الدافع ودقة التصويب، واستفاد من وهج الغضب في تكوين شُعلة فنيّة، وأخذ تمجيد الوطن شكل «التغني» أو «الحنين الخارجي يقول:

أدخلوني إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت:

آه يا وطني! (٣).

فإن هذا التمجيد سيأخذ في مراحل أخرى شكل التمثيل الفني لا مجرد التغني، وسوف يتمّ ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة، مثل الزمان والمكان وما ينتج عنهما من ظواهر، وهو اتحاد يُتيح للظاهرة الفنيّة أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة الطبيعية، وأن يدورا معًا في محور واحد.

ولا يُعدُّ وصف الجملة الشعرية عند محمود درويش من حيث بنيتها الأساسية واتساقها وتحولاتها كافيًا لتوضيح الطبيعة التركيبية للنص بأكلمه «فعلى الرغم من أن الجملة تمثل الوحدة الصغرى في النص، فإن النص لا

يعد مجرد تتابع لعدد من الجمل، فهو وحدة كليّة منسجمة، تحدد دلالة الجمل وبناها التركيبية بانتظامها في هذه الوحدة الكلية[٤]، فدلالة الجملة تتوقف على دلالة الجمل السابقة عليها واللاحقة بها كما أن الجمل عنده تتعانق تركيبيًا مع بعضها البعض بحيث يصبح الوصف البنائي للجملة الواحدة قاصرًا عن فهم طبيعة العلاقات بين الجمل.

فوجود العلاقات بين وحدات النصّ، سواء أكانت جملًا أم متتاليات أم مقاطع، والمتتالية هى «مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقيق شروط الترابط»[٥]، فوجود العلاقات بين هذه الوحدات أمر ضروري، يُكسب النص انسجامه وتماسكه.

إنَّ أزمة تفكُّك العناصر الباحثة عن التمام، تبدو مدخلًا فنيًّا جيدًا لتعريف معنى «الحرية المفقودة» ومعنى «الوطن الضائع» و«الموجود» في آنٍ واحد، والاكتفاء برصد الصور المتوازية التي تبحث عن روابط بينها، أدلّ كثيرًا على واقع المرارة من صرخات النواح الخارجية، ففي قصيدة «ثلاث صور» يرسم محمود درويش صورًا لثلاث لوحات متجاورة في القرية الصغيرة «لوحة القمر الحزين» و«لوحة الحبيب الساهم» و«لوحة البيت الفقير» وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتلّ بؤرة الاهتمام، فإنها تفلت من الوقوع في مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعي من خلال التمهيد لها بآفاق اللوحتين السابقتين.

– ١ –

كان القمر، كعهده مُنذ وُلدنا، باردًا

الحزن في جبينه مُرقرق، روافدًا ... روافدًا.

– ٢ –

قرب سياج قرية، خرَّ حزينًا ساجدًا

كان حبيبي –كعهده منذ التقينا– ساهمًا

الغيم في عيونه يزرع أفقًا غائمًا
والنَّار في شفاهه، تقول لي ملاحمًا
ولم يزل في ليله يقرأ شعرًا حالمًا
يسألني هدية وبيت شعر ناعمًا

- ٣ -

كان أبي كعهده محملًا متاعبًا
يُطارد الرغيف أينما مضى، لأجله يصارع الثعالب
ويصنع الأطفال، والتراب، والكواكبا
أخي الصغير، واهترأت ثيابه فعاتبا
وأختي الكبرى اشترت جواربًا
وكل من في بيتنا يقدم المطالبا
ووالدي كعهده يسترجع المناقبا، ويفتل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب والكواكبا(٦).

إنَّ هذه اللوحات خَلَتْ من الربط، وتضمنت صورًا خلت من التعليق عليها أو الاستنتاج منها، وقدمت من خلال هذا الرصد المُجرَّد، خطوة أولى في الانتقال من الغنائية إلى الدرامية، وفي رصد واقع حزين، تتفكك فيه ظواهر الطبيعة، معبرة عن حاجات الروح، عن متطلبات الجسد، لكن العجلة مع ذلك تظلّ تدور وإن أحدثت من الضجيج أضعاف ما تُحْدِث من الحركة؛ نتيجة لتفكُّك جزئياتها، وتظلّ برغم كل شيء ترتبط من طرفيها بكل من طرفيّ الزمان الرئيسين: الماضي والمستقبل، وإن ظلَّ الطرف الذي يربطها بالماضي رفيعًا في رفع «شوارب» الوالد التي لا يكفُّ عن فتلها وهو يسترجع المناقب الماضية، وظلَّت خيوط المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط

فيها الأطفال بأبعد نقطتين في مساحة المكان المتخيَّلة «التراب» في أسفلها و«الكواكب» في أعلاها.

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع المُمزق المر، يمثل في ذاته واحدة من الوسائل الفنيّة التي يتم اللجوء إليها لتصوير «الحريّة المفقودة» ولوضع الأصابع الصامتة، وتوجيه النظرات المتسائلة إلى مواضع الخلل، لكن تاريخ الوسائل الفنية في مجال تجسيد أزمة الحرية، عرف خطوات أخرى ارتكزت على هذه النقطة لتنطلق من رسم مرارة الواقع إلى محاولة الإيحاء بإمكان تغييره، وإذا كان المذهب السريالي في الأدب يحتضن كثيرًا من أعلام هذا الاتجاه الأخير، فإن روَّاد هذا المذهب، قد اكتشفوا بدورهم روَّاد الإرهاص بهذا الاتجاه في القرون السابقة من أمثال الروائي الفرنسي «ساد» (١٧٤٠ – ١٨١٤) الذي غلبت عليه شهرة روايات تعذيب الذات «الساديّة» ولكنه حمل إلى جانب ذلك طابعًا ثوريًا تحريريًا ضدّ كثير من الثوابت التي تكلست على مدى قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير، ومثل الشاعر الفرنسي «لوتر يامون» (١٨٤٦ – ١٨٧٠) الذي أعاده السيرياليون في القرن العشرين وأشاد به «بريتون» بوصفه إرهاصًا مبكرًا بالسريَّالية في القرن التاسع عشر، وصاحب اتجاه ثوري في شعره ضد العقلانية التي كبلت كثيرًا من الطاقات، ودعا هو إلى تحريرها وإطلاقها، لقد عبَّرَ «بول إلور» (١٨٩٥ – ١٩٥٢) عن الدور الذي قام به هذان الرائدان، في مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية عندما قال: «لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى العبارة الشائعة:

Vous etes quevous etes

Vous pouvez etre autre chose

"**أنت هو أنت**" عبارة أخرى جديدة هي:

"**أنت تستطيع أن تكون شيئًا آخر**"(٧).

إنَّ اللمسة التي أُضيفت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن عشر، جعلت رسم الواقع المرير المُفكك خطوة أولى تستدعي في منظومة أدب الحرية خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم به، وتوسع آفاق الواقع الضيّق من خلال وسائل الفنّ المُتاحة، وهذه النزعة تفوح في كثير من قصائد محمود درويش دون أن تتخذ بالضرورة صوت الهتاف العالي أو التفاؤل الصارخ الألوان ففي قصيدة «رُباعيَّات» من ديوان «أوراق الزيتون» تُطالعنا هذه الصورة المُستقبليّة.

ربما أذكر فرساناً وليلى بدوية
ورُعاة يحلبون النوق في مغرب شمس
يا بلادي ما تمنيّت العصور الجاهليّة
فغدي أفضل من يومي وأمسي

***

الممر الشائك المنسي مازال ممرًا
وستأتيه الخُطى في ذات عام
عندما يكبُر أحفاد الذي عمَّرَ دهرا
يُقلع الصخر وأنياب الظلام
من ثقوب السجن لاقيت عيون البرتقال
وعناق البحر والأفق الرحيب
فإذا اشتدّ سواد الحزن في إحدى الليالي
أتعزَّى بجمال الليل في شعر حبيبي(٨).

إنَّ نزعة الرغبة في تغيير الواقع، وفي أن يصبح الإنسان «شيئًا آخر» تكاد تتعادل هنا مع لوحة رصد الواقع المرير التي وقفنا أمامها منذ

قليل، وتكاد الرباعيتان الأوليتان هنا أن تُشكلا «تعليقًا معكوسًا» على بيتين وردا في اللوحة السابقة.

ووالدي كعهده يسترجع المناقبا ويفتل الشواربا

ويصنع الأطفال والتراب والكواكبا(٩).

فالصِلة بالماضي التي كانت عادة «كعهده» وكانت «مناقب» للجيل السابق «والدي» سوف تصاب بالوهن في اللوحة الحالية، وسوف تقترن بلحظة الأفول ومغرب الشمس، وسوف توصف أيامها بالجاهلية، تمهيدًا للحكم القاطع الذي تغلق به الرباعية بتفضيل الغدّ على الأمس واليوم معًا، أما الأطفال الذين ولدوا مع التراب والكواكب، وتمَّ من أجل الحصول على رغيفهم مصارعة الثعالب، فسيعمّر أحفادهم الممر الشائك المنسي، وعلى هذا النحو تتجاوب صور الواقع المُرّ، مع صور الغد المرجو، وتؤكد هذه المشاعر صور الإحساس بعالم الغد، وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله، فقصيدة «لوركا» يختتمها محمود درويش بهذه الصورة.

أجمل الأخبار من مدريد ما يأتي غدا(١٠).

<u>الزَمـــــان والبنـــــاء الفنّي في قـــصـــائـــد الحـــريّـــــة:</u>

"للشعر زمنه الداخلي الخاصة، فهو لا يخضع لتضاريس التاريخ ولا يصيبه الهرم؛ لأن هناك دائمًا وعيًا بزمن الكتابة والملائمة بينه وبين زمن التلقي، فيما يُسمى نقديًا بالتحام الآفاق «الذي يجعلنا نرضى من شعر الماضي بما لا يمكن أن يرضينا من شعر اليوم، أو لا يشبع توقعاتنا منه، فالفكر الشعري إبداعًا ونقدًا له عمر لا تعبر الردة عنه بعد نضجه أو التصابي فيه إثر كهولته"(١١).

إنَّ الترجح بين الأمس، واليوم، والغدّ، وحركة الوسائل الفنيّة على محاورها يستدعي قضيّة «الزمن» في البناء الفني في قصائد محمود درويش، والزمن أحد الوسائل الرئيسة التي تؤدي دورًا رئيسًا في صياغة

عالم القصيدة وتشكيله في مواجهة عالم الواقع؛ لأنه كما يقول «تودروف»: "لا يوجد –مسبقًا– عالم معيّن يعيد تقديمه النصّ «فيما بعد»"(١٢)، وإنما توجد وسائل لا نهاية لها لتشكيل عالم فني له خواصه ومعاييره وملامحه، ومن بينها ملامح الزمن فيه التي تحدد من خلال مقابلات كثيرة محتملة بين «زمن الخطاب» و«زمن الخيال» و«زمن القصّ» و«زمن التأمُّل» بحيث تبدو العلاقة بين هذه الأوجه المختلفة للزمن متدابرة حينًا، ومتقاطعة حينًا آخر، ومتكاملة في بعض الأحايين، فبينما لا يكفي لعمل مثل «أربع وعشرون ساعة من حياة ليوبولد بلوم» أربع وعشرون ساعة لقراءته بالضرورة فإن سنوات طويلة من الحدث تضغط في عدة جُمل قصيرة، وهذه الإمكانات وغيرها في التعامل مع الزمن تطرح أمام الشاعر على نحو خاص إمكانات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة «للوحدات الزمنيّة» ليس من الضروري أن تتفق مع مقاييسها في عالم «الخطاب النثري» بل تكاد تختلف عنها بالضرورة، وتحطم دلالتها المُحدَّدة الأطراف، وقد يساعد على ذلك أن منطق اللغة ذاتها يفتح نوافذ «الوحدات الزمنية»؛ لكي تعبأ من خلال الموقف الشعوري في أعداد معينة مثل: «السبعة، والسبعين، والأربعة، والأربعين، والمائة، والألف"، فضلًا عما تفتحه آفات تعبيرات راسخة مثل: **ٌأ مم مى مي نج نح نخ نم نى** ّ (*) من احتمالات التمدد والانكماش في المساحة الخارجية للزمن تبعًا للموقف الشعوري.

ومحمود درويش يلجأ في بناء قصائده إلى وحدات زمانية مُتعددة ويتشكل لديه ما يكاد يكون معجمًا زمنيًّا خاصًا به، ونُلاحظ أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن قد يتشكل أحياناً في غياب هذه الوحدات كلها، والإحساس بعبثية معنى هذه الوحدات ذاتها، من خلال انصهار الإنسان الذي كأنما ولد خارجها دون أن يحس به نبضها أو يأبه بإيقاعها يقول:

إن تذبحوني، لا يقول الزمن رأيتكم

وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتي

ولا تغيّر الغابة زيتونها

لا تسقط الأشهر تشرينها

طفولتي تأخذ في كفها

زينتها من أي يوم

ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة (١٣).

وقد تُطلّ الوحدة الزمانية في صورة قصيرة من صورها المتعارفة «ساعة» لكي تجسد فيها حدثًا له ومض البرق وحسم الصاعقة، لكنه أيضًا يتمتع بعمق لحظة الكشف والإشراق التي قد تتولد عنها صور من الديمومة لا يتمخض عنها التأمل المتأني «سنوات».

وفي قصيدة «الخبرة» من ديوان أعراس يتحرك بطل القصيدة الرسام الثائر في مدى زمني يمتد بين الخامسة والسادسة من فجر بيروت يقول:

ما الذي أيقظك الآن ... تمام الخامسة؟

إنهم يغتصبون الخبز والإنسان منذ الخامسة(١٤).

وهذه اللحظة المُبكرة ترتبط فنيًّا بمولد الحياة، وبجوع الصغار، وبرائحة الخبز والحليب، وبحصد المناجل لبراعم الحياة التي تريد التفتح لكنها ترتبط كذلك بلحظة إشراق توسع مداها، وتصلّ بهذه اللحظة القصيرة إلى إدراك سر الحياة عند الرسَّام في ومضة يقول:

كان إبراهيم يستولي على اللون النهائي

ويستولي على سرّ العناصر

كان رسامًا وثائر

كان يرسم وطنًا مُزدحمًا بالنَّاس

والصفصاف والحرب

وموج البحر والعمَّال والباعة والريف

ويرسم ...

كان إبراهيم شعبًا في رغيف

وهو الآن نهائي ... نهائي ... تمام السادسة

دمه في خبزه، خبزه في دمه

الآن ... تمام السادسة(١٥).

إن القدرة على شدّ أوتار الوحدة الزمنية القصيرة جعلت مداها يتسع على ريشة الشاعرــ، وجعلت ساحتها تمتد لتستوعب حيوات كاملة لا من حيث الطول والعرض فحسب، ولكن من حيث العمق كذلك.

إنَّ الوحدة الزمنية قد تمتد قليلًا لتصبح «أسبوعًا» يتقولب لكي يشكل من نفسه وعاءً يستقبل شحنة معنوية كالكبرياء، من شأنها ألا تكون عرضًا ولا ثوبًا يخلع ويُلبس، وإنما أن تكون جوهرًا من جواهر الذات الحرة، ومع أن الشاعر يوسع قليلًا من جدران الوحدة الزمنية، فإنه لا يلبث في المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضآلتها ومحدوديتها يقول:

طفولتي تأخذ في كفها زينتها من كل شيء

ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

لو أحصت الغيم الذي كدسوا

على إطار الصورة الفاترة

لكان «أسبوعًا» من الكبرياء

وكل «عام» قبله ساقط

ومستعار من إناء المساء(١٦).

في مراحل أخرى قد يتسع جدار «الوحدة الزمنية»؛ لكي تصير «وحدة كبرى» لا يستهدف من خلال إيرادها التحديد، بقدر ما يستهدف الإيحاء بالتراكم الزمني وطول المعاناة، وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد خاصة قدمت دائمًا معنى «المبالغة» واشتهر منها على نحو خاص عدد «السبعة» في الآحاد، و«السبعين» في العشرات، وكذلك عدد «الأربعة» وعدد «الأربعين»، وعرف التراث الشعبي خاصة عدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى(١٧)، لكن الجديد الذي يقدمه البناء الشعري لمحمود درويش هو إضافة الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التي تُعطي معنى المبالغة دون تحديد، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى في قصائد متفرقة من دواوين في فترات زمنية مختلفة مثل: «ديوان العصافير تموت في الجليل» وقد طُبع سنة ١٩٧٠م، وديوان «حبيبتي تنهض من نومها» وقد طبع سنة ١٩٧٠م كذلك، وديوان «أعراس»، وقد طبع سنة ١٩٧٧م، وغيرها؛ مما يدلّ على أن الرقم لا يرتبط بأي تاريخ مُحدد يريد أن يجعله مرجعًا أو نقطة بداية، بل إنه ليرتبط بمشاعر المعاناة على كلا الجانبين المتصارعين حول دائرة الحرية المنشودة أو المفقودة، ففي قصيدة «ويسدل الستار» يمل الشاعر – الذي ردد كثيرًا من الشعارات، وتلقى كثيرًا من التصفيق – دوره الذي طال، فيهتف بالمتلقين:

سيداتي، آنساتي، سادتي
سليتكم عشرين عام
آن لي أن أرحل اليوم
وأن أهرب من هذا الزحام
وأغني في الجليل
للعصافير التي تسكن عش المستحيل
ولهذا أستقيل ... أستقيل ... أستقيل(١٨).

والعاشقة اليهودية «شولميت» التي ظلّت موزعة بين عاشق يهودي هو «سيمون» وعاشق فلسطيني هو «محمود» والتي يمكن أن تكون رمزًا لهذه الأرض المُتنازع عليها أمدًا طويلًا، يرسم الشاعر أيضًا لحظتها الزمنيّة الممتدة في إطار عشرين سنة يقول:

شولمت انتظرت صاحبها في مدخل البار القديم
شولمت انكسرت في ساعة الحائط ساعات
وضاعت في شريط الأزمنة
شولمت انتظرت سيمون، لا بأس إذن
فليأت محمود، أنا أنتظر الليلة عشرين سنة(١٩)

فعشرون سنة من الترديد عند الشاعر العربي، وعشرون سنة من الانتظار والتردد عند العاشقة اليهودية، لا تعني إلا الإيحاء بهذه الوحدة الزمنية الممتدة وثقلها وتفاعلاتها، وهي الوحدة نفسها التي يتم اختيارها كذلك، عندما يقف الشاعر أمام واحدة من رموز الشتات في قصيدة «كان ما سوف يكون» التي يحمل عنوانها في ذاته إشعاعات مُتداخلة لتردد حركة الزمن واضطرابها مثل حيوان هائج في قفص مغلق يقول:

في الشارع الخامس حيَّاني ... بكى
مال على السور الزجاجي
ولا صفصاف في نيويورك أبكاني
أعاد الماء للنهر، شربنا قهوة
ثم افترقنا في الثواني
منذ عشرين سنة
وأنا أعرفه في الأربعين
وطويلًا كنشيد ساحلي وحزين(٢٠).

إن الوحدة الزمنية ترسم هنا بطريقة تستعصي على التحديد، وعلامات الترقيم التي كتبت بها العبارة أو خلت منها العبارة تساعد على ذلك الغموض، فالمتعلقات بين أطراف كلمات مثل: "منذ عشرين سنة، وأنا أعرفه في الأربعين" غير واضحة ، ولو كانت نقطة قد وضعت بعد «أعرفه» لكانت «في الأربعين» بداية صورة جديدة، لكن العبارة على هذا النحو قابلة لأن تقدم إيحاء آخر بجمود طرف من أطراف الزمن وتحرك طرفه الآخر، فالمعرفة منذ عشرين سنة والعمر ثابت على الأربعين برغم مرور العشرين عليه، أو مروره عليها، لكن هذه التعمية جزء من الدلالة الشعرية التي توجه جانبًا من طاقتها إلى الدقة النثرية فتربكها وتفك الرابطة المألوفة بين الدالّ والمدلول، إن رسوخ معنى غير محدد لكلمة «عشرين» واكتسابها عند الشاعر معنى جديدًا لم يكن لها من قبل، يجعلها صالحة للتردد بوصفها جزءًا من المعجم الشعري الداخلي، ويجعل القلم الشعري يتناولها ويكررها ككلمة مألوفة قد ترد في المقطع الواحد أكثر من مرة، ففي قصيدة «أحمد عنتر» من ديوان «أعراس» تُطالعنا هذه الصورة.

في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه

عشرون عامًا كان يسأل

عشرون عامًا كان يرحل

عشرون عامًا لم تلده أمه إلا دقائق

في إناء الموز ... وانسحبت

يريد هوية فيصاب بالبركان

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني(٢١)

إنَّ تردد استخدام الوحدات الزمنية بين (الساعة، والأسبوع، والعام، والعشرين) فضلًا عن انعدامها أحيانًا وتداخل ماضيها وحاضرها، ليسمو

بمضمون «الحرية» عن مجرد كونه تمثالًا جميلًا تهفو حوله الأفئدة وتُنحر بين يديه القصائد إلى كونه حركة حياة تدخل نبض القلب وخلايا الجسد، وحركة أنفاس الزمن ما قصر منها وما طال، وما بعد وما اقترب، ومن أجل ذلك يبقى الحلم منتعشًا في ذاكرة الفرد والجماعة، ولا يختنق تحت وطأة مفهوم الزمن النثري العادي ورتابته.

المكان والبناء الفني في قصائد الحرية:

إنَّ الأمكنة التي نعيشها أو نحلم بالعيش فيها لا تبقى جامدة خاصة إذا تعلق الأمر بشاعر، إنها تسكن ذاكرته وتأسر خياله "والمكان الذي يأسر الخيال لا يمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا خاضعًا لأبعاد هندسية وحسب، بل هو مكان عاش فيه الناس ليس بطريقة موضوعية وإنما بكل ما للخيال من تحيزات"[٢٢] ومثل هذا النوع من تحيز الخيال ينتج ما يمكننا أن نسميه بأدب الخيال.

ويعطي الناقد السوفياتي "يوري لوتمان" لموضوع المكان بُعدًا آخر، حيث إنه يربط بينه وبين العمل الفني باعتبار أن هذا الأخير هو "مكان تحدد أبعاده تحديدًا معينًا، وهذا المكان «المكان الفني» من صفاته أنه متناه، غير أنه يُحاكي موضوعًا لا متناهيًا هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني"[٢٣]، فالنَّص الفني هو في النهاية نص محدد يتموضع في مساحة محدودة، قد تطول وقد تقصر، قد تضيق، وقد تتسع، ومع هذا يختزل العالم الخارجي بدلالاته غير المحدودة.

والمكان هو مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل: «الاتصال» ... «المسافة» "وإذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المُعطاة على أنها مكان يجب أن نجرد هذه الأشياء من جميع

خصائصها ما عدا تلك التي تحددها العلاقات ذات الطابع المكاني التي تدخل في الحسبان"[٢٤].

والمكان الجغرافي "يكتسب داخل النص أبعادًا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية، حتى إننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه، أو ما يرتبط به[٢٥].

ولعلّ أهمية النص تكمن في قدرة الشاعر على خلق هذه السياقات المختلفة، وذلك أن الأمكنة ليست البُنيان الظاهري وإنما نواياها الخفية التي لا تنتهي بتدمير الشكل الظاهري "من أجل الوصول إلى السمات الأولى التي تكشف الارتباط بالمكان وتشكل النواة الحقيقية لشعريَّته"[٢٦]، وهكذا نُدرك أن التعامل مع المكان "لا ينحصر في استعراض محتوياته، وصوره، بل ينبغي أن يُعاش كتجربة، ولن تتم الكتابة عن مكان ما بنجاح، ما لم نعان من هذا المكان بغض النظر عن كيفية المعاناة"[٢٧].

العلاقة بين الشعر و«المكان» علاقة عميقة الجذور، متشعبة الأبعاد، ومن خلالها قد يصب الشعر على مكان ما طابعًا خاصًا، فيحوله من مسكن خرب إلى طلل مثير، ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تُلازمها كالقمر، والبحيرة، والغابة وغيرها من الأماكن التي غلفها الرومانسيون على نحو خاص بهالة شعرية دائمة، وقد يظلّ «سقط اللوى» و«الدخول» و«حومل» و«جبل التوباد» و"البان» و«العلم» و«رضوى» وغيرها من الأماكن التي اشتهرت في الشعر العربي، ألفاظًا تحمل من الدلالات الشعرية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية، وقد يحط المسافر رحاله في «جبل التوباد» فلا يحس فيه إلا ما يحسه في الجبال الأخرى من عوارض الحر أو الشمس أو الوحدة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة في الأماكن المقفرة، لكنه عندما يقرأ «جبل التوباد» في أشعار الغزل العذري يعتريه شعور آخر يختلط فيه الصبا

بحرقة الوجد، ولا يبقى فيه من علائم المكان المادية إلا ما يساعد "المكان الشعري" على التخلق والتنفس.

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان، فإن شعر الحرية على نحو خاص، وشعر حرية الأرض على نحو أخص، تلتف خيوطه غالبًا على مغزل المكان، وتنسج على منواله.

والمكان الفلسطيني عرف طريقه إلى الشعر منذ عهود بعيدة حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا، فاكتسى بها ومن خلالها بطابع شعري، اكتسب في كثير من الأحيان عند الشعراء «البعيدين» في أوروبا طابع الحنين إلى البعد المكاني والزماني والروحي في آن واحد، وتتفتح من خلاله المواهب الفذة لشعراء عباقرة مثل: «جوتة» الذي ظلّت «أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمه من خلال علائمها وأماكنها أزهار شاعريته الأولى، ويشمّ فيها وفي سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربي تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار»[٢٨].

ولم تكن رائحة هذا المكان أقلّ خفوتًا عند واحد مثل «فكتور هيجو» عندما كان يتحدث عن شخصية «بوعاز» في الكتاب المقدس، ثم يقطع السرد القصصي فجأة ليقول: "عندما كان العصر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق، كانت ريح الليل تتهادى فوق جبل الجليل"[٢٩].

وتشعير المكان الفلسطيني على هذا النحو، تشعير ديني أقرب إلى تشعير «البان والعلم» أو هو تشعير قومي من خلال العقيدة اليهودية، وجد نموًا له في الثقافة الغربية التي تلقت إيحاءاتها من خلال ذلك التراث، وقد يقابله تشعير تاريخي عربي من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة، بهذه الأرض التي لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخ حتى الآن.

لقد حاولت كثير من صور محمود درويش الشعرية أن تلغي الفاصلة المعنوية والحسيّة بين الإنسان والمكان، وألا تكتفي بجعل المكان المحبوب، كالقمر المحبوب، نقطة يتم رصدها والتأمل فيها من بعيد، وإنما تجعلها ترابًا وطنيًّا، ورملًا وحصى، وحجرًا، يتم الغوص فيها والتقدم من خلالها، والتعثر من خلالها أيضًا، وتفوح منها حينًا رائحة الزعفران، وأحيانًا رائحة العرق، وتخفي في جوفها جواهر ثمينة، وأفاعي مختبئة، ولكنها تظلّ جزءًا ملتحمًا بصاحبها في الأحوال كلها يقول:

أنا العاشق الأبدي، السجين البديهي
رائحة الأرض توقظني في الصباح المبكر
قيدي الحديدي يوقظها في المساء المبكر
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر
لا يسأل الذاهبون إلى العمر عن عمرهم
يسألون عن الأرض، هل نهضت طفلتي الأرض؟
هل عرفوك لكي يذبحوك
وهل قيّدوك بأحلامهم، فارتفعت إلى حلمنا في الربيع؟(٣٠)

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأمّ هو الذي يلغي الحاجز ويوحد المشاعر سعيًا إلى وحدة الهدف، وهو الذي يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل اللذات، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقي مشاعرهم حوله، وهي شواغل لا تبعث على الراحة، بقدر ما تبعث على القلق الإنساني، الذي لا تتحقق إنسانية الإنسان إلا به، ولا يخلو منه إلا الحجر في ديوان «حصار لمدائح البحر» تأتي هذه النغمة المتميزة في قصيدة «موسيقى عربية» يقول:

أكلما ذبلت خبيزة، وبكى

طيرٌ على فنن أصابني مرض

أوصحت يا وطني؟

أكلما نوَّر اللوز اشتعلت به؟

وكلما احترقا، كنت الدخان

ومنديلًا تمزقني ريح الشمال

ويمحو وجهي المطر؟

ليت الفتى حجرٌ... يا ليتني حجر(٣١).

هذا الذوبان الشعري للكل في الواحد، وهذا القلق النابت من مصير كل خبيزة تنمو، أو طير يبكي، أو لوز ينور، أو نار تشب يكون الشاعر دخانها، أو معنى يتجسد، يكون الفرد منديله الذي يمزقه الريح ويمحوه المطر، هذا الذوبان هو الذي يخلق من المكان شيئًا يستعصي على التعريف والتحديد.

أكنت تغني كثيرًا لها؟

من هى؟

سمها ما تشاء: النساء، المرايا، الكلام،

البلاد، اتحاد العصافير مع القمح، أم الخلايا

وأول موج تشرد في البر(٣٢).

وإذا كانت البلاد التي يتغنى بها ولها، يحوطها هذا الطوفان، من درجات المعنى التي تسكن خلايا حروفها، وتدخل معها قسرًا إلى المعجم الشعري مشكلة جزءًا من التسمية الشعرية للمكان، على مستوى الإحساس به، فإن جزئيات هذا المكان ذاته تتكون من قرابين الديمومة التي تشكل جانبًا من علاقة الحب الأليمة الأزلية بين الإنسان والمكان، وترسم قصيدة «الجسر» من ديوان «حبيبتي تنهض من نومها» جزءًا من هذه العلاقة

المُعقدة، حين ينهمر الرصاص على الذين يعبرون النهر فوق «الجسر» رغبة في ملامسة الأرض، وتظلّ الدماء التي رحلت والدماء التي بقيت في حوار مُتَصلّ صامت.

والصمت خيّم مرة أخرى

وعاد النهر يبصق ضفتيه

قطعًا من اللحم المفتت

في وجوه العائدين

لم يعرفوا أن الطريق دم ومصيدة

ولم يعرف أحد شيئًا عن النهر الذي يمتص لحم النازحين

والجسر يكبر كل يوم كالطريق

وهجرة الدم في مياه النهر تنحت من حصى الوادي

تماثيلًا لها لون النجوم، ولسعة الذكرى(٣٣)

ومن هنا فإن وجه الحب الذي يطالعنا للمكان، لا يبدو وقد رسم خطًا ذا اتجاه واحد يتمثل في الوله والعشق والتغني بمتعة لحظات القرب، ولكنه حب «واقعي» أكثر تعقيدًا، تبدو فيه كل خلايا النسيج المحكم بما فيها الألم والتردد والنفور والاختناق والمعاناة التي تكاد تقترن من حافة الكراهية، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة «الحب».

عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها

أحب البرتقال، وأكره الميناء

أدق الباب يا قلبي ... على قلبي

يقوم الباب والشباك والأسمنت والأحجار

رأيتك في مقاهي الليل خادمة

رأيتك في شعاع الدمع والجرح

وأنت الرئة الأخرى بصدري

أنت أنت الصوت في شفتي

وأنت الماء ... أنت النار! (٣٤).

أو نلتقي بصورة تجمع طرفي المتناقضين، فيُعطي إحساسًا مرًا في نفس الشاعر، وكذلك يظهر الإيحاء الأليم الذي يتسم به المكان الذي ينشد الحرية يقول:

لحبك يا كل حبي مذاق الزبيب

وطعم الدم

على جبهتي قمر لا يغيب

ونار وقيثارة في فمي(٣٥).

وربما يكون هذا المذاق الجديد الذي يجمع فيه الزبيب والدم والنار والماء، هو الذي يهب لمفهوم الحرية معنى مختلفاً عن المعاني الجميلة التي كانت تتولد من تراكمات الوصف الخارجي لمعنى الحب خلال قصائد الأجيال السابقة، وهو الذي يحكم كذلك من الشد والجذب، والمد والجزر، فقرات الفواصل الرابطة بين الإنسان والمكان، حتى إن هذا الحب ليتحول في بعض مراحله، فلا يصبح علاقة ذات صوت واحد، ينبعث من الكائن العاشق إلى المكان المحبوب، ولكنه يتحول كذلك إلى صوت ينبعث من المكان الذي يحن إلى عاشقيه.

خارج الطقس أو داخل الغابة الواسعة

وطني

هل تحس العصافير أني لها .. وطن أو سفر

إنني أنتظر ... في خريف الغصون القصير.

أو ربيع الجذور الطويل

زمني

هل تحس الغزالة أني لها ... جسد أو ثمر

إنني أنتظر(٣٦).

وهذا الانتظار هو الذي يحكم الدائرة، فالعاشق يتأهب والمعشوق يترقب، والعلاقة تثار كل شوائبها؛ لكي تصفو، وتصاغ في النهاية من التقاء الماء والنار والتراب والطين، لا من مجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضي ورائحة الياسمين بل الحنين إلى المكان والرغبة في التخلص من قيوده لينعم محلقًا بحريته.

تـــجـــســـيد صورة الحـــريّة ودلالة اللون:

إنَّ التجسيد لصورة الحرية يؤدي دورًا فعَّالًا في بناء النصّ الشعري، وخاصة في شعر النضال الفلسطيني، حيث يشعر الناس بالغربة عن أوطانهم، ولم يجد الشاعر غير التذكر واللجوء إلى العناصر التي تشكل خصوصية المكان المفقود لممارسة الحوار معه عبرها ليجسد "الأحاسيس المفعمة بالذكريات وبأحلام المستقبل وبكل ما يحيط بها من ألوان الحياة يجعلونه دالًا على التشبث بالجذور الموغلة في أرض فلسطين"(٣٧).

ونُلاحظ أن الصور التي تجسد «الحرية» تتشكل في كثير من الأحايين من خلال صور بصرية، تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات مقتربًا من أدوات الرسام الذي كان موضع معالجة الشاعر في بعض قصائده، وهذه الحاسة البصرية تشكل متكئًا مهمًا عند كثير من الفنانين والكتاب والشعراء، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتماده الكبير على ملامح الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذي يعالجه، وكان «هيبوليت تين» يعترف بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة أمام الأشكال لكن لديه ذاكرة شديدة القوة أمام الألوان، فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل في أحد ممرات

غابة «فونتان بلو» ولكنه حين يحاول أن يتذكر تعرجات الطريق الرئيسة المؤدية إلى هذه الغابة لا يستطيع(٣٨).

إنَّ الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطي للمعنويات لونًا حسيًّا، وهي تلتقط بذلك واحدة من الوسائل الفنية التي يستخدمها الشعر الحديث ليعبر باللغة من مستوى، إلى مستوى آخر. يقول جون كوين في «بناء لغة الشعر»: "إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية، وعلى نحو خاص كلمات الألوان، فليس هذا –أو فلنقل فليس هذا فقط– كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر، فلقد نسب طويلًا إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرد إلى المحسوس، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس، مثلًا: «شعور زرقاء» لبودلير و«عيون شقراء» لرامبو و«سماء خضراء» لفاليري وكلمات الألوان لا تُحيل إلى اللون إلا في مرحلة أولى، وفي مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالًّا على مدلول ثانٍ ذي طبيعة عاطفية، فعندما يقول مالارميه: «صلاة زرقاء» فليس هناك أية صورة والواقع أنه من المستحيل التخيل، لكننا فقط أمام وسيلة لإظهار استجابة عاطفية، لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى، إن الشاعر لا يريد أن يرسم، والاستعارة لم تعد «رسمًا» كما لم يعد الشعر «موسيقى» والاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأولي؛ لكي يعثر عليه في المستوى الثاني(٣٩).

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش، تختلف عن دلالة لونها عند أحمد شوقي مثلًا حين يقول:

وَلِلحُرِّيَّةِ الحَمراءِ بابٌ بِكُلِّ يَدٍ مُضَرَّجَةٍ يُدَقُّ(٤٠)

فلم تعد الحرية «حمراء» وإنما أصبحت هنا حرية «خضراء» أو حرية «زرقاء» وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على العالم الشعري عند محمود درويش، ويمتدّ اللون الأخضر، فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده بدءًا من الحياة في صورها المتألقة، ووصولًا إلى الموت، فهو رمزً لاستمرار الإرادة يقول:

كانت مياه النهر أغزر ...
فالذين رفضوا هناك الموت بالمجان
أعطوا النهر لونًا آخر
والجسر، حين يصير تمثالًا،
سيصبغ –دون ريب–
بالظهيرة والدماء و«خضرة» الموت المفاجئ(٤١).

وبين هذين القطبين المتقابلين للون الأخضر، تتوزع ملامحه على المواقف التي تؤدي من أحدهما إلى الآخر، وتفلت من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها، وتتشكل في صورة قد تأبى على الإجراء الاستعاري المباشر، فعبد الناصر عند محمود درويش هو «الرجل ذو الظلّ الأخضر»:

نرى صوتك الآن ملء الحناجر
زوابع تلو زوابع
نرى صدرك الآن متراسًا ثائرًا
نراك ... نراك ... نراك
طويلًا ... كسنبلة في الصعيد
جميلًا ... كمصنع صهر الحديد
وحرًا كنافذة في قطار بعيد
ولست نبيًّا، ولكن ظلّك «أخضر»

أتذكر كيف جعلت ملامح وجهي

وكيف جعلت جبيني

وكيف جعلت اغترابي ومتى

أخضر ... أخضر ... أخضر(٤٢).

وإلى جانب هذه المتكئات الكبرى لمراحل التجربة التي تغطى بالخضرة، فإن التفاصيل الصغيرة، يوشيها أيضًا هذا اللون الربيعي:

مطر ناعم في خريف حزين

والمواعيد خضراء، خضراء

والشمس طين(٤٣).

والعائد إلى «يافا» يوشيه اللون الأخضر:

هو الآن يرحل عنَّا ويسكن يافا

ويعرفها حجرًا حجرًا

ولا شيء يشبهه ... والأغاني تقلده

وتقلد موعده الأخضرَ (٤٤).

بل إن الخضرة تنفلت من بين أصابع الشاعر، فتجاوز كونها سرًا يبث في الأشياء، يظهر جانبًا طبيعيًا منها، يحمل معه ما يرمز إليه اللون من رغبة في الحياة وعشق لها، وتغن بها وموت في سبيلها، يتجاوز هذا أحيانًا فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر في يمينه، ويدخره لصناعة لوحات كثيرة.

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعري وكثافته وإيحائه من بين أصابع الشاعر أيضًا، فيبدو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام وعلى ملابسه أكثر مما نحس به في اللوحة ذاتها، وربما كان هذا المقطع من قصيدة «نشيد إلى الأخضر» يشف عن ذلك الانطباع.

فلتواصل أيها الأخضر

لون النار والأرض وعمر الشهداء

ولتحاول أيها الأخضر

أن تأتي من اليأس إلى اليأس

وحيدًا يائسًا كالأنبياء

ولتواصل أيها الأخضر لونك ...

ولتواصل أيها الأخضر لوني ...

إنك الأخضر، والأخضر لا يعطي سوى الأخضر(٤٥).

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تردد «الأخضر» في المقطع أن يفلت من الإحساس الذي ربما يوحي بضعف المعنى، وهذا يعود إلى مدى التأثير المباشر الذي ينعكس من كثرة تردد استخدام اللون على المُتلقي، وإن كنت أظن أن استخدام اللون بكثرة في مقطع صغير يعدّ عيبًا وقع فيه الشاعر يؤدي إلى سطحية المعنى.

وإذا كان اللون الأخضر يمثل هذه الكثافة الجوهرية في معجم الشعر «اللوني» الذي يجسد ظاهرة الحرية، فإن «اللون الأزرق» يأتي تاليًا له في الشيوع، وحاملًا معه ظلال التراث الشعري العالمي في شحنه بالبراءة والطهر والبهجة، وهذه الأحاسيس تلبسها الكائنات الحيّة، ومشاهد الطبيعة معًا، فنحن أمام العصافير الزرقاء في الخريف.

مطر ناعم في خريف بعيد

والعصافير زرقاء زرقاء

والأرض عيد

ونحن أمام سمك «أزرق»

في لحظة الصفو والبهجة:

ورمينا حجرًا في الماء
مر السمك الأزرق
عادت موجتان
ونحن كذلك أمام يوم أحد «أزرق»
تبدو فيه الأنثى الحالمة
في ثوب أزرق
ترتدي الأزرق في يوم الأحد
تتسلى بالمجلات وعادات الشعوب
تقرأ الشعر الرومانتيكي
تستلقي على الكرسي
والشباك مفتوح على الأيام
والبحر بعيد(٤٦).

والأزرق هو بداية البحر، وهو اللون الحلم الذي يتمنى السابح في الشتات أن يكتسي به ماء النهر حتى يعود إليه:

من الأزرق ابتداء البحر
متى تفجرون عن النهر
حتى أعود إلى الماء الأزرق(٤٧).

إنَّ اللون يشكل شفرة ذات دلالة في النتاج الشعري لمحمود درويش، وهو شفرة يتسرب من خلالها المعنى الشعري في هدوء في معظم الأحايين، لكنها تصبح أقلّ شاعرية عندما يزداد إحساس الشاعر «الذهني» بها كما أشرنا من قبل في قصيدة الأخضر، وكما يمكن أن يُلاحظ كذلك في قصيدة

«طريق دمشق» من ديوان «محاولة رقم ٧»[٤٨]، حيث تبدو اللغة الشعرية أكثر استعصاءً على الاتحاد مع النفس الشعري.

تشكيل اللغة الشعرية للحرية:

يتميّز النص الشعري بمستوى تعبيري خاص، يسمح بوجود لغة حاضنة كل شيء عن طريق أشكالها الداخلية، ومن خلالها يبصر الشاعر، ويفهم ويتأمل، وعندما يعبر عن نفسه، يبحر من خلال قاموسه اللغوي، ليشكل صورًا تعبيرية مُحكمة النسج، واللغة الشعرية تخالف اللغة المثالية من حيث المستهدف الأصيل؛ إذ إن الهدف الأصيل للغة المثالية هو «التوصيل» بينما تخلت لغة الشعر عن هذا الهدف، أو أنها لم تجعله هدفًا مركزيًا لها، فهدفها توصيل ذاتها بكل طاقتها الجمالية.

أصبح التخييل من الركائز المحددة لملامح الهوية الإبداعية للشعرية العربية، ويعني الطاقة الداخلية المنتجة للتوهم أو التوقع بكل توابعهما البلاغية من المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه وتتجلى أهمية هذه الركيزة في أن الفارابي أعطاها قدرة إنتاج الشعر حيث يقول: «ويبتدئ مع نشوء «الصناعات القياسية» أو بعد نشأتها، استعمال مثالات المعاني، وخيالاتها مفهمة لها، أو بدلًا منها، فتحدث المعاني الشعرية، ولا يزال ينمو ذلك قليلًا إلى أن يحدث الشعر»[٤٩].

وأهمية المعنى في الإنتاج الشعري ليست أهمية ذاتية، وإنما أهمية المعنى في كيفية إنتاجه، ولعل ذلك كان وراء مقولة الجاحظ التي احتفى بها عبد القاهر الجرجاني احتفاءً بالغًا "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير"[٥٠].

والوعي بأهمية اللغة ودورها في إنتاج الشعرية كان له صداه عند النقاد القدامى، وتمثل ذلك في إدراكهم لخصوصية اللغة الشعرية، يقول خلف الأحمر: "إذا كان الشعر مستكرهًا، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلًا لبعض، وكان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيًا موافقًا، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مئونة"(٥١).

إن كل ذلك يؤكد لغة الشعر، وأنَّ للشعراء حقوقًا لغوية ليس لسواهم من المبدعين، وقد تبلورت هذه الحقوق في قول ابن فارس: "الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويؤمنون، ويشيرون، ويختلسون، ويعيرون، ويستعيرون"(٥٢).

وتنظر شعرية الحداثة إلى اللغة بوصفها أحد مبتكراتها لا بوصفها ميراثًا فوقيًا يجب أن تخضع لقوانينه، فهي لم تكتف بإزالة الفاصل التقديري بين اللغة والكلام، بل إنها سعت إلى التعالي عليهما معًا باندفاعها نحو التجريب وتطلعها إلى البكارة مما أرهق المتلقي العام والخاص على حدٍ سواء.

وعلى رغم ذلك، فقد احتفظت الحداثة بتقديم ركيزة اللغة، لكن بوعي مُخالف، إذ إن اللغة كانت دائمًا وسيطًا بين المبدع والمُتلقي، لكنها مع الحداثة تحول الوسيط إلى طرف أصيل، فأصبحت مهمة الشعر توصيل اللغة ذاتها، فالذي ينطق ويتكلم في الشعر هو الأبنية الصياغية التي تقدم نفسها مباشرة تقديمًا فريدًا.

واللغة الشعرية عند محمود درويش تتسم بالثراء والحيوية وبخاصة أن الشاعر يتميّز بالإنتاج الشعري الغزير، والتفت درويش إلى الحساسية الخاصة التي ترتبط بها اللغة في الشعر ذي الهدف الخاص، والذي ينشده

عادة في القارئ العام، كما هى الحالة هنا، ومدى تأثير الهدف في لغة القصيدة، والشاعر هنا لا يخفي هذا الهدف وتلك العلاقة:

قصائدنا بلا لون، بلا طعم بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم «البسطا» معانيها

فأولى أن نذريها ... ونخلد نحن للصمت(٥٣).

وهو من أجل هذا يثور على اللغة الحالمة الرومانسية، ويعلن للشعراء أنه قد قتل القمر الذي كانوا يعبدونه:

وأقول للشعراء: يا شعراء أمتنا المجيدة

أنا قاتل القمر ... الذي كنتم عبيده(٥٤).

وتتردد هذه النغمة في قصيدته «لوركا» وعن «الشاعر العربي» وفي ثنايا صور كثيرة من الديوان، وهي تترك دون شك أثرًا ملموسًا في المستوى اللغوي أو المستويات اللغوية المُتعددة في إنتاج محمود درويش، والتي تتردد بين البساطة الموغلة والتعقيد المضني، بين الكثافة الشعرية والاقتراب من السرد النثري، بين العمق الإيحائي والتفلسف المجرد، بين حافة الخطابية ورهافة اللون، ودقة التصوير، بين حدة اللقطة المُثارة واجترار الأطروحة المُعادة، بين اكتشاف منابع ثرة للإيقاع اللغوي حتى التراث الشعبي ونقلها دافئة إلى مناخ القصيدة، وبين التذبذب قريبًا من الفقرة المُغالية في أحيان قليلة، لكن نبادر فنقول، إنه من خلال هذا كله نَحَتَ وسائله وعكس حيوية اللفظة، وترك في مجال حركة الإزميل شظايا وأنصاف تماثيل وقطعًا من خامات ليس من الضروري أن تكون كلها تماثيل جيدة، فهناك القدر الكافي من التماثيل المُحكمة التي خَلَّفَهَا هذا الإزميل الشعري.

وهناك هذا الاهتداء التدريجي على سلم الخطاب، إلى تخليص شعر الحرية من الخطابية الصارخة إلى النغمة الهادئة "التي تصل إلى السخرية

وإلى استخدام «اللغة المقلوبة» التي تعكس لغة المُغتصب القاهر ضده، وهي تلك اللغة التي يجيدها كبار شعراء الحرية مثل: «إيمي سيزر» و«كاتب ياسين»، وغيرهما"(٥٥).

فتشكُّل اللغة الشعرية عند محمود درويش في هذه الحالة نمط راقٍ مؤثر صالح لأن يتجاوز تخوم اللغة ذاتها مع الحفاظ على قوة دفعها «في قصيدة الأرض» تتعاقب صور العسف والاضطهاد والتعقيب الشعري غير المباشر عليها، وترد في اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمغني:

مساء صغير على قرية مهملة

وعينان نائمتان ... أعود ثلاثين عامًا

وخمس حروب

وأشهد أن الزمان يخبئ لي سنبلة

يغني المغني عن النار والغرباء

وكان المساء مساء، وكان المغني يغني

ويستجوبونه: لماذا تُغني؟

يرد عليهم: لأني أغني

وقد فتشوا صدره فلم يجدوا غير قلبه

وقد فتشوا قلبه فلم يجدوا غير شعبه

وقد فتشوا صوته فلم يجدوا غير حزنه

وقد فتشوا حزنه فلم يجدوا غير سجنه

وقد فتشوا سجنه فلم يجدوا غيرهم في القيود(٥٦)

وفي القصيدة نفسها تأتي دفقة أخرى على لسان «الأرض» تنتمي إلى النمط نفسه من «اللغة المقلوبة»:

أنا الأرض، يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح في مهدها
أحرقوا جسدي، أيها الذاهبون إلى جبل النار
مروا على جسدي أيها الذاهبون إلى صخرة القدس
مروا على جسدي أيها العابرون على جسدي
لن تمروا ... أنا الأرض في جسد ... لن تمروا
أنا الأرض، يا أيها العابرون على الأرض في صحوها
لن تمروا ... لن تمروا ... لن تمروا[٥٧].

فاللغة هنا تغمس قلمها في مداد الخصم، وتسلم له، وتستدرجه، ويتمّ الغليان والانقلاب من داخلها في هدوء، لكنها أيضًا لغة ربما تحمل كثيرًا من الخصائص التي أشرنا إليها في الصراع بين الأهداف المتداخلة في البناء الفني.

على هذا النحو تتجسد ظاهرة الحرية تجسيدًا فنيًا في شعر محمود درويش، لا باعتبارها قضية سياسية، ولا مطلبًا جماهيريًا ولا رغبة آنية، ولا فورة حماسية، ولكن باعتبارها ضرورة إنسانية يؤدي غيابها إلى فجوة في مسيرة الدماء، واختلال في حركة الحياة وتوازنها وهو اختلال لا يواجه بالصراخ والنواح والوعيد، ولكن بإعادة اكتشاف مواضع الوهن والصلابة في الاتصال مع المكان والزمان والكون في سرها العميق وربطها بفتات الحياة في دبيبها اليومي بوسائل الفن الراقية، وهو طريق الشعر الجيّد في آداب الأرض كلها.

خـــاتـــمـــة:

إن تجربة الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش، تجسد علاقة جدلية بين الشعر والحرية، فشعره ينبثق عن الحرية ويسعى نحوها، ويطمح على الصعيد الفني إلى التحرر من القولبة والتحديدات، والأطر المتنوعة

وقصائده متطورة متجددة تبعًا لتطور مفهومي الشعر والحرية معًا، فهي تنطوي على تفاعل وصراع بين السياسي والفني أو بين الضرورة والحرية، أو بين صوت الأيديولوجيا السياسية وصوت الشعر، إذ يلمس المرء أن هناك تنافسًا بين الخيال المقيّد بإملاءات الأحداث التاريخية والخيال الشعري ذي الأفق الطليق.

ومحمود درويش يطمح منذ البدء – وهذا من خلال قصائده –أن يكون شاعرًا سياسيًا وفنانًا لا مؤرخًا، وتحول من شاعر المقاومة إلى شاعر الحرية، وتحول شعره من أيديولوجيا السياسة إلى أيديولوجيا الشعر حيث إن تجربته الشعرية ولدت ونمت في ظل سياق خاص شهد الاحتلال والصراع، وتجربة الكفاح المُسلح، وتجربة الصمود والبقاء، والاغتراب داخل الوطن، وتجربة المنافي والرحيل الدائم.

ويتميّز صوته الشعري بخصائص فنية وفكرية عامة بالبحث الدائم عن نظام جديد في الكتابة الشعرية في سبيل التوصل إلى جماليات تمكِّن من صوغ قصائد تكشف العلاقة بين جوهر اللحظة الزمانية والمكانية، وجوهر الحياة أو مسوغ الوجود المتمثل في الكفاح الإنساني الشامل لاستعادة المكان الحميم المسلوب تحت وطأة الاحتلال مما يشحذ شعر درويش بالرغبة العارمة في امتلاك المكان وتجاوز الأسوار القائمة التي تقيد الحرية، والسعي في تجاوز «المغلق» إلى «المنفتح» وهدم النظام المكاني القائم بحثًا عن مكانية أكثر انفتاحًا وعن مكان يتلاءم ورغبة الحرية التي تسيطر على فكر وقلبه ووجدانه.

إنَّ شاعر الحرية على هذا النحو، تتفاوت درجة اقترابه من الجملة تفاوتًا تمتزج فيه درجة صلابة وسائله الفنية بمقدرته على توسيع مدى أطروحته، ويشكل هذان العنصران ضفيرة متداخلة، فقد يكون فقدان الحرية المعبر عنه، مغرقًا في الذاتية، لكن جودة الوسائل الفنية توسع المدى فتجعله

فقداناً يمس كل ذات، تتجسد من خلاله الذوات كلها، ذات الشاعر المرسلة، والذوات الأخرى المستقبلة، في ذات واحدة يمتزج فيها العموم بالخصوص، وقد يكون في المقابل، مدى الأطروحة واسعًا – بمقاييس المساحات النثرية – كالشعر الذي يعبر عن هموم الجماعة الوطنية أو الدينية أو الاجتماعية، ولكن الوسائل الفنيّة حين تقصر بهذا اللون تجعله إرسالًا دون تمهيد أعصاب الاستقبال لتلقيه، فيصبح ضجيجًا بدلًا من أن يكون نغمًا، ويصير في أفضل أحواله شعرًا ذا مساحة جماعية، ولكنه ذو طابع فردي.

وحضرت الصورة بقوة طاغية في شعر محمود درويش بكل أجهزتها المعرفية والجمالية، وبكل طاقتها التسجيلية والتخزينية وهو ما أحدث تعديلًا في ذائقة المتلقي، وتعديل الذائقة استدعى أشكالًا طارئة تناسبها، وتفرض وجودها الإبداعي بوصفها إضافةً استدعتها الضرورة الحضارية لا بوصفها بديلًا يلغي سواها أكثر من انشغالها بمفهومها.

وتخطى محمود درويش صنميّة الشعر المُعاصر بعدما غلب عليه التوالد اللفظي، والتجريب الشكلي الصرف، والأصوات المستعارة، فدعا أيضًا إلى شعر الحرية ليصير تفتحًا ويصير حرية، ويصير خلاصًا؛ ولهذا أجمع نقاد عصره إجماعًا واسعًا ومنحوه عن جدارة واستحقاق لقب «شاعر الحرية».

الهـــــوامـــــش:

(١) Georges Jean, La Poesie., Ed du seuil. Paris. 1986 – P.146.

(٢) أوراق الزيتون: محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٦٤م، ص٨.

(٣) محاولة رقم (٧): محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص٤٧٣.

(٤) مستويات البناء الشعري دراسة في بلاغة النص: أحمد إبراهيم الهواري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨م، ص٣١٨.

(٥) بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م، ص٢٥٥.

(٦) ديوان محمود درويش: محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١٢، ١٩٨٧م، ص٣٤١.

(٧) Georges Mouin, Aves-vousluchar?paris, 1946. P.143.

(٨) ديوان محمود درويش: محمود درويش، ص٦٥.

(٩) المصدر نفسه: ص٣٤١.

(١٠) المصدر نفسه: ص٣٦٢.

(١١) تحولات الشعرية العربية: صلاح فضل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٢م، ص١٦٣.

(١٢) Tzvetan Todror: Qu'est-ceque le stucturalisme? Ed seuil Paris, 1968. P.46.

(*) سورة الحج، الآية ٤٧.

(١٣) حبيبتي تنهض من نومها: محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠، ص٣١٤.

(١٤) المصدر نفسه: ص٦١٣.

(١٥) المصدر نفسه: ص٦١٥.

(١٦) المصدر نفسه: ص٣١٣.

(١٧) الأدب المُقارن بين النظرية والتطبيق: إبراهيم عبد الرحمن، الشركة العالمية للطباعة والنشر، لونجمان، مصر، ٢٠٠٠م، ص٢٥٧.

(١٨) ديوان محمود درويش: محمود درويش، ص٣٠٧.

(١٩) المصدر نفسه: قصيدة "كتابة على ضوء بندقية"، ص٣٤٠.

(٢٠) المصدر نفسه: ص٥٨٥.

(٢١) المصدر نفسه: ص٥٩٦.

(٢٢) بناء الرواية دراسة مُقارنة: سيزا قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط١، ١٩٨٤، ص٧٦.

(٢٣) جماليات المكان: جماعة من الباحثين، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٨، ص٥٠.

(٢٤) المصدر نفسه: ص١٠٣.

(٢٥) شهادة في شعرية الأمكنة: عز الدين المناصرة، مجلة التبيين، الجزائر، العدد الأول، ١٩٩٠م، ص٣١.

(٢٦) البنيّة المكانية في القصيدة الحديثة: ياسين النصير، مجلة الآداب، بيروت، العدد ١ – ٣، ١٩٨٨، ص٢١٥.

(٢٧) بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري: فتحية كحلوش، دار الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٨م.

(٢٨) الشرق والإسلام في أدب جوتة: عبد الرحمن صدقي، كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٦٧م، ص٤٣.

(٢٩) بناء لغة الشعر: جون كوين، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، الطبعة ٣، ١٩٩٣، ص٢٦١.

(٣٠) ديوان محمود درويش: محمود درويش، ص٦٣٠.

(٣١) مختارات شعرية لمحمود درويش: توفيق بكار، سلسلة عيون المعاصرة، بيروت، سنة ١٩٨٥، ص١٣٦.

(٣٢) المرجع نفسه: قصيدة الحوار الأخير في باريس، ص١٥٠.

(٣٣) المرجع نفسه: ص٣٧.

(٣٤) ديوان محمود درويش: محمود درويش من قصيدة "عاشق من فلسطين"، ص٧٩.

(٣٥) المصدر نفسه: ص١٧٢.

(٣٦) المصدر نفسه: من قصيدة "حالات وفواصل"، ص٦٤٥.

(٣٧) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: فايز الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط٢، سنة ٢٠٠٢، ص١٨٧.

)38(Jeanne Berins. Pimagination. Que-sais-jel paris 1975. P.19.

(٣٩) بناء لغة الشعر: جون كوين، ترجمة: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٨٥، ص٢٤٠.

(٤٠) ديوان الشوقيات: أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م، ص٣٧٤.

(٤١) ديوان محمود درويش: محمود درويش، ص١٣٥.

(٤٢) المصدر نفسه: ص١٦٩.

(٤٣) المصدر نفسه: ص١١٣.

(٤٤) المصدر نفسه: ص٢١٦.

(٤٥) المصدر نفسه: ص٢٣٧.

(٤٦) المصدر نفسه: ص٣١٤.

(٤٧) المصدر نفسه: ص٣١٦.

(٤٨) المصدر نفسه: ص٣٥٣.

(٤٩) كتاب الحروف: الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار الشروق، بيروت، ١٩٦٩م، ص١٤٢.

(٥٠) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، الخانجي، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٢٥٦.

(٥١) البيان والتبيين: الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون –الخانجي–، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٦٦.

(٥٢) الصاحبي: ابن فارس، تحقيق: السيد أحمد صقر – عيسى الحلبي، ١٩٧٧م، ص٤٦٨.

(٥٣) ديوان محمود درويش: محمود درويش، ص٤١٨.

(٥٤) المصدر نفسه: ص٣٧٣.

)55(Voir. Georges Jena la poesie, op. cit, Paris, 1986, P.148.

(٥٦) ديوان محمود درويش: محمود درويش، ص٦١٨.

(٥٧) المصدر نفسه: ص٦٢٢.